SALI TOPLANTILARI 93-94

karşıdan karşıya geçerken: sanat

YAPI KREDİ YAYINLARI

KARŞIDAN KARŞIYA GEÇERKEN: SANAT

YKY

Karşıdan Karşıya Geçerken: Sanat

Karşıdan Karşıya Geçerken: Sanat

Yapı Kredi Kültür Merkezi Etkinlikleri 93-94
Dizi no: 94-1

ISBN 975-363-381-5

KARŞIDAN KARŞIYA GEÇERKEN: SANAT

1. baskı: 1000 adet, İstanbul, Ağustos 1995

Yayına Hazırlayan: Zeynep Ögel
Tasarım: Mehmet Ulusel
Ofset Hazırlık: Nahide Dikel
Düzelti: Ömer Çendeoğlu
Yayın Koordinatörü: Aslıhan Dinç
Baskı: Altan Matbaacılık Ltd. Şti.

© Yapı Kredi Yayınları Ltd. Şti., 1994
Tüm yayın hakları saklıdır.
Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın
hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Yayınları Ltd. Şti.
Yapı Kredi Kültür Merkezi
İstiklal Caddesi No: 285 Beyoğlu 80050 İstanbul
Telefon: (0-212) 293 08 24 Faks: (0-212) 293 07 23

içindekiler

7 Önsöz

9 Sanat Eleştirisi/Sanat
Yöneten: Ali Akay
Sezer Tansuğ, Mehmet Güleryüz

37 Sanat/Piyasa
Yöneten: Hüsamettin Koçan
Haldun Dostoğlu, Gülsün Karamustafa

59 Sanat/Toplum
Yöneten: Hüsamettin Koçan
Özer Kabaş, Faruk Birtek

85 Sanat/Siyaset
Yöneten: Hüsamettin Koçan
Doğu Perinçek, Mithat Şen

117 Sanat/Gösteri
Yöneten: Hüsamettin Koçan
Bedri Baykam, Kemal İskender

151 Tuval Resmi/Enstalasyon
Yöneten: Ali Akay
Canan Beykal, Mehmet Güleryüz

181 Gelenek ve Yenilik
Enis Batur, Orhan Pamuk

215 Kozmopolit Sanat Yerli Sanat
Ömer Uluç, Deniz Şengel

241 Modern / Klasik
Yöneten: Mehmet Ergüven
Ahmet Cemal, Orhan Koçak

273 Kitap Tasarımı: Kitabı Tasarlasak da mı Yazsak, Yazsak da mı Tasarlasak?
Yöneten: Dilek Bektaş
Enis Batur, Ferit Edgü, Mehmet Ulusel, Hakkı Mısırlıoğlu

Önsöz

Yapı Kredi Kültür Merkezi'nin (YKKM) şimdiden kurumsallaşmaya başladığı söylenebilecek "Salı Toplantıları" 1992-93 mevsiminde devreye girdi ve dört koldan ilerleyen bu programlı etkinliğin kayıtları dört ayrı kitapta toplanarak yayımlandı. 1993-94 mevsiminin hasadını toplayan bu ikinci dört kitaplık toplam yayımlandığında 1994-95 mevsiminin etkinliklerinin yarısını geride bırakmış olacağız.

Üç yıldır, yaz ayları dışında her salı Galatasaray'daki kütüphanenin salonunu hıncahınç dolduran dinleyiciler, çerçevesi baştan çizildiği için belli bir tutarlıkla sürüp giden tartışmaların arasından, günümüzün başlıca sorunlarını didikleyen aydınlarımızın yaklaşımlarına tanık oldular. Edebiyat ve sanat, bir o kadar da pozitif ve sosyal bilimler, tarih ve siyaset gündemimizde yer aldı. Orhan Pamuk'tan Sarkis'e, Can Dündar'dan İlhan Tekeli'ye, İbrahim Betil'den Doğu Perinçek'e, farklı uzmanlık ve ilgi alanlarından farklı görüşlere sahip insanlarımızın görüşlerinin yan yana gelmesinden muradımız, biraz da Türkiye'nin düşünce haritasının çok da küçük sayılmayacak ölçekte bir örneğine ulaşmaktı.

"Salı Toplantıları"nın bir özelliği programlı olmaları, bir başka özelliği olabildiğince çoğulcu bir platform oluşturmaları ise, yabana atılmaması gereken üçüncü bir özelliği de, sözlü etkinliklerin

pek çoğunun tersine kalıcılık hedefine ayarlı olarak planlanmaları oldu: Her oturum kayda alındı; bütün kayıtlar önce çözüldü, sonra konuşmacılara iletilip düzeltildi, en sonunda da yayına hazır hale getirildi.

1992-93 mevsiminin sonucunda ortaya çıkan dört kitabın yayına hazırlanmasında, tıpkı programın izlenmesinde olduğu gibi, YKKM sorumlularının eşit payları, katkıları vardı. 1993-94 mevsimi öncesi aramıza katılan Zeynep Ögel, "Salı Toplantıları"nın hem koordinatörlüğünü, hem de yayına hazırlık çalışmalarını üstlendi, tanıtımdan düzeltiye etkinliğin her aşamasında sorumluluğu yüklenerek hedefe ulaşılmasını sağladı.

"Salı Toplantıları", üçüncü yılında da ana ilkeleri doğrultusunda sürüp gidiyor. Ele alınan konular, seçilen konuşmacılar, ulaşılmak istenen bütünlük, izleyiciler ile diyalog çerçevesinde aynı titizliği koruma çabamız da sürüyor. Asıl dileğimiz, çalkantılı bir dönemin içinden geçerken, düşünce ve ifade özgürlüğü esasına dayalı, Türk insanının zihnini kapladığını gördüğümüz sorunlardan hiç değilse bir bölümüne ışık düşürecek bir tartışma zemini yaratmak, ortaya çıkan sonuçları yıldan yıla kitap halinė getirerek güvenilir bir arşiv kurmaktır.

Belli mi olur, salıdan salıya durmadan yol alan bu sözler, düşünceler, bu alışveriş bir gün gelip "1001 Salı" eşiğine de dayanabilir: Her kalıcı kültür hareketi süreklilik, sabır ve yatırım gerektirir.

Enis Batur

sanat eleştirisi/sanat

5 Ekim 1993

Yönetici: Ali Akay

Konuşmacılar: Mehmet Güleryüz, Sezer Tansuğ

Ali Akay- Sanatın yazı ile birleştiği yahut ayrışıklaştığı bir yerde eleştirmen ve sanatçı arasında hem gerilim hem dayanışma söz konusu olmaya başlıyor. Özellikle bu son dönemlerde homojenliğini kaybeden, hiyerarşinin yok olmaya başladığı bir ortamda, bu sorunlar gitgide daha önem kazanmaya başlıyor. Bu konular üzerine tartışacağız. Sanatçı olarak Mehmet Güleryüz'ü tanıyorsunuz; eleştirmen olarak da Sezer Tansuğ yine hepinizin tanıdığı biri. Ben burada sosyolog olarak, ama sanatla uğraşan bir sosyolog olarak bulunuyorum. Beni özellikle ilgilendiren şey bu parçalanan, atomize olmuş toplumda homojenliğini kaybetmiş bir ortamda siyasetin, sosyolojinin ve sanatın; hepsinin nesnelerinin kaybolmaya başladığı bir dönem söz konusu olduğunda; sanatçı ve eleştirmenin bu ortamda bu olaya nasıl yaklaştıklarını ele alıp incelemek. Şimdi isterseniz daha fazla sözü uzatmayayım ve öncelikle sözü sanatçıya verelim, çünkü zannediyorum ki, böyle bir ortamda, 19. yüzyılda başlayan bir bilimsellik döneminin sona erdiği 20. yüzyıldan çıktığımız bu dönemde; sezginin önemi güncelleşiyor ve belki de Platon'dan beri hakimiyetini koruyan akıl üzerine olan düşünce sezgi ile karşılaştığında, sezgi burada, tarihsel bir intikam alma dönemine girmekte. Dolayısıyla; gerek filozoflar gerek sosyologlar bugün sanatçının peşinden koşmaya başladılar, zannediyorum. Onun için ben, önce, Mehmet Güleryüz'e söz vermek istiyorum.

Mehmet Güleryüz- Oldukça zor bir görev üstlendiğim kanısındayım.

Görev diyorum; zira bir tarafta Sezer Tansuğ ki Sezer Tansuğ karşısına çıkmaya beni kim itti diye sordum önce, Sezer'in karşısına Arena'da kapak açılıp beni ittiler. Sezerle evvelki gece yolda rastlaştığımızda o tesadüf, yanımızda sevgili Enis Batur da vardı. Ben onunla da daha önce rastlaşmıştım. Tam o sırada Sezer de Tarık Zafer Tunaya Kültür Merkezi'nden çıkmış geliyordu. "Hazır ol, yarın kapışıyoruz," dedi. Yani bu aslında moral bozan(!) bir yaklaşımdı. Ama Sezer'le çok eski bir tanışma var aramızda. Sezer'i ben 1958'den beri tanıyorum. 1958 yılında ben akademiye girmiştim.

1959 yılında da Sezer'in yanına yaklaşabildim. Bir yıl sonra yaklaştım demek Sezer'le oturup her konuda tartıştım anlamında değil tabii. 1959'da ben Baylan grubuna bir yanaşma olarak, ürkek bir biçimde masalardan birinde yavaş yavaş o masaya doğru milimetrik mesafeler kazanarak yaklaştım. Sonra da Sezer Tansuğ'la daha sonraki çok uzun yıllar sürecek olan dostluk diyebilir miyim bilemiyorum, ama bir tanışma, bir hırlaşma, bir itiş kakış ve müthiş asidik bir ortam oluşturduk bereber. Demin dediler ki kurşuna karşı yeleğini giydin mi? Ben dedim hayır yelek giymedim. Çünkü Sezer asit atar. Şimdi bütün bu şakalar bir yana evvela konu: Sezer'in üzerine dönmüş olması değil, eleştirmen ve sanatçı Türkiye'de eleştiri kurumu ve özellikle plastik sanatlar. Sezer plastik sanatlarda eleştiriyi bence kurumsallaştıran kişidir diyebilirim. Benim burda konuşmacı seçilmem ve Sezer'e karşı seçilmemin herhalde bir nedeni var. Ben uzun yıllar Sezer'i tanımak ardındanda Sezer'le zaman zaman sözü sakınmaksızın konuşmak durumunda olanlardan biriyim. Sezer'e bazı hatırlatmalar yapabilecek noktadayım ve Sezer'den zaman zaman taleplerim olmuştur. Onlardan bir tanesi de hatırladığım kadarıyla ve onun da hatırlıyacağı: Eleştiriye ara verdiği uzun bir zaman içerisinde. Hatırlarsan; Fransız Konsolosluğu'nun önünde bir gün tekrar eleştiri yapman için değil mi Sezer? Evet, zannederim bu 60'lı yılların içinde idi ve yazması gereğini onun eleştirisinin önemini ki o zaman çok önemliydi diyebilirim. Sezer her şeyden evvel bu alan için kendini çok ciddi hazırlamış kişilerden biridir. Sezer'i son 5 yıl içinde tanıyan sanatçılar, 10 yıl içinde tanıyan sanatçılar, galeriler başka türlü görebilirler. Public de Sezer'i başka türlü tanıyabilir, ama sadık bir izleyicisi olarak mecburen Sezer'i baştan sona bütün evreleri ile tanıdığımı söyleyebilirim. Ama benden çok daha iyi tanıyan kişiler olduğuda muhakkak. Sezer Tansuğ'da müşahas bir biçimde ortaya çıkacak eleştiri Türkiye'de uzun yıllar eleştiriyi, yani plastik sanatlardaki nesnel eleştiriyi diğer sanatlarla da uzun yıllar bilfiil ilgilenmiş olmasından dolayı geniş vizyonu ile Sezer sinemayı çok iyi bilen ve bilfiil sinema yapmış bir kişidir. Ardından bir desen anime ki *Amentii Gemisi Nasıl Yiriidii* gibi birçok çalışmaları olan, resim tarihine ve sinema tarihine ilişkin çok kitabı, incelemesi olan ve sadece sanatla, eleştiriyle daha doğrusu eleştiriyi meslek olarak benimsemiş. Bu riski üstüne almış. Bunlara dikkat etmenizi istiyorum. Bu nokta çok önemli her şeyi buna göre çarpıp daha sonra değerlendireceğiz. Çok parlak bir eleştiri yazısı yazmak yeterli bir şey değil. Çok doğru saptamalar yapmak da yeterli değil. Bunları hayatınızın meselesi yapmanız si-

ze birçok şeyi yükler. Bunu üstüne alıp bir yalnızlığı ve bir mücadele adamı olmayı ve sırtını duvara dayayarak her türlü meselede, doğru söylesin veya yanılsın, bunun meselesini üstüne alan kişi olarak Sezer önemlidir. Buradan hareketle acaba böyle sanatçılar da var mı? Sanatçıya o yönden bakıldığında ki ben sanatçı olarak böyle bakılmasından yanayım. Sanatı parlak bir biçimde yapabiliyor olmak bir şey değil, sanatı hayatına hayatını sanata koymak ve onunla bir olmak ve uzun süre sırtında taşımak ve götürmek, işte zor olan bu. Sezer bu noktalarda önce hakkı verilmesi gereken bir kişidir. Konu Sezer'in kişiliği değil. Yine dikkatinizi çekiyorum; Sezer, Türkiye'de eleştiri denince akla gelen kişi olduğu için bu kişiliği ve bu kişiliğin o ters kaldığı eleştirmen tavrına dikkatinizi çekmek istiyorum. Bu bir tanıtma konuşması. Şu ana kadar olan kısım Sezer ve eleştirmen bizim için çok önemliydi. Biz resme başladığımız zaman Sezer'in kritik yapıyor olması, kritik yazıları bizim için çok önemliydi ve eğer 60 kuşağı denilen burda adını anmakta onur duyacağım arkadaşlarım Komet, Burhan Uygur, Utku Varlık, Neşe Erdok, Alaaddin Aksoy ve ben daha sizin hatırlıyacağınız bir çok kişi bu eleştirilerin sayesinde diyebileceğim kadar belli bir keskinlik, belli bir dikkat mecburiyeti hissetmişlerdir birçok konularda. Yanlız aynı kişinin zaman içindeki tavırlarındaki, değerlendirmelerindeki değişikliklerde, ayrıca bununda bir öğretici tarafı olmuştur. Bu noktaya fazla girmek istemiyorum. Ben buraya kadar olan kısmını söyledim. Onun ötesinde de siz devam edin.

A.A.- Evet, yani burda, şu anda, vurgulanan, Sezer Tansuğ'un eleştirmen yanı, galiba; aslında sanatçıya ben söz vermişken söz eleştirmene doğru gitti. 19. yüzyıl Fransa resminde 19. yüzyıl, 20. yüzyıl başında eleştirmenlere büyük görevler düştü ve galiba siz bunu 60'lı yıllarda, Türkiye'de, başlattınız.

Sezer Tansuğ- Bizim başlattığımız yıllar belli. 58'den sonra. Ama ben 55'ten itibaren yazmaya başladım. Başlangıç tarihini şöyle belirliyorum: Maya galerisinde Yüksel Aslan'ın açtığı sergiyle. Yani bir başlangıç noktası koymak için.

Tabii sonradan ara verilmiş. Böyle geniş bir şekilde, birçok kimseyle alışverişe girdiğimiz, yani eleştirel alışverişe girdiğimiz yıllar daha sonrasında; özellikle 60'larm ortasından 70'lere kadar devam etmiştir. Şimdi tabii, Mehmet bir bakıma belki mübalağa etti ama, sanatla eleştirinin karşı karşıya olmasının arkasında tabii ki sanatçıyla eleştirmen kişiliğinin birbirinden ayırt edilmemesi vardır. Sizde biliyorsunuz Avrupa'da da eleştirmenler sanatçılarla birlikte yaşamışlardır daima. Çünkü iyi anlayabilmek, iyi ifade edebil-

mek, iyi kavrayabilmek için onları tanıyabilmeleri gerekmektedir. Biz de böyle bir yol izledik. Zaten bu bizimle başlamış bir şey de değildi. Daha öncesinde de vardı. Akranlar meselesi vardır. Mehmet bir çeşit akran sayılır. Çünkü Baylan'a –Baylan pastanesindeki toplantılara– gelmiş ve katılmıştır. Öyle ürkek filan da değil, gayet cesur bir şekilde gelmiştir, tartışmalara da katılmıştır. Türkiye'de etkinliği görülen insanlar o tartışmalarm içinde yetişmişlerdir. Bugün şartlar değişti öyle ortamlar yok, ama başka türlüleri var; mesela galeriler var. Galerilerde toplanılıyor, oralarda tartışmalar oluyor, başka zeminler bulunabiliyor. Şimdi de eleştirmenin tabii bir görevi var. Nasıl bir görev bu, belki kendisini var etme görevi, yani sanatın karşısında ben de varım diyebilmek, yani dostlardan geri kalınamak, hatta mümkünse onların üstüne çıkmak. Ben zaman zaman bilirim ki benim sözüm yapılan resimlerin hepsinden daha değerlidir. Benim sözümle hiçbir resim yarışamaz da diyorum. Böyle iddialara da girdiğim zaman oluyor ama bunu söyleyip de işi bitirmiş olmak değil, devamlı karşıma çıkan resimlerle, her resimle yeni baştan kendimi ispat etmek için hesaplaşmak zorunda kalıyorum.

A.A.- Söylediğinizin tam karşısında oluyorsunuz. Saldırı anlamında; eleştiri anlamında değil.

S.T.- Gerçek anlamda tam karşı karşıya oluyorum. Sürekli yapılan işle, yapılan resimle yaratılan plastik olguyla sürekli hesaplaşmaktasınız. Onun için bu görevi mümkün olduğu kadar yerine getirmiş mi sayılıyoruz bilemiyorum. Bir insanı buna iten nedenler var. Bunların da bilinmesi lazım şimdi. Biz sanat tarihi eğitimi gördük. Bu da tabii ki eleştiriye başka bir disiplin getirdi ki bunu Mehmet Güleryüz belli bir oranda vurguladı. Aslında bir anlamda kurumsallaştırmak kavramına bağladı, öyle de denilebilir, başka türlü de denilebilir. Çünkü daha öncesinde daha çok, böyle meslekten yani sanat eğitimi görsel biçim eğitimi görmüş kimseler değil de gazeteciler, romancılar, şairler bu alanda faaliyet gösteriyorlardı. Sanat tarihçisi hüviyetine sahip, o eğitimi görmüş olanlarsa pek yanaşmıyorlardı. Çünkü çağdaş sanatla uğraşmak gerçekten risk almak demektir. Ben her zaman şunu belirtiyorum. Biz Fındıklı'da şimdi Mimarlık Fakültesi olan binada okuyorduk. 1949 senesiyle ilgili bu konu. 1952'ye kadar orada okuduk. Edebiyat Fakültesi'ydi; sanat tarihi bölümü oradaydı, yanımızda da Akademi vardı. Orada Dürer, Rembrandt, çağdaşlara kadar, özellikle Klee'nin çağdaşların içinde kocaman bir ilgi alam oluşturan bir sanatçı olması bakımından, bunlar hakkında bilgiler ediniyorduk. Fakat yanımızdaki bi-

nada ne yapıldığını kimse bilmiyordu. Halbuki sanatın sürekliliği vardır, öyle değil mi? Bu ülkede öteden beri sanat yapılıyor ve bugün bu zincir devam ediyor. Bunun halkaları oralarda bulunuyorlar. Bunları görmemiz lazımdı. Şimdi benim şansım şu oldu denilebilir. Ben sanat tarihi disiplini içinde, mensup imkânları olan birisi olsaydım, belki de bu işe bu kadar hevesli olmayacaktım. Bir akademik statüko içine girebilirdim belki. Fakat imkânların azlığı kuvveti kalbe vermeme neden oldu. Benim başka bir slogamm daha vardır. Ben aşktır eleştirmek derim. Eleştirmek benim için bir aşktır, aşk tutkusudur. Bundan vazgeçmem. Bu mizaç beni eleştiriye sevk etmiştir. Tabii bu deminki söylediğim şeylerle de bağlantılıdır. Yani bağlamlarla da ilintilidir. Dolayısıyla çağdaş sanatla ilgilenenlerin sanat tarihçiler arasmda yaygmlaşması umudunu besliyorum. Bunun örnekleri de giderek belirmeye başladı. Gerçi çağdaş sanatı tarihsel sanata yaklaştırıyorlarmış gibi deskritif bir yaklaşımla bakıyorlar. Bunun aşılması, çağdaş sanatın son derece dramatik bir mesele haline gelmesi değil midir? Bunun çoşkuları ile birarada bulunulması kavgalarının yapılması lazım. Bu kavgalara da doğrusu galiba en çok ben cesaret ediyorum. Yani bunu özellikle vurgulamam gerekmez. Herkesin bildiği bir şeydir ve bunlar olmadan da bir ortama dinamizmin geleceğine inanmıyorum. Çünkü sanat sürekli çatışmalarm yaşandığı bir alandır. Sanatçı bu çatışmaları yaşayarak zaten yaratır. Başka bir şansı yoktur. Onun için eleştirmenin de bu olgu karşısında onu yaşayan, o süreçleri yaşayan, o riskleri göze alabilen bir tavırla ortaya çıkması gerekir. Bu tabii ki başka meselelerle de birleşir. Sadece kişisel bir sorun olmakla kalmaz. Bunun bütün yaşam boyutlarının irdelendiği cepheleri de vardır. Bunun içinde siyaset de vardır, bunun içinde sosyoloji de vardır. Bunun içinde inanç meseleleri ve sistemleri de vardır.

A.A.- Bilimsellik döneminin yok olmaya başladığı, bilimin kriz içinde olduğu, fizikçilerin kendilerinin bilim yapmaktan başka bir fiksiyon yazdıklarını, yani hikâye yazdıklarını kabul ettikleri bir dönemde, sanatçıya ihtiyaçları olmaya başlıyor diyorum. Başka bir şey de 60'larda eleştiri dendiğinde, yani bir yerde saldırı karşındakini yadsıma yüceltme yerine onu batırma üzerine kurulu bir gelenek söz konusuydu galiba. Eleştiri de, aym zamanda hem tamtacaktı, hem de saldıracaktı. Fakat aradan 68 geçti tabii. Bunun siyasi yansımaları çok şiddetli oldu. Batı'daki gibi hiç olmadı ve 90'lara gelindiğinde zannediyorum belli bir söylem aym zamanda kırılmaya başladı. Zaten 80'li yıllarda kırılmaya başlamıştı. Kırıldı yahut bir darbeyle kırıldı belki ama sonuçta zaten belki buraya geline-

cekti ve Hegelci Marxçı yadsıma üzerine kurulu olan bir gelenek meşruluğunu kaybetmeye başladı. Aynı zamanda bunun yerine farklılıkların, tekilliklerin öne çıktığını görüyoruz. İşte modernite, postmodernite tartışmaları da bununla ilişkili, bundan kaynaklanıyor. Bir de şunu sormak istiyorum: eleştiri yapan insan yani eleştiren, eski bir geleneğin sürdürücüsü olan eleştirmen bugün başka bir insanla karşı karşıya geldi o da küratör (düzenleyici). Çünkü onlar belli temaları kullanıyor. Belli bir sanatçı grubunu kendi bünyelerine çekiyor. Yani, galiba, ortam değişti ve bu ortamda eleştirmen hâlâ yazmak zorunda tabii, herhalde; ama ne gibi bir güçlükle karşı karşıya?

S.T.- Şimdi Mehmet'in eleştiriye yönelttiği bir eleştiri var. Onun üzerinde durmak lazım. Yani bu dönemde kolayca yazı yazılabiliyor. Falan diyor ki, hakikaten öyle. Bunun birtakım sebepleri var. Yani bunun üzerinde durmak hem gerekir, hem gerekmez. Bir anlamda eğer bir temele oturmuşsanız bu yöndeki etkinliğinizle her türlü oyunu oynayabiliyorsunuz. Ama doğrudan doğruya bir temelden yoksun olarak bu işin ortasına öyle bodoslamadan girenler için tehlike var. Buna da işaret etmek lazım. Sonra başka nedenleri, ekonomik nedenleri var. Çok yazı yazıyorsun diyorsanız, çok yazı yazmaya mecburum. Çünkü çok az para alıyorum diyebilirim. Bu işlerin disipline olduğu bir ülkede, Almanya'da birisine sordum. Bir eleştirmen kaç para alıyor dedim. Dergiden alıyor, sanatçıdan veya galeriden değil. Yazdığı bir iki yazı için ayda 6.000 mark alıyor. Yani insanın değeri var. Burada eleştiriye karşı yöneltilen eleştiri insanın değerinin bilinmediğidir. Bu olay birçok cephede var. Resme karşı ilginin tuhaf sansasyonlarla birlikte olmasının nedeni aslında Türkiye'de resim geleneğinin olmadığı falan gibi birtakım sorunlara da bağlanıyor. Sonra müzeciliğin son derece geri planda kalması, müzelerde çalışmanın nerdeyse insan haysiyetine dokunan bir olay haline gelmesi. Bu konuda benim bir önerim var. Diyorum ki müzelerde çalışanlar sakın müze için çalışmasın, kendileri için çalışsınlar. Böylece onlara şeref vermeyen o kurumlara onlar şeref versinler. Kendilerini yetiştirsinler. O boş vakitleri o gayri insani boş vakitleri kendileri için kullansınlar. Bu türden eleştirinin bu türden meseleleri de vardır. Türk resminin sadece 100 yıllık geçmişe sahip olduğu iddiası gibi, neden Türk musikisi için, neden Türk edebiyatı için bütün çağdaş değişimleri yaşadığı halde, bütün çağdaş değişimleri yaşayan mimari karşımızda olduğu halde, niçin insanlar Türk mimarisi 100 sene önce, Türk musikisi 100 sene önce, Türk edebiyatı 100 sene önce başladı demiyor. Ne-

den sadece resim bu itham altında. Çünkü resimde bu garip biçim değişimini, yani Batı ile ilişki sonucunda ortaya çıkan biçim değişiminin altında saklanan ruhu, geleneği anlamak son derece zor bir iştir ve son derece bireyseldir. Bunun yaygınlaşmaması, toplumsal bakış açısının darlığına bağlı olan bir şeydir. Bunu kavrayan az insan vardır. Bunu uygulayan az insan vardır. Orada bütün iş, yani Vehbi'nin kerrakesi orada anlaşılır. Birisi eğer diyorsa Türk resmi 100 yıl önce başlamıştır. O adamın yüzüne bile bakmamak gerekir. Çünkü o hiçbir şey anlamıyor demektir. Ama Türk resmi kendi gelenekleri ve kendi geçmişindeki bütün değerleri bugün de taşımaktadır diyen biri varsa onun sözüne kulak vermek lazımdır. Benim kanımca bütün mesele burda, bu işin püf noktasında ve Vehbi'nin kerrakesinin de anlaşılacağı bu nokta. Bunu bütün akademiye sorarsanız, biliyorsunuz. Bir Osman Hamdi olayı var, onunla başlıyor bütün mesele, bütün insan figürü meselesi ona geliyor. Yani birçok mesele onunla başladı deniyor. Bu son derece yanlış bir şey. Bu Türkiye'nin çağdaşlık imajına da zarar veriyor. Çünkü Batı hâlâ bu adamı tanıyor. Türk resminde hala Osman Hamdi biliniyor ve bu son derece yanlış ve onun yerine ikame edilmesi gereken isimler var. Özellikle Türk izlenimcilerinin mesela İstanbul ışığını yaşamış olanların. Böyle bir ışık Paris'te filan yok. İstanbul ışığını yaşamış bir resim üslubu bir türlü anlaşılmak, bir türlü kavranmak istenmiyor. Neden, ne farkı var bir Halil Paşa'nın, bir Nazmi Ziya'nın oradaki adamlardan hiçbir farkı yok. Çok daha, belki başka açılardan çok daha farklı değerler getiriyorlar. Bir bu var, bir de çok önemli bir başka sorun. Bu tabii birlikte olan bir şey. Bir farklılığın bilincine varılması lazım. Şimdi küratör meselesinde ön planda ortaya çıkması gereken şey. Gerçi bunun kulaktan dolma tatbikatı yapılmak isteniyor. O türden mesajlar veriliyor. İşte Avrasya sorunu, göç meselesi, bilmem Türk haletiruhiyesi, bilmem ne gibi imalarda bulunuluyor. Ama işin temeline, esasına girilmiyor. Çünkü temeline girmek için bütün geleneklerle o irtibatın kurulması lazım. Küratörlük (düzenlemecilik) meselesi eleştirinin karşısına çıkıyor diyemem, çünkü eleştirmen de....

A.A.- Farklı bir şey.

S.T.- Tabii yani karşısında olduğu söylenemez. O da ayrı bir disiplindir. Ama bu donanımlara sahip olması lazım. Ancak o şekilde, farklılığının bilincine sahip olarak kendisini ispat edebilir. Yoksa dışarıda yapılan birtakım şeylerden hareket ederek ona uygun, onu bir çeşit deforme eden, çarpıtan, buraya uydurulmak üzere başlanan birtakım işlere girilişirse tabii ki hiç önemi kalmaz. Bu

ne oluyor. Tarihe bakış açısının da bir çeşit müzayedeci bakış açısı olması ile birleşiyor. Bir Kanuni Süleyman sergisi hazırlandı, kıyamet koptu. Halbuki Türklerin dünyaya tarihsel varlıklarını ispat etmek gibi bir zorunlukları yok. Çağdaş varlıklarını ispat etmek gibi bir zorunlukları var. Buna hiç kimse girmiyor. Bir bakıyorsunuz bir küratör, –bu Venedik Bienali'nde dikkatimi çekti,– bu işe girmek istediği zaman Fatih Sultan Mehmet'in resmiyle bu işe girmek istiyor. Üstelik antika bir değeri bile olmayan bir Fatih Sultan Mehmet oluyor bu. Onun için bunlar son derece yanlış ve ne oluyor bu, efendim dünya ile birlikte hareket ediyoruz diyorlar. Dünya ile birlikte hareket ediyoruz diyen küratörleri sanat dünyası hiç umursamıyor. Böyle gerçeklerle karşı karşıyayız. Onun için meselelere bu açıdan bakmak ve farklılık bilincine sahip olmak ve geleneklerin idrakine de sahip olmak lazım. İdrak meselesi de tabii ki toplumsal idrak diye bir şey biraz zor, bireysel idrak diye bir şey daha çok var.

A.A.- Şu da var galiba, demin söylediğim gibi ne zamanki diğer branştaki insanlar sanatı önemsemeye başlıyorlar o andan itibaren belirli konular üzerine eğilmeye başlanıyor ve küratörlük orada önem kazanıyor gibi, geliyor bana. Yani; ben şimdi şunu söylemek istiyorum: 70'li yıllarda olsaydık bugün ben sosyolog olarak mesela, Türkiye'deki devlet üzerine araştırma yapacağım, ne yapardım; giderdim ekonomistleri bulurdum, antropologları bulurdum. Bugün ihtiyacım sanatçılara yönelmeye başlıyor. O anlamda eleştirmenden farklı bir ilişki ortaya çıkıyor. Peki kurumlardan bahsedildi bir de sizin özelliğiniz kurumlar dışına çıkarak eğitimi ve sanatı sürdürmek söz konusu. Bir ara Fındıklı'dasınız orayı bırakıyorsunuz ve kurum içi bir çalışmaya başlıyorsunuz. Bence bu da en azından 70'li yıllarda başlayan bir akımı güncelleştiren bir şey.

M.G.- Şimdi bu bana ait bir şey tabii. Sezer'le ve kritik mekânizmasıyla bağdaştırmaya çalışacağım bunu. Niye ben akademiyi bıraktım. Akademiye girmek için çocukluktan beri büyük hayalleri olan biriydim ve ailemde de işte akademililer var. Halam ressam, kuzenim ressam, tezhipçi falan çocukluktan itibaren, mesela ben ilkokuldaydım falan, akademi yangını oldu ve ben akademi yangını olduğunda yatılı okulda okuyordum. Hiç kimsenin duymadığı kadar acı duydum. Çünkü oraya gitmek istiyordum ve akademi yanıyordu. Yani ilkokul dördüncü sınıftaki bir çocuğun akademinin yanmasından duyduğu bir acıyı hiçbir çocuk duymamıştır. Bir de artık gidemiyeceğim bir yer gibi. Çünkü daha önce ziyaret etmiştim. Böyle bir hayali olan birinin son anda, yani 20 yaşında

akademiye girdim. Askerlik çekiyordu bacağımdan, her gece evime polisler geliyordu. Ben pencereden giriyordum evime. Çünkü askere götürmek istiyorlardı ve ben böyle girdim akademiye. Akademiye girdiğim yıl şöyle bir şey vardı öğrenciler arasında. Bir hoca istifa etmişti, rahmetli İlhan Koman tanımıyordum, hiç de tanışmak maalesef kısmet olmadı. İlhan Koman akademide hoca olduğu halde istifa etmişti. Ben akademiye girmek için ölüyordum. Birisi akademiye girmiş bitirmiş akademiye hoca olmuş ve istifa etmiş. Bu müthiş bir şey. Bu mesela benim istifamın, daha sonraki istifamın ilk kıvılcımıdır. Ardında kritik müessesesinin, yani kritik olarak gördüğümüz Sezer dostum ve Baylan grubunun bir tavrı vardı akademiye karşı. Ben geldiğimde "Sen kimsin?" dediler. "Ben akademi öğrencisiyim," dedim. "He! He!" dediler. Hep benim senelerdir söylediğim bir şey vardır. Bütün ressamlar bilir, öyle akademili ve ressam tarzıdır. Sezer güler, he he diye gülünür. Sezer, Sinan Bıçakçı (karikatürist) Ömer, herkes. Akademililiğim küçümsendi. Çok önemsediğim yerle dalga geçiliyor. Korkunç bir şey. Sonra bir garip adam var; geliyor gidiyor. Başında fötr türü bir yazlık bir şapka, pos bıyıklı, kravatsız, üzerinde şimdi moda olan haki kumaş bir elbise yazlık; böyle birisi, hep de koltuğunun altında bir kitap var. Bir zaman sonra Yüksel Aslan imajı müthiş bir olay ben ona bakıyordum. Sezer'in iyi arkadaşı. Daha sonra Yüksel Aslan'ın resimlerini görüyordum. Benim akademide o büyük hayranlıkla girdiğim akademide gördüğüm ve sükûtu hayale uğradığım resimlerle hiçbir ilgisi yok. Çünkü benim girdiğim yapılması gerektiğini söyledikleri resim mitolojik temalar yeşil insan fügürleri ama onlarda deforme olmuş kötü kübizm falan böyle köşelere doğru hareketli konular. İşte "Paris ve üç güzel," balıkçılar, manav, kasap, hattat böyle fügürasyon ve tabii devamlı akademiye atak var. Bizim tek tutunduğumuz dal akademi ve akedemiye atak var. Yıllar boyu akademiye atak Sezer tarafından götürüldü. Bunu daha sonraları biz...

S.T.- Oradan emekli olduk yalnız.

M.G.- Evet oralara da geleceğim. Buradan emekli oldu. Sezer Tansuğ ve çevresi ve benim saydığım kişiler bunu derken biz akademide akademik eğitimin belki de yine dışarda gördüğümüz aldığımız şeylerle fakat bunu görmeyen arkadaşlarla beraber akademik eğitimin dışında bir resim yapmaya başladık ve bu resim sürekli eleştiri aldı. Sürekli hocalar tarafından dışlandı ve biz sınıfta kalmak pahasına bu resmi yaptık ve bu Türk resminde yeni fügürasyon meselesidir. Sezer'in akademiye getirdiği kritikler son dere-

ce ciddi kritiklerdi. Bu kritiklerde bir sistemin çok açık eleştirisi vardı ve Sezer'in sanat tarihçisi oluşu bunun ötesinde resmin akademi tarafından, akademik eğitim tarafından engellenen açılımının tam adını koymadığı halde işaretlerini vermiştir. Bizim o resmi oluşturma çabalarımıza gösterdiği ilgi bir yandan da yine akademili olmamız nedeni ile yüz vermeyişi. Çünkü Sezer gayretini, taraftarlığını daha ziyade Yüksel Aslan, Ömer Uluç gibi akademi dışındakilere yöneltmişti. Bizim belirginleşen ve akademideki resmin dışında oluşan akademi içinde aslında bir başkaldırma ki çok önemli bir şeydir. Bunu görmezden gelmeye çabalaması ki ben bunu böyle söyleyeceğim ve bizim sergilerimize yazılarında yer verdiğinde, sonuçta o devrik ve bir şeyi alıp başlatıp sonra tam onun tersinde bitiren kurgusuyla: "Yine de ben kalbimi onlarınkinin yanma koymam," diye bitiriyordu. O kalp kendi kalbiydi. Demin bahsettiği kalbi yanına koymıyacağı kalplerde bizimkilerdi. Tabii bu kışkırtma yerini bulmuyor değildi. Bizim için söylediği laflardan bir tanesi. O dönemde bu kontestasyon bu başkaldıran karşı müstekreh (iğrenç) diye akademi hocaları tarafından adlandırılan resmin yeri. "Bu çocuklar," diyordu "bir yerde turşu çömleğini çatlatacaklar," diyordu. Bu turşu çömleğini biz çatlattık. Daha sonra akademiye hoca olarak da girdiğim zamanda demin bahsettiğim kurum dışına çıkışım akademideki 5 yıllık mücadelem bunu bilen, bilmiyen var. Ben 5 yıl daha mecburi hizmetim olduğu halde istifa ettim. Çünkü sistem olarak, hakiki insan ve sanatçı yetiştirmek yönünde samimi olmadıklarına bugün hâlâ inanıyorum ve bu doğrudur. Bunun dışına çıkmam ta oralara bağlıdır. Ama gel gelelim Sezer bir kritik. Tek kritik olarak Türk resmini o provoke etmiş, çekmiş itmiştir çoğu zaman, şunu belirtmek isterim: Sezer'in eleştirileri aşktır. Ardından sanatçı benim hiçbir sözümle yarışamaz demesi ki zaman zaman celallenir. Sezer'in belli dalgalanmaları vardır. Sezer biriyle dalgalanır, onunla coşar. Onu yukarı çıkarır ve birden ihtikal eder ki. Ne oluyor yahu? Sezer bu özgürlüğü kendinde gören kişidir. Bu tabii ki çok hissi bir davranış.

S.T.- Şimdi burda çatışma başlayacak galiba.

M.G.- Başlayacak. Bu yanlızca bir girişti. Şimdi efendim Sezer vakası şöyle bir olay. Benim gördüğüm ve benim daima hakikaten gıpta ettiğim adamlar vardır. Yani önünüzde mesela Sezer'in asistan olduğu üniversiteden ayrılma olayı hissî, kalbî, aşkî de olsa güzel bir ayrılmadır. Ben tabii o zaman hep ayrılan adamlara özeniyordum. Ayrılan adamlar benim için daha önemli. Kazablanka'daki Humphry Bogart gibi ayrılan, bırakan hep böyle bırakan, giden

hani o kovboy herşey hazır, ev var kadın var çocuk var herşey hazır, ama yine de o gider. Ben galiba öyle yapıda bir adamım ve ona özenmişim. Ben ama bilinçli ödedim. Sezer de üniversiteyi bırakmış gitmiş. Sezer demin söylediğim müzelerde ömrünü geçirirken aslında müzelere pek bir önem vermedi. Verdi verdi müzelere şeref verdi. O ayrı ama Sezer yazısını yazdı. Sezer akademiye girmek istedi işte bu beni şaşırttı. Bu hepimizi şaşırttı. Çünkü o akademiye karşı çok ...

S.T.- Birazdan emekli olması lazım.

M.G.- Şimdi bakın işte mesele burada başlıyor. O ana kadar reddeden, çok az şeyle yaşayan Sezer. Bir sazı vardı. Sezer'in büyük eğlencesi. Sezer hakikaten çok minimumla yaşayan biridir. Hâlâ bugün böyle yaşayan biridir. Ama daha ilginci bu minimum için bazı yan şeylere bazı şeyleri feda etti. Yani bu benim affetmediğim yanı. Sezer heccav, biliyorsunuz nedir: hiciv sanatçısı. Sezer'in inanılmaz... belki benim hepsini de tasvip edişimde bu yatıyor. Sezer son heccavlardan biridir. Yani kimler gibi? Eşref gibi ve kendini yakmak pahasına lafının önüne geçemeyen biridir. Fakat belli bir zaman sonra demin bahsettiği dertleri onu akademi gibi reddettiği bir yere bir bakıyorsunuz o güne kadar küfür ettiği yer. Zaten dünden hazır. Sezer bir adım atsa. Orası asidin içine alıp eritmeyi çok iyi bilen bir yerdir. Ciddi bir yerdir! Yani asit kazanıdır. Sağ kurtulursanız muhakkak bir parçanız gitmiştir. Sezer oraya girdi ve Sezer'in büyük bir parçasını bıraktığı kanısındayım. Orada bazı şeylere alıştı. Oradan itibaren Sezer yazısını kiralamaya başladı. Yazısını satmaya başladı. Sezer bunu intikam olarak yaptı. Buna örnek; demin söylediği: "Benim sözümle hiçbir sanatçı yarışamaz." Sezer resmi daima bir tahta perde gibi kullanıyor. O tahta perdenin arkasından istediği yerlere taş attı ve çoğu zaman da gerektiği zaman sanatın çirkefli sularını böyle bir sopayla karıştırıp bazen kokular çıkartmıştır. Ama Sezer bunda hep kokular çıkartmaktan yana olmadı. Sezer bugün birçok galerinin pek çok sevdiği birisi. O galerilerde zamanının çoğunu geçirmek zorunda olduğu, çünkü gidecek bir yeri olmadığını söylemesi, benim ona çoğu zaman seninle ne ilgisi var bu galeride oturmanın ve bu galerinin kişilerinin bu resimlerin senin koruduğun resim veya senin inandığın sanatla ne ilgisi var. Ne yapayım gidecek yerim yok. Vizyona yazılar yazdı sonra sanat eleştirmeni olarak ve burada piyasayı oluşturmaya çalıştı ve burada yanlış haberler verdi, yanlış fiyatlar verdi bunlar doğru değildi.

S.T.- Mizahtı o piyasa şeyi.

M.G.- Mizah? Nasıl mizah olarak aldığını bilmiyorum. Şimdi şunu demek istiyorum. Sezer'in hareketinden örnekle Türk resmi, Türk sanatının bir kritik müessesesiyle karşı karşıya kaldığında bunun keyfi bir sistem oluşu. Bu keyfilik henüz geçmedi. Çünkü şöyle bir şey var. Müthiş bir tembelliğin hakim olduğu bir alan resim müthiş bir sahtekârlığa açık bir alan. Buçuk bir dil bilen bir hanım tercümelerle başlayıp curator (düzenleyici) oldu. Bir de curator meselesi çıktı ortaya. Türkiye'de dünyadaki hiç bir eşiyle benzeri olmayan bir halde. Curator nedir?. Türkiye'de olduğu gibi böyle bir gücü, yani sanatçıları birer renk tüpü gibi kullanıp bu renk tüplerinden bir sanat eseri boyamaya kalkan kişi değildir. Bizde bu oluyor. Yani ben bu adamları buluyorum, bunlara konu veriyorum, bunları taşıyorum, bunların üzerine yazıyı da ben yazıyorum. Bütün güç bende o zaman, ben bunlara ne yapacaklarını da söylüyorum. Dolayısıyla sanatçı benim. Şimdi böyle bir yaratılmış yeni bir canavar var. Bunun karşısına ne çıkabilirdi? Karşısına ciddi sanat kritiği çıkardı. Sanat kritiği demek şu; bir kere bizde yazı yazma meselesi bir silah olarak kullanılıyor. Bir ressam oturup her dakika yazı yazamaz. Ben hiçbir zaman böyle bir şeyden yana değilim. Kritik, yaptığım işe bakan, belli düşüncelerini hazırlığının hesabını, çıkan işler üstüne koyup onlarla bakan, o namusu ve o dikkati gösteren ve o sorumluluktaki kişinin görevi. Siz oturup bir tekzip yazamazsınız. Tekzip yazarsanız çok garip olur. Mesela Bedri Baykam kendisine yazılan şeyleri bazen tekzip ediyor, hoş olmuyor. Çünkü haklı olduğu halde bu sefer kendi koruyan biri durumuna da düşebiliyor insan. Buna karşı bir ikinci kritik yok ki ya sen yanlış söylüyorsun veya sen böyle bakıyorsun. Ama bu metodla bakışınla bu ama bu işe şöylede bakınabilir. İkinci adam yok hiçbir yani kritiğin kritiği yok. Kritiğin kritiği ne zamana kadar var o kişi olanda yani gidip zemzem kuyusuna affedersiniz defihacet edipte dikkati üzerin çekene kadar. Dikkati üstüne çeken kişinin dediklerine doğru bakmaya başladığınızda tamamen kof ve işi röportajlara dönüştüren. Mesela bol röportaj var. Bu neye sevk ediyor? Hiçbir hazırlığı yok bunu yazan kişinin. Röportaj yapılan sanatçı kişinin ise hazırlıkları var. Bakıyorum, inanılmaz laflar ediyorlar. Ya ben bu kişileri tek tek tanıyorum. Baudrillard'dan aşağı konuşmuyorlar. Bir de Leotard. Yani olacak iş değil.

A.A- Baudrillard Venedik Bienali'ne katılmış sanatçı olarak.

M.G.- Evet neyse yani uzatmıyalım.

A.A.- Konu aslında tam bu.

M.G.- Sanatçı, bakın ben tam otuz yıl oluyor ilk sergimden bu

yana. Ben otuz yıl içinde birtakım şeyler yaptım. Bu yaptığım işler. Kendimden örnekler vereyim. Bu dönemlerin arasındaki fark ben bugün yapacağım bir sergiyi iptal ettim. İptal etme nedenim aralıkta sergi istendi benden. Epey bir süredir sergi yapmıyorum. Samimiyetle sergi yapmak istemediğimi galerime söyledim. Nedeni bunun sadece para getireceği yanı. Bana sergimin gereği yaptığım işe eğilinmesi, bakılması, bunun üzerine konuşulması, bunun üzerine bana gelecek herhangi bir şeyinin olmayacağından yüzde yüz emin olmamdan vazgeçtim. Ben artık herhangi bir dergide benimle röportaj yapılmasından bir şey bana sağlıyacağına inanmıyorum. Medyada kalma meselesi, bu bir işe yarıyor mu, yaramıyor mu, bilmiyorum. Ama ben bir işe yaradığma inanmıyorum, yani sanatsal olarak beni besleyen hiçbir yanı yok. Hiçbir sanatçı benimle doğru dürüst konuşmuyor, hiçbir sanatçı benimle doğru dürüst yüzleşmiyor, hiçbir kritik bana bir laf söylemek istemiyor. Yine iyi diyorlar yine iyi diyorlar. Ama ben yine iyi değilim. Ben niye iyiyim veya kötüyüm. Ben ne zaman ne yaptımda nerde ne oldum. Bunu görücek, buna dikkat edicek kişi yok, bu cesarette yok. Bugün bunu kimse ben bunu yapabiliyorum, yapıcam, yapmaktayım diyemez. Türk resim kritiği ortamında bir zamanlar çok inandığım ve bu konuda beraber çok çalıştığım bir arkadaşım dahi bundan vazgeçti. Şimdi iş zor. Bakın başka şeyler oluyor. Bakın ülkenin şartları içinde bir sanat yapılıyor. Ülkenin şartları derken ülkenin politik şartları bu ülkede başka ülkede, başka ülkelerde olmayan şeyler yaşandı, büyük gözaltındalar yaşandı, büyük darbeler vuruldu düşünce hayatma. Resim bundan kendini kurtardı. Niye? Çünkü resimden anlayan, hakikaten anlayan ve resmin kişiye direkt söyliyeceği şeyleri kontrol edebilecekleri kadar bilgileri olmamasındandır resme bir kontrol yapılmaması. Yazıda öyle olınadı, sinemada öyle olınadı. Resimde şöyle bir şey var. Kişi, çok kişiyle büyük bir yaygınlaşma meselesi yok. Ha, devlet ne yaptı ama müzelere sokmadı, müzeleri oluşturmadı. Bunun tesadüfi olınadığını biliyorsunuz. İstediği zaman devlet istediği yere istediğini yapar. Yani müzelerin oluşmamasını bir tesadüf olarak mı alıyorsunuz? Bir eksik, bir para eksiği olarak mı? Hayır! Bu halkla resmin yüz yüze gelmemesi içindir diyorum ben. Bu ilk defa burada söyleniyor. Hep, "Efendim." Bürokratların elinde, bunlar bilmiyorlar. İşte oluşturacak paramız az, 2 milyar ayırmıştır devlet, iki milyardır. Kültür Bakanlığı'nın resme ayırdığı para ardından nasıl konuşabiliriz. Nasıl, hangi müesseseler sanat için? Biz resim yaparak yaşıyabiliyoruz. Bu yeni bir şey olmakla beraber, ama 1975 de hatırlarsan bir risale çıkarırken ilk

konuştuğumuz şey sanat üzerine düşünen bir kişinin emeğinin karşılanması idi. Nasıl olacaktı? Ve yani yazdığı yazıya bir para verilsin meselesini de o günkü galeriyle konuştuk. Galeri Baraz'la inanılmaz cüzi bir parayı galeri Baraz'dan almak gibi bir durumun. Ama 1975'tir bunun konuşulduğu tarih ve ilk sergimi yapmıştım Galeri Baraz'da. Yani ben kendi ilk sergimi değil, onun ilk açılış sergisi, galeri olma meselesi. Şimdi bir kritik müessesesi nasıl yaşar, buna ihtiyaç duyulması ile ilgili. Bu ancak devletin sanata bakışı ve buna ihtiyaç duyulmasıyla yani eğitim sisteminin içine almasıyla kültürel eğitimde vereceği yön. Burda da bunun üzerine düşünen kişilerin yaşaması ama şu anlamda illaki bir devlet memuru olarak onun ödenmesi meselesi değil, ardından galeriler nasıl yaşatır. Galeriler bunun yolunu gayet kolaylıkla buldular ve sonuçta bu işi sulandırdılar ve herkese katalog çıktı, herkese yazı çıktı. Şimdi bugün 23-24 yaşındaki bir ressam bilmiyorum ki ardında en az beş altı tane ödülü olmasın. Bana yalvar yakar resim göstermeye kalkan birisinin evine gittiğimde genç bir sanatçının bir duvar boyunca şilt ve kupa filan gördüm. Sizin bana ne ihtiyacınız var, ne bekliyorsunuz? Herkes için yazı var ve adını sanını bilmediğim kişiler yazılar yazıyorlar. Mühim olan, *Cumhuriyet* gazetesi de bunu basıyor, *Milliyet* gazetesi de bunu basıyor, her gazete de bunu basıyor, her mecmua, bütün kadın mecmuaları ve sanata eğilimli Allah'tan onlar hiç olmazsa hanımlar vasıtasıyla evlere bir sanat konusu giriyor. Gerçekte bu aydın genç gazeteci hanımların sayesindedir. İnanın iyi daha sağlıklı şeyleri gidin oralarda arayın. Sanat mecmualarmda katiyen aramayın. Bugün bir tane sanat mecmuasının benim için önemi yok. Ardından açılan sergilere bakın, ardından fuarlara bakın, ardından siz ne kadar büyük rakamların döndüğünü bir tek bu işten yararlananlar samimi söyliyeyim matbaalardır. Bunun ötesinde hiç kimse bir yarar görmüyor. Bir de posta idaresidir. Tuhaf, yani parayı veren herkes. Bunlar çok ciddi şeyler. Dolayısıyla burada sanat kritiğinin ne kadar kabahati var? Bugün gerçekte kimsenin doğru, doğru sanat ürününe buna adanmış doğru hayata ihtiyacı yok. Evet mi? Hayır mı? Hayır! Değil bu böyle. Maalesef bu böyle. Çünkü size şunu söyliyeyim bugün ne kadar bağırınılırsa o duyuluyor, bugün ne kadar gösterilirse o görülüyor. Halbuki sanat eseri hakiki bir sanat eseri, hakiki bir sanat yaşamı, bir deniz altının içindeki hayattır, o kadar onun sınırları içindedir. Başka türlü hiçbir şey çıkmaz. Bunu ölçecek, bunu ölçmeye niyeti olan kimse yok inanın bana ve bugün benim mesela içinde olduğum bir olayda benim bir davam var. Bir galeri ile bu-

gün o davanın basına yansıyan yönlerini, rica ederim lütfen okuyun. *Esquire* dergisine de lütfen para verin alın okuyun. Bu ciddi bir şeydir, bakın bunu doğrulayacak, bakın nasıl tasvip ediyorlar, bakın nasıl oluyor en iyi ispatı inanamıyorsanız bakm ona. Onun için sanat kritiği olarak sevgili Sezer'den arzulanan, istenen şeyler çok büyük ama maalesef ne biz onu destekledik, ne biz onu. Ben şahsen çok mücadele etmişimdir bir noktada kalması için ama maalesef Sezer'de bu işi söylüyorum sulandıranların başında gelmiştir.

İZLEYİCİ- Ama hep belli bir kesitte kaldınız, hiç eğitimde alta inmediniz mi?

M.G.- Hanımefendi ne demek bu hemen cevaplıyayım sizi.

İZLEYİCİ- Orta öğretimde bir eleştiri, bir kritik.

M.G.- Hanımefendi, ben belli bir noktada iş yapan ...

İZLEYİCİ- Altyapı.

M.G.- Ben belli bir noktada iş yapıyorum. Siz gidin orta öğretimi devletten sorun.

S.T.- Orta öğretim konusunda ben bir şey söyleyebilir miyim? Sanat tarihi dersleri mecburi dersti. Bunu seçmeli derse çektiler. Tabii kültür eğitimi bakımından mekteplerde bir eksiklik bu. Sizin söylediğiniz şeyin de kapsamında. Oralarda bütün talebelerin bu konularda eğitilmesi gerekiyor. Yani sanat biçimleri hakkında, tarihsel sanat hakkında fikir edinilmesi gerekiyor ki bu bir hazırlık olsun meselelere. Bu şu anda geriye itilmiş vaziyette. Bunun birçok paraleli var. Müzelerin oluşmaması falan da bunun paraleli. Ama müzelerin oluşmaması halkın gözünden resim saklamak için değil tabii. Yani öyle ifade etti Mehmet ama.

M.G.- Valla ben paranoyağım.

S.T.- Bu şey.

M.G.- Bu beni böyle düşündürebilir ama bu...

S.T.- Bir saniye bu çok bilinçli bir şey olurdu.

M.G.- Ha, tabii bu kadar bilinçli olacağını zannetmiyorum.

S.T.- Yok yok, çok bilinçli olurdu, çünkü...

M.G.- Ya tamam da bir hatayı da biz böyle yapalım yani nolucak.

S.T.- Bir saniye sözümü tamamlıyayım. Çünkü aslında bu bir vizyon meselesidir. Bir ülkede vizyon meselesi en üstte olan şeydir. Bu konuda bu ölçüde bilinçli olmak, bu insanların kârı değil. Onun için müzelerin oluşmamasının başka nedenleri var. Çok başka nedenleri var.

M.G.- Ne?

S.T.- Birçok başka nedenleri var.

M.G.- Ne?

S.T.- Bu olay başından beri bir spekülasyon konusudur. Buna yatırımlar v.s. Bunun üzerine. Çünkü vizyon meselesinin birtakım sorunları var. Görsel olan bir şey. Yani bu algılanamadı bir türlü. Bu algılanamamada bu değişimlerin büyük rolü var. Yani Türkiye'deki çağdaş değişimlerin çok büyük rolü var. İyice algılanamadı. Algılanamadığı için hâlâ çağdaşlığın üzerine gidilemedi. Onun tanıtımı için gerekli şey yapılmıyor. Turistik tanıtım yapılıyor sadece biliyorsunuz. Bu mesele başka bir meseledir. Halkın gözünden uzaklaştırmak meselesi değildir. Eğitimde bunun ön planda ele alınması gerekiyor. Türkiye'de eğitim tabii önemli badireler içinde, çok önemli sorunları var. Bu kolay bir şey değil. Bireysel olarak yaklaşan insanlar söz konusu olabilir. Onların desteklenmesi lazım. Belki onlar desteklenmediği zaman da piyasanın koşullarına uymak zorunda kalabilirler. Bizim için söz konusu değildir. Mehmet gerçi benim de sulandırdığını söylüyor ama şimdi moda dergileri ile ilişkisi devam eden ben değilim. Beni dışladılar moda dergilerinden. Çünkü ben şunu yazdım. Bakın *Vizon* dergisi sırasında bir müzayede oldu ve sanat tarihçileri müzayedenin branşları hakkında konferanslar verdiler. Tabii tamamen yalap şap ve tamamen o kesimin hizmetine giren. Ben şöyle yazdım, bilim paranın emrinde değil, para bilimin emrindedir. Bunun üzerine büyük tepki oldu. Çünkü dergi sahibi o müzayede sahibinin akrabası. Sen dediler, yani yazma falan demek istediler. Zaten dergi de kapanıyordu. Sonra vizona bir "y" eklendi ve işi bitti. Şimdi hayali vizyonlar oluşturmaya çalışıyor. Mesela işte belli bir kesimle bunlar, hepsi belli bir kesimle çalışıyorlar. Bu kesim de genellikle belli bir koleksiyoncu, alıcı kesimine yakın olan küratörler filan da bunun içinde. Dilerdim ki Mehmet onların içinde olmasın; keşke olmasaydı. Asıl olan mesele bu.

M.G.- Nedir bu açıkla bari.

S.T.- Çok fazla bu o dergilerin övgüsünü yapmak başka. Dergi yok, onlar var. Bunlar haksız şeyler. Geçen gün *Marie Claire* dergisinde galerici hanımlardan birisi iki dergimiz var onlarda yazık ki edebiyat dergisi plastik sanatlara yer vermiyorlar diyor. Gösteri dergisiyle *Milliyet Sanat* Dergisi. Ne alakası var şimdi bunun. Yani bu lafı *Moda* dergisinde ediyorlar. Yani sanki moda dergisi bu konuşmalara kapı açan, yol açan tek kaynakmış gibi. Bunlar yanlış şeyler ve bu gibi şeylerin tabii mecburiyetleri de var. Çünkü onlarla ilişkiler, o çevrede bulunmak, birtakım kesimlerle yakında bulunmayı mümkün kılıyor. Benim için söz konusu değil. Çünkü ben

biliyorsunuz, üzerimde gördüğünüz hiçbir şey bana ait değildir. Bunların hepsi bana birileri tarafından satın alınmıştır. Ayakkabımdan hatta bazen çorabına kadar. Bana birileri verdi. Mehmet verdi iki pantalon bir ceket, giyiyorum arasıra. Mesela benim için sorun değil, dediği doğrudur. Ben minimumu yaşıyanlardanım ve çok zengin biri olsam, bu imkânı bulsam bile yine minimum yaşarım. Onun için benim gibi bir adamın, benim mizacımdaki bir adamın bu türlü şeylere...Bana ısrar ettiler bakın, çok ilginç. Ben dedim ki; böyle şeye sokmayın beni. Piyasa yaz dediler *Vizon* dergisine. Dedim ki ben yapmayayım. Dediler ki; bak heyecanlı olur falan, sonra aklıma yattı, ilginç aslında. Tabii sonra mizah yapma imkânı da var. Nitekim çok mizah yaptım. Size parça parça, eğer imkân olsa okumak, güldürmek isterdim sizi. Mesela hatırladığım bir şey, bir yerde şahit oldum. Güzel sanatlar eğitimi yapan bir hocanın elindeki desteleri, o tombul desteyi kavrayan eller diye şakasını yaptım. Yani bu mizah benim için orada sürekli olarak söz konusuydu. Şimdi nasıl oldu. Ben dedim yazmam. Çünkü ayrıca bir de çok nadir olarak muafiyet sınırını aşıp da vergi vermiş olan nadir adamlardan birisiyim. Bunu rahmetli Cemal Süreyya bilir. Hayatta olsaydı. O maliyeciydi. Ona dedim ki; ben dedim bir defa dedim 100 bin lira aştın dedim. Boşver kimse vermiyor dedi. Dedim ki ben vericem. Ondan sonra o 100 bin liranın, kırkbin lirasını pardon 200.000 liraydı aştığım, 80.000 lirasını vergi verdim. % 40. Şimdi böyle bir şey başına gelir diye bu *Vizon* dergisinde. Çünkü her ay 100 bin lira falan alacağın, nerdeyse o günün parasıyla. Ben buna girmem dedim. Çünkü ben bu işle bir daha uğraşmam dedim. Böyle bir şeyle, böyle bir kazanç elde etmek istemem dedim. Fakat o ay rahmetli Turgut Özal, Ecevit sanatçılara, Ecevit ki bir sanat adamıdır, sanatçılara vergi koydu. Özal geldi kaldırdı. Dedi ki sadece stopaj ödenecek. Stopajı da kim ücreti veriyorsa orası ödeyecek. Bunu da rahmetli Turgut Özal'a borçluyuz. Ama Ecevit yazık ki sanatçılara vergi koydu. Yani kaç para kazanıyorlar. Ben severim kendisini. Bugün en çok onu beğeniyorum doğrusu. Fakat bu hatayı yaptı. Sanatçı kaç para kazanıyor ki bir de onun bilmem nesini, alıyorsun, yüzdesini, bir de hesaplarını yapıp da maliyede uğraşıp duracaksm değil mi? Bunu anladı adam. Adam bunun farkına varmış olmalı. O yüzden ha.. dedim, o zaman kolay yazmaya başladım. Yani olay bu ve yine demin söylediğim sebepten de bak, şeyi gocundurdun dediler, dergi sahibinin akrabasını. O zaman da yazmadım, yani o kadar basit, değil mi? Ama hiçbir zaman göbekbağı oluşturmadın.

A.A- Aslında galiba konunun sonunda başına döndük, çünkü öncelikle sanatçının yazara ihtiyacı varken sonradan ondan şikayetçi olmaya başladı ve galiba bugünün ana sorunlarından biri de bu. Yani; sanatçı kendi yaptığının yorumlanmasından biraz rahatsız oluyor. Çünkü yorumlar işleri aşıyor. Sanatçının yapmak istediğinin çok ötesinde kalıyor.

S.T.- Karşılıklı hücumlar ve savunmalar devamlı olabilir, bunlar da doğaldır. Aslında bu şeylerin olması da gerekir. Birbirini böyle kıyasıya eleştirmek de lazımdır, kırmak bile lazımdır. Bunlar düşmanlıkları gerektirmez. Bir ortamda hep birlikte yaşıyoruz ve zaten bireyin bilincine, bireyselliğin bilincine de ortak bir anlayış çerçevesinde varılabilir. Yoksa insan bir münzevi olmaya mahkum kalır, değil mi? Onu eğer ispat edemezse? Onu nereye ispat edecek. O bireysel yaklaşımlarını, bireysel ruhunu, bireysel duyarlılığını topluluğa ispat etmek zorundadır öyle değil mi? O bakımdan her türlü çatışma, her türlü eleştiri geçerlidir ve yapılması gerekir. Ama karşılıklı katlanmak lazımdır bunlara da. Yani alınmamak lazım bana. Ben diyorum ki; benim anama sövseniz bana vız gelir. Ama başkaları bakıyorum benim haklı eleştirime tahammül edemiyorlar. Sanatçılarda böyle bir dayanıksızlık görüyorum. Halbuki kaya gibi olmalılar, vız gelmeli, öyle değiller. Ufak bir şey yaz aleyhlerinde. Ben bu şeyi ilk defa Nuri İyem'in yüzünde görmüşümdür. Ben hayatımda bir insanın bir iki eleştiriden dolayı bu kadar yıkıldığını, yüzünün bozulduğunu, hiç başka bir defa görmedim. Bu devam etti tabii, yani ilk defa onda gördüm. Bu bir sanatçı halbuki, kaya gibi olmalı, aldırış bile etmemeli, kendi yapacağı işe bakmalıdır. Eleştirmen çünkü, o da kendi kendisi için bir şey yazıyor. Yani hatta vesile ediyor belki, kendisini anlatmak ihtiyacı içindedir. Resim onun için bir vesile olabilir. Zaman zaman onu yeniden canlandırmak da denilebilir buna. Onu kendisini kendi ruhunun, bir yanma cevap oluşturan bir şey olarak açıklamak olarak da anlaşılabilir. Ama bunun karşısında sanatçının dayanıksızlığı doğrusu anlaşılır bir şey değildir. Bence sanatçılar bu konularda çok dayanıklı olmalılar, aldırış etmemeliler. Böylece eleştirinin daha serbest, atak olmasına da imkân tanımalılar. Çünkü insan kırılacak ve gücenecek diye biraz düşünmeye filan başlıyor. Gerçi belki en az ben düşünüyorum bu konuda. Ama yine de, bu beni de etkiliyor. Biraz hesap ediyorum, yani diyorum, şimdi bunu yazarsam olmayacak diyorum filan. Burada uzlaşmacılık başlıyor. Halbuki bir uzlaşma içinde olmamalıyız. Biz ne düşünüyorsak, bunu çok açık şekilde riske ederek, hatta düşüncemizi, onun çok çetin şeylerle bi-

le karşılaşacağını bile, bilerek ortaya koymalıyız, bundan vazgeçmemeliyiz. Bugün de böyle şeylerden vazgeçmiş değiliz. Ama diyeceksiniz ki; Mehmet'in dediği gibi kataloglara filan yazılar yazıyoruz. Tabii onlar da bir şeyler yapıyorlar. Sonra mesela bu fuar açıldı, ben yazdım. Yani fuarda çerçeve bülbülleri öttü, şakıdı diyorum. Ama bir taraftan da şunu söylüyorum. Bugün en iddialı kolleksiyoncular bile, en basit şeylerle işe başladılar. Giderek tasfiye ettiler. Yeniler de nihayet Mehmet gibi önemli sanatçılara kadar ulaştılar, bu seviyeye kadar geldiler. Daha da bunu aşacakları seviyeler olacaktır tabii. Ama başlangıçta bu ürünleri de değerlendirmek lazım değil mi? Onlara da emek veriliyor ve bunlar büyük bir potansiyel oluşturuyorlar bu ülkede. Binlerce insan resim yapmaya başladı ve bunların kazanç için mi yaptığını zannediyorsunuz? Hayır! Kesinlikle değil, çok nadir bu, satıp da para kazanayım diye düşünenler olabilir. Ama büyük bir çoğunluğu, bu sürece, bu vizyon oluşturma sürecine katkıda bulunuyor, katılmak istiyor ve bunların arasında çok da iyi, çok da güçlü sanatçılar çıkıyor. Bunu da gözden kaçırmamak lazım. Bunun için.

A.A.- Mehmet Güleryüz'ün biraz önce söylediği gibi doğrunun nerde olduğunu göstermeye ihtiyaç yok. Çünkü doğrunun nerede olduğunu kimse bilmiyor. Dolayısıyla hangi perspektiften bakarsak, o perspektife göre birtakım analizler yapılıyor ve ressam da, sanatçı da, kendi perspektifinden bakmaya başladığında, başka perspektiften bakanlarla çatışmaya giriyor artık.

S.T.- Tabii ayrıca şunu da belirtmek istiyorum. Ali demin bugünün düşünce akımları paralelinde, çoğulculuk meselesinden söz ediyordu. Bu Türkiye'de de söz konusu. Fakat Türkiye'de Batı'daki isim çöküşü yok. Türkiye'de isimler daha hala kuvvetli yaşıyor benim kanımca. Batı'da büyük bir isim çöküşü var. Yani büyük bir şüphe içinde bunların birçoğu. Bugün Batı'da tanınan isimlerin birçokları kendilerinin geleceğe kalacağından o kadar emin değiller, benim anladığım kadarıyla. Bunların arasında bugün bir Matisse yok, bir Kandisky, bir Klee yok. Yani bugün bir oyun oynanıyor. Büyük galeri, büyük piyasa meselesi var. O da zaman zaman biliyorsunuz krizlere giriyor. Bu krizlerde tabii, krizlere düşülmesinde spikülatif hareketler asıl rolü oynuyor. Körfez krizine filan bağlanması gülünç tabii, ne alakası var. Körfez krizi ile başladı deniyor, ilgisi yok. Doğrudan doğruya kendi içindeki bir çöküştür bu piyasanın. O yüzden buraya da yansıyor, ama buraya da tam yansımıyor. Çünkü Türkiye pazar olarak dünya içinde, dünya ile paylaşan bir mekanizmaya sahip değil. Çünkü Türkiye istediği kadar iyi ürün-

ler versin, hesabını dolarla alıyor. Aynı düzeyde bir sanatçı Amerika'da ve Avrupa'da diyelim ki 2.000.000 dolar ederken, burada aynı sanatçı 20.000.000 lirayla hesaplanıyor. Aynı düzeyde sanatçının dolarla haddini bildiriyor bir anlamda. Onun için dışarıyla bu ilişkinin başka türlü olması lazım. Türkiye'nin kültürel iradesini ortaya koyması lazım. Kültürel iradesi de tabii ki kendi çağdaşlığını ispat eden bir siyasi irade demektir. Siyasi iradenin olmadığı dönemlerde kültür iradesi de olamaz ve dolayısıyla bu türlü spekülasyonlar, çekişmeler ortalığı sarar. İnsan kıymeti de bilmez zaten. İnsan kıymeti bilinmediği bütün akademik mekanizmadan bellidir. Mehmet'in de çok iyi ifade ettiği gibi bütün kurumsal mekanizmalardan da bellidir. Yani nerede statükocu varsa.. Bunun en belirgin sloganını rahmetli İsmet Paşa ifade etmiştir. "Ben zeki adam istemiyorum, çalışkan adam istiyorum" diyor. Bunun kadar bir ülkenin dinamizmine, dinamik araştırmacı ruhuna aykırı düşen hiçbir ifade yoktur. İsmet Paşa'nın bu sloganı üzerinde düşünülmesi gerekir. Diyor ki; alet olan, çalışan insan istiyorum, düşünen ve değiştiren insan istemiyorum diyor. Bunu da dikkatinize arz ederim. Bu da işin başka bir siyasi cephesidir. Yani bütün bu mekanizmanın, tabii ki sanata yansıyan mekanizmaların bütün bu alanlarla, bu dallarla ilişkileri çok açıktır. Yaratıcılığın iyi kavranılmış olduğu ortamlarda mutlaka sanatçının değeri bilinir. Bu ülkede sanatçının değeri bilinmiyor. Birtakım klik oyunları oynanıyor. Mesela Kültür Bakanlığı bir sergi açıyor. Bugün elime geldi. Hiç alakası olmayan isimler var. Yani eğilimlerden örnekler almışlar, tipler tamam, bir kısmı tamam, ama bir kısmı da klikçi eseri olarak giriyor işin içine ve orada isim yapıyor. Aslında bunlara dikkat edilmesi lazım. Bu işler slogan atmakla olmuyor. Yani slogan atarsanız bu sonuçlara varırsınız ve bunlarla da bir sonuca ulaşamazsmız, mesele bu.

A.A.- Sanatın aslında gitgide önem kazanmaya başladığı bu dönemden bahsediyoruz. Çünkü sosyolog, eleştirmen, felsefeci, sanatçı hepsi bir arada bilim adamı, bir arada aynı sorunlar üzerine kafa yormaya başlıyorlar ve burada da sanatçı haklı olarak kendi eseri üzerinde yapılan yorumlara biraz baraj koymak, bariyer koymak hakkını kendinde hissetmeye başlıyor. İsterseniz tartışmayı burada keselim soru varsa onları alalım ve sonra da bitirelim.

İZLEYİCİ- Ben size bir sanatçı olarak sormak istiyorum? Deminden beri tartıştığımız işte kriter yapmak ve eleştiri sanatçıyı hiçbir şekilde eleştirebilecek ve yetiştirebilecek düzeyde değil. Bu

arada çok tartışılabilir bir durumda sanat eğitimi veren okulların eğitim düzeyi kaliteli sanatçı yetiştirmek için yeterli mi? Değilse ne yapılabilir?

M.G.- Evet bu son derece haklı ciddi bir soru. Yalnız cevaplanması tahmin edeceğiniz gibi uzun bir cevap olabilir, ama ben kısaca kendi deneyimlerim ve bilgilerim dahilinde bir cevap vereyim. Böyle bir soru benim öğrenciliğim zamanında da benim sorularımdan biriydi, arkadaşlarımın sorularından da biriydi. Daha sonra ben hoca olduğum zaman öğrencilerin sorusuydu. Akademiden ayrıldıktan sonra bütün ümidim kurumların yenilenmesinin imkânlarının araştırılması. Yani kurumlar tazelenmeli, yenilenmeli, kendini sorgulamalı. Diyelim ki; üst seviyedeki sanat kurumları, bunların denetimi dıştaki sirkülasyon alanıdır. Yani bunun piyasa değeri. Ne yapalım, piyasa kısıtlı, biraz da basit bir tanım ama büyük sirkülasyon alanıdır diyelim. Sanatı sirküle ettiği, dolaştığı bir alan değerlendirdiği, el değiştirdiği, görüldüğü, gösterildiği, üzerinde düşünüldüğü ve bu düşüncenin yayıldığı alan diyelim. Bir de kurumlar var. Kurumlar da, kurumlardan yani yaşamla irtibatlı olarak kendi içine kapalı olmaksızın sürekli ülkenin gerçekleri, dünya gerçekleri ile arzulanan kendi hedeflediği ve kendi adını tam koymak durumunda olmadığı, bir kalıbın içine dökmek durumunda olmadığı bir sanatçı. Beklenilen bir sanatçı imajı var. Bu sanatçı meselesi bizim temelde toplumda halen istenmeyen adam meselesidir. Yani Evren'in dediği gibi benim böyle entelektüele, böyle aydına ihtiyacım yok, böyle sanatçıya ihtiyacım yok diyor, demin Sezer'in dediği gibi. İnönü'nün zeki adama ihtiyaç duymaması, bizim akademideki öğrencilik yıllarımızda "sanatçı istemiyoruz biz, biz öğrenci istiyoruz." Öğrenci istiyoruz ne demek? Yani davranan, atak eden sezgilerini ortaya çıkarıp araştıran veya yanlış yapan, hayır! Kalıba uyan adam istiyoruz. Bu akademi Mimar Sinan olduktan sonra bütün 12 Eylül'e bütün okullara, bütün üniversiteler kırpılarak bir hizaya getirilmesi, bir üniformite oluşturması YÖK'le nereden nefes alacağız meselesi sizin sorduğunuz. Bütün ümidim benim bu kurumların dışında serbest kurumların kurulması yani atölyelerin kurulması ve ben bunu yapıyorum. Bu ihtiyacı görerek bir atölye kurdum. Fakat size burada hemen herkese dert yanayım. Ben 85'ten bu yana yapıyorum. Bir hesapla yıllık bütün kapıların açık olması, 15 yaşından 70 yaşına kadar herkesin gelmesine ve açık olmasına rağmen 13-14 kişiden ileri gitmez, yaş vasatisi 40 civarındadır, hanımdır genellikle, ve ev hanımlarıdır. Diploma vermiyoruz ama böyle bir şey yapıyoruz. Ben mesleği, yani resmi aka-

demi seviyesinde öğrettiğim ve onun üstünde öğrettiğim iddiasındayım.

İZLEYİCİ- Sanatçının, yarattığı eseri eleştiren kişiye ihtiyacı var mıdır?

A.A- Sanatçı yaptığı eser ile onu yorumlayan, onun üzerine yazı yazan kişi arasındaki ayrışıklık ve mücadele, güç ilişkileri söz konusu. Zaten bu biraz ortaya çıktı, galiba. En başta Mehmet Güleryüz söylemişti: yazan insana, eleştiren insana ihtiyacımız var demişti ve sonra gelişen süreç içerisinde aslında onlara ihtiyacı olduğunu değil, onlardan yakındığını, söyledi.

İZLEYİCİ- Sanatçının sezgisine ihtiyacımız var demiştiniz. Sanat sizi hangi bağlamda ilgilendiriyor?

A.A- 70'li yıllarda olsaydık ekonomistlerin peşinden gitmek zorundaydım. Bugün, sanatçının peşinden gitmek zorunda olduğumu hissediyorum ve sanatçının sezgisine ihtiyacımız var dedim. Dolayısıyla, bu bağlamda, sosyolog olarak sanat beni ilgilendiriyor. Eleştirmen değilim ama sanat üzerine sosyolojik araştırmaların yapılabileceği toplum üzerine, toplumdaki ayrışıklıklık ilişkileri, güç ilişkileri üzerine sanatçıların sezgilerinden yararlanacağımıza inanıyorum. Bu bakımdan sanatla içiçeyim birazcık.

S.T.- Tabii bu aslında Batı kaynaklı tavır ve düşünce. Çünkü Batı'da hiçbir zaman ilmin aşkı keşfe muhtaç olduğu söylenmemiştir. Bu Doğu'ya özgü bir şeydir. Doğulu bilgin zaten aşkı keşifle işin içine girer. Batı'da ise gayet soğuk yöntemlerle, rasyonel yöntemlerle deneyci ve gözlemci yöntemlerle çalışır. Sonunda da bütün o teknolojik fiyakası bütün o düşünsel sistem fiyakalarının iflas ettiğini görüyoruz bugün olduğu gibi. Baudrillard gibi bir adamın, en nihayet öyle bir karışık hale geldi ki lafı, birtakım adamlar o lafları alıp bülbül gibi tekrar etmeye başladılar, Baudrillard'ın laflarını. Tabii ki belki kendini biçimle ifade etmek gibi bir ihtiyaç da duymuş olabilir.

M.G.- Sizin açmaya çalıştığınız, örneklerle açmaya çalıştığınız sizinde benim konuya başlarken söylediğimin tersine döndüğüne dair bir imânız var. Ben öyle demiyorum. Ben sanatçının daima ürünü üzerine düşünceye ihtiyaç duyduğunu her seviyede bir kere bunu belirtiyorum. Yanlız şartlar içinde 1960'da da ihtiyaç duyuyordum, 1995'de de ihtiyaç duyacağım, şu anda duyduğum gibi.Yanlız bu benim karşılaştığım, kendime çıkardığım, kendime karşı oluşturduğum problemin karşı tarafla yani benim işimi takip eden kişi tarafından da anlaşılabilir olması. Ancak o bakışın gerçekte uzun süreli bir takip ciddi bir takipe ihtiyaç duyulmalıdır ki

bu yapılmıyor. Bunun yapılmamasının nedenlerinden biri: 1-Tembellik, 2-Bazı durumlarda tutulan taraflar. Bu taraflarların karşısında yani Türk resim kritik tarihinde daima taraftarlı kritikler olmuştur. Yani partizan kritik meselesi olmuştur ve ilerisi vardır ve bunların ismini zikreder her durumda çok gösteriş yapıyor demiştir. 20 tane kocaman tual koymuşunuzdur önüne. Bunun tavsifi: Gösteriş, tabii ki gösteriş. Yani o gösterişide ölçmek, tartmak durumu karşısında koymak lazımdı. Bunlar yapılmadı. Bir şey yapılmadı.

S.T.- Şimdi bir şey söylemek istiyorum.

M.G.- Bunlar doğru mu, değil mi?

S.T.- Doğrudur tabii, ama bunların dayanağı var şimdi. Son on, on beş yılda belki isimler; Mehmet Güleryüz, Komet, Neşe gibi isim olan sanatçılar değişim ataklarına girmediler.

M.G.- Bunun açıklanması lazım.

S.T.- Açıklanması çok basit. Bu bizim gözümüzden kaçmazdı değişiklik, yani çok önemli bir değişiklik olsaydı görürdük. Bu statik havada... mesela Ömer Uluç, benim çok tuttuğum bir sanatçı, kolay şeylere girdi, çerçevenin çok dışına çıktı. Bunları da ben gördüm. Bunlar da kendi içinde zorlanmalardır. Çünkü kendi kendini tekrar etmemenin yapay yolunu bulmaktır. O yüzden bak objektif olduğumu görüyorsun, en çok tuttuğum adam karşısında bile. Yüksel gibi birisi acayip tema değişiklikleri içine girdiğinde o ayrı bir alan teşkil ediyor. Onu her zaman takip ederim. Sürekli okumayla, sürekli bilgi edinmekle ve işin en ilginç yanı, Batı kültürüne ait birtakım değerlerin farklı bir Türk kafasıyla çok ilginç, acayip yorumlara dökülmesi kapsamındadır. O bakımdan onu izlemeye devam ediyorum. Elbetteki seni de izlemeye, Ömer'i de izlemeye. Fakat bunlarda gerçekten öbürünün ki tematiktir, tema anlamındadır. Çünkü Yüksel aynı çizgiyi çiziyor belki, ama temalarındaki yorumlarında ki değişiklik bile bana başka bir perspektifte görülüyor. Sizin yaptığınız mesela, Komet'in yaptığı. Burda bir yenilik yok. Burda kendi üsluplarınızın pekiştirilmesi, güçlendirilmesi var, ki bu da az bir şey değildir. Bizim tarafımızdan söylenen, demiyoruz ki çaptan düştüler, değerlerini kaybettiler böyle bir şey yok. Ama kendi alanınızda kendi üslup çerçeveniz içinde bir güçlendirme eylemi. Çünkü bunun sizi mecbur eden sebepleri var. Kendinizi hakikaten sürekli ispat halinde tutmak zorundasınız. Çok çalışmanız gerekiyor, çok efor sarfetmeniz gerekiyor. Bu bizim tarafımızdan kabul edilen bir şeydir. Ama öyle büyük ve atak bir yenilenmenin mevsiminde değiliz. Ancak takip ediyoruz. Bazı gençler için diyorum ki, acele etmeyelim ama çabucak karar vermek iste-

yenler oldu. Ben dedim ki; durun bekleyelim oluşsun ondan sonra değerlendirelim. Hatta onların oluşmasma katkıda bulunalım. Birdenbire değişiklik yapmak isteyen gençler hakkında bile çabuk hükümlere varmak istemiyoruz. Bunun için biraz sabır lazım yani.

M.G.- Şimdi şöyle bir son çok ufak bir şey söylemek istiyorum. Birincisi daha öncede keyfilikten bahsettim. Nesnel bir kritik yapmak ve bunun şartlarına uymak oldukça zor bir şey. Bu birinci derecede bir hissi tavır ötesi davranmayı icap ettirir. Ola ki ahbaplıkların heyecanını ben affedebilirim. Senin yapını tanıyarak bunu hoş da karşılarım. Ama ben bunları kaydetmek sorumluluğunu üstüne almış bir kişi olarak ortaya çıkıp doğruyu yapmamanın vebali vardır diyorum.

S.T.- Bir şey söyleyebilir miyim?

M.G.- Kişiler yaşarken de kendilerinden alınan rütbeler vardır. O kişinin bunun farkına varıp varmaması çok önemlidir. Bazı kişiler bunun farkında değildir. Yani insan hörgücünden yiyemez, bir dönemde yaptıklarından geçinemez. Öyle bir şey var sanatçının 30 yıl içinde koyduğu ve üst üste böyle bir ilgisiz ortamın içinde oluşturduğu ve fizik enerji de isteyen, fizik dayanış da isteyen bir işi bir saha hakemi gibi yanında koşup görmek lazım. Şimdi siz bunu yapmıyorsunuz. Bu sizin önceden verilmiş bir kararmızdır. Bu gençlerin sizden bekliyebileceği şeyler sadece size sizin sevdiklerinize benzemekle yaklaşmaktadır.

S.T.- İlgisi yok.

M.G.- Böyle kendini yiyenler oldu ve aynı sizin sevdiğiniz Ömer'in veya diğerlerinin tavrında hatta onlarm diskurlarını kullanarak size yaklaşanlar oldu. Bu bir katliamdır.Bu gücün adeta bu yazma gücünün ki. Bugün söylediğiniz bir şey var: Ben küçük bir kritikte bulunuyorum. Sanatçı alt üst oluyor. Şöyle ki alt üst oluyor. Siz her gün günde en az otuz sayfa içinizi döktüğü zaman...

S.T.- Bir dakika bir şey söyleyeceğim.

M.G.- Bir dakika müsaade buyurun.

S.T.- Tamam bitir ama ben de bir şeyler söyleyeceğim.

M.G.- Müsaade edin ama.

S.T.- Ama aynı şeyi tekrar ediyorsun. Ben başka bir şey söyleyeceğim.

M.G.- Tamam tamam buyrun.

S.T.- Ama yani bir şey söyleyeceğim.

M.G.- Hayır o zaman ben konuşmuyorum.

S.T.- Evet evet devam et.

M.G.- Hayır hayır konuşmayacağım.

S.T.- Bitir bitir. Ben senin söylediğin bir konuda konuşacağım. Çünkü öznel eleştiri ithamı bu eleştiriye karşı.

M.G.- İyi günler. (Toplantıyı terk eder)

S.T.- Yöneltilmiş en ağır ithamlardan bir tanesidir. Bizim eleştirimiz hiçbir zaman öznel eleştiri değildir. Şimdi lafın başında şunu söyledim. Bu sözünü ettiğim yazının muhtevası şudur. Eleştiri öznel ve nesnel birleşimidir. Yalnız nesnellikten söz eden eleştiri tipi, ordaki tabiri ile, o dönemdeki bazı eleştirmenleri kast ederek o yazıda kerhane gerçekçiliğidir. Aynen bu tabir var yazıda. Yani bir çeşit kerhane gerçekçiliğidir. Aşktan uzak olan bir şeydir, anlatabiliyor muyum? Yani bir varlıkla nesnel ilişkiye girmektir, ondan başka bir şey değildir. Bu tabiri çok rahatça kullanıyorum. O dönemin, 1960'lı yıllardaki bir dönemin eleştirmenleri bu öznel eleştiri lafıyla bizi piyasadan silmeye kalkışan, ama sonunda kendileri silinen eleştirmenlere yöneltilerek söylenmiş bir laftır. Bizim eleştirimiz gerçekten müşahhastır, ki kendisi de başından itiraf etti en müşahhas eleştiriyi yapıyor diye. Somut eleştirinin ta kendisidir. Çünkü içinde öznel-nesnel birliğini içerir. Bir eleştiri böyle olmazsa eleştiri ya didaktik olur yahut da birtakım abuk sabuk şair laflarından ibaret kalır. Eleştirinin kendi geçmişinde temellenen, kendi biçimsel deneyimlerinde temellenen duyarlıklı tarzı, suret-i kat'iyede, kesinlikle öznel ve nesnel birliğini içeren eleştiridir. Bunun dışında hiçbir eleştiri amacına ulaşamaz ve bunun dışında kalan her şey, tabiri tekrar ediyorum, somut böyle bir ilişki, somut demiyelim de, bir çeşit bedensel ilişkiden ötesini kavramayan, ötesi ile bağıntı kuramayan kerhane gerçekçiliğidir. Çünkü son lafı kendisi etmek istiyor. Yani bu biraz anfantil. Bence bu yaklaşım, yani kalkıp gitmesi bana şunu hatırlattı: 1969 senesinde akademide bir açık oturum oldu. Tam talebe hareketlerinin içinde. Bu açık oturumda rahmetli İdris Küçükömer vardı. İdris Küçükömer biliyorsunuz o zamanki sol kesimin sempatisini kazanmış bir yazardı ve gerçekten de uzmanlık alanı olmadığı halde Sinan mimarisi hakkında, Sinan mimarisinin merkezi yapısı hakkında gerçekten sanat tarihi bilgisi ve kavrayışının dışına çıkan bazı laflar etti. Ben de kendisine bunların doğru olmadığını söyledim ve bu adam ceketini alıp gitmeye kalkıştı. Bizi büyük ölçüde hayrete düşüren bir şeydi bu. Yani bu kadar dayanıksız olması. O ideolojik gücü benimsemiş bir adamın bu kadar dayanıksız olması bence çok hayretle karşılanacak bir şeydi. Neticede zorla oturttular, devam etti. O toplantı da yuhalarla, alkışlarla geçip gitti. Şimdi Mehmet kalkınca onu da birisinin oturtması gerekirdi, öyle değil mi?

A.A.- İsterseniz gördüğümüz şeyler ile söylediğimiz şeylerin aynı olmadığını söyleyip, bitirelim.

S.T.- Evet Doğru.

A.A.- Metinler ve görsel malzemeler ayrışık şeylerdir. Bütünleşemezler homojen değillerdir.

S.T.- Evet bu da, yani sanatsal yapı da kendini kanıtlamış oldu bir anlamda.

A.A.- Teşekkürler.

sanat/piyasa

2 Kasım 1993

Yönetici: Hüsamettin Koçan

Konuşmacılar: Haldun Dostoğlu, Gülsün Karamustafa

Hüsamettin Koçan- Bugün Yapı Kredi Bankası'nın düzenlediği Salı Toplantıları'ndan sanata ilişkin ikinci oturumu gerçekleştiriyoruz. Bugünkü konumuz "Sanat ve Piyasa", kapıdan içeri girerken Türkiye'de sanat piyasası var mı diye bir şey okudum. Biz tabii bu konuyu tartışırken sadece Türkiye'de olup bitenlere tutunacak olursak tartışmanın alanını biraz daraltmış oluruz. O nedenle bu tartışmada bizim izleyeceğimiz yöntem genelden özele gitmek olacak. Uluslararası ölçüler nelerdir? Türkiye'de durum nedir? Ve belki de onun arkasından ne olmalıdır sorusunu gündeme getireceğiz. Bu toplantıların geleneğindendir. Toplantıyı yöneten önce ona bu konuda bir görev verdikleri için organizasyonu gerçekleştiren kuruluşa teşekkür eder. Ben de bu görevimi yerine getiriyorum ve umut ediyorum ki yararlı bir tartışma olacak. Yine bu toplantıların geleneklerinden birisidir, toplantıyı yöneten konuşmacıları izleyicilere tanıtır. Ben aslında konuşmacıları sizin çok iyi tanıdığınızı biliyorum. Ama görevimi mutlaka iyi yapmış olmak için, bunu da yerine getirmek istiyorum. Sağ tarafımda bir hanımefendi oturduğu için, ondan başlamak zorundayım. Bir de bizde, biliyorsunuz soldan sağa doğru gidiyor yazı yazma sistemi, onun tersini denemek için oradan başlamak istiyorum. Gülsün Karamustafa sanatçı, sanatçı diyorum çünkü artık sadece ressam demek çok doğru bir tanımlama olmayacak. Aynı zamanda Gülsün Karamustafa'nın artık alışmamız gereken ikinci bir uğraşı var. Geçtiğimiz ay içerisinde Unesco'nun İrlanda'daki toplantısında Unesco Avrupa Güney Kanadı Temsilciliği'ne seçildi. O zaman sağ tarafımda uluslararası bir şahsiyet oturuyor. Sayın Haldun Dostoğlu galerici ama uluslararası ortama açılmak niyetinde olan bir yerel sanat piyasası savaşımcısı. Çünkü Türkiye'de sağlıklı bir piyasanın, sağlıklı bir sanat ortamının oluşabilmesi için ciddi ve ilkeli çabaları ile kendilerini tanıyoruz. Şimdi, bir yanda sanat öteki yanda da piyasa olunca, önce piyasa olgusunun ne olduğunu neyi kapsadığını tanımlıyarak başlamak istiyoruz. Kuşkusuz bu konuda da ilk sözü, Sayın Haldun Dostoğlu'na vermek istiyorum. Sizce sanat piyasası nasıl bir yapıdır; nedir sanat piyasası?

Haldun Dostoğlu- Sanıyorum sanatın kendine özgü bir piyasası yok.

"Piyasa" tanımı ile sınırlı isek, herhangi bir piyasanın varlığından söz ediyorsak, sanatın'da piyasasından söz edilebilir. Yani içinde arz ve talep olan bir ortamdan söz ediyoruz. Birisi o ortama mal üretiyorsa, bir diğeri de satın alıyorsa o ortamda piyasadan söz edilebilir. Yani birisi mal üretiyor, diğeri de üretilen malı satın alıyor ise, çok kaba tabiri ile piyasa vardır.

H.K.- Piyasa daha yerleşik kuralları olan bir sistem değil midir? Yani sizin söylediğiniz bir alma verme işleminin olduğu yerde bir şey var. Bir mala dönüştürme söz konusu, ama zannediyorum ki piyasanın tam oluşabilmesi için onun içerisinde bir sistemin oluşması gerekiyor. Bu sistemin yapı taşlarının oluşması gerekiyor. Burda şimdi ilk akla gelen şey doğrudan galerileri bir piyasa unsuru olarak belirlemeleridir. Galerilerin dışında o yelpazeyi genişletebilir miyiz?

H.D.- Ticaretin içindekl sistemler, insanlık tarihi kadar eski sistemlerdir. Sanatın da geçmişine baktığımızda ilk bulgular, Etrüsk mezarlarında Mezopotamya'dan gelen bazı ürünlerin olduğunu gösteriyor veya doğudan gelen ürünler Etrüsk mezarlarmda bulunmuş. Bu neyi gösteriyor. Demek ki bazı insanlar Mezopotamya'dan ürünleri Batı'ya getirmiş. Ya da bazı kişiler Batı'dan bu ürünleri talep etmiş. Bu kadar eskiye giden bir mazisi var. 16. yüzyılda bu ticaret biraz daha kurumsallaşıyor. Ara tacirler ortaya çıkıyor. Yani bu günkü gündelik anlamı ile galerici, sanat taciri denen kimseler Roma Yunan döneminde de var. Hatta bir iddia o ki Yunan üretir, Roma satın alır deniyor. Ve bunlarında aracıları var. Yunan'da üretilen bir heykeli götürüp Roma'ya satan aracılar var. Bu ilişkiler giderek kurumsallaşmış. 16. yüzyıl İtalya'sında yani Rönesans'ta bu iş iyice, pazarı da borsası da olan bir hale geliyor. Venedik'te San Marco meydanın da Roma'da Pantheon'da açık sanat pazarları kuruluyor. Açık havada, sanatçıların bizzat kendisi değil, aracı bazı insanlar o satışı yapıyorlar. Kime yapıyorlar, o günün varlıklı kesimine yapıyorlar. İlişkiler giderek daha da organize hale geliyor. 17.-18. yüzyılda mesela bu gün hepimizin çok iyi bildiği Christie's 1700'lerde ilk müzayedesini yapıyor. O günden bu güne de varlığını sürdüren bu müzayede kuruluşu, daha da organize hale geliyor. Christie's yaptığı bir müzayedenin ilk kataloğunu 1700'lerin sonlarında yayınlıyor. 19. yüzyılda bu günkü anlamıyla galerileri görüyoruz. Önce Avrupa'da daha sonra da Amerika'da sanatçıların eserlerini sergileyen, ilk amacı sergi açmak olan, onu

satmak ikinci hedefi olan bazı kurumlar oluşuyor. Bu kurumlar giderek bu günkü örgütlenmenin alt yapısını hazırlayıp bugünün hepimizin bildiği sanat galerilerinin mayasını oluşturuyorlar.

H.K.- Gülsün Karamustafa ne düşünüyor bu konuda?

Gülsün Karamustafa- Haldun Dostoğlu'nun bu güzel girişinden sonra ve de bu paylaşımı anlatmasından sonra, ben hep kendini yenileyen sanat ve sanatçıdan bahsetmek istiyorum. Yani bir yerde bir sanatsal ilişki içine girdikten sonra yeni bir açılım arayan onu çabucak eskiten ve bu yeni açılım içinde kendine devamlı yeni ilişkiler arayan sanatın ve sanatçının durumunu hemen eklemek istiyorum. Sanat pazarları oluştukça sanatçının kendisini yeniden gözden geçirip yenileyerek, yeni ilişkilere doğru hareketinden söz etmek istiyorum. Sanatçının şöyle bir eğilimi var. Pazar ve meta ilişkisine girdiği zaman rahatsız olmak gibi, bu çok çeşitli devirlerde ortaya çıkıyor. Sanat ve pazar ilişkisi yoğunlaştığı zaman isyankar bir sanatçı tipi ortaya çıkıyor. Pazarın dışına çıkmak için ya da ona benzer bir takım ilişkilerin dışında üretmek için her çağın kendine özgü bir tipi var. Ya da bir araştırmacı yenileyici ve sanatı ileri götürücü bir kimlik taşıyan sanatçı tipi var. Bu sanatçının, bu formun zorladığı yeni ilişkiler de var. 20. yüzyıl içinde sanat ve piyasa ilişkisi pek çok değişiklik geçirdi. Şu son zamanlarda 50'lerden sonra hatta 70'lerden sonra geçirdiği ilişkiler zinciri içinde de en değişik ve en son noktalarda daha farklı konumda yine dönüp dolaşıp sanat ve piyasa ilişkisi içinde buldu diye kendini. Mesela Van Gogh resimlerini yaparken hiçbir şekilde bir meta oluşturmayacağını düşünüyordu. Sanatçı bir türlü satamıyordu, en sonunda Van Gogh'un resimleri olağanüstü fiata günümüzde satılıyor ölümünden sonra. Öte yandan mesela; Amerikan sanatında ki 60'larda ve 70'lerde ortaya çıkan yenilikler pop art, onun uzantısı olan performans sanatı, happeningler. Bunlar sanatın meta oluşuna karşı çıkış biçiminde ortaya çıkan davranışlar ve durumlar. Fakat bir bakıyorsunuz bunlarda bir süre sonra bir metaya dönüştürülebiliniyor. En azından projeler değerlendirilebiliyor, projeler satılabiliyor. Bir takım kişiler hemen ayrıştırılarak bir pazarın içinde değerlendirilmeye başlanabiliyor. Şu son dönemde gelinen durum ise sanatın üretim biçiminin değişmiş olması, yani pazarın içinde alım satım meselesi değil bu noktada sanatın bir çeşit üretimi için bir maddi desteğe ihtiyaç duyulması meselesi enteresan bir durum arz ediyor. Bunun da bir piyasa ilişkisi olduğunu düşünüyorum ben, çünkü ne yapsanız sanat bu sefer bir metaya dönüşüp onun daha sonra satılıp geriye dönmesi yerine şu anda sanat kendine oluşmadan önce

bir dayanak ve bir destek bir para bulmak zorunda. Bu da bence sanatın bu gün içinde bulunduğu, yine piyasa ilişkileri içinde değerlendirilecek bir durumdur.

H.K.- Bu duruma göre, siz sponsorlukları da bu piyasa hacmi içerisine mi sokuyorsunuz?

G.K.- Kaçınılmaz bir biçimde sponsorluklar piyasa hacmi içerisine giriyor ve girecektir. Bana kalırsa bu böyledir. Ama bu tartışmaya açık. Benim düşüncem bu, sistem otomatikman piyasa ilişkisini zorluyor.

H.K.- Şimdi Gülsün Karamustafa'nın değerlendirmesinden sanatın eninde sonunda uğruyacağı nokta piyasadır gibi bir sonuç çıkıyor galiba; Avrupa'da ve Amerika'daki genel gelişmelerle ilgili verdikleri örnek orada gündeme geliyor. Haldun Dostoğlu'nun değerlendirmesinden şu sonucu ortaya çıkarıyoruz. Sanat piyasa ilişkisinin belli bir tarihsel geçmişi var; bu ilişki günümüze kadar çeşitlenerek geliyor. Yalnız burda şöyle bir şey var. Sanat eseri, sanatçıda iken, yani daha yaratılmamışken meta olmayan bir ürün söz konusu. Sonunda o ürün meta olacak ya da direnecektir. Genelde sanatçı metalaşma sürecinin dışında kalarak o ürünü üretme eğilimi taşıyor. Çünkü sanatçmm yapacağı şey kendine ait olanı üretmek, herhangi bir yan etki ya da pazar endişesi taşıyarak değil. Buradan çıkışla sanatçı, üretilmiş yapıt pazar ve kolleksiyoncu zinciri oluşuyor. Bu zincirin içerisinde 2 tane temel sorun çıkıyor. Bunlardan bir tanesi metalaşmayı sağlayan unsurlar nelerdir? Galerici bir, kolleksiyoncu iki ama, onun dışmda sanatı destekleyen bir takım kuruluşlar var. Çok çeşitli gerekçelerle destekleyen kuruluşlar var. Birincisi, bunlar sanat pazarının ortakları mıdır? İkincisi, sanat bir karşı çıkış olduğuna göre aslında onaylanmış ürünü de sanat ortamı pazarladığına göre, genel durumdan söz ediyorum istisnai durumlardan değil, o zaman yeni ürünle yeni sanat –avangard sanat– arasmdaki ilişkiyi nasıl kuracağız sorunu var. Siz bu konuda ne düşünüyorsunuz yani sponsorluk bu alanın fazlası mıdır?

H.D.- Bana göre deneysel, farklı, avangard sanat yapmak giderek çok güçleşiyor. Şöyle bir ayrımı, geçmişten bu güne baktığımızda çok net görüyoruz. 20. yüzyıla kadar sanat üretimi talep üzerine olmamış. Sanatçı kendi iradesiyle sanatmı üretiyor. Bir talep yok ortada. İlk galericiler, mesela Cézanne'm eserlerini toplayan galerici üç kez iflas ediyor. Onu ilk kez sergileyen yine iflas ediyor. Picasso'nun 1904'te sergisini açan galerici iki kere iflas ediyor. Şimdi, o yıllarda sanat eseri ile sanat eseri satın alanlar, onu gösterenler sanat eserinin kendisi ile çok intim bir ilişkisi var. Çok birebir, çok

özgür ve samimi bir ilişki var. 20. yüzyıldan sonra bu intim ilişki kayboluyor. Seyredenle, satın alanla eser arasındaki intim ilişki kapitalizmin kurallarına yenik düşüyor. Birinci konu bu, ikincisi ise, tarih boyunca sanatın koruyucularıdır. Önceleri kilise daha sonraları da aristokrasinin koruyuculuğundan kurtulduğunda, bu iki koruyucunun ellerinden çıktığında, kimin ellerine düşüyor? Acımasız kapatalistlerin ellerine. Ondan sonra da tamamen piyasa kuralları işliyor. Dolayısıyla bu gün ben iddia ediyorum ki çok fazla sayıda sanat üretimi yapılmakta, bu üretilen sanatın bir kısmı talebe göre şekillenmekte, hatta öyle sanıyorum ki bu hızlı üretimden dolayı o işleri üretenler, o işleri niye ürettiklerine dair soruları kendilerine bile soramadan eserler duvarlara çıkıyor. Eserle, seyreden arasındaki özel, intim ilişki kaybolduğu içinde, sanat hızla metalaşıyor. Hemen fiyatlar konuyor. Fiyatlar gazetelerde yayınlanıyor, o gazeteler 3.000 km. öteye bizlere kadar geliyor, biz buradan okuyoruz. Falanca sanatçının eseri, 17 milyon dolara satılmış. Gazetelerin birinci sayfasına sanat ne vakit geçiyor? Çok yüksek fiyata bir şey satıldığı zaman, önemli bir sergi olduğunda değil. Dolayısıyla farklı, avangard, deneysel yeni bir şey yapmak bugünün sanatçısı için çok zor olmaya başladı. 2. Dünya Savaşı'ndan beri açılan yeni sanat okullarından çok sayıda sanatçının mezun olması ve sanata duyulan talep ve sanat eseri sayısındaki büyük artış artık özgün, farklı bir eser yaratmanın gittikçe zor olduğu bir ortamda yaşamamıza neden oluyor diye düşünüyorum.

H.K.- Bu ilginç, bu konuda siz ne düşünüyorsunuz?

20. yüzyıla kadar sanat yapıtının bütün o bağımsızlığı söz konusu ve orada onu pazarlamaya kalkanların sanatla doğrudan bireysel ilişkileri söz konusu. 20. yüzyıldan sonra bir arz talep gerekçesine dayanarak sanat eseri üretiliyor. Bu oldukça net ve keskin bir yargı.

G.K.- Ben yine daha ileri bir adım atarak yani sanatın daha çoğulcu paylaşımını söz konusu etmek istiyorum. Bu noktada, 20. yüzyılda ya da 21. yüzyıla girerken sanatın paylaşım noktasını vurgulamak istiyorum. Bu noktada toplu paylaşımlardan bienaller vasıtasıyla dökümante gibi büyük sergiler vasıtasıyla dünyayı dolaşan yine Picasso Sergisi, Matis Sergisi vs. Mega sergilerden bahsetmek istiyorum ve bu noktada da paylaşım noktasındada işlerliğin nasıl olduğu üzerinde aslında karşılıklı düşünmek istiyorum, Haldun'la birlikte.

H.K.- Yalnız Haldun'un net olarak ortaya koyduğu bir şey var. Sanat artık bir arz talep sonucunda üretiliyor gibi, değil mi? Son

derece net bir şey koydu ortaya.

G.K.- Buna katılıp katılmadığımı soruyorsunuz.

H.D.- Tabii piyasa sınırları içinde konuşuyoruz. Bugünkü konumuz piyasa.

G.K.- Aslında buna katılmak, bir sınır çizdiğimizde doğru olabilir. Ama bunun dışında da bir takım patlamaların, yine çizgi dışına taşmaların olmadığını da iddia etmiyorum. Yine çok atak, çok pırıl pırıl ve tamamen kendinden menkul birtakım atakların ve birtakım yeni şeylerin ortaya çıktığını inkâr edemiyorum. Bunlar var ama dediğiniz gibi arz talep meselesini bir noktada göz önünde bulundursak, o çerçevenin içerisinde kesinlikle durum budur. Bunu inkâr edemem.

H.D.- Şunu biliyorum ben, bizim yaptığımız işi yapanların, galericilerin sayısı son 20 yılda on katı arttı. Seksen dokuz krizi öncesi galeri sayısı akıl almaz sayılardaydı. Bu işi yapanların çoğu da sanatla direk ilişkisi olmayanlardır. Hayatında sanat eserini o günlerde görmüş, tamamen finansal güdülerle bu işe giren bir kesim vardı. Şunu biliyoruz son elli yılda dünyada ki para hacmi çok arttı. Para çok süratle sirküle olmaya başladı, bütün dünyada kredi olanakları çok fazlalaştı. Bu artan paranın sanata kayan kısmı daha önceki elli yıla göre iki üç katı arttı. Bu büyük hacim üretimi artırdı. Artan talebi karşılayabilmek için direkt sanatın içinden gelmeyen bazı "tacirler" ortaya çıktı. Spekülatif amaçlarla ortaya çıkan bu "tacirler ", yavaş yavaş kriz sonrası çözülmekte şimdi.

G.K.- Peki bu Türkiye için mi? Dünya için mi?

H.D.- Dünya genelinde konuşuyorum.

H.K.- Doğrusunu isterseniz bir nokta benim dikkatimi çekiyor. Bir yanda, eğer sadece piyasa ölçeğinde sanat üretimi talebi doğrulayan bir yol izliyorsa, orada bir soru sormak gerekiyor. Yaşadığımız yüzyılda bundan bağımsız ürünler nereye gidiyor. Bunlar üretiliyor mu? Haldun Dostoğlu'nun verdiği örnekte medya kendi ilgi alanına göre şu kadar liraya şu yapıt satıldı diye onu manşet yapabiliyor. O medyanın kendi güzergâhı ama, sanatın kendine ait bir yolu var pazar anlamında yelpaze ne kadar genişlerse genişlesin, ama sanatçıların arasında birtakım öncüler var. O öncüleri şimdi 20. yüzyıl öncesi sanatı ile aynı alanda, aynı kulvarda koşturmak düşünülmeyebilir, fakat bunlar ne üretiyorlar? Bunlar ne yapıyorlar? Buna bir açıklık kazandırmak gerekir. O zaman bir nokta gözükmeye başlıyor. Sadece galeri pazar, piyasa ölçeğinde yanlızca onaylanmış yapıtlar mı acaba hayata sirküle ediliyor? Yetmiyor mu bu hacim ona, yoksa başka bir durumumu söz konusu, biraz önce

sizin sözünüzü kestim bienallerden söz ettiniz, daha önceki konuşmanızda dökümanteden söz ettiniz. Buradaki çıkışları hazırlayan nedir? Bunlar çıkış değil midir?

G.K.- O zaman işte, tamamen başka bir dram başlıyor. Bu meseleyle çok içli dışlı olan ve problemlerini çok iyi bilen biri olarak konuşmak istiyorum şimdi. Yeniyi ve çağdaş olanı irdelemekle ve bunu gerçekleştirmek durumunda olan sanatçının kendi sanatını uygulayabilmek ve ortaya koyabilmek için bir takım ihtiyaçları ortaya çıkıyor. Bu ihtiyaçlar nedir? Yine maddi ihtiyaçlardır. Çünkü çağdaş sanatın uygulamasmda karşılaşılan problemler, daha büyük uygulama zorlukları gerektiren anlayışı gündeme getiriyor. Bütün bunların içinde sponsorluk meselesine geliyoruz. Yani sanatçının daha serbest ve rahat hareket edebilmesi ve sanatını istediği biçimde üretilebilmesi, yani bir meta oluşturup onun dönüşümünü bekleyen sanatçı formundan çıkıp kendi düşüncesini ve sanatını uygulama noktasma gelmesi için de ve bunu uygulayabilmesi için de, bir maddi desteğe ihtiyacı ortaya çıkıyor. Galiba bu günün sanatında en büyük problemlerinden biri sanatçı olarak bir büyük proje uygulamak isteyen sanatçının, bu meseleyle yüzyüze kalması. Ne oluyor o zaman düşüncenizi kısıtlıyorsunuz daraltıyorsunuz, mümkün olduğu kadar basite indirgiyorsunuz. Basit bir malzemeyle yapılamaz mı bu yapılır. Tamam o zaman basit malzemeyle oluşan işinizi sergiliyorsunuz. Hele ki bir galeri ile çalışmıyorsanız bu benim için yıllardır sürüp gelen bir şey, bu otamatik dayanışma noktalarmdan da uzak kalıyorsunuz. Galeri ile çalışmak zaten çağdaş sanatla uğraşan bir kişi için zor. Neden zor çünkü, galeriler dönüşen kâr ve birtakım ilişkiler içinde çalışıyorlar. Dolayısıyla bu ilişki içinde sizin işinizin nasıl dönüşeceği meselesi de gündeme geliyor. Çağdaş sanatın üretilme aşamasmdaki çıkmaz bence yine üretim noktasında karşılaşılan zorlayıcı problemdir. Bu noktada da sponsorların yüzde yüz işin içine girmesi gerekiyor. Fakat tabii bu da başka bir ilişki doğuruyor, yani sponsor işin içine girdiği zaman nasıl giriyor, nereden giriyor ve ne şekilde işin içine giriyor? Müdahalesi nedir sanata? diye bir soru doğuyor.

H.K.- Siz bu durumda eninde sonunda bir müdahalenin söz konusu olabileceğini düşünüyorsunuz.

G.K.- Kaçınılmaz bir şekilde müdahale oluyor. Keşke olmasa.

H.D.- Yanlış anlıyorsam lütfen düzeltin. Yeni, deneysel, riskli, avangard sanatı icra edebilmek için, bugünkü pazar düzeninde illaki ve illaki sponsorlara ihtiyaç var.

Bunu mu demek istiyorsunuz?

G.K.- Evet, şu anda gündemde olan sanatı icra edebilmek için bir anlamda buna ihtiyaç var ama bambaşka bir şeyde yapmak mümkün. Sanatçı her şeyi de yapabilir diye de düşünüyorum. Yani hiç bir şeye ihtiyaç duymadan da bir gün başka bir şey üretebilir. Ama bugün mega sergiler ya da bienaller noktasında bu işi tartıştığımızda, bir bienale katılabilmek ya da dünya çapında bir sergiye katılabilmek için, yine sanatınızın birisi tarafından desteklenmesi ve onun yapılabilmesi için belli bir para ödenmesi gerekiyor. Böyle bir noktası var bu işin.

H.D.- Biraz uç noktaya çekebilirmiyim tartışmayı.

G.K.- Tabii.

H.D.- Kusura bakma, eğer şunu kabul edersek ne diyeceksin onu merak ediyorum. Öyle bir çağda yaşıyoruz ki artık, gündelik hayatımızdaki her şey estetize ediliyor. Her şey müzelere giriyor. Kültürümüz estetize ediliyor. Böyle bir ortamda, üstelikte medyanın bu kadar örgütlü olduğu, bilgisayarın gündelik hayatımıza sindiği bu ortamda herkes bir nevi yaratıcı olabiliyor. Dolayısıyla estetik tanrısının kutsadığı bazı sanatçıların varlığından giderek daha az söz edilir olmaya başlıyor.

G.K.- Pardon, lafını kesmek istemiyorum ama bu noktada benim sözünü ettiğim sanat kavramı da zaten senin şu anda anlatmak istediğin noktada açıklanabilir. Yani katiyen efsane haline getirilmiş, sanatçıyı vurgulamak istemiyorum. O değil benim meselem. Çok çoğul paylaşılan bir sanatı üreten sıradan sanatçıyı kastediyorum. Zaten biraz sonra o noktaya gelmek istiyorum. Sanatçının bu çağda, 21.yüzyılda girme noktasındaki durumunda çok enterasan.

H.D.- Sanatın ütopyaları öldü.

G.K.- Evet.

H.D.- Dolayısıyla hedefler kalktı. Şimdi lafını ediyoruz da o yeninin ne olduğuna dair şüphelerde taşıyoruz. Nedir yeni?

G.K.- Ben o noktadaki çıkmazdan bahsediyorum.

H.K.- Bu yeniye ait şüpheler hep olmuştur, yani nedir yeniye ait olan, sürekli birileri önermiş, her dönemde de bu önerilere tepkiler olmuş. Bu tartışma, artık sanatçı kendi mitini üretme konusunda eskisi kadar avantajlı bir noktada değil, sonucuna doğru gidiyor. Bu durumun önemli belirliyicilerinden bir taneside sanki medyanın hikmeti gibi gözüküyor. O konu, tabii ki uzun süre tartışılacak. Ama ben zannediyorum ki yine bu çağ içerisinde, tabi bu iletişim akışı, medya her şeyi darma dağınık ediyor. Medya kendi değerlerini sürekli topluma lanse ediyor. Çoğunlukla da sansasyo-

nel olanı lanse diyor. Ama medya bir şeyin kalıcı olmasını sağlayacak tek kaynak değil. Yani bir şeyin kalıcı olabilmesini, ömrünü uzatabilmesini sağlayacak şey medyanın dışında üretiliyor. Ciddi bilimsel araştırmalar, bilimsel tartışmalar medyanın dışında üretiliyor. O açıdan medyanın bütün her şeyi kasıp kavuran, bir anda her şeyi allak bullak eden küçük ışıltısına, çok büyük prim vermek gerekiyor mu bilmiyorum. Ama sanat bir yol ayrımında, o beliriyor. Şimdi konuyu toplayıp sözü yine sanat ve piyasa meselesine getirecek olursak, orada bana öyle geliyor ki sonuçlara aşama aşama bakmak gerekiyor. Bir yanda piyasa dediğimiz şey var; bu açık. Bu piyasa içine sponsorları katabilir miyiz, katamaz mıyız gibi bir soruyla alanı tanımlamaya çalıştık. Benim anladığım kadarıyla şimdiye kadar yollar hep sanat piyasasının içinden geçti. Sanat piyasasının sığmadığı yerde de bu sefer sanatçının kendi yanlızlığı ortaya çıkıyor. Hatta sanatçı nerdeyse mitini kaybetti gibi bir sonuca doğru gidiyoruz. Tabii ki piyasanın başka bir işlevi daha olmalı: o da, yaygınlaşma, yaygınlaştırma gücüdür. Katagorik olarak piyasaya çok çeşitli aşamalarda bakabiliriz. Alt düzeydeki üründe piyasanm elemanlarından bir tanesidir, daha üst düzeyde bir yapıtta o piyasanın elemanlarından biridir. Ama ben hala sponsorluğu piyasa içerisine sokmuyorum. Piyasa dediğimiz olgu içerisinde onuda tartışalım isterseniz. Bir onaylanmış ürünün gündeme getirilmesi meselesi var. Van Gogh olayında sizin söylediğiniz. Yeni bütün akımlar, önce tepki görüyor, tartışılıyor sonra gidip müzelerdeki ve kolleksiyonlardaki yerlerini alıyorlar. Müzeler belki daha açık gibi gözüküyor. Siz bu sponsorluğun bunun dışında tutulması görüşüne katılıyor musunuz? Yani piyasa dediğimiz zaman sponsorluğu onun dışında düşünmek mi gerekir?

H.D.- Piyasa bir şeyse, sponsorluk başka bir şey. Bunlar birbirine iç içe geçen mekanizmalar değil.

G.K.- Şimdi bir şey düşünüyorum. Beni sıkan ve üzen şey bu konuyla belki çok direkt ilişki içinde bulunduğum için bulunamayan sponsorlar ve bu doğrultuda bulunamayanlardan şikâyetler dizisi. Bienaller veya büyük sergiler adı altında gerçekleştirilen şovlarda sponsorlar aslında bu sanatın ön noktasında, oluşmadan önceki noktasında yer alıyorlar ve otomatikman bir dönüşümün içine giriyorlar. Yani bir eser mesela Richard Long'un bir enstalasyonu, British Airways tarafından destekleniyor ve bir sergide sergilenmeye başlıyor. İşte bu sergi şu kadar bir dönüşüm kârı alıyor. Bu sadece sanata yatırım ya da sanatın var olması için kültür hizmeti değil. Bunun içinde de bir piyasa dönüşüyor. Şimdi böyle bir

sponsorluk daha da genişletildiğinde ve böyle bir sergi dolaştırıldığında nasıl tanımlanabilir acaba, yani bu sponsorluğuda gerçekten bir mesenlik noktasında mı bakmak lazım. Yani bir çıkar yok sadece verilen bir destek var ve bir sanatçının bu piyasa içerisinde tanınmasını sağlıyor ve tanındığı sürecede o kişinin aldığı sponsorluklar fazlalaşıyor. Bu sanatçı ve bu sistemin dönüştürülme noktasında ona yatırım ve sponsorluk çoğalıyor. Bunu nasıl açıklıyabiliriz acaba, ben bunu şu anda düşünüyorum ve şu anda çözmeye çalışıyorum.

