FERİT EDGÜ

ŞİMDİ SAAT KAÇ

Denemeler



Jacqueline Lamba

ADA YAYINLARI

Şimdi Saat Kaç

YAZARIN ÖBÜR KİTAPLARI

KAÇKINLAR *(Öykü)*
BOZGUN *(Öyküler)*
AV *(Öyküler)*
KİMSE *(Roman)*
O/HAKKÂRİ'DE BİR MEVSİM *(Roman)*
AH MİN'EL AŞK *(Şiirler)*
DERS NOTLARI *(Denemeler/1979 T.D.K. Ödülü)*
BİR GEMİDE *(Öyküler/1979 Sait Faik Armağanı)*
ÇIĞLIK *(Öyküler)*
YAZMAK EYLEMİ *(Anlatı)*

Ferit Edgü

ŞİMDİ SAAT KAÇ

(Denemeler)

ADA YAYINLARI

"Yaratı, her zaman, yetkinlikten daha çok ilgilendirmiştir beni,,
André Malraux

YAZMAK

Ah, belâlı bir uğraştır yazmak. Özellikle ne yazıldığı, niçin yazıldığı, kimin için yazıldığı saptanmadığında.

Bir şiir, bir roman yazılırken bu soruların karşılığı kolaydır. Örneğin: Edip yazıyor. Roman yazıyor. Yazmadan edemediği için (ya da söyleyecek bir şeyi olduğu için) yazıyor. Okuyucu için yazıyor.

Ama her kolay yanıt gibi, bu yanıt da aldatıcıdır. Çünkü yapılan bir genellemedir.

"Özelleme" yapacak olursak, bir şiir, roman, öykü yazılırken yukarda sıraladığım sorular, dolayısıyle bu sorulara verilen yanıtlar pek geçerli değildir. Yaratma süreci içinde başkaları pek düşünülmez. Bu yazdığımı kim anlayacak? diye bir soru sorulmaz.

Kimin için yazıyorum? sorusu yaratıcının aklının ucuna geldiğinde, bunun yanıtı da çoğu kez somuttur. Örneğin ozanın sevgilisidir. Bu sevgili, gerçek (erkek ya da dişi) bir sevgili olabileceği gibi, yurdunun insanları, işçi sınıfı, bir paşa ya da padişah olabilir. Ya da olabilmiştir. Ozan, bir eleştirmeni ya da bir başka ozanı da (ölü ya da diri) düşünebilir. Ama, okuyucu kitlesini kolay kolay gözünün önüne getiremez.

Geniş halk kitleleri (kaç bin kişi?) için yazanlar için de böyledir bu.

Eski dünyanın içinde yaşayıp ışığı alnında ilk duyan kişi, sanatçı, yapıtında, yarının aydınlık toplumunun tohumlarını atarken nasıl bir iletim kurabilir kitlelerle? Sanatçı, yazar, ister istemez az-buçuk aydınlık kafalarla bir iletim kurabilir. Çünkü sanatta iletim şıpın işi kurulmaz. Özellikle, gerçeğe değişik bir açıdan yaklaşma isteği taşıyan yazarlar, çizerler sözkonusu olduğunda.

Yapıtının, yayımlandığı anda geniş halk kitleleriyle iletim

kurmasını isteyen, kalemini böylesi bir yaklaşımla kullanan bir yazar, içinde yaşadığı toplumsal koşulları hesaba katmıyorsa, belki çok sayıda (?) okura kavuşabilir, ama seçtiği "hedef kitle"ye hiçbir zaman ulaşamaz. Bu tür sanatçıların çok sevdikleri mesaj sözcüğü de, dolayısıyle havada kalır. Çünkü iletim söz konusu olduğunda "hedef kitle"ye varmayan mesaj, işlevini yerine getirmemiş bir mesajdır.

Ahmet Yoldaşa gönderilen mesaj, yolunu şaşırıp Parababası Mehmet beyin oğluna vardığında; Mehmet beyin oğlu bu mesajı ne denli algılarsa algılasın, ondan ne denli etkilenirse etkilensin, mesaj aynı mesaj olmaktan çıkmıştır: boş bir sözcüktür artık o.

Belki, olağanüstü tarihsel anların dışında sanatsal mesajların tümü boş bir sözcüktür. Dolu olduklarında ise (ne çelişki!) sanat değildir.

Zira, bir sanat yapıtının, kendisinin dışında bir mesajı yoktur, yaşamın kendisinin de bir mesajı olmadığı gibi.

Kuşkusuz her sanat yapıtının özünde yaşamı değiştirme özlemi yatar. Bu nedenle de, sanatçı gerçekliği değiştirip, başka kılıklara sokabilir. Yalnız, kendisini çevreleyen gerçekliğe yeni bir gözle baktığı için değil; yeni bir dünya, yeni bir insan yaratmak istediği için. Sanatta yeniliklere, özellikle bu açıdan bakmak gerektir.

Neyin değişimi?
Nasıl yeni bir insan?
Nasıl yeni bir dünya?
Kimler için?
Niçin?

Sanatçının dilde yarattığı bir yenilik, insanoğlunda yarattığı, yaratmayı amaçladığı bir yeniliktir. Ona yeni bir düşünme, yeni bir anlama ve kendini dışa vurma olanakları vermek ister. Önemli sanat yapıtları, şiirler, öyküler, romanlar, okuyucuya "Ah, içinde yaşadığımız olayları ne güzel dile getirmiş" dedirtenler değil, günlük olaylardan gerçekliklere; gerçekliklerden gerçeklere uzanan, ve okuyucunun sezgisini, düşüncesini, dünyaya bakışını değiştiren, onda bu değişme özlemini uyandıran yapıtlardır. Bu tür yazarlar, sıradan bir okuyucu için güç yazarlardır kuşkusuz. Ama bunları, kendi kendilerine (dolayısıyle okuyucuya) güçlük yaratan yazarlarla karıştırmamak gerekir. Bu karışıklığı, etkili eleştirmenlerin olmadığı ortamda zaman çözümler: Birinciler cep kitabı olup geniş okuyucu kitlelerine kavuşurlar (ölümlerinden sonra da olsa), ikinciler hep anlaşılmaz ola-

rak kalırlar. Çünkü bu yazarlar yazardan çok "edip"tirler. Çünkü onlar yalnızca yazdıklarıyla vardırlar. Yazmak için yazarlar. Yaratıcı bir yazarın ne "edep"le, ne de "edebiyat" denilen "ölü-yazın"la ilgisi vardır.

Kalemlerini yöneten "Nasıl yazmak?" sorusudur.

Gerçek bir yazarın bundan daha önemli bir başka sorusu/sorunu/sorunsalı yoktur.

Dünya
1 Aralık 1978

"ŞİMDİ SAAT KAÇ?"

İlk kum saatini gördüğümde, dünya kadar büyük bir kum saati düşlediğimi ansıyorum, ama saatin alt ve üst bölümlerini birleştiren ortadaki delik, küçük mü küçük. Öylesine küçük ki, alt bölmedeki kumun kalınlığı henüz birkaç milimetre. Üst bölmedeki kumlar tükendiğinde her şey sona erecek. Dünya duracak. *Ve zaman sona erecek.*

Gerçekte, ilk kum saatini gördüğümde mi düşledim bunu, yoksa kafamda çok sonraları mı gelişti bu imge, doğrusu çıkaramıyorum. Bildiğim tek şey dünya kadar büyük kum saati imgesinin çocukluğuma ait olduğu. Çocukluğumun düş gücünde en büyük biçim yeryüzü küresiydi. Evren çok uzaktı. Belli bir biçimi yoktu. Dolayısıyle "normal" bir çocuğun düşlemi içinde yeri olamazdı.

Zamanın simgesi kum saati, bir çocuğun niçin ilgisini çeksin, niçin onun düşleminde ulaşılabilecek en büyük boyutlara ulaşsın. Zamanı durduramayacağını sezinleyip, onu yavaşlatmak isteği, hattâ içgüdüsü mü? Çevremdeki yaşlılar ölmesin, ve ben çabucak onlar gibi olmayayım mı?

Olabilir?

Çocuğun dünyası, herkesin bir çocukluğu olduğu halde, son derece karmaşık, birbirine benzemez ve o oranda da zengin değil midir? İnsanoğlu, milyonlarca yıllık kalıtımına karşın, yavaş yavaş keşfeder dünyayı. Dokunarak, koklayarak, duyarak... Algılama süreci çok sonra gelir ve ölene (bizim için zaman durana, belki daha doğru bir deyişle, zamanla aramızdaki ilişkinin geçersizliğe ulaştığı ânâ) değin sürer. Ama zamanın ne kokusu vardır, ne de dokusu. Sesi de yoktur; sessizliktir zaman. Saatin tik-takları zamanın sesi değildir. Saatin tik-taklarıdır, o kadar. Gerçekte varolmayan saniyelerin tik-taklarıdır.* Gece ve gün-

* İlk kitabımın (**Kaçkınlar**/1959) başına, bir şairin şu sözcüklerini almıştım; "Delinin duyduğu tik-tak, başka bir tik-tak'dır."

düz de zaman değildir. Doğan ve batan güneştir. Günler, haftalar, aylar, yıllar da zaman değildir.

Zamanı somutlamak, kuşatmak, adlandırmak, bölmek, sonra toplamak (tarih) insanoğlunun yarattığı kavramlardır. İnsanoğlunun usu, boşluktan korkar, doldurmak ister boşluğu. Saçmadan ürker, bir anlam arar. Bu da ancak adlandırmakla olur. Adlandırdığım bir şey artık benim dünyamın bir parçasıdır. Zamanı adlandırdım ve onu eşit dilimlere, birimlere böldüm, diyen insan, bilinmeyene karşı bir utku kazanmıştır. Ama savaş bitmemiştir. Çünkü yalancı bir savaştır bu. Yalancı savaşların utkusu da yalancı olur. İnsanoğlu kendini kandırabilir, hattâ kendi yarattığı Tanrı'larını da. Ama zamanı kandıramaz. (Kandırabilseydi boyunduruğu altına alabilirdi.)

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ünlü dizesi, *"Ne içindeyim zamanın, ne dışında..."* tüm insanlığın durumudur. Sorun da burdadır: ne içinde, ne dışında olduğumuz bir kavramdır bize hükmeden. Ne var ki, insanî boyutlarda bir egemenliktir bu. Kıralla soytarıyı, Hintliyle Çinliyi, Fransızla Almanı, Arapla Türkü birbirinden ayırmaz. Yeryüzündeki tek eşitliktir zaman. Bu eşitliği insanın kendisi bozar. Hücrede geçen zamanla iktidar koltuğunda geçen zaman; ölüm döşeğinde geçen zamanla aşk döşeğinde geçen zaman; okumaya ayrılan zamanla yazmaya ayrılan zaman; eş ve eşit değildir. Onbeş yılda yazılan bir romanı, onbeş saatte okuyabilirsiniz. Hücredeki tutuklunun bir yılı, hükümdarın on yılının karşılığı olabilir; kutuplarda zamanın yerçekimi çok az, ekvatorda pek çok olabilir. Güney Amerika yerlilerinin kullandığı sanrısal bitkiler insan beyni ve sinir sisteminde öylesine etkiler yaratır ki, saniyeler saat, saatler gün boyuna ulaşabilir. Bu örneklerden yola çıkarak, "Zaman görecedir" dersem, okuyucu Einstein'ı yinelediğimi sanabilir.

Oysa beni ilgilendiren (hiç değilse bu yazıda) Einstein ve onun görecelik kuramı değil. Zaman'ın değişkenliği. Coğrafyada, değişik kültürlerde izlediğimde Zaman diye bir şeyin varolmadığına inandırmak istedim kendimi. Biz, insanlar yaratmıştık Zaman'ı, tıpkı Tanrı'ları yarattığımız gibi. Böylesi bir kestirip atma ne kadar kolay ve rahat olurdu. Üstelik ne kadar da inanılası. Ama inanmak için, irdelemek, sorgulamak, aldığınız yanıtlarla yetinmeyip yeni sorular, yeni yanıtlar gerekiyorsa; kuramlara, öğretilere değil, gerçeklere; sözcüklere değil, anlamlara varmaksa amacınız, kestirme yolların yolcusu olamazsınız.

Çocukluğumda düşlediğim, o dünya kadar büyük sırça kum saati hiç ummadığım bir yerde, hiç beklemediğim bir anda parçalandı, ve ben o milyarlarca kum tanesinin altında kaldım. Yaşlı, genç ölülerimle. Can çekişenlerimle (...imle, evet; çünkü onlardan biri de bendim).

Doğu'nun bir kentindeyim. Kent olmayan bir kentte. El ele tutuşmuş insanlar (yalnız erkekler) kentin tek caddesinde (ki cadde değildi) bir aşağı, bir yukarı yürüyorlardı gün boyu. Hiç konuşmuyorlardı. Arada bir başlarını kaldırıp gökyüzüne ve nasıl bir benzetmeyle bilmem Sümbül Dağı adı verilmiş, yalçın kayalardan oluşan görkemli, ama aynı zamanda korkutucu dağın doruğuna bakıyorlardı. Sanki bekledikleri bir şey vardı. Yağmur ya da kar. Ya da söneli yüzyıllar olmuş yanardağın "yaşama geçmesi", lavlarını kusması... Daha sonra bir dağ köyünde buldum kendimi. Gece vardı. Çok uzun. Gündüz vardı. Oldukça kısa. Dolunay ilk kez penceremden odama yansıdığında, gün doğdu sanıp doğrulmuştum yatağımda. Ve işte o an paramparça oldu çocukluğumun kum saati.

Kumların altından kurtulmak (eğer kurtuldumsa) yıllarımı aldı. Ölülerimi sonsuzluğa (işte, gene zaman!) gönderdim. Ardlarında bıraktıkları fotoğrafları çerçevelettim. Yazılarını (örneğin Güner Sümer'inkileri) kitaplaştırdım. Mektuplaşmalarımızı (ölenlerle) bir dosyada topladım. Arşiv, ölüm ve ölümden sonra yaşamak demektir. Bu nedenle aşklarımı, sevgililerimi, sevdalarımı (ayrıntılara dikkat!) arşiv-dışı tuttum. Zaman'a meydan okumak için değil, onunla dost geçinmek için. Doğrusu bu dostluğu filozoflar aracılığıyla değil, şairler, yazarlar aracılığıyla kurdum. Kurabildiğimce. Bergson ve Heidegger yanıt değil soru getirdiler bana. Yalnızca bir araştırmacı, Jacques Attali "Zamanın Tarihleri" adlı kitabıyla, altında kaldığım kum saatinin kumlarından, bir ölçüde kurtulmama olanak sağladı. Ama "zamansal" sağlığa kavuşmam, dediğim gibi, şairlerle oldu.

Melih Cevdet Anday'a soracak olursanız, Zaman yoktur. Oysa *"Ölümsüzlük Ardında Gılgamış"* adlı kitabındaki şiirler "zaman"la hesaplaşan şiirlerdir. Daha kitabın adında başlar bu: "Ölümsüzlük..." Zamanın yokluğunu, varolmadığını vurgular. Zaman varsa eğer, "ölümsüzlük" yoktur. Gılgamış da (özgün destanda ve Melih Cevdet Anday'ın şiirinde) zamana karşı savaşır. Ama kanımca, Melih Cevdet'in "zaman" konusundaki gerçek şiiri, aynı kitaptaki "Öğle Uykusundan Uyanırken" adlı şiiridir. Bu şiirde "zaman" adlandırılmaz. Düş ve gerçek, sonsuzluğun (zamanın) yaşam kesitleri olarak belirir: Gölge ve ışık; deney

(madde) ve tinsellik; uyku ve uyanıklık; tarih ve coğrafya bu özgün şiirin ana nitelikleridir: *"Gerçekte uykı ve uyanıklık birdi. Ölmek ve yaşamak bir. Geceden günü, günden geceyi yaratırdık. Acıkma geyiği diriltmek içindi. Taşları topladın mı yağmur geliverirdi. Bakışımızla yakardık ateşi. Bir yılan bulduk mu, yüzde yüz ay çıkardı. Şaşıracak hiçbir şey yoktu. İste, olsun! Bunca kolay. Ne zengindik ama. Sonra tümden yoksul düştük. Bunu ansımam için yüzyıllar yaşamam gerekti. Ah, bütün dünyayı yaşadım. Saatlara hem akrebi, hem yelkovanı koyma buluşu, gerçekten şaşılacak bir buluştur. İki yıldızı gökten çalıp bir camın altına kapamak kolay iş mi?"*

Bu eşsiz şiirin, konusu değil, öznesidir zaman. Ama tersinden! Çünkü zamana karşı çıkan, zamanı yok saymak "isteyen" bir şiirdir bu.

Proust, yapıtını "Geçmiş Zaman Peşinde" kurar. O geçmiş, yitik zaman, roman boyunca yitiklikten kurtulur ve "varolan" bir zamana erişir. Çünkü gerçeklik (Proust'a göre) bellekte oluşur.

Joyce'un romanı *Ulysses*, belli bir sürenin (Dublin'de 24 saat) romanıdır. Virginia Woolf, Faulkner, Dos Passos ile "Yeni Roman" diye adlandırılan Fransız yazarlarında, zaman, önemli bir yer tutar. Alain Robbe-Grillet'nin romanı, *"Les Gommes/Silgiler"* zamansal bir romandır. Öylesine ki, romanın zamanı, kurşunun namludan çıkmasıyla hedefini buluşu arasındaki süredir.

Beckett'in ünlü oyunu "Godot'yu Beklerken"de, "zaman" oyunun ana temalarından biri değil baş kişisidir sanki. Vladimir ve Estragon beklerler. Ama bekledikleri Godot değil, Godot'nun zamanıdır. Çünkü beklenen Godot'nun bir zamanı vardır, "o zaman" gelecektir. Bu, hiç gelmeyecek demektir bir anlamda. Bir başka anlamda, "umudun zamanı olmaz" demektir. Ölçümü olmadığı için.

"Godot"nun, beklemeyen kişilerinden Pozzo, Vladimir'e şöyle haykırır. *"Beni bu kahrolası zaman hikâyelerinizle zehirlemeniz bitmedi mi daha? İnsanlık değil bu yaptığınız. Ne zaman?.. Ne zaman?.. Bir gün... Yeterli değil mi bu sizin için; bir gün... öbür günler gibi bir gün dilsiz oldu, bir gün ben kör oldum, bir gün hepimiz sağır olacağız. Bir gün doğduk, bir gün öleceğiz, aynı gün, aynı an..."*

Aynı gün, aynı an... Oysa hiçbir gün aynı değildir. Hiçbir an aynı değildir. Benzerlikler zaman dışıdır.

Hemen hemen çeyrek yüzyıl oluyor, İspanya'da tarihöncesi döneme ait Altamira Mağarası'nı gezerken, kendimi birçok çağdaş sanat eserinden daha yakın bulmuştum bu mağaranın du-

varlarına kazınmış resimlere. İki ay önce, Paris'te "Tarih-öncesi Avcıların Sanat ve Uygarlıkları" adıyla sunulan sergiyi gezerken de Altamira'daki duygularımda bir değişme olmadığını gördüm. Otuz bin yıl öncesinin, adsız sanatçılarının hangi amaçla yarattıklarını bilmediğimiz bu duvar resimleri, bu heykelcikler nasıl oluyor da birçok çağdaşımın eserlerinden daha çok etkileyici olabiliyor?

Yalnızca bu olgu, sanatta zamanın olmadığının kanıtı değil mi?

Peki, çağdaşlık? diyeceksiniz.

Pek emin değilim, ama ola ki, çağdaşlığın yolu, geleceği düşlemekten çok, geçmişi düşünmekten geçiyor.

Toplu şiirlerine, otuz-beş yıldır yayımladığı dokuz kitabından birinin adını değil de, bir şiirinin adını (Büyük Saat) veren Turgut Uyar, söz konusu şiirine şöyle başlıyor:

"Tarihi bir olmaz akış gibi./Oh sanki evrenin en son gecesini yaşadım/Sanki dinazorlar ve ben ve en hızlısı öbürlerinin/ Bir ilkel eşitlikte buluştuk. (Evrenin kendi kurduğu gecesini.)" Sonra soruyor. *"Saat, saat kaç hâlâ/Bilmem? Ben güneş saati kullanıyorum."*

Zaman kavramı, sanat alanında, yalnızca müziğin ve dansın birimidir. Yalnız bu sanatlar, doğrudan doğruya ilgilidir zamanla. Ama bu yaşanılan zaman değil, sanat eserinin "teknik" zamanıdır. Resim sanatının, kolayca anlaşılabileceği üzre, zamanla ilgisi yoktur. Roman ve şiir ise, kimi zaman yakın, kimi zaman uzak (ya da hiç) ilişkiler içindedir "zaman"la. Bu ilişkiler (varolduğunda) çok yönlü ilişkilerdir. Örneğin bir romanın yatay zamanı vardır, dikey zamanı vardır.

Zamansız romanlar olduğu gibi, daha yazıldıkları anda zaman aşımına uğramış romanlar da vardır. Dostoyevski'nin romanlarında, olaylar öylesine bir zaman dilimine bölünür ve yayılır ki, artık zamandan değil, onun bir birimi olan süreden söz edebiliriz. Oysa Tolstoy'un Savaş ve Barış'ı (ama yalnızca bu romanı) bir "zamanın" romanıdır. Kafka'nın Dâvâ'sında, Şato ve Amerika'sındaki zaman yalnızca romanın zamanıdır. Dış dünyada karşılığı yoktur bu zamanların. Herhangi bir romanı, klasik ya da çağdaş, anlatımındaki fiil kiplerini değiştirerek okuyun. Yalnız üslubun değil, zamanın, romanın akışını ve anlamını etkilediğini göreceksiniz. Di'li geçmiş, miş'li geçmiş kiple yazılmış bir romanı, şimdiki zamana ya da geniş zamana çevirin, romanın dile getirdiği sanatsal gerçekleri de çevirmiş olursunuz. Fantastik bir öyküsü olan romanı gerçekçi; gerçekçi bir olay örgüsü olan romanı fantastik duruma getirebilirsiniz.

Evet, yalnız resimdir, sanatlar arasında, zamanın dışında kalan, ondan etkilenmeyen ve onu yorumlayamayan.

Ama, gene de etkisinden kurtulamadığım bir resim var ki, bir yanıyla zamanla ilgili. Goya'nın, Prado Müzesi'ndeki, "Çocuklarını Yiyen Chronos" (ya da Satürn) adlı tablosu bu. Onat Kutlar'ın, "Yeter Ki Kararmasın" adlı kitabı için yazdığım yazının resmi olarak (son yılların moda deyişiyle, "değişik bir bağlamda") düşünmüş, ancak bir fotoğrafını bulamadığım için gerçekleştirememiştim bunu. Şimdi bu tablonun siyah/beyaz bir fotoğrafı var karşımda. Daha doğrusu, yukarıda andığım Jacques Attali'nin "Zamanın Tarihleri" (Histories du Temps) adlı kitabının sayfaları arasında. "Chronos", eski Yunanlılarda Zaman Tanrısı. Oğullarından birinin kendisini öldüreceği söylendiği için, doğan tüm oğullarını, birbiri ardısıra yemektedir Kronos. Üçüncü oğlu, Zeus, anası Rhea tarafından saklanır, Kronos onun yerine bir taş yer. Vakti geldiğinde, Zeus, babası Kronos'u öldürür, iktidarı ele geçirir, kızkardeşlerinden biriyle evlenir: Artık çocuklarından hiçbiri kendisini öldüremeyecektir.

Mitologya olayları ve kişileri, yukarıda özetlediğimden çok daha karmaşıktır. Ben "zaman"ımıza uyguladım. Satürn, çocuklarını yemektedir. Ama bir gün gelecek, oğullarından biri de onu yiyecektir. Zaman açısından oldukça güç, işin içinden çıkılması olanaksız bir durum. Zaman Tanrısı kendi çocuklarını yiyorsa, zamanın geçmesini istemiyor demektir.

Çocuklarından biri Kronos'u öldürdüğünde zaman durmuş olacaktır. Tanrıların Tanrısı Zeus'tur bunu başaran. Zeus ölümsüzdür. Yalnız Zaman Tanrısı'nın oğlu olduğu için değil, Zaman Tanrısı'nın oğlu olmak isterler. Zamanı var saydıklarında da, yok saydıklarında da.

Evet, yeni yılın ilk yazısı bu.

İyi ama, "Şimdi saat kaç?"

P.S./Zamanı ölçmek için insanoğlu, binbir yöntem uygulamıştır. Ama bunlardan birini olağanüstü bir şiirsellikte bulurum: Amazon yerlilerinden More'ler, "zamanın kokusunu" duymamak için, bir an göz kapaklarını kırpıştırıp susarlar, sonra da yeni yılın tarihini saptarlarmış. Jacques Attali, yukarıda andığım kitabında ekliyor. *"Kokusal saatleri, hiçbir zaman yanıltmazmış More'leri."*

Şöyle gözlerimizi kırpıştırıp, "zamanın kokusundan" derin bir soluk alıp sustuktan sonra, kaçıncı yılda olduğumuzu saptamaya ne dersiniz?

Milliyet Sanat
1 Ocak 1981

ACIDAN VE YALNIZLIKTAN GELEN BİR ADAMIN RESİMLERİ ÜSTÜNE NOTLAR

I./KİMLİK

Adı: Francis Bacon.

Bugüne değin ressamdan, yontuçtan çok, büyük yazarlar vermiş bir ülkeden geliyor: İrlanda'dan.

1909 doğumlu.

Eşsevici. Astımlı. Esrarkeş. Alkolik. Kumarbaz.

1949'daki Hanover Galery'deki ilk büyük sergisinden bu yana, tuttuğu yolda ilerlemiş, o sergiyle parlayan yıldızı, solmadan bugüne değin gelmiş bir sanatçı.

II./AKRABALIKLAR

Her sanatçının, uzak, yakın bir akrabası, bir hısmı, bir yakını vardır, geçmişin ya da bugünün sanatçıları arasında. 1971'de, Paris'teki retrospektif sergisini gezerken, Bacon'un yakın akrabaları arasında, Goya, Munch, Giacometti ve 1935-45 döneminin Picasso'sunu saymıştım. Ama belki bu ressamlardan, yontuçlardan çok, Jean Genet, Beckett ve Dostoyevski gibi yazarlardır onun gerçek hısım-akrabaları.

III./SERGİ

Şu sıralarda Paris'te Claude Bernard Galerisi'nin üç büyük salonunda, sanatçının son yıllarda yaptığı resimler sergileniyor. Gördüğü ilgi ve yarattığı tepkilerle, Paris'in değil tüm Avrupa'nın son yıllardaki en önemli sergisi.

Sergide yer alan resimlerin tümü insan resimleri. Kişiler, portreler ve Bacon'un kendi portreleri.

Sergideki resimlerin hemen tümü satılmış. Fiyatları ise, Ba-

tı resminin yaşayan büyük ustalarının, Chagall'ların, Miro'ların, Dubuffet'lerin fiyatlarına yaklaşık. Bu "sanat olayı"na yalnız plastik sanat dergileri ya da ciddi yayın organları değil, haftalık haber dergileri, hattâ kadın/moda magazinleri yer veriyorlar.

Nerden geliyor bu ilgi?

IV./RESİMLER

Bacon'un resimleri, sanatçının kişiliği ve akrabalıkları bölümlerindeki notlarımdan da anlaşılacağı gibi, iç açıcı resimler değil. Moda resimleri değil. Tek sözcükle, "güzel-resimler" değil.

Güzel resim, ister klâsik olsun, ister "modern" bazı ortak nitelikleri içerir: Çiçek resmidir ya da bir çıplak. Bir görünümdür ya da güzel bir insan yüzü. Bir ölü-doğadır ya da kanat çırpan bir barış güvercini.

Tabii, tüm çiçek resimleri, tüm çıplaklar, tüm görünümler, tüm ölü-doğalar ve tüm barış güvercinleri "güzel resim" değillerdir. Aralarında, büyük ya da küçük ustaların elinden çıkan, güzelliği aşıp gerçeğe (resmin gerçeğine) yaklaşan, seyircinin gözünü okşamak yerine, onu, resim yoluyla resim sanatının olanakları içinde, çoğu zaman o olanakları zorlayarak, bir sanat olgusu karşısında bırakan resimler de olabilir.

Ama Bacon'un sergisindeki resimleri (daha öncekiler gibi) bir göz-boyama, bir hoşa-gitme, bir duvar-süsleme amacını gütmüyor. Bacon resim yapıyor. Ve bu resme, tedirginlik duymadan, değil evinizin duvarında, galeride bile sürekli bakmanız kolay değil.

V./TEDİRGİNLİK

Nerden geliyor bu tedirginlik?

Verilecek ilk karşılık, sanırım en geçerli karşılık olacaktır: Sanatçının yaşamından.

Yüzyıl kadar önce, bir Uzakdoğulu ressamın (bilinmeyenden/karanlıktan) (Tçe-tao) resim sanatı için söylediği, *"Fırça, nesneleri kaostan çıkarmaya yarar"* sözü sanki Bacon için söylenmiştir. Bacon'un fırçaları, nesneleri, yalnız nesneleri değil (çünkü onun resminde nesneler, tek başlarına değil, kişilerle ilişkisi içinde önemli bir yer tutuyor) kişileri kaostan çıkarıyor. Ama kişilerin içinden çıktığı kaosu gizlemeden. Bacon'un ki-

şilerini kendi kaosları içinde görüyoruz. Bu ressamın fırçası, kişiyi yaratırken, onun içinde olduğu kaosu (siz isterseniz trajiği, dramı, yalnızlığı... deyin) silmiyor. Tam tersine.

Ama yoktan varetme diye bir şey varsa, ve Yok'un öbür adı Kaos, Var'ın adı Resim ise, Tçe-tao haklı.

VI./RESİM VE ÖZ-YAŞAMÖYKÜSÜ

İşte iki kavram, ya da iki gerçek ki yanyana gelmesi pek düşünülemez. Bir başka ressamdan sözeden yazımda, portre çizen her ressamın, aynı zamanda kendi portresini de çizdiğini yazmıştım.

Öz-yaşam öyküsüne gelince, bu daha çok yazarların alanına giren bir türdür.

Ama Bacon'un bu sergisini dolaşırken, öyküsüz, daha açık deyişle, ayrıntılara, sözcüklere, betimlemelere, anlatıma girmeden de bir yaşamın öyküsünü tablolarda "okuyabileceğimizi" gördüm.

Bacon'un resimlerinin büyük bir çoğunluğunun üçlemelerden (tyriptique) oluşması mı bana bu duyguyu veren? Genellikle, dinsel konulu resimlerde başvurulur üçlemelere ve hemen hemen tümü, bilinen bir öykünün betimlenmesidir.

Bacon'un üçlemelerinde ise, bir anlatım, bir betimleme yok. Bunları sözcüklere çevirmek zorunda kalsam, bir kişinin (ressamın ya da modelin) "üç değişik ruh durumu"nun yansıtılması diyebilir miyim?

Böylesi bir yoruma, sanatçıdan önce ben gülerdim. "Ruh durumu" sözcükleri için değil. Çünkü bazı resimler ve büyük ressamlar için bu iki sözcüğü çekinmeden kullanabiliriz. (Örneğin, yalnızlıktan ve acıdan gelen bir başka ressamın, Van Gogh' un resimleri için.)

Eğer, "ruh durumu" deyimini yakıştıramıyorsam Bacon'un bu üçlemelerine, bu, yalnızca ruhla, psikolojiyle değil, yalnızca durumla, ve yalnızca plastik durumla ilgilendiği içindir. Aynı portreyi, bir üçlemede, üç ayrı biçimde çizip boyuyorsa, bu, değişen insan yüzünü, bir tuvalin içine ilk ve son kez "dile getiremediği" içindir. Dolayısıyle de, karşımızdaki üçlemede gördüğümüz bir yüzün üç değişik görünümü, yalnız üç değişik görünümü değil, insan yüzünün sonsuz değişkenliğini dile getirir.

Bu anlamda Bacon imkânsızın resmini yapıyor. İmkânsızın resmi, (şiiri, ya da romanı) her zaman, başarıdan çok (ya da başarı kadar) başarısızlığa gebedir.

Bacon'un resimleri, imkânsızı deneyip de ölü doğmamış olan ender sanat yapıtlarındandır.

VII./KAZA

Picasso'nun bilinen sözü: *"Ben aramam, bulurum."*

Bacon'un 1971'deki retrospektif'ini görenlerden birçok kişi, sanırım (benim gibi) şöyle düşünmüşlerdir: Bu adam arayarak buluyor.

Son sergisini gördüğümde, bu düşünceye şunu ekledim: Bu adam bulduğuyla yetinmeyenlerden.

Çağımızın birçok sanatçısında gördüğümüz arayışlar, buluşlar, düşüş kalkışlar Bacon'da yok. O, yolculuğa çıkmadan önce kendisine bir yol çizenlerden. Bu yolun, kendisini nereye götüreceğini belki kesin olarak bilmiyordu. Belki bugün de bilmiyor. Ama varmak istediği yer (bunu biliyor mu? Kuşkum var.) uğruna, şu ya da bu başarısızlıktan dolayı yolunu değiştirenlerden değil. Düştüğü yerden kalkıyor, yeniden yola koyuluyor. Değişik yolları deneyerek aramıyor varmak istediği yeri, çizdiği yolda derinleşerek gerçekleştirmek istiyor bunu.

Ama bu yolun tek-düzeliğinin yaratacağı sıkıntı, hattâ tehlikenin neler olduğunun da bilincinde. Bunun için, her şeyi daha önceden tasarlanmış bir alanda yaratmak istemiyor. "Kaza"ya hak tanıyor. Daha da ileri gidiyor, resmini bir "kaza" olarak tanımlıyor.

Ne var ki, burda "kaza"yı soyut lekeci ressamların "rastlantısal"ıyla karıştırmamak gerekir. Bacon'da "kaza", fırlatıp atılan renklerin oluşturduğu biçimler değildir. Bacon'un "kaza"sı, benzetmek caizse, bir tür trafik kazası gibidir. Rastlantısal olanda, çıkış noktası, varılacak nokta ve ona giden yollar da rastlantısaldır.

Ressam bu ya da şu rengi seçendir. Onları şu ya da bu biçimde tuvalin üstüne serpen, fışkırtan, dökendir. (Örneğin, Pollock.) Renklerin ve biçimlerin mutlu rastlantılarına kumanda edendir. Bacon'un sözünü ettiği kaza, bir tür trafik kazasına benzer: Yola çıkmış. Karşıdan bir araba geliyor. Frene basıyorsun. Yol kaygan. Bu önleyemeyeceğin bir kazadır. Trafik kurallarına ne kadar uyarsan uy. Kaldı ki, böylesi bir noktada, Bacon, kurala filân uymak istemiyor. O, kazadan yararlanmak istiyor. Resimlerini yaşar kılan özelliklerden biri de bu "kaza"lar olsa gerek. Bu kazalar, bir tuvalde, resmi bozan yuvarlak bir biçim, yere düşmüş bir gazete parçası, uyumsuz bir renk olarak beliriyor. Picasso'

nun (gene o) *"Resim ne istiyorsa onu yaptırır bana"* anlamında bir sözü vardır. Burda sözünü ettiğim "kaza"nın içerdiği anlam tam budur.

VIII./GRAFİZM/GERİLİM

Resim ve grafik.

Plastik sanatların bu iki kavramı bugün, XIX. yüzyıldaki kadar kolayca ayrılmıyor. Çağdaş ressamlar arasında adını anmadığımız, örneğin bir Steinberg, bugün, Braque'ların, Chagall'lerin, Miro'ların, Giacometti'lerin galerisinde yapıtlarını sergiliyor. Müzelerde, bu sanatçıların yanında yer alıyor. Eskilere gitmeyelim, bir Van Gogh, Gauguin ya da Cezanne'ın tablolarında, grafik öğelerle karşılaşmayız. Oysa, XX. yüzyılın pek az ressamında bu öğeler yoktur. Tüm gerçeküstücü resim, grafik öğelerle doludur. Dadacı resim, denebilir ki, yalnız grafik öğelerden oluşmuştur. Kuşkusuz, bu iki aşırı örnek, birer "öykü resmi" oldukları için böyledir. Ama Kandinsky'yi ne yapacağız? Ya Klee'yi? Geometrik ve görsel soyutçulardan, Herbin'den, Maleviç'ten, Vaserely'den hiç sözetmiyorum.

Uzun süre, bir resimdeki bu grafik öğeler, resmi doğanın bir yorumu olarak görenlerce küçük görülmüş ve resim sanatının dışına atılmıştır. Oysa bunu, günümüz resim sanatının bir özelliği olarak görmek gerektir. Bacon da, grafik öğelere resminde çokça başvuran ressamlardandır. Tuvalin bir yerinde bir bakıyorsunuz bir ok. Yalnız bir yeri, bir önemi mi işaretliyor? Hayır, başlıbaşına bir plastik biçim olarak yaşıyor. Ya da resimdeki figürü içine alan (ya da resimdeki figürün içinde olduğu) bir mekân, bir prizma, biçimsel olarak değerlendirdiğinizde, figürle tam bir karşıtlık içinde. Ama bu karşıtlık, resimle, resme bakan arasında, daha direkt bir ilişki kurulmasına yardım ediyor. Resmin dengesini bozmadan. Resmin geriliminden hiçbir şey yitirmeden. Giderek, gerilimi sağlayıcı bir öğe olarak.

IX./ACI/YALNIZLIK/UMUTSUZLUK

Bacon'un dünyasının anahtar sözcükleri değil, onun gerçeğini doğrudan doğruya dile getiren sözcükler bunlar. O dünyayı açıklayabilecek, o dünyayı adlandırabilecek sözcükler.

Bacon'un akrabalarından, yakınlarından sözederken, Leonardo'nun adını anmadım. Belki yanıldım. Ressam Leonardo ile Bacon arasında bazı yakınlıkların olması gerek. Bu büyük us-

tanın şu notu, bana öyle geliyor ki, Bacon'u yakından ilgilendirmiştir: *"Figürlerine, kişilerin kafasında yer alan düşüncelerin açıklayıcı görünümünü ver."*

Leonardo'nun bu kendi kendine verdiği salık, kanımca, Bacon'un resimlerinde yüzyıllar sonra gerçeğini buluyor. Bir farkla: Kişilerin kafasındaki düşüncelerin yerini, burada (Bacon'un resimlerinde) içinde bulundukları yer alıyor. Ya da, herkes böylesi yalnızlık, acı ve umutsuzluk içinde olmadığına göre, bazı kişilerin diyelim.

Ama Bacon, "bazı kişileri" tanımıyor. O kendi (ve kendisi gibilerin) yalnızlığını, acısını ve umutsuzluğunu çizip boyuyor. Bu açıdan onun resmini, yalnız resim olarak ele alamayız. Yalnız güzel, çirkin, başarılı ya da başarısız resimler olarak değerlendiremeyiz.

Bu resimlerde, eşseviciliğin, alkolün, uyuşturucuların birleştirici ya da ayırıcı özelliğini, o çırpınan, o parçalanan, o bunalan, o kendinden başka tutunacak dal bulamayan, o çıplak ampulün altında yalnızlığını yaşayan, o geceleri ya da sabahları lavabolara kusan, o kendini kapatılmış (ya da daha korkuncu, boşlukta) duyan, o yüzünü (kişiliğini) keşfetmek için aynalarda kendini arayan, o merdivenlerden güçsüz bacaklarıyla inen, ve o, hep kan ağlayan insanı, sanatçının kendisini ya da benzerlerini görüyoruz.

Gene, büyük Leonardo'ya döneceğim: *"Umutsuzu nasıl resmetmeli?"* sorusuna şu karşılığı veriyordu: *"Umutsuz, bir bıçakla yaralayacak kendini. Giysilerini paramparça edecek. Ve bir eliyle de yarasını parçalayacak. Ayakları ayrık olacak, bacakları bükük. Tüm bedeni yere doğru eğilmiş..."*

Bir "resim" tarihçisi değilim, Leonardo'nun bu umutsuz figürünün var olup olmadığını, varsa hangi tablosunda ve bu tablonun nerde bulunduğunu bilmiyorum. Ama bu betimlenen kişiyi, bir süre önce gördüm: Paris'te, Bacon adlı bir adamın resimlerinde.

Milliyet Sanat
11 Mart 1977

"SUSMUYORDU. AĞLIYORDU"

Bazı yazarlar vardır, yazı masasının başına oturduklarında kendilerine ilk sordukları soru: "Niçin yazıyorum?"dur. Doğrusu, yazmak için binbir neden varsa, yazmamak için biniki neden vardır bu tür yazarlar için: yazmak çözülmüş bir sorun değil, her yazmaya oturuşta çözülmesi gereken sorunlar yumağıdır. Yazar, herşeyi bilen, çözümleri ve bileşimleri gerçekleştirmiş, çıkacağı yolculuğun haritasını çizmiş; pusulasını, usturlabı, basınç ve derinlik-ölçerini yedeğine almış kişi değildir. Böylesi bir yolculukta bunların işine pek fazla yaramayacağını bilir. Dahası kendisini yanıltacaklarını, yanlış yol gösterebileceklerini düşünür. Can yeleği de yoktur bu tür yazarların. Okyanusa açılmayı aklına koymuş bile olsa. Tüm güvencesi kendisidir. Bir de kendisi gibi böylesi yolculuklara çıkmış olanlar. Ama bu güvenceye sahip olmak için, geceyle tan ağartısı arasındaki çizgide ilk ve son sorusunu sormak gerekliliğini duyar: Niçin yazmak?

Geleceğe kalmayı düşleyen yazarın, her şeyden önce, geleceğe değgin bir düşleminin (vision) olması gerektir. Geçmişi anlatan bir yazar bile içinde yaşadığı zaman dilimini aydınlatmak (kendine ve başkalarına) ve geleceğe ışık tutmak amacını taşır. "Yarına kalmak değil, günüme kök salmak istiyorum" diyen bir yazar bile, bu dünyadan göçmeden önce alkış seslerini duymak sevdasında değilse, salmak istediği kökün, yarın çiçeklenip tohum vereceğini umar. Her iki durumda da yazar, "yarın"ı düşlüyor demektir. Bunun, mutlak, Zamyatin'in "Bizler"i, Orwell'in "1984"ü, Huxley'in "Cesur Yeni Dünyası" gibi somutlaştırılmış bir görüm, bir anti-ütopya olması gerekmez. Tam tersine, bugün çürüyeni, kokuşanı, yozlaşanı yazarak da yarına uzanabilir. Hattâ belki, en iyi en sağlıklı olarak böyle uzanabilir...

Ama yazmak için bu yeterli mi?

Çok değil, on-altı yıl sonra başlayacak olan yeni bir yüzyılın nasıl bir yüzyıl olacağını gözlerinin önüne getiremeyen, ya da düşlediği (daha doğrusu düşlerine giren) XXI. yüzyılın yeni dünyasında, sanatın yerini kestiremeyen, işlevinin ise yitip gidebileceğine inanan benim gibi birinin nicedir yazı masasının başından hep eli boş kalkmasını olağan karşılamak gerek. (Ben de öyle yaptım.) Kuşkusuz tek neden geleceğe dönük bu kişisel (kişisel?) öngörü (ya da varsayım) değildi: genel ve özel, evrensel ve ulusal, toplumsal ve bireysel nedenler vardı bu öngörüyü aşan. Örneğin, "her şeyi söyleyemiyorsan, hiçbir şeyi söylemeye hakkın yok" diyenlere verdiğim hak. Ve diğerleri. Ama en önemlisi, yazacaklarımın, daha önce yazdıklarıma bir şey eklemeyeceği düşüncesi. Daha açık bir deyişle bir tükenmişlik, bir tüketilmişlik, bir kısırdöngü içinde dolanıp durma, bir bitmeyen gece saplantısı. Ya da gerçeği. Bilmiyorum. Bilmek için de ruh doktorlarına gitmedim. Gitmeye de niyetim yok. Bildiğim bir tek şey var: yazı makinesine geçirdiğim, el değmemiş ak kâğıdın üzerine düşen her harf, bu harflerin oluşturduğu her sözcük, bu sözcüklerin oluşturduğu her cümle, bir suçluluğa dönüşüyordu. Böylesi bir duygu altında yazmanın, kuşkusuz bir anlamı yoktur. Oysa sözcüklerden korkmanın bir anlamı olmalıydı. Niçin korkmak sözcüklerden? Niçin yazar için kurtarıcı olan, onun yaratma özgürlüğünün birimi olan sözcükler, kimileri için, korku kaynağını, suç kanıtını oluşturuyordu? Korku ve suç, bu iki sözcük, bilmiyorum kaçıncı kez Kafka'ya götürdü beni. Bugüne değin yazmanın yaratmanın *"Niçin?"*den çok *"Nasıl?"*da yattığına inanan ben, bu kez, birinci sorunun "Niçin"in karşılığını aramak için okuyordum Kafka'yı. Karmakarışık, herhangi tarihsel, konusal, türsel, bir sıralama izlemeden; yöntemsiz, gelişigüzel bir okumaydı bu. Kafka üzerine yazılmış yüzlerce incelemeyi, araştırmayı, denemeyi unutmaya çalışarak.

Niçin Kafka da, Balzac, Flaubert, Dostoyevski, Tolstoy, Gogol, Proust, Sartre, Camus, Beckett, Kemal Tahir, Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Yahya Kemal, Namık Kemal değil? Çünkü sevgili okur, büyük küçük her yazarın, sanatçının yakasını bırakmayan, sürekli cebelleştiği, kendinden önceki bir yazar, bir sanatçı vardır. Hem bir yolculuğa çıkacaksın, hem de elinde bir harita, usturlap, pusula olmayacak, can yeleğini de çıkarıp atacaksın, hem de canını (yani yapıtını) kurtaracaksın, olacak iş mi bu? İşte böylesi durumlarda sorarsın senden öncekilere: Niçin çıktın

yola? Niçin kaldın yarı yolda? Ya da nasıl vardın, varmayı düşlediğin noktaya?

Kafka, benim gözümde bu sonunculardandı. Kendinden, kendi küçük yaşamından, saplantılarından yola çıkıp varmayı düşünmediği yere bir dünya olarak varan.

Kafka'dan sözederken, "Yazmak, Ben'den O'na dönüşmektir" diyen Blanchot'nun (her okunan unutulamıyor) bu güzel saptamasına ekleyeceğim bir sözcüğüm olacak, daha doğrusu bir sözcüğü değiştireceğim: üçüncü tekil şahıs zamiri "O"yu, birinci çoğul şahıs zamiri "Biz"e dönüştürerek, daha da iyisi "Bizler"e. Nasıl oluyor da, 1883'de Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun üçüncü büyük kenti Prag'da doğup, öğrenimini bu kentte yapan, bu kentte çalışan, bu kentte (çokluk) yazan, soy/kültür/topoğrafya (:Yahudi/Alman/Çek) üçlüsünü yaşayan ve bu oluşum ve birliktelik (çözümleme ve bileşim değil) her sözcüğünde yansıyan bir yazar, son elli yılda, otoriter, totaliter, kapitalist, liberal, sosyalist, yarı liberal, az gelişmiş, çok gelişmiş ülkelerin, Katolik, Protestan, Musevî, Müslüman, Zen, Budist, Marksist, Tanrı-tanımaz okur-yazarlarıyla geniş bir iletim ağı kurabildi?

Bir soru işaretiyle noktalanan bu uzun cümle, biliyorum, sonuçla ilgili: "Nasıl?" diye soruyorum; oysa başlangıçtaki sorum "Niçin?"di.

Sonuçla değil, kaynakla ilgili bir "Niçin?": Niçin yazıyordu Kafka? Günlüğüne, mektuplarına, not defterlerine göz atan her aklı başında kişi (yazar olmak gerekmiyor) onun, yazmayı varoluşunun nedeni olarak gördüğünü çıkarabilir. Yaşamının tek amacıydı yazmak. Karşılıksız, umarsız, çıkarsız bir edim. Ne ün, ne para, ne saygınlık, hiçbir şey. Kendisini yazmaktan alıkoyan her şeye düşmandı. Aşkları bile, o garip aşkları, sanki dünya mektup yazınını zenginleştirmek için uydurulmuş birer bahaneydi. Abarttığımı biliyorum, ama pek fazla değil: Bir müminin günlük yakarışı gibi yazılmıştır bu mektuplar ve yakarmak için bir inanca sahip olmak gerektir. Bu inanç da, Kafka'nın mektuplarında aşktır. Cinsel iktidarsızlığın çaresizliğine karşın yaratılmış ve inanılmış aşklar. Mektuplarla ölümsüzleşmiş aşklar. Sanki yalnız mektup yazılmak için yaşanılmış ve inanılmış aşklar...

Yarına kalmak gibi bir derdi yoktu (sanırım) Kafka'nın. Mektuplarının birer kopyasını çıkarıp ("Ne olur ne olmaz") dos-

yasında saklayan bir André Gide değildi. Yapıtı üzerine titremiyordu. Yaşarken yayımlanan birkaç küçük kitapçığının duyurulmasına ilişkin en küçük bir yardımı dokunmamıştı yaymanına. Dünya yazınındaki bugünkü eşsiz yerini sağlayacak tamamlanmamış yapıtlarını, ölüm döşeğindeyken, dostu Max Brod'dan yakmasını istemişti. Milena'ya, Felice'ye ve öbür sevgilileriyle dostlarına yazdığı mektuplardan ise hiç söz etmemişti. Çünkü mektuplarının saklanmış olabileceğini ve ilerde yayımlanabileceğini ummuyordu. Oysa, (ailesine yazdığı mektuplarla birkaç yakınına yazdığı mektup hariç) hemen hemen tüm mektupları yayımlanmak üzere yazılmış gibidir. Dünya mektup yazınının en seçkin, en anlamlı, en güzel (çünkü en yapmacıksız) örnekleri.

Ardında bıraktığı, yayımlanmamış tüm yazdıklarının yakılmasını, bu işi en son yapacak (daha doğrusu yapmayacak) birinden, yazdıklarının önemini kavramış ve her zaman bunu kendisine duyurmuş Max Brod'dan istemesi, bana söz konusu dostundan, yazdıklarını dosta düşmana (özellikle dost-düşmana) korumasını ister gibi gelmiştir. "Suçlu" sözcüklerle dolu sayfaları, defterleri yakmak için vasiyette bulunmak gerekmez. Kâğıt, yazılı ya da basılı kâğıt, hepimiz biliyoruz ki, en kolay yanan maddelerden biridir. Bu yakma işlemini yazarın kendisinin yerine getirmesi kadar doğal ve kolay bir şey yoktur.

Almanca yazan bu Praglı Yahudi, kırkbir yaşında, ölüm döşeğinde, en yakın dostundan ardında bıraktıklarını yakmasını isterken bize neyin ulaşmamasını isteyebilirdi?

Dâvâ'nın mı?

Şato'nun mu?

Amerika'nın mı?

Sonraları, "Bir Taşra Düğününün Hazırlıkları" adı altında yayımlanan not defterlerinin mi?

Günlüğünün mü?

Kafka olarak kalmak istemiyor muydu yarınlara —yani bugünlere? Yoksa duyumsadığı, sezdiği, sezer gibi olup da dile getiremediğini sandığı gerçeğin bir anlamı olmadığına inandığından mı? O gerçeği dile getirdiğine inansaydı, yazdıklarının yakılmasını gene isteyecek miydi?

Ölülere soru sorulmaz.

Böyle bir deyiş var mı, yoksa bunu ben mi uydurdum?

Eğer ben uydurdumsa, Kafka'nın anısından özür dilemeliyim.

Ama bu yetmez.

Çünkü ona bir borcum var: Niçin yazmak? sorusunun yanı-

tını onun yazdıklarında aradığımda, mektuplarını, günlüğünü, not defterlerini okuduğumda ve sonunda "Tüm bunları yakacaksın, yok edeceksin Max" sözcüklerini duyar gibi olduğumda, yazmanın, belli durumlarda bir anlamı olmadığına kendimi inandırmaya başlamıştım. Yazmak yaşamaktı. Yaşamın anlamını aramaktı. O kadar.

Evet bu kadar yalın.

Romanlarından Amerika'yı okurken (bu romanı yazarken cebelleştiğini söylediği Dickens'in izlerini ararken) bir sayfanın ortasında durdum. Aşçıbaşı, romanın başkişisi Karl'a, *"Görüyor musun, Theresa da susuyor"* diyor. Karl bakışlarını Theresa'ya çeviriyor ve... anlatıcı (yazar) konuşuyor: *"Susmuyordu, ağlıyordu."*

Amerika'yı kapadım. Kendi defterimi açtım. Ve ilk sayfaya *"Susmuyordu. Ağlıyordu."* yazdım.

Kafka'nın virgülü yerine bir nokta koyarak.

Niçin Yazmak? sorusu, bu "nokta"dan sonra (gördüğünüz gibi).

Niçin Yazmamak'a dönüştü.

Evet, niçin yazmamak?

Kağıt kolay yanar.

Kafka'yı da şurda, burda, şu dönemde, bu dönemde yaktılar. Ama külleri kaldı.

Susmadığı, ağladığı için mi?

Gözyaşları hep kaldığı için mi?

P.S./Paris, George Pompidou/Beaubourg Sanat Merkezinde gerçekleştirilen *"Kafka Yüzyılı"* sergisinde Treblinka ve Gulag kamplarından görüntülerin yer alacağını sanıyordum. Bu da, Kafka'yı bir peygamber... değilse de, bir falcı, bir yalvaç durumuna indirgemek olacaktı. Oysa hiçbir yazar, peygamber ve yalvaç değildir. Falcı ise hiç değil. Yaratıcı yazarların yapıtlarında dile gelen bazı gerçekliklerin yüzyıllar sonra kendini göstermesi kuşkusuz bir rastlantı değildir, ama bir öngörü de değildir. Sartre'ın bir deyişini tersine çevirerek söyleyecek olursam, değişmedeki değişmezliktir.

Örneğin, 1924'de ölen Kafka ile ilgili "resmi" bir belgede Prag Vilâyeti Yetkilileri, Franz Kafka adlı yurttaşın askerlik durumuyla ilgili bir araştırma yapılmasını istiyorlar İl Polis Müdürlüğünden. Prag polisinin araştırma sonucunda verdiği bilgi Kafka'nın yapıtını aşan bir saçmalık örneği (ay-

nen çeviriyorum): *"29.3.1934 tarih, No. VII 20197/4 sayılı yazınıza binaen adı geçen kişinin Viyana yakınlarında bir yerde 3.7.1933 tarihinde ölmüş ve fakat Prag'da gömülmüş olduğunu bildiririm."*

18.4.1934

(Okunaksız bir imza.)

Bu belgeyi gördükten sonra, iki-üç aydır üzerimde taşıdığım bir belgeyi ansıdım. Üçüncü hamur kağıda, bir yaprağın çeyreği üzerine daktilo ile yazılmış bu belgede (sanırım birkaç bin kişide var benzeri bu belge) "ifadesi alınmıştır" yazılı. Altında tarih, mühür ve imza.

Söylemem gerekli mi, söz konusu belgeyi, cüzdanımdan çıkarıp, "Kafka Yüzyılı" sergisinin kataloğunun arasına koydum.

Zavallı Kafka mı diyeyim? Zavallı bizler mi?

Dilerseniz "Zaman geçmiyor" diye bir başlık atalım. Ama bu, bir başka yazının konusu.

Milliyet Sanat
1 Ekim 1984

CEZANNE'IN SON RESİMLERİ ÖNÜNDE

Bir sergi: *Cezanne'ın son on yılının ürünleri.* Ama bu ürünler, öylesine seçilmiş, öylesine yan yana getirilmiş ki, Paris'te, Londra'da, New York'da bile pek sık karşılaşılamayacak nitelikte bir sergiyi oluşturmuş. Bu sergi, XX. yüzyıl resim sanatı üstünde derin etkileri olan bir ustanın, resim sanatında varmış olduğu sınırları ustaca gösteren ve süregelen etkisinin kapsamını belirleyen Cezanne'ın sanatı üstüne sanki bir doktora tezi. Belli bir amaca yönelmiş, o amacı işin meraklısına ileten bir sergi. Böylesi bir serginin güçlükleri, yalnız son on yılın resimlerinin, dünyanın dört bir yanına dağılmış olmasından gelmiyor. İlkin tabloların yapıldıkları tarihleri saptamak gerekiyor. Birçok resimlerine imza bile atmayan Cezanne, resimlerini tarihlemek gereğini ise hemen hemen hiç duymamış. Ünlü sanat tarihçisi Lionello Venturi'nin yanısıra, Sandrea Orienti, John Rewald gibi Cezanne "uzmanları", yıllarca çalışıp son dönem resimlerini saptamışlar. Bunların arasından yolculuğa çıkabilecekleri Paris'te bir araya getirmişler. Bir serginin bir ressamın yapıtına nasıl katkıda bulunabileceğini belgelemişler. Grand Palais'nin duvarlarında yan yana duran bu resimler, yalnız sanatçının son yıllarının en seçkin ürünlerini sergilemekle kalmıyor, ressamlara, sanat tarihçilerine, estetikçilere, sanat eleştirmenlerine hiçbir yerde (dünyanın en zengin müzeleri dahil) karşılaşamayacakları bir dersi veriyor.

Bu sergide Cezanne'ın aynı konuyu ele alan birçok resmi yan yana sergileniyor. Yalnız bakmasını değil, görmesini bilen bir göz, konusu aynı olan bu değişik tuvaller önünde konunun ressam için ne "ifade" ettiğini anlayabiliyor.

Bugüne değin gördüğüm resimlerinden, Cezanne'ın bir konuyu bir resimle çözümlemediğini bilmiyor değildim. Ama ilk kez bu sergide, konunun her resimdeki değişimini izlemek olanağını buldum. Sanatçı aynı konuyu, niçin ve nasıl yeniden yapmak zorunluluğunu duymuş, niçin ilk yaptığıyla yetinmemiş, niçin bir tek resmi geliştirmek yerine, birçok resme "yaymış"?

Bu soruların karşılığını, akıllıca, yöntemle düzenlenmiş bu sergide buldum. Yukarıda "doktora tezi"nden ve alınacak derslerden sözetmemin nedeni bu.

Dadacılık gibi sanatsal değerleri yadsıyan, gerçeküstücülük gibi düşsel fanteziyi ve günlük gerçeğin "öte-yanı"nı anlatan, taşizm gibi rastlansalın şiirinden yararlanan XX. yüzyıl sanat akımlarını bir kıyıya koyacak olursak, Cezanne'dan gelmeyen, Cezanne'ın etkisini taşımayan pek az büyük ressam vardır XX. yüzyıl Batı resminde.

