

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

YÜKSEL ARSLAN'IN YAPITLARINDAKİ
İNSAN DÜŞÜNCESİNDE EDEBİ VE FELSEFİ
METİNLERİN ETKİSİ

Ezgi ALKAN

2501170803

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Seda YAVUZ

İSTANBUL - 2021

ÖZ

YÜKSEL ARSLAN’IN YAPITLARINDAKİ İNSAN DÜŞÜNCESİNDE EDEBİ VE FELSEFİ METİNLERİN ETKİSİ

EZGİ ALKAN

Yüksel Arslan, kendisini ressam olarak değil “düşünür-çizer” veya “çizer-boyar” olarak görür. Zamanla geliştirerek formüle ettiği reçeteler sayesinde kendi boyalarını üretir, tuval yerine kâğıt kullanarak masa başında çalışır. Birer üretim olarak değerlendirdiği bu yapıtlara resim değil, Arture ismini verir. Kendisini diğer ressamlardan farklı görmesinin sebebi, resmi her şeyden önce bir araç olarak ele alması ve bu aracın en önemli kaynağının kitapları olmasıdır. Arslan bu üretime devam ederken aynı zamanda bir anlatıcılık görevi üstlenir. Mirası olarak gördüğü “L’homme” (İnsan) serisini, aslında ilk desen ve resimlerini de kapsayan tek bir çalışma olarak değerlendirir ve en başından beri tüm uğraşının İnsan olduğunu söyler. Bu üretimin tamamen okumaya bağlı olduğunu, okumadığı müddetçe Arture yapamayacağını ifade eder. Bu çalışmada, Arslan’ın yaptığı temel okumalara odaklanarak onun İnsan düşüncesini anlamaya çalışıyoruz. Arslan’ın tüm üretimine değinmekle birlikte, öncelikli referans aldığımız süreçler 1955-1969 arasındaki dönem ile “L’homme” serisini kapsamaktadır. Çalışmamızda, söz konusu okumalar ayrı başlıklar hâlinde değerlendirilmiş fakat Arslan’ın yaklaşımına sadık kalınarak, başlıklar arasındaki bağlar görünür kılınmıştır. Bu konuya dair araştırma yapma fikrine Arslan’ın kendi sözlerinden yola çıkarak vardık; yanı sıra Ferit Edgü’nün yorumları ve eleştirileri çalışmamızı besledi. Okumanın Arslan için önemi hemen her kaynakta ve değerlendirme yazısında belirtilse de bu alanda detaylı bir inceleme yapılmamıştır. Çalışmamızda bu eksikliği giderirken Arslan için alternatif bir sanat tarihi yazımını da ortaya koymayı amaçlıyoruz.

Anahtar Kelimeler: Yüksel Arslan, Arture, İnsan, Ferit Edgü, Sürrealizm,
Arthur Rimbaud, Friedrich Nietzsche, Marquis de Sade



ABSTRACT

THE INFLUENCE OF LITERARY AND PHILOSOPHICAL TEXTS ON YÜKSEL ARSLAN’S “HUMAN”

EZGİ ALKAN

Yüksel Arslan does not consider himself as a painter or an illustrator, but “a thinker-drawer”. He uses natural colours which he formulated the recipes and works on the table with paper. Each of those “things” are a way to dispose of an idea, he says and calls them Arture, not “painting”. And to make Artures, he has to read books.

The conception that we’re looking is a very interesting problem in our art history writing, because Arslan thinks that Artures are some kind of production: Production of any other idea, art theory, and even life than what we have now. By doing that, Arslan has his own narrative at the same time. Name of “L’homme”, our inherited Arture series about humankind, can also be considered like Balzac’s The Human Comedy; very first from the beginning, he said, it was Human that all matters to him.

In this thesis, we focus on Yüksel Arslan’s readings to understand his interest in Human and the idea/s which he spreads by Artures. Many academic researchers and critics make a point about his readings by just identifying the names like Sade, Nietzsche, Marx... but don’t make clear their influences on Arture. We aime to fix that approach, and try to write an alternative narrative in our art history for Yüksel Arslan.

First chapter begins with Arslan’s biography, with most known things about him and explains why those facts shouldn’t be used as a background for Artures. For example, his early childhood memories are important but they are not the reason why he shows us animals and sexuality. His father was a worker, but coming from a working-class family doesn’t explain why Yüksel has an interest on Marx.

We know that he read Gogol and then the other classics from Russian literature at the middle school. While he reads, he also draws things. To make a map, we take an example of 1955-1967. This time of the period, he specifically reads “unwanted writers” of Western literature because he thinks that “destroying is a virtue.” So we’ll start second chapter with Sade, continue with Nietzsche and Rimbaud; trying to understand what “destroying” means.

In third chapter, we’ll make a summary of his works including *The Capital*. We try to explain why *The Capital* can’t be considered as just an illustration and why he chooses to read Marx. We also explain how those all Artures make a history. Then, with Influences, how did he go back on reading Sade, Nietzsche and Rimbaud again. So, after all those years, he made a decision to show humanity in general- physically and mentally. By implication, we began to study on “L’homme” series.

Key words: Yüksel Arslan, Arture, Human, L’homme, Ferit Edgü, Surrealism, Arthur Rimbaud, Friedrich Nietzsche, Marquis de Sade

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın ortaya çıkmasında birçok kişinin emeği ve desteği bulunuyor. Dipnotlarda göreceğiniz her bir isim ile çalışmamın sonunda yer alan kaynakça listesi teşekkür notumun devamıdır.

Birçok zorluğun içinde benimle de ilgilenen, çalışma süreci boyunca beni destekleyen iki kişiye; anneciğime ve kardeşime. Küçük bir çocuk olduğum günlerden bugüne, kütüphanesini kullanmama izin veren dayıma. İyi bir araştırma yürütebileceğim konusunda bana güvenen hocalarım Ahmet Kâmil Gören'e ve Seda Yavuz'a. Tez savunma sınavıma jüri olarak katılıp yapıcı eleştirilerini paylaşan hocalarım Serap Yüzgüller'e ve Ömer Emre Yavuz'a. Okulumuzun sanat tarihi bölümü hocaları, asistanları ve sınıf arkadaşlarım, birçok defa sorunları çözmemde yardımcı oldular, kolaylaştırdılar. Hepinize teşekkür ederim; hatırlıyorum.

Bana hem rehberlik eden hem de dostluk gösteren Seli Arslan'a minnettarım. Fotoğraf arşivini benimle paylaşan, anlatan, dinleyen, dikkat eden, çok sevgili İbrahim Öğretmen'e. İhtiyaç duyduğum her sefer sorularımı ilgiyle yanıtlayan Duru Burak Fidan'a. Çalışmamın en büyük kriz anını çözen arkadaşım Oğulcan Yılmaz'a. Paris ilinin (nevi) şahsına münhasır hanımlarından, pek bir hayran olduğumuz Neslihan Elagöz'e. Elbette, esin veren Ali Artun'a ve Zeynep Sayın'a. Aslında her şeyin sebebi olan Verda Bingöl'e; nezaketine ve inancına. Bana rengi ve ışığı ve görebilmeyi öğreten Doktor A.'ya. En çok size teşekkür ederim Doktor, birçok şeyi mümkün kıldığınız için. İyi ki varsınız.

Ezgi Alkan
İstanbul, 2021

İÇİNDEKİLER

ÖZ	ii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLER LİSTESİ	ix
KISALTMALAR LİSTESİ	xiii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

ÇOĞUL BİR ÖZYAŞAM ÖYKÜSÜ	11
--------------------------------	----

İKİNCİ BÖLÜM

METİNDEN İMGEYE “İNSAN”	25
2.1. Marquis de Sade Anlatıcılığı ile İnsan	27
2.2. Friedrich Nietzsche ve Değerlerin Sorgulanması	48
2.3. Arthur Rimbaud, Şairane Yaşam	68
2.4. Arture’ün Sürrealizm Bağlamında Değerlendirilmesi	91

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

“L’HOMME” ÖNCESİ VE SONRASI ARTURE	108
3.1. İnsanın Yaratılışı	120
3.2. “Yeni Etkiler”, “Günce”: Son Çalışmalar, Son Sözler	138
SONUÇ	140

EKLER.....	144
KAYNAKÇA	156



RESİMLER LİSTESİ

- Resim 1.1:** Savaş-öncesi bir ana övgü, 1954, kâğıt üzerine doğal boya, 42.2 x 59.3 cm., Füsün ve Altan Erbulak Koleksiyonu. 14
- Resim 1.2:** İnsanlı Günler, 1955, 11x25 cm, Besi Cekan Koleksiyonu. 15
- Resim 1.3:** Arslan'ın Eleştirt desenlerinden örnek..... 16
- Resim 1.4:** Arslan'ın Eleşkirt desenlerinden örnek..... 17
- Resim 1.5:** Arture no.308, 23 Ağustos 1982 tarihli ön çalışma..... 23
- Resim 1.6:** Arture 308, Etkiler (B)-42a (R. Desnos), 1983, 30 x 21 cm., Besi Cekan Koleksiyonu. 24
- Resim 2.1:** Portre 3, Le Comte de Phallus, 1959, 33 x 56.5 cm., Harika Baki koleksiyonu. 35
- Resim 2.2:** Portre 5, Marquis de Sade, 1959, 35 x 60 cm., Yunus Alibey Koleksiyonu 36
- Resim 2.3:** Arslan'ın 1966 yılında yaptığı, imzalı ön çalışma. 41
- Resim 2.4:** Phallisme 5, 1958, Mualla Eyüboğlu Anhegger Robert Koleksiyonu. 43
- Resim 2.5:** Arture 132, tarih 10 Ocak 1969. 45
- Resim 2.6:** Arture 367, Autoarture XVIII, 1985, 21 x 32 cm, Ahmet Utku Koleksiyonu. 46

Resim 2.7: Arture 76, Din-Devlet-Hepsi, 1965, 40 x 43 cm., Martagex Koleksiyonu.	52
Resim 2.8: Arture 292, 12 Ocak 1983 tarihli ön çalışma.	58
Resim 2.9: Arture 292, Etkiler (B)-30 (Nietzsche), 1983, 30 x 21 cm., Banu ve Oktay Kırış Koleksiyonu.	59
Resim 2.10: Arture 77, 1965, 61.5 x 34 cm., özel koleksiyon.	62
Resim 2.11: Arture 341. 28 Mart 1985.....	64
Resim 2.12: Yüksel Arslan, yeni teknikle ilk deneme, 1955.....	69
Kaynak: İlişki, Davranış, Sıkıntılara Övgü'den Arture'lere, Yky, s.8.....	69
Resim 2.13: Arslan'ın kullandığı doğal boyalar.....	75
Resim 2.14: Arture 290. 13 Ocak 1982 tarihli ön çalışma.	81
Resim 2.15: Arture 290, Etkiler (B)-28 (A. Rimbaud), 1983, 30 x 21 cm. ...	82
Resim 2.16: Arture 57, Ruh'a Gidiyoruz, 1964, özel koleksiyon.	88
Resim 2.17: Arture no: 289. 4 Ocak 1983.	92
Resim 2.18: Arture 289, Etkiler (B)-27 (Comte de Lautréamont), 1982, 30 x 21 cm., santralİstanbul Koleksiyonu.	93
Resim 2.19: Arture 375, 21 Temmuz 1987.	98
Resim 2.20: Arture 375, İnsan XVI: Rüyalar, 1987, 27 x 40 cm., Claudine Baude Koleksiyonu.	99

Resim 2.21: Uluslararası Kara Mizah Ödülleri gecesinden fotoğraf.	103
Resim 2.22: Arslan atölyesinde çalışırken.	105
Resim 2.23: Arslan'ın Paris'teki ilk atölyesinden görünüş.	106
Resim 2.24: Arslan'ın atölyesindeki bazı objeler, heykeller.	107
Resim 2.25: Arslan'ın atölyesindeki bazı objeler, heykeller.	107
Resim 3.1: Arture 130A, 1968, 30 x 33.7 cm., Martagex Koleksiyonu.	112
Resim 3.2: Arture 153, Kapital II A (EU), 1970, 38.3 x 48.8 cm., özel koleksiyon	114
Resim 3.3: Arture 277. 14 Haziran 1982.	117
Kaynak: Arslan, Defterler (1965-1994), Galeri Nev.	117
Resim 3.4: Arture 339, Autoartures X (Marquis de Sade ve Comte de Phallus), 1985, 15 x 25 cm., Hasan Sökmen Koleksiyonu.	118
Resim 3.5: Arture 360, İnsan I, 1986, 27 x 37.7 cm.	126
Resim 3.6: Arture 362, İnsan III, 1986, 35 x 53 cm.	127
Resim 3.7: Arture 370, İnsan XI: Aracılar, 1987, 36.5 x 45 cm.	127
Resim 3.8: Arture 439, İnsan 80, 1992, 70 x 109.5 cm.	131
Resim 3.9: Arture 404, İnsan XLV: Melankolik ve Manikler, 1989, 44 x 55.6 cm.	132
Resim 3.10: Arture 474, İnsan 115: Şizofrenler, 1996, 31 x 47.5 cm.	135

Resim 3.11: Arture 425, İnsan 66: Şizofrenler, Toplayıcılar, 1991, 35 x 53

cm..... 136



KISALTMALAR LİSTESİ

A.g.e.	: Adı Geçen Eser
Bknz.	: Bakınız
Çev.	: Çeviri/çevirmen
Ed.	: Editör
Tr.	: Translation/translator
U.S.A.	: United States of America
v.d.	: ve diğerleri
v.b.	: ve benzeri
Yay. Haz.	: Yayına Hazırlayan

GİRİŞ

Seçilen isimle başlamak daha doğru olacak gibi görünüyor. Çalışmanın başlığı kesinleştikten uzun süre sonra, akademik olmayan bir kitapta okuduklarımız bizi çok etkilemişti. Kitabın bir bölümü, dünyada kimlerin çalışmak zorunda olduğu ve kimlerin özgür yaşadığı üzerine bir tartışma barındırıyordu ve vardığımız nokta şuydu; özgür insan, yapıt ortaya koyan insandı. Tıpkı sürekli duyulan şeylerin zamanla etkisini kaybetmesi gibi, zaten bilinen bir gerçek sayesinde, bu defa yeni bir görme biçimi kazanmıştık. Yüksel Arslan'ın yaptıkları, hayata bakışını ele veren cümleleri düşünüldüğünde bu kelimenin ne kadar uygun bir seçim olduğu anlaşılabilir. Buradan hareketle başlıktaki “yapıt” kelimesinin taşıdığı anlamın açıklığını önemsiyoruz. Bu anlam, metin için bir iskelet oluşturmamızda büyük katkı sağladı. Anlatı süresince bu kavrayış anını doğrudan yansıtabilmek için çaba gösterilmiştir.

Çalışmanın ilk bölümünde tekrar değinileceği üzere Arslan, her zaman ve öncelikli olarak İnsanla ilgilendiğini, Ferit Edgü ise bu insan figürlerinin bir düşünceyi meydana getirdiğini söylemiştir. Oluşturduğumuz izlekte hem Arslan'ın ilgisinin sanatına yansımaları ve düşüncenin ne olduğu hem de bu düşünceyi oluşturan kaynakların genel hatları belirlenmektedir. “Edebi ve felsefi metinler” ifadesi bu bağlamda bir çerçeve çizmemiz için bize yardımcı olmaktadır. İlerleyen bölümlerde detaylı olarak göreceğimiz şekilde, çalışmamızda Arslan'ın hayatı ve sanat üretimi bütüncül bir yaklaşımla ele alınıyor. Arslan ressamaları, müzisyenleri, sinemacıları... önemsemekle birlikte, yazarları her zaman “birincil etkiler” içinde tutmuştur. Yazıda ise önceliği şiire ve felsefeye vermiştir. Daha sonraları çoğunlukla bilimsel, akademik araştırmaları okumaya yönelmiş ve bu ilginin ardından gelen üretim “sanat ile bilim arasında” bir yerde kendini göstermiştir. En başta ve en fazla varlık gösteren unsur yazı olduğu için, çalışmamızın alanını bu şekilde sınırlandırıyor ve dönemler arasındaki bağları, anlam ilişkilerini ayrıca gösteriyoruz.

Tekrar belirtme ihtiyacı duyacağımız üzere, bu çalışma figürleri veya bütün olarak eserleri çözümleme ya da onlara anlam verme amacı taşıyor. Tarihi bir olayı ele alırken olayın gerçekleştiği coğrafyayı ve zamanın ruhunu düşündüğümüz gibi, bir

sanatçının zihnini anlama çabası gösteriyoruz. Resimler veya figürler, hatta fikirler, öncelikle hangi dünyaya doğmuştu, sorusuna yanıt bulmaya çalışıyoruz. Söz konusu okumaları üç alt başlıkla ele almamızı bu şekilde açıklayabiliriz. “Arslan’ın dünyasını en fazla etkileyenler bu üç isimdir” fikri doğru olmakla birlikte, tek başına geçerliliği olan bir önerme değildir. Ancak bu sınırlama bize şu faydayı sağlar; Arslan’ın okumalarının oluşturduğu izleği daha iyi kavrayabilir ve düşünceyi yorumlayabiliriz. Taşıdıkları önemi Arslan’ın kendi sözlerine başvurarak, ilgili başlıklarda ayrıca paylaşıyoruz.

Metin boyunca, Yüksel Arslan’ın resmi bir araç olarak gördüğünü birçok defa ifade ediyoruz. Öncelikle bu ifadeyi hangi bağlamda kullandığımızı açıklayalım. Resmin veya genel anlamıyla sanatın araçsallaştırılması, sanatsal bağlamda olağan bir olgudur. Sanatçının bir mesaj, anlam iletmek istemesi veya kendi idealini sanat nesnesinde somutlaştırması, sanatı tanımlamak istediğimiz takdirde bizi yine aynı yorumu yapmaya götürebilir. Bu sarmal yapı, felsefe yapan filozofun temelde kendi kendini düşünüyor olmasına benzer; ortaya konan yapıt her halükârda bir düşüncenin, dolaylı olarak da felsefenin ürünüdür. Yüksel Arslan’ın “düşünceyi aktarmak” için resmi kullanması ise az evvel genelleyerek bahsettiğimiz çizgiden ayrılır. Arslan, resmin bir araç olmasını sanat yapıtı üretme eyleminden ayırır, kullandığı bu ifadeyi doğrudan edebiyattan ödünç almıştır. Her sanatçının aynı zamanda bir “şair” olması gerektiğini söyler. Şair-sanatçı tanımında, gündelik hayatın gereklerini aşırp “görölmeyeni görebilmek” ve göröleni insanlarla paylaşmak vardır. Bu tanıma göre sanatçı, tüm “insanlığı” ilerletecek düşünceyi aktarmakla yükümlüdür. Arslan’ın amaç olarak belirlediğı şey “başka bir sanat” ve ondan ayrı olmayacak şekilde “başka bir hayat” tır. Kendisini bir “yazar” olarak gördüğü için resim veya Arture’lere düşüncelerini aktarır ama buradaki asıl amaç nesneyi sanat ürünü hâline getirmek, onu güzelleştirmek veya sanatta bir sıçrama yaratmak değildir. Nitekim kâğıt üzerinde, bir kitabın sayfalarını üretmek için “resim” yapar. Çalışmamızda, söz konusu yorumlara varabilmek için öncelikle “Friedrick Nietzsche ve Değerlerin Sorgulanması” ile “Arthur Rimbaud, Şairane Yaşam” başlıklarında bu konu tartışılmıştır. Rimbaud’nun şiiri bir araç olarak kullandığını düşünen Arslan için, resmin de benzer bir şekilde yorumlanıp yorumlanamayacağı ilgili başlıklarda ele alınmıştır. Arslan’ın bu

yaklaşımınla diğer sanatçılardan tamamen ayrıldığını söylememiz elbette mümkün değildir; amacımız onun farklı bir anlam yüklediği bu kavramların, tüm üretimi içinde nasıl değerlendirebileceğini sorgulamaktır.

Çalışmada, söz konusu etkilerin Arslan'ın kimliğindeki yansımaları da değerlendirilmektedir. Çalışmamızın ilk bölümünde, getirdiğimiz eleştirilerin veya önerilerin daha iyi kavranması adına, bahsettiğimiz okumaların öncesine bakmak için Arslan'ın "biyografik" bilgileri paylaşıp ikinci bölümün sonunda, kullandığımız bu yöntemin faydaları tartışılmaktadır. İrdelediğimiz bu tartışma, sanat tarihi yazımında Arslan'ın yerine değinmemizi de zorunlu kılmaktadır. Böylelikle araştırmamıza Arslan'ın kim olduğuna odaklanarak başlamış oluyoruz. Söz konusu "kimlik" hem Arslan'ın hatırladıklarıyla hem de ortaya koyduğu yapıtlarla meydana getirilmiştir. Yapıtları oluşturan ise kitaplardır; dolayısıyla Arslan'ın çalışmalarını inceleyen bir sanat tarihçisi "çoğul anlatı" kurgulama olağanına sahiptir. Araştırmamız boyunca farklı bağlamlarda bu yöntemlere değiniyoruz. "Çoğul Bir Özyaşam Öyküsü" başlığı da açıkladığımız yaklaşıma uygun olarak seçilmiştir ve çalışmanın tümünü nitелеmektedir.

Üzerinde durduğumuz ikinci önemli unsur, metinlerin sanatsal üretime nasıl etki ettiği. İkinci bölümde, Arslan'ın okumalarını temel alarak öncelikle içerik, biçim ve teknik üzerine tartışmalara yer verilmiştir. Söz konusu okumalar küçük yaşta başlamıştır fakat Arslan bazı kitaplar sayesinde, zihinsel olarak "kurtulduğunu" ifade etmiştir. Arslan'ın kendi sözleriyle ifade ettiği bu "değişimi" inceleyebilmek için, başlangıcını 1956-1957 olarak tahmin ettiği dönemden 1969 yılına varan süreçlere yoğunlaşıyoruz. Arslan'ın önemsendiği bazı konu ve kavramlar, bu alt başlıklar altında ve karşılaştırmalı olarak değerlendirilmektedir.

Tıpkı Arslan'ın sanatında kopma olmaması gibi, çalışmamızın bölümleri arasında bir kopma bulunmuyor. Ele aldığımız her konu, daha sonraki başlıklarda değinilecek konuları kavramamızı sağlayacakları için önemlidir. Paylaştığımız başlıklar sadece belirli bir döneme odaklanmamaktadır, bunları geriye ve ileriye bakışla değerlendiriyoruz. Belirttiğimiz gerekçeler sebebiyle her ana bölümde, ilgili alt başlıklara yönelik neden-sonuç ilişkilerinin açıklanması önemsenmiştir. Üçüncü

bölümde doğrudan “L’homme” (İnsan) serisine odaklanmak yerine, onu önceleyen “Kapital” ve “Etkiler” serilerine yer verilmiştir. Çalışmaların peş peşe ve diziler hâlinde gelişmesini nasıl yorumlayabileceğimiz tartışılmıştır. Ardından gelen “L’homme” ise ağırlıklı olarak “bilimsel” bir çalışmanın ürünüdür; dolayısıyla başlıkta kullandığımız ifadeyi sınava tabi tutacağımız yerdir. Jacques Vallet’den ödünç alarak kullandığımız “İnsanın Yaratılışı” ifadesi hem serinin nasıl başladığına referans vermektedir hem de ilk dönem ile mevcut çalışmalar ve okumaların kıyaslanmasıyla, İnsana yeni bir gözle bakıldığı ortaya konmaktadır.

Çalışmamız için önem taşıyan diğer bir ayrışma noktası, “insan” ın konu olarak seçiminde gözettiğimiz etmenler. Birçok araştırmacı, araştırma konusunu seçerken aynı zamanda sevgi beslediği bir alana yönelecektir kuşkusuz. Fakat söz konusu seçim, araştırmacının nesnel tutumunu koruyarak çalışmasını engelleyebilir. Metin boyunca kullandığımız ifadelerin bu yönde bir izlenim uyandırmaması adına, “insan”ın Yüksel Arslan için neden önemli olduğuna burada değinelim. Tıpkı “araştırmacı” yaklaşımının Arslan’a özgü olmaması gibi, insan bedenlerinin konu olarak seçilmesi de yenilik veya özgünlük olarak değerlendirilemez. Bu çalışmada Arslan’ın kitaplardan, özellikle de edebi ve felsefi metinlerden nasıl etkilendiğini tartışıyoruz; her başlıkta aşamalar hâlinde ele alındığı üzere, her okumanın ve kitabın “insan” başlığı altında “resme” döküldüğünü anlıyoruz. Çalışma defterlerinden de görebildiğimiz üzere, kitaplara dair tuttuğu notlar (yazı) veya notların görselleştirilmesi her zaman insan bedenleri aracılığıyla ifade edilmiştir. Arslan, hangi yazarı ve kitabı okuduğu fark etmeksizin, beslendiği kaynakları kullanırken insan bedenleri çizer/resmeder. Bununla birlikte, kitapların türündeki değişimler insan bedenlerindeki değişimlerin de başlıca koşulu olur. “Phallisme” dönemindeki hayvanlaştırılan insan ile “Nietzcheci Dönem”de bedeninden taşan insan imgeleri arasında anlam farkları vardır. Ancak buradaki değişimin özü bedeninin farklılaşması değil; doğanın uzantısı olarak varlık gösteren insan fikrinden üstüninsan fikrine geçiştir. Bedendeki deformasyonlar bireysel değil toplumsal çürümelere işaret eder, dolayısıyla fiziksel gerçeklik taşımazlar.

Arslan, çalışmalarının bir araya gelerek tek bir yapıt oluşturmasını istemiştir. Üretimini göz önünde bulundurduğumuzda da bir bütünlüğün sağlandığı açıktır, tümü

tek bir başlık altında toplanabilir. Yalnızca L’homme (İnsan) serisinden yola çıkarak da aynı temaya varabileceğimizi sanıyoruz. Nitekim, Arslan özerk olarak bu seride insanın tarihini “başından sonuna dek” göstermeyi ister. Fiziksel ve zihinsel oluşumun nasıl tamamlandığını anlatır. Dolayısıyla L’homme serisi de kendi başına bu temaya ilgi göstermemizi sağlamaktadır. Seriyi çalıştığı sırada tıp kitaplarından fazlasıyla yararlanan Arslan, seçtiği konu ve kaynaklar itibarıyla insan bedenlerini gösterir ancak önceki çalışmalarında da sadece insan vardır. İnsan bedenini göstermesi anatomi ve patoloji alanlarına yönelik bilgi edinmesiyle gerçekleşmemiştir; kendi bedeni de dahil olmak üzere, her zaman insanı bir düzlem olarak kullanmıştır. Metnimizde L’homme serisi ayrıca ele alınmakla beraber, önceki çalışmaların bu seriyi koşulladığını gerektiriyoruz. Burada odaklandığımız temel unsur, Arslan’ın “aktarmak istediği düşünce”yi daima insan bedenleri üzerinden ifade etmesidir. Söz konusu ifade biçiminin özgünlüğüne dair olumlu ve olumsuz eleştiriler de paylaşılmış fakat metnin özünde “insanın konu olarak seçimi” ile ilk defa karşılaşıldığı öne sürülmemiştir.

Çalışmada, tekil olarak yapıtların anlamına odaklanmadığımızı, yapıtların oluşumunu incelediğimizi belirtmiştik. Araştırmanın amacına sadık kalabilmek için, paylaşılan görsellerin Arslan’ın çalışma defterlerinden alınmasına mümkün olduğunca özen gösterilmiştir. Sadece metindeki ilgili ifadenin karşılığı olan tamamlanmış Arture’lerden ziyade, ön çalışmaları da içinde barındıran sayfalar Arture numaralarıyla birlikte verilmiştir. Fakat 1965 yılı öncesine ait olan defterler muhafaza edilemediği için, özellikle Marquis de Sade başlığında onlardan yararlanmak mümkün olmamıştır. Üçüncü bölümde Arture’nün oluşum aşamalarını aktarmayı tamamladığımız için L’homme serisine ait görsellerde çalışma notları ve defterler kullanılmamıştır.

Çalışmamızın bütününde faydalandığımız temel kaynak Yüksel Arslan’ın, kimi zaman günce şeklini de alan yazışmaları olmuştur. Ferit Edgü’nün değerlendirmelerinden, disiplinlerarası olmak üzere farklı isimlerin yorumlarından ve sergi kataloglarından yararlanmakla birlikte; akademik çalışmalara dair olumlu veya olumsuz eleştirilerimizi aktarıyoruz ve Arslan’ın okumalarını incelerken ilgili kişiler hakkındaki literatür araştırmalarımızı tartışıyoruz. Eleştiri yazıları, mektuplar, röportajlar gibi çeşitli ürünlerin dahil olduğu basılı ve görsel kaynakçanın yanı sıra, yapılan yazılı ve sözlü görüşmelerden de fazlasıyla yarar sağlanmıştır. Her sanat tarihi

yazımının aynı zamanda bir kurgu olduğu fikrini de aklımızda tutarak, üzerinde düşündüğümüz bu alana dair yeni bir şeyler söyleyerek çalışmamızı sonlandırmayı hedefliyoruz.

Araştırma sürecinde dikkatimizi çeken nokta, seçtiğimiz kaynaklarla da bağlantılı olarak, Yüksel Arslan hakkında yazılan kitapların ve eleştiri yazılarının sayıca az olmasıdır. Söz konusu durum iki şekilde değerlendirilebilir. Öncelikli olarak, Arslan'ın yeterince “ilgi görmediği” düşüncesi akla gelmelidir, ki benzer bir yorum Ferit Edgü tarafından da dile getirilmiştir. Edgü, ancak 2000’li yıllardan itibaren Türkiye’de Arslan’a yönelik bir ilgi uyandığını belirtmiştir.¹ Bununla birlikte, var olan kitapların birçoğunda bizzat Arslan'ın katkıları bulunmaktadır. Çoğunlukla mektup-anı türünde basılmış kitaplar olsalar da bir sanatçının kendi üretimi hakkında doğrudan verdiği bilgilere ulaşabilmekteyiz. Yüksel Arslan'ın bir sanat tarihi öğrencisi olarak resim yapması ancak vardığı noktada kendisi için sadece bir biyografi değil, aynı zamanda sanat tarihi yazını oluşturma çabası ilgi çekici bir konudur.

Söz konusu getirilerin yanında, bizzat sanatçı tarafından ortaya konmuş yazını kullanmak tek başına doğru bir yöntem olmayacaktır. Bu tehlikeyi önlemek adına, farklı yorumlar ve karşılaştırmalar yapmamızı sağlayacağı için özellikle akademik çalışmaları öne çıkarmaya çaba gösterdik. Örneğin, Arslan'ın üretimindeki yazı-resim ikiliği, çıplaklık ve erotizm konularını işleyişi, sürrealist etkiler taşıyıp taşımadığı gibi alanlarda akademik yayınlar bulunduğu için kendilerinden faydalanabildik. Ancak kaynakların sayıca az olması, Yüksel Arslan'ın sanat tarihinde nerede durduğunu tartışabilmemiz açısından da sorun teşkil etmektedir. Örneğin, Arslan'ın neden sürrealist olarak nitelenemeyeceğini gerekçeleriyle açıklayabiliyoruz ancak “Peki, bu durumda ne söyleyebiliriz?” sorusuna net yanıtlar vermekte zorlanıyoruz. Mevcut anlatı kurgusunda bu yapıtları hangi çerçeveye koyabileceğimiz çok önemli bir sorundur ve buna verilecek her cevap için karşı argümanlar da beklenmelidir. Sanat tarihçiliği açısından sadece sanatçının sözlerine dayanarak yorumlar yapmanın eksikliği de burada ortaya çıkar. Paylaştığımız bu durum Yüksel Arslan özelinde

¹ Ferit Edgü, “Yüksel Arslan Anısına” başlıklı konuşma, Dirimart Nişantaşı, İstanbul, 26 Nisan 2017.

olmayıp, İkinci Dünya Savaşı sonrası Türkiye’de üretim yapan sanatçılar için genellenebilir.

Çalışmamız özelinde yeniden bu konuya dönersek, Arslan’ın ve görece yakın çevresindeki kişilerin, hocalarının yazdıkları sanat tarihçiliği bakımından eleştiriye açıktır ancak yararlanabileceğimiz az sayıdaki kaynaklar arasında bulunurlar. Eleştiri yazılarının sanat nesnesine yönelik bilgiler barındırdığını göz önünde bulundurursak, bu kaynaklar hem bir eksikliğe işaret eder hem de aynı eksiklik sebebiyle değer kazanırlar. Okumakta olduğunuz çalışma da dahil olmak üzere, araştırmacıların ortaya koyduğu her metin (üzerinde tartışma hakkı saklı kalarak) gözlem olanaklarını artıran birer deney gibidir. Bu çalışma da bir okuma denemesi niteliği taşımaktadır, yazılı ve sözlü kaynakların bir araya getirilip yorumlanmasıyla sanat tarihi alanına katkı yapmayı hedefler.

Çalışmamızın sonuç bölümünde ifade edildiği üzere deney yapma imkânları sonsuzdur. Araştırma kapsamına almadığımız kavram ve konular bulunuyor, ki çalışma alanını sınırlandırmak bunu doğal şekilde zorunlu kılar. Bu çalışma için de aynı durum söz konusudur. Kimi başlıklarda, bazı kavramların tek bir yönüyle ele alındığı ayrıca belirtilmiş veya doğrudan kullanmadığımız fakat eş zamanlı okunabilecek çalışmalar dipnotlarda ayrıca paylaşılmıştır. Nitekim Yüksel Arslan’ın yapıtları sanat tarihinde farklı bağlamlarla inceleme kapsamına alınabilir. Bu çalışmadan önce yapılmış araştırmalara baktığımızda Arslan’ın minyatür geleneğiyle kurduğu bağların ve yapıtlarının illüstrasyon olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceğinin tartışıldığını, eserlerinin “otodidakt ve nahif sanat” başlıkları altında incelendiğini görebiliyoruz. Doğrudan odaklandığımız alanlar olmasa bile, araştırmamızın hangi noktalarda bu çalışmalarla kesiştiğini dipnotlarla paylaşmayı önemsedik. Arslan’ın üretiminin ve tekil olarak yapıtlarının farklı resim gelenekleriyle kurduğu bağları görmezden gelmemiz söz konusu değildir. Temel konu seçimi ve kullanılan araştırma yöntemleri dolayısıyla; halihazırda var olan çalışmalara sistemli düşünülmüş argümanlarla karşı çıkmamız, bu çalışmanın kapsam ve amacını aşacağı için bunlar ayrı başlıklar hâlinde sunulmamıştır. Söz konusu konu ve kavramlar içinde ayrıca önemli bulduğumuz noktalara değinerek araştırmanın giriş bölümünü tamamlayalım.

Yüksel Arslan tüm üretimi boyunca yazıyla ve yazarlarla ilgilenmiş, kendini onlarla özdeşleştirmiştir. Bununla birlikte Hieronymus Bosch, Pieter Bruegel ve Leonardo Da Vinci onun en çok önemseydiği ressam olmuştur. L’homme (İnsan) serisini çalıştığı sırada bu isimleri önemseydiğini ayrıca belirten Arslan, kendisini onlar gibi “hümanistçe” tutum sergileyen bir sanatçı olarak değerlendirir. Buradaki hümanizm kelimesinin açılımı, insanı merkeze koyarak ve “insanca” yaşamının sorumluluğunu taşıyarak üretim yapmaktır. Özellikle Bocsh’un ve Bruegel’in gerek yapıtlarına verdikleri isimler gerekse konu seçimleri düşünüldüğünde, yalnızca sanat eseri üretmediklerini, “hikâye anlattıklarını” görebiliriz; Arslan’ın yapmaya çalıştığı gibi. Bosch, insanın kötülüğünü ve doyumsuzluğunu, kutsal metinlerden aktardığı olayları absürt imgelerle gösterir; kimi sanat tarihçileri tarafından insanı cehenneme götürecek konuları resimlemekte özellikle uzmanlaştığı söylenir.² Bruegel’in resimlerinde ise köylü insanların yaşamları baskın tema olarak karşımıza çıkar. Kentli bir ressamın, köy hayatını ele alırken birçok defa komedi öğelerinden yararlanarak eleştirel bir tutumla resim yaptığı gözlemlenebilir. Leonardo Da Vinci söz konusu olduğunda ise resme dahil edilen temalar genişler ve ressam kimliğinin yanına farklı nitelikler (bilimsel araştırmalar) de eklenir, ki Arslan’ın L’homme serisini çalıştığı sırada ondan söz etmesi doğrudan bu durumla ilişkilidir.

Yüksel Arslan’ın Bosch, Bruegel ve Da Vinci’yi önemseydiğine üçüncü bölümde değinilmiştir. Kitaplar üzerinden ve okuma odaklı bir izlek oluşturduğumuz için ressamı çalışmaya dahil etmenin araştırma amacımızı etkilemesi ve onun bütünlüğünü bozması kaçınılmazdır. Çalışma alanımız çerçevesinde kitaplar ve yazarlar üzerinden devam eden bir araştırma yürütüldüğü için söz konusu karşılaştırmaya yer verilmemiştir. Bu açıklamanın ardından Da Vinci’nin istisnai konumu hakkında tartışmaya devam edebiliriz.

Leonardo da Vinci ile ilgili en dikkat çekici nokta not defterlerinin günümüze ulaşabilmesidir. Bu defterler sayesinde onun bir sanatçı ama aynı zamanda bir bilim insanı olarak çalıştığını anlayabiliyoruz. Hem kimliğindeki ikilik hem de insan bedenine beslediği ilgi nedeniyle onu diğer resamlardan ayrı tutuyor ve Arslan için

² E. H. Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, çev. E. Erduman, Ö. Erduran, B. Cömert, (Cep Boy) 1. Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2016, s. 270-271

önemini vurgulamayı uygun buluyoruz. Da Vinci'nin ressamlığı bilimsel temellere oturtma isteği, sanat yapabilmek için doğadan bilgi edinmesi gerektiğini düşünmesinden kaynaklanır. Betimlediği konunun ne olduğu fark etmeksizin figürlerini gerçeğe en yakın şekilde göstermek ister, “doğru çizimin” ve “uyumlu kompozisyonun” bir araya gelmesini amaçlar. İnsan bedenine yoğunlaştığı ve araştırmalarını notlara döktüğü sırada da aynı amacı gütmüştür; anatomi kitaplarını okumakla kalmamış ve doğrudan kadavralar üzerinde incelemeler yapmıştır.³

Bu bilgileri paylaşırken dikkat çekmek istediğimiz nokta, Arslan'ın L'homme serisi için benzer bir yaklaşıma sahip olduğu, yani İnsanı anlayabilmek için bilimsel okumalara yöneldiği; ancak bir çizer veya ressam olarak “ustalaşma” amacı taşımadığıdır. Çalışmamızda Da Vinci özelinde bir irdelemeye yer vermememizin birincil nedeni budur. Ancak onun istisnai bir önem taşıması da aynı nedenin içinde gizlidir; çünkü Da Vinci'nin defterleri bilime yönelik bir değer de taşır. Burada hem anatomi hem de mühendislik bilgisi bir arada düşünülebilir. Ulus Baker'in L'homme serisi için “bilim” değil ama “bilimsel” kelimesini tercih etmesini düşünerek aradaki farkı daha iyi kavrayabiliriz.⁴

Öyleyse, Da Vinci'nin sanat üretimini tartışmasak bile, defterlerinin Arslan'ı nasıl etkilediği üzerinde düşünebilir miyiz? Bu soruyu cevaplamak mümkün. Ancak çalışmamızın içeriğini göz önünde bulundurursak, söz konusu inceleme bu çalışmanın içinde değil, bu çalışmanın ardından yapılmalıdır. Edebi ve felsefi metinler Arslan'ı bilimsel okumalara yönlendiriyor ise bilimsel okumaların bir alt başlığı olarak Da Vinci'nin çalışmaları incelenebilir veya bu sanatçıların hangi noktalarda birbirlerinden ayrıldıkları tartışılabilir. Bu inceleme yapılmak istendiği takdirde, daha büyük genellemelerle, başka sanatçılarla karşılaştırma yapmaya varılabilir; anatominin yanı sıra insanı zihinsel sorunlarıyla ele alan ressamlar da inceleme kapsamına alınabilir. Örneğin, özellikle delilik konusuna yönelerek diziler şeklinde çalışan ressam Théodore Géricault bu örnekleme dahil edilebilir. Açıklamaya çalıştığımız düşünce,

³ Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, s. 219-230

⁴ Ulus Baker, “İnsan: Bilimlere Doğru Bir Açılış”, **Defterler (1965-1994)**, editör Ali Artun, Ankara, Galeri Nev, 1996, s.124

bu yaklaşımın çok daha farklı bir araştırma pratiği gerektirdiğidir. Söz konusu farkları ortaya koyacak ögelerden biri de Arslan'ın çalışma şekli ve beslendiği kaynaklar olacağından, çalışmamızın bu yöndeki araştırmalara fayda sağlayacağına inanıyoruz.

Son olarak, çalışmamızı aktarırken Necmiye Alpay'ın Türkçe Sorunları Kılavuzu (6. Basım, Metis Yayınları, 2018) temel alınmıştır. Metnin içinde insan kelimesini sıkça kullanıyor, ifade ettiği anlama göre kimi zaman büyük harfle yazıyoruz. Anlam kargaşası yaratmaması adına, yalnızca “L’homme” (İnsan) dizisi Fransızca ismiyle yazılmıştır. Bununla birlikte, özellikle ikincil kaynaklarda karşılaştığımız, yararlandığımız bazı kavramları ve terimleri ilk kullanımda tırnak işareti ile göstererek bunların ana metin içinde ayrıcalıklı şekilde algılanmasını istedik.

BİRİNCİ BÖLÜM

ÇOĞUL BİR ÖZYAŞAM ÖYKÜSÜ

Yüksel Arslan 24 Temmuz 1933 yılında, İstanbul'un Eyüp semtinde dünyaya geldi. İç göçmen ve işçi bir ailenin çocuğu olduğu, “çoğunlukla cinsel” anılarını sanatında kullandığı gibi bilgilerle birçok farklı kaynakta karşılaşıyoruz. Aynı semtte devam ettiği ilköğrenimin ardından İstanbul Erkek Lisesi'ne ve ardından Sanat Tarihi Enstitüsü'ne, bugünkü adıyla İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi bölümüne başladı. Kendi sözleriyle, “*Bir işçi çocuğu üniversiteye giriyor! Üstelik sanat tarihi derslerini izliyor! Görülmüş şey değildi!*”¹

Bu bilgiler ressamın⁶ hayatına ait gerçekler, ilgi çekici anekdotlar olmanın yanında, sanatına yönelik yapılan analizlere dayanak olabildiği için de önemli bulunur. Eyüp'te şahit olduğu bazı “pastoral” olayların sanatına yansıdığı ve resimlerinde gösterdiği cinsel sahnelerin bir tür “bilinç temizleme” olduğu, işçi bir ailede büyümesiyle Kapital serisine “girişmesinin” paralel değerlendirildiğine rastlayabiliyoruz. Her sanatçının eserini değerlendirirken aynı yöntemi kullanmak mümkündür, çünkü üretim veya yaratım kaynağını geçmişten alabilir. Yöntemin hatalı olduğunu düşünmemekle birlikte, çalışmamız boyunca farklı kaynaklardan yararlanıyoruz. Bu ayrıma burada değinmemizin en önemli sebebi, Arslan'ın kendi özyaşamını anlatmış olması ve bu anlatıdaki en önemli malzemenin öncelikle kitapları olmasıdır. Bir ressam olan Arslan'ın “temel eylemi” öncelikle “okumadır.”⁷

¹ Yüksel Arslan, Jacques Vallet, **İnsan: İnsanın Yaratılışı**, çev. Esra Özdoğan, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2017, s.69

⁶ İkinci bölümde ayrıntılı olarak ele alacağımız üzere, Arslan kendisini ressam olarak görmez. Yaptıklarına “resim” demekten de vazgeçecektir. Ancak burada, detaylı şekilde ele alana dek bu kelimeleri kullanmayı uygun buluyoruz.

⁷ Ali Artun, “Sunuş”, **Defterler 1965-1994**, Editör: Ali Artun, Ankara, Galeri Nev, 1996, s.9

İncelediğimiz alan hem biyografik bilgilerle hem sanat üretimiyle hem de kitaplarla meydana getirilmiştir; dolayısıyla “Arslan’ın özyaşamı” anlatısında çoğul kurgu söz konusudur. İlkine onun defterlerinden, mektuplarından, az sayıdaki röportajlarından ulaşabiliyoruz. Doğumu, ailesinin durumu, eğitimi ile ilgili sürecin ardından; ilk sergilerini, André Breton tarafından Paris’e davet edilmesini, onu izleyen Kapital serisini ve devamını öğreniyoruz. İkinci kurgu ise yaptığı resimlerdedir. Ferit Edgü, “Etkiler” serisini değerlendirirken “*‘Ben buyum’ demek ve etkiler içindeki bir öz yaşam öyküsünü sergilemek- Yüksel Arslan’ın gerçekleştirdiği bu.*”⁸ diye yazmıştır. Arslan, resimlerindeki tematik bütünlükle bir öykü yaratır. Her zaman öncelikle İnsan’ı gösterir; yaptığı şey, entelektüel bir uğraş ile gösterme çabasıdır. İnsanı farklı boyutlarıyla ele almış olmasıyla da arka planda ikinci öyküyü hazırlar. Buradan itibaren ressamın hangi düşünürlerle konuştuğunu, hangi dizelerle düşündüğünü anlamaya başlarız. Okumalarının çeşitlenmesi ise bazı dönemlerde farklı temaların belirginleşmesini sağlar.

Sadece resimlere bakarak düşünmenin tuzakları vardır. Birçok gözün, kurgusu itibarıyla “sürreal” yakıştırması yaptığı bu resimler ayrıca (yazının değeri göz ardı edilerek) teknik bakımdan “ekspresyonist” olarak tanımlanabilir. Resimlerin, gönderme yaptığı isme göre belli bir çerçevede değerlendirilmesine sebep olabilir; bu da onların “sadece” illüstrasyon olarak anılmasına yol açabilir.⁹ Katılmadığımız görüşlerden de faydalanarak, Arslan’ın resimleriyle ilk defa karşılaşan gözü çalışmamız boyunca ikiye ayırıyoruz: Bilgili göz ve bilgili olmayan göz.¹⁰ Ancak bilgili göz ile baktığımız andan itibaren, resimlerinde de Arslan’ın kendini dilini, dünyaya bakışını, diğer sanatçı dostlarıyla olan münasebetlerini görebiliriz. Gözü terbiye edebilmek ise Arslan’ın düşün dünyasına yakından bakmamızı zorunlu kılıyor;

⁸ Ferit Edgü, “Yüksel Arslan’ın Son Resimleri”, **Argos**, Sayı 4, Aralık 1988, s.84

⁹ Arslan’ın, okuduğu kitapları doğrudan resme aktardığı yönündeki yorumlara gönderme yapılmıştır.

¹⁰ Gözü ikiye ayırmak konusunda bize ilham veren kişi İngiliz yazar Julian Barnes olmuştur. Lütfen bkzn. Julian Barnes, “Gericault: Catastrophe into Art”, **Keeping An Eye Open: Essays on Art**, New York, Vintage International Books, 2017, s.13

çünkü Ali Artun'un dikkat çektiği üzere, okuma eylemi Arslan'da yazı-resim temsiliyetinin kalıplarını aşarak kendi başına birer metin hâline gelmiştir.¹¹

Çalışmamız, elbette başlangıcı hangi noktadan hangi kurguyla yapmamız gerektiğine yönelik değildir. Edgü, daha önce alıntı yaptığımız aynı yazıda şöyle söyler: “*Gelmiş-geçmiş ressamın arasında, böylesi bir serüveni göze alan bir başkasını tanıyıyorum.*”¹² Bu cümle, çalışmamızın da başlangıç cümlesidir.

Söz konusu serüven, ressamın çalışma odasında başlar. Sanat Tarihi Enstitüsü'nde öğrenci olduğu yıllarda tanıştığı Mazhar Şevket İpşiroğlu, bu odaya yaptığı kısa bir ziyaret hakkında şunları söylemiştir: “*Küçük çalışma odası terebentin ve yağlı boya kokmuyordu ve bir ressamın atölyesinden çok, esrarlı deneylerin yapıldığı bir laboratuvara benziyordu.*”¹³ 1950'li yıllarda gerçekleşen bu ziyareti takip eden sürede Arslan ilk sergisini açmıştır. 1955 yılında Galerî Maya'da açılan sergi “İlişki, Davranış, Sıkıntılara Övgü” ismini taşıyordu.¹⁴ (**Resim 1.1**) Arslan'ın sanata ve hayata dair birlikte fikir yürüttüğü dostu Ferit Edgü ile tanışması da bu sergi sırasında gerçekleşmiştir. Sabahattin Eyüboğlu'nun, “*Büyük bir temizlikle, tabula rasa yaparak başlıyor. Çırılçıplak, iki boyutlu ve insansız bir dünya.*”¹⁵ sözleriyle tarif ettiği bu sergiyi aynı yıl gerçekleşen, **Resim 1.2** 'de bir örneği paylaşılan “İnsanlı Günler” ve 1958 tarihli “Phallisme” izler. Arslan'ın “kendini kurtarmak için” okumaya başlaması da bu iki dönem arasına rastlar. Eleşkirt'te yaptığı askerliği boyunca daha fazla okumaya zaman bulabilmiş, “köylülerin büyük yoksulluğunu gözlemlerken” yaptığı resimlerle evine dönmüştür. O sıralarda Ferit Edgü'ye yazdığı kimi mektupları “Phallus Antique” ismiyle imzalamış, Platon'un Kratylos kitabının da aralarında bulunduğu birçok eserden notlarla göndermiştir (**Resim 1.3** ve **Resim 1.4**). Sonradan “Phallisme” adını alan bu resimlerde, ilk sergide

¹¹ Artun, “Sunuş”, **Defterler 1965-1994**, s.9

¹² Edgü, Yüksel Arslan'ın Son Resimleri, **Argos**, s.84

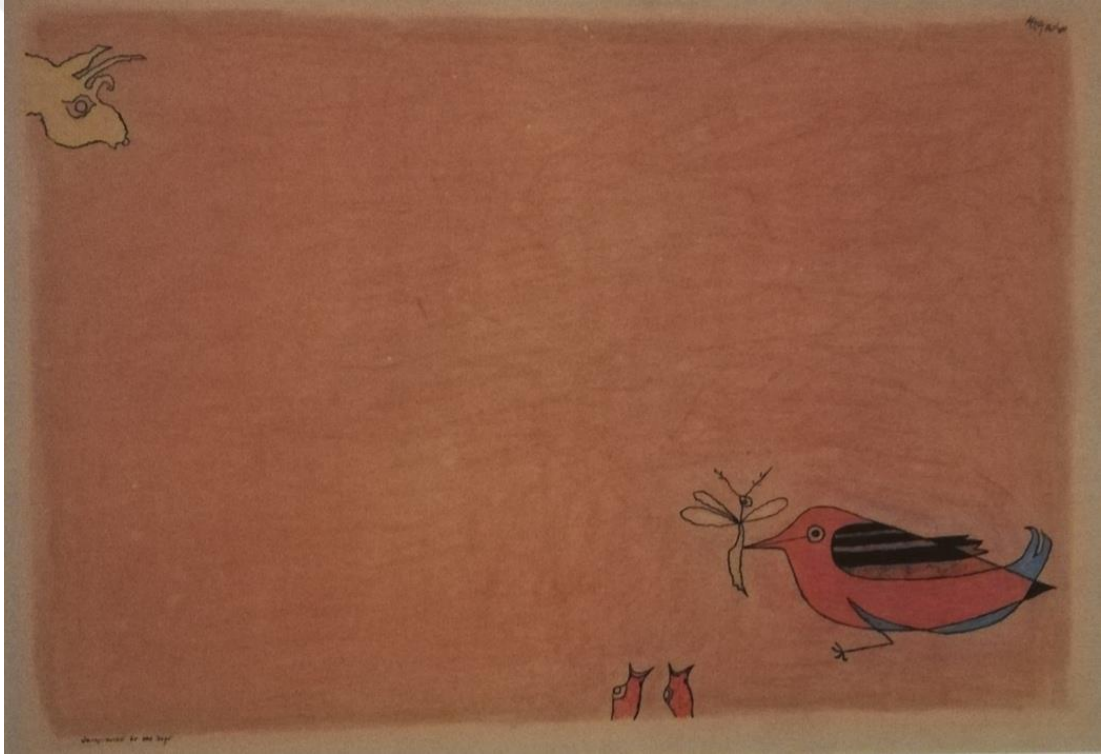
¹³ Mazhar Şevket İpşiroğlu v.d. **Yüksel Arslan: İlişki, Davranış, Sıkıntılara Övgü'den Arture'lere (1955-1970)**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016, s.9

¹⁴ Galerî Maya, dönemin en önemli sanat galerilerinden biridir. Detaylı bir okuma için öncelikle bkz. Ayşe H. Köksal, **Zamansız Galerî Maya'ya Dair...**, (Çevrimiçi) www.e-skop.com, 05.08.2012. Erişim Tarihi 01.11.2019. Ayrıca bkz. Gökhan Akçura, **İvır Zıvır Tarihi 1: Unutma Beni**, İstanbul, Om Yayınevi, 2001

¹⁵ Selahattin Eyüboğlu, **Defterler 1965-1994**, s. 18

kullandığı pastel boyalar yoktur. Edgü'nün tarifiyle “Siyah Kalem etkisindeki cinsel aşk ağırlıklı” resimlerden oluşurlar.¹⁶ Arslan aynı yıl içinde, hocası İpşiroğlu aracılığıyla şair ve sanat eleştirmeni Eduard Roditi ile tanışır. Roditi çok beğendiği çalışmalarından bazılarını Breton’a gösterir.¹⁷ Arslan, 1959 yılında Breton tarafından Paris’e davet edilir fakat tekrar değineceğimiz üzere, günün koşulları uygun olmadığı için bu seyahat ancak 1961’de gerçekleşir.

