



EDEBİYAT DOSTLARI

AYLIK KÜLTÜR SANAT DERGİSİ

Yıl : 3

Sayı : 30

Ekim 1989

Fiyatı : KDV dahil 1000 TL.

1980'LER
BİTERKEN

SANATÇI
POLİTİKACI
İLİŞKİSİ

Sayfa 2'de

NİFAK SOKMAK

KEMAL DURMAZ

Korkulur.
Korkulur ve küfredilir.
Çaresizliktir aslında.

Hayat, herşey yeniden başlar, her an yeniden başlar ve çaresizliktir. Giderilemez. Ne gelinir. Açılmaz da.

Nifak sokulur. Sokulmuştur. Bütün görüntüler değişir.

Altüst olur ve her şey bitti sanılır. Sevgisizlik sanılır. Kan sanılır. Son sanılır. Karşır. Durur ve insan ölür. Sanılır.

Camlar açılır kapanır. Kapılar çarpılır. Radyolar kırılır. Saçlar kazınır. Sofralar bırakılır. Mektuplar bırakılır. Evler bırakılır. Sesler ve sorular. Buraya kadardır. Nasıldı ve nedend. Bırakılır.

Bir gün daha tahammül edilmez. Kapatılır ve terk edilir. Bütün bir hayat. Bütün hayaller.

Vazgeçilir.
Görüntüler değişir. Sesler değişir. Şekiller değişir.

Nifak sokulmuştur.
Nifak sokulmalıdır.

Dönülen her yere. Bakılan her yere nifak sokulmalıdır. Öncelikle ve derhal. İtilmelidir. Yüzlerin. Evlerin. Perdelelerin. Salonların. Zamanların içine düşülür. Bozulmalıdır. Yeniden yapmak için bozulmalıdır. Bu anlamda gelir. Bu anlama gelmelidir.

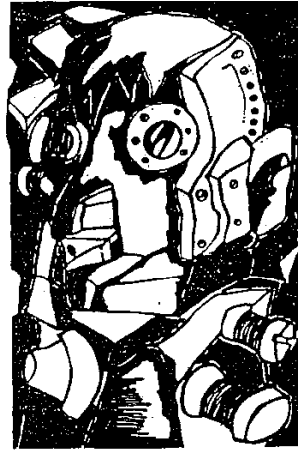
Yeni bir hareket gereklidir. Devamlı. Yeniden. Sırayla ve yeniden. Yürümek için. Durmamak. Yokolmamak için.

Yeni yüzler. Yeni yerler. Yeni zamanlar. Yeniden itilmedir. Çekilmedir. Yeni bir hareket daha ardından. Ardından.

Hiçbir yer bir ve hiçbir yüz doğru olmamalıdır. Mümkün değildir çünkü doğrudur durabilmem. Doğrudur ancak yürünebiliraya dönülmelidir. Parçalara

ayrılmalı ve sonsuzca bölünmelidir. Böylece yüzüm bütün olabilir. Hareketli olabilir.

Ben. Yüzüm olmalıdır önce. Önce kendi yüzüme nifak sokulmalıdır. Oradan başlanmalı ve



Ali Osman Coşkun

ayrılmalı ve sonsuzca bölünmelidir. Böylece yüzüm bütün olabilir. Hareketli olabilir.

Dağılır. Dağılır ve her parçası bir ve aynı devrimin bir başka şekli olur. Kalkışmanın önkoşulu ve etkisidir yüzüm. Nedeni ve sonucu. Parçalanmanın.

Nifak. Başlatıcısı ve sürdürücüsü. Yüzümdeki devrimin.

Durdurulamaz. Durdurulmamalıdır. Hiçbir şey. Sevgi bile. Sevgisizlik bile durduramamalıdır. Durduramaz.

Ona rağmen parçalanmamalı parçalanmayan. Onunla birlikte. Sağlamlaşmadır. Büyümedir.

Nifak sokulmak içindir en güzel şeyler. En güzel resimler. En güzel yolculuklar. Sessizlikler. Güümseyişler.

Güzellikler bozulmak içindir. Güzellikler olmaz yoksa.

En şiddetli nifaktır cümle yaşamak. Yaşiyor olmak. Işıkları açıp kapatıyor. Satırları çiziyor. Taslaklar yapıyor. Ayakkabıları boyatıyor. Devrimleri seviyor. Olmak. Şiddetin en büyüğüdür yaşamak Nifakın.

Şunları yapar korkan. İnat etmeyen. Kendine güvenmeyen. Yaşadığına güvenmeyen: Ya bırakır. Kapatır. Örtür ve küfreder. Ya başkalarını arar. Başka inat etmeyenleri. Başka korkanları. Başka yenikleri. Toplanılır. Konuşulur. Konuşulur. Aman! Nifak sokulmaz.

Şunu yapmaz: İş. Döndürülmelidir. Yıpratılmamalı. Çevrilmeli. Hareket etmeyen beraberliği özler. Beraber olmaz. Hareket eden beraber olmaz. Hareket eder. Çoğalır. Beraberliğin olduğu her yerdedir nifak.

Her yerde olmalıdır.
Nifak beraber olmaktadır öyleyse.

Bütün beraberliklere sokulmalıdır. Bütün beraberlikler. Ona rağmen ve onunla birlikte. Hepsıyla birlikte. Olabiliyorsa. Ne kadar oluyorsa. Hiçse.

Parçalanmış beraberlikler o-

lur. Bu yüzden olmalıdır. Altında ve kıvrımında işaretlenir. En altında. En altında sınırlar olur. Olmalıdır. Beraberliğin. Ayrışmanın da. Yapılabilirliktir.

İtilir ve korkulur: Ayrışmıyorsa birleşelim.

Peşinde koşulur. Kaybedilir. Koşulur. Kaybedilir. Köriük.

Hiçlik. Neyse.
Nifak sokulmamıştır. Beraberlik kaçıdır.

Her parça itmelidir ötekini. İter. Ayrılır. Neyse beraberlik. Yürünür ve bakılmaz. Yürünmelidir.

Parçalanma yüzümde yürümelidir. Tek yüzümde. Beraber yüzüm olur. Ayrılır. Ve iştir. Sadede ve hepsi iştir. Açılır. Görülür. Her ayrılık kendi işini yapar. Yaparsa beraberliktir.

Yalnızca yürürse kalkışmadır yüzüm. Beraberlik ya da beraberliği aramak. Zamana ve yere gidilir. Kaçılmaz ve gidilir. Nifak sokulur. Sokulmuştur. Yenilir. Zayıflar. Düşer.

Yenilgidir beraberliği aratan. Peşine düşüren. İtiraf ve durmadır. İşsizliktir. Başarısızlıktır. Zavallılıktır.

Berberleşilir. Zaferler. Başarılar. Beceriler. Kırılır hepsi. Yürümek hiç yoktur. Ayrılık umudu bile gider.