Tarih ve coğrafya sınırlarını tanımayan, Batı resminden olduğu kadar, mağara resimlerinden, Asur'dan, Mısır'dan, Hitit'den, Ege sanatından, zenci sanatından da yararlanan, tüm etkilere açık, adı çağdaş resim sanatıyla özdeşleşmiş Picasso, sanat yaşamında bir tek usta tanıyordu: Cezanne. *"Yalnız onun yapıtlarını yıllarca inceledim,"* diyordu Picasso. *"Hepimiz Cezanne'dan geliyoruz. Hepimizin babası Cezanne'dır."*

Cezanne, Kübizm yolunu açan izlenimci bir ressam olarak bilinir. Bu sergide öylesine resimler vardı ki Picasso'nun "Avignonlu Kızlar"ından çok daha ötede kübist resmin niteliklerine sahip.

Aslında kübist ya da izlenimci, bu sıfatlar bir sanatçı için pek öyle önemli olmasa gerek. Önemli olan, sıfatları aşan yapıttır. Cezanne'ın son resimleri ise izlenimci, kübist tüm sıfatları aşıyor. Kuşkusuz, adını izlenimci ressamlar arasında duyurmuştu başlangıçta. Bu sıfat bugüne değin kullanışlılığını sürdürdü. Ama ne bir akım, ne bir okul, ne bir sıfat, bir sanatçı için bir değer ölçüsü demek değildir. Eğer Cezanne izlenimci ise, Sisley ya da Monet başka bir şeydir. Eğer Degas ya da Renoir izlenimci ise Cezanne'a başka bir sıfat bulmak gerek.

Cezanne özellikle son resimlerinde bir model, bir *nature-morte*, bir görünüm karşısındaki izlenimlerini, yalnız izlenimle-

rini yansıtmıyor. Bu resimlerde izlenimleri aşan, modelin maddesel varlığına varma, onu tanıma çabaları, izlenimlerden daha ağır basar gibi. Eğer bugün, yapısalcılık belli bir düşünce akımının adı olmasaydı, Cezanne'a, onun resmine yakışırdı bu ad.

Bu resimler yalnız *pictural* yapısal nitelikleriyle değil, özne ile nesne ya da başka bir deyişle ressam ile modeli arasındaki, tek yanlı bir savaşı belgeler gibi. Tek yanlı, çünkü karşısındaki, ressama gizini vermemeye çalışıyor. Giderek, diyeceğim ki, Cezanne sanki bu resimlerinde, izlenimlerine bizce yer vermek bile istemiyor. Önündeki, kendi seçmiş olduğu doğa parçasının ya da insanın içlerine işlemek, onları duymak, onların gizini sökmek ve bir tuvalin uzamı içinde bu çabanın resmini gerçekleştirmek istiyor. Descartes'çı mantığı, tüm bunları belli bir düzen içinde yaratmasını buyurur gibi. Ama mantıksal ya da ussal düzenlemenin ya da yaklaşımın sanat için yeterli olmadığını biliyor. Resimlerinde us ile duygu arasında sağladığı denge, resminin yapısından ve geometri kurgusundan çok resim sanatı üstüne sorduğu sorulara, yarattığı resimlerle verdiği yanıtın geçerliliğinin sonucu olsa gerek.

Cezanne'ın çağdaşları arasında, resim sanatıyla ilgili böylesi temel sorular soran ve bu sorulara resmiyle geçerli karşılıklar veren bir başka sanatçı yoktur.

Temel sorular ve karşılıklar sözkonusu olduğunda bir resim kuramı düşünülebilir. Birçokları, yeni resmin kuramını Cezanne'da aramışlardır. Ama Cezanne, bir sanatçı olarak, kuramların geçersizliğini ve gereksizliğini biliyordu. *"Sanatta önemli olan, doğa ile ilişkili olarak, doğaya uygulanmış ve onunla geliştirilmiş kuramdır"* der.

Açıklarsak: doğadan kopmayan, ama doğaya öykünmek de istemeyen, bakan, gören, anlayan bir yaratıcının yarattığı resim. Ama bir resim kuram değildir, denecek. Kim demiş? Tam tersine, sanatta kuram varsa eğer, en geçerlisi, en gerçeği sanat yapıtının kendisidir. Kuram bir resimdir. Bir yontudur. Bir romandır. Bir şiirdir. Ama büyük yaratıcıların imzasını da taşısa, hiçbir kuram bir resim, bir roman, bir şiir değildir.

Yazımın burasına değin Cezanne'ın bu sergisindeki resimlerinden hiçbirini "anlatmadığım" için okuyucu beni bağışlasın. Çünkü bu resimlerden hiçbiri, hiçbir şeyi anlatmıyor. Hiçbir şe-

yi betimlemiyor. Örneğin, *"Su Kıyısındaki Çıplaklar"*, şu ya da bu çıplağı ya da çıplaklığı; *"Saint Victoire Dağı"* resimlerinden hiçbiri bu dağı anlatmıyor, betimlemiyor. Bu resimlerde dile gelen yalnızca o resmin kendisi. Konunun hiç mi önemi yok? Bunu söyleyecek değilim. Ancak bu ayrımla (ki önemli bir ayrım olduğunu sanıyorum): Cezanne'ın resmindeki doğal görünüm, figür ya da elmalar, o resmin konusu değildir. Resmin konusu resmin kendisidir. Biçimler, renkler, lekeler, çizgiler ve resmin uzamıdır. Cezanne, "konularını", kendini dışa vurmak, resmini gerçekleştirmek için birer araç olarak seçmiştir. Ama sanıyorum ki, soyut birer araç olarak değil. Resminde, karşısındaki modelin, görünümün maddesel varlığını yaratmaya çalışmıştır. Bunu da yepyeni bir resim diliyle gerçekleştirmiştir.

Resim tarihinde, Leonardo gibi, Rembrandt gibi, Van Eyck gibi büyük ressamlar vardır. Kandinski, Maleviç, Mondrian gibi öncü ressamlar vardır. Bir de büyük ve öncü ressamlar vardır. Cezanne "öncü ve büyük" bir ressamdı, bu sergi bile bunu kanıtlamaya yetiyor, diyecektim, hayır, yalnızca üç dört resim... yetiyor da artıyor bile.

Milliyet Sanat
12 Haziran 1978

G.G. MARQUEZ'E MEKTUP VAR

Senor Marquez,

Bir gün, size yazma isteği veren şeyin ne olduğunu sormuştum: bir görüntü mü, yoksa bir ritm mi?

Sorumu, hiç duraksamadan, "Bir görüntü" diye yanıtlamıştınız.

Sonra da örneklemiştiniz.: Soyutlama benim işim değil. Kuramlardan da hoşlanmam. Bu nedenle size açıklayıcı bir örnek vereceğim: Bir akşam, Mexico'da taksiye binmek istedim. Bana doğru gelen bir taksiye doğru elimi kaldıracaktım, ama yapamadım, çünkü taksinin boş olmadığını, şoförün yanında birinin oturduğunu görür gibi olmuştum. Taksi yaklaştığında boş olduğunu gördüm, durdurup bindim. Arabada, bu görsel yanılsamayı anlattım şoföre. Hiç şaşırmadı.

Başka yolculardan da buna benzer şeyleri duyduğunu söyledi.

"Bazı geceler, dedi, tek bir müşteri alamadan eve döndüğüm oluyor" (bu yüzden, diye eklemiş miydi?)

Verdiğiniz bu örnek, kuşkusuz bir görüntü örneğiydi. Ama aynı zamanda gerçeğin düşsel bir boyutunu, bir başka deyişle, düşün içindeki gerçeği... hayır onu değil, gerçeğin içindeki düşü dile getiriyordu. Kuşkusuz, bu sizin, yalnız sizin yazarlığınızın özelliği değil.

Tek bir Güney Amerika yazını olmadığını da bilmiyor değilim. Ama gene de, Kolombiyalı Marquez ile Arjantinli Borges, Meksikalı Fuentes sanki aynı "ailenin" kişileri. Başka yazarları yok sayanlardan olmadığınızı, çekinmeden, korkusuzca öykündüğünüz yazarlar olduğunu da biliyorum. Bir gün, yazı masasının başına oturduğunuzda, romanınızın, öykünüzün konusundan çok, Faulkner diye bir adamla boğuştuğunuzu okumuştum. Bir

başka gün, "Başkan Babamızın Sonbaharı"nda Nikaraguali yazar Ruben Dario'nun etkisini gören bir yazara, "Hem de nasıl!" diye yanıt verdiğinizi anımsıyorum. Evet. Hem de nasıl!

"Bu romanım Dario'ya bir saygıdır. XIX. yüzyıl sonlarında Hugo'dan Verlaine'den, Fransız Parnasçı ozanlardan etkilenen Dario, İspanya yazınının en büyük devrimini gerçekleştirmişti. Başkan Babamızın Sonbaharı'nı yazarken sürekli Dario'yu düşünmemin bir başka nedeni vardı: Latin Amerika'daki diktatörlerin mantar gibi bitip palazlandığı dönemdir Dario'nun yaşadığı dönem. Dario, bir yurttaş olarak devrimci değildi, ama bir ozan olarak devrimciydi, hem de en büyüklerinden biri. Bugün Nikaragua'yı yönetenlerden bir çoğu Ruben Dario'yu benimsediklerini açıklıyorlar. Bir özgürlük, bir zekâ belirtisi olduğu için de seviniyorum bu işe. Çünkü bugüne değin, kuşkulu bir kişiydi Dario..."

Ruben Dario'yu tanımıyorum Senor Marquez. Ama bu konuda söylediklerniz beni çok düşündürdü. Demek bir sanatçının sanatında gerçekleştirdiği devrimi anlayan ve önemseyen devrimciler de çıkıyor.

Bana öyle geliyor ki, yazarken anlatıyorsunuz. Daha doğru bir deyişle, bir olayı ya da olaylar dizisini anlatmayı seçmişsiniz. Ama sözlü anlatımla yazılı anlatım arasındaki ayrım, üslubunuzdan, yazınızın ritminden kaynaklandığı kadar seçtiğiniz sözcüklerden ve ayrıntılardan da kaynaklanıyor. Herkesin bildiği, büyük ya da küçük yazarların gülümseyerek okuyacakları bu yazınsal gerçeği açıklamaya kalkacak olsam, romanlarınız üzerinde bir inceleme kaleme alıp *"Marquez'in Sıfatları"* başlığını koyardım. Hayır, çift anlamı dolayısıyle değil. Yalnızca, yapıtlarınızdaki sıfatların önemini (üslup ve ritm dışında) göstermek için. Renkli bir düz-yazı ve düz-yazıda şiir peşinde koşanların bol kepçe kullandıkları sıfatların sizin öykü ve romanlarınızda nasıl anlatının önemli bir işlevi olduğunu göstermek için. Sizin yazdıklarınızda, ağaçlar her zaman yeşil değil, kadınlar her zaman mavi ya da kara bakmıyorlar, çiçekler olur olmaz yerde... (?) kokulara boğmuyor ortalığı, yağmur birden... (?) boşanmıyor; alacalı gece her zaman rutubetli değil; kısacası yazmak, akla geleni tatlı ve renkli bir biçimde kağıda geçirmek değil.

İyi ama, bugünün dünyasında nedir yazmak?

Ah, bunu, size, ve daha nicelerine benim gibi yüzlerce kişi

sordu, biliyorum. İşin garibi, hepiniz ayrı yanıtlar verdiniz. Ama bunlar bir ve tek yanıtın bölümleri gibiydi. Ya da ben öyle değerlendirdim. Ola ki, herkes gibi, yazarın da yaşadığı, yaşamaktan kurtulamadığı çelişkileri yansıtıyordu. Bilmem, bu çelişkiler olmasaydı, yapıtlarınızdaki insancıl o sıcaklık, o bayağılığa düşmeyen duygusallık, o aptallığa yöneltilen aklıbaşındaki taşlama gerçekleşebilir miydi?

Kuşkusuz, Arjantinli Borges'ten çok şey öğrenmiş olmalısınız. Herşeyden önce yazmanın diyalektiğini. Yazarın, yazdığının hem içinde, hem dışında oluşunu. Zaman kavramının, yazıda, dünyanın kendi ekseni ve güneşin çevresinde dönmesiyle bir ilgisi olmadığını. Sözcüklere duyulması gereken saygıyı. Ama yalnız bunları değil. Bunları sanırım, kentli yazarların büyük bir çoğunluğu bilir. Hattâ köylü yazarlardan bile bilenler vardır. Kentli ya da köylü bir çok yazarın bilmediği bir şey var ki, onu Borges'ten, ya da başkasından, ya da hiç kimseden, çok iyi öğrenmişsiniz: Başka yazarları okumak, sevmek ve... onlarla hesaplaşmak ve kendi yolunuzu bulmak için, önünüzde açılan bu yollardan da yararlanmak.

Bir ortak dostumuz, Virginia Woolf'a âşık olduğunuzu söylemişti bana. Bir başkası Conrad'ı ezbere bildiğinizi. Bir başkası uykularınızda Joyce'u sayıkladığınızı. Büyük ustanız Borges'in. tüm yapıtını, kitaplar ve başka yazarlar üzerinde kurmuş olduğuna inanan bir yazar tanıyorum. Fuentes'in romanlarında, biçim, üslup, yapı olarak bu "başkalarının" esintilerini görmemek olası mı?

Cortazar'ın öykülerindeki öykünme, gerçekliğe değil, bir başka yazarın gerçekliğine öykünme değil mi? Sizin romanlarınızdaki efsane de, efsaneden çok (sözcük oyunu yapmıyorum) afsun değil mi?

Geçen yılın son günlerinde okuduğum, kitaplarınıza girmemiş bir öykü, o büyük aşk öyküsü, *"Kardaki Kan İzleri"*, kanayan aşkın, o ölümü hiç akla getirmeyen bir küçük yaranın ve bir afsunun öyküsü değil miydi?

Biliyorum, "Hayır, değil" diyeceksiniz. Ama ne olduğunu soracak olsam, bir öykü deyip geçeceksiniz. Öykünün ya da romanın anlamı, onu yeniden anlatmak değildir kuşkusuz, ne de bazı sıfatlarla öldürmek ya da göklere çıkarmak.

Ama gene de, bir öykünün, bir romanın, bir şiirin, bir resmin anlamı olmalı. En azından bir anlamı. İnsanların (okuyanların) aralarında paylaşacakları, paylaşmak isteyecekleri bir anlamı. "Cien Anos de Soledad" ("*Yüzyıllık Yalnızlık*" mı, yoksa... "*Yalnızlığın Yüzyılı*" mı?) yayımlandığında, yirmiden fazla dile çevrildiğinde, bu dillerin insanları, onda hem bireyseli, hem toplumsalı; hem yaşamı, hem ölümü; hem çöküşü, hem filizleneni; hem gerçeği, hem düşü; hem yükselişi, hem düşüşü görmediler mi?

Ah, gene, "Hayır", ya da "Bilmiyorum" demeyin. Bir yapıtın anlamından söz ederken, bu (derin) anlamlardan söz ediyordum; yapıtı tek boyuta, tek boyuttan tek konuya, tek konudan tek mesaja, tek mesajdan tek anlama yani (masaja) indirgeyen yorumlardan, akıldan belâlardan, bilgiçlerden ve dahilerden değil.

Nobel Ödülünü aldığınız günün ertesinde, bir Fransız gazetesinde "Pinochet'nin diktatörlüğünü protesto amacıyla, artık yazmadığınızı, ya da yazıp yayımlamadığınızı, Şili'nin diktatörü iktidarda kaldığı süre içinde yazıp yayımlamayacağınızı" okudum hayretle (Le Monde, 22 Ekim). Hayretle, çünkü Pinochet'lerin sizin yazdıklarınızı okuduğunu sanmıyorum (Ne de bizimkilerin!). Oysa son kitabınız, "*Bildirilmiş Bir Ölümün Öyküsü*"nün, İspanyolca'daki birinci basımı, eğer gazeteler doğruyu yazıyorsa bir milyondu. Bir milyon kitap! Mürekkebi kurumamış bir milyon Marquez...

Pinochet'nin yüzbin polisinden, jandarmasından, kurşunundan daha etkili değil mi?

Biri öldürüp, öbürü yaşattığı için değil, birincisi nasıl olsa cavlağı çekeceği, ikincisi ise her zaman yaşayacağı için...

Senor Marquez, bunu bildiğiniz için yazmıyor musunuz?

Sizi, bir okur, bir yazarı ne kadar tanırsa, o kadar tanıyorum. Tabii hiçbir zaman, hiçbir yerde karşılaşmadık. Bir raslantı olarak, aynı tarihsel dönemde yaşayan iki insanoğluyuz. Yapıtlarınız sizi bizlere bağlıyor. Dünyaya, insanlara, ırmaklara, ormanlara, olaylara, tarihsel olaylara, düşlere birlikte bakıyoruz.

Birlikte; çünkü kitabınız elimizde.

Kuşkusuz, Evet dediğiniz her şeye, Evet, demiyorum (bir okurun da kişisel görüşleri olduğunu kabul edersiniz sanıyorum). Ama, Nobel Ödülünü almanızdan sonra, kitaplarınızı yeniden okudum. Ve şunu gördüm: "Hayır" dediğiniz her şeye, ben de "Hayır" diyormuşum. Bir yazarla bir okurun bu buluşmasını kağıda dökmek istedim. Hiçbir zaman okuyamayacağınız bu küçük mektubumun yazılma nedeni de yalnızca bu.

Sadık okurunuz,
F.E.

Milliyet Sanat
1 Kasım 1982

EREN EYÜBOĞLU'YU DİNLİYOR GÖZLERİM

"Göz dinler"
Paul Claudel

"Başlarsın sürer. Başlarsın bitmez. Senden sonra gelenler bir nokta koyarlar. Senin adına. Ama sen bir nokta koymak istememişsindir. Hele bir "son nokta"... Hiç bir zaman. Çünkü yarattığın, ardında bıraktığın yapıtlar bir sonuç değildir. Hep aramalardır. Sorduğun soruların yanıtlarıdır. Ama her verdiğin yanıt, senin için yeterli değildir. İnandırıcı değildir. Soru aynı kalsa da (ki o da değişir zaman içinde) yanıt değişir. Değişmek zorundadır.

"Benim için sorular da, yanıtlar da hep doğa içinde gelişti. Nasıl dile getirmeli, yani sözcüklere nasıl aktarmalı resim sanatı konusundaki sorularımı? Sanıyorum olanaksız, bu.

"Kuşkusuz Paris'te Lhote'un atölyesindeyken (1929-1933), hocayla, atölyedeki öbür sanatçılarla, resme değin bir çok konuda tartışırdık. Ancak, aynı tasayı taşıyan aynı soruları (ya da birbirine benzer) soran sanatçıların bunları kendi aralarında tartışmaları kolaydır. Çünkü, günlük dile çevirmek gibi bir ek sorunla karşı karşıya değillerdir. Hoş, sanatçıların da birbirleriyle anlaşması, her zaman, pek öyle kolay değil.

"Yaşım ilerledikçe şunu görüyorum: anlaşma ancak soyut düzeyde, yaratı düzeyinde gerçekleşebilir. Lhote'un atölyesinde yetmişiki buçuk milletten sanatçı, ya da sanatçı adayı vardı. Bunların çoğunun kendi aralarında anlaşabilecekleri ortak bir dil de yoktu. Ama gene de tartışır ve anlaşırdık birbirimizle.

Çünkü pek fazla sözcüğe gereksinimiz yoktu. Bizim sözcüklerimiz, cümle yapımız ve gramerimiz önümüzdeki desenler, resimlerdi.

"Gençlik dönemimizdi. Sanata başlangıç dönemi...

"Romanya'dan kalkıp gelmiştim Paris'e. Onsekiz yaşındaydım. Ölmeyecek kadar yiyor, yaşayacak kadar resim çalışıyordum. Resim, daha o günlerde, bir güzellik, hoşa giden bir imaj değildi benim için. Daha Romanya'da iken ikon kopyaları yaparken resmin bir gerçeğin aynası olduğunu sezinler gibi olmuştum. Ama hangi gerçeğin? Dış dünyanın aynaya yansıyan görüntüsünün gerçeği mi? Ya da gözüm açık, bakış alanıma giren nesnelerin, canlıların resmedilişindeki gerçek mi?

"Bunlar, ve bunlara benzer daha nice soru.

"Soruların yanıtını çizip boyayarak bulacağımı, bulamasam da bu alanda yol alacağımı daha o günlerde anlamıştım.

"Bir doğa tutkunuydum. İnsanlar, görünümler karşı konulmaz bir biçimde beni kendilerine çekiyordu. Doğrusu pek karşı koyduğum da yoktu. Ama beni böylesi çeken bu konuları kavramakta güçlük çekiyordum. O zamanlar, daha toydum, bu güçlüğün nedenlerinin pek bilincinde değildim. Daha sonra, nice sonra anlar gibi oldum; bir insana baktığınızda, onu güzel ya da çirkin diye niteleyebilirsiniz. Oysa o insan ne güzeldir, ne de çirkin. İnsandır.

"Ferit Edgü anlatmıştı bir gün, Giacometti, genel beğeni ölçütlerine göre çirkin sayılması gereken Jean Genet'nin portresi üzerine çalışırken, kendi kendine söyleniyormuş, "Oh! ne kadar yakışıklısınız... (bir kaç çizgi daha) gerçekten, ne kadar... (bir kaç çizgi daha)... *"Tüm insanlar gibi..."* Yakışıklılığı, güzelliği, alımı aşan işte bu üç sözcüktür.. Sanatçının, dünyaya ve insanlara bakışını yansıtmaktadır. Güzel olan, bir yüzün bir çizgisidir. Tıpkı günlük yaşamda, bir söz, bir gülüş, bir iç çekiş, bir göz, bir kulak, bir çift dudak, bir el gibi.

"Klâsik anlamda bir güzellik çekmedi beni. Ne portrelerimde, ne çıplaklarımda, ne peyzajlarımda. Hayır, bir "vision" yaratmanın da peşinde olmadım. Ama nasıl anlatayım gerçeği, resmin gerçeği olarak yakalamak, onu yaratmak istedim.

"Resmin gerçeği... Yani çizgi, leke, renk. Bunların birleşmesiyle yaratılan bir dil. Bu dil, sanıldığı gibi özgür bir dil değildir. Bilimsel kesinkes kuralları yoktur kuşkusuz, ama seçtiğiniz konular, seçtiğiniz renkler bile bağlar sizi.

"Yalnız resim yapmak, resmin sorunsalı üzerinde düşünmeden çizip-boyamak rahatlıktır. Ama sanat sorularla başlar. Ve... hayır yanıtlarla değil, gene sorularla sürer. Hep böyleydi. Rönesans'tan beri. Ama günümüzde daha çok. Kuşkusuz Malraux haklıdır: Bir ressam, resmi, doğaya bakarak değil, kendinden önceki ustaların yapıtlarına bakarak öğrenir. Başlangıçta böyledir bu, ve sanırım sonunda da böyledir. Sorguya çektiğiniz, kendi resminiz kadar inandığınız ustaların resmidir: "Ben böyle çözümledim.

"Sen nasıl çözümlemiştin?

"1950'de Paris'teyken, Matisse'den, Picasso'dan, Braque'dan kopyalar yaptım. Bir resmi en iyi görmenin yoludur o resmi "*mot-a-mot*" kopye etmek.

"Kitaplar mı? Kitaplar yeterli değildir bu konuda. Nasıl diyeyim, bir ressam, bir tuvalin önünde, özdeksel bir duygu duyar. Kitaptaki bir Rembrandt, bir Matisse, bir erkek için neyse *Playboy*'daki çıplak bir kadın, bir ressam için odur.

"Resme ilk başladığımdan bu yana, üzerinde çalıştığım konuyu iyice tanımak istemişimdir. Resmin konusu resimdir. Kuşkusuz öyledir, ama konunun da bir ağırlığı, bir anlamı vardır. Bir "*nature-morte*" ile bir portre arasındaki ayrım, yalnız resme bakan açısından da gerçektir.

"*Nature-morte*" ve görünümler kişiliksiz konularmış gibi görünür. Bu nedenle bir sergide ilk satılan resimler görünümler, "*nature-morte*"lardır. Onları çıplaklar izler. Portrelere karşı pek ilgi duyulmaz. Oysa bir insan yüzü kadar sanatçının duygu ve yaratı iletimini ne sağlayabilir? Bir ayva mı? Bir nar mı? Yoksa bir enginar mı? Her şeyden önce bir "*nature-morte*", durağan bir konudur. Bir portre, bir ölünün portresi bile olsa bir elmadan, bir ayvadan daha çok konuşur. Daha çok şey "ifade" eder. Bir

resimdeki ayva ya da elma, kendiliğinden değil, sanatçının yetenekleri ölçüsünde bir anlam taşır kuşkusuz. *"Nature-morte"*u küçümsemiyorum. Ama gene de bir insan yüzü bir papatyadan ya da ayvadan farklıdır, diyorum.

.....

"Hayır, dışa dönük, doğayla cebelleşen bir ressam için bile fotoğraf değildir resim. Özel olarak söyledim cebelleşme sözcüğünü. Kim ne derse desin, fotoğrafta cebelleşme yoktur. Resimde ise yalnız cebelleşme vardır. Bir insan var karşımda, poz veriyor bana saatlerce karşımda duruyor, yabancım olmayan, daha önceden tanıdığım bir insan, resmetmeye kalktığımda, ne görüyorum, bambaşka bir yüz.

"Yıllardır ben bu yüze bakmışım, o insanla konuşmuşum, ama *onu* resmetmeye başladığımda bakıyorum. benim tanıdığım insan değil o. İşte o zaman umutsuzluğa kapılıyorum: "Ya o güne değin aldandım, ya şimdi aldanıyorum." Hangisi? Hiç bir zaman inandırıcı bir yanıt bulamadım.

"Bir insanın, yüzü, gözü, kaşı, saçı hiç bir şey değildir. Bir çıkış noktası olabilir. Bir biçim yalnızca o kadar. Kimbilir belki de bu "o kadar"la yetinmeyi öğrenmek gerek.

"Desen, işte bu "o kadar"ı öğretir insana.

"Desenden söz ettiğimde, kendimi geçmişin büyük ustalarının bir çırağı olarak görüyorum. Sağlam bir desen, yalnız resmedilecek konunun çok iyi kavrandığını gösteren bir kanıt değil, tek başına bir yapıttır. Ne yazık ki, XX. yüzyıl sanatı özellikle Kübizm'den sonra bir hayli boşladı deseni. Desende, yaşayan bir anı, bir duyguyu, bir kıpırtıyı yakalayabilirsiniz. Bu anlamda, resmin, tuval resminin yalnız kompozisyonda değil, bir anlık uyanışın, duygunun yakalanışında yardımı olur. Ama daha önemlisi desenin kendi içinde, başlıbaşına bir yapıt oluşudur. Bunu algılamak gerek. Niçin "algılamak" diyorum, çünkü desen bir tuval resminin, bir kompozisyonun hazırlığı değildir. Başlıbaşına bir yaratıdır. Kendi kendine yeten, ne renge, ne lekeye gereksinme duyan.

"Ben her zaman önemsedim deseni. Desen, nasıl diyeyim, resmin, bir tür, ayaklarının yere basmasıdır. Temeldir. Her ressam aynı kanıda olmayabilir. Bir diyeceğim yok. Birinde renk

önemlidir. Öbüründe leke. Olabilir. Çağdaş ressamlarda öylesi eğilimlerle karşılaşıyoruz ki, ne desen önemli, ne leke, ne renk. Bilmiyorum. Bu tür resim nereye değin gidebilir, bilmiyorum. Bilemediğim için de, kendi resmime, kendi sanat anlayışıma sığınmak, tek çıkar yol olarak kendi anlayışımı ileri sürmek istemiyorum. Tam tersine, onları anlamak istiyorum. Onları anlamak istemem, bir ölçüde, kendimden, kendi yapıtlarımdan kuşkuya düşmek demek. Ama kuşkuya düşmeden nasıl inanabilir insan? Nasıl güven duyabilir?

"Bedri 1960'lardan sonra zaman zaman "Kaçırdık mı otobüsü?" diye sorardı. Bilirdim bana sorduğunda da kendine sorardı aslında o soruyu. Hiç bir zaman yanıtlayamadım Bedri'yi.

"Hangi otobüs?

"Nerde bu bekleyenler?

"Ben duraktayım, ve kendimden başka kimseleri görmüyorum.

"Akşam çöküyor, boya kutum kolumun altında, evimin yolunu tutuyorum. Atölyemde o sabah başladığım resmin önünde buluyorum kendimi. Şuraya, bir kırmızı, oraya bir yeşil, sürerken (sürmek... Türkçenin güzel bir sözcüğü, toprak sürmek gibi, boya sürmek...) görüyorum ki boşuna beklemişim otobüsü. Atölyede, otobüsü beklerken dışarda çalıştığım bir resme eklemeler, çıkarmalar yaparken, gecenin bir saatinde bir de bakıyorum, bir otobüs geçiyor resmin içinden. Ama durdurmuyorum otobüsü. Bir selam veriyorum, o kadar. O gittiği yere gitsin, resmim gideceği yere.

"Öbür dünyaya göçtüğümde Bedri'ye şöyle diyeceğim: "Otobüsü kaçırmamışız. Çünkü bizim hatta çalışan otobüs yokmuş. Bu otobüsü bekleyen yolcu da yokmuş. Bugün artık iyice biliyorum. Herkesin kendi otobüsü var. Kafka'nın *"Kanun Önünde"*si gibi. Bir kapı ki o senin kapındır. (Yani kendi yolun.) Ya açıp girersin içeri, ya beklersin önünde yıllarca. Ben de kendi yolumda ilerliyorum. İlerlemeye çalışıyorum.

"Ama sanatın yolu, her zaman ilerlemek de değildir. Bunu da biliyorum.

"Bir resim yaparsın, çok iyidir.

"Sonra, bir başka resim yaparsın, iyidir.

"Daha sonra, bir başka resim yaparsın, iyi gibidir.

"Daha daha sonra bir resim yaparsın, fena değildir.

"Sen görmesen bile başkaları görür.

"Ya da bunun tersi olabilir.

"Bir kural değildir bu.

"Bir resim yaparsın fena değildir.

"Onu "iyice" bir resim izler.

"Onu "güzel" bir resim izler.

"Onu "çok güzel" bir resim izler.

"Ama *çok güzel* bir resmi hiç bir şey izlemez.

"Ah! bir çıkmazdır resim.

"İşin garibi, her zaman bilemezsin, bilemezsin gerçekten bir önceki mi daha iyiydi, bir sonraki mi daha iyi olacaktır?

"Yoksa, o anda yaptığın mı en iyisidir, en güzelidir?

"Hem, ne demek "iyi", "güzel"? söz konusu resim olduğunda bu sözcüklerin ne anlamı var?

"Estetik bir değer mi yansıtıyor?

"İyi?

"Güzel?

"Neye göre "iyi"?

"Neye göre "güzel"?

"Bir duvara asılacak resim, o duvarın sahibine göre güzeldir. Ama resim, dekoratif amaçla yapılanlar hariç, yani mozaiklerden söz ediyorum, süsleme amacı taşımaz.

"Bir duvarı süslemek için yapmıyorum ben resimlerimi. Ya da bir duvarı süslemek için yaptığımda bunu açıkça söylüyorum: Bir mozaik yaptım diyorum.

"Doğa önündeki coşkumu henüz yitirmedim.

"Bu nedenle bugün, gene doğa önünde çalışmaya çıkarım.

"Çarşılarda, pazarlarda, deniz kıyılarında resim çalışırken görebilirler beni. Ya da atölyemde bir modelin önünde çalışırken.

"Ama bu çalışmalar, izlenimci ressamların çalışması gibi değildir. Doğa ya da model ile bir ilişki söz konusudur benim için. O ilişki gerçekleşti mi, âlâ, artık atölyemde sürdürebilirim çalışmamı.

"Soyut resim yaptığımda (ki çok kısa sürdü bu) modelsizliğin, eksikliğini duyardım. Önünde bir tuval, bomboş. Bir resim yapacaksın, konusu yok, modeli yok. Nerden başlayacağın, nasıl başlayacağın değil önemli olan, o boşluğu, modelsiz nasıl dol-

duracağın. Dehşete düşerdim. Ve korkumu yoketmek için, ilk işim, önümdeki o beyazlığı boyamak olurdu. "İlkin boyayayım. sonra nasıl olsa, bir şeyler çıkar ortaya".

"Ve her zaman, iyi-kötü bir şeyler çıkardı.

"Ama bu çalışma hiçbir zaman doyurucu olmadı benim için. Bir deniz, bir ağaç, bir yüz, bir insan görmek, bunları yaratmak istedim resmimde. Bunlar heyecan verdi bana. Bir hiçten bir resim yaratmak benim işim değildi. Çabuk anladım bunu. Renk, leke, istif... Hepsi çok güzel, ama ben nerdeyim? Ben, ancak dış dünyanın öğeleriyle kendi iç dünyamı dışa vurabilenim.

"— Bu portreyi seviyor musun? Söyle niçin?

"— Bu *nature-morte*'da ilgini çeken ne?

"— Niçin dudak büküyorsun bu görünüm önünde?

"— Niçin bu çıplak da, öbür çıplak değil?

"Hep sorular sorarım. Şimdi sorduğum gibi.

"Güvendiğim kimselere.

"Kendime güvenim olmadığı için değil. (kimbilir, belki de yoktur.) Bir başka göz, bir başka değerdir. Bedri'yi yitirdiğimden bu yana o ikinci gözü de yitirdim.

"Söyle bana, nasıl buldun bu portreyi? Ya bu *nature-morte*'u?

"Niçin bu çıplağı seçtin de, öbürünü değil?

"Cezanne, yaşamının son günlerinde bile *"Bunca yıldır aradığım, yolunda bunca çaba harcadığım amaca varabilecek miyim? Hep doğayı inceliyorum ve öyle sanıyorum ki, biraz ilerliyorum."* Kuşku bir sanatçının elini ayağını çekince sen de onu koyver gitsin. Kuşku... diyorum, güvensizlik değil. Biliyorsun, aynı Cezanne, bir ara, resminin yeniliğinin gözlerindeki bozukluktan gelip gelmediğini soruyordu kendi kendine. Hiç bir zaman emin değiliz yapıtımızdan. Bu nedenle, bir resim bitince öbürüne başlıyoruz. Birinde başladığımızı bir sonrakinde bitireceğimiz umuduyla. Bunun gerçekleşmeyeceğini bile bile.

"Bir resmimi güzel ya da başarılı bulduklarında pek bir şey anlamıyorum. Şu resmin başarılı, şu resmin başarısız olması önemli değil. Önemli olan "yapıt", sanatçının tüm resimlerinin

oluşturduğu "yapıt". Binlerce desenin, resmin içinden biri, ikisi neyi anlatır? Hiç bir ressamda aynı değerde yüzlerce resim yoktur.

"Önemli olan, daha az başarılı, ya da başarısız görülen resmin giderek sanatçının bir döneminin, anlamını bulup çıkarmaktır. Neyi ararken, neyi bulmaya, yaratmaya, aşmaya çalışırken başarısızlığa uğramış? Bunların üzerinde düşündüğümüzde, bir de bakarız ki o resmin amacı, resmin kendisini aşıyor. Resimden daha önemli oluyor.

.....

"XX. yüzyıl resmi, bugünün insanı gibi, şaşkın bir resimdir. Her telden çalan. En olmadık yolları deneyen.

"Yeni bir resim dili bulmak isteyen. Bulan. Bulduğunu yitiren. Yeniden başlayan. Resmi yadsıyan.

"Ben de bu çağın sanatçısıyım elbet. Tüm bunlar benim dışımda değil. Benim de böyle şaşkınlık dönemlerim oldu. Ben de bu yeniliklerden etkilendim. Ama sonunda, her şey kaynağına dönüyor. Ben de, kendi resmime döndüm. Kendi yoluma. Bu yolun önü tıkanık mı, açık mı; ilerledim mi, geriledim mi, yoksa yerimde mi saydım— Bilmiyorum. Bildiğim tek şey var: Çalışmak. Yarım yüzyıldır sürdürdüğüm çabamı, ölüm elimden fırçayı alana değin sürdürmek. Bugün yaptığımdan kuşku duyarak, yarın güvenerek. Bugün başarısız bir resimle, yarın daha iyicesiyle. Haydi, işimize bakalım.

.....

"Sustuklarımı da yazdın mı?"

Aralık 1980-Ocak 1981
"Eren Eyüboğlu"
kitabına önsöz

ÖZDEŞLEŞME!

Her yaratıcı sanatçı, kendine özgü bir dünya sunar bizlere. Dış dünyadan kaynaklanan ya da kaynaklanmayan kişisel bir dünyadır bu. Oluşumu çeşitli etkiler taşır. Günlük yaşamın etkilerini. Geçmişin etkilerini. Yabancı kültürlerin etkilerini. Ama bu etkiler, özgün bir yapıtta, sanatçının yaratıcı potasında bir bileşimi gerçekleştirir: Dıştan gelenle (etkiler), içten gelenin (sanatçının iç-dünyası, yaratıcı gücü) bileşimini. Bir sanatçı için yaşamdan etkilenmek budur; köydeki ya da kasabadaki, sokaktaki ya da fabrikadaki yaşamdan etkilenmek değil. Çünkü sanat yapıtına yansıyan etkiler, gözle görülen, kulakla duyulan, burunla koklanan, damakla tad alınan "şeyler" değildir. Bunların, belekte oluşması,

bilinç,

bilgi,

yaratıcılığın,

bir sanat yapıtının oluşma sürecinde yer almasıdır.

Daha açık bir deyişle, hangi türde olursa olsun, hiçbir sanat yapıtının nesnelliğinden sözedilemez. Gerçekçi (ve yalnız gerçekçi) olmak savındaki yapıtlar bile öznelleşmiş bir nesnelliği yansıtır.

"Hayatım roman" sözü, olsa olsa (dilimizde kullanılan yanlış anlamında) *"arabesk"* bir roman anlayışını dile getiriyordur. Çünkü hiç bir yaşam roman değildir. Ama her büyük roman bir yaşamdır, birden fazla yaşamdır. Her şeyden önce, bir "roman-yaşam"dır. Okurun, herhangi bir romanda geçen olaylarla kendi yaşamını, kimi roman kişileriyle kendi kişiliğini özdeşleştirmesi olanaksızdır. Romancı, düşsel bir okura onun yaşamını sunmaz, kendi kurduğu bir dünyayı sunar. Roman dünyasıdır bu. Ya da, benim için bir oyun yazarından çok, büyük bir romancı olan Shakespeare'in ünlü deyişiyle, *"sözcüklerin, sözcüklerin..."* dünyasıdır.

A. romanında *kendimi* buldum.
B. öyküsü *benim* öyküm.
C. şiiri benim duygularımı *aynen* dile getiriyor.
D. oyunundaki kişi *tıpkı* ben.

örneği özdeşleşmeler, sanat yapıtıyla, "alıcısı"; günümüzün moda deyimiyle "gönderen ile gönderilen" arasındaki bir aldanmadan başka bir şey değildir.

Ben, bana, beni anlatan bir sanat yapıtı peşinde olamam. Tam tersine, bana, belki bende olduğu halde bilmediğim, bilincine varmadığım, duyumsayamadığım, ayrımsayamadığım "şeyleri" duyumsamak, ayrımsamak, bilincine varmak için okurum yazınsal bir yapıtı. Yalnız yazınsal yapıtı değil. Bir resme de öyle bakarım. Bir çıplak'ı, bir *nature-morte*'u, bir görünümü görmek ve bunların bendeki karşılıkları (?) değildir söz konusu olan; karşımdaki çıplakla, görünümle, *nature-morte*'a ressamın dünyasını, bana sunduğu o yepyeni dünyayı keşfetmek için bakıyorum. Modigliani'nin resimlerini, uzun boyunlu kadınları sevdiğim için sevmiyorum, ne de Soutine'in etlerini, kasap ya da etobur olduğum için. Dali'nin gerçeküstücü resimleri hiç de benim düşlerimin resimleri değil. Ne de başkalarının. Picasso ya da Braque'ın kübist resimleri, bu resimlerden önce bilmediğim bir dünyayı seriyor gözlerimin önüne. Tablo ayna olmadığı için değil (tablonun ayna olmadığını, resim sanatı üzerine azbuçuk kafa yormuş herkes bilir) ayna, her yaratıcı elde, değişik bir görüntü verdiği için.

Yıllardır Bodrum'un Torba Koyu'na gitmişimdir. Yüzlerce kez bu koydaki balıkçıları, balıkçı teknelerini görmüşümdür. Ama bir gün bile, onları, Avni Arbaş'ın resimlerindeki gibi görmedim. Ne o ışıkta, ne o renklerde, ne o gerçekliklerde. Çünkü benim gördüğüm dış dünyaydı, çıplak gözün algıladığı görüntülerdi. Avni Arbaş'ın resimlerine bakarken, Torba Koyu ve balıkçıları ile değil, Avni Arbaş'ın resimleriyle karşı karşıyaydım. Ama aynı zamanda Torba Koyu'nun ve balıkçılarının dünyasını biliyordum. Tıpkı, bir sabah penceremi açtığımda, Boğaz'ı, Abidin'in bir resmi olarak görmem gibi.

Denebilir ki, görsel bir sanatla (resim) zihinsel bir sanatı (yazın) karıştırmamak gerekir. Kuşkusuz. Ama burda resim sanatından örnekler veriyorsam eğer, örnek daha somut olduğu içindir. Hem, kimbilir resim de, görsel olduğu kadar zihinsel bir sanattır.

Bugüne değin, yerli yabancı, hiçbir ressamın bir yapıtıyla kendini özdeşleştiren kimseyle karşılaşmadım. Oysa şiirde, öy-

küde, özellikle romanla oyunlarda bir çok okur ve seyirci, duygularını, yaşamını, düşüncelerini (ve tabii inançlarını) okuduğu yapıtla özdeşleştirir. Eğer bu özdeşleşmeyi olağan karşılarsak, örneğin resim sanatında (müzikten hiç söz etmiyorum, o işleri büsbütün karıştırır), ortak-duygu, ortak-yaşam, ortak-düşünce ve ortak-inanç olmadığını kabul etmemiz gerekecek. Eğer gerçekten yoksa, yazında niçin olsun?

Seni seviyorum.

Ölüsü önünde kırk gün kırk gece ağladım.

Günler nasıl geçiyor, geceler nasıl parmaklıklar arasında.

Umudu yaşatmak gerek... v.b.

gibi dizeler, okurun paylaşacağı duygular, düşünceler, inançlar olamaz mı?

Hiç kuşkusuz olur. Çünkü herkes, Seni seviyorum, demiştir ya da demek ister. Çünkü bazı kişiler için bir ölü, önünde kırk gün kırk gece ağlanacak bir ölüdür.

Ve hiç kuşkusuz umudu yaşatmak gerektir.

Ama bunlar, bilinen şeylerdir; yazarla, ozanla okuyucunun özdeşleşmesi demek değildir. Özdeşleşme, bu anlamda, okurun yazardan beklediğini bulmasıdır. Oysa yazar okuyucuya beklediğini değil, beklemediğini; bildiğini değil, bilmediğini; ayrımsadığını değil, ayrımsamadığını sunar. Çünkü sanatçının işlevi, beklenen, bilineni sunmak değil; bilinmeyenden, karanlıktan bir şeyler koparmaktır, bilineni, görüneni yinelemek değil.

Sanatçı, yeni bir dünya yaratır. Renklerle, biçimlerle ya da sözcüklerle şaşırtır. Bu şaşkınlık içinde okur, dinleyici ya da seyirci yepyeni bir dünya keşfeder. Bu "keşif" Christoph Colomb'un Amerika'yı keşfinden daha az heyecanlı değildir. Çünkü her iki örnekte de varolduğu halde bilinmeyen bir dünya keşfediliyordur.

Bu dünya ile özdeşleşmenin ise, ilk aşamada, olanağı yoktur. Colomb, Hindistan'a gideyim derken Amerika'ya ayak basmıştır. Okur için de durum budur. Bir yapıta (bu yapıt, ister yazınsal bir yapıt, şiir, öykü, roman olsun, ister görsel bir yapıt, ister bir müzik yapıtı) bir bilinmeze yolculuk gibi yaklaşılır. Yol aldıkça bunlar ayrımsanmaya başlar. Sonunda ise, o yapıtta kendimizi bulmaktan çok benliğimizin, kişiliğimizin, yaşam deneylerimizin, anılar birikimimizin küçük parçacıklarını buluruz.

Siz siz olun, hiçbir sanat yapıtıyla, hiçbir roman kişisiyle, hiçbir şiirle özdeşleşmeyin. Yoksa, Hindistan'a doğru yola çıkar ve... Hindistan'a varırsınız.

Eylül 1979

100. DOĞUM YILINDA FERNAND LEGER İLE BİR KONUŞMA

Altı ay oluyor, Berlin'deydim.

Kentin, ünlü sanat ve kültür merkezi *Kunsthalle*'de Fernand Leger'nin büyük bir sergisi olduğunu öğrendiğimde pek ilgilenmemiştim.

Kunsthalle'nin yöneticisi Dieter Ruckhaberle ile özel bir görüşme için buluştuğumda, Leger sergisini görmek isteyip istemediğimi sordu. Bir konuk nasıl yanıtlarsa, öyle yanıtladım bu soruyu: Sevinerek, dedim.

Kunsthalle'nin ziyarete kapalı olduğu bir gündü. Işıkları bizim için yaktılar. Yanımda bir dostum, sanki özel olarak, bizim onurumuza düzenlenmiş bir sergiyi gezer gibi gezdim sergiyi: Bekçisiz, rehbersiz, turistsiz, daha da önemlisi kalabalığın dikkat dağıtan gürültüsü ve resimlerin üstüne düşen gölgesi olmadan. Gerçek bir şölendi bu.

Bir resim-severin, yaşamında bir ya da iki kez tadına varabileceği bir şölen. Bunca yıl, Leger'nin resmine, yakın bir ilgi duymamış olan ben, yeryüzünün dört bir yanından toplanmış bu resimlerin önünde, sanatçıyla ve yapıtıyla bir diyalog kurmakta olduğumu gördüm.

Sergiden ayrılırken, Herr Ruckhaberle'ye böylesi bir buluşmayı sağladığı, özellikle de böylesi bir sergiyi gerçekleştirdiği için teşekkür ettim. O da, teşekkürüme karşı, serginin üçbuçuk kilo ağırlığındaki kataloğunu armağan etti bana. Böylece, Leger ile kurduğum diyalog, sergiden sonra da sürdü. Aşağıda bu diyalogdan bazı parçalar sunuyorum:

Hemen söyleyeyim ki, sorular ne kadar benimse, yanıtlar da o denli Leger'nin.

Sayın Leger, 1920'lerden sonra resminizde köklü bir değişim izledim bu sergide. Daha önce, varolmayan insan figürleri, 1920 sonrası resimlerinizde ağırlık kazanır gibi.

Yanılıyor muyum?

Birinci Dünya Savaşına katıldım. Bu savaşta kullanılan zehirli gazla zehirlendim. Savaş dönüşü, cephede duyumsadıklarımdan yararlanmayı düşündüm. Üç yıl boyunca, geometrik biçimlere yer verdim resimlerimde. "Mekanik Dönem"imi bu resimler oluşturdu. Dışavurum, her zaman duygusal bir öğeydi benim için. Insan figürünü, yalnız bir nesne olarak duyumsuyordum. Makinelerde nasıl bir plâstik değer buluyorsam, resmimdeki insan figüründe de aynı plâstik niteliği vermek istiyordum.

Resimde, psikolojiyi yıkmak isteyen bir tutum muydu bu? Cezanne'ın, bir portreyi bir "nature-morte"tan ayrımı olmayan bir biçimde gerçekleştirmek isteği gibi?

.....

Madem yanıtlamak istemiyorsunuz. Öyleyse, bu sorumu başka sorulara dönüştüreceğim.

Resme, resim sanatının sorunsalına yabancı birinin, dilerseniz sokaktaki adamın, bir resim önündeki ilk tepkisini dile getirmeme izin verir misiniz: Bir resim (sizinki, Cezanne'ınki, Picasso'nunki ya da Rembrandt'ınki) neyi ifade ediyor?

Eğer resim alanında nesnenin, dış dünyanın benzerini tuvalde gerçekleştirmek kendi içinde bir değer taşısaydı, eline her fırça alanın yaptığı tablonun, dış dünya ile benzerlikler dolayısıyle bir resim değeri taşıması gerekirdi. Böylesi bir örnek üzerinde durup tartışmanın gereksizliğini gördüğüm için daha önce söylenmiş, ama bir kez daha yinelenmesinde yarar gördüğüm bir sözü anacağım: Bir yapıtın "gerçekçi" değeri, tümüyle, onun, dış dünyaya öykünmesinden bu dünyayı kopya etmesine bağlı değildir. Bu gerçek, resim sanatında, bir dogma gibi kabul edilmeli ve resmin algılanmasında, anlaşılmasında bir belit (aksiyom) durumuna gelmelidir.

Öyleyse, şu soruyu sorayım, resim sanatında gerçekçiliğin yeri nedir?

Benim sorumu bana yöneltiyorsunuz. Tanımlamalar her zaman tehlikelidir. Birkaç sözcük içine tüm bir anlayışı sığdırmak istediğinizde, ya tanımlamanız yeterli aydınlıkta olmayacaktır. Ya da son derece basit bir kerteye inecektir. Gene de o güzel Türk hatırınız için göze alacağım bunu, ve diyeceğim ki, resimde gerçekçilik üç plâstik niteliğin birliğinden oluşur: Büyük harflerle, Çizgiler, Biçimler ve Renkler.

Daha 1913'lerde, resim sanatındaki iki büyük gerçeklikten söz ediyordunuz: Görsel gerçekçilik ve Düşünsel gerçekçilik. Sayısız gerçekçilik anlayışları içinde, sanırım, plastik sanatlar söz konusu olduğunda, geçerli tek, pardon, iki gerçekçilik anlayışı bunlar olabilir. Bu iki gerçekçilik anlayışını biraz açıklayabilir misiniz? 1980'lerde, yani sizin bu konuya değindiğinizden yakaşık yetmiş yıl sonra, benim ülkemin sanatçıları, özellikle ressamlar için yararı olacağını umuyorum bu konudaki düşüncelerinizin.

Görsel gerçekçilik ile düşünsel ya da kavramsal gerçekçilik bir yerde buluşur. Birincinin çizgisi, tüm eski resmi kapsar ve izlenimcilikte son bulur. Düşünsel gerçekçilik ise onlarla başlar. Görsel gerçekçilik için, nesne, özne/konu perspektif gibi öğeler kaçınılmazdır. Oysa tüm bunlar, bugün (1913) olumsuz ve karşıgerçekçi öğeler olarak niteleniyor.

Düşünsel ya da kavramsal gerçekçilik, görsel gerçekçiliğin tüm bu hamallıklarından kurtulmuştur.

İzlenimciler arasında bir ressam, Cezanne (şimdi, karşılıksız bıraktığım sorunuzu yanıtlayabilirim) kendinden önceki resimdeki tüm eksiklikleri anlamıştı. Yeni bir renge uygulanabilecek bir biçimin, bir desenin gerekliliğini duydu Cezanne. Tüm yaşamı, tüm yapıtı bu araştırmadır Cezanne'ın.

Cezanne'ı ve yapıtını çok yakından bilen, Emile Bernard'dan bir alıntı yapacağım: "Cezanne'ın görüşü, gözünden çok beyninydi."

Cezanne gördüğünden fazlasını yorumluyordu. Gördüğü bir çıkış noktasıydı. Resim sorunsalını gördüğünden yola çıkıp kafasında çözümlüyordu ve resmettiği de budur mu demek istiyor Emile Bernard?

Peki ya Manet? Malraux'nun, çağdaş resmi, Olympia'sıyla başlattığı Manet?

Manet, yeni bir biçime varmak için İspanyollardan esinleniyordu. Velasquez'den, Goya'dan...

Cezanne bir renk bulur, Manet'nin tersine, bir desen, bir biçim araştırmasına girişir. Oysa Manet yoketmiştir onları. Cezanne'ın ise, büyük gerçeği, resmin büyük gerçeğini dile getirmek için, bunlara gereksinimi vardır.

Tüm büyük resim akımları, eğilimleri ne denli değişik olursa olsun, devrim ya da tepki (kendinden öncekilere tepki) yollarını seçmişlerdir, evrim yolunu değil.

Cezanne ve Manet: Devrim ve tepki. Böyle diyebilir miyiz?

Hiç kuşkusuz evrim değildir bu sanatçılarda söz konusu olan. İyi ama, sizin II. Dünya Savaşı'nın hemen ardından gerçekleştirdiğiniz "David'e Saygı" resimleri var. David'in, bu üçüncü sınıf ressamın sanatında ne bir devrim söz konusudur, ne de bir tepki.

1944-49 yılları arasında, "Eğlenceler", "David'e Saygı" adını verdiğim resimler üzerinde çalıştım. Bu resimlerim, dolaysız, herkesin anlayabileceği, pek "incelenmiş" bir sanatla, bir tür yalınlığa dönüşü vurgulamak istedim. Sizin üçüncü sınıf diye nitelediğiniz David'e gelince, onun resmini izlemciliğe karşı olduğu için seviyordum. Dış dünyaya öykünmeyle sağlanabilecek olanın en fazlasını gerçekleştirmiştir David. Bu nedenle de, resimlerinde Rönesans havası hiç mi hiç yoktur. David'i özellikle portrelerinde, Michelangelo'dan daha yakın duydum kendime.

David'in, İngres'in yapıtlarındaki kuruluğu her zaman sevdim. Benim yolum da buydu...

Yaşamınızın sonunda, bağlı olduğunuz bir gelenekten söz edebilir misiniz?

Evet. Benim geleneğim, katedrallerin Roman sanatıdır. Bir de İtalyan Rönesansı öncesi primitifler. Ben de, bir "özgür renkle" ve bir "özgür biçimle", olası en büyük dinamizme ulaşmak istemişimdir.

1950'lerde gerçekleştirdiğiniz büyük "Yapıcılar" dizisi bu geleneği mi sürdürüyor? Yoksa kimi kişilerin dediği, kimi kalemlerin yazdığı gibi, sanatı halka götürmek için, eğer sözcük yerindeyse ve bağışlarsanız, sanatsal ya da kişisel bir özveride mi bulundunuz bu resimleri gerçekleştirirken?

"Yapıcıları" gerçekleştirmeyi kurduğumda, sanatsal hiç bir özveride bulunmadım. Her akşam, arabayla, Chevreus'e giderken kafamda yer etmeye başladı bu düşünce. Orda, yolum üzerinde tarlaların ortasında bir fabrika yapısı yükseliyordu. Bu yapının üstünde insanlar görüyordum, demir çatının üzerinde salınıp duran. O, yukardaki adamı bir pire gibi görüyordum. Kafasının üzerinde gökyüzü, yaptığı işin içinde tümüyle yitmiş gibiydi bu kişiler.

İşte bunu, insan ile işi arasındaki karşıtlığı, emekçi ile tüm bu metalik mimarî, bu demirler, cıvatalar, bu perçinler arasındaki karşıtlığı vermek istedim bu resim dizisinde. Bulutları da teknik birer öğe olarak yerleştirdim tablolarıma, duygusal birer öğe olarak değil. Özveriden söz ettiniz..... Bu resimde duygusal özveri de söz konusu olmadı. Figürlerim birbirinden çok farklı ve bireyselleştirilmiş oldukları halde. Sorunu, plastik sorunu bir kıyıya atmadan kendimi yenilemeye çalıştım bu resimlerde.

Ama gene de amaç olarak bu değişiklik söz konusu olmalı. Çünkü bu resimleri ilkin, Renault Fabrikasının yemekhanesinde sergilediniz. İlkin işçilere göstermek istediniz. Onların tepkisini almak istediniz.

Evet. Doğru.

Renault işçilerinin bu resimlere tepkisi ne oldu? Ya da yemekhanelerinin duvarlarındaki bu resimleri nasıl karşıladılar?

"Yapıcılar" dizisinin resimleri Renault yemekhanesinin duvarlarına asıldı. Öğlen yemeği için işçiler doluştu yemekhaneye. Ben de ordaydım. İşçiler, bir yandan yemeklerini yiyor, bir yandan da resimlere bakıyorlardı. Aralarında bir-ikisi fısıldaşıyordu: Şu resimlerdeki adamlara bak. Bu ellerle çalışmalarına olanak var mı? Karşılaştırma yöntemiyle bir yargıya varıyorlardı sizin anlayacağınız.

Şaşılacak bir şey yok. Burjuvalar da patlıcanı patlıcan, elmayı elma, denizi deniz olarak görmek istiyorlar resimlerde.

Evet, bu resimler garip geliyordu Renault'nun işçilerine. Hiç bir şey anlamıyorlardı. Bense, onlara kulak veriyor ve acı acı çorbamı kaşıklıyordum. Bir hafta sonra, gene Renault yemekhanesine döndüm. İşçiler artık resimler karşısında gülmüyorlardı. Onlarla ilgilenmiyorlardı bile. Ama gene de aralarında bazıları arada bir, yemekten kafasını kaldırıp resimlere bakıyor, sonra yeniden yemeğini atıştırmaya başlıyordu. Gitmek için ayağa kalktığımda aralarından biri yanıma geldi. "Bu resimleri yapan ressam sizsiniz, değil mi?" diye sordu. Olumlu yanıtı alınca da "Göreceksiniz, resimleriniz kaldırıldığında karşılarında yeniden çıplak duvarı bulduklarında, bizim arkadaşlar renklerinizin ne demek olduğunu anlayacaklar."

Varlıktan sonra yokluk. Sanattan sonra hiçlik. Bunları mı demek istemişti o işçi?

Hayır, sanmıyorum. Başka bir şey.

Son olarak bir şey sormak istiyorum. Bu soruyu, yıllar önce, bir dost evinde Paris'te, dostunuz Tristan Tzara'ya sormuştum söz sizden açıldığında. Sizin nasıl olup da, d'Audincourt ya da Courfaivre kiliselerinin vitraylarını yaptığınızı anlamadığımı söylemiştim. Tanrı'ya inanmayan, maddeci bir sanatçı nasıl olur da "Tanrı'nın Evi"ni süsleyebilir? Doğrusunu isterseniz, aradan geçen yirmi yıl sonra bu sorunun inandırıcı yanıtını bulmuş değilim.

