

Anıtkabir'de sanat

"Büyük acı"yı estetiğe dönüştürmenin bilinci

Murat Ural

Toplumların tarihlerinde çok eskilere giden anıt mezar geleneği üstlendiği siyasi, toplumsal işlevlerin, moral değerlerin, gelenek ve inanç gereklerinin yanı sıra, anıta gösterilen özen nedeniyle, o toplumun mimari, inşaat ve sanat alanlarında ulaştığı en ileri düzeyi de gösterir. Bu alanlarda ortaya çıkan biçimlerin de, yüklendikleri ideolojik içerikle birlikte ele alınması ve açıklanması gerekir. Bir anıt mezar olan Anıtkabir de genç Türkiye Cumhuriyeti için mimari, inşaat, plastik ve süsleme sanatları bakımından tipik bir örnek oluşturuyor. Milli Reasürans Sanat Galerisi'nde Atatürk'ü anma programı kapsamında açılan, "Atatürk İçin Düşünmek. İki Eser: Kâtafalk ve Anıtkabir. İki Mi-

mar: Bruno Taut ve Emin Onat" sergisinde ve aynı adla yayımlanan kitapta Anıtkabir bu açılardan değerlendiriliyor. Aşağıda kitabın yazarları arasında yer alan Murat Ural'ın Anıtkabir'deki plastikler ve süslemeler konusundaki değerlendirmesine yer veriyoruz.

Anıtkabir'de yer alan sanatsal ve mimarlıkla ilgili plastik eserler sadece süsleme amacı kapsamında ele alınamaz. Bu eserlerin hepsi, mimariyi zenginleştirmekte, görsel olarak çekici kılmakta ve anlamlandırmaktadır. Bu bakımdan mimari özelliklerle kavramsal ve biçimsel bir uyum içinde olmak durumundadır. Ancak anıtsal bir çalışmanın zorunlu sonucu olarak, bir fikri ya da

duyguyu aktarmayı da üstlenmişlerdir. Hatta Anıtkabir'deki birincil görevleri budur. Bir anlamda Anıtkabir'in anlamı bu eserlerde gizlidir. Bu açıdan bakıldığında plastik eserlerin Anıtkabir'de üstlendiği görev "Büyük Kurtarıcı"nın ölümünü anlatmanın ötesinde, bu büyük kaybı anlamlandırmak, bir bilince dönüştürmek, böylece Atatürk'ü ve yarattığı eseri sonsuza taşımaktır.

HAZIRLIK ÇALIŞMALARI

Anıtkabir'deki plastik eserlerin tasarlanması, ancak yapı işleri belli bir aşamaya geldikten sonra, 1950 yılında başladı. Kurulan komisyonların çalışmaları sonunda Anıtkabir'in plastik değerlerinin biçim ve içeriği belirlenmiştir. Buna göre Atatürk'ün Kurtuluş Savaşı'ndaki hayatı ve Türk İnkılabları konu alınacaktır. Komisyon kararında, "Komisyon heykel ve kabartmalarda sanatçılara üslup yönünden direktifler vermeye kendisini yetkili görmemiştir" deniyordu.

Daha sonra Anıtkabir'in sanatsal ve mimari bakımdan biçimsel öğeleri konuları, içerikleri ve yerleriyle daha ayrıntılı olarak belirlendi. Bunlar bazı değişikliklerle uygulandı. En önemli farklılık Şeref Holü içindeki kabartmaların yapılmamasıydı. Lahit'in bulunduğu, yani "Büyük Kurtarıcı"nın ölümünün duyurulduğu bir ortamda duvarda yer alan kabartmalar kurtuluş ve devrimlerle yeniden doğuşu canlandırıyor, böylece hayatın O'nun gösterdiği yönde gelişeceği vurgulanıyordu. Anıtkabir'in en önemli mekanında "yeniden doğuş" figürünün yer almaması ile ölüm duygusu yalnız kalıyor. Bu değişiklikle, "Büyük Kurtarıcı"nın ölümü ideolojik ve şematik olarak kavranması gereken bir sunuş olmaktan çıkarılmış, daha insani bir boyut kazandırılmıştır.

TÜRK SANATÇILARINA VERİLEN GÖREV

Heykel ve kabartmalar belirlendikten sonra nasıl gerçekleştirileceği konusunda iki görüş ortaya çıkmıştı. Bir görüşe göre bu eserler Avrupalı sanatçılara bir yarışma sonucu yaptırılmalıydı. 1936'da Güzel Sanatlar Akademisi Heykel Bölümü'nü kuran ve Rudolf Belling ise yarışmanın sadece Türk sanatçıları arasında yapılmasını, çünkü "Anıtkabir heykel ve kabartmalarının konularının tamamen milli olduğunu, Türk tarihinden alınan bu konuları en içtenlikle ve en iyi duyarak ancak Türk sanatçılarının dile getirebileceğini" savunuyordu. (s. 39)



Salon tavanı süslemesi / Desenler: Neziz Eldem



Erkek Heykel Grubu / Hüseyin Özkan

Rudolf Belling hem konunun ruhuna daha uygun bir yol öneriyordu, hem de öğrencilerini ve meslektaşlarını, hatta Türk heykeltıraşlığını ve kendi hocalığını, bir anlamda, kesin bir sınava zorluyordu. Sonunda yarışmanın Türk heykeltıraşları arasında açılmasına karar verildi.

Rudolf Belling önerisini yaparken kuşkusuz Türk heykeltıraşlığını çok yakından tanıyordu ve Anıtkabir'deki heykel ve kabartmaları yapabileceklerine güveniyordu. Bunda haksız sayılmazdı. 1882'de İstanbul'da Sanayi - i Nefise Mektebi'nde Heykel Şubesi'nin açılması Batılı anlamda Türk heykeltıraşlığının kuruluş yılı olarak alınırsa, 1951 yılına kadar geçen 69 yıl boyunca oldukça yol katetmişti. Osmanlı döneminden Cumhuriyet'e kalan toplam heykeltıraş sayısının beşi geçmediği düşünülürse bu gelişmenin esas olarak Cumhuriyet döneminin, hatta Rudolf Belling'in Akademik Heykel Bölümü'nün başına geçtiği son 15 yılın eseri olduğu söylenebilir. Cumhuriyet dönemi heykeltıraşları Cumhuriyet'le birlikte başlayan en önemli etkinlik olan anıt heykeltıraşlığında ilk yıllarda yabancı meslektaşlarıyla rekabet edememişlerdi. Bunun için gerekli teknik bilgi ve donanımdan, daha önemlisi bir anıt heykel kültüründen yoksundular. Bu nedenle Cumhuriyet'in kuruluşunu anıt heykellerle

betimlemek yabancı heykeltıraşlara kalmıştı.

Ancak 1931'de, Cumhuriyet sonrası Türk heykeltıraşlığı alanlara çıkabildi. Bundan sonra Türk heykeltıraşlığı için yeni bir dönemin başladığından söz edilebilir. Türk heykeltıraşları alanlara çıkmaya başlamışlardır ama klasik bir eğitimden yoksundular. Ancak 1936'da Rudolf Belling'in gelmesiyle bu eksiklik de giderildi.

1950'li yıllara gelindiğinde Türk heykel sanatı epeyce yol almıştı ama aynı zamanda çok gençti. İlhan Koman, Ali Hadi Bara ve Zühtü Müridoğlu ile önemli bir çıkış içindeydi. Avrupa'da gelişen çağdaş anlayışlarla ilişki içine girmiş, soyut alanda önemli bir atılıma başlamıştı. Yine de hem anıt heykeltıraşlığında hem de serbest çalışmalarda özgün üsluplardan söz etmek için zaman henüz erkendir.

Türk heykeltıraşlığı Cumhuriyet sonrasında ifade edemediği kuruluş öyküsünü şimdi Anıtkabir'de Atatürk'ü düşünerek ortaya koymak olanağı yakalamıştı. Şartnameler hazırlandı ve Rudolf Belling'in başkanlığında, yerli ve yabancı sanatçılardan oluşan bir jüri kuruldu. Eser seçimi yapıldı.

