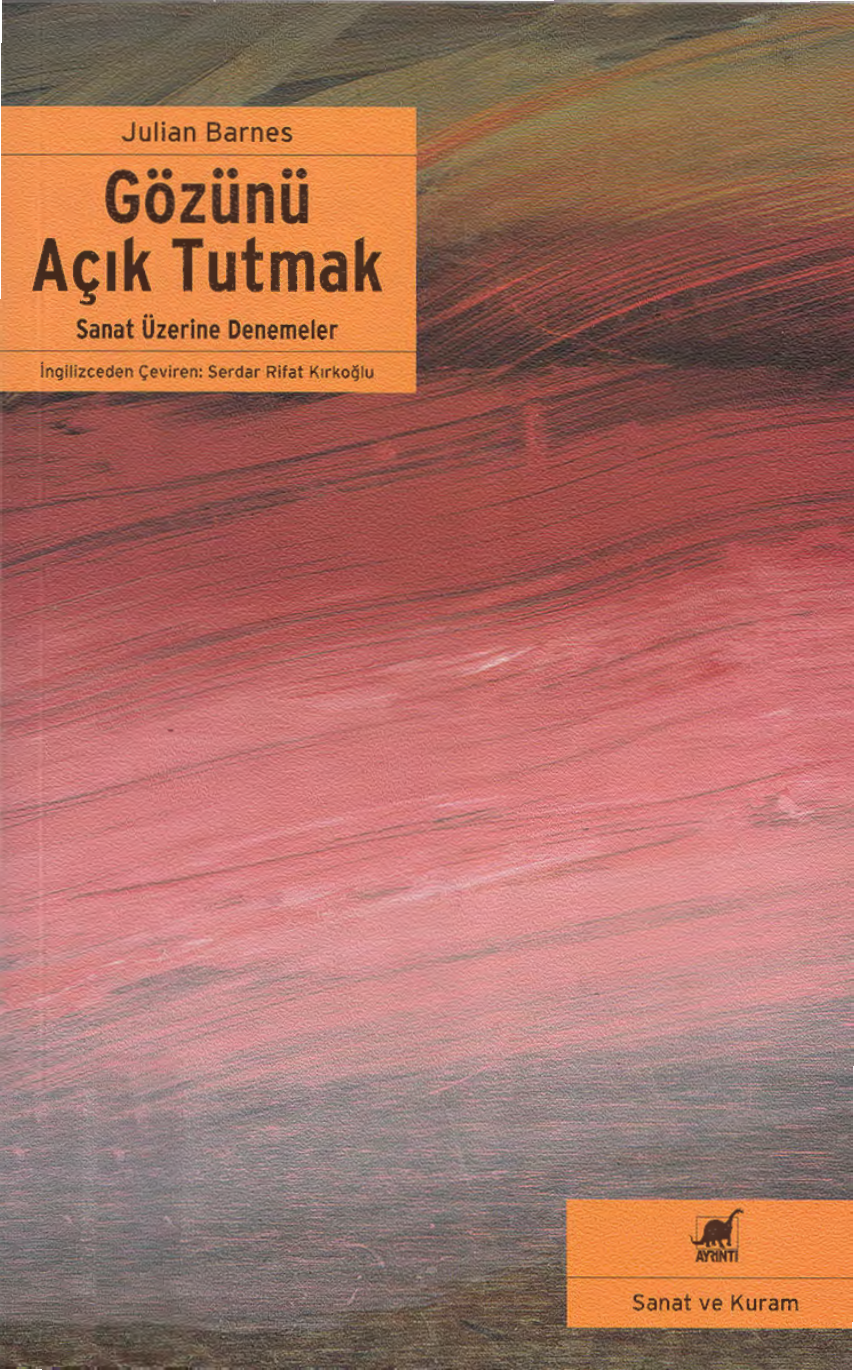
Julian Barnes

Gözünü Açık Tutmak

Sanat Üzerine Denemeler

İngilizceden Çeviren: Serdar Rifat Kırkoğlu



AYRINTI

Sanat ve Kuram

Sanat ve Kuram Dizisi

Ayrıntı Yayınları



JULIAN BARNES: Çağdaş İngiliz edebiyatının önde gelen adlarından olan Julian Barnes, 1946'da Leicester'da doğdu. Oxford Üniversitesi, Magdalen College'da okudu. *The Oxford English Dictionary*'de sözlükbilimci; daha sonraları ise *The New Statesman* ve *The Sunday Times*'ta gazeteci olarak çalıştı. Kitap eleştirileri ve takma adla polisiye romanlar kaleme aldı. 1982'den 1986'ya değin *The Observer*'da televizyon eleştirmenliği yaptı.

İlk romanı *Metroland* [1980; *Metroland*, Çev. Serdar Rifat Kırkoğlu, Ayrıntı Yayınları, 2005] 1981'de Somerset Maugham Ödülü'nü kazandı ve bunu 1982'de yayımlanan *Before She Met Me* [1986; *Benimle Tanışmadan Önce*, Çev. Serdar Rifat Kırkoğlu, Ayrıntı Yayınları, 2000] adlı romanı izledi. Asıl üne kavuşmasını sağlayan yapıtı ise, 1984'te yayımlanan romanı *Flaubert's Parrot* [*Flaubert'in Papağanı*, Çev. Serdar Rifat Kırkoğlu, Ayrıntı Yayınları, 2001] oldu; bu yapıtıyla Geoffrey Faber Memorial Ödülü'nü kazandı ve ayrıca Fransa'da Medicis Ödülü'nü kazanan ilk İngiliz olarak daha büyük okur kitlelerine ulaştı. 1986'da *Staring at the Sun* [*Güngdoğumuna Yolculuk*, Çev. Didem Atay, Ayrıntı Yayınları, 2006] ve 1989'da ise, edebiyat alanındaki yenilikçiliğinin ve geniş hayal gücünün somut bir kanıtı olan ve birçok eleştirmence çarpıcı ve çizgidışı bir yapıt olarak değerlendirilen *A History Of The World In 10½* [*10½ Bölümde Dünya Tarihi*, Çev. Serdar Rifat Kırkoğlu, Ayrıntı Yayınları, 1999] yayımlandı. Bunları 1992'de yayımlanan *Talking It Over* [*Seni Sevmiyorum*, Çev. Serdar Rifat Kırkoğlu, Ayrıntı Yayınları, 2000] ve 1993 tarihli, politik hiciv romanı *The Porcupine* [*Oklukirpi*] izledi. 1995'te, *The New Yorker* dergisi için yazdığı ve İngiliz kültür ve siyaset yaşamı üzerine kaleme aldığı makalelerden oluşan *Letters from London* gün ışığına çıktı. 1996 yılının Ocak ayında, 50. yaş gününün arifesinde, içinde daha önce çeşitli dergilerde yayımlanmış hikâyelerinin de bulunduğu ilk hikâye kitabı *Manş Ötesi* [Çev. Serdar Rifat Kırkoğlu, Ayrıntı Yayınları, 1999] okurla buluştu. Ve 1998 Eylül'ünde, *England, England* [*İngiltere İngiltere'ye Karşı*, Çev. Serdar Rifat Kırkoğlu, Ayrıntı Yayınları, 2003] kitapçı raflarında boy gösterdi. *Seni Sevmiyorum*'un devamı olarak da okunabilecek olan romanı *Love, etc.* [*Aşk, Vesaire*, Çev. Serdar Rifat Kırkoğlu, Ayrıntı Yayınları, 2002] Temmuz 2000'de, denemelerinin toplandığı *Something to Declare* [*Bir Çift Söz*, Çev. Serdar Rifat Kırkoğlu, Ayrıntı Yayınları, 2004] 2001'de, The Man Booker ödülüne aday gösterilen *Arthur & George* [*Arthur ve George*, Çev. Serdar Rifat Kırkoğlu, Ayrıntı Yayınları, 2010] ise 2005'te yayımlandı. 2008'de otobiyografik bir deneme olarak görülebilecek *Nothing to be Feared* [*Korkulacak Bir Şey Yok*, Çev. Serdar Rifat Kırkoğlu, Ayrıntı Yayınları, 2011] gün ışığına çıktı. Julian Barnes 2011 yılında *The Sense of an Ending* [*Bir Son Duygusu*, Çev. Serdar Rifat Kırkoğlu, Ayrıntı Yay., 2013.] adlı roman ve *Pulse* [*Nabız*, Çev. Serdar Rifat Kırkoğlu, Ayrıntı Yay., 2012] adlı hikâye kitabını çıkardı.

Julian Barnes, ilk bakışta biraz farklı gibi gözüken ama daha dikkatle incelenince tümü de ortak bir yazarlık özelliğinin harcıyla karılmış yapıtlar vermiş olan bir yazardır. Onun yazarlık üslubu, hemen hemen bütün yapıtlarında, fazlasıyla kendine özgü bir kimlikle, hem matrak hem de trajik ve insani olana alabildiğine açık ve salt "negatif" olanla yetinmeyen çok yönlü bir "ironi" unsuruyla belirginleşir. Böylelikle; burjuva-bohem yaşam değerlerindeki karşıtlığın irdelendiği bir gençlik ve "oluşum" romanı olan Metroland'den, onun daha çok mercekli ve fanteziye daha yakın bir izdüşümü sayılabilecek *Seni Sevmiyorum* adlı değişik aşk romanına; politik bir hiciv *novella*sı olan *Oklukirpi*'den, saplantılı bir kıskançlık öyküsünün anlatıldığı *Benimle Tanışmadan Önce* adlı romana; dinsel efsanelerdeki ikirciklik, Tarih'in ve Aşk'ın insan yaşamındaki yeri, Sanat'ın anlamı ve önemi ve bunlarla iç içe ve koşut olarak öykülenen deniz kazaları, terörizm ve nükleer felaket gibi güncel dünya sorunlarının işlendiği alegorik bir roman olan *10½ Bölümde Dünya Tarihi*'nden, yaşam-sanat etkileşimi ve otantik yaşam sorunsalının işlendiği deneme romanı *Flaubert'in Papağanı*'na kadar Barnes'ın bütün yapıtları bu çok yönlü ironi faktörünün izlerini taşır.

Yapıtları yirmi beşin üzerinde dünya diline çevrilmiş olan Julian Barnes, ayrıca E.M. Forster Ödülü (1986), Amerikan Sanat ve Edebiyat Akademisi Ödülü (1988), Hamburg FVS Vakfı Shakespeare Ödülü ve nihayet The Man Booker gibi birçok ödüle de sahiptir.

Ayrıntı Yayınları, Julian Barnes'ın tüm yapıtlarını yayın programına almıştır.

.....

JULIAN BARNES

Gözünü Açık Tutmak
Sanat Üzerine Denemeler

Julian Barnes

Ayrıntı: 1191
Sanat ve Kuram Dizisi: 58

Gözünü Açık Tutmak
Sanat Üzerine Denemeler
Julian Barnes

Kitabın Özgün Adı
Keeping an Eye Open
Essays on Art

İngilizceden Çeviren
Serdar Rifat Kırkoğlu

Yayıma Hazırlayan
Bülent Usta

Son Okuma
Öykü Badur

© Julian Barnes, 2015

Bu Çevirinin Türkçe Yayım Hakları
Ayrıntı Yayınları'na Aittir.

Kapak Fotoğrafı
Alp Karı - Hodgkin

Kapak Tasarımı
Deniz Çelikoğlu

Dizgi
Kâni Kumanovalı

Baskı ve Cilt
Kayhan Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti.
Merkez Efendi Mah. Fazılpaşa Cad. No: 8/2
Topkapı/İstanbul Tel.: (0212) 612 31 85- 576 00 66
Sertifika No.: 12156

Birinci Basım: *Mayıs 2018*

Baskı Adedi *2000*

ISBN 978-605-314-272-0
Sertifika No.: 10704

AYRINTI YAYINLARI
Basım Dağıtım San. ve Tic. A.Ş.
Hobyar Mah. Cemal Nadir Sok. No.: 3 Cağaloğlu - İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00 Faks: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr

twitter.com/ayrintiyayinevi facebook.com/ayrintiyayinevi instagram.com/ayrintiyayinlari

Gözünü Açık Tutmak
Sanat Üzerine Denemeler

Julian Barnes

SANAT VE KURAM DİZİSİ

FOTOĞRAF
Çerçevedeki Gizem
Mary Price

MONA LISA KAÇIRILDI
Sanatın Bizden Gizledikleri
Darian Leader

EDEBİYAT KURAMI
Giriş/Genişletilmiş 2. basım
Terry Eagleton

EDEBİYAT VE KÖTÜLÜK
Georges Bataille

ZAMAN TÜNELİ
Denemeler ve Notlar
John Fowles

KORKUNUN GÜÇLERİ
İğrençlik Üzerine Deneme
Julia Kristeva

GÜRÜLTÜDEN MÜZİĞE
Müziğin Ekonomi Politiği Üzerine
Jacques Attali

RABELAIS VE DÜNYASI
Mihail Bahtin

SANAT VE SORUMLULUK
İlk Felsefi Denemeler
Mihail Bahtin

SANAT VE ESTETİK
Peter de Bolla

FLAMENKO
Tutku, Politika ve Popüler Kültür
William Washabaugh

ATEŞ VE GÜNEŞ
Platon Sanatçıları Niçin Dışladı?
Iris Murdoch

SANATTA ANLAMIN GÖRÜNTÜSÜ
İmgelerin Toplumsal İşlevi
Richard Leppert

SANATIN SONUNDAN SONRA
Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi
Arthur C. Danto

KURMACA NASIL İŞLER?
James Wood

SIRADAN OLANIN BAŞKALAŞIMI
Arthur C. Danto

BUNU BEN DE YAPARIM
Christian Saehrendt

ARABESK
Uğur Küçükkaplan

ROMAN KURAMINA GİRİŞ
Zekiye Antakyalıoğlu

YAZMA CESARETİ
Nihan Kaya

MARX'IN KAYIP ESTETİĞİ
Margaret A. Rose

Edebiyatta ve Felsefede
VAROLUŞÇULAR VE MİSTİKLER
Iris Murdoch

ŞİİR NASIL OKUNUR
Terry Eagleton

YALNIZ ŞİİR
Şeref Bilsel

ŞAİR VE TAİFESİ
Hüseyin Köse

TÜRKİYE'NİN POP MÜZİĞİ
Uğur Küçükkaplan

KARANLIK KARDEŞ
Doğu ve Batı Edebiyatında Şeytan
Müslüm Yücel

BRİLLO KUTUSU
Post-Tarihsel Perspektiften Görsel Sanatlar
Arthur C. Danto

PERFORMATİF ESTETİK
Erika Fischer-Lichte

TANGO BÖYLE BİR ŞEY!
Yeşim Narter

SANAT İÇGÜDÜSÜ
Güzellik, Zevk ve İnsan Evrimi
Denis Dutton

"BENLİK" ÜZERİNE DENEMELER
Virginia Woolf

ANDY WARHOL
Arthur C. Danto

KAFKA
Boyun Eğmeyen Hayalperest
Michael Löwy

Pat için

Teşekkürler

Bu kitap, varlığını Danimarkalı yayıncı dostum Claus Clausen'in cesaretlendirmelerine borçludur. Sanat denemelerimden oluşan bir derleme yapma fikrini ilk ortaya attığında, şaka yaptığını düşündüm; öneriyi yinelediğinde, hâlâ nezaket gösterdiğini düşünüyordum. Beni öyle olmadığına ikna etti ve bu denemelerin on ikisi *Som jeg ser dat* adıyla yayımlandı (Tiderne Skifter, 2011).

Burada bir araya getirilen bütün denemeler –Géricault üzerine olanı dışında– özel siparişlerin sonucu olarak kaleme alınmıştır. Gözüme güven gösteren bütün editörlere teşekkür ederim. Özellikle de bu denemelerin yedisini *Modern Painters*'da yayımlayan Karen Wright'a minnet borçluyum. Sanat konusunda yazmaya kimin donanımlı olabileceği konusunda getirdiği cömert yorumlarından kazanç sağlamış olan tek romancı ya da şair değildim.

Pat Kavanagh, bu resimlerin çoğunu benimle birlikte gördü ve metinleri kaleme alırken yanımdaydı.

İçindekiler

Giriş 11
Géricault: Sanata Dönüşen Felaket 20
Delacroix: Ne Kadar Romantik? 47
Courbet: Öyle Değil, Böyle 62
Manet: Siyah ve Beyaz Olarak 75
Fantin-Latour: Bir Çizgideki Adamlar 94
Cézanne: Bir Elma Kımıldar mı? 106
Degas: Ve Kadınlar 117
Redon: Yukarıya Doğru, Yukarıya Doğru! 126
Bonnard: Marthe, Marthe, Marthe, Marthe 140
Vuillard: Ona Édouard Diyebilirsiniz 153
Vallotton: Yabancı Nabi 172

Braque: Resim Sanatının Kalbi 191
Magritte: Yumurtaya Dönüşen Kuş 205
Oldenburg: İyi Yumuşak Eğlenceli 215
O Şekilde Sanat Oluyor mu? 224
Freud: Olay Anlatıcısı 234
Hodgkin: H.H. İçin Sözcükler 255
Resimler Listesi: 268

Giriş

Birkaç yıl önce, dergisi tarafından Paris'e postalanan gazeteci bir arkadaş, kısa aralıklarla iki çocuğun babası oldu. Çocukların gözleri doğru dürüst odaklama yapma yeteneğini kazanır kazanmaz onları alıp Louvre'a götürüyor, çocuk gözlerinin ağ tabakalarını sevecenlikle dünyanın bazı en büyük tablolarına bakmaya yönlendiriyordu. Bazı müstakbel ana babaların yaptıkları gibi, çocuklar annelerinin daha rahmindeyken onlara klasik müzik de dinletip dinletmediğini bilmiyorum; ama ben, zaman zaman, bu çocukların ileride ne olacaklarını merak edip durduğumu fark ettim: Acaba MOMA'nın* potansiyel yöneticileri mi olacaklardı –ya da belki de hiçbir görsel duyarlığa sahip olmayan yetişkinler olup çıkacaklar, sanat galerilerinden dehşet duyacaklardı.

* Museum of Modern Art: Modern Sanat Müzesi. (ç.n.)

Anne ve babam, bana erken bir yaşta (ya da herhangi bir yaşta) asla kültür aşılamaya uğraşmadı, beni kültürden soğutmanın peşine de düşmediler. Her ikisi de öğretmendi, bu yüzden sanat –ya da daha tam bir ifadeyle, sanat fikri– evde saygıyla karşılanıyordu. Raflarda okunmaya uygun kitaplar vardı; hatta oturma odasında bir piyano bile vardı; gerçi çocukluğumun hiçbir döneminde piyano gerçek anlamda çalınmadı. Piyano anneme genç, yetenekli ve umut vaat eden bir piyanist olduğu zamanlarda, bunamakta olan babası tarafından verilmişti. Ancak annem, kendini yirmili yaşlarının başında Scriabin'in zor bir parçasıyla yüz yüze bulduğunda, piyano çalmayı bıraktı. Parçaya hâkim olma konusunda sürekli başarısızlığa uğradığından, asla ötesine gidemeyeceğini belli bir düzeye ulaştığında anlamıştı. Çalmayı ansızın ve nihai olarak bıraktı. Gerçek böyle olsa da piyanoyu başından atamamıştı; piyano onunla birlikte ev değiştirdi, evliliği, anneliği, yaşlılığı ve dulluğu boyunca sâdık bir biçimde izledi. Tozu düzenli olarak alınan piyanonun üstünde, annemin onlarca yıl önce terk ettiği o Scriabin parçası da içinde olmak üzere, bir yığın nota kâğıdı vardı.

Sanat yapıtlarına gelince, evde üç tane yağlı boya tablo vardı. Bunların ikisi babamın Fransız *asistanları* tarafından yapılmış, Finistère yöresinden kır manzaralarıydı. Bir bakıma, piyano kadar yanıltıcıydılar; çünkü bilindiği adıyla "Paul Amca" aslında onları *en plein air** yapmamıştı; onları resimli kartpostallardan kopya etmiş ve büyütmüştü. Yazı masamın üzerinde hâlâ çalıştığı orijinalleri var (birine gerçek boya bulaşmış). Evimizin holünde asılı duran üçüncü resim biraz daha otantikti. Altın yaldızlı çerçevesi olan yağlıboya bir kadın nü; muhtemelen o da bilinmeyen bir orijinalin bilinmeyen bir on dokuzuncu yüzyıl kopyasıydı. Anneme babam onu yaşadığımız dış Londra banliyösündeki bir müzayededen satın almıştı. Resmiesas olarak hiç de erotik bulmadığım için anımsıyorum. Bu çok garipti; çünkü giyinik olmayan kadınlara ilişkin çoğu öteki tasvirler, üzerimde sağlıklı denebilecek etkiye benzer bir şey bırakmışlardı. Belki de sanatın yaptığı şeydi bu: Sanat ağırbaşlı görünerek, hayatın bütün heyecanını alıp götürüyordu.

Bunun, sanatın amacı ve etkisi olabileceğini gösteren bir kanıt daha vardı: Anne ve babamın ağabeyimle beni yılda bir kez götür-

* (Fr.) Açık havada. (ç.n.)



Quimperlé (Finistère): Le Pont fleuri.

dükleri sıkıcı amatör piyesler ve radyoda dinledikleri sanat üzerine usanç verici tartışma programları. On iki on üç yaşlarımda, Britanyalıların yetiştirmekte çok mahir oldukları türden sağlıklı ve beğeniden yoksun, spora ve çizgi romanlara düşkün bir oğlandım. Bir ezgi mırıldanmayı beceremiyordum, bir müzik aleti çalmayı öğrenmemiştim, okulda hiç sanat okumamıştım ve aşağı yukarı yedi yaşlarımda bir piyeste Üçüncü Bilge Adam olarak hiç konuşmadan boy gösterdikten sonra bir daha da rol almamıştım. Okul ödevlerimin bir parçası olarak edebiyatla tanıştırılmış ve edebiyatın gerçek yaşamla nasıl bir bağlantısı olabileceğini anlamaya başlamış olmakla birlikte, onu esas sınav olarak geçeceğim bir konu gibi görüyordum.

Bir keresinde anne ve babam tarafından Londra'da Wallace Collection'a götürüldüm: Orada daha yaldızlı çerçeveler ve daha çok sayıda erotik olmaktan uzak "nü"ler vardı. Bir süre müzenin en ünlü resimlerinden birinin önünde durduk: Franz Hals'in *Gülen Süvari*'si. Ömrüm boyunca o aptal bıyıklı adamın budala budala neye gülümsediğini de bunun niçin ilginç bir resim olabileceğini de anlayamadım. Muhtemelen National Gallery'ye de götürüldüm; ama olaya ilişkin hiçbir anım yok. Ancak 1964 yazında, okulla

üniversite arasında birkaç haftalığına Paris'te kalırken, resimlere kendi isteğimle bakmaya başladım. Louvre'a gitmiş olmama karşın üzerimde en çok etkiyi yapan geniş, karanlık ve revaçta olmayan bir müzeydi –belki de orada başka hiç kimse bulunmadığı için bu etkiyi hissetmiştim, bu yüzden özel bir şekilde tepki vermek için başkaları gibi hayranlık belirtme konusunda hiçbir baskı duymadım. Gare Saint-Lazare yakınlarındaki Gustave Moreau Müzesi, ressamın 1898'deki ölümü üzerine Fransız devletine bırakılmıştı, –kasvetli ve bakımsız ortamından anlaşılacağı üzere– o zamandan beri cömertlikten oldukça uzak bir şekilde korunmuştu. Yukarıda Moreau'nun, muhtemelen sanatçının zamanından kalma bodur siyah bir soba tarafından yeterince ısıtılamayan, çekici olmaktan uzak, kocaman stüdyosu vardı. İçeride döşemeden tavana kadar iyi aydınlatılmamış tablolar asılıydı, büyük ahşap çekmeceli dolaplardaysa yüzlerce hazırlık desenini incelemek üzere çekip açacağınız ince çekmeceler mevcuttu. Daha önce bir Moreau resmini, asla bilinçli bir şekilde görmemiştim ve onun hakkında hiçbir şey bilmiyordum (Flaubert'in gönülden hayran olduğu tek çağdaş ressam olduğunu bilmek şöyle dursun). Bu tür çalışmalara nasıl yaklaşmam gerektiği konusunda kendimden hiç emin değildim: Egzotik, anlaşılmaz parıltılar saçan mücevherlerle süslü, hem mahrem hem de kamusal simgeciliği dışavuran tuhaf bir karışımı içeren ve depek anlam veremediğim şeylerdi bunlar. Belki de beni çekmiş olan bu gizemlilikti ve belki de Moreau'ya kimse bana böyle yapmamı söylemediği için hayranlık duyuyordum. Ama karşılarında edilgin ve itaatkâr bir şekilde durmak yerine resimlere ömrümde ilk kez bilinç olarak baktığımı anımsadığım yer kesinlikle burasıydı.

Ve Moreau'dan aynı zamanda son derece tuhaf olduğu için de hoşlandım. Resimlere bakmanın bu erken aşamasında, olabildiğince dönüştürücü sanat* bana çekici geliyordu: Aslında, sanatın *bu* olduğunu düşünüyordum. Hayatı alıyor ve onu karizmatik, gizli bir süreçle başka bir şeye dönüştürüyordunuz: Hayatla bağıntılı ama daha güçlü, daha yoğun ve tercihen, daha tuhaf bir şeye. Geçmişin ressamları arasında, biçimi sıvı gibi uzatıp esnetmeleri dolayısıyla El Greco ve Tintoretto benzerlerine, fantastik hayalgücleri dolayısıyla Bosch ve Brueghel'e, nükteli ve simgesel buluşları dolayısıyla Archimboldo'ya özel bir ilgi duyuyordum. Yirminci

* Transformative Art (Dönüştürücü Sanat): Benliğin derinliğine ayna tutan sanat. Soyut olanı somuta dönüştürme. (y.h.n.)

yüzyılın ressamları arasındaysa -başta, Modernistler- sıkıcı gerçekliği küplere ve dilimlere, iç anaforlara, yoğun ses çağlayanlarına, zekâ taşıyan çizgi kesişimlerine ve bilmecemsi kurgulara dönüştürdükleri sürece hepsi de bana bayağı büyük bir heyecan veriyordu. Apollinaire'i bir şairden daha fazlası olarak tanımış olsaydım (Modernist, dolayısıyla hayranlık duyulacak biri), "çağdaş uçarılığa" karşı "soylu" ve "zorunlu" bir tepki olduğu için onun Kübizm övgüsünü onaylardım. Resim sanatının daha geniş, daha uzun tarihine gelince, elbette Dürer'in, Memling'in ve Mantegna'nın parlak ressamlar olduklarını görebiliyordum; ama Gerçekçilik'in sanat için bir çeşit gerekli olanı yerine getirememe olduğunu hissetmeye de eğilim duyuyordum.

Bu, normal ve normal olarak romantik bir yaklaşımdı. Gerçekçilik'in başkaları tarafından girişilen yüksek irtifa serüvenleri için sadece üs niteliğinde bir kamp olmak şöyle dursun, en az onlar kadar hakikat dolu, hatta en az onlar kadar garip olabileceğini,onun da seçim, organizasyon ve hayal gücü içerdiğini, dolayısıyla kendince eş ölçüde dönüştürücü olabileceğini anlamadan önce bir hayli resme bakmam gerekti. Aynı zamanda, yavaş yavaş, soğuduğunuz (Ön-Raffaellocular gibi); ısındığınız (Chardin); ömür boyu, derinden bir kayıtsızlık duyduğunuz (Greuze); yıllarca dikkat etmedikten sonra ansızın farkına vardığınız (Liotard, Hammershoi, Cassatt, Vallotton); kesinlikle büyük ama kendisine gösterdiğiniz tepkiniz her zaman birazcık ihmalkârca olmuş (Rubens); ve yaşınız ne olursa olsun ısrarla ve inatla büyük kalacak (Piero, Rembrandt, Degas) ressamlar olduğunu öğrenecektim. Sonra -belki de bütün ilerlemeler arasında en yavaşı buydu- bütün modernizmin tümüyle harika olmadığına inanma ya da daha doğrusu anlama konusunda kendime izin verdim. Modernizmin bazı bölümlerinin diğerlerinden daha iyi olduğunu; belki de Picasso'nun şan şöhret meraklısı; Miro ve Klee'nin yapmacık; Léger'nin kendini yineleyen vb olabileceğini. Sonunda, modernizmin bütün diğer sanat hareketleri gibi güçlü yanları, zayıf yanları ve kendi bünyesine içkin gündem dışı kalmaları bulunduğunu anlar oldum. Gerçekte bu, onu daha az değil daha ilginç kılıyordu.

Ama yine de, 1964'te, onun "benim" sanat hareketim olduğunu biliyordum. Ve büyük Modernistlerin bazıları hâlâ hayatta olduğu için kendimi talihli hissediyordum. Braque önceki yıl ölmüştü ama Picasso, büyük rekabetçi (sanatta olduğu kadar hayatta) ortalık-

taydı; o sofistike numaracı Salvador Dali de öyle, bunların yanı sıra Magritte ve Miro (ve Giacometti, Calder ve Kokoschka). Temsilcilerinden bazıları sanatlarını yapmaya devam ettikleri sürece, modernizm müzelere ve akademisyenlere henüz teslim edilemezdi. Bu, başka sanatlar için de geçerliydi: 1964'te T.S. Eliot ile Ezra Pound hayattaydılar; bir keresinde Londra Royal Festival Hall'de bir konserin yarısı boyunca orkestra şefliği yaparken gördüğüm Stravinsky de öyle. Kendi hayatıma ilişkin bu duygunun onlarınkiyle (ucu ucuna) örtüşmesi o zamanlar henüz tam olarak anlamadığım bir şekilde önemliydi; çünkü bir yazar olacağım konusunda henüz hiçbir fikrim yoktu. Ne var ki, yirminci yüzyılın ikinci yarısında bu sanatların herhangi birini yapmaya soyunan herhangi bir kişi, modernizmi görmek zorundaydı: Onu anlamak, onu hazmetmek, şeyleri niçin ve nasıl değiştirdiğini ortaya çıkarmak, sizi modernizmden sonra potansiyel bir sanatçı olarak nerede bıraktığına karar vermek için. Kendi yolunuza gitmeyi seçebilirdiniz (ve seçmeliydiniz de) ama bu sadece hareketi görmezden gelmek, onun hiçbir zaman olmadığını iddia etmek için bir seçenek değildi. Zaten, altmışlarda bir sonraki kuşak ve daha fazlası iş başındaydı –postmodernizm ve sonra post-postmodernizm ve sonunda yaftalar tükenene dek bunun gibi akımlar gündemdeydi. Daha sonraları New York'ta bir edebiyat eleştirmeni beni, bir "ön-postmodernist" olarak nitelendirecekti, yani, hâlâ içinde etkinlik gösterdiğim bir alanının adıyla.

O zamanlar bunun farkında olmasam da, şimdi modernizmi ele alıp işleme –ondan zevk alma ve büyük heyecan duyma– tarzımın edebiyattan çok sanat aracılığıyla olduğunu görüyorum. Gerçekçilik'in dışına yapılan yolculuğu izlemek, resimde yazılı şeylerde olduğundan daha kolay görünüyordu. Bir müzede galeriden galeriye gidiyor, açık bir anlatı gibi görünen şeyi okuyordunuz: Courbet'den Manet'ye oradan Monet ve Degas'ya, oradan Cézanne'a ve sonra da Braque ve Picasso'ya –ve işte oradaydınız! Kurmacada, her şey daha karmaşık ve daha az çizgisel ve daha dolambaçlı görünüyordu. Eğer ilk büyük Avrupa romanı *Don Kişot* idiyse, onun garip olayları, yazınsal numaraları ve anlatısal öz bilinçliliği onu aynı zamanda modern, postmodern, büyülügerçekçi kılıyordu –yani o, hepsini bir arada yapıyordu. Benzer biçimde, ilk büyük modernist roman *Ulysses* idiyse, nasıl oluyor da onun

en iyi bölümleri en gerçekçi bölümleri, sıradan yaşamı en hakiki biçimde veren bölümler oluyordu? Bütün sanatlarda nasıl olup da genellikle iki şeyin aynı zamanda sürüp gittiğini kavramış değildim –hâlâ da anlamış değilim: Bir yapıtı yeni kılma arzusu ile geçmişle süregiden sohbet. Bütün büyük yenilikçiler, önceki yenilikçilere, onlara ileri gidip başka türlüsünü yapma izni verenlere bakıyor. Öncüllere canlı tasvirlerle hürmette bulunmak, sık başvurulan bir mecazdır.

Aynı zamanda, çoğu kez acemice, her zaman gerekli olan *ilerleme* var. 2000 yılında Kraliyet Akademisi* "1900-Kavşak Noktada Sanat" başlıklı bir sergi düzenledi. Sergide hangi tabloların tercihen gösterileceği ya da küratörlerin öne çıkardığı tabloların olup olmayacağı söz konusu edilmeksizin, önceki yüzyılın dönümünde okullara, sanatsal gruplaşmalara ya da eleştirel değerlendirmelere hiç bakmadan hayranlık duyulan ve satın alınan tablolardan yapılan temsili örnekler teşhir ediliyordu. Bouguereau ve Lord Leighton, Degas ve Munch'la yan yana asılıyordu; atıl akademizm ve usandırıcı hikâyecilik izlenimciliğin havadar özgürlüklerinin; gayretli ve didaktik gerçekçilik ateşli dışavurumculuğun; cilalı pornografiyle safdil ve bilinçsiz erotik soyutlamalar vücudu gerçeğe sadık bir şekilde yansıtmak için kalın fırça tekniğinin uygulandığı en yeni girişimlerin yanı başında yer alıyordu. Şayet böyle bir sergi 1900'de organize edilmiş olsaydı, tabloların önünde giriştikleri kıyasıya estetik tartışmalar yüzünden kendilerini fena halde afallamış ve hakarete uğramış hisseden ziyaretçiler bulunabileceğini hayal edebilirdiniz. Daha sonraları erdemler ve zaaflar yakıştırılarak, zaferler ve yenilgiler biçilerek, sahte beğeniler kınanarak birer sav halinde sanat tarihine sokulacak olan bu kakofonik, birbiriyle çatışan, uzlaştırılamayan güncellik, işte bu noktada bulunuyordu. Bu sergi öğretici olmanın peşine kasten düşmeyerek, bir şeyi açık bir şekilde öğretti: Modernizmin "soylu zorunluluğu"nu.

Flaubert bir sanat biçimini, bir başkasından yola çıkarak açıklamanın olanaksız olduğuna ve büyük tabloların hiçbir açıklamayı gerektirmediğine inanıyordu. Braque, ideal konuma bir tablo önünde hiçbir şey söylemediğimizde ulaşılacağını düşünüyordu. Gelgelelim bu konuma ulaşmış olmaktan çok uzağız. Şeyleri açıklamayı, görüşler oluşturmayı, tartışmayı seven iflah olmaz derece-

* Royal Academy. (y.h.n.)

de sözel yaratıklar olarak kalıyoruz. Bizi bir resmin önüne koyun, her birimiz farklı bir şekilde gevezelik ederiz. Proust bir sanat galerisinde dolaşırken resimlerdeki insanların ona gerçek yaşamda kimleri anımsattıkları üzerine yorum yapmaktan hoşlanıyordu ki bu, doğrudan estetik yüzleşmelerden kaçınmanın ustalıklı bir yolu olabilirdi. Ne var ki, bizi afallatan ya da varlığıyla suskunluğa iten ender sayıda resim vardır. Ve böyle olduğunda bile, gömüldüğümüz söz konusu suskunluğu açıklamayı istemeden ve anlamadan önce sadece çok kısa bir zamanın geçmesi yeterlidir.

2014'te, Gustave Moreau Müzesi'ne yarım yüzyıl içinde ilk kez yeniden gittim. Aynen belleğimde canlandırmaya devam ettiğim gibiydi: Mağaramsı, kasvetli, tıkış tıkış tablolarla dolu. Şu eski dökme demir soba emekliye ayrılmış ve dekoratif bir öğe statüsüne indirilmişti. Moreau'nun evinin planını yaparken kendini bir değil iki devasa stüdyoyla ödüllendirdiğini de unutmuştum; helezoni bir dökme demir merdivenle birbirine bağlanan, üst üste iki stüdyo. Gustave Moreau Müzesi, Paris'in turistler açısından görülecek mekânlarının inatçı bir şekilde alt kademesinde yer alıyor. Bu arada tesadüfen Degas'nın mekâna ilişkin olarak söyledikleriyle karşılaşmıştım. Degas ölümünden sonra açılmak üzere kendi müzesini planlamaktaydı ama La Rochefoucauld Sokağı'na yaptığı bir ziyaret onu bundan caydırmıştı. Dışarı çıkarken şöyle demişti: "Ne kadar da uğursuz bir görünüşü var... Pekâlâ bir aile kabri de olabilirdi... Tıkış tıkış bir araya getirilmiş bütün şu resimler bana *Thesaurus** ya da bir *Gradus ad Parnassum*** gibi göründü."

Bu kez, bir yanım daha genç benliğimin etkisi altındaydı –kuyruğunu kıstırıp da kaçmamıştı. Elli yıllık ekstra tablo seyretmelerimin şimdi bana Moreau'yu daha önceki değerlendirmelerimden daha iyi değerlendirme olanağı sunduğunda ısrar etmeye çalıştım. Ne var ki yine aynı sinemaskop ölçekleri ve sıkıcı technicolor renk tonlarını; yine aynı yüksek ahlaki ilkeliliği, tematik yinelemeleri ve ciddi cinselamaçlılığı gördüm. (Moreau bir keresinde Degas'ya, "Resim sanatını gerçekten de dans aracılığıyla mı yeniden canlandırmayı öneriyorsun?" demiş, Degas da buna şu yanıtı vermişti: "Peki ya sen, onu mücevherlerle mi yenilemeyi öneriyorsun?"). İki

---

* (Yun.): Eş anlamlı sözcüklerin yer aldığı sözlük; ansiklopedi. (ç.n.)

** Eski Yunanlılar tarafından kutsal sayılan ve şiir sanatıyla bağlantılandırılan Parnossos Dağı'na çıkan basamaklar anlamında Latince bir ifade. (ç.n.)

saatin sonunda bu tekniğin bir kısmına hayranlık duyabilmekle birlikte –özellikle de Moreau'nun boyanmış yüzey üzerine siyah mürekkeple kontur çizgisi ekleme ve süsleme yapma yeniliğine– hâlâ konstantre olmaya uğraşıyor ve başarısızlığa uğruyordum. Gustave Moreau'ya hayranlık duyan Flaubert *Madam Bovary*'nin değil *Salammbô*'nun Flaubert'iydi. Bu, kitabi sanattı ve öyle kalıyordu: Akademik incelemelerden kaynaklanıyordu ve şimdi, yaşamla, ateşle ve heyecanla yüklenmek gibi bir orta dönemden geçmiş görünmeden akademik incelemelere layık bir konu haline gelmişti. Daha önce onu ilginç bir tuhaflıkta bulmuşken, artık yeterince tuhaf bulmuyordum.

Sanat üzerine yazmaya ilkin *10 ½ Bölümde Dünya Tarihi* (1989) romanımda Géricault'nun *Medusa'nın Salı* bölümüyle başladım. O zamandan bu yana, hiçbir zaman özel bir plan izlemedim. Ancak bu parçaları bir araya getirirken ta 1960'larda deneme kabilinden okumaya başladığım o hikâyeyi farkına varmadan belleğimde yeniden işlemekte olduğumu fark ettim: Sanatın (esas olarak da Fransız sanatının) romantizmden gerçekçiliğe ve oradan da modernizme nasıl yol aldığının hikâyesini. Bu dönemin ana bölümü –yaklaşık olarak 1850'den 1920'ye uzanan yıllar– sanat biçimlerinin temelli şekilde yeniden incelenmesiyle bir araya getirilmiş hakikati konuşma dönemi olarak, beni hâlâ büyülemeyi sürdürüyor. O zamandan öğreneceğimiz hâlâ çok şey olduğunu düşünüyorum. Evimizde bulunan o tablodaki çıplağın sıkıcılığı konusunda bir delikanlı olarak haklı çıkmışsam da sanatın ağırbaşlılığı konusundaki çıkarımlarımda yanıldım. Sanat, hayatın heyecanını, coşkusunu sadece ele geçirip aktarmaz. Bazen, daha da fazlasını yapar: Sanat o *coşku* olur.

Géricault: Sanata Dönüşen Felaket

I

Her şey bir uğursuzluk belirtisiyle başladı.

Finisterre Burnu'nu geçmişler, sert esen bir rüzgârı arkalarına alarak güneye doğru gidiyorlardı ki bir domuzbalığı sürüsü firkateynin çevresini sardı. Gemidekiler kıç tarafa ve küpeşteye doluşmuşlar, daha şimdiden dokuz on deniz mili hızla neşeli neşeli yol alan geminin çevresinde dönüp duran hayvanların becerilerini hayranlıkla seyre dalmışlardı. Onların bu marifetlerini hayranlıkla seyrederlerken, bir çığlık işitildi. Geminin iskele tarafındaki ön lombozlarının birinden denize bir muço düşmüştü. Bir işaret fişeği ateşlendi, denize bir cankurtaran salı atıldı ve gemi yavaşladı. Ama bu manevralar çok beceriksizce yapılmış ve altı çifte kürekli sandal indirilene kadar iş işten geçmişti. Muço çocuk şöyle dursun

salı bile bulamadılar. Çocuk daha on beşindeydi ve onu tanıyanlar iyi bir yüzücü olduğunu ileri sürüyorlar; sala belki de ulaşmıştır diye tahminde bulunuyorlardı. Çocuk sala ulaşabildiyse bile, son derece korkunç ıstıraplardan sonra, hiç kuşku yok ki salın üzerinde can vermişti.

Senegal'e gönderilen keşif seferi dört gemiden oluşuyordu: Bir firkateyn, bir korvet, bir brik ve bir de çektiri. Konvoy, Aix Adası'ndan 17 Haziran 1816 tarihinde 365 kişiyle denize açılmıştı. Şimdi bir eksiğiyle güneye doğru yoluna devam ediyordu. Erzak ihtiyacını Tenerife'de karşıladılar ve gemilere kaliteli şaraplar, portakallar, limonlar, Hint incirleri ve her çeşit sebze aldılar. Burada, yöre halkının ahlakının bozukluğu dikkatlerini çekti: Santa Cruz'lu kadınlar kapılarda duruyor ve Fransızları içeri girmeye davet ediyorlardı; çünkü kocalarının kıskançlıklarının, evlilik aşkından olumsuz bir dille, Şeytan'ın gözleri kör eden armağanı olarak söz eden Engizisyon keşişleri tarafından yatıştırılacağından fazlasıyla emindiler. Düşünce sahibi yolcular böylesi davranışları, hem doğal hem de ahlaki bağları zayıflattığı bilinen güney güneşinin güçlü etkisine bağlıyorlardı.

Tenerife'den hareket ederek güney-güneybatı yönünde ilerlediler. Sert rüzgârlar ve denizcilik konusundaki beceriksizlikler sonucu konvoy dağıldı. Tek başına kalan firkateyn tropikleri geçti ve Barbas Burnu'nu döndü. Sahile yakın seyrediyor, ondan zaman zaman bir top menzilinin yarısından bile daha az mesafede ilerliyordu. Deniz kaya doluydu; suların alçaldığı zamanlarda çektiriler bu denizlere gelemiyordu. Blanco Burnu'nu geçmişler ya da geçtiklerini sanıyorlardı ki kendilerini birdenbire sığlıklarda buluverdiler. Yarım saatte bir iskandil atıyorlardı. Gün ağarırken nöbetçi teğmen Bay Maudet, bir tavuk kafesinin üzerinde mevki tayini yaptı ve Arguin Kayalıkları'nın kıyısında oldukları sonucuna vardı. Görüşüne kulak asılmadı. Ne var ki denizden anlamayanlar bile suyun renginin değişmiş olduğunu görebiliyordu; geminin yanlarında yosunlar göze çarpıyordu ve çok sayıda balık yakalanabiliyordu. Dingin sularda ve açık havada, karaya oturuyorlardı. İskandil, derinliğin on sekiz kulaç, çok geçmeden de altı kulaç olduğunu gösterdi. Orsalayan firkateyn hemen yana yattı; bir daha, bir daha yattı ve sonra durdu. Atılan iskandil derinliğin beş metre altmış santim olduğunu gösterdi.

Talihsizlik eseri kayalığa deniz yükselirken çarpmışlardı ve gitgide kabaran deniz, gemiyi kurtarma çabalarını boşa çıkardı. Firkateynin işi kesinlikle bitikti. Geminin taşıdığı sandallar bütün personeli alacak kadar büyük olmadığından, bir sal yapılarak sandallara sığmayanların sala bindirilmeleri kararlaştırıldı. Bu sal sandalların arkasına bağlanarak kıyıya çekilecek ve böylece herkes kurtulmuş olacaktı. Plan mükemmel bir şekilde yapılmıştı; ama kurtulanlardan ikisinin daha sonra da ileri sürecekleri gibi, bencilliğin soluğuyla dağılan gevşek kum üzerine çizilmişti plan.

Sal yapıldı, hem de iyi yapıldı, sandallara kimlerin bineceği belirlendi ve yiyecek içecek alındı. Gün doğarkan, ambardaki suyun derinliği iki metre yetmiş santime ulaşınca ve tulumbalar da çalışmayınca, gemiyi terk etme emri verildi. Ancak kargaşa bütün bu planı altüst etti. Sandallardaki sıraya uyulmadı, yiyecek ve içecekler dikkatsizce taşındı, unutuldu ya da sulara düşüp kayboldu. Sala yüz elli kişinin binmesi planlanmıştı: Subaylar da içinde olmak üzere yüz yirmi asker, biri kadın yirmi dokuz denizci ve yolcu. Ama sala daha elli kişi binmemişti ki –uzunluğu yirmi genişliğiyse yedi metreydi– sal en az yetmiş santim sulara gömüldü. Yüklenmiş olan un varillerini denize attılar, bunun üzerine sal yeniden yükseldi; ama geride kalanlar binince yeniden battı. Tamamen dolunca, bir metre suya gömüldü; salın üstü o denli kalabalıktı ki ne önde ne de arkada tek bir adım atılacak yer kalmamıştı ve herkes beline kadar suya gömülmüştü. Atılan un varillerini dalgalar yeniden onlara doğru getiriyordu; suyun macuna çevirdiği on iki kiloluk bir bisküvi çuvalı yanlarına sürüklendi.

Deniz subaylarından birinin salda komutayı ele alması öngörülmüştü; ancak bu subay sala binmeyi reddetti. Sabah saat yedide hareket işareti verildi ve küçük filo terk edilmiş firkateynden uzaklaştı. On yedi kişi gemiden ayrılmaya karşı çıkmış ya da saklanmış ve böylelikle gemide kaderleriyle baş başa kalmışlardı.

Sal, en önde iskandil yapan bir filikanın bulunduğu, arka arkaya dizilmiş dört sandalın yedeğinde çekiliyordu. Sandallar yerlerini alırken salın üzerindekilerden *Vive le roi** nidaları yükseldi ve fitilli bir tüfeğin ucuna beyaz bir bayrak çekildi. Ancak salın üzerindekilerin bu en umutlu ve en beklenti dolu anında bencilliğin soluğu denizin normal rüzgârlarına eklendi. Kendi çıkarlarından

* (Fr.) "Yaşasın Kral!" (ç.n.)

ötürü mü, beceriksizlikten mi, talihsizlikten mi yoksa öylesi gerektiği için mi bilinmez, salı çeken ipler birer birer kopartıldı.

Terk edildiği anda sal firkateynden yalnızca on kilometre uzaktaydı. Saldakilerin şarabı, biraz konyağı, biraz suyu ve küçük bir miktar da su çekmiş bisküvileri vardı. Onlara ne pusula ne de harita verilmişti. Kürekleri de dümenleri de olmadığından salı kontrol altında tutmanın olanağı olmadığı gibi, üzerlerinden aşan dalgaların birbirleri üzerine fırlattığı insanları kontrol altında tutmanın da olanağı yok gibiydi. İlk gece bir fırtına koptu ve salı büyük bir şiddetle salladı; salın üzerindekilerin çığlıkları dalgaların uğultusuna karışıyordu. Bazıları salın kerestelerine ipler bağlayıp onlara tutundu; herkes acımasızca bir oraya bir buraya sürüklenip durdu. Gün doğarken ortalık acınası haykırışlar ve Tanrı'ya sunulan ve hiçbir zaman yerine getirilemeyecek adaklarla dolmuş, hepsi de kendilerini yakın bir ölüme hazırlamıştı. O ilk gece hakkında gerçeğe yakın bir fikir sahibi olmak olanaksızdı.

Ertesi gün deniz yatışmış ve çoğu için yeniden umut kıvılcımları tutuşmuştu. Buna karşın iki delikanlı ile bir fırıncı, ölümden kurtulamayacaklarına inanarak arkadaşlarına veda ettiler ve kendi istekleriyle denize atladılar. O gün saldakiler ilk hayallerini görmeye başladılar. Bazıları karayı gördüklerine inandı, bazıları gözlerine onları kurtarmaya gelen gemiler göründüğünü söyledi ve bu aldatıcı umutların kayalara çarpıp parçalanması umutsuzluklarını daha da artırdı.

İkinci gece birincisinden daha da korkunçtu. Dalgalar dağ gibi yükseliyor ve sal sürekli olarak devrilmenin eşiğine geliyordu. Kısa direğin etrafında kümelenen subaylar dalgaların enerjisine karşı bir denge sağlayabilmek için askerlere emir vererek onları salın bir bu yanına bir öteki yanına gönderdiler. İşlerinin bitik olduğuna inanan bir grup insan bir şarap fıçısını kırıp açtılar ve aklın gücünü terk ederek son anlarının ıstırabını yatıştırmaya karar verdiler; deniz suyu fıçıda açtıkları delikten girip şarabın tadını bozana kadar da bunu başardılar. İyice çılgına dönen bu dengesini yitirmiş insanlar bu kez saldakilerin tümünü yok etmeye kalktılar ve bu amaçla salı bir arada tutan iplere saldırdılar. Başkaldıranlar direnmeyle karşılaşınca, dalgaların ve gecenin karanlığının ortasında kıyasıya bir savaş patlak verdi. Sonunda düzen yeniden sağlandı ve o ölümcül salın üzerinde bir saat kadar süren bir sükûnet ya-

şandı. Ancak gece yarısı askerler yeniden ayaklanıp üstlerine bıçak ve kılıçlarla saldırdılar; silahı olmayanlar kendilerini o denli kaybetmişlerdi ki subaylarını dişleriyle alt etmeye kalkıştılar ve çoğunu ısırdılar. İnsanlar dipçik darbesi yemiş ya da bıçaklanmış olarak denize atıldı; iki fıçı şarap ile son fıçı su da aynı akıbete uğradı. Başkaldıranlar kontrol altına alındığında, salın üstü cesetlerle dolmuştu.

İlk ayaklanma sırasında asilere katılan Dominique adında bir işçi denize atıldı. Başkaldıranlardan yana çıkan astının acınası çığlıklarını işiten işçilerden sorumlu mühendis kendini suya attı ve bu sefil adamı saçlarından yakalayıp yeniden sala çıkarmayı başardı. Dominique'in başı bir kılıç darbesiyle ikiye yarılmıştı. Karanlıkta yara sarıldı ve perişan durumda olan adam yeniden hayata döndürüldü. Ne var ki kendine gelir gelmez, minnet duygusunu hiçe sayarak yeniden asilere katıldı ve onlarla birlikte başkaldırdı. Bu kez şansı yaver gitmedi ve karşısındakilerden aynı merhameti de görmedi; o gece hayatını kaybetti.

Saldaki mutsuz kazazedeler şimdi kendilerini kaybetme tehdidi altındaydı. Bazıları kendini denize attı; bazıları bilinçlerini yitirerek kendinden geçti; bazı zavallılar da kılıçlarını çekip arkadaşlarının üzerlerine atıldılar ve onlardan tavuğun kanadını istediler. Cesaretiyle işçi Dominique'in hayatını kurtarmış olan mühendis, kendini İtalya'nın güzel ovalarında yolculuk ederken görüyordu. Subaylardan biri de ona, "Sandalların bizi terk ettiklerini anımsıyorum; ama hiç korkmayın; valiye haber yolladım, birkaç saate kalmaz kurtarılacağız" diyordu. İçine düştüğü hezeyan içinde sakin olan mühendis ise ona şöyle yanıt verdi: "Emirlerinizi aynı hızla taşıyacak bir güvercininiz var mı?"

Hâlâ salın üzerinde bulunan altmış kişi için sadece bir fıçı şarap kalmıştı. Askerlerden rütbe işaretlerini topladılar ve onlardan olta kancası yaptılar; bir süngüyü köpekbalığı yakalayacak şekilde büktüler. Derken bir köpekbalığı geldi, süngüyü kaptı ve güçlü dişlerinin bir bükme devinimiyle süngüyü yeniden dümdüz etti; sonra yüzüp uzaklaştı.

Kazazedelerin perişan yaşantılarını sürdürebilmek için bazı aşırı çarelere başvurmaları gerekli oldu. Ayaklanma gecesinden sağ çıkmış olanların bazıları cesetlerin üzerine atıldılar ve onlardan parçalar keserek oracıkta çiğ çiğ yediler. Subayların çoğu bu eti

yemeyi reddetti; gerçi içlerinden biri etin daha yenebilir olması için önce kurutulmasını önerdi. Bazıları kılıçlarının omuz kayışlarını, fişekliklerini ve şapkalarının deri kenarlarını çiğnemeyi denediler ama hiç sonuç alamadılar. Bir denizci kendi dışkısını yemeye kalkıştı ama başarılı olamadı.

Üçüncü gün sakin ve güzeldi. Dinlenmeye çalıştılar ama açlık ve susuzluğun yol açtığı dehşetlere acımasız düşler de eklenmişti. Şimdi, başlangıçtaki yükünün sadece yarısını taşıyan sal suda yükselmişti: Gece ayaklanmalarının hiç beklenmedik bir yararıydı bu. Yine de saldakiler dizlerine kadar su içindeydiler ve ancak ayakta birbirlerine dayanarak dinlenebiliyorlardı. Dördüncü sabah bir düzine kadar arkadaşlarının gece ölmüş olduğunu fark ettiler; aç kalma riskine karşı yedekte tutulan biri dışında cesetler denize atıldı. O gün öğleden sonra saat dört sularında salın üzerinden bir uçan balık sürüsü geçti ve balıkların çoğu salın ön ve arka çıkıntılarına yakalandı. O gece balık yemeye hazırlandılar ama açlıkları o denli büyük ve herkese düşen miktar o kadar azdı ki, çoğu balık etine insan etini de kattı, böylesi onlara daha az iğrenç gelmişti. Subaylar bile balık katılmış insan etini yemeye başladı.

O günden sonra hepsi de insan eti yemeyi öğrenmişti. Ertesi gece yeni bir yiyecek kaynağı getirecekti. İlk ayaklanmalar sırasında tarafsız kalmış olan bazı İspanyollar, İtalyanlar ve zenciler, üstlerini denize atıp, bir torbaya doldurulan ve direğe asılan değerli eşyaları da yanlarına alarak, yakında olduğunu sandıkları karaya çıkma planları yaptılar. Bir kez daha korkunç bir çatışma patlak verdi ve ölümcül salın üzerinde oluk gibi kan aktı. Bu üçüncü ayaklanma sonunda bastırıldığında, geriye sadece otuz kişi kalmış ve sal suda biraz daha yükselmişti. Hemen hemen yaralanmamış adam kalmamıştı; tuzlu su bu yaralara sürekli temas ediyor ve saldakilerden canhıraş çığlıklar duyuluyordu.

Yedinci gün iki asker son şarap fıçısının arkasına gizlendi. Fıçıda bir delik açıp içindeki şarabı bir saman çöpüyle içmeye başladılar. Yakalandıklarında, çıkarılmış olan zorunlu yasa gereğince, iki suçlu anında denize atıldı.

Artık en korkunç kararı alma vakti gelmişti. Sayım yaptıklarında, salda yirmi yedi kişi kaldıklarını öğrendiler. Bunların on beş kadarı ancak birkaç gün daha yaşayabilecek durumdaydı; geriye kalanlarınsa ya büyük yaraları vardı ya da kendilerinden geçmiş

haldeydiler, hayatta kalmak için en ufak bir şansları bile yoktu. Ancak ölmeden önce, sınırlı olan yiyecek miktarını daha da azaltacakları apaçık ortadaydı. Hepsinin birden otuz kırk şişe kadar şarap içebileceklerini hesap ettiler. Hastaların payını yarıya düşürmek aslında onları yavaş yavaş ölüme terk etmek olacaktı. Böylece, korkunç bir çaresizlik duygusunun hâkim olduğu bir tartışmadan sonra, on beş sağlıklı adam, hâlâ hayatta kalma şansı taşıyanların ortak iyiliği için, hasta arkadaşlarının denize atılması gerektiğini kararlaştırdılar. Sürekli ölüm görmekten şimdi yürekleri katılaşmış olan üç denizciyle bir asker, bu iğrenç ama gerekli idamları gerçekleştirdi. Temiz olanların olmayanlardan ayrılması gibi sağlıklılar da sağlıklı olmayanlardan ayrılmıştı.

Bu acımasız kurban etme olayından sonra hayatta kalan on beş kişi, belki bir ipi ya da tahtayı kesmek gerekebilir diye sakladıkları bir kılıç dışındaki bütün silahlarını denize attı. Ölümü beklerken altı günlük yiyecek içecekleri kalmıştı.

Derken, hepsinin de kendi mizaçlarına göre yorumladığı küçük bir olay meydana geldi. Fransa'da çok görülen türden beyaz bir kelebek başlarının üzerinde belirdi ve gidip yelkenin üzerine kondu. Açlıktan çılgına dönmüş olan bazıları bu kelebeğin bile bir lokma yiyecek olabileceğini düşündü. Bazıları, kendileri böyle bitkin ve neredeyse kıpırtısız bir halde yatarken, ziyaretçilerinin hareketlerindeki bu rahatlığı bir çeşit alay olarak yorumladı. Bazıları da bu basit kelebeği, Nuh'un beyaz güvercini gibi Cennet'ten gönderilen bir işaret, bir mesaj olarak gördü. İlahi bir işareti tanımaya yanaşmayan kuşkucular bile, ihtiyat dolu bir umutla kelebeklerin karadan fazla uzaklaşmadıklarını düşünür oldu.

Ancak kara görünmedi. Yakıcı güneşin altında öylesine korkunç bir susuzlukla kavruluyorlardı ki dudaklarını kendi çişleriyle ıslatmaya başladılar. Onu, daha çabuk soğuması için önce suyun içine koydukları küçük teneke kaplardan içiyorlardı. Bazen birinin kabı çalınıyor ve sonra içinde çişi kalmamış olarak bulunuyordu. İçlerinden biri son derece susamış olmasına karşın çişini bir türlü yutamıyordu. Aralarındaki bir cerrah bazı kimselerin çişlerinin diğerlerininkinden çok daha kolay yutulabileceğine dikkat çekti. Ayrıca çiş içmenin hemen kendini gösteren bir etkisinin de yeniden çiş üretmeye eğilim duymak olduğunu belirtti.

Bir subay bir limon buldu ve onu tamamen kendine ayırmak istedi; ama şiddetli yalvarıp yakarmalar onu bencilliğin tehlikeleri konusunda ikna edebildi. Bundan başka otuz baş sarmısak buldular ki bundan da yeni bir tartışma çıktı; eğer bir kılıç dışındaki bütün silahlar denize atılmamış olsaydı, bir kez daha kan dökülebilirdi. Dişleri temizlemek için kullanılan alkollü sıvıyla dolu, dar boğazlı iki küçük şişe vardı. Bu sıvıdan sahibinin gönülsüzce verdiği bir iki damla dilde hoş bir duygu yaratıyor ve birkaç saniyeliğine susuzluğu gideriyordu. Kurşun kalay karışımından yapılma bazı madeni eşyalar ağza konunca bir çeşit serinliğe yol açıyordu. Bir zamanlar içinde gül esansı bulunan küçük bir şişe elden ele dolaşıyor, saldakiler onu içlerine çekiyorlar ve parfümden arta kalanlar insanda yatıştırıcı bir etki bırakıyordu.

Onuncu gün, adamların birçoğu, şarap paylarını aldıktan sonra, sarhoş olup kendilerini öldürme planı yaptı; onları bu fikirlerinden caydırmak güç oldu. Salın etrafını köpekbalıkları sarmıştı ve akıl sağlıklarını yitirmiş olan bazı askerler, bu koca canavarların gözleri önünde kıllarını kıpırdatmadan suya girdiler. İçlerinden sekizi, karanın çok uzak olamayacağını düşünerek, kaçmak için ikinci bir sal inşa etti. Küçük bir direği olan dar bir sal yaptılar ve direğe yelken yerine geçsin diye bir hamak kumaşı astılar. Ancak bunu bir kez deneyince, salın entipüftenliği onlara girişimlerinin ne denli ihtiyatsızca olduğunu gösterdi ve ondan vazgeçtiler.

Başlarına gelen felaketin on üçüncü gününde, güneş hiç bulut olmayan bir gökyüzünde doğdu. On beş biçare adam, Kudreti Her Şeye Yeten Yüce Tanrı'ya dua ettikten sonra ellerinde kalan şarabı bölüşmüştü. Tam o sırada, ufka doğru bakmakta olan bir piyade yüzbaşısı bir gemi gördü ve bağırarak bunu ötekilere duyurdu. Hepsi de Yüce Tanrı'ya şükretti ve sevinç çığlıkları attı. Fıçı çemberlerini düzleştirip uçlarına mendiller bağladılar; içlerinden biri direğin tepesine tırmandı ve bu küçük bayrakları salladı. Hepsi de ufuktaki gemiyi seyrediyor ve hızını tahmin etmeye çalışıyordu. Bazıları her dakika biraz daha yaklaştığını söylediler; bazılarıyla karşıt doğrultuda ilerlediğini ileri sürdüler. Yarım saat boyunca, umut ile korku arasında asılı kaldılar. Derken gemi gözden kayboldu.

Sevinç yerini yeniden umutsuzluk ve üzüntüye bırakmıştı; şimdi kendilerinden önce ölenlerin yazgılarına imreniyorlardı. Derken, umutsuzluklarını uyku sayesinde biraz olsun yatıştırıp avuntu

bulmak için, güneşten korunma amacıyla tepelerine bir parça kumaş gerdiler ve altına uzandılar. Başlarından geçen bu talihsizlikleri yazmayı düşünüyorlardı; yazdıktan sonra hepsi de altını imzalayacaklar ve ailelerinin ve hükümetin eline bir şekilde geçebilir umuduyla direğin tepesine çivileyeceklerdi.

Kafalarında son derece korkunç düşüncelerle geçirdikleri iki saatten sonra, salın ön tarafına gitmek isteyen topçu subayı çadırın altından çıkmıştı ki iki üç kilometre kadar ötede yelkenleri tümüyle şişmiş olarak onlara doğru gelen *Argus*'u gördü. Adamın neredeyse soluğu kesilmişti. Ellerini denize doğru uzattı ve "Kurtulduk!" dedi. "Bakın, bize doğru yaklaşan briki görüyor musunuz!" Hepsi de sevinçten havalara uçtular; yaralılar bile kurtarıcılarının yaklaştığını daha iyi görebilmek için salın arkasına doğru süründüler. Birbirlerine sarıldılar ve kurtulmalarını Fransızlara borçlu olduklarını görünce sevinçleri iki katına çıktı. Mendillerini sallıyor, Yüce Tanrı'ya şükranlarını sunuyorlardı.

Argus yelkenlerini topladı ve onların sancak tarafına, bir tabanca atımının yarı mesafesi kadar yaklaştı. En güçlüleri bile bir kırk sekiz saat daha yaşayamayacak olan kazazedeleri gemiye aldılar; brikin kumandanı ve subayları gösterdikleri ilgiyle kurtulanların kalplerinde yeniden yaşam ateşini tutuşturdular. Başlarından geçen felaketi daha sonraları kaleme almış olan iki kişi, kurtulmalarının tamamen bir mucize olduğu ve bu olayda Tanrı'nın parmağının açıkça görüldüğü sonucuna vardı.

Firkateynin yolcuğu bir uğursuzluk belirtisiyle başlamıştı ve bir yankıyla sona erdi. Ölüm salı, onu yedeğinde çeken sandalların eşliğinde denize açıldığında, geride on yedi kişi kalmıştı. Kendi istekleriyle terk edilmiş olan bu kişiler arkadaşlarının yanlarında götürmediği ve denizin henüz hasar vermediği ne varsa bulmak için gemiyi hemen arayıp taradılar. Onları bir süre idare edecek kadar bisküvi, şarap, konyak ve domuz pastırması buldular. Önceleri sakindiler çünkü arkadaşları onları kurtarmak için döneceklerine söz vermişti. Ama aradan kırk iki gün geçip de hiç kimse görünmeyince, on yedi kişinin on ikisi karaya ulaşmaya karar verdiler. Bu amaçla firkateynin geri kalan tahtalarından ikinci bir sal yaptılar, tahtaları birbirine sağlam iplerle bağladılar ve üzerine çıktılar. Kendilerinden öncekiler gibi onların da kürekleri ve seyrüsefer donanımları yoktu, tek sahip oldukları ilkel bir yelkendi.

Yanlarına az miktarda yiyecek ve buldukları kadar umut aldılar. Ama günler sonra Sahra kıyısında yaşayan ve Kral Zaide'nin tebaası olan Mağripliler onların sallarının parçalarını buldular ve bu haberle Andar'a geldiler. Bu ikinci saldakilerin büyük ihtimalle Afrika sahilleri açıklarında çok bulunan deniz canavarlarına yem olduklarına inanıldı.

Son olarak, adeta bir alay gibi, bir yankının daha yankısı geldi. Firkateynde beş adam kalmıştı. İkinci salın denize açılmasından günlerce sonra, sala binmeyi reddeden bir denizci de karaya ulaşmaya kalkıştı. Kendine üçüncü bir sal inşa edemeyince, bir tavuk kümesiyle denize açıldı. Belki de bu Bay Maudet'nin, firkateynin kayalıklara çarptığı o sabah üzerinde geminin talihsiz rotasını hesapladığı kümesti. Ancak tavuk kümesi battı ve denizci, *Medusa*'dan ancak yüz metre kadar uzaklıktayken yaşamını yitirdi.

II

Bir felaketi sanata nasıl dönüştürebilirsiniz?

Günümüzde bu iş otomatik olarak yapılıyor. Bir nükleer santral mı patladı? Bir yıla kalmaz bir Londra tiyatrosunda bu konuyla ilgili bir oyun göreceğiz demektir. Bir cumhurbaşkanı mı öldürüldü? Kitabı ya da filmi, kitaplaştırılmış filmi yahut filmleştirilmiş kitabı karşımızda demektir. Savaş mı çıktı? Oraya romancıları gönderirsiniz. Bir dizi korkunç cinayet mi söz konusu? Şairlerin patırtılı ayak seslerini dinlersiniz. Elbette bu felaketi anlamamız gereklidir; onu anlayabilmek için, hayal etmemiz gerekir, dolayısıyla da hayal gücünü çalıştıran sanatlara ihtiyacımız var demektir. Ama aynı zamanda, ne denli düşük ölçekte de olsa, bu felaketi haklı göstermemiz ve bağışlamamız gerekir. Doğa'nın bu çılgınlığı, insanın aklını yitirdiği bu an niçin olmuştur? İşte, hiç olmazsa sanat üretmeye yaramıştır. Belki de, sonuçta, felaketler buna *yarıyordur*.

Tabloya başlamadan önce kafasını tıraş etti, bunu hepimiz biliyoruz. Hiç kimseyi görmemek için kafasını tıraş etti, kendini stüdyosuna kilitledi ve ancak başyapıtını bitirince oradan çıktı. Acaba böyle mi oldu?

Sefer ekibi 17 Haziran 1816'da yola çıktı.

Medusa kayalıklara 2 Temmuz 1816 günü öğleden sonra çarptı.

Hayatta kalanlar saldan 17 Temmuz 1816'da kurtarıldı.

Savigny ve Corréard yolculuklarının anlatısını Kasım 1817'de yayımladılar.

Tuval 24 Şubat 1818'de satın alındı.

Tuval 28 Haziran 1818'de daha büyük bir stüdyoya taşındı ve yeni bir çerçeveye yerleştirildi.

Tablo Temmuz 1819'da tamamlandı.

28 Ağustos 1819'da, serginin açılmasından üç gün önce, XVIII. Louis tabloyu inceledi ve sanatçıya, *Moniteur Universel*'in "hem yapıtı değerlendiren hem de sanatçıyı teşvik eden kutlama sözleri" olarak yorumladığı şu açıklamayı yaptı. Şöyle dedi Kral: "Mösyö Géricault, sizin deniz kazanız kesinlikle bir felaket değil."

Tablo yaşama sadakatle başlamıştı. Sanatçı, Savigny ve Corréard'ın anlatısını okumuş; onlarla tanışmış ve onlara sorular sormuştu. Olayın bir dosyasını derlemişti. Medusa'nın kazadan sağ çıkan marangozunu arayıp bulmuş ve ona orijinal salın küçük bir modelini yaptırmıştı. Hayatta kalanları canlandırmak amacıyla üzerine balmumu modeller yerleştirmişti. Stüdyosunun her tarafına, kesik başlar ve teşrih edilmiş kol ve bacaklardan oluşan kendi tablolarını koymuş, böylelikle stüdyo atmosferini ölümün varlığıyla doldurmaya çalışmıştı. Savigny, Corréard ve marangozun tanınabilir portreleri son tabloya dahil edilmişlerdi. (Acaba çektikleri ıstırapların yeniden canlandırılması için poz verirlerken neler hissetmişlerdi?)

Horace Vernet'nin öğrencisi olan Antoine Alphonse Montfort, sanatçının tablosunu yaparken son derece sakin olduğunu, vücudunun ya da kollarının pek fazla hareket etmediğini, sadece yüzünün, dikkatini yoğunlaştırması nedeniyle, biraz kızardığını belirtmiştir. Ressam doğrudan beyaz tuval üzerine, kendisine kılavuzluk eden kabataslak çizilmiş bazı eskizlerle çalışmıştır. Hiç yorulmak bilmeden, stüdyoda ışık olduğu sürece resim yapmıştır; bu tutumu teknik bir zorunluluktan kaynaklanmaktadır: Kullandığı ağır ve çabuk kuruyan boyalar yüzünden başlanan her bölümün aynı gün bitirilmesi gerekmiştir. Bildiğimiz gibi, kafasındaki saçları tıraş

ettirmişti ve kızılımsı sarışın buklelerinin kaybı, "Lütfen, Rahatsız Etmeyin!" anlamına geliyordu. Ancak tek başına değildi. Genç asistanı Louis-Alexis Jamar'la paylaştığı evine modelleri, öğrencileri ve dostları gelmeyi sürdürüyorlardı. Kullandığı modeller arasında, sol kolu uzanmış olarak yüzükoyun yatan ölüye modellik eden genç Delacroix da vardı.

Önce resmini yapmadığı şeylerden başlayalım. Şunların resmini yapmadı:

1) Kayalıklara çarpan *Medusa*,
2) Salı çeken iplerin atılıp salın terk edildiği an,
3) Gece ayaklanmaları,
4) Gerekli hale gelen yamyamlığa ilişkin sahneler,
5) Kendilerini korumak amacıyla işlenen toplu cinayetler,
6) Kelebeğin gelişi,
7) Bellerine, baldırlarına ya da ayak bileklerine kadar suya gömülmüş kazazedeler,
8) Kurtarılış anı.

Bir başka deyişle, sanatçının ilk kaygısı; 1) politik 2) simgesel 3) teatral 4) şoke edici 5) heyecanlandırıcı 6) duygusal 7) belgesel ya da 8) açık seçik olmamaktı.

Notlar

1) *Medusa* bir gemi enkazı, bir haber hikâyesi ve bir tabloydu; aynı zamanda bir dava oldu. Bonapartistler, Monarşistlere saldırdı. Firkateyn kaptanının davranışları a) Kraliyet Donanması'nın yetersizliklerine ve bozuk ahlakına, b) egemen sınıfın kendinden aşağıdakilere karşı genel duygusuzluğuna ışık tutmuştu. Devlet gemisinin karaya oturmasıyla kurulan paralellikler hem fazla göze batıcı hem de nüanstan yoksun olacaktı.

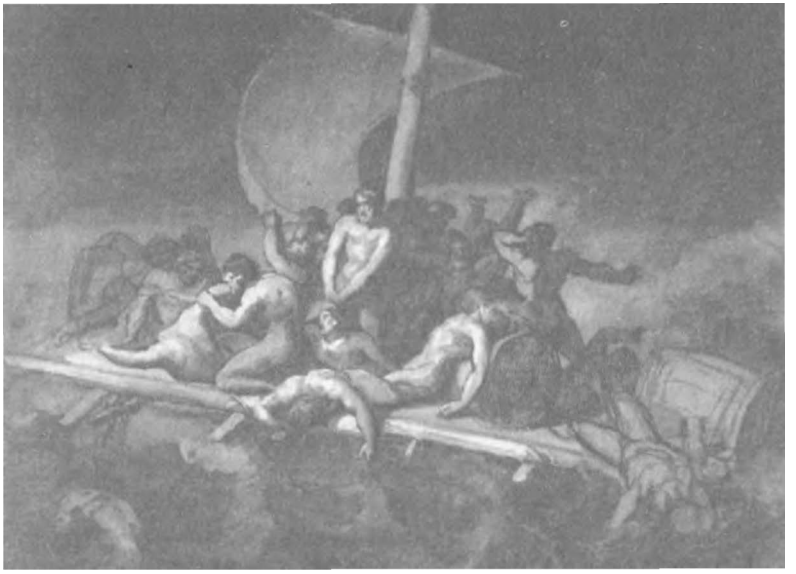
2) Savigny ve Corréard, felaketten kurtulan ve kazanın ilk öyküsünü ortaklaşa yazan bu iki adam, hükümete dilekçe vererek hem kurbanlar için tazminat ödenmesini hem de suçlu subayların cezalandırılmasını istediler. Resmi adalet makamları tarafından geri çevrilince, bu kez kitaplarıyla kamuoyunun daha geniş kapsamlı bir yargısına başvurdular. Corréard daha sonraları adını Medusa'nın Enkazı koyduğu bir dükkân açarak yayımcılığa ve

yergi yazarlığına başladı; dükkânı siyasi muhaliflerin bir buluşma yeri haline geldi. Gözümüzün önüne, salı çeken sandal iplerinin atıldığı anın bir resmini getirebiliriz; güneşte parlayan bir balta iniyor; sala arkasını dönmüş olan bir subay, umursamaz bir edayla düğümü çözüyor... Bundan, mükemmel bir yergi resmi olurdu.

3) Ayaklanma sahnesi, Géricault'nun resmini hemen hemen tamamlamış olduğu bir sahneydi. Bize ulaşmış birçok eskiz çalışması var. Gece, kasırga, kabaran deniz, yırtılan yelken, havaya kaldırılan kılıçlar, boğulma, göğüs göğüse çatışma, çıplak vücutlar. Bütün bunlarda ne eksik var? Esas olarak bunlar, hemen herkesin yumruk savurarak, sandalyeleri kırıp dökerek, düşmanınızın başında şişe kırarak, ayağında kocaman çizmelerle salonun ortasındaki avizede sallanarak karıştığı şu ikinci sınıf kovboy filmlerindeki salon kavgalarına benziyor. Çok şey olup bitiyor. Daha az şey göstererek daha çok şey anlatabilirsiniz.

Ayaklanma sahnesinin günümüze kalan eskizlerinin masumları suçlulardan ayırması ve ayaklananların Tanrı'nın gazabına uğramasıyla Kıyamet Günü tablosunun geleneksel yorumlarına benzediği düşünülmektedir. Böyle bir benzetme yanıltıcı olabilir. Salda zafere ulaşan erdem değil, güçtü ve merhamete de yer yoktu. Bu yorumun alt metninde Tanrı'nın subay sınıfının tarafında olduğu söyleniyordu. Belki de o günlerde gerçekten de öyleydi. Nuh subay sınıfından mıydı?

4) Batı sanatında yamyamlığa pek az yer verilmiştir. Aşırı erdem taslamaktan mı? Pek olası gözükmüyor bu: Batı sanatı oyulmuş gözler, torbalara konmuş kesik başlar, ayin niteliğindeki göğüs kesmeler, sünnet, çarmıha germe konusunda erdem taslamıyor. Üstelik yamyamlık bir resimde yararlı bir şekilde mahkûm edilebilecek ama alttan alta da seyirciyi heyecanlandırabilecek bir pagan pratiğiydi. Ama bazı konular başkalarından daha fazla resmedilmiş gibidirler. Sözgelimi subay sınıfından Nuh'u alalım. Nuh'un Gemisi'nin resmi şaşılacak kadar az sayıdadır. Şu tuhaf ve şakacı Amerikan primitifinin ve Prado'da Giacomo Bassano'nun kasvetli tabloları var ama akla bundan başka bir şey de gelmiyor. Âdem ile Havva, Cennetten Kovulma, Meryem'e Müjde, Kıyamet Günü; önemli sanatçıların çoğu bunların resimlerini yapmışlardır. Ama Nuh ve Gemisi? İnsanlık tarihinde önemli bir an, denizde fırtına, pitoresk hayvanlar, insanların işlerine Tanrısal müdahale: Gerçekten de bütün gerekli öğeler var. Bu ikonografik eksikliğin nedeni



Medusa'nın Salında Yamyamlık Sahnesi- Géricault

ne olabilir? Belki de konuya yeterli özendirme ve tanınmışlık sağlayacak kadar büyük bir Nuh'un Gemisi tablosunun eksikliği. Yoksa, öykünün kendisi mi bunun nedeni: Belki de sanatçılar Tufan öyküsünün Tanrı'yı en iyi şekilde göstermediği konusunda birleşmişlerdir?

Géricault, sal üzerinde bir yamyamlık eskizi çizmişti. Ön plana yerleştirilen bu insan yeme sahnesi kaslı kuvvetli bir sal yolcusunu kaslı kuvvetli bir cesedin dirseğini dişlerken göstermektedir. Neredeyse komik bir sahne. Bu tür sahnelerde ton her zaman bir problem olacaktır.

5) Resim, bir andır. Üç denizci ile bir askerin, insanları salın üzerinden denize attıklarını gösteren bir sahne hakkında ne düşünebiliriz? Kurbanların zaten ölü olduklarını mı? Ölü değillerse, mücevherleri için öldürüldüklerini mi? Şakalarının ardındaki gerçeği açıklamada güçlük çeken karikatüristler, bizlere sık sık üzerinde uygun bir başlığın yazılı olduğu ilan tahtaları çizer. Resim sanatında, bu tür bilgilerin başlıkta verilmesi gerekecektir: MEDUSA SALI ÜZERİNDE KORKUNÇ BİR SAHNE. BU SAHNEDE

UMUTSUZ VE VİCDAN AZABI ÇEKEN KAZA KURBANLARI YİYECEKLERİN YETERSİZ OLDUĞUNU ANLARLAR VE YAŞAMAK İÇİN DAHA BÜYÜK BİR ŞANSA SAHİP OLABİLMEK AMACIYLA YARALILARI FEDA ETMEK GİBİ TRAJİK AMA GEREKLİ KARARI ALIRLAR. Böyle bir başlık ancak yeterli olabilirdi.

Bu arada yeri gelmişken belirtelim ki "Medusa'nın Salı"nın başlığı "Medusa'nın Salı" değildir. Tablo sergi kataloğunda *Scène de naufrage* –"Deniz Kazası Sahnesi"– olarak geçmektedir. Acaba ihtiyatlı bir politik manevra mıdır bu? Belki de. Ama aynı zamanda seyirci için yararlı bir bilgidir: Bu bir tablodur, bir görüş değil.

6) Kelebeğin gelişini başka ressamların çizebilecekleri biçimde hayal etmek güç değil. Ama bu sahne bize duygusal yanından ötürü oldukça kaba geliyor, öyle değil mi? Hatta ton sorunu halledilebilse bile, iki büyük güçlük var. Birincisi, gerçek bir olay olduğu halde gerçek bir olay gibi görünmeyecekti; gerçek olan zorunlu biçimde inandırıcı değildir. İkincisi, altı yedi santim boyunda beyaz bir kelebeğin, yirmi metre uzunluğunda ve yedi metre genişliğinde bir salın üzerine konması gerçekten de ciddi bir oran sorunu yaratır.

7) Sal suyun altında olursa, salın resmini yapamazsınız. O zaman insan figürlerinin hepsi de denizden fışkıran bir dizi Venus Anadyomenes gibi görünür. Ayrıca, salın yokluğu ortaya bazı biçim sorunları da çıkarır: Figürler yere uzandıklarında boğulacakları için herkesi ayakta dururken göstermek gerekir ki o zaman da tablonuz dikey görüntülerle katı bir hal alır; bundan kaçınabilmeniz için son derece yaratıcı olmak zorundasınızdır. Bu yüzden salın üzerindekilerin bir bölümünün daha ölmesini, salın su yüzeyine çıkmasını ve yatay çizgiler kullanabilme olanağının artmasını beklemek daha iyidir.