Tzara'nın yanıtı ne olmuştu?

Kiliselerinde, insanların bir araya geldikleri, aralarında insancıl bir iletim kurdukları bir buluşma yeri olduğunu, dolayısıyle...

Ben de size şunu söyleyeyim: Birleşmiş Milletler Binasındaki panoları yapan adamla, d'Audincourt ve Courfaivre kiliselerindeki vitrayları yapan adam milimetresi milimetresine aynı adamdır. Aynı "özgür" adam. Kutsal nesneleri, çivileri, Kudas kaplarını, ya da "dikenli taşları" ululamak, İsa'nın dramını ele almak, benim için bir kaçış değildi. Çok şükür kafa sağlığım yerindeydi. Aklımın ise koltuk değneklerine hiç bir zaman gereksinimi olmamıştır. Beklemediğim bir öneriyle karşılaşmıştım. Alabildiğine geniş bir düzeyi, kendi sanat anlayışıma göre, yalnız bu görüşlere göre, bezemem isteniyordu benden. Hiç bir baskı söz konusu değildi. Ya kabul edip gerçekleştirecektim, ya da geri çevirecektim. Kabul ettim. Herkes için, inanan ve inanmayan herkes için renklerin ve biçimlerin gelişen ritmini, dindarların da Tanrısızların da benimseyecekleri bir şeyi gerçekleştirmek istedim. Öylesine bir şey ki sevinç ve ışık, herkesin yüreğine dolsun istedim. İşte kilise vitraylarımın öyküsü.

Bu yanıttan sonra, Herr Ruckhaberle'nin verdiği sergi kataloğunu kapadım. Fernand Leger'ye teşekkür ettim.

Milliyet Sanat
15 Haziran 1981

SANATÇININ FOTO-PORTRESİ İÇİN DERKENAR

Aliye Berger'le ilgili elindeki tüm belgeleri bana emanet etmekle yetinmeyip, anılarındaki Alyoşa'yı bana geceler boyunca anlatan FÜREYA KORAL'a.

Aliye Berger ile ilk karşılaştığım günü ansıyorum:

1 Nisan 1954. (Demek çeyrek yüzyılı çoktan geçmiş.)

O gün hava açık; ama benim yağmurluğum sırtımda, yağmurluğumun cebinde de dumanı üstünde *"Alemdağında Var Bir Yılan"*. Sait Faik'in son, en son öykü kitabı. O gün çıkmış. O gün almışım. O gün hatmetmişim. ("O günlerde" böyleydi, sevdiğimiz yazarların kitabını dört gözle bekler, çıktığını duyar duymaz alır, alır almaz da okur, sonra bir daha okurduk. Öylesine ki, yalnız şiirleri değil, öyküleri bile ezberleyenlerimiz vardı.)

Aliye Berger ile ilk karşılaştığımız günün tarihini ansımam belleğimin gücünden değil: Sait Faik düşmüş o günün tarihini *Alemdağı*'nın birinci sayfasına, yeşil mürekkep ve titrek bir el yazısıyla: *"Hikâyeciden hikâyeciye selâm, sevgi. Sait Faik 1 Nisan 1954.*

Onsekiz yaşında, yeni yetme bir yazarın ustasından icazet alması gibi bir şeydi bu "ithaf".

Nasıl unutulur o gün?

O gün... Bedri Rahmi'nin Narmanlı'daki atölyesindeydik.

Kapı açıldı ve içeriye elinde kocaman bir uçurtma; üzerindeki giysiler de uçurtmanın kuyruğu gibi renk-renk Aliye Berger (imiş) girdi.

"Çoçuklaaaarrr, uçurtma uçurtmaktan geliyorum. (O uçurt-

ma değil, *cerf-volant diyordu.) Uçurtmayı bir çingeneden aldım. Ama kuyruğunu kendim yaptım.*" Bedri Rahmi, Sait Faik, Vedat Günyol, Adalet Cimcoz'lara "çocuklar" diyen, bu çok renkli çocuğa bakakalmış olmalıyım, Adalet Cimcoz eğilip, kulağıma, "Aliye Berger" diye fısıldadı.

Bu uçurtmalı Aliye Berger görüntüsü, aradan geçen otuz yıla karşın silinmemiş belleğimden. Öylesine net ki, bellekte görüntülerin fotoğrafını çekmek mümkün olsa, Gel diyeceğim Ara'ya, bir de şu Aliye'nin fotoğrafını çek.

Uçurtmalı karşılaşmadan birkaç ay sonra, Yapı ve Kredi Bankası'nın açtığı bir resim yarışmasında, bir uluslararası sempozyum dolayısıyla Istanbul'a gelmiş, Lionella Venturi, Herbert Read gibi sanat tarihçilerinin de aralarında bulunduğu seçici kurul birincilik ödülünü Aliye Berger'in bir resmine vermişlerdi. O resim de bugünmüş gibi belleğimde. Bu ödülün koparduğu fırtınalar, dedikodular da.

Resim yapmak sanki bazı kişilerin (Akademilerde terebantin koklamışların) tekelindeydi, ve herkes haddini bilmeliydi. Aliye'nin o küçük gravürleri yapmasını bağışlıyorlardı. Ama resim, "peinturrrre!..." Hayır! Hele hele ödüllük bir tablo, asla!

Aliye Berger, bir yağlıboya tuvalimle koca bir ödül aldım deyip bu ödülün getirdiği üne sırtını dayamadı. Yeniden gravürlerine döndü. Dilediğinde boya da yaptı. Ama çok az. Küçük boyutlu bakır ve çinko plakalar, bir rengin, çok az öğe ile, çok şey söyleyebildiği için.

Sanatçının foto-portresi için kaleme alınan bu yazı, onun sanatını incelemek, yorumlamak amacını taşımıyor. Onun portresini de çizecek değilim. Çünkü benim sözcüklerle çizeceğim portre, Ara'nın objektifiyle bağdaşmayabilir. Özellikle benim gibi, Aliye Berger'i gerçek yüzüyle, öldükten sonra tanıyan birinin çizeceği portre.

Evet, Aliye Berger'i ölümünden sonra tanıdım. İlkin, dolaylı olarak: Aliye Berger'in özel yaşamına, bir ucundan girmiş yakın

bir dostumun bana, günler, geceler boyunca Paris'te anlattığı Aliye Berger... Sağda solda gördüğüm, tek-tük gravürleri...

Dostumun bana özel olarak anlattıklarından sözetmem olanaksız. Birincisi, bana "özel olarak" anlatıldıkları için. İkincisi, ne kadarının gerçek, ne kadarının düş ürünü olduğunu bilmediğim için. Üçüncüsü, bu iki konuyu danışabileceğim iki insan (Aliye Berger ile onun ve benim ortak dostumuz) birbiri ardısıra dünyamızdan göçtükleri için. Ama dostumun anlattıklarını da tümüyle unutmam olanaksız. Ara'nın foto-portrelerine bakarken, belleğimde yer eden uçurtmalı Aliye gibi, bu dostumun Aliye ile ilgili anlattıkları da uyanıyor. Ve o zaman soruyorum: *Ne anlatıyor bu foto-portreler bana?* Her şeyden önce şunu: günlük yaşamında, dostlarıyla ilişkilerinde acılarını, geçmişini kıskançca kendine saklayan bir Aliye Berger var(mış). Dünyayı sarsacak bir çığlığın, sonsuzluğa seslenen bir sesin sahibini değil; içinde yaşadığı çevrenin renksizliğine renk katmak isteyen, ussallığın, Descartes'çı mantığın kurallarına, yaşamında hiç bir kurala yer vermeye yanaşmayan, çocuksuluğu, saflığı (el-değmemiş, bozulmamış, yozlaşmamış anlamlarındaki saflığı) kendine ilke edinmiş ve bunu başkalarına öneren bir aşk ve coşku insanını görüyorum

Ki kuşkusuz *buydu* Aliye Berger.
Ama yalnız bu değil,
Aynı zamanda o umutsuz çığlık
O kırık aşk
O onulmaz yara
O öldükten sonra dirilmeydi.

Bu Aliye'yi, fotoğraflardan değil, gravürlerinden ve kırk yıl boyunca tuttuğu notlardan, mektuplarından (kendi yazdığı ve ona yazılan mektuplarından) tanıdım.

Bu da doğal değil mi?

Ara'nın (ya da herhangi bir fotoğrafçının) bir portresine baktığımda, ister istemez o objektiften bakıyorum karşımdaki foto-portreye. Eserinde ise, görülmeyen şeyleri (neleri?) görmeye çabalıyorum. Ama bu iki imge bir yerde çakışabilir, kuşkusuz her zaman değil, ama çakışabilir. Ara'nın foto-portrelerine bakarken, bendeki Aliye imgesiyle, Ara'nın fotoğraflarında yansıyan Aliye imgesinin çakışması gibi.

Bu çakışmadan nasıl bir Aliye mi doğuyor? Bir "düş-kadın".

Bu düş-kadın, varlığını, ilk gençlik yıllarından ölümüne değin güzelliğe adamıştır. Gerçeğe, sanatın ve insanın gerçeğine güzellikle varacağına inanır. Rimbaud gibi "kucağına oturtup

sövüp saymaz" güzelliğe. Güzelliği tüm hücreleriyle kavramak ister ve yüceltir.

Sanatta güzelliği bir mutlak olarak görmeye başladınız mı, ister istemez, romantizmin erken ya da geç rüzgârına kaptırmışsınızdır kendinizi. Bu anlamda kuşkusuz bir romantiktir Aliye Berger. Aşkı algılayışı, Aşkı yaşayışı, kendini Aşka (A, hep büyük harf) adayışı, sevilenin ölümünden sonra da Aşkı sürdürüşünde, XIX. yüzyıl büyük romantikleriyle bir yakınlığı vardır. *Ratio*'nun değil düşlerin, *logos*'un değil fantastiğin dünyasında yaşayan bir insan için şaşırtıcı değildir bu. Tam tersine, kendi içinde tutarlı bir kişiliğin belirtisidir. Gravürleri acının gravürleridir. İlk dönem gravürleri ise tümüyle öz-yaşam öyküsünün resimlenmesidir. Aşkla ölümün sınırında, katı metallere oyulmuş bu öyküleri, daha sonra kendi doğal çevresinin gözlemlerini yansıtan ayrıntılı gravürleri izler. Gravürlerinin toplamına bakıldığında, yansıyan trajik bir dünyadır. Foto-portrelerinde yansıyan ise, sanki yaşama ve insanlara karşı "kullandığı" maskelerdir. Yaşama sevinciyle, müzikle, renklerle (gravürlerinde hiçbir zaman göremeyeceğiniz renklerle), coşkuyla dolu, ama zaman zaman iç-çekişlerini ve yalnızlığını saklamaya yetmeyen maskeler...

Otuz yıl önce, bir Nisan günü, ilk kez karşılaştığımızda elinde tuttuğu uçurtma da aslında bir çocuk maskesi değil miydi, diye düşünüyorum bu satırları yazarken.

İlk gravürlerinden birinin arkasında (30.19.1948) şöyle bir cümle var:

*"Yaşamı böyle tanıdım—gökyüzüne bakarak."**

Eylül 1984

(Ara Güler'in, SANAT ADAMLARI/PORTRELER kitabının Aliye Berger bölümü için yazılmıştır.)

---

* Aslında, Fransızca.

ABİDİN'İN RESİMLERİ

I./

Tüm büyük ressamlar gibi izleklerin ressamıdır Abidin.
Eller, yalnız eller çizmiştir bir döneminde.
Yüzler, yalnız yüzler çizmiştir bir başka döneminde.
İşkenceyi çizmiştir. Uzun yürüyüşleri çizmiştir.
Uzayı çizmiştir. Umudu çizmiştir. Çiçekleri çizmiştir.
En son gördüğümde, iç ve dış dünyalara açılan pencereleri çiziyordu. Ama ben, Abidin'in hangi resmine baksam hep insanı görmüşümdür.
Bir çiçek? Evet. Bir insanın baktığı çiçek.
İnsan elinden çıkma bir çiçek.
İnsan gibi bir binbir çiçek.

II./

Abidin'in 1955'de, Galeri Klébert'deki sergisinin çağrısını kaleme alan ünlü ozan Philippe Soupault şöyle diyordu: *"Siz de benim gibi, en güzel rengin kan rengi olduğunu mu düşünürsünüz? Dökülen kana olan tiksintiyi Abidin'in resimleri kadar bana ansıtan pek az resim biliyorum. Abidin, çağdaş ressamların bir çoğunun bize resmetmekten kaçındığı bir şeyi veriyor; çağımızla ilişkiyi. Ve bunu, ressam olmaktan bir an olsun uzaklaşmadan başarıyor."*

Abidin, hangi temayı 'işlerse işlesin', 1955'de, 1955'den önce, 1955'den sonra, hep akan kana karşıdır. Yaşayan insandan yanadır. Açan çiçekten. Resimleriyle bunu belgeliyor.

III./

Çiçek dedim. Bakın Abidin'in bu sergisindeki doksan çiçeğine.

Herbiri, bir aşk çiçeği, meşk çiçeği ve kan ağlayan çiçekler.

Herbiri doğada varolmayan, Abidin'in yarattığı çiçekler...

Abidin'in ilk çiçek resimleri Paris'te sergilendiğinde (1973), *Le Monde*'un sanat eleştirmeni Michel Conil Lacoste, "Bir Çin atasözü, 'Bir çiçeği yetiştirmek için çok gübre ister' der. Hiç kuşkusuz, özellikle geçtiğimiz mevsim, yeryüzünün hemen her yanında, pek bir gübre sıkıntısı çekilmedi. Doğrusu çiçek motifi özellikle çalkantılı dönemlerde gelişir...

Çiçeklerin de insanlar gibi, doğrulmaları, 'güneşteki paylarını' elde etmeleri için yüzyıllar gerekmiştir."

Bir başka sanat eleştirmeninin (Raoul-Jean Moulin'in) dediği gibi, *"Abidin çiçek resmi de yapmıyor. Çiçekten edindiği düşünü resme aktarıyor."* Buna şunu ekleyeceğim: Abidin, yalnız çiçeklerden edindiği düşü ya da düşünü değil, dünyaya bakarken, dünyayı algılarken (kadınıyla, erkeğiyle, aşkıyla, yaşamıyla, ölümüyle) duyduklarını (hem düşünce, hem duygu), sezdiklerini, bilincine vardıklarını, çiçeklendiriyor.

İç içe.

Ya da, kimi kez tümü bir çiçekte.

IV./

Her izlekte değişir Abidin'in resimleri. Ama bu değişiklik mutlu bir değişikliktir. Ömrü boyu kendini yineleyenlerden değil, her an kendini yenileyenlerdendir Abidin.

Kırk yıldır, değişik dönemlerinde yaptığı resimleri bir gün bir arada görsek, tüm dönemlerin resimlerinde aynı Doğu duyarlığını, aynı gizemi, aynı eli, aynı yüreği bulacağımızdan kuşkum yok.

V./

Duyarlık... biliyorum, bir çok çağdaş sanatçı (ressam, ozan, müzikçi, yazar) rafa atmışlardır bu sözcüğü.

Ama duyarlık olmadan iletim nasıl sağlanabilir?

Ressam, yalnız ressamlar için mi resim yapacak?

Ozan, yalnız ozanlar için mi şiir yazacak?

Bu soruyu sorarken, sanatçının kendini sevdirmesi, geniş halk kitlelerince benimsenmesi için, varolan biçimleri, duyarlılıkları sömürmesi gerektiğini söylemiyorum. (Sanırım, bunu söyleyecek en son kişilerden biriyim.) Ancak duyarlılığın, giderek coşkunun, bir sanat yapıtında, iletim açısından önemini de yadsımamak gerek. Eğer bugün, resim sanatının çağdaş akımlarına yabancı herhangi biri, Abidin'in resimlerini ilk bakışta sevebiliyor, ona "sahip olmak" istiyorsa, bunu, bir sanatçının ortak duyarlığı yakalaması ve sanatında ödün vermeden bu duyarlığı ya da coşkuyu kullanması olarak değerlendirmek gerekir.

Abidin, resimde bunu başarabilen ender sanatçılardan biridir. Bir kanıt: Abidin'in resimlerini gösterdiğim biri, "Ben resimden anlamam, ama bunlara âşık oldum" demişti bir gün.

Bilirim, resimden "anlayanlara" bir resmi sevdirmek, benimsetmek, önemsetmek güçtür. Ama resimden "anlamayanları", bir değer taşıyan resme âşık etmek, hemen hemen olanaksız gibidir.

VI./

İki tür sanatçı biliyorum: Birinciler, yaratıcılar.

İkinciler, sanatın ağır ya da hafif işçileri.

Abidin'de bugün artık birinci nitelik ağır basıyorsa, bu, uzun yılların ağır işçisi olduğu içindir.

VII./

Abidin'in resimleri açık resimlerdir — dünyaya açık resimler.

Abidin, dünyayı yorumlamıyor resimlerinde.

Varolan dış dünyayı oluşturan biçimlerden yola çıktığında da yorumlamıyor dünyayı.

O, yorumunu çoktan (kafasında ve onun uzantısı elinde)

yapmış. Resminde yarattığı dünya, bu nedenle bir güçlükle karşılaşılmadan algılanıyor.

Abidin'in kendine özgü dünyasıdır bu.

Kendi dünyasını; herkesin olmasını istediği saf, renkli, duyarlı, coşkulu, insancıl bir dünya.

Milliyet Sanat
1 Haziran 1986

SANATÇININ TARİFİ

I./

Bir sabah *"Yolları Çatallanan Bahçe"*de bulursunuz kendinizi. Elinizde bir kitap, *"Gizli Mucize"* adlı bir öyküyle başlayan, Daha öykünün başında sizi, sabah sabah sarsacak bir alıntı (Kur' an'dan): *"Allah da onu yüz yıl ölü bıraktıktan sonra dirilterek, Ne kadar zaman kaldın? diye sormuş, o da, Bir gün, belki daha az, demiş."*

Sizi, bu sabaha çıkaran gecenin bitmek bilmeyen uzunluğunu, birbirini izleyen korkulu düşlerinizi, uçurumlardan yuvarlanışını, bir tepeye tırmanışınızı ansır, "Ne kadar zaman sürdü bu gece?" diye sorarsınız kendinize. Bu arada çayınız demlenmiştir ve öyküyü okumanın zamanı gelmiştir. Öykü, sanki, böylesi uzun ve korkulu düşlerle dolu bir gecenin sabahında okunmak için yazılmıştır. Bir başka yerde, bir başka zaman dilimin-de okuduğunuzda, yazara bu öyküyü yazdıran nedeni, öykünün gerçek anlamını kavrayamayacaksınız. Küçük bahçenize bakarsınız. Bahçe büyümüş ve yolları çatallaşmıştır. Birileri bir labirentin duvarlarını örmektedirler. *"Duvarcılar işlerini bitirir bitirmez, El Buhari, labirentin merkezine yerleşir. Onu kentte bir daha gören olmaz."*

Gece, düşler sürüyor mu? Gün, düşlerimden birinde mi ışıdı? Elimde tuttuğum bu kitabı düşümde mi okuyorum? Ya bu içtiğim demli çay? Kuşkunuzu, bacaklarınıza sürtünen kedi gide-rir: Varlığını ve sizin kendi varlığınızı size duyurarak.

II./

Ola ki siz de, benim gibi aynı aileden gelen yazarların varlığına inanırsınız. Bunlar birbirlerini tanıdıkları gibi, tanımaya-

bilirler de. "Soya-çekim" diyebilirsiniz. Doğrudur. Ülkeleri, dilleri, hattâ kültürleri bambaşka olsa da, birbirine yakın, hısım, hemen hemen aynı dilden konuşan yazarlardır. Ama bunlar, aynı ülkenin insanıysa, onları yanyana okumanın tadına doyum olmaz. Örneğin, sabahki *"Yolları Çatallanan Bahçe"*den, akşam, *"Parkların Sürekliliği"*ne geçebilirsiniz.

"Birinci odada kimse yok, ikinci odada da yok. İşte oturma odasının kapısı..."

Siz ordasınız. Elinizde "Mırıldandığım Öyküler": *"Hançeri kavrıyor, işte geniş pencerelerden vuran ışık, yeşil kadife döşeli koltuğun yüksek arkalığı, koltukta roman okuyan adamın başı."*

Odanızın pencereleri geniş değildir. Oturduğunuz koltuğun döşemesi yeşil kadifeden değildir. Ama gene de, elinizdeki kitabı, bir an için kapayıp ardınıza bakabilirsiniz. Çok şükür, eli hançerli ya da hançersiz hiç kimse yoktur koltuğunuzun ardında.

Gene de, sanki biri soluk alıp vermektedir odada. Masanızın üzerinde gazete kesikleri—bir gün, bir işe (hangi işe?) yarar diye, kesip sakladıklarınız. Okumanızı sürdürdüğünüzde, "Bak, o da kesip saklamış, sonra da yazmış" diyeceğiniz. Oysa siz, belki hiç bir zaman, hiçbir şey yazmayacaksınız. Gene de biriktiriyorsunuz o gazete kesiklerini. Hayır, bu gece yazdınız: *"Tek başıma yatarken, yatağımı her zamankinden daha geniş daha soğuk bulduğum geceler, kendime öyküler mırıldanırım..."*

Bir alıntı bir kağıt parçasının üzerine yazdığınız. Olsun. Alıntılarla da, gazete kesikleri yanyana, alt alta getirilerek de yazılabilir.

Yatağınıza uzanmış. uykunun çökmesini, gözkapaklarınızın ağırlaşmasını beklerken düşünüyorsunuz: Düş nerde başlıyor, gerçeklik nerde? İçinizden bir ses (Okuduğunuz kitabın yazarı mı, yoksa sizin sesiniz mi, bilmiyorsunuz), zındandaki düş, tutuklunun özgürlüğüdür, diyor. Dışardaki düş ise yaratıcılığın kaynağı. Bu yanıt sizi doyurmuyor. Peki ya gerçeklik? diyorsunuz. Gülüyor sizi yanıtlayan ses, o her yerde diyor. Hem içerde, hem dışarda. Hem yaşananda, hem yazılanda. Bir bütün o.

Ah felsefe!

Hayır. Ah yaşam!

1950'lerde, bir akşam, Ayazpaşa'da bir dost evinde, Ahmet Hamdi Tanpınar'la ilk kez karşılaştığımda, gençliğin verdiği ateşle hemen saldırıya geçmiştim. O sıralar, bir çoğumuz gibi, ben de "Huzur"u, "Saatleri Ayarlama Enstitüsü"nü okuma-

mıştım. Şair Tanpınar'ı tanıyordum. Onun, Yahya Kemal ve Valery hayranlığı (abartmıyorum) tüylerimi diken diken ediyordu. Lautrèamont ve Rimbaud, diyordum ben. Şiiri başkaldırının ve yıkımın kaynağında aramak gerekir. (Michaux'nun belleğimde yer eden *"Sizin Yunan-Latin kültürünüzde yeterince oksijen yok Bay Valery"* cümlesini, ne yazık ki, daha okumamıştım.)

Ahmet Hamdi, bu taşkın genç yazarı, beni, o akşam şöyle yanıtladı: *"Bunca içkiden sonra, kendinize bir kuduz aşısı yaptırın burdan çıkınca. Ve sayıklamalarınızı yazıya dökün. Sabah okuduğunuzda yepyeni bir Lautrèamont'la karşılaşacaksınız. Rimbaud'ya gelince, onu bir başka gün konuşuruz..."* Tanpınar'ın bu sözlerini Lautrèamont'a değil de, bana yapılmış bir hakaret saydım. (Sanırım, bugün de gene öyle yorumlardım.) Masadan kalktım, kapıyı vurup çıktım.

Ardımdan yetişmişti Tanpınar. Asansörde birlikteydik. *"Sizi incitmek istemedim,* diyordu. *Siz gençsiniz, böyle konuşmakta* (taşkınlığınızda, demek istiyordu) *haklısınız. Ben yalnızca sizi, inandığınız Tanrı'lardan kuşkuya düşürmek için o sözleri söyledim."*

Evi hemen oralarda bir yerdeydi. Ayrılmadan, *"Kafka'yı okudunuz mu?"* diye sordu. *"Hayır"* dedim. *"Okumanızı tavsiye ederim. Çok yararlanacaksınız."*

Bu ilk görüşmemizden sonra yıllar geçti. Ahmet Hamdi ile, şurada burada bir çok kez karşılaştım. Belleğim beni yanıltmıyorsa, bu karşılaşmalarda, daha çok resim sanatından söz ettik. Lautrèamont'nun, Rimbaud'nun, Kafka'nın adını anmadık.

1960'da Paris'e geldiğinde hemen her gün beraberdik. Müziğe olan yakın ilgisini o günlerde öğrendim. Bir de Joyce'a olan (bugün bile aklımın almadığı) olağanüstü tutkusunu. Joyce'un "Ulysses"inin Fransızca çevirisini, ortak dostumuz ressam Mübin Orhon'dan ödünç almıştı.

Bir gün, Select kahvesinde otururken, elimdeki Kafka'nın Günlüğünü gördü. Kendisine ödünç verip veremeyeceğimi sordu. "Mübin'den aldığınız *Ulysses* benimdi. Onu geri verirseniz, Kafka'yı veririm" dedim. "Fakat ben, her gece Ulysses'ten birkaç sayfa okumadan uyuyamam." dedi. Böylece benim Ulysses'im Tanpınar'da kaldı. O, bu arada, Kafka'nın Günlüğünü satın alıp okudu mu, bilmiyorum.

III./

Kafka'nın 1910-1923 yılları arasında Günlüğüne düştüğü notları bugün siz okuyabilirsiniz. Günlükler, yazarların, sanatçıların aynalarıdır. Aynalara yansıyan görüntünün ters olduğunu biliyorsunuz. Ama Kafka'nın Günlüğü gibileri, içtenlikleriyle bu ters görüntüyü silip atar. Tüm yaşamını yazmaya adamış ender kişilerden biridir Kafka. Onun yapıtlarında, yalan/dolan, şu söz, bu öykü, hangi bağlamda, kimin için hangi görüşü yansıtmak amacıyla yazılmış gibi soruları soramazsınız.

Yalnızca yazmaya bağımlıdır Kafka. Yaşamında, başka hiçbir şeye yer yoktur. (Ah! kötü alışkanlık: ben konuşuyorum, oysa sizin okumanız gerek.) İşte okuyorsunuz: *"Bu satırları, hiç kuşkusuz vücudumun ve onunla birlikte geçireceğim bir geleceğin yol açtığı umutsuzluktan yazıyorum."*

Evet, "umutsuzluk kendini bu kadar kesin açığa vuruyor..." Ne var ki, okudukça, bu umutsuzluğun, uydurma umutlardan, ayağı yere basmayan iyimserlikten çok daha insancıl, çok daha gerçekçi olduğunu görüyorsunuz. Köşe yazarlarının temelsiz dünya görüşleri değil, insanoğlunda kök salmış bir gerçeğin dile geldiğini görüyorsunuz. En soyut bir deyiş, bir imge, düşündüğünüzde, son derece güncel, son derece gerçekçi bir olaya dönüşüyor. Öylesine ki, altmış-yetmiş yıl önce, bu adam, başımıza gelecekleri nasıl görmüş, diyorsunuz. Ama ola ki, kimimizin başına gelenler, sizin başınıza gelmemiş— olabilir. Ya da, başınıza geldiği halde, siz bunun farkına varmamış olabilirsiniz. Öyleyse, Kafka'nın Günlüğünü bırakıp gazeteleri okuyun. Radyo dinleyin. Televizyon seyredin.

Sonra yeniden Kafka'ya dönün.

Kimi yazarlar vardır, bir granit denli serttir. Ne amansız kışlar, ne boralar, ne yağmurlar aşındırabilir onları. Ya da öyle görünmeyi severler. Yaşamın içindedirler ve yaşamı dile getirirler. Kendi yaşamınızın, duygularınızın, düşüncelerinizin, nasıl söyleyeyim, bir tür izdüşümünü bulursunuz onlarda. Oyunlarının, romanlarının, öykülerinin kişileriyle kendinizi özdeşleştirdiğiniz bile olur. Ortak duyguları sömüren kolay yazarlardır bunlar. Niçin okuyorsunuz, sarsılmak, önünüzde yepyeni bir dünyanın açıldığını duymak, huzurunuzun bozulmasını göze almak, düşünsel ve duygusal yönden zenginleşmek, yenilenmek, yaşamı, o ânâ değin değerlendirdiğinizden çok daha başka biçimde ve

yönde değerlendirmek için değilse, niçin? Vakit geçirmek için okuyorum, diyorsunuz öyle mi? Ama vakit nasıl olsa geçiyor. Söz konusu vakti, örneğin Kafka'nın Günlüğünü okuyarak geçiriyorsunuz... diyelim. Bırakın bu büyük yazarı, bu çok büyük yazarı; bir insanoğlunu, acılarıyla; mutluluk ve mutsuzluklarıyla; kanayan yarası ve ayakta kalabilmek için harcadığı güçle; umutsuzluğun içinde yeşertmeye çalıştığı sevgiler ve aşklarla yazmakta direnmesiyle; boyun eğdiğinde bile onurundan hiç bir şey yitirmemesiyle; kendine acındırmayan, buna karşılık yüreğinin atışlarını (dolayısıyla kalemini) etkileyen o sonsuz acıma duygusuyla tanımak... Geçen zamana karşı direnmenin bundan iyi, bundan güzel, bundan anlamlı, bundan daha kazançlı bir yolu olabilir mi?

"Kafamın içindeki muazzam dünya. Ama kırıp parçalamadan nasıl kendimi, nasıl bu dünyayı esenliğe çıkarabilirim? Onu kendime alıkoymaktan ya da içime gömmektense, kırıp parçalamam bin kez daha iyi. Zaten bu yüzden buradayım ve çok iyi biliyorum böyle olduğunu" (21 Haziran 1913).

"Zaten bu yüzden buradayım..."

Nerde? diye soruyorsunuz.

Roland Barthes'ın deyişiyle, "yazının sıfırıncı noktasında". Çünkü ancak bu noktada kırıp parçalayabilir bir yazar. Yaşamla yazı arasındaki sınırı aşmanın, yazının (daha doğrusu yazılanın) yaşamla buluşması ve onun anlamı durumuna gelmesinin belki bir başka yolu yoktur. Varsa eğer, bu da, o yollardan biridir.

"O daha yaşamın içine girmeden, yaşam onun içine girdi." Kafka ile ilgili sayısız deneme, inceleme okudum. Groethuysen'den Sartre'a; Max Brod'dan Camus'ye; Lukacs'dan Wagenbach'a; Blanchot'dan Marthe Robert'e, Fischer'e v.b. değin.

Ama hiçbirinde, Flaubert'in yukarda andığım cümlesindeki kadar Kafka'yı bulduğum olmadı. Kafka'nın hayranlık duyduğu, öykünmeye çalıştığı Flaubert, "sanatçının tarifi"ni yaparken, insan ve yazar olarak, Kafka gibilerin dünyasını, bu sözcüklerle açıklıyordu: "O, daha yaşamın içine girmeden, yaşam onun içine girdi."

Kafka'yı okuduktan sonra ekleyebiliriz: "Ve yaşam hiçbir zaman yakasını bırakmadı. Son soluğunda bile."

Milliyet Sanat
1 Mayıs 1985

DUBUFFET ÖLDÜ.

OLSUN. BEN GENE (DE) BİR MEKTUP YAZDIM ONA.

"Sizi otuz yıldan beri tanıyorum."

Dört yıl kadar önce, ilk kez karşı karşıya geldiğimizde, bu sözlerime çok şaşmıştınız: *"O sıralar beni, Fransa'da bile tanıyanların sayısı pek azdı."*

Ben de, bıyık altından gülümseyerek, şu tatlı yalanı atmıştım: *"Şaşacak bir şey yok, biz Türkler çok meraklı kişileriz. Sizi Türkiye'deki tüm ressamlar ve eleştirmenler tanır."*

Resminizle ilgili ilk yazımı "Sakal Çiçeklerini Toplandın mı?" adlı serginiz dolayısiyle yazdığımı söylediğimde daha bir şaşmıştınız; *"Mektubunuzda da yazdınız bunu, ama Daniel Cordier Galerisindeki o sergimi görüp yazacak yaşta olamazsınız."*

Siz, kendinizi, tümüyle resme vermek için bir hayli beklediniz. Bir çok ressam, Raphaello ya da Van Gogh; Modigliani ya da De Stael, sizin resme başladığınız yaşta bu dünyadan göçmüşlerdi bile.

"Ama resmi sevmenin yaşı yoktur", demiştim. *"Özellikle bazı resimleri. Örneğin sizinkileri. İnsan, onları kendisi gibi birinin yaptığı duygusuna kapılıyor. İnsan, yaşı kaç olursa olsun, yeteneği ne olursa olsun umutla doluyor."*

Hayır teşekkür etmediniz. Daha büyük bir incelik gösterdiniz, son resimlerinizi, yayımlanacak bir kitabınızın kendi elinizle yaptığınız taslağını getirip koydunuz önüme.

Türkiye'ye hiç gelmediğinizi, ama Türk sanatına ilgi duyduğunuzu söylüyordunuz. *"Garip,* diyordunuz, *benim çabalamalarıma, Japonya'da, Amerika'da duyulan ilgi Fransa'dan daha çok, üstelik daha anlamlı."* Bu sözlerinizin kanıtı olarak Japonya'dan gelen anıt önerilerinizi, Amerika'da gerçekleştirdiğiniz anıtsal yapıtları gösteriyordunuz. Türkiye'den de İlhan Mimaroğlu'nun "Coucou Bazar" diziniz için bestelediği müzikle,

bendenizin yazılarını örnek gösteriyordunuz. (Ben, yazılarıma karşı gösterdiğiniz ilgiyi ve övgüleri, sanatınıza karşı gösterdiğim ilginin uygar bir karşılığı olarak değerlendirdim. Alçakgönüllülükten değil, yazdıklarımın değerini bildiğimden. Sizin sanatınız üzerine yazılanları okuduğumdan.)

İlhan Mimaroğlu'nun "Coucou Bazar"ı ise bir yorum değil, bir yaratıydı. Bir müzikçinin, bir ressamın yapıtlarından yola çıkarak ortaya koyduğu bir yapıt.

"— Mimaroğlu'yu tanıyor musunuz?" diye sordunuz.

"— Bir kez karşılaştım. Garip değil mi, Paris'te" dedim.

"— Coucou Bazar'ı dinlediniz mi?"

"— Hayır."

"— Size göndermemi ister misiniz?"

"— Derin bir müzik kültürüm yok. Ama Mimaroğlu'nun bestesini merak ettim."

"— Biliyor musunuz, birkaç ay önce burdaydı kendisi. Mutsuz görünüyordu. Nerde yaşarsanız yaşayın, ister Türkiye'de, ister Amerika'da yeni sözler söyleyen bir sanatçı, sürekli tepkiyle karşılaşır. Sanırım Mimaroğlu'nun mutsuzluğu böylesi bir anlayışsızlıktan kaynaklanıyor."

"— Ama ilk sergilerinizde sizi de anlamadılar."

"— Şimdi anlıyorlar mı sanıyorsunuz?"

Biliyorsunuz, sizinle bir söyleşi yapmak için bulunmuyorum atölyenizde. Mektuplarımdan birinde Paris'e geleceğimi ve Paris'teki adresimi, telefonumu bildirmiştim. Sekreteriniz, otelime telefon edip, benimle görüşmek istediğinizi bildirmişti. Atölyenizde, böylece karşı karşıya gelmiştik.

Mart 1977'de Claude Bernard Galerisi'ndeki "Belleğin Tiyatrosu" adını verdiğiniz serginizi görüp, bu dergide (Milliyet Sanat) bir yazı yayımlamıştım. Bir arşiviniz olduğunu bildiğim için de, Milliyet Sanat'ın o sayısını galerinizin adresine postalamıştım. Aradan on gün geçmedi ki ilk mektubunuzu aldım. Mektubunuzun ekinde, yazımın Fransızca çevirisi vardı. Mektubunuz ise, bir dergi yazısı için, biraz fazla övücüydü: Koşullanmış Batılı sanat yazarlarının görmedikleri nitelikleri gördüğümü yazıyor ve değerlendirmelerin bir Türk yazarı tarafından yapılmış olmasının sizin için daha önemli olduğunu belirtiyordunuz. Benim, bu mektubunuzdan çıkarımım şu oldu: Sizin yerleşik kültüre karşı olan sanatınızın Batı kültüründen gelmeyen yabancı bir yazar tarafından önemsenmesi, yorumlanması.

Oysa ben, sizin resminizi çağdaş sanatın yönelimleri açısından ele alıp değerlendirmek istemiştim. Sizin resminize, herhangi bir çağdaşımın resmine bakar gibi bakmıştım. Bir ayrım varsa, (ki vardı) bu sizin resminizden kaynaklanıyordu.

Neydi bu ayrım?

Siz, resmin yerleşik değerlerini yadsıyordunuz.

"Art Brut" adını verdiğiniz sanat anlayışı, kültür-öğesi (yoksa, berisi mi demek gerekiyor?) bir resmi, bir sanatı amaçlıyordu. Rönesanstan bu yana, Batı'daki resim akımlarını, yönelimlerini yok sayan, ressam "doğmayıp" resim yapan kişilerin yaratılarını önemseyen bir sanat görüşünüz vardı, bu da benim "son derece" ilgimi çekiyordu — yabanıl, ilkel, sanat verileri, toplumun dışına düşmüş kişilerin, ruh hastalarının, akıldan belâların, çaresizlerin, okuyup yazması olmayıp da çizip boyaması olanların yaratıları.

Lozan'daki "Art Brut Koleksiyonu" bu ilginizin bir sonucuydu. Hiç bir müzede yer almayan, hiç bir sanat kitabına girmeyen, bu kültür ve sanat dışı sayılagelen yapıtları, bir araya siz getirdiniz 6 ya da 7 bin resim, çiziktirme, yapıştırma... Onları yalnız bir araya getirmediniz, yazılarınızda savunduğunuz, yerleşik kültür ve sanat anlayışına, onlar adına, bayrak açtınız. Geleneklere, akademilere, akımlara, takımlara karşı olan bir sanattı savunduğunuz. Hiçbir zaman, resminizin, sanat anlayışınızın kurumlaşmasını istemediniz. Müzenizdeki resimler hiç kimseyi izlemeyecek olan kişilerin resimleriydi. Ben bunu şöyle anlıyordum: izlenmek, bir akımı, bir okulu oluşturmak sizin sorununuz değildi. Açtığınız yol, kendi yolunuzdu. Bu, örnek bir yol olabilirdi. Herkes kendi yolunu açabilirdi, —kendinden öncekileri izlemek gereğini duymadan— geleneğin zinciri her an, her yerde kırılabilirdi.

Siz, kendiniz hiç kimseyi izlememiştiniz. Adı sanı olmayan kişilerin yaratılarına duyduğunuz ilgi, sanattan çok (sanki) insana (bilinmeyene) duyulan ilgiydi. Resimleriniz üzerine yazdığım yazılardan birinde, Lautréamont'un şu cümlesini anmıştım: *"Bir gün gelecek şiir herkes tarafından yazılacak."*

Siz o günü beklemeden, resmin, herkes tarafından yaratıldığını göstermek istediniz. Anti-estetik, anti-plastik, anti-akademik, anti-müze bir resim sanatı.

Yıllar önce, Bodrum yakınlarındaki bir köyden (Dereköy) geçerken gözüme çarpan bir çeşme, birkaç yüz metre ötede,

köy mezarlığının önünde yükselen garip bir yapı şaşkına çevirmişti beni. Arabayı durdurup, yanımdaki dostlardan bunların fotoğrafını çekmelerini istemiş, sonra da, bilgi edinmek için köye geri dönmüştük. Köyün kahvesinde, bu "yapıtların" üzerinde yer alan ismi sormuştuk: "Kim bu Kâmil Gök?"

Köylüler gülerek, küçük köyün... hayır delisini değil, bakkalını göstermişlerdi. Kâmil Gök'ün bakkal dükkanı ile evinin herbir köşesi, çivit mavisi, kireç beyazı, ve kiremit kırmızısı renklerden oluşan desenlerle bezeliydi. Mezarlığın önündeki yapıyı sorduğumuzda, "O benim tapınağım" demişti.

O gün, Kâmil Gök'ten iki büst aldım (pişmemiş toprak ama kendine özgü bir katışım). Amatör dostların çektiği fotoğrafları size göndermiştim. Çünkü, "Art Brut" koleksiyonunuzun Türkiye uzantısıydı Kâmil Gök'ün yapıtları. Bu, Bodrum Müzesi'nden başka müze görmemiş, güç belâ okuyup yazan köy bakkalının "yapıları", gerek biçim, gerek çizgi, gerek renkleriyle, sizin anıtsal yapılarınızın çok yakınındaydı. Bu nedenle, açıkça söyleyeyim, söz konusu fotoğrafları korka korka göndermiştim size.

Yanılmışım.

Bu yakınlık, bu benzerlik gerçek bir coşku yaratmıştı sizde. Çok geçmeden aldığım mektubunuz bu coşkuyu dile getiriyordu: *"Ege kıyısındaki o küçük köyde karşılaştığınız yapıtlar beni şaşkına çevirdi. Lütfen profesyonel bir fotoğrafçı gönderiniz o köye. Bakkal Kâmil Gök'ün tüm yaptıklarının fotoğraflarını çeksin. Giderlerin tarafımdan karşılanacağını belirtmeyi gereksiz görüyorum."*

Bu mektuptan birkaç ay sonra Dereköy'e "profesyonel" bir fotoğrafçı ile gittiğimde, Kâmil Gök'ün "tapınağının" yıkılmış olduğunu, çeşmesinin tanınmaz duruma geldiğini görecektim. Çekecek pek bir fotoğraf kalmamıştı. "Köylüler, diyordu Kâmil Gök, ne yaparsam bozuyorlar, ne yapsam yıkıyorlar."

Paris'teki görüşmemizde, bu sözleri size aktardığımda, hiç şaşırmadınız. "Yığınlar böyledir, aralarından sivrilen bireyi yokeder." Belki tam böyle demediniz. Ama, tepkiniz, Türkçe olarak belleğimde böyle yer etmiş.

Daha sonra, bir başka Türk sanatçısının Semiha Berksoy'un, İstanbul'daki resim sergisinin "dia"larıyla, bu sergi üzerine yazmış olduğum yazıyı göndermiştim size. Bu kez büsbütün coşkuluydunuz. Lozan'daki müzeniz için (ki siz müze sözcüğünü sevmediğiniz için Art Brut Koleksiyonu adını vermiştiniz) bir kaç yapıtını satın almak istiyordunuz. Oysa sanatçı, yapıtların-

dan ayrılamıyordu. Bunu bildirdiğimde çok doğal karşıladınız. Michel Thevoz'a (Art Brut'ün yöneticisi), Semiha Berksoy'un bir sergisini önerdiğinizi ve tüm "dia"ları kendisine gönderdiğinizi bildirdiniz.

Paris'teki görüşmemiz sırasında, büyük bir hayranlıkla Semiha Berksoy'un resimlerinden söz ettiniz bana. O gün, ziyaretinize gelirken, bir başka Türk ressamı, dostum Yüksel Arslan'ın yayımladığım kitabının Fransızcasını getirmiştim size.

"Raymond Cordier'deki sergisinden tanıyorum dostunuzu" demiştiniz. Daha sonra kitapta yer alan portresinden yola çıkıp, kendi üslubunuzda bir portresini yapıp bir mektupla Yüksel'e göndermiştiniz.

Niçin anıyorum bunları? Bu ilişkileri? Bu yazışmaları? Bu görüşmeleri? Alçakgönüllülüğünüzü belirtmek için mi? Belki. Ama daha çok, sanatın Doğu-Batı sınırlarını yıkan, yok sayan tutumunuzu göstermek için.

Akademilere, ödüllere, madalyalara karşıydınız. Bir tür "ortak sanat" peşindeydiniz. Bu tür bir sanatın öncüsüydünüz. Ama bunu, halkçılık, ilericilik adına değil; sanatın, inandığınız sanatın kendi adına yapıyordunuz. Hiç bir okul, akım, parti, iktidar, doktrin sizi yanında bulmadı. Hiç kimsenin yandaşı değildiniz; kendinize de yandaş aramıyordunuz. Sanatınızın bu anlamda, yıkıcı bir yanı yoktu. Yeni öneriler getiriyordunuz. Önemli öneriler.

Çok sevdiğinizi bildiğim Klee'nin *"Her şeyi, bildiğim öğrendiğim her şeyi unutmak istiyorum"* sözünü, resme, her şeyi unutmuş olmayı başararak gerçekleştiren kanımca siz oldunuz. Karşılaştığımızda bunları size söylemedim. Adını bildiğiniz bir kişiye, adını sormazsınız değil mi? Ama siz, bir soru yönelttiniz bana: "Mutlu bir insana benziyorsunuz, gerçekten mutlu musunuz?"

İlk kez böylesi bir soru soruluyordu bana. (Bunu size söylemedim.) Yalnızca, mutluluk diye bir sorunum olmadığını, içinde yaşadığımız dünyada ve koşullarda mutluluğu aramanın saçma olduğunu söylemekle yetindim.

"Biliyor musunuz, dediniz, sokakta, yüzü gülen insanlarla karşılaştığımda bastonumla kafalarına vurasım geliyor." Buna çok şaşırdığımı, resimlerinizin çok güleç olduğunu söyledim size. Benim için, kara, taş, yüksek duvarlarla çevrili dünyamızda, sokaktaki güleç bir insan yüzü, ya da bir sergideki güleç bir resim umut vericiydi. (Çünkü sokakları asık yüzlü insanlarla dolu bir ülkeden geliyordum ben.) Yaşama renk katmak, yaşamı ya-

şanılır kılmak gerekti. Trajedi, günlük yaşamın bir parçası olmuştu. Sanat, resim ya da şiir; oyun ya da roman, buna bir alternatif sunabilirdi. Sizin resimleriniz gibi.

"İnanıyor musunuz buna?"

"Evet, inanıyorum" dedim.

"Öyleyse yanılmamışım" dediniz. "Mutlu bir insansınız siz."

Yaşamımda ilk kez, mutluluğu kabullendim. İnanmadan. Gerçek olmadığını bilerek.

Ama gösterdiğiniz son çalışmalarınıza, yayıma hazırladığınız kitabınızın taslağına baktıktan sonra, sunduğunuz konyağınızı yudumlarken, "Hayır, mutlu filân değilim" diyemezdim. "Öyle olsun" dedim. İçimden.

Kimbilir belki de öyleydi.

Haziran başında Paris'te olacağımı ve ziyaretinize geleceğimi yazacaktım size. Oysa, mektubumu yazmadan ölüm haberinizi aldım. Ben de, tutup, hiçbir zaman size ulaşamayacak bu uzun mektubu yazdım.

Kuşkusuz, iki satırlık "haber" mektubundan daha çok severdiniz bu mektubu — elinize geçebilseydi.

Haziran başında, Paris'e geldiğimde sizi göremeyeceğim. Bundan böyle, yapıtlarınızın tümünü (yok ettikleriniz dahil) içeren kataloğlarınızı alamayacağım. Ama son resimlerinizi, en olmayacak yerde, Paris Akademisi salonlarında göreceğim .Giderayak "Hourloupe"larınızın Akademiye girmelerine, demek izin verdiniz. Bunun için sizi kınadığımı sanmayın. Seksendört yaşında girilebilir herhangi bir Güzel Sanatlar Akademisine, ölmek için! Ama sizin resimleriniz, çok şükür, capcanlı güleç, dalga geçiyorlar — belki sizinle, belki bu satırları yazan benimle, belki Akademi proflarıyla.

Belki de öbür dünyamızla.

Bu sonuncuyu şu anda ancak siz bilebilirsiniz. Ne yazık ki bunu bana bildirecek konumda değilsiniz.

Zaman durdu.

Siz yaşıyorsunuz.

Milliyet Sanat
1 Haziran 1985

Yazmaya uzun aralar verdiğim, bir daha elime kalemi almayacağım, dediğim günlerde bile, mektup yazmaktan alıkoymadım kendimi. Bir yazarın, düşleyemediği okurlara değil (de), adını ve sanını; huyunu, suyunu, ve yüzünü; düşüncelerini ve eğilimlerini; okuduğu kitaplar ve gözlerinin rengini bildiği birine yazması arasında bir ayrım olmalı, diye düşünmüşümdür. Çünkü mektup yazarken kime seslendiğimi bilmiyorum. Aramızdaki ortak noktalar, anılar, paylaştığımız düşünceler, paylaşmadığımız görüşler, yazacaklarımı belirliyor. Yalnız konuları değil, mektubun üslubunu da. "Sayın Bay" diye başlayan bir mektupla Hayın Bay diye başlayan bir mektubun (değişen yalnızca bir tek harf olduğu halde) üslubu arasındaki ayrım, daha başlangıçta kendini gösterir.

Bir gün gelir yayımlanır, diye yazılan mektuplar vardır. Batı'nın büyük yazarlarının buna öylesine güvenleri vardır ki, mektuplarının altına bir karbon kâğıdı yerleştirmeyi unutmazlar. Batı, özellikle Fransız yazını böylesi mektuplaşmalarla doludur. Bir de yazarın (başkasına gönderse bile) kendi kendine yazdığı mektuplar vardır. Bunlar "ivedilikle" yayımlanmak üzere kaleme alınmışlardır. (Antonin Artaud'nun, Rodez tımarhanesinden yazdığı mektuplar gibi.) Yazarının, bilincinde olmadığı, sonradan önem kazanacak mektuplar da yok değildir. Sanatçı zaman içinde (yani ölümünden sonra) anlaşılmaya (?) başlanınca, elinin değdiği her şey birden önem kazanır. Bunların başında da, mektupları, not defterleri, günlüğü gelir. Van Gogh'un, Kafka'nın mektupları gibi. Ama yalnız onlarınki değil.

Bizde her şey, başta, sanat, yazın ve bilim olmak üzere pek fazla geliştiği, sanatçıya ve bilim adamına, ölümü beklenmeden hak ettiği önem verildiği için olsa gerek, mektup türü pek gelişmemiştir. Mektup edebiyatının ülkemizdeki en ilginç örnekleri

kuşkusuz asker mektuplarıdır. Ancak bugüne değin, bu konuda ne yazık ki, ne bir inceleme ne de bir güldeste yayımlanmıştır. Mektup edebiyatımızı az-buçuk zenginleştiren "mapusane mektuplarıdır." Bunda da şaşılacak bir şey yok: yazarlarımız, bu olağan uğrak yerinden, sevdiklerine, dostlarına, gönüldeşlerine, aşk, sanat, tarih, geçmiş ve gelecek üzerine mektuplar, mektup-şiirler, mektup-öyküler, hatta mektup-romanlar yazmışlardır.

"Dışardaki" yazarlarımız ise, her konudaki düşüncelerini, anılarını, kahvehane ya da meyhanelerde dile getirdikleri için, mektup yazma gereğini pek duymamışlar, bu nedenle de mektup edebiyatımız (yukarda da belirtmiş olduğum gibi) pek fazla gelişmemiştir. Bu gelişmeme, yalnız nicelik açısından değil nitelik açısından da böyledir. Yayımlanmış ender örnekler okunduğunda (Örneğin: Cahit Sıtkı'nın Ziya Osman Saba'ya; Orhan Kemal'in Fikret Otyam'a, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın çeşitli dostlarına) bunların büyük bir çoğunluğunun incir çekirdeğini doldurmayacak konulara ayrıldığını görürüz.

Bunun nedeni yazarında mıdır, yoksa alıcılarında mı?

Sanırım bu soruya verilecek yanıt ne olursa olsun, mektup edebiyatımızın yoksulluğunu açıklamayacaktır.

Bizde sanatçılar arası mektuplaşmanın yerini alacak kahvehane/meyhane konuşmaları ses bandına alınıp yayımlansaydı durum değişir miydi?

Sanmıyorum, olsa olsa "güldürü" ya da "acıklı güldürü" niteliği ağır basan metinler ortaya çıkardı.

Yazınımızda bir yeri olan "Mapusane Mektupları", ya içerden dışarıya yazılmış mektuplardır (Piraye'ye Mektuplar), ya da içerden/içeriye (Kemal Tahir'e mektuplar) gibi.

Yayımlanarak gün ışığına çıkmış bu örneklerden kırk yıl sonra, yepyeni bir mektup türüyle karşı karşıyayız. Dışardan içeriye yazılmış mektuplar.

"Bu mektuplar sanadır arkadaşım/Adını bile bilmediğim sana", diye başlayan Onat Kutlar'ın mektuplarını, ben de sizler gibi bir yıldır Milliyet Sanat Dergisi'nde izliyordum. Her mektubu okurken de, onun kime yazıldığını çıkarabiliyordum. Mektuplar arttıkça, benim mektup konusundaki görüşlerimden kuşkuya düşer gibi oldum. Düşüncem: ("Tanıdığım bir insana yazmakla, anonim okura yazmak arasında bir ayrım olmalı"), bu mektupları okudukça değişiyordu.

Onat Kutlar'ın mektupları "Yeter ki Kararmasın" adıyla bir kitapta toplandığında, onları yeniden okurken, bazı mektupların yazılmalarında değil, gönderilmelerinde bir ayrım olabilece-

ğini düşündüm.: Biri postayla —özel ulak: öbürü bir dergi, bir kitapta yayımlanarak— genel ulak.

İçerden dışarıya, ya da dışardan içeriye, ya da içerden içeriye ve dışardan dışarıya yazılan herhangi bir mektup, yazanın değil, yazılanın; gönderenin değil gönderilenin "genelliğini" taşıyorsa, mektup hem gönderilene hem de başkalarına (yani başka okurlara) aittir.

Yanılıyor muyum?

Kutlar'ın 15 Haziran 1982 günlü mektubunda seslendiği kişiyle 1960'ların Paris'inde hep birlikte olduksa ve ben bu nedenle sözkonusu mektubun kime yazıldığını çıkarabiliyorsam, bu neyi değiştirir?

Hiç bir şeyi.

Çünkü mektubun alıcısı, yalnız o kişi değil. (Bu dergide ve daha sonra bir kitapta yayımlandığı için). Bu nedenle herhangi birine yazılmış bir mektup da sayamam onu. İçerdeki birine yazılmış, ama dışardaki binlerce kişiye seslenen, seslenmek isteyen bir mektuptur artık.

Bir mektubunda Kutlar, *"Edebiyat da günümüzde herhangi bir sakınca taşımıyor"* diyor. Kuşkusuz, bu "sakınca taşımayan edebiyat"a bir taş atmak isteyerek. Çünkü Onat Kutlar da bilir ki, edebiyat, Doğu'da olsun, Batı'da olsun; Kuzey'de, Güney'de olsun, her zaman sakınca taşır. Çünkü sanat (dolayısıyle edebiyat) tedirgin edicidir, doğruyu, "dost-doğru" söylemek; baskı altına girmeyi kabul etmemek, varoluşu için gereksinimini duyduğu özgürlüğü korumaktır.

Salt siyasal bir kavrammış gibi yazın dilimize giren "özgürlük" sözcüğü, sanatçı için, her şeyden önce, yaratmanın baş koşulu, hattâ yaratının anlamdaşıdır.

Bu koşulu yokedin, ortalıkta yaratıcılık diye bir şey kalmaz. Özgürlük kavramını, gerçek (gerçek yüzyılların bu sözcüklere kazandırdığı evrensel anlam) anlamından boşaltın, yaratıcı düşüncenin önüne setler çekilmeye başlanmış demektir.

Bu "dost-doğru" mektupların gücü, bu küçük kitabın (topu topu seksen sayfa) yarattığı etki nerden geliyor? Nasıl oluyor da bizi, uzun bir öykünün, hattâ bir romanın dünyasına alıp götürüyor? Bu mektuplarda çizilen dünyada yaşadığımız, yazarın söylemediği sözleri algılayışımız, yarı söylediklerini sezişimiz, söylediklerini ise zihnimizde geliştirip ülkenin geçmişine ve geneline yaydığımız için mi? Seslendiği kişiler, bir roman, bir öykü kahramanları olmadıkları halde, düşlerimizde onları adlandırabilecek kadar somutlaştırdığımız için mi?

Kuşkusuz, Evet.

Ama aynı zamanda kendi özgürlüğünü yaratmasını bildiği için.

Bir romanın uzun betimlemelerinin yerini, bu mektupların seslendiği, onu adlandırmaktan özenle kaçındığı uzaktaki insanların yüzleri alıyor, bu yüzler her okuyucu için aynı yüz olmayabilir. Ama her okuyucunun kafasında beliren bildiği bir yüz, sevdiği bir ad, paylaştığı bir acı olmalı.

Kuşkusuz, mektuplarda adı geçen Can ve Kuzgun'un; Neruda ve Şukşin'in; Marquez ve Fuentes'in; Bunuel ve Picasso'nun; Lorca ve Kafka'nın her okurda aynı çağrışımı, aynı yüzü, hattâ aynı sözcükleri çağrıştırdığını düşünemeyiz. Onat Kutlar da onları, bir düşüncenin, bir duygunun, bir çağrışımın simgeleri olarak değil, tüm bunların ve nice çağrışımların kişileri olarak anıyor. Tek başına uzun bir yolculuk yerine, okuyucuyla, bu şairlerle, bu yazarlarla, bu ressamlarla kısa bir yolculuğu yeğliyor. Sanki, mektuplar boyunca bu üçlü, yavaş yavaş, duyulur duyulmaz bir sesle duvarların ardındaki dördüncü kişilere sesleniyor. Ve mektuplar okunduğunda da bu dördüncü kişilerin seslerini duyuyoruz. Böylece dörtgen tamamlanıyor. Artık, dörtgenin her bir kenarı, içerde ya da dışarda; sıcakta ve soğukta; ayışığında ya da gündoğumunda kendi kendileriyle biraradaymış gibi konuşabilirler.

Evet, "Yeter ki Kararmasın"ın başardığı bu: birbirinden uzaktaki insanlar arasında, bir iletişim kurmak. Monoloğu (yazarın kendi ve biz okuyucuların monoloğunu) diyaloğa dönüştürmek.

Bu ise, her şeyden önce, bu mektuplardaki dilin başarısı.