Yenilgilerle beraberleşilir. İnatlılıktır. Ağlaşmaktır.

Bir an durup bakmak: Anlaşılabilir. Beklemek: Hayır.

Nifak sokulur. Sokulacaktır.

Ona rağmen ve onunla birlikte başarı ve beceri: İnat ve güven.

Berber olmakla aynı şeydir olmamak asi yüzüm için. Asi yüzümü dert eden asi için.

Yüzüm. Değişir ve yürür. Yürür ve değişir. Nifaklar sokar.

Sokacaktır. Korkulur. Korkulsun.

NİFAK SOKMAK / KEMAL DURMAZ • SANATÇININ VE POLİTİKACININ YERİ / ADALET ÇUTSAY • YÜCEL FİLİZLER'İN ŞİİRİNDE GÜZEL OLAN NEDİR? / KEMAL DURMAZ • DİL BAYRAMI VE TÜRKÇENİN YENİLMEYECEK SAVAŞÇILARI / ADALET ÇUTSAY • BİR BAŞKA RESİM İÇİN / ALİ OSMAN COŞKUN • AGRIOTES LINEATUS • TEORİSİZ ŞAİRİN DRAMI / CİHAN OĞUZ

ŞİİRLER : KEMAL DURMAZ / CİHAN OĞUZ

SANATÇININ VE POLİTİKACININ YERİ

ADALET ÇUTSAY

1980'li yıllar bitiyor ve sosyalist politikacı, genel olarak Türkiye sosyalist hareketi, arayışlarının en bunalmış dönemini yaşıyor. Tarihinin en hareketsiz noktalarından birinde, en parçalayıcı sıkışmasını yaşayan sosyalist politikacının kimliği iyice tanımsızlaşmış ve amorfleşmiş görünüyor. Yenilgi henüz teorize edilebilmiş ve dolayısıyla yenilgi psikolojisi henüz aşılabilmiş değil.

Bugün sosyalist politikacının kimliği yoktur. Görüntüye hakim olan özellik bir yapıksanlık, bulasıklık ve eski kimliklerin ve eski tarzların su ya da bu şekilde muhafaza edilmesidir. Eski kimliklerin muhafaza edilmesi, bu yapının amorf olmadığını da hiç göstermez, çünkü bu eski kimliklerin bir gelişme dinamiği kalmamıştır.

Bu, sosyalist politikacının kimliksizliği, sosyalist hareketin kimliksizliği anlamına mı gelir? Bir ve aynı şey midir? Şimdilik bir soru olarak kalabilir. Bu bizi nasıl ilgilendiriyor? Niçin ilgilendiriyor? Türkiye'de sosyalist sanatçı var mı? Sosyalist hareket cephesinde sanatın kavgası veriliyor mu? Bu nasıl olabilir?

Bunlar ön sorular. Buradan başlayabileceğimizi düşünüyoruz.

Bugüne kadar Türkiye'de devrimci bir sanat kavgası verilmedi. Bu kavgasızlığın sosyalist politikacının ve sosyalist hareketin kimliği ya da kimliksizliği ile çok yakından ve doğrudan ilişkisi var.

Bu ilişki iki taraflı düşünü-

melidir. Burjuvazinin sanat pratikleri karşısında 1970'lerin başlarında kesin bir yenilgiye uğrayan sosyalist sanatçı, sanat kavgasını da sosyalist politikadaki mücadele içinde sürdürebileceği yanılmasıyla sosyalist politika pratiğiyle tek taraflı bir ilişkiye girdi. Bu andan itibaren sosyalist politikacının en gerici bir pratiğini, «sosyalist sanat» denilen şekilsizliği üretti. Bu şekilsizlik politikacının dilinin yeniden üretilmesinden başka bir şey değildi. Bu, sanatın politika, sanatçının politikacıya yedeklenmesiyle sonuçlandı. Halbuki sanatçının ya da daha genel olarak söylemek gerekirse sanat pratiğini üretenlerin sosyalist hareketle ilişkiye girdiği anda, bu ilişkinin temel nedeni gerekçesi olarak politikacının dilini her an ve sürekli olarak devrime uğratabilmesi gerekliyordu.

Bunu yapmadı. Bunu yapamazdı, çünkü her şeyden önce kendi dilini devrimleştirme başarısızdı. Kendi tarihini, sanat ve edebiyat tarihini, dilinin tarihini devrimleştiremedi, hatta öğrenemedi, çünkü sorgulamadı, çünkü soru sormadı, çünkü kendi somutunun ürünleriyle hesaplaşamadı, kendisini, dilini ve kavgasını zenginleştiremedi. Geçmişini ve tarihini kendisinin kılamadı. Kendisine maledemedi. Çaresiz yoksullaştı ve yoksullaştırdı. Bütün bunların yapılamadığını bir yerde ve zamanda sanatın dilinin devrimleştirilmesinden elbette söz edilemezdi. Hâlâ söz edilemiyor.

Öte yandan sanatçı tara-

findan dili devrimleştirilemeyen sosyalist politikacı için ise sanat ürünü ve sanat pratiği politik dilin bir türü olarak «durdurulmak» ve yedekte tutulmak zorundaydı. Sosyalist sanatçının, üretimine bizzat katıldığı bu politik dil, yine kendisinin gelip gelip başını vurduğu, değiştirmesi, dönüştürmesi dolayısıyla devrimleştirilmesi gereken bir engel, bir duvar olmuştur. Sosyalist politikacı tipolojisinin bugün içinde bulunduğu kişilik bunalımının veballerinden en azından birisi, bu iki taraflı ilişki, sanat pratiğindeki bu kavgasızlıkta, dilin, kısaca tarzın devrimleştirilememesinde aranmalıdır. Bu eski politik dil artık kendisini tamamen tüketmiş durumdadır. Hiç değilse 70'lerden bu yana uzanan bu tarihin sonunda bugün, geriye «dil-siz politikacılar, sosyalizmin uzağına düşmüş «sanatçılar» kaldı. Türkiye'de sosyalizm adına sanat kavgası verilmeyen, yani sosyalist politikacının «tarz-ına müdahale edilmeyen hiçbir yerde sosyalist sanatçı varılmamıştır. Böyle bir yerde duranlar ya «sanatçı» olamamışlardır ya da sanat derdini öne alanlar burada durmamışlardır, duramamışlardır.

Bu, bugün de böyledir. Sanatçının kendisini bu tür bir kusurda tanımlamayı kabullenmesi ve politikacının da onu böyle bir yere sıkıştırması şeklinde özletenebilecek bu ilişkinin sonuçlarından biri olarak «dil-siz kalan politikacının bu kimliksizliği, amorfliği içindeki bütün hareketini kısaca bir «dil» arayışı olarak özetlemek ve tarif etmek hiç de abartılı olmayacaktır.