Resim 1.1: Savaş-öncesi bir ana övgü, 1954, kâğıt üzerine doğal boya, 42.2 x 59.3 cm., Füsun ve Altan Erbulak Koleksiyonu.



Kaynak: Yüksel Arslan Retrospektifi: Katalog, Der. Levent Yılmaz, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi, 2009

¹⁶ Edgü, Yüksel Arslan’ın Son Resimleri, *Argos*, s.85

¹⁷ Arslan, *Defterler (1965-1994)*, s. 19

Resim 1.2: İnsanlı Günler, 1955, 11x25 cm, Besi Cekan Koleksiyonu.



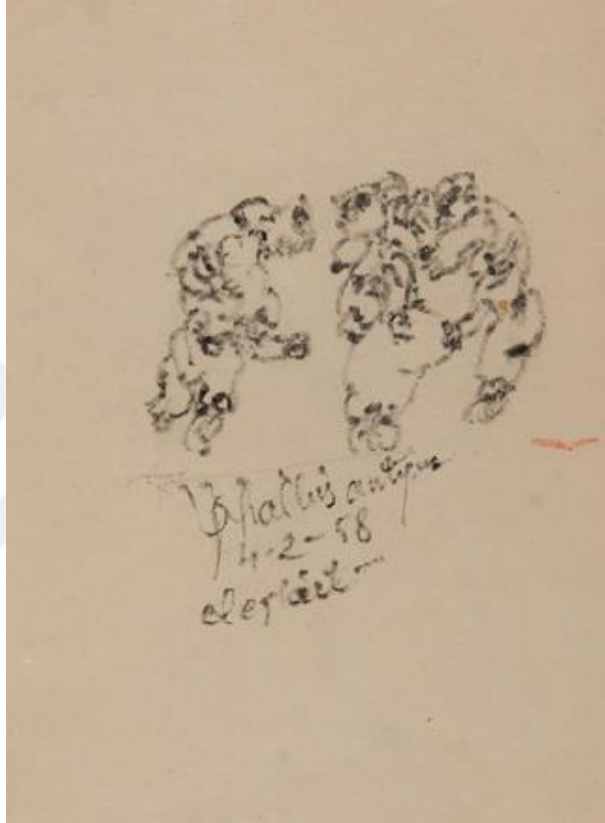
Kaynak: Yüksel Arslan Retrospektifi: Katalog.

Resim 1.3: Arslan'ın Eleştirt desenlerinden örnek.



Kaynak: Ferit Edgü arşivi. İzin alınarak kullanılmıştır.

Resim 1.4: Arslan'ın Eleşkirt desenlerinden örnek.



Kaynak: Ferit Edgü arşivi. İzin alınarak kullanılmıştır.

Arslan 1961 yılında Paris'e yaptığı ilk seyahat sırasında resimlerine Arture adını verir. Ressamın resmi reddedişi de böylelikle kesinlik kazanmıştır; resme yeni bir ad vermesiyle. Bundan altı yıl sonra Türkiye'ye sergi açmak için geldiğinde, Arture'ler sergilendikleri esnada Cumhuriyet Savcılığı tarafından toplatılır. Davanın ardından Paris'e döner, 1968 yılından itibaren uzun yıllarını Kapital'i okuyarak, düşünerek, resmederek çalışır.

Arslan, resmi her şeyden önce bir üretim olarak değerlendirir.¹⁸ Fikirlerin ifadesinde bir araç olan resim, Arslan'ın yaratım süreci boyunca hiçbir rastlantı barındırmaz. Bazen durağanlaşan ama sürekli olarak devam eden bir çalışma söz konusudur. Bu çalışmayı dönemlere ayırmamızın sebebi zaman veya mekân farklılığı değil, Arslan'ın beslendiği kaynakların tematik değişimidir. Arslan için Freud, Sade gibi kişilerden etkilendiği dönem Nietzsche'yi okumaya başladığı zamandan ayırır, çünkü bu okumalarla düşüncesi genişler ve değişim resimlerinde kendini gösterir. Bununla birlikte, Kapital de etkilenmeler içinde kopuk bir yere sahip değildir. Arslan'ın Karl Marx ve Friedrich Engels'i okuması salt ekonomik-toplumsal meraklar veya nedenler barındırmaz; toplumsal konulara yönelişini, İnsanı birey olarak kavramanın sonuna yaklaşmış olmasıyla açıklar. Üretimini tamamıyla entelektüel bir uğraş olarak görmesi sebebiyle dönemlerin veya resimlerin arasında bir kopma bulunmaz, etkilerin devamlılığı söz konusudur.

Bu bağlamda, Arslan'ın sergilerine ve ayrı ayrı her bir çalışmasına verdiği isimler önemlidir. Edgü'nün aktardığına göre, sergilere özel isimler vermek o yıllar için alışık olunan bir durum değildir. “İlişki, Davranış ve Sıkıntılara Övgü” ismi bu anlamda hem özgündür hem de öz Türkçe olan bu başlık özellikle edebiyatçıların sergiye ilgi duyması sağlanmıştır.¹⁹ Arslan, (Arture ismini kullanmaya başlayana dek bazı istisnalar barındırsa da) eserlerine ayrı ayrı isim değil, numara verir. Arture terimini kullanmaya başlamasından itibaren ise bir önceki serinin kaldığı numaradan devam eder, çalışmaların arasında teknik bakımdan da bir kopma bulunmaz.

Arslan için Kapital, ardından yeni bir İnsanı getirir: Saygı gösterme niteliği taşıyan “Etkiler”, kendine ama tarihsel olarak kendine ve köklerine bakışı “Autoarture”, en baştan yarattığı İnsan, “L’homme”. Çalışmamızın üçüncü bölümünde bu serilere kronolojik sırayla ayrıca yer verilmiştir. Bununla birlikte Ferit Edgü, Arslan'ın üretimini beş ana döneme ayırabileceğimizi söyler. Çalışmamızda çeşitli

¹⁸ Evrim Altuğ, **Nişantaşı'nda Bir Marksist**, Yüksel Arslan ile Röportaj, 06.03.2002, Radikal Gazetesi. Bu röportajın ses kaydı 26 Nisan 2017 tarihinde Açık Dergi'de yayınlandı. (Çevrimiçi) www.acikradio.com.tr Erişim tarihi 01.11.2019

¹⁹ Ferit Edgü, “Yüksel Arslan Anısına” başlıklı konuşma, Dirimart Nişantaşı, İstanbul, 26 Nisan 2017.

dönemleri karşılaştırmalı şekilde ele aldığımız için, öncelikle Edgü'nün sınıflandırmasını paylaşalım²⁰:

1. Arayış Dönemi (İlişki, Davranış ve Sıkıntılara Övgü, 1955)
2. Erotik Dönem (Fallizm, 1961-1967)
3. Düşünsel Dönem (Arture'ler, 1961-1967)
4. Toplumcu Dönem (Kapital, 1968-1980)
5. Birleşimci Dönem (Etkiler, 1980'den günümüze)²¹

Çalışmamızda, Friedrich Nietzsche başlığında aktaracağımız bir önerme bulunuyor; "Bir yalnızdır, hakikat ikide başlar."²² Arslan'ın yaşamına, sanatına farklı bir bakış sunmak istediğimizi belirtmiştik. Söz konusu bakışı kullanabilmek için sanatçı hakkında bildiğimiz birçok şeyi sınava tabi tutmamız gerektiğini savunuyoruz, nitekim tüm bölümlerde bu amacımızı açıklamaya gayret ediyoruz. Yanı sıra, bu yapıtların meydana gelmesinde kimi dostlukların ve tesadüflerin önemine değinmek gereklidir. Arslan bu üretimi tek başına gerçekleştirmemiştir; hem zihinsel akrabalıklar kurduğu sanatçılarla hem de birlikte fikir yürüttüğü dostları sayesinde yalnızlığı aşabilmiştir. Söz konusu bağları bütüncül şekilde açıklayabilmek adına bazılarını ayrıca ele almanın uygun olacağını düşünüyoruz.

Öncelikle, Arslan'ın Sanat Tarihi Enstitüsü'nde öğrenci olduğu yıllarda tanıştığı Mazhar Şevket İpşiroğlu'ndan söz edelim. İpşiroğlu o yıllarda hem hocalık görevini sürdürmüş hem de dekanlık yapmıştır. Edgü'nün aktardığına göre Arslan'ın üretim yapmasını birçok yönden kolaylaştırdığı için İpşiroğlu'nun varlığı önemlidir;

İpşiroğlu'nun Yüksel Arslan'ı keşfi ilgi çekicidir. İpşiroğlu'ndan naklen aktarıyorum; "Edebiyat fakültelerinde her dönem bir veya iki öğrenci çıkar, diğerlerinin niçin geldiğini bile bilmeyiz." Sınıflar 20-25 kişiden

²⁰ Arslan, **Defterler (1965-1994)**, s.29

²¹ Edgü bu sınıflandırmayı 1996 yılında, yani Arslan'ın L'homme serisini çalıştığı sırada yapmış ve "günümüze" ifadesiyle söz konusu seriyi de bu döneme dahil etmiştir. Bu serinin ardından "Yeni Etkiler" geldiği için Edgü'nün yaptığı sınıflandırmayı mevcut hâliyle kullanmakta bir sakınca görülmemiştir.

²² Bu söz Maurice Blanchot'tan alıntılanmıştır.

oluşuyor ve gelenlerin çoğunluğu paralı burjuva ailelerden, çünkü sanat tarihi okumak para getiren bir şey değil. “Onların arasında Eyüplü, proleter aileden bir çocuk. Ben ders anlatıyorum, hiç yüzüme bakmıyor. Sıkılıyor herhalde, diye düşündüm. Baktım, bir şeyler çiziyor. Ama ilgi çekici şeyler. Dersten sonra aldım odama götürdüm, konuştum. Ailesini anlattı. Niçin buraya geldin, diye sordum. ‘Ben ressam olacağımı sanıyorum, öyle bir yeteneğim var, başka da bir yeteneğim yok,’ dedi.” Bu [tanışma] büyük bir rastlantı. Bu rastlantı olmasaydı da Yüksel yine bildiğimiz [Yüksel Arslan] olurdu ama bunlar onun işini kolaylaştırdı.²³

İpşiroğlu, Arslan’ın evini de ziyaret etmiş ve çalışma odasını görmüştür. Maddi imkansızlıkların, üretimine engel oluşturmaması için öncelikle Arslan’a burs verilmesini sağlamış, ardından enstitüdeki bir odayı kullanması için izin vermiştir.²⁴ İlk sergisinin açılması için çaba gösteren de İpşiroğlu olmuştur. Edgü’nün muhabir olarak gittiği, Maya Galeri’de düzenlenen “İlişki, Davranış, Sıkıntılara Övgü” sergisi bu dostlukların çoğalmasında bakımından önemlidir:

Yüksel, 1961 yılından beri yaşadığı Paris’te tabii ki bir sanat muhitinin içindeydi. Burada, ilk sergisinde onu kimse tanı mıyordu. Bizim bir sanat muhitimiz vardı ama o muhitten kimse Yüksel’i tanı mıyordu. Onu tanıyan sadece hocası İpşiroğlu ve kendisine ilgiyle yaklaşan Sabahattin Eyüboğlu’ydu. Onların yardımıyla, Maya Galerisi’nde bir sergi açtı. Galeri’nin başında da Adalet Cimcoz vardı. İpşiroğlu, Adalet Hanım ile görüşerek bu resimlerin Maya’da sergilenmesini sağladı.²⁵

Edgü, Vatan Gazetesi’nin kültür-sanat muhabiri olarak bu sergiye katılmış ve Arslan ile söyleşi yapmıştır. O günden itibaren Arslan da Edgü’nün çevresine girmiş, özellikle Beyoğlu’ndaki bohem mekânları sıkça ziyaret etmişlerdir. Bu ziyaretler önemlidir çünkü başta Lefter Meyhanesi olmak üzere, dönemin sanatçıları ve aydınları bu mekânlarda bir araya gelerek diyalog kurabilmişlerdir. Arslan o günlere dair şöyle söyler; “Yeni dostlarım var: Ressamlar, şairler, yazarlar. Yavaş yavaş kenar

²³ Edgü, “Yüksel Arslan Anısına” başlıklı konuşma, Dirimart Nişantaşı

²⁴ A.g.e.

²⁵ A.g.e.

*mahallelerimi terkederek “bohem hayatına” dahil olmaya başlıyorum.”*²⁶ Dolayısıyla bizim “1950 Kuşağı” olarak tanımladığımız dönemdeki üretim bu bağlarla gerçekleşir.²⁷ Bununla birlikte, o sıralarda enstitüde asistanlık yapan Sezer Tansuğ da Arslan’ın tanınmasında önemli bir rol oynamıştır. Tansuğ’un yazdığı ilk eleştirisi Maya’daki sergi hakkındadır.²⁸ Bu dostluk da yıllar boyunca sürmüştür.

Ayşegül Sönmez’in 2009 yılında Arslan ve sanatçı dostu Ömer Uluç ile yaptığı röportajda bu döneme kısaca değinilmiştir. Sönmez, sanatçıların yapıtlarındaki farklılıklara rağmen nasıl dost olabildiklerini, herhangi bir çatışma yaşanıp yaşanmadığını sormuştur. Arslan şöyle yanıt verir; *“Ben sana bir şey söyleyeyim mi? Bazı sanatçılar birbirlerini çekemezler, birbirlerini sevmezler. Kısakanırlar. Bizde bu yoktu. Çok yakın dost olduğumuz için kardeş gibi herkes kendi köşesinde çalışırdı. Biz meyhanede karşılaştığımız zaman resim yapmıyoruz. Herkes yaptığını yapardı. Bu böyledir.”*²⁹

Bu ilişkiler arasında bir hiyerarşi kurmak anlamlı değildir. Bununla birlikte, Ferit Edgü’nün yazdıklarını ve aracı olduğu kimi olayları önemsiyoruz. Özellikle Arslan ile Edgü’nün mektupları sanat tarihi yazımı için çok önemlidir. Nitekim, metnimiz boyunca bu yazışmalardan sıkça faydalandık. Bunun dışında, Arslan hakkındaki ilk kitaplar da Edgü’nün başında olduğu Ada Yayınları’ndan çıkmıştır.

Bahsettiğimiz ilk dönem tanışıklıklarının yanında, özellikle Arslan’ın Paris’e taşınmasıyla oradaki sanat ortamına girmesi, yeni arkadaşlıklar edinmesi de önemlidir. Örneğin, çalışmalarının André Breton’a gönderilmesini sağlayan Edouard Roditi, bir arkadaş toplantısında tanıştığı eşi Lidy Arslan, ortak bir mizah anlayışını paylaştıkları Roland Topor, Arslan’ın portre ve sergi fotoğraflarını çeken İbrahim Öğretmen gibi isimlerle bu bağları devam ettirebiliriz. Mektuplaşmalarının Türkçe çevirisi de yapılan

²⁶ Arslan, **Defterler (1965-1994)**, s. 18

²⁷ Bu konuya dair detaylı bir okuma için bkz. Jale Özata Dirlikyapan, **İstanbul’da Edebiyatçıların Mekanları**, Journal of Turkish Studies, Cilt V, Sayı 3, 2010, s. 1092-1112

²⁸ Arslan-Tansuğ dostluğu için ayrıca bkz. Esra Özkan, **Sanat Tarihi Yazımı ve Eleştirisi: Sezer Tansuğ**, Ankara, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015

²⁹ Ayşegül Sönmez, Büyük Buluşma: Arslanla Kaplan Bir Arada, 28.09.2009 tarihli Radikal Gazetesi röportajı. (Çevrimiçi) www.radikal.com.tr/ Erişim Tarihi: 09.05.2021

Philip Kerbs³⁰ ve yine kaynak olarak kullandığımız kitaplardan, “L’homme” kitabının³¹ metinlerini yazan Jacques Vallet de Arslan için önemli figürlerdir. Bu bağlar sayesinde Arslan’ın sanat-hayatı hakkında daha derin bir kavrayış sağlayabiliyoruz. Bu örnekler çoğaltılabilir.³²

Lidy Arslan’ın bu dostluklar içindeki yerine ayrıca değineceğiz. Yüksel ile Lidy Arslan 1964 yılında Paris’te tanışmıştır ve birlikte yaşamaya karar vermişlerdir.³³ Kızları Seli’nin aktardığına göre, bu tanışma Arture’lerin üretilmesinde özellikle pratik kolaylıklar sağlamıştır.

Lidy Arslan yayıncılık sektöründe çalıştığı sırada, tekrar değineceğimiz üzere, Kapital serisinin kitap olarak basılabilmesi için de çaba göstermiştir. Bununla birlikte, Mayıs 1996’da Edition Seli Arslan adlı yayınevini kurmuş ve aynı yıl ilk kitaplarını yayımlamışlardır. Yayınevi hâlâ faaliyet göstermektedir ve genel olarak sağlık sektörü için mesleki başvuru kitapları yayımlamaktadır. Lidy Arslan’nın yazdığı “Si c’était à refaire, Les infirmières” (Hemşirelik: Baştan Başlamak Gerekseydi) adlı kitap 2002 yılında basılmıştır.

Lidy Arslan 2003 yılında hayatını kaybetmiştir. **Resim 1.5** ve **Resim 1.6** ‘da görüleceği üzere, Arslan’ın Arture’lerde yer verdiği dostlarından biridir. Çizimin altındaki notta Robert Desnos’nun “Coucher Avec Elle” (Onun Yanında Uyumak) şiiri bulunuyor. Bu şiir henüz Türkçeye çevrilmemiştir.

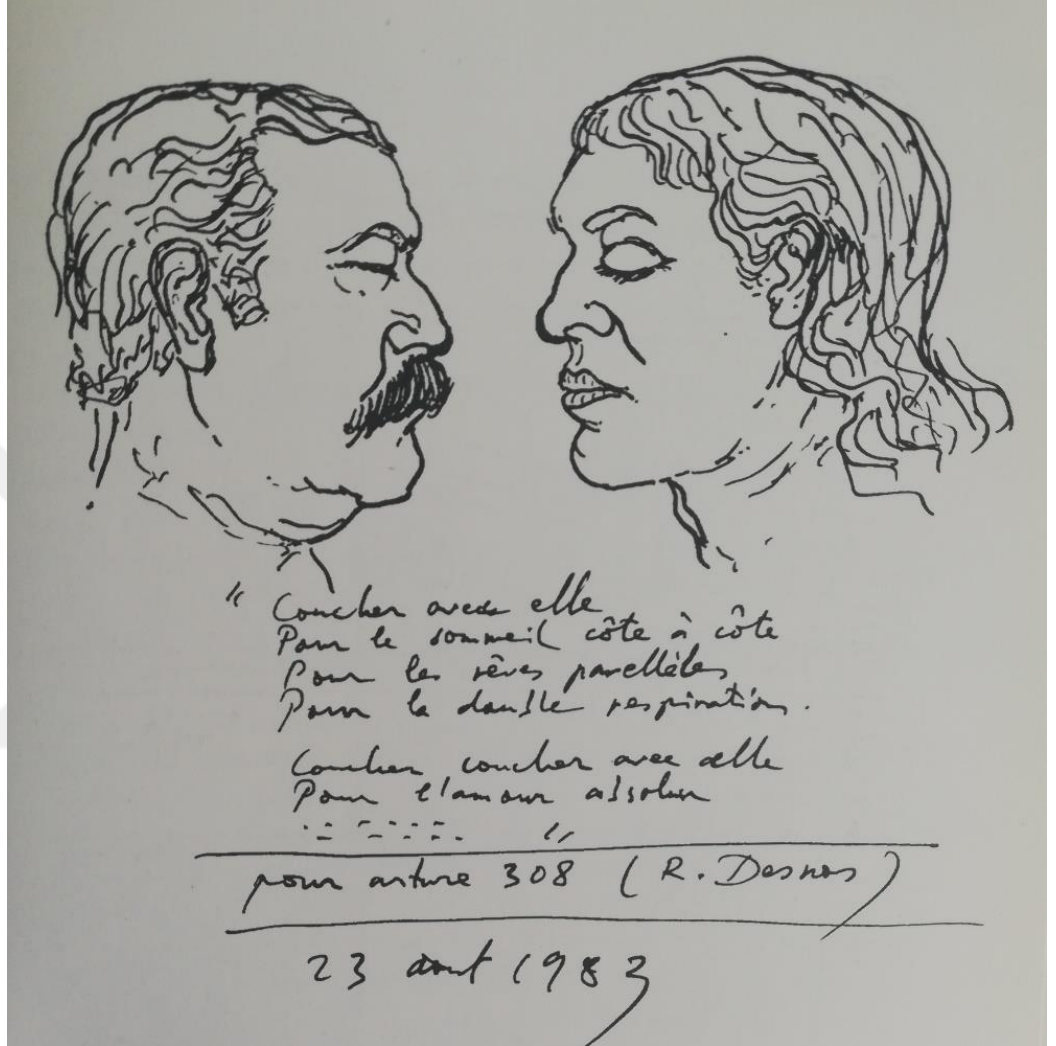
³⁰ **Büyük ve Korkunçtur Gülmenin Kudreti: Arslan-Philippe Krebs Mektuplaşmaları**, çev. Ali Berktaş, Ankara, Galeri Nev, 2005

³¹ Arslan-Vallet, **İnsan: İnsanın Yaratılışı**, Sel Yayıncılık

³² Bknz Ek 1.

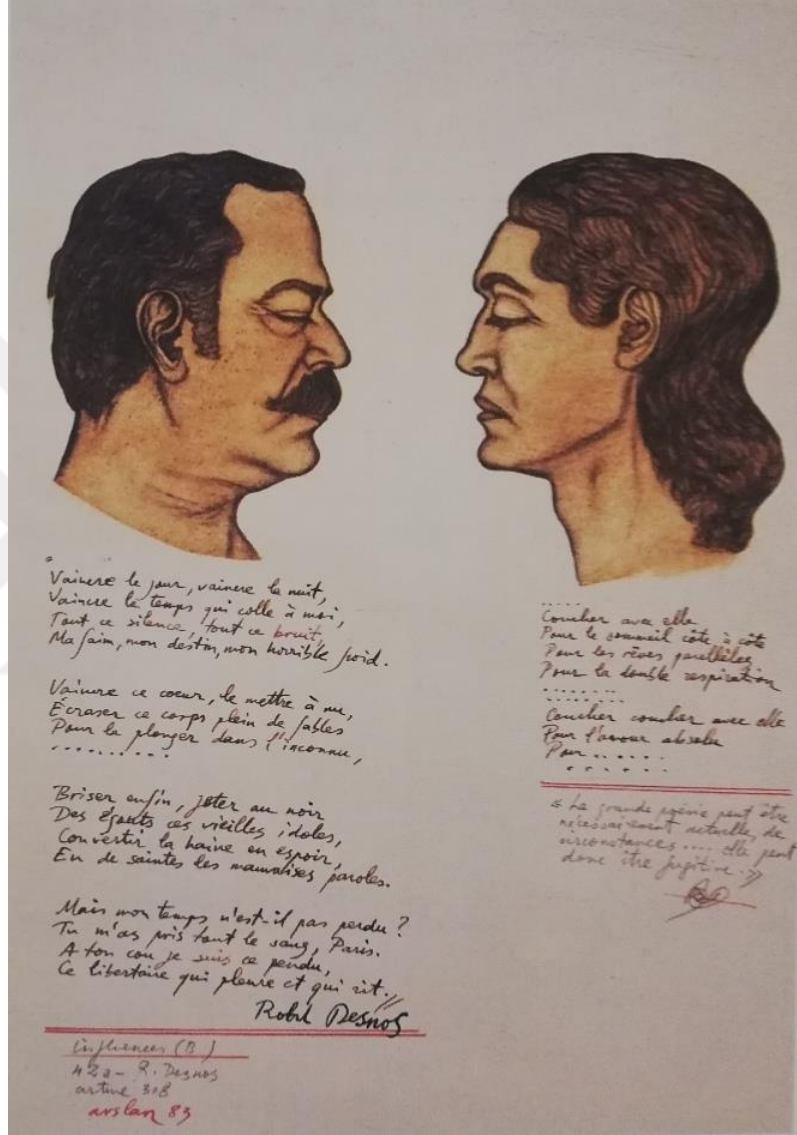
³³ Arslan, **Defterler (1965-1994)**, s. 22

Resim 1.5: Arture no.308, 23 Ağustos 1982 tarihli ön çalışma.



Kaynak: Yüksel Arslan, Defterler (1965-1994), editör Ali Artun, Ankara, Galeri Nev, 1996

Resim 1.6: Arture 308, Etkiler (B)-42a (R. Desnos), 1983, 30 x 21 cm., Besi Cecan Koleksiyonu.



Kaynak: Yüksel Arslan Retrospektifi: Katalog.

İKİNCİ BÖLÜM

METİNDEN İMGEYE “İNSAN”

Yüksel Arslan’ın okuduğu ilk klasik eser, henüz ortaokuldayken edebiyat öğretmeninin ödev olarak verdiği Gogol’ün Müfettiş adlı kitabıdır ve hatırladığı kadarıyla, diğer klasikleri okumaya bu kitap sayesinde başlamıştır.¹ Lise öğrencisiyken okuduğunu hatırladığı isimler arasında ise Nazım Hikmet ve Sigmund Freud bulunuyor.² Aynı günlerde dönemin Türk toplumunu eleştiren “karalamalar” yaptığını da söylemiştir. Bunu izleyen süreçte, özellikle askerliği sırasında kendi içine kapanarak okuduğu kitapların bazılarını aynı kaynaklar sayesinde biliyoruz. Kitapları okurken karalamalar yapmaya devam etmiş ve aslında kendi pratiğini oluşturmuştur. Bu pratik 1956-1957 yıllarında “bir kopma, kesinti” yaşamıştır. Boşluğu dolduran sadece okumak olmuş; Marquis de Sade, Charles Baudelaire, Comte de Lautréamont, Arthur Rimbaud... okumaya başlamıştır.³ Bu isimlere baktığımızda, temsil ettikleri bazı ortak kavramlar olduğunu görebiliyoruz. Arslan okuyacağı yazarları en başından itibaren böylesi bir geleneğe göre mi tercih ediyordu, sorusunu kesin şekilde yanıtlamak mümkün değildir. Ancak özellikle Dadacı ve Sürrealistlerin önemsedığı kişileri okumaya çabaladığı bilinmekte; daha sonra ilgileneceği, onu daha “bilimsel” olmaya götüren şartların tümünün bu yazarlarla bağı olduğu anlaşılmaktadır.⁴

Edgü’nün aktardığına göre, Arslan ile kendi kendilerine Fransızca öğrenmeye başlamış; sözü geçen kitapların birçoğunu Fransızca asıllarından okumuş ve çeviri yapmaya çalışmışlardır.⁵ Okuma pratiklerinin gelişmesine paralel olarak, Arslan’ın ilgi duyduğu konular da zamanla artmıştır:

¹ Yüksel Arslan, **Defterler 1965-1994**, s. 16

² Arslan’ın (o sıralar şiirleri sansürlen) Nazım Hikmet’i okuduğunu Defterler’den (s.25) öğreniyoruz. Nazım Hikmet’i erken yaşlarda okuyan Arslan, “Etkiler” serisinde gördüğümüz üzere ilerleyen yıllarda Rus şair Vladimir Mayakovski’yi de önemsemiştir. Freud okumaları ise daha detaylı ele alınacaktır.

³ İpşiroğlu v.d. **İlişki, Davranış, Sıkıntılara Övgü (1955-1970)**, s.35

⁴ Çalışmamızın üçüncü bölümünde “sanatla bilim arasındaki” döneme odaklanılmıştır.

⁵ Ferit Edgü, “Yüksel Arslan Anısına” başlıklı konuşma, Dirimart Nişantaşı, İstanbul, 26 Nisan 2017. Yüksel Arslan’ın Paris’teki cenaze töreniyle eş zamanlı olarak Dirimart’ta bir anma merasimi gerçekleşmiş ve Arslan anısına sergi düzenlenmiştir.

Her şeyi merak ederdik. Kendi kendimize öğrendiğimiz Fransızcayla kitap okur, onlar üzerine tartışır; paramız olmadığı için o kitapları ortak alırdık. İlginç olan [şey] yalnız kitaplar değil, kitabın türleriydi. O şaşırtıcıdır. Bugün hâlâ açıklayamıyorum çünkü yalnız iyi yazarların kitaplarını okumuyorduk. O dönemin Batı dünyasında okunan, orada iz bırakmış, çağdaş yazarları etkileyen insanları okuyorduk.

(...)

[Charles] Baudelaire’i tabii okuyorduk ama Rimbaud okuyorduk. [Rimbaud okuduklarını vurgulayarak söylüyor.] Hatta okumakla kalmıyorduk, bugün bunlara çeviri demek zor ama, o yaşta çeviri yapmaya kalkıyorduk. Büyük bir cesaret.⁶

Okumalarının çeşitlenmesine rağmen Arslan’ın resimlerinde bulunan temel öge, insanın tarihsel bütünlüğüdür. Sanatının her döneminde ele aldığı konu ve kullandığı biçimler esas olarak büyük harfle İnsana dair olmuştur; “*Temelde hep insanla ilgilendim, çalışmaya başladığım dönemden itibaren hem de, İnsanlı Günler (Les Journées avec L’homme) dizisi 1950’li yıllara uzanır.*” demiştir.⁷

O yıllarda etkisini hâlâ sürdüren Sürrealist hareketin yayımladıkları ilk manifesto “*Varoluş başka bir yerde,*” diye biter.⁸ Bu cümle eleştiren, başka ihtimallerin habercisi olan, o ihtimallere ulaşabilmesi için insanı kışkırtan bir ifadedir. Arslan’da okumalarla meydana gelen sonuç ise bundan daha karmaşıktır. Kendi ifadesiyle “yıkıcıları” okumuş ve önemsemiş fakat hiçbir akıma bağlı olmamıştır. İlk resimlerindeki “insansız dünyayı”, yeni resimlerindeki durağan figürler izler ve onlar da zamanla hareketlenir, başkalaşım yaşarlar. Yarı hayvan yarı insan, yer yer makineleşen, yalnız ve mutsuz görünen, ancak dâhi ve bilge de olabilmiş birçok insan görürüz bu “serüven” boyunca. Arslan’ın figürleri bir araya geldiklerinde bir düşünceyi anlatır ve onları izleyerek düşünceyi anlamak mümkündür.

⁶ Edgü, “Yüksel Arslan Anısına”, Dirimart Nişantaşı.

⁷ Yüksel Arslan, **Yeni Etkiler**, çev. Esra Özdoğan, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2015, s.7

⁸ “L’existence est ailleurs.” André Breton, **Manifestes du Surréalisme**, France, Gallimard, 1963, s.64

İlk bölümde, kurgunun iki yolla yapılabileceğini söylemiştik. Çalışmamızın devamında bu resimlerdeki öğeleri incelemek ve onlara anlamlar vermek yerine, içine doğdukları dünyayı anlatmayı amaçlıyoruz. Amacımızı gerçekleştirebilmek için ikinci bölümü üç alt başlık ile kavramları inceleyerek ele alıyoruz.

İlk çalışmalarında sistematik bir düşünce bulunmadığını söyleyen Arslan'ın, etkisi altında kaldığı ilk isim Marquis de Sade olmuştur. Onun ve ardıllarının yarattığı etkinin en önemli sonucu ise resmin “bir amaç değil, düşünce hizmetinde bir araç” olduğuna karar vermesini sağlamalarıdır.

2.1. Marquis de Sade Anlatıcılığı ile İnsan

Yüksel Arslan'ın Marquis de Sade'ı okumasını yüzeysel yorumlamalardan kaçınarak değerlendirmeye çabalayacağız. Nitekim Sade'ın sadece “cinsel” sahnelerin veya “kaotik” imgelerin oluşmasına yol açtığını düşünmüyor, nedenlerini açıklayarak “etkileri” tartışmayı hedefliyoruz. Arslan, Sade'ın etkisini onun portrelerini yaparak ve gösterdiği bazı sahnelere onun adını vererek ifade eder. (**Resim 2.1** ve **Resim 2.2**) Ancak hem Arslan'ın okuma notlarına veya resimleri yaparken büründüğü ruh hâline dair bilginin olmaması hem de bu konuda faydalanabileceğimiz bir incelemenin henüz yazılmamış olması sebebiyle, Ferit Edgü'nün bu okuma serüvenine dair sözlerini rehber edinerek daha ayrıntılı bir bakma yöntemi sunmak istiyoruz:

Phallisme adını verdiğimiz bir sanat akımı kurmaya, yanılmıyorsam 1956 yılında karar vermiştik. O yıllarda Yüksel de, bende başkaldırının erdemine inanıyor, anarşiyi en yüksek değer olarak görüyorduk. Sanattaki devrimlerden, izlenimcilikten, kübizmden, Bauhaus'tan daha çok, dadacılıkla, gerçeküstücülükle ilgileniyorduk. Başkaldıran düşünürler, yazarlar, şairler ilginizi çekiyordu. Gelmiş geçmiş en büyük yıkıcı olarak Marquis de Sade'ın o dönemde Fransa'da zor bela yayımlanan kitaplarını ediniyor, Rimbaud'nun, Lautréamont'un şiirleriyle ilgileniyorduk. (...) Yüksel'in Phallisme dönemi o

sıralarda başlar. Bu resimlerde imzasını Comte de Phallus olarak imzalamaya başlamıştı.⁹

Sade’ın kurguladığı dünyayı yeteri kadar iyi tanımayan bir okur, onun her ne pahasına olursa olsun “haz için haz” istediğini düşünebilir ve bu düşünceyi aktarım yoluyla Arslan ile özdeşleştirebilir. Bu ilk izlenimlerden de faydalanarak; ilk önce çalışmamızı ilgilendiren kavramları, Sade’a dair düşünceleri ele alıp bunların ne kadar geçerli olduğunu tartışalım. Böylece “Arslan Sade’ı okudu ve ondan etkilendi” demenin ötesine geçerek “Arslan’ın okuduğu Sade”ı anlatabilmek ve bazı kesişim noktalarında yorumlar paylaşabilmek mümkün olacaktır.

Marquis de Sade, ikincil kaynaklar vasıtasıyla öğrendiğimiz üzere sosyal hayatında sıradan bir vatandaş, yazdıklarıyla değerlendirildiğinde ise “korkunç bir canavar”dı. Sanat ile sanatçı arasındaki bağların ne’liği hakkında düşünürken Sade’ın durumunu irdelemek bu sebeple önemlidir. Onun eserleri her dönem farklı okumalara açık olmuş ve cumhuriyetçi, liberal, ateist, sosyalist ve aynı anda başka birçok kimlikle özdeşleşmiştir. Nitekim Jean Paulhan, Sade’ın tıpkı Marx’ta olduğu gibi farklı katmanlarla bir arada okunabileceğini savunur.¹⁰ Sade’ın yazdıklarını, bu yorumları düşünmeksizin okuduğumuzda onun temel olarak “insan doğası” başlığı etrafında yürüdüğünü görürüz.

Sade 18. yüzyıl Fransa’sında yazmış fakat yazdıklarının kapsamlı olarak değerlendirilmesi ancak 20. yüzyılda gerçekleşmiştir. 1909 yılında, dönemin sanat ortamı için önemli bir figür olan Guillaume Apollinaire tarafından hazırlanan seçki (L’Œuvre du Marquis de Sade) bu çağın Sade’ı daha önce görülmemiş şekilde kabullenmesine büyük katkı sunmuştur.¹¹

Yüksel Arslan’ın Marquis de Sade ile tanışması, İstanbul’da yaşadığı yıllarda başlamıştır. Ferit Edgü’nün aktardığı üzere 1956 yılında “Phallisme” adını verdikleri

⁹ **Yüksel Arslan Retrospektifi: Katalog**, Der. Levent Yılmaz, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi, 2009, s. 18

¹⁰ Jean Paulhan, “The Marquis de Sade and His Accomplice”, **The Complete Justine, Philosophy in the Bedroom and The other Writings**, tr. Richard Seaver, Austryn Wainhouse, New York, Grove Press Inc, 1965, s.3

¹¹ Eric Marty, **Marquis de Sade Yirminci Yüzyılda Neden Ciddiye Alındı?**, çev. Işık Ergüden, İstanbul, Sel yayıncılık, 2017, s. 8-10

sanat akımını kurmaya karar vermiş, Dada ve Sürrealizm hakkında okumaya başlamışlardır.¹² Bu yönelişin onları Sade üzerinde yoğunlaştırması kaçınılmaz olmuştur, çünkü farklı okumalara açık olduğunu belirttiğimiz Sade, aynı zamanda bir sürrealist olarak da kabul görüyordu.

Yüksel Arslan'ın etkilendiği ilk büyük ismin Sade olması, geriye dönük yazılan tarih için bize birçok anlamlı ipucu bırakmıştır. Arslan'ın Sade ile olan karşılaşmalarına tekrar dönmek üzere, tümden gelim yöntemi kullanılarak bazı kavramlar ele alınacaktır. Sade bir filozof disipliniyle yazmadığı, yani kavramları tek başlarına ele alarak onları sistemli şekilde incelemediği için bu anlatım yapısının daha doğru olabileceği kanaatindeyiz. Üzerinde önemle duracağımız ana düşünce, Sade'in diğer türler içinde insanın hiçbir ayrıcalığa sahip olmadığına yönelik inancı ve bu inancının temelini doğa gözlemlerine dayanmasıdır. Nitekim, çalışmamızda detaylı şekilde göreceğimiz üzere, Arslan da uzun soluklu olacak şekilde bu görüşe yakınlık besler. Böylelikle Sade'in doğa anlayışına öncelik vererek insanı tasvir etmeye geçebileceğiz.

Klossowski "Nature as Destructive Principle" adlı makalesinde, Sade'in "doğa insanını" tasvir ettiğini söyler.¹³ Doğa insanı olmak demek, uygarlığın sınırları içinde düşündüğümüzde "insan-dışı insan" olmak anlamına gelir; bu hem sonradan konulmuş kurallara uymayan hem de içsel olarak iyiye yönelmeyi reddeden insandır. Klossowski aynı çalışmada, doğanın kuralları ve zalimlikleri olduğunu söyler ve doğanın kendisini vebaya benzetir; çünkü doğadaki her kötülük hızlı şekilde yayılır. Bu yüzden Sade'in görüşlerini tartışırken hiyerarşik bir düzen tasarlar. Doğa her şeyin üzerindedir, insan türü de doğanın çocuğu olduğu için ondaki kötücüllüğü kendi içinde taşır. Bu aktarım şemasına baktığımızda doğanın, tanrının yerini aldığını görürüz. Sade'in bildiğimiz anlamıyla ateist bir dünya kurgusu yaptığı doğru olmakla birlikte, tüm türleri boyunduruğu altına aldığı için tanrının mertebesini doğaya vermiş olur. Biyolojik/fizyolojik zorunluluk diyebileceğimiz etkenler burada "kader" işlevi

¹² Yüksel Arslan Retrospektifi: Katalog, s.18

¹³ Pierre Klossowski, "Nature as Destructive Principle", *The 120 Days of Sodom and Other Writings*, tr. Joseph McMahon, USA, Austryn Wainhouse and Richard Seaver, 1966, s.65

görmeye başlar. Fakat *apriori* kabul ettiğimiz erdemlerin hiçbiri doğaya yönelik doğrular olamaz çünkü “erdemli varlık, doğa açısından en az mükemmel olandır.”¹⁴

Klossowski’nin görüşlerini destekleyen ve genişleten Annie Le Brun, hazırladığı biyografik çalışmada¹⁵ Sade’ın tanrısı en temel enerji hırsızı olarak gördüğünü dile getirir. “Varsayımsal gerekçe” ile var olmuş ancak insana bir açıklama sunmayan ve ona yardım etmeyen tanrısı Sade’ın fikirlerinde temel bir alan olarak değerlendirilmiştir. Bu saptamaya dayanarak, doğanın aynı işleve sahip olmasına karşın tanrı fikrinden farklı olarak, insana (Hristiyan öğretisi doğrultusunda) kurban olmayı ve feda etmeyi değil, hazzı öğütlediğini söyleyebiliriz. Haz alma eylemi yıkımı, öldürmeyi, yağmayı gerekli kılabilir ancak Le Brun’un sözleriyle, Sade diğer düşünürlerin aksine karar vermez ve yargılamaz. Yıkımın bireysel bir karar olmadığını düşünür ve hayatta kalabilmenin bir şartı olarak okurlarına, “Bulunduğunuz duruma tek uygun erdem itaattir,”¹⁶ diye seslenir. Fizyolojik zorunlulukların kader fikrine dönüşümü diyerek ifade etmeye çalıştığımız sürecin işleyişi böyle gerçekleşir. Bu ilkeyi açıklamak için Georges Bataille’in sözlerine başvurmayı uygun buluyoruz. “*Sodom’un 120 Günü’nün dili yavaş yaşayan, giderek çürüyen, -hayat verdiği canlıların tümüne- eziyet edip ortadan kaldıran evrenin dilidir,*”¹⁷ diye yazar Bataille, yani doğa yasası hayatın her alanına tezahür eder.

Sade’ın doğaya yönelik fikirleri aslında şu soruya da dolaylı olarak cevap verir: İnsan nedir? Ona göre, “kesinlikle bir hiç.” Herhangi bir insan ile sıradan bir sineğin ölümü Sade için eşittir. Öyle ki, kurduğu bu mantık ilişkisiyle cinayet kavramını dahi ortadan kaldırır. Gözlemciliği ona doğa hakkında fikir yürütme olanağı sağlarken bu

¹⁴ Marquis de Sade, **Justine: Erdemin Felaketleri**, çev. Birsal Uzma, 3. Baskı, İstanbul, Çiviyazıları Yayınları, 2012, s. 95

¹⁵ Annie Le Brun, **Sade: A Sudden Abyss**, tr. Camille Naish, San Francisco, City Light Books, 1991, s. 126

¹⁶ Marquis de Sade, **Sodom: Sodom’un 120 Günü**, çev. Birsal Uzma, 7. Basım, İstanbul, Çiviyazıları Yayınları, 2014, s. 72

¹⁷ Georges Bataille, “Sade”, **Edebiyat ve Kötülük**, çev. Ayşegül Söznmezay, 4. Basım, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2016, s.102

fikirleri birer değişmez olarak ele alır, çünkü doğadaki her şey bir başka şeye dönüştüğü için öldürmek de gerçek anlamda mümkün değildir.¹⁸

Sade için doğadaki temel ayrım güçlü ile güçsüz arasındaki ayrımdır. “Toplumun çıkarı olarak adlandırdığımız şey, bir araya gelmiş kitlenin çıkarıdır.”¹⁹ diyen Sade, toplumun kötücül bir yapı olduğunu yazar. Toplumdan izole olarak yaşaması mümkün olmadığı için insanın kötülüğe de ortak olmak zorunda kaldığını söyler. Bu şartlar altında insanlar bir topluluk içinde dahi yalnız, kıskanç, zalim ve despottur. İşleyen bu düzenekte, insan da uyguladığı ve maruz kaldığı şiddetin etkileriyle, güçlü ve güçsüz olarak ikiye ayrılmış olur. Sade için böylesi bir ortamda yaşamaya devam edebilmenin tek koşulu uzlaşmadır. Uzlaşma ise kanunlar ve onların uzantısı olan kurumlar aracılığı ile sağlanır. Sade’a göre kanunlar, zayıf olanın zayıflığını kalıcı hâle getirir. Zayıf olan kişi de ancak kendi topluluğundaki bireyler ile savaşıp kendisinin “en güçlü” hâline erişebilir. Bu sözler üzerinden aşırı yoruma vararak onun sınıfsal bir çatışmayı da tasvir ettiğini söylemek hatalı olur. Sade, yaşamın işleyiş mekanizmasının ve insan doğasının tamamıyla doğa yasalarını temel aldığını ve bu sebeple düzenin kabul edilmesi gerektiğini söyler. Yani uzlaşma, düzen ile sağlanmalıdır.²⁰ Böylelikle insana yaşam boyu kullanabilmesi için bir yol haritası çizer: Bütünüyle kötü bir toplumda erdem hiçbir işe yaramaz.²¹ Dolayısıyla, Bataille’in söylemek istediği gibi, Sade yazdığı işkence sahnelerinde şimdi ve burada olanı anlatıyordur.

Bu işleyişi kabul etmek ve onunla uzlaşmak bireylere eşit oranda mutluluk vaat etmez. Sade için güçlü ile zayıf arasında eşit yarar sağlayacak bir anlaşma yapılamaz. Çünkü aslolan her zaman üstün konumdaki güçlünün mutluluğu olacaktır. Karı-koca, patron-işçi arasında diyerek çoğaltabileceğimiz her türlü ilişki biçimini bu yönde ele alır.²² Dolayısıyla yasa insan ilişkilerine de indirgenmiş, insanlar ve kurumlar arasında

¹⁸ Sade, **Justine: Erdemin Felaketleri**, s. 93-95

¹⁹ **A.g.e.**, s. 65

²⁰ **A.g.e.**, s. 67

²¹ **A.g.e.**, s. 66

²² **A.g.e.**, s. 229

sadece tahakküm ilişkisi var olabilmiştir. Battaille, Sade’ın hikâyelerinde özne-nesne arasındaki farkın ortadan kalkarak tek bir bilincin açığa çıkmış olduğunu söyler. “İnsandaki insanca bir ögenin yok edilmesi; bizi acı ve korku çılgınlıklarından nihayet yoksun bırakan işlemsel onurun ortadan kaldırılması.” diye yazar.²³ Böylelikle insanın, bizim yüklediğimiz anlamlarla “insanca” davranmaması, aslında insani değerlerin tümünden vazgeçilmesine de dayanak oluyordur.

Battaille, Sade’ın kötülükten zevk aldığını ve kötüleşme eyleminde bulunduğunu savunur.²⁴ Buradaki açmaz, bu eğilimin seçime dayalı olmadığı, doğa tarafından insana doğuştan verildiğidir. Sade için kötülük öncelikle yaratılış sebebiyle, ardından da mevcut koşullar olağan kıldığı için sıradanlaşır.

Sade’ın kötülüğe yaklaşımını daha detaylı açıklayalım. İlk gerekçeye göre, yani yaratılıştan taşıdığımız itkiye göre acı en güçlü duygudur ve insan daima acıdan kaçınarak zevki bulmaya çalışır. Bu doğal güdü bütün seçimlerimizi etkilediğinden, Sade için iradeyi işlevsiz kılar: “Herkesin çıkarlarının aynı olduğu bir toplumda, onu oluşturan her birey aynı zevklere, aynı eğilimlere sahiptir, herkes aynı hedefe yürür, herkes mutludur. Ama sizin gibi aptallar, kötülüğün mutluluk getirmediğini söylüyorlar. Hayır, iyiliği yüceltmek işinize geliyor.”²⁵ Dolayısıyla mutlu olmak için herkesin yaptığını yaparak kötülükten yana olmayı seçmemiz gerekiyordur ve seçimin zorunluluğu, daima zevki tercih edeceğimizden iradeyi ortadan kaldırır.

Sade, Justine’e yaptığı gibi, iyiliği seçen her bir karakterini cezalandırır veya anlatının sonunda öldürür. Burada iyilikten ve erdemden yana olmanın yarar getirmeyecek olmasının sebebi “tanrının” acımasızlığı ya da manevi anlamıyla ödül-ceza ikiliği değildir. Sade’a göre toplum bir somut gerçeklik olarak kötüye yöneldiği için erdemli kişi topluma karşı tek başına savaşmak zorunda kalacaktır, ancak birey topluma karşı asla zafer kazanamaz.²⁶ Erdemli kişinin sadece yazdıklarında değil, gerçek hayatta da bu kötülüklerle karşılaşmaya mahkûm olduğunu düşünür. Bunun

²³ Battaille, **Edebiyat ve Kötülük**, s. 189

²⁴ **A.g.e.**, s. 97

²⁵ Sade, **Justine: Erdemin Felaketleri**, s. 122

²⁶ **A.g.e.**, s.282

yanı sıra, kişileri bireyler olarak suça yönelten ayrıca kaslarımız, sinir sistemimiz gibi somut gerekçelerdir. Sade, insana dair var olan her şeyin fizyolojik sebepler barındırdığını söyler. Dolayısıyla suçlu kişi yaratılıştan böyledir, diye yazar.²⁷

“Mevcut koşulların” olağan kıldığı kötülüğün kaynağı da aynı anda “tanrı” ve insandır. Burada eleştirilen tanrı kavramının bir kurum olarak kiliseye yöneldiğini hatırlamamız yerinde olacaktır. Buna göre “Rahipler insanlara karşı acımasızdırlar,” ve “zaten toplum ve eğitim tarafından sürekli güçsüz kalan insanları iyice zayıflatırlar.”²⁸ Sade Juliette romanında, tanrının sahip olduğu gücü tehlikeli bulduğunu yazar. Anlatılarının tümünde gücü kötülükle özdeşleştirip güçlülere yücelten Sade, yaşamın ancak bu güç enerjisi ile devam edebileceğini söyler. Aynı kitabın bir sonraki bölümde ise tanrıyı ancak insanın yaratabileceğini yazar. Dolayısıyla güçlünün üstün geldiği düzenin kaynağı da paradoksal şekilde sadece insan olabilir diyerek eleştiride bulunur.

Kötülüğün insana doğuştan verilmiş olduğu yaklaşımı, insanı bireyler olarak tahayyül etmektense insanlık durumunu düşünmemize neden olur: *“İnsanın sadece makine olduğuna itiraz etmek, kendimize duyduğumuz aşırı saygının ifadesidir, işte bu açıklamaya da gururumuz izin vermediği için, bir güdü ile hareket ederek, durumumuza kimsenin bilmediği gizli tanımlar getiriyor olabilir miyiz?”*²⁹ Edgü’nün “büyük yıkıcı” diyerek ifade ettiği şey Sade’ın bu “mantık yürütme” biçimidir.

Sade düşüncelerinin en radikal örneğini, bir ailenin çocuklarını öldürmesinde hiçbir yanlışlık olmadığını söyleyerek verir.³⁰ Bu savı hükümdarların işlediği cinayetlere dayanarak savunur. Burada çocuk ölümlerini “savunduğu” kadar hükümdarları eleştirir. Ancak bugün hükümdarların sözü geçiyorsa, güçlü olan onlarsa ve insanlar içinde yaşadıkları topluluğa genel faydayı gözetmek için bu güce boyun eğmeliyse aile içi cinayet de yanlış bir şey değildir, mantığını kurar. Burada dikkat

²⁷ Marquis de Sade, **Juliette: Erdemsizliğe Övgü**, Cilt I, çev. Munire Yılmaer, İstanbul, Çiviyazıları Yayınları, 2003, s.26-28

²⁸ **A.g.e.**, s. 417

²⁹ **A.g.e.**, s. 61.

³⁰ Sade, **Justine: Erdemin Felaketleri**, s. 128-129

edilmesi gereken en önemli nokta, Sade’ın bir değişim çağrısında bulunmadığıdır. Bataille’in sözleriyle, gazeteciler “insanlığa kendi kaderini gösterme sorumluluğunu” üstlenmelidir.³¹ Dolayısıyla Sade herhangi bir çağrıda bulunmaz, ancak insanlığa kendi durumunu apaçık göstermemeyi seçenlerin arasında, bir gazeteci sorumluluğuyla okuru kışkırtır. Cinayet, insanlık onurunun çiğnenmesi anlamına gelir. İnsanlık, onurunu yok etmiş insanlar tarafından kurulan yeni bir düzende yaşamalıdır; yeni düzende bu hak sadece yöneticilerde olmamalı ve genele yayılmalı diye yazar.³² Sade’ın “yeni düzen” anlayışı elbette eleştiriye açıktır. Sonuç olarak icat etmek istediği yeni bir “iyi” kavramı yoktur; yaptığı şey, eğer “iyi” nin veya “erdem” in yolu kötülükten geçiyorsa, kötülüğü yüceltmeye dayanan bir tür ters çevirme işlemidir. Bunu öncelikle yazma eylemiyle yapar, yazıda ise mizahı araç olarak kullanır.

Sade’ın kendi topluluğu içinde saygın ve nazik bir insan olarak tanındığını, düşüncelerini açıklayarak ve yazarak kötü üne kavuştuğunu biliyoruz. Yazdığı öykülerde de aynı kaide geçerlidir. Vahşeti başlatan kötü karakterler daima statü ve iyi ün sahibidir. Burada güç sahibi kişileri eleştirdiği kadar insandaki ikili çekişmeye dikkat çeker ve persona kavramını ad koymadan merkeze alır.

³¹ Bataille, **Edebiyat ve Kötülük**, s. 85

³² Marquis de Sade, **Yatak Odasında Felsefe**, çev. Kerim Sadi, 9. Basım, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2016, s. 179

Resim 2.1: Portre 3, Le Comte de Phallus, 1959, 33 x 56.5 cm., Harika Baki koleksiyonu.