Dil derken, öz Türkçeden, Osmanlıcadan söz etmiyorum. Yazınsal bir yapıtı, YAPIT yapan ana özellikten, yazarının dile getirmek istediklerini, ona uygun, yakışan, denk düşen sözcüklerde, imgelerde, cümlelerde dile gelişini anlıyorum. Edebiyatın bir imge sanatı olduğunu söyleyip, bunu en kötü anlamda "edebiyat yapmakla" karıştıranlara karşı bir "ders kitabı" niteliğindedir Kutlar'ın kitabı. Yazar bir öykü yazmıyor, bir roman yazmıyor; bir şiir yazmak için de oturmamış masasına. Şöyle yazıyor:

"Arada sırada pancurlu, kapalı pencerelerin birinden bir yasemin dalı düşüyordu topluluğun üstüne ve hemen kuru bir rüzgârın kaldırdığı toza karışıyordu."

"Bir taşa oturdum, bir şeylerin olmasını bekledim. Ne kadar zaman geçti bilmiyorum. Bir hışırtı geldi doğrudan. İpek bir kumaşın açılışı, başakların rüzgârlarla titreyişi gibi."

"Nasıl bir alacakaranlık... Geceyle gündüzün arasına sıkışmış uzun bir kör saat. Geçmişle geleceğin, doğuyla, batının, ölümle yaşamın arasına sıkışmış. Alacakaranlık görünmez bir çevrintiyle yutup götürüyor her şeyi."

.....

"Sert toprağı, en olumsuz koşullar altında delen her tohumu, gün ışığına yönelen her dalı gözümüz gibi korumak zorundayız."

Bu alıntıları çoğaltabilirim.

Ama sözkonusu mektupların hemen hemen tümü bu dergide yayımlandığına göre, buna gerek yok.

Eğer bugüne değin okumadınızsa, okuyun Onat Kutlar'ın kitabını. Eğer okudunuzsa, bir kez daha okuyun ve siz de ona bir mektup yazın: Yazması için. Yazmayı sürdürmesi için. İlk öykü kitabını yayımlayalı çeyrek yüzyılı çoktan geçti. İkincisini beklediğimizi bildirmek için. Çünkü ülkemizde, bugün, Onat Kutlar gibi kılı kırk yararak gerçeği araştıran ve yazmanın onurunun sözcüklerin sorumluluğunda olduğunu bilen kırk-bir yazar yok.

P.S./Birkaç mektubunda yasemin bitkisinden sözediyor. O. Kutlar, 7. mektubu ise, *"Avlumuzun karanlık mutfağının önünde, duvarda kocaman bir yasemin ağacı vardı. Daha bir çok avluda olduğu gibi,"* diye bitiriyor. Çocukluğunun Gaziantep'te geçtiğini biliyorum Onat Kutlar'ın. Bilmediğim, yaseminin Güneydoğu'da yetiştiği. Böylece öğrenmiş oldum: bu bol güneş seven bitki, demek, zorlu kışa da dayanıklıymış.

Milliyet Sanat
15 Ekim 1984

Rumelihisarı Mezarlığında, Turgut Uyar'ı toprağa verirken, yanıbaşımdaki bir dosta, "Ölümlere karşı da duyarsızlaştık sanki" dedim.

"Ne de olsa alıştık" oldu aldığım yanıt.

Birbirini izleyen erken ölümler dolayısıyle mi "alıştık" diyordu dostum, yoksa bir süredir, Turgut'un adım adım (hatta koşar adım) ölüme yaklaştığını bildiğimiz için mi?

Yeri değildi; sormadım.

Benim demem; ne biriydi, ne öbürü. Yaşayan dört-beş büyük ozanımızdan biriydi toprağa verdiğimiz; bir avuç yazar-çizer, bir kaç eş-dost, belki iki-üç okuru, ola ki iki de garson ve meyhaneci vardı mezarı başında.

Yönetim, sanatçıyı dışlıyor. (Dışlasın, n'apalım?.) Peki o toplumun o binler hanesindeki küçük kesimi? Hâlâ kitap alan, şiir okuyanlar? Dahası, öykü, roman, deneme, eleştiri kaleme alanlar? Şairler? Hele şairler?

Sanırım, bu kesim de birbirini dışlıyor.

Dostoyevski'nin bir kahramanı olsaydı mezarlıkta, bağıralirdi: "Bu ne yalnızlık Tanrım!"

Bu sözcüklerin o gün, orda, Rumelihisarı Mezarlığında hiç de metafizik bir anlamı olmazdı.

Evet, ölümlere karşı duyarsızlaştık sanki, dedim. Terör döneminde daha mı duyarlıydık? Yoksa öldürülene olan sevgimizden, saygımızdan çok öldürenlere karşı mı cami avlularında bir araya geliyordu "birtakım insanlar"?

Turgut'u toprağa verdiğimiz günün gecesi, hatim indirir gibi Büyük Saat'i okudum. Bilmiyorum kaçıncı kez. Kitabın 445. sayfasında, şairin, "nedir sonsuzdan bir önce" sorusuyla karşılaştım:

Nedir sonsuzdan bir önceki sayının adı
diyelim sonsuz eksi bir
sonsuz eksi bir
hayatın adıdır bu"

Ölüm değil, yaşamdır sonsuzluk. Her göçen: eksi bir. Adı Yunus da olsa, Turgut da: Eksi bir. Her zaman: Bir eksi(k).

Turgut Uyar, ölümü unutan, yaşamın dışına süren, onu yok sayan şairlerden değildi. Ölümü yaşamın bir parçası olarak görüyordu. Şiirlerinde kaçmadı ölümden. Ne de umutsuzluktan. Ne de yenilmişlikten. Çünkü yaşamdan, umuttan, direnmeden kaçmadı. O gece, şiirlerini okurken, bir kez daha gördüm ki, yaşamı, sevdasıyla, yalnızlığıyla, umuduyla, kırıklığıyla, varlığıyla ve yokluğuyla bir arada kucaklıyor. Yaşam parçalandığında, umuda, umutsuzluğa, iyimserliğe, kötümserliğe; yengiye; aşka ya da ölüme bölündüğünde biliyor ki gerçekliğini yitirecek... Evet biliyor bunu, çünkü yaşamı ve dünyayı böyle algıladığının kanıtı var: Şiirleri.

Dünyayı algılamanın tek geçerli yolu budur, demiyorum. Şiirlerinden yola çıkarak, Turgut Uyar'ınki buydu, diyorum.

Hayır, Rumelihisar dönüşü, yazı masamın başına oturup yazmadım bu satırları. Ne de ferdası günlerde. Ölen dostların ardından yazmamaya (yoruldum: Bu kaçıncı?) and içmiştim.

İki gün önce, gazetenin birinci sayfasındaki küçük bir kara haberi *("Erkan Yücel öldü")* okuyunca, "Bu haksızlık ama" diye söylendim kendi kendime; sanki haklı bir ölüm olabilirmiş gibi.

Biliyorum, ölümde hak ve haksızlık aranmaz. Ama gene de, doksanındaki bir ihtiyarın yatağında uyurken ölmesiyle, gerçekleştirdiklerinden çok daha fazlasını düşleyen, tasarlayan, kırkındaki bir insanın, bir gece, bir yolun dönemecinde ölümle karşılaşması arasında bir ayrım olmalı. Kim ki, yok böyle bir ayrım der, o ölüme inanıyordur, yaşama değil.

Ölüm önünde eşitlik istiyor değilim. Böyle bir eşitliğin söz konusu olmadığını biliyorum. Yaşamadan ölenlerin sayısının milyonları bulduğu bir dünyada.

Ama bu kez ölen, adını, yüzünü, sesini bildiğim biriydi.

Turgut Uyar'ı otuz yıldır tanıyordum.

Erkan Yücel'i çok eskiden 1960'larda Ankara'da sahnede görmüştüm. Dostlarım Asaf Çiyiltepe'nin, Güner Sümer'in, kurduk-

ları AST'ın sahnesinde. Sahne dışında karşılaştık mı, Asaf'ın, (Çiyiltepe) Güner'in (Sümer) ya da Orhan'ın (Duru) Ankara' daki evlerinde? Ansımıyorum.

Yıllar sonra Hakkâri'de buluşacaktık. Ama hiç karşılaşmadan, birbirimizi görmeden.

"Hakkâri'de Bir Mevsim" çekim aşamasına gelmeden, Erden (Kıral), Onat (Kutlar) ve ben, oyuncuları saptıyorduk. Halit rolü için, üçümüzün ağzından aynı isim çıkmıştı: Erkan Yücel.

Filmi, halk arasında, ilk kez Venedik Festivali'nde seyretmiştim. Dönüşte Erkan Yücel'e şu mektubu yazdım:

"Hakkâri'de Bir Mevsim'in başarısındaki katkınız dolayısıyle size teşekkür etmekte geciktim. Ama bir özrüm var: "Hakkâri'de Bir Mevlim"i bir "prodüktör" olarak görmemem, onu, yazarından senaryocusuna, rejisöründen oyuncusuna, montajcısına set işçisine, müzikçisinden ses teknisyenine değin, hepimizin ortak bir eseri olarak görmem. Bu "ortaklıkta" payım olduğu için mutluyum. Sizin de aynı duygular içinde olduğunuzu umarım. Bugüne değin ortalığın yatışmasını, Hakkâri'nin karı kadar ak olan filmimizin yasal olarak da aklanmasını bekledim, yurt dışındaki gösterilere, çağrılara katılmak için. Ve ilk kez, Venedik' te bu ayın birinci günü, Festival'in büyük salonunda, yeryüzünün dört bir yanından gelmiş insanlarla birlikte izledim filmimizi. Sizin ve bu filme emeği geçmiş tüm arkadaşların (Yoncalı köylüleri başta olmak üzere) 1 Eylül günü Venedik'te bu büyük salonda binlerce kişinin arasında olmanızı çok isterdim.

Sanatın birleştirici yanını görmek ve göstermek için bundan daha iyi bir olanak düşünülemez.

Benim tanıdığım Halit'i, benim yazdığımdan çok daha iyi, çok daha insancıl boyutuyla yansıtan oyununuz, bu ilk sinema deneyimimin, unutamayacağım bir yönü.

Bir gün, daha elverişli koşullarda, umarım birlikte çalışma olanaklarımız doğar."

Bir nezaket mektubu değildi bu.

Benim romanımda bir Halit tipi vardı. Senaryoda, romandakinden, ister istemez değişikliğe uğramış bir başka Halit vardı. Kuşkusuz, ne biri, ne öbürü bir çok yalınkat okur ve eleştirmenin sandığı gibi, benim Hakkâri'nin bir dağ köyünde tanıdığım Halit adlı kişiydi. Tıpkı, romanın (ve filmin başkişisi) kentli öğretmeninin, yazarın kendi olmadığı gibi.

Erkan Yücel'in filmde yarattığı Halit, hem romandakin-

den, hem senaryodakinden, hem de gerçek yaşamdaki Halit'ten daha Halit'ti diyeceğim.

Kimdi o Halit? Filmde olması gereken kişi.

Bir görüntü olan sinemanın gücünden mi geliyordu bu?

Hayır, Erkan Yücel'in yorum gücünden. Yorumladığı kişiyi yaratma yeteneğinden.

"Bu Halit," filmin bir yerinde, elinde gaz lâmbası, dar kapıdan geçmek için başını eğmiş, öğretmenin odasına girer. Loş odayı aydınlatan Halit/Erkan Yücel'in elindeki gaz lâmbası mıdır, yoksa onun gecenin ortasında beliriveren insancıl varlığı mıdır? Sorulsa gerçekten bilemem. Bu son derece yalın sahne yalnız beni değil, filmin gösterildiği ülkelerde bir çok kişiyi etkilemiş olmalı ki, Amerika'dan, Almanya'ya, Japonya'yan İtalya'ya, filmle ilgili çıkan bir çok yazıda, bu görüntü yer alıyordu.

Erkan Yücel, başarısında büyük "rolü" olan *"Hakkâri'de Bir Mevsim"*i, filme emeği geçenlerin büyük bir çoğunluğu gibi, göremedi. Yalnızca seslendirme sırasında gördü. Oysa, çok isterdim kurgu sırasında çıkarılan parçalardaki Halit'i görmesini. Ama biliyor gibiyim, o, filme bakarken kendini değil, Yoncalı köyünün insanlarını, çocuklarını seyredecek, onlara hayran olacaktı.

"Herkes kendi elini tutuyor" diyor bir şiirinde Turgut Uyar.

Evet, genellikle.

Ama özellikle başkalarına bakan, elini başkalarına uzatanlar da var. İşin kötüsü, ecel (hayır, ecel olamaz bu) o kara bağışlanmaz ölüm, elinde tırpanı, daha çok onları buluyor.

Sevgili Turgut, yazımın sonunda dizendeki bir tek sözcüğü değiştirmeme izin ver:

"Nedir sonsuzdan bir önceki sayının adı/Diyelim sonsuz eksi iki"

Milliyet Sanat
1 Ekim 1985

ÇOK YAŞAYAN ARİF DİNO'YA ÖMRÜ KISA BİR MEKTUP

Bir zamanlar, çok eski zamanlar, daha ben doğmadan önce, kumların ya da karların üzerine çizer gibi çizdiğiniz o küçük, birçoğu küçükten de küçük yüzlerin, yüzlerce yüzlerden bu elde kalanların, bir gün, yarım yüzyıl kadar sonra, Ankara'da, küçük, sevimli bir galeride sergilendiğini görmüş olsaydınız, sanırım çok şaşardınız. Bilmiyorum, belki de gördünüz ve hiç şaşırmadınız; serginin açılış günü orda değildim.

Peki bu yüzlerin birkaçının güzelim bir albümde bir araya gelmelerine, onu, "Çok Yaşasın Ölüler" sözdeyişinizin kapağında yer aldığı kitabınızın izlemesine ne diyeceksiniz?

Hiç mi?

Hiç sanmıyorum.

Kardeşiniz Abidin'in yazdıklarını okuduğunuzda, hiç kuşkum yok, gözpınarlarınızdan taşan bir iki inci tanesi yaşı saklayamadınız. Yaşarken sizin ağladığınızı hiç kimse görmemiş olabilir, ama ben, Abidin'in sizinle ilgili sözcüklerini okurken görüyorum o iki sevecen insanı insan eden anlamdaki gözyaşlarını. Ola ki, bu albüm, bu kitap güzel bir tömbekinin dumanı gibi bir tad vermiş olsun size, uçup gittikten sonra, damakta genizde bir şeyler bırakan, yutkundukça duyduğunuz.

Sizi, gençlik yıllarımda tanımak, eskilerin deyimiyle, nasip olmadı bana. Dostlarınızdan, özellikle de kardeşiniz Abidin'den, gelininiz Güzin'den dinledim sizi, yaşamınıza ilişkin beni şaşırtan anıları, burdan uzaklarda, Paris'te, yıllarca önce, sonra, nice sonra, yenilerde, bir kez daha.

Bir-iki dizeniz, daha doğrusu şiiriniz, çünkü şiirlerinizin birçoğu zaten bir ya da iki dize; ve yıllar önce, karanlık bir odada gördüğüm desenleriniz, bunların bende bıraktığı izlenim, şimdi düşünüyorum da, yoklukla varlık arası bir yapıtın bende bıraktığı izlenimdi.

Her çizgisinde yeteneği beliren ama varolmak için bu yeteneği kullanmak, geliştirmek gereğini duymayan birinin varlığını duymuştum, yıllar önce, desenlerinizi ilk kez gördüğümde. Yanılmadığımı söylemeyeceğim, ama yeniden desenlerinizi görüp, şiirlerinizi okuduğumda aynı duyguya kapıldım. "Kapıldım" diyorum, çünkü böylesi bir yetenek, nasıl olurdu da, bu kadar azla yetinirdi? Yanıtı, Abidin'in anlattıklarından ve yazdıklarından çıkardım: harita ve pusula elde bir yolculuğa çıkanlardan değildiniz siz. Kendi kendinize çizdiğiniz ve izlemek zorunda olduğunuz bir tek yol yoktu. Dolayısıyle varacak bir yeriniz de yoktu. Sanatçı tayifesinin tenezzül etmedikleri ara sokakları, keçi yollarını, çıkmaz sokakları seçtiniz. Çıkmaz bir sokakta bile, sokağın çıkmazlığını gördüğünüzde ters-geri dönmediniz, o çıkmaz sokağın rengini, kokusunu, kişilerini, çıkmazlığını yaşamayı yeğlediniz. Belki de bu nedenle kendime yakın duydum sizi. Ya da gene bu nedenle size böyle bir yakıştırmada bulundum.

Marquis de Sade'ı okumuş muydunuz? Aile kitaplığınızda, Kutsal Marki'nin çok eski baskılarını gördüğümü ansıyorum. Sade'ın, şu kısa yaşamım boyu birçok kez yinelediğim (kuşkusuz onun da başkalarından alıp yinelediği) şu sözünün size çok iyi "gittiğini" düşünüyorum: *"İnsancıl hiçbir şey yabancı değil bana."*

Kardeşiniz Abidin, yalnız aklıbaşında insanlarla değil, aptallarla da yakından ilgilendiğinizi anlatırdı. Özellikle de delilerle. Shakespeare ya da Dostoyevski gibi... Ama siz onları yazmadınız. Çünkü yazanlar vardı. Herkes, bir Shakespeare, bir Dostoyevski, bir Gogol, bir Rimbaud, bir Balzac olmaya kalksaydı n'olurdu insanlığın durumu? Siz, tüm yeteneğinize karşın, herkes gibi olmak istediniz. Sanki, herkese, sen de yazabilirsin, sen de çizebilirsin demek için. Eh, Lautréamont adındaki bir IXX. yüzyıl lânetlisini, bu ülkede ilk okuyan kişi, ne de olsa sizdiniz.

Uykularınızı, düşlerinizi, tütünlerinizi, tutkularınızı; kuyumcu, filozof, çöpçü, matematikçi, devrimci, mezarcı, işçi, noter, tespihçi dostlarınızı; prenses ve çingene sevgililerinizi Abidin yazıya dökmüş. Sanki Abidin'in kalemi, fırçası değil de, kendi kendilerini çizen, Abidin elleri, çiçekleri, denizleri, kayaları gibi, Abidin'in sizi anlatan sözcükleri de, sanki onun ağzından ya da kaleminden değil, sizin ağzınızdan ve kaleminizden çıkmış. Bir taslak. Kendi kendini tasarlayan bir taslak ya da daha önce yaratılmış bir eserin sonradan yapılmış taslakları. Sizin mi, Abidin'in mi olduğunu zaman zaman şaşırdığım bu taslakta karşılaştığım dünya, hem çok yakın bana, hem çok uzak. Hem yabancı,

hem değil. Bu dünyadaki insanlar, o dünya ile yokolmuş, göçmüş. Kalanlarsa artık aynı insan değil. Değişim ya da başkalaşım... Bilmiyorum, Parmenides'i kendi dilinden okuyan siz, hangi sözcüğü seçerdiniz.

Abidin, sizin renkleri birer orospu olarak gördüğünüzü söylüyor. Desenlerinize baktığımda haklı olduğunuzu görüyorum. Oysa ben, orospuları, yani renkleri önemseyen biriyim. Ama sizin resminizin renge gereksinimi yok. Bir hat sanatçısı gibi, çizgi size yetiyor. Haklısınız, çünkü ressam "olmayı" seçmemiştiniz; şair "olmayı" seçmediğiniz gibi. Çizdiğiniz desenler, söylenmiş şiirler... "Havaya çizilen dünya". Yaratılarınızın sizden sonraya kalmamaları için direnmişsiniz sanki. Sanatı bir oyun, gereksiz bir etkinlik olarak gördüğünüz için değil, yaşamın bir parçası olarak gördüğünüz için. Übü'nün babası Jarry'ye, sanatın ipliğini pazara çıkarmış Marcel Duchamps'a ne kadar benziyorsunuz. Peki bizden kime benziyorsunuz?

Yaşadığınız dönemde, hiç kimseye.

"Marjinal" bir kişisiniz. Bir sanatçı bile değil. Peki niye sürüldünüz daha 1941'in başlarında, Haydarpaşa garından, elleriniz kelepçeli ve dudaklarınızda bir cıgara bile olmadan, Develi'ye, sonra Adana'ya?

Neye karşı koymuştunuz?

Her şeye.

Ne arıyordunuz?

Her şeyi.

Eh, elbette sürerler böyle bir adamı.

Sanatçı ya da değil, sizin gibi "marjinal" kişilere ne denli gereksinimi vardı (bugün her zamankinden daha çok var) toplumumuzun! Çünkü sizin gibi kişilerdir, topluma bir canlılık getiren, sorular yönelten, boğucu havaları estirdikleri hafif meltemlerle gideren. Bitmedi: Coşkuyu, gençliği sürdüren, eskideki yeniyi bulan, benmerkezciliğin zararını, tümmerkezciliğin yararını gösteren. Bitmedi: Seven ve sevdiren; hava kirliliğini gideren; insanı insan eden bir-iki küçük ama insancıl duygunun varlığını sürdüren. Yok, hayır, edebiyat yapmıyorum, ne de "ad mortem" bir övgü. Yalnızca, bugün, yokluğunu duyduğum kişilerden söz ediyorum.

Desenlerinize bakanlara, şiirlerinizi okuyanlara söylemek istediğimi dile getirmeye çalışıyorum. Şunu demek istiyorum: Bu desenleri çizen, bu şiirleri söyleyen kişi aramızdan biriydi. Yaşamla sanatı birbirinden ayırmazdı. Tıpkı, düşünürleri, sanatçıları, şairleri birbirinden ayırmadığı gibi. Doğu ve Batı birbirin-

den kesin çizgilerle ayrılan iki dünya değil, sanat söz konusu olduğunda birbirini bütünleyen parçalardı.

İlmi simyaya, ilmi nücuma olan ilginiz, birçoklarımıza, dağınıklık, karışıklık gibi gelebilir. Oysa bana öyle gelmiyor. İçinden çıktığınız toplumun çelişkileriyle zenginleşen bir kişiliğine sahiptiniz. Hiçbir romancımız bu tür kişiliklere ilgi göstermedi. İlgi gösterenler de onları (sizler) yargıladı ve eleştirdi, yaratmadı.

Arif Dino Bey (bu, sizin yayımlanan ilk şiir kitapçığınızdaki adınızdı), siz, sanat ya da edebiyat tarihinden çok, yazılmamış bir romanın kişisisiniz.

Bilmiyorum, hangi yılın, hangi mevsimin bir geceyarısı, Güli'ye adadığınız bir şiir var önümde, *"Boşluğun kucaklayışı/Umutsuzluk/Hıçkırıkların hiçbir sesle dile gelmez/Sen'in susuşu/Ben'in susuşu/Susuş."*

Suşusun da bir konuşma biçimi olduğunu, bunu da sizin çok iyi bilip uyguladığınızı sezinlediğimi söyleyecek değilim. Sezinlediğim başka bir şey var: Çok yavaş, handiyse duyulmaz bir sesle konuşma alışkanlığınız. İşin garibi, bunu, şiirlerinizi okurken değil de, desenlerinize bakarken sezinler gibi oldum.

Kimi kez, çok büyük olmayan, hattâ büyük bile olmayan, hattâ sıradan bir şiir, bir resim, bir sanatçıya, bir insanoğluna, o müzeleri dolduran ölümsüz başyapıtlardan daha geniş bir ufuk açabilir, bitmemişliğiyle, ustalığını gizleyen acemiliğiyle, sıradan bir deyiş, bir söz-dizimi oluşuyla; kuraldışılığının aykırı tadıyle; ve, bilmiyorum, nitelendirilemeyecek özellikleriyle.

Bu özelliklerden birkaçını, özellikle nitelendiremediklerimi, sizin kimi çizgilerinizde, kimi şiirlerinizde bulur gibi oldum. Bu arada, yıllar yılı kendi kendime sorduğum bir başka sorunun, kardeşiniz Abidin Dino'nun "kimden el aldığı" sorusunun yanıtını da buldum: Abidin sizden "el almış". Ne mutlu ona ve size ki, el alan kardeş, el veren kardeşi yaşatmaya ve ona olan borcunu (biliyorum, ikiniz de sevmezsiniz bu sözcüğü) ödemeye çalışıyor. "Arif, en çok benim portrelerimi çizmiş, diyor Abidin. Günlerimiz beraber geçerdi de ondan belki." Sonra, şu ürpertici imgeyi ekliyor: "Belki de beni, elinden kaçmış bir resim sanıyordu."

Bundan sonra bana yazacak sözcük kalmıyor.

Nicedir, içerdeki, dışardaki; yakındaki, uzaktaki sevdiklerime, dostlarıma mektup yazmaya elim varmıyordu. Niçin bilmem, bu gece sizin için tasarladığım yazıyı, size seslenen bu mektuba dönüştürdüm.

Dudaklarınıza ilişmiş cigaranız, bu mektubun zarfını açıp,

bir iki satır okuduktan sonra gözlüklerinizi geniş alnınıza yükseltip, sonuna değin okumadığınız bu mektubu, avucunuzun içinde buruşturup, sönmekte olan sol berimdeki ocağa attığınızı görür gibiyim.

İşte sizin bendeki imgeniz.

Yanılmış olmayı da, yanılmamış olmayı da istemezdim.

P.S./I Bu dergide yayımladığım ilk mektup değil bu. Daha önce de yazıldığı kişilere ulaşmış olmayan birkaç mektubum bu dergide yayımlanmıştı.

Örneğin, Marquez'e, Nobel armağanını alışı dolayısıyla yazıp imzalamak gereğini duymadığım mektupla geçen yıl, ölümü dolayısıyla Dubuffet'ye yazıp gene bu dergide yayımladığım mektup gibi.

Bu mektubum da, biliyorum, Arif Dino'ya ulaşamayacak. Ama ulaştığı kişiler arasında, gerçek sahibini bulacağından hiç kuşkum yok.

P.S./II *"O güzelim insanlar gittiler..."* Kimindi bu söz? Yaşar Kemal'in mi?

Olabilir.

Arif Dino'nun belki en büyük yapıtı, Homeros'ları, Cervantes'leri kulağına fısıldadığı, bu, Faulkner'lerin, Dostoyevski'lerin, Stendhal'lerin, Kafka'ların, Çukurovalı hemşerisi Yaşar Kemal'dir.

P.S./III Bu mektubumda bazı gönderiler var. Yalnız gönderiler değil, tırnak içine almadığım kimi alıntılar da. Mektubumu gönderdiğim kişi Arif olduğu için, anlayacağından kuşku duymadığım için açıklama gerekliğini de duymadım.

Milliyet Sanat
15 Ocak 1986

PİCASSO MÜZESİNDE

Picasso, 8 Nisan 1973'de öldüğünde, Fransa'nın çeşitli yerlerindeki konutlarında ve bankalarda özel kasalarında 1.885 tablo, binlerce desen, gravür ile yüzlerce heykel ve seramik bırakmıştı. Fransız Hükümeti tarafından görevlendirilen Akademi Üyesi ünlü sanat eksperi Maurice Rheims'ın üç yıllık bir çalışma sonunda vardığı sonuç, Picasso'nun, ardında bırakmış olduğu yapıtlarının "rayiç" değeri bir milyar 250 milyon frangın üzerinde (yaklaşık 90 milyar Türk lirası) olduğunu gösteriyordu.

André Malraux'nun Kültür Bakanlığı döneminde (1968) çıktığı için "Malraux Yasası" diye anılan, "veraset vergisinin sanat yapıtlarıyla ödenebilirliği"ne olanak sağlayan yasanın, ilk büyük uygulaması, Fransız devletiyle, Picasso'nun varisleri arasında gerçekleştirilmişti. Sanatçının, kendine sakladığı, bir çoğu sergilenmemiş, yayımlanmamış, "Picasso'nun Picasso'ları" diye adlandırılan bu olağanüstü zenginlik ve önemdeki yapıtlar, böylece devletin eline geçmiş oluyordu.

Malraux Yasası, bir taşla iki kuş vuruyordu. Birincisi, bir sanatçının ardında bıraktığı yapıtlara, ailesiyle eşit düzeyde sahip çıkıyor, ikincisi ardında önemli sayıda yapıt bırakmış sanatçının (ya da koleksiyoncunun) yapıtlarının, bir anda piyasaya sürülüp değerlerinin düşüşünü engelliyordu. Söz konusu sanatçı bir Picasso olduğunda, önemsiz bir veraset vergisi yerine bir Müze kazanıyordu.

İşte, geçen Eylül ayının sonunda, Paris'te *"Hôtel Salé"* adıyla bilinen görkemli bir XVII. yüzyıl yapısında gerçekleştirilen *"Picasso Müzesi"*nin kısa öyküsü.

Bu öyküyü biraz geliştirmekte yarar var. Bugün değilse yarın, belki, kıssadan hisse çıkaranlar olabilir. Picasso Müzesi'nin öyküsü, günün birinde bizim de işimize yarayabilir. (Eh, arada bir, kimi konularda iyimser olmak gerekiyor.)

Picasso'nun ardında bıraktığı yapıtlar, bir yandan eksperlerce değerlendirilip varisleriyle görüşmeler sürdürülürken, öte yandan da, Paris'te bir "Picasso Müzesi"nin gerçekleştirilmesi çalışmaları yapılıyordu. Sonunda, Paris'in yeni sanat ve kültür merkezi "*Marais*" yöresindeki "*Hôtel Salé*" uygun bir mekan olarak değerlendirildi. 1656'da, Salé ailesi için "ikâmetgâh" olarak inşa edilmiş olan bu yapı, "klasik-barok" mimarinin özelliklerini taşıyordu. Ne çok büyüktü, ne de küçük: kullanılabilen hacimlerin toplamı 1.400 metrekare. Yapının ana özelliği korunarak müzeye dönüştürülme çalışmaları, Fransız Devletine, 67.6 milyon franga mâloldu ki, buna, yıllar boyu bu müzeyi gerçekleştirmek için çalışanların emeğinin karşılığı (parayla ölçülemeyeceği için) dahil edilmemiştir. Yalnız malzeme ve işçilik gideri olarak harcanan, bizim paramızla, 5 milyar lira tutmaktadır ki, biliyorum, bu yazıyı okumayan ilgili bakanlık yetkililerimiz, bir rastlantı sonucu okuyacak olsalar, "Deli mi bu Fransızlar?" diye şaşkınlıklarını dile getireceklerdir.

Biz, herkesi kendi düşüncesiyle (ya da düşüncesizliğiyle) başbaşa bırakıp, Picasso'nun, o beylik deyişle, bir çağa damgasını vurmuş bu olağanüstü sanatçının yapıtlarına bakalım.

Picasso'nun resimlerini sevelim sevmeyelim; bu resimleri, kendimize yakın bulalım ya da bulmayalım, Mavi Dönemini, Kübist Dönemine; Pembe Dönemini, Guernica Dönemine yeğleyelim, ya da tersini... Tüm bunların hiç bir önemi yok. Eğer resmi, göz okşayıcı bir nesne, duvarımızı süsleyen bir öğe olarak görmüyorsak; bu resimlere baktığımızda, bizi, yaratıcılığın sorunlarına götüren (üstelik bunu her döneminde gerçekleştiren) bir sanatçının karşısında olduğumuzu ayrımsıyorsak, bu resimlerin çoğu bizi "son derece" tedirgin ediyorsa, gözün okşanmasından çok daha önemli bir olgunun karşısındayız demektir: Sanatın kendisi, anlamı, varoluş nedeni orda karşımızda bize bakmaktadır — bizim ona baktığımız kadar.

İlk gençlik yıllarımdan bu yana yaklaşık otuz-beş yıldır, tarih-öncesinden günümüze, değişik dönemlerden, değişik kültürlerden bir çok yapıt, bu olgunun varlığını duyurdu bana. Ama hiç bir yapıt karşısında, hiç bir sanatçıda, bu olguyu Picasso'daki kadar yaşamadım. Yeryüzünün dörtbir yanında çeşitli müzelerde gördüğüm yapıtlarından, baktığım kitaplarından, 1960'dan bu yana izleme olanağı bulduğum sergilerinden bende kalan izlenimi, Picasso Müzesi'ni gezerken bir kez daha yaşadım.

Neydi bu izlenim? Dünyayı değil (çünkü filozof değildi) ama dünyanın yansıdığı bir alanı (resmi) sürekli sorguya çeken, ge-

leneği çok iyi bilen ama kendi alanında yansıyan, dünyanın, artık eski dünya olmadığının bilincindeki bir sanatçıyla karşı karşıya bulunmam.

"Dünle gitti cancağızım/Artık yeni şeyler söylemek lâzım". Picasso, Mevlâna'nın bu dizelerindeki "cancağızı" sanatın dili olarak görüyordu. Resim dilini sürekli yenilemesi, değiştirmesi, bulduğundan, yarattığından çabuk bıkmasıyla değil, dünyanın eskisinden hızla döndüğünün bilincinde olmasıyla açıklanabilir ancak. Ya da ben böyle açıklıyorum.

Hiç bir müzede, bir sanatçıyı kendi gelişmesi içinde izlemek, kendi kendisiyle karşılaştırmak olanağını bulamazsınız. Rembrandt ve Frans Hals. Velasquez ve Goya. Cezanne ve Van Gogh. Picasso ve Braque ve Matisse ve Leger... Bu yanyanadalığın, bir resimsever için, sıkıcı, hattâ anlamsız bir yanı olduğunu itiraf ederim. Bu açıdan bakıldığında, müzeler benzetmek gibi olmasın, birer şiir antolojisi gibidir: Aradığınızı bulamazsınız, bulduğunuzla yetinmek zorundasınız. Ama bir sanatçının "kendi" müzesinde bulacağınız tek bir şey vardır: o sanatçının yarattığı dünya. Sevapları ve günahlarıyla. Sanatta sevap ve günah olmayacağına göre, düzelteyim: başarı ve başarısızlıklarıyla.

Bu dünyanın, bendeki Picasso imgesiyle, uzak, yakın bir ilişkisi yoktu. Yalnız resimleri, desenleri, heykelleri, tek bir sözcükle, yapıtlarıyla ilişkisi vardı. Çünkü Picasso'nun dünyasını; arşivde ve katalogda inceleyebileceğim fotoğrafları, ender mektupları, notları değil, bu resimler oluşturuyordu.

Yıllar önce, Clouzot'nun, belgesel filmine, niçin "Picasso Gizi" adını verdiğini, Müzeyi dolaşırken çok daha iyi anladım. Ama bu, Picasso'nun gizini anlayıp çözdüğüm anlamına gelmesin. Doğrusu, böylesine bir yeteneğim olsaydı bile, kullanmak istemezdim. 1895'de yaptığı, hemen hemen aynı boyutlardaki iki tablo *(Kasketli Adam* ve *Çıplak Ayaklı Kız)* kuşkusuz üstün bir yeteneğin (bu tabloları gerçekleştirdiğinde 14 yaşındadır Picasso) kanıtlarıydı. Yirmi yaşındayken gerçekleştirdiği kendi portresi de bu iki resim gibi, yalnızlığın, yoksulluğun, (y)üznün renklerini yansıtıyor. Ama, nasıl oluyor da, bu insancıl duyguların biçim ve renklerini arayan üstün yetenekli çocuk, 1906'da gene kendi portresini gerçekleştirirken duyguların resimsel dilini değil de, resmin kendi dilini aramak yolunu seçiyor? Nasıl oluyor da, hemen hemen tüm ressamların, ancak yaşlılık dönemlerinde varabildikleri yalınlığı (hiç bir albenisi olmayan bir yalınlık bu), ulaşması gerektiğine inandığı bir resim dili olarak görüyor? 1907'den Kü-

bist dönemine uzanan resimleri ise, ancak, XX. yüzyıl sanatındaki ilk büyük devrim olarak niteleyebiliriz.

Burda, Picasso'nun sanatı üzerindeki görüşlerimi dile getirecek ve bunları özetleyecek değilim. Bir müzenin açılışını konu eden bu yazıda, Picasso'nun sanatındaki gizden sözetmiş olmak bile gereksiz görünebilir. Kuşkusuz öyledir de. Ne var ki, her resme bakan nasıl aynı "şey"i görmüyorsa, bir müzeyi dolaşan da aynı şeyleri düşünmüyor. Hiçbir konuda ve anlamda rehber olmadığım için, bu yazıyı okuyanları Picasso Müzesi'nde gezdirmem söz konusu olamazdı. Ama ola ki, şu birkaç yüz sözcük, resmin "ciddi" bir konu olduğunu, ilgili tüzel kişilerle ve bu sanatla ilgilenen özel kişilere duyurmuş olsun.

Amin.

P.S./ Picasso, kuşkusuz bir geleneğin ressamıdır. Bu gelenek, Avrupa resminin geleneğidir. Ama bu geleneğe, en köklü karşı-çıkış da, gene Picasso'dan gelmiştir. Picasso hiçbir döneminde, geleneği yok saymamış, ancak bu geleneğin sürdürülmesinin olanaksızlığını yapıtlarıyla göstermiş gibidir. Velasquez'in, Rembrandt'ın, Manet'nin temalarına el attığında ortaya çıkan resimler bir sanat tarihi dersi gibidir: Manet'nin *"Çayırda Öğle Yemeği"* konulu tablosu ile Picasso'nun aynı konulu resimlerini karşılaştırdığımızda, konunun, her çağda, her dönemde ve her ressamda nasıl bambaşka bir dile dönüştüğünü görürsünüz. Picasso Müzesi'nde, Picasso'nun bu alandaki çalışmalarından pek az örnek var. Buna karşılık, "Picasso'nun Picasso'ları"na eşlik eden Zenci sanatından İberya arkeolojisinin örneklerine uzanan ve başta, "Hepimiz ondan geliyoruz" dediği Cezanne olmak üzere, Degas, Chardin, Corot, Courbet, Gauguin, Modigliani, Chirico, Derain, Renoir, Seurat, Miro ve özellikle Matisse'le Gümrükçü Rousseau'nun resimleri var ki, bu koleksiyon, daha önce Louvre'da sergilendiğinde bu dergide küçük bir yazı ile üzerinde durmuştuk.

Picasso, bu resimlerden birkaçını dostlarından (Eluard, Apollinaire) satın almış, bazılarını, galerilerden, bir çoğunu da (örneğin Seurat'lar) mezat salonlarından. Bu arada, gençliğinde elinden çıkardığı kimi resimleri satın alıp ölümüne değin sakladığını (bir gün gerçekleşecek Müzesinde yer almak üzere) biliyoruz.

Picasso Müzesi'nden çıktığımda, ressamların yalnız kendi resimlerini değil, kendilerine yakın ya da uzak, çağdaş ya da değil, başka ressamları da sevmeleri gerektiğini düşündüm. Sanırım, Picasso, büyüklüğünü biraz da buna borçluydu. Hemen belirteyim ki, Müzesinde yer alan resimleri bu borçtan hiç gocunmuyorlar; sanatçının koleksiyonundaki resimlerle bir arada, son derece uyum içindeler. Birbirlerine benzediklerinden değil, tam tersine, benzemediklerinden. (Biliyorum yanlış bir sözcük kullandım: ""Benzemek" Picasso'nun resimleri, sanatı, bu sözcüğün karşıtıdır.) Ama bu birbirine benzemeyen resimler, heykeller (Afrika sanatı, Tarih-Öncesi İberya heykelcikleri, Manet, Cezanne, Chardin, Corot, Dali, Chirico, Degas, Derain, Laurencin, Matisse, Modigliani, Miro...) gece olup ışıklar sönünce, kendi aralarında ortak bir dilden konuşmaya başlayabilirler.
Orkestra şefi Picasso olduğundan, Müze'den hiçbir kakafonik sesin dışarıya sızmayacağını söyleyebiliriz. Çünkü o, tüm bu bağdaşmaz sesleri dinlemiş ve onları özümseyip kendi sanatının hem aykırı, hem özgün sesini bulmuştu.

Milliyet Sanat
1 Ocak 1986

YAŞAYAN SARTRE

Bir yazar, bir başka yazarı nasıl değerlendirebilir? Dünya görüşlerindeki yakınlık ya da uzaklıklarla mı? Düşüncelerindeki uyum ya da karşıtlıklarla mı? Sanat görüşlerindeki benzerlikler ya da tersliklerle mi?

Özetle, aynı (ya da ayrı) yolun yolcusu olarak mı?

Bir yazar, bir başka yazara, hangi açıdan yaklaşırsa yaklaşsın, nesnel olamaz. İster istemez, üzerinde düşündüğü, yazısına konu seçtiği yazara, kendi yazar kişiliği açısından bakar.

Sartre, beylik deyişle, "çağına damgasını vurmuş" bir yazar, bir düşünürdü. Bu beylik deyiş, Sartre söz konusu olduğunda, beylik olmaktan çıkıp bir gerçeği dile getiriyor: Sartre'ın ilk yapıtlarını yayımladığı (*Düşlem/L'İmagination*, 1936, *Bulantı/La Nausée* 1938) yıllarda dünyaya gözlerini açan benim kuşağımın yazarları üzerinde derin etkileri olmuş bir düşünürdür Sartre. Yalnız Fransız değil, İngiliz, İtalyan, İspanyol, Amerikan, Japon, Arap, Acem, Polonyalı, Yugoslav... ve şaşılacak ne var, elbet Türk yazarları üzerinde de.

Nasıl oluyor da, değişik toplumsal yapılara, birbirinden temelde ayrılan kültürlerden gelen yazarlar üzerinde, yalnız yaratıcı yazarlığıyla (Bulantı, Gizli Oturum, Duvar...) değil, düşünce, dünya görüşü demiyeceğim, dünyaya bakışında, Batılı bir yazar, düşünür böylesi evrensel boyutlarda* değişik tarihsel, eko-

---

* Evrensel sözcüğünü gelişigüzel kullanmadım. Sanatın ve kültürün demokratikleşme süreci, bir çok ülkede, nasıl XX. yüzyılda başlamışsa, bu sanattaki evrenselleşme olgusu da XX. yüzyılla özdeştir. Sanatta, yerelden evrensele varılabilir. Ama düşünce düzeyinde bunun olanağı yoktur. Bilim düzeyinde de olmadığı gibi O Paramparça dünyamızı birleştiren öğelerden biri, belki de başlıcası kültürün, bilginin, bilimin ulaştığı evrensel boyutlardır.

nomik, toplumsal ve kültürel yapılara sahip ülkelerin yazarları, aydınları üzerinde bir etkiyi gerçekleştirmiştir?

Sartre düşüncesi, yalnız Batı'da değil, Doğu'da da bir etki alanı yarattıysa bunun tek nedeni, ele aldığı konuları, konular ister sanatsal olsun, ister siyasal; ister felsefi, ister ideolojik, evrensel boyutları içinde ele aldığı içindir. Evrensel boyutlar içinde ve evrensel bakış açısından. (Tüm yapıtlarının Japonca ve Arapça'ya çevrildiğini biliyor muydunuz?)

Çağımızın hiç bir önemli sorunu yoktur ki, Sartre'ın ilgisini çekmemiş ve onun üzerinde düşünmemiş, yazmamış olsun.

Abartıyor muyum? Sanmıyorum. Hiç değilse, çağdaş, ve hepimizi, (az gelişmiş, gelişmekte ve gelişmemiş ülkeler dahil) ilgilendiren, ilgilendirmesi gereken, sorunlara sağdan ve soldan, Doğudan, Batıdan Sartre kadar eğilen, ilgilenen bir başka düşünür yoktur diyebiliriz, ve bunu derken de hiç de abartmamış oluruz.

İlk büyük felsefe yapıtı, Varlık ve Hiçlik (1943), adından da anlaşılacağı gibi, varlık kuramı üzerinedir. Kaynaklarını Kierkegaard'da, Heidegger'de, Bardiev'de, Husserl'de; yazın alanında ise, Dostoyevski'de, Kafka'da bulduğumuz varoluşçuluk, Sartre'da, en bağdaşmaz gibi görünen toplumsal ideolojilere, tarihe ve siyasete uzanır. Varoluşçu Sartre, Heidegger, Gabriel Marcel, Karl Jaspers gibi felsefenin sınırları içinde kalmaz, ve bir düşünürün özellikle bir filozofun korkarak yaklaştığı güncel konular, Sartre'da "özgür iradenin" "seçmek" ve dile getirmek zorunda olduğu konulardır. Varsayımların değil, gerçeklerin yazarı olmayı seçtiğinden.

Doğa-ötesi, Varlık, Zaman, Hiçlik gibi kavramlar... evet, ama öte yanda kapitalizmin, sosyalizmin sorunları da vardır Sartre için. Kore, Vietnam, Cezayir savaşları, Prag/Macaristan. Açlıktan ölen Biafralı çocuklar...

Çağımızda bir düşünür, bir aydın, bir yazar, bir sanatçı yalnız kendinin değil, başkalarının; yalnız kendi ülkesinin değil, başka ülkelerin sorunlarıyla da ilgilidir. İlgili olmak zorundadır. Bir başka deyişle kendinden ve çağından sorumludur. Sorumluluk... işte Sartre'ı tanımlayacak sözcüklerden biri. İkinci sözcük: Özgürlük. Üçüncüsü ise: Umut. (Her üç sözcük de büyük harflerle.)

Proust, *Yitik Zamanın Ardında*'dır. Joyce, Dublin'de kendi Odyseus'unu düşler ve yazar. Kafka, saçma bir yazgının. Beckett, insan yalnızlığının ve kişiler arası iletimsizliğin. Yazar Proust'u romanını yazdığı günlerin toplumsal çalkantıları ilgilendirmez. Joyce, İrlanda içsavaşından sözedildiğinde kulaklarını ka-

par. (Beckett'in anlattığına göre...) Kafka, daha çapraşık, daha karmaşık bir yapıya sahiptir. Olağan: bir Çek Yahudisidir ve Almanca yazmaktadır. Herzen ve Kropotkin'in okuyucusudur. Ama bu romanlarına, öykülerine yansımaz. Sartre, bu büyük yazarların tümünü önemser, ama onlardan farklı olarak, tarihsel akışın içinde olmayı seçmiştir o. Yazarın özgürlüğü ve bağımlılığı boş sözcükler değildir Sartre için. Yazmak bir eylem ya da eylemin bir parçasıdır. Bulantı'yı izleyen yazınsal yapıtlarında ağır basan bu görüşlerdir. Daha açık bir deyişle, gerek Özgürlük Yolları üçlemesi, gerek oyunları *(Kirli Eller, Kıral Kean, Sinekler, Şeytan ve Ulu Tanrı, Nekraseov, Altona Tutukluları)* tezli yapıtlardır.

Proust, Joyce, Kafka, Beckett, yalnız yazınsal olana sarılıp, toplumsal çalkantıların dışında gerçekleştirmişlerdir yapıtlarını. Sartre için yazın, bir amaç değil, bir araçtır. (Kendisi bunu kabul etmese de.) Yazınsal yaratıcılığı, bile isteye, düşünceleri uğruna "feda etmiştir." Gizli Oturum gibi bir oyunun, Bulantı gibi bir romanın yazarı için büyük bir özveri. Ama Sartre'ın yaşamı bu tür özverilerle doludur.

Gençlik yıllarının dışında, hiçbir zaman, "Mutlak"ın peşinde olmamıştır Sartre. Kaybı da kazancı da burdadır. Eğer yalnız yaratıcı bir yazar olmayı seçseydi, ola ki, çok daha kalıcı öyküler, romanlar, oyunlar yazabilirdi. Ama yazınsal bir yaratı, tek başına, Sartre türünde bir aydını doyurucu nitelikte değildir.

Gelmiş geçmiş bir tek filozof bilmiyorum ki, düşüncelerini, yaygınlaştırmak için yazına başvurmuş olsun. Nietzsche'nin şiirlerini, tüm okur-yazarlar gibi ben de biliyorum. Gabriel Marcel' in, ne oynanabilir, ne okunabilir oyunlarını da. Sartre, düşüncelerini. felsefi yapıtlarının dışında, eleştirilerde, yazınsal denemelerde, romanlarda oyunlarda da dile getirmiş tek düşünürdür. Felsefe uğruna yazını harcamak mıdır bu? Kuşkusuz, evet. Ama bundan alınacak dersler olmalı. Özellikle birey toplum diyalektiğinin, sanat/siyasal etki ve tepkilerinin pek irdelenmediği, tarih bilincinin oluşmadığı ya da ileriye dönük değil, düne dönük bir görünüme sahip olduğu, elmalarla armutları birbirine karıştıran okur-yazarların sayısının bir hayli yüksek olduğu ülkeler için.

Diyalektik diye, karşıtlıklardan yoksun bir düşünceyi izleyenler; dolayısıyle, mekanik düşüncenin klişeleşmiş örnekleriyle "düşünenler" yalnız az gelişmiş ülke aydınları arasından değil Fransa'dan da çıkmıştır. (Bu da şunu gösterir: Gelişmiş ülkelerin az gelişmiş aydınları olabileceği gibi az gelişmiş ülkelerin gelişmiş aydınları da vardır. Tarihi sorun, oran.) Sartre'ın, düşünsel,

estetik, yazınsal, siyasal, ideolojik alanlarda getirdiği yanıtlardan çok, ortaya attığı yanıtsız sorular tedirgin etmiştir bu kişileri.

Sartre: kişiyi konumu içinde ele alır. Değişken bir varlıktır Sartre'ın kişisi. Çeşitli konulardaki denemelerini topladığı kitaplar dizisine, bu nedenle olsa gerek "Situation" ("Durumlar" ya da "Konumlar") adını vermiştir. İnsan, bakış açısını durumlara göre ayarlamak, düzeltmek zorundadır. Sosyalizmden yana bir kişinin, Sibirya kamplarını, Stalin kıyımlarını öğrendikten sonra, öğretiye aynı gözle bakması olanaksızdır. Amerikan emperyalizmine karşı çıkarken, Sovyetler'in Macaristan'ı işgali karşısında "yol arkadaşıyım" diye, susmaz. Vietnam savaşının karşısındaki bilinç, Çekoslovakya, Afganistan olayları karşısında sus-pus oturamaz. Sartre'ın tedirgin ediciliği de burdadır. Tüm bunlara, gençliğinden bu yana dile getirdiği köklü burjuva düşmanlığını eklerseniz, Sartre'ın sağ ve örgütlü sol tarafından benimsenmemesini kolayca anlarsınız.

Varoluşçuluğun ilk yıllarında komünistlerin hedef noktasıdır Sartre. Nedeni: birey sorununu toplumsal sorundan öte çıkarması. Garaudy, o yıllarda, "mezarcı" diye niteler Sartre'ı. O Garaudy ki, bu "mezarcı" diye nitelediği Sartre'ın eleştirilerinin dik âlâsını, ellisinden sonra "bilinçlenerek" yapacak, sanat alanında, *"sınırsız gerçekçiliği"* keşfedecek... sonra da... Müslüman olacaktır.

Eğer birey, değişen koşulların ürünüyse, onun ürettiği düşünceler de değişen koşulların ürünüyse, onun ürettiği, düşünceler de, değişen koşullara bakışık olarak değişecektir. Kolayca anlaşılabileceği gibi, bu, yalnız diyalektik düşünce yöntemi değil, aynı zamanda bir aydın sorumluluğu, bir ahlâktır.

Ahlâk, daha doğrusu ahlâk bilinci... İşte Sartre'ı tanımlayan dördüncü kavram. Sartre, bir ahlâk bilinciyle, insanın, kendisiyle, başka insanlarla, içinde yaşadığı toplumla tutarlı olabileceğine inanır.

Sartre'ın insanı, bu ahlâk bilinci gereği "bağımlı"dır. Çoğu kez, bu kavram, yanlış yorumların kurbanı olmuştur. Sanatsal bağımlılıkla, siyasal bağımlılık birbirine karıştırılmıştır. Bağımlılık kavramı ister istemez özgürlük kavramını gündeme getirir. (İşte Sartre düşüncesini tanımlayan birbirinin karşıtı gibi görünen ama öyle olmayan iki sözcük daha: Bağlanma ve Özgürlük.) Daha 1945'lerde bir konuşmasında bu iki temel kavram üzerindeki çelişkileri açıklayıcı yorumlarda bulunur, Özgürlük Yolları'nın kişilerinden biri, Mathieu için şunları söyler: *"Özgür de-*

ğil, çünkü bağlanmayı bilmedi Mathieu. Onunki, vurdumduymazlığın özgürlüğüdür; soyut bir özgürlüktür bu. Hiçbir işe yaramayan bir özgürlüktür. Mathieu özgür değildir, hiçbir şey değildir, çünkü her zaman dışardadır." Daha sonra bir çıkarım: "*İnsan, bağlanmak için özgürdür, ama* (bundan sonrasına dikkat/FE.) *özgür olmak için bağlandığı zaman (gerçekten) özgürdür.*"

Yanlış anlamaları önlemek için, siyasal bağımlılık ile yazınsal/sanatsal bağımlılık arasındaki ayrımı belirtmek gereğini duymuştur Sartre.

Diyalektik Aklın Eleştirisi adlı, ikinci büyük felsefi yapıtında verdiği Flaubert örneğinde, bu yazarı yazınsal bağımlılığın örneği olarak gösterir.

Bir döneminde varlık kuramıyla Marksçı tarih görüşünü ve Freudçuluğu bağdaştırmaya çalışmıştı. Sartre gibi büyük ve çok yönlü bir düşünürün göze alabileceği bir bileşim çabası. Başaramadı. Bu başarısızlık, onun düşünür yeteneklerinden çok, "içinde bulunduğumuz tarihsel durumun" bir sonucuydu belki. Bu "durum" yaşamının sonlarına doğru (gözleri görmeyeli beri yazmıyordu, düşüncelerini açıklamak için, yalnızca kendisiyle yapılan konuşmalarla yetiniyordu) Le Nouvel Observateur'de yayımlanan uzun konuşmasının bir yerinde, "*...üretim ilişkilerini (insanlar arası) birincil ilişkiler olarak görmüyorum*" diyordu. "*İnsanlar arası en derin ilişki, onları, üretim ilişkilerinin ötesinde birleştiren ilişkidir. İnsanların birbirlerini üretici olmanın dışında görmelerini sağlayan budur. İnsan insandır. İncelemeye çalışılması gereken budur. (...) Marx'ın yapmış olduğu, üst-yapıyla ilgili tüm ayırımlar, iyi bir çabadır, ama tümüyle yanlıştır, çünkü insandan insana ilk ilişki bambaşka bir şeydir ve bizim bugün bulmamız gereken de bu ilk ilişkidir.*"

Yazımın başında bir yazarın bir başka yazara, ister istemez kendi merceğinden bakabileceğini belirttim. Benim merceğimden Sartre budur, diyemeyeceğim. Çünkü romancı Sartre'ı, oyun yazarı Sartre'ı, filozof Sartre'ı, eleştirmen Sartre'ı bir yıldönümü yazısında (özel bir mercekten de olsa) değerlendirmek olası değil. Ama gene de, onu, kendime yakın yönleriyle ele aldığımın bilincindeyim.

Sartre her zaman bir yol göstericiydi benim için. Onsekizimde, "Ya Sartre gibi olurum ya hiçbir şey" dediğimden bu yana, yıllar geçti. Sartre "gibi" olmanın, yalnız kişisel yeteneğe değil,

o yeteneğin, içinden çıktığı topluma da bağlı olduğunun bilincine varmamıştım delikanlılığımda.

Her düşünür, her yazar, içinden çıktığı toplumun ürünüdür. Sartre, genelde Batı, özelde Fransız toplumunun, kültürünün, uygarlığının ürünüydü. Ama düşüncesi, evrenselliğin boyutlarına ulaşmıştı. Onun evrenselliği, bizim, kendi koşullarımızda doğruları aramamıza yardımcı olabilir.

Düşüncesi, çelişkiler, karşıtlıklar içinde gelişen, böyle olduğu için de kendini yineleyen ve bize (Batılı, Doğulu okur-yazarlara) yeni ufuklar açan Sartre'ın, düşüncesinin, dünyaya bakışının, yarattığı insancıl değerlerin her zaman başvurulacak değerler olduğuna inanıyorum — aşıldıklarında bile.

Milliyet Sanat
1 Mayıs 1981

ARAGON: "BİR BEN VARDI BENDEN DIŞARI"

Borges'in kısa bir öyküsü vardır: "Borges ve Ben". Yunus'un "Bir ben var benden içeri" metafiziğini, "Bir ben var benim dışımda"ya dönüştüren, bir kişiliğin bölünmüşlüğünü böylesi yoğun bir biçimde (iki yüz sözcükten oluşan bir sayfa) veren bir başka öykü, şiir, roman bilmiyorum. Borges'in öyküsü, *"Bilmiyorum bu ikisinden hangisi yazıyor bu sayfayı"* diye biter.

Aragon'u okurken hep sormuşumdur kendi kendime: Hangi Aragon bunları yazan? Çünkü Aragon, Borges gibi de değil, iki değil bir düzine kişilik barındırıyordu yaşamında ve yapıtlarında. Yalnız çok yönlü bir sanatçı oluşuyla değil, çok şaşırtıcı bir insan oluşuyla da. Şair, romancı, öykücü, sanat yazarı, yayman, dergi yönetmeniydi. Kuramcı ve ideologdu. Bu çok yönlü kişilik, zaman zaman tutarlı, zaman zaman tutarsız; bugün savcı, yarın yargıç, ferdası gün avukattı. Hem doğrucu, hem yalancıydı. Hem devrimci, hem tutucuydu. Cömert ve kıskançtı. Açıkça söylemek gerekirse, bu kadar çelişkiyi, çok uzun da olsa bir yaşama sığdırmış bir ikinci Aragon bulmak kolay değildir.

Gerçeküstücülükten başlayıp, toplumcu gerçekçilikten geçen, yeni bir romantizmin gereğine inanan Aragon, sayısız umutların ve umutsuzlukların yaşandığı dönemlerin, yani bir çağın çalkantısında kişiliğini aramış, bu çalkantılı olayların (sanat ve siyasal) içinde yerini almış, rol oynamış, bunları dile getirmiş, yalanlarına özür bulmuş, ama onları yadsımamış; dostlarını arkadan vurmuş, ama bunu, dostluklardan daha kutsal saydığı inançları doğrultusunda yaptığına inandığı için bir ahlak sorunu olarak görmemiş, ama kendi kendiyle hesaplaşma günü geldiğinde, arkalarından vurduğu dostlarının anılarını saygıyla anmış, bu hesaplaşma sürecinde (hemen hemen yaşamının son on

yılı) kendini aklama girişiminde bulunmamış, tam tersine, *"Yaşamımı ziyan sebil ettim"* diyebilmiştir.

Bir itiraf?