İşte tam da bu noktada ortaya çıkan bir paradokstan söz edilebilir. Sürecin bir kimliksizliğe, bir dil arayışına gelli dayanmasına neden olan tarihsel dinamikler, aynı zamanda, bu dilin üretilebilmesinde, başrolü oynayacak olan sanatçının ya sosyalizmin dışına savrulmasına ya da onun, bir devrimci müdahaleyi gerçekleştirebilmesine asla olanak tanımayacak olan sözünü ettiğimiz türden bir yoksullaşma noktasına sıkışmasına da neden oluyordu. Bu nedenle «rolen politik dilin ya da dilin devrime uğratılması için zorunlu olan devrimci bir sanat pratiğinden söz edilememiz de mümkün değildi, ta ki 1987'nin ortalarında faaliyetine başlayan Edebiyat Dostları'na kadar.

Bu noktada sosyalist bir sanat pratiğini yürütenlerin yapmaları gereken tek şey kendisini de içine alabilecek genişlikte ve kabiliyette bir politik dilin üretilebilmesi için hareket etmek ve kendi pratiğini bakılması elzem olan bir yer olarak şekillendirmek ve yürütmektir. Belki de sadece bu nedenle, kendisinin de sorumlu olduğu bu sü-

reç sonunda ortaya çıkan kusurluğunun sebebinin politik kadrolarda aramak gibi bir yolu terketmek durumundadır.

Gadre uğradığı saplantısı ve «fena halde kullanıldığı» psikolojisi sanatçıyı politik kadrolara, giderek sosyalizme düşman olma noktasında yakalıyor. Bu durumun, geri çekilişin, ve hatta yorgunluğun öteki adı oluyor çoğu kez. Bugün artık böyle bir aşağılık kompleksini bile üretmenin rasyoneli kalmaması görünüyor, tabii yürümek ve kavga etmek isteyenler için.

Peki, yürümek ve kavga etmek isteyenler kimlerdi, ne yapıyorlardı, ne durumdaydılar?

Bunlardan ilki politikacının rantını yemekte meşgul olan ve bizim yine politikacı - sanatçı diye tabir edeceğimiz bir tipolojidir ki, burada daha önce tanımlamaya çalıştığım bir insan tipinin devamıdır. Bu tipoloji 80'li yıllara geçildiğinde reel politikacının ortadan çekilmesi ve reel politik pratiğin kesilmesi, politik medyanın yok edilmesiyle birlikte çirliçirli ortada kalıverince, politik kavgasını «sanatçı» yoluyla yürüttüğü yanımsamasını kemikleştiriyor ve sosyalistler arasında bir talebi oluştuyordu: Devrimci durumların anlatıldığı sanat eserleri.

Mutlaka politikada durma saplantısı, sosyalist mücadelenin sadece politik pratikten ibaret bir cepheden oluştuğu fikrisabitir politikacı tipini en sonunda yine bir şekilde «yazı-ya itiyordu. Çeşitli aygıtlar yoluyla sanatmış gibi piyasaya sürülen bu «yazı-lar, politikacının «durum-larını, devrimcileri, politikacıları, kısaca mücadeleye hatıralarını anlatan yazılardı.

Bu yazılar iki nedenle çok önemli sayılmalıdır. Birincisi bu mücadelenin tarihinin hatıra metinlerinde, mahkeme savunmalarında da olsa kaydedilmiş olmasıdır. Şimdiden, öteki ve asıl önemli olanı ise sosyalist politikacının geçmektekiyle kıyaslanmayacak bir yaygınlık düzeyinde «yazı» ile buluşmuş, onunla karşılaşmış olmasıdır. Politikacının yazıyla tanışmış olmasının önemi, onun aslında bir hayat tarzı ile, yeni bir yer ile tanışmış olmasındadır.

Bu yazılarıyla yine politika ya kanal açmaya çalışan bu insanların çabaları sözkonusu çerçevede içinde son derece anlaşılabilir. Bu çaba, bu insanların kendilerini ve mücadelesini, tarihlerini anlatabilecek için başvurdukları hiç de yeni olmayan bir arayışın, bir dil arayışının ifadesiydi. Ancak aynı noktada bu çabanın bir sanat olarak ortaya sürülmesi de anlatmaya çalıştığım yanımsama-yı katmerleştiriyordu. Oysa bütün bunların asıl yürütülmesi gereken sanat edebiyat kavgasını yanlış yönlere sürükleyebilecek olan etkileri de sözkonusu Edebiyatın kavgasının

AKŞ ARTAR VE HİÇ

Bir şeklin çoğul hali bu. Yer açıyorum çünkü sana. Elinin tersine yer açıyorum senin. Ne bırakıyorsan onu açıyorum. Duruşunu kırıyorum çünkü senin. Tenimiz yok mudur başkaları olmasa. Kanıksa bunu. Bir seçimim son halini atıyorum almına. Sesini. Yaprakasından kaçan bir tekkanatıya susuyorum düşüğüm zaman. Boşaltılmış bir yer susulur çünkü. Geline yer. Sen olsan da. Yeniden kuşansam da zırhımı. İtilip kakılmış bir tafrayla bakıyorum almına ve bozuyorum onu. Bizi deniz kıyısı eşitliyor, kırılışımız eşitliyor, çakılların girgin ruhu. Böyle söylüyorum ben: Bitmesidir bir aşkı aşk yapan. Sırtımı dönüyorum ve gözlerine bırakıyorum onu. Sana iki şeyden sözettim şimdi: İkisinde de susulur.

KEMAL DURMAZ

son derece kolay, oldukça açık bir şiirdir. Ancak bir türlü karar veremediğim nokta, bu şiirin «güzel» ve «iyi» bir şiir olup olmadığı konusuydu.

Okumalar ve düşünceler içinde soru giderek kendi karşıtını üretmeye başladı: «Güzel» mi olmalıydı bir şiir? Şiir «güzel» olmanın dışında, tam olarak dışında nerede olabilir? Bir şiirde bizim «güzel» ya da «iyi» dediğimiz fenomen neydi?

Antikite'den, Sokrat ve Platon'dan başlayarak günümüze kadar uzanan spekülâtif felsefe geleneğinin içine yürütülen başlıca tartışmalardan birisi de «güzel»-in, «iyi»-nin, «doğru»-nun ve bunlar arasındaki ilişkilerin neler olduğu sorunu üzerineydi. En genel bir isimlendirmeyle maddeci diyebileceğimiz akıl yürütme tarzı içinde ise bu sorunun, belli tarihi ve coğrafi koşullarda bu tarzın spekülâtif felsefeden etkilendiği ölçüde ve dozda tartışma konusu edildi. Bugün, estetik, etik ve lojik değerler meselesi diyalektik materyalist gelenek içinde de hâlâ belli ölçüde bir tartışma alanını oluşturabiliyorsa, bunun tek bir anlamı vardır: Materyalist gelenek, spekülâtif felsefeden henüz ve hâlâ tam olarak özgürleşebilmiş, oradan kopabilmiş değildir.