Yapılacak alçı modellerin taşta uygulanması işlemlerinin yeterince bilinmemesi ve bu işlemi gerçekleştirecek Türk ustalarının bulunmaması nede-



Kadın Heykel Grubu / Hüseyin Özkan

niyle uluslararası bir ihale İtalyan M.A.R.M.I. (Marmi - Affini - Rivestimenti - Mosaici - Italiani) firmasına verildi. Uygulamalar zamanında ve başarıyla tamamlandı.

Anıtkabir'deki heykel ve kabartmalar için fotoğrafik değil, stilize olması koşulu dikkati çekiyordu. Bu koşul, anıt heykeltıraşlığına zamana kadar doğalcı bir anlayış egemen olduğundan stilize çalışma zorunluluğu Türk heykeli için yeni bir aşamayı ifade ediyordu.

HÜSEYİN ÖZKAN'IN HEYKELLERİ

Aslanlıyol'un başındaki yas tutan kadın ve erkek heykel gruplarını ve aslan heykellerini Hüseyin Özkan (Anka) kazanmıştı. Hüseyin Özkan, Belling'in öğrencisiydi ve onun İnönü Anıtı'nın büyütmeye işinde çalışmıştı. Daha sonra en fazla anıt heykel yapacak heykeltıraşlar arasında yer alan Hüseyin Özkan o sırada henüz işin başlarında idi.

Hüseyin Özkan'ın heykelleri yüksek boyutludur. Ancak yanında yer aldıkları kuleden kısa olmaları nedeniyle göze o kadar büyük görünmezler, ziyaretçi üzerinde ezici ve itici bir etki bırakmazlar. Bu heykellerde ilk dikkati çeken statikliklerdir. Figürler son derece yalın, düz çizgili ve düz yüzeyli, olabildiğince az oylumlu olarak tasarlanmıştır. Doğalcılıktan bu uzaklaşma

ve geometrik üslup içinde aşırıya kaçmayan bir stilizasyon heykellerin sembolik olarak değerini öne çıkarmakta, kolay görülebilir kılmaktadır. Üç figürlü olmasına karşın heykelin bütünselliği kolayca kavranabilmekte, böylece betimsel değil anlatımsal nitelikleri vurgulanmaktadır. Kadın heykel grubunda acı biraz daha yoğun işlenmiştir. Ancak yine de ölçülüdür. Bu ölçülülük içinde bulunulan ortamın ayrıcalığını vurgular.

Bu kompozisyonlarda önde yer alan aydın ve asker heykellerine yüklenen kararlı görünüm, bu figürlerle daha çok bilincin ve öncülüğün vurgulandığını, bunlara göre arkada kalan köylü, yani halk heykellerindeki acı ifadesiyle ise bilincin değil duygunun öne çıkarıldığını düşündürür. Böylece bir anlamda aydın ve askere Cumhuriyet'e bilinçle sahip çıkma ve öncülük görevi verilirken, halk Cumhuriyet'i içten benimsemeye çağrılmaktadır. Bilinç öne çıkarılıp çoğaltılırken, yas ve acı arkaya çekilmekte, bireyselleştirilmektedir. Büyük acının ancak bilinçli bir öncülükle aşılabileceği ya da bu acının bilinci sarsılmayacak şekilde pekiştirmesi düşüncesi işlenmektedir. Hüseyin Özkan'ın heykellerini gerek içerik olarak, gerekse stilizasyon bakımından ilk modern anıtsal heykel olarak değerlendirmek olasıdır.

İLHAN KOMAN'IN KABARTMASI

Anıtkabir'in en önemli ve büyük boyutlu kabartmalarından biri olan, Mozole merdivenlerinin sağındaki Sakarya Meydan Savaşı kompozisyonunu İlhan Koman kazanmıştı. İlhan Koman da Rudolf Belling'in öğrencisiydi. Anıtkabir yarışmaları açıldığında Paris'ten Türkiye'ye yeni dönmüştü. Heykelde soyut sanatın ilk öncülerinden ve daha çok bu tarzda çalışıyordu. Anıtkabir'deki çalışması onun Türkiye'deki tek anıtsal eseridir. Türk heykel sanatının en önemli adlarından biri olan İlhan Koman 1959 yılında Türkiye'den ayrılıp İsveç'e yerleşti.

Eserde iki ayrı kabartma üst üste bindirilmiştir. Arkadaki kabartmada Sakarya Meydan Savaşı'nın ilk günleri, işgal ve düşmandan kaçış anlatılır. Bu kompozisyonun tam ortasına, alttaki kabartmayı da kapatacak şekilde Atatürk ve zafer kompozisyonu yerleştirilmiştir. Sanki Sakarya Meydan Savaşı bu kompozisyonun arka planı gibi düşünülmüştür.

İlhan Koman, oldukça fazla figür kullanmak, değişik kompozisyonlar yaratmak ve iki ayrı düşünülmüş kabartmayı üst üste bindirmek gibi zor



Başkomutanlık Meydan Savaşı Rölyefi / Zühtü Müridoğlu

uygulamaları seçmiş olsa da sonuçta bütün bunları bir kabartma üzerinde başarıyla birleştirmiştir. Kabartma derinliğinin fazla olmamasına ve kaplama duvar üzerine işlenmesine, derzlerin figürleri bölmelerine rağmen etkili bir görünüm verebilmiştir. Yalın fakat çok kesin olmayan çizgiler, çok yumuşatılmış bir geometrik üslup hem figürleri belirginleştirir hem de kabartmaya yumuşak ve şiirsel bir görünüm vererek kabartmanın dramatik boyutunu ortaya koyar. Figürlerin konularından gelen hareketlerle kompozisyonun monotonluğu önlenir.

Bu kabartma aynı zamanda stilizasyon bakımından da özellikler gösterir. Figürlerde olabildiğince az, ancak tanımlanması mutlaka gereken karakterleri tanımlayacak simgesel gisiler kullanılmış daha çok vücut öne çıkarılmıştır. Böylece kabartma çok somut bir olayı, anlatmasına karşın sanki zaman dışına taşınır, sonsuzlaştırılır. Atatürk'ün, anıt portrelerinde doğalcı bir anlayışla yapılan betimleyici görünümünün tersine fazla benzerlik aranmayan bir Atatürk portresi olarak çalışılması ve genç bir erkek figürüne dönüştürülmesi, üniforma yerine vücut heykeli biçiminde tasarlanması, kabartmanın benzersiz bir stilizasyon örneği olmasını sağlar. Bu alışılmadık Atatürk, izleyenlerde Atatürk'ü kendine göre ve farklı algılamak isteğini kıskırtır. Bu yönleriyle Sakarya kabartması Anıtkabir'in en ilginç ve özellikle eserlerinden biridir.

ZÜHTÜ MÜRİDOĞLU'NUN KABARTMALARI

Mozole merdivenlerinin solundaki "Başkomutanlık Meydan Savaşı" konulu büyük kabartma kompozisyonunu, İstiklal ve Hürriyet kulelerinin

içindeki, Memetçik Kulesi'nin dışındaki kabartmalarını Zühtü Müridoğlu kazanmıştı.

Zühtü Müridoğlu, Rudolf Belling'in gelmesinden önce Akademi'den mezun olmuştu. 1940'ta Akademi'ye atanınca Belling'le çalışmaya başlamıştı. O zamana kadar Ali Hadi Bara ile Beşiktaş'taki Barbaros heykelini, Zonguldak'taki atlı Atatürk heykelini yapmıştı. 1951 yılında Akademi'de Rudolf Belling'in atölyesinden sonra açılan ve bir bakıma Türk heykeltıraşlığının Türk hocalara devredilmesinin sembolü olan ilk atölyede Ali Hadi Bara ile birlikte hoca olmuştu.

Zühtü Müridoğlu'nun büyük kabartmasında konuyu oldukça sade bir tema ve az sayıda motiflerle aktardığı görülür. Kabartmada üç ayrı üslup dikkat çekmekteydi. Atatürk figüründe Türk anıtsal portreciliğinin doğalcı, betimlemeci çizgileri seçilirken askerler ve halk figürlerinde, o sıralarda resimde kübizm - konstrüktivizm arayışlarından sonra otantik kaynaklarla beslenerek oluşturulan geometrik üslupluğun izleri görülür. Zafer meleşti figüründe ise Batı'nın modern anıt portreciliğinden izler vardır. Aslında kendi sanatında daha yumuşak üslupları tercih eden Zühtü Müridoğlu, Anıtkabir'deki tasarımlarında, konu gereği ve stilizasyona gitme zorunluluğundan dolayı eklektik bir anlatıma yönelmiş gibidir. Ancak yine de bu üslupların birbirine fazla aykırı düşmeden aynı düzlem üzerinde toplanabildiği ve hatta bu farklılıkların farklı kabartma gruplarını belirginleştirdiği söylenebilir.

