

obsidiyen kafa



Bir Picasso Kitabı

André Malraux

ANDRÉ MALRAUX

3 Kasım 1901'de Paris'de doğdu. İlk kitabı *Kâğıttan Aylar* 1921'de yayınlandı. 1924'de, Kamboçya yolculuğunun dönüşünde eser kaçakçılığı suçundan bir süre cezaevinde kaldı. 1925'de Saygon'da sömürge hükümetine muhalif *l'Indochine* gazetesini kurdu. Bu gazete kapatıldıktan sonra arkadaşlarıyla birlikte 1925 Kasım'ından 1926 Ocak'ına kadar *L'Indochine enchainée*'yi çıkardı. Neredeyse tüm dünyayı gezmiş olan Malraux, 1958-1968 yılları arasında Fransa Kültür Bakanı olarak görev yaptı. Sanat tarihi alanında birçok çalışmanın altına imza attı. 23 Kasım 1976'da öldü.

Başlıca Yapıtları: *La voie royale* (Kral Yolu, 1930), Goncourt ödülü alan *İnsanlık Durumu* (1933), *Umut* (1937), *Altenburg'un Ceviz Ağaçları* (1943), *La psychologie de l'art* (Sanatın Psikolojisi, 1947-1949), *La métamorphose des dieux* (Tanrıların Metamorfozu, 1957), *Antimémoires* (Karşı Anılar, 1967), *Les chênes qu'on abat* (Kesilen Meşe Ağaçları, 1971), *Hôtes de passage* (Yolüstü Konukları, 1975).

ZEYNEP CANAN ÖZATALAY

1978 yılında İstanbul'da doğdu. Galatasay Lisesi'nden mezun olduktan sonra, İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi'ni bitirdi. O tarihten bu yana birçok yabancı yayından yüzü aşkın makale çevirisi yaptı. Çevirdiği makaleler muhtelif dergilerde yayınlandı. Bunun yanı sıra çeşitli kitapların basıma hazırlanmasında redaktör olarak görev aldı. Halihazırda serbest çevirmen olarak çalışıyor.

André Malraux

OBSİDİYEN KAFA

Türkçesi: Zeynep Canan Özatalay

§

Anı 22

Obsidiyen Kafa
André Malraux

Yayına Hazırlayan: Tülin Er
Fransızca'dan çeviren: Zeynep Canan Özatay
Redaksiyon: Emrah Kolukısa
Kapak Tasarım: Utku Lomlu
Dizgi: Bahar Kuru

© Editions Gallimard, 1976
© 2006; bu kitabın Türkçe yayın hakları
Everest Yayınları'na aittir.

1. Basım: Mart 2006
ISBN: 975 - 289 - 299 - X

Baskı ve Cilt: Melisa Matbaacılık
Tel: (0212) 674 97 23
Fax: (0212) 674 97 29

EVEREST YAYINLARI
Ticarethane Sokak No: 53 Cağaloğlu/İSTANBUL
Tel: (212) 513 34 20-21 Fax: (212) 512 33 76
Genel Dağıtım: Alfa, Tel: (212) 511 53 03 Fax: (212) 519 33 00
e-posta: everest@alfakitap.com
www.everestyayinlari.com

Everest, Alfa Yayınları'mn tescilli markasıdır.

Picasso'nun arkadaşı olan
ve Picasso'nun arkadaşı olduğu
GASTON PALEWSKI'ye

Les Chênes qu'on abat (*Kesilen Meşe Ağaçları*)... ve *Roi, je t'attends à Babylone* (*Kral, Seni Babil'de Bekliyorum*)... gibi bu kitap da *Temps des Limbes*'in (*Araf Zamanı*) bir bölümünü oluşturur. Söz konusu kitabın ilk kısmı, *Antimémoires* (*Karşı Anılar*) adı altında yayınlanmıştı, ikinci kısmı ise *Métamorphoses* (*Metamorfozlar*) adı altında yayınlanacaktır.

OBSİDİYEN KAFA

I

İspanya İç Savaşı notlarımı düzenliyorum: Barselona'nın son ilkbaharı.

"Yolların henüz boş olduğu bir saatte Las Ramblas. Sabahın soğuğunda insanlar geziniyor, yürüyüşleri artık barış günlerindeki yürüyüşlere benzemeyen insanlar. Sefil oyuncaklarla, pahalı ve nadir bulunan pullardan başka bir şey görülmeyen vitrinler (pullar kolay taşınıyor), üzerinde mücevher bulunmayan birkaç küçük kadife kaidesiyle kuyumcu dükkânları, tümü cenazelerde takılan kravatlardan satan gömlekçiler, "kuşlar için daha fazla yemek" yazılı pankartlarıyla kuşbazlar, sonsuz bir yenilgi beklentisi. İnsanlar çoğalıyor. Uzun zamandan beri neredeyse tek bir işportacının görülmediği La Ramb-

la des Flors'un girişinde, silahlı serseriler şimdilerde sadece kurşunların vınlayışını taklit eden hayvan taklitçisinin etrafını sarıyor. Sahaf tezgâhlarında yeni bir kitap, üzerindeki bandrolde "yeni yayınlandı" yazıyor: *Tartuffe*.

"Sonra, şaşırtıcı bir filizlenme.

"Sendika etraftaki çiçekli çalıların kesilmesi emrini verdi; kırağı gibi parlak (şehirde asla görülmeyen) akdikenlerin ördüğü çifte çit, kentin kaldırımlarını göz alabildiğine kuşatıyor; evlerine cansız ve ışıksız götürdükleri akdikenleri ellerinde birer şamdan gibi taşıyan eğri gölgeler sokaklarda kayboluyor."

Telefon sesi...

"Mösyö, Madam Picasso sizinle görüşmek istiyor."

Mougins'den arıyor. Gazeteler mirasla ilgili hukuki problemleri yazmıştı. Ona, eğer yardım edebilirsem memnun olacağımı söylüyorum. "Ben mi? Hayır mesele bu değil... diyor. Daha ziyade Fransa söz konusu." Picasso'nun topladığı eski tablolardan oluşan koleksiyonunu, onun şartlarına uymak suretiyle, devlete devretmek istiyor. Karşılaştığı engelleri bilmiyorum ama bu engellerin aşılmaz olduğundan şüpheliyim. Tablolara bakmam için beni çağırıyor. Sanki Barselona'nın akdikenleri tarafından yapılan bu davet, asla görmediğim ama portrelerinden ötürü tanıdık gelen bu yüz, hüzünle beslenen bu ses... Olanaksızlıkların acıyı nasıl körüklediğini ve bizim bu acıyı korumaya ne kadar meyilli olduğumuzu hepimizin bildiğini söylüyorum. "Çok mutsuzum," diyor renksiz, sade ve yüreğe işleyen bir sesle. Ona Madam diye hitap ediyorum. Aynı uzak ses tonuyla soruyor: "Bana Jacqueline deseniz olmaz mı?"

***

Nice havaalanında fotoğrafçılar itiş kakış içinde. Bir festivalin açılışı için bilmem kimi bekliyorlar ve içten içe benim görevli olup olmadığımı merak ediyorlar. *Quiproquo*'nun* sonu. Jacqueline kocaman bir uçağın ardında beni bekliyor. Portrelerine benziyor: Güzel *Arlésienne*** tipinde, kartal burunlu Roma madalyonu. Sesindeki hüzünlü yumuşaklık yüzüne sinmiş. Matem kıyafetleri, rengârenk portrelerinin hatırası üzerine bir yas tülü örtüyor.

Rüzgâr gibi gidiyoruz. Şoföre, "Mougins'e, Nounours," diyor. Picasso'nun kendine hizmet eden kişilerle kurduğu ilişkiyi görüyorum onda. Oda hizmetçisi sanki sırdaşıydı; sekreteri ise sanki çırağı ya da yardımcısı... Etrafındakilerde kardeşçe bir üstünlük duygusu uyandırıyordu ve sanırım, uyandırmak istediği duygu da buydu.

1966'da organize ettirdiğim Grand Palais ve Petit Palais retrospektif sergilerinin hazırlığını anlatıyor:

"Büyük kararları akşamları alıyorduk. Pablo geç saatlere kadar çalışıyordu; mutfağa gidip bir şeyler yiyorduk ve kararlarını o zaman veriyordu. Ona sergiden bahsettim, 'hayır' dedi. Bir saat sonra, yatmadan evvel, şöyle söyledi: "İstiyorsan sen yap, ama ben elimi bile sürmem!" Ve bir hafta boyunca yataktan çıkmadı."

İronik duygulanımı onu geçmişe yaklaştırıyor. Caddenin kıvrımları Provence tepelerini Akdeniz üzerinde sallandırıyor. Kaçtıktan sonra, 1940'ın sonlarında Roquebrune'de oturdum.

Ölümün yol açtığı şefkat duygusu, insana, onu tatmış tüm canlıları sevdiriyor ve acı, tümüyle ele geçirdiği Jacqueline'in peşini bırakmıyor.

---

* Yanılmaca, birini başkası veya bir şeyi başka bir şey sanmaktan doğan yanlışlık. Quiproquo

** Arlesli kız.

"Pablo'yla Vauvenargues'e geldiğimiz 10 Nisan'da kar yağıyordu. Bu bir tesadüf, değil mi? Burada 10 Nisan'da hiçbir zaman kar olmaz ama o gün öylesine kar yağıyordu ki sonuna kadar gidemedik."

10 Nisan... Jacqueline şunu demek istiyor: Tabutla birlikte tekrar Vauvenargues'e geldiğim gün.

Mougins. Bariyer. Özel yol. Çiçekler. Servi ağaçları. Burası Notre-Dame-de-Vie. Ev gözükmüyor. Hiç şüphesiz bir yan kapı, uzun karanlık bir koridor.

Miguel'i görmeye gidiyoruz. Picasso'dan kendisine miras kalan bu eski cumhuriyet subayı Jacqueline'e yardım ediyor: tuvallerin sınıflandırılması, taşınması, resmi görüşmeler... İnce İspanyol zekâsı, sadece savaşını bildiğim bir adamda beni şaşırtan bir yumuşaklık; boynu bükük büyük bir coşkunluk. Picasso'dan bahsetmemek için, Teruel'den konuşuyoruz.

Jacqueline'le, iki kişilik bir sofranın kurulmuş olduğu bir odaya giriyoruz.

"Pablito'yla burada kahvaltı ederdik."

Burası bir yemek odası değil: Tıpkı Grands-Augustins'deki atölye gibi, bütün odalar tablo odası. Storlardan sızan öğle ışığında, tuvaller tuvaller, yerde bir zenci maskesi. Sakladığı bir tuvalin üzerine boyayla yapıştırılmış ilk Avignon sergisinin afişi. Bu, adı *Kılıçlı Adam* (*Homme à l'épée*) olan bir silahşör. Hiç şüphesiz 1970'de bir araya getirilen iki yüz tablo arasından Picasso tarafından seçilmiş.

"*Silahşörler* (*Mousquetaires*) nereden geliyor? *Nedimeler*'den (*Ménines*) mi?"

"Hayır: Onlar, Pablo, Rembrandt üzerinde çalışmaya başladığında şekillendi."

Tablolar arasında dar bir boşluk, Picasso'nun geçtiği yol: kaybolmuş fillerin geçtiği, sökülmüş ve ayaklar altında çiğ-

nenmiş bambularıyla tropikal orman. Bu örtü üzerine resimler çizdi mi? Tabakları o boyamış: lal rengi fırçanın üç kocaman darbesi.

"Hepsi elde ve evde yapıldı," diyor Jacqueline, ironik bir tonla.

Duvarlarda Picasso'nun fotoğrafları. Karşıda; aslına çok benzeyen, dikkatli, gerçek büyüklükte bir yüz. Jacqueline ona fısıldıyor: "Bak Pablito, arkadaşın geldi..." Kapının sol tarafında, büyük, renkli fotoğraflar: Picasso, karanlıkta narçiçeği rengi kıyafeti içinde; Romalı Picasso, elinde bir mızrak, bacakları aralık, bodur; ve diğerleri, daha eski olanlar. Pembe döneme ait bir tablo, *Paletli Portre*'ye (*Portrait à la palette*) benziyor.

Ölümün her zaman uyandırdığı duyguları hissetmiyorum. Jacqueline'in duygulanımı, kullandığı isim ya da kısaltma, bana Pablo'yu, bu özel insanı ve duygularını hiçbir zaman tanımadığımı düşündürüyor; ben sadece Picasso'yu tanıdım.

Jacqueline'i betimleyen bir resim. Asılı bir tablo, çatı ve bacalardan oluşan bir panorama. Soruyorum:

"Bunlar Barselona çatıları mı?"

"Tanıdınız mı?"

"Galiba betimlenen şeyi tanıdım: tan vaktinde, uçaklarımız geri dönerken, karaltı halinde beliren çizgi..."

Sanırım bunun siyah bir röprodüksiyonunu görmüştüm. Öyle olmadığı halde, küçük bir tablo izlenimi veriyordu; ve mavi dönemi ilan ettiği bir sırada, bu tablo gri renkteydi.

Yan odada, duvarda hiçbir şey yok; ama ters konulmuş çerçeveler burayı da istila etmiş. Bir başka Silahşör afişi. Hasır bir koltuğun üzerinde duran küçük bir kartona Picasso şöyle yazmış: "Tablonu tamamladığını düşünüyorsan, atölyeye geri dön, göreceksin ki tablon bitmemiş."

"Bir gün," diyor Jacqueline, "çıkmak zorundaydı, bir arka-

daşı için bunu bıraktı. Eskiden beri bu notu kendisi için sakladığını; bunun iyi bir öğüt olduğunu söylerdi.

"Genellikle, çalışırken yanında olmam hoşuna giderdi. Uzun zamandan beri artık bu odada çalışmıyordu, ama koltuk kaldı..."

Çerçevelere doğru eğiliyor, tereddütlü:

"Öncelikle koleksiyonundaki tuvalleri mi görmek istersiniz?"

Yeniden koridor. Gözlerim tablo yığınına alıştığı için, koridor değişti; çıplak duvarlar, bir koridorunkiler de olsa, bana inşaat halindeki bir evin duvarlarını çağrıştırıyor. Aydınlık ama boş olmayan büyük bir odaya giriyoruz.

Işık altında, duvara dönük elliye yakın tablo. Çerçevelerin kenarlarına dayanmış, Henri (Gümrükçü) Rousseau'nun iki küçücük portresi, bir Derain figürü; üstlerinden, Rousseu'nun *Yadwiga*'sının doğal büyüklükteki kafası taşıyor.

"Antikacıda, şatafatlı tabloların gerisinden aynen böyle bakıyordu. Pablo her gün önünden geçerdi. Talep edilen yirmi frankı bulduğunda ise *Yadwiga* artık orada değildi. Eskici onu kendi odasına koymuştu..."

Gümrükçü'nün, üzerine, Apollinaire'in şiirinin kazınmış olduğu mezar taşını hatırlıyorum. Onu, oraya Brancusi kazımıştı.

Sağda, göze çarpan birkaç büyük tablo. En güzel Matisse'lerden biri, *Portakallı Natürmort* (*Nature morte aux oranges*). Onu, Grands-Augustin'deki atölyede, Balthus'un düşü andıran ve mimari *Çıkmaz*'ı (*Impasse*) ile Gümrükçü'nün *Montsouris Parkı*'nın (*Le Parc Montsouris*) arasında gördüm.

"Evet, Pablo onu yanında tutardı. Sık sık bakardık. Her seferinde değişirdi."

Fondaki ve örtüdeki dikey kırmızı şeritler, menekşe desen-

leriyle süslü örtünün soluk kayısı rengi ve pencerenin pembesi, tabağın grisi ve limonun sarısı bitmek tükenmek bilmez bir sohbet içindedir.

Matisse'in kilisesini, "Hıristiyanlar, Cézanne'ın resimlerinde gösterdikleri erdemleri hayatlarında gösterselerdi, dünya iyiye giderdi..." diyen Peder Couturier'yi düşünüyorum. Matisse'i kendi kilisesine almaya karar veren oydu; *Aziz Dominique* (*Saint Dominique*) çizimini sorduğunda, Matisse ona şöyle der: "Onun, bir figür değil de bir aziz olduğunu gösterebilmek için, hale eklemek dışında bir yol göremedim." Bir yaz sabahında, bana kapalı kiliseyi açtılar. Roma sanatı, beni bu eşsiz güzellik karşısında rahat bırakmayacak kadar içime işlemişti ama uzaklardan geliyordum ve o, beni tıpkı Fransa gibi içine alıyordu... Bir gün, Picasso geldi. Huysuz rahibeden kartpostallar satın aldı. Ziyaretçilerden biri atıldı: "O, Picasso." Kadın ona baktı: "Mösyö Picasso, madem buradasınız, size anlatacağım bir şey var. Burada, herkes her konuda fikir beyan eder. Bir gün Mösyö Matisse'in canına tak etmişti: 'Kardeşim,' dedi bana, 'hayatta tek bir kişi beni eleştirebilir, anlıyor musunuz? O da Picasso'dur.' Elbette, Yüce Tanrı dışında. Bunu onlara, diğerlerine söylemeliydiniz." Picasso şaşırır: "Peki neden bunu Yüce Tanrı söylemiyor?" Hélène Parmelin başını, Picasso sonunu anlatırdı.

"Matisse," diyor Jacqueline, "kendi natürmortunu çok severdi. Satıcıdan geri almak istedi ama satılmıştı. Onu alanın Pablo olduğunu öğrendiğinde, ağladı."

Acı veren bir geçmişin bilgisi değil ama hatırası tüm söylediklerine hükmediyor. *Portakallar*'ın yanında, Matisse'in, hamura kazınan çizgilerle karelere bölünmüş siyah fonlu bir diğer natürmortu; 1914 Savaşı'nın öncesine ait, toprak rengi ve sepya bir Derain başı. Bir başka kahverengi tonu, küçük boy muhteşem bir Le Nain: bir gruptan ayrı duran dimdik bir köy-

lü kadın, gerçekçi değil ama bir heykel-sütun gibi etkileyici. Cézanne'ın *Kara Şato*'su (*Château noir*), aydınlık, geçirgen, tıpkı bir pastel gibi mat.

"Verniklenmedi mi?"

"Hayır, Cézanne tablolarını verniklemesini Vollard'a yasaklardı."

Jacqueline, Cezanne'ın verniklenmiş bir küçük boy *Yıkananlar*'ını (*Baigneuses*) çeviriyor. Neredeyse farklı bir sanat.

Bir başka küçük çerçeve. Matisse'in 1908 tarihli *Marguerite*'i: cansız renkler ve Mallarmé'nin illüstrasyonunda kullandığı kıvrımlı çizgiler. Genç Matisse'e ait iki ayrı tablo, Jura manzaraları; bir buket, çerçevesiz. Bir Corot figürü; şaşırtıcı bir tane daha: kafa çizilmemiş ya da Corot onu silmiş. Bir tane fovist Van Dongen. Vollard'ın Madam Tellier'in Evi'ni resimlendiren Degas monotipleri; Vollard bu koleksiyonun nice tablosunu ya Picasso'ya satmıştı ya da onunla değiş tokuş etmişti. Tozla kaplı bir XVIII. yüzyıl natürmortu: karanlık bir fonun üzerinde kırmızı bir et.

"Goya'mı bu?" diye soruyorum,

Gülüyor, üzerindeki tozları siliyor: "Chardin. Bu, ondan önce Goya'nın eti, evet, ama koyu fon ona ait değil."

İki Braque.* Analitik kübizm dönemine ait, neredeyse sarı tonda, şahane bir tuvali döndürüyor.

"Büyük boyları göstereceğim," diyor çıkarken.

Sarı tuvale bakıyorum. Analitik kübizm "ötekini" arıyordu. Sivri bir tepe "kompozisyonu" oluşturuyor, Penrose'un -renkli şeritlerden oluşan üçgen- *Baş*'ıyla rekabet edercesine façetaları çerçeveliyor. Bu Braque, iki dostun birlikte çalıştığı aylarda ortaya çıkmış. Çok etkileyici bir Picasso da olabilirdi.

Georges Braque (1882-1963): Picasso ile birlikte kübizmin önderlerinden kabul edilir. 1912-14 arasında Picasso'yla birlikte çalışmıştır.

Braque uzlaşmış tuvallerinin önünde can verirken, Picasso'nun, Palais des Papes'daki sergiyi ilan eden afişindeki yıkıcı *Kılıçlı Adam*'ların (*Homme à l'épée*) arasında öleceğini kim bilebilirdi?

Guernica'yı tamamladığı dönemde bana Braque'dan bahsetmişti; resme ara vermişti, yüzündeki gergin ifade kaybolmuştu. Bize, José Bergamin ile bana, büyük boy tuvalin (atölyede, kocaman görünüyordu) karşısına konmuş taslakları göstermişti: "Onların, tıpkı karafatmalar gibi, kendi başlarına tırmanarak tuvale yerleşmelerini isterdim." İspanya'dan, resimden bahsetmiştik; o güne kadar duyduğum en büyük sırrını ifşa ediyordu:

"Sürekli olarak Zencilerin benim üzerimdeki etkisinden bahsediliyor. Ne yapayım? Hepimiz fetişleri seviyoruz. Van Gogh, 'Japon sanatı, hepimizde ortak olan bu,' demişti. Bizde ise, zenciler. Biçimleri, bende Matisse'e ya da Derain'e yaptığından daha büyük bir etki yapmamıştır. Ama onlar açısından, maskeler diğerleri gibi sıradan yontulardı. Matisse bana ilk zenci başını gösterdiğinde Mısır sanatından bahsetmişti.

"Trocadéro'ya gittiğimde, tatsızdı. *Le Marché aux Puces.** Koku. Yapayalnızdım. Gitmek istiyordum. Ama olmuyordu. Kalıyordum. Kalıyordum. Bunun çok önemli olduğunu anladım: bana bir şey oluyordu.

"Maskeler diğerleri gibi sıradan yontular değildi. Hem de hiç. Büyülü şeylerdi. Peki Mısırlılar, Keldaniler neden öyle değildi? Onları anlayamıyorduk. İlkeldiler ama büyüleyici değildiler. Zenciler ise şefaatçiydiler, bu kelimenin Fransızcasını o zaman öğrendim. Bütüne karşı; yabancı, tehditkâr ruhlara karşı. Hep fetişlere bakıyordum. Anladım: ben de bütüne karşıyım. Ben de bütünün, yabancı ve düşman olduğunu düşünü-

* Paris'in bitpazarı.

yorum! Bütün! Detay yok! Kadınlar, çocuklar, hayvanlar, tütün, oynamak... Fakat bütün! Zencilerde heykellerin neye yaradığını anladım. Niçin başka türlü değil de öyle yonttuklarını da... Yine de kübist değildiler! Çünkü o dönemde kübizm henüz yoktu. Hiç şüphesiz, birileri modeller yaratmıştı ve diğerleri onları taklit etmişti; gelenek, değil mi? Ama tüm fetişler aynı şeye hizmet ediyordu. Onlar silahtı. Bağımsızlaşmaları ve ruhun özneleri olmaktan çıkmaları için insanlara yardım ediyorlardı. Araçtılar. Ruhumuzu şekillendirdiğimizde, özgürleşiyoruz. Ruh, bilinçaltı (hâlâ bundan pek bahsedilmiyor), duygulanım, bunlar aynı şey. Neden ressam olduğumu anladım. O korkunç müzede maskların, Kızılderili bebeklerin, tozlu mankenlerin arasında tek başımaydım. *Avignonlu Kızlar* (*Demoiselles d'Avignon*) bende o gün uyanmış olmalı ama biçimlerinden ötürü değil: çünkü bu benim ilk şeytan çıkarma tuvalimdi, evet!

"İşte bu yüzden daha sonra da, öncekilere benzer tablolar, *Olga'nın Portresi* (*Portrait d'Olga*) gibi portreler yaptım! Bütün gün büyücülük yapamayız! O şekilde nasıl yaşanır?

"Beni Braque'dan ayıran da bu oldu. Zencileri seviyordu, ama dediğim gibi: İyi yontular oldukları için. Hiçbir zaman onlardan biraz olsun korkmadı. Şeytan çıkarmalar onun ilgisini çekmiyordu. Çünkü benim 'Bütün' dediğim şeyi, yaşamı ya da ne bileyim bizi çevreleyen ama biz olmayan 'Dünya'yı hissetmiyordu, onu düşman olarak görmüyordu. Hatta, düşünsenize, yabancı bile değildi onun için. Her zaman kendini rahat hissediyordu... Hâlâ da öyle... Bütün bunları hiç anlamıyor: batıl inançları yok!

"Sonra, bir başka sorun vardı. Braque resimlerini düşünerek yapıyordu. Bense, hazırlık aşamasında, şeylere, insanlara ihtiyaç duyarım. Şanslıydı: merakın ne olduğunu hiç bilemedi. Aptalca bir şekilde bunu patavatsızlıkla karıştırıyorlar. Bu

bir hastalık. Bir tutku, çünkü faydaları da var. Hayatı tanımıyor: hiçbir zaman her şeyle her şeyi yapmak istemedi..."

Nounours'la birlikte geri dönen ve beni tablonun önünde gören Jacqueline, anımsadıklarıma cevap veriyordu sanki:

"Pablo bunu çok severdi. Ama Braque'm savaşmayı sevmediğine inanıyordu... Bunun için kavga edebilirlerdi!"

Biliyorum. Picasso'nun altına imza atabileceği bu kardeşlik tablosu ona kaldı...

Léger'den bir şey görmüyorum. Üçü de, diğer pek çoğu gibi, Cézanne'ın karşısında yer almışlardı. Léger, Kahnweiler için benim *Kâğıttan Aylar*'ımı (*Lunes en papier*) resimlendirdiği sırada, bana büyük bir tablo göstermişti. Birbirini takip eden koyu yeşil tonlar ve frambuaz rengi lekesini sevdiğim, çok daha serbest, Düğün: "Bu Cézanne'ın çıkışıdır." Nesnelerin tüm yüzleriyle gösterilmesini öneren geçici teorinin ardından, kübistler hep birlikte imin doğurganlığını keşfettiler.

Nounours büyük boy tuvalleri çeviriyor. İkisi Miró, biri Modigliani tarafından yapılmış portreler. Gümrükçü'nün büyük boy Yadgiwa'sı, kendisini boynuna kadar örten çerçevelerin gerisinden fırlıyor. İşte *Evrensel Sergiyi Gezen Yabancı Kral* (*Roi étranger visitant l'exposition universelle*). *Montsouris Parkı*'nı (*Le Parc Montsouris*) görmüyorum.

"Grands-Augustins'deki atölyede, *Portakallar*, Rousseau'nun *Park*'ı ile bir Balthus arasındaydı."

"Balthus'u başka bir odaya koyduk," diyor. "Buraya getirtmem gerekiyor ama epey büyük. *Montsouris Parkı*'m (*Le Parc Montsouris*) hatırlamıyorum."

Büyük boy etkileyici bir Renoir: kadının bacaklarında, Picasso'nun homurdanarak "Michelangelo'dan ötürü" dediği ve Roma'da çizdiği "iri kadınların" uzuvlarının kural tanımayan büyüklüğü görülüyor.

Büyük boy Le Nain. Nounours döndürür döndürmez, kara öküzü tanıyorum: Bois-Dormant'da, babamın yemek odasındaydı. Yengeme aitti. Onu benim aracılığımla Kahnweiler'e, o da Picasso'ya satmıştı. Dünya küçük. Nounours bir başka çerçeveyi çeviriyor.

"Ah! Bu iyi bir Courbet değil," diyor Jacqueline. "Pablito bunu neden aldı bilmiyorum."

"Boynuzlarından ötürü mü acaba?"

Bir oğlak başı, gerçekten vasat, gözü ve gözün devamı olan tüylerdeki leke, Picasso'nunkileri andıran gerçekdışı boynuzlar kadar siyah. İşte diğer boynuzlar; Jacqueline çerçeveyi çevirdiğinde, gülen bir keçi ayaklı figürünün bulunduğu bir seramik ortaya çıktı.

"Koleksiyonunda ona ait hiçbir şeyin olmadığını sanıyordum."

"Evet. Seramik oradaydı, taşımadık: çok ağır. Artık hepsini gördünüz. Bana bir fikir verin. Yönetim benden Le Nain'leri diğer Le Nain'lerin yanma, Matisse'leri diğer Matisse'lerin yanına koymamı istiyor... Ama, o her zaman tüm tablolarının bir arada durması gerektiğini söylerdi..."

"O halde, onun dayattığı şartların dışına çıkmamalısınız. Louvre, her gün bir Picasso koleksiyonuyla karşılaşmıyor ve ayrıca bunları dağıtırsak kazandığımızdan daha fazlasını kaybederiz. Cézanne'lar iyi ama hiç şüphesiz Picasso diğerleri arasında bunları daha fazla sevdi. Renoir'ın, Roma döneminin şişman kadınlarını andıran büyük boy tuvali özel bir tuvaldir; baş yerinde bir boşluk olan Corot figürünün bir eşi yoktur, Le Nain'in de; Courbet'ye anlamını veren Picasso'nun boğa boynuzlarıdır... Tozun Goya'ya benzettiği tek Chardin, sadece ona aittir!"

"Bir de o koleksiyonunu 'genç ressamlara' ithaf etmek istiyordu. Bunu kafaya takmıştı. Eğer onları dağıtırsak... Bir di-

ğer nokta: Zencilerini Musée de l'Homme'a* vermek niyetindeyim, ama onların da bunları ayırmasını istemiyorum."

"Eğer onun tablo koleksiyonu için koştuğu şartları kabul ederlerse, verin... Ayrıca Musée de l'Homme, Louvre kadar katı değildir..."

Maskeleri, tıpkı "Picasso'nun Picasso'ları" gibi, gerçek bir seçki olacaktır. Koleksiyonundaki tabloların oluşturamadığı bir seçki... Bana, bilmem kaç taşınmadan sonra, bazıları sevdiğimiz ya da bir arkadaşımızın hediyesi olduğu için, diğer bazıları ise nedensiz bir şekilde hâlâ bizimle olan mobilyaları hatırlatıyorlar. Cézanne'lar, Matisse, Braque, Derain (1923'e doğru, bizim için Picasso'nun rakibi Braque'dan ziyade *La Cène* [*İsa'nın Son Yemeği*] ve Derain'in Şövalye X'iydi [*Chevailer X*]) hiç şüphesiz onun hayatındaki dönemlere denk düşüyordu; ama *Avignonlu Kızlar* (*Demoiselles d'Avignon*) zamanına ait tek bir tablo yok. Zenci heykellerinin gözden uzak köşe bucağa veya mobilyaların altına konduğu doğru. Ardılları arasından Balthus ve Miró arkadaşlık gereği mi yoksa bir nedenle mi seçilmişlerdi?

"Diğerlerinden daha bir başka" sevdiği iki ressamın yokluğu beni şaşırtıyor:

"Ne Goya'yı, ne de Van Gogh'u görebildim..."

"Onlar bulunamadı... Belki de Pablo çok aramadı. Onları burada görmekten hoşlanır mıydı, emin değilim..."

"Ama Cézanne var..."

"Vollard'da Cézanne'lar vardı. Pablo bir değiş tokuş yaptı. Cézanne'a hayrandı; Van Gogh'u severdi."

Hangi ünlü tabloları burada bulacağımı biliyordum. Fakat bunların yanında, herhangi bir bilinmeyen sanatlar müzesi de hayal ediyordum. Bunun nedeni belki atölyelerinde, eski tab-

---

* İnsan Müzesi. Paris'te bulunan antropoloji müzesi.

loların yeni bitirdiklerinin yanına koyuyor oluşuydu; belki de yontularının fetişleriyle ya da *eski çağ* heykelcikleriyle arasındaki diyaloğu her zaman anlayamıyor oluşumdu. Baktığım tabloların en eskisi birkaç yüzyıl öncesinden de eski bir döneme ait; Bana Grands-Augustins'de göstermiş olduğu, yirmi ya da otuz bin yıllık, Lespugue'nin *Venüs*'ü.

Koleksiyonu ona benzemiyor. -Mesela Zenciler gibi, birkaç istisna dışında- Neden Cézanne'mkine benzemesin ki? Ama o kendisine benzeyeni arıyor muydu acaba? Jacqueline kesinlikle haklı. Otuz yıl önce bana şöyle demişti: "Sevdiğim ile sahip olmak istediğim, aynı şey değildir. Ben bir ressamım; ama aynı zamanda yaptığım resimler hakkında görüş belirten bir amatörüm; bu resimler kötü." Bazen koleksiyonuyla, bazen koleksiyonuna karşı resim yaptı. Matisse'in ve hatta *Kara Şato*'nun (*Château noir*) yalınlığıyla, Picasso'nun doğa dediği şeyle bitmek tükenmek bilmez mücadelesi arasında ne gibi bir ortaklık olabilir: "Onu bozabilmemiz için, doğanın mutlaka var olması gerekiyor!" Bazen neşeyle, bazen öfkeyle, bazen de şaşkınlık içinde kaç kere şunu söylemiştir: "Resim, bana ne isterse yaptırıyor..."

Koleksiyonu, başkalarının resmiydi... Fakat, fetişlerden Sümerlere kadar, Okyanusya'dan geçerek, diriltikleri ve meşrulaştırdıklarıyla mukayese edildiğinde ne küçük bir oyun!

Gülen keçi ayaklı figürü sanki tüm bu tablolara gülüyor. Seramikten deli, bir ressamın eserlerindeki bütünlüğün, biçemindeki bütünlük olduğunu söylüyor. Picasso'nun peş peşe gelen biçemleri, kendi içinde, kuduz nöbetlerine benzer bir süreklilik gösterir: biçemi, bu art ardalıktır. Bir gün ona, dini hizmetin zorunlu olduğu ülkeler olan Kamboçya ve Siyam'da ruhani etkisi beni çok etkileyen haşişten bahsettim.

"Ben," dedi, "bir kere Bateau-Lavoir'da içtim. Berbat! Saatlerce, hep aynı tarzda resim yapacağım hissini yaşadım."

Biçemin sürekliliği, cehennemdi.

Söyleniyordu: "Tarzın canı cehenneme! Tanrı'nın bir tarzı var mı! Gitar, soytarı, köpek, kedi, baykuş, güvercin yaptı. Tıpkı benim gibi. Fil ve balina, tamam, peki ya fil ve sincap? Çıfıt çarşısı! Var olmayanı yarattı. Ben de öyle. Resmi de yarattı. Ben de öyle." Biçemin sürekliliğini mahkûm edişi, özencinden daha derin ve daha karmaşıktı. "Gerçek arkadaşlarım yok, sadece âşıklarım var! Belki Goya ve özellikle de Van Gogh dışında." Goya, Van Gogh ve tabloları koleksiyonunu oluşturan tüm ressamlar ve boy ölçüştüğü Greco, Rembrandt, Velázquez, Delacroix, Courbet tüm hayatları boyunca sanatlarını geliştirmek dışında ne amaç güttüler ki? İyi döneminde Derain, Matisse, Rouault, Braque, Chagall son yaratılarından destek alıp, merdivenleri adım adım tırmanıyorlar. Matisse'in veya Chagall'ın yaratıları, Piero della Francesca veya Rembrandt'ınkiyle ayni yollardan ortaya çıkıyor. Bir tabloya başladıklarında, ne yöne doğru yol aldıklarını tam olarak bilmiyorlar çünkü tablonun tamamı ancak onu boyadıkça "oluşuyor." Ama tırmanılacak bir sonraki basamak, o ana kadar inşa edilmiş basamakların üzerine inşa ediliyor. Yetileri onları terk ettiğinde, onun farkına varıyorlar. Sadece Picasso, bir sonraki basamağın yerine, bir merdiven veya bir salıncak koymak -ve uçmak?- istiyor. "İp atlayan küçük kızı -heykelim- sıçradığında havada tutmayı nasıl başarabilirdim? İpi zemine dayadım. Kimse bunu fark etmedi." *Avignonlu Kızlar*'dan (*Demoiselles d'Avignon*) sonraki Picasso dışında kim derinleşmenin, sadece biçemlerinin peş peşeliğini sağlamasına engel olmaya cesaret edebilirdi? İlke: "Hiçbir zaman yeniden başlamamak kaydıyla, her şeyi yapmak gerek." Bu ilke, onu diğer ressamların gittiği yoldan ayırıyordu. "Daha uzağa gitmek," ama onlarınki gibi değil, kendi anladığı anlamda. "Daha uzağa, ama kendi yönünde," derdi Braque. "Yaptığım

bu. Neden resmimde var olmak için uğraşayım ki? Onu ben yaptığıma göre, zaten her zaman onda olacağım." Aslında pekâlâ şöyle de diyebilirdi: "Onu ben yaptığıma ve *onun ötesine geçtiğime* göre..."

Braque'ın tamamlayamadan öldüğü *Büyük Saban*'ı (*La Grande Charrue*) düşünüyorum. Estetizmin anlamını yanlış yorumladığı (ya da bozduğu) sanat kelimesi, aynı anda hem Picasso'nun yaratma eylemini hem de rakiplerininkini mi ifade ediyor? Palais des Papes'daki son sergisiyle, Braque'ın Louvre'daki, Rouault'un bitmemiş tuvallarinden oluşan Salon Carré'deki sergileri, Chagall'in Nice'deki *İncil'in Mesajı* (*Message Biblique*) arasında nasıl bir ilişki var? Braque'ın kozmosla (kozmos düzen demektir...) temelden uzlaşısı, resme sevgiyle bağlı tabloları, sanatın tanımış olduğu en isyankar ses tarafından sessizliğe gömülmedi. Eğer ki tabloları kendi yaratım süreçlerindeki çığlıktan yakayı sıyırabilselerdi, Picasso'nun tüm yapıtı bir çığlık olacaktı: Goya tarafından resmedilen idam, artık idamlardan biri olmaktan çıkıp, resimde var olmaktadır.

Braque'ın ruhu, ölümünden sonra, sanki gelip atölyeye yerleşmişti. Orada, amansız bir deha, bir hortum gibi geçerek dağıttığı resimlerin, ölüm kasırgasının bir yandan öbür yana savurduğu kâğıtların başında bekliyor.

"Petit Palais'deki sergiden sonra, heykeller nereye gitti?"

"Çoğu burada. Görmek ister misiniz?"

***

Mobilyasız uzun salonun iki dar düzeyi basamaklarla birbirine bağlanıyor. Işık sızan pencerelerin, pırıl pırıl günün üzerinde bir siluet gibi beliren heykellerin iç içe geçen gölgelerinin gerisinde, bronzun, taşın, alçının, verniklenmiş maddelerin hareketsiz ve karmakarışık hacimlenişinin ötesinde, kuyruğu havada altın kaplama *Kedi* (*Le Chat*) ayaklarımın di-

binde duruyor. Aşağıda, aynı kaynaşma, ama daha büyük ve sürekli; çatı katının altındaki bir soylu katını andırıyor. Michelangelo'nun *Tutsak Köle*'sinin (*L'esclave prisonnier*) mulajı orada. Bunların Picasso'nun heykelleri olduğunu gayet iyi biliyorum; Petit Palais'ye getirildiklerinde, onları karman çorman bir halde görmüştüm. Ama kaideler onları bekliyordu, sıra sıra dizdiğimiz kamyondan çıktıklarında, her biri birer heykel haline gelecekti. Sanki Picasso yarın yenilerini yaratacakmış gibi, hayatın içinden geliyorlardı. Oysa burada, biçimlerinin mücadelesi; büyücülüğü, dünyadan ziyade kendisine ait bu Kıyamet Günü yığınını esinleyecek olan şiddetli bir ölümden geliyor. Bir ahtapot gölgesi Endor Mağarası'na çıkarken, yere kapanmış Saul'u düşünüyorum: "Samuel'in gölgesi..." Şiva balık gözlü tanrıçayla evlenirken, Hindistan mağaralarında görünmez halkalarını açan benekli yılan da geliyor aklıma; *Tanrı'nın Şarkısı* (*Bhagavad Gita*) ve Umman Denizi'nin büyük kuşlarının uzaklardan gelen çığlıkları (burada, Ramasseum'da duyduğuma benzer, iç içe geçen serçe cıvıltıları odayı dolduruyor), en ünlü Hint *Majeste*'sinin üç dev yüzünün* öteki dünya halkına hükmettiği karanlıkta birbirine karışıyordu. Burada, titreşen yığının en tepesinde, *Bebek Arabası*'nın sürücüsü hüküm sürüyor. Bebek arabasının hafif uzağında duran, neredeyse tümüyle diken diken olmuş bronz tüylerle, kırıklarla, demirle, zenci maskesi boynuzlarıyla kaplı bu kadın, kızgın uykusundan uyandırılmış bir kalabalığın tanrısı haline geliyor. Bir kolu kırık, diğeri önde, arabasız *Aurige de Delphes*** ya da hediye sunmayan Kore*** böcek gözlerinin üzerin-

---

* Elephanta Mağarası'ndaki Hint Tanrısı heykeli üç yüzlüdür, her bir yüz Hint Tanrısının "yaratıcı, koruyucu ve yıkıcı" yüzlerini ifade eder.

** Şu anda Delfi Müzesi'nde sergilenen, MÖ. V. yüzyılda Apollon Tapınağı yakınlarında bulunan Arabacı heykeli.

*** Antik Yunan sanatında genç kız heykeli.

de doğululara özgü saç biçiminin gösterişli kıvrımı... Onun bu uçurumun kayalarına ve oranın rüzgârıyla birbirine giren devedikenlerine göz kulak mı olduğu, yoksa aksine onlardan mı doğduğu bilinmiyor. Bir boyanmış sopa yığını, hem bir şeytan çocuk kuklası hem geometrik dekor, pürtüklü veya sarsıntılı bu biçimler arasında ölçekli bir resmi andırıyor. Adı *Kişi* (*Personnage*). Bu büyülü yerde adım adım açığa çıkanlar, yabancı biçimler değil (neredeyse tamamı bana tanıdık geliyor); yarattığı ya da yakaladığı düşselliğe boyun eğen *Beyaz Köle*'ye (*Esclave blanc*) rağmen, sürrealist tuhaflığa dair hiçbir şey yok. Picasso'nun düşselliği, figürlerinin Yaratılış karşısında verdiği mücadeleden doğuyor. Şeytanlara, bir savaş fonu üzerindeki aşkın cenaze törenlerine, dalıp gitmiş mankenlere, ay manzaralarına, ölü cep saatlerine ve ateşten zürafalara, bilinmeyen uygarlıklar tarafından terk edilmiş sessiz kentlere tümüyle yabancı... Picasso'nun garipliği, objeler arasındaki şaşırtıcı buluşmalardan kaynaklanmıyor, çünkü yan yana gelen objeler onda yabancı bir dünya oluşturmuyor: ancak heykelle var olabilecek bir dünyayı ifade ediyorlar. *İp Atlayan Küçük Kız*'ın (*Fillette sautant à la corde*) sepetten yapılmış göğüsleri, artık sepet değildir, ayakkabıları (ki gerçektir) artık ayakkabı değildir. "Yapıştırma kâğıtlarımda* genellikle gazete parçaları kullandım, ama bir gazete yapmak için değil." Küçük kız, fantastiğin değil (Picasso'nun hangi eseri tam olarak fantastiğe girer ki?) ama sadece sanatın yaratabileceği bir dünyanın bir parçası. Sürrealizm görünümleri var olmayanı taklit ediyor; Picasso'nun biçimleri ise onu yaratıyor.

Bu görünümlere, büyük derinliklerde olduğu gibi burada da birbiriyle akraba olan bu yassı çakıllardan ve bu kayalardan, bu deniz kestanelerinden daha yabancı ne vardır? Aynı gezege-

---

* 'papier collé' olarak adlandırılan bir çeşit kolaj.

nin unsurları; en farklı hayvanlar da hayatın hayvanlarıdır tarzındaki Picasso heykelleri. "Var olmamış ve ben olmasam asla var olamayacak biçimler yaratacağım" gezegeni. Keskin sesleri, dünyanın biçimler orkestrasını bastırıyor. Eserlerin kimi bir el işi, kimi bir kâğıt mulajını andırıyor; Apollinaire anıtı için olan *Baş* (*Tête*) Dora Maar'ın başıydı, kedi neredeyse bir kedi. Bronz çiçeklerin hemen hemen çiçek olduğu söylenebilir mi? Büyük bir kontrplağın önünde, süt kutusundan çıkan yalnız bir düğünçiçeği, *L'Esclave*'m (*Köle*) karşısında, bir *Heykel Mezarı* (*Tombeau de la sculpture*) için bir proje adeta.

Yavaş yavaş biçimler netleşiyor, gözlerim onlara alıştığı için değil, ruhum, onları keşfederek karmaşıklıklarından kurtardığı için. En ünlüleri bakır çalılıktan çıkıyor çünkü onlar en yüksek olanlar ve hemen hepsi siyaha yakın. Bunlar heykelse, diğerleri ne? Picasso, *Koyunlu Adam*'da (*l'Homme au mouton*), Vallauris Meydanı için seçtiği bu sıkı çalışılmış eserinde, heykelciliğinin *Guernica*'sını mı görüyordu? *Hamile Kadın* (*Femme enceinte*), bir mulajını yaptırdığı Lespugue'nin *Venüs*'üyle mi rekabet ediyor? *Vazolu Kadın* (*Figure au vase*) daha az uğraşmadı. Jacqueline, Vauvenargues'da Picasso'nun tabutunu örten çimenliğe bunun bir dökmesini dikti. Bana fotoğrafını gösteriyor: kuleleri budanmış İspanyol şatosunun taş duvarlı yapısı bir anıt mezar haline gelmiş. Orayı onun tuvalleriyle doldurmak istiyor. Picasso'nun yüreğinde yatan mezar başka nasıl olabilirdi ki? Burada, Figür'e komşu tüm büyük nü'ler; nü'lerin pek azı(!), etobur çiçeklerle, boylamasına yontulmuş ve bacakları birbirinden ayrık *Koyunlu Adam*'ı (*l'Homme au mouton*) çevreliyor. Dışarıda lekesiz bir döküm, pencere üzerinden gölgesini yansıtıyor. Düşsel Müze'de bir Picasso salonu şimdiden onları karşılıyor.

Bunların etrafında, *Apsent Bardağı*'nın (*Verre d'absinthe*), *Geçit*'in (*Parade*) *Yönetmeni*'nin, kâğıt figürlerin, *Bitkili ve Mı-*

sırlı *Heykel*'in (*Sculpture à la plante et à la corne*), *Radyatör*'ün (*Radiateur*) anıları uçuşuyor. Ve özellikle, karşımda, yırtıcı kuşların kaplanların ciğerini söktüğü, orak uçlarını andıran iç içe geçmiş kancalarını ayaklarıma dolayan bu çalılık. Kendisi kadar özgürleşmemiş heykellere karşı saldırıya geçiyor. Buketler kafalardan daha fazla gibi, çünkü birbirlerine benziyorlar; sanki kafalar ısırganlara ve devedikenlerine fırlatılmış. Burun kökleri alından koparılmış, yarım daire şelindeki gözleriyle, Galya parası büyüklüğünde kafalar: dev virgüller, kornişonlar, eğri armutlar da yontular arasında. Boisgeloup'daki atölyesine hükmeden öğle saatlerinin ışıklı gölgesinde beliren ve hayatın öncelikle yaprakların simetrisine, delirmiş dalları hizaya sokan gövdeye borçlu olduğu tüm dengeyi altüst eden büyük beyaz biçimler gibi... İronik figürler var: Picasso'nun sadece otuz yıl sonra resmedeceği Romalı kahramanlara bıyık altından güldüğü için, heykelle, süjesiyle ve hatta yaratıcısıyla dalga geçiyor gibi görünecek, yaratı vurgusu olmayan, ayrıkotu süpürgesinden kaskıyla *Savaşçı Büstü* (*Buste de Guerrier*). Bilinmeyenin temsilcileri var. İşte, Kahnweiler'de sergilendiğini gördüğümde beni sarsan *Bebek Arabalı Kadın*'ın (*Femme à la poussette*), oturmayan ve yerçekimi etkisine karşı koyan -heykelciliğe ilişkin şeytanca bir inkâr- *İp Atlayan Küçük Kız*'ın (*Fillette sautant à la corde*) dökme kalıpları. Her birinin tahta, alçı ya da karton orijinali, insanın kendi gölgesine bakması gibi, kara dökme kalıbını inceliyor. İp atlayanın verniği, onu korkutucu büyük bir oyuncak haline getiriyor.

Picasso'nun oyuncakları, bir kısmı önümde duruyor, büyük çoğunluğu ise hafızamda: neyle oynamadı ki? Yaratısını açığa çıkarmıyor, aksine örtüyorlar. Gidondan boynuzlarıyla sele, ibis-tornet, hiç de *Bebek Arabalı Kadın* (*Femme à la poussette*) ya da *Yapraklı Kadın*'ı (*Femme au feullage*) doğuran dehanın en keskin ifadesi değildirler. Nasıl ki *ready-ma-*

de'ler* Marcel Duchamp'ın yetkinleşmiş tabloları değilse... Picasso, bir sigara paketinin kabıyla oynayarak bir kadın yapmayı denedi; *ready-made*'lerle oynadı çünkü bunlar, tüm nesnelere yönelttiği bakışa benzer bir bakıştan doğuyorlardı; onları ele geçirmek için hâlâ o bakışı koruyor. Ölümün yabani buketi, yaşamın sonu gelmez önermesinin karşısına, izi sürülen ya da galip gelen cevapların altmış yılını koyuyor.

Hayat onu şaşırtıyordu. Gezinirken, bir dal koparmak ya da taş toplamak için konuşmayı böldüğünde, bir model aramıyordu, "Bununla ne yapabilirim?"in peşindeydi. Geçici heveslere nadiren kapıldığından dolayı belki de şunu söylemek istiyordu: resim ya da heykel dünyasında bir patlama yapmam için bu nesnenin bana nasıl bir yardımı olabileceğini düşünüyorum. Dal, geometrik hacimlerle işbirliği içinde, *Yapraklı Kadın*'da (*Femme au feullage*) karşımıza çıkıyordu. Çakıltaşını ona hayran olduğu için değil, onu yontmak için alıyordu. Onun ünlü, "Aramıyorum, buluyorum"u belki de kibirden ziyade şaşkınlığı ifade ediyordu. Yine de birkaç kez klasik anlamda bir arayış içine girmişti. *Koyunlu Adam* (*l'Homme au mouton*) için yaptığı çalışmaları, *Yapraklı Kadın*'ın (*Femme au feullage*) geçirdiği evreleri biliyoruz. Ama diğer yandan resmin, ona ne isterse yaptırdığını da söylüyordu. Ve heykelin. Dal tek başına, elinde bulunan canı gibi sevdiği nesnelerden biriyle bir ilişkiye giriyordu. "Bir şekil vermeden bıraktığı bir sicim ucunun yerlerde süründüğünü göremezsiniz," diyor Jacqueline. "Heykelin birçok ruhu vardır," derdi. Hiç şüphesiz metamorfoz ilkiydi.

"*Ekin Biçici*'yi (*Faucheur*) göremiyorum?"

Kafasının ortasındaki tek gözü bir kum kalıbı damgasıyla şekillenen, pek çok kez kopyası çıkarılan, bronz heykel; ikiye

---

* Hazır parçalardan yapılmış, hazır yapıt.

ayrılmış bir dal gövdesini ve bacaklarını oluşturuyor ve bitkiden bir kesik kol, Ölüm'ü çağrıştıran bir hareketle, bir tırpanı yere doğru uzatıyor. Onu, Saint-Louis Adası'nın ucuna *Kötülük Çiçekleri* anıtı yapmak isterdim.

Cannes'da, "La Californie"de olmalı...

Tıpkı burada büyük *Bebek Arabalı Kadın*'ın (*Femme à la poussette*) onun hayattan söküp aldığı biçimler üzerinde kurduğuna benzer bir egemenliği, *Ekin Biçici* (*Faucheur*), Picasso'nun gayri ihtiyari heykeller dediği oyuncakların ve nesnelerin arasında kuracaktır. Tüm o sessiz nesnelerin kuşatması altında, haykırıyor gibi görünecektir. Hiçbir şekilde *ready-made*'lerin değil, ama atölyesinin karanlığında az kalsın üzerine düştüğüm ünlü *Ölü Başı*'nın (*Tête de mort*) kardeşi. *Ölü Başı* (*Tête de mort*), hayatın geri çekilirken bıraktığı yassı çakıl. Etçil çiçekler açıklanamaz bir şekilde, yassı kafatasını çağrıştırıyor.

Çiçekler ve kafatası, aynı gezegende, tıpkı mercanların damarlarının, denizyıldızı şeklindeki büyük yassı çakılları kuşatması gibi; boynunu bükmüş günebakanlarm, çanakların, ayrıkotlarının ve kıvrık kulaklı mantarların oluşturduğu metal kalabalığını ilişki dışına iten bitki-karşıtı bir bitki dünyasına karışıyor. Bu bronz bitki dünyası, kapsamadığı yassı çakılların ruhu gibi görünüyor. Tapanının dişleri ve katledilmiş taçyaprakları, tıpkı allak bullak olmuş kaslar gibi, tıpkı dalları çatırdatan ve yaprakları parçalayan, hiçbir tanrı çalı-çırpı demetini toprakta filizlendiremeyeceği için, ağacı bir çalı-çırpı demetine dönüştüren görünmez hareket gibi, hayatı ifade ediyorlar – tüm bu cüruf ve köseği nasıl bir yığın oluşturuyorsa, aynı o şekilde bir yığın oluşturan çalı çırpı. Kısacası Yaradılış'la mücadele ettiği ölçüde daha vahşileşen bir yaratma isteği ve o bunun farkında.

Yine de, tablolarından gelen imin anıştırmalı bağını ondan koparmıyor. 1948'de Vallauris'deki iki *Kadın*'ında (*Femme*)

anıştırmanın doruğundadır. Ürkütücü mücadele ideogramları, Nürnberg'in alınmasından sonra ateşle Hitler'in kartalından daha eçiş bücüş hale gelen bronz amblemler – zor yoluyla ya da işkenceyle bükülen bronz bileği gibi, Picasso'nun harap olmuş simgeleri... Sihirli imin, resim ya da heykel, yapıtı dışında karşıtını da yarattığı olur: Picasso "La Californie"nin bahçesinde, varoluş nedenlerini sadece kendi içlerinde barındıran büyük seramiklerini, alçı heykellerini, kuşatılmış resimlerini ortaya çıkarırken, onlar sanki kendi dünyalarına götürmek için ağaçları çekiştiriyor gibidir.

İndirgenmiş modelleri, diğer heykellerden henüz ayrılıyor. Çünkü tüm bu yapıtların gizli dili, bütünlüklerinin diliydi. Mücadelenin sürekliliği en azından mücadele biçimlerindeki bir benzerliği içeriyor. Bu biçimler, başkalarına benzemezlikleriyle birbirine benziyor. Elbette, Düşsel Müze burada dolanıyor. Picasso, duyguların ve nesnelerinki gibi, yapıtların da keşfine tepki gösteriyor; yaprağı kendi "sincap yuvasına" götürüyor, Paris'te atölyesindeki, Cannes'da bahçesindeki güvercinleri hem tuvallerine hem de maymunuyla, boğa başıyla, kadehiyle, baykuşlarıyla birlikte heykeline buyur ediyor. Metamorfozun mayasıyla yoğruluyor ve maymunun kafatası için küçük bir çocuk arabası kullanıyor. Fakat eski dönemlerin ne tanrılarına ne de fetişlerine sahip çıkıyor; uzun Etrüsk figürü bir heykele sokmuyor, onunla savaşıyor. Ölesiye bir rekabet içinde, Braque'ın Hesiodos'un kitabınının illüstrasyonunu yaparken başvurduğu incelikli oyunun çok uzağında. Yaprakla da mı rekabet ediyor? Biliyorum. ("Her ne kadar biçemi olmasa da" Tanrı da büyük bir biçim yaratıcısı). Öncelikle boşuna. Yaprağa sahip olmak için, onu nesneye dönüştürmek ona yetmiyor: yine de hırsı *Yapraklı Kadın*'da (*Femme au feullage*) bunu başaracak. Eskilerden büyülenmiş, çünkü tarihsel biçimler heykelinde yok; Michelangelo heykelinden ziyade, Chirico ki-

şisi bu *Beyaz Köle*'ye (*Esclave blanc*) rağmen – burada Michelangelo olarak mı yoksa Köle olarak mı bulunuyor? "Michelangelo, eli kolu bağlanmış bir kahramandır," derdi Picasso. Kendisinden daha az. Hıristiyanlar tarafından engereklerle dolu bir fıçıya atılan ve kamçılanmış yılankavi kollarını göğe doğru kaldırırken savaş şarkısını haykıran Viking'i düşünüyorum. Diğer yandan, bizim Düşsel Müze'miz haline gelen dev gibi Musée de l'Homme'da Trocadéro'yu keşfedişini anımsıyorum. Heykelleri, neyi ifade ettiklerini anlamadığımız için bizi tedirgin eden dini figürler yığınını çağrıştırıyor. Artık ölü olmayan Mısır Ka'ları, inanmadığımız Sümer tanrıları, Hindistan, Uzakdoğu ve Meksika tanrıları, göçebe süvarilerin sert kavgaları, artık dua etmediğimiz azizler, artık tin olmayan maskeler ve fetişler. Fakat Akropolis heykeli, Çin mağaraları, Roma kiliseleri, Floransa mezarı; Sümerlilere özgü bazalt *Gudea* heykellerinde eşsiz dostlarını bulur, tapınılası tanrılar ve tapınaklar. Picasso'nun büyüleri ilkel sanatlarla, Meksikalı ve tarih öncesi idollerle uyuşuyor; onları gözeten heykel, anıtsal bir Keldani prensi değil, bebek arabasından koparılan totem, işkence aleti biçimindeki tanrıdır.