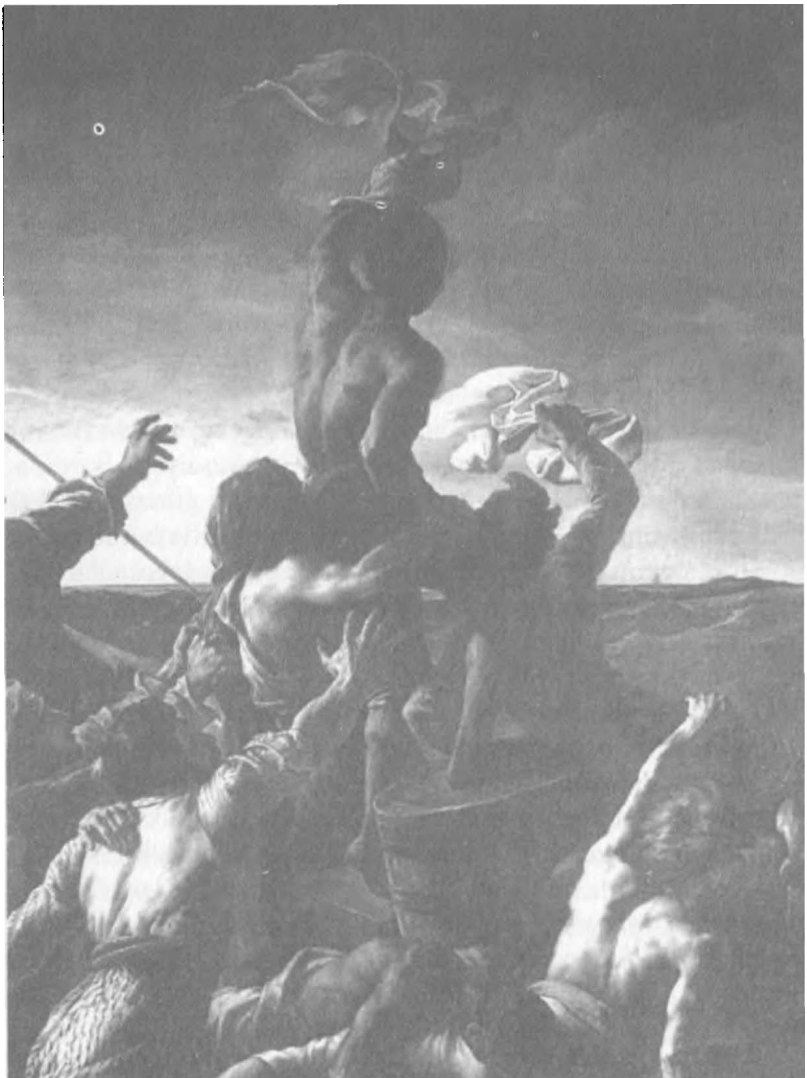
8) *Argus*'tan gönderilen sandalın sala yanaşması, kazazedelerin kollarını uzatıp sandalın içine doluşmaları, kurtarılanların durumu ile kurtarıcılarınki arasında göze çarpan acıklı zıtlık, bir bitip tükenmişlik ve sevinç sahnesi; hepsi de hiç kuşkusuz çok etkileyicidir. Géricault bu kurtarılma anının birçok eskizini çizmiştir. Çok güçlü bir görüntü olabilirdi; ama biraz fazla... Kör kör parmağım gözüneydi.

İşte bunların resmini yapmadı.

O zaman neyin resmini yaptı? Resmini yaptığı şey neye benziyor? Bunları yeni bir gözle görmeye çalışalım. "Deniz Kazası Sahnesi"ni Fransız denizcilik tarihine ilişkin hiç bilgimiz olmaksızın inceleyelim. Bir salın üzerinde ufuk çizgisindeki ufacık bir gemiye dikkatlerini çekmek için el sallayan kazazedeler görüyoruz (uzaktaki o geminin bir kelebekten daha büyük olmadığını da görmeden edemiyoruz). İlk aklımızdan geçen bunun, kurtulmalarını sağlayacak görme anı olduğudur. Bu duygumuz bir ölçüde mutlu sonlara duyduğumuz yorulmak bilmez tercihten ama aynı zamanda da belli bir bilinç düzeyinde kendimize şu soruyu sormamızdan kaynaklanmaktadır: Eğer *kurtulmamış* olsalardı, sal üzerindeki bu insanları nasıl tanıyabilecektik?

Bu varsayımı destekleyen nedir? Gemi ufuk çizgisinde; onu sarı bir ışıkla aydınlatan güneş de ufukta (gerçi görülmüyor). Bundan, güneşin doğmuş olduğu sonucunu çıkarıyoruz ve güneşle birlikte gelen gemi, yeni bir günü, umudu ve kurtuluşu da beraberinde getiriyor; tepemizdeki kara bulutlar (kapkara) çok geçmeden gözden kaybolacak. Ancak peki ya günbatımı söz konusuysa ne olacak? Gündoğumuyla günbatımı kolaylıkla birbirine karıştırılır. Ya günbatımıysa, ya gemi de güneş gibi gözden kaybolmak üzereyse ve kazazedeler tepelerindeki bulutlar kadar kara, umutsuz bir geceyle yüz yüzeyse? Kafamız karışmış bir halde, salın yelkenine bakıyor ve salın kurtarıcılarına doğru mu yaklaştığını yoksa kurtarıcılarından mı uzaklaştığını ya da tepelerindeki şu uğursuz bulutların dağılıp dağılmayacağını anlamaya çalışıyoruz; ama bunun pek yararı yok. Tabloda rüzgâr yukarıdan aşağı doğru değil sağdan sola doğru esiyor ve tablonun çerçevesi sağdaki havanın nasıl olduğunu daha fazla öğrenmemizi engelliyor. Derken, hâlâ bir karara varamamış halde, aklımıza üçüncü bir olasılık geliyor: Gün doğuyor olabilir ama böyle bile olsa kurtarıcı gemi kazazedelere doğru gelmiyordur. Bu, yazgının insana en acı tokadıdır: Güneş doğuyor *ama sizin için değil*.

Cahil göz, hırçın bir isteksizlikle, bilgili göze boyun eğer. "Deniz Kazası Sahnesi"ni Savigny ve Corréard'ın anlatısıyla karşılaştıralım. Hemen görürüz ki Géricault son kurtuluşa götüren el sallama sahnesinin resmini çizmemiştir. Her şey farklı bir şekilde olup bitmiştir; brik birdenbire salın yanında belirmiş ve herkes sevince boğulmuştur. Hayır, bu, ufukta ilk kez bir geminin görünüşüdür;



Medusa'nın Salı- Géricault Gemiye el sallayan adamları gösteren detay.

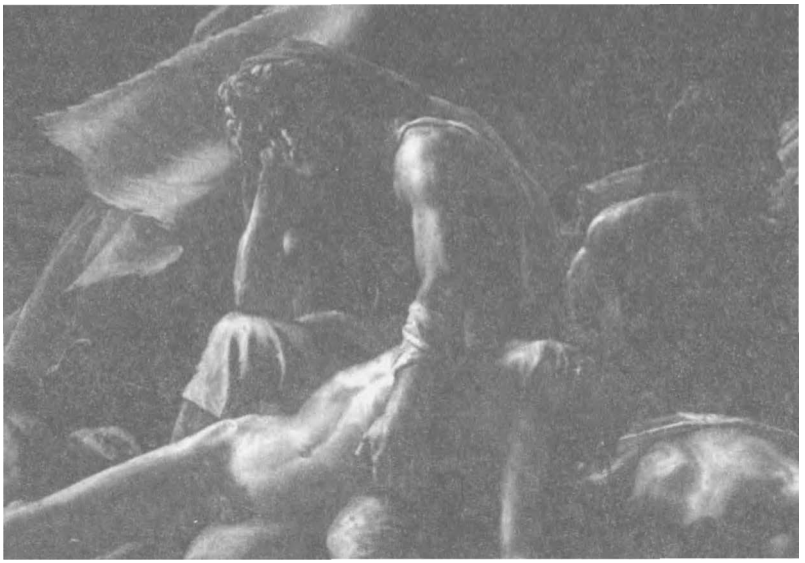
Argus, yarım saat boyunca görünerek sonunda boşa çıkan umutlar uyandırmıştır. Resmi yazılı metinle karşılaştırdığımızda, Géricault'nun düzleştirilmiş fıçı çemberlerinin ucuna takılı mendilleri sallamak için direğe çıkan kazazedeyi çizmemiş olduğunu

hemen fark ederiz. Onun yerine ressam, bir varilin üzerine çıkarılmış ve büyük bir bez parçasını sallayan bir adamı çizmeyi yeğlemiştir. Bu değişiklik üzerinde bir an duraklarız ve sonra da onun avantajlı yanını anlarız: Gerçeklik ressama bir değneğin tepesindeki maymun imgesini sunmuş; sanatsa ona daha sağlam bir odak ve fazladan bir dikey çizgi önermiştir.

Ama kendimizi bu bilgilere o denli çabuk kaptırmayalım. Hırçın ve cahil gözün bakış açısına yeniden dönelim. Havayı unutun; salın üzerindeki kişilerden ne anlam çıkarabilirsiniz? Niye işe onları saymakla başlamıyoruz? Salın üzerinde yirmi kişi var. İkisi canla başla ellerini sallıyor, biri canla başla parmağını ileri uzatıyor, ikisi şevkle yalvarıp yakarıyor, biri de fıçının üzerindeki bez sallayan figüre kaslarını kullanarak destek oluyor: Umut ve kurtuluştan yana altı kişi. Sonra, ya ölü ya da ölüyor gibi duran beş figür (ikisi yüzükoyun, üçü sırtüstü yatmış) ve bir de, bir yas duruşu içinde sırtını ufukta görülen Argus'a dönmüş ak sakallı bir ihtiyar var: altıya karşı altı. Aralarında (ruh halleri kadar aradaki mesafeyi de ölçüyoruz) sekiz kişi daha bulunuyor: Biri yarı yalvarır, yarı cesaret aşılar halde; üçü bez sallayan figürü ifadesiz yüzlerle seyrediyor; biri bez sallayan figürü can çekişirmişçesine seyrediyor; profilden iki kişi, sırasıyla, geçmiş dalgalara ve gelecek dalgalara bakıyorlar; bir de tablonun en karanlık, en çok hasar görmüş köşesinde, başını elleri arasına almış (saçlarını mı yoluyor?) belirsiz bir figür var. Altı, altı ve sekiz: Ezici bir çoğunluk yok.

(Yirmi mi? diye sorar bilgili göz. Oysa Savigny ve Corréard sadece on beş kişinin hayatta kaldığını söylemişlerdi. Demek ki baygın gibi görünen şu beş kişi kesinlikle ölmüşler, öyle mi? Evet. Peki o zaman sağ kalan son on beş sağlıklı kişi, yaralı on üç arkadaşlarını suya attığında olup biten katliama ne diyeceğiz? Géricault, kompozisyonuna yardım etsinler diye onların bazılarını okyanusun derinliklerinden çıkarmış anlaşılan. Peki umutsuzluğa karşı umut referandumunda ölüler oy haklarını kaybetmeliler mi? Teknik olarak, evet, kaybetmeliler; ama resmin uyandırdığı ruh halini değerlendirirken, hayır.)

Böylelikle resmin yapısı altı lehte, altı muhalif ve hiçbir şey bilmeyen sekiz kişi olarak dengelenir. Cahil ve bilgili iki gözümüz, kısılarak tablonun üzerinde gezinir. Derken gözlerimiz, gitgide, dikkatimizin toplandığı belirgin odak noktası olan fıçı üzerindeki



Medusa'nın Salı- Géricault Gri sakallı adamdan detay.

bez sallayan figürden, tablonun sol ön tarafındaki, bize bakan tek kişi olan yas tutan figüre doğru kayar. Kucağında daha genç ve mutlaka ölü olan –hesabı yaptık– bir adam vardır. Yaşlı adamın sırtı salda canlı olan herkese dönüktür: Duruşunda tevekkül, keder, umutsuzluk vardır; bundan başka ak saçları ve şapka enseliği olarak giydiği kırmızı kumaşla ötekilerden ayrılmaktadır. Sanki bambaşka bir resim türünden buraya gelmiş gibidir; belki de yolunu kaybetmiş bir Poussin ihtiyarıdır. ("Saçma!" diye karşı çıkar bilgili göz. Poussin mi? Her şeyi bilmek istiyorsanız, Guérin ve Gros. Peki ya ölü "Oğul"? Bir Guérin, Girodet ve Prudhon karışımı.) Bu "Baba" ne yapmaktadır? a) Kucağındaki ölü adamın (oğlu? arkadaşı?) yasını tutuyor; b) hiçbir zaman kurtulamayacaklarını anlıyor; c) kurtarılsalar bile bunun zerre kadar önemi olmadığını çünkü kollarında tuttuğu kişinin ölü olduğunu düşünüyor. (Sırası gelmişken söyleyeyim, der bilgili göz, gerçekte cahil olmanın bazı handikapları vardır. Sözgelimi, Baba ile Oğul'un, incelikli bir yamyamlık motifi olduğunu hiçbir zaman tahmin edemezdiniz, öyle değil mi? Bir grup olarak ilk kez Géricault'nun varolan tek yamyamlık eskizi sahnesinde görünürler; eğitim görmüş herhangi bir çağdaş seyirci

Dante'nin Kont Ugolino'yu tasvirini kesinlikle anımsayacaktır: Kont, Pisa Kulesi'nde, ölen çocuklarının arasında, yemiş olduğu çocuklarını düşünüp kederlenmektedir. Şimdi anlaşıldı mı?)

Yaşlı adamın ne düşündüğü konusunda hangi karara varırsak varalım, onun tablodaki varlığı ufuktaki gemiye el sallayan figürün varlığı kadar büyük bir kuvvettir. Bu karşı denge şöyle bir sonuç çıkarmamızı sağlar: Resim Argus'un ilk görünüşünün orta noktasını temsil etmektedir. Gemi bir çeyrek saattir görülmektedir ve bir çeyrek saat daha görülecektir. Bazıları geminin hâlâ onlara doğru geldiğine inanmaktadır; bazıları emin değildir ve olup bitecekleri beklemektedir; bazılarıysa –saldaki en bilge kişi dahil– onlardan uzaklaştığını ve kurtulamayacaklarını bilmektedir. Tablodaki bu figür bizi, "Deniz Kazası Sahnesi"ni, alaya alınan bir umut imgesi olarak okumaya itmektedir.

Géricault'nun tablosunu 1819 Sergisi'nin duvarlarında görmüş olanların istisnasız hemen hepsi, baktıkları figürlerin Medusa'nın salından sağ çıkan kişiler olduklarını, ufuktaki geminin onları gerçekten de kurtardığını (ilk girişimde olmasa bile) ve Senegal seferi sırasında olup bitenlerin büyük bir siyasal skandal olduğunu biliyorlardı. Ancak günümüze kalmış olan tablo kendi öyküsünden daha uzun ömürlü olmuştur. Dinler gelip geçer, ikonlar kalır; bir anlatı unutulur ancak onun temsilcisi insanı hâlâ büyüler (cahil göz zafere ulaşır; bilgili göz için ne kadar can sıkıcı). Bugün, "Deniz Kazası Sahnesi"ni incelediğimizde, seferin kaptanı Hugues Duroy de Chaumareys'e, onu bu göreve atayan bakana ya da sala kumanda etmeyi reddeden deniz subayına ya da salı çeken ipleri kesen denizcilere yahut ayaklanan askerlere karşı çok fazla kızgınlık duymak mümkün değildir. (Aslı aranırsa tarih, duygudaşlıklarımızı demokratikleştirmektedir. Askerler savaş deneyimleriyle vahşileşmiş değiller miydi? Kaptan kendi şımarık yetişme tarzının bir kurbanı değil miydi? Benzer koşullarda kendimizin kahramanca davranacağımız üzerine bahse girer miydik?) Zaman öyküyü biçime, renge, duyguya dönüştürmektedir. Modern olalım, cahil olalım, öyküyü yeniden hayal ederiz: Oyumuzu iyimser sarı gökyüzü için mi yoksa kedere boğulmuş ak sakallı ihtiyar için mi kullanırız? Ya da sonunda her ikisine birden inanmaya mı başlarız? Göz bir ruh halinden öbürüne, bir yorumdan öbürüne kayabilir: Amaçlanan bu mudur?

8a) Sanatçı az daha şöyle bir resim yapacaktı. Kompozisyon bakımından nihai görüntüye bütün hazırlık eskizlerinden daha yakın olan 1818 tarihli iki yağlıboya etüt şu önemli farklılığı gösterir: El sallanan gemi çok daha yakındadır. Geminin siluetini, yelkenlerini ve direklerini görebiliyoruz.

Tablonun en sağ tarafında, profilden görülmektedir ve resmedilen ufuk çizgisinde zorlu yolculuğuna kısa bir zaman önce başlamıştır. Salı henüz görmemiş olduğu anlaşılmaktadır. Bu ön eskizlerin etkisi daha aktif ve harekete yöneliktir: Sal üzerindekilerin çılgınca el sallamaları, bunu izleyen dakikalar içinde bir etki doğuracak gibidir ve resim, zaman içinde bir anı göstermek yerine, kendini geleceğe yönlendirir ve bizi şu soruyu sormaya iter: Gemi salı görmeden tuvalin kenarından çıkıp gidecek midir? Buna karşılık, "Deniz Kazası"nın son versiyonu daha az aktiftir ve akılda daha az belirgin bir soru oluşturur. İşaret verme daha boş bir çaba gibidir ve kazazedelerin akıbeti daha korkunç bir yazgıya bağlı görünmektedir. Kazazedelerin kurtulma şansları nedir? Okyanusta bir damla.

Atölyesinde sekiz ay kaldı. Bu sıralarda bir otoportresini çizdi; portrede bize, ressamların ayna karşısına geçtiklerinde çoğunlukla takındıkları somurtkan ve oldukça kuşkucu bir yüz ifadesiyle bakmaktadır; bizler suçluluğa kapılarak, bu onaylamaz tavrın kendimize yöneltilmiş olduğunu düşünürüz oysa gerçekte çoğunlukla, ayna önünde poz veren kişiye yöneltilmiştir. Sakalı kısadır ve püsküllü bir Yunan kepi, tıraş edilmiş saçlarını örtmektedir. (Resme başladığında, anlatılanlardan saçlarını kestiğini biliyoruz ama saç dediğiniz şey sekiz ayda epey uzar: Acaba kaç kez daha aynı şeyi yaptırmıştır?) Gözümüze, bu koskoca gemi enkazına saldırıp binecek kadar kararlı ve vahşi bir korsan gibi görünmektedir. Sırası gelmişken şunu da belirtelim ki fırçalarının eni şaşırtıcıydı. Çalışma tarzındaki serbestlikten, Monfort onun çok kalın fırçalar kullandığını düşünüyordu; ancak başka ressamlarınkiyle karşılaştırıldığında bu fırçalar küçüktü. Küçük fırçalar ve ağır, çabuk kuruyan yağlıboyalar.

Onu, çalışırken gözümüzün önüne getirmeliyiz. Şematize etmek, sekiz ayı, tamamlanmış bir resme ve bir dizi ön eskize indirgemek karşı durulması zor ama normal bir istektir; ama buna karşı koy-

malıyız. Géricault uzunca boylu, güçlü ve ince yapılı bir kimse; "*Berberi Atların Yarışı*" adlı tablosunun ortasında bir atı durduran yakışıklı delikanlının bacaklarına benzeyen, hayranlık duyulası bacakları var. "Deniz Kazası"nın önünde ayakta durmuş, yoğun bir dikkat harcayarak ve mutlak sessizlik ihtiyacı duyarak çalışıyor: bir sandalyenin gıcırdaması gözle fırça ucu arasındaki görülmez bağı koparmak için yeterli. Büyük figürlerini sadece ana hatların yardımıyla doğrudan tuvale çiziyor. Çalışması yarı yarıya tamamlandığında beyaz bir duvara asılmış bir dizi heykele benziyor.

Onu, atölyesinin yalıtılmışlığı içinde, çalışırken, hareket halinde, hatalar yaparken gözümüzün önüne getirmeliyiz. Sekiz aylık çalışmasının sonucunu bildiğimiz için, o sonuca doğru ilerlemesi karşı koyulmaz görünüyor. Biz başyapıtla başlıyoruz ve terk edilen fikirler ve yarı başarısızlıklardan geçerek geriye doğru gidiyoruz; ne var ki onun için terk edilmiş fikirler, birer heyecan olarak başlamıştı ve o, bizim başlangıçta nihai yapıt olarak düşündüğümüz şeyi ancak en sonunda görebilmişti. Bizim için sonuç kaçınılmazdı; ama onun için değildi. Bizler rastlantının, şans eseri buluşların, hatta blöfün bile payını teslim etmeye çalışmalıyız. Bunu ancak sözcüklerle açıklayabiliriz ama aynı zamanda sözcükleri unutmaya çalışmalıyız. Bir tablo 1'den 8a'ya kadar numaralanan bir dizi karar olarak görülebilir ama bunların sadece duygular hakkında koyulan açıklayıcı notlar olduğunu anlamamız gerekir. Sinirleri ve heyecanları anımsamalıyız. Bir ressam, tamamlanmış görüntüsünün güneşli sularına doğru nehir aşağı akarcasına taşınmaz, tam tersine, karşıt su akıntılarının bulunduğu bir açık denizde bir rota tutturmaya uğraşır.

Başlangıçta gerçeğe sadakat var, elbette; ancak süreç bir kez başladı mı, sanata sadakat ağır basmaya başlıyor. Olay hiç de resimde betimlendiği gibi olmamıştır; kazazedelerin sayısı doğru değildir; yamyamlık edebi bir göndermeye indirgenmiştir; Baba ve Oğul grubu olabilecek en az belgesel dayanağa sahiptir; varil grubunun ise hiçbir dayanağı yoktur. Sal, sanki midesi kolay kalkan bir hükümdar resmi bir ziyarette bulunacakmışçasına temizlenmiştir; insan eti parçaları bir ev hanımı özeniyle ortadan kaldırılmıştır ve bütün bu adamların saçları bir ressamın yeni satın alınmış fırçasının kılları kadar düzgündür.

Géricault yapıtının nihai görüntüsüne yaklaşırken, biçim sorunları ağır basar. Odak noktasını değiştirir, bazı şeyleri tuvalden

çıkarır, yeniden düzenler. Ufuk çizgisi yükseltilir, alçaltılır (eğer gemiye el sallayan figür ufkun altında olursa, bütün salın kasvet uyandıracak bir şekilde sularca yutulması gerekir; eğer ufuk çizgisi eli keserse, umutların artması gibi bir şeydir bu). Géricault denizin ve göğün kapladıkları alanı küçültür ve bizi, istesek de istemesek de salın üzerine fırlatır. Kazazedeler ile kurtarıcı gemi arasındaki mesafeyi uzatır. Figürlerinin duruşlarını yeniden ayarlar. Hangi resimde, başlıca figürlerin bu kadar çoğunun sırtları biz seyircilere dönüktür?

Ne harika kaslı sırtlardır bunlar! Bu noktada kendimizi biraz rahatsız olmuş hissederiz ancak hissetmememiz gerekir; çünkü en naif soru çoğu kez en önemli sorudur. O zaman, hadi, bu soruyu soralım. *Kazazedeler niçin bu denli sağlıklı görünüyor*? Géricault'nun *Medusa*'nın marangozunu bulup ona salın bir modelini inşa ettirmesine hayranlık duyarız... Ama... Salı gerçekte olduğu gibi çizmeye zahmet ettiyse, aynı şeyi niçin salın üzerindekiler için de yapamamıştır? Gemiye el sallayan figürü ayrı bir dikey unsur olarak çizişini, biçimsel yapıyı sağlamak için sala daha fazla ceset ekleyişini anlayabiliriz. Ama niçin herkes –hatta cesetler bile– bu denli kaslı, bu denli... Sağlıklı görünmektedir? Yaralar, yara izleri, bitkinlik belirtileri, hastalık nerede? Bunlar kendi sidiklerini içmiş, şapkalarının derilerini kemirmiş, kendi arkadaşlarını yemiş olan insanlar. On beş kişiden beşi kurtarıldıktan sonra çok yaşamadı. Peki öyleyse niçin bir vücut geliştirme kursundan geliyormuş gibi görünüyorlar?

Televizyon şirketleri toplama kampları hakkında dramatik belgeseller yaptıklarında, göz –cahil ya da bilgili– her zaman şu pijamalı figüranlara kayar. Kafaları tıraşlı, omuzları çökmüş, tırnak cilaları dökülmüş olabilir ancak hepsi de canlılık taşmaktadır. Perdede onları, gardiyanların içine hor görüyle tükürdükleri bir tas çamur gibi çorbayı almak için kuyruğa girerken seyrettiğimizde, ekran dışında bir yemek arabasından aldıkları yiyeceklerle iyice tıkındıklarını hayal ederiz. "Deniz Kazası" böyle bir acayipliği mi ima etmek istiyor? Bazı ressamlar söz konusu olduğunda, durup bu soruyu kendimize sorabiliriz. Ama deliliğin, cesetlerin ve kesik başların ressamı Géricault söz konusu olduğunda aynı şeyi yapamayız. Géricault bir keresinde, yüzü sarılıktan sapsarı olan bir arkadaşını yolda durdurmuş ve ona ne kadar yakışıklı göründü-

ğünü söylemiştir. Böyle bir sanatçı dayanma gücünün sınırına gelmiş eti çizmekten pek çekinmezdi herhalde.

O zaman resmini yapmadığı başka bir şeyi –"Deniz Kazası Sahnesi"ni, rollerin kadidi çıkmış kişilere dağıtılmış olduğu biçimiyle hayal edelim. Büzülmüş etler, irin akan yaralar, çökmüş avurtlar: Bu tür ayrıntılar bizde kolaylıkla acıma duygusu uyandırırdı.

Gözlerimizden, tuvaldeki gibi tuzlu sular dökülürdü. Ancak bu, her şeyi hızlandırırdı; tablo üzerimizde çok dolaysız bir etki bırakırdı. Yırtık pırtık giysiler içindeki sararıp solmuş kazazedeler şu kelebekle aynı duygusal tona sahip olurdu; birincisi de o kadar nasıl kolay bir umutsuzluğa sürüklüyorsa, ikincisi bizi kolay bir avuntuya sürüklerdi. Hiç de zor bir numara değil.

Oysa Géricault'nun aradığı yanıt salt acıma ve kızgınlığın ötesinde bir yanıttır; hatta bu duygular yolda otostop yapan kişilerin arabamıza alınması kadar kolaylıkla tuvalimize aktarılsa da. "Deniz Kazası Sahnesi", işlediği konuya karşın, kas ve dinamizm doludur. Salın üzerindeki figürler dalgalara benzemektedir: Okyanusun enerjisi altlarında ama aynı zamanda da içlerinde kaynaşmaktadır. Eğer onlar gerçek yaşamda olduğu gibi bitkin halde resmedilmiş olsalardı, biçimsel taşıyıcılar olmak yerine köpük parçaları olmaktan öteye gidemezlerdi. Çünkü göz, gemiye el sallayan figürün tepesine kaymakta –kışkırtılıyor, ikna ediliyor değil, dalga gibi çekiliyordur– oradan umutsuz ihtiyarın bulunduğu dip noktaya inmekte, sonra da tablonun sağ tarafında, ön plandaki yere uzanmış ve insan enerjisini denizin gerçek kabarma enerjisine bağlayan cesede ulaşmaktadır. Figürler böylesi bir enerjiyi aktarabilecek kadar gürbüz oldukları içindir ki tuval bizde daha derin, su yüzeyinin altında kalmış heyecanlar uyandırmakta; bizi umut, umutsuzluk, sevinç, panik ve boyun eğme dalgaları içinde sürüklemektedir.

Ne olmuştur? Tablo, tarihin çapasından kurtulmuştur. Artık "Medusa'nın Salı" olmak şöyle dursun, "Deniz Kazası Sahnesi" bile değildir. Biz sadece o ölümcül salın üzerindeki korkunç ıstırabı hayal etmeyiz; sadece ıstırap çeken kişiler olmayız. Onlar da biz olurlar. Resmin gizemi taşıdığı enerjide yatar. Ona bir kez daha bakın: Ufuktaki kurtarma gemisinin oluşturduğu beneğe doğru uzanan kişilerin şu kaslı sırtlarında beliren ve suyun şiddetle fışkırmasını andıran enerjiye bakın. Bütün bu çabalama ne için? Çoğu

insani duyguya verilecek bir karşılık olmaması gibi, resmin ana devinimine verilecek belirgin bir karşılık da yoktur. Sadece umut değildir bu, aynı zamanda tüm çapraşık özlemlerimizdir: Hırs, nefret, sevgi (özellikle de sevgi); duygularımız, hak eder göründükleri hedeflerine ne denli ender olarak erişir? Nasıl umutsuzca işaret veriyoruzdur, gökyüzü ne kadar da karanlıktır; dalgalar ne kadar da büyüktür. Hepimiz de denizde kaybolmuşuz, umut ile umutsuzluk arasında gidip gelmişiz, bizi kurtarmaya hiçbir zaman gelmeyebilecek bir şeye el sallamışızdır. Felaket sanat olmuştur; ama indirgeyici bir süreç değildir bu. Özgürleştirici, genişleten, açıklayan bir süreçtir. Felaket sanat olmuştur: Yani sonuçta, işe yaradığı şey olmuştur.

Peki ya daha önceki felakete, Tufan'a ne dememiz gerek? Doğrusu, subay sınıfından Nuh'un ikonografisi tasavvur edebileceğimiz gibi başlıyor. Hıristiyanlığın ilk on iki, hatta daha sonraki yüzyılları boyunca Nuh'un Gemisi (Nuh'un kurtuluşunun İsa'nın mezarından kaçışının bir ön belirtisi olduğunu göstermek amacıyla genellikle basit bir sanduka ya da lahit olarak temsil edilmiştir) süslemeli el yazmalarında, vitraylı pencerelerde, katedral heykellerinde sık sık görülür.

Nuh son derece tanınmış bir adamdı: Onu Verona'daki San Zeno'nun bronz kapılarının üstünde, Nîmes Katedrali'nin batı ve Lincoln'ın doğu cephesinde bulabiliriz; Nuh Pisa'da Campo Santo fresklerinde, Floransa'da Santa Maria fresklerinde denize yelken açar; Floransa vaftizhanesi Monreale'de ve Venedik'teki St. Marco Katedrali'nde mozaiklere demir atar.

Peki ama bütün bunların ortaya koyması gereken büyük tablolar, ünlü görüntüler neredeydi? Ne olmuştur: Tufan sularını mı yitirmiştir? Tam olarak böyle değil; ancak Michelangelo, suların yönünü başka tarafa doğru çevirmiştir. Sistina Şapeli'ndeki Nuh'un Gemisi (şimdi bir gemiden çok üstünde müzik icra edilen, yüzen bir kameriyeye benzemektedir) ilk kez kompozisyonun içindeki ağırlığını yitirir ve burada sağ tarafa, sahnenin gerisine doğru itilir. Tanrı tarafından seçilmiş olan Nuh ve ailesi kurtulurken, ön planı, dalgalar içinde ölmeye mahkûm edilmiş ıstıraplı figürler doldurur. Resimde kaybolanlar, terk edilenler, dışlanan günahkârlar, Tanrı'nın moloz kulları vurgulanmaktadır. (Acaba acıma duygusuna kapılan akılcı Michelangelo'nun Tanrı'nın kalpsizliğini incelikli bir şekilde

mahkûm etmek için mi resmi böyle yaptığını düşünmemiz gerekmektedir? Ya da bundan, dini bütün Michelangelo'nun, papayla yapmış olduğu sözleşmeye uygun olarak, eğer davranışlarımızı düzeltmezsek başımıza neler geleceğini bize göstermek istediğini mi anlamalıyız? Belki de karar tamamen estetik gerekçelere dayanmaktadır; sanatçı, lanetlenmiş kişilerin eğri büğrü bedenlerini çizmeyi bir başka ahşap geminin bir başka saygılı temsiline yeğlemiştir.) Bunun nedeni ne olursa olsun, Michelangelo konuya yeni bir doğrultu –ve yeni bir canlılık– kazandırmıştır. Baldassarre Peruzzi onun yolundan gitmiş, onu da Raffaello izlemiştir; ressamlar ve kitap resimleyicileri, gitgide artan bir şekilde dikkatlerini kurtulanlardan çok terk edilmişler üzerinde yoğunlaştırmıştır. Bu yenilik bir gelenek olunca da, Gemi'nin kendisi gitgide daha ötelere yelken açmış, Géricault nihai görüntüsüne yaklaşırken tıpkı *Argus*'un yaptığı gibi ufka doğru gerilemiştir. Rüzgâr esmeye ve dalgalar yükselmeye devam ediyor: Gemi sonunda ufka erişiyor ve gözden kayboluyor. Poussin'in "Tufan"ında gemi hiçbir yerde görünmez; bize bütün bırakılan şey yüzme bilmeyenlerden oluşan ve ilk kez Michelangelo ile Raffaello'nun ön plana çıkardığı ıstıraplı insanlar topluluğudur. İhtiyar Nuh, gemisiyle birlikte sanat tarihi sahnesinden çıkıp gitmiştir..

"Deniz Kazası Sahnesi"ne üç tepki:

a) Sergi eleştirmenleri, resmin konu edindiği olayları biliyor olmalarına karşın, resimde kurbanların hangi milliyetten olduklarını, bu trajedinin hangi ülkelerin semaları altında cereyan ettiğini ya da bütün bunların hangi tarihte olup bittiğini doğrulayacak hiçbir kanıt olmadığından yakındılar. Asıl mesele de buydu zaten.

b) Delacroix 1855'te hemen hemen kırk yıl önce Medusa'yı ilk görüşünde gösterdiği tepkiyi şu sözcüklerle anımsatmıştır: "Bende bıraktığı etki öylesine güçlüydü ki atölyeden çıkınca koşmaya başladım ve o zamanlar yaşamakta olduğum Saint-Germain Mahallesi'nin ta ucundaki La Planche Sokağı'na kadar bütün yol boyunca deli gibi koşup durdum."

c) Géricault, ölüm döşeğinde, tablo hakkında kendisine soru soran birine yanıt olarak, "*Bah, une vignette!*"* demiştir.

---

* (Fr.) "Ha, o mu, bir süsleme!" (ç.n.)

İşte o karşımızda: Sal üzerindeki en büyük ıstırap anı, konu olarak seçilmiş, dönüştürülmüş, sanatla doğrulanmış, güçlü ve ağırlıklı bir imgeye çevrilmiş, sonra cilalanmış, çerçevelenmiş, bir camın altına yerleştirilmiş, insanlık durumumuzu aydınlatsın diye ünlü bir sanat galerisinin duvarına asılmış, son haline getirilmiş, nihai biçimiyle, her zaman orada. Elimizde olan bu mu? Hayır, değil. İnsanlar ölür ve sallar çürür. Sanat yapıtları da bu kuralın dışına çıkmaz. Géricault'nun yapıtındaki duygusal yapı, umut ile umutsuzluk arasında gidip gelmeler, kullanılan boyalarla güçlendirilmiştir. Sal, en derin karanlık bölümlerle şiddetli bir karşıtlık oluşturan parlak bir ışıkla aydınlatılmış bölgeler içerir. Géricault gölgeleri olabildiğince siyah kılabilmek için, kendisine aradığı pırıltılı ve kasvetli siyahı verecek kadar çok miktarda zift kullanmıştır. Ancak zift, kimyasal olarak dayanıklı bir madde değildir ve XVIII. Louis'nin tabloyu incelediği günden bu yana boya yüzeyinin ağır ve onarılması güç bir şekilde aşınması kaçınılmaz olmuştur. "Dünyaya geldiğimiz andan itibaren oramız buramız dökülmeye başlar" demiştir Flaubert. Bu başyapıt da bir kez tamamlanınca, olduğu yerde kalmaz: Aşağı doğru iniş hareketini sürdürür. Géricault konusunda en önde gelen uzmanımız, tablonun günümüzde "kısmen harap durumda" olduğunu doğrulamaktadır. Belki de, çerçeveyi inceleyecek olsalar, içinde tahtakurdu bulacakları kesindir.

Delacroix: Ne Kadar Romantik?

1937'de, Amerikalı sanat eleştirmeni Walter Pach, Delacroix'nın *Journal*'inin* ilk İngilizce versiyonunu çevirip yayıma hazırladı. Kaleme aldığı giriş yazısında kendisine on yıllar önce Odilon Redon tarafından anlatılmış bir hikâyeye yer verdi. 1861'de, Bordeaux'da doğup büyümüş ama henüz üne kavuşmamış olan genç Redon, müzisyen kardeşi Ernest'le birlikte Paris'te bir baloya gitmişti. Delacroix'yla tanıştırıldıklarında ikisi de konuşmaya bile cesaret edemediler ve konuşmak yerine "söyleyeceği her bir sözcüğü duymak üzere salonda bulunan grupların birinden ötekine" arkasından gittiler. Ünlü adamlar ve kadınlar, yakışıklı olmamasına karşın tıpkı "bir prens" edasıyla yürüyen ressamın kendilerine yaklaştığını görünce sessizliğe gömülüyorlardı. Delacroix balodan ayrıldığında her iki Redon da onun ardından gitmeyi sürdürdü:

* (Fr.) Günce, günlük. (ç.n.)

Sokaklarda onun arkasından yürüdük. Yavaş yavaş ilerliyor ve düşüncelere dalmış göründüğünden onu rahatsız etmemek için aramızda bir mesafe bıraktık. Hava yağmurluydu ve ben, onun ıslak yerlere basmamak için adımlarını nasıl dikkatlice attığını anımsıyorum. Ama yıllardır yaşadığı Sağ Kıyı'daki evine vardığında, oraya sadece alışkanlıktan dolayı yürüdüğünü fark etmişti sanki; geri dönüp, yine yavaşça ve düşünceli bir ruh haliyle, şehrin aynı sokaklarından yürüyüp nehrin öteki yanına geçtikten sonra, iki yıl sonra öleceği Rue de Furstenberg'e doğru ilerledi.

Redon'un kendisi de, ölümünden sonra yayımlanan karma anekdotlar derlemesi *A soi-même*'de tarihini 1859 olarak verdiği bu olayın bir hikâyesini aktardı. Bu versiyon kuramsal olarak daha sahici olmakla birlikte, daha fazla ayrıntıyla süslenmiş bir hikâye izlenimi bırakıyor. Böylelikle genç adamlar Delacroix'yla sadece tanıştırılmış olmak yerine, Ernest "içgüdüleriyle" büyük ressamı fark edip gösteriyor. İki genç adam ona doğru adım atıyorlar, bunun üzerine:

Üzerimize avizenin ışığından daha keskin olan şu göz kamaştırıcı, şahsına münhasır bir bakış attı. Çok seçkin görünüyordu. Yukarı kalkık yakasının üstünde *grand'croix* *vardı ve zaman zaman başını eğip ona bakıyordu. Yanına Auber yanaştı ve ona, "büyük bir sanatçıyı görmeye can atan" çok genç Prenses Bonaparte'ı takdim etti. Delacroix ürperdi, gülümseyerek eğildi ve "Görüyorsunuz ya, çok da büyük değil" dedi.

Redon'un hikâyesi, Delacroix'yı hem genç adamın hayal gücünün gerekli kıldığı mitik kahraman, hem de bizim sempatimizi kazanmış olan sıradan insan yapıyor. İşte bunu gösteren bir ifade: "Delacroix'yı gördüğümde... Bir kaplan kadar muhteşemdi; aynı gurur, aynı incelik, aynı güç." Ama aynı zamanda "omuzları düşük, duruşu eğikti" ve "orta boylu, ince ve gergindi." Gece Paris'ini tek başına katederek, "en dar kaldırımlarda bir kedi gibi yürüyordu" sanatçı. Ve sonra da, Redon'un Pach'a anlattığı versiyonda eksik olan şu an, belki de gerçek olamayacak kadar iyi görünüyor:

Gözüne, üzerinde "*Tableaux*" ("Resimler") yazan bir poster ilişti; yaklaşıp okudu ve düşüyle birlikte –ben buna saplantısıyla birlikte derdim– çekip gitti.

---

* (Fr.) Büyük Haç nişanı. (ç.n.)

Hikâye apaçık bir şekilde Redon'un partilerde anlattığı hikâyelerden biri ve belki de başka yerlerde başka biçimlerde de mevcut. Ama bütün bunlara karşın Delacroix'ya ilişkin çok şey içeriyor: Gurur ve kendinden kuşku, sosyal başarı ve yalnızlık, varlığını yoğun bir şekilde hissettirme ve düşseverlik, şan şeref sevgisi ve insanlardan kaçma, Paris şehrini kedilere özgü bir yetenekle arşınlama ve bir yitip gitmişlik. Hayranlarının bu büyük romantik figürün peşinden gidebilme olasılığına karşın, sanatçının çok az takipçisi vardı. Delacroix geliyor, tablolarını yapıyor ve rutubetli sokaklarda tek başına yürümek üzere çekip gidiyordu.

3 Eylül 1822'de *Journal*'ine başladığında yirmi dört yaşındaydı Delacroix. Yalın bir beyan ve çekici bir vaatle açılıyor günce:

> Kesin ve açık bir şekilde dile getirdiğim bir günce tutma planımı yerine getiriyorum. En titizlikle arzu ettiğim şey de sadece kendim için yazdığımı unutmamak. Böylelikle her zaman hakikati söyleyeceğimi umuyorum ve bu sayede kendimi geliştireceğim. Bu sayfalar beni fikrimdeki değişikliklerden dolayı kınayacak. İyi bir ruh haliyle başlıyorum.

Bazılarının bütün özel güncelerin niçin bir düzeyde başkaları tarafından okunsun diye kaleme alındığına inandıklarını pekâlâ anlayabiliyorsunuz. O ikinci cümlenin dışlayıcılığına karşın paragraf, bir bütün olarak bizi bu günceyi okumaya davet ediyor. Eğer bu bir roman olsa, anlatı kancası çoktan atılmış olurdu: Bizler günce yazarının gerçekten de hakikati söyleyip söylemediğini, sonuç olarak kendini geliştirip geliştirmediğini, fikrini değiştirip değiştirmediğini ve başlangıçtaki iyi ruh halinin dağılıp dağılmadığını bilmeyi istiyor ve buna gereksinim duyuyoruz. Dahası Delacroix, yazmaya başlamak için özellikle uğurlu bir günü seçmiş; ona hem geçmişe –annesinin ölümünün yıldönümüdür– hem de geleceğe bakmasını buyuran ve bize bu konuda bir bakış olanağı veren bir gün: Sanatçının ilk önemli tablosu *Dante ve Vergilius* Fransız hükümeti tarafından kısa bir zaman önce satın alınıp Lüksemburg Sarayı'nın duvarlarına asılmıştır. Dahası, kalbi yakınlarda "Raffaello'nun çok iyi anladığı bir niteliğe sahip" bir kız tarafından –her nasılsa kızın adının Lisette olması kaçınılmazdır– çalınmıştır: "Bronz gibi kollar, hem zarif hem de güçlü kuvvetli bir endam." Kızı ilk kez, evin karanlık bir koridorunda, köyden dönüşünden sonra öpmüştür. *Journal*'in nasıl olur da Stendhalvari bir aşk ve

tutku hikâyesi olduğu ortaya çıkmaz, hem de ressam-kahramanın kökeni romansal açıdan bir o kadar gizem içerirken? (Hayattayken bile, Delacroix'nın Talleyrand'ın gayri meşru çocuğu olduğu hakkında söylentiler vardı).

Ama eğer Lisette'in beklentileri hayal kırıklığıyla karşılaşacaksa –genç takipçisi ona şimdiden "hayat yolundaki ve belleğimdeki güzel bir çiçek" olarak gelecekten bakmayı düşlemekteydi– günce okurunun beklentileri de hayal kırıklığıyla sonuçlanabilir. *Journal* on dokuzuncu yüzyılın büyük sanat belgelerinden biridir; ama hiç de bekleyebileceğiniz türden bir şey değildir –ya da onun çeşitli kısaltılmış versiyonlarını üstünkörü bir şekilde inceleyenlerin olduğunu varsaydığı şey değildir. Bir kere, 1824'den 1847'ye dek uzanan erken ve büyük bir boşluğu içerir, öyle ki günce yazarı 20'li yaşlarının ortalarından 40'larının sonlarına sıçrar. Dahası ve daha etkileyici bir şekilde, o beklenilen Stendhalvari anlatı ortaya çıkmaz. Romantik sanatçının yaşamının özellikle romantik olmadığı anlaşılır. Delacroix, Byron'a hayran olmasına karşın, İngiliz şairin tutkularına ve ahlaki sınırları zorlayan davranışlarına öykünmüyordu. 1832'de Fas'a yaptığı mesleki bir gezi dışında, Paris'ten ender olarak ayrılmıştı; röprodüksiyonlarını bildiği eserlerin orijinallerini görebilmek için birçok meslektaşının gittiği İtalya'ya bile gitmemişti. Cinsel serüvenler yaşamış olmakla birlikte, ayrıntılarıyla incelenecek ve yüceltilecek büyük aşkları olmamıştır. Delacroix, "aşk"ın zaman tüketen bir şey olduğunu düşünüyordu. Kendine denk, hatta ondan üstün olabilecek bir eş hayaliyle kendini kısa bir süre aldatmış olmasına rağmen, çok geçmeden "bir kadının yalnızca bir kadın olduğu ve temelde her zaman tıpkı bir başka kadın gibi olduğu" gibisinden bir düşünce rahatlığına kendini alıştırdı. "Kalplerimizin mahkûm olduğu bu kaçınılmaz yalnızlığı" iyi biliyordu –ve kısmen de seçmişti– ama onun sanatsal avantajlarını da kabul ediyordu: "Tek başınayken yaşadığınız şeyler çok daha güçlü ve daha bâkirdir." Bu yüzden dünyaya incelikli ve soğuk bir nezaketle bakıyordu. Günce tutma alışkınlığı edinmesinin üzerinden daha bir yıl geçmemişken, onun hakkında "bana uzun zamandır sıkıntı vermiş olan heyecanları bir sakinleştirme yolu" diye yazıyor. Günce kendine egemen olmakla ilgili bir şeydi ve kendine egemen olmanın amacı da büyük bir sanatçı olmanın yolunu daha iyi bulmaktı. Bu dünyanın Lisette'lerinin bu egemen tutkuya karşı hiç

şansları yoktu. Stendhal'in tavsiyesi "Seni büyük kılacak hiçbir şeyi ihmal etme" idi; ressamın kendisi de Voltaire'in, tembelliğin bir vasatlık işareti olduğu yolundaki görüşünün altını çiziyordu.

Bu yüzden bir Romantik Sanatçının Güncesi bekleyebileceğimiz şeylerin bazılarını içerse de birçok başka şeye de hizmet etti: Çalışma günlüğü, yolculuk defteri, önerilen bir *Dictionnaire des Beaux-Arts** için not düşme aracı, andaç, gönderilen mektuplar dosyası, yararlı metin pasajları seçkisi, adres defteri vb; basın kupürleri ve makbuzların yanı sıra tren ve otobüs zaman çizelgeleri de vardır bu güncede. Delacroix bu "écrits intimes"** konusunda vasiyetinde hiçbir talimat bırakmadı. 1853'te dostu Théophile Silvestre'in elyazmalarını görmesine ve ondan birkaç pasajı yayımlamasına izin verdi; bununla birlikte, *Journal*'inin hayattayken (ya da haklarında hoş olmayan yorumlar yaptığı kişiler hayattayken) yayımlanmasını istemediğini biliyoruz. Bundan başka, evinde uzun süredir *femme de charge*'lık*** yapan Jenny le Guillou, ressamın ölümünden birkaç gün önce, güncesinin elyazma metnini yakmaya kalkıştığını ama kendisinin onu alevlerden kurtardığını ileri sürdü. *Journal*'in 1923'ten itibaren ilk yeni Fransızca basımını okurlara sunan Michèle Hannoosh, Delacroix'nın niyetleri konusunda nasıl da "büyük bir ikirciklilik" yaşadığını betimliyor. "Çalışma"nın sınırları hiç açık değil. Daha önceki editörler, günce diyebileceğimiz şeye en çok benzeyen bir bütün elde edebilmek için notların bazılarına ötekilere oranla öncelik tanıma yolunu seçtiler –gerçi Delacroix'nın, ek bölümüne attığı notlarından ziyade çalışmanın ana gövdesini oluşturan notlarıyla özellikle ilgilendiğine ilişkin pek kanıt da yok. Hannoosh çalışmayı "Olağanüstü ölçüde karmaşık, melez, kaotik ve labirentvari bir belge" olarak nitelendiriyor. Sanatçı güncesini "gündelik hayhuy içinde", elinin altında hangi kâğıt parçası ya da defter varsa onları kullanarak yazdığını itiraf etmişti; öyle ki anlatıda ilerleme, hatta kronolojik düzen çoğu kez eksik kalıyordu. Yazdığı metne geri dönüyor, onu düzeltiyor ya da eklemeler yapıyordu; kimi zamanlar aynı gün içinde bir araya getirilmiş çok sayıda günce girişi vardı. Metin

---

* (Fr.) Güzel Sanatlar Sözlüğü. (ç.n.)

** (Fr.) Mahrem yazılar. (ç.n.)

*** (Fr.) Kâhya. (ç.n.)

birçok sayfa boyunca bir günceden çok Montaigne'in *Essais*'sine* ya da Voltaire'in *Dictionnaire philosophique*'ine** benziyordu –ki bunlar Delacroix'nın bir hayli hayran olduğu çalışmalardı– evet, günce bunlara benzer kaba bir çalışma taslağını andırıyordu. Walter Pach, "büyük sanatçı"ya otuz beş yıllık bir bağlılığı olduğunu beyan etmesine karşın, İngilizce dilinde yaptığı ilk yayım için "cüruf sayfaları" atma olarak nitelediği metinden çıkarmalar yapma konusunda hiç de pişman olmuş yahut vicdanen rahatsızlık duymuş değildi:



Medusa'nın Salı – Géricault. Delacroix tarafından model alınan yüzükoyun yatmış figürü gösteren detay.

> Fransızca baskının üç kalın cildinin sonuna kadar okumaya girişmiş olan çok az insan tanıdım. Ünlü çalışmayı okumaya başlayanların çoğu, bu işe hangi iyi niyetlerle kalkışmış olurlarsa olsunlar, sürekli olarak unutulan insanlara yapılan imalar arasında, masraf dökümlerini içeren sayfalarda ve bitip tükenmez renk listelerinde –evet, ustanın asistanları büyük dekorasyonlar üzerinde bu listelerden yola çıkarak çalışıyorlardı– ama

* Montaigne'in 1572 yılından itibaren yayımlanmaya başlanan ünlü yapıtı *Denemeler*. (ç.n.)

** Voltaire'in 1764'te yayımlanan *Felsefe Sözlüğü*. (ç.n.)

bir kombinasyondan ötekine değişen renk oranlarını yönlendirmek üzere artık Delacroix aramızda olmadığından,günümüzün sanatçıları için bunların hiçbir yararı yoktu.

Michèle Hannoosh, *Journal*'in 2010 baskısında, bu "üç kalın cildi" büyük ölçüde genişletti. Orijinal elyazmalar baştan sona yeniden incelendi, yeni destekleyici belgeler eklendi ve "sürekli unutulan insanlara" taze geçici hayatlar bağışlanırken ve "bitip tükenmez renk listeleri" yeniden itibar kazanırken sayfa diplerine uzun uzun yorum notları düşmek de orijinal metni gitgide sayfanın daha yukarılarına taşıdı. Bu, yeni bir okurlar kuşağını bocalatabilecek olağanüstü ölçülerde bir editörlük çalışmasıdır; söz konusu okurların bazıları Delacroix'nın 1857 tarihli şu günce kaydını bir alıntı olarak dile getirebilirler: "Bir kitapta uzunluk önemli bir kusurdur." Ne var ki insanı yıldıracak ölçüde uzun olan bu versiyon sadece hikâyelerle, görüşlerle ve otoportrelerle değil, içinde gerekli her türlü mesleki sıkıcı şey de olmak üzere sanatçının ilgilendiği her şeyle ilgilenenlere de hizmet ediyor. *Journal*'in tamamını okumak, insanı bazen takatten düşüren bir şey olabilir; ama sizi bir sanatçının yaşamı hakkındaki gündelik gerçeğe daha fazla yaklaştırır.

Gerçeğe daha fazla eriştikçe Delacroix'yı önceden düşünülmüş belli bir kategoriye yerleştirmek de o kadar zorlaşıyor. Delacroix; Shakespeare, Byron, Scott ve Goethe'den esinlenmiş olan şu Fransız romantikleri kuşağındandı; ancak bir yol gösterici olarak Voltaire'e de sıkı sıkıya bağlıydı. Delacroix, Berlioz ve Stendhal'le belli bir yakınlığı paylaşırmış gibi görünür, gelgelelim *Journal*'de, yapıtları Alexandre Dumas'kiler kadar yalap şalap olan ve *Faust'un Lanetlenmesi* kantatı bir "kahramanlık karmaşası" olmaktan öteye gidemeyen "*insupportable*"* besteci konusunda sıklıkla çok sert yorumlar vardır. Stendhal onu 1824'te "Tintoretto'nun bir öğrencisi" diye adlandırmak suretiyle Delacroix'nın değerini ilk kabul edenlerden biri olsa da; Delacroix'nın güncesinde:"Stendhal haklı olduğunda kaba, kibirliydi ve çoğu kez saçma sapan düşünceleri vardı" diye yazdığı yıl, yine1824'tür. Berlioz'dan farklı olarak Delacroix, Beethoven'ı büyük bir müzik özgürleştiricisi olarak görmez; hayran olmasına hayrandır, hayranlığı bazen çok büyüktür ama

* (Fr.) Çekilmez, katlanılmaz. (ç.n.)

onu aynı zamanda yorucu ve tutarsız bulur, onun yerine "düzenli bir dönemin sakinliğini soluyan" Mozart'ı yeğler. Kendi sanatlarında çarpıcı bir özgünlük sergileyenlerin çoğunda olduğu gibi, öteki sanatlarda yeni biçimleri ve yöntemleri daha az kabul eder: Bu yüzden de Wagner'e, bestecinin hem müzikte hem de siyasette "yenilikçi" olmayı istemesini gerekçe göstererek içgüdüsel olarak güvenmez -hem de onun müziğine ilişkin tek bir nota işitmeksizin. "Gerçeğe eriştiğini düşünüyor; genel kabul görmüş kuralların temellerini zorunlu yasalardan almadığına inanarak müziğin genel kabul görmüş kurallarının birçoğunu ortadan kaldırıyor." (İronik bir biçimde Nietzsche daha sonraları tümüyle olumsuz bir değerlendirmede bulunurken, "Delacroix'nın bir çeşit Wagner olduğu" hükmüne varacaktı.)

Diğer romantik sanatçılarda olduğu gibi ondasanatla hayat arasında normal ve kolay bir uyuşma da yoktur. Delacroix'nın sanatı ölçüsüzlükten, tutkudan, şiddetten, aşırılıktan söz eder; ancak onun hayatı, tutkudan korkan ve her şeyin üstünde dinginliğe değer veren öz savunmalı bir insanın hayatıdır; Delacroix insanın"bir gün sakinliğin her şeyin üstünde olduğunu keşfetmeye yazgılı olduğunu" ummakta ve buna inanmaktadır. Delacroix dış bir kıyafet görüntüsünden ötürü değil, içsel bir ruh üstünlüğünden ötürü "dandy" olarak nitelenmişti. Anita Brookner'ın sözlerini ödünç alarak konuşursak, "Belki de Rubens'ten beri en ihtişamlı sanatsal şahsiyetti"; ama aynı zamanda (yine Brookner'ın sözleriyle) "Zor beğenir ve biraz cimri biriydi" ve resimsel hayal gücü dışında her şeyde "münzevi ve çileciydi." Zevk düşkünü insanlardan hoşlanmıyor ve akşam yemekleri "ertesi sabah hâlâ ağır hissetmesine" yol açan *demi-mondaine** La Païva'nın salonunda sergilenen "dehşet verici lükse" kuşkuyla bakıyordu. Romantik iyimserlikten yoksundu ve resim sanatının bütün büyük problemleri çözüme kavuşturulmuşken sanatların on altıncı yüzyıldan beri "sürekli bir dekadans"** içinde olduğuna inanıyordu. Onun tarafını tutan kişilerin "İsteyip istemeyeceğime bakmaksızın, beni romantikler takımının içine dahil etmelerinden" de hoşlanmıyordu. Ona dalkavukluk eden biri Delacroix'yı "Resim sanatının Victor Hugo'su" olarak övmeye kalkıştığında soğukça şu yanıtı verdi: "Yanılıyorsu-

* (Fr.) Kibar fahişe. (ç.n.)

** (İng.) Çöküş. (y.h.n.)

nuz*Mösyö*, tamamen klasik bir sanatçıyım ben." En tanınmış tablosu muhtemelen İnsanlara Kılavuzluk Eden Özgürlük olmasına karşın (günümüzde çoğu kişi yanlışlıkla tablonun 1830'dan çok 1789'a gönderme yaptığını sanmaktadır) yaratıcısının içgüdüleri genelde reaksiyoner içgüdülerdir. Delacroix insanın "hor görülesi ve dehşet saçan bir hayvan" olduğu görüşündeydi; ona göre insanın doğal hali vasatlıktı. Hakikatin kitleler arasında değil, sadece üstün bireyler arasında bulunduğunu düşünüyordu. Tarım makinelerini onaylamıyordu, çünkü onların köylüler arasında çok fazla aylaklığa yol açabileceğini ileri sürüyordu (gerçi, Redon'ın aktardığı kadarıyla, kendi mesleki düsturlarından biri de "Sık Sık Dinlen" idi.) Flaubert ve Ruskin gibi o da demiryollarından nefret ediyor ve kötümser bir ruh hali içinde geleceğin "bir simsarlar dünyası"nı içereceğini, şehirlerin hayvan stoklarını ve hisse senetlerini denetleyip duran sabık-köylülerle, "filozofların semirttiği insani sığırlarla" dolup taşacağını hayalinde canlandırıyordu. Duygusallığı büyük bir kusur ve insancılığı daha da büyük kusur olarak görüyordu (George Sand'a tapan bir adam böyle düşünüyordu). Onu hiç de bir romantik olarak değil de, daha ziyade romantizm ile aynı zamanda olup biten büyük bir heyecan patlaması olarak görmenin makul göründüğü zamanlar vardır.

Ve Delacroix sürekli olarak şaşırtıcıdır. Holman Hunt'ın yapıtlarına hayrandı. Périgeux'lü kadınların Paris'inkilerden daha güzel olduklarını düşünüyordu. "Ahmaklar"la konuşmanın "düşünen adamlarla" konuşmak kadar ona iyi vakit geçirttiğini ileri sürüyordu. Rembrandt'ın "Raffaello'dan çok daha büyük bir ressam" olduğuna inanmıştı (onun zamanı için böyle bir şey söylemek "kutsal olana dil uzatmaktı"). 1851'de *Société héliographique*'in –kendini fotoğraf sanatına adayan ilk entelektüel dernek– kurucu üyesi ve böylelikle de yeni sanatın gelişim süreçlerini ve olası sonuçlarını göz önünde tutan ilk ressamlardan biri oldu. "Bugünden itibaren resim sanatı ölmüştür"e inananlardan biri değildi. Mayıs 1853'te Eugène Durieu'nün çektiği bir dizi nü fotoğrafını inceler, "Bunların bazıları kötü kurgulanmış, yer yer aşırı banyo edilmiş, insanın üzerinde hoş olmayan bir etki bırakan fotoğraflardır." Beri yandan bu canlı kanıtı, Marcantonio'nun bazı oyma resimleriyle karşılaştırır ki bu oyma resimler "Gerçeğe aykırılıklarıyla, manyerizmleriyle ve doğallık eksikliklerileriyle bir tiksinti etkisi, neredeyse nefret"

yaratırlar. Bununla birlikte, fotoğraf sanatının kazanımları doğrudan kazanımlar değildir: Delacroix bir yandan "Deha sahibi birinin" fotoğrafçılığı "insanın kendini hiçbirimizin bilmediği bir yüksekliğe çıkarmak için" kullanabileceğine inanır; ne var ki bu "makine-sanat" şimdilik bizi "tam olarak tatmin etmeksizin" sadece "başyapıtları berbat etmeye" yaramıştır. Gerçi, gelecek yılın ağustosunda, Durieu'nün fotoğraflarından yola çıkarak yeniden desen çalışmaları yapıyordur ve Ekim 1855'te, "Şu çıplak erkek fotoğraflarını, şu hayran olunası şiiri, kendisinden okumayı öğrendiği şu insan gövdesini, tutkuyla ve yorulmaksızın" inceleyerek çok daha az ikircikli laflar eder.

Böylesi bir açık görüşlülüğün paralelinde büyük bir kendini bağlama korkusu –hem sanatsal hem de kişisel olarak– ve hatta daha da büyük bir bağlanılma korkusu söz konusudur. Kendine Jenny Le Guillou'dan hoşlanma iznini tanımış ve kadının ona bağlılığından zevk almıştı, hiç kuşkusuz böylesi duygular sakin ve yatıştırıcı olduğu için yapmıştı bunu. Ancak kimseye karşı bir zorunluluk altına girmek istememesine rağmen, aynı zamanda boynuna şu *grand'croix*'yı* takmayı da istiyordu. Birçok özgün Fransız sanatçısında ve yazarında olduğu gibiEnstitü** tarafından sürekli olarak reddedilmek oraya ait olma kararlılığını artırmaktan başka bir şeye yaramıyordu (sonunda 1857'de sekizinci denemesinde Institut üyeliğine seçildi). Delacroix'nın gösterdiği bu konformizm Baudelaire'in kafasını karıştırmıştı ve Delacroix'nın ölümünden üç yıl sonra Sainte-Beuve'e yazdığı bir mektupta ressama şunu sorduğunu anımsıyordu: "Birçok genç insan onu bir parya ve bir asi olarak görmeyi yeğleyecekken göğsüne bir nişan takmayı isteyişindeki bu inatçı ısrar niye?" Delacroix bu soruya şöyle yanıt vermişti:

> Aziz beyefendi, şayet sağ koluma inme inmiş olsa, Enstitü'ye üyelik bana ders verme hakkını verir ve hâlâ yeterince iyi olduğum sürece de Enstitü benim kahve ve puro masraflarımı ödemeye yarardı.

Bu beyan bana, sahte bir kendini aşağılamayla, madalya takmanın esas püf noktasının restoranlarda masa ayırtmayı daha kolay-

---

* (Fr.) Büyük Haç, en yüksek şeref nişanı. (y.h.n.)

** (Fr.) Beş akademiden oluşan L'Institut de France kastediliyor. (ç.n.)

laştırmak olduğunu söyleyen bizim çağdaş şövalyelerimizle küçük lordlarımızın durumunu anımsatıyor.

Aynı zamanda -Delacroix söz konusu olduğunda çok sayıda "aynı zamanda" ifadesi vardır-ressam "bir parya ve bir asi" olarak görülmeyi pek de arzu duymuyordu. Baudelaire, genç insanların *onu* böyle görmelerini istiyordu ve iki adam arasındaki karmaşık ilişkinin en büyük bölümü Baudelaire'in Delacroix'yı kendi grubunun içine dahil etmeye çalışması ve ressamın da bu çabayı geri çevirmesinden oluşuyordu. Çekişmenin nedeni kısmen zor beğenirlik ama aynı zamanda doğru gerekçelerle övülmeyi talep eden bir gururdu. Baudelaire onu "sözcüklerinin altını çize çize eski ve modern zamanların en özgün ressamı" olarak şişirmiş olabilir, ne var ki şair onun üzerine aynı zamanda Brookner'ın "Şairin ölümsüz ve sayrıl izi" olarak adlandırdığı şeyi yapıştırmaya da çaba harcıyordu. Delacroix *Sardanapalus'un Ölümü*'nün ya da *Les Femmes d'Alger*'nin [Cezayirli Kadınlar] Baudelaire'in özel mizacının gamlı zorunluluklarına göre yorumlanmasını istemiyordu. *Journal*'de manidar olacak şekilde Baudelaire'e az sayıda gönderme vardır, bunların en çarpıcısı da ilk bakışta sıradan, hatta sakince yapılmış bir göndermedir:

> Şark'a özgü kıyafetleri içinde, bir kanepenin üzerine uzanmış küçük bir kadın figürü üzerinde yeniden çalışmaya başlıyordum ki -Bac Sokağı'ndan Thomas için girişilmiş bir çalışmaydı bu- evet, bu küçük figür üzerinde yeniden çalışmaya başlıyordum ki içeri Mösyö Baudelaire girdi. Bana Daumier'nin tabloları bitirme konusunda çektiği zorluklardan bahsetti. Sözü, hayranlık duyduğu ve halkının idolü diye adlandırdığı Proudhon'a getirdi. Görüşleri son derece modern ve tamamen ilerleme çizgisinde gözüküyor. Gidişinden sonra küçük figür üzerine çalışmamı sürdürdüm ve sonra da *Femmes d'Alger*'ye geri döndüm.

Bu, dar kaldırım üzerinde kusursuz dengesini koruyarak yürüyen şu kedivari figürün edebi karşılığıdır. Eleştirmen sanatçıyı görmeye gelir. Şundan bundan konuşur. Modern ve ilericidir; sanatçı değildir. Eleştirmen ayrılır, sanatçı yeniden çalışmasına döner, önce "küçük bir figür" üzerinde, sonra da bir başyapıt üzerinde.

Walter Pach "bitip tükenmek bilmeyen renk listelerini" kitabın İngilizce baskısından çıkarmış olabilir, ne var ki bu renkler ve onların sonlu varyasyonları Delacroix'nın uğruna yaşamını ada-



Delacroix'ya Saygı – Fantin-Latour. Soldan sırayla Whistler'ı, romancı Champfleury'yi, Manet'yi gösteren detay.

dığı şeydi. Maxime Du Camp, *Souvenirs littéraires*'de*, sanatçıyı şöyle hatırlıyordu:

> Bir akşam, üzerinde yün çileleriyle dolu bir sepetin durduğu masanın yanında oturuyorduk. Sepetten çileleri alıp duruyor, onları gruplandırı-

* Maxime Du Camp'ın (1822-1894) 1882'de yayımlanan *Edebiyat Anıları*. (ç.n.)

yor, birini ötekinin yanına yerleştiriyor, onları ton ton ayırıyor ve rengin olağandışı etkilerini ortaya koyuyordu. Ayrıca onun ağzından şunu duyduğumu da hatırlıyorum: "Görmüş olduğum en güzel resimlerin bazıları kimi İran halılarıdır."

On dokuzuncu yüzyılda Fransız sanatı, en geniş hatlarıyla, renkle çizgi arasında verilen bir mücadeleydi. Dolayısıyla Delacroix'nın Enstitü'nün resmi onayının ardından koşmasının fazladan bir sebebi de sanatların her zaman büyük ölçüde siyasileştirildiği bir toplumda, onun yaptığı türden resimleri resmen destekleyecek olmasıydı. Yüzyıl başında, David ve onun ekolünün aracılığıyla çizgi ağır basmıştı; yüzyıl sonunda, renk izlenimcilik aracılığıyla galebe çalacaktı; ikisi arasında, yüzyıl ortası, çizginin şampiyonuyla rengin şampiyonu arasındaki bir savaşıma tanıklık edecekti (kare köşede Ingres, yuvarlak köşede Delacroix). Bu yüzleşme, her zaman yüksek ahlaki ilkelere sahip de değildi: Bir keresinde Delacroix, Louvre'u ziyaret ettikten sonra, Ingres sırf içerideki "sülfür kokusu"nu dışarı çıkartmak için pencereleri açtırmıştı. Du Camp, sanat politikasından haberi olmayan bir bankerin her iki ressamı yanlışlıkla aynı akşam yemeğe davet etmesinin hikâyesini anlatır. Bir hayli esip gürledikten sonra, Ingres artık kendine hâkim olamıyordu. Elinde bir kahve fincanı, bir şöminenin yanında ayakta duran rakibinin yanına yaklaştı. "Beyefendi!" dedi, "Resim yapmak dürüstlük demektir! Resim yapmak onur demektir!" Sakin Delacroix'nın karşısında aşırı bir öfkeye kapılarak Ingres kendi kahvesini gömleğinin ve yeleğinin üzerine döktü, sonra da şapkasını kaptı ve kapıya doğru yöneldi, eşikte dönüp aynı şeyi yineledi: "Evet, beyefendi, resim onurdur! Dürüstlüktür!"

Gelecek kuşakların rahat bakış açısından onların her ikisinin de onur ve dürüstlük sahibi insanlar olduklarını, kimi zamanlar da birbirlerine katlanabildiklerinden ya da kabullenebildiklerinden daha yakın olduklarını söyleyebiliriz. Her ikisi de çalışmalarını Eski Ustalar geleneği içinde temellendiriyordu; her ikisi de "genel kabul görmüş kuralların zorunlu yasalar üzerine temellendiğine" inanıyordu ve konu bulmak amacıyla edebiyata ve *Kitab-ı Mukaddes*'e yöneliyordu. Delacroix bütün çalışma hayatı boyunca kamu binalarında duvar ve tavan resimleri yaptı –*Uygarlık Getiren Orpheus*'tan *Dante'yi Homeros'a Tanıştıran Vergilius*'a, *Melekle Dövüşen Yakup*'tan *Tapınaktan Kovulan Heliodorus*'a kadar– iki rakibin benzer haki-

katlere ve konulara farklı yollardan yaklaştıklarını düşündüren sadece resimlerin başlıkları değildi. Gerçi, o zamanlar, kavgaları hem hayati hem de ölümcül bir kavga gibi görünüyordu: Aşırı ciddiyetin bir biçimi ortadan kalkacak ve öteki hayatta kalacaktı. Şayet renk anında bir çekicilik sunuyorsa –canlılık, devinim, tutku, yaşam– bu aynı zamanda onun için taktik bir dezavantaj demekti. Delacroix 4 Ocak 1857'de *Journal*'ine acı bir alayla şunları yazdı:

> Şunu iyi biliyorum ki bir renkçinin resminin başlığı, çekiciliği artıran bir şey olmaktan çok, bir engeldir... Genel kanı, bir renkçinin sadece bayağı olanla, tabiri caizse, resim sanatının dünyevi evreleriyle uğraştığıdır: Güzel bir desene ilginçlikten uzak bir renk eşlik ettiğinde, o desen çok daha güzel olur ve rengin esas işlevi dikkatleri daha yüce nitelikten uzaklaştırmaktır, bu da rengin verebileceği herhangi bir prestij olmaksızın çok kolaylıkla yerine getirilebilir.



Yapılmamış Bir Yatak – Delacroix

Öte yandan, *Dictionnaire*'i için aldığı notlardan birinde belirttiği gibi, rengin "üstünlüğü" ya da şu ifadeyi yeğlerseniz, "seçkinliği" onun hayal gücü üzerindeki etkisinden kaynaklanır. Bir Delacroix resminde, renk ön plandadır: Zihin kendine çizgi ve konuyla ilgili sorular sormadan önce gözü ve kalbi yönlendirir. Görünüşe bakılırsa rengin zafer kazandığı on dokuzuncu yüzyılın sonunda geriye

bakınca (kübizmin yeniden çizginin üstünlüğünü kabul ettirmesinden önce) Odilon Redon, Delacroix üzerine yazarak, onun "doğru yolu, yani anlatım gücü olan rengi, ahlaki renk diye adlandırılabilecek rengi" bulduğunu söylüyordu. Bu, Redon'a göre, bahislerin yeniden yükseltilmesi demekti: "Venedik, Parma, Verona rengi sadece maddi yönünden gördüler. Delacroix ahlaki renge temas ediyor; yapıtının anlamı ve geleceğe kalma iddiası bu onun."

Altmış beş yaşında ölüm döşeğinde yatarken, aslında önünde hâlâ kırk yıllık bir çalışma olduğuna hayıflanıyordu Delacroix. Geleceğe kalma konusuna gelince, birden fazla kez özlemle, mümkün olup da yüz yıl sonra hayata geri dönecek olsa kendi hakkında neler düşünüldüğünü öğrenme dileğini dile getirmişti. Bu arzusunu Du Camp'a açtığındaysa, beriki gerçekte ne hissettiğini ona söylemekten kendini alıkoydu: "Seni Tiepolo ile Jouvenet arasında bir yere koyacaklar." Bu dile getirilmemiş ifade, Delacroix'nın alt etmek için on yıllarını harcadığı zamanın beğenisi ve görüşleri konusunda bize çok şey söylüyor.

Courbet: Öyle Değil, Böyle

1991'de, France-Comté bölgesinde Ornans'da bulunan Courbet Müzesi, André Masson'ın "erotik" yapıtları üzerine bir sergi açtı. Resimlerin çoğu yakası açılmadık türden şeylerdi: Olgunluktan uzak, kolaycılığa kaçan ve hatta çoğu kez düpedüz iğrenç denilebilecek çalışmalar; bunlar bize erkek bilinçaltının kirini pasını temizlemenin ortaya kolaylıkla ölü köpekler ve paslı işkence aletleri çıkarabileceğini anımsatıyordu. Ne var ki galeri koridorlarını yorgun argın adımlayanlar için en sonda beklenmedik bir ödül vardı. Sergide tek başına ve duyurulmamış olarak Courbet'nin pek ender olarak görülen* *Dünyanın Kökeni* tablosu bulunuyordu: Türk diplomatı Halil Bey için yapılmış, son olarak Jacques Lacan'ın kır

* Şimdi Orsay Müzesi'nde çok daha kolaylıkla görülüyor. Oraya varışı John Updike'ın "Paris'te İki Am" gibi karakteristik bir başlık taşıyan şiirinde kutlandı. (*Americana and Other Poems, 2001).*

evinin duvarında asılı duran, göğsünden uyluklarının ortasına kadar çıplak uzanmış yatan bir kadın figürü. Bir yüzyılı aşkın bir zamandır art arda gelen erotik ve pornografik çalışmalara karşın hâlâ olağanüstü bir çekim gücüne sahip bir tablo. *Ce Jourdaens moderni** kendi beğenisine göre fazla vülger, nü tablolarını "gerçekdışı" bulan ve Courbet'nin lezbiyenliği işlediği *Le Sommeil* [Uyku] tablosuyla Ingres'nin *Bain antique* [Antik Banyo] tablosunu (her ikisi de Halil Bey için yapılmıştır) 1867'de düzenlenen özel ortak bir sergide gördükten sonra iki ressamı *idiots populaires*** olarak dışlayan Edmond de Goncourt bile *Dünyanın Kökeni* tablosu karşısında yelkenleri suya indirdi. Onu ilk kez 1889'da, Courbet'nin ölümünden on yıl sonra gördü ve güncesinde, insan tenini tuvale Correggio kadar iyi yansıtan onu "onurlandıracak bir takdir gösterisinde" bulunulması gerektiğini yazdı. Söz konusu tablo çekici bir zarafete sahip olup uyandırdığı etki insanı ürkütecek ölçüde gerçekçidir. Hayır, öyle değil, böyle der gibidir (her türlü gerçekçilik temelde arzu edilmeyen bir şeyleri düzeltmeye yöneliktir). Bu beyanı yirminci yüzyılın erotik yapıtlarıyla çevrelenmiş olarak yapmayı sürdürmesi, kendi geçmişini ve şimdisini olduğu kadar geleceği de kınama yeteneğinde olması, Courbet'nin yapıtının ne denli canlı kaldığının bir işaretidir.



Akdeniz - Courbet.

* (Fr.) Özellikle tarih konulu tabloları ve duvar resimleriyle tanınan Flemenk ressam Jacob Jordaens'e (1593-1678) gönderme. (ç.n.)

** (Fr.) Popüler budalalar. (ç.n.)

Courbet, hem sanatta hem de hayatta her zaman büyük bir kınayıcı, başkalarının yanlışlarını düzelten biri olmuştu. Hayır, öyle değil, böyle: Tam cepheden görülen çalkantılı gökyüzüyle deniz manzarası, kibirli bir pozu yansıtan otoportre, yoğunluyla iç gıcıklayan kadın teni, karda ölen hayvan, bütün bunların hepsi betimsel ve öğretici bir çabayla yoğrulmuştur. Courbet insanın yüzüne karşı konuşan gerçekçi bir ressamdır, estetik olarak dediğim dediktir. "Yüksek sesle bağır ve dümdüz yürü" belli ki Courbet ailesine özgü bir düsturdu. Courbet bütün ömrü boyunca-şahsen, resimlerinde ve mektuplarında- yüksek sesle bağırıyor ve çıkardığı yankıyı zevkle dinliyordu. 1853'te kendini "Fransa'nın en gururlu ve en kibirli adamı" olarak niteledi. 1861'de, "Gözümün içine bakan bütün bir sanatçı gençliğe sahibim ve şu anda onların komutanıyım" dedi. 1867'de de "Bütün dünyayı afallattım... Sadece modernler üzerinde değil eski ustalar üzerinde de zaferimi yaşıyorum" oldu sözü. 1873'te "Bütün demokrasi, bütün ulusların bütün kadınları, bütün yabancı ressamlar benim yanımda" diye buyurdu. Courbet, serüvenlerinin "Tüm Almanya'nın kıskançlığını uyandırdı" haberini vermeksizin Frankfurt dışındaki tepelerde geyik avlamaya gidemezdi.

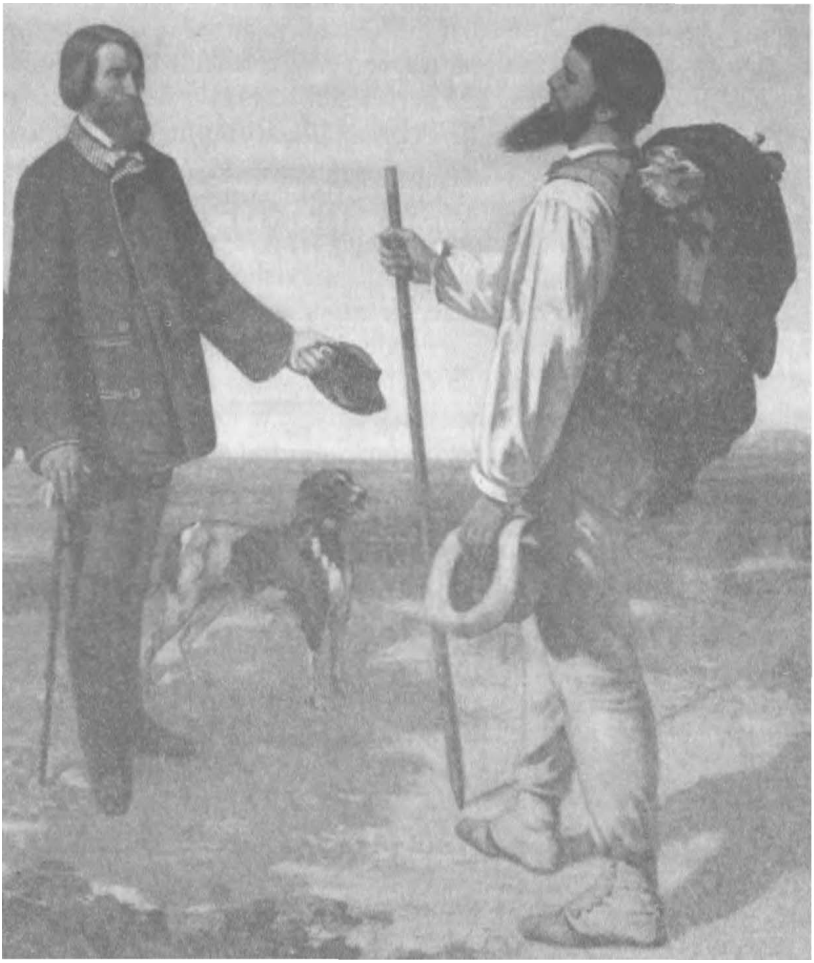
Bu kibrin büyük bir bölümü doğal görünmesine karşın, aynı zamanda piyasaya göre kesilip biçilmişti. Courbet -1819'da Ornans'da doğmuş, yirmi yaşında Paris'e gelmiş ve ilk resmini beş yıl sonra Salon'a kabul ettirmişti- patırtıcı, kavgacı, yıkıcı, belalı, taşralı bir persona yarattı ya da bu personayı kendi kullanımına göre uyarladı; sonra da tıpkı çağdaş bir televizyon şahsiyeti gibi bu kamusal imajın gerçek doğasından ayrılamaz olduğunu fark etti. Courbet büyük bir ressam; ama aynı zamanda ciddi bir reklamcıydı. Kendini pazarlamada bir öncüydü; ününün yaygınlaşmasını sağlamak için kendi resimlerinin fotoğraflarını satıyordu; ona ait bir resim büyük bir para tutarı karşılığında satıldığında basın bültenleri onu yayımlıyordu ve tek bir sanatçıya-yani kendisine- adanmış ilk daimi sergi merkezini planladı. Fransa-Prusya Savaşı'nda bir topa kendi adının verilmesini bile becerdi; derken bir gazete karikatüristine mektup yazıp "*Le Courbet*"nin "atış planı ve rotası"nın ayrıntılarını vererek ondan bunu "elleri altında bulunan gazetelerden birinde" haber yapmasını istedi.

Özgürlükçü sosyalizmine, yerleşik düzen karşıtı tiratlarına, Fransız sanatının kirli ahırlarını temizleyip arıtmak konusunda gerçek

bir arzu duymasına karşın, ne kadar uzağa gidebileceğini ve topluma yönelttiği ağır hakaretleri nasıl kendi yararına çevirebileceğini bilen, onaylanmış bir asi, bir nebze Yevtuşenkoculuktan daha fazlası vardı Courbet'de. Kilise karşıtı *Konferanstan Dönüş* tablosu, Salon tarafından 1863'de geri çevrildiğinde (bu hiçbir şekilde ilk reddedilişi değildi), belki de uygun görünenden çok daha büyük bir kendinden emin havayla şu yorumu yaptı: "Onu reddedilsin diye yaptım. Başarılı oldum. Bana bu şekilde para getirecek." Resimlerin Salon'a seçilip asılmalarını sağlayan politik tezgâhlarda maharetliydi ya da en azından bu tezgâhlara enikonu karışıyordu; aynı zamanda hem kabul görmek hem de reddedilmek istiyordu.

Bundan başka, en çok da *Légion d'honneur* konusunda, nişanı hem kabul etmek hem reddetmek istiyordu. Duyguları kamunun önünde incinebilsin diye bir nişanın kamusal olarak önerilmesine ihtiyaç duyuyordu. Bunu 1861'de az daha gerçekleştiriyordu ki III. Napoléon onu kızdıracak şekilde adını adaylar listesinden çıkardı ve özlenen hakaret ancak 1870'te gelebildi. Nişanı-doğal olarak gazetelere mektuplar yazarak– Galyalılara özgü bir afra tafrayla reddetti: "Onur, ne bir unvanda ne de bir kurdelededir; onur, eylemlerde ve bu eylemlere yol açan motivasyonlardadır. İnsanın kendine ve fikirlerine saygı duyması onurun büyük bir bölümünü oluşturur. Ben ömür boyu savunduğum ilkelere sâdık kalarak kendimi onurlandırıyorum [vb vb]". Bu vakayı kendisine o yıl daha erken bir vakitte *Légion d'honneur* önerilen ama bunu ölçülü bir tavırla reddeden Daumier'nin vakasıyla karşılaştırmaya değer. Courbet onu kınadığında her daim sakin bir cumhuriyetçi olan Daumier, ona şöyle yanıt verdi: "Ben yapmam gerektiğini düşündüğüm şeyi yaptım. Yaptığıma da memnunum ama bu, kamuyu hiç ilgilendirmez." Courbet omuzlarını silkip şu yorumda bulundu: "Daumier'den hiçbir şey olmaz. Düşçünün teki o."