Maddeci düşünce, yönteminin ve araçlarının yeterli olmadığı yerde, kaçınılmaz olarak felsefi düşünmeden kopamaz ve ona yönelir. Felsefi düşünme alanlarından birisi olarak estetik ve onunla yine felsefi yollarından ilişkilendirilen etik ve lojik maddeci akıl yürütme şeklinin tarihi - toplumsal bir projesi olan sosyalizmin pratiği içinde de spekülâtif bir tarzda ele alındı ve Platon'un ya da Kant'ın estetik değer sorununa yaklaşımlarından pek de farklı olmayan «maddeci» yanıtına teorisi üretildi. Bu, kuşkusuz ayrıca ve uzunca kritik edilmesi gereken bir tarihtir. Ancak en genel olarak, sosyalizmin çeşitli pratiklerinden birisi olan sanatsal pratiğin, sanat ürününe ve sanat eleştirisine yaklaşımının sonuç itibarıyla bütünüyle felsefi olduğunu, buradan henüz kopmadığını, bu nedenle de sadece ideolojik üreten bir pratik olduğunu yeniden vurgulamak gerekmektedir.

Öncelikle denemem gereken şey, bir sanat eserini «güzel», «iyi» ve «doğru» değerlerini ve bunlara dair spekülâtif kriterleri kullanmaksızın anlamaya çalışmak olmaktır. Bu değerlerin hiçbirisini kullanmadan, güzel ya da çirkin, iyi ya da kötü demeden bir sanat eserini e- llime alıp alamayacağımı düşünüyorum. Bir eski değerler sisteminde göre güzel» dediğim bir sanata ilişkin bu değeri kullanmamak için başka bir sistematik kurmam gerekmektedir.

Spekülâtif felsefenin iki değeri olarak «güzel» ve «iyi»-yi nerede kullanabiliriz? Sanat eseri-

rinde bu ölçüye vuramayacağım bir şekil var mıdır? «Güzel» ya da «iyi» dediğim şey aslında nedir?

Spekülâtif akla bir nesneyi güzel ya da çirkin olarak değerlendirebilmesi, ancak, o nesnenin şeklini, iyilik ya da kötülük, doğruluk ya da yanlışlık ile ilişkilendirmesi yoluyla mümkündür. Bu, kendi içinde tamamen doğru ve kaçınılmazdır da. Maddeci olmayan akıl yürütmenin «güzel», «iyi» ve «doğru» kavramları ayrılamaz bir şekilde birbirine bağlıdır; varlığı, bu tür değerlerden birisi olmaksızın yorumlayabilmesi imkânsızdır. Bir yöntem olarak, «güzel»-in, «iyi» ve «doğru» ile ilişkilendirilerek tanımlanması idealizmin en karakteristik özelliklerinden birisidir ve herhangi bir nesneyi olduğu kadar bir sanat eserini de böyle bir model içinde anlamaya ve anlatmaya kalkışmak kaçınılmaz olarak her zaman bir ideolojinin üretilmesiyle sonuçlanmış, bir ideoloji pratiğine kaynaklık etmiştir.

Öte yandan, bir sanat eserini biz de gerçekten «güzel» ya da «çirkin» olarak değerlendirebiliriz. Ancak maddeci bir akıl yürütmede bunu sadece, o sanat eserinin, hatta sanat eserinin bile değil, herhangi bir şeklin belli bir ideolojiyi ne kadar başarılı ve inandırıcı bir tarzda anlattığını, yorumladığını göstermek için kullanabiliriz. Burada «güzel» ya da «çirkinlik» bizim için, turnak içindedir, ödünç alınmıştır. Burada artık bizim için ele alınması gereken, içinde durup baktığımız herhangi bir tarihsellikteki ve «yer»-deki ölçülere göre herhangi bir şeklin sanatsal özelliklerinden çok, o şeklin, içinde bulunduğumuz yerdeki ideoloji pratikleriyle ilişkisi sorunudur. Yani «durulan devrimci bir yerin maddeci hayat tarzına göre, şeklin «sanat» olan özelliklerini artık güzel» çirkin diye değil, devrimci mi, değil mi diye değerlendirmek durumundayızdır. Aynı şeklin bize göre hâlâ güzel ya da çirkin tarafları olabilir tabii, bu ise, durduğumuz yerin devrimci özelliğine rağmen içinde çıkmadığımız, kopamadığımız bir ideoloji pratiğinin, sözkonusu şeklin çeşitli unsurlarında ya da bu güzellikte ya da çirkinlikte ifadesini - anlatımını - yorumunu bulduğuna gösterir yalnızca. Bir şekli güzel bulmamızın, o şeklin bir sanat eseri olduğunu bir kanıtı olmasının temel nedeni budur. Toplumsal bir süreçte üretilen her şeklin güzel ya da çirkin olarak değerlendirilebildiği ölçüde «yeni» ve «devrimci» olarak değerlendirilebilmekten uzaklaşmanın da temel nedeni budur. «Güzel» ya da «çirkin» olan, mutlaka «iyi» ya da «kötü» ile, doğru» ya da «yanlış» ile *compatible*'dir, kabiliteftir, yani mutlaka ideolojiktir.

Güzel-olan'ın, sanatsal-olan'

dan çok net ve bariz bir şekilde ayrırtılması gerekmektedir. Güzellik, evet, şekle dair bir şeydir, ancak kesinlikle sanata dair değil. Sanat, güzelliğin bittiği, artık yürüyemediği bir noktada başlar ve toplumsallaşma süreçlerinde üretilen bir şekildeki güzellik, o şekilde sanat olmayan ne varsa ona aittir.

Bazı resimler, heykeller, şiirler, insanda bir güzellik ya da çirkinlik duygusundan çok önce bir rahatsızlık, bir yabancılaşma, bir sarsılma ya da tersine bir yandaşlık, bir taraf tutma duygusunu üretirler. Çünkü bu şekiller bizdeki «iyi» ve «doğru» fikirlerini kırılmaay uğratırlar. «iyi»-yi ve «doğru»-yu altüst ederler. «iyi» ve «doğru» ise, çok kısaca, bizim ideolojimizdir. Sanat eseri iddiasıyla önümüze sürülen bir şekli çok açık olarak güzel ya da çirkin bulabilmemizin yegâne nedeni ise iyi - kötü»müz ve doğru - yanlış»mız o şekil üzerinde keşfedebilmemizdir. Bu, o şeklin bir sanat eseri olmadığını mutlak bir şekilde göstermez belki, ancak yeni ve devrimci olmadığını kesinlikle gösterir.

İnsanın ürettiği her şekil bir dildir, her dil bir algılama modeline tekabül eder; her algılama modeli bir hayat tarzının ifadesidir. Şekil, hayat tarzının kendisidir. Devrimci bir şekil, hayat tarzları içindeki her türden ideoloji pratiğini tehdit edebilen, daha ötesi bu pratiği kırılmaya uğratabilen bir şekildir. Güzel ya da çirkin değildir, yeni ve devrimcidir; ondan yana ya da ona karşı olunabilir ancak.