Kutsallıkla mücadele ettiğini biliyor muydu? Kafaların yassı yüzeyleri üzerinde birbirine dolanan bronz teller, Sümerlilerin Bereket Tanrıçalarınınkinden ya da çivili fetişlerinkinden daha az şiddetli olmayan görünümü inkârları, bu inkârın salt heykelin değil, ama aynı zamanda bir fetiş veya Bereket Tanrıçası büyücülüğünün de inkârı olduğunu duyurmaktadır.

Sanatçı, tanrılara göre insanı şekillendirir. *Chartres*'ın* cümle kapısı, azizlerine dua eden Hıristiyanlardan daha Hıristiyandır. Akropolis'in Kore heykelleri, Agora'dan daha fazla

* Katedral.

Grek'tir. Ka'lar, Mısır'dan daha Mısırlıdır. Dini sanatlar, uygarlıklarının en yüce değerlerini ifade etmek için görünümü buyrukları altına aldılar. Ona sahip oluyorlar ya da onu aşıyorlar, ama onu yok etmiyorlar. Tıpkı onlar gibi, Picasso da *görüntü dünyasını inkâr edip, onun yerine yaratı dünyasını* koyuyor. Ama hangi İsa kendi ikonlarını, hangi ölü kendi fetişlerini yaratır ki? Bilmediği bir şeytan girmiş ruhuna.

İşte dostluklarından ötürü ona kalmış bir Manolo heykeli. (Sanırım bende hâlâ onun iki alçak kabartması var, bir yerlerde duruyor olmalı.) Tesadüfen orada, ama uyarıcı. Manolo, Maillol, kübist heykeltıraşlar, hatta Giacometti "heykelciliğe" yöneliyorlar, eserlerini onun Düşsel Müzesi'ne sokmak istiyorlar. Picasso onların önüne geçmek, hatta Düşsel Müze'yi yok etmek de istedi. Tüm büyük sanatçılar onda kendi ustalarının eserlerini yok ettiler; Picasso'nun gerçek ustası, aşılacak rakibi, çok kısa bir sürede bu Müze haline geldi. İşte bu yüzden, 1930'lara doğru, heykelleri artık heykelciliğe -planlar ve hacimler- değil, Picasso-heykelciliğine, diğerlerinin Düşsel Müze'ye, atalarının klasisizme yönelmesi gibi genç heykeltıraşların kapılarını zorladığı o kapalı dünyaya yöneliyorlar. Sümerlerden Henry Moore'a kadar, çağdaşlarımızın tüm zamanların heykelciliği dediği şey o dünyaya ait değil. Kimi ilkel figürlerin gizemli özgürlüğüyle, orada hiçbir şekilde karşılaşmıyoruz: New England, Papua, Dogon, Eskimo maskeleri, Mayaların çakıl taşları, Zapoteklerin seramik kapları.

Jacqueline, hülyalı bir biçimde heykellerin kavgasını izliyor. Çoğu, bilinmeyen ataları çağrıştırıyor. Menekşe rengi bir Afrikalı maskesi, sanki orada saklanmak istercesine, tozlu boynuzlarını *İp Atlayan Küçük Kız*'ın (*Fillette sautant à la corde*) altına geçiriyor. Fakat bu *Küçük Kız* (*Filette*) ve *Yapraklı Kadın* (*Femme au feullage*), Afrikalı geometrilerin üzerine sığınan graffitilere de, okyanusun fantazmagoryalarına

da yabancıdır: Picasso'nun ruhu, ruhun esinlediği biçimlerden de kurtulmak ve ondan sadece kendi büyüsünü beklemek ister.

"Bak!" diyor Jacqueline.

Ekin Biçici'nin (*Faucheur*) bir dökme kalıbını bulmuş. Aklımda kalan daha küçüktü, çünkü fotoğraflarda bir vitrin bronzu gibi gösteriliyor. Kafasını şekillendirmek için bir kum kalıbıyla oyulan yarımkürenin merkezinde küçücük bir yüz olduğunu unutmuşum.

"Kum kalıbında yüz de var mıydı?"

"Ah, hayır: onu ekledi! Başlamış olduğu şeyi hemen her zaman değiştirirdi. İlk başta, tırpan da yoktu. Şöyle derdi: 'İçimden öyle geldi...'"

"Önceleri, kimi fikirleri benimsediğini gördüm, çünkü bu fikirler ancak ona ait olabilirdi; diğerlerini ise uzaklardan geldiği için benimsiyordu. Tırpan kesinlikle ölümü betimliyor; işte bu yüzden bu büyütülmüş figürün Baudelaire'e uyacağını düşündüm."

Ölü Başı'nda (*Tête de mort*), göz çukurları, dişsiz ve dudaksız canlı ağızla çelişiyor: gülümseyen tek bir çizgi. Bacakları arabasıyla bütünleşmiş çocuğuyla ve dev benekleri andıran gözleriyle *Bebek Arabası* fetişi, *Ekin Biçici*'nin (*Faucheur*) kabarık yuvarlak çizgilerinin gölgesinde kaybolan minicik yüzüyle aynı dünyaya aittir.

Söze giriyorum:

"Uygarlıkların içinden süzülerek gelen, oldukça eski biçimlere çok duyarlıydı: ölü kafatası, Güneşli boğa, ölüm atı... Bu ikisi, *Guernica*'dadır. Bir seleyle bir gidonu yan yana getirdiği için mutluydu, ama bunlardan bir boğa yaptığı için daha da mutluydu... İbis-tornet'i daha az severdi. Rüya yorumlarının Babil ve Çin'de ortaya çıktığını bilirsiniz."

Bakışlarıyla beni sorguluyor.

"Orada, yorumladıkları rüyaların bir çeşit dökümünü buluruz. Bu, Freud'unkiyle hemen hemen aynı materyal. Özellikle kâbuslar söz konusu olduğunda... Uygarlıklar bir bir yok oluyor; Babilli bir heykeltıraş, büyük ihtimalle şeytanlarının ve Bereket Tanrıçalarının biçimlerini yeniden bulan Picasso'dan bir şey anlamayacaktır; fakat rüyalarımızdaki ahtapotlar ve örümcekler Babillilerin görmüş olduklarının aynısı. Ve kâbuslardaki örümcek, yeryüzündeki en eski hayvanlardan biri..."

Guernica, Cumhuriyetçi İspanya'ya doğru yola çıkmadan evvel, Picasso'ya şöyle demiştim: "Konulara hiç inanmıyoruz; ama bu sefer kabul etmemiz gerekir ki konu işinize epey yaradı." Bana, aslında konulara hiç inanmadığını ama -imgelerle ifade etmek koşuluyla- temalara inandığını söyledi: "Ölümü, uzun zamandan beri yapıldığı şekliyle, kafatasıyla ya da *Tres de Mayo** ile ifade etmek mümkün... ama bir araba kazasıyla asla." Doğum, hamilelik, acı, cinayet, çiftler, ölüm, isyan, belki öpücük (ben örnekliyorum), o bunlara tema diyordu. Her ne kadar dönemlerinin biçimlerine bürünseler de, bunlarla hemen her dönemde karşılaşıyoruz. Bunları sipariş üzerine anlatmak mümkün değil, fakat büyük bir ressam bunlarla karşılaştığında, onlardan ilham alır. "Uygarlığın çok ötesinden geliyorlar..." *Guernica*, onu *İsyancıların Kurşuna Dizilişi-3 Mayıs* (*Fusillades du 3 Mai*) üzerinde çalışmaya itmişti. "Kara gökyüzü, bir gökyüzü değildir, karadır. Işık, iki çeşittir. Bir tanesi anlaşılmaz. Bir ayışığı gibi, her şeyi aydınlatır: dağ, çan kulesi, ters ışıkta olması gereken kurşuna dizenler. Ama aydan çok daha fazla aydınlatır. Rengi yoktur. Ayrıca, ortada, yerde bir fener vardır. O neyi aydınlatır? Kollarını havaya kaldırmış adamı, şehidi. İyi bakın: sadece onu aydınlatır. Fener,

* "3 Mayıs", Goya'nın tablosu.

ölümdür. Neden? Bilinmez. Goya da bilmiyor. Ama aynı Goya, onun öyle olması gerektiğini biliyor."

"Onun her zaman büyülü bir tablo olduğunu düşündüm," dedi. "Hangi doğaüstü güçle büyülenmiş, bilmiyorum. Özellikle İspanya İç Savaşı sırasında... Çünkü kollarını havaya kaldırmış adam yoldaşlarımızı simgeliyordu. Işıklandırmayı düşünmüyordum, bu V şeklindeki kol hareketi vardı aklımda. Ondan sonra, General de Gaulle'ün hareketini ve Churchill'in parmaklarını gördük. İç savaş sırasında, V henüz zafer işareti değildi. Ama bu şekilde kalkan kollar, onları gayet iyi biliyoruz, çatallı bir ağaçta çarmıha gerilenlerin kolları..." Ekledi: "Burada, kanatlarını germiş bir yarasa iskeleti var. Çok güzel, çok zarif. Bunun da bir çarmıha geriliş olduğunu fark etmemiştim: şahane bir çarmıha geriliş..."

II

Jacqueline beni başka bir odaya götürüyor.

Heykellerdekinin aynısı, korkutucu bir iç içelik. Fakat duvara dayanmış tuvaller, aralarında bırakılan dar geçiş yeri boyunca, karşı karşıya bir sergi oluşturuyorlar ve bu sergi, albümlerdeki Picasso sayfalarını kaplayan on beş kat fazla tuvali gerisinde saklıyor. Tabloları kendime doğru çekiyorum. 1966'dan öncekiler, Grand Palais'de bulunuyordu. Heykelleri Petit Palais'de, tuvalleri de orada gördüm; izleyiciden ürküyorlardı sanki. Burada ise, tuval yığını uykuya dalmış.

1972'ye ait tablolarının neredeyse hepsi Palais des Papes'a gönderilmişti. Geri getirilenler keskinlikleriyle, Picasso müzesine saldırmıyor: ölümünün yaptığına benzer bir şekilde, sa-

natçıyı ondan koparıyor. Bir dünya, *Silahşörler*'i (*Mousquetaires*), *Ressam ve Modeli*'nin (*Peintre et son modèle*) ardından gelen öfkeli ideogramları; kübizme ve bir bir çıkardığım tablolarının ve New York'ta bulunan *Gitarlı Kadın*'dan (*Ma Jolie*) *Guernica*'ya kadar hatırladığım tüm tablolarının eşlik ettiği yapıtlarına ithaf edilmiş müzeden ayırır. Geometrik bir taşma olarak görülen yapıştırma kâğıtlar, Picasso'nun İngres tarzının etkisi altındaki portrelerinden ya da Olga'mn portresinden daha fazla Cézanne'ın ve Seurat'ın devamıdır. 1912'dekilerden, savaş sonrası yapılan mumlu ve halkalı nesnelerin natürmortuna kadar tüm natürmortlar sarsılmaz bir bütünlük kazandı. Tabloyu bunlar dolduruyorlar ya da ona egemen oluyorlar. Müzelerin depolarını düşünüyorum. Georges Salles'le birlikte Cézanne'ın *Acı*'sında (*Douleur*), tabloyu bağışlayan kişi tarafından Cézanne'ın eski tuvalleriyle benzeşmesi için uygulanan kahverengi verniğin altında beliren beyazlığı izlediğimiz Louvre'un deposunu: "vernik-müze" koca süngerlerle dolup taşmıştı. Egzotik kıyafetler içindeki mankenlerin, mandallarla demir bir tele tutturulmuş -Montezuma'nın tacı olan- ölü bir tür kuşun idamını izledikleri Trocadéro'nun deposunu. Akropolis'in mahzeninde, anahtarı beklerken sabırsızlanan muhafız, bir köşede yüzü duvara dönük duran cezalı *Somurtkan Kore*'yi (*Corê boudeuse*) öfkeyle önüne döndürüyordu. Biz, "Picasso'nun Picasso'ları" önünde tuvalleri tek tek indiriyoruz ve birbirine dolanan *Silahşörler*'in (*Mousquetaires*), 1969'un Büyük Nü'lerinin fışkıran boyalarının, çizgilerinin eğikliğinden ötürü tabloları da eğik gibi görünen son biçimlerin, Galya paralarındakiler gibi çatlamış profillerin, dağılmış *Müzisyenler* (*Musiciens*) ve Mardi gras'ların, Toréador'ların kırıklarının, mozaiklerindeki taş zenginliğinin -ve *Nedimeler*'in (*Ménines*) başlarının, taslak denen ve karşıtı olan bu tabloların- hücum ettiği bu müzede, *Guernica*'mn sürgünü hüküm sürüyor.

"Onlarla," diyor Jacqueline, "Pablo gerçekten bir hesabı kapatmak istemişti! Hiç öyle çalışmamıştı."

Resim ya da heykel için nice ciddi ön çalışma yaptı. Önceleri modelin taklidinden ibaret olan ve bugün, fırçası veya kalemi elinde, "nasıl oldu"yu, ondan ne yapılabileceğini, ya da üzerine çalıştığı bir yapıta onu nasıl dahil edebileceğini anlamaya yönelik çalışmalarını bunların arasına katmıyorum. Kastettiğim, bir yapıtın evreleri. Picasso'nun "hiçbir zaman aramadığı" doğru değil. *Yapraklı Kadın*'a (*Femme au feullage*), gürgen yaprakları ve bir yiv ekleyerek tamamlamadan önce, sırasıyla bir sap ve buruşmuş bir kâğıt gövde eklediği dikdörtgen bir kafayla başlamıştı. *Koyunlu Adam*'ın (*l'Homme au mouton*) ve koyununun geçtiği aşamaları; kayıp taslakları saymadan, *Guernica* için yapılmış projeleri (onunla, *L'Espoire*'ın [*Umut*] illüstrasyonunu yapmayı tasarlamıştı); *Pastoral*'ın keçi ayaklı figürlerini biliyoruz. *Guernica*, aşamalarının oluşumunu belirlediği, geleneksel anlamda ortaya çıkmış bir yapıttır.

Nedimeler (*Ménines*) için yaptığı ön çalışmalardan bahsediyoruz, ancak hatalıyız. Karşımda duran öfkeli küçük tuval, ne taklit etmek, ne içermek, ne de büyük kompozisyonuna dahil etmek için bir model üzerinde çalışılmamış. Picasso önce onu, arkasından varsayılan ön çalışmalarını yaptı ve ne kendi kompozisyonunda ne de Velázquez'in tablosunda bunların modelleri yoktur. İlk tek renkli çalışmanın hemen ardından - diğerleri, sanırım Barselona'da- (cepheden) Küçük Margueri-te için yapılan ön çalışmalar, ifade yüklü ya da kışkırtıcı olmayı hiç istemeyen birkaç renkli çizgi eklemek dışında artık onu daha fazla oluşturmanın mümkün olmadığı bir noktaya kadar yapıtı gözler önüne seriyor. Ve bu resimsel ideogram, içinde, Picasso'nun, (kıyısında, güvercinleri ve penceresiyle) çok daha alacalı kız çocuklarının, köpekli grupların ardından,

bir ay sonra yapacağı sayıları kalabalık çok renkli çalışmaların aynı çocuk Marguerite'inden ve -Marguerite'in kendinden önce gelen tüm Marguerite'leri inkâr ettiği, ama sonrakileri şekillendirdiği- ilk renk bütünlüğünden hiçbir şey barındırmıyor.

Ciddi ön çalışmalar, hazırlık evreleri, Picasso müzesini şekillendiren yapıtları doğuruyor. Bir kenara itilen *Nedimeler* (*Ménines*) ise, aksine, -bu müzeden bir kopuş olan- Avignon'un kışkırtıcı başlarını ilan ediyor. Bu yüzlerce başın *Guernica*'sı yok.

Geçtiğimiz köşedeki odada, mavi döneme ait birkaç tuval duvara dayanmış; çerçevesiz olan diğerleri, afişler gibi masanın üzerine serilmiş. Picasso'nun 1901 yılında bir silahla kendini öldüren arkadaşı Casagemas'ın bir portresi. Bu mavi serginin ortasında, mavi şakağında nar çiçeği renginde tek bir leke: kan.

Yemek odasında, pembe döneme ait bir otoportresi vardı. Burada, Zenci dönemine ait birkaç figür yan yana getirilmiş. Ürkütücü bir akrep gibi yayılmış olan biri, gelecekteki yapıtların pençelerini çağrıştırıyor. Jacqueline onu masanın üzerine koyuyor:

"Bunu severdi. Bu, ona diğelerinden daha fazla anıyı anımsatırdı. Bir gün, bir *corrida*'dan* dönüyorduk, bize hediyeler vermişlerdi, bunu iki eliyle tutup bana şöyle dedi: 'Ün, evet elbette ben ünlüyüm! *Lollobrigida*! Bu ne demek? Bateau-Lavoir'da, evet, ünlüydüm. Uhde, Almanya'nın bir bucağından kalkıp benim resimlerimi görmeye geldiğinde, ülkenin tüm genç ressamları yaptıklarını bana getirdiğinde, bana fikrimi sorduklarında, meteliğe kurşun attığımda, ünlüydüm, bir ressamdım! Acayip bir hayvan değil...'"

---

* Boğa güreşi.

Jacqueline sesini taklit etmiyor ama, ölümün diğer yanından gelen, Parisli *u*'ları taşralı *é*'lerle yan yana getiren, *s*'leri çiftleyen, *jota*'yı* görmezden gelip *j*'leri *y* ile değiştiren biraz geleneksel, tuhaf aksanı duyuyorum: *yé n'étais pas uné bett curiosse*... ("acayip bir hayvan değildim," Fransızca aslı: "*je n'étais pas une bête curieuse.*") Ama Jacqueline tıpkı onun gibi "Ben bir ressamdım," diyor. "Ben bir sanatçıydım," demiyor – bu kelimeyi ancak dalga geçmek için kullanırdı. "Ben ünlüydüm" son konuşmalarımızdan birini hatırıma getiriyor. Ona, Bateau-Lavoir'dakileri sınıflandıracağımı söylemiştim.

"O zaman bize bunu söyleselerdi inanmazdık!.."

"Bu olacakları hiç hissetmemiş miydiniz?"

"Belki... Yirmi beş yaşındayken, resim bizdik, bundan hiç kuşkumuz yoktu. Er ya da geç biz olacaktık. Ama öldüğümüzde, keşfedilecektik. Cézanne gibi. Van Gogh gibi; bir tuvalini satmıştı, tek bir tuvalini! Bir Fransız altını. Sonra da intihar etmişti. Bateau-Lavoir'da, Fernande'ın arkadaşları çok çirkin modellere şöyle derdi: 'Sen git Picasso'ya poz ver.' Manolo'yu tanımış mıydınız? Bir aptal değildi. Ve iyi bir heykeltıraştı. *Kızlar*'ın önünde, bana şöyle demişti: 'Ya, ailen seni Barselona rıhtımında böylesi çirkin kadınlarla bekleseydi!' Çok yaşasaydık, çok yaşlansaydık, belki olurdu... Ama, gelin görün ki, çok yaşamamıza gerek kalmadı. Braque bana, 'Hale bak, hepimizin şoförlü bir arabası var,' dediğinde, benim kadar şaşkındı... Bu, yani başarı, bize inanılmaz gibi geldi."

Jacqueline'e soruyorum:

"Efsane olmak hoşuna gidiyor muydu?"

"Gününe göre değişiyordu. Bilirsiniz, eğlenmeyi severdi... İnsanlar onu bunalttığında, arenaya çıkmış bir matador gibi davranmaya başlardı..."

---

* İspanyolca *j*'nin okunuşu.

Gerçekten de eğlenmeyi severdi. Onun cadı gülüşüne, sadece İspanyol arkadaşlarımda rastladım. Akrep ve baykuşlar toplamıştı. Yonttuğu kedilerle ilgili olarak bana şöyle demişti: "Pek iyi değiller, çünkü kediler tıpkı kadınlar gibidir: saçlarını dağıtmak gerekir." Genelde, neşesi pek uzun sürmezdi. Ona, heykellerini andıran Sümerlilere ait pişmiş toprakların fotoğraflarını gösterdiğimde, neşeyle şöyle derdi: "Çok çalıştığınızda, hayatta bir an vardır ki biçimler, tablolar kendiliğinden gelir, uğraşmanıza gerek yoktur!" Ve, bir an sonra: "Her şey kendiliğinden gelir. Ölüm de öyle."

Az kalsın hatırladıklarımı yüksek sesle dile getirecektim... Yine de, ölüm orada.

İncelediğim yığında, Picasso'nun iki biçemi göze çarpıyor. İlki, Picasso müzesinin tuvallerini andırıyor: mavi dönem, pembe dönem, dekorlar, kübizm; ikincisi, geriye kalanlar ve heykellerinin büyük çoğunluğu. *Avignonlu Kızlar* (*Demoiselles d'Avignon*) ve *Guernica* her ikisine de dahil. Burada, kübizm ve kargaşalar arasındaki bölünme, Cézanne ve Van Gogh'un mirasından bir kopuştur.

"Bize acıyın," diye yazıyordu Apollinaire, "Düzen ve Macera'nın bu uzun çekişmesini yaşayan bize..."

Zemin kattaki odada bu daha da çoktu. *Apsent Bardağı*'ndan (*Verre d'Absinthe*) 1929'a, Picasso, Cézanne tarzı tablolara boyun eğmiş pencere önündeki masalar kadar, kübist heykelciliğe boyun eğmiş nice eser yontmuştu; ve de tablodan ziyade heykele yakın birkaç alçak-kabartma... Yan odada, bronzlardan oluşan korulukta da bunlardan var. Heykeltıraşlar, Keldanilerin *Gudea*'larında, sütun heykellerde, -kübist heykeltıraşlar ve Manolo'nun yanı sıra, Maillol için de kutsal olan- *eski çağ*ların birkaç sanatında ortak olan bir anıtsallığı

solumaktadır; Almanların "tektonik"* bizimse "construite"** dediğimiz bir heykelcilik. Cezanne'ın da, Van Gogh'un da sorgulamamış olduğu tabloya uzun zamandır saygıyla yaklaşan Picasso, bu anıtsallığa kafayı takmıştı; bu anıtsallık, Zenci sanatının ona kattığı şeye yabancıydı. Kübist heykelleri yerlerini çok hızlı bir şekilde demire ve kancalara bıraktı. Boisgeloup heykelleri bir anda ortaya çıkmış gibi bir izlenim yaratırken, burada, en kışkırtıcı tuvallerinin yavaş yavaş çoğalmaya başlıyor gibi görünmesinin altında yatan neden budur. Eğer ki büyük heykeltıraşlarda olduğu gibi, bu figürler ona *Nedimeler*'in (*Menines*) agresif küçük boy tuvalleriyle ve hatta *Nedimeler*'in (*Menines*) bizzat kendisiyle ve özellikle de Katliamlar'la dolu büyük Çatışma'larının, yaratısının on üç yılına damgasını vurduğu gerçeğinin farkındalığıyla birbirine bağlı görünmeseydi; Picasso müzesiyle, peşinden gelen -kimi zaman onunla yan yana ilerleyen- keskin biçimler arasındaki kopuş, çok daha sert olacaktı.

Seine Kıyısında Kadınlar'dan (*Demoiselles de la Seine*), *Sabin Kızlarının Kaçırılışı*'na (*L'Enlevement des Sabines*) kadarki on üç yıl. Bununla birlikte Çatışmalar çok daha evvel, Grünewald'ın kilise resimlerini örnek alan resimlerle başlamıştı. Çarmıhın üzerine, İsa'yı simgeleyen dizi dizi kemikler yerleştirmişti, bu da günahlar arasındaydı. "Çarmıha gerilmiş bir iskelet hiç resmedilmedi mi?" diye sordum ona.

"Sanmam. Tüm yuvarlak kemik uçlarını boyadığımı unutmayın. Doğabilimleri Müzesi'nde, kemiklerin hiç yontulmadığını, kalıplarının çıkarıldığını gördüm. Tuhaf."

Onu şaşırtan her şeye tuhaf derdi. Daha sonra, Kurtuluş'un şerefine, Poussin'inkinden esinlenerek, kendi *Bacc-*

---

* Kapalı biçim.

** İnşa edilmiş.

hanale'ını*_yaptı. Çerçevelenmiş, değerli bu tabloyu, savaş sonunda, Grands-Augustins'deki atölyede gördüm, neşeli bir şekilde üzerindeki tozu siliyordu; gidon boynuzlarıyla sele ve kurşunun vitraya verdiği otoriteyi, çizgiyle kuşatılmış biçimlerine borçlu olan *Mumlu Natürmort*'ların (*Nature morte à la bougie*) yanında başyapıtlar arasındaydı. Birkaç gün önce, kendisine Poussin hakkında ne düşündüğünü sorduğum Rouault, titreyerek kaçıyordu. Picasso'ya, Goya ve Velázquez'den anladığı anlamda, Poussin'i büyük bir ressam olarak görüp görmediğini sordum. "O anlamda hayır. Ama işte: bunun hiçbir önemi yok..." Çok doğru. 1910'a doğru, Moréas Picasso'yu sık sık *La Closerie des Lilas* kahvesinde karşılıyordu, hep aynı teraneyle: "Peki Mösyö Picasso, Velázquez'in gerçekten yetenekli olduğunu düşünüyor musunuz?" André Salmon 1923'te bana bunu anlatıyordu. Bugün, elli yıl sonra, kare *Nedimeler*'in (*Ménines*) önünde bunu düşünüyorum. Diğer yandan, Dora Maar'm kocaman başının, Paskalya Adası'nın başlarıyla laf yarıştırdığı atölyeyi -Picasso'nun henüz hayatta olduğu, hiç şüphesiz Bateau-Lavoir'a benzeyen göçebe atölyesini- de düşünüyorum. Fernande'ı düşünüyorum. Yirmili yaşlardaydım, Max Jacob'la birlikte Tertre Meydanı'nda yemek yiyorduk; o da yan masada aktör Roger Karl'laydı. Max'a, onun çok güzel olduğunu söylüyorum. "Evet," diyor soğuk bir havayla: "Kırk yaşında!" Arkamızda, Utrillo, Suzanne Valadon ve Sacré-Cœur Kilisesi. Ve annemle babamın evlenmiş olduğu küçük Saint-Pierre-de-Montmartre Kilisesi.

Picasso, *Bacchanale*'ını atölyede bırakıyordu (diğer tuvalleri odasına götürmüştü) ama bundan bahsetmiyordu. Ziyaretçilerini denemek mi istiyordu? Mirasçıdan yoksun, egemenlik

* Baküs'ün şerefine düzenlenen antik eğlenceler.

kurmuş natürmortlar arasında tek başına bulunan bu tablo, ironik gidon-selenin karşısında, gizli ve kurnazca bir oyuna benziyordu.

Seine Kıyısında Kadınlar'ı (*Demoiselles de la Seine*) yaptığında, oyun değişti. Transkripsiyonu, kübizm şokunun gücünü ele geçirdi. Köşeli ve iç içe üslubu, *Portre*'lerinde Hélène Parmelin'i ve Paloma'yı -ve daha serbest bir biçimde Greco'nun *Erkek Portresi*'ni (*Portrait d'homme*)- nasıl yansıtıyorsa, iki kızı da o şekilde ifade ediyordu. Bununla birlikte ressamlar, Courbet'nin paletini pek önemsemeyen bu kurşunlu vitray karşısında şaşkına dönüyorlardı. *Cezayirli Kadınlar*'ın (*Femmes d'Alger*) transkripsiyonu onları daha da şaşırtıyordu. Picasso, Delacroix'nın tablosunu partisyon olarak dahi görmüyordu; ondan, -kübist bir natürmort bir gitardan ne kadar farklıysa, o kadar farklı- kendi özgün tuvalini çekip çıkarıyordu. O dönemlerde Louvre'un müdürü olan Georges Salles, müzenin kapalı olduğu bir gün, ünlü tablolarla karşılaştırmak üzere, Picasso'dan, bu tabloların yorumlanmış olduğu tuvallerini getirmesini istemişti. İlk olarak Zurbaran'ın verev büyük boy tuvalinin yanına *Mumlu Natürmort*'larından (*Nature morte à la bougie*) birini koydu; ardından, -oyun oynarcasına- *Cezayirli Kadınlar*'ın (*Femmes d'Alger*) yanına *Aubade*'ı* ve Modern Sanatlar Müzesi'ne vereceği tabloları... Delacroix'yı uzun süre inceledi. "Tanrı aşkına, ne ressam!" Kendi *Cezayirli Kadınlar*'ı (*Femmes d'Alger*) o gün doğmuştu. Uzun beyaz saçlı, iri Georges Salles'in yanında ufak tefek ve esmer Picasso'yu görüyorum. Salles'in beni falcısına götürdüğü günü düşünüyorum. Büyükbabası olan son Türk padişahının portresi-

* *Aubade*: Biri için kapı önünde ya da pencere altında şarkılar söyleme.

nin altında, falcı, gün batarken Bukefalos'un gölgesini İran Çölü'ne yayıyordu. Her tür büyüyü içinde barındırıyordu. Picasso'nun *Cezayirli Kadınlar*'ını (*Femmes d'Alger*) gördüğümde, öfkeli cümlesi geldi aklıma: "Onu bozabilmemiz için, doğanın mutlaka var olması gerekiyor!" Evet. Resim için de aynı şey geçerli.

Bütün eleştirmenler rekabetten bahsediyordu; tahrip, *Nedimeler*'in (*Ménines*) metamorfozunda kabaca görünecekti. Picasso bu kez dünyanın en ünlü tablolarından birine hoyratça saldırıyordu.

Büyük bir ressamın selefleriyle diyalog kurması, duyulmamış bir şey değildi. Hiç şüphesiz Picasso, Rubens'in Titien'den kopyaladığı ve Venedik'i göz göre göre Anvers'e çevirdiği *Şarlken ve İmparatoriçe*'yi (*Charles Quint et L'Imperatrice*) biliyordu. (İç savaş boyunca, Devrimci Yazarlar Birliği'nin duvarındaki bu tablo, Madrid bombardımanlarının altında titremekteydi). Yine hiç şüphesiz Cézanne'ın Sebastiano del Piombo'nun *Christ aux limbes*'ini, Van Gogh'un Delacroix'nm *Pietà*'sını, Matisse'in Jan de Heem'i kopya eden tablolarını da biliyordu.

Kopya? Cézanne *Christ aux limbes*'ı kopya etmiyordu, Van Gogh da *Pietà*'yı. Aslında, tablonun esinlediği canlı tabloyu kendi özgün tarzlarında boyamaya girişmişlerdi. Ne yapmak için? Onlar ressam olduğuna göre, bu canlı tablonun hiçbir getirisi yoktu. *Pietà*'nın mizanseni vasattı. Michelangelo'nunki neden öyle değildi? Ama Michelangelo Van Gogh'u uyarmamıştı, Delacroix ise bunu başarmıştı. Delacroix'dan "daha iyisini" mi yapmak istemişti? Ve Cézanne, Sebastiano'yu aşmak mı istemişti? Daha iyisini yapmak istemiyorlardı; istedikleri, başka türlü yapmaktı. Modellerini uzmanlık alanında

aşmayı hiç hedeflememişlerdi, bu alanı sorgulatmayı diliyorlardı.

Her ikisi de Hıristiyandı, modellerindeki İsa'yı tek renge indirmek peşindeydiler. Bunu biliyorlardı. Cézanne *Olympia* hakkında şöyle yazmıştı: "Bizim Rönesansımız o zaman başlar." Ve Manet'nin İsa'sını bilmeseler de, bunun *Olympia*'da *Urbino Venüsü* ile yarıştığını bilirler. *Nedimeler*'le (*Ménines*) de aynı şekilde yarıştı. Onları sadece resimsel alana boyun eğdirerek; Venüs'ü, Olympia isimli bir kadın yaratmak için değil, ama bir tablo yapmak için tanrısallıktan çıkararak... Resim, tanrıların ve düşlerin en güçlü ifade aracıydı, Venüs'ü yeniden diriltmişti. Resim, müziğin rekabetine ve şiirin zaferine tanık olduğu alandan taşarak, salt resimsel dünyayı keşfeder ve artık sadece ona ait olacaktır.

Neredeyse farkında olmadan modern resmi keşfeden ve ardından gelenleri *Olympia*'dan dersler çıkarmaya iten Manet'nin macerası neden burada aklımıza geldi? Jacqueline'in çevirdiği bir tablo, Les *Âşıklar* (*Amoureux*), Picasso tarafından bir çocuğunkini andıran dev bir yazıyla imzalanmış: Manet, 1920.

Picasso'nun meydan okumak için seçtiği yapıtlar (sonuncusu, yani *Kırda Kahvaltı* [*Le Déjeuner sur l'herbe*] hariç), kısmen transfigürasyona ve genelde hepsi uzağın keşfiyle hâkim konuma gelen atmosferik gölgeye, koyu ya da altın parıltılı esmer sise -Van Eyck ile doğan, Courbet'yle son bulan, Batı'nın dört asrı dışında yeryüzündeki tüm ekolleri görmezden gelen gölgeye- ilişkin olanlar. *Cezayirli Kadınlar*'da (*Femmes d'Alger*) olduğu gibi, *Nedimeler*'de (*Ménines*) de Picasso resmi görür, şiiri değil. Ve Manet, Cézanne ve Van Gogh'un Avrupalı gölgeye eşlik eden şiire dayattığı nitelik değişimini, bu resimsel dünyaya dayatmak ister. Van Gogh Delacroix'dan "daha iyi resim yapmak" istemiyorsa, Picasso Velázquez'den "daha iyi

resim yapmayı", daha ince veya daha güçlü bir rengi göstermekten daha da az ister: Otuz yıldır bildiği, hatta buyruğuna girdiği resmin iktidarını, resimsel gücün karşısında haykırmak ister.

Manet'nin rakipleri ve öğrencileri, onlardan bir şeyler katmak suretiyle değiştirdiği tüm başyapıtlarda resimsel gücü bulmuşlardı çünkü Picasso'nun *Kırda Kahvaltı*'sı (*Le Déjeuner sur l'herbe*) Manet'den ne kadar farklıysa, Manet'nin bir Rembrandt'ı da *Emmaus Gezginleri*'nden (*Les Pèlerins d'Emmaus*) o kadar farklıydı. Fakat Manet gücünü, bütünlüğünü oluşturan müzede buluyordu. Picasso ise kendi bütünlüğünü keşfetmiyor, onu yaratıyordu. Herhangi bir ressam, içinde bir *Olympia* bularak *Urbino Venüsü*'nün, bir Braque bularak Chardin'in *Tütün İçicisinin Enstrümanları*'nın (*Les Instruments du fumeur*) şifresini çözebilirdi; Velázquez'in hiçbir şifre çözümü ise içinde Picasso'nun *Nedimeler*'ini (*Ménines*) bulmaya imkân vermezdi.

Cézanne, Sebastiano del Piombo'yla ikisinde de ortak olan resimsel güçle rekabet ediyordu, Sebastiano için esas olan ve Cézanne'ın kafaya takmadığı şiirsel güçle değil... Picasso, Velázquez'in paletini, Delacroix'nın ya da Courbet'ninkinden daha fazla önemsiyor değildir; tıpkı geometrik küçük kızlarını, küçük kız çocuğunun karşısına koyduğu gibi, bayrakların kızıllığını, *Nedimeler*'in (*Ménines*) mavilerle koyuluk arasındaki büyüleyici uyumunun karşısına koyar. "Ve ben de büyücüyüm." Artık söz konusu olan resimsel güç değildir: Demiurgos'a* özgü bir güçtür.

Velázquez'in tablosu, *Nedimeler*'in (*Ménines*) kendisi kadar gerçektir. Picasso'nun üzerinde çalıştığı tablo da; yapıtı, hem resim hem de illüzyon dünyasına boyun eğmiş Velázquez'in

---

* Platon felsefesinde yaratıcı tanrı.

ikincil anlamı gibi görülmeksizin, aynı ölçüde var olmak zorundadır. Dün Delacroix'yı, bugün Velázquez'i aramak neden? Tıpkı Manet'nin Titien'i ararken resimsel dili açığa vuruşu gibi, Demiurgos'a özgü diyaloğu açınlamak için. Picasso *Seine Kıyısında Kadınlar* (*Demoiselles de la Seine*) yığınını muhafaza etmişti; Courbet onların içinde hâlâ fısıldıyordu. Bu kez, ünlü muhatap susuyor. Bir anda birbirinden ayrılan canlı tablo ve tabloda, Picasso sadece yaratıcı eylemi önemsiyor. Onda kurtuluşu görüyor. Savaştan önce şöyle yazmıştım: "Yolu, ancak elinde tuttuğu meşaleyle daha fazla aydınlanacak, eli yansa bile..." Kübizm kendini kabul ettirmeyi denedi; bu resim tarzı artık yalnızca meşru değildir, aynı zamanda bulaşıcıdır.

Guernica döneminde, izinlerimden birinde, Goya'nın ölümle eş tuttuğu tarzdan konuşuyorduk: onun temsil ettiği, Picasso'nun *İsyancıların Kurşuna Dizilişi* (*Fusillades*) hakkında konuşurken bana anlattığı tarzdan değil, dostlarımı kuşatan tarzdan. Chardin veya Cézanne gibi bunun farkında olmayan ressamların, Greco ve Van Gogh gibi buna vakıf görünen ressamlarca suçlanmasının beni ne kadar şaşırttığını söylüyordum. "Evet," dedi, benden ziyade kendine cevap verircesine: "hayat vardır ve resim vardır..." Sesinin tonlaması şunu ifade ediyordu: hayatın karşısında sadece resim vardır. Braque da, ölümünün yaklaştığı günlerde, bana aynı şeyi söylemişti.

İkinci İmparatorluk'un bu gösterişli büyük tablosu hangisi: yaprakların altına uzanmış bir çıplak, zavallı Courbet mi? Bu Picasso'nun, paleti elinde (hemen hiçbir zaman palet kullanmazdı), kalça üzerinde çalışırken, Brassai'nin fotoğrafını çekmesi için önüne dalgacı bir Jean Marais'yi keyifle yaydığı tuval. Fotoğrafın adı: *Sanatçı-Ressam* (*L'Artiste-peintre*).

Jacqueline'ler, *Jacqueline*'ler... Grand Palais için bana göndermiş olduğu (bana oturan bir kadın yontusunu çağrıştırdığını söylemiştim) bir *Jacqueline*, ona dair hiçbir şey taşımayan,

kıpkırmızı bir *Picasso Portresi*'ne bakıyor. Baykuşlarından biri, güvercinlerinden biri. Bir *Jacqueline* daha. Hemen hemen tüm karılarının portrelerini gördüm.

Kendi hayatından pek bahsetmezdi, ama resimden bahsederken *hayat*tan konuşmak hoşuna giderdi. Bronz çiçeklerin önünde, hayatla kurduğu ilişki nasıl kafamı karıştırırdı! *Avignonlu Kızlar*'dan (*Demoiselles d'Avignon*) (ve yarın son sergisini açacağı yer Avignon'dur) bu yana, hayatla boy ölçüşmekten vazgeçmedi.

"Çin atasözlerini bilirsiniz, siz Sayın Çinli. Bir tanesi, bugüne kadar resim üzerine söylenmiş en güzel sözdür: hayatı taklit etmemeli, onun gibi işlemelisiniz. Onun gibi işlemek. Dal verdiğini hissetmek. Elbette, kendi dallarını! Ona ait olanları değil! Benim şu anda yaptığım bu, öyle değil mi?"

Doğa hâlâ Delacroix'nın "sözlüğüydü"; onda kendi tablolarına aktaracağı, hatta el yordamıyla aradığı bu dizeyi ona esinleyen biçimleri ve renkleri buluyordu. Fakat onda aradığı bu bitmek bilmez kavga daha karmaşık bir hal alıyordu. Bana *Bacchanale*'ı gösterirken, sele ve gidonla yapılmış boğa başını da göstermişti. "Fena değil, ne dersin? Benim hoşuma gidiyor. Bence şöyle olmalı: boğayı camdan aşağı atacağım. Aşağıda oynayan çocuklar onu toplayacaklar. Selesi ya da gidonu olmayan bir çocuk böylece bisikletinin eksiğini giderecek. Aşağıya indiğimde, boğa yeniden bir bisiklet olmuş olacak. Resim, insanların salonları için yapılmaz!" Bateau-Lavoir'da, boncuk kolyeleri olan fetişler satın almıştı. Kolyeler kaybolmuştu. "Fetişler çırılçıplaktı!" Fernande'ın arkadaşları yemeğe gelmişlerdi, boyunlarında boncuklarla. Mutluydu. Onu dinlerken, karafatmalar gibi tırmanmaları için, *Guernica*'nın altına konmuş taslaklar geldi aklıma.

Bir *Jacqueline*'in karşısında, bir *Nedime* daha. Picasso, hep söylediği, hatta kendi kendisine söylediği gibi, on altı kez yap-

tığı küçük Marguerite'in yüzünü mükemmel hale getirmeye ya da onu bozmaya çalışmıyordu elbette; resimden alabileceğini tüketmeye mi çalışıyordu? Son *Küçük Marguerite* (*Infante Marguerite*), tıpkı bir uyuşturucu gibi, bir sonrakini tetikliyordu ve o da bir sonrakini... Ve ne zaman geleceği belli olmayan doygunluk hissedildiğinde tablo tamamlanmış oluyordu, çünkü tablolarının bittiğini ressamlara duyuran bir sonuç değil, bir duyguydu. 1957 Noel yemeğinin arifesinde, Picasso, *Marguerite*'i bir kenara bırakarak, elveda dercesine, ilişkilerini doğuran buhrana yabancı ve reveransı gidişini ilan eden, uzaklardan gelen çekici bir *Isabel*'i resmeder.

"Onu böyle bırakıyorum."

Bir daha üzerinde çalışmayacaktı.

Bununla birlikte Çatışmaları bir kenara atmayacaktır. Tıpkı manzaralar gibi onlar da sanatına girmişti. Ne var ki yeni *Nedimeler* (*Ménines*) gündeme gelmeyecektir. *Kırda Kahvaltı* (*Le Déjeuner sur l'herbe*) ile kurduğu diyalog, onu öncekilerin ötesine götürüyordu – başka yere götürüyordu, çünkü onda, Demiurgos'a özgü güç, bu kez şiirden bağımsızlaşmış salt resimsel güçle karşı karşıya geliyordu. Bundan böyle tuvaline, bir "yardakçı takımı" eşlik etmeyecekti. Fakat muzaffer bir Beşinci Kol gibi tablolarını işgal edecek, gözle görülür bir şekilde yapıdan yoksun bu biçimlerle, *Kılıçlı Adam*'ın (*Homme à l'épée*) şekillendiği çengelli ve sarmallı bir desenin gergin yayları ve zikzaklarıyla tuvalinin kendisi bir "yardakçı takımı" haline gelecektir.

Bir tablodan doğmayan, ama ana temalarından birini işleyen *Ressam ve Modeli* (*Peintre et son modèle*) serisinde, bu biçimleri ağırlamıştı. *Kırda Kahvaltı*'yı (*Le Déjeuner sur l'herbe*) öncülleyen, ona eşlik eden ve onun takipçisi olan bu seri, Ma-

net tablosuyla, *Nedimeler*'le (*Ménines*) aynı rolü oynamaktadır çünkü Picasso onda ne canlı tabloyu ne de resimsel alanı yansıtır. Belki de diyalogu, Ölüm gibi, tema olarak adlandırdığı şeyin bir parçasını oluşturmaktadır. Çift teması, çok daha önceleri, Grands-Augustins'de görmüş olduğum gösterişli büyük boy sepyalarla başladı: ayakta bir çıplak, diğeri yatağa uzanmış. Onlar ne oldu? O zamanlar bana şöyle derdi: "Sanat hiçbir zaman namuslu değildir!" *Sabinler*'den önce ve sonra, bu tema *Kahvaltı*'ya bağlı kaldı: ikinci giyinik adamla çıplak kadının arasına bir tablo eklemek yetecekti. Ayaklarım hizasındaki, oldukça neşeli (hep öyle değildi) küçük boy bir *Ressam ve Modeli*'ne (*Peintre et son modèle*) bakıyorum. Ne biçim, ne renk, ne hacim, ne de ışık söz konusu... Küçük boy *Ressam*'ın yanında, burada gördüğüm bu yalıtılmış biçimler sahneye çıkmış bile: bir *Mardi Gras*, Picasso'nun Avignon afişi için seçmiş olduğu *Silahşör*, bir *Matador*. Palais des Papes'ı istila edip, tüm diğerlerini kovacaklar.

Henüz değil. İşte *Sabin Kızlarının Kaçırılışı* (*L'Enlèvement des Sabines*), *Savaşçılar* (*Guerriers*). Bunlarla konuşması için Picasso *Bacchanale*'ın Poussin'ini buluyor; ama Louis David, Velázquez, İspanya ya da Poussin değil. Acaba Picasso antik materyallerle mi -kılıçlar, mızraklar, tolgalar- eğleniyor? Kişilerine Savaşçılar adını takıyor. Picasso, Salon de Mai'nin daveti üzerine, Delacroix'nın *Haçlıların Konstantinopolis'e Girişi*'ni düşünürken, onlar kapısını kırıp atölyeye giriyorlardı. *Sabin Kızlarının Kaçırılışı*'nın (*L'Enlèvement des Sabines*) adı *Savaş* (*Bataille*) olmalıydı.

Savaşçılardan biri, 1962'de, otuz yıl önce yontulmuş *Miğferli Baş*'ı diriltiyor. Heykel salonunda *Kedi*'nin (*Le Chat*) yanında gördüğüm -süpürge biçimindeki süs kabartmasıyla- bu *Baş* (*Tête*), *Silahşörler*'i (*Mousquetaires*) de müjdeliyor. Anlaşılması güç, gülünç bir şive ortaya çıkıyor – uzun bir süre için.

Kıyımlar birbirini izliyor, ironik kutlama, bir sonraki sene, üç renkli bir kıyımda son bulacaktır. Hiçbir savaşçı katliam oyununun sonunu bir kılıç selamıyla duyurmayacaktır, tıpkı son küçük Isabel'in bir reveransla duyurmadığı gibi.

Picasso en tehlikeli macerasını onda da sürdürür. Birkaç tane daha *Ressam ve Modeli* (*Peintre et son modele*), inatçı... Yalıtılmış figürler diğerlerini kovalıyor, *Mardi Gras* dönemi başlıyor. Gerçek Çatışma bundan böyle binyıllık çatışma olacaktır, ressamın insan yüzüyle mücadelesi...

Savaştan sonra, Grands-Augustins'deki atölyede, agresif Figürler'ini, son çalışmalarını ve yirmi yıl önce yapmış olduğu çocuklarının geleneksel portrelerini bir araya toplamıştı. Karnaval kıyafetleri içinde; biçimleri altüst etmiyorduysa da, en azından modellerini tanınmayacak bir hale sokması gerekiyordu. Kendisiyle konuşurmuşçasına bana şöyle demişti: "Mutlaka maskeyi bulmam gerekiyor." Kelimelerinden ziyade tonlamasıyla aydınlanan bir cümle. Ender rastlanan bir gücün formüllerine vakıf olmasına rağmen, düşüncelerini bazen imalı bir şekilde ifade ederdi. Seneler boyunca, kelimeleri vurgulayarak, şunu söylediğini duydum: "Adlandırmak! Resimde, nesneleri adlandırmayı asla başaramazsınız!" Hiç olmazsa *Guernica*'yı adlandırmıştı... Geçmişte duyarlığa ilişkin imden çekip çıkardıklarını düşünüyordum. "Maske"den, aynı yapıda ama daha karmaşık bir bütünü anladığını varsayıyordum: büyük bir tarzın, insan yüzüne kattığı yoğunluk.

"Buna değecek," demiştim. "Kırk ya da elli asır içinde, sizin maske dediğiniz şeyi sanatçıların on kez bulduğunu sanmıyorum. Belki Mezopotamya? Elbette Mısır. Grekler. Roma, taklit için."

"O sayılmaz."

"Roma heykelciliği, özellikle sonlarına doğru; gotik? Belki Rönesans heykelciliği, ama resim oradadır ve bir Toskan potresinden, bir Mısır Ka'sından bahseder gibi bahsedemeyiz. Heykeltıraşlar Ka'larını yonttukları canlıları görmüşlerse de, ne Venüs'ü ne de azizleri görmemişlerdi."

"Portre ortaya çıktığında, bu sona erdi."

"Klasik yüz..."

"Tanrılar mı? Zaten yaratılmışlardı."

"Antik çağdakiler idealleştirmeyi bulmuştu, ama İtalyanlar bununla birlikte bakışı keşfettiler... Heykeller bakmıyorlardı."

"Tablolar bakmaz. Renk vardır. Venedikli, İspanyol ressamlar mükemmel bir renk yarattılar. Bir maske? İnsan betimlemeleri, fazlası değil. Roma dönemi maskeleri de baş tasvirlerinden başka bir şey değildir."

"Belki de Roma dönemi resimciliği de yoktur: Delacroix, Rubens üzerinden Venedik'i yaratır, Raphael üzerinden Ingres'ın yaptığı gibi..."

"Ya Goya? Ya Corot? Hayır, onlar figürleri resmederler, maske yoktur..."

Gülüyor.

"Cézanne... hayır: baş hacimleri. Van Gogh... kendini resmeder. Ya da bir tablo yapar: *Doktor Gachet* (*Le Docteur Gachet*), *Arlesli Kız* (*L'Arlésienne*). Mükemmel. Ama maske yapmaz.

"Picasso ise hiçbir şey yapmıyor."

Yerde, duvara dayalı seksen tuval. Kendi çizmiş olduğu Pierrot'ların -netlik ve şaşkınlık- afallamış havası vardı onda. Şöyle bağlıyordu: "Yapacaklarımız, yaptıklarımızdan daha önemlidir."

Atölyede güvercinler ve Afgan tazısı Kazbek vardı. Savaş sabahı güzeldi. Az sayıdaki havagazı ocaklarının pompalarını

duymuyorduk. Françoise Gilot girip taslaklarını göstermişti. Bugün ben Jacqueline'le birlikte Mougins'de sayıları yüzlerle ifade edilen tuvallerinin önündeyim ve o öldü. "Maske"yi bulmadı, bulduğu başka bir şeydi...

Bu tedirgin edici tuvallerin, Teb şehri kitabelerinin sesiyle bana söylediği şuydu: "Arı gibi vızıldayan ölüler ordusunu dinle..."

İşte resim yaptığı oda. Boya kutularıyla (ve pek az tüple) dolu bir masa, boş kutuların yığıldığı bir diğer masa: "Hiçbir şey atmamaya devam ediyordu," üzerinde yatay olarak resim yaptığı masa: "Bu boya akıyor!" Resim yapmak için bıraktığı yer, düzenli bir şekilde yığılmış tuvallerin arasında, geçmek için bıraktığı yol.

"İşte..." diyor Jacqueline hayallere dalmış bir halde, "yüzyılın en büyük ressamının atölyesi... Tuhaf, değil mi?" Picasso'yu anımsatan bu iki kelime, sanki sesinin bir yankısı gibi. Grands-Augustins'deki atölye, Picasso'nun arasından bir kedi gibi süzüldüğü, titiz ve dağılması mümkün olmayan bir düzensizliği barındırırdı. "Savaş alanında" yaşadı. Gorki bir gün ironik bir şekilde bana şöyle dedi: "Kitap kültürüm mü? Aristokrat arkadaşlarımın kütüphanelerine girmek için geceleri duvarların üzerinden atlardım, okurdum ve okumam için gerekli olan ayışığı kaybolduğunda, tüyerdim." Picasso, kendi evine girmek için duvardan atlayarak çok resim yaptı.

Mavi dönemin, pembe dönemin tuvalleri (yemek odasındaki *Otoportre* hariç), sanki başka birine ait. Bu tuvaller belki de şefkatli bir acımayla birkaç güvercin, baykuş ve keçi ayaklı figüre bağlanmış. Modelinin karşısındaki ressam hakkında şöyle derdi: "Şu zavallı adam..." Jacqueline'in önünü çevirdiklerinden -son biçeminin hâkim olduğu *Silahşörler* (*Mousquetaires*) ve *Matadorlar*'ından (*Toreros*)- ironi eksikliğiyle net bir şekilde ayrılmış tuvaller.

Esrarlı bir tutku, hepsi de figüratif olan bu tuvalleri eğrileştiriyor. Miguel, kendisinden bir cevap beklenen Jacqueline'i çağırmaya geliyor. Jacqueline odadan çıkıyor; İspanya üzerine konuşurken, Miguel tabloları tek tek çeviriyor. Beni şaşırtan, savaşın ölüme doymazken, bu resimle yetinmesi. Her yerde Avignon figürleri ya da benzerleri, 1971 sergisindekileri ayırt edebiliyorum. Silahşörler, savaşçılar, ressam ve modeller, kuşlu kadınlar, Rembrandtvari kişiler ve aşklar, sigara içenler, kasklı adamlar, kılıçlı adamlar, Arlequin'ler, matadorlar, Mardi gras, flütçüler adım adım odayı doldurup beni kuşatıyor. Yine Jacqueline'ler. Figürlere göz kulak oluyorlar. Hindiçini döneminde, haşhaş illeti bir gece Saygon fabrikasını kasıp kavurur; sabahleyin, kapının altından sızan bir bakteri dalgası sokağı ele geçirir, hiç acımadan ilerler, adım adım yayılır... Buraya aynı şekilde giren Maskeli Balo kişileri, kendi benzerlerini beklemektedir. Yandaki bir odada, Çiftler, "Öpücükler" ve cüceler, eski veya ters çevrilmiş tuvalleri boğuyor. Jacqueline'in iki yüz tanesini Palais des Papes'a göndermiş olmasına rağmen, bu topluluk hâlâ diğerlerine baskın geliyor – tıpkı, alt katta etobur çiçeklerin ve böcek gözlü totemlerin, diğer heykeller üzerinde kurduğu iktidara benzer bir şekilde.

Kaçıklar, tüm figürlerini kendi "Aziz Antuan'ın Günah Eğilimleri" içine sürüklerler. Artık kuşlu-kadınların, çiftlerin ve öpücüklerin sayısı çoğalır. Yapay gözleri ve takma burunlarıyla, henüz biçimlerini pek yitirmemişlerdir. Paraf şeklindeki büyük fötr şapka, diğerlerinin büyük çoğunluğunun da başını süsler. Maskeli Balo'nun bütünlüğü, Picasso'nun sanatına pek aşina olmayanların yeni konulara hizmet eden yeni bir biçem keşfettiklerine inanmasında yatar. En eskileri, soytarıları ve totem-Arlequin'i yan yana getiren karnavalı, pembe döneminkilerle bir araya getirecek olan yeni süjeler...

