

KARAÇOM

Mustafa Özdemir'in Heykeli Üzerine

Gürcan KÜÇÜKOĞLU

Şair

Dirimsel Kasılma Ya Da Hiçliğe Çarpan Şey'in Estetiği

Duygunun kontrolü yoktur, kontrol bütünüyle bir şakadır.

Jerry Garcia, Grateful Dead

*Ben artık ne ölebiliyorum, ne yaşayabiliyorum, ne de ölümü ya da yaşamı
istememezlik edebiliyorum. İnsanların tümü gibi.*

İntihar Üzerine, Antonin Artaud

*Böylece bir zamanlar etle kemik gibi olan söz ile eşya birbirlerine sırt döndüler.
Böylece gece ay ışığında zaman nedir, acı nedir diye sorulduğunda, hayat nedir,
keder nedir, kader nedir diye sorulduğunda, bir zamanlar yüreğimizle
bildiğimiz bütün cevapları, imtihan gecesini uy-ku-suz geçiren
ezberci öğrenci gibi birbirine karıştırdık.*

Yeni Hayat, Orhan Pamuk

*Son devrin en farikalı hali orijinal olmak'dır. Fakat bir çok beyinsiz delikanlılar,
şirde, nesir-de, resimde, felsefede orijinal olmaya doğru kasıklarını patlatırcasına
şedid bir atılışla atıldı-lar. Orijinal oldular, fakat ne oldular diye sorunuz,
herkes başka, şimdiye kadar hiç görülme-miş, ayrı, şahsına mahsus bir
şey oldular derler. Ancak işin garip ciheti budur ki orijinal ol-mak, başka
ve ayrı olmak değildir.Hatta başka olmamak ve ayrı olmamaktır,
öz olmaktır, kendi olmaktır. Orijinal kelimesinin lafzan da,
hakikaten de manası budur.*

Orijinal olmak, Mektuplar-Makaleler, Yahya Kemal



Sadece 32 cm. yüksekliğiyle(32x26x20, pişmiş toprak) bu küçük heykel cisimsel kuntlukla, boşluğa savrulan coşkun biçim bozmalara ikiliği arasına sıkışan küteselliğiyle, keskin bir yırtılışın, sert bir kopuşun yoğun şiddetini ve acısını taşır. Hem kendi hacmini hem içinde bulunduğu çevreyi zorlayan taşkın bir şekillendirme anlayışının ürünüdür. Başka bir deyişle doluluğun ağırlığını-kabada dış çizgiselliğini ve onun ötesine geçmeye çalışan aşırı müdahalelerin -darbelerin yüzeyde yarattığı çalkantıyı karşılıklı vurgulayan gergin bir yapıya sahiptir.

Baş, boşluğa fırlatılmış koca bir taş parçasına ya da dağılıp evrene saçılmak üzere olan bir nesneye benzetilebilecek bu yapının bir uzantısıdır. Esasen burada bir baştan çok, bir yüz-den, yüzdeki belirgin, abartılı ifadeyi heykelin merkezine koyan bir yaklaşımdan söz etmek daha doğru olur. Yüzün, kompozisyonun gel-gitleri içinde gerçeğe yakın safhalardan gerçek dışı safhalara kayışı hissedilir.

İfadenin keskin acı ve tehdidi içten dışa doğru yayan gücü, yüzün çeneden itilmiş gibi tamamen yukarı çevrilmesinden ya da göz çukurlarının ve açık ağız boşluğunun ön plana alınmasından çok, bunların sunulduğundaki şaşırtıcı tercihlerden kaynaklanır. Gözlerin, basit bir teknikle, sade bir dokunuşla çakmaklaştırıldığı, kaşlar arasında yüksek-tuhaf çıkıntı oluşturan ve yüze bir başkalaşım etkisi kazandıran yumru hatıyla gömülmüslük etkisinin artırıldığı görülür. Ağız boşluğu sert bir aletle abanılmış izlenimi veren ve kütleli yaracakmışçasına derinleşen bir oyuk haline getirilmiştir. Bunlara yüzün yukarı kayışını vurgulayacak biçimde iki yandan sıkıştırılmışçasına yassılaştırılmasıyla oluşan deformasyon eklenebilir.

Ama hepsinden önce Karaçom'un doğaüstü şiddet ve tedirgin ediciliğini



sağlayan iki ana neden vardır: yüzün sağa doğru yamultulması ve aşkın olarak tanımlanabilecek işaretlerin kütleyle yayılması.