Yücel Filizler'in şiiri işte tam da böyle bir şiir: güzel ya da çirkin, fakat yeni ve devrimci değil. Bir bütün olarak baktığımızda, böyle. Pekli, parçalarına ayırdığımızda bulduğumuz şey nedir? Bu soruyu özellikle soruyorum. Rahatsızlık parçalanabilecek bir şiir çünkü Filizler'in şiirinin en karakteristik tekniği özelliği olarak gözüküyor. Bu özellik ise, bu şeklin sistematiğinin, yani bu «dil»-in son derece gevşek, kırık dökük ve istikrarsız olduğunu ifade ediyor. Klâsik bir ifadeyle, kendine özgü inandırıcı bir söyleyişi, kendine özgü bir dili üretmediğinin göstergesi oluyor bu özellik. Öyleyse, ne demektir kendine özgü bir dili üretmek? Buraya geri dönmek üzere şimdilik başka bir çizgiden yürümek istiyorum.

Öncelikle kitabın en sonundaki şiire bakıyorum. Kitabın arka kapakındaki şiir, kitabın içinde bulunmayan ve başka hiçbir yerde —yani aslında Edebiyat Dostları'nda (bir Edebiyat Dostları şairidir çünkü Yücel Filizler, en azından bu kitabıyla öyledir)— yayımlanmayan bir şiir:

irhilişier, kırçılığ; örgütleyen
merkezkaç gece
köprüler yıkan, ağaçları iten
tanışıklık.

ürküntü tutar, gırtlak kanseri
için yağmur,
do veri yapraklar ve asfalt
karışsın belleğime.

hündür yatmazlık, duvarlar
bakırsın kalbimi
aşk bir dünyadır nihayet,
hâin ve ukalâ.

Özel olarak arka kapağa yazılan bir şiir için, sadece böyle oluşuyla pek çok spekülasyon yapılabilir. Bu şiirin kitabın bir «öz» olduğu ya da Yücel Filizler'in hayat hikâyesi olduğu, bir «tamta» için yazıldığı, vs. söylenebilir. Yukarıdaki mısraların, yaşlı bir şairin haftalarca üzerinde uğraşmış ve ürettiği mısralar gibi durduğu da düşünülebilir tabii. Bense başka bir spekülasyon yapmayı tercih ediyorum: Yücel Filizler'in, bu mısraların anlamıyla bir kapı aralığında ya da tam kapak filmini aşamasında arka kapak boş olduğunun panik halinde farkettiği bir anda, belki de bir ışıklı masanın bir köşesinde alelacele yazıp dizgiye verivermiş olabileceğini de düşünüyorum. Gördüğü bütün «boşluk»ları şiirle doldurma tutkusuyula yaşıyan bir şair Yücel Filizler. Bu şiir sadece bunun için yazılmıştır: Arka kapak da bir sayfadır ve oraya da bir şiir konulabilir. Teknik imkânlar elverse, Yücel Filizler'in kitabın sırtına da bir şiir sığdırılmaya çalışacağından hiç kuşku duymuyorum. Bu yönlü onu biraz Edip Cansever'e benzetiyorum. Bütün boşluklar onun gözünde giderek birer imgeye dönüşüyor ve sayfalarda belli bir kadratla, belli bir puntoya dizilmiş ve basılmış karakterler artık boşluğun değil, kelimelerin ya da harflerin de değil imgelelerin bombardımanı olarak üzerimize yağıyor. Laf kabalığı denebilir, ben «ime kabalahı» diyorum. Neden?

Kemik: Onun, kitabına koyduğu isim bu. Bir imge. Tamamen önyargılı bir merakla, sonradan kitabındaki en etkileyicilerden bazıları olduğunu farkedeceğim bir «iki imgenin bulunduğu aynı isimdeki şiiri bulup okuyorum: ... / uzun sırkalarla suyun dibine itilen bir ceset gibi / çıkıyor ortaya ay, kuru dalların arasında. / ...»

Kimse itiraz edemez, insanı dehşete düşüren bir imge bu. Arka arkaya şiirleri okumaya koyduğunuzda, kitap bir şiirler toplamı olarak değil de, giderrek bir imgeleer toplamı halinde şekillenmeye başlıyor gözünüzde. Aynı ayrı şiirlerden çok, Yücel Filizler'in reel dünyasının ben'inin olağanüstü imgeleleri çağkılıyor aklınıza. En sonunda, Kemik'in, bir imge bombardımanının adı olduğuna karar veriyorum.

la halusinyasyon gören insandır. Halusinyasyonları, reel hayattan bir insandaki belli bir «yansımaları» olarak düşünürseniz, bunları birer sanat eseri kabul etmemeniz için hiçbir neden kalmayacaktır. Halbuki, örgütlenemeyen her imge yine bir reel hayat olarak kalmak zorundadır. İmgeler tek başlarına bir reel hayat «yansımaları» değil, reel hayatın bizzat kendisidirler.

Kendine özgü dil dediğimiz şey işte bunun, bir sanatçı tekinin kendi nokta-i nazarından imgeleri, reel dili, ideolojiyi bozup yeni ve «başka» bir dil sistematiği içinde örgütlenmesinin ötesinde, bir şey değildir. Yücel Filizler'in şiirinin son derece gevşek, avuçtan sıyrılıp kaçan, kolayca parçalanmaya elverişli (kolayca yazılmış olduğunu aslında buradan anlayabiliyorum) bir dil olduğu izlenimini bırakmasının nedeni bir yeni dili örgütlemeyi başaramaması olmasında aranmalıdır. Yücel Filizler'in şiiri büyük ölçüde reel bir dil, olumsuzlayarak da olsa ideoloji pratiklerini «anlatan» bir dildir.

İmgelerin ya da en fazla devrik cümlelerle kurulan imgelerin çok «güzel» şiirler olabilmesi tabii mümkündür. Fakat bir şiirin bende hazza yol açması, «güzel» olduğunu düşündürmesiyle birlikte, onda neyin «eski» olduğunu araştırmaya başlanmam gerekmektedir. Güzellik, eski'ye dair bir durumdur. Ben, herhangi bir görüntüyü, bir olguyu, bir varlığı, kısaca, iyi ya da kötü, doğru ya da yanlış olsun, «ideal durumu» en iyi ve doğru bir tarzda «yansıtan» şekle güzel diyebilirim ve bunda da haklı olurum. Bu, vurguladığım gibi, Antikite'den sosyalist toplumlardaki sanat pratiklerine kadar böyledir.