Bu dev Mi-Carême* üzerinde, pek çok kez çizilmiş -çok renkli *corrida*'ların kara tanrısı- Minotor hüküm sürüyor. Kılık değiştirenler buluşuyor, gruplaşıyor ve artık birbirlerinden ayrılmak istemiyorlar. Önceden Salon de Mai'ye bir grup göndermişti: *On iki tuval bir arada.* Palais des Papes'da halk, resim için yaratılmış ve sadece ona ait olan bu imgeleri hayatın içine taşıyordu. Onları kişilere dönüştürüyorlardı; oysa nasıl bakır yırtıkları çiçeklere, mekanik çizgili gözleriyle totem gösterişli bir mankene dönüşemiyorsa, onların da artık birer kişi haline gelmeleri olası değildi. Ziyaretçiler, onda, hayali kişilerin cesur ifadesini aramaktan bitap düşüyorlardı. Kişiler yoktu, kişilerden başka bir şeyi ifade eden yıkılmış ve yıkıcı imler vardı. Burada, bu *Şenlik (Saturnale)*, bizzat resmin şenliği haline gelir. On yıldan beri Mardi Gras tüm yıl boyunca sürüyor: bu, Picasso'nun maskeli baloları esinleyen yaratısıyla mücadelesidir. Evet bu maskeli balolar büyülenmiştir, fakat onları büyüleyen resimdir.

Altmışlara kadar kendisininkiler de dahil olmak üzere, önceki tüm biçimlerle mücadelesinde ("Ama hayır! Tüm dünyayı taklit ettim! Kendim hariç!"), *asla daha uzağa gitmemişti.* En azından tablolarında, çünkü heykelciliği, bazen ona benzeyen bu eli kolu bağlanmış kalabalığı çağrıştırıyordu. *Nedimeler*'i (*Ménines*) yaparken, beyaz güvercinleri ve Cannes manzaraları, kendilerini resmetmesini sağlamak için işini bölüyorlardı. 1969'da, çiçekleri çizerken, 1943'ün dikenli dişi organları pençelere dönüşen bakır buketinin karşısında buluyor kendisini. İşte tablo. Picasso, figürleriyle, eski tuvalleriyle nasıl savaşıyorsa öyle savaşıyor, fakat insan yaratısıyla hâlâ mücadele etmek istemesine rağmen, çiçek yaratısını egemenliği altına alıyor.

---

* Büyük Perhiz ortası.

Oda geniş bir balkona açılıyor, dış duvarı yıkılmış bir oda... Oraya giriyoruz. Geri gelen Jacqueline, Maskeli Balo figürlerini ortaya koyuyor.

"Pablo burayı atölyesi haline getirmek istiyordu. Bu yüzden de, tuvallerini buraya yığmaya başlamıştı. Çalışmaları daha bitmemişti ama artık yer bulamıyordu."

Bu büyük yaratı tutkusu, Marslıların bir istilasını, Saygon Sokağı'nın haşhaş tarafından ele geçirilişini anımsatıyordu. "İşler iyi gittiğinde," diye mırıldanıyor Jacqueline anılara gömülmüş bir ses tonuyla, "şöyle diyerek atölyeden inerdi: 'Hâlâ oluyor! Hâlâ yapabiliyorum!'"

Bu kalabalığı iki yıl önce Palais des Papes'da görmüştüm. Picasso henüz hayattaydı...

III

Palais d'Avignon'da, katedral kubbelerinin aşağısında, haç şeklinde işlek bir yol çizen tuvallerin sıkışık kalabalığı, ziyaretçilerinkiyle yarışıyordu; bunun nedeni hepsinin figür olması değil, bunların iç içe geçmişliğinin her bir tablodaki iç içe geçmişliği sürdürüyor olmasıydı. Notre-Dame-de-Vie'nin küçük duvarları! İki yüz metrelik kuyruk, Tarotların* hippilerden ve Japonlardan oluşan taşralı kalabalığa gülerek baktığı gotik salonu turluyordu; birbirine yaklaşmış tablolar, tıpkı Padova'daki Giotto freskleri gibi, tek bir dünya oluşturuyor-

* André Malraux, Picasso'nun son dönem eserlerini "Picasso'nun Tarotları" olarak nitelèr.

du. Bir başka *Guernica* yapmadığı için Picasso'ya sitem ediliyordu. Niçin büyük kompozisyonlar resmedecekti ki? Onun *Hesap Günü*, bu salondu.

Çağları aşan bu sesler, T.N.P.'nin (Ulusal Halk Tiyatrosu) bir Girit trajedisini oynadığı avludan geliyordu. Sanki Minotor'u alkışlıyorlardı. Matadorlar, silahşörler (katalog *Kılıçlı Adam [Homme à l'épée]* diyordu), tüm birinci Karnaval vardı. Çift'ler, Öpücük'ler. Resimle savaşının -o zamanki...- son perdesi. Giritçe haykırışların çizik attığı son sesi tek başına konuşuyordu. Öfkeli hasımlar dönemi kapanmıştı. Fakat Tarotlar hayatını, fethedilmiş bir şehir gibi işgal ettiğinden beri, ölüme karşı resim yapıyordu. Ama öteki dünya karşısında resim yapmak -ki hiçlikti-, dünya karşısında resim yapmak -ki resimdi- değildi.

Çünkü bu büyüleyici figürler, tıpkı diğer birkaç büyük ressamınkiler gibi, ölümün yaklaşmasıyla aydınlanıyor gibiydi. Son Titien'ler, son Rembrandt'lar, son Hals'lar... Hals, öleceğini önceden seziyordu. Titien ise, yaşına rağmen, hayır; vebadan öldü. Rembrandt hiçbir şeyi bilmiyordu. Ölüm biliyordu: ölüm -altmış ya da seksen yaşında olmaları fark etmiyordu- alıp götüreceklerini seçiyordu, çünkü onları bekliyordu. Picasso'nun son macerasını sürdürürken kuşandığı gözü peklik, bir tek kendi sesini duymamasından mı kaynaklanıyordu?

O zamanlar gelecek kuşaklar hakkında ne düşünüyordu? Dehasını ortaya çıkaran metamorfoz, aynı zamanda onu yok edebilirdi de. Şimdi olduğu gibi, gelecekte de kazanan o olacak mıydı? Metamorfoz belki de resmi yanında götürecekti, ama kübizm, *Guernica* ve aynı zamanda -yeryüzünün başkasını tanımadığı dönemlerde- son büyük Batı ekolü olmuştu. Dünyayı ele geçirmiş olan yaratma gücü "iki ya da üç yüzyılı fethetmeye" muktedirdi, "sonrasını, asla bilemeyiz..."

"Sansasyonel, elbette," diyordu bir ressam diğerine, "ama bunlar tablo değil!" *Guernica*'nın bir tablo olarak ifade ettiği anlamda, ressam haklıydı; hatta kübist tablolar anlamında da. Kübizm, bu resmin anlaşılmaz kılınmasına güçlü bir şekilde katkıda bulunuyordu. Bununla birlikte, buna benzer tuvallerin biri önünde Picasso'nun şöyle dediğini duymuştum: "Ne olursa olsun, bu bir *tablo*!" Ama bu tuvallerin ilk örneklerinin karşısında, geri dönülemezliğin korkutucu kesinliğiyle şöyle diyordu: "Şimdi, artık seçmiyorum!"

Seçmek, kadere kısmet... Dürtüyü seçmişti ya da dürtü onu seçmişti (*Guernica ya da Koyunlu Adam*'ınkiler [*l'Homme au mouton*] gibi). Tüm gerçek aşamalar, bir kaos da dahil olmak üzere tüm yaratım, şekillenen yapıtı, sanatın geleneksel dünyasına sokmaktadır. Bu iki yüz Tarotun evrelerini bilmiyoruz.

Ama bu teminat yeterli gelmiyordu. İsyan kıyafetleri -kot pantolonlar ve uzun saçlar- içinde ayırt edilebilen küçük grupları dinliyordum. Onları, önceleri ordunun pantolonlarını kızıla boyayan, su değirmenleri yakınındaki Boyacılar Sokağı'nda görmüştüm. Sergide, hippilerin Çiftler önündeki konuşmalarını dinlemiştim. Onda isyanı görüyorlardı, ama aynı zamanda bunun kendi isyanları olmadığını da... Hippiler, Hindistan'ı, Budizmi, ilk ortaya çıktığı dönemdeki, toplumcu ve müzikli bir Hıristiyanlığı hayal ediyorlar. Yanlarına vardığım grup, bir hippi grubu değildi. Konuşmasını dinlediğim, etrafında halesiyle kıvırcık saçları olmayan iri çocuğun görünümü oldukça hoyrattı; kısa sakalı İsa'nın değil, ama Meşin Ceketlilerin sakalıydı. Arkadaşlarına, iki Palais'deki retrospektifler döneminde, *Savaş* (*Combat*) üzerine bir tartışmada bilmem kimin verdiği cevabı aktarıyordu: "Côte d'Azur'de tablo ve çocuk yapmak dışında başka bir şeyle uğraşmayan bu herif size ne verebilir?" "Ama," diyor ufak tefek kıvırcık bir

sarışın, "o Parti'den." "Bunlar, Stalinci kepazeler hâlâ senin ilgini çekiyor mu? 68 Mayıs'ı sana yetmedi mi? Partili veya değil, kendini toparladı ve sonra işler tıkırında! Ben namussuzların nerelere geldiğini görmek için buraya geldim, hepsi bu. Resmin canı cehenneme. Hatta istediği kadar doğaç olsun, bunlardan bıktım! Pollock boyaları saçarak yaptığı tablolarla milyarlar kazanıyor, ne âlâ!" Bu ses tonunu biliyordum: öfkeli, alaycı, ama ağlamaklı. Ona göre, Pollock ve Picasso ölçüyü kaçırmışlardı. Daha düne kadar sızlanan bu adamlar, bugün "kahraman" olup çıkıyorlardı. "Pollock," diyor küçük sarışın, "sonunda intihar etti." "Başka ne yapabilirdi ki? Herkesin gözü önünde yakılmak için yapılan bir başyapıtın er ya da geç başına gelecek olan budur!"

Bu, bana kayıp eserleri düşündürdü. Charles Quint'e (Şarlken) gönderilen, Dieppe korsanları tarafından el konulup I. François'ya iletilen, daha sonra Fontainebleau'da çalınan ve büyük bir olasılıkla erimiş olan Montezuma'nın altın kalkanı. Apelle* tablosu: kuşların gelip üzümlerini gagaladıkları şalgam değil; ama içinde zar zor seçilen üç çizgi görülmesine rağmen, herkesi büyüleyen bu tablo, "Sezar'ların sarayı yanarken yok oldu..."

"Peki neden onu herkesin gözü önünde yakmalı?" Ufak tefek sarışın kurnazca soruyor.

"Beklendiği gibi, Marcel Duchamp demiyorum fakat *ready-made*'ler daha fazla iş yapıyor! O ve Pollock daha da agressif değildi, o halde ne?"

"Madem ki -ve ne mutlu ki- agresifliğe saldıracak kadar aptal değilsin, Picasso'nun agresiflikte bir zirveye ulaştığını görmelisin! Tür içinde, kim daha fazlasını söylüyor? Ve o bunu Requichot'dan biraz daha önce söyledi!"

---

* İsa'dan önce III. yy.'da Efes'te yaşamış bir ressam; Apel.

Bir başka üniversiteli, dikdörtgen vücutlu ve kelebek gözlüklü, yatıştırıyor:

"Réquichot öldü, her şeyi bunun için yaptı. *Kutsal Eşya Sandıkları* (*Reliquaires*), iyi. Sonra, *belle époque*'un* çıplak kadınları gibi poz verdirdiği hayvan başlarını almak için her hafta arkadaşıyla birlikte mezbahalara giden çocuk, bravo! Toz, atık, yapışkan, Faulkner'in saçmalıkları, çöp kutuları. Çöp kutuları, bu ilk şey: toplumu, boğazına kadar içine gömmek için! Burada, karşımızdaki duvarlarda çöp kutuları nerede? Picasso resmi galip geliyor, kendinizi kandırmayın!"

"Yine de buradayız," diyor küçük sarışın. "Hepiniz namussuzları görmek için burada olduğunuzu söylüyorsunuz, peki, ama başka alçaklarınkine niye gitmiyoruz!"

Picasso'nun agresifliği, uzun zamandan beri onunla gençlik hareketleri arasında bir bağ işlevi görüyordu: Dada, sürrealizm, art brut (ham sanat), Sorbonne işgali. Ne var ki biçimlerinin mirasçıları özünü dışlıyorlardı, özünün mirasçıları ise biçimlerini kabul etmiyorlardı.

"Diğer alçaklarınkine gitmiyoruz. Esas soru bu olduğuna göre, bunu sormakla başlamak en iyisi. Burada yapacak hiçbir şeyimiz yok ve buradayız. Neden?"

Kısık sesle ama yapmacıklıktan uzak bir tonla söz alanın nüfuzu şaşırtıcıydı. Gri kıyafeti, onu tüm bu renkli kalabalıktan ayırıyordu, biçim değiştiren tek kişi oydu sanki. Hafif eğri bir burun, kapkara saçlar ve Meksika figürlerinin baklava biçimindeki maskesi.

"Bu topluluk bizi usandırıyor. Petits Pères des Peuples'inki de öyle. Biz Devrim için varız, ama sadece Devrim sırasında. Sapla samanı karıştırmayalım. Figüratif ya da değil, soyut ya da

---

* 19. yüzyılın başlarında yaşanan, güzelliğin, kadın figürlerinin öne çıktığı bir dönem.

değil, ama sonuçta bütün bunlar tablo! Pollock'inkiler de öyle. Bienal'deki, yeryüzünün gerçekten tüm yeni ekolleri, alaycı ve agresif ekollerdir. Kandinsky veya Mondrian'a nazaran Picasso onlara daha fazla öncülük yapmıştır. Couturier dediniz..."

"Diyorum ki soyutlar umrumda değil! Belirleyici olan, kutsal şeylerle dalga geçip geçmediği; Picasso bu anlamda neyle dalga geçti?"

"İnsanoğluyla, tatlım. Moruklar gibi konuşmak için."

"Couturier canımızı sıkıyor!" diyor, düşlerdeki çingeneler gibi giyinmiş oldukça güzel bir sarışın. "Burjuva oldu. Size kıçımı göstermemi ister misiniz?"

"Gerek yok Houppe, sözlerin yeterli, sana inanıyoruz. Ama şunu eklemeliyim ki, biçim bozma işini kimse Picasso'dan daha iyi yapamadı." Bir kurt kapanı gibi gülüyor. "Yakılacak tabloya mutlaka ulaşılmalı, dediğinde Couturier'ye hak veriyorduk. Ama rica ederim, sürrealizm ve yargıçları meselesine yeniden başlamayalım! Yargılama manisi, nevroburjuvazinin ilk semptomudur."

Rica ederim, bir yakarış değildi, bir emirdi. Bu "kurt kapanı gibi gülen" Saint-Just, fena değildi. Couturier gerçekten üzgün görünüyordu.

"...jürisiyle, yakılacak-tablolar jürisinin başkanıyla. Başyapıtlar da yakılacak. Mutlaka. Elbette, hayali olarak. *Mona Lisa* neden gülümsüyor biliyor musunuz? Çünkü ona bıyık eklemiş olanların hepsi öldü.

"Bir tek şey önemli: süreyi reddetmek. 1968'de, gazetecilere 'ikna olmaya başlamışsanız, burjuvalaşmışsınız demektir' dediğimizde, solukları kesiliyordu. Bunlar kafası yavaş çalışanlar. An alınıp satılmıyor, Couturier. Dostlarınız alaycılığa fazla inanıyorlar. Şenliği diriltecekleri hayal ediyor olabilirler. Ya da (her an değişen) neon ışıklarını, hatta ışıklı kuleleri. Ve hatta ..."

"Işıklı kulelerden sonra, müzeler artık arkeolojinin alanına girecektir!"

"Ya da yeraltı mezarları haline gelecekler. Ve yeraltı mezarlarında çok şey olur. Dolayısıyla izin verirseniz sıralayayım; kutlama, kuleler, ya da yırtılmış afişler, ya da herhangi bir rastlantısal sanat hayal edilebilir. Ama Picasso'nun bittiğini söylemek istiyorsanız, resme ciddi ciddi istifa etmesini buyuruyorsanız -aksi halde, ne diyorsunuz-, anla evlenmelisiniz. Boşanmayı düşünmeden. 'Güzellik ya sarsıntılı olacaktır ya da hiç olmayacaktır' derdi Breton. Kuru gürültü! An resmi yakacaktır ya da resim anı çalmaya devam edecektir. İsterseniz tabloyu yakın, ama eğer zamanı da onunla birlikte ateşe atmazsanız, ayaklarınızı gıdıklamaya devam edecektir. Anla başlanır, agresiflik ya da değil, gelecek kuşaklarla sona erer. Hepsi bu kadar."

İntiharın buyurgan mantığına, sadece ona itaat edeceklerin kulak vereceğini göz ardı ediyordu. Uzaklaştım. Şu yeniyetmelerin birbirine ne kadar benzediğini görseydi! Fakat kesinlikle el ilanlarından ve küçük dergilerden daha fazla kesinlik gösteriyordu. Atasını devirmeye o kadar hazır mıydı? Kendi koruyucu şeytanına çok benzeyen, kutsallık karşıtına hiç doymayan sürekliliğe duyarlı kalıyordu – nerede buradan daha duyarlı olmuştu ki? Sadece anın, *görünüm üzerindeki iki zaferinden* -zaman ötesi ve yaratı, dirilerin ve ölülerin sanatı arasındaki iki bağ- güç alan bir resmi unutabileceğini ya da ele geçirebileceğini söylerken haklıydı. Fakat dirilerin sanatını ana ve yaşam süresine teslim eden her şeyin Düşsel Müze'nin değirmenine su taşıdığım görmezden gelerek hata yapıyordu. Yeniden bulunan Tarotlar, acayip arkadaşlarına çok benziyorlardı ve tıpkı Picasso'nun tabaklarının kenarlarına oturma yerlerini resmettiği *corrida* izleyicileri gibi etrafımı sarıyorlardı. Bunlardan birinde son Minotor'unu gördüm. Giritçe haykırışlara rağmen, karanlık ve sarsıntılı biçemiyle nefini kuşattığı

resim, onu kendi orkestrasıyla dolduruyordu: tahta atlar ve piyangolar, Stravinski, *cante jondo*.* Picasso'nun sadece *Petrouchka*'dan bir bölümü ıslığıyla çaldığını hatırlıyor ve bir *Kılıçlı Adam* (*Homme à l'épée*) panosuna bakıyordum.

Bugün Notre-Dame-de-Vie'de, yüzü bir yoncaya benzeyen *Kılıçlı Adam*'lardan (*Homme à l'épée*) birini gördüm:

"En uzağa giden bu galiba..."

"Bu sonuncusu," diyor Jacqueline. "Bir yıl önce çizmişti, ama sonra yeniden ele aldı. Hemen hemen hiçbir zaman bir şeyin üzerinde tekrar çalışmazdı."

Kafanın aydınlık kısımları soluk pembe renginde. 1971 sergisinin afişinde yayınlanmış olanın son rakibi. Bir kuş taşıyor. "Picasso bu Silahşörleri, son hastalığı sırasında Rembrandt'la ilgili bir albümde bulmuştu," diyor Jacqueline. Beş yıl boyunca tekrarlanan buluşmalar, tesadüfi karşılaşmalar değildi. Önceki sergide, bu bıyıklılardan birinin adı *Rembrantvari* Kişi'ydi (*Personnage rembranesque*). Bu kişiler ile *Gece Devriyesi*'ndeki (*La Ronde de Nuit*) kişiler arasında, şapkalarına rağmen, Louvre'un *Bethsabée*'si (*Bat-Şeva*) ile Mougins'inkiler arasında olandan daha büyük bir rekabet yoktur. Diğer yandan, tuhaf diyaloglar: Picasso'nun renkli resminde, Bat-Şeva Jacqueline'e dönüşür; hizmetçi ise, *Ressam ve Modeli*'nin (*Peintre et son modèle*) zavallı ressamı tarafından az çok temsil eden bir adam figürüne... O ressam Picasso'nun kendisi midir? Sanatında ya da hayatında Rembrandt'la ortak olan ne vardır ki? Meğer ki...

Rembrandt'ın müjdeleyicisi yoktur: ışık-gölge dağılımını uygulayan birkaç iyi ressamda, onun büyülü karanlığının

* "derin şarkı" olarak bilinen, Flamenkoda ciddi bir tarz.

ipuçlarını aramaktan vazgeçelim; o koyuluk, Georges de la Tour'unki hariç, ki o da büyülüydü, ondan önce kimsede görülmedi; ve onunla yok oldu. Çile dönemini doldurduktan sonra, kendini okulda öğretilenlerin uzağında, kurşun işlemez bir yalnızlık içinde buldu. Ne Manet, ne empresyonizm, ne de kübizm zaferine gölge düşüremedi.

Düşsel Müze'nin en büyük tarzlarından olan ilkelin diriltilmesi de bunu başaramadı. *Gece Devriyesi*'nin (*La Ronde de Nuit*) küçük kızını tüm dünyaya tercih eden Victor Hugo, bu lirik ışığın bir aydınlatma olmadığını biliyordu. Rembrandt'ın doymak bilmez bir şekilde resmine yeni bir güç katma arayışında olduğunu anlayabilecek kadar -kendimizinkileri katmıyorum- çok resim gördük. Otoportreden otoportreye, trajik diyoloğunu sürdürür. Sadece, resimden dünyanın sırrını bekliyor ve en amansız eserlerinde hâlâ o sırrı isteme hakkını buluyor gibidir. Ama onun açısından, dünyamnm sırrının adı Tanrı'dır.

Hiç şüphesiz, her şeyden önce sanatını bir macera olarak görür. Yaratılmış bir ışıkta ve bir gölgede, temel gizemiyle *komünyonu keşfeder. Her şeyi, henüz kimsenin anlamadığı* bu dile feda etmektedir. Öteki-dünyadan bir ışık getirir: ona Baykuş deniyor. İnsanların nihayet onu görmesi için -kendisi mutlaka bir gün yok olacak- bekliyor. "İlerleme" değil; gecikmiş bir adalet. İktidarı ancak ölümünde filizlenebilir, hepsi bu. Resim, insanların ona yükledikleri şey değildir. Onlar da ölecektir.

Stockholm'de, Avrupa Rembrandt'ı Anma Konferansı'nda bir açış konuşması yapmıştım. Şunu söylemiştim: "Artık sadece sayıları çoğalan başyapıtlarının yığıldığı ıssız atölyesinde gün batarken, gölgelerle dolu bir aynada acı yüklü yüzüne ba-

kıyor, onda yüzünün sadece dünyaya borçlu olduklarının izini sürüyor ve tuhaf bir kahkaha patlatan Cologne portresini kayıp zaferin suratına fırlatıyor... Anjelüs çanları, akşamın karanlığında kanaldaki kürek seslerine karışıyor ve..." Stockholm'ün tüm çanları çalmaya başladı; İsveç kralı kalktı, dinleyiciler de; dokuz kez çalan saat çanı gecenin içinde Rembrandt'ı selamlıyordu...

Üstünlük kurduğu Hollanda resminden yakasını sıyırıyor. Picasso, ondan farklı olarak bizimkinden de sıyrılıyor. Sisyphe'nin çektiği cezayı ve onun doğurganlığını buluyor. Önümde, "Tarotlar" neleri referans gösterdiğini bilmediğimiz tüm bu figürlerle sohbet ediyorlar. Sardinya sanatı bir başka Giacometti haline, Kikladların sanatı, bir başka Brancusi haline geliyor. Roquepertuse'ün kelt başları, Picasso tarafından 1907'de yontulan maskeye, kimi Yeni İrlanda fetişlerinin yanı sıra, *Bebek Arabalı Kadın* (*Femme à la poussette*) totemine; Saint-Germain Müzesi'nin küçük Gallo-Roman Sunağı, Dora Maar'ın köpeğini betimlemek için yırtılmış kâğıtlara; Sümerli Bereket Tanrıçaları Boisgeloup başlarına benziyorlar. *Avignonlu Kızlar*'la (*Demoiselles d'Avignon*), kübizm, *Guernica*, *Nedimeler* (*Ménines*) ve çevremdeki sıkışmış Tarotlar arasında bağ kuran aynı özgürleştirici güç, Sümer başını Sardinya idolüne, tarih öncesi Venüs'leri Bereket Tanrıçalarına, Galya paralarını Japonların Budizm-öncesi pişmiş topraklarına, Kiklad idollerini Dogon maskelerine ve tüm bu yapıtları, ressamlarımızın hiçbirinin benzer bir keskinliği yakalayamadığı Yeni Hebritler'in boyanmış figürlerine, artık heykelciliğin dışına taşan Okyanusya'nın tel maskelerine bağlıyor. Geriye sadece keşfin çığlığı ve eserin tutarlılığı kalıyor. "Daha uzağa gitmek ve bunu süreklileştirmek..." Oysa, bu yapıtlar bir biçemde buluşmuyor (ya da henüz değil) ama hepsinin bir tarzı var. İki Palais'deki retrospektifler sırasında, Picasso'nun son düşmanları

biçimlerini her yerden aldığını tekrarlayıp duruyorlardı; Japon askerlerinin iskeletlerinin hâlâ dallarda sallandığı Okyanusya'nın bir bucağında, taş devri insanlarının yontmuş olduğu maskeler, Amerika müzelerini fethetmek için, eski yontularından birinin son Tarotunu esinlemesini beklemektedir.

Balkonun ötesinde, ışığın yazı, empresyonist yaz, Akdeniz'in tepeleri üzerinde titreşiyor. Koleksiyonunu düşünüyorum. Empresyonist tek bir tablo yok, ışığın bir rol oynadığı tek bir tablo yok. Ne hayran olunası Cézanne'da, ne de büyük Renoir'da ışık bir rol oynamıyor. Vitrayların canlı ışığı, Van Eyck'in soluk ışığı, Venedik'in ışığı, Rembrandt'ın coşkulu ışığı, empresyonist yansımaların titrek ışıkları... Onun yapıtında sadece mum, fener ve güneş var; *corrida*'ların ve Cannes'ın güneşi, Goya'nın kara gökyüzleri ya da altın rengi fonları gibi birleşmiş. İki ustası: Van Gogh ve kesinlikle Cézanne ("O bizim babamız, bizim koruyucumuzdu...") neşeli resme sırt çevirmişlerdi. Alacakaranlığı resmettiklerinde, Manet'nin, Renoir'ın, "Gezginlerin" tabloları, tıpkı Tanrının akşamı geldiğinde kararan vitraylar gibi loşlaşıyordu.

Miguel'in diğer tabloları -elinden geldiğince- çevirdiği odaya (insanlar yerine tuvallere ait bu odaları nasıl tarif etmeli?) dönüyorum. Solda, yalnız kişiler; sağda *Çiftler* ve birkaç *Öpücük*. Ruh nasıl da alışıyor -insanı hızla ele geçiren- bu tablolara, Karnaval yitiyor. Yaratı gücü, tüm fantasmagoryayı buyruğu altına alıyor. Picasso'nun şanlı geçişiyle harmanlanan ölümün şanlı geçişinde, rüzgârın birbirine doladığı tel başlarına benzer bir şekilde sarmaş dolmuş olmuş heykellerin anısıyla, (düzensizliği bir varoluşu andırıyor; sanki tablolar "beklerken" arkalarını dönmüş), resim, bu kişileri, Maskeli Balo'ya değil ama Tarotlara ait bilinmezin bir alanına teslim ediyor.

Kübizmden ziyade *Avignonlu Kızlar*'ın (*Demoiselles d'Avignon*) mirasçısı olan transa geçmiş bu tuvaller, söz konusu tab-

lodan itibaren, Picasso'nun eserlerinde sürekliliği sağlıyorlar. Kimi zaman *Ağlayan Kadın*'ın (*Femme qui pleure*) simgelediğinden neredeyse daha ekspresyonist geometrik karmaşanın ardından, otuz yılı aşan bir zamandan beri Picasso'nun yarattığı dağılmanın da mirasçıları olan bu tuvaller... Ve *Kılıçlı Adam*'ın (*Homme à l'épée*) yoldaşlarından bir tekini bile görmeseydim bile, onun yalnız bir yaratım olmadığını hissedecektim – tıpkı bozkırların ilk metal kabartma tabletlerinde, ilk Çinli arkaik bronzlarda, ilk fetişlerde bunu hisseden tüm ressamlar gibi.

Büyük Pierre'in hazinesindeki dev canavarlardan kemer tokalarına kadar, metal kabartma tabletler, hayvan dövüşlerini temsil etmektedir. Meksika yılanının, kartalın, Mezopotamya aslanının ruhuyla yüklü, bin yıllık motif. Bozkır sanatı biçimin sürekliliğini çok erken kesintiye uğrattı; tıpkı Braque ve Picasso'nun bir yüze onun kendi profilini de yerleştirmesi gibi, onda, yırtıcı bir kuşun pençeleri, yakınındaki bir vahşi hayvanın tırnaklarıdır da aynı zamanda. Heykeltıraş bronzla, ateşin yanı sıra kıyım ruhuyla da parçalanan bir kıyım imi yaratmak ister. Asırların -ve üç bin kilometrenin...- ayırdığı iki tablet yaklaştırıldığında, ortak güçleri sanki -ifade ediliş tarzıyla simetriyle aynı ölçüde bir güçle bize etki eden- bu biçim değişimini tanıtlıyor oluşlarıdır; öyle görünüyor ki bu kaynaşma halindeki bronz imi bronzların kendisinden de önce vardır, onları kucaklamaktadır. Tıpkı Greklere özgü idealleştirmenin kendi Tanrı imgelerini; ya da jestlerin Rubens'in meclislerini doğurması gibi. İçgüdüsel ya da raslantısal olarak ortaya çıktığı düşünülen Tarotlar tek bir ırka aittir.

Nasıl ki bozkır sanatı sarsıntılı ideogramları yoluyla pençe ve tırnakları yarıştırıyorsa, Picasso da helezonik burun delikleri, örgüler ve kılıçlar, onları çevreleyen betimlemelerin karşıtlık gösterdiği ya da çözdüğü kayış düğümleri yaratmaktadır. Yassı paraflardan şapka yapılan, Grekçe'deki sonsuz işare-

tinin ∞ ironik bir şekilde her yerde karşımıza çıktığı bir dönemdir. En uyarıcı tablolar, sağda dizilmiş olan, profilden *Çiftler*'dir: ya da kadının ve adamın dudaklarını tek bir imle birbirine dolayan, onu, hükmettiği aldatıcı bir tesadüfle yüzlere ve bedenlere bölen ya da tamamlayan öpücük. Bozkır sanatının biçemini oluşturan biçimler kapanmış pençeler; Çinli arkaik bronzların sihirli kaplan ideogramı Tao-tie; Rubens'inki ise jestler olacaktı. Picasso'nunki ise daha karmaşıktı çünkü Tarotları düğüm ve parçalanmayı ard arda getiriyor, bazen de birbirlerine yaklaştırıyordu. *Öpücükler* dolambaçlı ve karmaşık; kurumuş bir yoncanın açılmış yaprakları kafasını oluşturan, burnu ve gözleri aşağı yukarı yerinde *Kuşlu Figür*'ü (*Personnage à l'oiseau*) tekrar gördüm. Tarotlar şunu söylüyor gibiler: başka türlü olacak bir adam nasıl sunulabilirdi? Ve onu temsil etmediklerini açıklıyorlar. Nasıl öpücük imi profillere ve nü'lere esin veriyorsa, kişiye de ilham veren, biçemi oluşturan kavramdır. Lekeler, öfkeli çizgilerden, onları yapılandırmayan doğrulardan da doğmaktadır ve sanki uyandırdıkları imgeyi parçalamak için çizilmişlerdir. Bu bozucu graffitiler, anıştırmanın yanı sıra bir yadsımadır da. Ne zaman bir ressam, resimle ve hiç şüphesiz kendisiyle böylesi bir hırsla mücadele etmiştir?

"Artık seçmiyorum." Bu Tarotların bazıları hiç de tablo değiller; diğerleri ise, sadece tablo değiller – tıpkı zenci maskelerinin (ve bunun yanı sıra Roma Meryem Ana'larının) sadece heykel olmaması gibi. Her şeyi simgeleyen Çinli karakterlere de hiç benzemiyorlar. Tarihin en büyük biçim yaratıcılarından biri tarafından duvarlara fırlatılan son kalabalık, kendisi çığlıklardan ibaret olduğu için, hiçbir şey söylemek istemeyen bir Tarot grubu mu olacaktır? *Çiftler* bir öpücük iminin etrafında uzanıyorlar, fakat bu Tarotların bizzat kendileri imdir. Neyin imi? Açınladıkları bilinmeyenin.

Picasso, geleceği ve belki de gelecek kuşakları kıstıracak kapanlar yontarak başlamıştı. Trocadéro'da, maskeler onun gözünde diğerleri gibi sıradan heykeller değil, ama silahtılar. *Avignonlu Kızlar* (*Demoiselles d'Avignon*), zenci dönemi tuvalleri, kendi seyircilerini hem beklemek zorunda kalmış, hem de onu yaratmıştı. Tarotlar da bu tuzaklar arasındadır ama *Kadınlar*'a ve özellikle de *Guernica*'ya nazaran daha iyi gizlenmiştir. Bebek Arabalı Totemin mirasçıları: uyuşturucu alımı nasıl ki müptelalarının krizlerine cevap veriyorsa, bunların da her biri bir itkiye cevap verir. Tarotlar, iktidarlarını ilan eden "parçalanmış tuvaller" dışında, Picasso'nun eski tuvallerini esas almadıkları gibi; güçlerinin farkındalığı dışında hiçbir şeyi referans almazlar.

Eğer ki anlamları biçimlerinden daha fazla birliği bozuyorsa, bunun nedeni, sanatçının ortaya çıkardığı bilinmeyeni tanıyor olmasına dayanan çelişkili fikirdir. Büyük dinsel biçemler, temsil ettikleri sahnelerin dini biçimlerini açığa çıkarıyordu. İkonlar, Bizanslılara Ortodoks bilinmeyeni getiriyordu; katedral heykelleri Katoliklere kendi bilinmeyenlerini taşıyordu. Fakat Romalı heykeltıraşlar İncil'i bilindik bir dile çevirmiyorlardı: Hıristiyanlığın sadece sanatın ifade edebileceği bir bölümünü anlatacak dili keşfetmişlerdi. Sanat, konuşabilmek için, o dili bulmak zorunda kalmıştı.

Gülümseyen güneş, birbirine dolanmış Tarotların tepesindeki bir tabloyu storun üzerinde beyaza boyuyor. Bu ikonostazın önünde, bir çocuğun bağırdığını duyuyorum – sanki, Guatemala'nın bir tepesinde, çam yapraklarının adım adım aynı güneşe ve sıcağın uykuya daldığı öğle üstünün sonsuz sakinliğine gömüldüğü idolün önünde, hayatın uzaklardan gelen uğultusunu dinliyorum.

"Arı gibi vızıldayan ölüler ordusunu dinle..." Grands-Augustins'deki atölyeyi düşünüyorum: "Picasso, hiçbir şey yap-

mıyor." Tazıyı, gaz ocaklarının uzaktan gelen gürültüsünü düşünüyorum. Savaş.

"Maskeyi yeniden bulmak gerekiyor..."

Roma maskesi dediği, hiç şüphesiz Romalı heykeltıraşın Tanrısına atfettiği bir yüzdü: ululayacağı ve asla tanıyamayacağı – teologlara göre "Tanrı adına Tanrısal olan", yani kutsal olana atfettiği bir yüz. Zenci maskesi ise, zenci heykeltıraşların betimledikleri Tanrılarda kaygılandıkları, sevdikleri ve bilmediklerine ithaf edilmişti. Picasso'nun dediği de kelimesi kelimesine buydu. Bir ara "güzelliğin" (bu kavram onu rahatsız ederdi) sanatçılar için asırlar boyunca çok benzer bir rol oynadığını söyleyerek, onun kafasını karıştırmıştım: tıpkı aydınlattıklarıyla varlığını tanıtlayan bir ışık gibi, güzellik de gösteriler, bedenler ve sanat eserleriyle kendisini ortaya koyuyordu. Çok sevdiği karanlık formüllerden, kabalacı karşı-tanımlardan biriyle cevaplamıştı beni. Parmağıyla *Kedi ve Kuş*'unu (*Chat et l'oiseau*) göstererek: "Kedi kuşu, Picasso kediyi, resim Picasso'yu yiyor... Resim Vinci'yi kemirdi, zenci heykelciliği Zencileri yiyor, aynı şey. Sadece, onlar bunu fark etmedi. Sonunda kazanan resimdir." Onun "resim" dediği, renk ilişkisi ya da biçim yaratımı değildi. Resim diyordu, çünkü artık ne sanat ne de güzellik kelimelerini kullanmıyordu. Dini, ve tarih öncesinde "bilmem neyi" nasıl kavrıyorsa, güzelliği de o şekilde kavrıyordu. Mağara ressamlarının yaptığı gibi, bir şeyleri yakaladığını bilmek ona yetiyordu.

Romalı heykeltıraşlar açınlanan bilinmeyeni ortaya koymak isterken, Picasso hiçbir şeyin açınlayamayacağı bir bilinmeyeni gözler önüne serer. Onda yarattığı duygu dışında, onun ne olduğunu bilmez ve bilmeyecektir. Duasız ve komünyonsuz bir bilinmezlik, hareketli bir boşluk duygusu; tıpkı rüzgârmki gibi... Bu sanat, insani sınırların sanatıdır; bozkırların yırtıcı kuşlarının pençelerinin vahşi hayvanların bedenlerinde kök

salması gibi, insanda beliren pençeler... Medeniyetimizin sanatı; Roma tarzı, ruhun bütünlüğünü ifade ederken, o ruhsal boşlukla dalga geçerek yorumluyor. Picasso'nun atölyelerinde ne bir Roma figürü, ne de bir Asya heykeli gördüm ama fetişler ve maskeler oralarda boy gösteriyordu. Zenci dönemi Bateau-Lavoir'ın fetişlerini, karanlık ruhlarından değil ama, özlerinden koparsa da, (portrelerindeki çocukları gibi biçim değiştiren) Tarotları, Budizmin uçurum dili dediği ve kübist Arlequin'lerini etkilemeyen bir dili konuşmuyorlar mıydı? Tarotlar döneminde, Trocadéro'da olduğu gibi, zenci maskesinin heykelcilik tarafından Afrikalı Bilinmeyen'e atfedilen bir baş olduğu fikrini kabul etmiş miydi? Önümdeki *Matador*, gülünç ve ürkütücü *Çift* de onun tarafından bilinmeyenin bir parçasına ithaf edilmiş bir figür ırkına aitler. Picasso'nun gözünde, onlar bilinçaltımızm bulgulayabileceği şeylerdi. Dalgıcın, derinliklerden çıkarıp getirebileceği şeyler... Resim, bilinmeyenin derinliklerinden, insana, görmezden gelebileceği kadar uzak, yeniden fark edebileceği kadar yakın bir şeyi çıkaracaktı.

Miguel figürleri döndürmeye başladığı anda, aradığımın ne olduğunu hemen anlıyorum. Afrika maskesi yok, ama tüm maskelere ruhlarını veren o; Roma maskesi yok, ama Chartres'ın cümle kapısının figürlerine ruhlarını veren o; Picasso'nun peşini bırakmayan maske yok ama onun halkı var ve bu halk etrafımı kuşatıyor. İspanyolların şeytan kovmak için dua ettikleri Meksika heykellerini düşünüyorum. Azap, seks, kan, gece, sağ yanı bir ölü kafasını simgeleyen, sol yanı kahkalar patlatan neşeli imgeler; kurbanlarının derilerine geometrik imlerle resmedilen bereket tanrıları; iki başlı ve dört gözlü heykelcikler; kucağında bir çocukla perili bir figürün yeryüzüne çıktığı La Venta Mağarası; sadece Meksika ruhundaki ça-

tışmayı ve bir büyülenmeyi ifade eden, derinlerden gelen büyük idolleri düşünüyorum. Önümdeki, altın rengi fonlar kadar doğaüstü bu tarzların bende uyandırdığı imge, Mısır maskesi ya da Roma maskesi gibi, İnsan'ın arka arkaya gelen ruhlarından birinin ifadesi değil; o, kendi gücüne, bozkırların metallerine, vahşi hayvanların düğümlerine karşı mücadele veren sanatın arması – insanın ve onu kuşatan bilinmeyenin iç içe geçişi. Fakat hangi sanatçı kendi değerlerini tanımayan bir uygarlığın maskesini bulabilirdi? Tarotlar hiç de düzenleyici bir Maske doğurmuyorlar, onu yıkmaya çalışıyorlar. Olumsuz imler tanrısı olumsuz bir Maske değil, Maske'nin inkârıdır. Bu tablolar, hiçbir bakımdan, Franco'nun Tanrı'nın yerini aldığı bir *Guernica*'nın yardakçıları ya da başka *Nedimeler* (*Ménines*) değildir; bu göçebeler, Palais des Papes'ı başarıyla ele geçirmek dışında hiçbir zafer beklemezler. Miguel ve Jacqueline tarafından döndürülen Tarotların önünde, Grand Palais retrospektifini hazırlayan personelin coşkusunu hatırlıyorum. 1958'den 1968'e kadarki yüz sergi arasında, sadece üç kez gecelere kadar çalışılmıştır: onun için, Roma heykelciliği için ve Meksika sanatları için.

Makinistlerden bekçilere, hiçbiri ressam olmayan bu adam ve kadınları nasıl bir büyü etkisi altına alıyordu? Roma heykellerinin aurası, Meksikalıların dirilişi, Picasso'nun eserleri onlar için ne ifade ediyordu? Tarotları neyin takip edeceğini, kendisi de dahil kimse bilmiyordu. Ölüm haricinde.

Bir keman sesi yükseliyor bahçeden; sanırım bir plak. Bir gün Yehudi Menuhin'e ve Nadia Boulanger'e, Asya'dakiler de dahil olmak üzere büyük müzisyenlerimizin, Avrupa'nın en derin duygusunun nostalji olduğunu düşündüklerini söylemiştim:

"Siz de aynı şeyi söyleyebilir misiniz Nadia?" Menuhin sormuştu.

"Sanmam..."

"Ah hayır! Ben 'kutsama' olduğunu söyleyebilirim."

Bu isyankâr figürlerin karşısında, bu kutsama kelimesi nasıl da bir tını alıyor! Giotto, Roma alınlıklarının, Hindistan ve Çin mağaralarının heykeltıraşları bilinmeyen biçimler yaratıyorlardı çünkü kendi kutsadıklarının biçimlerini yaratıyorlardı. Cézanne büyük dinlerin figürlerini diriltir; Picasso ise ilkel sanatlarınkini... Afrika ve Okyanusya figürleri hiç de kutsama figürleri değildir. Öfkeyi ve acıyı, kimi zaman merhameti gayet iyi tanıyan yapıtı, kutsamayı da bilir mi? Peki ya büyük saygı duyduğu iki öncüsünün, Goya ve Van Gogh'un yapıtları? Picasso, net olmayan bir şekilde, birkaç defa bunu yakalar. Fakat kendi resminin gizli mayası, öfkenin ve kutsamanın ötesindedir: sorgulamadadır, masum bir tonla "Resim, artık hayatta olmadığımda ne yapacak? Bedenimi çiğnemesi gerekecek. Kıyısından geçemez, öyle değil mi?"dediğinde onu bir an olsun rahat bırakmayan yapıtlar dünyasıyla sonu gelmez mücadelesindedir. Son Tarotunun yanı sıra *Guernica*, üzerinde özenle çalıştığı yapıtlarının yanı sıra bir anda beliren yapıtları, ne kadar yadsımaya çalışsalar da, onu dönüştürürken dahi, kendilerini çevreleyen bu dünyaya yazgılıydılar. Onda doğmuşlardı. Fransızca yazılmış bir Fransız dili taşlaması, Fransızca'nın sınırlarına girmektedir. Tablolara yazılan resmin en öfkeli ithamı, resmin sınırları dahilindedir. Picasso'nun büyük yapıtları en sonunda bir Fransız, İspanyol ya da Amerikan Louvre'una varmayacaksa da, gelecek yüzyılın bir Skira'sının* düşsel Louvre'unda -ya da benimkinde- yer alacaktır.

---

* İspanya'da Katalan olarak tanınan Barselona yöresi ressamları hakkında kitap.

IV

Düşsel Müze hakkında ilk kez Grands-Augustins'deki atölyede, Paris'e son gelişim sırasında, hiç şüphesiz savaştan ötürü orada bir araya toplanmış bulunan seksen tuvalini bana gösterdiği gün konuşmuştuk.

"Bir şey fark etmediniz mi?" diye sormuştu bana ilkin.

"Hayır."

"Kalan saçlarımı da kestim."

Yine de yüzünün ifadesi değişmemişti: şaşkın bir Pierrot maskesindeki, öteki dünyaya ait aynı gözler.

Bana, önceki gelişimde tamamlamak üzere olduğu natürmortlarınkine benzer tarzda birkaç manzara göstermişti. Radyatörü temsil eden bir tanesi hariç, diğer tümünü dizmişlerdi.

Onun manzaralarını daha önce hiç görmemiştim. Daha dün heykellerindeki *Çiçekler*le ve daha sonra Çatışmalarıyla aynı nedenden ötürü beni etkilemişlerdi: yeni bir alanın herbir saldırısı, saldırı araçlarını değiştiriyor ve öncekilerin üzerindeki örtüyü kaldırıyordu.

"Bu sizi şaşırtıyor mu?" diye sormuştu. "Doğru, bir manzaracı değilim. Bu manzaralar kendiliğinden geldiler. İşgal sırasında, Kazbek'le birlikte rıhtımlarda çok dolaştım..."

Kazbek, onun Afgan tazısıydı ve genelde atölyede yatardı. Almanlar ırkını soruyorlardı ve Picasso masum bir şekilde cevap veriyordu: Charente basseti.

"Kazbek'in resmini yapmadım. Burada gördüğünüz, yavaş yavaş beliren şekiller rıhtımlardaki ağaçlardır, Notre-Dame, Vert-Galant. Motif üzerine hiçbir şey çizmedim. İçimden geleni çizip, öylece bıraktım... Nasıl buldunuz?"

Alıştığımın dışında olan palet (ressamlar bu kelimeden, tonlarının yelpazesini ve bu tonların aralarında kurdukları alışılagelmiş ilişkileri anlıyorlar), beni şaşırtıyordu. Ruhumda hâlâ keskin bir çekicilikle yetinen özden bahsetmiyordum. Eğer görmüş olsaydım, onlara eşlik eden birkaç figür beni daha mı az şaşırtırdı? Ama onlar bana tanıdık geliyordu. Yamuk gövdeli ağaçları ve denizkestanesi şeklindeki yapraklarıyla *Vert-Galant*'ı, Seine kıyılarını havada kolları arasına alıyordu. Daha sonra sanki kabile bayrakları için çizilmiş gibi görünen çengel biçimindeki Çiçeklerinin aksine; birkaç kübist Arlequin'in atası. IV. Henri'nin huzurlu küçük silüetinde yakalanan barışın mirasçısı... Neredeyse neşeli bu manzaralar... Buna güvenmemeli.

Üst kattaki atölyede, sanatına -onu ele geçirmeksizin- yirmi yıl boyunca eşlik eden kuralsız figürlerini bir araya topla-

mıştı. *Avignonlu Kızlar*'ın (*Demoiselles d'Avignon*) ve Zenci döneminin yeniden karşılaşılan mirasçıları, kulakların yerinde gözler, dizlerin yerinde göğüsler, *Deniz Kıyısındaki Figürler*'in (*Figures au bord de la mer*) Marsh çocukları, 1920'nin *Âşıklar*'ı (*Amoureux*), Kahnweiler'ın otuz yedi yıl boyunca muhafaza ettiği çengel imleriyle dolu *Uyuyan Kadın* (*Femme endormie*), bir sürü kürekkemiği ve uylukkemiğinin sıralandığı olağanüstü *Çarmıha Geriliş* (*Crucifixion*), *Ağlayan Kadın* (*Le Femme qui pleure*) ilişkilendirme-dehasının ileride saçacağı figürleri duyuran tüm biçimler birbirini takip eder ve onlara yakın son figürler, *Mavi Şapka* (*Chapeau bleu*), Dora Maar portreleri, gazetelerin *Canavarlar* olarak adlandırdığı *Istakozlu Çocuk* (*Enfant à la langouste*), *Enginarlı Kadın* (*Femme à l'artichaut*). Başlarda matrak ve saçma, sonra ise kışkırtıcı ve asılsız olarak yorumlanacak bu tablolarla, yüzlerine bulanan profilleriyle patlama yapan *Çarmıha Geriliş* (*Crucifixion*) arasında, bozma düzeni anlamında ortak olanı açığa vurmaktaydı. Tümü de uçlardaki eserlerdi. Ona "Bu nedir?" diye bir kez daha sorsalar, "Tablo," derdi. Üç ya da dört tanesini görmüştüm; diğer birkaçının ise sadece fotoğraflarını...

Bu topluluk, sergilerinin hiçbirinde yer almamıştı. Savaştan, hatta İspanya İç Savaşı'ndan beri, pek az resim görmüştüm. Onun ise sadece natürmortlarını. Ancak yirmi yıl sonra Petit Palais'de bir araya gelecek olan heykellerini hiç bilmiyordum. Benim ve atölyesini ya da Boisgeloup'u ziyaret etmemiş olan arkadaşlarımın zihninde, dehasının son ve en büyük ifadesi *Guernica*'ydı. Bu seksen tuval her şeyden önce yeni bir biçemi ilan ediyor gibiydi; bununla birlikte 1919'dan bu yana zaman zaman birbirlerini izlemişlerdi. Onların birbirlerine yaklaşmasıyla, Picasso, virüsü sanatından atıyordu. Virüs, maya değil, çünkü büyük yapıtlarından bazıları (ve öncelikle *Guernica*), bir başka resim anlayışına değilse de, bir başka dün-

yaya aittiler. Bu göktaşı parçalarının Tarotların müjdecisi haline geleceğini kimse bilemezdi.

"Fena değil, ne dersiniz?" diyor

"Mideye yenen yumruklar gibi, o kadar etkili. Bunlar bana ne düşündürüyor biliyor musunuz? *Avignonlu Kızlar*'ı (*Demoiselles d'Avignon*). Ve bir de bazı heykellerinizin fotoğraflarını. Bu, sanatınızın 'keşfedilmemiş toprağı.'"

"Neden olmasın? Resim özgürlüktür... Atlamaya çalışırken, ipe takılıp düşebilir insan. Ama düşmeyi göze almassak, nasıl olacak? O zaman hiç atlayamayız ki.

"İnsanları uyandırmak gerek. Şeyleri algılama biçimlerini altüst etmek. İnsanları kızdıracak, kabul edilmez imgeler yaratmak lazım. Pek güvenli olmayan, tuhaf bir dünyada yaşadıklarını, sandıkları gibi bir dünyada bulunmadıklarını anlamalarını sağlamak..."

(Trocadéro'ya ilk geldiğinde söylediklerini hatırlıyorum: "Ben de Bütün'ün yabancı olduğunu, düşman olduğunu düşünüyorum.")

"Bu figürlerin epey uzun bir zamandan beri var olduğunu bilmiyordum..." dedim.

"*Âşıklar*'ı (*Amoureux*) diğer savaştan hemen sonra yaptım. *Enginarlı Kadın*'ı (*Femme à l'artichaut*) geçen sene. Bütün bu soldakileri ise son birkaç ayda."

Gülümsüyor, alaycı ve endişeli:

"Bu tuvaller ne demek istiyorlar?"

Muhataplarıyla dalga geçerken takındığı naif ifadeyi aldığında, kendini sorularla ifade ederdi: "Eğer sigara içmiyorsa, bir kadının bir sigara paketiyle iyi bir natürmort yapmasını nasıl beklersiniz?" Veya kollarını iki yana uzatarak, elleri açık: "Raphael kadar iyi resim yaptığımı söylüyorlarsa, niye rahat rahat resim yapmama müsaade etmiyorlar?" Bir de: "Resimden bahsetmekte kararlı mıyız? Ah! Bir resim sanatçısı olsay-

dım!..” Ardından ani bir ciddiyetle, canından bezmişçesine devam ederdi: “Yine de, ölmeden evvel, rengin ne olduğunu anlamak isterdim...”

“Bunu benden daha iyi biliyorsunuz,” derdim. “Başka hiçbir şeyin anlatamayacağını dile getirmek isterler. Hepsi koro halinde, bunu haykırırlar.”

Biraz acı bir hayranlıkla eklerdim: “Renkler, aynı zamanda ‘hapisane duvarına yazılanı’ ve nihayet, onca seneden beri, bu hırçın yapıtların, hiçbir zaman var olmamış -kübizmin Cézannecı ve mimari dünyasından kesinlikle çok farklı- bir resim dünyası yarattığını söylerler...”

“Cézanne’ın Louvre’u benimkinden çok farklı olmamalı. Çok farklı olan, Louvre’da olmayandır...”

Roma’dan Meksika heykelciliğine, Zenci maskelerden naif tablolara, tarih öncesi resimlerden agresifliğin tüm biçimlerine kadar, dirilişin sergilerine ne ölçüde refakat ettiğinin farkındaydı. Onunla birlikte sanatsal yaratı mağaralara kadar uzanıyordu, çünkü bu macera onunkine paralel olarak sürmekteydi. Ona, o dönemlerde pek bilinmeyen Galya paralarının ve Sümerlilerin Bereket Tanrıçası’nın büyütülmüş fotoğraflarını gösterdim. Bana göndermişlerdi. Onlara baktı, sonra onları gördü; yüzü bir anda resim yaparken kuşandığı yoğunlaşmış maskeye dönüştü, ruhlar tarafından ele geçirilmiş bir kertenkele maskesi. Neden kertenkele? Yüzü yuvarlaktı. Elmacıkkemiklerinden, akı olmayan -ve kapkara- gözlerinden ötürü mü? Bir ışık etkisiyle, fırça şeklinde beyaz bir bıyık beliriyordu yüzünde. Diğer maske. Şaşkınlığı, tuhaflığı silip, onu bodur birine dönüştürüyor. Baltayla parçalara ayrılmış, kırılmış sopalara, virgüllere, bilyelere bölünmüş para yüzleri ve heykellerinden birine -kafayı oluşturan taçyapraklarının ortasında halka biçiminde gözler- çok benzeyen Sümerli bir Bereket Tanrıçası üzerinde çalışıyordu. Yüzü yeniden neşeli bir hal

alıp, Picasso'nunkine dönüyordu; kendi bahçesinde bir hazine bulmuş birinin edasıyla fotoğrafları bana geri verdi:

"Bunlarla ne yapıyorsunuz?"

Bundan sonradır ki bana Düşsel Müze'yle ilgili sorular sordu. Denememem henüz yayınlanmamıştı. Bununla birlikte, Picasso her bir kişinin Tercihler Müzesi'nin değil, ama eserleri, tarafımızdan seçilmekten ziyade, onların bizi seçtiği bir müzenin söz konusu olduğunu biliyordu. Ona aşağı yukarı şöyle bir şey söyledim:

Baudelaire'i yeniden okuyun, bizim müzemizin bir asır içinde onunkinden ne kadar farklı hale geldiğini görünce şaşıracaksınız. Saptamaya çalışıyorum.

Öncelikle, 1900'den beri tüm keşfettiklerimiz: Asya, Afrika, Kolomb öncesi Amerika. Dirilttiğimiz ise: Bizans ve Ortaçağ sanatı. Baudelaire'e göre, heykelcilik Donatello'yla başlar.

Ardından bu keşiflerin ve bu diriltişlerin fotoğraflarla gelen tasarrufu. Fotoğraflar sayesinde freskler, vitraylar, Ortaçağ heykelciliği -taşınamaz eserler- de bize ulaşır.

Müzenin doğası. Louvre, gelişmiş bir antika galerisi değildir: başka bir şeydir ve başka soruları gündeme getirir. Galeri güzelliğin mekânıyken, Louvre sanat mekânıdır: "Kaldırın şu pigmeleri gözümün önümden!"

Ancak zihnimizde var olabilecek olan Düşsel Müze de gelişmiş bir Louvre değildir. Baudelaire'inki dört asırı karşılar; Düşsel Müze ise beş bin yılı, ilkel dönemleri, tarih öncesini. Eski çağların hemen hemen tüm eserleri, sanat fikrinin mevcut olmadığı uygarlıklarda doğdu. Tanrılar ve azizler heykeller haline geldi; metamorfoz Düşsel Müze'nin ruhudur. Tüm medeniyetlerin yapıtlarından meydana gelen kitle Louvre'u "zenginleştirmez", onu sorgulatır.