Çenede kesişen bu yamulma, bir yandan tabandan başlayıp boyun bölgesi boyunca yukarı doğru, diğer yandan çıkık elmacık kemiklerinden itibaren yatay olarak ilerler ve burun dahil yüzü eğen bir kırılma yaratır. Bu hemen seçilmeyen ama dikkatli bakılmasa da herkesin fark edebileceği, daha doğrusu etkisi yapının bütününe yayıldığı için kaçınılmaz olarak hissedilen bükülme, ilk ve asıl görüş açısından (üstten), yüzün bir kısmının boşlukta kalmasına neden olur. Buna tüm çene, dolayısıyla ağzın oyuğu da dahildir; böylece oradaki boşluk kütleyle çevreleyen boşluğa degecek gibi yaklaştırılarak iyice derinleştirilmiştir. Karşıt olarak boyun bölgesinin sağ yanı ve arkaya dolanan kısmı aşırı şekilde doldurularak ağırlık merkezinin kayması sağlanmıştır. Bu müdahale formdaki yapısal değişimin yönü, hızı ve sarsıcılığı hakkında da fikir verecek niteliktedir.

İkinci neden tüm yüzeyi farklı karakterlerde-oranlarda saran ve yüzeylerden kütleyle kontrol dışı hissi verecek biçimde, denebilirse dalıp-çıkan, alt üst edici dokusal tavidir. Kütleyle pürüzler, pütürler, çizgilerle kaplayan, topraklar, girinti-çıkıntılarla ve özellikle de darbe izleriyle (kopuklar, kırıklar, delikler..) dolduran bu tavrın, kendiliğindenlik, tepkisellik, doğaçlamaya bağlı bir heyecan ve hız ve ayinsel bir hezeyan taşıdığı açıktır. Sağ yanağın ortasında öbüründe olmayan derin kısa bir çizik ve çarpma sonucu oluşmuş izlenimini veren küçük bir göçük vardır. Sağ gözün bitiminde kopmuş bir parça kalıntısına benzeyen bir delik seçilir. Sol gözün yukarıdaki yumrularla birleştiği noktada bir başka parça kırılıp kaybolmuş gibidir. Örneğin kaş bölgesini boydan boya örten ve ortadan üç asimetrik-farklı kesikle ayrılmış yumru hattının sağ ucunda öbür uca bulunmayan boynuzumsu bir çıkıntı fark edilebilir. Yüz ve ön kısmın genelinde yönelişi belirtecek şekilde eğimli çizgisel kabartılar dağınık beneksi pütürlerle karışır. Arka saç bölgesinin ortasında altı dökülmüş gibi duran iri topaksı bir parça ve gölgeleri yutacak kadar derin girintiler bulunur. Çalışmanın her tarafında bu türden izler görülebilir ve herhangi bir başka çalışmada kusur ya da eksiklik sayılabilecek bu emareler, hiç kuşkusuz Karaçom'a has bütünlüğün ayrılmaz, doğal bir uzantısı haline getirilmiştir. Bu tavır çalışmadaki dehşeti, yakıcılığı sadece teatral bir ifadeye sıkıştırmayıp, formun içine doğru ittirek her tarafına yayan, formun yapısına özgü kılmayı hedefleyen, hatta bizatihi onu yok etmeye yönelik belirtiler işlevi kazandırarak, ikilemine kavramsal (aşkın olanla içkin olanın sınırlarını yok etmek) bir tını da eklenmesine katkıda bulunan bir şekilde kullanılmıştır.

Açıkça saldırgan sayılabilecek bu anlayışın denetlenmesi olanaksız sonuçlarının göze alınıp mükemmel bir eserin oluşmasını sağlayan yöntemlerden birine dönüştürülürmesi sanatçının estetik tercihleri konusunda örnek

gösterilebilir nitelikler de taşır.

Bu heyecanın doğrudan çamurla, heykelcinin malzemeye tanıdığı (daha doğrusu her malzemenin doğasında bulunan, bu yüzden de gerekli serbestlik alanları açılmadığında eser için ek problemler çıkaran ve çamurda örneğin mermere oranla, ahşap ya da demire oranla daha güçlü olduğu iddia edilebilecek) bağımsızlıkla bağlantılı olan yönleri de, elin ve vücudun, yogurma-oyun-enerjinin boşaltılması ile ilgili yönleri de dikkate alınmalıdır.