Hiç kuşkusuz. Ama Aragon'un yapıtında, şiirlerinde olsun, romanlarında, yazılarında olsun bu tür dolaylı ve dolaysız itiraflarla karşılaşırız.

Gerçeküstücülükten Marksçılığa geçişini, *"Bir mezhepten öbürüne, öncü yazından toplumsal ütopyaya geçtim"* diye niteleyen sanatçının bu yeni döneminin yapıtlarında, özellikle roman ve kuramsal yazılarında sanat, ideolojinin bir uzantısı olarak belirir. Sanatın kendi içinde bir devrimi olduğuna, bu dönemde inanmaz gibidir Aragon. Henri Barbusse, gibi aşınmış bir gerçekliğe kaptırır kalemini. Matisse'in, Picasso'nun, Braque'ın, Klee' nin bu büyük hayranı, Fougeron gibi sıradan bile olmayan ressamlara övgüler döktürür. *"Fougeron, çizgilerinizin her birinde figüratif sanatın yazgısı söz konusu..."* Kendini tutamayıp ekler: *"Giderek, dünyanın yazgısı, diyeceğim, dilerseniz gülün bana."*

Sanatsal değerler, yerini siyasal önyargılara bırakmıştır. Otuz yıl gerekecektir bu önyargılardan kurtulup, yeniden eski sevgililerine, öncü sanata, yani devrimi sanatta gerçekleştirenlere kavuşması, onları yeniden "keşfetmesi" için. Ve bağnazlığın yerini hoşgörünün alması için.

Bugün, 1980'lerde, özellikle sanatçının kendine yönelttiği özeleştirilerden de cesaret alarak, sanat ve siyasal ideoloji ve sanat/toplumsal devrimcilik ve sanatsal devrimcilik/sanat ahlakı ve piyasa ahlakı gibi konularda verimli bir tartışma ortamı yaratılabilirdi. Bu örnekleri oluşturan Aragon gibi kişiliklerin sanat ve siyasal serüvenlerini açık seçik örneklerle ele almak koşuluyla. Ama bunu gerçekleştiremeyiz. Kültür ve siyasa ortamımız uygun olmadığı için değil, üzerinde konuşacağımız konuları, soyutlamalardan kurtarıp somutlayabilmek için, Aragon'un ve onun içinde yer aldığı sanat akımlarının örneklerine gereksinmemiz var. Oysa, Aragon'dan dilimize yapılan yetersiz şiir çevirileriyle, Türk okurunun okuma olanağı bulduğu bir ya da iki romanı, bu çok boyutlu dönemin karmaşık kişilik yapısına sahip sanatçısını açıklamak için yeterli değil. Bu çevirilerden yola çıkarak, Dada ve Gerçeküstücü serüvenden toplumcu gerçekçiliğe; toplumcu gerçekçilikten, toplumcu romantizme ve öznel gerçekçiliğe uzanan inişli çıkışlı yolu izlemek olası değil.

Breton'u, Celine'i, Nizan'ı, Drieu La Rochelle'i bilmeden (Bunlar da kim, değil mi?) hangi Aragon'dan söz edebilir, hangi tartışmayı başlatabiliriz? Sayısı yüzlere varan kitaplarıyla, şiirleri, romanları, denemeleri, sanat yazılarıyla, güç bir "puzzl"u oluşturan Aragon'un yapıtıdır bana yazımın başında andığım Borges'in öyküsünü ansıtan. Borges'teki "ikilik" metafizik bir ikilik. Aragon'daki çokluk ise metafizik değil. Metafizik olmadığı için çözümlenmesi daha kolay sanmayın. Toplumsal, siyasal, ideolojik, tarihsel, sanatsal, moral bir yığın olguyu içinde taşıyor bu "puzzl". Her bir parçası kendi içinde, alt-parçalara bölünmüş. Sanatçıyı, herhangi bir sanatçıyı, başı sonu bilinen düz bir yolda ilerleyen, her sözü, her edimi, her yapıtı bir bütünü oluşturan, tutarlı bir varlık olarak görenlerin kolay kolay kavrayabilecekleri bir örnek değildir Aragon.

Peki nedir, örnek Aragon değil de, Aragon örneği?

Diyelim ki, her alanda (bilimde, sanatda, toplumsal yapıda) hızlı ve sürekli değişimlerin, devrimlerin gerçekleştiği, XX. yüzyılın bir insanı.

Gençlik niteliği: Başkaldırmak: Günün sanat anlayışına, toplumsal değerlerine. Yeni bir yaşam için yeni bir sanatın gerekliliğine inanmak.

Devrimci niteliği: Soyuttan somuta geçmek. Bireyden toplumsala. Değişimin bir düş olmadığına inanmak.

Tutucu niteliği: Umudun ışığıyla gözlerinin kamaşması ve gerçekleri görmemeye başlaması. İdeoloji/sanat ilişkisinde belirleyici etken olarak ideolojiye öncülük vermesi.

Özeleştiri niteliği: Göz kamaşması geçtiğinde, gerçekler birer karabasan niteliğinde belirdiğinde, kendisinin de rolü olan geçmişi yadsımamak için, umudu öldürmemek için, direnmeyi, açıklamayı, yanılgılarını vurgulamayı dile getirmesi.

Son yayımlanan kitabı bir öykü kitabıydı: *"Le mentir-vrai"*. Nasıl çevirmeli Türkçeye? "Gerçeğin Yalanı" olarak mı? Niçin olmasın? Özünde doğru olanın, zaman zaman yalanını söylediğini, yazarın kendisi de kabul ettiğine göre?...

Önünde sonunda, bir yazar söz konusu olduğunda, gelip dile dayanıyoruz. Bir yerde, *"insanın sorunu dilde doğmak değil, dilde ölmektir"* diyordu kendisi de. Sonra bir ayraç açıp, italik bir not düşüyordu: *"Hiçbir zaman susmayacağım. Hiçbir zaman."*

Hiçbir zaman susmadı Aragon. Uzun yaşamı boyunca, doğruların şiirlerini, romanlarını, öykülerini yazdı. Kimi kez doğru

sandıkları yalandı. İşin kötüsü kendisi de biliyordu bunu. *"Bana ihanet eden kendimim."* (Ben ne ekleyeyim?)

Nasıl olur? diye sormayın. Bir yaşamdan, Aragon'unkine benzer yüzlerce yaşamdan öğrenemediğimi, bir ölümden, Aragon gibi bir şairin (o şair XX. yüzyılın en büyüklerinden biri olsa bile) ölümünden mi öğrenip bildireceğim size?

Ama durun, belki şairin kendisi yanıtlayabilir sorumuzu:

"Ve kendiliğinden bitecek romanım
Ben ki yaşamımı ve şiirimi yırtıp atanım
Çok sonra çok sonra bilinecek kim olduğum
Kitabımı parçalamışım ve belleğimi
O kara saatleri o kara saatleri
Büyük güneşin tanımadığı adamım
Gözyaşlarımı gizlemek için türkümü parçaladım
Silahların sesini yok ettim dağıttım
Çıplakları kovmak için gök mavisini yırttım
Yürek dağılmış düşler darmadağın
Onların kalıntılarından doğacak şafağım
Benim gördüklerimi düşünde bile görmemiş bir şafak."

Milliyet Sanat
1 Ocak 1983

MODİGLİANİ:
TEK YÖNLÜ BİR RESSAM
ÇOK YÖNLÜ BİR İTİRAF

Bağışlayın, ya da dilerseniz bağışlamayın, bir gizimi açığa vuracağım: Ben Modigliani'yi seviyorum.

Bu, birinci itirafımdan sonra, işte ikincisi:

Resmi anlamak için, ressamdan ressama, hattâ resimden resime, sürekli gözlük değiştiririm. (Bunu da anlayan anlar.) Oysa, Modigliani'ye bakarken gözlüklerimi atarım.

Gözlerimle saatlerce çıplaklarını (ama yalnız çıplaklarını değil) okşarım. (Bu da üçüncü itiraf.)

Bu "seyir" içinde de, yeni yollar açan ressamları, başkaldıran yontuçları, Mona Lisa'ya bıyık takanları, düşleri resmedenleri, bir tuvalin yüzeyinde üçüncü boyutu arayanları, *Beyaz Fonun Üzerine Siyah Kare*'yi oturtanları, sokağın gürültüsünü resme sokmak isteyenleri, resimde bilinçaltının renklerini, biçimlerini arayanları, nesnelleri, dış dünyanın izdüşümlerini resim dünyasından kapı dışarı edenleri ve daha nicelerini, sizin anlayacağınız, "resmin sorunsalını" unuturum. Tıpkı, (söylenmesi ayıpmı?) beni çeken bir kadının, hangi okulları bitirdiğini, hangi dilleri bildiğini, Joyce'u, Rimbaud'yu, Kafka'yı ya da Sait Faik'i okuyup okumadığını merak etmediğim gibi.

Zaman zaman, sorunları unutup, açık havaya çıkmak, rahat bir soluk almak isteminin bir sonucu olsa gerek bu davranışım. Böylesi anlarda Prevèrt'in şiirlerini Dante'ye; Ruhi Su'nun türkülerini Dede Efendi'ye; Leo Ferré'yi Bach'a; Modigliani'yi Rembrandt'a yeğlerim. (Bu kaçıncı itiraf oldu?)

Bu erinç (evet bir erinç söz konusu) nerden geliyor? Bu sanatçıları okurken, dinlerken ya da resimlerine bakarken, düşünmeyi bırakıp, yalnız sezgi ve sevgilerime mi hak tanıyorum? Ni-

çin saklayayım, bunu yapıyorum. Sevgilim, Kafka'nın adını duymamışsa, bundan neden utanç duysun?

Prévert'i okurken, Michaux'yu ya da Saint John Perse'i düşüneceksem niçin Prévert'i okuyayım? Modigliani'nin resmine bakarken, niçin, Cezanne'ı, Picasso'yu, Matisse'i, Mondrian'ı, Kandinski'yi, Klee'yi düşünmek zorunda olayım?

Evet, resmin sorunsalı benim sorunsalımdır. Onda, sanatsal yaratıcılığın, somut (diyebileceğim) sorunsalını izleyebiliyorum. Ya da izlediğimi sanıyorum. Resmin sorunsalını çözmeye çalışırken, bir ölçüde (büyük bir ölçüde) kafamı çelen yazınsal sorunsala da karşılıklar bulabileceğimi umuyorum. Ama bir yazar-çizer yalnız sorunlarla ve sorunsallıkla yaşayamaz. Rembrandt ya da Velasquez'e; Bosch ya da Goya'ya; Dürer ya da Klee'ye; Kandinski ya da Maleviç'e duyduğum ilgi, niçin Modigliani'ye duyduğum yalın ve sorunsuz sevgiyi yoketsin?

Çağdaş resim sanatına yeni açılımlar getirmediği için mi? Kişisel bir üslup yaratıp bunu geliştirecek zamanı bulamadığı için mi? İçinde yaşadığı dönemin, tüm sanat akımlarının dışında kalmayı seçtiği için mi?

İyi ama, tüm resim sanatı, dehâlarla dolu olsaydı, bizler rahat bir soluğu, sorunsalı olmayan bir aşkı (resim aşkından söz ediyorum) nasıl yaşayacaktık?

Malraux'nun *Düşsel Müze*'sinde Modigliani'nin yeri olmayabilir. XX. yüzyılın en aklı başında sanat tarihçilerinden Elie Faure'un *Sanat Tarihi*'nin çağdaş sanata ayrılan bölümlerinde, Modigliani adı, üzerinde durulmadan şöyle bir gelip geçebilir. Ama tüm bunlar, benim Modigliani'ye olan sevgimi önleyemez.

Niçin sevdim, niçin seviyorum Modigliani'yi? Resimlerinin üstünde dolanan ve benim kuşağımın (yalnız benim kuşağımın mı?) gençlik günlerinde özendiği özel yaşamı dolayısıyle mi?

Olabilir.

Gençlik günlerimiz çok gerilerde kaldığına ve sayısız acı fireler verdiğine, ve yaşam, bir ölümlü için, önünde sonunda, sanattan daha ağır bastığına göre, Modigliani'nin resimleri, yontuları, bende gençlik günlerimdeki heyecanları nasıl uyandırıyor?

Doğrusu, bu heyecanın plastik bir heyecan olup olmadığından bile kuşkuluyum.

Ama ne önemi var?

Modigliani, kişiliğiyle, yaşamıyla sanatını birleştirmeyi bilmiş, ne birinde, ne öbüründe, yalana, oyuna, şaşırtmaya başvur-

muş; neyse, (yeteneği, bilgisi, algısı neyse) resminde onu yaratmış bir sanatçıydı.

Sanatta bir devrim yaratmamıştı.

Üslubu, kendinden sonra gelenlerce geliştirilecek bir üslup değildi. Bir okulun, bir akımın adamı değildi. Yeni bir yol açmış değildi. Kendi yolunu açmıştı. O yol, yalnız onun, Modigliani'nin yoluydu. Öylesine ki, hiç kimse, hiç bir ressam o yolu izlemedi. İzleyemedi. Etkisinde kalmadı. Hiçbir önemli ressam.

Modigliani'nin sanatı ve yaşamı üzerine bir kitap yazan Claude Roy, sanatçının bir "aydın" olduğunu söylüyor. *"Kültürlü bir kişiydi, filozofları seviyordu, şairlerle dostluk kuruyordu; sanatçı yanı müzelerden beslenmişti. Çevresinde olup biten herşeye ilgi duyuyordu; hiç kuşku yok bir aydındı Modigliani"* diyor.

Doğrusu, Claude Roy ile aynı kanıda değilim. Modigliani'nin bir "aydın" olmadığını söylemek istemiyorum. Aydın, (intellectuel) olmak çabası yoktu Modigliani'nin. O, aydın sözcüğünün Frenkçe kökünde yatan "intellecte"e (zekâya/zihne) yaslanan bir sanatçı değildi. Bu, Modigliani içgüdüsüyle resim yapıyordu anlamına gelmez.

Çünkü içgüdüsüyle yalnız çocuklar resim yapar, bir de laboratuvarda eğitilen maymunlar...

İnsanlar çoğu kez sanatçının yapıtıyla yaşamını birbirine karıştırırlar. Geniş kitlelerin ilgisini çeken, daha çok sanatçının yaşamıdır. Bu nedenle, Modigliani'nin yaşamındaki trajik öğe resminden öne çıkmıştır. Yalnız Fransa'da ya da İtalya'da değil, yeryüzünün bir çok ülkesinde, Modigliani'nin yaşamı, sanatçının yazgısı sayılagelmiştir. Toplum, sanatı ve sanatçıyı anlamaz; sanatçının değeri öldükten sonra anlaşılır; sanatçı, toplumun değerlerini hiçe sayan, kural ve sınırlandırma tanımayan, bildiği yolda ilerleyen, para babalarının burnuna osuran, yoksulluk çeken aykırı bir yaratıktır.

Tüm bunlar öylesine yaygın bir "sanat anlayışı" geliştirmiştir ki, aklı başında, alkolik olmayan, yöntemli bir çalışma izleyen, yalnız yaratmakla yetinmeyen, yarattıklarını pazarlamasını da bilen sanatçılara kuşkuyla bakılmıştır. Hele o, sanatçının öldükten sonra anlaşılacağı inancı, bir çok sanatçıyı bir edilgenliğe götürmüş, "değerim nasıl olsa bir gün anlaşılacak" diye toplumdan kopmalara varan yanlışlıklara sürüklemiştir. Bir başka deyişle, Van Gogh'un, Modigliani'nin, Soutine'in yazgıları, sağır toplumlarda sanatçının sığındığı, edilgen bir yaşama ve yaratma biçimi geliştirmiştir.

Oysa paylaşılacak bir yazgı yoktur.

Van Gogh da, Soutine de, Modigliani de sanat anlayışlarından ödün vermeden diledikleri resmi yapmak isteyen sanatçılardı. Amaçları, anlaşılmamak değil, anlaşılmaktı. Yalnız anlaşılmak da değil, ilgi görmek, sevilmek, benimsenmek, sergilenmek, koleksiyonlara, müzelere girmek... Ne var ki, ilgi görmek için ilginç resimler yapmak; sevilmek için sevecen resimler yapmak gerekebilir. Sanatta, ödün denilen de aslında budur.

Modigliani, resmine ilgi gösteren ilk müşterilerinden olan Dr. Paul Alexandre'ın birkaç portresini yapmıştır. Picasso, resim tecimeni Ambroise Vollard ile Kahnweiler'in portrelerini çizmiştir. Matisse büyük Rus koleksiyoncusu İvan Morozov'un evi için tasarlayıp gerçekleştirmiştir "Yaşama Sevinci" konulu, çığıraçıcı resmini.

Bugüne değin, bu yapıtları, ne sanatçının ödünü, ne de satılmışlığı olarak eleştiren bir yazıyla karşılaştım.

(Benzeri örnekler bugünün Türkiye'sinde olsaydı?)

Sanatçı kuşkusuz anlaşılmak, kendi ile öbür insanlar arasında bir iletim kurmak için yaratır. Ama yaşadığı günlerde anlaşılmayan, iletim kuramayan sanatçılar (daha doğrusu sanat yapıtları) da vardır. Bunlar da içinde yaşadıkları zamanın, ortamın vurdumduymazlık gerçeklerini yansıtırlar.

Ama bu gerçeği algılama ve ortaya koyma biçimleri zamanlarını aşabilir. Stendhal, yüzyıl sonra anlaşılacağını umuyordu. Ama yazdıklarının üzerinden otuz yıllık bir sürenin geçmesi yetti. Proust'u, değil geniş okur kitleleri, André Gide gibi bir yazın adamı bile anlamamıştı ilk okuduğunda. Gide, kendi yazdıkları için bile. *"Bir gün anlaşılacağımı biliyordum, ama bu kadar yakın olduğunu sanmıyordum"* der. Beckett'in ilk romanlarının ondört yayınevinden geri döndüğünü, Kafka'nın ilk çevirilerinin Fransa'da bile, ancak birkaç yüz adet sattığını biliyoruz. Anlaşılmak, zamana, ortama ve bilinmeyen sayısız nedene bağlıdır. Ama gene de, benim anlamadığım (özellikle resim alanında) bir kaç olgu vardır: Bunlardan biri de Modigliani olgusudur.

Modigliani'nin resminin, 1905-1920 dönemi içinde geliştiği, ve bu dönemde, Picasso gibi, Matisse gibi, Braque gibi resim sanatının sorunsalını algılayıp yapıtlarında çözümlemeye çalışan ressamlar bulunduğu göz önünde tutulursa, Modigliani'nin resmi aşırı yenilikçi bir akım içinde görülemez. Dolayısıyle, Modigliani'nin resmi, Picasso'nun, Matisse'in, Braque'ın öncü resim araştırmalarından daha klâsik, daha ortak beğeniye seslenen, daha kolay algılanabilecek resimlerdir.

Modigliani, insanların ressamıdır. Onun resminin konuları, portrelerdir, çıplaklardır. Diego Rivera'ya *"Resim sanatında peysaj yok"* diye bağırır. Modigliani'ye göre *"Nature-morte"* da yoktur resimde. İnsan, yalnız o vardır.

Kuşkusuz manzara da vardır, *"nature-morte"* da resim sanatında. Ama Modigliani hep "tek" insandan yola çıkar resimlerinde. Bu tekil insan figürleri, onun üslubunda, boyunları uzun, gözleri çekik, tenleri çekici niteliklerle karşımızdadır. Aynı dönemin Picasso ya da Matisse figürlerine âşık olamazsınız, çünkü onlar yalnızca resimdir. Ama benim gibi, Modigliani'nin figürlerine âşık olabilir, günlük yaşamda bu modellerin benzerlerini arayabilirsiniz.

Modigliani'nin özellikle çıplakları, diyebilirim ki, Playboy'un çıplaklarından çok daha çekicidir. Ama bu çıplaklar resim sanatının çıplaklarıdır. Bu resimlerin *"tıpkı benzeri"* modelleri bulsanız bile, görürsünüz ki, onlardaki alım; etten, kemikten oluşan canlı çıplaklarda yoktur.

Peki ama, nasıl oluyor da, gerçeğe böylesi yakın (aynı zamanda, onları değiştirdiği ölçüde uzak) bir ressamın yapıtları, dış dünyayı büyük ölçülerde değiştiren ressamların yapıtlarından daha az ilgi görüyor? Örneğin Picasso'nun "Avignonlu Genç Kızlar"ından, Matisse'in "Yaşama Sevinci"nden, Braque'ın manzaralarından, Rouault'nun karanlık katolik resimlerinden daha az ilgi uyandırıyor? Yaşamı bir mitos'a dönüştüğü, resmini aştığı için mi? Yalnız insanları, portre ve çıplak olarak ve tek tek çizdiği için mi? Doğayı, tüm büyük ressamlarda olduğu gibi, insanıyla, çıplaklığıyla, görünümüyle, *"nature-morte"*uyla resmetmediği için mi? Büyük konulara, daha yerinde bir deyişle, tekil insan dışında başka hiçbir konuya yönelmediği için mi? Bilmiyorum. Bildiğim, Modigliani'nin, arayan değil; bulan; düşünen değil, sezen; ve yeteneğini, yeteneğinin sınırlarını çok iyi bilen ve o sınırları zorlamayan bir ressam olduğu.

Bana öyle gelir ki, yaşamının kısa olacağının bilincinde bir sanatçıydı Modigliani. Sorular sormaya vakti yoktu. Ne de yanıtlar aramaya. Yaratıcılığına sığınarak yaşadı. Sığınmak bile, burda gereksiz bir sözcük. Yaratıcılığı ile yaşamını birleştirdi. Bu birleşme resim sanatında yeni yollar açmamış olabilir.

Ne önemi var? Her sanatçı, bir Rabelais, Bir Balzac, bir Flaubert, bir Rembrandt, bir Leonardo, bir Goya, bir Hoku-Sai değil ki. Sıraladığım isimlere bakıyorum da, tüm bu büyük sanatçıla-

rın, ne çok sayıda ardıllarıyla, ne onların açtığı yolda ilerleyen gerçek yaratıcılarla karşılaşıyorum.

Modigliani için, kuşkusuz bugün varmış olduğu nokta yeter de artardı bile. Paris'te "Charité" hastanesinde altmış yıl önce bu dünyaya gözlerini kaparken, kuşkusuz resimlerinin yeryüzünün dört bir yanındaki müzelerde sergileneceğini ummuyordu.

Evet, Modigliani'yi seviyorum. Çaresiz yaşamını da, resim sanatının sorunsalını içermeyen resimlerini de.

Modigliani'yi, dostları "Modi" diye çağırırdı.

Modi...

Fransızcadaki "Maudit" sözcüğünün okunuşudur bu. Anlamı ise, lânetli, ya da öztürkçesiyle, kargınmış.

Kimbilir belki de adı dolayısıyle seviyorum Modi'yi.

Resimlerini ise... belki de yalnızca insan resimleri olduğu için.

Yalnızca resim oldukları için.

Milliyet Sanat
15 Mayıs 1981

Tabiî hepimiz ölümlüyüz. Şairler dahil. Kimileri buna inanmasa da.

O şairin de, bugün yarın öleceğini biliyordum. Ölümünden iki hafta kadar önce, Paris'te Yüksel Arslan'a sormuştum; Yaşıyor mu?

Öldüğünü duymadım, dedi.

Evet, böyle dedi. Çünkü, ölümünün bile duyulmasını istemeyecek biriydi.

Ama duyuldu öldüğü. Tek bir kitabının bile yayımlanmadığı Türkiye'de bile duyuldu. (Garip ülkem! Kitaplarını yayımlayamayız ama, şiirlerini, romanlarını, öykülerini biliriz. Hiç bir resminin aslını görmemişizdir, ama sanatı üzerinde yazılar gazetelerimizde, dergilerimizde yayımlanır.)

Kimi insanlar vardır, uzaktan tanırsınız. Bilirsiniz ki, neyseler "o"durlar. Yalnızım, dediği zaman yalnız; cehennemdeyim, dediğinde cehennemde; cennetteyim, dediğinde cennettedir. Söz, yaşamlarının bir parçasıdır. Aynada bakmazlar kendilerine. Sözcüklerde bakarlar. Siz de, o sözcüğü okuduğunuzda, onu, o anda, o sözcüğü yazarkenki durumda görürsünüz. İnanırlık, dediğimiz.

Böylesi sanatçıların sayısı çok değildir. Üstelik bu özellik (özdenlik mi demeliydim?) sanat yapıtının değerini oluşturan bir nitelik de değildir. Ama tutarlılık diye de bir değer (...ölçüsü değil, yalnızca bir "değer") olmalı diye düşünüyorum. Büyük yazarların, sanatçıların yaşamıyla yapıtları, tutarlı bir bütünü oluşturmayabilir. Hattâ, (belki okura çelişkili gelecek, ne var ki doğru) düşünceleri, dünya görüşü ile yapıtı arasında bile bir çelişki, hem de çok derin bir çelişki olabilir. Bu çelişkiyi koca Tolstoy'da, büyük Dostoyevski'de, eşsiz Gogol'de, çağdaş yazarların bir çoğunda izleyebiliriz: Kendisi Yahudi düşmanı, roma-

nı insancıl; kendisi devrimci, şiiri ya da resmi tutucu; şiiri ya da resmi devrimci, kendisi tutucu; kendisi dinsiz, şiiri kutsal kitapları çağrıştıran, hattâ kitaplarına Tanrı'nın adıyla başlayan şairler, yazarlar, ne Batı'da, ne Doğu'da, ne de Orta-Doğu'da az değil. Bu çelişkiyi aşan (ya da aşamayan, bilemiyorum) tutarsızlıkları, bizler (okuyucular, seyirciler) yutmak zorundayız. Sanatçı bir ahlakçı olmadığı, bizler de birer ahlak doktoru ya da yargıcı olmadığımız için mi, bilemiyorum.

Dostoyevski'nin güncel yazılarını okurken, düşüncelerindeki sığlığa, ucu bana dokunduğu halde Slav milliyetçiliğine (bir yazısının başlığı: "Constantinople ne zaman Ortodoks olacak?") gülüp geçiyorum. Çünkü daha başlığı okurken sorusunun karşılığını vermişim: Hiçbir zaman!

Oysa, Tolstoy'un, Dostoyevski'ye katlanamamasına (ve tabii tersi); Aragon'un *Yalan-Doğru*'larına; Sartre'ın politik yanılgılarına; Camus'nün Cezayir savaşı sırasında takındığı tavra kolay kolay gülüp geçemiyorum. Ama, 1950'lerin sonunda, bir Cezayirli olsaydım, Camus'nün Veba'sındaki, veba illetini sömürgeci Fransız illeti gibi okurdum, diyorum kendi kendime — bir çok Cezayirli milliyetçinin, o yıllarda Veba'yı böyle okuduklarını bildiğim için.

Ama sanatsal yaratının ille de böyle çelişkilere ve tutarsızlıklara gereksinimi yoktur. Çünkü ortaya konan yapıt, yazarın bir günah çıkarma, kendini suçlama aracı değildir. Günahsız sevap olmaz, doğru. Hiç değilse ermiş olmayan âdemler için doğru. Ama bir yazarın, bir sanatçının yaşamında, yapıtının hep sevaplar hanesinde olmasını istiyor insan. Geçmişe dönüp baktığımızda, insani çelişkileri çok, ama tutarsızlıkları az yazarın, sanatçının üzerimde etkili olduklarını görüyorum. Ölüm haberini aldığım şair de onlardan biriydi. Belki de, bu örneğin en aşırı ucunu oluşturuyordu.

Uzun yaşamı boyunca tek bir çizgide ilerlemişti. Bu çizgi üzerinde bir kendisi vardı, bir dünya. Tek başına bir savaş veriyordu. Tüm dünyaya karşı. Bağırıp çağırmadan. Sessizce. Savaşının kayda değer notlarını düşüyordu. Bu, kimi zaman bir yolculuk kitabı oluyordu, kimi zaman bir şiir kitabı. Aslında böylesi bir sınıflandırmanın bile olanaksızlığını görüyordunuz bu kitapları okurken. Çünkü her yolculuk bir şiir; her şiir bir yolculuk değil midir? (Benim kalemimden çıkacak bir soru değil, biliyorum, ama, yolculukla şiirin ortak öğesi, "bilinmezlik", belki bu sorumu bağışlatabilir.) Sözcüklerin yetersiz kaldığı noktada,

anda, biçimlere, çizgilere, lekelere, renklere başvuruyordu. Resim "gibi" bir şeyler yapıyordu.

Kimden mi sözediyorum?

Bir şairden.

Adını söylesem ne yazar?

Nasıl olsa tanımıyorsunuz onu.

Tanınmak, ün salmak istemedi hiç. Bu yolda bir çabada bulunmadı. On okurun varsa, bir kitap yayımlayabilirsin, diyordu. İnsanlığın değil, İnsan'ın şairiydi. Bir insanın. Kendince bir insanın. Bu dünyanın sınırlarının dar geldiği insanlardan biriydi. İçinden çıktığı kültürü, uygarlığı yadsımadan, kusmadan, dünyanın sınırlarını genişletemeyeceğini biliyordu. Bunu da, bir Doğu/Batı/Kuzey/Güney bileşimi içinde gerçekleştirmek istemiyordu. Kültürde bile "miras"a karşıydı. Bileşime de. Yeni kültürler edinebilirdi insan. Batılı bile olsa. Dünyaya yepyeni bir açıdan bakabilirdi. Entellektüellik... sanatçılık sorunu değildi bu, insanlık sorunuydu. Bu nedenle olsa gerek, tarihten çok coğrafya ile ilgileniyordu.

Hangi yazarımız, hangi şairimiz 1929'da İstanbul'dan kalkıp Van'a gitmiştir? O, gitmişti. Daha da uzaklara, Hindistan'a, Himalaya eteklerine, Seylan'a, Çin'e Japonya'ya, Malezya'ya. Zaten uzaklardan geliyordu: Ekvator'dan, Güney Amerika'dan, Kuzey Amerika'dan. Eğer bir insan daha ötelere gidebiliyorsa, bu gücü buluyorsa kendinde, gitmeli. Bu "öte" kıtalar, ülkeler de olabilir; düşler, düşünceler de; aşklar da olabilir, meşkler de; gündüzler de olabilir, geceler de; sözcükler de olabilir, heceler de... Niçin şaşıyorsunuz? Hecelerde bile ötelere gidebilir bir insan. Yeter ki gitmek istesin, heceler aracılığıyla kendini ve ne olduğunu pek bilmediği o "bir şeyleri" aşmak istesin.

Tüm bu yolculuklarında hiçbir kaptanın yedeğinde gitmedi. Hiç bir tekkenin müridi olmadı. Çünkü hiç kimsenin şeyhi olmak istemiyordu. Kendi kendinin müridi ve şeyhiydi. (Doğrusu, böylesi, bizde pek yoktur, Batı'da ise daha azdır.) Bu yolda öylesine ileri gitti ki, kendisiyle yapılmış bir konuşmayı, biz, onun birkaç okuru, hiçbir gazetede, hiçbir dergide okumadık. Çünkü kitaplarının dışında hiç konuşmadı. Hiçbir radyo mikrofonunun, hiçbir televizyon kamerasının karşısına geçmedi. Daha da ileri gitti. Kitaplarını cep kitabı olarak yayımlamak, yapıtlarını geniş okuyucu kitlelerine yaymak isteyen yayınevine, "Hayır" dedi. "Bir kaç bin okuyucum var, bu da bana yetiyor."

Sanırım, okuyucudan korkmak değildi bu. Hakkı olmadığını sandığı bir okuyucu kitlesine ulaşmayı "uygun" bulmuyordu.

Şöyle düşünmüş olabilir mi: "Ben, kutuplarına değin keşfedilmiş dünyayı yeterince keşfedilmemiş saydım ve onu keşfetmek için yollara döküldüm. Benim dünyamı keşfetmek için okuyucu da bir çaba göstersin. Benim kadar değilse de, ona yakın."

Bir büyüklük duygusu mu bu? Sanmıyorum. Anlaşılması güç de olsa bir "eşitlik" anlayışı, belki.

Ulusal ya da uluslararası hiç bir ödül almadı. Çünkü tüm ödül kurumlarına (Nobel dahil), verilecek hiç bir ödülü kabul etmeyeceğini duyurmuştu. Sanatçı, herhangi bir insandı ona göre. Bir ayakkabı boyacısına ödül veriyor musunuz? Ya da bir kaynakçıya? Ya da bir marangoza? Öyleyse niçin bana ödül vereceksiniz?

Eğer Batılılar için, Batılı olmayanlar (Roma İmparatorluğu'nda olduğu gibi) birer barbar (yaban) ise, o da kendini, "barbar" olarak duyuyordu. Ve böyle adlandırıyordu: Yolculuk kitaplarından birinin adı "Asya'da Bir Barbar"dı.

Aşağıda, dilimize aktarmaya çalıştığım cümleler onun yapıtlarından seçilmiştir:

"İnsanoğlunun Zaman'a dayanası yok. Neyse ki, yaşamına dayanacak tüm bir yaşamı yok. Dayanılmaz bir şey olurdu bu. Günü gününe Yaşar İnsanoğlu."

.....

"Bir roman yazmak istenir, ve bir felsefe yapıtı ortaya çıkar. İnsan kendi bedeninde yalnız değildir."

.....

"Bir iz bırakan, bir yara bırakır."

.....

"Evet, Tanrı'ya inanıyorum! Ama kuşkusuz onun bundan haberi yok."

.....

"Aşk, uzamın işgalidir..."

.....

"Uyumlu bir çift olmak... Güzel sözcüğünün yetersiz kalacağı güzellikte bir şey olurdu bu."

.....

"Yeryüzü yuvarlak değil; henüz değil, yuvarlaklaştırmak gerek yeryüzünü".

.....

"Birkaç yüzyıl içinde, inanıyorum, yeryüzü genişleyecek. En sonunda; hayvanlarla bir iletişim kurulacak, konuşulacak onlarla."

"Tüm Avrupa yazını acı çekmedir. Bilgelik diye bir şey yoktur orda."

.....

"Ah! evet Avrupa uygarlıkları, biliyorum, ne Romalılarınızın ne Yunanlılarınızın hiç kimse için yeterli oksijenleri yok Bay Valery."

.....

"Kardeşler, kargınmış kardeşlerim, güvenle izleyin beni.../ Karanlıkta ışığı göreceğiz kardeşlerim./Labirentte düz yolu bulacağız..."

İçinde yaşadığı kültür dünyasındaki havasızlıktan yakınıp oksijeni aramaya çıkan, Yunan-Roma-Hıristiyan kültür ve uygarlığına sırtını çeviren bu sanatçı, kendine, yalnız kendine özgün bir dünya yaratmadan önce, üzerinde yaşadığı dünyanın Yunan/Roma/Hıristiyan olmayan coğrafyasını ve bu coğrafyanın insanlarını aramaya çıkıyordu.

Eğer, kimi okuyucular, bu serüvende, onunla (yapıtlarıyla) buluştularsa, bunda, yeni bir dünya aramanın, birtakım insanların ortak tutkusu olduğu gerçeğini görmemiz gerekir, başka bir şeyi değil.

Kitaplığımdaki kitaplarının en eskisinin üzerine, 1956 tarihini düşmüşüm. Fiyatı: 130 kuruş.

Kitabın adı, yukarda sözünü ettiğim *"Un Barbare en Asie"/ Asya'da Bir Barbar"*. Tünel'deki Kohen Kızkardeşler Kitabevinden almış olmalıyım. Aradan otuz yıla yakın bir süre geçmiş. 1950 sonlarında, onun başka kitaplarını okuyup kimi şiirlerini çevirdiğimi ansıyorum. Kuşkusuz, bu süre içinde başkaları da çevirmişler ve dergi, güldeste sayfaları arasında unutulup gitmiştir bu şiirler.

Şöyle geriye dönüp bir baktığımda, Mayakovski'den Eluard'a; Whitman'dan Neruda'ya; Apollinaire'den Prévert'e; hattâ birara Cummings'e, Eliot'a nice şairden etkilenen şairlerimizin hiçbiri üzerinde onun en küçük bir etkisi olmadığını görüyorum. Bunun nedeni şairlerimiz kitaplarını okumadığı için olabilir. Okuyup anlamadıkları için olabilir. Okuyup bir tad alamadıkları için olabilir. Böyle de şiir mi olurmuş, dedikleri için olabilir. Bir etiket yapıştırılamadığı için olabilir. (Öyle ya, gerçeküstücümü? Anlamlı şiir mi yazıyor, anlamsız mı? Devrimci mi? Yeşil mi? Mavi mi? Nar kırmızısı mı? Eğer hiçbiri değilse niçin etki-

sinde kalınsın?) Ya da, onun tutarlı yaşam ve sanat serüveni, bir bütünü, dolayısıyle bir sanat ahlâkını, yaratıcılığın gündemine, kendisi böyle bir şey istemediği halde, getirdiği için olabilir.

Çünkü etkiyi göze almak, aynı zamanda boy ölçüşmeyi göze almak demektir, değil mi? Yoksa yanılıyor muyum?

O, kimseyle boy ölçüşmek istememişti. Genç yaşlarında, eski bir ozanı (Lautréamont) okuyup, kendisinin de yazabileceğine karar verdiğinden ölümüne değin, bir yalnızlık duygusu içinde yazmıştı. Kuşkusuz, pek uzağında olmadığı Kafka'nın *"Her yalnızlık insanlarla doludur"* sözü, onun için de geçerliydi. Bu yalnızlığı dolduran insanlar, o ya da bu toplumsal sınıftan; o ya da bu soydan, ulustan, dinden ya da dinsel olmayan inançtan insanlar değildi. Yalnızca birer *İnsan-insan*'dı onlar: Fransız, Arap, Japon Acem, Çinli, Türk, Perulu, Faslı... Ama aynı dili konuşan, ya da konuşmaya çalışan insanlar. Biliyorum, böyle bir insan kategorisi yok, diyenler çıkacak. Tarihsel insan var. Toplumsal insan var. Sınıfsal insan var. Senin, *İnsan-insan* dediğin birey, bu kategorilerle sınırlı. Böyle düşünenler, lütfen ezbere öğrendikleri metinleri okuyup başımı ağrıtmasınlar. Çünkü, ben de, onun gibi, insan sözcüğüyle kategori ya da anlamdaşı bir başka sözcüğün yanyana gelmesine dayanası olmayanlardan biriyim.

O, ustamdı, demek isterdim. Hiç değilse, gençlik yıllarımın ustalarından biriydi, demek... Ama, "usta"lığı, bir başka insana yol göstermek anlamında hiçbir zaman kabul etmezdi, sanıyorum.

Tıpkı, Çinli-Japon, Arap-Yahudi gibi nitelemeler yerine, "İnsan"ı, o hiç de soyut olmayan insanı amaçladığı gibi, usta-çırak gibi değerlendirmeler de yabancıydı ona. Ama gene de, gençlik yıllarımda etkilendiğim üç-beş yazar ve şairden biriydi diyebilirim. (Bu üç-beşten ikisi-üçü, gençliğinde onu da etkilemiş olanlardı.)

Eğer yazdıklarımda onun etkisi görülmüyorsa, bu, benim ustalığımdan değil, onun, bir bileşim peşinde koşmadan, gerçek bileşimini, o özgün sanatsal oluşumu gerçekleştirmeyi ve bunun yolunu aşmayı başarmış olmasındandır.

Bu yazımı, onun adını hiç anmadan da bitirebilirim. Çünkü adı, okura pek fazla bir şey söylemeyecek. Ama gene de anacağım adını, okurlardan biri, bir gün, yolu üzerinde onun bir yapıtıyla karşılaştığında, "Kimmiş bu adam?" demesin diye.

Adı Henri Michaux'ydu. Geçen yüzyılın sonunda Belçika'nın Namur kentinde doğdu. Geçen ay Paris'te öldü.

P.S. I/ Tüyap Kitap Fuarı'nda, yazarla okurun buluşma günlerinden, bana düşen günde, masanın başında bir yandan okurumu beklerken, bir yandan da bu yazıyı yazıyordum kafamda. Yazının ortalarında, genç bir okur kitabını imzalattıktan sonra sordu:

"Niçin işi yokuşa sürüyorsunuz? Her şey o kadar açık ve yalın ki..." "Ama bu açıklığa ve yalınlığa varmak için çaba göstermek, onu elde etmek gerektir. Yoksa bunlar, boş sözlerdir. Elde etmediğimiz hiçbir şey bizim değildir. Bizim olduğunda bile bizim değildir. Korumasını bile bilmeyiz. Umut, özgürlük, aşk, onur gibi kavramların bile boş sözcük olmaktan çıkıp, gerçek anlamına kavuşmaları için, bir çaba göstermek, bunların anlamını kavramak ve onları elde etmek gerektir..." demeye hazırlanıyordum ki, genç okurum, daha sözlerimin başında, "Sizin yaptığınız, yorgunu yokuşa sürmek" deyip çıkış kapısına doğru yürüdü.

Doğrusu ardından bağırmadım: "Dur, dinle beni, nereye gidiyorsun?" Kolunun altındaki kitaplarımla giden birine böyle seslenmem biraz saçma olmaz mıydı?

P.S.II/Michaux'dan gençlik yıllarımda (çeyrek yüzyıl önce) çevirdiğim bir şiir, belleğim beni yanıltmıyorsa, şu dizelerle sona eriyordu:

"Eğer öğrendiyse bir şeyler/şimdi senin sıran/Senin sıran Lazar".

Eğer bir şeyler öğrendimse, Michaux'dan ve başkalarından, işte bunları öğrendim: Umut ve umutsuzluk; yengi ve yenilgi; yalnızlık ve birliktelik; çare ve çaresizlik; bir çok sözcük gibi, tek anlamlı sözcükler değil. Ve bu tür sözcüklerin hiç biri, her zaman, sanıldığı kadar yalın ve açık değil.

Yorgunu yokuşa sürmeyelim, genç okurum; doğru, sürmeyelim.

Yorgunsak, dinlenelim. Yorgunsalar, bir bardak su verelim dinlensinler. Sonra düşünürüz.

Daha sonra, bir gün, sözcüklere aynı anlamı verdiğimizde, konuşur, dertleşir, kimbilir, belki anlaşabiliriz de.

Milliyet Sanat
15 Kasım 1984

ETKİYE TEPKİ

Eleştirmenlerin kaleminde, okur-yazarların dilinde çam sakızı olmuş bir sözcük vardır: Etki.

Kim kimden etkilenmiştir?

İster sözlü, ister yazılı olsun, etki tartışmaları bugüne değin hiç bir meyve vermemiştir.

Bu "etkisiz söylentiler"i örnekleyecek olursak, bunların ne mene saçma olduğunu görürüz: Örneğin, Halikarnas Balıkçısı, Sait Faik'in kendisinden etkilendiğini yazmıştı. Birçokları, Garip Şiiri'nin gerçeküstücülükten etkilendiğini ileri sürmüştür. Kimi okur-yazara göre, Oğuz Atay'ın Tutunamayanlar adlı romanı Nabokov'un bir romanının kopyasıdır. Atilla İlhan, şiirlerinde Apollinaire'in mısra yapısından etkilenmiştir. Bilge Karasu, Faulkner ile Joyce'un çocuğudur. Adalet Ağaoğlu'nun Bir Düğün Gecesi ile Huxley'in Ses Sese Karşı'sı büyük benzerlikler gösterir. Ferit Edgü'nün *Kimse*'si, Borges ya da Broch tarafından yazılmış gibidir. İlhan Berk'in ilk şiirleri (İstanbul Kitabı) Amerikalı ozan Whitmann'ın etkisini taşır. Cahit Sıtkı ve Ahmet Muhip Dranas "baudelairien" şairlerdir. Nâzım ise Mayakovski'nin yolunda yürümüştür.

Bir bu kadar örnek daha verebilirim. Ama yukarda sıraladıklarım bile her sanatçının yapıtı ardında bir başkasını arayan "dedektiflerin" gülünçlüğünü gösterip artırmaya yeter. Çünkü bu etkileri ileri sürenler ya okudukları Türk yazar ve şairlerini anlamıyorlar, ya da onların getirdiği yenilikleri, ancak bir başka yazara (genellikle Batılı) başvurarak değerlendiriyorlar.

"...Onların getirdiği yenilikler" sözcüklerini özel olarak kullandım. Çünkü, iz sürmeler, etki aramalar yalnız değişik bir ses getiren yazarlar için söz konusu. Örneğin, bugüne değin kimsenin Yakup Kadri'nin, Halide Edip'in, Samim Kocagöz'ün, İlhan Tarus'un, Fakir Baykurt'un, Talip Apaydın'ın, Başaran'ın etkisi altında kaldıkları yazarlardan, şairlerden söz etmemiştir. Yeryü-

zünde, bu yazarlardan önce "onlar gibi" yazan kimse olmadığı için mi? Yoksa bu tür yazarların yeryüzünün dört bir yanında çok sayıda bulunmalarından mı?

Bilemeyeceğim.

Ama bildiğim bir şey var (yeniden yukarda verdiğim örneklere dönüyorum): Sait Faik'in, kendi etkisinde kaldığını ileri süren Halikarnas Balıkçısı Cevat Şakir, ya Sait'in yazdıklarını okumamıştı ya da deniz insanlarının öyküsünü yazmayı kendi tekelinde tuttuğunu sanıyordu. Keza (böylesi durumlarda, eski sözcüklere başvurmak kaçınılmazdır) Garipçilerin, Gerçeküstücülerden etkilendiğini söyleyenler, ya Orhan Veli, Melih Cevdet, Oktay Rifat'ın şiirlerini anlamıyorlardı, ya da gerçeküstücülüğün ne olduğunu bilmiyorlardı. Ya da her "garip" şiiri, gerçeküstücü sanıyorlardı (sanırım doğru olan da bu).

Şiirde, anlatıya önem veren, dolayısiyle, kaçınılmaz olarak eylem fiilleriyle dizelerini noktalayan Apollinaire ile Atilla İlhan'ın şiiri arasında koşutluk olduğunu söyleyenler, benzetmelere sırtını dönmüş, Atilla İlhan'ın tüm sanat kuramını üzerine inşa ettiği "imaj" kavramının kıçına altmış yıl önce tekmeyi atmış Apollinaire'in şiirini, olsa olsa üstünkörü okumuş olsalar gerektir. Adalet Ağaoğlu'nun Bir Düğün Gecesi'nde Huxley etkisi arayanları ise, ancak ruh doktorları paklar. Tutunamayanlar'ı (Oğuz Atay), Pale Fire (Nabokov)a benzetenler, konu ile tema biçim ile üslup; yapı ile kapı arasındaki ayrımı görmeyenler olsa gerekir.

Güney Amerikalı Borges ile Alman Broch'un yapıtı arasında bir yakınlık kuran ilk eleştirmen, kuşkusuz Türkiye'de çıkmıştır. Bu iki yazar, birbirinden Kuzey Kutbuyla Ekvator kadar uzak olduğuna göre, fakirin, *Kimse* romanı acaba bu iki dünyayı birleştirmeyi nasıl başarmıştır?

Görüldüğü gibi, "etki araştırmalar"da daha çok, okuduğu bir kitabı nitelemede yabancı kaynaklara başvurmak zorunluluğunu duyan kafalarda oluşuyor.

Bununla, "hiç bir Türk yazarı, hiç bir Türk şairi etki altında kalmamıştır" mı demek istiyorum? Hayır. Batılı yazar, ne kadar etki altında kaldıysa, bizler de o kadar (belki bir parmak daha fazla) etki altında kaldık, kalıyoruz, kalacağız. Bir ayrımla: bizde, bir yapıtın değerini düşürmekte kullanılan etki, Batı'da ne bir "zül" ne de bir... "onur belgesi". Aklı başında bir kimse (bir yazar ya da bir okur) "Le Fou d'Elsa" adlı kitabında Aragon'un, açık-seçik bir Doğu klâsiğinden, "Leyla ve Mecnun"dan esinlenmesini yadırgamaz.

Borges'in, Latin yazınından çok, Germen, Anglo-Sakson ve İslâm kaynaklarına yönelmesi, ona özgün bir yazar niteliği verir.

Yukarda sözünü ettiğim, iz sürenler, dedektif okur-yazarlar, eleştirmenler burda beni yakaladıklarını sanacaklar. "Bakın bakın, bizim yazarlardan söz ederken, etkiden, Batılı yazarlardan söz ederken esinlenmekten, yönelmekten söz ediyor" diyecekler.

Ah, bir yazarı bir başka yazarda arayanlar, bu da benim sizler için hazırladığım küçük bir tuzak. Çünkü, nerde ne düşüneceğinizi yalnız ben değil, aklı başında herkes bilir.

Hayır, sözü burada kesip, işin içinden sıyrılmayacağım. Konuyu, izninizle, biraz daha irdeleyeceğim.

Yeteneksiz bir sanatçı etki altında kaldığında ortaya özgün bir yapıt koyamaz. Bu, ya gizli bir kopya olur ya da hiç bir şey. Yetenekli, yaratıcı bir sanatçı ise, doğaya ya da günlük gerçekliğe öykünmediği gibi, bir başka sanat yapıtına da öykünmez. Sorunlarının yanıtını bulabileceği kaynaklara yönelir. Bu Doğu da olur. Batı da. Afrika da, Japonya da.

Dilerseniz, bu konuda görsel bir-iki örnek vereyim.

Klee ve Kandinski, Doğu, özellikle İslâm sanatından etkilenmişlerdir. Picasso'nun etkilenmediği sanat ve sanatçı handiyse yoktur. Bir döneminde Zenci sanatı tüm yabanıllığıyla girer bu büyük sanatçının resimlerine, İslâm Hat ve süsleme sanatlarının Klee'nin resimlerine girişi gibi. Picasso daha da ileri gider, kendinden önceki ressamların, Velasquez'in, Manet'nin, Rembrandt'ın resimlerinden yola çıkarak resimler yapar. Bu tür etkilenmeler sanatçıyı kösteklemez, tam tersine, ona yeni açılımlar sağlar.

Özgünlüğün yolu etkilerden geçer. Çünkü yoktan varedilmiş ardılı olmayan şiir ya da roman, resim ya da yontu, kısacası bir sanat yapıtı yoktur.

Bugün Melih Cevdet'in Fransa'da yayımlanmış bir şiir kitabını gördüm. Eski şiirlerinin çevirileri. Kitabın arka kapağında, Neruda'nın bir sözü var: *"Nâzım'dan sonra, bir başka büyük Türk şairinin şiirlerini okudum. Bütün gece gözüme uyku girmedi."*

İşte bu da, bir büyük şairin bir başka büyük şair üzerindeki etkisi.

Milliyet Sanat
15 Kasım 1981

METAFİZİK POLİS ROMANLARI YAZARI F.M.D. İLE GEÇİRDİĞİM BEYAZ GECELER

İstanbul'un bu karlı günlerini, beyaz gecelerini, evime kapanmış Fedor Mikhoylaviç Dostoyevski ile geçirdim. Sözkonusu yazarın yazdığı romanların kişileri, Diyevuşkin, Varenka, Raskolnikov, Versilov, Netoçka, Marmeladov, Vania, Valkorski, Nataşa, Kirilov, Mişkin, Şatov, Verkovenski'lerle değil, daha gerçek (diyeceğim, ama olmayabilir) kişilerle: Yazarın kendisi, Maria Dimitrievna (birinci karısı), Anna (ikinci karısı), Bielinski (çağının ünlü Rus eleştirmeni, Zavallılar'ı yayımlamadan okuyup, "Yeni bir Gogol doğdu" diye yazan Bielinski), Nekrasov, Herzen, Çerniçevski, Neşayev, Gonçarov, Turganyev, Tolstoy, Çar Nikola, Çar Aleksandr, Kikin, Bakunin ile... Daha açık bir deyişle, F.M. Dostoyevski'nin romanlarını değil, düzyazılarını, notlarını, siyasal, sanatsal tartışmaları, mektuplarını okuyarak.

Karamazov Kardeşler'in, Budala'nın, Delikanlı'nın, Suç ve Ceza'nın gizini çözebilmek amacıyla değil, Dostoyevski'nin dünyasına girebilmek için seçtim bu "sanatsal olmayan" kitapları. Özellikle, *Bir Yaz Günlüğü*'nü.

Çok geçmeden yanıldığımı anladım: Dostoyevski'nin dünyası bu kitaplarda değil, romanlarındaydı.

Bir yazarın yaşamıyla yapıtının birbirinden koparılabileceği kanısında olanlardan değilim. Ama bir yapıtın, yazarın yaşamı, dünya görüşü (varsa) siyasal bağlarıyla açıklanabileceği kanısında da değilim. Bu yazar, dünya görüşünü, siyasal, tarihsel, dinsel ve toplumsal görüşlerini yapıtlarında dile getirmek istemiş, üstelik bunu gerçekleştirmiş bir Dostoyevski olsa bile.

Hayır, yaşamı, dünya görüşleriyle ilgili, kendi ve başkalarının kaleminden çıkan yazıları, incelemeleri, belgeleri okurken, Dostoyevski'nin romanlarını (daha genel bir deyişle sanatını)

anlamak gibi bir amacım yoktu. Gerçek bir sanat yapıtının, roman olsun, şiir olsun, resim olsun, her zaman anlaşılamayan/açıklanamayan bir yanı vardır. Ola ki, onu sanat yapıtı yapan nitelik de bu yanıdır. O yapıtı anladığımız ölçüde, bu gizeminin ayrımına varırız. Ayrımına varmak, söylemek gerekli mi, gizi anlamak ya da kavramak değildir. Açıklamak ve çözümlemekse hiç değil. O gizemin varlığını duymaktır. İşlevini en iyi yerine getiren eleştirmen, denemeci, bu gizi açıklamaya kalkmaz; olsa olsa bize o gizin varlığını duyurur. Daha da ileri gideceğim, sanatçının kendisi de o gizi açıklayamaz bize. Çünkü sanat yapıtı, yazarını, şairini, ressamını aşarak gerçekleşir.

Bilinçsiz bir yaratıdan mı söz ediyorum?

Hayır, gerçek bir sanat yapıtının (örneğin Dostoyevski'nin romanlarının, Shakespeare'in oyunlarının ya da Yunus Emre'nin şiirlerinin) yaratıcısının dünya görüşünü, felsefesini aşabileceğini, bir kez ortaya çıktıktan sonra kendine özgü bir yaşamı olduğunu, bunu sürdürdüğünü, bu süreç içinde yaratıcısının bilinçli yaratma istemi ve süreciyle ilişkisinin kalmadığını.

Gerçek bir sanat yapıtı... dedim. Burdaki "gerçek" sözcüğü, katıksız, saf, zamana karşı koyan anlamlarını içeriyor. Oysa bu niteliklerden hiçbirine sahip olmayan yapıtlar için de geçerli bu değer ölçütü. Dostoyevski, aşağıda göreceğiz, sürgününden sonra, milliyetçi, çarcı, ortodoks, şoven; yeniliğe, değişmeye, devrime karşı bir yazardır. Balzac'ın kralcı, Celine'in Yahudi düşmanı/Nazi yanlısı, Ezra Pound'un faşist eğilimli olması gibi. Dostoyevski, siyasal bağlamda tutucu, gerici, şoven görüşlerini romanlarında da dile getirmek istemiştir. Dile getirdiğinde de, ortaya bir takım kuklalar çıkmıştır. Ama bu kuklalara karşın, o romanlar (Balzac ve Celine'inkiler gibi) inandırıcılıklarından, bir sanat yapıtı olarak önemlerinden bir şey yitirmemişlerdir.

Nasıl olur? diye sormayın. Çünkü yanıtı, soruyu sormadan önce verdim: Sanat yapıtının, gerçeğinin, hasının, açıklanamayan, yaratıcısını aşan bir yanı vardır. Öylesine bir yan ki, yaratıcının dünya görüşü gerçeğin önünde yenilgiye düşüyor. Yaşayan kişilerin, doğruların karşısında, kuklaların ağzından çıkan sözler hiçbir ağırlık taşımıyor.

Bunun tersini de görüyoruz: Sanatçı "ilerici", "doğrucu", "tutarlı" bir dünya görüşüne sahip. Ortaya koyduğu yapıt, şiir, roman ya da resim, bu görüşü doğrultusunda. Ama yapıtı, Dostoyevski'nin kuklaları kadar bile yaşamıyor. Daha doğmadan ölüyor. Ya da doğduktan çok kısa bir süre sonra. Tüm kuramsal ve öğretisel "ihtimamlara" karşın.

Mefatizik polis romanları yazarıyla geçirdiğim beyaz gecelerin sonunda vardığım "doğrular" (?) ya da Dostoyevski'nin yazdıklarını okurken yaptığım varsayımlar, çıkarımlar değil bunlar. Ama a priori çıkarımlar da değil. Diyelim ki, yorgunu yokuşa sürmek isteği.

Kimse alınmasın: Yorgun benim, yokuş da Dostoyevski.

Kendimi, bu karlı günlerde, buz tutmuş yokuşa sürdüğümde ilkin şunu gördüm: Tanrı, tüm yaşamı boyunca bu adama işkence etmiş. O da, tüm (yazarlık) yaşamı boyunca, kendi yarattığı kişilere işkence etmiş. Şaşmamak gerek: 9 Ağustos 1838 günü, kardeşi Mişel'e şöyle yazmıştı: *"Bir tasarım var: Çıldırmak."*

Çıldırmayı tasarladığında onyedi yaşındadır. Ama tüm Hoffmann'ı, Goethe'nin bellibaşlı yapıtlarını, Almancasından; Balzac'ı, V. Hugo'yu Fransızcasından okumuştur. 1843 yılında, Balzac, Madame Hanska'yı uzun bir ayrılıktan sonra Saint-Petersbourg'da görmeye geldiğinde, *"Eugénie Grandet"*yi çevirmeye kalkar. Schiller'i ezberler. Racine'e hayrandır. 1845'te ilk romanı *"Zavallılar"*ı yazar. George Sand'ı okur ve yaşamının sonuna değin sürecek hayranlığa kapılır. Shakespeare, Lamartine, Byron genç yazarın, Puşkin'le birlikte sanat tanrıları olurlar. Hattâ Walter Scott. Daha sonraları Eugene Sue. Bu son ikisine öykünmek ister fasikül fasikül yayımlanan *(Arkası Yarın)* romanlarında.