Müdafaa - i Hukuk Kulesi dış yüzeyi ile Barış, Misak - 1 Milli ve İnki



Sakarya Meydan Savaşı Rölyefi / İlhan Koman

lap kulelerinin iç yüzeylerindeki kabartmaları Nusret Suman kazanmıştı. Nusret Suman, Rudolf Belling gelmeden önce Akademi'den mezun olmuştu. Ancak Belling'in isteği ile daha sonra Akademi'ye alınmış ve onunla çalışmıştı.

23 Nisan Kulesi'nin iç yüzeyindeki kabartma için birinciliğe değer eser bulunamayınca ikinci olan Hakkı Atamulu'nun eserinin uygulanmasına karar verilmişti. Hakkı Atamulu, Rudolf Belling'in öğrencisiydi. Akademi'den mezun olduktan sonra onun önerisiyle Almanya'ya gitmişti. Bir kısmını ortak yaptığı Malatya'daki Atatürk ve İnönü heykelleri, İstanbul Üniversitesi önündeki üçlü grup heykel ile yarışmaya katılanlar arasında en fazla anıt heykel deneyimine sahip olanlardan biriydi.

Nusret Suman ve Hakkı Atamulu'nun eserleri için Zühtü Müridoğlu için yapılan değerlendirme genel olarak geçerlidir.

MOZAİK VE FRESKLER, YER DÖŞEMELERİ

Anıtkabir'de yer alan mozaik, fresk gibi süslemeler ve yer döşemelerinin tasarlanmasında, bu süslemelerin buldukları ortamda Türk estetiğini ve geleneksel sanatı yansıtması düşünülmüştür.

Anıtkabir'in mimarlarından Emin Onat projelerine esin veren düşüncesi: "Batılmaşma yolunda en büyük hamlemizi yapan Ata'nın anıtkabirini bir sultan veya veli türbesi ruhundan tamamen ayrı yedi bin yıllık bir medeniyetin rasyonel çizgilerine dayanan klasik bir ruh içinde kurmak istedik" sözleriyle açıklamıştı.

Bu anlayış içinde ortaya çıkan ilk tasarım bir türbeden çok Anadolu'nun

klasik anıt yapılarının yeniden yorumlanmasına dayanıyordu. Ancak yine de mimarinin ince çizgilerinde yani mimari plastik unsurlar ve süslemelerinde Türk hatlarını bulmak mümkündür. Bu klasik çağ ortamında Türk karakterini belirgin bir şekilde hissettirmek süsleme unsurlarına yüklenmiştir. Böylece "yedi bin yıllık tarihle" gelen "klasik ruh" Türk estetiği ve sanatından yansıyan ruhla birleştiriliyordu.

Mozaik ve fresklerin üzerinde yer alacak motifler için herhangi bir yarışma açılmamıştır. Nezih Eldem (İTÜ - Mimarlık Fakültesi) tarafından İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde bulunan 15 ve 16. yüzyıl halı ve kilim motifleri üzerinde araştırma yapılmış, Emin Onat ve Orhan Arda tarafından yapılan seçim sonucu belirlenen motifler birleştirilerek, Şeref Holü tavanı dışında kalan yerlerdeki yeni motifler ortaya çıkarılmıştır. Bu yeni motiflerin özelliği mimari tasarıma uygun olarak renklerde ve çizgilerde yalınlık ve geometrik düz biçimlendirmedir.

Türkiye'de o sıralarda mozaik süslemeliği yapılmadığından mozaik işi de heykel ve kabartma işlerini yapan İtalyan M.A.R.M.I. firmasınınca verildi. İtalya'dan gelen usta on altı aylık çalışmanın sonunda toplam olarak 1644 metrekarelik alan mozaikle kaplandı. Mozaik süslemesine Şeref Holü, Lahit ve Mezar Odası bölümlerinde yoğun olarak yer verilmiştir. Şeref Holü girişindeki tavana, Şeref Holü ve Lahit nişinin tavanında yer alan mozaikler bir halı gibi Şeref Holü'nün ve Lahit'in üstünü kaplamaktadır. Altın, kırmızı ve yeşil smalt mozaikler çeşitli tonlarıyla kullanılır.

miştir.

Benzeri yapılarda genellikle tavanın evreni hatırlatır şekilde düzenlenmesine karşın Anıtkabir'de Şeref Holü ve Lahit nişinde halı desenli bir tavanın tercih edilmesi, heykel ve kabartmalarda da görüldüğü üzere Atatürk'ü soyut anlamda kavramsallaştırmamakta, yaptıklarıyla somut bir varlık olarak kavratmaktadır.

Şeref Holü'nün zemini de yabancı bir malzemeye yer vermeden zeminde kullanılan mermerin tonları ile kenarları bir su ile çevrilmiş büyük bir halı gibi düşünülmüştür. Şeref Holü'nün iki yanında yer alan iki galeri daha açık renk bir mermer zeminle Şeref Holü'nden ayrılırken, dokuz adet çapraz tonozla örtülü tavan altın renkli düz mozaikle süslenmiştir. Zeminde ise, her tonozun altına, mermerle yapılan dokuz adet farklı kilim deseni yerleştirilmiştir. Bu desenler geometrik biçimde son derece yalınlaştırılmıştır.

Mezar Odası'nda sekizgen çatının ortasındaki ışıkten kaynaklanarak aşağıya doğru daralan şeritler halinde duvara kadar inen mozaiklerle mezarın üzerinde doğan bir güneş izlenimi verilmektedir.

Şeref Holü dışında tavan süslemelerinde fresk tercih edilmiştir. Zemin hepsinde kiremit kırmızısıdır. Bu kırmızı üzerine kilim ve halı motifleri yerleştirilmiştir. Tavanları çevreleyen bu freskler Anıtkabir'e Türk estetiğini katan en önemli unsur olarak belirginleşmektedir.

Anıtkabir'de mozaik gibi Türkiye'de o sıralarda pek uygulanmayan bir teknik yerine daha bilinen çininin kullanılmaması dikkati çekiyor. Bu tercihte çininin Osmanlı dönemini ve türbeleri hatırlatmasının etkisi olmalıdır.

Fresklerin yanı sıra Anıtkabir'in ziyaretçiye yabancı gelebilecek, klasik dönemleri andıran genel izlenimini kıran ve yapıyı kendisine yakın hissetmesini sağlayan en önemli süslemelerden biri de 129 x 84 metre boyutlarındaki devasa Tören Alanı'nın zeminindeki kilim motifleridir. Zemin 373 dikdörtgene bölünmüş ve her bölüm küp şeklinde siyah, sarı, kırmızı ve beyaz renkli travertenle kilim gibi döşenmiştir.

SANATA ETKİLERİ

Rudolf Belling ve öğrencileri Anıtkabir'de girdikleri sınav sonunda işlerini başarıyla tamamladılar. Böylece bir anlamda Türk heykeltçiliği de rüştünü kazanmış oldu. O zamana kadar daha çok doğalcı bir üslup içinde çalışan Türk heykeltıraşları stilize çar-

lışmaya zorlandılar. Kompozisyon anlayışı gelişti. İlk çalışmalarında çok büyük duvar kabartmalarını (İlhan Koman ve Zühtü Müridoğlu) çalışmak durumunda kaldılar. Bazı üslup karışıklıklarına rastlansa da sonuçta verimli bir çalışmanın ortaya çıktığı söylenebilir. Bunlar stilizasyon bakımından olmasa da kompozisyon olarak daha sonraki anıt heykellerde daha gelişmiş uygulamalara zemin hazırladı.

Bu çalışmalar Türk heykeltraşının çok eksik olduğu modern teknik uygulamaları açısından da deneyim kazanmalarını sağladı. Bunlar heykel sanatının temellenmesinde belirleyici oldu.

Benzer bir değerlendirme mozaik için de söylenebilir. Anıtkabir'deki uygulamalardan sonra Türkiye'de mozaik çalışmaları başladı. Bu ilgi daha sonraki yıllarda mozaik'in bir süsleme unsuru olarak yaygınlaşmasını sağladı.