Bu arada sanatçının ana malzemesinin çamur olduğu, çok farklı malzemelerle çalışma gelmiş olsa da, hızlı ve kolay biçimlendirilebilir, çabuk sonuç alınabilir, elin, dolayısıyla da tüm beden hissedebildiği, her türlü hareketi saptayan özellikleri nedeniyle sık sık çamura döndüğü müşahede edilir. Döküm veya şamot çamuru ile yaptığı işlerinde, çalışma tarzı ve yaklaşımının doğal sonucu olarak kalıp veya pişirme aşamalarının formalite haline dönüşmüş, ebat sınırlamaları dayatan ya da kimi imkanlarla bağlantılı, yaratıcılıkla değil teknikle ilgili tatsız yanları karşısında hep zorlandığı, hatta zaman zaman soğuduğu tespit edilebilir. Bunlara rağmen istediği boyutlarda kotaramadığı işlerini, farklı uygulamalara tabi tutarak, model halinden çıkardığı, bir bütün olarak tasarlayıp, kendi içinde tutarlı, sağlam bir yapıya kavuşturduğu gözlenebilir. Onlara ebatların dışında işleyen bir hareket alanı açtığı, bu alana yayılan bir görkem, bir dikey perspektif sağladığı, nispetlere dayalı bir 'kocaman (kalossal)'lıktan ziyade, aşağıda değinilecek kimi mekanizmalardan kaynaklanan iki yanlı bir akış kazandırdığı, hatta işlerini özellikle küçük yapıp büyümeye bıraktığı ve izleyicinin bu büyümeyi görebileceği izlenimine kapılmasını sağlayacak kadar ustalaştığı söylenebilir.

Elbette Karaçom, yaklaşık 25 yıldan bu yana değişik ortam ve coğrafyalarda yapıla gelen, değişik yaklaşımların, yöntemlerin, malzemelerin kullanıldığı çok sayıda – sayı belirsizdir – heykelin oluşturduğu bütünün bir parçasıdır. Dolayısı ile bu bütüne ilişkin kimi temel özelliklerin belirtilmesinde yarar vardır.

Genel görünümün çok farklı işleri kapsamaması sanatçının teknikleri geçici öneme haiz birer araçtan öte anlam yüklemekten kullandığını gösterir. Her hangi bir tekniğin kazıla kazıla içinden tekrardan, en iyi olasılıkla benzerden başka bir şeyin çıkmadığı kısır bir kuyu haline getirilmesi şeklinde de tanımlanabilecek 'üslup' kavramına dair tuzaklar özel bir çaba harcanmadan devre dışı bırakılmıştır. Sistematik olmaktan uzak duruşun olumsuz yanlarından çok olumlu yanlarına tanık olunur; yani kimi arayışların üstüne gidilmemesi nedeniyle ulaşılacak noktalara ilişkin değerler incelikle araştırılmamış, buna karşın görsel bir iştahın coşkusuyla cesaretle ve özgürce ele alınan biçimlere tazelik, yenilik kazandırılmıştır. Tutarlılık değil arayışlar önemlidir. Bu yaklaşım çalışmaların sınıflandırılmasını zorlaştıran ve

çoğunlukla tek tek ele alınmasını gerektiren tarz çeşitlilikleri sunar. Güncel akımların baskın, kandırıcı yanlarından ve sanatsal görüşlerin modağa dönüşen cezbediciliğinden yapıtlarını kurtarabilmeyi ve onlara değışen oranlarda zaman dışılık niteliği kazandırabilmeyi başarması geniş, karışık, plastik paralellikler taşımayabilen, bir ilgi ve kaynak alanı olmasına da bağlanabilir.

Ezcümle, elin ve gözün- fikirlerden, güdü ve dürtülerin- kavramlardan, algının- kuramlardan, yaratma sürecinin- yapıttan daha önemli ve öncelikli olabildiği bir süreç söz konusudur. Bu da görsel ve gövdesel kavrayışının keskinliği, benliğin alt katmanlarından gelen sinyallerin dışlaştırılabilmesi, sezgisel saiklerin belirleyiciliği, duyarlılıkla ilgili güçlü akışa bağlı sıkışmaların geçici rahatlatılması ve ruhsal doyum hakkında ipuçları verir. Zorlamalardan, boş ve sahte gösterilerden kaçınılıp felsefe ve estetiğin bu sürecin doğal sonuçlarına bırakıldığı, çok güçlü işlerle sıradan olanların yan yana durabildiği dalgalanmalar taşıyan, kişisel eğilimlerin yönlendirici gücünün şu ya da bu ölçüde hissedildiği, her daim şaşırtıcı ve heyecan verici olmayı başarabilmiş bir üretkenlik gözlenir.

Bu aşamada sanatsal yaratının önsel olarak tanımlanamayacağı, duygusal ya da fikri faaliyetlerden türeyen heyecanın bir sonucu olduğu gerçeğini vurgulamak yerinde olacaktır. Yaratıcılığın kökenlerine ilişkin kuramların, benliğin ilkel-derin yanına vurgu yaparak - yaratıcı egonun ide doğru gidip tekrar dönüşü - ilk insan işlerinden çağdaş kimi uygulamalara geniş bir kanıt, doğrulama alanı ortaya koyuşu göz ardı edilemez. Ayrıca modern yaratıcı düşüncede kişisel yönelimlerin, öğrenilmiş olana bağlı uygulamalardan uzaklaşmanın, hayal gücünün ve her türlü yoğun duyarlılığın tekniğın hakimiyetinden kurtarılmasının ve kendini ifade ihtiyacının ön plana çıkışı unutulmamalıdır.