H.K.- Hiç kuşkusuz insanlar başka şeylerle; bunun içerisine sanatta giriyor ilişki kurdukları andan itibaren o ilişkiden maddi, bazende moral bir şeyler bekliyorlar. Bir takım tatminler söz konusu; kendini ayrıcaklı kılmak gibi sponsorların çeşitli gerekçeleri var. Her kurumun, her sponsorun kendine ait özel gerekçeleri var. Onun için toplumdaki taleplerin artması ve her şeyin giderek birbirine yaklaşması ve benzeşmesi sürecinde, artık paranın sahipleri de kendi farklılıklarını gündeme getirmek istiyorlar. Bu istek daha da yükseldiği sürece bende her ne kadar her şeyi bir piyasaya bağlamak eğilimi olsa da ileride yeni çıkışlar mutlaka ve mutlaka galeri ve art dilirlara gelmeden önce sponsorlar tarafından destekleneceği görüşündeyim. Bu konuda da kişisel bir beklentim var. Ama bu ne kadar gerçekleşir onu bilmiyorum. Çünkü galeri; Haldun Dostoğlu'nun daha önce söylediği gibi 20. yüzyıla kadar kişisel ve içsel ilişkiyi sürdürüyor. Daha sonraları galerici sanata doğrudan doğruya bir alış veriş meselesi olarak bakıyor. Sanat yapıtına o meta gözüyle bakma başlıyor. Meta gözüyle baktığımız andan itibaren mutlaka en belirleyici olgu paradır. Çok büyük bir iddia olur ama paranın zemininde oluşan bir tercihler sistemi oluşturuyorsunuz. yani paranızın şansı olacak, paylaşılacak ve maddi hedefi olan bir maldan söz ediyorsunuz. Ticaretin, piyasanın kuralları da odur. O açıdan bence piyasanın, yeni çıkışların destekleyicisi olmaktan daha çok, onaylanmış yapıtı hayata sirküle etme bağlamında bir ara fonksiyonu var. Bu durum dönerek yeni kuşakları etkiliyebilir ve yeni kuşaklar o etki nedeniyle ısmarlama yapıtlar üretebilirler. Haldun Dostoğlu'nun söylediği gibi, sanatçının üretim modelini bir tarife oturtmamak gerekiyor. Çok farklı yaklaşımlar söz konusu olabilir. Ben sponsorluğu söz konusu ettiği farklılıkları destek sağlayıcı olarak görüyorum. Sanat piyasasını da öyle görmeye çalışıyorum.

H.D.- Bence iki türlü sponsorluk var. Ve birbirleriyle hiç uyuşur kavramlar değil. Bir tanesi sizin dediğiniz gibi ticari kanallara

girmemiş, girme şansı olmayan sanatın üretilmesine yardımcı olan sponsorluk, böyle bir sanatın hayat bulabilmesi için yapılan destek. Ötekisi de tamamen ticari kanallara girmiş büyük gösterilere ihtiyacı olan, ticari pazar içindeki değerini daha da katlıyabilmek için yapılan sponsorluk. Philip Morris bu gün boşuna falanca bir serginin tüm masraflarını ödemiyor. Can Kozanoğlu'nun tabiri ile cilalı imaj devrini yaşıyoruz. Şimdi herkesin bir cilalı imaja ihtiyacı var. Bir sürü şirket temizlenmeye çalışıyor. Topluma hoş gözükmek zorundalar. Dolayısıyla Philip Morris kendi ülkesinde sigara içilmesi gittikçe zorlaşırken, başka ülkelere sigara satmak zorunda, dolayısıyla topluma hoş gözükmek zorunda. Kanuni Süleyman Sergisi'ne çok da istedikleri ve sevdikleri için sponsorluk ettiklerini zannetmiyorum. Bize ve bütün Avrupa'ya hoş gözükmek zorundaydılar. İsimleri de her yerde geçti. Dolayısıyla iki sponsorluğu birbirinden ayırmak lazım. Bir tanesi daha gözükmeyen alttan giden kendini kolayca ele vermeyen bir imaj peşinde koşmayan, ama; asıl hedefi, piyasa mekanizması içinde vücut bulma şansı olmayan sanatı gün ışığına çıkartmaya destek veren sponsorluk ki buna kimsenin itirazı olacağını sanmıyorum.

Ötekisi de sadece piyasanın kendi kuralları içinde imajını parlatmak için yapılan sponsorluk.

H.K.- Peki bu arada müze, piyasa ve sanat ilişkisine nasıl bakıyorsunuz?.

H.D.- Bu ilişkinin en belirgin örneği Amerika'da yaşandı. 2. Dünya Savaşı'ndan sonra sanatın gelişmesi için muhtelif yasalar çıkarıldı. Bu yasalardan en önemlileri de vergi ile ilgili yasalardı. O yasaların neticesinde kurumlar şahıslar ellerindeki kolleksiyonu, müzelere bağışlarlarsa bağışladıkları eserin değeri kadar vergi matrahlarından değil verginin kendisinden düşebiliyorlardı. Böylece beş yılda Amerika'da 200'ün üzerinde müze açıldı. Sonra da sayıları giderek arttı. Daha sonra ise bu yasa istismar edilmeye başlandı. Yasa şimdi geri alındı. Ne oldu? Ben bankayım ve karşımda müze var, müzeye kolleksiyonumu bağışlıyorum. Banka müdürü ile müze müdürü karşılıklı oturuyorlar. Bunun fiyatını tayin ediyorlar. Başka bir mekanizma girdi işin içine. Fiyatlar piyasa dışında belirlendi. Şimdi müzeler krizde, çünkü yapay olarak yükseltilmiş bir fiyat ortamı var ona tahammül edemiyorlar. Yeni eser alamıyorlar. Ellerindeki eseri satamıyorlar. Yüksek fiyatlara alıcı yok, hatta 80'lerin ortasında, tam hatırlamıyorum bir müzayedede bir Rothko satıldı. Rothko 1.6 milyon dolara satıldı ve Avusturalya Hükümeti satın aldı. Rothko'yu satanlar "bu Rothko tahrip edilmiş-

ti ve biz bunu tamir ettirdik" dedi. "Tamamı yeniden boyandı" dedi. Alan bunu bile bile satın aldı. Avusturalya'da aynı günlerde çıkan bir gazetede New York galerilerinde tamir edilmemiş durumu daha iyi olan ve dörtte bir fiatına Rothkolar satılıyor diye haber çıktı. Niye peki bu alış yapıldı? Prestij, onur o müzayedede ki reklam ve kampanyaya ihtiyaç vardı herhalde. Daha sonra da bir hükümet krizi oldu, devamını bilmiyorum. Bir müze tamir edilmiş, hasarlı, hatta üzerinde orijinal boyası bulunmayan daha sonra boyanmış bir eseri satmak isteyebiliyor. Müzeler krizde, müzeler piyasanın bir zaman belirliyecileri idiler. Müze de bir eserin yer alması o sanatçı için o sanat türü için belirleyiciydi.

Ama şimdi öyle bir fonksiyonları kalmadı. Müzeler ciddi şekilde krizdeler.

H.K.- Yine de müzeye girmiş olmak bir sanat yapıtı için bir onay değilmidir. Yani piyasa birazda onay çevresinde gidip geldiğine göre; müzenin öyle bir rolü olamaz mı piyasayı belirlemede.

H.D.- Onaydır, tabii ki bu süreç yaşandı. Benim söylemek istediğim o müzelere girildi, onaylandı, onaylandıktan sonra fiyatlar oluştu, yeni fiyatlar oluştu. 89 krizi niye yaşandı? Sırf körfez savaşından dolayı değil. New York borsasında ki olumsuz gelişme ile sanat piyasasmın doyum noktasına gelmiş olması bu ortamda kriz yaşanmasına sebep oldu. O yıllarda satılan, adından çok söz edildi, Van Gogh'u 59 milyon dolar alan Japon kolleksiyoncu aldığı fiyatın 1/5'ine zor sattı.

H.K.- Burada yine belli oturmuş isimler sözkonusu, Rotko'da öteki isimler de öyle peki yeni iddiası olan ürünün müzeyle ilişkisi ne acaba, sponsor ve müze onu meşrulaştırma açısından bir işlev yürütüyor mu?

G.K.- Ben Çağdaş sanat ürünlerinin müzelere girmesi ve çağdaş sanat üzerine konuşmak istiyorum. Bunun örneği henüz ülkemizde olmadığı için bunu ancak yurtdışına gidip Avrupa'da ya da Amerika'da gördüğümüz zaman nasıl bir uygulama olabileceğini anlıyabiliyoruz. Çünkü; Türkiye'de değil şu anda, zaten galericilerce bile daha zor kavranan veya galerilere zor kabul edilen çağdaş sanatın bu gün Avrupa müzelerinde ve Amerika müzelerinde adamakıllı yeri var. Bu nasıl satın almıyor. Müzede nasıl sergileniyor, nasıl depolanıyor ve korunuyor noktasına geldiğimizde şunlarla karşılaşıyoruz. Bütün çağdaş sanat müzelerinin kendilerine ait fonları var. Bu fon dahilinde o müzede çağrılı olarak sergi açan ya da bir yapıt sergileyen kişinin yapıtı müzece satın alınıyor. Bununda belli ödemesi var ve bu ödeme sonuncunda mesela bir enstalasyon

satın alıyor ve bu enstalasyon devamlı sürekli sergilenme noktasında bulunmuyor. Belli bir sergi bittikten sonra o sanatçının bir işini satın almış oluyor müze. Bunu alıyor ve projesini saklıyor. Esas projeyi her zaman uygulanabilir biçimde kendisi koruyor. Olmadı, kendi deposunda saklıyor ve zaman zaman aynı sanatçının yaşayan olsun, ölmüş olsun sanatını sergileme olanaklarıda bulunuyor ve böyle bir noktada, müze eğer devlete bağlı bir müze ise devletin desteği ile satın alınan işler, özel bir müzeyse özel bir destekle satın alınan çağdaş sanat parçaları bu müzelerde ya proje olarak ya depolanarak korunuyor ve zaman zaman büyük sergilerde ya da tekrar edilen sergilerde sergileniyor.

H.K.- Yani sonuç olarak müzeler yeni olana daha açık kurumlar olarak gözüküyor.

G.K.- Kesinlikle, dünyadaki müzeler yeni olana çok açık. Hatta yeniyi bile eskileştirmekte. Müzeye girmek ne demektir? Yeninin biraz da müzelik olması demektir. Çağdaş sanatın artık müzelik olduğu bir gerçek. Piyasa meselesine gelince küçük spekülatif oyunlarını da oynayarak, müzeye girmiş sanatçıya o onuru vererek ya da müzeye girmiş sanatçının galericisi veya piyasa ilişkileri içinde yüksek bir rol oynuyorlar. Bu müzeler dünyada mevcut, inşallah bizde de olacak.

H.D.- Acaba sanat üretimi gittikçe artarsa, her yıl bir önceki yıldan iki misli eser üretimi olursa, müzeler birer depo haline gelebilir mi?

G.K.- Zaten bu günlerde böyle bir sorun var dünyada. Belki müzelerin sayısı çoğalacak belki galerilerden çok müze olacak. Tabii buna nasıl çözüm getirilecek bilemiyorum ama daha bu günden pek çok müzenin deposunun dolu olduğunu, yani resimle dolu olan müzelerin yanı sıra çağdaş sanatla depoları dolu olan pek çok dünya müzesinin var olduğunu biliyoruz.

H.K.- Bu durumda herhalde müzelerin çoğalmasına doğru adım atılacak, ondan sonrasın da gelecek karar verecektir. Müzelerin piyasa belirlemede her ne kadar spekülatif bazı rolleri olsa da en azından yapıtın onaylanması konusunda bir kaynak olarak dönerek piyasayı bir biçimde belirleyecektir. Ayrıca daha çılgın gibi gözükeni kendi çatısı altına alarak, daha ehil bir unsur olarak tekrar topluma sunabilmek gibi bir işlevleri olduğunuda işaret etmekte yarar var. Tabii gelecekte ne olur. Geleceğe ilişkin ilk beklenti müzelerin giderek çoğalmasıdır. Yanılmıyorsam, iki yıl önce bir araştırmaya göre Britanya Adaları'nda 28 günde bir müze açıldığı gibi bir rakamdan söz edildi. Ben bunu duyduğumda bu yanlıştır

280 gündedir dedim. 28 gün bile olmasa bu kadar kısa süreye indirilmiş bir müze açılma kapasitesi hiç kuşkusuz sanatı daha çok hayata sirküle edecektir.

H.D.- Bu kadar çok müze açılırsa, her şeyi müzeleştirirsek ki öyle bir süreç yaşıyoruz. Her şey müzeleştiriliyor, her şey estetize ediliyor, bu kopuşun ne kadar sağlıklı olduğuna dair şüphelerim var.

H.K.- Bu kadar hızlı yaşanan bir hayatın içerisinde öteki alışkanlıklarımızında değişmesi gerekir. Türkiye'de yaşayanlar olarak; çok az sayıda müzeye sahip olduğumuz için, çağdaş sanatlarda da hiç görmediğimiz için dünyadaki gelişmenin aşırı olduğu gibi bir duyguya kapılıyoruz ve neredeyse giderek onun olumsuz yansıması ihtimalinden söz ediyoruz. Halbuki çok çeşitli müzeler söz konusudur. Ben geçtiğimiz yıl Düsseldorf'un Neuss diye bir kasabası var orada "köprü müze" diye bir müze gördüm. Bu müzede bütün sanatçıların yapıtlarının altından imzaları kaldırılmıştı. Çok çeşitli birimlerden oluşan son derece ilginç bir müze, sizi boşluğa iten doğruda doğruya bütün önyargılarınızı silen, sizi yapıtla önyargısız karşı karşıya getiren bir müze, böyle bir zenginleşme müzeciliği de başka bir tarafa doğru götürüyor. Onun için müzecilikte mutlaka bir tıkanma aramak biraz fazla kuşkuculuk gibi geldi bana.

Efendim şimdi çok genelde meseleye baktık oradan da söz isteyen arkadaşlarımız var, o arkadaşlarımız bana eğer izin verirlerse Türkiye'de bir sanat piyasasının olup olmadığı ve bu ilişkilerin ne boyutta olduğuna dair bir tur gerçekleştirelim arkasından soru ve yanıtlara geçelim. Haldun Dostoğlu, Türkiye'de sanat piyasası var mı, varsa hangi boyutlarda var?

H.D.- Var tabii, varlığını inkar etmek pek doğru bir şey değil ama yıllar önce Türk romanı ile ilgili bir tartışma vardı. Tartışmada Türkiye'de ne kadar futbol varsa o kadar roman var denilmişti. Gerçi altmışlardan bu yana Türk futbolu bayağı mesafe katetti ama sanat ortamı da katetti. Bugünkü futbolumuzun seviyesi neyse sanat piyasamızın seviyeside odur, topyekün bakmak lazım. Toplumun diğer sektörlerinden ayırt edemeyiz. Ama sadece sanat piyasasına fokus edeceksek onun uzun bir mazisi yok 15-16 yıla dayalı bir sanat piyasasından söz edebiliyoruz bu gün. O da niye, sanat piyasasının bu günkü kuralları içinde ilk örgütlerin oluştuğu yıllar o yıllarda başlıyor. O yıllardan bu güne yaşıyan bazı galeriler var. 16-17 yıldır faaliyeti olan bu galerilerin sayısı giderek arttı ve bir hacime ulaştı. Bugün izliyicisiyle, sanatçısıyla, kolleksiyoneriyle,

galericisiyle oldukça geniş bir camiayı ilgilendiren bir mecramız var. İşte bugünkü toplantıdan da belli ki, benim ilk defa gördüğüm simalar var, demek ki gittikçede yaygınlaşan bir ortamdan söz ediyoruz. Bu ilginin iki kanadı var. Bir tanesi direkt parayla ilgili diğeri de seyirci sayısının gittikçe artması, hoş olan taraf Türkiye'de sanatın seyircisi giderek artıyor. İlk yıllarda (biz bu işe başladığımız ki 10 yıl oluyor) çok az bir seyirciye hitap ederken giderek artan seyirciyle sanat eseri karşı karşıya geliyor. Türkiye'de sanat piyasasının gücü diğer sektörlerle kıyaslandığında çok da güçlü olmıyan bir yapıya sahip, henüz daha kendi başına ayakta durabilecek bir güce erişemedi. Bu arada şunun ayrımını hemen yapayım. Ben, bizim kendi içinde bulunduğumuz ortamı kastediyorum. Yani yaşayan sanatçıların ürettiği sanatı. Bu günkü görüntü, bu alandaki esas payın klasik dönem sanat eserlerinde olduğunu gösteriyor. Bunu hepimiz görüyoruz. Bazı sıkıntılarımız var. Baş sıkıntımız sanatın değerinin tespit edilme zorluğu. Bir şeyin değerinin tespit edilebilmesi için bazı ölçütler vardır. Entarnasyonel ölçütler; müze bunlardan bir tanesi, kolleksiyonlar çok önemli diğer bir kanadı. Türkiye'de kurum kolleksiyonları yok. Var olanlarda henüz daha kamuya açık değiller. Hala kolleksiyonlar içinde bulunduğumuz banka da dahil kapalı kapılar ardında. Türkiye'de müzeler olur, müzelerin kapıları açılır, kurum kolleksiyonları; kolleksiyonlarını kamuya açarlar, şahıs kolleksiyonları albümler, kitaplar halinde toplanır yayınlanır. Sanat tarihinde tez yapanlar, onlara bakarak tezlerini yazarlarsa yol alırız.

Türkiye'de daha çağdaş sanatın tarihi yazılmadı. Her 10 yıl için, her Batı ülkesinde yüzlerce kitap çıkarken ülkemizde de seksenlere dair bir tane dedikodu kitabının dışında bir kitap yok. Sanatın tarihi yazılır, değerler oluşur. O vakit piyasanın kuralları kendi hiyerarşisini kendi içinden çıkartır. Yani şu noktaya geldim; Türkiye'de zayıf da olsa güçsüz de olsa bir piyasa var. Fakat bu piyasanın değer skalası yerli yerinde değil. Yerli yerinde olabilmesi içinde bazı yapılması gerekenler var. O gerekenlerde bizim dışımızda bu ülkenin girişimcilerine, sanayicilerine, bankalarına düşüyor.

H.K.- Gülsün Karamustafa bizdeki sanat ortamı günümüz sanatını ne ölçüde yansıtıyor.

G.K.- Sanat piyasasının gelişimi için verebileceğimiz eski tarih 20 ya da 25 sene öncesi bu yıllar içinde inanılmaz bir dinamizm ve bir atakla ileri doğru atıldı. Geçenlerde kendimle ilgili bir biyografik deneme, yazmaya başladığımda birdenbire öğrencilik yıllarıma gidip aşağıya yukarı bu emansipasyon noktasını yakaladığımı fark

ettim. Sanatımızda kendini bulma, kendi varlığını ispat etme noktasının aşağı yukarı 70'lerin başı 65'lerin sonu tam öğrencilik devrimize rastlıyor bu ve bu zaman bir çeşit devlet tekelinden kurtulmak noktasıdır. Yani Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar okulu bu iki kurumun topluma sunduğu sanatçılar, bunların yanı sıra devlet resim ve Heykel sergileri ve birdenbire bunun dışında açılımlar aramaya büyük bir hızla kalkışan sanat ortamı, bu çok heyecan verici bir nokta. Çünkü o noktadan sonra yeni arayışlar başlıyor. Neyle başlıyor önce yine Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin kendi içinde bulduğu "yeniyi de biz yönetiriz" duygusuyla yeni eğilimler sergilerinin başlamasıyla. Yeni eğilimler sergilerinin arasmda çok entresan bir şey yakaladım. Mesela; yeni eğilimler sergileriyle birlikte Galeriler 83 diye bir sergi açılıyor. Orada da bir eğilim var. Aman galeriler açıldı. Galeriler kötü sanat satmasm, yine biz denetleyelim eğilimi var. Ufak bir takdim yazısıyla da diyorlar ki işte galeriler kaliteyi düşürmesin diye biz kendimiz akademi yönetiminde galericileri denetleme sergisi açıyoruz. Daha sonra günümüz sanatçıları sergileri açılmaya başlanıyor. O sırada tamamen bağımsız bir hareket olan, içinde olan birisi olarak hem katkım olduğu için hem de çok saygı duyduğum için. Önem verdiğim öncü sanat sergileri başlıyor beş yıl sürüyor. Onun arkasından hem yeni eğilimler hem günümüz sanatçıları, hem öncü sanat sergilerinin devamında geliyoruz, bienal yıllarına. 87, 89 ve 92 bienalleri peş peşe yer alıyor. Onun yanı sıra bir takım ulusal ve uluslararası ilişkiler kurma telaşı içinde küratörlerin (düzenleyici) önderliğinde açılan sergilerden bahsedebiliriz. Bunlar hep sanatın emansipasyonu ve çağdaş sanat alanında bağımsız bir biçimde atılan adımlar olarak görüyorum. Bütün bu sergiler sanata yardımcı olan sponsorların desteğinde açılan sergiler ve Türkiye'de henüz demin söz ettiğimiz cilalı gösteriler yapan bir sponsorluk kavramı yok ama bu sponsorluklarm eşliğinde Türkiye'de de çağdaş sanat alanı var ve buna çok saygı duyduğumu söylemek istiyorum. Çünkü piyasanın gelişmesi de Türk sanatına büyük bir katkıda bulunmuştur. Bunun yanı sıra bağımsız bir sanat anlayışına yardım ediyor ve bunun daha da açılımını göreceğimizden eminim.

H.K.- Siz piyasaya çok yüklenmeden etrafındaki oluşumlara değiniyorsunuz. Belki onun dışında günümüz sanatı daha iddialı ürünleri yaşama şansı elde ediyor diyorsunuz.

G.K.- Kesinlikle inanıyorum. Ben bu dinamizmin Türk sanatına müthiş şeyler kazandırdığına yani piyasanm, piyasa içindeki hareketlerin piyasanm dışı gibi görünen hareketlerin ve bütün bu

hareketlerin çok genç olan Türk sanatına çok büyük katkıları olduğuna inanıyorum.

H.K.- Haldun Dostoğlu burada yeni bir yaklaşım var. Yani piyasa dediğimiz alanın dışındaki oluşumlar sanat hayatımıza büyük bir dinamizm getiriyor iddiası, böyle bir yaklaşımı var Gülsüm Karamustafa'nın.

H.D.- Bu günün sanatından söz ediyorsak bu onbeş yıllık sürede sanatı sergilemiş ve tanıtmış olan galerilerinde payı yok sayılmaz. Türkiye'de galerilerin yaptığı sergilerin şöyle bir önemi var; demin dediğimiz gibi Türkiye'de eserler galerileri dışında herhangi bir yerde görülemiyecekse bu gün galeriler Türk resim tarihinden sinopsisler vermektedirler. Galerilerde görülenler hatırlanarak bir şeyler yazılıyor. Dolayısıyla galeriler bu günün sanatında belirleyici en önemli ayaklardan birini oluşturuyor.

H.K.- Tabii bu son dönemlerde önemli gelişmeler var. Şu sıralarda Plastik Sanatlar Derneği bir araştırma yapıyor net olarak galerilerin durumunu bu araştırma ortaya çıkaracak. Şu sıralar Türkiye'de üçyüz dolayında galerinin varlığı söz konusu olur. Bu son derece olumlu bir gelişmedir. Galerilerin şu veya bu düzeyde yapıt sergilemelerine yönelik geçmişteki endişelerimi kişisel olarak bugün taşımıyorum. Çünkü, onlar her biri insanı sanata götürüyor ve orada bir eğitim fonksiyonu var. Orada bir yaygınlaşma fonksiyonu var. Orada üretimin doğrudan doğruya yaşama yansıtılması var. Bunlar son derece olumlu gelişmeler fakat bu olumlu gelişmeler şunu gösteriyor ki Türkiye'de henüz sanat ortamına sponsor ve müzeleri katmıyoruz. Çünkü, müzemiz yok. Sanat yayınları henüz yeterli bir düzeyde değil. Yayın çabaları yeni yeni başlıyor. Bir oluşma süreci yaşıyoruz. Bu oluşma süreci içerisinde. Gülsüm Karamustafa'nın değerlendirmelerinden onu bir oranda Haldun Dostoğlu'da bu yaklaşmaları destekliyor. Daha atılıncı olanların galeri ortamı dışında yaşandığı sonucuna varıyoruz. Ben galerilerin oluşmasını da bireysel çabalar olarak algılıyorum, önemli olan bireysel çabalarm kendi varlıklarını kurumlaştırmasıdır. Bu sorunu gündeme getirdiğimiz andan itibaren sanat ortamımızda genelde bir kurumlaşma sürecinin yaşandığını söyliyebiliriz. Şimdi burda keskin bir şey söylemekten hep birlikte kaçmıyoruz. Çünkü bir iyi niyetli kurumlaşma sürecinden geçiyoruz. Türkiye'de geçtiğimiz yıl elde edebildiğimiz rakamlara göre sanat piyasasında hareket eden para miktarı –bu çok yanılgılı bir şey olabilir– 50 milyar dolaymdadır. Devletin bu alana aktardığı para yardımı komik bir ölçek, hatta sanatçı hakları panelinde sizlerde onu izlediniz. Almanya'dan gelen

Fening'in Almanya'da devletin ve yerel yönetimlerin bu alanın daha da açılımlı olabilmesi için kontrol edemeyecekleri bir parayı yenilikçi projelere yönlendirmesi söz konusu ama; Türkiye'de henüz devlet –bunu bir kenara bırakalım– öteki rollerini üstlenmiş değil ve zannediyorum ki Haldun Dostoğlu bir sanat piyasası kavramı açısından o rakamları çok daha yakından biliyor. Almanya'da sanat piyasasmm enerji sektöründen daha yüksek bir ciroya sahip olduğunu biliyorum ben. Bilemiyorum bu konuda sizin söyliyeceğiniz herhangi bir şey var mı? Bazı rakamlara göre dünyanın üçüncü büyük sektörü, bazı rakamlara göre de dünyanm beşinci büyük sektörü durumunda sanat piyasası.

H.D.- Dünyada kıtalararası sirküle olan para hacmi ile bakıldığında yıllara göre değişiyor. Üç ile beş sektör arasmda yer alıyor sanat sektörü.

H.K.- Evet bu sonuçtan şu çıkıyor. Türkiye'de bir sanat piyasası oluşum süreci yaşanıyor. Bu oluşum sürecine yönelik beklentiler var. Şimdi eğer sorular varsa ben soruları alayım arkadaşlarım cevaplasın.

İZLEYİCİ SAADET SORGUNLU- Galerici ve sanatçıyla bu konuyu tartışmak isterdim. Daha kalabalık olunacağını düşünmüştüm. Fakat şu anda aklımdaki soruyu Haldun Bey'e sormak istiyorum. Arz talep sorunundan bahsetti Haldun Bey bir galeri sahibi kendisi.

Galeriyi açarken önce neler düşündü de açtı. Satış kaygısı taşıyor mu? Çağdaş yapıtlara ne derece yer veriyor galerisinde, benim bildiğim bir kaç sanatçı Galeri Nev adı altında sergi açtı acaba bu sergilerde atış yapabildi mi? Yapamadıysa ne amaçla açtı, ve bu tür yeni oluşumlara ne kadar açık kendisi?

H.D.- Galeriyi açarken düşüncemiz bu alana müdahale etmekti. Resim alanına, sanat alanına müdahil olmaktı ki buna kısmen başardık zannediyorum. İkinci sorunuzda ticari amaç güdüyor musunuz diyorsunuz. Gayet tabii ki, bir ticarethaneyiz kâr amacı olmasa ticarethane olmaz. Üçüncü sorunuz; piyasada kolay satılmayan sanatçıyı sergiliyor musunuz? Evet yıllık programımızın tamamını oluşturmasa da her yıl bir ya da iki bu tür sergiyi programımıza alıyoruz. Bu sanatı desteklemek için iki tür sanat piyasası var bu bütün dünyada da var bizde de var. Bir tanesi hala bazı değer yargılarıyla motive edilen hayat bulan sanat pazarı, ikincisi de tamamen ve tamamen spekülatif amaçlı sanat pazarı Türkiye'de her ikisi de mevcut.

H.K.- Başka soru sorulmadığına göre buradaki toplantıda her-

kesin kafasındaki sorular yanıtlandı. Aslında bizim gerçekleştirdiğimiz bu toplantıda insanlar son derece iyi huylu, biribirine daha çok yardımcı olan ve yaklaşımlar çok dikkatle seçilmiş kelimelerle ifade eden çok hoşgörülü bir toplantı oldu ve ben bunun gerekçesinide şöyle algılıyorum. Bizim sanat ortamımız, oluşma süreci yaşıyor, bu oluşma süreci içerisinde sert yargılarla o oluşumu engellemek ya da o oluşumundaki isteği, arzuyu kırmak istememe merkezinden kaynaklanıyor. Her toplantıda belli sonuçlar çıkarmak amaçlanır. Ben doğrusunu isterseniz bu toplantıda kendi adıma çıkardığım sonuçları çok özet olarak sıralayacak olursam, günümüzde artık galerici yapıtla olan içsel ilişkisini kopardı. Biraz önce Sayın Haldun Dostoğlu galeri bir kurumdur, işletmedir ve bunun kârlılık esası vardır derken, galerileri kârlılık zeminine oturttu. Pazar dolaşımına girmeyen ürünler galeri bağları dışında kalıyor. Bu aşamada yeni olanı sponsorlar ve bir oranda da müzelerin desteklediği, desteklenmesi gerektiğini görüyoruz. Bu ölçeği Türkiye'ye çevirdiğimizde Gülsüm Karamustafa'nın Türkiye'de sanat ortamı var mı sorusuna verdiği yanıtta orada devletin belirleyici rolünün giderek eksildiğini bu arada bireysel çabaların öne çıktığını ve oluşumların da bu bireysel çabalar sonucunda yeni çıkışlara, yeni iddialara yaşama imkanı tanıdığı görüşünü gündeme getirdiler. Bunuda Sayın Haldun Dostoğlu onayladılar. Ben onaylanmışlardan söz ediyorum. Yaymm olınadığı yeterli ölçekte, müzenin olınadığı yeterli ölçekte yaygınlaştırma çabalarının olınadığı bir sanat ortamı sınırlılığı içerisinde dinamik bir yapı üretmeye çalışıyor Türk sanat ortamı. Piyasa bu konuda önemli görevlerden birisini üstleniyor. Bu toplantıda çok değinmediğimiz bir konu var üç yıldır tekrarladığımız bir sanat fuarı. Biz bunu galerilerde birlikte götürüyoruz. Buna yönelik eleştirilerin bir tanesi burada yeteri kadar yeni çıkışlar yer almıyor, bu belki bizim galericiliğimizin şimdiki yapısı ile ilgili bir durumdur. Ama şu gerçeği de bir arada görmek gerekir. Giderek plastik sanatların izleyicisi çoğalıyor. Bu çoğalan izleyici yarın sanatın daha üst düzeyde paylaşımı için yeni bir ortam hazırlanmasına neden olacaktır.

Ben doğrusunu isterseniz bu gün konuşulanlardan memnunum ama, daha çok izliyicilerden memnunum. Çünkü, büyük bir sabır ve sükünetle bu toplantıyı izlediler. Katıldığınız ve bu toplantıyı izlediğiniz için sizlere teşekkür ediyorum. Konuşmacılara değerli fikirleri için çok teşekkür ediyorum. Gelecekte daha başka toplantılarda görüşmek üzere.

sanat/toplum

30 Kasım 1993

Yönetici: Hüsamettin Koçan

Konuşmacılar: Özer Kabaş, Faruk Birtek

Hüsamettin Koçan- Bana öyle geliyor ki bugünkü konumuz en karmaşık en problemli konulardan bir tanesini oluşturuyor. Tabii kl önemli bir şansımız var. Bu konuyu çok deneyimli iki değerli konuşmacıyla tartışacağız. Dün bu toplantının hazırlık çalışmalarını yaparken, 1982 yılında aynı konunun daha başka konuklarm da içinde olduğu bir toplantıda tartışıldığına ilişkin dökümanlarla karşılaştım. Sayın Özer Kabaş ve Faruk Birtek konuşmacı idiler. Bu toplantıyı ben de izlemiştim o zaman. 82'den bu yana geçen süre içerisinde sanat ve toplum ilişkisi üstüne neler değişti, o görüşler üstüne neler inşa edildi, onu bilemiyorum ama çok daha önceden bu soruna değinip, tekrar yeniden bir değinme gereksinimi bence konunun kendi içerisinde taşıdığı çok boyutluluğa ve karmaşıklığa bağlanabilir. Değerli konuşmacıları sizler çok yakından tanıyorsunuz. Ben sol tarafımdan başlıyorum. Biraz torpil yapıyorum çünkü, Özer Kabaş biliyorsunuz ressam, öğretim üyesi dostumuz. Faruk Birtek bilim adamı ve öğretim üyesi.Sanatçılarla, bilim adamlarını aynı masaya oturtup araya da bir sanatçı oturtursanız, doğal olarak sol tarafı biraz daha ısınıyor olabilir. Onun için ben buradan başladım. Fakat bu dengeyi kurabilmek içinde önce bilim adamımıza söz vermek istiyorum. Çünkü üreten sanatçı, ama ürünün yaşadığı ortam tartışıldığı, paylaşıldığı, reddedildiği ve belki cezalandırıldığı ortamda toplum oluyor ve o ortam hakkında zannediyorum kl sağlıklı verileri bilim adamları üretiyor. Ben önce Faruk Birtek'e şu soruyu sormak istiyorum. Siz çok özelde sanatçının durumuna ve sanat eserinin durumuna nasıl bakıyorsunuz bu toplumsal ilişkiler bağlamında?

Faruk Birtek- İyi ki 1982 toplantısını hatırlattın. Bugünkü söyleyeceklerimi, geçmişle ilintili bir perspektife oturtmak kısaca da olsa mümkün zannederim. 82'de böyle bir panelde konuştuğumda çok Hegelci yaklaşmıştım. Sebebim şuydu. Bireyle toplumun birleşmesini, bütünleşmesini, sentezini oluşturan çok önemli bir boyutun bir öğenin sanat olduğu vurgusunu, bilhassa gündeme getirmek istemiştim. Sanatın Hegelci anlamda bir sentez olması, toplumun içinde yoğrularak, toplumu aşması ve aştıkça yücelmesi. Esas vas-

fmm bu toplumu aşma boyutu olduğunu toplumdan kopmadan,toplumdan beslenerek fakat toplumu aşan ona karşıt bir süreç olduğunu vurgulamak için çok Hegelci bir metodla yaklaşmıştım. Sene 1982 idi. Şimdi Hegel'e ne oldu, öldü mü, hayır hiç değil. Fevkalade hala kalbimde, ama 82'den bu yana gelindiğinde, on iki senede, o zaman tamamen algılama imkânı bulamadığım başka bir boyutun bugün öne çıktığını hissediyorum, gözlemliyorum. Fakat devam etmeden evvel affınıza sığınayım. Bugün bir sosyal bilimci gibi konuşuyorum demem biraz zor. Çünkü sosyal bilmin bu konuya getirdiği somut öneriler ve kuramlar fazla kuvvetli değil. Dolayısıyla bugün izninizle daha ziyade bir yarım asırlık yaşamın fikir birikim neticesinde bir iki gözlemde bulunmak istiyorum. Peki, bu Hegelci yaklaşımdan ne şekilde bugün başka bir vurguya kaydım? Bu yeni vurguya kaymamdaki esas sebep son on sene içinde modernist yaklaşımın modernist paradigmanın yakından irdelenmesinden kaynaklanan belli bir bilgi ve birikimin getirdiği zorunluluk. Son on senede modernist paradigmanın daha yakından irdelenmesi, sorgulanması, yeniden kurulması için girişilen siyasi bir çabanın yaşanmış olduğunu düşünüyorum. Dolayısıyla bu günkü yaklaşımım daha çok o açıdan. Bunu derken vurgumu dile getireyim izninizle. Amacım, sanatın bir belirli toplumdaki yeri hakkında fazla bir şey söylemek değil.

Örneğin eski Mısır'da sanat neydi hiç bilmiyorum. Çünkü antroplog ve arkeolog değilim. İnkalar'da sanat neydi onuda bilmiyorum. Bilinmesi gerekiyor, fakat bildiğim bir konu değil. Bugün daha çok sosyoloji ve felsefe açısından güncelimize bakarak konuya girmek istiyorum. Ele aldığım vurgu modern toplum ve modern toplumda sanatın yeri; ve izninizle şimdiden nereye gitmek istediğimide söyliyeyim. Kanaatimce bugün sanatın görevi, işlevi, hergünkünden daha önemli. Bu kadar önemli bir işlevi başka bir kurum için benim yaşamımda olduğunu hatırlamıyorum. Son yüzyılda bile sanatın bugün alacağı önemli görevin bilincinde değildi sanatçı. Fakat sosyolojik açıdan baktığımda bugün çok önemli, çok özel bir yeri var sanatın. Bundan on sene evvel sentezden bahsediyorsam bugün başka bir boyuttan bahsetmek istiyorum. O da, bir şekilde, "liberasyon" boyutu. Kısa konuşmamda –8-10 dakika gibi– oraya gelmeye çalışacağım. Şimdi bugünkü toplumda sanatın yerini irdelemek istersek aydınlanma çağından başlamak gerektiğine inanıyorum. Aydmlanma çağından başlamamın sebebi, aydınlanma çağmın süreçleri bir şekilde bugün unutulmuş gözüküyor. Unutulmaktaki sebep tabi aydınlanmacı düşüncenin kendi içinde

bir kısır döngüye girmiş olduğundan da geçtiği muhakkak. Fakat başka sebepleride var. Onlara da ileride temas edeceğim. Şimdi bir an için geriye gidersek, kanaatimce, aydınlanma çağının 18.yy.'ın düşünce hayatına getirdiği çok önemli üç öğe var. Burada düşüncelerimi temellendirdiğim düşünür tabii ki Kant. Bence Kant'ı anlamadan bugünkü modern toplumun kritiğini yapmayada imkân yok. Kantçı düşünceye baktığımızda 18. yüzyıldaki değişik üç tane önemli tarihsel çizginin Kant'ta birleştiğini görmek mümkün. Biri aydınlanma çağının çok önemli ve ilk göze çarpan boyutu, bu da "radikalliği": tarihsel geçmişten kopması ve devamlı bir kritik sürecine girmesi ki, bunun en olağan örneğini Voltaire'de bulmak mümkün. Voltaire'e baktığımız da nasıl mevcut kılişelerin kritiğinin yapıldığı, nasıl mevcut kurumların kritiğinin yapıldığı gayet bariz.

Aydınlanma çağının çok önemli birinci boyutu bu kritik boyutu. İkinci boyut, izninizle şemalaştırıyorum, bireyci boyutu; yani insan artık toplumun kümesi içinde erimiş bir nokta değil. Onun yerine kendi kişiliğini bulmaya, kendi kişiliğini oluşturmaya yükümlü, sorumlu bir birey anlayışı. Yalnız birey dediğimiz vakit burada çok önemli bir boyut var ve bu boyutu vurgulamamız mukakkak gerekli. Zira ileride homoekonomikus diye gelen bireycilikle bu özünde kişi yatan bireyciliğin zıt olduğunu devamlı hatırlamak gerekiyor. Aydınlanmacı birey anlayışında "tercih" yapmak bireyi temellendiriyor, özgürlüğünü tanımlıyor. Bireyi birey yapan husus bir tercihde bulunmak, kendi benliğini tercihinle belirlemek, bir seçimde bulunmak yükümlülüğü. Bireyin seçim yaptıkça, kendi çizgisini çizdikçe ancak birey olduğunu, ve özgürlülüğünü edindiğinin vurgusu bu. Bunun homoekonomikustaki fiyatları alıp bunları ölçen ve karar veren insandan çok farklı olmasının gereği ise aydınlanmacı düşüncenin üçüncü ve önemli boyutu. Kant'ın bilhassa geliştirdiği bu boyut bireyin özgürlüğünü ve seçimini, aklının doğrultusunda, aklını geliştirerek gerçekleştirmesi. Özetlersek,

1) Bireyin ortaya çıkması, toplum kritiği ve radikal düşünce ile mümkün olduğu.

2) Bireyin mesuliyetleri açısından bireyselleşmesi, özgürlüğünün temelini oluşturduğu.

3) Özgürlüğün, bireyin akılcılığı benimsemesi ve aklın yolunu bulmaya çalışması ile kaim olduğu. Ve ancak akılcı yoldan gittikçe, bireyin benliğini oluşturduğu.

Fakat bugün için aydınlanmanın en önemli mirası bu üçünü de birleştiren bir 4. boyut. Bunu ayrı olarak söylemek istedim. Çün-

kü bu diğer üçünün gerçekleşmesi için kaçınılmaz, vazgeçilmez bir boyutu ve günümüze aydınlanmanın en gerekli olan mirası. Bu da otokritik, kendi kendini kritik etmek. Aklın en büyük görevi, mevcudiyetinin aklın limitini anlamaktan geçiyor. Aklın limitini anlamaktan geçmeyen akılcılık Kant'a göre gerikalmış metafiziksel bir ortam. Aydınlanma'nın dört boyutunu vurguladıktan sonra şimdi sanata döneyim. Sanatın bu günkü benim gördüğüm konumuna gelmem için, bu akılcı paradigma'nın kritiklerine hemen temas etmem gerekiyor. Bu kritikle bir taraftan bildiğimiz gibi, aklın insanlığını yitirmesi olarak düşünülen, Nietzsche'ye kadar giden, bir tepkiye gidiyor. Burada verebileceğim en iyi örnek Nietzsche'nin aydınlanma çağına getirdiği kritik. Buna bağlamda Nietzsche'nin dediği bildiğiniz gibi insanın kendi "aklına tapması" kişinin kendini yitirmesine sebep olmuştur. Batı toplumunun büyük kısır döngüsü, mitolojiden kopması ve akılla kendini birleştirmesi, birleştirdiğini zannederek kendine övünmesini büyük bir sorun olarak Nietzsche görmüş insanlık için. Öbür tarafta ise bilhassa vurgulamak istiyeceğim sorunda, aydınlanmacı çizginin, aydınlanma sürecinin kendi içinden doğan bir tehlike. Ben bilhassa o çizgiyi önemsemek istiyorum bugün. Oda rasyonalizmin, akılcılığın daha dar bir mecraya sokulması ile bundan ütiliter faydacı düşüncenin çıkması. Yani rasyonalizmin, aklın kendi kritiği olduğunu unutup faydacı bir görünüme girmesi bence, aydınlanmanın kendi içinden çıkardığı, kendini yeter derecede kritik edemediğinden çıkardığı, kendi görevini unutmasından çıkardığı bir uzantısı. Bu uzantıya sonra temas edeceğim. Akılcı bir düşünce sistematizasyonu dediğimiz vakit ne dediğimizi daha bir vurgulamamız gerekiyor. En önemli vurguyu bir *axiom* olarak getireceğim: Ancak, rasyonel bir dünya, dadaist bir bireye imkân sağlıyor. Bir daha tekrar edeyim isterseniz! Rasyonel oluşmuş bir dünya da ancak Dada'nın, kişinin, subjektivite'yi, sürreali aramasına imkân olabildiğinin vurgusu. Bunun bir de başka açıdan bakışı, tekrar gerekli. Dadaizm'in bir sürrealizmin yaşayabilmesi rasyonel bir siyasi dünyanın gerçekleşmesine imkân veriyor; zira siyasetin hakiki alanının sınavlarını veriyor. Ancak, bu iki diyalektiksel ilişki kuruldukça, hem Dada'ya hem rasyonel dünyaya imkân var. Son yüzyılın büyük sıkıntısı haliyle bir taraftan Dada'yı rasyonalite adına reddetmekten geçmiş, diğer taraftan da mefistoyu, Dada'yı politik sürece empoze etmekten geçmiş. İkinciyi bize Hitler Almanya'sı tarihte en iyi sergiliyor. Rasyonaliteden kopup bir Nietzsche'nin pervesiyonundan geçen bir siyasi dünya, tabiki Dada'ya da hiç imkân vermemiş. Yani, akıla Dada gerekli,

Dada ya da akıl. Dolayısıyla çok önemli birbirine karışmaması gereken iki tane süreç var. Biri toplumsal süreç, biride bireysel. Bu ikisinin vasıfları değişik. Bireyin subjektif yaratıcılığının olabilmesi için rasyonel toplum gerekli. Bunu tekrarlamamdaki sebep devamlı olarak aydınlanmacı düşünceye bu kritik getirilmiş ve ben bunun fevkalade yanlış olduğu kanaatindeyim. Dadaist limitleri çizilmemiş akılcı bir düzenle kurulmuş dünyanın kişilerinide bir "robota" benzeteceğim. Evet böyle bir tehlike de var. Orwell'in anlattığı gibi, ama bu tehlike aydınlama çağını anlamamaktan geçiyor. Zira aydınlanma çağının çok önemli çizgisi toplumla bireyin kendilerini üretme süreçlerinin fevkalade birbirlerinden farklı olması gereği. Ancak bunlar oldukça hürriyetlerin genişlemesi, insanların subjektivitelerini yaşamaları, toplumunda insanlara hegomonya kurmayacak bir düzene girmesini sağlayacağı düşüncesi; aydınlanmacı düşüncenin özünü belirliyor. Böyle bir ortamda bireyi içine alan siyasi bir yaklaşımda sanatın rolüne, şimdi kısaca temas edeyim.

Sanat kendini nasıl gerçekleştiriyor. Ben sanattan şunu anlıyorum, izninizle: Kanaatimce bugün için, sanatın önemi, bu toplumla bireyin birleştiği, diyalektiksel ilişkiye girdiği noktada dansetmesinde. Sanat burada dans ediyor. Toplumla bireyin birleştiği noktada dans ediyor, Dada ile aklın temas ettiği yerde dans ediyor, toplumla insanın, sürreal ile reel'in öpüştüğü yerde dans ediyor, Nasıl dans ediyor? Bu dansın özelliği bence devamlı yenilik araması. Benim kanaatimce sanatın görevini yerine getirmesi demek devamlı yeni bir bakış açısı getirmesi demek: bu topluma kendi toplumsal bilincinin dışına çıkıp ona bir başka açıdan bakmasını öğütlemesi. Bana gördüğümden başka bir şey söylemesi. Benim sosyolog olarak dünyayı algılamama bir şamar vurması bir yerde. Ve öyle bir şamar olacak ki bu, ben ve bilimin kurduğu, dil üstüne kurulmuş dilin grameninin rasyonelitesinde algıladığımız dünyaya başka bir yerden ses verecek. Öyle bir ses ki bu, hiçbirimizin daha evvelden görmediği bir ses. Ben sosyolog olarak çok daha basit ve munis bir görevdeyim. Benim hiç öyle yeni bir açı getirmem gerekmiyor. Ben açıları topluyorum özetini sunuyorum. Ben daha bir toparlayıcı bir konumda oluyorum. Mutlu olduğum gün ancak yeni bir açıdan bu toplumsal verileri topladığım gün. Bu beni yüceltiyor Fakat sanatçının işlevi devamlı bana yeniden bakmayı göstermesi, yeni bir ses vermesi. Bunu derken de şunu da hatırlamak lazım; bunu yaparken çok büyük bir sentez içinde bir bakıma alelade teknikleri kullanması. Fakat o teknikleri öyle bir ruhla bağdaştırması lazım ki, bildiğimiz boyalarla ressam, boyalarını öyle bir yere getiriyor ki o

boyanın kimyevi hali ile renksel ilk görünümü tamamıyla başka oluyor. Ben izleyici o sayede başka bir şey görüyorum. Benim daha evvel görmeme imkân olmayan bir yerden herşeyi yeniden algılıyorum. Bu odanın bana bir resmini çizdiğinde benim görmediğim bir çizgiyi getirdikçe ressamın, ressamlığı yüceliyor. Görevi de bu. Peki bu görevi yerine getirirken sürekli yenilikçi oldukça, sanatçı nelerden istifade etmesi gerekiyor. Burada basit bir sosyolog olarak bir iki saptamada bulunayım izninizle. Bugün benim gördüğüm modern toplumda, modern, çağdaş bir sanat ortamının ilk ve bence en yalın örneğini 19. yüzyıl Paris'inde görüyoruz. Paris'in özelliği ne? Bence Paris 1900 yılında dünyanın ilk çağdaş şehri, üç husus var. Biri Paris kozmopolit bir şehir. Bence bugün modern anlamdaki sanatın toplumu aşacak, topluma yeni çizgi, yeni boyut, yeni açı, yeni bakışı veren yer şehir kültürü ve dolayısıyla Paris ilk çağdaş şehir, sanatın kendi görevini yerine getirmesi için uluslararası olması lazım. İkincisi Paris bağımsız kişilerin, bireylerin ortaya çıktığı yer. Bireyin yaşayabildiği, bireyin kendi benliğini ne mensup olduğu mahallede, ne mensup olduğu sokakta, ne mensup olduğu aşirette değil kendinde bulması aklının yolunu kendinde çizmesi. Paris bireyi yaşatma imkânı sağlamış. Bunu şiirinde görüyoruz, edebiyatında görüyoruz, resminde görüyoruz. Üç, geçmişini bilmesi lazım. Nereden nereye geliyorum. Her reddin bilinçli olması lazım. Geçmişini anlamadan geleceğin dünyasını yaratmaya bence imkân yok. Bu boşluklarda uçmaktan başka bir şey olmaz. Dolayısıyla Paris'te geçmişini çalışarak yeni bir sanat ortamı yaratılıyor. On iki sene evvelki toplantıda dedim ki Hegelci yaklaşmıştım, bugün nedir değişiklik? Bence sanatın bugün her zamankinden büyük görevi üstlenmesindeki gereklilik, son on senede aydınlama düşüncesinin faydacılığa dönüşmüş olduğundan.

Yani rasyonalist yaklaşım utiliter (yararcı) düşünceyle tamamen harcanmış durumda. Rasyonalite utiliteryanizmle (yararcılık) birleştirilmiş, onla eş değerde kullanılmaya başlanmış.

Aydınlanma çağının saptırılması; aydınlanmacı düşünceyi bilmeden aydınlanmacı olmadan kaynaklanıyor. Belirli rasyonalist yaklaşım üsluplarını, belirli pozitivist algılamayı aydınlanmanı özü zannetmekten geçiyor. Özünü anlamadan aydınlanmacı olmak, kurumlarını alıp esasını anlamak gibi, hürriyetin özünü benimsemeden, bankalarını benimsemek gibi. Pazarı alıp tüketicisini unutmak gibi. Buna affınıza sığınarak faydacı aklı dağa kaçırmak diyeceğim; yani bu aydınlanmanın özünü yitirmekten geçiyor. Fakat öyle tehlikeli bir kaçış ki bu, fevkalade rasyonel ve Batıcı olduğu zi-

ra "aklın kendini sınaması" geride, şehirde kalmış zannedilerek de yapılıyor. Batı'da aynı durumda, aynı dağ yolunda. Batı'da kendini kaybetmiş, Türkiye'de batılaşmanın özünde yatan değerleri her zaman özümsemeden kurumların ithaliyle Batılı olucağı zannedilmiş. Batı aydınlanmacı yörüngede devam ederken, Türkiye'nin daha fazlasını yapmaması netice itibarı ile fazla fark etmemiş, ta ki Batı'da dağ yoluna sapana kadar. Bugün için sanatın işte görevi Kant'taki aklın otokritiğine eşdeğer. Sanat bugün bu faydacı dünyaya ne şekilde karşı gelebilirse bence yücelecektir; ve bu yücelmeyi yeğliyecek bu ütiliter kayışa kolaylıkla karşı koyabilecek kurum sanatçının kendi kendi sürecinde bence mevcut. Sanatçı sanatını yaptıkça kendide bilmeden, kendi belkide istemeden bu kritiği getirecektir. Sanat yüceldikçe kritik bu süreçden çıkacaktır. Bence en önemlisi sanatın bugünkü konumunu, bu Hegel'den Kant'a giden yol üstünde olması. Bunu da noktalamadan iki hususu belirtmeme izin verin. Modern sanatın yanındaki postmodernin yeri nedir? Benim kanaatim post-modern sanatın kritiksel, anti faydacı konumunu yitirmekten de geçiyor. Bence ilk postmodern ressam Andy Warhol. Bence sanatın yüceliği modern dünya anlayışının içinde. Sanat postmodern elbiseleri giydikçe, bence kritik boyutlarında yitirdiğini zannediyorum ve bugün en vahim bulduğum husus da bu. Teşekkür ederim.

H.K.- Bu kadar karmaşık konuşacağınızı söylememiştiniz. Ben şimdi nasıl toparlayıp, oradan size hangi soruları çıkaracağımı doğrusu merak ediyorum. Şimdi bir toparlamaya çalışırsam, ki ileride soru sormak için kendime malzeme olur diye düşünüyorum. 1982 toplantısındaki yaklaşımları bireyle toplumu birleştiren bir fonksiyon sahibidir. Sanat toplum ilişkisinde Hegelci perspektiften yaklaştıkları zaman ulaştıkları sonuç bu. Bugünkü konuşmasında sanat nedir sorusunun yanıtını arayan bir yaklaşım izlediler. Aydınlanmanın tanımının hemen arkasmdan biraz da belki bizim toplumumuza bir eleştiri gündeme geldi. O da aydınlanmanın rasyonel yapısını daha faydacı bir dönüşüme uğratan bir konum içerisinde olmamız gerek. Bu yaklaşım önemli sorun olarak gündeme geldi ve bugün önümüzde temel sorunun da bu olduğunu vurguladılar. Sanat bu faydacılığa nasıl karşı gelecektir, sanatçı karşı gelme konumunu sürdürdüğü sürece, zaten sanat kendine ait olan işlevini yerine getirmiş olacaktır. Yeni sorun ve yeni durum, sanatın aydınlanmanın bu faydacı algılanmasına karşı yanıtı nasıl üretecektir. Faruk Birtek böyle söyledi, şimdi siz buradan başlayarak ne diyeceksiniz?

Özer Kabaş- Hayır; ben kendi yerimden başlıyacağım. Bana böyle bir davet geldiği zaman toplum ve sanat diye, –doğal ki ressam olarak– kendi kendime bir doğaçlama yaptım. O kadar kapsamlı bir konu ki ressam ve öğretim üyesi olarak bir bellek tazelemek istedim. Bellek tazelemek de bilimsel bir hassasiyetle olmıyacağı için size sanatçı olarak hafif bir hesap verip kendi entarasan bulduğum bir iki noktaya dokunmak istiyorum. Çünkü ben öğretim üyeliğine başladığında ve aynı yıllarda ressam olarak yurt dışından döndüğümde 60'lı yılların ortasıydı. O dönemde Türk toplumu, sanatçıları ve dinleyicileri olarak "sanat ve toplum" deyince bir sürü açık oturumda tartışmalar yüzünden dumanlar çıkıyordu. 65 yılında Alman galerisinde 68 yılında belediye galerisinde sergi açtım. Orta boy tuvaller vardı. Figüratif ve satirik-hiciv resimleriydi. İşte o zaman hayali mekân içinde politik figürlere dayalı bir resim. O dönemde Beyoğlu'nda bir sürü sergiler açılıyor ve geziliyordu. Yaşlı bir ressam geldi sergime; resimlere baktı "Dostum" dedi. "Figüratif sosyal içerikli resimler yapıyorsun sana iki kitap tavsiye edeceğim bir tanesini mutlaka oku" dedi. Birinci kitap Upton Sinclair'in *Altın Zincir* dedi, Öbürü de dedi Fethi Naci'nin *İnsan Tükenmez* adlı kitabı. Kitapları aldım, okudum ve bende hala duruyor. Bugün, yine "sanat ve toplum" deyince bizim toplumun kuramsal açıdan naif geçmişine bir göz atmak lazım. Bugün neredeyiz, bugüne dek ne konuşuldu, ne okundu. Türkiye Cumhuriyeti'nin ve 20. yüzyılın 60'ıncı, 70'inci, 80'inci yıllarında "sanat ve toplum" sorunu çok hareketli bir biçimde tartışılırken, aslında ilgili kesimlerin belleğini oluşturacak kuramsal, yazılı, Türkçe malzeme yok. Benim sergime gelmiş olan bu arkadaş aslmda belli ki bir şeyler okumak istiyor. Dil bilmiyor ve elinde onu besleyecek sıralı kaynaklar yok. Yani kendisini "sanat ve toplum" dediğimiz olayla aydınlatacak çağdaş bellek henüz oluşturulmamış.

Upton Sinclair, zaten Amerika'lı bir sosyalist yazar; o kitapta da dogmatik bir yaklaşımla sanat tarihini ele almış ve sanatçıları sınıfsal olarak bir güzel ikiye ayırmış. Rönesans döneminde saraydan yana olanlar, halk'tan yana olanlar diye iki kategori oluşturmuş. Bu metinde Michelangelo halktan yana görünüyor, Raphael ise saraydan yana bir konumda ve doğaldır ki Sinclair bu kitabında isteklere yanıt veremiyor. Bu arada sanat ve toplum, toplumcu estetikle ilgili kitaplar ne Lukács'lar, ne Hauser'ler, ne Adorno'lar sistemli analizlerle topluma kazandırılmış. 1980'lere kadar hızla gelişen toplumcu akımlar sanat kuramı yönünden çok zayıf.

Ben her zaman şöyle düşünürüm. İyi bir Türk aydını, dil bil-

melidir. Ama geniş bir Cumhuriyet aydını kitlesi var ki Türkiye'de, buna öğretmenler hatta taşra şehir aydınlarını katabiliriz. Bunlar kısıtlı olanaklar içinde aslında bu ülkenin yükünün önemli bir bölümünü taşıyan insanlar. Bu insanları sanat kuramı konusunda iyi Türkçe metinlere kavuşturmak gerekir. Örneğin, Post-Modernizm sorunu tartışılıyorsa, Post-Modernizmle ilgili Türkçe kitaplığın bir biçimde oluşması lazım, ve bunu kim bugün yapar, eskiden milli eğitim bakanlığı yaparmış.

Yani Türkiye'de aydın olan ve aydın olmak isteyen genç insanları aydınlatmak ve bilgilendirmek lazım. Şimdi oradan şuraya geçeyim. Benim hâlâ çok sevdiğim bir sanat düşünürü var. Adı Arnold Hauser. Baktım yurt dışında kitapçı raflarında hala baştacı ediliyor. Arnold Hauser'in *Toplumsal Sanat Tarihi* kitabında girişte şöyle diyor. Ben hiçbir zaman kitabımdaki bağlantıları sanat ve toplum ilişkileri açısından dolaysız kurmaya çalışmadım diyor. Ve Faruk Birtek meslektaşımızdan özür diliyorum. Hauser, "ben hiçbir zaman diyor sanat sosyolojisi de yapmadım" diyor. Kısacası; toplumsal sanat tarihi ile (yazdığı gibi) "sanat sosyolojisi"ni birbirinden ayırıyor.

Toplum ve sanat ilintisi nedir? Toplumsal sanat nedir? Ve bunun karşısında bir zamanlar şematik olarak "sanat için sanat" konmuş ve sanatın incelikleri çiğnenerek derin suçlamalarla belli tür sanatçılar için "sanat için sanat" yapıyor veya "toplum için sanat" yapıyor gibi gayet iyi niyetli ama kaba bir sürü tartışma oldu. Fakat bu tartışmaların ne sağlam bir kuramsal tabanı var ne de belleği. O, 83'te Tatbiki Güzel Sanatlar'da yapılan "Sanat ve Toplum" toplantısının bile yazılı bir metni yok, bir bellek oluşturma âdetimiz yok. Nedense bu toplum temiz sayfa meraklısı. Diğer bir açıdan "sanat ve toplum" deyince aydınlanma çağının doğurduğu bir takım çılgın adamlar var. Yani "sanat ve toplum" derken Faruk'un söylediği gibi aydınlanma çağı yalnız rasyonolist robot düşünürler çıkarmamış. Çok çılgın projeler üreten bir takım sanatçılar ve ütopyacılar çıkarmış ve bunlar bu güne kadar gelmiş. Örneğin; 1760-1825 yılları arasında yaşamış, Fransa'da Saint Simon adında bir adam var. Karl Marx'ın bununla tanışması 1830'a rastlıyor. Bu tür adamlar ve sonradan bütün ressam ve mimarları etkiliyen romantizm ile beraber bir bakışta çok büyük projeleri üretmişler. Yani bugün bizim konuştuğumuz konu olarak "sanat ve toplum" derken yanlız bu insanların kendi aralarında bir söylem değil, aksine toplumun bütününe yön verecek projeler üretmişler ve bu 19. yüzyılla ilgili nostaljik bir anımsama değil, günümüze kadar yansıyor. Biz

bu atılımlarla plastik sanatlar arasında nasıl bir bağ kurmuşuz veya kuramayıp bir bellek kaybına uğramışız. Saint Simon'nun fikirleri tabii ki 19. yüzyıldaki bütün avangard ve sosyalist akımları etkiliyor ve devlet ricali kendisini tehlikeli buluyorlar. Onun fikirlerini Almanya'ya taşıyan şair Heinrich Wayne var. Ve öyle projeler ki bizim bugün kullanmaya korktuğumuz, bir topluma tümüyle manevi lider olacak kadrolar oluşturuyorlar. Şimdi bu pek tartışılmadı. Buraya yazdım mesela; yeni toplumu bütünüyle kendine yön vermesi için kurduğu kadro, 200 mühendis, 500 şair, 25 ressam, 15 heykeltraş ve 20 mimar 10 da müzisyen demiş müzisyenleri biraz azınlıkta bırakmış. Bu büyük projelerin zaman içinde en etkili diyebileceğimiz hareketlerinden biri ki bu Türkiye'de bizim bu bellek tazelemeye, bir şeyler öğrenmeye çalıştığımız dönemlerde bile üzerinde durulmadı. Sanat ve el sanatları hareketi belki de en romantik en kendi içinde tutarlı ve tutarsız hareketlerden biri, bunun önderi de William Morris bu tür kapsamlı yani toplumun tümüne yahut çalışan kişilere sahip olmak için, bu kadar gayret sarfeden kişilerin bir düşünüp bizim toplumda yankılanması nerede oldu, nerede olmadı diye bir hesaplaşmak lazım. Ben bu yaz bir nedenden ötürü Londra'daydım. Osmanlı Mimarisi kitabını yazan Godfrey Goodwin'in orada evi var. Ben ona üç defa gittim. Üçünde de bir evin önünden geçiyorum. Diyor ki Friedrich Engels burada yaşadı. En nihayet görmek istedim oraya gittik. İçinde yayınevi sahibi yaşlı bir hanım yaşıyor. Bize kitapları açtı, resimler gösterdi ve oradaki kitaplarda bir şey var. O zaman "kurum dolu bahçe" diye bilinen bahçede Engels, Marx ve William Morris oturup toplum ve sanat meselelerini tartışırlardı diyor. Şimdi biraz daha incelediğimiz zaman aslında tartıştıkları şu endüstri devrimi ve dönemi başlamış, çalışan insan kitleleri var, işçiler var. Ve düşünürler o zamandan biliyorlar ki işçiyi kendi başına bırakırsan çalışma mesaisi dışında alkolik ve *hooligan* (serseri) olur. Biz bu insan kitlesinin manevi yapısını yükseltmek için ne yaparız diye konuşup düşünüyorlar. Onlara atölyeler kurarız ve el becerileri öğretiriz. Yani sanatla bu girişimleri çok romantik bulabilirsiniz, gülebilirsiniz. Bu bir olgu, bir çaba. El sanatları atölyelerine başlıyorlar, sürüyor bir dereceye kadar da başarılı oluyorlar. William Morris'in bir yandan kendi atölyesi yani zanaatlara, ve lonca anlayışına dönme ve romantik bir şekilde toplumu bütünleştirici el sanatlarını yeniden canlandırma projesi bir dereceye kadar başarılı oluyor ve sonradan 20. yüzyılda Bauhaus'a yansıyor. Fakat, "sanat ve toplum" deyince biz bu sanat ve toplum için biraradalığı sağlamak uğruna ne yaparız diye ciddi

olarak konuşulması ve uygulamalara geçilmesi bugün bizi düşündürmelidir. Bu noktadan başlayarak daha beriye gelirsek toplum için projeler üreten, daha büyük romantikler ortaya çıkıyor. Bunlardan en önemlisi belki 20. yüzyılın en büyük mimarı, Le Courbusier. Yani ressamla şey ediyorum. Çünkü; resimde yapan kişiler ve Courbusier'nin en etkilediği yine aynı, 19. yüzyılda Saint Simon'la, Charles Fourier diye iki düşünür ve ütopyacı var. Onlarda gelecekle ilgili korkunç inanılmaz ve ilginç fikirler üretiyorlar. Fourier, 2000 yılında veyahut 1900'lerin ortasında koşulları yaratırsak dünyada inşallah 37.000 tane Mollier kadar kuvvetli piyes yazarı olucak diyor. Güçlü hayalleri var. Hayallerinin geniş olması insanların her zaman gülümsemeyle karşıladığı bir olay fakat, diğer yandan bu hayalcilik ve ütopyacılık büyük ekoller doğuran kültürel bir enerji alanı doğuruyor. Bu enerji alanından Le Courbusier gibi çok büyük ve bir anlamda tutarlı ütopist ve supermodernist bir mimar çıkıyor. İdeal toplum, emekçiler için ideal sosyal konut derken işte Marsilya'da gerçekleştirdiği büyük sosyal konut 150 metre uzunluğunda dev bir modernizm anıtı. Bugünkü durumu kendisini alabildiğince koruduğunu gösteriyor. Fakat bugün binanın içi biraz kötü durumda kullanım amaçlarından sapmış ve biraz rüküşleşmiş bir halde, Le Courbusier'nin hayallerini karşılıyacak durumda değil. Le Courbusier bu "ideal toplum" "ideal sosyal konut" meselesinde bütün istediklerini gerçekleştirebilmese bile her zaman sanat toplum arasında bütün kadrosuyla beraber sağlam ilişkiler kurmaya çalışıp devamlı fikir üreten verimli bir sanatçı. Bir mimar dostumun söylediğine göre, İzmir kenti için de bir nazım plan Le Courbusier tarafından yapılmış ve belki bugün kayıp. Bir ara Türkiye'ye ve Ortadoğu'ya gelip bir yığın eskiz çalışması yaptığını biliyoruz. Bundan sonra 20. yüzyıla yansıyan utopik ve romantik kuram ve düşünürleri ele alırsak William Morris ve ideal toplum görüşü bir açıdan hiç de mütavazi olmayan Bauhaus eğitim deneyimini doğurmuştur. Kurucusu Walter Gropius sayılır. Fakat Gropius'un yanında ilk dönemlerde başka bir kültür plancısı var. Bu kişi Bruno Taut; o da Türkiye'ye gelmiş akademi de hocalık yapmış. Bruno Taut'dan ne kadar yararlanmışız bilemiyorum. Bruno Taut'un Weimar Cumhuriyeti için Gropius'la yaptığı büyük kültür programı son derece kapsamlı yani Alman toplumuna yön verecek bir program, o sırada Alman toplumu için mimari proje filan yapmıyor, topluma sanatsal ve kültürel açıdan yön verecek bir nevi ruhsal yeni "çağdaş modern manastırlar" oluşturacak kadar iddialı düşünceler üreten, kişiler bunlar. Daha sonra Nazilerin iktidara gelişiyle

bir düşkırıklığı yaşayarak ülkelerini terkediyorlar, diğer birçok Alman aydını gibi. Bugüne kadar Taut'tan öyle kapsamlı bir yararlanma konusunda kayıtlara rastlamadım. Uzatmadan, çok kısa, bir de Destijl grubuna değinelim. Mondrian'la Van Doesburg kavga edinceye kadar bu sanat hareketi on iki yıl falan sürüyor. Gene resim, heykel, mimari bir arada ele alınıp yeni bir toplum şeması üretiyorlar. Yunan kafes şehrinden başlayıp bir yığın öneriyle resim ve heykeli büyük mimarinin şemsiyesi altında yerleştiriyorlar. Heykeli kaldırıyor, heykelsi eşya anlayışını getiriyorlar. Yani bizleri mutlu etmek için bütünsel tasarımlara giriyorlar, bizim için her şeyi çözümleyen, hayatımızdaki bütün dertleri ve istekleri mekân ve nesne tasarımı ile halleden veya çözümlemeye çalışan başka ütopyacı bir görüş. Diğer başka bir grup da Rus konstrüktivistleri. Kendi toplumları için son derece umutlu, belki ütopist değil fakat çok somut öneriler geliştiren ve getiren bir grup; Pevsner, Naum Gabo, Rodçenko, Tatlin gibi. Bu sanatçıların gelecekle ilgili büyük umutları var. Tesadüfen yurt dışında Naum Gabo'nun bir konferansını dinledim. Yale Üniversitesi'nin bir kulübünde şöyle diyordu. Yıl 1960 olabilir. "Biz büyük umutlarla bu işe başladık fakat sonradan eski akademisyenler etrafımızı çevirip altımızı oyup bizi yurt dışı ettiler" dedi. O yıllarda böyle bir hareketin bizdeki yansımaları ne olmuş olabilir. 1970'lerden sonra büyük ütopist ve modernist projeler Post-modernizm bağlamında büyük eleştiriler aldılar ama biraz geriye bakarsak. 1934'te Andrey Jdanov; Stalin'in yeni komünist partisi sekreteri ve kültür komiseri 1934'te Sovyet Yazarları Kongresi'ndeki konuşması (Ağustos-Eylül) kongre tarafından kabul ediliyor. Bu konuşmanın sunduğu görüşler yüzünden Sosyalist Gerçekçilik resmi bir devlet görüşü olarak kabul ediliyor. Orada şöylediği bir laf var. "İnsan ruhunun mühendisi olmak için gerçek yaşama iki ayağıyla sağlam basıp eski günlerin romantizmi ile bağlarınızı koparma" anlamına gelen; yani "koparın" diyor. Bu söylemin içinde gerçek dışı kahramanların romantiklerin, ütopyacıların düşlerine kapılmayın diyor ve bu Manifesto, ilk cümlesinde, "gelecekteki Sovyet edebiyatı" diye başlıyor. Demek ki 1932-1934 yılları arasında Avrupa'nın yaşadığı macerada, sanat alanında "sanat ve toplum" üzerine son 150 yıldır büyük projeler üretenlerin dönemi o tarihlerde bir anlamda sona eriyor. Bauhaus da o sırada Almanya'da sona eriyor. Çünkü tam o tarihte Bauhaus okulunun Naziler tarafından basılıp kapatıldığı, hocalarının istifaya zorlandığı dönem. Bu saydığımız son olaylar sürecinde "toplum için sanat yoluyla biz bunu yaparız" diyen insanların kuşağının sona ermesini izliyoruz.

Şöyle bir ekleme yapabiliriz. Çok ilginçtir, bizim Cumhuriyetimizin kuruluşunu da çok entresan, pozitivist, aydınlanma çağına dayalı bir yanıyla ütopyacı, çok cesur bir toplum modeli olarak görüyorum. Aynı Le Courbusier'nin Marsilya'daki büyük toplu konut binası gibi. O bina bir anıt olarak duracaktır. Ben bizim de ayakta kalacağımıza inanıyorum. Le Courbusier'nin konutunun içindeki odalarda bugün 16. Luis'nin koltukları, çeşitli halılar ve rüküş avizelerle süslü çeşitli insanlar oturuyor. Bu da yapının kendi içindeki dönüşümü ile ilgili. Bizim bugünkü durumumuza biraz benziyor. Ben burda durmalıyım artık. Konuşmamın bu bölümünde "Sanat ve Toplum" konusunu kapsamlı ele alan ütopyacılara sizin önünüzde sevgimi belirttim.

H.K.- Efendim benim durumumun ne kadar zor olduğunu görüyorsunuz değil mi? İçeride bir senaryo oluşturalım dedik. Faruk Birtek, boş ver şimdi böyle bir şey yapmayalım. Ben bir kez futbol oynamak için kendimi önce hazırlamaya kalkışmıştım ve kolumu kırdım. Biraz önce de Kabaş bildiğini anlattı. Sanatçı yönetici sınıfa karşı biliyoruz. Şimdi böyle bir ortam içinde iki ucu şöyle yakalamak istiyorum. Aslında önemli olan iki konuşmacının tartışmasıdır. Şimdi bir tarafta Faruk Birtek doğrudan doğruya sanatın alanını takip etti. Sanatçıya bir karşı çıkma sorumluluğu yüklüyor. Yani o olduğu sürece o var.

Hatta daha önce notumda rasyonel bir dünya, ancak Dada'ya olanak hazırlayabilirdi. Bunlar karşılıklı birbirini etkileyen şeyler. Özer Kabaş'ın yaklaşımında daha çok bizim toplumumuz açısından bir bellek sorunu olduğunu, kayıtların düşülmediği temel sorunu var. Ve öteki taraftan belki biraz daha işi biz sanatçıların daha net olarak kavrayabileceğimiz bir noktaya doğru çektiğini hissettim. Sanatın gerçekten hayata iletilmesi ile ilgili birtakım temel gelişmeler var. Daha çok biz William Morris'le başlayan bir köklü hareket diye düşünüyoruz. Sanatın hayata iletilmesi endişesini taşıyan bir şey ve onun oradan sıçrıyarak Almanya'da Gropius hareketi ile Bauhaus mekteplerini üreten ve sonrada onu tarihin derinliklerine gönderen bir yapı var. Şimdi burada iki tane temel sorun çıkıyor. Bir tanesi bir endişe, Özer Kabaş'ın sunduğu endişe şu; sanatı topluma nasıl iletebiliriz? Öteki tarafta ise sanatın karşı duruşu. Şimdi net bir soru çıkıyor bir taraftan var olana karşı bir ürün olacak, öteki taraftan da o ürünü hayata nasıl iletilebilecek gibi böyle bir çapraz durumda kalıyoruz. Siz bu durumda ne düşünüyorsunuz Faruk Birtek.

F.B.- Bence çapraz yok Hüsamettin tabii ki. Bence sanatçı sa-

natını iyi yaptıkça o başkaldırısını yapıyor. Bilhassa bunun altını çizmek istiyorum. Bir başkaldırı yapıyorum diye sanat yapmayı ben pek kabullenemiyorum ve sanki aydınlanma düşüncesi nasıl ütilitarizme kaçıyorsa yanlış anlaşılmış rasyonalite adına, sanatçı da başkaldırıyorum diye sanat yaptığı vakit bence sanatçılığını yitiriyor. Çünkü, bilhassa vurgum modern çağda sanatçının kendi işini iyi yaptıkça bir başkaldırıdadır zaten; bir yeniliktir. Sanatı sanat için yapmak en büyük toplumsal katkıdır. Onun için bu ikileme de karşı çıkıyorum. Ve çok kafa karıştırıyordu bence, sanatı da öldürüyordu, toplumu da çarpıtıyordu. Sanat sanatçı oldukça yapacak. Şimdi bunu dediğim vakit toplumla iletişimi nedir, ilişkisi nedir? Orada bir ikilem var tabi. Topluma yöneldikçe sanatı yitirir misin sorunu var. Sanatı sanatçılıktan vazgeçiyor musun sorunu var. O yüzden daha konservatif bir yaklaşımım var orada. Sanatçı sanatını yaptıkça en büyük devrimi yapacaktır olduğu kanaatindeyim. Sanatçı işinin özünde görülmemiş açı getiriyorsa işte en büyük başkaldırı budur. En çok rahatsız edecek olan olay da budur. Ve gereken de budur. Hele bu faydacılığın her pozitif düşünceyi faydacılıkla eşleştiren toplumsal süreç, hem Türkiye, hem dünya için bir felaket. Türkiye'yi bir ada zannetmiyelim, ben hayret ediyorum. Amerika'da ne olursa üç ay sonra buraya geliyor aşıyor, sonra Amerikalılar bize yetişiyorlar yani. Bu olayda bilhassa sanatçı bugün çok önemli. Bence post-modernin, modernist paradigmada olan sanatçının başkaldırısal yenilikçi değişimci radikal konumu, post-modernde yitirmemek sürecinde gibi geliyor bana. Ama bunu arkadaşlara soruyorum. Bunu benim bilmeme imkân yok; ama böyle bir sual sormak istiyorum. Post-modernde sanatçı o konumunu yitirmiş midir? Yitirmek sürecinde midir?

H.K.- Buna geçmeden Özer Kabaş ne diyorsunuz? Faruk Birtek'in söylediği netleşti. Sanatçı oturup toplum hesapları yapmaz diyor. Kendi işini iyi üretmektir diyor. Şimdi bu hesaplar yapıldığı andan itibarende sanat kendisinden yitirmek zorundadır. Bu konuda ne düşünüyorsunuz?

Ö.K.- Vallahi, benim orada katıldığım ve katılmadığım bir taraf var. Şimdi uygar bir toplumda bireyin tabii özgürce ve derinlemesine sanat yapabilmesi lazım. Bu Türkiye'de yeteri kadar yapılamadı. Belki yapıldıkça güç kazanacak ve yetenekler güce dönüşecek çünkü, her yetenek güce dönüşmüyor. Olanaklar ve özgürlüklerle ilgili tabi, fakat benim söylediğim şey sanat ve toplum derken ben hep sanatçı olmayan kişilerin kafasmdaki sanat kavramına değindim farkındaysanız. Şimdi orada sanatçılar var, onla-

rın görevi değişiyor toplum için sanat yapıyorlar veyahut kendileri için sanat yapıyorlar. Ben her zaman belki de Bauhaus'u başka türlü algıladım. Belki hocamın Bauhaus'çu olmasından. Ben aslında bütün insanların içlerindeki sanat parçacıkları veyahut sanat eğilimleri veyahut sanatsal yaşama içgüdüleri meselesi beni çok ilgilendiriyor. Yani tek başına sanatçının kaderi değil.

O bakımdan şunuda söylemek istiyorum ki Türkiye'de belki Faruk'un söylediği ütiliter insan tipinin cesaretlendirilmesine paralel olarak bir toplumun kendi yapısına sanatı programlaması, yani daha sanatsal yaşamasmm sanki merkeziyetçi bir sanat ortamı varmış gibi anlaşılması yanlış. Mesela; zannediliyor ki bu Weimar Cumhuriyet'inde yapılmaya çalışıldı. Le Corbusier Fransa'da bunu saptamaya çalıştı. Baron Husman 14. Louis bunu yıka yıka yaptı. Paris'i çok despotik bir şekilde, tamam o despotik ama her sanat programı sanatı insanlarla paylaşmak programı o kadar despotik olmayabilir. Şunu demek istiyorum. Geçen gün Nazım Plan Bürosu'nun kurulduğu söyleniyor. Bence toplumu buradaki ütopistler ve büyük mimarlar Le Corbusier gibi adamlar topluma yön vermeye çalışırken bizim toplumda da gerçekten düşünürlerin, sosyologların, sanatçıların Saint Simon gibi değil, yani aydın kitleye yaşam biçimleri konusunda inisiyatif vermek lazım. Şöyle bitireceğim. Walter Benjamin'in Paris hakkında düşünceleri; Paris yürünebilen bir şehir diyor. İstanbul için aydın kişiler bir fikir üretecekler ki orada bir plan yapılsın. Yani plan kendi başına yürümeyeceği gibi, o zaman hem insanlara nefes almak için, hem de sanatçılara nefes almak için mekân sağlanır. Bugün sanatçının özgürlüğünü tam yaratıcı özgürlüğünü yaşaması aslında diğer bireylerin İstanbul'da nefes alması ile ilgili. Bunu konuşuyoruz yani her yerde var. Sanatçıların birbirlerini gördükleri kahveler ortadan kalktı. Onun için biraz bu iş karşılıklı beklentiler içinde geçiyor. Toplum yaşamında biz böyle belli bir vandalizme gittikçe Faruk'un isteklerinin de olucağını zannetmiyorum. Ben, belki çok özel imtiyazlarda çok ufak bir koloni yeşerebilir diyorum. Ama genelde toplumda bu şekilde bir gidişi engelleyen bir şey. Kalbimin bir yanı her zaman daha demokratik biçimde ütopyacılara ve topluma yönelik aydınlara ve sanatçılara açık onu söylemek istiyorum.

H.K.- Niçin bir tarafa da tüme açık değil, ben onu doğrusu merak ediyorum.

Ö.K.- Hayır, tümü yanlış anlaşılır diye. Belki de o devirde yapılan bazı planlamaların çok merkeziyetçi yapılması kuşku uyandırabilir. Yani işbölümünde bugünkü şeyde batı örneği ele alınmıyor.

Aydınların inisiyatifi yok. Aydınlar insan yaşamına katkıda bulunmuyorlar. Ve yapıldığı zaman sanatçıların ve sanatçı gibi yaşamak isteyen bireylerin yaşamasma bir buluşma olacağına inanıyorum.

H.K.- Bir de tabii toplum ve sanat ilişkisini yan yana koyduğumuz andan itibaren, sanatçının duruşu belli, bir de onu çevreleyen ve içinde yaşadığı bir toplum var. O toplumun örgütlenişi, ideolojik yapısı o sanatçıya sunulan değerler sistemi, olanaklar, bütün bu yapılanma, engellemeler, cezalandırmalar ve sürekli olarak önünü tıkama gibi bir şey var. Yani yaratılan ortam acaba çok önemli değilmi? Gerçi sizin yaklaşımınızda da yaratılan ortam çok önemli. Çünkü sanata karşı cevap üretiyor. Ama bu ortamın aynı zamanda o üretenin önünü açan bir ortam olması gibi bir örgütlenme şansı yok mudur? Toplum sürekli engelleyici midir? Örneğin; Türkiye'de yaşıyoruz, Türkiye'de sorun sürekli bir engeller manzumesi olarak gündeme geliyor. Olanaklar açısından baktığımızda bu ilişkiye nasıl bir boyut kazandırabiliriz?

F.B.- Özer'in vurguladığı gibi yani sanatçı başkaldırır, kendi yüceldikçe başkaldırısını yapsın da hiç bir yerden ses vermezse ne olucak diyor Özer. Bunu ben sanatçının sanatçı değil, bir vatandaşın siyasi görevinin sorunu olarak düşünüyorum. Dolayısıyla böyle bir çizgim var. Senin sualin, ben dikkat edersen sanatçıyı, devamlı yaratıyor, yaratıyor ne olacak bu. Bu kahramanlık, bu sanatçı da benim gözümde yüce bir varlık. Bence bir kahraman, kimsenin erişemediği. Ben öyle görüyorum. Bu kahramanların daha ses vermesi nasıl sağlanır. Benim ileri süreceğim tuhaf bir düşüncem var. 1900-1920 Paris'inde bence sanatçı bugünkü Paris'ten daha iyi bir ortam buluyordu. Ne değişti? Bugün galeri hakimiyeti çıktı Paris'te. Paris bitirdi biraz da kendini. Bir taraftan sanatçı destekleniyor, öbür taraftan o destek onu tıkıyor mu bilmiyorum. Yani öyle bir ikilem var. Çünkü, bizde de vardı. Devlet sanatçıya sahip çıksın. Ben çok korkuyorum devlet sanatçıya sahip çıktığı vakit. Bana sahip çıkmasın sosyolog olarak da. Bana sahip çıkmıyor sanatçıya sahip çıkmasın diye bir korkum vardı. O sahiplenmenin, sahip çıkanın da büyük bir problemi de var.

Yani dolayısıyla ne gibi ortamda olur bunun cevabını bence kimse veremez. Ama şu muhakkak ki sanatçılık bence kendi işlevi olarak en kahramanca bir iş. Vatandaşın siyasetçi olarak görevi de bu sanatçının sesinin yankı uyandırabileceği koşulları hazırlamak.

Ö.K.- Kahramanca iş deyince, Faruk uzun süre Amerika'da yaşadı. New York'a inen tek başına sanatçı var, her şeyini alıyor, geliyor orada kendine atölye arıyor ve kendini kahramanca o ormanın

içine atıyor. Şimdi Türkiye'de başka türlüsü var bunun. Ama ben şunu söylüyorum gerek tüm insanların yaşamında gerek sanatçının yaşamında her zaman bir fikir ortamı, 1900 Paris'inde de o var. Yani savaşsız bir dönemin sonunda sanatçılar belki tek başına ama bir ortaklığın içinde. Çok affedersiniz bir şey söyleyeceğim. Ben Londra'da Goodwin'nin evine gidiyordum. Yaşadığımız yeri de tanımıyordum Hampstead diye bir yer. Bir katalog aldım elime. Bir baktım karşıdaki metroya işte Henry Moore'un desen çizdiği yer, öbür tarafta William Morris'in evi, öbür tarafta Constable'ın evi. Şimdi sanatçılara Paris dediğin zaman sanatçıları toplayan, belli bir şekilde fikir adamlarının, şairlerin, sanatçıların bir arada olduğu yani bir ortak kader, bir ortak çıkar çevresi var. Bir de bunun dışında Cangıl meselesi; Cangıl, bizim bu genç sanatçılar biri Ümraniye'de çalışıyor biri Cihangir'in arkasında, diğeri Fındıklı'nın altında yani ben İstanbul'daki kadar genç sanatçının harcandığını hiçbir yerde görmedim. Orada şaşırdım ben, başka bir nedenle gitmiştim. Bütün sanatçılar: Freud da orada, Marx da orada, heykeltraş da orada ressam da orada; on tane tiyatrocu, hepsi 10 kilometre içerisinde; niye toplanmış bu insanlar. Yani sanat ve toplum dediğimiz vakit bu insanlar birbirleri için; bir dayanışma var. Orada olmasa savaş çıkıyor. Başka bir yerde buluşuyor. Şimdi bunu görmezlikten gelmeyelim. En büyük Cangıl burasıdır. 1900 Paris'i bunun tipik örneğidir aslında. En büyük dayanışma orada.

F.B.- Çok doğru, Paris'te dört boyut aldım. Fakat üçünü okudum. Dördüncü de buydu. Hakikaten fevkalede önemli olan bir şey sanatçı ve diğer düşünürlerin sıkı, yoğun güncel iletişim içinde olması bence en mühim husus o. Çok haklısın. Fevkalade doğru bir boyut ve belki Türkiye'nin İstanbul'un en büyük yokluğu o. Paris bunu yapmış, Viyana yapmış, Berlin yapmış. Yani büyük şehir bu, insanların bir araya gelmelerini sağlayan, devamlı tartışma imkânı olan bir süreç var. Mekân var.

Ö.K.- Param bitti para ver diyor. Öbürüne gidip yemek yiyor; ama bütün bu genç ressamların okuduğu kitaplardaki insanlar birbirine çok yakın yaşıyorlar. Hani birey kendi başına şey. Hayır öyle değil aslında aralarına iş hayatından, bankacılıktan, galericilikten belli insanlar sızıyor ve gizlice hatta bunu birisi yazmıştı. New York'taki sanatçı topluluklarına, partilerine giren iş adamlarının listesi ama kolay da giremiyor. Yani oraya sanatçıya benzeyerek giriyor ve gizlice destek veriyor ona. Ve bu dayanışma var. Bizde perişanlık.

H.K.- Zannediyorum ki bazı sorular olacak. Buyrun efendim.

İZLEYİCİ Cemile Çakır- Faruk Bey'e bir sorum var. Sanatı iyi yapmak dedi. İyi kavramı bildiğimiz gibi imkânsız bir kavram. Bir Plato'nun iyisi var. Bir de günlük yaşamda iyi var. Sanatı iyi yapmak-derken Nazım'ın ve İlhan Berk'in şiiri geliyor. O zaman diyorum ki şiir olarak şimdi bunların hangisi iyi şiir olacak, sanatı hangi anlamda iyi yapmak gündeme gelecek. Bu soru bence önemli biraz.

F.B.- Dediğiniz gibi o kadar muğlak bir kavram ki cevabını da veremiyeceğim. Vermeme imkân yok. İyi nedir, fena nedir bilmeme imkân yok. Sadece iyinin iyi olduğunu sonunda verdiği o açının özelliğinden bize, tarihte geriye baktığımızda bileceğiz. Bence bir formülü, bir reçeteyi kastetmediğinizi biliyorum. Yani söylemeye imkân yok.

İZLEYİCİ Cemile Çakır- Ben bir şey söyliyebilir miyim?

F.B.- Lütfen, memnun olurum.

İZLEYİCİ Cemile Çakır- Sanat yaşamı sorgulamaktır. Felsefe de yaşamı sorgulamaktır. Ama sanat belki bütün sorunları kavradığı sürece belki iyi yapılabilir. Yöntem olarak bir tarz olmıyabilir. Ama işte yaşadığı toplumu öncesini, geçmişini, her şeyini kapsayıp onun üzerine çıkabildiği ölçüde iyi yapabilir diye düşünüyorum.

F.B.- Çok doğru da, onun olup olmadığını bilemiyoruz. Ne yapan biliyor, ne seyreden biliyor zamanla anlıyorsun.

H.K.- Başka soru varmı? Buyrun efendim.

İZLEYİCİ Melih Gürsel- Şu ana kadar konuşmacılardan çok ilginç görüşlerini dinledik. Hakikaten bir boşluk içinde olduğumuzu adeta hepimiz birbirimize itiraf eder durum içindeyiz. Fakat şu anda bu toplumun aradığı bunun nedenleri ve bunun çözümleridir. Yani dikkat ettiğimiz bir şey varsa Batı'daki 19. yüzyıldan beri başlayan sanatçı ve toplum arasmdaki ilişkiyi hiçbir devirde ne Osmanlı İmparatorluğu'nda ne de Cumhuriyet devrinde hiçbir şekilde yaşamadık. Bu toplum 19. yüzyılda başka nedenlerle 20. yüzyılda da başka nedenlerle kopukluğu sürdürmekte devam ediyor. Benim bu gibi toplantılardan beklediğim, bu toplumunda ihtiyacı olan husus doğrudan doğruya bunun nedenlerini meydana çıkartmak. Yani sırf müşahadeye dayanan bir şey değil bunun sentezini yapmak. Yani Batı toplumunun bir sentezini yaptığımız gibi, kendi toplumumuzun da bir sentezini yapmak zorundayız. Bunu ne politikacılardan bekleyebiliriz ne iş çevrelerinden bekleyebiliriz. Ancak bunu yaratıcılar yapabilir. Yaratıcılığın da en basit örneği sanatçı olmaktır. Bu bakımdan bunu kimden bekliyoruz: Kendimizden mi, başkalarından mı? Teşekkürler.

Ö.K.- Bir şey atlamıştım onu söyleyeyim. Sanat ve el sanatları hareketlerinin 19. yüzyılda 20. yüzyıl. Cumhuriyeti'nde izleri yok. Fakat neo klasik mimarlar da var. Vedat ve Kemalettin beyler aslında Büyük Postane, Ziraat Bankası ve Bebek Cami, baktığımız zaman diyelim ki bir grup insan var Türkiye'de Osmanlı mimarisinin tutarlılığını restore etmek istiyor olabilir. Bütün neo klasik Yunan, Mısır şeyleri Batı'da dolu. Bu Türkiye'de yapılmış mıdır? Bugün kepazelik var ortada biliyorsunuz. Cami diye yapılan şeyler korkunç çirkin şeyler. Fakat bir grup insan o yeniden canlandırma olayını o dönemde yapmış. Bu bir modeldir. O şimdi, sorunuzla ilgili şunu söylemek istiyorum. Aslında geçen gün SHP'nin başkan seçiminden önceki şey vardı. Konuşmalarda deniyor ki sosyal demokratların uluslararası, evrensel programı vardır. Ama onların hepsine baksalar, sanat programı da var aslında. Yani bir kültür programı. Bu bizde yok. Politikacılara iş düşüyor mu? Evet iş düşüyor aslında. Bugün partinin birbirinden farklı bir sanat programı olması lazım. Deniyor ki Kültür Bakanlığı kurulur ona ihale edersin, o aslında bir fikir, siyasi ve ekonomik şeyler bizde çok ön planda tamam olsun ama düşünürler, felsefeciler, sosyologlar falan da olsun Batı'da bunlardan yararlanılmış. Bir şehre nasıl şekil verilir. Siyasetçilerin bunların yararlanması lazım. Batı derken yalnızca Batı'nın homoekonomikus tarafı alındığı için, bu çok iddialı çıkıp, havalı konuşan insanların sanat hakkında hiçbir fikirleri yok. Belki de Batı'da bir bakanın kültür bazında o programı belli belirsiz belirtecek, belli bir görgüsü var. Onun için ben bunun siyasetçilere düştüğüne kesinlikle inanıyorum. Yani yanlız bakanlık değil, bir fikri olacak. Yani şey bile bir fikirdir. İstanbul bir deniz şehridir. İstanbul'da insanlar yürür, Paris gibi birkaç noktayı koyduktan sonra arkası gelir. Herhangi bir fikir sahibi insana iş vermek, sizlere, kendi fikir üretecek kadar mikrodüzey filozof olmaz. Onun için ben siyasetçilere iş düştüğüne inanıyorum. Melih Bey, aydınlara da ortamı açarak.

H.K.- Bana söz düşmez, ama izin verirseniz ben de bu konuya biraz değinmek istiyorum. Türkiye'de olaya çok özel baktığımızda, ülkemizde birey üretilmiş değil ki. Yani temelde sanatı üretecek olan birey ve onu paylaşacak olan birey, üretilmemiş. Bizde hâlâ geleneksel kalıplar egemen, hâlâ ümmet toplumun baskısı altında yaşıyoruz. O feodal kuşatma bütün hayatımızın her tarafına sızmış.

Bizi yönetenler, her ne kadar demokratik bir toplum yapısı içerisinde seçimlerle işbaşma geliyorlarsa da, iktidara gelen saraya

gitmiş gibi oluyor. Yani Osmanh Sultanı edasıyla geliyor oraya, güç bende diye geliyor oraya. Geldiği andan itibaren sorumlu olduğu toplumun bireysel değerlerinin yüceltilmesi, bireyin yaşamının zenginleştirilmesi diye bir noktadan bakmıyor ki. Kendi statümü nasıl korurum diye bakıyor. Bence en önemli temel sorun, bireyin henüz üretilmiş olmaması. Cumhuriyet'le birlikte bu soruna bayağı ciddi el konuluyor. Ama o süreç tamamlanmış değil gibi geliyor bana. Onun içinde bizim toplumumuzdaki başkaldırılarda çok güçlü müdür diye bir soru sormak gerekir. Yani bireyin bu kadar palazlanmadığı ve kendisini ifade etmek güçlükleri yaşadığı bir toplumsal yapıdan söz ediyorum. Ben Özer Kabaş'a katılıyorum. Belki meseleyi biraz daha daraltıyor, ama o dar çerçeve içerisinde bu sorunu görüyorum. Bizde sürekli olarak kendini ifade etmek isteyen bir cezai yöntemle karşılaşıyor sürekli olarak ama. Bence çok daha temelde o kurumların içerisine sızmış olan, yaşamakta olan hali bu. Bir eski mantığın, bir buyurgan yaklaşımın çok temelde bu sorunlara neden olduğunu düşünüyorum. Devlet deyince biz sanatçılar; gölge etmesin başka ihsan istemeyiz diye bakıyoruz. Devlet tabii ki gölge etmeyecek, yani sivil bir toplumda devletin gölgesinin olmaması gerekir. Eğer kimliğiniz yoksa kütüphanelerin oluşturulması, müzelerin oluşturulması, o paylaşım alanlarının genişletilmesi olanaklı değil. Dünyaya baktığımızda 1950'ye kadar alınmış bütün önlemler Türkiye'de hiç bir zaman alınmamış. Yani şu anda bütün dünyadaki oluşumlardan Türkiye en azından yasal engelleri kaldırma açısından kırk küsür yıl daha geride şimdi. Böyle bir toplumsal yapı içerisinde biz tutup doğrudan doğruya soruyu ben aydına da yöneltmiyorum. Aydın kendi mücadelesini yapıyor. Ama sürekli darbe karşısında yapıyor. Doğrudan doğruya bu ülkedeki temel sorun bir sivilleşme sorunu, bireyin üretilmemesi sorunudur diye bakıyorum. Eğer o adımlar güçlü atılabilirse o zaman toplumsal muhalefet kendi talep ettiği yaşam standardını ve paylaşımı öngörecektir. Ben sorunu çerçeve olarak burada gördüğümü belirtmek istemiştim. Bir sorunuz var galiba, buyrun.

İZLEYİCİ- Ben aydını bireyseli suçlayan bir konumda görüyorum. Son 15-20 senedir bizim aydınımızın ve entellektüel aydınımızın bireysel düşünceyi suçlar vaziyette, sanatçınında bireyseli suçlar vaziyette olduğunu müşahade ediyorum ve yaşıyorum. Son günlere kadar bireysel suçlandı Türkiye'de. Teşekkürler.

Ö.K.- Yani sorunuz, bireyin oluşumunu engelleyici rol aldı demek istiyorsunuz. Ama aynı değil, bireyin gelişmemesi diyor Hü-

samettin Bey. Aydın ve şeyler aslında bireyin gelişmesine yardımcı olmadılar diyor. Aslında çok farklı.

F.B.- Ben hiç farklı görmüyorum.

İZLEYİCİ- Bir suçlama var. Hep toplumsal düşünceye itildi, Aydın tarafından sanatçı ve düşünür.

Ö.K.- Yani diyorsunuz ki kollektif düşünceyi devamlı ön plana aldı bizim aydınımız diyorsunuz.

İZLEYİCİ Cevat Çapan- Konuşmacıların söylediklerinden sonra soru sorulacak bir durum yok. Gerçi onlar soruları cevaplandırır gibi konuştular. Çok da iyi yaptılar, özellikle Faruk Birtek'e çok teşekkürler etmek gerekiyor. Çünkü bir sosyolog gibi değil bir filozof, bir düşünür gibi konuştu. Bu çok önemli çünkü, sanatın değerlendirilmesin de en zararlı insanlar olarak sosyologları sayabiliriz. Ayrıca bu akılcılığın bir faydacılığa indirgenmesi tehlikesini de çok iyi belirtti. Şimdi bizdeki faydacılık çok dar görüşlü bir faydacılık oluyor. şanıyorum burda bizim üzerinde Faruk'unda uyguladıkları sanatçıya, sanatçıdan bekledikleri sorumluluk şuna dayanıyor. Elbetteki bu sizi bir kahramanlık. Fakat çok alçak gönüllülüğü gerektiren bir kahramanlık aslında. Sanatçıları nasıl bir toplum yaratır, nasıl bir ortam yaratır. Yaşamanında sanat olduğunu, yaşama sanatı diye bir şeyin var olduğunu sezen, bilen bunun bilincine varan toplumlarda sanatçıların daha kolay ortaya çıktığını biliyoruz.

Verdiğiniz örnekler Paris, başka şehirler bir zamanlar İstanbulun'da az çok böyle bir ortam yarattığından söz edilebilir. Yani bu sanatçıları, yüksek sanat yaratan insanlar arasında değil de, halkın arasında bile bu sanat duyarlılığı, sanatçı duyarlılığını görmemiz mümkündür. Ama artık duyarlılığın bile barınamıyacağı bir ormanın içerisindeyiz. Şimdi böyle durumlarda sanatçının kahramanlığı ne ölçüde olucak elbette Faruk'un dediği gibi kendi inandığın en iyi olduğuna, en açık seçik konuşabildiği dile getirebildiği sanatını yapmaya çalışacak ve elbetteki sanat için sanat, toplum için sanat kadar saçma bir ikilem düşünülemez. Elbette sanat sanat içindir. Çünkü, sanat sanat için olduğu zaman toplum içindir. Elbet sanat toplum içindir. Ancak toplum için olduğu zaman sanat içindir. Sanıyorum sanatın özel bir dil olduğunu biz bir türlü öğrenemedik, sanatın kendine özgü bir dil yarattığını ve bu dili öğrenmekte bizim çok güçlük çektiğimizi. Tabii burada eğitimcilerin birçok suçu var.Yani bizim gibi olan insanların çok suçu var. Şimdi biz kelimelerle yapılan bir sanat olan edebiyatta bile hep kelimelerin sözlük anlamlarıyla anlaşılması gerektiği saçmalığına inanıyoruz. Oysa edebiyat o kelimelerle başka bir dil yaratma sanatıdır. Bunun en sa-

fı da şiirdir. Ve bütün öbür sanatlar da şiirsel bir öz olduğunu görüyoruz. Resimde de, heykelde de, müzikte de biz bunu öğrenmekte çok tembellik ediyoruz. Yani bu Kristof Kolomb'un yumurtası kadar çabuk öğrenilebilecek bir şey değil, ama genel bu benzetme ile hareket etmekte yarar var. Yani Nâzım Hikmet mi, İlhan Berk mi diye sorduğumuzda evet böyle bir soru haklıdır ve burda bunun cevabını verebilecek durumdayız. Örneklerle; şu bakımdan Nâzım Hikmet, İlhan Berk'ten daha iyidir diyebilmeliyiz. Bunu söylerken de İlhan Berk'e haksızlık etmeyeceğiz. Eğer haklı bir gerekçemiz varsa. Ama gene aynı gerekçelerle İlhan Berk'in hakkını yemeyecek bir eleştirel bilincimiz ve duyarlılığımız da olmalı. Burada Jdanov'cu bir yaklaşımla İlhan Berk'i de hemen harcamıyalım. Sanıyorum ki burada bir filmden söz etmeme izin verirsiniz, *Pirosmani* diye bir film seyretmiştik. Yıllarca önce naif bir ressamla ilgili bir filmdi bu. Bu *Pirosmani* resim yapan bir gürcü ressamı. Resimlerinin ne kadar güzel olduğunu, ne kadar biliyoruz? Yani, herhalde güzel bir şey yaptığına inanarak yapıyor. O resimleri daha sonra incelmiş sanat eleştirmenleri *Pirosmani*'yi keşfediyorlar. Geliyorlar resimlerini görüyorlar, kendisinde hala Tiflis'te, meyhanelerde içki karşılığı resim yapan bir kişi olduğunu görüyorlar. Birden *Pirosmani*'nin hayatı değişir gibi oluyor. Büyük şehir tarafından keşfedilen bir ressam. Bunun için bir toplantı yapılıyor. Belediye'nin kültür salonunda, orada *Pirosmani*'yi konuşturmak istiyorlar. Üstat sanat hakkında ne düşünüyorsun? Ne yapalım valla diyor, semaveri yakaladım çay içelim burada güzel güzel konuşalım. Bence bu çok önemli, bu güzel güzel konuşmayı başarabilirsek *Pirosmani*'nin alçakgönüllülüğüyle çok daha yüksek düzeyde Hegelci, Kantçı biçimde sanatı değerlendirilecek bir yere gelebiliriz. Ama Jdanov gibi konuşursak hiçbir yere varamayız. Faruk'a ayrıca post-modernizm hakkındaki sözleri içinde teşekkür ederim. Gerçekten böyle bir tehlike, sanatın işlevini, gerçeği söyleme gücünü bir çeşit pazarlamaya dönüştüren bir anlayış olarak ortaya çıkıyor. Teşekkürlerimi kabul eder belki.

H.K.- Efendim biz de Cevat Çapan'a bu katkılarından dolayı teşekkür ederiz.

F.B.- Ben iki şey söylemek istiyorum. Melih Bey'in bundan evvelki görüşlerine bir şekilde bağlayabilmek için, evet çok bulutlarda dolaştık. Bazen Özer çizgileri gösterdi, ben hiçbir zaman çizgileri gösterememişim. Ama son bir iki şeyi toplamak mümkün bu Özer'in de temas ettiği gibi birinci olarak herhalde Türkiye'de siyaseti değiştirmek lazım. İki: en büyük sorun eğitim sürecini değiştir-

mek lazım. Orta eğitimle ne o dilleri öğrenmeye, ne o dilleri benimseyecek kafayı yaratmaya, ne de faydacılıktan kaçmaya imkân yok. Çünkü, bütün sistemde, pragmatizmde de biraz ona temas ettim. Le Corbusier odalarının bu şekilde kolaylıkla eskiyebilmesi Cumhuriyet'in içinde yatan pragmatizmden de doğuyordu. Dolayısıyla eğitim sistemini tamamen değiştirmek lazım. Üç: Özer'in de temas ettiği gibi semaver ve çayın olabileceği ortamlarında oluşması lazım. Paris'i Paris yapan da buydu. Dolayısıyla bunlar Melih Bey'in bizi dürtmesinden çizilebilecek belirli programlar doğuyor. Ve bunlarda olucak şeyler, ben bunların olacağına inanıyorum. Genç nesillerle yakın ilişkisi olan arkadaşlar da görüyorlar ki gençlerde böyle bir şevk var. Yalnız onların da biraz hafızası dar o zaman güçlük oluyor. Yani dürtüleri iyi de pusula bazen olmuyor. İşte; ama beni yönlendiren o dürtülerin berraklığı. Benim üniversite de olmamdan aldığım, dünyanın en büyük hazzı. Ve biz de bu yüzden oradayız. Teşekkürler.

İZLEYİCİ Sinan Yıldırım- Sanat toplumu aşıyor düşüncesi Hegel'in miydi? Yoksa ben mi yanlış anladım.

F.B.- Öyle prizmatik söyledim. Bundan on iki sene evvelki toplantıda vurgu. Birey toplumun bileşimini, sanat yoluyla bir sentezini, bulmak mümkün diye düşündüm. Yani diyalektiksel düşüncede sanatın bir sentez olduğunu bireyle toplum ikilemenin aşmasının bir sentezi olduğunu söyledim. Dolayısıyla sanatın aşacağmı söylemiş olmam gerekiyor.

İZLEYİCİ Sinan Yıldırım- Demek ki bu sonuca ben vardım. Yani sanatın toplumu aşmasmı anlayamıyorum. Bir de buna kaynak Hegel'in hangi kitabında?

F.B.- *Düşüncenin Fenomenolojisi.*

H.K.- Efendim; bence bugün çok zevkli bir toplantı yapıldı. Aslında tartışma yapılmadı. Ben hep tartışma yapılacak niyeti ile geliyorum. Siz de öyle gelmişsinizdir. Ama o kadar geniş bir alan irdeleniyor ki herkes, her konuşmacı o alanın başka bir noktasına açıklamalar getirdiler. Ben daha önceki bir toplantıyıda izleyen bir kişi olarak on üç yıllık mesafe içerisinde Türkiye'de bu konuyu tartışırken bayağı mesafe almışız gibi geldi bana. Aynı konuşmacılar orada da olduğu için bunu rahatlıkla söylüyorum; başka birisine iftira etmemek durumundayım da. Aslında her şey de son derece açık konuşuldu. Ben Cevat Çapan'ın yaptığı konuşmaya yakın bir konuşma yapılsa ne iyi olurdu diye düşünmüştüm. Hatta kendimi de öyle bir dar bir proje içerisine koymuştum. Ama kendileri son derece geniş bir katkı getirdiler tabii. Siz tiyatro ve sinema ile de

yakından ilgilisiniz. Ben bu çok değerli konuşmacıların çok açıkça ifade ettikleri şeyi tekrarlamamın gereksiz olduğuna inanıyorum. Ve bu konuşmadan dolayı Faruk Birtek'e ve Özer Kabaş'a teşekkür ediyorum ve sizlere de teşekkür ediyorum.

sanat/siyaset

28 Aralık 1993

Yönetici: Hüsamettin Koçan

Konuşmacılar: Doğu Perinçek, Mithat Şen

Hüsamettin Koçan- Değerli konuklar hoş geldiniz. Bugünkü tartışmanın konusu sanat ve siyaset. Bu seneki sanata ilişkin salı toplantılarının zaten üst başlığı sanat karşı karşıya. Geçtiğimiz günlerde sanat-piyasa, sanat-toplum ve sanat-eleştiri karşı karşıya başlıklı tartışmalar gerçekleşti. Bugün de sanatın siyasetle karşı karşıyalığı tartışılacak. Tabii bugünkü konu öncekilerden biraz daha canlı, biraz daha sert bir konu. Çünkü Türkiye'de yaşayınca, siyaset deyince sanatçılar sürekli olarak bir engelleme ve ceza görme sorunu ile karşı karşıya kalmıştır. Tabii bu çok genelde söylenilen bir şey değil, uygulamalardan çıkan, sanatçının siyasetçi karşısında sürekli bir "cezalandırırım ha!" tehdidi ile yüzyüze olması. Aslmda belki işin doğasında da var. Çünkü siyasetin kendisi bir toplum kesimini ikna etmeye ve kendi değer sistemlerine inananları çoğaltmaya ve o doğrultuda birtakım ilişkiler geliştirmeye yazgılı. Sanatçı ise kendi yolunda ve kendi karşı çıkışını sürdürmekle yazgılı diye düşünüyorum. Bu iki farklı yönelim siyasetle sanatı, siyasetçi ile sanatçıyı biraz uzlaştırması zor bir alana taşıyor. O alandaki uzlaşma arayışlarının şimdiye kadar başarılı olup olmadığını bilmiyorum. Ama böyle bir uzlaşmanın ön koşul olduğunu da sanmıyorum. Ve böyle bir uzlaşma zemini olabileceği düşüncesinden de çok genelde söz ediyorum. Bunun bir olanaksızlık olduğu işin doğasında zaten bu karşı karşıyalığın var olduğu gerçeği var. Bugün bu kritik konuyu tartışacak olan konuşmacıları siz yakından tanıyorsunuz. Ben kendim de sanatçı olduğum için ilk önce sanatçıyı tanıtmak istiyorum. Sanatçı toplumun önündedir diye bir genel yaklaşımda vardır. Onun için sanatçı arkadaşım Mithat Şen ve İşçi Partisi Genel Başkanı Sayın Doğu Perinçek bugün bu konuda kendi karşıtlıklarını gündeme getirecekler. Tabii sanatçıyı önce takdim edince siyaset adamını çok ihmal etmemek gerek. İlk sözü de ben Doğu Perinçek'e vermek istiyorum. Ve şunu öğrenmek istiyorum. Gerçekten bir siyasi programın bir toplumda yaygın bir biçimde örgütlenebilmesi ve o programm yaşama geçebilmesi doğrultusunda etkinlik üreten siyasetçilerin, bir siyasal partinin başında bulunan de-

neyimli bir kişi olarak kendi muhalefetini ve söylemini üreten sanatçıyı nerede görmek isterler? Siyasetçi kendi bakış açısından, o sanatçının karşı çıkışını nereye koymak zorunda?

Doğu Perinçek- İyi akşamlar diliyorum değerli arkadaşlar. Yapı Kredi Kültür Merkezi'ne de çağrısı için teşekkür ediyorum. Tabii benim sanatçıyı nerede görmek istememden çok sanatçının nerede olduğu önemli. Çünkü o benim görmek istediğim yerde durmuyor, kendi bulunduğu yerde duruyor. Onun için nesnel olarak sanatçının nerede olduğunu kısaca açıklamaya çalışacağım. İnsan diğer hayvanlardan proje yapmasıyla ayrılıyor. Bütün insan davranışlarına baktığımız zaman, her insanın kafasında önce bir proje var. Diyelim ekim ayında toprağı sürüyor, ekiyor, biçiyor ilkbaharda yeşerecektir. Sonra buğdayı kaldırıyor vs. Yalnız üretim faaliyetlerinde değil bütün insan ilişkilerinde bunu görüyoruz.

Ve o projemiz de aslında bir modelin bir sistemin parçası oluyor. Bütün ekonomik faaliyetlerimiz, kültürel faaliyetlerimiz, her davranışımız, bir sistemin içindedir, bir modelin parçasıdır. Ve her sistemin kendi içinde bir tutarlılığı var.

Sistemler aynı zamanda yanlız başına kendi tutarlılıklarına terkedilmiş de değil, insanlar sınıflara bölündükten sonra o sistemler bir zor gücüyle de korunuyor. Yani insanlar sınıflara bölündükten sonra her sistemin, bizim davranışlarımızın bütünü olan her modelin, aynı zamanda bir bekçisi var. Buna biz devlet diyoruz. Devletin diğer kurumlardan, Yapı Kredi Bankası'ndan, bir cemiyetten, Kızılay'dan, diğer topluluklardan farklı olarak bir zor kullanma tekeli var. Yani ordusu, silahı, polisi var. Devleti diğer bütün topluluklardan, diğer kurumlardan ayıran temel özellik, cebir kuvvetidir. Ve işte siyaset, bu cebir kuvvetinin, bu zorun kim tarafından kullanılacağını belirliyor.

Devlet denen zoru örgütleyen, şiddeti örgütleyen kurumun ortaya çıkmasının da bir nedeni var. O neden, şu: İnsanlar, kendi tükettiklerinden fazla bir şey üretmeye başlayınca, diyelim koyun, buğday vb. bunları bir miktar fazla ürettiği zaman, bu fazla ne olacak sorusu çıkıyor. Bu fazlalar piyasada, değiştirilmeye başlanıyor ve derken bu fazlalar belli ellerde toplanıyor, insan toplumlarında bir sınıflaşma oluyor. Bu fazlaya el koyan sınıf kaçınılmaz olarak devleti icat ediyor, içinden geldiği eşitlikçi toplumda eskiden kardeş olarak birlikte yaşadığı kabile üyelerini zapturapt altına alacak ve onların ürettiği o fazlalara el koyacak bir mekanizma yaratıyor. Bu mekanizmanın başına da bir silahlı güç koyuyor. İşte devlet, bu şekilde bir üretim fazlasıyla birlikte ortaya çıkıyor.

Devletin ortaya çıkması, siyasetin ortaya çıkmasıdır. O fazlaların bölüşülmesini kimler denetleyecek? Bir üretim fazlası olduğu zaman onun paylaşılması sorunu ortaya çıkıyor. Paylaşım için yapılan mücadeleye ve o fazlaları topluma dağıtan, paylaştıran mekanizmalara, genel olarak siyaset diyoruz.

Peki sanat bu olayın neresinde? Sanat ile siyaset esas olarak karşıt konumlarda değil. Sanatla siyasetin ikiz kardeş olarak doğduğunu görüyoruz.

Sanatın anası ya da babası, ne derseniz deyin, büyüdür. İnsanlar henüz sanat çağına ulaşmadıkları zaman büyü yapıyorlardı. Büyünün amacı, insan faaliyetini yönlendirmek, belli bir noktaya yoğunlaştırmaktı. Ava gidecek insanlar av yapmadan önce avlayacakları kuşun, kekliğin, turnaların vb. taklitlerini yaparak veya av faaliyetinin taklidini yaparak ava hazırlanıyorlardı. Bunu dansla, müzikle, yapıyorlardı. Veya orak biçecek, orak biçmeyi kolaylaştıran çeşitli sesler, danslar ürettiler. Bu ilk başta büyü olarak ortaya çıktı. Büyü yalnız sanatın anası değil aynı zamanda bilim ve siyasetin de anası olarak görülebilir. Bir üretim fazlasının ortaya çıkmasıyla insanların sınıflara bölünmesinden sonra büyü de parçalandı. Yani büyünün içinden hem sanat doğdu, hem bilim, hem siyaset, hem de din.

Diyelim o üretim faaliyetini başarıyla yürütmek için yapılan melodinin yerine, artık üretim faaliyetinden kopan, ama insanların güzellik ihtiyacına yanıt veren müzik geçti. Veya avı kolaylaştırmak için hayvan resmi yapmak, üretim faaliyetinden, avcılıktan koptu ve başlı başına bir sanat faaliyetine dönüştü. Böylece sanat doğdu. Ama sanatın o büyü dönemindeki kökeni yani insanın iç dünyasını etkileme, bir nevi iç dünyasını inşa etme, bir mimar gibi insanı yönlendirme özelliği devam etti.

Büyüden sanat yanında, bilim de filizlendi. Sanat, insanın iç dünyasıyla ilgilenirken, bilim o büyünün dış dünyayı etkileme çabasını, yani üretimi en iyi şekilde yapma, üretimle ilgili bilgileri kuşaktan kuşağa insanlara aktarma yönünü devam ettirdi.

Siyaset ise, bir cephesiyle üretim fazlasına el koyan sınıfın devlet kurarak diğer sınıfları hakimiyet altına alması, kendi siyasal mekanizmalarını kurması ve sürdürmesi faaliyetidir. Bir de karşı cephe var. Ezilen sınıflar ise kaybettileri cenneti bulmak, kendi ürettikleri değerlerin ellerinden alınıp götürülmesine karşı koymak için siyaset yaptılar.

Şimdi buradan sanatla ilgili şu sonuçlara varabiliriz: Sanat insanların sınıflara bölünmesiyle ortaya çıktı. Siyaset de insanların sı-

nıflara bölünmesiyle ortaya çıktı. İnsanların sınıflara bölünmesi, aynı zamanda piyasanın doğmasıdır. Yani piyasa ve sınıflar birlikte doğdu. Piyasa ve sınıfların ortaya çıkışıyla sanat büyüden koptu. Sanat artık büyü değildi. Neden? Çünkü büyü üretimle ilgiliydi, sanat ise maddi üretim faaliyetiyle doğrudan ilişkili değildir. Yani sanatın bugün büyüde olduğu gibi, orak biçmeyi kolaylaştırmak veya insanları bir şiirle coşturup ava yollamak ve daha iyi avlanmasına yardımcı olma amacı yok. İlkel toplumlardaki büyücülerden farklı olarak sanatçı, doğrudan doğruya üretimi yönlendirmiyor. Ama sanat da bir bakıma büyü yapıyor, insanın iç dünyasını belli bir model, belli bir sisteme göre etkiliyor, düzenliyor. Her sanat eserinin belli bir sistemle, belli bir modelle bağlantılı olduğunu görüyoruz.

Dünyadaki verili sistemlerden, verili modellerden bağımsız bir sanat, yeryüzü tarihinde görülmüyor. O modeli, o sistemi sanat ne yapıyor? Beyinlerimizde, ruhlarımızda, yüreklerimizde yeniden üretiyor. Sanatın insan davranışlarını yönlendiriyor ve getirdiği güzellik ölçüleri ve duygularıyla insanlarm kafalarında projeler üretiyor. Sanatçılar için "ruhun mimarları" diyoruz ya, ruhu düzenlerken belli bir modeli var. Bu model ya o toplumu yöneten, o toplumda hakim durumda olan sınıfların ürettikleri ve yürüttükleri modeldir. Diyelim insanlar sınıflara bölündü, köleler ve köle sahiplerine göre modeller oluşur. Sanatçı, kölelerin veya köle sahiplerinin değerlerini bizim kafamızda ve ruhumuzda yeniden üretir. Belli bir sınıfın ahlakını, davranış biçimlerini estetik ölçü içerisinde insanlara yeniden sunar. Bu işi ideoloji sözle yaparken, sanat belli bir sınıfın değerlerini estetik biçimlerle, güzellik katarak yapar. Bu şiir olur, müzik olur, resim olur vb.

Çok açık söyleyelim, sınıfların doğmasıyla devletin doğuşundan, asker ve polisten söz ettik ya, sanatçı da sonuç itibarıyla asker ve polistir. Ama şöyle bir asker: İnsanın yüreğine nöbetçi olarak dikiliyor, veya kafasına! Neyin askerliğini ve polisliğini yapmaktadır? Belli bir sistemin askerliğini ya da polisliğini, insanlarm duygu dünyasında yapmaktadır. Veya belli bir sistemi yıkacak toplumsal güçlerin askerliğini yapmaktadır. Sözün gelişi Pir Sultan şiirinde, "İstanbul şehrinde ol sahip sultan / Tacı devlet ile salınmalıdır" derken, Anadolunun zavallı köylüsünün ezen Osmanlı sınıfına karşı verdiği mücadelenin askerliğini yapmaktadır. Bakî veya Nedim'in şiirlerinde ki değer yargılarına baktığımız zaman, Osmanlı hakim sınıfını görürüz. Anadolu köylüsünün yüreğini Osmanlı döverken, onlarda "tef sîne döver" Onlar da Osmanlı'nın askerliğini

yapmışlardır. Osmanlı sistemini insanların beyinlerinde ve yüreklerinde yeniden üretmişlerdir.