Olympia'dan sonra, tüm ekollerde ortak olan "resimsel bir olgunun" ressamlarca bilince çıkarılması: Düşsel Müze'nin ve modern sanatın doğuşu birbirinden ayrılamaz ve *Olympia*'nın oynadığı açmlayıcı rolü, *Avignonlu Kızlar* (*Demoiselles d'Avignon*) devralmıştır.

Orda kaldım. Bu taşıma şirketi onu rahatsız etmiyordu.

"Evet," dedi, "elbette... Resim nedir ki?"

Akşam karanlığı, pek iyi aydınlanmayan atölyeye çökmeye başlıyor.

"Braque'ın şu anda yaptıkları," diyor Picasso, "benim yaptıklarıma artık hiç benzemiyor. Onun için kavga bitti! Ama eğer ona koleksiyonumu verseydim, çok sevinirdi öyle değil mi? Neden ben değil de, Derain metal kabartma tabletleri biriktiriyor? Onlar bana yakışıyor, ona değil. Neden Matisse bizden önce fetişleri alıyordu? Ne alaka?"

"Fetişler, heykelciliğinden ziyade tablolarına daha çok uyuyor. Satıcılar bunu gayet iyi biliyorlar. Bir dönemin büyük sanatçılarında da neredeyse aynı Düşsel Müze vardı."

Ona, Degas ile Bonnet'nin bir omnibüsün üst katındaki karşılaşmalarını, Degas'ın bugün Bayonne Müzesi'ni oluşturan eski tabloların dökümü karşısındaki şaşkınlığını anlatıyorum. Pompiers'lerin* en ünlüsü, en gözü pek Bağımsızlarla aynı yapıtları beğeniyordu. "Hayat tuhaf," demişti Degas. "Sonuçta, herkes kendi yoluna gitti..." Bir daha görüşmeyeceklerini biliyorlardı. El sıkışarak ayrıldılar...

"İnsanlar Çince'yi anlamak istediklerinde," diyor Picasso, "şunu düşünürler: Çince'yi öğrenmem gerek, öyle değil mi? Ama neden hiçbir zaman resmi öğrenmeleri gerektiğini düşünmezler?"

---

* Hem Güzel Sanatlar Akademisi'nin hem de sergi jürilerinin tuttuğu ve en önemli devlet siparişlerini alan 'resmi' sanatçıların takma adı Pompiers'dir.

"Bunu pekâlâ biliyorsunuz. Modeli yargılayabildiklerine göre, tabloyu da yargılayabileceklerini düşünürler. Ancak daha yeni yeni, tablonun her zaman modeli taklit etmediğinin farkına varıyorlar. Sizin sayenizde, kübizmin ve keşfetmeye başladıkları sanatların, eski çağ sanatlarıyla ilkel sanatların sayesinde... Bu sanatlar da modeli taklit etmezler ya da pek az taklit ederler. Gotik sanat kendisini beceriksizlikle ifade etmeyi bıraktığında, tüm eski sistem idama mahkûm edildi. Artık, sanatçı olmayanlar Louvre'da tabloların benzeşen yönlerine, sanatçılar ise benzeşmeyen yönlerine ilgi duyuyorlar..."

"İnsanlar şunu söylüyorlar: ben müzisyen değilim, ama asla 'ben ressam değilim' demiyorlar."

"Çünkü 'kör değilim' diye düşünüyorlar. Benzerliği ya da güzelliği öğrenmeleri gerektiğine inanmıyorlar..."

"Hangisi?"

"Sanırım idealleştirme. Dolayısıyla canı gönülden yargılıyorlar."

"İnsan bir şey bilmediğinde, hep yargılar zaten!"

"Bütün mesele bu. Modern sanat ortaya çıktığında, neyi referans almıştı?"

"Resmi!"

"Yani bizdeki tabloları ve heykelleri, benim 'Düşsel Müze' dediğim şeyi. Fakat insanlar güzelliği ve benzerliği bildiklerini düşünseler de, Düşsel Müze'yi bilmiyorlar, hatta varlığından kuşkulanmıyorlar bile... Louvre'a gittiklerinde..."

"Eğer oraya güzelliği ve benzerliği bulmaya gidiyorlarsa, tabloları göremezler. Baktıklarını sanıyorlar, değil mi? Bu doğru değil. Her zaman gözlüklerle bakıyorlar."

Sanatçıların yaratılarının izleyicilere dayattığı bu gözlüklerden çok sık bahseder. "Sanatı taklit eden doğadan" değil ama, nesneye yöneltildiğinde bakışı renklendiren filtreden; bir sergide yer aldığı için Marcel Duchamp'ın şişe kurutucu-

sunun bir heykel olduğunu ve yakınlarındakini ya da doğayı taklit ettiğine ikna olduklarından ötürü zenci heykeltıraşların beceriksiz olduğunu düşündüren önyargıdan...

"İnsanları, doğaya rağmen tabloları görmeye zorlamak gerekiyor kesinlikle. Ama doğa nedir?"

Eskiden ona alaylı bir ifadeyle şu soruyu soran gazeteciye vermiş olduğu cevabı hatırlıyorum: "Mösyö Picasso, dikdörtgen ya da kare ayaklar çizmek zorunda mısınız?"

"Bilmem, doğada ayak yoktur."

Cevaplıyorum:

"Çoban Giotto koyunları oldukça kötü çizerdi, ama insanlar ressamların artık doğayı esas almadıklarının farkına vardıklarında, hiç de mutlu olmadılar: modern sanat *Olympia*'yla başlar ve *Olympia*, polis korumasına ihtiyaç duyan ilk tablo oldu.

"Emin misiniz?"

"Kesinlikle. Ve tablo erotik olmadığı için bu daha da tuhaf. Söz konusu olan resimdir. Oysa, eğer resim protestocuların hoşuna gitmiyorsa, yapabilecekleri tek şey onu satın almamaktır. Yaptıkları da budur zaten."

"İnsanlar nefret ettikleri resmi her zaman parçalamak istediler. Haklılar. *Avignonlu Kızlar*'a (*Demoiselles d'Avignon*) hiçbir şey yapmadılar, tuhaf..."

"Bourbon komutanı Roma'yı aldığında, okçuları hedef olarak *Atina Okulu*'nu seçtiler..."

"Raphael'i sevmiyorlardı, değil mi? Daha o zamanlarda kübist olan Raphael'i!"

"Platon, Leonardo da Vinci'yi, kim olduğunu bilmediğim kişileri ve Michelangelo'yu temsil eden kişiler ve tüm diğerleri aylar boyunca gözlerine saplanmış oklarla yaşadılar... Bir film için iyi bir sahne."

"Şaşırtıcı değil. İnsanlar resmi sevmiyorlar. İstedikleri, yüz yıl sonra neyin iyi olacağını bilmek. Üzerinden atlayınca, ka-

zandıklarını sanıyorlar. Hepsi tablo tüccarı olmalı. Yine de, resim nasıl yaşıyor, nasıl ölüyor bilmiyoruz. Kimse resimden konuşamaz. Van Gogh'dan bahsedebilirim. Belki. Ama resimden, hayır. Bana ne isterse yaptırıyor: uzağa gitmek, daha uzağa, daha daha uzağa ve bu böyle devam ediyor... Sadece bu! Böyle sürüp gidiyor... neye karşı?"

"Sizin Düşsel Müzenize..."

Düşünüp, cevap veriyor:

"Olabilir. Ama sadece bu değil."

Onunla bir tartışmaya girmekten ziyade, onu konuşturmayı tercih ediyorum. Ama yine de ona, Manet'den sonra, yapıtların, her birinin bir diğerine -Greklerin arkaik dönem eserlerinin sütun-heykellere, Michelangelo'nun son *Pietà*'sına, Zenci maskelerine- gönderme yapabileceği ortak bir alana girmek için, kendi yaratı alanlarını -mağara, tapınak, saray, mezarlık, katedral, salon- terk edip etmediklerini soruyorum.

"İnsanlar memnun değiller," diyor, "çünkü bir ressam Kazbek'i düşündüğünde, onu taklit etsin istiyorlar. Oysa harflerden oluşan köpek kelimesi, bir köpeği taklit etmez!"

"Çin harfleri de öyle, en azından uzun bir zamandan beri."

"Onu isimlendirir. Resim adlandırmak zorundadır. Eğer bir nü yapıyorsam, 'bu bir nü' diye düşünülmeli. Madam Machin'in nü'sü şeklinde değil."

"Ya da Tanrıça Machin'inki. Ama amatör, bir Picasso nü'sü ister."

"Sonuçta öyle olur zaten, tabii eğer nü'yü adlandırabilirsem. Hiç kuşkusuz güç bir şey. Resim bu. Resimde, şeyler imlerdir; 1914 Savaşı'ndan önce imgeler diyorduk... Bir tablo, eğer bir im olmasaydı, ne olurdu? Bir canlı tablo mu? Ah, elbette, resim sanatçısı olsaydık! Ama sadece Cézanne ya da zavallı Van Gogh ya da Goya olunduğunda, imler resmediliyor."

"Kabul ediyor musunuz, siz sayın Çinli?"

Kübistler, resmin öncelikli aracının, duygulanıma yol açan im olduğunu çok erken kavradılar. Picasso'nun özgürlüğü, bu araçtan bağımsızlaşmaya pek elvermedi. Doğayla rekabet etmek ve hatta onu yıkmak için, sanatı bu özgürlüğe ihtiyaç duyuyordu.

Parmağıyla, duvar boyunca dizilmiş tabloların en kural dışı grubunu gösteriyor. Karmakarışık veya geometrik bu figürler, simgelediklerine karşı girilen çetin bir mücadeleyle hareketlenen bu imler, boğumlu ve köşeli figürlerde ortak olan bir karakterde birleşirler; tümü çerçeveleri tarafından kıstırılmış gibidir. *Ağlayan Kadın*'ın (*Femme qui pleure*) çılgınca dik açısı zaten dillere destandır; özgürlüğü, yeni bir tarzı, belki de yeni bir ekspresyonizmi hazırlıyor gibidir. (Bu Picasso'yu pek tanımamaktı). Fakat baktığım tuvallerin vahşice özgür biçemi, bu çılgın karmaşadan sıyrılır. Seneler boyunca, değişik biçimlerde...

"Çin harfleri," diyorum, "bilindik bir anlatımı temel alır; bu tablolar ise, Dora Maar'ın portreleri dahi olsalar, bilinmeyen bir anlatıma başvururlar. Ve ayrıca, bir Çinli için, im dünyası saygıya şayandır; bu biraz, Batılılar için cebir dünyasına benzer. Denklemlere riayet ederler; ne var ki ancak iki çeşit im tanırlar: çocuk resimleri, graffiti, 'çöp adamlar', vs. ve karikatürler. Bugün, bir yüze çok daha kaygı verici bir şekilde saldırıyorsunuz. Artık kimse çocuksuluktan, snobizmden, aldatıcılıktan bahsetmeye cesaret edemiyor..."

"Evet. Neden?"

"Tablolarınız çok pahalı. Direniş sırasında, bir yoldaşım vardı, Lot'lu bir hekim. 'Sizin Picasso'nuz, o yok, bu snobizmdir, aldatmadır, kendisi de bunu itiraf ediyor!' Peki. Bu yıl: 'Sizin Picasso'nuz, sadece o, dünyanın tüm ülkelerinde milyonlarca satıyor. Ben değil! Bana iyi örgütlendiğini, tablo tüccarları olduğunu söyleyeceksiniz. Elbette albayım, ama bu yeterli değil. O kadar para, üstelik her an değişerek! Her yerde fo-

toğrafı çekilen mavi şeylere devam edebilirdi, bunu anlayabilirdik en azından! Hayır, boş inançlara kapılmam, ama bu çocuğun içinde bir büyücü var...'"

Büyücü kelimesi Picasso'nun hoşuna gider. Bu kelime, kimi biçimlerinin transına, anlaşılmaz figürlerine, metamorfoz gücüne uygun düşer. Yarasaları severdi, akrep ve küçük baykuşları topladı. Güvercinleri beklerken, baykuşları tuvaline taşıdı. Dehasının gizemli yönünün, sancılı yaratı krizlerinin farkındadır. Bir gün Arabistanlı Lawrence hakkında konuşurken, ona, kutsal yaratıklar efsanesinin gizemli bir yanı olmazsa işe yaramayacağını söyledim. "Evet," dedi, "ama ressamlar söz konusu olduğunda, gizem resimde olmalıdır..." Yine de büyücülüğünün kendisinden bir parça sıyrılması hoşuna gider ve onu pek anlamayan benim yaman hekimimi gayet iyi anladığına üzülür.

"Her şeye karşın, insanlar benim resmimden hiçbir şey anlamıyorlar, sadece benimle uğraşıyorlar, tuhaf, değil mi? Ve ayrıca şu da tuhaf, ressam olmadıkları halde resmi anlayanlar... Bunlar kimdir?"

"Öncelikle ona ihtiyaç duyanlar mı?.. Sonrası bizi uzaklara götürür sanırım. Kötü ressamlar da resmi sever..."

"Aynı şekilde değil."

"Bazen aynı şekilde... Bonnat'yı düşünün! Sonuçta, şimdi herkes sizin imlerinizin bir şeyleri ifade ettiğini biliyor. Ama neyi?"

"Bu onları tüketiyor. Bunun onlara ne faydası var? Yine de kübist Arlequin'ler mağazalarda..."

"Dekorasyonla karıştırılıyor, özellikle de tiyatro dekoruyla. Ama Zenci dönemi... Ve bu tuvaller!..."

"İnsanlar *her zaman* anlamayarak başlarlar. Sonra, sadece anlıyorlarmış gibidir. Ama bu müthiştir. Çünkü ben onların ne anladıklarını hiç bilmem. Ölünce, problem yok. Ben ölmedim. Alışkanlık haline mi getirdiler? Başka şey var. Mesela

Apollinaire resimle ilgili hiçbir şey bilmezdi, yine de gerçek resmi severdi. Şairler genelde sezerler. Bateau-Lavoir döneminde, şairler anlardı..."

Utrillo'yu ilk olarak yanında şaşırtıcı bir gorille, Max Jacob'un kahvaltı ettiği Montmartre bakkaliyesinde gördüm. Utrillo iki kelimeden fazlasını bilmiyordu. Ağır gözkapakları hüzünlü bir boşluğa açılıyordu, bana sordu:

"Ressam mısınız, şair mi?" Sonra oturdu ve uyudu.

Cevaplıyorum:

"Bu anlamda, müzisyen olmayan Baudelaire, Wagner'i anladı..."

"Ama sizce bu tuhaf değil mi? Bir tabloya başlandığında, nereye varılacağı asla bilinmez. Hatta bittiğinde bile bilinmez. Resmin, yenebilecek kıvama gelene kadar olgunlaştığı söylenebilir. Cezanne'da böyle, Van Gogh'da böyle... İnsanlar benim Van Gogh olduğumu anlamıyorlar, öyle değil mi? Önemi yok: vaktimiz var..."

Şakacı bir tonla konuşuyor; bence yarı şaka yarı ciddi aslında. Dalga geçiyor. Kendisiyle mi? Daha ziyade her şeyle, kimi figürlerindeki insan biçimleriyle alay edermiş gibi. Şakacılığı gıcırdıyor.

"Claude Monet'yle aynı yaşta ölen Van Gogh," diyorum, "1939'da, savaşın arifesinde ölseydi... Sağken, Japonya'da Raphael'den daha meşhur olurdu. Ama lanetli dehaların geç gelen zaferi bir şeydir, Düşsel Müze'de dirilişleri başka bir şey. Asırlar boyunca, fetişler çocukça çizilmiş çöp adamlardı."

"Yine de vardılar."

"Yontu tanrısı için mi?"

"Anlaşılması gereken bu. Kimse bunu açıklamadı. Farz edelim ki unutuldular. Yok, çok hızlı gitmeyelim! Nihayetinde, Rembrandt, söyledikleri gibi, Hint minyatürlerini kopyaladı, değil mi?"

"Evet. Ve Dürer, Anvers'de kendisine gösterilen Aztek heykelcikleri üzerinde çalıştı. Yine de uzunca bir süre boyunca, antik olanı *görmedik*; Roma heykelini ise beş asır boyunca. Théophile Gautier, Chartres'ın önünden geçerken, katedrale bakmak için kafasını çevirmedi, dört yüz metre! Sütun-heykeller saklanmamıştı ve en ünlü antikalar Bizans hipodromunu süslüyordu."

Gizemli bir şekilde işaretparmağını kaldırıyor:

"Size bir şey göstereceğim..."

Beni yandaki küçük bir odaya götürüyor, kemerinden bir anahtar demeti çıkarıp metalik dolabı açıyor. Raflarda, o dönemler *Giritliler* diye adlandırılan dört bir yana yayılmış heykelcikleri, Kikladların bir keman-idolü, iki tarih öncesi heykelciğin mulajı:

"Lespugue'nin *Venüs*'ü mü?"

"Evet."

Mulajlardan biri, sakat bir heykelciğe ait; yeniden yapılan heykelciğe ait bir tane daha buldu: Birbirine bağlanan bacaklar ve büst, karnın ve kalçanın güçlü hacmine simetrik olarak beliriyor.

"Bunu, iğe geçirilmiş bir domatesle yapabilirdim, değil mi?"

Ayrıca yontulmuş çakıl taşları, küçük bronz heykelleri, *Apsent Bardağı*'nın (*Verre d'absinthe*) bir numunesi ve bir yarasa iskeleti de var. Bir raftan bir *Giritli* alıp, bana uzatıyor. Fotoğraflar, keskin ifadesini yansıtmıyor.

"Bunları küçük bir bıçakla yaptım."

"Çağları aşan heykelcilik..."

"Gerekli olan budur. Çağları aşan resimler yapmak da lazım. Ondan bir diğerini yaratmak için, modern sanatı öldürmeli.

"Herkes, ama herkes -biz de dahil- keman idollerini berbat buldu. Ben, benimkinin kötü olmadığını düşünüyorum. Siz de öyle. Tüm arkadaşlarımız. Uzun bir süre unutuldu, bu açık. Üslup tarihi, umrumda değil. Hatta, onu unutmaları hoşuma bile gidiyor! Yoksa, ölümsüzleşecek! Ama bizim açımızdan, bu tarih var. Burada. Bize benzeyenleri sevdiğimiz söylenir. Benim heykelim ona, idolüme hiç benzemiyor! Sadece Brancusi onu sevebilirdi, o halde ne? Benzerlikler! *Avignonlu Kızlar*'da (*Demoiselles d'Avignon*) önden görünen bir yüze, profilden bir burun ekledim. (Onu isimlendirmek, ona 'burun' diyebilmek için tersten bakmak gerekirdi). O zaman, Zencilerden bahsettiler. Yüzünün ortasına profilden bir burun eklenmiş tek bir tane Zenci heykeli gördünüz mü? Hepimiz tarih öncesi ressimleri seviyoruz; kimse onlara benzemiyor!"

Guernica döneminde, bu aynı atölyede bana şunu söylemişti: fetişler beni biçimleriyle etkilemediler, resimden ne beklediğimi anlamamı sağladılar. Kikladların keman-idolünü tutup bakıyor. Doğuştan şaşkın görünen yüzü, fotoğraflara bakarkenki yoğunlaşmış maskeye dönüşüyor. Anlık değişim. Telepatik (Braque bana onun "uyurgezer yönünden" bahsetmişti). Kıpırdamadan konuşmasını sürdürüyor; ışık ve atmosfer aynı; sokaktan sesler gelmeye devam ediyor. Ama bulaşıcı bir kaygı ve hüzün onu sardı. Onu dinliyorum ve İspanya İç Savaşı sırasında söylediği bir cümleyi duyuyorum: "Biz İspanyollar için, sabahlar dua, öğleden sonraları *corrida*, akşamlar da genelev demektir. Bunlar neyle harmanlanır? Kederle. Tuhaf bir kederle. *Escurial* gibi. Yine de ben neşeli bir adamım, değil mi?" Oyun oynadığını ve eğlendiğini düşündürecek, nerdeyse çocukluğa varan bir gençlik ve hareketlilik karışımıyla gerçekten neşeli görünürdü. Resim yaptığı zamanlar hariç. Yine de mutlu deniz, ara sıra bu kum yüzden çekilir. Şunu söylemek üzeredir:

"Ara sıra şunu düşünüyorum: Kikladların bir Küçük Çöp Adamı vardı. Bu hayran olunası heykeli bu şekilde yapmak istemiş, değil mi? Tam olarak böyle. Büyük Tanrıçayı ya da bilmem kimi yaptığını sanıyordu. Bunu yaptı. Ve ben Paris'de ne yapmak istediğini biliyorum: Tanrı değil, heykel. Hayatından, tanrı çeşitlerinden, hiçten geriye hiçbir şey kalmadı. Hiçbir şey. Ama bu kaldı, çünkü bir heykel yapmak istedi. Bizim... nekromansimiz nedir? Ya ressamların, heykeltıraşların uzun süreden beri sahip oldukları bu sihirli şeyler nedir? Ebedi güzelliğe, aptallıklara inanıldığında, basitti. Ama şimdi?"

"Kikladlarm heykelciliğini sevmeyi seçmediniz. Zenci maskelerini de. Neden sevdiğiniz eserler zihninizde bir arada bulunuyor? Bence bunun nedeni, ortak varoluşları. Bu benim için yeterince açık değil... Bu idolün burada olduğunu söylediniz. Ben de onu düşünüyorum. Belvédère Apollonu'nu düşünmüyoruz. Her birimizin Düşsel Müze'si, bizim için mevcut olan eserlerden ibarettir. Heykeller sanat eseri oldukları için hayatta kalıyordu, bugün ise hayatta kaldıkları için sanat eserileri..."

Muhakemesi hızlıydı, ama resimle ilişkisini ilgilendirdiğine inandığı bir fikirle karşılaştığında, düşünme tarzı:

"İlginç... Baktığımda orada olmayan bir tablo hakkında bana bir sürü şey söylenebilir, fark etmez. Diğer tablolar, tarihçiler içindir; tıpkı arkadaşlar gibi, sevdiklerimiz vardır, bir de umursamadıklarımız vardır. Benim idolüm bir heykel mi oldu? Evet, fetiş de. Kesinlikle. Bu bizimle birlikte durmayacak, değil mi? Atölyeyi, içindekileri defalarca kez *görüyorum*. Resmetmeden, ondan yararlanmayı düşünmeden evvel şeyleri gördüğüm gibi. Ne olacak? Önceki tuvallerim epey değişti. Renkler değil: tuvaller. Heykeller de. Ve ben hayattayım. Sonra... Ya Van Gogh? Ya Cézanne? Size söyledim: resmin nasıl yaşadığı bilinmiyor..."

Sanat demek istiyor, ama bu kelime bir tabu. Kelime hazinemizin büyük sözcükleri: aşk, ölüm, Tanrı, devrim... güçlerini bir arada oluşlarından alıyorlar; onun için "resim" de bu kelimelerin bir parçası.

Küçük mermer keman yontusunu tuttuğu eliyle, bir köşedeki *Yapraklı Kadın*'ı (*Femme au feullage*) gösteriyor:

"Yapraklar, heykelime girince çok şaşırmışlardı, değil mi?"

Çok yalın konuşuyor. Ne yapmacık, ne hastalık... Medyumlar anormalliklerini nasıl hissederse, o da metamorfozu öyle hissediyor. Sonuçta, yapraklar heykeline dahil oldu. Boğanın, iki ayrı bisiklette yol alan sele ve gidona tekrar dönüştüğünü hayal etti. Yonttuğu yassı çakılları denize fırlatmaktan bahsetti. "Daha ilerde, onları bulanlar ne düşünür acaba?" Yan odada düzensiz bir şekilde duran gitarlar... Gitarlı tablolarını yaptıktan *sonra* onları biriktirdi. Yeni tuvalleri hakında konuşuyor: Oluyor! Tamamladıkları hakkında: Bunları böyle bırakıyorum. Manzaralarından, sanki içine girip, tablo olarak çıkmış gibi bahsetti. *Avignonlu Kızlar*'dan (*Demoiselles d'Avignon*) sonra, yapıtı tükenmez bir metamorfoza dönüşür. Onda yaşar. *Bebek Arabalı Kadın* (*Femme à la poussette*) bir "yorumlama" olmayacaktır. Gazeteciler "büyücü Picasso" dediklerinde, kabaca, sahip olduğu ve belki de kovmaya çalıştığı karanlık ve derin gücü ifade ediyorlar. Tüm yapıtı, doğa ve dönemlerin peş peşeliği sayesinde, daha önce hiçbir sanatçının yapıtında olmadığı kadar metamorfozla büyülendi. *Guernica*'nın ayaklarına bırakılan karafatmaları unutmadım.

Tekrar şaşkın neşesini buldu. İronik hayranlık, çok kullandığı ifadelerden biriydi. Kikladlarm Küçük Çöp Adam'ından ayrılmış. Asırlardan kopmuş.

"Yapraklarım, güzel. Kazbek gibi evcil yapraklar. Ama keman, bir yaprak değildir. Ama yine de bir çeşit yapraktır, değil mi? Arabesk, simetri... Tablolarıma gitar parçaları koy-

dum. Braque ve Gris de bunu yaptı. Ve sonra herkes. Şimdi kendime soruyorum: küçük heykeltıraş, kemanı uydurdu mu? Müthiş buluş! Kemanı diklemesine ortadan kesip, üst tarafını sola, alt tarafını sağa yasladığınızda, bu bir nü'dür, profilden! Yaratım mı, buluş mu? 'Onu önceden yaptılar mı' demek istemiyorum, 'bizim kendi içimizde bir kemanımız var mı, o da heykelini benim algıladığım gibi mi algıladı?' demek istiyorum."

"Bu biraz, sadece aldığı biçimlerle tanıdığımız, Jung'ın arketip dediği şeyi çağrıştırıyor. Tıpkı sirke tortusu gibi."

"Şunu demek istiyorum: giderek netleşen, kendini gösteren, bir tablo taslağı gibi hafif muğlak biçimler var mıdır? Neden? Biçimiyle içimizdeki, derinliklerimizdeki bir şeylere tekabül ettiği için mi? Ya da o biçim kendi başına bir şey ifade ettiği için mi? Simetri, bunlar biçimdir, ama aynı zamanda da bizim bedenimizdir, öyle değil mi?"

"Size, Bernadette'de görünen Meryem Ana imgesinden bahsettiler mi?"

"Hangi Bernadette?"

"Lourdes'lu Bernadette. Mağarada Meryem Ana'yı görür. Manastıra girer. Sofular, ona, Saint-Sulpice'in çeşit çeşit heykelciklerini gönderir. O, hepsini bir gömme dolaba tıkar. Başrahibe şaşırır: 'Kızım, Aziz Meryem'i nasıl bir dolaba koyabilirsiniz?' 'Çünkü o Aziz Meryem değil, Başrahibe.' Tekrar bir şaşkınlık. 'Ah?..Peki o nasıl?..' 'Size açıklayamam...' Başrahibe, Meryem Ana'nın başlıca resimlerini içeren Vatikan'daki büyük albümleri getiren piskoposa yazar. Piskopos geldiğinde, ona Raphael'i, Murillo'yu, vs. gösterir. Bunun İkinci İmparatorluk döneminde geçtiğini unutmayın. Kız, yaşadığı yerde sadece Sulpice tarzı, keskinlik bakımından barok Meryem Ana'ları görmüş genç bir köylü, yanılmıyorsam çobandır. Hiçbir zaman kafa tutmazdı. Rasgele çevirdikleri sayfaların ara-

sında, Cambrai'nin Meryem Ana'sını -bir ikon- görür. Bernadette kalkar, yerinde duramaz bir halde diz çöker: 'Bu o, Efendim!'

"Size söylediğim gibi Cambrai Meryem Ana'sı bir ikondur. Yeniden boyanmış, muğlak halelerle süslenmişti; ama ne bir hareket vardır, ne de bir derinlik; en ufak bir illüzyon yok. Kutsallık. Ve Bernadette hiç ikon görmemişti..."

Düşünüyor:

"Emin misiniz?"

"Piskoposun mektupları yayınlandı. Yalan söylemek kime fayda sağlar ki?"

"Kübistlerin bir entrikası!... Yine de onu, Bernadette'in Meryem Ana'sını görmek isterim..."

"Cambrai'da duruyor. Size fotoğrafını gönderirim."

"Ne zaman?"

Şimdi, acele ediyor.

"Bir aksilik olmazsa bu hafta... Onu bulmam gerek; sanırım nerede olduğunu biliyorum."

"Kızın onu tanıması, tuhaf... Ama Bizanslıların onu yaratması da bir o kadar şaşırtıcı... Düşünmek gerekir. İlginç. Çok ilginç. Nereden geliyor? Ben neden tarih öncesi Venüs'ümü seviyorum? Çünkü onun hakkında kimse bir şey bilmiyor; büyü, işte bu! Ben de yapıyorum. Zencileri de bu yüzden seviyorum, fakat sonunda bilmeye başlıyoruz, buna inanıyoruz..."

Atölyeye yöneliyorum. Bana eşlik ediyor. Cambrai Meryem Ana'sını belli ki hafızasının bir köşesine kaldırmış ve yeniden bulduğumuz allak bullak biçimlerden fikir alırmışçasına yüksek sesle düşünüyor:

"Zihnimizde, Louvre olmayan bir müze var, bu kesin. Ona benzeyen. Ona benzemeyen. Ama dikkat: sadece kafamızda. Bu, entelektüelleri rahatsız etmiyor. Tersine. Bu, ressamları sıkıyor. Bir tablo fikri..."

"Bu durumda: anımsama ya da röprodüksiyon..."

"... bu bir tablo değildir."

"Düşsel Müze kaçınılmaz olarak zihinsel bir yerdir. Biz onda bulunmuyoruz, o bizde bulunuyor."

"Yine de gerçekte de var olabilir, öyle değil mi? Küçük de olsa. Gerçek tablolarla. Denemek lazım. Nasıl yapmalı? Zihnimizde, tabloların dönemlerinin pek bir önemi yok. Ama ya bir sergi açarsak? Tabloları konularına göre sıralayacak değiliz ya, bu saçma olur. Rastgele mi dizeceğiz? Tekrar peş peşeliği bulacağız, değil mi? Tarihi ortadan kaldırırsak, resim sanatçıları ne derler? Gümrükçü, modernlerin arasında elektriği görmüş ressamlarla birlikte; ben, Mısırlılarla... Yine de buna değer. Van Gogh'un Düşsel Müze'si: Millet, Rembrandt'ın ve Mauve'un yanında; Mauve'u duydunuz mu? Van Gogh'un atalarını ve ardıllarını koyacağız.

"Baudelaire'in Düşsel Müze'si: Michelangelo dışında ilkeller, Puget öncesi heykeltıraşlar yok. *Fenerler** XVI. yüzyılda başlar..."

Enginarlı Kadın'ın (*Femme à l'artichaut*) önünde durdu. Saf kuralsızlık.

"Evet," dedi. "Yol aldık... Sizin Düşsel Müzeniz de öyle... Çünkü, bir ressam açısından, sevdiği şeyler orada buluşur. Hepsi bir aradadır, haklısınız. Zenci sanatını anlamak bir şeydir. Zenci sanatını Minork heykelcikleriyle -ibero-fenike nasıl olacaksa?- ve *Elche Leydisi* (*La Dame d'Elche*) ile ve Kiklad idolleriyle (Zervos bu heykelcilik üzerine büyük bir kitap, bir envanter hazırlamak istiyor) ve tarih öncesine ait eserlerle birlikte anlamak, başka bir şeydir. Değil mi? Özellikle fotoğraflarının değil de, bir sergi düzenlenirse orijinallerinin karşısında. Bizimle konuşan heykeller, kendi aralarında da konuşurlar.

---

* Baudelaire'in ressamlarla ilgili bir şiiri.

Aynı şeyi söylemezler. Tıpkı tablolar gibi. Müze ya da değil, tablolarda yaşıyoruz, bu kesin! Goya, *Guernica*'yı görseydi ne derdi? Düşünüyorum. Sanırım çok memnun olurdu. Stalin'den çok onunla yaşıyorum. Sabartès'le olduğu kadar. Benim için değerli olan tablolara karşı resim yapıyorum, fakat aynı zamanda bu müzede *eksik olanla*. Çok dikkat edin! Bu çok önemli. Orada olmayanı, hiçbir zaman yapılmamış olanı yapmak gerek. Bu resimdir: bir ressam için, resimle güreşmek, resim... resim yapmak, değil mi? Ortaya çıkan tablolar, hatta tamamlanmayanlar da, sizin Düşsel Müzeniz kadar önemli bir rol oynarlar. Elimizde bir tane var ama onu değiştiriyoruz... şeye karşı resim yapmak için..."

Diğer pekçok ressam, "Düşsel Müze'ye karşı," değil ama, "Onun karşısında" derdi.

"Değişmeyen küçük bir salon yok mu?"

"Yine de, dost hortlaklarıyla, idolümle, Venüs'ümle sizin bu Müzeniz... bütün bunlar estetikten yola çıkmıyor; bu iyi. İlk önce insanların, yaratının çok nadiren estetik bir şey olduğunu anlamaları gerek."

"Diriltmeye çalıştığımız eserlerin yaratımı da hemen hiç öyle değil."

"Kikladların idolünü sevmeyi seçmediğimi söylüyorsunuz. Doğru. Hayatın Büyük Tanrıçalarını, Bereket Tanrıçalarını, biraz evvel bana göstermiş olduğunuzu saymazsak, her türünü biliyorum. (Müthiş!) Sadece ada heykeltıraşları, onları imlere dönüştürmenin yolunu bulmuşlar. Aslında, onlar daha ziyade fantastikler. Ya da sembolikler. Biraz Lespugue'nin *Venüs*'ü gibi: karınlar. Benimki, yani görmüş olduğunuz, hoşuma gidiyor çünkü kemanın icadını seviyorum. Fakat diğer adalarda, keman görülmez. Dolayısıyla daha fazla karın. Nihayetinde, sihirli obje artık Bereket Tanrıçası değil, tanrıçadır. Hacimsiz göğüsler, kollar için kazınmış çizgiler

kalır geriye... Brancusi'den daha kuvvetli. Hiç bu kadar sadesi yapılmamıştı.

"Haliyle haklısınız, onları sevmek zorundayım. Seçmiyorum. Ama acaba yaptığım resimden ziyade resim yapmayı mı seçiyorum? Nasıl çiziyorsam öyle çizmek, başka türlü değil, evet! Fakat... çalışırken, tuvale zorla kendisini sokacak olanın ne olduğunu soruyorum kendime. Bir fikirden yola çıkıyorum, hiçten başlanmıyor; muğlak bir fikirden hareket ediliyor. Muğlak olması şart. Eğer bir ressam ne istediğini pek bilmezse, bunun önemi yoktur. Yeter ki ne istemediğini bilsin.

"Kazandığımda, farkına varıyorum. Yanılıyorsam, gelecek karar verecektir. Bu geleceğin işi, değil mi? Devamı haftaya. Üzerine çocuklar çizilen tuvaller var; diğerlerine yapılmıyor. İyi olanlar, sonrasında, bize öncülük ediyor. İhtiyarların bastonları! Şapkadan çıkan güvercinler gibi, çıkıyor, çıkıyor! Tuvale ne zaman başlayacağımı bildiğim gibi belli belirsiz bir şekilde ne istediğimi de biliyorum. O zaman yaşanan şey çok ilginç. *Corrida*'lar gibi: biliyorsunuz ve bilmiyorsunuz. Sonuçta, tüm oyunlar gibi. Şunu söyleyebilirim: eserlerimi tamamlıyorum; Zervos'un kataloğu için yapıyorum bunu. Ama kendim için... Elime bakınca, bu kaderdir, hayatın akışı içinde değişiyor, değil mi? Dal verdiğimi görmek istiyorum. Bu yüzden ağaç çizmeye başladım; yine de hiçbir zaman onları doğaya sadık kalarak çizmiyorum. Benim ağaçlarım, beni temsil eder."

Bu mukayese, düşüncesinin bir parçasını oluşturur, çünkü bana bir gün "dal vermek istediğini, ama elbette ağaçlarınkini değil kendi dallarını vermek istediğini!" söyledi.

Tekrar söze giriyor:

"Bir de dalları kesmek için. Bir tablo, bir heykel nedir? Bunlar... nesne midir? Hayır. Nedir? Diyelim ki: şeylerdir, olabilir. İçinde bu şeylerin kendi yok oluşlarıyla karşılaşacak-

ları şeyler. Ressam şeyleri alır. Onları bozar. Aynı zamanda, onlara bir başka hayat verir. Önce kendisi, sonra insanlar için. Ama insanların gördüklerini, hakikati delip geçmek gerekir. Yırtmak. Kalıpları yıkmak."

İroni kayboldu. Hiç şüphesiz üzerinde çok düşündüğü bir fikri özetliyor çünkü sınırları belli bir söz dağarcığında resminin yıkıcı ifadesini bulan doğaçlama bir dil kullanıyor.

"Bir ressam hissettiğini yaratmalıdır. *Cuidado*!* Hissetmek, hissetmek, bunu söylüyorlar! Ama 'böyle görmek' demiyorlar! Yorumlama söz konusu değil. Bakın (*Ağlayan Kadın*'m [*Femme qui pleure*] trans halindeki geometrisine işaret ediyor): Dora, benim için her zaman ağlayan bir kadındı. Böyle. Bir gün onu yapabildim."

Leonardo'nun kendi resmi üzerine yazdığı tek övgü dolu cümleyi düşünüyorum: "Bir gün, gerçekten olağanüstü bir resim yaptım..." Bu *Mona Lisa*'ydı.

"Onu yapabildim. Hepsi bu. Bu önemli, çünkü kadınlar ıstırap makineleridir. O zaman temayı buldum. *Guernica*'da olduğu gibi. Ne yaptığımızı tam olarak bilmemiz gerekmez. Bir koltukta oturan bir kadın çizdiğimde; koltuk yaşlılık ve ölümdür, değil mi? Yazık kadına. Ya da belki de, bu onu korumak içindir... Tıpkı Zenci heykelleri gibi. Naif resim vardır. Empresyonistler, nihayet *Promeneurs*,** bu naif resimdi. İspanyollar değil. Van Gogh değil. Ben değilim. Hollandalılar bazen İspanyol olabilirdi, değil mi? Van Gogh, Rembrandt...

"En önemli kelime, belki de 'gerilim' kelimesidir. Hat... artık titreşmemeli: yapamamalı... Ama sadece hat var. En büyük sapmayı bulmak gerek. Bir yumurtaya dönüşen kafa. Kiklad heykeltıraşları bunu gayet iyi anladılar, kemanlarda değil: bir

---

* Dikkat!

** Açık havacılar.

boyun tarafından sabitlenen, eğik yumurtalar olan idollerde... Beden ve bitki. *Yapraklı Kadın*'ımda (*Femme au feullage*) bunu yaptım. Hatta bozdum. Yuvarlak olmaları gereken, kare kafalar."

Yavaş yavaş sesinin tonu değişti, güldürü sınırında bir ironiye ulaştı. Mallarmé'nin tezini düşünüyorum: "Tüm gizem burada: temel bir saflık adına, nesneleri kemiren ve kullanan bir ikilik aracılığıyla gizli kimlikler oluşturmak." Ama Picasso "saflık" demeyecektir.

"Yerini değiştirmek. Gözleri bacaklara koymak. Karşı durmak. Bir gözü cepheden, diğerini profilden çizmek. Hep benzer iki göz yapılır; bunu hiç gördünüz mü? Doğa da birçok şeyi benim gibi yapar, ama onları saklar! İtiraf etmesi gerek. Saçma sapan resimler mi yapıyorum? Peki, ama tutarlı! İşte bu yüzden insanlar bana karşı dikkatli olmalılar. Kazbek'le çalıştığımda, ısıran bir resim yapıyorum. Şiddet, birbirine çarpan ziller... patlama... Aynı zamanda, tablo kendini korumalı. Bu çok önemli. Ama ressamlar beğenilmek ister! İyi bir tablo, bir tablo, ustura ağızlarıyla donatılmış olmalı."

Tablolarının büyük bir bölümünü görmediğim gibi, onu bu atölyede tek başına da görmedim. Aniden, kendimi görüyormuşçasına, üniformamın, silüetimin farkına varıyorum. Picasso'nun hiç dikkat etmediğim tuhaf görünümünü de ayırt ediyorum: atölye önlüğünü çağrıştıran upuzun yağmurluğu, konik kumaş şapkası, maskesine yabancı gözleri. Bana, yakınlarda bir Amerikan filmi izletmişlerdi. Bir aktör Ölüm'ü oynuyordu. O da yağmurluk giymişti. Hep aynı yerde, hepsi aynı kazada ölecek olan yolcuları bekliyordu. Picasso, geçitte sonraki tablolarını bekliyor. Onu kuşatanlar, sanki ruhlar gibi çağırılmış. Bir dilenciye benzetilebilirdi, ama bir büyücü gibi görüldü.

Önceleri bu "déjà vu" duygusunu pek çok kez hissettim. Sokaktan bir havlama sesi geliyor.

"Çalışmak ne demek? Daha uzağa gitmek mi? Hatalarını gidermek mi, nasıl yapmalı? Doğallık kayboluyor. Matisse, titizlikle incelemeye inanır. Resimler açısından, hiçbir şey ilk taslaktan daha iyi değildir. Ayrıca el değmemiş tuval, iyidir. Çok iyi.

"Sonuçta, sadece karşıtlık üzerinden çalışılabilir. Bazen kendine bile karşı. Bu çok önemli. Ressamların büyük bir çoğunluğu pasta kalıpları çıkarıp, pasta yapıyorlar. Hep aynı pastalar. Keyifleri yerinde. Bir ressam, asla insanların ondan beklediğini yapmamalı. Bir ressamın en büyük düşmanı, biçemdir."

"Ve de resmin?"

"Resim, biçemi ancak siz öldüğünüzde bulur. Resim her zaman daha güçlüdür."

Biçemlerin sanat tarihinde büyük bir rol oynadığını düşünüyorum. Ama sanıyorum ki o biçemlerden bahsetmek istemiyor (Bana Maske hakkında söylediklerini hatırlıyorum); sürekliliğe, pasta kalıbına saldırmak istiyor. Büyük rakipleri sanatlarını derinleştirmeyi kafaya takmışlardı; sadece o, kendininkini dönüştürme tutkusuna kapılmıştı. Kikladların idolü hakkında söyledikleri tuhaf bir şekilde -düşünmekten bir an olsun vazgeçmediğim- bu tutkuya cevap veriyordu. "Kikladların bir Küçük Çöp Adam'ı vardı... Bir idol yaptığını sanıyordu, bir heykel yaptı ve ben onun ne yapmak istediğini biliyorum..." Kötü aydınlanan atölyede yanımda sivri bir şapka taşıyan küçük bir adam var, erkek kardeşi. Ona soruyorum:

"Van Gogh'un olağanüstü cümlesini hatırlıyor musunuz: 'Hayatta ve resimde, Yüce Tanrı'yı aşabilirim. Ama ne yazık ki benden daha büyük olan, hayatım olan bir şeyi aşamam, bu...'"

"'... yaratma gücüdür.' Haklı, Van Gogh çok haklı, değil mi? Yaratma ihtiyacı uyuşturucu gibidir: yaratmak vardır, re-

sim yapmak vardır. Aynı şey değildir bunlar. Niçin her zaman yaratmak gerekir? Bin yıl içinde, bütün bunlar!... Ama nasıl yapmalı?"

Birçok kez onun alaycı bir şekilde "nasıl yapmalı" diye sorduğunu duydum. Bu iki kelime şaşkın maskeye uygun düşüyor. Ama alacakaranlıkta ses tonu ciddi.

"Van Gogh," diyorum, "gelecek kuşaklardan bahsetmez. Onun yaratmak dediği: onsuz var olmayacak olana hayat vermek mi?"

"O da var. Onların tarzında, tam olarak onların tarzında yontmak istenecek Küçük Çöp Adamlar hep oldu. Biçtikçe, yeniden boy veriyorlardı. Tıpkı annelerdeki çocuk sevgisi gibi.

"Daha sonra resimler yapan resim sanatçıları, heykeller yapan heykel sanatçıları oldu. Ne mutlu ki bunların bir kısmı kayboldu: aksi halde aya varırlardı! Resim sanatçılarının neler yaptığını görüyor musunuz! Ve herkes yapıyordu; güzel kızlar ve çirkin kadınlar, tanrılar ve tanrı-olmayanlar! Maalesef bunun ne olduğu hep biliniyordu. Bilinmeseydi, daha mı iyiydi?... Nihayetinde, korkunç! Berbat. Üstelik ara sıra, ama mutlaka, Küçük Çöp Adam vardı. Bazen, dilenci. Bazen, zengin. Saygın. Kralın dostu: Velazquez. Rubens. Sonra Rembrandt: ona Baykuş dendiği söylenirdi; inanıyor musunuz? Zengin, fakir, ama her zaman biraz deli, değil mi? Kadınlar yok."

Sesinin tonu, bir önceki monoloğundaki kadar şaşırtıcı. Hayretli bir ton. Numara yapmıyor çünkü hesapsız konuşuyor. Ama oynuyor. Bu konuşkanlığa jestler eşlik etmediğinden akıl almaz bir oyun. Sözler yalnızca, alacakaranlığa rağmen seçilebilen, kapkara gözlerin kırpışmasına ya da fal taşı gibi açılmasına yol açıyor.

"Tarih öncesi heykeltıraşlar! Tam olarak insan değiller mi? İnsanlar. Kesinlikle. Heykelleriyle çok mutlular. Hiç de resim sanatçıları değiller. Ama hepsi, fikirlerindekini resmetmek ya

da yontmak istiyorlardı. Goya, siyah resimlerini, onları sadece arkadaşlarına göstermek için, yemek odasına koyuyordu. Bazen ne düşünüyorum biliyor musunuz? Bu hoşuma gidiyor: Ben batıl inançları olan biriyim. Bunun, hep aynı Küçük Çöp Adam olduğunu düşünüyorum. Mağara döneminden beri. Göçebe Yahudi gibi, geri dönüyor. Hintli tipleriniz, ressamların yeniden ressam olarak dirildiğine mi inanıyorlar?"

"Bu onların yeteneklerine göre değişiyor. Genelde hayır."

"Bu konuda hiçbir şey bilmiyorlar. Ressamlar büyük ihtimalle tekrar ressam olarak diriliyor. Bu bir ırk. Kediler gibi. Hatta kedilerden öte. O halde, bir yanda, insanların yarattığı tüm imgeler var. Kocaman! Çok büyük! Çok çok daha büyük! Dağ gibi! Müzeler, koleksiyonlar, Dufayel, takvimler, pullar! Diğer yanda, Küçük Çöp Adam var. Tek başına. Sanatçı ressamlara bakıyor. Bitirmelerini bekliyor. Hiç bitirmediler. O halde, çekiliyor. Geri geliyor. Bir kez daha. Belki de o benim, kimbilir? Büyük ihtimalle *corrida*'yı seviyor..."

Doğaçlama konuşmasına rağmen, sanırım düşündüğü bir kişiden bahsediyor. (Ve kimdir bilmediğimiz yaratıcı bir diğer adamın avatarlarında, *Ressam ve Modeli*'ndeki (*Peintre et son modèle*) -onun "şu zavallı adam..." dediği- kişiyi bulduğuma inanıyorum). Mizah duygusu, sırtına torbasını alan Noel Baba gibi yaratı gücünü yüklenen -ve asırlardır, analara özgü bir aşkla, ölüm rüzgârı içindeki faydasız imgeler burgacından geçen- küçük hayaletin şeytani büyüklüğünü ortadan kaldırmıyor.

"Peki ya aynı dönemde birçok Küçük Çöp Adam varsa?"

"Yanlışlıkla! Yanlışlıklar hep olur, değil mi? Ters yönde de. Bazen, alıp başını gidiyor. Derrain'in büyük bir ressam olduğuna inandı, nasıl çalıştığını gördü, yine gitti. Her seferinde, biçim değiştiriyor. Bazen, tek bir yaşam içinde. Asla benim kadar değil. Ama özünde aynı şeyi yaptığımızı gayet iyi biliyor: resim, ölüm, hayat..."

İroni azaldı. Sustu. Cevap veriyorum:

"Goya'nın *Kurşuna Diziliş*'inden (*Fusillades*) konuşurken, ölümden bahsetmiştiniz. Hamile kadınları sunmuştunuz... ne zamandı? *Etreinte* (*Kucaklaşma*) 1905 tarihliydi."

"1903."

"Doğum ve yaratım da -aynı nedenlerden ötürü- belki ölüm kadar derin, bir o kadar şaşırtıcıdır..."

"Sizinle iniyorum: Saint-Germain-des-Près'ye gidiyorum."

Karanlık merdivenlerde, arkamdan gelen sesi yeniden neşesini bulmuş:

"Size tabaklarımı göstermeyi unuttum. Tabaklar yaptım, size söylemişler miydi? Çok iyiler. (Sesi ciddileşiyor.) İçinde yemek yenebilir."

Sokakta ayrılıyoruz. Gece güzel -tıpkı eskiden Max Jacob'un bana yaz gecesine demir atmış Bateau-Lavoir'ı* ilk kez gösterdiğinde olduğu gibi: ağaçlar, Juan Gris'nin penceresinin önündeki sokak lambası, bir düş kadar sıcak küçük meydanda kimsecikler yok. Araba hareket ediyor... Ne Picasso ne de ben, yirmi yıl sonra, onun eserlerinden oluşan en geniş sergiyi düzenleyeceğimi bilmiyoruz. Ölümünden üç ay sonra, Notre-Dame-de-Vie yakınlarındaki Maeght Vakfı'nın ilk kez -içinde kendisine ait hemen her şeyi bulduğu- Düşsel Müze'yi somutlaştırmaya girişeceğini de...

---

* Çamaşır Teknesi anlamına geldiği için, nazire yapılıyor.

V

Saint-Paul-de-Vence'da, Maeght Vakfı -büyük Amerikan vakıflarıyla boy ölçüşebilecek tek Fransız Vakfı- Renoir'ın ağaçları üzerine pagoda çatılarını çiziyor. Onu görmeden, bir 1964 gecesinde açılışını yapmıştım. Zemin hizasında, Giacometti'nin dumanları karanlıkta titreşiyordu; Miró, Provence göğüne, şeytanlarının boynuzlarını ve naif cehenneminin dirgenini saplamıştı. İşte buradalar. Vakfın anahtarlarını bana nar çiçeği bir yastığın üzerinde getiren kızlar evli.

André Malraux ve Düşsel Müze sergisi. Çok sayıda belge: kitaplar, fotoğraflar, vs. benimle ilgililer. Onları inceleyecek vaktim olmayacak. Pek de önemli değil. Picasso'nun sergileri hakkında düşündüğünü düşünüyorum: bütün bunlar, benimle aynı adı taşıyan bir adama ait.

Kataloğu önüme koyuyorlar. Nice ünlü tablo: tüm büyük ressamlarımız ve eski resim salonlarında, son Titien'lerden biri, Tintoret'nin yanında Greco; Poussin, Velázquez. Heykeller: Hindistan, Çin, Kamboçya, Sümer. Çok güzel fetişler, Afrika maskeleri, Okyanusya'nın tören miğferleri. Dünyanın beş kıtası. En büyük müzeler, İran imparatoriçesi, Japon hükümeti, koleksiyonlar, büyük parçalar göndermiş. Lapis-lazuli taşından *Prens Başı*, Darius ya da bir başkası. İkinci katta, bir odada tek başına, bekçi gözetiminde, Uzakdoğu'nun *Mona Lisa*'sı: Takanobu'nun *Shigemori*'si.

Düşsel Müze ancak sanatçıların zihninde var olabileceğine göre, bu Düşsel Müze değil. Bu onun Hazinesi değil çünkü bu Hazine insanlığın büyük yapıtlarından oluşuyor. Gerçek Hazine, Vakfın sergi boyunca gösterdiği, Budist mağara heykellerini, katedral heykelleriyle yan yana getiren film. Yine de burada Asya heykelciliğine ait birkaç tane başyapıt var. Öncelikle filmi olmayan bir şey var: yapıtların buluşması, maddesi, tohumu, gerçek sesi. Akropol'de yağmalanan ve Persepolis'de tutulan *Penelope*, Guimet'nin *Yılan-Kral*'ıyla; Delacroix'nın en güzel eskizlerinden biri Long-Men'in *Kasyapa*'sıyla; Manet'nin *Berthe Morisot*'su Beauvais'nın *Kral*'ıyla; Rouault'un -asrın en büyük portrelerinden biri olan- *L'Apprenti Ouvrier*'i (*Çırak İşçi*) Chagall'ın *Devant le Tableau*'suyla (*Tablo Karşısında*), Cézanne Van Gogh'la, Braque Piçasso'yla fısıldaşıyor.

Bu Düşsel Müze bir hayat müzesinden başka bir şey değildir: bu eserleri, ya da benzerlerini saydım çünkü bunları gördüm; bir başka yolcu başkalarını sayacaktır. Ve bu sadece bir insanın Düşsel Müzesi'dir. Ama büyük olasılıkla bugünün tüm sanatçılarının müzesidir: tıpkı, her yazarın ve her okurun kendine göre tamamladığı La Pleiade Kütüphanesi gibi. Picasso, "Küçük bir tane yapmak lazım," dediğinde, yaklaşımı doğruydu. Ki bu somutlaşan Müze, hiçbir zaman tiyatroya gitmemiş

ama tüm ünlü piyesleri okumuş biri için *Macbeth* veya *Kibarlık Budalası* temsili ne kadar sarsıcıysa o derece sarsıcı olsun.

Ayaküstü, projelerimden birkaçını buluyorum. Odeon tavanı için André Masson maketi. Opera tavanı içinse Chagall'ınki.

Başkanlık konutunda Kruşçev ile general de Gaulle arasındaki diyalog. Yusyuvarlak Kruşçev, parmağıyla tavanı işaret ediyor: "Bunu sevdiniz mi?" "Size yaratıcısının Rus olduğunu söylediler mi?" "O halde bu daha da kötü! Hiç şüphesiz bir Beyaz!"

Fen Fakültesi'nin mozaikleri için Braque'ın ilk suluboya resimleri, *Kötülük Çiçekleri*'ni anacak olan Picasso'nun *Ekin Biçici*'si (*Faucheur*). General de Gaulle döneminde...

Buraya kadar, empresyonizm ve realizm yok. Picasso'nun koleksiyonunda da yoklar. Heykel-sütun ağırlığındaki köylü Le Nain'inde sevdiği realizm değildi; yine de Courbet'nin *Baudelaire Portresi*'nin olmayışına üzülüyorum. Bu salonda ve hatta tüm Vakıf binasında, realizm, Velázquez'dir... Ama işte Fovistler. Monet, yüzyılımızı dolduracak rengin yeni gücünü ararken, anları yakalamaya çalıştığını sanıyordu; Monet burada gözükmüyor. Picasso'da da. Aziz şefaatçılar, Mougins'de olduğu gibi, Cézanne, Van Gogh ve Gümrükçü'dür.

Modern resim salonu, Gümrükçü Rousseau'nun geniş bir tuvalinin baş köşeye yerleştiği, en büyük ustalarımızın Avlusu: perili orman, kaplan, cadı, batan güneş. Picasso'yu, Mougins'deki ve Grands-Augustins'deki tablolarını düşünüyorum: "Rousseau baba, diğerlerinden daha iyi bir 'naif' değildi, ama naif bir usta renkçiydi. Bunun nedeni Goya'nın dâhi olması, döneminin İspanyol resminin iyi olması değildi, değil mi?"

Paris'in ilk Bienalini hatırlıyorum. Kültür Bakanı olmuştum. Bienal, bizim jürimiz tarafından değil ama ülkelerindeki

bir jüri tarafından seçilmiş otuz beş yaşın altındaki ressamları ağırlıyordu. Sovyetler Birliği ve uyduları, Hindistan, Formoza, Japonya, biraz Afrika, Latin Amerika. Kayda değer bir Anglo-sakson katılımı. Ama tablolar dünyanın dört bir yanından geliyordu. Rengârenk ve uzun saçlı genç ressamlardan oluşan kalabalık, diğerlerinin tuvallerini ya da *ready-made*'lerin en aldatıcı olanlarını, ilk "yırtılmış afişleri" inceliyordu. O dönemin tüm eğilimleri: geometrik, ekspresyonist ya da lirik soyutlamalar, kuralsız lekecilik, neo-realizm ve neo-sürrealizm, sosyalist gerçekçilik ve hatta doğaç sanat temsil edilmişti. Modern Sanatlar Müzesi'nin girişinde, seyyar Tinguely makinesi, ziyaretçileri kesik kesik yürüyüşüyle tehdit ediyor ve bastığı bantları yüzlerine fırlatıyordu. Ana eğilim: agresif kuralsızlık. Geleceğin sanatı dişlerini gösteriyordu.