*"Zavallılar"*ı (yayımlanmadan) okuyan Bilinski, "Yeni bir Gogol doğdu" diye bağıran şair Nekrasov'a, *"Sizde Gogol'ler mantar gibi bitiyor galiba"* der; ama romanı okuduğunda hak verir ona. Gogol'ün Palto'sundan esinlenmiş bir öyküdür Zavallılar. Büyük bir ilgiyle karşılanır. Ama ikinci öyküsü, İkiz'de, Gogol, yalnız havasıyla, konusuyla değil, cümleleriyle öylesine vardır ki, artık bir etkilenme değil, bir apartma sözkonusudur. Ama bu da geçer. Geçmeyecek olan 22 Nisan 1849 günü, çarın polisleri tarafından evinden alınıp götürülmesiyle başlayan pranga yıllarıdır.

Suçu: Bilinski'nin Gogol'e yazdığı mektubu bir topluluk içinde okumasıdır. Sekiz yıla hüküm giyer. Çar, hüküm kağıdına, kendi eliyle, "4 yıl kürek, 4 yıl orduda hizmet" diye not düşer. Dostoyevski'nin tüm bunlardan haberi yoktur. 22 Aralık 1849 sabahı "idam mangası" Dostoyevski ve arkadaşlarını hücresinden alıp çıkarır. Ölümle ilk kez karşı karşıya gelişidir bu. (Daha sonra, ağır sara nöbetlerinde duyacaktır ölümün soluğunu.) Ölümden dönüş ve pranga mahkumu olarak geçen dört yıl.

Otuz yıl sonra, o günleri anımsayıp büyük yazara, *"Mahpus-*

luğunuz ne büyük bir insafsızlıktı" diyen bir hayranına şu yanıtı verecektir: *"Hayır yanılıyorsunuz. Adaletin yerine gelmesiydi bu. Rus halkıydı bizi mahkûm eden."*

Oysa, sürgüne giden genç Dostoyevski, eksi 40 santigrat soğukta, kardeşine şunları yazmıştır: *"Önümüzde Sibirya ve karanlık bir gelecek; ardımızda, tüm geçmişimiz. Çok acı. Bunları düşündüm ve ağladım."*

Saçı, ortadan ikiye ayrılmış ve bir yanı usturaya vurulmuş; bıyıklarının bir yanı kesilmiş, öbür yanı bırakılmış; sakalları kör bir usturanın kurbanı Dostoyevski, Çar'ın önünde eğilir, yanıldığını söyler. Burda, bu koşullarda, kimse kimseyi şaşırtmaz, kimse kimseyi yargılayamaz. Burda, bu soğuk cehennemde, Çerkezlerin, Yahudilerin, Moğolların, Ukraynalıların, Polonyalıların, handiyse tüm insanların arasındadır. (Bunları kim mahkûm etmiştir? Sakın Tanrı ya da onun dünyadaki gölgesi olmasın?)

Kurtulma günü gelip çattığında orduya gönderilir. Daha sonraları, *"Zindan bende birçok şeyleri öldürdü ama, birçok şeylerin de ortaya çıkmasını sağladı"* diyecektir.

Sürgün, zindan ve pranga bir yanılgının sonucudur. Ülkesini, halkını, inançlarını bu üçlüde geçen günler boyunca, yavaş yavaş "keşfeder" Dostoyevski. Bunları ülküselleştirir. Din, kilise, Ortodoksluk, Slav milliyetçiliği ile birleşerek dünya görüşünü oluşturur. Zamanının Batılı aydınlarına, laîk, liberal, demokrasi, düşünür, yazar ve sanatçılarına düşman kesilir. Batı kültürüne saldırır. Ama bu arada, yazdığı romanlarda, Eugene Sue'nün, George Sand'ın, Walter Scott'un yollarını izlemeye çalışır. Fala, muskaya, tüm kör inançlara ilgi duyar. İnanır. 1855'te kendini pranga mahkumu olarak süren I. Nikola'nın ölümü üzerine bir şiir yazar: *"Her şey bitti Artık... o yok/O kutsadığım varlık./Adını günahkâr dudaklarımın söylemesine izin vermediğim varlık... vb."* Çok geçmeden, tahta çıkan II. Aleksandr için de bir manzume kaleme alacaktır. Daha sonra da bağış dileyen mektubunu. Ama anarşist filozof Bakunin'ki gibi, inanmadan yazılan mektuplar değildir bunlar. Çardan, çarlıktan; İsa'dan, Ortodosk Kilisesi'nden yana olmuş, nihilistlere, Batıcılara, liberal, demokrat, laîk aydınlara, düşünürlere, yazarlara karşı çıkmıştır Dostoyevski, zindan dönüşünden son soluğunu verdiği ânâ değin.

Slav milliyetçiliğini öylesine ileri götürmüştür ki, *"Yazarın Günlüğü"* Türklere karşı ırkçı saldırılarla doludur.

Batılılaşma konusunda da ilginç görüşleri vardır. *"Rusya bir Avrupa ülkesi değildir Avrupalılar bizi nasıl anlayabilirler?"* diye sorar. *"Biz Ruslar kendi kendimizi doğru dürüst anlayamıyo-*

ruz, birbirimiz için birer giziz. En önemli özelliğimiz, Avrupalı olmayışımızdır. Avrupalılar da, bizi, kendi ölçüleriyle anlayamayacaklardır." Ama Asyalı olmayı da kabul etmez. Çünkü bir Rus için, "Asyalı" sıfatı sövgü niteliğindedir. Duhamel gibi, "Dünyanın altıncı bölgesi" olarak görür Rusya'yı. Kokuşmuş çağdaş mekanik uygarlığın tutsağı olmuş Avrupa'yı Rusya'nın kurtaracağına inanır. Çünkü yalnız Rusya'da, Rus halkında yaşamaktadır İsa ve onun öğretisi. Maddiyatçı Avrupa çökmektedir, inancını yitirmiştir. Oysa aslolan, kurtarıcı olan inançtır.

Bir inancın yazarı olmak peşindedir Dostoyevski. Oysa tam tersi gerçekleşmiştir. Düşünür Dostoyevski ölümünden otuz yıl geçmeden, başka düşünürlere gerek kalmadan, olaylar tarafından önemini yitirmiştir, silinmiştir. Varsayımlarından hiçbiri gerçekleşmemiştir. İsa'nın son soluğunu verdiği ilk ülke Dostoyevski'nin Rusyası olmuştur.

Yazımın başındaki soruya ekliyorum: Dünya görüşü, topluma, tarihe bakışı bunca yanlışlarla, bunca çağdışılıkla dolu bir yazar, nasıl oluyor da, romanlarında evrensel doğruları dile getirebiliyor? (Bunu kabul etmek zorundayız, çünkü evrensel insanî duyguları, doğruları dile getirmese, yeryüzünün dört bir yanında, bırakın okurları, çağımızın bellibaşlı yazarları üzerinde böylesi bir etkisi olmazdı.)

Bu sorunun yanıtını ancak Dostoyevski'nin romanlarında bulabiliriz.

Yazar, günlüğünde, tartışma yazılarında, notlarında, mektuplarında değindiği gibi, toplumsal, tarihsel, hattâ sanatsal konularda şaşırtıcı yanılgıları dile getiriyor. Kendisini, bu düşünceleri dolayısıyle zamanında bir peygamber olarak görenler ne mene yanılmışlar! Onun siyasal, toplumsal varsayımlarından bir teki bile gerçekleşmedi. Ama romanlarındaki varsayımlarından hemen hemen tümü gerçekleşti.

Dostoyevski'nin romanları dışındaki yazdıkları, bana romanlarıyla ilgili hiçbir açıklık getirmedi. Demek ki, dönüp dolaşıp yapıta dönmek gerekiyor. Yazar, sanatçı kim olursa olsun. Yazar, Dostoyevski örneğinde olduğu gibi, polisiye romanlar yazan biri olabilir. Olayları çözmek isterken yarattığı kaosun ancak bir sıfatı vardır: Metafizik. Bu da, yazarın yaşamı, toplumsal inançlarıyla çözümlenecek bir düğüm değildir.

Dostoyevski'yi, İstanbul'un ender beyaz gecelerinde, bir de böyle okudum. İniş-çıkışlarla, saplantılarla, Tanrı ve şeytanla, İsa ve çarlarla, Avrupa ve Rusya ile uğraşan, sürekli hesaplaşan,

acı çeken, çektiği acılardan yakınmayan, yazarlığının ilk günlerinden son günlerine değin Çar'ın polisi tarafından izlenen, ama Tanrı ve İblis tarafından izlendiğini sanan (kimbilir belki onlar tarafından da izlenen) bu dehanın yaşamı da polisiye bir romanın konusu olabilirdi. Ama o, Suç ve Ceza'yı, İblisler'i, Karamazov Kardeşler'i, Budala'yı yazdı. Kuşkusuz yarattığı kişilerde, kendi yaşamından, kişiliğinden parçalar vardı. Hangilerinde, hangi parçalar, ne kadar? Bunları bilmek bize hiçbir şey kazandırmaz. Çünkü biz dedektif değil, bir okuruz. İşimiz, elimizden geldiğince bir yazarı *doğru* okumaktır.

Burda, şu soru takılmıyor değil kalemimin ucuna: Dostoyevski'nin kendisi, kendi romanlarını "doğru" okumuş muydu?

Milliyet Sanat
1 Mart 1985

SANATTA "KARA MİZAH" OLGUSU

Kara mizah, "*humour noir*"ın dilimizdeki karşılığı. Ama tam karşılığı değil. Çünkü mizah, TDK'nun Türkçe Sözlük'ünde şöyle tanımlanıyor. "*Bir gerçeği, nükte, şaka ve takılmalarla süsleyip anlatan söz ya da yazı çeşidi.*" Fransızca Küçük Larousse ise, "kara mizah" konusunda şu açıklamayı yapıyor: "*Dünyanın saçmalığını, acıyla, acımasızlıkla ve kimi zaman da umutsuzlukla dile getiren mizah türü.*"

Dilimizdeki, yergi, şaka, gülmece sözcükleri de pek karşılamıyor İngilizce "humour" sözcüğünü. Paul Valéry'ye göre, bir başka dile çevrilmesi güç bir sözcüktür "humour". "Eğer çevrilebilseydi, diyor Valery, Fransızlar bu sözcüğü kullanmazlardı."

Ama biz, burda, Türkçenin "kara"sı ile Arapçanın "mizah"ını yan yana getirip "kara mizah" diyeceğiz. Ortak bir dili oluşturmak için. Mizah sözcüğünü kullanamayacağımız durumlarda ise, sözcüğün İngilizce aslını kullanacağız.

"Kara mizah" konusunda, bir güldeste yayımlamış olan André Breton, Valéry'den daha ileri gidiyor ve Rabelais'den Alfred Jarry'e uzanan bir kara mizah geleneği olan ve kara mizahın en uç noktası sayılabilecek, Dadacılıkla, Gerçeküstücülüğü yaşamış bir ülkede, Fransa'da "kara mizah" sözünün 1940'larda pek bir anlamı olmadığını söylüyor.

Kara mizahın yukarda anılan genel tanımını, dilerseniz biraz özelleştirelim:

"Yaşamı, ölümü; bireylerin ve toplumların acılarını, umutsuzluklarını, ahlâk, töre, estetik gibi alanlardaki yerleşmiş değerleri; gelmişi, geçmişi, şimdisi ve geleceğiyle ZAMAN'ı; tarihi ve coğrafyayı; gerçeği ve düşü; aklı ve deliliği; beyliği ve beyinsizliği; aşkı ve meşki, burada adı geçen ve geçmeyen, geçemeyen soyut ve somut kavramların, muzuratın cümle yapısını ve cümle kapısını iplemeden, mantığın ipine un seren, dili dillendiren,

dünyayı güler yüz, acı dille eleştiren, yakıp yıkan, rengi pembe olmadığı için başına kara (bazı dillerde "safra acısı") sıfatı eklenen bir alay/dalga/gülmece/yergi/mizah türü.

Örnek: *"Yüce dağlara bakıp acı acı dalga geçmek"*.

Kuşkusuz, Alis Harikalar Ülkesinde'yi, Gülliver'in Serüvenleri'ni okuyan çocuklarla, Rabelais'yi, Gogol'ü, Jarry'i okuyan büyükler bu tanımı daha iyi anlayacaklardır.

Kara mizah başlangıçta yazınsal bir olgudur. Halk tekerlemelerinde kendini gösterir. Anlatılmayanı, dile getirilmeyeni, anlamsızlığı, saçmalığı, felsefeye yönelmeden dile getirir bu örnekler. Dam üstündeki saksağanın beline inen kazmadır kara mizah halkın dilinde. "Bir varmış bir yokmuş"taki tersine çevrilmiş mantıktır.

Yazınsal düzeyde, kara mizahın ilk örneği değilse de, kuşkusuz en yetkin örneği, XVI. yüzyıl Fransız yazarı Rabelais'nin yapıtlarıdır. Andre Breton her ne kadar adı geçen güldestesinde Rabelais'ye yer vermemişse de, biz Fransız ve gerçeküstücü olmadığımız için, gününün törelerini, inançlarını, yaşama biçimini dalgaya alan, mizahı (karasıyla, akıyla, ama her zaman yüzünün akıyla) kof inançlara, Sorbonne'un dinbilimcilerine karşı bir silah olarak kullanan Rabelais'nin hakkını yemeyelim.

Kara mizahın ana öğesi sözcük oyunları, abartmalar, Rabelais'nin *Gargantua*'sında *Pantagruel*'inde baş köşeye kurulur. Ortaçağ Fransız yazını uzmanı Sovyet bilim adamı Mikail Baktin'in araştırmaları, Rabelais'nin, gerek konuları, gerek diliyle, halk öykülerinden, çağının halk deyişlerinden, dilinden ve yaşama biçiminden yola çıktığını göstermektedir.

"Humour" sözcüğüne "kara" sıfatını ekleyen ve onu evrenselleştiren, kanımca, Jonathan Swift, Thomas de Quincey, Lewis Caroll gibi yazarların yapıtlarıdır.

Bu yazarların kitap adları bile yalnız ele aldıkları konuları değil, bu konulara yaklaşımlarındaki "humour" dozunu da belirtir:

Swift'ten: Fıçının Öyküsü/Büyük Giz ya da Giyim-Kuşam Üzerine Derin Düşünceler Sanatı/Efendileri Tırtıklama Sanatı/Hizmetkârlara Öğütler...

Quincey'den: Bir Esrarkeşin Anıları/İmmanuel Kant'ın Son Günleri/Güzel Sanatlardan Biri Olarak Değerlendirilen Adam Öldürme Sanatı...

Kara mizahın büyük ustaları, İngiliz (daha doğrusu İrlanda-

lı) olsun, Fransız, Alman ya da Rus olsun, güncel gerçekliğe karşı çıktıkları için, yapıtları, romantizm, natüralizm, gerçekçilik akımları içinde yer almaz.

Rabelais'den günümüze, Batı yazınında, kara mizahın büyük yazarlarının gerçekçiliği, olağanüstünün, gerçeküstünün, fantastiğin sınırlarında boy atar. Daha doğru bir deyişle, bu nitelikleriyle gerçekçiliğin sınırlarını aşarlar.

Yazına yaklaşımları, hemen her zaman, olumsuzdur. Toplumun yerleşmiş değer yargılarına (törel ya da estetik) karşı çıkarlarken, yerleşmiş beğeniyle, kurumlaşmış değerlere, bu beğeni ve değerlerin diliyle değil, o dili bozarak, iletim aracı olan dilin, gerçekte hiçbir şey iletmediğini, ya da yalnızca yerleşmiş değerleri ilettiğini öne sürerek bozarlar. Bu özellik XIX. yüzyıl sonlarından bu yana daha bir belirginleşir.

Roman, şiir, öykü, her şeyden önce bir imge sanatı mıdır?

Kara mizahın yazarı imgeyi yok eder. Ya da imgeyi öylesine kullanır ki, ancak bir karşı-imge'den söz edilebilir. Bozduğu dilden, yepyeni anlamlarla yüklü yeni bir dil yaratır. Rabelais, Lewis, Jarry örneklerinde olduğu gibi.

Şiirselliğin, duygusallığın bu tür yazında yeri yoktur. Okuyucuyu gözyaşlarıyla baş başa bırakır. Çünkü gözyaşı, bu yazarlar için tuzlu sudan başka bir şey değildir.

Kara mizahın yazarlarında gök ve deniz mavi değildir. Gökten kırmızı yağmurlar yağar, denizde ise balıklar boğulur. Çıra yakılmaz, yakılsa da aydınlatmaz, olsa olsa sonuna bir "k" harfini alarak sürdürmelidir işlemesini. Çünkü ancak böyle, çıra yanmaktan, yara da yara olmaktan kurtulur.

Bu yazarların öykülerinde, romanlarında, şiirlerinde, oyunlarında, gerçeklik dilsel düzeyde algılanır. Dil başlı başına bir sorunsaldır, yanıtını, çözümünü gene dilde bulur. Bu yapıtların hemen hemen tümünün kişileri düşsel kişilerdir. Ama kara mizah yazını düşselden çok düşünsel bir yazındır. Çünkü kara mizah varolan dünya üzerinde düşünür. Bu nedenle olsa gerek, bu yazın türünün başlıca ürünleri, aforizmalar, şiirler ve "moralist" denemelerdir. Kişilerini günlük yaşamdan alıp, onların suretini çıkarmak yerine, çizdikleri surete bir yaşam vermeye çalışırlar. Bu olağanüstü, olağan-dışı, fantastik kişilikler dile getirdikleri gerçeklerle bir yaşanırlık kazanırlar. Kara mizahın yazarı duygularıyla değil, zekâsı ile yazar. Övmek, yüceltmek için değil, yermek, eleştirmek, batırmak için yazar. İçinde yaşadığı dünyada göklere çıkarılacak hiçbir şeyin (soyut ya da somut) bulunmadığına inanır. Tanrı'nın ve insanların dünyası, değiştir-

meye muhtaç bir dünyadır. Böylesi bir dünyada eleştirinin dışında ciddiye alınacak hiçbir şey yoktur. Çünkü kara mizah yazarı bir çözüm önermez.

Kara mizahı bir olumsuzluk kuramı ve eylemi olarak değerlendirmek, sanırım Rabelais'lerin, Jarry'lerin, Swift'lerin, Lewis'lerin ruhlarını (bu son sözcük hariç) tedirgin etmez.

Kara mizahın ele aldığı konular, ciddi mi ciddidir. Ama gülen bir ciddiyettir bu. Acı acı gülen ve öyle güldüren.

Übü'nün yaratıcısı Jarry, ölüm döşeğinde son isteğinin ne olduğunu soran dostuna, Übü Kral'daki sevimli kara mizah kahramanının perde açılır açılmaz ağzından dökülen "Bokkk!" sözcüğüyle yanıtlamaz da bir kürdan ister. Ölmeden önce, dişleri bir güzel temizlemek... Niçin bir yazarın son isteği olmasın?

New York'ta mizah üzerine bir konuşma yapmaya çağrılan Arthur Cravan, kafayı çekip, sahnede soyunmaya başlar. Mizah üzerine sessiz bir "konferans" yapılabileceğini göstermek için ya da, İspanya'da dünya boks şampiyonu Joe Johnson'a karşı ringe çıkar ve ilk raundda minderi öper. Ve bir gün bir tekneye binip Okyanus'a açılır, bir daha da geri dönmez. Ya yelkenini unutmuştur ya da okyanusun dalgalarıyla dalga geçmek istemiştir.

Pembe mizahçı dalgasını kıyıda geçer. Kara mizahçı denizde. Bu yolda yaşamını yitirebilir. Bu da kara mizahın eylemidir. İnsan ille de her zaman büyük şehirlerin kurbanı olacak değil sözcüklerin ve mizahın da kurbanı olabilir. Bu demek değildir ki, kara mizaha gönül verenler, yarattıkları dalgada boğulurlar. Hayır, dalgayı dala çevirip, ona tutunup yaşamlarını kurtaranlar da vardır. Çünkü dalga bir sözcüktür. Ama sözcük deyip geçmeyin: "İptida söz vardı"; sözcük ise, söz'ün cuk oturmuşudur, ve onsuz yazın olmaz. Kara mizahın kuramı da eylemi de sözcüklerde gizlidir. Kendini yenilemiş sözcüklerde. Yanyana gelmesi olanaksız (gibi) olan sözcüklerde. Bozulmuş sözcüklerde.

İyi ama, sözcükler bizim malımız değil mi?

Evet, diyorsanız Mizah; Hayır, diyorsanız Kara mizah.

Kara mizah, "bizim" olan sözcüklerin bir zamanlar "bizim" olan giysilerimiz, pabuçlarımız gibi eskiyebileceği, yıpranabileceği, artık kullanılmaz duruma gelebileceği bilinciyle yola çıkar. Bu yolculuk, sürprizlerle dolu bir yolculuktur. Giysiyi ters-yüz eder ya da yeniler. Pabucu dama atar, ya yalın-ayak ya da "sandal-et" ile yol alır. Çünkü kara mizah herşeyden önce bir hayırlamadır. Ya da olumsuzlama.

Aynı konuyu Dostoyevski yazdığında okuyucu ağlayabilir. Swift, Quincey ya da Jarry anlattığında ise gülerek okur. Öylesine bir gülüş ki, gözyaşı pınarlarından akan tuzlu suların, eğlenceden mi, yoksa acıdan mı kaynaklandığını kimse bilemez.

Dramatik hiçbir öğe yoktur kara mizahta. Özü hariç. Özü dramatik olmayan kara mizah ise, yalnızca bir mizahtır. Derinliği ve "kara"lığı olmayan.

Bu, ne mene bir serüvendir, diye sorabilir okuyucu.

Bu, uyanık aklın serüvenidir. Düşlerden söz ettiğinde bile, uyanık bir düşü dile getirmektedir.

XX. yüzyılın başındaki tüm öncü sanat akımlarında ağır basan bir öğedir kara mizah. Dadacılığın belkemiğidir.

Kara mizahsız bir Dada sanatçısı düşünülemez bile. Gerçeküstücülüğün de belirleyici niteliklerinden biridir kara mizah. Ama yalnız birbirini tamamlayan bu iki akımda değil, İtalyan ve Rus Fütüristlerinde, Rus Akmeistlerinde de, kara mizah, yazınsal kuramın ana öğesini oluşturur. (Türk şiirinde de Garipçilerin ilk şiirlerindeki kara mizah dozunun bu açıdan değerlendirilmesi ilginç olurdu.)

Her yenilik akımı, başlangıçta eskiyi karşısına alır ve onu temelinden yıkmak ister. Bu yıkım eyleminde, kara mizah kadar etkili bir silah yoktur. Yalnız estetik düzeyde değil, ahlâk düzeyinde de. Yeni bir ahlâkın sözcüsü, eski, yerleşmiş, kurumlaşmış ahlâk anlayışıyla, en etkili bir biçimde, karşısında olduğu ahlâkı gülünçleştirerek savaşabilir. Hiçbir yaklaşım, yerleşik değerleri, değersizlikleri, saçmalıkları içinde dile getirip, o değerleri iplemeyen kara mizah kadar etkili olamaz. Bir insanı, bir düşünceyi bir inancı gülünç bir kerteye indirmeye görün, gerisi çorap söküğü gibi gider. Özellikle karşı çıktığınız kişiler, doğrular, sahte kişilikler, sözümona doğrular ise...

Resimde kara mizahın yazındaki kadar uzaklara gittiğini sanmıyorum. Bunu söylerken Türk ve İran erotik minyatürlerini, Çin ve Japon resmindeki erotikleri, Yunan vazo resimleriyle Pompei duvar resimlerini unutmuş değilim. Ama andığım tüm bu örneklerde mizah, cinsel sevinin, erotizmin alanı içinde kalmaktadır. Bir gün Pompei'yi dolaşırken, bir bekçi, iki yüz liretimi alıp, gizli bir duvar resmini göstermişti. Terazinin bir kefesine okkalı cinsel organını, öteki kefesine de meyveleri koyup dengeyi tutturmak isteyen bir Romalı'nın resmiydi bu. Kuşkusuz bir mizah öğesi de içeriyordu. Ama kara olmayan bir mizah.

Yukarda andığım Türk, İran minyatürleriyle, Japon ve Çin erotik resimlerinde durum daha farklı değil. Dolayısıyla bu resimleri ve yontuları kara mizahın kapsamı içinde göremiyorum. Ne de Leonardo da Vinci'nin karikatürlerini.

Nedeni açık (hiç değilse benim değerlendirmeme, kara mizah kavramına bakışıma göre): Kara mizah bir olayı gülünçleştirmek ya da gülünç bir olayı anlatmak, çizmek, resmetmek değildir.

Kara mizah kavramlara, düşüncelere mantığa karşı çıkar. Bu nedenle de, özellikle yazında, saçmanın, anlamsızlığın sınırdaşı çoğu kez de yurttaşıdır.

Kara mizahın büyük ustalarından Lewis Caroll'un Mantık üzerinde çalışmalar yapması bu sözlerimi yalanlamaz. Tam tersine doğrular. Çünkü yazınsal yapıtının kurgusu, kendi içinde mantıklı, ama günlük mantık açısından, mantık-dışıdır.

Günlük mantıkta, insanlar konuşur; hayvanlar konuşmaz. Günlük mantıkta analar-babalar çocuklardan daha mantıklı, daha bilgilidir.

Lewis, "Acaba?" der, ve günlük mantığın (ki artık buna, mantıksızlık dememek için, saplantı diyelim) doğru ve geçerli olmadığını gösterir.

Resim sanatında, gerçek kara mizahın belirmesi de plastik sanatlardaki mantıksal dizgenin geçerli tek dizge olmadığının bilincine varılmasıyla belirmeye başlamıştır. Bu açıdan baktığımızda, Daumier'nin resimlerini, desenlerini, karikatürlerini kara mizah içinde göremeyiz. Bu resimlerde, bir eleştiri vardır. Belli meslek gruplarının, toplumsal yaşamın yergi ve eleştirisidir bu. Kuşkusuz "humour" da vardır. Ama bu "humour" tiplerinden ve belli yaşam sahnelerinden kaynaklanır. Özellikle de adaletsiz adalet çevresinden.

Yazın ile resim sanatı arasında bir bakışım kurmaya kalkacak olsam, Daumier ile Zola ya da Balzac'ı aynı doğrultuda değerlendirebilirim. Ama Rabelais ile, Tristan Corbier ile, Jarry ile bir arada göremem.

Resim sanatında "humour" XIX. yüzyılda doğmuştur, dersem pek mi abartmış olurum?

Sanmıyorum.

Şu nedenle: Naif resim ilk kez XIX. yüzyılda "ciddiye alınmış" bir olgudur. Resim sanatında "humour" ise gerçek anlamıyla ilk kez "naif" sanatta kendini gösterir. (Karikatürün yazımızın kapsamına girmediğini bir kez daha belirteyim.) Naif resimde, humour, kimi zaman gizli, kimi zaman açık, ama her za-

man varolan bir öğedir. Hattâ, gerçek naif resmi, sahtelerinden ayıran bir özellik olarak bile gösterebiliriz humour'u. Humour'u olmayan naif resim yoktur. Naif ressamın yarattığı fantastik dünyada, kimi zaman gülen bir aslan ya da kedi, insan yüzlerindeki o şaşkın ifade, "humour"un ta kendisidir.

Naif ressam, dünyaya dramatik bir açıdan bakmaz. Dış dünya, onda, bir Cezanne ya da Van Gogh örneğinde olduğu gibi, ışık, renk ve biçim olarak da yansımaz. Naif ressam bir "nature-morte" çizerken bile bir öyküyü anlatır ve şaşırtıcı bir kompozisyon önünde buluruz kendimizi. Biçimsel araştırmaları "defiguration"ları biçimsel bir araştırmanın sonucu değil, bir anlatım araştırmasının sonucudur. Bu nedenle abartır. Ayrıntılarda da, biçim bozmalarında da.

Kuşkusuz, "humour", resim sanatında, naiflerle başlayıp, naiflerle sona ermez. Naif olmayan ressamlar da, yeni bir plastik dil ararken humour'a başvururlar. Özellikle Dada ve Gerçeküstücü dönemde. Resim dilleri büyük değişiklikler gösterse de, naiflerle bir yerde buluşur bu sanatçılar: doğayı yeniden yaratmak değildir amaçları. Naiflerden farklı olarak, tüm estetik değerlere de karşı çıktıkları için, tümüyle sırtlarını dönmüşlerdir doğaya.

Beyinsel resimdir bunlar. "Humour" gibi.

İlk kez harfler, sözcükler belirir bu resimlerde.

Daha sonra foto-montajlar.

Bu arada, resmin bir konusu olmadığı vurgulanır. Konular dalgaya alınarak. Max Ernst, Dali, Arp'ın resimlerinde olduğu gibi, sanatçının "vision"u, günlük gerçekçilik, doğa önündeki "vision"u aşar, ussal bir "vision"a dönüşür. Ama buradaki usallık bilinçaltını kucaklayan, usa karşı çıkan bir yöntemin ürünüdür.

Dada ve gerçeküstücü ressamların ilk ürünlerinden sonra "humour" yeli, zaman zaman Klee'nin, Picasso'nun üzerinde eser. Ama bu sanatçıları "humour"dan kaynaklanan sanatçılar olarak göremeyiz. Çağdaş resmin ustaları içinde yalnız Dubuffet'nin resimlerinde "humour" kendine özgü dili yaratır ve resmin önemli bir niteliği olarak belirir. "Cobra" Grubundan Alechinsky'de, Corneille'in ilk resimlerinde de ince bir "humour"dan söz edilebilir. Çağdaş Türk resminde "humour"a gönül veren pek az ressam vardır. Abidin Dino'nun gençlik desenlerinde, Fikret Mualla'nın kimi resimlerinde, ama özellikle birkaç karnesinde, "humour" öğesinin varlığına tanık oluyoruz. Cihat Burak'ın ilk resimlerinde de "humour" resmin ayrılmaz bir öğesi olarak belirir. Fikret Mualla, söz konusu desenlerinde ne kadar saldırgan-

sa (bu saldırganlığı, desenlere eşlik eden sözcüklerle pekişir.) Cihat Burak o denli "münis", sevecen bir humour'u geliştirir.

Sanatta kara mizah olgusu, kuşkusuz yalnız yazın ve resim alanında göstermez kendisini. Eğer bu yazıda, sinema ve müzikte kara mizahtan söz etmedimse, bunun tek nedeni, bu alanlarda yeterli bilgilere sahip olmadığım içindir. Yoksa, Bunuel'in ilk filmlerini, özellikle *Altın Çağ*'ı ve *Endülüs Köpeği*'ni; Mack Sennett'in güldürülerini, Buster Keaton ve Charlie Chaplin'in sessiz sinema dönemi filmleri ile Ferdi Tayfur'un (bugünkü arabesk şarkıcıyla karıştırırsanız kara mizah olur) kişiliğiyle özdeşleşmiş Arşak Palabıyıkyan (Max Brothers) ve Laurel ile Hardy filmlerinden bir çoğu kara mizahın eşsiz örnekleri olarak yaşıyorlar belleğimde.

Bunları ancak anmakla yetinebilirdim ve öyle yapıyorum.

P.S./Ülkemizde, her önüne gelene "kara çalan" bazı yayınlar var ki, bu "kara çalmayı" humour olarak göstermek istiyorlar. Tabii, hiçbir "kara çalma" humour olamaz, olsa olsa "çamur" olur. Çamurun ise karası akı olmaz.

Milliyet Sanat
1 Nisan 1982

UMUDUN PEŞİNDEKİ YAZAR

Yazar vardır keşfedilmeyi beklemez. Daha ilk kitabında okuyucusuyla buluşur. Hiç kimsenin, ne yazarın, ne yayımcının, ne de eleştirmenin önceden kestirebileceği bir buluşmadır bu. Bir anda, hemen hemen bir anda, toplumun değişik kesimlerinde, değişik kültür katmanlarında yankısını bulur. Giderek kendi dilinin sınırlarını aşar.

Albert Camus, bu yazarlardandır.

Bu tür yazarların belli toplumsal bunalım dönemlerinde ortaya çıktığını ileri sürmek, bilmem, bu olguyu açıklamak için yeterli midir?

Belki.

Belki diyorum, çünkü iki dünya savaşı arasındaki dönemde, örneğin Fransa; Malraux, Celine, Sartre olgusunu yaşadı. Daha sonra Beckett'in *"Godot"* olgusunu.

Sanatçının yaşadığı günlerde değil, gelecekte anlaşılacağı görüşü, sanatçının düşünceleriyle, duyarlığıyla çağının ötesinde bir kişi olduğu inancından kaynaklanır. Saçma bir görüştür bu. Çünkü sanatçı, yapıtının nasıl olacağını bilmediği mutlu ya da mutsuz yarınlar için değil, içinde yaşadığı toplumun ve çağın (hattâ günün) insanı için yaratır. Onun geleceğe kalmak istemi, ancak ve yalnızca, yapıtın içinde gizlidir. Öylesine gizlidir ki, kendisi bile bilmez yapıtının hangi yönden, hangi yanıyla yarına kalacağını. Bir sanat yapıtının zamana karşı direnmesi gibi, zamanının da bir sanat yapıtına direnmesi söz konusudur. Bir saman alevi gibi parlayıp okuyucusunu yaşadığı günlerde, hemen bir anda bulan nice yapıt vardır ki, bir kuşak sonrasının okur-yazarları adını bile ansımaz.

Camus, daha otuzuna varmadan okuyucusuyla buluşan ve bu buluşması yayımlanan her kitabıyla süren yazarlardandı.

1940'ın Mayısında tamamladığı uzun öyküsü *Yabancı*, 1942'

de Fransa, Alman işgalinde iken yayımlanır. Bunu *Sisyphus Efsanesi* başlığı altında yayımladığı denemeleri izler. İlgileri üzerinde toplayan her sanatçıyı etiketleme evrensel bir saplantıdır. Okuyucunun geniş ilgisini geçen Camus'ün de etiketi hazırdır. "Umutsuzluğun düşünürü".

Almanlara karşı Direnişin içinde yer alan, ama birçok aydın gibi bunu bir onur "vesilesi" yapmayan kişilerdendir Camus. Eylemden ve umuttan yana bir yazardır. Ama eylem ve umut şiirsel bir imge değildir onun için. Eylemi ve umudu yapıtta değil, yaşamda arar. Çünkü, ancak yaşamda yeri vardır eylemin ve umudun — bir safsata olmaması için.

Düşmana karşı direnen bir aydının, sırtındaki kayayı dağın doruğuna ulaştırmaya çalışan, ama doruğa varmadan kayanın ağırlığıyla sürekli olarak dağın eteklerine yuvarlanan bir efsane kişisini, Sisyphus'u deneme konusu olarak seçmesi, hele hele bu kitabın ilk denemesinin *"Gerçekten ciddi bir tek felsefe sorunu vardır: İntihar"* diye başlaması kolay hazmedilebilir bir "çıkış" değildir. Özellikle direnme ve kahramanlık öyküleri beklenen ve yazılan bir dönemde.

Ama Camus, nabza göre şerbet veren yazarlardan değildir: Direniş bir gerçektir; ama direniş insanoğlunun tek ve mutlak gerçeği değildir. Sisyphus, hiçbir zaman doruğa varamayacağını bildiği halde, sırtında kaya, yamacı tırmanır. Ve onun bu edimi hiç de saçma değildir. Çünkü ölümsüz bir yaşamın peşinde değildir; elinden geleni sonuna değin yılmadan yerine getirmeye çalışır. Bu da, Camus'nün sorumluluk (görev ve ödev değil) anlayışını dile getirir.

Düşmana direnmek de, yazmak da bundan farklı eylemler değildir. Düşmanı yenip yenemeyeceğimizi bilemem, ama ona direnmek zorundayım. Yazdıklarımla insanları değiştirip değiştiremeyeceğimi bilemem, ama yazmak zorundayım. Böyle düşünür Camus. Kuşkusuz, bireysel bir sorumluluk duygusudur bu: Kayayı doruğa çıkaramayacağım, ama gene de çıkaracağım. Umutsuzluğun panzehiri ancak böylesi yalansız bir umut olabilir.

Daha 1939'da, Cezayir'deyken, Sartre'ın Duvar adlı kitabı üzerine yazdığı bir yazıda şöyle bir cümle var: *"Yaşamın saçmalığını saptamak bir son değil, yalnızca bir başlangıçtır."* Görüldüğü gibi, bir eleştiri değil bir saptamadır bu. Yazarın, kendine çizdiği yolun saptanması. Yaşamın saçmalığına, anlamsızlığına başkaldırır ve bir anlam arar. Camus'nün yapıtı bu arayışın ürünüdür.

Direniş yıllarında yazmaya başladığı, 1947'de yayımlanan *Veba*, "teslimiyetçiliğe" karşı çıkan bir romandır. Yazarın, kuşkusuz bu en önemli romanı, birbiriyle bağdaşmaz gibi görünen iki kavramın, ethik (ahlâk) ile estetiğin, büyük bir uyum içinde bir arada varolabileceğini belgeleyen çağdaş dünya yazınının ender örneklerinden biridir.

Ethik (ahlâk) ve estetik, dedim. Belki de (sanırım "belki" bile değil) yaşarken ve ölümünden bu yana, yeryüzünün hemen dört bir yanında olağanüstü bir ilgi görmesinde, yaratıcılığından çok bu ethik ile estetiği bağdaştırma çabasının bir etkisi olmalı.

Bir, ahlâkçı yazarlar vardır (özellikle Fransız yazınında), bir de sanatın değerlerini tüm değerlerin üzerinde görüp yalnızca romanını, yalnızca öyküsünü, yalnızca oyununu, şiirini yazanlar. İkincilerin sorunsalı sanatsaldır. Roman romandır, şiir de şiir. O kadar.

Camus, bir sanat yapıtını böylesi bir mutlaklık içinde görmez.

Dünyanın aynası değildir sanat yapıtı. Olmak isteyebilir, ama başarabilmek için olamayacağını bilmesi gerektir. Ahlâkçı bir yazarın yapıtı bir ayna değil, daha çok bir örnektir. Her öneri tartışılabilir. Camus'nünküler de. 1951 yılında *Başkaldıran İnsan*'ı yayımladığında da tartışılmıştır. Tartışmayı açanlardan, sürdürenlerden birçoğu kuşkusuz haklıydı: Camus büyük bir düşünür değildi; filozof hiç değildi. Düşünsel yapıtları bir filozofun değil, bir sanatçının kitaplarıydı. Oyunlarında, ethik yan, kuşkusuz, estetikten ağır basıyordu. Kuşkusuz, Cezayir Savaşı gibi aydına sınav olanağı veren tarihsel bir olayda bütünlemeye kalmıştı. Kuşkusuz, çağdaşı Céline gibi roman sanatını alt-üst etmemiş, Beckett gibi saçmanın, anlamsızın sonuna değin gitmemişti yapıtlarında. Ama aydınlık bir düşünceydi Camus. Güven veren yazardı. Umudun, gerçek umudun peşinde bir yazardı. Bugün, ölümünden çeyrek yüzyıl sonra, kendi ülkesinde de, başka ülkelerde de milyonlarca kişi böyle okuyor onu.

Kuşkusuz, her ölümlü gibi yanıldığı oldu.

Kuşkusuz, yaratıcılığı bir Proust, bir Joyce, bir Faulkner, bir Kafka ile ölçülemez.

Kuşkusuz, felsefe konularında, çağdaşı Sartre kadar derine inen yapıtlar bırakmamıştır ardında.

Ama okuyucunun, Camus'de bulup, Sartre'da, Proust'ta, Joyce'de bulamadığı bazı şeyler olmalı. İşte, açıklaması olanaksız bu "bazı şeyler"dedir yazarla okuru buluşturan gizin kayna-

ğı. Camus'nün gizi ise (belki çelişkili görünecek, ama gerçek bu) aydınlık ve umuttur.

Karanlıktan kaynaklanan ve onu yenen, yenmek isteyen aydınlık ile umutsuzluktan kaynaklanan ve onu yenen, yenmek için savaşan umut... Onur, sorumluluk, direnme, tutarlılık, dayanışma... gibi Camus'nün kalemi eline aldığı günden beri önemsediği, önemsenmesini istediği insancıl kavramlar ise, roman, öykü, oyun, deneme, eleştiri olsun tüm kitaplarının, her satırında kendini duyurur. Yalnız Fransa'da değil. Japonya'da, Meksika' da, İtalya'da, Almanya'da da.

Türkiye'de mi? Türkiye.de, Camus'yü gereken dikkatle okuduğumuz kanısında değilim. Yapıtının her cümlesine yansıdığını söylediğim bu insanı insan eden kavramlar, bizleri, Türk okuryazarlarını gerçekten ilgilendiriyor mu?

Ne kadar isterdim bu soruya "genelde" olumlu bir karşılık vermeyi.

Cumhuriyet
5 Ocak 1985

SANATTA AKIMLAR VE TAKIMLAR

Batı'dan birkaç akım:
Romantizm.
Naturalizm.
Gerçekçilik.
Sembolizm.
Dadacılık.
Kübizm.
Fütürizm.
Gerçeküstücülük.
Varoluşçuluk...

Bizden birkaç takım:
Fecr-i Âti.
Edebiyat-ı Cedide.
Servet-i Fünün.
Yedi Meşale.
D Grubu.
Tavanarası Ressamları.
Liman Grubu.
Birinci Yeni.
İkinci Yeni...

Türk yazınında köklü değişiklik önerisiyle ortaya çıkan ve yeni bir yol açan bir akım, bir okul yoktur. (Orhan Veli, Melih Cevdet, Oktay Rifat'ın "Garip"i bile, bir akım değil, olsa olsa bir sanat olayıdır.)

Nedenine gelince...

Kimi sanat akımları, dünyaya yeni bir bakış açısı getirmek ister. Ortaya çıkış nedenleri budur. Romantizm, Naturalizm, Da-

dacılık, Fütürizm, Gerçeküstücülük ve Varoluşçuluk bu tür akımlardır. Dolayısıyle, bu akımlar yalnız şiirde ya da romanda değil, sanatın diğer alanlarında, giderek felsefede gösterir kendini. Böylece bir döneme damgasını vurur. Kanımca, gerçek sanat ve düşünce akımlarının ana niteliği bu tümele yönelik amaçlardır.

Sanatın bir alanında, eskiye bir tepki, yeni bir yol arama bir dil değişikliği önerisiyle ortaya çıkan yenilikler, olsa olsa bir olgu ya da olaydır, bir akım değil.

Örneğin Kübizm, resim sanatında yeni bir yol açıyordu. Batı resminin kendi sorunsalı içinde bir olaydı. Resmin dışında bir uzantısı yoktu. Dünyaya, topluma, yaşama yönelik eleştirileri, yorumu, önerileri yoktu. Nasıl olsun, resme özgü, "teknik" diyebileceğimiz bir yenilikti. Felsefesi vardı. Ama bu yalnız kendi alanını, resmi ilgilendiren bir felsefeydi ve eklemek gerekiyor mu, filozofların felsefesi değildi bu. Ressamın felsefesiydi ve resmi kökünden, bir daha geriye dönme olanağı bırakmazcasına yeniledi.

Oysa Dadacılıkla gerçeküstücülük sanatla sınırlamamıştı kendini.

Dadacılık da, onu sürdüren Gerçeküstücülük de sanattan önce, kurulu düzene bir başkaldırı niteliğini taşıyordu. Varolan değerleri eleştirmekle, yadsımakla, yok saymakla kalmıyor, yeni değerler öneriyordu. Dünyaya, topluma, insana bakışımızın değişmesi gerektiğini savunuyordu. Bunun sonucunda da, ahlâk, felsefe, dil, politika bu akımlar içinde yeni yorumların, yaratıların, önerilerin konuları oluyordu.

Sanat alanındaki yenilik olguları (ya da olayları) ile sanat akımları arasındaki bu temel ayrım, ulusallık/evrensellik düzeyinde de gösterir kendini, Örneğin, Kübizm, Fransa'nın dışında pek geçerli yapıtlar vermemiş, ama her yerde resme bakışı değiştirmiştir. Rus Akmeistlerinin yenilikleri, Rus şiiri içinde sınırlı kalmıştır. Buna karşılık İtalya'da doğan Fütürizm, Rusya'da büyük bir gelişme ve değişme göstermiştir.

"Garip" şiirinin, dünya şiirine önereceği bir yenilik yoktu. Kendine değin olan Türk şiirine bir tepkiydi. Gerçeküstücülük Fransa'da doğmuş ve doğduğu andan itibaren uluslararası uzantısı olmuştur. Karaibler'den, Çekoslovakya'ya; Almanya'dan Yugoslavya'ya değin, bir yığın ülkenin aydınını, sanatçısını düşünürünü etkilemiş, değişik kültürlerden gelen çeşitli ülkelerin sanatı (bu arada, az-buçuk Türk sanatı da) Gerçeküstücülük olgusunu yaşamıştır.

İkinci Dünya Savaşından sonra ortaya çıkan Varoluşçuluk için de aynı şey söylenebilir.

Bizde, bu tür akımların doğmamış olmasının nedeni, uzun süre, sanatsal yaratının düşünsel temelden yoksun oluşu, ya da varolan düşünsel temelin özgün bir nitelik taşımamasıyla mı açıklanmalı? Ya da üç-beş yazar-çizerin bir akım değil, ancak bir takım kurmak için bir araya gelmeleriyle mi?

Bilmiyorum.

Kimilerince *"Mavi Akımı"*, kimilerince *"Mavi Hareketi"* olarak nitelenen, "olay" aradan yaklaşık otuz yıl sonra ansınıyorsa, doktora tezlerine konu oluyorsa, bu, ciddi, önemli sanat ve düşünce akımları yurdumuzda boy atmadığı içindir.

Ülkemizde, değişik dünya ve sanat görüşündeki yazar-çizerler, geçmişte bir araya gelip, birer akım oluşturabilselerdi, her şeyden önce, okur-yazarlarla daha yakın bir ilişki kurulabilirdi, diye düşünüyorum.

"Mavi", yazmaya yeni başlayan gençlerin (bizlerin) yenilik isteminden doğmuştu. Her genç yazar gibi, bizden öncekilerden farklı, yeni bir şeyler gerçekleştirmek istiyorduk. O günün koşullarında, *"Mavi"*den önce, Kaynak, Seçilmiş Hikayeler ve Yeni Ufuklar'da "eskileri" eleştiren Attila İlhan'ın "Sosyal *Realizm*' inde bir çıkış noktası gördük. Attilâ İlhan da kendi sanat görüşlerini yaymak, bir akıma, bir okula dönüştürmek amacı güdüyordu. Mavi olayı, kendinden önceki kuşağın belli-başlı sanatçılarına karşı çıkmak ve yeni bir yazın kurmak isteyen biz genç yazarlarla, bir akım oluşturmak (daha doğrusu kendi takımını kurmak) isteyen Attilâ İlhan'ın buluşmasıyla başladı, çok geçmeden de, temelde birleştirici öğeler olmadığı için dağıldı.

"Mavi" olayından bir kaç yıl sonra, 1950'nin sonlarında, Yüksel Arslan'la *"Phallisme"* diye bir sanat akımı oluşturmayı düşünmüştük. Tüm tabulara karşı çıkan, beyindeki ve yürekteki her şeyi, hiçbir törel ve sanatsal kuralı iplemeden dışa vuran, söyleyen, kusan bir akım olacaktı bu. Bildirgesini de ben kaleme alacaktım. Ancak benim 1959'da, Almanya'ya, ordan da Paris'e gidişim Türk sanat dünyasını *"Phallisme"*den kurtardı. Bizim düşlerimizden on yıl sonra, "Happening"lerle Amerika'da doğdu benzeri bir akım. Böylece, Yüksel ve ben, bu akımın öncüleri olarak dünya sanat tarihindeki yerimizi alamadık.

Heyhat ki, heyhat!

Milliyet Sanat
1 Aralık 1982

ANNA AHMATOVA'NIN ÇİLELİ YAŞAMI VE OLAĞANÜSTÜ ŞİİRİ ÜZERİNE BİRKAÇ SÖZCÜK

Öyle yazarlar, şairler vardır ki, onların yazdıklarını, yaşamlarından; yazgılarını, ülkelerinin somut gerçeklerinden soyutlayamazsınız. Dahası, içinde yaşadıkları koşulları, tarihsel dönemi, özel yaşamlarını ("başlarından geçenleri") bilmeden, yapıtlarını gerçek boyutları içinde algılayamazsınız. Anna Ahmatova bu tür şairlerdendir.

1960'larda, Fransızca'ya çevrilen şiirlerini ilk okuduğum günden bu yana, ne zaman onun şiiriyle karşılaştıysam, aynı hüznü, aynı onanmaz acıyı, aynı burukluğu duydum yüreğimde.

Her okurun (hattâ her şairin) yaşamının belli bir döneminde sevdiği, tutkunu olduğu şairler, yazarlar, ressamlar vardır. Aradan geçen zamanla, bu ilgi, sevgi, tutku (ne derseniz deyin) çoğu kez yitip gider, yerini bir başkasına bırakarak. Delikanlılığınızda önemsediğiniz, yere göğe sığdıramadığınız her şairi, otuzunuzda, kırkınızda, hele hele ellinizden sonra da yere göğe sığdıramıyorsanız, bunun adı, çoğu kez tutarlılık değil, olsa olsa yerinde saymadır. Ama gene de, gençlik yıllarında yolunuza çıkmış öylesine kişiler olabilir ki, size yaşam boyunca yapıtlarıyla eşlik edebilirler.

Anna Ahmatova da, çeyrek yüzyıl boyunca, her şiiri önünde ilk okuduğum günkü gibi heyecanlandığım, kimi zaman alt-üst olduğum, kimi zaman soluksuz kaldığım, çoğu kez, "yazmanın ne gereği var?" soruma inandırıcı bir yanıt bulduğum, bugün, benim için artık sayıları iki elin parmaklarından çok olmayan şairlerden biridir. Üstelik kendi dilinde okuyamadığım ve şiirin çevrilmezliğini bildiğim halde.

Kuşkusuz aslolan şiirdir. Tüm sanat yapıtlarında olduğu gibi yapıtın kendisidir. Ama okur, eleştirmen, araştırmacı, edebiyat

tarihçisi, şiirin ardında şairi arayabilir: Düşlerini ve varolmayan esin perisini değil. Şiirin çıkış noktası olan bir olayı, yaşanmış bir zaman dilimini, toplumsal bir kavgayı ya da kaygıyı, bir resmi, bir fotoğrafı, bir mektubu, bir günlük parçasını... Çağdaş yazım kuramlarından bir çoğunun ileri sürdüğü gibi, boş, yanıltıcı, gereksiz bir çaba da olmayabilir bu.

Kuşkusuz yaşamla şiirin örtüşmesi, her zaman, her şairde, yukarda dile getirmeye çalıştığım gibi geçerli olmayabilir. Bu örtüşmeyi özellikle istemeyen şairlerin, büyük şairlerin sayısı belki diğerlerinden daha da çoktur. Burda sözünü ettiğim yaşam, söylemek gerekli mi, günlük yaşamdır. Günlük yalın yaşam. Bunun algılanması, duyumsanması ve şiire yansımasıdır. Öylesine ki, bu tür şiirin zamanı, tarihi bile vardır: Dile getirdiği olay, o şiire kaynaklık eden "an"dır bu; şiirin yaratılma süreci, ya da (kimi) şiirin içinde varolan süreç değil.

Ahmatova'nın şiirleri yayımlanmaya başlandığında (1910' lar) Fransa'da, İtalya'da, Almanya'da ve Rusya'da "sanatta devrim" yıllarıdır. Öncü (avant-garde) sanat gerek şiirde, gerek plastik sanatlarda yepyeni atılımlar içindedir. Rusya'da, plastik sanatlar, bu ülkenin tarihinde görülmemiş bir yenilik içindedir. (Maleviç, Tatlin, Kandinsky, Gonçarova v.b...)

Şiirde ilk önemli yenilik, o yıllarda Rus şiirine egemen görünen sembolistlere karşı tepkiden doğar: Akmeizm, Ahmatova'nın eşi Gumilev'in önderliğindeki bu akım, adını Yunanca bir sözcükten türetmiştir. Sembolizmin karanlığına karşı "sağlıklı, ayakları yere basan, aydınlık bir sanat'ı önermekte ve yol gösterici usta olarak da Rabelais'yi, Villon'u ve... Theophile Gautier'yı görmektedirler.

1889'da Odessa yakınlarında doğan, on yaşlarında ilk şiirlerini karalayan, onüç yaşında Baudelaire, Verlaine gibi lânetli şairleri Fransızcasından okuyan, yirmi yaşlarında günün öncü dergilerinde şiirleri yayımlanan Anna Ahmatova (asıl adı Anna Andreyev Gorenko) ilk şiir kitabı AKŞAM'ı Akmeizm'in yepyeni bir sanat akımı olarak ortaya çıktığı yıllarda yayımlar (1912). Böylece adı, ister istemez akmeist şairler arasında anılmaya başlar. İki yıl sonra yayımladığı kitabıyla (Tespih) büyük bir üne ulaşır. Kitap kısa zamanda tükenir ve birbiri ardısıra altı basım yapar. 1916 savaş (Gumilev cepheye gider), 1917 devrim ve içsavaş yıllarıdır. Bir çok yazar-çizer Batı'ya, Avrupa ülkelerine göçeder. Şiirin köklerini, engin Rus topraklarının, kendisini, ezilmiş halkının dışında göremeyen Ahmatova, ne içsavaş yıllarında, ne de daha sonraki acılı, karanlık yıllarda yurdundan ayrılmayı düşünecektir.

1921'de (özellikle Kronstadt ayaklanmasından sonra) ülkeye devlet terörü yerleşmeye başlar. Bu terörün ilk kurbanlarından biri, Ahmatova'nın ilk eşi, cepheden sağ-salim dönmüş olan şair Gumilev'dir. Dostlarının "ülkenin bu üç-dört büyük şairinden biri"ni kurtarma yolundaki çabaları sonuç vermez. "İlgililerin" verdiği yanıt, yeryüzünün dört bir yanındaki zorbaların verdiği yanıttan farksızdır: *"Bir şairin ne ayrıcalığı var ki?"*

Evet, şairlerin hiçbir ayrıcalığı yoktur, hattâ yalnızca şiir yazmaları zındanı boylamaları ya da idam edilmeleri için yeterli bir nedendir. 24 Ağustos 1921 günü idam edilir Gumilev—dudaklarında sönmemiş bir cigara. Çok geçmeden, kendilerinden olmayan her yazara, her sanatçıya savaş açanlar, Ahmatova ve "benzerlerine" karşı saldırıya geçerler. Ahmatova'nın payına bu saldırılardan, "Yataklık şair"; "Halk düşmanı"; "Mezarlık kuşu" gibi nitelemeler düşer. (Öyle görülüyor ki, çamur atmanın solu sağı olmuyor). Devrimin başta gelenleri arasında, sanata, edebiyata yakınlığıyla bilinen "Edebiyat ve Devrim"in yazarı Troçki, daha sonraları da devrimci (üstelik şiiri de devrimci!) Mayakovski de, bu dönemde acı eleştirmelerini esirgememişlerdir Ahmatova'dan.

Ama şairin hakkını şaire veren yalnız onun şiirlerini okuyan, ezberleyen okurlar değildir; yürekli, namuslu, tutarlı eleştirmenler de çıkabilir: *"Anno Domini MCMXXI"* yayımlandığında, N. Ossisli imzalı bir yazı Ahmatova'nın çağdaş Rus şiirinde ilk sırayı alan şairlerden biri olduğunu belirttikten sonra şöyle sürer: *"Ahmatova, Rusya'yı devrimci inançları için değil, ulusuna duyduğu bağlar dolayısıyla bırakıp gitmemiştir. Kuşkusuz biz devrimcilerden biri değildir Ahmatova; ama hakkını teslim edelim: Bir şair için en önemli niteliklere sahiptir o. Namusludur, tutarlıdır ve yurttaşlık bilincine sahiptir."*

Kültür ve sanat yaşamında terörün fırtınası estiğinde, böylesi tekil sesler bir fısıltı gibi kalır ve bir-daha da duyulmaz olur. Tabii yalnız bu saygılı sesler değil, şairin de sesi kesilmiştir. Artık kendi yurdunda ve kendi dilinde bir sürgünlük serüveni başlayacaktır. Yalnız Ahmatova için değil, kalemini yukardan gelen buyruklara göre kullanmayan, bildiğinden şaşmayan, hemen tüm yazar-çizerler için. Ahmatova'nın şiirlerinin yayımlanması yasaklanır. Yayımlanmış kitaplarından kalanlar yokedilir. Ama o, her zaman ulaşacağı bir okuyucusu olduğu inancıyla sürdürür şiirini.

"Ve aynada okumak gerek beni"

der bu dönemde yazdığı şiirlerinden birinde. Açıklamak gerek-

li mi: "Ben (zorunlu olarak) tersinden yazıyorum, aynaya tut yazdıklarımı okuyucu, orda doğrusunu okuyacaksın!" der gibidir. (Sanırım "gibi" fazla.)

Umutların, umutsuzlukların; fırtınaların, boraların dönemidir yaşadığı. Gumilev idam edilmiş, bir başka büyük şair Essenin intihar etmiştir. *"İntihar etmek kolay, güç olan yaşamı kurmaktır."* Hayır Ahmatova'nın değil, Mayakovski'nin sözleridir bunlar Essenin'in ölümünün ardından söylenen. Ne var ki, aradan beş yıl geçmeden Mayakovski'de şakağına tabancayı dayayacaktır. *"Aşkın kayığı gerçeğin kayalarına çaptı..."*

Acılar tükenmez. Birinci eşi Gumilev'den olan oğlu, "karşıdevrimci" olduğu suçlamasıyla tutuklanır. Büyük ozan Mandelstam bir gece yarısı evinden alınıp götürülür. Yeni Sovyet edebiyatının iki büyük öykücüsü Babel ve Olyeşa da diktikleri fidan daha ağaca dönmeden gözlerini kaparlar bu dünyaya. Upuzun bir gecedir süren, yıllar boyu sürüp gidecek, gidenlerden haber gelmeyecek ya da yalnız kara haber gelecektir. Suçları yalnız ülkelerini, özgürlüğü sevmek olan, işleri yalnızca sözcüklerden, görüntülerden, renklerden bir dünya yaratmak olan bu insanlar, yalnızca boyun eğmedikleri, yalnızca çizilen çizgiyi izlemedikleri için ("Aykırılar!") suçlanır ve cezalandırılırlar.