O zamana kadar mimariyle bu denli içiçe olmamış ve bu kapsamda bir çalışma yapmamış olan heykeltraşlık için Anıtkabir büyük bir deneyim oldu.

YALIN VE İNSANI

Anıtkabir'de yer alan sanatsal eserlerin incelenmesi sonunda aşırı ve salt süslemeci bir anlayışla hareket edilmediği söylenebilir. Anıtkabir'in en önemli yapısı olan Mozole binasının içindeki süslemelerde bile bir ağırbaşlılık ve ölçülülük vardır. Bu süsleme anlayışı, Anıtkabir'in yüceliği abartılı bir görkemde değil yalınlıkta arayan, kolay kavranabilen, düz çizgi ve köşeli geometrik biçimlere dayanan mimarisi ile uyumludur. Heykel ve kabartmalardaki yumuşatılmış geometrik üslup da Anıtkabir'in genel üslubu ile birleşmektedir.

Kulelerdeki kabartmalarda aşırı bir yükseltme veya oyma yoluna gidilmemiş olması, oldukça yüzeysel işlenmeleri, genellikle perspektiften kaçınılması bu eserlerin ilk bakışta fazla dikkati çekmemelerini ve öne çıkmamalarını sağlıyor, üzerinde buldukları duvarla, yani mimariyle birleştiriyor. Böylece heykel / kabartma gibi sanat eserleri ziyaretçide ezici, katı ve itici bir etki yaratmıyor.

Anıtkabir'in genel yalınlığı içinde incelikler gizlenmiştir. İlk bakışta kendini ele vermeyen bu incelikler ziyaretçiyi nedenini anlamasa da içinde bulunduğu ortama ısındırıyor. Böylece Atatürk'le ziyaretçi arasında sıcak ve insani bir ilişki kurulmasını, sonunda "büyük acı"nın tükenmez bir sevgiye ve bir bilince dönüşmesini sağlıyor. ■

5. Uluslararası İstanbul Bienali İstanbul Bienali'nde mikro politika ve küratörlük

Ali Akay

Rosa Martinez, katalogun başına yazdığı yazısında sergisini ilk öğelerini sunmakta bizlere: Modernliğin "özgürleşmesi" paradigmasının krizinin içinde iki yol görülmüştü; aydınlık ve ilerleme üzerine kurulu bir yol ile hayatla kaynaşma arzusu. Rosa Martinez bu sergide ikinci yolu seçerken, modernliğin dışına çıkma arzusunda olmadığını, ama modernliğin yollarından ikincisini takip ettiğini belirtmektedir. Sözde özgürlük söyleminin yansıtıcı baskıcılığının yerine hayatla kaynaşma arzusu, 5. Uluslararası İstanbul Bienali'nin temasını gösteriyor bizlere. Bu çağdaş sanatın sergileme biçimleriyle yeni çıkışlar arıyor kendisine. Parasal olanın egemenliğini, dinsel teolojik olanın para ile ilişkisine değinirken "dışarıda kalanları" içeriye, serginin içine doğru taşıyor. Bunu da kadın sorunundan veya hatta kadınsı sorunların gösterilmesinden geçerek ortaya koymaya çalışıyor. Burada, Martinez, Bauer ile Marx'ın tartışmasını hatırlatıyor bizlere: Yahudi dinselliğinden Hıristiyan devletinin verdiği ayrıcalıkları kullanarak mı kurtulabilecek yoksa yurttaşlığa değin olanın alanını genişleterek mi teolojik olandan seküler alana geçecek. Marx'ın maddi eleştirisi daha çok "evrenselci" paradigmanın özgürlük kuramından yola çıkmıştı. Yurttaşlık alanı olan sivil toplum "yahudiyi sürekli kendi bağrından çıkararak" üretmektedir. Martinez için de, sanki kadınsılık sivil alanın içinde vücuda gelecektir: Bu alan ise sanatın alanıdır. Martinez sekülerleşme ile dinin boyundurluğundan kurtarılanın paranın egemenliğine giriş sürecini bize hatırlatırken, yine Marx'ın "Para, İsrail'in kıskanç tanrısıdır, önde hiçbir tanrı varlığını sürdürmez" (Marx, Yahudi Sorunu, Sol yay. 1997, s. 48) önermesine yak-

laşırken; piyasa ekonomisinin altında ezilen sanatçıyı ve bu ortama başkaldıran sanatçı tipini önemsemediğini belirtiyor. Bu şekilde sanatın politik alandan soyutlanamayacağıni vurguluyor.

MİKRO POLİTİKALAR

Bu bienalde de politik işler ve mikro - politikalar yine gündemde. Rosa Martinez yatay geçişli bir mücadele biçiminin kadınsal olduğu kadar "birlikte özgürleşme" ile mümkün olacağını da vurguluyor. Piyasa ekonomisinin altında sanat üreten sanatçının sanatın doğasını aşağıladığını ima ediyor ve zaten bu bienale çağırıldığı sanatçılar arasında Fransız kadın sanatçı Orlan 1980'li yılların piyasasına karşı çıkmış olduğunu konferansında belirtiyor (Orlan için daha fazla bilgi için bkz. Ali Akay, Postmodern Görüntü, Bağlam yay. 1997) Kulig ise başka açılardan yeni bilimsel ve genetik araştırmalara ironik olarak yaklaşıyor. Bedi İbrahim, Oscar Bony gibi sanatçılar doğallığa yapılan saldırıları sanki kınıyorlar. Irit Hemmo hayvanların iğdiş edilmelerini eleştirdiği işinde, Kulig gibi "hayvan haklarını" sorunsallaştırıyor. Benzer bir şekilde Polonyalı sanatçılar, Leszek Golec ve Tatiana Czekalska hayvanların "özgürleştirilmesini" ele alırken, "bütün canlı varlıkların madde ve ruh dünyasında" yaşadığını hatırlatıyor bizlere ve eski bir soruyu gündeme getiriyor: Meleklerin cinselliği var mı?

Kübalı sanatçı Marta Maria Perez Bravo dinsel ikonalara ve gündelik hayattaki rollerine değinirken düşlerinden bunları atamadığını gösterdiği çalışmasında yine mikro - politikaları çalıştırıyor. Bülent Şangar ise, daha genel bir konuyu kendi tikelliğinde ele alıyor. Kendisini orta halli bir Türk olarak temsil ederken, vatandaşların "özgürleşme" sıkıntılarını anımsatıyor



Marta Maria Perez Bravo, "Onların Elindeyim"

bizlere. Sınırlar, kaçmak ve kaçmamak; silahla özgürleşebilmek veya tam tersine kendini kurban etmek, ironik bir yolculuk, dünya uluslararası sınırlarının Türk vatandaşlarına kapanması sorunu ve Büyük P harfiyle Politika. Benzer bir şekilde Halil Altındere de Türkiye'deki paranın her gün kaybeden değeri karşısında Mustafa Kemal Atatürk'ün bir milyon lira üzerindeki "utancını" sunuyor. Kendi kimliğini sorguluyor. Shirin Neshat ise ses enstalasyonu ile dört duvarı video imgelerle kaplı Aya İrini'deki işinde kendi kendinden kaçmayı, ama aynı zamanda da kendi dinini de sorguluyor sanki. Bedenini bir protesto sahnesi olarak sergiliyor, temsil ediyor. Kaçan ise, belki de, sadece bir gölge, kendi bedeninin gölgesi. Kübalı Ana Mendieta da tabuları yıkıcı ve kurbanımsı performansıyla 1985 yılında öldüğünden bu yana seyredip durduğumuz videosunu sunuyor bizlere. Erkeklerin temiz kavramsal işlerine karşı "kanla işler yaptığımı" ilan ediyordu. Yine İran doğumlu kadın sanatçı Elahe Massumi "antropolog gibi" kadın sünnetinin şiddetini bize üç ekranda taşıırken, evrenselci ve yerelci tartışmaları anımsatıyor. Karanfilköy projesiyle Şeyma Reisoglu Nalça, Yasemin Baydar Demir, Meral Özbek ve Tül Akbal Sualp ile Ursula Bieman çağdaş sanatın, hayatın tam da en merkezinde, barınma hakkında yattığını bir kez daha örneklerken, temsilden de çıkarak yöre halkına direkt olarak söz hakkını veriyorlar. Bu hakkı da bir Forum sayesinde kurguluyorlar. Örnekleri çoğaltabiliriz: Mikro ve makro politik boyutlardaki işler 5. İstanbul Bienali'nin konumunu belirliyor.