"Nabilerden lekecilere, birçok kez son geminin kalktığını gördüm," diyordu Picasso katalogdaki fotoğraflı sayfaları çevirirken. "Gidecekleri yere varamadılar. Göz zevki için resim yapan resim sanatçıları vardı, güzel tarz; şimdi sadece göz zevkini bozmak için resim yapan resim sanatçıları var, korkunç tarz. Göz zevkine hitap etme ve göz zevkini bozma, aynı şeyler aslında, değil mi? Bir diğer şey: ıskarta-objelere düşkündük. Ben hep öyleydim. Şimdi, çerçöpün tadını aldılar. Numara mı? Çabuk konuşuldu. Düşünmek gerekirdi. En sonunda tablolarını yakmak isteyecekler. Eskiden beri ressamlar bunu ister... Özgürlük, sandığımızdan daha güç!"

Ziyaretçiler, salonlara, -dünyaya- Fas, Yugoslavya, Hindistan, Meksika... yayılmış birkaç tablonun önünde yığılıyordu: ama yıkıcı ressamların tablolarına değil de pazar günü ressamlarınınkilere bakmak için. Naif resim, geleceği referans gösteren resimle omuz omuza, tüm kıtalarda meşruiyetini bulmuştu. Araştırma alanı ortadan kalkan figüratif resmin yerini alıyordu. Demiştim ki: "Yeni ekollerin kaderi ne olursa olsun,

bundan böyle resim, özgürlüğünü kazanmıştır ve onu kolay kolay kaybetmeyecektir..." On dört yıl önceydi.

Burada, Düşsel Müze'nin Gümrükçü'yle, vahşi hayvanla avı arasındaki bir mücadeleyle başlaması hoşuma gidiyor; Rousseau onu Doğa Bilimleri Müzesi'nde görmüştü. Samanla doldurulmuştu. Bununla birlikte, Girit'te bana, bu mücadele motifinin işlendiği gümüş paralar göstermişlerdi. Roma sütun başlıklarının üzerinde boy gösterirdi – ve Mezopotamya üzerinden tarih öncesine kadar uzanırdı, Focillon bu kanaatteydi.

Diğer salonlarda modern tablolar var; özellikle Picasso'nunkiler, *Fransa İçin Ölen İspanyollara* (*Aux Espagnols morts pour la France*) ithaf edilen tablo, *Ağlayan Kadın* (*Femme qui pleure*) için önemli bir taslak ve *Ölü Çukuru* (*Charnier*). Eski Doğu'dan ve Afrika'dan geçerken onları görüyoruz. Hangi Avrupa vakfı Sümerli *Büyük Şarkıcı*'yla, Beauvais'nin *Romalı Kral*'ını, Manet'yi, Daumier'yi, Cézanne'ı, Van Gogh'u, Braque'ı, Kandinsky'yi, Chagall'ı, Masson'u, Fautrier'yi, Balthus'u, Picasso'yu yan yana getirebilirdi?

Hepsini bir anda nasıl görebiliriz? Tekrar geleceğim. Çıkış kapısının sağında, Braque'ın *Sandalye*'si. Van Gogh'un *Sandalye*'sini mi düşünmüştü? O zamanlar bu bana Van Gogh adının ideogramını çağrıştırıyordu. Ve aynı zamanda sandalyeninkini de. Artık Braque'ın tuvali haline gelen sandalyenin... ama Van Gogh sandalyeye ağrıyan bir bacağa baktığı gibi bakıyordu, Braque ise görülmemiş bir paletteki süslemeye bakar gibi... Renk nesneyi yeniyor, hatta bireyi de alt etmiş gibi görünüyor: resim kendi darbesini gerçekleştirdi. Braque, Van Gogh'un ölüm çanlarını çalan ve ölümünden birkaç gün önce yaptığı *Kargalar*'ının karşısında, büyük tuvallerinden birine girişti, *Karanlık Gökyüzülü Peyzaj*. Braque kuşları, buğdayın

uzun sarı imini tekrar ele aldı, yoğun gökyüzünün yerine kara bir gökyüzü çizdi. Sanki onları yatıştırmak istercesine parçalanmış *Günebakanlar*'ı da ele almıştı. Sanırdınız ki ölümden daha kuvvetli bir barış gücünü, resimden bekliyordu.

Kapının diğer tarafında, Chagall: *Tablo Karşısında*. Koyu siyah bir çarmıh aydınlık kişilerle çevrilmiş; onun önünde ressam, fantastik hayvan, elinde paletini tutuyor ve serginin büyücüsüne benziyor.

İşte Chagall.

Sergiyi ters yönde geziyordu, derken Asya salonlarını gördü.

"İnsanların yaratabileceği tüm biçimler..." dedi dalgın ve şaşkın bir halde.

Picasso şeytanları gibi şaşırırdı; Chagall ise melekleri gibi:

"İspanyol benim meleklerimi kınıyor çünkü onun melekleri yok!"

Bozuşmuşlardı. Picasso aslında onun "folklor"unu eleştiriyordu; ama -Matisse öldüğü için onu saymıyordu- Braque ve Chagall'ı yaşayan en büyük iki renkçi olarak kabul ediyordu.

"Resim, renktir, rengin kimyasıdır... Ama bu nedir? Bilmiyorum... Siz, siz biliyorsunuz, ben bilmiyorum..."

Picasso, "bilemeyiz..." derken aşağı yukarı aynı şeyi söylüyordu. Elbette, bu masumiyet bir oyun. Picasso'nunki ironinin doruğundaydı, Chagall'ınki ise şefkatli.

"Sadece bundan yararlanmayı bilmek lazım..." diyorum. "Siz daha iyi bilirsiniz..."

"Tüm bu biçimler! Renge gelince, bakın, çok da bir şey yaratılmamış... Pek az, Venedik'e kadar..."

"Avrupa gölgeyi yarattığında rengin değiştiğine inanmıyor musunuz?"

"Eğer Delacroix geri gelseydi, geçmişte bilginlerin tüm bulmuş olduklarından ziyade, bize daha fazla şaşardı. Ama renk için. Asya'da tonlar çınlamıyor..."

Söylediği doğru, Asya resmi daha iyi temsil edilseydi bu olacaktı. Müzikte olduğu gibi resimde de büyük orkestra bizizdir. Dünyayı ele geçirdiğimizden beri, Batı dışında, renkle ilgili tek bir buluş yok: armoni, dissonans, tizlik... Picasso'nun sert cümlesini aktarıyorum: "Renk zayıflatıyor."

"Elbette: en iyi tabloları tek renkli olanlardır!

"Leonardo'nunkiler için de aynı şey geçerli. Hatta *Mona Lisa*... Goya'nın *Kara Resimler*'i..."

"Ah!" dedi komik bir tonla, "bu kadar büyük bir dehanın, İspanyol'un, resim yapmaması ne fena!

"Vakfın son Monet'lerden birini bulamamış olmasına üzülüyorum..."

"Ben de. Öncelikle çünkü onları çok seviyorum, sonra çünkü Monet, önceki tablolarıyla dahi, Van Gogh ve Cézanne'ın farkında olmadan resimden bir başka gücü, sonuçta sizinkini beklediklerini kabaca göstermişti. Ama Yeni Hebritler'in keskin sesi karşısında ne düşüneceğinizi merak ediyorum. Bu derece keskin bir sese sahip olan, sadece *couleur sauvage*'dır.* Üç renkli fetişlerimin üzerine bir Matisse astığımda, tıpkı bir Pers freski gibi göründü..."

Ayrılıyoruz. Yandaki salondan sonrası, bizim resmimizin diriltiği resim değildir: heykeldir. Ama hâlâ sohbetimizi düşünüyorum. Picasso, bakmış olduğum tabloların arasında, asrımızın sanatında tuttuğu yeri tutuyor. Oysa, Paris ekolü Venedik ve Flandre ekolleriyle -resmin akla en az yatan unsuru

* *couleur sauvage*, hem bir cins muhabbet kuşunu hem de vahşi bir rengi ifade etmektedir.

olan- renk aracılığıyla mücadele ettiği bir sırada, bu eşsiz biçim yaratıcısı büyük bir renk yaratıcısı değildir. Picasso olmasaydı asrımız ne kadar farklı olurdu! Kronolojik olarak: Rouault, Matisse, Braque, Chagall... Ama Vakıf, rastlantısal yanıyla birlikte somutlaşan bu küçük Düşsel Müze, ısrarla heykel kelimesini tekrarlıyor. Modern salonun ötesinde, heykel insanlığın geçmişidir; resimse bir dönemdir – freskleri göremediğime göre daha yakın bir dönem. Hakiki müzelerde bunlardan pek az bulunuyor. Eğer burada, ayakları fareler tarafından kemirilmiş Tutankamon, Touen-Houang, Ajanta, Nara resimleri görseydim, o halde özenle bir araya getirilen hayran olunası tablolarınkinden ziyade Sümerlilere ya da Teblilere ait bir büyük dinler dünyası bulacaktım. Birkaç asıra karşılık bilmem kaç yıl! Çünkü tarih öncesinin bizonları dahi, eski çağların heykelciliğine uygun düşüyor, Velázquez'e değil... Düşsel Müze, Lascaux'dan Yeni Hebritler'e kadar -bir büyüden bir diğerine-, zaman ve mekân bakımından en uzağımızdakilerle dolup taşıyor. Ki heykel onu ele geçirsin, sanat görülmez olanın içinde beliriversin.

Şimdi, bir duvar boyunca Goya'nın *Kaprisler*'i. General Franco'dan, kendisine zaten emanet edilmemiş olan *Satürn*'ü istemelerine kesinlikle müsaade edemiyordum.

İspanya İç Savaşı'ndan ötürü, Picasso benimle diğer herhangi bir ressamdan daha fazla Goya hakkında konuştu. Goya, kendisinden önce hiç kimsenin yapmadığı kadar, renklere, gravüre ve öncelikle de kendi doğaüstüne sarıldığını pekâlâ biliyordu. Acaba insanların onda çaresizliğin allahını göreceklerini tahmin ediyor muydu? Ve çaresizliğin de ötesinde, işkence edilmişlerinin, yıldızları görmeden ifade ettiği gece dünyasını getireceğini nasıl anlamıştı? Devrimin görünümlerinden sadece biri olduğu insanın derin krizini pek anlayamıyorum; dramatik bireycilik peşimizi bırakmayan ve belki de

Napolyon'un Avrupası'nda ayağa kalkacak Ölüm'ün habercisi bir tema getirmişti: hapis teması. Goya'yla, Piranese'le, Sade'la, kara romanla birlikte... Picasso bana cevap veriyordu: "Ressamlar hapse girmezler, dikkatinizi çekti mi? Resim yapmalarını engelleyeceklerini bildiklerinden mi? Yine de Goya Paris'e geldiğinde, Delacroix'ya değil, Horace Vernet'ye gitti; tuhaf değil mi?" Bu konuşma, savaştan sonra, Hiroşima'nın bombalanmasının gölgesinde, Alain Resnais'nin görmüş olduğu toplama kamplarının ve sanatçıların fetişlerin istilası dediği şeyin önünde gerçekleşmişti. Bu dönem Goya'yı çağırıyordu. Picasso geldi. *Kurşuna Dizilenler*'in karşısında, *Guernica* da heraldik bir dehanın parçasını oluşturur. Onca şey yaratmış olan Picasso, korkunçluğu yaratmamıştır. Burada, dünyanın reddi olan *Disparates*'in karşısında, Goya'nın, yaratılmasına büyük katkıda bulunduğu romantik sanat-dünyasını öngörmemiş olması beni şaşırtıyor. "Güzel, çirkindir"; yazın sanatına atfedilen bu basit açıklama neden onu referans gösteriyor? Çirkinliği değil ama Rembrandt'ı esas almıştı. Ve korkunçluk, çirkinlikten başka bir şeydir; kimse idam karikatürleri yapmadı. Eğer böylesine derin bir güzelliğe saldırsaydı, genç sanatçılar, Poussin-Raphael-Antik üçlemesi karşısında, onun sanatını, ustası Rembrandt'ınkini ve Michelangelo'nunkini yükselteceklerdi. Antik, yalın biçem ve arkaik dönem değil: Avrupa hâlâ Roma'ya inanıyordu.

Romantizm güzelliğin yerine yüceliği koyar; oysa güzellik güzelliğe, Poussin Antik'e benzer, ama Rembrandt ne Michelangelo'ya ne de Goya'ya benzer. Ustalar, bilinmeyen bir tanrının peygamberleri haline gelirler; zevk geriye itilir! Geçmişte, büyük yapıtlarında peygamberlerin savaşını ve bulaşıcılığını taşıyan ressamlarımızın pek isteyerek bahsetmedikleri, ama hepsinin tanıdığı, salt resmin yanı sıra güzellikten de bağımsız bir sanat gücü görülür.

Bu dört bir yana dağılmış, resme bulanmış, şiirde parıldayan -ve uğruna, Victor Hugo'nun Alman dehasını Goethe ile değil de Beethoven aracılığıyla tanımlayacağı- tanrı, her ne kadar tüm sanatçıların zihninde yer etmişse de, hiçbir müzede özel bir salona sahip değildir. Yüceliği, insanüstülüğü ve Goya, Bosch, Piranèse'i bir araya getiren arafı harmanlar. Düşsel Müze de eserlerini, onları bir araya getirmeden karşılar. Burada, hiçbirini görmüyorum. Bununla birlikte, bu boynuzlu çatıların birkaç tepe ötesinde, Michelangelo mülteci Köle'yle ve Rembrandt Silahşörler'iyle Notre-Dame-de-Vie'de varlık göstermektedir. Goya gravürleri, sihirli *aquatint** fonlarını karşıma getiriyorlar.

Olympia'nın fonu gibi, illüzyonu da reddediyor. Ve Delacroix nasıl temsil edilmiş? En güzel eskiziyle. Etrafımı kuşatan başyapıtların itiş kakışı, güzelliğin yerine insanötesi bir Olympe'yi değil, çok daha gizemli sanatı koydu. Michelangelo'nun Rembradt'la buluşmadığı yan odada, nasıl ki Cézanne az önce Van Gogh'la yan yana gelmişse, Greco da Chardin'le yan yana geliyor.

Vitraylar. Günle birlikte gözünü açan ve uykuya dalan vitrayın bir kenara bırakılmasını anlamıyorum. Sanat, ışığını tercih etti. Ama sabahla canlanan, akşamla yok olan vitray, inananlarla buluşturmak için, Yaradılışı kiliseye sokuyordu. Vitray, karanlığı kucaklayarak -öldü-, resme boyun eğdi. Ondaki renklerin yoğunluğunu azaltmayı düşünmek için, Chagall'ı beklemek gerekti: altı yüz elli yıl... Modern resmin, illüzyonizme kendi doğalarıyla karşı koyuyor gibi görünen vitray ve mozaiğin kuralsızlığını bulabilmesi için ise beş yüz yıldan uzun bir süre... Resmimiz kuralsızlığa kavuştuğu gibi, Schöf-

* Gravür baskıda kullanılan bir yöntem. Plaka üzerinde pütürlü yüzey oluşturmaya yarar.

fer'in ışıklı kulelerle ilgili projeleri, güney göğünün bu iki küçük kuzey vitrayına verdiği hayata kavuşacak mıdır? Geceye ihtiyaç duyan elektrikleri, Tanrı ışığının metamorfozunu tamamlayacaktır. Vitray kabolduğunda, kiliselerde saatlerin iktidarı başlar...

Delacroix'nın, hayatının son döneminde, gotik heykelciliği keşfettiği Strasbourg Katedrali'nin *Ayartıcı*'sı (*Tentateur*). Kapalı gözleriyle Beauvais'in *Kral* başı, Romalı dediğimiz bu ilk gotiğin zirvelerinden biridir.

XII. yüzyıla atfedilmiş, bu yüzyılla mukayese edilebilecek insan betimlemeleri yok. Şimşir ağacından figürlerin kaba ama düz planları; Kmer Budalarmınkiler gibi indirilmemiş, ağız çizgisiyle birleşen yatay çizgilerle gösterilen kapalı gözler. Chartres'ın cümle kapısını, neredeyse popüler başları akla getiriyor. Uç boyutlarda bir tinselliğin hizmetindeki en büyük tarzlardan biri. Ve serginin büyük eksiğine, Roma heykelciliğinin bulunmayışına şiddetle işaret etmekte.

Hiçbir Hıristiyan heykelciliği bizi bu derece etkilemez. Bizimle, Mısırlılarınki hariç -çünkü o Batı'nın dini sanatıdır- dirilttiğimiz heykeller arasında aracılık yapar. Sanatçılar, doğaüstünün, daha ileride popüler olduğuna inanılan biçimlerin kuralsızlığının neyi ifade ettiğini bularak, onu keşfettiler. Tıpkı Zenci sanatı gibi. Ve o, sözle anlatılamayacak olanı, Aziz Paul'e göre "görülemeyenin başlangıcı"nı referans gösteren tek Batılı heykelciliktir.

İmgelemim, olmayan temsilcilerini neyle ikame etmektedir? Autun figürleriyle mi? Özellikle Moissac'm alınlığıyla, barbar zırhlı İhtiyarların küçük müzik aletleri çaldığı, büyük Mahşer'le. Roma sanatının ani doğumunu, "artık çizik atmaya cesaret edilemeyen" bu ebedi zenginlik tarafından ele geçiri-

len yılları görüyorum. Terk edilmiş yalnızlıklardan, "ateş duasına" giden yolunu... Tanrı dünyasının içine doğuşunu... İfade edilemez olanın sembolleri aracılığıyla kutsallığı gösterme isteğini; Bizanslı sırrı komünyona dönüştüren ve Roma heykelciliğini, Haçlı Seferleri'ni yapacak olan Hıristiyanların birdenbire kendi dinlerini benimsediği yıllarda öngörülen sanata çeviren cisimleştirme dehasını. Hiçbir sanat eşzamanlı olarak aşkı ve bilinmeyeni bu kadar güçlü bir şekilde göstermemişti. Aziz Bernard'ın Abelard'a bağırırken düşündüğü oydu: "Tanrı'nın Bilgeliği göremediğimizi boş yere mi örttü?"; bu heykelcilik, görünür olana ait biçimlerini, görünmez olanın biçimlerinin keşfine borçludur. Autun bağcıları, hiç de canlıların bir yorumu değildir. Alınlık İsa'sına atfedilen imlerdir; Scot Erigène, daha IX. yüzyılda "algılanabilir imler"den bahsediyordu. Fakat bu İsa ancak heykelcilik sayesinde bir biçim kazanır...

Bütün bunlar, -benzerleri gibi, İncil kitaplarından birini simgeleyen- Beauvais'nin *Kral*'ı, bunu güçlü bir biçimde gösterir. İsa'nın yansımasını barındırır. Bir Roma takımının bulunmayışına üzülüyorum; ama Düşsel Müze, gerçekleştiği anda, hakiki müzeyle aynı engelle karşı karşıya geliyor. Autun ve Moissac alınlıkları, Portail Royal* Louvre'dan daha fazla Vakıf'a gidiyor değildir. Dini sanatlar, sahneleri ve kişileri kutsallığa içselleştirdi, ama biçemi kutsal mekânlardan ya da yapılardan türüyor gibidir; düşsel de olsalar müzeler, katedrallere, mağaralara ve yeraltı gömütlerine ancak fotoğraflar yoluyla sahiptirler. Hem siyah Meryem Ana'ların elitra gözlerini, hem de Autun meleklerinin büyüleyici gözlerini yaratan kışkırtıcı Roma heykelciliği! Heykelcilik masumiyeti ne zaman betimlemişti?... Ve sonra, *Kral*, Budizmin eski çağlarının,

* Chartres Katedrali'nin cümle kapısı.

Hindistan'ın, Bizans'ın, yüceliğin kutsallığına aracılık eder; Saint-Benoit'nın ya da Payerne'in barbar bir sütun başlığının ilkel sanatların kutsallığına aracılık etmesini tercih ederdim. Krallarla çobanlar.

Bağdat Müzesi'nden gönderilen, Hatra'nın büyük Part Kralı. Irak'da bulunmuş Part eserlerinin sergisi, asrın yankı uyandıran sergilerinden biri olacaktır. Makedonya'nın fethinden sonra, Roma'yla yapılan savaşlar sırasında, Doğu'da duyulan gong seslerine karşı mücadele edenler İran kıyafetleri içerisindeki bu Partlardır. Konstantinopolis ve Acem saraylarındaki türbanlı kadınlar, Hatra'nın barbar Semiramis'ini, kendi öncülerini, Bizans İmparatorluğu'nu kuşatacak olan Doğulu biçimlerin atasını tanıyorlar mıydı?

Picasso'ya, Düşsel Müze'nin gerçek yerinin zihinsel bir mekân olduğunu söyledim. Bununla birlikte, nasıl ki nice eser koleksiyoncuların gözüne, alındıkları yere aitmiş gibi görünüyorsa, benim baktıklarım da, onlarla karşılaştığım yerleri çağrıştırıyor. Lacivert taşından prens, boğalar nasıl betimleniyorsa, Zagreus'u o şekilde ifade eden Darius'un alçak kabartmasını anımsatıyor; bozkır rüzgârı, Büyük Kral'ın geçişine tanıklık edenlere benzer buğdaygillerin üzerine harelerini çiziyordu ve İranlı bir çocuk bana, kartalların gürültüsüyle delik deşik olan alçak kabartmanın ayağındaki yuvarlak gülleri getiriyordu. Dev Hatra heykelini Bağdat'ta gördüm. Kraliyet düğünü şerefine, Part Krallığı'nm askeri başkentinde bulunan, o dönemler pek bilinmeyen, Akhaimenid'lerin geleneklerini muhafaza etmiş Sasani ve Palmyra kraliçeleri heykellerinin anası -bozulmuş çokrenkliliğe egemen, hırçın akrep üçlemeleri- insan betimlemelerinin yığıldığı Musul Müzesi'nin mahzenleri boşaltılmıştı. Ezeli ve ebedi Doğu'nun katalepsisi, Iraklı sürrealist

tabloların altında geniş bir sundurmayı dolduruyordu: alevler içinde zürafalar ve eriyen saatler, Sezar'ı tutsak etmiş ve lejyonlara galip gelmiş tanrılara sunulan adaklar. Ortada, çok zaman önce öldürülmüş kral ve kraliçenin doğal büyüklükteki fotoğrafları.

Persepolis'e ilk gittiğimde, Akropol'de yağmalanıp, tutsak edilen *Penelope* henüz bulunmamıştı. Dev merdiven boyunca, kertenkele oyunları oynayan kertenkeleler, Ölümsüzler Efendisi'nin mızrakları üzerinden zıplamaktaydılar.

Kolomb öncesine ait birkaç tanrı. Musée de l'Homme'un *Tüylü Yılan*'ı (*Le Serpent emplumé*). Meksika'nın obsidiyen kafatası bekleniyor. Toltek baltalarına, Nayarit pişmiş topraklarına, Aztek astrolojisine üzülüyorum. Zenci ve mağara sanatı gibi, Kolomb öncesi sanatlar da Louvre'un kapısında bekliyorlar. Aztek heykelciliği, Sümer heykelciliği kadar tarihe aittir; ama biz Sümer'i İncil'den ötürü tanıdığımızı sanıyoruz. Ve bu sanat, tıpkı Afrika sanatı gibi, kutsallıktan ziyade ruhlara borçludur. Budizm, Hinduizm, katedral heykelleri tarafından karşılanmıştı. Burada Gece'nin ve kanın alanı başlar; bu figürler bize tanıdık geldiğinden beri, canavarların ve kafataslarının yitip gittiği yer, kandan çok gecenin sahasıdır. Güneşin tekrar doğabilmesi için sökülen yüreklere rağmen, Meksikalıların bitmek tükenmek bilmez keşifleri, bu sanatı -kötülüğe doğru değil- gizeme doğru kaydırır. Sadece koruyucu tanrılar olmayan bu Ölüm tanrıları ne söylemek ister? Ya tanrıların anası -Şiva gibi ölüler ve dirilenler nehrinin anası-, yılanların kellesi uçurulmuş hırçın tanrıçası Coatlicue? Bununla birlikte, Ay'ın görkemli piramidine rağmen, Erebos'un onurlu kutsal Yol'una rağmen, Goya'nın Louvre'a girmesi gibi, kimi Meksika biçimleri de Düşsel Müze'ye girer. Düşman

ruhsal derinliklerin biçimleri... Lohusa kadınların kasvetli tanrısallıkları, yıldızlardan tacıyla gece yılanı, horoz ibiklerine terk edilmiş kafatası kesilen sunaklar... Kim olduğunu hatırlamadığım bir İspanyol'un cümlesini duyuyorum: "Başkenti aldıktan sonra, uzun zamandan beri yıkıntı halinde olan çok büyük Teotihuacan'a vardık..." Restorasyonu sırasında, toz cinlerinin, Saba'nınkini andıran hortumların yumuşacık sesiyle tapınak yolunu kat ettiklerini gördüm. Burada Saba idollerinin olmaması ne kötü! Ama onlar Doğu'yu birleştirecektir. Kolomb öncesi sanatları diğer tarihi sanatlardan ayıran ve bunların meraklılarını Afrika heykelciliği meraklıları haline getiren, sanatta başkaldırının Batı dışında hiçbir yerde olmamasıdır...

İşte Musée de l'Homme'un verdiği bir Katçina. Katçinalar, Hopi yerlilerinin bebekleridir: çocuklara, büyüleyici törenlerin ruhlarını tanıma imkânı sunarlar. Bir eşya odasında bunlardan oluşan bir koleksiyonum var. Bu sanatı, Trocadéro'nun karanlık bir vitrininde, bir çakmak yardımıyla keşfetmiştim. Evleri başlarının üzerinde (evleri bulutlardır), geometrik kelebek giysileriyle, Kortej şeflerine çok benzeyen, tuhaflık tanrıları. *Sessizliğin Sesleri*'nde (*Les Voix du silence*) bir tanesini yayınlamıştım; kitabın Amerika baskısını, müzede çalışan Hopi heykeltıraşlara göstermiştik. Amerika'da *Mona Lisa*'ya refakat ettiğim sıra, yayıncımda, geleneklere -tanrılara şükran- uygun olarak yontulmuş katçinalarla dolu kartonlar görmüştüm. Cumhuriyetçi İspanya hakkında konuşmak üzere gittiğim Hollywood'da yerli malları satan bir dükkândan aldığım çok daha eski katçinlarım vardı... Onları incelemekte olan André Breton'a sormuştum: "Hopi yerlilerinin dini merkezleri neredeydi biliyor musunuz?" "Sanırım, Nevada'da..." "Los Alamos'da." O zamanlar orada atom bombası üzerine çalışılıyordu ve Yerlileri kovmuşlardı. "Bu beni şaşırtmıyor," dedi

cesareti kırılmış bir fetişçi havasıyla. "Rastlantılara inanmıyorum: 'sihir sihrin mirasçısıdır.'"

Katçinalarım ne oldu?

Zenci sanatı bir sonraki salonu dolduruyor. Zürih Müzesi'nin büyük maskesi, birkaç atası, Afrika dehasının uç biçimlerinden biri gibi yansıttığım Musée de l'Homme'un Dogon maskesi; yine Dogon, Autun alınlığının melekleri gibi bir dalı andıran uzun bir fetiş. Cumhurbaşkanı Senghor'un yanında, Vlaminck'in -Afrika heykelciliğinin baş temsilcisi- maskesinin yer aldığı Dakar'ın müthiş müzesini açmamızın arifesinde, oğlakların kanının çizdiği adak ağacının önünde, kapok yumaklarının ışıklı karında kutsal kedisi tarafından takip edilen Casamance kraliçesini görmüştüm. Merkez Afrika'daki kolonilerimizin bağımsızlığını ilan ettiğimiz bir dönemdi. "Karanlığın kalbi" şölene dönüşüyordu. Maskeler tören ateşlerinin üzerinden atlıyordu; jilet ağızları şeklinde uzamış tırnaklarıyla Aslan-insanlar, Çad'ın nefesi kesilmiş kalabalığı önünde dövüşüyorlardı...

Vakfın yönticilerinden biri bana diyor ki: "Tüm salonlarımız arasında, ziyaretçileri en fazla etkileyen bu salondur," – şaşkın, çünkü bu yönetici de modern resimlerle kuşatılmış bir biçimde yaşıyor ve bu sanat benim kadar ona da tanıdık geliyor.

Yine de su bölümü çizgisi buradan geçiyor. Zenci sanatı, Louvre'a kübizmle birlikte girecektir. Belki de müzeye birkaç kübist salon eklemek yeterli gelecektir; fakat Zenci salonları, tarihe göre sıralanmış eski çağ salonlarını tehlikeye düşürecektir. Afrika sanatının tarihi yoktur. Mimarisi yoktur. Neredeyse resmi de yoktur. Asya'nın göçebe imparatorlukları gibi hayalet imparatorluklar. Benin, gerçek krallık, bronz döküp

kadife mi dokuyor? Sanatı olsa olsa Afrikalıdır, kesinlikle Zenci değil. Orman ve savan sanatı, kentlere yabancıdır, katedrallere olduğu gibi kutsal mağaralara da yabancıdır. Vakfın tüm diğer salonları, Jeu de Pomme gibi Guimet'nin de yavaş yavaş ek binası haline dönüştüğü Louvre'da ya mevcuttur ya da mevcut olacaktır. "Manet ve Kmer sanatı için, baylar bayanlar, biraz daha vakit var." İlkel sanatlar için çok daha fazla, tarih öncesi sanat için de öyle: tarihi olmayan sanatlar...

En büyük heykelciliğin nice koleksiyoncusu, folklor açısından Afrika heykelciliğini tutmaktadır. Büyük dinlerden net bir şekilde arıtılmış biçimler, Düşsel Müze'ye Cézanne aracılığıyla girdi: Çin'in, Hindistan'ın eski çağları, İncil'deki Doğu'nun dirilişi, Teb ve Babil. Karınca gözlü idolleri artık tanımayan anıtsal Keldaniler, *Gudea*'lar da buraya yine Cézanne aracılığıyla girdi. Modern sanatı hareketlendiren güç, sadece bir biçim alanı diriltmedi. Bir tel maske, bir Sardinya idolü, Meksikalı bir ölü kafatası, bir Dogon atası ve Lespugue'ün Venüs'ü arasında ortak olan ne vardır? Modern resim, tam olarak tarihte değil ama binyıllar içinde gezinerek, kendininkine benzer bir gücü, Picasso'nun değer verdiği -Cézanne Batı'mn "yalın tarzının" büyücüsüydü, benzer şekilde gelecekteki müzemizin ufak büyücüsü olan- Kikladların Küçük Çöp Adamı'nın gücünü diriltmedi mi?

Picasso, *Nedimeler*'inde (*Ménines*), *İp Atlayan Kız*'ın (*Sauteuse à la corde*) ve Tarotların sırt çevirdiği Cézanne'a riayet eder. Nasıl ki Cézanne Roma heykelciliğine, Çin mağaralarındaki heykelciliğe ve Seurat ile birlikte Piero della Francesca'nın fresklerine hayat verdiyse, bu kuralsız ve inandırıcı yaratımlar da, Okyanusya maskelerine ve tarih öncesinin Venüs'lerine hayat verir. Dehası, kendi birliğine uygun olarak geçmişine hükmetmişti, Picasso ise gücünün çeşitliliği doğrultusunda geçmişini kazmaktadır. Eserleri, tablo satıcıların-

da Afrika heykelciliğine eşlik eden tüm ustalarımızla birlikte: ilk önce Derain, Vlaminck, Matisse, Soutine, Chagall, Rouault, Modigliani. Artık Eskimolarla Okyanusyalılar arasına sürgüne gönderilmeyen, ortaçağımızla (Corot'nun ve Greco'nun uzağında olmayan) Çin arasındaki Zenci sanatı ilk kez burada karşımıza çıkıyor.

Düşsel Müze'nin, diğerlerine göre daha yabani tarihi sanatlar -gotikten Roma'ya, Roma'dan Sümer'e, Sümer'den Afrika'ya...- gibi, ilkel sanatları da kendine kattığını sanıyordum. Bununla birlikte, eski çağların dirilişi Batılı duyarlılığa boyun eğiyordu, oysa sanatçıları tarafından keşfedilen Zenci sanatı uzun süre sadece o sanatçıları etkiledi – ve diğer hiçbir sanat onları onun gibi etkilemedi. Fakat onu bir anda keşfetmediler. Öncelikle, Apollinaire'inki gibi büyük ölçüde folklorik, biraz matrak, bodur fetişler: naif sanat, mizahçı sömürgelerce getirilen çöp adamlar. Sonra, farklı medeniyetlere ait olduklarından dolayı uyumsuz maskeler. Ardından, Trocadéro, Paul-Guillaume galerisinin Dogonları, Kara Sefer* esnasında toplanan eserler, albümler ve Grand Palais'de sergilenen Dakar Müzesi'nin zenginliği. Trocadéro'dan itibaren, Afrika biçimlerinin çokluğu sanatlarına şiddetli bir hareket veriyordu çünkü bu biçimler, tarihsel biçimlerde olduğu gibi ortak bir ifadeye bağlı görünmüyordu. Roma fetişlerinden bahsedilse de, sanatçılarımız tüm Siyah Meryem Ana'larda aynı Hıristiyan dilini bulurlar; fakat bir Zadkin başına nazaran daha fazla oluşturulmuş olan Dogon antilop-maskesi, çivi fetişlerle birlikte sergilendiğinde, ressamlarımız şaşkın bir biçimde, özgürlüğün dili olarak adlandıracakları, tükenmez bir yaratım keşfederler. "Zenci sanatı iyi, çünkü her şeyden var," diyen bir ressam;

* 28 Ekim 1924'den, 26 Haziran 1925'e kadar süren, markasını daha iyi tanıtmak amacıyla André Citroen tarafından Afrika'da gerçekleştirilen bir yarışma.

atölyelerin argosu, Zenci sanatını isimlendirmek için bir kabile yaratarak bu özgürlüğü ifade ediyordu: Yadtou sanatı.

İfade sadece ressamlar için açıktı; buluş da öyle. Baudelaire'in hayatta kalabilir (ama Picasso'nun Tarotları gibi, heykel dünyasında hayatta kalabilir ve fantastik bir dünyada hayal edilemez) canavarlar dedikleri ya da Bosch'un şeytanlarınınkiyle aynı ölçüde ikna edici ve önceden kestirilemez biçimlerden konuşmak istiyorlardı.

Büyücülükle bağlarını bilmelerine rağmen, ressamlarca estetik düzen olarak algılanan "hayatta kalabilirlikleri", eski çağların tarzından tümüyle farklı, hem yuvarlak ve kare maskelerle, hem de iri ataları ve toplu iğne başlı atalarıyla kendini ifade eden bir güç tarafından sağlanmıştı. Hepsi de dini olan eski çağ sanatları, biçim sistemlerini canlandırmıştı. Gotik, Roma, Wei, Gupta tarz isimleriydi. Fetiş denen çöp adam biçimleri, popüler heykellerin ve bebeklerin biçimine yakındı. *Bunlar, büyük dinlerin biçimleri gibi, sanatın müzik tarzında* ortaya koyduğu bir yüceliği ifade etmiyordu.

Afrika biçimlerinin çokluğu ortaya çıktığında her şey değişti: ilk kez, bir sanatın keşfi bir tarzın keşfi değildi. Afrika sanatı bulunmuştu, *bir* Afrika tarzı değil. Çöp adam sanatına Zenci sanatı denmişti; antilop maskesi karşısında, heykelden bahsediliyordu. (İçinde bulunduğum ve bir antilop maskesinin yer aldığı salonda, çöp adamların tarzı temsil edilmemişti.) Avrupa, kutsallığın saygınlığını taşımadığı ölçüde ressamların daha az dert edindiği doğaüstülükle maskeler arasındaki ilişkiyi biliyordu; fakat sadece Picasso onu anlamıştı ve bu yüzden de sanatları, bir tek onun açısından, biçimlerle sınırlanmıyordu: "Fetişler, şeylerin insanların sandığı gibi olmadığı duygusunu verir... Onlar silahtır..." Afrika etnolojisi o zamanlar sadece uzmanları ilgilendiriyordu; bilinçaltı henüz derinliklerin Canavarı değildi. Her ne kadar biçim geleneği fetiş-

çilerin yasalarına boyun eğse de, gözleri çukurlarla şekillendirilen maskeleri, gözlerin silindirlerle şekillendirildiği maskeleri ya da Picasso'nun keçi ayaklı figürleri gibi geçici bir naifliği yan yana getiren farklı kabilelerden elli eser, insanın mekanik koldan önce el arabasını yarattığını ve kimi figürlerin tüm sanatçılar üzerindeki etkisinin öngörülebilir ve meşrulaştırılabilir olmadığını ressamlara hatırlatıyordu. Zenci heykelciliği, biçimlerinin çokluğu artık onda bir popüler sanat, düşük bir Roma sanatı ya da bir ekspresyonizm aramaya olanak vermediğinde, kendini dayatmaktaydı. O zaman, Picasso'nun benimsediği yasayı ilan etti: kuralsızlık hakkı. Resmimizden önce ve oldukça farklı nedenlerle, Afrika, yaratının bulaşıcı olduğunu görmüştü. Ressamlar, yaratının sihrini keşfettiklerinde, büyücülükten daha az kaygılanır oldular. Ama yaratı burada. Dakar'ın muhteşem Afrika müzesinin açılışında, Senegalli bir heykeltıraş kaygıyla bana şöyle dedi: "Sanatımız hayranlık uyandırıcı, ama sizin heykeltıraşlarınız Roma heykellerinden ne kadar uzaksa, biz de ondan o kadar uzağız..."

İşte ödünç verdiğim tören başlıkları, maskeler ve bir Paskalya Adası heykelciği: Zenci sanatı ile Okyanusya sanatı karşı karşıya. Niçin iç içe geçmiş bu iki sanatı boş yere karşı karşıya getirmeye çalıştıkları anlaşılıyor; sanatçılar Okyanusya sanatında yoğunlaşmış bir Zenci tarzı gördüler. Kongo kralların akrabaları olan Yeni Gine'nin iri fetişleri; Astrolabe Körfezi'nde bulunan bir balta darbesiyle kesilmişçesine bedeninden koparılmış maskeler, tüm bu bodur topluluk Afrika fetişlerine benziyordu. Picasso'nun *Giritliler*'i, ya da Giacometti'ninkiler gibi uzun figürler arasında ve hatta kanca biçiminin hüküm sürdüğü figürler arasında, daha az geleneksel bir Afrika bulunabilirdi. Afrika'da nadiren rastlanan kancanın, ona kafataslarını asan Okyanusya'da türleri vardır: Yeni İrlanda'nın doğurgan sanatı, Bantu kalaslarını peygamber develerine dönüştürü-

yor gibidir. New England'ın tören başlıkları, Zenci kralların güneş şemsiyeleri, iplerle ve gökyüzünde karaltı halinde beliren büyük ve eğri göz imleriyle büyücünün omuzlarına tutturulmuştur. Başlıklar, kasklar, yüzler? Şöyle diyelim: ruh başları. Afrika biçimlerini genelde düzenleyen gizli geometri, tel, tapa ve hasır, tahtanın yerini aldığında ortadan kalktı. Kırçıllı mavi ve kırmızı bir kaldırım kenar taşından gözleri dik olarak çizilmiş, krem rengi telden kesik koni Witu Adaları'ndan gelir, burun deliklerinde iki iğri ucu; aşağısında ağız olarak kibritlerden oluşan bir duvar, Ruhun kapısını örtmektedir. En azından bu sihirli koninin bir biçimi vardır. Hamburg maskesi ise, altında bir dil veya sarkan bir çeneyle devam eden çehresiz bir ağzın açık durduğu, dev bir gece kelebeği biçiminden fazlasına sahip değildir. Ateş çiçekleri gibi ışıklı ve portakal rengi küçük tüylerin sanatı: kraliyet miğferleri, savaş tanrıları, kalkanlar her tür yapıyı hiçe sayar. Afrika sanatı karşısında, Cezanne'ın koni, silindir ve küp üzerine söylediği cümleyi bize hatırlatan hiçbir şey kalmadı. Renk henüz başlıyor. Okyanusya'nın nice figürü renklendi, özellikle de New England'ınkiler; ama Chagall'a, Yeni Hebritler'in mumyaları, iri kafatası kalıpları, kuklaları, eğreltiotu ataları, örümcek ağına bürünmüş tören başlıkları için rengi gerçekten tanıdıklarını söylediğimde haklıydım. Chardin mavisi; kırmızı ve beyaz; siyah, sarı ve turuncu; kayısı rengi bir üçgenle üç renkli palet, Chartres'ın vitraylarının renkleri kadar zengin denizötesinin derinliğinden, en öfkeli tuvallerimizin yanlarında Caravaggio'lar gibi göründüğü renk cümbüşünden yoksun bir renklendirmenin ötesine geçemeyecek bir bayrak resmi. Özgürlüğün yelpazesi, yengeç kıskaçlarına ve kelebek hortumuna kadar açıldı.

Tören başlıkları, Japonlara özgü yalınlığından ötürü övülen Gabon maskelerini ezmektedir. Düşsel Müze bugün, bozkır hayvanlarından daha eciş bücüş eskimo şifacı maskelerine,

topaç başlı Carolines'lerin Brancusi'sine kadar tüm ilkel sanatları ağırlamaktadır. Ama özgürlük ikinci kez keşfedilmiyor.

Şaşırtıcı olan, hiç de burada ilkel sanatlarla karşılaşmamız değil, ama çağdaş resim sayesinde onları Velázquez ve Poussin'in yanında görmemiz. Sanat fikri zihinlerinde mevcut olmayan sanatçıların yarattığı eserler karşısında, sanat eserleri haline gelmesi için girişilen yapıtların en çarpıcı olanları karşısında duyduğumuz kadar kuvvetli bir his duyuyoruz. Bu Düşsel Müze, röprodüksiyonların sohbetinin telkin ettiği şeyi ileri sürüyor: medeniyetimiz, diğer hiçbir uygarlığın tanımamış olduğu bir sanat dünyasını tanımaktadır.

Canlı tabloya dönüştürülemeyecek bir tablo, bir sanat eseri değildi. Taine'in, *Sanat Felsefesi* döneminde, İtalya'nın Bizans mozaiklerini basit ve yabani bulduğunu unuttuk. "Eğer Theodora, Justinyen'i Barselona garının peronlarında böyle bir suratla bekliyor olsaydı!.." Toscana, gezinmek için değil ama Bizans'a özgü kutsallığa karşı koyabilmek için Doğa'yı keşfettiğinde, sanatsal yaratının özü ile anlık Yaratılış'ın özünün aynı olduğu fikri kabul gördü. Uzun zamandan beri ifade edilene benzer, sürekli bir aleniyet illüzyonundan ötürü: "Ne zaman saat görsem, bir saatçinin var olduğunu düşünürüm," vs. veya "İnsan iyi doğar." Bu gibi aleniyetler duygulardır – ve medeniyetler kısmen gerçeklikleriyle tanımlanırlar. Aslına sadık, idealleştirilmiş ya da dönüştürülmüş bir taklit savunulsa da, sanat dünyası diğerinin ve sanat tarihi ise illüzyon araçlarının bir eklentisiydi.

Oysa, yan odadaki müthiş Titien'de, hafızamızda Venedik'i çağrıştıran Arlequin'lerde ve Doges'lerde, Halep ve Şam'ın verdiği Sümer heykelleri, dört bin yılın içinden, *Büyük Şarkıcı* (*Grande Chanteuse*) ile Titien'in *Aziz Jerome*'unun (*Saint Jerome*) "benzer" olduğu bir dünyanın mevcut olduğunu haykırıyor. Hiç şüphesiz, yüz yıl önce, *Büyük Şarkıcı* (*Grande Chan-*

teuse) ile şarkıcı Ur-Nina, *Saint Jerome* ile Aziz Jerome aynı değildiler; ama bir başyapıt, diğer bir başyapıta nazaran modeline çok daha yakındı. Bir Afrodit heykelinin hiçbir şekilde Phryne'nin bedeninin bir kopyası olmadığını kabul eden -haykıran- Grekler, onun, bir Kraliçe Nefertiti veya Darius heykeline olan benzerliğinden ötürü tutulduğunu kabul etmemişti. Medeniyetlerin büyük bir çoğunluğu, sanatlarında, düşlerinin aracılığını sevdiler; Rönesans, sanatında ve düşlerinde, Teb ya da Persepolis düşlerinin benzerlerini değil ama, Atina yerine koyduğu İskenderiye düşlerinin eşlerini bulduğunu sandı.

Ressamlar, sanatsal denen üretimin (Picasso'ya göre resim sanatçılarının üretimi: "O kadar çoklar ki uç uca eklesen Ay'a varırlar!") bize, içinde doğdukları ve -eriğin erikçiye benzememesi gibi, Sümerli *Büyük Şarkıcı* (*Grande Chanteuse*) da Sümer'e benzemezken- anlaşılmaz bir şekilde benzedikleri toplumun söylentilerini aktarırlar. Saçma imgeler yığını, ölüme dalar gibi çalışmaya dalan bir insanlığa aittir; burada Babil kâbuslarının örümceğine yüzyıllardır sadık, tuvallerini dokuduğu pul kanatlılarla dolu tanrıları ve düşleriyle temsil edilen eserler. Fakat bir deli, medeniyetinin parçası olduğu kadar, deliliğin de bir parçasıdır; bir kâbus uyuyan birine ait olduğu kadar, uyku ve düşe de dahildir. Burada az rastlanan, bir görünüp bir kaybolan gerçekçiliğe rağmen, düşlerinin sürekliliğinin yanı sıra yaratı ordusunun da içinden geçtiği insanlık nasıl görülmez? Kuralsız tablolar altında olduğu gibi karanlık maskeler altında da, Venüs'ü dirilttiğinde masalsı denen düşsellikten geçerek, bir Hint tanrısı gibi, insanın asla göremeyeceklerinin aktığı nehirde, insanın gördüklerinin yansımalarıyla oynayan metamorfoz nasıl sezilmez?

Bu Düşsel Müze bağlamında -asırların dalaşı, boynuzlu yapılar, karabiber ağaçları, Amerikan sarmaşıkları- Büyük Venediklilerden Delacroix'ya kadar eski resimimiz, birkaç ekle-

meyle -Greco, Velázquez, Georges de la Tour, Chardin- birlikte Baudelaire'in *Phares*'ındakilerdir. Düşsellik, Baudelaire döneminde ilkeller denenleri ve Raphael'in çağdaşı Grünewald, Breughel ve diğer birkaçı gibi, ilkellere yakın görünenleri neye katacaktır? Fakat ekolleri, resimimizle, tarih dışının ya da tarihin eski çağlarının heykelciliği arasındaki diyalogdan daha az düşünüyoruz; biçimleri ayrıştıranlar karşısında, onları neyin esinlediğini düşünüyoruz. Mağaralardan Picasso'ya kadarki, Titien'i ve büyütüldüğünde sergi afişinde bir idole dönüşen tuhaf Hitit bronzunu da içeren bu biçimlerin büyük bir çoğunluğunda -*tüm* bu eserlerin de sahip olduğu- ortak bir nokta var: görünümün biçimleri bakımından farklı olmaları, görünüm bakımından farklı olmaları. "Doğayı" yok saymayan, ama onu bağımlı kılan ya da önemsemeyen dini sanatçılar bir paralel dünyanın; görünümün dünyasına kıyasla daha gerçek, daha sürekli, daha önemli bir dünyanın -sahnelerinin temsil ettiği, ama tarzlarının ortaya koyduğu: Autun'un *Kıyamet Günü* (*Jugement dernier*), konusu bakımından Hıristiyan, tarzı bakımından dinidir- hizmetinde gibidirler. Grek tanrısıyla, Hıristiyan inancı biraz örtük bir biçimde aynı rolü oynarlar: Atina, bir tarz olarak güzelliği keşfeder, katedral figürleri aynı şekilde ruhsallığı keşfedecektir. Ve idealleştirmenin peşi sıra gelenin gerçekçilik olmadığını gayet iyi görüyoruz: gelen, ruhsallaştırmadır. Gerçek dışına ait paralel dünya, Olympos'unkine ya da kutsalınkine nazaran burada daha az mevcuttur. Manet'yle başlayan salonda, bizim kendi paralel dünyamız başlar, fakat insanlar öncellerininkileri bilmezler. Bir akvaryumu iyi görebilmek için, balık olmamak daha iyidir.

Müzenin atası olan galeri, biçimsiz bir geçmişten değil ama, Poussin gibi "altın gibi bir geçmişten" endişe duyar. Oysa, Moissac'dan katedrallere, Hıristiyan dehası, geçmişin imgeleriyle rekabet etmeden kendini gösterdi; böylece Sümer,

Mısır, Budist ya da Brahmanist mağaraları, ilkel sanatlar bize göründü. Geçmiş, Rönesans'dan sonra sahneye girer; XVIII. yüzyılda, -sanatına büyük sanat deniyordu- Chardin antikle olan mücadelesini kızıştırmak için resmini destekliyordu. (Voltaire, *Candide*'in üzerine trajedilerini koyuyordu...) Daha cüretkâr olan Delacroix, gözlerini yavaş yavaş açıyordu, Ölümünden hemen sonra, gotik heykelcilik aynı etkiyi yaratmadan antiğin yerine geçiyordu; ve galip gelenlerin sanatı, Courbet, Manet, heykeli görmezden geliyordu.

Heykelciliği değiştirerek, geçmişi değiştirdik. Burada, antikler yok; Louvre salonları ıssız – ve onlar yalnızlar. Antikler, Grek arkaizmi ya da "yalın biçem" değil: Grekleri değiştirdik. Tek ıssız salonlar, sonsuzluğunu yitirmiş tek medeniyete ait olanlar: -Bizans'ı beklediğini bilmeyen- Roma İmparatorluğu'na... Titien, Poussin ve Rembrandt'ın, hâlâ hayranlığımız dediğimiz şeyde, Sümer heykelleri ve fetişlerle yan yana geldiği alan ne zaman var olmuştu?

Yarın akşam, André Parrot ile yapacağımız, *Sümer ve Vakıf* sohbetini canlandırmak için, cisimleşmiş Düşsel Müze'nin karşısına, sinemaya çekilen heykelin Düşsel Müze'si konacak: mağaralarının ve katedrallerinin duvarlarına karşı, altmış ünlü resim. On yıl içinde, bu film ve diğer pek çoğu tüm büyük televizyon kanallarında, video kasetlerinden yayınlanacak; ve Düşsel Müze antik galerilerden ne kadar farklıysa, sanat dünyamız da XIX. yüzyıldan o derece farklı hale gelecektir. Buldozer belki bize sadece büyük bir kürek getirir, ama elektronik mikroskop bize sadece büyük bir büyüteç getirmez çünkü bizi aramadıklarımızı keşfetmeye zorlar. Saint-Paul'ün çok modern salonları, bir anda, daha dün -Park Avenue açıklarında- Pennsylvania Garı'na hükmeden küçük Far-West lokomotifine benziyor; bir bitişi değil ama bir başlangıcı simgeliyorlar. Düşsel Müze, müzenin ortaya koyduğu sorunları çoğalt-

maz, kendininkileri dayatır. Şenliklere rağmen, burada, insanlığın büyük maceralarından biri, neredeyse gizliden gizliye insanların ruhuna girer.

"Bir tablo nedir?" diye sorardı Picasso. "Bir obje ve bir heykel, bunlar aynı şey olabilirler. Yani hemen hemen. Bazen. Pele Dağı'nın lavlarıyla eriyen camlarım, yarasa iskeletim... Bir sanat nesnesi ve bir resim, asla aynı şey olamaz." Kraliçe Subad'ın takılarının yerini aldığı Sümerli *Büyük Şarkıcı*'yı (*Grande Chanteuse*), Ortaçağ mücevherlerinin yerini aldığı Beauvais'nın *Kral*'ını ve Avignon *Pietà*'smın gizli varlığını düşünüyorum; Persepolis'in *Penelope*'sinin yerini ne aldı? Grekler bize pek az nesne bıraktı... Zenci heykellerinin ve Aztek tanrılarının yerine altın kolye uçlarım, Giorgione'dan Delacroix'ya kadar (bak sen, Les Phares'da olduğu gibi, resim burada XVI. yüzyılda başlıyor) tüm tablolarının yerine mobilyaları koyalım, bu bir atmosfer yaratır; ya da tüm yapıtların yerlerine dönemlerinin en zengin kıyafetlerini yerleştirelim. Ama o zaman Roc-de-Sers'in *Dağ Keçileri*'nin (*Bouquetins*) yerine ne koyacağız? Tarih öncesinde tüylü kumaş bulunmadığına göre, iyi yontulmuş bir çakmaktaşını sergileyeceğiz. Eğitici bir uygulama, çünkü bizim açımızdan sanat, *Emmaus'un Gezginleri* (*Les Pèlerins d'Emmaus*) ve *Üç Haç*'ı (*Les Trois Croix*) Hollanda kuyumculuğundan, mağara sanatını çakıltaşlarmdan ayıran ve tarih öncesi ile Sümer heykellerini, Picasso'nun *Ekin Biçici*'sinin (*Faucheur*) benzerleri yapan şeydir. Sanat nesneleri kendi dönemlerine, sanat eserleri ise bizimkine de aittir. Daha ziyade ölümsüzlüklerinden ötürü. Sanatla ilişkimizi anlamak, bugün, onun ve sadece onun aracılığıyla, *Dağ Keçileri*'nin (*Bouquetins*) -canlıların var oluşuna benzer- varlığının, iskeletlerin varlığından olduğu gibi, bir çakıltaşının varlığından da -bu çakıltaşı ta-

rih öncesinin akışını değiştirse bile- tümüyle farklı olduğunu anlamaktır. Çinlilerin son keşiflerinin yer aldığı sergi, hepsini bir arada sunarak, bize bunu anlatmaya çalışır: bir yanda kemikler, keskiler, son "Pekin insanının" kafatasının fotoğrafı; diğer yanda, bu kafatasına göre yeniden yapılan kafatası, tarih öncesi gravürlerin fotoğrafları ve mezarlıkların bronz atları. Akıl dişleri olmayan, *sapiens* veya değil, bu *homo*'nun karşısında; insanımsının, tuzağı bulmadan yüz yıl evvel onu kaybettiğini bize göstermek için altı yüz bin yıl önce ironik bir şekilde karşımıza çıktığını düşünebiliriz. Kafayı oluşturmak için kafatasından yararlanıldı; ama -resmi yok sayanlar dışında- kimse bizonlar oluşturmak için Lascaux resimlerinden, canlı tablolar oluşturmak için tablolardan yararlanmıyor. Kafatası, heykelciliğin bir aşamasının tanığıdır: bize anlatır, bronz heykeller bizimle konuşur. Kendi aralarında da konuşurlar. Çünkü sanat eserleri, metamorfozun kendini gösterdiği yegâne "nesneler"dir. Mobilyalar, mücevherler ya da çakıltaşları öyle değildir. Bu, belki de onların tanımlarından biridir. "Ölüme ait olması gerekenin yaşamdaki varlığı..." Bunu ne zaman yazmıştım? Yirmi yıl önce mi? Bugün, bana onu gösteriyorlar...

Sanat eserleri için oluşturulmuş bu Vakıf, katedrallerin doğaüstünü içinde barındırması gibi, ölümsüzlüğün Düşsel Müzesi'ni içerir. Vakıf, kavurucu sıcakta titreşen zeytin ağaçları, Miró şeytanları ve sardunyalarla çevrili güzel binalarında, belki doğaüstülerimizden birini ve bir zaman ötesini kesinlikle karşımıza çıkaran asrımızın sonundaki "sanat dünyasına" tuzak kurmak için mi seçilmiştir? Sonuçta, tarihi sanatların, tarihsiz sanatlarla aynı sesle konuştuğunu burada duyduk. Geçici ölümsüzlüğümüzün metamorfozun sesiyle... Tedirgin edici soruyu soralım: "Yeryüzünün tüm sanatlarını üstlenen ilk uygarlık için sanat neye dönüştü?" Tapınak çatılarının üzerinden -metamorfoz geçermişçesine- bulutlar geçiyor.