Kaynak: Mazhar Şevket İpşiroğlu v.d. Yüksel Arslan: İlişki, Davranış, Sıkıntılara Övgü'den Arture'lere (1955-1970), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016, s.15

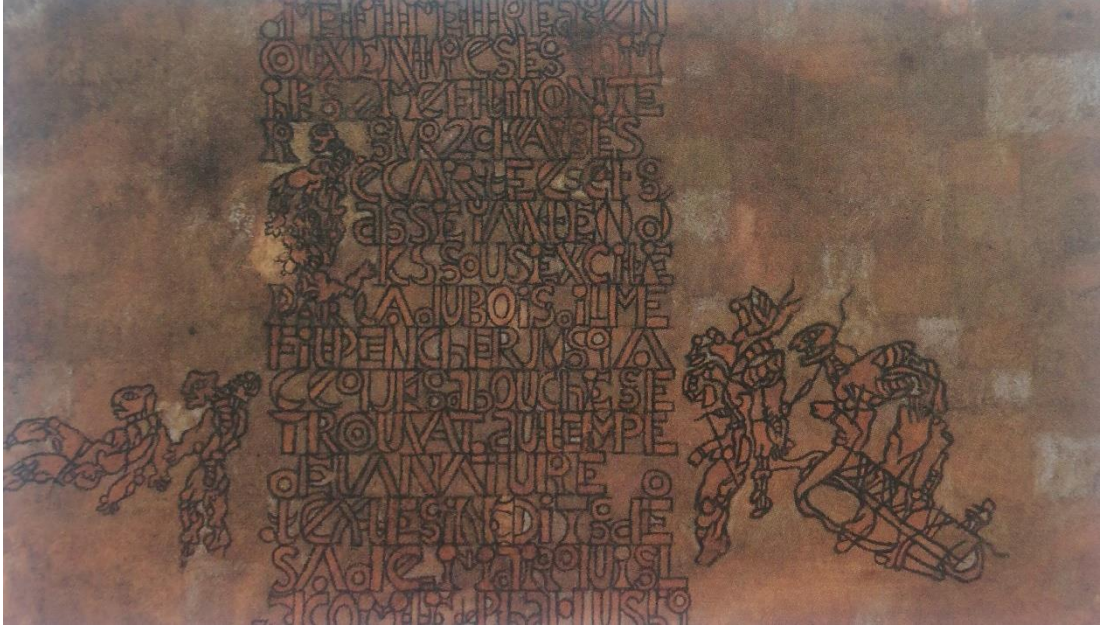
Yüksel Arslan'ın Marquis de Sade okuduğunu Ferit Edgü'nün ve Orhan Duru'nun mektuplarında ayrıca görüyoruz. Duru, 1 Temmuz 1959 tarihli mektubunda özellikle Justine kitabından bahsediyor.³³ Arslan'ın tam olarak bu sıralarda Justine'i okuduğunu ve portreler yaptığını bu mektuptan tekrar öğreniyoruz. Ayrıca, Arslan'ın Sade kitaplarından çok etkilendiği için imzasını “Comte de Phallus” olarak değiştirdiğini, mektuplarda yer yer kendisinden “Phallus Kontu” olarak bahsedildiğini okuyoruz. 14 Eylül 1960 tarihli mektupta ise, Duru'nun İlhan Berk'e iki adet Sade kitabı verdiği; kitapları da “Yüksel'den” aldığı yazıyor.

Arslan okuduklarına dair aldığı notları ve düşüncelerini, hepimize tanıdık gelecek olan okur heyecanı ile paylaşmamıştır. Daha sonra kitaplaştırılan defterlerinde, mektup ve röportajlarında bunun izlerine benzeyen şeyler görmekle

³³ Orhan Duru, Ferit Edgü & Yüksel Arslan'a Gençlik Mektupları (1957-72), yay. haz. Burak Fidan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015, s.55

yetiniriz. Bu mektup seçkinlerinden Arslan'ın yoğun bir çalışmanın içine girdiğini “hem de hırsla çalıştığını” anlıyoruz. Sade'ı okuduğu dönemi sadece cinsellik temasıyla bağdaştıramayacağımız fikrini bu gerekçelere dayandırıyoruz.

Resim 2.2: Portre 5, Marquis de Sade, 1959, 35 x 60 cm., Yunus Alibey Koleksiyonu



Kaynak: İlişki, Davranış, Sıkıntılara Övgü'den Arture'lere, Yky, s.37

Arslan'ın hayatına dair en yaygın bilgilerden biri, eserlerinin Edouard Roditi aracılığıyla André Breton'a ulaşmasıdır. Breton Aralık 1959 – Ocak 1960 tarihlerinde düzenlenecek Uluslararası Gerçeküstücülük Sergisi'ne katılması için Arslan'a bir davet mektubu göndermiştir. Davet mektubunu 1959 yılında alan Arslan, Paris seyahatini ancak 1961 yılında gerçekleştirebilmiştir. Kendi sözleriyle, “(...) o zamanlar (1959) her isteyen Türkiye'den elini kolunu sallayarak çıkamazdı! Bu sergiye birkaç eser göndermenin yolunu bile bulamıyorum.”^{34 35}

³⁴ Arslan, **Defterler 1965-1994**, s. 19

³⁵ 27 Mayıs İhtilâli olarak da anılan 1960 askeri darbesi gerçekleşmek üzeredir.

Arslan, yanında Portreler-I (Marquis de Sade)³⁶ ile çıktığı Paris seyahati sırasında, yakınlık duyduğu birçok düşünür ve sanatçı ile tanışır. Tanışmak istediği kişiler arasında Sade'ı derinlemesine inceleyenlerden biri, Jean Paulhan da vardır. Ancak mevcut politik hava nedeniyle bu görüşme gerçekleşemez. Paulhan, Raymond Cordier'e³⁷ bizzat yazdığı mektupta şunları söyler, “(...) *şu anda Adalet'in dikkatini üstümüze çekmek iyi olmayacak. Arslan'ın tabloları bana hayranlık veriyorlar. Dolayısıyla, size bu notu dertsiz ve üzüntüsüz yazıyor değilim.*”^{38 39}

Buna karşın, “Adalet'in dikkatini” çeken tek başına Arslan olur. Arslan, 1967 yılında İstanbul'da (Alman Kültür Merkezi Galerisi) ve Ankara'da (Fransız Enstitüsü) iki yeni sergi açar. Ankara'daki sergisine polis baskını yapılarak eserlerine el konur. Orhan Duru'nun 13 Ocak 1959 tarihli mektubundan, Arslan'ın sergilerine yönelik baskıyla ilk defa karşılaşmadığını görüyoruz; “*Yüksel Phallus, kadınlar geliyor mu sergine? Yoksa polis kapattı mı? (...) Kapatmamışsa ayın 20 sularında sergini mutlaka gezeceğim.*”⁴⁰

Arslan, bu olaya dair şunları söylemiştir: “*Cumhuriyet savcısı Ankara'daki sergimden on Arture'ü toplatıyor. 'Pornografik' olmakla suçlayarak hakkımda dava açılıyor. Dört celse sonunda zavallı Arture'lerime yeniden kavuşabiliyorum!*”⁴¹

Sade, ahlak, sansür ve ceza kavramları hakkında hemen her eserinde uzun söylevler vermiştir. Bu kavramların tümünü koyulan yasalara dayandırır, yasaların ise evrensel doğrular olamayacağını söyler. Nitekim Jean Paulhan da “The Marquis de Sade and His Accomplice” adlı makalesinde ahlak biliminin, bir çeşit “yanlış kurgulanmış” coğrafya olduğunu yazar.⁴² Arslan'ın maruz kaldığı bu durumu genişçe ele alabilmek, sansür hakkında tartışmalara yer vermek istiyoruz. Sansür, yasaya tabii

³⁶ Bu portrenin kaybolduğu sanılıyor.

³⁷ Paris'te Cordier isimli iki galeri bulunur; Raymond Cordier, Paris'in sol yakasındaki sanat galerilerinden biridir ve ağırlıklı olarak sürrealist sanatçılarla çalışır. Aktaran: Edgü, “Yüksel Arslan Anısına”, Dirimart Nişantaşı. Arslan'ın Cordier'de açtığı sergiye tekrar değinilecektir.

³⁸ Arslan, **Defterler 1965-1994**, s. 21

³⁹ Fransa'daki politik hava ve bunun sanat ortamına etkisi için bknz **Ek 2**.

⁴⁰ Duru, **Ferit Edgü & Yüksel Arslan'a Gençlik Mektupları**, s. 50

⁴¹ Yüksel Arslan, **Defterler 1965-1994**, s. 23

⁴² Paulhan, **Justine and The Other Writings**, s.21

olan bir eylemdir, içinde iyi-güzel-çirkin olana dair ayrımlar barındırır. Açıkladığımız gerekçelere dayanarak, öncelikle Sade’in bakışını kullanarak adalet ve yasa hakkında çeşitli görüşlere değinmek uygun olacaktır. Böylelikle sadece bu sergiler özelinde değil, genel anlamıyla Arslan’ın resimlerini “müstehcenlik” bakımından inceleyeceğiz.

Yasalar söz konusu olduğunda Sade eylemler değil, kavramlar hakkında fikir yürütür. Ona göre “zincirler hiçbir zaman işe yaramaz,” çünkü ceza ve tehdit unsuru taşıyan her ögenin kendi başına birer suç unsuru olduğunu söyler: “*Bu iğrenç yöntemler kurbandan çok bu yöntemleri uygulayanları onursuz kılar.*”⁴³ Sonuçta yasa, suçu ortadan kaldırmak için ortaya atılır fakat yasa nedeniyle suçun devamlılığı sağlandığı için sorunlar kalıcı şekilde çözülmez. Bu noktada önemle vurguladığı ve hemen her eserinde dile getirdiği şey suçtaki ve erdemdeki yerelliktir. Sade, bunu öncelikle yine doğaya dayandırır ve “ayıp olanı” doğuştan bilmediğimizi, sonradan öğrendiğimizi söyler. Dolayısıyla genel ahlakın bizden istedikleri ile doğanın insandan beklentileri arasında uyuma olmadığını yazar. Sonradan öğrenilmiş kuralın da evrensel olamayacağını savunur.⁴⁴ Ardından, bir ülkedeki toplumsal kuralları ve erdemleri ele alır. Bu kuralların her biri sadece oranın sınırları içinde geçerli ve anlamlı olabilir. Dolayısıyla Kantçı bir evrensel iyiliği kabul etmez. Ona göre, öğretilen her şeyden yoksun bırakılan kişi, saf insandır. Bu yüzden “Sadık” insan bizi ilkelliğe götürür.

Sade için nihai amaç ilkel olana ulaşmaktır. Söz gelimi, Sade insanın doğal durumunun giyinmekle bağdaşmayacağını söyler.⁴⁵ Giyinmek gibi gündelik bir eylemden daha genel sonuçlara varır. İnsanların ilk itki olarak korku sebebiyle bazı davranış kalıplarını ve tutumları beslediğini söyler. Bunların tümü her ülkede geçerli olmadığı gibi her insan için de farklı sonuçlar yaratır. Önyargılardan kurtulmuş, yani mümkün olduğunca ilkel kalabilmiş insanın paradoksal şekilde aydınlanmış olduğunu düşünür.⁴⁶ Bu şekilde güçlü-güçsüz ayrımının yanında, aydınlanmış ve aydınlanmamış

⁴³ Marquis de Sade, “Emilie de Tourville”, **İkinize De Yer Var**, çev. Yaşar İlksavaş, 4. Baskı, İstanbul, Oğlak Yayıncılık, 2013, s. 69

⁴⁴ Sade, **Julliette**, Cilt V, s. 15

⁴⁵ Sade, **Yatak Odasında Felsefe**, s. 98

⁴⁶ Sade, **Julliette**, Cilt I, s. 415

olarak ikinci bir ayırım ile karşılaşırız. Burada hatırlamamız gereken nokta, yaptığımız açıklamaların psikolojideki karşılığının “bastırılmış güdüler” olduğudur. Ancak burada ilkelliğin (id) ortaya çıkarılması söz konusu olamaz. Sade’a göre uygar insanın bu yanı bilinçli olarak yok edilmiştir.

Sade’a göre insan “doğal hâlde var olan birçok güzellikten bir haber” yaşamaktadır. İlkelliğe dönmek mümkün olursa, güzelin de anlamı değişecektir. Güzellik insanlara göre, “her zaman varsayıma dayanan tanrı ile ilgili şeylerle bağdaştırılır.”⁴⁷ Sade için ise güzelliğin kaynağı ilkel ve dokunulmamış olandır. Bu noktada güzelliği, karşıt kavramları olan pislik ve çirkinlik ile düşünmemiz gerekir. Bölümün üçüncü alt başlığında tekrar ele alacağımız üzere, çirkinliğin güzellik mertebesine yükseltilmesiyle yaşam, ölüme üstünlük kazanmış olur. Sade, çirkinliğe olan eğilimi yine doğaya uygun olduğu gerekçesiyle temellendirir: “*Doğa kargaşası sinir sistemi üzerinde güçlü bir etki taşır. İnsan gözlerini kapattığında çirkinliklerden zevk alır. Bunlar kirlenmiş bir nesneden daha iyi nerede bulunur?*”⁴⁸ Bu ifadeler sadece öznel bir hayat görüşünü içermez. İfade edildiği araçlar dolayısıyla sanat hakkında da bir görüş ortaya koymuş olur. Bu da sanatın “iyi-güzel” konular işlemesi ile kutsal olanı yüceltmesi gerektiği görüşüyle çelişir. Sade güzellikten vazgeçilmesini salık verir, çünkü onun “basit bir şey” olduğunu, “olağandışının” ancak çirkinlikte saklı bulunduğunu söyler.

Burada pislik kavramı hem bedensel hem de ahlaki boyutta gerçekleşir. Fiziksel boyuttaki çirkinlik, pislik, iğrençlik hâli beden ile başlar. Sade, ilk aşamada insanların birbirlerinin yaşamına kastetmemesi gerektiğinin altını çizer, idam cezasına “kesinlikle” karşıdır. Yasaların kavramlar üzerinde nasıl büyük etkiler sağladığını daha önceki kısımda tartıştık. Ancak yasa, beden adına da karar verir.

Sade, Cumhuriyetçi bir yönetimde mesafeler ortadan kalktığı için insanlar arasındaki bağların da sıklaştığını söyler. Bu düşünceyi daha iyi anlayabilmek adına belirli bir yerdeki kast sisteminin yok olduğunu, böylelikle herhangi bir ortamda çeşitli insanların birbirleriyle karşılaşma ve yakınlık kurma olanaklarının arttığını

⁴⁷ A.g.e., s. 46

⁴⁸ Sade, *Sodom’un 120 Günü*, s. 56

düşünebiliriz. Böyle bir durumda öteki olana karşı “iğrenç” bulunan özellikler görece normalleşebilir.⁴⁹ Ancak kişinin kendi bedenine ya da ilişki kurduğu insanların bedenine karşı tutumu farklı anlamlar taşır. Hem Sade hem de Arslan için beden bir sınır görevi görür ve insanın kendisi için “ilk mekân” anlamına gelir. Sade’ın öykülerinde bedenin devamlı olarak deforme edilmesi ve bu sayede sınırların ortadan kaldırılması söz konusudur.⁵⁰ Arslan’ın resimlerindeki insan-olmayan-insan formları da böylesi bir bozulmayı temsil eder. Buradan hareketle tercih edilmiş çirkinliğin bir başkaldırı anlamı taşıdığını söyleyebiliriz. Nitekim bu savımızı tekrar hatırlatacağız.

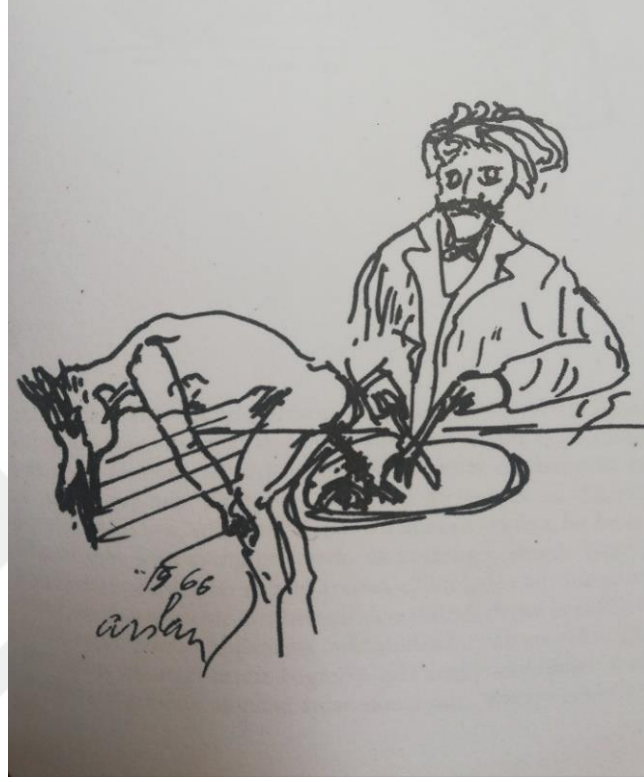
Beauvoir da Sodom’daki kıyım ve pislik yiyciliği hakkında, bunun bir tür “karşı koyma eylemi” olduğunu düşünmüştür (**Resim 2.3**). Sade çirkin olan’ı erotik bulduğu için, çirkinleşme arzusunun geldiği son noktada, ancak bunları yaparak dünyaya karşı çıkılabilir, şeklinde yorumlamıştır.⁵¹

⁴⁹ Sade, **Yatak Odasında Felsefe**, s. 154

⁵⁰ Beauvoir, **Sade’ı Yakmalı Mı?**, s. 32-33

⁵¹ **A.g.e.**, s.30-41

Resim 2.3: Arslan'ın 1966 yılında yaptığı, imzalı ön çalışma.



Kaynak: İlişki, Davranış, Sıkıntılara Övgü'den Arture'lere, Yky, s.61

İlkelliğin karşıtı olarak, uygarlıkla birlikte suç sayılan eylemler artmıştır. Yeni eylemler ortaya çıkmamış, bir şekilde var olan eylemler kendilerine isim konarak suç listesine alınmıştır. Sade, suç ve kanun konusundaki kapalılığı devamlı olarak eleştirir. Beauvoir, “*Sade’in insanları, başkaldırıyı ölüm pahasına yapıyor,*”⁵² diye yazmıştır. Nitekim “*Eğer günahkârlar, imansızlar ve ateistler gerçekten acımasızlara ve edebi işkencelere karşı çıkarak kendilerini ortaya çıkarırlarsa tüm bu çirkinlikler sona erecektir.*”⁵³ Sade’in sözleri “insanlığın mutsuzluğu” hakkında bir görüş barındırır. Tıpkı kitaplarını yazdığı mekân gibi, dünya da kapalı bir hücreye dönüşmüş gibidir ve insan daima yalnızdır.

⁵² A.g.e., s. 64

⁵³ Sade, *Julliette*, Cilt I, s. 408

Yasa konusunu uzunca ele aldığı Justine romanında “*Günahlarımdan arınmayı umduğum yüce mahkeme, yüz karası bir tiyatroya dönüştü!*”⁵⁴ diyen Sade, sapkınlık suçunu düzenin kendisine atfederek “kendi düzeninde yükselen canavar” diye yazmıştır. Dolayısıyla “sapkınlık” kavramı ortadan kaldırılmamıştır fakat farklı özneye (kavramı tanımlayanlara) yöneltilmiştir. Bu konuyu sansür başlığını düşünerek ele aldığımız için, sanatçının ortaya koyduğu esere var olma hakkı tanıyan veya tanımayan gücün aynı yerde olduğunu hatırlayabiliriz.

Sade’ın, Arslan’ın sanatındaki uzun soluklu etkisini önemli buluyoruz. Çağın ve Arslan’ın sanat anlayışını değerlendirirken Sade’ın anlattıklarını hatırlamak bize yol gösterebilir. Bu dili Arslan’ın okuma tarihçesinin bir ögesi olarak görmenin yanında, çağın ruhuna dair bir iz olarak da okuyabiliriz: Gördüğümüz, bütünüyle kaybolmuş insanlardır. Çünkü Arslan da “insanın nasıl böğürüp sızlandığını gösterme sorumluluğunu” üstlenmiştir.⁵⁵ Sade’ın yıllarca içinde yaşadığı hücreleri “evrenin yalnızlık imgelerine” dönüştürmesinin Arslan’ın resimlerine bakışımıza olan etkisi bu yüzden önemlidir. Bu resimlerdeki mekânsızlık ve yalnızlık Sadık okumaya açıktır.

Selahattin Eyüboğlu ve Adnan Benk de bu konuya ayrıca eğilmiştir.⁵⁶ Eyüboğlu, Arslan’ın “Sade mistisizmine” vardığını yazmıştır.⁵⁷ Eyüboğlu’nun söylemek istediği, Arslan’ın salt cinsel eylemleri resmetmediği, tersine, eylemin kendisine farklı bir bakışla ve Sade aracılığı ile, adeta mistik bir yan kazandırmasıdır. Benk ise bu yorumu tekrar değerlendirmiş, “mistisizm” kelimesi yerine “anlamın bulanıklaşmasını” ön plana çıkarmıştır.⁵⁸ Çünkü Arslan’ın gerçeğe, diyebiliriz ki en temel itkiye, bu kadar yakından baktığı için zorunlu olarak onu bulanık görür ve gösterir. (**Resim 2.4**)

Sade, anlatılarını “müstehcenlikle” kurgular; bu kurguyu, kötülüğü ve dehşeti Sade kadar ironik ve yırtıcı bir dille yazabilen başka bir isim olmamıştır. Baudelaire’in

⁵⁴ A.g.e., 327.

⁵⁵ Arslan, **İnsan: İnsanın Yaratılışı**, s. 56

⁵⁶ Orhan Koçak, **Modern ve Ötesi: Elli Yılın Sanatına Kenar Notları**, 2. Baskı, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2009, s. 113

⁵⁷ A.g.e.

⁵⁸ A.g.e.

sözleriyle, “doğal insanla ilgili herhangi bir çalışmanın, kötülük çiçeği Sade’la başlaması gerekir.”⁵⁹

Elbette Sade’in dil aracının yazı olduğunu unutmamalıyız. Arslan da resmi kullanarak eleştirisini aynı özneye, yani insana yöneltmiştir. Sade için yapılan “gazeteci” yakıştırmasının Arslan’da “belgeselci” bir nitelik kazanacağı çalışmamızın üçüncü bölümünde gösterilecektir.

Resim 2.4: Phallisme 5, 1958, Mualla Eyüboğlu Anhegger Robert Koleksiyonu.



Kaynak: İlişki, Davranış, Sıkıntılara Övgü’den Arture’lere, Yky, s.11

Sade’in tasvir ettiği sahnelerdeki cinsellik kendi bağlamından, kendi anlam ve işlevinden koparılmıştır. Blangis, Sadik cinselliği “Yalnızca çıplak kalmak bile çerçevenin parçalanması için yeterlidir. Kendini çıplaklığa bırakan nesnenin düzensizlik istediğinin işaretidir,”⁶⁰ diye yorumlar. Ona göre, ölmek üzere olan bir

⁵⁹ Aktaran: David Coward, “Sade: Bir Vaka”, çev. Özgü Çelik, **Aşkın Suçları**, çev. Cemal Süreya, İstanbul, Say Yayınları, 2003

⁶⁰ Bataille, **Edebiyat ve Kötülük**, s. 101

insanın hissettiği boşluk, cinsel edimlerin okura verdiği sıkıntıyla aynıdır. Simone de Beavoir bu anlatılarda ölümün eti aşağılaması sebebiyle erotizmin anlamının kalmadığını söyler. Tersine, coşku eksikliğinden dolayı erotik olmaktan uzaklaşarak mutsuzluk hâlinin betimlendiğini yazmıştır.⁶¹ Aynı şekilde cinselliği bencillik, kıyıcılık, zorbalık olarak ilk ele alanın Sade olduğunu söylemiştir.⁶² Cinselliğin mekânsal anlatısında da önemli bir ayrım söz konusudur. Sade’ın karakterleri ahlaksızlıklarını genelevlerde değil, kendi ortamlarında yaşar. Burada karakterleri ahlaksızlığın “klasik ortamlarından” uzak tutar. Onları kendi sosyal hayatları içinde tasvir ederken “akıllıca bir hamle” yapar.⁶³ Arslan’ın resimlerindeki fallik her bir durum da mekân tasarımıyla yoksun gösterilmiş, kamusal ya da mahrem alan ayrımı yapılmamıştır. Dolayısıyla edimin kendisinde anlam kaybı yaşanmıştır. Sade’ın öykülerindeki yineleme (apathie) ile Arslan’ın resimlerindeki tekrarlanan sahneler işlevsizliğe işaret eder ve bu sebeple erotik olan burada varlık gösteremez (**Resim 2.5** ve **Resim 2.6**). Yinelenen her bir öge canlılığını kaybederek bireyleri “yaşayan ölü” hâline getirir.^{64 65 66} Açıklamamızın ışığında, yukarıda paylaştığımız yorumları kısmen eleştiriyoruz; mistik olanda yüceltme de bulunduğu için Eyüboğlu’nun yaklaşımına bütünüyle katılamıyoruz. Benk’in ifade ettiği “yakından bakma” eylemi ise düşüncenin varlığını olumsuzlayabilir. Fakat Benk bu yorumu şöyle sürdürür; “*Yüksel, gerçeği görmezden gelenlerin yüceleştirmesi yerine, gerçekle gözgöze gelmenin*

⁶¹ Beauvoir, **Sade’ı Yakmal mı?** s.20-25

⁶² **A.g.e.**

⁶³ Pierre Klossowski, **Komşum Sade**, çev. Nihan Çetinkaya, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2014, s.29,

⁶⁴ Maurice Blanchot, “Sade”, **Justine, Philosophy in the Bedroom and Other Writings**, tr. Richard Seaver, Austryn Wainhouse, New York, Grove Press, 1965, s. 55

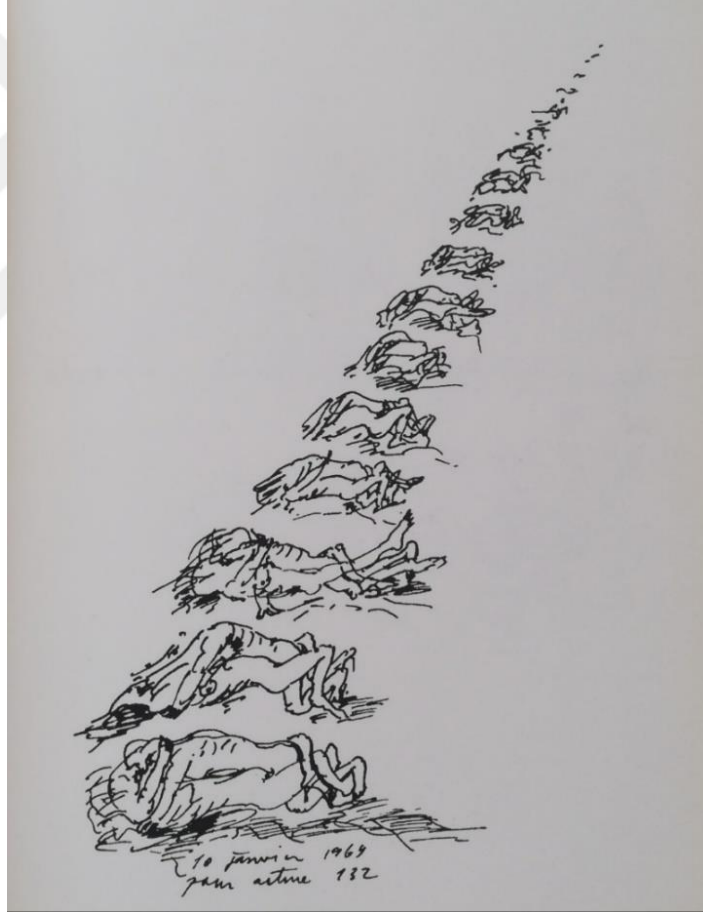
⁶⁵ Bu konu hakkında, öne sürülen fikirlere katılmadığımız fakat önemsedığımız, bir çalışma bulunuyor. “Sanatta Çıplaklık ve Erotizm” başlıklı çalışmada Avni Lifij’in resimlerine ve ardılı olarak Yüksel Arslan’ın Arture’lerine yer verilmiş; Arslan’ın “nude” figürler çalıştığı ve erotizmin bu “nude”lar ile simgelendiği söylenmiştir. Ayrıca, erotik olanın bir “suç veya günah” anlamı taşımadan kullanıldığı ifade edilmiştir. Bu fikre neden katılmadığımızı metnimizde açıkladık. Bunun dışında, Arslan’ın “nude” çalıştığını söylemekle “çıplak ile nude” arasındaki anlam farkının ortadan kaldırılması söz konusudur. İlgili çalışma için lütfen bkz. Şükran Tetire, “**Sanatta Çıplaklık ve Erotizm**”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1992

⁶⁶ Arslan’ın resimlerindeki sahnelerde “tekrar” olması farklı yaklaşımlarla eleştirilmiştir. Resimlerin bir araya gelerek bu tekrarlamalarla minyatür geleneğine yaklaşması, gibi genel yorumların dışında; özellikle ilk çalışmaları içinde bu tekrarlar ve mekânsızlık olumsuz değerlendirilmiştir. Sanat tarihçisi Zahir Güvemli’nin bu yöndeki düşüncelerini aktaran çalışma için bkz. Nihal Elvan, “**Türk Plastik Sanatlarında Otodidakt ve Naif Sanat, Çocuk Yaratıcılığı (1950-1960)**”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi Ankara, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2001, s.110

*bulanıklığını yaşıyor.”*⁶⁷ Çalışmamız dahilinde düşünersek; gerçek, doğadaki ve insanların arasındaki güç ilişkileri ve bunun karşısındaki yalnızlık olabilir. Dolayısıyla “aykırı” olan şey gösterilen sahneler, yani müstehcenlik değil, onun aracılığıyla getirilen eleştiridir.

Gördüğümüz üzere, karşımızda iki farklı portre bulunuyor. İlkinde “böceklerin yaptığını yap”⁶⁸ diyen bir ressam varken, ardından daha derinlikli düşünmeyi gerektiren “düşünür-çizer” ile tanışıyoruz. Burada kişinin değil, bakışımızın değiştiğini hatırlamalıyız.

Resim 2.5: Arture 132, tarih 10 Ocak 1969.



Kaynak: Arslan, Defterler (1965-1994), Galeri Nev

⁶⁷ Koçak, **Modern ve Ötesi**, s. 113

⁶⁸ Selahattin Eyüboğlu’nun “Bak Böcekler de Öyle Yapıyor” isimli sergi yazısının başlığına gönderme yapılmıştır; amacımız yazıyı eleştirmek değildir, yalnızca başlık ismi seçilerek kullanılmıştır. İlgili yazı bknz: **Yüksel Arslan Retrospektifi: Katalog**, s. 41

Resim 2.6: Arture 367, Autoarture XVIII, 1985, 21 x 32 cm, Ahmet Utku Koleksiyonu.



Kaynak: Yücel Arslan Retrospektifi: Katalog.

Sansür kavramını bu düşünceler ışığında ele almak gerekmektedir. Sade'in yasaklanan kitapları ile Arslan'ın sansürlenmiş resimleri niçin bu yönde bir saldırıya maruz kalmıştır? Daha önce Sodom hakkında söylediğimiz cümleyi hatırlatmalıyız: "O, şimdi ve burada olanı anlatıyordur." Kendi çağının ürünü olan ve aynı zamanda ona ayna tutan bir ürünün geçmişte yasaklanmış olması, ona bugünden bakan gözlerin bakışını da etkileyecektir. Julian Barnes sansür konusunda yazılı olmayan bir kuraldan bahseder, "*Eğer kuşku duyuyorsan yasakla.*"⁶⁹ Böylece, aslında müstehcenliğin altında değerlere yönelik bir saldırı olduğu imasının yattığından şüpheleniyorsanız yasaklayabilirsiniz. "Sakıncalı" yapıtlara dair düşünmek ve onlardan anlam çıkarmak, onları ortaya koyan/yaratan sanatçıları "ileri görüşlü", "çağının ötesinde" diye adlandırmamıza sebep olabilir. Bu yakıştırmalar doğru olmakla beraber, sansürün sadece varlığı bile bizi döneme ait koşullar hakkında, yani yapıtın söylediği hakikat hakkında düşünmekten uzaklaştırır. Dolayısıyla bu kitapların ve resimlerin

⁶⁹ Julian Barnes, "Manet: In Black and White", **Keeping An Eye Open: Essays on Art**, New York, Vintage International Books, 2017, s.90-91

sansürlenmesinin sebebi müstehcenlik ve ahlaka aykırılıktır, ancak bunun da ötesinde “çağın tüm pisliklerini” üzerlerinde taşımalarıdır.

Sade’ı modern yorumlamalarla ilk okuyanlardan Swinburne, onun 20. Yüzyıldaki kitlesel katliamları neredeyse sezebildiğini ve anlattığını, “insan terörünün gelecekte evrenselleşeceğini hissettiğini” yazmıştır.⁷⁰ Onları ileri görüşlü bulmamızın nedeni bize hâlâ yeni şeyler söyleyebiliyor olmalarındandır. Bu imkân ise olumsuz anlamda aynı pisliklere bulanmış olduğumuz içindir. Michel Foulcoult’nun “*Sade’in tercihleri 19. yüzyıldan çok bizim için önemlidir.*”⁷¹ cümlesi üzerine tekrar düşünmek bu yüzden önemlidir. Kısımların arasında Sade’in yeniden değer görmesi ayrıca bir anlam taşıyor olmalıdır. Tıpkı Arslan’ın onu tekrar keşfetmesi, aynı “pislikleri” kendi etrafında görmesi gibi.

Sanatçının, “ellerini bir ahlaki yozlaşmışlığın içine daldırması” bu ortamı tasvir etmeyi gerektirdiği için kendi kendini de, sadece yapıtını ortaya koyduğu için suçluya dönüştürür. Yeniden bilgisiz gözün baktığı Arslan’ı düşünürsek, o da müstehcendir. Ama resimleri bunun da ötesinde büyük bir tehdit ve çelişki taşıyor mu? Bu eserlerin, rahatsızlık verecekleri için yasaklanmalarına rağmen çağlarının ötesine geçebildiklerini söyleyebiliyorsak, bugün bize bu yorumları yapma olanağı veren şey tarihsel gerçeklik olarak zamandır. Ancak sanatçıların kendi zamanlarında sansür amacına ulaşmıştır, çünkü yapıtın içkin eleştirisi yayılma hakkından yoksun bırakılmıştır, yasaklanmıştır. Üstelik sansür yalnızca düşünsel boyutta kalmayarak fiziksel alana da uygulanmıştır. Sade’in önce kitapları, ardından yazmasına yardımcı olacak her türlü gereci elinden alınmış,⁷² Arslan’ın resimlerine el konmuştur.

Sade’in evreninde yalnızca felaketler gerçekleşir ve insan kötü olmak zorunda kalır. Sade tüm bu felaketleri, Iwan Bloch’un açıkladığı üzere hayal gücüne dayanarak tasarlamıştır.⁷³ Bununla birlikte anlattığı her durum gerçekliğe dair birer metafor

⁷⁰ Marty, **Marquis de Sade Yirminci Yüzyılda Neden Ciddiye Alındı?**, s. 10

⁷¹ A.g.e.

⁷² Roland Barthes, “Sade”, **Sade, Fourier, Loyola**, tr. Richard Miller, USA, University of California Press, 1976

⁷³ Iwan Bloch, **Marquis de Sade: His Life and Works**, Amsterdam, Fredonia Books, 2002.

görevi taşır. Aynı şekilde Yüksel Arslan'ın resimlerine bakan bilgisiz göz, birçok defa tercih edildiği üzere onlara “gerçek dışı” yakıştırmasını yapabilir. Oysa, gördüğümüz resimlerdeki her bir “tuhaf/iğrenç” imgenin gerçek hayattaki karşılığı yalnızca aynı derecede tuhaflık/iğrençlik olabilir. Bloch'un aynı çalışmada belirttiği üzere, bu hikâyelerin yazılabilmesi için insan aklının gerçekten iyi biliniyor olması gerekir, çünkü hepsinde felsefe etkisi baskındır.⁷⁴ Dolayısıyla başlığın girişinde ifade ettiğimiz gibi, söz konusu sapkın/müstehcen imge ve sahneler, açıklamaya çabaladığımız üzere gelişigüzel seçilmiş değillerdir.

Anlıyoruz ki Sade bizi çevreleyen aynı dünyayı başka bir düzlemde ele alıyor, “*yeni bir evren yaratmıyor, eskisiyle alay ederek değiştiriyordu onu.*”⁷⁵ Arslan'ın ve Edgü'nün “yıkıcılık” kelimesi, daha önce söylediğimiz gibi tam olarak buna karşılık gelir. Bölümün sonuncu alt başlığında bu konuya tekrar ele alacağımızı belirterek, geriye dönük bakışı bir defa daha kullanacağız: Arslan, 1982 yılında Uluslararası Kara Mizah Ödülü'nü kazanmıştır.⁷⁶

2.2. Friedrich Nietzsche ve Değerlerin Sorgulanması

Yüksel Arslan, 1960'lardan 1967'lere varan dönemi Nietzscheci Dönem olarak tanımlar. Bizzat yazdığı bu tarih aralığı konusunda gösterdiği hassasiyeti önemsiyoruz. Ada Yayınları'ndan çıkacak kitabına yaptığı düzeltmede “*Bir-iki yıl çabuk geçiyor insanın yaşantısında, ama kelleyi yıkayıp cilalamak için yetip artabilecek bir süre!*” demiştir.⁷⁷ Yine bu düzeltmeyi yaptığı sıralarda, dostu Ferit Edgü'ye ayrıca şunları yazmıştır:

Benim yazar-çizer'liğim, ‘resmi, sözcüklerin anlamıyla kurmam’ vs. çok doğru. Ben buna Önsöz’de biraz değindim. Arkasından ‘Resim nedir? (Geçmiş ve Bugünüyle). Şiir nedir? Kimdir ressam, ozan olarak çağrılan,

⁷⁴ A.g.e.

⁷⁵ Beauvoir, *Sade’i Yakmalı Mı?*, s. 41

⁷⁶ Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, Dokuzuncu Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2012, s.384

⁷⁷ Yüksel Arslan-Ferit Edgü, *Batı Kültürü Önünde Hiçbir Saplantım Yok: Mektuplar 1957-2008*, yay. haz. Burak Fidan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2011, s. 57

toplumda aramızda yaşayan, bu garip yaratıklar?’ gibi sorular çıktı. Kitabın (Das Kapital) çerçevesini aştığından (...) okuyucuya başka bir kitapta cevap vereceğimi bildiririm. (Yazmak gerekir!)⁷⁸

Arslan’ın bu döneme Nietzsche’nin adını vermesi yalnızca onu okuduğu için değil, etkinin daha büyük ve kalıcı olması sebebiyledir. Örneğin, Arslan Nietzscheci Dönem’de özellikle Alfred Jarry’i⁷⁹, “L’homme” serisini ele alırken daha detaylı inceleyeceğimiz üzere psikanalistleri, anarşistleri, “ve anarşistler üzerine yazılmış zımbırtıları da”⁸⁰ okuduğunu söylemiştir. Bu etkinin kalıcılığını öncelikle Arslan’ın sözleriyle açıklayacak, ardından Nietzsche’nin İnsana bakışını anlayabilmemiz için kısa bir giriş hazırlayacağız:

Bir taraftan çalışmalarına devam ederken... [Franz] Kafka, [Henri] Michaux, [Antonin] Artaud, [Alfred] Jarry ve Nietzsche okumaya başlıyorum... 1960’tan 1967’ye uzanan bu dönem, kısaca söylemek gerekirse, Nietzscheci! Paris’te [Georges] Bataille, [Michel] Leiris gibi bazı Fransız Nietzschecilerini keşfetmeme ve A. Jarry’nin, Raymond Russel’in ve “anlam-dışı” edebiyatın güçlü etkilerine rağmen, esas olarak Nietzscheci kaldım. Çünkü, henüz 1967 ilkbaharında, Nietzsche okumalarımın parçaları defterime kaydetmiştim: “İnsan’dan tiksiniyorum... her zaman benim en büyük zaafım oldu. (...) Böylece toplumdışı, yıkıcı, gayr-ı insani, sınırsız politik özgürlük yanlısı, artürik, patafizik, psikiyARTİK, Nietzscheci küçük bir hayat seçmişim kendime... Ta ki 1967 yılının sonunda Marx’a, diyalektik maddeciliğe erişene dek...

⁷⁸ A.g.e., s.77

⁷⁹ 1873 doğumlu avangard sanatçı Alfred Jarry, “istisnalar bilimi” anlamına gelen patafiziğin kurucusudur. Patafizik, “anlamsızlık, boşluk” gibi kavramların etrafında şekillenir, ki burada 20. yüzyılın bilimsel ilerlemeciliğine karşı alaycılık da söz konusudur. (Çevrimiçi [www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/06/pataphysical-graham-consideration-of-pataphysical-dimension-of-artistic-practice-of-rodney-graham] Erişim tarihi 17.03.2020)

Jarry’nin ortaya attığı kuramın tüm detaylarını içeren kült eseri Türkçeye de çevrilmiştir. Lütfen bknz. Alfred Jarry, **Patafizikçi Doktor Faustroll’un Davranış ve Görüşleri**, çev. Işık Ergüden, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2015

⁸⁰ Mazhar Şevket İpşiroğlu v.d. **Yüksel Arslan: İlişki, Davranış, Sıkıntılara Övgü’den Arture’lere (1955-1970)**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016, s.35

İoanna Kuçuradi, felsefi düşünce tarihinde “insan”ın ana problem olarak ele alınmasının Nietzsche ile başladığını yazar.⁸¹ Öncesinde, İnsan moral bakımdan değerlendirilip iyi veya kötü olarak sınıflandırılırken Nietzsche moralin kendisini, içinde yaşadığı çağdan hareket ederek sorgulamıştır. Ona göre insanları birbirinden ayıran şey yapı farklılığıdır; Nietzsche sınıflandırma veya derecelendirme yaparken insanların kendi zamanlarının değerleriyle ne kadar hesaplaşabildiğini göz önünde bulundurur. Değer ile kastedilen, bilim ve sanat gibi alanları da kapsamak üzere tüm insan başarılarıdır.⁸² Çalışma alanımızla da ilgili olarak şunu söyleyebiliriz ki, “sanat için sanat” veya “güzel için güzel” düşünceleri Nietzscheci bir tavırla düşünürsek yersizdir, burada asıl düşünmemiz gereken “sanat nedir” veya “güzel nedir” sorularıdır. Buna göre her önermede (“Sanat, sanat için yapılmalıdır,” gibi) tahakküm ve sınırlama bulunur, çünkü tanım ve anlam (bu durumda sanatın tanımı) önceden verili olarak gelir. Değerlerin yeniden değerlendirilmesi ise geçmişten gelen veya içinde yaşadığımız çağda doğru kabul edilen verilerin bugünkü anlamını kavramaya çalışarak geleceği hazırlamak; yıkılan tarihin, bilginin, başarının ve ahlakın üzerinde yeni başarılar inşa etmektir. Sonuç olarak yeni değer, insanın bir şeyi yapma iradesidir; şeyleri hazır kullanmak yerine düşüncede ve eylemde onları yeniden incelemesidir.⁸³ Nietzsche’nin bu düşüncelerinin metaforu olmamakla birlikte, Arslan’ın bu okumalar sırasında yaptığı Arture’lerden bir örneği **Resim 2.7**’de paylaşıyoruz.

Nietzsche, insanların birbirleriyle eşit olduğunu düşünmez ve hepimizi bazı kategorilere ait gruplar olarak görür.⁸⁴ Değer kavramına öncelik tanımamızın sebebi de bu sınıflandırmayı daha iyi açıklamamıza olanak sağlamasıdır. Çünkü bu ayrımın temelinde değer yaratabilme vardır; düşüncenin değerini ölçen insan “iyinin ve kötünün ötesindeki” gerçekliği görebilir ve onu diğerlerinden ayıran en önemli özellik budur.

Temel ayrım Sürü, yani çağın moral değerlerini doğru kabul eden insan ile Trajik, yani kendi moral değerlerini yaratabilen (çocuklar, filozoflar) insan arasındadır. Aynı zamanda “ara tür” denebilecek tip, yani Hür insan vardır; çağın

⁸¹ İoanna Kuçuradi, **Nietzsche ve İnsan**, İstanbul, Yankı Yayınları, 1967, s.9

⁸² A.g.e.

⁸³ A.g.e.

⁸⁴ Sınıflandırmada yararlanılan temel kaynak için bkzn. Kuçuradi, **Nietzsche ve İnsan**, s.45-132

moral değerlerinin dışındadır ancak kendi değerlerini henüz yaratamamıştır. Burada “çağın gerçekliği” ifadesiyle 19. yüzyılın kastedildiğini hatırlatmak isteriz, yani modern insanın eleştirisi yapılmaktadır. Buna göre Sürü ve Trajik gruplar arasında daima çatışma vardır. Hür insan ise sınırın tam üzerinde durur çünkü gözlerini açmasına rağmen hangi yöne gideceğine karar veremez, karar verebilirse filozof olur. Nietzsche’nin asıl yıkmak istediği değerler de Sürü tarafından kabul edilmiş olanlardır. Elbette, bizden de şeyleri reddetmemizi bekler: Başka türlü hayatların mümkünliğini gösteren bir esere, metne, müziğe rastlamak benliğimizde izler bırakır ve o andan sonra vasat olana dönmek bizim ödevimiz olur. Değerlerin sorgulanmasını daha geniş anlamda böyle yorumlayabiliriz.

Bu değerlendirmelerin tümü, Arslan’ın ortaya koyduğu şeyin (buna sanat ya da hayat denebilir) ayırdına varılması gereken özelliğini Kuçuradi’nin sözlerine başvurarak hatırlamanın uygun olduğu kanısındayız. Bu başlığın girişinde alıntıladığımız soruları da göz önünde bulundurarak, burada izleyici hem insanı ele alma fikrini hem de bu ele alış tarzının biçimindeki yeniliği, yani yaratımı kavraması gerekecektir.⁸⁵

Arslan, kişisel yaşamında Nietzsche’nin etkisinde kaldığını söylemiştir. Bu etki Türkiye’deki sanat ortamı bakımından da önemlidir; çünkü Nietzsche’ci bakışla sanat, dünyaya yeni bir anlam verebilmek için yapılır. Var olma sebebi, dolayısıyla onu politik bir meseleye çevirir. Bu yüzden sanat Arslan için hayat’tan kopuk veya ayrı değildir. Ali Artun, modernizm ile modernistlerin arasındaki “çekişmeden” söz ederken Türkiye’nin öncü modernistleri arasında Yüksel Arslan’ı da sayar. Arslan “ve diğerlerinin”, yalnızca sanatlarıyla değil hayatlarıyla da özerk kalabildikleri için yenilikçi olduğunu söyler.⁸⁶ Özerk sanat, hem akademi-devlet himayesine girmemek hem de zamanın desteklenen sanat anlayışına bağımlı kalmamakla gerçekleşmiştir.

⁸⁵ Arslan’ın kendi hayatını ve sanatını birbirinden ayrı görmemesini kastediyoruz. Sanat-hayat birliğine hem bu başlıkta Ali Artun’un yorumlarıyla değineceğiniz hem de sonraki bölümlerde Arslan’ın sözleriyle ele alacağız.

⁸⁶ Ali Artun’un “Modernizm Ne Zamandı? Estetik Modernizm Kavramı ve Türkiye’de Modernist Sanat” başlıklı konuşmasından alınmıştır. Konuşma 13.11.2018 tarihinde, İTÜ Mimarlık Fakültesi’nde yapılmıştır. Bahsedilen diğer sanatçılar arasında Nejat Devrim, Mübin Orhon, Selim Turan, Tiraje Dikmen... bulunuyor.

Varmak istediğimiz noktalardan birini böylelikle açıklamış oluyoruz: Arslan'ın, Nietzsche'ci Dönem ile sınırlı kalmayan ve figürlerindeki “benzetme”leri aşan, resimde ve kimlikte değer yaratma eylemi. Bir önceki başlıkta yaptığımız gibi, kesişim noktalarını paylaşmak üzere, öncelikle Arslan'ın okuduğu ve önemseddiği Nietzsche'nin hangi problemleri incelediğini genel hatlarıyla belirleyelim.

Resim 2.7: Arture 76, Din-Devlet-Hepsi, 1965, 40 x 43 cm., Martagex Koleksiyonu



Kaynak: İlişki, Davranış, Sıkıntılara Övgü'den Arture'lere, Yky, s.57

Nietzsche'ye göre, bir önceki alt başlıkta ele aldığımız “erdem, ahlak, iyi-kötü” gibi kavramların ve kurumsallaşmış yapıların anlam ve işlevleri dönüşüm geçirmiştir. Ona göre erdem kötü bir şeydir ve kendisi de “bütün erdemliler karşısında suçlu olmak” ister.⁸⁷ Çünkü kavramın kendisi ile bugün taşıdığı anlam ve işlev arasında bir çelişki bulunduğunu görmektedir. Dolayısıyla Sade hakkında düşünmeye çabalarken ifade ettiğimiz, kümülatif olarak kiliseye ve birey olarak erdemli kişilere yöneltilen suçlama, Nietzsche'de kavramların kendisine yönelen derin bir sorgulama olarak karşımıza çıkar ve böylece yapıtlarında kendi değer sistemini tanımlar. Toplum yeni değerleri kabul etmek istemeyeceğinden, “doğru olan kendi batışını sağlayacaktır.”⁸⁸ Sade'ın yaşamak için ötekini yok etme dürtüsü Nietzsche'de yıkım yoluyla yeniden yaratma hâlini alır. Bu yıkım önce öznenin hem kendini ve değerlerini hem de değerler sistemini sorgulamasıyla sağlanır. Böylece burada yeni bir kavramla karşılaşırız: Yaratma (Güç) İstenci. Kavramlar arası sıçrama yapmaktan kaçınıyor ve her birini tek başına ele almayı hedefliyoruz ancak birbirleri arasındaki bağları görebilmek yararlı olacaktır.

Sade'ın dünyasından ayrılmanın en keskin yolu, başlangıcı Nietzsche'nin şu sözleriyle yapmak olabilir: “*İnsana saygı, sadece erdemli insana değil.*”⁸⁹ Nietzsche'nin saygı kelimesiyle kastettiği şey, insanın kendisini özgür olmaktan alıkoyan tüm “zincirleri” kırması gerekliliğidir. Bu metaforun içinde bir önceki kısımda bahsettiğimiz üzere kurumlar, değerler ve hatta duygular bulunur. Ancak bu özgürlük, insan ilkel ve değersiz olduğu için değil, tersine “çok yüce bir amaca hizmet ettiğinden” gerçekleşmelidir. “Güdülme ihtiyacı duymadan”, herkes insana saygı gösterirse insanlık da tür olarak yücelecektir; çünkü bu edim insanın kendi insanlık değerine uygun yaşamasını zorunlu kılacaktır. Buradan “üstüninsan” kavramına geçmemiz daha kolay olabilirdi. Ancak Ioanna Kuçuradi'nin belirttiği üzere, Nietzsche bir kavramı tek başına ele almaz veya ele alınan kavram tek başına iyi ya da

⁸⁷ Friedrich Nietzsche, **Dionysos Dithyrambosları**, çev. Ahmet Cemal, 2. Basım, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2016, s.40

⁸⁸ Friedrich Nietzsche, **Böyle Söyledi Zerdüşt: Herkes İçin ve Hiç Kimse İçin Bir Kitap**, çev. Mustafa Tüzel, 8. Basım, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2015, s.9

⁸⁹ Friedrich Nietzsche, **Güç İstenci**, çev. Nilüfer Epçeli, İstanbul, Say Yayınları, 2010, s. 471

kötü olamaz.⁹⁰ Bu sebeple, öncelikle bu fikri oluşturan diğer ögelere değinelim. Çizgisel bir anlatım planı oluşturma imkânı sağlayacağı için verdiğimiz örneklerde önceki kısım ile karşılaştırma yapmak uygun olacaktır.

Sıkça tekrar edeceğimiz sorumuzu burada da sormalıyız: İnsan nedir? Nietzsche'ye göre insan "değer biçen"dir.⁹¹ İnsan, kendi varlığını anlamlandırabilmek için öncelikle şeylere değer biçmiş, kendi dışında anlamlar bütünü yaratmıştır. Bu değer biçme ve anlam verme "insanca" bir eylem olduğu için insan aynı zamanda "yaratandır" da. Öte yandan, insanın kendisi de "bir biçimsizliktir, malzemedir, yontucuyu gerektiren çirkin bir taştır."⁹² Dolayısıyla öncelikli amaç kendini yaratmaktır. Bu süreçler, insanlığın kendi hakkında enikonu düşüneceği anların toplamıdır aslında. Nietzsche'nin sözleriyle alıntılarsak "... geriye baktığı ve dışarı baktığı, tesadüfün ve rahiplerin egemenliğinden çıktığı ve 'Neden?', 'Niçin?' sorusunu ilk kez bir bütün olarak sorduğu" anlardır.⁹³

Bu türden soruların bizi "sahte" bir dünya ile yüzleştirmesi kaçınılmazdır, çünkü kavramların kendi karşılıklarının bulunmaması bizi böyle bir sonuca götürecektir; buna Nihilizm eşiği adını verebileceğimizi sanıyoruz. İndirgeme yaparak açıklayalım. Kişinin, kendi çağının gerçekliği ile uyummadığını veya onun adil/doğru olmadığını fark etmesiyle, imgelemindeki mevcut dünya yıkılır ve böylece iki yeni durumla karşılaşır. Birinci durumda, her şeyin anlamsızlığını görür ve kendisini de bu anlamsızlığın bir uzantısı kabul ederek yaşamaya devam eder, ki bu durum pasif nihilizmdir. İkinci durumda, her şeyin anlamsızlığını görür ve buna sebep olan şeyleri düşünür, ki buna aktif nihilizm denir. Ancak gündelik yaşantımızda kullandığımız üzere "pozitif olmak, iyi düşünmek, ne olursa olsun çabalamak" gibi düşünceler aklımıza gelmemelidir. Buradaki belirgin tutum, çok keskin bir reddetme hâlidir. Nietzsche'nin kendisinden ve tüm insanlardan istediği, ifade edebileceğimiz en yalın hâliyle budur, "Hayır" diyebilmektir. Böyle bir dünyada hakiki ve değerli olan nereye

⁹⁰ Kuçuradi, **Nietzsche ve İnsan**, s.40

⁹¹ Nietzsche, **Böyle Söyledi Zerdüşt**, s.53

⁹² Nietzsche, **Güç İstenci**, s. 92

⁹³ **A.g.e.**, s.74

gider? Varlığı bu dünyada mümkün değilse, yenisini yaratmak için ne yapabilirim? Aktif nihilizmde kişiyi meşgul eden düşünceleri bu şekilde tasvir edebiliriz.⁹⁴ Görüldüğü üzere, sorun dünyanın anlamsızlığı değildir; bugünkü dünyanın değer ve yargılarının anlamsızlığıdır ve düşünen insanların bireyler olarak Nihilizmin içine düşmesi de değiştirilemez bir zorunluluktur.⁹⁵ Dolayısıyla, yaratan insanın eyleme geçmesinden önce (yaratma eyleminden önce) içine girdiği şey Nihilizmdir. Nitekim, “yaratabilmek için kan, işkence, tutku...” gerekir. ⁹⁶ Yaratabilmekle, “kendi yolunu görebilmekle” Nihilizmden sıyrılma gerçekleşir.