MEKANIN ÖNÜNDE ZAMANSALLIK

Bienalin mikro düzeydeki politikası kadınsılığı ve bir tür feminizmi gündeme getirirken, sömürge sonrası bir söylem biçimini kendi ülkelerinin dışında yaşayan ve özellikle Üçüncü Dünya'dan batılı megalopollere giden sanatçıları seçiminde buluyor. Bienal ve büyük sergi modelleri tartışmasının; yani göçebe ve gezici bir sergi biçimiyle Venedik şeklindeki yerleşik sergilerin neredeyse bir bireşimini İstanbul'da gerçekleştiriyor. Bu da, belki Martinez'in bu Bienal'deki başarısını belirleyen öğeleri meydana getiriyor. Geleneksel sergi biçimlerini ve hatta işler ile mekanın ilişkisini yersizyurtsuzlaştırıyor. "Kimberly" adlı Beverly Semmes'in işi Aya İrini'deki sergileniş şekliyle mekanın içinde kendisinde olmayan yorumları bize yaptırıyor ve bu ilişkiler Rosa Martinez'i pek de bağlamıyor. Bu tavır, Martinez'in mekanla ilişki şeklinde ele alınan yaklaşımları nasıl bir el darbesiyle bir yana itebildiğini gösteriyor bizlere, çünkü video enstalasyonlar ve performanslar bize mekan dışı bir zamansallığı sunuyor. Filmin veya performansın yeniden videoda gösterilmesinin bir temsiliyet yarattığının farkında olarak ve hatta Derrida'cı bir kavramı kullanarak bir "difference" oluşturduğunu bilerek, Martinez - mekanı sorunsallaştıran Bedi İbrahim veya Soo - Ja - Kim tipindeki sanatçıların işlerini bir kenara koyduğumuzda - bize mekanlar dışında zamansal boyutta bazı işlerin her yerde ve her zaman sergilenebileceğini ispatlamaya çalışıyor. Mekan ve zaman ilişkilerinde, postmodern mekan ilişkisinin yerini zamansallıkla dolduruyor. Belki

de bu yüzden zamanı sorunsallaştıran video çalışmalarını bu Bienal'de kullanmış Martinez. Bu açıdan bakıldığında Nikos Navridis'in "mimari bir yapı gibi ele aldığı" söylenen işi (Bkz. Katerina Koskina, Bienal kataloğu, 1997) aslında bir balonun ne kadar zaman süresince dayanıklılığı olabilir sorusunu gündeme getiriyor. Belki de insanın

"dayanma sınırlarını (yaşam); beğeni alanlarını (güzellik) ve bunların arasındaki dayanıklılık ilişkilerini (diğer güçlükler) benzer bir biçimle içerikleştiriyor. Aynı şekilde Matthew McCaslin de Yerebatan sarnıcında, çiçek imgeleriyle doldurulmuş videolarını suyun içinde yerleştirdiğinde, zamana bağlı kalmaksızın yapay bir şekilde çiçeklerin bir ay boyunca canlı kalabileceğini göstermeye çalışıyor. Tıpkı Olafur Eliasson'un güneş ışığı olamayan Yerebatan sarnıcına bir gökkuşağı yerleştirebilmesi ve bunun için de, zamanın dışında mekanın kullanılabilmesini, ama bunun sadece bir yapaylık veya hatta bir oyun olabileceğini vurgulaması gibi, zaman ve mekan ilişkisinde zaman boyutu ön plana çıkıyor. Kutluğ Ataman'ın Semiha Berksoy ile gerçekleştirdiği film ise, belki de, zamanı şimdiki zamana taşıyan, ama buna rağmen zamansallıkla ilgili olarak kavramsallaştırdığı ve biçimselleştirdiği (yedi saatlik meselesi) bir "belgesel" malzeme - isterse Berksoy'un anlattıklarında tarihsel hatalar olsun - Martinez, aşağı yukarı yirmi küsur yıllık bir alışkanlığı ters yüz ediyor ve hatta bienale bir başka ruh katarak çağdaş sanatı Hegel'ci bir çizgiyle buluşturuyor. Bu çizgi ise ruhun görüngübiliminin zamansallığı kadar önemli bir yere sahip. Aşlamadığı Derrida tarafından kanıtlanan bir çizgiyi yine karşımıza çıkarıyor. Tüm bu yazdıklarımız göz önüne getirildiğinde, zannediyorum ki, 5. Uluslararası İstanbul Bienali'nin sanatçılardan önce bir küratör bienali olduğunu belirtmekte pek sakınca yok. Zaten bienal tartışmalarının konularından biri de bu değil miydi: Sanatçıları mı Küratörler mi?

1. Ulusal Kültür Kongresi

Ege kadar aydınlık bir kültür kongresi

Özden Çetin

Smyrne

İzmir bir prenestir / çok güzel küçük şapeliyle (şapel, burada küçük şapka anlamında kullanılıyor) / mutlu ilkbaharlar durmaksızın onun çağrısına yanıt verir / nasıl ki vazo içindeki çiçekler gülümserse / o da denizlerin arasından ışıldar / hatta arşipelin yaratılışından çok daha coşkulu.

Victor Hugo'nun 1839 tarihli Les Orientales kitabında, İzmir'i anlattığı bu eser, her kentin bir kişilik taşıdığına şiirsel bir örneği...

Öteden beri aydınlık ve güneşli Ege uygarlığının merkezi İzmir, 3 - 5 Kasım 1997 tarihleri arasında 1. Ulusal Kültür Kongresi'nin ev sahipliğini yaptı. Kongreyi düzenleyen İzmir Kültür ve Sanat Vakfı başkanı Şakir Eczacıbaşı Kültür Kongresini, Hugo'nun bir prensese benzettiği bu kentte yapmanın bir tesadüf olmadığını, "binlerce yıllık uygarlıkların kaynaşma noktası İzmir'in her zaman kültür başkenti olduğu" sözleriyle belirtiyordu. Böylece gelecekte Vakfın kültürel etkinlikler ağırlık merkezinin İstanbul'dan İzmir'e kayabileceğinin de işaretlerini verdi.

Üç gün süren, bilimadamları, akademisyen, yazar ve sanatçıların katıldığı, gereksiz polemiklerden ve içi boş lakırdılardan arınmış bilgi dolu maraton, başladığı gibi özenli ve düzeyli, bir sonrakinde uluslararası olmaya eğilimli olarak sona erdi.

Konusu 'Demokrasi Kültürü ve Globalleşme' olarak belirlenen kongrede oturumlar üç ana başlık çevresinde toplanmıştı; Globalleşme, Kültürel Demokrasi ve Kültürel Değerlerin Korunması.

İlk gün Hıfzı Topuz'un açılış yaptığı nabız yüksek oturum, 'Globalleşmenin Kültür Kimliği Üzerindeki Etkileri'ni enine boyuna irdeleyip, olumlu ve olumsuz yanlarıyla

ortaya serdi.

Marshall McLuhan'ın 60'lı yıllarda yazdığı ve iletişimin gelişmesiyle dünyanın "global bir köy"e dönüştüğünü söylediği "War and Peace in the Global Village" adlı kitabından bu yana tartışılan, dahası sürekli değişen bir kavram olan globalizm yararlı mı, yoksa zararlı mıydı?

Konuşmaların ortak noktasında dünyanın global bir köy değil, global bir kent olduğu bulunuyordu. Konuşmacıların kişisel görüşlerini belirttiği bildirgelerinden sonra kesin bir sonuca ulaşılmaya da globalizmin (olası) yarar ve zararları bir kez daha vurgulanmış oldu.