Courbet'nin 1855 civarında çekilmiş, kendisiyle konuştuğunu gösteren yanılsama yaratan bir fotoğrafı vardır: Fotoğraftaki her iki imgesi de bir şeye yoğunlaşmış görünür. Otoportreleri, öz sevgisine varan dikkatli bir duyumsallıkla yapılmıştır, kendine verdiği pozlarsa çoğu kez kasten İsavari pozlardır. (Anarşist filozof dostu Proudhon da karşılaştırma yapmaktan çekinmiyordu. Şu sözü buna tanıklık etmekte: "On iki dokumacı bulsam, dünyayı kesinlikle fethederim.") *Karşılaşma* (1854) başlıklı tabloda Courbet,



Karşılaşma (detay) – Courbet.

sahneyi sağdan terk ettiği görülen bir arabadan inmiş olarak, açık bir arazide, dostu ve patronu Alfred Bruyas ile Bruyas'ın hizmetkârı Calas tarafından selamlanmaktadır. İkisinden hangisinin daha saygılı göründüğünü söylemek zordur. Bruyas, Courbet'yi selamlamak üzere şapkasını çıkarmıştır, oysa Courbet'nin şapkası elindedir; çünkü özgür bir sanatçı olarak, böyle yürümeyi seçmektedir; Bruyas selam verirken gözlerini aşağıya eğer, oysa Courbet başını geriye atıp sakalını bir sorgulama aleti gibi ileri çevirir. Bir nokta-

yı daha belirtmek gerekirse, sanatçı elinde patronununkinin iki katı boyunda bir değnek taşımaktadır. Olan biten konusunda hiç kuşku yoktur: Patron, sanatçıya işe uygunluğu konusunda sorular soracak yerde bunun tersi olmaktadır. Tablo, hicivli bir şekilde, "Dehayı Selamlayan Servet" başlığıyla tanınmıştı. Sanatçı en iyi ihtimalle tablonun kenarındaki köylüler arasında kendini gizlerken patronun ya da bir tablo bağışçısının azizlerle omuz omuza çömelmiş konumda betimlendikleri günlerden çok çok uzak günlere gelmiş bulunuyoruz.

Ya da *L'Atelier*'yi (Sanatçının Stüdyosu 1854-5) ele alın, "Sanat Yaşamımın Yedi Yıllık Bir Evresini Belirleyen Gerçek Alegori"yi: Dostlar ve patronlar resmin sağında, çıkarını kollayan ve daha aşağı konumdaki dünya resmin solunda, sanatçıyla ona eşlik eden çıplak model ise ortada. Courbet bu tabloyu "atölyemin ahlaki ve fiziksel tarihi" ve doğal olarak aynı zamanda, "hayal edilebilir en şaşırtıcı resim" diye adlandırmıştı. Tablonun bilmecemsi niteliği, ona büyük keyif veriyordu: Eleştirmenlerin "işleri ellerinden alınacaktı"; resim "halkı tahminlerde bulunmaya zorluyordu." Ve hâlâ da zorlamaktadır. Kımıltısız, birbiriyle iletişim halinde bulunmayan gruplar olarak yerleştirilmiş bu figürler kimlerdir? Apaçık bir şekilde Courbet'nin stüdyosuna gelen ziyaretçilerin gerçeğe yakın bir temsili örneğinden başka bir şeydirler. Işık nereden gelmektedir? Ressam bir manzarayı yapıyor ise niçin bir model mevcuttur –ve niçin stüdyosunda resim yapmaktadır? Bunun gibi sorular sürüp gider. Ama gizemi ne kadar çözmeye çalışırsak çalışalım ya da bu çözme çabamızda ne kadar aşırıya kaçarsak kaçalım bu, siyasal bir resim taslağı mıdır? Masonik bir süslemesi var mıdır? (Eğer kuşkudaysanız, her zaman Mason komplosundan medet umun.) Tablonun yoğun odak noktası konusunda tartışmaya gerek yoktur: Courbet figürünün kendisi iş başındadır. Böylesine kocaman bir tabloyu desteklemek için görece olarak küçük bir alan gibi görünür bu figür; gelgelelim elinde fırçasını tutan üstat imgesi, apaçık ki bu işi yapacak kadar güçlü düşünülmüştür.

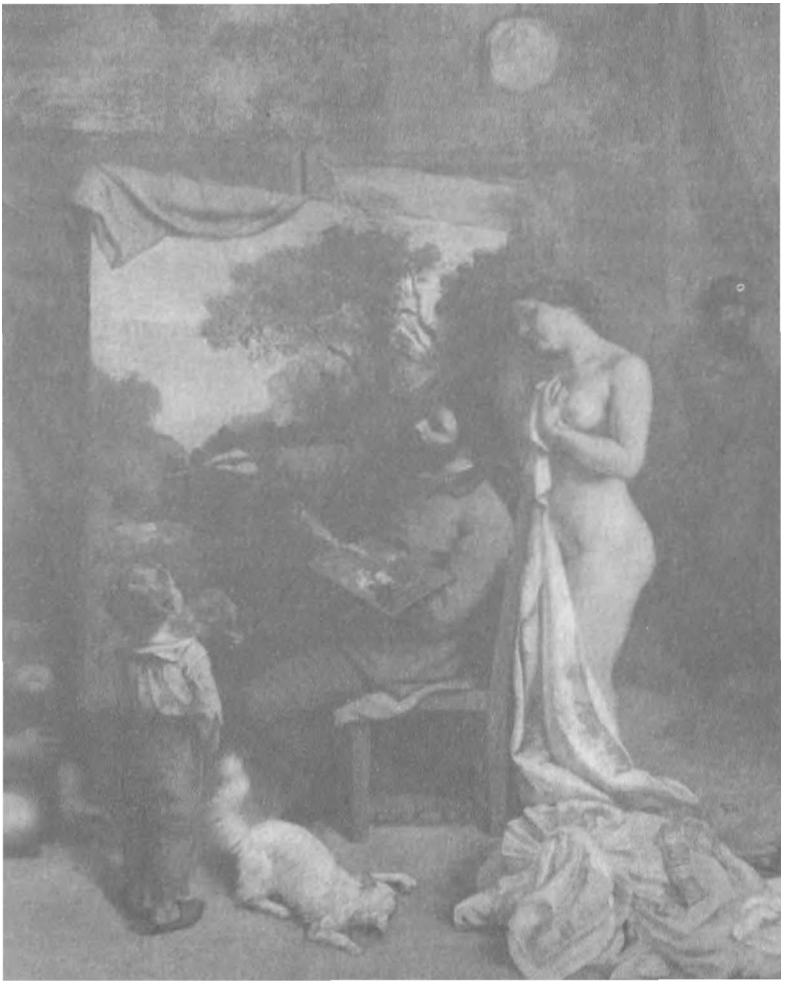
L'Atelier'yi Orsay Müzesi'nde, tam da Courbet'nin daha erken bir döneme ait büyük tablosu *Ornans'ta Cenaze* Töreni'nin (1849) karşısında asılı görmek yardımcı olacaktır. Beriki tablo büyük bir kabartma olarak tasarımlanmıştır, resim, yukarıda uzaktaki kayalıklarda seçilen yas tutanların dalgalanma hareketiyle sıkı sıkıya çerçevelenmiştir; öte yandan tablo, üst tarafta kesintiye uğratılmış-

tır, sadece gökyüzünün alttan bir kısmını görmeye olanak tanınır, yukarı dikilmiş haçı yerleştirmeye ve vurgulamaya yetecek kadar. Bu sertlik ve yakına odaklanma *L'Atelier*'nin yayılmışlığını ön plana çıkarır, özellikle de söz konusu tablonun beşte ikisinin insan figürleri hattının üzerinde yer alması, geniş bir boya katmanı ve çamur alanını kapsaması nedeniyle. Yapısal olarak *L'Atelier* bize Ortaçağ'a özgü üç kanatlı bir tabloyu çağrıştırabilir: Yukarıda Cennet'in en yüksek katıyla birlikte, bir yanda Cennet ve Cehennem. Peki ya ortada neye sahibizdir? Meryem'le birlikte İsa'ya mı? Havva ile birlikte Tanrı'ya mı? Şey, her halükârda bir modelle birlikte Courbet, orada oturmuş, dünyayı yenidenicat ediyor. Belki de bu, Courbet'nin niçin *en plein air** yerine stüdyosunda bir manzara resmi yaptığı sorusunu yanıtlamaya yardımcı oluyor: Çünkü Courbet bilinen, kurulu dünyayı sadece yeniden üretmekten daha fazla bir şey yapmaktadır –onu yeniden kendisi yaratmaktadır. Şimdiden itibaren dünyayı yaratan Tanrı'dan çok sanatçının kendisidir, demektedir (aslında Courbet bir keresinde yazar Francis Wey'e "*Le Bon Dieu*** gibi resim yapıyorum' demiştir). Bakış açınıza bağlı olarak şöyle okuyun bunu: *L'Atelier* ya kutsal olana devasa bir sövgüdür ya da sanatın önemine ilişkin üst düzey bir iddiadır. Ya da her ikisidir.

Şayet romantik ressam Delacroix'nın romantik olmayan bir mizacı vardı ise, gerçekçi ressam Courbet'nin de gerçek bir romantiğin ego düşkünlüğü vardı. Biz sadece bir kariyerle değil bir misyonla ilgileniyoruz. Baudelaire, Courbet'nin 1855 tarihli ilk halka açık sergisinin –bu gösteri, hem *L'Atelier* hem de *Cenaze* Töreni Evrensel Sergi'ye alınmayıp geri çevrildiğinde ressamın kendisi tarafından organize edilmişti– "Silahlı bir isyanın bütün şiddetiyle" olup bittiğini yazdı. Ve o tarihten itibaren ressamın yaşamıyla Fransız resim sanatının geleceği birbirinden ayırt edilmemeye yazgılı görülür. "Özgürlüğümü kazanıyorum. Sanatın bağımsızlığını koruyorum" diye yazar Courbet, sanki ikinci beyan birincisinin sadece dikkat ve emekle hazırlanmış bir sonucuymuş gibi. Klişelere dayalı, akademik ve romantik sanatın arıtılarak ortadan kaldırılmasını (romantizmin beylik simgeleri –gitar, hançer, tüylü şapka– *L'Atelier*'nin ön planında bir yana atılmış olarak yer alır) biçimin yeniden yaratılması izleyecekti. Courbet, Paris'in genç

* (Fr.) Açık havada. (ç.n.)

** (Fr.) Yüce Tanrı. (ç.n.)



Sanatçının Stüdyosu (detay) – Courbet.

sanatçılarına hitaben kaleme alınmış 1861 tarihli bir açık mektupta, yeni sanatın ana öğelerini ayrıntılarıyla ortaya koydu: Temaların çağdaşlığı (sanatçılar geçmişin ya da geleceğin resmini yapmayacaklardı), tarzda bireysellik, somutluk, gerçekçilik (bir keresinde, "matematiksel olarak kesin" olduğu ve "idealizmin zerresini" içermediği gerekçesiyle kendi geyik resimlerinden bir tanesini övmüştü) ve güzellik. Bu güzelliğin doğada bulunması

gerekiyordu; çünkü doğa "kendi içinde", sanatçının kurcalamaya hakkı olmadığı kendi sanatsal ifade gücünü taşıyordu. "Doğanın sağladığı güzellik, bütün sanatçıların yapıtlarından üstündür."

Bu *profession de foi*'nın* genelde Courbet'nin dostu Jules Castagnary tarafından kaleme alınmış olduğuna inanılır. Courbet kendini bir kuramcı olarak görüyordu ama kafa yapısı soyut olmaktan çok pratikti. Öyle ya da böyle, biz her zaman tantanayla duyurulan manifestodan çok tablonun kendisine güvenmeli (ve onu değerlendirmeliyiz). Somut Gerçekçilik çağrısı, anlaşılır bir biçimde, alegoriyi, gizemi ya da uygunsuz anıştırmalarda bulunmayı dışta bırakmaz –tıpkı *L'Atelier* tablosunda olduğu gibi. Benzer biçimde, savaşçı retorik bizi, Courbet'nin yapıtlarının ne zarafetine ne de hepten enerjik ve oyuncul havasına hazırlar: kız kardeşi Juliette'in erken dönem Bellinivari portresinden, en iyi halleriyle Gerçekçilik'in ötesinde bir güçleri olan tartışmalı deniz manzaralarına, karmaşık ve durgun bir erotizm içeren *Demoiselles des bords de la Seine*'e [Seine Kıyılarından Hafif Meşrep Genç Kızlar] kadar böyle bir görünüm sergilerler. Courbet bu son tabloyla "reklam tam-tamları" çalmakla suçlandı (hiç kuşku yok ki çalıyordu –ne zaman çalmıyordu ki?) ama şimdi onun kışkırtma olarak zamanı geçtiği için, zihinlerde son derece yoğun ilgi uyandırmış bir tablo olarak kalıyor. Sahne gölgeli bir ortamda kurulmuştur; ancak boğucu bir sıcaklık yayar; görünüşteki enerjiden yoksun atmosfer parlak neredeyse cafcaflı renklerle ortadan kaldırılır ve yerde uzanmış yatan kadının uykulu, yarı açık gözü, ona ve yol arkadaşına yöneltmemize izin verilen samimi bakışla karşıtlık oluşturur. Bizim bu bakışımız, aynı zamanda araya girecek derecede yakındır, çünkü resim güçlü bir darlıkla çerçevelenmiştir; gümrah ağaçlar doğallıktan uzak bir biçimde uzanmış yatan figürlerin üzerinde alçakta durur ve ağaçların yapraklarının tablonun sağ dip köşesine kadar yayılması bu bungun kapatılmışlık imgesine birleşir. Resmin çevresine atılmış gevşek yapısal bir ip daha vardır. Resimdeki kadınları teknesiyle Seine Nehri'nin bu sakin noktasına getirmiş olan kayıkçı ortadan kaybolmuş, şapkasını tablonun arka planında demirlemiş olarak duran teknede bırakmıştır. Nereye gitmiştir kayıkçı? Herhalde yumuşak bir yarım daire çizerek çerçeveden çıkmış ve şimdi bizim bulunduğumuz yerde ayakta durmakta, dudaklarını hoşnutsuzlukla sarkıtan iki yolcusunu kurnazca gö-

* (Fr.) İnancın ya da bir öğretinin ana ilkelerinin kamuya açıklanması. (ç.n.)

zetlemektedir. Şayet kayıkçı izleyiciyle gerçekte kaynaşmıyorsa, kesinlikle yakınlarda ayakta durmakta, suç ortağı ve açgözlü bir tavırla, resmin içine yeniden girmeye çalışmaktadır.

Courbet'nin büyük resimlerinin birden fazlasında ağırlığını hissettiren mevcut olmayışlar varsa –*Genç Kızlar*'daki şapkanın sahibi, *Cenaze Töreni*'nde yas tutanların ayaklarının altındaki görüş alanı dışında kalan ceset, filozofa gösterilen açık görüşlü saygı ifadesinde Madam Proudhon– Courbet'nin mektuplarında da güçlük suskunluklar vardır. Hiç kuşku yok ki mektupların günümüze ulaşması rastlantısal ve temsili olmayan bir süreçtir; ama durum böyle bile olsa, başkalarının yapıtlarına bu kadar az ilgi ya da takdir gösteren önemli bir ressam düşünmek zordur. Büyük bir resmi ilk kez görmenin yarattığı heyecan dolu bir tanıklık, başkalarına cesaret verme Courbet'de bulunmaz (onların daha fazla Courbet gibi olmalarını istemek dışında bulunmaz). Dünya "eskiler", yani, ondan önce doğmuş olma talihsizliğini taşıyanlarla, "modernler", yani kendisinin de içinde olduğu grup olmak üzere ikiye bölünür. Boudin'le* sosyal ilişkiler kurar, Monet'yi parasal yönden destekler, Corot için söyleyecek iyi ama kısa bir çift sözü vardır ve Tiziano'yu kendi yapıtlarıyla yararlı bir karşılaştırma örneği olarak anar. Önünde hizada durduğu tek kişi ya da belki de şahsiyet, Victor Hugo'dur; kendisinden bile daha ünlü olduğunu kabul etmek zorunda kaldığı ve de vicdanını rahatsız edecek ölçüde dalkavukça mektuplar yazdığı tek Fransız.

Courbet, borsa işleriyle amatörce ilgilenen ve sürekli toprak satın alan bir sosyalistti (Marksizm öncesi sosyalistlerden olduğunu belirtmek gerek); benzer biçimde, bin yılcılık inançlarına karşın, kadınlara karşı tavrı rahatsız edecek ölçüde zamanına ve sınıfına özgüydü: Onun dünyasında genelevler, metresler ve toy delikanlılarda görülen düşüncesizlikler söz konusuydu. İşte size bir örnek: "Kadınlar sadece lahana çorbası pişirmeli ve ev işleriyle ilgilenmeliler." Ya da aynı duyguyu kibar bir özdeyiş olarak biraz daha yüce tonda ifade edişinde görürüz: "Erkeklerin kendi aralarındaki spekülatif akılcılıklarını, duygularıyla düzeltmek, kadınlara düşen bir görevdir." Ara sıra evlenmeye uğraşıyor, ara sıra sanatının ona evlenmek için hiç zaman bırakmadığını da söylüyordu. 1872'de kendi memleketi olan Franche-Comté'den genç bir kızla evlenmek-

* Eugène Boudin (1824-98): Fransız izlenimciliğinin öncülerinden, Honfleur'lü ressam. (ç.n.)

te karar kıldı ve tumturaklı bir ifade kullanarak onun ve ailesinin, aralarındaki "toplumsal farklılıklardan" rahatsızlık duymadığını bildirdi; bir arabulucuya yazdığı mektubunda da ne dediğini pek düşünmeden şunları söylüyordu:

> Köylülerden almış olabileceği aptalca tavsiyelere karşın, Matmazel Léontine'in ona sunduğum parlak mevkiyi kabul etmemesi imkânsız. Hiç tartışma kabul etmeyecek şekilde Fransa'nın en çok gıpta edilen kadını olacak o; üç kez daha doğmuş olsa böyle bir mevkiyle bir daha karşılaşmazdı. Çünkü ben asla reddedilmeksizin bütün Fransız toplumu arasından bir eş seçebilirim.

Aşırı kibrin neler yapıp ettiklerine inananlar ve pembe dizilerden hoşlananlar benzer biçimde Matmazel Léontine'in Fransa'nın en gıpta edilesi kadını olmayı geri çevirmiş olmasından mutluluk duyacaklardır. Courbet, kendisine karşı davayı kaybettiği köylü rakibiyle, ineklerinin değerini bildikleri halde kendileri o kadar bile para etmeyen "köyün sevgili kızları" hakkında öfkeyle atıp tutmak zorunda kalmıştı.

İkinci İmparatorluk döneminde Courbet, sanatın demokratikleştirilmesi, fonlarının yaratılması, yönetilmesi ve öğretilmesi alanlarında gürültülü, ses getiren ve hayran olunası bir kampanya mücadelesine girdi. 1870-71'deki Kuşatma sırasında ve Komün rejiminde, elde etmeye can attığı düşünülen sanatsal gücü sonunda elde etti; ne var ki bu, ironik bir biçimde, onun sonunu getirmeye neden oldu. Mektuplarında bu yıkımın bütün hikâyesi tuhaf bir biçimde bir uyarı olarak yer alır. 1848'de –devrimin o ilk yılı– ailesine yazarak onları "siyasete çok fazla bulaşmadığı" yolunda temin eder; ama "temelleri kötü atılmış olan şeyleri yıkmak için de yardım etmeye her zaman hazır" olacağını bildirir. Ertesi yıl Francis Wey'e şöyle der: "Yasalar beni cinayetle suçlamayı kafasına koymuşsa, suçlu olmasam bile kesinlikle giyotinle idam edileceğimi hissetmişimdir hep." Ve ertesi yıl, sözünü şu biçimde sürdürür: "Ülkeler arasında bir seçim yapmam gerekse, itiraf edeyim kendiminkini seçmezdim."

Courbet, yirmi yıl sonra, Napoléon emperyalizminin bir simgesi olan "temelleri kötü atılmış" Vendôme Sütunu'nu yıkma kampanyasına kışkırtıcılık etti; Komün'ün düşmesinden sonra, yasalar gerçekten de onu suçladı ve belki de teknik anlamda suçlu olmasa

da (adı geçen dönemde Komün delegesi olmadığı için kesinlikle bazılarından daha az suçluydu) altı ay hapis cezası aldı, daha sonra da üstüne üstlük 286.549 frank 78 santim gibi mahvına neden olan bir para ödemeye mahkûm edildi; bunun üzerine borçlarından ötürü daha fazla hapiste kalma olasılığı, onu "ülkeler arasında seçim" yapmaya zorladı. O da İsviçre'yi seçti.

Courbet nefret edilen Sütun'un yıkılmasının ahlaki sorumluluğunu üstlendi; ama ne bu, ne de hükümet yetkililerine Kuşatma ve Komün sırasında birçok ulusal hazineyi olası kayıplardan kurtarmış olduğu yolundaki çağrıları, durumunu hafifletmeye yetmedi. 1871'de, iktidara gelen hükümet için ne dereceye kadar büyük bir hedef oluşturmuş olduğunu pek de anlamış görünmüyor. Karizmatik bir kamusal figür, kurulu düzenin profesyonel bir kışkırtıcısı, sosyalist, Kilise karşıtı, Komün delegesi, sanatsal bağımsızlığı politik inanç düzeyine çıkarmış ve III. Napoléon hakkında "O layık olmadığım bir cezadır" diye yazabilen ve Nisan 1871'de Parisli sanatçılara yaptığı çağrısının kapanış satırlarında "Elveda eski dünya ve onun diplomasisi" diyebilen bir adam –"eski dünya" yeniden iktidara geldiğinde ondan daha uygun ve ibret oluşturabilecek bir kurban kim olabilirdi ki? Devlet bir bireyi kamusal politika gerekçeleriyle kovuşturmaya karar verdiğinde, para ve organizasyonun normal avantajlarından daha fazlasına sahiptir; aynı zamanda müthiş bir zaman kazancı vardır. Birey yorulabilir ve ruhsal durumu bozulabilir, yeteneğinin etkilendiğini, yıllarının tükendiğini hissedebilir; oysaki devlet pek ender olarak yorulabilir ve kendini ölümsüz bir şey gibi hayal eder. Öncelikle de Fransız devleti savaşlardan sonra, özellikle sivil savaşlardan sonra acımasız olabilir.

Courbet 1876'da bile, neler olup bittiğini ya da daha doğrusu, olup bitenlerin nedenlerini anlayamıyordu. Senatörlerle milletvekillere hitaben yazdığı açık bir mektupta onlara, "İmparatorluk döneminde bir nişanla ödüllendirilmeyi reddettiğim için mi beni farklı türde bir haç taşımakla cezalandırmak istiyorlar" diye sormuştu. Bu belki de kullandığı bir mecazdan daha fazla bir şey değildir; ama otoportrelerinden birine *Pipolu İsa* başlığını vermiş olan ressamın kaleminden çıkan çok şeyi açıklayan bir ifadedir. Fransız devleti Courbet'yi çarmıha germediyse de onu mahvetmek için elinden geleni kesinlikle yaptı: Malına mülküne el konuldu, resimleri çalındı, hisseleri satıldı, ailesi gözaltına alındı. Resim yapmayı ve köşesini korumayı İsviçre'den sürdürdü Courbet; ara

sıra eski övüngen tavırlarına büründüğü oluyordu: "Şu anda yüzden fazla sipariş almış durumdayım. Bunu Komün'e borçluyum... Komün beni milyoner yapacak." Ne var ki, son yılları hüzünlü –ailesinden ve dostlarından kopmuş, kafasını kendini suçlayıp ihanet edenlere gitgide daha fazla takmış– ve sıkıntılı yıllardı. Sonunda, iyice yıpranmış olarak, Fransız hükümetiyle anlaşmalı bir pazarlık yapmaya razı oldu, bu pazarlığın koşullarına göre otuz iki yıllık bir zaman zarfında Vendôme Sütunu'nun yeniden inşa edilmesinin masraflarını ödemeyi vaat etti. Mayıs 1877'de iyimser bir ruh hali içinde, "Konsolosluktan bir pasaport çıkartmak için Cenevre'ye gitmem gerekiyor" diye yazdı; gelgelelim Fransa'da politik çalkantıların yeniden ortaya çıkması, onu aralık ayındaki ölümüne dek bir sürgün olarak yaşamak zorunda bıraktı.

1991'deki o Masson sergisini gezip gördükten sonra, Humblot Meydanı'ndaki kafelerden birinde oturdum ve sığ görünüşlü, hızlı hızlı Loue Irmağı'nın üzerinden –Courbet, ırmağın resmini, ormanlardan kaynağına kadar bir baştan bir başa yapmıştı– sanatçının *maison natale*'ine* baktım. Evin cephesinde BRASSERIE** sözcüğünün solmuş harfleri göze çarpıyordu. Duruma tam da cuk oturan bir ifadeye benziyordu bu. Belçikalı ressam Alfred Stevens, Edmond de Goncourt'a, Courbet'nin bira tüketiminin "dehşet verici" olduğunu söylemişti; ressam bir akşam içinde otuz *bocks****, bunun yanında absentini suyla değil beyaz şarapla birlikte içmeyi yeğliyordu. Dostu Etienne Baudry, sürgün ressama çeşitli vesilelerle altmış iki litrelik fıçılarda brendi yollatmıştı (Courbet'nin kız kardeşiyse sadece "harika çoraplar" gönderdi, ressam bunlara karşılık kız kardeşi için bir dikiş makinesini ve babası için bir biberliği hediye olarak gönderdi). Aşırı alkol tüketimi vücudunun su toplamasıyla sonuçlandı ve ressamın vücudu şişip inanılmaz boyutlara ulaştı. Korkunç bir yeni tedavi tekniği olan "musluklama" vücuttan yirmi litre sıvı atmaya yarıyordu ki bu, "anüsten on sekiz litre sıvı" çekmeyi başaran eski sistemden (buhar banyoları ve lavmandan ibaretti) marjinal olarak daha etkiliydi. Courbet'nin hayatında ve sanatında olduğu gibi ölümünde de aşırı ve dehşet verici bir şey olması, insanı ürperten bir şekilde duruma uygun gözüküyor.

---

* (Fr.) Doğduğu ev. (ç.n.)

** (Fr.) Birahane. (y.h.n.)

*** Bir litrenin sekizde biri ölçeğinde, yani 125 ml sıvı içeren bir bardak. (ç.n.)

Manet: Siyah ve Beyaz Olarak

Tuğlayı Fırlatmak

Sanat yapıtlarına saldıranlar, bir anlamda, haksız değillerdir. Kayıtsızlık duyduğunuz ya da sizi tehdit etmeyen bir şeye hücum etmezsiniz; ikona kırıcılar, imgeleri pek nadiren duygusuzluktan ötürü parçalarlar. 1863'te Martinet Galerisi'ndeki tek kişilik sergi-nin bir bölümünü oluşturan Manet'nin *Tuileries Bahçelerinde Müzik* başlıklı tablosuna bastonunu doğrultmuş olan şu adamı ele alın. Saldırgan, bunu yapma gerekçelerine ilişkin hiçbir ifade ortaya koymadı, ne var ki resmin oluşturduğu saldırı kesinlikle sahtekârlık başlığı altında görülebilirdi: Sadece ona, resmi seyredene değil, adına konuşmak zorunda kaldığı ya da daha doğrusu eylem yaptığı, bütün sanat tarihine hakaret eden bir şey, sahte bir gösteriydi bu. Dahası, tablonun konusunun ta kendisi –çağdaş Paris hayatının

bir kesiti– sanat konularının yüce ve kudretli konular olması gerektiğine inanan, dar görüşlü bir salon ziyaretçisine itiraz edilir bir şey olarak görülmüş olmalıydı. Bu şimdi ironik gözüküyor; çünkü aslında tablo, ona saldırmış türden bir adamın ve o adamla dostlarının, o zamanlar Paris'te yaşadıkları türden bir hayat hakkındaydı. Manet şunu söylüyordu: Burada, şimdi, olduğu gibi.



Batignolles'da Bir Stüdyo – Fantin-Latour. Manet'yi (şövale başında), Renoir'ı (resim çerçevesinde) ve Monet'yi (en sağda) gösteren detay.

III. Napoléon aynı yıl *Le Déjeuner sur l'herbe*'i [Kırda Öğle Yemeği] Reddedilenler Salonu'nda gördüğünde, bunun "edep duygularına bir saldırı" olduğunu söyledi; karısı İmparatoriçe Eugénie ise resim hiç yokmuş gibi davrandı. (Günümüzde harika bir reklam olurdu bu; o zamanlar ise, Reddedilenler Salonu kapandığından ve gelecekteki yirmi yıl boyunca bağımsız ressamlar tablolarını sergileyebilecekleri geniş bir kamusal mekân bulamadıklarından bir felaket oldu.) *Olympia* 1865 Salonu'nda gösterildiğinde, uğradığı fiziksel tehditler –tablodaki kadının– son galerinin kapısının üzerine yeniden asılmasını gerektirmişti, üstelik o kadar yükseğe

asılmıştı ki "çıplak bir et yığınına mı yoksa bir çamaşır bohçasına mı baktığınızı" söylemek zordu. Bu tür emperyal ve kamusal onay görmeyişler, Manet'nin, kariyerinin büyük bir bölümü boyunca, popüler basının alaylarına ve istihzalarına katlanmak zorunda kalmasına yol açtı. Bu kişiler, bir kez daha, duygularının sahici olması anlamında, haksız değillerdi: Nedenini açıklayamadıkları korkudan kaynaklanan hor görü söz konusuydu. Korktukları şey, Manet'den nefret eden en kültürlü ve en sofistike kişilerden biri olan Edmond de Goncourt için apaçık ortadaydı. Yazar, Manet'nin ölümünden sonra düzenlenen Ocak 1884'teki sergisini gördükten sonra güncesine, "Bir şaka, bir şaka, bir şaka!" diye adeta haykırarak yazmıştı. Ancak şakanın uzun süre önce ciddiyet kazandığını ve onu ve benzerlerini hedef aldığını anladı:

> Tekniği Goya'dan alınmış Manet'yle birlikte, Manet ve onu izleyen bütün ressamlarla birlikte, yüz yüze olduğum şey yağlı boya resmin ölümü, yani, Rubens'in "Hasır Şapkalı kadın" tablosuyla bir timsalini oluşturduğu hoş, ambersi, kristalvari saydamlığın resminin ölümü. Şimdi saydam olmayan resme, mat resme, tebeşirsi resme, mobilya boyamacılığının bütün karakteristiklerini içeren resme sahibiz. Ve Raffaelli'den izlenimci en küçük amatör ressama kadar herkes onu bu şekilde yapıyor.

Manet'nin tarafını tutanlar bile eski bir şeyin ölümü olmaksızın yeni bir şeyin gelemeyeceğini biliyorlardı. Böylelikle Baudelaire, Manet'yi çağın talep ettiği (muhtemelen) modern hayatın ressamı olarak selamlarken –gerçi şair Constantin Guys'i gerçek figür olarak değerlendiriyordu– ona şöyle yazdı: "Siz sadece, sanatınızın yozlaştırılmasında birincisiniz." Anita Brookner'ın keskin bir görüşle yorumladığı gibi: "Manet'de, ahlaki boyut taşımayan sanatın başlangıcını mı seziyor Baudelaire?"

Ezra Pound, T.S. Eliot arkadan dolanıp parsayı toplarken tuğlayı pencereden fırlatacağını söylemişti ve öyle de oldu. Tuğlayı Manet'nin fırlatıp parsayı izlenimcilerin toplamasının bir anlamı var: Eğer parsa bir yüzyıldan fazla bir zaman önce açılan çok büyük boyutlu sergilerle ölçülüyorsa, kesinlikle öyle. Büyük Manet gösterileri Paris'te bile o kadar sık gerçekleşmiyor (1983, 2011); ama Manet'nin Fransız sanatına ve Fransız sanatı için neler yaptığını ara sıra anımsamak önemli. Manet onun renk paletine parlaklık getirdi ve onu hafifletti (akademisyenlerin işe koyu tonlarla başla-

yıp daha hafif tonlara doğru yükseldiği yerde, Manet'nin *peinture claire*'i* bunun karşıtını yaptı); yarım tonları bir yana bırakıp resme yeni bir saydamlık getirdi (kahverengi renk tonlarının hâkim olduğu tablolara bakıp veryansın ediyordu); kontur çizgilerini yalınlaştırıp vurguladı; geleneksel perspektifi sıklıkla bir yana bıraktı (*Le Déjeuner sur l'herbe*'deki banyo yapan kadın, varsayılan uzaklık açısından tamamen "yanlıştır" –çok büyüktür); alan derinliğini sıkıştırdı ve figürleri daha fazla dışarı, bize doğru itti (Zola, *Kaval Çalan Adam* gibi tabloların "duvarı yıktığını" söyledi); resim dünyasına "Manet siyahı"nı ve "Manet beyazı"nı tanıttı. Courbet gibi o da tablolarda büyük ölçüde geleneksel konuları kullanmayı reddetti: Mitolojik, simgesel, tarihî konular ("tarih" konulu tablolarının çoğu çağdaştır). Daumier gibi, "İnsanın zamanın gereklerini yerine getirmesine ve gördüğü resmi yapmasına" inandı. Manet, onun davasını savunmuş olan üç büyük yazarın oluşturduğu üçgen içinde konumlanabilir: Dandy ve modern yaşamın şairi Baudelaire; doğalcı Zola; saf estet Mallarmé. Acaba herhangi bir ressam, yazarlardan bu kadar destek almış mıdır? Ancak Manet hiçbir şekilde edebi ya da resimlemeye düşkün bir ressam değildi. En ünlü "edebi" tablosu –Zola'nın *Nana*'sı üzerinedir– hiç de göründüğü gibi değildi. Kibar fahişeyi sadece Zola'nın önceki romanı *L'Assommoir*'ın [Meyhane] tefrikasında küçük bir figür oluştururken portreledi. Tablonun eleştirel bir değerlendirmesini yapan Huysmans, Zola'nın Nana'ya bütün bir roman adayacağını bildirdi ve Manet'yi "kibar fahişeyi hiç kuşkusuz olacağı gibi gösterdiği" için kutladı. Bu yüzden, tersi doğru olmaktan çok, Manet'yi "resimlendirmiş" kişinin Zola olduğunu söyleyebilirsiniz.

Manet'nin başarısının büyük bölümünü kitapları okuyarak ve renk kataloglarına bakarak anlayabilirsiniz; çoğu başka şeyse sadece resimlerin kendilerinin önünde anlaşılır. "Manet siyahı" oldukça iyi yankılar verir; "Manet beyazı" ise çok kötü. *Olympia*, süregiden erotik meydan okuma vakası olmasının yanı sıra aynı zamanda gri ya da sarımsı tınılarla beyaz rengin Whistlervari bir senfonisidir (ten, yatak örtüsü, çarşaflar, çiçekler arasındaki incelikli alışverişler ve –hepsinin arasında en keskin tonda beyaz olanı– çiçeklerin ambalaj yapıldığı kâğıt). Zola portresinde, beyazın merkezî bir parçası göz alır: Gayet iyi anlaşılacağı şekilde, romancının okuduğu kitabın sayfalarından gelir bu. Madam Manet'nin

* (Fr.) Açık renkli resimler. (ç.n.)

sevecen portresi *La Lecture* [Okuma], dantelalı perdelerin gri beyazı fonu önünde duran beyaz kanepe kumaşı önündeki beyaz giysiyi resimler. Hatta Manet'nin en radikal –ve en ürpertici biçimde çirkin– Baudelaire'in metresi portrelerinden birinin esas olarak (oyuncakvari ufak bebek kafası, koskoca bir sağ el, dahası, bir sabahlıktan çıkan inanılmaz, muhtemelen kesilmiş sağ bacak) tuvali bir baştan bir başa şişip kabarmış koskoca bir beyaz giysiyle doldurmanın vesilesi olarak kullanıldığını düşünürsünüz.

Bütün bunlar Manet'ye, geriye yönelik olarak başarabilmiş gibi göründüğü şeyler açısından bakmaktır. Ne var ki ressamlar asla başardıklarını tamamen görecek kadar yaşamazlar. Dahası, ressamların çok değişken güzergâhları vardır: Degas ya da Bonnard gibileri, bizim için anlaşılması kolay yollar izlerler ve neredeyse müthiş tutarlı niteliklerde yapıtlar üretirler. Manet gibilerini ise izlemek çok daha zordur; hatta belki de kendilerinin izlemesi bile daha zordur. Orsay Müzesi'ndeki 2011 sergisinin yaptığı şeylerden biri de Manet'nin ne kadar kalıba sığmaz, aynı zamanda da konumlandırılması ne kadar zor bir ressam olduğunu doğrulamaktı. Bu gerçek, sergi küratörlerinin yaklaşımlarından ötürü daha da bir açıklıkla ortaya çıktı. Sanat nasıl var olmaya devam ediyorsa, sanat tarihi ve müze teolojisi de var olmaya devam ediyor. Günümüzde küratörler –seyircilerden farklı olarak– bir başyapıtı bir başka başyapıtın arkasına dizen ve aynı eski hikâyeyi yeniden anlatan sergilerden nefret eder gözüküyorlar. Fransızlara özgü bir bakış açısıyla, böylesi bir yaklaşımı "ressamın modernitesini ikonografik bir tona kadar basitleştirmek" olarak adlandırıyorlar.

Bunun da bir anlamı var. Manet'nin işin başlangıcında ne kadar kışkırtıcı olduğunu unutmak kolaysa, yeninin yarattığı şokun görsel olarak ne kadar çabuk absorbe edildiğini, müzeleştirildiğini ve şeyleştirildiğini unutmak da kolaydır (bir aralar, üzerinde *Folies-Bergère'de Bir Bar* başlıklı tablodaki şampanya şişelerinin betimlendiği bir bilgisayar faresi altlığım vardı). Proust, *Guermantes Tarafı*'nda, böylesi bir sahiplenmenin bir ömür içinde nasıl kolaylıkla olabileceğini betimler. Kitaptaki Düşes, Louvre'u gezer:

> Ve Manet'nin *Olympia*'sının önünden geçtik. Günümüzde bu tablo hiç kimseyi en ufak bir şekilde şaşırtmıyor. Tıpkı bir Ingres gibi görünüyor! Oysa Tanrı bilir ya, tamamen sevmediğim ama kuşku götürmez bir biçimde önemli birinin yapıtı olan o resmi nasıl da şiddetle savunmak zorunda kalmıştım.

Düşes dar anlamda yanılıyor (Manet hiçbir zaman Ingres'e benzemedi, o zaman da benzemedi, şimdi de benzemiyor) ama geniş anlamda haksız değil. Dolayısıyla çamaşır ipine dizilmiş başyapıtlar yaklaşımında belirgin bir tehlike var; bu yaklaşım, sanat tarihinin yüzyıl önce nasıl yerleşik hale geldiğinin bir provasını yapıyor sadece: Bunun riski, artık *göremiyor* olmamız, olanı sadece olduğu haliyle kabullenmemiz. Peki, karşı-anlatı nerede bulunacak? Şu an için, tarihsel ve toplumsal bağlamda bulunuyor ve şu Parisli 2011 yılı küratörleri içinse, özgül olarak, ressamı günümüze dek "modern sanat adına" "vampirleştirmiş" olanların reddinde. Bu, çok şaşırtıcı bir biçimde, onların Manet'yi bize "geleneksel değerlerin savunucusu" bir ressam olarak takdim etmelerine yol açtı. Sözgelimi, "aynı eski hikâye" genç Manet'nin, revaçta bir *peintre-pompier** olan Thomas Couture'ün stüdyosunda nasıl altı yıl geçirdiğini ve ondan fazla bir şey öğrenmediğini anlatmaktaydı. Bu nedenle Orsay Müzesi, bizi tam karşıt bir görüşe varmaya teşvik eden, bir salon dolusu Couture tablosuyla açıldı. Erken dönem bir Manet tablosunun Couture'e çok benzediği doğrudur. Oysa salondaki en çarpıcı iki resim –anne babasının ağırbaşlı ve melankolik bir incelemesiyle *Le Petit Lange* [Küçük Lange] başlıklı küçük bir oğlan portresi, Manet siyahı ve şu son derece yoğun bakışlı Manet gözleriyle doludur– Couture'den çok az etkilenme izi taşır; aslında, bu tablolar Manet'nin, öğretmeninin üslubundan olabildiğince hızla uzaklaşmakta olduğunu göstermektedir.

Daha tuhaf bir şekilde ilginç olan, serginin tam bir salon ayırdığı ve Manet'lerini tanıdıklarını düşünen çoğu kişiyi muhtemelen fena halde şaşırtan Manet'nin "Katolik" dönemidir. Onu üne kavuşturan ve sert eleştiriler almasına neden olan *Le Déjeuner sur l'herbe (1862-3) ve Olympia* (1863) gibi yapıtlarından sonra Manet, 1864-65 yıllarında, birden fazla dinî resim de yaptı –devasa bir ölü İsa, benzer biçimde yine devasa boyutlarda bir İsa'nın Hicvi, diz çöken bir keşiş– işte bu resimler, katalogda söylenenlere bakılırsa, "Hayranlarını sıkıntıya soktuğu kadar düşmanlarını da isyan ettirdi." Manet'nin büyük dostu Antonin Proust**, Goncourt'un bir şaka olarak görüp küçümsediği bu tabloları, ressamın ölümünden sonra gerçekleşen serginin dışında bırakmıştı. Bırakmakta da ta-

---

* (Fr.) Çalışmalarında beylik bir üslup sergileyen, ikinci sınıf ressam. (ç.n.)

** Antonin Proust (1832-1905), Fransız gazeteci ve politikacı. (y.h.n.)

mamen haklıydı: Bu tablolar günümüzde taşranın güzel sanatlar müzelerinde duvarların yukarılarına asılmış olarak bulabileceğiniz türdedirler; oraya, gönlü rahatlamış Parisli sanat bürokrasisi tarafından sürgün olarak gönderilen akademik garabetler (Bakın, size bir Manet gönderiyoruz!). Bu tabloların küratörlerin karşı-anlatısının bir parçasını niçin oluşturabildiğini anlayabilirsiniz; bu çalışmalar gerçekten de olgun Manet'nin zamanının büyük bir bölümünü alıyordu; ama benzer biçimde, karşı-anlatı değerin demokratikleştirilmesinden çok ortadan kaldırılmasını gerektiriyormuş gibi de gözüküyordu. O salonun konu başlığı: "Şüpheli Bir Katolisizm"di. Ya da daha iyi bir ifadeyle: "Kötü'nün Yarattığı Şok".

"Katolik" dönem, Manet'nin her zaman Manet olmadığına ilişkin yararlı erken bir uyarı olarak iş görür. Tablolarının büyük bir bölümü, tıpkı gözü kapalı durumda yapılan sanatsal bir değerlendirmede olduğu gibi pekâlâ bir altüst oluşa neden olabilirdi. Sözgelimi, bir yelkenin oryantal bir monogram şeklinde resmedildiği Whistlervari ve Japon esinli *Bateaux en mer* [Denizde Gemiler] tablosu ya da ansızın, tam bir netlikle odaklanan bir Boudin tablosu gibi Boulogne yöresinden bir kumsal sahnesi (aynı zamanda, resmin sağ tarafında görülen ve gerçek olamayacak kadar dev görünüşlü bir erkek figürü gibi birtakım perspektif tuhaflıklarla birlikte). Bunların birincisi Le Havre'dan, ikincisiyse Virginia, Richmond'dan geliyordu. Küratörler gayretli ve özgün kişilerdi. Manet'nin, tembelliğe eğilimli bir insanın bekleyebileceğinden daha farklı bir ressam olduğunu; ama büyük bir ressam olmadığını gösteriyorlardı. Manet'nin en ünlü tabloları haklı olarak onun en iyi yapıtlarıdır; etkilemekten hiçbir zaman geri kalmaz ve şaşırtmaya devam ederler. (Sözgelimi, *Le Déjeuner*'deki çıplak kadın figürünün saçlarında neredeyse fark edilmeyen siyah bir kurdele olduğu daha önce dikkatimi çekmemişti: Adeta Manet "Çıplak-hangi çıplak? Başında bir kurdele olduğunu göremiyor musunuz?" der gibidir). Gösterinin yarattığı hayal kırıklığı şuydu: Manet, diyelim on iki (ya da on dört yahut on altı) tartışılmaz başyapıt ortaya koymuşsa, bunların ancak yarısı mevcuttu: *Tuileries Bahçelerinde Müzik* yoktu (John Richardson bu tabloyu "gerçekten ilk modern resim" olarak nitelemişti), *Chemin de fer* yoktu, *Argenteuil* yoktu, *Nana* yoktu, *Atölyede Öğle Yemeği* yoktu, *Folie-Bergère'de Bar* yoktu; Mannheim kopyası değil ama (ya da Degas fragmanla-

rı) Boston kopyası *Maximilian'ın İdamı* yoktu; Monet'nin *Bateau-Atelier*'sinin [Atölye-Tekne] iki resminin daha az önemli olanı yoktu; ünlü kuşkonmaz demeti yoktu; ama Manet'nin yaptığı ve resmi satın alan cömertlikten kaçınmadığı için ressamın ona "bahşiş" olarak gönderdiği fazladan tek tablo vardı. Tabloların ödünç verilmesinde bazı güçlükler çıkmış olabilir, dahası Orsay Müzesi'ndeki salonlar oldukça sıkışık bir görünüm arz ediyordu (gerçi boş bir görkemi sergileyen bir başka resme koskoca bir mekân ayrılmıştı –Ambroise Thomas'nın *Hamlet*'inde baş rolü oynayan Jean-Baptiste Faure); ama en büyük olasılıkla küratörler yeni bir anlatı örgüsünü empoze etmeye değil de bulmaya kararlıydılar. Zaman zaman bizim beklentilerimizle kasten alay ediyormuş görünüyorlardı. Nitekim Jules-Michel Godet tarafından yapılmış *Le Chemin de fer*'in ufak bir kopyası vardı –suluboya ve guvaşla güzelleştirilmiş bir fotoğraf. Küratörler adeta "En sevdiğiniz tabloları mı kaçırıyorsunuz? O zaman burada görün" der gibiydiler.

Bütün bu tartışma ve karşı-anlatı çekişmesinden uzakta, natürmortlar için sakin bir mekân bulunmaktaydı. Bu tür, Manet'nin bütün üretiminin beşte birini oluşturuyordu (özellikle de satılabilirliğinden ötürü). 1875'te karısı Suzanne ve ressam arkadaşı Tissot ile birlikte Venedik'e yaptığı bir gezide –balık pazarında ayakta dururken– o "Hayatın Aziz Fransiskos'u" olmak istediğini bildirdi. Sebze pazarında, Brenta kabaklarından oluşan bir yığın gördü ve türbanlı "Türk' kafaları!" diye haykırdı. Lepanto ve Korfu zaferlerinden gelen ganimetler. Yaptığı aynı gezide şu sonuca vardı: "Bir ressam bütün söylemek istediğini meyveler, çiçekler ya da hatta bulutlarla söyleyebilir" Orsay Müzesi'ndeki natürmort salonunda iki yalın imge beni kendilerine bağladı: Ölümünden önceki yıl olan 1882'de yapılmış, uzun kristal vazolar içinde duran çiçekler. Mutlu bir evliliği olan, dandy, *coureur de femmes** Manet (Baudelaire gibi) üçüncü aşamaya gelmiş frengiden öldü. Dehşet verici bir sondu: Vücudun hareket sisteminin körelmesi, tekerlekli sandalye, kangren, kesilmiş bir bacak ve sonra da ölüm. Hayatının bu son demlerinde Manet, durmaksızın çiçeklerin geçici güzelliğinin resmini yaptı. Adeta eli sopalı kişinin uzun yıllar önce duymayı reddettiği sözcükleri sessizce yineliyormuş ve son bir kez, "Evet, burada, şimdi, olduğu gibi" dercesine.

---

* (Fr.) Kadın avcısı. (ç.n.)



Leylak Demeti – Manet.

Daha Az Daha Çoktur

İyi bir tabloyla ne kadar vakit geçiririz? On saniye mi, otuz saniye mi? Tam iki dakika mı? Peki, büyük bir sanatçı için norm haline gelmiş 300 parçalık bir sergide her bir iyi tabloyla ne kadar? Sergilenen her bir parçayla iki dakika geçirmek on saat yapardı

(hiçbir öğle yemeği, çay ya da tuvalet molası olmaksızın). Matisse, Magritte, Degas sergilerinde on saat geçirmiş olanlar ellerini mi kaldırsın diyelim? Ben geçirmediğimi biliyorum. Elbette bizler imgeleri seçer ve karıştırırız, göz kendine hoş gelen (ya da daha önceden bildiği) şeylerin bir ön ayıklamasını yapar; ama kişisel kan şekeri düzeyiyle estetik haz arasındaki korelasyondan anlayan, açık uzamları çalıştırabilen ve gerekirse bir ressamın kronolojisini geriye doğru izlemekten korkmayan, kataloglar ve resim başlıkları üzerinde boşuna vakit harcamaktan geri duran, resimleri engellenmeden görebilecek kadar uzun boylu ve kulaklıklarına kenetlenmiş sanat hayranlarının omuz atışlarını savuşturacak kadarda gürbüz olan, galeri hünerleri sınırlı bir seyirci bile –evet böyle bir seyirci bile, büyük bir serginin sonuna olup bitebileceklerin haşin bir duygusuyla varabilir.

Elbette, şöyle böyle ideal bir şekilde mümkün olduğunca çok sayıda insanın mümkün olduğunca çok resim görmesi daha iyidir. Ne var ki, gösteri büyüdükçe onu desteklemek için kalabalıkların da o ölçüde büyümesi gerekir, bu ise insanların oraya, olayın sadece estetik bir olay değil aynı zamanda toplumsal özlemleri yerine getiren bir olay olduğu vaadiyle götürülmesi anlamına gelir (ve olay toplumsal olduğu için kendi sınıf yapısı vardır: İçeride olanlar özel görme izinlerinden yararlanırlarken dışarıda kalan kitlelerin anaları ağlar). Şayet son yıllarda sergilerin büyüyüp büyüyüp fil hastalığına yakalanması biraz tavsamışsa –Paris'teki o 2011 Manet sergisinde sadece 186 resim teşhir edildi– küratörlerin uyguladığı bir politikadan çok ekonomik durgunluğun bir sonucudur bu. Ancak daha küçük kalabalıkları çeken daha küçük sergilerin daha büyük hazlar verdiğine; erkek ya da kadın olsun bir sanatçının daha çok yapıtını görerek değil, daha azını görerek çoğu kez daha iyi anlayabileceğinize ilişkin çok sayıda kanıt vardır.

Son otuz yılda görmüş olduğum en iyi sergilerden bir tanesi 1993'te Londra'da National Gallery'de gerçekleşti. Sergi altı salondan oluşuyordu; ama hepsi de tek bir resim, daha doğrusu, tek bir konu hakkındaydı: Manet'nin *Maximilian'ın İdamı* adlı tablosu. Bu tablo, Manet'nin 1883'teki ölümünden beri ilk kez, temalara ayrılmış halde ve bir amaç çerçevesinde İdam'ın üç farklı hikâyesini bir araya getiriyordu: Gevşek bir fırçayla yapılmış, koyu ve kasvetli tonların hâkim olduğu ilk Boston versiyonu; National Gallery'nin kendi koleksiyonundan çıkma fragmanter bir versiyon (Manet'nin

ölümünden sonra yok olmaktan Degas tarafından kurtarılmıştı); ve en çok tanınan, Mannheim kökenli son versiyon. Bu üç tuvalin hepsini aynı salonda görmek (ama yan yana değil –aralarında bir karşılaştırma yapabilmek için gövdenizi şöyle bir çevirmeniz gerekiyordu; her bir imge arasında zaman ve düşünümün yattığının fiziksel bir hatırlatıcısıydı bu) doğrudan, heyecan verici, korkutucu bir sınav oluşturuyordu. Manet niçin bunu yaptı da şunu attı, bir diğerini düzeltti? *A*'dan *b*'ye sonra da *c*'ye hangi düşünce ya da duygu süreciyle, ani sıçrayışlarla yahut tesadüfen geçti? Bu konuda bize yardımcı olmak üzere, serginin bu üçlü merkezi altmış kadar başka parçayla desteklenmişti: Esas katılımcıların resmî portreleri, haberlerle dolu taşbaskılar, François Aubert'in çağdaş Meksika manzaralarına ve şahsiyetlerine yer verdiği fotoğrafları, idam mangasını gösteren *cartes de visite** ve İmparator'un kanlı gömleği, ayrıca başvurulan kaynaklar, rastlantısal olarak bulunan şeyler ve çeşitli ıvır-zıvırdan oluşan bir bütün. Bunların hiçbiri de Maximilian ile saray erkânının 1865 yılı civarında, muhtemelen Meksiko şehrinin eteklerindeki Chapultepec Şatosu yakınlarında kriket oynarken çekilmiş bir fotoğrafları kadar tuhaf değildi. İmparator, İngiliz elçisi Sir Charles Wyke'ın yanında, kriket kukalarının ardında ayakta duruyor. "Oyun sahası"nın ağır bir düzleme aletinden çok, taş kırıcılardan oluşan bir ekibe ihtiyacı varmış gibi görünüyor.

Günümüzde, borçlu bir devlet mali yükümlülüklerini ertelemek zorunda kaldığında, iktidardakiler IMF'den, Avrupa Merkez Bankası'ndan, Avrupa Komisyonu'ndan vb birtakım ekipler gönderiyorlar. 1861'de, Meksika Devlet Başkanı Benito Juarez, yabancı borçlar üzerinde iki yıllık bir moratoryum ilan ettiğinde, aldığı karşılık o zamanın üçlüsü oldu: 6.000 İspanyol askeri, 2.000 Fransız, ayrıca az sayıda İngiliz Veracruz'da boy gösterdiler. İngilizler çekingen davranırken İspanyollar bir uzlaşma koparmayı hedeflemiş, Fransızlar ise fethi tercih etmişlerdi. 1864'te Avusturya Arşidükü Ferdinand Maximilian'ı İmparator olarak tahta çıkardılar, ertesi yıl gerilla savaşı patlak verdi, işgal çöktü, Fransızlar geri çekildi, Maximilian kukla olarak oturduğu tahtı terk etmeye yanaşmadı ve iktidara dönen Meksika hükümeti onu iki generaliyle birlikte 19 Haziran 1867'de Queretaro dışındaki Bells Tepesi'nde idam etti. Olay, uluslararası gazetelere haber oldu. 18 Temmuz'da,

* (Fr.) Kartvizit. (ç.n.)

Flaubert, Prenses Mathilde'e mektup yazarak bu idamın (Garibaldi, Victor Hugo ve başkalarından gelen protestolara rağmen hüküm infaz edilmişti) ona dehşet verdiğini bildirdi. "Ne iğrençlik. İnsan soyu nasıl da sefil bir şey. Bu dünyanın suçlarını ve aptallıklarını düşünmemek için (ve onlar için ıstırap çekmemek için) dosdoğru sanata dalıyorum: Hüzünlü bir avuntu."

Haberler Manet'nin de sanata dalmasına yol açtı; gerçi, bunun tam olarak nasıl, niçin, hangi niyetler ve beklentilerle ve hangi taktik ayarlamalarla gerçekleştiğini bilememenin iyicil ve özgürleştirici cahilliğini taşıyoruz. Manet'nin son imgesine doğru ilerleyişi, diyelim Géricault'nun *Medusa'nın Salı*'na doğru ilerleyişinden çok daha az doğrulanmış bulunuyor. Juliet Wilson-Barreau'nun bize söylediğine göre, "Ressamın tablolarını yapabilmek için başvurduğu kişiler ya da kullandığı malzemeler konusunda Manet arşivlerinde hiçbir kayıt yok –hiçbir gazete kupürü ya da resimlemesi, hiçbir fotoğraf, not ya da taslak bulunmuyor." Bize ulaşmış olan hiçbir yararlı *obiter dicta** ya da stüdyo dedikodusu mevcut değil. Tablonun ikinci versiyonunu (yapısal olarak birincisine çok yakın) niçin bırakmış olduğunu ya da tamamlandığında neye benzediğini bilmiyoruz; çünkü ona ilişkin en erken kaydımız olan 1833 tarihli fotoğraf, tablonun sol tarafındaki iki figürünü, İmparator ile General Mejia'yı daha o zamandan eksik gösteriyor. İdam'ın tahmini estetik kaynağı meselesine gelince, kışkırtıcı bir boşluk bile mevcut: Goya'nın, benzer bir zemin planını içeren ve kurbanın yüzüne dayanmış aynı ürkünç tüfek ayrıntısına yer veren Üç Mayıs 1808 İdamları başlıklı tablosu. Manet'nin Prado'yu gezdiğini, 1 Eylül 1865'te ziyaretçi defterini imzalamış olduğunu biliyoruz ama şayet Manet, Goya'nın Mayıs ayaklanması tablosunu görmüşse de (o zamanlar kataloğa geçmemiş olarak bir koridorda asılıydı ve kılavuz kitaplarda pek ender olarak anılıyordu) ressam bu gerçeği hiç dile getirmedi. Bu yüzden, başlıca bilgi kaynağımız imgelerin kendileri olduğundan, tahmin yürüterek ve X ışınlarına başvurarak hareket etmeliyiz: Biri yağlı boya taslak, biri taşbaskı, biri karakalem desenden oluşan üç büyük tuval, ayrıca Manet'nin Komün döneminden bir sahne olan *Barikat* tablosundaki esas figür topluluğunun daha sonraları yeniden elden geçirilmiş hali.

---

* (Lat.) Ağızdan çıkmış olan herhangi bir söz. (ç.n.)

Sanatta, zaman sekanslarını ilerleme yapmayla karıştırmak normalde ayartıcı bir meseledir. Gerçekte, Manet'nin ilk İdam tablosu renk, ton ve duygu olarak öylesine farklıdır ki başarısızlığa uğramış bir ilk girişim olarak değil de tersine, görkemli ve akıldan çıkmayan bir alternatif gibi görünür. Paylaşılan öğeler, bir kurban üçlüsü, birbirine sokulmuş bir idam mangası ve *coup de grâce*'ı* yerine getirmek üzere görevlendirilmiş (onurlandırılmış ya da lanetlenmiş) tek bir ayrı asker figürü bulunmasından oluşur. İlk versiyonda, bu astsubay, belirli herhangi bir yüz bahşedilmiş olan tek karakterdir ve söz konusu çehre haşin bir ifadesizliği barındırmaktadır; çünkü bu, insanı içine girdap gibi çeken gergin bir karşılaşma, kötücül ve utanç verici bir şeydir; kimliği belirsiz bir insan grubu bir başkasının yaşamını elinden koparıp almakta ve okyanusun renkleri infazcıların, kurbanların ve arka plandaki kırların içinden geçip gitmektedir. Hatta vakit (Goya'nın *İdamlar*'ında olduğu gibi) geceymiş gibi görünür, gerçi öyle olmadığını da ortaya koyabiliriz.

II. ve III. versiyonların paylaştıkları imge, tonal olarak I. versiyonunkinden tamamen uzaktır; çünkü gün ışığında, berrak ortamda kurgulanmıştır. Hatta tüfeklerin namlularından çıkan duman bile kurbanların yüzlerini karartmayacak şekilde dikkatle yayılmıştır. Ancak esas katılımcıların konumu (ve Goya'nın yapısal anlamdaki yankısı) II.'den III.'ye pek değişmese de arkalarında olup bitenler çok farklı bir etki uyandırır. II.'de sahne açık bir toprak zemin ya da belki de alçak tepeye benzeyen bir mekânda kurulur; ötede mavi dağlar ve gökyüzü vardır. Dolayısıyla eylem seyircisiz, anonim, doğanın bağrında olup biten adli bir acımasızlık ânıdır; sıcak mavi sürekliliği içinde idam mangası kadar kayıtsız görünür. III.'de katılımcılar altta kumu, arkada yüksek duvarıyla bir hapishane avlusu gibi görünen yerdedirler, duvarın üstünden sarkan seyirciler (protesto ediyorlardır ve acılıdırlar), arkadaki tepenin üzerinde daha çok sayıda seyirci ve resmin üst sol köşesindeyse servi ağaçlarıyla bir mezarlığın beyaz kabirleri görülür. Tabloda bir boğa güreşi öğesi mevcuttur (kumda ölüm, tahta perdelerde boğa güreşi tutkunları); olayın bir içsel yorumu ve ona tepki, arka planda ise destekleyici bir *memento mori*** söz konusudur. Bir resim

---

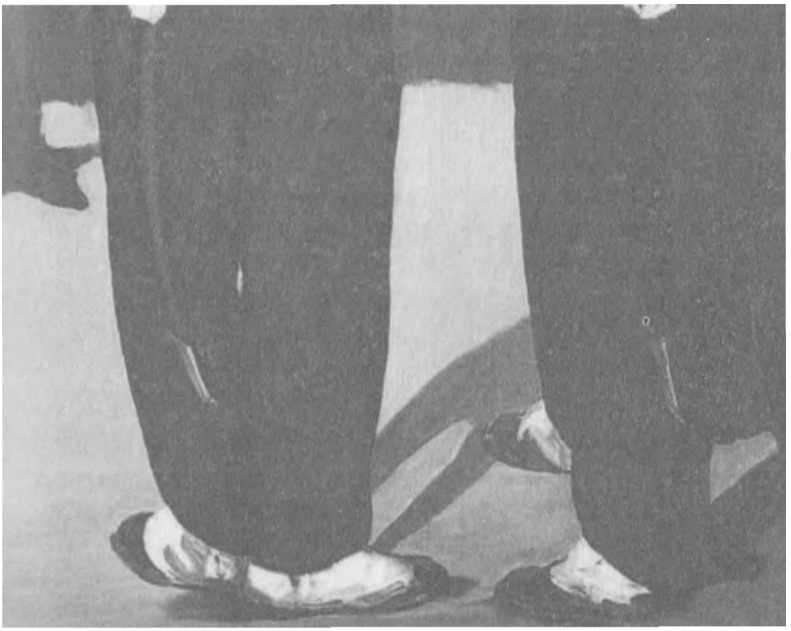
* (Fr.) Öldürücü vuruş, darbe. (ç.n.)

** (Lat.) 'Ölümü Hatırla, Aklından Çıkarma' anlamına gelen deyiş. (ç.n.)

olarak bütün bu öğeler daha ağırlıklıdır, tasarımlanmıştır ve kanıtlarla desteklenmiştir; aynı zamanda da ona verdiğimiz karşılıkları yönlendirmesi açısından daha gelenekseldir. Bu anlamda III. versiyon II.'ye oranla bir "ilerleme"ye işaret eder. Ama bir başka şekilde gerilemedir: Manet adeta kayıtsızlık fikrini II. versiyonda en uç biçimine götürmüş ve sonra da onun indirgenmiş iç karartıcılığından geri dönüş yapmıştır.

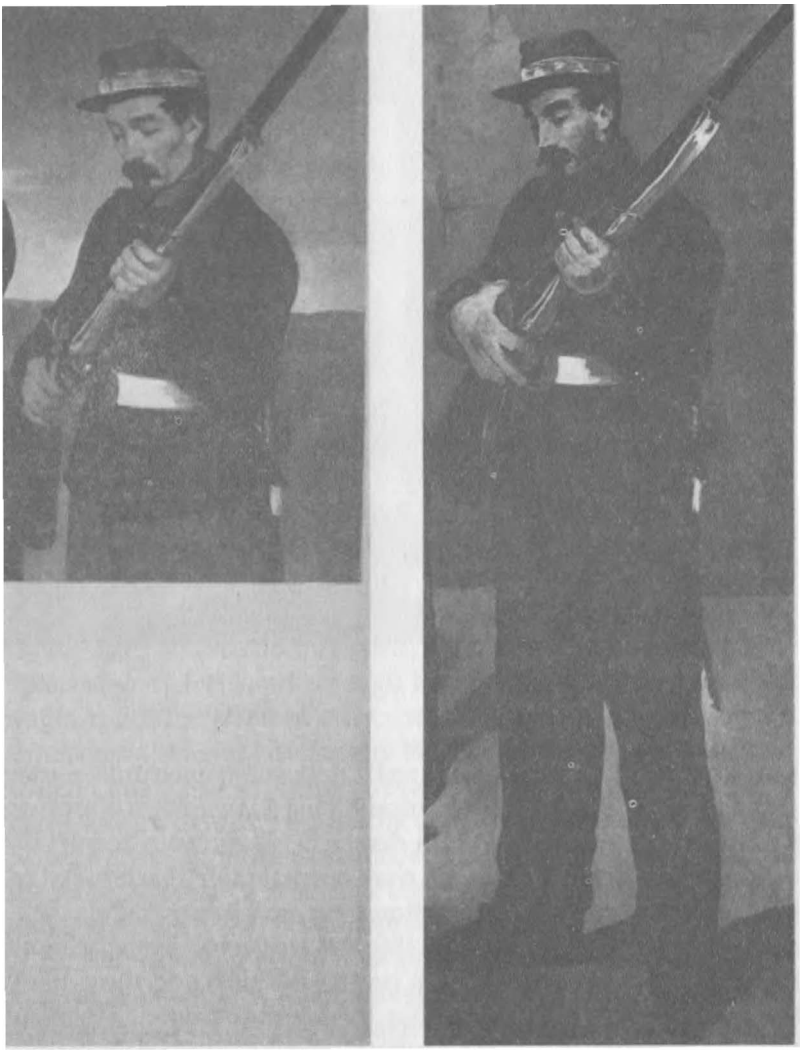
Bununla birlikte her ikisi de olağanüstü güçte imgeler koyarlar ortaya ve bu, ayaklarla başlar. Goya'nın *İdamlar*'ında idam mangasının duruşu temel önemde bir öğedir: Sert ayak bileği, kilitlenmiş diz, doğru profesyonel açıda yerleştirilmiş destekleyici bacak. Bu duruş, Napoléon'un askerleri çizgisinde günümüze dek yankılanarak gelmiştir: Bunlar baskıcıların bacaklarıdır, protesto amacıyla yere sertçe basan ve sertlikleri bütün vücudun içinden yürüyüp ta tüfeğin nihai sertliğine kadar uzanan bacaklardır. Oysaki Manet'nin İdam'ında askerler bir hizaya dizilmiş değildir (teknik olarak üç kişiden oluşan iki hat bulunabilir; ancak yaratılan etki, birbirine iyice yanaşma etkisidir) ve ayakları 120 derecelik bir açıyla dururlar; bir asker ökçelerini birleştirir, diğerlerinin ayrık durur, ortadaki manga neferi kendine özgü bir duruşla bütün ağırlığını sol ayağının üzerine verirken sadece sağ ayağının topuğunu yere değdirmektedir. Bu ayakların apaçık bir şekilde dikkati çekmesi istenmiştir; çünkü Manet, onları beyaz tozluklarla güzelleştirmiştir (gerçekçiliğin dayattığı bir özellik değildi bu –Manet'nin betimlediği üniforma bir fikire dayalıdır, sentetiktir). Tıpkı bir golfçunun dengesini sağlamak için tümsek bir arazide uzun adımlar atışı gibi, bunlar da yararlı bir iş çıkarabilmek için yere sertçe basan ayaklardır. Neredeyse bir günlüğüne keklik ya da çulluk avına çıkıyormuşçasına astsubayın infaz öncesi rahatlama konuşmasını; önce ayakları, sonra da dizlerle kalçaları gevşetme konusundaki sözlerini hayalinizde şöyle bir canlandırabilirsiniz.

Dolayısıyla bu infazcılar, Goya'da olduğu gibi bir ölüm tüccarları topluluğu değildir: Onlar, rastlantısal olarak bir imparatoru infaz etmeyi içeren gündelik görevlerini yerine getiren askerlerdir. Bu gayretli rutin izleği, astsubay figüründe ayrı olarak örneklendirilir. Boston'daki tabloda (I) astsubayın bakışları doğrudan bize yöneliktir, sırtını infaza çevirmiş ve aynı zamanda da bize, uygunsuz bir şekilde katledilenlerin bitiricisi olma uğraşının gerçekliğiyle-



Maximilian'ın İdamı (detay) – Manet.

karşı koymaktadır. Tablonun II ve III nolu versiyonlarında benzer şekilde ısrarcıdır ama çok daha incelikli bir odak noktası olmuştur. Şimdi idam mangasıyla doksan derece açıya yerleştirilmiştir; infaza ne katılmakta, ne de ondan uzak durmaktadır, benzer şekilde, bize de kayıtsızdır. Dikkat yöneltmek yerine, gözleri aşağıda, kendi mesleki ânını yaşamaktadır, tüfeğini ateşlemek üzere beklenti içinde doğrultmakta (III) ya da onun doğrulup doğrulmadığını kontrol etmektedir (II). Manidar bir biçimde Manet, astsubayı tozluklardan yoksun bırakır: Ayaklarının dikkatimizi dağıtmaması gerekmektedir (III nolu tabloda ayaklar daha koyu bir zemin içinde yer alarak daha da silikleştirilirler) ve böylelikle bizler, tüfeğini doğrultan askerin kendi tüfeğine yönelttiği dikkate benzer biçimde tabloya yoğunlaşabiliriz. Astsubay, II ve III nolu tablolarda iki önemli açıdan değişiklik gösterir. II nolu tabloda yüzü pürüzsüz biçimde tamamlanmıştır ve daha bir karakter özelliği taşır: Onun belli bir işi olan belli bir kişi olduğuna inanırsınız. III nolu tabloda fırça darbeleri daha gevşektir, figür biraz daha az özgüllük



Maximilian'ın İdamı – Manet. Londra'daki tablodan (soldaki) tüfeğini atışa hazır hale getiren astsubay detayı ve tablonun Mannheim versiyonu (sağdaki).

taşır: Daha çok manganın geride kalan askerleri gibi sıradan bir asker olur. Her iki versiyonun kendilerine özgü erdemleri ve savunulabilir yanları vardır. III nolu tablonun II'ye oranla bir ilerleme kaydetmemiş gibi göründüğü nokta, sağ elin işlenmesindedir.

Tablo II'de el, doğalcı bir üslupla ve ölçek gözetilerek yansıtılır; III'te daha büyük, daha pembe, daha açık konumdadır; astsubayın sol elinden yarım el daha büyüktür, hatta tablonun öteki el odağından bile daha büyüktür –Maximilian ile solundaki generalin birbirine kavuşmuş iki eli. Dikkati neredeyse melodramatik bir şekilde kendi üzerinde toplar: Bak ne hallere düştüm, diye haykırıyor gibidir el tuvalden. Bu, küçük ve gereksiz bir kabalaştırma gibi görünüyor.

Çağdaş bir eleştirmen, Manet'nin yapıtlarının "Başa, terlikten daha fazla değer atfetmeyen bir çeşit panteizm" ortaya koyduğundan yakınmıştı. Panteizm, gayrı şahsilik, kayıtsızlık: İdam tablosunun sert, her tarafa eşit şiddette yayılan ışıkla ve incelmiş düzlemlerle çalışması gibi, uyandırdığı ahlaki etki de garip, incelmiş ve moderndir. Elbette, dramatik bir ânı resmetmektedir tablo; özellikle Manet'nin, İmparator'un iki generalinin elini tutması gibi gerçeğe yakın duran icadından sonra kurbanların kararlılıklarına hayranlık duyabiliriz (gerçekte, infaz edildiğinde İmparator ortalıkta yoktu, generaller de taburelere oturmuş konumda sırtlarından vurulmuş olabilirdi; hain oldukları hükmüne varılanlar için yaygın bir öldürme şekliydi bu). Ama aynı zamanda infazcıların da kararlılıklarına, ayaklarını dışa doğru açık tutuşlarındaki rahatlıklarına hayranlık duyabiliriz. Bu, kahramanlık hakkında ahlaki mesaj içeren tarihî bir resim değildir: Manet, *peintre d'histoire** ifadesini hakaretlerin en kötüsü olarak kullanıyordu. Ve belki; ancak üstünkörü anlamda politik bir imgedir: İdam'ın taşbaskısı 1869'da yasaklandığında, Manet tabloyu bir basın açıklamasında "*une oeuvre absolument artistique*"** olarak tanımladı.

Hiç kuşkusuz, içtenlikten biraz uzaktı bu açıklama; çünkü Manet, III. Napoléon'un emperyal düşünün son derece aşağılandığı bir ânın portresini yapmayı seçmiş ve bunu Maximilian figürünü şehitlik imalarıyla süsleyerek yapmıştı (azizlere özgü şu geniş kenarlı şapka aylası ve belki de merkezî önemdeki İsavari duruş). Dahası, idam mangası için uydurduğu üniforma, Meksikalı olduğu kadar Fransız üniforması gibi görünecek kadar da ikircikliydi; böylelikle Fransızların işler sarpa sardığında kukla imparatorlarını terk ederek, onu bizzat kendilerinin infaz ettiklerini ima etme-

* (Fr.) Tarihî konuları işleyen ressam. (ç.n.)

** (Fr.) Kesinlikle sanatsal bir yapıt. (ç.n.)

ye olanak veriyordu. Zola'nın yorumu kesinlikle buydu; gerçi resim üzerine iki beyanı da aydınlatıcı bir karşıtlık oluşturur. Romancı *La Tribune*'e gönderdiği imzasız bir yazısında, ressamın papağanlığını yaparak, taşbaskının "Mösyö Manet'nin konusunu tümüyle sanatsal bakış açısından ele almasına" karşın yasaklandığını bildirdi ve bu satırları yazarken acı bir alayla, acaba hükümetin çok geçmeden insanları sırf Maximilian'ın ölmüş olduğu gerçeğini ileri sürdükleri için kovuşturmaya başlayıp başlamayacağını merak ettiğini de dile getirdi. Bununla birlikte, dört gün sonra Zola, üniformaların taşıdığı ikircikliliği belirtiyor ve dikkatleri Manet'nin tablosunun "acımasız ironisi" üzerine çekiyordu: Bu ironi, "Maximilian'ı vurup öldüren Fransa" olarak okunabilirdi. Olup bitenleri her iki şekilde de yorumlamaktan hoşlananlar, sadece ikiyüzlü otoriteler değildir.

Zola, tabloyu her iki şekilde yorumlamış olamaz; Manet de öyle. Ya yapıt sanatsal olarak "saftır" ve konusu koşullar gereği son dönemin politik olaylarından alınmıştır ya da saf değildir. Ancak resmin yasaklanmasının da (Manet'nin yaşamı süresince tablo Fransa'da hiçbir zaman kamuya açık olarak sergilenmedi) üzerinde ister istemez siyasi bir etki yaratsa da, resmi popülerleştirmemişti: *Maximilian'ın İdamı* bir *Guernica* değildi, yurtiçinde yasaklanırken yurtdışında büyük bir heyecan yaratmamıştı. 1879'da New York'ta sergilendiğinde (Broadway ile Sekizinci Cadde'nin köşesinde, giriş yirmi beş sentti) pek başarı elde etmedi. Boston'da biraz daha başarılı oldu, ne var ki Chicago ve daha ötesine planlanan turlar suya düştü ve tuval bir gemiye konularak gerisingeri Fransa'ya gönderildi.

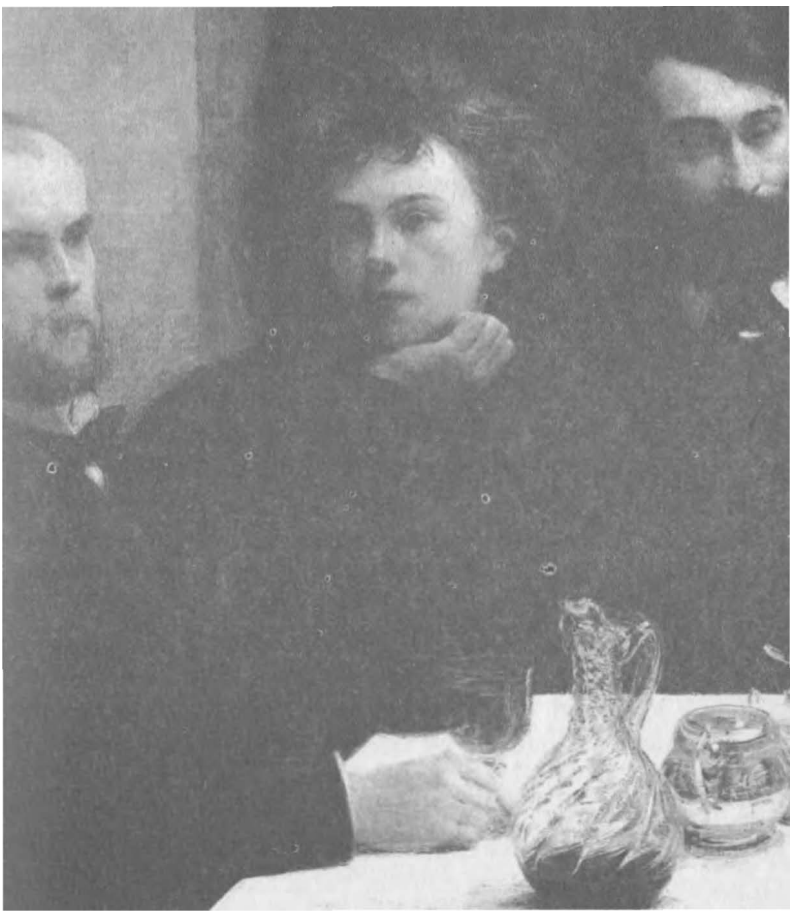
Taşbaskı tam olarak niçin yasaklandı ve Manet peşinen son tablosunun 1869 Salonu tarafından kabul edilmeyeceği konusunda uyarıldı? Bir kez daha insanı düşünmeye davet eden bir boşluk söz konusu. Tabloya ilişkin, insanları otoriteye karşı ayaklanmaya sevk edebilecek ya da güvenilmez bir estetiğin savunucusu olduğunu düşündürebilecek ayrıntılı sansür çizelgesini içeren resmîhiçbir belge mevcut değil. John House, Manet'nin işlediği suçun, hükümet için rahatsız edici bir olayın resmedilmesinden daha güçlü bir şeyinolması gerektiğini ileri sürdü; çünkü Jules-Marc Chamerlat'nın idamı işleyen diğer iki tablosu (ne yazık ki her ikisi de kayıptır-bir başka boşluk), 1868 Salonu'na kabul edilmişti. Belki de Manet'nin

dışlanmasının arkasında yatan ek bir gerekçe, tablonun "gereksiz ayrıntılardan uzak duran fırça tekniğinde ve görünüşteki rötuş eksikliğinde" bile "bir drama yaratmaya mesafeli durması ve açık bir ahlaki duruşu reddetmesiydi". Belki de öyleydi; gelgelelim sansür kurullarının yapıp ettiklerine çok fazla akılcı (ya da fazla estetik) yorumlarla anlamaya çalışmak yanıltıcı olabilir. Bu kurulların Donkişotvari kötü ünleri vardır, kendi eksantrik yanlarını ve abartılmış korkularını geliştirip dururlar. "Eğer kuşku duyuyorsan yasakla", çoğu kez temel kural budur; özellikle de söz konusu sanatçının sırf ününü göz önünde tutarak yasakla (Manet tanınmış bir cumhuriyetçiydi). Ancak ele geçmez gerçek ne olursa olsun, İdam tablosunun sansürü, gelecek kuşakların bilgisini sınırlandırmak yoluyla etkisini sürdürüyor. Mesele sadece resmin (ve onunla bağlantılı taşbaskının) bastırılması değil, aynı zamanda tablonun hitap ettiği kuşağın, onun nasıl okunacağını bize en iyi söyleyebilecek olanların tepkilerinin de bastırılmasıydı. Bu eksiklik, resmin günümüzün seyircisi için taşıdığı donukluğa ek bir şeyler katıyor. Bu açıdan sansür, çoğu kez olduğu gibi, başarılı oldu.

Fantin-Latour: Bir Çizgideki Adamlar

Yirmisi ayakta, on dördü oturmuş konumda otuz dört adam, dört tabloya ve yirmi bir yıla yayılmış olarak resmedilmiş. Hemen hepsi de yaşadıkları dönemin Fransa'sında burjuvalarla sanatçıların giydikleri türden koyu renkli elbiseler, siyah redingotlar giyinmişler; kılık kıyafet konusunda gelenekten en küçük bir uzaklaşma –açık renkli bir pantolon, işçi sınıfını çağrıştıran grilikte bir palto, beyaz bir ressam gömleği– insanı şaşırtıyor. Bu adamların betimlenmiş olduğu uzamlar da benzer biçimde loş, bir baştan bir başa dar, havasız ve klostrofobik: Hiçbir pencere göze çarpmıyor, sadece son tabloda gösterilen bir kapı var; başka türlü hiçbir kaçış yolu gözükmüyor. Duvarda birtakım resimler olabilir ama dışarıya dönük bir görüş ortaya koyan türden resimler değil bunlar; okunmaya elverişli olmayan bir karanlık barındırıyor ve bizi yeniden yoğun erkek gruplarına yönlendiriyorlar. Zaman zaman, çiçek,

meyve ya da bir şarap sürahisi biçiminde hafif bir gönül rahatlaması olmuyor değil; hatta tabloda kırmızı bir masa örtüsü var ama bu bile, tablonun koyu tonlarını ve cenaze törenini çağrıştıran ruh halini ortadan kaldırmayan karanlık bir kırmızı. Her bir insan grubu ortak bir amaçla bir araya gelmiş olsa da –ölmüş bir ressama saygı gösterisinde bulunmak, yaşayan bir ressamın fırçasını kullanışını seyretmek, şiir dinlemek, bir piyanonun etrafında toplan-



Bir Sofra Köşesi - Fantin-Latour. (Soldan itibaren) Verlaine'i, Rimbaud'yu ve Léon Valade'ı gösteren detay.

mak– hiçbiri de pek eğleniyor gibi gözükmüyor. Otuz dördünün tamamından da (aslında otuz üç, birisi iki kez görünüyor tabloda) tek bir gülüş, tek bir tebessüm izlenimi edinmek mümkün değil. Birçoğu dalgın, kendi özel dünyalarında kaybolup gitmiş, hatta sıkılmış görünse de çoğunun üzerinde bir ağırbaşlılık ve yüce amaçlılık havası egemen. Bazıları arkadaş (ikisi sevgili) çoğu dost, iş ortağı, kendilerinin seçtiği elit bir tabakanın ya da avangart grubun üyeleri; yine de aralarında çok az etkileşim var. Figürlerin hiçbiri yanındaki dokunmuyor; yan yana olabilirler, üst üste gelebilirler, birbirinin arkasında gizleniyor olabilirler ama aralarında hiçbir temas yok. Adeta kendi stüdyolarına, atölyelerine, çalışma odalarına, müzik odalarına yeniden dönebilmek için bu oturma halinin (ve ayakta durma halinin) bitmesini bekleyemiyormuş gibi gözüküyorlar.