VI

Geziyi sürdürmek için, tepelerin denize kadar uzanan bayırlarına açılan ve içindeki Giacometti heykellerinin, reçine kokusuyla ve ağustosböceklerinin şarkılarıyla bir uyum oluşturduğu, kübik bahçeden geçmek gerekiyor. Bu zeytin ağaçları ve yeşil meşelere zaten alışmış olan Miró şeytanları, ileride keçi ayaklı figürler gibi bunlara yerleşecek mi? Picasso'nun faunasından bir grubu, onlarla bir arada görmek isterdim. Küçük boynuzlarına bakılırsa, bunlar aynı ırktan. Daha aşağıda, çamların altında, büyük ressamlarımızın mozaik duvarları, Babil surlarının mavi parçaları gibi parıldıyor. Bunaltıcı sıcağı artık hissetmeyeceğim Asya salonlarına gidip bir bakalım...

İşte tarihi medeniyetler dünyası.

Mısır'ı tüm yönleriyle tanıdığımızı düşünüyoruz, Sümer'i ise ancak Grevin Müzesi'nin rekonstrüksiyonlarıyla biliyoruz. Ama tanrılarıyla yeniden karşılaştığımızdan beri, Afrika'yı fetişleriyle ele geçirdiğimizi sandığımız gibi, onu da gizemiyle yakaladığımız yanılsamasına kapılıyoruz. Tarih insanı, tanrı resimleriyle adanmışlığı ifade ederken; tarih öncesi insanı bizon resimleriyle adanmışlık ifade etmiyordu. Düşsel Müze, asla sahip olamayacaklarının yanı sıra saçıp savurduklarıyla, sanat dünyasının bizim için neye dönüştüğünü ortaya koyuyor: orada, Semerkant sokaklarının küçük tablolarını değil ama dev bir Musa yontusunu ve bir Süleyman heykelini hayal ediyoruz. Sanatın doğasını kavrayabilmek için, -ne hayal ama- karanlıkta değilse de İncil'in yıldızlı gecesinde kaybolmuş, imgesi olmayan bir geçmiş(!), heykeli olmayan İskender ve portresi olmayan Napolyon... Tüm burada bulunanlar, burada asla bulunamayacak olanları akla getiriyor. Peygamber tasvirleri, İsrail alegorisi, Akkad kralı Sargon'unki gibi harap olmuş, Yeremya ve İşaya'nın bronz başları... Havarilerden biri tarafından yapılan İsa figürü... Cengiz Han ve Karakurum'un, Babil'in asma bahçelerinin serçelerinin, altın kuş kafeslerinin dikenli telleri önündeki atlı Timur'un resimleri, Balkanlar'dan Gobi'ye kadar Timur freskleri... Hiç kimsenin göremeyeceği şeyleri hayal ediyorum, imgeden yoksun bu dünyanın, biçimsizliğin dünyasından ziyade şiirin dünyasına, portresiz bir Napolyon'un Victor Hugo'nun dünyasına, büstsüz bir Kleopatra'nın Shakespeare'in dünyasına gireceğini bir kez daha düşünüyor olmak beni şaşırtıyor.

Yontular. Tükenmek bilmeyen sohbet. Katedrallere nazaran daha az içselleştirdiğim Hindistan mağaralarına üzülüyorum. Ve daha dün, Asya'nın derin uykusuna dalan, kil rengi Çin nehirleri... İşte Fautrier'nin en iyi Çin alçak kabartması olarak değerlendirdiği, Guimet Müzesi'nin *Kasyapa*'sı: cephe-

den bir yüzde, profilden burun ve kulak, V. yüzyıla doğru. Long-Men'den geliyor. Çin'e son gittiğimde, Mao'nun dönüşünü beklerken, suları kabaran nehir mağaraya kadar ulaşmıştı; çocuklar küçük ayakkabılarını, koruyucu dev heykellerin ayaklarına armağanlar gibi bırakmışlardı ve uzaklardan gelen radyo sesi, yurt sevgisiyle dolup taşan şarkılarının bantlarını, dağların arması dev Buda'nın etrafında doluyordu.

Hindistan'ın kırmızı heykelleri, Mathura'nın *Yılan-Kral*'ı. Hindistan neden balık gözlü Tanrıça'nın yanında çiçekleri bana veren güzel cüzamlıyı, Tibetli bir çocuğun Nepal'de bana vermek istediği iki küçük kara kediyi, -sise gömülmüş lambalar gibi- kutsal eşiklerin tozuna bulanmış çıplak ayaklarla parlatılan bakır çivileri hatırlatıyor bana?

Kmer Budaları. Loti'yi okuduğumda, on beş yaşında yoktum: "Angkor üzerinde yükselen akşam yıldızını gördüm..." Bugünlerde Angkor yakınlarında savaşılıyor ve tan vaktinin pembeliği, ölü direnişçilerin üzerindeki dev örümcek ağlarında yuvarlak damlacıklar halinde belirmeye devam ediyor. Bense, silahlarımızı sakladığımız Lascaux üzerinde yükselen akşam yıldızını gördüm ve oranın Lascaux olduğunu bilmiyordum... Çalılığın ucunda bir başka Angkor var: Vaktiyle incelemeyi istemiş olduğum Banteai-Chmar (Kedi Kalesi). İşte küçük bir kabartma, onun yanında -1924 civarına ait- taş bir tanrı düşüncelere dalmış, omzunda uykuya dalmış nehir kurbağaları; nehir kurbağaları neredeyse şeffaf. Asya ormanını bir daha görecek miydim?

Küçükken, beni ara sıra Guimet Müzesi'ne götürürlerdi: aile dostlarımız Iéna Meydanı'nda oturuyorlardı. Japon porselenleri bana zarafetin doruğu gibi gelirdi. Dokunaçlar gibi açılmış kollarıyla Hindu tanrıları, bana, resimli kitaplarımm boğarak cinayet işleyen Thug'larını hatırlatıyorlardı. Müze, üzerlerine kocaman cins kelebekler konan, Budaları, hacıyat-

mazları ve kanarya sarısı ipekleri barındıran bir çıfıt çarşısıydı; bekçiye gördüklerimin anlamını soruyordum, o da bir şeyler uyduruyordu. Daha sonra, Hackin tarafından düzenlenen ilk modern salonda Kmer eserleri sergisine katıldım.

Picasso, Trocadéro'da Kmer sanatını mutlaka tanımıştır. 1900 sergisinden sonra, Guimet koleksiyonunun bir kısmı, Angkor Vat'ın alçak kabartmalarının sayısız mulajıyla birlikte oraya gelmişti. Onu unutmuş muydu? Budizmin ve Brahmanizmin eski çağlarının diriltilmesi, sanatçılarımızda, İskitlerin neredeyse dine yabancı sanatlarının keşfini gözden kaçıran, yüzeysel bir hayranlık uyandırdı. O dönem ressamlarımız, New England'ın kulak biçemindeki maskelerini gündeme getiren Okyanusya heykelciliğini keşfediyorlardı.

Çin işi biblolardan hareket eden Batı duyarlılığı, eriyen planları ve bir ölçüde Kmer özenticiliğini keşfettiği dönemde, Wei'lerin belirgin sadeliğine ulaştı. Çok sayıdaki alçak-kabartma arkeolojinin bir bölümünü oluşturuyordu; o zamanlar sadece, yüce düşünüşü ifade eden kafalar -İsa'nın düşünüşünü pek ifade etmemiş (azizlerinkini ise daha da az işlemiş) olan Batı'nın kafasını bulandıran sanat- Düşsel Müze'ye ve hatta onun Hazineleri arasına giriyorlardı. Sanatımız, eşzamanlı olarak Buda'nın kapalı gözlerini ve Pantokrator'un hipnotize olmuş gözlerini keşfediyordu. Sanatımız, Asya'nınkine nazaran Bizans'ın geleneksel sanatı ile daha fazla saptırılmıştır, çünkü dönemin sert metamorfozu, dirilttiği Batı sanatına ve Hıristiyan figürlerine muhalif olan Kmer ruhsallığının dışına taşmıyordu.

Nice İsa figürü, adam figürleri arasında sayılabilir; ama Hıristiyanların hangi adam figürü İsa sayılabilir? Angkor Bayon Tapınağı'nın kulelerinde, Kral Jayavarman, dev gibi dört tanrısal yüzünü, dört yöne doğru çevirir. Burada, Kraliçe Jayârâja Devi'nin başı, fotoğraflarda alt tarafı kapatılarak tek başına

incelendiğinde bir Buda başına dönüşür. Bu heykellerin kapalı gözleri, Ellora'nın kimi figürleriyle, Elephanta'nın *Majeste*'siyle aynı ruhsallığı -ve de sanatın aynı işlevini- ifade eder. Heykeltıraşın amacı, kendinden kurtulmak ve izleyici üzerinde aynı fiziki etkiyi yaratmaktır. Şiirin destanı öyküden bağımsızlaştırması gibi, *deha* da, kutsal yüzü tüm insani modelden, (yine de riayet edilmiş olan) ikonografisinden bağımsızlaştırır. Yoktan var olmuş Brahman, Ahiret mutluluğunu dünya nimetlerinden el etek çekmiş bir çileciye ulaştırır: kurtuluş bir yansımadır. En büyük sanat ise, heykeltıraşın ve izleyicinin arınmasını sağlayarak, kutsallığın bu yansımasını ele geçirir; doğurduğu duygulanım, ibadetin yarattığı duygulanıma karışır. Evreni değiştirir: esas olarak, kötü eylemlerin özünde de bulunan ruhsal bir değişim gücüne sahiptir, en üst duygulanım; Hindistan'ın hayvan heykelleri yapan yontucuları eşsizdiler, Budizm'e özgü ruhsallık, Kmer kraliçesinden yayılır, oysa Hıristiyanlığa özgü ruhsallık kraliçelerimizin hiçbirinden bu kadar etkilenmemiştir. (Brahmanist Hindistan'da kral heykelleri yoktur.) Tüm büyük dini sanatlar bizimkini aydınlatır. Kraliçenin gözleri kapalıdır, tıpkı Beauvais'nin *Kral*'ınınkiler gibi. Fakat Budist mağaranın yontuları Buda'da, Elephanta'nınkiler ise *Majeste*'de kaybolur gider; Buda'ya Merhametli de denir ve Elephanta'nın *Majeste*'si merhameti neye dönüştürebilir ki? Bununla birlikte heykeltıraşlarının ruhsal eylemi, Romalı heykeltıraşları anlamakta bize yardımcı olur. *Majeste* Hindistan'ın Hakikatini, evrensel illüzyonun karşısına koyar, Autun'un sütun başlıklarının küçük halkı, dünya yaşamını Hıristiyan Hakikatine göre şekillendirir. Hindu yaratımı bir arınmaydı, Roma'nınki ise bir cisimleşme. Bizim için hâlâ öyleler mi? Asya mağaralarının yontu yığınını, Palais des Papes'ın duvarlarını örten Picasso'nun Tarotlarını düşünüyorum. Arkamda, Homeros'un Akdeniz'i, Virgile'in zeytin ağaç-

ları, mezarlık, atom çağının başlangıç dönemi insanları ve var olmayan, hakiki Düşsel Müze -daha dün gibi karşımda, Mutlak'ın, illüzyonun ve süreksizliğin özgürleşmiş figürleri arasında düşüncelere daldığı, perili Elephanta mağarası. Budizm, Hıristiyanlık ve Grek trajedisinde olduğu gibi, Hinduizm'de de kurtuluş kelimesi, sanatın en yüce güçlerinden birine tekabül eder. Ama şunu ifade etmez: ulaşmak... Fakat Batı'nın kutsallığı, ancak, Pantokrator'da ve hatta Moissac'ın *Kıyamet*'inde, Tanrı'nın boyunduruğu altına girdiğinde Hindistan'ınkini andırır. Çünkü aynı zamanda Tanrı olan İsa, aracılığını erişilmez olana dayatır.

Miró'nun bu kez geometrik bir şeytancığını dinliyor gibidir: "Ben Avrupa'nın ruhuyum. Bana çerçeve denir. Tümüyle doğal olduğum mu zannediliyor? Ben küçük bir pencereyim. İnsanların görsel alanları dikdörtgen değildir, uzay ise kübik değildir. Hindistan ve Çin mağaralarını gördün: girişleri, dağlara rasgele basılmış mühürlere benzer; figürleri Lascaux'nun bizonları gibi dağınıktır. Çin işi rulo resimler asılabilir ama diğer yandan onları sahne sahne açmak da mümkün. Han'lara ait olanların fonları yok; fonu olmayan ciddi bir Avrupa resmi bilir misin? Sadece siz -perspektifle depreştirilen- geometriyi kullandınız. Burada olduğu gibi, Meksika'da ve Afrika'da özgürlüğü bulacaksınız: mesele özgürlük değil, coğrafyada ve tarihte yalnız olan sizsiniz. Greklerden başladınız. Ardından, yeniden başladığınız alınlıklarla yapacak hiçbir şeyi olmayan Roma heykelciliğini yarattınız. Metopken, alınlık oldum, Flaman penceresiydim, tablonun bizzat kendisi oldum. Çerçeve tablodur, ama tablo çerçeve değildir. Simetriyle burada sık sık karşılaşacaksınız; beni, çerçeveyi ise ancak Batı salonlarında göreceksiniz. Davetlilerin yerine, bunu ben düşüneceğim..."

Düşsel Müze, medeniyetimizin kısa bir süre sonra üzerine eğileceği, hayata dair temel bir duyguyu bize hissettirir. Tena-

süh sanatlarını; tek yaşam, sihirli yaşam, ebedi yaşam sanatlarıyla -ve belki de, İlerleme meleği, Devrim meleği ya da her ikisi sayesinde; geleceği yücelttiğimizde doğan ve geleceğin bir parçasını oluşturacak olan en karanlık duyguyla- karşı karşıya getirir. Niçin hiçbir Amerikalı Bartholdi'nin *Özgürlük*'ü dışında bir başka İlerleme, hiçbir Sovyet vatandaşı Rude'ünkü dışında bir başka *Devrim* yontmamıştır? Dini olmayanların dinini incelemek için müzeye mi gelmek gerekiyordu? En azından, kuş ya da sadece bir kadın olarak bir başka hayata doğacağımız söylenseydi; kuşlara, kadınlara ve hatta kendimize bile bir başka gözle bakacağımız gerçekliğini görmeden oradan ayrılmıyoruz. Tenasühün, vasıtasıyla evrensel yaşamı esinlediği kayıtsızlık nehrini, Hindistan'ın Budist fresklerinin kompozisyonundan, çok sayıdaki perspektif odaklarından, Jouy'un tuvallerindeki gibi küçücük sahnelerle bir araya getirilen dağınık sahnelerinden nasıl koparabiliriz? Hiçbir şeyin hiçbir şeyi çerçevelemediği bir dünyada bir "pencere"ye ne gerek var? Batılı kompozisyona, merkezi hükmeder; Hindistan'ınkine ise onu getiren bütünlük...Hindistan, Mutlak Güç'ten, "psişik durumlardan" (aydınlanma, vecd), tenasühten ayrılamaz. Vaftiz babamız İsrail'in, vaftiz anamız Grek medeniyetinin Champs Elysées'leri* ve sheol'ü,** insanın ölümden sonra ne olduğunu -ve ne olmadığını da- tam olarak bilemedi – peki biz biliyor muyuz?

Düşsel Müze'yi teşvik eden bilinmeyen değer ona hükmetmiyor; sanatımızın orada oynadığı büyük rol, krallık değildir.

Sanat eseri orada eşsiz ve kişisel bir hal almadı: bu salonlar bize ısrarla onunla kurduğumuz ilişkinin muğlaklığını hatırlatıyor: "Hayran olduğunuz nice heykel: Hindu, Zenci, Çinli,

---

* Eski Yunan mitolojisinde ölüler diyarı.

** İbranice bu sözcük Hades'i, yani ölüler ülkesini, cehennemi karşılamaktadır.

Kmer, Meksikalı, Mısırlı... bunlar prototiplerin zanaatsal röprodüksiyonlarından başka bir şey değildirler!" İşin bu kadar basit olmadığını bize göstermek için, Roma heykellerinin yanlarına geçtikleri heykeller...

Kayıp *Somurtkan Kore* (*Corè boudeuse*) ya da *Samotrake Nikesi*'nin (*Victoire de Samothrace*) kopyaları bizde hayranlık yaratır mıydı? Metamorfoz bize oyun oynuyor. Öyle görünüyor ki, ikincil -ama tarzı olan- eserlerin büyük çoğunluğu, onların doğumuna tanıklık edenlere nazaran bizi daha fazla heyecanlandırıyor; bağlamdaki değişme de metamorfozun bir parçası. Ama madem ki biçim yaratanlara sanatçı, onları kopyalayanlara zanaatçı diyoruz, geriye, bu salondaki ya da Afrika salonundaki heykellerin kopya olup olmadığını anlamak kalıyor.

Daha düne kadar, Dogon'ların antilop maskesi geleneğe, yani bir tipe uygun olarak yontuluyordu çünkü heykeltıraş eski bir maskeyi model olarak almıyordu. Turistler, bir Hopi ülkesini değiştirdikleri gibi, tüm bunları değiştirecekler. Ama geleneksel maskeler karşısında niçin Cézanne'ın muhteşem röprodüksiyonları kadar duyarlı değiliz?

Hem böylesi gelenekler genelde özgürlüğü karşılar. Roma heykelciliği, büyük Hint ve Çin heykelcilikleri bize modelleri değil ama akımları gösterirler. Beaulieu Moissac'ı taklit etmez, kutsal mekânların Meryem Ana'ları aynı değildirler. Sanatçı -onda eksik olanı bularak- kendinden önce geleni takip eder. Bu, ne ustalıktır, ne de illüzyon... Beaulieu'nün heykeltıraşı, Beaulieu'nün Moissac'tan daha Hıristiyan olduğunu; her Dogon, kendi maskesinin diğerlerine nazaran daha doğaüstü olduğunu düşünmüştür büyük ihtimalle. Pek de önemli değil aslında, çünkü önceki yapıtı kararlı bir şekilde dönüştürmüş olmaları yeterlidir. O halde kopyaya ne olur? Hayranlığımız bireye değil ama biçeme, hayali sanatçıyadır (emekleme, olgunluk, ölüm).

Anonim eserlerin gelişimi, biçemlerin ömrüne göre bir sıra izler. Hıristiyan heykelciliği, Roma'dan Gotik'e geçer, Roma öncesine değil. Bu en az, herkesin büyük törenler vesilesiyle yontu yaptığı Okyanusya kabilelerinde bile heykelciliğin gelişmesi kadar şaşırtıcıdır.

Kimi eserlerde, yaratıcılarının kişiliğine bağlıymış gibi görünen bir gücün edimine hayran oluruz. Bununla birlikte, körü körüne taklitten -taklit etme isteğinden- vazgeçmesinde belirleyici olan iradesidir, zanaatçılıktaki becerisi ya da akiklerin "kompozisyonlarını" oluşturan mutlu tesadüfler değil. Kolektif ve peş peşe yaratma gücü, mitleri ve masalları doğuran güç, Kikladların Çöp Adam'ında bazen hizmetçisini, çoğu zaman ise rakibini bulur: biçimlerin evrimi, sürekliliklerden olduğu kadar, değişimlerden de geçer. *Gudea*'ların hakkında hiçbir şey bilmediğimiz Sümerli heykeltıraşı, selefleriyle, Giotto'yla olduğu kadar net bir kopuş yaşar. Moissac alınlığı bir kopya değildir. Buda'yı betimlediğini sanan seleflerini taklit ettiklerine inanan heykeltıraşların Kmer başlarını seviyoruz; anonim heykeltıraşlarda, Dogon biçemiyle -ruhun doğurganlığı- bir asır içinde uyanan antilop maskesi krizalitlerinin otuz tanesini severiz. Ama Picasso'nun Çöp Adamı, uzun bir emekleme döneminin ardından ortaya çıkan bu maskenin kardeşini, bir Kiklad ya da Okyanusya adasında bir başına bulur. Bir tanecik Çizmeli Kedi yapabilmek için ne hayaller, peş peşe gelen ne buluşlar! Çizmeli Kedi'ye hayranım, her şeyi sadece tersten gören iplikçi kadınları seviyorum. Shakespeare'e (ve Perrault'ya) ve Kikladların heykeltıraşına hayranım.

Asya, bizde çok önemli olan ifade (dışavurum) fikrine pek önem vermiyor. Van Gogh, Vincent'ı ifade eder, ama biz, Elephanta'nın *Majeste*'sini yontan Vincent (ya da Chartres'ın Portail Royal'ını yontanlar) hakkında hiçbir şey bilmeyiz, davetsiz bir misafir gibi yer aldığı yapıtında ona dair bir şey bu-

lamayız. Meksika dinleri gibi, İsa'nın dini de, Hint tanrılarıyla pek bağdaşmayan, Buda'yla uyumsuz patetik bir ekspresyonizme denk düşebilir. Yaratı, ifade etme isteğiyle erişme isteğini genelde birbirine karıştırır, ama erişme isteği, bireyi, Asya'nın tarihi medeniyetlerinden ya da Afrika salonunun ilkelliğinden daha fazla dert edinmez.

Düşsel Müze'nin yarısı, bizi, ifade etmek yerine *kavuşmak* fiilini kullanmaya; Phidias'a kadar güzelliğin de bir kavuşma nesnesi olduğunu kavramaya zorlar. Sanatçı, taklit etmek ya da dönüştürmek için artık (bildiği) modelden değil, görünür olan üzerinden erişmeye çalıştığı görünmez olandan hareket eder. Bu görünmeyen, sanatçının içinde doğduğu uygarlığın yüce değerine bağlıydı. Kutsal metinleri göz ardı etsek dahi, Vezelay'ı esinleyen görünmez, kutsal mağaraları esinleyen görünmez olmayacaktır. Ama Asya tanrıları Beauvais'nin *Kral*'ıyla sohbete giriştiğinde, tüm bu figürler benzer bir yaratım sürecine boyun eğdiğinde, yan salonun modern tablolarıyla -ve öncelikle de Picasso'nunkilerle- buluşurlar. *Ekin Biçici*'yi (*Faucheur*), *İspanyol Anıtı*'nı (*Monument aux Espagnols*), *Kumsalda Koşan Kadınlar*'ı (*Femmes sur la plage*) gördüm. Ne bir kadın, ne bir orakçı, ne bir İspanyol, ne de dışavurumculuk görebilirsiniz bunlarda. Kavuşma söz konusudur, ama kutsallığa, güzelliğe ya da tanrısallığa değil; Picasso'nun sanat dememek için "resim" olarak adlandırdığı dünyayadır bu kavuşma. Onun gözünde yüce bir değerle yüklü bir dünyaya... Bu dünya Tanrıların dünyasına nazaran çok daha gizemli midir? Müziğin dünyasına nazaran daha az mı meşrudur? Müzikte, görünmeze kavuşmanın yollarından biri, Menuhin'in kutsama dediği şeyden geçer. Resimde ise, başkaldırıdan. Bir Şiva figürü yanında, Picasso'nun ünlü "Aramıyorum, buluyorum"u ile Pascal'ın asırlara düştüğü notu "Beni bulamazsan, aramayacak mısın?" yaklaştırmak, kelimeleri kışkırtmak mıdır?

Küçük bir merdiven, Budizm öncesine ait küçük Japon heykelleri, Düşsel Müze'nin son kazanımları. En arka salonda, Japon görevlinin yanında, tek başına bir başyapıt görülüyor: Takanobu'nun *Shigemori'nin Portresi* (*Portrait de Shigemori*). Batı resminin en zorlu sorgulaması burada başlar.

Japonya'ya gitmiş ressamlar için dahi, en bilinen Japon sanatı, baskı sanatı olarak kaldı. Fakat baskı sanatı; arabesk, aydınlık fon, kâğıt ve kısa öyküdür; oysa *Shigemori*, mat bir fon üzerinde siyah ve sade bir mimari, dağılmanın eşiğinde ipek ve yalınlığın tümüyle hâkim olduğu biçemdir.

Batıda, mat boya fresk demektir. Ama freskte gölge vardır. Asla yapay değildir. Bu rulonun maddesini ancak Picasso'nun koleksiyonundaki *Kara Şato*'da (*Château Noir*) buldum: Vollard, Cézanne'a verdiği söze sadık kalarak, onu verniklememişti. Batı'nın tabloları parıldıyor...

Japonya'da *Shigemori*'yi tapınağında değil ama, Kyoto Müzesi'nin müdürünün bürosunda gördüm, çünkü müze onu sadece yılda bir ay sergiliyordu. Kyoto'nun şiirselliği, Venedik ya da İsfahan'ınkiyle boy ölçüşüyor. Takanobu'nun anıtsal geometrisi, hieratik* biçemin kıvrımlı Tanrıları arasında da, burada olduğu kadar eşsiz görünüyordu. Ne var ki *Shigemori* Kyoto'dayken dostları arasındaydı; burada ise yalnız. Büyük biçimler sanatında, ne bir öncüsü, ne bir takipçisi var. Bir göktaşı... Mezopotamya heykelciliğinde *Gudea*'ların ustası ya da ortaçağ resminde Avignon'un *Pietà*'sı gibi...

Shigemori, 1200 civarlarında yaşamış üst düzey bir din adamıydı. Doğal büyüklükte, soluk mavi, nar çiçeği ve kayısı rengi eşsiz ve küçük süslemeleri görünen açılı bir kimono içinde bağdaş kurmuş -bir üçgen gibi ezeli ve ebedi, kozmos'a uyum sağlamış bir *Guernica*'nın olacağı kadar yüce, eksiksiz

* Dini geleneklerin belirlediği kurallara boyun eğen.

bir geometri- "kahraman" kelimesinin bir ideogramı. Çizgilerin, gözlerin ve bıyıkların neredeyse silinmiş olduğu düz yüz, kendi kendine -geniş bir yamuk şeklindeki pelerinle hizalanan- bir hiyeroglif oluşturur. Vence'in ışığı, Kyoto'nunkinden iyi midir? Sadece eserin mimarisiyle tutulan, paramparça olmaya hazır madde, kelebek kanatları kadar hassas görünüyor. Braque'ın bir kâğıt yapıştırmasının keskinliği, sönük bir fon üzerinde kara kesikler. Kişi, İtalya'nın Venüs'lere dönüştürdüğü canlılar kadar bir öneme sahiptir ancak. Bir tek öteki dünya teranesi, kübist oluşuma veya çocuk katlamalarına -kâğıt gemiler, tavuklar, külahlar- göndermede bulunulmasını dışlıyor. Bu ata portresi, taşıdığı ölünün yüzünü aşan bir ölüler gemisidir. Picasso'nun Maske dediği şeyi – diğer medeniyetlerin insanı betimlediği biçemi düşünmemek mümkün mü? Burada, maske tablonun bizzat kendisidir. Ayrıca insanlıktan bağımsızlaşmış, Hıristiyanlığın Ruhsal Bedenler* olarak adlandırdığı şeyi düşünüyorum. İnsanlıktan kurtulma resim yoluyla sağlanır. Ama bizim olmayan bir resimle.

Dikey rulonun karşısına koltuklar kondu. Her ne kadar Avrupa tohumu, diğer başyapıtlar arasında onu dirilttiyse de; nasıl ki buraya girince ilkel heykeller ilkelliklerini yitirmediyse, onlar da Düşsel Müze'ye içe dalışlarını yitirmeden giriyorlar. Bu aldatıcı başyapıt, dünyanın Batı sanatı ve kendisini içeren Düşsel Müze tarafından fethedilişini mesele yapmıyor.

Öncelikle bize birkaç küçük sürpriz getiriyor.

Bizim sanat tarihimizde temel bir rol oynayan ustalık, Uzakdoğu'da ya da Mısır'da hiçbir rol oynamadı, bunun nedeni belki de ideografik yazılarıydı. *Shigemori*, primitif değildir: Avrupalı anlamda, Japon primitifleri mevcut değildir.

---

* İncil'e göre dirilişte inananlara bahşedilecek olan beden.

Zemin kattaki tüm salonun tahsis edildiği eserlerin oluşturduğu karanlık atmosferimiz Uzakdoğu'da yok. Hiç şüphesiz bizim modern sanatımızda da... Japonya onu aynı şekilde dışlamıyor. Notre-Dame-de-Vie'de, Velázquez'in, Delacroix'nın ve Courbet'nin gölgesi bir dönemi kucaklardı; Asya'nın bir büyük yapıtı karşısında, o gölge artık bir döneme ait olmaktan çıkıp, Batı'yı ifade eder. XV. yüzyılda onunla birlikte doğan (ve Takanobu döneminde göz ardı ettiğimiz) portre, ondan sonra pek yaşamayacaktır.

Üçüncü sürprize daha da küçük mü demeliyim? Bu sanat, bizim sanatımızı uzlaşmaz bir karşıtlığa dönüştürdü. Bizde - gizli ve saf bir eğilimin dışında: Vermeer, Chardin, Braque- bir şey hep bir başka şeyle mücadele halindedir. Asya'nın büyük sanatı karşısında, baroktan itibaren resmimiz, Rubens, Venedik, sonra Goya ve Rembrandt'ı Michelangelo'yla buluşturan romantik üçlü, katedrallerimizin ruhu, keskinliğine rağmen Roma dehası (Roma katalepsisi büyülüdür), ilk Hıristiyan figürlerinden Van Gogh'a kadar tüm Batı sanatı, öfkeli bir sanat haline gelir. Hatta antik, Bergama Devlerinin Savaşı'yla son bulur. Greklerin ve Toscana'nın yalın biçemleri, ardından Raphael ve Poussin, bu bitmek bilmez dalaşı daha az gösterirler; bununla birlikte ilk salondaki harikulade Poussin, "yabancı" bir Takanobu gibi görünür. Farklı sanat dünyalarımız arasında, Uzakdoğu'nunkine en yakın düşen, güzelliğin dünyasıdır çünkü tek bir yönelim her birine kendi bütünlüğünü dayatır. Cézanne'ın büyük mimarisi, fethedilmiş mimarisi, Greco'yu diriltecektir; antikten yola çıkan Poussin, Avrupa'nın bir kenara bıraktığı ve Amerika'da tartışmalı olan bu biçemin ancak dirilişini sürdürebilecektir – oysa biz, tüm pençeleri, tüm kancaları, gecenin tüm sanatlarını diriltiyoruz. Sadece Asya sanatı değil, tüm Asya, modern Batı'da evrenin ölümcül sırrını keşfetti: Darwin, Nietzsche, Marx, hatta Freud

için doğanın, tarihin, insanın *tao*'su mücadeledir. Picasso için resmin ruhu -yumuşak bir kavram olan- "gerilim"dir. Raphael'in "uzlaşmış adamı" dahi, Uçuruma rahmet okuyan Budizm'in barışık gülümsemesini hoş karşılamayacaktır.

Uzakdoğu resmi, en azından freskten doğmayan resim, bu çapıcı başyapıt dışında Vakıf'ta görülmez. Yokluğu kimseyi rahatsız etmez: ruhumuzda, sanatçılarımızın Düşsel Müze'sinde mevcut değildir, çünkü Japon baskıları bizim resmimizden farklıysa da, bu resimden çok daha farklıdır. Kalabalık, Kolomb öncesi heykelciliği görmek için, Grand Palais'ye saldırıyor ama Çin, Kore, Japon resimleri ancak uzmanları ilgilendiriyor.

Nedir bu tabu? En ufak Nasturi tezhipçiliğini bile diriltен doymazlığımız, bizimkine rakip olan tek resmin zenginliğini nasıl görmezden gelir?

Picasso'nun Tarotlarını müjdeleyen "canavarlar" karşısındaki sarsıntıyı, önceden Villeneuve'un *Pietà*'sı, Arezzo, Grünewald'ın oyma arkalığı ya da *Somurtkan Kore* (*Corè boudeuse*) karşısında yaşadığım şoku, bugün Kyoto'dakinden daha fazla yaşıyorum – hiç şüphesiz bunun öncelikli nedeni, döneminin resminden ayrılan *Shigemori*'nin bir göktaşı gibi belirmesidir. Tek başına kalması için -ki o da sürekli değil- resmedilmişti. Zaten bu odada tek başınaydı. Yavaş yavaş aşıladığı mükemmellik duygusundan önce, tıpkı Rembrandt'ın kendi ışığını yarattığını hissettiğimiz kimi Rembrandt'larda olduğu gibi ya da hiçbir tabloya benzemeyen Avignon *Pietà*'sı gibi, aşina olmadığımız araçların keşfiyle bizi ele geçirmesinden ötürü resimsel alanı insanı etkiliyor. Siyahı kendinden öncekiler gibi ölü bir satıh yapacak yerde geometrik bir güçle veriyor, tıpkı yan salondaki Manet'nin Berthe Morisot'nun yüzüne kattığı ünlü siyahlıklar gibi. Ama bu tabloda kusursuz bir fırça vuruşu görülür; Takanobu'da fırça izi yoktur. Manet'yi düşündü-

ğümüzde, bu hayranlık verici resim bir resim olmaktan çıkar; derinliğimiz kadar kuralsız bir düzleştirmeyle, yassı hale gelmeseydi siyah bir kuvarsa dönüşebilirdi: gölgesiz hacimler arasındaki -ancak sanatta var olabilecek- bir ilişkiyi ifade ettiğinden ötürü doğayla alakası olmayan bir kabartma eksikliği. Kayısı rengi üçgenler, soluk mavi kaytanının çizgisi uzayı göz ardı edip, Çin flütünün bronz tamburların kalın sesinde kaybolması gibi, elbisenin karaltısında yok olurlar. Tümüyle Çin'e özgü olmayan ama Batı'ya da yabancı bu açılar, bize, Japonya'nın Çin'le ne gamı, ne şövalyeliği, ne aşkı, ne de ölüm duygusunu paylaşmadığını gösterir. İdeogramlar, iç Gerçeklik yeterlidir. Zaman ötesi bu yapıtın maddesi, bizim sağlam resmimizin tanımadığı bir kırılganlığı, yeşil badem tozlu Çin cilaları gibi asırları deviren bir pası gözler önüne serer.

Şatafatlı bir sanatın en sade yapıtı, asırlar, görkem, belli belirsiz bir kübizm, henüz keşfetmediğimiz şeyin keskin modernizmi... Bu rulo dahice, dolayısıyla da tuhaf. Metamorfoz, bir Afrika atasını heykele dönüştürürmüşçesine, onu tabloya çeviriyor; Düşsel Müze onu bu sıfatla içeriyor. Shigemori ve hatta Takanobu'nun çağdaşı bir ressam gibi ona hayran olmayı denemek boşuna. Chartres'ın kapısına karşı duyduğumuz hayranlık, XII. yüzyılın Hıristiyanlarının ya da onu yücelten heykeltıraşın duyduğu hayranlıkla aynı değil. Fetişçiler, maskelerine hayran değildiler. Eserleri daha iyi anlayabilmek amacıyla metamorfozu Düşsel Müze'den kovmak, duaları daha iyi anlayabilmek için katedralden doğaüstünü kovmak gibi bir şey. Geçmişin sanatıyla olan ilişkimiz, Hıristiyanlıkta bir müminin İsa'yla ilişkisinde olduğu gibi, metamorfoza bağlıdır.

Chardin'in *Tütün İçicisinin Enstrümanları*'nı (*Les Instruments du fumeur*) XVIII. yüzyılın bir Braque'ı gibi görebildiğimiz halde, *Shigemori*'ye, tam olarak Uzakdoğulu bir Braque'ın

yapıtıymış gibi bakamıyoruz. Bununla birlikte, Japon rulosu resimsel alana indirgenmemişse de, biz ruloyu değil, sadece temsil ettiği şeyi görüyorduk; bu nedenledir ki Çin'in resim sanatı Düşsel Müze'ye pek az saldırır.

Rogier Van der Weyden'in *Genç Kız Portresi*'ni (*Portrait de jeune fille*) burada görmeyi umuyordum. Vakfın onu Washington'dan temin edememesi ne kötü! Portrenin modeli orada yaşlanmaktan ve ölümden kurtulduğuna göre, hafif sihirli bir işlemle, Hıristiyan, bir kadını yeni Hıristiyan resimciliğine teslim eder; Takanobu, hemen hemen aynı yolla, Shigemori'yi egemen bir ideograma dönüştürür. Onun kusursuz dinginliğiyle mukayese edildiklerinde, Düşsel Müze'nin tüm eserleri birlikte çırpınıyor gibidirler.

Ne ışık, ne uzay, ne hacim... İmler. Genç Flaman kadınının kalın kemeri, kılıcın kabzasındaki grafizmle ve kül mavisi iple; başındaki örtünün şeffaflığı, kimononun iki yakası arasındaki kayısı rengi üçgenin keyfiliğiyle karşıtlık oluşturur. Gözlerin, dudakların ve bakanın ince bıyığının anlaşılmayacak biçimdeki keskin çizgileri, kadınsı yüze özgü planlara, Michelangelo'nun François de Hollande'a söylediği bir cümleyle cevap verir: "Sizde sadece gözü yanıltmak için resim yapılıyor!" "İç Gerçeklik", illüzyona, kahraman figürler yaratımına olduğundan daha az zıtlık arz ediyor değildir.

Batı bu kavramı pek tanımıyor çünkü bizim bireyciliğimiz iç gerçekliğin sübjektif olduğunu düşünüyor ve onu, eserlerin ifade ettiği özel nitelikle karıştırıyor: Van Gogh'un iç gerçekliği, tablolarının ifade ettiği şeydir. Geleneksel Uzakdoğu, Takanobu'nun kişisel duygularıyla değil ama onun kaynağa ulaşma yetisiyle ilgileniyordu. İç Gerçeklik, diğeri kadar mevcuttu. İkincisi, duyularımızın tanıklığıyla; ilki ise, tüm müminlerin dini duyguyu paylaşmasına benzer bir şekilde, tüm medeni insanların paylaştığı bir üst duyguyla doğrulanıyordu.

Toplumsal gerçeklik, toplumu oluşturan insanların gerçekliğiydi. Sadece sanat iç Gerçekliğe ulaşabiliyordu; onu tanımıyor, onu keşfediyorduk. Roma Hıristiyanlığı, objektif bir iç Gerçeklik fikriyle bulanıklaşmıyordu: onu alınlıklarına savuruyor ve ona Hakikat diyordu. Ama her şeyde İsa'nın tanıklığını ortaya koymak istiyordu; Uzakdoğu ise, duygulanımcı imlerinden, sadece dışa vurdukları iç Gerçekliği bekliyordu. Batı, yüce bir değerin yüce hakikatten ayrılmaz olmasını diliyor. Hep böyle oluyor mu? Çin'de, neredeyse farkında olmadan. Bunun nedeni iç Gerçekliğin boş bir düş olması değildi; hakikat, sadece simgelerinin bir parçasıydı. Önemli olan, hayata -tüm yüce değerlerin kattığı- üstün niteliğini katması ve insanı yalnızlığa değil, komünyona yöneltmesiydi. Budist olmayan Uzakdoğu, Budizmin Çark'tan kurtulmayı istemesi gibi, Yaşam'dan kurtulmayı ister; ama *özüyle birlikte* komünyon aracılığıyla. Bir ve hatta daha fazla Çin estetiği vardı; bununla birlikte Uzakdoğu'nun sanatla temel ilişkisi sadece estetik değildi. Batılı anlamıyla bilgiye kayıtsız da olsa, bu sanat bir açımlama aracıdır. Seçilmiş şeylerin içinde barındırdığı özü, yüce Özü yansıtan tüm bu özleri keşfedip ifade eder. İç Gerçeklik, Uzakdoğu sanatçısının yaratısını, Şiva Hindu heykelciliğininkini ve "resim" Picasso'nunkini nasıl yönlendiriyorsa aynı şekilde yönlendirir. Avrupa natürmortu ressamı ifade eder, Uzakdoğu natürmortu ise yaşamı ortaya çıkarır. İşlenmiş nesnelerin temsili bu yüzden ona yasaktır, Japon ressamlar Van Gogh'un *Sandalye*'si karşısında bu yüzden altüst olmuşlardır. "Şeylerin resimsel bir hakikati vardır," derdi Cézanne. Poussin zamanında, "Fırça, şeyleri kaostan çıkarmaya yarar," diyen Tche-Tao'nun Uzakdoğu'su bunun kısa süreli bir hakikat olduğunu söylemişti. Nara yakınlarında terk edilmiş gibi görünen bir manastırdaki bir hücreyi düşünüyorum; dikey hasırlara tutturulmuş tek bir vazo, biçimsiz bir harika;

uzaklardan gelip sonsuzluğa dağılan gong sesleriyle titreşen nar çiçeği renginde tek bir hatmi.

Takanobu, Shigemori'yi yüce Öze bağlıyor. Trecento'nun* Fransisken resminin, fanilerin karşısına bir İsa dünyası koyması gibi, Uzakdoğu'nun geleneksel resmi de figürlerini, hayvanlarını, manzaralarını, çiçeklerini, insan tarafından yaratılmamış olan her şeyi, kavgasız ve günahsız bir dünyada bin yıldan fazla bir süredir yan yana getirir. Budizm bizi yolumuzdan saptırmasın; Asya, Banaras'ın Dini Öğretisini öğrenmeden evvel, sanatı dünyanın bir nüfuz etme gücü olarak görüyordu. Peş peşe gelen ya da eşzamanlı ortaya çıkan sanatları, yeraltındaki akımın yüzeye çıkmasını gösteren Taoizm'de, Konfiçyüsizm'de, Şinto'da zaman zaman bu gücü buldu. Çinli büyük ressamlar, antiğin, Grek sanatını taklit ederken olmadığı kadar aslına sadık bir şekilde önceki hanedan liderlerini taklit ediyorlardı. Çünkü sanattan önce var olan, ama sanatla açığa vurulan iç Gerçekliğin dili, zamanı hiçe saymak ister. Takanobu, Shigemori'nin portresine girişirken, onu ortaya koyan rulolarla, onların toplamından oluştuğu yönündeki muğlak düşünceyle -Poussin gibi güzelliği ifade edenlerin, ya da Manet gibi resimsel gücü ifade edenlerin muğlak düşüncesiyle- hem uyum hem de hiç şüphesiz rekabet içinde resim yapmaya hazırlanmaktaydı. Hayatta kalan bu eserler, ressamlara, zamandan yakasını sıyırmış bir geçmiş, Shigemori'nin portresinin içinde hayat bulacağı bir dünya -Asya'nın Düşsel Müzesi'ni- sunuyordu.

Asyalılar, sanatımızı harlayan sürekli mücadeleyi, geçmişte onların sanatını ateşleyen uyumu bizim hissedemediğimiz kadar kuvvetli bir şekilde hissetmişlerdi; barokun teatral ekspresyonizminin yanı sıra, Ren'in İsa'nın gerilmiş olduğu

* İtalyanların 1300'lü yılları adlandırma şekli

çarmıhlarının ürkütücü ekspresyonizminde ele geçirme çılgınlığı olarak tanımladıkları şeyi Van Eyck'de de Picasso'da da şiddetle hissediyorlar. Elephanta, Angkor, Borobudur, Nara heykeltıraşları ve tüm lavi ustaları açısından, -sanat fikrine aşina ya da büyük Hint heykelciliğinde olduğu gibi neredeyse bu fikre yabancı- büyük yapıtlardan, dininkine benzer koruyucu bir alan doğar. Bu sanat insana mesafelidir: yaklaşın ama dokunmayın... Tantalos'un tada ulaşarak kurtulmasıdır bu.

Hiçbir dilde, bu yüzyıllık laik tutumu karşılayacak bir kelimeye sahip değiliz. Japon arkadaşlarımdan biri Kyoto'da bana şöyle dedi: "Biz dışında kalmak isterken, siz tabloya dahil olmak istiyorsunuz. Avrupa resim sanatı her zaman kelebekleri yakalamak, çiçekleri yemek ve dansçı kadınları öpmek istedi." Tabloyla büyülenen Asyalılar, görünmez bir cam gibi onu koruyan bir aura sayesinde onun dışında kaldılar. Biz bunu betimlemek için -deniz suları için de kullanılan- çekilme kelimesini kullanıyoruz. Çünkü kendi özüyle korunan bir uzaklık söz konusu. Bizden ayrı, ama uzak olmayan *Shigemori*'ye kimse yaklaşmıyor, kimse *Majeste*'ye sarılmıyor. Uzakdoğu lavi manzarasında birinci plan yoktur; Çin perspektifi izleyiciyi dışlar; Asya, bizimkilerde ışığın oynadığı rolü onlarınkilerde oynayan sise kayıtsızlığımızı hiçbir zaman anlamadı.

Kavranamaz olanın tansıkları, Titien ve Rembrandt'a yabancı değildi. Fakat geleneksel bir Japon ressamı için o, genellikle ışığa bağlı -ve *Shigemori*'nin ve *Miğferli Adam*'ın (*L'Homme au casque*) parlak tortusuna yaklaştıkça görebildiğimiz- bir ele geçirme vurgusu olarak kaldı. Hıristiyan sanatı hiç şüphesiz asırlar boyunca İsa'ya ulaşmayı denedi, ama Asyalıların gözüne her zaman onu ele geçirmiş gibi göründü. Hatta Hıristiyan başyapıtlarında, tek bir İsa gördüğümüzde bize de öyle göründü... Ayrıca, Batı'nın inatla "kendini ifade edişine", Asya uzun zaman boyunca şöyle cevap verdi: "kimsenin sahip

olmadığını ifade etmek." Sanatından, sanki açığa vurduğu gizemi ele geçirmeye çalışıyormuş gibi bahsettik, aslında sadece yakınlığı yakalayabilmişti...

Düşsel Müze'nin, Uzakdoğu resmini nasıl içereceğini düşünmek boşuna, çünkü kimse metamorfozun yollarını önceden göremez. Boşuna ama heyecan verici. Öncelikle, gerek hieratizmi, gerek biçemleri, gerekse temsil ettiklerini taklit etmeyi ısrarla yadsımalarıyla, görünümleri bakımından en fazla çeşitlilik arz eden eserleri bir araya getireceğiz: Budizm'in büyük resim sanatı, Takanobu ve Kamakura dönemi ruloları, püskürtme leke ya da (Ying Yu-Chien'in ünlü Mou-Ki meyveleriyle) ince sulu çizimleri, (Batılı meraklıları; özgürlüğü, ardından düşsel kayaları ve değerli zen lavisini aramaya başlayan) Eksantrikler... Sonuçta, Asya'dan ona ait olmayan bir sanatı alacağız. Ötekiler gibi... Ne için? Bu, Düşsel Müze'nin sorduğu en önemli sorulardan biri.

1935'de, büyük İtalyan sergisine *Önsöz* yazdığı sıra, Paul Valéry bana şunu söylemişti: "Ruhsal olarak da, en yukarıdakinden en aşağıdakine her insanı çeken sanata, büyük sanat diyorum." Berthe Morisot portresi -yengesi- karşısında bunu düşünüyordum. Diriltmiş olduklarımız karşısında, "En büyük sanat, medeniyetin en üst aşamasını ifade eden sanattır!" diye haykırmak için seçmiş olduğu eserlerle *Shigemori*'nin buluştuğu bu salonda, Valéry'nin ifadesi nasıl tuhaf bir vurgu kazanıyor.

"Her insanı çeken sanat" ilk önce, Valéry'i kuşatan sanatla bir karşıtlık oluşturuyordu. *Olympia*'nın ardından Baudelaire'in Manet'ye yazdığı mektup bunu doğruluyordu: "Sanatınızın gerilemeye başladığı bir dönemde en önde bulunduğunuzu unutmayın."

Kendisininkine nazaran daha şaşırtıcı bir konum, çünkü Baudelaire hayranlıkla Greco'yu, Georges de la Tour'u, Vermeer'i keşfedecek, maskelerin, fetişlerin ve Miró'nun şeytanlarının sesini çabuk duyacaktı. Valéry gibi güzellikten bahsederdi, ama bahsettikleri aynı güzellik değildi. Manet'nin resminin karşısına koyduğu resim, Delacroix'nın resmiydi.

Cézanne'a göre, Delacroix biçim değiştirmek üzere "yüzyılın en güzel paletini" kullanmıştı. Bir kozmos bulunmadığından, hiyerarşiye boyun eğmişti. "Büyük sanatın" önceliğini tartışılmaz görmüştü. En güçlü aracını, dönüştürmede buldu. Kimi eskizlerini tablolarına tercih etmesinden ötürü kendini suçluyordu: dönüşüm düşseli barındırıyordu, eskizlerde ise sadece resim vardı. Baudelaire, Delacroix'mn eskizlerini severdi. Fakat Valéry'nin resim sanatını keşfettiği dönemde, "her insanın" en son ve en güçlü ifadesi düşsellikti. Van Gogh, Delacroix'yı "kopyaladığında", Manet ve Cézanne Venedikli ustaları kopyaladıklarında, işe, yeni bir tanrı -resim, yalnızca resim- lehine, onlardaki şiiri yok etmekle başladılar.

Valéry bunu zorbalık olarak gördü. Ne var ki kısa süre içinde, Cézanne'ın ve Van Gogh'un egemen olduğu büyük salonda, empresyonistlerin ve hatta Manet'nin hâkimiyeti sona erdi. Claude Monet ve açık hava ressamları; Valery'nin insanlığın en yüksek dehaları olarak adlandırdıklarına bir bahçıvan ya da gözlemcinin ağzından cevap verdiler; Van Gogh ise bir şehidin ağzından cevap verir. Tabloları ve dayanılmaz mektupları karşısında, kendisini aleni bir şekilde etkileyen resminin, tüm izleyicilerini etkilemeyeceğini kim söyleyebilir?

Valéry, Takanobu'yu sevmiş miydi? Kesinlikle basit bir fetiş heykeltıraşı gibi dışlamamıştır. İç Gerçeklik sanatı da, uygarlaşma düzeyinden ayrılmaz (biraz daha gizli) bir hiyerarşiye tabidir. Salt düşselliğe bağlı resimsel bir olguyla karşı karşıya değiliz.

Şiirdeki, danstaki, hayattaki -savaş sanatlarındaki- Nara bahçesinin en yüce değerlerinden birini oluşturan bir duyarlılık alanını yaratır, besler. En yüce ifadesi, muhteşem kara planların ve bir yüz iminin ilişkisi değil, ritüel ölümdür, harakiridir. Takanobu bunu çok iyi işler. "Uygar" sıfatı sanatının niteliğini ifade etmekte yetersiz kalır, ama "barbar" kelimesiyle kesin bir zıtlık oluşturur.

Barbar, İç Gerçekliğin Uzakdoğu'ya hükmettiği şekilde, güzelliğin sanata hükmettiği Grek ülkesinde doğmuş bir kelimedir; bir kozmos sanatı, bir diğerinin sanatına hiçbir zaman tümüyle yabancı değildir. Olympos'da olduğu gibi, Nara'da ve Hangzhou'da da sanat, kozmos ya da yin-yang denen dünyanın düzenli uyumunun yansıması ve aracısı olarak görüldü. Gök parıltısı.

"Her insan" klasik insandır. Valéry'nin en yükseğe koyduğu sanat, Leonardo'nunki ya da Racine'inki, üst bir kültür düzeyini ifade edip, besliyordu. Ondan, ölümsüzlük vaadini çekip çıkarıyordu. Batı onu uzun bir süre böyle anladı. Peki ya karanlık ortaçağın sanatı? Valéry, döneminin resmini yalınlığa ulaştırmak için, onun karşısına "ruhunki de dahil olmak üzere, hiyerarşi"yi koydu. Manet'nin, büyüleyici *Berthe Morisot* da dahil, burada verdiği cevap pek de güçlü değildir; ama ya Beauvais'nin *Kral*'ı, Moissac, Roma heykelciliği? Hiç şüphesiz Roma heykelciliğinin özü bağlamadığını düşünüyordu. Pascal'ın bu hasmının ümitsiz zekâsı, ruh kelimesini pek kullanmazdı. Picasso onun portresini yaptığında bile, maskelerden bahsettiler. Ruh, ruhları hiç sevmez. Ama vereceği cevabı biliyorum: "Bu sanatlar her insana ulaşmayı hedefleseler de, insan onlara hükmetmez."

Bu sefer Düşsel Müze, zeytin ağaçlarının üzerine düşmeye başlayan yağmur damlalarının sesini hatırlatan Akdeniz dersine cevap verir: "Öz, sırayla Parthenon frizi, *Shigemori* ve Do-

gon maskesini yaratan işlemi; insanın bir ölçüde hükmettiği sanatları ve hükmetmediği sanatları anlaşılır kılmaya yetmez. Bu eserlerin üçünün de bizimle konuşmasını sağlayan işlemi de anlaşılır kılmaz. Çünkü kendisine benzeyen güzellik sanatının içermediği bu sanat, yeryüzünü fetheden uygarlığın Düşsel Müzesi tarafından ele geçirilir. En harap olmuş sanatları da, Takanobu'yu da dirilten odur. *Shigemori* şiddetli bir metamorfozla başyapıtlarından biri haline gelecektir. Yılda bir ay Kyoto Müzesi için tapınağını terk etse de, şimdi burada. Hiçbir araştırma Japonya'nın geleneksel sanatını canlandırmazken, sanatımızdan esinlenen Japon ressamların araştırmaları çoğalıyor. Takanobu'nun çağdaşı Roma sanatımız nasıl kaybolduysa, Japon 'sanat dünyası' da öyle kayboluyor. Mücadeleye inanan Japonya, Afrika gibi sanat dünyamıza dahil olur; çünkü dünya ölçeğinde bir başka sanat dünyası mevcut değildir. Sömürgeler döneminde Asya bizim sanatımızı küçümsüyordu; Düşsel Müze fatihlerin getirdiği dünyayı istila etmedi: onu fethetti çünkü güzelliği ve hatta kültürü özgürleştirmesi, ona evrensel bir dil vaadi yüklüyordu. Düşsel Müze, geçici olarak, Batı'dır."

Sümer heykelleri Suriye'ye, *Shigemori* tapınağına, modern tablolar sahiplerine dönecek. Artık Manet'nin Berthe Morisot'sunu Gümrükçü'nün büyük boy *Bakir Orman*'ının (*Forêt vierge*) yanında; Titien'i, Velázquez'i, le Greco'yu, Poussin'i, Chardin'i ve Corot'yu yan salonda, eski çağların onca heykelini öbür salonda ve dışarıda Akdeniz'e batan güneşi göremeyeceğiz. Birkaç kilometre uzaktaki tepelerin ötesinde, tuvaller, Notre-Dame-de-Vie'nin tıka basa dolu odalarında beklemektedir. "Bir sanat nesnesi ile bir resim asla aynı şey değildir..."

Le Corbuiser'nin, Louvre'un aydınlık duvarlar arasında karanlık bir kuyuya benzeyen Kare Avlusu'ndaki cenaze törenini düşünüyorum. Armağanlar taşıyan Hindistan ve Yunanistan elçileri bekliyordu.

"Elveda yaşlı ustam ve eski dostum. / İyi geceler... / İşte Ganj'm kutsal suyu ve Akropol toprağı..."

Terk etmekte olduğum bu yapıtlar, resmin son büyük döneminin cenazesine sunulan armağanlar değil midir?

Chardin'den Picasso'ya tüm büyük ressamlar, daha önce nasıl Roma'ya gittilerse, şimdi de Paris'e geldiler. İlk Bienalin açış konuşmasında şöyle demiştim: "Kıyısında sahaf tezgâhları ve kuş satıcıları boy gösteren bir nehrin yakınında, resmin sokakları hareketlendirdiği bu şehirde..." Braque ve Picasso hâlâ yaşıyordu. Ressamlar herhangi bir yere gidecekler, yani hiçbir yere gitmeyecekler. Renoir'ın ölümünü *Le Journal*'de okumuştum, "vente Degas"ı (Degas satışı) gördüm; çağımın en üstün resim anlayışına elli yıl boyunca tanıklık etmiş olmak beni şaşırtmıyordu. Yukarıda, Prens Shigemori, gölge yapıldığını hiçbir zaman görmemiş Japon gözleriyle, yeryüzünün tüm sanatlarını dirilten Batı sanatını ve Batı'nın gölgesindeki büyük şairlerin, Goya'nın, Titien'in, Rembrandt'ın büyülü koyuluğuyla buluşmasını izliyor. Akşam yemeğinde yapacağım konuşmayı hazırlamalı, bugünün bana kattıklarını ilave etmeliyim. Gösterişli servilerin, Sagunto'dan Epidaure'un kutsal ormanına kadar Akdeniz'in tüm kalıntılarının yanı sıra mozaiklere verdiği ışık, çamların üzerinde uykuya dalıyor. Avluda, Giacometti figürleri, gerçek hayaletlere dönüşmek üzere karanlığı kucaklıyor. Gece, Provence tepelerinden, giderek soluklaşan gökyüzünde karaltılar halinde beliren Miró'nun şeytanına ve tırpanına doğru adım adım yükseliyor.