Başlangıçtaki alıntıda, şairin, bağlı bulunulan kültürün doğal belirleyiciliğini, hatta otantik olanı vurguladığı açıksa da, 'kendi ve öz olmak'tan, belki de öncelikle kişiyi bağımsız, benzersiz kılan, kıldığı ölçüde başta içine doğduğu kültür olmak üzere diğer kültürlerle öykünmekten, her türlü kopyacılıktan alıkoyan bilince ilişkin bir işleyiş, denebilirse 'bireysel benlik kültürü' ve ona bağlı özgürlük alanı anlaşılmalıdır.

Sonuçta denemelere, değışik faktörlerin etkisine açık farklı dönemlerin, farklı itkilerle hareket edilen, yer yer belirsizlikler de içeren evrelerin ürünü sayısız heykelin oluşturduğu panoramada, tüm değışkenliğine rağmen, ta baştan beri izi sürülebilen bir ana damarın besleyiciliği ayırt edilebilir.

Bu ana damara ilişkin iç içe geçmiş unsurlar ve uzantıları dikkate alınmadan, çok genel anlamda Özdemiş heykelinin, özelde ise örneğın Mısırlı'nın ya da Battal Gazi'nin (80'lerin başlarında yapılmış, şimdi nerde olduğu bi-

linmeyen ve her nasılsa fotoğrafları çekilebilmiş bu çalışma, anıtsal gücüyle ve bu gücü kolayca, oyun hamuruyla oynarmışcasına sağlayan rahat biçimlendirilişiyile olağanüstü değerlere sahiptir) ya da ağırlıklı olarak son yılların ürünü, toprak rengi korunarak pişirilmiş çalışmalardan bazılarının ve tabii ki Karaçom'un anlaşılabilmesinin müşkül olacağı savunulabilir.

Bu unsurlar, karşıtlık etkileşimi ve ondan hareketlenerek belirginleşen yücelik duygusu ve uyumsuzluk olarak adlandırılabilir. Ögelerin biçime doğru giden ve biçimden dönen zincirleme etkilerinin, sarmal bağıntılarının ayrıştırılıp yerli yerine oturtulması başka bir yazının konusu olacak kadar detay içerir. Bir anlamda yapıtı taşıyan bu elemanların bazı özelliklerini özetlemek açıklayıcı olacaktır.

Her şeyden önce karşıtlığın varolma-yokolma temelinde şekillendiği belirtilmelidir. En ayırt edici yanı bu dirimselliğidir. Doğrudan hayat-ölüm ikilemine bağlı, bu ikilemin her iki yanına yakın farklı katmanlarla örülmüş, basit kutupsal zıtlığın ötesine geçmiş bir bütün ve bu bütüne özgü huzursuz bir işleyiş açığa çıkar. Karşıt uçlar arasında, her zaman ortadaki nötr bölgeyi atlayan hızlı, yer yer çeperleri zorlayıcı bir savruluşun ya da bir uç boyunca salınışın görülebileceği karmaşık, daima karşıtını da sürükleyen bir devinim ve bunun sonucu olarak açığa çıkan enerjinin formlara yansımaları söz konusudur. Bu enerji (ya da güç) bir çıkış noktasıdır, hem tüm sürece hem diğer faktörlere yön verir. Diğer tüm çelişkiler (güzel-çirkin, iyi-kötü...), bu varoluşsal temele eklenebildikleri ölçüde anlam ifade ederler; ikincil bir öneme veya role sahiptirler.

Yücelik duygusunun, sadece ulu-ali olanla sınırlı kalmayıp aşağı olana ilişkin vurguları da barındıran, sadece yukarı değil aşağı doğru da hareketlenmenin, yükselme ve derinleşmenin öze ilişkin çift yönlü, sözgelimi göksel ve-veya çukursal, varlık-hiçlik kavramlarıyla örtüşen etkiler taşıdığı söylenebilir. Bu etki 'daha büyük bir öz ve biçime doğru hareket halinde olma' izlenimini pekiştirerek yayar. Formun ölçülerine ve boyutlarına sıkışıp kalmaz, tek yanlı bir azamete ulaşan biçimsel oyunlardan arınmıştır, anıt heykelciliğinin çökmesine neden olan öz kopukluklarından, oransal mahkumiyetlerden uzaktır. Tersine anıtsal ifadeyi de sürükleyen bir derinleşmenin, içe doğrudan kayan bir büyümenin iki yanlılığıyla, iten ve çeken yanlarıyla örülmüş, dirimsel ('can'a dönük, gövdesel ve belirsiz yan kadar manevi bağları da kapsayan) kaynakları güçlü (örneğin cennet ve cehenneme dair yönleri, gömülenden yükseleni çağrıştıran) bir devinimi içerdiği seçilir.