H.K.- Günümüz içinde geçerli mi bu?

D.P.- Daha da geçerli. Ancak sistem sanatçıya polis veya askerden farklı bir konum tanımıştır. Şimdi polisin kafasında şapkası var, askerin üniforması var falan. Sistem, sanatçının veya ideologun böyle resmi bir üniforma taşımasını istemiyor. Çünkü bu insanlara batar. Tersine sistem, sanatçıya, entelijansiya denen kültür adamları takımına özerk bir alan tanımıştır. Sistemin kendi sanatçısına yüklediği görev şudur: "Sen mahsuscuktan biraz bağımsız, biraz anarşist, biraz beni eleştirir gibi yapacaksın, hatta yaramazlıkların da olacak, bu senin özgürlük alanındır, bunu sana tanıyorum ama sonuç sistemin değerlerini yeniden üreteceksin." Tabii sanatçı derken sırf sistemin emrindeki sanatçıyı düşünmek çok yanlıştır. Bir de o sistemle mücadele eden sanatçı var. Ama o sanatçı da başka bir sistemin sanatçısıdır; diyelim, henüz topluma hakim olmayan ama o toplumun içinde filizlenmeye başlayan geleceğe ait sistemin sanatçısıdır.

Bugün kapitalist piyasa toplumunda yaşıyoruz. Bu toplumda sonuç olarak iki tür sanatçı olabilir. Ya bu piyasanın değerlerini yeniden kafamızda üretecektir ya da piyasanın değerlerine karşı olan bir sınıfın, diyelim işçi sınıfının, o piyasa değerlerinin ezdiği sınıfın sanatçısı olacaktır. Bu iki sanatçının da temeli bu sistemdedir. Turgut Özal, Boğaziçi Köprüsü'nün pay senetlerini satışa çıkardığı zaman, Cemal Süreya şiirinde Kız Kulesi'nin düş senetlerini Türkiye halkına paylaştırdı. Burada dikkat ediniz müthiş bir çarpışma ve sistem eleştirisi var. Boğaziçi'nin kâr getiren pay senetlerine pay karşı Kız Kulesi'nin düş getiren pay senetleri: Sanattaki kavga budur.

H.K.- Teşekkür ederim. Şimdi burada Mithat Şen'e yöneltebileceğim çok münasip bir soru: Sayın Perinçek'in son tanımlaması başta büyü ile başlıyor, siyasetle büyünün bütünleştiği, kardeşliği, ikizliği söz konusu iken sonunda sınıflı bir topluma geçerken orada bir ayrışma söz konusu oluyor. Sanat bir yana, bilim bir yana gidiyor, siyaset bir yana gidiyor ve piyasa son derece belirleyici. Piyasa deyince mal ortaya geliyor. Malın ortaya gelmesi durumunda sanatçının rolü de ya egemen sınıfı savunmak ya da egemen sınıfı devirmek için ona karşı olan güçlerin yanında yer almaktadır. Burada sanatçının rolü mutlaka ve mutlaka daha önceden tayin edilmiş bir şeye sahip çıkmak gibi geliyor bana. Yani bir sürünün, bir mecburiyetin içerisinde, bir olgu sanatçı, burada yanılmıyorsam

öyle bir tanımlama yapılıyor. Mithat Şen, siz bu konuda ne düşünüyorsunuz? Sanatçının her halükarda ya egemen sınıfın ideolojisini savunmak zorunda oluşu ya da ona karşı olan, onu değiştirmek isteyen konumda olabilmesi. Ama sizin konuşmanızdan şöyle bir şey anladım. Ona karşı olanlarla birlikte olması kişisel karşıtlığını çıkarmıyorum. Yani mutlaka ve mutlaka bir ideolojik kompartmanın içinde hareket etmesi diye algıladım.

D.P.- Her sistem karşıtı ile varolur. Yani her sistemin içinde onu reddeden bir karşıt bulunur. Sanatçı sonuç olarak hakim sistemin ya da karşıtının beyinlerde ve yüreklerde yeniden üretilmesine yönelik bir sanat faaliyetinde bulunacaktır. Bunun dışında bir alan bulunmuyor.

Mithat Şen- Benim bildiğim kadarı ile zaten sanat yapmak tümüyle bu sisteme karşı bir davranıştır. Sanatın başka türlü yapılabilir olma yani sanatsal yaratma sürecinin başka türlü olabilme hali yoktur. Ben bu noktada sanatın otoriteye ve statükoya karşı olduğunu zaten varsayarak söze başlıyorum.

H.K.- Sayın Perinçek diyor ki: her halükarda sanatçı bir şeyin hizmetindedir. O şey iktidardır diyor ya da iktidara karşı olan grupların belirlediği çerçevedir.

M.Ş.- Hayır hayır, sanatın öyle bir gayet bilindik ve sanki böyle bir bilimsel süreç içerisinde ve o alanları ya da süreçleri birer birer geçerek bir yere ulaşması gibi bir durumu yok. Böyle bir bilimsel gerçekliği de yok sanatın veya sanatçının demek daha doğru. Ama bunu sanatçı ideoloji altında kalarak ya da ideoloji dışına çıkmaya çalışarak yapabilir, ama sanat kendisi eğer gerçeklik halinde var olabiliyorsa o zaten kesinlikle ve kesinlikle otorite ve statükoya karşıdır. Siz ilk elde var olan büyüye, yani tarih öncesi birtakım ilişkileri kolaylaştırmadaki büyüye, gönderme yaparak ve sanki de onun özlemini duyarak bir şey söylediniz Doğu Bey. Böyle bir hal yok bu saatte. Yani ben bugün büyü yapamam, buna ne sanatm ne de sanatçmın olanağı var. Ayrıca üretim biçimi de değişti. Ama siz bana bunu örneklerseniz o zaman başka bir şey çıkıyor. Ben bugün sanatçıyı büyücü yerine koyacağım, bir şaman yerine koyacağım. Benim ilk baştan beri düşündüğüm bir şey vardı. Burada bununla birlikte üçüncü söyleşi olacak sanat-toplum, sanat-medya, sanat-siyaset bunların aslında üçünün de bir arada konuşulması gerekiyor. Bana kalırsa, bunlar çok da ayrı şeyler değil. Bunlar belki medya bağlammda, medya ile o ilişkilerdeki var olmayan gücü, büyü itibarı ile ortaya çıkarmak için geçerli olabilir. Ama gerçek bir sanatçmın bugün toplumda büyücü rolü oynaması, ancak medya aracılı-

ğıyla olabilir ki bu sadece sanatın ahlaki yapılanması olarak değil, sanatın kendi varlığı nedeniyle mümkün değil bana kalırsa. Croce'ye göre bu tür birtakım siyasetler altında ki bu hafif bir deyimdir. Sanatmı belirli bir ideolojiye adamak sanatımsı olarak değerlendiriliyor. Collingwood'a göre ki ardılıdır, Groce'nin sanat siyasete hizmet edebilir diyor ama sonuçta sanat siyasete hizmet ediyorsa aslında bu bir büyüdür. O sanat değildir, bir büyüdür. Ortaya şöyle bir şey çıkıyor. Ben sanat mı yapacağım, büyü mü yapacağım. Bunun bir ayrımına varmak lazım. Yani ben ideoloji altı olarak büyücü mü olacağım yoksa bütün bu ideolojilerin dışında sanatı bağımsız kılarak? Bu karışık bir durum. Tabii ki, bağımsız kalabilir miyim bunu tartışırız. Bağımsız kalarak sanatçı mı olacağım yoksa sistem kendi karşıtını üretir dediğiniz anda, siyasete hizmet etmemesi halinde apolitik denmiştir biliyorsunuz. Proloter kült üretilme döneminde ve hatta doğrudan bir sanat yapıtının ezileni içermemesi neredeyse gericilik olarak nitelendirilmiştir. Kemal Tahir'in benim de benimsediğim sözüne göre "Bir yazarı yazdıklarının içeriği ile övmek, onu aşağılamaktır" diyor. İçeriği nedeniyle bir sanatın övülmesi, yüceltilmesi bana göre Kemal Tahir'den de yola çıkarak herhalde bir sanatçı için gerçekten aşağılanmaktır. Bunun dışmda sanatçı ne yapabilir? Burada belki ayrı bir noktaya geçmek gerekiyor. Yani az önce onun için söyledim. Sanat ve toplum toplantısı ile birlikte yapılsaydı ya da toplum, sanat ve siyaset diye bir başlık altında konuşulsaydı bence, daha iyi çözümlenecek bir şey, bizi daha daraltmayan bir durum ortaya çıkardı gibi geliyor bana. Çünkü burada sanatçı aydın yerine mi konuyor, entellektüel yerine mi konuyor. Gramsci'nin yaptığı entellektüel, aydın farklılaşması var. Daha sonradan benim kabul ettiğim Fikret Başkaya'nın yazdığı *Paradigmanın İflası* için 20 ay yatacağı kitapta yaptığı aydın ve entellektüel ayrımı var. Burada sanıyorum ki sanatçının entellektüel ve aydın ne olursa olsun bence sizin söylediğiniz Gramsci'ye göre entelektüel, Fikret Başkaya'ya göre de sosyal aydın olarak hegemonyanın oluşması için birtakım değerlerin topluma mal edilmesinin aracısı olarak görme eğiliminde sanatçıyı. Şimdi sanatçı böyle bir durumda olabilir ve bunun dışında da olabilir. Yani sanatçı Gramsci'nin söylediği gibi entellektüel değil, aydın Fikret Başkaya'nın dediği gibi, şimdi burada karşıtlık var gibi geliyor. Ama ben burada coğrafi birtakım farklar olduğundan dolayı Gramsci ile Başkaya arasında bir ayrım olduğunu düşünüyorum. Gramsci entelektüeli iktidarın aracı olarak görürken, Fikret Başkaya sosyal aydını iktidar, topluma tanıtmak için aracı olarak görü-

yor. Ben sadece coğrafi bir ayrım olarak söylüyorum. Burada, sanatçı ne durumdadır sorusunu sormak lazım bence. Yani sanatçı sosyal aydın mıdır? Entellektüel midir? Bu biraz konu dışı oluyor tabii. Sanatçı ve siyaset bağlamında değil hem içeriyor, hem içermiyor gibi. Bence toplumla, sanatçı arasındaki farkı getiriyor ve bu hegemonyanın topluma dayatılmasında aracı olarak entellektüel veya sosyal aydın, sanatçı ile ne kadar örtüşüyor? Benim sorum bu.

H.K.- Şimdi burada bir gedik yakaladık, orada bir anlaşalım. Burada net olarak Mithat Şen'in konuşmasının birinci bölümünde, sanat otoriteye ve statükoya karşıdır. Bunun için de konulmuş bütün otorite ve statülerin karşısındadır. Sanat ideoloji ile birlikte olabilir ve işte o zaman sanat belki o zaman büyü olur ki sanat büyü değildir diyorlar. Net bir çizgi çıkıyor iki görüş arasında. Size göre bu var olan yapıların içerisinde onlarla birlikte, onlara katılarak üretmesi söz konusu iken, Mithat Şen, bunların dışında gerçek sanatçının bunların dışında kalarak, onlara da muhalefet ederek üretmesi söz konusudur. Doğru mudur?

M.Ş.- Hayır. "Muhalefet" demeyi doğru bulmuyorum. Zaten yapısı itibarı ile karşıttır. "Muhalif" siyasal bir söylem olarak başka tarafa çekiyor.

D.P.- Arkadaşımız sanatçıyı idealize ediyor, sanatı idealize ediyor. Mimar Sinan sanatçı mı? Evet. Sanatçı, hem de büyük bir sanatçı. Mimar Sinan kimdir? Şehzade Camii'ni yaparken de, Süleymaniye ve Selimiye'yi, o köprüleri yaparken de Kanuni Sultan Süleyman'ın ve oğlu Selim'in sanatçısıdır. Feodal sistemin sanatçısıdır. Bizans'tan öğrenmiş kubbeyi ve Bizans mimarisiyle iddialaşmış, ama o mimarinin çizgisinde. Ayasofya'dan daha büyük kubbe oturtmak iddiasını taşırken Bizans'ın egemenlik modelinin çizgisinde olmuş. Bizans'ın ideolojik kurumu kilise, Osmanlı'nın ideolojisi de aynı: Cami. Mimar Sinan, Ayasofya ile yarışırken, yine Ayasofya ideolojisi'nin, feodal sistemin hegemonyasını toplum içinde kuvvetlendirmek için sanat yapıyor.

M.Ş.- Sizin koyduğunuz bağlamda, Mimar Sinan entelektüel ya da sosyal aydındır.

D.P.- Sanatçı ideolojik hegemonyanın aracıdır. Bu anlamda entelektüel'dir, aydındır. Ben şimdi kavramlar üzerinde fazla durmayacağım. Yani Gramsci'nin kavramlaştırması doğrudur. Mimar Sinan, bir entelektüeldir ve Bizans imparatorlukları ile Sultan Süleyman'ların dünyasını ve modelini insanlarımızın kafasında güzellik ölçüleri içerisinde yeniden üretmiştir. O anlamda sistemi kuvvetlendiren bir entelektüeldir. Nabî, Bakî, Nedim: bunlar çok büyük

şairlerdir. Baktığımız zaman nedir? Ölen sultanların arkasından mersiyeler yazmışlardır. Yaşarken de methiyeler yazmışlardır. Sultanların ne kadar şanlı, güzel, hamiyetli olduklarını anlatmışlardır. İlle bir sultanı övmek veya o sultana karşı olmak da şart değil. Şimdi bir örnek okuyacağım:

"Kadeh kan ağlayıp def sine döver, ney figan eyler.

Meğer derdü aşka oluptur müptela meclis " diyor, Baki. Şimdi burda ne sultana övgü var, ne de otoriteye var. Ama belli bir dünya var, belli bir ilişkiler sistemi var. Yani "neyin figan ettiği, def'in sineler dövdüğü" bir ilişkiler sistemi, bir feodal yaşam tarzı, feodal bir beğeni, feodal bir estetik var. Bir de Yunus'a bakalım:

"Ben Yunusu biçareyim, baştan aşağı yareyim" diyor. Birinde def'ler dövülüyor, öbüründe yaralar açılıyor. Aynı sistemin iki karşıt cephesi. Hayata bakış, dünyaya bakış karşı karşıya. Bir başka örnek: Pir Sultan Abdal'm şiiri. Diyor ki:

"Öküzün damını alçacık yapın
Yaş koman, üstüne saman da sepin
Koşumdan koşuma gözünden öpün
İrençberler hoşça tutun öküzü"

Şimdi bu kıtayı Nedim yazar mı? Nedim'in dünyasında öküzün gözü öpülür mü? Nedim, öküzden tiksinen bir sınıfın temsilcisidir. Hiçbir zaman onun aklına öküzü öpmek gelmeyecektir. Öküzü kim öper? Anadolu'da öküzü süren ve öküzü öldüğü zaman her şeyini kaybedecek olan rençber öküzü öpecektir.

Sanatçının bir mesajı var. Bir toplumsal ilişkidir sanat, sanatçı kendisi için sanat yapmıyor. Diyelim tavan arasına kapanmış resimler yapıyor ve kimseye göstermiyor. Bu sanat değil, o resimleri getirip buraya astığı zaman sanat oluyor. Biz resimlere bakıyoruz ve bir mesaj alıyoruz. Sanatçı bize bir şey söylemek istiyor. O söyleyeceği mesajı nereden buluyor. Mithat arkadaşımızın söylediğine göre o mesajı uzaydan bulmuş olması gerekiyor. Mümkün değil, çünkü sanatçının ayağı da toprağa basıyor, sanatçı da belli bir mekân, zaman ve sistemle verili koşullarda yaşıyor. Diyelim *Dede Korkut Hikayeleri*'nde Bamsı Beyrek, Limuzin otomobille gelmiyor, atın üzerinde geliyor. Atın üzerinde açıklanan mesajla Limuzun arabanın koltuğundan verilen mesaj aynı olamaz. Sanat toplumun koşullarından bağımsız değildir. Ata binilen toplumdan Dede Korkut çıkıyor. "Üç çifte kayığı iskelede âmâde" olan sınıfın sanatçısı ise Nedim. Sanatçı, mesajını dünyadan kopuk bir yerde üretmez. Mesaj daima yaşanan dünyadan alınır ve devrişilir. Dünyada bulunur o mesaj. Diyelim, bir taş olarak bulunur. Sanatçı alır o taşı işler

ve önünüze koyduğu zaman, ışıklar saçıyordur. Çünkü bir sanatçının elinden geçmiştir. Sanatçı, mesajını, ideolojisini var olan dünyada, var olan sınıflardan, değerlerden, sistemlerden alır, onu işleyip bir güzellik ölçüsü içinde size sunar. Ama kimi sanatçılar şunu söyler: "Ben eserimi bilinmeyen yerlerde buldum, iç dünyamdan getiriyorum." Bu açıklama gerçeği yansıtmıyor. Hiçbir sanat eseri gösteremezsiniz ki, toplumdan kopuk olsun. Şimdi değerli arkadaşım kalkıp 2000 yıl sonrasına ait bir resmi hayal edebilir mi, üretebilir mi? Mümkün değildir.

H.K.- Şimdi doğrusunu isterseniz sizin şu anda söylediğiniz şeyler bir yanını yumuşatırsanız, Mithat Şen'le çok genelde aynı şeyleri yapmaya başladınız gibi geliyor. Bir tanesi şu: örneklerinizi ya büyücüden seçtiniz ya Osmanlı toplumundan. Yani birey o sorgulama direncinin başladığı alana bir türlü gelmediniz. Osmanlı toplumunda tabii ki sistemin belirleyiciliği var. O örtük bir toplum o belirleyicilik içinde bunu yansıtacaktır. Ama demokratik toplumlarda, yani kişinin kendi varlığını tanıdığı aşamalarda, kişinin kendi ayaklarının üstüne bastığı aşamadan çok fazla bir örnek gelmedi. Daha çok geleneksel toplum modelinden örnekler geliyor. Bu örneklerde doğrusunuz. Şimdi tabii ki kişi dünyada yaşar, ama siz neden Mithat Şen'in söylediğine uzay dediniz, onu anlamıyorum. Tabii ki dünyadaki ilişkilerin kesişmesinden çıkardığı sonuçlardır. Oradaki malzemeyi tabii ki adam kendi bulunduğu kültürden seçecektir. Başka bir yerden seçmiyor, ama kendi toplumunun değer sistemlerinin ötesine düşen birtakım önermeleri söz konusu. Yani bu konuda bir zemin bulabilirsek.

D.P.- Bakınız ben otoriteye ve sisteme karşı sanat olmaz demiyorum. Hatta öküz örneğini de onun için verdim. O Osmanlı otoritesine ve sistemine karşı bir şiirdir. Ama gene de verili bir toplumda söylenmiştir. Üretimin öküzle yapıldığı bir toplumun düşünce ve duygularına bağlıdır, anlatabiliyor muyum? Bugün de muhalif şiir, muhalif sanat, muhalif müzik, sistemle çarpışan bir sanat olacak, üretilecek, üretiliyor. Ama bu da gene bu sistemin karşıtıdır. Sistemin karşıtı olmak da sistemle verili bir durumdur.

M.Ş.- Siyasette de bir iktidar varsa kendi karşıtını üretecek var olabilmesi için yani sanatta da aynı şey söz konusu olabilir. Bence sanatta bir olasılık daha var. Sanatçı gerçekten bundan bağımsız devşirebilir yaptığını, ama siyasetçinin bunun dışında yol alması mümkün değil. Ancak içinde muhalif olabilir.

D.P.- Şunu diyorum. Hiçbir sanatçı bağımsız değildir. Bağımsız gözükmek, sanatçının süsüdür, püskülüdür. Yani şu anlamda

bağımsız değildir: Ya otoriteye bağımlıdır ya da otoriteye karşıt bir ideolojiye. Bağımlılık derken dar bir siyasetin emrinde olmayı, emir almayı, ferman almayı kastetmiyorum. Varolan toplumsal ilişkilerden bağımsız değildir. Varolan toplumsal ilişkilerin belirlediği zemine basar ayağını. Yaşadığımız sistemde ya işçi sınıfının, ya da sermaye sınıfının dünyasında sanat yapar.

M.Ş.- Aklıma bu noktada şu geliyor. İşçi olmayan sanatçının, sanat yapamıyacağı gibi bir şey. Diğer tarafta Essen Müzesi Müdürü'nün ikinci savaştan sonraki en yetkin sanat yapıtının bir "nazi kaskı" olduğuna dair bir düşüncesi de var. Yani tabii ki bunların dışında olamıyabilir insan. Bunu insan olarak söylüyorum, sanatçı olarak söylemiyorum. Yani bir siyasetçi veya sanatçı olarak ayrım nerede? Sanatçı kendinden menkul değerlendirildiği için değil, kendi yaptığı itibariyle, sanatın yapısı itibarıyla, şimdi yaratıcılık sürecine baktığımızda, eğer bir bilinç dışı yaratma sürecini göz önüne alırsak tabii bunun için de, burjuva psikolojisi ile temellendirilmiş denilebilir. Şimdi bilinç dışı yaratıcı süreç içerisine baktığımız zaman sanatçının bütün bunları böyle inanılmaz derecede bilinçle yaptığı falan ortaya çıkmıyor. Başka bir nokta da var ediş süreci başlıyor. O süreçten konuşacaksak, o ayrı bir şey ama size katılmadığım nokta yok değil. Kuşkusuz toplumsal bütün birikimlerin, toplumsal ahlakın, toplumsal bütün moral değerlerinin altında yol alıyor sanatçı. Bundan sıyırdığı anda kendini belki başka bir şey olacak. Şimdi biz ortada "X" bir sanatçı varsayarak konuşuyoruz. Aslında keşke alınacak insanlar olmasa da biz gene ne büyücüden bahsetsek tarihöncesi, ne de Sovyet Devrimi sonrası birtakım örneklerden değil de bu günlerden bahsetsek çok debdebe olabilir diye gereksiz buluyorum. Yani oradan örnek verildiğinde zaten onların sanatçı olmadığı ortaya çıkar. O zaman bana sanatçı olarak verdiğiniz ya da kafanızda tasavvur ettiğiniz sanatçı kimliği bu söylediklerinizle örtüşebilir. Fakat benim söylediğimle, yaratma sürecinde böylesine bir bilinç dışı yaratıcılıkla yaratan sanatçı örtüşmez. Ben burada onun hakkını korumak durumundayım. Yoksa onun dışında söylediklerinize katılıyorum. Tabii ki ideoloji altıdır.

D.P.- Şimdi "bilinç dışı yaratıcılık" nasıl olur, ben bunu tasavvur edemiyorum.

İZLEYİCİ Hıdır Geviş- Doğu Bey'e çok teşekkür etmek istiyorum. Bence son derece aydınlatıcı bir konuşma yaptı. Ama Mithat Bey'e teşekkür etmiyorum. Çünkü Mithat Bey şöyle bir cümle kullandı: "Sanat yapmak tümüyle sisteme karşı olmak demektir," diye son derece mutlak bir cümle söyledi. Yani ben bunu söylerken Mit-

hat Bey, ben karşımda bir an Platon duruyormuş hissine kapıldım. Bu cümle zaten başlı başına ideolojik bir cümledir. Mithat Bey demin bir de şunu söyledi. "Sanatla ideoloji arasmda bir ayrım vardır." Kesinlikle böyle bir şey yoktur.

M.Ş.- Ben öyle bir şey söylemedim.

İZLEYİCİ H.G.- Hayır, not ettim.

H.K.- Yanlış not etmiş olabilirsiniz. Buyrun sorunuzu sorun.

İZLEYİCİ H.G.- Şimdi her sanatçı bir şekilde, belli sistemin değerlerini üretir. Siz buna katılın ya da katılmayın. Orhan Pamuk'u ele alalım. Orhan Pamuk kapitalist sistemin değerlerini üreten bir sanatçıdır. Ya da Tomris Uyar, ya da Pınar Kür. Siz ideoloji yaptığınızı sanın ya da sanmayın. Kesinlikle herhangi bir sistemin –Doğu Bey'in de açıkladığı gibi– değerlerini sanatınızla üretmiş, yeniden üretmiş estetize etmiş olursunuz. Bunun tersi düşünülemez. Bir şey daha söyleyeceğim. Mithat Bey entelektüel ve aydın gibi bir ayrım yapmaya çalıştı ve bunun bir tartışmasmı yaptı kendince. İşte kim entelektüeldir, kim aydındır? Yani bu son derece gereksiz ve insanı hiçbir yere götürmeyen bir tartışma.

H.K.- Buyrun Mithat Bey.

M.Ş.- Bir şey sorulmadı ki.

İZLEYİCİ H.G.- Hayır. Söylediklerimle ilgili ne düşünüyorsunuz?

M.Ş.- Bana bir bildiri verildi. Ben entelektüelle aydm arasmda bir ayrım yapmadım. Ayrıca böyle bir ayrım vardır ve ben kendi ayrımımı getirmedim. Gramsci ile Fikret Başkaya'nın ortaya koyduğu farklı coğrafyalardaki ayrımları getirdim ve buradaki aydın ve entelektüel tavrın da sanatçıdan beklenen misyonun, entelektüel sanatçıdan mı, aydın sanatçıdan mı beklendiğine ilişkin bu soru bence çok önemlidir. Hâlâ sizin için her ne kadar önemli olmasa da sanatçının hangisinden yana olduğuna dairdir. Benim koyduğum buydu. Onun dışında bir ayrım yapmadım ben, aydm veya entelektüel olarak; bir sanatçının, entelektüel olarak varsayılıp ondan öyle bir misyon beklenmesi ayrı bir şeydir, sosyal aydın olarak varsayılıp ondan öyle bir misyon beklenmesi ayrı şeylerdir. Eğer bunu siz önemsemiyorsanız, ben hâlâ önemsemekte devam ediyorum.

H.K.- Başka sorular varsa alayım. Yalnız lütfen kısa kısa olsun ki öteki arkadaşlara da yanıt imkânı kalsın.

İZLEYİCİ Tuğçen Özdemir- Bireyin kendisi dediğimiz şey –net cümleler kurmak istiyorum, yanılabilirim– fizik ve sosyal çevreyle oluşur. Bunlarla oluşur ve bunların öncesi olan genetik şifreler bi-

raraya gelerek bireyin kendisini oluştururlar ve bireyin bilincini ve ruhunu birbirinden ayırmak, yani maddeyi ve ruhu birbirinden ayırmak bizi gerçekten uzaklaştırıyor gibi düşünüyorum. Yani sanki sanatçmm ruhu, sanatçının maddesinden bağımsızmış, sanatçının algıladığı dünya, yaşadığı çevreden bağımsızmış gibi düşünüyoruz. Oysa böyle olmadığını bizzat yaşıyorum ve soruyorum: Kendileri nasıl yaşıyorlar? Örneğin 80 öncesi ben edebiyatçıları, ben okuduğumda, okuyan ya da yazan insanları ben şöyle bir gözlediğimde, insanların yaşamı dönüştürmeye çalışan, yorumlamaya çalışan bir bilince sahip olduklarını, bir yaşam tarzı içerisinde olduklarını görüyordum. Ama 80 sonrası okur yazarma baktığımda Bohemia'nm daha ağır bastığını gözlemliyorum. Ve burdan da demin ki söylediklerimi birbirine bağlıyarak bireyin ruhu dediğimiz şeyin, sanatçının yaratıcılığı yaşadığı toplumla sıkı sıkı ilişkilidir gibi geliyor bana.

H.K.- Bu soru olmadı. Kimse yok, ben de sormuyorum. Teşekkür ediyorum.

M.Ş.- Bir yanlış anlama var. Ben, araya girebilir miyim. Şimdi burada ben, sanatçı toplumdan bağımsızdır falan demiyorum. Yaratma sürecinde bilinç dışı olarak bu tür birtakım etkileşimlerden azadedir diyorum. Bunu anlayabilmek için belki de yaratmak lazım. Yani ben size oturup da böyle, sanat psikolojisi üzerine yazılmış bir sürü kitap var onları önünüze koyup onlara gönderme yaparak açıklayamam. Bunun dışında bu coğrafyada birtakım, sanatçı adı altında ortaya çıkan, sanatçı olarak göz önünde tutanlardan dem vurarak bana bunları söylüyorsanız, bir çoğunda yanınızda yer alırım. O ayrı bir şey. Ben sanatçmın kendinden bahsediyorum. Doğu Bey'in de söylediği belki de idealize etmek, burada benim bir yanlışım varsa bunda hiçbir sakınca görmüyorum. Ama yaratma eylemi dediğim gibi bu koşullar altında bunlardan zaten bağımsızdır. Yaratma eylemi süreci içerisinde siz zaten bunları düşünemezsiniz. Ama bunlar sizin kafanıza zerkedilmiş ise ki bunu Mayakovski bile yapamadı, yani "parti ruhu" adına "parti kitapları" yazarken dahi yapamadı. En sonunda şiir yazdı. Şimdi size Cemal Süreya'dan bir alıntı yapmama izin verin. Bugün diyor şiir bir ucu toplumsal planda insanın kavgasını ve haklarını kolluyor. Bu onun çekirdeğinde ki ahlaki bir kaygı olduğundan değil. Bunu baştan okumamı istermisiniz. "Bugün şiir bir ucu toplumsal planda insanın kavgasını haklarmı kolluyor" Bir şiir toplumsal planda insanın kavgasmı ve haklarmı kolluyor. Yani sanat kendiliğinden ahlakı taşımaz, ekonomik olarak iktidarı da taşımadığı gibi, siyasi iktidarı

da taşımadığı gibi, ahlaki iktidarı da taşımaz. Belki kurulu düzene aykırılık n'teliği ağır bastığından oluyor. Bu kollama oluyor. Kurulu düzene aykırılığı nedeniyle. İnsan haklarındaki ilkeler yerine getirildiğinde, şiirin o zaman kollamayacağı ve şiirsel gerilim dairesinde var edildikten sonra şiir artık kendi mecrasında akar demektir. Ben bunda taraf tutmamaktan falan söz etmiyorum. Ya da toplumun bütün ahlaki mutlak değerlerini sanatçının yansıtmadığından söz etmiyorum. Ben entelektüel ve aydını zaten bu bağlamda ortaya koydum az önce. Eğer entelektüel ise Fikret Başkaya'nın söylediği gibi entelektüel ise zaten bu tür kaygıları taşıyacaktır sanat ve edebiyat ve onunla birlikte topluma bir iktidarı dayatmaya çalışmanın aracı olmayacaktır. Ama yine Fikret Başkaya'nın kavramıyla sosyal aydın ise zaten bu iktidarı dayatmak için bir aracıdır. Ben burada sanatçının bilmem ne olduğunu söylemiyorum. Ben sanatçının ne olmadığı üzerine konuşuyorum. Gramsci de bunun tersini söylüyor. Gramsci bunun tersini söylemiyor aslında sadece kavramların adlandırılması değişik. O da coğrafya farkı nedeniyle o da sosyal aydın yerine entelektüeli, entelektüel yerine de sosyal aydını koyuyor.

H.K.- Teşekkür ederim.

İZLEYİCİ- Doğu Bey'in ifadesiyle, yanlış hatırlamıyorsam, "sanatçı, mutlaka topluma verdiği bir mesaj olduğu zaman sanatçıdır." Gerçek anlamda bir sanatçının böyle bir kaygısı olup olmadığını öğrenmek istiyorum. Mithat Bey'e sormak istiyorum. Yani gerçek anlamda sanat yaratan kişinin topluma mesaj vermek gibi bir kaygısı var mıdır? Yoksa bunu sadece kendi iç dünyasının bir kreativitesi olarak mı yapar? Yani birileri ile paylaşma kaygısı taşır mı sanatçı? Bir bunu öğrenmek istiyorum bir de benim hatırladığım sanat ve sanatçı tanımı var. Doğaya öykünmektir sanatçının yaptığı, doğayı taklit etmektir. O bağlamda da herkes sanatçıdır. Özel bir sanatçı kategorisinde sınıfında insan yoktur. Her insan doğayı taklit etmek gibi bir içgüdü duyduğu zaman doğayı taklit eder ve sanat bu şekilde gelişir diye bu bağlamda herkes sanatçı mıdır?

M.Ş.- Bu belki antik Yunan da böyleydi. Birinci soru daha ilginç. Sanatçı yaratımı aşamasında bunları düşünür mü? Yani ben tüm sanatçılar adına bir şey söyleyemem ama ben sanatçının taraf tutmasından yanayım. Böyle bir bağımsızlığın olduğunu düşünmüyorum. Ben daha ince bir noktadan ayrıldığımızı düşünüyorum Doğu Bey'le. Yani ben sanatçının taraf, az önce verdiğim Cemal Süreya'dan yaptığım alıntı zaten buydu. Belki bir süre içinde o toplu-

mun gerçekten insani değerlerine ya da insan haklarının ilkelerine kavuşana kadar taraf olmasından yanayım, ondan sonra ne yapacak sanatçı bilmiyorum. Onun bir önermesi yok, ama bence oradaki ayrım onun için önemli. Ben sadece sanat yapıyorum ve bu yaptığım ürettiğim ve ortaya koyduğum nesne benim bütün mesajımı iletirle kalabileceğini sanmıyorum, sanatçının. Bu modernist bir düşünce yani sanatın sadece kendisine değgin olduğuna dair bir düşünce. Biraz da galiba birtakım ideolojilerin altında olmasına ait karşı olarak da geliştirilmiş bir düşünce ve bence eski bir düşünce. Şimdi o modernist düşünce içerisinde bu coğrafyanın 70 yıllık resmi ideolojisi içerisinde tabii ki benim taraf tutmam söz konusu. Yani ben sadece resim yaparak falan yaşamıyorum. Ben de okuyorum, başka şeyler üretiyorum. Tabii bu bağlamda baktığınızda, tabii bu "coğrafya" dememin sebebi, tarihin bir parçasında coğrafya mümkün, ancak öyle coğrafya olabiliyor. Modernizmi çağdaşlaşmak, muasırlaşmak veya uygarlık düzeyi diye resmi ideolojiye karşılık getirildiği anda neredeyse modernizme karşıt bir söylem geliştirmek durumunda kalıyorum. Ama bu tabii az önce Doğu Bey'in söylediği belki kendi muhalefetini üretmeyi de içeriyor. Kendi düşündüğüm bağlamda ben sistem içerisinde o modernist ideoloji çerçevesinde ya da devletin ideolojisi içerisinde reddederek yola başlıyorum en azından bu. Ama benim resmimdeki okunabilir bir mesaj mıdır? Hayır. Bence değildir, hiçbir zaman da olmayacaktır. Çünkü eğer öyle bir şeyi okuyabiliyorsa izleyici bunu çok daha kendi içinde okuması gereklidir. Bunun için de başka okuma yöntemleri gerekli diye düşünüyorum.

İZLEYİCİ Ümran Yeğin- Sanat sizce amacı kendinde olan mıdır? Bunlara bir açıklık getirebilir misiniz? Hat sanatla sanatçı arasında ne gibi bir görüntü vardır. Yani bunlara bir açıklık getirebilir miyiz?.

M.Ş.- Bunlara tam bir yanıt getirebilmek için uzun bir geriye dönüş yapmak lazım.

İZLEYİCİ Ü.Y.- Sanat amacı kendinde olan bir olguysa, o zaman.

M.Ş.- Bence ne odur, ne de diğeridir. Söyledim az önce sanatımsı olan, daha önceden belirlenmiş olan belirli bir ideolojinin altında olandır. Şimdi bunun dışında yol almak gerekiyor. Kuşkusuz sanatımsı olmamak için hat sanat önerilemez. Yani bence, Duchamp'ın bir saptaması var. Söyleşisinde sanat önce diyor, feodal dönemde krallar tarafından onaylanıyordu. Şimdi halk tarafından onaylanıyor. Bu aslında nitelik olarak fark etmiyor, nicelik olarak

fark ediyor diyor. İkisi de aynı derecede enayicedir. Bu onay, hat sanatı onaylayan kim. Yani ben, eğer kendi yaptığıma hat sanatı olarak niteliyorsam, bu kendime ait bir şeydir.

İZLEYİCİ Ü.Y.- Olay, amacı kendinde olduğunda kendinden onaylanmış olması.

H.K.- Şimdi ben çok rica ediyorum. Sanat, siyaset derken başka bir noktaya gidiyor. Sorularımızı lütfen gündem içinde tutalım.

D.P.- Son soru için şunu söyleyebilirim: İdeoloji dışı bir sanat olabilir mi? Demin arkadaşımız dedi ki: Sanat niçin mesaj içersin? Sanat toplumsal bir olay. Siz dünyada yayımlanmayan bir roman düşünüyor musunuz, oynanmayan bir film, duyulmayan bir müzik? Bütün sanat eserleri diğer insanlarla iletişim kurmak içindir. Duvara resim asmak, bir iletişimdir. Bu iletişim.

İZLEYİCİ- Duvara asılsın diye yapılmıyor ki resim.

D.P.- Kimsenin görmediği bir resim bizi ilgilendirmiyor. O, sanat değil. Sizinle konuşabilmek için ben de sanatçı olayım bari. Sanat teorisi yapmak için sanatçı olmaya gerek yok. Sanat teorisi ayrı bir alan, sanat eseri yaratmak ayrı bir alan. Duvara asılmasa bile, bir resim başka bir insana göstermek için yapılır. Eğer bir resim, başka birine göstermek için yapılmadıysa, toplumu hiç ilgilendirmez. Ve başkasına göstermek için yapmıyorum diyen kibirli sanatçılar, başkasına göstermek için sergi ararlar, koşturup dururlar. İnsanlar, sanat eserini başka insanlara bir şey söylemek için yaparlar. Ama bu mesaj, dar, basit siyaset olarak anlaşılmamalı. Bir çağrıda bulunmak, git şunu yap anlammda değildir. Yunan heykellerine bakın, o Yunan heykellerinin hepsinde topluma bir mesaj veriliyor. Eski Yunan heykelini inceleyiniz. Afrodit'ler, Zeus'lar, onların hepsinde ortak bir dünya görüşü, ortak değerler ve ortak bir estetik bulursunuz. Eski Yunan'da kocaman bele kadar sarkan memeleriyle kadın heykel bulamazsınız ama daha eskiye giderseniz Kibele'leri bulursunuz değil mi? Niye eski Yunan'lar kocaman memeli kadınlar yapmıyorlar da Afrodit'i yapıyorlardı? Çünkü, o sırada köleci sınıfın kadın beğenisinde, kadın estetiğinde memeler küçülmüştü ve dirileşmişti. Güzellik kavramı değişmişti. Heykellerin ortak yönünü görüyoruz. Demek ki o heykeller, bir toplumdan, toplumsal ilişkilerden, beğenilerden ve dünya görüşünden besleniyor. Ama o heykeller arasında farklar var. O farklar işte sanatçının yaratıcılığıyla kattıklarıdır. Her sanatçının heykeli yaparken kendinden kattığı bir şey var. Ama yine belli bir zeminde yapıyor o heykeli. Bütün o heykellerdeki ortak değer yargılarından belli bir zeminin bulunduğunu görüyoruz. Ama bakıyorsunuz Rönesans res-

mi başka bir zeminde, empresyonistler daha farklı bir zeminde. Yer ve zamanla belirli sanat akımlarının, okullarının varlığı da, sanatın toplumsal ilişkilerle bağlantısını gösterir, işte bunu anlatmaya çalıştım.

H.K.- Teşekkür ederim. Evet, siz soru soracaktınız.

İZLEYİCİ Oktay Kırış- Doğu Bey, konunun tarihi maddecilik olayı açısından, bakış açısmdan incelenmesine kimsenin itirazı olmuyor. Fakat olayı genellemiyor muyuz? Bireye indirdiğimiz zaman, arkadaşlar resim sanatı ile ilgileniyorlar. Bugün Türkiye'de bir Fikret Mualla'yı, Sabri Berkel'i, vs. isim olarak aldığımızda bu kişileri sadece ideolojilerle, sadece tarihi maddecilik açıklamalarıyla bir yerlere koymak bizi yeterli noktaya götürmüyor gibi geliyor bana. Sizin bu konu hakkında bu kişiler hakkında yeterli bilginiz, yeterli fikriniz var mı?

D.P.- Şimdi kardeşim, Sabri Berkel, Fikret Mualla, hepsi yeryüzünde, bu dünyada, diyelim İstanbul'da veya Paris'te yaşıyor. Bütün düşünce ve duyguları bu toplumun deneyimleri içinde oluşuyor. Sabri Bey 1900'lerde o resimleri yapıyor da, 1800'lerde niçin bir Sabri Berkel çıkmamış? Fikret Mualla tablosuna benzeyen bir tabloyu siz 1600'lerin İstanbul'undan bulup bana getirebilir misiniz? Getiremiyorsunuz.

İZLEYİCİ O.K.- Aynı şeyi söylemiyoruz.

D.P.- Siz sanatçıyı çok idealize ediyorsunuz...

İZLEYİCİ O.K.- Siz de toplumu idealize ediyorsunuz.

D.P.- Ama şu var, dikkat ediniz. İşte bu camiler artık bugün yapılmıyor. Bugünün mimarisi farklı. Çünkü toplumlar değişiyor. Toplumlarla birlikte kafalar, beğeniler, sanatsal ifadeler, estetik ve sanatın teknolojisi de değişiyor. 300 sene sonra Fikret Muallâ'ya benzeyen bir ressam görebilecek misiniz? Çünkü Fikret Muallâ'yı besleyen bugünkü toplumdur. Aldığı kültür, işlediği konular, hep bugünkü toplumdan. Kullandığı renkler, estetik değerler vb. hep bugünkü toplumdandır. Kendi yaratıcılığı, birey olarak katkısı var, doğru ama bugünkü sahnenin dışında üretemez hiçbir insan. Sanatçının bireyselliğine ağır geliyor ama işin gerçeği budur.

M.Ş.- Sadece bununla açıklanamaz ama. Burada son kertede bir şey söyleniyor mu?

D.P.- Ben size Yunan heykellerinden söz ettim. Niye bütün Yunan heykellerinde ortak bir zemin buluyoruz? Niye Osmanlı Divan şiirinin ortak özellikleri var? Niye Halk şiirinin ortak özellikleri var? Niye bugün bir Divan şairi çıkmıyor? Niçin bugün bir Divan şiiri yazılmıyor?

İZLEYİCİ- Talebi yok.

D.P.- Bakm bu da bir itiraf. Talebi yok ne demek? Piyasaya bağlıdır demek tabi.

H.K.- Bugünkü sahnenin dışında bir şey üretilemez diye bir genelleme yaparsanız o zaman orada bugünkü sahnenin dışına çıkma üretimleri yapılıyor. Yoksa nasıl değişecek bu sahne? Bu sahnenin statik olduğunu kabul edemiyeceğimize göre bunun dışına çıkmayı birileri üretiyor ve büyük olasıkla da o üretenler sanatçılar ve bilim adamları.

D.P.- İzin verirseniz, sahne derken duragan bir sahneyi kastetmiyorum. İçinde karşıtları bulunan bir sahne. Gelecek toplumun filizlenmelerini, unsurlarmı bulunduran bir sahne. Sahne, yalnız bu sahnenin koruyucularından, yalnız bu sistemden ibaret değil ki. Her sistemin içinde karşıtı da var. Onunla çelişen unsurlar da var. Burada yalnız insan unsurlarına dikkat çekmiyorum, ilişkiler de var. Bugünkü sahne nedir? Her şeyin değiş tokuş edildiği, alınıp verildiği bir sahnedir. Her şeyin karşılıklı olduğu, eşdeğerlerle değiştiği bir toplum. Yani ben sana bir bardak verdim, sen bana 10 lira vereceksin. Ama bu ilişkilerden nefret eden "al ben sana bir bardak su verdim ama karşılıksız olarak verdim" diyen bir değer sistemi de var. O değer sistemi nereden çıkıyor? Her şeyin böyle değiş tokuş olduğu bir toplumsal sistemin, yani piyasanın ezdiği smıflardan, hakim sistemin karşıtlarından.

H.K.- Teşekkür ederim. Siz buyrun.

İZLEYİCİ Mahper Elma- Ben önce kendimi tanıtayım. Ben tiyatro oyuncusuyum. Şimdi öyle bir bakış açısı var ki bugüne kadar hep sanatçılar ilericidirler. Toplumdan soyutlanmışlardır diye de bir bakış vardı. Şimdi tartışmayı izlediğim süreçte aklıma bu geldi. Biz çok daha farklı yerlerde bu tartışmaları yapıyorduk. Şimdi ben sormak istiyorum. Biz sanatçıyı kendi bulunduğu toplumdan soyutlarsak ve bu toplumun etkileşimlerini içinde barındırmaz dersek, şöyle bir yanılsamaya düşmüş olmaz mıyız? Bu insanlar bu toplumun içinde yaşıyorlar. Ve burada var oldular, burada geliştirdiler. Öyleyse bu toplumdan etkilenmediklerini, onların kendi dünyaları içine kapandıklarını gösterir bize. Ben size şeyi söylemek istiyorum. Sanatçı toplum içinde ilericidir ama o toplumdan aldıklarını o topluma geri vermektedir. Ve her şeyden önce sanatçı toplumun söylemcisidir bir anlamda, yani bunu illa ki söz ile yapması gerekmiyor. Bir resim sanatçısı da bana göre öyledir. Güzellikleri yansıtmak anlamında yani insanın kendini geliştirmesinde, ruhunun yıkanıp temizlenmesinde bir öncülük yapmaktadır sanatçı. Bu

noktada ben hem Mithat Şen'in hem Doğu Perinçek'in görüşlerini almak istiyorum. Yani sanatçı toplum içinde var olan koşullarda yarattıklarını neye göre yapmalı? Yani toplum beni anlamıyor sözü neden söylenmekte ve söylemde haklılık var mıdır?

H.K.- Teşekkür ederim. Buyrun Doğu Bey.

D.P.- Sanatçı bizim düşüncemizde, değerler sistemimizde yeniden bir dünya inşa ediyor, üretiyor ve bunu yaparken de kafasında belli bir dünya modeli var, belli ilişkiler sistemi var. O nedenle "sanatçı yalnız ilericidir, yalnız otoriteye karşıdır" diye düşünmek çok yanlış. Tarihe baktığımızda görüyoruz. Sanat her iki cepheden de yapılıyor.

Anlaşılmamak her sanatçının duygusudur. Çünkü sanatçı toplumda bizim yaşadığımız deneyim ve ilişkileri bize bire bir olduğu gibi vermiyor. Onu yeniden üretirken ve bize belli değerleri sunarken, kendisinden bir şeyler katıyor. O kattıklarını ve yarattığı eserin estetik biçimlerini bizim tam onun istediği gibi anlamamız mümkün değil. Bizim ötemizde bir yaratıcıdır sanatçı. Tabii orada kaçınılmaz olarak bir anlaşılmazlık payı olacaktır. Kimi sanatçı da bu pay fazladır. Örneğin Edip Cansever'in şiirinde olduğu gibi. Mesajı henüz toplumda çok yaygın bir insan ilişkisiyle ve davranışıyla çakışmıyan, daha seçkinci sanatçılarda o anlaşılmazlık duygusu daha güçlü olabilir. Yalnız mesaj değil, estetik biçimler için de bir anlaşılma sorunu vardır. Toplumun alışkın olduğu estetik anlatımlar var, yerleşmiş beğeniler ve duygular var.

H.K.- Teşekkür ederim. Mithat, sen ne söyleyeceksin?

M.Ş.- Ben sanatçının anlaşılmama kaygısı olduğunu düşünmüyorum, ama eğer sanatçının sistemle bütünleşmek için bir kaygısı varsa sistemdeki iktidarlara bir gönderme yaparak niye beni anlamıyorsunuz diyebilir. Onu bilemem. Onun dışında bir sanatçının ürettikleri için kaygı duyacağını hiç zannetmiyorum. Sistemle bütünleşmek gibi bir sorunum olmadığı için bunu da iktidar seçkinlerine bir gönderme olarak kullanmıyorum.

D.P.- Ama bütünleşmek istediğiniz bazı insanlar var, sistem olmasa bile.

M.Ş.- Kuşkusuz. Ve onlar da beni anlıyorlar.

H.K.- Diğer arkadaşlara da söz vereceğim. Yalnız burada daha önceki tartışmalarda da olduğu gibi çok daha soyuta doğru gitmek ve orada çok daha yaşanır örnekleri bir kenara itme eğilimleri oluyor ki o da galiba sorunların karmaşık oluşundan kaynaklanıyor. Şimdi bugünkü toplantıda, neresinden bakarsanız aynı konuya gelip çatıyor. Sanat siyaset denince sanatın nerede olması gerektiği,

sanatçının ne yapıp ne yapmaması lazım geldiği üstünde duruluyor. Bir de sanatçının siyasetçiye doğrudan angaje olduğu dönemlerde ne oluyor diye bakmak lazım. Şimdi Meksika'da bu karşımıza çıkıyor. Siyasetle sanatçıların bir bütünleşmesi var. Meksikanın her yanında büyük yapıtlar üretiliyor. Plastik sanatlardan söz ediyorum, kendi alanım olduğu için. Hitler Almanya'da kaldırıyor o önemli resimleri, kendi idealize ettiği Alman adamının resmini iyi yapanı iyi sanatçı sayıyor. Çünkü o kendi inandığı dünyayı egemen kılıyor. Onun arkasından buna tepki olarak bir Bauhaus okulu geliyor. Hayatı daha kolaylaştırmak gibi, hayatı dönüştürmek gibi gerekçeleri var bu okulun. Bir de Sovyetler Birliği'nde devrimin hemen arkasından birtakım sanatçıların ilerici çıkışları ve sistemle çatışmaları ve dışlanmaları söz konusu. Acaba bu açıdan baktığımız zaman, sanat siyaset ilişkisinde o durağın, ilişkilerin neresinde olması gerekir. Şimdi arkadaşımız oradan sanatçı toplumdan dışarı değil, bir yan tutmalıdır diyor. Mithat Şen de diyor ki tabii ki benim yanım var, ama resmimde o yanı çok ince görebilirsiniz siz diyor. Birden o yan kendisini vermez diyor. Bu yan tutmakla, siyasetle ilişki aynı şey gibi gelmiyor bana. Bu söylediğim örneklerde doğrudan doğruya açık seçik ve net bir ilişki. Bence sanatın siyasetle ilişkisi zaten daha çok orada görünür olmaya başlıyor. Orada yaşanır olmaya başlıyor çünkü. Bu noktada olaya bakmakta ben şahsen yarar görüyorum. Bilmiyorum biraz daraltıyor muyum konuyu? Son derece geniş giderken böyle bir daraltma ihtiyacı da duydum. Öteki arkadaşların soru hakları baki, siz bu konuda ne düşünüyorsunuz net olarak.

D.P.- Hiçbir sanat eseri bir siyaset çağrısı yapmaz, siyaseti bire bir yansıtmaz. Şöyle bir resim düşünebilir misiniz? Bir oy sandığı, bir adam eliyle bir partiye oy atıyor. Hiç kimse böyle bir resmi beğenmez.

M.Ş.- Niye? Böyle bir reklam grafiği olabilir bu. Uluslararası ödül bile alabilir.

D.P.- Olabilir. Piyasa ne yazık ki bunu da yaptırıyor. Her sistem, her sınıf kendi değerlerinin topluma ince bir şekilde, zerafetle aktarılmasını ister. Örneğin bugün dünya kapitalizminin, piyasanın "yükselen değerleri" var. Bu sistemin efendileri, ressamlara "koca koca banknot resimlerini yap, insanlar ellerinin üzerinde banknot taşısın, bizim "yükselen değerlerimiz" budur" demez.

H.K.- Ama Alman ırkının resimlerini yap diyor.

D.P.- Mesajın kaba verildiği örnekler var, ama esas olarak sanatçıya özerk bir alan tanınmıştır. Yani benim sistemim ve değerle-

rimi o şekilde vereceksiniz ki, hani bir hemşire gelir iğneyi yapar size: "A, hiç hissetmedim" dersiniz. Bir de cart diye iğneyi basar, bağırtır. Öyle değil sanatçı iğneyi hissettirmeden yapar. Sanatçı, belli bir değer sistemini size güzel biçimlerle, sizde hoşluk hissi uyandırarak, beğendirerek verir. Sanatçının işlevi, rolü burada ortaya çıkıyor. Tabii sanatçı bu işlevinin bu kadar çıplak şekilde ortaya konulmasından hoşlanmayabilir. Sanat faaliyeti güzeldir. Beni sakın burjuva sanatına düşman bir yere koymayın. Dostoyevski'yi, Stendhal'i, Zola'yı, Gogol'u çok severim, burjuva sanatçılarıdır. Ama onların romanlarında da okuyucuya verilen belli değerler vardır. Bağlı oldukları sınıflardan bağımsız, o sınıfların dışında bir şey üretmemişlerdir. Ama bunları belli estetik biçimlerle veriyorlar ve insanda bir tat uyandırıyorlar. Toplumlarının bir dönemini en iyi onların romanlarından anlayabiliyorsunuz.

H.K.- Teşekkür Ederim.

M.Ş.- İyi de Dostoyevski'yi nasıl böyle bir yere koyuyoruz. Yani Tolstoy'la karşılaştırıldığında her ne kadar yurt dışına çıkıyor ve devrimden sonra da sistemin kurumsallaşması için Ehrenburg'la birlikte yanyana getirilmişse de, Dostoyevski hâlâ, üstelik Lenin tarafından "kötü" diye nitelendirilmiştir.

D.P.- Lenin'in en beğendiği romancıdır Dostoyevski.

M.Ş.- O zaman dışa vurmuyor. Lenin nasıl böyle bir şey yapabilir ki. Gorki'yi bile sen birazcık git dinlen diye ikna etmiş olan bir adam.

D.P.- Lenin Beethoven'in *Ay Işığı Sonatı*'na hayrandır. Dostoyevski romanlarına hayrandır. En beğendiği romanı da *Suç ve Ceza*'dır. Marx da en çok Balzac'ı beğenir.

M.Ş.- Tabii sınıfsal kimlik olarak.

D.P.- Hayır sınıfsal kimliğe aykırı değil.

M.Ş.- Ama niye karşı çıkıyorsunuz ki siz her şeyi sınıfsal kimlikle açıklıyorsunuz. Lenin'in sınıfsal kimliğini gözden kaçırmak istiyorsunuz.

D.P.- Biz, Bilimsel Sosyalistler, dünyadaki bütün sistemlerin ve sınıfların insanlığa bir kültür ve değer mirası bıraktığını biliyoruz, görüyoruz. Mimar Sinan'a büyük bir hayranlık ve saygım var. Çok beğenirim. Şimdi Mimar Sinan, Osmanlı feodallerinin mimarıydı ve cami yapıyordu diye onu sevmeyecek miyim? Veya Nef'î, Nedim, Bakî: Bunlar çok büyük şairler, bize zengin bir kültür mirası bıraktılar. Emekçiler geçmişteki feodallerin, burjuvaların kültür mirasından da çok şey alıyorlar ve bunu yeniden yoğurup insanlığa verecekler. İşte Yunan köle sahipleri sınıfının, köleci efendilerin sa-

natçılarıydı o heykelleri yapanlar ama onların güzelliği inkâr edilebilir mi?

M.Ş.- Şimdi burada bir yanlış anlama var. O dönem içerisinde bir yanlış anlama var. Bir defa "Sanat Eğitim Konseyi" 1929'a kadar hem avangard sanata, konstrüktivizme hiçbir karşıt tavır geliştirmiyor. Yani burada aymazlık da söz konusu. Aslında bunlar kendi ideolojileri altında bir proleter kült üretmeye çalışırken, sizden yol alıyorum. Yoksa bu benim ilgi alanım değil. Ben daha ayrıntıda konuşmak isterim. Sistem orada avangard sanatı konstrüktivizme hiçbir şekilde karşı çıkmaz derken 29'dan sonra ancak farkına varıyorlar çelişkinin ve bireye gönderme yapan sanatlar ve ürünler olduğu saptanmasından sonra yasaklıyorlar. Orada zaten o ideolojinin programlı kültür yapılanması da söz konusu değil. Onu söylemek istiyorum.

D.P.- Ben sizin dediğinizi tam anlayamadım.

H.K.- Benim söylediğim bir şeye eklemleme yapıyor.

M.Ş.- Evet. Meksika'daki durum biraz farklı. Zaten, Meksika'da toptancı, tependen inme bir tavır yok. Hep birlikte oluşturulmuş yaratı söz konusu bana göre.

H.K.- Orada şeye değinmeye çalıştım ben. Sen onu gerçi pek kaba buluyorsun ama siyasetle doğrudan doğruya angajmana girdiği andan itibaren.

M.Ş.- Ama bence Doğu Bey'in söylediği çok daha önemli bir şey var. Yani ister istemez bir şekilde ideoloji altında olmak durumu vardır. Ben noktada konuşmayı daha doğru buluyorum. Diğeri zaten ideolojinin kendi ürünüdür.

H.K.- Bu konuda anlaştınız Doğu Bey'le.

M.Ş.- Hayır, sonuçlarında anlaşmadık.

D.P.- Sanat ideolojinin dışında dediniz değil mi?

M.Ş.- Hayır. İdeoloji altında olan "sanatımsı"dır dedim.

D.P.- İdeoloji dışında bir sanat olamaz.

H.K.- Buyrun hanımefendi.

İZLEYİCİ Leyla Saba- Politika bakış açısı ile sanat bakış açısının bir araya gelmesi gerçekten çok zor benim fikrime göre. Politika gerçekten direk olarak toplum için yapılır ve sanatçı sanatını toplum için üretmeyebilir. Ama ürettiği sanat sağcıya da hitap eder, solcuya da hitap eder, ateiste de hitap edebilir eğer gerçekten sanat eseri ise. İki konuşmacının içerik ve biçim konusunda ayrıldığını gözlüyorum. Doğu Bey, sizce sanatta biçim mi daha önemli içerik mi?

D.P.- Şimdi kime hitap ettiği hiç önemli değil, ne söylediği

önemli sanat eserinin. Sanat eseri sizin söylediğiniz gibi bakkala da, şoföre de, seçkinlere de hitap edebilir. Ben bu açıdan ayrım yapmıyorum. Ama sanat eserinin mesajında mutlaka bir ideoloji vardır. Bu ideolojiyi de günlük hayatta kullanıldığı anlamda, işte patronlar işçileri sömürüyorlar, gibi sıradan insanın basit ve kaba anlatımıyla dile getirmez sanat eseri. Sanatsal anlatım biçimleri bulur. Böylece günlük dilden ayrılır. İnsanların kafasında bir değerler sistemi var, bir dünya modeli var. Ve sanatçı sanatıyla savunduğu değerler sistemini tekrar üretir ve insanlara taşır, bunu söylüyorum. Tabii siyaset ve sanat farklı faaliyetler. Yani sanatçı ile siyasetçi aynı değil. Siyasetçinin yaptığı iş nedir? Belli sınıflar adına ülkede üretilen ekonomik değerlerin nasıl paylaşılacağı kavgasını yapar. Üretim sürecinde ve toplumsal çekişmelerde taraf olan sınıfların belli dünya görüşleri, değerleri vardır, sistemleri vardır, duyguları vardır, davranış biçimleri vardır, özlemleri vardır. Sanatçı işte bütün bunları sanatsal biçimlerle sunar.

Siz içerik mi önemli üslup mu önemli dediniz. Bunların ikisi de önemli ve bunlar birbirinden kopmaz zaten. Ama şu var: Estetik değeri olmayan yalnız içeriği, mesajı olan bir sanat eseri olamaz, o zaman sanat yoktur. Burada benim kaba saba konuşmamdan sanatın farkı nedir? Benim dümdüz konuşmamı diyelim traylaylam diye bir name haline dönüştürmesi veya bir resim halinde sunmasıdır. İşte bunu ben yapamıyorum. Burada sanatçı başlıyor.

H.K.- Teşekkür ederim. Buyrun.

İZLEYİCİ Nizam Üstündağ- Doğu arkadaşımızın sunuş tarzını prensip olarak kabul etmekle beraber, sanatçının mutlaka bir ideolojik tavır ortaya koyuyor meselesi, bence meseleyi çok dogmatik bir şekle indirgemiş oluyor. Oysa biz bunu böyle değil de, "genel olarak" diye bir tabir kullanırsak, meseleyi bence daha yerli yerine oturturuz. Ben de sanata ve edebiyata bakarken, Marksist açıdan bakıp Doğu Bey gibi yorumlamak istiyorum, ama genel olarak diye yorumluyorum. Yani özellikle mutlaka ideolojik tavır konur şeklindeki yorumlamayı ben yanlış buluyorum. Şimdi örnek verecek olursak, sanatçıyla eserini de ayırmamız lazım. Çünkü sanatçı eserini yarattıktan sonra o eserin yorumu o topluluğun, o insanların, çağının insanlarının ve çağından sonra gelen insanların değerlendirmesine tabi olur ister istemez. Örnek olarak Carl Orff'un *Carmina Burana*'sı vardır. *Carmina Burana* Hitler tarafından Carl Orff'a ısmarlanan bir yapıttır. Şimdi, sanat tarihi bakımından bu yapıta baktığımız zaman derler ki belirsizdir bu eser için, ama onu Hitler ve Hitler'in yandaşı dinlerken bir faşist marş olarak dinliyorlardı.

Şimdi aynı eseri biz günümüzde çok severek dinlerken acaba faşizan duygular içinde mi dinliyoruz? Hayır, öyle dinlemiyoruz. Bunun yanısıra bazı yapıtlar var ki bunlar çağ, çağ başka şekillerde değerlendiriliyor. Örneğin Cervantes'in hepimizin bildiği *Don Kişot*'u her dönem farklı olarak değerlendiriliyor. Farklı değerlendirilmesi de o sanat yapıtının gerçekten estetik birtakım değerler içermesinden kaynaklanıyor. Bu bakımdan meseleyi sadece ideolojik şekilde sunmak bana yanlış geliyor.

D.P.- Peki, bana ideolojik olmayan bir sanat eseri örneği verir misiniz? Şu eser ideolojik değil deyin.

İZLEYİCİ N.Ü.- Şimdi mesele şu toplum içinde yaratıldı diye mutlaka ona ideolojik damgası vurmak zorunda değiliz. Diyelim ki bir yapıt yaratılıyor, edebiyat ya da resim olarak. Şimdi siz ona bakıyorsunuz, "bu işçi sınıfından yana." Örneğin hepimizin seyretmiş olduğu Şostakoviç'in hayatını anlatan "*Tanıksız*" diye bir film vardır. O filmde bir sahne vardır. Şostakoviç, Stalin tarafından sevilmez, dışlanır ve parti üyeleri seyrederler. Derler ki bu işçi sınıfına ihanet ediyor. Halbuki aynı eseri daha sonraları Marksizm'e hizmet ettiği şeklinde yorumlanır. Yani o zaman ideolojik bir kalıba sokarsak bir eseri, ona bakacak olan insan bugün başka şekilde değerlendirecek, yarın başka yapabilir. Bunun ölçüsü ne o zaman? Bunun ölçüsünü bulamayız o vakit.

H.K.- Teşekkür ederim.

D.P.- Biz hiçbir eseri ideolojik kalıp içine sokmuyoruz. O eser belli bir dünyada yaratıldığı için tecrübeler birikiminden fışkırıyor. O eser ideolojik mesajını, sanatçının tecrübelerinden, ideolojisinden, çıktığı saftan alıyor. Sanatçıyı biz bir yere koymuyoruz, o zaten bir yerde. Ama insanlar eserleri başka başka yorumlayabilir, o ayrı. Önemli bir şey söylediniz. Sanatçı ve eserini ayırdınız. Bence sanatçının değil, eserin verdiği mesaj önemlidir, eserin niteliği önemlidir. Eseri değerlendirmek lazım.

H.K.- Teşekkür ederim. Siz buyrun.

İZLEYİCİ- Doğu Bey'e, arkadaşımızın sorusuna benzer yaklaşımda bir soru sormak istiyorum. Biraz önce açıklamalarda bulundunuz, birçok şeyi ele verdi bu sanat görüşü hakkında. Dediniz ki; bir sosyalist gerçekçilik bir de Osmanlı gerçekçiliği, her ikisinden tad aldınız.

D.P.- Osmanlı gerçekçiliği demedim sanatı dedim.

İZLEYİCİ- Siz, Mimar Sinan'ın eserlerinden sanatsal değerleri hoşgörü ile karşıladınız, sosyalist gerçekçilikten veya Sovyet bloku ideolojik resminden birtakım tadlar ve değerler buldunuz. Şimdi

burada ideolojinin fonksiyonu nerede kaldı? Şimdi bir Munch'ün *Çığlık* tablosu vardı. Veyahut da Van Gogh'un *Patatesler* tablosundaki buğuları, dumanları. Burada hangi ideolojiyi bulmamız lazım?

D.P.- Tamam. Van Gogh'u ele alalım. Van Gogh kadar ideolojik bir ressam yoktur. Van Gogh fırtınah bir hayat yaşamış. Nedir? Belçika'da madenlere girmiş, sevgilisi olmuş basit bir hizmetçi kız. Resmine bakınız yaşadığı çağın aydınlanması, cıvıl cıvıl renkler, empresyonizmin doğayı parlak renklerle yansıtması vb. Şimdi bunların hepsi bir dünya görüşü, bir ideolojidir. Patates toplayan kızdır, madenin dibidir, o aydınhk dünyadır. Yani burjuvazinin fışkırdığı, devrimci olduğu, yenilik getirdiği, iyimser olduğu çağın bütün değerlerini yansıtır. Van Gogh, aynı zamanda, burjuvazinin emekçiye en yakın ressamıdır. Çünkü o emekçilerle alış veriş içindedir. Resimleri, onun fırtınah hayatını, iç dünyasındaki fırtınaları yansıtır. Bu fırtınalar, onun konumuyla ilgilidir. Şimdi Van Gogh'a baktığımız zaman, onun hayatı ile resmi arasında, durduğu yer ile resmi arasında çok kuvvetli bağlantılar görürüz. Bir de Munch'ü söylediniz onu tanımıyorum, ama şunu söyleyeceğim: Her sanatçı bu dünyada yaşadı, bu dünyada bir tecrübe birikimine sahip, bir yerlerden geliyor. Toplumun dışında, ormanda bulunmuş bir insan değil o. Gidin atın bir insanı ormana, hiçbir insanla teması olmasın. Bakın bakalım öyle bir tablo yapacak mı? O tabloyu kendi yaşadığı hayatın içinden çıkardı. İnsan yaşadığını yazar, yaşadığını çizer, nerede ve hangi hayatı yaşıyorsa, onun sanatını yapar.

M.Ş.- Yalnız burada vitaliteyle, yaşam şekli birbirine karışıyor.

D.P.- Yaşam derken vitalite manasmda söylemiyorum.

M.Ş.- Eğer yaratma vitalitesinden söz ediyorsanız, Kafka diye birisi olamazdı. Bunlar ayrı şeyler. Yaratma vitalitesiyle, yaşamın vitalitesi ayrı şeyler.

D.P.- Vitalite demiyorum. Tecrübe anlamında yaşam diyorum. Yani Kafka nedir? Basit bir memur olarak, o kapitalizmin çürümeye başladığı çağda bürokrasinin heyülalaşmasını ve insanhğın önüne getirdiği büyük kâbusu görmüş, kalkmış bunu romanmda yansıtmış.

H.K.- Teşekkür ederim. Burada bir soru var galiba buyrun.

İZLEYİCİ Ahmet Bekmen- Biraz önce bir arkadaş Doğu Bey'e birkaç ressamın ismini anarak. "Hepsini aynı kefeye mi koyacağız?" diye bir soru sordu. Şimdi ben de ona benzer bir örnek vereceğim. Mesela bir Nâzım Hikmeti de okuyoruz, küçük İskender'i de okuyoruz. Bunların ikisi de sisteme antitez getiren insanlar. Bir

tanesi, Nâzım Hikmet sisteme olan karşılığını özellikle ilk dönemde bağırıyor, haykırıyor; Küçük İskender ise sisteme olan karşılığını resmen kusuyor. Yani benim anlatmak istediğim şu: Sizin emekçi kesimden yana olan ve buna karşı kesimden yana olan diye sanatı ayırmamız, bana biraz dar geliyor. Bir kesimde olup da karşı olmayı daha değişik yorumlayan Küçük İskender, Nâzım Hikmet örneğinde olduğu gibi. Yani karşılığı daha değişik yaşayan sanatçılar var. Buradan kaynaklanarak ben ideoloji altı değil de, yaşam altı sanatı daha mantıklı buluyorum.

D.P.- Vallahi, ideoloji altı ile yaşam altı arasında fark yok. Çünkü bütün ideolojiler yaşamdan gelir, yaşam zeminindedir. Toplumsal hayatın zemininden ideoloji fışkırır. Yoksa ideoloji, hayat ve toplumsal ilişkilerin dışında değil ki. Var olan toplumsal ilişkilerin değerler sisteminde yansıması, ideolojidir. Nâzım ile küçük İskender'e gelince, ben burada emekçi veya değil diye kaba bir ayrım yapmadım, sürekli olarak belli değerler sisteminin üretilmesinden söz ettim. Burada daha siyasal çağrılara gönderme yapmadım. küçük İskender'i çok okumuş değilim, birkaç şiirini okudum. Ama kanımca küçük İskender bu sistemin dışında bir şair değil. Bu sistemin yaramazlık yapan bir şairi. Her sistem, sanatçıların biraz yaramazlık yapmasını ister; bir özel alan tanır onlara. Böylece bu sistemin kendi muhalifleri arasında da yayılması sağlanır. Sistem, yalnız kendisinden yana olan sınıflara dayanmaz. Eğer bir sistem kendi muhalifi olan sınıfları da ideolojik bakımdan kendisine benzetemiyorsa, ayakta duramaz. Nasıl ayakta duracak? Bu sistem, bir anlamda Vehbi Koç'un beynini ve yüreğini herkesin kafasının içine monte ederek ayakta durabilir. Sırf polisle ayakta durmaz. İşte burada sistemin sanatçısına tanınan bir özerklik vardır. Nedir o özerklik? Örneğin biraz anarşist gözükmek, otorite karşıtı görünmek, aşırı bireyci olmak, hiçbir değeri tanımıyorum demek, isyancıyım demek vb., ama bir eşelediğiniz zaman, o isyancılığın, o aşırı bireyciliğin altında yine sistemi görürsünüz. Yani her «sistem karşıtıyım" diyen, o sistemin karşıtı olmuyor. Bu sistemin değeri nedir? Bireydir. Öyleyse aşırı bireyci, isterse kendisini anarşizmle dışa vursun, "benden başka bu dünyada hiçbir değer yoktur, sat anasını bu dünyanın" mesajını veriyorsa, sistemin temsilcisidir. Çünkü bireyciliğin ve nihilizmin değerleri sistemin dışında değildir. Bu tavırlardan bu sistemi yıkan bir yöneliş çıkmaz. O değerler, hepimizin kafasında yeniden bu sisteme teslim olmayı, kul olmayı ve bu sistemin içinde yaşamayı üretir.

H.K.- Teşekkürler, buyrun.

İZLEYİCİ- Doğu Bey'e sormak istiyorum, çok kısa bir soru. Acaba bana yaşayan bir ressamdan örnek verebilir mi? Hangisini sanatçı olarak görüyor? Ölü değil de yaşayan bir ressam ismi istiyorum. Bir de önünde oturduğunuz şu resimden ne anlıyorsunuz? Kendisi hep şunu savunuyor, yani bir sanat eseri mesaj iletmeli diyor.

D.P.- İletmeli demiyorum, iletir diyorum.

İZLEYİCİ- Peki o resimden sizin anladığınız mesaj nedir? Bu resimden bir başkası belki, bakın burada bir ayrıntıya dikkat çekmek istiyorum. Belki siz başka bir şey anlarsınız ama orada cami resmi var. Bir başkası belki orada bir propoganda yapıyor gibi görebilir.

D.P.- Herhalde, ben o kadar anlayışsız bir insan değilim.

İZLEYİCİ- Bilmiyorum, o zaman ne anladığınızı anlatın.

D.P.- Yani cami resmi gördüğüm yerde "A bunlar dinciliği propoganda ediyor" dememi mi bekliyorsunuz.

İZLEYİCİ- Halkımızın eğitim seviyesini biliyorsunuz, değil mi?

H.K.- Çok genelden söz ediyor.

İZLEYİCİ- Ama siz, halkı savunan bir insansınız.

D.P.- Siz bana kimler sanatçı diye sordunuz. sanat yapan herkes sanatçı. Ben "şu adam sanatçıdır, bu adam sanatçı değildir" demiyorum. Ama o sanatçıların yaşadıkları tecrübe ve toplum içindeki bulundukları yerden kaynaklanan bir ideolojiye sahip olduklarını görüyorum. Bugünkü resim sanatımızda da mesela Ramiz'i alalım. Ramiz Aydın Türkiye'nin demokratik değerlerini yansıtır. O kaya gibi duran kalıplı çobanlar, atlar, yani sağlam duruşun ressamı diyebilirim. O'nun emekçi değerleri vardır, demokratik değerler vardır. Figüratif resimden kopmamıştır. Türkiye'nin demokratik devriminin değerlerini üretir.

İZLEYİCİ H.G.- Doğu Bey'e soracağım. Bir kere sanatçıyı değerlendirmek için, ne olduğunu bilmek için o sanatçıya tarihsel bakmak lazım. Belki o zaman daha net bir yere koyabiliriz. Şimdi Preveze Deniz Savaşı'nda iki insan tartışıyor. Biri Preveze Deniz Savaşı'nda şunu merak ediyor. Acaba savaş esnasında balıklara ne oldu? Bu bir gerçeklik. Diğeri, insanların o savaşta neler çektiğini merak ediyor? Bu soruyu soruyor. Şimdi Türkiye'de bir gerçekçilik var. Bir şeyler oluyor. İnsanlar acı çekiyor. Baskılar, herkes değişik duygular içinde. Böyle bir gerçeklik var. Bir yanda savaş oluyor. Bir yanda, diyelim Enis Batur masayı yazıyor. Bu gerçeklik içinde kendine masayı seçiyor ve masa konusunda bir deneme yapıyor ve

bu bütün burjuva basın organlarında, iletişim organlarında sesini duyuran bu denemeci. Sosyalist basın organında mücadele veren yayın organında da yazıyor. Ben bunu çok merak ediyorum. Bu nasıl oluyor? Bir de şunu eklemek istiyorum. Doğu Bey Tolstoy'un burjuva sanatçısı olduğunu söyledi ve "Ben burjuva sanatçılarını da severim," dedi. Şimdi Robespier de, Demirel de burjuva politikacısı. Tarihsel bakmak lazım burada da. Şimdi burjuvazi bir dönem ilericiydi, sanatı da ilericiydi. Ama günümüzde öyle değil. Sanatı gerici olduğu gibi, sanatçısı da gerici burjuvazinin.

D.P.- Şimdi, bence ilk verdiğiniz örnek çok düşündürücü. Yani Preveze Deniz Savaşı'nda balıkları merak eden bir sanatçı! Siz, 16.-17. ve 18. yüzyıllarda Preveze Savaşı'nı veya İspanya ile İngiliz donanması arasındaki deniz savaşlarını anlatan bir tablo yapıp da balıkları resmeden tek bir sanatçı bulamazsınız. Neden? Çünkü daha o zaman insanlık kapitalizmi yaşamış değil. Kapitalizmin doğayı, balıkları öldürmesi olayını yaşamış değil. O nedenle sanatçı da o balığın durumunu düşünür hale gelmemiştir henüz. Bu verdiğiniz örnek bence çok önemlidir. Yani sanat ile yaşam arasındaki, sanat ile tecrübe arasındaki bağlantıyı ortaya koyması bakımından. Şimdi, Enis Batur'a gelince, yalnız sosyalist ve proleter sanatçılara değer veren bir sosyalizm olabilir mi? Sosyalizm olduğu zaman Tolstoy'un, Dostoyevski'nin romanları veya kendi burjuva sanat ve kültürümüzün ürünleri ortadan kalkacak mı? Ömer Seyfettin'i basmıyacak mıyız sosyalizmde? Neden Enis Batur? Bugün Türkiye'nin bir kez demokrasi safında olan bir yazarıdır. Yani ilerici bir yazarıdır. İkincisi, Türkiye'nin fikir üreten insanları arasındadır; gerçekten belli bir düzeyi olan ve benim de dikkatle okuduğum, birçok şey aldığım bir yazardır. Sosyalizm, kendi beslenme kaynaklarını keserek ilerleyebilir mi? Enis Batur'suz bir Türkiye sanatı –eleştirisi, şiiri– düşünerek ve yaratarak hangi sosyalizmi kuracaksınız?

İZLEYİCİ H.G.- Ama şu çok önemli; bir sürü değer var ve o değerler içinde sadece Enis Batur yazıyorsa ya da sadece Fethi Naci gibi yapısalcılar seçilip oraya konuyorsa burada bir sorun var. Mesela Metin İlki neden yazmıyor ya da Cengiz Gündoğdu neden yazmıyor?

D.P.- Ben burada yazarları tartışmıyorum. Ama sizin sorunuzdan yararlanarak şu mesajı verebilirim: Sosyalizm ve emekçi hareketi kendi toplumunun bütün değerleriyle temasa gelmek ve bunları öğrenmek, kavramak ve kendisini biraz onlarda sınamak zorundadır. İkincisi bir emekçi hareketi, sosyalist hareket, kendi halkına güvenmek zorundadır. Yani Enis Batur yazarsa zehirlenir bu

halk fikri çok saçma. Enis Batur'la bu halk zehirlenecekse, bırakalım zehirlensin. Bu tavır, sosyalizm döneminde de çok yanlış. Sanat öyle bir alandır ki, oraya böyle bir müdahale sosyalizm için zararlı sonuçlar getirir. Yani bir tane otorite olacak, "bunlar gerici, bunlar ilericidir diyecek" ve gerici olanlara izin vermeyecek, ilerici olanlara izin verecek: Böyle bir ortamda devrimci sanat yapılamaz. Yani sanat alanına izin meselesini, otoritenin kıstaslarını ve baltasını getirdiğiniz an, hiçbir ilerici eser yaratamazsınız, hiçbir güzel eser de yaratamazsınız.

H.K.- Daha önceden soru hakkı olan iki arkadaşa söz vereceğim. Başka arkadaşlara söz veremeyeceğim, özür diliyorum. Buyrun efendim.

İZLEYİCİ- "Sınıfların ortaya çıkmasıyla sanat ortaya çıktı," dedi Doğu Bey. Sınıflar ortadan kalktığı zaman sanat da ortadan kalkacak ve büyüye mi dönüşecek?

D.P.- Sınıflar ortadan kalktığı zaman büyüye dönülmeyecek. Büyü çok arkamızda kaldı. O sanattan önceki olay, yaratıcılık devam edecek ama o yaratıcılığa artık sanat denemez, başka bir şey olacak. Sanat, sınıflı toplumun doğuşu ile ortaya çıktı, o nedenle sınıflı topluma has bir yaratıcılıktır.

İZLEYİCİ- Yaratıcı olmayacak artık.

D.P.- Bir yaratıcılık olacak ama biz ona sanat demiyoruz. Neden? Bunu söyleyeyim, esrarlı gelmesin. Çünkü o zaman öyle bir toplum ki herkesin seçkinleştiği, bir anlamda herkesin sanatçı olduğu bir toplum. Onbinlerce Ray Charles'ın, onbinlerce Sabri Berkel'in, onbinlerce Nâzım Hikmet'in yaşadığı, herkesin yaratıcı olduğu bir toplum.

H.K.- Teşekkür ederim. Buyrun.

İZLEYİCİ- Şimdi sanat konusunda da Atatürk'ün büyük bir sözü var. "Herşey olabilirsiniz, sanatçı olamazsınız." Cumhurbaşkanı olabilirsiniz, hatta bilim adamı olabilirsiniz. Çok özel bir yeri var sanatçının. Yani burada sanatla, sanatçıyı ayırmak lazım bir noktada mutlaka. Doğu Bey'in dediği gibi hep etkileşim içerisinde tabi. Bunlar tabii ki ormanda yaşayan insanlar değil, sanatçı içimizde yaşıyor. Burada sanatçının, toplumsal olacak, verecek, fakat bunun yanında toplumsal, yani mutlaka kişilikli bir insandır sanatçı. Herkes sanatçı kabul edilemez, kalıcı olması lazım. Yani 100 yıl sonra Beethoven var, Mozart var. Bunlar sanatçı. Zaten 10 yıl sonra unutuluyorsa bu sanatçı değil. Dolayısıyla bütün bunlardan sonra toplumsal olacak, toplum yapısında ve ne olursa olsun, hangi ideolojik yapı içerisinde olsun genel olarak insancıl olması ve insana bir şey

vermesi için uğraşacaktır. Yani ideoloji yapısı da farklıdır sanatçının. Sanat insanı trans hale getirebilmeli, sanat tılsım olmalı. Bugün bir müzeye gidiyorsunuz. İşte ilk çağ diyorsunuz. İşte bu tılsımın devam etmesi lazım, bence.

H.K.- Değerli izleyiciler, yaklaşık 2,5 saatlik bir süre içerisinde sanat ve siyaseti tartıştık. Siyaseti tartışmadık. Sanatı tartıştık. Aslında tabii ki sanat tartışılacak. Çünkü bence sanat siyasetten daha dinamik. Orada birey kendi doğrultusunda, kendi karşıt çıkışını ve kendi söylemini üretiyor. Orada daha çok etkinlik var. Bir de belki o bireyler kitleselleşmeyi birinci plana almadan daha çok, kendi tekil dünyalarından dünyaya katkı üretmeye çalışıyorlar. Onun için alan çok daha renkli, ben durumu buna bağlıyorum. Ve zannediyorum ki biraz da siyasetten kaçınma eğilimi var. Çünkü siyasete gidildiği zaman alanın daraldığı ve daha kuraklaştığı gibi bir eğilim de söz konusuydu. Her şeye rağmen bence güzel bir tartışma yaşandı. Ben zorlandım doğrusunu isterseniz, çünkü sanat ve siyaset deyince insanlar daha çok heyecanlanıyor. Onu izledim bu toplantıdan. Değerli konuşmacılar doğrusu özel alanlara değindiler, çok farklı alanlara değindiler. Katıldıkları için Sayın Doğu Perinçek'e ve Saym Mithat Şen'e çok teşekkür ediyorum ve sizlere de çok teşekkür ediyorum.

sanat/gösteri

25 Ocak 1994

Yönetici: Hüsamettin Koçan

Konuşmacılar: Bedri Baykam, Kemal İskender

Hüsamettin Koçan- Bugünkü konuşmacılarımızı siz biliyorsunuz, tanıyorsunuz. Fakat benim de tanıtmam lazım bu bir sorumluluk olduğu için. Sol tarafımda Bedri Baykam; giderek benim kendisine benzediğimi söylüyor saçlarımdan dolayı, gider gitmez saçlarımı kestirmeye karar verdim. Sağ tarafımda Kemal İskender. Aslında sanat ve gösteri olayına birkaç başlık altında bakılabilir. Biz bütün bu toplantılardan önce dışarda bir iç görüşme yapıyoruz ve orada hangi alana doğru bir yayılma tercih edileceğine karar veriyoruz. Aslında sanat ve gösteri ilişkisi diye baktığımız andan itibaren belki, *happening*lerin ve belki de bunun ötesinde birtakım farklı düzenlemelerin gündemin içerisine alınabilirliliği söz konusu, özellikle plastik sanatlarda. Bu tür öteki alanlara doğru her zaman bir uzanma söz konusu oluyor. Belki Beuys'un etkinliklerini bu alan içinde düşünebiliriz gibi çok çeşitli alanlar açmak mümkün; fakat bizim daha çok üstünde duracağımız şey sanatın değil, sanatçının arasmda oluşturduğu seperasyon ya da bakış açısı ya da büyüteç. Bugünkü tartışmanın daha çok odaklanacağı alan bu. İki konuşmacı da bu konuda hem fikir olduklarına göre bu konuyu tartışabiliriz. Sayın Kemal İskender, siz bu konuda ne düşünüyorsunuz?

Kemal İskender- Şimdi, ben doğrusu konuya direkt olarak girmekten yanayım. Yani doğrudan sanat ve medya ilişkilerine, daha doğrusu bizim ortamımızdaki sanat-medya ilişkilerine doğrudan girmekten yanayım. Bunun son zamanlarda çok tipik örneklerini yaşadık çünkü. Bu yaz peşpeşe iki büyük sanatçımız öldü: Sabri Berkel ve Ali Çelebi. Ardından da Abidin Dino vefat etti. Bunun basındaki tepkisine bakıyoruz. Berkel ve Çelebi öldüğünde bir iki yayın organı hariç hiçbir tepki olmadı. Tepki dediğim, haber olarak bile vermediler. *Cumhuriyet*'le galiba *Milliyet* vefat etmiş dediler. Arkasından birkaç gün sonra *Cumhuriyet* gazetesinde Berkel ile ilgili bir yazı çıktı. Hatta ben oradan Berkel ile ilgili anekdot, bir şiir de öğrendim. Çok da hoşuma gitti. Sonra yakın bir zamanda hepinizin bildiği gibi Abidin Dino vefat etti. Ölümler aslında kıyaslana-

cak şeyler değil, acı şeyler. Fakat Abidin Dino vefat ettiği zaman yer yerinden oynadı, hala da oynuyor. Ben müzede görevli olduğum için biliyorum, bize Ajans Press'ten küpürler sürekli olarak geliyor. Her basın organından geliyor. Günlerce peşpeşe yazı geldi. Bu ne ölçüsüzlük, bu ne dengesizlik? Ben düşündüm, doğrusu çevremdeki pek çok kimse de düşündü. Şimdi yineliyorum: ölüm gerçekten kıyaslanmaz bir şey ama Berkel'le Çelebi'ye hiç ilgi gösterilmezken Abidin Dino'ya gösterilen ilgi, doğrusu beni çok çok şaşırttı. Şaşırtmadı esasında, doğrusu bekliyordum. İkisinin Türk sanatındaki yerine baktığım zaman çok net bir çizgi geliyor aklıma. Dino'yu küçümsemiyorum ama baktığım zaman çok net bir çizgi ve önem gelmiyor aklıma. Bu ne dengesizlik diye tekrar tekrar düşündüm. Çevremdekiler de tekrar tekrar düşündüler. Bu basının hatası mıdır, sanat çevrelerinin hatası mıdır? Üzerinde fazla yorum yapmayacağım doğrusu. Bu konuda düşünmeyi sizlere bırakıyorum. Yorum yapmaya girdiğim zaman bazı polemiklere de girmem gerekecek çünkü. Gene bildiğiniz gibi ekim ayında Kenan Evren sergi açtı, 2. veya 1. kişisel sergisi, tam bilemiyorum. Yine küpürler yağmaya başladı. İnanılmaz şekilde küpürler yağmaya başladı. Yalnız hemen uyarayım, Kenan Evren'in sanatçılığını tartışacak falan değilim. Zaten o konuda bir kuşkumuz yok. Bakın ben size bazı küpürlerden buraya not ettiğim başlıkları okuyayım: "Evren'den taban fiat 500 milyon", *Cumhuriyet*. "Ünlü ressamlar "Evren amatör" dediler," *Gün* gazetesi. Ünlü ressamlar dediği Bahar Leflet. Ben tanımıyorum. Ressam, Evren'e eleştiri: "Sergi açması da cesaret işi", *Bugün* gazetesi. "Sosyeteden Evren resimlerine milyonlar", *Hürriyet*. "Nitekim beşyüz milyondan aşağı olmaz", *Aydınlık*. "En gözde ressam Evren Paşa", *Milliyet*. "2 resim sergisi açan Kenan Evren dedi ki "insan 70'den sonra saz da çalar, resim de yapar, göbek de atar", *Meydan*. Bunlar hep 7 Ekim tarihli gazeteler. Eski Cumhurbaşkanı'nın sergisi politik bulundu, "Evren'den bir darbe de sanata", *Vakit* gazetesi. "Kenan Paşa'nın sergisindeydik. "Bu iş bayağı paralı" dedi", *Yeni Asya* gazetesi ve altında inanılmaz yorumlar, inanılmaz düşünceler. Ben düşünüyorum şimdi: uzaydan biri gelip İstanbul kentine inmiş olsa, o gün bir senenin gazetelerini tarasa, ölçü de medya ise adamın Kenan Evren'den büyük ressam diyeceği yok, çok haklı olarak ya da bu işin çok dışında bir kimse olarak. Ve bu arada diyelim ki apartmanımızdaki kapıcı, sağdaki soldaki insan Kenan Evren'in gerçekten iyi bir ressam olduğuna inanmış durumdalar. Bu çok doğal, medya böyle verdiğine göre bu böyledir. Bu da yetmedi, televizyonda günlerce röportaj yapıldı. Yineli-

yorum, Kenan Evren'i kesinlikle kınamıyorum. Adam resim de yapar satar da, hatta televizyonda kendisi tesadüfen şahit olduğum bir söyleşide "Beni eleştiriyorlar, beni teşvik etmeleri lazım" dedi yanılmıyorsam. "Bu Gece" ya da "Başka Gece" gibi bir programdı ve son olarak Kenan Evren sergisi bir başka "at" sergisi ile kınandı. Şimdi medya içinde bir ölçü aradığımız zaman, benim düşünceme göre (ki medyayı şöyle diyeyim 60'lardan beri özellikle sanatla ilgili bölümünü takip eden bir insanım) böyle bir ölçü yok. Olması gerekir mi? Bir anlamda (belli rezervlerle) gerekir. Kenan Evren kınandı ve kınanmadan dolayı bugün hala tartışmalar sürüyor. İyi, güzel sürsün, yalnız çok ciddi bir sanat olayı olduğu zaman ortada tıs yok. Hiçbir kınanma falan, keşke olsun, yok. Ondan doğan tartışmalar yok. Başka şeyler var ama. Akademi biliyorsunuz iki yılda bir 77 ile 87 arası sanat bayramı organize etti. Bunun da en önemli etkinliklerinden birisi yeni eğilimler sergisiydi. (Yeni Eğilimler sergisi bu sene de yapılacak altı yıl aradan sonra.) Yeni Eğilimler'in 1979'da bianelleştirilmesi düşünülmüş ve biz kurum olarak toplamışız birtakım sanatçıları, eleştirmenleri, galeri temsilcilerini, kurum temsilcilerini, öğretim kurumu temsilcilerini ve son iki yılın en etkili ve de bienalde yer almasını istediğimiz sanatçıları, oylayın demişiz. Kurum olarak biz bunu yapmışız. Bir liste oluşmuş, dün gece tesadüfen hatırladım, listeyi buldum. Bu listede, bence o günden bu güne fazla bir şey değişmedi, değişme var derseniz görüşürüz. Ama bu listede öyle tezatlar gördüm ki ilginizi çekiceğini düşündüm. İsimler üstüne katiyyen bir spekülasyon yapmak ve bir yargıya varmak istemiyorum. Mesela 168 tane sanatçı oylanmış. Tahtaya yazılmış sonra tek tek oylanmış. Bunların içinde bakıyorum örneğin Hamit Görele tek bir oy bile almamış, Ömer Uluç bir oy almış, Sarkis Zabunyan 1 oy almış, Cevat Dereli 5 oy almış, Eren Eyüboğlu 5 oy almış, Zühtü Mürüdoğlu 4 oy almış. Hatta bu oturum öncesinde merak etti yakın çevremizdeki arkadaşlar, kendilerinin de kaç oy aldıklarını söyledim, en çok alanları söylemedim kasti olarak. Anlatmak istediğim şu: 14 kişi katılmış ilk oylamaya. Bu oylama sonra büyüdü, 35 kişi arasına dönüştürüldü. 35 tane insan çağrıldı. İtirazlar falan oldu. 14 oy alan bir sanatçı var, yani tümünden oy alan bir sanatçı var. Bunlar o günün medyada kurallarına göre, yani popülerlik kurallarına göre. Mesela şu andaki yöneticimiz Hüsamettin Koçan 7 oy almış, ben 9 oy almışım. Ama bunu alışım çok subjektif, o toplantıda bulunuşuma bağlıyorum, görevli olarak mecburen. Şimdi buradan baktığımız zaman etkinlik ve faallik anketinden de bir sonuç elde edemiyoruz. Daha size bütün lis-

teyi okuyamam, ama okuduğum zaman o günden bugüne kadar hem ne çok şeyin değiştiğini, hem de ne çok şeyin değişmediğini göreceksiniz. 70'li yılların başında hatırlarsanız, İstanbul'da iki tane galeri vardı. Biri Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, bir de Galeri Bir. Galeri Bir de kısa bir zamanda kapandı. Çünkü idarecisi "Benim şu kadar ressamım vardır. Bunlar açarsa açar yoksa burayı kapatırım." diyordu. Ben bu zihniyeti yadırgamıyorum. Nitekim sonra orası banka oldu. Şunu da söyleyeyim o yıllarda Türkiye'nin en popüler ressamı Bedri Rahmi'ydi. Bir sergi açardı, bilemediniz, o da yalvar yakar 2 resmini falan zor satardı. O da 3000 lira 5000 lira gibi komik fiyatlarla. Bugün 80'lerden sonra dünya bir anlamda pazar olarak çok değişti. Akademi egemenliğine –yani 70'lere kadar süren akademi egemenliğine– nisbetle dışarda bir piyasa oluşması gerekirdi ve de belli anlamda oluştu. Ama bu sefer de tam karşıt yöne doğru bir gidiş başladı. Bakıyorsunuz, adam senede 4 sergi açıyor, bir sergiyi 4, 14 galeriye dolaştırıyor. Merak ettim, dün gece çıkarttım. Birçoğumuzun hayran olduğu Amerikan ressamları ilk sergilerini kaç yaşında açmışlar; Amerikan resmini oluşturan etkili isimler? Bakıyorsunuz, Mondrian 69 yaşmda ilk sergisini açmış Amerika'ya göçtükten sonra. Hoffmann 63 yaşında açmış, Barnet Newman 45 yaşmda açmış, de Kooning 44 yaşmda açmış, Kline ve Gorky 40 yaşında, Rothko 38 yaşmda, Ad Reinhardt 30 yaşmda, Warhol'a gelince birden düşüyor, 21 yaşında. Şimdi bir çoklarınızın dikkatini çekmiştir. Warhol'un çok yinelenen bir sözü var. Diyor ki adam "Gün gelecek herkes sadece 15 dakika için ünlü olacak." Belki bunu hissettiği için 21 yaşında sergi açmak gereğini duymuş. Medyada oluşturulan değer ilişkilerinin zamanla birlikte aldığı boyuta baktım. Batı da nasıl bunlar? Örneğin 2. Dünya Savaşı sonrası Fransa'sına baktığımızda, (ki bu Fransa Paris demek) savaştan sonra iki grup sanatçı var. Bir tanesi Fransız *art informel*cileri dediğimiz Bazain'ler, Manessier, Singier v.s., bir yanda da Bernard Buffet gibi bir fenomen var. Fenomen dememin nedeni şu; savaş sonrası Paris'in de kıtlık içindeyken adamın yapacağı 128. tablo satılmış durumda. Böyle bir fenomen. Buradaki en azından sanatla ilgili en azından bir topluluk olarak bugün belki bazılarınız hariç Bernard Buffet adını ilk defa duydunuz. Sonra Bernard Buffet yok oldu ortadan. 77'de ben, Paris'te bir sergisini gördüm Dante'nin *İlahi Komedya*'sını resimlemişti. Felaketti. Fransız *informelci*leri ise, onlarda teker teker düştüler. Yani iki karşıt eğilim bunlar. Bir tarafta figürasyon, bir yanda soyut faşizm yanlıları. Ve bu düştü. Ve hatta bizim öğrenciliğimizde bize empoze edilen, işte soyuta geleceksin,

tam soyut yapmayacaksın, şöyle resim yapacaksın işte, Pierre tal Coat v.s. Gösterilen sanatçıların bugün pek esamesi okunmuyor. Zaten ben bir dönem Avrupa'ya gittiğim zaman ferkettim ki Anglosakson, Angloamerikan dünyasında zaten başından beri esameleri okunmuyor. Şimdi buradan, sanat kamuoyunun bir anlamda çok kalıcı örnekler dışında, çok hafızasız olduğu deneyimini veyahut uzun çözümde bazı şeyleri tam bir karar altına aldığı olayını çıkarıyorum ben. Daha güncel bir işten örnek vermek gerekirse, bugün İSKİ olayı herkesin bildiği bir şey. Üç sene sonra, bir sorun kendi kendinize, kaçınız hatırlayacak? Hatta benim gençliğimde bir Süreyya olayıdır gidiyordu. Magazinlerde, mecmualarda. Her kadının gönlünde herhangi bir şahla evlenip Süreyya olmak düşü yatardı. Bilmiyorum kaçta kaçınız bu adı ilk defa duyuyor? Sonra daha spekülatif örneklere doğru geriye bir dönüş yaptım. Manet'ye kadar gittim. Bildiğiniz gibi Manet'nin *Olympia*'sı, Paris'te sergilendiği zaman büyük olaylar olmuş ve en basit sanat tarihi kitabını açın buna rastlarsınız. İşte halk resme sopa ile saldırmaya kalkmış vs. Empresyonistler salon sergilerine alınmamış. İşte böylece gitmişler sanatsal devrim yapmışlar. Bunların yarısı yalan. Daha dün Akademi'ye 5 milyon verilip iki büyük cilt kitap alındı. Orada gördüm ki birkaçı hariç empresyonist sanatçıların büyük çoğunluğu salon sergilerine girmişler. Meraklı olan gelsin, göstereyim. Hangi yıl nerede hangi eserle girmişler, tek tek dökümanı var. Ama Manet'nin şöyle bir önemi var. Yaptığı işte biçimsel olarak hiçbir yenilik yok. Yeniliğinin tek tarafı Paris'te çok tanınmış burjuva sınıfının bildiği ve devam ettiği bir fahişeyi alıp doğrudan resimlemek. Milletin katlanamadığı şey Tiziano'nun *Venüs* olarak izleyiciye sunduğu çıplak kadın figürünün basit bir fahişe düzeyine indirgenmesi. Hatta bir çoğu da bu kadına gittikleri için ifşa olacaklarını düşünüp kişisel nedenlerden hareket ediyorlar. Sonra bakıyorsunuz, medya oluşturma taktikleri bu örnekten sonra gelişmeye başlıyor. İki tane tipik örnek var. Biri Brancusi biri Dalí. Tamamen birbiriyle zıt örnekler. Dalí bildiğiniz gibi başlangıçta sürrealist harekete katılmış, arkasından Katolisizmi yeni baştan benimseyip o türde örnekler üretmeye (ki bence en iyi işleri bunlardır) başladığı zaman André Breton tarafından bu hareketten afaroz edilmiştir. Ama Dali'ye, hiçbir şey olmamış, ünü çok artmış, işte günümüze kadar da bilinen şaklabanlıkları ile gelmiştir. Ama bu şaklabanlıklar Dalí'yi günümüze kadar getiremezdi, ardında Dali'nin başka değerleri olmasaydı. Brancusi ise bambaşka taktikler uygulamış. Haber gönderiyor sanat çevrelerine: "Bir hafta beni rahatsız etmeyin." Nedir?

"Transa girdim." Bir bakıyorlar, bir hafta boyunca bahçede bir sandalye üzerinde oturuyor adam. O da bir dikkat çekme yöntemi. Dali'ninkinin tam tersi, o da bir yerlere gelmiş. Uzun uzun üzerinde durmayacağım. Duchamp bunların en büyük ustası. Tek bir örnek vereyim. Bir çok yazımda da kullandım. 1917'de New York'ta bir serginin seçici kurulunda iken bu sergiye ünlü *Pisiuar*'ını gönderiyor başka bir imzayla. Jüri üyeleri bu olaya büyük bir tepki duyunca, eleştirmeye ve hatta buna hakaret etmeye başlayınca, "Beyler o iş bana ait" deyip bu sergiyi terk ediyor. *Pisiuar* da böylece sanat tarihine geçiyor. Bu çok daha dramatik olarak "oynamak", demektir benim gözümde senaryoyu. Daha sonra Warhol örneği var. Bir kere başladı mı sanatta, en aşırısına kadar gider. Warhol'a bir söyleşisinde –kamera önündeki söyleşisinde– "Sizin eserlerinizi sizin yapmadığınız söyleniyor" deniliyor. "Evet" diyor, "Ben yapmıyorum." Sekreterine dönüyor. "Bu yapıyor" diyor. Gerçekten de sekreteri yapıyor. "Benim söylediğim" diyor "4 tane çiçek al fotoğrafını çek polaroid kamerayla, ver baskıcıya, baskıyı çıkartsın," bu kadar. Bir zamanların zanaat sayılan, emek verilen işi bu kadar spekülatif hareketlere dönüştürülüp kalıcı olabiliyor. Hemen günümüze geçiyorum. Jeff Koons'a geçiyorum. Bu son on yılda Amerika'da bir hayli ilgi çeken bir sanatçı. Bazılarınızın bileceği gibi İtalyan seks yıldızı Cicciolina ile evlenen Jeff Koons. Doğrudan seks aktı, anında fotoğrafını çektirip bu kadmla, polyesterden heykelini döktürüp, (en müstehcen olanları da dahil,) bunu sergiliyor. Yalnız bu araştırmam sırasında tesadüfen bir isimsiz kahramana da rast geldim: Rudolf Scwarzkogler. Ben de ismini ilk defa duydum. Bunu, zannetmiyorum ki duymuş olasınız. Halbuki adamın eylemi, herkesten çok daha ilginç. Çünkü bu adam ya 1971 ya 1972 dökümante sergisinde, oturup cinsel organını salam gibi doğruyarak ölüyor. Şimdi acayiplikse bence bu kadar risk alan acayipliği hiçbir şey aşamaz. Zaten ünlü Amerikan eleştirmeni Barbara Rose'da bunun, bu eylemin bu tür vücut sanatının en doruk noktası olduğunu söylüyor. Ama ben bu kadar işin içindeyim, adamın adını ilk defa duyuyorum bu makale meselesiyle. Demek ki burada da tutarlılık yok. Halbuki hepiniz takip ediyorsunuzdur. Amerika'da bir bayan kocasını penisini kesti, Amerika başka bir şey konuşmuyor üç aydır. Mahkemesi yeni bitti. Hala ortalık kaynıyor. Dün akşam televizyonda tesadüfen gördüm. Ankara'da bir bayan, bekçi sevgilisinin penisini kesmiş herhalde duymadınız, belki de duymayacaksınız. Bu dünya gerektiğinde o kadar değişken oluyor ki demin bahsettiğim Bernard Buffet'nin nereden nereye geldiğine, ters

düşen iki örnek var. Balthus ve Lucien Freud var. Balthus, Fransız çevrelerinde biraz etkisi olan fakat dünyada duyulmamış bir sanatçıydı. Amerika'da açtığı bir retrospektiften sonra büyük sanatçı olarak tepelere kondu. Lucien Freud ise –Freud'un torunu– yıllardır İngiltere'de (5 sene) bulunduğum için ismini işitmiştim ve ilgilenmiştim ve bu adam 15 sene öncesine kadar Amerika'da sergi açmak isteyip de hiçbir müzeye, hiçbir galeriye sokulmamıştı. Niye, geri resim yapıyor diye. Derken müzelerden bir tanesi sergisini açtı. Bugün diğer bütün müzeler kafalarını dövüyorlar, biz bu adamı nasıl kaçırmışız diye. Şimdi hepsi kapısında kuyruğa girmiş şekilde ve resim almak istiyor. Adam da diyor ki "Ben senede altı resim yapıyorum. Siz benim kapımda kuyruğa girdiniz diye bu sayıyı çoğaltacak değilim." Bu tür çelişkilerin sonu yok doğrusu, fakat size tek bir örnek daha verip konuşmamı şimdilik kesmeye çalışacağım. Gene 5.dökümante sergisinde bir Fransız sanatçısı yatak üstünde kendisini uyur şekilde sergiliyor. Ve yatağının baş ucunda da diyor ki, (bir yazı koymuş), "kendimi burada şan kazanmak uğruna sergilediğim için o kadar çok utanıyorum ki bu yüzden uyku ilacı almak zorunda kaldım, sakın beni uyandırmayın." Hem de bu kadar spekülatif girişimden sonra, bu kadar değerlerin belirsiz olduğu bir alanda. Çünkü sanat matematik değil. Sonuç olarak şu olur deyip karar veremezsiniz. Nedir ölçü? Güncel olaylarla mı hareket edeceğiz? Şimdi, herkesin muhakkak kendine göre bir ölçüsü var. Sanat yapan kimsenin, bunu yazan eleştirmenin bunu spekülasyon konusu yapan medyanın, hepsinin var. Ama, zaman sonuçta ne olduğunuzu size mutlaka söyleyecektir. Siz istediğiniz kadar bağırtkan olun. Asıl işiniz neyse, yani elmasın altındaki foya sonuçta zamanla ortaya çıkacaktır. Bu zaman eskiden de çok uzundu, şimdi de daha kısa değil. Kısaldı ama çok kısa değil. Mesela El Greco'nun büyük sanatçı olduğunun anlaşılması için aradan 400 yıl geçmiş. Bu zaman çok kısaldı ama 50 yılların aşağısına da düşmedi, bence henüz düşmedi. Şimdilik söyleyeceklerim bu kadar.

H.K.- Teşekkür ederim. Bu ilginç konuşma için. Aslında herkes istediğini söylediğine göre doğrudan doğruya sayın Bedri Baykam'a bu konuda siz ne söyleyeceksiniz diye soralım.

Bedri Baykam- Herhalde başkanın dediği gibi, yani tam önceden vergi iadeleri hakkında ne düşünüyorsunuz deseniz iki ekonomiste, beş aşağı beş yukarı anlaşsalar da anlaşmasalar da aynı konudan bahsederler, benzer şeylerden bahsederler, bizim buradaki konuşma alanımızda, birbirine değen ve değmeyen konular ve genellemeler olabilir. Bunu da herhalde doğal karşılamak gerek, bu

kadar geniş açılımı olan konuda. Onun için, bu konuda aktarmak istediğim düşüncelerimi ve deneyimlerimi akratacağım. Belki Sayın İskender'in söylediği birkaç şeye yorumda da bulunacağım. Şimdi sanat, insanların bilindiği gibi ihtiyaçları olmayan bir şey. Hepimiz biliyoruz ki sanata karşı bir gereksinim hissetmek için birçok başka şeyinizi halletmiş olmanız lazım. Bunu özellikle sanatçı olan kişiler için söylemiyorum, güncel hayatta sokaktaki insanın sanata olan bakışından söz ediyorum. Dolayısıyla, hele Türkiye gibi özellikle kültür-eğitim seviyesi fazla gelişmiş olmayan bir ülkede olayı ele aldığınızda, tabii sanatın bir gereksinim olarak görülmemesi ve halkın belki yüzde doksanının sanat deyince akıllarına, hızlı satın alınan, hızlı meşhur olan kasetlerin ve pop şarkıların geldiği bir ülkede, herhalde gerçek anlamda plastik sanatlarda, heykelde ya da diyelim sinemanın daha yoğun bölümleriyle ilgilenen insan sayısında büyük bir düşüş oluyor. Bunu söyledim diye yalnız Türkiye ile ilgili bir sorun olarak almamamız lazım. Amerika'da da insanların büyük çoğunluğu sanatla ilgilenmez. Orada da yine bilhassa Orta Amerika'da sanat, özellikle insanların önem verdikleri bir ihtiyaç değildir. Çok alakasız *kitsch* resimler asılır evlere ya da diyelim belki halılar asılır, afişler asılır, yani bir yerde yalnız bizimle ilgili bir sorun değil. Belki Türkiye gibi bir ülkede bu oran artıyor. Şimdi peki biz insanları sanatla nasıl ilgilendirteceğiz? Bir kere bir sanatçının, iyi ya da kötü olduğunu değerlendirmemiz için, zaten önce o sanatçının o hayatı yaşaması lazım. Ben mesela yarışmalara inanmam. Niye inanmam? Çünkü şu resim mi daha güzel, şu resim mi, bu resim mi? Resimler yarışır. Biri kazanır, biri kaybeder. Bu birinci, bu ikinci, bu mansiyon. Hiçbir anlamı yoktur. Yani bu 100 metre koşusu değil ki resimleri yarıştıracaksınız. Belki bir dönem üstünden bir sanatçı başarılı bulunabilir. Bir on yıl üstünden başarılı bulunabilir. Veya bir ömür üzerinden başarılı bulunabilir veya bulunamaz. Çünkü sanat bir yüz metre değil, maratondur. Ve hakikaten, maraton kırksa bu yetmişiki kilometrelik bir maratondur. Dolayısıyla bu kadar uzun bir koşuda sanatçının hayatını yaşaması lazım. Sanatçı o hayatı yaşayacak ve kariyerini üretecek. Nasıl üretecek? Eserle üretecek. Nasıl yaşıyacak? Vallahi nasıl yaşayacak ona kalmış. Yani bir kere her şeyden önce bugün hepiniz çok iyi biliyorsunuz. Sanatın bir maliyeti var. Boyanın bir maliyeti var, atölyenin bir maliyeti var, kültürün bir maliyeti var, kitapların, dergilerin bir maliyeti var. Gittiğiniz sinema, tiyatro, operanın bir maliyeti var. Bunlar sanatla ilgili maliyetler. Bir de bunun dışında hayat maliyetleri var. Yani mesela siz sanatçısınız ve ruhu-

nuz güzel şeylere ve insanlığa hizmet eden şeylerle uğraşıyor diye kimse size özellikle iyi davranmıyor. Mesela dolmuşa bindiğinizde "ben sanatçıyım, indirim yap" deseniz yapmaz. Gecikseniz beni havaalanına götür deseniz bir taksiye, alır 250 bin liranızı. Yani toplum sizden devamlı para talep ediyor. Kira, taksi, kahve, sigara parası olarak, ulaşım parası olarak. Oysa bu sanatın üretimi ve o hayatın sanata adanmış bir hayat olarak yaşanmasının kaçınılmaz olarak parayla ilişkisi var ve bu sokaktaki diğer insanların zannettiği romantik ilişki katiyetle değil. Yani "sanatçı parayla uğraşmaz, parayı düşünmez, sanatçı bunların üstünde bir insandır, gönlü ferah bir insandır vs", bunlar yalnız laf. Olayın gerçeği hiç böyle değil. Sanatçı çoğu zaman giderleri hep belli olan fakat çoğunlukla da gelirleri hiç belli olmayan veya garantili olmayan bir insandır. Bir kere sanatçı iyi mi yaptı, kötü mü yaptı, iyi mi boyadı, kötü mü boyadı, iyi mi düşündü, kötü mü düşündü, bu yargıya varmadan önce bırakmamız lazım ki adam hayatını yaşasın ve biz de daha sonra onu sevelim veya nefret edelim veya yargılayalım, değerlendirelim. Şimdi, dolayısıyla sanatçının eski Avrupa'da olduğu gibi aristokratların, kralların himayesinde çalışmak şeklinde bir lüksleri bu dönemde pek yok. Belki bazen Avrupa'da, Amerika'da duyduğumuz, genç sanatçıların mesleğine destek veren çeşitli Batılı büyük kolleksiyonerler, kurumlar zaman zaman çıkabiliyor ortaya. Bunlar da tabii daha çok Batılı ülkelerde olabiliyor. Yine oran olarak çok az kalıyor o ülkenin sanatçılarına göre de. Yani sanatçının bir yandan o hayatı yaşarken bir yandan da kendini kabul ettirmesi, bir yandan resimlerini satması, bir yandan da paraya dönüştürmesi lazım. Diğer yandan kendi sanatını geliştirmesi, düşünmesi, okuması, kültürünü arttırması lazım. Ve bütün bunları belirli bir dengede, belirli oranlarda, belirli bir tempoda yapması lazım. Tekrar Türkiye gerçeğine dönüyorum. Ne diyoruz? 70'li yıllarda iki galeri vardı diyoruz. İnsanlara 2-3 ressam say deseniz belki bir Çallı sayarlardı. Mualla'yı bile saymazlardı o dönemlerde yani böyle kısır bir ortamdan geliyoruz. Resim böyle. Edebiyatçılarda, ressamların akşam tartışmalarında belki beraber bir küçük meyhane masasında, şakayla karışık birbirlerine şiir okudukları, resim hediye ettikleri, piyasası olmayan, arkadaşları olan, hakikaten belki o bağlamda demin bahsettiğim oranda, belki biraz romantizminizi taşıyan başka bir konumdaydı. Şimdi tabii her şey başka bir döneme geçti. 1930'ların 1940'ların gazetelerine bakıyorsunuz tam sayfa ilanlar var, o demir kumbaralar var. Tasarruflarınız için işte İş Bankası kumbarası. "Ah bir kumbaram olsaydı!" diye mahvolmuş bir iş

adamı falan. Yani kimse dolar ya da hisse senedi konuşmuyor. Sanatta başka bir yerdeydi. Başka bir dünyada yaşıyorduk. Bugünün gerçeklerinde ne diyoruz; sanatçının para kazanması lazım, sergi açması lazım, yaşaması lazım, üretmesi lazım, düşünmesi lazım, daha iyisini yapmaya çalışması lazım, kendini sorgulaması lazım, nefes alması lazım, toplumla kavga etmesi lazım, etrafı ile kavga etmesi lazım, kendisi ile kavga edenlere bir seçim olarak cevap vermesi lazım, kimi zaman hayır oturması lazım. Bütün bu hızlı olaylarda sanatçı sürekli diğer insanlarla bir iletişime giriyor ve kendini nasıl anlatacak bu sanatçı? Belki katalog yapacak, belki kitap yapacak, belki makale yazacak, belki kendisi yazmayı sevmiyor, döneminin ünlü eleştirmenlerine kendisini anlatacak ve onlara kendini kabul ettirip, yazdıracak, birçok kitle iletişim araçları ile ve promosyon diye kaba bir şekilde –belki promosyon kelimesi burada daha çok sanayi ürünlerine dönük oluyor gibi oldu fakat– tanıtım malzemeleri ile kendini sunacak. Şimdi bu olayda şimdi ben kendimden hızlı bir örnek verip geçeyim. Siz ne yaparsanız yapın, ne anlatırsanız anlatın karşınızdakinin ancak anladığı kadar anlatmışınızdır. Yani siz isterseniz bir çizgi çekin, bu çok önemli deyin. Adama bu çizginin neden önemli olduğunu anlatmanız size bağlı. Siz onu anlatacak formülü bulamadıysanız, o çizgiyi çizip eviniz de bırakabilirsiniz. Bu düz çizgi benim için çok önemli dersiniz. Niye? İşte çünkü Duchamp şunu yaptı da, Frank Stella bunu yaptı da o yüzden bu çok önemli. Tamam, senin için önemli. Koy odana seyret. Ama bunu bir yaşama dönüştürmek istiyorsanız ve bu olayı başkasına kabul ettirmek istiyorsanız öbür bahsettiğim turnikeye girmeye mecbursunuz. Şimdi elinizdeki ülke Türkiye, o anda bahsettiğiniz ülkede 100 yıllık geçmişi olan, 300 yıllık geçmişi olan müzeler yok. Hadi diyelim Louvre yok, Metropolitan yok. Efendim modern sanat müzesi yok. Çağdaş sanat müzesi yok. Vakıflar, ciddi sanat kurumları, hiçbir şey yok. Yok, yok, yok. Her şey bir yerde ilk kovboyların Batı'ya çıkartma yaptıkları Farwest'te dikenli tellerle kendilerine bir mekân yaratmaya çalıştıkları kadar boş bir ortam. Bu kadar alt yapı eksikliği olan bir ortamda, bu bahsettiğimiz sorularla bu savaşa girmek için, bu okyanusta yüzmeye başlamak için, kaç tane sanat dergisi var? Bir iki. Bu dergiler ne kadar satıyor? Bin, bin beş yüz, iki bin. O zaman, kendini anlatmak mı istiyorsun? Topluma sanatını kabul ettirmek mi istiyorsun? Gidersin, sanatını kadın dergilerine anlatırsın, erkek dergilerine anlatırsın, politika, ekonomi dergilerine anlatırsın, anlatacak bir şeyin varsa ikna edebiliyorsan ve okunuyorsa ne âlâ. Okunmuyorsa zaten sana üçüncü

röportajı vermezler. Ve bir yerde belki o kişinin ilgisini bir kadın dergisinden çekersen, belki bir daha ki sefere *Cumhuriyet*'te yazdığın bir yazıyı veya senin hakkında yazılan daha ciddi bir yazıyı belki okuyacaktır. Belki ondan sonra, tesadüfen iki yıl sonra. *Gösteri* dergisine atlayacaktır, orada bir yazını okuyacaktır. Oradan belki nihayet sanat üzerine birkaç kitap okumaya karar verecektir. Yani bu bir yerde kişiyi tavlamak, bir yerde balık tutmak gibi, izleyicileri bir yere doğru çekmek. Ben bu faktörü düşünerek hep izleyici kitlesi, yani neden bahsettiğimizi anlayabilecek izleyici kitlesi yaratmak için dergileri, gazeteleri, daha sonra televizyonları bu şekilde kullanmayı düşündüm ve tasarladım ve öyle bir yöntem izledim. Ve bunu yaparken de bir yerde, birçok yerde bunun Türkiye gibi bir ortamda çok eleştiri alabileceğini, bazı oturmuş düzenleri bozacağını tepkiler alacağını da hesaplıyordum. Fakat zaten seçenekte yoktu, böyle şeyler yapmak lazımdı. Zor oyunu bozar, bozmak lazım da. Bu arada, benim şöyle inandığım şeyler var. Bu söyleyeceğimle sanatsal ve genel bir konuya geçiyorum. Benim için bir kere bireyin özgürlüğü çok önemlidir. Başkalarına zarar vermediği sürece, kendi istediğini yapar, yeter ki başkasının bölgesine girmesin. Başkasının bölgesine taaruz etmesin. Benim bu bakışım, özgürlüğe saygı, benim birçok kavramımı, hayata bakışımı şekillendirir. Yani diyelim bu karşımdaki insanın otobüste ayağına basmamaktan tutun da efendim, kalkıp kimi zaman daha hoş görülü olmaya kendimi ikna etmeye kadar gider. Yani bir komşu çok gürültülü müzik dinliyor olabilir. Ya "şunu kıs, artık sen benim bölgeme girdin" demeyi bile sevmem. Bırakalım yaşasın özgürlüğünü. Ne olacak? İki saatte bıkar, sızar derim. Ya, ben mesela mümkün olduğu kadar o limitleri zorlayarak özgürlüklerin yaşanması taraftarıyım. Ve bence sanatçının da çok özgür olması gerekiyor. Yani ben kimi zaman sanatla, politika yaparım. Ama her sanatçı politika yapmaya mecbur mudur? Hayır, değildir. Her sanatçı toplumu yönlendirmeye ve topluma mesajlar vermeye veya politik olarak insanları uyandırmaya mecbur mudur? Hayır. Bir sanatçı "ben yalnız çiçeklerle ilgileneceğim" diyebilir. Ama sanatçının politika ile uğraşma ya da uğraşmama özgürlüğü vardır. Bu onun seçimidir ve bu bireyin özgürlüğü, sanatçının özgürlüğü ve sanatçının istediği sanatı üretme özgürlüğü vardır. Bu tabii benim kişisel bakış açımda, cinsel özgürlüğe de girer ve tabii ki bu üretilen sanatta aynı şekilde cinsellik olabilir, olmayabilir. Sanatçı ne kadar isterse o kadar olur. Bunun limitini kimse saptamaz, sanatçı saptar. Ve ben hayatımda açtığım sergilerden hiçbiri için hiçbir yerden izin istemedim. A bu

sergi acaba sansüre uğrar mı? Bu sergiyi cinsel olarak Türkiye kaldırır mı? Politik olarak şu bunu kaldırır mı? Hiçbir zaman bunu demedim. Şimdi böyle bir izin almaya kalkmak zaten sanatı ve o ülkeyi aşağılamanın en doruk noktası olarak alırım. Sanatta izin almmaz. Şimdi bir yerde sanat deyince karşılıklı birbirini kullanmaya giriyor. Yani sanatçı medyayı kullanıyor. Kendini tanıtmak, ne yaptığını anlatmak için, mesajı topluma vermek veya sanatsal düşünceyi veya politik düşünceyi aktarmak için, medya onu sayfa doldurmak için kullanıyor. O da bu sayede daha geniş kitlelere uzanıyor. Zaten bütün bunları yapmazsanız sergiyi açarsınız, kaparsınız. 7 kişi gelir, 5 kişi gelir, belki resim satamazsınız, belki bir daha yapacağınız resmin parasını bulamazsınız, boyasını bulamazsınız. Bütün bunlar birbirine bağlı halkalar, belki başka istemleriniz vardır. Belki büyükbabanız çok zengindir, paraya ihtiyacınız yoktur. Piyangodan para kazanmışsınızdır. Belki maaş alıyorsunuzdur bir yerden. Bunlar da detay. Herkesin bir hikâyesi vardır. Şimdi dolayısıyla ben 80'lerde sanat-medya ilişkisinde çok fatura ödedim. Bir yerde açık konuşuyorum, sanat insanların çok ısırgan oldukları, birbirini eleştirmeyi sevdikleri –biraz gerçi politikada öyle ama– tehlikeli, mayınlı bir bölge. Bu bölgede de medyayı daha çok kullanırsan, "canım kendi sanatmda bir şey yok, o da medyanın şişirmesi" gibi çok kolay, sanatın içeriği ile ilgili olmayan çeşitli ithamlara uğrayabildim. Çoğu zaman bunlara da önem vermedim. Çünkü zaten Türkiye'de başka seçenek yoktu. Zaman geçtikçe gördüm ki bana katalog çıkarıyorum diye, kitaplar çıkarıyorum diye, ilanlar veriyorum diye eleştiren kişiler daha sonra aynı şeyi yapmaya başladı. Bugün belki 22 yaşında olup ilk sergisini açan birçok genç de katalog yapıyor bir banka ile anlaşıp, ya da kadın erkek dergilerini açtığımızda içinde sanata raslıyoruz. Bu bence güzel bir şey, çünkü sanatın yayılmasını, sevilmesini, alışılmasını, toplumun içine girmesini bunlar sağlıyor. Onun için bir yerde bu mentalite devrimini yapmaya mecburduk. Türkiye buna artık alıştı ve belki bu sayede 50 yıl sonra kendi gerçek anlamda kalıcı müzelerimizi, kalıcı müzelerle ilgilenen giden, gezen gören insan sayısı olan bir ülke haline yavaş yavaş döneceğiz. Bunun sonuna da küçük bir rezerv koyacağım politika ile ilgili. 80 yıl sonra bütün bu resimler yakılmış mı olacak ya da müzelerde mi olacak, o da biraz bugün ne yaptığımıza bağlı. Şimdi demek ki sanatçı medyadan aldığı bu gücü sanatında istediği gibi kullanabilir, istediği sanatı yapabilir. Sansüre uğramaz, çünkü sansürü yoktur. Sanatmda da özgürdür, yalnız tual yapmaya mecbur değildir. Happening yapmaya mecbur değildir.