Henri Fantin-Latour'un fırçasından çıkma bu dört tablonun hepsi de (bir beşincisi vardı; ancak ressam, eleştirmenlerin onu Salon'da yerin dibine batırmasından sonra ortadan kaldırdı) şimdi Orsay Müzesi'nde. Onları birden fazla kez gördüm, çeşitli kitaplarda tıpkı basımlarına baktım ama daha önce ne kadar kendilerine özgü olduklarını hiçbir zaman idrak etmedim; çünkü –sanırım, çoğu insan gibi– onları birer tablo olarak gerçekte hiç incelemedim. Onlara hep kolektif bir portre resminin örnekleri olarak yaklaştım; bu özellikleriyle son derece yüksek bir kaliteye sahipler: İşte bakın deriz, bu Manet, bu Baudelaire, şu Monet, şunlar Renoir, Whistler ve Zola, hepsi de özgün hallerine sâdık kalınarak yapılmış. Ve burada, sadece burada, çoğu insanın durduğu en soldaki *Bir Sofra* Köşesi'nde, Fantin'in dört tablosu arasında en ünlü kesit var –bir köşenin köşesi– çünkü bu tablo Rimbaud ile Verlaine'i yan yana oturmuş halde gösteriyor. Sakallı figürler arasında kalmış güzel delikanlı Rimbaud, çenesini meleklere özgü bir edayla avcunun içine almış, sol omzumuzun üzerinden ötelere doğru bakıyor; saçları vaktinden önce dökülen Verlaine ise yarım profilden verilmiş, resimde gergin görünüyor ve sağ eli, çok geçmeden içinde kaybolacağı bir şarap bardağını kavrıyor. Ancak otuz dört figürün en yakını ve en ünlüsü bu çift bile, yatak arkadaşı gibi görünmek bir yana, birbirlerine bakmıyor bile. Bu gibi resimlerde, kaçınılmaz olarak, ünlü adlar üzerinde yoğunlaşıyoruz; çağdaş seyirci için Louis Cordier, Zacharie Astruc, Otto Scholderer, Pierre-Elzéar Bonnier, Jean Aicard, Arthur Boisseau, Antoine Lascaux vb gibilerine şöyle kısaca, acıyarak bir bakıştan daha fazlasını atmak

neredeyse olanaksız. Acımamız tam olarak suçluluk değil ama rahatsızlıktan oluşan bir karışımı da içeriyor: Onları unutuşa terk etmiş olan gelecek kuşaklarız biz.

Bu resimlere –en azından, ilkin– anlatılara dayalı belgesel nitelikli resimler olarak bakıyoruz; ister Ingres'in *Homeros'un Tanrılaştırılması*, isterse En İyi Genç İngiliz Romancılar'ın en son çıkmış renkli bir magazinde yayımlanan grup fotoğraflarından biri ya da herhangi bir grup portresi için de aynı şey söz konusudur. Yeni kimdir, gündemde olan kimdir, iyi kimdir, istenilen standarda kim ulaşacaktır? Eleştirel seçip ayıklama hemen başlar: 1983'ün Genç Romancılar'ı olarak bir grup fotoğrafı çektirdiğimizi anımsıyorum, görüntülerimizi Lord Snowdon'ın fotoğraf makinesinde bıraktıktan sonra aramızdaki alaycı arkadaşlardan bir tanesi, "Eh, yedi kişi arasından en iyi yirmiyi seçtiler" diye bir laf etti. Snowdon'ın kompozisyon anlayışını değerlendirmek için yayımlanan fotoğrafa çok az kişi baktı; benzer şekilde, gözümüz Orsay Müzesi'nde sergilenen bir Fantin resminde adı sanı bilinmeyen bir kişiden ünlü bir kişiye kayarken çok az seyirci estetik açıdan yaklaşıyor. Bridget Alsdorf'un *Fellow Men*'deki* ilk başarısı, basit ama ciddi bir başarıdır: O, Fantin'in tablolarını yeniden birer tabloya dönüştürdü –bir fikir ve umutla yola çıkan çalışmaları ele aldı, desenler ve inatçı bir yanlışlık taşıyan fikirler aracılığıyla olası çözümlere ilerledi, sonra daha fazla desene ve son olarak yağlı boya taslaklara geçerek son anda ortaya çıkan poz verecek model bulma problemlerinden söz etti; salonlarda kurumla dolaşan gözde ziyaretçilerin değer yargılarına, eleştirel yanlış anlaşılmalara ve karikatürcülerin alaylarına konu olacak bir son imgenin dönüşümünü izledi.

Günümüze kalmış olan bu dört resim, çok büyük boyutlardadır; en küçüğü 160 x 222cm, en büyüğü ise 204 x 273.5cm. Bunlar, aynı kafada olan iş ortakları için yapılmış birer sessiz andaç değildir; tersine, ısrarcı olmaya, hatta görüşlerini dayatmaya çalışan birer devasa kamusal beyandır. Bunlar, dikkat etmeniz gereken geleceğin başarılı sanatçılarıdır; size çok iyi incelemeniz gerektiğini tavsiye edeceğimiz yazarlar ve ressamlardır (gerçi son resim, *Piyano Başında* [1885], tek tek katılanlar adına değil de hepsinin de destekledikleri fikir –Wagnercilik– adına mücadeleci bir yan taşır). Resimler, daha önceleri ve daha sonraları sadece otoportreleri ve

* 2012'de yayımlanan kitap. *Fellow Men, Fantin-Latour and the Problem of the Group in the 19th-Century French Painting.*

çiçek resimleriyle tanınan bir ressam için büyük bir teknik meydan okuma ortaya koyuyordu: Benzer biçimde giyinmiş birden fazla kişiyi, ilginç bir şekilde nasıl düzenlersiniz; aynı zamanda bir görüşü yaymak için bir araya gelmiş oldukları fikrini temsil etmeye çalışırken onları açık seçik bir şekilde nasıl kendileri kılarsınız? Her bir resim farklı bir yapıyı benimser. Birincisi, *Delacroix'ya Saygı Gösterisi* (1864) oldukça tumturaklı gözükür: Başları aynı hizada olan oturmuş dört figür, başları aynı hizada olan ayakta altı figür ve arkadaki duvarda, başı ayakta duranların başlarından biraz daha yüksekte, Delacroix'nın bir portresi (gerçekte, oldukça karmaşık bir şekilde, fotoğraftan alınmış taş baskı resim). İkincisi, *Batignolles Semtinde Bir Stüdyo* (1870) daha yenilikçi, üzerinde Manet'nin çalışırken gösterildiği tuvale doğru diyagonal (köşegen) şekilde genişleyen başların kaskatı içine yerleştirildiği... Üçüncüsü, *Bir Sofra Köşesi* (1872), hem taşıdığı başlık, hem odak noktası (muhtemelen bir şairin okumakta olduğu açık bir kitap) hem de yapı bakımından en incelikli ve aynı zamanda en az tartışmalı olanı: Hemen arkalarında ayakta duran üç kişiyle birlikte, oturan beş kişinin oluşturduğu bir kavis, resmin yanları ve önü yapraklar, çiçekler ve meyveyle dekore edilmiş. Dördüncüsü, resmin merkezinde açılmış bir nota kâğıdı ve bu krem renkli müzikal parıltının her bir yanında siyahlar giyinmiş dört adamla birlikte daha geleneksel bir yapı sunuyor.

Peki ama bu tablolar ne çeşit bir saygı gösterisi ya da manifesto ortaya koyuyor? Hiç de doğrudan bir saygı gösterisi ya da manifesto değil. Sözgelimi, *Delacroix'ya Saygı Gösterisi*, temelde bir saygı gösterisi değildir; sırf şu basit sebeple ki bu, Fantin-Latour'un yapmış olduğu bir tablodur. Gerçekçi üslubu, ölgün renk tonları ve duyguların oldukça bastırılmış gözüktüğü yapısı içinde bir Delacroix tablosunun tam karşı kutbunda yer alır; beri yandan, saygı gösterisinde bulunan bütün bu adamların hepsinin de yüzlerinin bize dönük olması, dolayısıyla sırtlarını ölmüş olan kahraman-ressamın imgesine çevirmiş olmaları, onların kesinlikle ölmüş ressam gibi resim yapmayı sürdürmeyeceklerini ima eder. Tablo, bir selam durma ve elveda anlamı taşır. *Batignolles Semtinde Bir Stüdyo*'nun Batignolles semtinde bulunan bir stüdyo değil, daha çok Fantin'in kendi stüdyosuna çok benzeyen bir stüdyo olduğu anlaşılıyor; "Batignolles Okulu"nun kendisi, Fantin'in onu andığı dönemde "bir gerçeklik olmaktan çok geriye dönük bir kurgu" idi;

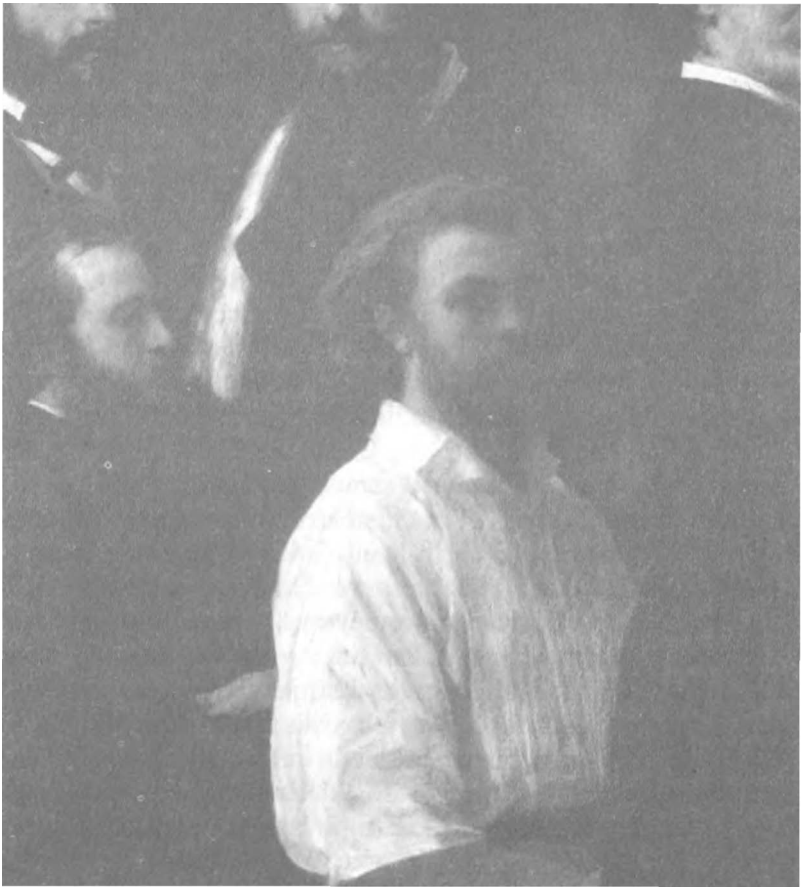
oysaki ona başlangıçta adını vermiş olan Edmond Duranty, Manet'yle kavga ettiği için resmin dışında bırakılmıştı (suçunu Fantin'e yüklediği bir bozuşma). Böylesi kulis hikâyeleri belki de alışılmadık şeyler değildir: Karşılıklı cesaretlendirmeler ve yakın düşmanın kolektif kimlik teşhisleri hayati olduğunda bir gruba ait olmak genç sanatçı için (ve yazar için) çoğu kez önemlidir; ne var ki çok geçmeden, erkek ya da kadın olsun bir birey daha fazla özgüven kazandıkça, yaftalanmaktan ya da bir gruba dahil edilmekten rahatsızlık duyar. Bu yüzden, sadece yazarlara yer verdiği için (oysa önceki iki grup portresi ressamları ve yazarları bir araya getiriyordu) daha homojen ve uyumlu gözükebilen *Bir Sofra* Köşesi gerçekte, önceki iki tablodaki kadar parçalanmaya eğilimli bir grubu göstermektedir. Rimbaud ve Verlaine, şiirleri kadar kamu önündeki davranışlarıyla bu küçük Parnasyen dünyaya bir darbe indireceklerdi; beri yandan resmin yumuşak yeşilimsi tonları ve meyve ile çiçeklerin varlığı, daha az bir yalınlığı ve daha fazla bir uyumu düşündürürken, Albert Méret tabloda "pezevenkler ve hırsızlar" çiftiyle birlikte görünmeyi geri çevirdiğinde ve bu çift kendilerini resmin karşı köşesine attıklarında, sağ taraftaki büyük saksı bitkisi Fantin'e dayatılmıştı.

Bridget Alsdorf'un ortaya koyduğu dışsal kanıtlar, bizi bu anıtsal anma resimlerinde her şeyin göründüğü kadar sağlam olmadığına inandırmaktadır. Ancak Alsdorf'un içsel kanıtları –uzmanlıkla ilgili, kesin ve sıkı argümanlarla desteklenen– sonuç alıcı kanıtlardır. Günün eleştirmenleri bu birbirine dokunmayan, birbiriyle bağlantı kurmayan, birbirine benzemez meslektaş topluluklarını incelediklerinde en çok şikâyet ettikleri şey –Fantin'in benbenciliğinin ve grubun kendine bir ad yapma çabasının ötesinde– resimlerin biçimsel bir birlikten yoksun olmalarıdır. Alsdorf inandırıcı bir şekilde figürler arasındaki bu etkileşim eksikliğinin, biçimsel bir kusur olmak şöyle dursun, tablonun konusunun ta kendisi olduğunu ileri sürmektedir. Fantin'in ilgilendiği ve resim olarak temsil ettiği şey, bireyin grupla içsel alışverişidir. Görünüşteki duruş eğretiliği tam da amaçlanan şeydir: Tabloya katılanlar, aynı zamanda rakip ve yeteneklerini boğabilecek kardeşlerinin ve meslektaşlarının karşısında kendi bireyselliklerini korumaya ve sürdürmeye çalışmaktadırlar. Fantin'in bazı hazırlık desenleri, farklı sanatçılar ve yazarlar arasındaki canlı söyleşileri gösterir; ancak bunlar imge nihai biçimine doğru yol alırken ortadan kal-

dırılır. Alsdorf'un en verimli karşılaştırmalarından birisi de orta kalibrede bir izlenimcilik öncesi ressam olan Frédéric Bazille'in fırçasından çıkmış olan *Condamine Sokağındaki Stüdyo* (1870) tablosudur. (Bazille'in kendisi *Batignolles Semtinde Bir Stüdyo*'da yer alır). Bazille bize, uzun bir stüdyo penceresi, duvarlarda sağlıklı nü resimleri ve üç farklı yerde devam eden bir sanat etkinliğiyle birlikte yüksek, havadar, açık bir uzam verir: Sağda, birisi piyano tıngırdatmaktadır; solda, iki adam (biri merdivenin orta yerinde) canlı, şüphesizki estetik üzerine bir tartışmaya girişmişlerdir; merkezde, Bazille'in kendisi şövalesinin yanındadır, bitmiş bir resmi iki ressam arkadaşına göstermektedir (biri kesinlikle Manet, ötekisiyse muhtemelen Monet'dir). Sanat hâlâ sadece ahbaplar için olabilir; ancak bu hafif, parlak, neşeli bir sahnedir –*La Bohème*'in* geçim sıkıntısı içinde yaşayan karakterleri başlarına talih kuşu konup da daha şık semtlerde yaşama imkânı bulsalar, sağlığına kavuşmuş Mimi, elinde kocaman bir öğle yemeği paketiyle çıkagelmek üzere olsa gerçekleşebilecek türden bir sahnedir bu. Fantin'in *Stüdyo*'suyla karşılaştırıldığında aynı zamanda hem tasarlanış hem de icra bakımından banal bir çalışmadır. Bazille'in resmi şöyle der: Bir sanatçı olmak buna benzer. Fantin'inki ise şöyle: *Gerçekten* bir sanatçı olmak budur.

Böyle bir sanatçının hayatı yüksek kaygı ve kendinden kuşkuyla dolu bir hayattır ve bir de bunlara kimi zaman hiçbir şeye varmayan fasılasız bir çalışma eklenmiştir. Tam da bu özellikler Fantin'in dizideki ikinci resminde karşılık bulur; Salon'dan dönüşünde ortadan kaldırmış olduğu resimde (sadece üç portre başını korumuştur –kendininkini, Whistler'ınkini ve Ambroise Vollon'unkini). Alsdorf bu tabloyu "Fantin'in grup portreleri arasında en hırslı ve en yıkıcı portre" olarak betimler. Başlığı Şerefe! Hakikat'e Saygı'dır. Şayet *Delacroix'ya Saygı Gösterisi* kısmen, konusunun kamu tarafından çabucak unutulmasına karşı bir protesto olmuş idiyse (Delacroix'nın cenazesine katılım çok az ve olayın basında yer alması asgari düzeyde olmuştu) Şerefe! (1865) başlıklı tablo, sanatın ve de Fantin'in kendisi için daha fazla gürültü çıkaran ve daha genel bir iddiada bulunmak üzere yapılmıştı. Eleştirmenler *Delacroix'ya Saygı Gösterisi*'nde gördüklerini düşündükleri kendi reklamını yapma olayından ötürü kızgınlık duymuşlardı –Latour siyah redingotlar giymiş figürlerle dolu bir oda fonu önünde parlak

* İtalyan opera bestecisi Giacomo Puccini'nin 1896 tarihli yapıtı. (ç.n.)



Delacroix'ya Saygı – Fantin-Latour. Fantin-Latour'u gösteren detay.

beyaz iş gömleği içinde sadece ön plana çıkmakla kalmıyor, aynı zamanda paletini bize doğru tutarak resmi gösterişli bir şekilde canlandırıyordu; oysaki ölmüş olan *Maître*'in* önündeki çiçek demeti Fantin'in imza konusuydu. Şerefe! başlıklı tablonun kendisi daha da büyük bir kışkırtma olacaktı.

Alsdorf'un Şerefe! başlıklı tablonun hazırlık aşamalarını yoğun bir tartışmayla gündeme getirmesi –tablo Hakikat'i bir stüdyo dolusu erkek sanatçı arasında elinde bir ayna tutan çıplak bir kadın

* (Fr.) Üstat. (ç.n.)

olarak portre eder– Fantin'in bu konsept çalışmasını gerçekleştirebilmek için ne çabalar harcadığını gösterir. Tablo gelişim sürecinde, sözde-klasik bir alegoriyle (kişileştirilmiş başka sanatlarla birlikte) daha gerçekçi bir grup portresi ile birlikte nü arasında gider gelir; destek oluşturan sanatçılar listesi sürekli şekil ve karakter değiştirir; ancak esas ve çözülmez problemler, tablonun Fantin figürü ile Hakikat'in mitolojik figürü arasındaki merkezî önem etkileşiminden kaynaklanır. Ressamlar, kendilerini yüzyıllar boyunca sık sık çok sayıda figürün bulunduğu resimlere dahil etmişlerdir; çoğunlukla tablonun bir kenarına ilişerek, çehrelerinde hafiften bilmiş bir ifadeyle gösterişli bir alçakgönüllülük sergileyerek. Ancak kendinizi bir resme merkezî figür olarak koymanız eleştirel bir tehlike içerdiği gibi biçimsel bir meydan okuma da içeriyordu. Fantin'in dolaysız referans noktası, Courbet'nin *L'Atelier*'si olmuş olmalıydı; yani sanatçıyı örtük biçimde evrenin yaratıcısı Tanrı'nın yerine koymuş olarak gösteren şu çok etkili Prometheusvari jest. Ne var ki Fantin'inkiyle karşılaştırıldığında Courbet'nin egosu zırhla kaplı bir egoydu; Courbet kendini dünyanın sakince resmini yapan (ve hayranlık duyulan) biri olarak tasvir ediyordu; oysaki Fantin kendini ayna tutan alegorik bir nü ile karmaşık bir angajman halinde takdim etmeye uğraşıyordu. Nü önce arkadan görülür, aynasını yükseklere tutmakta, ona *VERITE*'yi* ilan eden büyük bir levha kaldırmak suretiyle yanıt veren bir sanatçıyla birlikte görülmektedir. Bu apaçık bir şekilde çiğ bir imgedir. Bundan sonra nü figürü palet tutan sanatçıyı seçerken gösterilmekte, sanatçı diğer eliyle "Kim, ben mi?" türünden bir jestle karşılık vermektedir (ki bu jest bir çeşit kutsala sövgü içeren Müjde'nin yerine geçer). Fantin, derece derece, resmin nihai biçimine doğru ilerlemiştir –geç dönem bir yağlı boya taslağı buna kanıt oluşturur– bu nihai biçimde çıplak Hakikat, şimdi ayakta durmuş, aşağıya indirilmiş aynasıyla birlikte bize yeniden merkezden bakmaktadır; bütün sanatçıların yüzleri de (*Delacroix'ya Saygı*'da olduğu gibi) dışarıya dönüktür –bir tek Fantin'in kendisi dışında, o, bir gözü üzerimizde, kolunu uzatıp Hakikat'e doğru işaret etmektedir. Tablo alım satımıyla uğraşan İngiliz Edwin Edwards'a yazdığı bir mektupta bunu şöyle ifade etmiştir ressam: "Onu görecek tek kişi benim." Fantin böylelikle kendini kibrin saldırısına daha da fazla teslim ediyordu; daha kötüsü, etrafını

* (Fr.) Hakikat. (ç.n.)

giyinik erkeklerin çevrelediği çıplak bir kadının tablodaki varlığı, iki yıl önce Manet'nin *Le Déjeuner sur l'herbe*'inin uyandırmış olduğu histeriyi yeniden canlandıracaktı. Fantin haklı olarak, kamuoyunun resmini, "bir ressamlar orjisi" olarak göreceğinden endişe ediyordu.

Fantin'in bütün bu düzenleme uğraşları içinde denemediği şey, Fantin'i daha az önemli kılıyordu: Bir başka deyişle, kendini olayların geleneksel kenar noktasına yerleştirmek. Alsdorf, Félix Vallotton'un (eş ölçüde büyük ölçekte ve oldukça bilmecemsi) Nabilerin[1] (1902-3) grup portresinin adını anar; ressam burada kendini ötekilerden biraz daha küçük yapar ve tıpkı canlı bir sofra tartışmasını izleyen bir başgarson gibi ötekilerin biraz gerisindedir. Fantin bunu hiçbir zaman göz önüne almadı. Daha radikal bir çözüm bulmayı da denemedi: Esin perisini kaybetmek. Akseli Gallen-Kallala'nın Şölen (1894) başlıklı tablosu Helsinki'deki Kämp Hotel'de, bir hayli içki tüketildikten sonraki bir sahneyi yansıtan, Munchvari sanrılarla dolu bir grup portresidir. Sağda Sibelius ve gözleri kızarmış, sigarası yanık durumda, afallamış bir yarım profil sergileyen besteci arkadaşı Robert Kajanus oturmaktadır; onların yanında besteci-eleştirmen Oskar Merikanto'nun baygın figürü bulunmaktadır; solda ayakta ve bize bakar durumda ise sanatçının kendisi göze çarpmaktadır. Sıbelius ile Kajanus'un gözlerini diktikleri şey onu yarı gölgelemiştir: Kıpkırmızı bir alıcı kuş kanadı. Sanatın gizemi onlara şöyle bir uğramış ama şimdi uçup gitmektedir, diye bir sonuca varmaya davet ediliriz. Akıl almaz olana teğet geçen bir imgedir bu; ama şayet Gallen-Kallela başlangıçtaki fikirlerinden birine saplanıp kalsaydı kesinlikle daha da fazla öyle gözükürdü: Bir kanat figü-

1. Kendisinden (çok daha sonraları) son derece çekicilikten uzak ve betimsel açıdan yararsız adlardan biri çıkacak olan sanat grubu. En iyi adlandırmalar, çoğu kez düşman kampta yer alan eleştirmenler tarafından yapılır. "İzlenimcilik" ve "kübizm" terimleri böyle doğmuştur. Nabicilik terimi –grubun ana katılımcıları Bonnard, Vuillard, Vallotton, Maurice Denis, Ker-Xavier Roussel ve heykelci Maillol idi– resmî olarak şair Henri Cazalis tarafından uydurulmuştu. *Nabi* [Nebi] İbranicede ve Arapçada "peygamber" anlamına gelir; dolayısıyla Nabiler resim sanatına eski İbrani peygamberlerin dine canlılık getirmesinde olduğu gibi canlılık getireceklerdi. Ancak ne ele aldıkları konularda –modern, gündelik şehir hayatı– ne de genelde alçakgönüllülük taşıyan kişisel davranışlarında geleceği gördüklerini belirten hiçbir şey yoktu. Hiciv yapmaya düşkün bir gözlemci, onların bu adı aldıklarını, çünkü "çoğunun sakallı, bazılarının Yahudi ve hepsinin de umutsuz bir şekilde ciddi oldukları" fikrini ortaya atmıştı.

rüne değil de, bunun yerine, masa örtüsü üzerine yatıp uzanmış çıplak, simgesel bir kadına yer vermiş olsaydı, gerçekten de bir "ressamlar orjisine" benzerdi bu.

Şerefe! tablosunu tamamlamazdan önce bile Fantin'in çok büyük kuşkuları vardı, işlediği konunun "gerçekten saçma" olmasından korkuyordu. Nitekim resim saçmalık, iddiacılık ve sıradanlıkla suçlandı. Bir eleştirmen "gurur krizi" tanısını koydu; bir başkası resmi "sanatçının Tanrı ve Baba rolünü üstlendiği ve küçük arkadaşlarını yanına birer havari gibi aldığı şu bira bardağı cennetlerinden biri" olarak dışladı. Zamanının çoğu Fransız eleştirisinde olduğu gibi, böylesi laflar kötü niyetli, kendini beğenmişlikle dolu ve büyük ölçüde yanlıştır; ne var ki ressamın hissetmiş olabileceği kendinden kuşkuyu koyulaştırmaya yetecek kadar da doğru. Fantin Şerefe!'yi ortadan kaldırarak resmin başarısızlığını ve aynı zamanda da kişisel benbencilik suçlamasını kabullendi. Bundan sonra kendine grup portrelerinde yer vermedi ve sanatçı dostlarıyla bir arada bulunmaktan yavaş yavaş uzaklaştı. İlk gençliğinde tutkulu bir cumhuriyetçiydi ama hiçbir zaman sokağa çok fazla inen bir ressam olmamıştı; günün politikasını temsil etme şekli bu politikalarda ondan daha aktif olanları temsil etmekti (*Bir Sofra Köşesi* tablosuna "Komüncülerin Yemeği" lakabı takıldı). Bu yüzden –yeteneğinin doğası göz önünde tutulduğunda– gitgide Louvre'a ve kendi stüdyosuna çekilmeyi seçmesi bir felaket değildi. 1875'te, Alman ressam Otto Scholderer'e (*Batignolles Semtinde Bir Stüdyo*'da Manet'nin solunda ayakta durmaktadır) şunu yazdı: "Sanatçı toplantıları konusunda haklısınız... Hiçbir şey insanın evinin içiyle aşık atamaz." Kasım 1876'da, Scholderer'e, "Gidip, bütün sanatçılardan uzakta, tek başına yaşama" arzusundan söz etti, "Çünkü kendimi onlar gibi hissetmiyorum" demişti.

Bir rastlantı eseri, söz konusu aynı ay, Victoria Dubourg'la evlendi; Dubourg, her ikisi de Louvre'de tablo kopya ederken tanıştığı bir ressamdı. İki yıl sonra karısı, onun kız kardeşi Charlotte ve ana babalarından oluşan bir grup portresi olan *Dubourg Ailesi* (1878) tablosunu yaptı. "Tek başına yaşama"yı istemekle evlenmek arasında belirgin bir tutarsızlık olduğu kuşkusunu duyan herhangi bir kimse, bu tabloyu incelese iyi eder: Evlilik tarihini işleyen sanat yapıtlarında en kasvetli şekilde ürkütücülük taşıyan kayınpeder betimlemelerinden biri olmalıdır bu tablo. Siyahlar giymiş dört figür –ana babalar oturmuş, kızlar ayakta– üzerinde



Dubourg Ailesi – Fantin-Latour.

bir resmin köşesi, grimsi kahverengi donuk bir duvarın önündeki dar bir mekânda yer almaktadır; duvardaki resmin kendisi de gönül rahatlatıcı bir hafiflik sunmaz. Resmin solunda adeta vidalanıp kapatılmış gibi duran bir kapı bulunmaktadır. Ev içi yoğun ve boğucu kapatılmışlık duygusu, insana erken dönem Mauriac romanlarını ya da Çehov'un "Yalnızlıktan korkuyorsanız, evlenmeyin" sözünü düşündürür. Daha da şaşırtıcı bir şekilde Fantin, aynı zamanda, Charlotte'a biçimsel olarak Victoria üzerinde ayrıcalıklı bir konum verir; bundan ve kız kardeşlerin diğer portrelerinden, acaba Fantin'in kendisi de yanlış kız kardeşle mi evlenmiş olabileceğini düşünüyor diye merak etmekten kendinizi alamazsınız. Bu grup portre en azından bir değişiklik adına, bir başkasına dokunmayı gerçekten de başarmış olan bir figürü barındırmaktadır: Fantin'in karısı, annesinin omzuna hafifçe elini koymuştur. Fantin'in, sayesinde para kazandığı (ve bu ülkede kendine isim yapmasına neden olan) çiçek resimlerinde içten içe farkında olduğu bütün canlılığı, yaşamı ve renkliliği sergilerken, insan portreleriyle natürmortlarında gizem ve korku içeren kasvetli bir görünüm yaratması, ressamın büyük yeteneğinin bir tuhaflığıdır.

Cézanne: Bir Elma Kımıldar mı?

Cézanne ilk tek kişilik sergisini 1895'te, elli altı yaşında açtı. Tablo satıcısı Ambroise Vollard, sanatçının 1876-7 tarihli *Dinlenmekte Olan Yıkananlar* tablosunu, bazılarının duygularını inciteceğinden emin olarak dükkânının vitrinine koydu. Aynı zamanda, müşterisine bu tablonun bir taşbaskısını yapmasını önerdi. Cézanne, *Yıkanan Kadınlar* olarak tanınan büyük hacimli bir çalışma ortaya koydu ve izlenimlerin bazılarını suluboyayla güçlendirdi. 1905'te Picasso sanatçının bir tablosunu alıp stüdyosuna götürdü. İki yıl sonra bu tablodan edindiği sırlar, *Les Demoiselles d'Avignon* [Avignon'lu Genç Kızlar] tablosunun harcını oluşturdu. Cézanne'ın Braque üzerindeki etkisi de bir o kadar belirgindi ve açıkça itiraf edilmişti. Braque yaşlılığında, "Yapıtının keşfi her şeyi altüst etti" dedi. "Her şeyi yeniden düşünmek zorunda kaldım. Bildiklerimi-

zin, saygı duymaya, hayran olmaya ya da sevmeye eğilim duyduğumuz şeylerin çoğuna karşı verilecek bir savaş vardı. Cézanne'ın yapıtlarında yalnızca yeni bir resimle ilgili yapılandırmayı değil, aynı zamanda –çoğu kez unutulan– yeni bir ahlaki mekân önerisi de görmemiz gerekir."

Sanatçılar öğrenme açlığı çekerler ve sanat, insanın kendini yiyip bitirmesidir; on dokuzuncu yüzyılın yirminci yüzyıla mirası çabucak yerine getirildi. Tıpkı bir çeşit sanatçının bir başka sanatçıya bıraktığı mirasın gerçekleşmesi gibi. Cézanne üne kavuştuğunda bile tanınmayan bir kişilikti; yaşamı boyunca duygu ve düşüncelerini saklayan, azla yetinen, mal mülk edinmekte gözü olmayan, sık sık haftalar boyunca ortadan kaybolan, sınırlı olmasına karşın duygusal yaşamının mahremiyetini titizlikle koruyan Cézanne için dünyanın başarı diye adlandırdığı şeylerle ilgisi yoktu. Braque, çağdaş standartlar açısından bir münzevi olmakla birlikte şoförü olan bir dandy idi; Picasso ise kendi başına yirminci yüzyılın ideal sanatçı tipini cisimleştiriyordu –sosyaldi, politikti, zengindi; sözcüğün tüm anlamlarında başarılı, fotoğraf makinelerinden hoşlanan ve şehvet düşkünü biriydi. Şayet Cézanne, Picasso'nun hayatını bayağı bir hayat olarak görebilecek idiyse – sanat yapmak için gerekli olan zaman ve insani bütünlüğü bozma anlamında– acaba sade ve yüksek ahlaki ilkeleri olan Picasso, aynı fikrin sonsuz versiyonunu kara cahil milyonerlere okutup duran yirmi birinci yüzyılın çoğu "başarılı" sanatçısıyla karşılaştırıldığında nasıl görünürdü.

Aix-en-Provence'ta geçirdiği delikanlılık döneminde gürbüz, inatçı, serüven düşkünü bir gençti Cézanne; okul arkadaşları Emile Zola ve Baptistin Baille ile birlikte "Ayrılmazlar" adını verdikleri bir grup oluşturdu. Tümü de 1860'ların başlangıcında, çoğu hırslı taşralının beslediği özlemle Paris'e geldi (Baille optik ve akustik profesörü olacaktı); ne var ki üçü arasında Cézanne, Paris'te neler kazanabileceği konusunda kafalarda en çok soru işareti uyandıranıydı. Metropolde genç ve tanınmamış kişiler olarak o ve Zola, birlikte "korkunç başarı meselesi"ni düşünüp taşındılar. Çok daha sonraki "kavgaları" Zola'nın romanı *L'Oeuvre*'ün [Yapıt] neden olduğu bir ayrılıktan çok –romanı bilmeyenler bunun eski arkadaşı hakkında olduğunu sanıyorlardı– her birinin bu meseleye getirdiği farklı yanıtlardan kaynaklanan bir ayrı düşüştü. (Nasıl



Cézanne'a Saygı – Denis. (Soldan itibaren) ressamlar Redon ve Vuillard'la, sanat eleştirmeni André Mellario'yu gösteren detay.

tanımlanırsa tanımlansın, başarının, sanatçı arkadaşları başarısızlıktan daha fazla ayrı düşürdüğü genelde doğrudur.) Zola, edebi başarısının maddi terimlerle ifade edilmesine gereksinim duyuyordu: Büyük bir ev, güzel yemekler, sosyal ilerleme, burjuva saygınlığı; oysa Cézanne, tanındıkça dünyadan daha çok kaçar oldu. Yapıtlarının doymak bilmez Vollard tarafından alınıp satıldığı son-

raki yıllarda (Vollard, 1900'de bir müşteriden 300 franga bir Cézanne satın aldı ve onu çok geçmeden bir başkasına 7.500 franga kakaladı –eğer böyle bir satış olmuşsa *droit de suite** lehine bir kanıt), ressam bir taş ocağında yaşıyor, olabildiğince az insan görüyor ve Flaubert okuyordu. Modern dünyada, Aziz Antonius'un kapıldığı ayartmalardan biri de sanatsal başarının ayartmaları olacaktı.

Valéry, Cézanne'a "adanmış yaşam timsali" olarak büyük değer veriyordu. Alex Danchev, yeni biyografisinde[1] onu, "modern çağın örnek alınacak sanatçı-yaratıcısı" olarak adlandırıyor. Sahip olduğu her şeyi gözler önüne seren (Gauguin, Tahiti'nin sunduğu şehvet avuntularını çalışmada ve oyunda buldu; Rimbaud bir silah tüccarı olarak iyi para kazandı) ya da deliren ve/veya kendini öldüren sanatçınınkinden daha güçlü bir örnek. Daha güçlü bir örnek; çünkü yaşamayı sürdürmek, intihar etmekten daha fazla kahramanlık gerektirebilir: Sürekli çalışma, sürekli didinme, tatmin edici olmayan yapıtların sık sık ortadan kaldırılması ve Cézanne'ın gereksinim duyduğu gibi, yapıtların yozlaştırılamazlığının bağlı olduğu hayattaki yozlaştırılamazlığa gereksinim duyma. Clive Bell, Cézanne'ın yapıtlarındaki "umutsuz içtenliğin" önemini vurguladı. David Sylvester, onun sanatının, insani çelişkilerin bütünsel kabullenilişiyle birlikte, bize "kendimizde bulamadığımız ahlaki bir büyüklük" sunduğu sonucuna vardı.

Bunlar büyük iddialar ve Danchev, biyografisinde Cézanne'nın gerçekte olduğu kişiyi, olduğunu iddia ettiği kişiyi ve başkalarının onu nasıl gördüğünü ustalıkla dengede tuttuğunu yazdı. Yaygın mit, onun bir çeşit soylu, otodidakt** vahşi, sanatçı mizaçlı bir *idiot savant**** olduğuydu. Doğrudur, kendini "bir ilkel" olarak adlandırıyordu, Renoir'ın gözlemlediği kadarıyla, "bir kirpi kadar dikenliydi." Danchev'in çok yerinde ifadesiyle, yaşlandıkça yumuşamak şöyle dursun "olgunluktan daha da uzaklaştı." Ama bu mit kısmen, Cézanne'ın bu miti beslemesinden, "Cézanne olma" oyunu oynamasından kök salmıştı, her zaman dışa vurduğundan daha fazlasını bilen ve kaybedermiş gibi yaparken kazanan dik başlı köylünün sanatsal bir versiyonuydu o. Kaba saba görünüşünün altında kültürlü, edebiyattan anlayan –en azından başlangıçta– bir

* (Fr.) Hukuken daha sonra hak iddia etme. (ç.n.)

1. *Cezanne: A Life* by Alex Danchev (2012).

** Otodidakt: Kendi kendini eğitme. (y.h.n.)

*** (Fr.) Bilgin budala. (ç.n.)

burjuvaydı Cézanne. Şapka satıcısı -bankacı-rantiye babası, böyle birçok babadan daha anlayışlı biriydi; hatta oğlunu çılgın uğraşında desteklemekte kendini kutlayabileceği uygun bir sebep bile buluyordu: "Bir budala peydahlamış olamazdım ben." Peydahlamış değildi; Paul, okulda edebiyat ödülleri kazandı (arkadaşı Zola, sanat alanında ödüller kazandı); daha sonraları, babası para ödeyerek onu askerlik hizmetinin dışında tuttu. Klasik eserleri çok iyi okumuştu ve çok ender bir şey olsa da aynı zamanda bir Balzac'çı, bir Stendhal'ci *ve* bir Flaubert'çi olunabileceğinin mümkün olduğunu kanıtladı. Monet, onun için "Resim sanatının Flaubert'i" diyordu: Cézanne'da kesinlikle gerekli bir özellik olan keşişlik vardı ve o aynı zamanda, sanatın arkasındaki sanatçının gizli kalması gerektiği inancını taşıyordu. Gerçi aynı zamanda -Flaubert'ten farklı olarak- kadınlar söz konusu olduğunda enikonu iffetli ve edepliydi. Zola'nın *sale-bourgeois*'lara* özgü hizmetçilere parmak atma huyunu hiç mi hiç onaylamıyordu; yaşlılık yıllarında, yıkanan kadınların resimlerini yaptığı dönemde, bir modeli (ve belki de kendini) rahatsız etmektense gençlik günlerinden kalan gerçek yaşamdan alınma desenleri kullanmıştı.

Onu kaçınılmaz olarak modern sanatın başladığı nokta olarak görüyoruz: Nitekim, New York'taki Modern Sanat Müzesi'nin ilk salonu, günümüzdeki sergilenme düzeni içinde, bize sol tarafta bir Gauguin ve üç Seurat; sağ tarafta ve dosdoğru ilerde ise onları sayıca fazlasıyla aşan, yarım düzine Cézanne tablosu sunuyor. Onun, kendisinden bir şeyler öğrenmiş olan ana akım modernistler üzerindeki etkisine de öncelik tanımaya eğilimliyiz. Ne var ki Cézanne'ın etkisi bundan çok daha geniştir; onun yolundan gitmeyen ressamları bile etkilemiştir o. Bu etki, ressam Félix Valotton tarafından (önceleri İsviçreli daha sonra Fransız, önceleri Nabi daha sonra bağımsız) çok iyi ortaya konulmuştur. Vollard, Valotton'a, Cézanne üzerine önceki yıl yayımlanmış kitabının bir kopyasını verdi. Ressam kitabı baştan sona okudu ve ertesi gün güncesine şunları yazdı:

> Kitabı okumak, onun hakkında bildiklerime yeni bir şey eklemedi, resmine bakış açıma da. Cézanne, hergörüş açısı için gerekli olan bir adamdı. Olup bitenlere odaklayabilmek, herkese neyi var neyi yok gösterebilmek, resim yapma yöntemlerini, genel olarak sanatı, hayatı ve "başarıyı" tanıtabilmek için onun ortaya koyduğu örneğe ihtiyacımız

* (Fr.) Pis burjuva. (ç.n.)

vardı. Cézanne "üslubu"nu benimsemek zorunda değilsiniz; ama fikirlerinizi keskinleştirerek, doğaya, paletinize ve uğraşınızın aletlerine daha yakından bakarak vakit harcadığınızda bundan ancak iyi bir şeyler çıkabilir. Cézanne yapıtları, kendisininkine yüz seksen derece zıt ressamlara bile büyük bir hizmette bulunmuş olacak.

Bazı çağdaşları onun gidebileceği yerden kuşku duyuyorlar ama onun nereden geldiğini bir o kadar açıklıkla görüyorlardı. Bu yüzden dost tavırlı bir eleştirmen, onu "*Belle Epoque*'un* Yunanlısı" olarak adlandırdı. Renoir onun manzara resimlerinin Poussin'in dengesini taşıdığını, *Yıkananlar* tablosundaki renklerinse antik dönem çömleklerinden alınmış olduğunu söyledi. Artistik bir avangart grubun bütün ciddi üyeleri gibi Cézanne da önceki ustalardan sürekli olarak bir şeyler öğreniyor, bütün yaşamı boyunca Rubens'i inceliyordu. Bizler onun vizyonu cüretle parçalara ayırmasına hayranlık duyabiliyorken, ressamın kendisinin aradığı şey "rötuş" ya da "üslup"la hiç ilgisi olmayan "uyum"du. Bu, iki renk tonunu üst üste getirmekle başladı, tıpkı Veronese'nin yapmış olduğu gibi. Cézanne kendini hiç de diğerlerinin daha sonraları modernizm diye adlandıracakları bir şeyin temellerini atmış biri olarak görmüyordu; onun için resim sanatı, kendi mizacının aracılığıyla doğaya dair hakikati ifade etmek anlamına geliyordu.

Manet modellerine "Konuş, gül, kımılda" derdi: "Gerçek görünebilmek için canlı olmalısın." Cézanne'ın modelleri ise tersine, saatler boyunca muhafız gibi durmak zorundaydı. Vollard uyuyakaldığında ressam onu fena halde haşladı: "Sefil adam! Pozu mahvettin! Sana bütün ciddiyetimle onu bir elma gibi tutmanı söylüyorum. Bir elma kımıldar mı?" Bir başka model birisinin yaptığı şakaya gülecek olduğunda, Cézanne elindeki fırçayı fırlatıp yaygarayı bastı. Bu yüzden onun portreleri bir ruh halini, öylesine bir bakışı, modelin seyirciye yönelik kişiliğini açığa vuran kaçıcı bir ânı yakalamak için yapılmış portrelerin tam karşıtıdır. Cézanne, hayattaki gibi olana sebatla öyküneni ve karakter tanımlama girişimini hor gördüğü gibi böylesi yüzeysel yaklaşımları da küçümsüyordu. Bir keresinde, "Ben bir kafayı bir kapı gibi resmediyorum" dedi. Ve şunu da söyledi: "Eğer bir kafa beni ilgilendiriyorsa onu çok büyük yapıyorum." Öte yandan, "karakter"in ötesinde bir şey vardı. "İnsan ruhların resmini yapmaz" diye köpürüyordu Cézanne.

* (Fr.) Güzel dönem. 1871'den I. Dünya Savaşı'na kadarki döneme verilen ad. (y.h.n.)

"İnsan, vücutların resmini yapar ve vücutların resmi iyi yapıldığında, lanet olası ruh –eğer bir ruhları varsa– resmin her yerinde pırıldayarak belirir." Danchev'in bilgece ifade ettiği gibi, bir Cézanne portresi "bir benzerlikten çok bir orada bulunuştur." David Sylvester, ressamı "Biz insanlara bakarken insanların sahipmiş gibi gözüktükleri yoğunluğu yeniden yaratma problemiyle uğraşmakta son derece usta biri" olarak görüyordu.



İskambil Oyuncuları – Cézanne.

Bu yüzden Cézanne'ın portrelerinin hepsi de natürmorttur. Ve başarılı olduklarında, konuşmak, gülmek ve kımıldamak gibi normal insani şeyleri yapan insanların görsel betimlemeleri olmaktan çok, renk ve uyumun yönettiği tablolar olarak başarılı olurlar. Masalarının üzerine eğilip iskambil oynayanlar, gerçekte hiçbir zaman kâğıt oynayacak ya da yerden kâğıt alacak değillerdir; şimdiye dek görüp gördükleri en iyi ele dikkatle bakıyor olabilirler, ne var ki kâğıtlarını açmalarına izin verilmezden önce cenaze levazımatçısı çıkagelecektir. Cézanne, karısının resmini kaç kez yapmış olura olsun, kocasının hiç kımıldamamak doğrultusundaki sert talimatlarıyla sandalyesine kayışla bağlanmış olan Madam Cézanne,

bize kişiliğini ifşa edecek değildir. Madam Cézanne, pekâlâ ressamın en sevdiği kapı da olabilirdi.

Gerçi, elbette, bir kapı, bir elma yahut bir kâse, bir insan kadar ilginç ve bir insan kadar "canlı" olabilir. Danchev, biraz abartılı bir hayranlıkla, "uyuşup aptallaşmış çömlekteki şekli çarpıtılmış meyve"ye gönderme yapan Huysmans'tan alıntı yapıyor. Şu "uyuşup aptallaşmış" ifadesi harika. Çünkü bir elma, bir tablo satıcısından farklı olarak, çürümeye başlayana dek itaatli bir poz verebilse de, eğer bir elmayı şekil, renk ve yenilebilirlik açılarından tanımlarsak, o aynı zamanda bir elmadan daha fazla bir şeydir. Virginia Woolf, Cézanne'ın elmalarına ne kadar uzun süre dikkatle bakarsanız, onların o kadar ağırlaşıyormuş gibi göründüklerini belirtmişti (bu yüzden bir anlamda, evet, bir elma kımıldar). Cézanne hiç kuşkusuz bu öngörüyü onaylardı. "Nesnelerle doğrudan cebelleşmek" onun amacı açısından merkezi bir önem taşıyordu. "Nesneler bizi suyun yüzeyine kaldırırlar. Bir şeker kâsesi bize kendimiz ve sanatımız hakkında bir Chardin ya da bir Monticelli kadar çok şey öğretir... İnsanlar bir şeker kâsesinin hiçbir fizyonomisi, hiçbir ruhu olmadığını düşünüyor. Ama o da her gün değişiyor."

Ruhu olan bir kâse. Bir şeker kâsesi her gün değişir mi? Elbette üzerine düşen ışık değişebilir ve duygularımız da değişebilir (çağrışımları konusunda ya da kâsenin içsel güzelliği konusunda) ama ya kâsenin kendisi? Ağırlığı, biçimi, yüzeyi? Doğru, bizi daha geniş, daha büyük şeylere götürebilir: "Çay fincanındaki çatlak açılır / ölüler diyarına bir yol" (Auden). Ne var ki katı ve ilkeli bir panteizmin gerçeğe uygun olmayan dokunaklı bir sofizmle gölgelendiği bir nokta vardır. Kandinsky "Cézanne'ın bir çay fincanından canlı bir şey yarattığını ya da daha doğrusu bir çay fincanında canlı bir şeyin varlığını gerçekleştirdiğini" yazdı. "O natürmortu öyle bir noktaya yükseltti ki natürmort cansız olmaktan çıktı." Bu doğru olabilir ama öte yandan tersi de olabilir, yani insan hayatını canlı olmaktan neredeyse çıktığı noktaya kadar götürdüğü ya da üzerine oturduğu da söylenebilir. Tablolardaki devinim, genelde bakanın gözünün devinimidir; göz, devinimin temsilinden çok boyanın devinimini izler. Zaman zaman bir ağacın dallarını canlandıran daha kısa fırça vuruşlarının üst üste gelişi söz konusu olabilir; ama tıpkı Cézanne'ın renklerinin nadiren parıldaması gibi -dostu ve en yakın meslektaşı Pissarro'nun gözlemlediği kadarıyla



Kırmızı Koltukta Madam Cézanne – Cézanne.

Cézanne parlak renkler kullandı ama gri bir ışık içinde– manzaraları da nadiren heyecan uyandırır. Bununla birlikte, tablolarının gerçekleştirdikleri şey sevinç ifade etmek ve esinlemektir. Cézanne bir yanıyla dünyayı aşağıya doğru bastırılmış halde tutar, onu adeta yere iğneyle tutturulmuş konumda tutmak için kalın çizgilerle resmeder; bir başka yanıyla ise onda bir havaya yükselme, dans eder gibi bir hal vardır –John Updike bunu "monden olanın karşısındaki bu tuhaf havavari sertlik, bu titreme" olarak nitelemiştir. Bu aynı

zamanda büyük ölçüde mavi renkle ilgilidir: Barnes Koleksiyonu orta Philadelphia'ya taşınıp da tablolar önceki gibi ama daha çok doğal ışık altında sergilendiğinde, Cézanne'ın mavileri (ve yeşilleri) birdenbire yeni bir –eski– şekilde parlayıverdi. Bir salon dolusu Cézanne tablosunun bulunduğu sergide, size şu iğrenç ama güvenilir soru sorulacak olsa –elinizden gelse hangisini çalardınız– sanırım çoğu insan ya uyuşup aptallaşmış çömlekteki şekli çarpıtılmış meyveyi ya da ağaçların, suyun, yükselen bir nehir yatağının, tepelerin ve uzaklardaki eşkenar dörtgen şeklindeki kırmızı çatının göründüğü şu mavimsi manzara resimlerini seçerdi.

Cézanne için sanat yaşamla taklide dayalı bir bağımlılık ilişkisi içinde olmaktan çok, ona paralel bir varoluşa sahipti. Onun kendi kuralları vardı, kendi uyumlarının ardında koşuyordu, eski usul yorumlayıcılığı tasfiye ediyor ve leke-resim sanatının demokrasisini ilan ediyordu, bu şekilde bir pantolon biçimindeki bir yama ya da leke bir kafayı temsil eden bir yama ya da bir leke kadar anlamlıydı. Bereket versin ki bütün kuramlar hayatla çatışıyor ve Cézanne dünyasının sakinleri bazen poz verirken işgal ettikleri paralel dünyada olduklarından daha itaatli değiller. Eski dostu fırıncı (ve pipo içicisi) Henri Gasquet'nin bir portresi üzerinde çalışan ressam kullandığı yöntemlerini Gasquet'nin oğluna şu şekilde açıklamaya çalıştı:

> Bak, Gasquet, baban orada oturuyor, değil mi? Piposunu içiyor. Sadece tek bir kulağıyla dinliyor. Düşünüyor, neyi? Zaten, duyumlarla boğuşuyor. Gözü aynı değil. Sonsuz küçük bir oran, bir ışık atomu, içerden değişmiş ve penceredeki değişen ya da neredeyse değişmeyen perdeyle karşılaşmış. Böylece gözkapağı altında kararan bu çok küçük tonun nasıl değişikliğe uğramış olduğunu görüyorsun. İyi. Onu düzeltiyorum. Ama onun yanındaki hafif yeşilimin, onun çok güçlü olduğunu görebiliyorum. Onu yumuşatıyorum, neredeyse görülmez dokunuşlarla resmin her yerinde ilerliyorum. Göz daha iyi gözüküyor. Ama öteki de var. Bana, şaşı bakıyor. Bakıyor, bana bakıyor. Oysaki bu, onun hayatına, geçmişine, sana, artık bilmem neye, ben olmayan, biz olmayan bir şeye bakıyor...

İşte bu noktada, kendinde pozu bozma ve dudaklarını oynatma gücü bulan Gasquet, şunu belirtti: "Dün üçüncü kâğıda kadar elimde tuttuğum kozu düşünüyordum." İnsan ruhların resmini yapmaz, vücutlarınkini yapar ve ruh pırıl pırıl parlar. Ama ruh bazen gerçekte kupa altılısıyla ilgilidir.

Pissarro, Manet sahneye çıktığında Courbet'nin birdenbire "geleneğin bir parçası" gibi görünmesine neden olduğunu belirtmiş ve sözüne Cézanne'ın da Manet'ye aynı şeyi yapacağını eklemişti. Bunun doğru olduğu ortaya çıktı. Peki, eğer Cézanne Manet'ye Manet'nin Courbet'ye yaptığı şeyi yapmışsa –işe kübistlerle başlarsak– geçmişin mirasını alan, onu özümleyen ve Cézanne'ı kendi çıkarları doğrultusunda kullananlar, onun arkasında ne bıraktılar? Şurası açık ki, Cézanne modern sanatın –hatta modern sanatın– başladığı yerde bulunuyor; o kaçırılmayacak bir zincir halkası. Ancak Cézanne, günümüzde büyük kamusal koleksiyonların sergi duvarlarında gelenek olmuş şeye pürüzsüzce uyum sağlıyor. Ona ödenecek olan ve ödenen borçları görüyoruz. Ressam, meslektaşlarının ona niçin değer verdiğini, hayranlık duyduğunu ve yapıtlarının koleksiyonunu yaptığını anlıyoruz. Öte yandan, onun çağdaşlarının çoğunu küçümsemesini, Gauguin'e son derece hor görüyle bakmasını ya da Degas'nın "yeterli bir ressam olmadığı" yolundaki akıl almaz düşüncesini muhtemelen paylaşmıyoruz. Sanatsal dürüstlüğün bir timsali olarak ona kesinlikle saygı duyuyor ve büyük tablolarının sunduğu armonilerin –"modern" olduğu kadar zaman dışı gözüken armonilerin– tadına varıyoruz. Bu, doğru mu? Bu, "yeterli" mi? Biyografisinin hem başında hem de sonuç bölümünde Cézanne'ın "dünyamız ve dünya kavrayışımız üzerindeki etkisinin Marx ya da Freud'un etkisine benzer olduğunu" ileri süren Danchev için yeterli değil. Bu, desteklenebilir bir argüman olmaktan çok, coşkulu, sevecen bir süslü deyiş gibi gözüküyor. Danchev, Bresson'un, Cézanne "yapılamayacak olanı yapmanın kıyısına kadar gitti" sözünü alıntılıyor. Doğru olabilir bu, ne var ki resim sanatı sürüp gitti ve sanat, bazen Cézanne'ın keşiflerinin üzerine bir şeyler inşa ederek, bazen de etmeyerek devam etti, değişikliğe uğradı. Gündelik vizyonumuz gerçekten de Cézanne'laşmış oldu mu? Zihinsel hayatımız, Marxçı ya Freudçu mecazlarla dolu olduğu kadar görsel mecazlarla dolu mu? Okur bu noktada bir an için, ressamın donukluktan çıkmalarına izin verilen iskambil oyuncularından biri gibi, masaya elini hafifçe vurup"Pas" diye mırıldanabilir.

Degas: Ve Kadınlar

Büyük sanatçılar adi önyargıları kendilerine çekerler; adi ama öğretici. Paris banliyölerinin ressamı Jean-François Rafaëlli (1850-1924), 1894'te, Degas'nın "Kadın'ın gizli biçimlerini iğrenç kılmanın ardında koşan" bir sanatçı olduğunu ileri sürdü; Degas "kadınlardan hoşlanmıyor olması gereken" biriydi ve Rafaëlli kanıt olarak da Degas'nın modellerinden birinin sözlerini aktarıyordu: "Garip bir beyefendi, poz süresinin tam dört saatini saçlarımı tarayarak geçiriyor." Edmond de Goncourt (başka herkes hakkında olduğu gibi Degas hakkında da alaycı kuşkuları vardı) bu suçlamaları güncesine not etti ve meseleyi nihai olarak sonuçlandırmak istercesine kendisine yazar Léon Hennique tarafından anlatılmış şu hikâyeyi aktardı: Hennique'in bir zamanlar, kız kardeşi Degas'nın metresi olan bir metresi varmış. Hennique'in "baldızı", görünüşe bakılırsa Degas'nın "yataktaki yetersizliğinden" şikâyet etmişti.

Daha açık bir anlatım olabilir mi? Degas'nın küçük bir erkeklik organı varmış (ve/ ya da onu kaldıramıyormuş), modellere tuhaf davranıyormuş, kadınlardan nefret ediyormuş, onları sanatında küçültüyormuş. Dava kapandı, sanık suçlu bulundu; biyografik katliam için sıradaki sanatçıyı getirin. Yüz yıl ötesinden gelen böylesi iğrençliklere ve herkesin malumu kıskançlıklara bilmiş bir edayla gülmememiz gerekir (Rafaëlli, kadın konusunu kendi fırçalarıyla işlemeye tam da girişmek üzereydi). İşte size zamanımızdan bir eleştirmen, Tobia Bezzola:

> Degas'nın kadınlarla cinsel ilişkiye girip girmediği bilinmiyor; her halükârda girdiğine ilişkin herhangi bir kanıt yok... Genelev sahnelerinin betimlediği monotip* resim dizisi, röntgencilikle kadın cinselliğine duyduğu tiksinti karışımının en aşırı örneğidir.

Ya da daha da kapsayıcı bir versiyonu duymayı yeğlerseniz, şair Tom Paulin'in *The Late Show*'da söylediklerine kulak verin. Paulin, National Gallery'deki 1996 Degas sergisine, Degas'nın antisemit ve Dreyfus karşıtı olduğu ön bilgisiyle gitti:

> Bunun tabloları nasıl etkileyeceğini merak ettim. Tablolarda göremiyorsunuz bunu, ben de o zaman, onların güzelliklerine hayranlık duymam gerektiğini düşündüm; ancak şu Eliot incelemesini [yazarı Anthony Julius] okuyunca, Degas'nın kadın düşmanlığının ve antisemitizminin yakından bağlantılı olduğunu kavradım; öyle ki bu sergide gördüğümüz figürler, çarpıtılmış pozlara sokulmuş kadınlar... Tıpkı gösteri hayvanları gibi, hayvanat bahçesindeki hayvanlar gibi. Derin, çok derin bir kadın nefreti var, diye düşündüm. Bu bana neyi hatırlatıyor, diye düşündüm ve aklıma şu geldi: Bu figürleri, temerküz kampı doktoru gibi bir şey yaratmış... Derinden derinden nefret edilesi birisinin kafasının içindeyim ben... Sanırım, bir kod var yaptıklarında; temelde düşündüğü şey heladaki kadınlar ve sanırım erotizmi de bu. O yaşlı bir meme-ve-kıç adamı– silinen bir kadın– çocuklar bu konuda ne düşünürler diye düşünüp durdum– silinen bir kadın, böyle sürdükçe sürüyor.

Nereden başlamalı? Bu köpürtülmüş püritanizmle mi, biyografik safsatayla mı, önce gözün sonra da beynin çarçabuk dağılmasıyla mı? Tablolarda görmek istediğiniz kötü şeyleri "göremeseniz"

---

* Monotip: Cam ya da metal üzerine mürekkeple yapılmış bir tasarımın kâğıt üzerine baskı şeklinde aktarılmış biçimi. (ç.n.)

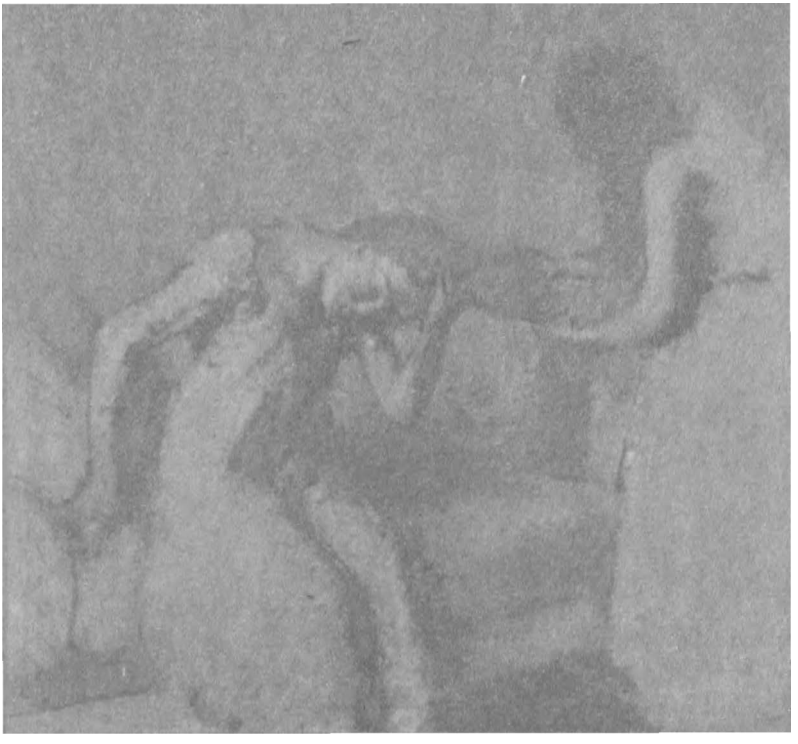
bile onların yine de varlıklarını ilan edebilirsiniz ısrarıyla mı? "Güzelliğe hayranlık duymanın" kuşkulu bir iş olduğunun keşfi ve bunun en iyi, güzellik yaratıcısının çocuk bakıcısı olarak yanınızda çalıştırmayacağınız birisi olduğunu ileri sürerek saf dışı edileceğini söyleyerek mi?



Degas'nın Tanrılaştırılması – Edgar Degas ve Walter Barnes.

Bu nefret kusma nöbetini kışkırtmış olan sergi, son dönem Degas üzerineydi (Ve resmî bir beyan olarak, bir süngerle dizinin kenarını silen tek bir kadın resmini içeriyordu; Paulin, bütün Degas kadınlarının helada "silindikleri" gibisinden bir fikri bu kadın resmi üzerine temellendirmiş gözüküyor). Sergi, Hayata Sadakat ile Sanata Sadakat arasındaki şu sınır geçme noktasında çalışan; biçim, renk ve teknikle sürekli cebelleşen, büyük ve yaşlanan bir ressamı gösteriyordu. Çoğu tek kişilik sanatçı sergileri, en seçilmiş ürünler üzerinde odaklanmaya eğilim gösterir: Sanatçının "gelişimi"nin şu ya da bu evresinin en iyi örneği, ressamın en sev-

diğimiz ezgileri çaldığı tuvaller. Gerçekte yanıltıcı değil bu sergiler ama sanatçının kariyerini bir lotarya numarası silsilesi olarak, bir kazanma kaybetme olarak –başyapıt, değersiz, değersiz, yarı-başyapıt, değersiz, başyapıt– olarak görürsek incelikli bir aldatıcılıkları olabilir. Bu serginin gösterdiği gibi bir sanatçının kariyeri, daha büyük bir olasılıkla, saplantılı bir örtüşme, bir ileri-geri gidip gelme, sonuçtan çok bir süreç, varıştan çok bir yolculuk meselesidir.



Saç Tarama - Degas.

Yapıtların birçoğu yarı saydam kâğıt üzerineydi hem estetik sebeplerle çünkü yarı saydam kâğıt pasteli özellikle iyi özümler, hem de pratik sebeplerle: Önerilen imge (varılan imgeden çok) tekrar tekrar kopya edilebilir. Yani, yeniden kullanılmak ve yeniden geliştirilmek üzere, hatta tümüyle farklı bir kompozisyona yeniden entegre edilmek üzere kopya edilir. Kalçanın şu bükülüşü, başın

arkaya atılışı, ayakların yayılışı bazen aynı duvarda, bazense iki salon ötede yeniden ortaya çıkabilir. Poz ya da jest kömür kalemden pastele yağlı boyadan heykele kadar hiç duraklamasız sürer gider. (Ancak, Degas'nın ölümünden sonra kalıba dökülmüş olan heykellerin rolü hoş ve bilmecemsi bir karakter gösterir: Bunlar kendi kendilerine yeterli miydiler, tablolara yardımcı olsun diye mi yapılmışlardı, tabloların geliştirilmiş halleri miydi, yoksa bunların üçü birden doğru muydu?) Belli formların böylesine endişeli ve durmak bilmez şekilde araştırılmasının ardında bir kızgınlık olduğunu sezmek duygusal bir şey midir? Yani, sanatsal bir kızgınlık demek istiyorum, görülecek daha çok şey varken, hâlâ geliştirilecek formlar varken tükenip giden zaman konusunda, tükenip giden ışık konusunda (Degas'nın körleşme süreci yaklaşmaktaydı) duyulan öfke.

Zaman. Degas bir modelin saçlarını tarayarak dört saat harcadı. Uyulacak norm şu olabilecekken ne kadar garip bir beyefendi: Üzerindekileri çıkar, kaidenin üzerine zıpla vepeki sonra bir içki içmeye ne dersin? "Garip beyefendi" her zaman bakmaktaydı; saça gelince, okarmaşık bir meseledir. Degas'nın bir akşam bir partiden çıkıp yanındaki dostuna dönerek, insanların artık toplumda hiç eğik omuz görmedikleri konusunda yakındığını dile getiren bir hikâye vardır. Büyük bir sanatçının ağzından çıkmış küçük bir laf. Goncourt bu sözü aktarır, sözün yerindeliğini onaylar ve bunun açıklamasını, insanların kuşaklar boyunca geliştirdikleri yetişme alışkanlıklarında arar; ama onu *görmüş* olan Degas'dır –romancıdan, toplum gözlemcisinden ve sanat eleştirmeninden çok sanatçı Degas. Şu noktaya dikkat etmeye değer: Degas'nın tonu, yas tutan bir kimsenin tonudur. Goncourt,hikâyeye açıklayıcı bir yorum getirmez; ancak yas tutma muhtemelen sanatsal bir yas tutmadır: birçok tablonun konusu olan büyük ve temel bir şeklin tam olarak gözlerinin önünde olmasa bile ressamın yaşadığı ömür içinde değişmekte olduğunun ve bundan sonra da değişmeye devam edeceğinin kavranmasıdır.

Dört saat (bu, birçok "dört saat" arasında sadece birisiydi): Degas'nın çalışmaları, saçların "görüldüğü" anlarla doludur. Mahrem, resmiyetten uzak saçlar, çözülmüş saçlar. Degas, bir kadının saçlarını taramak için onları nasıl tuttuğunu, saçlarını bir başkası tararken nasıl tahammül ettiğini, işin en hoyrat anlarında baş

derisinin sızısını avcunu yayarak nasıl hafiflettiğini bilir. Ne var ki saç (sanata sadakat ile kaynaşan hayata sadakat) aynı zamanda eğilip bükülebilir ve başkalaşabilir, soyut biçimler almaya isteklidir. Banyo sonrasının betimlendiği resimlerin birçoğunda, saçlar havlunun kıvrımları ve kaskadları önünde yankılanır ve oynar, bazen de yer değiştirmiş gözükür. Ressamın *Banyosunda Kadın* (1893-8) tablosunda görsel bir yanıltıcılığı içeren matrak bir ayrıntı bile vardır: Kadının toplanmış siyah saçları sandığımız şey, aslında hizmetçinin su sürahisidir; başın kendisi öne doğru eğilmişken, saçları durulamak için oraya konulmuştur.



Dans Dersi (detay) – Degas.

Gözlemleyen bir erkek tarafından bir mahremiyet hali içinde temsil edilen modern kadın vücudu. Bir yüzyıl sonra daha sıkılgan seyirciler olduk, denklemin içine mide bulantısı duyma ve doğru

düşünme girdi. Sanatçı aynı zamanda sık sık alıntılanan "Kadınlar beni hiçbir zaman bağışlamayabilir; benden nefret ediyorlar, onların silahını ellerinden aldığımı hissediyorlar. Ben onları, koketlikleri olmaksızın gösteriyorum" beyanıyla, bu söylentilerin yaygınlaşmasına yardımcı oldu. Belki de son derece koket kadınlar, ondan gerçekte sanatı dolayısıyla nefret ediyordu; belki de bağırıp çağırdığı (ama aynı zamanda "büyük bir sabırla" davrandığı) modeller,derilerinin kalınlaştığını hissediyorlardı. Ama bizler, hiçbir zaman karşılaşmamış olduğumuz insanlar adına kolayca incinmekten kaçınmalıyız. Üstelik hatırda tutulması gereken bir başka nokta daha var: Richard Kendall'in gösterdiği gibi, kadınların giyinip kuşanmalarını konu edinen bu mahrem tabloları ilk satın alanlar, çoğu kez kadınlardı.

Kolay bir alan değil bu: Hepimiz de önyargılarımızı dile getiriyoruz. National Gallery* basın görüşmesinde tesadüfen bir müze yöneticisiyle tanıştım, yönetici bana resimlerinin hepsinin de "etin çürümesi" hakkında olduğunu düşündüğünü söyledi; oysaki Degas, bana eti en sağlıklı haliyle portre ediyormuş gibi göründü. Onun balerinleri, önceki ressamların portresini yaptığı orman perileri ve su perileri değildir –zarif ama aynı zamanda hafiften porno. Onlar zorlu fiziksel egzersizlere girişmiş, terleyen ve şikâyet eden, kasları zedelenen, ayak parmakları kanayan; ama bitip tükenmiş dinlenme hallerinde bile (şu eller belde, sırtlarını gererek, günün bitmesini bekleyemiyorum pozlarında) hayati bir fiziksel yaşamı dışa vuran gerçek kadınlardır. Bu da benim önyargım mı sadece? Tıpkı, Degas'nın bana, zamanının kadın düşmanlığını ifade etmiş olabileceği ya da olmayabileceği yaşamla, Degas'nın kadınları basitçe sevmiş gibi göründüğü sanat arasında bir ayrım yapmanın önyargım olması gibi. Bu söz elbette hemen bir niteleme yapmayı gerektiriyor (Degas resim yaptığında "kadınları seviyor" değildi, bir resim yapıyordu ve zihnini dolduran şey hiç kuşkusuz resimdi) ama başka bakımlardan ayakta kalıyor. Hoşlanmadığınız ya da hor gördüğünüz bir şeyin temsil edilmesinden sürekli olarak ve saplantılı bir şekilde endişe duyuyor musunuz? "Çünkü her insan, nefret ettiği şeyi mi resmeder?" Genelde resmetmez. Degas'nın "yataktaki yetersizliği" mi onu bir kadın düşmanı yapacaktı? (Şu

* National Gallery, 1824 yılında Londra'da kurulan, 2.300'den fazla parçanın olduğu ünlü bir müze. (y.h.n.)

da var ki, eğer doğruysa tabii, bu görüşü absürd bir şekilde çürüten ve ressamın prezervatif satın almış olduğunu kanıtlayan bir keşif de yapılmıştır yakın zamanlarda.) Zorunlu olarak yapmaz: Hatta onu daha da ilgili bir gözlemci yapmış bile olabilir.

"Röntgenci" olarak sanatçı? Ama sanatçı tam da bu olmalıdır: Gören birisi (röntgenci aynı zamanda sanrısal görüş gücü duygusunu taşıyabilir). Modellerine onları rahatsız pozlar almaya zorlayarak işkence eden ressam? Ancak Degas, fotoğraf ve aynı zamanda bellek gücünü kullandı (ve yarı saydam kâğıdı). Böylelikle "kadın cinselliğinden tiksindiğini" dışa vurmuş olan genelev tasvircisi? Gelgelelim, Degas'nın genelev resimleri bana bu üretim bandı ticaretiyle iştigal edenlerin bütün keyifli yanlarını, sıkıntılarını, uğraşlarına yoğunlaşmışlıklarını ve de profesyonelliklerini yansıtırmış gibi görünüyor; öte yandan tonu, Lautrec'in genelev resimlerinde olduğundan daha tiksinç değil. Belki de Lautrec'in cüceliğinin marjinal bir hale getirdiği neşeli bir kimse olarak ünü –ve böylelikle de marjinalleşmiş fahişelerle aynı ahlakî düzeyi paylaşması– onun lehine çalışıyor; oysaki Degas'nın yapıtları ona karşı. Grafik verim her ikisinde de aynı. Ama eğer Degas'nın, diyelim *La Fête de la patronne*'una [Patronun Bayramı] bakıp da onda yalnızca kadın cinselliğinden tiksinmeyi görecek olursanız, o zaman ben de sizin derin bir eleştirel-ve belki de aynı zamanda kişisel-sıkıntı içinde bulunduğunuzdan şüphe duyarım.

Bir başka onay vermeme durumu, ressamın son dönem tablolarında sık sık görülen başka tarafa yüz çevirme olayının neredeyse pornografik amaçlı içeriği gösterdiğini ileri sürüyor. Bütün savlar karşıtlarını içerir: Pekâlâ (eğer böyle bir şeyi savunmayı isterseniz) başka tarafa çevrilen yüzün, mahremiyeti ve kendine kapanmışlığı içinde mesafeli, ressamı / seyirciyi görmezden gelen bir kadının yüzü olduğunu da savunabilirsiniz. Daha da ayrıntıya girecek olursak: Bu bir portre resmi değildir ya da en azından, açığa vurulan karakterin betimlenmesi olarak bir portre resmi değildir. Bir ömür boyu süren arayışın hedefi, biçim olarak vücudun portre resmidir; bu arayış, Degas için uzun zaman önce Ingres'in şu talimatıyla başlamıştı: "Çizgiler çiz, genç adam, çizgiler çiz." Degas bir aralar Ingres'in *Ruggerio Tarafından Kurtarılan Angelica* tablosuyla *La Grande Odalisque* [Büyük Odalık] tablosunun kurşun kalem desenlerine sahipti. Degas'nın kadın vücudunun

temsilini hangi noktalara götürmüş olduğu, bu iki yapıt yeniden göz önünde bulundurularak anlaşılabilir. Tablo, çıplak kadını tümüyle rötuş, parlaklık açısından gösterir: Tehlike ve azap içinde olduğu durumda bile yüceltilmiş bir görkem için betimlenen kadın. Desen ise çıplak kadını tümüyle çizgi açısından gösterir: Bir Viking gemisinin omurgası kadar mimari özellikler taşıyan belkemiği ve yarı dönmüş pozun ortadan kaldırmış olabileceği şeye karşın silikon bir görkem taşıyan, memesi olan kadın. Ingres'de, memesel olan mermersidir; Degas'da ise meme gerçek yaşamın akıcılığına, kavisine ve eğimine sahiptir. Elbette çıplak kadını betimleyen erkek sanatçılar, sert bir kınama görmeye yazgılıdır; bizim âna bağlı olarak geçerlilik kazanan kendi tercihlerimiz ve ilkelerimiz vardır; gerçi bunlar, hiç kuşkusuz sadece âna bağlı olarak geçerlidir.

National Gallery'deki sergi,Şapkacı Dükkânı (1879-84) tablosunu içeriyordu. Müze salonlarında ağır aksak yürüyüp duran biri olsanız, bu tabloyu "başka tarafa çevrilmiş yüz" yaklaşımının bir başka örneği olarak görebilirdiniz; çünkü bu tabloda şapkacı kadın yüzünü yarı çevirmiş durumda resmedilmiştir. Ama böyle olması, şapkalar hakkında bir tablo olduğu içindir. Bir portre değil, çalışma üzerine bir tablo değil, şapkalar hakkında bir tablo; burada kumaş, etin eşdeğeri oluyor. Yalın tasarımın gözü pekliği, Degas'nın büyük *Krizantemli Kadın* tablosunu çağrıştırıyor. Bu tabloya, daha uygun bir ifadeyle, *Kadının Elindeki Krizantemler* başlığı verilebilir: Çünkü kadın seyircinin sağına doğru, çerçeveden dışarı bakarken parlak güneş ışığı altındaki çiçekler, tuvalin merkezini kaplıyor. Bu tabloyu ne zaman görecek olsam (tablo New York'ta Metropolitan Müzesi'nde) bir meydan okumayı ve örtük bir soruyu duyar gibi oluyorum: Bir portrenin ne olduğunu bildiğini mi düşünüyorsun? Bu resim, bir kadını ve bir çiçek buketini resmetmenin sizin ya da benim hayal ettiklerimizden daha çok yolu vardır, diye fısıldıyor. Ve bu bakımdan son dönem Degas resimlerinde daha canlı ve saplantılı bir şekilde gördüklerimizin bir ön işaretini veriyor: Biçimle, renkle ve insani biçim ve devinimin daha da genişletilebilir olanaklarıyla cebelleşen sanatçıyı. Şayet Degas, modellerine karşı bağışlamasız olduysa, kendine ve sanatın görüp gösterebileceklerine karşı da daha az bağışlamasız değildi.

Redon: Yukarıya Doğru, Yukarıya Doğru!

On dokuzuncu yüzyılda ve yirminci yüzyılın başlarında evliliği sanatın düşmanı olarak gören sanatçılar konusunda güçlü bir gelenek vardır. Aşka evet, evliliğe hayır. Flaubert, herhangi bir edebiyatçı dostunun evliliğini kişisel bir ihanet ve onun da ötesinde, paylaştıkları sanata bir ihanet olarak görüyordu. Rus izlenimci ressam Leonid Pasternak, ev içi mutluluğun yeteneğini mahvettiğinden ve sanatının en bütünsel ifadesini kazanmak için daha fazla ıstırap gerektirdiğinden endişe ediyordu. Besteci Delius, sanatçının evlenmemesi gerektiğine inanıyor, evlenecekse de bunun onun kişiliğini değil sanatını seven bir kadınla olması gerektiği kanısındaydı. Genellikle, bu ikileme verilebilecek hiçbir yanıt yoktur: Sadece uzak gelecekte, geçmişte kaybedilmiş alternatifler söz konusu olacaktır. Ancak burjuva evlilik kurumunun yabani, hakikati arayan sanatçıyı kafese sokup evcilleştirdiği düşüncesi,

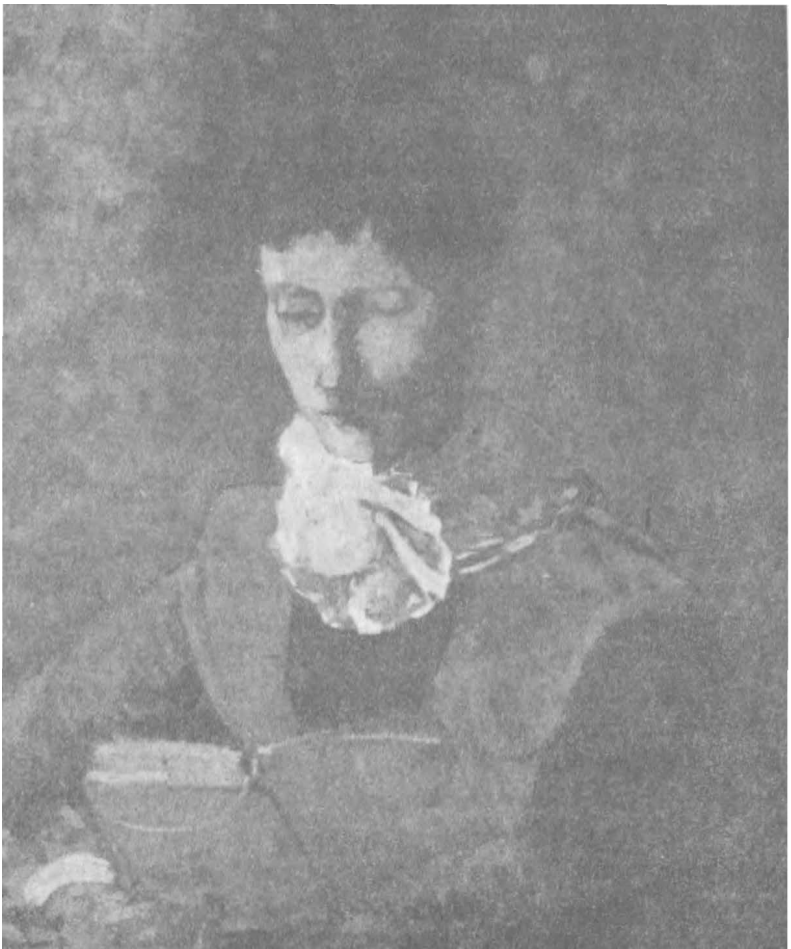
*littérateur** Paul Léautaud'nun güncesine düştüğü şu notla tipik bir nitelik kazanmaktadır. Tarih 11 Şubat 1906'dır ve Léautaud dostu Henri Chatelain'le akşam yemeği yemektedir:

> Ev içi yaşamının bir sanatçı üzerindeki etkisinden söz ettik. Avantajlar: Daha az maddi sıkıntı. Dezavantajlar: Atmosfer ve ruh hali değişikliği, bireyselliğin ve bağımsızlığın azalması. Birer hayal gücü çalışmasına dönüştürmedikçe insan artık en gizli düşüncelerini yazamayacak ya da en gizli serüvenlerini tasvir edemeyecek duruma geliyor. Şunlara sahip olmanız gerekecek: 1) Bu anlamda mutlak şekilde özgür ve bağımsız olma iradesi, her şeyi hesaba katarak ve her şeye rağmen. 2) Çok gelişmiş bir çift olma hali duygusu: Yemek odasında, karınızla birliktesiniz ama aynı zamanda, çalışma odanızda tek başınıza, özgür ve hiç karışanınız olmaksızın bulunuyorsunuz...

Kadın her zaman (sanatçının erkek olduğunu varsayarsak) bir kaybedenle alışveriş içindedir: Eğer erkek evlilikte eve para getirense, bu tutsak edici bir durumdur; eğer para getirmiyorsa, kaygı getiriyordur. Eğer erkeği mutlu kılıyorsa, onun sanatsal duyarlılığını köreltiyordur; eğer kılmıyorsa, onun sanatından daha da uzaklaştırmaya hizmet ediyordur. Ve sonra seks konusu var (ki çoğunlukla çok şey de onun etrafında dönüyor). Egemen toplumsal ikiyüzlülükler geçerli olsa bile ve erkeğin gezip tozmasına izin veriliyorsa –ama görünüş kurtarılarak– şayet erkek bu konuda yazmak isterse ne olur? Boşanmanın güçlüğü ya da olanaksızlığı da konuşulmayan bir etken olmuştu; bu bakımdan her şey daha kolaydır. Ta altmışlı yıllarda bir öğrenci dergisinde Brigid Brophy'yle yapılmış olan bir söyleşi okuduğumu anımsıyorum; bir yazarın kendisine yardım etme konusunda en çok neye ihtiyaç duyduğu sorulduğunda, kadın, "Bir eş" diye yanıt vermişti (bunu, sekreter, alışveriş yapan kişi, aşçı, daktilo şeridi değiştiricisi, terapistdiye okuyun). Flaubert, sanatçılara, çalışmalarında güçlü ve özgün olabilmeleri için yaşamlarında düzenli ve sıradan olmalarını salık veriyordu. Evlilik, düzenli ve sıradan olabilmenin bir yoludur.