Hıfzı Topuz, globalizmin dönüşümü 'Neoliberalizm' kavramına ve bunun tek tür düşünce kavramı yaratmasına değindi. 1944'de ortaya atılan tek tür düşünce teorisi, ekonominin politika üstündeki üstünlüğü ve pazarın yüceliğini içeriyordu. İşsizlik, ırkçılık, çevre kirlenmesi ve dinsel eylemlerin kısıtlanması ise tek tür düşüncenin sorunları arasında yer almıyordu. Yeni liberalizmin tek tür düşüncesinde yalnızca iki paradigma (model) bulunuyordu, iletişim ve pazar. Oysa globalleşme en büyük etkisini kent kesimlerinde gösteriyor, işsizlik artıyor, kırsal kesimlerden kente gelenler gecekondu'lara yerleşip Belediye hizmetlerinden yoksun kalıyor, sağlık ve eğitim hizmetlerinin özelleştirilmesi ve paralı olması dar gelirli insanları güç duruma sokuyordu. Tüketim çılgınlığı pompalanırken yoksulluk oranı artıyor, insanlar devletin yapamadığını Tanrı'dan ve adil düzenden bekliyordu. Bu da terör ve şiddet eylemlerinin artmasına neden oluyordu. Bir yandan da talih oyunları ve uyuşturucuya talep artıveriyordu. Hiç de yabancı olmadığıımız bu durum, globalizmin olumsuz sonuçları olarak dünyanın her yanında kendini gösteriyordu. Tüm bunlar



1. Ulusal Kültür Kongresi, Kültür Bakanı İstemihan Talay'ın açılış konuşmasıyla başladı.

BM. Ticaret ve Kalkınma Konferansı (UNCTAD) 97. Raporu'nda özetlenmişti. "Öyleyse kültürümüzü nasıl koruyabiliriz?" diye soruyordu Topuz. "Globalleşme ne şüpheli bir değnek, ne de altın yumurtlayan bir tavuk. Olsa olsa bu yeni dünya düzeni kurnaz bir tilkiye benzetilebilir. Kendi kültürümüzü, Anadolu'nun tüm kültürel ve doğal varlıklarını, çevremizi, geleneklerimizi, dilimizi, inançlarımızı, gelişme sancılarını çeken demokrasimizi, kültürel haklarımızı, iletişim olanaklarımızı, sinemamızı, tiyatromuzu, yerli sermayemizi, küçük işyerlerini, esnafımızı, sanatçılarımızı, bağımsızlığımızı ve halkın onurunu globalleşmenin yoğun baskılarına karşı koruyabilmek için özgün yollar aramalıyız."

Konuşmalar boyunca kitaplarından ve teorilerinden sıkça yararlanan Le Monde Diplomatique başyazarı Ignacio Ramonet gelmesede aynı konulu oturumda bildirisi okundu. Ramonet'e göre yüzyılımızın en önemli gücü olan ekonomi, neoliberalizm ve pazar kriterleri içinde dünyayı ticari bir mal haline getiriyordu. Nesnelere, doğa ve kültürün, hatta beden ve ruhun ticari mal halinde yaygınlaştırılması, politik ve toplumsal dayatmacılığı yeni ideolojik düzenin göbeğine oturtmuştu. Kitle iletişim araçları da yurttaşlara bu yeni dünya düzenini kabul ettirmeye yönelik yeni mitolojiler aşıyordu. "İnsanlar, doğalarına aykırı neoliberalizme karşı mücadele etmek için, bazı sanatkar ve yaratıcılar tarafından kendilerine önerilen yolları acaba izlemeyi başarabilecekler mi?" sözleriyle kaygısını dile getiriyordu Ramonet. Prof. Dr. Özdemir Nutku ise globalleşmeyi,

dünyanın kültür, sanat ve bilim alanlarında buluşması olarak tanımlıyor, böylece renkli ve geniş bir insanlık mozayığının oluşması için henüz erken olmakla birlikte, bunun gerçekleşebileceği olasılığı üstünde duruyordu. Türkiye'nin gerçek bir kültür reformuna ihtiyacı olduğunu belirtiyor, "kendi geleneksel kaynaklarımız çıkış noktasıysa, diğer kültürlerle olan alışverişimiz de geleceğimizdir" diyordu. Doğan Hızlan, globalleşmeyi hızlandıran temel etken olarak toplumların kitaplara, müziğe, plastik sanatlara, yani kültüre yaptığı yatırımı görüyordu.

İlk günün ikinci panel konusu 'Medya ve Sanatın Kültür Kimliği Üzerindeki Etkileri' olarak belirlenmişti. Dokuz Eylül Üniversitesi, Sinema Televizyon Bölümü'nden Prof.Dr. Oğuz Adanır, medyanın güdümlenme gücünün sanılandan çok daha az olduğunu savunurken, Prof.Dr. Oğuz Makal, dünyaya yeni pencereler açılmasında ve kültürlerin dolaşımında festivallerin önemine değindi. Demirtaş Ceyhun ise sınırlıydı ve, "ben de zaman zaman Yaşar Kemal ile fikir ayrılığına dü-

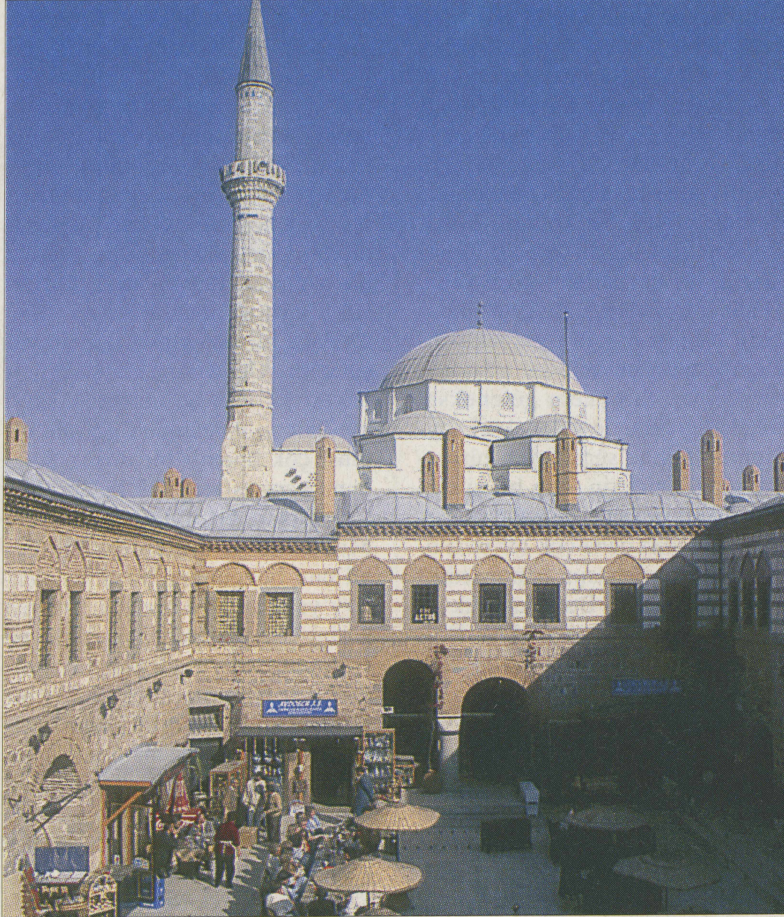
şerim ama ona böyle hakaret eden adamın büyük bir kentin belediye başkanı olmasını anlayamıyorum" diye söze başladı. Yakınmalarla dolu konuşması; bir zamanlar din ve dil ihracının, yerini şimdi iletişim araçları sayesinde kültür emperyalizmine bıraktığı, Amerikan kültürünün iliklerimize dek işlediği, emeğin artık en yüce değer olmadığı, hatta üretimdeki payının da yakın bir gelecekte sıfırlanacağı, o nedenle medyanın iletici olmaktan çok eğitici bir rol üstlenmesi gerektiği fikrinden oluşuyordu. Prof.Dr. Cevat Çapan'ın dikkat çektiği nokta ise Türkiye'nin tüm dünya gibi kültürel bir geçiş döneminde olduğu, olumlu gelişmelerin nasıl gerçekleşeceğinin daha çok tartışılması gerektiği, iletişimin karşılıklı bir alışveriş olduğu halde kitle iletişim araçlarının böyle ortak bir dil yaratmadığı yolundaydı. Çapan, sivil toplumların örgütlenmesini ve network'larla küresel alışverişe katılmasını ama iletişim dili olarak her dilden güçlü olan sanat dilinin kullanılmasını önerdi. Çünkü küresel alışverişte sanat, estetik ve onurun biraya geldiği bir buluşma yeri olacaktır.

tı.