Sanatçı istediği sanatı üretir, istediği sentezi yapar, istediği bileşimi yapar. Onun için yine şöyle bir örnek vereyim. Mesela, ben 87'den itibaren sanatta politikayı çok kullandım. Niye kullandım? Çünkü Türkiye'de bazı kötü gidişatlar beni ürküttü ve maalesef haklı çıkmış olmaktan övünmüyorum. Kendim dahil herkese kızıyorum. Ama mesela bunu yaparken de belki insanların ilgisini çeken, medyanın toplumun ilgisini çeken işler üretmeye çalıştım. O düşüncede işler ürettim ve hakikaten sanatsal kararlarım da o doğrultudaydı. Mesela demokrasinin kutusu, içine girebildiğiniz 1 metrekarelik özgürlük veya içinde Türkiye'de yasak olan görüntüler veya Türkiye'nin sorunları olan gazete küpürlerinden bölümler, şu ya da bu şekilde kendi dilimle, fırçalarla kırık aynalarla birleştirilmiş ya da içine girdiğinizde sizi ürküten ses bandı olan *Kubilay Odası*, irtica tehlikesine karşı gerçi 87'de bir uyarı yapma diyelim ve bunun bir sanatsal "kalıcı happening" dediğim yani alışılmış happeningler gibi 1-2 saatte değil de bir aya, iki aya, üç aya yayılan bir gösteri. Şimdi buradan özetle biraz sanat şova girmek istedim. Biraz da medyayla ilişkili olduğu için belki yaptığınız iş ne kadar ilgi çekerse o kadar medyada yer alıyorsunuz. Belki hiçbir mesaj vermek istemiyorsunuz topluma, belki vermek istiyorsunuz. Bu sizin özgürlüğünüz. Mesaj vermek istiyorsanız "Ben çizgi çektim, bu niye gazetelerde, dergilerde çıkmadı?" diye kızmaya hakkınız yok. Ha bu bugün çıkmaz çünkü toplum o seviyede değil. Çünkü, bunu anlayacak düzeyde gazeteler yok, bunu anlayacak düzeyde her gazetede eleştirmenler yok ve zaten halk da bu düzeyde değil diye bunun cevabını kendinizde verebilirsiniz. Ama hem inandığınız bir işi yapıp, hem medyanın ilgisini çekmek, hem izleyici kitlesini çekmek yine daima eleştiri alabilir bir olay. Fakat, siz kendiniz ürettiğiniz sanatsal işle barışıksanız ve kendi yaptığınıza inanıyorsanız o zaman bunu uygularsınız ve o zaman da insanlar oraya dolup taşıyorsa belki şaşırmazsınız. Şaşırmazsınız çünkü, zaten ürettiğiniz işin ilgi çekeceğini inanmışsınızdır. Daha yaparken kimi ressamlar vardır halkı istemez, öyle bir ihtiyaç duymaz. Buna gereksinim duymaz. Buna da saygı duyarım. Her ressam böyle olmaya mecbur değil. Mesela Şükrü Aysan, Şükrü Aysan çok saygı duyduğum bir sanatçı, bir yerde bugünkü Türk sanatı ortamında –yanlış anlaşılmasın belki de– Türkiye'de Duchamp gibi bir adam diyebilirim, Şükrü Aysan için. Çok az sanat üreterek, az sanat yaparak, sergi neredeyse hiç açmayarak çok az görülerek bir kimliği, bir varlığı vardır, Şükrü Aysan'ın. Kamuoyunda yoktur da sanatçılar arasında vardır. Mesela Şükrü Aysan halk, iletişim, medya kitaplaşma

dergi bunları sevmediği ve bir şekilde red ettiği için belki gelip burada da konuşmayı istememiştir. Ben buna saygı duyarım. Bu da onun seçimi. Yani ben her sanatçı böyle olmalı, halk kitlelerini çekmeye veya ilgi uyandırmaya veya topluma bir mesaj iletmek için, sergilerine binlerce kişinin gelmesini istemeye mecbur diye, katiyetle böyle bir mecburiyet yok. Hatta sanat tarihinde kalmak için de öyle bir mecburiyet yok. O yaşarken sanatçının yaptığı bir seçim. Her sanatçı da kendine bir politik misyon vermez. Her sanatçının da diyelim üç tane galerinin olduğu bir ülkede, bir galeride ve sergilere 5 kişinin gittiği bir ortamda kalkıp, ben sergilerime binlerce kişi getireceğim diye bir arzusu yoktur. Bu kitleleri çekme arzusu olmayan insanlara ben nasıl haklı olarak gayet candan saygı duyuyorsam, insanların da neden bunu yaptı diye bu yolu seçmeyen sanatçılara kızmamaları, bundan alınmamaları veya bunu sorun yapmamaları lazım. Çünkü bu da bir seçim. Şimdi konuşmamın ikinci bölümünde başka bazı şeyler söyleyeceğim. Politik sanatla ilgili. Politik sanatta medya kullanımı ile ilgili ve de Türkiye'nin bugünkü ortamı ile ilgili onu ben ikinci bölüme bırakıyorum. Fakat çok hızlı bir iki notum vardı. Etkili isimler geç sergi açmışlar, örneklerini verdi Kemal Bey. Aslında o dönemlerde öyleydi fakat bugün de dünyada 35 yaşında kariyerinizi toparlamamışsanız işiniz çok zor. Batı'da bir galericiye gidin, eğer 40 yaşındaysanız ve sizi tanımıyorsa zaten durum argo tabiriyle "kelektir." Ve hakikaten adamın 35-40 yaşında, sizden Batı'lı anlamda istediği krediler yoksa, sizin resminizi daha çok sevse bile 22 yaşında daha az beğendiği fakat kariyerini baştan itibaren; "şu saatte şu müzeye soktum, şu saatte şu grup sergisine soktum, şu saatte şu fiyata sattırdım" diye yönlendirebileceği başka bir genç ressamı tercih eder. Bugünde belki tam tersine, günümüzün 80'li yılların başından itibaren de sanatta, Batı'da da birçok sanatçı ürünlerine de, ortalama 27-30 yaşında filan erişmişlerdir. Yani bu kimi zaman bir 23'e de, 25'e de inmiştir. Yani dünyada her şeyin hızlı değişmesi, kitle iletişim araçlarının ve teknolojinin bizi çok daha hızlı bir sanat-medya-halka-ilişkisine sokmasınında bununla tabii bir rolü var. Sanatta tek bir ölçü ve tek bir yargı yok. Hangi sanat kalıcı, hangisi değil. Bugün çok gezilen sergi illa tarihe kalıcı mı? Hayır, katiyetle. Neyin tarihe kalıcı olup olmadığını biz kendimiz yaşarken zaten anlayamayız. Kemal Bey Bernard Buffet örneğini verdi. Hakikaten adam, döneminde stardı bugün sanat çevrelerinde adı olan fakat, önem verilmeyen bir ressam. Ama bundan da ters sonuç çıkarmayın. Mesela, 100 yıl sonra bugün çok önem verdiğimiz isimler –Le-

onardo veya Picasso'nun da– çok şaşırabilirsiniz, önemi azalabilir. Yani dolayısıyla tarihin birbiri kendi zamanında gelemedikten sonra daha sonra geldiği zaman illa kalmıyor. Yani tarihte sürekli bir revizyon da oluyor. Dünün önemsiz adamı bugün önemli olup sonra tekrar önemsize düşebiliyor. Onun için bir yerde ne bugünü yargılarken, ne tarihi yargılarken, bunu on yıllık bir dönem üstünden mi yapacaksınız, elli yıllık bir dönem üstünden mı yapacaksınız? Buffet örneğinde yaptığımız gibi. Çünkü sanat bir yerde çok iddialı bir dal. Yani insanlık tarihinin tümüne aynı anda hitap etmeye ve kitaplarda bütün bu alanı kapsama ve kuşatma iddiası olan bir alan, dolayısıyla hangi sanatın çok kalıcı ve önemli olduğu bir yerde ister istemez bir, bizim içinde yaşadığımız dönem iki, diyelim yargılamayı seçtiğimiz dönem üstünden de çok değişen bir olaydır. Yapacağım giriş bu kadar.

H.K.- Peki, çok teşekkür ederim. Giriş bu kadarsa bu iş uzayacak demektir. Şimdi iki tane görüş daha belirlilik kazandı. Sayın Bedri Baykam sanatçı açısından bakıyor. Diyor ki özellikle Türkiye'de ve belki kendi gerçeğinden de hareket ettiği için Türkiye'den örnek veriyor. Türkiye'de sanat yeteri kadar yaygın değil, insanlar bu işten yeteri kadar haberdar değiller. Onun için bu duyuruyu yapmak gerekiyor. Bu anlamda medya bir unsurdur diyor. Ayrıca sanatçının da yaşaması gerekir diyor. Sanatçının da birtakım imkânlara kavuşması gerekir diyor. Bunun içinde belki medya bu imkânları da sağlayıcı bir unsur olarak gündeme geliyor. Ayrıca medyayı kullanmak da bir seçimdir. Herkes kullanmak zorunda değildir. Kimseyi de kullanmadığı için kınamamak lazım ama, ben bu gerçeği sanatçı adına kullandım, konunun başka açıları da var diyorlar. Saym Kemal İskender daha yaygın bir açıdan bakıyorlar ve de diyorlar ki; –aslında iki bakış açısında bir fark var– Bir tanesi medyayı olumsuz bulmuyor: Bedri Baykam. Kemal İskender medyayı bir yanıltıcı unsur olarak değerlendiriyor. Benim çok özet olarak olaya baktığımda gördüğüm gerçek bu. Bence bu iki nokta tartışılabilir nokta gibi gözüküyor. Onun dışındakiler zannediyorum çok daha uzuyorlar. Siz Bedri'nin değerlendirmesine bu anlamda ne diyorsunuz?

K.İ.- Şimdi benim düşünceme göre sanatçı medyanın elinde oynamaya başladığı zaman fire verir. Şöyle ki saym Bedri Baykam da yakındı Türkiye'de sanat çevresi çok dar. Doğru ama Avrupa'da da, Amerika'da da fazla geniş değil. Her yerde, benim gördüğüm örneklerde belli sınırlar içinde gider. O şeyin de nereye yansıyacağı zamanla yerine oturur. Ama halka, hiçbir zaman *pıblic*'e mal ol-

maz. Şimdi siz zannediyormusunuz ki sokaktaki adama sorduğunuz zaman bunun etkisini bilecek durumda olsun? Ben size kendi yaşadığımı tipik bir örnekle vereyim. Louvre Müzesi'nde *Mona Lisa*'nın yanında müthiş bir Raphael portresi de vardı. Ben herhalde otuz defa gördüm Louvre'u ama, bir defa Mona Lisa'yı göremedim. Çünkü önünde her dakika beşyüz kişi var, yandaki resme hiç bakan yok. Müthiş bir Raphael portresi. Ben, tabii ki olaya mesleki açıdan baktığım için saatlerce izledim bu resmi. Belki bu popülarite, ama bu 500 yılın sağladığı, 1000 yılın sağladığı bir popülarite. Daha kısa çözümler içinde bakıp da kendi gerçeğimize indirgediğimiz zaman, kendi sanat ortamımızın gerçeklerine indirgediğimiz zaman, işin rengi öyle değil. Yani medyanın etkisi çoğu kez yanıltıcı, saptırıcı. Hatta demin sayın Bedri Baykam sanatçının medya ile ilgilenmesini balık tutmaya, olta atmaya benzetti. Ben iyi bir balıkçıyım. Bu konunun o tarafı ile öğünebilirim. Yani balık tutmanın kuralı yoktur. Kuralı olmayan yerde de oynanmaz. Bir sandalda beş kişi olursunuz yan yana, bir kişi beş balık avlar, diğerlerinin oltasına vurmaz bile. Bu, onun daha iyi balıkçı olduğunu göstermez. Tabii oltaya geldikten sonra yukarı çekmeyi başka türlü değerlendiriyorum. Şimdi Batı'da bu böyle ama, Batı'da son çözümde, son analizde, iyi kötü kurumlaşan sanat, ne kadar kurum dışına çıkmaya çalışırsa çalışsın belli ölçülerde işleyebiliyor. Bizde o yok ve bunun oturması da bir hayli zaman alacak. Bizde zaman zaman medya Türk resminin Paris ekolünden bahseder, tabii eğer bahsederse. Herhalde duydunuz, Türk resminin Paris ekolünü. Türk resminin önce kendi ekolü olsun, sonra Paris ekolü olsun. Gene geçen gün gelen küpürlerde gördüm; ikinci bir çıplak kadın sanatçı daha bulduldular, şu anda ikincisi var. Donunu çıkarmamış gerçi ama, mühim değil. Öte yandan çivi, köpük, telle sanat yapan sanatçılar var. Bunların hepsi aslında hiç. Ama sanat dünyamızın kendi içine baktığımız zaman bu olguların pek de Bedri Baykam'ın önerdiği anlamda serbest ve kendi doğrultusunda geliştiğini görmüyoruz. Son yılların –bana sorarsanız eğer– Türk sanatının bir de mahkemeleşme dönemi var. Bakıyorum, hemen üç örnek geliyor aklıma. Sayın Güleryüz burada, Baraz'la mahkemesi daha yeni sona erdi. Bir başkası devam ediyor. Sarkis; Kınaytürk ve Tansuğ'la mahkemeleşiyor. O da temyizde, Özdemir Altan ve Adnan Çoker beni mahkemeye verdiler. O bitti, kaybettiler. Herkesin kendini sınırlayıp, kendi etrafında bir kale ördüğü ve en ufak bir dokundurmaya kalktığınız zaman işin mahkemelere kadar götürüldüğü ve orada baskı kurulmaya çalışıldığı bir dönem. Ben öyle görüyorum bunu. Baskının

aşırı bir örneği olarak. Çünkü gene sayın Bedri Baykam dedi ki: "Herkes her yerde her şeyi yapmakta özgürdür." Ama pek de öyle olmuyor. Bu özgürlüklere konan sınırlar var. Asıl sanat dünyası çok küçük yani ben bir sergiye gitsem sizin en azından yarınızı orada görürüm herhalde. Çünkü çoğu yerde aynı insanlarsınız, camianın darlığını anlatmak için söylüyorum. Bu camia kendi içinde bir senteze bir sonuca ulaşmadan, bunu atlayıp, bu aşamayı atlayıp, halka gitmeyi, sokaktaki insana gitmeyi, sanatçı adına ben kazanç saymıyorum doğrusu. Önce kendi gerçek kimliğimizle bizim bu dar piyasaya, dar sanatçı çevresine yansıttığımız imaj arasındaki en ufak bir farklılığın ortaya konmasına katlanamıyoruz. İşte mahkemeler buradan doğuyor. Basında gördüğünüz atışmalar buradan doğuyor. Ben bunun örneklerini yaşadım. Mahkeme aşamasında müthiş bir tahrifat var, müthiş bir saptırma var. Ondan sonra o insanların imaj olarak yansıtmak istedikleri değerlere bakıyorsunuz. Müthiş demokrat ve avangard olarak biliniyorlar ve şimdi buraya pasaj olarak da aldım. Enis Batur'un bu Tansuğ ve Sarkis davası ile ilgili bir pasajı var, aynen okuyorum. "Sezer Tansuğ'u kınamayı kim ne derse desin hakkım saymıştım. Şimdi de aynı hakkı kullanıyor. Ve bu kez de sizi kınıyorum (Sarkis'i kasdediyor). Boyutları nereye varırsa varsın araç olarak yazıyı seçmiş bir tartışmayı komiserlik katına çeken bir yaklaşımı düpedüz ayıp sayıyorum. Sanata ve düşünceye devlet desteği beklentisine bütün bütüne karşı biri olarak bu alanlarda onun hakemliğinin aranmasını, hiç bağışlanmaz bir yanılgı olarak değerlendiriyorum." Bence en doğrusu bu tür yargılara, gelecekte bu tür eleştirilere –ki bence ağır bir eleştiridir– neden olunmadığı zaman zaten o genel halka gitmek zorunluluğu da kalmayacaktır. Bu öyle bir şey ki Biyelinski adlı 19. yüzyıl Rus eleştirmeni, çok haklı belki de, çünkü "Bir çift çizmenin yanında bir Raphael nedir ki?" demiş. Yani sokaktaki adamın görüşünü bunun üstüne çıkartamazsınız. Ben, o insanları dikkate almak gibi bir şey olmasın, demiyorum. Ama onlar bunu birinci elden, ancak kendi ölçülerinde yaşarlar. Siz onları ya da bu ölçüyü buradan alıp başka yere getiremezsiniz. Ve tabii, 50'lerden hatta 30'lardan bu yana Türkiye'de sanatın ivmesine baktığımız zaman şöyle bir karşılaştırma yapma zorunda kalıyorum: 70'lere kadar sanatçı büyük bir oranda devletten destek beklemiştir. Belki de böyle olması gerekti, başka bir imkân yoktu çünkü ortada. Net bir örnek olarak 39'da başlayan devlet sergilerine bakarsanız, o dönemin akademisine egemen olan hocalar –diyelim ki başka bir ortamda yoktu zaten– nerdeyse kendilerini sıraya bağlamışlardır. Devlet

sergilerinde her sene sıra şaşırılmadan ödülleri dolaşmıştır birbirleri aralarında. Devlete satılan resimler de öyle. Şimdi piyasa muhakkak ki oluşması gereken bir şey. Çünkü Akademi'nin tek başına yararlı olmadığı bunca deneyden sonra anlaşılmış durumda. Ama bu seferde iddiam odur ki; öyle bir yöne gidiyor ki, herşey tersine dönmüş durumda. Medyanın da bir anlamda istediği budur, hatta sanatçıyı araç ederek, kullanarak varmak istediği olay budur. Her şeyi, tamamen sanata ters bir boyuta çekmek. Aslında bu ikisinin sentezi olması akla en yakın gelen şey. Senteze gelmeden önce ufak bir örnek daha vermek istiyorum. Bakıyorsunuz devletten destek bekleyen sanatçı tipi bugün de bitmiş değil, üstelik bu bekleyenlere bakıyorsunuz, Türkiye'de en ilerici olduğunu en çağdaş eğilimleri temsil ettiğini ileri süren, –Bedri Baykam alınmasın ona söylüyor değilim, eğer kendisine bir kasıt çıkaracaksa– tiplerin başında "devlet sanatı tutmuyor, devlet sanata yardım etmiyor" diye yakınanlar geliyor. Niye? Çünkü devlet aslında soyması en kolay olan organdır. Bilmez devlet adamı sizin resminizin kıymetini, çark öyle işlenmiş zaten siz mekanizmasını kurarsınız oradan bir gelir sağlarsınız, geçmişte bazı Akademi hocalarının sağladıkları gibi. Şimdi bunun tersi anlamda da medyanın çizdiği yolda tam aksine birtakım olaylar gelişiyor, değerler biçiliyor. Gene fazla değişen bir şey yok bence. Bir zamanlar devlete yapılan yutturmaca, şimdi başka araçlar kullanılarak söz gelimi kolleksiyonculara yapılan yutturmacaya dönüşüyor. Bugün bir arkadaşımızla konuşuyorduk. Ben doğrusu Kenan Evren'e gerçekten tepki duymuyorum. Çünkü adamın oradan sağladığı 500 milyon lira gerçekten beni ilgilendirmiyor. Ama bu arkadaşımın bana ifade ettiği gibi –ki yerinde bir ifade saydım– duyulan tepki şudur: Eğer sizin bu işe ayıracak 500 milyon liranız varsa bunu neden bana değil de Kenan Evren'e ayırıyorsunuz, ben bu işin hakikisiyim diyen bir eleştiri var. Belki de doğru ama, siz bu 500 milyonu elde etmek için bu derece medyaya açılmak zorunda kaldığınız zaman, bunun sizin zamanınızdan alması bir yana, sanatınızı da belki bir yerde sulandırmak zorundasınız. Şöyle sulandırmak zorundasınız: Belli şeyleri yapamazsınız, satışı birinci planda düşündüğünüz zaman belli şeyleri yapamazsınız. Yanılmıyorsam 88 yılı idi. Hilton'da bir müzayedeye şahit oldum. Müthiş bir Namık İsmail nü'sü – 15 milyon lira fiyat getirdi. Bu arada en kötü peyzajlar 35-40 milyon lira getirirken. Yani belki 100 sene sonra o peyzajlar ortada kalmıyacak, o nü kalacak. Çünkü adam bana göre Türk sanat tarihinde hakkı yenmiş birisi. Namık İsmail bir virtiöz, gerçekten bir değer, biraz yok sayılmış bir değer,

belki anlaşılacak, belki anlaşılmayacak, bilemiyorum ama orada benim çok net olarak gözlemlediğim; 15 milyon barajı o resmin nü olmasından başka bir şeyden kaynaklanmış değildi. Şimdi bunu yapamadığınız gibi birçok şeyi yapamazsınız. Eğer siz bugün bir kaide üzerine bir çubuk diktikten sonra bu avangard sanattır diyerek satabiliyorsanız; bunu aslında propagandasız, yutturmacasız satamazsınız. Çünkü bu zaten Batı'da da böyle. Yani, demin değindiğim, o örnekler çok ironikti, eğer çok acayip bir şey yapmak varsa, eğer değer buysa; penisini kesen, salam gibi doğrayan, ölüme giden adamdan daha ulvisi yok. O başa gelmesi gerekirken gelmiyorsa, onun gelmesi gerekirken çok başkaları bu konuda onda birini yapamadan geliyorsa –ki onunda örnekleri var– o zaman bunu tarihi değerlerle sağlayabiliyorsanız, yani medyayı o derece "maniple" edebiliyorsanız yapın, tamam.

H.K.- Teşekkür ederim. Aslında bir tolerans çıktı gibi geliyor bana sonuçta sayın Kemal İskender'den. İskender'e göre Türkiye'de kesinlikle iç hesaplaşmaları tamamlanmamış bir sanat ortamı var. Bu hesaplaşmaları tamamlamadan izleyiciye, kamuoyuna doğrudan atlayabilmeyi erken buluyorlar. Zaten sanat yapıtı ile izleyici arasındaki ilişkinin de, sanatçının aşırı gayreti ile çarpıtılmasını baştan beri olumsuz değerlendiriyorlar. Bedri, ne düşünüyorsun bu konuda?

B.B.- Şimdi bugünün gerçeklerinde, demin verdiğimiz örneklerde, Türk sanatçısı medyayı bugün ne kadar kullanmaya çalışıyorsa, ne kadar bunu başarıyorsa veya başaramıyorsa, ne kadar hedeflerine ulaşıyorsa bu konuda, Batı'lı sanatçı da emin olun hepsi aynı şeyi yapıyor. A'dan Z'ye aynı şeyi yapıyor. Skandal deneyeni de aynı şeyi yapıyor, kadın dergisi, erkek dergisi, çocuk dergisini kullanmaya çalışan da aynı şeyi yapıyor. Bir yerde ortaya çıkmaya çabalarken, bir yerde kendi sanatının varlığını dünyaya kabul ettirmeye çalışırken, onun için konuştuğumuz konunun bu kısmı dünyanın bugün içinde yaşadığı ortam ve sorun zaten, Türkiye de dünyanın bir parçası olarak bunu yaşıyor. Belki şöyle bir fark var. Biz bir sanat fuarı yapıyoruz, kaç kişi gezdi sayın Koçan?

H.K.- 15.000 kişi gezdi.

B.B.- Herhalde Fransa'da Fiac'ı milyon kişi geziyor, bir uluslararası sanat fuarını. Yani işte bizim sorunumuz: on beş bin kişi gezince iyi gezildi diyoruz. Bir yerde bunu beş yüz bin kişiye çıkaramıyoruz. Bu ülkenin gerçeklerini demek ki biz, şu anda izleyici potansiyelimizi otuz bine, kırk bine çıkarmaya çalışıyoruz. Yani aradaki farklar bu boyutta. Nasıl başaracağız bunu? Bizim konumuz

sokaktaki adama illa a, bak bu sanat çok önemli demek değil. Ben sokaktaki adamı avlamak tavlamaktan söz ediyorsam konu, 22 yaşında üniversite 3'te, 4'te okuyan bir genç insan. Şu ya da bu şekilde siz onun ilgisini çekmişseniz, onun sizin hakkınızda okuduğu iki röportajdan aklında kalmışsanız, tesadüfen bir serginizi görürse, belki o vesileyle ilk defa eline bir sanat kataloğu geçecek. O yaşta, belki böylece ilk defa bir arkadaşı "Gel bir sergiye gidelim" dediği zaman, "Aman, boş ver şimdi" demeyecek. Belki ilk defa kütüphaneye girdiği zaman sanat kitaplarına göz atacak, yani insanları, yavaş yavaş gençleri, bir yere çekmekten bahsettiğim bu. Verdiğim örnekte bu o yüzden, yani sokaktaki insan kim? Sokaktaki insan biziz. Bir yerde, bizim sokaktaki insanlardan daha fazla bir iki kulağımız, iki ayağımız yok. Şu ya da bu şekilde sanata ve düşünce ortamına bulaşmış insanlarız. E, bu bulaşmanın nasıl fazlalaştırılabileceğinin metodları var, yöntemleri var. Serpersiniz etrafa, ne kadarı geri gelirse yüzde bir mi gelir, elli de bir mi gelir onda bir mi gelir, şansınıza kalmış bir şey, nereye serptiğinize bakar. Ama kesin bir şey var ki, bizim bu rakamı çoğaltmamız lazım. Çok kategorik olursak ne olur? Ben size söyleyeyim: Gerçek anlamda, sanata gerçek değerini ve ciddiyetini veren bir medya yok. Gerçek anlamda bir milyon satan medyalarda, çok dürüst ve çok doğru ve çok ne söylediğini bilen ve her şeyi bilen on beş tane eleştirmen bu ülkede yok, modern sanat müzesi yok, klasik müze yok. Halkta zaten kendi başına bütün bunları okuyup sentez yapmış olma gibi bir genel yayılım, entelektüel tabakayı bile yalnız ele alsanız yok. O yok, bu yok o zaman ölelim. O zaman sanat üretmeyelim. O zaman sergi de açmayalım, galeri de açmayalım. Yani bir yerde bu tıkanıklığı aşmaya mecburuz. Bu tıkanıklığı aşmanında, zamanı iyi kullanırsak bir şekilde, bugün sokaktaki insan diye baktığınız, öğleden sonra hangi kahvede zaman öldüreyim diye gezen üniversite gençleri sergilere çekilebilmişse, bu yapılan medya eforlarının biraz zaman içinde birikimle olayları bir yere getirebilmesindedir. Bugün o kadar şikâyet ettiğimiz medya olmasa, belki on beş bin rakamı bin beş yüz olacaktı. Hatta şunu söyleyeyim, zaten Plastik Sanatlar Derneği böyle bir girişimi bile masraf olarak üstlenecek ve altına girecek bir konumda olmayacaktı belki. Onun için bu arada çağdaş sanatta, modern sanatta satılan her şey yutturmaca diye bakabiliriz. 1870'de kesinlikle empresyonizm satın alan herkese, yutturulmuş, kandırılmış gözüyle bakılıyordu. Kesin böyleydi, alay konusuydu. Yapanlar kadar alanlarla da –Picasso resmi alanlarla- yutturulmuşluktan da öte alay ediliyordu. Onun için bir yerde biz bu-

gün Türkiye'deyiz. A, ben resim satayım, yaptığım sanat kesin doğru olsun, dürüst olsun, gerçek olsun, yenilikçi olsun, ha, bunu kim saptayacak böyle bir Allah da yok not veren. İki kişi beğense, o iki kişi senin tarafını tutuyor derler. Onun da bir değer yargısı yok. Ha, bir de dersiniz ki; bunu satın alan insan da zaten her şeyi bilen, çok iyi değerlendiren, ne yaptığını bilen, seni takip eden, dünya sanat tarihini bilen, sanat ortamını bilen birinci sınıf bir alıcı olsun, e o da yok. Siz kendinize dürüstseniz, en inandığınız sanatı yapacaksınız. Hadi, o bölümü atladık, size güvendik sanatçı olarak, toplum da zaten o seviyede. Türkiye'de kaç tane koleksiyoncu yetiştirebilmişiz ki bu ülkenin sanat çarkının sürebilmesi için? Siz her şeyin Almanya'da koleksiyoncu Ludwig'le, Köln müzesi ile Anselm Kiefer arasındaki ilişki gibi bir ilişki kurabilmek için, şu bahsettiğimiz taban çalışmalarını belki 70 yıl yapmak lazım, belki daha 40 yıl yapmamız lazım ki o bahsettiğim herkesin güvenildiği, kurumların güvenildiği, alıcıların güvenildiği, sanatçıların değer yargılarının daha oturmuş olduğu bir ülke yaratalım. Neyimize güvenerek bu boşlukta, tabular arasında birden buna saldırıp ülkenin sanatını bir yere getirmeye kalkışacağız, o şikâyet ettiğimiz medya olmasa? Ben de çok şikâyet ediyorum medyadan. Mesela, diskoteğe giderim, tam sayfa fotoğrafımı koyarlar. Üç yıl uğraşıp kitap yazarım, beş yıl uğraşıp kitap yazarım, küçücük çıkar. Bu böyle. Demek ki bir yerde bunu kırmak lazım, medyadan şikâyetlerimiz çok var, herkesin var, benim de var. Yozlaşma var, politik olarak da çok şikâyetim var medyadan. Mesela, medya bugün irticaya prim veriyor, kemalizmi demode göstermeye çalışıyor, vs. Yani medyadan yapabileceğimiz şikâyet çok var. Ama olayın gerçekleri bu ve biz mükemmel bir dünya yaratmak için her sanatsal ilişkinin, bu bahsettiğimiz mükemmel ilişki de birebir, direk alan satan güzel bir ortam yaratmak istiyorsak, bunun teorisini bile 50 yıl sonra yaratmak istiyorsak, bugün bu gerçeği yaşamaya mecburuz.

H.K.- Teşekkür ederim. Efendim, sistem olarak bu iki tur konuşmanın arkasından bazı sorular ve katkılar söz konusu oluyor izleyiciler tarafından. Buyrun Mehmet Güleryüz.

İZLEYİCİ Mehmet Güleryüz- Soru sormayacağım da bir ufak tanımlamanın gerekliliğine inanıyorum. Medya anladığın kadarıyla çok tanınlanamadı. Çok geniş bir şekilde, herkesin bildiği bir şey gibi konuşuldu. Fakat bence, her iki kişinin, yani konuşmacıların, medyadan anladığı ayrı şeyler. Şöyle ki, zamanlara göre medya rolünü oynayan unsurlar değişir. Diyelim ki 1950'li yıllarda medya akademidir. Dolayısıyla akademide hoca olmak bugünkü mücade-

lelerin, piyasada yapılan mücadelelerin daha kesifinin ve daha kanlısının cereyan ettiği bir alandır. Buradaki hoparlörlerden birini eline geçiren kişi diğerleriyle beraber bir kesim, bunun dışındakiler ise hiçbir zaman halka ulaşmaları mümkün olmayan bir noktada bulunduruluyor. Şimdi ben burada konuşmacı olarak zaman almak istemiyorum. Yalnız biraz açılmasında, yarar var. Bir ikinci nokta zannediyorum ki medya ve medyanın karşısında duran kişiler, bir hak arayışı, bir adaletsizlik, çünkü çarpıtılma ve tepeden kabul ettirme, yani eldeki bir gücün yanlış değerlendirmeleri veyahut da yavuz hırsızlıkları halka mal eden bu dağılımı yapan konular, fakat burada herkes medyaya karşı gözüküyor. Ben buna inanmıyorum. Böyle bir şey yok. Sonra başka bir şey daha var. Bu davranışın içinde roller o derece ince, soğan zarı ayrımlarına girdi ki, kimin hangi şeyi haklı bildirimde bulunduğunu ölçmek son derece zor. Yani sanatı mı yapacak, sanatın ulaşmasını mı sağlayacak? Çok haklı, tabii hakkı her sanatçının. Fakat Bedri'nin söylediği bir nokta var, Bedri diyor ki Türkiye'de her şey yeni başladı. Yani 1960'lı yıllarda, 80'li yıllardaki sanatını duyurma çabalarını hiçbir sanatçı yapamazdı, mümkün değildi ve bu çok da ayıp karşılanırdı. Mesele tabii ki şundan güç alıyor. Diyoruz ki efendim birinci derecede bu toplumun bilmediği bir şeydir sanat ve biz aslında bütün mücadelemizi sanatı tanıtmak için yapıyoruz. Şimdi, bu bu kadar safiyane bir olay değil. Doğru, böyle bir mücadeleyi yapıyoruz, ama başka bir mücadelede bu mücadeleyi yaparken bazı şartlara uymamız lazım. Zannederim bütün herkesin şikâyeti bu şartlara uyulmaması. Çünkü ne olursa olsun bir röportaj, bu röportajın içinde söylenen şeyler sanatınızla ilgili açıklamalarsa buna eyvallah, ama sanatınızın yanı sıra siz kendi üstünlüğünüzün anlatılmasında ve bunun diğer sanatçılara ve hatta tarihi de tahrip ederek, çünkü bu ülkede müzelerin olmamasından, kurumların olmamasından bahsettik ve bu kayıtların olmaması birçok irisana oynama müsadesi verdi ve bunlar tartılmadı ve öyle şeyler oldu ki 1960'da Türkiye'de yapılmış bir resmi; politik, erotik, neyse bunu bugünkü gençlik de bilmiyor, resim yapan da bilmiyor. Bunu gidip müzede de görme imkânı yok. Yani Bedri mesela birçok konuda çok atak, hakiki mücadeleyi seven bir kişi. Kültürü ve zekası da buna müsade ediyor, ama Bedri'nin de görmediği, bilmediği bir sürü şey var, ki tekrarlara bazen o da düştü. Yani Bedri politik şeyini de ilk açanlardan gibi gözüktü ama bu da medyada başka türlü kullanıldı. Şimdi, şunu söylemek istiyorum kısaca. Galiba evvelemirde medyada ne yaparsanız yapın, bir kere doğru esaslara dayayın. Bunu

kın ölçecek? Medyanın böyle bir derdi yok. Ama söz konusu olan bir meslek. Sanat bu ülkede bir düşüncenin ürününün, ürünlerinin, tarihsel sıralanmasıyla etkileri. Yani bir diğerinin suratına basılarak yapılan bir şey. O an için belki birine bir kazanım. Şimdi bu noktalar önemli benim için.

H.K.- Peki, teşekkür ederim Mehmet Güleryüz. Yöntem olarak biraz daha toparlamak için ilk önce soruları alalım. Buyrun, efendim.

İZLEYİCİ Genco Gülan- Bedri Baykam'ın söyledikleri üzerine bir şeyler söylemek istiyorum. Kendisine teşekkür etmemiz gerekiyor gerçekten. Çünkü modern sanatı Türk gençliğine tanıtmıştı. Cumhuriyet gazetesinin yaptığı bir araştırmaya göre Türk resmi deyince akla gelen ilk ressam Bedri Baykam. Fakat Türk gençliğine modern sanatı tanıtırken veya Türk resmi denince ya da modern resim denince akla gelen ilk ressam olmasına karşılık, zannediyorum ki, –ben burada medyaya da girmek istemiyorum– burada insanların tanıdığı daha çok kendi kişiliği olmuştur. Yani insanlar modern sanatı duymuşlardır, ama resimlerinden çok kişiliği akıllarına gelmeye başlamıştır veya bir nebze daha kültürlü olanlarına yine modern resim deyince, Bedri Baykam modern resimle bire bir eş olmuştur ve herhangi farklı bir tarzda da resim yapsa, bu gençlerin yaptığı resim Bedri Baykam stili olmuştur, kendi deyimiyle. Yani gençliğe modern resmi tanıtmıştır, ama aynı zamanda tanıtırken herkesin gözünün önünde öyle katı bir imaj da çekmiştir ki, bu gençlerin hareket etme imkânını da kısıtlamıştır. Yani Bedri Baykam'ı bilerek, modern sanatla ilgili bilmesi gereken şeylerin tümünü bilmiş olabileceği bir noktaya getirmiştir. Hem bir kapı açmıştır, hem de bu kapıyı tekrar kendi kapamıştır, teşekkür ederim.

H.K.- Ben teşekkür ederim. Başka sorusu olan var mı? Yoksa sırası ile konuşmacılara söz veriyorum. Buyrun.

K.İ.- Şimdi Güleryüz'ün söylediklerinde tabii ki bazı gerçekler var. Fakat gözden kaçan şeyler de var. 60'lı yıllarda veya 70'li yıllarda, kendi de hatırlayacaktır. Biraz bir yere gelmiş bir sanatçı orasını, burasını açmadan rahatlıkla basında ciddi bir haber olarak yer alırdı. Belki fazla resmi bir haber olarak yer alırdı. Yani fazla ofisiyel ağız konuşmuş olurdu. Fazla ayrmtıya girilmezdi ama günümüzde genel olarak medyanın ölçüsü demin birçok örneğini verdiğim gibi, kıçını başını açmak haline gelmiştir. Ama, bunun ötesinde 60'lı yıllarda olmayan bir şey de gelişmeye başlamıştır. Bunun da farkında olunsun lütfen. Yani ben çok iyi hatırlıyorum, 1970'lerin başında *Sanatın Gerekliliği* kitabı –ki Batı'da hiç önemli değildir–

herkesin elindeydi. Büyük heyecanla konuşuluyordu, bugün iyi kötü birkaç tane sanat dergisi var. Plastik sanatlarla doğrudan ilgili birçok kimsenin sanat kitabı var, sanat broşürü var. Yani asıl belirleyici sanatın kendi özel, *special* medyası. Bu gelişiyor. Bu aslında küçümsenecek bir şey değil. Belki değerleri tartışılır.

H.K.- Daha önceki konuşmanızda bir sentez öneriniz vardı. Onu açmadınız.

K.İ.- Sentez derken, sizin genelde medya ile senteziniz olmaz. Çünkü onun için bir değer değilsiniz. Sürekli haber olabilmeniz için bir acayiplik yapmanız lazım. Yapılan acayiplikleri de saydım. Yani onun da ölçüsü yok. Genelde sırf burada böyle değil Batı'da da böyle, ama bizde tabii çok daha yoz bir şekilde medyanın size ayırdığı yer, onun size ihtiyaç duyduğu orandadır. Başlangıçta medyanın elinde oynarsınız dediğim zaman da bunu kastettim. Bu sentez oluşacaksa eğer kendi sanatsal çevreleri, eleştirmeni, sanatçısı, koleksiyoncusu v.s. ile kendi içinde olacaktır. Küçümsemeyelim, sanat dergisi dediğimiz zaman küçümsemeyelim bugün iki üç tane var. İyi kötü sürekli olarak yayınını sürdüren ve içlerinde belli şeylerin tartışıldığı dergiler var. 15-20 sene önce yoktu, belirleyici olan da, kalıcı olan da bu olacaktır. Hatta bundan bile kuşkuluyum ben. Hatta bu dergiler kitaplara dönüştüğü zaman başka bir şey çıkacaktır ortaya. Kalıcı olan onlardır. Sentez dediğim zaman, böyle bir anlamda bir sentezi kastettim. Demin dikkat ederseniz Kenan Evren'le ilgili başlıkları okudum, kendim okurken şunun farkına vardım ki adamlar daha çok Kenan Evren'i değil, kendi görüş açılarını tasvir ediyorlar. Ben bunların çoğunu başlıklardan, imzaları görmeden hangi gazeteye ait olduğunu kestirebildim. Yani "Sosyete resmine milyonlar." E, herhalde bu *Hürriyet*'ten gelir diye düşünüyor insan, *Yeni Asya* gazetesinden gelecek değil. Tabii bu çok tipik bir örnek. Yani onlara malzeme olduğunuz zaman bir de onların değer empozelerinin –sizin üzerinizdeki değer empozelerinin– aracılığıyla takdime giriyorsunuz ki bu uzun çözümde sakıncalı bir şeydir. Onun için sentez dediğim zaman da sanat medyası içindeki sentezi kastettim.

H.K.- Teşekkür ederim. Bedri Baykam. Buyrun.

B.B.- Birincisi, Melunet'in dediği gibi herkes medyadan şikâyet ediyor. Fakat öte yandan herkes medyayı kullanıyor. Demin verdiğim örneğin o yüzden önemi vardı. Medyada çıkamadığı için medyadan şikâyet edenler var. Yani bir şekilde şu ya da bu sebeple. Bir de Şükrü Aysan gibi "Hayır, ben çıkmak istemiyorum" dediği için çıkmayan bir örnek var. Ben de isterim ki her sergide *The New York*

Times'da röportajım çıksın. Ama ben bunu başaramıyorum. Yani yapamadığınız bir şeyin şikâyeti var. Bir de diyelim yapılanı, kendisi yapamadığı için şikâyet edenler var. Bunu ayırt etmek lazım. Yani onun için, medyadan şikâyet ettiğini gördüğüm birçok insanın, medyada başardığı zaman röportajını görüyorum. Medya çok yanıltıcıysa hiç konuşmaman lazım şimdi. Sanatta, bir şekilde tarihte de böyle olmuştur, sanatta adalet yoktur. Sanat bir kere farklılıklar ve eşitsizlikler üstüne kurulmuştur, bu başından beri böyledir. Yani sanatta yargı hataları olur, imkân farklılıkları olur, kimi krala resim yapar ya da Modigliani gibi aç, sefil resim yapar ve intihar eder. Yani bu farklılıklar üzerine kuruludur sanat dünyası. Bunların sonucundan bir sonuç çıkar ya da çıkmaz ama, zaten siz 100 tane gence eşit imkân verseniz, eşit derecede boya verseniz, sonra asker gibi bir yaşam kurun, hadi şimdi günde 8 saat resim yapacaksınız deseniz, zaten o topluluktan hiçbir şey çıkmaz. Herkesin sanatı farklıdır, karakteri farklıdır, paranoyaları farklıdır, seçimleri farklıdır, psikolojileri farklıdır. Dolayısıyla insanların bir eşitlik dünyasında, Maoist bir dünyada eşit gömlek giydikleri, kılıf giydikleri bir sanat dünyası zaten yoktur. Ya da bu farklılıklar ve adaletsizliklerden koleksiyoncu da nasibini almaktadır. O da, kültürsüzlüğünün nasibini almaktadır. Bu konuyu uzatmayacağım, ama mesela, bugün önemli Türk empresyonist sanatçısı diye birçok resim, Türk koleksiyoncusuna kazıklanmaktadır. Çünkü diyelim 1960 imzalı, hiçbir yenilik taşımayan, 1870'de Fransa'da üretilmiş bir stilin, sırf konu değiştirerek bir şekilde uyarlanmış işleri, hele ressam yaşlı veya öldüyse tarihe de mal olarak, onlar da Evren Paşa'dan daha pahalıya satılmaktadır. Yani demek ki bir yerde bu tip hatalar da oluyor kaçınılmaz olarak. Türk koleksiyoncusu da kazıkları yiye yiye, zaman içinde bu bahsettiğimiz 50-70-100 yıl sonra belki, o da bu doğruları daha faturasını ödemiş olarak biliniyor olacak. Şimdi, Güleryüz politik sanat örneğinden bahsetti. Ne kadarını bana söyledi, ne kadarını başkasına söyledi, bilmiyorum. Şimdi benim hiçbir zaman Türkiye'de ilk politik sanatı ben yaptım diye bir iddiam olmadı. Olsa da gülünç olur zaten. Neşe Erdok hâlâ yaşıyor, onun yaptığı resimlerde ya da genel olarak toplumsal gerçekçi resimlerinde, çok politik bir yön var. Ama benim yaptığım politik sanat farklı bir politik sanat. Çünkü diyelim mekân düzenlemesi, küpürler, izleyici bütün bunları birarada sentez olarak kullanan ve de günümüzün 80'li yılların gerçeği veya benim medyayı kullanış seçimimden ortaya çıkan bir sonuç olarak da, ister istemez çok daha fazla kişinin gezdiği veya gündemi etkileyen bir sergi olmuştur

olsa olsa. Yoksa her şeyi ilk ben yaptım diye, hele bu konuda zaten olamaz. Şimdi, Genco Bey'in söylediklerine gelince de, "en çok basında tanınan sanatçı" diye çıkmışım, ben görmedim. Sanatçı, kişiliği ile vardır. Şimdi itiraf edeyim, ben buraya gelmek diye, kalkıp en meşhur sanatçı olmak gibi kimsenin bir yöntemi olamaz, kimsenin iddiası olamaz. O zaman sanatını üretemez. Mühim olan sizin kendi sanatınızla başbaşa kaldığınızda inanarak ürettiğiniz. Bu ürettiğiniz şeyi topluma ne kadar kabul ettiriyorsanız o kadar varsınız ve mühim olan gerek satmaya çalışırken, gerek basma verirken, gerek kitabını yazarken inandığınız sanatı yapmanız. Mesela, birçok galerici var baskı yapar, küçük boy resim yap, bunlar satılmıyor, milletin duvarların sığmıyor diye ama ben büyük yapmaya inanırım. Çoğunlukla büyük resim çalışırım. Hâlâ daha büyüğünü yapıyorum. Ya da erotik, politik konular. Yani bunlar da beni korkutmuyor. Ben alıcıyı korkutuyorum. Dolayısıyla, kişiliğinizle ne kadar dürüstsünüz, ne kadar barışıksınız? Ben resim satmaktan utanan bir insan değilim, ama mühim olan inandığını yapmak, kolay satanı yapmak değil. Bu çok önemli bir fark. Sanatçının bütün kariyerini belirleyen bir genel. Şimdi sanatı hiç bilmeyen bir Fransız düşünün, 1910'da ya da 1920'de. Sırf klasik resim biliyor veya empresyonist resim biliyor. Herhangi başka bir şey görüyor. Diyelim ki dışa vurumculuk görüyor, diyelim ki bir Nolde resmi görüyor. A, bak Picasso gibi yapmış diyebilir. Picasso'yu daha çok tanıyorsa, o kişilerin kültürsüzlüğü ile ilgili bir şeydir, klasik resim dışında tek bildiği şey belki Picasso'dur ve gördüğü her şeye Picasso diyebilir. Ya da Türkiye'de uzun süre birçok insan Picasso dışında bir de Dalí'yi biliyordu. "A sen klasik resim mi yapıyorsun, yoksa Dalí gibi deli şeyler mi yapıyorsun?" diyorlardı. Biz o dönemlerden geçtik. Bu, karşımızda her kişinin, gördüğü her motorlu taşıta "a, bak bu da motorlu taşıt" demesi. Çünkü bilmiyor ki bu Ferrari mi Buick mi? Bilmiyor adam. E, bir yerde bu kültürsüz kişi de kalkıp bu ortamda kendi kriterlerine, diyelim öyle bir hata yapıyorsa gençlere karşı, o hakikaten üzücü bir şey ama kaçınılmaz bir şey ve tarihte de hep olmuştur. Ama zaman bunu temizler. Bir şekilde tam tersine ben genç Türk resmine inanan bir insanım. Yazılarımda genç Türk resmine güvendiğimi ve bugün Türkiye'de Batı'da üretilen sanatla aynı düzeyde sanat üretildiğini savunan bir insanım. Kendim genç Türk ressamlarından iş toplayan bir ressamım, yazılarımda da Türk genç sanatçısına bu güveni, topluma vermeye çalışan bir insanım. Ama o tip sosyolojik kültürsüzlükten gelen hataları ben kontrol edemem.

H.K.- Teşekkür ederim. Canan Beykal'ın bir sorusu vardı.

İZLEYİCİ Canan Beykal- Şimdi burada, medyanın çifte anlamda kullanışı söz konusu. Bir tanesi toplumla ya da kitleyle sanatçı arasındaki ilişkiyi, ya da o sanatçının lehine, yani tanıtımına, şöhretine sağlayabilecek pozisyonda kullanıyor. Ben başka anlamda medyadan söz etmek istiyorum. Çünkü bu anlamda medyanın kullanılması sanattan başka her şeye yarayabilir. Yani kişiliğin öne çıkmasına yarıyabilir ama, sanat adına yaramaz. Örneğin ekonomistlerin kendi medyaları vardır. Gerçekten de bir topluluk halinde bu ilişkilerini kurarlar. Mesela *Dünya* gazetesi bir ekonomi gazetesidir. Biz haberdar değilizdir, ama bütün ekonomistler birbirleriyle haberdardırlar. Ve bir ortak çok özel bir alanın medyasını oluşturmuşlardır. Bizim esas eksiğimiz galiba, diye düşünüyorum bu güncel ve her şeye yönelik medyanın, sanat adına değil sanatçılar adına kullanımı söz konusu olabilir. Ama bizim esas eksiğimiz, sanatın topluma, iyi, bir yerde sağlıklı ulaşabilmesi için esas olan şey, bu sanatçı topluluğunun kendine özgü medyasını yaratmasıdır diye düşünüyorum. Bilmiyorum, ne derler arkadaşlar.

K.İ.- Ben aşağı yukarı bunu demeye çalıştım, ama şimdi Bedri Baykam'ın son söyledikleri ile bir an tereddüde düştüm, bağışlayın. Genç Türk resmine inanırken –ben de inanıyorum da– bunu medyanın bir parçası olarak mı söyledi, samimiyetle mi söyledi bilemiyorum. Ben bir kuşku duydum. Şimdi, sanatçı kişilik dendi. Arkadaşımızın yönelttiği eleştiri de oydu yanılmıyorsam. Sanatçının kendi kişiliği ile sanatındaki kişiliği çok farklı şeyler olabilir. Bunun yüzlerce örneği vardır. Hemen size bir örnek verip geçeyim. Cézanne dünyanın en tutucu, en gerici adamıdır kişi olarak. Zola'yla Dreyfus davasından bozuşmuştur. Dreyfus'un tarafını tuttuğu için. Bütün derdi Legion d'honneur nişanını alabilmektir. En sonunda derler ki, sen bu ailevi ilişkilerinle nişanı alamazsın. Metres hayatı yaşadığı kırk yıllık kadınla evlenir, bu nişanı alabilmek için. Ama resimde yaptığı şey bambaşka bir şeydir. Hatta bunu çok ileriye götürüp derler ki; Cézanne'nın resimde yaptıklarının bu kadar devrimci anlama geleceğini bilseydi eğer, resim de yapmazdı. Vazgeçerdi bundan. Şimdi medyanın böyle bir tehlikesi var. Baykam'a yöneltildiğini hissettiğim eleştirinin bu yanı var. Sanatında tutarlı olan, ortaya konulan kişilikle, kişinin kendi kişiliği çok farklı şeyler, örnekler olabilir. Demin bir başka örnek daha verdi. Ben kişileri yakından tanıdığım için değinmekte bir sakınca görmüyorum. Dedi ki Şükrü Aysan medya ile hiç ilgilenmez. Hayır efendim, siz onun sanatçı dosyasını gördünüz mü? Medyada en ufak ne çıkmış-

sa içindedir. Benim yok, ben başka yerlerden toplamak zorunda kaldım. Orada sorun diş geçirebildiğin medyayı bulmaktır. Bulduğu zaman adam hiç sakınmaz. Burada tek kişi adı verdim diye tek kişiyi kastetmiyorum. Öyle bulsam, belki ben de sakmmam yani. Bu başka bir şey kendi özel medyamı bulsam... Ama *Milliyet* gazetesinde çıkacak kış, baş açma beni çekmiyor. Sanatın gerçekten tartışıldığı medyaya varım. Öyle medyanın peşine ben de düşerim. Bakınız akademide şöyle bir örnek yaşandı geçmişte. Bir arkadaşımız kalktı dedi ki "ben sanatta bilimsel anlamda bir ilerleme olduğuna inanmıyorum." Bu akademide 7-8 kişinin bu arkadaşımızın üzerine yürümesine yol açtı. Ne yürüyorsunuz? Tartışalım, olur mu olmaz mı tartışalım. Bunu basında tartışalım. Kurum baskısıyla, sindirmekle olmaz bu iş. Kastettiğim şey bu. Sizler kapalı kapılar ardındaki baskıları benden iyi biliyorsunuz. Bu baskılar açığa çıksın, bunu tartışalım. Ben ayrıca şunu da söyleyeyim. Ben Bedri Baykam'ı uygar buluyorum. O benle bir masada oturuyor. Oturamayanları getirelim. Dakika başı rektörlüğe dilekçe döşenenleri getirelim.

H.K.- Teşekkür ederim. Evet Bedri.

B.B.- Şimdi birkaç noktaya temas etmek istiyorum. Baştan değil, sondan başlayayım. Kemal Bey'e, ben her şeyin demokratik olarak tartışılmasının faydalarmı özel hayatta da sanat hayatında da kabul ediyorum. Ama yeter ki tartışma üslubumuz, şuradaki kadar medeni olsun. Bazen bazı arkadaşlar, yazılarda bazı dozları kaçırıp, bazı huzursuzluklar veya çalkantılar çıkarabiliyorlar. Yoksa tabii ki tartışmanm ancak diyaloğa ve demokrasiye büyük bir faydası var. Benim genç Türk resmine güvendiğim ve bugün Türkiye'de yapılan bir grup sergisi bugün Amerika'da yapılandan farklı değildir ve bu çok sevindirici bir olaydır ve bu gençler kopya ettikleri için Batı'yla aynı şeyi yapmamaktadırlar. Ben buna da inanıyorum. Benim atölyemin olduğu manastır binasında, alt katta, mahzende Taner Ceylan diye genç bir ressamm resmi var.

İZLEYİCİ M.G.- Bedri, bırak şimdi bunları.

B.B.- Bir dakika, bir dakika. Ben kimsenin lafını kesmedim, lütfen. Ben çok itiraz ettiğim şeyler dinledim, ama kimsenin lafını kesmedim. Önce bunu öğrenmemiz lazım.

H.K.- Evet Bedri'ciğim, ben senden yanayım devam et.

B.B.- Mesela genç bir arkadaş Taner Ceylan. Çok hoşuma gitti resmi, sergisi hoşuma gitti, asış tarzı hoşuma gitti, hakikaten gidin, görün genç bir sanatçının işlerini. Fakat genel olarak ben Türk sanatının çizdiği rotadan çok memnunum. Çünkü Türk sanatı Batı'ya

karşı bir bağımsızlık ilan etmiş durumda. Bu bağımsızlıkta sen istediğin kadar düşün, istediğin kadar bunu doğulu değil de, istediğin kadar taklit de, ne dersen de, ben bunu yapıyorum ve inanıyorum diyen birçok genç var. Şimdi, arkadaşa bir başka detayda cevap vermeyi unuttun. Biraz ona değineyim. Ben diyelim sanatımla değil de genel kişiliğimle çok tanınıyorsam, bunun iki tane açıklaması var. Birincisi, ben sanatımla da tanınmak için herhalde çok belgesi olan bir adamım. Bir insan gelip benle sanatım hakkında konuşabilir, sanatım hakkındaki söyleşilere gelebilir, sanat üzerine yazdığım makaleleri okuyabilir, kitapları okuyabilir. Bu bilgileri edinmek için –demek ki gereğinden fazla belge var– dolayısıyla isteyen o bölümü alabilir. O bölüm ortada yok, öyle bir içerik ortada yok diye bir şikâyette kimse bulunamaz. Çünkü bu gerçek değil. Bu veriler gereğinden fazla var. Ama diyelim ki medya benim x, y, z gibi konulara bakışımı da öne çıkarıyor. Bu, medyanın kendi seçimi, çünkü medya satması lazım, çünkü medya benim, Amerikan dışavurumculuğunun Alman dışavurumculuğundan farkları üzerine vereceğim bir demeci manşet yapmak istemiyor. O medyanın seçimi, siz ona illa gelemezsiniz, ya da ben mesela, yaptığı sanat, yaşadığı hayat veya hayat seçimleri ile bu başka bir tartışmanın konusu. Belki başka zaman, başka yerde bireysel olarak da, genel olarak da konuşabiliriz, benim yaptığım resim ile kişiliğim arasında bence fazla fark yok. Derler ki acaba bu kız bu erkeğin tipini mi beğeniyor, kişiliğini mi beğeniyor? Bu farklı bir şey değil ki! Siz neyseniz o sunuz. Yani benim kişiliğim zaten resmimde de var, suratımda da var, elimde de var, o bir bütün. Dolayısıyla medya sanatçının kişiliğini öne çıkarıyor tamam, medya Dalí'nin de kişiliğini öne çıkarıyor, Picasso'nun da kişiliğini öne çıkarıyor, Andy Warhol'un da kişiliğini çıkarıyor. Bu da zaten ilk defa olan şey değil ki medya zaten sanatın, sanat dergisine konsantre olan, sanat tarihsel analizleri dışında sanatçıyı zaten alıp dağıtan, konuşan ve dolayısıyla ilgiyi çeken insan. Yoksa ben sırf Amerikan soyut dışavurumculuğu üstüne üç tane demeç ve beş tane makale yazsam zaten sokaktaki insanı sanatla uğraştırmayı başaramam. Çünkü neden bahsettiğini anlamadığı bir konuda sayfayı çevirir o kadar. Benim kişiliğimin, politikaya, sosyal olaylara, medyaya açık olmasını, bazı insanların neden kendilerine dert ettiklerini anlamıyorum, çünkü arzu ederlerse, kendileri de aynı şeyi yaparlar, arzu etmiyorlarsa, zaten bir sorun yok. Benim gerçek kişiliğim ve sanatsal kişiliğim tam bir özdeşleşme içindedir ve en sevdiğim tarafım, hesabını veremeyeceğim faturam yoktur arkamda, sonuna kadar tutarlıyımdır. Batı'da

da medya sanatçıyı, sanatçı medyayı kullanır, ama Türkiye bunlara yeni alışıyor. Bundan on yıl önce de sergilerimin katalogları dedikodu konusuydu, bugün genç, yaşlı, herkes aynı şeyi yapıyor. Demek ki bir dönem sonra tutuculuklar yeniliyor. Hem ben medyada çıkıyorsam, babam dev bir gazete veya holding sahibi olduğu için çıkmıyorum. Yaptığım işler veya söylediğim laflar ilgi çektiği için çıkıyorum. Medya kimseye durup dururken çiçek vermez.

H.K.- Teşekkür ederim. Siz buyrun hanımefendi.

İZLEYİCİ Fikriye Yılmaz- Ben sanatla alakalı bir insan değilim. Belki de haddim olmayarak böyle bir grup içinde konuşuyorum, ama konunun çok dışında olduğum için şu konuşmalardan anladıklarımı anlatmak istedim yanlızca. Ben aslında genetik doktora öğrencisiyim, sanatla hiçbir alakam yok. Benim şu konuşmadan algıladığım, iki konuşmacının da anladığım kadarıyla Kemal Bey akademisyen olarak gözüküyor, bilemiyorum, yanılıyor olabilirim, Bedri Bey de akademisyen olmayan sanatçı grubunu temsil eden bir insan, belki fazla bir uçtan gibi. Ben şunu öğrenmek istiyorum. Sanatla direkt ilgili olmadığım için bu işi kitaplardan ve basın yolu ile takip edebileceğime göre, yani sentez dediniz ve sentezden bir yere varamadık. Yani sentezden akademisyenlere veya sanatla ilgilenen insanların arasında ulaştıracağı bir sentez lafına geldik. Yani bu sentezin bir şekilde halka, yani benim gibi insanlara yansıması olabilecek mi? Ben onu öğrenmek istiyorum. Bir de şunu söylemek istiyorum; bir de burada medya lafı bence çok anlamsız bir şey. Yani medyayı, sanatla ilgili medya, medyanın her konuda saptırması var. Dolayısıyla medyayı da kontrol edemiyeceğimize göre, medyayı bir kriter olarak almamız çok yanıltıcı bir şey. Medya söz konusu olunca, tabii ki Bedri Baykam medya için çok ilginç bir karakter olarak ortaya çıkıyor. Çünkü yaşantı olarak, sanat olarak, *Cumhuriyet*'i ilgilendiriyor. Sosyal yaşantı olarak *Sabah*'ı, *Bugün*'ü, yani her gruba hitap eden gazeteye haber olabilecek kişilik özelliğine sahip benim gördüğüm kadarıyla. Ama Kemal Bey hakkında hiçbir şey duymamıştım. Bedri Bey'in en azından süper çocuk olduğuyla ilgili bir şeyler hatırlıyorum medyadan. Demek istediğim o ki, yani ben Bedri Bey'in de çok abartılı galiba hazır bir şekilde konmasını istemiyorum. Yani çarpıtılmış bir şekilde konmasını istemiyorum. Kemal Bey'in düşüncesi içerisinde de yani ufak bir akademisyen grubu veya daha söz sahibi bir grubun sansürden geçen sanatını da istemiyorum. O da çok kötü bir şey. Çünkü akademisyenler arasında birçok şey elenir ve de sivrilen uçlar hemen kütleştirilir. Çünkü ben üniversitede çalışıyorum. Bir gün hoca olacağım, belki ol-

mayacağım, bilmiyorum. Zaten bu ortamda hoca olmak da pek mantıklı değil. Yani bu işin ideali nedir? Türkiye'de olabilecek ideali nedir? Dünyada buna insanlar ne yapıyorlar ve herkes kendi başına bir ucuna çekip öyle mi devam ediyor bu? Bizler de bir şey öğrenmek için elli tane şey mi okumak zorundayız? Ama bir şey öğrenmek için elli tane şey okumaya benim vaktim yok. Kaldı ki hiçbir insanın yok. Ama bir insan olarak sanata da, politikaya da v.s. yabancı olmak istemiyorum. Çünkü insan olduğum için bunlar beni belli ölçülerde ilgilendiriyor ama, biz doğru bir şeyi nereden okuyacağız veya nasıl öğreneceğiz? Bu kadar küçük bir gruba nasıl ulaşacak bu insanlar? Medya olmadan bu da mümkün değil. Dolayısıyla medya ile de barışık olmak zorundayız. Medyayı doğru kullanmak zorundayız. Eğer bir sansür veya sentez olacaksa, belki medyayı kullanmada bir şey olabilir. Açıkçası nedir önereceğiniz, onu merak ediyorum. Teşekkür ederim.

H.K.- Arkadaşımızın sorusu yanıtlanmış bir soru gibi geldi bana.

K.İ.- Bir nokta ilave etmek gerekir. Yanlış anlaşılmış, ben akademinin sansürünü, akademisyenliği falan –kendim akademili olmama rağmen– katiyen savunmuyorum. Bu masada da eleştirdim, tam tersi. Türkiye'de bu olayı benim kadar eleştiren yok. Geçmişte akademinin ne kadar kendi içinde kapalı bir kutu gibi hareket ettiğini benden daha fazla eleştiren olmadı. Bugün de kesinlikle savunmuyorum. Bir sentez varsa, zaten akademi de, kendi gücü çapında bu sentezin bir parçası olacaktır. Böyle bir şey kesinlikle söz konusu değil ama siz önünüze sanat olgusunun bir draje olarak konmasını talep ediyorsunuz, ben öyle çıkardım bütün konuşmanızdan. Şunu demediniz mi: "Benim o kadar vaktim yok." Elli tane sanat dergisi karıştıramam. Zaten meşguliyetim var, ben bu sanatı nasıl öğreneceğim. Katıldığınız oranda öğrenirsiniz. İşte gelmişsiniz, katılmışsınız panele bu oranda belki bir şeyler alırsınız. Bu size başka türlü bir draje gibi sunulamaz. Çünkü kendi içinde çok derinliği olan bir olay. Ben burada çok tarihe girmedim. Bir Duchamp'ın *Pisuar*'ının üzerine yazılan 50.000 tane kitaptaki 50.000 tane ayrıntıyı benim kadar ya da arkadaşlarım kadar bilmek istiyorsanız bu işin içine yüzde yüz girmeniz gerekir, başka çaresi yok. Draje talep ediyorsanız basından aldığınız kadarı da draje zaten. O da tedavi etmez.

H.K.- Bedri Baykam siz bir şey söylüyor musunuz?

B.B- Medya gerçeğinde, belki hanımefendinin bu gece merak edip buraya gelmesinde bile, şimdiye kadar şu ya da bu şekilde

medya kulak dolgunluğunun bir faydası olmuş mudur?

İZLEYİCİ Ş.Y.- Hayır kesinlikle.

B.B.- Her toplantıya geliyor musunuz?

İZLEYİCİ Ş.Y.- Hemen, hemen.

B.B.- O zaman siz örnek bir entelektüelsiniz. Sizi ayrıca tebrik ederim. Fakat genel olarak bir yerde konu, medya gücünün, gerek sanat anlatımında, gerek sosyal, politik yaşantıda sonuçta o kişi tarafından hangi samimiyette ve nasıl kullanıldığıdır. Yani sonuçta gerek olayın ne olduğunu aktarmada gerek daha sonra, bir şöhret elde edersiniz, o şöhreti ne yapmaya kullandığınız da medyanm bir yerde faydasını başka türlü kullanma ihtimaliniz olur. Yani bir yerde siz çok ünlü bir şarkıcı ya da belediye başkanı veya bir film artisti olmuşsanız, bunu yainız ününüze ün katmak için kullanıyorsanız, yainız film başına daha çok para almak için kullanıyorsanız, belki o zaman medya sizi siz yapmayı kullansanız da olur ya da olmaz. Ama belki bunları ya da sürekli negatif açıdan ele aldığımız medyayı ya da ünü izleyicileri çoğaltmak dışında o medyayı kullanarak bir yere gelen insanların o saatten itibaren kendilerinin medyayı nasıl kullandığında politik ve sosyal gerçeklerde ki kullanabilirsek bir adın daha atmış oluruz.

H.K.- Teşekkür ederim. Değerli konuklar 2.5 saati geçen bir süredir tartışıyoruz. Konumuz medya ve sanat çerçevesinde döndü dolaştı ama herkes oturduğu yerden oturduğu gibi kalkıyor. Çünkü karşılıklı görüşler birbirini üretemediler. Bence, o kemikleşmeyi korudular. Sonuçta ben, şöyle düşünüyorum. Aslında her olayın çok farklı açıları var. Ben doğrusu medyanm bir iletişim aracı olarak mutlaka olumlu kullanma olanakları vardır ve kullanılmalıdır diye düşünüyorum. Öteki yandan, medyanm sanatçıyı, sanatının önüne çıkarmasını da biraz riskli buluyorum. Ama Türkiye'de bir gerçek var. Türkiye'de medyada kendi raconunu, kadrolaşmasını tayin etmiş değil. Yani Kemal İskender'in söylediği, sadece sanat basmmdaki gelişmelere değil, normal günlük basındaki gelişmelere de ihtiyacınız var. Yani onunla ilgili alanlarda, sanat sayfalarında ciddi uzmanların olması lazım. Onun için medyanın zaman içerisinde Türkiye'de kendini üretmesi bir beklenti olabilir ve buna katkı getirmek bizim görevimiz. Öteki yanda medyanm izleyiciyi çoğaltıcı yanına da engel koymamak gerekir diye düşünüyorum. Size ve değerli konuşmacılara çok teşekkür ediyorum.

tuval resmi/enstalasyon

22 Şubat 1994

Yönetici: Ali Akay

Konuşmacılar: Canan Beykal, Mehmet Güleryüz

Ali Akay- İyi akşamlar, bugün Enstalasyon ve Tuval Resmi üzerine konuşacağız. Zannediyorum ki bir yirmi sene evvel olsaydı, diyecektik ki; tuval resminden enstalasyona bir geçiş var. Marksizmin etkisiyle, tarihin etkisiyle ilerleyen bir tarihten bahsettiğimiz zaman, bir yerden bir yere giden zaman içinde bir geçişten bahsetmek mümkün olacaktı ve diyecektik ki, Pentür öldü. Enstalasyon başladı. Böyle bir şey söylemek mümkün olacaktı. Fakat, bugünkü söylem içinde zannediyorum, böyle bir şeye pek imkân yok. Böyle bir şeye ne felsefi olarak imkân var ne de işlere baktığımızda verebileceğimiz örnekler. İki taraftanda örnekler göstermek mümkün. Şimdi, sanat sözcüğü, –yani art anlamında– sanat tarihi içinde çok garip bir yere sahip, eski Yunan'da biliyorsunuz ikiye ayırıyorlar. Mekanik sanatlar, bir de liberal sanatlar. Mekanik sanatlar deyince aklımıza bizim bildiğimiz sanat nesneleri geliyor. Pentür, heykel, mimari ama bunun yanında tarım da var. Mesela, elbise dikmekte var. Liberal sanatlardan bahsettiğimizde ise, o zaman, söz konusu olan şey ise fikirle ilgili olan bir şey. Bunun yanında bir estetik sorunu var. Yani enstalasyon ve tuval resmi arasındaki ilişkide ikisininde bir estetik sorunu var. Sanatın ne olup olmadığını ikisi de sorguluyor. İkisi de belki sanatın ölümünden bahsediyor veyahut asla sanatın ölmeyeceğinden bahsediyor. Bu ikisi de mümkün, ikisi için de; çünkü sonuçta her ne kadar bir şeyin öldüğünden bahsetsek de, hiçbir şey ölmüyor. Zaman içinde; ne felsefe öldü ne sosyoloji öldü, ne sanat ölecek. Bu, sanatm öldüğünün tarihi çok eski. Birinci yüzyılda İsa'dan sonra eski plin sanatın öldüğünü iddia ediyor. Daha sonra; zaten Hegel bunu bitirdi. Bütün bunlar birinci yüzyıldan on dokuzuncu yüzyıla gelen bir çizgi içerisinde ve bu güne geldiğimizde hiçbir şeyin ölmediğini görüyoruz. Yani bir yandan özellikle post avangardlar döneminde, transavangardlar döneminde birtakım isimlerden bahsetmek mümkün. Shnabel, Kiefer Clémente vb. Bütün bunlar hâlâ pentür yapıyor. Diğer yandan video ile birlikte, imaj ve tuvallerle birlikte yeni bir dünyaya, yeni bir algılama biçimine doğru gidiliyor. Böyle

bir ortamda hiyerarşinin var olup olmadığını sorduğumuzda kendi kendimize, bugün, zannediyorum. İki konuşmacı da aynı fikirde, bir yerden bir yere geçiş yok. Aynı zamanda hiyerarşi yok. Çünkü biliyorsunuz Hegel, sanat tarihi içinde, Estetik kitabında malzemesi ağır olandan hafif olana doğru gittiğinde, yükselmekte olan bir estetik anlayışını algılamıştır. Yani, müzik heykelden daha estetikti. Çünkü daha dinseldi. Mutlak dine daha yakındı. Bunun yanında yine bu içişleri içinde sembolikten klasiğe, klasikten romantiğe geçildiğinde, romantik sanat sonuçta mutlak dinle birleşiyordu ve sanatın son noktasını belirtiyordu. Bugün, aynı şekilde, enstalasyon ve tuval resmi için böyle bir hiyerarşiden bahsetmenin mümkün olduğunu sanmıyorum. Ben daha fazla sözü uzatmadan önce Canan Beykal'a sözü vermek istiyorum.

Canan Beykal- Bana verdiniz sözü, ama aslmda tuval resminden başlamakta yarar var, diye umuyordum. Yine de kadınlığın getirdiği öncelik hakkını da kimseye kaptırmak niyetinde değilim. Burada şunu bekliyor izleyiciler sanırım. İşte tuval resmi/enstalasyon; al gardını bakalım. Aslmda daha iyi bir önerim var, hazır Ali Akay'ı bulmuşken, Mehmet'le birleştirip, onu çapraz ateşe alalım. Şimdi, enstalasyon terimi sanatsal anlamda ülkemize girdi, ama bana siyasal, toplumsal bir çağrışımda bulunuyor bu terim. Avangard terimi gibi değil tabii. Avangard tam sözlük karşılığı olarak askeri bir terim; önde savaşan, önde giden, akıncı yani. Enstalasyonun sözlük karşılığında böyle bir tanım yok. Enstalasyon Türkiye'de "yerleştirme" olarak dilimize çevrildi bir anlamda, öbür taraftan da "sergi" yerine kullanılmaya başlandı. Bazen basında görüyorum çünkü, "enstalasyon sergisi" diye. Yani sergi yerine enstalasyon denilmeye bile başlandı. Üç boyutlu, mekânla daha ilişkili işlerin "sergi" terimiyle pek uygun olmadığı düşünülüyor. Şimdi benim kullanmak istediğim bir başka tanım var. Bu tanım "alan kurgulaması" tanımıdır. Buna çok yakın bir tanımı (burada tarihsel bir belgeleme adına söylemek istiyorum). Ergül Özkutan 1987 yılında yaptığı bir sergide "yerleştirme" tanımının yeterli olmadığından kullandı. Gerçekten de, "yaşam alanını kurgulamak" bana daha yakın geliyor ve işte bu yüzden de siyasal, toplumsal bir çağrışım oluşturuyor enstalasyon bende. Çünkü bir yaşam alanının elverişsizliğinden dolayı, bir yeni yaşam alanı bulmaya benziyor bu. Yani bir sanat nesnesi bir yeni yaşam alanı buluyor kendine. Bu da galeri mekânı, ya da açık hava olabiliyor. Buradan, bu toplumsal ve siyasal çağrışıma gelince özellikle günümüzde örneğin: doğanın yok olmasından dolayı hayvan ve canlı türleri yeni bir yaşam alanı bul-

mak için başka yerlere gidip, orada yeni bir yaşam alanı kuruyorlar. Bitki örtüleri keza öyle. Bu tabii insanlar için çok daha etkili bir şey. Biliyorsunuz bir başkası diğerlerinin yaşam alanını kısıtlayıp yaşanmaz hale getirdiği zaman, o insanlar ya zorunlu göçle, ya da bir devlet siyaseti olarak göç ederek yeni bir yaşam alanı bulmak zorunda kalıyorlar. Tıpkı sanat nesnesinin, yaşayacağı alanla uyumu ya da kuracağı diyalog gibi, bir yeni yaşam alanına kavuşuyorlar. Bana bu tanım; yani bir yeni yaşam alanını kurgulamak, yerleştirme ya da sergiye tekabül eden anlamından çok daha yakın geliyor. Mekânın insanlar için çok önemli olduğunu söylemek istiyorum. Şimdi bir de şu var, biraz sonra vereceğim örneklerle Mehmet'ten rol çalacağım, "o yer" diye bir kavram çıktı enstalasyonla beraber. "O yer" demek bu yaşam alanı dediğim olayla da çok bağlantılı. Yani bir sanat nesnesini "o yer için" özel bir "yer" için yapıyorsunuz. Ama "o yer" sözü ve mekân meselesi işin içine girdiği zaman, enstalasyon hiçte böyle çok yeni bir olay gibi gelmiyor bana. Birkaç örnek vermek istiyorum, "o yer için" yapılmış sanat eserleri var. Örneğin; Michelangelo'nun *Davud*'u. *Davud*'u, biliyorsunuz açık bir alana dikilecek Floransa'da Piazza Signoria'ya ve Michelangelo "orası için" yapıyor bunu. Fakat hem Michelangelo'yu kıskananlar açık havada, arazide görünmesin diye, "bunu kapalı bir yere koyalım" diyorlar. Çok iyi bir eser ve diyorlar ki "bu yağmurdan, kardan, çamurdan etkilenir, bunu koruyalım". Fakat Michelangelo diretiyor ve diyor ki "yağmura, kara, çamura, fırtınaya dayanacak kadar gençtir *Davud*. Tabii sonradan *Davud* korunmak üzere müzeye kaldırıldı, kopyası bulunuyor şimdi. Michelangelo "o yer" için onu yapıyor. O yer için çok tipik bir örnek daha düşünüyorum. Biliyorsunuz, Tutankamon'nun mezarı açılırken, arkeologlar birtakım lahit odaları buluyorlar. Fakat düşündükleri ünlü Tutankamon'nun esas odası bulanamıyor. Yani tatmin olmuyorlar bulduklarından. Mezar soyguncularına karşı sahte mezar odaları yapılmış orada. Ama bir şey daha dikkatlerini çekiyor, bir heykel alışılmışın tersine, yüzünü görmemiz gerekirken, bu kez arkasını bize dönmüş, duvara yüzü dönük ve kollarını açmış bir şekilde duruyor. Yani izleyeni kucaklayacağına, bir duvarı kucaklıyor bu heykel. Bu çok dikkatlerini çekiyor ve sonunda bunun bir şeyi koruduğu düşünülüyor. Gerçekten kollarını açmış olarak Tutankamon'nun mezarını koruyor. Yani o heykel "o yer" için yapılmış bir heykel. Tabii birkaç tane daha örnek verilebilir bu konuda. Resim kökenlilerin mekân sorununu hiç kuşkusuz çok zihinsel bir mesele gibi kavradıklarına inanıyorum ve kavramaları da gereklidir diyo-

rum. Üç örneğim var. Bunlardan iki tanesi çok belirli, bildiğimiz örnekler. Bunlardan bir Van Eyck'ın *Arnolfi'nin Evlenmesi*, bir evlenme töreni! Burada müthiş bir mekân sorunu vardır. Ve bu resimden sonra ayna imajı; dış mekânı iç mekâna, resim mekânına taşımak için bir uyarıcı nesne gibi kullanılır, ve biliyorsunuz sadece dışbükey aynayı oraya koymakla kalmaz Van Eyck; aym zamanda olaya tamk olduğunu belirtmek için "1434 Van Eyck buradaydı" diye yazardı. İkinci bir örnek çok daha komplike bir sorunu taşıyan, çok çoğul mekânsal ilişkileri getiren Velázquez'in *Las Meninas*'ı (Nedimler) var ki, gerçekten son derece zihinsel bir mekân diyalektiği sunan bir resimdir. Ve orada öyle çok mekânlar vardır ki sizi dış mekândan içeri alırken, birdenbire ressamm yerinde duran kişi olarak sizin, tablonun içinde, yani irreel mekânda sizin dıştaki gerçek mekânı algıladığınızı anlatır. Böyle gidip gelişler vardır. Ayrıca bununla da yetinmemiş Velázquez, birde arkadan bir kapı açıp, tablonun dışında olduğunu düşündüğü bir mekândan bir adamı içeri sokmak üzeredir. Yani mekân meselesinin aslında ressamm her zaman büyük problemlerinden olduğuna inanıyorum ve bu örnekleri vermemin nedeni de, ressamlar gerçek mekânı yakalamak için yanılsamanın tuzağına da düşmüşler tabii. Çünkü resmin derinini, gerçek mekânı derinde, yani irreelde reeli verebilmek için yanılsama dediğimiz ya da çizgisel perspektif, atmosferik perspektif gibi. Daha sonra da tabii, hem madde yanılsaması, hem perspektif yanılsaması gibi, son derece zihinsel ve gerçekten resmin belki de en temel problematiklerinden biriyle buraya ulaşmışlar. Fakat, ben bunu daha tipik bir örnekle sonuçlandıracağım. Gördüğüm zaman beni çok şaşırtan ve onun hiçbir zaman baskısından, röprodüksiyonundan, anlaşılamayacağına inandığım bir resimdir. Bu da Leonardo'nun *La Cena*'sıdır. *La Cena*'yı ancak o mekânda görmeniz gerekir. *La Cena*'nın mekân meselesi, ne ayna koyarak, ne birtakım oyunlarla oluşturulmaz. Son derece sade bir resimdir. Uzunlamasına bir derinlik, enlemesine bir masanın önünde üçer gruplar halinde İsa'nın havarileri oturur ve orada "bir tek an" vardır. İsa derki; "gerçekten size söylüyorum ki içinizden biri beni ele verecek", İşte bu an! Çok yalın bir resim, olağanüstü bir kişinin resmi ama o mekâna girdiğiniz anda, Leonardo'nun problematiğinin ne olduğunu anlıyorsunuz. Ve belki de ilk enstalasyon fikrini o düşünmüş diye düşünüyorum. Mekân çok yoksul bir mekân, uzunlamasına bir mekân, sağ taraf sağır duvar ve soldan ışık alan ve çok karanlık bir yer. Çünkü tablo harap olmasın diye ışık yok. Sol taraftan aldığı ışık, sağır duvarlarda pencerelerin gölgelerini oluşturuyor. Aym

uzunlamasına bir mekânı Leonardo'da görürsünüz. Ve Leonardo'nun tablosundaki ışık, buradaki pencerelerden aldığı ışık ve aynı olayı, bu mekândaki gerçek olayı oraya yansıtıyor. Şimdi bu üç örnek şunu anlatıyor ki, gerçek mekân dediğimiz olay ressamın en önemli problemlerinden biri olmuş ve bu mekânı; hep o irreel resim düzleminde, resim mekânında, daha reel kılabilmek için yanılsamaya başvurmuş. Ama ondan sonra tabii birtakım şeyler değişecek; ben burada keseyim, diyorum.

A.A.- Tamam. Zaten sonra bir soru soracağım bununla ilgili. Çünkü o mekân, o an meselesi ile enstalasyon arasındaki ilişkiyi tekrar bir sorgulamakta yarar var zannediyorum. Tabii anlaşıldığı gibi aslında bir enstalasyonla pentür arasındaki bir zaman mekân sorunu yokmuş gibi gözüküyor, ikisi de mekânı tutuyorlar. Şimdi mekân zaman konusunda, tuval resmi ne durumda Mehmet Güleryüz?

Mehmet Güleryüz- Tabii Canan'm resim kökenli oluşu, kendi sanatını oluşturmada ve değerlendirmelerinde hiç bir zaman göz ardı etmediğine benim şahit olduğum noktadır. Çok kritik bir konu ben buradaki public'in, konuşmaya zaman ayırmalarında da anladığım kadarıyla oldukça ilginç bir yanı var, onlar için de. Tabii çoğunluğunu sanatçıların oluşturduğu bir topluluk, dolayısıyla buradaki konuşma bize bazı rahatlıklar sağlıyor, en azından müşterek bir dil meselemiz var. O noktada sizlere güvenle bazı çok spesifik tabirleri kullanmak, sizin bilgilerinize dayalı olarak, sanat tarihinde hızlı geçişler yapardı. Belki zaman kazanırız; bazı şeyleri atlarsakta (tabii sizin keskin gözlerinizden bunun kaçmayacağını bildiğim için), artık bu konuşmanm zamanma ve bizim oldukça yüklüce şeyleri cevaplamaya kalkma, cesaretini göstermemize verirsiniz. Demin söylendiği gibi, üzerine önemle basılan şey; bir hiyerarşinin olmadığı meselesi ki; kanımca hemen hemen herkesi işin bu yanı ilgilendiriyor. Yani peygamberin arkasından gelen bir peygamber gibi, İslamiyet kendinden önce gelen dinleri kabul eder ve onun tamamlayıcısı olarak Hz. Muhammed'i biz kabul ederiz. Ama bütün peygamberleri sayarak. Burada da enstalasyon, şu anda anladığım kadarıyla; geçmiş bir dini sayarak yerini almak istiyorsa, iyi olur. Zannederim Ali Akay Bey'inde bahsettiği gibi bir gelen bir diğerinin hükmünü ortadan kaldırır mı? Bizim sanat toplumumuzda bu böyle olur gibi gözükür. Zaten biz galiba bu konunun, bu noktasıyla ilgiliyiz. Bunun medyada sunuluş halleri ile, anladığım kadarıyla en atik ve en ileri davrananlar, hatta bu işte büyük sadeleştirme yaptıklarına inananlar, meselenin noktasını koyduklarma inandır-

mak için, büyük gayret sarfediyorlar. Belki bazı konulara aşina olmayan çevrelerede, belki böyle bir zannı uyandırabiliyorlar. Ama aslında bu muhakkak ki böyle değil. Çünkü her şeyden önce, sanat dünyasında, sanat olaylarının oluştuğu, kurulduğu, bozulduğu arenalarda, düşüncenin hakikiliği önemlidir. Bugün pentür resmi içinde insanın zannediyorum, zekâsının limitli bir alanda yaratacağı ve oluşturacağı meseleler vardır. Bunun örneklerine sıkça rastlıyoruz. Yine de son derece açılımcı bir sanat tavrı. Belli sınırları yadsıyan ve kaldıran "bütün malzemelerin" hatta görülmeyenin de katıldığı, yeni deneyim alanlarındaysa; yine meselenin gelip gelip dayandığı nokta; zekâ bütün geçmişle ilgili bilgi ve yeni düşünce meselesine dayalı. Burada atlanmaması gereken çok önemli bir şey var. Politik yaklaşım, sanat bir politik oluşumdur. Yani sanatın nedenleri ve varlık nedeni tümüyle politiktir. Çünkü kişi politiktir, toplum politiktir. Dolayısıyla istediğiniz kadar reddedin, her mesaj, her davranış, her işaret politiktir. Bu belki son derece demode bir tavır olarak alınabilir. Ama ben, yani resmin malzemeleri, görüntünün malzemeleri dediğim zaman hiç kimsenin yadsınayacağı herhangi bir sanat yapıtı veya sanat yapıtı oluşturması için, yani vazgeçilemiyecek bir şey var. Işık, ışık gibi politik de çok önemli bir nokta. Zannediyorum ki, bütün meseleye bakışta ve ayrılınan noktalar bir sanat tavrının belli bir dönem içinde kendini, kendi içinde yenileme meseleleri sürerken, bunun dışında bir yenilenme arayışı ve gerekliliği, bir politik dürtüden gelmektedir. Sanat düşüncesinin bastığı nokta, yükselmeye ve atlamaya çalıştığı nokta, politik dürtüdür, politik ihtiyaçtır. Şimdi meselelere bütün dönemler içinde, evrenin ötesinde, dünyanın politizasyonu yönünden bakmakta ve bu politizasyonu son asırda, yani modernizasyon, asrın başından itibaren ki –büyük değişimler büyük hamleler meselesi–. Bunun çok öncesinde de yine çok büyük atılımlar ve hamleler vardır. Fakat çok radikal değişimler asrın başından itibaren diyelim ki daha fazla. Art arda çok büyük, ama kısa aralıklı dalgalar halinde büyük atılımlar yaptı. Bu noktada dünyada ki toplumsal değişimlerin çalkantıları, en etkili ve en sürekli olduğu dönemler. Başka bir biçimde bütün dünyayı etkilemesinin nedenlerinden bir tanesi de toplumların iletişiminin en yoğun ve en yaygın olduğu dönem olması. Dünyanın herhangi bir yerindeki olaydan, aynı anda haberdar olması meselesiyle de, bu değişimler artık zannedildiği ve arzulandığı biçimde lokal, birbirinden uzak ve birbirinden etkilenmesi imkânı olmayan ve hatta (bu etkilenmelerin özenti) gibi gösterilme çabalarına rağmen, bunları bilmek artık herkesin hakkı.

Hak nerede başlar, hak haberde başlar. Benim eğer Bosna'daki bir olaydan şu an haberim oluyorsa, benim orası ile ilgili haklarımda beraberinde başlıyordur. Bunu kullanmak, kullanmamak o ayrı, o da benim yine kendi pozisyonuma, kendi duruşuma ve niyetlerime bağlı. Politik derken üzerinde ısrarla durduğum mesele resmin, tuval resminin ki, tuval resmi tabiri tabii küçültücü bir anlamda kullanılıyor. Şovalle resmi daha da küçültücü bir anlamda kullanılıyor. Bu küçültücü tabirlerin, tavırların aslmda yine merkezlerinin, kaynaklarının aslmda ben yine politik olduğu kanısındayım. O politikte maalesef ekonomi politik herhalde. Yani sadece siyasal politik değil. Burada yeni pazarlar, yeni tacirler ve çok daha ilginci, metanın reddi ile başlayan metayı başkalaştırma hali. Yani satılan ve alman meselenin değiştirilme çabalarmdaki Truva Atı halleri. Bütün bunlar sonuçta ortada bir tek şey, hepimizin gözlemek zorunda olduğu şeyi, yani sanat düşüncesi ve ihtiyacı hangi güdülerden çıkar ve kime yöneliktir? Nasıl ulaşır ve bunun ulaştırılması toplumda hangi kesimleri ilgilendiriyordur? Bunun arasmda bundan yararlananlar kimlerdir, hangi kesimdir. İfadeye talip olan kesimlere nasıl bir yol sunuluyordur. Bunu kontrol eden mekanizmaların oluşmalardan yararları nedir. Bütün bunlar göz ardı edilmeden özgür bir ifade söz konusu olabilir mi? Bir soru işareti. Tuval resminin küçültücü (pejoratif) tanımlamasına geldiği zaman Canan'ın çok ilginç, bir söylemi var, konuştuk Canan'la ama bu noktayı konuşmamıştık. Çok ilginç bir şey, demek ki aklın yolu bir. Yani mekânda, mekânla beraber görüntü! Şimdi bakın burada, siz bizi seyrediyorsunuz. Siz bizi seyrederken ister istemez bu masayı seyrediyorsunuz. Arkamdaki Devrim Erbil'in resmini seyrediyorsunuz ister istemez. Yani bana bakarken Ali Beyi'de görüyorsunuz isteyerek. Bizim bildiğimiz dünya da, benim eski dünyam da mekân içinde bir görüntünün veyahut mekân derken yine doğada bir görüntünün yerini alması, oluşturulması meselesi. En önemli şey; muhakkkak ki bir sanat eserinde arzulanan, kim ne derse desin ki buna karşı çabalandı. Cidden bugün Marcel Duchamp'tan beri onun öncesinde demistifikasyon meselelerini, yani sanatı küçülten, onurlandıran veya hakim olduğu iktidarın, sarsan kendi içinden tavırlar oldu sanata karşı. Sanatın o yerinin sorgulandığı hatta kişinin gücü, yani o ilahları yıkmaya yönelik kendi dönüp onu yıkmaya yönelik gelişildi. Kim ne derse desin herkes, her adım atan hatta yapan ötesinde bakanın bile, muhakkak sanat eseri ile kalkan kalkana geldiğini görürüz. Sanat bir güç meselesidir, bir iktidar meselesidir. Sanat eseri aracılığıyla hakimiyetini koyan, bir

güç koyuyordur. Bakan da bu güce karşı koyma tavrı gösteriyordur. Yani birincisi, bizdeki ret. Nedir bu bir mücadele. Ne kadar güzel bir bayan olursa olsun, ilk hareketimiz kendimizi kaptırmak değildir. Hem kaçacak alanı ayarlarken kendimize, oradan gelecek işaretleri dört gözle gözlerken, bu kaçma ve etkisinde olmama alanına çok özen gösteririz. Bu gene politik bir olay, çünkü hükümden vazgeçiyorsunuz. Ya hükmü, kabul edip gireceksiniz ya da o hükme kendi hükmünüzü koyup uzak duracaksınız. Çok uzattım galiba. Efendim tabii çok bildiğimiz kahramanlar var. Bu kahramanlardan ve benim de idolüm olan Marcel Duchamp var. Marcel Duchamp meselesi ile beraber, Marcel Duchamp öncesinde Dada Hareketi öncesindeki dünyanın politik gelişimlerle, politik çalkantılarla sorguladığı ve değiştirdiği noktalar var. O ana kadar ki biçimlendirmeleri estetik. O noktaya yaklaşım yollarını ki, ben buna estetik kuralların bu yolları oluşturduğunu söyleyeceğim, çünkü estetik sabit bir olay değildir. 18. yüzyılda estetik meselesi bu yolları vaaz ediyor. Diyor ki, buradan kalkarsın bu yolu takiple buna yaklaşırsın. Bunun yan yolları budur. Bu buraya dayalıdır. İşte filozofik önerileri ve yardımları ile tabii ki bir filozofi meselesi, filozofinin bağrındaki bir şey estetik, meselesi, temel filozifinin meselelerinden biri. Şimdi bu yaklaşımların başka dallarda diyelim ki tiyatroda; yani vizüel olan başka bir noktada, edebiyatta ve şiirde ki daha sonra gelip metne dayalı bir noktayı, görsel sanatlar metinle dirsek temasına giriyor ve hatta bir nezaketle de müsaade edip önüne geçiriyor. Bu nokta çok kritik, yani şöyle hafif kaçılarak "siz önden buyrun" demesi. Mesela ben bir ressam olarak bunu çok sorguluyorum. Ben hâlâ, gerideki bir tuval ressamı olarak ben size bu noktadan sorular getirin diyorum. Ben müsaadenizle biraz durayım.

A.A.- Şimdi, aslında "gerideki tuval ressamı" lafı bana biraz tuhaf geldi. Çünkü ilerisi gerisi yok. Direkt olarak politik meselelerdir bütün bunlar. Estetik ortaya çıktığında bir başka kavram daha var. Estetiği 1750'de A.G. Baumgarten tarafından kullanıldı. 1788'de Kant kullandı. Nonetik olan öbür kısım. Yani sanatta olmayan kısım yoksa sanatla ilgilenen kısım var. Yani art olan var. O estetiği ilgilendiriyor. Bir de işin etik kısmı var. Etik kısmı toplumla, ahlakla direk ilişki kuran bir şey. Yani bu ikisinin ayrıldığı alanda; 19. yüzyıla girerken biz 18. yüzyılda etikle, estetik arasında bir ayrım söz konusu. Toplum bir yerde ahlak, bir yerde sanat. Başka bir yerde ve bugün belki de bu hiyerarşi dediğimiz şey. Çünkü etik ve estetik konusu arasında bir hiyerarşi söz konusu o zaman. Belki de hiyerarşinin yok olduğundan söz ederken, bugün etikle estetiğin

birleştiği bir an yaşanıyor. Yani toplum bilimlerle, sosyal bilimlerle sanatın kesiştiği an bu belki de. Belki de Mehmet Güleryüz'ün söylediği şey, metin ve sanat arasındaki bu dirsek teması şu anda yaşamakta olan bir şey. Fakat bunu söylerken aklıma şu geliyor. R. Debray 68'li gerillacı, R. Debray'in imajın yaşamı ve ölümü diye bir kitabı çıktı. 93 yılında yeni bir kitap bu ve orada sanat tarihini kendine göre üçe ayırmış; diyor ki: zaten sanat başladığı anda ölümle başlar. Yani ilk olarak ölüler için sanat yapılmış. Bu tartışılır bir şey, ama o bunu söylüyor ve bu anlamdan itibaren idoller ortaya çıkar diyor. Daha sonra 19. yüzyıla geldiğinde, –atlıyorum hızlı bir şekilde– sanat denen şey ortaya çıkar ve burada 19. yüzyılın ve 20. yüzyılın bütün akımlarım saymak mümkün. Fakat bu aynı zamanda grafosfere bağlı diyor. Grafosfer (yazı dünyası) dediği şey metne ait, kitaba ait olan bir şey ve bu dönemin artık videosfer (video dünyası) dönemi olduğundan bahsettiğinde o anda *video art*tan bahsetmeye başlıyor. Yani, videonun başlaması ile (televizyon bile değil bu) başka bir dünyaya doğru gidiliyor ve o dünya artık bundan böyle post-modern görüşün çok fazla üstünde durduğu mekân sorunu olmaya başlıyor. An sorunu şimdiki zaman, geçmiş zaman, gelecek zaman ve bunların anında kesişmesi, potansiyaliteler ve virtüellerin olduğu an sorular ve zaten de başka düşünürlere göndermede bulunuyorum. Paul Wirilio her ne kadar post-modernler içinde sayılsa da, o şunu söyledi. Her zaman için asıl sorun mekân değil zaman sorunudur. Yani, zamanın akışı içinde bu hızla politika ile birlikte yürüyen şeyler ve bununlan birlikte uydularla vs yukarıdan kontrollerden, cisimsizlik dönemine girilmeye başlandığından bahsediliyor. Fakat şimdi benim anladığım kadarıyla şu anda enstalasyon ve pentür arasında dönem olarak büyük bir fark yok. Çünkü ikisi de mekânı tutmaya çalışıyor. İkisi de bazen belirli mekânlarda sadece söz söylemek zorunda kalıyor. Fakat bunun yanında bir şey daha var. Herhangi bir enstalasyon, kimin ki olursa olsun, bu galeriye girecek müzeye girecek. Peki sanatçı bunu yaparken mekân sorununu zaman ve mesafe arasındaki ilişkisini de nasıl düşünecek. Yani diyelim ki Paris Beaubourg'da yapılan bir enstalasyon, ne bileyim Roma'ya gitmeyecek mi? Dolayısıyla yer, iş, parça anlamında piyasa anlamındaki ilişki belki de tam direk bir ilişki değil. Yani *support-surface* ile enstalasyon belki de farklılaşıyor o bakımdan.

C.B.- Çok daha soyut bir şeyden bahsediyorsunuz. Çünkü, *support-surfacele* enstalasyonun hiç alakası yok. *Support-surface* tamamen tuval-boya ilişkisinden ortaya çıkmış bir meseledir, mekân

meselesi de değil, taşıyıcı, yani hamil dediğimiz şey olarak düşünülüyor, mekânın oluşturulduğu yer değil. Yani tuvalin yüzeyi bir mekânın oluşturulduğu bir yüzey değil, aksine bir şeyi taşıyan, o nedir? Boya! Çünkü nesne olduğu zaman ister istemez mekânın kendisi işin içine giriyor, tam tersine, tuval boyayı taşıyıcı bir yüzey diye tanımlanıyor. Bu yüzeye saygıdır, daha soyut bir şeydir. Yani enstalasyonla nasıl bir bağlantı kurdun, ben onu hiç anlayamadım.

A.A.- Bağlantı şöyle kurmak istiyorum. Yani enstalasyon ile pentür arasmda bir ilişki olduğunu söylüyorum. Aynı dönemin şeyleri olduğunu söylüyorum.

M.G.- Yine bir süpor (zemin) var ama. Pardon arada karıştım. Ama yabancılaşarak bakmazsak düşüncenin seçtiği malzeme var. Bu malzemede amaç ne olursa olsun bir ifade, hatta ifadeye karşı da olsa, ifadeye karşı yine ifade. Yani ifadeyi reddeden ifade. Bunun sıralanması, bunu mümkün olsa hava üfürmeleri ile bu malzemeyi havada tutsak dahi yine bunda bir süpor meselesi söz konusu. Madem sesle ilgili etkiyi kullanıyoruz. Yani havanın yoğunluğuyla ilgili bir şey, belki sekizinci, onuncu malzeme olarak haznemize girecek. Artık öyle bir noktaya geldik ki sinekten yağ çıkma lafı, biz havadan yağ çıkarıyoruz. Çünkü ihtiyaçlarımız var. Bu ihtiyaçlar nereden geliyor? Yeni malzeme ihtiyaçları ve bu yeni malzeme ihtiyaçlarıda, soğan zarı inceliğindeki bir ufak farkı, artık bugün bir sanatçılığın adına, özgürlüğü adına kabul eder haldeyiz, değilmiyiz? O zaman tuval, yani süporunu kullanan iki boya yoğunluğu arasındaki, hatta her zaman, renk boyanın özgür ağırlığı aym da değildir. Bunu taşıyan, bunun üzerine metin yazan adamı ne yapacağız. O zaman bu bütün herkesi sallayacak. Şimdi bu noktalar biz birbirimize feyk atıyoruz. Şimdi peki seyirci, yani biz zaten uzun bir zamandır bulunduğumuz noktadan ret halindeyiz. Sen yoksan sen orada kal, bak bir adım daha ileride kardeşim, bir adım geri gel ki nefes alalım ki, işimizi yapalım dediğimiz bir noktada devamlı duruyoruz biz. Şimdi burada bu noktada seyirci ötesinde, buna spesifik belli bilgiler ve belli bir *backgroundla* bakanların değerlendirmelerdeki hakkaniyet nasıl oluşacak, nedir bunlar? Mesela siz yazar olarak kritik de yapıyorsunuz değil mi, yazıyorsunuz?

A.A.- Ama sosyologum, Sosyoloji Bölümü'nde ders veriyorum. Sosyolog olarak kabul ediyorum kendimi.

M.G.- Sosyolog ve Sosyoloji Bölümü'nde ders veriyor. Fakat özel merakı sanat, Ali Bey'in.

A.A.- Çünkü demin dediğimiz gibi, şu anda gelişmekte olan sosyoloji ve sanat birlikteliğinin bir anını yaşıyoruz diyorum.

M.G.- Şimdi o zaman biz olayın oluşmasında, yani herhangi bir sunuşta bu sıralamalar ve önerileri bir diğerinin üstüne koyarak ve bir diğerinin fevkinde olarak değerlendirme hatasından önce vazgeçelim.

C.B.- Burada böyle bir şey yapıldı mı? Deminden beri "hiyerarşi yoktur" deniliyor.

M.G.- Hayır. Bizden bahsetmiyorum. Sizlere yönelik bir şey söylemiyorum. Ben baştada söyledim. Bir hiyerarşinin olmamasını öneriyoruz. Yok zaten böyle bir hiyerarşi ve dolayısıyla şöyle bir hal var. Kendi bünyesi içinde değerlendirebilmeyi başarmak lazım. Çünkü aynı anda bir çok şey beraber yaşıyor. Bir çok hareket beraber yaşıyor. Yani romanla şiirin beraber yaşaması gibi bir olay. Yani şiir belki düşünülebilir, bir şair romana nazaran şiiri daha pür daha en özgür söz ifadesi olarak alabilir. Veyahut kavram olarak alabilir, ama muhakkak ki bunların değerlerinin ve yerlerinin ayrı mütalaa edilmesi gerekiyor. Birbirinden etkilenebilir muhakkak, şimdi beni daha fazla ilgilendiren kısma tekrar döneceğim. Politik, estetik, yani estetiği etkileyen politik. Bu toplumun büyük değişimlerinin öncesindeki düşünce sistemleri ve bazen toplumun hareketinin ardından olur veya aynı anda ya da önünde olur. Ama muhakkak ki sanat eseri (eser lafı şimdi herkesin küçümsediği bir şey). Ama sanat yapıtı meselesi veya düşüncesini oluşturma halinde, zannediyorum ki tekrar üzerinde durulacak nokta o. Resmin pentür resmine karşı, enstalasyonun yani *co-existence* meselesinden bahsettik. Aslmda başka bir noktadan geri dönersek *co-existence* mümkün değil. Yani birincisi, pentür *co-existence*'ı kabul edebilir. Ama enstalasyon kabul etmemeli.

C.B.- Tabii kabul etmeyecek! Ama şu var problematik olarak bir gelişimi söz konusudur. Demin o örnekleri vermemin nedeni, ressamlar tıpkı filozoflar gibidir sanıyorum. Hep gerçeği ararlar. Bu dünya gerçeği olabilir, insan gerçeği olabilir. Ama" gerçek" diye bir şeyi aramaktalar. Bu gerçeğe ulaşmak için belli yollar kat ediyorlar. Mekân meselesi gerçekten, resmin gerçeği aramaktaki en temel problematiğiydi. Tabii sanat eskittiği bir mekân problematiğine dönmeyecektir, hiç kuşkusuz sanatçı şimdi. Çünkü sanıyorum o mekânı ararlarken, yani gerçek mekânı irreel bir mekânda yapmaya çabalarken, son derece keskin bir yanılmanın içine düştüklerinin farkına vardıktan sonra, bu sefer gerideki plan birden bire öne çıkmaya başlıyor. Yani Cézanne olayın tam tersini yapıp en geri pla-

m... Ben tabii burada bir sanatçı olarak son derece resimsel birtakım şeylerden söz edebilirim ancak. İşin de gerçeği aslında gelir buraya temellenir... Orada bir geri planın öne gelmesi, sonunda da en nihayet gerçek mekâna girmesi diye bir olay var. Böyle bir gelişim geçirmiştir. Yani Picasso'nun bir kağıt parçası koyup da sonradan gerçek nesnelere gelmesi... Bugün şundan bahsediyoruz, biz hala sanat yapıtı diyoruz. Çok ilginç bir şey bu nesneye tekabül eden bir şeydir. Enstalasyon dediğimiz anda da, hep onu söylüyorum, bir nesnenin bir yerde bir mekân içinde bulunması anlamıyla tekabül ettiriyoruz. Yani tuval resminin nesne değeri üç boyutlu bir nesneye tekabül ediyor. Oysa ki enstalasyon da bunun tam tersi, bir mekân problematiğiyle karşı karşıyayız. Nesne artık sunulanda değil, nesne; Einstein "odak noktası yoktur uzayda" derken, geri plandaki bir takım düşünürleri de düşünüp geldi buraya, kendi başına değil. Ama Einstein'dan daha geriye gidip düşünebilir miyiz bazı şeyleri? Mümkün değil! Benim demek istediğim resim sanatı çok büyük merhaleler, çok büyük aşamalar geçirmiştir. Bir mekân meselesini kavramıştır. Bugün enstalasyon dendiği anda artık nesne değildir. Sadece konuşan, nesne; mekânın kendisidir. Buraya geldiği anda problem, Einstein'dan gerideki fizikçilere gitmeyecektir bundan sonrası düşünülecektir diyorum ben. Bu anlamda sizden ayrılmam söz konusu olabilir.

A.A.- Bir şey söylemek istiyorum. Hiyerarşi yok dediğiniz zaman, aslında bir eklemlenmenin olmadığından bahsederiz. Yani, yan yana duruyorlar bunlar. Art arda durmuyorlar.

M.G.- Açmak gerekirse şunu demek belki daha gerekiyor. Biri birinin üstünde değil şu anda. Çünkü birinci derecede pentür bütün geçmişi ile bu zemini hazırladı.

C.B.- Bu konuya ben biraz ekleme yapabilir miyim? Demin Ali Akay'ın çok entresan şekilde değindiği videoyla yaratılan image virtuelle'ler var ya, orada aslında ben tekrardan bir yanılsama olayına döndüğümüz kanısındayım. Çünkü, yanılsama son derece çekici bir olay, son derece cazip bir alan. İşte bu anlamdaki teknik gelişmelerde yansıtılan imajlar ya da imgeler ki, tekrar imgeye dönmek gibi bir şey, dediği gibi hem zaman boyutuna hem de, son derece yanılsamalı mekân fiksine tekrar giriyoruz. Artık orada izlenen olay nesne falan değil, tamamıyla bir hayal. Bir hayali izliyoruz, bir yanılsama evrenini yaşıyoruz ve inanılmaz değişimleri, dönüşümleri, sankileri, gibileri yaşayabiliriz.

A.A.- Özellikle, yani, bu hayal dünyasına girdiğimizde, imajı virtüel'ler dünyasına girdiğimizde, demin o söylenen gerçek, yahut

otantiklik v.s.; bütün bu meseleler birdenbire değişiyor. Gerçekten şizofrenik bir dünya var ve bu çok tehlikeli bir dünya da olabilir aynı zamanda. Çok büyük özgürlükler verebilir. Özgürlükler verirken tekniğin bir yandan özgürlük sağlarken baskıcı yanı da var. Fakat bu ikisi de söz konusu değil. Bu dünyadan çıkarken gerçekle ilişkimizi, tekrar sanat eseriyle ilişkimizi, toplumla olan ilişkimizi nasıl yeni baştan kuracağız? Burada yine hiyerarşinin olmadığını zannediyorum. Ne enstalasyon da ne pentürde. Bütün bu ikisi de aynı sorunlarla uğraşmak durumunda, galiba!

C.B.- Ben burada bir şey söyleyeceğim. Mehmet, sonra sen konuş. İlginç bir şey bu konuda söyleyeceğim. Burada ben, her ne kadar nitelikli bir varlık olduğumu iddia etmemekle beraber, gene de cismanî olarak bir mekân yaratıyorum. Ben, sesimle bir mekân yaratıyorum. Burada bulunmamla bir mekân yaratıyorum. Bu mekânda siz, orada oturuyorsunuz. Sizi de dahil ediyorum, masamı da dahil ediyorum, her şeyi dahil ettiğim bir mekân yaratmaktayım ben. Siz orada oturup beni dinliyorsunuz. Biraz daha alt bir yerdesiniz ve ben kürsü gibi bir yerdeyim ve size konuşuyorum. Burada biz cisimlerimizle bir mekân yaratıyoruz. Burası bir konferans salonu ama burada ben hem ses mekânı yaratıyorum. (Çünkü sesimi ona göre ayarlıyorum. Sizlere duyurmaya çalışıyorum) hem de bakış diyalektiğini kuruyorum ve bakışımla bir mekân yaratıyorum. Bazınıza takılıp kalıyorum hatta onay alıyorum, ilginç bir duygusal ilişki kuruyorum. Bazılarınızdan geçip gidiyorum ama bakış mekânı kuruyorum. Ben buraya gelmeden önce, burada sizlere ileteceğim bilgi kaynağının mekânını getiriyorum. O benim belleğim. Buradan gittikten sonra siz, benim bütün bu ilettiğim, (eğer hatırlanmaya değerse ilettiğim bilgiler tabii) benim bakışımla, benim sesimle, benim varlığımla ve sizin burada bulunduğunuz bu atmosferle, başka bir belleğin mekânına götüreceksiniz. O yüzden ben bu "bellek mekânı" denilen olayın önemli bir hadise olduğunu ve bununla dediğiniz videolarla ve son derece teknik gelişimlerlerde ayrı bir şeyler oluştuğunu söylemek istiyorum.

A.A.- Herkes biliyor herhalde imaj virtüelleri, bir ekranın içinde kendinizi buluyorsunuz. Elinizde bir eldiven var dolaşıyorsunuz, o mekânda. O mekân daha önce olmayan bir mekân ve mesela içinde ateş var. Ateş olmayan bir ateş sizin elinizi yakabiliyor. Yani cisimsiz olan şey cismanî bir etki yaratıyor. Korkunç bir algılama farklılığı.

C.B.- İşte belki bunun yerine bellek mekânı dediğim olay önem kazanıyor. Çünkü öyle bir mekân ki sizce buranın ne anlamı var?

Ben sizle oturma odamda karşılaşsaydım, başka pozisyonlarda, başka ses tınılarıyla ve başka pozlarda konuşacaktım. Ama burasının bir konferans salonu olmasının bir anlamı var. Benim burada, bu şekilde konuşmamın bir anlamı var. Ve size ilettiğim bu belgeler sizi gerçekten yakıyor. Hiç kuşkusuz aldatmaca değil, yakıyor. Ateş olmayan ateş değil! Böyle bir mekânı düşünüyorum, tabii ben.

A.A.- Bir sorum var: Bellek ve mevcudiyet arasındaki ilişkide, yani şu anda konuşan ses, söz belleğe dönüştüğü andan itibaren namevcudiyetin olduğu yerdeki temsiliyet olmaya başlıyor. Yani yanıltıcılık o andan itibaren; gerçeklik o andan itibaren kendini terketmeye başlıyor, bir yerde bir temsiliyet söz konusu olduğunu düşünüyorum.

C.B.- Temsiliyet yerine nesnesizleştirme nesnenin yok edilmesi, yani nesneyle hatırladığınız olayı bellek mekânmda siz, nesnesiz hatırlıyorsunuz. Bunu demek istiyorum.

A.A.- Peki başka bir soruna geçersek Mehmet Güleryüz'ün söylediği, o politika-medya meselesi. Medya ne şekilde tanıtıyor bunları ve medya ne şekilde kuruyor bu ilişkileri? Bu hiyaraşiyi bazı anlarda güncelleştiriyorum. Çünkü çoğu insanın kafasmda da bu bir yerden bir yere gidiyoruz var. Bir yerden bir yere geçiyoruz anlamında, sanki o bitti öbürü başlayacak şekilde bir fikir var. yanlış olan zorunlaştırılması gereken bu galiba.

Medyanın konumu burada sizce nedir?