Bu bir tarzdır. Sanatın üretilmesi ve sanatın kritik edilmesi sürecinin oluşturduğu sanatsal pratiğin bir tarzıdır. Burada tartıştığımız da bir sanat eserinin nasıl üretilmesi gerektiği meselesi değil, bir sanat eserinin nasıl ele alınması gerektiği meselesidir. Çünkü şunu biliriz ki, sanat eserinin nasıl kritik edileceğine, ona nasıl bakılacağına dair çıkış noktalarımızı tespit edebildiğimiz ölçüde, onun nasıl üretildiği, dolayısıyla da nasıl üretileceği konusundaki tezler de belirginleşmiş olacaktır.

Evet, bir sanat eserinde güzellikler bulabiliriz; henüz başka bir kavram oluşturamadığımızdan bunlar için «güzel» lafını kullanabiliriz. Ancak şu ayırımı yapmak zorunludur: Bunlar güzel heyecanlardır, güzel hayallerdir, güzel halusinyasyonlardır, yani bunlar ideolojik kavramlaşmalarıdır. Peki bir sanat eserinde «güzel» diyemediğimiz şey nedir?

Böyle bir «güzel» şiir, «iyi-kötü»ye, «doğru-yanlış»a kabiliyetli olan bir şiir tabii ki her zaman yazılabilir. Şunu iyi bilmemiz gerekiyor: Her zaman belli bir «yer-in şiiridir bu. Her tarihte yazılabilir, ancak her tarihte belli bir yerin şiiridir. «Güzel» bir şiirdir. Hayatı «güzel» bir şekilde tasvir etmiştir. Ben ise, «yeni» dil dediğim asıl şiirin, derdi hayatın bizzat maddesiyle değil, onun «tarzı»yla, onun «dili»yle olan şiir olduğunu düşünüyorum.

Yücel Filizler'in *Kemik*'i bir dünya karikatürüdür. Ası bir tarzda yaşamaz, iyi ve doğru olmaya çalışır, iyi ve doğru ile ilişki kurmaya çalışır. İdeolojiyle pek fazla bir derdi yoktur, onu anlatıldığı, ondan kurtulacak gibidir. O da öyle yapar: İdeolojiyi anlatmaya çalışır. Bu yapının güzel tarafları, ideolojiyi iyi ve doğru anlattığı taraflarıdır.

Yazdığı şiirlerin «çok-luğu» nedeniyle Yücel Filizler'in kolay şiir yazısını düşünürken, aklım doğal olarak Türk şiirinin başka bol şiirli şairlerine kaydı. Bunların başında belki Nazım Hikmet gelmektedir. Ancak Nazım Hikmet'in o şiir sağanağının aslında ne kadar gevşek, kolayca parçalanmaya ne kadar müsait bir yapısı olduğunu ve ne kadar fazla fire verdiğini hatırlayınca, bir ipucu bulmak için ona yönelttiğim bakışlarımı geri çevirdim. Arkasından, Nazım Hikmet'e nispetle daha az fire veren «bol» şiiriyle Edip Cansever'e takıldı bakışlarım.

Çok genel bir bakışla bile olsa Edip Cansever'in bana düşündürdüğü ilk şey, çok fazla şiir yazmanın tek başına olumlu ya da olumsuz hiçbir etkisi yok açmadığı oldu. Başka faktörlerin bir araya gelmesiyle bu olgu bir sonuç olarak sonuçlardan bir tanesi olarak ortaya çıkmaktadır. Bir şair hayatı boyunca çok fazla yazmıştır. Bu «çok-luğun» neden olduğu görece bir dezavantajlık durumu sözkonusudur tabii. Çok yazmak, insanda, şiirin kolay yazılabileceği yanlışlamasını üretirse —ki çoğu insanda, bu arada Yücel Filizler de de üretmektedir— şiirin yapısını zayıf ve dezorganize bir görüntü arzemesi kaçınılmaz olmaktadır. Edip Cansever'in şiiri çok, fakat «zor»dur. Kuşkusuz onun şiirinde de zayıflayan yerler yok değildir, ancak burağı genel bir etki olarak, buranın nispeten daha az olan birtakım kurgulanmış imgeleri, günlük konuşma dilini bile, bir yeni şiir dilinin içinde inandırıcı ve etkili kılabilmiştir. Yücel Filizler de ise, şiirinin en etkili yerleri, şiirinden kolayca kopartılıp alınabilen, alındıklarında ne şiirin gevşekliğinde, ne de kendi «kullarında herhangi bir değişiklik olan kurgulanmış imgelerdir.

Kemik, adeta şiirsel şeklin

gelişimini hikâye etmek için kurgulanmış gibi. Çeşitli şiirler, bu hikâyenin çeşitli bölümlerini tipikleştirmeleriyle öne çıkmaktadır. Kitabın ilk parçası olan «Bekliyordum Seni» başlıklı bölümü bir şiir okumaya çabalamaktan vazgeçip, herhangi bir monolog gibi okumaya giriştiğimde çok daha güzel ve sevimli gözüktü bana. Bir monolog olarak oldukça inandırıcı ve sarıdır bu parça ve bütün kitaba hakim olan genel atmosfer bundan pek de farklı değildir. Ancak sorun yine aynıdır: Bu dilde, bütün güzelliğine rağmen yeni olan pek bir şey yoktur. Biraz ilerde, kitabın, şiire belki de en fazla yaklaşan, evet türkçede Lorca için yazılmış olanların en başarılı olduğunu düşündüğüm bir şiir, sanki bu kitaba ait değilmiş gibi duruyor. «Anneanne Ağdı», tabiri caizse, insanı sevince boğan bir ağıt. Fakat yine de aynı problemleri sergileyen, anlatma kaygılarından kurtulamayan bir şiir bu. «Ay Sallandı» şiiri de tam bir imge şiiri yine, Yücel Filizler'in tipik, eskitilmiş «şekillerinden» birisi. Görüntüler, anlatılan görüntüler, dilsel görüntüler değil, o kadar ağır basıyor ki, bırakın şiiri, «söz» bile kaçıyor yer yer avuçtan. «Senindi O Çiğlik», kitabın en başarılı kurulan şiirlerinden birisi. Bu şiiri başarılı gösteren şey, onun, tersinden yazılmış bir reel hayat olmasıdır; bir ters-şiir bu. Öte yandan, «ses senin değildi ama senindi sanırım o çiğlik» gibi, şiire hakim olan ve bana Nazım Hikmet'in «Saman Sarısı» hatırlatan imgenin çok fazla eskitilmiş olduğunu düşünüyorum.

«Lorca» şiiri gibi, tutturduğu düzeyle kitabın dışına düşen «Ahlâk» şiirinde güzellikler bulabiliyorum pek de mümkün olmayan. İşte bu şiir, kitabın, güzel ya da çirkin olmanın ötesinde değerlendirilmesi gereken tek şiiri belki de. Fakat bu şiirde de açığa çıkan ve Yücel Filizler'in temel problemlerinden birisi olarak değerlendirdiğim özellik de şudur: *Hiç Ama Birini* kitabının şairi Enis Akın'ın şiiri ne kadar reel-politik bir «dili doğrudan karşısına alıyorsa, bu dili parçalamaya yöneliyorsa, Yücel Filizler'in şiiri de o kadar bu dile «yan çiziyor». Bu, tabii, Filizler'in şiirinin bir çıkış noktası olmaktan çok, böyle bir parçalı şiirin varması kaçınılmaz olan bir nokta olarak ele alınmalıdır.