Bununla birlikte, olup bitene tersinden bakıyor olabiliriz. Belki de bir sanatçının yaşamına bakıp bunun, erkek ya da kadın olsun, o sanatçının sanatının bizim görüş şeklimizi renklendirmesine ya da belirlemesine izin vermektense ("cüretten yoksun", "yeterli hayal gücü yok", "daha fazla ıstırap çekmiş olması gerekiyor", "ah keşke

* (Fr.) Küçültmeli bir anlamda edebiyat adamı. (ç.n.)



Kitap Okuyan Madam Camille Redon - Redon.

evlenmemiş olsaydı") olup bitenlere karşıt yönden bakmalıyız. Bir yazarın, ressamın, bestecinin medeni durumunu, çalışmalarından çıkarsayabilir miyiz? Evliliği kim daha açık bir şekilde görür; evliler mi, evli olmayanlar mı? Çocuk sahibi olanlar mı, olmayanlar mı çocukları daha iyi portre eder? Diyelim ki Jane Austen, Flaubert ve Henry James'in hepsinin de gizli evlilikleri ve çok sayıda çocukları vardı: Eğer yarın böyle bir keşif yapılacak olsa, bu onların ya-

pıtlarına dair görüş açımızı değiştirir miydi? Courbet "bir köylü kızı" etkilemeyi başaramadı ve hiç evlenmedi; Delacroix kendisinden üstün olmasa bile kendisine eşit bir kadınla evlenmeyi hayal ediyordu ama arayışından çabucak vazgeçti; Manet evliydi ama başka kadınların ciddi bir takipçisi (ve avcısıydı). Medeni durumları tersine çevrilmiş olsaydı, onların farklı şekilde resim yapacaklarını hayal edebilir miyiz? Bunun doğrulanması mümkün değil, aynı zamanda yanlışlanamaz da.

Şayet size Odilon Redon'un yapıtları gösterilse ve bundan onun yaşamını çıkarsamanız istenseydi, ne derdiniz? Onun garip dünyası fantastik ve fantazmagorik olanla, karanlık ve sapkın imgelerle doludur ve siz onun için benzer bir hayatı öngörmekte haklı çıktığınızı düşünebilirsiniz –Baudelairevari ve belki de afyonla, sanrılarla, melez metreslerle ve egzotik diyarlara yapılan yolculuklarla (yahut yolculuk düşleriyle) dolu bir hayat. Redon'un son derece mutlu bir evlilik hayatı yaşadığını, karısına enikonu düşkün olduğunu, otuz yıl boyunca sürekli karısının resmini yaptığını ve aşağıdakileri yazdığını büyük olasılıkla tahmin etmezdiniz:

> Bir adamın mizacını hayat arkadaşından ya da karısından yola çıkarak söyleyebilirsiniz. Her kadın sevildiği adamı açıklar ve bunun tersi de doğrudur, erkek kadının karakterini açıklar. Bir gözlemci için onların arasında bir yığın mahrem ve incelikli bağlantı bulmamak enderdir. Ben, en büyük mutluluğun, her zaman en büyük uyumdan kaynaklanacağına inanırım.

Redon bunları kendinden hoşnut bir koca olarak değil, karısı Camille Falte ile tanışmasından dokuz yıl önce yazdı. Bir sanatçı olarak aldığı hiçbir kararın, nikâh gününde ağzından "Evet" çıktığında olduğu kadar kesin ve kuşkuyla gölgelenmemiş olduğunu da söyledi.

Böylelikle, daha kolay, daha az kuramsal bir soru gündeme geliyor. Bir sanatçı olarak baca testinde nasıl davranırdınız? Ofort* sanatçısı, taşbaskıcı ve genç Redon'un öğretmeni Rodolphe Bresdin, meseleyi 1864'te bir gün "kibar bir otoriteyle" ortaya şöyle koydu:

---

* Metal bir plaka üzerine iğne uçlu bir kalem ve asit kullanarak resim yapma tekniği. (ç.n.)

Şu baca çıkışına bakın. Size ne diyor? Bana bir efsane anlatıyor. Eğer onu iyi gözlemleme ve anlama gücünüz varsa, en garip, en tuhaf konuyu hayal edin; eğer gözleminiz duvarın bu basit kesiminin sınırları içinde temellenirse ve kalırsa, düşünüz canlı olacaktır.

Bu demeci izleyen yıllarda söz konusu tavsiye üzerinde kafa yoran Redon, kuşağının sanatçılarının çoğunun bir baca çıkışına bakıp, orada bir baca çıkışından başka hiçbir şey görememelerinden yakındı. *A soi-même* [İnsanın Kendine] adlı kitabında dile getirdiği gibi, hiçbir şey göremeyenler "nesnenin gerçek asalakları", "sanatı sadece görsel bir alan üzerine inşa edenlerdi". Çağdaşlarının birkaçı (adları anılmaz ama herhalde ilk dalga izlenimcilerdir) "yüksek ağaçlar ormanında doğru yolu" izledikleri, "inanmış asilerin cakasıyla" yürüdükleri ve "bir an için gerçek içinde gerçeğin bir parçasını" tuttukları için şöyle bir övülür. Ancak uzlaşmaya hiç yer yoktur: Redon, Ingres'e tepeden baktığı kadar ("gerçeklik duygusundan yoksun") Bonnard'a da ("çoğu kez nükteli şövale tabloları yapan iyi denebilecek bir ressam") tepeden bakar. Gerçek sanat, sadece ve sadece görsel bir alanla yetinemez ve gerçek sanatçılar, gerçeğin içindeki gerçeğinin bütününden daha azına razı olmamalıdırlar. Sanat, onun savına göre ancak "nesneyi aşan, aydınlatan ya da genişleten ve zihni gizem âlemine genişleten" şeyle başlar.

Bresdin'in evdeki başka bir şey üzerinde değil de baca çıkışı üzerinde niçin saplantıyla yoğunlaştığını bilmiyoruz; ancak bu seçimin Redon açısından özel bir uygunluğu vardır. Bir baca çıkışı, dönüşmüş maddeyi yukarıya doğru taşıyan bir sistemdir: Redon'un sanatının temel tanımı da bu olabilir. Bu, daha yüksek uzamlara yönelen, yukarıya doğru bir hava akışı içinde yükselen imgelerle cisimleşmiş, bir özlem ve maddenin nitelik değiştirmesi sanatıdır. Kanatlı at Pegasus, burada sanatsal hayal gücünün simgesini oluşturur; ayrılmış ya da hafifçe bir yere bağlanmış kafalar, helyum gazıyla doldurulmuşçasına havada süzülürler; Berenice'in dişleri, kütüphane rafları arasında bir şeyleri kaparcasına havaya yükselir; Apollo'nun arabasının atları yükseklerde uğuldar; insanlık her yerde barbarca balçık halinden havalara yükselmenin ardında koşar. Havaya yükselme ve yukarı doğru süzülme öylesine merkezi ve tematik öğelerdir ki Redon'un daha sakin ve daha doğalcı yapıtlarını bile istila ederler. Dalgaların altında akıntıların yukarılara taşıdığı, daireler çizerek gezinen denizatları vardır; yer

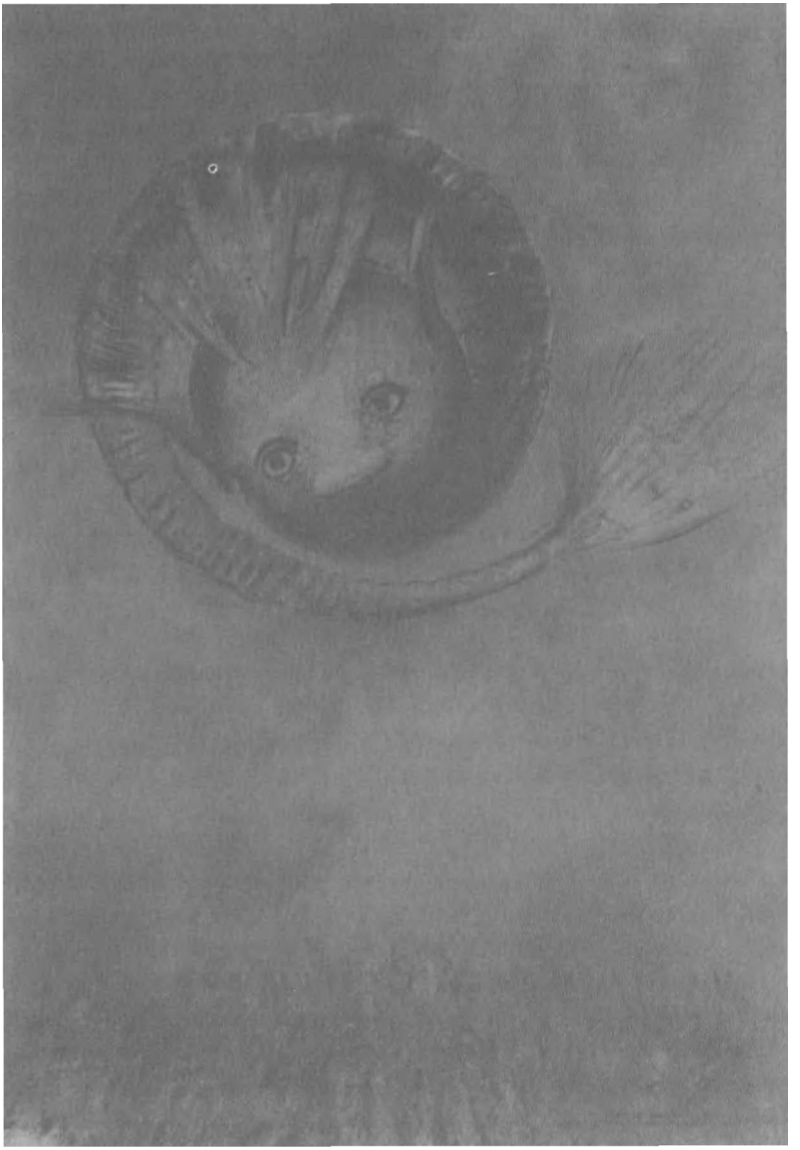
zemininin üzerinde kelebek olma yolunda başkalaşım geçiren larvalar vardır. Bunlar sadece larva da değildir: Redon'un çiçeklerle dolup taşan resimlerinde –söz konusu çiçek başları– köklerinden ayrılmış, havada süzülen, fantastik renkleri olan, neredeyse kanat çırpan kelebekler olma yolundadır. Latinçiçeği bir bakıma yetkin Redon çiçeğidir: Çok parlak renkleri vardır, vazoya konulduğunda bir nöbetçi gibi dik durmaz tersine boynunu büker süzülür, yaprakları ve çiçekleri dairesel bir biçimde kendine güven sergiler. Redon'un onları daha sık resmetmemiş olması, insana ilkin şaşırtıcı gelir. Ama belki de latin çiçeklerinin sorunu, çalışmayı sizin yerinize onların yapmasıdır: Onları bir vazoya koyun, anında sanatçının dönüştürücü işlevini azalttıklarını görürsünüz.

Redon'un sanatının yukarıya doğru kabaran devinimine karşı bir direnç oluşturan korkunç bir yere indirilme, yeryüzüne çekilme, terk edilme, havaya yükselme yeteneğinden koparılma korkusu vardır. Yaslı bir sentor* onu doğurmuş olan buluta hüzünlü bir özlemle bakar; düşmüş bir melek yitirdiği gökleri dikkatle inceler; prangaya vurulmuş bir melek havalanmaktan alıkonur. İnsanlığın da elleri kelepçelidir, bir yere kapatılmıştır, köreltilmiştir: Redon'un 1879 tarihli taşbaskı albümü *Dans le Rêve*'in [Düş İçinde] ön kapağı, insan ruhunu temsil eden budanmış bir ağacın yardımına gelen şiirsel hayal gücünü gösterir. Havalara yükselmek istediğimiz ölçüde, bedensellikle, melankoliyle, daha bayağı arzularımızla alıkonuruz. Ya da havaya yükselebiliriz ama yine de bu arzulardan kaçamayız: Redon'un anahtar önemdeki *noirs*'larından** bir tanesi, ısınmış havayla şişirilmiş bir balonun siyahıdır; bu balonun gölgeliği soylu, özlemleri olan bir insan yüzüyle dekore edilmiştir; sepetin içindeyse geride bırakamadığımız bütün şeylerin bir cisimleşmesi olan çömelmiş konumda bir maymun vardır. Bu izlek, imge, soru –eğer havaya yükselebilirsek, nasıl yükselebiliriz?– Redon'un kesik başlar sekansında saplantılı bir şekilde incelenir. Bazı başlar tabakların üstünde yatar, bazılarıysa havada süzülür, bazıları bitki başları gibi bağlanmıştır, bazıları kendi başlarına eğleniyormuşçasına gevşektir, bazılarının bağlanmış küçük kanatları vardır, bazıları gizlenmiş gaz ateşleyicileridir. Kesik baş bir infazın sonucu, nihai bir yere indirme eylemi gibi gözükebilir; ama

---

* Sentor (Kentauros): Yunan mitolojisindeki at gövdeli, insan başlı yaratık. (ç.n.)

** (Fr.) Siyah renk, karanlık. Koyu tondaki resimler. (ç.n.)



Kimera (Fantastik Canavar) – Redon.

aslında çoğu kez karşıtı söz konusudur: Eğer zihnin yükseklere çıkması gerekiyorsa, o zaman zihin bedenden ayrılmalıdır; bu

noirs tondaki tablolar, çoğu kez bunu ileri sürer. Kesilmiş baş motifi bazen mecazi; hatta Vaftizci Yahya örneğinde olduğu gibi *Kitab-ı Mukaddes*'le bağlantılı olabilir. Daha sık şekilde simgesel ve fantazmagoriktir: Ağlayan örümcek, şahlanan kaktüs başı, kendi çevresinde dönen iribaş, dingin, sırıtan, kaygılı ve yaslı başlardan oluşan vücutsuz bir topluluğun karanlık üyeleridir. Ortaya koydukları örnekler, Redon'un daha sonraki dönemlerde gerçekleştirdiği daha sakin çalışmalara bile sinmiştir. "Kapalı Gözler" tablo sekansının yarattığı ruh hali temaşaya yönelik ve mistiktir, renklendirmeleri ise *noirs* dizisinin ruh halinden daha uzak olamaz; ne var ki imge (ölümde olduğu gibi kapalı gözler) artı yinelenmiş çerçevelenmeleri giyotinle kesilmişçesine boyunda ya da omzun üstünde kesintiye uğratılmış portre daha karanlık önceki yapıtların bir yankısını taşır.

Redon'un ünü son on yıllar içinde yükselişe geçmiş bulunuyor: 1994-5'te büyük sergiler açıldı (Şikago/ Amsterdam/ Londra) ve 2011'de (Paris / Montpellier) sergileri. Bu sergiler, ressamın imge konusundaki saplantısını doğruladı; ama aynı zamanda, daha şaşırtıcı olarak, onun sanatsal yerinde duramazlığını da doğruladı. Redon, teknikler ve konular arasında sürekli hareket halindedir, her zaman deneyler yapmıştır. Bir keresinde, "Tekniğini bulmuş olan bir ressam beni ilgilendirmez" diye yazmıştı. Aynı zamanda şu bakımdan da alışılmadık bir ressam: Koyu tonları son dönemlerde değil de başlarda kullandı; yılların geçmesiyle gölgelere daha çok yer vereceğine onlardan kaçındı. Önceleri *noirs*'ların harap görünümlü manzaraları, Poevari dehşeti, melankolik yılgı ve terk ediliş duygusu; sonralarıysa fosfor gibi parıldayan bir palet, lapis mavileri ve atkestanesi kahveleri, puslu morlar ve latin çiçeği turuncuları, pastel pembeler ve kırmızılar. Aynı zamanda önceleri, daha kişisel, imalı, mahrem düşleri içeren resimler; sonralarıysa, daha kamusal, daha programlı resimler. Ve hayır, bu sanatsal kopukluk ile Redon'un yaşamındaki olaylar arasında herhangi bir biyografik bağlantı varmış gibi gözükmüyor.

Anlatının bu kadar keskin biçimde iki yarıya ayrılması bir küratörün düşüdür; hem Amsterdam'daki, hem de Paris'teki sergiler bunu ön plana çıkarmak için organize edildi. Serginin giriş katında yer alan ilk yapıtlar alçak tavanlı ve –zorunluluk gereği– ışıklandırmasız olan salonlarda yaşam uzamı buldular: Bu mekânlarda

kesik başlar, karanlık fanteziler, yeryüzüne düşmüş melekler ikamet ediyordu. Bol ışıklı, yüksek tavanlı ve perdesiz pencereleri bulunan yukarı kattaki salonlardaysa, Redon'un sanatı bir renk ve (sözcüğün gerçek anlamında) bir çiçeklenme cümbüşüne daldı: Buralarda ağzına kadar dolu vazolar, cilalı ve simgesel kayıklar, adeta vitrayların içinde parıltılar saçan soylu insan profilleri, sosyete tabakası portreleri, goblen işlemeli sandalye arkalıkları vardı. Aşağıda, Huysmans tarafından göklere çıkarılan ("Resim sanatının sınırlarını aşıyor ve sayıklamayla hastalıktan doğmuş yeni tip bir fantezi yaratıyor") ve Goncourt tarafından yerin dibine batırılan ("Bir komodinin üzerine yerleştirdiği taburenin üzerinde oturmuş bunak bir kaçık tarafından şekillendirilmiş fantastik çalışmalar") bulunuyordu; yukarıda ise, Gül-Haç Şövalyeleri ve ahir zaman mistikleri tarafından göklere çıkarılan, Matisse tarafından övülen ve Tolstoy tarafından nefretle karşılanan yapıtlar bulunuyordu; Londra'da *Altın Hücre*'yi görmüş olan Tolstoy, onun renklerinin –esas olarak da ultramarin ile altınımsı kahverenginin– modern sanatın çıldırmış olduğunun bir kanıtını ortaya koyduğunu düşünmüştü.

Peki şimdi? Redon konusunda iki ana problem söz konusu; bunların biri bizim, biri ise onun problemi. Bizimki, sanatçıları etki ve ardıl bırakma açısından görme konusunda normal bir eğilim duymaktan ve kendimizi kutlamaktan aldığımız normal hazdan kaynaklanıyor. Sanatçının yapıtlarına bakıyor ve onlarda hemen romantizmden gerçeküstücülüğe uzanan bir köprü ya da ruhçözümsel çalışmaların grafik bir öncüsünü görüveriyoruz. Yapıtlarındaki edebi bağlantılar, bize hiç işe yaramayan boş laflar söylemek için iyi bir gerekçe veriyor: Poe, diye fısıldaşıyoruz, Baudelaire, Flaubert, Mallarmé, Huysmans diye mırıldanıyoruz. Bir Redon sergisinde kendi kendine alkış tutan, yirminci (ve yirmi birinci) yüzyılın dedikodusu var; çünkü Redon onun tarafını tutmuş ve bizi son derece keskin bir seziyle öngörmüştü. *Dans le Rêve* [Düş İçinde] başlıklı yapıtı Magritte ve Ernst'i muştulamıyor mu? *Taç Dağıtıcısı* başlıklı tablo, 1920'lerin bir Alman hicivcisi tarafından yapılmış olamaz mıydı? Redon'un ardılları hiçbir şekilde yüksek sanatla da sınırlı değil. Sanatçının kanatlı başları Monty Pyton'a götürüyor; Şapkalı Genç Kadın: Mlle Botkin tablosu saf bir Adrian George; tablolarındaki yumurta şeklindeki şekerlemeleri andıran



Kiklops – Redon.

gözler ise kitsch görünümlü şu park parmaklıklarının mecazı haline geldi. Modern sanatta ve daha genel olarak görsel kültürdeki kötü olan şeylerin bazıları, kendine Redon'da olası bir kaynak ve doğrulama buluyor. Bu da bizim orijinal tabloları önyargısız bir şekilde görmemizi zorlaştırıyor: Durgunluğu içinde rahatsızlık veren renkleri ve biraz kendinden hoşnut mistisizm havalarıyla "Kapalı Gözler" dizisi, fiyatlarda indirim olduğunu gösteren şu

dükkân levhaları gibi gözüküyor. Kimi zamanlarsa Redon'un yapıtlarında öylesine statik bir estetik oluyor ki ara sıra suçsuz bir estetik beğenisizliğin haykırışlarını duymak bile insana gönül rahatlığı veriyor. Amsterdam'da, ne anlam vereceğimden emin olamayarak, sanatçının şu geç dönem, pis pis bakan *Kiklops* tablosunun önünde kalakalmıştım ki bir grup Fransız hatun, sanat galerilerinde her nedense ancak Fransızların sergileyebilecekleri bir özgüvenle, neşeli ama sahip çıkıcı bir hava yayarak önüm sıra geçtiler. İlk kadın tabloya bir bakış attı ve sanki sanat yalnızca hayattan ibaretmişçesine, kestirmeden bir tavırla "*Ah, quelle horreur!*"* diyerek bir yorumda bulundu. Ağzından çıkan sözdeki aşırı ironi eksikliği, diğer iki arkadaşının şöyle bir duraklayıp tek gözlü dev portresini evcilleştirmelerine yol açtı. Bir tanesi, "*C'est une dorade*"** diye bir fikir attı ortaya. "*Non, c'est un turbot.*"*** diye yanıt verdi diğeri; böylelikle Redon'u bir balıkçı tezgâhına sevk ettiklerinden, çiçeklere geçtiler. "Ça, c'est beau."****

Redon'un kendi problemi –ve daha ilginç bir problemdir bu– şu soruya verdiği yanıtta yatar: Bir sanatçının bireyselliği, hangi noktaya kadar yeteneğinin güçlü yanlarının ardında koşup onları incelikli hale getirmesinin sonucu olarak gelişir ve ne kadarı zayıflıklarından kaçınmasından kaynaklanır? Elbette her ikisinden de kaynaklandığını düşünürdünüz –ancak Braque'un bu mesele üzerinde söyleyecek bir lafı vardır (Braque, belirgin zayıflıkları olmayan, sadece bir yığın birbiriyle rekabet eden güçlü yanları bulunan –ki bunların kendisi de bir zayıflık olarak ortaya çıkacaktır– Picasso'nun ortaya koyduğu karşı örneği gündeme getirecektir). Redon'da, varlığının pekâlâ farkında olduğu zayıflık hem özel hem de temel yapıdaydı. *A soi-même*'de, sanat eğitimi betimler, Delacroix'yı ilk görüşünün uyandırdığı "titremeleri ve hummayı" ve Millet, Corot ve Moreau gibi sanatçıların yapıtlarıyla ilk temasında hissetmiş olduğu "coşku"yu anımsatır. Şöyle sürdürür sözünü:

> Daha sonra, çalışmalarımı canlı modelin daha bütünsel bir incelemesine yöneltmek üzere Paris'e gittiğimde, bereket versin ki çok geç olmuştu: Kalıp bir kez dökülmüştü.

---

* (Fr): Ne zevksizlik ama! (ç.n.)

** (Fr.) Bir mercan balığı. (ç.n.)

*** (Fr.) Hayır, bir kalkan. (ç.n.)

**** (Fr.) Bu, güzel. (ç.n.)

Bu doğru: Redon, insan vücudunu bir ağacı çizdiği kadar hiçbir zaman iyi çizmedi. *Budanmış Ağaç* tablosuyla boy ölçüşebilecek hiçbir figür çizimi, 1883 tarihli üçgen, yarı-soyut gövdesi ve ön planda havada uçuşan yaprak örtüsüyle *Mavi Gökyüzü Önünde Ağaç* tablosuyla boy ölçüşebilecek hiçbir portresi yoktur. Aynı zamanda kaya çizimlerinde de çok daha iyiydi, ilk dönem kadınlarının birçoğu tıknaz bir görünüm taşır: *Zincire Vurulmuş Melek* tablosu, zincirler olmaksızın bile aerodinamik olmakta zorlanırdı. Yaşamının son dönemlerinde portre resmi yapmaya merak sardığında stilizasyonlara başvurmakta destek aradı: Yaptığı kadın figürlerinin çoğu, aynı dekoratif kartalımsı görünüşe meyleder ve esas ilgi çekici yanları başka bir tarafta bulunur: Sözgelimi, Madame de Domecy'nin pastel tablosunda, çiçeklerden oluşan arka planın poz vermiş olan modeli istila ediş biçimi, bluzunu ve hatta belki de ceketini taç yapraklarıyla sarması.

"Bereket versin ki" ifadesi, Redon'un beyanında anahtar önemde bir sözdür. O bununla, muhtemelen, sanatının resim okullarının tutsaklaştırıcı ellerinden kaçmış olduğunu ve doğrudan ayaklar altında kalmış olmasa bile zoraki bir temellere dönüş yüzünden engellerle karşılaşacağını söylemek ister. Sanat eğitimindeki boşlukları, doğal ve haklı olarak mücadeleci bir erdem haline getirmiştir:

> Modelliğin sanatımızda temel önemde olduğunu kabul etmeye tamamen istekliyim; ancak onun tek amacının güzellik olması koşuluyla. Bunun dışında bu ünlü modellik bir hiçtir.

Bu görüşü, baca çıkışı mecazını gündeme getirdiği Bresdin'den yapmış olduğu alıntılarından bir başkasının –"Renk yaşamın kendisidir, ışınımı altında çizgiyi ortadan kaldırır"– yanına koyun, daha sonraki sanatının yapıtaşlarını bulursunuz. Bu sanat, renkle parlaklık saçar ve cızırdar; örtüşmeler ve kaynaşmalarla biçimini yaratır; merkezcil olmaktan çok merkezkaç bir devinimle etki göstermeye yönelir. Duyumsal hazlar veren yüksek ilkeliliğin ve değişken renklerin anıtsallığın sanatıdır bu. Havalara yükselmeyi ve esin vermeyi amaçlar ve bunları yapamadığında, tümüyle değersiz olmasa bile, göze batar derecede dindarca bir sanat gibi görünebilir. *Okuyan Keşiş* (Alsace) tablosunun herhangi bir alıcısı var mıdır?

Redon artık Tolstoyvari ya da Goncourtvari antipati toplamıyorsa, hâlâ bazı değer yargısı tuhaflıklarını kışkırtmaktadır. David Gascoyne *Surrealism*'de (1935), "Şayet Des Esseintes* bugün hayatta olsa, onun resimlerindeki dehşet sahnelerin Redon'unkileri kat kat aşan Salvador Dali'ye özel bir zaaf duyacağını" ileri sürmüştü; şair John Ashbery ise "Redon'un gerçekçi resimlerini hayali olanlardan daha fantastik ve çiçek motiflerini grafik çalışmalarındaki kasvetli bir şekilde boy gösteren canavarlardan daha garip ve daha rahatsız edici" bulmaktadır. Ashbery'nin saptaması, sadece inatçı bir paradoks içerirmiş gibi gözüküyor (*Disturbed by Flowers* – C.S.Lewis'in *Surprised by Joy*'una devam niteliğinde çalışma). Redon, o kadar çeşitli görünümler altında ve bazen o kadar gözle görünür şekilde yetenek sahibi ressamlardan biridir ki (az sayıdaki natürmort çalışması müthiş gözü pektir –*Biberlikler ve İbrikle Natürmort*'un kırmızımsı kahverengi tonlar içeren arka planına bir bakın) eleştirel topluluğun birden fazla kez çevresinde dolaşmaya eğilim gösteririz. Ama *noirs*'larının –kendisinin de düşündüğü gibi– onun en iyi yapıtları olduğu kesinliğinden bizi uzaklaştırmaya ancak sapkın bir bakış açısı yol açabilir. Bunlar, tekniğinin yaratmayı arzu ettiği biçimlere en yakından uyum sağladığı ânı temsil ederler.

Noirs aynı zamanda daha sonraki yapıtlarından daha saf şekilde sanatsal, daha az edebi ve daha az göndermelidir. Bu, paradoksal görünebilir; çünkü aralarında birçoğu illüstrasyon olarak yapılmıştır: Poe'ya, Flaubert'e, Pascal'e vb. Ne var ki, imgelerin kendileri o denli keskin bir görüyle icat edilmişlerdir ki kökenlerinde olan metinden tümüyle bağımsızdırlar: Pascal'in *Gönlün Kendi Sebepleri Vardır* "illüstrasyonu" taş bir kapı (ya da belki de bir pencere) önünde beline kadar çıplak bir adamı gösterir, adamın Picassovari bir kafası ve uzun saç lüleleri vardır, sağ kolunu tam bileğine kadar göğsündeki bir oyuğa sokmaktadır. Kaynağı konuyla ilgisi olmayan, etkisi saf Redon izi taşıyan yalın ve dehşet verici bir imgedir bu, kalbi yumrukla becermek. Şu akıldan çıkmayan, havada süzülen *Dişler* tablosu, bizi gerisin geri Poe'ya göndermez; buna karşılık *Geveze Yürek* gibi bir imge, eğer metne *geri dönmezsek* pekâlâ daha akıldan çıkmaz olabilir; aynen *Aziz Antonius'un*

* Fransızca yazan Hollanda kökenli yazar Joris-Karl Huysmans'ın 1884 tarihli *A Rebour* [Tersine] başlıklı romanının kahramanı Jean Floressas Des Esseintes. (ç.n.)

Ayartılması dizisinin düşsel varlıkları ve üzeri çelenkli kafatasları gibi. Öte yandan, daha sonraki döneme ait simgeci tablolar, kaynaklarını metin satırlarından almasalar bile, daha "edebi" gözükürler. Daha fazla açıklamaya, daha fazla özetleyici notlara gereksinim duyar; kendi ayakları üzerinde daha az dururlar, bizim onların simgelerini sadece anlayışımız üzerinde değil, tersine onları kabul etmemiz üzerinde ısrarcı gibidirler. Bir bilinemezcinin (agnostiğin) hikâyeyi derinden öğrenip resme hayal gücüyle girebileceği geleneksel Hıristiyan resminden farklı olarak, Redon'un sizden derinden öğrenmenizi istediği şey uzmanlara özgü, itici, hatta manevi olarak aptalca gözükebilir. Redon'un yapıtları gerçekten de iki düzeye ayrılır. Mesaja kayıtsız kalmakla birlikte daha sonraki renkli tablolarının ışıltısında hafifçe kararırız; oysaki Redon'un şöhretini oluşturan *noirs* tablolar, dünyanın paylaşılmış mahrem hayal gücünün değişim gösteren ürünleri gibi tepemizde daireler çizer, aklımızdan çıkmaz ve var olmakta direnirler.

Bonnard: Marthe, Marthe, Marthe, Marthe

Mayıs 1908'de André Gide, Paris'te Drouot Sokağı'nda bir açık artırmaya gitti. *Journal*'ine "Bir Bonnard satışa çıkarılmış" diye kayıt düşmüş:

> Tablo oldukça kötü durumda; ama canlı ve enerjik bir üslubu var, giyinmekte olan çıplak bir kadın tasvir ediliyor; nerede olduğunu hatırlamasam da tabloyu daha önce bir yerlerde görmüştüm. Fiyat 450'ye, 455'e, 460'a enikonu güçlükle çıkıyor. Birdenbire, "600!" diye bağıran bir ses işitiyorum ve afallayıp kalıyorum; çünkü bağıran kişi benim. Gözlerimi açarak ve acaba çevremdekiler daha yüksek bir pey* sürerler mi diye yalvararak bakıyorum –çünkü resme sahip olmak gibi bir arzum yok-ama başka pey süren olmuyor. Yüzümün morardığını ve fena halde terlediğimi hissediyordum. "Burası boğucu oldu" diyorum Lebey'ye. Ayrılıyoruz.

---

* Pey: Caymamak için verilen güvence parası. (y.h.n.)

Gide'in yaptığı vurgu, itkinin saçmalığı; bu itkiyi kışkırtmış olan nesnenin uygunsuzluğu ve sonuç olarak da açık artırmayı gerçekleştiren kurumun gösterdiği ilginç cömertlik üzerine. Açık artırmayı yapan kurum, adeta belirgin bir çılgınlık nöbetiyle duygudaşlık kurmuş gibi yazarın sürdüğü peyi yuvarlayıp faturayı 500 franka kadar indiriyor. Ama eğer olaya şu şekilde bakmayı yeğlerseniz hikâyeyi farklı bir şekilde de okuyabilirsiniz: Büyük bir sanatçının elinden çıkma bir yapıt, onu istemesek, ona zihinsel olarak direnseк bile, hatta "canlı ve enerjik üslubu" bir başka cinsel yönelimi hedeflemiş olsa bile ruhumuza nüfuz eder. Bütün bunlara karşın böyle bir tablo size yelkenleri suya indirtir.



Anabaptistler: Pierre Bonnard – Vuillard

Gide'in hikâyesinin ima ettiği gibi Bonnard, insanı hazırlıksız yakalayan bir sanatçı olabilir. Sadece bir on yıl içinde yapıtlarını içeren üç büyük sergi gördüğümü anımsıyorum ve her bir seferinde ilk tepkim şu oldu: Bunları seçen ne denli hünerli bir küratörmüş ki neredeyse başyapıtlardan başka hiçbir şey seçmemiş; üstelik

sergi, bir romancının yanlışlıkla açık artırmadan satın almış olabileceği resimlerin çok azını barındırıyor. Adeta Bonnard'ın doğru tepki vermeyi bastıran şu ünlü alçakgönüllülüğünün şiddetli, bilinçaltı bir yayılımı söz konusu: Bu kadar çok başyapıt ve bu kadar az değersiz şey üretmiş olan ne kadar büyük bir *ressam*, diyesiniz geliyor. İkinci tepki ise –bu kez bastırılmamış– ressamın amaç ve yol tutmadaki sağlamlığına her seferinde şaşırmak oluyor: Ressam, renkleri incelikli bir şekilde bloklar halinde kullanan Nabicilikten ve abajurlu entimizmden* bir kez kurtulur kurtulmaz yanılmaz ve yolundan sapmaz bir şekilde Bonnard oldu. Sadece en iyi resmettiği şeyleri yaptı ve öteki sanatçıların yankıları pek ender duyulur oldu. Şu *Büyük Sarı Çıplak* tablosu bir an için Matisse'i çağrıştırmaz mı? Belki birazcık çağrıştırır, önce çağrıştırır (gerçi başkaları Munch'un adını da anarlar) ama çok uzun süre değil.

"Bonnard olmak" geviş getiren bir yineleyicilik de içermez. Larkin'in belirttiği gibi, günümüzde bir sanatçının "gelişimi" diye adlandırılan şey üzerinde totemvari bir vurgu var; oysaki bir sanatçının gerçek gelişimi, üslupların tartışılabilir bir art arda gelişinden çok görsel hakikatin kararlı bir yeniden ele alınışında, güzelliğin biçimden çıkmasına ya da biçimin güzellikten gelişmesine titizlikle özen göstermekte bulunur. Bonnard, ömrünün son yıllarına doğru, Le Cannet'ye gelen bir grup ziyaretçiye, "Ben artık yaşlı bir adamım ve gençken bildiğimden daha fazla şey bilmediğimi görüyorum" dediğinde, alçakgönüllülük etmiyordu (ya da yalnızca alçakgönüllülük etmiyordu). Aynı zamanda bilgece konuşuyordu.

Bonnard'ın yarı aydınlatılmış, koyu tonlu entimizmden parlak sıcak renklere kaçışı dramatik oldu: Önce sarılara, turunculara ve yeşillere bir uyanış dönemi yaşadı; sonraları ise pembelere ve morlara geçti. Bu patlama ya da özgürleşme, ilkin sadece topografik özellikli gözükür: Apartman yaşantısıyla sınırlanmış olan Parisli güneşli güneyi keşfeder. Ne var ki ışık, şimdi dışarda olduğu gibi ev içinde de ışımayı sürdürür. Aynı zamanda, resmedilen gün vaktinde bir değişiklik vardır: Önceleri, gerçekte olduğu kadar ruh hali olarak da birçok akşam sahneleri vardı; şimdi hemen hemen hiç yoktur. Her şey –banyosunda Marthe bile– öğle vaktinin birkaç

* Entimizm: Özellikle ev içi mekânları konu alan ve mahrem duyguları ön plana çıkaran resim ekolü. (ç.n.)

saat ötesinde olup bitermiş gibi görünür. Bir başka değişiklik daha vardır, kişi değişikliği... Bonnard'ın ilk yapıtlarındaki kişi sayısı, tamamen normal ölçektedir: Sokak manzaraları, sohbet edilen odalar, aile toplantıları; güneyde, tablolardaki canlı sayısı çabucak bir köpeğe, bir iki kediye, ressamın kendisine, belki bir ziyaretçiye ve Marthe'a, Marthe'a, Marthe'a, Marthe'a indirgenir.

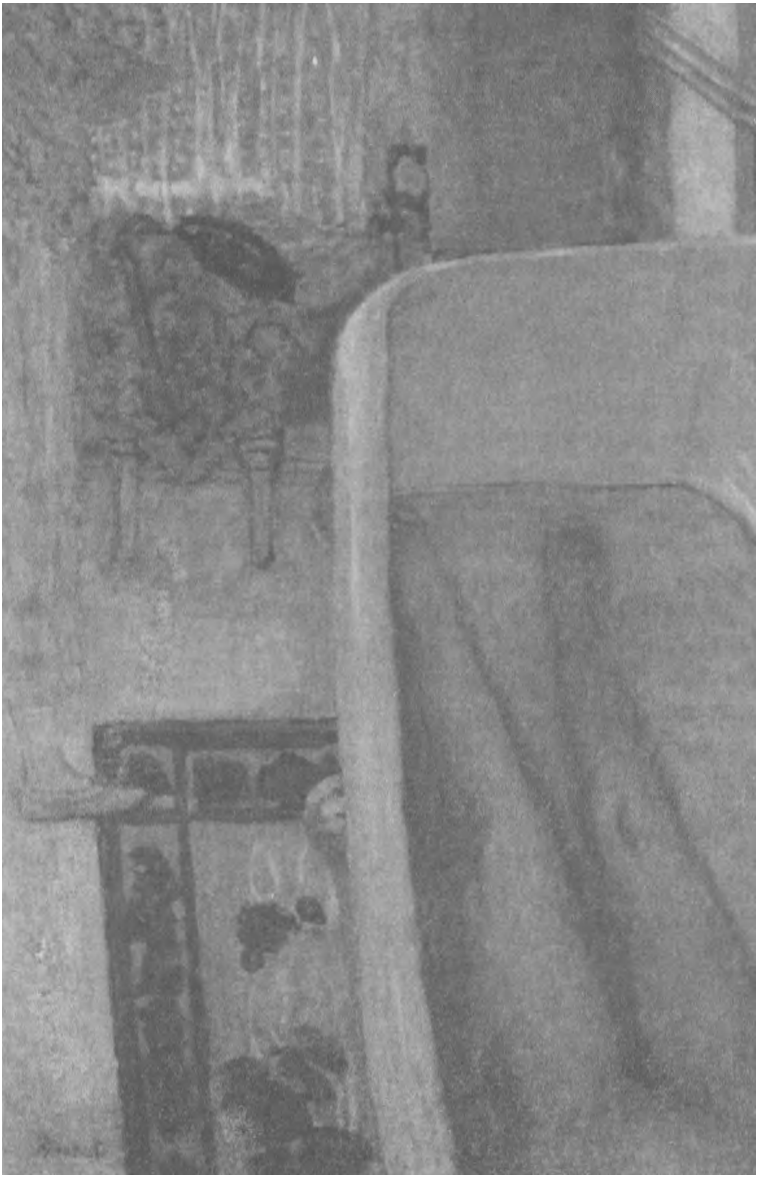
Bonnard'ın işlediği konular, bazen problematik olacak kadar baştan çıkarıcıdır. Sıcağı dışarıda ve gevşekliği içeride barındıran bu Fransız ev içi manzaraları, bu yemekler, bu meyveler, şu kalın göbekli sürahiler, pencere, pencereden görünen manzara, kan kırmızısı masa örtüsü, açık durması için desteklenmiş kapı, kalın radyatör, albenili kedi –bunlar Vacances Franco– Britanniques'ten alınma nihai, Platonvari ideallik içeren bir*gîte** gibi gözükmez mi? Bonnard, Büyük Dışmekânlar'ın resmini yaptığında bile Büyük İçmekânlar'ın ressamıdır. Manzara sıklıkla evin güvenlikli noktasından, pencereden, balkonun bulunduğu konumdan görülür; ama doğrudan yüzleşildiğinde bile bir ev içi gibi yüklü ve statik kalır. Şu alacalı korular, duvar kâğıdı gibidir; gerçi, bu bir Bonnard duvar kâğıdı olacağı için doğa kadar canlı bir duvar kâğıdıdır. Bir Bonnard manzarasında hiç rüzgâr var mıdır? Resmettiği gökyüzüler, mevcut ya da tehditkâr eylem içinde olmaktan çok renkleri açısından dramatiktir. Ve resimlerinde bu kadar az rüzgâr olduğu için Bonnard ağaçlarından hiçbir zaman Bonnard yaprakları düşmez. Böylesine yoğun bir bitki örtüsünden öfkeye kapılan Londralı bir eleştirmen, Bonnard'ın pencerelerinden göze çarpan bahçeleri "aşırı ekilip biçilmiş" olarak tanımlamıştı. Sonunda, *Bahçıvanların Sorgu Vakti* mahkemesi önüne çıkarılmış olan bir ressam ("Bu işe girişmişken söyleyeyim, şu Douanier Rousseau** da bahçesine çok fazla kalın ve etli yapraklı devasa bitkiler ekiyor").

Ama Bonnardcılar bile, acaba bütün bunlardan biraz fazla mı zevk alıyoruz diye zaman zaman kendilerini sorgularken buluyorlar; ya da gri Londra semalarıyla pekâlâ bağlantısı olabilecek yanlış ve oldukça ucuz sebeplerle meraka kapılıyorlar. John Berger, Bonnard'ın dünyasını "mahrem, temaşaya yönelik, ayrıcalıklı, korunaklı" bir dünya olarak tanımladı: Daha fazla ahlaki tınılar

---

* (Fr.) Fransız-İngiliz tatil yerlerine özgü konut, barınak. (ç.n.)

** Yaptığı meslekten ötürü "Gümrükçü"(Douanier) lakabını taşıyan Henri Rousseau (1844-1910) özellikle primitif türdeki tablolarıyla, egzotik düşsel manzaralarıyla tanınmıştır. (ç.n.)



Banyoda Nü – Bonnard.

içeren yeni anlatımların izlediği iki betimsel sıfat. Belki de Picasso'nun şu savında bir hakikat var: Bonnard "insanın hoşlanmaması gereken şeylerden hoşlanmasına yol açan" ve herhalde, insanın sevmemesi gereken şeyleri sevdiren "aşırı dozda bir duyarlığa" sahipti. Marthe, muhtemelen bu başlık altına girerdi. Bu kadınla eve kapanarak ve onu 385 kez resmederek ne yapmaktadır Bonnard? Ya o, bir çeşit saplantılı evcimenin tekidir ya da karısı, onun başka birisinin resmini yapmasına izin vermeyen zayıf karakterli biridir. İkinci bir Londralı eleştirmen, Marthe'ın ölümünden beş yıl sonra Bonnard'ın onu hâlâ banyoda resmediyor oluşunu "inanılmaz" bulmuştu. İlerleme kaydetmenin vaktidir dostum! O sırf senin esin perin diye, saplantın diye, başlıca konun diye onun ölümünden sonra da resmi aynı şekilde sürdürmen gerekmez. Kendine yeni bir hobi bul. Başlangıç olarak bahçene biraz çeki düzen vermeye ne dersin?

Ancak Marthe, aynı zamanda bu ilk aşırı baştan çıkarıcılık konusundaki kuşkularımızın ötesine geçen yoldur. O birçok vesileyle her zaman karşımızdadır; burada, orada, her yerde, banyoda, yatakta, üzerinde giysiler varken ve yokken, çay koyarken, kedileri beslerken, günü tembellikle geçirirken. Kediyi andıran yüzü ve puding kâsesi biçimli saç kesimiyle tembel bir müdahalecilik sergiler. Yinelenmiş mevcudiyetin bir portre oluşturmaya varmadığını kavramamız zaman alır ya da en azından, bir Lotto ya da bir Ingres'in bize söyleyebileceği gibi işte size bilge bir hükümdar, işte size evcimen bir tiran ya da hünerli bir kurtizan diyebileceği bir portre oluşturmaya varmaz. Böylesine çoklu bir arz-ı endam edişten sonra Marthe "nasıl" biridir? Bunu geleneksel anlamda bilmeyiz. Onu çevremizde bu denli çok gördükten sonra, Marthe'ın Timothy Hyman'ın *Bonnard* başlıklı yetkin kitabında dile getirdiği türden sözel bir anlatımı bize fazlasıyla şaşkınlık yaşatır. Sözgelimi, Hyman bize onun aynen şöyle olduğunu söylediğinde:

> Konuşma tarzı "tuhaf bir şekilde yabani ve iddiacı", eksantrik giyimli, parlak tüylü bir kuş gibi, çok yüksek ökçeli ayakkabılar üzerinde hoplayarak dolaşıp duran "alıngan bir orman cini."

Tablolardan Marthe'ın "böyle" olduğuna ilişkin hiçbir izlenim edinmeyiz, belki bir tek ayakkabı beğenisi dışında. Çünkü böylesi betimlemeler, elbette dıştan bakanların izlenimleri olabilir; oysaki

Bonnard yirmi, otuz, kırk yıldır gündelik temas içinde yaşamış olduğu birini resmetmektedir. Zaman, evlilik üzerinde odaklanmayı hem daha yoğun hem de daha az dolaysız kılarak onu değiştirir. Ve bunun sebebi –ya da bunun sebebi– biçimsel olabilir. Bonnard "bir figürün, önüne yerleştirildiği arka planın bir parçası olması gerektiğine" inanıyordu. Sürahiler ve masa örtüleri, panjurlar ve radyatörler, çiniler ve banyo paspasları arasında Marthe –elbette en güzel, en etkileyici şekilde– mobilyanın bir parçası olmuştur.

Ama bunun ötesine geçer. Bonnard, Marthe'ın benzerliğinden çok (karakteri şöyle dursun) onun mevcudiyetinin ve yarattığı etkinin resmini yapıyordur. Ondan sadece birazcık bir parçanın kıyısından gözüktüğü şu birçok tablo, onu marjinalleştirmenin, onu ötelere itmenin bilinçli ya da bilinçaltı bir girişimi olarak görülebilir; gerçekte bu tablolar, onun içkinliğinin karşı-kanıtlarıdır. Ve ondan geriye bir dirsek ya da başının arkası bile kalmadığında, o hâlâ mevcudiyetini korur: Şu kahve takımları, şu terk edilmiş tabak, şu boş sandalye, tıpkı eski bir kilise kurucusunun üzerinden gökyüzüne sıçradığı kayadaki kutsal ayak izleri gibi Marthe'ın Orada Bulunmuşluğu'nun güvenilir işaretleridir. Bu yüzden siyaseten onaylamaz bir tavır alanların, tembel bir yaşam üslubuna sadece parlak bir tanıklık olarak görebilecekleri şey, aslında çok daha kaçıcı ve bilmecemsi bir şeyler ortaya koyar.

Renk paleti bize bir şeyi, sahnenin kendisi ise başka bir şeyi söyler gözükür. Rengin enerjisi ve karmaşıklığı, anıştırmada bulunulan duyumsal deneyimin –az önce yenilen yemek, az önce yapılan ya da muhtemelen yapılacak olan seks, sıcak, kokulu havada yürüyüş– bağlılaşık (korelatif) bir öğesi midir; yoksa bu renk paleti, insanın bütün yapabileceği şeyin uzanıp sıcaktan uzak durmak olduğu nevrastenik, sınırlı, az kişiden oluşan yaşamı betimlemenin aşırı, neredeyse ironik bir yolu mudur? Bunlar mutluluğu yansıtan tablolar mıdır, yoksa hüzünlü tablolar mı: Buna bile yanıt verebilir miyiz? Elbette, her ikisi de olabilir; böylesine parlak ve kavurucu renklerle yakalanan olağanüstü ev içi görüntülerindeki bütünlük anlarının gelip geçici doğası, kaçınılmaz olarak gündeme getirilir. Kutlama yoğunlaştıkça, yarattığı etki o denli hüzünlü olur.

Elli yıl önce, her şey daha basitti. Bonnard'ın yeğeni Charles Terrase, 1948 MOMA sergisinin kataloğuna önsöz yazarak amca-

sının "sadece mutlu şeylerin resmini yapmayı arzu ettiğini" belirtti. Burada ikircikli bir durum söz konusu (arzu ediyordu ama başarısız oldu) gerçi muhtemelen niyet edilen bu değildi. Her halükârda, günümüzde yeterince iyi bir şey değil bu. Mutluluk? Büyük bir ressam *sadece* mutlu şeylerin resmini yapmaz, elbette? Mutluluk beyaz renkte yazar ve mutluluk, bazılarının sadece "büyük bir renkçi" diye adlandırdıkları şeyin paletiyle resmeder. Yeterince iyi değil. İşte bu noktada biyografi kuşku uyandıracak biçimde yardıma koşar ve bize Renée Monchaty kişiliğini verir. Şayet bir sanatçının ününün yayılması için insani bir kurbana ihtiyacı olmuşsa, bu sanatçı Bonnard'dı ve olayın hikâyesi uygun bir zamanda ortaya çıkmıştı. Hikâyede Bonnard'ın model, metres ve eş olarak Marthe'la sürdürdüğü ömür boyu süren saplantısının yerine ve Marthe'la geçirdiği otuz yıldan sonra, kendisinden yaşça küçük ve umut vaat eden bir sanatçı olan Renée'ye âşık olduğunu, ona 1921'de evlilik teklif ettiğini, sinirlerinin zayıfladığını (ya da yaptığı tasarıların Marthe tarafından boşa çıkarıldığını) ve Renée'yi Paris'in bir otel odasında ölü bulduğunu görüyoruz. Renée'nin intiharından sonraki yıl Bonnard, Marthe ile evlendi.

Bu yüzden, şimdi pasif saldırgan zindancısına kelepçelenmiş olan ressamın, ömrünün geri kalan yılları boyunca suçluluk duyması üzerine spekülasyonlarda bulunabiliriz; Marthe'ın erotik olmayan daha sonraki çıplaklığını ve de Bonnard'ın otoportrelerinde ressamın gitgide sefil, kadidi* çıkmış gezgin bir satış elemanı gibi görünmesinin gerçeğini anlayabiliriz; Marthe'ın ölümünden sonra üzerinde yeniden çalışmaya başladığı ve ikinci plana düşmüş Marthe'ın yanında onu gölgede bırakacak kadar parıltılar saçan Renée'yi resmettiği *Bahçedeki Genç Kadınlar* tablosunu, buna bir kanıt olarak gösterebiliriz. (Daha da ayrıntıya girerek, Bonnard'ın yapıtlarındaki her bir kedinin Mon/chat/y'ye** yapılan cinaslı bir gönderme olduğunu öne sürebiliriz). Ya da öne sürebilir miyiz? Kısıtlı bir biyografi, tehlikeli bir şeydir. Renée, hikâyesinin ilk versiyonlarından birinde Bonnard onu banyoda ölü bulur; bu ise, Marthe'ın daha sonra yapılan her türlü sulandırılmış portresine grotesk ve korkunç tonlar katmış olan bir "olgu"dur. Ama öte

---

* (Ar.): Canlı cenaze, kurutulmuş et. (y.h.n.)

** Fransızca "mon" (benim) iyelik eki ve "chat" (kedi) sözcükleriyle oluşturulmuş bir kelime oyunu. (ç.n.)

yandan, Renée'nin, vücudunun çevresini çiçeklerle donattıktan sonra kendini "yatakta" vurmuş olduğu da ortaya çıkmıştır.

Tanıtma amaçları dışında bir sanatçının sıkıcı ya da ilginç bir yaşamı olması gerçekte önemli değildir. Radyoda bir konser arası konuşmasını anımsıyorum, bu konuşmada Brahms'ın doğumunun yüzüncü yıldönümünün Schubert'in doğumunun iki yüzüncü yıldönümünün gölgesinde kaldığı çünkü Schubert'in (her anlamda) daha seksi bir yaşamı olduğu fikri öne sürülmüştü. Zavallı Brahms. Uzun süre yeryüzündeki varoluşu, duyarlı bir yeniyetmeyken denizcilerin gittiği genelevlerde piyano çalmış olması gerçeğiyle "ilginç kılınmıştı" ve bu yaşantı, görünüşe bakılırsa, onun daha sonraları, erotik olanın kabalığından ürküntü duymasına yol açmıştı. Ne yazık ki yakınlarda yayımlanan bir biyografi, bu arzu edilir ayrıntının hakikatten uzak olduğunu göstermiş bulunuyor. Bonnard'ın durumunda, Monchaty hikâyesinin bir aldatmaca olduğunun ortaya çıkmasını hayal edin: O zaman resimleri farklı bir şekilde mi okurduk? Bütün sanatçıları karanlık sertifikasıyla donatma gereksinimimiz konusunda biraz hayal kırıklığı yaratan bir şeyler yok mu?

Sadece pragmatik davranacak olsanız, bu trajik melodramın, Picasso'ya, yani yaşamın, sanatın geçerli kılınmasının bir simgesi olarak nasıl ortaya konulabileceğini en iyi anlamış olan modern sanatçıya karşı sürdürülen ölüm sonrası savaşa yardımı olduğunu ileri sürebilirdiniz. Picasso, modernizmin kapısında duran ve insanları binanın dışına atan fedaidir. Bonnard kuyruğa girmemiş olabilir ama Picasso onun yolunu zaten tıkamıştır. İleri sürdüğü gerekçeler –Françoise Gilot'nun inanılmaz ayrıntılı anımsatmalarında var olduğu şekliyle– uzun uzadıya alıntılanmaya değer.

> Bana Bonnard'dan bahsetmeyin. Yaptığı şey resim değil. Kendi duyarlığının ötesine asla geçmiyor. Nasıl seçeceğini bilmiyor. Bonnard bir gökyüzü resmi yaptığında, belki de aşağı yukarı göründüğü gibi onu ilkin maviye boyuyor. Sonra biraz daha uzun süre bakıyor, onda biraz leylak rengi görüyor ve sırf bir denge kurabilmek için resme bir-iki dokunuşluk leylak rengi ekliyor. Derken belki de onun biraz pembe de olduğuna karar veriyor, bu yüzden biraz pembe eklememek için hiçbir neden olmadığına hükmediyor. Sonuç bir kararsızlık yamalı bohçası. Eğer yeterince uzun süre bakarsa, gökyüzünün gerçekte hangi renk olması gerektiğine karar vermek yerine, sonunda biraz sarı ekliyor. Resim o şekilde yapılamaz. Resim bir duyarlık sorunu değildir; resim gücü doğa-

dan alıp ele geçirme, ondan size bilgi ve iyi tavsiye sağlamasını beklememe meselesidir. Matisse'ten bunun için hoşlanıyorum ben. Matisse renkler konusunda her zaman entelektüel seçimler yapabilecek bir ressam. Bonnard, gerçek modern bir ressam değil: Doğaya itaat ediyor, onu aşmıyor... Bonnard yeni bir fikrin başlangıcı değil, eski bir fikrin sonu. Bir başka ressamdan biraz daha fazla duyarlığa sahip olmuş olabilmesi benim açımdan sadece fazladan bir kusur. Duyarlığın o ekstra dozu, onun insanın hoşlanması gereken şeylerden hoşlanmasına yol açıyor.

Toplum adamı, solcu, gösteri yapmayı seven Picasso'nun, özel hayatını gizleyen, sağcı, evinden pek çıkmayan Bonnard'dan hoşlanacağını beklemezdiniz. Bonnard –ya da daha doğrusu Bonnard'ın ünü– Picasso'ya irkiltici gelmiş olmalı. Matisse, Bonnard'ın bir dâhi olduğunu doğrudan kesin bir dille ifade ettiği için bu daha da böyle. Belki de Bonnard'ı başından (aynı zamanda başka insanların zihinlerinden) atamamak, Picasso'nın yergili saldırganlığını, bundan başka da görüşlerindeki yanlışlığı artırdı. Bir kere Bonnard, gökyüzündeki renk değişimlerini denetleyerek bir o yana bir bu yana gidip gelmedi; tablolarını müthiş bir bellek gücüyle resmetti.

Picasso, Bonnard'a karşı sanatın temel önemdeki bir antitezini gündeme getiriyor: Sanatçı, Doğa'nın hizmetkârı mıdır, yoksa efendisi midir; ona tapan bir taklitçi midir, yoksa tek başına Büyük Kancık'ı yere çalan göğsü kıllı bir rakip midir? Eğer sizi Kahraman olarak Sanatçı fikri baştan çıkarmışsa, tercihinizin ne olacağı ortadadır (gerçi böylesi bir anlayışta mutlak anlamda modern hiçbir yan yoktur: Bakınız Courbet). Picasso'nun Doğa'ya karşı takındığı tavır, Yul Brynner'in *Muhteşem Yediler* filminde inanmaya isteksiz, görünüşe bakılırsa gücü her şeye yeten Eli Wallach'a karşı takınmış olduğu tavra fazlasıyla benzer: Atını sürmeye devam!

Ancak büyük antitez, büyük ölçüde yanlıştır ve zamanla büyük ölçüde ortadan kalkar. En pısırık, en kıçıkırık çit bitkisi kopyacısı bile, salkım söğütlerin üzerine çöktüğünde, kaba bir seçme, düzenleme ve kontrol sistemini –yeniden icatla yerine koymayı– işletiyordur. Resim sanatından kurmacaya, peyzaj bahçıvanlığından yemek sanatına kadar çeşitli büyük ve yardımcı formları içinde Sanat denilen şey budur. Doğa'nın yüzüne kum atmak, paralel ya da teğet bir evrenin rakip yaratıcısı olarak boy göstermek maço estetiğidir; ancak bütün sanatçıların evrenleri, etki edebilmek için yaşadığımız birincil evrene bağımlıdır. "Gücü ele geçirmek" heye-

can verici bir şekilde Prometheusvari gözükebilir; ne var ki sanatta, Tanrılar, Ulusal Enerji Şebekesi'ni kontrol ederken birinden bir Zippo çakmağı ödünç alma izni tanınmakla eşdeğerli bir şeydir bu. Kübizm ancak görsel dünyayı geleneksel ve süregiden kavrayışımızı önceden varsaymakla anlam kazanır. Eğer kübizm o dünyanın yerine geçmeyi başaracak olsa o zaman kendisi zamanı gelince "Doğa" diyeceğimiz standart deneyim olurdu.

Picasso, Bonnard'ın "eski bir fikrin sonu" olduğunu, gerçekte "modern bir ressam" olmadığını beyan etti. John Berger, sert bir tutumla bu görüşü paylaştı: Bonnard'ın yapıtları "1914-sonrası dünyaya ilişkin çok az şey" içeriyordu. Ancak gariptir ki Bonnard, dakhund köpeği* Ubu gibi yumuşak başlı ve sevilmekten hoşlanır bir tavırla yatıp uzanmayı reddetti. 1947'deki ölümünde, büyük ölçüde küçük bir usta olarak görülüyordu; yirmi yıl sonra, değer yargılarının telaşına kapılan Berger: "Şimdi bazıları onun yüzyılın en büyük ressamı *olduğunu* iddia ediyorlar" diye belirtti. Ne yanlış gitmişti? Berger'ın görüşüne bakılırsa ündeki artış, "bazı aydınlar arasında siyasal gerçeklikler ve özgüvenden genel bir uzaklaşmayla" örtüşüyordu. Bu görüş, belirginlikten yana birazcık eksiklik taşıyor; ama herhalde: 1956, 1968, Sol'un bunalımı, "mahrem, temaşaya yönelik, ayrıcalıklı, korunaklı" sanat için duyulan nostaljiye gidiş söz konusu. Ya da, belki de daha mutluluk verici bir şekilde, ressamın ününün artık "bazı aydınlar"ın doktrinal özgüvenine bağlı olmaması gündemde.

Picasso'nun saldırısına karşı çeşitli savunmalar mevcut. Modernizmin meseleyi kendi terimleriyle orta koyuşunu reddebilirsiniz: Bonnard hâlâ büyük bir ressam olduğu sürece onun büyük bir modernist ressam olup olmamasının ne önemi var? Bir sanatçının kendi zamanını niçin bu denli yakından izlemesi gerektiğini sorgulayabilirsiniz: Turgenyev, bütün şu Batılılaşma çabaları yüzünden Rus eleştirmenlerin saldırılarına uğramıştı, kendi zamanıyla teması kaybetmekle, zamanın dışında kalmakla suçlanıyordu; günümüzdeyse onu kölelerin özgürleşmesi konusundaki nihilist konumu betimlemekte on yıl geride kalıp kalmadığıyla ilgilenmeksizin büyük bir romancı olarak okuyoruz. Bonnard'ın durumunda aynı zamanda Birinci Dünya Savaşı'nın sonunda, onun çoktan elli

* Dakhund (dachshund) köpeği, Almanya'da porsuk avı için yetiştirilen bir köpek cinsi. (y.h.n.)

yaşın üzerinde olduğunu ve üslubunu otuz yıldır geliştirmekte olduğunu da savunabilirsiniz. Bir sanatçı için bir sonraki üsluptan, yola çıkmak üzereyken trenin kapısından içeriye atlayarak girmekten daha aşağılayıcı ve üretkenliğe karşı hiçbir şey yoktur.



Bir Masanın Köşesi – Bonnard.

Ya da, bütün o izlenimcilik-sonrası kamuflajına karşın, Bonnard'ın çoğu modernistten daha sakin bir modernist olmakla birlikte sonuçta bir modernist *olduğunu* ileri sürebilirsiniz. Resimlerin içinde uzamı keşfi, sıkıştırmaları ve esneklikleri, uyumsuz açıları ve baş döndürücü düşüşleri, kübizmin çarpıtmalarından daha az göz alıcı olabilir ama en az onunki kadar radikaldir. Şu banyo resimleri, birbirine karşıt, çelişik görüş açılarının bir karışımından yola çıkılarak inşa edilmiştir, *Bir Masanın Köşesi* (ykl.

1935) başlıklı tablosu ise yüzyılın en ölçülü şekilde ürkütücü resimlerinden bir tanesidir. Renk konusuna gelince: Picasso'nun modernleşme tasarısı, dramatik yalınlaştırmayı özendiriyordu; Bonnard'ın tasarısı ise, dramatik karmaşıklaştırmayı. Sanat'ta, Zaman'ın en hoş intikamlarından bir tanesi de okul kavgalarını gitgide daha anlamsız bir iş haline getirmektir.

Bonnard'ın tamamlanmış son tablosu, Çiçek Açmış Badem Ağacı adını taşıyordu. Ağaç, kendi bahçesinde bulunan bir ağaçtı. Öldüğünde tabloya imzasını bile atmamıştı. Cenazesinin kaldırıldığı gün olan 23 Ocak 1947'de, mimozaların sarı parlaklığının üzerine kar düştüğü gibi bademin pembemsi parlaklığının üzerine de kar düştü. Şurası apaçık ki Doğa dalkavuk bir hizmetkâra değil de tutkulu bir sevgiye elveda diyordu. Sırf merak ettiğim için soruyorum, öldüğünde Doğa, Picasso için ne yaptı?

Vuillard: Ona Édouard Diyebilirsiniz

Piero della Francesca'nın Urbino'daki *Kırbaçlanma* tablosunun önünde ilk duruşumu anımsıyorum. Muhteşem bir tablo, seyirciyi sözel bir karşılık vermeye zorlar; ağızdan çıkacak bu gibi sözlerin başkalarının daha bilinçli ve daha bilgili olarak önceden dile getirdiği şeylerin sadece birer yankısı olacağının farkında olmamıza karşın bu böyledir. Bu yüzden tablonun sağlam yapısıyla dingin atmosferinin birleşimi, sergilediği açık görüşlülükle Tanrısal huşu duygusu konusunda zihnime bazı sözcükler üşüştü (ve ağzımdan da çıktı); çünkü büyük sanat, kısaca güzelliği gizemle bir araya getiren ve ışıklı bir şekilde bir şeyler bildirirken bile bir şeyleri kendinde saklayan (Vermeer, Giorgione) bir nosyondur. Derken, anında, bir karşı-nosyon: Ya bizim "gizem" adını verdiğimiz şey, sadece sonuç olarak gelen bir bilgisizlik ya da unutuşsa? Belki de *Kırbaçlanma* ya da Giorgione'nin *Tempesta*'sı, yahut bir

duvar haritasının önünde bekleyen bir kadının resmedildiği bir Vermeer tablosu, onları yeni yapılmış halleriyle görmüş olanlar için saydam bir okunurluk taşıyorlardı? Bu durumda, kutsadığımız ışıltılı gizem, amatörce değer yargımıza karışmış birazcık kafa karışıklığıdır sadece. Eldeki bilgi tükenince bir iddiada bulunma gerekliliği ortaya çıktı: "Doğrusu, bu tablo benim ilk onuma kesinlikle girer" sonucuna vardım.

Eve döndüğümde, Aldous Huxley'in Piero üzerine denemesini okudum:

> Zamanlarını dünyanın en iyi ressamlarının birinci ve ikinci on birine girenleri, en iyi müzisyenlerinin ilk sekize ve dörde girenleri, şairlerinin ilk on beşe girenleri, mimarların beş yıldızlı olanları vb şeyler derlemekle harcayan şu uzmanların uğraşlarından daha nafile bir şey yok.

Günahı en iyi günahkâr bilir: Huxley, tam da denemesine verdiği söz konusu başlık yüzünden –"En İyi Resim"– zararsız olsa bile bu nafile oyuna herkes kadar duyarlı olduğunu itiraf ediyor. Onun için En İyi Resim, Piero'nun Borgo San Sepolcro'daki *Diriliş*'i. Kişisel beğenisi dolayısıyla en iyi ama aynı zamanda ahlaki bir standart olan mutlak sanat standardı dolayısıyla da en iyi: "Bir sanat yapıtının iyi ya da kötü olması, tamamen kendini yapıtta ifade eden karaktere bağlıdır." Bildiğimiz gibi sanatsal erdem ve dürüstlük, kişisel erdem ve dürüstlükten (bazen şaşırtıcı derecede) bağımsızdır. Kötü sanat, yalan ve yapmacık olan sanat, sanatçı yaşarken paçasını kurtarabilir. Ama "sonunda yalanlar her zaman ortaya çıkar"; sahtekâr ve şarlatan sonunda ifşa edilir. Huxley haklı (umarız), gerçi şu paradoksa da dikkat etmek gerekir ki hakikat yavaş yavaş zafer kazanırken, bir sonraki seyircinin bir resimde gerçekte neler olup bittiği konusundaki bilgisizliği de artmış olabilir.

Eve döndüğümde, Piero'nun kendisi hakkında daha çok şey bilmek istedim, bu yüzden Vasari'ni kitabına baktım. Kitapta sanatı son derece düzenli ve insana güven aşılayacak şekilde dingin olan birinin yaşamının nasıl olup da talihsizlik ve ihanetle sonlanmış olduğunu okudum; bir burun akıntısı iltihabının, onu altmış yaşında, ömrünün son yirmi altı yılı boyunca nasıl kör bıraktığını ve ölümünden sonra ününün ondan nasıl çalındığını ve anısının kıskanç bir öğrenci olan Fra Luca del Borgo tarafından neredeyse silinip unutturulduğunu okudum. Bu hüzün verici gerçekler, her-

keste uyandıracakları tepkiyi uyandırdı –ta ki kendi kitabımın baskısı için aldığım notları okuyana kadar. Vasari, hikâyeyi sadece süslemekle kalmamış; başlı başına bir masal uydurmuştu. Körlük hikâyesinin hiçbir temeli yoktu, öğrenci ise Piero'nun aritmetik ve geometri incelemelerini çalmak şöyle dursun, sadece Öklid'in bazı rutin hesaplama işlemlerini yayımlamıştı ve bunlar Piero'nun hiçbir özgün kuramsallaştırma çalışmasını içermiyordu. "Sonunda, yalanlar her zaman ortaya çıkar" Biyografiyle, sadece bazen çıkar.



Süpüren Kadın – Vuillard.

İlk ona girme ve biyografi: Bize herhangi mümkün bir beklentinin ötesinde zevk veren birkaç fit karelik* yağlıboya, tempera** ya da suluboya çalışmayla yüz yüze geldiğimizde, bizi ayartan,

* Fit kare, ABD ölçü sistemlerinde kullanılan bir alan birimi. (y.h.n.)

** Yumurta sarısı ve suyla karıştırılarak bir arada tutulan toz haline getirilmiş pigment emülsiyonunu kullanma yoluyla resim yapma tekniği. (ç.n.)

ılımlı, zihni başka noktalara çeken; ancak görünüşte masum zaaflardır bunlar. Washington'daki Phillips Collection'ı ilk gezişimde, ânında ilk onluk listeme giren ve o zamandan beri de orada kalan bir tablo gördüm. (Aslında, aynı etkiyi yaratan birden fazla tablo gördüm –bir Courbet, bir Degas ve bir Bonnard– ancak o zamanlar ilk onumu asla saymıyordum ve bu liste şimdiye dek pekâlâ yüzü aşmış olmalı.) İşte bu tablo, az çok kare biçimli, her bir kenarı aşağı yukarı kırk beş santim civarında, altuni renge bakan kahverengi tonlarında bir resimdi; bir odayı süpüren, şeritli gündelik elbise giymiş tombul bir kadını gösteriyor. Solda açık bir kapı var; kapı, geride ortalara doğru çekmeceli bir dolabın kapladığı diğer süssüz ve mat mekânla uyum içinde gözüküyor. Solda önde bir yatak örtüsünün karışık motifler içeren çıkıntısı göze çarpıyor; çekmeceli dolabın arkasında, onunla asorti bir duvar kâğıdı mevcut. Kadın, geniş fırçalı bir süpürgeyle sarsılmaz bir duruş içinde süpürüyor. Resim, yoğun bir mekân ve renk organizasyonu, Huxley'e özgü erdem ve dürüstlükle dolu. Bunun da ötesinde, onun derinden derine bilge bir tablo olduğuna hükmettim: Olgunluğunun en üst düzeyinde ya da muhtemelen yaşlı bir sanatçının çalışması, onun derin yaşam bilgisini hayatının sonbaharında olan birinin belki de elveda niteliğindeki sevecenliğiyle dile getiriyor; olağan, ev içiyle ilgili, demokratik bir ânın yüceltilmesi, ne var ki birçok güçlü kuvvetli kamusal sanat çalışmasından daha anlayışla dolu bir an. Kızamıkvari bir görüntü veren siyah beyaz kartpostal –o zamanlar bir tek siyah beyazlar mevcuttu– bana Vuillard'ın (Huxley'in fazlasıyla hayran olduğu bu ressamın) *Süpüren Kadın* tablosunu aşağı yukarı 1892'de, yaşı yirmi üç ya da yirmi dörtken yapmış olduğunu söylüyordu; oysaki biyografi, genelde tasavvur edildiği şekliyle "yaşam bilgisi"nin Édouard Vuillard'ın yirmi üç ya da yirmi dört yaşında pek sahip olmadığı bir şey olduğunu ileri sürmekte. Ancak o tabloyu ne zaman yeniden görecek olsam, kendimin haklı ve kronolojinin yanlış olduğu kanısına varıyorum. Bu, yaşın sevecenliğiyle dolu bilge bir tablo; sadece Vuillard bu niteliklere olağandışı bir şekilde erken sahip olmuş olmalı. Nitekim, bir keresinde sanatsal süreç üzerine şöyle bir laf etmişti: "Oraya ya yıldırım gibi ya da yaşla erişirsin."

Biyografi ve Vuillard. Anıtsal 2003-4 Vuillard sergisinin (Washington, Montreal, Paris ve Londra'yı aydınlatan sergi) kataloğunun kapağında, sanatçının stüdyosunda çekilmiş mükemmel bir fotoğ-

rafı var; aslında, kadın ya da erkek stüdyosunda çalışan herhangi bir sanatçı fotoğrafı bu. Fotoğrafta Vuillard, ellerini dizleri arasında kavuşturarak bambu bir sandalyede oturmuş, ciddi ve biraz da hüzünlü görünüyor. Aynı zamanda, fotoğrafçının amatörlüğü (ya da belki de süper sofistikeliği) sayesinde, tam odaklanmamış bir pozda. Ressamın 2-2,5 metre arkasında duran stüdyo sobasıyla demir kömür kovası, son derece belirgin bir şekilde göze çarpıyor; arkasındaki duvara dayalı tablolarının bazıları da –bunların arasında genç Bonnard'ın bir portresi de var; ancak Vuillard'ın kendisi biraz bulanık çıkmış. Bu tam da onun istediği bir şey olmalı, diye düşünüyorsunuz. Gördüğüme bakın, nasıl olduğuma değil.

Bir yüzyılı aşkın bir süre, bu strateji ya da anlayış yeteneği, yahut alçakgönüllülük işe yaradı. Şunu belirtmek gerekir ki aileler sırlarını saklamaya istekli görünürlerken Fransızların biyografiye, özellikle de sanatçı biyografilerine karşı pek az sempatileri var. Claude Roger-Marx'ın *Vuillard et son temps*'ı [Vuillard ve Zamanı] –ressamın onayıyla başlanmış ancak 1945'e kadar, yani ressamın ölümünden beş yıl sonrasına kadar yayımlanmamış bu kitap– kesinlik taşıyan şu sözcüklerle açılıyor: "Vuillard'ın hayatı, yapıtları gibi, anekdotik karakterde değildir ve tek bir dışsal olayın izini taşımaz." Gerçekten de çekingen, sır saklayan ve olup bitenleri dışarıdan seyreden bir insandı Vuillard; annesinin ölümüne dek onunla birlikte yaşadı, annesi öldüğünde altmış yaşındaydı. Hiç de münzevi bir yaşam sürmedi – Valéry'yi ve Mallarmé'yi (ondan *Hérodiade*'ını resimlendirmesini istemişti), Lautrec'i ve Degas'yı, Giraudoux'yu, Proust'u ve Léon Blum'u tanıyordu. Ayrıca tablolarının düşündürdüğünden çok daha fazla yolculuklar yaptı; birden fazla kez Bonnard ile birlikte Londra'ya geldi (1895'te burada *The Master Builder* için birtakım tasarımlar yaptı). Ne var ki Vuillard, toplumsal ve sanatsal yaşamın arakesitlerinde kayıp gidiyor; döneme ait güncelerde ve mektuplaşmalarda çok az iz bırakıyor; kişisel yaşamı, başka insanların dramlarında sessiz bir şekilde bulunmaktan ibaretmiş gibi gözüküyor. Sözgelimi, 1920'lerin ilk yıllarında, Edith Wharton'la tanıştı (1918'de portresini yaptığı büyük dostu Walter Berry aracılığıyla); gelgelelim bu potansiyel olarak büyüleyici bir araya geliş, Wharton'ın güncesinde ressamın soyadının anılmasının ötesine geçemedi ve bize daha fazlası ulaşmadı.

Aynı şekilde Vuillard, bir usta olarak kabul görmesine karşın, gelecek kuşakların davasını sürdürmek üzere ardından gitmeyi

yararlı ya da gerekli buldukları türden bir usta değildi. Sözgelimi, Picasso, Bonnard'dan yeterince tehdit gördüğüne inandığı için onun çalışmalarına şiddetle karşı çıkmıştı; ama aynı kaynakta (Françoise Gilot'nun anıları) Vuillard'ın adı sadece öylesine yapılmış eleştirel bir değini olarak, yararlı olması bakımından anılıyor. Gilot, Picasso'nun onu İkinci Dünya Savaşı'ndan hemen sonrasında stüdyosunda Braque'ı görmeye götürüşünü anımsıyor. Ev sahibinin en son çalışması gösterildiğinde, marazi bir rekabet içinde bulunan Picasso şöyle bir yorum yapmıştı: "Görüyorum ki Fransız resmine dönüyorsun. Ama biliyor musun, ben senin günün birinde kübizmin Vuillard'ı olacağını hiç düşünmezdim." Her iki taraf için de bir iltifat olsun diye söylenmemişti bu laf.

Ancak elbette ki hiç kimsenin "tek bir dışsal olayın izini taşımayan" bir yaşamı yoktur; hatta kendisi için "hiçbir zaman seyirciden başka bir şey olmadım ben" diyenin birinin bile; kadın arkadaşları, ölçülü ve koruyucu olan birinin bile. Misia Sert anılarında –ve bu, Vuillard'ın yaşamıyla birlikte anılan tek anekdottur– ışık azalırken ressamla birlikte bir pancar tarlasındaki yürüyüşlerini, ayağının bir köke takılıp az daha düşecek gibi oluşunu, dengesini bulması için ressamın ona yardım edişini, gözlerinin buluşmasını...Ve bunun üzerine de Vuillard'ın hıçkıra hıçkıra ağlamaya başlamasını anlatır. Sert, bundan sonra yazdığı satıra ayrı bir paragraf ayırır (bu yüzden belki biz de ayırmalıyız):

"Şimdiye dek yapılmış en güzel aşk ilanıydı bu bana."

Ve Misia Sert, hiç kuşkusuz böyle bir karşılaştırma yapacak kadar çok sayıda aşk ilanına muhatap olmuştu. Güzel bir aşk ilanıydı ama aynı zamanda –hem insan hem de resim sanatı açısından– karakteristik bir nitelik taşıyordu. John Russell, Mallarmé'nin şiir sanatı konusunda koyduğu kurallarla, genç Vuillard'ın ressam olarak icraatı arasında akıllıca bir benzetme yaptı: Mallarmé'nin şiir öğretisi "şeyin kendisini değil, şeyin uyandırdığı etkiyi resmetmekti"; aynı zamanda şunu yazdı: "Yaratıcı edimin bir noktasında, bir nesneyi kasten gölge içine yerleştirerek ve ona adıyla değil imalı olarak göndermede bulunarak çağrıştırma girişimi bulunur." Vuillard'ın resim sanatı, Mallarmé'nin şiir sanatından her zaman daha az göksel nitelikli ve daha az dışlayıcıdır; ancak pancar tarlasındaki olay doğrudan doğruya yaşama uygulanmış Mallarmé estetiğini içerir. Vuillard'ın hıçkırıkları bir aşkın beyanı değil, aşkın yol açtığı etkinin bir sergilenişidir.



Misia'nın Ensesi – Vuillard.

Misia ile ilişkisinin hayatının ilk gerçek cinsel tutkusu olduğu şimdi açık gözüküyor; beri yandan Misia'nın sosyal ve sanatsal açıdan ardılı ve çalışma arkadaşı Lucy Hessel'e on yıllar boyunca bağlılığı da platonik değildi. Dahası, uzmanlar için ancak 1981'de erişilebilir olan ressamın güncesi, "çileci olmuş obur" olarak betimlenen Jacques-Émile Blanche adlı adamın o kadar da çileci olmadığını doğruluyor. 2003-4 sergisi esnasında, genel küratörü Guy Cogeval bana, çoğunlukla bir deniz kaptanının tuttuğu seyir defterinin kuruluğuyla kaleme alınmış güncenin, aşk serüvenleri anlamına gelebilecek birtakım şifreli kayıtlar içerdiğini açıkladı. Vuillard'ın hangi şifreleri kullandığını sordum. Ressamın sözgelimi "*d'ici-passion* diye yazdığını" açıkladı Cogeval. Evet, garip bir şifre, diye düşündüm –"buradan-tutku"– ama oldukça kolay bir şekilde kırılabilir bir şifre. Aslında yanlış işitmiştim, şifre apaçık bir şekilde şifresizdi: Yazdığı sözcük *dissipation** idi.

Dolayısıyla, bugüne dek Henry James gibi keşiş hayatı sürmüş biri olarak düşünülen Vuillard'ın cinsel bir yaşamı vardı; bu gerçek konusunda hepimiz de memnuniyet duyabilir ya da gönül rahatlığı hissedebiliriz (yahut kayıtsız kalabiliriz). Resimleri nasıl okuduğumuzu herhangi bir şekilde değiştirir mi bu? *La Nuque de Misia* (Misia'nın Ensesi) başlığını taşıyan küçük, dikdörtgen şeklinde, sevecenlik aşılayan bir tablo var. Aslında sadece bir yarımense söz konusu, boynun arka kısmı kadar çıplak omzu da görünüyor. Misia başı aşağıya eğik, saçları yüzünü örtmüş hafifçe yukarıdan görülüyor; üzerinde beyaz bir bluz var. Tartışma götür-

* (Fr.) Sefahat. Yukarıda sözü edilen ifadeyle ses benzerliği gösteriyor. (ç.n.)

mez bir şekilde, çekingen bir kişi tarafından yapılmış yoğun erotizm taşıyan bir çalışma. Montreal'de durmuş ona bakarken, önümden geçen bir Fransız gazeteci, *"C'est une vraie déclaration d'amour"** diye mırıldandı. Gerçekten de öyle; ancak ressam tabloyu yaptığında Vuillard ile Misia ister fiziksel ilişkiye giren sevgililer olmuş olsunlar, isterse olmasınlar, tablo yine de aynı. Yaklaşık 1455-60 tarihli *Kırbaçlanma* tablosuna bakıyoruz ve dikkatimiz bilgisizliğimiz yüzünden başka noktalara çekiliyor (ön plandaki şu üç tip kim?); 1897-9 tarihli din dışı bir tabloya bakıyoruz ve dikkatimiz bilgimiz yüzünden başka noktalara çekiliyor (ne haltlar *karıştırdıklarını* bir tahmin et).

Biyografi yansız olamaz ve ne denli iyi niyetle, ne denli yüksek ilkelerle olursa olsun Vuillard'ın ilk tablolarının bazıları günümüzde alttan alta bir çeşit gizli hikâyeciliğe maruz bırakılıyor. Ressamın yaşamı konusundaki gerçekler bildiriliyor, resimler göz önündeyken sonuçlar çıkarılıyor. Montreal'deki büyük sergi, insanı ürküten iğrenç bir sloganla pazarlandı. "Uzmanlar ona Vuillard diyor. Siz ona Édouard diyebilirsiniz." Sanki insan bir sergiye, sanatı daha iyi tanımak için değil de sanatçıyı daha iyi tanımak için gidiyormuş gibi. Ne var ki, Vuillard'ı bize hayatının hikâyesini anlatmak için resmi kullanmış olan bir çeşit sıradan adama dönüştürme girişimi –farklı düzeylerde– son derece tartışma yaratacak bir şey. Sergiyi iki kez görün, ona Ted diyebilirsiniz.