M.G.- Şimdi şüphesiz sanat daima direkt bir kontakt ihtiyacı duymakla beraber, Allah'la kul arasına girilmez meselesi gibi: sanatla kul arasına da bence girilmemeli. Yani siz kendi sanat estetik ve duygusal birikimlerinizle, bir sanat eserinin karşısında, yalnız seçmelerinizi yapabilirsiniz. Bu sizin hakkınız. Fakat, nedense daima aracılara ihtiyaç duyulan bir şey. Ve bu aracılar hatta tercümanlar bayağı bu alanda iş sahibi dahi olabilirler. Benim de gözüm var iyi kötü bilgilerim var. Fakat, muhakkak ki uyarma görevi daima bir dostun yanınızda olması, bir şey gördüğünüz zaman çok farklı bir yardım sağlayabilir. Yani biriyle görmeniz iki defa görmenizi sağlayabilir. Tabii biriyle görmeniz sizin görmenizide eksiltebilir. Sinemaya çok iyi bir filme, işte en arkadaki meyva tabağına baksana oraya niye koymuşlar diyen biriyle görmekte, sizin görmenizi eksiltebilir. Hatta bir resmi beraber görürkende tamamen farklı, eksik römarklar yapmak, hatta tabii düşünce seviyesinin altında bir römark yapmak bile, römark sahibi tarafmdan sizin eksik görmenize etki edebilir. Görmenin artırılması meselesinde veya görmenin

derinleştirilebilmesi meselesinde kılavuzlukların rölü çok önemli. Eleştirmenin baktığı sanat eseriyle kendi bilgisi arasındaki farklılığı... Belki kendi bilgilenmesindeki eksiğini başka noktalardan kapatma çabası ve o sanat eserinden saptırmaya yönelik girişimi çok etkili olabilir. Bu kitlelerle sanatçının yapıtı arasında, enformasyon açısından, yanlış enformasyon yönünde ağırlık oluşturabilir. Medya çoğu zaman ticari bir güç. Buradan sanat dergileri meselesine geldiği zaman mesela, *Art in America*, *Art in America*'da bir sayfada ilanınızın gözükmesi, Tokyo'da veya Bangkok'daki bir entelektüelin veya Bebek'teki Ercivan Sokağı'nda oturan, Robert Kolej mezunu, elli yaşındaki bir beyin eline geçipte onunda dünya sanatında ve Amerika'daki sanattan haberdar olmasını sağlayacak kadar, etkili bir organdır. Bu organda sizin ilanınızın gözükmesi 8.000 dolardır bir sayfası. Tabii burada ciddi bir mesele var. Siz 8.000 doları basarsınız gelecek ayda gözükürsünüz. Bir 8.000 dolar daha basarsınız. Şimdi bizim buradan oraya mesaj yollayan arkadaşlarımız var. Bazen çıkıyor, sonunda da adamcağız ne yapsın, onuda hak etmek için elinde dolaşıyor. Bazen dergi ile ve başka *public* bulduğum noktada başkasının, başka bir sanatçı arkadaşının açılışında daha fazla sanatçı *public* bulacağı için, kalabalığın arasından kendi kendine görüründün mü bana falan diyor. Tabii bunların hepsi enforme etmek için! Bizim gibi bir toplumda, kim daha fazla bu alanda gözükürse biz onu sanatçı olarak görüyoruz, tanıyoruz ve onun sanatı üzerine fazla soru sormuyoruz. Çünkü zaten o alana girdiğimiz zaman karşılaşacağımız şeyler bizi zorda bırakıyor. Zaten bir sürü şüpheler halindeyiz. Bunun biraz daha arkasına gidildiği zaman mesele daha da zorlaşacak. Mesele şahsileşecek. Ama public içinse böyle bir şey var. Şimdi bu işin dedikodu kısmı bunu bırakalım. Çok ciddi tartışma alanlarında bir güç, iktidar sorunu, söz konusu bir düşüncenin başka düşünceler üzerine çıkması noktası var. Şimdi bu savaşım daima, yani çok eski etik içinde, belli bir gücün, mesafenin veya yüksekliğin üstünde sınamalardan sonra bir noktaya gelen sanat eseri diyelim ki, büyük salonlarda Paris'i örnek alalım. Buradaki grand salonda senelik birarada gözükme sunularında sanatçılar resimlerini bir araya getirip *public* ile karşı karşıya bırakabiliyorlar. Bu gözüken bir şey. Bugün böyle yüzleşmeler maalesef artık imkân dışı, bir kere son derece büyük bir kitle sanat yapıyor. Büyük bir kitle sanatla ilgileniyor. Artık madde olarak sanat eseriyle, tiyatroya gidişle bu nasıl ki videoyla evinizde seyrediyorsunuz, bir oyunu veyahut da herhangi bir filmi, bunun gibi size ulaşma yolları var. Herkes bu yolları kullanarak sizi çelmeye ve

kendi işini, düşüncesini size sunmaya bakıyor. Bunun arasında çok safiyane geldiğine artık mesala, Duchamp demistifikasyonla, yani Dada Hareketi'ndeki büyük tavırın aslmda onları son derece Beka'dan toplumun ki bir savaş ortasında, bütün bunları bu kaçan ve bir noktada her şeyi reddeden milli marşlarını reddeden, dini reddeden ve bütün sanat düşüncesini, yani mistifikasyon ve o çok yüksek piyadestalin üzerine konan, sanat meselesinin aslında dokunulur, rezil insandan çıktığı için tartışılır. İnsana gidişindeki ara cilalardan ve o üst pompalanmalardan arındırılmış ve ona hakaret eden tavırları ve onu bir meta olmaktan aşağı indirmeye çalışan tavrı, bugün artık bu noktadan hareketle giderken bunun arkasında akla gelmedik ticari sistemlerin oluşabileceğini, onlar acaba o gün düşünebiliyorlar mıydı? Yani Marcel Duchamp 1968'de ölmeden evvel 1966'da Pierre Cabain'la yaptığı söyleşide; bu mesele karşısında geriye çekilmiş olduğunu itiraf ediyordu. Yani kendisi bile birçok düşüncesinin, birçok hareketinin bu kadar üstünden geçinilebilirliğini düşünmediğini itiraf ediyordu. Şimdi zannediyorum ki enstalasyon da böyle bir yalınlık, böyle bir demistifikasyon olayının reddini de içeren bir şey var. Çünkü, ister istemez tuval resmi bugün, ben resim yapan biriyim ama vardığı noktanın, beni meta üreten kişi haline getirmiş olmasından utanıyor filan değilim. Çünkü, bugün meta haline gelmeyen hiçbir şey yok.

C.B.- Sizi enstalasyon meta haline getirmedi.

M.G.- Bizi enstalasyon meta haline getirmedi, bunu kimse söylemedi. Öyle bir şey söylemedim. Bu enflasyon değilki. Enstalasyon kendi halinde bir ticari sistemdir. Bizde kendi halimizde bir ticari sistemiz. Şimdi efendim enstalasyonda bu taşınabilirlik meselesine karşı bir şey var, ama taşınabilirlik öyle bir hale geliyor ki, mesela kitap haline geliyor. Bu sefer kitap halinde taşınıyor ve kitap halinde ticareti yapılıyor. Video haline geliyor, ticareti yapılıyor. Yani bunlar, müzeler arası ticaret, meta haline geliyor. Müzeler ve kolleksiyonlar arası, burada safiyane haller bitmiş durumda. Şimdi artık bu tür kahramanlıklardan vazgeçelim. Yani demiyelim ki biz sisteme karşıyız, ben meta yapmam. Sen yapıyorsun, bırakalım bunları herkes meta yapıyor. Şimdi bir kahramanlık daha var. O metayı ne kadar pahalıya satacağım? İşte bu mühim mesele, buna hepimiz çalışalım. Bunda da hiçbirbirimizi şey yapmayalım. Çünkü, yazılarda da sende bunu konu yapıyorsun Canan. Bize, bazı arkadaşlara köşeyi döndü diye yükleniyorsun ben çok alınıyorum bunu söyleyeyim. Burada hayatlarını bayağı iyi kazanan ressam arkadaşlar var. Onlarda alınıyordur muhakkak ki. Şimdi şaka

bir yana enstalasyon çok güzel bir şey söyledi. Sanat eseri duvardan yere indi. Daha hala biz tuvalleri yerde sergilemiyoruz. Mesela yerde yaptığımız oluyor ama hiçbir sergide yerde tuval görmediniz. Var mı öyle bazı şeyler yapıldı. Ama bakın dikkat edin enstalasyon genelde yerde olur. (!)

C.B.- Tabii var. Enstalasyon, yani mekânın nesne olarak değerlendirilmesi biliyorsun. Paris'te Iris Klert galerisi galiba, Yves Klein'nın *Boş*'u, yani galeri mekânında hiç bir şey yok. *Boş*, sırf galeri mekânını sergiliyor. Bu var, galeri mekânı nesne. Bir de tabii Arman'nın *Dolu*'su. İçine giremediğiniz bir mekân. Enstalasyon biraz da öyle. Çünkü, bizde hep enstalasyon... Bu yanlışlık şuradan yapılıyor aslında, Mehmet sanıyorum. İşte bir ressamla konuşmayı çok seviyorum böylelikle, çünkü en azından meslektaş olmanın getirdiği çok rahat, güzel bir şey var. Enstalasyon, bir mekânın içinde ya da üzerinde üç boyutlu iş, dendiği anda olay Mehmet'in dediği olaya geliyor. Ama böyle yapılıyor diye böyle algılamamız ve bunun üzerinde böyle düşünmemiz gerekmiyor tabii. Yani benim demin örneğini verdiğim bütün resim sanatında mekân vardır meselesi, hepsinde vardır anlamına gelmiyor. Onlarda derinlik vardır ama mekân olayı farklı bir olaydır. Ben bunu söylemeye çalıştım. Her derinlikli yanılsama resminin mekân problematiği vardır hiç demiyorum. Mekân problematiği (ama derinlik değil) başka bir şeydir. Şimdi bunun gibi enstalasyon da bizim ülkemizde veya başka yerlerde de yapıldığı gibi, üç boyutlu bir nesneyi veya nesneleri getirip bir mekânın içine yerleştirmeniz anlamma gelmeyebilir. Ben bir şey hazırladım. Enstalasyon nedir, ne değildir gibi. Sonunda onu okuyacağım.

M.G.- Nasıl enstalasyon yapılır gibi mi?

C.B.- Hayır. Enstalasyon nedir, ne değildir. Yani buna biraz daha somut ve açık fikirler getirmek için. Çünkü sanat konusu geldiği zaman aslında bunun ciddi bir meslek olduğunu bir yana bırakıyoruz, kıyısından köşesinden dolaşıyoruz ve hiç içine giremiyoruz. Bu bir hata. Mesela, şunu düşünüyorum, metaya tekabüliyet! Felsefenin metaya tekabül edebilmesini düşünebiliyor musunuz? Yapılmasın o zaman felsefe. Felsefe metaya tekabül edebiliyor mu? Düşünce mesela, değil mi?

A.A.- Yazıldığı zaman satılıyorsa.

C.B.- Kitap olarak satılıyor, o aynı şey değil.

A.A.- Sofistler eski Yunan'da sözlerini satarlardı.

C.B.- Tamam, ama bunu alıp götürmeniz sadece kitaba geçtiği zaman söz konusu olabilir.

M.G.- Şimdi affedersiniz yani düşüncenin meta olduğu muhakkak, gidiyorsunuz avukata, danışmak ücrete tabidir.

C.B.- Dünyamızın metalaşmış olması yani bugünkü yaşadığımız sosyo-ekonomik ve siyasi koşulların böyle olması demek, işin özünü aslında yok etmiyor.

M.G.- Şöyle bir nokta var. Yüzde yüz bütün düşünceler ya bir aksiyona dönüşür ya da bir hale dönüşür. Mesela tiyatro, oyunculuk alınıp satılıyor mu? satılıyor...

C.B.- Biletle diyorsun; girip seyrettiğin için?

M.G.- Hayır. Onu görmek için gidiyorsun.

C.B.- Mülkiyeti yok, ama.

M.G.- Var, mülkiyeti olmaz olur mu? O zaman şöyle bir olay telif hakları, neye dayalı? Düşüncenin bir meta olduğu meselesi, onun için kalkıp da saf yürekli sol meseleler yapmanın anlamı yok burada. Hani köprü satılmaz deniyordu. Ben de köprü satılır mı yahu dedim. Bugün gülüyorum kendime.

C.B.- Tabii ben çok kibar davranıyoru, hiyerarşi yok filan diyoruz ama kuyruğuma dokunulduğu zaman da hiç öyle değil, şimdi toplumsal olarak her şeyin metalaştırıldığı bir ortama geldik diye, olay böyle olacak anlamına gelmiyor. Tabii kesinlikle o yüzden ne saf yürekli solculuk ki saf yürekli hiç değil tabii. Katı yürekli solculuk desen onu anlayacağım da saf yürekli falan hiç değil tabii. Ama bakınız deminden beri şunu konuştuk, ne diyoruz? Videolarm yaptığı bir yanılsama ortamından söz ediyoruz. Bu böyledir diye bunun onaylanması söz konusu değil. Yani toplumsal-ekonomik-siyasal ve kültürel olarak buraya geldik diye her şeyi onaylayacağımız anlamına hiç gelmiyor. Yani benim yaptığım iş ve düşüncem, satış haline geliyorsa bu benden bağımsız olarak, dışardaki olayın getirdiği bir durumdur. Ama benim düşüncem satılamazdır! Tamam mı, bunu demek istiyorum ben. Benim sanatım satılamaz olabilir, ben bunu bunun için, satılsın diye yapmayabilirim ama dışardaki faktörler bunu bu hale getiriyorsa o başka bir sorundur. O daha politik bir sorundur. Onu tartışmamız da ekonomik-politik bir meseledir. Bunu tartışabilmek için de karşımda gerçek bir marksist yürekli olmasını isterim.

A.A.- Peki o ekonomik meseleye biraz daha girip şunu sormak istiyorum ben:

M.G.- Bir dakika lütfen. Birincisi, müthiş bir yanlış anlaşılma var. Canan benim eski arkadaşım. Biz çocukluğumuzdan beri...

C.B.- Hayır! Ben ondan gencim.

M.G.- Ben de onu söyleyecektim lafı azımdan aldın. Canan kü-

çüktü akademiye geldi. Bizde kurs hocasıydık oradan tanışıyoruz değil mi? Hatırlıyorum bir elbisen vardı. Beyaz topuklu lastik bir pabucun vardı... Pardon şimdi şunu söylemek istiyorum. Sanatçı daima kendi düşüncesinin hakikaten ulaşacağı yolu, ulaşma biçimini, kararını kendi elinde tutmak gayretini göstermiştir her dönemde. Yani ne kadar yadsmırsa yadsınsm bütün sanatçılar hakikaten bunu kendi ceplerinden ve kazanmadıkları para ile düşüncelerinin, başkalarının indinde bir alınan satılan meta haline gelmesine karşı daima savaşmıştır. Bunun doğrusu da bu olmuştur. Zaten günümüze kadar sanatı onurlu noktasında ister istemez tutan meselede budur. Herhangi bir noktada tuval resmi için de –şunu hemen söylemek istiyorum– meseleye yaklaşını zorlaştıran sanatçılar vardır, daima. Yıllarca reddedildi benim resmim, yani alınabilir hali ben onlara vermedim. Bugün hâlâ bu mücadeleyi yapan arkadaşlar var. Şimdi bakın burjuvazi daima daha kolay estetik devrimler yapar kendi alanında, yani hâkim olan hükmü sanat eserinin hemen yanına geçebilir. Bunun kendisine karşı çevrilmiş ve kendisinin kritiği olma haline rağmen alır ve ona katılır ve onu alttan kaldırır ve sırtına alır götürür. Sanatçının ve sanat eserinin yapacağı bir şey; evvela kendini sırttan aşağı atıp yere yatmak olacaktır. Yani taşınılır haline mani olacaktır. Bunu yapar sanatçı. Bunu yaptığı anda başka bir hale dönüştürür yaptığı işi. Dönüştüre dönüştüre enstalasyona kadar geldi. Şimdi bazı kişiler var. Hâlâ kalkıp pentürün içinde, böyle başka alanlara çekilmek isteyip kendini, sırtını duvara dayamış, koruyan insanlar var. Bunlara bakışta da lütfen ve lütfen özel bir bakış istiyoruz. Bu bakışta bilgi ister, adalet ister, kültür ister. Bu bakış kıskançlık istemez, namus ister o zaman onu doğru yere konulabilinirse ki, bu deneyimde kişilere çok şey kazandıracaktır. Çünkü, bu okumada da daha öğrenilecek çok şey var. Çünkü, bunun tam okunduğuna halen kani değilim. Enstalasyon meselesine gelindiği zaman; enstalasyonu seçen, enstalasyonla ifade ile ifadesizlik arasında –ne hal ise– seçmelerine bağlı bir yolu deneyen sanatçının işi çok zor. Çünkü, bunun karşılaştırmaları son derece zor. Bunlar sürekli mekânlar ardınada gitmek ve bunları yapıldığı yerlerde görmek filan hali... Bir tuval gibi, artık insanların okuma şeyleri bir tuvali veya bir deseni bir kitapta, bunu orjinalinden, ötede görme alışkanlığına sahip oldular. Ama böyle bir şey okumak çok zor, böyle bir şeyin kandıran ve çelen yanları çok. Yani bu furyalar geçecek, bunlardan kalacak olanların hakikileri arasındaki toplamlar yapıldıktan sonra mesele halini alacak, sizin savaşımınız bu savaşındır.

A.A.- Şimdi, galiba burjuvazi o geleneksel tavrı bırakıp, elma imiş armut imiş demeyip resmin avangardlarına da alıştı. Peki enstalasyona alışacaklar mı?

C.B.- Bakınız, burada, şöyle bir durum var, demin eleştirmenden bahsettik. Eleştirmen aslında, tabii ki tuval resmi ile ortaya çıkmış bir kişi. Çünkü tuval resmini biz... aslında tuval ressamları, sanatı marketing olayından çıkarmaya çalışan, bu alanda düşünen kişilere teşekkür etmeliler, çünkü onlara tekrardan o öznel mağrurluğunu kazandırmaya da çalışılıyor bir anlamda. Şimdi... eleştiri nedir? Bir yapıtın birilerine ulaşması demektir esasında. Enstalasyonun temel fikirlerinden bir tanesi... işte metin diyoruz, çoğul okuma diyoruz. Eğer böyle bir şey söz konusu ise, sanat yapıtı ile izleyicinin doğrudan yüz yüze gelmesi gerekir. O zaman eleştiriye filan hiç hacet yok. Eleştirmen yok ortada, ama üzerine yazı yazılmaz mı? Yazılır. O başka bir iştir, yorum yapılmaz mı? Yapılır. Tekil yorumlara uygun olmayan bir sanat yapıtı öneriliyor bir anlamda. Ben belki çok daha ütopik şeylerden bahsediyorum. Ortam bu değil diye bunlardan konuşmayacak değiliz. Sanatçının hayalinin sonu yok ve bu düşlerle sanat yapıtı oluşturuluyor. Çünkü enstalasyon, bir nesne olarak mekânı da ele alan –ama orada isterse başka nesnelerde sunsun– oraya giren kişi, özne olarak bir takım okumalar oluşturuyor, doğrudan doğruya çoğul okuma yapılıyor. Her giren. O zaman eleştirmenin ne lüzumu var? Böyle bir şey o zaman yok olacak. Yani tuval resmi metaya dönüştüyse, o zaman eleştirmenin de bunda suçu vardır. Çünkü metayı yarattınız, birde ayrıca eleştirmeni de, bir takım kişilere bunu iletebilsin diye. Yani onun bir sanat değeri olduğunu anlatsınlar diye, hikaye buydu. Şimdi bu olayda eleştirmene gerek yok. Herkes sanat yapıtı ile doğrudan ilişkiye girmek zorunda ve herkes kendi okumasını yapmak zorunda. Enstalasyon nedir, ne değildir üzerine bir şey hazırladım. Tabii bunlar "kesin kurallardır, hepiniz buna uyun" anlamında değil. Meseleye açıklık getirilmesi bakımından, genç arkadaşlara belki yardımı olur diye... tamamen kişisel saptamalar.

— Enstalasyon çöp yığını değildir. (bunu söylememin nedeni, yine burada Sarkis'in, benim bulunduğum bir toplantıda Beral Madra "bir sabah uyandım, karşımda koca bir enstalasyon gördüm" demişti. Meğer bir çöp dağıymış. O zamanlar İstanbul'da böyle dağ gibi çöpler birikmişti. Aynı hatayı İnter Star da yaptı, biliyorsunuz. Meydanlardaki heykelleri Eminönü çöpüyle birleştirdi.

— Enstalasyon malzeme deposu değildir.

— Enstalasyon üç boyutlu bir işin, yani heykel dediğimiz yapıtın ya da heykele dönüştürülmüş bir işin bir galeri mekânına konulması değildir.

— Enstalasyon sadece galeri mekânında, ya da sadece açık havada yapılan bir gösteri değildir, bunlar olabilir ama sadece böyle olmayabilir. Her mekânda gerçekleştirilebilir.

— Enstalasyon: *collage, assemblage, happening, environment, performence, action* değildir sadece bunların tümünden yararlanabilir ya da yararlanmayabilir. Bunların tümüdür, toplamıdır ya da hiçbiri değildir.

— Enstalasyon kisch nesnelerin bir araya getirilmesi değildir.

— Enstalasyon herhangi bir mekânda, herhangi bir şeyleri birbirleriyle ilişkisiz getirip koymak değildir.

— Enstalasyon monolog değildir.

— Enstalasyon tekil bir olay değildir, her şeyden bağımsız değildir.

— Enstalasyon nedensiz değildir ve mekândan anlamsız hiç değildir.

— Enstalasyon tıpkı katedrallere yapılan bir resim gibi –çünkü oraya anlamsız bir nü koyamazsınız– anlam, neden ve ilişki yüklüdür.

— Enstalasyon karşılıklı diyaloğa davet eder, bu sadece izleyenle değil, nesnenin kendisi ve mekânla ilişkileri açısındadır.

— Enstalasyonda mekân sorunu, tablo resmindeki derinlik sorunundan farklı bir olaydır. Tıpkı tablodaki mekânın derinlikten farklı olduğu gibi.

— Enstalasyonda mekânın kendisinden başka hiçbir şey olmayabilir. Bir ses, bir ışık, bir nesne de olabilir, ama kendisi sanat nesnesi olabilir, sadece.

— Kısaca mekân nesnenin kaidesi değildir.

— Nasıl ki her yanılsama resminde mekânsal problematik, örneklerini verdiklerim gibi değilse, her mekân içine yerleştirilmiş nesne de enstalasyon tanımı ile açıklanamaz.

— Enstalasyon mekânın büyüklüğü ve küçüklüğü ile aynı değerde çözümlenmesi gereken sorunları içerir. Yani Ayasofya'daki mozaik de Jüstinyen ile Konstantin'in *Meryem ve Çocuk İsa*...'ya avuçları içinde sunduklarını içerecek kadar küçük, bir avuç içi kadar boyutta olabildiği gibi, Cristo'nun *Grand Canyon*'daki sarıp sarmalamaları kadar büyük de olabilir. Aynı sorunlara haizdir.

A.A.- Yani; bir yerde enstalasyon ruh değil hayalettir diyebiliriz. Çünkü, o şey göründüğü anda kaybolan bir şey. Ruhlar görün-

mezken, hayaletler görünürken yok olma niteliğini içlerinde barındırırlar. Sorulara geçelim.

İZLEYİCİ Selçuk Gökçe- Ressamım ben de. Bu bahsettiğiniz maddeler size ait olan maddelerdi. Sorum şu sıralanmış olan, daha doğrusu, özetle söyleyeceğim, dosyalanmış olan bir şeyin metaya dönüşmesi, Mehmet Bey'in sunduğu sözcüklere çevirdi beni. Yani gerçekten dosyaladığımız bir şeyi meta olarak görmüyormusunuz, bu takıldı kafama. Dosyalanan şeyin, dosya haline getirebilen bir şeyin metaya dönüştüğünü savunuyor. Böyle bir soru yönelteceğim Canan hanıma.

C.B.- Tabii ben, bir dosyayı böyle elime alırsam, son derece maddi bir şey yapıyorum. Birileri, bunun üzerine kurulmuş bir endüstri, bunu satıp metaya çeviriyorsa o benim meselem değil.

İZLEYİCİ- Ama ilgi ve anlatımı burada zayıflatmıyor mu? Enstalasyon bazında çok geçmişe gittik, oradaki düşünceleri alırsak belki daha farklı bir yöne dalacak olay. Yani enstalasyon için sunulan maddeleri zorluyorum ben.

C.B.- Bir enstalasyonu satın alabilirsek eğer, onu mekânsal olarak almak zorunluğumuz var demektir. Siz satın alabiliyor musunuz? Buyrun alın o zaman.

İZLEYİCİ- Ama dosyayı sunduğumuz an satın alma daha da güçleşiyor.

C.B.- Bakınız enstalasyon diyoruz. Ne olur kavramsal sanatla artık karıştırmayalım. Yani enstalasyon dendiği zaman mekân meselesi girer işin içine, ötekisi yok. Kavramsal olay farklı bir şeydir. Kavramsal sanatta ben sadece bir bant bile sunarım size. Ve sesim kalabilir ona dokunamazsınız bile ve kavramsal sanat artık çok daha sınırlandı. Belirsizliği yok oldu kavramsal sanatın. Artık dünyada beş altı kişinin ciddi anlamda kavramsal sanat yaptığı bir olayı yaşıyoruz. 70'lerin birbirinin içinde değerlendirilen şeyleri ayrıldı artık. Bugün bizim konumuz enstalasyon.

A.A.- Başka sorusu olan? Buyrun.

İZLEYİCİ Genco Gülen- Ben soru sormaktan çok, bir şey eklemek istiyorum. Bu günkü konuşma bana tartışmadan daha çok pentür resminin savunmasının yapılması şeklinde geldi. Bu savunmanın nedeninin de, dünyada enstalasyon pentürün önünde olduğunun düşünülmesinden kaynaklandığını sanıyorum. Ben Türkiye özel durumuna gelmek istiyorum. Türkiye'deki egemen kültür tamamıyla pentür resminden yanadır ve bunun yanında enstalasyon hala zenci gibi kabul edilmektedir. Buradaki zenciyi belli dönemdeki, belli kişilerin kullanımıyla belirtiyorum. Buna şu örnekleri

vermek istiyorum. Birincisi enstalasyon sonuçta mekânı gerektirdiği için o mekânı çerçevelememiz gerekiyor. Yani bir adet mekâna ihtiyaç duyuyorsunuz. Bu mekân ya bir galeridir ya da modern sanatlar müzesidir. Çok tekrarlanmış bir laf ama hâlâ bir modern sanatlar müzemiz yok ve galerilerde enstalasyondan hala ciddi biçimde korkmakta ve kullanmak istememektedirler. Bir ülkede hâlâ yeni eğilimler adı altında bir sergide, eğer pentür resimlerinin adedi enstalasyonlardan daha fazla ise burada bir problem olduğu görülür. Burada kimseye bir şey söylemeye çalışmıyorum. Ya bu enstalasyonları yapanlardadır ki, bu ülkede enstalasyon yapan olmadığını gösterir ya da bu seçimi yapan jüridedir ki, böyle bir jüride tabii ki ülkenin değerli sanatçılarından oluşmaktadır. Teşekkür ederim.

M.G.- Pardon, Genco bir şey söyliyebilir miyim? Haklı olarak zannederim siz sanatçısınız.

İZLEYİCİ- Evet, sanatçıyım. Taşınabilir enstalasyon yapıyorum.

M.G.- Mekânı yanında taşıyan, yani siz meta'ya daha açık bir şey yapıyorsunuz. Şimdi çok enteresan bir nokta var. İş geldi geldi tekrar bu işin ekonomisine dayandı ki Türkiye'de, Türk insanını sanatla ilgili tek ilgilendiren nokta, kaça satıyorsunuz, hayatınızı yaşıyor musunuz, para kazanıyor musunuzdan ibaret, buna karşı sanat yapanların dahi satılabilir olması, satılmaz olması üzerindeki endişeleri, dünyada da zannediyorum. Evvelemirde bu tür bir meseleyi aşmak gerekiyor. Çünkü, bu çok geride kaldı. Bunu söylüyorum ve üzerine özenle basıyorum. Bugün her oluşturmanın, her mesainin, bir şeye yönelmenin, diğer şeylerden insanın kendini almasının bir bedeli vardır. Bu bedel bizde, hâlâ bunların değerlerinin olmaması nedeniyle söz konusu edilmez. Siz genç bir sanatçı olarak muhakkak yaptığınız işin bedelini istemelisiniz ve bu sizin mecburiyetinizdir. Satılamıyor olması için çabalamak kadar absürt bir şey olamaz. Bugün böyle ekonomi yok. Öbür meseleye geldiğimiz zaman yeni eğilimler sergisi meselesinde, enstalasyondan fazla tuval resminin olmasından tabii bir şey yok. Bugün bütün dünyadaki grup sergilerinde bu tür salonlarda yine iş böyledir. Çünkü duvarlarada asılan resimlerin ebatları daha kolay imkânlar veriyor. Yani her entalasyon en azından beş metre kare, üç metre kare yer istiyor. Bunların kendi alanları, yani hemen yanında bir tuvalin yanına şu kadar bir tuval koyabiliyorsunuz. Ama bir enstalasyonun alanının tayini çok zor. Çok önemli bir nokta bu, bu boşlukların ifadesi ve bu boşlukların rolü üzerinde siz nasıl yapacaksınız bunu.

Yani biraz nesnel olun lütfen hâlâ öyle şeylerle uğraşıyoruz ki biz, nesnel meseleleri gözden kaçırıyorsunuz. Bunlar size karşı yönelmiş şeyler değil ve de böyle imkânsızlıklar da söz konusu. Yeni bir sanatın, yeni bir tavrın, yeni bir malzemenin mecburiyetleri var. Yani siz bunlarla, bunların üstüne çıkacak halleri de bünyenizde ve oluşumunuz içinde tutmak zorundasınız. Ayrıca tuval resmi ile ilgili bir cevap vermek istiyorum. Tuval resminin defansı filan değildi. Her düşünce varabildiği noktada kendini korur. Bunun ne altı ne üstüdür. Onun zaten koruması kendi içindedir. Siz bir sanatçı olarak lütfen böyle bakışları kaldırın, genç bir sanatçı olarak düşülen hatalara sizde düşmeyin.

C.B.- Ben bir şey daha ekleyeceğim burada. Biz tuhaf yasakları yaşayan bir ülkeyiz. Yani "bu egemen, bu niye var?" Biz farklı insanlarla nasıl bir arada yaşamayı öğreneceksek, farklı sanat yapıtlarıyla da beraber yaşamayı öğrenmek zorundayız. Ben bir şey daha ileri sürmek istiyorum. Gençler adına bu ülkede hâlâ yasaklar var. Gençler adına biz hiç bir olayı laboratuvar haline getirmeyi beceremiyoruz. Genç için ne jüri söz konusudur, ne yarışma söz konusudur. Ona vereceğimiz alan söz konusudur. Düş böyle olabilir. Siz bir çocuğa ne kadar alan verebilirsiniz söyler misiniz bana? Ne kadarını yasaklayabilirsiniz? Bunu yapacaksın ve bunu yapmayacaksın! Genç için, düş gücünün özgürce kullanılması için, bütün alanları serbest bırakmak zorunluluğumuz vardır. Bu Türkiye'de eğer bir şeyler "oluşacaksa o onu yapıyor, yapmasın", diyerek olmaz. Böyle bir şey söz konusu olamaz. Bu saçma sapan bir yasaktır.

M.G.- Yalnız bir şey ilave edeceğim. Ben çoğu zaman genç sanatçı arkadaşları şu noktadan kritik ettim. Düşünceniz farklı bir alanı icap ettiriyorsa ki ettirmeli diyorum. Bunun yaratıcısı da siz olacaksınız. Yani kimseye alan verilmez. Çünkü, bu bir iktidar meselesidir unutmayın, hiçbir zaman bir düşünce, gerekli mücadeleyi yapmadan yerini alamaz. Siz nasıl gençlersiniz ki verilmesini istiyorsunuz, yerinizi alın. Birinci derecede göreviniz, bu işinizi yapmanın birinci şartı bu. Yok böyle bir şey. Kimseye yer verilmez. Ha, eğer o salonda size yer verilmiyorsa hemen çıkın oradan onun önünde yer var, yol var yola yap. Ben size şöyle bir şey söyleyeyim 1971'de Paris'te Pont des Arts (Sanatlar Köprüsü) üzerinde bir *happining* yaptım. Sanat köprüsü Pont des Arts üzerinde ben domuz sallamak istedim. O sıralar domuz heykelleri yapıyordum ve *happening* yapmak istiyordum. Beyaz bir salıncakta beyaz bir domuzu bir gün boyunca salladım. İyi giyimli olarak bana dediler ki: Polis

orada durmana mani olur. Polis gelecek, hareket edin diyecek. Ben nasıl şimdi domuzu alıp gideceğim? Bitti iş. Ben başka bir şey yaptım. Salıncağın altına tekerlek koydum ve rüzgârla zaten gidiyordum. Seyyar satıcılardan daha az mı zekisiniz? Lütfen yolun üzerine yapın, orada gösterin, kimsenin aklına bu gelmiyor mu? Bırakın mazereti.

A.A.- Bir ekleme yapmak istiyorum. İktidar ilişkilerini en çok sorgulayan filozoflardan biride Foucault idi. Foucault iktidarı ortaya koyarken her zaman için muhalefetin ona karşı verilen direnmenin daha önce geldiğini söyledi. İktidar her yerde derken bile, hep bunu söylüyordu.

İZLEYİCİ-Şeyma Reisoğlu-Nalça- Bir soru sormak istiyorum size, Canan Beykal'a. Merak ettiğim bir şey, sanatçısı ölmüşse bir entalasyon sanatçısının ölümünden sonra işleri müzeler arası sirkülasyonda nasıl yerleştiriliyor?

C.B.- Evet, Ali'de bu derdi şu anda dile getiriyordu, nasıl müzeden müzeye taşınır diye. Ütopik olmamaya çalışarak, daha gerçekçi bir cevap vereyim size, çünkü ben müzeye filan pek inanmadığım için açıkçası, özellikle Türkiye'de müze müze deyip duruyoruz. Müze eğer sizin ulusal eserlerinize havi bir müze olacaksa bir işe yaramayacak açıkcası. Yani canlı sanat ortamını oluşturmadığınız sürece müze kurmanın da bir anlamı yoktur. Çünkü işin laboratuvar kısmı kurulmak zorundadır ki, o müzeye alacağmız işler oluşsun bence. O yüzden uçmadan, ayağın yere basarak konuşayım. Bu, tabii dünyanın sorunu, dediğim gibi sanat yapıtmın bir yerden bir yere taşınması sorunu, demin belirttiğim gibi, sanatçıdan bağımsız bir takın sanatsal endüstrilere bağlı. Batı'da kurumsallaşmış bir olaydır bu. Müzeler kurulmuş, galeriler kurulmuş, "sanatın metalaşması" diyoruz ya!... Bütün bunlar bu endüstriye bağlı bir sorun aslında. Yani siz bir sanat eserini yapıyorsunuz ve o bir yerde oluşuyor, sonunda da diyorlar ki" bu bir sanat eseridir" İsterse sanatçı böyle düşünmeden yapsın, yine de bunu alıyorsunuz "bir sanat" eseri diye bir yere koyuyorsunuz. Bu alışkanlığımızdan hiç vazgeçmedik. Bu devam ediyor böyle ve bu sorunu bu çemberin içinde değerlendirme zorunluluğu var. Metalaştırmaya devam ettiğimiz sürece bu sorun olacak elbette ve bunu da çözümlemek için sanatçılar bazen kendi sahneye koyucularını oluşturmaya çalışıyorlar. İşte Beuys'un işi çok kötü değerlendirildi, işte Beuys'a ihanet edildi deniyor. O yüzden şimdi sanatçılar bir de yanlarında, –tabii öldükten sonra– onları yorumlayacak, virtüözlerini de oluşturmak gibi bir problemle karşı karşıya geliyorlar. Bu da her-

halde bu endüstrinin, bu düzenin bulabileceği bir çaredir. Bulacaktır belki de, yani buna ben bulmayacağım çare.

A.A.- Bir de bir şey daha ekleyeyim. Yani; nasıl sanat eseri, teknik, yeniden üretim çağında bir hale kaybediyor. Mümkün ki aynı şey, gelişim içinde, geçerli; yani fotoğrafçı kendi açısından fotoğrafını çektiği tablonun halesini de bozuyor. Burada hale kaybı var. Aslında bu kayıp değil başka bir yere geçmek. Benjamin'de böyle düşünüyordu –Adorno'nun tersine–.

İZLEYİCİ- Ben tekrar demin kaldığımız yere döneceğim. Şimdi ben sevgili Mehmet Güleryüz gibi "meta olmuş" meşhur bir sanatçı değilim henüz. Sadece genç bir sanatçı olmaya çalışan bir insanım. Şimdi şöyle bir sorun görüyorum. Genco'yu çok iyi tanıyorum aynı sergide yer aldım II. Serotonin'de. Onun işlerini çok sevmiştim. Ayrıca belirtmek isterim, tanımadığınız için Mehmet Güleryüz, Genco şu an Boğaziçi'nde siyaset bilim okuyor ve aslında sanatçı, yani bana göre. Akademide senelerce önce, "2000 yılma doğru sanat" bir sempozyum olmuştu. Orada bir sanatçı "2000 yılında yalnızca opera kalacak" demişti. Ayrıca orada benim aklımda kalan tek bir ana fikir kalmıştı, herkes 2000 yılında kendi işini kendi yapacaktı. Yani doktorluğunu herkes kendi yapacak. Sanatını herkes kendi yapacaktı. Şimdi ben Genco'da aynı şeyi görüyorum ve çok hoşuma gidiyor. Son yapılan Yeni Eğilim'den bir önceki Yeni Eğilim'de ortaya çıkan eğilimlerden biri sanat eğitimi görmemiş insanların sanat yapmalarıydı. İlk defa o sergide bir takım işler yer aldı. Hatta bazıları ödül aldı. Şimdi gerçekten farklı insanlar, farklı şeyler yapıyorlar. –Çok farklı yerlere gittim geri dönüyorum–. Şimdi meta olmak... yetmişlerden seksenlere kadar söylenen bir şey vardı. Halk için sanat yapmak, sanat için sanat yapmak. Sanatı indirsek mi yoksa yukarı mı çıkarsak? O zaman konuşulan tek konu buydu. Hepimiz meta yapıyoruz. Hepimiz sanat yapıyoruz. Hepimiz satalım, hepimiz geçinelim, hayatı güzel yaşayalım. Şimdi bu olmuyor! Yağlı boya resmi yapan insanlar bu işi zaten satmak için yapıyorlar. Yani hem geçiniyorlar, hem satıyorlar. Alan memnun, satan memnun. Sanatçı parasıyla yaşıyor. Meta Güleryüz gibi meta sanatçı oluyor. Yaşarken meşhur olma şansına erişiyor ve resim yapıyor. Bir de enstalasyon yapmak gafletinde bulunan başka sanatçılar var ya da kavramsal sanat yapan sanatçılar var. Şimdi bu sanatçılarda aslında para kazanıp, paşa paşa yaşamayı istiyorlar. Ama onların yapıtları bir defa satın alınamıyor. Çünkü satın alınabilir şeyler değil, eve alsan koyamazsın, bahçeye koyamazsın, hiçbir yere sığdıramazsın. Ama o insanlar ne yapıyorlar o işlerinin ba-

zılarını yapmaktan bile vazgeçiyorlar. Çünkü, yapmak için paraları yok. Benim bir dolu projem var hâlâ gerçekleşmedi. Çünkü sponsor diye bir insan bulmak lazım. Bana inanacak, işe inanacak, para verecek ve satın almayacak yalnız yapmama yardımcı olacak. Bu yüzyıllar önce de vardı. Kilise para veriyordu. Bütün sanatçıları kilise besledi. Aldı yedirdi, içirdi, resmini yaptırdı, parasını da verdi, bazen vermedi. Onun dışında burjuva ödedi şimdiye kadar ki parayı. Ailesinin, çoluğunun, çocuğunun resmini yaptırdı. Köpeği dahil.

M.G.- Yani, bu soru mu?

İZLEYİCİ- Hayır. Yani hepimiz meta olalım yanlış bir şey. Enstalasyon yapan sanatçının işi, Canan'ın bir çok işi satılık değildir. Benim bildiğim Altan Gürman'dan beri gelen bir kültür var. Bir eser satılmadan da yalnızca yapılabilir. Amacı satılmak değildir.

M.G.- Özür dilerim burada lafınızı kesmek istemiyorum ama, değerlendirmelerinizde, zannediyorum ki benim daha önce söylediğim şeylerin içinde bunların cevapları. Ben daha fazla şey ilave edecek değilim ama biraz yanılınıyor gibi geliyor bana.

İZLEYİCİ- Ama, yani bu hepimiz meta olalım...

M.G.- Pardon, olalım demedim. Ben bunun önüne geçilemeyeceği üzerinde konuştum. Mesela bu noktalardaysa biz daha çok dönüp duracağız demektir.

A.A.- Başka soru var mı bilmiyorum ama eğer yoksa meta zamanla ilgiliydi, zaman da bitti. Toplantımızda son bir soru yoksa eğer kapatıyoruz.

İZLEYİCİ- Ali Bey ben size bir şey soracaktım video entalasyonu dediniz, bunun hakkında biraz bilgi alabilir miyim, Türkiye'de var mı?

A.A.- Şu anda var.

C.B.- Aksanat'ta Nil Yalter bir "video enstalasyon" yapmış, doğrudan bir fikir alabilirsiniz diye düşünüyorum.

A.A.- Evet toplantınız burada sona eriyor. Teşekkürler.



gelenek ve yenilik

29 Mart 1994

Konuşmacılar: Enis Batur, Orhan Pamuk

Enis Batur- Biz dün akşam Orhan'la oturduk, bu satranç saatini başınıza dert açtık. Bir süre sonra ben çeşitli beceriksizlikler yapacağım, özellikle Orhan'ın dikkatini dağıtmak için. Böylelikle o benim adına da bir şeyler yapmak zorunda kalacak. Biz işimizi ciddiye aldık, hazırlandık, konuşma rastgele bir söyleşi havasında gitsin istemedik. Başlığa da çok fazla güvenmeyin diyoruz, yani o konuya da gireceğiz, gelenek ve yenilik konusuna gerçi, ama onunla çok sınırlı bir söyleşi olmayacak. Çünkü çok iriyarı iki kavram var başlıkta, gelenek de yenilik de çok iriyarı. Aslında birçok şeye bağlı tabii bu başlıklar, belki diğer seçtiğimiz başlıkların üzerinde konuşurken de onlara ilişkin –onların adını anmamış bile olsak, onlara ilişkin– birtakım düşüncelerimizi de dile getirmiş olacağız. Tabii konuşmaya ister istemez seçimle ilgili, seçim sonuçlarıyla ilgili bir noktadan başlayalım düşüncesindeyiz. "Bunun başlıkla ne ilgisi var?" diyebilirsiniz. Bunun başlıkla ilişkisi var aslında, onu belki kuramayabiliriz, ama seçim sonuçları, kendi payıma, bende ağır bir duygu yarattı. Atmosfer ağırlığı gibi bir duygu bu.

Orhan Pamuk- Saatini başlattım Enis.

E.B.- Eyvah; bir tür lodos etkisi diyelim buna. Bir yandan işte "beynimiz gereğinden hızlı çalışıyor belki", bir yandan da "daha soğukkanlı olarak düşünelim" gibi duygular egemen. Şimdi, benim için seçimin sonuçlarının şöyle bir yanı var: Bu İkinci Cumhuriyet tartışmaları yapılıyor biliyorsunuz, ben İkinci Cumhuriyet tartışması yapan adamlardan hoşlanmıyorum, İkinci Cumhuriyet'in tartışılmasından değil de o tartışmayı yapan adamlardan hoşlanmıyorum. Söyledikleri de hoşuma gitmiyor, ama en azından şöyle bir ortak noktada buluşuyoruz onlarla: Birinci Cumhuriyet'in sonunun yaklaştığı. Birinci Cumhuriyet'in sonunun yaklaşması ne demek? Bu rejimin, 70 yılın içinde çeşitli kurumları yoruldu gibi geliyor insana; bu yorgunluğu bir yeni yapılanma içinde gözden geçirmek gerekir ki bugün karşımıza çıkan tablodan eğer memnun değilsek (ben memnun değilim), daha iyi bir toplumsal yaşama düzenine geçilebilsin. Bu ne demektir?

Hukuk ve ekonomi bazında, eğitim türü ana alanlarda çok ciddi bir yeniden yapılanma demektir. Belki bu yönden hareketle, demokrasi tanımımızı ortaya çıkarabiliriz.

Çünkü demokrasi tanımımız pek parlak değil. Bu sonuçlardan memnun olmayışımız bile bunu gösteriyor. Sıkıntılı bir yığın soru işaretiyle dolu bir durumdayım. Sen ne durumdasın?

O.P.- Ben de herkes gibi, önce şu saati biraz anlatayım; bu bir satranç saati gördüğünüz gibi. Satrançcı, profesyonel oynayanlar ya da satranç kulüplerine giden arkadaşlarımız bilirler; ben bunu kullanalım istedim ki, bu tür panellerde arada, bir de, yönetici vardır, onlar alınmasınlar ama, genellikle çok fazla bir şey yapmazlar.

Bir de iki konuşmacının, tartışmacının sözlerini birbirlerinin uzlaşacak noktalarını bularak daha da ılımlı hale sokarlar, bazen de kendileri çok fazla konuşurlar. Ben kendi deneyimimden, şunu biliyorum: Bu tür panellerde yöneticilerin asıl yapmaları gereken iş saate bakmaktır. Onu da yapmazlar. Yani Ahmet fazla konuştu, öteki az konuştu, beriki fazla uzattı gibi şeyleri yapmadıklarını, çünkü konuşmacılara fazla saygılı olduklarını ya da çekindiklerini gördüm. Böyle bir saat almamızın daha iyi olacağını düşündüm.

E.B.- İyi de, çalışmıyor Orhan.

O.P.- Çalışıyor olması lazım.

E.B.- İkisi de duruyor şu anda.

O.P.- Yok, çalışıyor ya.

E.B.- Dakikalarına bakıyorum, ikisi de duruyor. Şimdi çalışmaya başladı, sen iki dakika konuştun. Neyse, devam et.

O.P.- Bu bedavadan konuşmadan sonra bir de istedik ki, biz Enis'le akşam, ne yapacağız, nasıl konuşacağız diye bir maket konuşmamızın planını çıkardık. Kendi kendimize karar verdik ki şöyle bir 10-15 tane konu başlığı saptayalım, sonra bunun 10 olduğuna karar verdik. O konularda ikimiz de toplam 45'er dakika konuşacağız. Bizi 1,5 saat ne yazık ki dinleyeceksiniz. Ondan sonra sorularınız varsa sorularınızı cevaplamaya çalışacağız. Bu 45 dakika konuşurken, diyelim ki her konuda 4,5 dakika, hepsi 10 temel konu başlığı altında olacak. Onları size bir okuyayım, başta bugünkü toplantının konusu olan gelenekten bahsedeceğiz, yenilikten bahsedeceğiz. Özgünlük, parça-bütün ilişkisi, şiir-roman, hırs ve tevekkül dediğimiz, yazarın biraz psikolojik durumuyla ilgili bir konudan söz edeceğiz. Okurlarla olan ilişkisi ya da yalnızlıktan bahsedeceğiz. Yazarın düşmanları ya da dostları, yazarın çevresindeki düşmanlık ya da dostluktan bahsedeceğiz. Ve gelecekten beklentilerimiz, yani dün ne oldu, şimdi ne oluyor yarından beklenti-

lerimiz nedir diye saptamıştık. Ama günün anlam ve önemine ilişkin olarak, bir de seçimden bahsedelim diye düşündük. Çünkü Enis de öyle düşünüyordu, ben de öyle düşünüyorum: Pazar gününden beri, Türkiye'de yaşayan insanlarm kafasmda seçimden başka bir şey yok.

Bu konuşmayı yapmak için, belki de sizin kafalarınızın açık ve temiz olması bakımından, bizim ruhsal olarak yazdığımız şeylerle doğru olan ilişkilerimiz bakımından belki de bu konuşmayı yapmak için bugün en uygun gün değil, ama bu seçim konusunda ben de düşündüklerimi söyleyeyim.

Ben de: "Aaa! N'oldu yahu! Çok kötü oldu. Aaa! Ne olacak yahu. Aaa! Çok kötü olacak!" ünlemleriyle önce tepki duydum! Sonra pek çok kişiyle, arkadaşlarımla, dostlarımla yaptığım konuşmalardan edindiğim izlenim şu: Aslında insanların gösterdiği tepkiler sınıflanabilir diye düşündüm. Böyle felaket durumlarmda –acaba gerçekten felaketle karşılaştık mı ya da bir felaketin ilk belirtileriyle mi karşılaştık, onu pek bilemiyorum ama bir felaket durumunda– öyle hissettim öyle gördüm ki, insanlarm tepkileri değişiyor. Bazıları var, hemen çevresindekileri suçlamaya başlayanlar ve felakete karşı kendi yakınlarının, çevresindeki insanların yeterince duyarlı olmadığını saptamada herkesten çabuk davrananlar. Bunlarla bu konuda konuşmaya başladığınız zaman hemen suçlu duruma düşüyorsunuz. Diyelim ki, seçim sonuçlarmm beklenildiği gibi, istenildiği gibi olmamasından, o kişiyle konuşurken ben hissediyorum ki ben de biraz suçluyum. Karşımdaki kişi benden daha heyecanlı, aslında o belki de bu işlerde bir şeyler yaptı. Ben ise ılımlı kalıyorum daha az telaşlandığım için. Bir böyle kategori var: Bu sınıfa girenler, aslında bunu biraz acıyla söylüyorum ama, galiba kadınlar. Kadınlar bu sınıfa daha çok giriyorlar, çünkü bir; onlar aslmda erkeklerden daha çok acı çekiyorlar, diyelim ki Refah Partisi'nin Türkiye'de iktidara yaklaşmasından. Çünkü onlar için günlük pratik hayatlarmda bu sorun yakında daha somut, daha acı bir şekilde onlara rahatsızlık vermeye başlayacak. Erkekler ise, "Ah canım, işte idare eder falan," diye bu konuda ılımlı gibi gözüküyorlar. Belki onlar da bu acıyı peşinen hissetmelerine rağmen, gene de, erkek oldukları için, günlük hayatlarında en azından şimdilik onlar için daha az tehlike varmış gibi bir durum var. Bir de –iyimser olanlar diyeceğim– iyimser bir tepki var. Onların tepkisi ise, "Canım düzelir, zaten böyle değildi, zaten %18 oy aldılar, ne yapabiliriz ki, karamsarlığa kapılmayalım," şeklinde. Galiba, ben onlardanım. Bu insanlar –ben de öyle hissediyorum– hemen, "Suçlusu Ali, Veli işte şuy-

du buydu," demiyorlar. Bende de bazen böyle eğilimler olmasına rağmen, birinci sınıftakilere kıyasla daha az suçlama eğilimindeyim. Olup biten, yaklaşan felaketi bir çeşit kader gibi kabul ediyor, ama bunun çok fazla değiştirilmesi yolunda da kendisinin çok fazla bir şey yapamayacağını düşünüyor. Belki yapabilir, ama kararsız, şimdilik etrafı seyretmekle meşgul. Üçüncü sınıf ise, belki birincisine benziyor, onlar hemen bir şey yapmak gerektiğini düşünüyorlar. Gene bunlar, "Hemen şunu yapalım, bunu yapalım, ders alsınlar, ders alacaklar, oh olsun!" diyen insanlar. Onlar gene bir anlamda birinci sınıfa benziyorlar, ama onlar birazcık daha suçun kendi dışında olduğuna inanan insanlar değil, olup bitenleri gene de bir çeşit içselleştirme, sorumluluğu paylaşma eğilimi taşıyan kişiler. Sanırım, bugünlerde hepimiz bu çeşit durumlarla sürekli karşılaşacağız, hatta bu rollere, 1, 2 ve 3. roller diyelim, kim birinci rolü kaparsa ötekine 2. ya da 3. rol düşüyor, 3. rolü birincisi kaparsa 1. rol diğerine düşüyor. Birisi fazla telaş gösterirse, öyle hissediyorum ki, ben soğukkanlı rolünü oynuyorum. Birisi çok soğukkanlı görünürse, ben telaşlı kişi rolü oynamak gerektiğini düşünüyorum. Evet, istiyorsan artık –seçimler hakkında düşündüğüm bu kadar– başlayalım.

E.B.- Sen mi başlayacaktın, ben mi?

O.P.- Ben başlayacaktım.

E.B.- İşimi unuttum mu onu soruyorum. Evet, bu seçim girişinden sonra, birdenbire pat diye konuya geçiyoruz. İlk başlığımız, gelenek. Şimdi işin başında, ben yazı yazmaya, bir şeyler okumaya başladığım yıllarda, sonradan büyük bir depo oluşturduğunu anladığım geleneğe karşı ciddi bir tepki duyuyordum. Gelenek, okuduklarımı okuma sırası açısından, yazmak istediklerimi de, yazma biçimim açısından beni rahatsız eden bir kavramdı. Bu, kabaca 16-17 yaşlarına inen, ama orada kalmayan, en az 25 yaşına kadar giden bir süre için geçerli olsa gerek. Doğru hatırlıyorsam; en azından okuma sıram açısından derken şunu kastediyorum; çeşitli vesilelerle, nedenlerle edebiyatla ilk ilişkim kurulduğunda bana çekici gelen yapıtlar, o sıralarda okumamam gereken kitaplardı bana söylendiğine göre, çünkü hem yaşım henüz onları anlamağa müsait değildi, hem de onları okumadan önce yemem gereken fırınlarca ekmek vardı. Çevrede genel olarak bana söylenen buydu. Dolayısıyla okumam gerekenler konusunda tepki duydum. Şöyle bir örnek: 16-17 yaşındayken, bir öğretmenim edebiyata yatkınlığımı görünce Beckett okumamı tavsiye etti bana. Bazı ipuçları verdi, okumaya başladım, pek çok şeyi anlayamadığım için onunla diyalog

kurarak okumaya gayret gösterdim. O sırada bir başka öğretmenim benim Beckett okuduğumu gördü ve "tuhaf" dedi: "Nereden buldun bu kitabı?" Ona "şu hoca tavsiye etti", dedim. "Yanlış bir iş yapmış", dedi. "Sen Balzac okudun mu adam gibi?" dedi, ya da "Émile Zola okudun mu ki Beckett okuyorsun?" Bu, bendeki tepkiyi büyütmeye başladı. Dolayısıyla, arkada duran, geleneği temsil eden ne varsa, uzun bir süre için benim gözümde ölü boyutları taşımadıysa bile, tatsız, anlamsız bir toplammış gibi gözükmeye başladı. Türk edebiyatı konusunda da durum farklı değildi, bu hepinizin bildiği ders kitapları çerçevesinde gelişen bir ilişki olduğu için Divan edebiyatından nefret ediyordum, Halk edebiyatından nefret ediyordum, Tanzimat edebiyatından nefret ediyordum. Beni ilgilendiren yazarlar, o sırada yaşamakta olan yazarlardı, diyelim bir Edip Cansever'di, onu okumak istiyordum, berikileri okumak istemiyordum. Buna hemen hemen paralel gelişen yazma uğraşım çerçevesinde de aynı sancılar vardı. Aslında, gelenek çerçevesinde, yazıyla uğraşan insanların belli, klasik biçimlerde yazmaları bekleniyordu. Bu tabii beklenti sahiplerinin edebiyat alanındaki durumlarına bağlı bir şeydi, daha eski bir zaman diliminin zevklerine sahip olan insanlar, daha klasik, daha muhafazakâr çerçevede üretilmiş ürünler çıksın istiyorlardı. O sırada benim çok ileride ya da *avant-garde* konumda gördüğüm insanların da sonradan kendi zevklerinin tutsağı olduğunu ileride öğrenecektim, onlar da kendi tarzlarını öne sürüyorlardı işin açığı. Gelenekle yeniliğin kesiştiği bir alana giriyorum buradan ama, daha yenilikçi yaklaşımlar içinde bulunan, kendilerinden önce denenmemiş şeyleri denemekte olan yazarlar ilgimi çektiği için onlar gibi yazma gayreti içindeydim, o yaşta daha çok onlara öykünüyordum, onların yaptıklarını kavramaya çalışıyordum, berikilerin yaptıkları buna karşılık sıkıcı geliyordu. Bu ilişki dediğim gibi epey bir süre gitti, çok yakın bir takip noktasına getirene kadar en azından gitti. Sanıyorum, bu mesafeyi katetmek biraz zorunluluk taşıyor insan için; yenilikçilerin, yenilik peşinde koşan insanların ya da akımların yakından tanınması, onların ne yapmaya çalıştıklarının iyice kavranması süreci insanı bir noktaya getiriyor, öyle bir nokta ki bu, bundan bir ötesi işi durdurmak anlamına gelebilir. Daha somut örnekler vermek gerekirse –örnekler her zaman daha aydınlatıcı oluyor- diyelim işte, 1920'lerin dünya şiirine baktığımızda, birtakım ataklar vardı, daha yenilikçi hareket kapsamına girecek. Anglosakson şiirinde Eliot'ın, Pound'un çıkışı vardı. Fransız şiirinde gerçeküstücülerin çıkışı vardı, ama 1970'lere doğru yaklaşınca, artık bir tıkanmanın oluştuğu

göze çarpıyordu. Bu tıkanma yenilikçilik çerçevesinde işi öyle bir noktaya getirmişti ki, dönemin en *avant-garde* şairlerinden biri; "şiiri sonuç olarak ben bitirdim," diyordu: "Buradan geldi, belirli noktalardan geçti, (Pound'a ihtiyar Pound diyordu) ihtiyar Pound'a uğradı, sonra şunlar oldu ve en sonunda ben geldim ve bu iş burada bitti. Bundan sonra şiir yazılamaz artık," diyordu. Şimdi, onun kendisine biçtiği değer bir kenara koyulacak olursa, yenilikçiliğin bir saltık değer olarak konulmasının, yaratmayı hakikaten bir çıkmaz noktasına getirdiği gerçeği var. O zaman yavaş yavaş insan seçenek aramaya başlıyor. Ama bu tıkanmayla, aslında çok senkronik olmayan bazı gelişmeler, gene 1920'lerde, sözünü ettiğim Pound'un, Eliot'ın yenilikçi şiir anlayışlarının hemen paralelinde, hiç de onlara benzemeyen bir Rilke var sözgelimi. "Nasıl bunlar birarada yaşayabildiler ve Rilke'den sonra böyle bir kanal devam etti mi?" diye insan dönüp bakıyor. Çünkü kendisine bir arayış kapısı bulma çabası içinde. O zaman da, başka bir şeylerin devam ettiğini o kanaldan görüyorsunuz, daha klasik anlamında, daha geleneksel formlara yatkın, daha temkinli giden, arada bir ileri çıkan, ama sonra dönen, gelenekle çeşitli biçimde yüzleşen şiir anlayışları var. İşte o noktadan itibaren bir tıkanma durumuyla karşı karşıya gelmemek dürtüsü –bazı insanlar daha radikal davranabilirler, ama ben kendi payıma böyle bir radikalizmin peşine takılmadım.

Örneğin, "bu iş bitmiştir, artık susmak gerekir," noktasına varmadım, tam tersine, nereden ifade çıkışları bulabilirimin arayışına yöneldim- kaçınılmaz olarak geleneğe doğru insam götürüyor. Hangi geleneğe doğru götürüyor? Başlangıçta insan çeşitli formlara bakıyor, sonra formların arkasındaki anlayışlara bakıyor, sonra bu coğrafyalara bölünmeye başlıyor. Doğu'da ne oluyordu, Batı'da ne oluyordu, daha önce ne olmuştu? Rastgele bir örnek seçeyim şiir bazında, sone formu bugün için hâlâ kullanabilir mi? Bu soru nereden doğuyor? İnsanın aklına birdenbire gelmiyor, bakıyorsunuz çağdaşmız, ama sizden yaşça büyük bir şair *sone* formunda bir şeyler deneme çabası içinde, büsbütün *sone* formunun klasik yapısına uyuyor mu? Hayır, onda dönüştürdüğü bir sürü faktör var, artı işte diyelim Louise Labé'nin 16. yüzyılda yazdığı bir *sone* ile 20. yüzyılda yazılmış bir *sone* arasında nasıl oluyor da bu kadar fark oluşuyor ve buna rağmen ikisi de *sone* kalıbında olabiliyorlar? Bunlar tabii daha teknik düzeyde gelenek formlarına, bir de o gelenek formlarını o günden bugüne yaşatan zihniyete bakmayı yöneltiyor insam, her birinin etrafında sağa sola doğru kaçarak, bir yandan yeni kalma dürtüsünü büsbütün terketmeden, bir yandan da sade-

ce yeni kalma dürtüsüyle "iyi iş" çıkamayacağını anlayarak tuhaf bir diyalektik gel-git içinde bir oraya bir buraya insan kendi bulunacağı noktayı seçmeye çalışıyor. Bu da tabii gelenek çerçevesinde bayağı köklü bir biçimde çalışmayı gerektiriyor, çünkü şimdiki zaman daha süratle kavranılan bir zaman kesiti, birtakım şeyleri işaretlerinin içinden hemen kavrayabiliyorsunuz. Buna karşılık gelenekle ilişkide bir bağlama dönmeniz gerekiyor. O bağlamın içinde birtakım şeylerin nasıl varolmuş olduğunu kavramanız gerekiyor, yoksa sağlıklı bir ilişki kuramıyorsunuz o gelenek birimiyle. Bunun keyif yanları da var. İnsan, kendi serüveni içinde küçük keşiflerde bulunuyor, tabii bizim keşfettiklerimiz herkesin keşfettikleridir, ama kendi maceramız içinde bunu keşfettiğimizde iyi bir duygu geliyor insana, o keşif başka bir keşfe götürüyor, kendisine benzediğini varsaydığı insanları aramaya başlıyor yazan kişi, bir hısımlık bağı çerçevesi kurmaya, ortak noktaları bulmaya, bazen ortak çözümleri kurcalamaya, bu arada da Arjantin'li bir şairle insanın arasında bir ortaklık belirirse, bir duraklama, "nereden acaba kaynaklanıyor?" deme durumu ve yanılsama payı da var. Bazen toplum modellerini benzetmeye başlıyoruz birbirine, bütün bu süreç katedilirken bir de kendi dışımızda düşünen, üreten, ama yakınımızda olan insanlarla olan ilişkiler var. Gelenekle bağlar çerçevesinde onlar da yönlendiriyor insanı, bazen de yanıltıyor, işte Divan şiirinin yaratıcı bölgelerinin yeterince keşfedilmediği gibi bir sav çıkıyor karşınıza. Bu doğru mu değil mi tam kestiremiyorsunuz, ama kuşkulanıyorsunuz acaba biz onu doğru dürüst okumadığımız için, bize okutulduğu biçimiyle reddettiğimiz için mi bazı şeyleri anlayamadık diye. Dolayısıyla, teketek bir ilişkiye girmeye başlıyorsunuz, orada araçlar gereçler sorunu ortaya çıkıyor, bir dönemin edebiyat gerçekliğini keşfetmede sizi yalnız bırakan yetişme koşullarınız ortaya çıkıyor, Orhan da ben de sonuç olarak aym tip bir eğitimden geçtik. Bunun yerine alternatif bir eğitimden geçseydik ne sonuç çıkardı onu kestiremiyorum, çünkü Türkiye'de bunun karşılığını göremiyoruz. "Sağ kesim," Divan edebiyatını çok önemsiyor. Buna karşılık, en azından şiir yazanları ben tanıyorum hiçbiri Arapça ve Farsça bilmiyor, hatta Osmanlıca bilmiyorlar, eski yazı okuyabilecek durumda bile değiller. Oysa o şiir anlayışını yüceltiyorlar, ama bunun doğru bir tavır olmadığını anlamanız için epey bir süre üstüne eğilmeniz, onunla birebir ilişki kurmanız gerekiyor. Şimdi bütün bunların arasına insan bir an dalıp gittiğini görüyor, 8-10 sene geçmiş. Bu 8-10 senenin içinde yenilikti, gelenekti derken, farklı bir şeyler ortaya çıkmaya başlamış. Ortaya çıkanlar yazdıklarınız, di-

yelim artık kendine özgü bir tamm, bir kalıp bulmuş, bir ölçüde dönüp geçmişle beslenmiş, bir ölçüde onu reddetmiş. Benim sonunda vardığım nokta, yenilik ve gelenek konusunda şu oldu: Yenilikle ilişkinin bir yerde tutulması gerekiyor, sadece gençlik dönemine ilişkin bir ilişki olarak kalmamalı. Yeniliğin nerede, nasıl insanlardan çok bölge bazında ya da uygarlık bazında gelişmeye aday olduğunu, ne tür formlar aradığını görmek gerekir ki arada bir kopuş olmasın; benden önceki kuşaklarda gördüğüm ve beni rahatsız eden bir konudur bu. 40 yaşına kadar bir takip içinde olmuş, sonra öyle bir yerde durmuş ki, bu bende en azından onu izlerken devamlı kendini tekrarlayan bir insanmış izlenimi bırakıyor. Tabii, hiç kimse 20 yaşındaki hırsla ve lezzetle yeniliği takip etmez, onu kestirebiliyorum, ama bir merceğin oraya yönelmesi, belli bir takip duygusu gerekiyor gibi geliyor bana. Bir somut örnek vereyim; teknoloji bazında, bazı değişiklikler oluyor biliyorsunuz, bunlardan bir tanesi –çok büyük bir yenilik değil, şu anda eskimeye bile başladı, ama– CD ROM diye bir teknoloji, yeni bir araç çıktı. Bu benim işimi etkileyecek mi? Ona bir bakıyorum. Evet, etkileyebilir, ben kitaplar yazıyorum, bunlar kitap formunda çıkıyorlar. Bu kitap formu gelecek yüzyılda belki terkedilecek, yerini alabilir mi CD ROM? Olabilir. Alırsa, kitaba göre bazı avantajlı konumlar getirebilir mi benim yazdıklarım çerçevesinde? Getirebilir, baktıkça görüyorum getirebileceğini, daha çoğul bir yapı monte edebilirim yazdıklarıma. Onları sadece bir harf yığını olarak değil, aym zamanda bir senkron yapı içinde, görselliğiyle birlikte, hatta hareketiyle birlikte düşünebilirim, hatta onların altına ezgi döşeyebilirim, bütün bunları yapabilirim, ya da yapmam, ama bir ilişki kurmam şart ki buradan açılabilecek yerlere doğru gideyim. Eğer ipin ucunu başında kaçırırsam, ortasmda yakalamam iyice güçleşiyor. Sonuç olarak, demin de dediğim gibi, benden önceki kuşakların insanlarının çoğunda, diyebilirim baştan reddettikleri, sonra da hiç yetişemedikleri bir trene uzaktan bir bakış var, bu duyguyu taşımak istemiyorum. Öte yandan bu duyguyu taşımamam için de neden olan bazı örnekler var. Aklıma hemen Melih Cevdet Anday geliyor. Melih Bey 70 yaşını aşmış bir insan, ama hâlâ açık dünyaya, demek ki böyle bakılabiliyor. Bakan biri varsa, ben de bakmalıyım, kendimi ona göre hazırlamalıyım, devamlı bir uyanıklık içinde durmalıyım duygusuyla yaşıyorum. Galiba şimdilik bu kadar, yoksa ben durmadan bunun üstüne giderim.

O.P.- Peki, senin yerine basayım saate, böyle basacaktın Enis. Enis bu konuyu saptarken beni şaşırtan ilk şey şu oldu; ben farket-

tim ki –belki benim kişisel durumumdan dolayı– gelenek deyince aklıma ilk gelen, kafamda ilk uyanan çağrışım, Batı edebiyatı değil. Gelenek denince benim kafamda uyanan ilk çağrışım, Türkiye'de Türkçe yapılan ve Türk edebiyatıyla ilgili bir ilişki. Ve "gelenek" kelimesi, benim yazmaya değil de, okumaya ilk başladığım zamanlar, dergileri ilk okumaya başladığım zamanlar bu kelimenin çağrıştırdığı imge şu: Parmağını sallayarak bana kaşlarını çatan birisi var, ya da bu kelime bana bir görev, bir vazife, yapılması gereken bir iş, saygı duyulması gereken bir müzenin ağırlığını hissettiriyor. Ne demek istiyorum bununla? Bir defa gelenek deyince ben, her zaman kendimden uzak, bilmediğim, ama bilirsem yararlanacağım ve bana otoriter bir şekilde, benim yüzeysel olduğum, benim aslında derinlemesine kendi geçmişimde yatan kültürü bilmediğim, fazla hevesli olduğum, bilmeden fazla atak olduğum konusunda fısıl fısıl fısıldayan suçlayıcı bir ses duyuyorum. Ve gelenek kelimesini her duyduğum zaman, ben –şimdi de gençliğimde de– bir suçluluk duygusu hissediyorum. Biraz bunu çözümlemeye çalışayım: Sanırım, belki de bütün Türkiye'deki bütün edebiyatçılar, özellikle romancılar, bunu duyuyorlardı. Bunun arkasında benim kişisel yüzeyselliğim ya da kültürsüzlüğüm olduğunu sanmıyorum. Gelenek kelimesinin çevresinde böyle bir suçlayıcı anlam, bir çağrışım olduğunu hissediyorum. Çünkü biz 200 yıldır medeniyet değiştirmeye çalışıyoruz; dilimizi değiştiriyoruz, alfabemizi değiştiriyoruz. Edebiyata başlayan hevesli her genç, gene de son 60-70 yıldır yapılmış şeylerle kendisine bir dünya kurmaya çalışıyor. Okullarımızda öğretilen edebiyat bizim günlük hayatımızı aydınlatmaya, bize günlük hayatımızda bir ışık tutmaya yardımcı olmadığı için geleneksel edebiyatımızı günlük hayatımızı anlamak için kullanamıyor, günlük hayatımızın bir parçası haline de getiremiyoruz. Yani biz Nurullah Ataç gibi, Ahmet Hamdi Tanpınar'ı görünce Divan şiirinden şak bir mısra çıkarıp, Divan şiirinin içinde o kadar da değiliz. Gelenek deyince o zaman şu anlam hafif hafif kafamın içinde kıpırdanmaya başlıyor: Geçmişimizde bizi biz yapan bir edebiyat vardı, ama galiba ben ondan biraz habersizim. Ama galiba ben ondan biraz habersiz olduğum için, biraz yüzeyselim. Ama galiba ben ondan habersiz olduğum için yüzeysel, ama gene de heveslıyim. Ne yapayım? Biraz onu öğrenmeye çalışayım ve bu ağırlığı, "gelenek" kelimesini her kullanışımda hissediyorum. Bu suçluluk duygusu dönem dönem Türk yazarlarını ve şairlerini belli bir milliyetçiliğe, belli bir kimlik sorununa ve belli bir ödevimi yapayım duygusuna, bir vazifeşinaslılığa sürükledi. Bir örnek: 2. yeni şiiri

sırasında işte böyle tuhaf tuhaf şeyler yapıldı. Şiir yazmayan biri olarak söyleyeyim: Fransız edebiyatının etkisiyle, bir anlamda kelimeler özerkleşti, diyelim "anlam" ya da kolay elde edilebilecek ya da şiirin daha derinlerdeki bir öze, bir tebliğe gönderme yapması durumu o kadar muğlaklaştı ki, şairler kendilerini hiçbir şeyi temsil etmeyen, yalnızca dilin içine kapanmış yaratıcılar olarak gördüler. Bir çeşit, bana kalırsa tepkiyle, gelenekle ilişki kurmaya karar vererek işte efendim birazcık Turgut Uyar'ın yaptığı gibi, Behçet Necatigil'in yaptığı gibi son derece 2. yeninin ruhuna uygun olmayan geleneksel Osmanlı şiir kalıplarından yararlanma durumuna geldiler. Bir başka klasik gelenek örneği Kemal Tahir'in geleneklerden yararlanmasıdır. Orada da bir milliyetçilik, kimlik sorunu var. "Biz bize benzeriz, ben ben olayım artık retoriği. Hep Batı formlarından çıkarak bir şey yaptım, artık ben olmam gerekir, v.s." Yani geleneklerden yararlanmam gerekir duygusu vardır. Yeniden söylüyorum, ben bütün bunları söylerken, gelenekten, bu ülkenin, Türkçe'nin ya da Osmanlıca'nın ama bizim geleneksel edebiyatımızı anlıyorum hiçbir zaman gelenek kelimesi bende Batı edebiyatını çağrıştırmadı. Enis o anlamda haklıdır, bütün dünya kültürünün elbette geleneği vardır. Ama ben belki de bizim Türkiye'de medeniyet değiştirmemizden dolayı, özel konumumuzdan dolayı, gelenek kelimesi bende her zaman "A bizde de bir şeyler var, onlardan yararlanmak gerekir" gibisinden suçluluk duygusunu ya da "yerli olayın, kendim olayın, bu suçluluk duygusundan kurtulayın" ya da "yeterince kendim olamadım, o zaman bu ülkede yazılmış yazıların birikimine göndermeler yaparak kendimi, kendi bahçemde hissetmenin, en azından ruh bilimsel rahatlığını hissedeyim," duygusu bende gelenekle ilişkili olarak her zaman hakim oldu. Kemal Tahir'den bahsediyordum. Kemal Tahir de gençliğinde Marksizmle ilişki kurduktan, aslında kabaca sosyal gerçekçi denebilecek romanlar yazdıktan sonra, Osmanlı kültürünü bir çeşit zorlama, bir aydınlanma ile keşfettikten sonra gelenekten yararlanarak, sözgelimi Evliya Çelebi'nin metinlerinden yararlanarak savaş sahneleri yazmak (başka Osmanlı metinlerinden ne kadar yararlandı, geleneksel metinlerden bilmiyorum,) ama gene kendi toprağını, –daha sonra belirli bir yerli olma duygusu, dürtüsü ile– keşfetmiştir. Gelenek öte yandan bir gazetecilik lakırdısıdır da, –nasıl postmodern diyorlar,– hevesli yazarlar bu tür kelimelerin kendilerine uygulanmasından hoşlanırlar. Belirli bir şekilde biz, ben kendimden bahsedeyim, gelenekten yararlandığını hissettiğim ya da bana gelenekten yararlandığın ya da geleneksel olduğum ya da geleneksel bazı

akımların devamı olduğumu bana söyledikleri zaman ben nedense kendimi "daha az zıpır, daha çok toprağa ayakları basan biri" olarak hissederim. Bu son derece ideolojik, son derece –aslında bir bağlamda– psikolojik bir tutum! Milliyetçilikle ilgili, medeniyet değiştirmeyle ilgili. Niçin yararlanalım, niçin gelenek önemli olsun diye de soruyu sorabiliriz. Gelenek nedir ki? diye sorabiliriz. Ama eğer Enis'in anladığı anlamda, ben, gelenekten; kütüphanelerde olan bütün kitaplar ya da yazılmış her şeyi anlamıyorum. Kütüphanelerde olan belirli (bize ilişkin) şeyler... Eğer gene kütüphanelerde olan bütün kitapları kastediyorsam, bu sefer bütün kitapların ortak hikâyelerini, kitapların gelişimini, kitapların ruhsal tarihlerinin ağırlık noktasını anlıyorum. Yani hafif hafif kıpırdanarak ilerleyen bir ruhsal tarih var ki, bunun bir anlamı var. Bu anlamı tespit ettiğimiz zaman ve bu anlamla yazdığımız eseri belirli bir şekilde ilişkilendirebildiğimiz zaman bir gelenekten bahsedilebilir. Ben şimdi bugün gelenekten başka bir anlamda yararlanıyorum. Geleneği ağır ağır kıpırdayan, bir tarih yazan, bir ruhun ağır ağır kendini Hegelci anlamda gerçekleştirerek ilerlemesi olarak görmüyorum da bir yazılar, bir imgeler, bir gözlemlenmiş düşünceler kırıntıları olarak görüyorum. Ve onun içine züccaciyeci dükkanına girmiş bir fil gibi sağa sola pervasızca girerek, ama işime yarayacak şeyleri aldığım bir yazılar, hazineler, hikâyeler deposu, hangarı olarak görüyorum geleneği. Bu gelenek dediğimiz ve gelenek denilen ve gelenek kelimesinin ima ettiği bir ruhsal bütünlük, bir anlam ilişkisi ki o ifade edilebilir bir anlam ilişkisine bakmıyorum artık. Yapmak istediğim resme uygun parçaları bir müzeden alıyorum, koyuyorum. Seçmeciyim, eklektiğim. Seçtiğim ve birbirine eklediğim şeylerin temsil ettiği ruhsal bütünlük beni ilgilendirmiyor şu anda, benim geleneğe bakışımda. Ama orada nerdeyse biraz abartarak –ve yaptığım işin değerini düşülterek söylüyorum– neredeyse dekoratif bir parça alıyorum. Ama bu benim roman dediğim salonumun sol tarafında şık durur, çünkü şunu anlatmaya yarar ve şuraya bir gönderme yapar diye bakıyorum. Bu anlamda ben –bir ruhsal bütünlük öğesi olarak– geleneği, bir ruhsal bütünlük, ruhsal bir güvenlik, ruhsal bir kimlik öğesi olarak görmeyi reddediyorum. Ama bunu bugün yapıyorum, eskiden böyle düşünmezdim. Eskiden ne zaman kendimi güvende hissetmiyorsam, ne zaman ben acaba Türk yazarı mıyım, acaba ben fazla Batı'nın etkisi altında taklitçi miyim, acaba ben yeteneksiz miyim, acaba yazdıklarım burada okuyan insanlara ne diyor, ben ne yapıyorum, fazla mı maymunluk ediyorum? gibi kaygılar hissettiğim zamanlar, sanki beni ben yapacak,

yerli olacak, belli bir milliyetçilik duygusuyla sarıldığım bir şey idi, öyle hissediyorum. Birazcık da daraltmaya çalışarak roman geleneğinden bahsetmeye çalışayım. Romanda ise gelenek, gelenekten söz etmek ya da gelenekle hesaplaşmak, şükür, şiir geleneğiyle hesaplaşmaktan daha kolay. Çünkü en azından bir defa bir iki yüzyıldır roman geleneği var. İkincisi, bu geleneğin ürünlerini en azından dillerinden dolayı okumak daha kolay. Bunun ustalıklarına, burada gösterilen hünere, marifetin ayrıntılarına nüfuz etmek, şiirdeki hünerin ayrıntılarına nüfuz etmekten daha kolay. İkincisi: Açıkçası 200 yıllık roman geleneğimiz Batı'nın etkisini taşıdığı için, bir çeşit –belki tırnak içinde söylüyorum ve yanılıyorum– yüzeysel, bir çeşit anahtarına kolayca gönderme yapan bir şey. Bir çeşit "özü daha kolay elde edilebilir" bir şey. Bu gelenekten, yani bizim roman geleneğimizden, ben doğrudan doğruya pek az şey elde ettim, pek az şey öğrendim. Ve roman yazarken aslında itiraf edeyim, ben Batı romancılarını taklit ederek, onlardan ilham alarak, onlara birer zanaatkâr olarak bakarak, onların nasıl yaptığına bakarak romanı öğrendim, onlardan yararlandım. Ama burada, Türkçede, gene de benden evvel romancılar vardı ve onların yazdıkları şeylerin bir içsel tutarlılığı, bir içsel hikâyesi ve benim için, temsil ettiği ve anlattığı bir hikâyesi vardı anlamında geleneğe bakarsak ben gene de bazı romancılardan bir şeyler öğrendim diyebilirim. Öğrenmem gerekirdi diye değil, gerçekten öğrendiğim için. Onlardan biraz bahsetmeye çalışayım: Tanpınar benim üzerimde etkili oldu, bilinçli bir şekilde de değil. Hani ben sonra sonra belki de şimdi şimdi bunların etki olduğunu düşünüyorum. Ne bakımdan etkili oldu? Tarihten yararlanabilirim, ama tarihten yararlanırken ve "gene de Batı'lı halesi taşıyan bir yazar olabilirim" tutumunu, Enis'in deyişiyle durumunu öğrendim ben Tanpınar'dan. Yani tarihin ağır yükü altında "geleneğin ağır yükü altında" ezilmeden yaratıcı olabilirim ve Batı'lı olabilirim. Burada oyuncu romancı olabilirim, bunu öğrendim. Kemal Tahir'den çok özel bir şey öğrendim: Tarihe ilgi duyulur, tarihe ilgi duymak bize ufuklar açabilir. Daha önemlisi, tarih bizatihi, kendi içinde tıpkı roman kahramanı gibi, romanın naklettiği dramanın, yani olaylar dizisinin ve gerilimin bir kahramanı olabilir. Tarih bize –tarihimiz belki yeterince oturtulmadığı ya da bilinmediği için, ya da bizim toplumumuzun tarihi, Batı toplumlarına göre bizim için daha karanlık olduğu için- tarih tıpkı bir polisiye romandaki gibi sihirli ya da esrarlı bir örtü ile roman dediğimiz bütünün içine bir dramatik unsur olarak sokulabilir, bunu öğrendim. İkincisi, birazcık çocuksu, birazcık ilkel, ama bu bakım-

dan da birazcık özgür bir şekilde paldır küldür tarih denen kutsal müzeye girebilirim. Oradan bilir bilmez bir şeyler alırım, onu bir Batı'lı yazarın yapmayacağı kadar dramatik bir şekle, –belki de tarihimizin hikâyesi yeteri kadar anıtsal olmadığı, yeteri kadar sağlamlaşmadığı için –alır, meydana sokar, onu eğip büker, oynayabilirim. Bir anlamda tarihimiz kemikleşmediği için, sağlamlaşmadığı için, tarih bilimi yeterince kuvvetli olmadığı için, bir plastik gibi yumuşaktır tarih burada ve benim oyunlarıma açıktır. Oğuz Atay'dan çok şey öğrendim gelenek bağlamında onu da söylemem gerekir, o da şudur: Abartıyorum burada, ama doğrudan izleri açık bir şekilde görülecek derecede Batı'lı modernist yazarlardan etkilenerek Türk romancısı olabilirim. Bir daha tekrarlayayım; doğrudan açık bir şekilde, izleri görülebilecek bir şekilde, başka Batı romancılarından etkilenmeme rağmen, yerli, deneysel, deneylere açık bir Türk yazarı olabilirim. Yani o şu: Yeni yayınlanmış başka bazı Batı yazarlarından etkilenmek son derece tehlikelidir, çünkü yazarın kurduğu dünyanın yapısı ile o dünyanın halesi, o dünyanın kokusu ve o dünyanın sözünü ettiği öz, etkilenme anında yazarın kalemine ikisi de gelir, ama yapıdan bence etkilenmek son derece verimli sonuçlar vermeye yatkındır. Oğuz Atay'dan bunu öğrendim. En son, en moda, en son yazılmış Batı romanlarının tekniklerinden gene sözünü ettiğim gibi pervasızca alabilirim bunları, kendime hizmet edebilecek bir şekilde pervasızca kullanabilirim. Temel olarak gelenek konusunda söyleyeceklerim bu kadar, yenilikten de bahsedeyim mi? Sen yenilikten bahsettin. Yenilik de işte aslında geleneği kendime göre hizmet ettirmeye başladığım zaman, yeni bir şeyi yapmaya başlamışım demektir. Geleneği kendimin kıldığım zaman yeni bir şeyler yapmaya başlamışım demektir. Yenilik de aslında, gelenek gibi bir fetiş kelimedir ve o da bir yazara parmağını sallayarak bazı görevleri olduğunu, o görevleri yapmasını gerektiğini hatırlatır. Birincisi şu: Bir romancı olarak Batı medeniyeti etkisi altında yazdığımız için ve roman denen sanatın tarihi orada, (şiirde belki bu söz konusu değil, ondan da şüpheliyim ya!) bilenler tarafından ve bizim uzaktan dürbünle gözlemlerimiz ve sonradan işittiğimiz haberlerle öğrendiğimiz, başka ülkelerde, merkezde yapıldığı için, biz de kolay bir yeni olma yolu vardır. O da birazcık yapılmış, ya da yapılmakta olan, ama en sonunda olup bitmiş ve oluş süreci tamamlanmış bir tarihin getirdiği sonucu herkesten evvel uçakla ya da kitapçıya giderek ya da Haşet kitapçısına giderek herkesten önce alır, onun halesiyle çabucak bir yeni oluverir. Buna, ben yazar olmaya karar verdiğimde daha baştan karşı

çıktım. Yeni olmak deyince ben kendimde olduğunu bilmediğim, ama araştıra araştıra bulduğum ve kendimden çıkardığım bir özü anlıyorum. Başkalarının yapmadığı bir şey, benim yapmam gereken bir şey. Yeni olmanın en sıkıcı yanı bunun bir ödev olmasıdır. Bunu, "yeni olmalıyım" duygusunu bir içsel zorunluluk olarak hissetmektir. Ama bir yazarı değerli kılan her şeyden önce onun özgürlüğü, başkalarının yapmadığı bir şeyi yapmasıdır. Çok önemli bir vazife, yapılması gereken bir vazife.

E.B.- Ben kısaca yeniliği gene ele almak zorundayım, çünkü sistemi bozdum, oradan özgürlüğe geçerim. Şimdi bir saat hikâyesi var. Bunu bana bir dostum anlattı, ama doğru bir hikâye olduğunu biliyorum. 1960'lı yıllarda, İsviçre'de –biliyorsunuz saat cennetidir İsviçre– bir fuara üç tane genç adam geliyor ve ünlü saat firmalarından birine gidip diyorlar ki: "Biz yeni bir saat paradigması yarattık, dijital saat," gösteriyorlar, adamlar tabii ilgiyle karşılıyorlar. Ama "biz bütün bir teknoloji kurduk bildiğimiz saatler üzerine, yeni bir alana geçmemiz için insanları değiştirmemiz, mekanizmaları değiştirmemiz, başka bir yığın değişim gerekir" diyorlar. O sırada oradan iki tane çekik gözlü adam geçiyor, onlar konuyla ilgileniyor. "Seiko"nun temsilcisi bu adamlar ve dijital saat hikâyesi orada o an başlıyor. Yenilik aslında ortaya çıktığı zaman genelde bu türden bir tepki yaratıyor; biz şimdi burada kendi aramızda kuralları belirledik, bir iş yapıyoruz, oradan aykırı bir ses geliyor, bugüne kadar çıkmayan türden bir ses. Dolayısıyla, buna saatçinin uygar, yumuşak tavrıyla değil de daha sert bir biçimde karşı çıkılıyor kültür ortamında. Bu sadece edebiyata özgü bir şey değil, plastik sanatlarda da böyle, sahne sanatlarında da, hatta bilim alanında da böyle. Bir yeniliğin köklü bir değişiklikle, değişiklik beklentisiyle ortaya çıkması hemen karşısında engellerin oluşmasına yol açıyor. İşte o zaman gelenek, Orhan'ın dediği gibi daha bir parmak sallayarak karşımıza çıkıyor, "bu bizim geleneğimizde var mı" diyor adam, çünkü arkaya bakıyoruz böyle bir şey yok, nereden çıktı şimdi bu? Yenilik tabii ille de her seferinde keşif demek değildir, bir başka yerde ortaya çıkmış yeniliğin benimsenmesi, buraya getirilmesi de olabilir, bu Batı'da olur, Doğu'da olur, Kuzey'de olur, Güney'de olur, o zaman gelenek iki kere parmak sallamaya başlıyor, "bu bize ait değildir" diyor. O anlamda Orhan'ın dediklerine bütünüyle katılıyorum, Türkiye'de gelenek onun tanımladığı bir biçimde bizim karşımıza çıktı hep. Ben işin başından itibaren buna karşı kişisel bir önlem olarak o çözümü benimsedim, benim için gelenek, ne benimdir diyorsam odur, kendimi neye yönelmiş, neyle

ilgili görüyorsam odur. Bunun tersini anlatadursunlar, ödenecek bedeller vardır, bu durumda ona hazır olmak gerekir. Baştan kestirebildiğiniz kadar, en azından bir bedel ödeyeceğinizi bilmeniz gerekir. Örneğin bu nedir; sizin geleneksel formların dışında, yaklaşımların dışında bir yapmaya başlamanız, bunun benimsenmesini hatta yol almasını engelleyebilir, enikonu uzun nefesli, tıpkı bir maraton koşucusu gibi kendinizi hazırlamanız, hele gençken enikonu zırhlı olmanız şarttır. Oysa gençken insan, tam tersine çok hassastır. Ortaya bir şeyler çıkarmaya başladığı zaman, hemen ezilmesi ya da ezilmek üzere üzerine çullanılması insanı geri çekilmeye, hatta işi toptan bırakmaya kadar götürebiliyor. Ama direnmek de çekicidir. İnat, insanı besleyen bir unsur. Duygusal olarak ona sığınabiliyorsa kişi, iyi-kötü yol almaya devam ediyor. Şimdi şiir konusunda örneğin, Attila İlhan bunu bana söyledi, herhalde başkalarına da söylüyordur. Bana işaret parmağını göstererek söyledi. "Bak," dedi, "sen, bu kadar akıllı, bilgili v.s., bir insansın, üzülüyorum; niçin böyle yapıyorsun, bu bizim şiirimiz değil ki senin yazdığın şiir; bizim şiirimizin bir kere kıstası vardır, ses ortalamasıdır bu; nedir bu ses ortalaması? Ezan sesidir" Müzikal olarak demek istiyor adam, dinsel ya da ideolojik bir çerçevede söylemiyor.

Şimdi bir açıdan çok da doğru söylediği, böyle bir ses ortalaması kulaklarda oluşmuştur herhalde bunca yüzyılın içinde. Ben Attila İlhan'a şunu söyledim: Bir kere sizin duyduğunuz ezan sesini ben duymadım, ben bet bir ses duyuyorum minarelerden, sesi berbat birtakım müezzinlerin okuduğu ezanı duyuyorum, nerede o muhteşem sesli efsanevi müezzinler. Dolayısıyla, benim bunu benimsemem durumunda ortaya çıkaracağım müzikal yapı zaten zaaflı olurdu; bunu seçerdim seçmezdim ayrı da, zaten *de facto* böyle bir durum var. Bir bu, ikincisi içinde yaşadığım çağın daha çoğul yapılı bir ses düzeni var, ben bu sese kulak vermek istiyorum, her yerden ne ses geliyor, dinliyorum. Her sesi duyabilir mi kulağım? Duymuyor, örneğin hâlâ Doğu musikisiyle bir ilişki kurmakta güçlük çekiyorum, Çin musikisi, Japon musikisi, besbelli derin alanlar, ama benim tını terbiyeme bir şey vermedikleri için bir ilişki kuramıyorum onlarla ve bunun için hayıflanıyorum. Vaktim var mı? Dünyanın her sesini öğrenebilir miyim? Hayır. Dolayısıyla, "Ne yapayım, o da bende eksik kalsın," diyebiliyorum. Buna karşılık, açılabildiği oranda kulağım hangi ses çeşitliliğine açılıyorsa buna açılmalı ve sonucunu da şiirime taşımak istiyorum. İşin başından itibaren böyle yol aldığınız zaman da ortaya çıkardığınız ses ortalaması

Attila İlhan'ı haklı kılıyor. Sonuç olarak ortaya bir şiir koyuyorsunuz, okuyanların çoğu ilişki kuramıyorlar. Anlam boyutunda da kuramıyorlar, onun müzikal yapısı bazında da zedeleniyorlar, böyle şiir mi olur diyorlar bir kere. Çünkü alışılmış bir form var. Yalnız ezan sesinden dolayı değil, egemen ses düzeninin şiire yansıma biçiminden de. İşte geleneğin gölgesinde adım adım ilerleyerek, zaman zaman da geriye doğru adımlar atarak demin Divan şiiri konusunda verdiği örneklere de katılıyorum Orhan'ın. Biz devamlı birbirimizi onaylayarak mı...

O.P.- Öyle anlaşmamıştık halbuki.

E.B.- ... bu alışkanlıklar ister istemez okuru da biçimlendiriyor. Bedelse bu, çok önemli bir bedel mi? Bu konuya biraz sonra gene geleceğiz gerçi. Ama bugün Attila İlhan'ın şiirlerini 20.000 kişi okuyorsa, benim şiirlerimi 2.000 kişi okuyor. Bu bir anlamda bedel olabilir. Bir anlamda da bedel olmanın ötesinde, o 20.000 kişinin bir sonraki kuşağa şiir alışkanlığını devretme gücü daha fazla olacak, benim 2.000 kişimin daha sınırlı olacak. Bu zamansal açıdan kaymayı büyütmeye başlıyor. Hatta, dediğim gibi, bu çok doğrudan bir gelişme olmadığı için, zaman zaman geri dönüşlere tanık olduğumuz için, işte Attila İlhan'ın şiiri hâlâ bazı genç şairleri etkilemekte. Dolayısıyla, o format devam etmenin yolunu da bulmakta. Bunda bir sakınca gördüğüm için söylemiyorum, ama böyle bir düzen gerçekten de hızını alarak gidiyor. Tabii bunun da handikapları var. Nitekim, Attila İlhan'a hemen bir mukabelesini çektim! "Attila Bey," dedim, "sizin şiirleriniz hiç çevrilmiyor yabancı dillere." "Mühim değil," dedi. "Benim için mühim," dedim. "Ben çevrilmek isterim. Başka dillerde de şiirlerim okunsun isterim. Bence sizin şiirleriniz türünden şiirlerin çevrilmesi çok daha zor olacak, çünkü sizin müzikal yapınız başka bir dilin müzikal yapısına taşındığında ortaya şiir namına bir şey çıkmıyor. Çünkü bir dilin kendi müzikal yapısı, kelimelerinin kendiliğinden ahengi, başka bir dilin müzikal yapısında sadece anlamsal varlığınla öne çıkıyor ve çok da matah bir şiir olmadığı anlaşılabiliyor. Çünkü o şiir özgün dilindeki temel sessel özelliklerine dayanıyor. Dolayısıyla, şair daha evrensel anlamda bir ses çeşitliliğine dayalı bir ilkeden yola çıkıp kendi şiirinin ezgisini kurarsa, daha evrensel bir karşılık bulmanın koşulları da gerçekleşebilir. Kural mı? Hayır, varsayım. Bütün bunlardan özgünlüğe, bir sonraki konumuza geçmek istiyorum; özgünlük de gelenek bağlamında sık sık bir tehdit gibi ya da bir türlü tutamadığımız bir içerikle karşımıza çıkıyorsa, bir nedeni bu. Garip bir biçimde, gelenek yapısına bağlı insanların size gösterdiği etkilenme

sınırları var. Siz şuradan etkileneceksiniz, çünkü biz buradan geliyoruz. Dolayısıyla ya Halk şiirinden çıkacaksınız, ya Divan şiirinden çıkacaksınız ya da hiçbir yerden çıkmayacaksınız. Başka bir yolu yok. Oktay Rifat'ın ilginç bir yaklaşımı vardı. "Bizim şiirimiz nereden geliyor?" diye soruluyordu: "Bugünkü şiirimiz, Halk şiirinden, Divan şiirinden, Batı şiirinden geliyor denilebilir mi?" Bu üç şeyin, damanın arasında bocalamış, bir oraya gitmiş bir buraya gitmiş Türk şairi. "Her birinden bir şeyler almış bir şiirdir bu," diyordu Oktay Rifat. Bana süreç olarak da mantıklı geliyor bu. Globalleşmeden söz ediliyor, küreselleşmeden söz ediliyor, evrensel iletişim bağlarının çok güçlendiği bir dönemin içinde yaşadığımız ileri sürülüyor. Bütün bunlar bizim etki alanlarımızı genişletiyor zaten. Şimdi bu etki alanlarını etik nedenlerle kısıtlamak, onlar ayrı yerdeler, biz buradayız gibi bir yaklaşım getirmek, bana zaten baştan aşağı sakat geliyor. Ben açarım kapılarımı, pencerelerimi, üşütmeyecek kadar açarım ve oradan içeriye girenlerle ilişkimi kurarım. Her şeyi kabul edeceğim diye bir kural yoktur. Benimsediğim şeyler olur, benimsemediğim şeyler olur. Ama yakınlık duyduklarım varsa, bunları bir potanın içinde kullanırım, sen de demin seçerim dedin ya, bu özgürlüğü ben kendime tanımazsam, özgünlüğümü nasıl bulacağım? Özgünlük bir hedef midir? Emin değilim. Özgünlük bir sonuç gibi geliyor bana, yani insan özgün olacağım diye yola çıkmaz. Herkes birbirine benzer sonuçta, ya da herkesin birkaç benzeri en azından vardır. Belki bunların bir kısmını tanımayız bile. Ustalarla ilişkilerle başlar insan yazmaya. Öykündüğü hısımlar vardır. Bu bir Türk yazarı da olabilir, bir Japon yazarı da olabilir, bir İngiliz yazarı da olabilir, ya da birkaçı birarada olabilir. Bütün bunlardan öğrendikleriyle yola devam eder, sonra bir an gelir benzerlikler onu rahatsız eder. O benzerliklerden sıyrılmanın yolunu arayabilir. Törpülenmenin yolunu arayabilir. Kendini ayrıldığı noktalarda büyütme çabasına girişebilir. Bir süre sonra da bütün bunları unutur zaten. Çünkü eğer etkilenmeye açık yanı devam ediyorsa, bu etkilerin sayısı artacaktır. Etkilerin sayısı arttıkça belirsizleşecektir. Ama bunların sonucunda, demin söylediğim gibi, birdenbire bir Polonyalı şairi keşfedebilir insan, ya onunla çok benzeşiyoruz aslında diye düşünebilir. Nedir acaba bu benzerliğin kaynağı? İkiniz de birbirinizi okumamışsınızdır. Ama o mayayı oluşturan bir sürü faktörün arasında ortaklıklar vardır ve benzer bir sonuç çıkmıştır. Bu belki 20 yaşındayken beni rahatsız ederdi, bugün sevindiriyor. Kendime yakın gördüğüm insanların olduğunu bilmek bana iyi geliyor. Zaten yakınlığın da bir sınırı var, eninde so-

nunda çakışmanız mümkün değil. Ortak yönlerinizden söz edilebilir. Dolayısıyla, bu etkilenme yelpazesini açmakta kendi payıma hiçbir sakatlık görmüyorum, özgünlüğe ulaşma açısından. Buna karşılık, böyle bir bakış açısının getirdiği avantajlar olduğunuda söyleyebilirim. Bunların başında tehlikeyi göze almak geliyor. Bu rahatlığı kendinize verebiliyorsanız riskli işler yapabiliyorsunuz, öyle bir metin yazıyorsunuz ki tehlike kokuyor, elinizden çıkarken de sizi yakan bir tarafı var. Çıkıp önünüze geldikten sonra da, ben bunu yayınlayayım mı, yayınlamayayım mı ikileminde kaldığınız sırada ortada bir risk var, tutturduğunuz yola biraz sapma getiren, ondan kopan bir niteliği var, ama işte olabilir deyip insan göze alıyor ve o yönde ilerlemeye çalışabiliyor. Bütün bunların sonucunda ve ortalamasında ortaya, eğer çıkıyorsa, özgünlük çıkıyor gibi geliyor bana. Ama Türkiye'de özgün olma çerçevesinde ben kimsenin kimse için o özgündür dediğini duymadım. Muhakkak bir kulp aranır. "Evet ama onun arkasında şey var," diye, örneğin *Kara Kitap*'la ilgili sözler dolaştı. İşte Suat Derviş'in 1928'de *Kara Kitap* diye bir kitabı çıkmış; şimdi ne alaka olabilir, o *Kara Kitap*'la bu *Kara Kitap* arasmda? Ama önemli değildir, bir ufak kulp takalım da biz, hazır dursun. Bunu bir çeşit suçlama aracı olarak insanın önüne dikiyorlar, bu da geleneğin bir parçası diye düşünmek gerekiyor galiba ve kendine özgü bir geleneği de var. Bununla birlikte yaşamaya insan alışıyor.

O.P.- Şimdi ben biraz hızlandırmak istiyorum. Saptadığımız bundan sonraki başlık özgünlük. Özgünlük benim gözümde, yeniliğin bir kardeşi. Belki de yeniliği, yeni olmayı, sesimizdeki yeniyi, bir içsel tutarlılığa kavuşturur, buna bir hayatiyet kazandırır ve bunu yeniliğe bir rastlantısallık değil –kişiliğimizle bağlantılı– bir dizgesellik kazandırırsak, yani yeniliğe bir içsel tutarlılık kazandırarak, bunu değişe değişe tekrarlama yeteneğimiz gelişmişse, bizde özgün bir ses vardır, demektir. Şiirde bu nasıl oluyor bilmiyorum, ama romanda benim için bu çalışmayla ilgili, iğneyle kuyu kazarak, ısrar ederek, sıkılarak, çalışa çalışa, aynı şeyi yeniden yazarak, saçma olduğunu bildiğim halde kimi zaman inat ederek ulaşılan bir şey. Bu bakımdan benim için özgünlük, bir romancının özgünlüğü, kendi üslubunu, kendi sesini, kendi ruhunu bulması demektir. Ben bunu kolayca sokakta bulabileceğim hissine hiçbir zaman kapılmadım. Bu hisle yaşayan romancılara, yaratıcılara her zaman gıptayla baktım. Hiçbir zaman Tanrı'nın benim kulağıma, benim kişiliğim olabilecek bazı ipuçları verdiğini hissetmedim, ama çok çalışarak, kaşıkla tünel kazarak, iğneyle kuyu kazarak,

aynı konu üzerinde ısrarla durarak, inat ederek, direndim. Kendi yaptığımı beğenmeme rağmen aynı şey üzerinde ısrar ettim. Sanki bir ses yakaladığımı düşündüğüm zamanlar, ısrarımdan, inadımdan, mevcut olanın belirli bir şekilde ayağım kaymış gibi de olsa ya da dikbaşlılığımdan hafif hafif başka bir yola girdiğimi düşündüğüm zaman, kendimde bir özgünlük, kendimde bir yenilik halesi bulmaya başladım. Bu, bence, bir yazar için ben özgün müyüm, değil miyim, diye sorulduğu zaman çok önemli bir soru değil. Ben özgün olmalıyım dürtüsü, bence belki insanın gençliğinde hissetmek istediği, kendine sorduğu, ama sonra sonra çok fazla önemsememesi gereken bir şey. Ama öte yandan gene de bir yazar, bir romancı kendi yazdıklarına uzaktan bakarken, "bir şeyler yaptım, bir şeyleri galiba başardım," diye geceleri rahat uyumak istiyorsa, olumlu bir cevap verme zorunluluğu duyduğu bir sorun. Bizde genellikle benim hissetiğim özgünlük romanı oluşturan yapıya, üsluba ilişkin bir şey değil, bir de genellikle geleneğimiz bizim budur. Özgünlük kıstasını tatmin etmek için romancılar ele aldıkları konulara, hatta kahramanların birazcık değişikliklerine, "kural dışı" olmalarına ya da aralarındaki dialogların şaşırtıcı, alışıla gelmemiş ya da kimi zaman sır veren, politik olarak bizi sarsıcı nitelikte olmalarına önem vermişlerdir. Buradan asıl şimdi üzerinde biraz daha ciddiyetle durmak istediğim başka bir konuma geliyorum. O da Enis'le saptadığımız bir başka başlık, "parça-bütün ilişkisi." Bana kalırsa bizim bütün gelenek tartışmamızın, bütün yenilik tartışmamızın –geleneksel lafla söylersem– "özü" aslında parça bütün ilişkisi ile ilgilidir. Bizim bütün sanatlarımız parçacı sanatlardır; resim sanatında yapabildiğimizden, şiirde yapabildiğimizden 200 yıllık roman geleceğimizden söz ettiğimiz zaman, her zaman bizde kuvvetli olanın parçalar, ayrıntılar olduğunu düşünmüşümdür.

E.*B.*- Parça-bütün ilişkisi hem genel edebiyat açısından, hem de kendi serüvenim açısından önemli görünüyor bana. İkilem içinde olduğumun farkındayım, bir kitap tasarısına dayanmadan yazmış olduğum ve sonradan kitaplaştırdığım ürünler oluyor, ama bunları daha düşük bir yüzde de görüyorum, % 15-20 düzeyinde. Diğerlerinde bir inşaat, bir tasarım kaygısı baştan itibaren oluştu. Hatta zamanla bazı terbiyeler de edinmeye başlıyor insan; örneğin bizde, yakın dönemin, hatta Cumhuriyet döneminin bir geleneğidir, şairler şiirlerini önce dergilerde yayınlarlar, sonra bunları kitaplaştırırlar. Biz de ağabeylerimizden böyle gördüğümüz için böyle başladık, önce dergilere şiir göndermeye başladık. Ben zaman

içinde bunun sakıncalarını gördüm; kendi anlayışıma, parça-bütün ilişkisi çerçevesinde uymayan bir yanı vardı bunun, çünkü kitabın bütününü bitirmeden o parçayı kullanıp kullanmayacağımı, orada kullanıp kullanmayacağımı, öyle kullanıp kullanmayacağımı kestiremediğimi farkettim ve zaman içinde bundan geniş ölçüde kaçınma yolunu tuttum.

Parça-bütün ilişkisi gerçekten de bizim edebiyatımızın en zayıf olduğu alanlardan biri. Bunu birçok şeye bağlıyorum. Birincisi, Orhan'ın sözünü ettiği o tasarım aşamasının belki çok çalakalem geçildiği düşünülebilir; yazarlarımız kitaplarını, kafalarında daha bir bulut gibi gezinirken yazmaya başlıyor olabilirler; yeterince yoklama yapmadan, el yordamıyla, ilerlemeyi daha somut adımlara yaklaştırmadan yazıyor olabilirler. İkincisi de makro yapı kurmanın yanında montaja ilişkin, kolaja ilişkin, gerektiğince teknik hüner sahibi olmak için alıştırma yapmıyor olabilirler. Bunlar tabii varsayım, ama birçok kitapta, şiir kitabında ya da deneme kitabında bu türden kaygıların olmadığını görüyoruz. Olanların da önemli bir kısmında bunun çok iyi uygulanamadığını görüyoruz. Ben bunları söylerken daha mı iyi yaptığımı iddia ediyorum, daha dikkatli olduğum kanısındayım. Elimden kaçan durumlar oluyordur ya da bana öyle geliyordur, yanılıyor da olabilirim. Nitekim, bazen insan kitaplarının yapısma ilişkin görüşlerinin kitabı yayınlandıktan sonra değiştiğini görüyor; o öğelerin, yerleşme biçimlerinin öyle olmaması daha iyi olurmuş sonucuna vardığı oluyor. Bu da tabii, onun yeni bir kitabını monte ederken yararlandığı bir deneyim oluyor. Bir tür organizasyon mantığından söz ediyorum, bu organizasyon mantığı Batılı bir özellik. Biz de organize olamayan bir yazma üslubu var insanların. Bu, zaman içinde, gündelik hayat şartları içinde, okuma üslubuna da yansıdı; insanların kitap okuma biçimlerine baktığımız zaman, 7-8 sayfa bir kitaptan okuyup, onu bir kenarda tutup bir ikincisinden bir 20 sayfa okuyup, sonra bir üçüncüsüne göz atıp sonra birincisine tekrar döndüğü görülüyor. Bu tür bir okumanın da çok sağlıklı olduğunu sanmıyorum, ele aldıkları her kitaba bunu uygulayıp uygulamadıklarını bilmiyorum, ama o bütünlük kitabın içinde varsa, böylesine parçalanmış bir biçimde o kitabı okumanın o bütünlüğü kavramaya engel olduğu kanısındayım. Tabii böyle okura böyle yazar gibi bir denklem arayışı içinde değilim; iki tarafın da herhalde kendisini kontrol etmesi gerekiyor. Bir sonraki başlığımıza geçiyorum ve burada galiba cıngar çıkacak aramızda; şiir-roman karşıtlığı üzerine.

O.P.- Karşıtlık mı var?

E.B.- Bir karşıtlık olabilir. Şimdi şairler romanı pek sevmezler genel olarak. Romancılar şiiri sevmez diyebilir miyiz, pek bilmiyorum. Sevenler var, sevmeyenler var.

Gerçi şairler içinde...

O.P.- Sevmeyenler de var Enis.

E.B.- Var, var, biliyoruz. Sen böyle bir gaflet cümlesi kurdun, başına gelmedik iş kalınadı. Şairler birdenbire savunmaya geçerler, oysa dinlemek daha iyi bir huy. Düşündüklerini yazanlardan bir tanesi Gombrowicz'tir. *Şairlere Karşı* diye 30-40 sayfalık bir metni var. Bana tatmin edici gelmedi. Hemen söyleyeyim. Biraz fazla Erostratos yaklaşımı vardı. Dante'yi okumuş, "bu adamda bir numara yok aslında," diyor. "Bu kadar büyüttükleri kadar biri değil" diyor. Ama bence, bunu çok iyi temellendiremiyor. Ne olursa olsun, edebiyatın içinde bir karşıtlık alanı gizliden gizliye var gibi geliyor bana, roman ile şiir arasında. Bunu söylerken, iyi roman/iyi şiir ölçüsünü getirmek istiyorum, her şeyden önce. Çünkü çok sayıda kötü şiir üretiliyor dünyada, çok sayıda da kötü roman üretiliyor. Biri okuma açısmdan popüler olduğu için, öbürü de yazılına açısından popüler olduğu için galiba. En son *Times* Litterary Supplement'te bir yazı okudum: Amerika'da Türkiye'den fazla şair varmış. Dehşete kapıldım, bunu bilmiyordum. Aziz Nesin diyordu ya hani, "Türkiye'de her iki kişiden üçü şairdir" Amerika'da iki kişiden dördü şair, anladığım kadarıyla.

Yazılına açısından çok popüler bir tür olduğu ortada şiirin, dünyanın pek çok yerinde. Roman da okunma açısından en popüler tür. Dolayısıyla, bu "iyiler" ayrımını unutmayalım; kötüler üzerinde durmuyorum burada. Şimdi, şiirin roman karşısında, diyelim daha farklı bir ekonomi problemi var. Romana bir yazın türü olarak burun kıvıran şairlerin genelde yaklaşımlarının burada çerçevelendiği göze çarpıyor. İşte Valéry'nin hiçbir metninde geçmeyen, ama ona atfedilen, (anladığım kadarıyla birine bir yerde söylemiş, ondan sonra da herkesin kulağına gelmiş) ünlü bir yargısı var: "Ben, 'Marki, saat 5'te sokağa çıktı' diye başlayan bir romanı okumam," diyor, yaklaşık olarak. Böyle bir cümle aslında nedir? Burada şairin karşı çıktığı boş, boşboğaz bir cümle olması olabilir. Büyük olasıkla Valéry bu yaklaşımı kurarken, böyle başlayan ve böyle devam eden bir romandan söz ediyordu; o cümle olmasa hiçbir şey kaybetmeyecek bir roman geliyor gözümün önüne, ki pek çok böyle örnekle karşılaşıyoruz. Ama, dediğim gibi, kötü örneklerin üzerinde durmayacağımıza göre romanın şiire göre ekonomi bazında –daha önce de tartıştık bunu seninle gerçi, ama uzlaşamadı-

ğımıza göre devam edebiliriz– böyle bir yanı var gibi geliyor bana, biraz "yani" tarafı var romanında.

O.P.- Ne tarafı.

E.B.- "Yani" Bir şey söylüyorsun, sonra bir de "yani" diyorsun gibi geliyor bana. Romancının böyle bir tarafı var gibi geliyor. Bazı örnekleri dışta tutabiliriz; onlar zaten roman mı şiir mi tam kestirilemeyen örnekler. Örneğin *Finnegans Wake*'e roman demek ne kadar doğru bilmiyorum, pekâlâ şiir de dense olurdu ona, ya da ikisi de olmayabilir. Ama bildiğimiz anlamda iyi yazılmış bir anlatıda bile ister istemez bir dolgu oranı oluyor bence. Sen tabii tersini savunacaksın biraz sonra, biliyorum. Şimdi bunu biraz kişisel deneyimime dayanarak açmak istiyorum, sözgelimi ekonomik sayabileceğim anlatı yazarlarından biri Borges. Borges çok geveze bir yazar değildir. Anlatıları genellikle kısadır, roman denilebilirse bir tek *Evaristo Carriego* var. O da pek roman sayılmaz ya, 90 sayfalık bir anlatı. Genelde öykü yazmıştır, romandan pek hoşlanmazdı. Demin söylediklerime benzer nedenlerle hoşlanmaz, gene de bu kadar ekonomiye bağlı bir yazar olmasına rağmen, ben bir deneme yapayım dedim. Bir gün onun çok sevdiğim öykülerinden birini aldım, hiçbir öğesini eksiltmeksizin, uyarlama bir şiir yazdım, bir çeşit tahkiye diyelim, sonra da sayım yaptım ikisinin arasında, 1.300 kelimeye 280 kelime çıktı. Sonra yeniden kontrol ettim herhangi bir öğe kaçmış mı diye, bana kaçmamış gibi geldi. Şimdi denilecek ki ya da diyecek ki Orhan haklı olarak.

O.P.- Benim yerime konuştuğun için teşekkür ederim.

E.B.- Ben tedbirlerimi alıyorum, tedbirlerimi alıyormuş gibi yapıyorum en azından; denilebilir ki, farklı atmosfer durumlarının olması gerekir; doğru, orada karar veremiyorum. Benim oradan yaptığım uyarlama ya da bir başkasının yapabileceği uyarlama ile metnin kendisinin arasında aynı atmosferler vardır diyebiliyor muyum emin değilim, çünkü bir de ben tabii kötü bir şiir okuruyum, ister istemez profesyonel deformasyonum var.

O.P.- Ben de kafamı sallıyorum.

E.B.- Bana çok rahat okunuyor gibi gelen pek çok şiire çevremdeki insanların "bu hiç anlaşılmıyor" ya da "çok zor anlaşılıyor" dediğini duyuyorum. Tekrar bakıyorum, bana her şey son derece açık geliyor, oradan da kaynaklanıyor olabilir bu kayma. Benim bu uyarlama metnimin daha ekonomik olduğunu düşünmemle bitmiyor konu.

Sonuçta şiiri bir kenara bırakıp, romanın kendisine dönüp baktığımda, iyi romanlar arasında da böyle bir ayırım olduğunu

iddia edebiliyorum bir şair olarak: Nabokov'u okuduğum zaman –o gözle okuduğumu söyleyemem, ama gene de– orada bana fazladan bir unsur ya yokmuş ya da çok azmış gibi geliyor da, büyük bir yazar olmasına karşın, şimdi skandal uyandıracak bir laf edeceğim, Proust'ta varmış gibi geliyor.

O.P.- Doldurma var yani.

E.B.- Doldurma, bana doldurma gibi gelen unsurlar, en azından oradan demonte edildiği zaman, romanın genel yapısını zedelemeyen, hatta oradan demonte edilip başka bir yere monte bile edilebilen, yani bu türden birtakım öğeler var. Bunlar bir şiirin içinde, eğer o türden bir şiir değilse, deneysel yanı ağır basan bir şiir değilse, pek yapabileceğin uygulamalar değildir; bana göre iyi bir şiirin içinden bir öğeyi çıkarttığın zaman o şiir düşer, "bunda bir tuhaflık var" denmesi gerekir, ya da oradan bir öğe demonte edilip başka bir metne eklenince gene "burada fazladan bir tuhaflık var" denmesi gerekir, gibi bir bakışım var. Bir de tabii yatay, dikey ayrımı yapıyorum kafamda. Roman, her şeye rağmen yatay bir dünya, yatay bir yazı getiriyor düşüncesindeyim. Ayrıksı örnekleri katmıyorum, yani *Finnegans Wake* gibi birtakım örnekleri dışta bırakıyorum. Şiirde daha yatay/dikey ilişkisinin koyulaştığı bir durum var, bir şiirin içerdiği toplam potansiyeli bir kerede sökmek mümkün olmuyor, çok yalın da olsa mümkün olmuyor, romanda bu çok daha kolay yapılabilir bence, top senin.

O.P.- Basmana gerek yok Enis, bu kadar "ekonomik" olmaktan bahsedip yirmi dakikadır konuşuyorsun, zaten vakit bitti. Bence bu tabii son derece subjektif bir konu, belki de kendimiz olmanın, belki de ilginç olmanın, böyle genel konularda tek yolu bu. Biraz subjektif olalım, biraz genel bilgileri tekrarlayalım ya da dünya hakkındaki tasarılarımızı değil, kendi öfkelerimizi, tutumumuzu, şiire, romana karşı tepkilerimizi açık açık dile getirelim dedik ve roman ve şiirden bahsedelim dedik. Enis'i dinlerken çok fazla roman okumayan bir kişinin, şiiri seven bir kişinin roman hakkındaki genel ön yargılarını dinlediniz. Temel olarak Enis'in ekonomiklik dediği şu; aslında bir metnin yoğunluk oranı ya da bir metnin içindeki unsurların, metnin diğer kısımlarına yaptığı gönderme yoğunluğu, yaptığı göndermelerin niyet edilmiş ya da niyet edilmemiş göndermelerin sıklığı, yoğunluğu... Bu yoğunluk geleneksel romanlarda bile kimi zaman, gözükmeyebilir.