Daha ilk gündün derin ve 'derişik' konularla açılışı yapan kongre İzmirliilerin ilgisi ve aydın düşünceleriyle tartışmalara kazandırdıkları açılımlar ise başka bir yazının konusunu oluşturuyor. Öğrencisinden emeklisine Egeliler, güneşli iklimlerinden aldıkları tüm incelikli davranış özelliklerini ve özgün düşüncelerini kongre boyunca ortaya serdiler. Hatta kimi zaman bilimadamı ve sanatçılardan oluşan konuşmacıları şaşırtacak kadar bilgi dolu, girişken ve cesur sözleriyle tartışma konularına yepyeni boyutlar kazandırdılar.

İlk günün ritmi yüksek tartışmalarını bir sanraki gün '2000 Yılına Giderken Kültür Varlıklarının Korunması' başlıklı panel izledi. Hıfzı Topuz, Dünyanın kültürel ve doğal varlığının korunmasını UNESCO deneyimlerine dayanarak anlattı ve tabii ki imrenerek dinledik. Dünyanın kültürel ve doğal varlığının korunması için oluşturulan Unesco Dünya Varlığı Merkezi Fonu'nun yıllık bütçesi 3 milyon dolardı. Dünyada bu fon yardımıyla korumaya alınan 506 kültür ve doğa varlığının içinde Ayasofya Müzesi, Safranbolu Evleri, Patara-Xanthos-Letoon sitesi de bulunuyordu. Bizde ise Kültür Bakanlığı'na ayrılan bütçe toplam devlet bütçesinin ancak % 0,4'ü (binde dört) ki bu rakam da UNESCO fonuyla karşılaştırılmayacak kadar küçük kalıyor. Devletin ve Kültür Bakanlığı'nın bu tür yatırımlara daha fazla fon ayırması gerektiği ise bizzat Kültür Bakanı İstemihan Talay ve eski Kültür Bakanı, yeni CHP milletvekili Ercan Karakaş tarafından bile dile getirildi. Tam da bu konunun tartışıldığı gün 1755'de yapılmış, 1985'de restorasyona alınıp 1995'de halka açılmış Kızlarağası Hanı'nın görüp ilginç hikayesini öğrenmem ise hoş bir tesadüf...

İpekyolu'nun Anadolu'dan geçen bölümü İzmir limanının önemini arttırınca, doğudan gelen korsan malların depolanması ve tacirlerin soluklanması için yapılmış bu han. 17.yy'dan 19.yy sonuna değin yalnız İzmir'de yapılan 200 üzerindeki Han'dan kırık dökük kalan 20 tane den biri. Ama Kemeraltı esnafı gözlerinin önündeki bu değer yok olmasına izin vermeyip bir Kooperatif kurmuş ve kendi aralarında para toplayıp, Vakıflar Genel Müdürlüğü iş birliğiyle on yıl süren restorasyon ve rekonstrüksiyon çalışmalarını yaptırmış. Şimdi İzmir'e çok yakışan



Kemeraltı'ndaki Kızlarağası Han'ı, İzmirliilerin bireysel girişimleriyle restore edilip halka açılmış

küçük bir Kapalıçarşı görünümündeki han, üretim atölyeleri, satış yerleri, kitapçılar ve kahvelerden oluşuyor. Ve gün boyunca konuşulan koruma kültürünün harika bir bireysel girişimcilik örneğini oluşturuyor.

Dinve Kültür İlişkileri, Kent Kuşakları'nda Kültür, Çevre Kültürü ve Etiği ikinci günün diğer tartışma konuları oldu. Ord.Prof.Dr. Ekrem Akurgal, Anadolu'da tarih boyunca din ve devlet ilişkisini o bilge kişiliğinden damıtılmış sözlerle anlattı dinleyenlere. Dokuz Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakültesi'nden Prof.Dr. Mehmet Aydın, "insan değişmek zorundadır, çünkü Tanrı insanı değişken yaratmıştır" sözleriyle çoğunluğun tanımıyla bir din adamı olarak değil, yenilikçi bir İslam filozofu olarak anılmayı haklıyordu.

Ahlak, Politika ve Kültür, Feodal Halk ve Kent Kültürü, Demokrasi Kültürü, kongrenin son günündeki tartışma konularıydı. Kapanış Bildirgesi'nde; İnsan Hakları Evrensel Bildirgesi'nde de yer aldığı gibi, her bireyin toplumun kültür yaşamına özgürce katılma ve kendini geliştirme hakkı olduğu vurgulanıyordu. Türk toplumunun kültürel değerler, yaşama biçimi ve demokratik haklar açısından giderek artan bir siyasal kutuplaşmaya itildiği, laik ve anti laik kutuplaşmanın siyasal islamı besleyen kaynak haline geldiği belirtildi. Uzlaşma ortamını engelleyen en önemli etkenlerin başında ırkçı ve yobaz bir milliyetçilik ile Türk İslam sentezi gösterildi. "Doğuyla batının kavşağında, çağdaş uygarlığın temelini oluşturan sayısız kültürün biriki miyle yüklü topraklar üstündeki Türkiye, geçmişte olduğu gibi şimdi de hoşgörüsüyle yaşamının örneği olmalıdır" bildirgenin son sözleri olarak üç günün özeti oluşturdu.

Böylesine aydınlık bir Kültür ortamında Belediye Başkanı Burhan Özfatura imzalı metni, Genel Sekreter Nilgün Gültay'ın okuması sırasında kalabalığın protesto amacıyla salonu boşaltması ise ancak küçük bir ayrıntı olabilir, -ama tabii ki her ayrıntı önemlidir.

İzmir Kültür ve Sanat Vakfı ise 1. Ulusal Kültür Kongresin'den alınmış akıyla çıktı. Bir dahaki sefere rahatlıkla uluslararası olabilecek kongrenin tüm sorumluluğunu büyük bir konukseverlikle üstlendi, otuzüç bildirgeyi ilgilenen herkes edindi.

Ege'nin iklimi kadar aydınlık ve sıcak geçen kongre İzmir'e pek yakıştı. Darısı diğer kentlerin başına... ■

16. İstanbul Kitap Fuarı / "Mario Luzi'nin Şiiri Etrafında"

'Derin bir liman'a doğru...

Demet Elkâtip

Simone Martini'nin Dünyevi ve Semavi Yolculuğu*, "Tabiat ana, kaynağından bu yana/ hep bu adla çağrıldı..." dizeleriyle başlıyor. Sienalı ünlü bir ressamın `dönüş yolculuğu'nun öyküsü, Mario Luzi için de `dönüş'ü imliyor bir anlamda. Seksen üç yaşındaki şairin dizelerindeki öze, bütüne, kaynağa dönüşünü.

Luzi, kitaplarını Türkçeleştiren Işıl Saatçioğlu ve Enis Batur ile konuk oldu İstanbul Kitap Fuarı'na. Batur'a göre Luzi, Avrupa şiirinin yaşayan üç dört büyük ustasından biri. Luzi'nin şiirine geçmeden önce yüzyılın başında avangard ile lirik yenilik arasındaki bölünme sorununa değindi Batur: "Aynı anda klasik anlamda bir şiirin çağdaşlaşma sürecine girmesi, 15. - 16. yüzyılın sonunu alarak ama büyük kesintilere uğramaksızın 20. yüzyıla gelebilmesinin örnekleriyle karşı karşıya gelmiş okurlar. Onun paralelinde de çok büyük bir kopukluk var. Bu kopuşun özellikle belli akımlarla iyice netleştiğini görüyoruz. Önce fütüristlerle, dışavurumcularla başlayan sonra gerçeküstücülerle belli çevrelerini gösteren bir kopuş. Şiiri hem geleneksel formunun hem de geleneksel söyleminin içinde sürükleyen bir anlayış bu. Şairlerin şiire bir şiir ötesi üslup getirme çabalarına girdiğini ve şiiri daha çok bir yazı olarak görme çabasını benimsediklerini görüyoruz. Buna karşılık şiir bir yandan da geleneksel lirik damarını sürdürme yolunu aramıştır.