VII

Vakfın yemeği, Mougins restoranında yapıldı. Üzerimizde, Notre-Dame-de-Vie, karanlık... Samimi sohbetler. Ressamlar, müdürler, eleştirmenler, amatörler. Shigemori'ye eşlik eden Japon müdür. İlk kez son Titien'lerinden birini, Greco'nun *Annonciation*'unu* ve diğer iki başyapıtı sergilenmesi için veren Baron Thyssen. 1938'de Katalonya'da sahnelenen *Umut*'u yönettiğim sıra bana yardımcı olan İspanyol sekreter; Barselona'nın en büyük galerilerinden biri ona ait. Onu görünce, akdikenlerle dolu ve gölgelerin oradan oraya koşuşturduğu Rambla de les Flors'u, sadece *Enternasyonal*'i söyleyen körle-

* Cebrail'in Hz. İsa'nın doğumunu Meryem'e bildirişi.

rin gezindiği kaçak Madrid gecesini ve siyah mülteci kuyruğu sınırı aşarken kanaryalarıyla meşgul olan Fransız memuru hatırlıyorum. Mari'deki kazılarında üç Sümer heykeli çıkaran André Parrot. Bedeni, *Carrousel Bahçesi*'nde (*Jardin du Carrousel*) boy gösteren -Maillol'un arkadaşı ve modeli- Dina Vierny. Sergi için ürpertici ve dokunaklı bir önsöz yazan Roger Caillois. Ludmilla Tchérina. Louis Guilloux. Chagall. Gece yağmurunun sesi, kapı ve pencere boşluklarından sızıyor. Verdun'a, Teruel'e, Kuzey Çin'e, makiye, Alsas'a yağan karı düşünüyor ve zeytin ağaçlarının üzerine düşen bu ürkek yağmuru dinliyorum.

Aimé Maeght'in davetlilerinin ondan beklediği dostane konuşmaya cevap olarak, otuz beş yıl önce oluşturmaya başladığım ve bu serginin başlığının yanıt verdiği önerilerimi özetlemek için notlar aldım. Edebi yaratı deneyimi, bana hep, tanıdığım ustaların resimsel yaratısını aydınlatıyor gibi göründü; sanatı kadere başkaldırı olarak gördüğümden beri, yeryüzünü ele geçirmelerine rağmen, sanatımızın ve müzelerimizin tekil ve eşsiz karakterini hissetmemek için epey bir süre Avrupa'dan uzakta yaşadım. Cevaplarımın kabul görmemesi pek önemli değil, yeter ki sorularım göz ardı edilmesin. *İnsanlık Durumu*, *Karşı Anılar*, *Tanrıların Dönüşümü* aynı yaşamın bölümleridir; Braque'la tanıştığımda yirmi iki yaşındaydım, Louvre'un sıra sıra sütunlarını, cesedini koruyan kanatlara dönüştürdüğümde ise altmış iki yaşında... Öte yandan, 1973'ün Düşsel Müze'si, 1925'in Louvre'u değildir.

İşte konuşmam...

"Düşsel Müze'nin ilk cisimleşmesine tanık olduk. Bu, bir devlet tarafından değil, zamanımızın ilk modern sanat galerilerinden biri tarafından gerçekleştirildi. Çünkü bu müze sana-

tımızdan ayrı düşünülemeyeceği gibi, Manet'den Picasso'ya kadar, sanatımız da, dirilttiği Düşsel Müze'yle kurduğu diyalogdan ayrı düşünülemez.

"Düşsel Müze, içerdiği başyapıtlara rağmen, her birimizin hayalindekinin yanında ne yazık ki sönük kalıyor. Fakat ete kemiğe bürünmesi, kavram olarak kısık sesle gündeme getirdiği problemleri, gözle görülür hale getiriyor.

"Louvre ne diyordu? Giotto, her gün önünden geçtiği Floransa kilisesinin Bizans işi mozaiklerine, Cimabue'ye ne cevap vermişti? Sanat, doğanın -insanların görebildiklerinin- bir yorumudur.

"Düşsel Müze'nin dört bin yılı neyi ortaya koyar? Sanat, insanların göremediklerinin -kutsal, doğaüstü, gerçek dışı olanın-, ancak onun aracılığıyla görebileceklerinin bir dışavurumudur.

"Birçok açıdan, Rönesans görünür olanın dirilişiydi.

"Birçok açıdan, Düşsel Müze görünmez olanın dirilişidir.

"Alınlığında, Modern Sanat Hakları Bildirgesi'ni taşımalıdır:

"'Bir savaş atı, bir kadın ya da herhangi bir öykü olmasından evvel – bir tablo, öncelikle, belirli bir düzene göre bir araya gelmiş renklerle kaplı düz bir yüzeydir.'

"Ve bunu bizzat kendisinin tehlikeye düşürmesinin şaşkınlığını yaşıyordu. Çünkü o zaman şu da gündeme geliyordu:

"'Bir Sümer Tanrıçası, Hint *Majeste*'si, Afrodit, Meryem Ana ya da Michelangelo'nun *Köle*'si olmasından evvel, bir heykel, belli bir düzene göre bir araya gelmiş bir biçimler sistemidir.'

"*Gudea*'ların, Grek arkaiklerinin, Elephanta mağaralarının, Roma figürlerinin heykeltıraşlarını ve Michelangelo'yu şaşkına çeviren buydu. Şöyle cevap veriyorlardı: 'Bir Tanrıçaya, bir Meryem Ana'ya ya da Kahraman Köle'ye dönüşmeyecekse, hangi amaçla bir araya geliyorlardı?' Gerçeklikten sıyrılmak

için... Ancak bugündür ki Tanrıça ve Meryem Ana hacimler toplamına dönüşmüşlerdir.

"Bununla birlikte, resmin ressam olmayanların da ilgisini çekmeye başlamasıyla birlikte, turizm şehirlerinin yerini sanat şehirleri aldı. Daha önce yazmıştım: 'Zaten sınırlı olan sanat eserlerinin özel mülkiyeti, tümüyle ortadan kalktı. Başyapıtlar retrospektiflere verildi, hemen hemen tüm büyük koleksiyonlar Müze'ye ulaştı: bu koleksiyonlardan üç tanesi ilk Amerika müzesini oluşturur. Rembrandt'ı anma törenlerine son Avrupa kralları başkanlık ederken, vitray sergimizin açılışını son Asya İmparatoru gerçekleştirirken ve Sovyet vatandaşları, Ermitage Müzesi'ne yığılırken, milyonlarca Amerikalı ve Japon, Braque'ın ve Picasso'nun tabloları önünden geçiyor.'

"Grand Palais'nin Dakar Müzesi'ni ağırlamasından ve Braque'ın cenaze töreninin Louvre'da yapılmasından bu yana, dünyanın tüm gazeteleri, Picasso'nun mezarına çiçek bırakıyor. Diğer yanda, ne Paris'de ne de büyük bir şehirde bulunmayan bu Vakıf, yüz bin ziyaretçisini bekliyor.

"-Hem şimdiki, hem de geçmişteki- Sanatımız, sanat olarak kabul ediliyor. Sümer'den Roma heykelciliğine, elbette Roma-Helen sanatı hariç, bu pek yaygın bir durum değildir. Ne var ki sanat kelimesi, bir sanat eseri karşısında yaşadığımız duygulanıma ve hatta sanatçıların birliğine pek de uymuyor. 'Amatörler' neyi ifade ediyor? Hıristiyanlara, Hıristiyanlığın amatörleri deniyor mu?

"En azından, sanata mecbur olanlara -yaratıcı veya değil- sanatçı dediğimizi biliyoruz. Bir varlığı sevmek, onu büyüleyici bulmak değildir, ona mecbur olmaktır.

"Bununla birlikte, sanatın önceden güzelliğe göndermede bulunduğunu -kayıtsız kalarak- biliyorsak da; sanatın, onsuz

yaşayamayacağı şeyin ne olduğunu hepimiz -kaygıyla- göz ardı ediyoruz.

"Büyük Monarşiler Avrupa'sı, bir Roma Meryem Ana'sını, bir Raphael Meryem Ana'sıyla kıyaslamadan *göremezdi*.

"Batı, eski çağ sanatlarını keşfettiğinde, bu Meryem Ana'ya, onunla Hindu ve Çin mağaralarının figürleri, Kmer kraliçeleri, Hindu tanrıları ve Nara'nın büyük Japon Kwanon'ları arasında koşutluklar kurarak bakar.

"Oldukça benzer bir biçim gelişimini yakalar: Bizim heykelciliğimiz nasıl Roma'dan Gotik'e geçiyorsa, Çin heykelciliği de Wei hanedanlığından Tang hanedanlığına geçer.

"Fakat klasisizmde, durun! Asya'nın tüm sanatları Gotik'ten Barok'a geçer. Bir tek Avrupa Rönesans dediğimiz macerayı yaşadı ve o olmasaydı, hiç şüphesiz dünyanın efendisi haline gelemeyecekti.

"Oysa, Avrupa sanatına kendi referans alanını -güzellik, doğa, ustalık, illüzyonizm, vs.- ve dolayısıyla da tarihini dayatan bu maceradır.

"Asya sanatlarının eski çağlarını keşfederek şaşırıp kalan Avrupa, bir aydınlanma devrimi yaşar:

"Avrupa açısından, dünya sanatı bu referanslar etrafında dönmeyi bırakır.

"Düşsel Müze, onları yadsıdığı için değil, kapsadığı için ondaki üstünlüğü ortadan kaldırır.

"Avrupa, evrensel bir ortaçağ yaratmayı dener.

"Yine de keşifler devam eder; ilkel sanatlar, Sümer sanatı, ortaçağa özgü değildir; ve modern resim, Avrupa'yı kendi dilini anlamaya zorlayacaktır.

"Bu artık öncekinin peşi sıra gelen yeni bir güzellik kavramı değildir: sorgulamadır.

"Batılı sanatçıların yeni referans alanı, kendileri farkında olsun ya da olmasın, bundan böyle ne Doğa'dır ne de ifade isteğidir; her birimizin içindeki Düşsel Müze'dir.

"Oysa, Tanrı'nın ya da doğanın yerini alan bu Mutlak Güç, büyük oranda, bilinmeyeni ortaya koymak için yaratılmış eserlerden doğar.

"Vantrilok medeniyetimiz, kendinden önceki medeniyetlerin kelime hazinesine kattıklarını seve seve ifade eder. Böylece, geçen yüzyılda sanat teorilerine temel teşkil eden dört kavramı -bu sanatın esinlediği genel duyguya kadar- tartıştığını veya ortadan kaldırdığını görmezden gelebilir.

"Sanatla ilişkimizi anlaşılmaz kılan *güzellik* sözcüğünden vazgeçmemiştir.

"Ne de -kübizmde ya da dini sanatlarda üçüncü sınıf bir rol oynayan- *vizyon* teorilerinden (vazgeçti). Empresyonizm bu önyargıyı güçlendirmişti. Ama Cézanne, Van Gogh ve Fovistlerle son buldu: fotoğrafla değil, renkçilikle. Sanatçının vizyonu yaratının hizmetindedir, tersi, yani 'yaratıcı vizyon' yoktur, der Rouault. Çin vizyonu, Çin'in geleneksel resim sanatının dilinden başka bir şey değildir: birkaç yıl önce, Pekin ressamları, Çince değil Rusça görüyorlardı. Braque, gitarlarını parçalar halinde; Chartres heykeltıraşları, kadınlarını sütun heykeller şeklinde görmüyorlardı.

"Ne de *doğa* teorisinden (vazgeçti). Doğanın üstünlüğü, sanatsal yaratının ortaya koyduğu soruları, özüne kadar yararsız ve anlaşılmaz kıldı. Sanat zamana karşı son derece karmaşık bir mücadele verir; İslam nedensiz yere portrelerin gözlerini oymuyordu. Fakat doğa ve vizyon iyi bir ikili oldu.

"Ne de *dışavurumdan* (vazgeçti). Sanatçının ifade etmek ve hem de bireyselciliğin egemen olduğu bir dönemde kendini

ifade etmek istemesi çok doğal. Ne var ki budala bir ressamın bütünlüklü dışavurumu bir başyapıt yaratmaya yeterli gelmiyor. Deformasyon denen şeyi ekspresyonizme atfetmek; bu deformasyon arayışının, sanatın neredeyse sürekli bir arayışı olduğunu anlamamak için iyi bir yoldu. Autun alınlığının heykeltıraşı kendi kişiliğini ifade etmeyi çok da istememişti; istediği, kendi İsa'sını Hıristiyanlara göstermekti çünkü onlar onda, kendilerininkini keşfedeceklerdi. Dört ya da beş bin yıl boyunca, sanatçının dışavurumu, kutsallığın dışavurumu, tefekkür gibi anonimdi. Görünmezi, şeylerin ruhunu, ötekini ya da bizzat kendini ifade etmek, hiç şüphesiz farklı sanatlar doğuruyor.

"Ne de, çok daha tehlikeli olan, sanatsal üretimle yaratının *karıştırılmasını* (bir yana bıraktı). Modası geçmiş Taine, her anlama çekilen Hegel, Marx bayrağı devraldı. Üstyapı merakından önce, bu karmaşa, sanatın boyunduruk altında olduğunu bir gerçeklik olarak ortaya koydu. Kimi fikir yapıları, başarısıyla; incik boncuk ise, parlaklığıyla kabul görür.

"Sanat öncelikle tarihe boyun eğdi. Tarih, güzelliğin antik galerilere hükmetmesi gibi, müzelere hükmetti. İnsanlık macerasını anlaşılır kılmak, ne iddia! Sanatın macerasının ona uygun düşüp düşmediğini incelemek gerek. Bu asra kadar, sanatın Avrupa tarihi, Avrupa sanat tarihiydi; Düşsel Müze'nin ise bir tarihi yok, tarihleri var. Ressamın, tarihçilerle ve psikiyatrlarla diyaloğu, komik avcı diyalogları gibidir çünkü onlar sanatın 'şartlanmalarını' avlarlar. Oysa kaçak avlanan ressam, sayesinde onlardan bağımsızlaşacağı gücün peşindedir. Diğerleri kendilerine ait kâğıt şatolar inşa ederken, ressam, Guimet ve Jeu-de-Paume müzelerinin -orada, müzenin tarihi önemsemeyen ilk salonu olacak olan 'ziyaret ettiğiniz' ilkel sanatlar salonunu beklemek için- usul usul Louvre'a dahil oluşuna tanık olur...

"Düşsel Müze ilk etapta oldukça Spenglervari bir görünüm arz eder. Ama bu uzun sürmez, çünkü Spengler için her kültür ölüme yazgılıyken, müze için, her büyük biçem metamorfoza yazgılıdır. Biçemlerin, artık 'doğanın' bir yorumlanışı olarak değil, dünyanın ifadeleri olarak görüldüğü bir dönemde, Müze, peş peşe gelen ya da farklı medeniyetlerin yapıtlarını bir araya getirir.

"Hem kendisine hem de sanata yönelttiği, sonuç almaya dönük sorgulamanın altında bu yatar. Sümerli olmayan *Gudea* ya da Moissac alınlığı gibi medeniyetlerin harmanladığı biçimlerde sadece bir hacim dengesi mi buluruz? Asrımızın en ileri resim anlayışındaki renkleri yan yana getiren düzen, göz zevkine hitap eden düzen midir? Uyum, zevk? Yok canım! Kimin gözünde ressamlar -Manet'den Braque'a-, modacılar -Doucet'den Christian Dior'a- gibi sadece zevkli ton ilişkileri yaratıcılarıdır? Marie Laurencin'i kim Chardin'e eş tutar? Sanat eserinin bağıntı alanı, hayatın bağıntı alanı değildir, ona rakiptir.

"Gerçeğin köleliğinden kurtulma isteği, dini sanatın tüm başyapıtlarında görülür; Braque'da, Picasso'da, Klee'de ya da Kandinsky'de bu daha azdır; çünkü onların tabloları bu gerçekten bağımsızdır, 'belli bir düzene göre bir araya gelmiş' renkleri uyumdan başka bir şey yaratır. Braque'ın resim dünyası, müzik dünyası kadar, Angelico'nun resim dünyası kadar vardır. Bu dünyada eksik olan İsa mıdır? Düşsel Müze'nin tanrısı Bilinmeyendir ve her şeyden önce yok oluşla mücadeledir.

"Söz konusu olan yok oluştur, ölüm değil. İnsanın, ezeli ve ebedi olmayan medeniyetlerde, kendi yaşamıyla başlayan hayat karşısında hissettiği ve diğerlerinde sonsuzluk karşısında hissettiği temel duygulanım söz konusu. 'Neden bir şey, hiç-

bir şeyden daha çok vardır?' sorusu şunu saklar: 'Neden hayat bu şekli aldı?' Kim ki ölümün kıyılarında dolaştı, dönerken bu duygunun derinliğini öğrendi. Birçoğumuz diğer medeniyetler karşısında, acı duymadan, bunu hissettik: bu duygu, en sıradan olanı, bir egzotizme dönüştürdü. Hiç şüphesiz, hem geçiciliğin, hem bağımlılığın, hem de beklenmedik olanın bilinci olan zamanın akışı ondan ayrılamaz. Hıristiyanlığın 'ölümlü dünya'; Hinduizmin 'maya'; Budizmin 'süreksizlik' diyerek ifade ettiği şey odur. En temel süreksizlik ve illüzyon bilinci, alt edilemez ölüm bilincidir.

"Tarihi medeniyetlerin ortaya çıkmasından itibaren, sanat görünmeze biçim verdi. Baktığımız Sümer heykelleri karşısında, heykeltıraşların tanrıları, kralları ya da ölüleri taklit etmiş olduğu fikri, bize Afrika salonundaki kadar şüpheli göründü. Heykel, betimlediği kişiyi taklit etmek için değil, onu insanların dünyasından çıkarıp, bir başka dünyaya sokmak için yaratıldı. Genellikle de, tanrıların dünyasına sokmak için... -Hieratik, ekspreyonist, vs.- biçem dediğimiz şey, bu dahil edişin aracıdır. Bizans sanatında bu açıkça görülür. Ölümlü dünya sahneleri, dini bir biçemle tasvir edildiğinde, kutsal hale gelir. Kimse, Meryem Ana'yı, ikonların kıvrımlarıyla şekillenen elbiseler içindeki bir ölümlü olarak görmez. Siz, bir ikonu bir canlı tabloya hiç dönüştürmediniz mi? Hieratik biçimleri canlı biçimlerden ne kadar farklıysa; sanatın Bizans dünyası ikonostazı da ölümlü dünyadan o kadar farklıdır. Doğaüstü ayrılmaz bir parçasıdır. Altın rengi fondan, alacakaranlığa değil, Tanrı'nın dünyasına geçilir.

"Biçem, Asya'nın kutsal mağarası ya da Avrupa katedrali üzerinden, tıpkı ikonastaz üzerinden olduğu gibi, tanrı figürlerini görünmeze kavuşturur. Bu biçemler, yeryüzü figürlerinden ancak tanrılarının piyadelerini çekip çıkarır.

"Rönesans'a kadar, en azından heykelcilikte ve freskte...

"Böylece, daha önce görülmemiş bir olay meydana gelir: yok olmuş bir dinin tanrıları heykeller olarak dirilir. Nasıl ki hieratik biçem, kutsallığın biçemiyse; güzellik de, Grek tanrılarının ve dolayısıyla doğaüstünün biçemiydi: tüm ünlü nü'ler, kadınlardan önce tanrıçaları betimledi. Kutsallıktan farklı olarak, güzellik, İtalya'ya tüm ölümlü kadınları -manzaraya kadar her şeyi- 'güzelleştirmeye' olanak veren bir tekniği, ülküselleştirmeyi esinledi. Sanat, doğasını değiştirecektir. Afrodit, Phidias için kendi biçemiyle mevcuttu, Venüs ise ne Borticelli ne de onu Hıristiyanlığın düşlerine boyun eğdirecek olan Titien için mevcuttur. Floransalıların Mitolojisinden, Delacroix'nın tercih ettiği tarihi romancılığa kadar, düşsellik, Olympos'un ve Cennet'in yerini alacaktır. Mitolojinin kişileri Din'e göre betimlenmişti, Din'in kişileri de Mitoloji'ye göre betimlenecektir. Sanat; İsa, Olympos ya da kutsallık için uyguladığı büyücülüğü, düşsellik için uygulayacaktır.

"Sizin gözünüzde, Dante'nin ölümüyle, Shakespeare'in doğumu arasındaki dönemin en büyük şairi kimdir: Viyola eşliğinde Hélène'i söyleyen Ronsard mı, kahramanı yaratan Michelangelo mu, yoksa Afrodit'i dirilten Titien mi? Büyük Venediklilerin dehası bizi yanıltmasın: Yine de renge ilk orkestrasını verecek olan Venedik, artık inanılmayan tanrıların kutsal -Cennet'in halefi- şiirinin hizmetindedir.

"Ve romantizmin sonuna kadar öyle kalacaktır.

"Romantizm, ona şiirde verdiğimiz yeri resimde hiç hak etmez. Delacroix'nın Rubens üzerinden Venedik'le kurduğu öfkeli diyalog, Ingres'in Rafael'le kurduğu sakin diyalogdan daha fazla gelecek yüklü değildir. Fakat romantizm, tıpkı Rafael'inki gibi Venedik'in bilinmeyen sanat dünyasını keşfeder. Sadece, Titien'in egemen olduğu şiir dünyasını değil: Go-

ya'nın; Rembrandt'm ve Michelangelo'nun kardeşi haline geldiği bir dünyayı da... Dininkini andıran ve dehaların, üst insanın şefaatçileri olduğu mutlak bir gizem dünyasını keşfeder. 1850'lere doğru, Delacroix titreyerek, hep birlikte Rembrandt ve Michelangelo'ya (bu zaten olmuştu) değil ama belki de Rembrandt ve Rafael'e hayran olacağımız bir günün geleceğini, kendisine vahiy inmişçesine biliyordu. Rembrandt ve Piero della Francesca'ya hayransınız. Onlara, Takanobu, Sümer ve Afrika heykelciliğiyle birlikte hayran olacağız. Beş yüz metre ötemizde, Picasso'nun atölyesinde, bir Köle mulajı, pençeli heykellere hükmediyor. Batı, hayranlığını, estetik üzerine inşa ettiğini sanıyor, oysa iki yüz yıldır, dalgalanan estetiği hayranlıklarından doğuyor. Aşk, bir talihliler listesi değildir. Düşsel Müze de...

"Fakat romantizmle birlikte, sanat dünyası tümüyle değişecektir: Venüs gibi, ortaçağ azizi de heykelcilik tarafından seçildi; yelpaze tüm büyük dinlere kadar uzanır. Heykelcilik, Gobi'ye kadar ruhsallığın biçimlerini diriltecektir.

"'Güzellik' kelimesinin zaferi, Delacroix'yla son bulur. Courbet, hatta Corot artık 'bu, güzel' yerine, 'bu, iyi' diyeceklerdir. Avrupa, üstünlüklerinin çokluğunu, bir ekol kavgasıyla sınırlanmayan birinciliğini keşfederken, aynı zamanda, Courbet'nin dehasının ne bir Japon için ne de fotoğraf için gerçekçi olduğunu, tarih öncesi ressamların bir kaya üzerine kendi gölgelerini taklit etmediklerini, tanrı imgelerinin insan portrelerinden çok daha eski olduğunu bildiğimizden beri, kaba söylemin sınırlarına ulaşan, bir gerçekçilik de keşfeder.

"Büyük gerçekçilikler, hiçbir şekilde göz aldanmalarıyla tanımlanamaz. Corneille'le mukayese edildiğinde, Molière kesinlikle gerçekçidir, kesinlikle fotoğrafçı değildir. Her gerçekçilik, sosyalist gerçekçilik gibi, sıfatıyla birlikte var olmalıdır. Çünkü o kendinden önce gelen ve mücadale ettiği idealizm-

den, ruhsallıktan ya da romantizmden doğar. Roma, Gotik, Flaman ya da İspanyol gerçekçiliği, diğer gerçekçiliklerden ziyade döneminin biçemine daha yakındır. *Shigemori*'ninki, rulonun yer aldığı salonu kapatmayı; *Olympia*'nınki polis çağırmayı gerektiriyordu. Don Kişot hayatını Sanço'ya, Sanço, kabartmasını Don Kişot'a borçludur.

"Primitiflerde birkaç manzara ve birkaç hami portresi görülse de, 'görüleni resmetmek' çok eski resimle bağdaşmaz. Oysa Courbet'ye göre 'oyun kâğıdı' olan *Olympia*'nın etrafında, resmin ilk Düşsel Müze'si hayat bulacaktır.

"Bu tablonun, onunla rekabet etmek üzere *Urbino Venüsü*'nün şiirini ve illüzyonizmi ortadan kaldırarak, resimsel olguyu -bir tabloda şiirden, dinden ve hizmet ettiği kutsallıktan bağımsızlaşan renk ilişkisini- nasıl tek başına bırakmış olduğunu gösterdim. Manet'nin keşfinin sonu gelmez çünkü *Olympia*, kesinlikle Titien şiirinin budanmış *Urbino Venüsü* değildir. Bir ressam, herhangi bir başyapıttan, barındırdığı resimsel olguyu koparabilir; ne var ki ancak modelinkini ikame etmeye muktedir bir biçim ve renk korelasyonu yaratarak onu yapıta yerleştirebilir. Manet'nin yaptığı budur: *Olympia*'nın resim dünyasındaki tutarlığı, şiir dünyasındaki -düşsellikten azledilen tanrıça- *Urbino Venüsü*'nünkine denktir. Tenasühteki ruhlara benzer bir biçimde, resimsel olgu cisimleşmelerle kendini ortaya koyar.

"Müzede, bir dizi resimsel olgu görülür ama flu bir şekilde, çünkü ressam, resimsel olguyu kendi diline çevirerek cisimleştirir: Manet'nin Titien'de keşfettiği resimsel olgu, belki de Cézanne'ın Sebastiano del Piombo'da keşfettiğine benzer; fakat Manet ondan ancak bir Manet, Cézanne ancak bir Cézanne çıkarabilir. Müzenin; tapınağın ve sarayın ardılı olması-

nı sağlayan en büyük özelliği, bu resimsel dünyanın mekânı olmasıdır: resim, onun en üstün öz değeri haline gelir. Söz konusu olan resimdir, güzellik ya da deha değil.

"Ressamlar, dünyanın tüm resimlerinde resimsel olguyu keşfederler. Dünyanın tüm resimleri derken kastedilen, öncelikle tüm yüzyılların Avrupa resim sanatıdır. Çünkü Avrupa resimciliği, renk seçim alanıdır ve resimsel olgu, tarihe üstün gelmektedir: her ressam, Titien'de olduğu gibi, Van Eyck'te de bunu bulup ortaya çıkarır. İçindeki tabloların, betimlediği azizlerden ve tanrılardan -tüm şifre çözümleri aynı döneme aitse de; yapıt, ya sadece dönemine aittir ya da hiçbir döneme ait değildir, bu yüzden de o dönem bir ölçüde- bağımsızlaştığı içsel müze onunla doğar. Resimsel olgu, çağlar üzerinden, ironik bir şekilde güzelliğinkini andıran bir üstünlük yakalar. İlk Düşsel Müze'yle birlikte ve sadece onunla, Batı resim sanatı kendini bir medeniyet değeri olarak görmeyi bırakır çünkü artık sadece kendisine göndermede bulunur. Ne adına olduğunu göz ardı eder. Kuralsız bir biçim ve renk oyunu olmaktan çıktığında, lanetli resim belirir.

"Çağdaşlar bunun hemen farkına varırlar, çünkü Rembrandt'ta ilk lanetli ressamı görürler. İlk? Tekti. Resim sanatının işlevini değiştirmeye yeltenen tek kişi de oydu; resimden, onur nişanlarıyla donatılmış Hollandalı rakiplerinin beklediğiyle aynı bilinmeyeni beklemiyordu ve onların resimlerinin yok olup gideceğini biliyordu. Nasıl romantizm Joseph Prudhomme'la doğmuşsa, o da 'bamboche'larla* doğmuştu.

"Modern sanat belirdiğinde, Müze haleler içindeydi. Başyapıtlar, bugüne kıyasla daha uzun süre hayatta kalıyordu: me-

---

* Halkın günlük yaşamından kesitleri ya da sokak sahnelerini konu alan bir resim türüdür. Pazarlar, serseriler, sarhoşlar, vs temalarını oluşturur. Karikatüre yakındır.

tamorfozun keşfinden önce, ölümsüzlük daha uzun sürüyordu. Bağımsızlar ile Resmi sanatçıları bağnazca ve dolayısıyla dini bakımdan karşı karşıya getirecek olan, bir betimleme mücadelesi değil hayatta kalma mücadelesiydi: Resmi sanatçılar, bir ressamın, ölmüş büyük ustaları, onlara benzeyerek yaşattığına inanıyorlardı, Bağımsızlar ise onlara benzemeyerek onları sürdüreceklerini biliyorlardı.

"Resmi sanatçılar için, tablolar göze hitap ediyordu. Güzellikleriyle hayatta kalacaklardı. Bununla birlikte bu kelime, kesin anlamını yitirerek, ölümsüzlüğü de yitirdi: sonsuzluğun hieratik biçeme eşlik ettiği biçimde, o da güzelliğe eşlik etmişti. Théophile Gautier'nin sözleri:

"Her şey geçer.
Sadece güçlü sanat sonsuzdur;
Büst
Sitede yaşamaya devam eder"

yüz elli yıl önce küçümsenen yapıtlara, heykel yaratmak için yontulmayan Roma Meryem Ana'larına hayranlık duyacak ve Roma büstleri ile Grek nü'lerinin bin yıldır toprak altında unutulduğunu anımsayan ressamlar için büyük bir anlam taşımayacaktır.

"Bağımsızlar için, resim, bir yaratma gücü uygulamasıdır. Ancak o gücün yarattığını taklit etmeyerek, o güce sahip olacaklardır. Ölümsüz olmayan medeniyetlerinde, bu güç, hayatta kalma gücüdür. Onunla her gün Louvre'da karşılaşırlar. Ona her şeyi feda ederler. Sanat, dine değil ama imana dönüşür. Resmin kutsallığı, artık tanrıların kutsallığı değil, ölümün kutsallığıdır. İnançlı kişiler olan Cézanne ve Van Gogh, tablolarının Louvre'a girmesini, bedenlerinin Hıristiyan toprağına gömülmesinden daha fazla önemserler. Van Gogh, Degas, Ma-

tisse ya da Braque için olduğu gibi Cézanne için de kutsal mekân Louvre'dur. Çünkü her ressam için, Louvre'a seçilen eserleri *sonsuza dek yaşayacaktır*. Zamandan bağımsızlaşan imgeleri, genellikle, zamandan bağımsızlaşan mekânlar için yaratılmıştı: kilise, tapınak. Müze de kendi tarzında zamandan bağımsızlaşmıştır. Eğer Tanrı Cézanne'a tablosunun kötü olduğunu söyleseydi, Cézanne üzülürdü çünkü tabloları onu pek tatmin etmezdi; fakat Tanrı ona resminin kötü olduğunu söyleseydi, Katolik Cézanne onu elinden tutup Louvre'a götürürdü. Bizi de.

"Düşsel Müze'nin Louvre'dan iyi yanı, bize, ölümsüzlükle bir tutulmadığından beri kafa karıştıran sanatın zamanını hissettirmesidir. Çünkü bir araya getirdiği birçok eser, hiçbir zaman sadece sınırları belli -XIX. yüzyılın gerçek zaman dediği ve sanatın hemen her zaman insanlara ölümün zamanını düşünmeyi telkin ettiği- bir zamana ait olmadı.

"Daha önce, sanatın zamanını, kendilerine dua edildiğinde azizlerin zamanıyla koşutluklar kurarak tanımlamaya çalıştım. İnanan için, aziz, ezeli ve ebedi yaşamı tarafından kendisine verilen ve ibadetin vuku bulduğu şimdiye aittir. Aziz, biyografisi itibariyle tarihsel zamana da aittir: Aziz François ne geçen yüzyılda, ne de Havariler döneminde yaşadı. Sonuç olarak, kronolojik zamana, canlıların zamanına aittir. İbadet, azizi nasıl bugüne taşıyorsa, hayranlık da eseri aynı şekilde 'bugüne' taşır.

"Dönemine ait olan sanat eseri, sadece ona ait değildir. (Sanat eserinin) Zamanı -ki bu aynı zaman da metamorfozun da zamanıdır-, sanat eserinin yaşamını bizim açımızdan anlaşılır kıldı: yapıtı, bugünden, sonsuzluktan ve ölümsüzlükten bağımsızlaştıran odur. Müze, dinin dışında, ölümden kaçabilen tek dünyanın mekânıdır.

"Sanatçının gücü -resimsel olguyla giderek daha az sınırlanarak- daha gizemli hale gelecektir. XIX. yüzyıl resim ekolle-

rini diriltmişti; bizim asrımız ise, eski çağları dirilterek, heykelcilik biçemlerini diriltmektedir. Birkaç yüzyıla karşı birkaç bin yıl.

"Cézanne'ın eylemi, resimsel olguyla sınırlanmaz. Roma heykellerinden, Greco'ya, Piero della Francesca'dan geçerek, Cézanne Batı'nın 'yalın biçemini' ve gizli bir mimari ortaya koyar. Ardıllarımızın, bizim Cézanne'ın ve Manet'nin gücünü tanımladığımız şekilde, isimsiz güç olarak tanımlayacakları; Louvre için tarih öncesinin Venüs'lerini ve Yeni Hebrit'lerin biçimlerini yakalamak üzere siper aldığını gördüğünüz Picasso...

"Sanatçılar bu gücü tanımlayamadılarsa da, onun varlığına nice kez tanıklık ettiler. Picasso'ya Van Gogh'un 'Hayatta ve resimde, Yüce Tanrı'yı aşabilirim. Ama ne yazık ki benden daha büyük olan, hayatım olan bir şeyi aşamam...' cümlesini aktardığımda, gerisini o getirdi: '... yaratma gücünü.'

"Ondaki dili hâlâ anlamıyoruz, sadece ondaki sesi duyuyoruz. Bu yeti, biyolojik bir güçle medeniyetleri aşıyor. Bu yaratma gücünü uygulayanın ölümü, ondaki eylemi ortadan kaldırmıyor ve hatta bazen onu tetikliyor. Keşfettiği biçimlerin bağıntısını, yaşayan biçimlerin bağıntısıyla karşı karşıya getiriyor. Bu güç, en şaşırtıcı öngörülemeyenden, delinin ilhamından, naifin naifliğinden, çobanın sabrından doğabilir; diğerlerinin yanında rastlantısal sanatları keşfettik. Fakat en genelde sürekliliğini derin bir alanda bulur: sanat, yaşamın biçimlerini kendi keyfine göre değil, biçemlere göre -medeniyetler en yüce değerlerinin bilincine vardıklarında, o değerlere göre- düzenledi. Eski bir cümlem aklıma geldi: 'Chartres'da, sahında dua edenlerden daha Hıristiyan bir topluluk vardı ve bu, heykel topluluğuydu...'

"Sanat, unsurlarını, hayatın unsurlarının olmadığı kadar uyumlu bir hale getirir. *Türbanlı Genç Kız*'ın (*Jeune fille au tur-*

ban) bütünlüğü hangi yüzde vardır? Vermeer bu bütünlüğü, Olympos heykeltıraşları gibi, Sümerli olmayan *Gudea* heykeltıraşları gibi, diğer sanatçıların dünyanın özünü oluşturan diğer unsurları açımladığı şekilde ortaya koyar. Braque'ın Picasso'yla, Cézanne'ın Van Gogh'la, Rafael'in Rembrandt'la, Acropol'ün Chartres'la kurduğu diyalog, buradaki zeytinliklere ve sardunyalara dağılmış heykeller bize onun aynı zamanda *Shigemori* ve Poussin'in soylu fetişlerle kurduğu diyalog olduğunu söylediğinde derinleşse bile, çok eski bir diyalogdur. Aztek heykelciliği, ilkel sanatlar, Goya'nın Manet'ye, Massacio'nun Cezanne'a yaptığı şekilde, Düşsel Müze'mize baskın yaptılar. Biz nasıl genç ressamları kucakladıysak, o da yeni biçemlerini buyur etti. Doğacak renkler, gözle görülür bir uzlaşmazlık içindeki -unutmadığımız- renklerin birlikte ifade ettiği güçle yüzleşeceklerdir. Ustalarımızın her biri, yapıtlarını, seçtikleri eserlere karşı yarattıklarında dahi, onların karşısında yarattılar. Düşsel Müze'nin son mekânı sanatçıların zihinleridir ve (hayatta kalıp kalmamasına karar verecek olan) jüri, her bir sanatçının ölümün yıkıntılarında seçtiği yapıtlar bütünüdür.

"Bu müze bir gelenek değil, bir maceradır. Hiçbir hiyerarşiye, özellikle de ruhunkine göndermede bulunmaz, çünkü hepsini kapsar. Avrupa'nın uzun zamandan beri kurduğu Manikeist diyaloğu görmezden gelir; her ikisinin de üzerinizde yarattığı ve hayranlıktan daha karmaşık bir şey olduğunu bildiğiniz nüfuz edici etkide neyin ortak olduğunu bulmak yerine, Akropol Müzesi ile Dakar Müzesi arasında bir seçim yapmak mı peşinde olduğunuz? Güzellik, Düşsel Müze'nin problematik dediği bir estetik barındırıyordu.

"Hıristiyanlığın antik tarafından kuşatıldığı şekilde, kıtaların sanatıyla kuşatılmış olan bizler, doğumuna tanık olmadığımız dünya tarihinin ilk çevriminin tamamlandığını da görmüş değiliz: ilk sömürgelerle başlayıp, hepsinin bağımsızlığa

kavuşmasıyla son bulur. Sanatımız, büyük keşiflerden, Britanya İmparatorluğu'nun sonuna kadar dünyayı ele geçirişimizi ifade etsin etmesin, Düşsel Müze Üçüncü Dünya'nın bağımsızlaşmasıyla doğar ve söz konusu müzenin doğumunu çabuklaştıran fotoğraf yöntemi, *détrame*,* tuhaf bir biçimde Hindistan'ın kurtuluşuyla yaşıttır. Sanatlar da bağımsızlaştı ve Düşsel Müze'nin ilk Hazinesi, bir asır bitmeden evrensel olacaktır.

"Çünkü, her ne kadar bu Müze, tüm müzelerin en kapsamlısı da olsa, -yüzün altında başyapıtı aracılığıyla, tıpkı öncekiler gibi- belleğimize ve kalbimize yerleşir. Küçük Akropol Müzesi içimizde Hazinesini, Louvre her birimizde Salon Carré'sini barındırır. Musée de l'Homme ve Düşsel Müze, *Dağ Perisi ve Çoban* (*La Nymphe et le Berger*) (bir) Titien eserine, *Üç Haç* (*Les Trois Croix*) (bir) Rembrandt eserine ne kadar az benziyorsa, belki de kendilerine o kadar az benzeyecek olan kendi başyapıtlarını oluşturacaklardır.

"Başyapıt dediğimiz tablolar, bazen sonlanışlardır, genelde ise büyülü eserlerdir: 'Eğer inansaydım,' diyor bana Braque, 'bazı tablolara Tanrı'nın elinin değdiğini düşünebilirdim...' O veya bu biçimde bana şunu demeyen, tek bir büyük ressam tanımadım, bir tane bile!: 'Başkalarının başyapıtlarında olduğu gibi, en iyi yaptığımız şeylerde de, en önemli olan açıklanamaz; gizem ya da aleniyet, aynı şey.' Bu açıklanamaz olan, Düşsel Müze'nin Hazinesi üzerinde; başyapıtı, kardeşlerinin imtiyazlı bir benzeri haline getirenin, ama aynı zamanda -hâlâ bilinmeyen bir dünyaya ait oluşları dışında- her şeyiyle ondan farklı eserlerin kardeşi yapanın üzerinde hüküm sürüyor. *Öksüzler Yurdu Kadın Yöneticileri* (*Les Régentes*), -baş belası

---

* Bir çeşit filtre, resmin ayrıntıları korunmak suretiyle parazitlerin ve çok net piksellerin yumuşatılması, flulaştırma.

ressam!- Hals'ın sonlanışı değildir. *Dağ Perisi ve Çoban* (*La Nymphe et le Berger*), 1955'in çok renkli ve göz kamaştırıcı Titien'lerinin sonlanışı değildir. Fakat Hazine, bu *Peri*'yi, açıklanamaz ve aşikar bir kardeşlikle son Rembrandt'lara bağlar. Kendiliğinden oluşur. Yaşayacak eserleri seçecek olan jürinin üyelerini seçtiğimizi zannediyoruz, fakat onların her biri diğerleri tarafından da seçilir. Topluluk, kâh benzerlerini, kâh farklı oldukları için yabancıları çağrıştırır. Phidias'ın yanında olmak isteyen Dogon değildir, ama Dogon'ların yanında olmak isteyen de Phidias değildir. Van Gogh, Kikladların heykeltıraşını anımsatan Picasso'yu anımsatır. Sanatçı, ustalarını hem takip etmek, hem de onları çürütmek ister. Sanatın doğası her ne kadar sözle ifade edilemese de, bu Hazine aracılığıyla, bu doğanın bizimle başlayan medeniyete aktarılması olasıdır çünkü sanat, sanattan daha derin bir şeyi barındırır. Sanatçılarımızın -Düşsel Müze'nin her birine esinlediği- sanat dünyası, en azından ait olduğu -onu insanlığın zamanından koparan- zaman üstülüğü sayesinde, büyük dinlerin ve Gerçek dışının paralel dünyalarının mirasçısıdır. Paralel dünyası olmayan medeniyetimizde, sanat dünyası, en azından onların ardılıdır.

"Anlaşılması güç Zaman ötesi, Gerçek dışı operasının (bu operanın, tanrıların yerini alırken izlediği aynı yollarla) yerine geçtiğinde, Hazine, son kahramandır: çünkü sanatçıların hizmet ettiklerine inandıkları kutsallık, güzellik, üst insan, düşsellik, orada yaşamaya devam eden varlıklarının ölü hizmetçilerine dönüşür.

"Düşsel Müze'nin Hazinesi, -bilinmezi ne dışlayabilen, ne de kucaklayabilen- medeniyetimizin temel sorgulamasına cevap verdiği için seçtiğimizi sandığımız biçimler topluluğudur. Tıpkı güzelliğin, Helenistik bilinmeze cevap veren biçimlerin eşsiz yıldızı olması gibi..."

Yaz yağmurunun sesinin yerini, düşen kalasların patırtısı ve hemen sonra da inşaat gürültüsü alıyor. Bu saatte ne inşa edilebilir ki?

"Neredeyse tüm tarihi medeniyetler -ve diğerleri- bilinmezle bir diyalog kurdular. Gizemli yollardan da değil: sanat üzerindeki yansıması bakımından, gizem hayranlığı, rasyonele hayranlığa nazaran hiç de daha iyi değildir. Bilinmezi seçmek değil ama onun sınırlarını çizmektir söz konusu olan. Bilginin birkaç gözcü noktasından beklediğimiz budur, çünkü kimse ölümü deneyimlemese de, herkes ölümün bilgisine sahiptir; Mutlak içinde kaybolan Hindu heykeltıraş, kendine giden yolu anımsar. Bilinmez; ölümü, yaşamın anlamını ve özünü, fedakârlığı, acımasızlığı kapsar; insanın bilmek istediğiyle, asla bilemeyeceğini harmanlar. Dini duyguların, bilinçaltının, sihirli duyguların incelenmesine, belirsizlikleriyle birlikte alışığız; ve insanlığın cevabı olmayan sorulara verdiği yanıtların hemen hepsi en güçlü dillerini sanattan çıkardılar: Grek bilinmezi güzellik biçemini, Hıristiyan bilinmezi Hıristiyan ruhsallığının biçemini doğurdu.

"Medeniyet -ki XIX. yüzyılınki gözlerimizin önünde iyimser ve tereddütlü bir başlangıç yaptı- bilinmezlik bilincini değersizleştirmez ama onu tanrısallaştırmaz da. Medeniyetimiz, bilinmezi sorgulamak üzere, onu dinden ve batıl inançtan koparan ilk medeniyettir.

"Bu sorgulama olmasaydı, Düşsel Müze doğmayacaktı.

"Grek ülkesi, Roma Hıristiyanlığı, kendi sanatçılarının yaratmış olduğu biçimlerle cevap vermişlerdi, çünkü bir din aracılığıyla cevap vermişlerdi. Fakat bir sanat asla kendi dininin bilinmezi dışındakini ifade etmez. Bilinmez, tıpkı kutsallık gibi, kendini eşinleyen aracılığıyla oluşur. Bu kutsallık, Sümer,

Mısır, Bizans sanatına hükmediyordu; fakat eserler, herhangi bir kutsallığı değil, Sümer, Mısır, Bizans kutsallığını ifade ederler çünkü sanatlar kavramlardan değil, duygulardan doğar. Bizim dönemimize bir din hükmetmediğine göre, sanatımız da dinimizin kutsallığını ifade edemez; hem hangi sanat kendi içindeki bilinmezi ifade edebilir ki? Bilinmezin çokluğunun farkında olan bizler, ona ancak biçimlerinin çokluğu üzerinden yaklaşabiliriz.

"Bireyciliğin, bizi özgürlüğün çoğulculuğunun mirasçısı yaptığı bir dönemde, Manet, Renoir, Cézanne, Van Gogh, Seurat aynı masaya oturabilirlerdi; Matisse ve Kandisky'nin, Rouault ve Mondrian'm, Picasso ve Modigliani'nin, Soutine ve Klee'nin, Braque ve Chagall'ın, bu çok renkli şölenin davetlilerinin ne gibi bir ortaklığı vardır? Görünümün biçimlerindeki isyankâr biçimler alanı. Monet, Corot'nunkilere kıyasla aslına çok daha benzeyen manzaraları hâlâ yakalayabileceğini sanıyordu; artık manzaralar yok.

"Sanatımızın biçimleri, bu öğleden sonra onlarla sohbetlerine tanık olduğunuz kutsallığın biçimleri kadar kuralsız hale geldiler. Tıpkı onlar gibi, görüntüden farklılar. Tıpkı onlar gibi, görülemez olanın biçimlerini ortaya koyuyorlar. Hangi kutsallık adına?

"Sanatın zamanı, canlıların zamanıyla bağdaşmaz.

"Büyük sanatçılar tam olarak ölü değildirler, resimleri de öyle... Yitik insanların muhatapları aynı zamanda doğacak olan insanlardır; Rembrandt, Baudelaire gelecekteki kitlelerini yaratmak için açıkça yarıştılar.

"Resmin mekânı, hayatınki değildir.

"Sanatsal yaratının bağıntıları, Yaratılışmkiler değildir.

"Sanat yapıtları -tanrılar gibi- metamorfoz nesneleridir.

"İnsan yaşamı, Greklerin tapınaksız tanrısına, tüm tarihi medeniyetlerin -birey için, insanlık için, dünya için özgürlüğün karşıtı- kader dediği tanrıya bizi boyun eğdiren, en derin bağımlılık bilinciyle düzenlenir.

"Sanatçı, yaratma edimi sayesinde, bir başka temel bağıntı yaratır. Yirmi beş yıl önce sanatı, kadere bir başkaldırı gibi algıladığımızı yazmamın altında bu yatar. İster çağdaşlarımızın sanatı olsun, ister *bizim* ölüler sanatımız olsun, medeniyetimiz yaşamaya devam ettiği sürece, bu böyle kalacaktır. Japon tanrılarının dizlerindeki demir zarlar gibi, geçmiş geleceğin dizleri üzerinde beklemektedir.

"Sonra... Düşsel Müze de ebedi değildir."

Daktiloların vuruşları beni sesimi yükseltmeye zorluyor.

"Michelangelo'nun, Saint-Pierre'i inşa eden ve geceyi dolduran çekiç sesleri arasında, Vatikan *Torse*'unun* dirilişini sonsuza kadar seyretmek için bir bir mumları yaktığı geceyi düşünüyorum. Döneminin gürültü patırtısından başka hiçbir şeyi muhafaza etmeyen, hâlâ Hıristiyan olan bir dönemde, insanların, o tarihlerde güzellik olarak adlandırılan şeyin üzerine mumların Michelangelo'nun gölgesini düşürdüğü Roma gecesini hatırlayacağını biliyor muydu acaba..."

Gürültü, bir anda başlamıştı, bir anda kesildi.

"Sanki *Torse*'un gölgesi, huzurlu tepelerin üzerine uzanıyor. Kurbağaların şarkısını dinleyin... Bu öğleden sonra, çağ-

* Kol ve bacaklar ile başı kopartılmış gövde heykeli, torso.

ları aşan nehrin çırpınışını hissettik: Bir gün Düşsel Müze düşlerin gömülü olduğu çukura fırlatılsa bile, kurbağaların gecenin derinliklerinden gelen sesi gibi, asırların derinliklerinden yükselen insani yaratının sesini duyduğumuz o saatleri biri hatırlayacak. Geri aldığımız Vosges'deki bir ormanı düşünüyorum. Öldürülmüş yoldaşlarımın üzerinde, kuşlar bu aynı kısık sesle şarkı söylemeye koyuluyorlardı ve sessizlik peşimizi bırakmayan sesiyle şöyle diyordu: 'Kuşlar, II yılının* askerlerinin bedenleri üzerinde şakıyorlar...'"

Konuşmaların gürültüsü yeniden başlayacak. Yarın, Vauvernargues: Jacqueline beni görmeye geliyor. Tüm konuşma boyunca, özellikle de yaratıcı güçten bahsettiğim sırada, şunu düşünüyordum: "Kikladların bir Çöp Adamı vardı..."

---

* Miladi takvimdeki 1973 ile 1974 yılları arasındaki dönemin Cumhuriyet takvimindeki karşılığı.

VIII

Sağda ve solda, Provence Dağları'mn yukarıdan aşağıya doğru uzanan etekleri. Alçak bulutlar Cézanne'ın Sainte-Victoire'ını saklıyor. Aşağıdaki vadide, kübik şato ve onun sivrilikleri budanmış dört yassı kulesi. Kayalık kaidesiyle her şeyden koparılmış dik bir yapı; bu bir mezar.

Fikir ona mı aitti? Daha çok Jacqueline'e. Ona, "çok büyük bir yer..." diyen Kahnweiler'e. Picasso ileriyi görmüşçesine cevaplamıştı: "Orayı pekâlâ doldurabilirim!" Resimlerle doldurmayı kast ediyordu. Mougins'dekiler orayı dolduracaktı.

Burası biraz Cid'in* anıt mezarı gibi ama ondan daha gör-

* Corneille'in eseri.

kemli, daha ziyade Palais des Papes'ın kulelerine ve biraz da Don Kişot'un anıt mezarına benzetilebilir. Fransızların gözünde, Kral Lear'ın Soytarısı'nın ağabeyi olan Don Kişot, kralı kadar, kardeşi Hamlet kadar delidir. İç Savaş sırasında, İspanya'dan arkadaşlarım ondan Karl Marx gibi bahsediyorlardı; alevlerle harap olan Barselona'da *Sagrada Familia*'nın (dünyanın tek şeytani kilisesi) önünde, bir hemşire çekingen bir şekilde bana şöyle dedi: "Don Kişot'un mezarı..."

Benim açımdan da Don Kişot büyülü bir kişidir; İran Çölü'nün ve dev cırcır böceklerinin üzerinde, İskender'in ordusunun önüne Bukefalos'u yakan odunların gölgesini seren günbatımının, Kastilya ovalarının çatlamış toprakları üzerine, değirmenlerinin gölgesini yaydığını gördüm.

1936 kışında, Cervantes'in Alcala Kilisesi'ndeki mezarını gördüm. Uçaklarımızı onarıyorlardı ve ben, donmuş dalların oradan oraya sürüklendiği büyük meydanda aylak aylak dolaşıyordum. Yanmış kiliseye girdim. Anarşistlerin İsa'ya hitaben üzerine, "Şanslısın. Seni kurtardı!" yazdıkları mezar taşına kömürle çizdikleri ok işareti, dokunulmamış olan İsa'nın gerili olduğu haçı gösteriyordu.

Yolu takip ederek, Vauvernargues Şatosu'na varmak mümkün. Oraya, üzerinde yapının yavaşça ve gösterişli bir şekilde yükseldiği ve Picasso'nun gömülü olduğu taraçanın başladığı yerde, *Escurial* ferforjeleriyle son bulan, dik bir basamaklı sekiyle girilir. Çimenlikte, koruyucu tanrı, siyah bronz *Vazolu Kadın* (*Figure au vase*), toprağa paralel olarak, sabahın son dakikalarında bulutlara doğru kolunu uzatır.

İspanyol ya da Meksikalı taş kıvrımları, ortaçağa özgü bir antre, dolambaçlı bir merdivenin boşluğu, döşemesindeki küçük ve dar çakıl taşlarıyla ayırt edilen muhafız salonu; en dipte, alçak ama anıtsal bir şömine. Antrenin devamında, kuzgunkılıçlarının alev alev yandığı dev bir kırmızı kazan: koyu-

luğa doğru yükselen düz duvarlar arasında, bir kor yığının yaşamı. Daha ötede, kırmızı odunların -tutuşan kuzgunkılıçları- üzerinde hakiki alevler. İki yanda, bir antikacıda bulunmuş, oturan, doğal büyüklükte kurşun tazılar.

"*Bunlar hoşunuza gitti mi?*" diye soruyor Jacqueline.

"Olağanüstü..."

Bu mezarlığı yaratan aşkın kendisi, ama karanlığın tanrıları da ona yardım etmiş. Mougins de dahil olmak üzere, Picasso'nun tüm atölyelerinde, Rafael Alberti'ye ve şair arkadaşlara, Tarotların karşısında, Silahşörlerinin, Maskelerinin ve Matadorlarının liderliğinde Palais des Papes'ı fethettiğini söyleten tuhaf, küçük şeytan vardı. Burada, alevlerin parlamasıyla, hayatım kavuran sorgulamanın karşısında pitoresk yok olur. Büyük Piramit'in mezar odasını, Nüremberg'i aldığımızda, zenci kamyon şoförlerinin hüzünlü şarkısı eşliğinde, Hitler'in yeraltındaki karargâhından yükselen zayıf ışığı düşünüyorum. Tablolara teslim olmuş Vauvenargues, hiç şüphesiz bir ressam için yapılan en görkemli anıt mezar olacaktır. Fakat hiçbir şey, bu çiçekleri, *Vazolu Kadın*'ın (*Figure au vase*) elindekini, alçak bulutların geçtiği bir göğe sunduğu açık kapının önündeki bir cenaze ateşi gibi koruyamayacaktır. Sadece simetrik tazılar orayı beklemektedir.

Yemek odasında, yine şöminenin yanında, Mougins'dekine benzer, kuyruğu havada altın sarısı bronz bir Picasso kedisi. Ünlü *Vauvenargues Büfesi*'nin (*Buffet de Vauvenargues*) büfesi, doğal büyüklükte şaşırtıcı bir Picasso fotoğrafı: gözleri yüzünde öyle bir rol oynardı ki, gözkapakları neredeyse kapanacak kadar indiğinde, yüzü artık ona benzemezdi. Keçi ayaklı figürlerin sadece çizgilerle resmedildiği, yüksek arkalıklı koltuklar.

"Kadifeyle kaplanacaklardı," diyor Jacqueline. "Ama sadece tuval vardı. Bu yüzden, Pablo onları boyadı."

Şöminenin üzerinde, fotoğrafın yanında, bir çeşit küçük kâğıt mendil, koparılmış ama katlı. İki elinin iki parmağı arasında onu tutup, el ele tutuşmuş ve keçi ayaklıları andıran, dans eden küçük figürlerden oluşan bir tacı, geçmişte kalan mutluluğun bu kez karanlığı deldiği hüzünlü bir gülümsemeyle açıyor.

Sağda, Mougins'de gördüğüm Barselona çatıları tablosu. Banyonun duvarına freskler çizilmiş: orman resmi ile yeni ve matrak bir keçi ayaklı figür.

"Size bir orman mı hediye etti?" diyorum.