Eğer tarih ressamlar için önemsizse, ressamlar tablolara tarih koymazlar; birer başlığı olmasını istemedikçe onlara başlık da vermezler. Ne var ki dış dünyada, tıpkı çocuklar gibi tablolar da adlandırılmaksızın ve resmî bir doğum tarihi verilmeksizin var olamazlar. Vuillard'ın tabloları, birçok tablodan daha çok yeniden adlandırıldı. Elbette, bazen gerekli oluyor bu. On yıllar boyunca Üçüncü Mevki Vagon adıyla tanınan, yaklaşık 1891 tarihli bir tablo var. Siyahlar, aşıboyaları ve kahverengine çalan aşıboyalarından oluşan yoğun bir karışım, profilden gözüken kanca burunlu, görünüşe bakılırsa bereli bir adamı gösteriyor; adam, yanında oturan bir kadına ve bir çocuğa yüzünü dönmüş konumda. Başlık, bizi Daumier'nin bu tema üzerine yaptığı çeşitlemelere götürüyor ve Vuillard birkaç yıl sonra *Birinci Mevki Vagon* başlığını taşıyan birden fazla resim yaptı (güncesinde Daumier'nin üzerindeki etkisini açıkça itiraf ederek). Bununla birlikte, 1990'da, eğer Üçüncü Mevki

* (Fr.) Gerçek bir aşk ilanı. (ç.n.)

Vagon, gerçekten de üçüncü mevki bir tren vagonunun temsili ise o zaman bunun toplu taşımacılık tarihinde görülmemiş bir örnek olması gerektiği çünkü tablonun içinde çiçeklenen bir ağaç barındırıyormuş gibi göründüğü belirtildi. *Bahçede* adını taşıyan tablonun daha ağırbaşlı ismi, şimdi bu yapıta bağlanmış bulunuyor.

Ancak diğer yeniden ad vermeler daha kuşkulu. Sözgelimi, Vuillard'ın, kız kardeşi Marie'nin, ressamın yakın dostu ve Nabicilik akımından meslektaşı Ker-Xavier Roussel ile evliliğinin baş müsebbibi olduğu kanıtlanmış bir gerçek (Cogeval tarafından) – ressamın eşi Madam Vuillard, bunun uygunsuz bir evlilik planı olduğunu; çünkü Roussel'in ne yapacağı hiç belli olmayan bir kadın avcısı olduğunu düşünüyordu. Bu vakitlerde Vuillard, en tanınmış çalışmalarından iki tanesini yaptı: Çalışma Masalı İç Mekân başlıklı tablosu, kafasını bir terzi atölyesinin kapısından içeri sokmuş konumda, Marie gibi bir figüre bakmakta olan Roussel'inkine benzeyen bir figürü gösterir; *Kırmızı Yataklı İç Mekân* ise, iki kadın Marie'nin arkasındaki odayı temizlerken, sarı bir perdenin önünde elinde bir tepsiyle ayakta duran Marie'ye benzeyen bir figürü. Bunlar, zamanın tipik Vuillard tablolarıdır: Yaptıkları işlerin üzerine eğilmiş figürlerle birlikte iç mekânlar, bu resimlerde figürlerin kimliği ve görevlerin özgül nitelikleri resmin tonal ve yapısal gereklerine uydurulur. Birincisi ruh hali olarak dingin ve oyunbazdır, tamamen mavi-gri ve gri-kahverengi tonlar taşır; ikincisi ise kızıl, turuncu ve sarı (ama aynı zamanda daha siyah) renklerle daha sıcak. Vuillard'ın yeğeni Annette'in kocası olan Jacques Salomon, Çalışma Masalı İç Mekân'ı Smith College of Art'da gördüğünde ona "akıllıca" (2003-4 kataloğuna göre) *Talip* başlığını yakıştırdı ve tablo şimdi bu adla tanınıyor. Aynı şekilde, *Kırmızı Yataklı İç Mekân* yeniden adlandırılıp *Gelin Odası* oldu. Böylesi yeniden ad vermeler, sadece ticari yafta verme anlamında "akıllıca" örnekler oluşturur –Hey, korkmayın sakın, ona Édouard diyebilirsiniz. Sanatsal olarak, akıllıca olmaktan uzaktırlar. Aynen şunu demek gibi bir şey: A, aklıma geldi diye söylüyorum, *gerçekte* resmini yaptığı şey buydu, sadece bize o zamanlar söylemekten hoşlanmamıştı. Böylesi bir yaklaşım indirgeyicidir, resimleri banal kılmayabilirken onların daha sıradan görünmesine yol açar. Onlara bir anlatı, bir sohbet konusu, ev içi yaşantısına ilişkin bir özyaşamöyküsü muamelesi yapar. Bizi kompozisyon ya da estetik aramaktan çok, tema aramaya davet eder. Sanatçıya küçük ama anlamlı bir ihanettir.

Vuillard'ın ilk dönemi, son 200 yılda en üstün ve en bütünsel sanat patlamalarından biridir. Onun gençlik ürünleri neredeyse yok gibidir; yirmilerinin sonlarında yağlıboya, pastel, suluboya ve kalem ustasıdır; en yetkin ham maddeyi, mutlu bir şekilde kendi evinin yakınında bulur (çoğu kez sözcük sözcüğüne de doğrudur bu –annesinin terzilik işinde kullandığı kumaş topları ve tabakaları). O bunu yoğun, mücevher gibi ışıldayan tonal derin düşünmelere dönüştürür, bu derin düşünmelerde renk ve şekil bağlantıları sahnenin "olgular"ına ağır basar. Elbette, soyut değillerdir; (çoğunlukla), bu mekânlarda yaşayan ve çalışan insanları içine alan iç mekânlardır bunlar. Vücudun konumu –sırtını kamburlaştırma, çömelme, başka bir yana bakma– anahtar önemdedir; Vuillard, Edmond Duranty'nin "bir insanın sırtı onun mizacını, yaşını ve toplumsal konumunu açığa vurabilir" yolundaki düsturunu doğrular. Ancak yüz pek ender olarak anahtar önemdedir; tablolar mizacı ya da ruh halini ima edebilir; hatta aktif biçimde gösterebilir, ne var ki kimlik gündem dışıdır.

Böylelikle *Sohbet* tablosu, şimdi *Gelin* adıyla bir alt başlık alabilir ya da yeniden adlandırılabilir; bu tablonun kızına evlilik öncesi tavsiyelerde bulunan bir anne "hakkında" olduğu konusuna aklımız yatmış olabilir; ancak tablonun gerçekteki konusu, beyaz elbiseli kız evlatla onun yukarısında ve arkasında duran beyaz çiçek saksının ilişkisi, siyahlar giyinmiş anneyle arkasında yatağın üzerinde duran ne olduğu belirsiz siyah nesnenin (yatak örtüsü? bir kenara atılmış pelerin?) ilişkisi ve bu beyazlar ve bu siyahların uzamın geri kalan kısmının tamamını işgal eden kahverengilerle –kırmızımsı tonla, aşıboyası renkle, kahverengimsi sarıyla, yeşilimsi tonla– kurduğu fazladan ilişkidir. Gide'in Vuillard üzerine yazdığı gibi:

> O hiçbir zaman parlak etkiler yaratma peşinde koşmaz; onun sürekli ilgisi ton uyumudur; bilim ve sezgi, renklerini kullanmasında çifte bir rol oynar; bunların her biri, bitişiğindekine yeni bir ışık düşürür ve ondan adeta bir itiraf çıkarır.

Böylelikle Vuillard'ın ender nü çalışmalarından biri olan olağanüstü *Koltuktaki Çıplak* tablosu (ykl. 1900) bej-pembe ile (modelin vücudu, arkadaki duvar) atkestanemsi kahverengi arasında (modelin saçı, hem kafası hem pubisi, koltuk, döşeme) bir karşı-



Sohbet – Vuillard.

laşmadır ve gölgeleri uzak tutmak için gri-mavi'lerden oluşan uzlaştırıcı bir çizgi içerir.

Ciddilik ve yüksek estetik inancı, insani bir oyunbazlık ve görsel espriyle canlandırılır. Kumaş ve doku, giysiler ve duvar kâğıdı anlaşılması kolay bir şekilde normal sınırlarının ötesine sıçrar, kaynaşır ve birbirlerinin içine geçerler. Şimdilerde, İç Mekân: Sanatçının Annesi ve Kız *Kardeşi* başlığını taşıyan tabloda (gerçi Bernheim-Jeune Gallery'deki 1909 stok başlığı *La Robe noire et La Robe verte* [Siyah Giysi ve Yeşil Giysi] idi) geniş kareli elbise giymiş daha genç kadın, çiçeklenen bir çit figürü kadar canlı bir duvar kâğıdı fonu önünde resmedilmiştir; öyle ki onun her an arkasına düşüp de gözden kaybolabileceğini ve arkasından sadece botunun ökçelerinin gözükeceğini hissederseniz. Gümrah öğelerle dolu bu iç mekânlarda *Mavili Hanımefendi* gibi tablolardaki kadınlar, başlarının üzerinde adeta belediye bahçeleriyle boy gösterdiklerinde saksı bitkilerine ya da asma sepetlere pek ihtiyaç olmaz. Ya da *Gazete Okuyan Ker-Xavier Roussel* (1893) tablosunu alın, bu tabloda poz veren kişi alçak

bir kanepeye oturmuştur ve üzerinde siyah bir sabah ceketiyle Zouave* askerlerinin giydikleri türden üstü geniş bilekte dar kahverengimsi ve kabarık bir pantolon bulunur. Anahtar önemdeki bir ayrıntı dışında, bütün öğelerinde nihai yapıya benzer bir hazırlık deseni vardır. Desende Roussel bacakları ayrık oturuyordur ve gazete bacaklarının arasına düşmüştür. Nihai tabloda Vuillard düşen gazeteyi, sağ pantolon bacağını ve Roussel'in pantolon belini örtecek ya da onun yerine başka bir şey koyacak şekilde esprili bir şekilde ayarlamıştır: Öyle ki resimdeki kişi, adeta kendi fantezi pantolonunun apış arasını okuyor gibidir.

Nabi evresinde Vuillard, grubun apaçık önderiydi; Bonnard ise en iyi ihtimalle ona sadece ayak uydurmaya çabalıyormuş gibi görünüyordu. Erken ustalık, bir bedel karşılığında gelir (gerçi erken yetersizlik durumlarında olduğu gibi öyle yüksek bir bedel değildir bu). Signac, Vuillard'ı 1898'de ziyaret etti ve güncesinde bu "son derece gergin ressamı", "sanat için dinmez bir tutku duyan biri" olarak betimliyor. Vuillard'da çok fazla fantezi bulmakla ve onun daha gerçekçi olmasını arzu etmekle birlikte, yapıtlarından fazlasıyla etkilenmişti. Bununla birlikte, bir problemi gerçekten de öngördü:

> Yapıtlarında son derece güçlü olan şey, bu küçük panolarda sürdürmek zorunda olduğu fantezi öğesi; onun için daha öteye gitmek olanaksız olurdu... Bitmiş resimleri birer taslak gibi. Eğer daha büyük bir ölçekte çalışmak zorunda kalsaydı, daha kesin tavırlı olması gerekirdi; peki o zaman ona ne olurdu?

Gerçekten de ne olurdu? Signac, Vuillard'ın daha önce – Natanson'lar için *Les Jardins publiques*'i [Belediye Bahçeleri] yaptığı 1894'ten beri– büyük, aslında çok büyük ölçekte çalışmakta olduğunun farkında değilmiş gibi görünüyor. Ama öyle ya da böyle, Vuillard'ın meydan okumasının başladığı nokta burası. Halk arasındaki tanınmışlığı, yarım yüzyıl içinde onu geride bırakmış ve bu tanınmışlık ölümlerinden beri daha da artmış olan Bonnard, sanatsal yönelimini izlemek açısından daha kolay bir ressam. Derinleşiyor, genişlik kazanıyor, ama açık bir şekilde aynı sanatçı olarak kalıyor; çekici, gönül alıcı-bizi betimlediği şeye dahil ediyor. Vuillard öyle değil; iç mekânları çok karanlık, çok hermetik, belli

* On dokuzuncu yüzyılın başlarında Fransız hafif piyade birliklerinde çoğunluğunu Cezayirli askerlerin oluşturduğu askeri birimler. (ç.n.)

belirsiz klostrofobik. Ne denli çekici olursa olsun, insanı dışta bırakıyor: Burada özellikle istenmiyoruz. Derken, birdenbire, çok büyük bir vites değişimi oluyor. Haklarında bir şeyler bilsek de 1890'larda ve 1900'lerde yaptığı dekorasyon dizisi büyük şaşkınlık yaratıyor. 1971'de John Russell, Toronto'daki önceki büyük Vuillard sergisinin küratörlüğünü yaptığında, *Les Jardins Publiques*'i oluşturan dokuz panonun "bir daha asla bir araya getirilemeyeceğinden" üzüntüyle söz etti. Hepsi en son bir arada olarak 1906'da Bernheim-Jeune'de gösterilmişlerdi; ama neredeyse bir yüzyıl sonra beş ayrı tablo sahibi, onların yeniden bir araya getirilmesine ikna edildi. Onların ve aynı zamanda *Place Vintimille* [Vintimille Meydanı-1911] panolarının önünde durunca, Vuillard'ın büyük ölçekteki dekorasyonun niçin şövale resmi yapmaktan daha yüksek bir sanat biçimi olduğunu düşündüğünü anlayabilirsiniz ("Dekorasyon" pek yerinde olmayan bir terim, adeta salon gezgini için aylakça bir eğlenceyi akla getiriyor). Başka her şey gibi, oynanan bahis de daha büyük: Sözgelimi, resimler arasında neler olduğu meselesi –notalar arasındaki suskunluk– ve beyinle gözün denetim altında tutulup bir çerçeve kenarından ötekine usul usul nasıl yönlendirildiği meselesi. Bunlar, herhangi birçok kanatlı sunak tablosunda olduğu gibi komünal bir amaçla bir araya getirilmiş tablolar.

Vites değiştirme sadece bir ölçek değil, aynı zamanda üslup ve konu meselesidir. Vuillard vitesi gitgide daha da büyüttü; Signac'ın öngördüğü gibi, temsil etme konusunda daha kesin tavırlı oldu ve daha farklı bir toplumsal katmanı resmetmeye başladı. Gençliğinde, "İnsan aşçısını bir güzellik nesnesi haline getirebilir" demiş, yakınlarını ve annesinin yanında çalışanları yoğun renk düzenlemelerine dönüştürmüştü; 1928'de ise, Princesse de Polignac ile *haut monde*'un* öteki figürlerinin sipariş üzerine portrelerini yapıyordu. Bedeli kimin ödediği göz önünde tutulursa, kimlik şimdi özgül, aslında zorunludur. Bazıları için bu, sanki Debussy'nin Hollywood için müzik yazmaya gitmiş olması gibi bir durumdu: Sinir zayıflığı ya da konforu kabulleniş, her halükârda bir hayal kırıklığı. 300-400 yapıttan oluşan büyük bir sergide, aşağı yukarı doksan dakika sonra normal göz yorgunluğunun ortaya çıkacağı kabul edilirse, çoğu kişi erken dönem Vuillard çalışmalarında keyifle oyalanacak, pek ender görülen dekorasyonları hayranlıkla seyredecek ve sonra da geç dönem çalışmalarını sınırlama olmaksızın seyre dalacaktır.

* (Fr.) Yüksek sosyete. (ç.n.)

Ama bu da bir sinir zayıflığı olabilir. Vuillard kariyerinin başlangıcında resim yapabildiği gibi resim yapabilmişse, bizim ona en azından eksiksiz bir dikkat yöneltmek borcumuz var demektir. Félix Vallotton, diğer çoğu çağdaş ressamın (buna kendisi de dahildir) amansız bir eleştirmeniydi; hayranlığını hiç esirgemediği tek kişi, sanatı her zaman "el değmemiş ve örnek alınacak" bir sanat olarak kalan Vuillard'dı. Birinci Dünya Savaşı sırasında, böylesine büyük bir felaket karşısında resim yapmanın anlamını pek göremeyen Vallotton, kaygı ve depresyonun pençesine düştü; Bonnard olup biten her şeyi görmezden gelerek kendine yol açtı; bu özgün üç Nabi'den sadece Vuillard hem dünya olaylarının bütünüyle farkında kaldı hem de çalışma konsantrasyonunu ve disiplinini koruyabildi.

Onun sanattaki ilerlemesi, bazı büyük zaferler ve bazı korkutucu başarısızlıklar ortaya koyan, uzun, karmaşık, bazen de dolambaçlı bir ilerlemeydi. Belki de başlangıç yapmanın en iyi yeri tekniktir. Vuillard'ın tiyatrodaki çalışmalarının beklenmedik bir yan ürünü *peinture à la colle*'un keşfi oldu, sahneler için kullanılan zamk temelli bir resmetme tekniğiydi bu. Cogeval'in bildiği kadarıyla, daha önce ve o zamandan beri hiçbir şövale ressamı bunu kullanmamıştı; gerçi on sekizinci yüzyıl dekorasyon sanatçıları, bu tekniği panolar ve perdeler için kullandılar. Renk veren boyaları bakır çanaklar içinde, belki de otuzunu birlikte aynı zamanda kaynatmayı gerektiren netameli ve zahmetli bir süreçti bu; aynı zamanda da dün kaynatılan boyalardan elde edilen tonları bugünkülerle eşleştirme konusunda sürekli problemlerle karşılaşılıyordu. Yağlıboyaya oranla avantajları, daha büyük alanların çok daha çabuk kaplanabilmesiydi; zamk temelli boya hızlı kuruyor ve bu yüzden de daha çabuk sürülebiliyordu ve üzerine resim yaptığınız kâğıt da zeminin üzerine konulabiliyordu (ve daha sonra tuval ya da ahşap gibi katı bir yüzeye takılabiliyordu). Vuillard'ın büyük dekoratif panoları için kullandığı teknik buydu ve yavaş yavaş yağlıboya çalışmalarının yerini alacaktı.

Tam olarak niçin bu yola başvurduğu belgelenmiş değil; güncelerinde *peinture à la colle*'a yapılmış sadece tek bir gönderme var. Tiyatroda kullanımı için kalıcı bir sebep, sahneyi aydınlatan petrol lambalarından gelen her türlü parıltıyı absorbe etmesiydi. John Russell à la colle tekniğini tam olarak "yumuşatılmış bir iç parıldama, mat, keçelenmiş, denetim altına alınmış belagat" üreten bir

teknik olarak betimliyor. Ama yağlıboyayla da mat, keçelenmiş bir etki elde etmek tümüyle mümkün: Sözgelimi, 1895 tarihli İle-de-France Manzarası tablosuna bakın, bu tablo da kafa karıştırıcı bir şekilde, herhangi bir Vuillard dekorasyonu kadar geniştir. Eğer hem yağlıboyayla hem de zamk temelli boyayla oldukça benzer etkiler elde edebiliyor idiyse, seçimini ne yönlendirdi? Sebepler esas olarak psikolojik olabilir. Vuillard, Jacques Salomon'a, *peinture à la colle*'ün çekici yanının onun tam da yoruculuğu olduğunu, bu tekniğin işin "aşırı kolaylığı"na bir dizgin vurduğunu ve böylelikle de ona daha fazla düşünüp taşınma olanağı verdiğini söyledi. Aynı zamanda duygusal bir bağlantı da olabilir mi? Yakın aile çevresini içeren ev içi tablolarda parıltılar saçan yağlıboya; içine karıştığı *beau monde** için zamk temelli teknik? Belki de.

Peinture à la colle onu daha büyük boyutlarda resim yapmaya cesaretlendirdi. Bonnard gibi, büyük iç mekânlar kadar büyük dış mekânları da betimlemeye başladı –gerçi Vuillard çoğu kez kuzeydeki dış mekânlara gidiyordu, bu yüzden renk paleti daha serin kaldı. Aynı zamanda, zengin ve moda çevrelerde boy göstermeye başladı: Önceleri Misia ve Thadée Natanson'un, sonraları ise Lucy ve Jos Hessel'in bulunduğu çevrelerde. Bu son ortamda Turgenyev'in Viardot ailesinin yanında işgal ettiği yere benzer bir yer işgal etmiş görünüyor: Sofistike ve kendinden hoşnut bir üçlü ilişki içinde kabul görmüş âşık / ruh arkadaşı. Hessel tablo alım satım işiyle uğraşıyordu, karısının yatakta neler yaptığından çok Vuillard'ın yapıtlarını en iyi şekilde değerlendirme problemleriyle ilgiliydi; beri yandan ressam, kendi payına, birisi metresinin kocasını yanında çekiştirmeye kalkışacak olsa küplere biniyordu.

Vuillard'ın hem bir sanatçı hem de sosyal olarak katettiği mesafe en güzel son tablolarından biriyle, aslında yirmi yüzyıl portrelerinin en büyüklerinden biriyle tamı tamına ölçülebilir. Vuillard 1890'ların başlangıç yıllarında Miromesnil Caddesi'nde aileye ait iş yerini konu alan küçük yağlıboya tablolar yapıyordu; Madam Vuillard'ın yönetimindeki bu yer, "eski moda bir evin iki katı arasına sıkışmış, dar, koridora benzer bir mekândı." Kırk yıl sonra ise, modern anlamdaki ilk moda ve lüks mallar imparatorluklarından birinin başı olan *Jeanne Lanvin*'in portre siparişini yerine getirmek üzere, zamk temelli ve büyük boyutlu bir çalışmaya girişmişti. Vuillard gibi Lanvin de yükselme kaydetmiş bir kimseydi: İş haya-

* (Fr.) Yüksek toplum tabakası. Sosyete. (ç.n.)

tına mütevazı bir şapka yapımcısı olarak başlamış ve zaman içinde iktidar ve nüfuz sahibi bir konuma erişmişti –1925'te Lanvin modaevi yirmi üç atölyede 800 personel çalıştırıyordu. Lanvin'in stili, Mary Pickford ve Yvonne Printemps gibi müşterileri kendisine çekti; beri yandan kızı Kont Jean de Polignac ile evlenince toplumsal konumu da güçlenmiş oldu.

Vuillard şunu iddia ediyordu: "Ben portre resmi yapmıyorum; insanları evlerinde resmediyorum." Ve iş yerlerinde: Söz konusu portrede Madam Lanvin, Faubourg Saint-Honoré Sokağı'ndaki iş yerinde çalışma masasında oturmaktadır, çalışması kesintiye uğramıştır ama rahatlamış ve otoriter görünmektedir. Tablonun sağ tarafında, görünmeyen bir pencereden gelen güçlü ışıkla belirginleşmiş olarak, işinin basit gereçleri göze çarpmaktadır: Bir kalemlikte duran uçları keskinleştirilmiş kurşun kalemler, kapatılarak konulmuş bir gözlük. Karşı tarafta, aşağı yukarı aynı hizada, bu gereçlerin toplumsal sonucunun bir ikonu bulunmaktadır: Şimdi evlilik yoluyla soylular sınıfına girmiş olan, Lanvin'in kızı Marguerite'in alçıdan bir büstü. (Büst, cam bir mahfaza içinde durmaktadır ve hiç kuşkusuz temsilen gerçektir; ama belki de aynı zamanda büyük ölçüde imalar içermektedir). Çalışma, hüner, kendini adama, para, başarı ve sınıf hakkında bir tablodur bu. Resimde geleneksel ve düşük teknik içeren kalem kâğıt zanaatı sergilenip Art Deco* mobilyaların ve telefonun modern dünyasıyla iç içe geçirilmiştir. (Vuillard telefonları seviyordu, özellikle de kordonlarını; 1912 tarihli *Henry ve Marcel Kapferer'in Portresi* başlıklı tabloda göze batan çok renkli bir telefon kablosu, halının üzerinde bir Amazon yılanı gibi egzotik bir görünüm oluşturur.) Ressam yaratılışın düzensizliğini –numuneler, kumaşlar, çalışma masasının sağ ön tarafından sarkan gevşek kâğıtlar ve başka şeyler– paranın mutlak düzenliliğiyle karşı karşıya getirir: Muntazam hesap defterleri, poz veren kişinin yanında duran kasa benzeri metalik, çekmeceli konsol. Tabloyu bir arada tutan renktir: Alt soldan üst sağa cam heykel mahfazasının yeşilleri, poz veren kişinin ceketi ve yukarılarda gri-yeşil gölgeler; alt sağdan üst sola kumaş numunelerinin kırmızıları, poz veren kişinin dudakları ve hesap defteri sırtları. Madam Lanvin'in ceketinde iki renk kurnaz-

* Art Deco: Fransa menşeli sanat akımı. Adını 1925'te yapılan Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes sergisinden almıştır. (y.h.n.)

ca –ve hiç kuşkusuz gerçekten– iç içe geçer: Tam orada, yeşil yaka devriminde, *Légion d'honneur*'ün* kızıl kurdelesi göze çarpar.

Konuyla ilgili ayrıntının bir zaferidir bu tablo. Aynı zamanda yüz özelliklerinin minimum ölçüde sergilendiği ve figürlerin karakterden çok tavırları gösterdiği kadın terzi portrelerinin de çok uzağına düşer. Vuillard, Anna de Noailles'ın resmini yapmak üzere yola çıktığında poz verecek olan De Noailles hizmetçisine: "Tanrı aşkına şu cilt kremini ortadan kaldırıver! Mösyö Vuillard'ın hiçbir şeyi asla dışarda bırakmadığını çok iyi bilirsin" demişti. (Yani, konuyla ilgili herhangi bir şeyi.) Dolayısıyla *Jeanne Lanvin* fazlasıyla Mallarméci olmayan bir resimdir, şeylerin yol açtığı etkilerden çok şeylerin kendileriyle doludur. Bununla birlikte, olanaksız yansımalar biçiminde birtakım tipik Vuillard ikircikliliklerini de içerir: Alt sol köşedeki hesap defteri sırtlarının, yanlarında bulunan alçı büstün yansımasıyla nasıl bağdaşabildiğini bir anlamaya çalışın; Madam Lanvin'in kol yeninin (ya da belki de ceketin) yansımasının gerçeğe uymazlığını düşünün. Bu aynı zamanda, ne acıklıdır ki fiziksel olarak çok kötü durumda bulunan resimlerden bir tanesidir. Poz veren kişinin yüzü, ilk elde göze hoş gelmeyen kırışıklarla dolu gözükür; aslında bu tamamen *peinture à colle* tekniğinin yol açtığı sonuçların ürünüdür. Vuillard yüz konusunda alışıldık güçlüklerle karşılaşıyordu ve zamk temelli teknik, ona sayısız kez rötuş yapma olanağını vermekteydi; ancak böylesi çoklu boya katmanları doğaları gereği istikrarsızdır. Cogeval'e göre, kullanılan malzeme ne kadar kötüleşirse restore etmek de o kadar olanaksızlaşır.

1910'da, *The Art News*'de yazan Sickert, "müşterilerinin efendileri olan sanatçılar" ile Jacques-Émile Blanche gibi her dokunuşları "salonların sahipleri için yapılmış gibi gözüken" ressamlar arasında bir ayrım yaptı. Sickert (ki kendisi Vuillard'a fazlasıyla hayrandı) sözünü şöyle sürdürür: "Üniforma onurlu bir giysidir, gelgelelim özgürlüğün kendine özgü bir tadı vardır." Acaba Vuillard, tıpkı ölümünden iki yıl önce Académie des Beaux-Arts'a** seçilmeyi kabul etmesinde olduğu gibi son yıllarında özgürlükten vazgeçip üzerine bir üniforma mı giydi? Bazen yadsınmaz bir şey gibi gözüküyor bu. Marcelle Aron'un büyük boyutlu portresi, insanı es-

---

* (Fr.) Şeref Nişanı. Napolyon Bonapart'ın 19 Mayıs 1802 tarihinde imzaladığı bir kanun ile oluşturulmuş, Fransa'nın en yüksek sivil nişanı.

** (Fr.) Güzel Sanatlar Akademisi. (y.h.n.)

netecek kadar boştur; Matmazel Jacqueline Fontaine'inki ise insanı rahatsız edecek ölçüde kitsch. Burada adeta sanatsal erdem –Huxley'in kullandığı terimlere dönecek olursak– kaybolmuş gibi görünüyor. Anıtsal *Cerrahlar* (1912-14) tablosu ve savaş zamanında yapılmış *Tutsağın Sorgulanması* (1917) farklı türde bir başarısızlığın örnekleri gibi görünürler: Doğal dehanızın eğilimine karşı çalışmanın, yapmanız gerektiğini düşündüğünüz sanatı yapmanın gözler önüne serdiği örnekler. Ama bunlara karşı haklı olarak, ünlü Çalışma Odasında Théodore Duret (1912) tablosunu ya da Sacha Guitry ve Yvonne Printemps'ın (1919-21) harika bir oyunbazlık sergileyen çifte portrelerini çıkarabiliriz.

2003-4'teki sergiye kadar Paris'teki son büyük Vuillard sergisi olan 1938 sergisine, Vuillard'ın kendisi küratörlük yaptı; gençlerin ilgisini daha çok çekeceğini düşünerek son dönem çalışmalarını kasten ön plana çıkardı. Makul olmayan bir umuttu bu; sırf şu nedenle ki şimdiye dek muhafazakâr eleştirmenler tarafından "otantik" Fransız resminin savunucusu ve destekçisi olarak göklere çıkarılmış olmanın lanetini taşıyordu. Ne var ki zamanla, sanatın konusu daha az önemli oluyor; tıpkı daha sonraki kuşakların Proust'un "tamamen yüksek tabakadan insanları yazmış olması" gerçeğinin ötesini görebilmeleri gibi biz de şimdi Vuillard'ın geç dönem çalışmalarına daha tarafsız bir gözle bakabilmeliyiz. Özellikle de konusu sanatın kendisi olan son yedi resmine bakabiliriz –çünkü Vuillard son derece zeki bir insandı ve resim tarihine derinlemesine yoğunlaşmıştı. *Giyinme Odası Aynasında Otoportre* (1923-4) tablosu, Bonnard'ın herhangi bir geç dönem otoportresi kadar kasvetli ve acımasızdır: Resimlerle çevrelenmiş bir aynadaki beyaz sakallı, Oidipusvari gözlü yaşlı adamın yansıması; adam kendini böylelikle sanat tarihi içinde solup gitmenin kıyısında bir figür olarak görüyor gibidir. Bundan sonra, *Anabaptistler* (Bonnard, Roussel, Denis ve Maillol-1913-4) başlığını taşıyan dört tablodan oluşan dizi; bu resimler dizisinde Vuillard'ın dört meslektaşı –ikisi o vakitlerde hayatta değildir– yarattıkları sanat karşısında cüceleşmiş görünürler. Denis, büyük boya çanaklarından oluşan bir barikatın arkasından gözlerini dikmiş bakmaktadır; Roussel, ressamın başının kapladığı alandan dört kat daha büyük bir paletin arkasında oturmaktadır; çizgili bir takım elbise ve hasır bir şapka giymiş, bodur bir figür olan Maillol, aşırı saygılı bir pedikürcü gibi

mermerden koskoca bir tanrıçanın ayaklarının dibinde bir şeyler kertikleyip durmaktadır. Bonnard'a gelince, dördü arasında en büyük fiziksel mevcudiyet ona verilmiştir (belki de haklı olarak): Resimde uzun, tam boydan gösterilmiş ve merkezi konuma yerleştirilmiştir. Ama hikâyeyi renkler anlatsın: Ressam, gözlükleri ve ağarmış saçlarıyla bir yönetici gibi giyinmiştir ve çevresine koyu bir gölge düşürür; beri yandan önündeki duvarda kendi *Le Cannet* resmi parıltılar saçarken, arkasında, daha yıkıcı bir şekilde, açık boya kutusu parıltılar saçar.

Son olarak, Vuillard'ın 1921-2'de Camille Bauer için yaptığı, müze sanatını betimleyen bir dekorasyonlar dizisi vardır: Yakınlarda yeniden açılan Louvre'da Salle des Cariatides ile Salle La Caze'ı temsil eden özellikle iki dekorasyon. Öncekinde, büyük boy Borghese Vazosu ve diğer klasik parçalar, resmin onda dokuzunu işgal eder; tam dipte bir avuç seyircinin yüzleri göze çarpar –mavi şapkalı bir kadın (aslında, Vuillard'ın yeğeni Annette; ancak kimlik bir kez daha önemsizleşmiştir), dar kenarlı şapka giymiş bir adam– ve söz konusu bu seyirciler, sanat tarafından aşırı derecede ve komik görünümlerle cüceleştirilmiştir. Daha sonraki dekorasyonda, on sekizinci yüzyıl Fransız resimlerinin altındaki canlı figürlere biraz daha fazla mekân verilmiştir: bunların ikisi işlerinin üzerine eğilmiş kopyacılardır; bir başkası galerinin rehber kitabını okumaktadır; güzel bir kürk ve şapka giymiş bir dördüncüsü, resmin dışına doğru bakmaktadır. 2003-4 kataloğuna göre bu tablolar "insan bakışının bir yüceltilmesidir". Bir noktaya kadar öyle denebilir ama, çok manidar bir şekilde, temsil edilen dokuz figürün sadece bir tanesi çevrelerindeki sanat objelerine aktif bir şekilde bakarken gösterilmiştir. Vuillard, kendini sadece bir seyirci olarak betimlemiş olabilir; ama bu resimlere bakan kendimiz de daha fazla seyirci kimliği taşıyoruz: Bazen başkalarının dehasının salt kopyacıları olarak, bazen dikkatli seyirciler olarak, bazen de sadece birer aylak seyirci olarak. Büyük galerilerde bilgimize, mizacımıza, sindirim durumumuza ve zamanın modasına göre değerbilirlik ederek ya da resimleri dışlayarak gezinip dururuz; şu ya da bu resmi ilk onluk listemize alırız, şu ya da bu sanatçının özel hayatı konusunda iflah olmaz biçimde meraklı davranırız. Ne var ki, sanatın kendisi bütün bunlara bakmaksızın, başlarımızın üstünde, bir bütün halinde, aldırışsız, sürer gider.

Vallotton: Yabancı Nabi

Yirminci yüzyılın başlangıç yıllarında, Baltimore'lu Cone kız kardeşler, Dr. Claribel ve Bayan Etta, pamuk, çadır bezi ve şilte kaplaması işinden elde edilen bir serveti miras olarak aldılar. Onu sanata harcamayı seçtiler. Bunu izleyen on yıllar içinde, esas olarak Paris'te tablolar satın aldılar, beğenileri ve uzmanların yardımı sayesinde –Leo ve Gertrude Stein da içinde olmak üzere– Matisse, Picasso, Cézanne, Van Gogh, Seurat ve Gauguin gibi ressamların yapıtlarından oluşan büyük bir resim topluluğunu bir araya getirdiler. Dr. Claribel, 1929'daki ölümünden önce, sanat tarihinin en manipülatif vasiyetlerinden birini imzaladı. Koleksiyonda sahibi olduğu pay, öncelikle kız kardeşine kalacaktı; "ama bir talimat ya da zorunluluk olarak değil de bir öneri olarak" Etta'nın ölümünden sonra bu pay, "şayet Baltimore'da modern sanatı takdir etme ruhu

gelişirse" yerel Sanat Müzesi'ne* geçecekti. Ölüm döşeğindeki bir kadından bütün bir şehre yapılan bu harika meydan okuma, New York'taki Metropolitan Müzesi'nin herhangi güçlük durumunda mirasın alıcısı olması gerektiği önerisi ya da tehdidiyle ikiye katlandı. Bunu izleyen yirmi yıl –Miss Etta'nın 1949'daki ölümüne dek– doğal olarak Metropolitan Müzesi'nin birtakım önemli iktidar oyunlarına sahne oldu; ne var ki boyun eğmez küçük Baltimore Müzesi, sonunda bu iş için uygunluğunu ve modernliğini kanıtladı. Cone Koleksiyonu, günümüzde Johns Hopkins Üniversitesi'nin kampüsünde bulunan Baltimore Sanat Müzesi'ni gezmek için esaslı bir sebep.

Doksanlı yılların ortalarında orada bir dönemliğine ders verirken, ders aralarında müzeye uğrardım. Beni önceleri Matisse ve diğer büyük adlar meşgul etti; ne var ki kendimi önünde en çok sadakatle ayakta durur bulduğum resim, İsviçreli ressam Félix Vallotton'un küçük boyutlu, yoğunluk taşıyan bir yağlıboya tablosu oldu; tablonun adı *Yalan* idi. Koleksiyonda bir başka Vallotton



Yalan: Vallotton.

* The Baltimore Museum of Art. (y.h.n.)

daha vardı: Gertrude Stein'ın fena halde kara düşüncelere dalmış göründüğü bir imgesi (1907) –Vuillard esprili bir şekilde ona "*Madame Bertin*" adını takmıştı– ve şayet Picasso önceki yıl aynı konunun önceliğini ondan çalmamış olsaydı, hiç kuşku yok ki Stein'ın tanınan kamusal yüzü o olurdu. Ne var ki *Yalan*'ın cazibesine kapılmıştım: Tablo, 1897'de yapılmış ve otuz yıl sonra Etta Cone tarafından Félix'in Lozan'da tablo alım satımıyla uğraşan kardeşi Paul'den satın alınmıştı. Ona 800 İsviçre frangına mal olmuştu: Aynı gün ve aynı yerden 20.000 frank karşılığında bir Degas pasteli satın almış olduğu göz önünde tutulursa, adeta bozuk para bedeline denebilir.

Öğrencilerimden bir tanesi, gizemli bir yalan konusu üzerine temellenen bir öykü teslim etmişti; bu yüzden kendimi sınıfıma Vallotton'u betimlerken buldum. Bir erkek ve bir kadın, on dokuzuncu yüzyıl sonu iç mekânlarından birinde otururlar: Arka planda sarı ve pembe çizgili bir duvar kâğıdı, ön planda koyu kırmızı tonlarda masif mobilyalar vardır. Çift, bir kanepenin üzerinde birbirine sarılmıştır; kadının kızıl renkteki zengin elbise kıvrımları, erkeğin pantolonunun siyah bacakları arasındadır. Kadın adamın kulağına bir şeyler fısıldamaktadır; adamın gözleri kapalıdır. Açık bir şekilde, kadın yalan söylemektedir, adamın yüz ifadesinin taşıdığı gülümseyen kendinden hoşnutluk ve sol ayağının bilinmeyen bir şeye duyulan aldırmazlıkla havaya kalkmışlığı, bu gerçeği doğrulamaktadır. Bütün merak edebileceğimiz şey, adama hangi yalanın söylenmekte olduğudur. "Seni seviyorum"dan ibaret olan eski yalan mı? Yoksa kadının elbisesindeki kabarıklığının çağrıştırdığı diğer en çok tutulan yalan mı: "Çocuk elbette senden."

Bir sonraki dersimde, birden fazla öğrenci, yaptığım yorumlara yanıtlar verdi. Bir tanesi, Kanadalı romancı Kate Sterns, bana nazikçe okumamın tamamen yanlış olduğunu söyledi. Ona göre, yalancının adam olduğu apaçıktı, yüz ifadesinin gülümseyen kendinden hoşnutluğu ve sol ayağının aldırışsızlıkla havaya kalkması bu gerçeği doğruluyordu. Adamın vücut ifadesi, kendini beğenmiş bir yalancıyı çağrıştıyordu; kadınınki ise aldatılmış olanın boyun eğişini. Bütün merak edebileceğimiz şey, kadına hangi yalanın söylenmekte olduğuydu. "Seni seviyorum" değilse, o zaman belki de o diğer ölümsüz erkek yalanı: "Elbette evleneceğim seninle." Diğer öğrencilerin başkaca fikirleri vardı; bir tanesi ihtiyatla tab-

lonun başlığının, özgül bir hakikatten uzaklaşmaya gönderme yapmaktan çok, daha geniş kapsamlı bir ima olabileceği –sözgelimi cinsiyetler arasındaki dürüstçe ilişkiyi olanaksız kılan toplumsal geleneklerin zorunlu yalanına yapılan bir gönderme olduğu– fikrini ileri sürdü. Vallotton'un renk kullanımı, bunu doğrulayabilirdi. Sol tarafta keskin kontrastlı tonlar içinde çift var; sağda kızıl renkli bir koltuk, kızıl renkli bir masa örtüsüyle bir bütün halinde kaynaşıyor. Bundan, mobilyaların uyum içinde olabildiği, insanlarınsa olamadığı sonucunu çıkarabiliriz.

Çeşitli sanat alanlarından yurttaşları Liotard, Le Corbusier ve Godard gibi Vallotton da dış dünyaya Fransız görünmek denilen İsviçrelilere özgü o şeyi yaptı; aslında daha da öteye gitti ve 1899'da, tablo alım satımıyla uğraşan Parisli Bernheim ailesinin bir mensubuyla evlendikten bir yıl sonra, Fransız yurttaşlığını aldı. Nabi grubunun bir üyesi ve Vuillard'ın ömür boyu dostuydu. Ancak bu söylenenlerin hiçbirisi, Britanya'da tanınmasına katkıda bulunmadı. Baltimore, Vallotton'un adına rastladığım ilk yerdi ve bu kentin galeri gezginleri, Vallotton adını tanıdık olmayan bir ad olarak görüyorlarsa bundan mahcubiyet duymaları gerekmez. Mahcubiyet, daha çok ulusun sanat eserleri alıcılarına düşer. Vallotton, Britanya'da Unutulmuş Nabi olmaktan çok, Tanınmayan Nabi'dir. Bu ülkede onun tablolarının hiçbir zaman halka açık bir sergisi olmamıştır; gerçi 1976'da ahşap oymacılığı alanındaki yapıtlarının gezici Arts Council* tarafından bir sergisi düzenlendi. Félix Vallotton Vakfı nezdinde yapılan yeni bir araştırma, ressamın kamusal sahiplik özelliğine sahip tek tablosunun *St Paul Yolu* (1922) olduğunu, tablonun da Tate Galerisi'ne ait olduğunu, ressamın ölümünden sonra kardeşi Paul Vallotton tarafından bağışlandığını ortaya koydu. Bu tablo, 1923'ten beri sergilenmiş değil; bu zaman içinde başka bir yere de ödünç verilmedi. Vallotton'un yapıtları, esasen büyük İsviçre şehirlerinde ve Orsay Müzesi'nde bulunuyor; başka bir yerde onun bir arada sergilenen bir-iki resminden fazlasıyla pek ender olarak karşılaşırsınız. İçlerinde en iyileri de olmak üzere birçoğu hâlâ özel koleksiyonlarda bulunuyor ve güç sahibi küratörlerin çağrıları üzerine bile ortaya çıkmıyor.

Vallotton'un değeri çoğunlukla yeterince bilinmedi; hatta ona tepeden bakıldı: Gertrude Stein onu burnu büyük bir tavırla "Çul-

* İngiltere Sanat Konseyi. (y.h.n.)

suzların Manet'si" diye adlandırıyordu. Ama görmezden gelinmesinin bir başka sebebi daha var. Vallotton, çok sayıda yapıt ortaya koydu ve yapıtları, düşünebildiğim herhangi bir ressamınkinden daha çok, yüksek nitelikle su katılmamış berbatlık skalasında yer alıyor. Sözgelimi, Rouen'daki Güzel Sanatlar Müzesi'nde* oldukça kötü koşullarda, aşırı tablo kalabalığı olan bir koridorda iki Vallotton sergileniyor. Bunlardan biri, tiyatro çalışması; dokuz ufak siyahımsı kafa bir galeri parmaklığının üzerinden dikkatle aşağıya bakıyorlar ve altlarındaki geniş balkon cephesinin krem-sarı çıkıntısından ötürü leke gibi gözüküyorlar. Bu tabloda, diyelim bir Degas ya da Sickert'in tiyatro çalışmalarında görülen değişken ışıkların ve parıltının, hareketli izlenimciliğin hiçbir izi yok; zengin ama ton olarak zayıf, modern şehir hayatı insanlarının dip dibe yaşamalarındaki yalıtılmışlığı yansıtan güzel bir çalışma. Ancak koridorun karşıdaki duvarında size sırtınızı döndürecek türden öylesine korkunçlukta bir nü var ki, onu önce görmüş olsaydınız, gelecekte Vallotton'un yapıtlarından ne pahasına olursa olsun kaçınabilmek için sanatçının adına dikkat edebilirdiniz. İsviçreli bir arkadaşım bir keresinde bana hüzünle, "Ama Vallotton'un elinden çıkma *hiç* iyi bir nü gördün mü sen?" diye sordu.

Vallotton'un yapıtlarının yoğun bir şekilde bir araya getirildiği bir sergiye ilk gidişimde –2007'de Zürih Kunsthaus'da– ilk tepkim bir iç rahatlaması oldu: Hayal ettiğimden bile daha iyi bir ressamdı Vallotton, üstelik yapıtları daha geniş bir konu yelpazesinde sergileniyordu. Ayrıca şunu da anladım ki evliliğine ve uyruğunu değiştirmesine, Étretat ve Honfleur'de geçirdiği yazlara ve "yabancı Nabi" olarak resmî Parisli statüsüne karşın hiç de bir Fransız ressamı değildi o; daha çok, herhangi bir resim sanatı anlatısına güçlükle uyan ve bir kalıba sokulamayan bağımsız bir ressamdı. 1888'de, Hollanda'ya yaptığı bir yolculuktan sonra, dostu Fransız ressam Charles Maurin'e şunları yazdı: "İtalyan resmine duyduğum nefret artmış bulunuyor, aynı zamanda bizim Fransız resmine de... Çok yaşa Kuzey, *merde*** İtalya." Kendini davasına adamış, modern hayatı ve gündelik kent olaylarını resmeden bir Nabi olmasına karşın, sanatı üzerinde içgüdüsel olarak anlatının ve alegorinin, sert kenarların ve kuzeyin –Almanya'nın ve İskandinavya'nın çe-

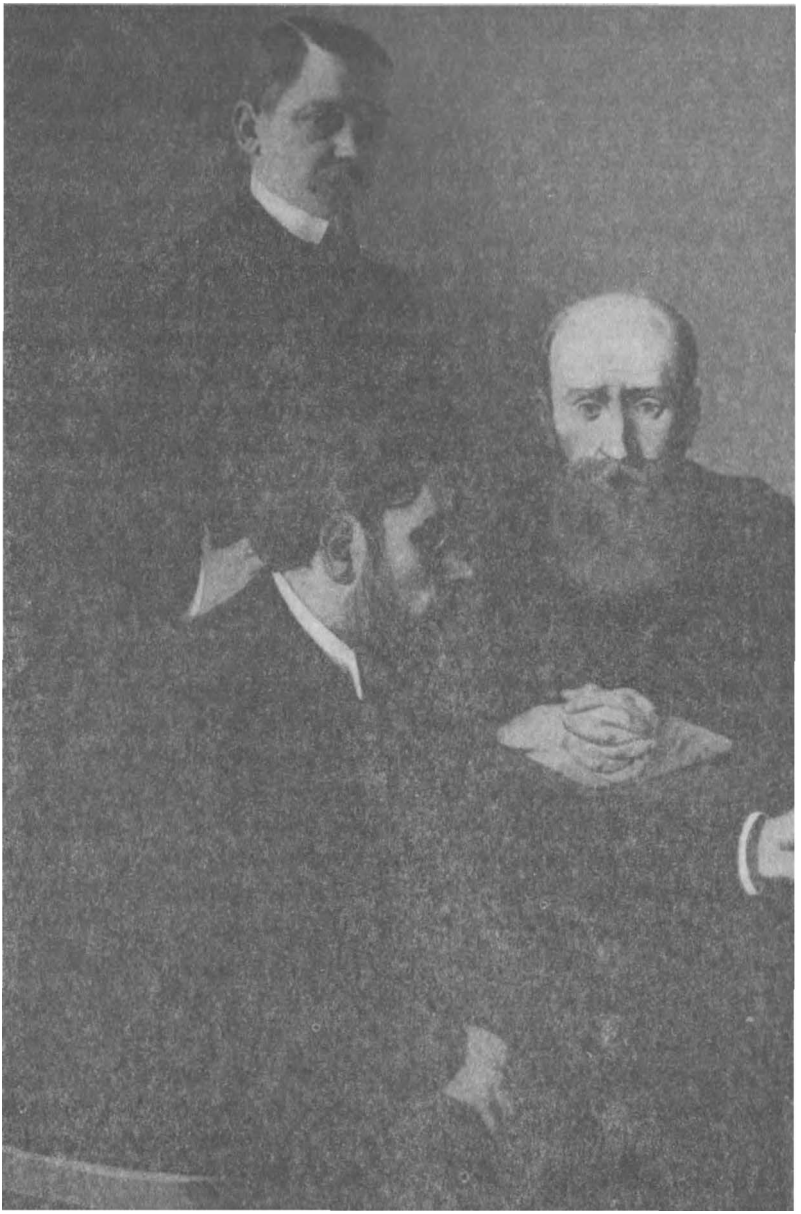
* Musées des Beaux Arts. (y.h.n.)

** (Fr.) Bok çamur olsun! (ç.n.)

kiciliğini hissediyordu Vallotton ve kimi zamanlar da Hopper'ı (1906-7'de Paris'te kalışı sırasında Vallotton'un yapıtlarını görmüş olabilirdi) haber veren süssüz bir üslubun çekiciliğini. Aynı zamanda daha politik, daha alaycı, otoriteden daha fazla nefret eden biriydi. Belki de Fransız meslektaşlarıyla birlikte dayanışma sergilediği en sembolik davranışı, Bonnard ve Vuillard'la kendisine *Légion d'honneur* verilmesi önerildiğinde, üçünün birden onu reddetmesiydi.

Mizaç olarak, ilk yıllarında, bir Fransız gibi ya da yeterince Fransız gibi görünüyordu: Paris'te olmaktan dolayı "nazik, rahatlamış ve mutlu. "Doğal olarak bir modeli / metresi vardı, "*la petite*" olarak tanınan ve yine doğal olarak bir terzi olan Hélène Chatenay. Bir ara onunla evlenmeyi düşünmüş gibiydi ama Maurin'in karşı yöndeki tavsiyeleri üzerine bundan vazgeçti; Maurin ona şöyle demişti: "Önce son derece tatlı ve sonraları son derece nahoş arkadaşlar tanıdım." Portre resmi yapmak faturaları ödüyordu; gerçi aynı zamanda ailesinden para yardımı da alıyordu. Henüz tablo alım satım işine başlamamış olan kardeşi Paul, çikolata, kakao ve nuga imalatıyla uğraşıyor ve Félix, Paris'in mümkün bütün satış noktalarına iş akitleri yapmaya gönderiliyordu. "Lütfen, kakao gönder" diye yazardı eve. 1890'lı yıllar boyunca yavaş yavaş ama istikrarlı bir biçimde karikatürleri ve yergili ahşap oyma çalışmalarıyla dikkatleri üzerinde topladı; *Revue Blanche*'a katkıda bulundu ve *Revue Franco-Américaine*'in sanat yöneticiliğini yaptı; parasal desteğini Prens Poniatowski'nin sağladığı ve üç sayı çıktıktan sonra batan lüks bir magazindi bu. 1893'teki üçüncü grup sergilerinde görünerek resmî olarak bir Nabi ressamı oldu. Birkaç yıl önce Vuillard'la tanışmıştı; Mallarmé'yi ve yazar Jules Renard'ı tanıyordu; Renard, güncesine Nisan 1894 için şunu yazmıştı: "Vallotton, nazik, dobra sözlü ve seçkin; yassı saçları belirgin, düz bir çizgiyle ayrılmış; jestleri ağırbaşlı, karmaşık olmayan teorileri var ve söylediği her şeye bir hayli benbenci bir tat katıyor." Vallotton otuzlarının başındaydı, kendine sanatta bir yol açıyordu, bağımsızdı, yükselmekteydi.

Derken, 1899'da, Vuillard ona şöyle yazar: "Duyduğuma göre bir devrim olmuş." Gerçekten de olmuştu: Vallotton, tablo alım satımıyla uğraşan Alexandre Bernheim'ın kızı Gabrielle Rodrigues-Henrique ile evlenme niyetini bildirmişti. Onu dört yıldır tanı-



Beş Ressam – Vallotton. Vallotton'u (ayakta), Bonnard'ı (solda) ve Vuillard'ı gösteren detay.

yordu; hem aşk hem de sağduyu üzerine temellenen bir evlilik gerçekleşmiş gibi gözüküyor. Kendini ifade ederken hiçbir zaman aşırı duygusal davranmamış olan Vallotton, kardeşi Paul'e "O çok iyi anlaşacağım sonsuz iyilik sahibi bir kadın" dedi; Bernheim ailesi "son derece onurlu ve zengin" bir aileydi ve her şey "son derece makul" olacaktı. İlk kocası kendini öldürmüş bir dul olan Gabrielle'in –kendi otuz üç yaşına karşılık o otuz beş yaşındaydı– on beş ile yedi yaşları arasında üç çocuğu vardı –"Onları seveceğim" diye temin ediyordu erkek kardeşini (ve kendini). Gerçekten de bir devrimdi: Evlilik, üvey babalık, Sol Kıyı'dan Sağ Kıyı'ya, Jacob Sokağı'ndan Milan Sokağı'na taşınma*, bağımsızlıktan, güvenlik eksikliğinden ve anarşizm tutkusundan burjuva rahatlığına geçiş. Bu sıralarda gazetecilik kariyerini de bıraktı ve ahşap oyma işleri yapmayı büyük ölçüde durdurdu. Şimdiden itibaren, yeni yüzyıl başlarken, kendini tamamen resim sanatına ve evliliğe adayacaktı. Ne yanlış gidebilirdi ki?

Gerçekten de ne? 24 Nisan 1901'de 29 yaşındaki Paul Léautaud, şerefkonuğunun Odilon Redon olduğu, Paul Valéry'nin evinde bir akşam yemeğine gitti. Ressam, beklenmedik bir çıkış yapmadan önce uzun uzadıya Bordeaux'nun şarap bağlarından söz etti:

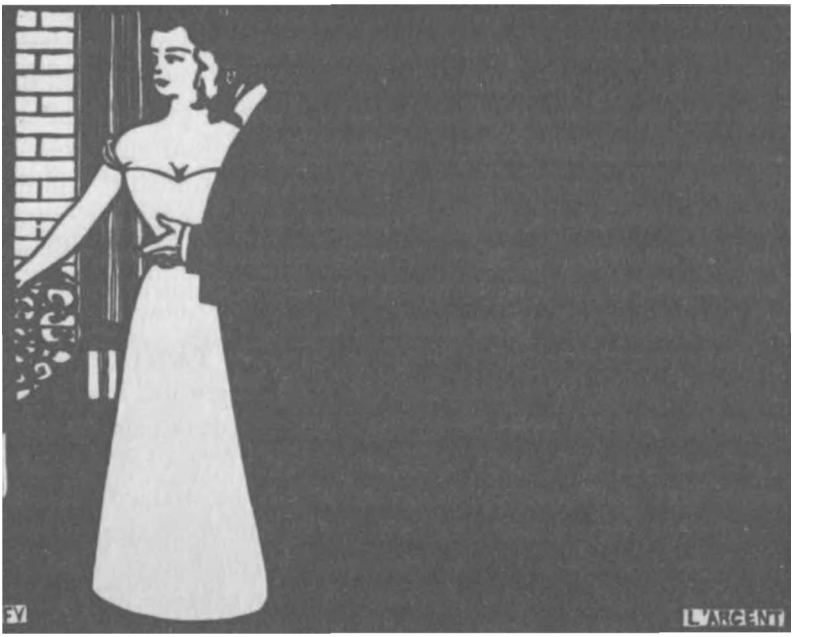
> Uzun olmayan bir zaman önce çok zengin bir dulla evlenene Vallotton hakkında dedikodu. Öyle anlaşılıyor ki artık hiç çalışma falan yapamıyor; çünkü sürekli sosyal ziyaretlerde bulunması ya da konuk ağırlaması gerekiyor.

Hem Valéry hem de Redon evliydi (ve her ikisinin de eşleri, akşam yemeğinde bulunuyordu), bu yüzden belki de örtük bir kendinden hoşnutluk söz konusu: *Bizler* evli sanatçılar olmayı da çalışmalarımızı sürdürmeyi de biliriz –o bilmiyor. Aslında, çoğu dedikodu gibi bu sadece kısmen doğruydu. Yüzyılın ilk yılları Vallotton'un sanatı açısından talihli yıllardı, bu yıllar ressamın şimdiye dek yaptığı en sevecen resimleri –yeni karısının bütün resimlerini içermektedir. Sabahlığı içinde Gabrielle, dikiş dikerken, örgü örerken, elbise kenarı bastırırken, bir dolabı karıştırırken, piyano çalarken, onları mutluluğa daha da derinlemesine götürür-

* Paris'i ikiye bölen Seine Nehri, aynı zamanda toplumsal bir ayrılma çizgisi olarak görülür ve kuzeydeki Sağ Kıyı, daha çok yerleşik 'burjuva' değerlerinin simgesi olarak değerlendirilir. (ç.n.)

müş gibi gözüken bir dizi oda önünde ayakta duran Gabrielle: Bunun bir sevgi ilişkisi olduğuna hiç kuşku yok. Ama aynı zamanda bir burjuva evliliğiydi. Babasının işine karşın Gabrielle, kocasının işiyle çok fazla ilgili değildi; buna karşılık Félix, bir bohemin para kaygılarını bir burjuvanın daha geniş ölçekteki para kaygılarıyla değiş tokuş etmiş olduğunu fark etti. 1897-1905 yılları boyunca geliri aslında azaldı. Dahası, adım attığı lüks yaşam mizacına uygun olan bir yaşam değildi. Aralık 1905'te, erkek kardeşine Nice'ten şöyle yazdı: "Çevresinde palmiye ve portakal ağaçları bulunan görkemli bir villada yaşıyoruz. Bu beni rahatsız ediyor: Ben şehir dışında bir kulübede yaşamayı yeğlerdim." Hélène Chatenay ile hâlâ temas halinde olmasına karşın burjuva gelenekleri, Bonnard'ın Vallotton'ları yanında *petite*'i, yani Marthe de Méligny varken ziyaret edemeyeceği anlamına geliyordu.

Bu anlatılanların bir kısmı tuhaf bir şekilde (ya da o kadar tuhaf bir şekilde değil) Vallotton'un hemen evliliğinden önce yaptığı çalışmalarda öngörülmüştü. Bu, 1897'den 1899'a dek yapmış olduğu ve *Intimités* [Mahrem Sahneler] adıyla tanınan resimler dizisiydi; *Yalan* başlıklı tablo bunlardan birisiydi. Bu resimler, onun yüksek Nabi döneminden kalmadır: Renk-blokları kompozisyonu, görkemli bir şekilde karşı karşıya getirilmiş tonlar, iç mekân düzenlemesi ve genelde çok karanlık bir ışıklandırma. Vuillard ve Bonnard için renk ve uyumları son derece önemliyken ve ev içi uzamlarının sakinleri, kişiler olmaktan çok gizli bir anlaşma içinde bulunan şekiller iken, Vallotton her zaman portre ettiği insanlar arasında olup biten şeylerle ilgilendi. Figürleri, onları betimleyen boyanın ötesinde bir yaşama sahiptir; hem bir anlatı ortaya koyarlar hem de bir anlatıyı gizlerler. *Bekleme* başlıklı tabloda, ağır kahverengi perdelerle yarı kamufle edilmiş kahverengi takım elbiseli bir adam, herhalde bir kadının gelip gelmediğini anlamak için perde tülünün arasından gizli gizli bakar: Ama acaba çekingen biri olup umut mu beslemektedir, yoksa tehditkâr bir kadın avcısı mıdır? *Ziyaret*'te bir başka adam (ya da belki de aynı adam) mor mantolu bir kadını selamlar ve tablonun güç-çizgileri sizi kaçınılmaz olarak arka soldaki açık yatak odası kapısına götürür: Ama burada komutayı hangisi elde bulundurmaktadır? İç Mekân, Kırmızı Koltuk ve Figürler bir kavganın akıbetini gösterir: Çenesi elde oturmuş bir kadın, siyah gölgesi eteğinin üzerine uğur-



Para – Vallotton.

suz bir cinsel leke gibi düşen ayakta bir adam. Başka resimlerde, çiftler birbirlerine yarı karanlık içinde sokulur ya da birbirlerini kucaklar; olup bitenlerde mobilyalar bile suç ortağıymış gibi görünür. Bunlar kaygı, hoşnutsuzluk, çatışma tablolarıdır. Cinsel yaşam hakkında bilmecemsi anlatılardır: Baskın kişinin kim olduğu, kimin bedel ödediği ve nasıl ödediği pek ender olarak açıktır. Bu tablolara "şiddet dolu iç mekânlar" adı verilmiştir ki bu, aşırı yoruma kaçmak olabilir; ama bunlar kesinlikle derin bir duygusal uyumsuzluğu yansıtan tablolardır. Aşağı yukarı aynı vakitlerde Vallotton, yine *Intimités* adıyla tanınan on tane ahşap oyma çalışması yaptı; gerçi bunların arasında sadece bir tanesi doğrudan aynı sahneyi yineliyordu: *Yalan* tablosununki. Ahşap oyma çalışmaları, duygusal savaşın daha keskin şekilde yergili -ve daha doğrudan okunabilir- örneklemeleridir. *Zafer* başlıklı tablo, bir erkeği gözyaşları içinde bırakan acımasız bir kadını gösterir; *Ziyarete Hazırlanma* ise karısının süslenip püslenmesini beklerken fena halde sıkılan bir kocayı; *Aşırı Ölçü*, bir akşam sofrası tartışmasını -kadın

sırtını dönmüş, yüzünü peçetesine gömmüş ayakta durmaktadır, suçlu kocası ise onu yatıştırmak için ayağa kalkmaktadır. Bu tablolar arasında en güç olanı *Para*'da resmin sol kenarındaki bir balkonda ayakta duran bir çift vardır; siyahlar giyinmiş adam beyaz elbiseli kadına bir şeyi işaret etmektedir. Kadının göremediği ama bizim görebildiğimiz şey, adamın arkasındadır: Resmin üçte ikisini dolduran, erkeğin vücudunu absorbe edipyayılan bütünsel bir siyah alan, o kadar ki bu alandan sadece adamın sol eli ve yüzü gözükür. Anlarız ki bu paradır, çifte ve ilişkilerine kaçınılmaz bir şekilde baskı yapmaktadır.

Kumaş üzerine yaptığı resimler *fin-de-siècle** Paris'i için oyunbazlığını, esprisini ve zekâ parıltısı taşıyan alaycı gözünü, muntazam şekilde ifade ettiği çalışmalardır. Bunların hepsi de tamamen siyah-beyaz kontrastlar içerir ve küçük boyutludur (çoğu kez yirmi iki santime on yedi santim). Ancak Vallotton, bu malzeme içinde kumaşın incelikli dokusunu farklılaştırabilmiş ve bu sınırlı uzam içinde dinamik kalabalık sahneleri seferber edebilmiştir. Gösteriye katılan yürüyüşçüler, bir polis saldırısından kaçarlar; bir yağmur fırtınasında bütün doğrultularda şemsiyeler açılır; lumpen *gendarmes*** narin ve şairane bir anarşistin üzerine çökerler. Bu anlatı öğesi, bize aynı zamanda Vallotton'un bir başka bakımdan ender bir sanatçı olduğunu anımsatır: Vallotton'un edebiyat tutkusu vardı. Birçok ressam gibi günce tutuyordu. Ama aynı zamanda sanat eleştirmenliği yaptı, bir süre sahnelenen ikisi kısa sekiz oyun ve yaşarken yayımcı bulamadığı üç roman yazdı. Bunların en iyisi olan *La Vie Meurtrière* [Katil Yaşam] *Intimités* dizisindeki herhangi bir tablodan daha açık olarak kanlı "şiddet dolu bir iç mekân"dır: Sanat eleştirmenliği yapmaya başlamış bir avukatın hayatının anlatıldığı bu Poe'vari hikâyede kahraman, çocukluktan itibaren sırf mevcudiyetiyle çevresindekilere ölüm getirdiğini fark eder. Bir arkadaşı ırmağa düştüğünde oradadır; bir ahşap oymacı, çelik kalemiyle kendini bıçaklayıp bakır zehirlenmesinden öldüğünde oradadır; bir sanatçının modeli, sobanın üzerine düşüp de ölümcül yanıklar aldığında oradadır. Bu olup bitenlerde ne kadar suç ortaklığı vardır ya da yaptıklarının ne kadarı kastidir? Anlaşılmaz bir lanetin etkisi altında mıdır ve eğer altındaysa daha fazla ölüme

---

* (Fr.) Yüzyıl sonu. (ç.n)

** (Fr.) Jandarmalar. (ç.n.)

yol açmaktan nasıl kaçınabilir? Vallotton'un anlatısı, bir başka organize edilmiş bilmecedir.

Vallotton, anlaşılmaz bir lanetin etkisi altında olduğunu düşünmeyecek kadar açık görüşlü bir insandı; gelgelelim Gabrielle'de bulduğunu hayal ettiği çözüm –resim yaparak geçirilen bir yaşam, evlilikte anlayış ve üvey çocuk sevgisi– gerçekleşmedi. *Lamba Işığında Akşam Yemeği* (1899) tablosunda akşam sofrasında oturmuş bir kişinin başının (kuşkusuz İsviçreli) ense kısmı görünür; adamın sağında, pembe bir giysi içinde Gabrielle, bakışlarını büyük oğlu Jacques'a yöneltmiştir; oğlu aylakça bir meyveyi çiğnemekte ve onun tam karşısında, sofradaki çıkar düşkününe gözlerini açarak bakan küçük bir kız oturmaktadır. Bu, tuvalin dokusu ve renk uyumu hakkında bir resim değildir; tam tersine, renk karşıtlığı ve ruhsal dinamikler hakkında bir resimdir. Bir öngörünün resmidir. Vallotton'un üvey çocuklarıyla ilişkisi çabucak bozuldu –bir gözlemci, "doğallıklarının onu korkuttuğunu" söylüyordu ve sanatçının mektupları yakınmalarla doludur. "Jacques özellikle bu kadar iğrenç olmasa her şey güzel olurdu." Jacques ve erkek kardeşi "su katılmamış iki ahmaktır" (Stein "üvey oğullarının şiddetinden" söz ediyordu). Ancak (karşılıklı) çatışmanın esas odak noktası, her zaman üvey kız evlattı. "Madeleine dikkatleri üstüne çekip kendi önemini, aptallığını, buyurganlığını dayatıyor." "Tangolar yapıyor, evi gelişigüzel seçtiği tanışlarla dolduruyor ve her şeyi eleştiriyor." "Zamanını tırnaklarını törpüleyerek ve herkesin ıstırabını adeta tepelerden seyrederek geçiriyor." Daha 1893'te, ressam Philippe-Charles Blache, Vallotton'a bir mektubunda takılınalı bir tonda "Mösyö Melankolik" diye hitap etmişti ve şimdi mizacının bu altta yatan melankolisi ortaya çıkmaya başlıyordu. Aynı zamanda "aşırı duyarlı ve aşırı tutumluydu" –ki bu onu doğal üvey baba malzemesi yapmıyordu. Duygusal sadakat gösterileri arasında yakalanan Gabrielle, çoğu kez hastalığa yenik düşüyordu. Vallotton'un ilk mektuplarında Gabrielle sıklıkla "*ma bonne Gab*"* diye anılır ama bu çok geçmeden "*ma pauvre Gab*"a **dönüşür ve bundan sonra öyle kalır. 1911'de, "sürekli kaygı" durumunu erkek kardeşi Paul'e bildirir Félix: "İçimi açacağım hiç kimsem yok ve sadece kendi iştahlarının anında yerine getirilmesi için yaşayan çevremdekilerin düşüncesizlikleri insanı afallatıyor." 1918'de gün-

* (Fr.) İyi kalpli Gab'cığım. (ç.n.)

** (Fr.) Zavallı Gab'cığım. (ç.n.)

cesine şunları yazar: "Erkek ne yanlış yapmıştır ki kadın olarak bilinen bu dehşet verici "ortağa" boyun eğmeye mecburdur?" Adeta *Yalan* gerçek olmuş gibidir. Gerçek yaşamın kıyısındaki bu "sahte yaşamdan" duyduğu dehşeti ifade eder; bu yaşama yirmi yıl boyunca katlanmıştır ve ilk günkü kadar acımasızca ıstırap çekmektedir. Vuillard, hoşnut bir tavırla, "Ben hiçbir zaman bir seyirciden daha fazlası olmadım" diyebilirken, Vallotton, "Bütün yaşamım boyunca hayatı bir pencereden görüp hiç yaşamamış biri gibi olacağım" diye yakınır.

Ona kalmış olan sadece sanattı. 1909'da, yeni patronu Hedy Hahnloser'e (kocası Arthur ile birlikte Winterthur'da Villa Flora'da yaşıyordu) yazdığı bir mektupta şunları söyler:

> Sanırım sanatımı karakterize eden şey biçim, siluet, çizgi ve hacim aracılığıyla kendimi ifade etme arzusu; renk, önemli olanı vurgulamak için tasarımlanmış bir eklenti, yardımcı kalan bir öğe. Ben hiçbir şekilde izlenimci bir ressam değilim, onların sanatlarına fazlasıyla hayranlık duymakla birlikte güçlü etkisine direnebildiğim için kendimle gurur duyuyorum. Ben sentezlerden hoşlanıyorum: Nüans incelikleri benim ne istediğim, ne de yerine getirmekte iyi olduğum bir şey.

Algı gücü keskin bir benlik çözümlemesi bu, Nabi meslektaşlarından geçmişte ve şimdi ne denli uzak olduğunu ve gelecekte de uzak olmayı sürdüreceğini gösteriyor: 1920'de "şimdi resim sanatının karşıt uçlarında olmakla birlikte" kendisi ve Bonnard'ın hâlâ çok iyi anlaştıklarını belirtiyordu. Vallotton, her zaman bir Protestan ressam olmuştu: Sıkı çalışmaya, kontrole ve görevi yerine getirme güçlüğüne inanıyor; bir tabloda yapaylıktan, virtüözlükten ve "iyi talih"ten nefret ediyordu. Eleştirmenler büyük ölçüde aynı görüşteydi: "Güçlü ve ağırbaşlı" bir ressamdı o; yapıtları çevreye "inatçı bir içtenlik" yayıyordu; "yoğunlaşmış, yalın, soğuk şekilde tutkulu ve zarafetten yoksun" bir yapıttı.

Bu tür eleştirmenlerin, şayet bir kez karşı çıkmayı seçmişlerse, ona karşı çıkabileceklerini anlamak kolay. Ve gitgide karşı çıktılar. 1910'dan 1925'e dek Vallotton'un son on beş yılı, kişisel bir düzeyde, artan yalnızlık duygusu ve hayal kırıklığıyla belirginleşir; kavgacı, aynı zamanda depresif –ya da o zamanlar kullanılan terimlerle ifade edersek "nevrastenik" olur; güncesinde intihara kışkırtıldığını gösteren kayıtlar vardır. Savaş ona büyük korku

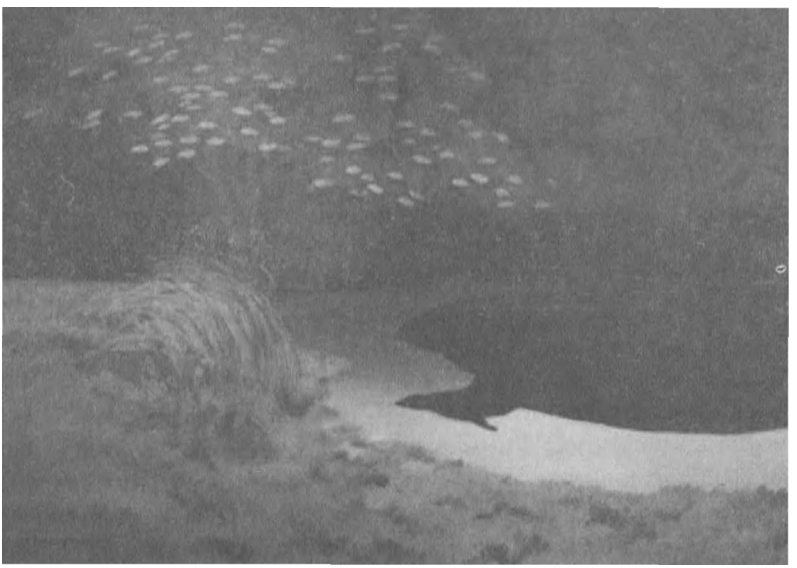
verir ve bir şey yapamadığı için hayal kırıklığı yaşar: Askerî hizmetten uzak olan Vuillard bile savaş çabalarına yardımcı olmaktadır, köprülere muhafızlık etmeye gönderilmiştir. Almanlardan nefret edişinde Fransızlardan daha Fransız gözükür; ancak benzer şekilde Fransız sivillerinin "yozlaşmışlığından", alkolizmlerinden, dar görüşlülüklerinden, kocaları ya da âşıkları cephede olan kadınların cinsel gevşekliklerinden tiksinti duyar. Bunu izleyen savaş sonrası dönem hiçbir soluklanma getirmez: Fransız ruhunda ve değerlerinde bir çöküş olmuştur; her yerde "tango ve çay partilerinin kitlesel mastürbasyonunun" tipikleştirdiği ahlaki bir feragat vardır. Çok az kişiyle arkadaşlık eder ve ailesine karşı donuk ve mesafeli bir tavır geliştirir. Kariyeri durgunluk dönemine girmiştir; tek bir tablo satamadan bazen aylar geçer; yaptığı çalışmalar stüdyosunu tıkış tıkış doldurmak üzere galerilerden geri döner, resimleri açık artırma salonu duvarlarından ününe zarar verecek şekilde indirilir. 1916'da bir resmini yaparken fotoğraf kullanmış olduğu haberinin yayılması (ki şimdi beylik bir resim yöntemidir bu) bazı İsviçreli koleksiyoncuların, tabloların değeri düşecek korkusuyla onları geri göndermesine yol açmıştı.

Bütün bunların ötesinde, modanın ona karşı döndüğünü hisseder. 1911'de "Kübizmin en son moda olduğunu ve onu keşfedenlerin başka bir şeye kafa yormayacak kadar kendileriyle gururlandıklarını" belirtir. 1916'da neredeyse paranoid biri gibi gözükür.

> La Haye'de, Christiana'da, Basel'de sergilenen resimlerim var, keza yakında Barselona'da da sergilenecek. Bunlardan hiçbir şey çıkmıyor. Kübistler, fütüristler, Matisse'çiler ve bunun gibileri, Avrupa'nın her yerinde ve her iki Amerika kıtasında temsilcileri aracılığıyla olağanüstü bir çaba harcıyorlar. Savaş sonrası iş düzenlerini ihtiyatla hazırlıyorlar.

Kendini aynı zamanda yanlış fiyat aralığına düşmüş bulur: 50.000 franklık bir resmi satmak, 500 franklık bir resmi satmaktan daha kolaydır; koleksiyoncular ya "indirilmiş fiyatlarla yeni sanatçılar ya da 50.000 franklık Renoir'lar isterler; benim seviyemde olanlar ıstırap çekerler." Vallotton, bir keresinde Hedy Hahnloser'e bilgece bir tavsiyede bulunmuştu: "Vasat bir tablo *her zaman* çok pahalıdır, iyi bir resim satıldığı fiyatta pahalı olabilir; ama çok iyi bir resim *asla* çok pahalı değildir."

Resim yaptıkça yaptı Vallotton: Akıl sağlığını korumak için resim yapıyordu, bu yüzden de muhtemelen çok fazla yapıyordu. Gitgide daha fazla nü resim sergiledi, bu da eleştirmenlerin daha da hoşnutsuzluk göstermelerine yol açtı. İnatçı bir şekilde resim yapmayı sürdürüyor ve gitgide daha fazla nü sergisi açıyordu. Öteki ürünleri, haksız bir şekilde görmezden gelindi. Yetkin bir natürmort ressamıydı -kırmızı biberlikler yapma konusunda müthiş iyiydi- buna karşılık Vallotton'un manzara resimleri insanda büyük hayret uyandırır ve hâlâ çoğu insan için herhangi bir Vallotton sergisinin sürprizini oluşturur. Her on yılda bir, günbatımları resmi yapıyordu; her zaman günbatımları, hiçbir zaman gündoğumu resmi yapmıyordu. Bu, mizacına uygun düşen bir şey gibi görünür; ne var ki onun günbatımları, göz alıcı, cafcaflı şeylerdi, ateşli renk patlamalarıydı: Turuncu, mor ve siyah renk şeritleriyle neredeyse sanrı uyandıran *Villerville'de Günbatımı* (1917) Munch'a daha yakındır.



Gölcük (Honfleur) - Vallotton.

Gündüz manzaralarında Poussin ile Rubens'in idealleştiren geleneğine kendi yorumunu getirdi. Poussin, kendine uyan yüksek

üslubu elde etmek için, her şeyi yeniden düzenlemeyi hayal gücüne bırakarak doğanın arazlarını ortadan kaldırıyordu. Ama Vallotton'un görüşüne göre Rubens, Poussin'i bile aştı: "O bana göre en büyük manzara ressamıdır, çünkü bir evrensellik anlayışı vardır. Onun manzara resimleri, topografik olaylar olmaktan çok, doğanın gösterileridir." Vallotton, bu iki ustadan 1909'dan itibaren *paysage composé* fikrini geliştirdi: "Bir araya getirilmiş manzara." Kırlara gider, eskizler yapar, notlar alır; sonra da stüdyosuna geri dönüp farklı yerlerden aldığı malzemeleri kullanarak resmi bir araya getirirdi: İlk kez tuval üzerinde yaratılmış, yeni, teknik olarak var olmayan bir doğa. Sonuçlar, Nabiciliğin yaşayan öğelerini içerir: Konturları belirgin formların kullanımı ve güçlü renk kontrastları. Bunda örtük bir espri de vardır: *Gölcük* (1909) tablosu, izlenimci bir tarzda yapılmış bazı alanlarla sert kenarlı bir gerçekçilikle yapılmış diğer alanları içerir; beri yandan, bulanık siyah görünümlü suyun bulunduğu alan ona baktıkça geniş ve uğursuz bir pisibalığına dönüşüyormuş gibi görünür. Bu geç dönem manzara resimlerine çoğu kez yer adları verilmiş olsa da-*Carrenac'ta Dordogne* ya da *Loire üzerinde Sandbanks*- bir şekilde belirgin özellikler taşımaktan kaçarlar. Onlar "doğa gösterileridir" ama aynı zamanda onlarda uyuşmazlık gösteren bir şey de vardır; kendi var oldukları halleriyle, *Intimités* dizisi gibi bilmecemsi anlatılardır.

Ve sonra, kaçınılmaz olarak, nü çalışmaları vardır. "Ama sen *hiç* Vallotton'un elinde çıkma iyi bir nü gördün mü?" Evet, birkaç tane gördüm, çoğu ilk dönem çalışmaları. Étude de Fesses (yaklaşık 1884) olağanüstü gerçekçilik taşıyan bir popo görüntüsü, insan teninin Courbet ya da Correggio'nun herhangi bir yapıtında olduğu kadar dikkatle yansıtılmış bir imgesi. İç Mekânda Nü (yaklaşık 1890) bir stüdyo divanında, üzerinden çıkardığı elbiselerin üstüne oturmuş hüzünlü yüzlü bir kadını gösterir: bir tahmin yürütecek olursak, amatör bir modeldi bu; resimdeki tedirginliği fazlasıyla göze çarpar. *Bir Yaz Akşamında Banyo Yapanlar* (1893) tablosunda çeşitli yaşlarda ve vücut şekillerinde kadınlar soyunup suya girerler; tablo, kültürler ötesi denebilecek sonsuz hafiflikte göksel bir duygu uyandırır: Kısmen Japon stilizasyonu, kısmen İskandinav miti, kısmen eski Gençlik Çeşmesi* izleğinin yeniden ele alınma-

* Âb-ı hayat: Birçok söylence, masal ve mitolojide bahsedilen, içen kişiye ölümsüzlük kazandıran su. (y.h.n.)

sı. Tablo, Bağımsızlar Salonu'ndaki ilk gösterilişinde yoğun tartışmalara yol açtı ve tablonun önünde dikilen Douanier Rousseau, yaratıcısına dostça, "Hele hele, Vallotton, şöyle bir yürüyelim seninle" demişti. Gelgelelim, Vallotton her zaman kendi yolunda yürümekteydi ve bu onu gitgide daha büyük kadın nü etütleri yapmaya götürdü. Nü'lerini toplu olarak ilk görüşümde hepsi de çok belirgin bir şekilde Vallotton'un yasası diye adlandırılabilecek şeyi gösterir gibiydi: Bir kadının onun tablolarında ne kadar az giysisi olursa, sonuç o kadar kötü oluyordu. Gabrielle'in sabahlığı ve uzun gece elbisesi içinde göründüğü bazı hoş ilk dönem etütleri vardı; iç çamaşırlarını çıkarmaya başlayan bir modelin bir başka etüdü; bundan başka omuz bağları indirilmiş kadınları gösteren bir iki kuşku uyandırıcı etüt ve son olarak komple Félix vardı.

Vallotton nü'ye Ingres etütleri aracılığıyla geldi, bu şekilde tıpkı büyük yazarlar gibi –en çok bilineni, Milton– büyük ressamların tehlikeli etkiler taşıyabileceğini kanıtlıyordu. (Hatta Ingres'in birden fazla iyi bilinen konusunu –*Le Bain Turc* [Türk Hamamı], *La Source* [Kaynak], *Roger ve Angelica*'yı– öylesine amaçsızca ve öylesine belirgin bir düşük düzeyde yeniden işledi ki insan onları acaba birilerine gösterdi mi ya da sattı mı diye merak ediyor). Ancak Vallotton, başka ne yapmış olursa olsun, son derece ciddi, aslında işine bağlı bir ressamdı; kimi zamanlar esprili olabiliyor ama hiçbir zaman yüzeysel şeylere bulaşmıyordu; gösterdiği zaaflar, tembellik ya da dağınıklıktan çok, muhtemelen düşünce ve denetimin aşırılığından kaynaklanıyordu. Bu yüzden uğradığım o ilk şoktan sonra onun nü'lerinden hoşlanmaya ya da en azından onları anlamaya giriştim. İki gruba ayrılıyorlar: Aralarında her zaman boş dünyalarla birlikte iç nü'ler ve dış nü'ler var. Donuk bir ışıkla aydınlatılmış modern bir odada, yanında hiç kimse bulunmayan ve genelde uyuşukluk ve cansızlık sergileyen kadın nü konusu bize kaçınılmaz olarak bu konunun daha sonraları Hopper tarafından daha büyük bir incelik ve karmaşık yaklaşımla ele alınacağını anımsatır. Ama problem bu değil. Problem öncelikle bu nü'lerin çoğunun korkutucu derece durağan olmaları; içlerinde barındırdıkları yaşama ve soluğa karşın pekâlâ macundan da yontulmuş olabilirlerdi, dedirtmesi. Bu nü'ler erotik olmaktan uzak; çünkü düşünce ve duygudan arındırılmış görünüyorlar. Dahası, çoğu kez resimsel olarak inandırıcı değiller: Adeta Vallotton, *pay-*

sage composé fikrini *nue composée*'yi de içine almak üzere genişletmiş gibi. Bu yüzden *Kırmızı Bir Halı Üzerine Uzanmış Nü* (1909) başlıklı tablosunda ressam, karısının başını bir Ingres boynu üzerine yerleştirip sonra da her ikisini bir modelin vücuduna iliştirmiş gibi gözüküyor: Çok şaşırtıcı bir eklemleme. Manzara resminde işe yarayan, insan figüründe başarısızlığa uğruyor.