Ahmatova, Sibirya'ya değil, ülkesinin kültür ve sanat yaşamının dışına sürülmüştür. Hem de, ne mene suçlamalarla! Stalinciliğin en azgın döneminde, bu sözümona toplumcu sanat kuramının yaratıcısı Andrev Jdanov, Ahmatova'nın şiirlerini şu sözcüklerle niteleyecektir. *"Ahmatova'nın şiirinin malzemesi baştan sona bireycidir. Kilise mihrabıyla yatak odası arasında gidip gelen bir kadının şiirleridir bunlar... Bir yarısı rahibe, öbür yarısı fahişe; daha doğrusu, hem rahibe, hem fahişe olan birinin, fuhuşla duanın karışımı şiirleridir bunlar..."*

İnsanlık onurundan böylesi yoksun suçlamalara ne yanıt verebilir bir insan; bir şair; bir kadın-şair? Özellikle söz hakkı elinden alınmışsa? Ahmatova, acısını içine gömen, sonra da sözcüklere dökendir. Bir kavga şairi değildir o, yaşamın şairidir. Yalnız yaşadıklarını ve yaşanılanı dile getirir. Dünya görüşünü, siyasal inançlarını, yalnız yaşadığı günü, dönemi değil yarınları da dile getirmek isteyen Mayakovski'nin gür sesi, şiirlerinde "bar-bar bağırır"; Ahmatova'nın şiirleri ise, tam tersine, sessizlikle yaratılmış gibidir.

Ağladığında gözyaşları içine akar. Bağırması da sessiz sözcüklerledir, öylesine ki, uyuyan bir çocuğu bile uyandırmaz. Yalnızca okuyucunun yüreğini dağlar, sarsar, başkaldırtır.

İnsan (gerçekten) tükenmez ise, Ahmatova, bunun etten, kemikten ve yaratıcı güçten oluşan somut bir anıtıdır.

Anna Ahmatova gibi şairler, umutsuzluğun umududur. Yayımlanma olanağı bulamadıklarında yazmayı, yaratmayı sürdürmeleri, şiirin, sözcüklerin gücüne inanmanın yanısıra, direnmenin nice yolları olduğunu duyumsatır. Bu şiiri, çok edilgin, çok dolaylı değerlendirenler çıkabilir. Onları görür gibiyim. Ama öte yandan bu "edilgin" denen yolun yolcularının, sürgünlerde, zındanlarda geçen yıllarını da görür gibiyim. Hattâ başlarını dik tutma isteklerini, şiirlerini özgürce yazma çabalarını yaşamlarıyla ödediklerini de. Burda ya da orda. Dün ya da bugün. Ne önemi var? Bu onurlu kişilerin şiirleri özünde ne kadar da birbirine benziyor.

Son söz her zaman şairindir.

"Durmadan yalan-yanlış, saçmasapan yorumlar geliyor kulağıma. Şiirimi daha anlaşılır kılmam yolunda telkinde bulunanlar bile var.

Hayır.

Yazdıklarımın üçüncü, yedinci, yirmiyedinci anlamı yok.

Şiirimi ne değiştirebilirim, ne de açıklayabilirim.

Yazılmış yazılmıştır."

Evet, yazılmış yazılmıştır.

NE U-MUTLU BUNU DİYEN ŞAİRE!

Ağustos 1983
A. Ahmatova'nın
"Yaban Balı Özgürlük Kokar"
kitabına önsöz.

SANAT VE NEVROZ

Üç yıl önce, "Çakallar"* adını verdiğim bir karnesi için yazdığım sunu yazısında, Fikret Mualla'nın yaşamıyla resimleri arasındaki çelişkiyi belirtiyor, akıl hastanelerinde çizdiği desenlerin bile sanatçının paranoya belirtileri gösteren kişilik yapısının izlerini taşımadığını söylüyordum. Aradan geçen süre içinde, Fikret Mualla'nın yurt-içinde, yurt-dışında yüzlerce resmini gördüm. "Çakallar" benzeri bir karnesini ve çeşitli dönemlerde dostlarına yazdığı mektupları inceledim. Bu arada, Fikret Mualla'nın Türkiye ve Fransa'daki yaşamının yakın tanığı, dostu Abidin Dino'nun *"Gören Göz İçin Fikret Mualla"*sı yayımlandı.** Ama tüm bunlar, "Çakallar"ın önsözünde dile getirdiğim çelişkiyi silip atmadı. Tam tersine, pekiştirdi. Mektuplarıyla, görebildiğim iki karnesinde, düşsel ve gerçek düşmanlarına saldıran çizgi ve sözcüklerle sövüp sayan Fikret Mualla, eline fırçayı aldığında aklı başında, uslu oturaklı bir ressam olup çıkıyor. Saplantıları ve nevrozu, saldırıları ve sövgüleri resimlerine yansımıyor. Ne konularına, ne resim diline. Bu açıdan baktığımızda, nevrozlu ressamlardan, örneğin bir Van Gogh, bir Munch, bir Füssli, bir Ensor ile Fikret Mualla arasında önemli bir ayrım var.

Van Gogh'un bilinen yaşamı yapıtıyla bir bütünü oluşturur.

Fikret Mualla'nın günlük yaşamdaki kişiliği, mektupları, eldeki bir kaç karnesiyle resimleri ise iki ayrı dünyayı yansıtır. Sanatçının kişiliği ile yapıtı arasında ortaya çıkan ayrım, *bizi, sanat* konusunda oldukça önemli sorular karşısında bırakıyor:

- Kişilik ve üslup, birbirleriyle organik bağıntıları olmayan iki ayrı olgu olabilir mi?

---

* F. Mualla, Çakallar, Ada Yayınları, 1977.

** A. Dino, Ara Güler, Fikret Mualla, Cem Yayınevi, 1980.

- Nevroz, kişiliğin bir parçası olduğuna göre, sanatçı, kişilik yapısının dışında kalan (onun izlerini taşımayan) bir yapıtı geliştirebilir mi?

Nevrozla sanat ilişkilerini içine alan bu soruların karşılığını, Fikret Mualla örneğinden yola çıkarak arayabileceğimizi sanıyorum.

NEVROZUN DİLİ/SANATIN DİLİ

Burda önemli bir ayrımın altını çizmek gerekiyor:

Ruh hastalarının resimleriyle ruh hastası ressamların yapıtlarını aynı sepete koymamak gerek.

Ruh hastası ressam, resmini yaratırken, yaptığı işin bilincindedir: Nevrozun diliyle değil sanatın diliyle konuşur. Konularında ya da üslubunda nevrozunun izlerini görebiliriz.

Ama yaratma sürecinde kişiliği yok etmez bu izler.

Ruh hastalarının resminde ise kişilik yoktur. Dolayısıyla bunları bir sanat yapıtı olarak değerlendirmek güçtür.

Ruh hastasının ortaya koyduğu (yarattığı diyemiyorum) resimleri, sanat-dışı kabul etmemizin ana nedeni sanatsal bilinçten ve kişilikten yoksun oluşları mı?

Eğer böyleyse, ilkel kavim sanatlarını nasıl değerlendireceğiz?

Bilindiği gibi, ilkel kavim yontularından hiçbirinin sanatsal bir amacı yoktur. Herbirinin, kavmin inançları içinde, bir karşılığı vardır. Ama o inançları konusunda bilgi sahibi olmayan, o yontunun, ya da maskın neyi simgelediğini, hangi inancın karşılığı olduğunu bilmeyen bizler, bu yapıtlara, yaratılma amaçları dışında, birer sanat yapıtı olarak bakıyoruz.

Kendi sanatımızdan bir örnek vereceğim:

Yapılış amacı bir bilgi derlemesi olduğu kuşkusuz Matrakçı Nasuh'un "Beyan-ı Menâzil-i Sefer-i Irâkeyn" de yer alan minyatürleri de kuşkusuz bir sanat yaratısı amacı taşımıyordu. Ama bugün, bir başka amaçla çizilmiş bu minyatürleri Türk minyatür sanatının önemli örnekleri olarak görüyoruz.

Doğu sanatından, Batı sanatından sayısız örnekler verilebilir bu yolda.

Bu örneklerin geçerliliğini kabul edersek, sanatsal amaç ve bilincin, sanat yapıtının değerini oluşturan tek ölçü olmadığını ileri sürebiliriz.

Fikret Mualla'nın resmi bilinçli bir resimdir.

Resim-dışı bir amacı yoktur bu resmin.

Açıkça söyleyeyim ki, özgür ama özgün bir resim de değildir Fikret Mualla'nın yapıtları.

Sevdiği ressamları, etkilenmeleri, plastik tasaları tüm resimlerinde izleyebiliriz.

Fikret Mualla resim sanatının kapılarını zorlamaz. Resimlerine bakarak, sanatın sorunları üzerinde pek fazla kafa yormadığını bile ileri sürebiliriz.

Denebilir ki, üstün bir yeteneğin, belli bir resim türünün özümlenmiş ilkelerinin, beğeniyle birleşerek ortaya koyduğu yapıtlardır bu resimler. Hemen hemen tümü, küçük boyutlarda, yüzde doksanı, guaş, suluboya, ya da desen. "Bir oturuşta" yapılmış, anlık resimler...

Tüm bunlar, yeteneğinin ve kişilik yapısının bilincinde bir ressamla karşı karşıya olduğumuzu belgeliyor.

Yeteneğini ve onun sınırlarını çok iyi bilen bir sanatçıdır Fikret Mualla. Bu nedenle resim sanatının yeldeğirmenlerine saldırmaz.

Peki ama, yeteneklerini böylesi bilen, değerlendiren sanatçı, nevrozunun da bilincinde miydi? Doğrusu bu soruyu yanıtlamak çok güç. Çünkü, nevrozunun açık-seçik belirtilerini taşıyan yazı ve desenlerden oluşan, büyük bir olasılıkla karabasanlı günlerde çizip yazdığı karnelerini, karabasanı atlattıktan sonra yok etmiyor, yırtıp atmıyor, yakmıyor. Tam tersine onları değerlendiriyor.

Bu tür iki karnesinden her ikisi de, Fikret Mualla'yı önemseyen ve yüzlerce resmini toplayan iki koleksiyoncunun elinde bulunuyor. Fikret Mualla'nın, bu karnelere de birer sanat yapıtı, hiç değilse bir belge gözüyle baktığını, onları korumasından ve iki önemli koleksiyoncusuna gösterip satmasından çıkarıyorum.

Eğer bu varsayım doğruysa, şu çıkarımı yapabilirim sanıyorum:

Fikret Mualla, sanatının da, nevrozunun da bilincindeydi. Ve resmi nevrozuna karşı kullandı.

Ne var ki, nevrozunu dile getiren sanatçı, günlük gerçekliğin maskesini alaşağı edebilir. Dünyayı ve insanı yepyeni açılardan yorumlamamıza, algılamamıza olanak sağlayabilir.

Fikret Mualla'nın resmi, bizi, Eluard'ın deyişiyle, *"bu dünyanın içindeki başka dünyaya"* çekip almıyor. Gözümüzü yepyeni, bir dünyada (sanatçının dünyası, denilen) açmıyoruz. Bu resimler önünde, olsa olsa bir göz tadı alıyoruz.

Denecek ki insan olana bu da yeter. Yeter kuşkusuz. Ama sanatçı, ne yeteneğiyle, ne bilgisiyle, ne yapıtıyla yetinen kişidir. Bunları aşmak isteğini duyduğu ölçüde...

Bir yanlış anlaşılmanın önüne geçmek için hemen söyleyeyim: Psikanalizmin bir sanat yapıtının derin anlamını çözmede kullanılabilecek bir yöntem olduğuna inananlardan değilim.

Fikret Mualla örneğinde, onun nevrozundan sözetmemin gereği, "kişilik/sanat ürünü" ilişkisinde kendini gösteren çelişkidir.

Freud'un "Leonardo da Vinci'nin Bir Çocukluk Anısı" incelemesi, Leonardo'nun yaşamına bir yorum getirir. Ama bu yorum Leonardo'nun sanatını açıklamaya yöneldiğinde inandırıcılığını yitirir. Hiç değilse, bizim Leonardo'nun yapıtlarına bakış açımızı değiştirmeye yetmez. Jannsen'in Gradiva'sını konu alan çözümleyici incelemesi ise, romanı açıklamaktan çok Freud'çu kurama bir dayanak bulmak için yazılmış gibidir.

Jung'un, Joyce ve Gerçeküstücüler üzerine yazdıkları ise, sanat, yaratma olgusunu anlamamış bir ruh hekiminin varsayımlarından başka bir şey değildir. Ama tüm bu örnekler, Psikanalizi, sanatçının ve sanatın dışına atmak anlamına gelmez.

Freud, sanatsal yapıtta, iki ayrı dünyanın varlığının bilincindeydi: Gerçekliğin dünyası. Düş gücünün dünyası.

Fikret Mualla'nın resimlerine baktığımızda bu iki dünyanın bir potada eridiğini görüyoruz. Ama bu potadaki, gerçeklikle düşselin oranları aynı değil. Cazcılar, bistrolar, portreler, çıplaklar... Fikret Mualla'nın resim konularından birkaçı.

Gerçekçiliğin sınırları zorlamayan, böylesi bir gereksinmeyi duymayan bir yaklaşımla ele alıyor konularını. Ve birkaç resimden sonra bakıyorsunuz, bu konular, Fikret Mualla'ya özgü konular, olup çıkmış. Bir başka deyişle, dış dünya, yalnızca bir konu olarak var bu resimlerde. Düş gücü ile yaratıcılıkla eş anlamlı: Plastik öğeler olarak.

Bu gerçekçiliğinde, bu düş gücünün de psikanalizi yapılamaz. Nedeni açık: Çünkü dış dünyanın gerçeği ile bir çatışma yansımıyor bu resimlerde. Ne konularında ne resim dilinde. Düş gücü ise, fantastiği, karabasanları, gerçeküstüyü kapsamıyor.

Bu küçük saptama da gösteriyor ki, sanatında nevrozunu aşan, ya da yaratma sürecinde, nevrozunun dışına çıkan onu unutan ruh hastası bir sanatçının yapıtları karşısındayız. Yapıtla, kişilik arasındaki çelişki... Sanatta az görülen bir olgu.

NASIL ÇAĞDAŞ OLUNUR?

Sorunun yanıtı, sanırım, oldukça basit: Çağdaşlık bilincinde olarak.

Ah! gene çağdaşlık denecek. Evet, sanatta da, bilimde de, başka ölçümüz yok. Kübizmi bilmeyeceksiniz, gerçeküstücülüğü bilmeyeceksiniz, soyut sanatı bilmeyeceksiniz ama gene de çağdaş bir resim yapacaksınız. Ne Japonya'da, ne Amerika'da, ne İtalya'da ne de Türkiye'de böyle bir olasılık yoktur. Eğer XX. yüzyılın son yıllarında yaşadığımızın bilincindeysek.

Nasıl ki, Türkiye'de (ya da Japonya'da) bir fizikçi, quanta kuramını, atom fiziğini bilmeden ortaya, yeni, hiçbir şey koyamazsa, resim sanatında da, yeni eğilimleri bilmeyen, izleyemeyen bir ressam, benim deyimimle, "eski ipliklerle, yeni bir kumaş dokur gibidir."

Ancak, günümüzde sanatta öylesine değişiklikler, yenilikler olmaktadır ki, bunları izleyen sanatçı bile şaşkına dönebilir.

Kuşkusuz her sanatçı kendi bildiği yolda ilerler. Ama, arada bir, durup, bildiği yolun geçerli, çağdaş bir yol olup olmadığını sorgulaması gerektir.

Fikret Mualla'da böylesi bir sorgulamayla karşı karşıya değiliz. O, sanat yaşamının başından beri, belli bir yol çizmiştir kendine. Arada bir, o yoldan şaştığı olur.

Paris'de soyut resmin ağırlık kazandığı dönemlerde (soyut resim de yapabileceğini belgelemek için) birkaç soyut kompozisyon çiziktirdiği olur. Ama bunların hiçbiri özentinin sınırını aşmaz. Her şeyden önce Fikret Mualla kafa ressamı değildir. O, çağdaş sanatın yenilikçi akımlarını başka ressamların yapıtlarında izler. Onların resim dilini kendi kişiliği içinde aktarmaya/gerçekleştirmeye çalışır.

Oysa çağdaşlık, bir kültür, bir hesaplaşma sorunudur. Daha açık bir deyişle, değişen koşulların bilincinde olmaktır.

Bu, XX. yüzyıla özgü sanat olgusu Fikret Mualla'nın ilgisi dışındadır. O, "bildiğini okuyan"dır. Şimdi söyleyeceğim, bir çokları için bir çelişki gibi gelecek: Fikret Mualla'nın resimleri 1900-1920 yılları arasında yapılmış olsaydı, çağdaş resmin büyükleri arasında yer alırdı.

Oysa, kübizmden, dadacılıktan, gerçeküstücülükten, soyut resimden sonra gelen bu resimler hiçbir yeniliğin habercisi değildir.

YARATILMAMIŞ RESMİN ARDINDAN

Malraux, Goya üzerine yazdığı denemenin bir yerinde, Goya'nın "Umutsuzlar" dizisiyle Dostoyevski'nin dünyası arasındaki benzerliğe değinip *"Goya'nın Sağırlar Evi, tam Karamazoflara göre bir evdir"* der. Fikret Mualla, Goya'nın Kara Dönemini, dramatik resimlerinin benzeri imgeleri görmüştür yaşamında. (Nevrozlunun dünyasında, yaşanılan bir imge ile gerçek arasında ayrım yoktur.)

İşte bu imge/gerçeklerden biri (yaşamının son yıllarını geçirdiği Raillante Köyünde sanatçıya bakan Madame Lauthier'nin Abidin Dino'ya anlattıkları): *"Çamaşırları asıyordum iplere, beyaz gömlekler, donlar, çarşaflar. Mösyö Fikret bunlardan çok korkuyordu, bazen "Kaldırın bunları, bunlar kurbanlar, asılmış adamlar diye bağırıyordu bana..."** Bunları bağırdıktan sonra odasına kapanan Fikret Mualla, dışarda gördüğü hayaletleri değil, bir zamanlar yaptığı, sokakları, portreleri, nature-morte'ları çizip boyuyordu. Dışarda bıraktığı hayaletler ise, resminin konusu olmadıkları gibi, renklerini, çizgilerini de etkilemiyordu.

Yavaş yavaş görüyorum ki, ben, Fikret Mualla'yı gerçekleştirdiği resimlerde değil, gerçekleştirmediği resimlerde arıyorum. Gerçekleştirdiği resimlerde bulduğum kişi, herhangi bir ressam. Yetenekli. "Güzel" resimlerin yaratıcısı. Gerçekleştirmediği resimlerdeki Fikret Mualla ise bizi allak-bullak edebilecek bir dünyayı yaratabilirdi.

Niçin yaratamadı.

Belki kendinden korkuyordu. Belki de yitirmekten. Her şeyi yitirmiş gibi yaşayan bu adamın yitirmekten korkacağı ne olabilir? Bilseydim eğer, bu satırları değil de, Karamazoflar'ı yazmaya otururdum.

Görüldüğü gibi, bu notlarda, Fikret Mualla'yı bir Türk ressamı olarak değerlendirmedim. Türk resmi içindeki yeri, Türk resmine katkısı, çağdaşlarından onu ayıran özellikler üzerinde durmadım. Yalnızca bir ressam olarak baktım ona. Bakış açım bir sanat eleştirmeninin bakışı olmadı. (Nedeni açık: bir sanat eleştirmeni değilim.)

Sanat ve nevroz arasındaki ilişkiler üzerinde düşünürken, Van Gogh, Munch, Dali, Füssli gibi, nevrozuyla sanatını birbirinden ayıramayacağımız sanatçılarla, Fikret Mualla arasında önemli bir ayrım gözledim.

---

* A.g.e., s. 130.

Fikret Mualla'nın bu özelliğini dile getirmeye çalıştım.

Sanatçının yaşamı ve kişiliği üzerinde bilgim olmasaydı, bu resimleri nasıl değerlendireceğim sorulabilir.

Hemen söyleyeyim: Çağdaş Türk resminin önemli aşamalarından biri olarak görüyorum Fikret Mualla'nın resimlerini.

Belli ki, sanatın kuramsal yanı onu hiçbir zaman ilgilendirmemiştir. (Çok şükür ki ilgilendirmemiştir. Yukarda sözünü ettiğim resim sanatının sorunsalıyla uğraşmak bir şeydir, resim sanatının kuramı ile kafa yormak ayrı bir şey. Resim sanatının kurumları* üzerine kafa yoran epey ressamımız var. Ama resim sanatının sorunsalı sanırım pek kimseyi ilgilendirmiyor.)

Kuşkusuz, o da, resmi, doğadan değil, başka ressamlardan öğrendi. Bu etkileri gizlemeyi düşünmediğini de resimleri yeterince belgeliyor. Yaşamının son otuz yılında hep bellli konuları işledi. Ama bir Cezanne ya da Picasso örneğinde olduğu gibi, bir konuyu, bir resimden öbürüne geliştirmek için yapmadı bunu. Örneğin yüzlerce bistro resmi yaptı. Ama hiçbir resim bir başka bistro resminin "variation"u değildir.

Böylesi bir tutum, ressamı "klişelere" götürebilirdi. Oysa, Fikret Mualla, son yılları hariç bu klişeciliğe düşmemiştir. 1958'den sonra yaptığı resimlere baktığımızda kendi kendisinin kopyası durumuna düştüğünü görüyoruz. Yaşama sevincini (alkolünü?) yitirmiş, cansız, sanki bir ikinci elden çıkmış Fikret Mualla'lardır bu dönemin resimleri. Kendi kendisinin kopyası olduğu son dönemini unutursak; gizli bir hüzün, ironie'ye varmayan tatlı bir humour, başkaldırmayan bir yalnızlık, araştırıcı olmayan, bulduğuyla yetinen bir yetenek, anlık heyecanların saptanması...

İşte böyle görüyorum, böyle değerlendiriyorum Fikret Mualla'nın resimlerini.

Bu özelliklerinin dışında, bir başka özelliği var ki, genelleştiremeyeceğim için, en sona sakladım onu. Bunlar, bir tür "fragment" diye adlandırabileceğim resimler. İlk bakışta, bunları da herhangi bir Fikret Mualla resmi gibi görüyoruz. Konuları değişmeyen Fikret Mualla konuları.

---

* Bir lapsus: "kuram" yerine "kurum" demişim. Yazımı düzeltirken farkettim, ama olduğu gibi bıraktım. Okuyan bağışlasın ve "kurum" sözcüğünün Türkçedeki iki anlamından dilediğini vererek okusun bu cümleyi.

Örneğin 1 numaralı resim, bir sokak resmi. Ama resmin garip bir istifi var. Sokak üstten, alttan, sağdan, soldan kesilmiş. Sanki büyük bir resmin bir parçası. Öylesine ki, bu resim bir resmin detayı gibi yayımlansaydı, sanırım hiç kimse bunun bir detay olmadığını, resmin bu görülen parçadan "ibaret" olduğunu söyleyemezdi. Sağda ve solda, iki görülmeyen arabanın yalnız birer tekerleği var. Sağ altta, bir köpek, görülmeyen birinin, ya da başka hayvanın peşinden koşuyor. Geride, dipte, belli ki bir "RESTAURANT" var. Ama resimde yalnız "RESTA"sı kalmış.

2 numaralı resimde sevişen bir çift sezinliyoruz. Yalnız kollar ve bacaklar seçiliyor. Ressam tasarladığı istifi elindeki kağıdın boyutlarına sığdıramamış gibi. Ama sanmıyorum. Resmin kendisi bir detay olarak tasarlanmış.

3 numaralı resim de bu örneklerden biri.

Bu üç resmin dışında, Fikret Mualla için büyük sayılabilecek (70x100 cm) boyutlardaki birkaç resminde de bu olguyu saptadığımı ansıyorum. (ne yazık bu resimler bugün elimde değil.)

Resmin, önünde sonunda, büyük ya da küçük, ama mutlak belli boyutlarda bir düzey üzerinde gerçekleştiğini ve ressamın, baktığı/düşlediği/yansıtmak istediğinin ancak bir parçasını yansıtabildiği gerçeğini dile getirmek amacıyla yapmış olabilir mi Fikret Mualla bu tür resimlerini?

Bu soruya olumlu yanıt vermek, Fikret Mualla'daki nevroz/yaratı ilişkilerine yeniden dönmemizi gerektirir.

Ama ben, bu resimlerin böylesi bir bilinçle yapıldığı kanısında değilim. Burdaki bilinçsizlik hiç de önemli değil. Sanatçı sezisi, yaratıcılığın bilinç-dışı yönü, kimi yapıtlarda bilinçten daha verimli olabilir. Özellikle resim sanatında. Bu tür özelliği "bilinçlendirecek" olan, ona bakan, gören, anlamaya ve yorumlamaya çalışan kişilerdir. Fikret Mualla'nın bu "fragment" özelliği taşıyan resimlerine baktığımda şöyle düşünüyorum. Ressam bir sokağı resmetmek istemiş. Ama sehpasını sokağın belli bir köşesine yerleştirmemiş. Resmetmek istediği sokak kafasında. Ama bu sokağı hiçbir zaman bütünü içinde çizemeyeceğini biliyor. Bütününü — yani ressamda bıraktığı renk, biçim, ses, koku... beş duyunun izlenimlerini. O sokağın resmin alanına girecek bir parçasını seçiyor. Ama öylesine bir istif kuruyor ki yarım kalmış nesnelerden, insanlardan, o sokağın dört bir yönde kayıp gittiğini bildiriyor bana. (Ben: resme bakan.) Dolayısıyle resim, sınırlı boyutlar içinde kalmıyor. Beni düşlemeye, resmini büyültmeye, tamamlamaya (sanki) çağırıyor.

Böylece resimle, resme bakan arasında bir iletim, bir diyalog kuruluyor.

Unutmamak gerekir ki, bir sanat yapıtıyla kurulan diyalog, yaşamla kurulan diyalogdan başka bir şey değildir.

Fikret Mualla'nın çoğu resimlerinde gözlenen "bitmemişlik" ile bu "fragment" özelliğini, birlikte düşündüğümde, sanki bizlerin, bu resimleri kafamızda tamamlamamızı istediğini duyar gibi oluyorum. Bu da, resim/seyirci ilişkisini, nesne/insan ilişkisinden çıkarıyor. Resmi gerçek yerine (insanla insan arasındaki iletim) oturtuyor.

Fikret Mualla, yaşamın ve resmin sorunlarını çözüp erinç içinde resim üreten "üstadlardan" değildi.

Ola ki, sanatçının kendine sormadığı soruları, burda, ölümünden yıllarca sonra bize sorduran, onun bu özelliğidir.

Çevre
Şubat 1981

FÜREYA'NIN ATÖLYESİNDE SOKRAT İLE KONUŞMALAR

Bugün akşam üzeri, sergisinden önce, son yapıtlarını görmek için Füreya'ya uğradım.

Beni, atölyesinde, yapıtlarıyla başbaşa bırakıp çay demlemek için mutfağa yöneldiğinde, baktım, çalışma masasında küçük bir oğlan çocuğu kağıtların üzerine birtakım şeyler çiziyor. Bırakın insanları, evindeki bitkileri, nesneleri bile sizinle tanıştıran Füreya, bu küçük adamla tanıştırmamıştı beni. Bir nedeni olmalı... diye düşünmedim. On-oniki yaşlarında olmalıydı ufaklık. Kendisini ayrımsadığımda, kafasını, önündeki son derece ciddiye aldığı belli işinden bir kaldırıp bana bakmış, sonra yeniden işine koyulmuştu. Ben duvardaki tabaklara, panolara, masanın üzerindeki Füreya'nın taslaklarına bakıyordum çayı beklerken.

Bir ses duydum:

"Sevdin mi?"

Füreya'nın bildik sesi değildi bu. Odada bana bu soruyu soracak bir başkası da yoktu. Çevreme bakındım ve sanki kendi kendime sorduğum bir soruymuş gibi karşılıksız bıraktım.

Ses yineledi:

"Sevdin mi?"

Soruyu, Füreya'nın çalışma masasının bir ucuna ilişmiş, önündeki kağıtları karalayan çocuğun sesi soruyordu.

Yüzü bana dönüktü. Çizmeyi bırakmış, sorulu gözlerini gözlerime dikmişti.

"Neyi?" dedim.

"Eh, deminden beri bakıp duruyon, işte onları" dedi.

"Onları mı?" dedim. "Tabii çok sevdim. Tümü çok güzel."

"Hepsini mi sevdin?" dedi.

"Evet, dedim, hepsini."

"Yalancı, dedi. İnsan birini öbüründen daha çok sever."

"Bunu sana okulda mı öğrettiler?" dedim.

"Hayır, dedi. Hiçbir yerde. Ama ben şu ağaçlı tabağı, öbür ağaçlı tabaktan daha çok seviyorum." (Sevdiğini söylediği tabaktaki ağaç, maviydi ve göğe doğru yükseliyordu, diğeri ise yapraklarını dökmüş, yalnız, hüzün dolu bir ağaçtı.)

"Belki onun daha güzel olduğunu Füreya söylemiştir sana" dedim.

"Hayır, dedi. Füya böyle şeyler söylemez. Ben o ağacı daha çok sevdim."

"Neden?" dedim.

"Bilmiyorum." dedi.

"İnsan bilmediği şeyi sever mi?" dedim.

"Sever, dedi. Ben özellikle bilmediğim şeyleri seviyorum."

Bu büyümüş de küçülmüş yaratığın yanıtları karşısında sustum. Ama o beni konuşturmaya kararlıydı:

"Yoksa sen o ağaçlı tabağı sevmedin mi?" dedi.

"Ben, dedim, yemek yiyeceğim tabakları severim."

"Ama bu duvara asmak, bakmak için" dedi.

"Bakmak için duvara resim asılır" dedim.

"Ama ben bu tabağa bakarken, o da bana bakıyor" dedi

"Bana bak küçük, dedim, tabak insana bakmaz."

"Peki, resim bakar mı?" dedi.

"Bakar-bakmaz" dedim.

"Bu da bakar-bakmaz işte" oldu aldığım yanıt.

"Bir ağaç o, dedi. Tabaktaki ağaç. Ne zaman buraya otursam bana bakıyor."

"Tabakta yemek yenir" diye yineledim.

"Ama ağaç var o tabakta, görmüyor musun, tabaktaki ağacı yiyemezsin ki" dedi.

Füreya'nın o güzelim evciklerinin olduğu köşeyi gösterdim.

"Tabii yiyemem, dedim. Şurdaki evciklere de girip oturamam."

"Zaten o evler oturulmak için değil" dedi.

Amacıma ulaşmıştım:

"Peki, ne için?" dedim.

"Düş görmek için" dedi.

"Ne düşü?" dedim.

Bu kez şaşırmak sırası ona gelmişti:

"Düş... dedi. Herkesin ayrı bir düşü yok mu? Bu evlerde işte o düş var."

"Ama bunlar küçük, renkli birer ev, dedim. Bir kedi bile girip uyuyamaz, düş göremez bu evlerde."

"Ama bir insan görebilir, dedi. Böylesi bir evi olduğunu düşleyebilir. Orda oturduğunu, yaşadığını, yatıp uyuduğunu, uyuduğunda bir düş gördüğünü... (Hınzırca güldü kerata.) Bu evlerde çok güzel düşler görünür."

Onun mantığını izledim ve sordum:

"Peki sen, bu evlerde hiç düş gördün mü?"

"Ooooo, dedi, yüzlerce. Birinde, bu evlerden birinin sahibiydim, ve onu maviye boyuyordum. Bir başkasında, yanındaki evi satın almış oraya da anamla babamı yerleştirmiştim. Bir kez de bu evlerden birinde çömlekçilik yapıyordum."

Füreya'yı, çayı unutmuşum. Sesini duyunca şaşırdım.

"Çay demlendi, şimdi geliyorum" dedi.

Ufaklık, "Kuşlara ne diyorsun?" diye sordu.

"Hangi kuşlara? dedim. Çünkü pencerenin önündeydim ve avludaki ağaç pırnakıl serçeydi.

"Orda duran kuşlara" dedi.

Orda dediği yere baktım. Raflardaki, Füreya'nın ünlü kuşlarını gösteriyordu.

"Uçmaz bunlar" dedim.

"Onu babam da biliyor, dedi. Benim dediğim, hiç böyle kuş gördün mü sen?"

"Hayır" dedim.

"Öyleyse tabii uçmazlar, dedi. Serçeleri yapmıyor ki Füya uçsunlar. Bunlar Füya'nın kuşları. Kafese koymanın da gereği yok."

"Bana bak sen" dedim, masanın üzerindeki iki büyük seramik-heykeli gösterip sordum:

"Peki sen ne düşünüyorsun şu iki penguen için, onu söyle bana."

"Onlar penguen mi?" dedi.

"Kuşkun mu var?" dedim.

"Hayır, dedi. Ama ben bugüne değin hiç canlı penguen görmedim. Ama Füya'nın bu iki yaratığına çok baktım. Hattâ bir kez konuştuklarını bile işittim."

"Ne diyorlardı birbirlerine?" dedim.

"Biri burası çok sıcak, diyordu. Öbürü de fırında geçen saatlerimizi unuttun galiba."

Eh, doğrusu bu çocukla konuşulabilirdi.

Ben, bunu düşünüp, karşımdaki, sorularımın altında kalmayan yumurcağı tuzağa düşürecek soruyu kafamda hazırlamaya çalışırken, elinde çay tepsisiyle Füreya belirdi.

"Fırında kek var, yanmasın", deyip yeniden mutfağa yöneldi.

Baktım, ufaklık çay bardaklarından birini almış, kırklama yapıyor.

Çayından bir yudum aldı;

"Baykuş da baykuş hani, dedi. Tünediği kara dala dikkatinizi çekerim."

Benden önce davranmıştı piç kurusu, çünkü tam o anda, kitaplığın üzerinde duran ve onun görüş alanına girmeyen baykuşla ilgili bir soru geliştiriyordum kafamda.

"Onu çoktan gördüm. Gerçek bir baykuş değil ama" dedim.

"Eh, bakana göre değişir" dedi.

"Şu tabaklardaki yaprakları dökülmüş, kuru ağaçlara yaraşırdı bu baykuş" dedim.

"O tabaklardaki yaprakları dökülmüş ağaçlar yalnızlık, baykuş ise gece" demez mi!

"Bana bak" dedim, ne çok şey biliyorsun sen."

"Eh, insan yavaş yavaş öğreniyor, dedi. Yeter ki olanak verilsin. Füya, burda çalışmama izin veriyor, ben de burda olduğum için öğreniyorum. Okuldaki açığımı böylece kapamaya çalışıyorum."

"Aferin sana" dedim.

Bu arada Füreya elinde gümüş bir tabak, tabakta bir kek atölyede belirdi.

Ufaklık, "Ben gideyim artık" dedi.

Oturduğu iskemleden kalktı.

Yanımdan geçerken, usulca "Kekin tadına bakmayacak mısın?" dedim.

"Mutlak seramiktir o, yenmez" dedi.

Füreya, elinde defteri, kapıya yönelen çocuğa,

"Güle güle Sokrat, yarın sabah gene bekliyorum" diye seslendi.

Füreya'ya, "Ne akıllı bir çocuk, dedim. Adı Sokrat mı?"

"Yok canım, dedi Füreya, bu adı ben taktım ona, çünkü durmadan gelip soru sorar. Bu kuşları yapıyorsunuz, uçacaklar mı? Bu penguenler burda üşümezler mi? Bu ağaçlar niçin yapraklarını dökmüş? Ağaçlarımı niçin yeşile boyamıyormuşum? Öylesine sorular ki, sonunda Sokrat adını taktım ona. Bizim kapıcının oğlu. İlkokul dörde ya da beşe gidiyor. Ama cin mi cin..."

"Evet dedim, yalnız sizin adınızı doğru dürüst söylemiyor, Füya diyor."

"Dili biraz tutuktur" dedi Füreya.

"Ama gözleri bir hayli açık" dedim. "Böyle devam ederse, bir iki yıla kalmaz iyi bir sanat eleştirmeni olur."

"Siz de herşeyi abartırsınız" dedi Füreya.

"Bu tabaklardaki ağaçlar, onların renksizlikleri, yapraksızlıkları, yalnızlıkları, çaresizlikleri bunlar yanyana geldiklerinde çok anlamlı bir sergi oluşturacağını gösteriyor" dedim.

"Ben de sizi güç beğenir biri olarak bilirdim" dedi Füreya.

"Demek, siz benden de güç beğenirmişsiniz" dedim.

Fırından yeni çıkmış, dumanı üstünde, kekten tatmadım; Sokrat haklı olabilirdi.

Milliyet Sanat
15 Aralık 1985

ANA DİLİ Mİ?
TERBİYELİ ARAP DİLİ Mİ?

Özür dilerim. Bu yazımda, yıllarca önce yapmış olduğum bir konuşmaya yer vereceğim. 26 Eylül 1979 günü, Türk Dil Kurumu'nda, bir ödül töreni sırasında söylediğim, bugün gene söyleyeceğim birkaç sözcük. Tabii dil konusunda.

Bu konuşmama, bu yazımda yer vermemin bir tek nedeni var. Öyle görülüyor ki, uzun bir süre, böyle bir ödül töreni yapılmayacak. Yapılsa da, bu törende, anadiline, saygıyla, sevgiyle bağlı bir yazar, bir şair konuşmayacak. Ama tüm bunlar, gene de, hiçbir şeyi değiştirmeyecek. Bizler (yaş sınırlaması yok: En gencimizden, en yaşlımıza) Türkçemize, aynı sevgi, aynı ilgi ile sarılacağız. Çünkü biz yazarların, şairlerin varolma nedenidir dilimiz.

Evet, ikinci kez yayımladığım, 26 Eylül 1979 günkü konuşmamın metni:

"Bugün, burda bana verilen ödül, bir dil ödülü olduğuna göre, sanırım, dil konusundaki düşüncelerimi özetlemem daha yerinde olur. Ödül alan kitabımın, bir yerinde şu notu düşmüşüm:

"Bir roman, bir şiir, bir öykü, bir oyun
önünde sonunda
bir dil yapıtıdır.
Ve yalnız bir dil yapıtıdır."

Konu, öz, biçim, bu birbirinden ayrılması olanaksız kavramlar, bütünlüklerini "dil" kavramının içinde bulur. Bu nedenle, benim için dil, yalnız bir anlatım aracı değildir.

Yarattığım yapıtı, dilin aracılığıyla değil dilin içinde gerçekleştirmek isterim. Çünkü, özü de, biçimi de içeren dildir.

Düşüncelerim, duygularım, sezgilerim, tek sözcükle yaratılarım, dilin içinde, dil ile birlikte varoluyor. Bu anlamda, ortaya koyduğum yapıt, her şeyden önce, dilsel bir yapıttır, diyorum.

Resim sanatının dili, nasıl ki, tüpten çıkan renkler, tuval ya da kâğıt, neft ya da vernik değilse, bir yazarın dili de, yalnız sözcükler demek değildir. Yazın sanatının, kuşkusuz öbür sanatlardan bir ayırımı vardır.

Ressam ya da yontuç, kendi sanatlarına özgü dili araştırırlar, o dil içinde yaratırlar. Bir yazar, bir ozan, işe, anadiliyle yani halkının diliyle koyulur.

Duygularını, düşüncelerini, deyişini, bu dilin içinde araştırır geliştirir. Ama yaratıcı bir yazarın, ozanın, kendi dilini kurması da gerekir. Bunun için de, halkının dilini, işler, geliştirir, değiştirir, yeni anlatım olanakları sağlar. Zenginleştirir.

Dil, durağan bir olgu değildir. Değişen toplumsal yaşama bakışık olarak o toplumun dili de değişir.

Değişen hem halkın ortak dilidir, hem sanatçının kişisel öznel dili.

Yapıları ve nitelikleri değişik (biri yazınsal, biri konuşma dili) bu iki dil, birbirlerinden karşılıklı etkilenirler. Doğrusunu söylemek gerekirse, etkilenen daha çok yazarın dilidir. Özellikle Türkiye'miz gibi, kültürün yatay bir gelişme göstermediği ülkelerde. Halkın dil yeteneği ile, yazarın yaratıcılığı birleştiğinde, ulusal, zengin bir dil ortaya çıkar. Öz Türkçe akımının ortaya çıkışını ve gelişmesini, sanırım, bir de bu açıdan değerlendirmek gerektir. Ulusallaştırma sürecine girmiş bir toplumun, dil alanında izleyebileceği yol, ancak bu yol olabilirdi. Birçok yazarımızın sandığı ve yazılarında uyguladığı gibi, öz Türkçe, Arapça, Farsça ya da Frenkçe sözcüklerin yerine Türkçe kökenli sözcüklerin bulunup kullanılması demek değildir. Hiç değilse, benim için, Öz Türkçe sorunu, yalnız bu değildir.

Öz Türkçe, yeni bir düşünce biçimidir. Yeni bir algılama, yeni bir duyuş biçimi. Örneğin, "kanun" yerine "yasa", "anne" yerine "ana" sözcüklerinin kullanılması demek değildir.

Öz Türkçenin anlamını kavramak için, bugünün ve elli yıl öncesinin yazın örneklerine bakmak yeter.

Çağdaş yazınımızın önde gelen örneklerini Osmanlıca'ya çeviremezsiniz. Tevfik Fikret'in, Namık Kemal'in şiirlerini günümüz Türkçesine çeviremeyeceğimiz gibi. Tevfik Fikret, günümüz Türkçesine çevrildiğinde, gördük ki ortada ne Tevfik var, ne de Fikret. Ne de Tevfik Fikret'in şiiri.

Bir ressam, hangi ulustan olursa olsun, dünyanın dört bir yanında, İstanbul'da ya da Berlin'de, Paris'te ya da New York'ta, resim yapabilir.

Bir yazar, bir ozan için bu pek söz konusu değildir. Nedeni, dilin, yaşayan dolayısıyla gelişen, değişen niteliğidir.

Kendi öznel, ya da sanatsal dilini yaratma peşinde olan bir yazar da, anadilinin ya da Conrad ve Beckett gibi örneklerde olduğu gibi yazdığı dilin, geçirdiği gelişmeyi, değişmeyi yaşamak zorundadır.

Çünkü dil, laboratuvarlarda yaratılmaz.

Yurt dışında geçirdiğim uzun yıllardan sonra, içimi saran sıla duygusu, sanmıştım ki, yurdumun insanına, havasına, güneşine, denizine, kentlerine, köylerine, sokaklarına duyduğum özlemdir.

Yurda döndüğümden birkaç gün sonra gerçeği anladım: Özlemim, tüm bunları içeren anadilime olan, birikmiş, yıllanmış özlemden başka bir şey değilmiş. O gün, bugün, kendi sesimi (kendi dilimi) ararken, yapıtımı gerçekleştirirken, anadilimin kaynaklarından, halkımın dil yeteneklerinden yararlanmaya, onu geliştirmeye, yenilemeye çalışıyorum.

Başta da söyledim, duygularım, düşüncelerim, sezgilerim, tek bir sözcükle sanatım, dilden başka bir şey değildir. Ben de bir dil işçisinden başka bir şey değilim.

Diyeceksiniz ki, aradan yıllar geçmiş. Evet, yıllar geçti. Ama ileriye doğru değil, geriye doğru. Öylesine geriye doğru ki, geçen zaman gerçekten beş yıl mı diye sorduğum oluyor.

Otuz yıllık yazarlık yaşamım boyunca, öz Türkçe'ye sürekli saldırılara tanık oldum. Bunlara karşı, dilbilim, toplumbilim, yazın tarihi araştırmalarıyla, incelemeleriyle, kanıtlarıyla, tanıklarıyla karşı çıkıldı. Örnekler gösterildi. Belgeler sunuldu. Dilin ideolojik bir yapısı olmadığı gerçeğinin altı çizildi. Ama tüm bunlar, sanki taş bir duvar önünde söylendi. Dinlememek için kulaklarını, okumamak için gözlerini kapadılar.

Şimdi, bunlardan biri, kalkmış, devletin kitle iletişim araçlarında, 225 Öz Türkçe sözcüğün kullanılmasını yasaklıyor. İnsana sormazlar mı: A yasakçı yavrum, kaç kitabın yazarısın sen? Dil konusundaki bilgin ne kertededir? Türkçe dilbilgisi ve Türk yazınından sınava girsen sınıfı geçebilir misin? Tümünü bir yana koyalım, noktalama işaretlerini kullanmasını biliyor musun?

Hayır, böylesi sorular sorulmuyor.

Sorulmadığı için de, ister misiniz, Terete'nin başındaki bu kişi bir-iki ay sonra 525 sözcüğü daha yasaklasın.

Doğrusu ben isterim. Çünkü, böylece halkın yüzde 95'i yayımlarından hiçbir şey anlamaz ve benim gibi radyo dinlemeyen, TV'ye bakmayan insanların sayısı büyük bir hızla çoğalır ki, bu da kafa sağlığımız açısından son derece yararlıdır.

Okuduklarını sanmıyorum, ama biz gene yazalım: Dil yasaklanamaz. Sözcükler yasaklanamaz. Dilin sağı solu yoktur. Bir ulusun anadili boyunduruk altına giremez. Dilin kendine özgü bir yaşamı vardır, o yaşamı, siz ne yaparsanız yapın, sürdürür. Anadiline gönül vermiş yazarların, şairlerin ise, bir bilgisizin yasaklamalarına kulak asması zaten söz konusu değildir. Dili işleyen, zenginleştiren de bu kişiler olduğuna göre... Onların dili de uluslaşma sürecine girmiş Türk halkının dili olduğuna, ümmet dili terbiyeli Arapça olmadığına göre...

Eee?

Eee'si, terbiyeli dil konuşulmaz ve yazılmaz. Çünkü gülünçtür. Terbiyeli dil, "arzu hürmet" eder. Bizim dilimiz "saygı sunar". Onların terbiyeli dili "kanun-ı esasiye mucibince" der. Bizim anadilimiz "Anayasa gereğince" der. Onların özlem dilleri "mekteb-i muallim" der. Bizim halk dilimiz "öğretmen okulu" der. Bu okulları dilediklerinde, gerçekten muallim mektebi durumuna getirebilirler. Ama bizim öğretmen okulumuz olduğu yerde durur. Bu okulda Türkçe okutulur. Türkçe yazılır. Çünkü Cumhuriyet Türkiye'sinin dili, Türkçe'dir. Ve her geçen gün, daha bir Öz Türkçe olacaktır.

P.S./Bu yazının resmi olarak, başlangıçta, çivi çakılmış bir dil resmini seçtim. Sonra, bunun yanlış yorumlanacağını düşündüm: Gerçekten, yasaklamalarla dilimize çivi çakılmak isteniyor, ama ben, bir yazar olarak bundan etkilenmiyorum ki. Adam yalnızca kendi diline (ve boyunduruğu altına alabileceği kişilerin) çivi çakıyor. Dilim ve elim çok şükür özgür. Hatta inatçı: Yasaklanan sözcüklerin listesini yazı masamın yaslandığı duvara astım; elimden geldiğince kullanmak için yasak sözcükleri. Sonra düşündüm ve birkaç yıl önce, bitpazarında bulup satın aldığım Çallı'nın 1933'te yaptığı Atatürk portresini, bu yazının resmi olarak seçtim. Çallı, bu portreyi Atatürk'ün karşısında yapmış. Ben bit pazarında bulduğumda, verniği kararmış, yer yer boyaları dökülmüştü. Bu güzel ve tarihsel resmi elimle temizledim, gerçek renklerini ortaya çıkardım.

Bu yazının konusu Türk dili, Türk dilinin özdeşleşmesi, Türk Dil Kurumu olduğu için, bu, ortaya çıkmasında kat-

kını olan resmin yazıya eşlik etmesinin anlamlı olacağını düşündüm. Bilmiyorum belki çok öznel bir değerlendirme. Eğer, böyleyse de ziyanı yok, çünkü daha önceki yazılarımın resimlerini seçerken de öznel davrandım. Ama, Çallı'nın Atatürk'ünü, bu yazının resmi olarak seçtiğimde, bu resimle yetinmenin yetmeyeceğini düşündüm. O'nun, "Türk Gençliğine Hitabesi"ni, günümüz koşullarını gözönünde bulundurarak, "Türk Yazarlarına Sesleniş"e çevirdim. Görüleceği gibi, yalnızca, yasaklanmış bir iki sözcüğün eklenmesiyle...

Milliyet Sanat
1 Şubat 1985

Ey Türk Gençliği;

Birinci görevin, Türk dilinin bağımsızlığını, özünü, sonsuza dek korumak ve yapıtlarında savunmaktır.

Varlığının ve geleceğinin tek temeli budur.

Bu temel, senin en değerli hazinendir.

Bugün ya da yarın, seni bu hazineden yoksun bırakmak isteyecek kişiler çıkacaktır.

Bir gün, ana dilini savunmak zorunda kalırsan, içinde bulunduğun koşulları, karşısında bulunduğun kurumları düşünmeyeceksin. Çünkü, dilsiz bir ulus olmaz, ve ana dilini korumayı bilmeyenler, ulusal bütünlüklerini koruyamazlar.

Senin öz dilini, bilerek, bilmeyerek, yozlaştırmak, yok etmek, yabancı dillerin boyunduruğu altına almak isteyen bilinçli, bilinçsiz ya da bilgisiz kişiler çıkabilir. Bu amaçlarını gizlice ya da açıkça gerçekleştirmek isteyebilirler. Bu kişiler, Türk basınına, devletin radyo ve televizyon kurumlarına sızmış olabilirler.

Ey bugünün ve geleceğin Türk yazarı, şairi, düşünürü! İçinde bulunduğun koşullar ne olursa olsun, senin görevin, Türkçe yazmak, ana dilini savunmak ve bu alanda ödün vermemektir.

Bu yolda gerekli gücü, ana dilinin zenginliğinde ve onun bin yılı aşan tarihinde bulacaksın.

İlk evrensel işkence olarak, çarmıha gerilme bilinir.

Çarmıhı bilinir kılan, İsa Peygamber'dir.

İnsanoğlunun atası, mağara insanından çarmıha değin yaklaşık otuz bin yıl geçmiştir. Avcı atalarımızın işkence yöntemleri konusunda bir bilgiye sahip değiliz. (Belki de yoktu). Ama, işkencenin çarmıhla başladığını da ileri süremeyiz. Hitit'lerde, Mısırlı' larda, Yunanlı'larda uygulanan biçimleri, kendi dönemlerinin sanat yapıtlarına yansımamıştır.

Çarmıh olayının üzerinden bin yıl geçmiştir ki, çarmıha gerilen peygamberin inançlarını kurumlaştıran kilise, işkenceyi de kurumsallaştırmıştır: Engizisyon.

Tarihte Ortaçağ diye adlandırılan bu uzun dönem, Batı'da işkence konusunda olmaz olası zengin bir çağdır. Çarmıha gerilmiş peygamber İsa'ya öğretiler doğrultusunda değil de, kendince inananlar, kilise doğmalarının dışına çıkanlar, kutsal üçlünün (Tanrı, Meryem ve İsa) ilişkilerinden kuşku duyanlar, işkencede ölen İsa adına işkenceye uğrarlar. Bir benzerlik olmasın diye olsa gerek, ellerinden ayaklarından çivilenip, uzun bir ölüme bırakılmazlar; bir direğe bağlanıp, yakılırlar.

Yakılmakla çarmıha gerilmek arasında hangisinin daha "insancıl" (!) olduğu konusunda tartışanlar çıkmıştır. Ama, bu bile işkence tartışmasında işkencecinin yanını tutmaktır.

Sanatçı yalnız sanatçı olduğu için değil, insan olduğu ve insanı insan yapan duyguları, duyumsamaları yüreğinde duyduğu insanoğluna olan ilgisini, sevgisini ise duygusal olmaktan çıkarıp, düşüncel düzeyde kafasında var ettiği için böylesi bir tartışmada yer almamıştır tarihin hiçbir döneminde. O, insanoğlunun onuruna, kişiliğine, özgürlüğüne yönelik her eylemde bu eylemin karşısındadır. Sanatın tek varoluş nedeni değilse de, en başta gelen, en önemli ve kuşkusuz en "insancıl" varoluş nedeni de budur.

Batı Rönesans sanatının temelinde bu düşünce yatar. Çarmıhın Batı resminde Rönesans'la birlikte bunca yaygın bir konu durumuna gelişi Hıristiyanlığın yükselişiyle değil, Rönesans'ın, Ortaçağ'ın dinsel bağnazlığına bir tepkisi, bir eleştirisi olarak açıklanabilir.

Çarmıhtaki İsa, acı çekendir. Nasıl olur da, bu en büyük acıyı çeken adına insanoğullarına acı çektirilebilir? Rönesans sanatçılarının çarmıh aracılığıyla yaptıkları bu eleştiri, daha sonraki yüzyıllarda anlamını yitirecektir. Çünkü zulüm ve işkence Yeniçağ'da acı çeken adına yapılan işkence olmaktan çıkmış, sistematik bir niteliğe dönüşmüştür. (Aslında kurumlararası bir farklılaşmadan başka bir şey değildir bu: Kilisenin yerini devlet almıştır). Sürdürülmek istenen düzene karşı çıkanlar, "kafa tutanlar", baş kaldıranlar, bu düzenin değişmesini düşünen ve düşleyenler kargınmış, toplum dışına itilmiş, hapsedilmiş, ülkesinden kaçmak zorunda bırakılmış, kısacası her türlü "maddi ve manevi" işkenceyle karşı karşıya kalmışlardır.

Dönemden döneme, toplumdan topluma değişen, horlanmanın, aşağılanmanın, cezanın işkence türüdür yalnızca: Sen ki "karşısın", sen ki "bizden" değilsin, sen ki "sen" olmak için "bizden" olmak istemiyorsun ve başkalarına da yol gösteriyorsun, zindanlar, yasaklar, sürgünler ve düş gücünü aşan acı çektirmeler senin olacaktır.

Resim sanatı, ilk bakışta yapısı gereği sanatlar içinde bu "duruma" karşı çıkacak; zorbalığa karşı direnci; işkenceye karşı insan sevgisi ve onurunu ortaya koyacak, savunacak en son sanattır. Çünkü, resim sanatının "söylemi" yoktur, dahası soyut bir sanattır. Sözkonusu en figüratif bir resim olduğunda bile.

Özgürlük kavramı bir şiirde, bir düz yazıda, özgürlük sözcüğü kullanılmadan da dile getirilebilir. Özgürlük, hak, direnç, acı, işkence sözcüklerini dile getirecek binbir imge yaratabilir şair. Resim sanatında ise duygular, düşünceler, kavramlar, algılamalar için yalnızca üç soyut öğe vardır: Çizgi, leke ve renk. Oysa, dış dünyanın görüntüsünü yansıtan ve bu görüntüyü olaylar ve sözcüklerle pekiştiren sinema ve tiyatro sanatları bir yana konulacak olursa, hiçbir sanat, ne şiir, ne öykü, ne roman, resim sanatı kadar insanlığın onuruna yönelmiş işkenceyi, acıyı, bunlara karşı olayın direnç duygusuyla birlikte resim sanatında olduğu kadar güçlü yansıtabilmiştir.

Bunun nedeni kanımca, ne çizginin sözcüklerden; ne rengin imgelerden, ne de resmin evrensel niteliğinden gelmektedir.

Resim sanatında herkesin bildiği gibi "zaman" kavramı yok-

tur. Zaman kavramının gerçekten varolmadığı tek sanat resimdir. Bir tabloda hem çektirilen, hem çekilen acı hem de sanatçının duyumsadığı acı aynı düzeyin içindedir. Bize sözcüklerin dile getirdiği anlamlarla imgelerin yarattığı çağrışımlarla ya da betimlemelerin çizdiği bir olay, bir sahneyle değil, gerçeğin (gerçekliğin demiyorum) diliyle seslenir resim. Kuşkusuz bu gerçek, ilk ve son bakışta resmin kendi gerçeğidir. Ama, ressamın yaratıcı yeteneği oranında bu gerçek, biz resme bakanların gerçeği olmuştur. Şairle, şiirle; romancıyla, romandaki kişilerle özdeşleşmeye can atanlar, ressamla, resimle, resmedilenle özdeşleşemez. Resimle bizim aramızda bir sınır vardır. Olsa olsa, karşımızdaki resimdeki renkler, biçimler (resmedilen) bizde bir coşku, bir tiksinti, bir acıma, bir karşı koyma duygusu uyandırabilir. Kendimizi ne ressamın ne de resmin (resmedilenin) yerine koyabiliriz. Ama, ressamın dünyasını paylaşabiliriz. Söylemek gerekli mi, her sanat yapıtı insanlararası bir paylaşmadır.

Hiçbirimiz İspanya iç savaşını yaşamadık. Hiçbirimiz, Guernica bombalandığında orda değildik. Picasso da orada değildi. Ama, Guernica'yı en genç kuşaklar bile Picasso'nun resmi dolayısıyla biliyor. Picasso'nun Guernica'sı hem bir dehşetin resmidir, hem de bir başkaldırının. Picasso, bunu kendi resim diliyle gerçekleştirmiştir. Çünkü, çağdaş olaylar ve olgular çağdaş bir sanat dilini gerektirir. Guernica vahşetini, Rembrandt'ın, Delacroix'nın, hatta Goya'nın resim diliyle yaratmak, onu ait olduğu zamanın dışına çıkarmak, dolayısıyla yok etmek olurdu. Zaman dışı sanat yapıtı (resim dahil) yoktur. Picasso'nun Guernica'sı kendi zamanı içinde yaratılmıştır ve ressamın bu zamana özdeş resim diliyle yaratılmıştır. Bu dil sanatın dili olduğundan, Guernica olayını bilmeyen bugünkü ve yarınki kuşakların insanları bu resme baktıklarında, insanlığa karşı işlenmiş bir suçu vahşeti ve ona başkaldıran ressamı göreceklerdir. Tıpkı çarmıhtaki İsa'ya bakıp, dünden bugüne köprü kurmasını bilenler gibi. Eğer bu köprü kurulmuyorsa, o resim yoktur. En azından, bu köprüyü kuramayan kişinin kafasında.