"Ah hayır! Ondan hiçbir şey talep etmezdim. Soğuk çimentoyu görünce, üzerine resim yapmak istedi, ormandaki hayvanları çizdi. O zaman ben de doğal olarak bahçe mobilyaları aldım..."

Gerçekten de bir bankın üzerinde, park banklarının markası var: *Allez Frères*. Hayat...

Boş bir oda.

"Burada yaşadık," diyor, "ama hiçbir zaman buraya tam olarak yerleşmedik..."

"Herhangi bir yere yerleştiniz mi ki? Mougins'i düşündüğümüzde, oraya yerleşenler tablolardı. Ve hızlıca çoğalıyorlardı. Siz ikiniz, koyunlara çobanlık yapıyordunuz..."

Ölümün tarafına geliyoruz. Dışarıda, kapının çerçevelediği, *Vazolu Kadın* (*Figure au vase*).

Kolu, mezarla hüzünlü manzarayı buluşturan heykelin yerine; *Guernica*'nın düşlerdeki atların başları gibi, toplu mezarın üzerine yerleştirdiği, Mahşer'in at başını tercih ederdim.

"Ne yazık ki," diyor, "yapamadık. Ama İspanya'ya Cumhuriyet geldiğinde, ona söz vermiş olan Miguel'le birlikte onu Madrid'e taşıyacağız. Bizimle gelmek ister misiniz?"

Mougins'deki tuhaf gülümsemesi yerleşiyor yüzüne; yine

de bana öyle geliyor ki daha az acı çekiyor, çünkü bu mezar hayatını dolduruyor.

Guernica -silah ve arma-, siyah ve sakat İspanyolların, Lepant'tan sonra şöminelerle dolu ıssız şatolarının kireç duvarlarına astığı kara kılıçlar gibi, onun tarafından muhafız salonunun ocağının üzerine asılmışa benziyor. Çok yakında Jacqueline Vauvenargues'i onun tablolarıyla dolduracak. "Onlar artık insanların salonları için yapılmıyor," derdi.

Hiçbir büyük sanatçının başucunda kendi yapıtı uyanık beklemedi. Michelangelo'nun, Rembrandt'ın, Greco'nun evleri müzeye dönüştürüldü. Orada ölüm eksikti. *Bethsabée*'nin (*Bat-Şeva*) göz kulak olduğu Rembrandt'ın mezarının, son Pietà'sının göz kulak olduğu Titien'in mezarının yanında, heykelinin başında durduğu Colleone'un mezarı ne olacaktı! Pierro della Francesca'yı Arzezzo kilisesinde, Giotto'yu Assise kilisesinde hayal ediyoruz; dehaları orada Tanrı'nın hizmetinde olacaktır. Dünyanın en etkileyici mezarı, henüz inşa edilmemişti. Şah Cihan, kraliçenin gömüleceği Tac Mahal'i gördüğünde, bu kez kendisi için, Yamuna üzerinden dünyanın en büyük siyah ve beyaz kemerleriyle karısının mezarına bağlanacak, siyah mermerden bir anıt mezar yaptırmaya karar verdi. Şah Cihan, oğlu Alemgir Şah'ın esiri olarak, Agra Kalesi'nde can verdi. Kalenin mermer penceresinden, hâlâ Tac Mahal, uçsuz bucaksız nehir ve hayalet anıt mezarın üzerine inşa edileceği boş topraklar görülebiliyor.

Picasso, tablolarının artık salonlar için olmadığını söylüyordu. Peki ya müze için? Bunu hoş görüyordu, onun dışında kalmamayı kabul ediyordu. Yoksa atölyesi için mi yapıyordu resimlerini? Tüm atölyeleri, tablolarla ve heykellerle dolup taşıyordu. Şeytanı beklerken tuvallerinin işgal ettiği, Avig-

non'daki papalık sarayı için mi? Resminin hitap ettiği seçilmiş mekânı arıyordu, ama ölüm sabırlıdır: orası, bu mezardır. Elbette, Jacqeuline'in fikrini, bir buluşa çeviren, Picasso'nun dehasının yapısıydı. Gérard de Nerval'in gölgesinin üzerinde dolaşacağı *Bardaktaki Gül*'ün (*Rose dans un verre*) ve *İncili Kadın*'ın (*La femme à la perle*) bulunduğu Ile-de-France'ın küçük bir şatosundaki Corot'nun mezarı, sanatına benzeyecektir; Angelico'nun Floransa'daki San Marco'ya gömülmemesi, Michelangelo'nun bugün yabanileşmiş olan asmalarından birinde, neredeyse taşlaşmış bir *Gece* altında bir tabutunun olmayışı pek üzücü. Ya Goya'nın hayali mezarı! Ot bitmez Aragon sierra'sının dibinde, mobilyasız bir şatonun terk edilmişliğinde, korkunç *Satürn*'ün bekçilik ettiği *Kara Resimler*'in büyülü kargaşası... Böylesi bir sanata, hiçbir şey mezar kadar uygun düşmez. Anıt, yalnızlık, tabut ve isyan. Ölüm, müzeden daha çok yüceltir.

Ölümün ve dehanın bu çatışmasıyla, Jacqueline'in tabloları, mezarın karşısına bir başka büyülü mekânı çıkaracaktır. *Guernica* hariç, burada neyi bekliyorlar? İç karartıcı bu yüksek duvarlarda, ölümün kapılarında sıra bekleyen bu tuvaller, gelecek olanlara nazaran daha fazla vardırlar. Bu yeni gelecek tuvallerin, hayatın kronolojik düzenini bilmemeleri, *Avignonlu Kızlar* (*Demoiselles d'Avignon*) için yapılan ön çalışmalardan, en parçalanmış Tarotlara, dallarını ve kutularını sihirli hale getiren *Yapraklı Kadın*'dan (*Femme au feuillage*), Notre-Dame-de-Vie'nin şeytani totemine kadar, Mougins'deki büyüyü yakalamaları mümkün mü?

"Tabloların nasıl yaşadığı ya da nasıl öldüğü asla bilinemez..."

En azından burada nasıl yaşayacakları seziliyor: sanat yapıtlarının zamanla ifade edilemeyen yaşamı. "Ölümsüzlüğe" dahil olmayacaklar. Cluzot'nun ona ithaf ettiği film (ve böy-

lece ona verdiği ses) gibi, bir Picasso varoluşunu beraberlerinde getiremeyecekler. Öncelikle, uzun zamandan beri görmediğimiz ve onun deyimiyle altın yaldızlı elbiseler içinde geri dönen tabloları dönüştüren resmin yaşamını getirecekler. "Portakallar sürekli değişiyordu," Matisse'in büyük natürmortu hakkında Jacqueline bana böyle demişti. Yapıtlar doğaüstüne ilişkin olduğunda pekâlâ bilinen bir değişim, sanki heykeller ruhtu. Kmer kraliçesinin inmiş gözkapaklarının, Beauvais'nin *Kral*'ımn yarı kapalı gözlerinin, Sümerli *Şarkıcı Kadın*'ın (*Chanteuse*) uykulu gözlerinin ve tarih öncesine ait Venüs biçimlerinin, Dogon maskesinin büyülü geometrisinin sözle anlatılamaz tarafları, gün ışığı kadar değişken bir ışıkla onları aydınlatıyormuşçasına, saat saat, ay ay değişiyordu. Daha az büyülü tuvaller de değişir. Chagall, bir pelajdan* bahseder gibi bahseder "rengin kimyasından". Jacqueline, Mougins'de Tarotları bir araya getirirken mırıldanıyordu: "Bazen, Pablo'yla duvarları boyardık..." Her tablo, tek başına, onun duvarıydı. Braque'ın omuz silkerek şöyle dediğine tanık olmuştum: "Bir tablodaki tek temel şey... Kimse onu açıklayamaz, ressamın kendisi bile... Belki de tablonun bütünüdür... Bronz heykellerin paslanması gibi, iyi tablolar şiire dönüşür. Sigara paketlerinin ve gitarın şiirini keşfettiğimiz ileri sürülüyor; Picasso için, Gris için, benim için bu saçmalıktır. Sigara paketleri kendi başlarına şiire dönüşür. Vermeer bizden önce gitarlar çizdi. Vermeer'in, Chardin'in nesneleri şiirsel değildir, tablolarının atmosferi de... Şiire dönüşen onların resimleridir!" Ve Picasso, ve tüm ressamlar: "İleride tekrar üzerlerinde çalışmak için bir yana bırakılan ve kendi başlarına tamamlanan tablolar vardır."

---

* Dış görünümü itibariyle -rengi, yumuşaklığı, kalınlığı, vs.- değerlendirilen, memeli bir hayvanın derisi ya da kılları.

Gerçeğe yabancı renklerin her dili, sonunda şiir olarak adlandırılır. Asırlardan beri, sanatın (*Mona Lisa*'ya çılgınları saldırtan, fresklerin gözünü oyduran, vs.) sihirli karakterinin yaygın bilinci, yaşam kelimesini, betimlenen görünümlere uygular. Halk, resimden, göz aldatmacası gibi bahsediyordu, hatta portrelerin önünde şöyle diyorlardı: Konuşacak. Bugün, bir başyapıtın ömrünün, kişilerinin ömrüyle sınırlı olmadığını herkes biliyor, ama tablolardan büyülü şeylermiş gibi bahseden ressamları çok duydum. Picasso homurdanıyordu: "Bir idol yaptığını sanıyor ama bir heykel yapıyor. Ne olursa olsun, gerçek bir resim, macerayı kucaklamaya muktedir bir resimdir, öyle değil mi? Geminin kalkışı, ressamın ölümüdür."

Bunu, ilk ve -yaşayanların yapıtlarından ölülerin yapıtlarına ancak fark etmeden geçtiğimiz için de- en muğlak metamorfoz olarak görüyordu. Dün, Vakıf'ta, Gümrükçü Rousseau, Braque, Picasso ve Balthus neredeyse aynı sanata aittiler. Tablolar tek bir imparatorluk, ama çok sayıda küçük krallık oluşturur ve hayat, kendisiyle aynı şey olmayan, öteki hayatla buluşur. Saint-Paul'de, Picasso'nun yakınlardaki ölümü bu ikisinin birbirine karıştırılmasını besliyordu; bununla birlikte, *Ekin Biçicisi* (*Faucheur*), *Ağlayan Kadın*'ın (*Femme qui pleure*) taslağı, tıpkı Sümer heykelleri gibi, bir bitkininki kadar belirgin bir yaşama sahipti. Ama tanımlanması daha güçtü, çünkü bu yaşam büyük biyolojik eğriyi takip etmiyor, doğumdan ölüme doğru yol almıyor ve çünkü varlığını sürdürüyordu: biz yaşamaya devam eden tabloya bakarken, bitki ölüyordu. Sadece ölü eserler değişmez. Bu noktada, gerçek sanat yapıtının, onu değiştiren şeyden koparılıp koparılamayacağını kendimize soruyoruz: rengin kimyası ya da nabzı, sigara paketinin şiire, tanrıların heykellere dönüşmesi. Ölen eserler yapraklarını değil, parlaklıklarını kaybeder.

Canlıları ölülerle, modern sanat müzeleri denen küçük çile mekânlarında buluşturuyoruz. Fakat sanatçılar, sanat hakkında sadece hayata dair terimlerle konuşuyorlar ve eserlerin ömrü en zor bilmeceleri haline geldi. Bir gün, Grands-Augustins'de, Brassai şöyle demişti: "Kolomb'dan önce, Portekizli kaptanların, mesela Pinzon'un Amerika'ya ve hiç kuşkusuz Brezilya'ya ulaştığını bugün biliyoruz. Unutmayalım ki, Kolomb, bu kıtanın var olmadığını ve gemilerinin Batı'dan Hindistan'a vardığını söyleyerek öldü. Amerigo Vespucci'ye rağmen, neden bugün hâlâ öncü olarak görülür?" Kolomb'un vahşilerinin ardından, Cortez gücü ve altını bulurken; başka denizcilerin, ilk vahşilerin ardından sadece başka vahşiler bulduğunu hatırlıyorum. "Tıpkı resimde olduğu gibi! Altının yerine, vebayı da bulabilirlerdi, öyle değil mi? Ya da geri dönmeyebilirlerdi. Bir ressam, bir tablo yapar. Oldukça memnundur. Ya da değildir. Ama o yeniden yapılır! Birçok kez yeniden yapılır! Yine de, takipçileri tükenmez..."

Gelecek kuşakları dert etmiyordu, ama geleceğin Cortez'lerini hayal ediyordu. Kaynağa ulaşma dehası, tarihin kimi nabız atışlarının ve duyarlılık devrimlerinin, büyük bir sanatçıyı, takipçilerinden daha az dönüştürmediğini biliyordu. O, Kolomb'u değişime uğratanı Cortez olarak görmekten son derece faydalanmış olsa da, aslında Cortez'i değişime uğratan Roosevelt'ti.

Kuzgunkılıçları, tıpkı Asya'nın, müzelerin tanrıları önüne bıraktığı sarı kuzgunkılıçları gibi, karanlıkta kızıla dönüyordu. Pekin'den, Konstantinopolis'e kadar süren derin uyku sırasında, hayran olunası, ufak mozaik ve çini parçaları fazla ses çıkarmadan sessizliğin içine düşüyordu. Tilkiler, surların dibindeki mor yıldız çiçeklerine açılırken, İmparatorluk Şeh-

ri'nin mandalina rengi kiremit parçalarını; güllerin gümüş kapıların ardında tekrar yabanileştiği İsfahan'ın Kuran okulunun turkuaz parçalarını, o dönemler pagoda denen Siyam tapınaklarının porselen parçalarını duydum. Notre-Dame'ınkinden daha uzun olan kuleleri, Hint Kumpanyası'nın önceleri Siyam'ı donattığı kırık tabaklar ve incik boncukla dolup taşıyordu. Sabah rüzgârı, çanları usulca çınlatıp, maviye boyanmış Çin ve Hollanda işi parçaları kitabımın sayfaları üzerine düşürüyordu. Büyük törenler için, uzun parmaklı elleri arasında, Buda rahiplerinin elbiseleri gibi sarı kuzgunkılıçları tutan diz çökmüş binlerce kadın, bir anda, cıvıltılarla rüzgârın uğultusunun el ele koştuğu çiçekli kırlara yöneliyorlardı. Eski kralların Buda'larma sümbülteber kolyeleri sunan Buda rahiplerini ilk defa Bangkok Müzesi'nde görmüştüm. (Bu kolyeleri birkaç ay önce nerede görmüştüm? Bangladeş gazilerinin boynunda...) Görevli onaylıyordu.

Elbiseli Dominik kadınları, Louvre'un gotik Meryem Ana'larına zambaklar getiriyorsa? Müzelerimiz, hediyelerini; tanrılar ve anıt mezarlar müminlerini ağırlıyorsa... Mısır, Mezopotamya, Palmyra, Grek ülkesi, biraz Roma, fazla değil; ve ortaçağımız, sonra Rönesans'ın tüm Venüs'leri ve Mitoloji; ve her zaman bir manolyayla kutsanan Boston'daki Giorgione tablosu gibi çiçeklerini bekleyen düşsellik... Metamorfoza sunulan hediyeler... Tüm dirilişlerimize, tapınak, katedral ya da kayıp saraylara bırakılanların yerini alacak çiçekler sunulacak; Vakfın bahçelerindeki dağlaleleri, sarı papatyalar ve kediotları yetmeyecek. Ruhun eski işlevsel sanatlarından heykeller talep eden şaşırtıcı dönem... Sonradan geleceklerin hiçbiri –talih, kader ya da metamorfoz-, yapıtların, yaratıcısı öldükten sonraki -Picasso'nun Tarotlarını çaresiz bir güçle hakkında hiç bilmediğimiz tablolara dönüştürecek- yaşamını göz önüne almaz. "Bilmediğimiz idoller, her zaman

heykellere dönüşebilir; bildiklerimiz de öyle, ama daha az..." derdi. Uzun zamandan beri Afrodit heykeldir! Fakat Venüs, artık Afrodit'in yarısı bile değildi; sanatın geçmişi, sadece medeniyetimiz, onun gizem duygusu ve geçmişe doymazlığı sayesinde, -Tanrıların ve ölülerin öteki dünyasından, sanatın dünyasına geçen- soğuk idollerle dolup taşar. Dün, Vakıf'da, onlar için yontulmuş heykellerin arasında, katedrallerin, Hindistan tapınaklarının, (fetişlerin ve düzlüklerin etrafında) mağaraların iç içe geçtiğini hayal ediyordum. Narayan mezhebinin Hindu tapınaklarını düşündüm. Heykelciliğin cömertliği, müminlerle, sümbülteber kolyeleri gibi sayısız tanrıyı buluşturuyordu; Narayan, aynalar aracılığıyla bu tanrıların yerini almıştı ve uçsuz bucaksız dehlizlerin yarı karanlığında, sanatın duvarları donattığı ağır beyaz mercan çerçeveler, müminlere tanrısallaştırdıkları kendi imgelerine doğru giden yolu gösteriyordu. Yerinden edilen tanrılar müzede; yarın aynalar neden orada olmasın? Picasso, insanları ölümsüz dünyaya sokan aynaların birinin parçalarıyla neden oynamasın?

Bu aynalar bir diğerini çağrıştırıyor; İspanya Cumhuriyeti'nin son büyükelçisiyle birlikte ziyaret ettiğim Meksika Ulusal Müzesi'nde, Vakfın yolunu gözlediği, Kolomb öncesine ait obsidiyen kafatasını görmüştüm. Ünlü nesne, tıpkı tanrıların yerine yerleştirilen ve müminleri kutsallıkla yan yana getiren aynalar gibi, onu ziyaretçilerle yan yana getiren aynanın önünde, bir vitrinde tek başına sergileniyor. Ayrıca, arasından -İspanyolların "muhteşem çiçekler ve hüzünlü cüceler" bulduğu Aztek başkentinin kanallarının kıyısındaki ağaçların mirasçısı- ağaçların salona hücum ettiği dev vitrayı da yansıtıyor. Dünyanın en modern müzelerinden biri olan bu kocaman müzede, yerliler, henüz tümüyle heykellere dönüşmemiş idollerine çiçekler getiriyorlar.

Bu kafatası Ölümü betimliyor, ama kayıp idolleri hiç anlamıyor muyuz? Yine de, kendisini kuşatan Meksikalı idollere kıyasla bu kafatası -tıpkı tenasühün ortadan kaldıramadığı açlığın, geçici duyguları aşması gibi- medeniyetleri daha kolay aşıyor. Bunun nedeni, obsidiyenin bir kafatasını betimlemesi değil, siyah kuvarsın onu bir biçemle yansıtması. Arketiplerin kalıcılığına rağmen, bu biçem onu, insanın öteki dünyayla kurduğu diyaloğun bir imine dönüştürür. Bir im, ve de eski anlamda bir simge, ancak onun aracılığıyla ifade edilebilecek olanı ifade eden bir simge. "Şeylerin görünümlerinde olmayan gizemi..." der Aristoteles.

Aynadan geçen bulutlar donup kaldı; obsidiyen, onların külrengi fonlarında ışıyordu. Sel gibi yağan yağmurun, dev vitraya sürüklediği bir kâğıdın sesi geldi dışarıdan. Fırtınanın bahçeden kovduğu yerliler içeri girdi; uyuşuk kalabalık aynadan geçti. Ölen yerliler, kasvetli simgelere kayıtsız, önceleri dinozorların üzerine yağan yağmurla birlikte, ölü yerlilerin kutsal iminin önünden geçiyordu.

Yansımaları, insanların parlak kafatasındaki yansımalarıyla buluşuyordu. Ayna, kartal kafası biçiminde miğferler takan savaşçılardan bu yana, yıldızlı gökyüzünün "ölü savaşçıların ve uyuyan fatihlerin" üzerine ışığını yaydığını ve de sebatkâr bir kaderin, Aztek idolünü, İspanyolların gözünde, önce bir şeytana, ardından bir kafatası taklidine, sonunda da bir başyapıta dönüştürdüğünü söylüyordu. Obsidiyen kafatası, yakınlardaki kralların mumyalarına, rüzgârın kovaladığı -aynada türeyen- bulutlara kendi metamorfozunu dayatıyordu. Metamorfoz, tanrı imgeleriyle oynamayı ölü imgesiyle oynamaya tercih eder. Tanrılar tarafından yaratılan her yaşam son bulmaya mahkûmdur; ölümü yenenler: biçimler, fikirler ve tanrılar, insanlar tarafından yaratılmıştır. Sanat kelimesi, medeniyetimizle doğan ve hiç şüphesiz

onunla yok olacak olan bu metamorfoz tapınağında, tuhaf bir anlam alıyor.

Picasso'nun peşini bırakmayan ölümden ziyade, metamorfozdu. Fetişçiler nasıl ki öteki dünyaya bağlıysa, o da metamorfoza bağlıydı. Ona, keman idolünü ve Lespugue'nin Venüs'ünü getirenin yanı sıra (Grands-Augustins atölyesini unutmadım), tekrar seleye ve gidona döneceğini görmeyi umduğu *Boğa Başı*'nı (*Tête de taureau*) yaptıran metamorfozu anlıyordu. "Tüm yaptığım, bir gidon-sele, hepsi bu, yeterli değil: bir dal bulmalıydım ki bir kuşa dönüşsün." Sergilerinde, ona, unutulmuş tuvallerinin şatafatlı elbiseler içinde geri geldiğini ve bir biçim yarattığında, "onun kendi yaşamını yaşamak üzere var olduğunu" söyleten metamorfoz. Diğerleri kendi yaratılarını zamana teslim ederken, onun, yaratılarıyla beslediği ve peş peşe gelen biçemlerini bir kenara bırakan kendi metamorfozu; ona, Çatışmaları ve -biri, Pasiphae'nin Minotor'un ölümü üzerine attığı çığlıklara benzer Giritçe çığlıkların yükseldiği Palais des Papes'daki ve diğeri burada onu bekleyen- iki Hesap Günü'nün dört yüz metre uzunluğundaki kelebeklerinin yanı sıra Tarot yığınını dayatan metamorfoz.

"Kikladların bir Çöp Adam'ı vardı..."

Guernica'nın şimdilik içinde olduğu ama yarın olmayacağı Paris'deki atölyesi; yarasanın incecik kemikleri altındaki heykelciklerle dolu kulübecik, bu yıl bir Amerikalının Ölüm'ü yorumlarken giydiği gabardin kumaşlar içinde, yuvarlak kafalı, sivri şapkasının altında parlayan kara gözleriyle kısa kişi. Göçebe Yahudi'den, yaratıcı güçten ve Kikladlarda üç-dört bin yıl önce doğan -ve ana sevgisinin engellenemez bir şekilde nesilden nesile geçmesi gibi, reenkarnasyonu çağları aşıp Van Gogh'a kadar uzanan ve tanrı imgelerinin daima bilinmeyen

heykeltıraşlar tarafından bulunduğunu bilen- Çöp Adam'dan bahsederek, bir keman-idolü yapıyordu. "Planlarımı, uyuyan askerlerimin düşleriyle yapıyorum," derdi Napolyon... Grands-Augustins Sokağı; çakıyla yontulan heykelcikler, Lespugue'nün Venüs'ü ve kudurmuş tablolar arasına birkaç kısa havlamayla sızıyordu. Kedi yavrularına özgü şaşkın bir havayla soruyordu: "Bu belki benim, nasıl bilebiliriz? Boğa güreşini seviyor, hem de çok... Ve insanlar onu hatırlıyor, hem de net bir şekilde..."

Paris'deydi, yaşayanların evinde. Burada, Çöp Adam'ın hâlâ söyleyecek bir sözü var. Selefleri, hatta Van Gogh, kendi sanatlarını derinleştirmeye çalışırken, Picasso, sadece sanatını yenilemeye çalıştığı için onu eleştiriyorlardı. Tabutun üzerindeki siyah heykel gibi, ölümün karşısına dikilen bu şato, bir ressamın kılık değiştirebileceğini ama bir ölünün böyle bir şansı olmadığını söylüyor: bir ölü, derisine benzer. Tarotlar, ilk zenci tuvallerin uzağındadır ama onu herkesten ayıran aynı yol üzerindedirler. "Biçem, öldüğünüzde biçem olur: Mesela *gisant*'lara* bakın!" En büyük rakiplerinin resmiyle -döneminin en büyük ressamlarının ülkesinde, resmin büyük dönemlerinden biri-, onun tutsak peygamber heykelleri ya da Tarotlarının bastırılmış öfkesi arasında ortak olan ne vardır? Hırs. *Avignonlu Kızlar*'dan (*Demoiselles d'Avignon*) itibaren, değişken sanatının sürekliliği, başkaldırısının derinleşmesidir.

Jacqueline, sadece buraya gelecek ressamları bilinçlendirecek, acısı dinmeyecekti. Başkaldırısında, Van Gogh komünyonunu arar; Rembrandt da öyle. Asırların kaosu içinde, sanırım Picasso tek bir öncü buldu: ustası Goya. *Disparates*, *Kaprisler*'e (*Caprices*) nazaran daha derin bir çaresizliğe gömülür, sisler içindeki son *Colosse* (*Dev*), yıkımın dağıttığı küçük

* Uzanan bir ölüyü betimleyen heykel.

grupların üzerindeki bir atom bulutunu andıran yıldızların arasında düş kurmaktadır. Seksen yaşındaki ressamın parmakları, son idamlarını çizerken titrer. Yine de sanatı, tıpkı Picasso'nunki gibi, yaşlılığı görmezden gelir. Ama son başyapıtları önceki başyapıtlarının devamıdır. Sadece arkadaşlarına gösterdiği, gizli *Kara Resimler* (*Peintures noires*), *Kurşuna Dizilenler*'iyle (*Fusillades*) bir kopuş yaşamanın uzağındadır. Tıpkı Avignon Tarotlarının *Guernica*'dan kopamaması gibi... Yalnızlığa hapsolmuş Goya'nın ve zafere tutsak olmuş Picasso'nun çevresinde, tıpkı Notre-Dame-de-Vie'de olduğu gibi, Menuhin'i hatırlıyorum: "Bir de kutsama vardır..."

"Yine de beni Bonnard gibi görmelerine tahammül edemem! Ne şimdi, ne de daha sonra!" Bonnard, Picasso için, ne Matisse'de ne de Braque'da bulamadığı öldürücü bir yalınlığı ve tablolarla -hem imrendiği, hem de kınadığı- bir uzlaşmayı simgeliyordu. Bir ressam hiçbir zaman çaresi olmayan bu duyguyu bu derece hissetmemişti; resim, hem kölelik alanı, hem de özgürlük aracı olmaktan vazgeçmiyordu. Başkaldırısının onulmaz olduğunu anlıyordu; öyleydi. Bu çifte değerlilikten, agresifliğinden ve tüm kozmos karşısında duyduğu temel düşmanlıktan ötürü... Anti-Takanobu. Öfkesi, dönemimizin biçeminin baş unsuru haline geleceğinden ötürü, biçeme ihtiyaç duymadığını söylüyordu. Zenci heykelciliğinin virüsünü muhafaza ettiğini ve Vauvenargues'in ancak bir meydan okuma olarak kalabileceğini söylüyordu. Ekliyordu: "Lautréamont lüks baskılarda, Ölüm Dansları müzede son bulur." Ne acıdır ki ona şu cevabı vermedim: "Goya da. Fakat Picasso, onu orada buldu."

Metamorfoz tarafından "geriye itildiği" kaygısını duymamak bakımından, kaderinin, başkaldırısının derinleşmesine bağlı olduğunun fazlasıyla farkındaydı. Metamorfoz, birçok kez onun yakasına yapıştı ve Tarotlara yabancı değildi. Meta-

morfozun tehdidi, mücadele ettiği şeyin en muğlak cisimleşmesiydi. Ancak Marksist terimlerle açıklanabiliyordu, fakat bu anlamda, Picasso'nun kaygısı yersizdi: Goya, Prado'ya İspanyol aristokrasisi için değil, genç Picasso için, *Kurşuna Dizilenler*'in (*Fusillades*) etrafında öbeklenen Cumhuriyet askerleri için girer. Bununla birlikte, yakasını bırakmayan başkaldırı duyguya dönüşür: Evrenin, -yani, iktidara muhalif, fakat ayrıca, bilinçli ya da değil, her tür iktidara düşman insanlık durumunun- temelden inkârı. Söz konusu olan başkaldırıdır, devrim değil. Dini ifadelerle, bu, zorba bir tanrının keşfidir; başka bir ifadeyle, kahramanca tınısıyla birlikte hayata fırlatılmış Antigon'un "Hayır"ıdır. O halde zorbalık, dünyaya dahil oluştur; anlaşılamaz bir başkaldırının muzaffer zorbalığı ise, sanatçının ya da intihar edenin en yüce değeridir. Ama, Rimbaud *Cehennem'de Bir Mevsim*'i yazarken, Goya *Satürn*'ü yaparken, alaycılığın sadece alaycı olmadığı ve Rimbaud el yazmalarını, Goya resmini yaksa da var olmaya devam edecek bir dünya mevcuttur. Evrensel alaycılık, bir tutsaklık duygusudur ve en derin tutsaklık, yaratının bizzat kendisi tarafından gündeme getirilmektedir. Ne Aztek heykeltıraş, ne de Picasso, ölüme boyun eğmek için bir kafatası yontmaz. *Satürn*'ü kurtarmak, onu bir tablo yapmak ne demektir? O zaten bir tablodur. Onu sadece bir tablo yapmak mı? Bu pek başarılamadı... Müze hiç şüphesiz *Kore'de Katliam*'ı (*Massacres en Corée*) kurtarabilir, ama *Bebek Arabalı Kadın*'ı (*Femme à la pousette*), en parçalanmış Tarotları, İspanya'nın asırlar içindeki çığlığı *Guernica*'yı hayır... Peki Düşsel Müze neden böylesi bir kurtarmaya yeltenecek? Eğer o, bizim bilinmeze verdiğimiz cevapsa, bunun nedeni, Greklerin "geceleyin tapınılan tanrılar" dediği şeyleri kucaklıyor oluşudur.

Müzik, Goya'nın idam mahkûmlarının, dalda asılı tutsak bedeninin, tıpkı benim 1938'deki mülteci kuyruğu önünde

kuşlarıyla ilgilenen gümrük memurum gibi, 1813'te asılanların karşısında piposunu içen aptal galibin ve tüm heykeller arasında Perpignan'ın *Sofu İsa*'sının (*Dévot Christ*) ifade ettiği dolaysız suçlamayı görmezden gelir. Bu yapıtlar, güzelliği giderek daha az referans alan bir müzeye girdiler. Yalın figürler ya da komünyon figürleri, ne zavallı İsa'yı, ne Goya'yı, ne de *Ölüm Dansları*'nın (*Danses de mort*) Şiva'sını ele geçirdi. Hiçbir Angelico, hiçbir Giotto onları Düşsel Müze'den kovmadı. En çetin başkaldırı, onun başkaldırısının uzağındadır, ama en parlak uzlaşma da onun uzlaşısının uzağındadır: Raphael ve Goya, Angelico ve Picasso. Goya, Rafael'e boyun eğmek için ondan uzaklaşmaz. Picasso, geleceğin en büyük macera olarak kalmasını istiyordu; sonraki asrın metamorfozu, kendi dehasından daha az öngörülebilir değildi. Hiçbir şey, duvar halıları için yaptığı taslaklara rağmen, Goya'yı, bir *Fêtes galantes** ressamı yapmaz, ama onu Manet'nin rakibi de yapmaz. Atreus'un soyundan gelenlerin çığlıkları, *Orestes*'i bitiren uzlaşmayı çoktan unutmuş olan Batı'nın belleğini parçalar. "Düşlerin kumaşından yapılmış" insanların efendisi, *Fırtına*'nın (*La Tempête*) Prospero'su, bizim gözümüzde, Lady Macbeth'in uyurgezerliği değildir. Fetişler meleklere dönüşmez ve sanat dünyası, Uzlaşmanın dünyasına nazaran daha derin ve daha akıl dışıdır.

Hiç şüphesiz insanlar, onun ne olduğunu, ardılından öğreneceklerini düşünecekler. Bununla birlikte, düş dünyasının katedral dünyasının yerini almasına benzer bir değişim yaşadığımızın, ressamın, ilk kez büyük vitrayların kuralsızlığına boyun eğdirdiği bu tuval kalabalığının müdahalesinin farkındayız. Bu vitraylar İsa'ya göndermede bulunuyordu, oysa bizim resmimiz kendi gücü dışında hiçbir şeye göndermede bu-

* Resimde bir kompozisyon şekli.

lunmaz. Fakat bu güç, Picasso'ya, gizli ve muğlak bir vaatte bulunmuştu. Grands-Augustins'deki atölyesinde, ressam, Çöp Adam'ın -onları içinde taşısa bile- asla dile getirmediği sözleri duyuyordu; aynı şekilde, bizden iki ya da üç bin yıl sonra, sanatçılar, başkaldırı ve kurtarma dediğimiz şeyin çok uzağında, duyulmamış sözlerin toprağına tanıklık eden Vauvenargues'in Çöp Adam'ını işitecekler. Sanatın gelecekteki dili, her zaman bilinmeyen bir dildir.

İzi sürülecek ya da çarpıcı tuvallerin dolduracağı bu mezar, toplama kampları ve alevlere teslim olmuş şehirler dönemindeki yaratının bu anıt mezarı, aynı zamanda yaşı olmayan yaratının tapınağı da olacaktır. Yaratıcı güçle, düşleri ya da görünümleri yorumlama gücünü birbirine karıştırmaktan vazgeçtiğimizde, onun bizim sanatımızın gücüyle olan benzerliğinin farkına varacağız. O güç, daha az gizemli, çünkü Roma heykeltıraşlarının içinde taşıdığı gotiği biliyoruz, ama XXI. yüzyılın sanatının ne olacağını bilmiyoruz. Bir yapıt zinciri, bir başyapıta göre daha açımlayıcıdır: dahil olduğu ya da yaratacağı biçemin ifadesi, onu aydınlatır. O ifade ancak uzaktan seçilebilir, çünkü yakına gelindiğinde, onun adı Hakikat olur... Shakespeare'in dehasının, herkesin bildiği ama sanki kimsenin görmemiş olduğu bir şeyi ortaya koyarak bir perdeyi araladığı söylenir; bu anlamda, Picasso'nun sanatı, kendi Lespugue *Venüs*'üne kadar, yaratıcı gücü ortaya koyar. Ve sanatımız, bize, bu gücün uygulanışının, sanatçı taklit ettiğini düşündüğünde gizemli bir deneye, yenilemek istediğinde kâhince bir deneye yaklaştığını telkin eder. Bir prototipi körü körüne taklit ederek, tanrısallığın içinde yok olduğunu sanan adsız heykeltıraş, Elephanta'nın *Majeste*'sini, Dogon'ların antilop-maskesini yontar; yine yaratıcısı bilinmeyen Moissac'ın heykeltıraşı ise, Hıristiyan topluluğa, bu topluluğun, mümin halkın omuzlarında taşıyacağı bir Toskana Madonna'sı gibi

gördüğü tanrısallığı sunar. Mezarın ışıklı tuvalleriyle dolup taşan Vauvenargues bunu haykıracaktır, çünkü burada, Picasso, seleflerinden daha şiddetli bir şekilde, bize, yaratının ölüm kadar gizemli olduğunu anlamamızı buyurur.

Vazolu Kadın (*Figure au vase*) adı altında, güneşe armağanını sunan Çöp Adam'ın, bana ısrarla hafızamdaki obsidiyen kafayı hatırlatması hiç şüphesiz bundandır. Kafatası, imgesinin ait olduğu medeniyette, ölümün imidir ama ölümün dilini tanıyan dinlerde bir değeri yoktur. Durga'nın kafalardan oluşan kolyesi, Şiva'nın yanında pitoresktir, kafatası ve kaval kemikleri İsa'lı haçın yanında gülünçtür.

Bu dil, Şiva için yoktan var olan Brahman'a; can çekişen İsa için Enkarnasyon'a ve Diriliş'e hizmet etmektedir. Sadece pek bilmediğimiz Aztek ölümü bize hükmediyor gibidir; sanat, onda, Yehova'da, Baba'da, Allah'ta ya da Brahman'da ulaşamadığı Mutlak Güç'e ulaşıyor gibidir. Çünkü obsidiyen, kuvars, turkuaz kafatasları, Picasso tarafından yontulmuş -ve Grands-Augustins'in koridorunda çarpmış olduğum- bronz kafatasından daha fazla imlerle yetiniyor değildir. İmi biliyoruz, im, Meksika hiyeroglifidir, tutsakların koparılan yüreklerini simgeleyen Kutsal Savaş anıtının hiyeroglifidir. Oysa, heykeltıraş, obsidiyen kafatasına, sanatın gizemli dünyasını, Grek heykeltıraşın, onu tanrıların bedenine dönüştürmek için, insan bedeninde yaptığı değişimi katar. Sanatla ölüm arasındaki dolaysız rekabet, eğer ona vakıf olsaydık, bize hayal edilemez gibi görünecekti. Ölümü anlatabilmek için, ancak münzevilerimizin karşısında murakabeye vardığı kuru kemikleri, *gisant*'ları ve *transi*'leri* bulabildik.

Loş ışığı, yaratıcı eylemin büyücülüğünü aydınlatır, büyücü değnekli biçemi özümler. Hiçlikle mücadele etmek üzere,

---

* İskeleti seçilebilen kadavra heykeli.

sanat, kaderle nasıl rekabet ettiğini ortaya koyar. İnsana, en derin bağımlılık duygusunu dayatan simge: ölüm imi, onu belirtmeye muktedir pençenin, nasıl kozmosu ve bilinmezi belirttiğini bize gösterir.

Aztek ölümünün oynadığı rolü de bilmiyoruz. Hem de hiç; ama ölümün karanlık kardeşliği, onu tümüyle görmezden geldiğimiz o yerde, bizi onu tanımaya zorlar. Gömütlerde bulunan Kiklad idolleri, aynı araftaki yaşamdılar: Büyük Tanrıça, Bizans'ın Meryem Ana'sı haline gelecek olan Toprak-Ana. Keman biçimindeki amblem ya da cinsel organdan itibaren bacakları ayıran bıçak darbesinin üzerindeki alegorik göğüslerin etrafındaki kol imlerinin arasında oluşan yamuk. Anlamını önemsemediği idolüne aşina Picasso'nun, kendi heykelleri kadar kural tanımaz kil Bereket Tanrıçalarının etobur taçlarına bakarkenki şaşkınlığını hatırlıyorum. Aynı anda hem özü hem de görünmezi betimlemek için, Kikladlar -doğumuna yol açtığı sonsuz sayıdaki şeyi, sonsuza kadar toprağa bağışlayan- Ana-Tanrıça'nın en muğlak ve en soyut imini buldular. Ölümün ve yaşamın ruhu, Vişnu ve Şiva sarmaşıkları, yoktan var olmuş Brahman'ın erişilmez bilinmezinde birbirlerine dolanır; takımadaların Bereket Tanrıçası ve Meksika'nın kafatası, obsidiyenin üzerindeki, belleksiz bulutların geçtiği aynada yan yana gelir. Sanat olarak adlandırmaya devam ettiğimiz şeyin Mutlak Güç'ü, metamorfozdur. Yörüngeden çıkmasıyla, Vauvenargues'i, toz rüzgârlarının ölüm tanrıları üzerinde dans ettiği Meksika kalıntılarına katarak sürükler: sabahında, -orada, Aztek Çöp Adamı'nın ölüme vermeye cüret ettiği bir anlama kavuşan- tarihin en hırçın yapıtlarını ve gecesinde, diriliş-lerine giden yolda şeytanlarla, sendeleyen gölgeler arasında Kikladlara öncülük eden idolleri verecek olan bu mezar.

Dostoyevski "bir hödük tarafından masum bir çocuğun idamını" neden o kadar kafasına takmıştı? Daha önce hiçlik

üzerine, en basit aşk ya da kahramanlık eyleminin, ölümden daha az gizemli olmadığını yazmıştım. Hiçlik temelinde, en basit yaratım mucizedir; daha tutuk, ama ne daha az tuhaf, ne de daha az büyüleyici... Yalnızca, onu, -İspanya'nın *Guernica*'yı ve olgun Goya'nın genç Picasso'yu beklediği öngörülemez Prado'da- başkaldırıdan ve uzlaşmadan daha uzak olan kendi gizemine çeken metamorfozla diyalog kurar. Karşımda, daha önce onun tarafından koparılmış olan küçük kâğıt taç, ocağın sıcak havasında titreşiyor. Farandol,* obsidiyen kafadan ötürü, Meksika'da nice kez karşılaştığım bir sahneyi aklıma getiriyor. Çocuklar, görünmeyen bir lambanın etrafında dönen bir çarkıfeleğe ve onun küçük iskeletlerine bakıyorlardı: olağanüstü bir gülümsemenin yavaş yavaş aydınlattığı solgun yüzlerden, hareketli gölgeler geçiyordu.

Zamandan yakasını sıyıran her şey, gizeme dahil oluyor ve sanatçıların burada, ölümle yaratının dolaysız diyaloğunda ilk etapta bulacakları şey, dün Vakıf'ta buldukları şey olacaktır: sanat eserlerinin içinde yaşadığı anlaşılmaz zaman. Eğer Jacqueline bir gün Madrid yolcusu *Guernica*'yı burada sergilerse, *Guernica* İspanya İç Savaşı'yla aynı geçmişe ait olmaktan çıkacaktır. Çünkü İspanya İç Savaşı yaşanmıştı, oysa tablo yaşıyor; başyaptılar artık ölümsüz olmadığından beri, bu bizi allak bullak ediyor. Dün, insan türünün binlerce yıllık, Samanyolu'nun milyonlarca yıllık mazisi karşısında sanatın varlığını sürdürüşünün büyüleyici göründüğünü fark ettiğimde şaşırmıştım. General de Gaulle'ün bana aktardığı Stalin'in sözünün üzerinde bir söz tanımam: "Galip gelen her zaman ölüm müdür?" İspanya düşlerinin, yarasa kanatlarını kırdığı ve kıracağı Vauvenargues'de; Şiva'nın, insanları, Vedik Savaşları ölülerinin gözlerini kapayan maymunlarla melezleştirdiği -ve taşralı alakar-

* El ele tutuşarak oynanan bir dans.

galarm, Hint Okyanusu'nun martıları gibi bağrıştığı- mağarayı hatırlıyorum. Çok uzun bir zaman önce sönmüş olan yıldızların üzerinde parıldadığı küçük öteki hayatlarımızın, dün benden Vakıf'ın bir araya getirdiği eserleri istemesi neye yarar; burada, ölü bir arkadaşın başında, ölüm üzerindeki zaferin, -sonsuzluk karşısında da- derin sesini muhafaza ettiğini anlıyorum. Çünkü onu zafer olarak değil, çatışma olarak görüyor. Daha yaygın bir çatışma biliyoruz: cesaretin çatışması. Cesaret dolu bir yaşam, sanatın yaptığı gibi, ölümü birkaç asır geriye itmez: onu bir saat bile uzaklaştırmaz. Bununla birlikte cesaret, Kikladların Çöp Adam'ından daha boyun eğmez bir şekilde, medeniyetler aşar. Bizim açımızdan, sanatçının sanatla ilişkisi, sanatın ölümle ilişkisi kadar anlaşılmazdır. İşte bu yüzden Picasso, Van Gogh'un sözünü ezberlemişti.

Bu sabah, Saint-Victoire Dağı'na doğru yol alan -Meksika aynasındaki bulutları hatırlatan- alçak bulut kümesinin önünde, Çöp Adam, *Vazolu Kadın* (*Figure au vase*) adı altında, mezarının üzerine, anlatılmaz bir şekilde Picasso'ya benzeyen yüzsüz heykelini dikiyor. Bir fıskiyenin fırlattığı top gibi, ölümün dürttüğü bu cin, ara sıra kadere karşı mücadele ettiğini düşünmüş müydü? Van Gogh'da, mücadelesinin meselesinin, hayatta kalmaktan daha kavranılamaz olduğunun farkına varmış mıydı? Picasso'nun ezbere bildiği bu cümle, pembe dönemden itibaren, onu *Avignonlu Kızlar*'a (*Demoiselles d'Avignon*) zorlamış, yapıtına itmişti. Grands-Augustins'de, bana, doğumun da ölüm kadar onu şaşırttığını düşündüren, kadını hamile olan çifti, *Kucaklaşma*'yı (*l'Étreinte*) hatırlıyorum. Van Gogh için, ölüm ve yaşam aynı alana aitti. Resimsel yaratımdan, doğanın alanından farklı bir alan bekliyordu. Yorumlama, ifade, katılma, adının önemi yok: ötekini bekliyordu. Bu kelime hazinesi onu öfkelendirmeseydi, "bir diğer özü" diyecekti. Fakat doğanın sesleri karşısına, bir başka gam koyarak,

sanatın, sanatsal yaratımı, Yaratılışla, hatta hayatın kendisiyle karşı karşıya getirdiğini seziyordu. Picasso, Hıristiyan Vincent'a nazaran bunun daha fazla bilincindeydi. "Hayatın yaptığını taklit etmemeli, onun gibi işlemeliyiz," dediğinde ve bu vesileyle "ona karşı işlemek için" diye eklediğinde, Van Gogh'un şunu demek istediğini düşünüyordu: "En derinlerimden gelen -Tanrı kadar gizemli- yaratımımı dinliyorum." Kikladların Çöp Adam'ı, farkında olmadan asırlar boyunca bunu söylemişti. Daha dün haçın yerleştirildiği tabutun üzerine dikilen en eski Grek'in isimsiz heykeltıraşının yontusu, Vauvernargues'e göz kulak oluyor.

Bir asır sonra, Başkaldırının bu anıt mezarı ne olacak? "Geminin kalkışı, ressamın ölümüdür... Resmin nasıl yaşadığı ve nasıl öldüğü asla bilinemez... Bütün bu saçma yargılar... Ne mutlu ki, başka Hesap Günü yok!.." Aynı anda hem Poussin'i hem de Goya'yı nasıl beğenebildiğimizi sorduğumda, sanki gerçek soruların asla cevabı olmadığını söylemek istercesine, omuz silkti. Sadece anlaşılır bir ses tonuyla homurdandı:

"Resim!.."

Ardından cevap verdi:

"Diyaloglar... Poussin, Goya, tamam! Ya sonra, Cézanne ve Van Gogh... Çağdaşlar!... Sonunda herkes kendi dönemi-nin insanlarıyla buluşuyor değil mi? Belli bir yaşta, oldum olası canınızı sıkan insanlara bağımlı hale geliyorsunuz. Arkadaşlar kimdir? Küstüğümüz ressamlardır. Tuhaf! Seksen yıl, bana bunu gösterdi.

"Ressamlar ve nihayetinde tablolar, aynı ipte yürüyen cambazlardır. Yaşlı çiftler gibi... Belki bu ip Fransa'dır: Corneille ve Racine, Ingres ve Delacroix, Corot ve Daumier, Cézanne ve Van Gogh, Nénette ve Rintintin... Velazquez ve Machin'i saymıyoruz. Bununla birlikte, bize gelince, bizim iki adımız var: Ruiz y Picasso. Tuhaf..."

"Aiskhylos ve Sophokles, Doğu ve Grek."

"Bu böyle sürdüğünden beri, bir şey söylemek istiyor olmalı..."

Fransa'nın bu ünlü diyaloglara, Braque'la Picasso'nun diyaloğunu da katacağını biliyordu. Picasso'nun iki Palais'de sergi açtığı ve Braque'ın *Atölye*'sinin (*l'Atelier*) Louvre'a girdiği dönemde, her biri diğerinin alt edilemez rakibi haline gelmişti... Haberlerde Braque'ın cenaze törenini izlemiş miydi?

Katafalk, Louvre'un sıra sıra sütunlarının ışıklandırılmış iki kanadı arasına yerleştirilmişti. Projektörlerin ışığı, yağmurlu gecenin rüzgârının içinden geçiyordu. Aile ve arkadaşlar, Louvre'un eski girişindeki tonozun altında bekliyorlar. Işıksız avlu üzerindeki gecenin derinliği... Belli belirsiz bir müzik sesinin yaklaştığı duyuluyor, sonra *Ölen Bir Kahraman İçin Cenaze Alayı* (*La Marche funèbre pour la mort d'un hèros*). Tabutu taşıyan askerler projektörlere değiyordu; tören bitince, kalabalık dağıldı ve siyah katafalkın üzerinde, tabut, -bir kral mezarındaki heykel dizileri gibi- iki kanadın sütunlarını ayıran karanlık çukurda tek başına kaldı.

Atölyesinde, bitmemiş *Büyük Saban* (*La Grande Charrue*) hâlâ şövalenin üzerinde duruyordu. Altında, hiç şüphesiz birkaç karşılaştırma yapmak üzere konulmuş, Hiçlik de dediği, 1938'in *Kafataslı Atölye*'si (*Atelier au crâne*). Etrafında, kendi kendilerine dizilmiş gibi görünen yirmi tuval: İçlerinden geçen büyük beyaz kuşlara rağmen, Vermeer ve Chardin'in içe dalışlarının mirasçıları olan, yalınlığın son iki rahibinin çevresindeki sessizliğe inanan tuvaller. Ressamın -eskiden, üstü açık arabaların geçtiği İran gecesinde İsfahan'ın turkuaz kubbelerininkini andıran- soluk mavi vitrayının, tabutu başında beklediği Varangeville Kilisesi'nin yan sahınını anımsıyorum. İnsanların sürmüş olduğu toprağa terk edilmiş *Saban*, cenazelerin gizli temsilcisi *Hiçlik*'i, geleneksel ürkütücü kafatasının,

fırçalarıyla ve paletiyle buluştuğu barışçı dünyasına sürüklüyor. Sanki Braque sanatının sonunun, ölümün evcilleştirilmesi olacağını her zaman biliyordu.

Oraya son gittiğimde, ona Cézanne'ın sözünü aktarmıştım: "Tuvallerimin yok olacağına ve hiçbir zaman Louvre'a giremeyeceğime emin olsaydım, resim yapmayı bırakırdım." O zaman da beli bükülmüş bir ihtiyardı, düşündü ve yarı duyulur bir sesle, kaygılıymışçasına şöyle dedi: "Ben, eğer bütün tablolarımın yakılacağına emin olsaydım, sanırım, yine de resim yapmaya devam ederdim, evet, devam ederdim..."

Öleli on yıl oldu...

Picasso ne cevap verirdi? Sanırım, aynı şeyi söylerdi... Braque, gotik kule heykeltıraşları gibi konuşur, onlar gibi -ama bilinmeyen bir Tanrı için- çalışırdı. "Seçmeyi seçmekten asla vazgeçmiyoruz..." Picasso, son Tarotlarıyla eserinin falına baktı: ressam için, son macera daha maceralıdır. Burada, sıra sıra sütunlar yoksa da, dağların koruyucu fetişi *Vazolu Kadın* (*Figure au vase*), gotik karanlığın altında kuzgunkılıcı demetinin kaynaşması, Jacqueline ve dünyanın en büyük düşü sayesinde, en sürekli başkaldırıyı ayakta tutan Don Kişot'un gizli varlığı hüküm sürüyor.

Çıkacağım için yemek odasına gidip yağmurluğumu alıyorum. Şöminenin kıyısında, ilk taslaklarını Grands-Augustins'de görmüş olduğum altın rengi bronz kedi duruyor.

Bu Mougins'inki mi?

Notre-Dame-de-Vie'yi düşünüyorum. Pek az zaman oldu...

Jacqueline'le birlikte heykellerin konduğu salona giderken, Picasso'dan konuşuyoruz. Koridorda sordum:

"Gece geç saate kadar çalışmıştı, değil mi?"

"Evet. Sabahleyin doktor geldiğinde, kalkmak istedim. Pablo elimi tuttu ve sordu 'Doktor siz bekâr mısınız?' Doktor,

'Evet,' dedi. Bunun üzerine Pablito şöyle dedi: 'Hata yapıyorsunuz. Bir kadın, iyidir.' Üzerime bir sabahlık geçirip, çıktım. Beş dakika sonra, koridorda arkamda biri olduğunu hissettim. Geri döndüm, anlamıştım. Doktorun 'öldü' dediğini bile duymadım."

Salona vardığımızda, bakır heykel yığınından bir bulutun gölgesi geçiyordu. "Bütün bunlar ne olacak" ve "Hesap Günü yok!" cümleleri aklıma geldi. Odanın tavanı hâlâ aydınlıktı. Üst planda, altın kaplama *Kedi* (*Le Chat*); diğerinde, aynı yükseklikte, Anubis'in ölüleri yönettiği şekilde sürdüğü çocuk arabasının uzağındaki fetiş. Fotoğraflar, zihnimde Mumbai'nin, Elephanta'nm yanında Marslı bekçiler gibi kalan atomik kuleleriyle -ve çıldırmış ikon *Sofu İsa*'nın (*Dévot Christ*) büyük boş göz çukurlarıyla- buluşan gözlerinin benekli damla taşlarını hiçbir zaman yansıtamadı. Bu gözlerin, bu kıvrımlı saçın, *Vazolu Kadın*'ınkini (*Figure au vase*) andıran armağan sunan bu kolun, kazık gibi duran bu uzun bedenin yaşı yoktu. Bir masada, Lespugue'nun *Venüs*'ünün mulajı. Yontulmuş her direk, zamanın derinliklerinden gelip, aynı zamanda insanlığınkinden daha bulanık bir deryaya, en eski hayvanın, kâbusun kıyısında bizi bekleyen bin yıllık örümceğin geçmişine saplanıyordu. Her zaman olduğu gibi, fi tarihini atom reaktörlerine, barbar biçimleri gelecekteki bir yüzyılın yaratılarına bağlıyordu – ve o gün, Picasso'nun reddettiği Hesap Günü'nü soğukkanlılıkla bekleyen bronzların sarsıntılı kalabalığına hükmediyordu.

Eğreltiotu gövdeli totemlerin, Yeni Hebrit'lerin kırlarına bağımlı olduğu şekilde, tahta ve bakır ırkına bağımlı totem. Bana, Luksor'da, güneş ışığının ancak öğleyin ulaşabildiği yeraltı gömütünde gördüğüm aslan-tanrıçayı anımsatıyor: bu, ezeli ve ebedi Geri Dönüş tanrıçasıdır. Daha ileride, totemi Vauvenargues'de, *Guernica*'nın karşısında görmeyi isterdim.

Onu, Devrim'den sonra, Miguel'le birlikte İspanya'ya götürmeyeceğiz. Çöp Adam onu neden yonttuğunu ve Metamorfozun Satürn'ünün burada ne aradığını anlayacak.

O dönem Jacqueline bunu tahmin etmiş miydi? Heykellerin konduğu salonda, basamakların üzerinde, *Kedi*'nin (*Le Chat*) yanında, güneş, tahta parçalardan, anlaşılmaz nesnelerden, sarmal yaylardan oluşan bir yığını aydınlatıyordu.

"Siz, siz artık hiçbir zaman heykele dönüşemeyeceksiniz," dedi Jacqueline hüzünle.

Malraux bu anı kitabını, ressamın ölümünden kısa bir süre sonra Picasso'nun eşinin isteği üzerine kaleme aldı. **Obsidiyen Kafa**'da, sanat dünyasının en büyük isimlerinden birinin özel bir portresini okurken, Malraux ile Picasso arasında gerçekleşen, sanatın önemine dair samimi bir sohbete de tanık olacaksınız.
Bu sohbette Picasso ile Malraux, Malraux'un ortaya attığı bir kavram olan Düşsel Müze'den ve burada yer alacak her bir eseri neden seçtiklerinden söz ediyorlar. Bu değerli kitap, insanın kendi müzesini düşünmesine olanak sağlıyor.

Bir dönem Fransa Kültür Bakanlığı görevinde bulunmasının yanı sıra, bir filozof ve bir romancı da olan Malraux, bu kitapla Picasso'nun yaratıcı zihninin labirentlerinde dolaşıyor.



André Malraux

"Aynadan geçen bulutlar donup kaldı; obsidiyen, onların külrengi fonlarında ışıyordu. Sel gibi yağan yağmurun, dev vitraya sürüklediği bir kâğıdın sesi geldi dışarıdan. Fırtınanın bahçeden kovduğu yerliler içeri girdi; uyuşuk kalabalık aynadan geçti. Ölen yerliler, kasvetli simgelere kayıtsız, önceleri dinozorların üzerine yağan yağmurla birlikte, ölü yerlilerin kutsal iminin önünden geçiyordu."



§ EVEREST

ISBN 975-289-299-X
9 789752 892996