Açıklamaya gayret ettiğimiz kavramları, verdiğimiz örnekleri bütünleştirmek tanımları anlamamızı kolaylaştıracaktır. Bu noktaya dek söylediklerimizden hareketle, “tüm itici güçler güç istencidir, bunun dışında hiçbir fiziksel dinamik veya psişik güç yoktur.”⁹⁷ Güç istenci de farklı şekillerde tezahür eder; örneğin, en düşük biçimiyle varoluş istenci veya kendini koruma güdüsü olarak ya da özgürlük, bağımsızlık, denge gibi daha üstün özelliklerle. Elbette, sanat da güç istencinin ürünüdür. İnsan (bizim odaklandığımız hâliyle sanatçı) bu istenci kullandığında dünyaya yeni bir mânâ vermiş veya gerçeklik kazandırmış olur, dünyanın kendisi de bu şekilde dönüşüm geçirebilir. Süreçleri her zaman tek başımıza deneyimlesek de, Nietzsche’nin Zerdüşt’ü gibi “daima kendi başımıza yol yaratmak zorunda olsak da” sanatçının etrafına yaydığı etkiler bakımından bireysellik böylece aşılmış olur. Anlam karmaşası olmaması adına, daha önce değinsek de tekrar etmek istediğimiz bir nokta bulunuyor; yeni gerçeklik yaratma ile kaçınmak/görmezden gelmek kastedilmemektedir. Verdiğimiz örnek üzerinden açıklarsak, sanatçıdan beklenen şey gerçeğin üzerini örtmesi veya bizi ondan uzaklaştırması değildir. Tersine, Nietzsche bu anlamda romantizmi yadsır. Ona göre, gerçekliğe katlanamamak sürü insanına özgü bir özelliktir.⁹⁸ Bu yaklaşımla düşünüldüğünde sanatın aynı zamanda, kendine içkin olan, politik bir yanı da vardır.

⁹⁴ “Nihilizmin evreleri” için bkz. Jean Granier, **Nietzsche**, çev. Işık Ergüden, 2. Baskı, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2014, s.35-43

⁹⁵ Kuçuradi, **Nietzsche ve İnsan**, s. 91

⁹⁶ **A.g.e.**

⁹⁷ Nietzsche, **Güç İstenci**, s. 439

⁹⁸ Kuçuradi, **Nietzsche ve İnsan**, s. 150

Günümüzde sıklıkla duyduğumuz sanatın “iyileştiriciliğini”, bu bakışla düşünürsek, eleştirmemiz gereklidir.

Bölümün devamında üstüninsan kavramına değinip başka tartışmalar için yer açalım. Arslan’ın da bu kavramı ne kadar önemsedığını anlayabilmek için kendi sözlerine başvuracağız:

Kapital’i güncelleştirmek istemem kişisel yaşantımla ilgili, çünkü 1967’ye dek Nietzsche’ciydim. Onun çok etkisinde kaldım. Evlenip çoluk çocuğa karışınca ve normal bir hayata başlayınca yavaş yavaş kendime sorular sormaya başladım. ‘Ben Nietzsche’ciyim ama üstün insan mıyım, üstün insan kimdir’ diye düşündüm: Ben de herkes gibi yemek yiyorum, eşim var, sevişiyorum, çocuklar büyüyor, ne demek bu üstün insan olmak? Bu normallikler hayatıma girdikçe de toplumla ilgilenmeye başladım.⁹⁹

Öyleyse, üstüninsan ne demektir? Bu paragrafa gelebildiğimiz için, artık cevabı daha kolay verebiliriz: Üstüninsan, kendi “erdemlerini” yaratandır. Daha önce yaptığımız açıklamalara dayanarak, üstüninsanın da bizim türümüzün tarihinde bir aşama, henüz gerçekleşmemiş bir süreç olduğunu söyleyebiliriz; biz insanların var olma sebebi üstüninsandır, çünkü “bir köprüdür insan.”

Şimdi tanrıyı seviyorum, sevmiyorum insanları. Tamamlanmamış bir şeydir insan benim gözümde. İnsanları sevmek mahvederdi beni.

Sevgiden söz eden kim! İnsanlara bir armağan getiriyorum ben!¹⁰⁰

Böyle Söyledi Zerdüşt’ün ilk bölümündeki bu diyalog, Nietzsche’nin düşüncesinde insan söz konusu olduğunda ortaya çıkan gerilimi özetler. Her türlü insan temasından uzaklaşarak bir dağın tepesine yerleşen Zerdüşt, bilgeliğinden sıkılarak tekrar insanların arasına karışmaya karar verir çünkü armağanı olacak bilgiyi paylaşmak ister. Bilgi, insanın nasıl aşılabileceğidir. Aynı bölümde şöyle sorar: “Onu

⁹⁹ Ayşegül Oğuz, Yüksel Arslan ile Röportaj, “**Arslan 40 Yıl Sonra Burada Kükrüyor**”, Radikal Gazetesi, 19.09.2009. (Çevrimiçi) www.radikal.com.tr Erişim Tarihi 01.11.2019

¹⁰⁰ Nietzsche, **Böyle Söyledi Zerdüşt**, s.5

aşmak için ne yaptınız?” Bu bölümün ve hatta çalışmamızın temel yükü bu sorudur aslında, çünkü ressam da aynı soruyu sormuştur.

Elbette, “*Yoldaşlar arar yaratan kişi, cesetler değil, sürüler ve müminler de değil. Yaratmakta kendisine eşlik edecekleri arar. Yaratan kişi, yani levhaların üzerine yeni değerler yazanları arar o.*”¹⁰¹ ancak Sürü ile Trajik olan arasındaki çatışma buna engel olur. Bununla birlikte, insanın gerçek “yükselişinin” kendini sevmekle başlayacağını ve hakiki sevginin “orada burada” olamayacağını söyler.¹⁰² Nietzsche’ye göre insan tek bir katmadan oluşmaz, “bir istiridye gibi” iğrenç ve yapışkandır. Dolayısıyla çözülmemiş, ayrışmamış, yükleri olan insanların öncelikle yükü taşımaya odaklanmasını; tersi durumda, yani yükten bıkanların başkalarına doğru kaçtığını, kendinden uzaklaştığını söyler. Kaçış hâlinde olan kişi mutsuzdur. Bu kişiler içlerindeki “hayvanı” terbiye etmek konusunda başarısız olmuşlardır. Üstüninsan, bu kişilerin arasında bulunamaz.

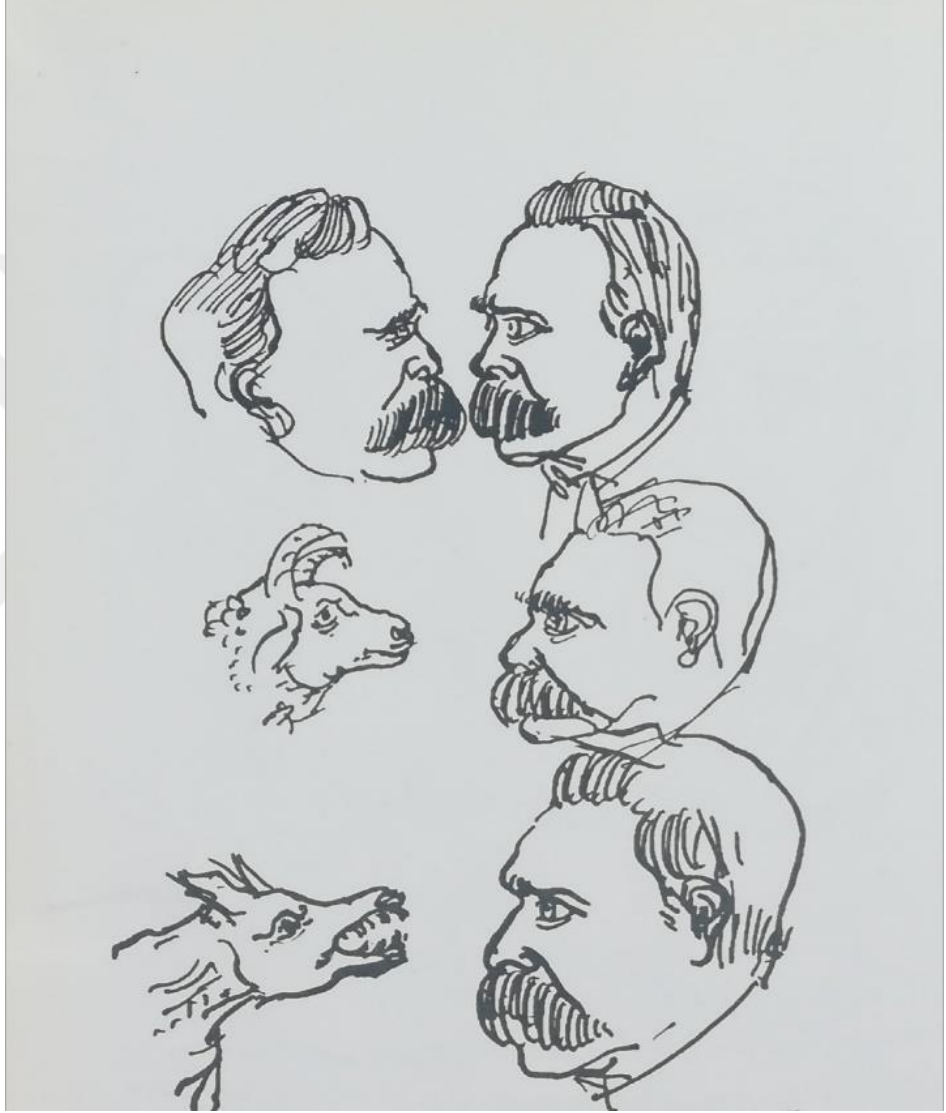
“Yükü taşımak isteyenler” ise kendi yollarında yürürken bir hakikate varacaklardır. Bu hakikat yalnızca o insana aittir ve zor süreçlerle elde edilmiştir, dolayısıyla aynı insan başkalarından da kendi hakikatlerine varmalarını talep eder. Sizin yolunuz nerede, diye sorar. Ona “yolu” soran olduğunda, “Yol yoktur zaten,” diye cevap verir. Yolun olmaması, insanın “sadece kendi kendisini yaratan” olduğu anlamına gelir. Bu aşamadaki cümlelerimizin tek başına fazla soyut kalabileceği tehlikesinin farkında olduğumuz için, “değer sistemi”ni ele alırken yaptığımız tartışmaları düşünmenin uygun olacağını hatırlayalım.

Kullandığımız örnekler olan **Resim 2.8** ve **Resim 2.9**, Arslan’ın kitaplardan defterine aktarım yapmadığını, tersine, kitapların uyandırdığı düşünceleri resmettiğini göstermektedir. İlk örnekte sayfanın alt kısmı kesilerek kullanılmıştır. Alt kısımda, Arslan’ın Daniel Halevy’nin yazdığı Nietzsche biyografisinden notlar düştüğü anlaşılıyor. İlgili biyografi 1909 yılında Fransızca basılmış, Türkçeye henüz çevrilmemiştir. İkinci örnekte aynı çalışmanın tamamlanmış versiyonu bulunuyor.

¹⁰¹ A.g.e., s.17

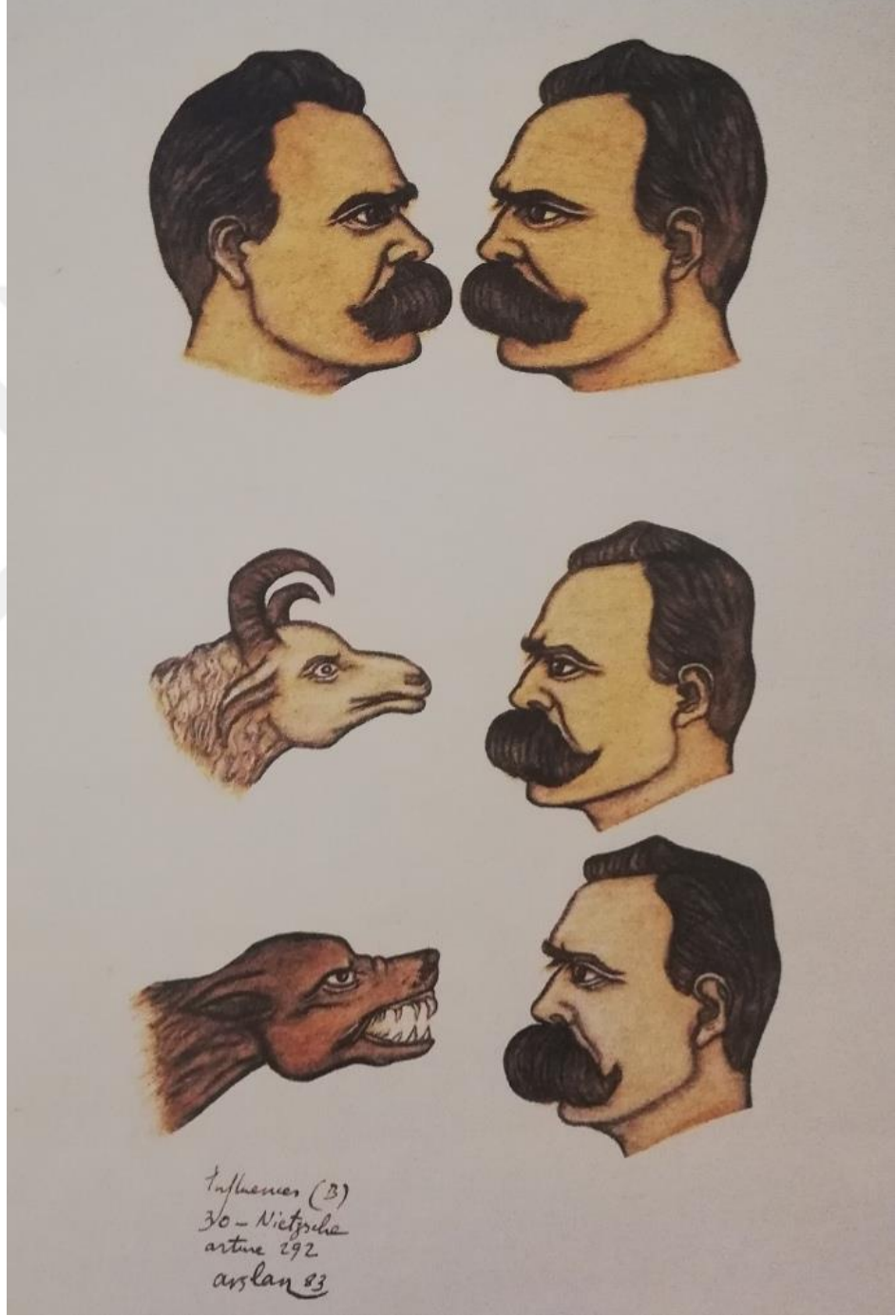
¹⁰² A.g.e., s. 193-196

Resim 2.8: Arture 292, 12 Ocak 1983 tarihli ön çalışma.



Kaynak: Arslan, Defterler (1965-1994), Galeri Nev

Resim 2.9: Arture 292, Etkiler (B)-30 (Nietzsche), 1983, 30 x 21 cm., Banu ve Oktay Kırış Koleksiyonu.



Kaynak: Yüksel Arslan Retrospektifi: Katalog.

Beden, Nietzsche’yi ve Arslan’ı daha iyi anlayabilmemiz için ayrıca tartışmak istediğimiz bir konu. Sade’in dünyasının tersine, artık kıvrımları ve yüzeyi belirginleşip keskinleşen, dışarı taşan beden’i görmekteyiz. **Resim 2.10** örneğini, bu bağlamda bir izlek oluşturmak adına paylaşıyoruz.

Zerdüşt’ün verdiği ilk söylevde, tinin¹⁰³ üç aşamada dönüşüm geçirdiğini öğreniriz:

Güçlü olan tin, ağır yükler taşımak ister. En ağır yükler arasında “kibri kırmak için alçalmak”, “hakikat uğruna gönlü aç bırakmak” vardır. Bu kadar güçlü olan tin “tıpkı çölünde koşturan yüklü bir deve gibi, koşturur kendi çölünde.” Nietzsche’nin ıssız çöl diyerek tasvir ettiği yerde ikinci dönüşüm gerçekleşir. Öncesinde deveye benzeyen tin artık “aslan” kesilir, özgürlüğü ele geçirmek ister ve “kendi çölünde efendi olmak ister.” Bu hâliyle, tin kendine son bir efendi arıyordur, çünkü “son tanrısına karşı zafer kazanmak ister.” Son tanrı “yap-malısın” dır; yani “istiyorum” un karşısına çıkan gereklilikler ve zorunluluklar devrilmesi gereken son tanrılardır. Son tanrının üzerinde “bin yıllık değerler” in izi vardır.¹⁰⁴

Bu ifadelerin nelere karşılık geldiğini, önceki bölümlerde getirdiğimiz açıklamalar sayesinde artık anlayabiliyoruz. Burada, “aslana” var olan değerleri yıkıp kendi özgürlüğünü yaratmak düşer. Ancak onun gücü buna yetmeyecektir. Metaforlarla anlatılan bu durum, yani yetersizlik hâli, Nietzsche tarafından betimlenen bugünün insanıdır. Üçüncü aşamada ise aslan, çocuk olur. “*Masumiyetti çocuk ve unutuş, yeni bir başlangıç, bir oyun, kendi kendine dönen bir çarktır, bir ilk hareket, kutlu bir evet değişir.*”¹⁰⁵ Çocuk, aynı zamanda kendini farkına varandır. Sadece ruhtan ibaret olmadığını veya sadece ruhuyla yücelmeyeceğini bilir. “Bedenim ben, hem de ruh”¹⁰⁶ der. Burada “ruh ve beden” ikiliğinden söz etmek zordur.

¹⁰³ Tin kelimesinin karşılığını “ruh” olarak vermedik, çünkü bunun anlam karmaşası yaratacak bir indirgeme olabilir. Tin, evrensel ve zamansız özdür. Düşünen insan etkinliğidir ve özgür olandır. Türkçe’de kullandığımız anlamıyla ruh, bu anlamları tam olarak karşılamamaktadır. Ayrıca bkz. Bedia Akarsu, **Felsefe Terimleri Sözlüğü**, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1975, s.165

¹⁰⁴ Nietzsche, **Böyle Söyledi Zerdüşt**, s.19

¹⁰⁵ A.g.e., s. 21

¹⁰⁶ A.g.e., s.27-28

“Ama uyanmış, bilen kişi der ki; Bütünüyle bedenim ben, başka hiçbir şey değilim onun dışında; ruh da bedendeki bir şeye verilen addır sadece.”¹⁰⁷

Bu ikiliği yazıda da ortadan kaldırabilmemiz için “ve” bağlacını silmeliyiz. Dolayısıyla burada “beden + ruh” dememiz daha doğru olabilir. “Ben” dediğimizde “ruh ve beden”i kastederiz ancak Nietzsche’nin düşün evreninde asli olan bedendir, merkez kavram olarak bedeni tek başına düşünmeliyiz.

“Ben” diyorsun ve gurur duyuyorsun bu sözcükten, inanmak istemeyeceksin ama- senin bedeninin ve onun büyük aklı daha da büyüktür oysa; o Ben demez, ama Ben’i oluşturur.¹⁰⁸

Ben, Nietzsche için ikincil bir konumdadır. Benlik, yani beden Ben’e egemen olur:

Düşüncelerinin ve duygularının ardında güçlü bir buyurgan, bilinmeyen bir bilge vardır kardeşim- benlik denir ona. Senin bedeninde yaşar o, senin bedenindir o. Bedeninde senin en büyük bilgeliğinden daha çok akıl vardır.¹⁰⁹

Benlik, ne zaman acı duyacağını söylediğinde Ben acı çeker (biz acı çekeriz). Benlik haz duymasını söylediği için Ben “sevinir” ve daha fazla sevinmenin yollarını arar (haz peşinde koşarız).¹¹⁰ Böylece, İnsan’ın kendini nasıl aşabileceği çok da açık olmayan şekilde söylenmiştir. Düşünce yoluyla, Ben daha üst bir mertebeye ulaşabilecektir. Çünkü Benlik yaratıcıdır, kendi istemini gerçekleştirebilmek için ruhu yaratmıştır.¹¹¹ Dolayısıyla Benlik, kendinden öte bir şey yaratmaya kalkışmıştır. “Benlik istemi”¹¹² aracılığıyla Ben kavramı ortaya çıkmıştır. Bu tanımlara ve ayrımlara detaylarıyla değinmek çalışmamız için büyük önem taşıyor. Bir sonraki alt başlıkta “Ben, bir başkasıdır.”¹¹³ cümlesini tartışırken bu açıklamaların ışığı daha

¹⁰⁷ A.g.e.

¹⁰⁸ A.g.e., s. 28

¹⁰⁹ A.g.e.

¹¹⁰ A.g.e.

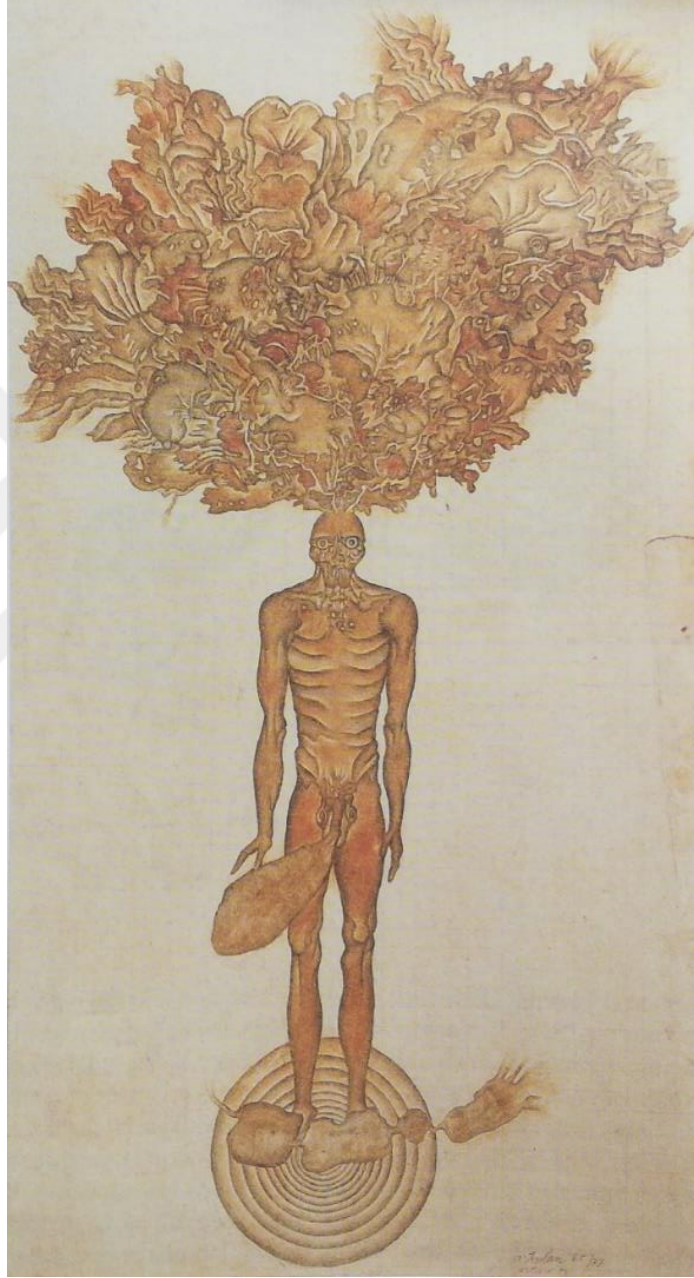
¹¹¹ A.g.e., s. 28-30

¹¹² A.g.e., s. 33

¹¹³ “Je est un autre.” Arthur Rimbaud.

ileriye görmemize yardım edecek. Aynı zamanda, Arslan'ın neden bilim insanı olmaya karar verdiğini düşünürken bu açıklamaları tekrar hatırlayacağız.

Resim 2.10: Arture 77, 1965, 61.5 x 34 cm., özel koleksiyon.



Kaynak: İlişki, Davranış, Sıkıntılara Övgü'den Arture'lere, Yky, s.64

Benlik, Ben'i yönetir. "Tatmak istediği duyguları" Ben'e iletir ve bunları beden aracılığıyla tadar. Fakat tüm otoritelerin (zorunlulukların) etkisiyle insanlar acıya yönelir. Zorunluluklara örnek olarak Marquis de Sade'a yönelik tartışmalarımızı, onun

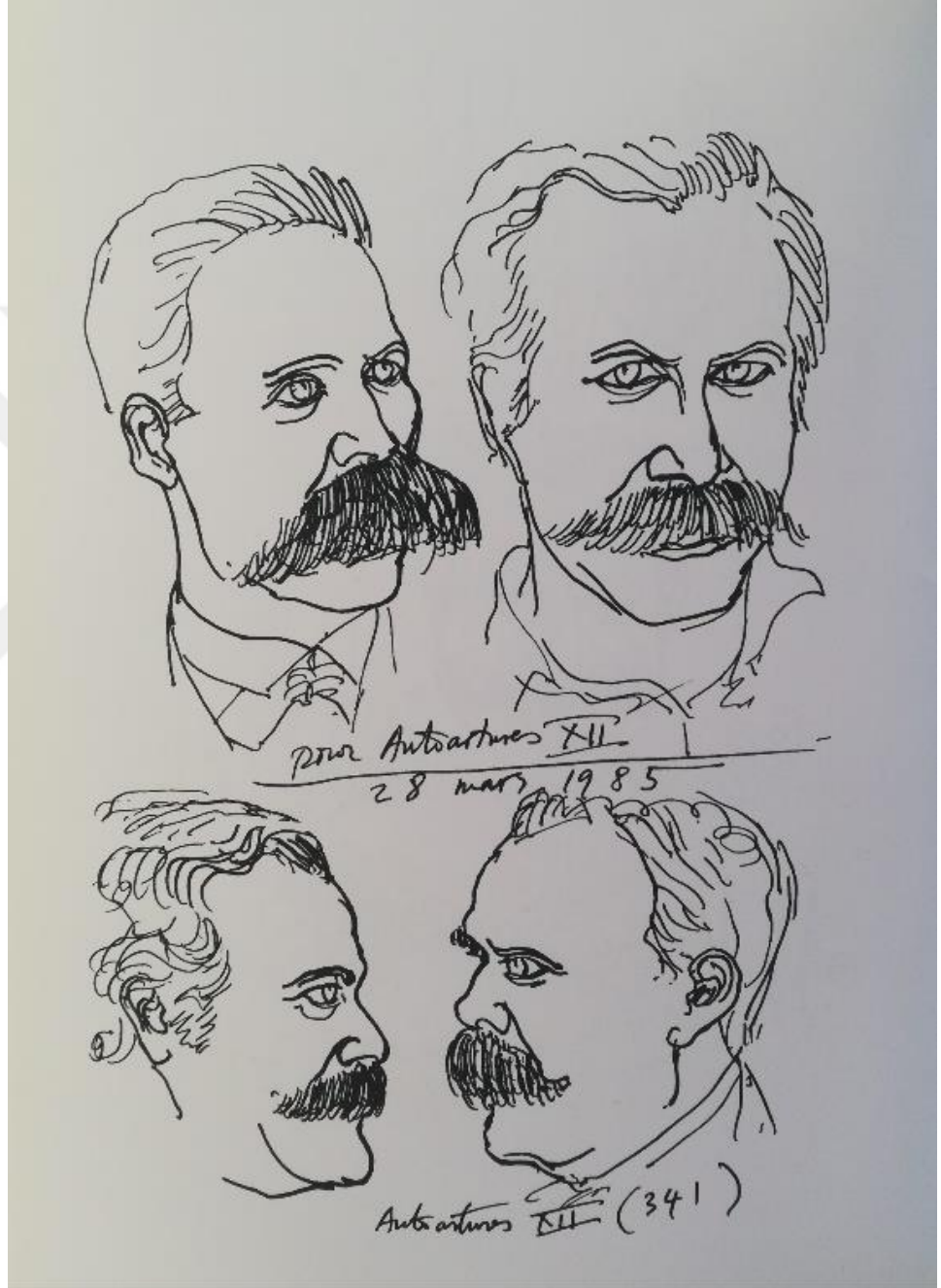
“öteki”yi kendi bedeninde değil ama kendinden başka olarak düşünmesini ve bu başlığın altında ele aldığımız kavramları düşünebiliriz. Sonuçta Benlik, yaşama sırt çevirir hâle gelir. Bu da bedenin yadsınmasına yol açar ve beden olmaksızın Ben hiçbir (iyi veya kötü) tat alamaz.

Buna karşılık Nietzsche, insan bedenine yer açmayı amaçlar.¹¹⁴ Bunun yöntemlerinden biri de insanın kendi bedeniyle kuracağı ilişkidir. Kendini kavrayabilmesi için de “tanrıyı öldürmesi” gerekmiştir.¹¹⁵ Tanrıyı da bir “zorunluluk” olarak ele alırsak, bedeni anlamak/sevmek için (daha önce “ilk mekân” diye adlandırdığımız bedenin) sınırların(ın) dışına çıkmak gerekir. Dolayısıyla pislğe bulanmak, “evetleme”nin yoludur. Örneğin, Arslan’ın vücut sınırlarını resim malzemesi olarak kullanması bir anlamda pislğe bulanmaktır, iğrençtir. İnsanı tasvir ederken de güzele yönelmemiştir, tersine, tiksintiyi kullanmıştır. Bir anlamda, pislği pislkle göstermiştir. Bunun “yaşama evet demek” olduğu kanısındayız, çünkü bu aynı zamanda Ben’in küçümsenmesidir. Arslan’ın eylemlerini bu fikrin oluşturduğunu savunmuyoruz; eğer fikri kavrayabilirsek (sanatsal) eylemi nasıl yorumlayabileceğimizi göstermeyi amaçlıyoruz. Nitekim böylesi bir ilişki, bir sonraki alt başlıkta göreceğimiz üzere, kronolojik olarak da mümkün değildir.

¹¹⁴ Elif Daldeniz, “Zerdüş: Tiksinti Duymayan İnsan”, **Cogito Nietzsche Özel Sayısı**, Sayı 25, Kış, 2001 (6. Baskı, Nisan 2005), s. 251

¹¹⁵ **A.g.e.**, s. 253

Resim 2.11: Arture 341. 28 Mart 1985.



Kaynak: Arslan, Defterler (1965-1994), Galeri Nev

Ben ve benlik ayrımıyla birlikte “kanon” fikrine de yer vermek yerinde olacaktır. Öteki/komşu kavramını hem Marquis de Sade’ı tartıştığımız bölümde ele almıştık hem de bu başlıkta aynı konuya değinmiştik; söz konusu yorumları bütünlüklü düşünerek daha iyi kavrayabiliriz.

Nietzsche, “Komşu kendi içimizdeki bir yansımayla, kendi nedir?” diye sorar.¹¹⁶ Daha önce açıklamaya çabaladığımız üzere “kendi” kavramının da bir yansımadan ibaret olduğunu düşünür. Klossowski, yansımayı “silence ve declarations” ikiliği olarak değerlendirir.¹¹⁷ ¹¹⁸ “Sessizlik” evresinde biz, yansımalarımız, hakkında düşüneceğimiz değer ve yargılar var olamaz. Dolayısıyla ötekinin varlığı, bizi hakikate ulaştıracak araç olma görevini taşır.

Varlığı bir istisna olduğu için üstüninsan özeldir ve yalnızdır. Fakat Blanchot’un sözleriyle “bir yalnızdır, hakikat ikide başlar.”¹¹⁹ Nietzsche’nin yalnızlığı olumlamadığını kitaplarında farklı seslerle hep birden konuşmasında da görebiliriz. Değer biçen ve “eski levhaları” sorgulayan kişi kendini (ve yansımalarını) yaratmış olur. Yaratmak, yani önceden verili olan her şeyin reddi, beraberinde “soy”un reddini de getirebilir çünkü bugüne dek bildiklerimiz onların üzerinde inşa edilmiştir. Nietzsche bu sebeple “Kişi en az ebeveyniyle akrabadır,”¹²⁰ diye yazar ve ebeveyniyle akraba olan kişilerin bayağı olduğunu söyler. Bu durumda akrabalarımızı kendimiz mi seçmeliyiz? Öyleyse nasıl?

¹¹⁶ Aktaran: Pierre Klossowski, **Nietzsche and the Vicious Circle**, tr. Daniel W. Smith, London, The University of Chicago Press, 1997, s.36-37

¹¹⁷ **A.g.e.**

¹¹⁸ Silence and declaration: Sessizlik ve beyan etme.

¹¹⁹ Maurice Blanchot, “Nietzsche ve Parçalı Yazı”, **Cogito Nietzsche Özel Sayısı**, s. 81

¹²⁰ Friedrich Nietzsche, **Ecce Homo: Kişi Nasıl Olduğu Kimse Olur**, çev. Mustafa Tüzel, 2. Basım, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2018, s. 12

Burada zihinsel bir tür akrabalıktan söz ederek ilerleyeceğiz. Nietzsche'nin İnsanı sınıflandırarak düşünmesinin önemini vurgulamıştık. Onun amacı her şeyden önce “büyük eserlerin üretimi”dir. Sınıflandırmada, üretime dahil olabilecekler ile buna yeterli olmayanların arasındaki ayrım belirleyicidir. Gelecekte, yani üstüninsanın hüküm sürdüğü çağda bunu herkes yapabilecektir. Dolayısıyla bizim için söz konusu olan kişi, kendi zamanından önce olgunlaşmış “kahraman”dır.

Nietzsche, “babam Dionysos olabilirdi”¹²¹ diye yazarken kendini de “özgürleşmiş tin” kabul etmiş olur. Dionysos, Nietzsche için “en yüce olan” anlamına gelir. Dionysos’la konuşarak, yan yana durarak veya onun oğlu olarak; onun enerji dolu, güçlü, derin doğasının imgesini kendine aktarmış olur.¹²² Başka bir deyişle, maruz kalınan dışsal etki veya doğru koşul, bizim kendimizi aşmamıza yardım edecektir. Oluşturduğumuz kanonlar da bu amaca hizmet etmiş olur. Anne ve babasının, yaşamının iki kökenini oluşturduğunu yazan Nietzsche, üçüncü kaynağı bu zihinsel akrabalıktan almış olur.¹²³ Özellikle Ecce Homo’da bu yaklaşımın izlerine rastlayabiliyoruz. Aynı fikri Arslan için öne sürmek zoraki bir yaklaşım olmayacaktır. Tüm üretimi içinde, özel olarak ise “Etkiler” serisinde, bir araya gelmiş dostların kaynaşmasını veya bahsettiğimiz türden bir zihinsel akrabalığı görmek mümkündür. Nitekim bu seriye çalıştığı sırada Nietzsche ile yeniden “bir araya” geldiğini de görebiliyoruz (**Resim 2.11**). Paylaştığımız örnek görselde Arslan, Nietzsche ile kendi portresini çalışmakta ve “Karagöz ile Hacivat-vari” bir karşılaşma anını göstermektedir. Aynı formda başka porteleri (Nietzsche ile Marx, Arslan ile Topor, Arslan ile Lidy vb.) tekrar deneyen Arslan için bu form, “gölge kadar yakın” demektir. Arslan’ın da bu konuya dair yazdıkları şöyledir:

Etkiler dizisinin 126 arture’ünün gerçekleştirilmesi benim için bir eğlenti, ama ciddi bir eğlenti oldu! Açıklıyorum: İki kısımdan (“Sanatlar ve Sanatçılar” ile “Şairler Düşünürler, Yazarlar, Bilginler, vb.”) oluşan bu dizi ne bir ansiklopedi ne de bir alimler topluluğunun çalışmasıdır. Tarihöncesinden başlayıp Yunanlı çağdaş büyük şair Yannis Ritsos’a varan bir yolculuktur.

¹²¹ A.g.e.

¹²² Granier, Nietzsche, s. 129-132

¹²³ Nietzsche, Ecce Homo, s. 7

Temelinde kişisel, bizzat benim yaptığım bir seçme, kendi öz etkilenimlerim vardır!

(...)

Gözlerinizin önüne serilecek yazarların çoğunun etkisi kalbimin ve beynimin en derinlerinde her zaman hazır bulunuyor. Gençken yaptığım ilk okumalardan beri bu böyle.¹²⁴

Bizler henüz üstüninsan çağını yaşamadık. Çünkü insan henüz kendini aşmayı başaramadı. Üstüninsan, geleceğe yönelik bir vaat olarak kalabilir. Ancak Nietzsche'nin "yaşama evet demek" ilkesi gereğince, bizim her şeye rağmen "mümkünleri sevmemiz" gerekir. Bu sevgi en yalın hâliyle "amot fati" sözüyle ifade edilir. "Kaderini sev" olarak Türkçeleştirilen bu söz, Nietzsche'nin bengi-dönüş anlayışı ile doğrudan ilgilidir. Böyle Söyledi Zerdüş kitabında "*Nasıl? Zaman geçip gidecek ve fani olan her şey bir yalan mı olacak? Bunu düşünmek insanı sersemletir ve başını döndürür, dahası midesini de bulandırıp kusturur: sahiden, sersemletici bir hastalık derim ben böylesi bir varsayıma,*" diye yazar Nietzsche.¹²⁵ Kaderimizi sevmemiz tam olarak burada başlar.

"Midemizin bulantısını" geçirecek tek şey, yaratmaktır. İnsan bu hastalıktan kurtulmak için yaratmalıdır/istemelidir. Bu başlığın ilk satırlarında yazdığımız "kendi batışını hazırlamak" ifadesi, fani olanın sona ermesi hakikatine rağmen "isteyen insanın" durumunu anlatır. Ebedilik, ölümsüzlük bir çeşit tamamlanma durumudur. Tamamlanma ise aslında hiçliğe işaret eder. İnsan, ölümsüz olmadığı için kaderini sevmek zorundadır çünkü böylesi bir mükemmelliğe ulaştığı anda artık var olmayacaktır. Herkes kendini tekrar ve tekrar aşmak zorunda olduğu için sonsuzluk kavramı da geçerliliğini yitirir. Dolayısıyla insanlar için ölümsüzlük, sadece ölmekle mümkün olabilir.¹²⁶

¹²⁴ Yüksel Arslan, **Defterler (1965-1994)**, s. 122-124

¹²⁵ Nietzsche, **Böyle Söyledi Zerdüş**, s. 81

¹²⁶ **A.g.e.**, s. 110-113

Nietzsche'nin bengi-dönüş kavramı, Aynı'nın sonsuz kez olması ve/ya olmaya devam etmesidir. "Her hakikat eğri büğrüdür, zamanın kendisi de bir çemberdir,"¹²⁷ sözüyle bu kavramı ifade etmeyi uygun buluyoruz. Kuçuradi, "ebedi dönüş" kavramını olayların ebediliği olarak anlayabileceğimizi söyler fakat bu kavramda ayrıca "tesadüf"ün de bulunabileceğini yazar.¹²⁸ Buradan şunu anlıyoruz, bir olay hakkında "oldu, bitti" dememiz mümkün değildir; "olmuş" şeyin gerçekliği değiştirilemez, yani olay ebedidir fakat güç istencimiz bizi geçmişte olan'ı aşmaya götürür. "Olmuş" şeylerin tesadüfî/yenilik taşıyan yanı budur, sadece belirli bir zamana ve yere özgü olmalarıdır. Neticede, "istemek özgürleştirir: çünkü istemek yaratmaktır."¹²⁹ Fakat istemek, aynı sebeple korkutucudur, çünkü daima çaba gerektirir. Arslan'ın resimlerine bakanlar da böylesi bir huzursuzluk hissetmezler mi?

Arslan'ın sorduğu sorular arasında en fazla düşündüğümüz, sanıyoruz ki "*Kimdir bu ressam, ozan denen kişi?*" sorusu. Nietzsche kısmen bu soruyu yanıtlamıştır: Şair, yeni geleceği kuran kişidir.¹³⁰ Bir sonraki alt başlıkta "birincil etkilenmeler"i tamamlamak üzere, ayrıca değinmek istediğimiz Sürrealizm konusunu da tartışacağız.

2.3. Arthur Rimbaud, Şairane Yaşam

Bu bölümün bizi en fazla zorlayan başlığının Arthur Rimbaud olduğunu söylemekten çekinmiyoruz. Bu zorluk, şiirin bizim okurluk birikimimizi aşmasının da ötesinde, onun kendi doğasından gelen bir özelliktir. Yine şiirin doğası gereği, anlamını başka bir dile aktarmak mümkün olsa da biçimdeki kurguyu ve kelimelerin hem ses hem görsel olarak birbirleriyle kurdukları bağı çeviri yoluyla anlayabilmek bütünüyle mümkün değildir. Bu bağlamda, çalışmamızın odak noktası olmayan şiir-

¹²⁷ A.g.e., s. 155

¹²⁸ Kuçuradi, *Nietzsche ve İnsan*, s.173

¹²⁹ Nietzsche, *Böyle Söyledi Zerdüş*, s. 208

¹³⁰ Kuçuradi, *Nietzsche ve İnsan*, s. 188

dil araştırmalarıyla metnimizi kalabalıklaştırmamak için, daha detaylı bilgiler edinilebilecek (bizim de faydalandığımız) kaynakları ayrıca paylaşacağız.

Diğer iki alt başlıkta yaptığımız gibi, Arslan'ın okuduğu Rimbaud'nun kim olduğunu anlamaya çalışacağız ve bazı kesişim noktalarını paylaşacağız. Daha önce ağırlıklı olarak Arslan'ın okuma deneyiminin içeriğine yer vermiş veya içeriğe yönelik bilgilerle biçimi nasıl algılayabileceğimizi tartışmıştık. Bu defa Arslan'ın “resmindeki” tekniğe yer verilmektedir. **Resim 2.12** örneğinde görüldüğu üzere, söz konusu “teknik” için seçilmiş özel bir sözcük bulunmamaktadır.

Resim 2.12: Yüksel Arslan, yeni teknikle ilk deneme, 1955.



Kaynak: İlişki, Davranış, Sıkıntılara Övgü'den Arture'lere, Yky, s.8

Arslan, Berlin'de kaldığı 1965 yılında “L'arture contre la Peinture (Arture Resme Karşı)” adlı bir yazı yazmış ve bu yazıda ne yaptığını, ne yapmak istediğini, yaptıklarına hangi ismin verileceğini özenle açıklamıştır:

Her şeyden önce Rimbaud'nun neredeyse bir yüzyıl önce Cehennemde Bir Mevsim'in karalamalarının sonunda ne dediğini ve O. Redon'un A Soi-Meme'inde sanatın gereksizliğinden söz ettiğini hatırlayalım. Kimi ressamlar vardır, küçük başkaldırılarına rağmen, temelde ressam-ressam kalmışlardır ve resim-resim çalışmaları da bildik ve geleneksel bayağılıktan ibarettir. İsim vermek? Çok uzun olurdu!

Ama başka ressamalar var; onlarla birlikte resim yalnızca resim olmaktan çıktı:

Fransa yüzyıl başında iki kara beynin ortaya çıkışına tanık oldu: Picabia ve Duchamp (bu neşeli yıkıcıların yazılarını ve eylemlerini biliyoruz); Klee günlüğünde ‘düşünce ressamı’ olduğunu söyler, bize güzel ‘kâğıt parçacıkları’ bırakır, Wols da öyle

(...)

Bunlarda resmi değiştirme isteği vardır, beyinleriyle çalışırlar. O zaman ARTURE nedir? Bu özgün sanatçılar arture’lerin hakiki kaynakları mıdır? Kesinlikle hayır. Arture’ler benim hatıralarımdan (M. Leiris’le birlikte ‘özellikle cinsel’ diyelim) ve birkaç yazarın etkilediği hayatımdan çıkarlar.

Arture resme karşıdır.¹³¹

Öyleyse, Arture ne demektir?

Arture kelimesinin ortaya çıkışına yönelik farklı bilgiler bulunuyor. İlk bakışta Fransızca “art (sanat)” ve “peinture (resim)” kelimelerinin birleşimi gibi görünse de Selahattin Hilâv, kelimenin Fransızca “rature” den türetiltiğini ve “yazıldıktan sonra bozulması istenen yazının üzerine çekilen çizgi” anlamına geldiğini öne sürmüştür.¹³² Orhan Koçak ise Arture kelimesinin Arthur Rimbaud’yu çağrıştırdığını ifade etmiştir.¹³³ Ancak Arslan “yeni sözcük arayışında” olduğu sırada ART sözcüğünden yola çıkıp URE ekini kullanarak bu kelimeyi bulduğunu söylemiştir.¹³⁴ Bu kelimenin, harf düzeni değiştirilerek veya hiç değiştirilmeksizin ortaya çıkarılması ise yaklaşık olarak 1961 yılına uzanır. Daha önce Arslan’ın Paris seyahatinden bahsetmiş, önemseydiği birçok isimle o sırada tanıştığını belirtmiştik. Aynı yıl, Raymond Cardier’in de girişimleriyle Paris’te sergi açmak için çaba gösterir. “Nous Artsladrons” sergisinde yer alacak çalışmaları gören Cordier, bunları nasıl sınıflandıracağına karar

¹³¹ Yüksel Arslan Restrospektifi : Katalog, Der. Levent Yılmaz, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi, 2009 s.23

¹³² İpşiroğlu v.d., İlişki, Davranış, Sıkıntılara Övgü’den Arture’lere, s.69

¹³³ Koçak, Modern ve Ötesi, s.113

¹³⁴ Arslan, Defterler (1965-1994), s. 122

veremez çünkü gördükleri “resim, guaş veya desen”¹³⁵ değildir. Kendiliğinden geliştiğini anladığımız bu süreçte, Arslan Cordier’e çalışmalarını açıklayabilmek için Arture sözcüğünü “icat eder” ve hepsini ARTSLAN diye imzalar.^{136 137}

Bunun resmi reddetmek anlamına geldiğini daha önce belirtmiştik; yeni bir isim vererek şey’leri reddetmek, onların tarihini (onlara dair kuramları) reddetmek anlamını da taşıyabilir. Burada nesne “resim” olmaktan çıktığı için “ressam” kelimesi de işlevsiz hâle gelmiştir. Ali Artun, bu durumu “aidiyet” kavramını kullanarak açıklamıştır:

Felsefe, sanatı öteden beri kendi bağlamında anlamlandırmaya çalışmıştır. Aidiyetini kendinde saydığı hakikat çerçevesinde, resim, söz ve yazıyla birlikte, aynı teslisi oluşturur. Resmin hakikatini, daha öncelikli olan ve kendi kendilerini temsil eder görünen sözün ve yazının işaretleriyle kuşatmaya çalışır. Arslan’ın, yargıda bulunmayan, yoruma gelmeyen, çok anlamlı, çok ‘hakikatli’ ya da hakikat dışı kaligrafisi bu kuşatmaya direnir. Sanat kuramlarını olmasa da sanatla kuramı arasındaki bağı düşündürür. Zaten yaptığı da, sanat (art) ve pentürün farkında, ancak onlardan farklı olarak arture değil midir?¹³⁸

Başka bir deyişle, Arslan resim yapmaktan ve ressam olmaktan vazgeçmiştir. Arture’lerin her biri, kendinde birer nesne olmuştur; dolayısıyla ressam olmayı da kabul etmez ve kendini Bertolt Brecht’in deyişiyle TUIS olarak görür.¹³⁹ Arslan,

¹³⁵ “resim, guaş veya desen”, Arslan’ın kullandığı bir ifadedir (**Defterler**, s.21). Bir malzeme olan guaşın burada tür olarak kullanımı dikkat çekmektedir. Arslan’ın bu açıklamayı yaptığı sıralarda aktif şekilde Türkçe konuşmadığı, Fransızca konuştuğu göz önünde bulundurulursa; burada “resim” ve “pentür resmi” arasındaki farkı ifade etmek istemiş olabilir.

¹³⁶ Arslan, **Defterler (1965-1994)**, s.21

¹³⁷ Ferit Edgü, bu tanışmayı daha detaylı olarak şöyle anlatıyor: “Bir gün Mübin Orhon, bana ‘Sen Yüksel Arslan diye birini tanıyor musun?’ diye sordu. Tabii ki tanıyorum, dedim. ‘O zaman, Raymond Cordier diye bir galeri var, oraya git, seni bekliyor,’ dedi.” Edgü’nün aktardığına göre, Cordier Amerikalı bir sanat eleştirmeninden Arslan’ın iki “resmini” görmüş ve çok beğenmiş; ona sergi açmak istemişti. Bknz. Edgü, “Yüksel Arslan Anısına” başlıklı konuşma, Dirimart Nişantaşı

¹³⁸ Artun, “Sunuş”, **Defterler 1965-1994**, s. 10

¹³⁹ “B.Brecht, entelektüellerle tuis’ler ya da yumurta kafalılar, beyazlatıcılar, formül mucitleri, özür-arayanlar diye eğleniyordu.” Kaynak: Arslan, **Defterler (1965-1994)**, s. 125. Sonuçta, Arslan sanatını tamamıyla entelektüel bir çaba olarak değerlendirdiğini söylemiş olur.

Arture’lerin oluşum aşamasını (Etkiler serisi özelinde) anlatırken bu ayrıma değinmiştir;

Bu yönelimin kökeninin, her zaman diziler hâlinde ilerleyen bu çalışmaların nedenlerinin ne olduğu sorulabilir. Kısaca, sanatçı mesleğini bir RESSAM olarak değil, tam anlamıyla bir TUIS olarak başlattığını ve sürdürdüğümü düşünüyorum! İyi bir resmi kötüsünden, iyi bir ressamı kötü ressamdan sağlam çizgilerle ayırt etmeyi biliyordum: Buna rağmen yirminci yüzyılın tam göbeğinde kendime ressam demek, kendini ressam olarak sınıflandırmak bana gülünç geliyordu. Maceramın en başında, resmin benim için bir amaç değil ancak bir araç olabileceğini hemen anlamıştım. Başka bir şey, başka bir ifade aracı, resim ile yazı, resim ile şiir arasında bir şey bulmak gerekiyordu. Başka bir sanat bile demeye cesaret ediyordum!¹⁴⁰

Bu cümleleri ilk defa okuduğumuzda “varoluş başka bir yerde” ifadesini hatırlayabiliriz. Nitekim bu bağın önemine birazdan değineceğiz. Yine de onun şiire verdiği değeri bu kısa alıntılarda dahi görebildiğimize dikkat çekmek istiyoruz.

Çalışmamızın ilk bölümünde sözünü ettiğimiz diğer bir karşılaşmayı tekrar anarsak, icat edilen bu sözcüğün çok daha önceleri nerede doğduğunu da iyi kavrayabilir ve Arslan’ın enstitüdeki hocalarından Mazhar Şevket İpşiroğlu’nun sözleriyle bu ortamı gözümüzde canlandırabiliriz;

Hazıra konmak istemeyen, yapıtlarında kullandığı malzemeye kadar her şeyi türlü deneylerle arayıp bulmaya çalışan bir sanatçının bu odada çalıştığı belli oluyordu. Küçük çanaklarda renk renk bitkisel boyalar, topraklar, ne olduğunu bilmediğim kurutulmuş otlar, deniz kabukları, irili ufaklı bir sürü şişe, makas, bıçak, eğe ve daha bunlara benzer bir sürü araç ve gereç göze çarpıyordu. Ama oda yine de derli topluydu. Her şey büyük bir özenle yan yana dizilmiş, yerini bulmuştu.¹⁴¹

¹⁴⁰ Yüksel Arslan, **Defterler (1965-1994)**, s. 122

¹⁴¹ M. Ş. İpşiroğlu v.d., **İlişki, Davranış, Sıkıntılara Övgü’den Arture’lere**, s. 9

Arslan'ın dostlarından Orhan Duru, “*Az bulunur bir ağır sanat işçisidir Yüksel Arslan, sınıfının ve çevresinin çoktan belirlediği gibi...*”¹⁴² diye yazarken bir anlamda bu “laboratuvar işçiliğini” kasteder. Arslan'ın hatırladığına göre, o yıllarda sadece diğer ressamların kullandığı guaş, pastel, suluboya gibi şeylerin tümünü yapay bulduğu için boyalarını kendi imal etmeye karar vermiştir.¹⁴³ **Resim 2.13** örneğinde, bazı doğal boyaların görsellerini paylaşıyoruz.

Marquis de Sade ve Nietzsche alt başlıklarında hem beden hem de “pisliğe bulanma” konularına değinmiş ve farklı bağlamlarda Arture'leri nasıl yorumlayabileceğimizi tartışmıştık. Bu konuya dair, önemli bulduğumuz ve çalışmamız dahilinde paylaşmak istediğimiz farklı bir yoruma da yer vereceğiz.