Ve bir sıkıntının, bunaltının, başkaldırının ya da doğrudan bağlantılı kavramların eşlik ettiği uyumsuzluk, sadece temaya ilişkin olarak değişen derecelerde beliren, diğer faktörlerin arkasında kaldığı zamanlarda bile esere huzursuzluk denebilecek boyut katan bir özellik değildir, aynı zamanda

formlara, örneğin kütle mekan ilişkilerine yansıyan uzantılar içerir.

İşte sanatçının heykeli, iç içe geçmeleri nedeniyle tek olarak da ele alınabilecek bu üç unsurun oluşturduğu temel üstünde yükselir. Bu temel yapı Karaçom'a dışa yukarı doğru sert bir atılış, dağılış, örneğin Mısırlı'ya ağırlıklı olarak tam ters yönde içe doğru sessiz bir kayış olarak yansır. Birine trajik bir açmaz, öbürüne sakin, münzevi bir kısırılmışlık etkisi katar. Birinde coşkunun, bütünü zorlayan, diğerinde durağan, sağlam, kısmen geometrik biçimlendirmelerle belirir. (Yüzlerin yukarı dönük oluşu simgesel bir yakarı anlamı taşır.) Sonuçta ortak köken ve sonuçların (aşağı ya da yukarı tüm akışlar aynı sonsuzluk noktasında kesişir) farklı teknikler, formlar, anlam zenginlikleriyle, farklı bireşimlerle ortaya konusu ile karşılaşılır. Bu temelden kaynaklanan etkilerin farklı faktörlerle etkileşip değişen karakterinin, aynı Karaçom adını taşıyan başka bir baş heykelinde (daha küçük, sarıya yakın doğal kil renginde) kısmen kontrollü bir biçim anlayışıyla birleşerek, ağır, kararlı bir ağışa dönüştüğü, son yıllarda yapılan 'manyetik telefon'ların bazılarında son derece sade tekniklerle ve ironik, kara mizaha yakın arayışlarla örtüşerek aşağı doğru dağıtıldığı ya da ahşap işlerde daha stilize, kurgu ve kompozisyonu öne alan yaklaşımların arkasına itilerek belirsizleştiği saptanabilir.

Bu ana yapının unsurlarına, biçim arayışının iç gereklilikleri olarak da, dış faktör ve nedenlerin evrilmiş halleri olarak da bakılabilir. Biçimin sadece bir amaç ya da sonuç değil, aksine bir başlangıç bir çıkış noktası da, yani öz de oluşu önemlidir. Öze ilişkin olanın biçime katılışı kadar, biçime ilişkin olanın öze dönüşüvermesine de dikkat etmek gerekir

Hiç kuşkusuz bir sanat eseri tümüyle ve eksiksiz olarak saptanması imkansız çok sayıda etkenle çevrilidir. Özdemir heykelinin, bazıları şu ya da bu derecede Karaçom'la da ilgili belirgin özelliklerinden birkaçına değinmek yararlı olacaktır. Bu özellikler kısmen temel yapının uzantısı kısmen bağımsız fonksiyonlarıyla yaratma sürecine katılırlar.

Zaman zaman terörize edici marazi bir eleştirelilik, isyan belirtileri, ödünsüz bir kendine dönüklük, toplum dışılıktan çok bir sosyal kenarda duruşu, yalnızlık, hüznün tonları içeren bireysellik bunlardan biridir. Bir diğeri ruhsal yoğunluk denebilecek tinsel, mistik olanın gücüyle, örneğin tevekkül içeren işaretlerle, sonsuzun tanımlanamazlığına ya da bir başka boyuta göndermelerle ilgili olanıdır. Destansı, dramatik, yer yer trajik, zaman ve mekan dışı olma eğilimi de bu başlık altında değerlendirilebilir. Tavırsallık-gövdesellik diye adlandırılacak bir diğer önemli özellik ayrıntılardan uzak, kaba tabir edilebilecek, yarım bırakılmışlıktan çok üstünde inceliklerle durulmasını gerektiren bir neden kalmamışlık hissi veren, oylumlu, hemen her zaman volümü yüksek, diri, fütursuz bir yapıya, sert, cisimsel, yalın,