Enis'in "doldurma" dediği, asıl dramanın ya da olayların, yükselişin en yüksek noktalarının gözükmediği anlar romanda olabilir. Diyelim ki Marki ya da Ahmet Bey kalktı, sigarasını yaktı, işte ev-

leneceği kadın gelecektir de, ya da nişanlısı, ondan sonra onunla konuşacak ve biz o sahneyi doğru hazırladığımızı düşünürüz. Bu ilk bakışta bir "şairin", ya da roman konusunda geleneksel önyargıları taşıyan bir kişinin bu durum karşısında tepkisi. "Sabah kalktı," bize bu bilgileri veriyor, ama asıl yaptığı, bizi yoğun olan, asıl doruk noktaya taşıyan şeyler "doldurmalardır" görüşü aslında yerinde bir görüş. Geleneksel romanda böyle bir unsur var, ama romanda hüner modern romanda, günümüz romanında hüner bu anı dramatik hale getirmektir. Bakın mesela Conrad, bu anı dramatik hale, yoğun hale, romanın her anını gönderme yapar hale getirmek için romanda zamansal sıçramaları keşfetmiştir. Bir olay anlatır bize; eğer geleneksel, Ahmet Bey veya Marki kapıyı açtı, sigarasını yaktı, akşam da, biraz sonra, iki saat sonra nişanlısı gelecek ise, orada Conrad benzeri bir yaratıcıda birden zaman ileriye doğru fırlar; zaman da geri döner ve romanın her anını aynı yoğunlukla, aynı gönderme gücünü taşımasını ister. Bu daha sonra Faulkner'da daha ileri gitmiştir; zihnin çağrışımlarını yerleştirir ve metni neredeyse baştan aşağı birbirine çağrışımlar yapan aynı yoğunluğa, aynı kıvama kavuşturmaya çalışır. Diyelim ki yayınlanabilir, bir roman 100 sayfalık bir şeydir. Onun içine aynı yoğunluğu elbette doldurmanız, aynı çağrışım gönderme gücünü koymanız mümkün değildir. Ama kabul edersiniz ki roman, şiirden çok daha hızlı okunur ve roman okurken aldığımız, çağrışımlarla (iyi bir romanı okurken) yetenekleri, aynı bir şairin yazdığı bir şiiri okurken, bizim kafamız aşağı yukarı aynı derecede çağrışım yüküne, aynı göndermelerle, aynı zekâ ile karşılaşır. Bu, roman sanatının daha düşük bir sanat olmasından ileri gelmez, yalnızca başka bir sanat olmasından ileri gelir. Aslına bakılırsa düşük olan şiirdir. Ben burada biraz niçin şair olamadığımı anlatayım: Şair olmak istedim hayatımın bir döneminde, –belki de buna altı ay denebilir– her Türk gibi, ama niçin ondan sonra şiire devam edemedim. Burada ancak bu konularda zaten son derece öznel olarak konuşabiliriz. Bu öznelliğimi biraz yansıtmaya çalışayım. Şiir okudum, ama her zaman benim ötemde olan bir dünya ile karşılaştığımı, içeri giremediğimi, kapısının bana kapalı olan bir dünyada gezindiğimi, orada bazı hünerleri gördüğümü, ama dünyanın içine giremediğimi hissettim. Şiir okumaktan zevk de aldım, ama dünyayı unutamadım. Şiir okurken ben dünyanın merkezinde olduğum, orada olduğum, olmak istediğim yerde olduğum duygusuna hiçbir zaman kapılamadım. Hüner yapan, yetenekli, olağanüstü insanın zekâsını gördüm ve zaman zaman kafamda belki de hiçbir romandan alamayacağım zevklerin

kıvılcımlandığını hissettim, ama daha büyük bir şekilde sanki Tanrı'nın beni kucaklayarak, sanki başka bir dünyaya taşıması ruhsal doygunluğuna kavuşamadım. Şiirde hüner, zekâ, yetenek gördüm, ama orada dünyanın kendisini göremedim. Belki de burada şunu hatırlatmalı: Ben roman eğitimimi Stendhal'in, "Roman dünyayı yansıtmalı" görüşüyle edindim ve ilk okuma zevkimi o tür romanlardan aldım. Şiirde dünyanın yansıtıldığı değil, dünyanın bir yudumunun son derece belirli bir şekilde bana verildiğini gördüm. O yudumdan çok, o yudumu bana hazırlayan şairin kişisel sesini duydum, ama dünyanın bütününü değil. Ama bunun ötesinde bu belki de metinlerin yaptığı anlam ile ilgili ve benim metinlerden beklediklerimle ilgili, daha kişisel bir şey de vardı. Okurken aldığımız zevkler başkadır, diyelim, en sonunda bu anlattığım şeyi bir anlatımcı, uzun bir şiirden de dünyanın bütününe ilişkin göndermeyi alabiliriz, ya da diyelim *The Waste Land*'den bu zevki, bu bütünlük zevkini alabiliriz. Ama benim asıl kendimi hazır hissetmediğim başka bir problem vardı ki çözemeyeceğimi hissettiğim, o da kişilik sorunu. Türkiye'de romancı ve şair kişiliği, personası, belirli bir ruhsal kimliği diyebileceğim çok belirgin bir ayırım var. Bizim kültürümüzde şairlerin benimsemek zorunda oldukları ruhsal kişilik... Türkiye'nin özgünlüğü diyebilirim buna. Başka ülkelerden özellikle Batı ülkelerindekinden çok daha farklı bir şey. Bu söyleyeceklerimi sonra istatistiki bir şeyle de kanıtlayacağım! Amerikan sosyoloji yöntemleriyle de söyledim! Şimdi bizde bir şair kişiliği, bir personası var; acı çekmiş, Tanrı ile ya da dünyanın anlamıyla, Tanrı ile özel bir sohbet etme ayrıcalığına kavuşmuş, ya da dünyanın anlamı Tanrı tarafından, ya da bilgi tarafından, ya da sezgi tarafından onun kulağına hafifçe fısıldanmış, ayrıcalıklı, bizden değişik bir kişi, havalı bir kişi, Tanrı ile özel yakınlığından dolayı, ya da dünyanın anlamının yalnızca kendisine verilmesinden dolayı, özel bir kişiliğe sahip. Biraz acı çekme yeteneği var zaten. Sahip olduğu bilgi ona biraz acı çektiriyor. Birazcık romantiklerin Byronvari dediği acı çekme eğilimi taşıyan bir kahramandan özellikler taşıyor. Biraz bizim geleneksel tasavvuf kahramanı ya da diyelim "tasavvuf yolcusu", acı çeken ve acıyla, bu acının verdiği sezgiyle dünyanın bütünlüğü ya da dünyanın sırrına, dünyanın temsil ettiği anlama kavuşabilen, ama bu anlama kavuşabilmek için de vücudu, üstü başı yara bere içinde kalan ve bu yara bereden dolayı da bizim ona saygı duyduğumuz kişi. Biraz da modern edebiyatın (zaten romantiklerden alınmıştır) dış dünyaya kapalı, dış dünyaya karşı eseri ile, hayatı ile eserinin ve hayatının oluşturduğu içsel birlikle karşı

koyan biri... Ama sonuç olarak bizden biraz daha ayrıcalıklı, bizden biraz daha duyarlı, bizden biraz daha çok acı çekmiş, kendini feda etmiş, acı çekmeye istekli, ama bunun karşılığında Tanrı ile özel bir ilişki kurma yolunda da bazı ayrıcalıklara sahip olan bir kişi modeli öngörüyordu. "Ben şair olur muyum?" diye kendime sorarken ve bu modele giremiyeceğimi, bu modele biraz tepki duyduğumu, öyle biri olamayacağımı anladım. Bu modelin popüler efsaneleri vardır: Şairler içer, içerse başka türlü içer, âşık olurlar, onların aşkı başkadır. Herkes bir anlamda gizli şairdir ve ruhunda bizim nüfuz edemediğimiz, ama saygı duymamız gereken bir yan vardır. Eğer gizli bir şairse bu tür popüler şeyler vardır. Siz hiç duydunuz mu, romancıların ne kadar içtiğini, ya da âşık olunca romancı aşkı ne kadar.? Bu rol son derece erkek rolüdür. Bizim toplumumuzda bu kahramanlığa, dünyanın anlamına, ya da Tanrı ile özel sohbete, özel sohbet edebilme ayrıcalığının gerektirdiği kahramanlığa, fedakârlığa, ileri çıkmaya, ayrıksı olmaya, acı çekmeye, (acı çekme bizim toplumumuzda erkeklerin hazırlandığı kutsal bir roldür) ilgili bir roldür. Eğer bir dergide şiirlerinizi, satır satır diyeyim, mısra mısra diyeyim, yayınlayarak şair olmuyorsanız, ama yılların birikiminden sonra belirli bir havaya, belirli bir karizmaya diyeyim, sosyolojik terimle, belirli bir otoriteye erişmekse şair olmak, sizin kafanızın etrafında bir şair halesi oluşabilmişse bu, bu role girmişsiniz demektir. Bu role girmek içinde, bu havayı, bu haleyi yakalayabilmek için de erkekler toplum tarafından seçilir. Ya da bu role erkekler uygun görülmüştür. Bu sözümü kanıtlamak için bugün toplumumuzda diyelim, ünlü şairlerimize bakalım ne kadarı erkek, ne kadarı kadın. Galiba 2-3 sene evvel idi, *Varlık* dergisi bir şiir ve hikâye yarışması açtı, olağanüstü bir sonuç çıktı, tam rakamları hatırlayamıyorum, ama şiir yarışmasına katılanların (abartılı değildi) % 95-96'sı erkekti. Hikâye yarışmasına katılanların -orada o kadar belirgin değil– ama büyük bir bölümü % 75 ya da 80'i kadındı. Burada katılımlarda canım 5 kişi katılmış buradan ne sonuç çıkarılacak değil, 500 kişi ya da 1.000 kişi iki yarışmaya da özellikle şiire katılmıştı. Şiire katılma oranı da olağanüstü yüksekti. Bu rol, benim hoşlanmadığım role Türkiye'de nedense erkekler sahip çıkıyorlar. Bir de benim şair olamamamın sebebi; bu roldeki, başkalarından daha duyarlı, özel hassasiyete sahip kişi; hünerinden, çalışmasından, zanaatından dolayı bize kendini dinleten kişi değil de, duyarlılığından, bizden daha derin, daha ötede hassas bir insan olduğu için şiir yazabilir düşüncesi... Şair havalı kişilere bu rol genel olarak toplumumuzda verildiğinden, ben şair rolünü be-

nimsemedim. Ben bütün bunları söylerken, şair böyle olunur ve ben olmak istemiyorum bağlamında demedim. Ben bu kararı verirken 20 yaşındaydım ve böyle toplumun kurbanı olarak, (ama toplum böyle düşündüğü için) böyle algılıyordum bunu ve sonuç olarak bu yanlış yola gittim ve romancı oldum. Tamam benim.

E.B.- Devam edeceksin.

O.P.- Devam mı edeceğim? Vakti geçtik, istersen soruları alalım.

E.B.- Olur, alalım; zaten çok konuştuk.

O.P.- Şimdi aşağı yukarı 45'er dakika konuştuk. Sorularınız varsa, soru-cevap yapmak istiyoruz.

İZLEYİCİ- Son tanımlamanızda, son şair tanımlamanızda acaba genel bir kanı olan ve entelektüelin popüler tanını olan entel tanımının mı, bir anlamda açıklamasını yaptınız?

O.P.- Hayır, bu şair tanımını yaparken, ben entelektüelin tanımını mı yaptın dedim? Hayır, orada epey fark var. Entelektüel, toplumun işleyiş mekanizmalarına nüfuz etmiş, bu bilgiye sahip olan ve bizim bilgimizin eksik olduğunu söyleyen, en sonunda bilgiyle olan ilişkisinden dolayı, bizden ötede ve bizden imtiyazlı bir kişi olarak görüyorum. Ama şairde ise daha derinde acı çekmeyle özel bir rol var diye düşünüyorum.

İZLEYİCİ- Bu kendi roman maceranızda bu gelenek ve yenilik meselesini anlatırken geleneklerden nasıl yararlandığınızı ortaya koydunuz ve çok esprili bir benzetmeyle de bir filin porselen dükkanına girip etrafa çok dikkat etmeden sadece roman mantığının içine iyi objeler yerleştirdiğinizi söylediniz. O benim ilgimi çekti sorum şu: Şimdi bir benzetme yaparsak dün gelenek, bugün yeni, yarın da belki daha yeni olacak bu sürekli mantığın içinde. Şimdi o dünden aldığınız meseleleri bir soy ağacı, bir duyuş ağacı dışına taşıyarak kullandığınız zaman bir entelektüalizme düşülmüyor mu? Ben sizin bütün yazdıklarınızı okudum, böyle bir hava hissetmedim. Yani son derece ustalıklı bir sindirme gördüm, bu bahsettiğiniz inatçılık ve çalışmaya inanmanın bunda çok büyük bir rolü olduğunu insan yaşıyor, ama felsefe olarak anlattığınız sanki bir çelişme, yani böyle bir alçak gönüllülükle, böyle yapıyorum demekle, yaptığınız arasında bir çelişki var gibi geldi, çok daha usta, niye böyle koyuyorsunuz, yani gelenek yağmalanan bir şey değil, taşınan bir şey.

O.P.- Tamam anlıyorum ne demek istediğinizi, ama siz zaten soruyu sorarken cevap da verdiniz. Ben yaptığım şeyin kaba bir modelini gösterebilmek için birazcık da karikatürleştirerek anlat-

maya çalıştım. Ama gerçekten hissettiğim şey de budur. İlk adımı atarken, çocuksu bir şekilde, bir züccaciye dükkanına giren fil gibi hissederim kendimi. Ama oradaki parçaları alırken, gene de benim önceden düşündüğüm bir bütünlük hissi, bunları yanyana getirmekteki bir sezgisel akış her zaman vardır.

İZLEYİCİ- Romancı nasıl olmalı? Çünkü olay şiir-roman karşıtlığıydı. Şairin kişiliğini tanımladınız, romancı kişiliği de var mı klişe?

O.P.- Var tabii, burada olumsuz olmak durumundayım, o daha vıdı vıdı, daha ihtiyatlı, Tanrı'nın ona dünyanın sırlarını fısıldamadığı, ama her şeyi bilmek konusunda iddialı, kafası daha geniş, her şeyi bildiğini zanneden, toplum ve dünyanın anlamı konusunda size daha kaba kaba konuşabilen bir kişi. Onu ve daha fazla kendi yaptığım işi, karikatürleştiremiyorum, ama böyle biri olarak görüyorum. Olumsuz demeyeyim de toplumun hazırladığı rol olarak romancıyı daha bir anlatıcı, daha bir soba başında oturup ça ça ça ça yapan biri olarak görüyorum bizdeki geleneksel romancıyı. Soba başında laklak yaptığı için ona daha yüce bir kişi olarak bakamıyoruz, ama "eğlendir beni, sana inanacağım, tut beni elimden," de diyoruz.

İZLEYİCİ- Ben, Enis Bey'e bir soru sormak istiyorum. Şairler niye düzyazı yazarlar? Siz niye deneme yazıyorsunuz, Oktay Rifat niye roman yazdı? Cemal Süreya niye deneme yazısı yazdı?

E.B.- Şimdi, herkes adına bir şeyler söylemekten kaçınmak isterim, isim üzerinden gitmezden önce kendimle ilgili olarak söyleyeyim; söylemek istediğim başka şeyler vardı, şiirin içine girerek söylenemeyecek olan şeyler. Geleneksel şair imajı yüzyıldan yüzyıla, coğrafyadan coğrafyaya bazı değişiklikler, bir de bazı ortaklıklar gösteriyor. Orhan'ın demin hoş bir biçimde tanımladığı şair imajı, aynı yaşta olduğumuza göre benim de önümdeydi, gördüğüm buydu. Benim de hoşuma gitmedi bu, yani çok içen, çok işeyen mi dedin, iyi işeyen mi dedin, öyle bir şey dedin, bu tür bir şair hoşuma gitmedi. Buna bir itirazım da yok, öyle olunabilir de. Ben ille de böyle bir model arayışı içine girmenin iyi şiir yazmak ya da iyi şair olmak için doğru olduğunu sanmıyordum, hatta o yaşlarda biraz tedirginlikle sağa sola da bakıyordum, hepsi mi bunların böyle diye ve hepsinin böyle olmadığını gördüm ve rahatladım. İyi bir ölçü ve örnek olarak hep bunu veriyorum bu durumlarda: Wallaca Stevens kravatlı, takım elbiseli, büyük bir sigorta şirketinin genel müdürü, bütün ömrünü böyle geçirmiş, efendi bir adam, aile babası, ama iyi bir şair. Demek ki bütün bunlar bir araya gelebili-

yor. Bir tane örnek varsa gerisini aramaya gerek yoktur düşüncesindeyim ayrıca. Şair toplumsal hareketliliğe bağlı olarak, yaşanan dünyanın getirdiği koşullara bağlı olarak, imajdan imaja kalıp değişikliği geçirebilir, bir kısmını terkedebilir, dönem dönem değişebilir. Örneğin 20. yüzyılda siyasal kimlik ve motivasyon dolayısıyla başka işler yaptığını da gördük, stadyumlara insanları topladıklarını gördük, kılavuzluk yaptıklarını, yapmak istediklerini gördük, bu da geçti. Bir dönem için, belki gelecekte yeniden ortaya çıkabilir. Bütün bunların ortalamasıdır herhalde şair. Düzyazı işine gelince, demin de söylediğim gibi başka ifade etmek istediğim şeyler vardı ve ben bunları şiirime bulaştırmak istemedim; insan bir süre sonra başka ifade etmek istediği şeyler olduğunu görüyorsa ve bunları ifade edemeden duramıyorsa, işin özüne, şiirin kendisine aykırı birtakım işler yapmaya başlıyor, şiirin yapısını zedeleyen, özelliklerini zedeleyen birtakım dış unsurlar giriyor devreye. Dolayısıyla, onu kendi yatağında korumak, başka bir yatak açıp orada ne söyleyecekse söylemeye çalışmak dürtüsüyle başladım düzyazıya; sonradan bir tutku halini de aldı. Sanıyorum, düzyazı yazmayan şair azdır. Birtakım ayrıksı örnekler var, mesela Rimbaud yazmadı. Rimbaud zaten ne kadar yazdı, ne yazdı? Kaç yaşında yazmaya başlamış? On altı on yedi. Kaç yaşında bırakmış? Yirmi. Dolayısıyla, bu bir ölçü değildir, buna benzer birkaç örnek sayılmazsa, şairler düzyazı yazmaktan hoşlanırlar. İyi yazarlar mı? Emin değilim, bir çoğunda çok parlak örnekler çıkmıyor, en azından iyi bir şairin, aynı zamanda çok iyi bir romancı olduğuna pek sık rastlanmıyor. Tek tük bununla çelişen örnek vardır, ama genelde onu belki besliyor, doyuruyor, ama yazmasa belki daha iyi olur, kimbilir.

İZLEYİCİ- Dil konusuna hiç girilmedi. Oysa gelenekçi ve yenilikçi tavırlarda dil çok önemli. Edebiyatta ikinizinde çok hassas olduğunu biliyorum. Şu anda güncel dil, özellikle altı boşalmaya başlamış olan ve kendini eğitmiş olan bir Türkçeye karşılık o gelenekçi ve yenilikçi tavırları nasıl değerlendiriyorsunuz?

E.B.- Yenilikçi tavır var mı ortada?

İZLEYİCİ- Yani bilemiyorum, şu anda bir şey yok ortada.

E.B.- Yeni Türk Dil Kurumu var ortada biliyorsunuz,eski Türk Dil Kurumu'nda beğenmediği ne varsa yapmaya başladı ve ortaya çıkıp Anglosakson cephesinden gelen terimlere karşı yeni karşılıklar önermeye başladılar. Aslında sanıyorum, ikimiz de eşit derece duyarlıyız bu konuda. İşi bu olan insanların duyarsız olmaları biraz zor zaten. Dilin farklı boyutlarda zedelendiği, kirlendiği, bo-

zuştuğu, bir yandan da dille her birimizin teketek arayış ilişkisi devam ediyor. Oturmuş bir ilişki değildir. Bir yazar yazdığı sürece ilişkisi genişler, bazen geriler. Bazen bunu da görüyoruz, ama durağan değildir, en azından bir dile kavuşup onun üzerinde kalmaz. Bu nedenle ikimizin de tepki aldığı göze çarpıyor herhalde zaman zaman. "İşte o öyle yazılır mı, bu yanlış," deniyor. Doğrudur, yanlış da yaptığımız oluyor. Ben yanlışları savunmuyorum, ama birtakım kıvamları bulmak için aramak gerekiyor. Ararken belli bir oranda yanlış yapma durumumuz olabilir, çok da önemli değildir, düzeltilir bunlar diye düşünüyorum. Ece Ayhan iyi bir laf etmişti, "2. baskıda düzeltilir," diyordu.

İZLEYİCİ- Bilgisi ve kimlik arayışında bir kişi olarak bu soruyu sorduğumu kabul edin. Medeniyet değiştirilir mi veya bu medeniyet değiştirme olayı bize kim tarafından angaje edildi ve şart mıdır bu gibi sorular? Medeniyet değiştiriyoruz, artık hangi medeniyet onu da bilmiyorum, şimdi Batı medeniyetine gidiyoruz, medeniyet değiştiriyoruz diyoruz ya bu nereden icap etti, kim angaje etti ve biz Türk halkı tüm olarak –bunu seçim bağlamında da söylemiyorum– içselleştirerek mi değiştiriyoruz, yoksa jakoben filan diyorlar, tepeden inme mi geliyor? Bu konuda fikirlerinizi rica ediyorum.

E.B.- Arı kovanına çomak sokmak sizinkisi, başlı başına bir seans.

İZLEYİCİ- Aslında benim randevum da var, ama yine de ...

E.B.- İyisi mi, biz sizi randevunuzdan alıkoymayalım.

İZLEYİCİ- Bazı olaylara sempati veya antipatiyle değil, empatiyle de yaklaşmak gerekiyor, benim nacizane bir önerim olacak.

E.B.- Rica ederim, konu önemli. Sanıyorum, önümüzdeki yıllarda, zaten daha önce de tartışılıyordu, ama epey tartışılacak bu değindiğiniz konular. Ama böyle bir oturumun son sahnesinde bunun üzerine birkaç cümle kurmak tehlikeli tabii.

İZLEYİCİ- Zaten cevap bekleyerek sormadım.

E.B.- Güzel.

İZLEYİCİ- Ben Orhan Bey'e bir şey sormak istiyorum, özellikle bir hatırlatma yaparak; Enis Bey'le şairlik ve roman yazarlığını konuşurken söylediğiniz bir cümle aklıma takıldı; Tanrı'nın şaire birtakım şeyler fısıldadığı, yine bir anımsatma yapacağım, bir öykü var çok bilinen; Tanrı'ya çeşitli sorular soruyorlar, şunu niçin yarattınız, bunu niçin yarattınız diye. En sonunda Tanrı'ya şiiri niçin yarattınız diye sorarlar. Bu kez "Benim o işle hiç ilgim yok," der, yani şiiri yaratma konusunda ilgim yok der. Bunun dışında ben özellik-

le bir şey sormak istiyorum; geçmiş bir toplantıda bir kadın şairimizin bana göre trajik bir saptaması var roman üzerine. "21. yüzyılda," diyor, "21. yüzyıla şap diye girecekmişiz gibi belirli akımlar içerisinde şiir ve yoğun ve kısa denemeler çağı olacak, roman gündemden düşecek okunma olarak ve yazma olarak," ki ben buna katılmadım, ama kendi içimde yanıtını da bulamadım. Sizin düşüncelerinizi bu konuda rica etsem?

E.B.- İşsiz kalacaksın.

O.P.- Böyle bir durum var galiba. Ya da yok ben bilmiyorum... Yani böyle, romanın 21. yüzyılda –bu yüzyılda çok önemli bir şey değil– öyle gözden düşeceği gibi bir durum yok.

İZLEYİCİ- Pardon, bir şey daha söylemek istiyorum; etnolojik gelişmeleri göz önüne alarak sanıyorum bunu söyledi.

O.P.- Bunu da göz önüne alınca da bence böyle bir durum yok. Ne dersin Enis, bitirelim mi? Devam edelim mi?

E.B.- Bitirelim.

O.P.- Çok tatlı bir toplantı oldu. Geldiğiniz için çok teşekkür ederiz. Enis de son bir şeyler söyleyecektir.

E.B.- Teşekkür ederiz efendim, sağolun.

kozmopolit sanat yerli sanat

26 Nisan 1994

KONUŞMACILAR: ÖMER ULUÇ, DENİZ ŞENGEL

Deniz Şengel- Merhaba, şimdi anladığım kadarıyla, "Sah Toplantıları"nın konuları ikilemlerden oluşuyor. Düşünceyi karşı karşıya bıraktıkları sorunsal açısmdan ikilemlerin ne anlama geldiği üzerinde durmaya, sanırım pek vaktimiz yok. Ayrıca, uzun uzadıya bunun üzerinde durmaya gerek de yok; çünkü yapısalcılık sonrasında, özellikle son on beş yılda, ikilemlerin eleştirisi kapsamlı bir biçimde yapıldı. Kısacası ben söze, bugün tartışmamız için verilen ikilemi, bir ikilem olarak, reddederek başlayacağım. Bugün bize verilen ikilemin adı Kozmopolit Sanat/Yerel Sanat. "Yerli sanat" veya "yerel sanat" diye bir şeyin varlığını ben kabul etmiyorum. "Yerel sanat" terimi bir paradokstur. Yine bu terimin genelde kullanıldığı anlamıyla, sanat "yerli" veya "yerel" olamaz; öyle olduğunda artık sanat değil, folklor veya etnolojidir. Şimdi kaldı ki birazdan vereceğim örneklerle dolaylı olarak ileri süreceğimiz gibi, kültüre karşı belli bir sömürgeci tavrı dışında folklor veya etnoloji denen şeylerin de varhğını reddediyorum. Farkındayım, "yerli sanatı" veya "yerlilerin sanatı" denmemiş, "yerli sanat" denmiş. Fakat bu, dediğimi değiştirmez. Bu ikilemin ilk ve yüzeysel anlamı dahilinde sanat, daima kozmopolittir. Aynı şekilde, meseleyi sanattan büyük bir kapsamda ele alırsak, yerel, yöresel kültürler diye bir şeyin varhğını da kabul etmiyorum. Bundan kastım da, "işte, bugün artık hepimiz CNN seyredip McDonalds hamburgeri yiyoruz," türünden bir şey değil. Demek istediğim daha çok şu: Bugün, yeni yeni bağımsızlığını kazanmış ve kendi "otantik", "yerel" kültürünü kurmaya çalışan ulusların çabalarına baktığımızda, şöyle bir manzarayla karşı karşıya kalıyoruz: Örneğin, Slovenya'yı ele alalım. Slovenya, kurulduktan az sonra "ulusal Sloven giysisi" diye bir şey çıkarmış ortaya, –geçenlerde bu konuda bir yazı okudum– ancak, bu giysi geçen yüzyılın sonunda, Avusturya giysilerinden derlenip uyarlanmış. Başka bir örnek verecek olursak; bugün Arapların temsiliyetinde kullanılan fes, Osmanlı'nm reformları bağlamında, Yunan kılık kıyafetinden uyarlanan bir şapka türü. Yine başka bir örnek: Hindistan'ın bağımsızlığını kazanma sürecinde ve hemen

ertesinde önemli rol oynayan Kongre Partisi, Eton, Cambridge ve Oxford üniversitelerinde öğrenim görmüş Hintliler ile liberal İngilizler tarafından kurulmuş bir parti. "İngiliz sömürüsünden kurtulup, otonom bir Hindistan olarak otantik toplumsal ve siyasal kültürümüze dönelim," düşüncesinin ta kendisi, bizzat bu Hintliler örneğinde o sömürgecinin ürettiği bir anlayış oluyor bu durumda. Tabii, Hindistan dönüp, geçmişindeki "kendine ait" merkezi-siyasi bir geleneği aradığında da, o geçmişte veya o kaynakta "Hintli" bir şey değil, sadece bir Türk soylu sülalesi olan Babürlerin üç yüzyılı aşkın süren idari geleneklerini buluyor. Arap milliyetçiliği, aynı şekilde kurulmuş bir ekol. Önder Küçükerman'ın 19. ve 20. yüzyılda Anadolu'daki tekstil üretimi üzerine hazırladığı kitaplar, buradaki tekstil fabrikalarında hah ve kilim tezgahlarında üretilen dokumaların tasarımlarının İngiliz ve Fransızlar (yani, oryantalistler) tarafından kurulan veya kurgulanan "otantik Anadolu desenleri" içerdiğini gösteriyor. Yani, bu "yerellik" yitimi öyle yeni, postmodernite" gibi bir kelimeye özgü, bir kelimenin tasvir ettiği bir döneme özgü, CNN'le, yüksek teknoloji medyasıyla ve hamburgerle açıklanacak bir şey değil. Çok uzun bir süredir "yerel kültür" veya "yerel sanat" diye bir şey yok dünyada. Hatta hiçbir zaman da olmadı. Sanattan doğrudan ve daha önceki bir dönemden bir örnek verecek olursak: 15. yüzyıl Floransa sanatının radikal biçimde kendine özgü bir üslubunun, renk anlayışının vs. olduğu ileri sürülür. Bu "yerel", son derece yerel olduğu söylenen özelliklerden biri de "Aquamarine" mavisinin kullanımıdır. Aquamarine mavisinin hammaddesi 14. yüzyılın sonlarından başlayarak Batı Anadolu'da elde ediliyor. Oradan Hollanda'ya ihraç ediliyor. Hollanda'da işlendikten sonra Floransa tarafından –dokuma sanayiinin gereksinimlerini karşılamak üzere– ithal ediliyordu. Dolayısıyla, bu müthiş coğrafi güzergâh nedeniyle, en pahalı boyaydı ve en pahalı boya olduğu için de, Floransa ve Toskanya bölgesindeki en kutsal fügürlerin boyanmasında kullanılıyordu: Bu en kutsal figürler de *Meryem Ana* ile *Aziz Francesco.* Bu örnekte de Floransa sanatmn sözde sanat tarihçileri tarafından en yerel olduğu söylenen özelliklerinden birinin, ne derece yerel olmadığmı ve tam da, hiçbir şekilde yerel olmadığı için Floransa'da önem kazandığmı görüyoruz. Kısacası, kültürün veya sanatın "yerel" ya da "yerli" olamayacağını söylediğim ölçüde, kültürün ve sanatın "kozmopolit" olduğunu öne sürüp, bu ikilemi reddediyorum. Yani, sanatm aslen "kozmopolit" olduğunu söylememdeki maksat, –burada sanatın aslında kozmopolit olduğunu da birazdan reddedeceğim– fakat şimdilik,

"yerel sanat" nosyonunu reddetmemle ilgili. Fakat, "kozmo-polit" kelimesini etimolojik anlamıyla (cosmos+polis olarak) ele aldığımız ölçüde sanatın "kozmopolit" olduğunu da reddetmek durumundayız. Şöyle: "kozmopolit sanat"tan söz ettiğimizde, sanat yapıtının ait olduğu polis'in, yani toplumsal mekânın veya bağlamın genelleşmesinden, evrenselleşmesinden, yapıtın belli, tikel bir yerden kopmasından söz ediyoruz. Bu anlamda da "kozmopolit sanat" terimi bir paradokstur. Çünkü her sanat yapıtı, dil felsefesindeki "konuşma edimleri" misali, tikeldir, mutlaka bağlamsaldır, "yer-li"dir, yer sahibidir, belli bir yere aittir, belli bir yerin, durumun bağlamından çıkmıştır. Sanat yapıtının anlamı meselesine girmiş oluyoruz böylece. Yani sanat yapıtının anlamı, radikal biçimde bağlamsaldır; dolayısıyla, yapıtın kozmopolitliğinden söz edemeyiz. Yani, evrenselliğinden, genelliğinden, belli bir polisin ve bağlamın dışında var olma durumundan söz edemeyiz. Yapıtı, üretildiği mekân, yer ve bağlamdan çıkarıp başka bir mekân, yer ve bağlama yerleştirdiğinizde, örneğin bir ülkeden ötekine veya atölyeden galeriye götürdüğünüzde, o yapıtın anlamı ilk ve orijinal yer ve bağlamını yitirecek, fakat götürüldüğü yeni yer ve bağlamda, mutlaka ve mutlaka oranın "yerlisi" olarak okunacaktır. "Sanat yapıtı kozmopolit veya evrensel değil, yereldir," sözünden de bunu kastediyorum. Evrensellik sorunu, felsefede Spinoza ile Kant'ın karşılaşmasından kaynaklanır. Bu karşılaşma Kant'la oluyor. Spinoza Kant'tan önce. Kant, Spinoza'daki evrensellik kavramını ele alıyor. Fakat bizim modern kurama bu konunun girişi, daha çok Lacan'ın Kant'taki bu Spinoza'ya tepkiyi fark edip, bunu tema olarak ele almasıyla oluyor. Şimdi Spinoza, "göstergenin evrenselliği" diye bir kavramdan söz eder. Spinoza'ya göre, insanların ilkelliği aştığı, etikin rasyonelliğe eriştiği noktada söz konusu olan bir durumdur göstergenin evreselliği. Bu noktada kanun, emir, On Emir'deki gibi, Tanrısal emir (Spinoza bunları Tevrat üzerine düşünürken söylüyor), şunu, bunu "yapmayacaksın" türünden (dilbilimde "performatif" denilen türden performatif emir gibi) gösterge ortadan kalkıp, yerini evrensel göstergeye bırakıyor. ("Evrensel gösterge" emir veya performatif değildir; Spinoza'nın bu kavramına bugün dilbilimde "yapıcı/konstrüktif" önerme diyoruz. Yapıcı önerme, bir nesne hakkında bir şey söyler ve o söylenen şey karşısında almacak tavrın seçimini bireye bırakır. Bunu bir emre, hatta bir tavsiyeye dönüştürmez.) Spinoza'daki anlamıyla göstergenin evrenselleşmesi için, o göstergenin bir yetkili ağızdan çıkan emir yerine, herkesin kendince sonuç çıkaracağı, belli bir kaynağa atfedilemeyen bir ge-

nel enformasyon haline gelmesi gerekir. Yani evrenselliğin karşısında kaynak veya orijin vardır; bir bağlam olarak orijinin mahali vardır, "yerellik" bu çerçevede anlam kazanır bence. Burada sözü edilen durum, örneğin "sigara içmeyeceksin" emri ile "TC Bakanlar Kurulu'nun 89/10911 sayılı kararıyla sigara sağlığa zararlıdır," tümcesi arasındaki fark gibidir.

Sigara paketlerinin üzerindeki tümce bir gerçeği belirtiyor, fakat ne yapacağınızı, yani sigara içmemeniz gerektiğini –en azından ilk bakışta– söylemiyor; emir (dictum) içermiyor. Gerçi, sigara sağlığa zararlıdır; dolayısıyla, "sigara içersen ölürsün," uyarısını ima ediyor, ama içmemenizi hiçbir şekilde emretmiyor. Tüketim toplumunda bu tür emirlere, yani "tüketme!" emrine zaten yer yok. Üstelik, artık Tanrı yok, otorite yok, merkez yok; dolayısıyla emir verme erkini taşıyan bir figür de yok. Sigara içmememizi emreden bir otorite bulunmadığı gibi, sigarayla ilgili o enformasyonun orijininin bulunmadığı gibi, sanat yapıtlarının da, evrensellik sahibi göstergeler olarak, üretim ve tüketimleriyle ilgili bulunmamaktadır. Ancak, bu kanunsuzluk, her ne kadar neredeyse mutlak bir özgürlük içeriyormuş gibi dursa da, bizleri sonsuz bir yasaklar zinciri ile kuşatmaktadır. Dostoyevski'nin "Tanrı yok ise, her şey serbesttir," tümcesini, Lacan'ın nasıl döndürüp, "Tanrı yok ise, her şey yasaktır," haline dönüştürdüğünü biliyoruz. Lacan'ın versiyonu, bence, doğrudur: Sonsuz özgürlükler, yasakların en mutlaklarını ve en kapsamlılarını getirir. "Bunda nikotin var," tümcesinin mesajı, "Sigara içme!"dir. Bunu açıkça söylemese de "Bunda kolestrol var ve şu kadar yağ var"ın mesajı, "Bunu yeme!"; "AIDS var"ın mesajı, "Sevişme!"dir. Yaptırımın olmadığı bu evrensellik ortamında her şey serbesttir, fakat her şey özünü/kendini yitirmiştir. "Kahve iç, ama kafeinsiz olsun; sigara iç, ama düşük nikotinli olsun; içki iç, ama alkolsüz olsun; seks yap, ama televizyon ekranında veya telefonda olsun; sanat yap, istediğin her türlü malzemeyle, akla gelen her tavırla, her yerde sanat yap ama, etiği, sorumluluğu, eleştirisi ve içeriği olmasın." Yani, kontenjanı –felsefenin kontenjan dediği şey– olmasın, her yerde herkes tarafından üretilsin ve tüketilsin. Bu, tabii ki mümkündür. Bugün bunun Türkiye'de de bütün dünyada da mümkün olduğunu görüyoruz, ama sanat yapıtı beyhude ve boşsa mümkündür. Üstelik Beuys'un dediği gibi, "herkes sanatçı tabii ki olabilir;" bu, tabii, evrensel göstergelerle, evrensellik ortamında yapılan sanatta müthiş bir şekilde mümkündür, ama sonuçta ortaya "sanat" olarak pek bir halt çıkmaz. Beuys'un yapıtlarının önemi de –tam da müthiş radikal bir şekilde bağlamsal, yani otobiyografik

oldukları için– yaptığı her şeyin Beuys'un hayatında somut bir deneyiminin içinden çıkıp gelmesinden kaynaklanır. Bu nedenle o işler önemli ve anlamlıdır. Yani bağlamsal oldukları için, evrensel oldukları için değil. Burada Beuys'un söylediği bu şeye kılçığı atıyorum. Ama Beuys'un yapıtlarının kendisi hakkında bambaşka şeyler söyleyebilirim. Fakat Beuys'un yapıtlarının öneminin, Beuys'un yapıtlarının evrenselliğiyle hiçbir ilgisi yok. Şimdi bu anlattığım evrensellik ve bu Neo-Spinozacı günümüz kültürünün karşısında ise Kant var. Kant, Spinoza'nın "göstergenin evrenselliği" nosyonunun yerine arzuyu, pratik aklı ve estetiği getiriyor. Bu üçü, –arzu, pratik, akıl ve estetik- bilindiği gibi, "kontenjan" dediğimiz şeyle eş anlamlıdır. "Kontenjan" veya başka bir yönden "bağlam" dediğimiz konuya şimdi girmeyeceğim, ayrıntılı bir şekilde ne olduğu biliniyor. Fakat, kısaca şunu söyleyeyim: Kontenjan veya bağlam, en başta "belirlenim" denen bir şeyi içerir. Yani –dil kapsamında ele alacak olursak- söylediğimiz hiçbir sözün "evrensel" bir ortamda söylenemeyeceğini; her sözün bir söyleyeninin, bir muhatabmm, bir dinleyicisinin, algılayıcının, konusunun, coğrafyası ile ortamının ve bir durumunun –bu iletişimin, ifadenin ve onun algılanmasının bir durumunun– bulunduğunu ifade eder bu kontenjan kelimesi. Sözü bunun farkında olarak söylediğinizde, bunu bilerek sanat yaptığınızda ise, tüm o evrensel kategorileri yıkıp, radikal bir bağlamsallık içinde hakikate yaklaşmış ve belki de klasikleşeşecek sanatı yaratmış olursunuz. Yani söylemek istediğim şey şu: O klasik dediğimiz değerli sanat kategorisine de, bu evrensellik, özellikle bugün evrensellik denilen değerlerin dışından bir yerlerden ulaşılacağı. Bir konuda yanlış anlaşılmamak isterim; "evrenselliği" –bugünkü kültürdeki anlamıyla özellikle– yıkılması gereken bir şey olarak görüyorum. Fakat bunun yolunu, yani bu yıkımın yolunu mutlak performatifler, yani kanunlar ve emirler aracılığıyla değil, radikal bağlamsallığın, yani sanat yapıtının kontenjanının tam olarak ne olduğunun, burada anlattığım şekliyle, idrakinde görüyorum. Benim şimdilik söyleyeceklerim bu kadar.

Ömer Uluç- Doğrusu çok ilginç bir başlangıç. Yıllardan beri sanat yapan birisi olarak ben kendi deneyimlerimi söylersem belki tamamlayıcı olur. Biz yıllardan beri birtakım karşıtlıklar, ikilemlerle boğuşuyoruz. Bunlardan bir tanesi, belki en uzun süreni bu yerellik ve evrensellik sorunu. Aslında, birkaç çatışma var tüm zlik kategorisinde, yerel olmak ya da evrensel olmak, ileri olmak ya da olmamak, figüratif, non-figüratif, soyut-somut çatışma.., resimden bahsediyoruz, bir de son zamanlarda enstalasy ıval

resmi. Burada ya da dışarıda yapılmakta olan resim sanatının içinden yıllardır geçen birisi olarak, bütün bu karşıtlıkların teker teker düştüğünü, anlamlarının artık kalmadığını gördüm, şu ya da bu şekilde, şu ülkede ya da bu ülkede, anlamları boşaldı. Örneğin, figüratif, soyut (bugün bu kelime non-figüratif olayını da kapsıyor) ikileminin hiçbir anlamı olmadı Afrika sanatında. Oysa Batı'da soyut sanatın önce Wöringer'in yazılarıyla bağımsız olarak, sonra da Kandinsky'nin de resimleriyle –1908'ler 1910'lar– ortaya çıkışından bugüne kadar yeni soyutçular, yeni figüratifler adlarıyla yenilenerek, yeni isimler de edinerek, tekrarlanan hareketler halinde, yani çeşitli kuşaklar boyunca bu karşıtlık sürdü. Yani bu karşıtlık Batı'da bitmiyor, çok uzun, 60 yıl sürüyor, 80 yıl sürüyor. Oysa böyle bir durum Afrika'da yok. Afrika sanatının varoluşunda –çok ilginç yeni açıklamalar da gösteriyor ki– bir usta-çırak geleneği var; Afrika sanatında da üsluplar var; ustası var, çırağı var, o devam ediyor. Niye devam ediyor? Birincisi, Afrika sanatı, gelişme tarihi boyunca Afrika toplumları için bir meta olmuyor; dolayısıyla, korunmuyor, bir büyü, bir totem açıkta bozuluyor, kayboluyor. Orada sanat bozulan bir şey, dekonstrüksiyona uğruyor sürekli, sonra yeni gelen birisi, onu bir daha tekrar ediyor, sürekli tekrarlanıyor bazı farklılıklarla doğal olarak. Bu eski Yunan ve Roma'da görülen ve oradan başlayan bir orijinalin reprodüksiyonu, tıpkısı, meta tıpkısı değil. Ne malzeme dayanıklılığı ne kesinlik var. Bu bir büyü objesi, bozulan ve hep yapılan. Genelde Batı'daki sanatçının tipik tavrı daha önce yapılana önünde sonunda bir reaksiyon göstermek, bir farklılık göstermektir; böylelikle, bir birey olabilmektedir. Böylesine bir davranış klasik Afrika sanatçısında görülmüyor. Yapılan sanatı devam ettiriyor. Bu büyü objesi yoluyla bir anlamda Afrikalı sanatçının topluluğu ile bütünlüğünü koruması, bir korunma genel sorunu, tehlike ve korkuya karşı. Bozulmuş ve kaybolmakta olan fetişin yeniden ve yeniden yapılması, sürekli farklılaşımdan bunlardaki, Afrika sanatçı bireyinin ortaya çıkışı, topluluk-birey ilişkilerinin yenilenmesi. Yani satılma, korunma, müzelenme, sergilenme gibi şeyler yok. Şimdi bunlar Batı'da sanatçı ve toplum ya da daha genelde birey ve toplum ilişkilerini düzenliyorlar mı? Bu bağlamda, bu kategoriler Afrika'da yok. Görülüyor ki dünyanın birçok yerinde üsluplar arası –Afrika'da da, üsluplar arası– birtakım mücadeleler ve ilişkiler var ve bunların tarihleri de yavaş yavaş ortaya çıkıyor, nasıl olduğu, üslupların büyük kıtalarda tarih boyunca nasıl aktığı. Son yüzyıl Batı dünyasında ise her şey giderek hızlandı, karşıtlıklar da; ve sanatçılar neredeyse ancak daha önceki bir sanat

akımına radikal bir şekilde karşı çıkarak, kendilerini ortaya koyabildiler, günümüzün çoğulculuğuna gelinceye kadar. Peki biz burada durup bir kendimize bakalım, Türk sanatçıları olarak bizim durumumuz nedir? Tarihsel, klasik, Batı dışı ülkeler sanatçıları gibi değiliz tabii ki, örneğin Afrika sanatçıları, Batılı sanatçılar gibi miyiz ayrıca, yoksa günümüz Batı dışı ülkeler sanatçılarına mı benziyoruz? Şimdi, "Biz bugün bu sanat dünyasının neresindeyiz"? konusu çok önemli. Kısaca üç coğrafya var; bir metropol sanatçıları var –bu metropoller biliyorsunuz işte Paris, New York, Londra v.b.– bir periferi ülke sanatçıları var, bunlar da metropollerin etrafındaki ülkelerin sanatçıları; bir de tamamıyla bunların dışında kalmış gibi görünen havza sanatçıları, yani birtakım Kızılderililer, birtakım Afrikalılar, birtakım Avustralya yerlileri gibi. Şimdi bu ayırım üzerine bazı sergiler yapıldı Batı'da. Büyük metropol savunucuları ciddi yaratıcı sanatın sadece metropollerde olduğunu ve belki de havzadan da ilginç sanat tecrübelerinin çıkabileceğini iddia ettiler. Periferide yaşayanlar iki durum arasında kalıyorlardı. Türkiye de bir periferi ülke olarak görünüyor, Çin, Brezilya, Rusya, Hindistan gibi. Periferik sanatçıların yaratıcılığı pek söz konusu olmuyordu, bunlar daha çok metropol sanatçılarının takipçileri olarak kabul ediliyordu. Bu görüş sonra aşağı yukarı 80'lerin sonunda Paris'te yapılan bir sergide tartışma konusu oldu; bunun bir çeşit yeniden ufak bir kültür emperyalizmi olduğu, bir çeşit, metropollerde eski kolonilerden gelen sanat eserinin kullanılması, estetiklerinin, ruhlarının kullanılması, asimile edilmeleri ile bu işte de bir benzerlik olduğu, şimdi de havzaları sömürmek istedikleri söylendi. Diğer taraftan bütün bu özentili kategorik açıklamalar ve sınıflandırmalar, büyük kültürel karşılaşmaların ne kadar önemli olduğunu ve yüzyılın ve günümüzün pek çok ilginç sanatçısının periferilerden çıkmış olduğu gerçeğini hiç yansıtmıyor. Beni günümüz sanat dünyasında ilgilendiren şu; bugün her ülkede, tek bir ülkede sanat yapılabilir, yalnız bu bir doktrin olamaz, başkasının yok sayılması sizin var olmanızı sağlayamaz. Metropoller de var bugün, çoğulcu bir sanat yapılıyor, ancak bu genel bir barış ve anlaşma havası içinde sanat yapılıyor anlamına gelmiyor, zorunlu olarak öyle. Belki de büyük boğuşmanın küçük bir denge anındayız, bu da değişmektedir belki, yeni bireyciliğin ve yeni koşulların sonucu olan çoğulculuğun bir özel anı bu. Yani her yerde sanat yapılır, sanat her yere taşınır, her türlü sanat yapılır gibi çok çoğulcu ve özgür gibi görünen düşüncelerin pek bir anlamı olmayabilir. Bu genel teorik düşünceler pratikte çalışmayabilir. Sonuç; bugünün periferide

yaşayan sanatçısı bu çelişkide yaşamak zorunda, bu çelişkiyi taşımak ve bu çelişkiyi sevmek zorunda, yani biz dezavantajlarımızı avantaj haline getirme o eşsiz hünerini göstermek zorundayız. Bu nasıl olur? Tabii, bu bir bilinç sorunu başta. Türkiye gibi ülkelerde genelde tam tersine akımlar görülür. Periferide yaşayanlar metropol sanatına her zaman büyük büyük ilgi gösterirler. Metropollerde yaşayanlar da değişik sanat nerede var, nerede ne oluyor, onu kullanma isteğinde. Bunun büyük örneği Picasso'nun Afrika ile kurduğu büyücü ilişkisidir. Dolayısıyla ikili bir akım var: Periferideki bir kesim sanatçı, evrensel sanat yaptıklarını iddia eden insanlar, doğrudan doğruya bu kategoriye inanan insanlar, bir çeşit taşra kompleksi ile yaptıkları sanat metropolde yapılan sanata benzemezse kendilerini taşralı hissediyorlar, ya da metropolde yapılan sanata benzerse çağdaş olduklarını sanıyorlar. Burada çağdaşlık diye başka bir kategoriye geçiliyor. Metropoldeki bir kesim sanatçı da bir çeşit doymuşluğu aşmak için metropol dışına bakıyor ve sonra metropol her şeyi alıyor ve kendisinin içine sokuyor. Siz metropole karşı olsanız da tabancayla birine ateş etseniz, adam o tabancayı alıyor, müzeye koyuyor ve bütün karşı çıkışlar ve radikallik sonunda bir çeşit meta haline geliyor. Bu şekilde metropol sanatçısının tavrı devamlı kendi dışmdaki sanatları bir çeşit asimile etmek, içine almak, klasifiye etmek ve depolanmasmı sağlamak. Dolayısıyla metropoller, büyük depolar haline geliyorlar. Burada bütün sanatlar uslu bir şekilde klasifeye edilmiş, depolanmış durumda. Metropol sanatçısı, burada bütün o büyüsü olduğu iddia edilen, yahut korkulan, ya da eski yerinde korkulan, yerinde bir büyü fonksiyonu olan bütün o totemlere, bütün o canavarlara bir daha bakıyor ve onları bir kere daha asimile ediyor. Şimdi, mesela biz, yeni Alman figürasyon grubuyla Afrika'nın bir kere daha ele alındığını, bir kere daha Afrika sanatının metropol tarafından asimile edildiğini görüyoruz. Burada madenlerden, emekten, insanlardan sonra ruhların da alındığını görüyoruz. Ama kimbilir bir gün bu ruhlar onları alanları çarpacak ve değiştirecektir belki de. Dolayısıyla ruhlarımızı koruyalım diyorum, bir çeşit bu tam özgürlük ve hiç özgürlük olmaması durumları içinde bir ikilem yaşayan buralı sanatçılar, bunun için belli bir anlamda, belli yönlerde bilinçlenmek, başkalanmak zorundalar kısaca. Ben şimdilik sözü burada bırakıyorum.

D.Ş.- Ben konuşmamın başında, ilk etapta klasik anlamda yerel sanat denilen tanımı reddederken, aklımda tam da o "Magiciens de la Terre" sergisi vardı, Paris'te. O sergi Batı'nın dışı, yani ben

burada bu Batı ve biz meselesine hiç girmemeye çalıştım, çok bilinçli bir şekilde girmemeye çalıştım ve girmeme şeklimde de bu meseleye karşı bir tavır vardı aslında niyetim içinde –"Magiciens de la Terre"e birazdan dönerim– bu çelişkiyi bizim, yani periferinin sorunu olmaktan çıkarmak. Evrensellik diye bir şeyi yıkmaya çalıştım kendi alanımda, onun nedeni de bu evrensellik kategorisi, tamamen Batı'nm sanat gelenekleri etrafında kurulmuş bir şey. Öte yandan, "Magiciens de la Terre" gibi bir sergide de, o serginin eleştirildiği başlıca nokta da oydu. Artık çok iyi biliniyor, tekrarlamaya gerek bile yok; sen kendi dışına çıktığında, gidip oradan sanat diye toparladığın şeyler, yani senin gibi resim yapan, enstalasyon yapan, heykel yapan adamlar var orada, niye gidip onlara bakmıyorsun? Son derece de yetkin adamlar bunlar, niye gidip onlara bakmıyorsun? Hayır, onlara bakmıyorsun, gidip oralı, senin gibi olmayan, yani folklor ve etnografi örnekleri toparlayıp getiriyorsun, ki o senin anlattığın Batı'nm bütün kendi dışındaki şeyleri temellük etme, sanat motiflerini, malzemelerini v.s.'yi temellük etme şeyinde yeni bir model oluştursun, yeni bir havuz oluştursun, tıkanmışlığından yeniden çıkarsın diye. Şimdi teorik, yani bu konularda yazan birisi olarak benim sonunda vardığım nokta, hiçbir şekilde kendini periferiden bu meseleye seslenen biri olarak ortaya koymadan böyle bir sorunun saçmalığı, felsefi olarak, yani Batı'nm icad ettiği bir alan olan felsefenin araç gereciyle, böyle bir şeyin açmazlığını göstermek, fakat şunun için bunu yapıyorum: –Tabii, bir sanatçı açısmdan almabilecek tavırlar çok farklı– şu nedenle bunu yapmak istiyorum, sorunu benim sorunum olmaktan çıkarmak istiyorum. Aslmda onun ortaya çıkardığı bir şey. Çünkü ben, bütün bu sanat gelenekleri, bütün bu felsefi gelenekler içinde, tasavvufun değerleriyle de işte bir Rönesans *sone*siyle de, bizim gazetelerle de, tasavvuf geleneğiyle de Spinoza'nm felsefesiyle de son derece rahatlıkla uğraşıyorum. Ben bunlarm hepsine sahibim, o uğraşsm.

Ö.U.- Evet, bu ilginç bir tavır. Doğrusu, çok ciddi bir tavır olarak görüyorum. Türkiye çok tecrübeli, en tecrübeli, Batı yanında yaşayan, Batı dışı bir ülke olarak, en tecrübelisi, diğerleri ya Batı'nın içine girdiler, ya Batı'nın dışında kaldılar, burası sürekli bir çelişkiler ve pazarlıklar alanı olarak ilginç. Böyle bir yerde yerel olmak veya evrensel olmak gibi kavramlarm bilinen kullanış biçimlerinin yanlışlığından bahsettin ve ben bunu doğru karşılıyorum. Biz gerçekten bu sorunu böyle görmemeliyiz, bunların birbirine açılan, birbirinin içinde olan iki kutu olduğunu görelim, sanat yapan bir adamın "Aman, ben yerel miyim şu anda? Aman, ben evrensel mi-

yim?" diye kuruntulardan kurtulması gerektiğini vurgulayalım. Senin o sözün ettiğin kontenjanın radikalliği bir çeşit meseleyi açıklıyor, bu iki kavrama, yani yerellik ve evrenselliğe çağdaşlık çerçevesinde bakmalıyız, çağdaşlık sorunu işin inceldiği nokta ve konuyu oraya götürebiliriz. Öznelliğin korunması asıl sorun. Diyelim ki biz hepimiz periferi ülkeleri sanatçılarıyız; periferide yaşayan sanatçılar, yani sınır bölgelerinde yaşayan bir çeşit Kızılderililer, metropolün etrafını sarmış, girmeye çalışıyorlar. Onlar da kendilerini savunuyorlar, dayanamıyorlar vb. Biz burada kendi öznelliğimizi nasıl koruyacağız, kendi yaratıcılığımızı? Nasıl çağdaş olacağız, çağdaşlık her an metropolden haber mi beklemektir ya da haberi duymaya mı çalışmaktır ya da şu an Türkiye'de yapılan şey çağdaş mıdır diye durmadan sormak mıdır? Tabii, sanat yapma, yaratıcılık başka bir iş, bu endişelerin dışında bu tip kaygıların bulanıklığının uzağmda olması gerekli. Ancak gene de sınır bölgesinde yaşayan sanatçılar bir umutsuzluk içindeler, bunu görmek ve tartışmak gerekli. Ben Türkiye'deki sanatçıların da belli bir umutsuzluğu yaşadığını görüyorum. Türkiye'nin yıllardır sanatı içinde yer almış biri olarak, daha umutlu dönemlerden geçtiğimizi söylemeliyim, ama bu sıralar belki bu son üç beş yıl, özellikle bu son bianellerin getirdiği sonuçlardan sonra daha umutlu olmak gerekirken, yani biz İstanbul'u periferinin bir kapitali, büyük bir coğrafyaların düğümünde bir akisler, ışıklar, denizler kapitali olarak hazırlamak isterken –tabii iş tekrar bu sınırda yaşayan insanların büyük korkusuyla, taşralı olmak ve kalmak korkusuyla yalnızlık, uzaklık, habersizlik, devamlı haber bekleme vb. durumlarla– biz tekrar geriye atılmış olmaklığı yaşıyoruz galiba. Şimdi şu anda bir şey söylemek zor. Yeni kuşakların meseleye başka bir yerden, kendi hayatlarından girmeleri lazım. Sanatçının biraz bence kendi hayatından başlayarak, yerellik meselesini de tamamıyla bu en yakınla çakıştırarak ve burdan çıkarak, kategorilerin saçmalığını anlayarak, kendi hayatının bir nevi asıl yerel-evrensel mesele olduğunu, asıl çağdaşlığın bunun bilincine varmak olduğunu görmesi lazım. Şimdilik söyleyeceğim bu.

D.Ş.- Ömer, bir şey soracağın; meseleyi hiçbir şekilde basitleştirmek istemiyorum, fakat o umutsuzluğun sebebi, çok basit bir şekilde, para değil mi? Yani Kültür Bakanlığı'ndan iş çevrelerine kadar bu işe para akıtmamaları değil mi? Oradan hemen –yani hep konumuzla bağlantıyı kaybetmemek için– evrenselliğe geleceğim. Türkiye, TC'nin Kültür Bakanlığı çılgınca para akıtsa bu işe; keşke deseler ki "biz beş yıl buna pompalayacağız parayı, sonra başka sa-

nat alanlarını da ele alacağız." Beş yıl resme, heykele, bu parayı pompalasalar birdenbire, Türkiye'de yetenek, üretim dehşet bir şekilde var, hiçbir eksiği yok New York'tan, Paris'ten burada üretilen sanatın, yani birdenbire kendimizi bu evrensel kategorisinin içinde bulmaz mıyız?

İZLEYİCİ- O paralar yine boşa ve olmayacak işlere aktarılır.

D.Ş.- Diyelim ki doğru aktarıldı.

İZLEYİCİ- Olmaz! Köşe başlarını tutanlar var, onlar bırakmazlar.

D.Ş.- İdeal bir programdan söz ediyorum.

İZLEYİCİ- Şöyle bir durum var orada: Normal yoldan konuşarak, tartışarak olmayacak. Belki bir istisna olabilir ama dengesiz bir durum olacak. Bu işin kesinlikle Türkiye'de daha sert geçmesi gerek. Geç kaldık, keşke on beş yıl önce başlansaydı bu işe, sert girmek lazım, yani kalabalık ve sert girmek lazım.

D.Ş.- Nereye, evrenselliğe mi?

İZLEYİCİ- Hayır, Türkiye'deki ortama, adına ne denirse...

D.Ş.- Sanat ortamı.

İZLEYİCİ- Havaya uçurulmalıydı, bundan on beş yıl önce.

Bugün, bugün öyle kadrolar var ki bir umutsuzluk var, çok zor şimdi. Kimler yapacak sanatı? Daha çok medyatikler yapacak, daha böyle işin lagalugası devam edecek. Arada istisnai bir iki şey olabilir, oluyor da ama arada, arada yıldız da kayıyor, biliyorsunuz.

D.Ş.- Yani benimle aynı fikirde değilsiniz. Ben, Türkiye'de çok önemli bir sanat ...

İZLEYİCİ- Potansiyeli var.

D.Ş.- Potansiyel değil, gayet güzel ortaya çıkmış, sanatçılar yapıyor bu işi. Potansiyel değil, bu gerçek, realize durumda.

İZLEYİCİ- Öyle mi diyorsunuz?

D.Ş.- Tabii, kesin. Şimdi, sanki bu evrensel katagorisini Batı denilen kavram kuruyormuş gibi geliyor. Aslmda, o şeyin içinde Afrika sanatmın da yeri var, herşeyin yeri var, fakat mesele, belli bir parayı yatırıp, o kurumların, o evrenselliği yaratan kurumların sirkülasyonuna girmek gibime geliyor. Yani önünde sonunda, bu işin felsefesini yaptık ama pratikte, yani felsefi açıdan, ben söylediklerimi ciddiye alarak söylüyordum. Ancak ben sanatçı olsam ve iyi bir sanatçı olduğumun bilincinde olsam, görülmek, beğenilmek, eleştirilmek, tepki almak isterim. Sanatçılar açısından düşündüğümde, evet, o evrensel denilen, o üstün katagori, çünkü evrenselin pozitif bir yükü var bugün kavram olarak, kategori olarak, o

evrensel kategorisine girmeniz için siz sanatçıların ve burada bütün yerel özellikleriyle birlikte, burada üretilen sanatın, evet sanırım, para gerekiyor. Çok kolay yani. O mekânları satın alıyorsun, sıranı satm alıp orada, devlet yapacak bunu, Türkiye'de kolleksiyon yapan iş adamları, dışarıdan bakın, hep Türk sanatçılarını alırlar kolleksiyonlarına, biraz dışardan almaya başlasınlar, sizin İstanbul'unuz da nasıl kozmopolit –işte o periferiden çıkıp– bir merkez şehri oluyor. Yeter ki New York'ta, Paris'te önemli olan, sanatçıların yapıtları burada kolleksiyonlara girmeye başlasın.

Ö.U.- Şimdi aslında, bir para yok, tek bir yere ait bir para yok, çeşitli yerlere ait paralar var. Kamunun parası var, yani bakanlıklar vb. yani kurumlarm paraları var, bir de özel kesimin paraları var. Şimdi, özel kesimin paraları, bize biraz benzeyen bir ülke, diyelim Brezilya'da, bildiğim kadarıyla, özel sektör çok gelişmiş ve orada, resim sanatı inşaatın bir fonksiyonu olmuş durumda. Büyük zenginler çok geniş katlarda yaşıyorlar, 300-500 metrekare filan. Bunların duvarları boş ve bu duvarlara resim yapan birtakım Brezilya'lı sanatçılar var. Bunlar çok zengin oluyorlar ve ne New York'a gitmek istiyorlar, ne o mücadeleye girmek istiyorlar, ne Paris'e gitmek istiyorlar. Orada müthiş bir alışveriş var. Bu evrensel mi, yerel mi? Deniz'in çok güzel anlattığı gibi ikisinin de önemli bir tavır alma bağlamında ne kadar boş kavramlar olduğu açık ve biz Brezilya sanatının ne olduğunu dışarıdaki sergilerde görüyoruz; görüyoruz ki orada Türkiye'de olduğu gibi, bir bölümü tamamen metropol sanatını kopya ediyor ve çağdaş ve evrensel oluyor; bir kısmı metropol sanatını hiç seyretmiyor, Brezilya'nm renkliliğini yahut obje, figür sevgisini bir zevk seviyesinde tekrarlıyor ve folklorik bir sanat yapıyor. Şimdi, ikisi de yöresellik ve evrenselliğin yüzeysel kategorileri. Ancak bu toplumları yok saymamız olanaksız, aslında Brezilya gibi bir yerden ya da hemen hemen bütün ülkelerden çıkacak önemli sanatçı sayısı diyelim, çok çok kısıtlı, birkaç. O da, olursa. Bu sanatçılar belki Brezilya'da bugün vardırlar, ya da yarın olacaktır. Belki 2-3 sene sonra Brezilyalı büyük bir sanatçıdan bahsedilecek. Yani, bu işlerin karmaşık bir mantıkları var, yani bir saçmalık bazen çok ilginç bir sonuç verebilir, yani saçma görünen bir durumdan da bütün bunları yadsıyan ve bütün bunların dışına düşmüş birisi de ilginç bir sanat macerasmı götürebilir. Buna karşılık, örneğin Meksika'da çok önemli bir sanat dönemi Meksika devrimi sırasında yaşandı, 1920'lerde, işte bu Orozco ve Rivera'lar. Onların yaptığı sanat zenginler tarafından desteklenmiyordu Meksika'da, zaten smıfsal bir kavga sanatıydı bir tarafıyla. Sonra mesela, Sov-

yetler Birliği'nde çok kalıplaşmış bir sosyal realizmi çok dinamik ve açık bir olgu olarak ortaya koydular ve orada çok özgün üsluplar ortaya çıktı. Ondan sonra bugünkü Meksika, kapitalist Meksika, Amerika'yla bütünleşiyor sosyo-ekonomik anlamda. Bugünkü Meksika'da resim olarak bildiğim kadarıyla durum o kadar parlak değil, sanatın elle tutulmaz bir tarafı var doğrusu, yani bul karayı al parayı gibi, siz oraya atıyorsunuz, öbür taraftan çıkıyor. Dolayısıyla, bunun böyle tam, müthiş kanunları, yani çalışan kanunlarının olduğunu ve bunun bilinip yönlendirilebileceğini pek sanmıyorum. Tabii, her ülkede birtakım politikalar var, sanatın desteklenmesi, v.s., çünkü bugün bütün ülkeler biliyorlar ki çağdaş toplumlar arasına girebilmek için sanat ayrıca bir vasıta, bunu politikacılar da biliyorlar. Onun için sanata çok önem veriyor gibi görünüyorlar, hiçbir şey anlamasalar ya da aldırış etmeseler de. Onlar ne yapıyorlar? Önlerine gelen, kendilerine sunulan, belli kombinler içinde gelen adamları, kendi sanatçıları olarak desteklemek yolunu seçiyorlar, bir kolaylık olarak. Ayrıca onlardan büyük keşifler yapmalarını beklemek eğlenceli olurdu. Dolayısıyla her toplumun bir kendini kontrol sitemi olması gerekiyor, her ülkenin, başta kendi sanatını kendisinin eleştirmesi ve eleştirel bir zeka ile bakması gerekli. Böyle okumuş yazmış Batı politikacısı bile, kültür bakanlarının bazıları, örneğin bir tanesi, resme önem vermiyor da tiyatroya önem veriyor filan. O zaman resim sanatı ne olacak, kurumların, resmi kliklerin elinde mi kalacak. Eleştirel bir zekâ ile o toplum kendi sanatına bakabiliyorsa eğer, orada tabii, daha canlı bir şey çıkabiliyor. Yani ben, Türkiye'de yapılması gerekenin bir kendi kendine kontrol sisteminin yaratılması olduğu kanısındayım. Kısaca, burada iyi sanatçı kimdir ve kimin desteklenmesi lazım sorununun çok büyük ölçekte ve çok açık ve oldukça acımasız ve taraf tutmadan tartışılması gerekli. Bu kurumlara bırakılırsa, kurumlar kendilerine ait kişileri, adayları sürüyorlar. Bu da mevcut karışıklığı ve umutsuzluğu, böyle bir ülkede daha da arttırıyor. Resim sanatı şunların, bunların olayı haline gelmemeli, bir çeşit eleştirel zekâ ile yapılmalı. Bu tekrar ve tekrar ve tekrar bitmeyen büyük bir sabırla ve enerji ile yapılmalı, sanatı, hiç değilse zekâyı böyle kuracağız. Dolayısıyla, kendi tarafımdan sonucu söyleyeyim; Bir umutsuzluk var, bu umutsuzluk bir çeşit zaten sistemin çok çürük olmasından ileri geliyor. İlk mali krizde bir ülkede sanat bu kadar sarsılırsa iyice düşünmek lazım. Savaşlar geçirmiş toplumlar var ve savaşlar sırasında sanatlar yapıldı. Yani hep ve hep cesaret ve risk alma sorunu.

D.Ş.- Sorusu olan var mı?

İZLEYİCİ- Niçin reddettiğiniz evrenselliği uluslararası üne indirgediğinizi anlayamıyorum, çünkü uzun süre teori yaptmız. Bence, çok heyecan vericiydi. Ama o teoriydi, aslında hayat çok başka.

D.Ş.- Hayır, öyle bir şey demedim.

İZLEYİCİ- Beuys'tan söz ederken –ilk dakikalardaki konuşmanıza ait bir soru sormak istiyorum– dediniz ki: "Beuys'un sanatı aslmda evrensel değildir, bağlantısallığıdır bunu özel kılan." Ama bence, Beuys'u anlamak için, keçenin ve yağın Beuys'un gelişiminde ne demek olduğunu bilmeye gerek yok; belki anlamak için değil, ama Beuys'u okuyabilmek için, zaten Beuys'un işine onun okuduğu gibi okumak kimse için söz konusu olamaz. Gene dediniz ki: "Sonuçta her şey o yöreye aittir, oradan çıkarılıp başka bir kontekste sunulduğu zaman, o sanat ürünü oradaki insanlar tarafından başka türlü okunacaktır. Ama bir ürünün başka türlü okunması için başka bir yere gitmesi gerekmiyor, herhangi bir ikinci kişi tarafından okunması bile yeterli. Herkes bir ürünü başka türlü okuyacaktır zaten. Dolayısıyla, bir sanat ürününü evrensel kılan onun okunabilirliğidir. Nereye giderse gitsin, zaten hiçbir zaman sanatçının okuduğu şekilde okunmayacaktır o. Önemli olan, bir şekilde karşısındaki insanla iletişim kurmasıdır, o ürünün veya o sanatçının ürünü yoluyla. Dolayısıyla, zaten ilk evrenselliği reddedişinizi anlamamıştım. Ayrıca sonuçta da bunun gelip parayla kurtulabilecek bir mesele olduğunu, hiç tanınmamış, hiç üne sahip olmayan, Türkiye'de binlerce insan tarafından kötü sanatçı sanılan bir sanatçının da evrensel işler üretebileceğini düşünüyorum. Bunun da parayla elde edilebileceğini, hükümetin destekleyeceği sanatçıların daha evrensel işler üreteceğini sanmıyorum.

D.Ş.- Şimdi, birkaç konu birden açtınız, sırasıyla ele almaya çalışacağım. Ama atlarsam, hatırlatırsınız sonra. Ben bütün o söylediğim felsefi şeyleri sonunda paraya falan indirgemedim. Teori ile pratiği de birbirinden ayırmadım, öyle bir şey yapmadım. Yalnız ilk turda söylediklerimde çok fazla girmedim, kısa tutmaya çalıştım. Fakat burada, teorik olarak evrenselliği yıkışımı çok belli bir şekilde ele alıyorum. Yani evrenselliği çok belli bir şekilde, Spinoza'dan hareketle tanımladım ve onu biraz daha açayım. Spinoza bir bakıma Tanrı'yı ilk öldüren filozof. Tanrı'yı öldürmek ne demek? Bu bir mecaz, fakat anlamın ve emir verme, o performatif sözü söyleme erkine sahip bir merkezin yitmesi demek. Spinoza bunu Nietzsche'den, Freud'dan, Marx'tan çok daha rahat bir şekilde yapıyor, çünkü insanın rasyonelliğine inanıyor. Şimdi, insan rasyonel

olduğu için, Spinoza'da kartezyen bir süje var; kartezyen kendi yargılarında bulunma hakkına, yetkisine ve erkine sahip. Dolayısıyla, benim bu sigara paketinin kenarından okuduğum gibi, "böyle bir cümleden" diyor Spinoza, "herkes kendi sonucunu, kendisinin ne yapacağı konusunda bir sonucu çıkarabilir." Dolayısıyla burada şunu anlatıyor: Tanrı çıkıp "Musevilere bilmem kaç yıl önce şunu yapacaksın, bunu yapmayacaksın" dedi. Niçin sonra bizi bıraktı? Niçin hâlâ bütün bu olan bitene rağmen çıkıp bir şey demiyor? İşte orada süjenin bilincine ve bilgisine, rasyonelliğine, rücu edip ona dayandırıyor meseleyi. Şimdi, evrenselliği tamamen bu bağlamda ele aldım. Özellikle çok kolay gelen ve hakikaten üretiminde ve tüketiminde hiçbir kanun yok diye bir şeye işaret ediyordum adını vermeden. Üretimi de tüketimi de çok kolay gelen, örneğin enstalasyon sanatı diye bir şey çıktı ortaya. Yani Beuys'a laf atmamın bir sebebi de odur; enstalasyon adı verilen sanatı reddetmiyorum burada, fakat bir resimden, bir heykelden çok daha kolay, bir şekilde sanat üzerinde pek düşünmedim. Geçici ve çok ağırlığı, sanatsal ciddiyeti, etik ve siyasi ya da psikolojik, hangi bağlamda sanatınızın ele alınmasını istiyorsanız isteyin bu bağlamlarda bir sorumluluk taşımadan, düşünülmeden üretilivermiş. Bu, Türkiye'de de böyle 1980'lerden bu yana. 1980'lerdeki sanayi ve iktisadi gelişmelerin sağladığı artık malzemeyle de, çünkü enstalasyon sanatının bir kültürde ortaya çıkması için bu tür artık malzemeye ihtiyaç var, belli bir teknolojiye ihtiyaç var, 1980'lerdeki bu artık objenin üretilmesiyle bu sanat bizde de topyekün, doludizgin başladı. Açıkçası önüne gelen de enstalasyon yapıp enstalasyon sergisi açıyor, ama bu bütün dünyada böyle. Türkiye burada "evrensel", ama bu kelimeyi daima tırnak içinde kullanıyorum; çünkü sözlüğüme almak istemediğim bir kelime, var olan anlamlarından ötürü. Türkiye bu açıdan farklı değil dünyadan. Bir, buna karşı söyleyecek bir sözüm vardı. Öte yandan ben tutup evrenselliği bir parasal meseleye indirgemedim, yalnız orada hâlâ belli bir tarihsel perspektifi koruyordum. O da şu: Bugün evrensel sanat "universal art" diye, bu Türkçede çıkmadı, Amerikalıların, Fransızların, Almanların yazdığı sanat tarihi kitaplarında çıktı. İkinci bir derece de İtalyanlar'ın, bunların sanat tarihi kitaplarında çıktı ve bunların kendi sanatlarını açıklamanın, adlandırmanın bir yolu olarak. Benim ki evrensel, geri kalanları da yerel, onu tartıştık, ona tekrar girmeye gerek yok. Ben orada gayet sinik bir şekilde, –Avrupa dilleri anlamında sinik, Türkçe sinmiş anlamında değil– parayı bastıran o anlamda evrensel oluyor dedim. İlk konuşmamın uyandırmayı

amaçladığı felsefi ciddiyete işaret de etmeyi amaçladım bunu söylerken; çünkü paranın hiçbir felsefi ciddiyeti yok. Dolayısıyla, o evrensel kategorisi, ki onu yıkmaya çalışıyorum, evet, parayla da satın alınabilecek bir kategori, hiçbir şekilde ciddiye almamanız gereken bir şey. Bakın, o teorik meseleler, mesela nelere geçebiliriz? Sizin o dediğiniz, bir sanat yapıtının coğrafi mekânını değiştirmeden de örneğin, Ömer, geçen gün seninle konuşuyorduk. Burada ürettiğin bir yapıtı götürüp Paris'te göstermen, Berlin'de yaptığın bir şeyi burada göstermen v.s. Tabii ki sen alıp bir şeyi –burada sanatın bağlamsallığı çok önemli– atölyenden alıp yapıtı galeriye götürdüğünde de yaşıyorsun. Şimdi, o ikici, üçüncü okumaları ayrıca ele alacağım. Ben bir şeyi üretim anından, sadece mekânsal değil bu deplasmana çıkma, zamanla da ilgili bir şey ürettiğin anda tamam, bitti deyip noktasını koyduğum an –ben bunu yazıda da yaşıyorum– dönüp başına okumaya başladığım anda o artık deplasmana çıkmış oluyor, başka bir yere geçmiş oluyor zamansal olarak, ama hala benim çalışma masamın üzerinde duruyor, mekân değişmiyor, zaman değişiyor. Bunu o orijinal yaratma bağlamından çıkardığım an okuru hala ben bile olsam o artık bir alıntı durumunda benim için. Şimdi bu bağlamda yalnız ben ikinci, üçüncü okumalar diye bir şeyi kabul etmiyorum. Bunu Roland Barthes ilk defa müthiş popüler bir hale getirdi, kesinlikle reddettiğim bir şey bu. Eğer siz, bir metni ya da resmi okuyorsanız, yapmanız gereken bir şey var –her ne kadar bu bir beyhude ve tam amacına hiçbir zaman ulaşamayacak bir efor bile olsa– orada okumak üzere girmeniz gereken süreç, o yapıtın orijinasyon anının bağlamını mümkün olduğu kadar kavramaya çalışmak. Ama bunun hemen akabinde şunu söyleyeceğim: O daima yitmiştir, fakat o orijinasyon anının yitiş mekanizmasını, yani ben burada işte Selda Asal'ın yapıtlarında örneğin, okunamayan bir yazı var, fakat Selda Asal'ın uzun bir süre orada kullandığı yazılar hakiki yazılardır. Şimdi ben, Selda Asal'ın işlerine bakarken okunamayan yazı meselesi, bu bir Türk sanatçısı olduğu için –Türkçe 19 değişik alfabeden geçmiş hatırladığım kadarıyla, bu fazla değildir, az olabilir verdiğim sayı– Şimdi ben, hemen, bunun bir Türk sanatçısı tarafından yapıldığını bildiğimden böyle bir orijinasyon anı kurabiliyorum, fakat tabii bunun bu tarihsel, spesifik, yazının okunamazlığı bağlamından öte, Selda Asal'ın yapıtlarında belleğin zaten hep yitmişliği v.s. gibi konular var. Fakat bakın, orijinasyon anının, yani Selda Asal'ın bir Türk sanatçısı olması ve sahip olduğu dilin böyle bir yitime uğramış olması –en son 1928'da– artı Selda Asal'ın Egeli olması ve Egeliler'in özellikle

etrafında o okunamayan –İstanbullular için de aynı şey söz konusu ya– o Grekçeler, o Latinceler, yani bu okunamaz yabancı alfabelerin, yazının yitmişliği, bütün bunlar orijinasyon anıyla ilgili bir şeyler söyler bana. Onun ötesinde, dediğim gibi, daha genel bellekle, yazıyla, ekritürle ilgili başka meseleler var, fakat tutup da bir üçüncü kişi gelip, benim burada Amerika'daki deneyimim bir tepkiye de yol açıyor, fakat bunun Amerika'da korkunç tezahürlerini görüyorsunuz, çünkü radikal biçimde bireyci bir kültür önüne gelen, ben bunu böyle okuyorum, ben bir bireyim, ben bunu böyle görüyorsam doğrudur, diyor. Şimdi, dolayısıyla, bu Roland Barthes filan, Avrupa'da bu görüş belki bizim eski dünyalılar olarak, müthiş bir tarih, tarih bizi sürekli geri çekip temkinli olmaya itiyor. Fakat böyle bir görüşü siz tarihten yoksun 300 yıllık bir kültürün içine koyduğunuzda o radikal bireycilikle ortaya ne korkunç şeyler çıkabileceğini görüyorsunuz. Yalnız biz Türkiye'de de Amerika'ya çok benzer bir şekilde bir tarih ve bellek yitimiyle karşı karşıyayız. Dolayısıyla, ben Türkiye'de Türklerden "Canım, ben de okurum, 3, 4, 19. okumamı yaparım," diye bir şey duyduğumda, yine tüylerim diken diken oluyor. Hayır, ôkumanın bir yolu, bir yöntemi vardır; ele aldığınız bir yazı, edebiyat veya görsel sanat nesnesini canınızın istediği gibi okuyamazsınız. Bunun doğrusu vardır, yanlışı vardır. Üstelik resim olsun, enstalasyon olsun, şiir olsun, bunun nasıl okunacağını da öğretebiliriz, sınıfta bunu öğrencilere öğretebiliriz. Bu demektir ki bunun nesnel yolları vardır sonuçta; benim şahsen öğrettim şey nasıl orijinasyonun gittiği hakikat ve dekonstrüktif bir tavır olsa bile, evet, bunun yöntemi vardır. Burada Hamlet için deli diyorlar ya –hangisi diyordu hatırlamıyorum– "Adam deli, ama deliliğin de bir metodu var." Tabii demokratız, çoğulcuyuz v.s., ama bir dakika, burada bir metod var. Dolayısıyla her önüne gelen sanatçı olamaz, herkesin kafasından çıkan okuma da sayılamaz. Bunu Türkiye'de –özellikle vurgulayarak söylüyorum, çünkü bugün okumayı hiç bilmeyen insanlar Türkiye'de, çünkü başka bir ülkede yazar olup yazı filan yazamaz bu adamlar ve bu kadınlar– önüne gelen yazı yazıyor ve bu okuma diye sanıyoruz. Onun da hakkı var. Hayır, yok. Çünkü, orada hiçbir metod yok, hiçbir hakikat yok. Beuys'la ilgili ne demiştiniz? Kendisinin okuması, evet, orada son derece otoriter bir okumayla şeyiz, yani Beuys'la girebiliriz, ama isterseniz girmeyelim, başlı başına uzun bir konu, fakat insanın kendisini okuması, yani yetkin okumadan söz ediyorsak, bu Baudelaire'in şiiri olsun, Beuys'un yapıtı olsun, belki doğruyu, hakikati en son söyleyebilecek Baudelaire'in kendisidir. Baudelaire şi-

irleri hakkında, kendini okuma çok problematik bir şey, belki en az bildiğimiz şey kendimiz, nesnel olanı belki daha iyi bilebiliyoruz, fakat ben şuna da inanıyorum, başka türlü bir düşünceye de yer var, biliyorum. Fakat Beuys'un 79 sonbaharında açtığı sergide girip de o yağ ve keçe yığınlarını gördüğümde açıkçası, bunlar bana ne estetik olarak hoş objeler olarak geldi, ne anlamlı geldi, hiç hoşuma gitmedi, fakat bunu yapan adamın başka bir sanatçının, başka bir düşünürün, bir entellektüelin bazı şeyleri yapması için çılgınca o Gugenheim'ın ortasına benim boyumun on misli bir yağ şeyini yığması için bu hakkı kazanması lazım. Bu adam bu hakkı nasıl kazandı? Hikâyesini biliyoruz. İşte orada birdenbire kalkıp birisi ömrünü İstanbul'da doğmuş İstanbul'da geçirmiş, gayet hoş bir hayatı var, çıkıp yağ şeylerini yığdığında karşıma, inanın hiç ciddiye almıyorum; fakat Beuys ölümden dönmüş, bir savaşın ortasında v.s., o adamın bunu yapmaya hakkı var, ama bugün ortaya çıkıp enstalasyon yapıyorum diye, siyasi söz söylüyorum diye birtakım gençlerin, özellikle yaptığı şeyleri yapmaya hiç hakları yok. Bunu Foucault da söylüyor. Bugün artık etik olarak hayatın içinde, yani nesnel hakikatin yitimi gerçekten söz konusu burada. O Spinoza ile başlayan şeyde o, evrensellikte o, açık herşeyin ucu bir otorite kaynağı yok, bir kanun kaynağı yok, dolayısıyla, artık otoriteyi, hayatını nasıl yaşadığından alıyorsun. Sen çıkıp etik üzerine konuşacaksan, ahlaklılık üzerine konuşacaksan, hayatında etik ilkelerini oluşturmuş bir insan olduğunu da her şekilde göstermen lazım, nesnel hakikatin yitiminde kişinin etikliliği çok önemli. Spinoza'dan bu yana gelişmekte olan evrensellik kategorisinde de hem o hakikatin yitimi bir yandan da kim neyi ne hakla söylüyoru ortadan kaldır, sonuç beni hiç ilgilendirmiyor. Ama bu, benim kişisel tavrım.

İZLEYİCİ- Dışarıdan Türkiye nasıl görünüyor? Biraz önce anlattığınız şekilde mi?

Ö.U.- Dışardan Türkiye'ye özel bir bakış yok.

İZLEYİCİ- Yani kimseyi ilgilendirmiyor mu?

Ö.U.- Dışardan, Türkiye'de sanat konusunda tam olarak ne yapılıyor diye bir merak yok, ama Türkiye'de birtakım insanlar düşünüyorlar. Yani Türkiye de bir ülke, biz baktığımız zaman, tabii bütün o metropollerden sonra, karalardan, dağlardan, Balkanlardan sonra böyle bir ışık ülkesi olarak görüyoruz, kararmamasını umuyoruz. Türk sanatçılarının sorunları anlamında şimdi gelinen nokta, bence ilginç. Kısaca sanatçı, meselesini başında, sonunda, ortasında bir gün ve bir gün daha en yakınında arayacak, kendi yakınında ve bakacak ki bir gün o en yakınında olan şey en uzakta

olan şeye çok benziyor. Burada işin büyümesi gerçekten diğer, bütün insanlar için bir anlam kazanması ancak böyle oluyor. Biraz önce söylediğim gibi "Aman, hemen çağdaş olalım"la değil.

İZLEYİCİ- Bu kaygıları taşımalı mı, taşımıyor mu?

Ö.U.- Bu kaygılardan kurtulmaya da imkân yok. sorun bunun sanatçı için çok anlamlı ve önemli olmaya başlaması, her yere taşıyarak bir ideoloji haline gelmesi. Bir sanat ideolojisi. İşin aslına bakarsanız, sanat yapan adam için bir çok sorun var. Bilincin oluşması karmaşık bir süreç, insan çeşitli yerlere giderek ve bakarak da oluyor, ancak gözlerimi kapatarak ya da tek gözle pek olmuyor. Gene de öğretilecek tek bir yol yok.

İZLEYİCİ- Herkes kendi modelini mi oluşturmalı?

Ö.U.- Evet, oluşturacak hiç şüphesiz. Devlet –para bütün bunlar– ancak bunu desteklerse, insanın özgürlüğünü destekleyebilirse olumlu katkılarda bulunabilir. Bir de çok önemli bir gelişmeden, özgürlüklerin gelişmesiyle ilgili olan bir durumdan çok kısa söz etmek istiyorum. Biliyorsunuz, 19. yüzyılın sonundan bu yana modern sanatın gelişmelerinde bütün bu sayılan isimler, bütün bu ekoller empresyonizm, kübizm, sürrealizm vb. Amerika'nın büyük bir merkez olarak ortaya çıkışı, birinci, ikinci, üçüncü büyük sanat savaşları sonunda bu çizgisel gelişme, seyir hali kalmıyor yavaş yavaş. Meraklısı için söylüyorum, dışarıda bugün kimse "ben enstalasyon sanatçısıyım, ben tuval sanatçısıyım," diye düşünmüyor. Ana ilgi alanları, büyük mesaj verme alanları önemli; mesela, "'ben *kitsch* sanatçısıyım," diyor adam, *kitschle* ilgileniyor, *kitsch* sanatı yapıyor.

İZLEYİCİ- Kabul ediyor, ama yaptığı şeyin bilincinde.

Ö.U.- Tabii tabii, ama ben enstalasyon sanatçısıyım diye bakmıyor meseleye, *kitsch* sanatçısıyım diye bakıyor. Bu içeriden bir bakış, işi değiştiriyor. Porselenden, büyük bir *kitsch* abide yapıyor sırasında. Bir başkası grafitti yapıyor, bir başkası tamamıyla teknolojik robotlar, mühendislik sanatı, vb. Diğer bir deyişle baştan tanımlatıcı, biçimci adlandırmalar anlamsız; izlenimcilik, enstalasyon, soyut, figüratif gibi. Bunu, burada, yıllardır söylediğimizi hatırlatmak isterim doğrusu. Şunu anlamak lazım ki, teori ile pratik çok içiçe, birlikte yaşanmalıdır zaten. Çoğunlukla, pratik yapılırken teori kurulur, teoriyi kuran adam da pratiği yapan adamın dostudur, aynı kuşaktır ve aynı dili konuşurlar ve bunlar birlikte gelişirler, bu organik bir olay. Tabii bizim gibi ülkelerde herşey maalesef büyük bir taşralılık kompleksi içinde, teori de pratik de başka tarihi dönemlerden, başka coğrafyalardan, sağırlar diyaloğu başlar.

İZLEYİCİ- Ama her şey kopuk, müzik edebiyattan...

Ö.U.- Şimdi, bunun birçok nedeni var. Biz bunu yıllarca tartıştık. Buradaki müzelere gidilmemesinden başlıyor bir tarafıyla. Buradaki fetişler çözülmüyor, totemler çözülmedi filan. Ama mesela buradaki *kitsch* zevki de ilginç. Ayrıca büyük sanatın her zaman bir *kitsch* yönü vardır, şıklığa ve terbiyeye karşı. Bizim bir arkadaşımız daha net bir şekilde *kitsch* olayını ciddiye aldı, birçok yanlış eleştiriler getirildi. Diğer taraftan Amerikan sanatı çok *kitsch* dolu, çok fetişist bir toplum. Sinemacısıyla, ressamıyla, sanatçısıyla vb. tamamıyla *kitsch* alanının içindeler. Bunun içinde pornosu da, her türlü insani boyutu da var, cinsellik, şiddet v.s. Başka bir yönde geometrik bir sanatçı, o geometriyi birey-topluluk ilişkileriyle dolduruyor, toplumsal hücreler ve bunların arasındaki kanalları çizdiğini iddia ediyor. Bunlar hiç bana göre değil, ama iyi, kötü, doğru, yanlış burada önemli olan mesajın alanı, ilginin alanı. Gene örneğin, grafitti yapan adam bütün alt kültürlerle ilişki kuruyor. Belli kesimlerde bizde örneğin sanatçı kendisini bir grafitti sanatçısı olarak algılayamıyor, meselenin bir grafitti meselesi olduğunu yakalayamıyor, bir figüratif olay olarak görüyor diyelim, daha genelde, daha yüzeysel. Bizde mesele blok olarak almıyor. Halbuki bugün kültür blok kültürü değil, farklar çok önemli, bireyin ortaya çıkışı da farklara bağlı, farkınız varsa söyleyebileceğiniz bir şey var.

İZLEYİCİ- Farkımızın bilinciydeyseniz?

Ö.U.- Tabii, farkınız nasıl olacak? Farkımızın farkına vararak oluyor, orayı büyüterek, o zaman siz en yakın durumunuza ve kendi öz alanınıza, diyelim ki psikanalitik bir şey, zaten sanat bir tarafıyla da tabii ki. Bu bir özgürlük gerektiriyor, bir özgürlük ortamı gerekli, toplumsal bir özgürlük. Kimsenin sizi ayıplamaması gerekli. Bakın şimdi Türk sanatçılarının dışarıya çıkmalarındaki belli başlı nedenlerden biri bir özgürlük sorunu, önünde sonunda, özgürlükten geliyor ve orada özgürleştiler Türk sanatçıları bir anlamda, belli ölçülerde. Ben geçen gün bir konuşmada Halil Paşa'nın gidişiyle, İlhan Koman'ın İsveç'e gidip orada ölüp küllerini Baltık Denizi'ne attırması arasında ne kadar büyük bir fark olduğunu anlatmaya çalıştım. Halil Paşa gitti, orada Manet diye bir adam var diye öfkeleniyor sonradan. Manet modernistiydi o dönemin biliyorsunuz. Bazıları için modernizmin başlangıcıdır ve Fransa'da çok kavga oluyordu. Halbuki Halil Paşa öğrendiklerine çok sadıktı. ve onlar çok da hoşuna gidiyordu, kazandıklarını bırakmak, eleştirmek istemedi. Onu Türkiye'ye taşıdı ve mektuplarında hep Manet'den şikayet etti. Ondan sonra gidenlerin bir kısmı işi tamamen

bohem, yani bir çeşit Modiglianicilik vb. gördüler, kendini yok ediş gidiş gibi. Fikret Muallâ da var bu bir çeşit, belki hepimizde.

Bir Türk sanatı tarihi olaya bu yönden bakarak çok ilginç şeyler bulabilir, bireylerin Batı ile hesaplaşmalarını ve oraya ne kadar benzemek veya ne kadar reaksiyon vermek gibi bir ikilem içinde olayların geliştiğini görür ve ilginç sonuçlar çıkarabilir. Bu iyi bir resimli roman da olabilir bir gün. Sonuçta şunu söylemek istiyorum: Türk sanatının bugün içinde bulunduğu durumda, nesiniz ve neredesiniz soruları ve öznelliğin korunması çok önemli. Öznellik ve özgürlük. Bütün bunlar çok uzun hesaplaşmalar, hem bilinçte hem pratikte. Bazılarının hoşuna gitmiyor tabii bu, özellikle gençlerin bazılarını çok kolaycı buluyorum bu konuda, gençlerin bir bölümü cesur, bu çok güzel, ancak bir bölümü hemen diyor ki "Ben de koka kola içiyorum, ben de McDonald seviyorum," dolayısıyla ben New Yorkluyum, burası da bir metropol, ben sabaha kadar Hayal Kahvesi'nde oturur caz dinlerim. Bütün bu bir macera ve ben bu macerayı sırasında güzel de buluyorum. Sonra, içlerinde bazıları buna karşı koymaya başlıyorlar zaman içinde. Bence, karşı koymaya başlayanlar daha ilginç, onlar bu belki böyle değil, diyorlar, bir şüphe başlıyor. Ben buna diyorum ki eleştirel bakışın, Türk toplumunun bütün kesimlerinde, özellikle sanat kesimlerinde çok canlı olması gerekli. Ama, "biz neyiz ki, biz adam olamayız," cinsinden değil tabii ki. Dünyanın her yerinde de kültürü yönlendirenlerin sayıları çok değildir, bu da bir hiyerarşidir. Bu hiyerarşinin çok eleştirel bir şekilde birbirini kontrol ederek meseleyi kurması, kültürü kurması gerekli. Bunu en üstünde de ya da en dışında da bir iki yaratıcı vardır, kültürü gerçek bir kültür yapan, bilgiden çıkaran. Şimdi örneğin, Beuys hikâyesi, burada herkes, bütün gençler Beuys'u seviyorlar. Bu ilginç bir şey, ancak Beuys üzerine bir Türk tarafından yazılmış bir tek kitap yok, Türkiyeli bir adamın bunu yazması gerekli. Yanış anlaşılmış bile olsa, Türkçesi doğru olsun yeter. Çünkü çok çeviri var, çeviri cümleler var, yanlış çevrilmiş birçok cümle var, tam onu anlamıyorlar, spesifik referanslar var falan. Mesela Beuys niye renksiz? Kendisi diyor ki: "Renksizim, çünkü herkesten ayrı olmak istiyorum." Bu kadar dikkatli bir seçim yapıyor, "hiçbir şeye renk koymak istemiyorum, çünkü Alman sanatı çok renkli bir sanat," diyor. Diğer taraftan, Alman sanatı benim için renkli değil ayrıca. "Ben buna bir reaksiyon verdim," diyor. Burada bu niye böyle? Onun da açıklamaları var. Niye doğaya bağlı biri? Duchamp'la büyük ilişkisinin gerçeği nedir? Duchamp niye o kadar zihni, o kadar doğadışı bir adam, bu niye zihni bir

adam değil, o daha bedensel bir adam, fiziksel olarak kendini ortaya atan bir adam? Burada aslında bir yönüyle bir Alman sanatı ve Fransız sanatı sorunu yok mu? Burada bir bakıyorsunuz başka şekilde bir yerellik meselesi, ama daha ciddi bir anlamda, orijinde, çıkış noktasında, en yakınında bir yerellik meselesi haline geliyor tabii ki.

İZLEYİCİ- Sizi dinlerken çok gerilere gittim, 1970'lere. Bir konferansınıza katılmıştım.

Ö.U.- Bakın, 20 sene önce de konuşuyormuşum.

İZLEYİCİ- Sıradışı olmayı ve zannediyorum, o zamanki konuşmanızda, formları veri olarak kabul etmeyip, yaptıklarınızdan belirli formlara gitmeyi tasarladığınızı ve bununla ilgili bir dia gösterisi de vardı, o zaman çok ilgimi çekmişti, o sıralar dışarıda yaşayan bir sanatçı değildiniz, bu biraz Ömer Uluç sorusu olacak.

Ö.U.- Hangi tarihte acaba?

İZLEYİCİ- Bu 1970 yılında, Lozan Kulübü'nde verdiğiniz bir konferanstı, tesadüfen ben de orada dinleme şansına sahip olmuştum. Aklımda kalan, o günkü dialardan belirli formlardı; sanıyorum, içiçe geçmiş daireler, spiraller, aradan aşağı yukarı 25 sene geçmiş.

Ö.U.- Maalesef...

İZLEYİCİ- Geçen gün *İstanbul* dergisinde "Bu sefer yerel olmak mı, evrensel olmak mı, hangi iddiayı taşıyor, ressam Ömer Uluç? İstanbul üzerine ütopyasını, tarihi anımsatarak biçimlendirdi ve dosyamıza *Bir Milletin Tarihi* adlı yapıtıyla katıldı," diyor. Son derece ilginç, ben aynı formları gördüm. Bu, tabi size böyle gelmiyor mutlaka. Dışarı gittiniz, belki biraz önce biraz önce sözünü ettiğiniz sanatçılar gibi. Benim öğrenmek istediğim, o zamandan bu zamana bu çizgi, tabii birtakım nüanslar var, ama biz saf ve bakir Anadolu çocukları olarak, bu nüansı yakalamak, bu 24 yıl ve bu dış metropol yaşamı...

Ö.U.- Hiçbir şey değişmemiş mi diyorsunuz?

İZLEYİCİ- Hayır, böyle bir şey diyemem, konum itibarıyla yetkin değilim. Sizin açınızdan bu değişikliği duymak isteriz.

Ö.U.- Hiç değişmemiş görünebilir, ama bu doğru değil. Konuşmalarımda da söylüyorum, ben her resimde yeni bir şey varmış, yeni bir şeyle uğraşıyormuş heyecanıyla yaşıyorum. O zamanlar, yani 70'lerde sorun şuydu: Güzel Sanatlar Akademisi bugünkü konumunda değildi. Türk resminde bütün meseleyi o götürüyordu ve ben aslında başından beri doğadan soyutlamaya karşıydım. Yani soyutlama ne demek? Abstraksiyon çıkartmak de-

mek, bir şeyden bir şeyi çıkartmak, bir ağaçtan bir geometri çıkartmak. Mondrian'da olduğu gibi örneğin. Ağacı soyutluyor, onu ana renklere, ana çizgilere döndürüyor. Başta doğaya bakarak, bir çeşit analitik yaklaşım, sonra da bir yere varıyor. Mondrian'da, Batı resmindeki soyutlama aşağı yukarı budur. Diyelim ki Ecole de Paris soyut ressamları bir çeşit doğadan çıktılar, bir çeşit empresyonizm, doğa zorlukla unutuldu, figürsüzler, figür kalktı doğadan, gene de izlenimler kaldı. Benim yaptığım, benim yaklaşımım tam tersiydi. Ben hep o zaman onu iddia ediyordum ve bugün de aynı şeyi söylüyorum. Ben başta bir karalama yaptım. O karalama sonra figür haline geldi. Yani başta, ben bir şey karaladım, tamamıyla ben ona sinirsel bir olay diyordum, sinir meselesi diyordum, o bir figür haline geldi. Bir ağaçtan soyut bir yere varmadım, soyut bir olaydan bir ağaca diyelim, ya da bir kuşa vb. Şimdi, nerelerde değiştim? Örneğin gösterdiğiniz resmin bir kısmı kolaj, başka bir yerde yapılıp yapıştırılıyor. İkincisi boya tekniği çok daha farklı, daha metalik, parlak boyalar. Üçüncüsü hareket. Daha önceki resminde formlar küçük hareket şekilleriyle kuruluyordu, bugün uzun, tek bir hareketten kesiş'lerle çıkıyor. Benim yaptığım resimlerde bir nevi dondurma renkleri gibi renkler, pembeler filan vardı, akide şekeri renkleri diyordu, bazı insanlar kızıyorlardı. Şöyle ciddi kahverengiler filan niye yapmıyorsun diyorlardı. Ben o akide şekerlerini üstüste koyuyordum, bir çeşit o yuvarlakları filan, o düğümleri hepsi ayrı renklerdeydi. Şimdi öyle değil, tek bir renk. Şimdi siz diyeceksiniz ki, bütün fark bu, dönüp de bu kadar fark yapmış olmak; ben halbuki büyük fark görüyorum. söz konusu ettiğiniz resme *"Bir Milletin Tarihi"* demiştim, bu benim için çok ender bir tavır. O zamanlar da böyle adlar takmıyordum, pervaneli nü diyordum vb. Bugün bu isimler tek tek formlara işaret ediyor, çok sade ve açıklayıcılar.

D.Ş.- Ben de bir şey söylemek istiyorum bu konuda, bir şey var; her hakiki sanatçının değişmeyen birkaç ana meselesi oluyor gördüğüm kadarıyla, yani bu tekrar olayı da tam da sendeki meselelerden biri gibi geliyor bana.

Ö.U.- Aslında ben, tekrardan hoşlanmam.

D.Ş.- Şimdi tekrar, onu bir kere konuştuk sanırım, tam da tekrardan nefret eden bir adamın belki de yapacağı bir şey. Çünkü şeyi gösteriyor Bah'ta olduğu gibi, Nâzım'ın Bah şiirinde de sonunda aynı şey söylenir; hani o müthiş tekrardan sonra, tekrarın hiçbir zaman tekrarı olmadığı, ama böyle bir mesele de var orada, önemli bir mesele.

Ö.U.- Ben Afrika'dan İstanbul'a geldiğimde 78 filan, karalamanın figüre dönmesi olayını bayağı her şeye taşımaya başladım. O zaman İstanbul bizim için neydi? Tabii, Beyoğlu başta, bir de Boğaz, Boğaz da tankerleri çizmeye başladım. Sonra assolistler, bütün o akide şekerli, cafcaflı renklerle Ahu Tuğba'lar, o kötü basılmış magazin, porno, üst üste gelmiş renklerin çıkardığı formlar, kartpostallar. Yani ben, bir sürü şeyler gördüm ve bir sürü şeyleri bu resim anlayışı içinde vermeye çalıştım. Bir gün 60'lardan, 65'lerden bu yana yaptığım resimler sergilenirse, büyük farklılıklar olduğu görülecektir sanıyorum. Bir şey daha söyleyeyim: Picasso mesela, çok üretken bir adam, 80 yaşındayken günde 2-3 resim filan yapıyor, "ama dinleniyorum," diyor Picasso. Bazen diyorlar, niye tabiata dönüyorsun? Mesela, parçalanmışken, iki göz, iki kulak geliyor, yanyana duruyor filan. Bunları yapmışken, "şimdi niye öyle sade şeyler yapıyorsun" diyorlar, "dinleniyorum, " diyor.

Dinlenme diye bir şey de var, insanın yüksek bir tansiyonu uzun yıllar sürdürmesi biraz güç. Van Gogh o tansiyonu, bugünün modern cazcılarının ritim çıkarmalarına, davul vuruşlarına döndürmüştü sanki.

Artık sonunda sadece ritim vardı. O ritim o kadar şiddetliydi ki, belki de ondan bilinen sonuna gitti.

İZLEYİCİ- Şimdi, orada benim asıl sormak istediğim ve merak ettiğim olay şu: Mutlaka bir değişim söz konusu, bu soruyu değişim yok anlamıda sormadım. Bu değişim için periferiden metropole gitmeye değer miydi? Asıl sorun bu.

Ö.U.- Size gerçekten samimi bir cevap vereyim. Şimdi şöyle bir şey olabilir resimde, yahut belki bütün sanatlarda. Ben mesela Paris'e gitmeden önce yaptığım resmin pek çok isteklileri vardı, alıyorlardı tankerleri. Erdal İnönü de aldı bir tane; o Boğaz'a biraz yukarıdan bakıyor, dönen, kavis çizen bir tanker, köşeyi dönen tanker diye ad taktılar. Ben kalsaydım, bir metropole gitmeseydim, belki de hala o tankeri yapmaktaydım. İnsanların kaderlerine hakim olabileceklerin sanmak biraz safdilliktir, biliyorsunuz.

İZLEYİCİ- Hayır, hiç yapmazdınız.

Ö.U.- Yapmaz mıydım? Bu yer değiştirmelerin bir faydası yok mu? Özgürlük meselesi gibi. Şimdi Deniz, "Özgürlük yoktur. Sonsuz özgürlük hiç yoktur, özgürsüzlükle eşittir," diyeceksin. Belki de öyle. Biz belki de özgürlük olmadığını, hiçbir yerde yavaş yavaş yaşayarak anlıyoruz. Peki herkese çok teşekkür ederiz.

D.Ş.- Sağolun.

modern/klasik

31 Mayıs 1994

Yöneten: Mehmet Ergüven

Konuşmacılar: Ahmet Cemal, Orhan Koçak

Mehmet Ergüven- Efendim, iyi akşamlar. Bu akşamki panelde konumuz "Sanatta Klasik ve Modern" Önce konuşmacıları takdim edeyim. Sayın Ahmet Cemal; yazar, çevirmen ve Anadolu Üniversitesi öğretim üyesi. Sayın Orhan Koçak; yazar, eleştirmen ve çevirmen. Efendim, bugün klasik ve modern sözcüklerinin kavramsal içeriği konusunda tartışmaya çalışacağız. Aslında konuşmanın genel akışı içinde paylaşacağımız ortak paydayı bilmemekle beraber, bir belirlemeden hareket etmek istiyorum öncelikle. Bilindiği üzere, klasik ve modern kavramları hemen herkesin kafasında herhangi bir soruna yol açmayacak biçimde zaten yeterince şekillenmiştir. Bir başka deyişle, ayrıca irdelemeye gerek duymadığımız sorunsuz kavramlardır bunlar. Daha doğrusu, tanımlayıp sorgulama yerine, somut örnekleriyle yetindiğimiz sözcüklerdir klasik ve modern. Buna göre, bir Yunan heykeli ya da Goethe'nin elinden çıkan herhangi bir yapıt klasik, Kandinsky ya da Faulkner'ın elinden çıkan bir eser de moderndir. Yanlış olmasa bile kabullenmekte güçlük çektiğimiz veya en azından eklemek istediğim bir nokta var burada. Nitekim sadece somut örnekle sınırlı tutulan böyle bir açıklama modelinde, klasik yapıt dediğimiz zaman sonuçta kendi türünün en yetkin ve dokunulmazlığı olan örneği gelir usumuza. Yani yoz, yoğun bir döngüye gireriz farkmda olmadan. Açıklama istemi, açıklanması istenen şeyin niteliğinden çok, yine somut varlığı ile sınırlı kalmıştır burada. Biraz ilerlediğimizi varsayalım; o zaman da yaygın tanın çoktan esir almıştır bizi. Klasik mertebesine ulaşmış her yapıt, herkesin beğendiği, değişmez ve bundan böyle değişmeyecek bir ölçütü getirmektedir beraberinde. Böyle bir eserin yeri de bellidir: Müze. Bununla hiç şüphe yok ki müze binasını kastetmiyorum; klasik niteliği ile ön plana çıkmış herhangi bir kitap, örneğin bir roman, bir tiyatro eseri de pekâlâ müzelik olabilir, bunları, yani kitapları okusak, klasik yapıtları okusak iyi olur, ama okumasak da olur pekâlâ. Çünkü hayran olmak nasılsa boynumuzun borcudur. Moderne gelince, o da bir anlamda yeniyi temsil eder. Geçmişin kuru kuruya tekrarıyla yetinmeyip, ona yeni bir katkıda bu-

lunan her eser, bir anlamda modern olmaya hak kazanmıştır. Modern ile yeniyi yanyana getirmenin, sorunu şüphe yaratacak ölçüde basitleştirmek anlamına geldiğini bilmiyor değilim burada. Ancak kimi zaman, aşırı bilimsel ve derin tanımlamalarında kafamızı adamakıllı kurcalayıp bulandırdığını anımsatmakta, sanıyorum fayda var. Latince *modo* sözcüğünden türetilmiş olan modern kavramı, "son sıralarda olan" anlamına gelir. Burada sözü edilen şey, benzeri olanın tekrarı değil, yeniliktir, yeni olandır. *Modo* sözcüğünün ardında yatan anlam budur. Hiç şüphesiz yeninin bir estetik kategori olarak ortaya çıkması moderni öncelemektedir. Örneğin ortaçağda saraylar arasında mekik dokuyan gezgin şairler, ozanlar, halk şairleri her defasında yeni bir şarkı söyledikleri iddiasıyla saraydan saraya geziyorlardı. Yine aynı dönemde aşağı yukarı ya da daha sonra, Fransa'daki traji komedi yazarları da yeniliği bir atraksiyon olarak seyirciye sunmaktaydılar. Ölen bir insanın birdenbire dirilmesi v.s. bugün bizim güldüğümüz birtakım atraksiyonlar, yenilik olarak sahnede sunuluyordu. Ancak her iki örnekte de yeni sınırları oldukça dar, verili olan bir şey içindeki çeşitleme, varyasyondu. Bu aşamada yenilik şok benzeri bir sürprizle bir efekt arayışıdır. Hiç kuşkusuz yeniye ilişkin daha başka örnekler de verebiliriz, ama bu akşam konumuz yeni değil; bizim ilgimizi çeken asıl nokta avangard estetiğin temeline yeniyi koyan Adorno'nun bu sözcüğe yüklediği anlamdır. Adorno'da yeni, eskiyi değiştirmek değil, ondan kopmaktır. Ne var ki kopulan şey o güne kadar geçerli olan biçimlerin olumsuzlanmasından çok, bir kurum olarak sanatın topyekün yadsınmasıdır, imha edilmesidir. Bu anlamda *modo*'nun özündeki yeni, devraldığımız ifade biçimlerinin kayıtsız imhasıyla eşanlamdadır. Çünkü o ifade biçimlerinin kendisi doğrudan doğruya statükoya endekslidir. Yadsıdığı şeyin aracıyla gerçekleştirmektedir, ki bu da büyük bir çelişki olmaktadır. Sonuçta, şimdi modernle ilgili klasik bir tanım var ki açık söyleyeyim, benim kişisel yaklaşımım daha çok modernin bu şekilde tanımlanmasından yana; ama bilmiyorum konuşmacı arkadaşlarımız konuşmanın genel akışı içinde bunu nereye oturtacaklar, –modernle ilgili olarak– değişim sürecini yaşayan toplumda ki tarih boyunca her toplumun zorunlu olarak yaşadığı bir şeydir değişim süreci; devralınan ifade biçimlerinin yeni içerikleri dile getirmekte yetersiz kaldığı her yerde, her aşamada modernizmin sancısı başlar. Buna göre modernizm, sürekli yaşayan bir olgudur. Çünkü insanoğlunun kendi iradesi dışında tarihini yaşayan bir özelliği vardır. Modern eser, özünde bu değişimi getiren bir belgedir sadece, ancak son de-

rece karmaşık ve dolaylı yoldan. Hiçbir şey bu bağlamda doğrudanlık kadar has sanat yapıtının özüne yabancı değildir. Peki böyle bir durumda nasıl oluyor da klasik yapıtın, bir klasik eserin güncelliğinden söz edebiliyoruz? Burada bizim üzerinde durmaya çalışacağımız konu, hangi zaman dilimine ait olursa olsun modernizmin bir defalık bir şey olmadığını –sanıyorum konuşmanın genel akışı içinde buna mutlaka göndermeler yapacağız– kanıtlamaktır. Sanat yapıtında, klasik sanat yapıtındaki modernizm, sadece yazıldığı zaman dilimine ait bir şey değildir. Klasik yapıt her koşulda yeni okumalara, yeni görmelere açık, her gün yeniden doğarak aramıza katılmaya hazır, tescilli moderndir. Deyim yerindeyse, klasik yapıt için mükemmel, kusursuz bir "yorumobur"dur diyebiliriz. Her yeni yorumda bir sonraki için pusuya yatar klasik yapıt. Bu anlamda klasik sanat yapıtı modernliği tescilli, sürekli değişen, zamanda kendini yenileyebilen bir tür "yorumobur"dur; her yeni yorumda kendisini yeniler. Şimdi bu durumda daha fazla ayrmtıya girmeden, isterseniz sözü klasik sanat yapıtı ve beraberinde getirdiği estetik sorunları irdelemek üzere Sayın Ahmet Cemal'e vereyim.

Ahmet Cemal- Bu klasik sözcüğü, bayağı sorunlara yol açan bir sözcük eskiden beri. Çünkü hemen her dönemde, eşzamanlı olarak hem olumlu, hem olumsuz anlamda kullanılıyor.Bu, günümüzde de pek değişmiş değil, yani bir yanda bu sözcükler hiçbir zaman geçerliliğini yitirmeyecek şaheserler dile getiriyor, bir yandan da artık klasikleşmiş dendiği zaman bu eskimiş bir içeriğe de sahip olabiliyor. O bakımdan, çok uzun zamandır kullanılmasına karşın, çok dikkatli kullanılması gereken bir nitelendirme klasik. Ben bir alıntıyla başlamak istiyorum; Viyana'da "Sécession" (Kopma) adını taşıyan ve bir dönemin akımına da adını vermiş bir galerinin üstünde iki dize vardır: "Zamana sanatını, sanata özgürlüğünü tanıyın" der. Bizi burada daha çok birinci dizesi ilgilendiriyor: "Zamana sanatını tanımak ya da vermek." Bunun bence ifade ettiği anlam şu: Her zamanın, yaşanan her dönemin, her çağın sözcüsü olabilen ve olamayan sanat var ve sanat eserleri var. Bir de sonraki yüzyıllarda da sözcülüklerini sürdürebilen sanat eserleri var. Şimdi ben her zaman özellikle bu son dönemlerde bu klasik kavramı üzerinde kafa yorarken, sanatın kaynağına ilişkin bazı şeyler düşünmenin de yararlı olacağı sonucuna vardım. Bunu ders hazırlarken de düşündüm, bazı yazılarda da kendiliğinden aklıma geldi. Sanatın kaynakları üzerine düşünürken belki bugüne kadar çok fazla üzerinde durulmayan bir olgunun sanatın doğumunda önemli –tabii

çok kişisel bir görüş– rol oynadığı sonucuna vardım. Bu yanlış olabilir belki, ama bir görüş. Bu bir içgüdü; bu içgüdüyü açıklayabilmek için bir Avusturyalı yazarın, Elias Canetti'nin yazdığı bir oyunun konusunu çok kısa iki üç cümleyle açıklayayım, çünkü benim vereceğim açıklamalara da temel oluşturuyor. Bu oyun *"Kendini Beğenmişliğin Komedisi"* adını taşır ve oyunun çok basit bir konusu vardır. Adı verilmeyen bir ülkede yönetim ve halk, o ülkede yalnızca erdemlerin geçerli olması konusunda anlaşmışlardır. Yani insanı insan kılan erdemler; mesela bu erdemlere aykırı kaçan huylardan biri de kendini beğenmişliktir. Yönetimle halk anlaşırlar bunu da yok etme konusunda ve ilk adım olarak da ülkedeki bütün aynaların yok edilmesine karar verilir, kimse aynaya bakarak kendini beğenmeye kalkmasın diye. Alman bu ortak karar üzerine de ülkedeki bütün aynalar yok edilir ve başlangıçta bu çok büyük bir başarı olarak kutlanır, ama kısa bir süre sonra bütün ülkede gizli bir tedirginlik başlar. Bu tedirginlik kendini şöyle belirtilerle ortaya vurur: Mesela yağmur yağdığı zaman insanlar kimseye belli etmeden gizli gizli birikintilere bakarlar. Derken, bu parçalanan aynalar arasında büyük bir parça kalmıştır, o karaborsaya düşer ve sonunda bir halk ayaklanması olur ülkede ve aynalar yeniden yürürlüğe konur. Bu bana şunu çağrıştırdı; öyle sanıyorum ki doğada kendine bakan tek varlık insanoğlu, onun dışında başka bir varlık bakmıyor kendine. Mesela benim muhabbet kuşlarım var, kafese ayna koyduğum zaman o aynada kendini görmüyor, başkasını görmüşçesine onunla bir ilişki kuruyor, kavga ediyor. Bir kediye, bir köpeğe ayna gösterdiğiniz zaman kaçabiliyor veya kavga ediyor, ama o, hep bir başkası. Doğada tek kendine bakan canlı insanoğlu ve sanat da büyü ve din kökenlerinden kurtulduktan hemen sonra, neyi yansıttığına baktığımız zaman, insan hep kendini yansıtmış. Yani insanın kendini görme biçimlerinden biri sanat, kendini dile getirme biçimi. Bu tabii insan yalnızca kendi yansısını yapıyor anlamında değil, ama insan başkalarının tasvirlerini yaparken de bir yerde kendini arıyor, kendini seyrediyor onlarda. Bunu özetlemek gerekirse, sanatın kaynaklarından biri, yani temel kaynaklarından biri, bence, insanın, tekrar ediyorum, –büyü ve din temelinden kurtulduktan sonra özellikle– insanoğlunun kendine bakma gereksinimidir.

Nasıl ki sanatı bugün bir yorum biçimi olarak tanımlıyoruz, aynı şekilde bence sanat, insanın kendini arayış biçimlerinden biri olarak rahatça tanımlanabilir. Çünkü insanlık serüveni, insanın düşünme serüveni ilerledikçe insan artık kendini olduğu gibi yansıt-

mamaya da başlıyor, olanın yanına bir de olması gerekeni ekliyor, insan kendi yansılarını yaparken bir de olması gereken insanı aramaya başlıyor. Yanılmıyorsam, Yunan ve Roma çağının heykellerinde çirkin insan yoktur. Neden? Çünkü orada ölçüler daha belirlidir. Daha sonra sanatın ilerleme sürecinde çirkin insan, en azından alışılagelmiş insan betimlemelerinden çok farklı insan görünüşleri ortaya çıkar. Burada, insanın kendini farklı dile getirme biçimleri ve kendini arama biçimleriyle karşılaşıyoruz ve insan olması gerekeni de aramaya başlıyor. Sanatın kaynaklarından biri olarak bunu benimsediğimiz takdirde, klasik kavramını da bence daha sağlıklı tartışabiliriz. Şöyle ki; bu serüven boyunca ortaya konmuş olan kimi sanat eserleri her dönemde insanı yansıtmayı sürdürmekte. Yani bundan 3.000 yıl önce yazılmış, yontulmuş ya da resmedilmiş bir eser, ama o dönemde yapılmış olan insan yorumunu, insanın kendi yansısını biz bu dönemde de anlamlandırabiliyoruz. Yani biz 3.000 yıl önce o insanın kendini bulduğu gibi, yaratıcısını biz de kendimizi bulabiliyoruz bu eserde ve zaten Sayın Mehmet Ergüven'in de değindiği gibi gerçek anlamda klasik, olumlu klasik bu. Yani her dönemde yeni yorumlara gebe olabilen eserler klasiktir. Ama eğer bir eserin ömrü, ömrü dediğim zaman yansıttığı insan ve insan arayışını söylemek istiyorum, belli bir dönemle kısıtlı olabiliyorsa, o dönemden sonra kimseye bir şey vermiyorsa, o zaman o klasik olmuyor. o sadece belli bir dönemin sözcüsü sanat eseri oluyor. Neden? Yeni insana uymuyor artık, sonradan gelen yeni insana uymuyor, onun gereksinimlerini karşılamıyor, o insan onda kendini bulamıyor. Bugün "Hamlet" hâlâ var, neden? Bugün de İstiklal Caddesi'nde Hamlet'lere rastladığımız için ve kendimiz de Hamlet olabildiğimiz için var. Yoksa eğer bu iç eşine rastlamadığımız bir tip olsaydı, bugün artık oynanmayacaktı bile belki, ya da birtakım müzelik düşüncelerle sahnelenecekti. Dolayısıyla, asıl benimsememiz gereken "klasik" kavramı özellikle bugünkü bağlamda, sürekli yorumlara gebe olabilen, her dönemdeki insan arayışlarını karşılayabilen sanat eserleri; bunlara klasik tanımını yakıştırmamız gerekiyor. Bu bize aynı zamanda şunu da açıklar: Klasik açısından ki hep denir ki "19. yüzyılın sonunda klasik sanatın karşılaştığı bunalım." Bunun üzerinde düşündüğüm zaman ben kişisel olarak şu sonuca varıyorum; belki klasik sanatın karşılaştığı bunalımdan değil –olayı biraz daha somutlaştırarak– klasik kavramının çarpıtılmasından doğan bir bunalımdan söz etmek gerekir. Çünkü eğer biz tarihte çoğu kez yapılageldiği gibi, belki yüzyılımızda da yapılageldiği gibi, klasikten şunu anlarsak: "Efendim,

sanat eseri şu şu kurallara göre yaratılmalıdır, kuralları bu olmalıdır," bu, klasik anlayış falan değildir, sanatın önünü tıkamaktan başka bir şey değildir. Çünkü bu bağlamdaki görüşler, yani bunu savunan görüşler genellikle şurada yanılgıya düşüyorlar bence; sanat alanında, estetik alanında her türlü tartışmaya, doktrin oluşturmaya yer vardır, yararlıdır, ama tek koşulla; çıkış noktasının daima sanat ve sanatçı olduğunu, varış noktasının da orası olduğunu göz önünde tutarak. Yoksa siz, varolan sanat eserinden yola çıkarak türetilen birtakım kuralları ileride yaratılacak sanat eserlerine olduğu gibi uygulamaya kalkarsanız, bu, sanatı sadece zincire vurmak demektir, başka bir şey değildir. Çünkü genelde akımlardan söz edildiğinde yine çok yanlış bir kullanım vardır kanımca. Örneğin empresyonizm; bu öğretilirken eğitimde de bu yapılıyor. Yanlış. Öğrenciye öyle öğretiliyor ki sanki bir grup insan çarşamba akşamı toplanmışlar, "yahu, perşembe sabahmdan itibaren biz empresyonist olalım,"demişler. Hiçbir akım böyle doğmaz. "Biz empresyonist olalım, egzistansiyalist olalım," diye olmazlar o sanatçılar; bütün akımların adı sonradan konmuştur, bazılarının rastlantıyla konumuştur. Ionesco'ya sormuşlar, "Absürd tiyatro mudur sizin yaptığınız?" diye. Ünlü tiyatro bilimci Martin Esslin diyor ki "Bundan daha saçma bir soru olamaz. Afrika'daki bir zenciye yonttuğunuz heykel kübist mi diye sormaya benzer," diyor. Yani klasik sanatta 19. yüzyıl sonunda karşılaşılan bunalım ya da çıkmaz demin üzerinde durduğumuz anlamda klasik sanatın bunalımı değil, bu kavramın yanlış kullanılmasından doğan bir bunalım, örnek verirsek, kesinliği hep savunulan kurallar sarsılmaya başladı. Evet, ama o klasik değildi zaten, olumlu anlamda bir klasik yorumlaması değildi. Onların sarsılması kaçınılmazdı çünkü.