“İmgelerinin tarihselliği ve ölüm” arasındaki ilişkiyi inceleyen Zeynep Sayın, yaptığı çalışmanın bir bölümünü “hayvan” imgelerine ayırır ve ölümün izini mitlerden mezar taşlarına, Çin'den Yüksel Arslan'ın Arture'lerine dek sürer. Bu bağlamda, Arture sadece “resim-yazı” değildir; onlar birer “ölüm armağanı”dır. Sayın, doğa açısından düşündüğümüzde ölümden sonra her bedenin ve bedene ait her türlü “arta kalanın” birer “armağan” olduğunu fakat bugün bunların sadece “atık” olarak görüldüğünü söyler. Dolayısıyla ölüm de iktidarla ilişkilidir ve ölüm politiği gereğince “atıklar” hayatın her yerinden dışlanır. Arslan'ın kendi yaptığı boyalara karıştırdığı kan ve idrar ise ölümlülüğün nesneye aktarımıdır. Sayın, bunu “güzelliği kalmakta değil geçmekte bulan bir doğum” olarak yorumlamıştır.¹⁴⁴

Arslan, başlangıçta eski minyatür ustalarını ve tarih öncesi sanatçıları düşünerek doğal boyalar kullanmaya çalışmıştır.¹⁴⁵ Kâğıt üzerine bitkiler, çiçekler, taş ve tuğla parçaları gibi malzemeleri birbirine sürterek çalıştıktan sonra 1955 yılında

¹⁴² A.g.e., s.41

¹⁴³ Yüksel Arslan, **Defterler (1965-1994)**, s. 122

¹⁴⁴ Zeynep Sayın, **Ölüm Terbiyesi**, 3. Basım, İstanbul, Metis Yayınları, 2018

¹⁴⁵ Enstitüde öğrenci olduğu yıllarda gerçekleşen Anadolu gezilerine katılmış, gittiği yörelerdeki kadınlardan farklı tekniklerle boya yapmayı da öğrenmiştir. İlgili dönemi bu bölümün sonunda Arslan'ın sözleriyle aktarılmaktadır.

bulduğu bir kitaptaki¹⁴⁶ reçeteye göre yeni malzemeler denemiştir: “toprak boyalar, yumurta akı, yağ, bal, sidik, kan.” Gördüğümüz üzere, yapılan eyleme ad verilmesi için uzun bir süre geçmiştir, Artun’un değindiği sanat ile sanatın kuramı konusunda düşünmek bu sebeple önemlidir. Arture’lerin varlığı sanat tarihi yazımında bir sorun ortaya çıkarmakla beraber, ismi konana dek resim-olmayan-resim muamelesi görmüştür. Arslan’a göre Arture, “resim ile yazı, resim ile şiir arasında bir sanattır” ve “sanatçının başlangıçta hem bir düşünür hem de bir şair-desinatör olarak çalışması gerektiğini söyler.”¹⁴⁷ Bu fikri de farklı zamanlarda dile getirmeye devam etmiştir. Kapital serisi için yayınlanacak kitabın hazırlıkları sürerken, 15 Şubat 1978 yılında Ferit Edgü’ye yazdığı mektupta şöyle söylemiştir;

“Bıkıp usandım. Galiba, tamamen yazarlığa döneceğim işi, yaptığım bu Arture’ler, YAZI değil mi?”¹⁴⁸

Edgü ise bu mektuba 27 Şubat günü cevap yazmış ve şu yorumda bulunmuştur;

Bir gün bana, ‘Yazmak yetmeyecek resme başvuracaksın’ demiştin. Hatırlamazsın. Yazmanın yetmediği günleri çok yaşadım. Resmin yetmediği günleri de. Ama ben seni, ta başlangıcından beri, hep bir yazar-çizer olarak gördüm. Yazarlığı senden hiç ayrı görmedim. Sözcüklerin yetmediği yerde çizgiler, biçimler... Çizgilerin, renklerin, biçimlerin yetmediği yerde sözcükler... Niçin olmasın? Kaldı ki sen, resmini renklerle, biçimlerle değil, sözcüklerin anlamıyla kurarsın. Yanılıyor muyum? Yanılıyorsam da yanıldığımı söyleme. Sanat konusunda yanıldığımı inanmam çünkü.^{149 150}

¹⁴⁶ Levent Yılmaz’ın aktardığı üzere bu kitabın ismi “40.000 Ans de l’Art Modern (Modern Sanatın 40.000 Yılı)” isimli kitaptır. Bknz. **Yüksel Arslan Retrospektifi: Katalog**, s.16

¹⁴⁷ Yüksel Arslan, **Defterler (1965-1994)**, s. 122

¹⁴⁸ Arslan-Edgü, **Batı Kültürü Önünde Hiçbir Saplantım Yok**, s.71

¹⁴⁹ **A.g.e.**, s.74

¹⁵⁰ Bu konuya dair son olarak paylaşmak istediğimiz üç çalışma bulunuyor. Türk resminde kaligrafik eğilimlerin incelendiği bir çalışmada örnek olarak Arslan’a da yer verilmiştir. Soyut dışavurumculuğun yükselmesiyle, 1950’li yıllarda “soyutlayıcı gelenekler çerçevesinde” özgünlük sağlayan kaligrafinin kullanıldığı yorumu yapılmıştır: Bknz. Esin Yazar, **“Yirminci Yüzyıl Türk Resminde Kaligrafik Eğilimler”**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi Ankara, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1987.

Yazı-resim ikiliğine değinilmeyen farklı bir çalışma için bknz. Ömer Oytun Onur, **“1950 Sonrası Çağdaş Türk Resminde İllüstratif Etkiler”**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi Konya, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2017. Bu yorumlara Arslan özelinde neden katılmadığımızın gerekçelerini metnimizde ifade ediyoruz. Başka bir çalışmada ise yazı ve resim ilişkisi

Resim 2.13: Arslan'ın kullandığı doğal boyalar.



Kaynak: Yüksel Arslan Retrospektifi: Katalog.

Yüksel Arslan'ın sözünü ettiği Cehennemde Bir Mevsim, Rimbaud'nun “olgunluk döneminde” yazdığı şiirlerden oluşur. Neden önemli olduğunu, şairliğin ne anlama geldiğini açıklayabilmek için biraz daha geriden başlayalım. Çalışmamızın ilk bölümünde, Arslan'ın sanatına yönelik araştırmaların birçok defa çocukluk hatıralarına dayandırıldığını söylemiş; bunu yanlış bulmamakla birlikte bizim farklı bir yöntem kullanacağımızı belirtmiştik. Burada her iki yöntemden de faydalanacağız.

dünyadan ve Türkiye'den örneklerle incelenmiş fakat Arslan'a yer verilmemiştir: Bknz. Pemra Aksoy, “**Resim ve Yazı Diyalektiğinin Günümüz Açılımları**”, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi İstanbul, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2014

Sürrealizmden bahsedeceğimiz son bölümde ise bu anlamda tutarlı bir bütün meydana getirebileceğiz.

Rimbaud'nun şiir yazmaya başladığı yıllarda, Fransa'da Romantizm¹⁵¹ ile Parnasse¹⁵² akımları etkilidir ve Sembolizm¹⁵³ kendini göstermeye başlamıştır. Şiirde genel olarak “sanat, sanat içindir” anlayışı, romanda ise “gerçekçilik” hakimdir. Rimbaud da ilk gençlik yıllarında çağın ruhuna uyan şiirler yazmıştır. 1868 yılında Latince yazdığı bir şiiri gizlice prene göndermiş ve henüz 16 yaşındayken, yani 1870 yılında Çağdaş Parnasse dergisine şiir yollamıştır.¹⁵⁴ Dizeler başlığında toplanılan eserleri, bu etkinin hissedildiği şiirlerden oluşur.

Okulda çok başarılı fakat aykırı bir öğrenci olan Rimbaud'nun, aynı zamanda iyi bir okur olduğu ve hayranlık beslediği şairlerle tanışabilmek için taşradan çıkıp Paris'e gitmek istediği biliniyor. Büyüyene değin hem Fransa'nın Prusya ile çatışmasına tanık olmuş hem de Komün'ü¹⁵⁵ görmüştür. 8 Mayıs 1871 yılında Fransa'da gerçekleşen iç savaşı kent soylular kazanmış; Erdoğan Alkan'a göre, komün yönetiminin sona ermesiyle “Rimbaud'nun dünyası yıkılmıştır.”¹⁵⁶ O günlerden itibaren, aldığı dini eğitimi sorgulamaya başlamış, evini birkaç defa terk etmiş; yaşamı boyunca merdümğiriz¹⁵⁷ kalmayı seçmiştir.

¹⁵¹ Biçimin önemsendiği, soyluların yaşamını öven, Yunan-Ravenna kaynağını kullanan Klasizm akımına tepki olarak doğmuş; halk dilinin kullanıldığı, sıradan insanları konu alan, doğa-insan kaynaşımının sağlandığı akım.

¹⁵² Parnasse akımı çerçevesinde şiir: “Sanat, sanat içindir” anlayışını savunurlar. Biçim ve teknik bilgisi önemlidir. Şiirde kişisel lirizm yerine nesnellik aranır. “Şiir bilimi” dedikleri kavramla, bilimi sanatla birleştirirler. Theophil Gautier, Bonville, Verlaine... gibi isimler bu anlayışa uygun şiirler yazmıştır. Daha ayrıntılı bilgi edinmek için lütfen bkzn. Arthur Rimbaud, **Illuminations, Cehennemde Bir Mevsim**, çev. Erdoğan Alkan, Cumhuriyet Dünya Klasikleri, İstanbul, Cumhuriyet Dünya Klasikleri, 2001

¹⁵³ Sembolizm, “örtülü güzellik” anlayışını savunur. Şiirdeki anlam “kapalı”dır. O yıllarda henüz akım olarak ismi konmamıştır. Daha sonra bu akımın öncüleri olarak Rimbaud, Verlaine, Mallarme kabul edilecektir. Sembolizm, genel kaniya göre Gerçeküstücülüğün de kaynağıdır.

¹⁵⁴ Erdoğan Alkan, “Sunuş”, **Arthur Rimbaud: Illuminations, Cehennemde Bir Mevsim**, çev. Erdoğan Alkan, İstanbul, Cumhuriyet Dünya Klasikleri, 2001

¹⁵⁵ Paris Komünü, tarihte seçilmiş ilk komünist yönetimdir.

¹⁵⁶ Erdoğan Alkan, “Sunuş”, **Arthur Rimbaud: Dizeler**, çev. Erdoğan Alkan, İstanbul, Cumhuriyet Dünya Klasikleri, 2001 s. 27

¹⁵⁷ Kelime anlamı, toplumdan kaçan kimse. Aykırı, farklı, yalnız kelimeleri yerine daha doğru bir anlam vereceği için bu kelime tercih edilmiştir.

“Şair olmak isteyen genç adam” imgesi gözümüzde canlanıyor ve onun mümkün olduğunca içe kapanık yaşamasını, kendi dünyasına çekilmesini bekliyoruz. Yazdıkları tamamen o dünyaya ait olmakla birlikte, onu yazmaya yönelten şey bireysel değil, tersine, “etrafında olan her şey” dir. Bunlardan biri, aile içinde yaşanan anlaşmazlıklar, diğeri ise işçilerin durumudur. Rimbaud, insanları bireyler olarak yalnız kalmaya zorlayan “acımasız toplumu” değiştirme düşüncesine kendini böylece, etrafındakileri görerek açar.¹⁵⁸ Dolayısıyla şiirinin iki kaynaktan beslenerek, komün bozgunundan¹⁵⁹ ve her türlü otoriteye yöneltilmiş bir reddediştten doğduğunu anlıyoruz.¹⁶⁰

Rimbaud’nun 13 Mayıs 1871’de yazdığı iki mektupta dil, “dönemin şiir anlayışını tüketerek” kullanılmıştır.¹⁶¹ Mektuplardan ilkinin edebiyat öğretmeni ve en yakın dostu George Izambard’a, diğeri ise Izambard ile ortak arkadaşları olan Paul Demeny’e yazmıştır. Bunlar, tüm dünyada bilinen ismiyle “Les lettres du vouant,” Kâhin’in Mektupları’dır.¹⁶²

Öncelikle, İzambard’a yazdığı ilk mektuptan bir bölümü paylaşıyoruz;

Şimdilerde, olabildiğince sefihleşiyorum. Neden mi? Şair olmak istiyorum ve görölmezi gören kâhin olmaya çalışıyorum. Siz hiç anlamayacaksınız bunu ve ben de size anlatmayı aşağı yukarı beceremem. Bütün duyuların karıştırılmasıyla, düzenlerinin bozulmasıyla bilinmeze ulaşmak söz konusu... Acılar çok büyük, ama güçlü olmak, şair doğmak gerek ve kendimi şair olarak görüyorum. Bu hiç de benim suçum değil. ‘Düşünüyorum,’ demek yanlış bir şey. ‘Beni düşünüyorlar,’ demeli. Sözcük oyununu bağışlayın.

¹⁵⁸ Yves Bonnefoy, **Rimbaud, Ben Bir Başkasıdır**, çev. Ömer Aygün, İstanbul, Alfa Basım Yayın, 2017, s. 17

¹⁵⁹ Rimbaud’nun komüne katıldığına dair iddialar bulunuyor ancak henüz kesinleştirilmemişlerdir.

¹⁶⁰ Rimbaud’nun çocukluğu ve ilk gençliği hakkında ayrıca bkz: Graham Robb, **Rimbaud**, çev. Süha Sertabiboğlu, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2012

¹⁶¹ Alkan, **Illuminations, Cehennemde Bir Mevsim**, s.10

¹⁶² Rimbaud’nun şiirlerinde “Kâhin,” “Görü,” “Hayalcilik,” gibi kavramların önemli bir yeri vardır. Sürrealizm ve “duyu bozumu” bölümünde bu konuya yer vereceğiz.

BEN bir başkasıdır. Kendini keman olarak duyumsayan oduna yazık! Hiç bilmedikleri konularda tartışan bilinçsiz insanları küçümsüyorum!¹⁶³

İkinci mektupta ise Demeny'e şöyle yazar;

Eski budalalar Ben'den yalnızca yanlış anlam çıkarmamış olsalardı, binlerce yıldır, kendilerinin yazarları olduklarını haykırarak kısır zekalarının ürünlerini üst üste yığan şu milyonlarca iskeleti süpürmek zorunda kalmamış olurduk.

(...)

“Şairin, tam bir inanca, tam bir insanüstü güce gereksinim duyduğu, herkesin arasında en büyük hasta, en büyük cani, en büyük lanetli ve en yüce Bilgin olduğu dille anlatılmaz işkencedir, acıdır bu! Çünkü bilinmez'e ulaşmaktadır şair! Çünkü, daha önce herkesinkinden daha zengin olan ruhunu işleyip geliştirmiştir! Bilinmeze ulaşmıştır, ama çılgına dönüp isterse gizli görülerini (visions) sonunda algılayamaz duruma gelsin, bir kere onları gördü ya, ona yeter! Duyulmamış ve adlandırılmaz şeyler karşısında yapmış olduğu sıçramada isterse gebersin: Ardından başka korkunç emekçiler gelecektir; ötekinin silinip gittiği ufuklardan başlayacaklardır işe!¹⁶⁴

Çalışmamızın Nietzsche başlığında bu konuyu ele alacağımızı belirtmiştik ve Ben ile Benlik ayrımının üzerinde durmuştuk. “Ben, bir başkasıdır” sözünü bu ayrımı göz önünde bulundurarak ele alırsak, şair olmak isteyen kişi “bedenin hükümdarlığına” sığınmalı, yani, varlığını bütünüyle tanıyarak ruhunu aramalıdır. Dolayısıyla Ben'in yaratılması veya aranması söz konusudur. Kullanılan araç ise duyularımızdır. Bununla birlikte, Ben'in başka ve öteki olması, ona dışarıdan bakmamızı sağlar; böylece şair/sanatçı bireyselliğinden uzaklaşmış, kişi olarak bildiği ve hissettiği şeylere yabancılaşmış olur. Bunu özümsemişimiz takdirde, tekrar değineceğimiz bu konuyu, yani Rimbaud'nun yeni şiir dilinde “nesnel/ materyalist/

¹⁶³ Arthur Rimbaud, “Kahin'in Mektupları”, **Cehennemde Bir Mevsim, Illuminations**, çev. Özdemir İnce, İstanbul, Can Yayınları, 1991, s.47

¹⁶⁴ **A.g.e.**, s.49-54

bilimsel” olma arzusunu daha iyi anlayabileceğiz. Arslan’ın “bilim insanı olma hayalini” de.¹⁶⁵

Aynı mektupta Rimbaud şunları yazar;

Demek ki şair gerçekten ateş hırsızdır. İnsanlıktan sorumludur şair, dahası hayvanlardan da sorumludur; bulgularını duyumsatmak, yordamlatmak, dinletmek zorunda olacaktır; oradan getirdiği şeyin biçimi varsa, onu biçimli verir; biçimsiz ise biçimsiz aktarır. Bir dil bulmak zorundadır; Zaten söz bir düşünce olduğu için, bir dilin evrensel zamanı gelecektir.¹⁶⁶

Arslan’ın “sanatçı hem düşünür hem de şair-desinatör olmalı” fikrinin kaynağını, “yeni bir sanat demeye bile cesaret edişi” nin ne demek olduğunu Kâhin’in sözleriyle daha iyi anlamıyor muyuz? Arslan’ın şair olmak’tan kastettiği, Rimbaud’nun olduğu şeydir:

Evrensel dilin zamanı geldiğinde, sanat ve hayat ikiliği ortadan kalkacak ve sanat-hayat birliği gerçekleşecektir. Dil, kişiye ruh verecek ve “herkes tarafından sindirilen ölçüsüzlük” yeni ölçü olacaktır. Şair, ilerlemenin çocuğu ve çoğaltanı olacaktır. Gelmekte olan bu zaman, materyalist olacak fakat içinde Yunan şiiri de barınacaktır. Şiir artık eyleme uymaya çalışmayacak, eylemin önünde koşacaktır. Kadının sonsuz köleliği sona erecektir ve böylece kadın da şair olacaktır.¹⁶⁷ Dolayısıyla, bu başlıkta “İnsan nedir?” sorusunu sormamış olsak da, Rimbaud’nun “insanca yaşam” tasvirinin şairlikle ilişkilendiğini görüyoruz. Şair, sanat-hayat birliğinde ve her zaman eyleme koşarak yaşayan kişidir. Rimbaud’yu okumak, Arslan’ın onu neden önemsedini daha iyi kavramımızı sağlar. Arslan’ın “Etkiler”

¹⁶⁵ Beden konusuna dair ayrıca paylaşmak istediğimiz iki araştırma bulunuyor: Robert St. Clair, **Poetry, Politics, and The Body in Rimbaud**, United Kingdom, Oxford University Press, 2018. Clair, bu çalışmada Kâhin’in Mektupları’ndan başlayarak beden’in retorik, politik ve sosyal bir problem olarak varlığını inceliyor.

İkinci ve Türkçe bir kaynak için: Philippe Mengue, **Yürümek, Koşmak, Yüzmek: Kaçak Beden**, çev. Orçun Türkay, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2018. Mengue ise Rimbaud’nun yürümeyi eylem olmanın ötesinde, bir sanat formu olarak ele almasını inceliyor ve “bir sanat yapıtı olarak hayat” başlığı altında değerlendirmede bulunuyor. Biz çalışmamızda bir bütünlük sağlamak için beden’in izliğini Sade, Nietzsche ve Rimbaud üzerinden çizdik. Lütfen karşılaştırınız.

¹⁶⁶ “Kâhin’in Mektupları”, çev. Özdemir İnce, s.51-52

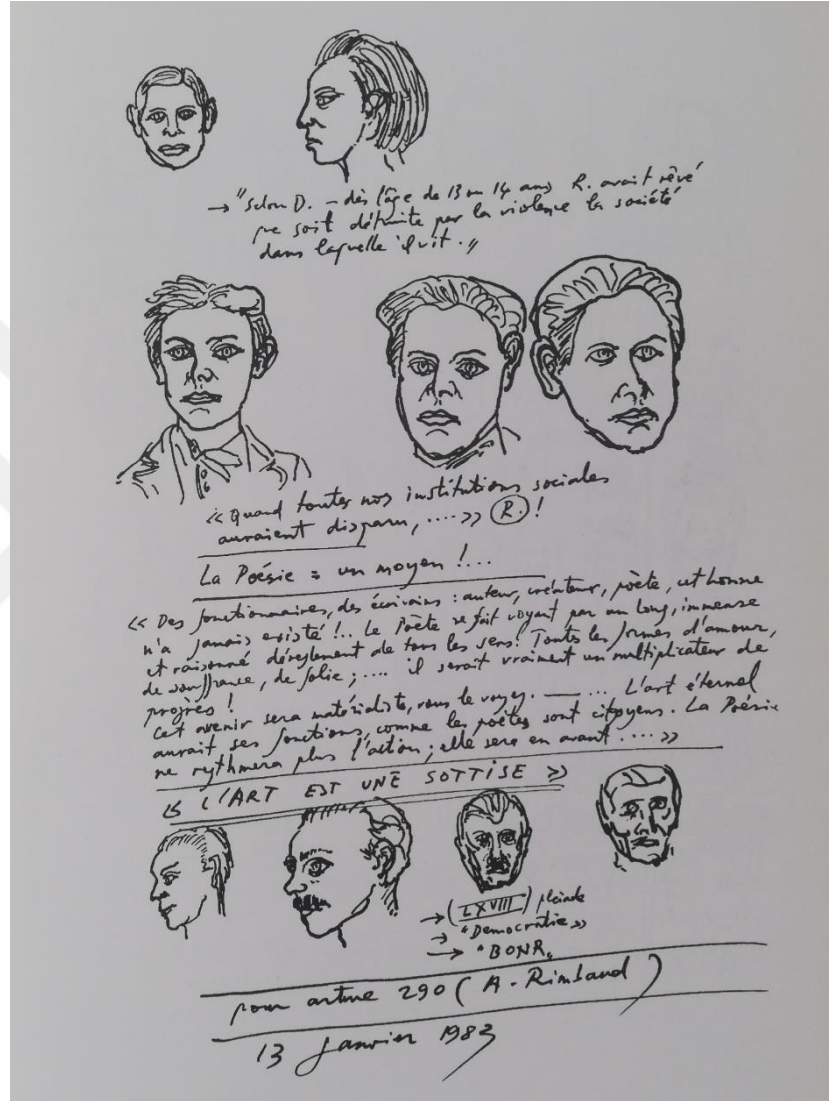
¹⁶⁷ **A.g.e.**, s. 52

serisi için yeniden okuduğu Rimbaud’yu, **Resim 2.15** ve **Resim 2.16**’da görebiliyoruz. Sayfa üzerindeki notlara ise ayrıca değinmek istiyoruz:

Bu örneklerde, üst kısımda Rimbaud’nun 13-14 yaşındaki hâli betimleniyor. Düşülen nota göre, Rimbaud o yıllarda “toplumu şiddetle parçalamayı hayal ediyordu.” Arslan muhtemelen “Les Etrennes des Orphelins” (Yetimlerin Yeni Yıl Hediyesi)¹⁶⁸ şiirine gönderme yapıyor. Sonraki kısımda Kâhin Mektupları’ndan, yukarıda paylaştığımız bölüm alıntılanıyor. Şiirin bir araç, bir yöntem olduğunun altını çizmiş. Büyük harflerle “Sanat, aptallıktır!” yazıyor. Sürrealizm bağlamında yaptığımız tartışmada, bu notları tekrar ele alacağız.

¹⁶⁸ Erdoğan Alkan çevirisi için bkz. “Öksüzlerin Armağanı”.

Resim 2.14: Arture 290. 13 Ocak 1982 tarihli ön çalışma.



Kaynak: Arslan, Defterler (1965-1994), Galeri Nev

Resim 2.15: Arture 290, Etkiler (B)-28 (A. Rimbaud), 1983, 30 x 21 cm.



Kaynak: Yüksel Arslan Retrospektifi: Katalog

Aynı yılın sonlarına doğru onu Paris’e davet eden şair Paul Verlaine ile, kendisi için çok yeni olan edebiyat çevresine girmiş ve hepsinin “aşâğılık kimseler” olduğu kanısına varmıştır. İlk zamanlarda şiirleriyle bu kimselerde hayranlık uyandıran Rimbaud, “görgü kurallarına uymayan” davranışları sebebiyle bu ortamdan dışlanır, dostluğunu yalnızca Verlaine ile sürdürür. Hoş karşılanmayan davranışları arasında “gürültülü konuşması, alaycılığı, kıyafetlerini dışarıda kirletmesi” gibi şeyler yer alır. Rimbaud ise bunların tümünü kasten yapmaktadır. Bu alışkanlıklarını ailesinin evinde de sürdürmüştü; İzambard’ın sözleriyle, annesiyle girdiğı her çatışmadan sonra şiirlerinde pislik imgelerini çoğaltmıştır.¹⁶⁹ Dolayısıyla, Paris seyahatinin ilerleyen günlerinde başlayan bu küçümseyici tutum zamanla entelektüel boyuta da ulaşmıştır: Parnasse şiirinin bir zamanlar Rimbaud’yu etkilemesinin sebebi yeniliktir, kendi çağının avangard’ı bu akım olduğı için, bu anlayışla yazılan şiirlere hayranlık beslemiştir.¹⁷⁰ Fakat en başından beri ve bizim ele aldığımız süreçle düşünürsek Kâhin’in Mektupları’nı yazarken bile aslında sadece yeni olanın peşindedir ve Parnasse da artık yenilik beklentilerini karşılamaz. Aşırı olarak görülen davranışları yazdıklarına da etki eder ve gruptan ayrı kalmaya karar verir.

Bu ayrışmayı izleyen sürede, Rimbaud dizelerden vazgeçerek düzyazı-şiir yazacaktır. Verlaine ile çıktığı Avrupa seyahatinde, Brüksel’deyken Cehennemde Bir Mevsim’i yayımlamış, seyahatin ardından ise Londra’da Illuminations şiirlerini yazmıştır.¹⁷¹ Bu noktaya dek Rimbaud’nun halihazırda ne kadar sık ve büyük değişimlerin peşinde olduğunu gördük. Fakat “olgunluk dönemi” diyeceğimiz bu dönemi teknik bakımdan daha ayrıntılı şekilde incelemeliyiz.¹⁷² Nitekim Rimbaud şiir teorisine, dilin olanaklarına yönelik karşı-eylemde bulunmuştur ve bu dönemi “serbest şiirin başlangıcı” olarak değerlendiren yorumcular vardır. Arslan’ın Arture’ünü açıklamaya çalışırken ifade ettiğimiz türden bir yapı-bozum söz konusudur;

¹⁶⁹ Bonnefoy, **Rimbaud: Ben Bir Başkasıdır**, s. 17

¹⁷⁰ Edmund White, **Rimbaud: Bir Asinin Çifte Yaşamı**, çev. Cem Uzungüneş, İstanbul, Edebi Şeyler, 2017, s.26

¹⁷¹ Cehennemde Bir Mevsim dokuz, Illuminations ise kırk iki tane şiir içeriyor.

¹⁷² Rimbaud, 21 yaşında şiir yazmayı bırakmıştır. “Olgunluk dönemi” diyerek tanımlamaya çalıştığımız dönemle Kâhin’in Mektupları’ndan sonra yazdığı şiirleri kastediyoruz.

dolayısıyla son olarak bu teknik ögelere ve uzun süreli etkilerine daha yakından bakalım.

Rimbaud, küçük yaşlardan itibaren ve geniş bir yelpazede olmak üzere, çok sayıda kitap okumuştur. Hem okulların klasik olarak kabul ettiği eserlere hem de tarihi ve dini kaynaklara kapsamlı şekilde hakimdir.¹⁷³ Böylesi bir birikimle, sözünü ettiğimiz Paris seyahatine çıkarken cebinde taşıdığı “Le Bateau Ivre” (Sarhoş Gemi) şiirindeki bir düzine kadar kelimeyi kendi türetmiştir. Hiç deniz görmeden denizi, o dönem için çok yeni olacak şekilde, bir geminin ağzından anlatmıştır. Sarhoş Gemi’de aynı zamanda, sıfat-filller ve sözcük öbekleri nedeniyle bozulan söz dizimi ve bozulan “standart Fransız ölçüsü” gibi “sorunlar” bulunur. Rimbaud’nun şiirde ne yaptığını çeviri yoluyla anlamamız zor olmakla birlikte; aynı yıl yazdığı “Voyelles” (Sesliler) şiirinde “bütün duyulara açık olabilecek ‘şiirsel söz’ için sesli harflerin rengini bulmuş, sessiz harflerin biçimini ve devinimini düzenlemiştir.”¹⁷⁴ ¹⁷⁵ Dolayısıyla yeniliğin aşamalar hâlinde ve “eski” yi çok iyi kavramakla gerçekleştiğini görebiliyoruz. Düzyazı şiirler yazmaya başlaması da bu sürecin devamıdır. Rimbaud’nun “şairlerin tanrısı” olarak gördüğü Charles Baudelaire çok daha uzun süre önce bu biçimde şiirler yazmaya başlamıştır ancak Kâhin’in Mektupları’nda söylenenleri hatırlarsak, şiirde artık nesnel bir dil var olacaktır; onun şiirleri daha soğuk, daha “bilimsel” fakat hâlâ liriktir ve “tüm duyuları” harekete geçirir. Bu dönemde okurluk birikimi daha da çeşitlilik kazanır; kütüphane fişlerinden anlaşıldığı üzere Marquis de Sade’ı keşfeder fakat kitaplar o sırada yasaklı olduğu için ne kadarını okuyabildiği kesin değildir. Sade’ı okumamış olsa bile, “Sade’ın kötü çocuklarından” Fransız yazar Gustave

¹⁷³ Bu kısım hakkında daha detaylı bilgi için lütfen bkz. Graham Robb, **Rimbaud**, çev. Süha Sertabiboğlu, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2012

¹⁷⁴ Arthur Rimbaud, **Illuminations, Cehennemde Bir Mevsim**, çev. Erdoğan Alkan, Cumhuriyet Dünya Klasikleri, İstanbul, Cumhuriyet Dünya Klasikleri, 2001, s.32

¹⁷⁵ Bu şiire dair detaylı bir inceleme için lütfen bkz. Fulya Çelik, “**Romantik ve Sembolist Şiirde Sinestezi: Edebi Metinleri Duyulardan Hareketle Bir Okuma Denemesi**”, Yayımlanmamış Doktora Tezi Eskişehir, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2018.

Flaubert'i okuduğu bilinmektedir.¹⁷⁶ ¹⁷⁷ Eş zamanlı olarak çocuk kitaplarına, peri masallarına; büyü, simya gibi alanlara da ilgi duymaya başlamıştır.

Rimbaud, güncel resmi ve şiiri “gülünç” bulduğu için geçmişe döndüğünü söylemiştir.¹⁷⁸ Söz konusu merakı ve masallara veya simyaya yönelmesi nahif bir ilgi olarak nitelenemez. Tersine, ulaşabileceği kaynakların tümünü tükettiğini düşünmektedir. Akademisyen Patricia Terry'nin yorumuna göre Rimbaud, şiiri ve şairi “insanüstü ya da üstüninsan” olarak varsaymakta, onlara doğaüstü ve gizemli bir yer öngörmektedir.¹⁷⁹ Sıradan insanların görmekte zorlandığı bilinmez'e önce şair ulaşmalıdır. “Şair, ateş hırsızdır” diyerek Prometheus analojisi¹⁸⁰ yapması ise, bu bağlamda, kâhin gözüyle gören şairin keşfettiklerini diğer “insanlarla ve hayvanlarla” paylaşması gerekliliğini ifade eder. Daha iyi kavrayabilmemiz için belirtmek isteriz, bir önceki alt başlıkta kullandığımız “bilgi, insanın nasıl aşılabacağıdır” ifadesi ile “şairane yaşam” kavramı özdeşlik taşır. Şair, bilgiyi aktarmakla yükümlüdür. Yüklendiği görev sebebiyle, sanatçıyı sanatından ayırmak mümkün olmaz. İlk paragrafta alıntıladığımız “Resmin düşünceyi aktarmada bir araç olması,” da (aktarım bağlamında) temel olarak bu fıkre dayanır.

Arslan'ın sözünü ettiği Cehennemde Bir Mevsim, şöyle başlar:

Eskiden, iyi anımsıyorsam eğer, bir şölendi yaşamım, bütün yüreklerin açıldığı, bütün şarapların aktığı.

Güzellik'i dizlerime oturttum bir akşam. -Ve acı buldum onu. -Ve sövdüm ona.

¹⁷⁶ White, **Bir Asinin Çifte Yaşamı**, s.105

¹⁷⁷ Robb, **Rimbaud**, s.55

¹⁷⁸ Rimbaud, **Illuminations**, çev. Erdoğan Alkan, s.26

¹⁷⁹ **Modern French Poetry: A Bilingual Anthology**, edited and tr. by Patricia Terry and Serge Gavronsky, Columbia University Press, New York and London, 1975, s.93

¹⁸⁰ Prometheus, Zeus'un insanlardan sakladığı ateşi çalarak onlara geri vermiştir. Farklı efsanelerde, farklı şekillerde insana yardım ettiği öyküler anlatılır, insanın yaratıcısı olduğu düşünülür. Bu konu hakkında lütfen bkz: Bedrettin Cömert, **Mitoloji ve İkonografi**, Dördüncü Baskı, Ankara, De Ki Basım Yayın, Dördüncü Baskı, 2015

Önlem aldım toplumsal düzene karşı.

Uzaklaştım. Ey büyücü kadınlar, ey yoksulluk, ey kin, hazinem sizlere emanet edildi.

Başardım usumun arınmasını bütün insancıl umutlardan. Bir yırtıcı hayvanın sessiz sıçrayışıyla üzerine çullandım her kıvancın, boğazlamak için onları.¹⁸¹

Kitap “ilk karalamalarından” farklı olarak bu şiirle başlar ve başlığı olmadan basılır; Cehennemde Bir Mevsim adı hem kitabı hem de bu şiiri niteler.¹⁸² Düzyazıdan oluştuğu için bunlar yapısal olarak şiir değildir, örneğin dize olmadığı için kafiye de yoktur. Ancak Rimbaud cümlelerde iç uyak kullanmıştır. Dolayısıyla bu “metinler” düzyazı-şiir örnekleridir, yani şiir-olmayan-şiir’lerdir. Bunun yanında, söz konusu yenilik yalnızca edebiyata yönelik olmamıştır; çünkü bir bütün olarak Cehennemde Bir Mevsim’de “metafizik girişimlerin karışıklık içinde başlayıp inatla sınanması” söz konusudur ve yazılmasının tüm amacı yaşamı değiştirmektir.¹⁸³

Sanat-hayat birliğinin yanında, sözünü ettiğimiz sanat-sanatçı bütünlüğü de yine burada açıkça belirir. Bu kitaptaki yazdığı ilk şiirlerden “Mauvais Sang” (Kötü Kan) de Rimbaud şöyle söyler;

İğreniyorum bütün mesleklerden. Usta ve işçi, hepsi andavallı, iğrenç hepsi. Eş değerde kalem tutan el ile sapan tutan el. -Ey eller çağı! -Benim kendi elim olmayacak hiçbir zaman. Sonu çok kötüye varır uşaklığın, sonra. Dürüstlüğü acı veriyor bana dilenciliğin. Katiller tiksinti verir iğdişler gibi: Temizim ben ve bu vız geliyor bana.¹⁸⁴

Kötü Kan, Arslan’ın sözünü ettiği “karalamalardaki” yani kitabın taslak versiyonundaki ilk şiirdir. Rimbaud buradaki sözleriyle sadece “tembellik etmek”

¹⁸¹ Rimbaud, **Cehennemde Bir Mevsim**, çev. Özdemir İnce, s.57

¹⁸² Kimi yayınevleri, bu şiirin giriş cümlesini (Jadis, si je me souviens bien / Eskiden İyi Anımsıyorsam Eğer) başlık olarak kullanmıştır. Dipnotlarda belirttiğimiz Türkçe çevirilerde bu ayırım bulunur.

¹⁸³ Yves Bonnefoy, **Rimbaud, Ben Bir Başkasıdır**, çev. Ömer Aygün, İstanbul, Alfa Basım Yayın, 2017 s.121

¹⁸⁴ Rimbaud, **Cehennemde Bir Mevsim**, çev. Özdemir İnce, s.59

istemez, dünyada yalnızca bir şair olarak, şairce yaşamak ister.¹⁸⁵ Arslan'ın bu “dizeleri” de önemsedğini sanıyoruz. Nitekim Kötü Kan için yıllar içinde tekrar çalıştığını biliyoruz ve “*Arture’ler yapmaya devam ederek, 1963 yılında bir sefalet dönemi geçiriyorum. Hayatımı kazanmak üzere hiçbir ‘yan işi’ kabul etmiyorum,*” dediğini.^{186 187} Paylaştığımız örnekteki (**Resim 2.16**) Arture, “Ruha Gidiyoruz” ismini taşır¹⁸⁸ ve bu isim, bahsettiğimiz Kötü Kan şiirinde geçer. Elli yedinci Arture bu şiire ithaf edilmiştir.¹⁸⁹



¹⁸⁵ “Tembellik hakkı” konusu için lütfen ayrıca bkz: Kristin Ross, **The Emergence of Social Space: Rimbaud and The Paris Commune**, Theory and History of Literature, Volume 60, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988

¹⁸⁶ Yüksel Arslan, **Defterler (1965-1994)**, s.21

¹⁸⁷ Arslan, “bildiğim tek şey günde 15 saat masa başında resim sürüp, kitap okumak!” diyerek bu duruma ayrıca dikkatimizi çekmiştir. Lütfen bkz. Arslan-Edgü, **Batı Kültürü Önünde Hiçbir Saplantım Yok**, s.51

¹⁸⁸ Buradaki “ruh” kelimesi, Nietzsche başlığında kullandığımız “tin”e karşılık gelmektedir.

¹⁸⁹ Levent Yılmaz, “Katedilmiş Yolların Dışında”, **Yüksel Arslan Retrospektifi: Katalog**, s.26

Resim 2.16: Arture 57, Ruh'a Gidiyoruz, 1964, özel koleksiyon.



Kaynak: Yüksel Arslan Retrospektifi: Katalog.

Cehennemde Bir Mevsim'in ardından yazdığı Illuminations, Rimbaud'nun "son şiirleri" dir.¹⁹⁰ Başlığı İngilizce koyduğu için dilimize de çevrilmeden aktarılmıştır. Erdoğan Alkan'ın yorumuna göre hem "fresklerdeki küçük resimler" hem de "aydınlanma" anlamlarını birlikte düşünebiliriz.^{191 192} Rimbaud'nun biyografisi

¹⁹⁰ Cehennemde Bir Mevsim ile Illuminations şiirlerinin yazıldığı tarih hakkında kesin bir bilgi yoktur ancak genel kanı, ikincisinin son şiirler olduğu yönündedir. Biz de bu referansı kullandık. Türkçe basılan kitaplarda, tarih çizgisinde bu görüşe sadık kalırsa da içerikte Illuminations'a öncelik verildiğine rastlayabiliyoruz. Belirttiğimiz kaynaklarda bu ayrım fark edilebilir.

¹⁹¹ Rimbaud, **Illuminations**, çev. Erdoğan Alkan, s. 40-45

¹⁹² Edmund White'a göre, bu başlık Verlaine tarafından konmuştur. Verlaine'in İngilizcesi "yeteri kadar iyi olmadığı için" freskleri kastederek bu kelimeyi seçmiştir. Lydia Davis ise "içgörü" anlamında bir aydınlanmayı tasavvur edebileceğimizi söyler. Davis'in Illuminations hakkındaki 9 Haziran 2011 tarihli yazısı için bkz: Lydia Davis, **Rimbaud's Wise Music**, (Çevrimiçi) www.nytimes.com, Erişim Tarihi 17.03.2020

yazarlarından Edmund White, Cehennemde Bir Mevsim'i "otobiyografik, retrospektif ve post-Hristiyan"; Illuminations'u ise çok daha "soğuk, fütürist ve gayri şahsi" diye yorumlamıştır.¹⁹³

"Aydınlanmalar" diğerlerinden farklı olarak, geçmişe veya "ustalara" referans vermemektedir, başka bir deyişle köksüzdürler.¹⁹⁴ Gramer yapısı nedeniyle bu şiirlerde zaman duygusu da açıkça hissedilemez.¹⁹⁵ Bu kitaptaki "À une Raison" (Sağduyu'ya) adlı şiirde "kaderimizi değiştir, yok et acıları; zamandan başlayarak" diye yazar Rimbaud.¹⁹⁶ Kahin'in Mektupları'nda öncelediği gibi, "şairin attığı bir adım" insanların ilerleyip yükselmesine denk görülür. Bazı yorumculara göre bu şiir başta olmak üzere, Rimbaud'nun son şiirlerinde zamanın algılanışı bakımından tüm gelenekler reddedilir.¹⁹⁷

Rimbaud'nun "tüm duyuları harekete geçirme" amacı bu şiirlerde gerçekleşir; halüsinasyonların ve duyu aktarımının etkisinde "biçimsizlik, şiirin ya da sözün getirdiği yeni bir biçime dönüşür."¹⁹⁸ Sürrealistlerin "otomatizm" tekniğine de esin veren bu durumla, bilinçdışı kavramına bir defa daha yaklaşmış oluyoruz.¹⁹⁹

¹⁹³ White, **Rimbaud**, s.110

¹⁹⁴ **Modern French Poetry: A Bilingual Anthology**, s.93

¹⁹⁵ Ömer Aygün, "**Rytme et Temporalite dans Les Illuminations D' Arthur Rimbaud**", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi İstanbul, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2001

¹⁹⁶ Erdoğan Alkan çevirisi için "Bir Sağduyu'ya", Özdemir İnce çevirisi için "Bir Usa" başlıklarına bakınız.

¹⁹⁷ Seth Whidden, **Leaving Parnassus: The Lyric Subject in Verlaine and Rimbaud**, Amsterdam, Faux Titre, 2007, s.119-120

¹⁹⁸ Rimbaud, **Illuminations**, çev. Erdoğan Alkan, s. 36

¹⁹⁹ Ayrıca bknz. Marjorie Perloff, **The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage**, New Jersey, Princeton University Press, 1981. Perloff, incelemesinde sanat tarihçisi E. H. Gombrich'in Kübist resmi nasıl yorumladığını hatırlatıyor. Gombrich Kübistlerin "mimetik illüzyonu" tamamen yok ederek yeni bir görme biçimini hedeflediğini söylüyor. Durağanlığın zıttı olarak hareket hâlinde gösterilen resmin nesnesi (görüntü) anti-illüzyonist bir forma dönüşür. Perloff, Gombrich'in yorumunu Sürrealizm gibi tüm anti-illüzyonist sanatlar için genelleyebileceğimizi söyler. Dolayısıyla böylesi imgeler belirsizdirler; metafor, analogi, indirgemeci yapıtlar olamazlar. Bu sözlü veya görsel imgelerde, onları durağan ve tutarlı olarak algılamamız için verili ipuçları bulunmaz. Mekân tasarımının olmaması buna örnek verilebilir. (A.g.e. s.56-57) Biz ise Arslan'ın kimi Arture'lerinin "mekânsızlığını" Sadık bakışla ele almış ve minyatür geleneğinden söz etmiştik. Lütfen karşılaştırınız.

Arthur Rimbaud ve çağdaşlarının²⁰⁰ yazdıkları, akım olarak o dönem henüz tanınmasa da sembolist şiirlerdi ve onlar sayesinde “son büyük hareket” Sürrealizm doğacaktı. Öyleyse, biz de Sürrealizm konusuna bakmadan evvel Arslan’ın sözleriyle “birincil etkilenmeleri” tamamlayalım:

(1953-1957)

Birkaç ay sonra bu ilk çalışmalarımı ve bir düzine kadar tualı yırtıp çöpe atıyorum. Tüplerden çıkan boyaları yapay, şok edici ‘doğa-karşıtı’ buluyorum. Güzel Sanatlar Akademisi’ne gitmek yerine Sanat Tarihi Enstitüsü’ne kaydoluyorum. Bu garip karar çok basit bir düşünceye dayanıyor: Katedilmiş yolların dışında da, ressam olmadan da resim yapılabilir, ressam olunabilir!

(...)

Tarih öncesi ve ilkel sanatçıların, minyatür ustaların, Anadolu dokumacı kadınların (yün boyamak için) kendi boylarını kendilerinin yaptıklarını biliyorum.

(...)

Kendimi daha iyi tanımak için Freud okuyorum. Okumalarım ve Baudelaire’in, Nerval’in, Rimbaud’nun, Comte de Lautréamont’nun, Marquis de Sade’in büyük etkisi, daha acılarımı dindirmek üzere imdada yetişmemiş. Kurtuluşu askere gitmekte buluyorum.²⁰¹

Askerliği sırasında ve sonrasında, Arslan sözünü ettiği “kahramanlara” ulaşır. Nitekim, çalışmamıza başladığımız yer de tam olarak orası.

²⁰⁰ Aynı şekilde, dostu Verlaine da Parnasse akımından Sembolizm’e yakınlaşmış, Mallarme ile şiirdeki bu değişim kendini daha da fazla hissettirmiştir.

²⁰¹ Yüksel Arslan, **Defterler (1965-1994)**, s.18-19

2.4. Arture'ün Sürrealizm Bağlamında Değerlendirilmesi

Enid Starkie, “pek çok ortak düşünce ve tutkuyu paylaşımlarına rağmen” Rimbaud ile Comte de Lautréamont’nun (**Resim 2.17** ve **Resim 2.18**) tanışmamasının talihsizlik olduğunu söyler. 1869 yılında yazılan *Poésies*²⁰² teki estetik tutum ile Rimbaud’nun *Kâhin Mektupları*’nda yazdıklarının benzerlikler taşıdığını; ancak Rimbaud’nun “kendi teorisini formüle etmeden önce” Comte de Lautréamont’u okumuş olmasının imkânsız olduğunu ayrıca belirtmiştir.²⁰³ Birbirlerini okumamış ve asla buluşmamış olsalar da, Özdemir İnce’nin sözleriyle “Gerçeküstücüler bu iki şairden çıkmıştır.”²⁰⁴

Sürrealizm akımına yer vermemizin nedeni, Arslan’ın sanat tarihi yazımında “sürrealist” olarak değerlendirilmesidir.²⁰⁵ Breton tarafından Paris’e davet edilmesini de göz önünde bulundurursak bu yaklaşım hatalı değildir. Ancak “sanatının” tekniği ve kaynağı dolayısıyla bu sınıflandırmayı da ayrıca değerlendireceğiz. Öncelikle Sürrealizm akımına dair genel çerçeveyi çizip, ardından Arslan açısından bu konuyu tartışmaya açalım.

²⁰² “Maldoror’un Şarkıları” Türkçe baskısında bulunuyor. **Resim 2.18** ve **Resim 2.19**’da şiirlerden alıntılar görülebilir. Bknz.: Comte de Lautréamont, **Maldoror’un Şarkıları**, çev. Özdemir İnce, 4. Basım, İstanbul, Kırmızı Yayınları, 2012

²⁰³ Enid Starkie, Arthur **Rimbaud**, A New Directions Book, New York, 1961, s. 154

²⁰⁴ Özdemir İnce, **Kâhin Rimbaud: Abdo Rimbo**, Varlık Dergisi, Eylül 1991, sayı 1008, s.27-30

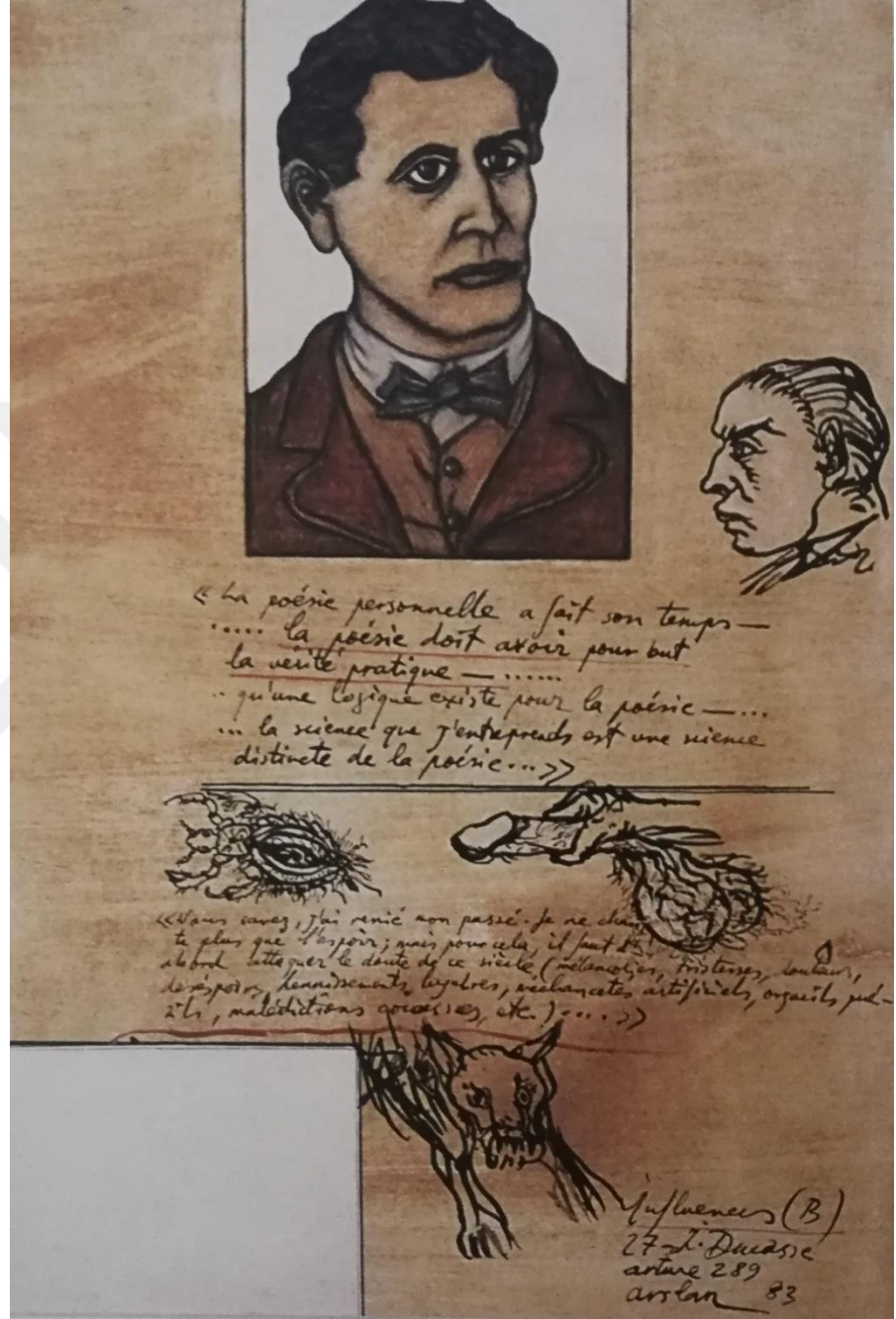
²⁰⁵ Arslan’ın bazı eleştirmenlerce sürrealist olarak değerlendirildiğinden söz etmiştik. Bu yaklaşıma sahip başka birçok akademik çalışmanın bulunduğunu fark ettik. Bu çalışmaların bazılarında Arslan’ın kendini sürrealist olarak görmediği belirtilmiş fakat nedenleriyle detaylı şekilde ele alınmamış, yorumlanmamıştır. Sezer Tansuğ’un Arslan için “fantastik, sürreal,” gibi nitelermeleri sıkça kullanmasının sanat tarihi yazımında kalıcı bir etki bıraktığını sanıyoruz. İlgili çalışmalara “sürrealizm”, “Yüksel Arslan” anahtar kelimeleriyle Yök Tez Bankası’ndan ulaşılabilir. Tansuğ’un incelemelerine ise ilk basımı 1986’da yapılan *Çağdaş Türk Sanatı* kitabından ulaşılabilir. Nitekim sözünü ettiğimiz akademik çalışmalar da 1997 yılı itibarıyla kendini gösteriyor.

Resim 2.17: Arture no: 289. 4 Ocak 1983.



Kaynak: Arslan, Defterler (1965-1994), Galeri Nev

Resim 2.18: Arture 289, Etkiler (B)-27 (Comte de Lautréamont), 1982, 30 x 21 cm., santralİstanbul Koleksiyonu.



Kaynak: Yüksel Arslan Retrospektifi: Katalog.

Sürrealizm akımı 1920’li yıllarda Fransa’da doğmuştur ve Dadacı geleneğin devamı niteliğindedir.²⁰⁶ Dadaistler sanat da dahil olmak üzere, her şeye “karşı”dırlar ve bu tutumları “Gerçek Dadacı, Dada’ya karşıdır,” ifadesiyle kendi yok oluşunu da gerçekleştirmiştir.²⁰⁷ Sürrealizm, yani Gerçeküstücülük kavramını ilk kullanan Giullume Apollinaire’dir. Bu bölümün başında belirttiğimiz gibi, Apollinaire, Marquis de Sade’ın o güne kadarki en kapsamlı seçkisini de yayımlayan kişidir.