net, çarpıcı koyuşa dair olanıdır. Tinsel alandan çok, enerjinin yatırıldığı alanı, yaratma coşkusunu, oyunu, malzemeyle ilişkileri- boğuşmayı ayinsel, ritüel, dışavurumsal tavır kapsayan törensellik ve-kara mizaha, traji-komiğe yatkın, kimi yapıtları tek taraflı bir boğuculuktan kurtaran, zaman zaman karikatüre, modern sanata ait espri-buluş denebilecek kimi ayrıntıların kullanımıyla ilgili ironi diğer iki özellik olarak sıralanabilir. Elbette Özdemir'in sanatı şimdye kadar sayılan ve sayılmayanlarla ve görsel olanın yazınsal olana tahvil edilmesi imkansız yanları sebebiyle sayılmayacaklarla birlikte bütün öğelerin şu ya da bu ölçüde iç içe geçmiş, kimi uyumlu, ilintili, kimi paradoks oluşturan etkenlerin, takip edilmesi zor, sürprizlere açık şekilde, eserden esere değişen tercihler ve oranlarda bir araya getirilmesinin bir sonucudur.

İşte Karaçom'daki şiddeti, acıyı, tedirgin ediciliği böylesine sarsıcı kılarak, izleyicinin heykelle kurabileceği bağları koparacak şekilde geren, onu yaşanılmış-yaslanabilir olandan uzaklaştırarak, doğaüstü bir boyuta sürükleyen çarpıcılığın kaynağında bu yapının biçimle içeriği birbiri içinde eriten dirimsel yanı yatar. Çalışmanın ölüm-kalıma dolaysızca, çırılçıplak eğilişi ve bunu sert işaretlerle örerem temaya ilişkin dozu arttırması, varoluşsal endişelerle doğrudan ilintili içeriklerin sözgelimi intihar ya da katliamla kolayca bağlantılandırılabilir ürkütücü noktaların çevresinde dolandırması, üstelik bunu karşıtlarının, örneğin yaşama sevincinin ya da hayatta kalma dürtüsünün canlı etkileriyle yoğurarak, arka planda hissedilir dirilikte tutarak dehşete bağlaması, yapıtı bir bütün olarak günlük hayatın sıradanlığı içinde yaşanabilir, duyulabilir olanın ötesine, istisnai olanın alanına, doğa ötesi yaşam ve duyarlıkların bölgesine iter.

Sanatçının bir dönem yoğun şekilde yaratık olarak adlandırılabilir, bir başka evrene aitmiş gibi duran kimi organ ya da uzantılara sahip 'insanimsi' tanımına uygun bir dizi figür çalışması yaptığı bu noktada belirtilmelidir. Elbette Karaçom onların devamı değildir. Ama kimi bağlantı ve paralellikler bulunabilir oluşu süreç hakkında ipuçları sağlayabilecek, incelenmeye değer bir husustur.

Heykel varoluşun belirsizliklerle dolu korkutuculuğuyla, tüm rahatsızlıklara, boğuculuklara rağmen, 'can'a dair direncin çıkmazının, yığınlığının, umutsuzluğunun tam ortasında kalmış insana yakılmış bir ağıt gibidir. (Yine tam bu noktada sanatçının insanı hep tek başına ele aldığı, onun iki ya da daha çok figür içeren herhangi bir kompozisyonunun hatırlanmadığı - varsa bile onca yapıt içinde son derece küçük bir yüzdeye sıkıştıkları - ek olarak uyumlu, barışık, huzur ya da sevinç içeren temaları, biçimleri ön plana çıkardığı bir çalışmasının olmadığı da vurgulanmalıdır - bunlar yapının baskın problemini belirtecek biçimde kullanılırlar.)

Karaçom isminin-lafının Özdemir'in intihar eden bir sanatçı arkadaşıyla bağlantılı oluşunun, otobiyografik özellikler içerdiğinin bilinmesi, yukarıda açıklanan hususları da, sanatçının figür çerçevesinde ulaştığı 'gerçekçiliğinin' aşağıda anlatılmaya çalışılacak yönlerini de zedeleyebilecek niteliğe haziz değildir. Yine de yapıtın değerlendirilmesi açısından belirleyici bir bilgidir. Ama hemen sanatçının yaşayan birinin (modelden, fotoğraftan, vs.) heykelini yapmaktan uzak duran tavrının altı çizilmelidir. Bire bir aldığı kalıplarda yüzler ya yoktur ya görünmezler. Ayrıca Yunus Emre, Battal Gazi, Börklüce gibi zaman zaman ele aldığı tarihi şahsiyetlerin efsanelerle örülmüş yüzleri anonimleşmiştir, dolayısıyla da sanatçının özgürlük alanını kısıtlamazlar. (Üzerinde durulup ayrıntılandırılması gereken bir başka husus ta sanatçının baş heykellerinin bir kısmının büst geleneğinden çok, mask geleneğine bağlanabilecek özellikler taşımasıdır.)