Burda resim sanatının ana sorunsalından (konu/üslup/biçim/imge ilişkileri) söz etmeyeceğim. Gene de, resim sanatının bir özelliğinin altını çizmeyi kaçınılmaz görüyorum: Sözcüklere dayalı her sanat "acıyı bal eyleyebilir". Resim yapamaz, bunu ressamı istese de başaramaz. Eğretilemeye (istiare) yatkın bir sanat olmadığından kuşkusuz; ama yalnız bu nedenle değil, çağrışıma da kapalıdır resim sanatı: Bir tablo, bir desen bize hiçbir şey çağrıştırmaz. Olsa olsa, bir şeyleri anımsatır ya da "ansıtır". Ya

bir başka resmi ya da belleğimizde yer etmiş bir görüntüyü. Yapısı gereği soyut olan resim sanatı, duyguyu, düşünceyi, algıyı, duyumsamayı, kısacası sanatı sanat yapan ne varsa tümünü öylesine bir odakta toplar ki, orda acı, yalnızlık, ölüm, işkence, sevgi, aşk... çağrışımlar, eğretilemeler aracılığıyla değil, "kendisi olarak" vardır. Bu açıdan bakıldığında da resim kadar somut bir sanat düşünülemez. Bunun içindir ki, Hıristiyanlıkla uzaktan yakından ilgili biri Greco'nun, Grünwald'ın, hattâ gerçeküstücü Dali'nin çarmıhtaki İsa'sında evrensel bir gerçeği (bir insanın bir başka insana çektirdiği acı) gördüğü için etkilenir.

Nedir bu evrensel gerçek? Birincisi, kuşkusuz resmin kendisi. İkincisi, insanlığın kurtuluşu uğruna kendini feda eden bir insanoğlunun (O, kendisini Tanrı'nın oğlu sansa da, önünde sonunda bizlerin bir benzeridir) çektiği acı.

Bu iki gerçek, aslında bir gerçeğin iki yüzüdür. Tanrı'nın oğluna değil, herhangi bir insanoğluna çektirilen acıdır bizi etkileyen. Çarmıh işkencesidir. Bu etkiyi sağlayan ise (gene ressamın yaratıcılığı oranında) çizgi, leke verecektir.

Resim sanatı, onun özelliği ve benzerliği işte budur.

Bu özelliği bazı ressamlarda (ya da bazı ressamların bazı resimlerinde) hemen algılarsınız. Örneğin, Goya'da, Madrid'deki Prado Müzesi'nin Goya'ya ayrılan salonlarında bir hayli Goya sergilenmektedir. Ama, bu salonlardan biri, ressamın "kara dönem"i diye bilinen resimlerinin sergilendiği salon, soluğunuzu kesebilir. Korku, dehşet, bunaltı, karabasan ve acı, Batı'nın hiçbir ressamında böylesi bir resimsel anlatıma kavuşmamıştır. Goya üzerine bir inceleme yayımlamış olan Malraux, kitabının bir yerinde, *"Batı'nın tanıdığı en büyük bunaltı yorumcusu Goya'dır"* derken abartmıyordu. Çocuklarını yiyen Satürn, ağaçlara asılı ölüleri seyreden kıyımcılar, testere ile kesilen insanlar ve o büyük anıt resmi: "3 Mayıs Kurşuna Dizilmeleri"... Ezenler ve ezilenler, işkenceci ve kurbanlar... Bu resimlerle Goya'nın resim dili de değişmiştir. Bir zamanların kır sahnelerini, saray yaşamını ve soylu portrelerini yapan sanki aynı ressam değildir. Sanatçı, yaşadığı gerçeklere başkaldırırken, resmin yerleşik diline de başkaldırılmış gibidir. Malraux'nun kitabının son cümlesiyle *"artık çağdaş sanat başlamıştır."*

İnsanoğlunun yalnızlığını, acılarını, bunalımlarını, boğuntusunu resimlerinde yansıtan bir çağdaşımız Francis Bacon'ın örneğin "İnsan Bedeni Etüdü" adını verdiği resimlerindeki "model" kapalı bir mekân içindeki insandır. Yaralı, içi dışına vurmuş kan ve kusmuklarla kaplı. Sırtını döndüğünde bıçak yarasını görür-

sünüz, kanayan. Sırtüstüyken, karnı yarılmıştır. Başka resimlerinde, örneğin portrelerinde allak-bullak bir yüzdür. Bacon'ın resimleri, siyasal, ideolojik resimler değildir. Acıyı ve işkenceyi bu açıdan resmetmemiştir. İçinde yaşadığı İngiliz toplumunda böylesi bir Ortaçağ işkencesi kuşkusuz yoktur. Kendi konumundan yola çıkarak yarattığı bu acı çeken, trajik insan figürleri, yeryüzünün dört bir yanında işkenceyi, acıyı "manen" değil "maddeten" çeken adsız insan figürleriyle örtüşür. Sanatçının amacını aşan, ama sanatın evrensel boyutlarını kanıtlayan örneklerdir bunlar.

Bu tür örneklerde mutlak insan figürü olması gerekmez. Bir resimde çengele asılmış bir koyun başıdır. Bir başkasında, kapatıldığı yerden çıkmaya çalışan, kanlara bulanmış bir köpekçiktir. Benim gözümde, Rembrandt'ın çarmıhtaki İsa'sı ile çengeldeki sığır nature-morte'u arasında konumuz açısından (ki işkencedir) bir ayrım yoktur. Hattâ, çengeldeki sığır resmi çok daha trajiktir.

Orozco'nun resimlerinde kan ağlayan anaları görürüz. Bu insanların niçin kan ağladığını aynı resimde göstermez Orozco. Resimde görülmeyen resmin uzantısıdır, resme bakanın düşleminde bulacaktır nedenini. Aynı ressam bir başka resminde sabırlıklar (bir tür kaktüs) arasında hançerlenmiş bir Meksikalıyı çizer. Bir başkasında, çıplak bir insanın karnını delen kargı, sırtından çıkmıştır.

Çağdaş Fransız ressamlarından Rebeyrolle, toplumsal ve siyasal içerikli resimlerinde siyasal iktidar ve baskılarını konu edinmiştir bir dizi resminde. Bu resimlerde, iktidarın kurbanlarını kesik ve derisi yüzülmüş koyun başlarıyla, bir deliğe kapatılmış köpek figürleri simgeler. Çünkü, siyasal iktidar, içeri tıktıklarına bu gözle bakmaktadır. Her türlü malzemenin kullanıldığı (tahta, toprak, kümes teli, köpek postu...) bu resimler birer çığlık gibidir.

Hiç kimsenin alıp duvarına asmak istediği türden resimler değillerdir.

Baskı ve kan ve çığlıktan oluşan bu resimleri kim ister evinin duvarında? (Evinde baskı ve kanı görmek, çığlıkları duymak istemeyenlerin hiçbir yerde bunları istememeleri gerekmez mi?)

Yeryüzü müzeleri, geçmişten bugüne duvarlarımızda görmeye dayanasımız olmayan bu tür resimlerle dolu.

Diyeceksiniz ki, gezgin devlet adamlarımızdan kaçı bu müzeleri geziyor? Kaçı Rembrandt'ın, Magnesco'nun, Greco'nun, Picasso'nun, Bacon'ın adını biliyor?

Bir insanın bir başka insana eziyet etmesini, acı çektirmesini, işkence yapmasını önemsememeleri, hafife almaları biraz da bu yüzden değil mi?

Onların insanı insan eden, insanı insana yaklaştıran, insanı insana tanıtan, insanoğlu etkinliklerinden başlıcası olan sanatla hiçbir ilişkileri yok.

Sanat, karşı koymaktır. Onlarsa, herkesin (başta yazarı çizeriyle sanatçılar) başeğmesini istiyorlar.

Bunlar değil acı çeken insanı, bir *nature-morte*'u bile doğru ve dürüst olarak göremezler.

Milliyet Sanat
15 Şubat 1985

Ne krallar, ne kilise; ne otoriter, ne totaliter rejimler; ne anneler babalar, ne hocalar; ne coğrafya, ne de tarih, cinselliğin dışa vurmasının bir şiire bir resme bir romana bir türküye, bir filme dönüşmesinin önüne geçememişlerdir. Çünkü cinsellik insan gerçeğinin bir parçasıdır. Zaman içinde, toplum töresi, gelenekleri değişir, ama bu gerçek değişmez. Bir gerçek var olsun da, insanoğlu onu dile getirmesin, o gerçek sanat yapıtlarına yansımasın, görülmüş şey midir bu?

Görülmediği için de, insanoğlu kendini bildi bileli, cinsellik gerçeğini, kimi dönemlerde ve ülkelerde özgürce kimi ülkelerde gizlice dile getirmiştir. Bunun da kimilerinin sandığı gibi ümmet ahlakıyla millet ahlakıyla bir ilgisi yoktur.*

Yunan/Latin edebiyatı erotizmin başyapıtlarıyla doludur. Hindistan'da, tüm duvarları cinsel aşkın sahneleriyle donanmış tapınaklar vardır. Zen dininin Tantra mezhebinde, kadın ve erkek cinsel organları kutsal simgelerdir. Tantra'nın kutsal el yazmaları, cinsel organların (Yin ve Yang) ve çiftleşme (daha doğrusu tekleşme) sahnelerinin resimleriyle bezelidir.

Nietzsche'nin ünlü, "Eros'u zehirleyen tek Tanrılı dinler olmuştur" sözü bir gerçektir, ama zehirlenmiş de olsa, Eros yaşamını sürdürmeyi başarmıştır. Kilise baskısının en ağır olduğu Ortaçağ Avrupa'sı, cinsellikle dolu türküler, şiirler, destanlar, öyküler, masallar yaratmıştır. Belki tek Tanrı'ya inanan toplumlarda, cinsel sanat, Japonya'da Çin'de olduğu gibi bir gelişme göstermemiştir, ama insan suretini yasaklayan İslâm dininin geçerli olduğu ülkelerde, topluluklarda bile erotik bir sanat vardır. Kuşkusuz, her toplum, kendi özellikleri içinde bir cinsel aşk sanatı yaratmıştır. Bu nedenledir ki, bugün, bir Japon, bir Hint, bir Çin, bir Avrupa, bir İslâm, bir Afrika, bir Okyanusya erotizminden söz edilmektedir.

EK:

EROTİZM VE PORNO ARASINDAKİ AYRIM

Çıplaklık, porno, erotizm çoğu kez birbirine karıştırılmakta, aynı kefeye konulmakta ve "müstehcenlikle" damgalanmaktadır. Örneğin, Velasquez'in ya da Botticelli'nin; Manet'nin ya da Matisse'in konusu çıplak olan bir resmi porno olmadığı gibi, erotik de değildir. Bir çıplağı konu alan her fotoğrafta da bu nitelikleri (porno ya da erotik) bulmak mümkün değildir. Sade, saf, güzel, çıplak bir beden nasıl "müstehcen" olabilir? Din kitapları bile, cennetteki Adem ile Havva'nın çıplaklıklarını doğal karşılar. (Günah kavramı elmayı yemeleriyle ortaya çıkar, çıplaklıkları dolayısıyla değil.)

Pornografi ile erotizm arasındaki çizgi ise, birçokların-ca pek belirgin değildir. Bunlar, fotoğrafa resim diyenler, bir gazeli müzik eseri sananlar, sokak şarkıcısının sözlerini şiir diye dinleyenlerdir.

Porno ile erotizm arasındaki ayırım Everest tepesiyle Lut Gölü arasındaki yükseklikten daha fazladır. En iyi porno, en kötü bir erotizmin, olsa olsa bir kopyasıdır.

Pornoyu erotizmden ayıran başlıca özelliklerden birkaçını sıralayalım:

* *Porno, düşgücü yoksunlara seslenir.*
* *Erotizm, düşgücü zenginlere.*
* *Porno yüzeydedir.*
* *Erotizm derinlerde.*
* *Porno ne sorar, ne yanıtlar.*
* *Erotizm durmadan sorar. Yanıtı size bırakır.*
* *Porno dışa dönüktür.*
* *Erotizm içe dönük.*
* *Porno edilgendir.*
* *Erotizm etken.*
* *Porno hesaptır.*
* *Erotizm hesaplaşma.*
* *Porno tükenir. Hem de ortaya çıkar çıkmaz.*
* *Erotizm tükenmez. Yüzyıllar boyu sürer. Çünkü "insan tükenmez..."*
* *Porno uydurmadır, uyutur.*
* *Erotizm gerçektir, uyandırır.*
* *Porno gıcılıklar.*
* *Erotizm düşündürür.*
* *Porno anlıktır, geçicidir.*
* *Erotizm zaman dışıdır, kalıcıdır.*

Başta Binbir Gece Masalları olmak üzere, tüm İran ve Osmanlı (hem halk, hem divan) şiiri, Mevlâna'nın ulu Mesnevi'si erotik öğelerle, anlatılarla, betimlemelerle doludur. Tüm bunlar herkesin bildiği gerçekler.

Bu bilinen gerçeklere, daha az bilinen bir gerçeği ekleyelim: Cinsel aşk sanatının geliştiği dönemler, o toplumların en az sorunlu olduğu dönemlerdir. Yunan/Roma sanatına bakalım, Çin ve Japon erotizminin doruğa ulaştığı dönemleri inceleyelim, toplumun görece huzur içinde olduğu dönemlerdir bunlar.

Yasaklamaların ağırlaştığı dönemlerde baktığımız da ise, savaşları, toplumsal kargaşaları, ekonomik çöküntüyü ve siyasal yönetimin kendine olan güvenini yitirmeye başladığını görüyoruz.

Bugün bizde olduğu gibi.

Dün, Batı toplumlarında olduğu gibi.

Örneğin, çok değil otuz yıl önce 1956 yılının Kasım ayında bugün cep kitabı olarak satılıp da pek fazla bir okurun ilgisini çekmeyen, cinsel aşk edebiyatının en cesur yazarı Marquis de Sade'ın kitaplarını yayımlayan Jean Jacques Pauvert adlı yayman kendini yargı organlarının önünde bulur.

Birçoğu 475 adet basılmış; en yüksek tirajı 2.000 olan bu kitapları yayımlayarak kamu ahlakını bozmakla suçlanan Pauvert'i savunan ünlü hukukçu Maurice Garçon, görkemli savunmasında, düşünce özgürlüğü ve yasaklamalarla ilgili tarihsel bilgileri verdikten sonra şöyle der: *"İnsan Hakları Evrensel Bildirgesi'ne, çağımızın bu kutsal kitabına varabilmek için yüzyıllarca süren bir çaba göstermiştir filozoflar, bunun savaşımını vermişlerdir. Tüm uygar devletlerin imzaladığı bu bildirge kişinin inançlarından ötürü 'rahatsız' edilemeyeceğini öngörür. 3 Eylül 1971 Anayasası, her kişiye düşüncelerini söylemek, yazmak, basmak ve yaymak özgürlüğünü verir, yazılan, basılan, yayımlanan hiçbir şey sansüre tabi tutulamaz, önceden denetlenemez,* der. (İki yüz yıl önceki bu anayasa maddesini, güncelliği dolayısıyla, "özel olarak" aktardım buraya F.E.). Daha sonra şöyle der yargıçlara savunma avukatı Maurice Garçon: *"Şunu da belirteyim ki, kamu ahlakı konusunda, yargı organları, her zaman yaşadıkları zamanın otuz yıl gerisindedir."*

Fransa'nın en saygın yazarlarının, düşünürlerinin savunma tanığı olarak yer aldığı bu dava sonucunda yayımcı Pauvert mahkûm olmuş, Marquis de Sade'ın kitapları toplatılıp yok edilmiştir.

1956... Cezayir savaşının en kızgın dönemidir. Aradan otuz

değil, on beş yıl geçmeden bu kitaplar, binlerce adet yayımlanmış ve hiç bir kovuşturmaya uğramamıştır. On beş yıl içinde kamu ahlakında ne değişmiştir ki Sade'ın kitapları, ahlak bozucu, yıkıcı, kışkırtıcı niteliklerini bu arada yitirmiştir?

Tek örnek ne Fransa'dır, ne de Marquis de Sade olayı.

Örnekler her dönemde, her ülkede vardır.

Henri Miller'in, kendi yurdunda, Amerika'da yayımlanması için otuz yıl beklemesi, Fransa'da ünlenmesi gerekmiştir. İngiltere, bırakın Lady Chatterly'nin Aşığı'nı, majestelerinin bile okuyup anlamakta güçlük çekeceği Joyce'un Ulysses'inin yayımına izin vermemiştir. Eh, düşünce özgürlüğünün "Kâbeleri"nden sonra başka bir örnek vermek gerekir mi?

Tüm yasaklar, koruyacakları hiçbir şey kalmadığı zaman, bir şeyi korurmuş gibi görünmek isteyen siyasal iktidarların döneminde ortaya çıkar ve belli toplumsal tabakalardan güç alma amacı taşır.

Bugün Türkiye'deki durum da budur.

Sağdan ya da soldan, ya da ortadan biri çıkıp sorabilir: Kamu ahlakını korumak gerekmez mi?

Kuşkusuz gerekir. Ama kamu ahlakını yalnız uçkura indirgeyenlerin koruyamadıkları başka ahlak değerleri vardır demektir. Toplumun tüm "maddî ve manevî" değerleri korunduğunda, cinsellik de, onun dışa vurumu da, sanatı da, yayını da, o ahlakın çerçevesi içindeki gerçek yerlerini alır.

Böylece, yasaklamadan ve yasaklanmaktan kurtulunur. Yasaklama tutkusunu niteleyecek en hafif sözcük "AYIP"tır.

Cumhuriyet
23 Şubat 1986

---

* Müstehcenlik konusunun sürekli gündeme gelmesini "ümmet ahlakından millet ahlakına geçemedik de ondan" diye açıklayan, meraklısının tahmin edeceği gibi Attila İlhan'dan başkası değil. Yazar, 19 Ocak 1986 günü Milliyet'teki "Temcit Pilavı: Müstehcenlik" başlıklı yazısında, o bildiğimiz "ümmet/millet" şablonunu, bu kez de müstehcenlik olayına uygulayıp şaşırtıcı sonuçlara ulaşıyor. Violette Leduc adlı Fransız kadın yazarın 1960'larda yayımlanan "La Bâtarde/Piç Kız" adlı özyaşam öyküsünü örnek gösterip, "Fransa demokratik ve laik, Violette Laduc kitabını serbestçe yayımlamış: Beğenen övmüş, beğenmeyen yermiş, kimse 'ahlak' elden gidiyor telaşına düşüp, yasaklar koymaya kalkışmamıştır" diyor.
Yazarın mantığını izleyecek olursak, son derece ilginç sonuçlar çıkıyor ortaya:

1/Marquis de Sade'ı ölümünden yüz elli yılı aşan bir süre sonra yargılayıp mahkûm eden Fransa, 1956 yılında, demek oluyor ki, henüz "ümmet" toplumuydu.

2/ Attila İlhan, "Fena Halde Leman" adlı romanını (ki andığı Piç Kız bu kitabın yanında cinsel fantazmlar açısından zemzemle yıkanmış gibi kalır) kendi sözcükleriyle "serbestçe yayımladığı, beğenen övüp, beğenmeyen yerdiği, kimse ahlak elden gidiyor telaşına düşüp yasaklar koymaya kalkışmadığı" için de, Türkiye 1980 yılında "ümmet" değil 'millet" ahlakına sahipti.

Peki ne oldu, nasıl oldu da, Fransa on beş yılda, "ümmet" toplumundan "millet" toplumuna; Türkiye de, gene on beş yılda "millet" toplumundan "ümmet" toplumuna dönüştü?

"MÜSTEHCEN"DEN "MUZIR"A

Yıl 1974. Hemen hemen bu aylar. Milliyet Sanat ve Soyut dergileri birer "Müstehcen Özel Sayısı" yayımlıyorlar.

Rahmetli "Soyut" dergisinin bu özel sayısında yayımlanan "Ders Notları"mda şöyle diyordum: *"Şaşılacak bir durum: 'Ne dilersen yap, ama dört duvarla çevrili odanda' diyor yasa koyucu.' 'Ama yaptıklarını yazma.'/ Yasa koyucunun bilmediği ya da işine gelmeyen bir gerçek var: İnsanoğlu, karanlıkta olup bitenlerin ya da düş dünyasında düşlenenlerin ak kâğıtlar üstüne düşen cesur sözcükleriyle ilerler./ Sözcükler, bilinmeyeni, bilinene, yaşanan tekil deneyleri evrensel kılmaya yardımcı olur./ Yasa koyucu yerinde sayandır. Yaratıcı ise (karanlıkta, ya da dört duvar arasında bile) durmadan ilerler."*

Bir başka "Ders Notu"m ise şöyle: *"Hangi toplumda olursa olsun, varolan ahlak kurallarını savunan kişinin elinde (görülse de, görülmese de) mutlak bir cop vardır."*

Ahlak ve cinsellik konusundaki "Ders Notları"mın tümünü, on iki yıl sonra, buraya yeniden aktaracak değilim. Eğer ikisini aktardımsa, yalnızca dünyanın döndüğünü, zamanın değiştiğini, ama bizde, kafaların hiç mi hiç değişmediğini göstermek içindir.

12 Temmuz 1974'deki "Müstehcen Özel Sayısı"ndan on iki yıl sonra, bugün, Milliyet Sanat bir "Muzır Özel Sayısı" yayımlıyor.

Ne gelişme!

Böylece, "açık-saçık" demek olan müstehcen'den "zararlı" demek olan muzır'a doğru, ülkemizin, kültür/sanat/hukuk kurumları ile adını veremeyeceğimiz diğer kurum ve yetkeleri "gerileyerek ilerlemiş" oluyor.

Toplumumuzun her katında ve katmanında izlediğimiz bu kafaca "geriye dönük ilerleme" sonucunda "müstehcen" "mu-

zır"a dönüştü. Peki, bu böyle giderse (ki gidiyor) "muzır" neye dönüşecek?

Bu sorunun yanıtını okur-yazar herkes bilir: Bu tür "gelişme ve aşamalar" yalnızca, otoriter, totaliter ve teokratik düzenlemeler (ve kafalarda) olur. Çünkü topluma, neyin yararlı, neyin zararlı olduğunu,

ancak onlar,
yalnız onlar,
biricik onlar
bilir.
Toplum,
halk,
kişiler,

kendileri için, neyin yararlı, neyin zararlı olduğuna nasıl karar verebilirler ki?

Toplum, toplumu oluşturan insanlar, korunma gereksinimindeki çocuklardır.

Bu, otoriter, totaliter, teokratik kafalar, halkla, ülkeyle, ÇEK'i (Çocuk Esirgeme Kurumu) birbirine karıştıranlardır:

DİKKAT!

1./Çocuklara sabah süt vermeyi unutmayın.

2./Okul kitapları dışında bir şey okumasınlar.

(Okudukları ders kitapları da bizim tarafımızdan yazdırılmış olmalıdır.)

3./Düşünceli ve dalgın çocuk, kendisine, ailesine ve ülkesine zararlıdır.

4./Çocuklar hergün beden eğitimi yapsınlar. Kafalarını geliştirecek idmana gerek yoktur.

5./Resim derslerinde, yalnız mavi, beyaz, yeşil renkler kullanılmalıdır.

6./Her sabah ve akşam, kendilerini koruyan ve bugünlere getirenlere şükranlarını sunmayı öğrenmelidirler.

7./Onlara ilkin yanıtları öğretiniz. Sorularını bu yanıtlara göre sorsunlar.

8./Müzik olarak neşeli şarkılar öğretiniz.

9./Onlara mutlu olduklarını söyleyiniz.

10./Biliniz ki, bu ilkelere (buyruklar demek isteniyor, F.E.) *uyulduğunda ideal, hiçbir sorunu olmayan yurttaş olacaklar ve böylece geleceğimiz kurtulmuş olacaktır."*

Oysa, hiçbir şey kurtulmuş olmayacaktır.

Karşıtlıklardan oluşan "düşünce" dediğimiz eylemi gerçekleştiremeyen, kendi özgür, kişisel seçmesini (herhangi bir konuda) yapamayan, yaratıcılık heyecanından yoksun, soru sormaktan korkan insanlar topluluğunun hiçbir geleceği yoktur. Hiçbir mutlu geleceği, demek istiyorum.

Bir insanın kafasının içindekilerle, bilgisiyle, yeteneğiyle, yaratıcılığıyla, ortaya koyduklarıyla değil de, sakalıyla, bıyığıyla, giysileriyle ilgilenenlerin, bu sözlerime, değil hak vermesi, anlaması bile olanaksızdır. Onlar için kıllar (sakal, bıyık, saç vb.) muzırdır. Mintan muzırdır. Grev muzırdır. Kitap muzırdır. Çoğu resimler muzırdır. Film muzırdır (eğlenceli ya da korkutucu olmadığında). Ozgür koşuk şiir muzırdır (özgür olduğu için). Beethoven muzırdır, (özellikle 9. senfonisi. Korosu olduğu için: Niçin hep bir ağızdan bağırıyor bu insanlar?) Picasso'nun resmi muzırdır. (Özellikle, Guernica, "Franco'nun adını akla getiriyor").

Toplumsal bilimlerde, fen bilimlerinde, insani bilimlerdeki yeni buluşların büyük bir çoğunluğu muzırdır (hiçbir şey anlamadıkları için).

Dünkü ve bugünkü, dünya yazının başyapıtlarının büyük bir çoğunluğu da muzırdır (okumadıkları, okuduklarında da hiçbir şey anlamadıkları için).

Bilim adamı nesnelliği ve onuruyla yazılmış toplumsal incelemeler ve tarih kitapları, özellikle yasaktır. ("Kes sesini?" ya da "kesin şunun sesini!")

Bunlar, bu küçümencik, tekdüze, renksiz ve son derece yoksul (ne kadar paraları, pulları, mülkleri, yetkeleri olursa olsun, o denli yoksul) dünyalarında, mala, mülke, paraya gereksinme duymayan o garip zenginlikten; yepyeni dünyalar yaratan, sanat, düşün, kültür zenginliğinden pay sahibi olamadıkları için, kendilerini aşan her şey muzırdır onlar için. Çünkü sanatın, insanoğlunun kendi kendini aşması demek olduğunu bilmezler. Bilimin ve sanatın, sürekli bir kuşkuyla, kendinden önceki değerleri ve kendi kendilerini sorgulayarak varolduklarını bilmedikleri, bunu bilecek, anlayacak, kavrayacak kültür birikimine sahip olmadıkları için, her yeni düşünceyi, hattâ insanlığı ileriye götürmüş her eski ama eskimemiş düşünceyi, görüşü, açılımları, araştırmaları yadsıma eğilimindedirler. Her yenilik onlar için birer öcüdür.

Ama daha kötüsü de vardır: Bilim ve sanat alanından kendilerine zararlı olabilecekleri (çoğu kez çarpıtarak) seçerler. Bunları payanda olarak kullanırlar. Klişelerle düşünüp konuştukları inançları pekişir ve ortaya muzır yasalar ve YÖK'ler çıkar.

Sanmayın ki abartıyorum ve Muzır Yasası'nın sınırlarını, yasada varolmayan alanlara doğru genişletiyorum. (Tanrı korusun!)

Bugün, YOK üniversitelerimizde bilim yapmak nasıl olanaksız duruma geldiyse, üniversitelerimiz nasıl öksüz, verimsiz bir kültür çölüne dönüştüyse, üniversite özgürlüğü nasıl medrese doğmalarına doğru kaydıysa, Muzır Yasası da suskunlukla karşılandığında, hiç kimsenin kuşkusu olmasın, yarın ülkemizde, dünkü ve bugünkü kadar da özgür yaratıcı ortam bulunamayacaktır.

Yakın geçmişte, dünyanın çeşitli ülkelerinde bunun trajik boyutlara varan örnekleri yaşanmıştır: Hitler ile Stalin'in, 2. Dünya Savaşı'ndan önce, Sovyet-Alman Dostluk Anlaşması'ndan önce anlaştıkları belki tek konu "muzır" kavramıydı. XX. yüzyılın evrensel sanatını yaratan öncüler, Maleviç, Kandinski, Chagall, Lorianov'lara kendi ülkelerinde yaratma ve yaşama hakkı verilmemişti. Hitler Almanyası'nda da, Klee, Picasso, Macke, Max Ernst, Dali ve daha niceleri yoz sanatın temsilcileriydi.

Hitler'in alanlarda yaktırdığı kitapların büyük bir çoğunluğu Stalin'in de yasakladığı kitaplardı.

Bu sanatçılardan hiçbiri, kendi ülkesinin başkanının portresini yapmamış, gürbüz işçi, sağlıklı köylü, yanağından kan damlayan çocuk resimleriyle kendilerini ve halklarını aldatmamışlardı.

Sanatçı, herkesten ve her şeyden önce sanatına karşı sorumludur. Bunu da, ancak, özgür bilinciyle, evrensel değerlere sahip olarak gerçekleştirir.

Sanatta buyruk yoktur.

Yazarla, sanatçıyla halkın yakın ilişkilerde olmadığı; halkın sanatın ve kültürün uzağında kaldığı ülkelerde, sanatın buyruk altına alınmaya çalışıldığı daha sık görülür.

Bugün, YÖK ile, Muzır Yasası ile yapılmak istenen budur.

Geniş halk kitlelerinin ilgi alanı dışında kalan sanat gibi, bilim gibi üst yapı kurumlarında yaptırımların, yasaklamaların rahatlığı, korkusuzluğu içindekilere karşı, yazarın, sanatçının, bilim adamının kendi özgürlüklerini savunmaları gerekiyor. Bu yolda çaba göstermeyenlerdir gerçekten muzır sıfatına layık olanlar.

Geçen ay, Paris'te, George Pompidou Kültür Merkezi'nde görkemli bir sergiyi gezdim. Serginin konusu, yüzyılımızın birinci çeyreğindeki Viyana'da sanattı.

Sergi kataloğunun kapağında, Gustav Klimt'in, UMUT adlı bir resmi yer alıyordu: Karnı burnunda, genç, güzel ve çıplak bir kadın.

Ardında, karanlıklar içinde, ona diş biledikleri belli, korkunç, ölümcül yüzler.

Çıplak, gebe kadın, tüm görkemiyle dolduruyordu resmin uzamını.

Çıplaklığından, gebeliğinden utanç duymak bir yana, karnında geleceğin bir insanoğlunu taşımaktan onur ve mutluluk duyuyordu.

İşte, dedim, kendi kendime, muzıra karşı, en güzel, en anlamlı karşılık:

Bu çıplaklıktan doğacak olan çocuk.

Bu çocuğu, bu ülkede koruyamayacak mıyız?

Milliyet Sanat
1 Haziran 1986

CELLATLAR VE İNSANLAR

Prusya Krallığı'nın, resmî gazetesi *Berlinische Ordinaerienzeitung*'da, 1720 yılının, bilmiyorum hangi günü şöyle bir haber yayımlanmış:

"Yüksek rütbeli cellatlar, geçtiğimiz günlerde Viyana'da toplanarak, yeni işkence yöntemleriyle idam biçimleri üzerinde görüşlerini açıkladılar. Avrupa'nın, ünlü cellatlarının katıldığı bu toplantıda, infazların başarısızlığa uğraması konusu da tartışılmış, bu gibi durumlarda izlenilmesi gereken yolların açıklığa kavuşması toplantıya katılan cellatlarca istenmiştir."

Yukarda çevirisini sunduğumuz parça, son günlerde yayımlanan Dünün Yenilikleri adlı bir kitaptan alınmıştır.

Kitabın yazarı, ünlü kültür tarihçisi Eberhard Buchner'dir.

Buchner, söz konusu kitabında, cellatlık kurumuna önemli bir yer ayırmış, cellatların durumunu, toplum içindeki yerlerini ve sorunlarını ayrıntılı bir biçimde incelemiştir.

Buchner, cellatlık uğraşının, tarih boyunca, her zaman hor görüldüğünü belirttikten sonra, onların (cellatların) her ülkede, her zaman, ilençli kişiler olduğunu, ama toplumların bu kişilere sürekli gereksinme duyduklarını da unutmamak gerektiğine dikkati çekmektedir.

Geçmiş çağlarda, herhangi bir yurttaş, bir cellatla (cellat da bir yurttaş değil mi?/F.E.) aynı masada yiyip içmek istemediğini; namuslu bir insanın, cellada kızını vermediğini (demek kendi aralarında evleniyorlardı./F.E.), kiliselerde ise cellatlar için ayrı sıralar konulduğunu, örneğin Osmanlılarda, cellatların gömüt taşı üzerinde herhangi bir yazının yer alması yasaklanmış*, eceliyle ölen cellatlara bir çok ülkede, bir çok dinde, bir çok mezhepte dinsel tören yapılmaktan kaçınılmıştır.

XVIII. yüzyılda yayımlanan, Göcniche Journal'de, toplum içindeki cellat imgesi üzerine, haber niteliğinde de olsa, oldukça ilgi çekici bilgiler yer almaktadır. Bu haberlerden birinde, bir

İmparatorluk subayının, bir gece, bir handa, tanımadığı bir adamla kadeh tokuşturduğunu, kadeh tokuşturduğu adamın bir cellat yamağı olduğunu öğrenince de silahını çekip, cellat yamağını iki kurşunla öbür dünyaya gönderdiğini okuyoruz. İşin (hiç değilse bugün için) ilginç yanı, gazetenin yorumu: (Namuslu bir yurttaş başka ne yapabilirdi ki?)

Eberhard Buchner, kitabının Viyana Cellatlar Toplantısı'na ayırdığı bölümünde, güncel bazı konulara da değiniyor: Sözü geçen toplantıda, cellatlar, özellikle suçluları itiraf ettirmek için uygulanan yeni yöntemleri tartışmışlar. İspanya delegesi, kimi suçlular üzerinde yeni işkence yöntemlerinin uygulandığını, bunlardan son derece başarılı sonuçlar alındığını açıklamış ve ayrıntılarıyla açıkladığı bu yöntemler, diğer ülkelerin cellatları tarafından alkışlarla karşılanmıştır.

Cellatlığın ve "infaz" biçimlerinin, halk tarafından pek hoş karşılanmadığı bilinmekle beraber, batıl inançlara sahip birçok kişinin, idamın asılarak yapıldığı ülkelerde, dün de bugün de, kement liflerinden medet umduklarını da bu arada öğrenmiş bulunuyoruz.

Örneğin, 1769 yılına gelene değin, Avusturya'da yağlı kement liflerinin mutluluk getireceği inancı halk arasında yaygındır. Bir insanın yaşamını sona erdiren yağlı kemendin, başkalarına uğur getirmesi belki yadırganabilir. Tıpkı, ölüm anında, asılanın cinsel organından toprağa düşen spermadan bittiğine inanılan Adamotunun, bir çok Doğu ülkesinde (bu arada yurdumuzda/F.E.) bir bereket ve uğur simgesi olması gibi.

XVIII. yüzyılda, Avusturya'da, idam işleminden sonra, yağlı kemendin lifleri halk tarafından kapışılırmış. Bu lifler, bir meşine sarılıp katlandıktan sonra bedenin bir yerinde (bizdeki muska örneği) korunduğunda, o kişiye hiçbir kötülüğün gelmeyeceği inancı pek yaygınmış.

Ama bu inanç, yağlı kemendin lifleriyle bitmiyor. İdamların, boyun vurma biçiminde gerçekleştiği ülkelerde, boynu kesilen insanoğlunun kanı umutsuz bir çok hastalıklara, bu arada, saraya karşı sağıltıcı niteliğiyle ünlüymüş.

Cellatların geçim kaynaklarından biri de kurbanlarının, gizlice sattıkları kanları imiş. O cellatlar ki, benim gibi, sizin gibi insanoğludurlar, onların da yazarları, çizerleri vardır; örneğin. Salzburg kentinin resmî celladı Franz Joseph Wohlmuth, ardında bir Anılar Defteri bırakmıştır. Buna, bir tür, Celladın Günlüğü adı da verilebilir. Ondokuz yaşında cellatlığa başlayan Wohl-

muth, altmış yıl boyunca adam asmıştır. Yetmiş dokuz yaşında (1822), doğduğu, yaşadığı ve celladı olduğu Salzburg kentinde ölmüştür. Wohlmuth, bu süre içinde yalnızca doksan-dört insanoğlunu öbür dünyaya göndermiştir. Yasaların buyurduğunca bu doksan-dört kişiden, yetmiş-yedisinin boynunu vurmuş, on-yedisini ise asmıştır.

1808 yılında (ölümünden on dört yıl önce) elleri titrediği için, bir hükümlünün kemendini iyi ayarlayamamış, zavallı hükümlü (kitap böyle yazıyor) yere düşmüştür. Bu başarısızlığının utancıyla, cellat Wohlmuth haftalarca insan içine çıkamamıştır. Bu utancını acı bir biçimde günlüğünde dile getirmiştir.

Cellatlar, bu arada belirtelim ki, her zaman, tarihçilerin ilgisini çekmiştir:

1921 yılında Bonn kentinde yayımladığı bir kitapta (Cellatlığın Tarihçesi), Albrecht Keller, geçmişte yalnız insanların değil, hayvanların da idam edildiğine değinmektedir.

Örneğin, bir çocuğu yaralayarak ölümüne neden olan bir domuzla, sütünü sağan bir kadını tekmeleyerek öldüren bir ineğin ölüme hüküm giydiklerini ve öldürüldükten sonra etlerinin yenmediğini bu kitaptan öğreniyoruz. 1474 yılında Basel kentinde, yumurtlayan bir horozun da, ruhunu (?) şeytanın aldığı savıyla kafası kesilmiştir.

Ancak bu hayvansal örneklerin bizi pek şaşırtmaması gerek. Çünkü yargılama yoluyla ve cellat eliyle olmasa da, dün de, bugün de, domuzların, ineklerin, (bir insanoğlunu öldürmediklerinde de) horozların (yumurtlamadıklarında da) kafası kesiliyor.

Ama Keller'in kitabında, çocukların öldürülmesiyle ilgili bir bölüm var ki, burda yer alan örnekler, büyük ve insancıl Batı uygarlığı açısından oldukça düşündürücü.

1574 yılında, yalnız Nürnberg kentinde, on-dört yaşının altında üç çocuk idam edilmiştir.

1581 yılında, Hamburg'da, bir senatörün penceresine taş atan altı yaşındaki bir çocuğun boynu vurulmuştur.

1665 yılında, Weinberg'de büyücülükle suçlanan onbir yaşında bir çocuk asılmıştır.

1874 yılında, Prusya'da, Tekerlek İşkencesi yürürlükteydi.

Bu işkence yöntemi, filozof Feuerbach'ın çabalarıyla kaldırılmıştır. Ama 1882'de Hannover'de, aynı işkence yöntemi "resmen" geçerlikteydi.

Eiscnach'da, 1804'ün güneşli bir gününde, bir hükümlünün yakılışını yirmi-bini aşan bir kalabalık izlemiştir — kuşkusuz yakılanın kendileri olmadığına şükrederek.

Ve bir gün...

Bir gün kendilerinin de yakılabileceğini düşünmeden**.

Yazarın Özel Notu: Bu yazıdaki hiçbir imge, hiçbir örnek yazarın düş gücünün ürünü değildir. Yazıda geçen tüm adlar ve tarihler gerçektir.

Ekim 1972

---

* Doğrudur: Örneğin, Müslüman mezarlıklarında, üzerlerinde hiç bir yazı, hiç bir işaret olmayan mezar taşları vardır. Bunlar cellat mezarlarıdır. Bu konuda çeşitli görüşler var: Kimilerine göre, cellatın öldürdüğü kişilerin yakınlarının celladın mezarını bulup kirletmemeleri; kimilerine göre de, Tanrı'nın verdiği canı alan birinin mezar taşında Tanrı'nın adının (Hüvelbaki) yer alamayacağı içindir. Doğrusu hangisidir ya da başka nedenler var mıdır, bilmiyorum.

** Bu 'seyircilerin" bir çoğunun torunları daha sonra gaz odalarında can vermiştir.

EK

BORGES İLE DÜŞDE

Orda, yanıbaşımda oturuyordu. Küçük çalışma odamda. Ben yazı masamın başında; o, eski, bir zamanlar, eşimin Hollandalı büyükbabasının eskittiği deri koltukta.

Elinde, mavi-beyaz Delft porseleni bir fincan vardı. Kımıldamıyordu. Susuyordu.

Arada bir, elindeki fincanı dudaklarına götürüyordu. Fincanın içinde ne vardı, bir şey var mıydı, bilmiyorum. Bir ara, iki yudum arasında, başını bana doğru çevirip, görmeyen gözleri görür gibi şöyle dedi:

Körlerle ilgili öyküler yazıyormuşsunuz, doğru mu bu?

İki öykü yazdım, dedim. Hepsi bu.

Nasıl yazabilirsiniz? dedi. Bu yaşta, hem de körlüğü yaşamadan.

Düşledim, dedim.

Bir yazar, yaşamadığı bir şeyi düşleyebilir mi? dedi.

Siz ki Poe'nun ve Binbir Gece Masalları'nın hayranısınız, bunu benden iyi bilmelisiniz, dedim.

Ama Poe'nun öyküleri de, Binbir Gece Masalları da, önce yaşanmış, sonra düşlenmiştir, dedi.

Bense hep tersini düşünmüşümdür, dedim. Yaşamdan yola çıkıldığında bile, yazılan sözcüklere döküldüğünde, ilk kez yaşama kavuşur.

Dolayısıyle, siz de, yazdığınızda, körlüğü yaşamış oldunuz, öyle mi? dedi.

Hayır, dedim, bir gün gözlerimi kapadım ve düşledim, sonra da yazdım.

Bu da bir yöntem, dedi. Ben hiç denemedim ama niçin olmasın?

Elindeki fincanı uzattı:

Acaba biraz sıcak suyunuz var mı?

Hemen kaynatırım, dedim.

Varsa eğer, biraz tarçın kabuğu ile, küçük bir parça da şeker koyuverin dedi.

Mutfağa gittim. Çaydanlığa su koydum. Kaynattım. Fincanın içine bir parça tarçın kabuğu ile şeker koydum, getirdim.

Fincanı eline verdiğimde, Borges,

Ne kadar çabuk, dedi. Her şey ne kadar çabuk, gözler görmediğinde.

Fincanı, dudaklarından önce, burnuna götürdü. Derin bir soluk aldı: Ne güzel bir koku. Biliyor musunuz, düşlediğinize göre kuşkusuz biliyor olmalısınız, göz görmediğinde, burun kokuyu daha iyi alıyor.

Hayır, bilmiyordum, dedim. Ayrıca, göz görmediğinde, zaman da geçmez gibime gelirdi, dedim.

Demek insandan insana değişiyor, dedi. Her şey gibi. Ama zaman, körler için de, görenler için de aynıdır sanırım, yanılıyor muyum? (Bir an durdu. Sonra:) Çünkü zaman görülmez.

Küçülmüş, ufacık olmuş, dağılmıştım.

İyi ki gözleri görmüyor, dedim kendi kendime.

Ve, gözleri görmeyen bu adamı orada bırakıp, ayaklarımın ucuna basa basa kaçmayı düşündüm.

Ama bunu yediremedim kendime.

Belki, "benim" odamda olduğumuz, düşde de olsa konuğum olduğu için. Hem odadan çıkmak, düşden de çıkmak demekti.

Niçin susuyorsunuz? dedi.

Düşünüyorum, dedim.

Öyleyse, bu şekerli ve tarçınlı sudan içmiyorsunuz, dedi gülümseyerek.

Nerden anladınız? dedim.

Gençler, artık böyle şeyler içmiyorlar dedi. Ne garip. Şeker, kahve, reçel ve o güzelim şerbetleri, tatlıları sanki yasaklamışlar kendilerine. Oysa, beynin bunlara gereksinimi vardır. Örneğin, şu şekerli ve tarçınlı ılık suyu içerken gençliğimi —belki bir dakika, belki birkaç dakika daha genç duyuyorum kendimi.

Kahveyi ve çayı ihmal etmiyorum, dedim. Şekere gelince, alkolde yeterince varmış.

Aynı şey değil, dedi. Ama bu da, gene bir yöntem olmalı; yeni bir beslenme yöntemi, en iyisi, biliyor olmalısınız, keçi sütü, kuru incir ve bademdir. Akdeniz'de yaşadığınıza göre, zeytin ve yağı bulunmaz bir besindir. Alkole gelince, biliyor musunuz Arapça bir sözcüktür alkol, İslâm dininin yasağına karşın?

Hayır, bilmiyorum, dedim.

Nasıl, dedi, alkol, yani Alcooll'ün, Arapça El-kûll'dan geldiğini bilmiyor musunuz?

Hayır, dedim.

Gördünüz mü, dedi, size, size ait bir şey öğrettim. Şimdi sıra sizde; sizin bana bir şey öğretmeniz gerek, ödeşmemiz için.

Sanki böyle bir "düşeş" bekliyordum:

Yaşanan düşlenmez, dedim, olsa olsa bellekte yer eder; ama düşlenen yaşanabilir, kimi zaman/arada bir/ola ki...

Teşekkür ederim, dedi.

Şu anda olduğu gibi, dedim.

Doğru, dedi.

Ben düşlemiştim, dedim.

Bana kalırsa, şimdi düşlüyorsunuz, dedi.

Hayır, dedim, düşlediğim şimdi gerçekleşiyor.

Benim yaşımdaki bir adamın, kafasını çok karıştırıyorsunuz, dedi. Yaş ilerledikçe, karmaşıklık, yerini yalınlığa bırakıyor. Biliyor musunuz ki, artık düşlemiyorum, yalnızca görüyorum. Her şey orda, karanlıkta geçiyor ve dış dünyayı görmediğim için, bu karanlıkta gördüğüm hayaletler iç dünya ile dış dünya arasındaki o aptalca sınırı ortadan kaldırdılar.

Bana, körlerle ilgili yazdığım öyküyü ansıtmanızı şimdi daha iyi anlıyorum, dedim.

Sizin için söylememiştim, dedi. Kendimi anlatıyordum. Ama görüyorsunuz çok öznel bir gerçek bile...

Evet, görüyorum, dedim.

Ben sizinle görüşmeye gelmiştim, dedi, ama görüyorum ki, bana söyleyecek bir şeyiniz yok.

Yazarların bir araya gelip söyleştikleri dönemler geçmedi mi? dedim.

Doğru, geçti, dedi, Borges. Ama kitaplarda, ya da düşlerde (kitaplar da birer düş değil midir?) söyleşebiliriz. Yanılıyor muyum?

Yanıtlamadığımı görünce,

Peki de, buraya değin boşuna gelmiş olmayayım. Hiçbir yolculuktan ufacık bir şey olsun öğrenmeden dönmek istemem. Bana La Vida sözcüğünün dilinizdeki karşılığını söyleyin ve bu sözcüğün hangi anlamlara geldiğini ve bu sözcüğün eşanlamlı sözcüklerini söyleyiniz. Lütfen yavaş yavaş, belleğimde yer etmesi için...

Bir düşte olduğumuza göre, bilmem bir sözlük bulabilecek miyim? dedim.

Borges kahkahadan kırılıyor, elindeki abanoz bastonu yere vuruyordu: Sizi gidi yalancı, sizi gidi yalancı, diyordu kahkaha-

lar arasında. Kimi kandırıyorsunuz, bir düşte değiliz, bir düşte insan böyle düşünemez, ah! yakaladım sizi.

Peki nerdeyiz? dedim.

Bilmiyorum, belki bir kitaplıkta, dedi.

Evet, dedim bir kitaplıkta. Benim küçük kitaplığımda. Ama aynı zamanda bir düşte.

Gerçek bir düş olmaz bu, dedi. Gülmesi sürüyordu. Bir fictione bu.

Okurlarınız bunu anlayacaklardır, dedim.

Okurlarım, demek istiyorsunuz sanırım, dedi.

Hayır, dedim. Sizin okurlarınızdan sözediyorum.

Sizin dilinizde de var mı "benim" okurlarım? dedi.

Evet, dedim.

Demek bir Borges daha doğmuş ve benim bundan haberim yokmuş, dedi. Ama böylesi daha iyi. Çünkü doğan ben değilim ki. Benim dışımda benimle çook uzaktan ilgisi olan biri: Sözcüklerden oluşan bir YAPIT. Yazar dildir, aziz meslektaşım. Dolayısıyle her dilde yeniden doğar. Öykülerimi, şiirlerimi çevrildikleri, benim de bildiğim dillerde okurken onların bana ait olmadıklarını düşünmüşümdür çoğu kez. Örneğin Fransızca çeviriler, "asıllarından" çok daha yalın ve yetkindir. Özellikle, beni Fransızlara tanıtan ilk çevirmenim ve dostum Roger Cailois'nınkiler. Çevirmenin yeteneğinin yanısıra, dilin kendisinden geliyor bu. Fransızca "rigide", katı bir dildir. Sizin dilinizi bilmiyorum, ama İspanyolca gibi, özellikle biz, Güney Amerikalıların İspanyolcası gibi "gevşek" hoşgörülü bir dil değildir. Bizde, dil sürçmesinden bir şiir doğabilir, Fransızca'da yalnızca bir dil yanlışı doğar. Bir başka örnek: İngilizceye çevrilen yapıtlarımda pek çok yanlış olduğu söylenmiştir. Sanmıyorum. Yanlışlık, benim söylediğim başka türlü söylemek değildir ki. Hem yanlış olsa da ne çıkar? Belki, benim yazdığımın doğrusudur bu yanlış. Niçin olmasın? Altmış yılı aşan bir süre bir hayli yazdım: Öykü, şiir, deneme, inceleme, hattâ çeviri. Belki tüm bunların arasında dörtbeş sayfa, değerli, kalıcı şeyler yazmışımdır. Ama bunların benimle ilgisi yok. Değerli olan bir şey hiç kimsenin malı değildir-onu yaratan ve ona sahip olan dahil. Yazınsal bir metin, bir öykü, bir şiir, bir cümle, bir dize ise söz konusu olan dile ve geleneğe aittir. Ben, Borges, yokolmaya hükümlüyüm. Yalnızca benim birkaç ânım (anım değil) bir başkasında yaşama talihine sahiptir.

Şu andaki gibi, dedim.

Ah! böylesi en güzelidir, dedi, görmeyen gözlerinde bir ışıl-

tı. Yolculuklardan, özellikle gözlerim görmez olduktan sonra, hoşlandığımı biliyor olmalısınız. Ama böylesi düşsel yolculuklar, çağrılar için söyleyecek söz bulamıyorum. Fantastik ve olağanüstü sözcükleri bile yetersiz... (Bir an durdu, sonra, sözü değiştirmek ister gibi) Lütfen, odanızda, kitaplardan başka ne var söyler misiniz? dedi.

Hemen hemen hiçbir şey dedim. Eski bir yazı makinesi. Kağıtlar. Duvarda bir hat; yalnızca bir harfin (Elif) yinelenmesinden oluşmuş bir hat; imzasız, anonim; gene anonim bir küçük resim, bir aslanın saldırdığı bir Arap ve iki Arap'a saldıran aslana saldıran iki Arap.

Olağanüstü dedi. Gözlerim görmüyor diye uydurmuyorsunuz ya?

Rica ederim, dedim.

Bağışlayın, dedi. Sizi kırmak istemedim. Üstelik niçin uydurmayacakmışız? Hep uyduruyoruz. Ama uydururken çıkış noktamız yaşamdan olmalı. Bırakın şimdi bunları, bana lütfen sözünü ettiğiniz hattı betimleyin.

Kağıt üzerine, dedim, sanki sonsuza değin yazılmış bir harf: Elif; Arap alfabesinin ilk harfi biliyorsunuz.

Semit dillerinin ilk harfi, dedi. Yüzyıllar önce yazdığım bir öykümün adı: *Alep*. Aynı harf. Ama sonsuza değin, dediniz, o nasıl oluyor?

Hat sanatında "Meşk" derler, dedim, aynı harfi, değişik biçimlerde yazmış hattat. Tüm yüzeyi, kağıdın tüm yüzeyini doldurmuş ve artık yazacak bir tek nokta kalmamış, tüm yüzey tek bir harf olmuş, sürekli yenilenen.

Bu harfin, simgesel bir anlamı var mı? dedi.

Birçok simgesel anlamı vardır, dedim. Allah'ın ve Aşk'ın ilk harfidir.

Ekleyecek, soracak, yanıtlayacak hiçbir şey kalmadı, dedi. Bana izin verin. Bu uykudan uyanmam gerek. Belki son öykümü ya da son şiirimi yazarım gün doğmadan önce.

Umarım, ben de uyandığımda bu konuşmalarımızı ansırım, dedim.

Oturduğu koltuktan kalkmıştı. İki eli, abanoz bastonunun üzerindeydi.

Biliyor musunuz dedi, bu uzun yaşamım bana bir şeycikler öğretti. Bunlardan biri de, düşün belleğinin olmayışıdır. Evet, düşün belleği yok, belleğin düşü vardır.

Ama düşlerimizi ansıyoruz, dedim. Bellek değil mi bu?

Bellek, dedi, ama bu başka bir bellek. Belleğimiz olmasaydı

ne yapardık? İnsanoğlunun büyük bir parçası bellekten oluşur. Belleğin büyük bir bölümü ise unutmadır. Uyandığınızda (tabii şu anda gerçekten uykudaysanız ve bu düşü kapalı gözlerinizin ardında görüyorsanız) bu düşten neler ansıyacağınızı, hangi sözcükleri belleğinizin karanlığını kurcalayıp çıkaracağınızı ya da uyduracağınızı bilemem. Ama bu düşten bende iki sözcük kaldı, onları unutacağımı sanmıyorum. Ne yazık ki, yazacak ışıktan yoksunum. Birini uyandırmam gerekecek yazdırmak için. Tabii uyandıracak birini bulabilirsem, uyandırmaya kıyabilirsem... Güzel, yararlı, olağanüstü, Jules Verne'inkiler gibi bir yolculuk oldu benim için. Ama siz de, söylediklerimi unutmayın...

Hangisi? dedim.

Her gece, bir fincan şekerli ve tarçınlı su için. Beyin damarlarını açar.

Deneyeceğim, dedim.

Size iyi uykular dilerim, dedi. Bir hayli yorulduk, sabaha değin derin bir uyku çekeceğinizden hiç kuşkum yok.

Kapıya doğru ilerledi. Elinden tuttum.

Size yolu göstereyim, dedim.

Gerek yok, dedi. Bunca yıl labirentlerde dolaşmış bir ihtiyar, sanırım yolunu tek başına bulabilir. Yolum zaten uzun değil.

P.S./Bu yazı (Düş? Öykü? Deneme?) yayımlandıktan kısa bir süre sonra Borges'ten (öleli kırk-bir gün olmamıştı) bir mesaj aldım: "Ben ölmeden önce mi, ölürken mi, yoksa öldükten sonra mı yazdığınızı bilmediğim yazınız gönendirdi beni. İslâm kültürüne olan ve yer yer yazdıklarıma da yansıyan ilgi, hattâ hayranlık, ne yazık ki, Arapçayı öğrenmeye değin götürmemişti beni. Bu nedenle olsa gerek, düşünüzdeki bir yanlışlığı düzeltememiştim: Burda öğrendiğime göre, Allah'ın ilk harfi "elif", Aşk'ın ilk harfi ise "ayın"mış. Gene burda öğrendiğime göre, hatasız kul olmazmış, ve yalnız Yaradan kusursuzmuş.

Görüyorsunuz, öğrenmenin yaşı olmadığı gibi, yeri de olmuyor. Burda, sizinle aynı adı taşıyan yaşlı bir bilgeyle tanıştım, Attar Feridun, bana, simurg kuşlarının öykülerini anlatıyor. Gecenin ve gündüzün, yani zamanın olmadığı bu sonsuzlukta bile yalnızca sözcükler var geçerli olan. Birer İm'e dönüşen. Birer simge olan. Ölüm gibi.

Bu nedenle, yanlışlıklardan korkmadan yazmayı sürdürmemiz, sürçmeyi bağışlayın, sürdürmeniz gerekir."

Milliyet Sanat

J.L.B. *1 Ağustos 1986*

İCİNDEKİLER

Yazmak, 7
"Şimdi Saat Kaç?", 10
Acıdan Ve Yalnızlıktan Gelen
Bir Adamın Resimleri Üstüne Notlar, 16
"Susmuyordu. Ağlıyordu", 22
Cezanne'ın Son Resimleri Önünde, 28
G. G. Marquez'e Mektup Var, 32
Eren Eyuboğlu'yu Dinliyor Gözlerim, 37
Özdeşleşme, 45
100. Doğum Yılında Fernand Leger
İle Bir Konuşma, 48
Sanatçının Foto-Portresi İçin Derkenar, 54
Abidin'in Resimleri, 58
Sanatçının Tarifi, 62
Dubuffet Öldü.
Olsun. Ben Gene (De) Bir Mektup Yazdım Ona, 67
Hepimize Mektuplar, 73
Sonsuz Eksi İki, 78
Çok Yaşayan Arif Dino'ya
Ömrü Kısa Bir Mektup, 82
Picasso Müzesinde, 87
Yaşayan Sartre, 92
Aragon: "Bir Ben Vardı Benden Dışarı", 98
Modigliani: Tek Yönlü Bir Ressam Çok
Yönlü Bir İtiraf, 102
Yorgunsak Dinlenelim, 108
Etkiye Tepki, 115
Metafizik Polis Romanları Yazarı
F.M.D. İle Geçirdiğim Beyaz Geceler, 118
Sanatta "Kara Mizah" Olgusu, 123
Umudun Peşindeki Yazar, 132
Sanatta Akımlar Ve Takımlar, 136
Anna Ahmatova'nın Çileli Yaşamı Ve
Olağanüstü Şiiri Üzerine Birkaç Sözcük, 139

Sanat ve Nevroz, 144
Füreya'nın Atölyesinde Sokrat İle Konuşmalar, 153
Ana Dili mi? Terbiyeli Arap Dili mi?, 158
Acının Resimleri, 163
Ayıp, 169
"Müstelıcen"den "Muzır"a, 174
Cellatlar Ve İnsanlar, 179
Borges İle Düşde, 185

Dizgi-Baskı: Kent Basımevi/Ekim 1986

Ferit Edgü'nün, 1970'lerden bu yana, yazın ve resim sanatı üzerine yazdıklarından geniş bir seçmeyi kapsıyor bu kitap. Ahmatova, Aragon, Borges, Camus, Dostoyevski, Kafka, Onat Kutlar, Michaux, Sartre, Turgut Uyar'ı okurken, Bacon, Aliye Berger, Cezanne, Abidin Dino, Arif Dino, Dubuffet, Eren Eyüboğlu, Modigliani ve Picasso' nun resimlerine bakarken, sanatçıyı unutmayan, kimi zaman onun ağzından konuşan, kimi zaman sorgulayan, kimi zaman düşleyen, ama her zaman sanat yapıtının ve yaratıcılığın sorunsalını irdeleyen denemeler...

3500 TL. (KDV dahil)