Sürrealist hareketin kurucusu ve öncüsü André Breton, 1922 yılında “modern arayışların geleceğini tayin edecek” ve uluslararası olacak bir kongre çağrısı yapar; 1924 yılında ise ilk manifestolarını yayımlar. Akımın tanımlanması ve tanınması bu iki yıllık süreçle gerçekleşir. Sürrealistler hipnoz, uyuşturucu ve rüyalar aracılığı ile “ruhsal otomatizm” etkilerini araştırmış ve gerçekliği doğrudan algılamadıkları esnada, “bir tür trans hâlindeyken” ürettikleri şiirlerin, resimlerin, nesnelerin anlamını bulmaya çalışmışlardır.²⁰⁸

Breton, ilk manifestoda “Çağımın kötü zevklerinin ortasında, başkalarından ileriye gitmeye çalışıyorum,”²⁰⁹ diye yazmıştır. İleriye gidebilmek için “örnek” aldığı kişiler arasında öncelikli olarak Arthur Rimbaud’nun ismini vermiştir, çünkü onun da “aynı itkiyle hareket ettiğini” anlamıştır.²¹⁰ Konuşmak, düşüncenin “şiirselliğini” azaltmakla beraber düşünceyi en kısa yoldan teşhir edebilmenin bir yoludur.²¹¹ Ancak Breton düşüncenin, konuşma’dan daha hızlı olmadığı sonucuna varır ve düşünce ile kalem hızı arasındaki çelişkiyi gidermenin yöntemleri üzerine çalışmaya başlar.²¹² Bu

²⁰⁶ İki akımın bütün olarak ele alındığı bir kaynak için bkz. David Hopkins, **Dada ve Gerçeküstücülük**, çev. Suat Kemal Angı, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2004

²⁰⁷ Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar: Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla**, 6. Baskı, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2014, s. 133

²⁰⁸ **A.g.e.**

²⁰⁹ “Dans le mauvais gout de mon époque, je m’efforce d’aller plus loin qu’aucun autre.” Kaynak olarak kullanılan baskı için bkz. Breton, **Manifestes du Surréalisme**, s.26

²¹⁰ **A.g.e.**, s.30

²¹¹ **A.g.e.**

²¹² **A.g.e.**, s.34

yüzden Rimbaud gibi, düşünceyi en dolaysız yoldan aktarabilmek için “otomatizm” tekniğini kullanır.

Rimbaud’nun ben’i “öteki” olarak görmesi, estetik/yaratıcı eylemin kaynaklarını da yeniden düzenlenmiştir.²¹³ Yaratıcılığın veya ilhamın, “bu dünyada olmayan (aşkın)” köklerini tersyüz ederek “deneyime dayalı (içkin)” hâle getirmiştir. Böylelikle, bu ifadede “ben” kelimesi bilinçdışını temsil etmiş olur. Dolayısıyla metinde/şiiirde konuşan kişinin kimliği “başkalık” çatısı altında kalır ve kesin bir yaratıcı kişiye atfedilemez. Sürekli olarak “dilde ve dil aracılığıyla bölünen ben’in ortaya çıkışı” söz konusudur.²¹⁴ “Başkalık” bir kimliğe işaret eder fakat yaratıcı süreçle ortaya çıkan ifade ne bu kimliğe ne de deneyimi gerçekleştiren konuşmacıya atfedilir.

Daha önce hakkında tartıştığımız Kâhin’in Mektupları’nda, “ben” başkası aracılığı ile düşünülür ve konuşturulur. Illuminations yazıldığında ise kendi ile öteki arasındaki çelişki bulanıklaşır ve ikisi arasındaki anlamlar ilişkisi çok sesli fakat tek bir anlatıcıya dönüşür.^{215 216} Dilin nesnelleşmesi, böylece gerçekleşir.

Rimbaud’nun bunu haşhaş ve absent ile sağladığına dair iddialar bulunmaktadır, Sürrealistler de benzer şekilde hipnoz ve uyuşturucudan yararlanır. Bilinç denetiminin kaybedildiği bu sürede, bilinçlerini “mümkün olan en pasif duruma sokup” her türlü yardım ve yetenekten yoksun bırakılmışçasına yazı yazarlar. Böylelikle kalem hızının düşünce hızına yaklaşması amaçlanır. Ressam ise, aynı şekilde, fırçasını “kendi kontrolü dışında” kullanır. Sonuç olarak, ortaya çıkan şey günün değerlerinin denetimini ya da baskısını taşımamış olur.

Aynı şekilde, Sürrealistlerin rüyalardan beslendiklerini de ifade etmiştik. Rüyaararacılığıyla, insan arzularının ve korkularının kökenlerini öğrenmeyi amaçlamışlar; psikanalizde bir tedavi yöntemi olan “serbest çağrışım” dan

²¹³ Adrianna M. Paliyenko, **Mis-Reading the Creative Impulse: The Poetic Subject in Rimbaud and Claudel, Restaged**, USA, Southern Illinois University Press, 1997, s. 41

²¹⁴ A.g.e.

²¹⁵ A.g.e.

²¹⁶ Anlamsal ilişki, “diyalojizm”. Bu konu hakkında ayrıca okuma yapmak için bkz.: Mihail Mihailoviç Bahtin, “Diyalojik İmgelem”.

faydalanmışlardır.²¹⁷ Breton'un aslında tıp eğitimi aldığı ve Birinci Dünya Savaşı sırasında sahada görev yaptığı, bunu izleyen yıllarda Sigmud Freud'un teorileriyle ilgilendiği biliniyor. Dolayısıyla Sürrealistler için ilk ve asli alan bilinç, dolaylı olarak da psikanalizdir. Bunun yanında beslendikleri ikinci kaynak ise politikadır. Tıpkı Dadacılar gibi, hem sanatın geleneksel biçimlerine hem de burjuva değer yargılarına karşıdırlar ve bu anlamda politikadan kopuk değildirler. "Görünen gerçekliğin ötesine" geçmek istemeleri de günün kültürünün, toplumunun, sanatının yozlaştığını düşünmeleri ile ilgilidir; bu istek gerçeklikten kaçma olarak değil, söz konusu yozlaşmışlığın sınırlarını aşma olarak değerlendirilmelidir.²¹⁸ ²¹⁹ "Varoluş başka bir yerde" inancıyla, kendi görüşlerini açıkça paylaşmaktan kaçınmamış ve muhalif kalmışlardır.

Breton, birinci manifestoda Sürrealizm'i "son kez" şöyle tanımlıyor;

Sürrealizm, isim. Kişinin, sözlü yazılı veya başka bir yolla, düşüncenin gerçek işleyişini ifade etmeyi denediği, en saf hâlindeki psişik otomatizm. Aklın her türlü denetiminden uzak, ahlaki ya da estetik her türlü kaygıdan muaf olarak, sadece düşüncenin dikte ettiği.²²⁰

Yaptığımız açıklamaları ve ilgili tanımları düşündüğümüzde, Arslan'ı sürrealist olarak niteleyemeyiz. Fakat Breton'a göre, bir kişinin sürrealist olabilmesi için sesi veya sözü²²¹ bir kez duymuş olması yeterlidir. Örneğin Marquis de Sade'ın sadizmde, Baudelaire'in ahlakta, Rimbaud'nun "hayatta ve başka şeylerde" sürrealist olduğunu yazmıştır.²²² Fakat bu isimler her zaman sürrealist olmak için fazla "gururlu"dur, çünkü bir düşünce taşırlar ve o düşünceye sadık kalırlar. Dolayısıyla, üretim/yaratım

²¹⁷ Bu konu hakkında daha detaylı bilgi edinmek için bkz. René Passeron, **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**, çev. Sezer Tansuğ, 2. Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1990

²¹⁸ Antmen, **Akımlar**, s. 135

²¹⁹ Nietzsche başlığında ayrıca ele aldığımız gibi, Sürrealistler de gerçekliği görmezden gelmeyi değil onun ötesine geçmeyi isterler. Bunu yaparken Sade'cı kara mizahı kullandıklarından söz edeceğiz.

²²⁰ Türkçesi Kaya Özsezgin, **Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş**, editör Ali Artun, İstanbul, İletişim Yayınları, s.203

²²¹ Günün yargılarıyla baskılanmamış, bir çeşit çağırışı kastediyor.

²²² Breton, **Manifestes du Surréalisme**, s.38-39

sürecinde olmasa da “tavırda” sürrealist olmak mümkündür. Bu değerlendirmeyi göz önünde bulundurduğumuzda Arslan’ın ancak sanat-hayat görüşü, onu yaşayışı bakımından sürrealist olduğunu söyleyebiliriz.^{223 224}

Arslan’ın özyaşam öyküsünü yazdığımız ilk bölümde, “sanat görüşlerinin” mutlaka geçmişe dayandırıldığını söylemiştik. Örneğin, büyüdüğü evi, çocukluğundaki “cinsel travmaları” veya “saçları sebebiyle kız çocuğu zannedilmesi”, işçi bir ailede yetişmesi... muhtemelen Arture’lerdeki “tuhaflikları” anlamamızı kolaylaştıracağı düşünüldüğü için okurla paylaşılıyor. Bu verili bilgiler önemsiz olmamakla beraber, Arslan Arture’lerinde otomatizm yöntemini kullanmamıştır. Aynı şekilde, rüyalarını gösterdiği Arture’leri bulunsa da (**Resim 2.20** ve **Resim 2.21**) tamamıyla psikanaliz etkisinde kaldığını söylememiz mümkün değildir.²²⁵ Sözünü ettiğimiz yaklaşım, onun her zaman belirttiği gibi “aktarmak istediği düşünceyi” anlamamızı engelleyen bilgilere dönüşebilir, ki “L’homme” serisini incelediğimiz süreçte bu yorumları tekrar hatırlayacağız. Arslan’ın Güzel Sanatlar Fakültesi yerine Sanat Tarihi bölümüne girmesi, nasıl resim yapılacağını öğrenmeden de resim yapabileceğini sezmesi, resim ve ressam kelimelerinden vazgeçmesi dolaylı olarak onu sanat tarihi yazımında belirli bir başlıkta konumlandırmayı zorlaştırmaktadır. Fakat mevcut anlatı kurgusunda, kendisine sürrealist veya başka bir isim veriliyorsa dahi, bu özel durumları ayrıca açıklamak gereklidir kuşkusuz. Ferit Edgü ise daha keskin bir yargıyla, Arslan’ı “daha önce adı konulmuş bir sanat akımı içinde” görmenin olanaksız olduğunu söylemiştir.²²⁶

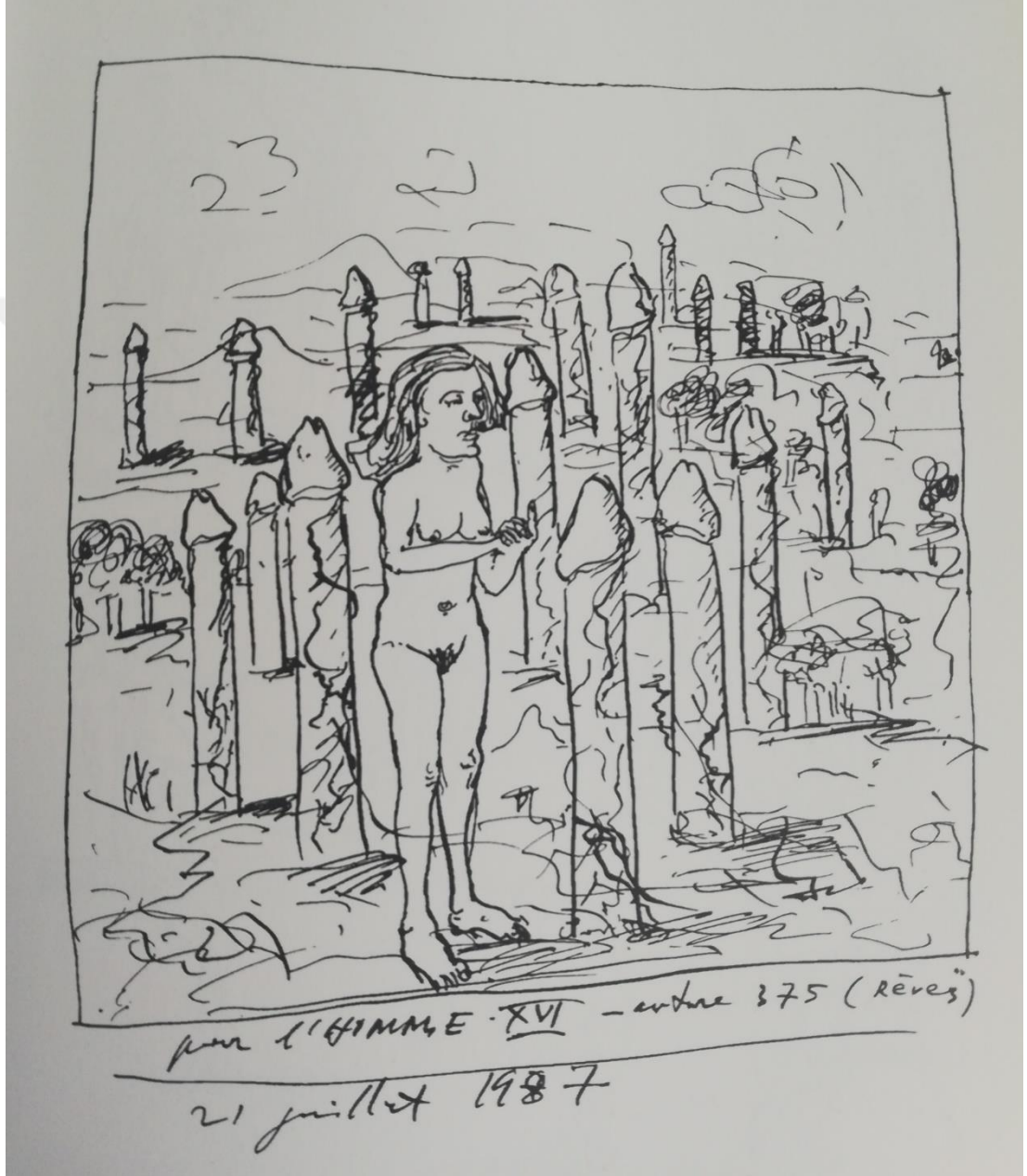
²²³ Aslında, Arslan da kendini sürrealist olarak görmediğini ifade etmiştir; ancak daha önce de belirttiğimiz gibi, sadece bu sözleri alıntılanarak ve bunları eleştiriyle beslemeden aktarmanın faydalı olmayacağını düşünüyoruz.

²²⁴ Ayrıca bkz. **Ek 3**.

²²⁵ Sözünü ettiğimiz türden yaklaşımlar arasında Gönül Gültekin tarafından dile getirilen yorum öne çıkıyor. Gültekin, Arslan’ın “bilinç altını” resimlerine yansıttığını söylemiştir. Bu yorum ilk sergisine yönelik yapılmış olsa da ardıllarını etkilediği (çocukluk travmaları ve rüyaları hakkında benzer yorumlara devam edildiği) için bu konuya tekrar değindik. İlgili yorumu aktaran çalışma için bkz. Elvan, “**Türk Plastik Sanatlarında Otodidakt ve Naif Sanat**”, s. 109

²²⁶ Arslan-Edgü, **Batı Kültürü Önünde Hiçbir Saplantım Yok**, s.153

Resim 2.19: Arture 375, 21 Temmuz 1987.



Kaynak: Arslan, Defterler (1965-1994), Galeri Nev

Resim 2.20: Arture 375, İnsan XVI: Rüyalar, 1987, 27 x 40 cm., Claudine Baude Koleksiyonu.



Kaynak: Yüksel Arslan Retrospektifi: Katalog.

Arslan'ın anırtırma yaptığı Cehennemde Bir Mevsim'in nasıl bittiğini hatırlayalım. Paylaşacağımız şiir, taslak versiyonda "Bonr" adıyla yazılmıştır ve basılı versiyonda bulunmuyor:

O zayıf hâlimle (insanlarda yaratacağım acıma duygusundan başka) toplumda tahammül edilecek bir yanım kalmadı- Ne talihsizlik! Hangi manastır uygun düşerdi bu muazzam hor görüye?

Yavaş yavaş geçti ama.

Artık mistik devinimlerden de biçem tuhafliklarından da nefret ediyorum.

Şunu da söyleyebilirim nihayet: Sanat aptallıktır.

Büyük şairler (için de aynısını söylemek) kolay: Sanat aptallıktır.

Merhaba, güzellik.²²⁷

²²⁷ Bknz. Ek 4.

Arslan'ın yazısında kullandığı “neşeli yıkıcılar” ifadesi bir rastlantı sonucunda seçilmemiştir. Arslan için Neşe'nin varlığı Marcel Duchamp'da olduğu kadar önemlidir.²²⁸ Ferit Edgü de Arture'lerde humour'un ağır bastığını söylemiştir.²²⁹ ²³⁰ Bu bölümün ilk başlığından itibaren ele aldığımız konu ve kavramların tümü içinde mizah ögesi barındırır. Marquis de Sade'ın yazdıklarında yenilik çağrısı olmadığını, “alaycılığı” kullanarak mevcut koşulları tersine çevirdiğini belirtmiştik. Benzer bir alaycılığın izlerini, örneğin edebiyat çevrelerine yöneltmesi bakımından Rimbaud'da öne sürmemiz de mümkün. Nietzsche ise gülmeyi, yıkıcı mizah bağlamında önemser. “Taşımak zordur yaşamı: ama bu kadar çıtkırıldım olmayın siz de!” diye yazdığına yeni değer yaratacak kişilerin eski değerlere gülmesi gerektiğini de söylemiş olur.²³¹ Nietzsche'ye göre insan öncelikle kendine gülmeyi öğrenmelidir.²³² Gerçeküstücüler de yapıtlarında yıkımın aracı olarak kara mizahı kullanmıştır.²³³ ²³⁴ Dolayısıyla, Arture'leri anlayabilmek için mizah kavramını önemsememiz gerektiğini görebiliyoruz.

Arslan'ın “Art” kelimesine “Ure” ekini getirmesi bu bağlamda ele alınabilir. Ure veya Türkçesiyle Üre, karaciğerde bulunan organik bir bileşiktir. Kana karışan üre, idrarla dışarı atılır. Arslan, Arture'ler sayesinde “her delikten sanat kokuları yaydığını” söylemiştir.²³⁵ “Resim-resim eserler üreten” sanatçıları yadsıdığını açıkça söylemesinin yanında, ortaya koyduğu yapıt da tek başına hem ironik hem de alaycıdır.

²²⁸ Duchamp için sanatın her biçiminde tek bir “yasa” bulunur, o da ironidir. Octavia Paz, **Marcel Duchamp: Çırlıçılak Soyulmuş Görüntü**, çev. Şule Demirkol, İstanbul, Everest Yayınları, 2017, s.17

²²⁹ Arslan-Edgü, **Batı Kültürü Önünde Hiçbir Saplantım Yok**, s.154

²³⁰ Karagöz ile Hacivat oyunlarının Arslan üzerindeki etkisi de bu bağlamda ayrıca değerlendirilmeye açıktır.

²³¹ Nietzsche, **Böyle Söyledi Zerdüşt**, s.35

²³² **A.g.e.**, s. 293

²³³ Ayrıca bkz. Artun Avcı, “Toplumsal Eleştiri Söylemi Olarak Mizah ve Gülmece”, **Birikim**, sayı 166, Şubat 2003. (Çevrimiçi) <https://birikimdergisi.com/dergiler/birikim/1/sayi-166-subat-2003/2354/toplumsal-elestiri-soylemi-olarak-mizah-ve-gulmece/3891> Erişim Tarihi 01.11.2019.

²³⁴ André Breton'un 1940 yılında Kara Mizah Antolojisi yayımladığını ayrıca belirtmek isteriz. Bknz. “L'Anthologie de L'humour Noir.”

²³⁵ Yüksel Arslan, **Defterler (1965-1994)**, s.21

“Teknik ya da Bir Arture Nasıl Yapılır?” başlıklı yazısında öncelikle bir reçete paylaşır, reçetenin sonunda da şöyle yazar;

Şöyle ki, 100x80 cm. ebatındaki bir kâğıt için en az beş altı aylık çalışmayı göze almalısınız. Ama zahmetlerinizin karşılığı olarak karşınıza güzel bir Arture çıkacak! Tarihöncesi bir yemek! Bunu pentürün tadıyla karşılaştırın. Biliyorum, çok uzun bir zamandan beri artık pentürden bıktınız! O zaman ARTURE yiwin!²³⁶

Arslan’a Uluslararası Kara Mizah Ödülü verildiği bilgisini Sade bölümünü sonlandırırken paylaşmış fakat detaylı açıklamaya yer vermemiştik (**Resim 2.21**). Sadık anlayışın, bu türdeki alaycılığın kapsadığı bir alan olduğunu düşünmekle birlikte “kendine gülebilmek” fikrine değindikten sonra bu aşamaya varmanın, söylediklerimizi bu şekilde bütünlemenin daha doğru olduğu kanısındayız.

Arslan’ın yakın çevresinde kahkahalarıyla tanındığı, dostlarıyla düzenlediği sofralarda gülerek “kendini kurtardığı” biliniyor; mektuplarından birinde “gülmekle kurtaracağız kendimizi” diye yazmıştır.²³⁷ Edgü de bu kelimeyi tekrar kullanarak şöyle söylüyor;

Yüksel’in “etkilerine” baktığınız zaman, şairler ağırlıklıdır. Şairler, ama toplumun dışına itilmiş türden şairler, yazarlar... Kendisini de onlardan biri gibi görüyordu. Ama onu kurtaran şuydu: İkimizin de çok sevdiği, 16. yüzyılın büyük hümanisti (François) Rabelais’in bir kahkahası vardı, bu kahkahaya Rabelaisque (Rabelais-vari) denir... Yüksel’in attığı kahkahalar da -Yüksel bir kahkaha attığı zaman semt sokağı inlerdi- öyle bir kahkahaydı; o kahkaha kurtardı.²³⁸

Arslan, sanatçı dostu Komet ile yaptığı söyleşide ise Arture’lerin yan yana geldiklerinde Büyük Komedy ya da Büyük Tragedya²³⁹ gibi bir anlatı oluşturmasını

²³⁶ A.g.e., s. 28

²³⁷ Ferit Edgü, Arslan’ın “eski bir mektupta” bu ifadeyi kullandığını yazmış fakat söz konusu mektuba dair detay vermemiştir. Bknz. Arslan-Edgü, **Batı Kültürü Önünde Hiçbir Saplantım Yok**, s. 62

²³⁸ Edgü, “Yüksel Arslan Anısına”, Dirimart Nişantaşı.

²³⁹ “Büyük Komedy” diyerek iki referans veriyor: “La Comédie Humaine,” İnsanlık Komediisi ile Fransız roman yazarı Honore de Balzac. Balzac, çalışmalarının tümünü bu isimle niteliyor. Diğer referans ise “Divina Commedia,” İlahi Komedy eseri ile İtalyan şair Dante Alighieri.

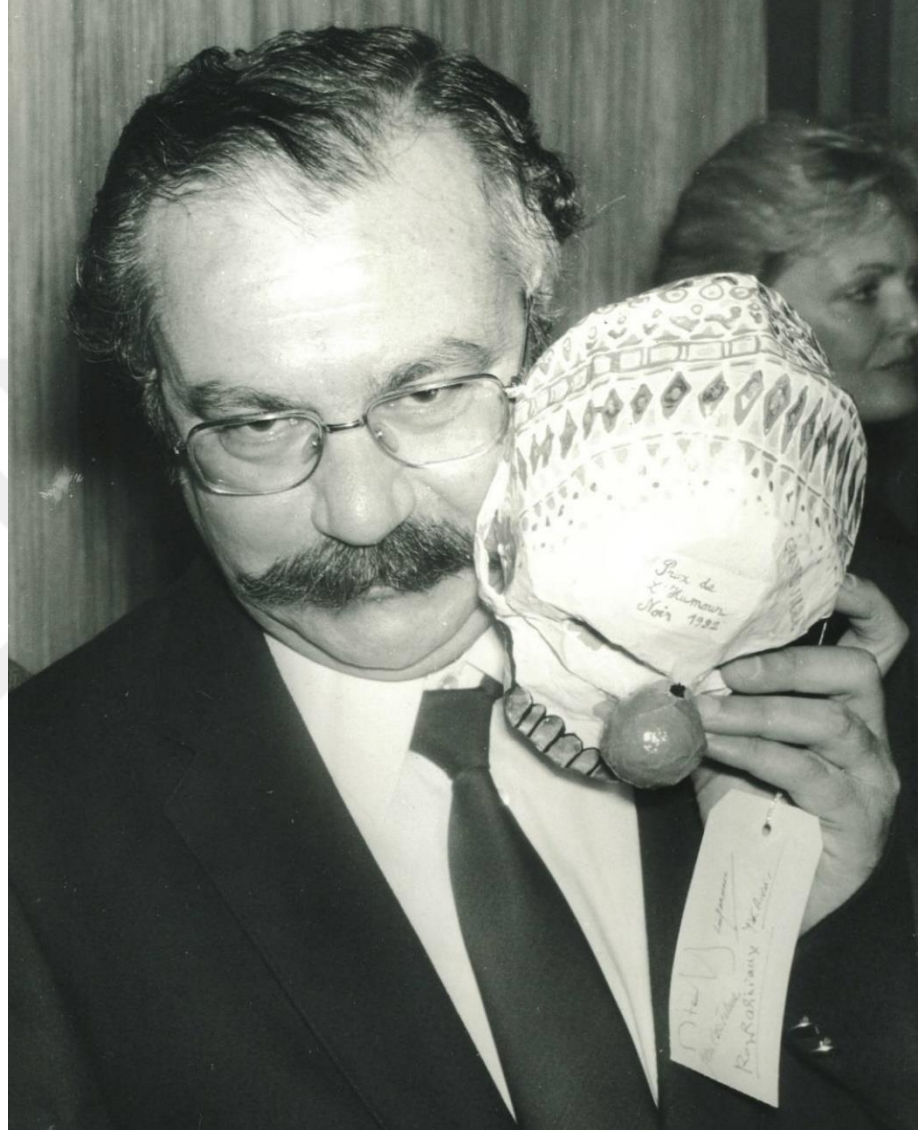
istediğini söylemiştir.²⁴⁰ Arslan en başta “komedyâ” dese de “veya tragedyâ” seçeneği ile insanlığın durumunun “vehametini” kastediyor. Gülme eylemi, bu bağlamda İnsanın tarihine verilen bir tepki olarak gerçekleşir. Sanatının hizmet ettiği düşünceleri tanımlarken mizaha değinmeyi bunlar gibi birçok sebepten ötürü önemli bulduk. Son olarak yine Arslan’ın sözlerini alıntılar yapmak istiyoruz; “*‘Bu cennet bu cehennem bizim’ demiş ozan. Cehennemi, cennete döndürmek de bizim işimiz, demiş Arslan!*”²⁴¹



²⁴⁰ Aktaran: Koçak, **Modern ve Ötesi**, s. 117.

²⁴¹ Arslan-Edgü, **Batı Kültürü Önünde Hiçbir Saplantım Yok** s.110. Edgü bu mektubu şöyle yanıtlamıştır: “‘Cehennemi cennete döndürmek’ bizim işimiz olmaktan çıktı. Burada. Bugün. Cehennemde yaşamının (yanmadan) yollarını arıyoruz.” (s.111)

Resim 2.21: Uluslararası Kara Mizah Ödülleri gecesinden fotoğraf.



Kaynak: Seli Arslan arşivi. İzin alınarak kullanılmıştır.

Sürrealizm başlığı altında değinebileceğimiz başka kavramlar da bulunuyor. Örneğin, Arslan'ın da ilgi duyduğu “ilkellik” hakkında ayrıca bir bölüm ayırabilirdik. **Resim 2.22 , 2.23 , 2.24, 2.25** örneklerinde gördüğümüz gibi, Arslan'ın çalışma alanında ve Arture'lerini yaptığı masada bu ilginin izlerine rastlanabilir. Evinin tümü masklar, heykeller, primitif sayılan resimlerle ve kendi çalışmalarıyla doludur. Fakat oluşturduğumuz izlekte hem Arslan'ın çizgisel giden sanat tarihimi yazımından bilinçli şekilde koptuğunu, dolayısıyla onun “ilkele” duyduğu ilginin ayrıca çalışılması gereken bir alan olduğunu düşündüğümüzü hem de bu etkilerin birbirinden ayrılmadığını, aralarında kopma olmadığını belirtmiştik. Dolayısıyla bu kavramları kümeler hâlinde ve tek seferde açıklamak yerine, birbirlerine nedensellik de sağladıkları için, ilişkiselliklerini koruyarak ele aldık. Marquis de Sade başlığında tartıştığımız kavramları da bu bağlamda burada yeni bir değerlendirmeden geçirebiliriz. Örneğin, Sürrealistlerin modern insanı ve modern insanların iletişimsizliğini eleştirmesi, onları da bu bağlamda “ilkel” olana yöneltmiştir.²⁴² Bunun yanında, Nietzsche'nin sanatı politikayla beslemesi de sözünü ettiğimiz sanat-hayat birliğinden ayrı değildir. Bunun gibi örnekleri çoğaltabiliriz. Dolayısıyla, bu bölüme başlarken sorduğumuz “Arslan okuyacağı yazarları en başından beri, belirli bir geleneğe göre mi seçiyordu?” sorusu da Edgü'nün cevabının yanı sıra, araştırmamız içinde ayrıca bir cevap kazanıyor.

Böylelikle, bu aşamaya dek söylediklerimizin çalışmamızı okuyan, eleştiren, ondan faydalanan herkes için anlamlı bir bütün oluşturabildiğini sanıyoruz. Arslan'ın yeni dönemlerine bakmak üzere olduğumuz için bu açıklığı sağlamayı önemsiyoruz. Bu başlıkla “birincil etkilenmeleri” tamamlayacağımızı söylemiş olsak da bunlar zaman çizelgelerine sıkıştırıp tarihlerle kapatabileceğimiz türden sınırlı etkiler değiller.

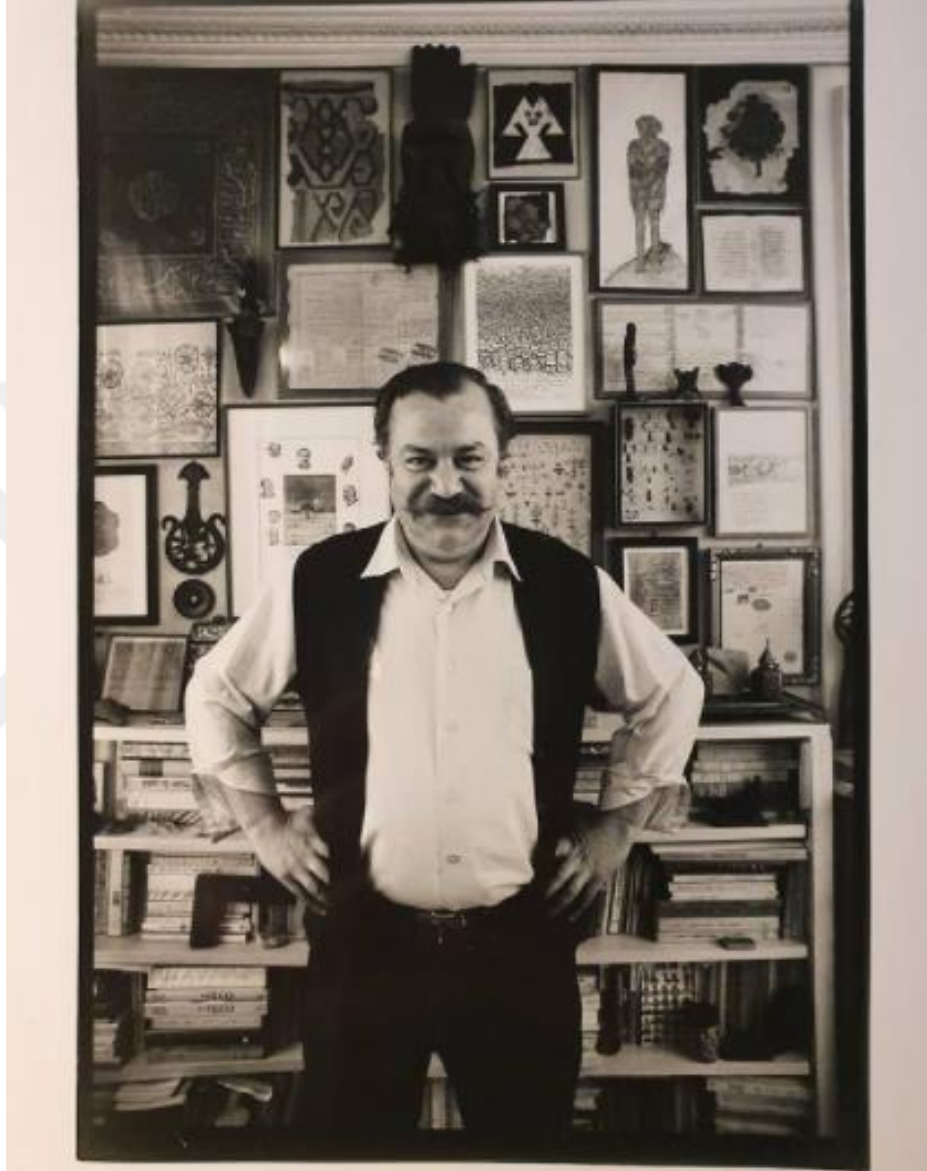
²⁴² Sürrealistlere varmadan önce, daha ayrıntılı şekilde değerlendirilen “Modernlik ve Avangard” başlığı için bkz: Artun Avcı, “**Modern İletişim Bunalımı ve Gerçeküstücü İletişim**”, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi İstanbul, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2003

Resim 2.22: Arslan atölyesinde çalışırken.



Kaynak: İbrahim Öğretmen arşivi. İzin alınarak kullanılmıştır.

Resim 2.23: Arslan'ın Paris'teki ilk atölyesinden görünüş.



Kaynak: İbrahim Öğretmen arşivi. İzin alınarak kullanılmıştır.

Resim 2.24: Arslan'ın atölyesindeki bazı objeler, heykeller.



Kaynak: Yüksel Arslan Retrospektifi: Katalog.

Resim 2.25: Arslan'ın atölyesindeki bazı objeler, heykeller.



Kaynak: Yüksel Arslan Retrospektifi: Katalog.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

“L’HOMME” ÖNCESİ VE SONRASI ARTURE

Çalışmanın üçüncü bölümüne gelene dek, farklı isimlerin İnsana dair nasıl tanımlar yaptığını konuştuk ve bu tanımlar üzerine düşündük. Resmin ve/ya Arture’ün dilinden metinlerin evrenine indik; bu metinlerin bıraktığı etkiyi, resim ve/ya Arture’le olan ilişkisini kendi okuma notlarımıza başvurarak açıklamayı amaçladık. Çalışmanın bu noktaya dek odaklandığı süreçlerin zamandaki karşılığını ayrıca paylaşalım:¹

- İlişkilere, Davranışlara, Sıkıntılara Övgü, 1955
- İnsanlı Günler, 1955
- Phallisme, 1958
- Portreler, 1959
- Tatalogie, 1960
- Nous Arslandos, 1962
- Artures, 1962-1968

Yalnızca Sade, Nietzsche ve Rimbaud üzerinden tartışsak da Arslan’ın okumaları bu kadarla sınırlı değildir. Önceki bölümü sonlandırırken kullandığımız “gelene” kelimesini hatırlarsak, geleneği başlatan veya onda uzun süreli değişimlere yol açan kişilere, genelden özele giden bir şema oluşturuldu. Sözü nü ettiğimiz okumaların ardından gelenleri, hatta Kapital’i okumasını bu şema üzerinden yorumladık ve Arslan’ın çalışmalarını daha iyi anlatacağını düşündüğümüz bir temel hazırladık. 1969 yılına dek, anlatımız boyunca bu dönemlerden dolayı şekilde bahsetmiş olduk ve bazı ön çalışmaları paylaştık.

Ana konumuz, Arslan’ın bir İnsan fikrinin olduğu ve bu fikrin hangi metinlerden izler taşıdığı idi, çalışmamızın başlığında bunu açıkça belirttik. Aynı zamanda bu fikrin bir “metinden resme kopyalama” veya kitap resmi olmadığını,

¹ Sınıflandırmada faydalanılan kaynaklar sırasıyla: Yüksel Arslan, **Defterler (1965-1994)**, Editor Ali Artun, Ankara, Galeri Nev, 1996, s. 121 ve Yüksel Arslan, **Yeni Etkiler**, çev. Esra Özdoğan, İstanbul, Sel Yayınları, 2015 s.7

kaynağını yalnızca kişisel “travmalardan” veya “psikanalizden” almadığını açıklamaya çalıştık. “L’homme” (İnsan) serisinden ve çevresindeki diğer çalışmalardan böylelikle söz etmeye başlayabiliriz.

Bu satırlara dek söylediklerimizi bütünleyelim: Arslan’ın kendine, insanlara, dünyaya bakışını anlamaya çalıştık; daha yakından baktığımız bu dönemin (yukarıdaki süreçleri içinde barından tek bir dönemden bahsediyoruz), aynı zamanda sanatçının kendi Ben’ini ortaya koyduğunu gördük. Nispeten “bireysel” veya “içedönük” diye niteleyebileceğimiz bu dönemi, daha “toplumsal” olan Kapital serisi izliyor:

- Alinations, 1969
- Das Kapital, 1969-1975
- Kapital’in Güncelleştirilmesi, 1975-1980

Arslan bu dönemin başlangıcını, Marquis de Sade başlığında aktardığımız sansür davasına dayandırıyor, birkaç ay devam eden dava süresince yeni bir diziye giriştiğini söylüyor ve şöyle özetliyor;

Sekiz ay süren bu zorunlu tatil sırasında küçük bir dizi gerçekleştiriyorum: Artur(cs)’ler. 1980’e dek sürecek Marx, Engels ve Lenin incelemelerinin başlangıcı. Nisan 1968’de küçük bir Marksist olarak Paris’e dönüş!

(...)

Karl Marx’ın Elyazmalarının etkisi altında yeni bir diziye gerçekleştiriyorum: Yabancılaşmalar (1969).

4 Temmuz 1969’da Kutsal Aile’yi okurken küçük bir karar alıyorum: Kapital’i resme dökmek. Bir dizi hazırlamak: Kapital-Arture’ler! Eski Arture’lerle sergilere katılmaya devam etmeme karşın (...) ‘büyük eser’i okumak ve 30 Arture’ü gerçekleştirmek için altı yıl boyunca gece gündüz çalışmak üzere ‘küçük sanat dünyası’ndan çekiliyorum.²

² Arslan, **Defterler (1965-1994)**, s. 25-26

O sıralarda İstanbul'da olan Ferit Edgü, Paris'e dönen Arslan ile mektuplaşmaya devam etmiştir. Edgü, Arslan'ın bu dönemde nasıl bir pratikle çalıştığına dair bazı anekdotları aktarıyor;

Mektuplarımız dönem dönem kısıyor, dönem dönem alevleniyor... Das Kapital'i resimlemekte olduğunu duyurdu. Ben de ona "Bunu kimse yapamaz. Yapılamaz. Her şeye aykırı bir şey bu," diye yazdım. Bertolt Brecht Das Kapital'i şiirleştirmek istedi, sonra "yapamayacağım" dedi, bıraktı. [Sergei Eisenstein Sovyetler Dönemi'nde [Kapital'in] filmini yapmak istedi, bıraktı. Ekonomi kitabından bahsediyoruz. Ekonomi kitabını nasıl resimlersiniz? Kelimeleri alıp resimlemekten bahsetmiyorum; oradaki ana fikri dile getirecek kendi sanatında. "Boşu boşuna çalışma," dedim. (...) "[Notları] burada bırak, not olarak kalsın, bunlardan bir şey çıkmaz" dedim. Ama o hiçbir zaman, hiç kimseyi dinlemedi, iyi ki dinlemedi. (...) Beş yıl sonra Kapital'i kitaplaştırdı.³

Arslan'ın Paris'te geçirdiği süre boyunca çalışmalarını geliştirdiğini, başarılı sergiler açtığını, oradaki sanat ortamında kendine bir yer edinip tanındığını belirten Edgü; bunlara rağmen Arslan'ın "gönlünde yatan asıl şeyin" kitaplar olduğunu söylemiştir.⁴ Edgü'nün aktardığına göre Arslan kendi yapıtlarını ve sözcüklerini sayfa olarak değil, kitap olarak görmek istemiştir. Kapital'in çeşitli maddi zorluklara karşın basılabilmesinin Arslan için ne ifade ettiğini bu sebeple önemsiyoruz çünkü tüm üretimi boyunca kitaptan başlayarak resmin alanına girmiş ama "resimlerini" de kitap formuna dönüştürmeyi arzulamıştır.

Arslan, 30 Arture'ü bitirdikten sonra Kapital'i "güncellemeye" karar verir. Bu kararda etkili olan temel fikirler; dünyanın en zengin ülkelerinde neler olduğunu anlatmak, başta Türkiye olmak üzere az gelişmiş ülkeler hakkında bir dizi yapmak ve sosyalist ülkelere değinmektir.^{5 6}

³ Ferit Edgü, "Yüksel Arslan Anısına" başlıklı konuşma, Dirimart Nişantaşı, İstanbul, 26 Nisan 2017.

⁴ Edgü, "Yüksel Arslan Anısına", Dirimart Nişantaşı.

⁵ Arslan, **Defterler (1965-1994)**, s.25-26

⁶ Bu dönem, "öğrenci olayları" olarak da bilinen 1968 Mayıs Olayları düşünülerek ele alınmalıdır. Marquis de Sade başlığında paylaştığımız Cezayir Bağımsızlık Savaşı'nın aktörleri bu dönemde de etkin olmuşlardır. Öğrencilerin eylemleriyle başlayan süreç işçi kesiminden de destek görmüş ve eylemler önce tüm ülkeye, ardından dünyaya yayılmıştır.

O sıralarda Türkiye’de ise ilk defa, 1 Mart 1970 yılında Genç Sinema Dergisi Yayınları tarafından yayımlanan İşçi Anketi, kapağında Arslan’ın Marx portresiyle basılmıştır (**Resim 3.1**).⁷ Arslan’ın sözleriyle, Kapital’i okuma süreci şöyle gerçekleşir;

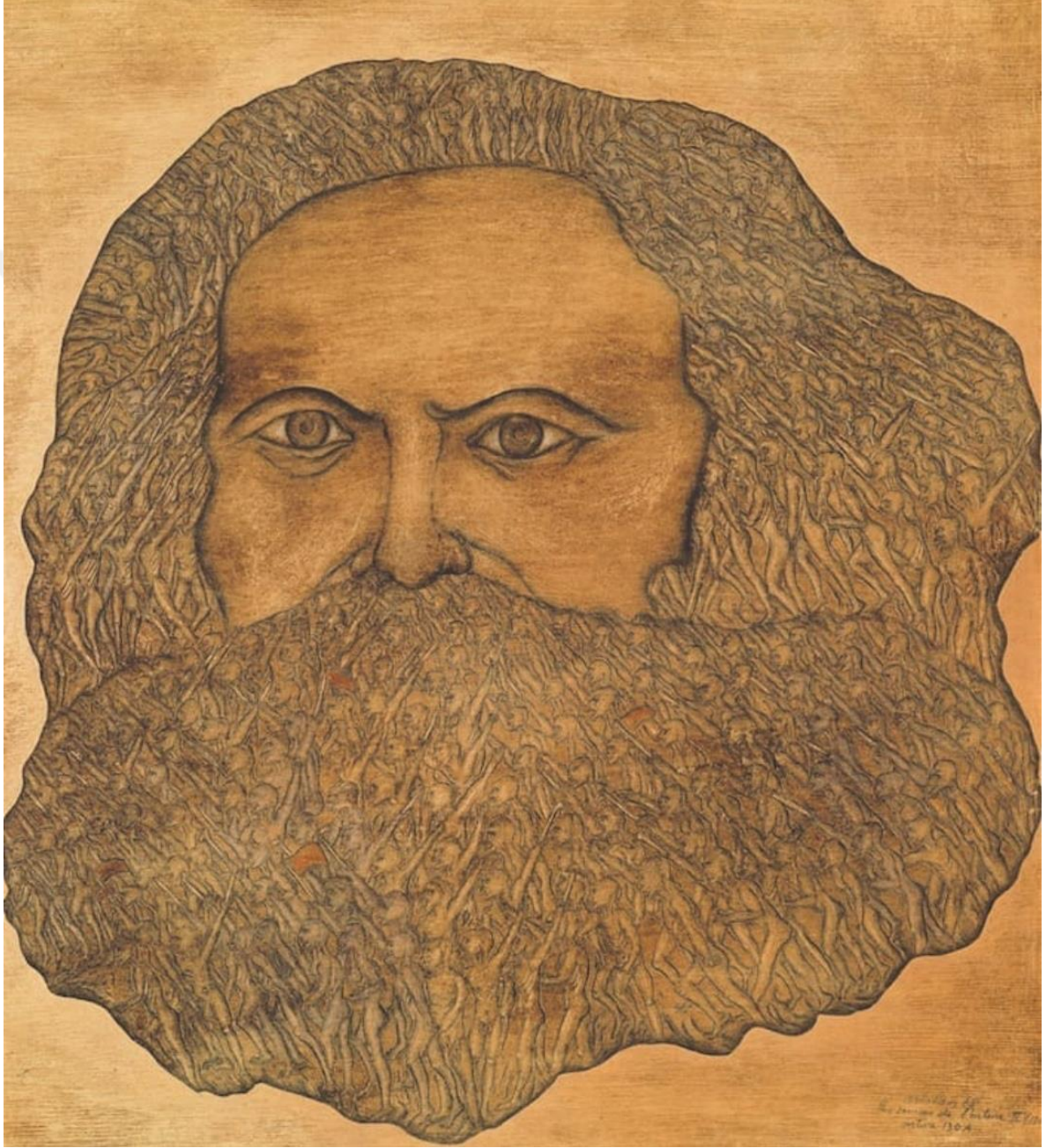
Karl Marx’ın Kapital kitabının aslında çok zor anlaşıldığı söylenir, korkuyor millet okumak için. Halbuki çok şiirsel bir dili var. Her chapitre’in [bölümün] sonunda Latince bir takım polemik, matrak şeyler söyler Marx. Ben şöyle bir şey düşündüm- mesela Marx şiiri çok seviyor, kendisi de gençken herkes gibi şiirler yazmış; Shakespeare’i çok seviyor, Paris’te yaşayan Alman şairi Heinrich Heine’in dostu, onu da çok seviyor... Ben düşündüm ki, Karl Marx hâlâ yaşasaydı, 20. yüzyılda başka ozanları sevecekti; belki de Kapital’in dördüncü, beşinci, altıncı kitaplarını yazacaktı. Yani Kapital’in bu aktüel tarafı çok korkunç. (...) Bunun için “aktüalizasyon ve Kapital” diye bir seri yaptım. Aslında bu seriyi Kapital’in devamı gibi görüyorum ben.^{8 9}

⁷ Onur Bütün, **Marx’ın İşçi Anketi**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2018.

⁸ Evrim Altuğ, **Nişantaşı’nda Bir Marksist**, Yüksel Arslan ile Röportaj, 06.03.2002, Radikal Gazetesi. Bu röportajın ses kaydı 26 Nisan 2017 tarihinde Açık Dergi’de yayınlandı. (Çevrimiçi) www.acikradyo.com.tr Erişim tarihi 01.11.2019

⁹ Arslan, aynı röportajda Kapital’i Fransızca çalıştığını belirtiyor.

Resim 3.1: Arture 130A, 1968, 30 x 33.7 cm., Martagex Koleksiyonu.



Kaynak: Yüksel Arslan Retrospektifi: Katalog.

Marx'ın kullandığı “şiiirsel dil”, Arslan'ın onun yazdıklarından faydalanmasını kolaylaştırmıştır. Elyazmaları, başta Hegel olmak üzere, felsefenin etkisini taşır. Arslan, bu metinde sıkça kullanılan “yabancılaşma” kavramıyla özellikle ilgilenmiş ve hem Elyazmaları'nda hem de Kapital'deki “görselleştirme” öğelerine dair notlar tutmuştur:

Marx, Elyazmaları'nda “yabancılaşma” kavramından bahseder. Kapital'e başlayınca bu kavramdan oldukça faydalandım. Mesela fabrikası olan bir İngiliz patron, “benim 150 *hand*'im, yani elim var” diyor. Yani işçileri *hand* gibi görüyor. Bunlar benim çalışmalarımı kolaylaştırdı. Kapitalistin kafası para gibi, işçi de el gibi (...) köle sahibi, kölesini bir öküz gibi görüyor. Zaten Kapital'den çıkan cümleler bunlar. Mesela köle sahibi, kölesini bir öküz satın alabilir gibi alıyor. Demek istediğim, şiiirsel bazı cümlelerin bana çok yardımı dokundu.¹⁰

Bir ekonomi kitabı olmasına rağmen, bu kitaptaki bazı “şiiirsel kelimeleri” diğerlerinden ayıran Arslan; el ve hayvan gibilerini yardımcı öğeler olarak kullanmıştır (**Resim 3.2**). Bununla birlikte, bu kitaplarda bulunmasa da bazı nesneleri ve kavramları kendisi eklemiştir: grev, sendika, yürüyüş vb.¹¹ Vücudu daha önce de deforme edilen, hayvanlaşan, çirkinleşen İnsan bu defa Kapital ile makineleşmiş olur.

¹⁰ Altuğ-Arslan, **Nişantaşı'nda Bir Marksist**, röp. ses kaydı

¹¹ **A.g.e.**

Resim 3.2: Arture 153, Kapital II A (EU), 1970, 38.3 x 48.8 cm., özel koleksiyon



Kaynak: Yüksel Arslan Retrospektifi: Katalog.

Çalışmanın ekseninde kayma yaratacağını düşündüğümüz için bu dönem ayrı bir başlık altında inceleme kapsamına alınmamıştır. Bunun yerine, Arslan'ın bir okur olarak söz konusu kitapları nasıl alımladığına değinilmiştir. Çalışmamızı aktarırken bu tercihi göz önünde bulunduran bir anlatı kurguladık ve yer yer bu döneme dair bilgileri de paylaştık. Arslan Kapital'i okuyarak, sadece okuduklarını resme dökmemiş, kendisinin de belirttiği üzere kitabı yeniden yorumlamıştır. Nietzsche başlığında yer verdiğimiz gibi, Arslan'ın neden Kapital'i okumaya yöneldiğini biliyoruz. Bu dönemin dışında, "etkiler" içindeki önemli bir figür olarak da Marx'ı tekrar görebiliyoruz. Fakat bu okuma sürecinin, yani bu dönemin ayrıca çalışılması gerektiği kanısındayız. Belirttiğimiz gerekçelere dayanarak, Kapital serisini incelemek,

yorumlamak, eleştirmek için araştırmacıları zihinsel yönden teşvik etmekle yetineceğiz.¹²

Aynı şekilde, ara dönem olmamasına karşın tek başına incelenmesi mümkün olan başka “etkiler” de söz konusudur. Örneğin, Arslan’ın Leonardo da Vinci, Bosch, Bruegel gibi ressamalara duyduğu sevgiyi¹³ ayrıca değerlendirebileceğimizi düşündük. Fakat arka plana baktığımızda bu etkinin (yazıya ve kitaplara kıyasla) daha sınırlı olduğu kanısına vardık ve çerçevemizi genişletme ihtiyacı hissettik.¹⁴ Nitekim, daha geniş bir çerçevenin bize neler kazandırdığını sunmaya devam ediyoruz.

Kapital serisinin ardından devam eden çalışmalar şu şekildedir:

- Etkiler ve Autoatures, 1980-1986
- L’homme, 1986-2000
- Yeni Etkiler, 2000-2009
- Günce 2009-2017

“Etkiler” serisini “1984’te sona erecek minik bir çalışma” diye yorumlayan Arslan, Etkiler’in devamı olan “Autoatures” üzerinde çalışmaya başlar.¹⁵ Etkiler, “tarihöncesinden günümüze, insanlığa ve uygarlıklara evrensel bir saygı” anlamını taşır; devamı olan otobiyografik dizi ise Arslan’ın “kendine dönüşü”dür.¹⁶ Aynı zamanda, saygı duyduğu bu kişilerle bir çeşit “bütünleşme” yaşamasıdır.¹⁷ Bu çalışmalar sırasında yeniden Sade, Nietzsche, Rimbaud... okumuş veya hatırlamıştır. Örneğin, Arslan Sade için yeni bir çalışma hazırlamıştır ve çalışma defterinde, Sade’in ilk eserlerinden olan “Can Çekişen Ateist ile Papazın Konuşması” adlı kitaptan alıntı yaptığı görülmektedir (**Resim 3.3** ve **Resim 3.4**).

¹² Ayrıca, Yök Tez Bankası’nda bu döneme odaklanan bir tezin hazırlanmakta olduğu belirtiliyor.

¹³ Arslan’ın kendisi de “Defterler” derlemesinde bu duruma değinmiş ve hepsini “ikincil etkiler” diye nitelemiştir. Bknz. Arslan, **Defterler (1965-1994)**, s. 123

¹⁴ Aynı şekilde, Arslan’ın Paul Klee’ye duyduğu yakınlık hakkında ayrıca bir bölüm ayırmadık. Edgü’nün de aktardığı üzere, Arslan’ın ressamalara beslediği hayranlık veya yakınlık, yazarlar ile karşılaştırıldığında daha sınırlıdır. Ferit Edgü, “Yüksel Arslan Anısına” başlıklı konuşma, Dirimart Nişantaşı, İstanbul, 26 Nisan 2017.

¹⁵ Yüksel Arslan, **Defterler (1965-1994)**, s. 27

¹⁶ **A.g.e.** s.29-30

¹⁷ Burada “özdeşleşme” hakkında yazdığımız paragrafı hatırlayalım.