"Mario Luzi'nin Avrupa şiirinde belki daha dar bağlamda İtalyan şiirinde yerine konma çabasına giriştiğimizde de buna benzer bir konumlama yapmak gerekebilir. İtalyan şiiri de kendi içinde özellikle fütüristlerin yarattığı depremlerle bu ikilemler serüveni göstermiştir. Bir yandan,

60'lara kadar uzayan çok deneysel ağırlıklı bir avangard şiir, bir yandan da daha belirgin isimler çerçevesinde, lirik örneklerde çok daha büyük isimler getirilebiliyor. Öncelikle Ungaretti, hemen arkasından Montale, daha sonra da içinde Mario Luzi'nin de rol aldığı daha klasik, daha arı bir anlatma üslubunu görüyoruz. Luzi'de şüphesiz dönem dönem farklı gelişmeler olduğu söylenebilir ama 1936'lı yıllardan başlayarak bugüne kadar yazdığı şiirlerden bir antoloji hazırlamamız durumu hasıl olsa bu antoloji şiirinin özü açısından, kırılma olmadığını gösterecektir bize."

Enis Batur'a Ahmet Muhip Dıranas'tan başlayan bir çizginin Oktay Rifat'ın özellikle son dönemlerinde ulaştığı olgunluğun bir benzeri gibi gözükken Luzi şiirini insanı ürpertecek boyutlara ulaşan bir insanlılıkla gamlı ama imanlı, çağının bozgunları içinde ilerleyen bir şiir olarak tanımlıyor Işıl Saatçioğlu ve sürdürüyor: "İtalyan şiirinin klasiklere marazi bir bağı var. İtalyan şairi, İtalyan edebiyatı ne zaman krize girse mutlaka bir neo klasik dönem yaşamıştır. Onun için 20. yüzyıl İtalyan şairinin bu marazi ilişkiyi ayıklamış, üstesinden gelmiş olması çok önemli bir unsur. Luzi bunu yapmış ve sadık kalabilmiştir. Yaşadığı dönem itibarıyla Mallarme'yi dinlemiş, Rimbaud'nun bozgununu yaşamış, Valery'yi tartmış ve özellikle İtalyan şiirini 20. yüzyılda çok etkileyen D'Annunzio'yu süzmüştür. İtalyan dili, şiir olarak doğmuş bir dil. Bunun şairin dille ilişkisi açısından çok büyük bir önemi var. Luzi İtalyanca'nın bir aşk edimi sonucu doğduğunu söylüyor. Diyor ki, "Diğer Avrupa uluslarının kahramanlık duygusuyla dize kurdukları çağlarda İtalyan şiirinin kozasının içinde bireyi beklediğini ve onun en öznel duygusu-



Enis Batur, Mario Luzi ve Işıl Saatçioğlu

nu, yani aşkı dile getirdiği anda doğduğunu söyleyebiliyoruz.'

"Şiir yani canto İtalyan ortaçağ şairinin kadını sevmesinden doğmuştur. Yeni Hayat'ın, İlahi Komedi'nin ve daha sonra Canzoniere'nin ilmiği hep kadınlar karşısında örülmüştür. Luzi'nin şiirinde de ana izleği seçtiğinden, kadın figürü durur ve bu bu figürün arkasında Meryem durur... Luzi'nin İtalyan edebiyatının ilk modern olarak algıladığı Leopardi'den süzülüp gelen, onda damıtılmış, koyu bir lirizm, dişilik, güzellik, gençlik, kırılma, beyhudedelik gibi izlekleri içinde masumiyetini korumaya özen gösteriyor. Fakat kadın karşısında bir tenselliği de koruyor Luzi şiiri. Aşağı yukarı üçüncü kitabından başlayarak bu derine inme, bu yolculukta öğrenme tutkusuna ağır basıyor. 'Derin bir liman' arayışında Luzi, şiirinin güzergahını birlik ve çoğulluk adlı iki eksen arasında kuruyor. Luzi şiiri, derin bir Hıristiyanlık duygusuyla ıslanmış bir şiir.

"Annesini kaybettikten sonra şiiri, daha derine, daha köklere ve aşağı yukarı bir muammayı keşfetme tutkusuna doğru ilerliyor. İkinci dönemi 1963'ten sonra çıkan "Magma'nın İçinde" adlı toplamında bayağı belirginleşmeye başlıyor ve Luzi önemli bir kavşakta buluyor kendini. Kırık dizeler, dramatik bir rolü üstlenen kelime ön plana çıkmaya başlıyor. Luzi'nin bu dönemden sonra kitapları Tanrı'ya, izleklerine sadık kalıyor. Fakat biçimsel

açıdan değişmeye başlıyor. Bir bütünleşme endişesi ağırlığını duyurmaya başlıyor. Kelimeyi bir şair nasıl bozulmuşluktan kurtarabilir?"

Konuşulanları anlamadığını söylese de kelimeyle direkt bağlantılı olarak çeviri üzerine başladı konuşmasına Luzi: "Şiir varolduğundan beri çeviriye karşı bir güvensizlik söz konusudur. Çeviri istese de istemese de kaynağına daima ihanet eder ve kaynağına dürüst davranmayan bir iştir. Estetik felsefeyle uğraşan birçok insan çeviriyi baştan zaten katletmiştir. Bu belki de şiirin özelliğinden geliyor çünkü kaynağında bu ihaneti bir ölçüde önleyen ve ortaya çıkacak şey ne olursa olsun bir yanda o dürüst olmayan edimi de aşan bir enerjisi vardır şiirin. Bazı kişiler orijinal biçimde yazılmış şiirin de dürüst olmayan bir edim olduğunu, onun da bir çeviri olduğunu iddia ederler. Belki bütün şairlerin, yazarların duydukları bir kuşku bu. Hepimiz bu noktaya geldik. Öyleyse şairin en önemli edimi ve görevi önce bunu yenmek. Benim de katıldığım, özellikle İtalya'da büyük bir uğraşla yapmak istediğimiz şey, şiir sözcüğünün başka bir şeyin çevirisi olmayıp, kendi öz kaynağına ulaşabilmesini sağlamak. Başka kelimelerin doğuşunu sağlamak için bazı kelimeleri öldürmek gerekir. Şairin ve yazarın yaptığı budur; gelenek düzleminde yaratılmış bir dili öldürüp, onun üzerine yeni bir dil kurmak.

"İtalyan edebiyat tarihinde

hermetik denen şairler bunu yapmış kişilerdir. D'Annunzio'dan sonra Post D'Annunzio denilen kelimenin estetik değerine ağırlık verilen ve kelimenin çok fazla ürettiği bir şiirden daha damıtık, daha özlü bir şiire geçmektir hermetiklerin yaptığı. Tabii dilde yenilenme gerekliliğinin getirdiği başka bir gereklilik var; o da ahlaksal açıdan bir yenilenmenin gerekliliği. Yüzyılın ikinci yarısında

ise İtalyan şairinin görünüşler ve ideolojiler

arasında şiirsel kelimenin karşısında vereceği alan önemliydi. Şiirin kapladığı alan her ne kadar genişledi ve şiir ne kadar demokratikleşerek, sosyal hayatın içine girdiyse de gene de onun çizgisi, ana damarı dil olarak kalmıştır. İtalyan şiiri bir aşk edimiyle doğmuştur ve insanın en özel duygusuna sadık kalmıştır. Tuhafır, şiir ne kadar bu güzergahı yapmış da olsa günümüzde şiir gene aynı temalara, aynı izleklere, başladığı noktaya geri dönmüştür. "Simone Martini'nin Dünyevi ve Semavi Yolculuğu" bilgi üzerine yazılmış bir kitaptır. Simone Martini'nin sanatıyla nereye geldiğini ve hangi noktada bu sanatı aştığını, daha doğrusu sanatın kendisini aştığını anlatan bir bilgi kitabı. Sanatçı bana herşeyle hiç arasında devamlı olarak bir savaşı göğüsleyen bir varlık olarak görünüyör. Ve daima risk taşıyan bir varlık. Son zamanlarda şiirimi yazarken devamlı olarak önümde olan figür, sanatçı figürü. Acaba hiçle bütün arasında bir an olsun bütüne, öze yaklaşabilir miyim? Artık yaşlı bir insan olarak hep bu soru var kafamda. Kim verebilir bunun yanıtını bilmiyorum ama ben veremem."

Montale'yi anmamak mümkün mü: "Söylenilemeyecek şeyleri sorma bize".

★ Simone Martini'nin Dünyevi ve Semavi Yolculuğu/ Türkçesi: Işıl Saatçioğlu/ Yapı Kredi Yayınları/ 407 sayfa