Kitabın en uzun bölümü olan «Dün Daha Paramparça Dildim» için buraya kadar söylediğim her şeyi tekrar edebiliriz: Güzel bir şiir. Taklit eden, anlatan, reel hayat görüntülerini parçalayıp birleştiren, hatta yer yer bunu son derece çarpıcı bir şekilde de yapabilen («yanımdan bir vapur / üstümden bir halk geçerken», «yalnızlığım ilk defa

doğru repik vermişti hayata», «yanan şehrin ortasına düştüğünde / parabolik kuyruğuyla bir bomba kendini sokacaktır» vs.) bir şiir. Hangi türden olursa olsun ahlâksal durumların bağlayıcılığundan, reel hayatı «itiraf etme» kaygılarından özgürleşmemesi, Yücel Filizler'in öntünde, bir eyleyici, bir sanat üreticisi olma durumuna geçişinin en önemli engeli olarak duruyor.

Kemik'in çeşitli özellikleriyle öne çıkan başlıkları bunlar. Her şiire bütün ayrıntılarıyla tek tek girmek mümkün tabii, ama bunu şimdilik gerekli görmüyorum. Güzel bir eski-dil şiiri Filizler'in ki. Bunu belirtmek ve bu güzelliği bir «case» olarak açığa çıkartmak gerekmektedir. Güzel olan her şeyin, her imge ya da sözün ideolojik öncellerini tek tek gösterebilmek de pekâlâ mümkündür. Bu yazıdaki derdim, bunun gösterilebileceğini anlatmaya çalışmak oldu, göstermeye çalışmam değil. Güzelliğin, insanın ürettiği bir şekil olan sanat eserinin değerlerinden birisi olamayacağını söylemek için, bir vaka olarak Filizler'in şiirini vesile bildim. Bu kitap bana, «güzel» yapılmaya çalışılan bir şeklin, bu başarılıdırca sanat olmaktan uzaklaştığını gösterdi. Bu anda rahatlıkla şunu söyleyebilirim: Hiçbir sanat eseri «güzel olsun» kaygısıyla üretilmemiştir, bir hayat tarzı, bir eski'yi kurma derdiyle üretilmiştir. Üretildiğinde «yeni» olan bir şekil güzel - çirkin, iyi - kötü ya da doğru - yanlış değildir. Onun bu değerleri kazanmasını sağlayan şey «tarih»tir. Bu şekillerin üretilmesiyle birlikte ve üretilmesinden sonra gerçekleştirilen ideolojik yapılarıdır onlara bu değerleri taşıyan. Bir şekil, üretilmediği tarihsellikte güzel ya da çirkin olarak değerlendirilebilir ya da değerlendirilebildiği ölçüde varolan ideoloji pratiklerine yapışık olarak dünyaya geldiği açıkça söylenmelidir.

Reel hayatın içinden çekilmiş görüntüleri, bu hayatın kendi dilini devrime uğratamayan Yücel Filizler'in şiiri, çok kusaca sadece bu nedenle hiçbir iz bırakmayan, hiçbir aşırılığa gitmeyen, somut bir madde halinde avuçta tutulamayan ahlâk ve mantıklı bir şeklin sınırlarında hapis kahyor. Filizler'in kendisi de bu sınırlığın farkında ve bunu tarif ediyor: «kalabalığın ahlâkı da ağırbaşlıdır / yine de bir kaldırıma kuvveti var sözün / imsak farkıyla». Sonuçsuz ve çaresiz bir karşı-ahlâk üretiyor duruşuyla.

Oysa, yine, kendisinin de farkında olduğu bir realite daha var: «kusursuz bir yağmaya büyürken kalpler / önce siddetsiz asklar çökertilir».

Siddetsiz bir şiir Yücel Filizler'in şiiri.

BİR BAŞKA RESİM İÇİN...

ALİ OSMAN COŞKUN

Hiç. Okyanusu yüzerek geçip ABD cangılında toprak tutuşuyla ya da Norveç polisiyle Rambo-XXIV'ü çektiği için başına konu olan, şair/yazar/tyatrocu vb. «sanatçı» duyduunuz mu?

Böyle «ressamları» ise mutlaka duymuşsunuzdur. (Sinemayı ve popüler müzik alanını «özellikleri nedeniyle» ayrı tutuyorum).

Meselâ, resimlerini göremediğim/göremediğimiz; ilgili «neşriyat»tan sonra galerici esnafının ilgilenmesiyle görebilmeyi umduğumuz bu ressamlardan birisinin, yağlıboya resimlerini tozdan arındırmak için suya ykadiğini ve bu «işlemin» Viking'ler tarafından şaşkınlıkla izlendiğini, diğerinin New York cehenneminde sığınmak zorunda kaldığı penceresiz bodrumda, sıcağın boğulmamak için geceleri kapısını açık bırakarak uyduğunu «öğrendik».

Öte yakada, diyelim «Küçük İskender»in şiirlerine ulaşabilirsiniz ama hayatının girdisini çıkırsınız, «Küçük Emrah» kadar bilmenizi sağlayacak «basın teşebbüsü» yoktur.

Edebiyatçılar ve resim dışındaki alanlardan sanatçılar, genellikle, «Panteon»daki yerlerini aldıktan sonra «patlatılırlar». Mektuplar, anılar, aşklar; uzunluk, zenginlik, derinlik açısından uzun boyludeşelenir. Yolun başında ise, ağırlıkla ve yine genellikle metinleriyle «tedavül»dedir bu insanlar.

Bildik olan ve son on yılın «bizim coğrafyamızda» daha «bildik» kıldığı; süreçlerle ortaya çıkan; «Banker Yalçın», «Küçük Emrah» ve ikinci kuşak genç Mafya şeflerine ilişkin «tefrika»lardan farksız bu «neşriyatın» arkasında ne var?

Bütün «köşe dönme» veya «öne çıkma» duslarının «tedrici» etkilerini olabilirse hafifçe atlayarak şu soruya ulaşıyorum: Plastik «hüner ürünü»nün arkasında, mümkün «plastik hünerli bir hayat» beklentisinin pazar da değerlendirilmesi mi bu?

Tahrir edilebilir boş duvarların farkedildiği: bir iklimde tabii ki...

Hemen biraz daha farklı bir yöne hareketle, artı daha bütünsel bir fotoğraf için; pazarlama zenaatının uzaklaşlamayacak meselelerinden uzaklaşır gibi yapıp, bu zenaatın nesnel çerçevesi içindeki geniş «niyet bahçelerinin» iyiliğine, «bir başka tür inatların» saygıdeğerliğine ilişkin bir tartışmayı sollararak «içeriye» sokulmak istiyorum.