“Etkiler” serisi Nerval, Baudelaire, Edgar Allen Poe gibi “19. yüzyılın ilk asileri ve kurbanları” sayesinde daha da genişlemiştir.¹⁸ Bu dönemde dikkatimizi çeken diğer okumalar ise Türk Halk Müziği üzerine yazılmış akademik bir araştırma metni ve İkinci Yeni şiirleridir. Söz konusu ilk kitap Macar besteci Béla Bartók tarafından yazılmış, Türkçeye de Küçük Asya’dan Türk Halk Musıkisi ismiyle çevrilmiştir.¹⁹

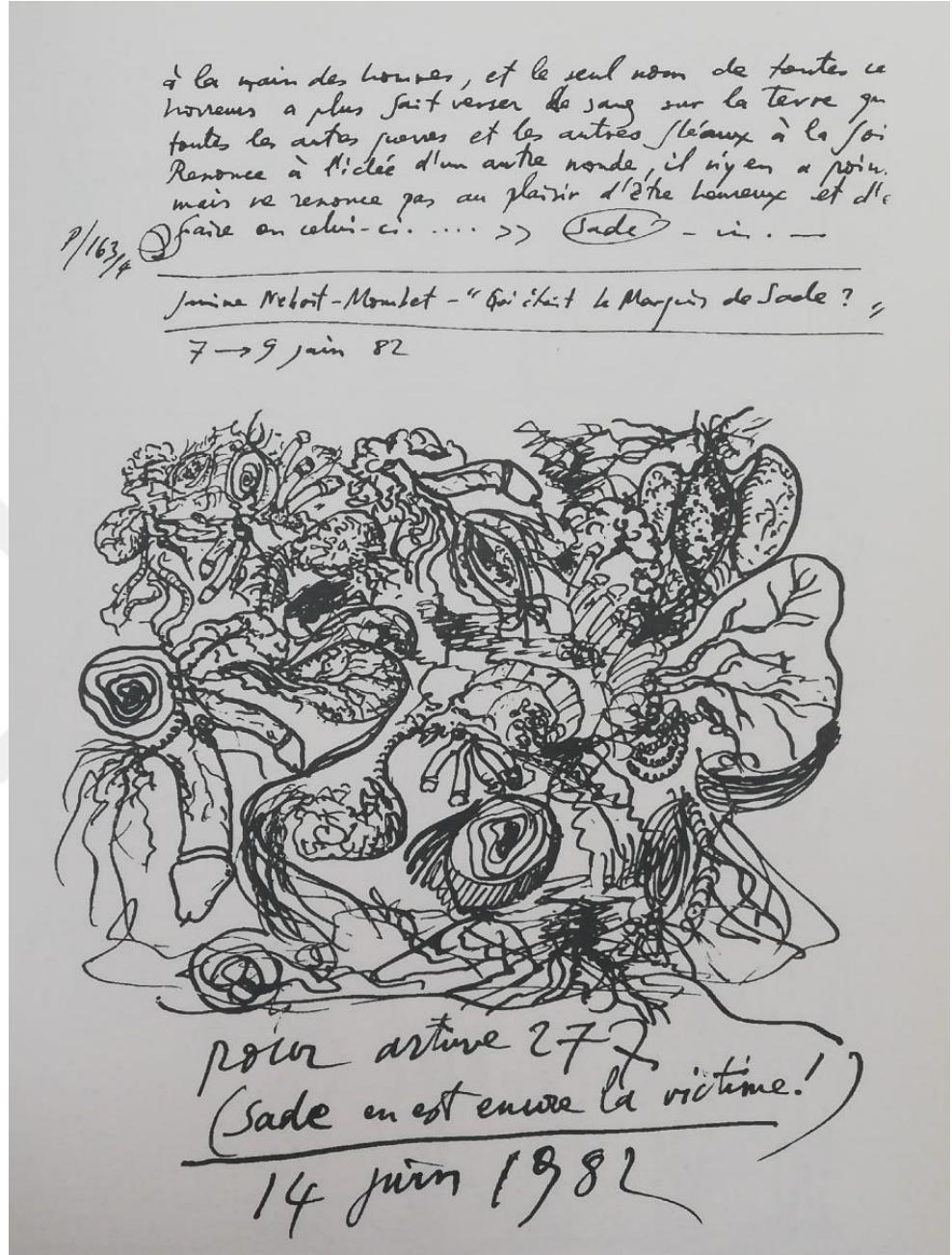
Arslan, 9 Şubat 1986 yılında ise Edgü’ye şöyle yazıyor; “[Fernando] Pessoa, [Dylan] Thomas, [Ezra] Pound, [Eugène] Guillevic’den sonra Türkiyeli ozanlara geldim, dayandım. Turgut Uyar’dan Bütün Şiirleri yahut diğer kitaplarını yollarsan çok sevinirim. (Ada’da çıkan kitabı var bende)”²⁰ 16-17 Şubat 1986’da yaptığı “karalamalardan”, Turgut Uyar’ın yanı sıra Metin Eloğlu ve Orhan Veli okuduğunu anlıyoruz. Bununla birlikte, Arslan’ın doğup büyüdüğü muhit Eyüp, Bahariye Mahallesi de sıkça bu seride sıkça karşımıza çıkar. Mezar taşları, camiler, anılar, aile... bu defa tüm açıklığıyla kendini gösterir. “Etkiler”, 1986 yılında kitap olarak da basılmıştır.

¹⁸ Arslan, **Defterler (1965-1994)**, s.125

¹⁹ Béla Bartók, **Küçük Asya’dan Türk Halk Musıkisi**, çev. Bülent Aksoy, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2017

²⁰ Arslan-Edgü, **Batı Kültürü Önünde Hiçbir Saplantım Yok**, s. 193

Resim 3.3: Arture 277. 14 Haziran 1982.



Kaynak: Arslan, Defterler (1965-1994), Galeri Nev

Resim 3.4: Arture 339, Autoartures X (Marquis de Sade ve Comte de Phallus), 1985, 15 x 25 cm., Hasan Sökmen Koleksiyonu.



Kaynak: Yüksel Arslan Retrospektifi: Katalog.

Arslan, verdiği bir röportajda şöyle söyler; “[Çalışmalarını kastederek] Ben zaten bunları çok doğal buluyorum. Bunların entelektüel bir çalışma olarak birbirini takip etmesi bana çok doğal görünüyor. (...) Bizim kafatasımızda güzel bir makinemiz var, beyin. Eğer normal çalışıyorsa, bizi bu çalışmalara götürüyor.”²¹ Ferit Edgü, Arslan’ın hayvanları çizerken aslında insanı gösterdiğini, çiftleşen insanları çizerken aslında insanın mutsuzluklarını gösterdiğini söylemiştir.²² Çalışmamızın da bu görüşü desteklediğini ve haklılığını somut şekilde ortaya koyduğunu sanıyoruz. 1986-2000 tarih aralığında süren “L’homme” hakkında konuşmaya böylece başlayabiliriz. Arslan, bu seri itibarıyla İnsanı en başından yaratır. Biz de bu dönemi incelerken İnsanın ne olduğunu farklı bir bakışla göreceğiz. Daha önce yazdıklarımızı geçersiz kılmak için değil, en baştan düşünmek için. Asli olan önce beden ise, düşünmeye de “beden” den başlıyoruz. Arslan, tek bir hücreden başlayarak İnsanı gösterecektir, (fiziksel)

²¹ Altuğ-Arslan, **Nişantaşı'nda Bir Marksist**, röp. ses kaydı

²² Arslan, **Defterler (1965-1994)**, s. 27

oluşumunu tamamladıktan sonra “bilince” bakacaktır. Bize hem fiziksel hem zihinsel “hastalıkları” gösterecektir.

Çalışmamızın bir ikonografi araştırmasına benzemesini istemediğimiz için, daha önce de belirttiğimiz üzere, Arture’lerin kimlere veya hangi yapıtlara atıfta bulunduğu, figürlerin neyi sembolize ettiği gibi konulara dair tartışmadık. Buna bağlı olarak, çoğunlukla çalışma defterlerinden görsel paylaştık. Buradan itibaren yine aynı yaklaşım sürdürülecektir. Arture’lerin oluşum aşamalarına değinmiş olduğumuz için “L’homme” başlığı boyunca paylaşılan görseller tamamlanmış yapıtlardan oluşacaktır.

Zeynep Sayın, Yüksel Arslan’ın gösterdiği (ve yine Sayın’ın deyişiyle, gösterme aracılığıyla kendine baktığı) insan bedenlerinin “hayvanlaştırılmasını” daha önce sözünü ettiğimiz Ölüm Terbiyesi adlı kitabında özgün bir aktarımla ele almıştır.²³ Bu bedenlerin bazı parçaları hayvan organlarıyla yer değiştirmiştir ve “ruhsuzlaşan” insanın “insanlık yükü” yalnızca bu organlara indirgenmek mecburiyetinde kalmıştır. Sayın’a göre Arture’lerde ölüme doğru yol almayız, tersine, büyük ölüm çukuru içinden doğuma fırlatılan insanları görürüz;

Arslan’ın arture’ü kimliğin kapısını biraz aralamak için değil, hayvanlığa geri dönmek için de değil, insandan insanlığı keserek ona insanlığını iade etmek içindir... Ölmekten değil, yaşama karşı koyan ölümsüzlük isteğiyle ölüm üzerinde hükmetme arzusu kesilince gelen, solmayı ve silinmeyi içinde barındıran bir diriliş. Doğum, yola çıkışında, böyle bir dirilişe uç veren geçittir...²⁴

“Hayvanlığa dönmek”, “insana insanlığını geri vermek”, “ölüme karşı koymayı istemek ama ölümü de içermek” gibi ifadelerin ne demek olduğunu çalışmamızın ikinci bölümünde detaylıca ele almıştık. Sayın’ın sözlerini burada tekrar aktarmayı tercih ettik; çünkü Arslan için doğum başlangıç değil, varılan bir yer olmuştur.

²³ Zeynep Sayın, **Ölüm Terbiyesi**, 3. Basım, İstanbul, Metis Yayınları, 2017, s.116

²⁴ A.g.e., s.125

3.1. İnsanın Yaratılışı²⁵

Arslan'ın Paris'teki çalışma alanı bir atölye değil, “atölye-kütüphane”dir.²⁶ Geleneksel yöntemler kullanmadığı için odasında yağlı boya, terebentin gibi malzemeler bulunmaz; tuval olmadığı için resim sehpası da yoktur ve bu sayede masa başında, oturarak Arture yapabilmektedir. Boya kokusu gibi sorunlardan muaf olduğu için evinin bir bölümünü çalışma alanı olarak düzenlenmiş ve her gün, kahvaltısını ettikten sonra masasında çalışmış; yarım kalmaları durumunda ise cam kapağın altına kaldırarak ertesi gün çalışmaya devam etmiştir (**Resim 2.22**). Sağlık sorunlarının sıklaştığı dönemlerde dahi 8-10 saat çalıştığı bilinmektedir.²⁷ Dolayısıyla bu edimi nasıl gerçekleştirdiğini önemsiyoruz. Ferit Edgü bu edimi yıllar içinde, yakından gözlemlemiştir; “*Diyebilirim ki bazı insanlar, örneğin ben onlardan biri değilim, çalışmak için gelir dünyaya. Yüksel öyle biriydi. Çağdaşlarımla, benden öncekilerden birçok sanatçıyla dostluk kurdum. Onların arasında az çalışan çok çalışan oldu, ama Yüksel gibi çalışanını görmedim.*”²⁸ Kızı Seli Arslan, buraya sadece “ev” dediklerini; Yüksel Arslan'ı tanıyanların ise “stüdyo, atölye, üretim yeri” gibi ifadeler kullandığını söylemiştir.²⁹ ³⁰ Üzerinde çalıştığı bir Arture olmadığında ise aynı masada kitap okuyarak notlar almaya devam etmiştir. Her cumartesi günü kütüphane ziyaretine çıktığı ve her hafta için 10-15 kitapla döndüğü bilinmektedir.³¹ ³² “L’homme” için çalıştığı sıralarda yine bu pratiği sürdürmüştür.

Arslan, “L’homme” serisinin ilk Arture’ünü 1986 yılında yapmıştır. Bu yapıtların birbirinden kopuk olmadığına işaret eden usül yine varlık göstermiş ve seri “no. 360” ile başlamıştır. Serinin ilk dört Arture’ü hayatın kökeni hakkındadır; beşinci

²⁵ Bu başlık ayrıca Jacques Vallet tarafından kullanıldı. Bknz.: Yüksel Arslan, İnsan & Jacques Vallet, **İnsan: İnsanın Yaratılışı**, çev. Esra Özdoğan, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2017

²⁶ Bu tanımlamayı öncelikle Evrim Altuğ kullanmıştır. Bknz.: Altuğ, **Nişantaşı'nda Bir Marksist**, Radikal.

²⁷ Edgü, Yüksel Arslan Anısına, Dirimart Nişantaşı

²⁸ **A.g.e.**

²⁹ Seli Arslan, Jacques Vallet, “**Yüksel Arslan Üzerine Bir Söyleşi**,” Paris, 12.11.2018, (Çevrimiçi) www.youtube.com, **Entretien sur Yüksel Arslan: Jacques Vallet et Seli Arslan**, Erişim tarihi: 28.01.2019

³⁰ Seli Arslan Fransa’da doğup büyümüştür ve Türkçe bilmemektedir. İlgili söyleşiden yaptığımız alıntılar Fransızcadan, birebir görüşmelerimizi ise İngilizceden çeviriyle aktarıyoruz.

³¹ **A.g.e.**

³² Bknz. **Ek 1.**: Görüşme 1.

Arture'den itibaren ise ilkel sinir sisteminin nasıl oluşup geliştiğini gösterirler (**Resim 3.5 , 3.6 , 3.7**). Bu seride de doğal boyalardan kaynaklanan pastel tonların ağırlığı devam etmiş, doğal yollarla elde edilemeyen tek renk mavi olmuştur.³³ Arslan, Ferit Edgü'yu çalışmaları hakkında bilgilendirmeyi sürdürmüş, kimi mektuplarında çalışma odasından “laboratuvar” diye bahsetmiştir. Bazı mektuplarda ise kendisinden “Dr. Arslan” diye söz etmiştir.³⁴

Yaşamın ortaya çıkışı, sinir sistemi, organların yapısı ve işlevi, cinsel deneyim ve orgazm konularının yanı sıra histeri, melankoli, şizofreni hakkında çalışan Arslan, 1990 yılından itibaren ayrıca hayvanlar, bitkiler ve diğer yaşam formlarıyla ilgilenmeye başlamıştır. Burada, yani ikinci kısımda da delilik ve cinsellik hakkında çalışmayı sürdürmüştür. Ayrıca bedendeki işlev yitimine (genel felç, Tabes hastalığı nedeniyle yaşanan güç yitimi, tikler, konuşma bozukluğu vb.) odaklanmıştır. Şizofrenlerin eşya biriktirme takıntısından hareketle, özellikle düğme toplamaya başlayan Arslan, şizofreniyi serinin ikinci kısmında ağırlıklı olarak kolaj aracılığıyla işlemiştir. Bu Arture'lerin Sürrealist kolajlardan kesinlikle farklı olduğunu söyleyen Arslan, “*Gerçeküstücülerin kolajlarıyla hiç ilgisi yok bunların. Ben ‘Sanat’ yapmıyorum. (...) resim yapmıyorum, (...) ben Arture yapıyorum. Bu kolajların hemen satılacağından eminim. İnsanlar benim avangard falan yaptığımı bir sanat yaptığımı sanıyorlar,*”³⁵ demiştir.

Arslan, suçlu kimselerin de birer vaka olarak ilgisini çektiğini söylemiş, suçluların delilikle fizyolojik bağları bulunduğunu söyleyen Charles Fere Lombroso'yu okumuştur. 19. yüzyılda yaşamış İtalyan bilim insanı Lombroso, kriminoloji ve psikoloji alanlarında çalışmıştır. Çalışmamızın Marquis de Sade başlığında aktardığımız cinayet ve suç hakkındaki görüşleri burada yeniden hatırlayabilir ve karşılaştırma yapabiliriz. Aynı şekilde, “L’homme” serisinin ikinci kısmında hayvanlara ve bitkilere yer verilmesi, İnsan da dahil olmak üzere, tüm yaşam formlarının birbirinin uzantısı olması fikriyle değerlendirilebilir. Arslan, bitkilerin

³³ Seli Arslan, Jacques Vallet, “Yüksel Arslan Üzerine Bir Söyleşi,” Paris, 12.11.2018,

³⁴ Söz konusu mektuplar için bakınız: **Batı Kültürü Önünde Hiçbir Saplantım Yok**, editör Burak Fidan. “Dr. Arslan” imzasını ilk olarak 20 Eylül 1987 tarihli mektupta görüyoruz. (s. 200)

³⁵ **Yüksel Arslan Retrospektifi: Katalog**, s.345.

cinselliği üzerine çalışmaya devam ederken şöyle söylemiştir; “*Tüm bu dizi bir insanın köpek, bir maymun ya da bir ağaç kadar zavallı bir varlık olduğunu gösteriyor!*”³⁶

Arslan, 1994’e gelindiğinde serinin fiziksel oluşumu gösteren Arture’leri tamamlar ve başta şizofreni olmak üzere, tamamıyla zihinsel hastalıklar üzerine yoğunlaşır. Serinin bu son kısmını çalıştığı sırada yakın dostu Roland Topor’u kaybeden Arslan şöyle yazar; “(*...*) *karanlığı, kötümserliği öngörerek, kendimi oyalayıp ciddi ciddi eğlendirmek için, bünyeme iyi gelebilecek aralıklarda insanın cinsel hayatını, hayatlarını incelemeyi de tasarlıyorum.*”³⁷ Arslan “Şizofreni ve Cinsel Hayat” başlığında topladığı bu Arture’lerde, farklı kültürlerde deliliğin nasıl algılandığına da değinir ve şöyle söyler; “*Defterlerim, insanın hayvanlar ve bitkilerle özdeşleşmesi konusunda özellikle etnografya kitaplarından alıntıladığım notlarla dolu.*”³⁸ Saptadığı bağların peşinden giderek, cinsel hayat ve delilik arasındaki bağlar üzerinde çalışır ve kaynak olarak etnografya literatürünü kullanır.

Böylelikle 2000 yılına dek, 14 yıl boyunca üzerinde çalıştığı “L’homme” serisi İnsanın deliliği ile tamamlanır. Bu seri için üç ciltlik bir yayın hazırlanmıştır:

1. La Creation de “L’homme” (İnsanın Yaratılışı), 1990
2. Du Côté de “L’homme” (İnsanın Dünyası), 1995
3. “L’homme”, Tome III (İnsan, Cilt III), 1999

Bu kitaplar³⁹ “L’homme” serisinin bibliyografisine ulaşmamızı kolaylaştırır; bu defa edebiyatın ve felsefenin değil, bilimin yoğunluğunu görürüz. Nitekim Arslan mizah yoluyla, artık şiirle ilgilenmediğini ve bilim insanı olmaya karar verdiğini, Nobel ödülü kazanmak istediğini söylemiştir:

³⁶ A.g.e., s.392

³⁷ Yüksel Arslan Retrospektifi: Katalog, s. 409

³⁸ A.g.e., s 410.

³⁹ Üç kitaptan yalnızca ilki kitap formatında dilimize aktarılmıştır. İlk iki kitabın metinlerini Jacques Vallet kaleme almıştır, sonuncu kitap ise Arslan’ın Roland Topor için kaleme aldığı mektup/güncelerden oluşuyor. İkinci kitabı “İnsanın Dünyası” olarak aktardık; burada asıl kastedilen, oluşumunu tamamlayan İnsanın etrafındakilerdir. Arslan bu kısımda, örneğin hayvanlar ve hayvan cinselliği üzerine çalışmıştır. “Du côté de chez Swann” (Marcel Proust, Swannların Tarafı, çev. Roza Hakmen) kitabının adı gibi, yaratılışın İnsanın bulunduğu yerden gösterilmesini düşünebiliriz. Bahsi geçen metinlere ayrıca retrospektif sergi kataloğundan ulaşılabilir.

2000 yılına dek sürebilecek yeni bir diziye girişiyorum. Dizinin adı İNSAN. Yeryüzünde hayatın kökeninden başlıyorum. Milyonlarca yıllık bir hikâye. İnsan, yeryüzünde en son ortaya çıkan canlı. En gelişmiş sinir sistemine sahip olduğu için aklıyla gezegene egemen oluyor. Varoluşunun başından beri nereden geldiğini sorguluyor. Ama ancak 20. yüzyılda bilim insanları hayatın başlangıcını keşfediyor.⁴⁰

Bu tasarısını Jacques Vallet'ye aktarırken Charles Darwin'in çalışmalarından alıntılar yapmış, Darwin'in "hayat, durağan maddeden başlamış olabilir" düşüncesini kuramlaştıran Sovyet biyokimyacı O. I. Oparin'i okuduğunu söylemiştir. Arslan, evrimin yanı sıra, sözleriyle serinin oluşumunu da anlatıyordur. Joel de Rosnay'ın çalışmalarından faydalanarak mikroskobik canlıların ortaya çıkışına dair bilgi edinmiş, hayatın başlangıcını böylece göstermiştir.⁴¹ Hücrelerin bir araya gelerek ilk yaşam formlarını oluşturmasını bir nevi üreme olarak değerlendiren Arslan, bu Arture'leri "hücrelerin çiftleşmesi" diye yorumlamış, sıkça gösterdiği cinsellik sahnelerine bir anlamda tekrar dönmüştür. Ancak Arslan'ın ilgisini çeken konu evrim değildir, tamamıyla sinir sistemine yoğunlaşmayı ister. Bir düşünür-çizer olan Arslan, bu defa düşüncenin nasıl ortaya çıktığı ile ilgilenmektedir:

Burada düşünme ağının nasıl işlediğini betimlemeye çalışıyorum. Nöronlar arasındaki bağlantıyı. Nöronlar arasındaki bağlantıyı sağlayan kimyasal etkenler sistemini. Bu arada, kimyayı ve elektriği düşündüğünüzde olup bitenler tek bir arture'le açıklanamayacak karmaşık. Beyni keşfetmeye başlıyorum, diyelim. (...) Davranışlar konusuna beynin kimyasıyla döneceğim. Daha önce, sempatik sinir sistemiyle ilgilendim. Bu ayrı bir konu. Çok önemli, çünkü her şeyi, hatta beynin kendisini yönetiyor. Organların iç hayatını düzenliyor. Bilincin dışında geliyor her şey: kalbine nasıl çalışması gerektiğini söyleyemezsin, kıkını yönlendiremezsin!

Meselenin özünü betimledim diyebilirim!"⁴²

⁴⁰ Yüksel Arslan, Jacques Vallet, **İnsan: İnsanın Yaratılışı**, çev. Esra Özdoğan, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2017, s.10

⁴¹ **A.g.e.**, s.15-16

⁴² **A.g.e.**, s. 21-22

Arslan, yaşamın ortaya çıkışını tamamladıktan sonra sinir sistemini ayrıntılı şekilde çalışır. Ardından İnsanın cinselliği ve “anormal” cinsel dürtülerden kaynaklanan patolojik olguları (vakaları) konu edinir. Hayvan ve bitkilerin de üreme ve “iletişim kurma” biçimlerini gösterdikten sonra (**Resim 3.8**), daha önce de çalıştığı deliliğe yoğunlaşır. Seride baskın olan tema öncelikle cinsellik ve delilik olur.

Çalışmamızın ikinci bölümünde cinselliğin Arture’lerde işlev kaybı yaşadığını belirtmiş, cinsel sahneleri Sadik bakışla yorumlamıştık. “L’homme” serisinde de çıplaklık ve cinsellik söz konusudur. Fakat Arslan bu defa cinselliği değil, haz alan bedeninin elektronik/kimyasal tepkilerini göstermektedir. Beyni daha iyi anlayabilmek için onun farklı koşullarda nasıl çalıştığını öğrenmek ister. Fark yaratan koşullardan bazıları epilepsi nöbetleri, orgazm anı ve rüya görülen zaman aralığıdır. Kimi hastanelerde, nöbet veya orgazm sırasında hastaların kafalarına elektrot takılmış ve beynin tepkileri gözlenmiştir. Ayrıca, erotik olsun veya olmasın, cinsel içerikli rüyalarda bedenin ve beynin tepkileri incelenmiştir. Arslan, bu yöntemlere kütüphaneden aldığı tıp kitaplarındaki bilgiler ve doktorların aldığı notlar sayesinde ulaşmıştır.⁴³ Daha önce Arslan’ın sanatçı kimliğinde belgeselci bir taraf bulunduğunu söylemiştik. Önermemiz onun tüm üretimini kapsamakla birlikte, “L’homme” için ayrıca gerçeklik kazanmaktadır. Aynı şekilde, Arslan’ın rüyalarla ilgilenmesi bu belgeselci tutumuna hizmet eder.⁴⁴ Dolayısıyla, “L’homme” serisinde cinsellik öncelikle üremenin yolu olarak ele alınmış, ardından cinsellik aracılığı ile fiziksel ve zihinsel tepkiler incelenmiş ve son olarak cinselliğin patolojisi hakkında çalışılmıştır. Önceki okumalarımızla karşılaştırsak, cinselliğe atfedilen “yıkıcılık” bu seride söz konusu değildir.

Beynin ve sinir sisteminin bir uzantısı olarak çalışılan cinsel hayatı, delilik izler. Arslan, “*Şimdi onlara deliliği göstereceğim. Çünkü bu toplum tamamen kokuşmuş... Ben de onlara deliliğin resmini yapacağım.*” demiştir.⁴⁵ Tıpkı o güne dek yaptığı gibi, insanda yolunda gitmeyen şeyleri göstermek istemiştir. Arslan’ın bu ilgisi, daha önce açıkladığımız üzere, yeni bir değer yaratması ve alışılmış yolların

⁴³ A.g.e., s. 22-23

⁴⁴ Bkınız. **Resim 2.19** ve **Resim 2.20**.

⁴⁵ A.g.e., s.25

ötesinde bir yapıt yaratmak istemesinin sonucudur. Bilim, Arslan'ın sanatçı kimliğinin ve Arture'ün varlığının bir parçasıdır. Ona göre, İnsanın işlevsizleşen, anlamsızlaşan, çözülemeyen yanlarını ve sorunlarını anlamaya çalışmak, onları göstermek hümanistçe bir tutumdur. Çok sevdiği Leonardo da Vinci, Bosch, Bruegel de bu hümanist tutumla sanat yapmıştır; akılla uğraşmışlardır. Arslan kendini onların “takımında” gördüğünü söylemiştir:

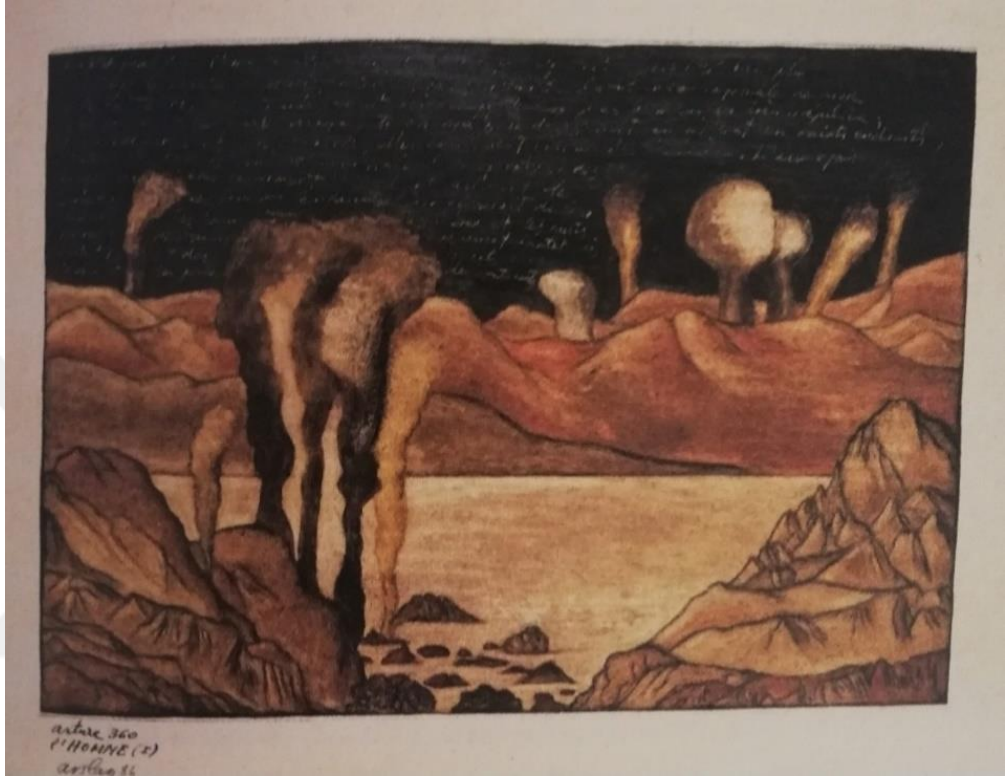
Leonardo da Vinci, “başkalarının yapmak istemediğini” üstlendiğini söyler. Burada da aynısı. Bugün bir beyin kesitini bir tabloya tercih ediyorum. Amacım resimle işimi kesinkes bitirmek. (...) Yüzyıllardan beri, belli bir sanat, belli bir resim kavramıyla ilgileniliyor. Bu da tüccarların, müzelerin, bizzat sanatçıların yarattığı bir kavram. Ben, çalışmaya koyulduğum andan itibaren bu resimden tiksindim. (...) Toplumun ürettiği sanatçı imgesinden de kaçmak istiyordum: Şu yarı deli, bohem, çapkın, lanetli, marjinal. Her şeyden önce, bir kafatası, bir beyni olan bir sanatçı. Ve sorgulayan. Tanıklık eden biri. Benim beynim her an mücadele içinde. Bir asi değilim ben. Devrimciyim. Bilimi temel alan biriyim.⁴⁶

1950'li yıllardan itibaren, etrafında gördüğü İnsanı tüm çirkinlikleriyle gösteren Arslan artık İnsanda neler olduğunu göstermeyi istemektedir. “L’homme” serisinde hastalıklara fazlasıyla değinmesinin sebebi de budur. İlk aşamada, bedende iz bırakan hastalıklarla ilgilenmiştir. Beden, önceki çalışmalarda gördüğümüz deformasyonun aksine, yalnızca sakatlıklar ve onlardan kaynaklanan biçimsizleşme ile gösterilmiştir. Psikolojik rahatsızlıklar ve bunama gibi konular hakkında bazı çalışmalar yapmış fakat bunları ileride daha derin ele alabilmek için sadece bedenle veya bedeni doğrudan ilgilendiren hastalıklarla çalışmaya devam etmiştir. Bunlar arasında mastürbasyon (bağımlılığı), katatonik hastalar, epileptikler, histerikler, parkinsonlular, melankolikler vb. bulunur (Resim 3.9, 3.10, 3.11). Arslan'ın İnsana yönelik düşünceleri ilk olarak burada belirir, Jacques Vallet'ye şöyle söyler; “*Artık insanoğlu hak ettiği yerde!*”⁴⁷

⁴⁶ A.g.e., s.30

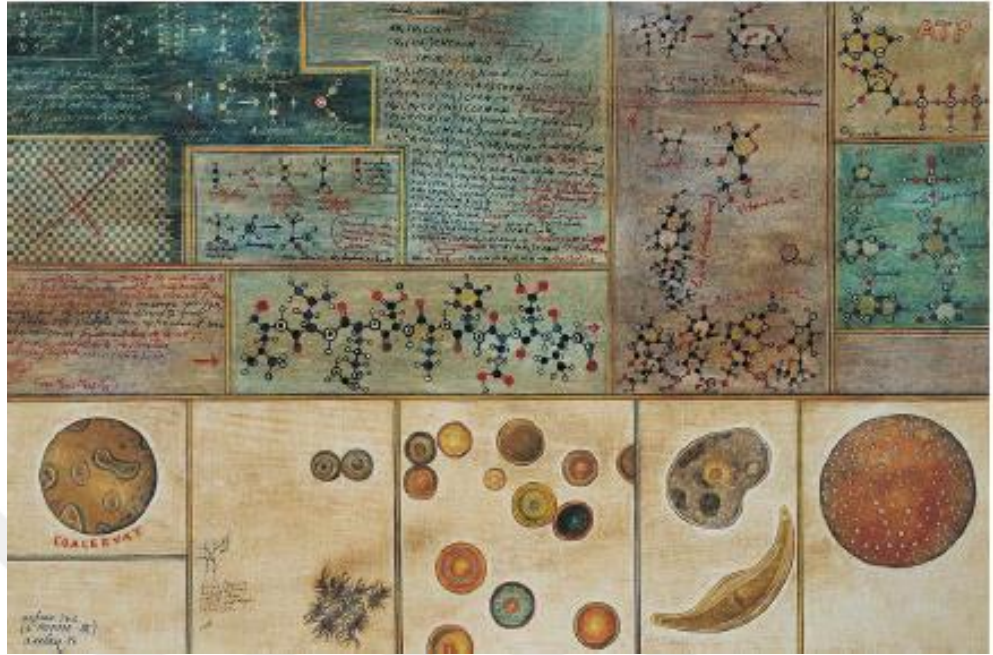
⁴⁷ A.g.e., s.36

Resim 3.5: Arture 360, İnsan I, 1986, 27 x 37.7 cm.



Kaynak: Yüksel Arslan Retrospektifi: Katalog.

Resim 3.6: Arture 362, İnsan III, 1986, 35 x 53 cm.



Kaynak: Yüksel Arslan Retrospektifi: Katalog.

Resim 3.7: Arture 370, İnsan XI: Aracılar, 1987, 36.5 x 45 cm.



Kaynak: Yüksel Arslan Retrospektifi: Katalog.

“L’homme” serisini incelemeye devam etmeden önce, dikkat çekmek istediğimiz bir nokta bulunuyor. Zeynep Sayın’ın “gösterdiği bedenler aracılığıyla kendine bakan” Arslan betimlemesini veya Orhan Duru’nun “Yaptığı ‘arture’lerle sadece insanlığın değil, kendi portresini de çizdi,”⁴⁸ ifadesini düşünmeliyiz. Arslan, kendi bedeninden yola çıkmamıştır, bütünüyle İnsan türünü göstermektedir. Fakat vardığı yerde, kendiyile ilgili başka bir bilinç kazanmış olur. Her zaman önce İnsan’ı anlamaya çalıştığını söylemesi, aslında kendini anlama çabası değil midir? Bu önermemizi geçerli kabul ettiğimiz takdirde, “L’homme” serisinde nesnel bir anlatı olduğunu da kabul edebiliriz; bu sebeple Arslan’ın bilime yönelmesini edebiyata duyduğu ilgilen ayrı değil, anlatısındaki ayrı bir dil olarak değerlendiriyoruz. Nitekim Arslan da şöyle söyler; “Her hastalıkla ilgili on, yirmi kitap okudum, amacım öncelikle bir arture yapmak. Sonra da insan denen şu yaratıkla uğraşmak.”⁴⁹

Tüm bu bedensel hastalıklar ve cinsel anormallikler İnsanı huzursuz eder ve ona acı verir. İnsanın “nihayet hak ettiği yerde” olması da bir anlamda bununla ilişkilidir, çünkü Arslan için İnsan yüce bir varlık değildir, dolayısıyla normal-dışı durumlarla ele aldığı İnsanı gerçek durumuyla gösterir. Dikkatli baktığımızda, erken dönem çalışmalarında da bedenle ilgili aynı gerçekliği görürüz.

Hastalıklardan yola çıkarak deliliğe yönelmişse de Arslan’ın bu alana duyduğu ilgi 1950’li yıllara uzanır. Arslan’ın psikiyatri ve psikanaliz ile tanışması 1950’li yıllarda, “kendini daha iyi tanımak için” okuduğu Sigmund Freud sayesinde olmuştur. O sıralarda henüz lise öğrencisidir ve Türkçeye çevrilen tüm Freud kitaplarını okumuştur.⁵⁰ Arture’lerde Freud etkisinin bulunduğunu dile getirmemiştir, biz de çalışmamızda bu yapıtlardan yola çıkarak sanatçıya yönelik psikanaliz yapılamayacağını savunuyoruz, bu konuya Sürrealizm başlığında değinmiştik. Fakat “L’homme” serisine başlamadan önce “Etkiler” e çalışan Arslan, 50’li ve 60’lı yıllarda yaptığı okumalara tekrar dönmüştür. Bu yeniden gözden geçirme sayesinde özellikle Freud’la ve Nietzscheci Dönem’de okuduğu psikiyatristlerle yeniden karşılaşır. 1966

⁴⁸ Orhan Duru, “Yüksel Arslan: Arture’lerin Yaratıcısı”, **Yüksel Arslan Retrospektifi: Katalog**, der. Levent Yılmaz, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2009, s.33

⁴⁹ A.g.e., s.56

⁵⁰ Arslan, **Defterler (1965-1994)**, s. 25

yılına dair şunları söyler, “*Büyük ebatlı Arture’ler. Psikiyatri yazınına karşı büyük bir ilgi. Başka kitapların yanında Ivan Pavlov’un Seçme Eserleri’ni okuyorum.*”⁵¹ 1969 yılında ise Liège Üniversitesi’nde psikiyatr olan Daniel Bobon ve babası Jean Bobon ile tanışarak dostluk kurmuş; aynı yıl Liège’de düzenlenen Psych’art sergisine katılmıştır. Arslan, sanıldığıının aksine kendini danışanın değil doktorun koltuğunda konumlandırmış ve “L’homme” da beliren zihinsel rahatsızlıkların temelini çok daha önce atmıştır. Daniel Bobon’a yazdığı bir mektupta şöyle söyler;

Öncelikle Dr. Ferdière’in New York’taki “Konferans ve Satış Sergisi”ne geliyorum. Bu sergiye katılmayacağım. Kaba bir dille söylersek, hastalıklı bir sanatçı olarak kabul edilmek istemiyorum! Arture’lerin bu şekilde satılmasını kabul edersem kendimi aldatmış olurum. Neden?

Hayatımın ve çalışmalarımın ilgi duyduğum bu iki dönemi (bu ikisini, hayatımı ve çalışmamı, ayrı görmüyorum) 1967 Sonbaharına kadar sürdürdüm...

Bu döneme, oldukça bilinçli bir biçimde ben ilgi duyuyordum. Kendi tarzımda Da Vinci’nin, Marquis de Sade’in, Nietzsche’nin Van Gogh’un, Maupassant’in, Antonin Artaud’un vb. portrelerini yapmam boşuna değildi ve biraz da amatör bir psikiyatr gibi çalışmıştım...⁵²

“L’homme” için histeri, parkinson ve skleroz hastalıklarıyla ilgilendiği sırada Ferit Edgü’ye mektup yazan Arslan, 18 Aralık 1988 tarihli bu mektupta şöyle söyler; “*Necmi Sönmez, Vatan’da çıkan (21 Ocak 1955) konuşmamızı bulmuş: “Fakat resim yapmaya başladığım zaman insanı kaybettim” demişim. L’HOMME’u bulabilmem için bana hemen yazınızı yollayiverin S.V.P. [lütfen] ki beni meraktan çatlatmayın.*”⁵³ “L’homme” isminin tüm Arture’leri niteleyebileceği fikrine buradan bakıyoruz. İlk eserlerinde insansız bir dünya gösteren Arslan, “İnsanlı Günler” adını verdiği yeni çalışmasıyla onun varoluş serüvenini başlatır. 1986 yılına dek gördüklerimiz bireysel veya toplumsal olmak üzere belli başlı etkiler (edebiyat ve felsefe) taşır. “L’homme” serisinden itibaren karşı etkiler kendini gösterir; sonuçta bir daire tamamlanır ve Arslan, İnsanı hem tarihsel anlamda hem de konu bakımından, başından sonuna dek

⁵¹ A.g.e., s.22

⁵² A.g.e., s.24

⁵³ Yüksel Arslan-Ferit Edgü, **Batı Kültürü Önünde Hiçbir Saplantım Yok: Mektuplar 1957-2008**, yay. haz. Burak Fidan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2011, s. 218

anlatmış olur. Burada bilimsel okumaların kendini ayrıca göstermesinin pratik bazı sebepleri de bulunuyor. Örneğin, Arslan'ın da “Etkiler” kitabının önsözünde yazdığı gibi; düşünürler, ansiklopedi yazarları, 17. yüzyıl libertenleri... zaten birer bilim insanı kabul edilmektedir. Etkiler’de bilim insanlarına ayrıca yer verdiği takdirde serinin tamamlanması birkaç yıl daha uzayacaktır.⁵⁴ Bu bakımdan düşünürsek; Arslan'ın bilime yönelmesi ani ve keskin bir ayrım sayılamaz fakat salt tıbbi olan bu okumalarla bedene ve İnsana bakışı farklılaşmıştır.

Ulus Baker, “L’homme” serisini değerlendirdiği bir yazıya İNSAN: Bilimlere Doğru Bir Açılış başlığını vermiş ve şöyle söylemiştir;

Arslan'ın arture dizilerinin sonuncusu İnsan'ın bilimlere bir açılış olduğu söylenebilir. Kuşkusuz, bu diziler tümüyle ya da kısmen, desen aracılığıyla gerçekleştirilen düşünceler oldukları ölçüde “bilimsel” değiller. Denebilir ki bilimler, bilimsel gözlem ve deneylerin yaratımıyla ilişki içinde işlevlerin, tabloların dilini konuşurlar. Her şey tekniklere ve laboratuvar çalışmalarına bağlıdır. Arslan'ın eseri yine sanatın, ya da kendi deyimiyle, arture'ün alanı içinde yer alıyor. Bilim yapmıyor o ama bilimsel kalıyor. (...) İnsan dizileri Arslan'ın bu-şiiirsel, psikanalitik, siyasal, iktisadi, sanatsal, bilimsel-“oluş”larının en son ifadesi.⁵⁵

⁵⁴ Arslan, **Defterler (1965-1994)**, s.124

⁵⁵ **A.g.e.**, s.209

Resim 3.8: Arture 439, İnsan 80, 1992, 70 x 109.5 cm.



Kaynak: Yüksel Arslan Retrospektifi: Katalog.

Resim 3.9: Arture 404, İnsan XLV: Melankolik ve Manikler, 1989, 44 x 55.6 cm.



Kaynak: Yüksel Arslan Retrospektifi: Katalog.

Pratik ve tarihsel nedenlerin yanı sıra, bazı kişisel nedenler de Arslan'ı bu seriyi çalışmaya itmiştir. “L’homme” u bitirip “Yeni Etkiler” serisi üzerinde çalışmaya başladığı günlerde şöyle söyler;

14 seneden beri İnsan serisine çalıştım. Belki de gittikçe ben de yaşlandığım için, umutsuzluk, delilik, intihar konuları ağır basmaya başladı. Bilhassa İnsan dizisinde. Ve “Kapital’in Bugünleştirilmesi” nde geri kalmış ülkelerdeki bütün bu katliamlar, öldürmeler, açlıklar (...) bunlarla umutsuzluk ağır basmaya başladı. (...) İnsan dizisinde genel olarak insanla uğraşmıştım. Şimdi, bu da bitti gibime geliyor; tek tek insanla uğraşıyorum. Mesela bir filozof, ozan, sanatçı... tabii bu da beni hep umutsuzluğa götürüyor çünkü

sevdiğim, seçtiğim düşünürler, filozoflar, şairler hep ya deliriyor ya intihar ediyor. Bu da garip bir çalışma oldu.⁵⁶

Delilik, böylesi kişisel ilgiler sebebiyle de baskın tema olarak saptadığımız bir kavram. Ferit Edgü, Arslan'ın her zaman “bu tür şeyleri sevdiğini, böyle eğilimleri olduğunu” söylemiştir.⁵⁷ Bu bağlamda, “L’homme” serisinde deliliğin ve şizofreni hastalığının büyük önemi vardır. Arslan, serinin üçüncü kısmında neredeyse tamamen bu tür hastalıklara yoğunlaşmıştır. Bu çalışmalar doğrultusunda, tıpkı Sürrealizm başlığında tartıştığımız gibi bir kategorizasyon sorunu ortaya çıkıyor. Arslan'ın delilikle ilgilenmesi ve sanat tarihi yazımının çizgisel akışından saparak üretim yapması, Fransa'daki bazı küratörlerce farklı bağlamlarda yorumlanmıştır. Fakat Seli Arslan'ın aktardığı üzere, bu çalışmalar “L’art Brut” örnekleri değildir.⁵⁸ “L’homme” serisini, son olarak bu yorumlar çerçevesinde değerlendirelim.

L’art Brut (Art Brut), “saf, ham sanat” anlamına gelir. Fransız sanatçı Jean Dubuffet tarafından, bir akımı tanımlamak için değil ama sanat terimi olarak kullanılmıştır. Dubuffet, akademik geleneğin dışında kalan otodidakt, primitif, “naif” vb. sanat eserlerini bu terimle niteler.⁵⁹ Geleneğin dışında kalan eserler arasında akıl hastalarının ve hapisane mahkûmlarının yaptığı resimler de bulunur, ki Dubuffet 1945 yılından itibaren bu resimleri toplayarak büyük bir L’art Brut koleksiyonu oluşturmuştur.⁶⁰ Dubuffet bunları sanat bakımından daha az değerli bulmaz, tersine, yüceltir ve Michel Thévoz tarafından hazırlanan incelemenin önsözünde şöyle yazar;

Sarsıcı bir eser üretme arzusunun başlı başına suç olup olmadığı başka bir konu. Kültürel veya başka türlü normal standartlardan uzaklaşma eğiliminin sosyal etiğe aykırı bir suç sayılması ve tutuklanma için yeterli sebep olması tabii ki başka ve psikiyatrilere bırakılabilecek bir konu. Ama bu normal olmayan standartlara meydan okuma eğilimini zihinsel yetersizlikle

⁵⁶ Altuğ-Arslan, **Nişantaşı'nda Bir Marksist**, röp. ses kaydı

⁵⁷ Edgü, “Yüksel Arslan Anısına”, Dirimart Nişantaşı.

⁵⁸ Lütfen bkz. **Ek 5**.

⁵⁹ (Çevrimiçi) Tate Modern, Art Terms Dictionary, www.tate.org.uk/art/art-terms/a/art-brut Erişim tarihi, 17.02.2020

⁶⁰ Dubuffet'nin yaklaşımı, kültürün öğrenilen bir şey olmasına veya dayatılan bilgi ve beğenilere karşı çıkış olarak da yorumlanabilir. Hem kavramın tarihsel gelişimini paylaşan hem de görsellerle desteklenen bir kaynak için bkz.: Michel Thévoz, **Art Brut**, tr. James Emmons, U.S.A., Rizzoli International Publications, INC., 1976.

karıştırmamak önemlidir. (...) Akıl yönünden sağlıklı olmak, hâkim görüşlerin kabulü ile eş mi tutulmalı?⁶¹

Yukarıda paylaştığımız, Arslan'ın katıldığı sergiyi ve Daniel Bobon'a yazdığı mektubu hatırlayalım. Tam ismi "Psych'art: Tableaux d'une Exposition (Ruh Sanatı: Bir Sergiden Resimler)" olan serginin katalog metninde, "*Liège Üniversitesi Kliniği ile Wallonia Entelektüel ve Sanatsal İlerleme Derneği tarafından düzenlenmektedir. Psych'art terimi, pop'art, op'art ve mec'art bileşiminden oluşturulmuştur. Psych'art, plastik ifadenin psikolojik veya psikopatolojik yönünü içerdiğini iddia eder,*" yazmakta ve serginin işlendiği konu başlıkları arasında Art Brut da bulunmaktadır.⁶² Sergiye gönderilen Arture'ler, Arslan'ın Nietzsche okumalarına yoğunlaştığı dönemde yapılmıştır. Yani sıra, o yıllarda Alfred Jarry'nin "patafizik kuramı"yla ilgilenmektedir.⁶³ Arslan buraya eser göndermiştir fakat bu geleneğin devamı niteliği taşıyan sergilere katılmak istememiştir. Mektupta da belirttiği üzere, Arslan'ın yaptığı üretim kendisinin bilinçli tercihleriyle ortaya çıkmıştır ve bu üretime yanlış isimler vermekten kaçınır.

"L'homme" serisinde "delilerin yaptığı sanata" yönelmiş bir ilgi söz konusu değildir. Serinin son kısmı, deliliğin insana ne yaptığı sorunu üzerinden gelişir. Arslan, örneğin, bu kişilerin şey'leri nasıl gördükleriyle ve algıladıklarıyla ilgilenmiştir. Onların hangi yeni sanat formlarını ürettiği üzerine yoğunlaşmaz, tersine, (onların eğildiği biçimiyle) sanata dair herhangi bir düşünce gütmeden vakaları inceler.

Arslan L'art Brut kavramına kişisel olarak sempati duyduğunu söylemiş⁶⁴, bununla birlikte 2000'li yılların sanatını "deli işi" diye yorumlayarak kavramı bir anlamda tersine çevirip olumsuzlamıştır. Türkiye'deki ve Fransa'daki plastik sanatları değerlendirmesi istendiğinde Arslan şunları söyler; "*Delilerin Yaptığı, Jean Dubuffet'nin topladığı L'art Brut resimleri ben çok seviyorum ve tabii modern sanat müzelerine girersem bir şehirde, bugünkü sanat salonlarını hızla geçiyorum, hiç bakmıyorum. Bence genel olarak sanatçılar, eleştirmenler, müze müdürleri- bunların*

⁶¹ "Foreword", **Art Brut**, 1976, s. 7

⁶² "Psych'art: tableaux d'une exposition", Liège, Galerie de l'APIAW, 1969. (Çevrimiçi) www.nicea-bmvr.nice.fr Erişim tarihi: 17.03.2020

⁶³ Açıklama yaptığımız başlık için bkz. **Bölüm 2.2.**

⁶⁴ Arslan-Vallet, **İnsan: İnsanın Yaratılışı**, s.88

hepsini L'art Brut'e koymak gerekiyor galiba. Deliler sanatına. Bence iğrenç bir çukurdalar.^{65 66}

Resim 3.10: Arture 474, İnsan 115: Şizofrenler, 1996, 31 x 47.5 cm.



Kaynak: Yüksel Arslan Retrospektifi: Katalog.

⁶⁵ Altuğ-Arslan, **Nişantaşı'nda Bir Marksist**, röp. ses kaydı

⁶⁶ Arslan, Dubuffet ile dostluk kurmuştur. Paris'e gittiğinde, yani 1961 yılında ilk defa mektuplaşmışlar fakat asıl dostlukları ilerleyen yıllarda gelişmiştir. Lütfen bkz. Arslan, **Defterler (1965-1994)**, s.21

Resim 3.11: Arture 425, İnsan 66: Şizofrenler, Toplayıcılar, 1991, 35 x 53 cm.



Kaynak: Yüksel Arslan Retrospektifi: Katalog.

Arslan'ın “vasiyetim” dediği “L’homme”, tıpkı diğer Arture’ler gibi kâğıt üzerine çalışılmıştır.⁶⁷ Kâğıdın uzun ömürlü bir malzeme olabilmesi için zaman içinde tekniğine çeşitli yenilikler de katmıştır. Örneğin, tütün kullanarak yıpranma tehlikesini en aza indirmiştir. Çalışmaya başlamadan önce kâğıda sürülen birkaç damla tütün suyu hem haşereleri uzaklaştırır hem de ona “direniş” sağlar.⁶⁸ Fakat önlem alınmış olsa dahi zaman geçtikçe -ki bu durumda en az 40 yıl sonra açılan veya çerçevesinden çıkarılan- Arture’ler papirüs-vari bir görünüm ve doku kazanır. Bizim için bütünüyle yeni olan bu sanat formu, yani Arture, aslında arkeolojik bir kazıdan çıkan tılsımlı

⁶⁷ “(...) bu dizinin giderek bir vasiyete dönüştüğünü hissediyorum...” Arslan-Vallet, **İnsan: İnsanın Yaratılışı**, s.85

⁶⁸ Arslan, **Defterler (1965-1994)**, s.28

birer nesneye dönüşür. Evrim Altuğ, Arture’ü “20. yüzyıla ait son metinler” diye nitelemiştir.⁶⁹

“L’homme” serisi için belgesel benzetmesinde bulunmuştuk. Arslan’ın mirası olan bu seri aynı zamanda bir uyarı niteliği taşır. Jacques Vallet, serideki felaketlere dair (hastalıkları kastederek) şöyle söyler;

Arslan’a göre, insanın ancak gerçeğe doğrudan bakarsa bir geleceği olabilir. Ve Arslan, çalışmalarında insana, sonsuza dek hareketsiz kalmadan önce nasıl kasıldığını, nasıl dönenip durduğunu, nasıl yüzünü buruşturduğunu, afalladığını, dehşete kapıldığını, el kol hareketi yaptığını, biçimsizleştiğini, nasıl salya akıttığını, spazmlarla sarsıldığını, ayakta sallandığını, sendelediğini, nasıl böğürüp sızlandığını gösterme sorumluluğunu üstleniyor... En son görüntü yumuşatılmış olmayacak.⁷⁰

Arslan’ın gösterdiklerine bakmak veya Vallet’nin yazdığı bu kelimeleri tek tek okumak sıkıntı vericidir. Fakat bu sıkıntı, hakikattir. İnsanın hem birey hem de tür olarak sonu ölüme varan tüm bu varlık serüveni içinde tek yaptığı şey, kendisine dayatılan anlamsızlıkların devamını sağlamasıdır. Çalışmamızın başlığındaki “Arslan’ın İnsan Düşüncesi” ifadesi öncelikle bu seriye referans veriyor. Düşünceyi açıkladık. Fakat buraya varana dek işlediğimiz konu ve kavramların bize sağladığı faydayı açıkça ortaya koyabildiğimizi umuyoruz. İnsanın mevcut durumu karşısında umutsuzluğa düşmek kaçınılmaz olsa da Arslan tam olarak bu umutsuzluğa ihtiyacımız olduğunu düşünür, ki hiç tükenmeyen okuma, anlama, gösterme tutkusu bu düşünceye dayanır. “*Bu umutsuzluklar içinde bir mutluluk da çıkabilir. Çünkü insanlar karıncalar gibi durmadan savaşıp duruyorlar. Aslında umutsuzluk, bir çeşit mutluluk da getirebilir,*”⁷¹ diyen bir düşünür-çizerin yapıtlarına bakarken sıkıntı hissetmek, bizi başka türlü, bilgili gözlerle bakmaya teşvik edebilir. İnsan, belki bu umutsuzluğa son vermek için, umutsuzluktan yola çıkarak daha iyi olan’ı gerçekleştirmeye koyulabilir. Tezimizi Arslan’ın sözleriyle sonlandıracağız. 2002 yılında gerçekleşen bir röportajda kendisine insanın tanımını sorulmuş, bir tarif yapması

⁶⁹ Altuğ-Arslan, **Nişantaşı'nda Bir Marksist**, röp. ses kaydı. Bu kaydın 2002 yılına ait olduğunu hatırlatmak isteriz.