Sonra dış nü'ler vardır: Denizde dize ve baldıra kadar suya girip banyo yapan kadınlar; denizin sığlık yerinde bir çiftlik boğasının üzerine binmiş tıknaz bir Avrupa; kısa sarışın saçlı, bileklerinden bir kayaya bağlanmış ve her şey müthiş, müthiş uygunsuzmuş gibi kendi zor durumuna tepki veren modern bir Andromeda; tamı tamına Vallotton'un kopya ettiği hayvanı, yani içi doldurulmuş bir timsaha benzeyen "ejderha"yı öldüren Perseus. Bu mitolojik ve alegorik salınelerin -gitgide daha büyümektedirler- söz konusu ciddiliği ve taşıdıkları yüce niyetler, varılan sonuçlara duyduğunuz inançsızlık içinde size başınızı sallatır. Ve Vallotton, başka yerlerde mit konusunu sahiplenip parlak bir şekilde güncelleştirebildiği için daha da fazla hayal kırıklığı yaratır bu. *La Chaste Suzanne* (1922) [İffetli Suzanne] onun *Susannah ve Büyükler** versiyonudur: İncil'deki banyo sahnesi son moda bir bar ya da gece kulübündeki lambrili duvar kanepesi ve büyükler de yumuşak tavırlı iki işadamı olur; işadamları gümüşşapkalı avlarıyla sohbet ederlerken, çıplak kafalarından ışık yansımaktadır. Yoğun ve tehditkâr bir tablodur ancak aynı zamanda bilmecemsidir: Planlanmış kurban -en azından, bu göze- belirgin bir şekilde hesapçı ve başkalarının zihinlerini okuyormuş gibi görünür. Tablonun düşündürdüğü şudur: Günümüzde bu figür, pekâlâ masaları deviren ve büyüklere şantaj yapan bir Susannah da olabilirdi.

Zürih sergisinde nü'lerden kaçtım ve benim için son bir sürpriz saklayan *Yalan* tablosuna geri döndüm; sürpriz, tablonun şimdi kadın vücudundan oluşan hantal zeplinlerle çevrelenmiş oluşuydu. Tablo ufaktı -aslında sergideki en küçük resimdi (yirmi dörde otuz üç santimetre). Şayet bana onu Baltimore'da ilk görüşümle Zürih'te yeniden görüşüm arasında büyüklüğünün ne kadar olduğu sorulmuş olsaydı, muhtemelen şu an taşıdığı boyutun dört katını tahmin ederdim. Zamanın ve yokluğun, hayran olduğunuz ve iyi bildiğinizi düşündüğünüz tablolara böyle bir şey yapabiliyor olması garip:

---

* *Susannah and Elders*, Rembrandt'ın 1647'de yaptığı tablo. (y.h.n.)

Çocukluğunuzu yaşadığınız ve gerçekte o zamanki boyutlarının ne kadar farklı olduğunu ve hâlâ da öyle kaldığını idrak ettiğiniz eve geri dönmek gibi bir şey bu. Tablolar söz konusu olunca, küçükleri olduklarından daha büyük, büyükleri ise daha küçük olarak anımsamaya meylediyorsunuz. Bunun niçin böyle olması gerektiğini bilmiyorum ama onu orada bir bilmece olarak bırakmaktan ötürü mutluyum; zaten Vallotton söz konusu olunca, yeterince uygun düşüyor bu.

Braque: Resim Sanatının Kalbi

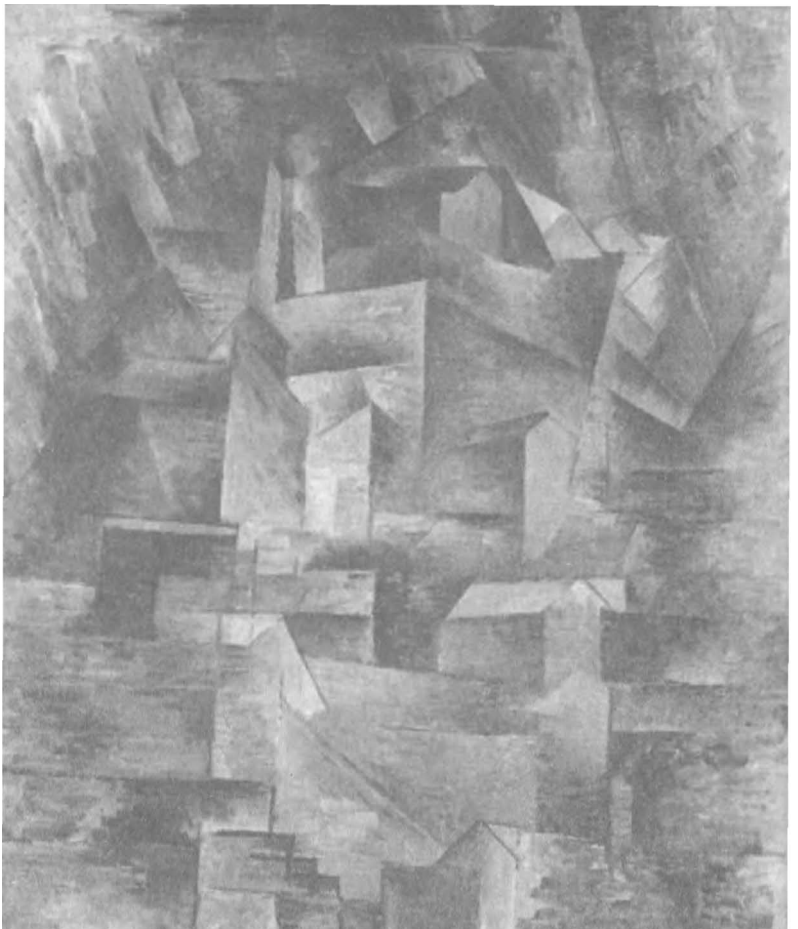
Yirminci yüzyılın başlangıcında, en yeni ve en kışkırtıcı sanat biçimi olan şeye bağlanmış dostlar, yol arkadaşları, kol kola vermiş ressamlardı onlar. Braque, sadece daha genç olandı; ama aralarında pek bir üstünlük iddiası yoktu. Birlikte bir serüvene atılmış, birlikte bir şeyler keşfediyorlardı; yan yana, çoğunlukla aynı konuda resim yapıyorlardı ve çalışmaları bazen birbirlerinden neredeyse ayırt edilemez oluyordu. Dünya gençti ve ressamlık yaşamları önlerinde uzanıyordu.

Braque'ın meslektaşı ve fovizm* akımı içindeki sâdık suç orta-

* Canlı bir anlatımcılık ve renklerin doğalcı olmayan tarzda kullanımıyla karakterize olan bir resim akımı. Fovizm ifadesi, eleştirmen Louis Vauxcelles'in 1905 Sergisi'nde Matisse'in yapmış olduğu on beşinci yüzyıl üslubundaki bir heykeli için söylediği şu sözden ortaya çıkmıştı: "Vahşi hayvanlar ortasında Donatello!" Fovizm, Paris'te gelişim kaydetti; ancak kısa ömürlü oldu. Özellikle Alman dışavurumcularını etkiledi. Başlıca temsilcileri arasında Dufy, Derain ve Vlamink bulunmaktadır. (ç.n.)

ğı, onun proto-Picassosu olan Le Havre'lı Othon Friesz için üzüntü duymanız gerekir. Braque, yeni İspanyol arkadaşıyla birlikte Batı sanatında birkaç yüzyıl boyunca en büyük yenilikleri yapmak üzere yola koyulmuşken ve kübizm, fovizmi özgüven ve tasasızlık dolu bir anıya indirgemişken, Friesz kendi yaşamının ve kariyerinin geriye kalan kısmını sürdürmek zorunda kaldı. Gariptir ki, iki ressamın birlikte gerçekleştirdikleri ilk ortak sergi, ölümlerinden sonra, birlikte çalışmayı bırakmalarından bir yüzyıl sonra açıldı. 2005'te, Languedoc yöresindeki Lodève Müzesi'nde açılan sergi, hiç istenmeden ortaya çıkan bir acımasızlığa sahne oldu. En çok ilgi uyandıran fovist resimlerin tümü de Braque tarafından yapılmıştı; ne var ki bu, gelişiminde sadece bir aşamayken (gerçi çok hoş anıları olan bir aşama; elli yıl sonra *Ciotat'da Küçük Koy* adlı kendi tablosunu geri satın almak zorunda kalacaktı) yaptıklarının Friesz'in en iyi çalışmaları olduğu anlaşıldı. Sonraları gitgide boş ve tumturaklı jestlere meylederek çeşitli üsluplar arasında gezindi; unutulmamak için bağıran bir ressam gibiydi.

Fovizm, tamamen ısı üzerinde odaklanan bir akımdı; gelecek on yılın heyecan verici keşifleri biçim ve renk üzerine yapılacakken –kendini renge kabul ettiren biçim üzerine, daha doğrusu biçimin hizmetine girmek amacıyla kendini geride tutan renk üzerine– analitik ve sonra da sentetik kübizme yapılan yolculuk, sıcaklık terimleriyle dile gelir. Fovizm baştan aşağı pembeler ve açık morlardan, çığırtkan maviler ve şen şakrak turunculardan ibarettir: Resimdeki gökyüzü neyi yansıtıyor gibi görünürse görünsün, güneş acımasızdır. Braque'un bundan sonra, 1908'de L'Estaque'ta ve La Roche-Guyon'da yaptığı tablolarda, ısının havaya süzülerek yayıldığını hissedebilirsiniz: Bu resimlerde zengin kahverengiler, yeşiller ve griler vardır. Ancak klasik kübizm, renge kuşkulu gözle bakıyordu: Renk "hikâye anlatan" bir şeydi; bir şeyleri ansızın açığa vuruyor, çok fazla bilgi taşıyor, dikkatleri biçimden uzaklaştırıyordu. Bu yüzden kırbaç yoluyla çizgiye dönüştürülmesi gerekti; sözcük anlamıyla da böyle oldu: Renkle çizgi arasındaki şu eski Fransız savaşı, şimdi yeni bir doğrultu alıyordu. 1910-11'de, gri, kahverengi ya da bej olduğu sürece, istediğiniz herhangi bir rengi kullanabilirdiniz.



L'Estaque'da Rio Tinto Fabrikaları – Braque.

Braque'ın çığır açan büyük yenilikleri daha sonra değil de L'Estaque'ta oldu: Cézanne'ın öğrettiği her şeyi özümleyen, sonra öteye giden ve Rio Tinto fabrikalarının resimlerinde doruk noktasına varan tablolarla; bunlar, bizi bütünsel olarak kübizme taşır. Öylesine afallatıcı tablolardır ki diğer ani konu değişimini neredeyse görmezden geliriz: Bir Provençal "manzarası" benzer şekilde fabrika çatılarının kayan, yer değiştiren görünümlerinden oluşturulabilir. Ve buradan itibaren her şey son derece kaçınılmaz gözü-

kür: L'Estaque'tan dönen Braque, büyük keşifleri daha ileriye götürmek üzere Picasso'yla işbirliği yapacaktır. Braque'ın kendi ifadesiyle, ikisi, "Bir dağda iple birbirine bağlanmış tırmanıcılar gibiydi." Braque'ın bir kartvizitin üzerine çiziktirip İspanyol ressama bıraktığı sözcükler –"öngörülen anılar"– hayat boyu süren çalışma ortaklığının özgüvenli bir kehaneti gibi gözüküyor.

O zamanlar, her şey kesinlikten daha uzak görünmüş olmalı: Kübizmin –hasımlarının alaycı bir şekilde adlandırdıkları bu akımın– gelip geçici bir modadan daha başka bir şey olmayacağını kim söyleyebilirdi? Bu yeni ressamlar, var olan resim geleneklerini alaşağı etmeye, kendi görme biçimlerini geliştirmeye ve sonra da ona aşağı yukarı sâdık kalmaya meyleden öncelleri gibi değildi. Yeni topluluk, sürekli ve hummalı bir biçimde başkalaşım geçiren kişilerden oluşuyordu; Picasso ise bunların en uç örneğiniydi. Fovizm, çoklu varış menzilleri bulunan merkez bir havalimanı gibiydi. Birkaç yıl önce Courtauld Güzel Sanatlar Enstitüsü, Derain'in 1906'da Londra'da yapmış olduğu bir düzine tablonun küçük bir sergisini açtı. Tablolar, şehri daha önce hiç kimsenin ona vermediği daha gönül alıcı –aslında, ürkütücü– bir şekilde canlı renklerle yansıtıyordu. Ama ilk ikisi fovizmin cüretkâr bir yeni-noktacı* versiyonuyken, diğer on resim tamamen farklı bir üslupta yapılmıştı; biçim olarak daha kümelenmiş figürlere yer veriyor, fırça tekniği olarak daha sağlam bir görünüm sunuyordu. Kübizmin de ne diye gelip geçici bir evre olduğu ortaya çıkmasındı? Bu sav, gerçeği ne kadar içeriyor olabilirdi?

Mesele sadece bir üslup sorunu değildi, aynı zamanda bir eleman sorunuydu. Gemiye kimler binmişti, kimler sadece koy civarındaki gezi için yazılmış ve kimler bütün bir yolculuğa istekli olmuştu? 1908'de L'Estaque'da Raoul Dufy de bulunuyor ve Braque'ın yaptığı gibi radikal bir üslupta resimler yapıyordu (*Arcades* [Kemerler] başlıklı tablosu, hayret uyandıran bir çalışmadır; Çiniler ve *Tekneler* tabloları ise bir Picasso burnunun birbirine paralel sert gölge çizgilerini çağrıştırır). Dufy'ye her ne olduysa sonunda salt bir süsleme sanatçısı oldu çıktı, tabloları kartpostallarına oranla bir ilerleme taşımıyordu. Ve sonra, kübizmin yolculuğunun son bula-

* 'Noktacılık' (Pointillism), yeni-izlenimcilik akımıyla bir arada anılan ve Seurat tarafından geliştirilen bir resim tekniği ve üslubuydu. Birbirine karıştırılmamış küçük renk noktalarının tuvale uygulanmasını içeriyordu; amaç daha büyük bir ışık yoğunluğu ve renk parlaklığı elde etmekti. (ç.n.)

bileceği başka şekiller de vardı. Braque, Mayıs 1915'te Somme cephesindeki kayıplar arasında ilan edilmişti; bulunduğunda kördü. Peki ya, kafatasında delik açmış olan cerrahın eli kaymış olsaydı ne olacaktı? Yahut, tıpkı kendisi gibi kafasında delik açılıp da ameliyattan sağ çıktıktan sonra 1919 yılının büyük grip salgınıyla öteki dünyaya göç etmiş Apollinaire gibi olsaydı? Braque'ın arkadaşlığı olmasaydı, onunla rekabet etme, onunla dövüşüp onu alt etme ihtiyacı olmasaydı, tuttuğu yolu tutar mıydı Picasso?

Yerleşik değerlere dayanan sanat tarihi, böylesi değişkenlikleri, hiçbir zaman vuku bulmamış varsayımsal durumları görmezden gelmeye meyillidir. Bizler aynı zamanda büyük ve ciddi bir sanatsal serüvenin başlangıcında, güçlü bir eğlence öğesini de içerebileceğini kolaylıkla unuturuz: Bauhaus akımına* bir bakın. Yaşlı sanatçılar, genç eleştirmenler tarafından onurlandırıldıklarında ağırbaşlı bir hal takınırlar ve daha az gözlem altında oldukları gençlik günlerinin zafer duygusu içeren hazzını, şakacılığını, risk ve kuşkusunu anımsamayabilirler. Kübizm, bizim nasıl ve ne gördüğümüz konusunda derin bir yeniden icattı; Picasso'nun Françoise Gilot'ya söylediği gibi, "Her türlü iddiacılık ve bireysel kendini beğenmişliğin dışlandığı bir çeşit laboratuvar deneyiydi. Sonuçta, Braque'ın "anonim kişilik" diye adlandırdığı şey için yapılmış başarısız bir araştırmaydı bu; öyle ki, bu anonim kişilik denilen şey sayesinde bir tablo kendi başına ve kendisi için, imzasız ve kendinden özgür olarak ayakta kalacaktı. Bütün olup biten buydu ve her şey bu denli yüksek ilkelere dayanıyordu; ama aynı zamanda kişisel, oyuncul, sosyal içerikliydi. Giyinip kuşanmaya düşkün Picasso'ya, Le Havre'da bir açık artırmada, yüz tane şapka ısmarlayan şakacı (ve hoşa gitme meraklısı) Braque'tı. Picasso'nun kendi imzasını attığı şekliyle Buffalo Bill ve "Pard"dı; yahut uçuş aleti Braque'ın öncü –ve kayıp– 1911-12 tarihli kâğıt heykellerinin bir benzeri olan (ya da tam tersi de doğruydu) Wilbur Wright'ı Picasso'nun yazdığı şekliyle "Wilbourg" olarak Braque'tı. Resimleri, "Louvre" kategorisine mi giriyorlar, yoksa "Dufayel" kategorisine mi diye değerlendirmekti (Dufayel, imitasyon II. Henri büfeleri satan büyük bir mağazaydı). Bu beriki kategori, göründ-

* 1919 Weimer dönemi Almanya'sında, Walter Gropius tarafından kurulan bir tasarım okulu. Okulun tasarım üslubu, işlevsellik ve biçim yalınlığını ön plana çıkarır. Bu yaklaşım, tasarım ve endüstriyel teknikler arasındaki ilişkiye anahtar bir önem atfetmiştir. (ç.n.)

günden daha fazla övgü anlamına geliyordu. "Sanat istiyorlar" diye yakınacaktı Picasso daha sonraki günlerde. "İnsan nasıl sıradan olacağını bilmeli."

Kübizmin neşeli, doğaçlamalı yanı, Picasso'nun yapıtlarında Braque'ınkilerden daha belirgindir: Görsel oyunlarda, şakacı heykellerde, ressamın çerçevelenmiş tuvali tersine çevirip de arka eğimi üzerinde kumla çalıştığı küçük plaj resimlerinde; aynı zamanda kendini takdim etme biçimlerinde –bir restoran masasında parmaklarının olduğu yerde küçük ekmek somunları görüntüsüyle Picasso, açık stüdyo kuran Picasso, sürekli fotoğrafını çektiren Picasso, büyük sanatçıyı oynayan Picasso, halkın anladığı banal biçimde ünlü biri gibi davranan Picasso. Kariyerleri gelişim kaydederken, bir zamanlar Braque'ın Friesz'i gölgede bırakmış olması gibi Picasso'nun da Braque'ı gölgede bıraktığı sonucunu çıkarmaya eğilimli görünebilirsiniz. Hatta Braque için üzüntü duymaya bile meyilli olabilirsiniz; ama bu yanlış olurdu. Picasso her şeyi yapmak ve her şey olmak istiyordu. Braque ise her şeyi yapamayacağını biliyor ve her şey olmak istemiyordu. O teknik sınırlarını erken yaşlardan itibaren kabullendi: Desen çizme yönü zayıftı, figür temsilleri başarısızdı, heykel çalışmaları "lümpen"di. Sanatçı kendini çok fazla kolaylık içinde bulursa, kendi virtüözlüğüne âşık olabilir; çok az kolaylıkla karşılaşırsa da "Wilbourg" yerden havalanmakta zorlanacaktır. Hatta kendi zaaflarınızı teşhis edebildiğinizde bile yapılacak bir seçim vardır: Görünüşte makul olanı, zaafları ortadan kaldırmak için çaba harcamak ya da Braque'ın benimsemiş olduğu daha radikal yaklaşımı: Onları görmezden gelmek. "Sanatta ilerleme" diye yazıyordu Braque, "insanın sınırlarını ortaya koymasına dayanmaz, onları daha iyi bilmesine dayanır." Daha basitçe ifade edildiğinde: "İstediğim gibi yapmıyorum, yapabildiğim gibi yapıyorum." Bu bakımdan kendisi de insan figürü çizme konusundaki zaafını bir çeşit kuvvete dönüştürmeye karar vermiş olan Redon'a benziyordu.

Buna ek olarak, Braque'ın kendi sanatını yapmak için gereksinim duymadığı sanatla oyalanmama gibisinden özel bir yeteneği vardı. Ustaları Chardin ve Corot'ydu; Uccello'ya hayranlık duyuyordu; en sevdiği ressam Grünewald'dı; Batı sanatı açısından, esas olarak bunlar söz konusuydu. Birçokları gibi o da *Mona Lisa*'dan, simgesel üstün konumu yüzünden nefret ediyordu. İtalya'ya yaptığı bir gezide, "gına getirene kadar" Rönesans'a battığını bildirdi –gerçi

resminde daha önceki aşırı bir tüketime ilişkin çok fazla kanıt varmış gibi görünmüyor. Müzelerden hoşlanmıyor, dışarda oturmayı yeğliyor ve görmeye değer bir şey var mı diye Madam Braque'ı bakmaya gönderiyordu (bu biraz hayır yanıtına davet eden bir talimat gibi gözüküyor). Bazen de adeta yapmacık bir davranışmış gibi duruyor: Tate Galeri, 1946'da bir Braque-Rouault sergisi açtığında, açılış ya da aslında herhangi bir günden çok, kapanış gününe katılmayı seçti.

Resim yapıyordu. Yaptığı buydu. Perspektifsiz rölyef yapıyordu. Gerilemekten çok, bakan kişiye doğru ilerleyen biçimlerin resmini yapıyordu. Nesneleri resmetmiyor, uzamı resmediyor ve sonra da onu dolduruyordu. Toprağa öylesine yakındı ki yirmi yıl boyunca gökyüzünü resmetmedi. Varengeville'deki evinin tasarımını yapan mimara yüksek kalitede cam kullanmamasını; çünkü kapalı pencereden görünen manzaranın açık pencereden görünen manzaradan farklı olmasını istediğini söyledi. Bütün simgelerden kaçınıyordu. Karışık, söz dinlemez renkle başladı, rengi biçimden gitgide ayırdı ve sonra, 1920'lerden itibaren yavaş yavaş, rengi yeniden biçimin yanına koydu ama bunu kendince yaptı; aynı şekilde, ne olduğu anlaşılabilir konularla işe başladı, onları tanınmayacak ölçülerde kübik hale getirdi, sonra yavaş yavaş yeniden anlaşılır hale getirdi ama bunu yine kendince yaptı. Çok uzun bir kariyer içinde daha zayıf dönemleri vardı ve daha büyük tabloları anıtsal kalmaktan çok, çözülüp güç yitimine uğramaya eğilim gösteriyordu; ancak Braque, ilkelerinden hiçbir zaman ödün vermedi ya da araştırma yapmayı bırakmadı; 1950'lerde, ansızın zengin renklerle dolu, mektup kutusu şeklinde, tümüyle özgün bir dizi manzara resmi yaptı. Picasso Braque'ın portre yapacak kadar "buyurgan" biri olmadığını söylemişti, belki de Picasso hakkında daha çok şey ifade eden bir söz bu. Bir tablonun önünde artık herhangi bir şey söyleyemeyeceğimiz bir duruma erişmenin, ideal bir durum olacağını düşünüyordu Picasso. Sahte bir Braque tablosunun "güzel" olduğu için sahte olduğunu biliyordu. Picasso karşısında ürküntüyle karışık bir şaşkınlık ya da saygıyla karışık bir hayranlık duyabiliriz; birçoklarının kişiliğine boyun eğdikleri gibi onun sanatına boyun eğebilir ya da teslimiyet gösterebiliriz. Ama onu sevebilir miyiz? Bu güç. Braque ise hayranlıkla saygının buluştuğu biri olarak belirir ve sevginin de çok arkalarda kalmadığı bir ressam ve (büyük ölçüde gizli) bir kişilik.

Braque, sanatında olduğu gibi yaşamında da aynı yolundan sapmazlığı, istenmeyeni ortadan kaldırma konusunda aynı inancı, aynı bağlılığı ve kesinliği sergiledi. Almanlar 1949'da Fransa'yı istila ettiklerinde, Braque elli sekiz yaşındaydı. İkinci Dünya Savaşı'ndaki hizmeti, birincisinde olduğu kadar dingin bir kahramanlık taşıyordu. Almanlar, önemli kültür adamlarına yaltaklanmak ve hediyelerle yoldan çıkarmak konusunda akıllı davranıyorlardı ve onlara sadece ahlaki bir duruşla değil, taktik bir zekâyla da direnmek gerekiyordu. Bir kış akşamı, iki Alman subayı Braque'ın stüdyosuna gelmişler ve büyük bir ressamın böylesine buz gibi havada nasıl çalışabildiğine hayret etmişlerdi. Ona iki kamyon dolusu kömür göndererek dehasına selam durmak isterlerdi. Braque'ın verdiği yanıt mükemmeldi. "Hayır, teşekkür ederim" dedi. "Çünkü eğer kabul edersem, sizin hakkınızda bir daha iyi konuşamazdım."

1941'de istilacılar, bir grup Fransız sanatçısını anayurtlarını ziyaret etmeye ikna ettiler. Tıpkı yakıt verme örneğinde olduğu gibi ayartma vaatlerinden bazıları belirgin bir şekilde aldatmaca izi taşıyordu; Fransız savaş tutuklularının salınması gibi diğer vaatleri ise, davetlileri kasten zor bir duruma sokmaktı. İşte bu noktada Othon Friesz, hikâyeye yeniden giriyor. Derain, Vlaminck, Van Dongen ve Dunoyer de Segonzac gibi o da gitmeye razı oldu. Gare de l'Est tren garında çektirdikleri bir fotoğraf –yanlarında muzaffer Alman subayları varken– tedirginlik ve kötü niyet dışavuruyor. Braque'ın gezi üzerine yapmış olduğu halka hitaben tek yorum, içinde bulundukları ikilemin anlaşılır biçimde bilincinde olduğunu gösteriyordu: "Bereket versin ki benim resimlerim hoşlarına gitmedi. Davet edilmedim. Yoksa söz verilen salıvermeler yüzünden, belki de giderdim." Kurtuluş'tan sonra Picasso, Fransız yurttaşı olmamasına karşın Ulusal Sanat Cephesi'nin* kürsüsüne çıktı; Fransız sanatçılarının kurduğu söz konusu cephe, resmî yetkililere işbirlikçilerin bir listesini göndererek onların tutuklanmalarını ve muhakeme edilmelerini talep etti. Haziran 1946'da, aralarından yirmi üçü, aklama işlerine bakan bir mahkeme tarafından çeşitli yaptırımlarla karşılaştı ve Friesz, Vlaminck, Derain ve Van Dongen birer yıllık yasaklama cezası aldılar. Braque, kendini halkın épuration** tutkusundan uzak tuttu (Nasıl olur da, bir

* Front National des Arts.

** (Fr.) Tasfiye. (ç.n.)

yıllık bir yasaklama cezası vererek "aklayabilirsiniz"?) ne var ki kendi uyguladığı kişisel yaptırım daha katı ve daha nihai idi. Friesz ve Derain'le dostluğunu bozdu ve Van Dongen'la Deauville'de karşılaştığında, aralarında tek bir kelime bile konuşulmadı.

Herkesin önünde açığa vurulmadığı için bu ahlaki duruşun taşıdığı otorite, daha da büyüktü. Braque'ın sakinliğinde, suskunluğunda, daha çapsız adamları ve kadınları farkına varmadan aşağılayan sanatsal adanmışlığında dikkat çeken bir şeyler vardı. Bu otorite, sonuçta, tabloların kendilerinden gelmektedir: Biçim, harmoni, renk-dengesi duygusunun – doğaya sâdık kalmanın ve sanata sadık kalmanın ciddiyeti– ahlaki bir temeli vardır. Ve Braque, yıllar içinde, kendini beğenmişlikten, şişinmekten, şarlatanlıktan uzak durmanın canlı bir kanıtı oldu. Sadece İspanyolların kübist olabileceğini düşünen –ve daha sonra da Pétain'in söylevlerini çevirmeyi öneren– Gertrude Stein, tıkız laflardan oluşan o boş konuşmalarının en güzel örneklerinden birinde, Braque'ın bir "sözcük-portresi"ni kaleme aldı. (Belki de bu portre, kübist bir düzyazı olması niyetiyle yazılmıştı. Eğer öyleyse, kötü bir fikir (fırça vuruşları temsil etme gücünün dışına kayabilirler, ne var ki sözcükler kendilerini riske atarak bu gücün içinde yer alırlar). Kendisi épuration'dan kaçabildiği için talihli olan Cocteau, "zavallı bir kadın şapkacısının kusursuz beğenisine" sahip olduğu için Braque'a tepeden bakıyordu; gösterişli tavırları olan bir snob'un (züppenin) edebileceği türden bir laf. Benzer bir snob'luk Le Corbusier'nin pürist manifestosunda da örtük bir şekilde göze çarpar: O ve manifesto ortaklarından Amédée Ozenfant, "biçime ve renge tutkun iyi ressam-dekoratörlerin elinden çıkma basit tabloları" kurumlu bir tavırla dışlarlar. Bir ressamın "biçime ve renge tutkun" olmasından daha arzu edilebilir hangi tanımı olabilir diye düşünebilirsiniz. Ve sonra bizim kendi Bruce Chatwin'imiz var; tanınmış bir koleksiyoncu, bir desen çalışmasının hakiki olup olmadığını öğrenmek istediğinde kendisi yirmi yaşında bir Sotheby's* kuryesi olarak izinle Braque'ın huzuruna çıkmıştı. Chatwin, bu hikâyeyi ne zaman yeniden anlatacak olsa olaya kendi katılımı şişinmeli bir havaya bürünüyordu.

Bunlar ressamı, manyetik kuzeyin (ayrıntıya girmek gerekirse, aynı zamanda gerçek kuzeyin) ahlaki eşdeğeri olarak doğrulayan ve çok şey ifade eden yan-karşılaşmalardır. Gelgelelim esas karşı-

* Sotheby's, müzayedeler düzenleyen, 1744'te Londra'da kurulmuş bir şirket. (y.h.n.)

laşma, her zaman Picasso ile olmuştu. İspanyol ressam, Braque'ı 1914'te Avignon'daki istasyona götürdüğünü ve bir daha onu hiç görmediğini söylemekten hoşlanıyordu. Bu, apaçık bir gerçeğin kızgınlıkla yadsınmasından başka bir şey değildi: Yani "öngörülen anılar" doğru bir kehanetti ve ikisi de –birbirlerine dağda iple bağlanmış olarak-birbirlerinin düşüncelerinde ve stüdyolarında ölene dek kalacaklardı. Kimi zamanlar, kübizmin en civcivli anında birbirlerinden estetik olarak bu denli ayırt edilemez olan iki büyük sanatçının böylesine radikal şekilde farklı mizaçlara, inançlara, politikalara, kişisel alışkanlıklara ve toplumsal taktiklere sahip olması, son derece şaşırtıcı bir şeydir. Picasso'nun ölümlü hemcinslerine karşı davranışları hakkında bir şeyler okuduğunuzda, bazen bu "ölümlü hemcinsleri" teriminin uygun bir ifade olup olmadığını bile sorgulayabiliyorsunuz: Picasso bir Harika Çocuk'un acımasızlığını, bir Tanrının dikbaşlılığı ve kendini beğenmişliğiyle birleştiriyordu. O, insani işlere ansızın müdahelelerinde tümüyle bencillik ve hoşnut bir dalaverecilik içeren Olympos Dağı'nın şu eski sakinlerinden biri gibiydi. Bir dost ya da sevgili olmanız, sadece peşinen bir bedel ödemenizi gerektiriyordu. Françoise Gilot'nun belirttiği gibi, "O en adi numaralarını, en çok sevdiklerine ayrılmıştı." Braque, Picasso'ya başarıyla direnmiş olan az sayıda kişiden biriydi; bir başkası Gilot'nun kendisiydi. Suskunluk ve kendini geri çekme Braque'ın esas taktikleriydi ki bu kuşkusuz Picasso'yu daha da çileden çıkarıyordu. Belgelere geçmemiş en önemli diyaloglardan biri, Picasso 1914'te Braque'ı bir hafta boyunca Komünist Parti'ye katılması için ikna etmeye uğraşırken gerçekleşti. Braque, onun önerisini reddetti, tıpkı Simone Signoret'den başkası olmayan birinden gelen ikinci bir yaklaşma girişimini de reddettiği gibi (üç oyuncunun katıldığı bir oyunun başladığını hissediyorum).

Braque, Picasso'nun sürekli kuşattığı tepe üstü bir kale gibiydi. Onun etrafını çevirir, bombalar, mayınlar, saldırılar ve dumanların her dağılışında, kale eskisi kadar sağlamdır. Amacına erişemeyince de o yerin zaten stratejik hiçbir önem taşımadığını ilan eder. Braque'ın sadece "çekiciliği vardır" der; o, "kübizmin Vuillard"ı olmak suretiyle "Fransız resmine" geri dönmüştür. Braque'a resimlerinin "iyi asıldığını" söyler. Braque da ona yanıt olarak Picasso'nun seramiklerinin "iyi pişirilmiş" olduğu karşılığını verir. Bunlar çoğunlukla, bol laflı diyaloglardan çok, özlü ifadelerle yetinen söz

dalaşlarıdır. Picasso'nun sözcükleri, sıklıkla sanatla bağlantısı olmayan bir şey konusunda istediğini yaptıramamasından kaynaklanır; mesele ya budur ya da Picasso'culara alkış tutturmaya çalışmaktadır. Braque'ın sözcükleri daha bir düşünülüp taşınılmış, sanatla daha çok ilgili, dolayısıyla daha öldürücü gözükür. "Yetenek" ve "virtüöz" gibi sözcüklerin onun ağzında fazladan bir etkililiği vardır. Verdiği yanıtlar, şu ünlü gözlemde doruk noktasına varır: "Picasso eskiden büyük bir ressamdı. Şimdi ise sadece bir dâhi." Yani, halk bir dâhiyi nasıl görüyorsa öyle biri, şekil değiştiren ve endüstriyel anlamda üretken olan, aynı zamanda özel yaşamı herkese duyurulan bir sirk gibi olan biri.

Bozuşan ve birbirlerine kötü niyetle kayıtsızlık oyunu oynayan ilk ve son "ortaklar" değillerdi. Ama diğer bazı bozuşmalardan farklı olarak (sözgelimi, karşılıklı kin duygularıyla sona eren Truffaut ve Godard'ınki gibi) Picasso ve Braque'ın bozuşmaları, nihai olmaktan çok karmaşık ve süregiden bir bozuşmaydı. Picasso daha güçlü ve kesinlikle daha ünlü olmakla birlikte, ilişkilerinde ricacı olan, daha fazla gereksinim duyanda oydu. İhmal edilmekten ve yeterince ziyaret edilmemekten yakınan Picasso'ydu; yeni kız arkadaşlarını onaylaması için Braque'a götüren oydu. Ve çalışma yaşamlarında, rengin sürtme yoluyla nasıl oluşturulacağını, *papiers collés*'lerinin* nasıl tutturulacağını Braque'tan öğrenen Picasso'ydu; Braque'ın çalışmaları sayesinde yeni meydan okumalara yönelen Picasso'ydu (*Las Meninas* varyasyonlarını kışkırtan 1949-56 *Stüdyolar*'ı); 1950'lerin ortalarında ikisinin tıpkı yarım ömür önce yapmış oldukları gibi işbirliğine gitmelerini öneren Picasso'ydu; Braque'ın geri çevirdiği bir başka davet.

René Char, onlara Picasso ve anti-Picasso diyordu; ama onlara baktıkça, daha fazla Braque ve anti-Braque'a dönüşürler. Yavaş, sessiz, özerk, otoriter Braque; yerinde duramayan, gürültücü, cüsseli, virtüöz görünüşlü anti-Braque. Kendi bilinen "sınırlı" yolunu izleyen Braque; öfkeli başkalaşımlar ardında olan anti-Braque. Taşralı, evcimen ve karısına düşkün Braque; kozmopolit, doymak bilmez ve Dionysos gibi taşkın anti-Braque. Bu bir "ya / ya da" denklemi değildir, daha çok "ve / aynı zamanda" denklemidir: Sözcük ister anlam yüklü olsun isterse olmasın, bir dâhi olmanın farklı yolları vardır. Ancak, geleneksel ifade düzenini bir yana bırakıp, Alex Danchev'in harika Braque biyografisinde yaptığı gibi,

* (Fr.) Yapıştırılan resim kâğıtları. (ç.n.)

Picasso'nun "Braque dönemi"nin "onun tüm kariyerinin en yoğunluklu ve en verimli" dönemi olduğunu yazmak da sağlıklı bir yaklaşımdır.

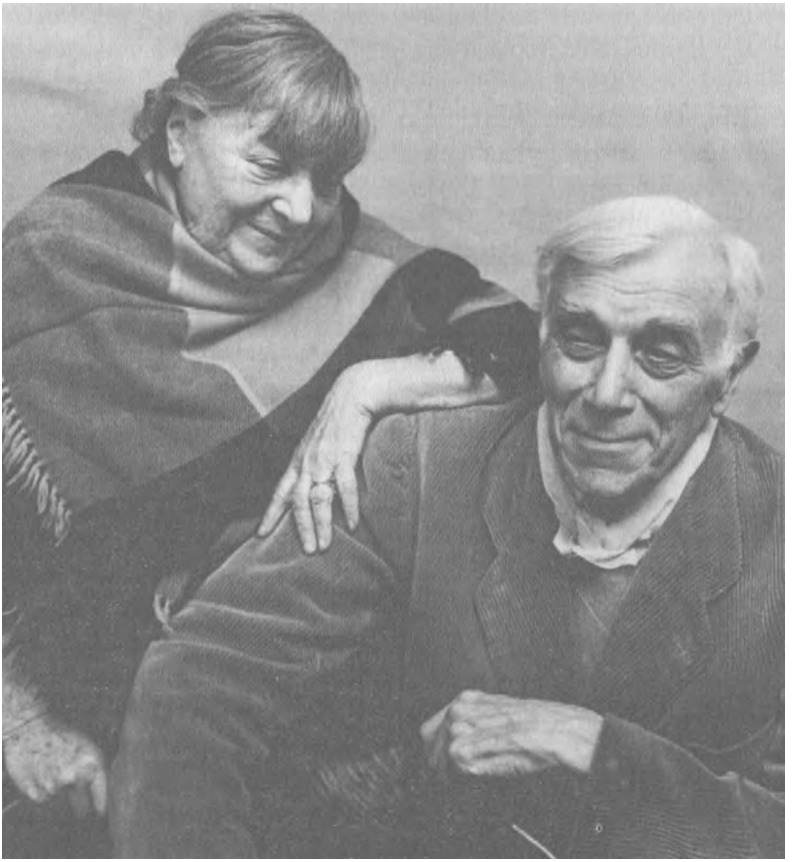
Braque'a kutsallık yakıştırmanın bir tehlikesi var. Jean Paulhan, onun "derin düşünmeye açık ama şiddetsever" biri olduğunu yazdı. Juan Gris'i, resimlerinin onunkilerle aynı salonda asılmasını reddederek incitmişti; bir keresinde eski tablo satıcısını Hôtel Drouot'da dövdü; itiraf etmek gerekirse, makul gözüken gerekçelerle. Picasso'nun "Düşes" dönemine, balolara gittiği ve fantezi kostümler giydiği döneme atıp tutmakla birlikte, kendi ağır başlı tarzına uygun olarak giyinip kuşanmaktan bayağı hoşlanan biriydi Braque: Londra'ya yaptığı ender gezilerde, dosdoğru National Gallery'ye değil de, çizme yapımcısı Bay Lobb'un evine gidiyordu. Hızlı ve pahalı arabaları hem kullanmaktan hem de onlara binmekten hoşlanıyordu: Picasso gibi, üniformalı bir şoförü vardı. Yediklerinin tadını çıkarmaktan zevk almakla birlikte, bazen de işin içine bir püritanizm karışıyordu: Ressam Umberto Stragiotti ile birlikte üç yıldızlı Paris restoranlarını dolaştıkları bir tur sırasında, yemeklerini hızlı hızlı mideye indirerek yol arkadaşının zevkini tamamen berbat etmişti. İlk Atlantik ötesi telefon konuşmasını yapmazdan önce, saçlarını taradı Braque: Tuhaf bir tepki– kendini beğenmişlik miydi, yoksa bir alçakgönüllülük mü bu? (Belki de o kadar da tuhaf değildi: Bir keresinde masasının üzerindeki telefon çalıp da karşı uçtakinin Lord Snowdon olduğunu anlayınca ayağa sıçrayan bir *Sunday Times* sanat sayfası gazetecisine rastlamıştım.)

Bunlar gelip geçici, insani kafa karışıklığı halleri. Braque'la karşılaşan çoğu kişiyi çarpan şey onun kişiliğinin kusursuzluğu, bütünlüğü ve o kişiliğin sanatıyla oluşturduğu ek bütünlüktü. Françoise Gilot şunu söylüyordu: "Braque'a ait olan her şey, her zaman oradaydı." Miro onun "Hüner, dinginlik ve derin düşünce olan her şeyin bir modeli" olduğunu söylüyordu. Ressamın stüdyosunu ilk kez ziyaret eden genç John Richardson, "Resim sanatının tam da kalbine vardığımı hissettim" demişti. Onun otoritesi sonuçta –ve öncelikle– buradan kaynaklanır. Braque'ta hayatının sanatını gölgeleyebilmesi gibi bir tehlike hiçbir zaman söz konusu değildir; aslında böylesi bir hayat en çok o çalışmaları yaptığında yaşanır. Braque'ın yaşantısı konusunda yapılacak çok fazla dedikodu yoktur;

çünkü o çok az dedikoduyu kışkırtmış ya da buna meydan vermiştir (Birinci Dünya Savaşı'ndan sadece tek bir "savaş hikâyesi" ile döndü). Georges ve Marcelle Braque "elli yılı aşkın bir süre birbirlerine tamamen sâdık kaldılar." Duncan Grant, bu sâdık çifti öylesine az anlamıştı ki, bu birlikteliğin denize duydukları ortak bir tutkudan kaynaklanması gerektiğine hükmetti. Mariette Lachaud, 1930'da on altı yaşında ev halkına katıldığında (annesi Braque'ın aşçısıydı) genç kızın bundan sonraki yaşantısının bir klişeden ibaret olacağını düşünebilirdiniz. Oysaki Alex Danchev'in belirttiği gibi, genç kız "sâdık olduğu kadar iffetliydi", "stüdyo asistanlığından iyi kalpli bakıcılığa ve fotoğraf belgeciliğine ilerleme kaydetmiş, asla bir metres" olmamıştı.

Aslında bu, biyografik olarak, sanatçıların şu bildik gelişigüzel yatak serüvenlerine karışma hikâyelerinden daha ilginç bir durum. Benimle tanışmadan önce karım, kafasında uzun süre iki ana evlilik imgesini yaşatmıştı: Etrüsklerin evliliğe ilişkin kabir-heykelleri ve Braque'ların yaşlılıklarında Richard Avedon'un objektifine poz vererek çektirdikleri fotoğraf; Braque fotoğrafta oturmuş konumda, gülümsüyor, karısıysa onun omzuna dayanmış. (Braque'ın Louvre'da resmettiği tavanın –şimdiye dek kabul ettiği tek sipariş– Etrüsk odası için yapılmış olması ilginç bir rastlantı). Marcelle Braque, kocasından bile daha ölçülü biriydi ve ardında çok az iz bıraktı; görünüşe bakılırsa "gerçek bir halk kadınıydı"; aynı zamanda kültürlü, dindar ve açıkgözdü. Bir keresinde Nicolas de Staël'i şöyle uyarmıştı: "Dikkat et, yoksulluğu kendinden pekâlâ uzak tuttun ama zenginleri kendinden uzak tutacak güce sahip misin?" Modigliani'nin kefenini dikmiş olduğu söylenir bize.

"Sanatta önemli olan tek şey açıklanamayan şeydir" diye yazıyordu Braque. Peki: "İnsan renkten nasıl söz edecek?.Gözleri olanlar, sözcüklerin gördükleri şeye ne kadar uygunsuz düştüğünü bilirler." Dahası: "Bir şeyi tanımlamak, o şeyin yerine tanımı koymaktır." Aynı şekilde, bir biyografi yazmak, yaşanılan hayat yerine yazılan hayatı koymaktır; en iyi ihtimalle zorluklar çıkaran bir iştir bu, ne var ki Braque'a özgü ahlak elimizin altında olduğu sürece mümkündür. Ressam, ölüme hayata yaklaştığı gibi yaklaşıyordu. Gilot'nun sözcükleriyle söylersek, "Her zaman oradaydı ölüm." Sona doğru, paletinin getirilmesini istedi. Üzerinde mevcut olan renklerin daha sonraları eleştirmen Jean Grenier tarafından



Sanatçı Georges Braque ve karısı Marcelle, Paris, 27 Ocak 1959 – Richard Avedon.

bir listesi çıkarıldı: Çiğ kahverengi aşıboyası, kırmızımsı aşıboyası, sarımsı kahverengi, kırmızımsı kahverengi, sarı aşıboyası, lamba isi siyahı, şarap siyahı, kemik siyahı, ultramarin, turuncu-sarı ve antimuan sarısı. Braque, "Istırap çekmeden, sükûnet içinde, bakışı son âna dek bahçedeki ağaçlara takılı olarak" öldü; bu ağaçların en yüksekteki dalları, stüdyosunun büyük pencerelerinden görülebiliyordu.

Magritte: Yumurtaya Dönüşen Kuş

Magritte muhtemelen, kendisi hakkında kırk yılı aşkın bir süre boyunca yazan ve Catalogue Raisonné'yi* bir araya getirmek için bir o kadar zaman harcayan David Sylvester'dan (1924-2001) daha iyi bir betimlemeyiciye, dolayısıyla savunucuya sahip olamazdı. Sylvester, televizyon sanat programlarının çoğu kez ciddi estetik tartışmalar içerdiği (ve sunucuların bile ekranda sigara içmelerine izin verildiği) bir dönemde kendini gösterdi. Aynı zamanda kendi döneminde birçok çevre tarafından sergilerde en iyi tablo düzenleyicisi olarak kabul ediliyordu; 1922'de, Londra Hayward Galerisi'nde, Magritte'in yapıtlarını fiziksel bir mekân içinde basılı bir metinde olabildiği kadar bilgece ve ustalıkla tanıttı. Bu, şimdiye dek görmüş olduğum, tabloların yaratıcı bir şekilde asılmış

* (Fr.) Açıklamalı katalog. (y.h.n.)

olduğu en parlak sergiydi. Sylvester, Hayward'ın tuhaf ve itici geniş mekânlarını parlak bir şekilde başkalaştırma erdemini gösterdi: O sefil sahne arkası perdesi, o tuhaf koridorlar, ufacık yan mekânlar ve birdenbire daralan merdiven, Magritte'in beyninin canavar versiyonu gibi bir şeye dönüştürüldü. Gri maddenin afallatıcı, kasvetli koridorlarında geziniyor ve her dönemeçte parlak fikirlerin yıldız patlamalarıyla yüz yüze geliyordunuz.

Sylvester'ın Magritte hakkındaki yazıları, tam bir örnek oluşturuyordu: Dikkatli ve akıllıca, sanatsal karşı göndermelere olağanüstü duyarlı, jargon dilini ve kuramı küçümseyen, hayatla tümüyle barışık ve kendi kişisel karşılaşmalarından yola çıkarak ona katkılar yapabilecek güçte. O aynı zamanda, aynı sanatçı üzerinde kafa yorarak bu denli zaman harcamış olan birini bekleyen ciddi tehlikeden de zarafetle kaçınıyordu: Yani, çok fazla emin olmanın tehlikesinden. Kraliyet Akademisi'nde* bir Mantegna sergisini gezdiğimi ve kıdemsiz bir öğretim üyesi tarafından kendilerine tablolar hakkında açıklamalar yapılan bir grup sanat öğrencisine rastladığımı anımsıyorum. *Bir Adamın Portresi* tablosu (büyük olasılıkla Carlo de Medici) önünde duruyorlardı; açıklamayı yapan kişi, tabloyu Freud'un Bacon portresine benzetmiş ve özgüvenli bir tavırla şunu eklemişti: "Elbette, Mantegna'nın buradaki amacı, gerçekçilik değildi." Buna verilebilecek tek yanıt, "Onunla son zamanlarda konuştun mu, ahbap?" olabilirdi. Öte yandan Sylvester, insanın her zaman bilemeyeceğini yeteri kadar biliyordu. Magritte'in annesinin suya atlayarak intihar etmesi, bu intiharın ona aktarılma şekli, onun bunu başkalarına aktarma şekli, intiharın yaratabileceği etkiler ve sonuç olarak bunun sanatında kefene sarınmış çıplak kadın figürleri halinde ortaya çıkışı arasında kurulan nazik ve karışık ilişkilere ironiyle değinerek, Sylvester önsözlerine haklı olarak "belki" sözcüğüyle başlıyordu. Bir kez değil, sürekli olarak: Art arda yapılan altı önerinin, peşpeşe altı belki ile başladığı bir paragraf vardır. Pound, Eliot'a Çorak Ülke'nin ilk müsveddesinin "çok fazla belkili" olduğundan yakınmıştı. Sylvester –sanat eleştirisinde çok ender görülen– bir belkili olma erdemi gösterdi.

Şair, gerçeküstücü ve memur Louis Scutenaire, dostu Magritte'in "resim sanatının belagatını boğmuş olduğunu" ileri sürdü. Bunu

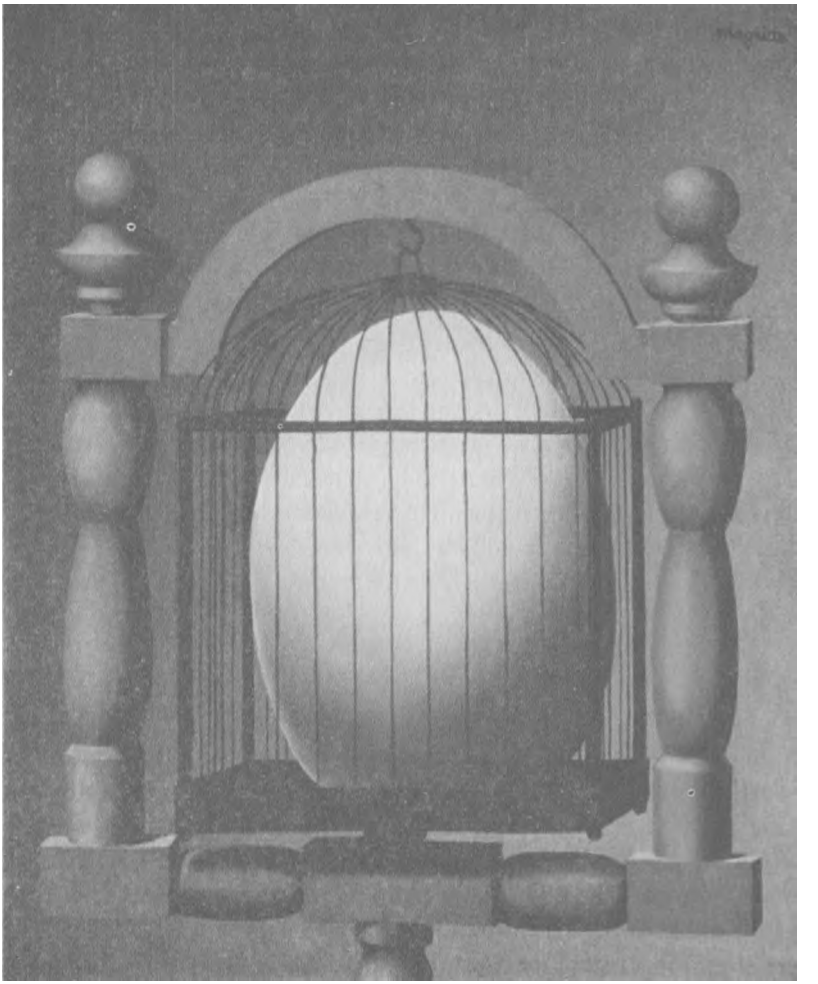
* Royal Academy. (y.h.n.)

ifade etmenin bir başka şekli, onun sanat tarihine kendinden önceki peyzaj bahçıvanlarının doğayı taklit etme konusunda gösterdikleri soylu girişimler karşısında korkuya kapılmış ve ezilmiş bir peyzaj bahçıvanı gibi tepki göstermek olduğunu söylemek olurdu. Bir başka deyişle, her bir küçük tepenin ve vadinin üzerine titremekle birlikte, doğayı kendi amaçları doğrultusunda kullanmak ve dolayısıyla ona maksimum düzen uygulamaya karar vermek olurdu: Yapay ışıklandırma altında bütünsel ufki bir yüzeyde çakıl, şimşir çitler ve sardunyalar dışında hiçbir şey yapmamak. Magritte'in sanatı, bir denetim ve dışlama sanatıdır: O, yumuşak bir tavırla cephesel bir bakış açısı kullanır; simetriklik ve paralel olarak gerileyen düzlemler, kasti olarak sınırlanmış bir imge-nesne düzeni, bunlar ya kendilerinde sıradandır (perdeler, kuşlar, ateş) ya da yinelemelerle sıradanlaştırılmıştır (bilboquet*, çıngıraklar); boyanın donukluğu, şeyleri temsil etmenin kayıtsızlık ifade eden bir şeklidir; öyle ki, sözgelimi gökyüzünün mavisi her zaman parodik bir biçimde parlaktır. Magritte, tutarlı, kanıtlara dayalı, sistematik olan lehine fantastik ve serbest çağrışımlı olanı reddeder. Bu, Sylvester'ın "temsil etme tatlılığı" adını verdiği şeyle bir araya getirilence nükteli, baştan çıkarıcı, içine kapanık bir sanattır ve uzun uzadıya düşünülmüş kışkırtıcı başlıklarla donatılmıştır. Genç olup da Magritte'in sanatından nasıl hoşlanmıyor olabilirsiniz?

Bu resim yapma tarzı –konsantre, sınırlayıcı, ikonik– anıtsal imgeler ortaya koymak üzere tasarımlanmıştır: Tuvalin boyutlarına bakmaksızın anıtsal. O yaptığı şeyi tam olarak bilir, diyelim size aynı imgeler ansızın guvaş olarak sunulduğunda onları daha sıcak, daha hoş, daha kibar bulmanızdan yakınmanız konu dışı kalır: Magritte için soğukluk ve donukluk merkezi önemdedir. Benzer biçimde, ressam gerçeküstücü meslektaşı Paul Nouge'a Kasım 1928'de amacının "içinde gözün alışılmış olandan tamamen farklı bir şekilde "düşünmesi" gereken resimler" ortaya koymak olduğunu söylediğinde, "gözü düşündürmenin" "kalbi harekete geçirmeyi" engellermiş gibi göründüğünü belirtmenin bir anlamı yoktur. Elbette engellemektedir: Magritte'in en dokunaklı yapıtları, muhtemelen 1922-3'te yaptığı kübizm sonrası nü'ler dizisiydi.

* (Fr.) Birbirine uzunca kordonla bağlı yuvarlakla çomaktan oluşan bir oyuncak. (ç.n.)

Ama bu sistem, bu acımasız sistem, o anlamsız terimle "büyük" diye de adlandırabileceğimiz çok sayıda yapıt ortaya koydu: Seyirciye güvenini kaybettiren, yönünü şaşırtan, yitip gitmesine neden olan imgeler; Magritte'in de Chirico üzerine kaleme aldığı yazıda belirttiği gibi, "seyircinin kendi yalıtılmışlığını tanıyabileceği ve dünyanın sessizliğini işitebileceği" yapıtlar. İnsanı kuşatan ve korkuyu en saf halinde kışkırtan *Gecenin Kıyısında Avcılar* gibi tablolar ya da saldırganın ceket manşetinin kadının baldırlarına temas ettiği noktadaki figür; yani en dehşet verici dokunuşun ufak bir dokunuş olduğu gökgürültülü *Titanik Günleri* (Sylvester bu tabloyu büyüleyici bir şekilde Olympia'daki Zeus Tapınağı ile ilişkilendirmektedir); bu çalışma, aynı zamanda erkeğin kadının vücut uzamını ondan ne kadar sökülüp atılmaz bir şekilde işgal ettiğinin de kanıtıdır ya da Özgürlüğün Eşiğinde başlıklı tablodaki anıtsal imge üretimi ya da hünerle yansıtılmış bir duyumsallığın göze çarptığı *Ebediyen Aşikâr* (1930) başlıklı tablo, bir kadın nü'nün ayrı olarak çerçevelenmiş beş bölümünden oluşan dikey bir set; Sylvester, bu tabloyu Hayward'da küçük bir odaya, tıpkı gizli bir yan şapelde bulunan çok kanatlı bir Felemenk resmi gibi ustaca yerleştirmişti. Bunun gibi resimler, yöntemin yüksek doğrulama örnekleridir. Başka türlüsünü dilemenin, sanatçıların bulmakta uzun zaman harcadıkları benliklerinden farklı olmalarını istemenin hiç anlamı yoktur. Ah, keşke resim dokusuna daha fazla ağırlık verseydi ya da kolaj yapsaydı, yahut daha az akıllı olup da daha fazla "kalbi" ile resim yapsaydı ya da bilmem şunu yapsaydı demenin hiç anlamı yoktur. Sonuç, sadece daha az Magrittevari olmakla kalmaz, daha fazla karışıklık yaratırdı; bizim için erkek ya da kadın bir sanatçı, kendi bireyselliğini "aşırı ölçüde ifade ettiği"nde, yakınmamıza değecek şekilde hiç mi hiç bireysellik taşımayan, zaten çok sayıda sanatçı var çevremizde. Bu konuya girmişken, Magritte'in 1925'te kasten banal bir resim üslubu kullanarak ve hazır yapılmış şeylerle iş görerek sanatsal olarak "bireyin küçük tercihlerine" kapılmayı reddettiği iddiasını safdışı edelim. Belki de Magritte, o zamanlar öyle düşünüyordu; ne var ki bir sanatçı "öznel" olmaktan çok "nesnel" olmayı seçtiğinde, belirlenmiş seçme tarzı en az bir o kadar yoğun ve keskin bir öznellikle sonuçlanabilir. Yirminci yüzyıl sanatında hiçbir yapıt, Magritte'inki kadar bireysel ve taklit edilebilir değildir; hiçbir yapıt, ticari imgelerin tutarlı olarak yeniden kullanımına bu denli bağımlı değildir.



Seçme Yakınlıklar – Magritte.

Magritte, "La Ligne de Vie"* başlıklı konferansında, yaratıcılık sürecini açıklarken, bir gece uyanıp da "görülmemiş bir kaygı hali içinde" karısı Georgette'in, ev kanaryasının kafesteki yerini bir yumurtanın almış olduğunu nasıl hayal ettiğini güzel bir şekilde betimledi. Dolayısıyla (gerçi "dolayısıyla" ifadesi her zaman kesti-

* (Fr.) Yaşam Çizgisi. (ç.n.)

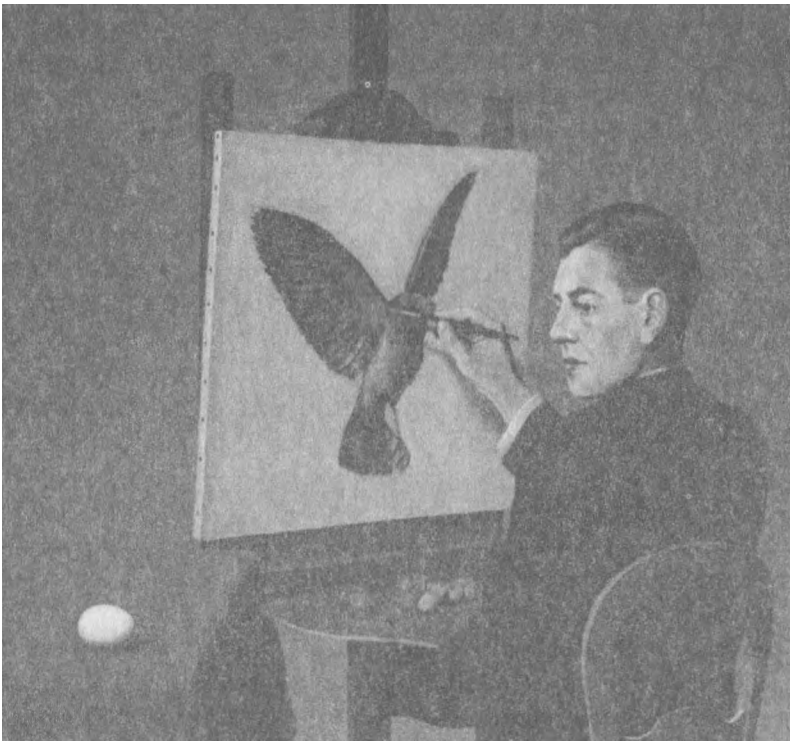
rip atan bir kısa deyiştir) "seçme yakınlıklar" öğretisiyle, "yeni ve hayret veren şiirsel sır"la, gerçeküstücülüğün tümüyle ilgisiz nesneleri yan yana getirme yönteminden Magritte'in birbiriyle incelikli (bazen de o kadar incelikli olmayan) ilişkiler kuran nesneleri yan yana getirme yöntemine geçişle yüz yüze geliyoruz. Ya da Magritte'in dile getirdiği gibi:

> Kafesteki kuş imgesine âşinayız; eğer kuşun yerini bir balık ya da ayakkabı alırsa ilgimiz artar; ama bu imgeler merak uyandırıcı olabilmekle birlikte ne yazık ki rastlantısal, keyfidirler. Katî, kesin karakteriyle incelemeye direnebilecek yeni bir imge bulmak mümkündür: Bu, kafesin içindeki bir yumurta imgesidir.

Böylelikle 1933 tarihli *Les Affinités Electives* [Seçme Yakınlıklar] tablosuyla yüz yüze geliyoruz. Tablo, ayakta duran bir kuş kafesinin işlevsel kısmı üzerine odaklanıyor, kafesin destek yerlerine bilboquetvari* bir hava verilmiş; desteğin içinde asılı bir tel kafes, kafesi de neredeyse tamamen, yumurtlanamayacak kadar büyük bir yumurta dolduruyor. Resmin başat rengi gri, yumurtanın üzerinde, belki de içerdiği geleceği gösteren beyaz bir parlaklık var. Şimdi, bu yumurtanın insana rahatsızlık veren boyutu üzerine yorum yapabiliriz; yumurta ve kafesin her ikisinin de farklı şekillerde, Nouge'un deyişiyle, "sınırlanmışlık imgeleri" olduğunu düşünebiliriz; bilboquet'lerin resme fazladan bir sınırlanmışlık kattığını ekleyebiliriz (tıpkı gri çevrenin ve gerçek resim çerçevesinin kattığı gibi). Kesinlikle rahatsızlık veren bir imge; hem hoş hem de kasvetli. Ama "incelemeye direniyor" mu? Her şey hesaba katıldığında *Les Affinités Electives* konusunda söylenebilecek başlıca ve son şey, Magritte'in, kafesin içinde duran bir kuş yerine, kafesin içinde bir yumurta resmi yapmış olmasıdır. Buysa şaşırtıcı bir kavramsal sıçrayış sayılmaz. Bu bize aynı zamanda, parlak gece vakti görülerimizin sabahın nahoş ışığında çoğu kez, önceden hissettiğimizden daha az seçkin şeyler olduğunun ortaya çıkmasını anımsatabilir.

Benzer bir durum *La Clairvoyence* [Geleceği Görme, 1936] başlıklı otoportrede ortaya çıkar. Bu resimde tanınabilir bir Magritte, paleti elinde, şövalesinin başında oturmaktadır; sol tarafında kahverengi kumaşla örtülü bir masanın üstünde duran bir yumur-

* Bilboquet, bir tür dikkat ve denge oyunu. (y.h.n.)



Geleceği Görme – Magritte.

taya bakarken, sağ eliyle, kanatları açık, bej bir arkaplan fonu önünde zaferle havaya yükselen bir kuş resmini yapmayı bitirmektedir. İlk görüşümüzde zevk veren, zarif ve ilgi çekici bir imgedir bu. Ressamın, üzerinde çalıştığı tuvalden çok nesneye bakıyor olması gerçeğine anlam verebilmekle birlikte, *La Clairvoyonce* sanatsal bir dönüşüm imgesi olarak bizi çok uzağa götürmez. Sanatçı bir yumurtayı bir kuşa dönüştürebilir; eh, doğa bunu her gün, dünyanın her yanında görülen endüstriyel yöntemlerle tavuk yetiştirme çiftliklerinde yapmaktadır. Ama sadece sanatçı, onu başka bir şeye dönüştürmek için yumurtaya*bakmak* zorundadır, diyeceksiniz. Bir kez daha söyleyeyim, bu açıklama beni çok etkilemedi: Ben birini tanıyorum, bu kişi arabasıyla koyunların bulunduğu bir tarlanın önünden, "akşam yemeği" diye mırıldanıp da hayalin-

den bir tabak dolusu kuzu pirzolası canlandırmadan geçemiyor ve bir Magritte tutkunu değil de sadece aç olduğunu ileri sürüyor. Magritte'in küçümsediği türden diyelim bir burjuva estetikçisi olmaktansa, bir "fikir" ressamı olmanın sıkıntısı şu ki; pek de parlak olmayan bir fikir, tuvalin üzerinde pek de parlak olmayan bir "estetik" eskizden daha tehlikeye açık görünür.

Fikirler-fabrikası sözkonusu basitçe mekanik bir şekilde üretim yapmak olduğunda, Magritte, Dr, Johnson'ın *Gulliver'in Seyahatleri* konusunda dillendirdiği yakınmayı getiriyor akla: "Büyük insanlarla küçük insanları bir kez düşündüğünüzde, gerisini yapmak çok kolaydır." Ne var ki daha programlı ilgilerinin ötesinde, Magritte, aynı zamanda dağarcığında iyi şakaları olan ve dikkat çekici laflar edebilen uçarı bir komik ressamdır. Hoş maskları ve resmedilmiş şarap-şişeleriyle ("ender, eski, mevsimin en iyi rekoltesi Picasso" ifadesi, şarapseverlik ve sanat eserleri koleksiyonculuğunun ortak snop'lukları üzerine yapılmış hoş bir kelime oyunudur) gerçeküstücü nesnenin –Sylvester'ın kullandığı terimle– "kulübe endüstrisi"nde oyuncul bir ustalığa sahiptir. Tablolarının başlıkları –aslında, çevresinde dişlerini emip çeşitli telaffuz denemeleri yapan gerçeküstücü ahbaplarıyla birlikte bütün başlık verme süreci– gösterişli olmasa bile aşırı dikkatle yapılan bir şey gibi görünebilir; beri yandan "Konuşmanın Kullanımları" dizisi (sözgelimi, *Bu Bir Pipo Değildir*), "nesneler için yeni sözcükler bulma" planı üzerinde yeterince düşünülüp taşınılmamış ya da en azından sağlam bir temele oturmamış görünür. Yapılan esas itiraz, bunun bir ressamın projesi olmaktan çok yazınsal bir proje olmasıdır: Bize kısa bir şaşkınlık veren şey, yanlış adlandırılan nesnenin temsilinden çok, verilen addır. Bu yüzden "A, demek gerçekte kar *buna* benziyor ya da benzetilebilir" demek yerine "A, demek melon bir şapkaya *La Neige* [Kar] diyor" tepkisini göstermeye eğilim duyarız. Ne var ki, tepkimiz Magritte'in imgelerinin metalaştırılmasının her yerde karşımıza çıkmasıyla karışıklığa uğrayabilir. "Bu Bir Şey Değildir" ifadesi, uzun süre manşet yazarının ve reklamcının kullandığı bir mecaz oldu. Yakınlarda, Magritte'in Belçikalı ülkedaşı George Simenon'un kaleminden çıkma Maigret romanlarının yeni çevirisinin ilk ciltlerini almıştım. Reklam kitapçığının ön kapağında Magrittevari-Maigretvari bir piponun deseni, Simenon adı ve altta da, "Ben Maigret değilim" sloganı vardı. Şu resmedilmiş şarap

şişelerine gelince: Bunlar şimdi, on yıllardır Londra merkezli bir şarap üreticisinin logosu olmuş bulunuyor.[1]

Sonra, izlenimciliğin savaş zamanı dönemi ya da Sylvester'ın verdiği adla "güneş ışığıyla aydınlanmış gerçeküstücülük" var. Magritte, aşırı gösterişli Renoir'cılığının birden fazla açıklamasını bıraktı. Dedi ki eğer istediğiniz şeyler karanlık ve panikse, ortaya Nazilerin gerçekyaşam versiyonu çıktığında,gerçeküstücüler pekâlâ taslarını taraklarını toplayıp gidebilirler; "genel kötümserliğe karşı ben neşe ve haz arayışını savunuyorum" dedi. Ve son olarak (Éluard'a yazdığı 1941 tarihli bir mektupta) hayatın "parlak tarafını" kendi yararına kullanmak istediğini söyledi. "Bununla kadınlar, çiçekler, kuşlar, ağaçlar, mutluluğun atmosferi vb hoş şeylerin oluşturduğu çeşitli geleneksel aidiyetleri kastediyorum." Şu cümlenin ilk bölümünü içtenlikten uzak bulmamak güç: Gerçek şey, ortaya çıkana dek tehdidi, korkuyu, yönümüzü şaşırmışlığı resmedelim ve sonra dünyanın böyle olmadığı hale geri çekilelim. Savaş zamanı Brüksel'inden "parlak taraf" lehine yaptığı çağrıya gelince, çarmıha geriliş şarkısının bir ön-yankısı olan *Brian'ın Yaşamı* da insanın yaşadığı koşullara verdiği inandırıcı bir karşılık değildir. Belki de izlenimci evre, Magritte'in çalışma yöntemlerindeki aşırı denetimin ortaya çıkardığı sanatsal erkek menopozunun bir örneği olabilir. Giysilerinizin üzerine hiç boya bulaştırmamak gibi bir ününüz varsa, belki de sizi daha gevşek davranmaya sevkeden orta yaş ayartması, başınızı döndürecek kadar güçlü gözükür. Daha kabaca söylersek, diğer sanatçılar gibi ressamlar da en iyi yaptıkları şey yüzünden sık sık hayıflanmıyorlar mı? Boudin, grup halinde figürlerin yer aldığı küçük kumsal sahneleri için övülmekten usanmıştı. Şayet Magritte'in savaş-sonrası fovist ya da *vache* dönemi,* Sylvester'ın ileri sürdüğü gibi Paris sanat piyasası açısından küçümsenecek bir dönem olduysa, belki de izlenimci dönemi kendisi açısından küçümsenecek bir dönem olmuştu. Magritte, alaycı, ironik bir mizaca sahipti ve bu tip kişiler kendilerini cezalandırmaya ya da kendileriyle alay etmeye eğilimlidirler.

---

1. Firmanın sahibi, aynı zamanda Crystal Palace Futbol Kulubü'nün sahiplerinden biri olduğu için, Selhurst Park Stadyumu'nun tribünlerindeki taraftarlar, ev sahibi ve konuk takım, yedek kulübelerinin çatılarını süsleyen Magritte şarap şişelerini görebilirler. Bunun, ressamın onaylayacağı küçük bir yer değiştirmesi olduğunu hissetmekten kendinizi alamazsınız.

* (Fr.) Magritte'in denetimsiz bir tarzda yaptığı yapıtların olduğu dönem kastediliyor. (ç.n.)

Sylvester, bu her iki dönemi de takdir eder ve bu dönemlerin tabloları, oyuncul üslup çeşitlemeleri gibi görünen şeyler ortaya koymuş olsalar da (Magritte'in çalışma arkadaşları ve dostları bunu nefretle karşılamışlardır) ressamın üsluba karşı genel *tutumunun* terk edilişini temsil etmezler. Bu tutum, temelde, sanat uğruna üsluba muhalefet ve önemli bir konum işgal eden sanatçı için bir ego yolculuğu olarak üsluba muhalefetti. Bütün ressamların, yapıtlarının açık görüşlü bir değerlendirmesini yapabilecek, David Sylvester gibi birini bulma talihine erişmeleri gerekir. 1992 tarihli monografisinin son cümlesi, çoğu güçlü Magritte tablosunun üzerimizde hâlâ süren etkisini betimler: Bu tablolar "bir tutulmanın oluşumunda hissedilen türden bir huşu duygusu" yaratır.

Oldenburg: İyi Yumuşak Eğlenceli

Adını ilk kez duyuruşundan beri, zamanın Claes Oldenburg'dan aldığı bazı ılımlı intikamlar oldu; elbette, çok acımasızca şeyler değildi bu intikamlar, sadece birkaç hafif itilip kakılmaydı. 1961 tarihli manifestosunda gözü pek bir tavırla, "Müzede kıçının üzerinde oturmaktan başka bir şey yapan" bir sanatı ilan etmiş olan asi, şimdi yerleşik retrospektifler ve beş şehirlik müze turlarıyla yüz yüze gelmiş bulunuyor. "Ben, üzerine oturabileceğiniz bir sanattan yanayım" diye sürdürmüştü sözünü. Ne var ki onun içi polistirenle doldurulmuş yumuşak minderlere benzer heykellerine 1960'ların gerçek polistirenli minderleri gibi muamele eden bir nostaljik sergi ziyaretçisi, kendini çok geçmeden müze bekçileriyle başı belada bulacaktı. Dahası, o zamanlar, "Pantolon gibi giyilip çıkarılan... Börek gibi yenilen ya da dışkı gibi vücuttan büyük bir

horgörüyle atılan bir sanat" talep ediyordu sanatçı; şimdilerde aynen şu cümlede yazılanlara benzer sert korumacılık uyarılarına karşı toslayan bir gizemden arındırma ve atılabilirlik özlemi: "Lütfen sergilenen sanat eserlerine dokunmayınız. Çoğu son derece kırılgandır."

Elbette, herhangi bir sanatçının *profession de foi*'sını* alıp onu üretilen mevcut sanatla karşılaştırmak, az çok haksızca bir tutumdur. Manifestolar gelecek yapıtlar hakkında güvenilir bir vaatler dizisi olmaktan çok geçmiş hakkında, itiraz edilen ve karşı çıkılan şeyler hakkındadır. 1961 beyanının büyük bölümü bir çeşit gevşek Ginsbergvari duygu taşkınlığı olarak görülmelidir. Oldenburg'un "Ben yaşlı hanımların caddenin karşısına geçmesine yardımcı olan bir sanattan yanayım" savını, caddenin karşısına söz konusu edilen *oeuvre*'ler** sayesinde geçmeyi başarmış yaşlı hanımların resmî istatistik sayısıyla karşılaştırmak, sert ve şiirden nasibini almamış bir eleştirmenin harcı olurdu. Hayır, böylesi beyanları, yazıldıkları kadar gevşekçe okumamız gerekir: Oldenburg, sanattan "yana" ve yaşlı hanımların caddenin karşı tarafına geçmesine yardımcı olmaktan "yana". Bu iki tercihten herhangi birisine kim gönülsüzce bakardı ki?

Bu savların daha kalıcı ve daha yanıltıcı olanı, Oldenburg'un aynı dönemde sanatının "politik-erotik-mistik" olduğunu ileri sürdüğü daha tumturaklı savdır. Marcuse bir keresinde, şayet Oldenburg'un herhangi bir fantezi anıtı gerçekten gerçekleşmiş olsa "Devrimci değişikliği elde etmenin kansız bir aracı olurdu bu" diye bir iddiada bulunmuştu ve "bu toplumun sonuna geldiğinin" de kesin bir işareti olacaktı, diye eklemişti. Doğrusunu söylemek gerekirse, sanatçının günümüzde birkaç düzine büyük boyutlu oyuncul heykeli dikildi (sponsorluğu Alman bankaları ve diğer devrimci kurumlar tarafından sağlanmak üzere) ve de toplum hiç mi hiç değişmeden kaldı. Gerçekte, Oldenburg'un yapıtları ancak bir sosisli sandviç kadar politik ve bir Hoover süpürge makinesi kadar mistiktir. "Erotik" olmaya gelince: Hemen hemen bütün yapıp ettiklerinde insani biçim ve insan ilişkileri tümüyle eksik kalıyor. Sanatçının kendisinin manipüle ettiği ve yapıtlarında insan vücudunun söz konusu yokluğunun, heykellerin gerçekten de

---

* (Fr.) Vaaz edilen ilkeler, kurallar. (ç.n.)

** (Fr.) Yapıt, eser. (ç.n.)



New York Kuzey Central Park İçin Önerilen Çok Büyük Boyutlu Anıt – Oyuncak Ayı – Oldenburg.

erotizmle dolup taştığını kanıtladığını (büyük sert sivri uçlu aletlere benzer şeyler, içlerinde delikler bulunan yumuşak peltemsi şeyler) ileri sürdüğü eleştirel bir cümlesi var; ama bunların hepsi, sadece birer satıcı ağzı. Oldenburg'un 1975'te sergilediği "erotik fantezi desenlere" bakacak olursanız, onların erotik olmaktan çok daha

fazla fantastik olduğunu görürsünüz. Bildik bir figür, ağzına bir metre uzunluğunda devasa bir erkeklik organı sokulmuş koca göğüslü bir kadındı: Bir başka deyişle, Oldenburg'un ömrünün çoğunu, üç boyutlu form halinde yaratmaya adadığı "olanaksız bir nesne".

Bu yüzden "politik-erotik-mistik"in yerine, mesela "halkla bağlantılı-plastik-neşeli"yi koyalım. Kuşkusuz daha az tumturaklı: Ama öte yandan insanın Pop Art'a yapabileceği en kötü şey onu dışlamak değil, onu aşırı niyetlerle yüklü hale getirmektir. Sözgelimi, şu örnek: Oldenburg'un New York Central Park için önerdiği şu tanınmış anıt: Kıçının üzerinde oturan canavarsı bir oyuncak ayı. Bir çocuk odası eşyasını, provokatif bir şekilde dünyanın pek de masum olmayan şehrinin ortasına yerleştirmek hoş bir darbedir. Ama söz konusu imgeyi "beyaz vicdanın cisimleşmesi" olarak öne süren sanatçı için yeterli bir şey değil bu, "İmge, bu özelliğiyle, beyaz New York'a Harlem'den gelen suçlayıcı bir bakışla bakıyor... Ben oyuncak ayıcığı, pençelerinin "ampute edilmiş" olma etkisiyle seçtim –elsizlik, toplumun insanı hayal kırıklığına uğratan alet eksikliği anlamına geliyor" diyor. Anıtın bu mesaj gibi şeyi, Manhattan'lılara ancak ayının altındaki bir plaketin üzerine büyük harflerle yazılırsa iletebileceğini belirtmeye gerek var mı? Peki, bundan daha fazla *ex-post-facto** sanatsal niyetin örneği gibi okunmuş bir şey var mı?

Oldenburg, sanat yaşamına bir bohem, bir 60'lar başkaldıranı, bir happening** organizatörü olarak başlamış olabilir; ancak onun müze sanatçısına ve kamu heykelcisine geçişi, bundan daha hızlı ya da daha gerekli olamazdı. Onun performans sanatı fotoğraflarına bakıp hatırlamak (terbiyeli ve tehdit duygusundan uzak bir şekilde tepki gösteren son moda takipçisi seyirci kitlelerine dikkat edin) ya da *Bayrağın Doğuşu*'ndaki hipivari ev sineması eğlentisine, yahut *Foto-ölüm*'ün iyice alt düzey Buñuel gerçeküstücülüğüne tanık olmak, üretim değerleri karşısında korkuya kapılmaktır (meselenin bir parçası da bu, kuşkusuz) ama esas olarak hayal gücünün özgünlükten yoksunluğu karşısında sıkıntıdan aptallaşmaktır. Başlangıçtan beri böyle bir şeye yazgılı olmasını bilmesine karşın, Oldenburg'un bu yanı sürüp gitti. "Keşke sanat fikrini bütünüyle unutabilseydim" diye düşüncelere kapılıyordu 1961'de. "Kazana-

* (Lat.) Geriye dönük eylem ya da güçle. (ç.n.)

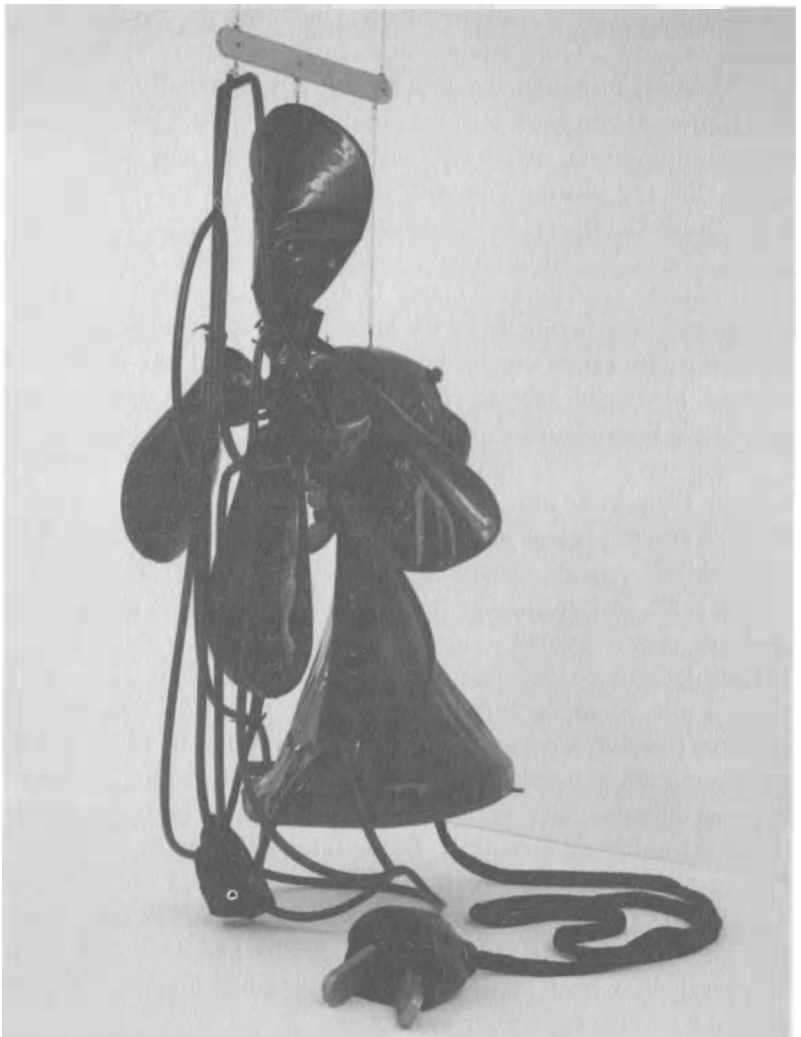
** (İng.) Hadise, vaka, doğaçlama, seyircileri şaşırtmayı amaçlayan oyun. (y.h.n.)

bileceğinizi gerçekten sanmıyorum. Duchamp da sonuçta yaftalanmış sanattır... Muhtemelen sanat, burjuva olmaya yazgılıdır."