Sonuçta Özdemir'in insanı - Karaçom'da olduğu gibi kimi doğrudan referanslar taşıdıklarında bile - daima tasavvurundaki (sıklıkla acı içinde, kaybolmuş ya da izole) insandır. Bu tasavvur anılan başat niteliğin bir uzantısı olarak, öbür dünyalara, boyutlara göndermelerle kuşatılmış, yerin altıyla üstü arasında gelip giden, yani bilinen dünyaya ait her türlü platformdan, eleştirel, sancılı bir karamsarlığın, uyumsuzluğun gücüyle aşma mücadelesini bırakmayan, dolayısıyla her zamanki yaşama dair görüntü ve duyarlılıkları, sıradan gerçeklikleri ya deformasyondan metamorfoza ve mutasyona doğru yok etmeye ya da içe doğru kapanarak, gömülerek yok saymaya, dolayısıyla her iki şekilde de reddetmeye yönelik ayrıntılar barındırır. Gerçeklikle olan bağları en aza, yer yer görüntüsel kimi benzerliklere indirgenmiştir. Bire bir kalıpları kullandığı işlerindeki müdahale ve düzenlemelerin bu açıdan doğrusal gerçekliği kırmaya yönelik olduğu ileri sürülebilir. Çoğu zaman tedirgin, yer yer tehdit ediciliğinin sebeplerinden birisi de bu olmak gerektir.

Gerçekten de biraz uzaktan ya da arka ve yanlara yakın planlardan, heykeldeki insanı, yüzü seçebilmek hemen hemen imkansızdır, koyu (dalgalanıp derinleşen gölgelerle desteklenen) bir kitleyle karşılaşılır. Renklendirme de şartırcı şekilde bu etkiye katkıda bulunur. Hakim soluk küf yeşilinin altından görünen, göz pınarlarıyla ağız oyuğunda birikerek koyulaşan ve arka bölgede yoğunlaşan parlak bakır rengi, tuhaf, doğa üstü izlenimi pekiştirir. Bu boyama işleminin malzemenin kendi alanını ve yalınlığı zedeleyebilecek sakıncaları yapıtın bütünü açısından bir problem olmaktan çıkarılmış, tersine çevrilerek etkiyi berkiten bir şekilde kullanılabilmiştir.

Bununla birlikte, ön ve arka bölgelerin yüzü (kurtulmaya çalışan acı dolu varlığı) çepeçevre saran ve gözün ister istemez yapacağı karşılaştırmalarla kuracağı, boyun ve saçtan çok, sözgelimi yaşlı, kurumuş bir ağacın gövdesine, denizin dövdüğü kayalara ya da işlenmemiş bir maden parçasına ben-

zetilebilecek görsel özellikleri, dünyaya doğaya koşut belirsiz çağrışımlar, sembolik kimi okumalara açık ikinci derecede öneme sahip ilginç ayrıntılar olarak değerlendirilebilir.

Bilhassa belirtilmesi gereken temel konu, taban bölgesi boyunca oluşturulan dolulukların vurgusundan kaynaklanan ters yönlü değerlerin, yüzün çarpıtmalarla uzatılan yukarı yönelişine katkıda bulunan karşıt niteliğidir. Bağlı olarak, konumlandırılış ve oylumsal gücüyle, kurgulanış ve kopuş etkileri bakımlarından, kütleli anlamda, eserin içinde bulunduğu mekanla bağlantılarını yok sayarak başka mekan arayan bir uyumsuzluğu açığa çıkaran plastik değerler gözden kaçırılmamalıdır.

Varolmayan-varolan-varolmayan formülüyle basitleştirilebilecek bu yaklaşımın kökenleri ve sonuçlarıyla neredeyse tamamen soyut değerler taşıyışının ve iki evre arasında nesnel olana şöyle bir el atılıvermiş gibi duruşunun, gerçekçiliği bir ara konuma yerleştirdiği öne sürülebilir. Sanatçının soyut tek heykelinin bulunmayışına - bunlara değişik zamanlarda yaptığı ilk bakışta soyut izlenimi veren formları da dahildir; incelendiğinde onların- da insandan yola çıktıkları ve görünenin şematikliği dışına taşmayan bir nesnellığe yaslandıkları açıkça görülebilir - bu kadar yoğun soyut elemanlarla çalışmasına ve figüratif olarak kategorize edilebilir olmasına rağmen hiç de gerçekçi olmayışına, denebilirse bir tür ara gerçekçilik, içe-dışa süzülen-atılan (sağa ve sola, yatay devinimin güdük kalmasının nedeni o doğrultuda, bilinen sıradan dünyadan, kanıksanmış gerçekten başka bir şey bulunmayışında aranmalıdır) formların sonuçta aynı hiçlik noktasına, aynı belirsiz boyuta ulaşacakları dikey enerjinin sezdirmediği, bir geçici gerçeklik konumuna oturularına bakarak şaşmamak gerekir.