⁷⁰ Arslan-Vallet, **İnsan: İnsanın Yaratılışı**, s.56

⁷¹ Altuğ-Arslan, **Nişantaşı'nda Bir Marksist**, röp. ses kaydı

istenmiştir. Arslan bu soruyu zorlanmadan yanıtlamıştır: “İnsanı tarif etmek çok kolay. Memeli hayvanlar sınıfından.”⁷²

3.2. “Yeni Etkiler”, “Günce”: Son Çalışmalar, Son Sözler

Sonuç bölümüne geçmeden önce Arslan’ın son çalışmalarından kısa şekilde söz edelim. 2000 yılında İnsan serisini tamamlayan Arslan, Edgü’nün sözleriyle “şairlerine, yazarlarına” geri döner ve “Yeni Etkiler”e çalışır. Yeni Etkiler’in “L’homme” serisinin ardından gelmesi ironik bir durumdur. “Ait olduğu çukurun içinde” duran İnsanı görürüz, fakat ardından gelenler, yani Yeni Etkiler, o çukurdan çıkabilmeyi başarmış insanlardan oluşur. Nitekim, Arslan şöyle söyler; “*Her şey pis bir durumda, dünya bir bataklık oldu. Ben bunu bir şikâyet olsun diye söylemiyorum. (...) Kafası çalışan insanlar yine bol. Ama milyarlarca insan içinde parmakla sayılacak kadar azalmaya başladılar.*”⁷³ Yeni Etkiler serisi kitap olarak da basılmış, kitabın Türkçesi 2015 yılında yayımlanmıştır. Arslan’ın bu seriyi çalışırken Ferit Edgü’ye yazdığı mektupları da okuyabildiğimiz kitapta hem Arture’leri görebilir hem yazar, düşünür... bibliyografisine ulaşabiliriz. Bu seriye çalışmaya devam ettiği sıralarda, İstanbul’da “Yüksel Arslan Retrospektifi” sergisi düzenlenmiş, serginin kapsamlı bir kataloğu da yayımlanmıştır.

Arslan 20 Nisan 2017 yılında, Paris’te Arture yapmaya son verdi. Üzerinde çalıştığı son serinin ismi “Günce (Journal)” dir. Bu seriyi çalışırken kendisini bir yazar gibi gördüğünü söylemiştir. Uzun soluklu üretiminin son aşamasında neredeyse tamamen kendi bedenine yönelmiştir. Son yıllarında toplam 14 ameliyat geçiren Arslan, hastanede yatması gereken iki haftalık sürede yanına 30 kitap aldığını söylüyor. Yanına aldığı kitaplar arasında Fransız yazar Raymond Russel’in Impressions of Africa (Afrika İzlenimleri) ve Gregory Corso’nun The Happy Birthday of Death (Ölümün Kutlu Doğum Günü) kitapları da bulunuyor.⁷⁴ Bu serinin kitabı ise aynı isimle 2017 yılında yayımlanmıştır ancak henüz Türkçeye çevrilmemiştir.

⁷² A.g.e.

⁷³ Burak Fidan’ın Arslan ile gerçekleştirdiği, 11.06.2015 tarihli söyleşinin ses kaydından deşifre edilmiştir.

⁷⁴ A.g.e.

Jacques Vallet'nin sözleri şöyle; *“Bunlar aynı zamanda (geçirdiği) hastalıkların, ameliyatların güncesi. Ama o gün için değil, bu yorumu ancak bugün yapabiliyoruz.”*⁷⁵



⁷⁵ Seli Arslan, Jacques Vallet, **Yüksel Arslan Üzerine Söyleşi**, Paris, 12.11.2018, (Çevrimiçi) www.youtube.com, **Entretien sur Yüksel Arslan: Jacques Vallet et Seli Arslan**. Erişim tarihi: 28.01.2019

SONUÇ

Çalışmamızda, Yüksel Arslan'ın "Resmi amaç değil, düşünceyi aktarmada bir araç olarak görüyorum," sözü temel alınmıştır. Buradan yola çıkarak sorduğumuz “Arslan ne düşünüyordu?” sorusu ise araştırma yapmamız için gereken motivasyonu sağlamıştır. Arslan'ın yapıtlarında görülen “edebi ve felsefi metinlerin” etkisi incelenmiştir. Bir düşüncenin varlığını kabul ettiğimiz için, çalışmamız boyunca Arslan'ın düşünceyi “resimlediği” değil “resmettiği” savunulmaktadır; dolayısıyla söz konusu yapıtları birer metafor olarak görmekten kaçınarak, aktarmak istediği düşünceyi anlamaya çaba gösterilmiştir.

Çalışmanın başlangıcında belirttiğimiz üzere bu araştırma, figürleri veya bütün olarak eserleri çözümleme ya da onlara anlam verme amacı taşımamakta; figürlerin veya gösterilen sahnelerin hangi yazara/kitaba referans verdiği ile ilgilenmemektedir. Arture'ün ortaya çıkmasındaki itici güç, başka bir deyişle “yaratma istenci” sorgulanmaktadır. Saptadığımız ilk ve en önemli gerçek, bu düşüncelerin daima, “büyük harfle” insana yönelik olduğu ve İnsandaki değişimin kimi metinlerden izler taşıdığıdır. Tezimizi sınamak üzere, öncelikle seçtiğimiz dönem Arslan'ın 1986-2000 yılları arasında çalıştığı “L’homme” (İnsan) serisini içermektedir. Araştırmada, Arslan'ın tür olarak insana duyduğu ilginin, çalışmaya başladığı 1950’li yıllara dek uzandığı tespit edilmiştir. İlk ve son dönem çalışmaları kıyaslandığında sanatında bir anlatı farkının bulunduğu fakat bazı temel kavramların daima varlık gösterdiği saptanmış; bu kavram ve konuların Arslan'ın okumalarıyla paralel geliştiği gözlemlenmiştir. Araştırmanın bulgularını okura veya alımlayıcı kişilere en açık şekilde aktarabilmek için bu okumalara ve etkilerine öncelik verilmiş, ardından da kıyaslama yapmak üzere “L’homme” serisi incelenmiştir.

Literatür araştırması sırasında saptanılan bazı olumsuz yorum ve eleştirilerden faydalanılarak, temel sorumuzun çevresindeki diğer sorunlu alanlara da değinilmiştir. Arslan'ın gösterdiği sahne veya kurgunun bilinçli yapılmış tercihlerden oluştuğu, bu tercihlerin de okumalarından izler taşıdığı detaylıca aktarılmıştır. Aktarım sırasında,

bu çalışmaların daha önce “fantastik, bireysel, nahif” gibi kelimelerle nitelenmesinin Arture’ü anlamakta yetersiz kaldığı ortaya konmuştur.

Çalışmamız üç ana bölüme ayrılmıştır. İlk bölümde, Arslan’ın hayatına dair, ulaşılması kolay bilgilere yer verilmiş ve aynı zamanda bu bilgilerin, Arslan’ın sanatının arka planı olarak kullanılmasının desteklenmediği açıklanmıştır. Tezimizi ortaya koyarken sıkça faydalandığımız, Arslan için de önem arz eden kimi yazışmalar ilk bölüm içinde ayrıca aktarılmıştır. Bu dostluklar hem gerçek anlamıyla sürmüş hem de “zihinsel dostluklar” diye nitelediğimiz okumaların genişlemesine katkı sunmuştur. Vardığımız sonuca göre, “resim” yaparak sanat yapıtı üreten Arslan’ın temel eylemi “öncelikle okumadır.”¹

İkinci bölümde, Arslan’ın bu okumalara başlamasından önceki döneme, yani 1955 yılı öncesine bakıldıktan sonra, ilk büyük etkilerin ortaya çıkışı incelenmiştir. Okumaların çeşitlenmesi Arslan’ın sözleriyle de aktarıldıktan sonra söz konusu kitaplara eşlik eden “karalamaların” nasıl yorumlayabileceği tartışılarak bir yol haritası oluşturuldu, üç isim örnek olarak seçildi. İkinci bölümde saptadığımız başlıca bulgular şöyledir:

Yüksel Arslan’ın bu isimleri seçmesinin temel sebebi, günün değerlerini kabul etmeyen yazarları okuyarak bir çeşit özdeşleşme yaşamasıdır, kendini onlardan biri olarak görmesidir. Çalışmaya başladığı ilk yıllardan beri “geleneksel resimden tiksindiğini” söyleyen Arslan kara mizah, çirkinlik, beden ve beden deformasyonu, cinsellik... gibi bazı yardımcı temalarla bu gelenekselliği kendi sanatında aşmayı istemiştir. Söz konusu isteği besleyen en temel unsur, “başka türlü bir yaşam, başka türlü bir sanat” anlayışıdır. Yeni sanat’ı yaratırken kendi kimliğini de sorgulamış ve ressam kelimesini kullanmamaya karar vermiştir. Yaptığı şey resim olmadığı gibi, kendisi de “yalnızca” bir entelektüel, bir yazar-çizerdir.

İkinci bölüm boyunca, her başlıkta şu soruyu sorduk: İnsan nedir? İnsanın doğa ile ilişkisine, inşa ettiği kavram ve kurumlara, kendini (benliğini) algılayışına, çevresini ve dünyayı nasıl eleştirdiğine ve bu eleştirilerden yeni bir dünya yaratılıp

¹ Ali Artun, “Sunuş”, **Yüksel Arslan: Defterler (1965-1994)**, editör Ali Artun, Ankara, Galeri Nev, 1996

yaratılamayacağına dair yorumlar aktarıldı. Okumayı özellikle seçtiği yazarlara bakıldığında, Arslan'ın da söz konusu yorumlara yakınlık duyduğu ve insanı yüce bir yerde konumlandırmadığı görülür. Spekülatif bir yaklaşımla, çalışmamızın Nietzsche başlığına gönderme yaparak, bu “aşağılamanın” aslında itici bir güç olabileceğini açıkladık. Nitekim Arslan için hem İnsan hem de üretim “aşma” eylemi üzerinden kurgulanır; Arslan yaşadığımız “umutsuzlukların” mutluluk getirebilecek tek şey olduğunu düşünür. Böylelikle, başta 1955-1969 yılları arasında gerçekleşen üretimi değerlendirerek, genel üretimi de kapsayan bir eleştiri ortaya çıkardık.

Üçüncü bölümde ise Arslan'ın sözlerine sadık kalabilmek için, “L’homme” serisinden önce, “Kapital” ve “Etkiler” serilerine değinilmiş; Arslan'ın sözleriyle, bu çalışmaların birbirini takip etmesindeki “olağanlık” açıklanmıştır. Arslan hakkında yapılan çalışmalarda, sanatını oluşturan okumaların önemi ve etkisi yeteri kadar vurgulanmamıştır. Okuduğu yazarların/kitapların listelenmesinin yeterli olmadığını, tersine, anlam karmaşası yarattığı gözlemlenmiştir. Söz konusu karmaşa, Arslan'ın belirli akımlar çerçevesinde değerlendirilmesine yol açmaktadır. “L’homme” serisini incelediğimiz başlıkta saptadığımız üzere, Arslan'ın sanatının, yani Arture'ün, bir okuma veya yeniden okuma değil, bir yorum olduğunu gerekçelendirdik:

L’homme serisi sadece bilimsel araştırmaların değil, edebiyat ve felsefe okumalarının da izlerini taşır. Arslan çalışmalarını birbirinden ayrı değerlendirmemektedir. 1950’li yıllarda yaptığı ilk desenler de dahil olmak üzere, çalışmalarını bir bütün olarak görür ve bu “bütün insan” üzerine yoğunlaşır. Okumaları öncelikle edebiyat ve felsefeyi kapsar. Ardından gelen bilimsel/akademik okumalar ise onların etkisini silmez, tersine, Arslan için yeni bir anlatı imkânının oluşmasını sağlarlar. Öne sürdüğümüz üzere, Arslan'ın “L’homme” (İnsan) adını verdiği seride yaşamın, organların, bütün olarak beden ve zihnin oluşumunu anlatırken gördüklerimizi ancak erken dönem okumalarını düşünerek anlamlandırabiliriz. Nitekim bu çalışmaları izleyen “Yeni Etkiler” serisi de “doğanın çocuğu insan”ın ardından gelenlerden, bir nevi “insanlığı aşan insanlar”dan oluşur. İkinci bölümde açıklanan bazı kavramlar bu başlıkta karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır. Arslan'ın yapıtlarının salt “sürrealist” veya “art brut” kavramlarıyla karşılanamayacağı ortaya konmuştur. “Yapıtlardaki insan figürlerinin” ve okumaların paralel geliştiğini

belirtmiştik. İkinci bölümde oluşturduğumuz örneklem, çalışmanın sonunda saptanan bulgularla örtüşmektedir.

Nihayetinde, başlarken sorduğumuz soruyu şöyle cevapladık: Düşünce daima insana yöneliktir ve Arslan için insan yüce bir varlık değildir; bu yaklaşım onun önemseydiği yazarlar, düşünürler açısından da değiştirilemez bir gerçektir. Söz konusu fikre, “insanın memeli bir hayvan oluşunu” kavrama aşamasına “L’homme” serisi ile varmamış; okumayı seçtiği yazarların etkisini taşıyarak İnsanı en başından itibaren bu bakışla ele almıştır. Çalışmanın başlığında kullandığımız “Yüksel Arslan’ın Yapıtlarındaki İnsan Düşüncesi” ifadesi, yeni bir sanat anlayışına karşılık geliyor. Arture, kendi yüzeyinde konu bakımından insanı anlattığı kadar, bir nesne olarak da insan düşüncesinin ürünüdür ve ortaya çıkmasını sağlayan en önemli unsur kitaplardır; tersine çevirerek söylersek, (Arture-ler) kitapların tematik değişimiyle ortaya çıkan yapıtlardır. Arture’ün “resim ile yazı diyalektiğini” aşmasının, Arslan’ın ressam değil ama bir “düşünür-çizer” olmasının önemi burada ortaya çıkar. “Çoğul anlatı” dediğimiz “serüven” Arture’leri anlayabilmek için bu okumalara dair fikir edinmemizi zorunlu kılmaktadır. Elbette, Yüksel Arslan veya Arture hakkında yeni okuma deneyleri yapma imkânı bugün hâlâ, burada bulunuyor. Örneğin, Arture’ün Türkiye’deki ve dünyadaki küratöryel düzenlemeler bakımından incelenmesi kayda değer bir çalışma olacaktır.

“Serüvenin” sonuna geldiğimize göre, Arslan’ın ne düşündüğünü bugün neden önemsemeliyiz? Bu soruyu cevaplamanın önemi şudur; düşünmek, yeni bir sanat meydana getirmiştir ve Arture’ün kendi anlatısına ihtiyacı vardır. Tezimizde dile getirdiğimiz üzere “düşünce”, yani Arture bir başlangıçtır; aynı ölçüde, sanat tarihi yazımında olumlu bir yenileşme sağladığı da açık.

EKLER

Ek 1.

Çalışmamızın metnini Nisan 2021 itibarıyla tamamladık ve yorumlarına değer verdiğimiz bazı isimleri haberdar ederek değerlendirmelerde bulunmalarını istedik. Bu kısımda üç ayrı görüşmeyi; İbrahim Öğretmen, Burak Fidan ve Seli Arslan'ın sözlerini aktaracağız. Bu görüşmelerde Arslan'ın dostlukları ve çalışmaları hakkında katkı sunulmuştur.

Görüşme 1: İbrahim Öğretmen.

İbrahim Öğretmen Paris'te yaşayan bir fotoğrafçıdır. Yüksel Arslan'ın portrelerini çekmiş, sergilerini fotoğraflamıştır. Sözlü tarih çalışmamızda bize değerli katkılarını sunarak hem Arslan'ın çalışma biçimini hem de Paris'teki sanatçıların birlikte meydana getirdiği dokuyu anlamamızı kolaylaştırmıştır. Arslan dışında Abidin Dino, Behçet Safa, Selim ve Şahika Turan, Tiraje Dikmen, Erol Akyavaş, Ömer Uluç, Selma Gürbüz... gibi ressamalar ile Yaşar Kemal, Bilge Karasu, Adalet Ağaoğlu, Nedim Gürsel... gibi edebiyatçıların da fotoğraflarını çekmiştir. Serbest fotoğrafçı olarak çalışmaya devam eden Öğretmen, ayrıca Sipa Press gibi kurumlarla iş birlikleri gerçekleştirmektedir.

Görüşmemiz 17.05.2021 ve 18.05.2021 tarihlerinde, sözlü olarak gerçekleşmiştir.

E.A.: İbrahim Bey, öncelikle vakit ayırdığınız için çok teşekkür ediyorum. Sizin çektiğiniz fotoğrafların sanat tarihi yazımı için ayrı bir önemi var. Sadece Yüksel Arslan'ı değil, Paris'te bulunmuş başka birçok ressamı, edebiyatçıyı, müzisyeni... yakından gören bir gözsünüz. Hem çalışma ortamlarında hem de sosyalleştikleri mekânlarda onlarla “karşılaşan” birisiniz. Bu konuya dikkat çekerek sormak istiyorum, Arslan'la dostluğunuz nasıl başladı?

İ.Ö.: Yüksel Arslan ile 80’li yılların sonunda tanıştık. Sinema-televizyon bölümünden mezun olmuşum, aslında İzmir’de yaşıyordum ama dünyada neler olup bittiğini öğrenmek istiyordum. Paris’e gitmeye karar verdim, gidiş o gidiş... Paris’te önce Abidin Dino ile, onun aracılığıyla da Yüksel Arslan’la tanıştım. İlk karşılaşmamız La Palette’deydi. O zamanlar Roland Topor da hayattaydı; Ömer Uluç, Selçuk Demirel, Komet, Mehmet Ulusoy, Behçet Safa... herkes bir araya gelirdi. Uzun sohbetler edilirdi, samimi ve gerçekten iletişim kurulan sohbetlerdi bunlar.

Tabii şunu eklemek lazım; bunlar dost buluşmaları olduğu kadar, sanatçıların birbirlerinden haberdar oldukları ve galericilerle tanışma imkânı buldukları yerler. Bir ressam, filanca galerinin nasıl eserlerle ilgilendiğini öğrenebilirdi. Galerici de yeni bir sanatçıyı keşfetme şansı yakalardı. Fransa’daki sanat ortamı için kafelerin böyle bir önemi de var, insanlar kültürel anlamda bir aktarım sağlıyor buralarda. Ben sanıyorum ki otuz-kırk kadar sanatçıyla tanıştım. Sözünü ettiğim karşılaşmalar sayesinde yalnızca “kültür insanlarının” fotoğrafını çekmedim, karşılaşmalar derken aslında bir iletişimden bahsediyorum. Örneğin, atölyelerini ziyaret edip yarım gün boyunca orada vakit geçirmek, sohbet etmek, gözlemlemek çok olağandı. Özellikle Yüksel Arslan için söylersem. Böylesi karşılaşmalarla, yıllar içinde gelişen bir dostluktu.

E.A.: Bu bağlara değinmenize çok sevindim. Profesyonel fotoğrafçılıkla ilgili yorum yapacak birikimim yok fakat şunu bir amatör bile fark edebilir; sizin çektiğiniz fotoğraflarda bu sohbetlerin, bağların, bir dostun bakışı var. Örneğin, Arslan’ı Arture yaparken çektiğiniz bir fotoğraf var. Çok seviyorum o fotoğrafı. (Bknz. **Resim 2.22**)

İ.Ö.: O fotoğraf daha geç bir döneme ait. Bir defa taşınmışlardı, bahsettiğiniz fotoğrafı ikinci atölyesinde çekmiştim. Çalışırken, laflayarak çalışırdı Arslan. Atölyesindeki fotoğrafları da o sohbetler sürerken çektim. Bir yandan konuşur, bir yandan malzemelerini hazırlardı. Hemen her konu hakkında konuşurdu. Atölyesi onun laboratuvarıydı, bazen deneylerini kendi bedeninde yapardı. Boyalarının doğal olduğunu biliyorsunuzdur, yağcıbedir halılarının üretiminde kullanılan yöntemleri uygulardı.

Çok disiplinli biriydi Yüksel Arslan. Sabah uyanır, boyalarını hazırlar, çalışmaya başlar... Cumartesi sabahları da evden çıkar, birkaç kitap almış olarak yürüyüşünü tamamlar ve akşam beş gibi La Palette’de dostlarıyla bir araya gelirdi.

E.A.: Atölyesi çok ilginç bir yer, çok kalabalık.

İ.Ö.: Boyaları var, bunları kendi hazırlıyor. Kitapları var, sürekli okuyor. Bir de dikkat ettiyseniz ilginç objeler var birçok yerde. Bunlardan bahsetmek lazım.

Rue de Seine üzerinde çok sayıda resim galerisi vardır, bazıları “primitif” eserleri sergilemeye ağırlık verirler. Bir de bu galerilerin önünde bekleyen satıcılar olur, ki gerçek anlamda primitif olan onların sattığı şeylerdir aslında. Galerilere bir nev-i alternatif olurlar, mekânlardan çıkan kişilere yanaşırlar... Arslan yürüyüş yaparken buradan Afrikan heykeller toplardı. Birkaç defa şahit olmuştum, satıcılar onu tanırdı, hemen yanına gelip pazar çantalarında ne var ne yoksa ortaya dökerlerdi. Arslan da üç-beş tane alırdı. Atölyesinde bu heykel ve objelerden bolca var, zaman içinde topladığı şeyler.

E.A.: Bu çok ilginç bir konu, çok teşekkür ederim açıklamanız için. Arslan Paris’e geldiğinde André Breton’u ziyaret etmiş ve onun çalışma odasının zenginliğini çok sevmiş diye hatırlıyorum. Tabii o yıllarda okuduğu yazarların yine ilkellik konusuna eğildiğini biliyoruz. “L’homme” serisi de kısmen bu alana değiniyor. Demek ki sanatının erken dönemiyle sınırlı kalmayan bir ilgi bu. Sizce de öyle mi?

İ.Ö.: Benim gözlediğim kadarıyla, “primitif” dediğimiz sanat Arslan için gerçekten değerliydi. Belki de en çok önemseydiği şeylerden biriydi.

E.A.: Ben de size katılıyorum, belki bu konuda ayrı bir araştırma bile yapılabilir.

İ.Ö.: Olabilir. Seli’nin yaptığı en önemli katkılardan biri, orayı bir “atölye-müze” ye dönüştürmesi. Her şey, tüm detaylarıyla olduğu gibi korunuyor.

E.A.: İbrahim Bey, ayrıca Yüksel Arslan’ın gülüşünden bahsediyorum bu çalışmada, mizahı kullanışından... Sizin böyle bir fotoğrafınız da var. (Bknz. **Resim 2.23**)

İ.Ö.: O fotoğraf, bahsettiğim ilk atölyesinde çekildi. Gülüşleri meşhurdu. Topor’la benziyorlardı bu bakımdan, mizah önemliydi onlar için.

E.A.: Kendini kurtardığını söylemiş, özellikle dostlarıyla güldüğü zamanlarda.

İ.Ö.: Doğru, kurtarıyordu. Kükrer gibi gülerdi Yüksel Arslan. Dostları da yanında olunca etraftaki diğer insanların dikkatini mutlaka çekerdi. Diğerleri şöyle bir dönüp bakar, “Demek dünyada mutlu insanlar da varmış!” diye şaşırırlardı. Böyle biriydi.

E.A.: Çok teşekkür ediyorum, paylaştıklarınızın ne kadar önemli olduğunu söylememe gerek yok fakat mutlaka söylemek istiyorum: Yüksel Arslan’ın sadece sanat üretimini konu almak, yapmak istediğim çalışmayı eksik bırakırdı. Sözleriniz bu eksikliği önleyecek.

İ.Ö.: Arslan hakkında yeni çalışmaların yapılması, kitapların basılması iyi bir şey. Ben çok seviniyorum. Bilinmesi, tanınması lazım; önemli bir değer bizim için.

Görüşme 2: Burak Fidan.

Tezimizi ortaya koyarken faydalandığımız temel kaynakların hazırlanması ve basılmasında Burak Fidan’ın önemli bir rolü vardır. 1950 kuşağı öykücüler arasında bulunan Orhan Duru, Ferit Edgü, Demir Özlü, Tezer Özlü hakkında arşiv araştırmaları devam ederken Arslan ile tanışan Fidan, Arslan-Edgü-Duru mektuplarını yayına hazırlamıştır. Hâlâ Ferit Edgü’yle çalışmaya devam eden Fidan’ın katkısıyla, özellikle mektuplaşmalara dair konuştuğumuz 08.05.2021 tarihli yazılı görüşmeyi aktarıyoruz:

E.A.: Burak Bey, Arslan-Edgü mektupları olmasaydı çalışmamı çok daha başka şekilde kurgulamam gerekecekti. Bu kitaplar için size teşekkür ederek başlamak istiyorum. Mektupların tümü birer rehber gibi.

B.F.: Eşi benzeri görülmemiş mektuplar, çünkü dostlukları da öyle. Düşünün, iki genç sanatçı, ikisi de hem yazar hem çizer, 1955’te Maya Sanat Galerisi’nde söyleşi yapmak için bir araya geliyorlar. Edgü, o akşam Yüksel Arslan’ı alıp Beyoğlu’na, meyhanelere, yeni arkadaşlara götürüyor. Yarım yüzyılı aşan bir dostluğun başlangıcı.

Yüzlerce eser üretilmiş değil mi bu süreçte? Yüzlerce öykü, yüzlerce resim. Bu eserlerin arka planında ne yazarlar, şairler ve ressamalar... ne müzisyenler, filozoflar, bilim insanları var. Hem düşünce dünyasının ve sanat dünyasının kendi sorunları hem de gündelik yaşamın getirdiği sorunlar... bunları aşma yöntemi olarak var mektuplaşma; içinde humour yüklü bir dille ve tuhaf bir anlatı yöntemiyle, kaynağını meddahlardan, orta oyuncularından, Rabelais'lerden alan bir anlatıyı taşıyan mektuplaşmalar.

Mektuplar, Edgü'nün hem Arslan'ın sanatı hem de kişiliği üzerindeki etkileri gösteriyor. Birbirlerinin yön vericileri gibiler. Böyle mektuplar bırakın Türkiye'yi, dünyada yok. Sadece ikisinin mektuplarında geçen yazar, şair, filozof isimlerini çıkarıp listelessek... bu birikim başka sanatçılarda bulunamaz. Benzeri öyle görülmemiş mektuplar ki bunlar, mektup demek eksik kalıyor, yeni bir MektupYapıt türü icat edilirse Yüksel Arslan'la Ferit Edgü mektupları içinden icat edilebilir. Aynı zamanda iki erkeğin eril dili, dişil bir söylemle ustalıkla nasıl kullanabildiğini gösteren mektuplardır bunlar.

E.A.: Dil konusu çok garip, benim de dikkatimi çekmişti. Sanırım kabız bir maçoluk olmadıkça, rahatsız etmeyi bırakın, hayranlık uyandırıyor. Peki siz Arslan'la nasıl tanıştınız?

B.F.: İlk önce İstanbul'daki retrospektif sergisinde tanıştık, sonra da Paris'teki atölyesine gitmiştim. İstanbul'daki tanışmamız şöyle oldu. Sergi sırasında koleksiyonerler için özel bir yemek düzenleneceğini öğrendim. Orhan Duru'yla çalışırken Arslan ile telefon görüşmelerine tanık oluyordum, kendisiyle tanışmayı çok istiyordum. Serginin düzenlendiği sıralarda Duru hayatta değildi. Bir şekilde o yemeğe gittim. Çok kalabalıktı, kendisiyle konuşabilmek mümkün olmuyordu. Sonra sergi kataloglarını imzalatmak isteyenleri gördüm, ben de sıraya girdim. Sıra bana geldiğinde cebimden Orhan Duru'nun kimliğini çıkarıp Arslan'a gösterdim. Şöyle bir baktı, "Orhan! Yakında görüşeceğiz!" dedi. Çok komik bir tanışma olmuştu. Kendimi tanıttım, bana Duru'nun bir portresini çizdi.

E.A.: Peki, bahsettiğiniz MektupYapıt çok ilginç bir kavram, yeniden oraya dönmek istedim. Arslan-Edgü yazışmaları sadece bir dostluğu anlattığı için önemli değil. İki sanatçı dost, bunları birer manifesto gibi yazıyor; yanı sıra Ada Yayınları’yla başlayan bir macera var. Arslan tabii hayatta, üretken bir sanatçı ve sanatı hakkında kendisi yazıyor. Bu çok ilginç geliyor bana. Sanat tarihi yazımı açısından, Edgü olmasaydı birçok şey eksik kalırmış.

B.F.: Edgü’nün en yakın dostuydu her şeyden önce. Gün aşırı telefonlaşırlardı. Bir dakika bile sürmezdi bu konuşmalar ama inanılmaz eğlenceliydiler. Okuduklarını bildirirlerdi birbirlerine. Birbirlerinin hayat envanteri gibiydiler.

MektupYapıt için tabii bir tanım bulmak gerekir. Bu yazıları tam olarak karşılayacak bir şey olması lazım. Mektup biçiminde yazılmış eserler var, ben onları kastetmiyorum. Bu mektuplaşmalara, ortak bir yapıt diyebiliriz. Sadece bilgi, düşünce paylaşıyorlar. İki sanatçının bulunduğu estetik değerler ve biçimlerin aktarımı. Bir kitap/sergi hazırlığının süreci için yazışırken bile çağdaş orta oyuncular gibiler. Sözcük oyunları ve uydurma bir eski dil taklidiyle, gündelik yaşamın sıkıcılığını bu mektup biçimiyle kırıyor, onu kendi humour’larıyla dönüştürüyorlar. Neşe her iki sanatçı için de çok önemli. Arslan’la ve Edgü’nün etkileşiminden, bu iki uydunun çarpışmasından, çakımlarından da diyebiliriz, “şen bilgi” çıkıyor. Sanatta, edebiyatta, düşüncede, hatta bilimde, “şen bilgi.”

E.A.: Çok açıklayıcı oldu. Buradan yola çıkarak şöyle söyleyelim öyleyse; bu okuduğumuz MektupYapıtlar aracılık etmiyorlar. Yazıldığı zamandan izler taşıyor ve aynı anda o zamana direniyorlar. Hem geçmişte hem de şimdide. Bunlar, Arslan ve Edgü için söylersek, okumak üzere olduklarımıza bizi önceden hazırlayan bir yazı biçimi, ayrık bir dil.

B.F: Kesinlikle böyle.

Görüşme 3: Seli Arslan.

Seli Arslan ile yaptığımız ilk görüşmede metnimizin genel durumu hakkında konuştuk (**Bknz. Ek 3**). 11.05.2021 tarihli yazılı görüşmemiz ise Lidy Arslan hakkında gerçekleşti:

E.A.: Seli, bu bölümde Yüksel Arslan’ın dostluklarına ve mektuplarına birkaç paragraf ayırdım ve şunu fark ettim; bugüne kadar özellikle Lidy hakkında çok fazla şey söylenmemiş. Öncelikle, Lidy Arslan ismini mi kullanıyordu, kendisinden böyle mi bahsetmeliyim?

S.A.: Evet, Arslan adını kullanıyordu.

E.A.: Peki. Yüksel Arslan’ın Arture’lerde sıkça kullandığı bir form var, “yüz yüze”. Karagöz ve Hacivat referansı gibi, birbirinin gölgesi olan iki figür anlamında... Lidy ile kendisini böyle gösteriyor, hemen altına Robert Desnos’nun şiirini karalamış. Ben de bunu kullandım. Lidy Arslan hakkında, önemli bir figür olarak ne söyleyebiliriz?

S.A.: Lidy, Yüksel’in sanatını her zaman destekledi. Arture’lerin ilk ve en büyük hayranı o’dur. Bu üretimin devam edebilmesi için de tanıştıkları günden itibaren rutin işleri o yürüttü. (Kitapların basılması, sergi hazırlıkları gibi işleri kastediyor.)

Yüksel’in Arture yapabilmesi için gündelik hayata yönelik “dertlerinin” bulunmaması gerekiyordu, Lidy bunu sağladı.

Bunun dışında, örneğin Yüksel Kapital serisini bitirdiğinde kesintisiz çalışalı 7 yıl olmuştu. O zaman Yüksel’e “Artık eğlenme vaktidir; dışarı çık ve birkaç arkadaş edin,” demişti. 1979 yılıydı. O yıl, Yüksel’in La Palette’e gidip Roland Topor’la tanıştığı yıldır. O kafedeki “cumartesi buluşmaları” çok meşhur.

Ek 2.

“60’lı yıllar, Fransa’nın trajik yıllarıdır, Cezayir Savaşı’nın olduğu dönemdir. Büyük Cezayir Savaşı yalnız Cezayir’de değil, Fransa’da da ama özellikle Paris’te bütün şiddetiyle sürüyordu. [Charles] De Gaulle işin başındaydı. Kafasındaki projeyi -Cezayir’e özgürlük vermek- bir anda halledemeyeceğini biliyorduk. Üç yılını aldı. Böylesi bütün müşkül anlarda, iktidar bunlardan yararlanır. Yani sanatla, resimle, tiyatroyla, sinemayla, edebiyatla doğrudan doğruya ilişkisi olmayan bir iç savaşta -iç savaşın eşiğindeydi Fransa- (iktidar) bunlara karşı cephe aldı. Kitaplar toplatılıyor, yazarlar mahkemeye veriliyor, sergiler önleniyor vs. Dolayısıyla Yüksel’in kışkırtıcı nitelikteki resimlerini, cesur bir adamdı [Cordier], ‘ben sergileyeceğim’ dedi. Fakat [Arslan] kimsenin tanımadığı bir insan, bunun için bir yazara sergi yazısı yazdırmamız lazım dedi. Önemli, gerçekten önemli yazarlar o zaman hayattalardı. Yani Breton, Sartre, Tzara hayattaydı vs. Bunlardan birine yazdırmak istedi.”

Aktaran: Ferit Edgü, “**Yüksel Arslan Anısına**” başlıklı konuşma, Dirimart Nişantaşı, İstanbul, 26 Nisan 2017.

Edgü aynı konuşmada ayrıca belirtiyor: Dünya çapında bir otorite olduğu için, Cordier yazıyı Breton’un yazmasını istemiştir. Paulhan gibi Breton da dönemin koşulları sebebiyle sergi yazısı konusunda çekimser kalmıştır; çünkü kendisi (“ve arkadaşları”) Cezayir olayları sebebiyle yargılanmaktadır. Yazıyı yazan kişi olursa, bunun Arslan’a da zarar vereceğini söylemiştir. Sartre da dahil olmak üzere birçok farklı isme ulaşılmış fakat sonuç alınamayınca Fransız şair Alain Bosquet’ye sergi için yazı yazdırılmıştır. Bu sergi yazısına **Defterler**’den ulaşılabilir (s.23). Neticede, sergi açılmış ve herhangi bir olumsuz durum yaşanmamıştır. Sergilenen resimlerin tümü satılmıştır.

Ek 3.

Çalışmamızın metnini tamamladıktan sonra, öncelikle Arslan'ın kızı Seli ile yazılı görüşme yapılmıştır. Tezin ana fikrini, bölümlerin kurgulanmasını, kullanılan başlıca kaynakları ve diğer detayları kendisiyle paylaşarak kısa bir değerlendirmede bulunmasını istedik. Seli Arslan, annesi Lidy gibi yayıncılık sektöründe kariyer yapmıştır ve sergilerinden kitaplarının basımına dek, birçok alanda babasının büyük destekçisi olmuştur. Seli Arslan'ın sözlerini sadece aralarındaki kan bağı sebebiyle değil, onun profesyonel bakışı nedeniyle önemsiyoruz. 30.04.2021 tarihli yazılı görüşmemizde özellikle Sürrealizm üzerine konuştuk:

S.A.: Burada yazdıklarınız doğru. Yine de bir şeyi açıklığa kavuşturmak lazım. Sürrealizmle ilgili en önemli şey şu: İnsanlar sanatçıları çeşitli isimlerle anmayı sever. Yüksel için her şey gayet açık; Sürrealizm belirli bir noktada önemli çünkü Edouard Roditi, André Breton'a Yüksel'den bahsediyor. Fakat 1959'da Paris'e gelecek parası yoktu, ki o yıllarda Türkiye'de darbe dönemi başlar... 1961'de, Ferit Edgü Paris'te yaşadığı için Yüksel de onun yanına gelebiliyor. Geldiğinde de Breton'u ziyaret ediyor... ve daha ilk anda neden bu akımın bir parçası olamayacağını anlıyor. Son yıllarında insanlara *“Onlar benim çağdaşlarım değildi,”* dediğini duymuştum. Bir şekilde her zaman başkalarından ayrı durdu. O kendi başına bir akım, bir ekoldü.

Aklıma gelen diğer bir örnek de şu... 2016 yılının sonlarında LaM müdürü bizi ziyarete gelmişti. Bir sergi açmayı planlıyorlarmış, bizimle de sergi için konuşmaya gelmiş. Breton hakkında bir sergi. O an Yüksel'in yüzüne baktım... Hemen müdüre dönüp “Yüksel kesinlikle ‘diğerlerinden’ [Breton isminin dışında] olmalı, ayrı bir bölümde sergilenmeli. Olmazsa olmaz bir koşul bu,” dedim.

Şimdilerde yeni bir projeyi kabul ettim, Sürrealizmle de dirsek teması var. Sanırım önümüzdeki ekim ayında gerçekleşecek. Sanat tarihi içinde düşünürsek mantıklı bir şey. Görüşmeye devam ediyoruz.

E.A.: Evet, aslında Sürrealizm benim temel olarak ilgilendiğim bir sorun değil. Özellikle akademik çalışmalarda “surrealist” kelimesi kullanıldıktan sonra, Yüksel Arslan’ın yaptığı her şey buna dayandırılıyor. Başka sorunlar da var, mesela Marx’ı okumuş olması da benzer şeylere sebep oluyor. Sürrealizmi ayrıca önemsedim çünkü açıklaması nispeten daha karmaşık. O yüzden Rimbaud ile ikinci bir başlık verdim. Asıl önemsedğim, Yüksel Arslan için ne söylersek söyleyelim, bu yapıtlarla ne yapmak istediğini açıklamamızın gerekli olduğu.

Görüşmeye Dair Not: Söz konusu sergi “André Breton et L'art Magique: Yüksel Arslan” ismiyle, Yüksel Arslan’ın ölümünden kısa süre sonra LaM’de gerçekleşmiştir. Seli Arslan’ın belirttiği gibi, Arture’ler ayrı bir bölümde sergilenmiştir. Arslan’a ayrılan bölüm, Breton adına düzenlenen ana seçkinin tamamlayıcısı niteliğindedir, dolayısıyla Arslan’ın beslendiği kaynakların çeşitliliğine vurgu yapılarak ismi de sergi başlığında ayrıca yazılmış; kataloğun ilgili metnini Jacques Vallet kaleme almıştır.

Ek 4.

Taslaklar yaklaşık elli yıla yayılan bir sürede ve farklı zamanlarda keşfedilmiştir. Bu şiir ilk Fransızca baskılarda yok; ilerleyen yıllarda “taslak” veya “sınıflandırılmamış/basılmamış” şiirler olarak ayrıca değer görmüştür. Bonr hakkında çeşitli spekülasyonlar bulunmaktadır; örneğin, cümle öğeleri eksik kullanıldığı için şiirin birebir çevrilmesi tam olarak mümkün değildir. Başlıktaki Bonr, Fransızca “bonheur”, yani “mutluluk” kelimesinin yeniden düzenlenmiş hâlidir; öyle olduğu konusunda fikir birliği sağlanmıştır. Şiirin sonundaki “bont” ise “bonte” (iyilik, insaniyet) veya “beaute” (güzellik) olarak yorumlanmıştır. Bu şiirinin bir tür otokritisizm (özeleştiri) olduğu yönündeki yorumları da dikkate alarak “güzellik” kelimesini tercih ettik. “Salut à la bont” dizesini “Selam olsun güzelliğe” şeklinde çevirebilirdik. Nitekim “salut” burada selam durmak anlamında kullanılmıştır. Fakat bu şekilde dizeyi fazlasıyla Türkçeleştirme sorunu ortaya çıkıyor. Çalışmamızda yaptığımız açıklamaları da göz önünde bulundurarak; Rimbaud daha önce yapılanları ve yaptıklarını yadsıyor, güzelliği başka bir yerde buluyor. Ona “selamlarını sunuyor.” Arslan da bu dizeyi bizlere hatırlatıyor.

Bonr, Rimbaud’nun Türkçe çevirilerinde de bulunmuyor. Sevgili Neslihan Elagöz’ün büyük yardımları ve ilgisiyle ilk defa Türkçe’ye aktarıyoruz. Şiirin Fransızca aslını kaynak olarak kullandığımız derleme için lütfen Bknz. Arthur Rimbaud, “Brouillon D’une Saison En Enfer,” **Rimbaud Complete: Volume 1: Poetry and Prose**, USA, The Modern Library New York, 2002 s.739.

Ayrıca Bknz. **Resim 2.11.** Arslan’ın Bonr şiirinden yaptığı alıntıyı burada görebiliyoruz.

Ek 5.

Seli Arslan ile 03.05.2021 tarihinde yazılı görüşme:

S.A.: Fransa'daki en büyük handikaplardan biri de bu, Yüksel'in çalışmalarını "art brut" kavramıyla birlikte düşünmek. Neyse ki şanslıydım, geçtiğimiz yıl Pompidou sergisi için bu konuda uzunca pazarlık edebileceğim iyi biriyle tanıştım.

E.A.: Şizofreniyi yazarken mecburen Art Brut'ye değinmem gerekti ama ben burayı çok daha basit tuttum: Yüksel ilk çalışmalarından son Arture'lere dek İnsanla ilgilendi.

(Art Brut'nün karşılık geldiği şeyin aksine; bilinçli yapılan bir tercih olduğunu vurgulamak için söylenmiştir.)

Görüşmeye Dair Not:

Kasım 2020'den itibaren, Centre Pompidou koleksiyonunda dört Arture bulunmaktadır: 1958 tarihli Phallisme 1-2-8 ve 1962 tarihli (Nous Artslandrons) "Digue-Digue Phallisme".

KAYNAKÇA

Kitap

- Adam, Antoine: **Arthur Rimbaud, Oeuvres completes**, Paris, Gallimard, 1972
- Antmen, Ahu: **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar: Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla**, 6. Baskı, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2014
- Apollianare, Guillaume: **L'Œuvre du Marquis de Sade**, Paris, Bibliothèque des Curieux, 1909
- Arslan, Yüksel: **Defterler**, Editor Ali Artun, Ankara, Galeri Nev, 1996
- Batı Kültürü Önünde Hiçbir Saplantım Yok: Mektuplar 1957-2008**, Yay. haz. Burak Fidan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2011
- İnsan: İnsanın Yaratılışı**, çev. Esra Özdoğan, İstanbul, Sel yayıncılık, 2017
- Yeni Etkiler**, çev. Esra Özdoğan, İstanbul, Sel Yayınları, 2015
- İlişki, Davranış, Sıkıntılara Övgü'den Arture'lere (1955-1970)**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016
- Yüksel Arslan Retrospektifi: Katalog**, Der. Levent Yılmaz, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi, 2009

Büyük ve Korkunçtur Gülmenin Kudreti: Arslan-Philippe Krebs Mektuplaşmaları, çev. Ali Berktaş, Ankara, Galeri Nev, 2005

Artun, Ali: **Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş**, yay. haz. Elçin Gen, İstanbul, İletişim Yayınları, 2015

Barnes, Julian: **Keeping An Eye Open: Essays on Art**, New York, Vintage International Books, 2017

Barthes, Roland: **Sade, Fourier, Loyola**, tr. Richard Miller, USA, University of California Press, 1976

Bataille, Georges: **Edebiyat ve Kötülük**, çev. Ayşegül Sönmezay, 4. Basım, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2016

On Nietzsche, tr. Bruce Boone, London, Paragon House, 2004

Beauvoir, de Simone: **Sade'ı Yakmalı Mı?**, çev. Cemal Süreya, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017

Bloch, Iwan: **Marquis de Sade: His Life and Works**, Amsterdam, Fredonia Books, 2002

Bonnefoy, Yves: **Rimbaud, Ben Bir Başkasıdır**, çev. Ömer Aygün, İstanbul, Alfa Basım Yayın, 2017

- Breton, André: **Manifestes du Surréalisme**, France, Gallimard, 1963
- Brun, Le Annie: **Sade, A Sudden Abyss**, tr. Camille Naish, San Francisco, City Light Books, 1991
- Bütün, Onur: **Marx'ın İşçi Anketi**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2018
- Danto, Arthur: **Nietzsche**, çev. Ahmet Cevizci, İstanbul, Paradigma Yayınları, 2002
- Duru, Orhan: **Ferit Edgü & Yüksel Arslan'a Gençlik Mektupları (1957-72)**, Yay. haz. Burak Fidan, İstanbul, YKY, 2015
- Fowlie, Wallace: **Ruh İkizi, Jim Morrison & Arthur Rimbaud**, çev. Kerim Atay, İstanbul, Sub Yayınları, 2019
- Freud, Sigmund: **Psikanaliz Üzerine**, çev. Kâmuran Şipal, 2. Basım, İstanbul, Cem Yayınevi, 2000
- Gombrich, E. H. **Sanatın Öyküsü**, çev. E. Erduman, Ö. Erduran, B. Cömert, (Cep Boy) 1. Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2016
- Granier, Jean: **Nietzsche**, çev. Işık Ergüden, Ankara, Dost Kitabevi, 2014

- Harvey, David: **Marx'ın Kapital'i İçin Kılavuz**, Cilt I, çev. Bülent O. Doğan, İstanbul, Metis Yayınları, 2012
- Hopkins, David: **Dada ve Gerçeküstücülük**, çev. Suat Kemal Angı, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2004
- Jaspers, Karl: **Nietzsche**, çev. Murat Batmankaya, İstanbul, Alkım Yayınları, 2008
- Juin, Hubert: **Ouvres Poétiques Completes: Rimbaud, Lautréamont, Corbiere, Cros**, Robert Laffont ed. 1980
- Jarry, Alfred: **Patafizikçi Doktor Faustroll'un Davranış ve Görüşleri**, çev. Işık Ergüden, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2015
- Klossowski, Pierre: **Komşum Sade**, çev. Nihan Çetinkaya, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2014
- Nietzsche and The Vicious Circle**, tr. Daniel W. Smith, London, The Athlone Press, 1997
- Koçak, Orhan: **Modern ve Ötesi: Elli Yılın Sanatına Kenar Notları**, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2009
- Kuşuradi, Ioanna: **Nietzsche ve İnsan**, İstanbul, Yankı Yayınları, 1967

Lautréamont, de Comte: **Maldoror'un Şarkıları**, çev. Özdemir İnce, 4. Basım, İstanbul, Kırmızı Yayınları, 2012

Marty, Eric: **Marquis de Sade Yirminci Yüzyılda Neden Ciddiye Alındı?**, çev. Işık Ergüden, İstanbul, Sel yayıncılık, 2017

Marx, Karl: **1844 El Yazmaları**, çev. Murat Belge, 8. Baskı, Birikim Yayınları, İstanbul, 2013

Nietzsche, Friedrich: **Dionysos Dithyrambosları**, çev. Ahmet Cemal, 2. Basım, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2016

Ecce Homo: Kişi Nasıl Olduğu Kimse Olur, çev. Mustafa Tüzel, 2. Basım, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2018

Böyle Söyledi Zerdüş, çev. Mustafa Tüzel, 8. Basım, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2015

Güç İstenci, çev. Nilüfer Epçeli, İstanbul, Say Yayınları, 2010

Ahlakın Soy Kütüğü: Bir Polemik, çev. Zeynep Alangoya, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2011

İnsanca, Pek İnsanca, çev. Mustafa Tüzeli, 3. Basım,
İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2015

İyinin ve Kötünün Ötesinde: Bir Gelecek Felsefesini
Açış, çev. Ahmet İnam, 8. Baskı, İstanbul, Say
Yayınları, 2015

Şen Bilim (Ana Metin 1), çev. Ahmet İnam, 3. Baskı,
İstanbul, Say Yayınları, 2011

Paliyenko, Adrianna:

**Mis-Reading the Creative Impulse: The Poetic
Subject in Rimbaud and Claudel, Restaged**, USA,
Southern Illinois University Press, 1997

Passeron, Rene:

Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi, çev. Sezer Tansuğ,
İstanbul, Remzi Kitabevi, 1990

Perloff, Marjorie:

The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage,
New Jersey, Princeton University Press, 1981.

Rimbaud, Arthur:

Rimbaud Complete: Volume 1: Poetry and Prose,
USA, The Modern Library New York, 2002

Bütün Şiirleri, çev. Erdoğan Alkan, İstanbul, Varlık
Yayınları, 2019

Dizeler, çev. Erdoğan Alkan, İstanbul, Cumhuriyet
Dünya Klasikleri, 2001

Illuminations, Cehennemde Bir Mevsim, çev. Erdoğan Alkan, Cumhuriyet Dünya Klasikleri, İstanbul, Cumhuriyet Dünya Klasikleri, 2001

Ben Bir Başkasıdır, çev. Özdemir İnce, Ankara, İmge Kitabevi, 2019

Cehennemde Bir Mevsim, Illuminations, çev. Özdemir İnce, İstanbul, Can Yayınları, 1991

Robb, Graham:

Rimbaud, çev. Süha Sertabiboğlu, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2012

Sade, de Marquis:

Aşkın Suçları, çev. Cemal Süreya, İstanbul, Say Yayınları, 2003

Franval: Trajik Bir Öykü, çev. Birsal Uzma, Ankara, Çiviyazıları, 2017

Yatak Odasında Felsefe, çev. Kerim Sadi, 9. Basım, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2016

Erdemle Kırbaçlanan Kadın, çev. Yaşar İlksavaş, İstanbul, Oğlak Yayıncılık, 2015

İkinize De Yer Var, çev. Yaşar İlksavaş, İstanbul, Oğlak Yayıncılık, 2013

Justine, çev. Birsal Uzma, İstanbul, Çiviyazıları Yayınları, 2012

Sade'nın Kayıp Günlüğü, çev. Birsal Uzma, İstanbul, Çiviyazıları Yayınları, 2015

Justine: Erdemin Felaketleri, çev. Birsal Uzma, 3. Baskı, Çiviyazıları Yayınları İstanbul, 2012

Sodom: Sodom'un 120 Günü, çev. Birsal Uzma, 7. Basım, İstanbul, Çiviyazıları Yayınları, 2014

Julliette, Cilt I, s. 406, çev. Munire Yılmaer, İstanbul, Çiviyazıları Yayınları, 2003

Sayın, Zeynep:

Ölüm Terbiyesi, İstanbul, 3. Basım, Metis Yayınları, 2017

Starkie, Enid:

Arthur Rimbaud, New York, A New Directions Book, 1961

Tansuğ, Sezer:

Çağdaş Türk Sanatı, 9. Baskı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2012

Terry, Patricia:

Modern French Poetry: A Bilingual Anthology, New York, Columbia University Press, 1975

Thévoz, Michel:

Art Brut, tr. James Emmons, U.S.A., Rizzoli International Publications, 1976.

Tura, Saffet Murat:

Freud'dan Lacan'a Psikanaliz, 2. Baskı, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1996

White, Edmund: **Rimbaud, Bir Asinin Çifte Yaşamı**, çev. Cem Uzungüneş, İstanbul, Edebi Şeyler, 2017

Makale

Blanchot Maurice: “Sade”, **Justine Philosophy in the Bedroom and Other Writings**, tr. Richard Seaver, Austryn Wainhouse, New York, Grove Press Inc, 1965, s.37-72

Edgü, Ferit: “Yüksel Arslan’ın Son Resimleri”, **Argos**, Sayı 4, Aralık 1988, s.84-92

İnce, Özdemir: “Kâhin Rimbaud: Abdo Rimbo”, **Varlık Dergisi**, Eylül 1991, sayı 1008, s.27-30

Klossowski, Pierre: “Nature as Destructive Principle”, **The 120 days of Sofom and Other Writings**, tr. Richard Seaver, Austryn Wainhouse, New York, Grove Press Inc., 1987, s.65-86

Paulhan, Jean: “The Marquis de Sade and His Accomplice”, **Justine and Other Writings**, tr. Richard Seaver, Austryn Wainhouse, New York, Grove Press Inc, 1965, s.3-36

Çevrimiçi Kaynaklar

Altuğ, Evrim: Yüksel Arslan ile Söyleşi, 26 Nisan 2017 tarihli Açık Dergi Yayını, Erişim: 01.11.2019, <https://acikradyo.com.tr/acik-dergi/acik-dergide-tarihi-bir-soylesi-yuksel-arslan>

Avcı, Artun: Toplumsal Eleştiri Söylemi Olarak Mizah ve Gülmece, **Birikim**, Sayı 166, Şubat 2003, Erişim: 01.11.2019, <https://birikimdergisi.com/dergiler/birikim/1/sayi-166-subat-2003/2354/toplumsal-elestiri-soylemi-olarak-mizah-ve-gulmece/3891>

Tezler

Elvan, Nihal: “**Türk Plastik Sanatlarında Otodidakt ve Naif Sanat, Çocuk Yaratıcılığı (1950-1960)**”, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2001

Avcı, Artun: “**Modern İletişim Bunalımı ve Gerçeküstücü İletişim**”, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2003

Aygün, Ömer: “**Rytme et Temporalite dans Les Illuminations D’ Arthur Rimbaud**”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2001

Sürelî Yayın

Gerçeküstücülük Özel Sayısı, **Gergedan Yeryüzü Kültür Dergisi**, S:6, der. Enis Batur, İstanbul, Ağustos 1987

Nietzsche Özel Sayısı, **Cogito**, Sayı 25, Kış, 2001 (6. Baskı, Nisan 2005)