M.E.- Evet, bir tıkızlık söz konusuydu, yaratıcılığı tehdit eden bir tıkızlık.

A.C.- O kurallara bağlı olarak yaratacağınız şey artık 19. yüzyılın sonundaki, 20. yüzyılın başındaki yeni insana uymuyordu ve bir de son olarak şunu belirteyim; klasik kavramını ve klasik sanatı düşünürken bir noktayı da çok dikkatle göz önünde bulundurmak gerekiyor. Şimdi bu sözünü ettiğimiz bunalım –daha doğrusu herhalde hızlı değişim, diyelim– 19. yüzyılın sonunda baş gösterdi, bunun nedenlerinden biri bizim için çok önemli; 19. yüzyılın son çeyreğine kadar gene insanlık tarihinde, insan yaşammda, insan toplumunda değişimler oluyordu, buluşlar yapılıyordu, ilerlemeler oluyordu, ama bunların sonraya oranla temposu düşüktü, hızı düşüktü, yani bir insan yaşamı içerisine rahatlıkla sığdırılabiliyordu

ve insanın onlara alışmasına meydan verebilecek bir zaman içerisinde gerçekleşiyordu bunlar. 19. yüzyılın sonunda bu değişimler öylesine başdöndürücü oluyor ki insan "Ben neredeyim?" sorusunu sormaya başlıyor. Yani bir insan yaşamı içerisinde bütün olup bitenleri insanın kendi kimliğini koruyarak özümsemesi, çoğu kez olanaksız oluyor, insan kendi kişiliğinden, kimliğinden kuşkuya düşüyor. "Ben, hâlâ ben miyim?" sorusu, tabii bu soru da sanıyorum klasik kavramının yozlaşmasına yol açan sorulardan biri oldu. Ben şimdilik şöyle bağlamak istiyorum; başlangıcından 19. yüzyılın sonuna kadar gelen süreçte yerleşen olumlu anlamdaki klasik, bugün de devam ediyor, bu her zaman devam edecek. Bunalım vardı, fakat bu, klasiğin yanlış anlaşılmasından, yanlış yorumlanmasından doğdu. Benim söyleyeceklerim şimdilik bu kadar.

M.E.- Şimdi, benim kısaca anladığım kadarıyla, klasik sanat yapıtının özünde insanoğlunun başlangıcından bu yana kendine bakma içgüdüsü yatıyor; ancak aynaya baktığında sadece kendi yansımasını değil, olması gerekeni de görüyor. Dolayısıyla, günümüze kadar ulaşan klasik sanat yapıtının başat özelliklerinden biri, "eudomania", yani mutçuluk ilkesi adına daha mutlu bir yarını vaat etmesidir; ama bunun statükoya yararlanmayla ilgisi yoktur elbette. 19. yüzyıldaki klasisizm ise tamamen biçimsel bir arayış olarak karşımıza çıkıyor; en azından o dönemin somut beklentilerine cevap vermeksizin, daha ziyade biçimsel açıdan geçmişin tekrarına yönelik bir üretim söz konusudur burada. Jacques-Louis David yahut Dominique Ingres'i anımsayalım; o günün estetiğine yanıt vermekte zorlanan, tartışmaya açık sanatçılardır bunlar. Bu bakımdan 19. yüzyıl klasisizmi sanat tarihinin en sorunlu sayfaları arasındadır.

Peki şimdi, bu bağlamda modernizme geçtiğimiz zaman, insanın kendine bakma içgüdüsünün modern yapıtlardaki tezahürü acaba ne şekilde karşımıza çıkıyor, bir de buna değinebilir miyiz?

A.C.- Yani yetinmiyor, aynı zamanda ...

O.K.- Modernle ilgili konuşmak bana düştü.

M.E.- Değiştireceğiz sonra.

O.K.- Sonra değiştiririz. Ahmet Cemal şunu dedi, "Aslında modern yoktur." Katılıyorum. "Modern, klasiğin problemidir. Klasik problem haline gelince modern başlar. Klasiğin problemleşmiş şekli, sorunsallaşmış şekli moderndir," der. katılıyorum buna, ama yine de sanat tarihinin yaptığı bazı tarifler, tasnifler, kısıtlamalar, sınırlamalar var. Bunlar bugünden bakıldığında çoğu zaman bana da işlevsiz gelen, hatta anlamsız gelen, kuru gelen şeylerdir, ama

yine de bu tasniflere, tariflere göz atmak gerekir. önce bunu yapacağım. Sonra klasikle modern arasmda bir mukayese, bir karşılaştırma, bir karşılaşma yapmaya çalışacağım ve burada bazı örnekler vereceğim. Bu örnekleri de bilgisizliğimin en az olduğu konudan, edebiyattan alacağım. Sonunda da bütün bu konuşmalara bir örnek oluşturur umuduyla, illüstrasyon olarak değil ama, belki bazı şeylerin daha açık görülmesini sağlasın diye affınıza sığınarak bir şiir okuyacağım. Tabii, bu arada bazı iddialarda da bulunacağım, bunlar şüphesiz, belki hiçbir zaman kanıtlayamayacağım iddialar olacak ama, bu tür yerlerde olur. Şimdi, klasik ve modern, aslında bu iki terime oranla biz eğri oturuyoruz. Bu iki terim bize karşı, Türkçe konuşan insanlara karşı çok çapraz kalıyor, çok denk düşmüyoruz. Bizim sanat tarihimizi klasik ve modern ayrımı ile açıklamak oldukça zor. Mehmet Ergüven ve Ahmet Cemal'in dediği gibi, Batı'da da zor bunu analitik ayrımlar haline getirmek. Bizde iyice zor, çünkü bir tarife göre klasik, ölçüdür, tutumluluktur. Modern, aşırılıktır, duygudur. Peki, bunlar Batı'da 19. yüzyıl başlarında, 18. yüzyıl sonlarmda gerçekleşti, Türkiye'de de Tanzimat sonrasında gerçekleşti. Ama bir başka yanıyla klasik, tabiatın, doğanın taklididir, mimesis'tir. Klasik sanatın ilkesi, doğanın taklididir. Modern sanatın ilkesi ise, romantizmden başlayarak, ifadedir, iç dünyanın,insanın kendisinin ifadesidir. Oysa bizim klasik denilen sanatımıza baktığımızda böyle bir mimesis ilkesinin geçerli olmadığını görüyoruz. Divan şiirinde ya da minyatürlerde doğanın taklidi, tabiatın taklidi varlığın taklidi diye bir şey yok, tam tersi, stilizasyon var. Vaktiyle, Melih Cevdet'ti galiba, "Bizim klasiğimiz yoktur," diye bir şey söylemişti. Bu doğru bu açıdan bakıldığında, ama tam da doğru değil, çünkü bizim modernimiz var, klasiğimiz yok. 20. yüzyıla, 1930'lara kadar Türk sanatı ile Batı sanatının tarihleri, açıklama ölçüleri, ayrı raylar üzerinde gidiyor, ama 1930'lara geldiğimizde birleşmeye başlıyor. Modern diyebileceğimiz şeyler var. Dolayısıyla iki bakımdan kırılmış durumdayız; hem bu tasnif uygulanamıyor –modern klasik tasnifi uygulanamıyor– bir uçta, ama bir uçta uygulanıyor. Bunu sadece bir zorluğa işaret etmek, yani tarif, tanım ve konuşma zorluğuna işaret etmek için söylüyorum. İkinci olarak, tekrar Batı'ya dönersek –benden önceki konuşmacılar da söyledi– bu kopuş, bu problemleşme 19. yüzyılda Fransız ihtilalinin hemen öncesinde ve sonrasmda başlıyor, İngiltere'de ve Almanya'da ve biraz öncesinde de Fransa'da da Rousseau ile başlıyor. Öne çıkan kavramlar, klasiğe karşı öne çıkan kavramlar, iç dünya, duygu. Almanya'ya geldiğimizde, Immanuel Kant'ın felse-

fesinde güzele karşı yüce olan öne çıkıyor. Klasik sanatın ölçüsü, kriteri, kıstası güzel, tabiata benzeyiş. Modern sanatta güzelin ötesinde yeni bir ilke aranıyor. Kant burada üç şeyi ortaya koyuyor; bir güzel var, bir sevimli var, bir de yüce var. Sevimli, Kant'a göre her zaman olabilir, ama sanatla ilgisi yoktur. Eğer bir yapıt, bir ürün sadece bundan ibaretse, sevimliden ibaretse, sanat değildir. Dolayısıyla karşıtlık, güzel ve yüce arasında; güzel, problemsiz olandır, bakışımızı rahatsız etmeyen, karşısında kendimizi eksik hissetmediğimiz, yetersiz hissetmediğimiz, zihnimizle kendisi arasında uyum sağlayan şeydir. Yüce ise, karşısında ürperdiğimiz, eksik hissetiğimiz, yetmediğimiz şeydir. "Modern sanatın ilkesi budur" diyor Kant, bunu tam açıkça söylemiyor ama, üzerinde durduğu, bu yücelik kavramı. Bunu şimdilik kabul edelim. Aslında bir sürü iç çelişkileri de var bu düşüncenin, ama iki farklı manzara tarzı ile örneklendirebiliriz. Bir manzara tarzı, klasik manzara; Boğaz'da oturanlar ya da Boğaz'a bakmış olanlar bilirler, Arnavutköy'de ya da Bebek'te ya da daha uzakta otururken, Boğaz'ın karşı yakasına akşam üstleri güneş vurur, gülümser, bir gülümseme gibi ortaya çıkar manzara. Bakarız, bu yumuşak bir manzaradır. Niye yumuşaktır? Çünkü bizden uzaktadır, yatışmış bir manzaradır, bizi esir almaz, duygularımıza el koymaz. Ona bakarken başka işler yaparız; gazeteye bakarız, içki içeriz, çay içeriz, arkadaşlarımızla konuşuruz. Bizden bağımsızdır, biz de ondan bağımsızızdır. Onu beğeniriz, ama arada bir bakmak isteriz. Klasik sanatın manzarası böyle bir manzara; yatışmış, dingin bağımsız ve o manzaranın bütününü görürüz biz, yani baktığımızda, ortaya bir bütün çıkar, sınırları belli bir bütün, terbiyeli bir manzaradır, ölçülü bir manzaradır, tutumlu bir manzaradır, güzeldir. İkinci bir manzara, romantizmin ya da modern sanatın manzarası. Mehmet Ergüven daha çok şey söyleyebilir. İşte Böcklin'de, Caspar David Friedrich'te falan ortaya çıkan; uçurum manzarasıdır, sis manzarasıdır, belirsizliğin manzarasıdır. Bu, aynı zamanda boşluğun, hiçliğin manzarasıdır.

M.E.- Sendeleyen beynin aynı zamanda, değil mi?

O.K.- Evet, uçuruma bakar, o uçurum karşısında sendeler. Ne yapacağını bilemez ve o uçurum onu çeker. Bir baş dönmesi hissedilir o manzaranın karşısında. Oysa klasik manzarada bu baş dönmesi yoktur, o manzaraya eşitizdir. Niye eşitizdir? Çünkü bizden bağımsızdır, zaten biz de ondan bağımsızızdır. Romantik ve daha sonraki modern manzara duygularımıza el koyar, duygularımızı kırar, kendi içinde boğar ya da bir şeyler yapar onunla, yani bizim

üzerimizde bir ısrarı vardır. Şimdi ben şey diyeceğim; herhalde biraz da buraya onun için çağrıldım. Ben modern sanattan yanayım, eğer çok önemliyse, fakat klasik sanatta benim vazgeçemeyeceğim yan, bu terbiyeli, yumuşak, bağışlayıcı yan. Yani bizden çok fazla şey istemeyen bir ana baba gibi, o manzara bizi bağışlayan, bizi serbest bırakan, arasıra bakabileceğimiz bir varlık; öbürü ise kavga arıyor, aşk arıyor, mutlaka duygusal bağlantı, bir alışveriş arıyor, bir bulaşıklık arıyor modernizmin manzarası. Dolayısıyla, bu tür bir karşılaştırmada ben, klasiğin vazgeçilmeyecek bağımsızlığının ve netliğinin muhafaza edilmesi gerektiğini düşünüyorum. Ama şimdi, mukayaseden tekrar tarif ve tasniflere dönersek, işin o kadar basit olmadığını görürüz, yani "19. yüzyılda kesin bir ayrım oldu, bir tarafta tutumluluk, ölçü ve saygı vardı; öbür tarafta kavga, kargaşa, bulanıklık geldi" diye de bir şey de söyleyemiyoruz. Çünkü klasik sanata, 19. yüzyıldan önceki sanata baktığımızda orada, iki farklı şey görüyoruz. Son konuşmasında Mehmet Ergüven söyledi; en klasik diyebileceğimiz yalın sanat var, Yunan sanatı var, bir de süslü sanat var. Neoklasisizmin, 17. yüzyılda ortaya çıkmış klasisizmin aşırı kuralcı, aşırı süslü, *precious*, fazla kıymetli sanatı var; ve bu ikisi arasında önemli bir fark var. Çizginin öbür yanına, 19. yüzyıl sonrasına baktığımızda da bir farklılık var; evet, romantik, moderndir, ama romantikle –erken-modern diyebileceğimiz romantikle– geç-modern diyebileceğimiz 20. yüzyıl başı sanatı arasında da fark vardır. Romantik sanat kabadır; iri duygularla hareket eder, iri aletlerle hareket eder ve kalın çizgiler çizer. Geç-modern sanatsa, çok ince aletler ile çalışır. Aslında bu söylenmiş bir şeydir. Geç-modern sanatın ilkesi şu; dile getirilemez bir şeyi, dile getirilemeyecek kadar büyük bir şeyi çok ince, çok *precise*, çok keskin aletlerle, çok ince ölçülerle birleştirmek, kesinlikle belirsizin birliği. Şimdi bu bakımdan, romantik sanatla geç-modern sanat, yani 20. yüzyıl sanatı arasında da fark var. Diğer taraftan geç-modern sanat romantizmin üzerinden atlayarak söyledikleri gibi en eski, en yalın sanata, Sophokles'lerin, bir bakıma Shakespeare'lerin, Dante'lerin filan sanatına da geri gitme iddiasındadır. Yani oradaki bütünlüğü, oradaki ince işlenmişliği, yalınlığı, sadeliği yakalama sevdasındadır, çabasındadır. Diğer taraftan bir çizgi de geç-modern sanatla bütün bütün daha öncekiler arasında çizilebilir. Geç-modern sanat açısından baktığımızda, daha önceki bütün sanatlar, Sophokles de içinde olmak üzere, naif görünür, çocuksu görünür, fazla kolay görünür. Neden? Hakikate kolayca el koymuş sanatlardır bunlar. Oysa geç-modern sanat için hakikat de güzel

de o kadar kolay şeyler değildir. Geç-modern sanatçı elinde bu tür kesinlikler olmadan işe başlar, varacağı doğruluk, iyilik, güzellik çalışmanın başında belli değildir. Çalışmanın kendisi bunu ortaya çıkarabilecektir ya da çıkaramayacaktır. Böyle bir kesinlik olmadan başlar. Dolayısıyla, bir belirsizlik, zorluk, çetrefillik, karmaşıklık alanıdır geç-modern sanat. Bu açıdan bakıldığında da bütün ilk-modern, erken-modern, klasik, en klasik falan, hepsi sanat öncesi şeyler olarak, eğlencelik şeyler olarak görünür. Burada işte, geç-modern sanatın bu zorluğunun da sahip çıkılması ya da maruz kalınması, yakalanılması gereken şeyler olduğunu düşünüyorum. Bunu belki biraz daha açıklamakta fayda var. Şimdi tutumluluk, ölçülülük dedik; bir de temizlik diye bir kategori var. Eski sanat, klasik sanat temizdir. Modern sanatsa kirlidir, bulanıktır. Eski sanatın bu bulanıklığı, uzaklığı, bağıntısızlığı bizi yakınlığın getireceği kötülükten korur. Çok iyi tanımadığımız insanlarla kavga etmeyiz, onlara karşı içimizdeki kötülük duyguları da aşk duyguları da fazla ileri gitmez. Oysa modern sanat o kadar yakından el koyar ki insanın duygularına, çok iyi tanıdığımız biriyle, kavga ettiğimiz biriyle birlikteymişiz gibi oluruz modern sanatta. Ben bunu küçükken yaşamıştım. 14 yaşında Dostoyevski'nin *Karamazof Kardeşler*'ini okumak gafletini göstermiştim ve hastalanmıştım, küçük bir hastalık geçirmiştim. Böyle bir duyguyu Karacaoğlan okurken yaşayamayız ya da Shakespeare'i okurken de yaşayamayız, seyrederken de yaşayamayız, ama kendimizi vererek modern bir edebiyat yapıtını okuduğumuzda mutlaka bizim duygularımızda bir değişiklik, üstelik olumsuz bir değişiklik yapar. Bazı kesinliklerimizden, bazı güvenlerimizden bizi koparır. Bunun iyi bir şey olduğunu söyleyemeyeceğim, tam kötü bir şey olduğunu da söyleyemiyorum, şundan: Eğer buna karşı konulabilirse, bununla birlikte yaşanabilirse, insanlar açısından olumlu, olgunlaştırıcı bir vazifesi de, bir işlevi de olabilir. Ama şimdi Dostoyevski dedim, bu yazar yine de geç-modern dediğim o ayrının içinde değil, ilk modern romantiklere daha yakın, geç-modernde bu tür hastalandırıcı, bulaşıklaştırıcı, kötüleştirici bir şey pek bulamayız. Mesela Beckett karamsardır, ama gürbüz bir karamsarlıktır, sağlıklı bir kötülüktür, güldürmeyi bilir çünkü. Niye? İnce işçi olduğu için,duyguları iri iri yüzümüze fırlatmadığı, belli bir işlemden geçirerek mantıksal sonuçlarına götürdüğü ve böylece herşeyin zamansallığını gösterebildiği için. Ya da diyelim Proust, Marcel Proust'ta müthiş bir keder vardır, ama bu keder hastalandırıcı bir keder değildir, tam tersine besleyici, doyurucu, yumuşatıcı, inceltici bir kederdir, besler, bu da iyi işçi ol-

duğundandır. Çünkü iş, modern sanatın ilk klasiklerinden devraldığı, geliştirdiği şey, her zaman bir bütünlük ortaya koyar. Bütünlük de nedir? Parçalanmış bir şeyin birleştirilmesi, yani bir hastalıktan iyileşme, nekahat. Proust gibi geç-modernistler hem bu bütünlük özlemini güçlü bir biçimde dile getirmişler, hem de kolay olmadığını göstermişlerdir. Romantizm, yani erken modern, klasiğe karşı bir içtenlik, samimiyet efsanesi geliştirdi; içteki bütün duyguları, bütün yapay, suni, sahte şeylere başvurmadan ölçülere, görgü kurallarına, üslup kurallarına başvurmadan, olduğu gibi dışa dökme, iç dökme peşindeydi. Geç-modernde bunu bulamayız. Geç-modernin sevilmeyişinin belki bir nedeni de budur; bizimle fazla arkadaşlık etmezler onlar, biz onlara tabi olmak zorundayızdır. Yani duyguyu kovayla boşaltır gibi, maşrapayla boşaltır gibi boşaltmazlar o duyguyu. Belli mekanizmaların içinden geçerek, bu mekanizmalarm, bu rendelerin, bu kıyma makinalarının içinden kendimizi geçirerek ancak ulaşabiliriz. Bir zorluktan bahsettim, şöyle özetleyeyim; başlangıçta kolay ve asil bir sanat vardı, sonra kolay olmayan, ama yine asil bir sanat çıktı: romantizm. Sonra asalet, kolaylık zorluk, bilmem ne gibi ölçüleri hepsini askıya alan bir başka sanat çıktı: geç-modern. Oldukça dağınık oldu, farkındayım. Şimdilik bu kadar.

M.E.- Evet, oldukça kapsamlı konuşmada benim de algılamakta zorlandığım noktalar oldu. Şimdi, yüksek sesle düşünerek, bazı noktaları Ahmet Cemal'e sormak istiyorum. Ama ondan önce bazı kavram çiftlerinden söz eden sayın Koçak var sırada; temiz/kirli, dingin/yerinde duramayan gibi karşıt kavramlardan söz etti kendisi. Bu bağlamda benim en fazla ilgimi çeken konulardan birisi "mimesis"le bağlantı içinde gördüğümüz klasik sanat yapıtmda, doğaya benzeyiş sorununun sadece bununla sınırlı tutulup tutulamayacağında odaklanıyor. Gerçi mutlaka bir gerçek payı var bunda; ama farklı bir açıdan da yaklaşmak mümkün değil mi? Diğer taraftan bizde klasik var mı yok mu sorusu elbette ayrıca tartışılması gereken bir konu. Yani Sayın Melih Cevdet Anday'ın yaptığı belirleme hayli çarpıcı; ama şöyle düşünüyorum ben. Az önce klasik sanat yapıtı derken bir belirleme yapıp, bu eserlerde çağdaş yaşantı içeriğini dile getiren kategorilerin varlığından sürekli söz emiştik. Şimdi lafı müziğe getirmek istemiyorum, ancak Beethoven ile bizde klasik kabul edilen Dede Efendi'yi karşılaştırdığımız zaman, üzerinde durduğumuz konu daha iyi anlaşılacaktır herhalde.

Beethoven'ın müziği, muhatabı doğrudan doğruya Tanrı olan, huzursuz ve hırçın bir sanatçının izini taşır; romantizmde de tipik

örneklerini göreceğimiz bir sanatçıdır bu; kendisiyle barışık olmaktan uzak, "sendeleyen ben", çağdaş sanatçının başat özelliği değil midir zaten! Dünya acısı dediğimiz "Weltschmerz", günümüz sanatçısını içten içe kemirip, sarsmaktadır. Buna göre, ister Beckett, ister bir başkası olsun gündem değişmez; çağdaş sanat, sürekli bir uzlaşmazlığın, daha doğrusu uyumsuzluğun ürünüdür son tahlilde. Bu aşamada esas soruna, bizde klasiğin var olup olmadığı tartışmasına geliyoruz. Dede Efendi yahut Itrî'yi Beethoven ile karşılaştıramıyoruz ne yazık ki; çünkü bu müzik "birey"in değil, "kul"un ürünüdür, çağdaş yaşantı içeriklerini dile getirmekten uzak, köşeli ve belli kalıplara bağımlı.

Öte yandan –yine yüksek sesle düşünmeye çalışıyorum ve insanın kafası adamakıllı karışıyor; sanıyorum birçok dinleyici de aynı şeyi paylaşmaktadır benimle– evet, diğer taraftan klasik tiyatroda Racine ve Corneille'i ele alalım; gerçekten son derece yapay bir şeması vardır bu yazarların; ama günümüz sahnesinde sürekli yer alabilmektedir bu isimler. Daha geriye gidelim; o belli kalıplar içinde ifade edilen duygular ya da şematik olay örgüsü Goldoni, Gozzi ve Marivaux'nun yapıtlarını günümüzden soyutlamamıştır; Beckett'in yanında bu isimler de yer alabilmektedir pekala. Demek ki, klasik/modern ayrımını tanımlarken bizim bakış açımız da önemli bir rol oynuyor. Aksi yakdirde, bugün Gozzi'nin *Il re cervo* (Geyik Olan Kral) veyahut *Turandot* o repertuvarda yer almazdı. Kısacası, bakış açımız, yapıtın modern olup olmamasında rol oynuyor.

Şimdi, bir başka noktanın altını çizmek istiyorum. Sayın Ahmet Cemal, acaba klasik yapıtlarda söz konusu olan dingin kavramından ne anlıyoruz? Shakespeare'in *Bir Yaz Gecesi Rüyası*, *Kral Lear*, yahut özellikle *Fırtına*'sını ele alalım; öylesine hareketli, öylesine kirli sahneler vardır ki, bunların klasik mi, modern mi olduğu sorusunu yanıtlamakta enikonu acze düşeriz. Shakespeare'i bir tiyatro klasiği kabul ediyoruz, ama yarattığı dünya, daha doğrusu sahne dili, modernin hep bir adım önünde; bir türlü yetişemyoruz ona. *Kış Masalı*'nda bile bile Bohemya'ya taşınmıştır deniz; çünkü sanat yapıtının dış dünyadan ayrılan bir başka gerçekliği vardır. Bunu düşündüğümüz zaman, günümüzde soyut yahut öncü niteliğiyle ön plana çıkan yapıtların da, son çözümlemede aynı paydayı bölüştüğünü görüyoruz. O halde, klasik ve modern ayrımı yaparken bazı kategoriler bizi zorluyor; isterseniz önce bunu irdeleyelim mi?

A.C.- Evet, şimdi Orhan Koçak çok değerli bir ipucu verdi bu klasik sanattaki sükunet, uzaklık, insanı dinlendiricilik konusunda.

Önce şunu söyleyeyim; biz herhalde artık bulunduğumuz dönemde, yani bu noktadan yola çıkarak geçmişin hesabını çıkardığımıza göre çok büyük bir olasılıkla yeni bir klasik kavramı geliştirmek durumundayız. Orhan Koçak'ın değinmesi o bakımdan çok önemliydi. Ben o sükûneti, uzaklığı, dinlendiriciliği, klasik sanattan belli bir grubun beklentileri olarak, alıyorum yahut da hepimiz sanatsever olarak ...

O.K.- 40 yaşından büyüklerin.

A.C.- Hatta bütün sanatseverler aynıdır. Ben şahsen tanırım bu duyguyu. Zaman zaman çok modern bir sanat eserini seyrederken, izlerken, bu kadar yorucu olmak zorunda mıydı, deyip o sükuneti aradığım olmuştur, ama bir de gerçekler var. O gerçekler de şu: Klasik bağlamda –belki yeni bir kavrama ulaşmak durumundayız. Şimdi 19. yüzyılın sonları diyoruz, şu bakımdan değer taşıyor: 19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarında sanatın dışında meydana gelen birtakım gelişmeler ve ilerlemeler sanatın insan eskisi gibi bakmasının sükunet içindeki manzarayı artık devam ettirmek olanağı kalmadı. Diyelim ki 19. yüzyılın sonlarına kadar Batı sanatında, tiyatrosunda, edebiyatında, bir kere her insanın belli karakteri vardı, iyi idi, kötü idi, yalancıydı, nefret ediciydi falan ama, her insanda belli bir karakter olduğu varsayılıyordu, işte bu temel karakterin çevresinde bazı iniş çıkışlar olabiliyordu, ama her insanda bir karakter vardı, insan ölçülebilir bir varlıktı, tanımlanabilir bir varlıktı. O zaman 19. yüzyılın sonlarından itibaren bakıyoruz, tuhaf gelişmeler başlıyor. Freud diye biri çıkıyor, Freud'a kadar insanlar yine rüya görüyorlardı, düş görüyorlardı, ama bu, "rüya idi" deyip geçiyorlardı. Diyelim ki – bu Freud'un terminolojisinden geldiği için vermekten hoşlandığım örneklerden biri– dürüst bir aile kadını, evli, rüyasında her zaman mahallesinde alışveriş yaptığı sebzeciyle yattığını görüyor kendini. Freud'a kadar bu rüya denilip geçilen bir şeydi veya bilinçaltına itilen bir şeydi. Freud diye biri ortaya çıktı. "Bu rüya değil, sen bunu gerçekten istiyorsun, yalnız bu isteğini bastırıyorsun." E, ayıklayın pirincin taşını. O kadın nasıl daha önceki kadın tipine uyabilir, o rüya kavramı nasıl aynı rüya olarak kalabilir? Ya da doğrudan doğruya sanat çevrelerine, Pirandello diye bir adam çıktı, dedi ki: "Bugüne kadar söylenenlerin tam tersine her insanın bir karakteri vardır diye bir kural yoktur, hiç kimsenin bir karakteri yoktur, herkes durumlara göre değişebilir, bir insan günde beş duruma girdiyse beş ayrı tutum gösterir, bunların hepsi birbirinden farklı olabilir, işyerinde farklı bir insandır, ailesinin yanında farklı bir insandır, sokakta giderken farklı bir in-

sandır, yolculukta farklı bir insandır. Dolayısıyla, her insanın belli bir karakteri olduğu da söylenemez," dedi. Abartı vardı, yoktu. Ama hiç kuşkusuz onu doğrulayan göstergeler de çoktu. Yani bu noktayı özetlersek, 19.yüzyılın sonuna kadar devam eden ya da klasik kavramından beklene o sükunet, o dinlendiricilik, huzur verici yanın zaten düşünen insan için devamına olanak kalmamıştı. Eğer hâlâ o manzarada direnilecekse, bu bir aldatmaca olabilir bence. Çünkü insan artık o değil ki! sanatçı –demin bir insan yaşamına sığan olayların çoğalması ve bunların özümsenmesindeki güçlükten söz ettim– daha yoğun bir duyarlılık düzeyinde, işte sanatçı da her insandan daha fazla ve daha duyarlı hareket ettiği için –daha yoğun bir duyarlılık düzeyinde– çok büyük bir sorun karşısında kaldık. Yani belki de tarihte ilk kez olarak sanatın dışındaki konuları şöyle böyle bilmesi yetmedi artık ona. Bir romancı mı,çok daha derin ruhsal çözümlemelere girme ihtiyacı duydu. Oyun yazarı mı, toplumu çok daha farklı bakış açılarından tanımak zorunluluğunu hissetti. Mesela, Orhan Koçak benim de çok sevdiğim birinden söz etti, Beckett'ten. Beckett'in epey öncesinde ortaya getirilen çözümler, tiyatroda Beckett'i avant-garde saydığımıza göre, nedir? Ondan öncesi de belli karakterleri getiriyor. O insanlar iniş çıkış gösterebiliyorlar, ama onların belli karakterleri var, umutları var, umutlarını bağladıkları yerler var. Bu çok önemli, daha doğrusu umutlarını nereye bağlıyorlar? Tanrı olabilir, bir ideoloji olabilir, v.s. Beckett geldi, sergilediği manzara neydi tiyatrosunda? İnsana gayet basit şunu söyledi, dedi ki: "Sen busun." Manzara pek hoş değildi, sen gerçekten busun. Dolayısıyla sen kaldırılmaya muhtaçsın, bu halden kurtulmaya muhtaçsın. Bu halinle kalamazsın, kalırsan çok aşağılık bir varlıksın sen, kurtulmalısın. Peki soru: "Kim kurtaracak beni? Tanrı inancı mı, ideoloji mi?" Hayır, bunların hiçbiri değil, sen, gene kendini kurtaracaksın. O gücün yoksa yok ol, ama kurtaracak olan tek kişi sensin. şimdi bu da müthiş bir dönüm noktası, bütün sorumluluğu ki Camus de aynı şeyi yaptı; insandan kaynaklandırmak; bu manzara karşısında tabii bizim klasik tanımımız, yani getireceğimiz klasik nitelendirmesinde çok dikkatli olmamız gerekiyor. Eski klasikle –bizim ne kadar hoşumuza giderse gitsin, şahsen benim çok hoşuma giden yanları var– demek ki o bir beklentiydi, ama klasikten bekleyeceğimiz belki de Orhan Koçak'ın çok yerinde sözünü ettiği gibi, artık gizlenemeyecek bir tedirginliği de biz klasik kavrammdan bekleyeceğiz. Yani öbürünü eskimiş sayarak, olay bu.

M.E.- Şimdi, Sayın Koçak'a söz vermeden, başka bir paradok-

sal bir şeyden söz etmek istiyorum; bir yanılgı olabilir, o vakit Sayın Koçak düzeltsin. Bütün bu konuşmaların doğal akışı içerisinde, az önce de altını çizdiğim gibi, kafamı kurcalayan bir şey var; acaba diyorum, klasik ve modern nitelemesi,sanat yapıtlarının doğrudan doğruya taşıdığı bir etiket değil de bizim onlara bakış açımızdan kaynaklanan bir şey mi? Yani klasik ve modern diye bir şey yok, doğrudan doğruya bizim bakış açımızla onu modern yahut klasik hale çevirmemiz söz konusu. Şimdi birkaç örnek vermek istiyorum.

A.C.- Araya giriyorum ama, benim komik bir tanımım var, onu söyleyeyim, gülünç olabilir, ben şöyle diyorum; modern klasik yapıtlar ve eskimiş klasik yapıtlar.

M.E.- Bakın, şöyle düşünüyorum şimdi: Diyelim ki, absürd tiyatrodan söz edip, Ionesco'ya geldik. Bir rejisör, bu yazarın herhangi bir oyununu sahneleyecek. *Sandalyeler*, *Gergedan* yahut başka bir oyunun metnini okumaya başladığında, daha ilk sayfada sahne tasarımına ilişkin tüm ayrıntılar verilmiştir; yani kapıdan pencereye, dolaptan masaya kadar her şeyin yeri bellidir tıpkı Genet'de olduğu gibi. Unutmayalım: Her sahneleme etkinliği, özünde bir görme modeli önerisidir. Dolayısıyla bize verilen bilgileri aynen uygularsak, sonunda müsamere mantığına yenik düşeriz. Yani oradaki mekânın tasarlanması insanlar arasında taşıyıcı bir zemin, bir ilişki ağı olarak düşünülmediği sürece yorumdan bir şey kalmaz geriye; Ionesco, sadece düzenleme endeksli yorum sonucu, eskimiş olanın tuzağına düşmüştür; aynı şey Faust'la hesaplaşmaya kalkıştığımız zaman da geçerli elbette; ya da Schiller'in *Haydutlar*'ını ele alalım; Madonna'nm *show*'larına özgü bir estetikle bu oyunu sahneleyen yönetmenler çoktan cirit atmaya başlamıştır aramızda. Ama Schiller'in verdiği bilgileri aynen uygulamaya kalkarsanız, çok değil, üç sayfa sonra izlenmez hale gelir o eser; böyle olduğu için, elli yıldan beri ne Schiller ne de Goethe'den herhangi bir oyun izleyebiliyoruz!

Herkes tanık: Bizde Shakespeare imzalı oyunların başlaması ile bitmesi bir oluyor. O zaman, kişisel kanım o ki, klasik ve modern kavramları bizim bakış açımızla sınırlı. Bir eseri modern hale getirebiliriz; yeter ki bizim bakış açımız ondaki çağdaş, günümüzün ifade biçimiyle var olabilen özü bulsun. Konunun bir cephesi bu; hemen arkasından, ideolojilerin de içinde bulunduğumuz zaman diliminde sanat yapıtlarına müdahele olgusu geliyor; ideolojik yorum, hangi dünya görüşünden kaynaklanırsa kaynaklansın, sonuçta sanat yapıtı için büyük bir tuzaktır. Herkes biliyor, ama yi-

nelemekte fayda var; ideoloji, sanat yapıtı sözkonusu olduğunda, gösteren ile gösterilen arasındaki bağın dondurulmasıdır. Başka bir deyişle, gösterge bir sabite olarak alınır ve değişmez. Böyle bir durumda, yani totaliter rejimlerde, özgürlüğün kıskaca alınması sonucu, sadece modern sanat yapıtları değil –çünkü öyle zannediliyor, ama benim kişisel kanım çok daha farklı– klasik eserler de tek tip yoruma mahkum edilerek alenen öldürülüyor. Şimdi, madem ki bakış açınızla yakından ilgili bir şey söz konusu, klasik ve modern tanımlarının belirlenmesinde, ne ölçüye kadar özgür olduğumuz sorusu kendiliğinden önem kazanıyor.Buna göre, içinde bulunduğumuz ortam, herhangi bir sanat yapıtını çağdaş yorumlama sürecinde birtakım sorumluluklar yüklüyor bize. Bana öyle geliyor ki, klasik ve modernin, içinde bulunduğumuz toplumun bize sunduğu imkânlar açısından da irdelenmesinde fayda var. Dilerseniz bunun üzerinde durmaya çalışalım biraz.

O.K.- Evet, tabii, ben buna katılıyorum. Yani sanat, ona bizim baktığınız ölçüde, yorumladığınız ölçüde vardır. Bu doğru, ama yapıtların kendi aralarında da bazı farklar var. Şimdi Shakespeare'i okuyabiliyoruz –tiyatrodan bahsediyoruz madem– Shakespeare'i bugün de okuyabiliyoruz, ama ben Marivaux'yu okuyamıyorum, Goldoni'yi okuyamıyorum. Shakespeare'i, Shakespeare'in kendi yaşadığı kültürle, dönemle hiç alakası olmayan bir Japon yönetmen alıyor, uyarlıyor, sinema haline getiriyor *Kral Lear*'ı, ama bunu Marivaux'nun oyunlarına yapamıyoruz. Marivaux'yu bugün nasıl yorumlayabiliriz? Bir bulvar komedisi olarak yorumlayabiliriz, eğlencelik olarak yorumlayabiliriz. Demek ki yapıtların da kendi sundukları yorumlanma derinlikleri, imkânları var. Marivaux'nun sunduğu derinlikle Shakespeare'in sunduğu derinlik, Racine'in sunduğu derinlik, Corneille'in sunabildiği derinlikler arasında fark var.

M.E.- Hiç kuşkusuz.

O.K.- Bu da zaten klasik ve modern sınırlamasını aşan bir şey. Bu, şununla ilgili; adamın o esere, o bütünlüğe, o çerçevelenmiş bütünlüğe sığdırabildiği duygusal yoğunluklar, çatışma, dram ve simgesel yük, o Marivaux'da yok, Shakespeare'de var, Corneille'de sarkan bir biçimde var, Racine'de derli toplu bir biçimde var. Ama yine de ben diyorum ki klasikle modern arasında şöyle bir ayırım yapılabilir: Klasik sanat kendi üzerine kapanmıştır, kendi kendine yeterlidir; çünkü Shakespeare'de bile o toplumun, sunabildiği, eserin dışında sunduğu ahlaki ölçüler, üslup ölçüleri, görgü kuralları o sanat tarafından sonuç olarak kabullenilmiştir. Shakespeare'in sa-

natı bile olumlayıcı, evetleyici bir sanattır. Evet, problem çıkarır, problemlidir; *Hamlet* başlı başına bir problemdir, *Kral II. Richard* problemdir, ama yine de o oyunları seyrettiğimizde olumlu bir duyguyla kalkarız oradan okuduğumuzda da. Bir şey evetlenmiştir, olumlanmıştır, alkışlanmıştır. Toplumsal yaşantı, toplumsal varoluş bütünü içerisinde bir onay işareti almıştır ve bu da bu sanatın kendi üzerine kapanmışlığıyla, bu kapanıklıkla ilgilidir. İşte modern sanatta bu yok, hep kendi dışında başka bir şey, ele geçiremediği bir şey olduğu duygusuyla yaşar modern sanat. Başlarken de bilmiyordur, sona geldiğinde daha çok biliyordur, ama yine yeterince bilmiyordur. Modern sanatçılardan bir örnek, Faulkner; en iyi kitaplarını yazmış olduğu, Nobel filan aldığı dönemde, galiba "En iyi kitabı *Absalom, Absalom* hakkmda ne düşünüyorsunuz," diyorlar, "yani burada bütün herşeyinizi verebildiniz mi, içine koymak istediğiniz her şeyi?" "Onu bilmiyorum," diyor, "ben yapabildiğimi yaptım." Sadece bunu söylüyor, daha fazlasını söyleyemiyor. Bu ne demek? Sonuç olarak klasik doğruyu, güzeli, iyiyi yakalamış ya da bunların ne olduğunu bilen bir sanattır. Modern sanat bu konularda bunu bilemiyordur, bir şeyler yapmıştır, yaptığmın iyi olduğuna, güzel olduğuna da belki inanıyordur, ama tam emin değildir. Bir şiir okuyacağım demiştim, çok kaba kaçmazsa kısa bir şiir okuyayım; Melih Cevdet söz konusu oldu, oradan okuyacağım:

HEP SONRASI

Akşam sona ermek üzere. Akşam değil.
Sonra? Sonrası gece. Koylar gördüm
Tanınmamış resuller gibi. Ama ben geceyi
Bilirim. Sonra? sonrası düşleri,
Bütün düşleri. Küçük bir kuş vurdum,
Topal kaldı Temmuz'da. Sonra?
Sonrası sabah, dağdan indim
Günün yamacına. Baktım o değil,
Değil kuşken tanıyan beni.
Komşuları gördüm sonra da,
Bir bildikleri varmış gibi
Akşama bakıyorlar ve geceyi bekliyorlar.

"Hep sonrası", yani bir ilerleme var, ilerlemenin basıncı yani hep bir yerlere gitme isteği var, ama aynı zamanda bu isteğin, bu ilerlemenin kırılması var. Örnek değil belki ama, yine de bir örnek.

M.E.- Giderek zamanımız daralıyor. Sayın Ahmet Cemal'e bir başka soru yöneltmek istiyorum. Klasik sanat eseri, bilindiği üzere, organik bütünlüğü olan bir yapı arz eder; ama sıra Beckett, Faulkner vb. benzeri çağdaş yazarlara geldiğinde bu organik bütünlüğün bozulduğunu görüyoruz. Zaten Lukács ile Adorno'nun da sürekli tartışıp, bir türlü uzlaşamadığı ya da temelde ayrıldıkları nokta da burada düğümlenmiyor mu? Gerçekten günümüzde bu organik bütünlük bozulmuş mudur? Gerçi bu konuşmanın genel akışı içinde postmodernizmden söz edilmeyişi beni mutlu etti; çünkü insanlar bıktı ondan. Ne var ki, tam bu noktada postmodernizmden söz etmek kaçınılmaz oluyor. Bu bağlamda, eğer yanılmıyorsam, postmodern sanatın temel özelliklerinden biri de –hatta en önemlisi belki– inorganik yapıyı dışlaması; eklektizm organik bütünlüğe dönüşüyor sonuçta.

Öte taraftan Sayın Koçak'a tamamen katılıyorum. Elbette bir shakespeare'in verdiği tadı Racine veya Marivaux'nun vermesine imkân yok; ancak yaşanan başka bir olgu var ortada. Buna göre Berlin'de Schabühne'de, Luc Bondy'nin Marivaux'dan sahnelediği bir oyunu, *Aşkın Zaferi*'ni anımsayalım; uzunca bir süre büyük ilgi görmüştür bu eser. Peter Zadek'in elini attığı herhangi bir oyun afişten inmiyor; Gozzi'nin az önce sözünü ettiğim oyunları son yıllarda hiç zorlanmadan aramıza katıldı. Claus Peymann'ın Viyana'da Burgtheater 'da Goldoni'den sahnelediği *İzmir Emprezaryosu* bütün bir sezon büyük bir ilgiyle izlendi. Hiç şüphesiz, belli yazarların bize sunduğu imkânlar çok farklı; bir Marivaux ile Shakespeare veya Çehov'u karşılaştırmak abesle iştigal olur. Ama öte taraftan, bahsettiğimiz konu bağlamında, Robert Wilson da önemli bir seçenek sunuyor bize. Yazar ve sahne yönetmeni olan Wilson, sadece biçim arayışı içindedir; çünkü içerik biçimdir. Eğer böyle bir yaklaşımdan yola çıkarsak, yalnız Gozzi ve Goldoni değil, daha birçok, şu anda ismini bile hatırlayamadığımız nice yazar pekâlâ aramıza katılabilir. Bugün sadece Marivaux'da zorlanmıyoruz; aşağı yukarı elli yıldır Schiller'e de yabancı kaldık; Maria Stuart, nasılsa 1950'lerde bir kez sahnelenmiş, artık elimizi süremiyoruz.

Dolayısıyla, yine altını çizmekte fayda görüyorum: Günümüzde, organik/inorganik ikileminde, acaba organik yapıya bir dönüş mü var? eğer öyle ise, bu organik yapı klasik sanat yapıtında söz konusu olan şeyle aynı paydayı mı bölüşmektedir? Genel olarak bunu nasıl değerlendirebiliriz?

A.C.- Şimdi, organik yapı, inorganik yapı derken ben demin Orhan Koçak'ın değindiği bir noktaya ilişkin başka bir örnek vere-

ceğim: Godot. Beckett'in *Godot'yu Beklerken*'i ikinci kez oynandıktan ve büyük başarı kazandıktan sonra gazeteciler ve tiyatro eleştirmenleri bir toplantıda Beckett'e soruyorlar, kimdir bu Godot diye. Verdiği cevap ilginç, Orhan Koçak'ı doğrulayacak. "İnanın ki bilseydim, söylerdim," diyor. Geleneksel, klasik bir yapıtta veya geleneksel klasik bir sanatçının böyle bir cevap vermesi değil tabii. O bilirdi hiç kuşkusuz. Ama diyor ki, "İnanın ki ben de bilmiyorum." Organik yapı bozulması ya da bozulmaması söz konusu olduğunda belki sorulması gereken soru şu: Hangi organik yapı? Sanat tarihçisi Gombrich'in çok ilginç bir deyişine rastladım, bir konuşmasında söz ediyor bundan ve kendisinin ortaya attığı bir kavrammış zaten, sanatın ekolojisinden söz ediyor, sanatın çevrebiliminden; bundan da kastettiği –bazı anlaşılmayan noktaları daha da açığa kavuşturacağını umarak böyle bir şeyden söz ediyor– ekoloji, yani çevrebilimi sözcüğünün burada kullanılmasının nedeni olarak da şöyle diyor: "Nasıl ki canlıların varolabilmesi, şu ya da bu değişimi geçirmesi belli çevre koşullarına bağlıdır, sanatın da kendine özgü çevre koşulları vardır." Bir de örnek vermiş İngiltere Katolikliği bıraktıktan sonra, İngiliz kiliselerinde insan tasvirleri yasaklanıyor. Bu, İngiltere'de portre ressamlığının –en azından çok büyük bir dönem için– sonu anlamına geliyor. Neden? Çünkü İngiltere'de portre ressamlığının koşulları ortadan kalkıyor. Ama aynı şey, Hollanda'da da aynı dini inanç paylaşıldığı halde, orada özel kişiler portre resmi ısmarladıkları için, portre ressamı orada bu sarsıntıyı geçirmiyor. Şimdi, organik yapı sarsıldı mı sarsılmadı mı dediğimiz zaman, bence sorulması gereken hangi organik yapı? Çünkü klasik modern kavramlarında da aynı çıkmazla karşılaştık. Sade kavram olarak sorduğumuz zaman yanıltıcı sonuçlara ulaşıyoruz ya da ulaşamıyoruz. Ama kavramlarla gerçekler arasında bağlantı kurduğumuz zaman, bugün de bir organik yapı var. "Şimdi yeniden bir derlenip toparlanma var mı?" dediniz. Bu derlenip toparlanma belki şu anlamda var: Artık bugün var olan organik yapıları gerçek yüzüyle görebiliyor sanatçılar ve insanlar, belki görebilenler açısından bir derlenip toparlanma var diyebiliriz. Ama siz bugün varolan bir organik yapıyı, bugüne özgü olan bir organik yapıyı, bundan 50 yıl öncesiyle, 100 yıl öncesiyle karşılaştırılamayacak bir yapıyı hâlâ o zamanın organik yapısının kurallarıyla yönetmeye kalkarsanız, beklentilerinizi ona göre koşullandırırsanız, tabii ki bugünü inorganik diye nitelendirmek zorunda kalacağız. Organik yapılar her döneme göre şekilleniyor, bunları görebilmek gerekiyor ve bunlar gereğince görülmediği zaman bir boşluk mu kaos mu

çıktı ortaya, yoksa yeniden derlenip toparlanma mı? Tekrar ediyorum, çok önemli bu, derlenip toparlanma diyebileceğimiz bir durum var, ama bu, gerçeği artık görmekten kaynaklanıyor. Yani ben bir organik yapının tamamen ortadan kalktığı, bunun yerine tamamen bir inorganik yapının geçtiği kanısında değilim. Eski organik yapı yok, ama bugünün de kendine göre bir organik yapısı var ve belki de onu oluşturmamız gerekiyor. Yoksa inorganik bir yapı egemen olduğu yönünde değil.

M.E.- Ben, organik inorganik derken daha farklı bir şey düşündüm. Bir kere üslup açısından baktığımız zaman, şayet müzikten örnek verecek olursak, Beethoven yahut Brahms'ın eserlerinde organik bütünlük müziğin kendi formunda var zaten. Ama Nono, hatta Stravinsky'de bile iş değişiyor; Barok'tan günümüze kadar tüm üslupları harman eden bir tavra tanık oluyoruz Stravinsky'de. Brecht'in montaj tekniği ise sadece Lukács'tan değil, Adorno'dan da geçersiz not almıştır! Oysa, fragmenter yapıya hiç de soğuk bakmaz Adorno.

Şimdi, acaba diyorum, geriye dönük bu organik yapı arayışı içinde postmodern sanat ne dereceye kadar ağırlığını ortaya koyuyor? Yoksa o kırılan organik yapı, yani *kitsch*i de dahil etmek üzere üslup bütünlüğü içinde fragmanter hale gelen şey, organik bütünlük arayışına karşı bilinçli bir ironik tavrı mı sergiliyor?

A.C.- Bir şey söyleyebilir miyim? Lukács'tan söz ettiniz de, şimdi çok somut bir örnek var Lukács'la Anna Seghers arasındaki bu gerçeklik tartışmaları sırasında dediğiniz gibi, Lukács çok tedirginlik duyuyor bundan ve iddiasına göre" bugün de gerçeklik tam olarak yansıtılabilir," diyor. Seghers'in ona karşı çıkışı da "Hayır, artı gerçeklik, biz bütün gerçekliği kavrayamayız, parça parça yansıtabiliriz," diyor.

M.E.- Ve tabii ikisinin de yanıldığı nokta, gerek Adorno'nun gerekse Lukács'm, Brecht konusunda; ikisi de kötü bir sınav veriyor. Buyrun.

O.K.- Organik yapıtın ya da organizmacı bir sanat anlayışının farklı tanımları yapılabilir. Bir tanesini Ahmet Cemal çok güzel yaptı. Sanatın kendi doğuş koşullarıyla, toplumsal çevresiyle, sosyo-ekonomik tabanıyla ilişkisi; bütün bir modernizm dönemi boyunca, hatta romantik dönem boyunca bu taban ihmal edilmişti. Şimdi sanat kendi toplumsal çerçevesiyle gönüllü bir ilişki kuruyor. Bunun iyi mi kötü mü olduğunu ben tartışırım, yani belki iyi sanat bütün bu çerçeveye önem vermeden yapılan sanattır. Çünkü öbür türlüsü insanı satış koşullarını, beğenilme koşullarını önce-

den hesaplayarak yapılan bir sanata götürür ki böyle bir anlayışın sonuçları da yapıtlarda birer yara izi, birer leke olarak, bakan göze görünür. Bir başka tarifi tam tersine, romantizmden gelen bir tarif; sanatın yaratıcısıyla organik bir ilişkisi vardır. Sanatçı çekirdektir, o çekirdeğin çevresinde bir meyve gibi, şeftali gibi oluşur, o çekirdek o yapıtı besler. Bu da çok tartışılabilir bir şey. Çünkü sanat, yapıt, sonuç olarak kendi yaratıcısından ibaret değil, bunu artık biliyoruz. Bir sürü kuraldan, gelenekten filan yapılan bir şey. Malzemenin, materyalin kendi sınırları var. Dolayısıyla bir anlamda organiklik de söz konusu değil. Üçüncü bir organiklik ki bunu ben tam organiklik olarak tanımlayamıyorum, postmodernistlerin yaptığı pastiş. Bütün bir üsluplar dizisini, tarzlar, janrlar dizisini, hepsini biraraya sığdırmak, hepsini bir resmi geçit halinde sunmak. Bu ne kadar organik bir şey? Daha doğrusu organik kavramı bunu anlamakta ve eleştirmekte ve buna karşı tavır almakta bize herhangi bir şey sağlıyor mu? Bu ayrı bir şey, yani ben biraz belirsizim bu konuda.

M.E.- Şimdi bu noktada dilerseniz bir parçada soru sormak isteyen izleyiciler varsa, biz onları alalım.

İZLEYİCİ- Ben sizleri hakikaten dikkatle dinledim, şu anın da kıymetli olduğuna inanıyorum. Şöyle bir cümle kurmak istiyorum: Modern klasiktir, klasik de moderndir. Bu iki kavramı karşı karşıya anlatmak, bu ifadenin sadece altını çizme sürecidir, herhalde şu anda bu süreci yaşıyoruz. Kısaca, klasik zamansa, modern andır. An da zamandır. Bu noktada modernin klasik klasiğin modern olduğunun daha bilimsel anlatılması ve yaşanması sürecine girilmesi gerekir diye düşünüyorum.

M.E.- Bir ekleme yaptmız, çok teşekkür ederiz.

İZLEYİCİ- Konuşmanızın ortasında paradokssal bir durumdan söz ettiniz klasisizmi ve moderni tanımlarken. Dolayısıyla biraz da bakış açısına bağlı kalarak modernizmi ve klasisizmi açıklayabileceğimizi söylediniz. Şimdi ben, biraz daha yukarıya giderek, konuşmanın başındaki tanımınıza dayanarak bir soru sormak istiyorum Sayın Ergüven. Klasiği tanımlarken dönemsel olarak değil de kavramsal bir saptama yaptınız, yapıldı ve ortak bir kanı oluştu sanıyorum. Her dönemde yeniden yorumlanabilmesi üzerinde duruldu. Bu öne alındı, yanlız Sayın Koçak bir fark olarak, Nietzsche'ye dayanarak söylersem, Apollon-Dionysos ikileminden, Dionysos'tan yana bir tavır takındı, oradan yana oldu. Şimdi klasiği bu zemine oturturken, yani her dönemde yeniden yorumlanabilme, yorum oburu olabilme özelliğine dayanarak Duchamp'ın Re-

mout imzasıyla sergiye koyduğu *Ready-made* defalarca yorumlandı günümüzde. Bu bağlamda Duchamp ne kadar klasiktir, klasikle ne kadar örtüşüyor? 19. yüzyıl klasiğinden bahsederken de biraz acıklı durumda olduğunu söylediniz biçimsel tarafın ağır bastığından dolayı. Bu durumda yine Duchamp çok mu acıklı bir durumda? Dolayısıyla modern de çok mu acıklı durumda ki postmoderni tartışıyoruz? Sorum bu.

M.E.- Şimdi, önce söylediklerimi bir kez daha kısaca vurgulamakta fayda var. Sanıyorum, konuşmanın bir yerinde, klasikle çelişiyor gibi görünen bir şeyin altını çizdim; bunun paradokssal bir şey olabileceğini söylerken daha çok yüksek sesle düşünüyordum. Tekrarlıyorum: Klasik sanat yapıtının "tescilli modern" olduğunda uzlaşıyorsak, yani klasik eserin sürekli biçimde günümüzle ilgili bir doğruyu, hakikati dile getirebileceğini, böyle bir yapısı olduğunu kabul ediyorsak, o vakit bizimle birlikte yaşayan klasik, moderndir. Dolayısıyla, başta söylediğim şeyi bir daha yinelemekte yarar var: Klasik sanat yapıtı, son tahlilde "tescilli modern"dir.

Ben, Shakespeare, Schiller yahut Goethe'nin herhangi bir eserini çağdaş olarak görüyorum. Hatta buradan yola çıkarak –bu resim ve müzikte daha da zor elbette– bir Haydn veya Mozart'ın sadece bilinen değil, en sorunlu operalarını da çağdaş olarak görüyorum.

Günümüzde Duchamp örneğini veriyorsunuz. Duchamp, konuşmalarımızın çerçevesine oturtulduğu zaman, o dönem içerisinde dile getirilmesi kaçınılmaz olan bir gerçeğin altını çizmiştir; dada ile gündeme gelen bir ifade tarzıdır bu. Duchamp'ın klasik mi, modern mi olduğu sorusunu yanıtlamak için henüz yeterince zaman aralığı kazanmış değiliz; ancak bir anlamda modernlerin klasiği olmuştur Duchamp. Hatta bir başka konuşmada gündeme gelmişti; *La Gioconda*'ya takılan bıyık bir süre sonra Duchamp'a da takılacaktır; çünkü, Duchamp'la olan ilişkimiz de, tıpkı o ünlü eserle olduğu gibi, bir efsane karamanına dönüşmüştür. Soruya bu açıdan baktığımız zaman, tartışmanın boyutları içinde ilginç bir noktaya varıyoruz. Bugün Duchamp veya Dada ile gelen estetik, bize sunulan yeni görme modelleri, Goethe'den Schiller'e birçok klasik yazarla iç içedir. Dolayısıyla biri ötekini dışlamaz. Ben, şayet Shakespeare'i Duchamp'ın gözüyle algılayamıyorsam, birinden biri aksıyor demektir. Bu yüzden ikisi arasında bir organik bağ kuruyorum ben. Aynı şey Francis Bacon'ın resmi için de geçerli. Bugün Batı'da sözünü ettiğimiz tiyatrolarda herhangi bir oyun izlerseniz, Shakespeare veya Goethe gibi birçok yazarın Duchamp'la nasıl buluştuğunu açıkça göreceksiniz.

O halde, ben kategorik bir ayrım yapmıyorum; sadece üzerinde durduğum şey şudur; sayın Ahmet Cemal çok güzel ifade etti: "Eğer herhangi bir sanat yapıtı bugüne ilişkin bir içeriği taşıyabilecek durumda değilse, biz bugün kendi görme kategorilerimizle onu göremiyorsak, görmekte zorlanıyorsak, o yapıt klasik değildir, belli bir döneme özgüdür ve nihayet miadını doldurup ölmüştür." Ama büyük klasik adını verdiğimiz yapıtlar, bizim her dönemdeki yeni görme, düşünme modellerimize yanıt verip, onunla organik bir bütün oluşturmuşlardır. Yine tiyatrodan örnek verecek olursam, sadece Duchamp değil, çok daha bize yakını Beuys için de aynı şeyleri söyleyebilirim. Beuys'un enstalasyonları, bugün Talia gibi ciddi bir tiyatroda –Hamburg'daki kuruluştan söz ediyorum– açıkça "Faust"la iç içedir; biri ötekini tamamlamaktadır. Klasik sanat yapıtlarına "yorumobur" derken vurgulamak istediğim nokta buydu; bu türden yapıtların dünyayı algılama modellerimize cevap verip, bizimle sürekli ilerleyebileceği gerçeğini dile getirmek istemiştim.

İZLEYİCİ- Evet, burada örtüştük sanıyorum.

İZLEYİCİ- Ben Orhan Bey'e bir soru sormak istiyorum. Bir bunalımdan bahsedildi. Zaten 20. yüzyılın en büyük itici gücü bu bunalımlar ve onların aşılıp yeni bunalımların, yani bütün o "izm"ler karmaşası da hep bundan önce geliyor. Vitrindeki bir bunalım da Post-Modernizm. Post-Modernizm diğer bunalımlardan farklı bir bunalım olarak sunulup, tam bir kopuş gibi göründü. Post-Modernizm eklektik geçmişin güncelleşmesi üzerine kurulu. Acaba bu post-modern estetiği yeniden bir yorumlamak mümkün mü? Yani tüm bu eklektik veya eskinin güncelleşmesi tavrının yerine, Leothard, post-modern estetiğin yeniden yorumlanması gerektiğini söylüyor ve mimarlık alanında, özellikle örnek vereyim, Bauhaus projesinden sıyırmaya çalışıp, mimara tekrara düştüklerinden bahsediyor. Acaba post-modern içinde bu kopuşun yanında birtakım modern süreklilikler yok mu veya modernizmin bir yeniden yorumlanması. Mesela, Leothard diyor ki;"modernizmin bir noktadan sonra yüce estetiği halinden ve bir dinginlik arayışı içine girdiğinden bahsediyor ve Mondrian'dan örnek veriyor. Acaba Post-Modernizm içinde modernizmin yeniden yorumu ve moderni tekrardan daha modern ötesine taşıyacak bir modern yorumu var mı, yok mu? Siz bu konuda ne düşünüyorsunuz?

O.K.- Benzerliklerden çok, farkları ortaya koymak gerekir diye düşünüyorum. Çünkü demin konuşan izleyicinin yaptığı gibi "modern klasiktir, klasik moderndir" dersek, burada konuşmamıza ge-

rek kalmaz. Çünkü, klasikle modern arasında bir kopuş da vardır. Bence başında Ahmet çok güzel konuşmuştu: "Modern klasiğin problemidir, problemleşmiş klasiktir." Yani klasik değildir, klasik ancak problemleşince modern olur. Bence bu çok güzel, derli toplu ve yol açıcı bir şey. Post-moderne gelelim; bir tarif de ben yapmaya çalıştım, tam özetleyemedim, özet yaparsam daha iyi olacak. Belki klasik sanat hayatın içinde bir yerde duruyordu. Hayatın içinde kendi sınırlı yeri vardı, modern sanat alternatif bir hayat yapmaya çalıştı; ortaya konulan ürün bu yaşanan hayatı yargılayan, bu hayatı suçlayan, bu hayatı önemsizleştiren ikinci bir hayat, bu hayatın eleştirisi olan, onun alternatifi olan bir hayat ortaya koyuyordu. Şimdi post-modern buradan geri çekiliyor. O da bu hayatın içinde zaman zaman kullanabileceğimiz, zaman zaman tüketebileceğimiz, bize kültürel eğlencelikler veriyor. Bunun tam doğru olmadığını biliyorum, ama daha iyi, daha tam bir doğruya varana kadar bu noktada durmaya kararlıyım.

İZLEYİCİ- Benim sorum Orhan Koçak'a. İkinci turda klasik modern ayrımı yaparken, ikisini ayırırken birbirinden, şimdi tam hatırlayamıyorum ama, deminki konuşması da hemen hemen aynı yere geldi. Moderndeki temel karakteristik muhalif olması, yeni olması. Bu anlamda klasik var zaten, statükoda bir yerde. Buradan benim aklıma bir şey geldi. Artık kimse katarsisten bahsetmiyor, ama galiba bu karakter özellikleri onları ve bizi götüreceği bir yer gibi geliyor bana; klasik katarsise yönelik, modern ise katarsise değil, tam tersine, ne olabilir tersi bilmiyorum ama, bir kere öncelikle suçluyor. Ahmet Cemal'in Beckett konusunda söylediği bir şey var; o da bana, çakışıyor gibi geldi. "Yani sen –insana yönelik bir suçlama– suçlusun, batmış durumdasın, sorumlusu da sensin, bunu çözecek durumda olan da sensin, bunu çözecek olan sensin" ifadesini kullandı.

O.K.- Yük, yani modern sanat yük.

İZLEYİCİ- Evet, yani bunun katarsise yönelik olduğunu sanmıyorum ben kendi adıma. Yani bir arıtma, iç rahatlama, teselli, ferahlama falan değil.

A.C.- Yok zaten.

O.K.- Ama burada devreye katarsisin yanı sıra başka kavramlar da belki sokulabilir, yani yüceltme, sublimasyon filan gibi kavramlar da sokulabilir, ki o zaman iş karışır; yani katarsise, boşaltmaya, o tür bir arındırmaya yönelik değil, ama bir yüceltme, en kaba olanı, en burada ve hazır olanı başka bir şey haline getirmeye yönelik, dönüştürmeye, başka amaçlara bağlamaya hatta parçala-

maya, yani konstrüksiyona yönelik bir şey var modernde. Bu, katarsisten hem farklı bir şey, hem de katarsisin, katarsis diye Aristoteles'in tanımladığı, sürece benzer mekanizmalar kullanarak gerçekleşen bir şey.

A.C.- Bir de şey var, o sizin dediğinizde Beckett'ten genelleştirerek ortaya koyması bakımından, mesela Camus ne diyor? İnsana gösterdiği seçenekler bakımından "yaşam bugüne kadar ortaya konduğu şekilde öyle belli kurallara bağlı güzellikler filan değil, hayat saçmadır," diyor. Bir kere bunu koyan rastlantılara bağlıdır. Bunun karşısında iki şey var: Yaşamayı ya da yaşamamayı seç. Yaşamamayı seçersen mesele yok, ama yaşamayı seçersen, diye başlıyor ve bütün sorumluluğun insanda olduğunu gösteriyor. Burada suçlama yok yalnız. "Sen suçlusun," demiyor, demin belki yanlış söyledim. "Yani sen bu konuma geldin, ama bu konumdan çıkmak sorumluluğu artık başkalarına umut bağlayarak filan değil, sen ancak çıkabilirsin" söylenen bu.

İZLEYİCİ- Tam anlamıyla benim de çıkardığım suçlama falan değildi, belki sözcüğü iyi seçemedim, sorumluluk yüklemek desek yetiyor herhalde.

A.C.- Ama haklısınız, ben de katılıyorum, katarsis endişesi yok zaten.

İZLEYİCİ- Ben kısa bir şey soracağım, ama arkadaşım sorusuna bir şey söylemek istiyorum. Katarsisi sanıyorum şeye oturtmak lazım, antik Yunan'ın kendi toplumsal ve estetik içinde doğrusu neydi acaba? Çünkü acıma duygularıyla ruhu tutkulardan arındırma gibi bir kavram ne rönesansta ne yeni çağda, bugünkü sanat anlayışları içerisinde, ne olursa olsun, böyle bir şeyin söz konusu olabileceğine inanmıyorum. Yani o kendi çağını değerlendirmesi gereken bir kavram olarak kalmamalı bence. Sorum da şu, çok zor bir soru, ama herkese sormak istiyorum bunu: Yabancılaşmayı nasıl değerlendiriyorsunuz, var mıdır, yok mudur diye bir şey sormak istemiyorum, bu çok kullanılan bir kelime, bugünlerde yabancılaşmaya nasıl bakıyorsunuz? Modernizmle yabancılaşma arasında nasıl ilişkiler kurabilirsiniz? Yani genel bir soru.

O.K.- Böyle bir yere varacağını tahmin edebiliyordum. Klasik sanat kendi üzerine kapanmış, kendisiyle özdeş, kendisiyle aynı olan bir sanattır, demiştik, hem kendisiyle hem de toplumuyla aynı olan bir sanat... Mimesis falan gibi şeyler de söyledik, bir aynılık sanatıdır. Yabancılaşma ise adı üzerinde bu aynılığın parçalanması, bozulması, kirlenmesi, bu özdeşliğin kırılması. Evet, tabii, yabancılaşma modern sanatın çıkış noktası, ama işte erken modern, ro-

mantizm, bu yabancılaşmayı dışa döküyordu. Novalis'in meşhur felsefe tanımıdır, sanat için de söylenebilir: "Felsefe bir yurtsamadır." Bir yurt özlemidir. Yurdundan ayrı düşmüştür zihin, kendine varmaya çalışır. Erken modern sanat hep bunu anlattı, Batı'da, Avrupa'da. Geç-modern sanat ise bunu kabul etti: "Zaten başka türlü olamazdı," dedi. Yani ulaşmak isteyeceğimiz bir özdeşlik geçmişte yoktu, belki ancak ileride kurulabilir. Biz zaten parçalı başlamıştık, kendimizle aynı değildik. Freud'dan söz edildi. Freud bunu anlatıyordu; insan parçalıdır. İd, ego ve süperego'dan sözetti, kişilik bütünlüğü zaten başında parçalıdır, dedi. Bir tek ana karnında birdir, orada da zaten bireysel kimlik yoktur. Kimlik oluşmaya başladığı anda, –kimlik ve özdeşlik aynı şeyler– zaten parça vardır. Bütünlük ancak ileride olabilir. Bunlar arasındaki barış, bunların birbirine varışı, barış ve varış geçmişte yoktu, bundan sonra olabilir. Yani yabancılaşma, çıkış noktası geç-modern sanatın; öbürününse, erken modern sanatın üzüntüsüydü, o hep geçmişteki bir bütünlüğe ulaşmak istiyordu. Modern sanatsa, geçmişte de böyle bir bütünlük olmadığını söylüyordu. Zaten modern sanat eleştirisi de şimdi eski klasik sanattaki bütünlüğünde, hayali olduğunu kanıtlamaya çalışıyor. Dekonstrüksiyon diye bir akım var, bu eski tür sanatların da bütünlükten ibaret olmadığını, bütünlüğe sığmayan, kendi içinde birbiriyle çelişik parçalardan oluştuğunu gösteriyor.

A.C.- Ben de bir şey eklemek istiyorum. Orhan Koçak gayet güzel ve net açıkladı; yabancılaşma dediğimiz zaman akla hemen bir soru gelmesi gerekiyor: "Ben kimim?" sorusu. Bu, hep sorula gelmiş bir soru, bir de şunu belirteyim, o "Ben kimim?" sorusunu insanoğlu hep sorar da, eğilim bu soruyu sorduğu anda kendisinin değil de başkalarının cevap vermesidir. Yani ben kimim sorusunun yanıtını etrafmda arar biraz. Şimdi, "rahat sanat" diye bir deyim kullanacağım; "rahat sanat", ben kimim sorusuna cevap veriyordu ve insanoğlu da onunla yetiniyordu. 19. yüzyılın sonlarından, özellikle 20. yüzyılın başından itibaren ben kimim sorusuna karşılık sanattan şöyle cevap verenler çıktı: "sana bugüne kadar verilen bütün cevaplar yanlış ve yalandı." Sen o değilsin, peki ben kimim? Sen bulacaksın bunun cevabını, dendiği anda yabancılaşma başladı. Orada o çalkantı başladı. Tabii bunu sanat dışı nedenleri var, ilerlemeler, bilmemneler falan, bir sürü toplumsal çalkantılar. Onun için de zaten ben kimim sorusunun yanıtını bulmak kolay değildi. Fakat insan, başkalarından bulabileceğine inanıyordu. Şimdi her zamankinden daha önemli olarak o dönemde artık sorunun yanıtını yalnız kendisinin bulabileceği, kendisine söylendiği anda da ya-

bancılaşma büsbütün daha vahim bir hal aldı.

İZLEYİCİ- Ama buradaki perspektif, sanıyorum özne merkezinin perspektifi, çünkü marksist açıdan bakarsak bir yanılgıyla karşı karşıya kalabilir miyiz diye düşünüyorum. Yani özne merkezli bir yabancılaşmadan söz ediyorum.

A.C.- Evet, ama yabancılaşmayı, yo hayır, sonuçta "Yabancılaşan kim?" sorusunu sorarsak, özne yabacılaşıyor tabii. Yani onun için zorunlu olarak özne merkezli olmak durumu var.

O.K.- Kimlik, yani kendine eşit olan bir şey yabancılaşıyor, kavramsal olarak.

İZLEYİCİ- Fakat burada aydınlanma ile birlikte, aydınlanmadan sonra modernin tanımı bireyin parçalanmışlığına, daha başa alırsak, klasikte böyle bir sorun yoktu maddeyi açıklarken, herşey Tanrı tarafından kurgulanmış ve oluşmuştu. Dolayısıyla böyle bir sorgulamaya gitmedi insanlar, ama aydınlanmayla birlikte birey ön plana çıkınca, bireyin sorgulanması ön plana çıkınca, modern buna çare bulabileceğini söyledi. Dolayısıyla, mimaride, sanatta da bireyi oluşturabileceğini düşündü. Fakat daha sonra gördü ki modern ilerledikçe, teknoloji çıktıkça, teknoloji de kendi dilini oluşturdu. Bu dil içerisinde birey de kayboldu. Birey bu sefer tekrar kendisine yabancılaştı. Modernin ilk söylemi tam tersine döndü. Şimdi buradaki bakış açısı, tamamen öznel mi olmalı, yoksa toplumsal bir saptamaya ...

A.C.- Yalnız, ben sizin bir sözünüze itiraz edeceğim, daha doğrusu itiraz değil de karşıt söylem. Başka türlü oldu değil, orada ben gene ilk fikrime döneceğim. Yani iyi tanımlanamaması olayı var. Şimdi o dediğiniz ilerlemeler sonucu, değişimler sonucu birey zaten kendisini eskisi gibi tanımlayamazdı. Eskisi gibi tanımlasa, sahte olurdu bu. Ama birey bütün bu değişimlerin, ani değişimlerin, hızlı tempolu değişimlerin verdiği o güvensizlik atmosferinde sarılacak dal olarak çoğu kez kendini eskisi gibi tanımlama yolunu seçti, fakat bu, sahteydi ve orada bir yabancılaşmanın aşıldığı noktalarda neyi görüyordu? Yaşadığı –Gombrich'in dediği gibi– çevre koşullarını iyi tanımlayabilen yabancılaşmadan kurtulabiliyor, yoksa o koşulları tanımlayamayanın yabancılaşması sürüyor.

İZLEYİCİ- Camus'den örnek verdiğinizde, kişi kendisiyle, dediniz, yabancılaşma o noktada başlamıyor mu?

A.C.- Başlıyor ve o noktada bitiyor. Şöyle bir şey: Yabancılaşma o noktada başlıyor, çünkü o güne kadar hiç ortaya çıkmamış bir sorgulama, yani kişinin herşeyi kendisinden, yani kendi sorumluluğundan beklemesi. Bu tabii bir yabancılaşmanın, hatta parça-

lanmanın başlangıcı, ama bunun gerekliliğini görüp, o gerçeğe göre hareket edebildiği, o kadar gerçekçi olabildiği anda da yabancılaşma bitiyor.

O.K.- Yalan söyleyememek gibi bir şey bu.

A.C.- Evet. Yalan söyleyemediği anda artık yabancılaşması bitecek.

İZLEYİCİ- Çevresel olayların insanlar üzerinde etkisi olmuyor mu?

A.C.- Oluyor tabii, ama o çevresel olayları değerlendirme biçimi çok önemli. Yani çok şık düşünebiliriz; kadere mi bağlıyor, ona göre farklı olacaktır, başka koşullara mı bağlıyor, başka kaynaklara mı bağlıyor, ona göre farklı olacaktır.

İZLEYİCİ- Camus'den örnek verdiğinize göre, savaş sonrası bir olgu var ortada, o neye bağlayacak?

A.C.- Orada çok net, yani Camus açısından çok net, çünkü bu soruların savaş sonrası ortaya çıkmasının nedeni, insanlığın o zamana kadar yapay bir biçimde bağlı olduğu pek çok ölçütün iki savaşın ardından artık geçerli olmadığmm ortaya çıkması, yani ideoloji "biz" der, sanat "ben" der, gerçek sanat "ben" der. İki dünya savaşından önce insana kendi kendisini, başka bir deyişle ben kimim sorusunu sağlayabilecek bir sürü kaynak sunulmuştu; din, ideoloji, v.s. ve denilmişti ki "Bu değerlere inanırsan, mutlu olursun." İki dünya savaşı ve özellikle İkinci Dünya Savaşı, bütün bu değerlerin hiçbirine güvenilemeyeceğini ortaya koydu.

İZLEYİCİ- O dönemden sonra başka bir ideoloji ortaya çıktı.

A.C.- Tabii, ama zaten insan her dönem kendini, tanımlamak durumunda. Ama burada önemli olan şu: İnsan artık sonuçta kendi aklı ile ben kimim sorusuna, koşulları göz önünde tutarak yanıt verebildiği ölçüde, bu yabancılaşmadan kurtulabiliyor.

İZLEYİCİ- Hep bireyselleştiriyorsunuz.

A.C.- Ama yabancılaşan birey, yoplum yabancılaşmıyor ki! Birey yabancılaşıyor; sonuçta yabancılaşan bireylerden oluşan bir toplum da yabancılaşmaya kayıyor, ama burada zorunlu birey üzerine gitmek, çünkü yabancılaşan, sonuçta birey.

M.E.- Efendim, sanatta klasik mi modern mi konusunu hazırlop doğrular sunmadan, biz de biraz modern olmaya çalışarak, açık bıraktık. Kafamıza birtakım sorular takıldı; bu konuşmalardan sonra bunlara cevap arayacaksak, sanırım bu panel de amacına ulaşmış olacak. Bizleri dinlediğiniz için, önce sizlere, daha sonra konuşmacılara teşekkür ederim.

kitap tasarımı

kitabı tasarlasak da mı yazsak, yazsak da mı tasarlasak?

21 Haziran 1994

YÖNETEN: DİLEK BEKTAŞ

KONUŞMACILAR: ENİS BATUR, FERİT EDGÜ, MEHMET ULUSEL, HAKKI MISIRLIOĞLU

Dilek Bektaş- İyi akşamlar. Bu akşamki toplantımızın konusu "Kitap Tasarımı". Alt başlıkta da, "Kitabı tasarlasak da mı yazsak, yazsak da mı tasarlasak" sözleri yer alıyor. Geçtiğimiz günlerde Bülent Erkmen'in tasarladığı bir şiir kitabı için Memet Fuat'ın tazdığı eleştiri ve Bülent Erkmen'in kitap tasarımı ve tasarladığı kitap konusundaki görüşlerini ortaya koyduğu cevap nitelikli yazı, kitap tasarımı konusunu bir toplantıda ele almamıza neden oldu. Şimdi konuyu tartışmak üzere, ilk sözü yayıncı ve yazar Sayın Enis Batur'a veriyorum.

Enis Batur- Tasarım sanatçıları belki alınacaklar ama, benim çıkış noktam belli, bu tartışmada: Bir yazar, kitabını zaten tasarlar, diyorum. Şüphesiz tasarımcınınkiyle çatışmayan bir "kurma" biçimi yazarın kafasmda zaten oluşur. Bunun ideal örneklerinden, bir çok örneği var, bir tanesini yanımda getirdim. Bu Raymond Queneau'nun, *Yüzbin Milyar Şiir* adlı kitabı. Şimdi, bu bir fikirden çıkmış. Zaten açıklıyor da yazarı, şairi. Gerçekten de bu sayıda şiiri barındıran bir kitap yazma tasarısından yola çıkıyor. Bütünüyle yazınsal bir tasarı değil, aynı zamanda Queneau matematikle çok yakından ilgilenen bir yazardı. Bu iki yanını buluşturan bir fikir var başlangıçta, sone formundan hareket ederek nasıl bir kitabın içine yüzbin milyar şiir sığdırabilirimin çözümünü aramış. Bunun için yüzbin milyar sayfa üretmek herhalde mümkün olmazdı. Başka bir çözüm olması gerekir diye bir matematikçi tanıdığıyla oturup düşünmüşler. Yapılması gerekenin, yazılması gerekenin sunumunu da içeren bir tasarı bu, ister istemez. Şöyle bir çözüm bulmuşlar: Bu birinci sone, bunu kaldırdığımız zaman ikinci sone, bunu kaldırdığımız zaman üçüncü, bütün satırlarla oluşturulabilecek bütün varyantları yaklaşık olarak, hatta biraz fazlası var, bu sayıyı oluşturuyor. Şimdi böyle bir metnin fikir babası, bunu kaleme alacak kişi, ister istemez bu fikir ilk aklına geldiğinde, bunun biçimsel karşılığının da ne olduğunu düşünmek zorunda, en azından pratik nedenlerle düşünmek zorunda. "Acaba yüzbin milyar sayfalık bir şiir kitabı yazarsam basılabilir mi?" diye, en azından düşünmek zorunda. Bunu sadece bir fikir olarak burada yaptığını anlatması hoş bir çözüm değil. Bunu göstermesi gerekir. Göstermesinin yolunu met-

ni yazmadan önce, metni yazarken, metni yazıp bitirdikten sonra arayabilir. Nasıl arayabilir? Belki bir tasarımcıyla birlikte çalışarak arayabilir, belki bir matematikçi - tasarımcı - yazar üçgeni kurarak arayabilir. Ama ne olursa olsun, yazar bu metni kurarken kendi kafasında bir tasarım kaygısı zaten vardır. Bütün yazarlarda var mıdır? Hayır, olmadığını biliyoruz, çünkü bir yazınsal metin her zaman çok oynak bir yapıya, biçime sahip olmayabilir. Son derece düzayak, standart bir biçimi olabilir. Manüskri'den basılı kitap aşamasına geçildikten sonra oluşturulmuş, belki de kağıt endüstrisinin karar verdiği, belki de gerekirliklerin zorunlu olarak ortaya çıkarttığı kitap formatları vardır.

İşte *in quatro* diye bir deyim vardır örneğin, belli bir kağıt kesiminden elde edilen kitap boyutunu gösterir. Diyelim, çok gerilere gitmeye gerek yok ama, 18. yüzyılın, 19. yüzyılın yazarı oturup bir metin kurmaya başladığı zaman, metni kitaplaştığında ne gibi bir sonuç alacağını iyi kötü biliyordu. Balzac farklı bir boyut düşünmüyordu, çünkü böyle bir şeyin gerçekleşmeyeceğini biliyordu. Bunu, benim gördüğüm kadarıyla, Batı'da ilk düşünmüş insanlardan biri Mallarmé'dir. O da 19. yüzyılın en son yıllarında ünlü şiiri, "Bir Zar Atımı"nı yazarken, belki yazmadan önce başlayan bir süreç içinde, gene o günün matbaa şartları, o günün tipografisinin verdiği imkânlar ile metnini kurma ve sunma biçimi arasında ciddi bir paralellik kurarak o metni inşa etmiştir. Daha doğrusu, bunların var olduğunu bildiği için en azından beyaz kağıt üzerinde el yazısıyla, bunlara karşılık olabileceğini bildiği irilikler, ufaklıklar saptayıp, beyazı kullanmak gibi yan faktörleri de hesaba katmıştır. Ondan önceki yıllarda, yazarlık oldukça eski bir meslek, bu tür kaygılar yoktu, daha çok kalıp formatın içine sıkışma kaygısı vardı. Bu format giderek belirli standartlar oluşturdu yeryüzünde. Modern çağda da bu standartların belki sayıca arttığını, ama gene de kullanıldığını görüyoruz. Dolayısıyla, pek çok yazarın kitaplarını elyazısıyla ya da makineyle yazdıklarını herhangi bir standart kitap örneği verebilir misin oradan, yerli kâğıdı kesimlerine örnek gösterebileceğimiz?

Mehmet Ulusel- Eski var.

E.B.- Eski, yeni farketmez, işte Varlık Yayınları buna iyi bir örnektir. Türkiye'de pek çok yazar kitabını yazdığı sırada, ya bu formatla, ya biraz daha iri bir formatla, kağıt kesiminin gerektirdiği bir kaba kalıpla karşıkarşıya olduğunu biliyordu. "Biçim mi önemli, içerik mi" tartışmalarına dönecek değilim. Bir zamanlar Türk edebiyatında çok modaydı bu; yalnızca içeriğin önemli olduğu, bi-

çimin verili bir biçim olduğu, dolayısıyla bunun içine sığacak biçimde yazıların yazılması gerektiği görüşü egemendi. Pek çok romancımız, hiçbir zaman tasarım tasası duymaksızın kitaplarını yazmıştır. Örneğin Fakir Baykurt'u ele alalım; Fakir Baykurt bir roman yazdığı zaman, metninin sunumu açısından, tabii ki kapak tasası, kapağın estetiği, kendi fotoğrafının kullanılıp kullanılamayacağı gibi, şimdi daha ikinci bir planda bırakmak istediğim bazı konular dışında, daktilosundaki metnin bu kalıba yaklaşık olarak uyacağını düşünerek üretiyordu. Sonra sonra yazarların ifade alanları çerçevesinde geliştirmek istedikleri yenilikler, onlarla yapıtlarına katmak istedikleri boyutların karşılığı olabilecek teknolojik verilerin gündeme girmesi sorunu ortaya çıktı. O zaman yazarlarla tasarımcının arasında daha dolaysız bir direkt ilişki, bir diyalog başladı. O zaman yazarın tasarımcı yanı da ortaya çıktı. Bir kitabı yazarken, bir ön tasarımcı olarak metninin nasıl biçim alacağına değin düşünceleri gelişmeye başladı. Kendi metinlerimden birini örnek vermek istiyorum, buradan da belki bir ikinci aşamaya geçebiliriz diye düşünüyorum. Ben oldukça genç yaşımda, Ferit Edgü'nün sonradan yayıncısı olduğu bir kitap yazdım: *Ayna*. Bu kitabı yazarken, daha işin başında, bu konu üzerinde farklı iki söz söylemek istediğimi gördüm. Bir, daha geleneksel olarak resim sanatında *Ayna*'nın varlığı üzerine bir yaklaşım. Bir de *Ayna*'nın bir metafizik obje olarak bende uyandırdığı izlenimleri, daha öznel izlenimleri yazmak. Bunları aynı metnin içinde karmak istemedim. Bir süre işin içinden çıkamadım. İki ayrı kitap mı yazmalıyım, iki ayrı metin mi kurmalıyım? Derken, sonunda düpedüz objenin bana verdiği fikir, çok büyük bir buluş filan da değil, bir çok yazarda görülmüş bir şey, metni tıpkı bir ayna gibi kurayım dedim. Bir tarafa metnin birini, öbürüne de bir başkasını yazayım. Dolayısıyla, kitabın tasarımına ilişkin, yazılma anından başlayarak bu fikir bende gelişti. Nitekim de öyle ilerledim. Bu tarafa bir metni, berikine bir başka metni koydum, eşit büyüklükte olmadıkları için de metinler, birinde beyazları ve resimleri kullanabiliriz diye düşündüm ama, bunlar benim tabii metni çatarken oluşturduğum düşüncelerdi. Ortaya manüskri çıktığında bu konularda büyük tecrübem yoktu. Bereket işten anlayan, işin bu yönüyle çok ilgilenen bir insanın eline, Ferit Edgü'nün eline düştü kitabım. Çünkü o dönemde zaten öyle bir kitabı basmayı kimse düşünemezdi, o ayrı, ama onun da ötesinde bunun esbab-ı mucibesini anlayacak yayıncı da yoktu. "Ne gereği var böyle bir şey yapmanın, bunları içiçe yerleştirelim," gibi yaklaşımlarla karşılaşabilirdim. Dolayısıyla, orada diyalog sorunu ya-

şanmadı. Kitabın tasarımıyla ilgilenen Aydın Erkmen de aynı kafa yapısına sahip bir insandı.

Böyle bir üçlü diyaloğun ortasında o kitap oluştu. Şimdi bu metin bugün yeniden basılması gerektiğinde sözgelimi, şöyle bir sorun çıkartabilir mi? Bir tasarımcı, birlikte çalışacağım bir tasarımcı ya da benim bu metni verdiğim yayıncının birlikte çalışacağı bir tasarımcı çıkıp şunu diyemez mi? "Madem ki böyle bir yansıma mantığı var, metnin birini sola birini sağa koyacağınıza birini üste birini alta koymak aynı çözümü karşılamaz mı?" Biri üstten akar sayfalar gittikçe, biri de alttan akar. Benim yazar olarak kendi metnimin tasarrufu çerçevesinde hemen bir itirazım olur. Her yazar böyle değildir dedim başta, bir çok yazar da kendi metninin tasarımı konusunda ciddi fikirlere sahip olduğunu düşünür en azından. Benim hemen buna bir itirazım olurdu. Evet, bu bir yansıma biçimidir. Doğru; üstte, altta, ha böyle olmuş ha öyle ama, ben başka metinlerimde üst/alt bölünmeyi zaten öngördüm. Ama, farklı bir mantıkla öngördüm; orada gövde-gölge ilişkisi kurmaya çalışıyordum iki metin arasında. Burada halbuki bir yansıma olayı var. Dolayısıyla ben "yanyana gelmelerini tercih ediyorum" demek durumundayım. Şimdi burada benim mi sözüm geçerli olacak, tasarımcının sözü mü geçerli olacak sorunu doğuyor. Mantıklı olarak akıl yürütürsek, herhalde son sözün yazarın olması gerekir.

"Kendi metninin en iyi sunuluş biçimine en iyi kendisi karar verse gerektir" diye düşünmeliyiz. Belki bir tasarımcı çıkıp "bu yazar kitabını tasarlarken mantıklı tasarlamıyor" diye bir yazı yazabilir, bir eleştiri getirebilir. Buna hiçbir itirazım yok, belki ben de ona karşı çıkabilirim. Ama metnimi bu şekilde kurup yayıncıya teslim ettikten sonra, benim onayım olmadan bir tasarımcı bunu demin söylediğim biçimde ters çevirirse buna itirazım olur. Çünkü benim metnimin içeriğine bir müdahaledir bu. Bu biçimsel kuruluş onun içeriğinin bir parçası zaten, oradaki harflerin yanyana kurdukları anlamlardan bağımsız bir anlam birimi değil bu. Peki ya ben ölmüşsem ne olacak? Çünkü bir gün öleceğim. Bu metni birisi eline alacak ve belki yorum getirmek isteyecek. O zaman ne olacak? Sanıyorum tartışma, Dilek Bektaş'ın sözünü ettiği tartışma biraz da bundan harekete geçerek ortaya çıktı. Çünkü sözkonusu tartışma ölmüş bir yazarın metni üzerinde yapıldığı için açıldı. Yaşayan bir yazar olsaydı, büyük bir ihtimalle Memet Fuat da çıkıp "bir şey" diyemiyecekti, ya da en azından o yazara belki telefon edecekti. "Sen benimle oturup konuştuğunda böyle dememiştin, fikir mi değiştirdin?" diye soracaktı. Olabilir de, çünkü bir yazar bir tasarımcı tara-

fından ikna edilebilir, ama yaşıyorsa ikna edilebilir. Şimdi o tartışmanın doğruluğu-eğriliği üzerinde bir şey söyleyecek değilim, ama bir yazar olarak kendi metnimin tasarım sürecine ilişkin kaygılar taşıyan biriyim. Benden sonra, ortaya koymuş olduğum metinlerin farklı kullanımlarına ilişkin soru işaretlerini de şimdiden taşıyorum. Bunlar çok katı soru işaretleri değil. Şöyle diyebilirim, ben açık bir insanım temelde. Bir çok şeyin yapılabileceğini düşünüyorum. Ama bir yandan benim verdiğim formatın kullanıldığı bir versiyonun yaşaması gerek ki, onun dışında bütün değişkenlikler ortaya koyulabilsin. Diyelim ben Raymond Queneau'yum ve bu kitabı sağlığımda böyle yayınlamışım. Böyle derken, ille bu boyutu kastetmiyorum. Şu içerik düzenlemesini kastediyorum. Bu bir fonksiyon çünkü. Yazarın metninin okunmasına ilişkin fonksiyonda belirleyici bir ağırlığı var. Bütün mantığını kuruyor. Ama daha küçük bir formatla olmuş, o ayrı. Bu tartışmaya açık, yayıncı da bu konularda söz sahibi oluyor zaten. Yazarı ve tasarımcıyı aşıyor yayıncı, çünkü eninde sonunda işin sermayesini koyan kişi o. Yazar sağsa, yazarla da konuşuyor. "Ben bunu bu boyutta basamam. Çünkü bu boyutta Türkiye'de kâğıt üretilmiyor bir, ikincisi varsayalım ki üretiliyor, pahalı olacak." Doğru bir çözüm değil, okurunun eline ulaşmayacak" gibi açıklamalarla yazarı ikna edebilir. Onun da söz hakkının olduğu bir durumdur. Sonuç olarak bir uzlaşma noktasına bizi sürükler bu. Yazarın yayıncısıyla ve aradaki köprü görevini üstlenen, kitabın oluşmasını sağlayacak tasarımcıyla bir uzlaşma arayışını gerektirir. Benim kafamdaki soru işaretleri, kaygılar, düşünceler, kararlılıklar, kararsızlıklar böyle özetlenebilir. İkinci bir turda gelişmelere göre ekleyeceklerim olacak.

D.B.- Evet, Enis Batur'un bir yazar olarak tasarımcıdan beklediklerini dinledikten sonra, bir tasarımcı olarak Mehmet Ulusel'in bu konudaki fikirlerini almak istiyorum.

M.U.- Bir kere şimdi ben, öncelikle kendi söyleyeceklerime birtakım laflar boşta kalmasın "neyi kastettiğim belli olsun" diye, (yoksa bu konuda ahkâm kesmek için değil), kitaptan ne anladığımı söyleyeyim. Kitap, içinde yer alması öngörülmüş bilgi, belge, resim ve benzeri şeyleri taşıyan, taşıması beklenen "strüktür"dür. Bu strüktür ne için gerekli? İçeriği taşıması için gerekli. Bu tabii strüktürden kastım, artık bu çağda kitapların böyle olması gerekmiyor. Kâğıda basılması, bilmem ne gerekmiyor. Kitaplar elektronik ortamlarda oluşturulabilir, CD ROM'lar halinde ortaya çıkartılabilir. Zaten şu anda bir çok yayınevi kitapları elektronik bir ortamda hazırlıyor ve o orijinal elektronik ortamda saklanıyor. Ve o

elektronik ortamlarda sık sık o orijinaller kayboluyor. Aynısı bir daha yapılmak zorunda kalınıyor. Ama bunlar aşılacak sorunlar. Gene bu strüktürden beklenen şeylerden bence en önemlisi, yazarın kastettiği şeyi, anlatmak istediği şeyi, yanlış anlamaya yol açmayacak bir şekilde o strüktürün içine yerleştirmek. Tabii bu, okuyucuyu ve iletişimin gereklerini de göz önünde tutularak yapılması gereken bir şey. Bu anlamda içeriği taşımaya ve bunun doğru biçimde okuyucuya aktarılma işlevinin yerine getirilmesi için inşa edilen bir kitabın, yazarın ve/veya içeriğin dayatmadığı, gerektirmediği her türlü grafik süsleme, zorlama ve uyum bence gereksizdir, kitabı zedeler.

Buradan çıkarak, devam etmek gerekiyor. Kitap kimindir?

Sonuç olarak, kim esas sahibi bunun? Tabii öncelikle yazarm, manüskri yayıncılığa, varsa tasarımcıya iletildikten, arada mevcut problemler varsa bunlar aşıldıktan sonra da o kitap okuyucunun olmak zorunda. Bu arada insanlar, yani editörler, yayıncı, efendim tasarımcı v.s. bir sürü insan giriyor bu işin içine. Bunların aslında hiç biri o kitabın üretilmesi ve onun okuyucuya ulaştırılması dışında o kitapla ilgili bir hakka sahip değildir. Ve bu anlamda, bu arada saydığım insan türlerinin herhangi kitabın kendisi, o nesne, o strüktür üstünde bir iktidarı yoktur ve bunu da yapmamalıdır.

Sonra benim için, tasarımcı açısmdan yazar (aslında bunu Enis bir miktar söyledi ama), yazar türleri diye böyle kafamdan geçen şeyler var.

Bunların birincisi Enis'in az önce kendini tanımladığı türden yazar, yani kitabını yazarken onun kitap olarak tasarımını da yapan, bunun uygulamasmı, öyle yayınlanmasını isteyen, bekleyen ve denetleyen bir yazar türü. Yani sonuçta ortaya çıkan şeyin "a, öyle olmamıştı da, böyle değil de" diye tartışacak türden bir insan, yazar türü değil bu.

İkincisi, bu biraz çağdaş elektronik ortamların artık herkesin rahatça kullanabilmesi sayesinde ortaya çıkan bir şey. Çok fazla örnek verilemez belki bu anlamda ama, gene de var. En azından benim tanıdığım bir tane var. Kitabını yazan, tasarlayan, kitabın tasarımını yapan, bu tasarımı uygulayan, yayma hazırlama sürecine doğrudan katılan, içinde bulunan ve sonucu denetleyen yazar. Bu tabii birtakım grafik nosyonları edinmiş olması gerekiyor, ya da bir yandan grafiker olması gerekiyor. O ortamları bilmesi gerekiyor. Kağıdı bilmesi falan filan. Bütün bunları bilip, bunu yapan insan. Eğer, yani çok gerekirse bu türden kitapların örnekleri de var burada.

Üçüncü yazar türü, -ki yaygın bir yazar türü bence- kitabını yazan, bir tasarımcı tarafından ve çoğu zaman o tasarımcıyla birlikte o kitap üstünde çalışmak isteyen, (bu bahsettiğim, ama artık bugünlerde ortaya çıkan bir yazar türü) ve bunun öylece yayınlanmasını isteyen, yani tamamen elinden çıkıp gitmesine gönlü razı olmayan, ama tasarımı ile ilgili de kafasında çok net şeyler olmayan bir yazar türü.

Sonra en yaygın yazar türü geliyor. Tarihte de bugün de hâlâ devam ediyor. Kitabını yazan ve yayınlanmasını, tabii doğru dürüst yayınlanmasını bekleyen, ama bunu tümüyle yayınevi ve tasarımcıya bırakan bir yazar türü. Bu yazarlarda en yaygın görülen şeylerden biri de kitap çıktıktan sonra beğenmemek, bir de kapak sırasında hep o kapağa karışma eğilimi vardır bu yazarlarda.

Son olarak -en tehlikeli- tasarımcıyı tehlikeli sulara sokan yazar türü, ölü yazarlar. Yayınevlerinin de en sevdiği yazar türü tabii bu. Bu ölü yazarların içinde daha da tehlikeli bir yazar türü var ki, o da sağlığında kitabı, manüskrisi üstünde yayınlanmasıyla ilgili herhangi bir not olmaksızın ölmüş olan yazarlar. Bu hem tasarımcı için, hem yazar için, hem de okuyucu için aslında son derece tehlikeli bir yer. Çünkü orada yapılacak işlem tasarımcı açısından son derece kritiktir. Tümüyle metni, içeriğini, orda anlatılmak istenileni zedeleyebilir yapılacak her şey. Onun için bence, zaten genel olarak başta kitabı tanımlarken söylediğim şeylerle bağlantılı olarak, hiçbir tasarımcı bu türden bir manüskriyle karşılaştığında, o kitabın en rahat biçiminde okunacak şekli dışında herhangi bir müdahaleye gitmemelidir. Hatta giderek o kitabın kapağı ile ilgili de söylüyorum bunu. Kapağında da fazla bir numara yapmamaya bir parça dikkat etmelidir. Çünkü orada artık, kimseye ait olmayan, artık yazarına da ait olmayan (hayatta olmadığı için), ama sonuçta, kitap yayınlandığında okuyucuya ait olacak bir metinle ilgili bir işlem yapılmaktadır. Ve doğrusu orada tasarımcının da, yayıncının da, editörlerinin de, redaktörlerinin de, düzeltmenlerinin de son derece soğukkanlı ve son derece dikkatli davranmaları gerekli diye düşünüyorum. Şimdilik benim de söyleyeceklerim bu kadar. Tasarımcı ne yapmalı ne yapmamalı konusunda söyleyebileceğim, söyleyeceğim şeyler var. Gene konuşmanın gidişine göre, ya da ikinci turda bunları aktarırım.

D.B.- Evet, Sayın Ferit Edgü sizin bu konudaki görüşleriniz.

Ferit Edgü- İlkin bir şaşkınlığımı dile getirmek istiyorum. Buraya bir-iki kez geldim konuşmacı olarak, bir yazar yahut ozan konusunda bir toplantı bir söyleşi yapıldığında, bugünkü kalabalığın

ancak üçte birini gördüm burada. Salonun böylesine dopdolu olduğunu ilk kez görüyorum. Demek, kitabın özü değil, kitabın şekli ilgilendiriyor sizleri. Böylece bu saptamayı yapmış oluyorum. Doğrusunu isterseniz bugün on oniki kişiyle burada karşı karşıya kalacağımı sanıyordum. Çünkü çok teknik bir konu bugün üstünde konuştuğumuz. Değineceğim ikinci nokta bugünkü panelin konusunun talihsiz bir başlığının oluşu. "Kitap Tasarımı", bu iki sözcük kanımca yeterliydi. Bu başlığın altında, "kitabı yazsak da mı tasarlasak, tasarlasak da mı yazsak" gibi bir tekerlemenin doğrusu pek ciddi olduğu kanısında değilim. İlkin bir yazar olarak algılıyorum bu soruyu. Buradaki biz, kimiz? Kitabı yazıp da tasarlayacak olan biz yazarlar mıyız? Yoksa, gene biz yazarlar mı tasarlayıp yazacağız kitabı? Kitap, önünde sonunda tasarlanan bir şeydir. Ama burada bir anlam kayışı var. Bu kitabı tasarlamakla yazılmış olan bir kitabı tasarımcıya verip onun tasarımmı da "tasarlamak" sözcüğüyle karşılamak, kendi içinde bir yanlışlığı dile getiriyor. Kitap elbette tasarlanır, yazılır, sonra da yayımcıya verilir. Yayımcıya kitabı verirken (Enis Batur arkadaşımın dile getirdiği türde örnekleri Türkiye'de yok denecek kadar az, Batı'da da pek fazla olmayan deneysel türde yazı metinleri hariç) yayımcı ile yazar arasında böylesi bir diyalog söz konusu değildir. Kitap yazılır. Yazarın işi orada bitmiştir. Benim gönlümde yatan aslan, yazdığım kitabm 12 ya da 14 punto, *sorbon* denilen karekterle dizilmesi, tok, dokulu bir kağıda basılması, çok sevdiğim bir ressam tarafından resimlendirilmesi, ama kapağında renkli bir resmin, hele hele bir fotoğrafm olmasıdır. Ama yazarın gönlünde yatan aslanla, yayımcının amaçları her zaman çakışmaz. Burada hem yazar hem yayımcı olarak konuşuyorum. Hatta tasarımcı olarak da diyebilirim.

Tasarımcı olmadığım halde. Çünkü bugüne değin yayımladığım yüzlerce kitabın büyük bir çoğunluğunun tasarımını da ben yaptım. Ama bir kitabımı Türkiye'de ya da yurtdışında bir yayınevine verdiğimde, onun nasıl yayımlanacağını ben bilemem. Diyelim ki Can Yayınları'na verdim. Can Yayınları'na verdiğimde ben kitabımın nasıl yayınlanacağını, boyutlarını, kağıdını, cildini, puntosunu, sayfa düzenini biliyorum. Olsa olsa Erdal Öz, bana kapağında nasıl bir resim görmek istediğimi sorabilir. Sormayabilir de. Çünkü yayınevini yönetmektedir. Kitap yazmak nasıl benim işimse, yayımlamak da onun işidir. Onun işine burnumu sokmam. Tıpkı yayımcının benim işime burnunu sokmasına izin vermemem gibi. Eğer bir roman yazıyorsam, şiir yazıyorsam ve bunlar özellikle tasarımla ilgili çözülmesi gerekli sorunlar içermiyorsa teknik açı-

dan yayımcıyla benim konuşmamı gerektiren herhangi bir husus yoktur. Bugüne değin bu tür bir iki kitabın dışında, yayınladığım yazarlarla, şairlerle karşı karşıya gelmedim. Benim yayımcılarım da bu konularda benden bir görüş almadılar. Ama az önce belirttiğim gibi, sözü edilen Queneau örneği, çünkü o, bu sonnetleri yazarken nasıl yayımlanacağını düşünmüş ise durum değişir. Düşündüğü aslında esin kaynağıdır. Çok uzaklara gitmeye gerek yok, hepimizin çocukken aldığımız birçok kitapta sayfaları çevirdiğimizde, ördeğin kafasının horoza, bir sayfa daha çevirdiğimiz zaman insana, bir sayfa daha çevirdiğimiz zaman çocuğa dönüşmesi, dekupy tekniğiyle oluşturulmuş bir kitaptır Enis Batur'un andığı kitap. Madem ki örneklerden sözediyorum, o kitap, yazarın tüm yapıtları hiç de böyle dekupe edilmeden yayınlanmıştır. Pleiae dizisindeki kitaptan sözediyorum. İmdi bununla, tasarımcıyla yazarı karşı karşıya mı getiriyorum? Tam tersine, eğer ben bir kitabımı yayımcı ya da yazar olarak bir tasarımcıya vermek zorunluluğunu duyduğumda, sıradışı bir kitap tasarlamışım demektir. Bu kitap bir cep kitabı değildir, bir dizi kitabı değildir, bambaşka bir kitaptır. Bu durumda yaratıcı gücüne güvendiğim bir grafik sanatçısına, bir tasarımcıya "Sen yaratıcılığını bu kitabın ortaya çıkmasına katkıda bulunmak için kullanır mısın?" sorusuyla giderim. Eğer buluşma mutlu bir şekilde sonuçlanırsa, ortaya çıkan kitap, "o baskı içinde tek" diyebileceğim kitaptır. Az sayıda, kitap meraklıları için basılır, numaralanır. Biraz önce Enis Batur arkadaşımın gösterdiği kitap bunlardan biridir. Şimdi ben size başkalarını göstereceğim. Örnekler vererek konuşmak, işi her zaman kolaylaştırır. (Bu örneklere geçmeden önce hemen söyleyeyim ki; bu konuşmanın, bu panelin konusunun Bülent Erkmen'in bir tasarımı dolayısıyla Memet Fuat'ın yazdığı yazı ve onun çevresinde oluşan tartışmadan kaynaklandığını bilseydim, hiç kuşkusuz bu toplantıya katılmazdım. Çünkü Memet Fuat'ın katılmadığı bir panelde onun görüşlerine karşı çıkmak, onun yanlışlarını göstermek benim için pek doğru olmayan bir anlayıştır.) Şimdi yanımda getirdiğim birkaç kitaptan gelişigüzel seçiyorum. Bu kitap çok önemli bir Fransız yazarın George Bataille'ın *L'mort* adlı bir kitabı, "ölü" diye çevirebileceğimiz bir kitabı. Bu kitap Fransa'da bir zamanlar *avant-garde* bir yayınevi olan ve bütün *avant-garde* yayınevleri gibi de batmış bulunan, Jean Jacque Pauvert tarafından yayımlandı. Biz edebiyatçıların, kütüphanelerin "cehennem rafları" diye adlandırdığımız raflarına ait erotik bir kitap. Jean Jacque Pauvert bu kitabı yayınlarken, bir kutunun içine koymuş. Gördüğünüz gibi siyah, ölünün rengi bir kutunun

içine koymuş. Kutudan çıkartıyorsunuz kitabı ve kitap beyazlıkla başlıyor. Bir ölüm ilanının siyah çerçevesi içinde sol sayfa, çift sayfalar boş. Metin yalnızca sağ sayfalarda. Sayfalar gördüğünüz gibi yapışık, arkalarında bir şey yok. Bu böyle bir metin, böyle bir kitap. Bu metni bir cep kitabı olarak okuduğumda onu çok farklı algılamayacağımı söyleyebilirim. Tabii çok az sayıda basılmış. Aynı yazarın, gene erotik yapıtlarından biri, bu kez ölüme değil de daha çok yaşama dönük, onun için kitabı pembe bir kutuda sunmuş yayıncı. *Gözün Öyküsü* diye bir kitap. Burada bir önceki örnekte gördüğümüz çift sayfalar, siyah çerçeve v.s. hiçbir şey söz konusu değil. İki kitabı birleştiren, ikisinin de birer kutu içinde sunulması ve kutunun önünde, ardında, yanında, hiçbir tarafında yazarın adının, kitabın adının, yayınevinin adının bulunmayışı. Bu kitabı siz bileceksiniz. Kitapçının rafında görmeyeceksiniz, gidip kendiniz alacaksınız. Bir süprizle karşılaşmanız söz konusu değil. Elimdeki gene erotik bir kitap. Tüm güzel kitapların erotik olduğunu sanmayın. Bu kitabı yakından görmenizi isterim. Gerçek anlamda bir, nesne-kitap bu. Vidle Dolidama'nın *Gelecekteki Havva* diye çevirebileceğimiz bir kitabı. Bu kitabı gerçekleştiren tasarıncı yazarın erotizmini taş rengi kadife kaplı bir ciltle vermek istemiş. Kapağı açtığınızda, bir radyoloji filminden esinlenerek gerçekleştirilmiş bir kadının anatomisi, böyle sayfa sayfa açılan filimlerle veriyor. Sonra, metinde yer alan bir bölümü bir gazete sayfası olarak görüyoruz. Bir başka kitap, bu kez erotik değil. "Ah, Tanrım! bu ne sıcaklık" anlamına gelen, bir Japon şiiri çevirisi. Ortaçağ Japon şiiri. Gördüğünüz gibi burada, çok el işine, zanaata dönük bir ciltleme söz konusu. Bizde Osmanlı'da da vardır bu tür cilt. Çok az sayıda basıldığı için gerçekleştirilebiliyorlar bu tür el işi ciltleri. Kitabı açtığınızda yukarıda Japoncası, altta da Fransızcasını görüyorsunuz. Japonca bilmenize gerek yok. Japon yazısı görsel bir yazı. Bu kadar örnek yeter. Şimdi izin verirseniz bir kendi deneyimimden sözedeyim. 1970'lerin ortalarına doğru Ada Yayınları'nı kurduğumda, dostum Orhan Duru ile birlikte Ankara'daki askerlik günlerimde, bitmeyen geceleri geçirmek için Ginsberg ve Ferlinghetti'den yapmış olduğumuz çevirileri, kitaplaştırmak istedim. Birkaçı dergilerde yayınlanmıştı. O sıralar, Ada Yayınları'nda birbirine benzemez kitaplar yayımlıyorduk. Her kitabın kapağı ve sayfa düzeni ayrı kitaplardı. Ama, bu şiirleri kitaplaştırırken bizim kitaplarını boyutlarına Ginsberg'in şiirlerinin sığmayacağını düşündüm. İki yol vardı. Kitabın boyutunu büyütmek. Ama ne kadar büyültürsem büyülteyim, gene de sığmayacağını düşünüyordum. Bunun üzerine, o za-

manki olanaklarımız bazı çılgınlıklara izin veriyordu, bu şiirleri bir albüm boyutunda yayınlamaya karar verdim. Çünkü hem şiirler çok uzundu, hem dizeler. Bizim eski fermanlar gibi rulo olarak basmak belki daha doğru olacaktı. Ama artık o kadarını göze alamadım. Kitap (Amerika) hiçbir tepkiyle karşılaşmadı, ama alıcı da bulmadı. Alıcı bulmamasının nedeni, kitapçılar raflarına koyamıyorlardı. Çünkü onların rafları, bu büyüklükteki kitaplar için değildi.

Tasarımcıya başvuran yazar, onunla işbirliğine hazır, onun önerilerine ihtiyaç duyan biridir. Bir romanın, bir şiirin kendi içinde özel olarak bir tasarım istemeyen bir romanın, bir şiirin, bir öykünün, tasarımcıya ihtiyacı yoktur. Kendimden bir örnek vereceğim. Romanlarım, öykülerim için hiçbir tasarımcıya başvurmadım. Ama başvurduğum kitaplarım olmadı değil.

Örneğin elimdeki kitap (Kitap ve Ressamın Öyküsü) iki metinden oluşuyor. Roman değil, öykü değil, bu iki metin bir kitapta ve Bülent Erkmen dostuma başvurdum. Bülent Erkmen'e başvurduktan sonra bunun kapağı nasıl olacak, bunun kağıdı nasıl olacak, metin kaç punto olacak diye sormadım. Çünkü elindeki metin yeterince konuşuyordu. Bir kitap içinde gerçekleştireceğine inanıyordum. Az evvel size Bataille'ın *Ölü* adlı kitabını gösterirken o ondüle dediğimiz sayfayı, yani arkası boş sayfayı Bülent Erkmen dostum görmemişti. Bana bu kitabın maketiyle geldiğinde, aynı şeyi yaptığını gördüm. Çok kısa iki metnin kitap haline gelmesiydi söz konusu olan. Dolayısıyla küçük, oylumsuz bir kitaptan kurtarmak gerekiyordu. Bunun yolları vardır. Nedir? Elinizdeki metin 32 daktilo sayfasıdır. Bunu eğer 16 puntoyla dizerseniz, bu kitap diyelim kırksekiz sayfa olur. 32 puntoyla da dizebiliriz. O zaman bu yaklaşık olarak altmış yetmiş sayfa yapar. Gramajı yüksek bir kağıda, örneğin 120-135 gr kâğıda da basabilirsin gelir. Daha başka yolları var tabii. Bu alternatifleri bilen bir yazar olarak ya bunlardan bir tanesini seçmem gerekiyordu, o zaman tasarımcıya ihtiyacım yoktu; ya da tasarımcının başka çözümler üretmesini istiyordum. O zaman da bu yapıt benimdir, ama aynı zamanda tasarımcınındır.

D.B.- Evet, Sayın Ferit Edgü'nün yazar, tasarımcı ilişkileri konusunda tasarımcıdan bekledikleri, tasarım söz konusu olunca bu kitabın özel bir nitelik kazandığını ve yazarın her zaman tasarım konusunda iyi bir tasarımın özlemleri içerisinde olduğunu belirttiğini belki kısaca söyleyebiliriz. Hakkı Mısırlıoğlu bu konuda ne düşünüyor, tasarımcı olarak.

E.B.- Bir araya girebilir miyim? İzin olursa. Bir şeye değinmek

istiyorum. Bugünkü oturumun konusu o mahut tartışma değil, belki Dilek Bektaş'ın söylediklerinden böyle bir şey çıktı, ama o bir vesile oldu. Kitap tasarımı konusu üzerine Türkiye'de bir tartışma yapıldı. O tartışma bu konuda çeşitli fikirlerin ortaya çıktığını gösterdi. Dolayısıyla zengin bir konu bu, düşüncesiyle bugünkü oturumu düzenledik. Bugünkü konumuz tabii ki o tartışma değil. O sadece bir vesile.

F.E.- O vesileye o zaman izin verin de bir noktada bir eklemede bulunayım. Gönül isterdi ki o tartışma sırasmda yapılsın bu panel, Memet Fuat da katılsın. Çünkü gazete yazıları haftada bir yayımlanıyor, sonra birisi cevap veriyor. Aradan bir hafta geçiyor. Okurlar bunları izlemiyor. Kendi kendinize konuşuyorsunuz. Oysa burada üç saat bir araya gelerek profesyoneller daha bir ışık tutabilirlerdi. Bu tartışma başladığında Enis Batur'u arayarak böyle bir toplantıyı düzenlemelerini ve Memet Fuat'ı da çağırmalarını önerdim.

E.B.- Biz de bunu yaptık. Fakat Memet Bey gelemeyeceğini söyledi.

F.E.- Hiç değilse dinlemeye gelseydi. Ola ki, o da bir şeyler öğrenirdi.

E.B.- Bülent Bey de burada zaten. O da katılmak istemedi. Dolayısıyla oturumu o eksenin üzerine kurmadık. Tartışmanın iki temel temsilcisinin katılmak istemediği bir toplantıda onların adına ya da onlara karşı konuşmak durumunda olmak abes olurdu. Ama konu zengin bir konu. Hani bizler de bu konularda bir şeyler söyleyelim diye düşündük. Keşke onlar katılsaydı, onların yerine biz katılmasaydık, daha iyi olurdu herhalde.

Hakkı Mısırloğlu- O zaman bir düzeltme daha yapalım. Bir sonuca ulaşmak üzere değil bu toplantı.

E.B.- Değil tabii.

H.M.- Yani, yine açışta öyle bir şey söz konusu. Başlayabilir miyim?

D.B.- Tabii.

H.M.- Şimdi sonda söyleyeceklerimi başta söylemek istiyorum. Ben tasarımcı olarak bir sanatçının ürününü ele aldığımda, desturlu davranmayı seçiyorum. Yani bu bir ressamın sergisine afiş olabilir. Bu afişte mümkün olduğu kadar yalın, ressamm resmini ön plana çıkararak ve ismini ön plana çıkararak, yorumsuz tasarlamayı tercih ediyorum. Nerdeyse en dolaysız sayılacak ilişkiyi kuran şiir ve yazıda da bu desturum söz konusu. Fakat burada bence artık günümüzün getirdiği bir değişiklik var. Yazarlar kitaplarmı el ya-

zılarıyla ya da daktiloyla yazıyorlar. Bu dolaysızlığa en uygun olan tıpkı baskılar, yani el yazılarını ya da daktilo sayfasından alınmış filimleri basmak. Dolayısıyla o kısıtlılık içinde yazan bir yazarın bugün artık nerdeyse bilgisayar kullanmaya başlaması ve de gelişen görsel kodlar, insanları kitaplarında söylemek istediklerini biçimsel olarak da söylemeye yöneltiyor. Bu durumda ortaya iki şey çıkıyor. Biri bir uç sayılacak nesne kitaplar ki, kaldı ki sanırım herkes mutabık, yani nesne kitaplar zaten yazarm, ya da yazarla bir tasarımcının, ya da belki de sadece tasarımcının kendi başına ele aldığı, birlikte ele aldıkları ve ortak olarak çıkan bir ürün. Asıl sanırım söz konusu olan, artık nerdeyse normal diyebileceğimiz roman ya da şiirlerinde, tasarımcınm elinde biçimsel değişikliklere uğraması. Burda tabii yine sorun çatallaşıyor. Bir yaşayan yazarlar var. Bir ölmüş yazarlar var. Yaşayan yazarla bir tasarımcı, bu şiirin 6 punto olması, nerdeyse okunmayacak kadar küçük olması, bu şiir için çok uygun önerisine bir yazar cevap verebilir. Uygunsa öyle basılır. Ölmüş bir yazar için, ki burda o sırada ölü değil, ama sonuç olarak çok uzakta olduğu için Jeansberk böyle bir sorunsal taşıyor aynı zamanda, haberi yok, çünkü bu kitabın nasıl basılacağından. Bence tasarımcı editörün onayıyla böyle bir çalışmaya girebilir. Tasarımcı kimliği aslında Türkiye'de henüz tartışılmadı. Tasarımcı, iş alan bir insandır. Yani bir brif alıp o doğrultuda bir ara taş olan bir insan. Dolayısıyla bu aradaki konumunu çok doğal olarak daha netleştirmek ve daha önemli kılmak istiyor. Bunun da desturu bence, yazarla ve eğer yazar ortada yoksa editörle kurduğu ilişkidir. Sonuçta editörden ya da yazardan bir iş alıyor. Dolayısıyla ortaya bir ürün çıktığı zaman burdaki asıl sorumlu editör, yani kitabı basan, onun telifini elinde bulunduran, yazara karşı gerçek sorumluluğu olan bir insan. Söz konusu edilen kitaplarda, yani problem olarak ortaya çıkan kitaplarda ben bir problem görmüyorum. Çok normal karşılıyorum bunu. Yanlış da görmüyorum. Bu tür denemelerin yapılması gerektiğini düşünüyorum. Çünkü yazar için karşısında daktilosu var ve o daktilonun hurufatıyla ve puntosuyla yetinmek durumunda ve kafasında da bir bildik kitap şablonu var. Oysa bir tasarımcı yazının içeriği ile ilişkili olarak ona yeni biçimsel boyutlar katabilir. Bence burda tartışılması gereken şey, tasarımcının sanata yaklaştığı ve nerdeyse sanatçı konumuna geldiği noktayı kabullenip kabullenmemek, öbür taraftan da yazarın artık kitaba sadece bir soyut metin olma ötesinde, harfleriyle, noktalarıyla da kodlar taşıyan, izleyiciyle, okuyucuyla o türde ilişki kuran, puntosundan eskiden kitap kalınlaştırmak için punto büyültülmüş.

Oysa gerçekten bir kitap okunmayacak kadar küçük bir punto gerektirebilir. Ya da yine okunmayacak kadar büyük bir punto gerektirebilir. Bu kitabın yapısı bunu gerektirebilir.

Artık yazarın bu tür içeriğin biçime taşmasıyla ilgili küçümsenmeyecek tasarım önerilerine açık olması gerekir diye düşünüyorum. Şimdilik bu kadar.