Karaçom'un patlayıcı biçimsel özellikleri ve bu özelliklerle ustaca örtüşen yoğun ifadesine bağlı duyarlıklar izleyiciyi alt üst edebilecek, olasılıkla onun ciddi bir kuşku ve ürkekliğe kapılmasına neden olacak keskinliktedir. İzleyici yapıtı kendi yaşamında, dünyasında ya da bildiği gerçek içinde bir yerlere oturtmakta isteksiz kalsa ya da zorlansa bile, kayıtsız kalınmayacak açık bir durum vardır ortada, onu huzursuz olmaktan alıkoyamayacak, günlük hengame içinde üstü örtülen ya da açıkça kaçınılan varoluşa ilişkin soru ve yanıtların belirsizliğiyle, ürperticiliğiyle yüz yüze getirecek, bir bütün olarak aşırı, biçim ve manaların sınırlarında dolaşan yapıyla, şaheser olarak nitelendirilmeyi hak eden sarsıcı etkileycilik.

Hiç kuşkusuz bu eserin; örneğin, Bernini'nin "Azize Teresa'nın kendinden geçişi" heykelinin coşkunu-mistik özelliklerinden, Munch'ün "Çığlık" resmindeki yüzün çarpıtılışına ve basit elemanların yüzü odaklayacak biçimde kullanılışına, Rodin'in çalışmalarındaki hareket ve dokudan, dışavurumcu geleneğin ifade yoğunluğuna, Dadaizm'den, Michelangelo'nun çalış-

malarındaki atmosfere, Sürrealizm'in kimi uygulamalarından, 20.yüzyılın bireysellik, bunalım ve bırakılmışlık içeren felsefelerine, Sergio Leone'nin filmlerinden ya da sinemayla ilgili kimi değerlerden, 1960 ve 70'lerin yakıcı, isyankar havasına ve müziğine, borçlu ve bağlı olduğu yanlar bulunabilir. (Bunlardan bazılarının kapsamlı olarak araştırılması diğer heykeller için de aydınlatıcı ipuçlarına ulaşılması açısından önemlidir.) Ama hepsinden önce, Karaçom, hayata ve ölüme dolaysız eğilişin bir ürünüdür. Hemen arkasından hayata da, ölümü de insan için zorlaştıran sahteliklere, önyargılar, yıkıcılıklar ve çıkarıcılıklara duyulan nefret, acı ya da utançtan kaynaklanan şiddetli duyarlıklar yatar. Yani plastik paralellikler kurulabilecek dış kaynakların yanında, onları da kendi potasında eriten duyuşal- işsel değerlerin baskın niteliklerine dikkat etmek gerekir.

Bunlara ek olarak, heykellerdeki çeşitliliğin, ilkel kabile işlerinin temel yapısıyla, mezar taşlarıyla, endüstri tasarımı ürünleriyle, 'modern sanat'ın deneysel ruhuyla, eski uygarlıklara özgü motiflerle ilişkilendirilebilecek zengin bir esinlenme alanına dayandığı söylenebilir.

Velhasıl Karaçom, temelde binlerce yıldan beri kullanılan yani hiçte farklı olmayan bir yönteme ve ilk bakışta her türlü çeşitlemesi yapılmış gibi görünen bir figürasyona yaslanması açısından, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren gittikçe artan oranda kavramlardan ve teknolojiden hız alan çağdaş-güncel sanatsal yönelişlerin belirlediği ortamda, her çağda varolagelmiş klişelerin güne özgü şekilleriyle bağlantılı algı tikanıklıklarının kurbanı olma tehlikesiyle karşı karşıya kalan değerlere sahiptir.

Heykelin benzersiz ayrıntılarını ve orjinallliğini kavrayabilmek için, çağa özgü bazı saplantılardan, zamanın baş döndürücülüğünün, imaj bombardımanının, kültürel dayatmaların, yabancılaşmanın, moda, tüketim dönüklüğün ve başka bir çok faktörün yarattığı keşmekeşin sonucu olan kimi estetik koşullanmalardan, sanatsal yönlendirmelerden kurtulmak gerekebilir.

Sonuçta Karaçom, alelade olmaktan kaçınmadığı ölçüde sıradışı, eski olmaktan korkmadığı ölçüde özgün, zanaatkar olmaktan erinmediği ölçüde yaratıcı, etkilenmekten çekinmediği ölçüde kendi olabilmış has bir sanatçının, gizli bir bildiği varmışçasına, derin bir sırta vakıf olmuşçasına çalışarak ürettiği has heykellerden biridir.