Çünkü, «bizim» bahçemiz şimdilik «onların» bahçesinin ortasındadır ve bu nesnel gerçek içinde «tath bir kapitalizm öyküsü»ne konu da yapabilirler in-

sanı, polisiye serüven kahramanı olarak takdim de edebilirler. Önemli olan ve tartışılacak olan «basınsal sekmeler»in inisiyatif dışlayıcı etkilerinin ötesindeki «ürünler» ve «kimlik»tir. Hiçbir şey birbirinden fazla «ayrı» değildir ama «ayrı»ca ele alınabilirliği sözkonusudur.

Evet; «plastik hünerli bir ha-

yat beklentisi» demiştim. İnce çataklara sokulabilmek için, «plastik hünerli bir hayat vehmi» şeklinde değiştiriyorum. Şunun için: «Pazar»a göre konumlandırılış ne olursa olsun, bu «vehmin»; plastik sanatlar alanına sokulan insanlardaki «içitiş»inin önemini kaçırmak istemiyorum. «Ev kadınları, emekli subaylar, büyük iş adamı karıları, tiyatro oyuncuları, mankenler, Avrupa görmüş burjuvalar», «alana», salt piyasa etüdlerinden aldıkları sonucu değer-

lendirmek için taşınıyorlar.

Ölçü ince konudur. Kaç ölçü «vehim», kaç ölçü «pazar» var için içinde, ince düşünmeye çalışıyorum. Ve buracığa bir soru daha ekliyorum: Plastik sanatların, «öncelikle bunalan çevrelerdeki günlük hayatın artırılmasına ilişkin rafine bir araç olarak «rehabilitatör» etkileri nelerdir? Bu, benim üzerinde düşünmeye devam etmeyeceğim bir soru.

Şu yoğun iletişim ortamında her kulak nasibini bolca alıyor tabii. İlk domino taşı devrilinece, herkes basamağında ayaklarını bir daha siliyor. Yanındaki domino taşı üstüne devrilinece, «ilgili basın» ilgilendiği yönüyle vitrine taşıyor insanları. Açık kulaklı «insanlar» da buna açık.

Artık, «...resimde, şirde bir değişiklik, bir devrim söz konusu olabiliyorsa, tüm toplumda ve toplumun tüm değerlerinde değişiklikler ve devrimler olabilir demektir...»in «bilgisi» değilse de «sezgisi» herkeste var.

Bu sezgiden bilgiye giden yolda, herkes «ben»inin çevresindeki nesnellikle ve «ben»iyle hesaplaşa hesaplaşa «kendini bahçesi» ile «onların bahçesi»ni kavramlaştırır. Tarihin hayaletleriyle, magazin sayfalarıyla, in-kılaba tahvil edilen «devrim»le, küçük bireysel devrimleriyle, kavgası olan ve olmayan «neşriyat»la boğuşarak «saf»ını seçer.

Manken gibi yürümek, yürür gibi yapmak, reel vitrindeki «konumumuz»la vitrin mankeni «gibi» ilgilenmek veya her türlü vitrin dizaynına katılma faaliyeti, «vitrin»le «meselesi» olmayanların meselesidir.

Anlaşıpş parabolümün en anlayışlı «yuvralak tepe»sindeki «insani» boşluk dışında kalan iki ucunun, aynı zemine battığı sanırım görülmüştür. Bu zeminde sanatın «iç» meseleleriyle «sanatın» içinde yer aldığıyla olan meselesi içiçedir.

Kimse sizin emekli subaylığınıza veya halen büyük işadama karısı olmanızla fazla ilgilenmese de, tersine, yalnızca bunlarla ilgilense de; plastik konuşursanız, konuşunuzla ve kulvarınızla hesap vermeye hazır olacaksınız.

Şimdi biraz daha Türkçe konuşmaya çalışayım: Resim sanatı alanının «fazla» doluluğunda «hobiyi profesyonelleştirme» çabasında olanların («üretici», «galerici», «eleştirmen» ve «showman» olarak) «alanı», meselâ edebiyata göre daha karışık/bulaşık ve mağazine açık kıldığı bir gerçek. Bu bir. Bunun «temel çelişki» olduğunu düşünmüyorum, bu da iki. Bu: «mesele»nin daha kolay başedilebilir ve kendisini çözecek uçlara sahip olan kısmıdır. Esas olan, kimsenin, startını nereden alırsa alsın parabolün yuvralak yerindeki meselesi ne olursa olsun, uçlardaki hesaptan kaçamayacağıdır.



AGRIOTES LINEATUS*

Artı-değere el koyabildiği için «sanatsal» olan hiçbir şeye uluorta gülümsemek gerektiğini «tedrisat» programına almış bir ailede doğdu.

Cumhuriyetin «münasip» dönemi sona ermiş ve harika çocuk olmanın rantı daralmış olduğundan, harika çocukluğu «pas» geçmesi uygun görüldü.

Lise münazaralarında «sanat topium içindir»i savundu. Samimiydi.

SCSA (Satürn Güzel Sanatlar Akademisi)'nin lisans programını bitirince daha fazla akademik kariyerin bütün sanat kariyeri için hayırlı olamayabileceğini düşündü. Diplomasının ucunu yaktı.

«Bicim»i belirleyen «öz»den yana oldu.

«Sosyalist Gerçekçilik»i «pas» geçemedi.

«Sosyalist Gerçekçilik» ile «Çağdaş Sanat» arasında müthiş bir «tereddüt»ün buhranını yaşadı.

Çağdaşlıkla Sosyalist Gerçekçilik arasındaki açığı «Ultra-Çağdaş» bir sorunsalda ele almasının sonucunda, «Çağdaş Sosyalist Gerçekçilik» olunabileceğini düşündü.

Eylülün «free» günlerinde, «öz»-den-denetimsizliğin dayanılmaz çekiciliğini tanıdı ve «free» boyadı.

Birlikte yaşamak / «yaratma» / sergileme / «allama» / görmeme mecburiyetinde kalkanın, çok alışılan ve bu tonlar içinde «sevilen» kadın ve erkeklerle dolu dünyada, «yaratma»yı, «yansıtma»yı ve «pazarlama»yı sürdürmesi gerektiğini kavradı.

Van Gogh'un nasıl bir «kulağı kesik» olduğunu «mutlaka» anlamışlardan olarak, «Bugday Tarlasındaki Kargaların» yanına, aldığı takkelerle vereceği kulaqları çizdi.

Şimdi, havayı kokluyor...

A.O.Ç.

*) Taklaböceği, Sirtüstü çevrildiğinde göğüslerindeki özel bir organ yardımıyla takla atarak düzgülü durma yeteneğinde olan ve telkurdu denilen kurtçukları delaysıyla önem taşıyan böcek.