D.B.- Sayın Enis Batur, bu konuşmaların bağlamında sizin katkılarınız ne olabilir?

E.B.- Anlaşılan yazarlar kendi aralarında kapışacaklar galiba, öyle görünüyor. Şimdi, bütünüyle zıt bir konumda değiliz, Ferit Edgü'nün söylediklerinin tersini düşünüyorum diyecek değilim, ama sanıyorum ayrıldığımız bazı önemli noktalar var. Ayrıldığımız noktalar üzerinde durmam daha doğru olur gibi geliyor bana, paylaştığım noktaların üzerinde durmaktansa. Bazı notlar aldım, konuşmanın akışı içinde. Ferit Edgü bir tasarımcıyla işbirliğinden neler beklediğini söyledi. Ben de bunları söylemeye çalışayım. Farklı şeyler beklediğimi -zaman zaman en azından- sanıyorum. Bunun da doğrusunun eğrisinin olmadığını düşünüyorum. Bir yazarın yazdığı metinle ilgili beklentilerinin doğru ya da yanlış olduğunu söylemek gerekmez. O, eninde sonunda bir beklentidir. Sıkı sıkıya bağlıysa bu beklentilerine, sonuç olarak bu tavır yazmış olduğu yapıta eklemlenecektir. Okur da buna göre karar verecektir. Bu özellikler onun metninin bir parçası olduğu için bu kitap okunmaya değer değmez, bu tam bana göre bir yazar, ya da bu bana göre bir yazar değil diyecektir. Şimdi katılmadığım noktalardan biri, deneysellikle sınırlı görmüyorum ben bunu, belki şairler, nâsirlerden daha titiz oluyorlar bazı konularda. Metinlerinin kitaplaşması konusunda. Bir çok örnek biliyorum. Birkaçını vereyim: René Char hepimizin bildiği bir şair, Türkçe'ye de çevrildi. Hatta çevirmeni karşımda oturuyor şu anda, yayıncısı da yanımda oturuyor. René Char'ın şiirlerinin basılması konusunda, orada kullanılacak tipografik işaretler konusunda -hangi hurufat kullanılacak gibibüyük titizlikleri varmış.

Yayıncıları bunun üzerinde durmuşlardır hep. Hatta, çok ünlü bir şair olmazdan önce, kaprislerini yayıncılara kabul ettirebilecek duruma gelmezden önce, bir süre manüskrilerini esirgediği de biliniyor. "Tamam basarız, ama senin bildiğin gibi basamayız" diyenlere, "o zaman kalsın" deyip, geri aldığı ve götürdüğü biliniyor. Buna benzer pek çok örnek vardır. Laf aramızda ben de bu konularda buna yakın bir davranış içindeyim. Tabii, eğildiğim örnekler olmuştur. İşte "Türkiye'nin şartları bu. Kitap piyasasının şartları bu.

Bundan ötesini beklemek şu anda mümkün değil" deyip, tam gönlümün istediği çözümleri bulmadığım halde, bütün yazarlar gibi yayıncılarla ilişki kurduğum durumlar olmuştur. Ama koruyabildiğimi koruma çabası içinde oldum açıkçası. Bunu yaparken de, metnimin içeriğinin beni bağladığı inancıyla yaptığım kanısını taşıyorum. René Char örneğine dönecek olursak; René Char *bold* harf kullanılmasından hiç hoşlanmıyor. Bunun ben kuru kuruya bir estetik kaygıdan ibaret olduğunu düşünmüyorum. *Bold*'un getirdiği o çok fazla altı çizililik durumuna, yazdığı şiirler çerçevesinde bir itirazı var adamın besbelli. Orada bu kadar koyulaştırılması bir kelimenin, bir harfin, fazla abartılı geliyor: belki şiirin ezgisel okunuşu açısından, kulağa gelişinin görsel karşılığı olarak ağır geliyor adama. Diyeceksiniz bu bir tasarımcının işi değil mi? Ne karışıyor şair buna? İşte karışıyor! Ben de karışıyorum.

Şiirlerim bir yayınevinde basılacağı zaman birincisi, Ferit Edgü'nün dediği gibi ben de Can Yayınları'nın nasıl kitap bastığını biliyorum. Dolayısıyla eğer onların kitap basma biçimleri, benim şiirlerimle ilgili, bende problem uyandırıyorsa, bir kere onların kapısını çalmıyorum. Öte yandan, bunun da bir sınırı var. Onun da farkındayım. Türkiye'de şiir kitaplarının basılış biçimlerinin bir ortalaması var. İyi kağıt kullanımı, birinci hamur kağıt, onlar daha talî meseleler, daha ikinci planda düşünüyorum onları, ama harfleri standart olarak bir yaymevi şiir kitabında kullanıyorsa, o standart benim şiirlerimi zedeleyecek gibi görünüyorsa bana, örneğin ben çubuk harfle şiir kitabı bastıramam. Yani artık çubuk harf öldü herhalde, değil mi? Tipografiyle birlikte umarım.

F.E.- Hayır, hayır tam tersine.

E.B.- Öyle mi. Ama benim tipografide bildiğim çubuğu kastediyorum.

F.E.- Evet, aynen var.

M.U.- Tabii tersine, moda üstelik.

E.B.- Neyse ben, çubuk harften hoşlanmıyorum. Hatta nefret ediyorum. Dolayısıyla "Over my dead body", şiir kitabımı gidip çubuk harfle kitap basan bir yayınevine vermek istemem. Varsın elimde kalsın. Bunun nesnel bir karşılığı var mı? Olmayabilir ama o şiirin ruhuyla o harfin ilişkisi bana bozuk geliyorsa, basılmamasını tercih ederim. Şimdi bana bilgisayarların sağladığı imkânlar var. Hangi harfi tercih ediyorsam, onlarla basar, kendim seyrederim. Çok istiyorsam fotokopiyle arkadaşlarıma veririm diye düşünüyorum. Yazar ya da şair bu anlamda boyun eğmek zorunda değil, Bunu tasarımcının ve yayıncının anlayışla karşılaması gerekiyor. Şim-

di, nedir herkesin payına düşen? Ben de yayıncılık yaptığım için biliyorum: Bir kere, yayıncıların bu konuda öğrenmeleri gereken çok şey var. En azından Türkiye'de bir kitabın tasarımına ilişkin, yıllarca hiçbir kaygı taşımadan üretim yapmak durumunda oldular. Kimisinin işine geldi, kimisi bilmediğinden yaptı. Ama bu bir yazgı değildi. Bu, değişmeye başladı. Bu konuda Ferit Edgü'nün yayıncı olarak da, yazar olarak da bir öncülüğü var ayrıca, bu tür şeyleri gördükçe insanlar öğrendiler. Kitap daha iyi basılabiliyormuş, daha fazla özen gösterilebiliyormuş. Bir kitabın özgün tasarımı diye, özgün kapak tasarımı diye bir kavram varmış. Bunların kitabın nesne olarak değer kazanmasında payı varmış. Bunlar öğrenilebilen şeylerdi ve öğrenilmeye başlandı. Şimdi asıl ayrıldığımız nokta bence şu: Ferit Edgü, "Ben bir tasarımcıdan yaratıcı çaba beklerim," dedi. Yanılmıyorum değil mi?

F.E.- Evet.

E.B.- Metnimi ona veririm ve beklerim. Ben bir tasarımcıdan yaratıcı çaba beklemiyorum. Bu, tavır olarak çok doğru değil ama, benim kişisel tavrım. Ben bir tasarımcıdan fonksiyonel bir çaba bekliyorum. Benim metnimin gerektirdiğini bekliyorum. Belki bunu bir ters örnekle açıklamak daha doğru olur. Tutun ki bir şiir kitabımı bitirdim. Bir yayıncıya götürdüm. O yayıncının imkânları, birlikte çalıştığı tasarımcı, hep birlikte bana şunu getirdiler, dediler ki biz bunu işte olağanüstü bir kâğıda şu irilikte puntolarla, bu boyutta basacağız. Şimdi ben bunu istemiyorum. Bunlar çok iyi şeyler olabilir, o kâğıt çok kaliteli olabilir, o sunum çok olağanüstü olabilir, ama ben kitabımın, diyelim ki 16 punto olmasını istemiyorum. Tasarımcının kendi ölçüleriyle "şöyle bir metne şöyle bir tipografik yaklaşım doğru olur," diye geliştirebileceği kıstaslara bağlı değil benim tutumum. Benimkisi, belki geleneksel bir çizgiden etkilenmiş, klasik bir tavırla kendi yazdıklarını sunmak isteyen ve dolayısıyla bu yazdıklarının onun gözünde manyerist sayılabilecek bir uygulamaya konu olmasına karşı çıkmak. Dümdüz olmasını istiyorum. O bakımdan zaman zaman çifte standarda düştüğümün de farkındayım. Türkiye'deki yayıncıların düzayak, alışageldikleri gibi kitap basmaları işime geldi. İşime geldi, çünkü onlar en azından bu türden öneriler getirmediler. Ama bir tasarımcıya ben şiir kitabımı teslim ettikten sonra onun üzerinde, onun yaratıcı bir çaba yapmasının benim yaratıcı çabamla çeliştiği bir durum varsa, ki genellikle ben görüyorum böyle bir ikilemin doğduğunu, o zaman metnimin zedelendiğini düşünüyorum. Benim metnim, benim istediğim, gönlüme yakın bir biçimde ortaya çıkmalıdır. O, standart

formla okurun önüne gelir. Ondan sonra bir tasarımcının bir başka versiyon olarak onun üzerinde çalışması ve kendi yaratıcı çabasını sürdürmesini makul karşılayabilirim. Ama ilk çıkışta böyle bir şeye gönlüm elvermiyor, kabul edemiyorum. Bülent Erkmen'le bir ortak çalışmamız oldu ve kendisi de şahittir Bülent Erkmen benden ne istediyse ben ona ayak uydurdum, çünkü o benden bir şey istiyor, bir metin istiyor. Nasıl bir metin istiyorsa onun istediği metni istediği hale getirene kadar çalışırım. Otuzsekiz kere yazmam gerekiyorsa otuzsekiz kere yazarım. Orada kendi metnimi nasıl sonuna kadar savunuyorsam ve hiçbir öğesine dokundurmuyorsam, tasarımcıya da aynı saygıyı duyarım. Ama, bir yayıncı, diyelim ki "Siz çok virgül kullanıyorsunuz, bunların bir kısmını yok edeyim ben," dediği zaman manüskrimi geri alırım. O, bana ait bir şey. Burada da benden istenen bir iş var. Metnin ne hale gelmesi isteniyorsa, o hale gelmesini sağlayacak biçimde çalışmaya hazırım. Şimdi benzeri bir çalışmayı da Mehmet Ulusel'le yapıyoruz. Mehmet Ulusel benden bir iş istedi. Ne istiyorsa benden onu sağlamak durumundayım. Ha, bunu yaparım, yapmam, o ayrı bir meseledir. İnsan, "Ben böyle bir şey istemiyorum," diyebilir. Ama kabul ettiği andan itibaren, tasarımcının kendisinden beklediği kıvamı yaratmak zorundadır, çünkü buradaki konum farklıdır. Bu düzlemde, "Ben işte özgün metin yazarım, dolayısıyla onun hiçbir yanma dokundurmam," tipi bir ilişki geliştiremem. Bu demektir ki, yazar ile tasarımcının farklı durumlarda farklı ilişkileri vardır. Birinde tasarımcıya yazarın bir çeşit hammadde sağlaması söz konusu, ki o ne yapmak istiyorsa kendi yaratıcı çalışmasını, kendi sanatçı çalışmasını onun üzerinde gerçekleştirecek ve onun sorumluluğunu taşıyacak sonuç olarak. Orada sorumluluk hiçbir biçimde metni yazan insana ait değil, tasarımcının kendisine ait. Öbüründe ise, benim kitabım "X" yayınevinden yayınlandığı zaman, onunla ilişkiye giren okur, onun tasarımcısını ön planda görmez. Sonuç olarak, o kitabı ben yazdığım için alıyordur, bilmem kim tasarladığı için alacak değildir. Ha, bu ikisinin buluşma durumları hasıl olmuyor mu? Olabilir, mutlu rastlantılar vardır, iyi işbirlikleri vardır. Dediğim gibi, bunun eğrisi-doğrusu yoktur. "Benim söylediğim en doğrudur," yaklaşımında değilim, yanlış anlaşılmak istemem bu konuda. Ama ben, kendi metinlerimin kitaplaşması aşamasında tasarruf hakkımı bulundurabildiğim ölçüde kendimde bulundurmak istiyorum. Hem yayıncı karşısında, hem tasarımcı karşısında. Benim metnim önünde sonunda onların aracılığıyla okurun önüne gidecektir. Benim ilişki kurmak istediğim, okur. Ne yayıncı, ne de tasarımcı. Do-

layısıyla ben metnimi mümkün olduğu kadar koruyarak, kendimce koruyarak, kendi belki belirlenmemiş ama hissedebildiğim ölçülerde koruyarak, belki tasarımcı gözüyle yanlış yaparak, bunun da farkındayım, ama inatla sahip çıkarak gerçekleştirmek istiyorum.

D.B.- Evet, Enis Batur tasrım konusunda, tasarımcının yazara ancak yardımcı olabileceğini ve bir sınırdan sonra konuya karışmaması gerektiğini, yazarın bu işi belirlediğini söyledi. Sayın Ferit Edgü, bu konuda bir şey eklemek istiyor musunuz?

F.E.- Ekleyeceğim ve ne yazık ki gideceğim. Birincisi, Enis Batur dostum hiç kaygılanmasın, hiçbir yayımcı Enis Batur'a böyle bir öneride bulunmayacaktır.

E.B.- Ben gene de o umudu taşıyayım.

F.E.- Yayınlanan kitap önünde sonunda yazarın kitabıdır. Ama sözünü ettiğim durumlarda, tasarımcıya gidebileceğim kitaplar vardır. O zaman kitap, nesne olarak yalnız yazarın kitabı değildir. O kadar yazarın kitabı değildir ki az önce verilen örneklerden hareket edeyim, örneğin 19. yüzyılın bir büyük şairinin, Mallarmé'nin kitabı "Bir Zar Atışı" gerçekten böylesi grafik yaratıcılık isteyen bir şiirdir. Şiirde harflerin seçimi, kitabın boyutu, sayfa düzeni onun ayrılmaz parçalarıdır. Bir tür geometrisi vardır o kitabın. Bundan yola çıkan ve bir tür, nasıl söyleyeyim, kendileri için bu kitabı demir leblebi gören grafikerler o günden bu yana bu kitap üzerinde birçok varyasyonlar yapmışlardır. Bunların aralarından bazıları vardır ki fiyatı 50 ile 250 bin Fransız frangı arasındadır bugün. 50 franklık cep kitabında da aynı şiiri okuyorsunuz 250 binlikte de.

Kitap, Mallarmé'nin kitabı. René Char'ın bir kitabı geçenlerde Paris'te satıldı. Miro yapmış sayfa düzenini, 120.000 franka satıldı. 650 milyon TL. eder. Oysa René Char'ın o kitabı gene cep kitabı olarak var, o da 30 franktan satılıyor. Dolayısıyla, o kitabı alan René Char'ın kitabını almıyor, René Char ve Miro'nun kitabını alıyor ve başka bir şey alıyor. Onu okumak için almıyor, ona sahip olmak için alıyor. Bilmem anlatabiliyor muyum? Somut bir örnek vermem gerekiyorsa, tasarımcının katkısını, yaratıcılığının ölçütünü çok eski dönemlerden, onları da bir tür tasarımcı olarak görmek mümkün, hattatlarla karşılaştırıyorum. Bildiğiniz gibi Tanrı'nın kelâmı Kur'an, bir metin vardır ellerinde. Fakat halife Osman'dan bu yana büyük hat dehaları, küçük hat dehaları, zararsız hat dehaları, yetenekli hattatlar, yeteneksiz hattatlar tarafından milyonlarca kez yazılmıştır. Değişik karakterlerde yazılmıştır, değişik boyutlar-

da yazılmıştır, değişik süslemelerle yazılmıştır, değişik kağıtlar üzerine yazılmıştır, değişik ciltleri vardır.

Bir Yakut Kur'an'ı ile Hâfız Osman'ın Kur'an'ı arasındaki fark sadece 300 yıllık bir fark değildir, bütün bir dönemin farkıdır, bütün bir yaratıcılığın farkıdır. Şeyh Hamdullah'ın elinden çıkmış bir Kur'an ile Kamil Hoca'nm elinden çıkmış hat arasındaki fark da iki büyük ressamın, iki büyük grafikerin, iki büyük ozanın arasındaki fark gibidir, çünkü karşımızda olan bir sanat eseridir. Sanat eserine dönüşmüş olan bir kitaptır. Son olarak bir şey söyleyeyim; bu hattatlar, günün modası diye vermiyorum bu dinsel örneği, bu hattatlar yalnızca sayfa düzeni ile değil, metnin ruhuna en uygun olan karakteri de seçen kişilerdir. Büyük hattat, kişiliği olan hattat onlara deniyor. sanırım tasarımcılar için de söz konusu bu. Şunun altını çizip gideyim, çünkü gitmek zorundayım: Bir yazar, bir şair, bir ressam bir başkasını taklit ettiği gibi bir tasarımcı da taklit edebilir. Bir kutuya koyduğunuz kitabın içinden Orhan Veli'nin ya da benim, yahut Enis'in şiirleri çıktığında, bu yalnızca göstermelik bir şey olur. Niçin kutudan çıksın ki benim ya da Enis Batur'un şiirleri? Hiçbir neden yok. Eğer adam bunu bir kutuya koyduysa, çünkü bu kitabın bir kutunun içinde olması gerekiyor. Ben, bundan yola çıkarak, Orhan Veli'nin şiirleri için yeni bir baskı yapıp kutuya koyarsam, bu yalnızca taklit olur. İşte yaratıcı tasarımcının konuya bakışı, ele alışı, burada kendini gösterir. Niçin kutu, niçin değil? Niçin o kapakta da öbürü değil? Kendi sorduğum sorulara cevap vermek gibi bir alışkanlığım yok. İzin verirseniz kaçacağım.

İZLEYİCİ- Ferit Bey, gitmeden bir katkıda bulunabilir miyim acaba?

F.E.- Dilerseniz iki katkıda bulunun, nasıl olsa ben gidiyorum.

D.B.- Evet, buyrun.

İZLEYİCİ- Okur olarak herhalde bu panelin bir parçası da sonuçta kitabın...

D.B.- Sorulara oturumun sonunda geçeceğiz.

İZLEYİCİ- Yani diğer toplantılara göre bu toplantının daha kalabalık olup olmaması gerçeğinden yola çıkarak ...

F.E.- Evet?

İZLEYİCİ- Ortada bir eleştiri var gibi geldi bana.

Doğru, onu eleştiri değil de bir saptamayla cevaplarsanız, çok memnun olacağım.

İZLEYİCİ- Yani ben diğer toplantılara gelemedim, ama bugün toplantının ilanını gördüğümde değişik düşünceler içerisinde geldim. Bence orada Enis Batur'a biraz katılmak ya da burada, panel-

de tartışanlardan birini tutmak açısından değil,ama belki sevdiğim için, yani kitabın tarzı, şekli, içeriğiyle bir bütün, bu ister tasarımcının, ister yazarın getirdiği bir nokta olsun, keşke o bahsettiğiniz örnekte yayınlar çoğalmış olsaydı da Amerika boyutunda kitabevleri değişik boyutlarda raflar yapsalardı. Bugünlerde YKY'nin (Yapı Kredi Yayınları) kitapları biraz büyük basıyor. Daha kaliteli bir kağıda ya da daha kalm bir kağıda basıyor. Sanırım onun içerisinde bir tür ifade biçimi var. Yani biraz daha büyük oluyor. YKY'nin kitapları ortaya çıkıyor ve daha kalm bir kitap. Sanırım birkaç kişi okuduğunda da bozulmuyor. Değişik arayışların devam etmesi bence çok hoş, o yüzden yazarın kendini ifade etme biçiminin bir parçası olarak kitap okuyucuya ulaştığında, yazarm katılımı da orada çok önemli. Yani yazarın bizzat kitabınm tasarımına katılması. Bu konuda ne kadar titiz olursa o kadar iyi, çünkü okur olarak siz kitabı elinize aldığınızda yazardan birtakım parçalar daha kitabın dışında hissediyorsanız o kitabı çok daha anlamlı kılıyor. Yani biçim olarak. Ama sonuçta okur tabii ki onu yazarıyla bir bütünleştiriyor. Hiç arkasındaki resmi, resmin bir grafik sanatçısını, bir karikatür sanatçısının elinden çıkmış olması bile belki de kendi çizdiği bir resim olması. Ben burada bir örnek vereceğim. Bana enteresan geldiği için, yine Enis Batur'dan örnek vereceğim ama, *Bukalem Bukalemun*, bilmiyorum kaç kişi okudu. Kitabı elinize aldığınızda bir ön kapağı vardır. O kapakta bir küçük kutu vardır. O kutunun içerisinde Enis Batur'un gözünü görürsünüz. Kapağı açtığınızda Enis Batur'un bir başka resmi vardır. Arka kapağı çevirdiğinizde ise Enis Batur'un sağ sol göz hangisi hatırlamıyorum, gözlerden biri bir boşlukla kapatılmış bir resmi vardır. Ve kitabın içeriği ile kitabın içerisindeki arayışlarla Enis Batur'un bahsettiği o kitabın tamamlanmış olup olmayışma giden değişik içeriği, o kitabm dışı ve içi bir bütündür. Bilmiyorum burada herhalde kendi katkısı da var.

F.E.- Eski bir fikir. Kimin?

E.B.- Aleyhime bir örnek verdi, bilmeden.

F.E.- Peki fikir kimin?

E.B.- Benim değildi.

F.E.- Ah, çok özür dilerim.

İZLEYİCİ- Ama bilmiyorum, mesela kitabı aldığınızda beyaz baskılı, incecik, küçücük bir kitap, dosya tarzı bir kitap gibi. Ama karıştırırken içini açıyorsunuz ki arada bir iki sayfalık, sanırım iki yaprak, dört sayfa, iki farklı sayfa, farklı bir renklendirme çıkıyor. O da bence, Enis Batur'un tarzına uygun. Metin içerisinde birtakım düzeltmeler var.

E.B.- Hadi bakalım, cevap ver. Kitabın tasarımcısı olarak.

M.U.- Niye ben cevap vereyim? Okuyucu memnun hayatından.

E.B.- O da bir zorunluluk sonucuydu. Bir fantezi değildi.

İZLEYİCİ- Ama bakın, belki de en doğrusu buydu. Yani, hani demiştiniz, "orada insan dünyada kendi parçalarını arar durur," diye bir laf vardı. Bence kendini ifade etme parçalarını arayıp duruyor. Yazarda kendini ifade ederken, okur da kendini ifade ettiğini düşünüyor.

E.B.- Ne güzel.

D.B.- Ferit Edgü, kendileri gittiler ama burada son olarak Ferit Edgü'nün deyişinden de tasarımcının bir kitaba katkısı olduğunda, onun artık bir nesne kitap olduğunu ve tasarımcının yorumuyla okuyucunun bu yeni yoruma göre kitabı satın aldığını çıkarıyoruz.

E.B.- Gene Hakkı'ya geçmeden, ben bir şey söyleyebilir miyim?

D.B.- Peki.

E.B.- İzin var mı, Hakkı?

H.M.- Sıra Mehmet'te galiba.

D.B.- Mehmet'te sıra.

M.U.- Fazla önemli değil canım.

E.B.- Ferit Edgü'nün söyledikleri benim kafamda eklemek istediğim bir ayrıntıyı hatırlamama yol açtı. Daha doğrusu, önemli bir eksiklik var. Fonksiyondan söz ettim ben. Tasarımcıdan yaratıcı çaba değil de, fonksiyonel katkı belliyorum derken iyi işbirliği tanımı getirmek istiyorum aslında. Ben yazdığım bir kitabın bütün sorunlarını çözerim, bitiririm. Manüskrin bittiğinde tasarıma ilişkin hiçbir sorunum kalmaz anlamında bir iddiam yok. Tam tersine bir kitaba daha başlamadan önce, bir başka kitabın yarısındayken ya da belli bir noktasında, bir kitabı bitirdikten sonra, kafamda o kitabın sunumuna ilişkin ciddi sorunlar doğabilir. O zaman da güvendiğim bir tasarımcıyla bunu çözmeye çalışırım, birlikte. Ne tür bir çözüm olabilir? Kafamda diyelim ki üç ayrı çözüm düşüncesi olabilir. Onları anlatabilirim. O benim bu üçünden birini seçmemi sağlayabilecek bazı düşünceler getirebilir. Ya da hiç aklımda olmayan bir dördüncüsünü önerebilir. Bu anlamda bir işbirliğine kapalı değilim. Benim yaratıcılıktan kastım biraz negatif bir yaratıcılık ölçüsü aslında. Metnimi bahane kılan bir tasarıma karşıyım demek istiyorum. Benim metnimi, sadece kendi görsel projesini gerçekleştirmek üzere kullanacak bir tasarımcının yaratıcılığına karşıyım. Kötü bir örnek vereceğim ama, bir şiirimi eline alıp her dizesini farklı huru-

fatta dizmek isteyen bir tasarımcının, benim şiirimi katletmek niyetini beslediğini düşünürüm açıkçası. Bu, belki bir yaratıcı çaba olabilir kendi açısından ama, o zaman da başka bir metni alet etsin buna diye düşünürüm, benimkini etmesin. Yoksa işbirliği, tasarımcıyla işbirliği, hele günümüzde, kitabın nesneleşmesi açısından, o süreç açısından çok önemli, çünkü giderek olanaklar artıyor. Olanakların artması hem iyidir, hem de tehlikelidir. Bu olanakların kullanımını nerede nasıl sınırlayacağımızı, onlara hakim olmayan insanlar olarak biz yazarlar bilemeyiz. Diyelim ki bilgisayar. Şimdi bir tasarımcının bilgisayarla ilişkisiyle, bir yazarın bilgisayarla ilişkisi çok farklıdır. Ben bilgisayarı daktilo gibi kullanıyorum. Öyle bile kullanamıyorum. Pek çok yazarın da farklı kullanmadığına eminim. Çok çok azdır, bilgisayara hakim olarak çalışan yazarlar. Çünkü sonuç olarak o, onlar için kuru bir araçtır. Elyazısıyla önceden yazıyorsa, ya da doğrudan bilgisayara yazıyorsa, zihnindeki oluşturmakta olduğu metni oraya dökmekten ibarettir ilişkisi. Pek azımız ondan sonrasını getirmeye çalışırız. Yani, buna bir sayfa düzeni vereyim. Harfini seçeyim. Gönlümüzün beğendiği bir harfi seçip, onun çıkışını alırız. Oysa, bugünün tasarımcılarının bilgisayarın pek çok olanağını yazarlardan daha iyi tanıdıklarını biliyoruz. Binlerce harf üretiliyor. Yeni tipografik unsurlar yaratılıyor, yeni istifleme biçimleri var. Bunların adını bile bilmiyoruz çoğu zaman. Biz metnimizi tasarımcıya verdiğimiz zaman, ondan o bilgilerle birtakım çözüm önerileri gelebilir. İşbirliği dediğim bu. Gösterdiği zaman "ha! bu çok iyi oluyormuş," diyebilirim. Ama bunu ondan almak zorundayım. Buydu eklemek istediğim.

D.B.- Sonuç olarak, yani tasarımcı mı karar verecek, yoksa ortak mı bir sonuca ulaşılacak?

E.B.- Gene de ben, söze sahip olmak isterim.

H.M.- Ama böyle bir sorun yok aslında.

E.B.- Bazen olabiliyor.

H.M.- Ama bu fiktif, yani hiçbir zaman için editör ve tasarımcı başbaşa verip, Enis Batur senin kitabın böyle olacak deme durumunda değil, böyle bir sorun da yok.

E.B.- Var Hakkı, mesela bir kitabım, Mehmet Ulusel tasarımıyla çıktı. Ben o kitabın tasarımından hiç memnun değilim. Söylemedim fazla bir şey ona.

H.M.- Ama karşı koyma hakkın var. Yani onu ...

E.B.- Hayır, orada maalesef aynı zamanda kitabın editörü de olduğum için karışamadım.

H.M.- Hayır o zaman, içeriğine karışma hakkın var.

E.B.- İktidarımı kötüye kullanırım düşüncesiyle karışmadım. Ama başka bir yayınevinden çıkıyor olsaydı, "Mehmet ben bunu sevmedim" diyebilirdim. Halbuki bu yayınevinde kural olarak tasarımcıya biz özerklik alanı verdik. Yoksa bizimle çalışmıyacaktı. Kurallar baştan öyle koyulmuştu. Dolayısıyla ben orada yazarlık hakkımı kullanamadım. Belki bir başka yayınevinde o kitabı yeniden basmamız söz konusu olduğunda kavga ederiz oturup.

M.U.- Ederiz.

E.B.- Olabilir.

H.M.- Yani bence, aslında bütününe baktığımızda büyük bir sorun yok. Ben öyle görüyorum.

E.B.- Hayır, büyük bir sorun yok tabii.

H.M.- Bir de özellikle, bilmiyorum, ölmeni mi beklemek gerekecek, ama bir şiir kitabını alabilir, tabii ki kendi adını da koymak kaydıyla yorumlayabilir. Bence buna da açık olmak gerekir.

E.B.- Buna da açığım ama, önce o standart baskısı gerçekleşsin.

H.M.- Tamam, kabul ediyorum. Fakat bunlar birbiriyle uzlaşmaz şeyler değilmiş gibi geliyor bana. O bir yol, öbürü bir yol. Yani ortada onun için tartışılacak şey, aslında temel mesele, grafik tasarımcı ne? Çünkü senin istediğin gibi bir kitabı zaten dizgici yapıyor. O zaman grafik tasarımcıya gitmen gerekmiyor. Mesele o.

M.U.- Dizgici yapmıyor işte. Dizgici yaptığı vakit çıkan iş de ortada.Burada grafik tasarımcının ille allame-i-cihan bir iş çıkartması gerekmiyor ortaya, yani grafik tasarımcı ille bir numaralar yapmak zorunda değil bir kitabın içinde. Grafik tasarımcı olabildiği kadar soğukkanlı davranarak o kitabı bir parça daha okunabilir, bir parça daha ele alınabilir kılmalıdır. Yani düzayak kitabın iyisi olmaz mı diye bir kural mı var? Yok öyle bir şey, tam tersine. Yani düzayak namuslu basılmış yazısı doğru dürüst okunan, çok büyük olmayan çok küçük olmayan, zaten piyasadaki kitapların %99, 99'u böyle kitaplar. Bunlarda tasarımcının yeri yok mu? Var. Yani bunun, kitabın sadece içindeki yazılar ve sayfa düzeniyle bitmiyor ki kitap. Onun girişi var, zartı var, zurtu var. Burada mutlaka tasarımcının bir katkısı vardır diye düşünüyorum ben. Bunun görünür olması şart değil, tam tersine ne kadar görünmez olursa, ne kadar geride durursa, tasarımcının o kitabın içindeki tasarımı daha da iyidir gibidir geliyor bana. Biz zaten meslek olarak kitap tasarımında, ısmarlanmış bir işi yapıyoruz. Öyle çok önlerde görünmenin, bilmem neyin alemi yok. Bu anlamda yapılacak kitaplar zaten farklı.

H.M.- Şey oldu, biraz karşılıklı oldu, ama belki daha iyi.

E.B.- Daha iyi, daha iyi.

H.M.- Ismarlama biçimine bağlı, sonuçta nasıl ısmarlanıyor? Grafik tasarımcı zaten ona göre davranıyor. Yani ısmarlama biçimi belirliyor, grafik tasarımcının ne kadar ileri gideceğini.

E.B.- Ama, Hakkı ben bütün anlattıklarımla çok müdaheleciymişim gibi gözüktüm, farkındayım şimdi. Müdaheleci olmam için bilmem gerekir. Ben bir şey bilmem ki. Ben bir metni veririm. Diyelim ki bir kitabı veririm, sayfa numarasını nereye koyayım diye bana tasarımcı sorduğunda ben bilmiyorum. "Sayfa numarasını nereye koyayım? diye düşünmedim.

H.M.- Tasarımcı öneri getirir zaten. Tasarımcı "bu böyle olacak" diye getirmez kitabı. Yani sonuçta böyledir. Ayrıca, tasarım zaten ...

E.B.- "Dizgici" dedin de, onun için itiraz ettim. Dizgici bunu bana sorar. Ben de bilmiyorum bunun cevabını yazar olarak. Sayfa numarası nerede durur, hiçbir fikrim yok. Hâlâ da yok. Solda mı durur, ortada mı durur, sağda mı durur?

H.M.- Sayfa numarası için o kadar tasarımcıya gerek yok bence. Tasarımcı zaten fonksiyonu, daha fonksiyonel kılmak üzere var olan birisi. Mesele orada. Oradaki ulaşacağı en uç noktayı da zaten editör ve yazar belirliyor bence.

E.B.- Ama, "fonksiyon," dedin. Fonksiyonun bir doğru tanımı yok mu, yanlış kullanım diye bir şey yok mu?

H.M.- Fonksiyonsuz anlamına gelir zaten. Fonksiyonun yanlış kullanımı diye bir şey olmaz. Demin abartarak verdim örneği, okunmayacak kadar küçük olması, çok zor okunacak olması, onun, metnin gereği olabilir. Bu da bir fonksiyondur. Yani bir metnin ille kolay okunur olması fonksiyon değildir. Aynı zamanda çok zorlanarak okunması da bir fonksiyon olabilir.

İZLEYİCİ- Çok nadir ama, çok nadir.

H.M.- Hayır, özellikle uç örnek veriyorum.

İZLEYİCİ- Bu konuda müsaade edin efendim. Ben otuz yıldır aşağı yukarı bu işin içindeyim. Ressamım ve grafiker olarak çalışıyorum. Şimdi efendim, dikkatimi çeken bir şey var. Geçen yıl, mesela *Friedrich*'i okuyorum. Bir defa imla hatası rezalet. ikincisi ...

E.B.- O zaten tasarımcının hatası değil o.

İZLEYİCİ- ...İkincisi italikler, italikler çok okunaksız. Şimdi efendim, okunaksızlık bir defa okunması lazım gelen işlerde yer alıyor. Bu affedilmez bir şeydir. Bir kitap kapağında, bu bir afişe kapak, sadece renkli bir hoşluk bir şey ifade etmez. Uzaktan birisinin onu rahat okuması gerek. Okuyamıyoruz, imkânı yok. Fakat ona rağmen, yani belirli bir okuma tadı var. Bakınca bir şeyi algıla-

manın da bir tadı var. Sadece bir renk, bir düzen değildir bu şey. O bakımdan, tabii ki, bu bir mimari tasarımda, bir ilaç tasarımında, bir metafizik konudan, bir şiire kadar hepsi ayrılır, yaklaşımda ayrılır tabii, yani yazar insanın şair olarak yazarlığı başkadır. Bir hukuk terimi kitabı da farklıdır. Yani buna yaklaşan insanlar da farklıdır şüphesiz bir bakıma, zevk olarak farklıdır en azından. Şimdi bu; bir, Türkiye bir defa, ben temelde şöyle koyuyorum, yani telif hakları dediğimiz şey var olmadıkça, sizin yaptığınız şeyin orijinalliği dünya yüzünde hukuk temeline dayanmadıkça, siz bir işi yaptıran kişi olarak, bana orijinal bir şey yapın dediğiniz zaman, hiçbir zaman karşınıza orijinal birşey gelmeyecektir. Bu durumda, yani bu telif hakları var olmadığı sürece. Bu konuda başımızdan çok şey geçti. Her çalışan insan gibi reklam bürolarında süründük durduk. Burada tabii, tipografi, illüstrasyon, resim var. Bunların bazıları öne çıkar, bazıları geride durur. Konuya göre, bazen illüstrasyon ağırlıklıdır, bazen tipografi ağırlıklıdır. Şimdi, bütün bu konularda yaratıcı bir çalışmanın var olabilmesi için, kurumlarm bir defa beraber oldukları sanatkârlarla ilişkilerinde son derece de radikal temel çözümlere başvurabilmeleri için, böyle bir hak-hukuk söz konusudur. Mesela, biraz evvel kâğıtların kalınlığından, bazı şeylerden bahsedildi. Şimdi, bütün bunların varolması bile, Türkiye'de zaten lükstür. Biraz evvel dendi, hani satırın çok küçük olması istenebilir. Ama bu milyonda birdir. Yani yazıdan kasıt, kanımca okunaklılıktır, rahat okumalıdır diyorum. Bir kitap kapağında, mesela batone yazılar hakim olunca, en basitinden bir kitap kapağına mesafeniz yakmdır. Baktığınız zaman okuyamıyorsunuz. O olmaz. Yani kitap kapağmı okumak için alıyorsunuz. Sonra, düşünelim ki, bizim gözümüzün önüne, bu devirde o kadar münasebetsiz kartvizitler çıkmaktadır ki hayatımızda. Yani şöyle baktığımız zaman yüzlerce istemediğimiz türde yazı var zaten. İşte şimdi böyle bir durumda biz çok severek bir ön iyi niyetle, yani zaten âşık olduğumuz bir konuda, şöyle bir şey kaldıracağız, o da okunmuyor. Yani bu da bir tepki doğuruyor insanda.

İZLEYİCİ- Pardon, bir şey söyleyebilir miyim?

D.B.- Sorulara sonra geçeceğiz.

İZLEYİCİ- Soru değildi de.

E.B.- Ama şimdi Hakkı Mısırlıoğlu'nun konuşmasını tam ortasından kesmiş olacağız. Bitsin de sonra.

İZLEYİCİ- Zaten Hakkı da güzel bir şey söylemişti, onu söylemeye çalışacağım. "İş alan," çok doğru bir kelime.

H.M.- Teşekkür ederim. Benim aslmda söyleyeceklerim, genel

olarak bitti. Bunun dışında ya sorularla ya da birbirimiz arasında sorularımız varsa öyle devam etmesi daha doğru geliyor.

D.B.- Evet, Mehmet Ulusel.

M.U.- Benim de aslında genel olarak söyleyeceklerim bu kadar. Yani tasarımcının yeri konusunda söylediklerimde eksik kalan, anlaşılmayan bir şey var mı, bilmiyorum. Ama bence, esas zaten senin söyleyeceklerini şey yapmak lazım. Yalnız Hakkı'yla belki tartışılması gereken, tartışılması değil de açılması gereken, bu mesleğin kendisiyle ilgili bir başka mesele var. Orada, senden yardım alacağız herhalde. Yani grafik sanatçısı kimdir? Grafik tasarımcı kimdir? Çünkü biz tutup kitap kapağı ya da kitabın kendisi, ya da kitabm içi, kapağı başkasma verilebilir. Bu önümüze geldiği vakit, bu işi evde otururken ya da akşam aklımıza gelip bir kitap kapağı yapayım deyip, kitap kapağı yapmıyoruz ki, bu ısmarlanıyor bize ve karşılığında bir para almıyor. Ya da ne bileyim, arkadaşlıkla yapılıyor. Ama sonuç olarak bir talep var ve o talep olduğu için yapıyoruz. Ben daha hiç evde otururken olmayan bir kitaba kapak yapmadım. Olmayan bir kitabm düzenini de yapmadım. Ondan sonra da onunla gidip, "Bakınız ne kadar şahane bir şey." Böyle bir saçmalık olmaz. İnsan iskambil kâğıdı yapar da oturduğu yerde, kitap kapağı yapmaz, onun için bu ayrımı koyup ondan sonra biraz konuşmak lazım. Çünkü birtakım kitapların nesne olarak, bir sanat eseri olarak ortaya çıkmasına; o iş üstüne benim söyleyeceğim hiçbir şey yok. Bu şeye benzer işte, sokakta yapılmış bir heykeli tartışmaya benzer. O başka, kategorik olarak tümüyle başka bir yerde duran bir iştir. Bizim yaptığımız iş, tıpkı reklamda olduğu gibi, insandan istenen, müşterinin kabul etmeme hakkının sonuna kadar varolduğu bir şeydir. Ha, insanın kendi yaymevi vardır. Kendi istediği kitabı, kendi istediği gibi basacaktır. Yazarı da bilmem nesi de bunu kabul ediyordur, bu başka bir alandır gene ve zaten daha çok marjinal bir şeydir. Bu, insanın uyuzunu kaşımak için yaptığı bir iştir. Başkalarına laf göndermiyorum, bu lafları kendim yaptığım için söylüyorum. Yani kendi uyuzumu kaşımak için yaymlayanım ben. Tamamen öyle bir dalga geçmek.

D.B.- Ben genel kavramlara değinmek istiyorum bu konuda, sanatçı tasarımcı ayrımma özellikle. Sanatçı söz konusu olduğu zaman, düşüncelerini, duygularmı tanımlamada, ifade etmede, seçtiği sanat dalı kapsammda son derece özgürdür; o seçtiği sanat dalının olanaklarıyla kendisini ifade eder. Halbuki tasarımcı söz konusu olunca, muhakkak bir müşteri vardır, bir iş vardır. O işi, yani

iletilecek mesajı hedef kitleye ulaştırmak üzere görsel sanatların anlatım dilinden yararlanarak işlevi estetikle birleştirip ürününü ortaya koyar. Demek ki grafik tasarımcısı, sanatçı kadar özgür değil. Onun için muhakkak önce işin amacı ön plandadır daima. Bir müşterisi vardır. O mesajın en doğru, bazen en çarpıcı bir şekilde hedef kitlesine ulaşmasını sağlaması gerekir. Grafik tasarımcısının konumu, grafik tasarım tarihi boyunca rol değiştirmiş. Şöyle ki; mesela modernizm boyunca, modernizmin kendi anlayışı içerisinde, grafik tasarımcısı daima nesnel bir rol almış. Yani ulaştıracağı mesajı, son derece nesnel, kendi öznel duygu ve subjektif değerlerini katmadan net ve açık bir şekilde, işlevsel olarak oluşturup hedef kitleye ulaştırmış. Daha sonra 1970'lerden itibaren bu tasarım sürecinde bir tıkanma olduğu için Polonya okuluyla birlikte Milton Glaser gibi Amerikalı tasarımcıların da katkılarıyla güzel sanatlardan yararlanılmış, postmodernizmde ise grafik tasarımcısı, tamamen modernizmin aksine, bir özgürlük kazanmıştır. Yani tasarımcı hem sanatçının sahip olduğu özgürlüğe kavuşmak adma hem de modernizme bir tepki anlammda, postmodernizmde işlevi geri plana itip tamamen özgürce, kendi anlatım dilinin çeşitliklerini kompozisyonuna ekleyerek ürünler ortaya koymuştur. Kitap tasarımını incelediğimiz zaman da, işte bu süreçten sonra bu yönde, yani kitabın tasarımcının katkısıyla kazandığı görsel yapı içerisinde, bir nesne kitap oluşması noktasmda, daha çok ürünler ortaya çıkmıştır. Yani genel eğilimin doğrultusunda olarak. Tasarım tarihinde, yazar ve tasarımcı ilişkisini konu alan bazı örneklere değinmek istiyorum. Olumlu ve olumsuz. Örneğin Art-Nouveau döneminde Oscar Wilde *Salome* isimli kitabmı yazıyor. Bu kitabın İngilizce edisyonunda yayıncı illüstrasyonlarm yapılması için ünlü sanatçı Aubrey Beardsley'ye bu konuyu veriyor. Oscar Wilde çok seviniyor, kitabının en uygun görsel anlatım seçilerek resimleneceği için, en olumlu şekilde tasarlanacağından emin. Fakat Aubrey Beardsley o dönemde Japonya'dan gelen kalıp baskıların etkisiyle, kendine göre, ince uzun çizgilerden oluşan, yuvarlak kavisli ve Japon enstamplarmda olduğu gibi, siyah beyaz lekelerin ağır bastığı bir anlatımı kullanmakta. Bütün illüstrasyonları da bu anlatımla gerçekleştiriyor ve Oscar Wilde büyük bir hayal kırıklığına uğruyor. Çünkü Oscar Wilde, konunun oryantalist bir atmosferde ele alınmasını düşünüyor.

Aralarında bir iletişim kurulmadığı için böyle bir sonuç doğuyor. Bunun aksine konstrüktüvist dönemde ünlü konstrüktüvist tasarımcı El Lissitzky, yine ünlü şair Mayakovski'nin *Yüksek Sesle*

Okunmak Üzere adlı şiir kitabının görsel tasarımını, şairle yakın bir işbirliği içinde gerçekleştiriyor.Bu tamamen tipografik elemanlardan meydana gelen bir kitap. Bazı işaret niteliği taşıyan biçimlerde var. Öyle bir tasarım meydana çıkıyor ki, gerçekten sadece tasarım ön plandaymış gibi.

Baktığımızda soyut tipografik elemanlardan oluşan bir tasarım, ama Rusça bilenler için son derece işlevsel, Mayakovski'nin de bu konuda hemfikir olduğu marş niteliği taşıyan, toplumu hareketa geçiren, bütün nitelikleri de işlevsel olarak gerçekleştirmiş. Yani hem soyut grafik anlatım açısından, hem de işlevsellik açısmdan; ayrıca grafik tasarım konusunda da bir kilometre taşı oluşturuyor. Bu örnek, tasarımcıyla yazarın ortak çalışmalarının en güzel ürünlerinden biri. Son olarak bir de şu örneği vermek istiyorum, Bülent Erkmen'in seçtiği bir örnek. Kafka, *Dönüşüm*, adlı kitabının tasarımı için yayıncısını uyarıyor: "Aman," diyor, "kapağa bir hamamböceği çizmesin. Çünkü konu bu değil." Demek ki bazen yazarın, kitabın tasarlanmasında ısrarlı talepleri olabiliyor. Ama diğer taraftan ortak oluşturulan tasarımlarda da olağanüstü sonuçlar elde edilebiliyor. Ben şöyle değerlendirmek istiyorum tasarımcının konumunu: Eğer bir kitap tamamen tasarımcının özgür yaratıcılığı ile ortaya çıkıyorsa, bu nesne kitap dediğimiz, Ferit Edgü'nün belirttiği gibi, ayrı bir konumu olan kitap niteliği kazanır. Onun dışında işlevsellik ve nesnellik ön planda olmalıdır. Yani tasarımcının, yazarın beklentilerine cevap vererek, işlevi ve estetiği birleştirdiği bir kitap çalışması söz konusudur. Yani her ikisini de ayrı -yazar/tasarımcı işbirliği ve tasarımcının özgür çalışmasını- kategorilerde olmak üzere kabul ediyorum ben. Evet, buyrun.

İZLEYİCİ- Bilmeyenler için bilgi vereyim. Mimarım ben. Yani mimari tasarım yapıyorum. Dolayısıyla bir tasarımcıyım. Sayın Edgü burada olsaydı, herhalde sevinecekti. Onun için bir açıklama olacaktı. Buranın bu kadar kalabalık olmasının, sanırım bir nedeni de, tasarımcıların da kısmen burada olması. Bütün isteklerimde aslında merak ettiğim bir şeyi gördüm. "Gerçekten bunu mu tartışacaklar?" diye geldim buraya. Bir meslek tartışıldı burada ve tartışılan da tasarım mesleği. İtiraf etmeliyim ki, bana biraz, genelde yazarların tavrı bazı işverenlerimi hatırlattı. Daha doğrusu içlerinde reddettiğim işverenlerimi, çünkü biraz ufku açmak için, örnek getireceğim kendimden. Şöyle bir yapı vardır: Mimar karşılaşır işvereni ile, büyük bir kısmında bu refleks vardır. Başlarlar, bu bir iş mekânı düzenlemesi olabilir. Bir büyük, çok büyük bir yapı da olabilir. Hemen kargacık burgacık bazı çizimler yaptırmaya kadar

vardırarak, böyle bir yapı istiyorum yahut bu tür mekân kurguları istiyorum gibi. Tabii ki bu cümleleri kuramazlar ve yola çıkarlar. Böyle durumlarda ben şu soruyu sorarım onlara. Derim ki, bir dakika durun, siz doktora gittiğinizde, başınız ağrıdığı için doktora gittiğinizde, tedavinizi tarif eder misiniz? Hayır, başınız ağrıdığı için doktora gidersiniz. Demektir ki, başka bir mesleğin, başka bir uzmanlığın artık alanı başlamıştır, oradan itibaren başınız ağrıyorsa başmız ağrıyordur. Doktora gidersiniz. Şimdi tabii ki özel bir yazar olarak, Enis Batur'un çok anlaşılır bir kişisel tercihi olabilir. İtiraf edeyim ki, benden ev istersen reddederim.

E.B.- Oraya geleceğim.

İZLEYİCİ- Yanlış anlaşılabilir diye bütün bu tartışma, gördüğüm kadarıyla tasarımcılar ciddi bir şekilde ikinci plana itilmiş durumda bitiriyorlar bugünü. Yani yazar diyor ki, "Benim metnim esastır." Onun metni, manüskride bitmiştir, yazar bence. Ondan sonra çağdaş baskıya, teknolojilere hakim, çağdaş veya illa çağdaş olması gerekmiyor, ama işte, kâğıdın, diyelim kalitesine hakim, gene uzmanı olmadığım bir konu, onun için fazla konuşmayacağım ama, insanların meslek edinip hayatlarını kazanacakları kadar mesai harcadıkları bir durum ortadayken, bu duruma müdahale etmek yaygın bir tavır olarak kabul göremez bence. Çok kişisel bir tavır olarak, bunu kabul edecek tasarımcılarla çalışma imkânları olabilir, ama başka bir şekilde konuyu biraz daha değiştirirsek, grafik tasarımcı özeline indirgediğimizde, bu insanlar, zavallılar nasıl o zaman iş yapacaklar. Çünkü, diyelim reklam sektöründe çalışıyorsa fotoğrafçı, "benim fotoğrafım," der, metin yazarı, "benim metnim" der, işte kitapta yazar çıktı ortaya. İnsanlar ne yapacak o zaman? Ne yapıyorlar? Ne yapıyorlar ve ne yapacaklar?

M.U.- Buna ben bir cevap verebilir miyim?

İZLEYİCİ- Tabii, mersi. Bu kadar.

M.U.- Bir kere bizim mesleğimizin, mimari tasarımla çok yakın olduğunu sanmıyorum. Grafik tasarımla, mimari tasarım arasında ciddi bir fark var bence. Ama yapan bir insan olarak söylüyorum bunu. Burada bir kere yerimiz mimarlıkla aynı yer değil. Çünkü önce sizin söylediğinize ciddi bir itirazım var. Yazarın kitabı manüskri aşamasında bitmez ki; yazarın kitabı, kitap olarak basılıp okuyucunun eline geçtiği vakit biter, bu bir. İkincisi ise, "grafik tasarımcılar", sen "zavallı" diyorsun, ama ben kendimi pek zavallı hissetmiyorum.

İZLEYİCİ- Hayır, hayır.

M.U.- Bulunduğum yerde zavallı hissetmiyorum. Çünkü be-

nim burada esas olarak işlevim, yazarın kitabı okuyucuya giderken, arada yapmam gereken işleri doğru dürüst yapmakla sınırlıdır. Yani bir mimari tasarımcının yerine koymuyorum zaten kendimi, ama oradaki çok fonksiyonluluktan, bilmem neden dolayı koymuyorum, ama o sektörden bir şeye benzeteceksek bizimki biraz daha, işte duvarcı ustası filan gibi bir şey oluyor. Duvarı doğru dürüst ör de sen, sıvasını da adam gibi yap da, ondan sonra da kırmızıya mı boyanır, yeşile mi boyanır, ona da başkası karar versin. Yani bir kere ...

İZLEYİCİ- Kırmızı duvar olarak tasarlar tasarımcı.

M.U.- Hangi tasarımcı ya. Kitabın tasarımcısı, ayırdık bir dakika, ayırdık bir kere, orada anlaşalım.

E.B.- Bir kere Mehmet'i kızdırma.

M.U.- Şimdi şu kitapsa, Bülent Erkmen'in *Kitap*, kitabıysa söz konusu olan kitap, burada ben de ellettirmem yaptığım işi. Ya da Enis Batur'un bu kitabıysa ve ben bu tasarım için yapıyorsam bu kitabı ve ondan bir şiir kitabı istiyorsam, onun içine çok fazla hurufatıyla zartuna zurtuna karıştırtmam, ama eğer kitap buysa, duvarcı ustası durumundasmdır. Hayır, duvarı kırmızıya boyayamazsın sen. Orada yazar zaten duvarın rengine karar vermiştir.

İZLEYİCİ- Sadece bir şey öğrenme pozisyonuna girmiş.

M.U.- Hayır, burada mimarla, mimariye benzetmenin biraz talihsiz bir yanı var. Burada bire bir

İZLEYİCİ- Fakat tasarımcı düzeyinde ele aldık.

M.U.- Tasarımcı düzeyinde, ama zaten kitap türlerini birbirinden ayırdığımız anlaşılıyor, ya şu adam geliyor sana, bir tane şişe istiyor ve içine bir litre Coca-Cola koyacağım diyor.

İZLEYİCİ- Güzel, şarap demiyor dikkat.

M.U.- Ha bir kere kullanılacak malzemeler bellidir. Ama sen tutup da bunu kare bir şişe yaptım, kapağını da tırnak makasıyla açacaksınız diye bir şey yapıp, ben de tasarımcıyım diyemezsin. Dersin de işi kaybedersin.

İZLEYİCİ- Bir yere daha geldik. Tasarımcı burada, bazı numaralar peşindeki bir adam olarak gözükmeye başladı.

M.U.- Hayır efendim, değil.

İZLEYİCİ- Yine bir tasarımcı, kalkıp Coca-Cola şişesini –Giorgey sanırım– ki Giorgey çok iyi bir tasarımcıdır. Rahmetli, yani Giorgey, işte Coca-Cola şişesini o kadar iyi tasarlamıştır ki; işte Coca-Cola şişesi odur. Şarap şişesi de başka bir şeydir.

M.U- E, peki burada.

İZLEYİCİ- İyi bir tasarımcı için, elinde, Enis Batur'un istediği

kadar iyi çıkacak.

M.U.- Önüne geçemez, ama hiçbir zaman buna hakkı yoktur.

İZLEYİCİ- Önüne geçmesi gerekmiyor.

M.U.- Ama senin bahsettiğin böyle bir şey. Mimari tasarımla farkı burada zaten grafik tasarımın. Ben ama zaten bunu konuşma esnasında ayırdık. Yani benim ayırdığım bir şeyi.

İZLEYİCİ- Mimari.

M.U.- Hayır, onu sen söylediğin için oradan örnek verdik.

İZLEYİCİ- Şişeyi sen de örnek verdin.

M.U.- Sen şişe dedin onun üstüne söyledim, ama bizim ayırmaya çalıştığımız grafik sanatla, grafik tasarım meselesini birleştirerek anlamaya çalıştığın için anlaşamıyoruz.

İZLEYİCİ- Çok güzel? Ayrılabilir mi, grafik sanatla grafik tasarım?

M.U.- Tabii ki ayrılabilir. Ayrı insanlar iki farklı iş yapabilirler diyorum ben. Biri ısmarlanmış bir şeydir, bir diğeri de böyle bir şey ısmarlanmadan ya da yazarıyla, onu basacak olan yayıncıyla, ya da bir matbaayla, ya da kendi olanaklarıyla böyle bir tasarım yapar ve durumuna göre de buna olanak bulduğu vakit yayınlar. Bu başka bir şeydir. Benim bahsettiğim normal, ortalıkta ismi kitap olan ve kitapçılarda satılan şeylerden bahsediyoruz. Bu yapılan güzel kitaplarda gene kitapçılarda satılabilir. Ama ortalıktaki ...

İZLEYİCİ- Güzellikteki kastın ...

M.U.- Hayır, güzeli tırnak içinde kullanıyorum burada.

İZLEYİCİ- Kitapçılarda satılan kitap, doğru bir tasarım olabilir.

M.U.- E, zaten tasarımcı, kitapçılarda satılan kitapları tasarlarken soğukkanlı bir tasarım yapıp, yazarın isteklerini yapınca yanlış bir şey mi yapmış oluyor?

İZLEYİCİ- Ama öyle bir metin vardır ki, soğukkanlı olmayı gerektirmez çok.

M.U.- O zaman zaten, yazarı bunu talep eder tasarımcıdan. Tasarımcı da bunu yapar. Yazarıyla anlaşırsa o basılır. Burada bir problem yok ki.

İZLEYİCİ- Peki, şunu niye hiçbir şekilde düşünmek istemiyorsun, kimin tasarımcısı?

M.U.- Grafik tasarımcı.

İZLEYİCİ- Tasarımcı.

M.U.- Sen öyle demek istiyorsun ya peki.

İZLEYİCİ- Bir dakika, "metamorfoz" için o sözü söylemeseydin.

M.U.- Evet.

İZLEYİCİ- Benim inancım o ki, iyi bir tasarımcı zaten böyle birebir bir ilişki kurmaz.

M.U.- Ben bir sürü kapağında böcek resmi olan Kafka kitabı gördüm.

İZLEYİCİ- Tamam, demek ki kötü bir tasarımcının yaptığı işten yola çıkıp da biz tasarımı yapmıyor muyuz? İyi bir tasarımcı, çünkü o bir

M.U.- Tabii, suimisal emsal olmaz ama.

E.B.- Ben de bir şeyler söyleyebilir miyim?

H.M.- Ben araya girebilir miyim? Çok kısa.

İZLEYİCİ- Pardon, daha önceden yazarla tasarımcı arasındaki tartışma konuşuluyordu. Şimdi bir kitap tasarımcısıyla, bir mimar tasarımcı arasmda büyük bir tartışma oluşmaya başladı. Bir kere benim merak ettiğim, daha doğrusu anlamadığım, ben buraya geldiğimden beri şu yanılgıya düşmeye başladım. Ben 23 yaşındayım. "Acaba 23 senedir tasarlamak lafını yanlış mı anladım?" diye, yani "Bu kavram bende yanlış mı gelişmeye başladı?" diye düşünmeye başladım. Bir kere burada benim öğrenmek istediğim, ki ben daha önce bir kitap basılırken şöyle zannediyordum. Benim daha önce kitap yayınlatan ve yayınlatmaya çalışan arkadaşlarım vardı. Yazar olan kişi ya da kitap yazmayı isteyen kişi kitabı yazıyor. Daha sonra yayınevine götürüyor. Yayınevinin sahibi ya da bu işten çok iyi anlayan biri bir şey yazıyor, size veriyor. Siz o kişinin yazdığı şeyi eleştirme hakkını ya da yayınlayacağım, yayınlamayacağım hakkını kendinizde görüp, daha sonra basmaya karar veriyorsunuz. Bén tasarımcı işini hiç bilmiyordum ve burada merak ettiğim, kitabı tasarımcı mı yazıyor, yazar mı yazıyor? Ben hangisini okumak için alacağım şimdi? Yani çok anlamsız.

M.U.- Yine yazarın yazdıklarını alın.

İZLEYİCİ- Benim için önemli olan kitabın içeriğinin ne olduğudur. Ben Enis Batur'un bir kitabını alıyorsam, Enis Batur'u tanımak için, "Bu adam necidir, neyin nesidir, nasıl düşünür, ne yazar?" diye tanınak için alıyorum.

Yoksa orada ismini bile duymadığım, ya da hiç görmeyeceğim, ya da Enis Batur belki seksen sene kitap yazacaktır. Ama Enis Batur'un bir kitabmdaki bir kapağını, diyelim tasarlayan, artık ne diyorsunuz bilmiyorum, özür dilerim, o insan belki bir kitabında bu iş için emek harcayacaktır. O zaman bırakın siz tamamiyle bunu, evinizde toplanıp konuşsaydınız yani.

M.U.- Özel davetiye gönderilmedi ama gelenlere.

İZLEYİCİ- Özür dilerim, ama çok mantıksız, yani ben ilk kez

böyle bir şeye katılıyorum ve resmen hayal kırıklığına uğradım. Ben buraya bir şeyler öğrenmek için gelmiştim, ayrıca.

M.U.- Bir dakika Hakkı.

İZLEYİCİ- Ben şunu soruyorum. Biz yazarı okumak için mi alıyoruz, yoksa tasarımcı için mi?

D.B.- Evet, Hakkı Mısırlıoğlu cevap vermek istiyor sanırım.

H.M.- Ben hem Han'a, hem arkadaşımıza bir cevap vermek istiyorum. Öncelikle ben, herhalde yanlış anlaşıldım. Şunu söylemek istedim özetle grafik tasarımcıya varsa, bir yazar bana gelebilir ve onun gerçekten ihtiyacı olduğunu hissedersem de bir şeyler yaparım. Hissetmezsem de zaten yapmam. Bunu al dizgiciye götür dizsin derim. Sayfa numarasını da telefonda söylerim oraya koysunlar diye. Yani bunun tasarımla ilişkisi yoktur. Sayfa numarasının nereye geleceğinin, (bir saniye hanımefendiciğim, bu Han için cevabım yani ben burada kendimi ikinci plana itmedim. Aksine çok net olduğumu, konumladığımı sanıyorum.) İkinci cevap, bundan üç yüz yıl önce yaşasaydınız, Enis Batur'un kitabını el yazısı okumak durumunda kalırdınız ve belki de okuyamazdmız. Çünkü o kadar çoğalamayacaktı. Şimdi matbaa var. Hatta daha da gelişti bir sürü şey. Dolayısıyla bir tasarımcının da katkısını bütün bu gelişmeler gibi düşünmek gerekir ve yazarı okuyucuyla kurduğu ilişki açısından zenginleştiren bir unsur olarak görmek gerekir. Sanırım cevabı bu, sizin sorunuzun.

E.B.- Ben Han'ın söylediklerine bir katkı getirmek istiyorum. Aslında bahtsız örnek mimarlık.

İZLEYİCİ- Niye?

E.B.- Bahtsız bir uğraş çünkü!

İZLEYİCİ- Tasarımda tutalım, mimari tasarımda değil.

E.B.- Şimdi, bu ezelden beri tartışılagelen sanat/zanaat ikilemi, bir türlü grafik tasarımcı/sanatçı ikilemi gibi mimarlar da kendilerini nereye koyacaklarını bilemezler. "Sanatçı mıyız, değil miyiz," bu ikilem vardır. Tarih boyunca yaşanmış bir ikilem, bu ikilem sanırım oradan kaynaklanıyor. Tasarımcının problemlerini doğuran bir yanı olduğu için. İçinde bir insan yaşamayacaksa, herhangi bir fonksiyon görmeyecekse bina yapılmıyor. Onun yerine heykel yapılıyor. Bina daha çok insanların şu ya da bu biçimde kullanacakları, yaşayacakları ya da işyeri olarak kullanacakları, ya da kutsal mekân olarak kullanacakları bir yapı. Bu fonksiyon meselesi galiba belirleyici oluyor. Aslında bir metin yazmayı istiyorum bir gün, "Mimara Mektup" diye bir metin yazmak istiyorum. Benim mimarlarla sıkıntım var. Tıpkı grafik tasarımcılarla olduğu gibi. Bu

sıkıntıların ben doğurgan oldukları kanaatindeyim. Bu tür şeyler olduğu sürece, olayı tıkamamak, tarafların devamlı dile gelmeleri, "sen benden ev isteme," yanlış bir yaklaşım bence, onu söylemeye çalışıyorum. Ben senden ev isteyeyim ki seni rahatsız edebileyim. Uğraşının içinde, sana belki daha fazla, kendi uğraşınla ilgili açılım getirebilecek birtakım soru işaretleri yığabilirim önüne. Bana *Casa Malaparte* kitabını kim verdi?

İZLEYİCİ- Ben.

E.B.- Nedir bu? Bir adam mimar olmadığı halde, kendine ev yapmış değil mi?

İZLEYİCİ- Mimarını bezdirip, sonunda kazanmış, mücadeleyi.

E.B.- Neyse, ama bir sürü insanın da.

İZLEYİCİ- Yazışmaları biliyorsun tabii.

E.B.- Evet, ama sonuç olarak kendi evi üzerinde fazla hak sahibi olmuş değil mi?

İZLEYİCİ- O da bir yazar yalnız.

E.B.- Tabii, tabii. Onun için mimarların başına bela, yazarlardan gelecektir her zaman. Tıpkı tasarımcıların başına geldiği gibi. Şimdi şöyle koyalım olayı. Şunu çok iyi biliyorum ki ben sana mimar olarak gelip "Han, ben para buldum, bir arsa aldım, ev yaptıracak kadar da para buldum, bana bir ev yapsana" dediğim zaman, sen benimle diyalog kuracaksm. Bunu biliyorum. Kaç kişi olduğumu soracaksın. Bu evde kaç kişi yaşayacaksınız? Ne tür bir uğraşınız var? Beni tanımıyorsan, birlikte olduğum insanları tanımıyorsan, bütün bunları soracağını gayet iyi biliyorum. Zaten işin doğrusunun bu olduğunu biliyorum. Ama şunu da unutmamak gerekiyor. Sen bir mimar olarak bir uslup takıntısı geliştirmişsen, sözgelimi yatay-eğik tavan üzerine gitmişsen, (mimarlık tarihinde bir sürü örnek var), ben de buna illet oluyorsam, bizim bu projeyi gerçekleştirmememiz için bir neden mi olacak?

İZLEYİCİ- Bence olabilir işte. Yani o, benim takıntılı ve kötü bir tasarımcı olduğuma delalettir.

E.B.- Ya da takınaklı bir ev sahibi olmama.

M.U.- Tersi de geçerli.

İZLEYİCİ- Karşıma çıkan her yeni bir tasarım sorununa, bu tür takıntılı cevap arayışları içerisindeysem, zaten tıkanır iş.

E.B.- İyi de, şimdi ...

İZLEYİCİ- İşte, ne bileyim, ille bir yamuğa takılırım ben, olmaz; o da bu kadar açık, bence kitap tasarımı da böyle.

E.B.- İyi de, yazarla tasarımcı arasındaki ilişkiyi de farklı koyma durumunda değiliz ki. Demin onu anlatmaya çalıştım. Bir işbir-

liği söz konusuysa, bu da diyaloglar çerçevesinde gelişecek.

İZLEYİCİ- Evet, evet, benim demek istediğim o zaten.

M.U.- Esen bir şey demek istiyor.

D.B.- Evet, Esen Bey.

İZLEYİCİ- Pardon, konuyu ben tamamen değiştireceğim, ama profesyonelce ve oldukça değişik düşünüyorum, baştan başlıyayım. Kitap ve nesne kitap diye ikiye ayırdınız. Bence kitap bir nesnedir zaten. Yazar kitap yazmaz. Yazar roman yazar, hikaye yazar v.s. ..

E.B.- Buna hiç katılmıyorum. Hemen söyleyeyim.

İZLEYİCİ- Olabilir, tamam. Zaten ben de kendi fikirlerimi söylüyorum.

E.B.- Bu eski bir fikir.

İZLEYİCİ- İzin verin, ben de söyleyeyim söylemek istediklerimi.

E.B.- Tabii.

İZLEYİCİ- Kitabı nesneleştirmek gerekir önce, kitap CD ROM olmaz. Kitap eğer –roman, hikaye– dijital teknoloji ile üretilirse CD ROM haline gelir. CD ROM'daki haline kitap denmez bence. Kitap başka bir şeydir. Birincisi bu, ikincisi, mesela 11 punto *times*ı nötr zannediyorsunuz veya buna dümdüz gidiyorsunuz veya düzayak kitap diyebiliyorsunuz. Bunu da anlamıyorum. Çünkü *times*la *bodini*, *palatino*, *bookman*, bütün serifli yazı karakterleri arasmda anlam farkı vardır. 8 puntoyla 9 punto, 9 puntoyla 10 punto arasmda anlam farkı vardır. İtalikle, düz arasında fark vardır. Çubuk dediğiniz yazı karakterleri yaklaşık 400, 500 tanedir. Bunların hepsi farklı anlamlar içerirler. *Helvetica* kullanmakla *Gill-Sans* kullanmak arasmda fark vardır ve bunların hepsine karar verilir. Sonuç olarak tasarım dediğiniz bir şov değildir. Yaratıcı olmak demek süslü işler yapmak da değildir. Bu kararlarm hepsi anlam ifade eder. Sayfa numarası ortada mı, sayfanın sağında mı, üstünde mi, sağ tarafta ortada mı, sayfanm üstünde mi?" Bunlarm hepsi başka başka şeylerdir ve hepsinin kararı içerikle birlikte verilir ve içeriğe göre yapılan tasarımda bence doğru tasarımdır. Güzelliği çirkinliği tartışılır. Bunları bu kadar küçümsemeyin, dizgiciye verilir yapılır. O zaman dizgincinin dizdiği iş, o zaman tasarımcının işini dizgici üstlenmiştir. O kitap yine tasarlanmıştır. Kitabın tasarlanmaması diye bir şey söz konusu değildir zaten. Verilen her karar tasarımdır. Doğruluğu yanlışlığı tartışılabilir. Teşekkür ederim.

E.B.- Ben birkaç şey söylemek istiyorum. Biraz erken girdim. Kusura bakmayın, sözünüzü kestim. Ama bu konuda, siz ne kadar

haklı olarak grafik ölçütler konusunda titizseniz, ben de yazınsal ölçütler konusunda titizim. Sizin çizdiğiniz yazar kitap ilişkisi, benim gözümde aşılmış bir ilişki biçimi. Eskiden hakikaten yazarlar roman yazarlardı, şiir yazarlardı, hikâye yazarlardı. Bu paradigma çoktan değişti. Evet, Apollinaire büyük bir şairdir. Ama eski bir bakış açısına sahiptir. Demin üzerinde durduğumuz, burada konuştuğumuz örneklerden bir başkası, örneğin Mallarmé'nin kitabı, zaten bütünüyle kitap olarak düşünülmüş bir örnektir. O zamanın olanakları ötesine elvermediği için, kendi elyazısıyla ne kadar boşluk bırakacağını milimetre olarak hesaplayıp, kurmuştur. O kitap yalnızca içerdiği anlamlarla yoktur. Biçimiyle birlikte, nesneleşme durumunda olan haliyle birlikte, şairin elinden çıkmıştır. Onun boyutuyla da hesaplaşmıştır. Boşluklarının oranlarıyla da hesaplaşmıştır. Her şeyiyle kitap, zaten sadece, haliyle nesneye dönüşecek biçimine getirilmiştir.

İZLEYİCİ- Ama şu anda siz, yine nesne kitap diye bahsettiğiniz kitaplardan bahsediyorsunuz. Benim fikrim ise, bu özel kitaplar değil zaten.

E.B.- Bu özel bir kitap değil ki, bu bir kitap. Sorun burada.

İZLEYİCİ- Siz *Ayna*'dan örnek verdiniz. Bir şekilde "kafamda tasarlamıştım" dediniz v.s. Bu kitaplarda sorun olan bence, "düzayak kitap" dediğiniz, hiç tasarımcıya ihtiyacı olmayan şu kitaplar var ya, onlar 3.hamur kağıda basılan, bıçağın nereye geleceği belli olmayan, sayfa numarası aşağıda, ortada olan kitaplar. Bunun nötr olduğunu, "bunun düzayak olduğunu düşünüyorum" deseler o kadar. Genel olarak böyle bir şey var.

E.B.- Düzayak olumsuz bir şey mi?

İZLEYİCİ- Gayet, bu tartışılabilir sadece.

E.B.- Hayır, olumsuz bir vurgu vermiyorum ki.

İZLEYİCİ- Düzayak ne demek oluyor yani? Ne demek düz? O düz değil ki, Amerika'ya götürseniz siz o kitabı veya Almanya'ya götürseniz, düzayak dediğiniz kitabı. Tipografik maniplasyon sayılabilir, 3.hamur kağıt, eğri bıçak. Yani dünyanın neresine göre düzayaktır ki "alışılmış" demektir zaten.

İZLEYİCİ- Bir şey söyleyebilir miyim? Mallarmé'den verdiğin örnekle birlikte, orada kitap yapmak şeyini belki yazara da, yazarı da içerterek başlık yüzünden. Düzayak dediğimiz kitaplar, senin ortaya koyduğun anlamda yazarı içeriyor mu?

İZLEYİCİ- Tasarımcısı olmayan.

İZLEYİCİ- Tasarım değil, başka bir şey söylüyorum.

E.B.- Hayır, o boyutlarda ben anlıyorum Mithat'ın söylediğini.

Her kitabıma aynı bakış açısıyla bakmadığımı biliyorum. Bazı kitaplar Mallarmé'nin örneğinde olduğu gibi metafizik bir uzam olarak düşünülüyor. Onun bütünü zaten biçimine de dahil, onun üzerine bir tasarımcının ekleyebileceği tek şey, tasarlanmış olanı gerçekleştirmekten ibaret. Çünkü tasarımcısı da bizzat yazarı.

H.M.- Taşeronluk yapıyor.

E.B.- Ha taşeron, taşeronluk yapabilir. Ama bu anlamda müdahale edilmeyen yığınla kitap çıkıyor tabii. Yazarının da müdahale etmediği yığınla kitap çıkıyor.

İZLEYİCİ- Hayır burada işte, kitap yapıcı, yazar tipi o zaman orada bir şey yapıyor, kalma yapıyor da onun için söyledim.

E.B.- Ama bunu, bütün yazarlar böyledir diye demiyorum. Mallarmé'nin de bütün kitapları böyle değil ki.

İZLEYİCİ- Geçmiş Apollinaier örneğinde de sadece bir yazar şeyi gibi canlandırıyor, belki de yanlış anladım.

E.B.- Hayır, bir yazara bütün bunları mal ediyorum demiyorum. Mallarmé'nin o kitabı öyledir. Ama şiirlerini biraraya getirdiği kitabı öyle değildir. Çünkü, adamın bir ayağı oradaydı, bir ayağı başka bir çağın içindeydi. İki ayağı da bu çağa geçer miydi? Öyle örnekler olmuştur. Ama geçmeyenler de olabilir ya da piyasanm koşulları nedeniyle bu anlamda, her kitabına bu metafizik uzam boyutunu yüklemek durumunda olmayabilir insanlar. Ben gazete yazıları da yazıyorum. Sonra çeşitli nedenlerle, örneğin birkaç kişi bana "Çok dağınık yerlerde çıkıyor bu yazılar, biz okuyamıyoruz. Bunları kitap haline getirin," dediği için, diyelim kitap haline getirmeyi düşünüyorum. Şimdi bununla metafizik bir uzam peşine takılmak biraz komik olur.

İZLEYİCİ- Ama, tümel ve genel, genel projeyi içermiyor mu?

E.B.- Belki, ama o bir kitap değil, tümel proje.

İZLEYİCİ- Şimdi efendim, ben özür dilerim. Bu mimari tasarımcı arkadaşımla, sizlerin konuya bakışı arasında çok önemli bir nokta var, onu vurgulamak istiyorum. Sanıyorum mimari tasarımcı arkadaşımızın müşterileri daha çok inşaat müteahhidi, yahutta büyük mal sahipleri, şimdi onlarda konu daha çok, kâr marjı olan bir eserin ortaya çıkması. Halbuki bir yazar, eğer gerçekten bir tasarımcıya gidiyorsa, bence birinci planda hedef daha çok satmak, daha çok kâr etmek değil. Bence hedef, yazarla yazarın yönünden istek, ortaya en güzelini çıkarmak. Tasarımcı yönünden ortaya yeni boyutlar çıkarmak. Şimdi burada olay, maddenin önüne geçiyor. Yani kâr marjını etkileyen bir olayın ötesine geçiyor. Eserin alıcıya, okuyucuya daha iyi hitap etmesi, göze daha güzel görünmesi. Mi-

mari tasarımda, daha çok kâr getirmesi. Şimdi olay böyle olunca, konu başlangıçta ayrılıyor. Özellikle onu vurgulamak istedim arkadaşlarıma. Teşekkür ederim.

E.B.- Şimdi burada, ben de bir şey eklemek istiyorum. Beyefendinin söylediklerinden hareketle, diyelim ki Han'ın sözettiği müşteri tipi Türkiye'de daha çok yazar değil de yayıncıdır. Biliyorsunuz, yayıncı çeşitli ekonomik nedenlerle en ucuz ürünü almaya çalışmıştır, yayıncıların çoğu.

İZLEYİCİ- Mesela çok feci örneğini ben, yaşadım. Birisi de eskiz çizdi bana. Profilo Holding'in sahibi Jak Kamhi, eskiz kâğıtları hazır, çıkarttı çekmecesinden ve eskiz yaparak istenen evi tarif etmeye başladı. Daha kariyerimin de başındaydım. Kibar, iyi aile çocuğu gibi yaptım. Çizdi eskizi, teşekkür ettim çıktım gittim. İşi reddettim, yani edildiği kadar, daha çabuk kâr bekleyen müteahhit değil ki o.

E.B.- Orada bir başka tür cehalet tipi çıkıyor ortaya. Bu cehalet, bilgili cehalet. Kendini bilgili sanma cehaleti bu. Yayıncıda da, yazarda da görülen bir unsurdur bu, Türkiye'de. Her zaman görülegelen bir şeydir. Ferit Edgü ne yazık ki burada değil. Ferit Edgü'nün yayıncılığıyla ilgili de bir şey söyleyecektim burada, ama söyleyemeyeceğim. Yanlış olur. Ama Türkiye'de bu sektöre bu anlamda bakılagelmiştir. Örneğin kitap kapaklarını kendi yapar yayıncıların çoğu Türkiye'de. Varlık Yayınları diye demin gösterdiğimiz kapakları, Yaşar Nabi Bey orada, köşede hallediyordu. Hâlâ pek çok yayıncı bunu yapıyor. Çünkü oraya verilecek para kitabın gider hanesine yazılacak. Ondan kaçmıyor. Bu işi önemsemiyor, işin açığı. "İyi kötü ben de bir kapak yapabilirim" diyordu. Şimdi işi bu düzeyde tutmayalım, bu farklı bir şey. Ama yazarla grafik tasarımcının, yazarın metni üzerinde buluşmaları durumunda kuracakları diyalogda bir bağlanma noktası var, metin var. Bu metinde yokmuş gibi konuşuyoruz. Baştan aşağı, tasarım yanlıları metni bir kenara itiyor gibi davranıyorlar. "Metni bana verirsin, ben de bunu uygularım," diyor. Tamam uygula, ama sonra da yazarın birtakım söyleyecekleri olmaz mı? 11 puntoya ben itiraz edemez miyim? Etmemeliysem söyleyin, etmemen gerekir deyin.

İZLEYİCİ- Neden, iyi bir tasarımcının elindeyse işin senin, senin bilgilerin dahilinde, 12 puntoyla anlatılamayacağını ya da anlatılabileceğini düşündüğün bir şey o.

E.B.- Bilgiyi.

İZLEYİCİ- Puntoyu düşük tutan, puntonun üzerinde yer aldığı

konum. Benzerlik bulmaya çalışıyorum. Kâğıdın dokusuyla, senin istediğin sonuca vardığını, yani tek şey.

E.B.- Tamam da, şimdi fonksiyon üzerinden gidiyorsun. "Estetik haz" diye bir unsur var. Ben kendi yazdığım metnin gerçekleşmesine ilişkin, hazdan yoksun muyum yahu? Kalmalı mıyım yani? onu soruyorum. *Times*ı beğenip *bodoni*yi, bilmem neyi reddetme hakkına sahip değil miyim? Söyleyin, "değilsin," deyin.

İZLEYİCİ- Benim temel düşüncem şu: Sen bir şeyi anlatmak için yazıyorsun ve senin en iyi şekilde anlatabilmen tasarımcının misyonudur. Bunun için atanmıştır.

E.B.- Peki ama, o zaman ben biraz ileri gideceğim. Tasarımcı benim metnimin bütününe, benim olduğum ölçüde vakıf olacak.

İZLEYİCİ- Ya da vakıf olmadığını.

E.B.- Olacak o zaman. Bunu bekleyeceğiz.

İZLEYİCİ- Ona yakın derecede. İyi bir tasarımcı budur. Onun için iyi tasarımcılar var.

M.U.- Peki yazar, bir dakika yazar sen değilsin, benim metnimi anlamamışsın ve onun için 11 punto.

İZLEYİCİ- O zaman tasarımcılar böyle oluyor.

M.U.- Tamam işte, bundan bahsediyoruz.

İZLEYİCİ- Ama, niye kötü tasarımı standart gibi algılıyor?

M.U.- Kötü tasarımı değil, sen de yani lafı tutup oraya getiriyorsun.

E.B.- Teorik konuşmayalım. Pratik de var. Ben demin söylemedim mi, Mehmet Ulusel'e bir kitabımı verdim. Benim çok gönlümün istediği bir çözüm getirmedi. Ben bir şey söylemedim. Çünkü, ben o kitabı ona verdim.

İZLEYİCİ- Peki o zaman, yazım tarihinde hiç mi.

İZLEYİCİ- İstediğiniz olmazsa ne olacak? Görünüyor ki, istemediğiniz bir şey çıkıyor ortaya. Ne yapacağız o zaman?

E.B.- Ben sustum. Bir şey demedim. Çünkü biz burada despot değiliz ki, bir güven ilişkisine dayanmalı yazar-tasarımcı işbirliği.

H.M.- Fakat netleşmesi gereken bir şey var bence.

İZLEYİCİ- Hiç mi iyi örnekler görmüyorsunuz?

H.M.- Yani düzayak.

M.U.- Var canım, zaten iyi örnek çoğunlukta.

E.B.- O olmasa, niye götürüp vereyim?

İZLEYİCİ- Nasıl çoğunlukta?

E.B.- Hayır, bizim ilişkimizde, en azından iyi ilişkiler çoğunlukta olmasa, zaten devam etmeyiz işbirliğine.

İZLEYİCİ- Soru sormak istiyorum.

H.M.- Bir dakika ben bir şey söyleyeceğim. Esen'in demin söylediği bir şey var. Bence o geçişti. "Düzayak" denen kitap da bir tasarımdır sonuç olarak ve okunmamış bir metnin, vâkıf olunmamış bir metnin kötü tasarımıdır sonuçta. Deminki ayrımı koyarken hep eksik kalıyor, sanırım açmak gerekiyor. Benden böyle bir şey istenirse, ben bunu bir tasarımcı kimliğiyle yapmam zaten. Kitap bu, okuma, okumana gerek yok. Sadece puntosunu belirle, hurufatını belirle. Sayfa numarası nereye gelecek? Tasarımcı işi değildir bu. Bu, dizgicinin işidir, ama bu da bir tasarımdır. Sonuç olarak bir tasarımdır ve kötü bir tasarımdır. Dolayısıyla her kitapta tasarımcı parmağı olması gerekir, ama bu böyle bir uzlaşmaz çelişki de değildir. Bence hallolacak bir şeydir. Ha, son söz kimindir? Ben burada yazara bırakıyorum son sözü, tabii ki.

E.B.- Peki, şu hakkı veriyor musun? Ben sözgelimi bir kitap getiriyorum, sana veriyorum. Hiçbir şey demiyorum. Tasarla diyorum. Sen bir tasarım çıkartıyorsun. Ya, ben bunu beğenmedim, sevmedim, diyemez miyim?

H.M.- Şimdi onun niyesini sorarım, yani niyesini ...

E.B.- Bunun niyesini çok iyi dile getiremiyebilirim. Bu bana uymadı, diyebilirim.

H.M.- Ya, bir şekilde çıkar o. Tartışılır ve bence o sorun çözülür ya da o proje kenara bırakılır. Yani, "ille basılacak," diye bir şey yok. Bence yanlış yapmışsın, beğenmediğin bir kitabı bastırmakla.

İZLEYİCİ- O zaman çok sevdiğiniz bir şeyin zihninizde, tabii bıraktığı izleri olacaktır. O seçiminizi, somut bir örnekte gösterdiğiniz zaman, yapacak olan kişi, o sanatçı, şüphesiz hemen anlayacaktır kitabı. Aslında "mimari tasarım" deniyor. Ben onu biraz şey yaptım.

E.B.- Oraya hiç girmeyelim efendim.

İZLEYİCİ- Mimari ayrı çünkü.

E.B.- Oraya hiç girmeyelim. Lütfen oradan uzaklaşalım.

D.B.- Sizin sorularınızı alalım.

E.B.- Bir şey eklemek istiyorum Hakkı. "Yanlış yapmışsın" dedin ya, şöyle bir mantıkla hareket ediyorum: Ben Mehmet Ulusel'le niçin çalışıyorum? Çünkü yaptığı işle, benim işim arasındaki sonuç, beni tatmin ettiği için çalışıyorum. Yoksa bir sefer çalışırdım. Sonra "Allah kahretsin" deyip bırakırdık. E, bir seferinde, benim aklıma uygun olmayan, çok gönlüme yatmayan bir çözüm çıkardığında önüme, bunun tek kararı bana mı ait? Ondan da emin değilim. Ne kadarı ona ait, ne kadarı bana ait, ne kadarı bu kitabı okuyacak okurlara ait? Ondan hiç söz etmiyoruz. Belki o tasarım ürü-

nünü aldığı zaman, "yahu çok iyi olmuş," diyecek okur. Böyle bir ikilem de yaşanıyor.

H.M.- Ama doğası gereği, bu yaşanacaktır, yani başka çaresi yok.

İZLEYİCİ- Ama o başka örneklerde de yaşanıyor. Yani bugün Singapur'da üretilen binlerce saçma sapan eşya, Uzakdoğu'da üretilen "hediyelik eşya" diye -ya da rezil eşya devamlı üretiliyor- dünyaya yayılıyor. Reklamcılıkta üretilen şeyleri düşünün, sergilerde teşhir edilen ufak bibloları düşünün. Herhangi bir estetikten yoksun şeyler. Ama burada, seyircinin konumu farklı, önemli olan şu: Şimdi kitaptan söz ediyorsak, önemli olan yazar bir defa.

E.B.- Önemli olan yazar da değil bence. Önemli olan metin. Çünkü yazar ölecek. Yazar ölecek ve bu iş devam edecek.

İZLEYİCİ- Ama yaşadığı sırada basılıyor kitap. O örnek için.

İZLEYİCİ- Metni yazanların.

E.B.- Ama, öldükten sonra ne para eder? O fikri üretemeyecek.

İZLEYİCİ- Öldükten sonra kaç para eder?

E.B.- Tamam ama, fikir yürütemeyeceğim o metnin üzerinde. Yeniden basıldığmda, bir grafik tasarımcısı farklı bir yaklaşım, farklı bir üslupla benim metnimi ele aldığmda, ben yokum artık. Söyleyebileceğim bir şey yok. Bana danışamayacak, bana soramayacak, bana gösterip de beğenmeyişimi, bir ölçü olarak kullanamayacak. Bunu bilmek lazım. Dolayısıyla metin, yazarmm önüne geçiyor.

İZLEYİCİ- Burda seyircinin ölçü olması, yani sentezi oluşturacak insanın seyirci olmasmı düşünmek gerekir, her şeyden önce.

H.M.- O da satışlarla ölçülür ama.

D.B.- O boyutu katamayız artık.

İZLEYİCİ- Ben diyorum ki, sadece bir grafikere, bir grafik tasarımcısma bırakamayız. Ben şunu anlıyorum, bilmiyorum yanlışsa düzeltiniz. Kendi doğal olma ya da kendi kişilik olarak doğrularmı değiştirmesine ya da kendini koruyamama tehlikesine karşı bir grafik yaratıcısı, karşısmda, bence aslmda bunun da bir okuyucu tarafı var. Yani yazarın her istediğini o kitabm sunum biçiminde, yazarın tüm istekleriyle örgütlenmiş kitabı seyircinin gözünde, okuyucunun gözünde veyahut da böyle mi kalmalı? Biraz önce Ferit Edgü'nün verdiği "Miro" örneğindeki gibi. Ben şunu söylemek istiyorum. Aslmda zaman aşmdıkça, gelecek yüzyıllara gittiğimiz süreçler içinde yazarm, garfik tasarımcı ile daha çoğulcu ve daha fazla rizikoya girecek, belki belirsizin içinde olacak. Tıpkı sizin söylediğiniz pazarı da aşabilecek şeyleri zorlayacak. Biz burada izleyi-

cinin, uzlaşmış olan izleyicinin belki de tartışabileceği, görebileceği, gündem belirliyecek. Tam ona dönüşmesi şeklinde bir şey düşünülebilir.

E.B.- Düşünülebilir tabii.

İZLEYİCİ- Belki de işlenmesi gereken bu.

E.B.- Doğru düşünülebilir.

İZLEYİCİ- Yani, özel olarak sadece kendimizi sınırlı ve kendi benliğimizi savunma gereği ile yüz yüze tuttuğunuz zaman, pazarın diğer grafikerleri, yaratıcıları, pazarda var olmak isteyen insanlar var. Dolayısıyla belki siz, bir grafiker size gelip, "buyrun benim şeyim için yazı yazın," demiyecektir hiçbir zaman. Ama siz, o şans ve o varolma koşulları size bağlı olarak gelişiyorsa da yarın böyle olmayabilir. Gelişen bilgisayar teknolojisi içerisinde v.s. yani, "çoğullaşma kaçınılmazdır," diye düşünüyorum. Yani, meseleye bunu taşıyacak olan kitleler, insanlar şeklinde düşünmek, belkide böyle yaklaşmak gerekir.

E.B.- Evet. Belki de, toplantının amacı da bu zaten. Ben bir şey söyleyeceğim diyordunuz.

D.B.- Evet sizin bir sorunuz vardı, hâlâ geçerli mi?

İZLEYİCİ- Ben yayıncılığa daha çok yakın biriyim. O konuda konuşacağım. Şimdi ben iki şeyin üstünde tartışıldığını algılıyorum. Birincisi, bir kitapta biçimin özü de, içeriği de desteklemesi, ne kadar sınırsız davramlabileceği, davramlması gerektiği.

İkincisi de, yazarla, tasarımcı arasındaki inisiyatifin nerelerde sınırlanacağının sayısı. Öyle sanıyorum ki burda birkaç kere kelime olarak anılan, ama üzerinde durulmayan bir unsur, "yayıncı" diye bir unsur var. Bunun, bu ikisinde de oldukça belirleyici olduğunu düşünüyorum. Yalnız daha çok para kazanma amaçlı bir refleks nedeniyle değil de, başka bir nedenle belirleyici olduğunu düşünüyorum. Çünkü yayıncının daha çok para kazanmak için giderleri azaltma gibi bir sorunu yoktur. Hiçbir üreticinin yoktur. Daha pahalıya mal ederseniz, daha çok kâr edersiniz. Burada yayıncının başka bir işlevi vardır. O da şöyle bir işlev: Bütün dünyada görülen şey, yazar, tasarımcı veya düzeltmen veya yayıncı, bir kitap, yayın sektörü oluşturuyorlar birlikte. Şimdi Türkiye'den örnek verirsek, biraz sayılar küçük kaçabilir. Diyelim Amerika'da 100 bin çeşit 10 bin adet kitap, 1 milyar kitap ediyor. Bu 1 milyar kitaplık bir sektör var ortada. Bunlar satılacak. Bir kere satılırken, tüketicinin tüketim önceliği sırasında bir yerlerde ve bu her gün değişebilir bir şey. Yani, "Cumhurbaşkanınız ben zengini severim," derse de değişir önceliği, milli şefiniz önsöz yazarsa da değişir. Seçimlerde gelen ikti-

dara göre, koalisyona göre değişir. İstikrar paketlerinin her birinde özellikle değişir. Buna göre de bu sektör belli bir mücadele verir. Bu mücadeleyi verirken yayıncının işlevini ben şöyle görüyorum doğrusu. Bu sektördeki girişimci olduğu için uzmanlaşan biri olarak herkese bir şey söyler. Arkadaşlar sınırsız yaratıcılıkla, tasarımla, yani biçimi belli bir sınırın ötesinde katarsak işin içine bu kitabın maliyeti şu olur. Satmaz. Tabii az önce söylendiği gibi paket edilmez bunlar. 1 milyar kitaptan söz ediyoruz. Paket edilemiyebilir, dağılamıyabilir. Bunlar üretilmeyebilir. Bu boyutta bir tasarım söz konusu olmayabilir ve bunu içgüdüsel bir şekilde, kapitalistleşmiş bir sektörde yayıncı söyler. Nasıl söyler? Şimdi örneklerin birbirine benzemezliği var. Özellikle kitap örneği hiçbir şeye benzemez, ama gene de zorlayarak bir örnek vereyim. Şimdi, tasarımın sınırsızlığı gibi bir esas alırsak, ben bir elektrik süpürgesi üreticisi olarak, bir ahşap yalıda kullanılacak, bir elektrik süpürgesiyle bir blok apartmandakini kesinlikle ayrı dizayn etmek isterim, endüstri tasarımcısı olarak. Edebilirim de, mümkün böyle bir şey teorik olarak. Parasını verirlerse alırlar. Parasını verirlerse, alırları nasıl karar vereceğim? Bu konuda bir tahmin yapacağım veya deneyeceğim. Batarak, yani *avant-garde*, yaymevlerinin batışı gibi, batarak öğreneceğim veya bilenler var. Mesela, Yaşar Nabi Nayır bu sırrı ilk keşfedenlerden, oradan itibaren bir gelenek var. Buna uyulduğunda, ne olduğu meselesini kavrayacağım. Başka bir konu var. Kitabın bir özelliği, tasarımcıları hayal kırıklığına uğratsa dahi, gerçekten hiçbir şey, tasarımsız yayın bile, yani "kendim yaparım," diyor, ama Yaşar Nabi Nayır, birtakım şekiller koyuyormuş. Hiç koymayanı var. O dönemdeki Millî Eğitim Bakanlığı yaymlarında bir çerçeve, aynı punto, aynı karakterle yazılar var, ama o kitaplar şimdi bile okunmayacağı kadar çok oluyor ve kültürle ilgili mesajlarını, şimdikinden kesinlikle geri olmayan bir şekilde topluma veriyor. Dolayısıyla, "kitapta tasarım konusu bu kadar sıcak mı?" düşüncesine geliyor ve burada yanılıyor da olsalar, böyle karar verebiliyorlar. Çünkü bu sektör, kitap okuma sektörü, zengin müslümanı sevmek yüzünden fakirin işi. Yani bir anlamda, tüketiminde belli sınırların altında kalmak zorunda olan insanlar için. Türkiye'de şimdi harçlığından kırpıp kitap alanlar. Benim yaptığım yayıncılıkta Mehmet Ulusel'le birlikte kitabın kapağını dizayn ederken düşündüğünüz şey şu: Tasarımcıya para vermekten kaçınmıyorum. Çünkü tasarımcıya verdiğimiz parayı fiyata ekleyeceğiz. Dolayısıyla ya alacak, ya almayacak. Alıp almaması bizim ticaretimizi etkileyecek, ama okumasını da etkileyecek. Mesela, benim şahsen bazı girişim-

lerim tartışılmıştır. Benim yayınlarımı, bir dizimi öğrenciler alır. Üniversite öğrencileri okur ve "çok kritiktir," diye düşünüyorum ve %50 indirim yapıyorum kitap fuarlarında. Bu ticaretimleilgili değil.

Bakın, "okunması," denen bir şeyi harekete geçirmekle ilgili. Dolayısıyla, okunmaya etki edecek bir şeyi yapmaktan kaçınıyorum. Yani tasarımcıya, burada tasarımcı ile ilgili bir olumsuz karar veriyorsam, tasarımcı, "ya onun yaptığını ben yaparım," meselesi değil. Mimar örneğinde veya bu örnekte, yaparım veya fark etmez değil. Güzel kitabın ne demek olduğunu ben biliyorum Ferit Edgü'nün kitabıyla, benim yayımladığım kitabın farkının ne olduğunu çok iyi biliyorum, ama amacını da koyuyorum. Benim maliyetimle ilgili sanırım şudur. Çünkü, okurum şudur. Çünkü "okurum bunu okuyunca, şöyle bir insan olacaktır," diye kararlar veriyorum. Dolayısıyla, burada öyle sanıyorum ki; yayıncının bu işlerde olumsuz bir rolü oluyor. Yalnız konuşmalarda da hiç katılmadığım, pek de doğrusu bu uzun yaşamımda rastlamadığım bir şeyi söylemek istiyorum. Bir yazar, tasarımcı, yayıncı diyaloğunda, burada sık sık söylenen gibi, hani böyle asliye hukuk-sulh ceza ayrımı türü bir ayrım olduğunu ben sanmıyorum. Yani insanlar biraraya geldiklerinde, iki tür konu konuşacaklardır. İki, üç kişi örneğin. Bu konulardan biri, ekonomiyi veya pratiği (pratik de etkiler tabii olayı.) Ekonomiyi veya pratiği belli bir düzeyde etkileyecek veya etkilemeyecek şeydir. Belli bir düzen ile, maliyetin kabul edileceğini ön görüyorum. Pek çok yayınevinde bugün, diyelim 2 cm kağıttan ziyan edilmesi veya belli bir gider yapılması, puntoyu şöyle kullanması v.s. gibi şeyleri etkiler. Şimdi bununla ilgili yazar veya tasarımcı tekliflerine, ne yayıncının, ne tasarımcının önerisine yazarın, ne yazarın isteğine tasarımcının "hayır" dediğini ben hiç görmedim. Çünkü bunlarla ilgili olarak karar subjektif tartışma sonucunda verilecektir. Yani, "Onu mu istiyorsun? Ya, öyle saçma şey olmaz. Son derece kötü bir karakterdir," mesela bunu diyebilir. Başka ne diyebilir? Çünkü 10 veya 11 punto. Zaten kitaplar 10 veya 11 punto basılıyor. Şu veya bu karakter. Ama şunu derseniz, kitabın maliyeti 3 kat artacaktır. Çıkarayım mı, çıkarmayayım mı? Burada çok dikkat etmeniz gereken nokta şu. Şimdi yayıncıyı çok para kazanma isteği yüzünden, bunu basmak veya basmamakla damgalarsanız bir yanlışlık ortaya çıkıyor. Çünkü meselesi o değil.

E.B.- Çok para kazanmak yanlış oldu, az para harcamak diyeceğim.

İZLEYİCİ- Bunun da doğru olduğunu sanmıyorum.

E.B.- Ama çok rastladım.

İZLEYİCİ- Bil ki şu anda 250 bin liraya mal edip, 500 bin liraya sattığımız bir kitabı düşünelim. 500 bin liraya mal edip 1 milyona satmakta yayıncının ne zararı olabilir?

M.U.- Hiç satamayabilir.

İZLEYİCİ- Satamazsa yayınlamaz o başka, bunun tartışmaya gelmesinin nedeni budur, ama dolayısıyla hiç satamadığı durumda veya yazarın o kitabının basılamadığı durumda bir şeyi birlikte düşünün. Yani yayıncıyı atfetmenin suçu, birlikte düşünmek gerek. O da şu, kitabın biçimiyle ilgili bu iddiayı sürdürelim. Daha az kişi okusun veya hiç basılmasın mı? Yoksa bundan bir miktar taviz verelim. Bu daha yaygın olsun falan. Yani bunu söylemek istiyorum. Teşekkürler.

E.B.- Şimdi Özkan Bey'in söylediklerinden sonra, senin cevapsız kalan cevabına o paralelde bir nokta çıktı. Düzayak kelimesinden kastim neydi, onu yakaladın nihayet.

Standarttan söz etmeye çalışıyordum. Tabii standart tehlikeli bir kelime. Sanki kötü bir kelimeymiş gibi düşünülüyor ve sanki arkasmda bir

D.B.- Eleştiri varmış gibi.

E.B.- Hayır, yaratıcılık yokmuş gibi düşünülüyor. Somut örnekten gidelim. Diyelim ki dünyanın büyük yaymevlerinden biri, Penguen Books gibi bir kurumu alalım. Şimdi bu adamların standartları var. Bu standartlar, beyefendinin dediği gibi ölçülmüş standartlar, ekonomik yanları ölçülmüş, estetik tarafları sınanmış ve bir kalıp çıkartılmış ortaya. Şimdi benim düzayak baskı dediğim budur. Standart edisyon isteme çabasıdır. Onu tarif etmeye çalışıyordum. Bunun arkasında herhangi bir tasarıncılık çabası yoktur diye düşünüyor değilim.

H.M.- Değil canım.

E.B.- Ama standart olmayandan neyi anladığını söyleyeyim, tasarımcıda beni korkutan unsur o. Standarttan özellikle Türkiye'de, çünkü yıllarca yaratıcılık alanı olarak sınırlanmış bir alana girdiği için tasarımcılar, birdenbire hızlı ilerleyip o standartlardan ne kadar koparsak, kendimizi o kadar gösteririz tasasını taşıyorlar ve bu beni tasalandırıyor, yapıtın sahibi olan kişi olarak. Ben metnimi bir grafik tasarımcının eline alıp, standart dışı bir şey yapmasında şöyle bir sakınca görüyorum. Ben eğer oynaşlı bir metin ortaya koymuşsam, bunun üzerine bir tasarımcının oynaşı gelirse, benim oynaşım fazlalaşmış olacak. Bu, iyi yapılmış krem-karamel üzerine kaşık kaşık toz şeker dökmek gibi bir sonuç doğuracak. Bunu söylemeye çalışıyordum. Standart kötü bir şey değildir. Stan-

dart araştırılmış, sınanmış bir şeydir. Ha, standarda ben karşı çıkıyorsam, ki birçok örnekte de karşı çıkıyorum, ortaya koyduğum metinler çerçevesinde, o zaman zaten standart dışının arayışına yöneliyorum. Ama öbür türlüsü, bu arayışa yönelmediğim halde, standart dışı muamelesi göreceğini biliyorsam bu beni tedirgin ediyor. Bunu kastediyorum ben.

H.M.- Ama şimdi tabii, bir kere sen özel bir örneksin ve böyle özel örnekler üzerine konuşmak yanlış, bu konuda. Yani meseleyi daha genel ele almak daha doğru geliyor bana. Okunmamış bir metnin tasarlanması söz konusu olamaz. Standardın uygulanması da onun kötü bir tasarlamaya yol açmış olmasıdır. Sonuçta o da bir tasarımdır. Dolayısıyla burada yazarın hakkı yenebilir, mesele bu. Yani bir metni gerçek biçimini, bir kitap olarak bulmasının önüne geçilmiş olabilir. Bunun için de tasarımcının arada olması doğrudur. Ama bu bir seçimdir. Bir sürü faktör de vardır. Yani bunlar da değişmez. O standart seçilebilir. Zaten bir kurumsa o kitabı yayınlayan, o standartları oluşturmak da zorundadır ve hatta o standart dışı için ayrı seriler üretirler. Ama standartları vardır. Bence mesele, yani büyük bir çelişki halinde değil, tekrar ediyorum, karşılıklı çözülecek bir mesele halinde şu an.

E.B.- Bence de öyle.

İZLEYİCİ Samih Rifat- Benim sorum hâlâ geçerli, çünkü istiyorum. Bir kere şaire sormak istiyorum. Aynı zamanda bir de tasarımcıya. Size mi yoksa; Han cevap vermek ister mi onu şu anda bilemiyorum. Şimdi yaşayan insanlar arasında bir çelişki olmadığı belli, çözmek de kolay, yani mimarlık örneğin, çok kötü bir örnek değil. Müşteriyle mimarın uzlaşması bir yerde mümkün. Tasarımcıyla şairin de uzlaşması da mümkün. Yalnız bu kavga ölüler konusunda çıktı, hatırlarsanız. Sanırım konunun nazik noktası da burası. Yani haklarını koruyamayan, dolayısıyla bir tartışmaya giremeyen, böyle bir tartışma içinde olma şansı olmayan bir adamın metni ne kadar dokunulmazdır, sorusunu ben sana sormak istiyorum. Tasarımcılara da bu metne ne kadar dokunabilirsinizi sormak istiyorum. Nereye kadar hak görürüsünüz kendinizde? Hanginiz cevap ister onu bilemiyorum, bir ölüye ev yaparsan ne kadar

H.M.- O mezar olur.

M.U.- Ona mezar denir zaten, genellikle ısmarlanmaz.

E.B.- Evet, şimdi aslında çok can alıcı bir soru sordu Samih Rifat.

İZLEYİCİ- Çünkü aslında, gerçekten bu tartışmanın ana noktası bu.

D.B.- Ana fikrimize geldik.

E.B.- Peki, niçin bu kadar geç sordun, bu soruyu Samih?

İZLEYİCİ S.R.- Ama bu soru.

İZLEYİCİ- Bu benzetmede edebi metnin sahibi yazar öldü, mesela Baudlaire öldü. Baudlaire'e şiir kitabı yapıyorsunuz. Şiir, siz tasarımcı olarak , grafik dizayner olarak, ister bir tutkal, ne bileyim Ramu Siment'in kutusunu yapın, isterse plak kapağı v.s., isterseniz Baudlaire'in şiirlerinin tasarımını yapın. Şimdi kitap söz konusu olunca sizin bir defa, okumakta olan bir insan, entelektüel bir insan olmanız lazım. Sanatkârlığınızın yanında bir tutkunuzun olması lazım ve Baudlaire'e göre kitabını yapıyorsunuz, özel bir ilginizin olması makul. Yani, Edgar Allen Poe'nun kitabını yapıyorsunuz. Sevmeniz lazım şüphesiz.

E.B.- Saat dokuzu on geçiyor.

İZLEYİCİ- Yani canım, herhangi bir grafik dizaynere "Edgar Allen Poe'nun kitabını yap" derseniz, şöyle bir örnek göstereyim: Babıâli'de yürürken bir kitap gözüme ilişti. Mevlânâ'nın şiirlerinin kapağını yapmış. Marlon Brando'da soyutlaştırmış. Kitabın kapağına baktığınız zaman, Marlon Brando görülüyor. Sonra kendisiyle tartıştık. "Olmaz," dedik böyle bir şey. Yalnız aynı paralelde bir hataya ben de düştüm, çok evvel. Sander Yayınları'nda *Yüz Yıllık Yanlızlık*'ın kapağını yapıyorduk, Necdet Bey dedi ki –şu anda keşke burda olsaydı da kavga etseydik– orada bir resim var, yayınlarda çıkmış, aynı harf dokusuyla, "Mehmet şunu yapalım," dedi. Olduğu gibi yaptım. Birden bir yazı çıktı bir yerde. Çok hak verdiğim bir yazı ama, şunu diyordu yazıda: "Yani, somutlaştırmamak lazım bu konuyu". Böyle insanlar, Meksika'da tavuklarıyla bir köy halkı anlatılıyor kapağa, öyle bir kapak yaptık. Şimdi burada, resimsel olan dünyaya mı yakın? Yoksa daha soyut olan bir dünya oluyor. Bir defa, yapan kişinin bunu belirlemesi lazım. Siz Baudlaire'in kendi portresini yaparak da o konuya yaklaşabilirsiniz aslında, fakat yine de çok soyut bir kanı orada yaratmanız lazım. Bizim grafiklerimiz ile ilüstratörlerimiz Türkiye şartlarında yaşıyorlar. Yani, Türkiye'de bir şiirin üretilmesinin hakları yok, hukuku yok. Şimdi ben, Ferit'e tabii söyleyeceğim şu var, en basitinden; Ada Yayınları'nda bir kitap çıkıyor mesela, reprodüksiyon çıkıyor. Reprodüksiyonu kesip buraya koyuyorlar. Aydm'cığım da oraya bir yazı koyuyor mesela; Ada Yayınları. Böyle kitap kapağı olmamalı. Yani, bir şeyi olduğu gibi oraya koyarsanız, o şeyi değerlendirmemiş oluyorsunuz.

İZLEYİCİ- Bu değil ama, sorum benim.

D.B.- Evet siz, Enis Batur'dan cevap istiyorsunuz, galiba.

İZLEYİCİ- Enis'ten istiyorum ve bir de tasarımcıdan istiyorum.

E.B.- Şimdi saat çok ilerledi. Çok önemli bir soru, ne yazık ki geç geldi. İki planda cevap verilebilir. Bir, hukuki planda, bir de "etik-estetik -pratik," diye üçleyebilirim. Hukuki planda, yazarların hakkının savunulmasının sınırları var. Philip Larkin öldüğü zaman vasiyet bıraktı, "bitmemiş şiirlerim yayınlanamaz," diye. Bir sene sonra yayınlandı. Çünkü hukuki olarak, böyle bir hakkı yok adamın. Yani yayınlanmasını istemiyorsa, yok etmesi gerekiyor. Dolayısıyla yazarların isteklerinin hukuki karşılıkları yok. Belki, "etik anlamda bir tedbir alabilir yazarlar," diye düşünüyorum. Ne yapabilirler? Ben kendi payıma ciddi ciddi düşünüyorum. Ölme duygusuyla içiçe yaşadığımız için şu dünyanın içinde, gönlümce tasarlandığını düşündüğüm kitaplara, bu benim gönlümdeki tasarım ölçüsüdür. Bu standart edisyon olarak, "hâlâ kitaplarım basılacaksa," dedikten sonra tabii, kullanılabilir ama, onun dışında isteyen tasarım sanatçısı istediğini ayrıca yapar, bu standart benim onayımdan geçmiş biçimin, *Ayna* örneğine tekrar dönecek olursam, bir sağlı sollu olsun da, ondan sonra kim ne yapmak istiyorsa ayrıca yapsın. Bunu sağlamanın yazar yolunu aramak zorunda artık. Nasıl manüskrilerle ilgili birtakım dilekler bırakılıyorsa, bu dileklere ne kadar uygulandığı, uyulduğu ayrı ama, en azından o dileklerin var olduğunu biliyoruz. Larkin'in yayınlanmaması gerektiğini düşündüğü şiirleri konusundaki fikrini biliyoruz. Tasarım konusunda da yazar bunu bırakmalı vasiyet olarak, diye düşünüyorum.

İZLEYİCİ- Peki bir tasarımcı cevabı alabilecek miyim?

M.U.- Ben tasarımcı olarak bu sorunun cevabını vermiştim.

İZLEYİCİ- Seni istemiyorum.

M.U.- Ben zaten onun için vermedim.

İZLEYİCİ- Ondan bekliyorum.

D.B.- O da cevap vermek istiyor, sanıyorum.

İZLEYİCİ- Bence ona çok iyi bir cevabı, laf arasında Enis verdi. Az önceki konuşmasında dedi ki: "Metindir önemli olan, metnimdir. Ölen metin değildir. Ölen fizik olarak yazardır."

İZLEYİCİ- Peki ne kadar satışılabilir? O metne dokunmak mümkün mü?

İZLEYİCİ- Satışmak, zaten yeterince mahkum eder.

H.M.- Çok önyargılı davranılıyor.

M.U.- Evet bu, "satışma," diye tanımlanıyorsa, yani grafik tasarım...

İZLEYİCİ- Sataşmaktan kasıt, biraz abartarak söylüyorum. O metninle oynanabilir mi örneğin?

H.M.- Oynamak da yanlış.

İZLEYİCİ- Denge bir metin var. Bu metin tekrar, şu ya da bu nedenlerle bitmiştir.

E.B.- "Tasarıma sınırlar getiren bir metin" diye söyleyebilir miyiz?

İZLEYİCİ- Bir biçimi var.

İZLEYİCİ- O kişisel tarih oluyor.

E.B.- Hayır ama, metnin kendisi bu tasarıma sınırları getiriyor mu?

D.B.- Mallarmé mesela.

E.B.- Mallarmé'nin metni örneğin.

İZLEYİCİ- Bir biçimi var. Yine çok özel örneklerle vermem...

E.B.- Hayır, dünya edebiyatı özel örneklerle doludur.

İZLEYİCİ- Çocuklar bu kavga, böyle bir örnekten ortaya çıktı. Yanyana yatırılarak yazılmış bir metnin düzlemince çıktı. Mesele bu.

İZLEYİCİ- Güzel.

İZLEYİCİ- Bu eksende dolaşalım.

M.U.- Bir şey söyleyebilir miyim, Han?

İZLEYİCİ- Şimdi güzel, tabii ki ortasını savuruna yoluna gitti, ama şu kadar.

İZLEYİCİ- Ama bu şeyi anlatmak istiyor.

İZLEYİCİ- Oradaki şöyle yazılmıştım mı, acaba şairin amacı, yoksa o şöyle yazılmıştık duygusunu yaratmak mı? Yani onu ille şöyle yazmayarak bambaşka bir biçimsel durumla da aynı duyguyu iyi bir tasarımcı duyurabilir mi?

E.B.- İşte kıyamet burada kopar. Çünkü demin ki *Ayna* örneğine dönerim. Bir tanesi de ben üste, alta yansıtırım diyebilir. Ben oraya başka bir yüklem verdiğimi iddia ediyorum. Sonuç benim metnimin gerçekliğine müdahale etmektir.

D.B.- Bizim münakaşasını yaptığımız şey bir iktidar sorunu oldü, biliyor musunuz?

E.B.- Hayır, o ayrı. Standart örnek varsa, geri kalan herkes istediğini yapabilir. Tabii ama, ortada bu kaynak, kavganın kaynağı; standart örnek yok ki. Sahaflarda var!

İZLEYİCİ- Peki tek olumlu yansıma ilişkisi, karşılıklı olması mıdır da, yukarda-aşağıda olduğunda olumsuzdur?

E.B.- Ama şimdi o, benim kurmaya çalıştığım, bütün yazdıklarımla kurmaya çalıştığım bütünlüğü zedeliyor. Ben başka bir met-

nimde alt-üst ilişkisini farklı bir konotasyonla veriyorsam, onunla aynı muameleye tabi tutulmuş oluyor.

İZLEYİCİ- Peki hiçbir şey ihtimalini niye düşünmüyorsunuz?

M.U.- Han, bu kadar konuşuyorsun ve mikrofonsuz konuşuyorsun. Yani, dolayısıyla böyle ucu açık, abuk sabuk konuşmalar oluyor, bunun sonuç ürününden bahsediyorum. Kitapta böyle olmayan sorular, anlamsız cevaplar olacak.

İZLEYİCİ - HAN- Acaba senin istediğin, senin amaçladığm yansıma ilişkisi, senin hiç aklına gelmemiş bir şekilde karşına çıkabilir ve seni tatmin edemez mi acaba?

E.B.- Edebilir. Ölmüş adam.

İZLEYİCİ - HAN- İşte tasarımcı bu.

M.U.- Ölmüş adamdan bahsediliyor ama.

E.B.- Bir dakika, ben ölmüşsem nasıl tatmin eder béni? Ben sadece hiç kimse çıkıp da ...

İZLEYİCİ - HAN- Allah rahmet eylesin.

E.B.- bana bunu önermiyor. Sonra ben öldükten sonra, biri çıkıyor bunu yapıyor. Eğer standardım varsa benim, ona da "itirazım yok" diyorum. Ama standardım o olacaksa, mezarımda ters dönerim.

İZLEYİCİ - HAN- Benim anlamadığım şu.

E.B.- Benim yaptığım uygulama ortadan kalkıp yerine bir başkası geçmiş ise, çünkü "bu bana daha iyi geldi" demişse bir tasarımcı ve kabul edilmişse.

İZLEYİCİ - HAN- İşte problem senin uygulamanda bence. Senin amacın, sen gidip onu düşünmeden şöyle bir aşama yaşayamaz mıydın; yansımayı ben burada görmek istiyorum. Bunu sen bir tasarımcı ile konuştuğunda, bir tasarımcı sana diyemez miydi acaba? Bir sayfaya bunu, öbür sayfaya bunu.

H.M.- Yalnız ama bu şart değil ki ama.

E.B.- Şart değil, hem ben zaten kapalıyım demedim ki. Ben buna açığım dedim. Çözemediğim sorunları, tasarımcı ile birlikte çözmeye çalışıyorum dedim zaten. O başka ama, ben ölmüşsem diyoruz şimdi, mesele orda. Ben öldükten sonra diyoruz. O zaman ne olacak? Ortada bir çözüm var, benim sağlığımda onay verdiğim.

İZLEYİCİ - HAN- Sen öldükten sonra, hiçbir zaman seni tatmin eden sonuç olamaz ki; ölüsün. Yani metni tatmin eden sonuç olabilir o zaman.

İZLEYİCİ- Ama şimdi şöyle bir şey düşünsek, mesela, "ölmek," demek biraz ters bir iş. Mesela cenazemizde istenmeyen durumlar doğması gibi bir şey ile ilgili ne kadar uğraşıyorsak, bence bununla

ilgili de bu kadar uğraşabiliriz. Çünkü, cevabı olmayabilir bunun, eğer ...

E.B.- Ama cenazemize de özeniyoruz.

İZLEYİCİ- Daha önce, hele hele bakın sorunu daraltabiliriz. Şimdi ahlak olarak tasarımcıya, daha önce bu kitap yayınlanmışsa, bu mesajı alması gibi bir şey bırakabiliriz, ama ondan sonra daha özel bir duruma geliriz; o da ya bitirdiği sırada öldüyse ve eser hiç yayınlanmadıysa. Yani yeniden yorumlanması bakımından, ama sanıyorum bunun sonu yok.

E.B.- Evet, yok sonu.

İZLEYİCİ- Şöyle tek bir şey var; okuyucuya, okuyucudan çok daha az söz ettik bu akşam gerçekten, ama şimdi benim bu konudaki genel kabulüm; bu zincirde yer alanların, yani yazarın, üreticinin, tasarımcının, her halükârda okurdan biraz daha katkı yapacakları ümididir. Yani bir okur için yanlış olan şeyi, tasarımcının muhakkak algılaması ve böyle bir yanlışı yapmama umududur. Sanıyorum buralarda vazgeçmekzorundayız, bu kavgadan.

D.B.- Sanırım süre yeteri kadar uzadı. Çok teşekkür ediyoruz. İyi akşamlar.

Sanat Eleştirisi / Sanat
Ali Akay • Sezer Tansuğ • Mehmet Güleryüz
Sanat / Piyasa
Hüsamettin Koçan • Haldun Dostoğlu • Gülsün Karamustafa
Sanat / Toplum
Hüsamettin Koçan • Özer Kabaş • Faruk Birtek
Sanat / Siyaset
Hüsamettin Koçan • Doğu Perinçek • Mithat Şen
Sanat / Gösteri
Hüsamettin Koçan • Bedri Baykam • Kemal İskender
Tuval Resmi / Enstalasyon
Ali Akay • Canan Beykal • Mehmet Güleryüz
Gelenek ve Yenilik
Enis Batur • Orhan Pamuk
Kozmopolit Sanat / Yerli Sanat
Ömer Uluç • Deniz Şengel
Modern / Klasik
Mehmet Ergüven • Ahmet Cemal • Orhan Koçak
Kitap Tasarımı:
Kitabı Tasarlasak da mı Yazsak, Yazsak da mı Tasarlasak?
Dilek Bektaş • Enis Batur • Ferit Edgü • Mehmet Ulusel • Hakkı Mısırlıoğlu

ISBN 975-363-381-5