Oldenburg'un sanatı, temelde demokratik bir sanattır ve demokrasi, fikirler arasında en burjuva olanlardan biridir. Oldenburg söz konusu olduğunda, neden hoşlandığınızı bilmek için sanat konusunda çok şey bilmeniz gerekmez. Bu sanat ilk tezahürlerinde, kendi bulduğu objeleri ve dönüştürülmüş sokak ıvırzıvırını yarattı; geçici, elden çıkarılabilir, hazır yapılmış olanı sundu: Kuramcı olarak Duchamp ve uygulayıcı olarak Dubuffet etkileri taşır. O zamanlar, anında tüketilebilirlik ve tek sefere özgü içkin şakacılık vardı: Oldenburg'un erken dönem yiyecek heykellerinin haz veren; ama yaklaşık bir özellik taşıyan rötuşlarının hakiki pasta dekorasyonu araçlarıyla kremalandırılmış olması, alaycı bir tipiklik taşır.

Sanat yavaş yavaş daha süslü püslü olur, hoşa gitmeyi daha belirgin bir şekilde arar, başlangıçtaki çekiciliğinin büyük bir bölümünü yitirmiş olarak kalır (hangi şey bundan daha burjuva, daha vitrinliktir?). Ancak, sanatın ardında olduğu şeyleri izlemek –yumuşak serti, sert yumuşağı, normal boyutlu büyüğü, genişi ya da koskoca olanı yaparak– demokratik olarak kolay kalır. Görsel beklentilerimiz ve duyulara hitap eden bilgimiz, bilmiş bir tavırla alaya alınır: Sıcak su torbalarının pelüşümsü kürküyle yapılan ısırılmış frigolar; kaygan kiraz ağacından yapılan fiş ve onun gevşek kauçuktan benzeri; ahşap topla birlikte çelik ve kurşun alaşımı beyzbol eldiveni. Seçilen malzeme ve sergilenme tarzı, çoğunlukla hakiki anlamda esprilidir. Böylelikle, *Yük Gemisi* ve *Yelkenli* (yumuşak ve boyutları küçültülmüş olarak) adeta onları içinde bulundukları doğal su ortamından süzüp durulamak istermişçesine bir çamaşır ipine asılırlar; buna karşılık *Dev Yumuşak Davul Seti,* bir davulu davul yapan söz konusu gerginlik dışında, bir davul setinin her türlü öğesini ortaya koyar.

Oldenburg, sadece boyut büyültmeye razı olduğunda, sonuçlar nispeten sıkıcıdır: Boyutu iki katına çıkarılmış *Elektrik Süpürgesi* (ev işlerinin canavarsı doğası konusunda sosyo-ekonomik bir gözlemde bulunuyor olsa ya da böyle yaptığı varsayılsa bile) yine boyutu iki katına çıkarılmış bir elektrik süpürgesi olarak kalır. Oldenburg'un sanatı, en iyi, görsel bir paradoksu ya da bilmeceyi gündeme getirdiğinde kendini gösterir (kendilerini tutamayacak kadar küçük bir torbadan dökülen patatesler); en iyi örnek de



Dev Yumuşak Vantilatör – Oldenburg.

yumuşaklığın etkisiyle nesnelerin şeklinin tamamen farklı bir eşyayı ya da ortamı düşündürtecek kadar deformasyona uğramasıdır. Bozuk parayla çalışan bir telefon aygıtı, esneyerek bir golf çantasına dönüşür; bir telefon almacı, bir çift golf sopası olur; bir Manhattan metro haritası, bir fetişistin kostümüne dönüşür; *Soft Juicit*

sifonu, çekilmiş bir tuvaletten aşağı gönderilen okul üniformalı bir oğlan çocuğu olur. Yapı çözüm bakımından özellikle zengin parçalar, krem renkli çadır bezinden ve siyah S&M kauçuktan dev vantilatörler göze çarpar; bunların her biri tarih öncesinden kalma bir hayvan hayatının ya da bir 50'ler filminde (mümkün bir kaynak) atomik ışınım sonucu mutasyona uğramış kocaman bir böceğin dağılıp giden bir parçasına benzer.

Göz, böyle zorlamalarla ve meydan okumalarla karşılaştığında bile görsel bakışımızı asla yitirmeyiz; burjuva sergi etiketleri, neyin gerçekte ne olduğunu bize bildirmek için her zaman el altındadır. X, Y'ye benzeyebilir; ama biz onun gerçekte X olduğunu biliriz. Ve bir süre sonra insan bu X'liğin sınırlarını hissetmeye başlar. Niçin başka herhangi bir şey yoktur da bu vardır; yumuşak bir merdiven, çekiç, testere ve kova?.. Peki, niye yumuşak bir özet yoktur? Bir bulmaca ipucu şeklinde başkalaşımı "elde etmeksizin" hiçbir haz, hiçbir anlam olmadığı için mi, başlıklara ihtiyaç duyarız? Yoksa özetlemelere gitmek, bu sanat için çok mu seçkinci, çok mu antidemokratik olur?

Tasarımları uzun süredir yapılan ancak yenilerde inşa edilen anıtsal boyutlardaki heykellere gelince, bunlar daha demokratik olamazlardı: Bu yapıtlar, neşeli, renkli ve anında teşhis edilebilirdir. Bütün yapmamız gereken şey, Liliputvari hayret yeteneğimizi harekete geçirmektir. Bunlar, sıradanlıklarından büyük sevinç duyarlar ve aynı zamanda onu aşarlar: İşte size hiçbir zaman kaybolmayacak bir giysi asma mandalı, işte size yere saplanmış, hiçbir zaman paslanmayacak bir mala (bu arada bağışlar sürer). Onlara ölçülü olmakla birlikte iyicil bir huşu duygusuyla bakakalırız. Kuzey Paris'te bulunan Parc de la Villette'te çocuklar bir devin terk edilmiş, yarı yarıya gömülü bisikletinin çeşitli parçalarına tırmanır, selesini bir kaydırak gibi kullanırlar. Kamusal heykellerin hangi işleve sahip olmaları gerektiğinin pek bilinmediği, belediye yetkilileriyle savaş kahramanlarının tartışma içinde oldukları ve Philadelphia'da bulunan *Giysi Asma Mandalı* heykelinin rakibinin Rocky olduğu (Stallone değil, Rocky) bir zamanda, Oldenburg'un yapıtları en azından dikkatleri bu tartışma üzerinde toplamaya yardımcı olabilir. O tartışmanın yerel bir alt kesimiyse, kendine Oldenburg'un heykellerinin anıtsallığının, değişmezliğinin, sürekliliğinin, onun sanatının temeldeki iyi huylu gelip geçiciliğine ters

düşmediğini sormaktan alamaz. Belki de yapıtlarının bir kereye özgü etkileyiciliğini, onları geçici, yeniden yerleştirilebilir kılarak daha iyi kullanabiliriz. Ne diye kocaman, kolaylıkla taşınabilir bir oyuncak ayı yapıp da onu bütün simgesel pençesizliğiyle Central Park'ın ortasına koymayalım (burada beyazların onu vicdanlarının cisimleşmesi olarak alıp almadıklarını çabucak görebiliriz); ama sonra da bir şekilde yeniden ortaya çıkmasına izin vermeyelim; bir çayırlıktan yükselerek, bir ekspres anayolun ortasında terk edilmiş halde, Özgürlük Heykeli'nin yakınlarında havada süzülürken? Yoksa bu, heykellerin çoğu hiç yapılmasalar daha iyi olurdu fikrine doğru atılmış tehlikeli bir adım mı olurdu? Çünkü fikir ve hazırlık desenleri, muhtemelen çoğu kez nihai imgenin olabileceğinden daha güçlüdür.

Çoğu pop sanat, gevşek, önemsiz ya da şakacı bir minvalde bulunur. O, sanat etrafında takılmak, onun giysilerini denemek, bize ondan fazla etkilenmememizi söylemek hakkındadır. Sözgelimi, Fergie* nasıl bir kraliyet ailesi üyesiyse, Warhol da aynı şekilde bir sanatçıdır. Küçük çapta, her biri aşikâr bir şekilde, olduklarını iddia ettikleri şeydir; daha büyük çaptaysa, esameleri bile okunmaz. Fergie, bir kraliyet ailesi üyesi olduğu için bir hayli eğlenmiş, çok para kazanmıştır; aynı şey Warhol ve sanatı için de söylenebilir. Buna sadece snop tavırlı bir edep yoksunu ya da bir vergi yükümlüsü itiraz ederdi; beri yandan ancak bir *Hello!* okuru onların iddialarını çok ciddiye alırdı. Çoğu zengin kişinin kraliyet ailesiyle ilgili şeylerin koleksiyonunu yapmaktan hoşlanmaları gibi, çoğu zengin kişi de Warhol koleksiyonu yapmaktan hoşlanır (aslında bir kural ortaya koyabilirsiniz; bir sanatçının koleksiyonunu yapan zengin insan oranı arttıkça, sanat daha az ilginç olur). Çoğu pop sanat, eğlenmek, sanatın konusunu genişletmek, ondan elde edebileceğiniz materyalleri genişletmek hakkındadır. Bu, özellikle yeni bir şey değildir: Aslında sanatta az sayıda yeni fikir vardır, sadece uygulamalar yenidir. Ancak, hem Oldenburg hem de Warhol, ardılları olan Jeff Koons'un makine araçlı gelgeçliklerinin yanına konulduklarında sıkı ve çevrelerine kafa tutan sanatçılar kisvesine bürünürler. Yakınlarda yapılan bir söyleşide Koons, "Sanat hiç kimseden hiçbir şey talep etmemelidir" diye bir beyanda bulunmuştu. Doğru söze ne demeli!

---

* York Düşesi Sarah Ferguson. (ç.n.)

Oldenburg, bütün iniş çıkışlarına karşın (daha sonraki müze objeleri gerçekten de yaratıcı kıvılcımdan çok uzak görünüyorlar) gerçek bir pop sanatçısı olarak kaldı. Sanatı kendi kıçının üstünde oturmaya artan bir eğilim göstermişse de aynı şey en azından sanatını takdir edenler için söylenemez. Objelerinden biriyle yüz yüze geldiğimizde çok az oturmamız gerekir: Taşıdığı espriyi çakar, materyalleri ve dönüşümleri inceler, hünerli son rötuşu onaylar ve yolumuza devam ederiz. Aa, *Cheeseburger*'i gördünüz mü? Eğlenceli değil miydi? Peki, beyzbol eldiveni? Ya çöken tuvalet? Evet, evet, evet, hepsini gördük. Hepsini anımsıyoruz da. Bir başarı. Bu sanat, kalbimize en ufak bir şekilde dokunur mu? Herhangi bir şekilde heyecanlanır mıyız? Doğrusu, gülümsemek, kıskıs gülmek, şaşırmak, yeniden gülümsemek için heyecanlanırız ve bu da utanılası bir şey değildir.

Gerçi, bir Oldenburg ile birlikte yaşamak, her gün aynı şeyi görmek zorunda kalmak, acaba nasıl bir şey olurdu? Bunu hayal etmesi güç; ancak ben bir seferinde, rastlantı eseri kendisi bir Oldenburg hayranı olan Baltimore'lu film yapımcısı John Waters'ın evinde akşam yemeğine davet edildiğimde, bu konuya kıyısından köşesinden temas ettim.(Oldenburg'un *Yatak Odası Grubu* başlıklı çalışması, Waters'ın *Saç Spreyi* için mükemmel bir set oluştururdu; söz konusu filmin tatlı, ironik yapaylığı –aynı zamanda hem yontulmamış hem de sofistike görünmeyi başaran bu yapaylık– Olderburg'un yapıtlarının bir çeşit sinemasal karşılığıdır). Waters, taklit yiyecek koleksiyonu yapıyor: Her boş yüzey kızartma yumurta, dilimlenmiş sığır rostosu, çavdar üzerine peynir ve turşu, makarna ve böyle şeylerle kaplı. Sinemacı, aynı zamanda kendi taklit yiyeceklerinin gerçekten zevksiz ve cafcaflı olmasından hoşlanıyor. Oldenburg'un şarküteri imgelerinin onun için biraz fazla havalı, fazla el yapımı olabileceğini hissediyorsunuz. Ancak paralel bir etki mevcut. Her sabah Oldenburg'unuzla karşılaştığınızda, o bir cheeseburger ama onu yiyemezsiniz, derdiniz! O bir Hoover ama onunla temizlik yapamazsınız! Amma eğlenceli! Hayatınızı italikler ve ünlem işaretleriyle birlikte yaşarken bulurdunuz kendinizi. Bu, sizi eğlendiren, size görsel bir gargara yaptıran, sizi neşelendiren ve güne hızlı bir başlangıç yapmanızı sağlayan bir sanat. O anlamda, pratik bir sanat. Yaşlı bir hanımın caddenin karşısına geçmesine yardımcı olmayabilir; ama onun merdivenleri daha dinç adımlarla tırmanmasına yardımı dokunacaktır.

O Şekilde Sanat Oluyor mu?

1997'de Londra'da açılan "Büyük Heyecan" sergisinin yıldızı, Ron Mueck'in Ölü Baba başlıklı çalışmasıydı. İnsanlar bu küçük, çıplak figürün etrafında toplanmışlardı; orada galeri zemininin üzerinde hem sevecen hem de acımasız bir gözün kanıtı olarak, yetkinliği ve hiperrealist kesinliğiyle çizilmiş olarak uzanmış yatıyordu. Figürün ölçek olarak küçültülmüşlüğü de gücünü yoğunlaştırmaktaydı. Ölümün yaptığı şey bu mudur; hepimizi böyle kurutup küçültmek midir? Yoksa ölümün kendisi o kadar büyük değildi de şeyin kendisi mi kuruyup küçülüyordu? Ölü Baba gizlerini koruyan bir sanat yapıtının sessizliğine ve gücüne sahipti: Figürün etrafı, Genç Britanyalı Sanatçılar'ın her zamanki önce – parayı-görelim diyen yaygaracı ve revaçtaki kliği tarafından sarıldığında, bu sessizlik ve güç daha da artıyordu.

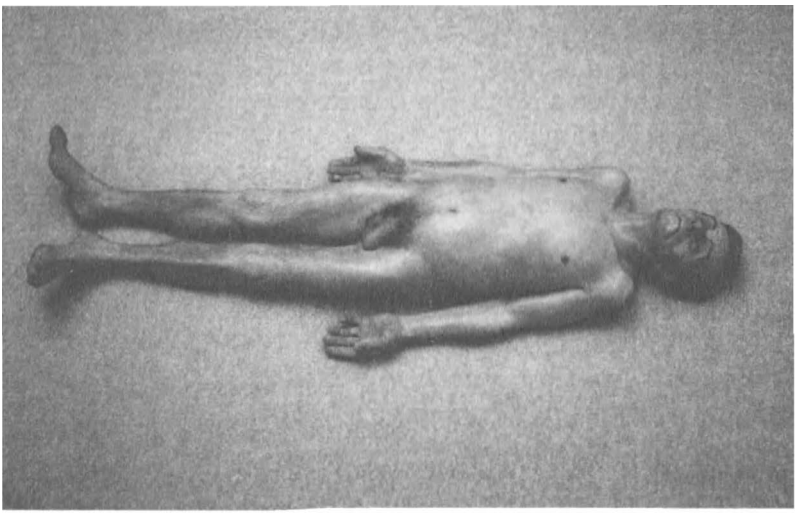
Tamı tamına neredeyse bir yüzyıl önce, Fransız doktor-heykelci Paul Richer (1849-1933) ölü bir vücudun kalıbını çıkardı. Figür, çıplak, zayıf, vaktinden önce yaşlanmış ve iskeleti ıstıraptan deformasyona uğramış bir kadına aitti. Çalışmanın başlığı ya da doğrusu etiketi, kadının "eklem romatizmasından" ölmüş olduğunu bildiriyor; ancak alt başlığı –*la Vénus ataxique**– bize daha fazla şey söylüyor. *Ataxia* dış belirti olarak vücudun aşırı zayıflamasıyla kendini gösteren bir sayrılık ya da sinir sistemini etkileyen üçüncü evre frengi de denebilir. Söz konusu sayrılık tıbbın bildiği en aşırı acılara neden oluyor ve bu, sonsuz ıstıraplar tanımış olan bir vücut (ya da bir vücudun kopyası). Sol kol, eklemi üzerinde neredeyse ters yüz olmuş, sağ ayak doksan derece dönmüş ve sol diz ise grotesk bir biçimde şişmiş. Klasik bir *ataxia* vakası olan "Charcot dizi"nin pekâlâ bir örneği olabilir. Richer, büyük nörolog J.M. Charcot'nun müdürlüğünü yaptığı Paris'teki Salpêtrière Hastanesi'nde, canlı kalıp çıkarma yöneticisi ya da "sinir patolojileri baş illüstratörü" olduğu için bunun bir anlamı olurdu.

Bu yıpranmış, harap, neredeyse göğüssüz figür, resimle yeniden gerçekçi bir çıplaklığa büründürülmüş haliyle, kaçınılmaz olarak, çarmıha gerilmiş ahşap İsa heykellerini çağrıştırıyor –özellikle de göze daha fazla şiddet sunan şu Kuzey Avrupa örneklerini. *Vénus ataxique* ile tamı tamına aynı zamanda üçüncü evre frenginin ıstırabını yaşamış olan yazar Alphonse Daudet (kadın 1895'te, Daudet ise 1897'de öldü) çektiği ıstırabı –gerçeğe sâdık kalarak, kutsala saygısızlık etmeksizin– Çarmıhtaki İsa'nın ıstıraplarına benzetti. "Çarmıha gerilme. Önceki gece olup biten şey buydu. Çarmıhın işkencesi: Ellerin, ayakların, dizlerin yerlerinden şiddetle koparılması; gerilen ve kopma noktasına gelen sinirler." Eugène Carrière, Daudet'nin 1893'te bir portresini yaptı. Edmond de Goncourt, bu portreyi seyretti ve güncesine şöyle yazdı: "Çarmıhtaki Daudet, Golgotha'daki Daudet."

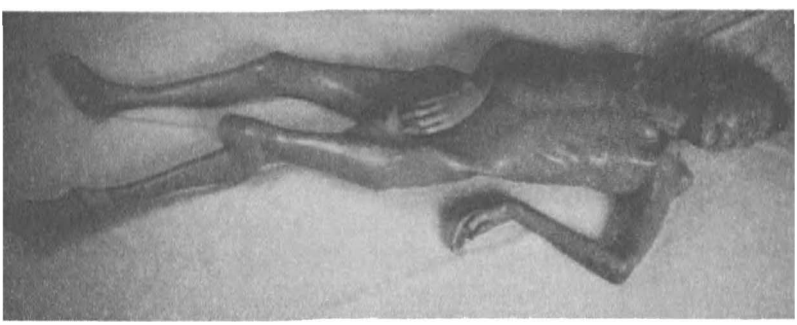
Ölü Baba sergilenmek üzere yapıldı ve sanat yapıtı olarak satıldı; ölü İsa heykelleri, insanlarda acıma, huşu ve itaat duyguları uyandırmak üzere tasarımlandı; Ataxic Venus öğretmenler ve sinir hastalıkları öğrencileri için bir öğretim aracıydı. Bir kopyalama süreci sayesinde büyük ustalıkla yapıldı; daha sonra dekore edilip rötuşlandı, saç ve gerçeğine benzer deri rengi verildi; Richer'nin

* (Fr.) Ataksik Venüs. (y.h.n.)

aletlerinin heykelcilik izleri kadının balmumundan yapılmış teni üzerinde hâlâ görülebilir. 2001'de, bir sanat sarayı olan Orsay Müzesi'nde, on dokuzuncu yüzyıl canlı kalıp çalışmalarının ya da *moulage sur nature*'ün* gösterildiği altı salonda sergilendi. Şimdi bu kadına sanat diyebilir miyiz, desek iyi olur mu, demek zorunda mıyız?



Ölü Baba – Mueck.



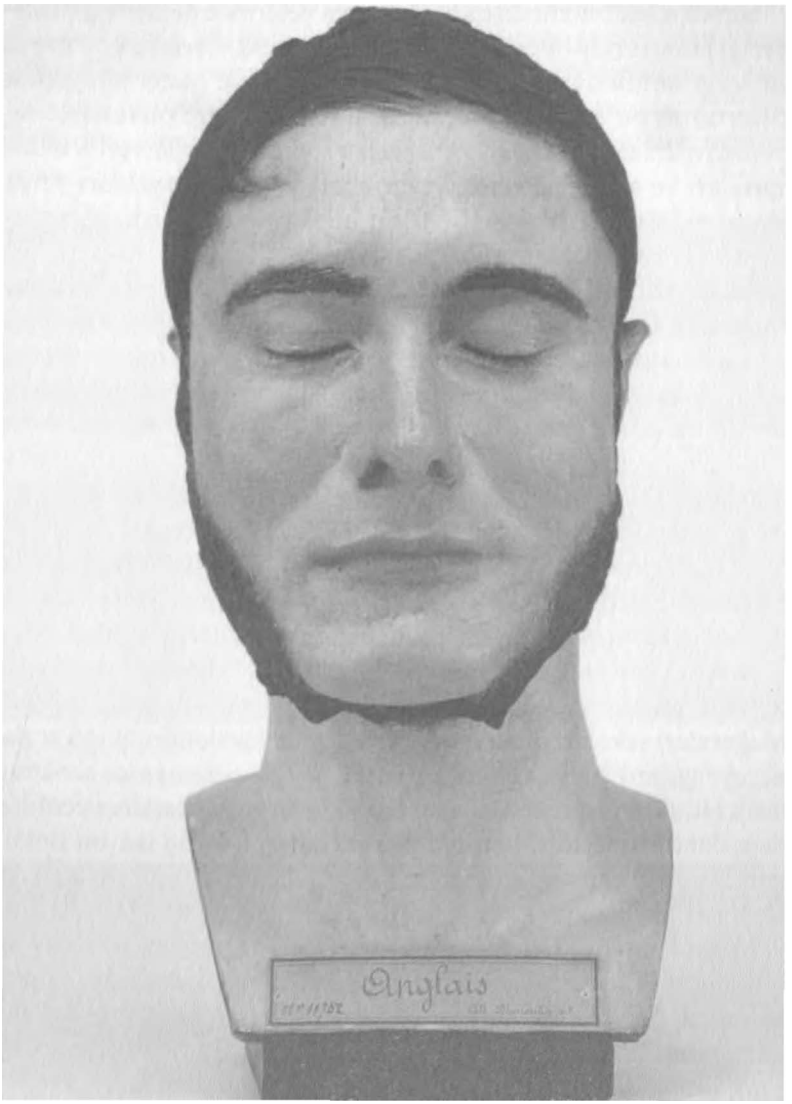
Ataksik Venüs – Richer.

* (Fr.) Doğada kalıplama. (y.h.n.)

Kendi içrek önemi dışında –ki bu da yeterince geniş ve gariptir– içeriği konusunda bilgelikle başkaca hiçbir iddia ortaya koymayan bir sergi tarafından gürültüsüz ama kibarca ve inatçı bir şekilde kışkırtılmış bir soruydu bu. Sadece bir sanat yapıtı olarak öne sürülmüş olanların dışında, her amaçla yapılmış kalıplar vardı. Ölüm maskları ve andaçlar vardı, yazar elleri ve dansçı ayakları vardı, Maori ve İzlandalı başları (hatta bir İngilizin başı) vardı, atlet gövdeleri, savaşta parçalanmış yüzler, frengili burunlar, erotik kadın kalçaları, cüzamlı kabaetler, maymun kafaları, bir devin eli, derisi yüzülmüş köpekler ve canlı mantarlar, kırmızıbiberler ve karpuzlar vardı. Tıp, antropoloji, frenoloji, botanik, mimarlık, heykel ve saf ham haliyle insani merakın her türlüsünden yararlanılmıştı. Ancak on dokuzuncu yüzyıldaki kalıba dökme zanaatı, bunların arasındaki yerini biliyordu; o yardımcıydı, destekleyiciydi. Dolayısıyla, kendini ortaya bir yüzyıl kadar önce pek de niyet etmediği bir şey olarak koymaya niçin başlayabilmiş olsundu ki?

Sanat zamanla değişir; sanat *olan* şey de değişir. Tapınmaya, ritüellere ilişkin ya da dinlenme amacıyla kullanılan nesneler, artık bu özgün amaçlara karşılık vermeyen bir başka uygarlıktan gelen kişiler tarafından yeniden kategorilere ayrılır. Bir bizon ressamının diğerine anakronistik bir tarzda "sanatsal" sözler söylediği Lascaux Mağaraları şakaları olmaksızın *New Yorker* karikatürcülüğü acaba nereye giderdi? Olup biten bir başka şey de o zamanlar sanattan uzak oldukları kanısına varılan tekniklerin ve zanaatların yeniden değerlendirilmesidir. Fotoğraf resim sanatı için ne ise, on dokuzuncu yüzyıl canlı kalıp dökme zanaatı da heykel için oydu; bunların her biri, kıdemli sanat biçimi tarafından aldatıcı bir kestirme yol olarak görülüyordu. Erdemleri –hız ve sarsılmaz gerçekçilik erdemleri– aynı zamanda sınırlamalarını içeriyordu: Hayal gücüne çok az ya da hiç yer bırakmıyorlardı. 1821'de Dr. Antommarchi adında bir kişi, Napoléon'un St. Helena Adası'nda* bir ölüm maskını almıştı; bunu izleyen yıllar içinde, onun izni alınmaksızın yapılan kopyalar etrafta dolaşmaya başladı. 1834'te, Antommarchi dava açtı ve doktorun avukatı "kalıp alma işine heykel ve resim sanatına yönelttiği önemi atfetmeksizin", yasal olarak "İmparator'un ölüm maskının gerçek bir sanat yapıtı" olduğunu ileri sürdü.

* Saint Helena, adını Bizanslı Azize Helena'dan alan, Atlas Okyanusu'nun güneyindeki bir ada.



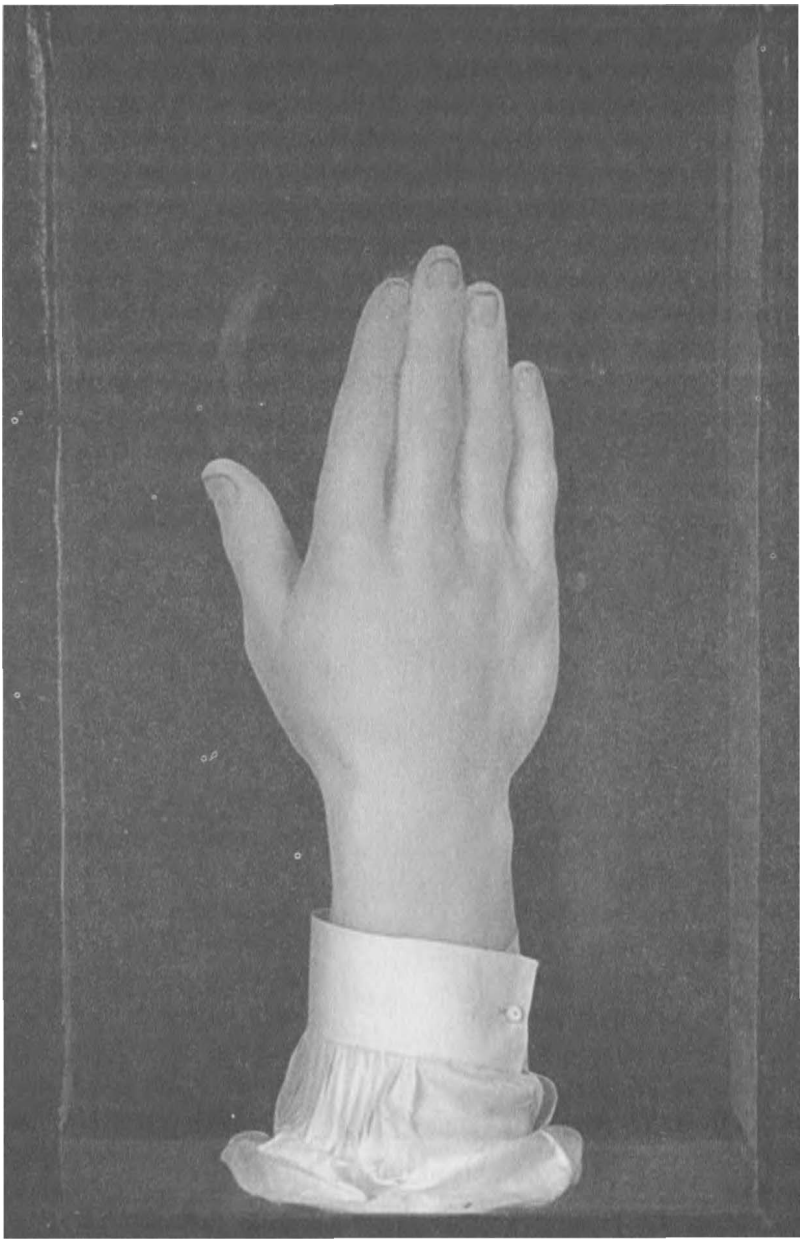
Bir İngilizin Başı.

Savunma avukatı, kalıbı döken kişinin "Doğa'yı ve Ölüm'ü intihal etmekten başka bir şey yapmadığını" ve "canlı kalıp dökmenin sadece bir el becerisi" olduğunu savundu. Mahkeme bu savdan

yana çıktı ve Antommarchi'yi haksız buldu: Yaratmış olduğu imgede hiçbir hakka sahip değildi; bir başka deyişle, yapılan bu şey çerçevesinde bir sanatçı olmadığı düşünülüyordu. Birçokları için canlı kalıba dökme işi, heykelcinin yaratıcı jestine bir hakaret demekti. Rodin şunu söylemişti: "Hızlı bir şekilde olup bitiyor ve bir sanat oluşturmuyor." Başkalarıysa tüm bir estetik kurallar bütününün yolundan çıkmasından korkuyorlardı: Eğer Doğa işin içine çok fazla sokulacak olursa, Sanat kendi öz uğraşı olan İdeal'i takip etmekten uzaklaştırılmış olacaktı.

Yüzyıl sonunda Gauguin, fotoğraftaki gelecek gelişmeler konusunda kaygı duyuyordu: Şayet bu süreç renkli fotoğrafa kadar uzanacak olursa, bir ressam sincap kuyruğundan yapılmış bir fırçayla doğayla arasında bir benzerlik kurmaya ne diye didinip durmaya devam etsindi ki? Ne varki, resim sanatı şaşırtıcı bir şekilde gücünü koruyan bir sanat olduğunu kanıtlayacaktı. Tıpkı sinemanın ortaya çıkışından sonra roman sanatının anlatıyı yeniden değerlendirmek zorunda kalışı gibi fotoğraf da elbette onu değiştirdi. Ancak kıdemli ve kıdemsiz sanatlar arasındaki açıklık, tutucu ve inatçı kimselerin ima ettiğinden her zaman daha dardı. Ressamlar, her zaman teknik destek almışlardı, sıkıcı işlerle uğraşan stüdyo asistanları, aydınlık ve karanlık oda teknikleri; buna karşılık daha az önemli zanaatler, büyük hüner, düşünce, hazırlık, seçim ve onu nasıl tanımladığımıza bağlı olarak hayal gücü gerektiriyordu. Benjamin Robert Haydon'ın, siyahî modeli Wilson'ın üzerine 250 litre alçı kalıbı döküp de onu az daha öldürmekte olduğunu keşfettiği sırada olduğu gibi, canlı kalıba dökme işi karmaşık, teknik bir işti.

Zaman görüşümüzü bir başka şekilde de değiştirir. Her yeni sanat hareketi, daha önce olup bitenlerin bir yeniden değerlendirilmesini içerir; şimdi yapılan şey, daha önce yapılanları değiştirir. Bazı durumlarda sadece kendi amacına hizmet eder bu, yeni sanat eskiyi kendini doğrulamak için kullanır: Bütün şu öğelerin bütün bu öğelere nasıl işaret ettiğine bir bakın, daha önce olup biten her şeyin doruk noktası olmakla akıllılık etmiyor muyuz? Ancak genelde, duyarlığı yeniden uyanık tutma meselesidir bu, bize şeyleri sorgulamadan kabul etmemeyi anımsatma meselesidir; zaman zaman bir katarakt ameliyatının estetik karşılığına gereksinim duyarız. Orsay Müzesi'ndeki o sergide, günümüzde ticari ya da



Barnum Sirki'nden Bir Devin Eli.

kamusal bir galeride kolaylıkla yer alabilecek çok sayıda parça vardı; on dokuzuncu yüzyılın son yarısındaki masum ikinci dereceden oyuncular. Balzac'ın robdöşambrının, sanki romancı içinden bir an için çıkmış da onu orada yerçekimine karşı meydan okurcasına bırakmış gibi, tuhaf bir biçimde kendi başına ayakta duran beyaz bir alçı kalıbı vardı. Birçok küratör hiç kuşkusuz, Barnum Sirki'nden* bir devin afallatıcı el kalıbını sergilemek için talepte bulunurdu (Fransız, anonim, yklş. 1889 "balmumu, bez, ahşap, cam 53x34x19.5 cm"). İlk etki göz üzerinde, beklenmedik boyutla aşırı gerçeğe benzerlik arasındaki çelişki üzerinde bulunuyor ki Mueck bundan sürekli olarak yararlanıyor. Bundan sonra, insani öğe devreye giriyor: Tırnakların kirle kaplı olduğu ve etli parmak uçlarının tırnakların çok ötesine uzandığını fark ediyorsunuz. (Dev, kaygılı bir tırnak yiyici miydi, yoksa devlik, etin basitçe tırnaklardan daha çok büyüdüğü anlamına mı geliyordu?). Sonra eğer arzu ederseniz seçim, düzenleme, sanat öğesini seyre dalıyorsunuz; yapıta denge ve doku varyasyonu veren düzgün, plili, düğmeli kol yenini. Bu sadece kalıbı çıkarılmış bir el; ancak bir bütünmüş gibi duruyor ve herkesin önünde sergilenen bir parça olarak bize kurnazca, dokunaklı bir şekilde, zamanında bir o kadar aptalca bakışların kurbanı olmuş tam boy orijinalini anımsatıyor. Degas'nın *La Petite Danseuse*'ünden çok uzak değiliz (sonuçta bir eleştirmen onun Dupuytren Patoloji Müzesi'nde olması gerektiğini söylemişti); gerçi tembel bir şekilde öncü diye adlandırılan çağdaş sanata daha yakınız.

A, ama bu sanat mı? Tuğlalar ne zaman üst üste konsa, yataklar ne zaman bozulsa ya da ışıklar ne zaman yanıp sönse, o eski ve sıkıcı bir şekilde yinelenen soru. Sanatçı, kendini savunurcasına şu yanıtı veriyor: "Sanat, çünkü ben bir sanatçıyım ve dolayısıyla yaptığım her şey sanat." Galerici, basının her zamanki numaracıları ve kaşarları tarafından taklidi yapılan ya da alaya alınan estetik kodu konuşuyor. Yapıt konusunda ne düşünürsek düşünelim, sanatçıyla her zaman aynı görüşte olmalıyız. Sanat, yetersiz olanın, şarlatanın, talihini deneyenin ya da reklam peşinde koşanın dışlanacağı bir tapınak değildir, olamaz; sanat, daha çok ellerinde plastik bir su kabıyla çoğu insanın kuyruğa girdiği bir sığınmacı

* 1810 doğumlu Amerikalı şovmen ve sirk sahibi P. T. Barnum, basının ilgisini çekmek için türlü aldatıcı yollar denemekle ünlüdür. (y.h.n.)

kampı gibidir. Gerçi, sanatçının dikkate değer olmaktan uzak yaşamının küçük bir parçasının bitip tükenmez bir başka video şeridiyle yüz yüze geldiğimizde *söyleyebileceğimiz* şey şudur: "Evet, elbette sanat, elbette sen bir sanatçısın ve niyetin de ciddi, bundan eminim. Mesele şu ki bu çok düşük düzey bir çalışma: Ona daha fazla düşünce harca, özgünlük, ustalık, hayal gücü; kısacası ilginç bir yan vermeye uğraş." Büyük öykü yazarı John Cheever, bir seferinde estetiğin ana ilkesinin ilgi uyandırmak olduğunu söyledi.

Çoğu sanat, elbette, kötü sanattır; günümüzde sanatın büyük bir bölümü kişiseldir ve kötü kişisel sanat, bütün sanatların en kötüsüdür. Bir şiir yarışmasının jüri üyesi, bir keresinde bana binlerce binlerce amatör şiiri okuma zorunluluğun yol açtığı deneyimden söz etmişti: "Sanki çoğu kişi, kendi vücutlarının bir parçasını, ellerini ya da ayaklarını az önce kesmişler de onu ambalaj yapıp göndermişler izlenimi uyandırıyordu." Tıpkı diyelim, Tracey Emin'in çalışmalarının sanat olduğundan kuşkulanmadığımız gibi bunların da şiir olduğundan kuşkulanmamalıyız. Ve bu noktada şair Craig Raine'i, sanatsal içeriği bir plasebo ilaçtan daha fazla estetik etki yapamayacak çalışmaları tanımlamak için uydurduğu "homeopatik"* terimini ortaya attığı için alkışlamalıyız.

Barthes, yazarın ölümünü, yani metnin yazarın niyetinden uzaklaşarak özgürlük kazanmasını ve bunun sonucu olarak okurun güçlenmesini ilan etmişti; gerçi bu ilanı, söylemeye bile gerek yok ki yanlış yorum yapmaması beklenen okura çok özgül bir şey iletebilmek için özel bir niyetle yazılmış metinde bildirmişti. Ne var ki edebiyat için işe yaramayan şey sanat için çok daha iyi işe yarıyor. Resimler, gerçekten de yaratıcılarının niyetlerinin dışına çıkıyor; "okur" zamanla gerçekten de daha güçleniyor. Çok azımız, bir Afrika heykeline ya da mezar-eşyaları işlevi taşıyan şu dingin Kiklad Adaları figürcüklerine** bakmak şöyle dursun, bir Ortaçağ sunak yeri resmine bile, ressamının onu "kafasında canlandırdığı" gibi bakabiliriz. Çok az şeye inanıyor ve estetik olarak çok fazla biliyoruz; bu yüzden yeniden yaratıyor, yapıtlarda yeni haz kategorileri buluyoruz. Benzer biçimde, bir yüzyıl ya da daha önce,

---

* Homeopati, bir hastalığın, hastalık belirtilerini sağlam bir insanda ortaya çıkarabilecek maddelerin çok düşük dozlarda hastaya verilmesiyle tedavi edilebileceği inancına dayanan bir alternatif tıp yöntemidir. (y.h.n.)

** Ege'de, MÖ 3300-200 yılları arasında varlığını sürdüren Kiklad Uygarlığı'ndan günümüze kalan heykeller, pek çok sanatçıyı etkilemiştir. (y.h.n.)

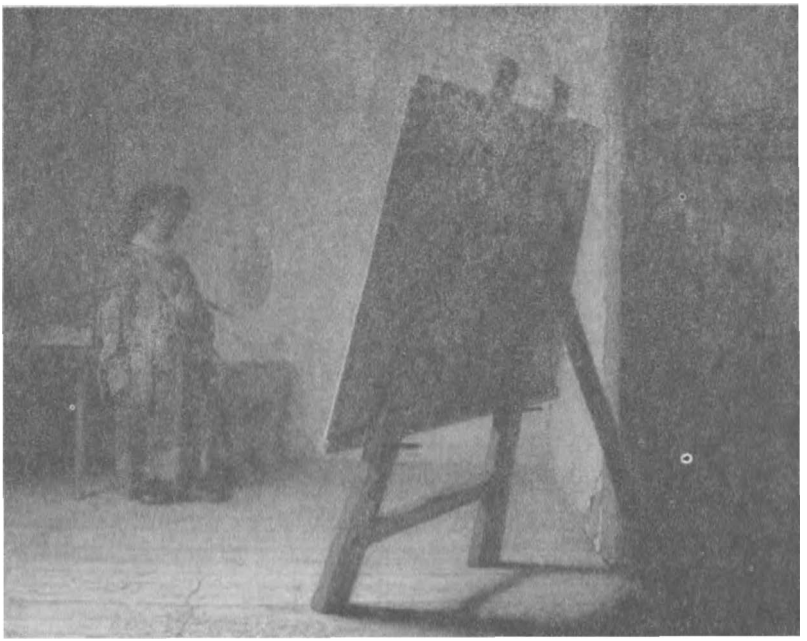
insan teninin üzerine yağlıboya resim yapmış olan, onun kalıbını alan, dökümünü yapan, dekore eden ve ona çekidüzen veren Paul Richer ve diğer unutulmuş zanaatçıların sanatsal niyet eksikleri artık konumuzun dışında kalıyor. Önemli olan şey, var olan obje ve bizim ona verdiğimiz canlı karşılık. Yapılacak testler basit: Gözümüze ilginç geliyor mu, beynimizi heyecanlandırıyor mu, zihni düşüncelere sevk ediyor mu ve kalbimizde bir titreşim uyandırıyor mu; dahası, işin içinde belirgin bir hüner düzeyi var mı? Günümüzde çoğu moda sanat, sadece gözü ve kısa bir süre de beyni harekete geçiriyor; ama zihni ve kalbi işin içine katmakta başarısız oluyor. Eski ikili ayrımı kullanacak olursak, güzel olabiliyor ama pek ender olarak herhangi anlamlı bir derinliğe ulaşabiliyor. (Konu açıldığı için söyleyeyim, bu noktada Keats'in değil Larkin'in peşinden gitmeliyiz: "Ben her zaman güzelliğin güzellik, hakikatin hakikat olduğuna inanmışımdır, yeryüzündeki her şeyi bilmezsin her şeyi bilmen de gerekmez.) Sanatın verdiği sürekli hazlardan biri de onun bize beklenmedik bir açıdan gelme ve bizi ansızın şaşırtma yeteneğidir. *Ataxic Venus,* Ron Mueck'in Ölü Baba'sını bir imge olarak daha az yoğun ve dokunaklı kılmıyor; ama kendini gerçekten de bir yol arkadaşı, bir öncü ve evet, bir rakip olarak ortaya koyuyor.

Freud: Olay Anlatıcısı

Rembrandt'ın *Stüdyosunda Ressam* (ykl. 1629) başlıklı tablosu, yakıcı bir mesaja sahip küçük bir resimdir. Bakış açısı, duvarlarının alçıları dökülen bir çatı katı stüdyosunun köşesinde, çıplak zeminde oturmuş birinin bakış açısıdır. Sağda, gölge içinde kapı vardır. Merkezde, arkası bize dönük şekilde, üzerine dayalı resimle birlikte kocaman bir şövale bulunur. Solda, şövalenin neredeyse yarı yüksekliğinde, fırçası ve destek sopası elinde, çalışma elbisesini ve şapkasını giymiş olarak, ressam ayakta durur. Gölge içindedir ama gözlerini diktiği resme bakarken yuvarlak yüzünü kabaca seçebiliriz. Görünmeyen ışık kaynağı, onun solunda ve yukarıdadır. Neredeyse tamamen döşeme tahtalarının üzerine düşer ve tahtalara mısır rengi verir; aynı zamanda da şövaledeki resmin sol kenarına düşer ve ona parıltılar saçan dikey bir çizgi verir. Ama ışığın

nereden geldiğini göremediğimiz için imge, kafamızın içinde yer değiştirir durur: Sanki tablonun kendisi döşemeye ışıklar saçıyor gibidir (ama manken-ressamın üzerine değil). Bu yüzden bundan şunu anlamamız gerekir: Aydınlatan sanatçıya hem varlığını hem de önemini veren, sanatın kendisidir; tersi değil.

Aynı noktayı bir seferinde parlak bir benzetmeyle Lucian Freud gündeme getirdi. Sanatıyla ilgili olarak ağzından çıkabilecek herhangi bir sözün, o sanat için ancak bir tenis oyuncusunun atışını yaparken çıkaracağı gürültü kadar kıymeti harbiyesi olacağını belirtti. 1954'te, kariyerinin tam da başlangıcında *Encounter* için bir makale yazdı ve 2004'te, kariyerinin tam da sonunda ona, *Tatler* için birkaç cümle ekledi. (Bu arada, sanat görüşü geçen elli yıl



Stüdyosunda Sanatçı – Rembrandt.

içinde değişmemişti.) Bunun dışında metin yayımlamak konusundaki suskunluğunu korudu. Son on yılına dek hiçbir manifesto yayımlamadı ve basına hiçbir mülakat vermedi. Bütün bunlar, sanatçıların renkli sanat dergisi ekleri için moda konular olduğu

ve şövale ressamının kolaj yapanla, ipek üzerine baskı yapanla, enstalasyoncuyla, konseptüalistle, video sanatçısıyla, performansçıyla, neon sanatçısıyla ve taş-düzenleyicisiyle karşılaştırıldığında *vieux jeu** gözüktüğü bir dönemde oldu. Etrafta bir hayli sanat gevezeliği vardı ve piyasaya yeni çıkanlardan, içinde anlaşılmaz lafların akıcı bir şekilde dile döküldüğü inanç beyanlarında bulunmaları bekleniyordu.

Flaubert bir keresinde, hayatı hakkında sorular soran bir gazeteciye yanıt olarak, "Benim hiç biyografim yoktur" dedi. Sanat her şeydir, yaratıcısıysa hiç. Kız arkadaşlarına Flaubert'in mektuplarını yüksek sesle okuyan ve yazar Francis Wyndam'ın portresini elinde bu mektupların Harvard/Belknap baskısının ilk cildinin yıpranmış ama tanınabilir bir kopyasını tutarken yapan Freud, bu görüşe katılırdı. Ancak "biyografisi" olmamak imkânsızdır; olsa olsa yaşadığınız süre içinde yayımlanmış biyografiniz olmayabilir. Freud buna, kendi statüsünde bulunan herhangi bir sanatçıdan daha fazla yaklaştı. 1980'lerde, kendisinden izin almadan biyografisini yazmaya girişen bir kişi Freud hakkında araştırmalar yapmaya başlayınca, ressamın kapısında ona bu işten caymasını tavsiye eden birtakım irikıyım adamlar buldu. On yıl sonra Freud, sonunda eleştirmen William Feaver tarafından girişilen bir biyografi çalışmasına izin verdi ve onunla işbirliği yaptı; ne var ki müsveddeyi okuyup da biyografinin neleri yapmayı gerekli kıldığını anladığında, parasını vererek Feaver'ı başından savdı. Ressam sürekli adresini değiştirerek, hiçbir zaman bir form doldurmadan (dolayısıyla hiç oy vermeden) ve telefon numarasını pek ender olarak vermek suretiyle gizli gizli yaşadı. Onu tanıyanlar, suskunluk ve sır tutmanın, onu tanımanın bedeli olduğunu biliyorlardı.

Capri'de size, İmparator Tiberius'un hoşuna gitmeyen kişileri aşağı attırdığı söylenen dik kayalığı gösteriyorlar (gerçi ona daha yumuşak Timberio adıyla hitap eden Capri'liler, ölüm oranının Suetonius gibi dedikoducu tarihçiler tarafından fazla abartıldığında ısrar ediyorlar). Benzer biçimde, Freud'un mahkemesi de verdiği cezalarında acımasızdı: Eğer ressamın hoşuna gitmeyecek olursanız –kötü zamanlamalarla, meslekdışı davranışlarla ya da isteklerine itaatsizlik etmekle– kayalığın üzerinden aşağı atılıyordunuz. Dostum Howard Hodgkin, Freud'u iyi tanıdığını düşünü-

* (Fr.) Eski moda, gündemden düşmüş. (ç.n.)

yordu, ta ki Freud'un onun stüdyosuna habersiz geldiği güne dek, "Şimdi olmaz, Lucian" demişti Hodgkin ona sakince, "çalışıyorum." Tamamen yanlış bir karşılamaydı bu. Freud hoşnutsuz bir tavırla çekip gitti. "Ve bir daha onu hiç görmedim." Francis Wyndam'ı, resmin ön planında Flaubert'in reklamını yaparken gösteren tabloda, arka planda başlangıçta bebeğine meme veren model Jerry Hall figürü yer alıyordu. Jerry Hall, ta ki bir gün hasta olduğunu söyleyene kadar, böyle birkaç ay boyunca poz verdi. Derken, bir iki gün sonra, yine poz veremeyecek bir durumda kalınca, tepesi atan Freud, onun yüzünü tamamen silip yerine kadim asistanı David Dawson'ın yüzünü oturttu. Ancak bebek bir rahatsızlık yaratmamıştı, bu yüzden resimden çıkarılmadı ve sonuç şu oldu: Çıplak ve garip memeleri olan bir Dawson, şimdi resimde çocuğu beslerken görülüyor. Freud'un Amerikalı tablo satıcısı, içi kararak resmin satılamaz olacağını düşündü; ne var ki tablo gösterdiği ilk Amerikalı müşteri tarafından satın alındı.

Romancı Penelope Fitzgerald, dünyanın "yok ediciler" ve "yok edilenler" olmak üzere ikiye ayrıldığını düşünüyordu. Dünya kesinlikle kontrolcüler ve kontrol edilenler olmak üzere ikiye ayrılıyor. Freud'la birkaç kez karşılaştım ve onun hiçbir zaman gülümsememesi bana çarpıcı geldi; ne tanışma anında, ne de sohbetin "normal" bir kimsenin gülümseyebileceği başka herhangi bir anında: Rahatsızlık yaratmak için tasarlanmış klasik bir kontrolcü kişi davranışıydı bu. Tipik bir kontrol edilen, sevgi bağımlısı biriydi; Freud bir zamanlar öyleydi ve bir daha öyle olmamaya yemin etti. O her zaman kontrolcüydü ve bazen yok edici biri oluyordu. Martin Gayford'la Geordie Greig'in Freud'un davranışını irdeledikleri çalışmaları* bana zaman zaman birbirine hiç benzemez iki romancıyı anımsatır: Kingsley Amis ile Georges Simenon'u. Amis'in ikinci karısı ve romancı meslektaşı Elizabeth Jane Howard, Amis'i Buckingham Sarayı'nda öğle yemeğine davetli olduğu bir günün sabahında, saat on birde bahçede dikilip bir bardak viskiyi mideye indirirken gördüğünde ona endişeyle şöyle sormuştu: "Tatlım, içmen gerekir mi?" Amis buna şöyle yanıt verdi (ve bu çok sayıda başka diyaloga uygun düşebilecek bir yanıttı): "Bak, ben Kingley Amis'im ve anlarsın ya, ne zaman içmek istersem içerim." Simenon'a

* *Man with a Blue Scarf*, Martin Gayford (2010); *Breakfast with Lucian*, Geordie Greig (2013).

gelince, o saplantılı bir şekilde iki şeyin peşinde oldu: Sanatı ve uçkur düşkünlüğü. Kendi analizini yaptığı çarpıcı bir anda, "Tamamen çılgın biri değilim ama bir piskopatım" demişti. Freud "megolamanlığını" Martin Gayford'a itiraf etti ve zihninin bir köşesinde "eserlerinin bir ihtimal şimdiye kadar herhangi bir kimsenin elinden çıkma en iyi eserler olduğuna" inanıyordu. Amis, Simenon ve Freud'un kontrol düşkünü, müdahaleci anneleri vardı ki bu, konuyla ilgili olabilir de, olmayabilir de.

Freud her zaman yükseklerde ve aşağılarda bir hayat yaşadı: Bir yanda dükler, düşesler, kraliyet ailesi üyeleri ve üst sosyal katmanlardan kız arkadaşlar, öte yanda gansterler ve bahisçiler. Orta sınıflar genelde horgörülüyor ya da görülmezden geliniyordu. Onun aynı zamanda yükseklerde ve aşağılarda seyreden hal ve tavırları vardı: Kraliyet ailesi çevrelerinde rahat ve gevşek, çocuklarının terbiyeli olmalarında ısrarcı ama aynı zamanda dile dökülemeyecek kadar kaba ve saldırgan. Ne zaman neden hoşlanırsa onu yapıyor ve başkalarının da onun gibi davranmasını bekliyordu. Onun araba sürüşü yanında Bay Toad'unki heyecanlı bir acemininki gibi görünüyordu. İnsanlara ansızın saldırıyor ve çoğu kez de özür dilemiyordu. Bir mülteci çocuğu olarak İngiliz okul arkadaşlarını dövüyordu; çünkü onların konuştuğu dili anlamıyordu; seksenlik biriyken hâlâ süpermarketlerde yumruk kavgalarına tutuşuyordu. Bir keresinde Francis Bacon'ın âşığına saldırmıştı; çünkü âşığı Francis Bacon'a dayak atmıştı ki bu çok yanlış bir tepki sayılırdı: Bacon mazoşist olduğu ve dayak yemekten *hoşlandığı* için öfkelenmişti. Freud "zehirli kartpostallar", iğrenç bir şekilde hakaret dolu mektuplar yazıyor ve insanları dövdürmekle tehdit ediyordu. Anthony d'Offay onun bir sergisini iki gün erken kapattığında, d'Offay'in posta kutusuna içi dışkı dolu bir zarf atılmıştı.

Benlik felsefesinin bir versiyonunda hepimiz de bir noktada olay anlatıcılık* ile anlatıcılık** arasında bir çizgide iş görürüz. Ayrım, ahlaki değil varoluşsal bir ayrımdır. Olay anlatıcılar yaşamlarının farklı, gelişmekte olan bölümleri arasında pek az bağlantı hissedip gördükleri için daha parçalı bir benlik duygusu taşıyor ve özgür irade kavramına inanmamaya eğilim duyuyorlar. Anlatıcılar ise sürekli bir bağlantısallık, kalıcı bir benlik hissedip görüyor ve

---

* Kitapta "episodicism" olarak geçiyor. (y.h.n.)

** Kitapta "narrativism" olarak geçiyor. (y.h.n.)

özgür iradeyi kendi benliklerini ve bağlantısallıklarını yaratan araç olarak kabul ediyorlar. Anlatıcılar, eylemleri ve başarısızlıkları konusunda duydukları suçun sorumluluğunu hissediyorlar; olay anlatıcıları ise bir şeyin olduğunu, sonra bir başka şeyin olduğunu düşünüyorlar. Lucian Freud, kişisel yaşamında, muhtemelen bulabileceğiniz en saf olay anlatıcısı timsaliydi. Her zaman itkileriyle hareket ediyordu; kendini "benbenci ama hiç de kendi içine bakmayan biri" olarak tanımlıyordu. Sahip olduğu çok sayıda çocuğa karşı tümüyle sorumsuz bir baba olma konusunda suçluluk hissedip hissetmediği sorulduğunda, "Hiç hissetmiyorum" diye yanıt vermişti. Babasının bu dudak uçuklatan sorumsuzluğunun kızgınlığa sevkettiği oğlu Ali, acaba kendi davranışları babasının endişesine neden olmuş olabilir mi diye daha sonra ondan özür dilediğinde, Freud ona şu yanıtı verdi: "Bunu söylemekle nezaket gösteriyorsun ama işler böyle yürümüyor. Özgür irade diye bir şey yok, insanlar sadece yapmak zorunda oldukları şeyleri yapmak zorunda kalıyor." Freud, hepimizin de "yazgının parçaları" olduğumuzu düşünen Nietzsche'nin bir okuruydu. Olay anlatıcılığı hava (her gün birçok öngörülemeyen biçimde ortaya çıkan İrlanda havasını konuşmak, en çok hoşlandığı konuydu) ve keder ("Yas tutmaktan ve o tür şeylerden nefret ediyorum, bunu asla yapmadım") gibi çeşitli meseleler için geçerliydi. Ölümden sonra yaşam fikrinin "tamamen iğrenç" olduğunu düşünüyordu; belki de böylesi bir uydurmacılığın anlatıcılığı kanıtlayabileceğinden dolayı. Şaşırtıcı olmayacak bir şekilde, anlatıcılar, olay anlatıcılarını bencil ve sorumsuz bulmaya eğilimlidirler; buna karşılık olay anlatıcıları, anlatıcıları sıkıcı ve burjuva olarak görmeye eğilim gösterirler. İyi ki (ya da kafa karıştırıcı bir şekilde) bu eğilimler, çoğumuzda yan yana bulunur.

Her yeni tablo, öfkeyle yoğunlaştırılmış bir epizod olarak görülebilecek olmasına karşın, her sanatçı aynı zamanda bir anlatıcı olabilir ve de olmalıdır; bir fırça darbesinin bir sonrakine nasıl bağlandığını, her birinin bir sonucu olduğunu; geçmişin şimdiye ve şimdinin geleceğe nasıl bağlandığını ve her tabloda büyük ölçüde özgür iradenin uygulanmasının sonucu olarak gelişmekte olan bir hikâye bulunduğunu görebilmelidir. Ve aynı zamanda, bunun da ötesinde, daha geniş bir anlatı olduğunu: Kendini eğitmenin, gerçek ya da düşlenmiş sürecin, bir sanatçı kariyerinin

anlatısı. Martin Gayford'un *Man with a Blue Scarf* [Mavi Atkılı Adam] adlı kitabı, tek bir epizodun anlatısıdır: Yukarıdaki kitaba konu olan yedi aylık poz veriş sürecinin anlatısı. Bir çeşit fırça darbesi görüntüsü taşıyan her günkü kayıtlarıyla bir günce gibi yapılandırılmış kitap, sanat hakkında ve sanatın yapılması hakkında şimdiye dek okuduğum en iyi kitaplardan biridir. Freud, Gayford'u incelerken, Gayford da Freud'u inceler; portre, şövale üzerinde oluşurken, metinde de oluşur. Gayford, gerçek poz verme sürecini esprili bir şekilde "transandantal meditasyonla berbere gitmek arasında bir yerde" süreç olarak betimler. Ne var ki Gayford, en talepkâr saç kesicisinin koltuğuna düşmüştür. Poz verirken kendi rahatına bakması söylendiğinde, sağ bacağını sol bacağının üzerine atarak oturur ve sanatsal süreç başlar. Bir saat kadar sonra mola verilir, daha şimdiden tuvalin üzerinde Gayford'un başının kömür kalemle yapılmış bir taslağı vardır ve Freud, stüdyosunu dolduran herkesin bildiği paçavra yığınlarının üzerine şöyle bir çöker. Gayford, sandalyesine döndüğünde, sol bacağını sağ bacağının üzerine atıp atamayacağını sorar. Dünyada atamazsın, diye yanıt verir ona Freud; çünkü bu, başın açısını belli belirsiz değiştirir. Onun söylediklerini kesinlikle sorgulamadan kabul etmen gerekir. Portresinin yapılmasına kasım ayında başlanmış olan Gayford, poz vermeler ertesi yaza kadar sarktığı için, kalın tüvit ceketi ve atkısıyla fena halde bunalmıştı. Freud hiçbir zaman profesyonel model kullanmıyor ama amatör modellerinden profesyonelce itaat talep ediyordu. Poz veren kişi, bir ressam meslektaşı olduğunda bile hep onun şartlarına uyuluyordu. David Hockney, Freud'a "dört ay zarfında yüz saatten fazla" poz verdiğini hesaplamıştı; buna karşılık Freud, Hockney'ye, iki öğle sonrası vermişti.

Gayford, yoğun bir sürecin anlatısını ortaya koyar; sanatın, içgüdüyle kontrolün, gözle beynin, sinirlerin, kuşkunun ve sürekli düzeltmelerin karışımıyla nasıl yapıldığının anlatısını... Freud'un çalışırken mırıldanmalarını ve kendi kendine konuşmalarını ("Evet, belki-birazcık", "Tam oldu!", "Hayır, sanmıyorum", "Birazcık daha sarı"), iç çekmelerini ve duraklamaları, bir yanlışa kızışını ve başarılı bir fırça darbesinin sonucunda fırçayı zaferle sallayışını betimler. Gayford, aynı zamanda komik ve poz veren bir kişinin yaşadıkları konusunda dürüsttür; heyecan, utanç dolu titizlenme-

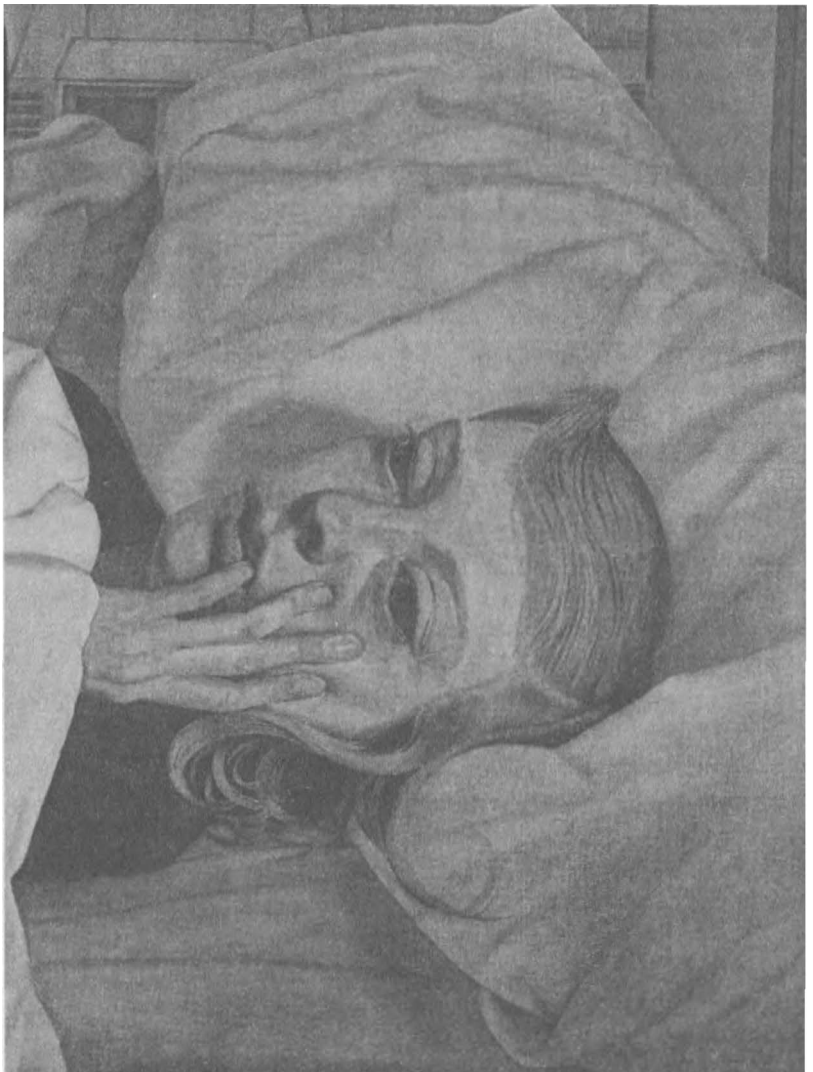
ler (kulak kılı konusunda endişe duyar), rahatsızlık ve can sıkıntısı. Elde ettiği büyük yan ödül, Freud'un kalitesi, yüksek sofra ve şövale sohbetinin verdiği haz ve değerdir; bir sanat eleştirmeni için daha da değerlidir bu. Hayatı ve yaşadığı dönem hakkında keyifli dedikodular yapılır ve Freud tutkularından ve tuttuğu yollardan özgürce söz eder. Aynı zamanda da hayran olduğu ressamlardan (Tiziano, Rembrandt, Velázquez, Ingres, Matisse, Gwen John) ve hayranlık duymadıklarından: Leonarda da Vinci ("Biri çıkıp Leonardo da Vinci'nin ne kadar kötü bir ressam olduğu konusunda bir kitap yazmalı."), Raffaello ve Picasso. Chardin'i Vermeer'e tercih eder ve Rossetti'yi acıma uyandıracak ölçüde şiddetle dışlar. O sadece "Ön-Raffaellocuların en kötüsü" değil (Burne-Jones bir rahatlama soluğu alır) "resim sanatının insana kötü ağız kokusu gibi gelen en berbat örneği."

Freud, her zaman "Büyük İç Mekânlar"ın ressamı oldu. Atları bile evde, ahırlarında resmedilmiştir; 2003'te Paris'te heyecan verici bir Constable sergisinin küratörlüğünü yapmasına karşın, kendi tablolarında betimlemesini yaptığı yeşillikler ya saksılarda yaşıyordu ya da bir stüdyo penceresinden görülebiliyordu. Freud'un konuları, "tümüyle otobiyografikti". Verdi bir keresinde "Hakikati kopya etmek iyi bir şey olabilir; ama hakikati icat etmek daha iyi, çok daha iyi bir şeydir" demişti. Freud icat etmiyordu; alegori de yapmıyordu: Hiçbir zaman genellemeler yapan ya da belli bir kategorinin özelliklerini yansıtan bir ressam değildi; o burada ve şimdiyi resmediyordu. Kendini bir biyolog olarak görüyordu; tıpkı büyükbabası Sigmund'u, bir psikanalistten çok seçkin bir zoolog olarak gördüğü gibi. "Çok fazla sanat gibi görünen sanat"tan, hoş görünümlü ya da "kafiyeli" tablolardan, yahut resmin öznesine veya ona bakan kişiye dalkavukluk etmenin peşinde koşan tablolardan, yahut "sahte duygular" sergileyen tablolardan hoşlanmıyordu. Yapıtlarında "hiçbir zaman güzel renkler istemiyor" ve "saldırgan bir duygusallık karşıtlığını" geliştiriyordu. Bir resimde birden fazla figür olduğunda, her bir figür ayrı, yalıtıktır: İster biri Flaubert okuyup diğeri meme emzirsin ya da her ikisi de bir yatağın üzerinde çıplak vaziyette bir arada olsun. Sadece bitişiklik vardır, asla etkileşim yoktur. Chardin'in *Kadın Öğretmen* başlıklı tablosuna büyük hayranlık duyuyordu -çoğu kişi bu tabloyu, insani etkileşimin en sevecen (ve en güzel biçimde renklendirilmiş)

imgelerinden biri olarak görürdü; Freud ise onu esas olarak kadın öğretmen sanat tarihinin en iyi resmedilmiş kulağına sahip olduğu için seviyordu. O bir ressamda "şakacılık" özelliği bulunmasına hayrandı ve bu özelliği Goya'da, Ingres'de ve Courbet'de buluyordu; gerçi kendi şakacılık girişimleri, ender olarak başarı kazandı. Bütün zekâsına karşın, Freud bir tabloda "fikre" sahip olduğunda, bu genellikle kötü ve resme içselleştirilmemiş bir fikirdir. Ön planda katı bir yumurtanın iki yarısıyla birlikte çıplak kadın tablosu (kadın-dölyatağı-yumurtalar; kadın-göğüsler-meme uçları-yumurta sarıları) son derece aptalca ve gençliğe özgüdür. *Ressam ve Modeli* başlıklı tablosundaysa, elinde fırçasıyla bir yandan modelin penisine işaret ederken çıplak sağ ayağıyla yerde duran bir boya tüpünün üstüne basarak ondan boya çıkartan giysili bir Celia Paul* göze çarpar. Bu, James Bond filmlerindeki görsel çift anlamlılıkları, sofistike gösterecek türden bir tablodur.

Freud başlangıçta her bir saç teli ve kirpiğin inceden inceye betimlendiği Memlingvari bir belginlik anlayışıyla, hafif bir paletle ve (nispeten) nazik bir gözle resimler yaptı. Daha sonra, samur fırçadan domuz kılına geçince fırça vuruşları kabalaştı, renk tonları daha grimsi ve daha yeşil oldu, tuvalleri büyüdü; tablolarına poz verenlerin bazılarının cüsseleri de büyüdü ve koca gövdeli Leigh Bowery ile kazanç denetçisi Sue Tilley'de doruk noktasına erişti (Tilley'i İki-Tonluk Tessie O'Shea'dan sonra en ünlü şişman kadın yapmıştı). Freud, kendi yoldan çıkarılamazlığını, kendisine söylenen şeyin karşıtını yapma içgüsünü vurgulamaktan hoşlanıyordu; söyleşilerinde birden fazla kez bu önemli üslupsal değişimi, resim sanatının temeli olan desen çizme konusunda aldığı övgülere atfetti. Böylelikle, dediğim dedik ve sapkın bir tavır takınarak desen çizmeyi bırakmaya ve daha gevşek bir biçimde resim yapmaya karar verdi. Ingres ve Rembrandt gibi büyük desen sanatçılarına hayranlığı göz önünde tutulursa, bu açıklama pek de inanılır gözükmüyor. Dahası, Freud kadar ciddi hiçbir sanatçı, başkalarıyla zıtlaşmaktan ne kadar hoşlanır gözükürse gözüksün, üslupsal olarak eleştirilerin kontrolünde olmayı (bunlar lehte eleştiriler bile olsa) kabul etmezdi. Ne var ki söz konusu açıklama, dikkati gerçek sebepten daha uzaklara çekiyor ki sanatçının

* Celia Paul, Lucian Freud'un stüdyosunda yetişmiş bir ressamdı ve ondan bir oğlu oldu. (ç.n.)

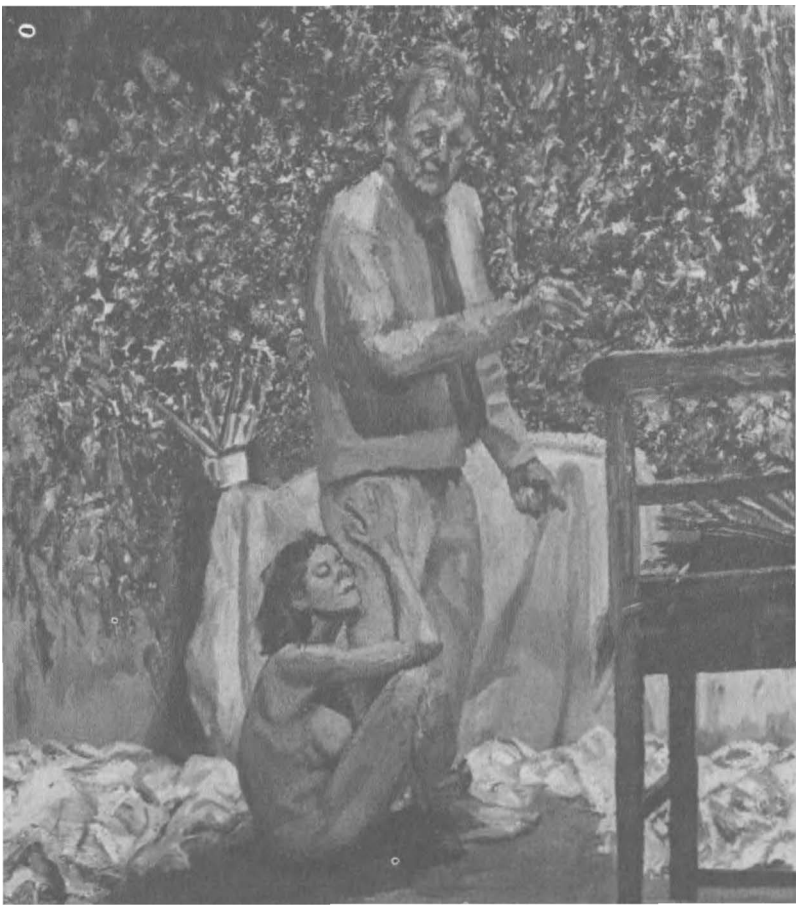


Otel Yatak Odası – Freud. Caroline Blackwood'u gösteren detay.

kendisi de bunu itiraf ediyordu: Francis Bacon'ın etkisidir bu sebep. Freud, hayatını içgüdüsel bir şekilde yaşıyor ama son derece kontrollü resim yapıyordu; Bacon da aynı şekilde yaşıyordu ama o resmi de içgüdüsel bir şekilde yaparak, hiçbir hazırlık deseni yap-

maksızın, son hızla, zaman zaman bir resmi sabah içinde bitirerek, Freud'u bu konuda alt etmiş gibiydi. Bazıları Freud'un üslupsal değişimini ürkütücü ya da bundan da kötü buluyorlardı: İlk hayranlarından biri olan Kenneth Clark, Freud'a mektup yazarak yapıtlarını dikkate değer kılan şeyi kasten bastırdığını ileri sürmüştü. "Onu bir daha hiç görmedim" der Freud, Gayford'a. Tiberius'un kayalığından atılan biri daha.

Bu daha gevşek fırça tekniği, çalışmanın daha büyük bir hızla yapılmasına götürmedi ("Lucian'ın sorunu, çok *dikkatli* olması" diye belirtmişti Bacon bir keresinde, duyguları incitircesine.) Ne var ki onun insan tenini portre etme tarzını değiştirdi bu. Bundan böyle, genç ve ciltleri pürüzsüz insanları resmettiğinde bile tenin incinebilirliğini, Gayford'un deyişiyle "onun sarkma ve kırışma potansiyelini" ön plana çıkarıyordu. Bazıları onun bunu baştan beri yapmakta olduğunu iddia ediyorlardı. 1993'te *New York Review of Books*'ta Freud'un portreleri hakkında yazan Caroline Blackwood, bu portreleri "belli bir tarihsel anda fiziksel olarak yakalanmış modelin enstantaneleri olarak" değil de "kehanetler" olarak betimliyordu. Ayrıca, yaptığı kendi tablolarının onu "korku ve şaşkınlık" içinde bıraktığını ekliyordu; oysaki "başkaları Freud'un bu kadar sıkıntı verecek ölçüde yaşlı bir kız resmi yapma gereği duymasına hayret etmişlerdi, çünkü kendisi o zamanlar hâlâ çocuksu bir görünüm taşıyordu." Blackwood'un eski kocasına kırgınlık duymak için çok sayıda gerekçesi vardı (özellikle de Caroline'in yeni yetme yaştaki kızıyla yatmasından dolayı) ancak bu suçlama yersiz gözüküyor. Bugün Blackwood portrelerine bakacak olursak, bize çarpıcı gelen şeyin herhangi bir erken yaşlanmadan çok, onun endişesi ve kırılganlığı olduğunu görürüz. Gayford, Freud'un ikinci dönem üslubunun tamamen ölümlülük üzerine olduğunu düşünür. Otoportrelerde, diye yazıyor, Freud "yaşlanma ve zaman belirtilerini neredeyse şehvetli bir haz duyarak yakalıyor" ve "başka modellere karşı tavrı, kendine karşı takındığı tavrın aynısı." Belki de öyle; ama ben bunun, ölümlülük hakkında pek de incelikli olmayan bir mesaj olmaktan çok, bir üslup ve fırça tekniği sorunu olup olmadığını merak ediyorum. Freud ister çıplak gençleri, isterse tamamen giyinip kuşanmış seksenlik İngiltere Kraliçesi'ni resmetsin, onun modelin doğasını ve özünü ifade etme arayışında geliştirdiği yöntem buydu. Freud'un birçok otoportre-



Çıplak Bir Hayranı Tarafından Şaşırtılan Ressam (detay) - Freud.

sine gelince, çarpıcı olan şey, onların şehvetli bir hazla betimlenen çürüyüşlerinden çok, onlardaki kendini yüceltme, onlardaki örtük kahraman –olarak– sanatçı duruşudur. Bunların en kötüsü, Freud'un "fikir" resimlerinin bir başkası olan Çıplak Bir Hayran Tarafından Şaşırtılan Ressam başlıklı tablosudur. Resim, çıplak bir stüdyo zemininde Freud'un ayak bileğine ve baldırına tutunmuş duran çıplak bir modeli gösterir; model sanki onun şövalesine erişmesini engellemek ister gibidir. Tablonun yapılmasında şakacı bir niyet olabilir; ne var ki, sonuç hem muzipçedir, hem de kendini beğen-

mişlik izlenimi verir. Ve belki de aynı zamanda bitişiklikten çok etkileşimi göstermeye çalıştığı ender girişimlerden biri olduğu için etkisiz kalır.

Blackwood, eski kocasının portre üslubunun gönül okşayıcı olmadığı konusunda haklı; kaldı ki bu üslubun öyle olması da amaçlanmıyordu. Durum böyle bile olsa, Freud'un tablolarına uzun süre baktıktan sonra, Bruce Bernard ve David Dawson'ın *Freud at Work* (Freud İş Başında, 2006) adlı çalışmada Freud'un oturarak poz veren (ve ayakta ve uzanmış) modellerinin fotoğraflarına dönmek, insanda bir şoke etkisi yaratıyor. İnsan vücudu gerçekte ne kadar pürüzsüz, ne kadar erotik, diye düşünüyorsunuz. Ve onun ne kadar güzel bir rengi olduğunu. Kazanç denetçisi çok iyi gözükmüyor mu; peki Bizim Kraliçe, yaşına göre harika değil mi; şöyle bir düşününce, bu kadar az kırışığı olması dikkate değer. Ama öte yandan, fotoğraf her zaman gönül okşayıcı bir sanat olmuştur; tıpkı bir zamanlar portre resminde de olduğu gibi. Eski günlerde (ve bazı yerlerde hâlâ) ressam ile modeli arasında yazılı olmayan bir sözleşme vardı; çünkü parayı ödeyen modeldi. Günümüzde erkek ya da kadın bir model, sadece resmi satın alırsa para ödüyor; öyle ya da böyle, Freud bu tür bir yazılı olmayan sözleşmenin var olduğuna inansa bile onu görmezden gelirdi.

Sanatçılar, kendi sanatları konusunda yanılabilirler: Sözgelimi Gayford, bize Freud'un amacının "resimlerini sanki başka sanatçılar tarafından yapılmışcasına olabildiğince benzemez kılmak" olduğunu söylüyor. Belki de dikkatinin ve tutkusunun tavsamamasını sağlamak için tasarımlanmış bir çeşit zorunlu aldatmaca olsa gerek bu. Ama çoğunlukla sanatçılar, nelerle yüz yüze olduklarını bizlerden daha iyi bilirler. Freud'un amacı, hiçbir zaman doğaya hizmet etmek ya da onu kopyalamak değildi; tersine, özgün olan şeyin yerini alacak güce sahip olana dek onu "yoğunlaştırmak" idi. Bu yüzden "iyi bir benzerlik", "iyi bir resim" için konu dışıdır. Lawrence Gowing'e söylediği gibi, portre resmi konusundaki fikri, insanlara benzeyen portrelerden duyduğu hoşnutsuzluktan kaynaklanıyordu. "Ben kendi portrelerimin insanlar *gibi* değil, insanlar *hakkında* olmasını arzu ederdim... Benim açımdan, resim kişi*dir*." Bir model (adının gizli kalmasını yeğleyen bir model) bana, Freud'un ona aynen şunu söyleyerek yaklaştığını anlattı: "*Senden* yola çıkarak resim yapmak beni ilgilendirir." Gayford'a portresi

konusunda şunu söylemişti: "Burada tabloya yardımcı olmak üzere bulunuyorsun"; adeta, model orada bulunan bir çeşit yararlı budalaydı da sanatçı bu arada daha yüksek amaçlarına ulaşmış oluyordu.

Durum aşırı incelik kazanabilir ya da gereksiz yere karmaşıklaşabilir. Tahminen, erkek ya da kadın, kendisi için tanıdık biri olan bir modelle yüz yüze gelen seyirci için ressamın yapmasını istediği şey, onun, "Evet, o adam / o kadın *ancak daha da öyle*" demesidir. O zaman "yoğunlaşmaya" ulaşılmış olacaktır. Ancak "benzerlik" bir yana bırakılmamıştır ve bırakılamaz da; nihayet, Freud'un şu yoğunluk taşıyan ünlü dikkat yöneltişi, diğerlerinin gördüğünden daha açık bir şekilde görmeye yaramıyorsa, başka neye yarayacaktır? Sözgelimi biz bir resme hiç "A, müthiş-hiç de o adama / kadına benzemiyor, aslında başka birine benziyor; ama ne kadar tuhaf ki sanki onun daha yoğun bir versiyonu" gibisinden bir tepkide bulunur muyduk? Bulunacağımızı sanmıyorum. Soru, aynı zamanda bir başka soruyla da karışıyor: Portre, modelin karakterini ne dereceye kadar sergiler, ne dereceye kadar ahlaki bir benzerlik olarak iş görür? Gayford, haklı olarak bizim bir Van Eyck ya da bir Tiziano portresine, yahut antik bir Mısır heykeline "modelin kişiliğini bilmeksizin" tepki verdiğimizi belirtiyor. (Aynı zamanda bunun iyi bir "benzerlik" olup olmadığını bilmeksizin.) Ne var ki, bizim o Van Eyck ya da Tiziano portresini okuyuşumuz, kişilikten-arınmış olmayacaktır: Biz onu sadece bir resim malzemesi düzenlemesi olarak görmüyoruz. Karşılaşmanın bir parçası, bu resmedilmiş taklidin ya da yerine konulan şeyin bize, uzun süre önce ölmüş olan orijinali hakkında ne söylediğini bulup ortaya çıkarmak olacaktır. Çok büyük bir portreye baktığımızda –diyelim, Ingres'in *Louis-François Bertin*'i– onun benzerliğini sorgulamadan kabul ederiz ve (estetik düşüncelerimizi tamamen bir yana bırakarak) sanki Mösyö Bertin canlıymış da önümüzde nefes alıyormuş gibi tepki gösteririz. O anlamda, resim malzemesi kişi*dir*.

Martin Gayford'un kitabı, aynı zamanda hasbelkader erkek olan bir sanatçı hakkında; Geordie Greig'in kitabı ise aynı zamanda hasbelkader sanatçı olan bir adam hakkında. Greig'in Wikipedia'daki biyografik profili, bize "babasının aile üyelerinin üç kuşak boyunca saray mensubu olduklarını" anımsatıyor. *Tatler*'ın ve *Evening Standard*'ın editörlüğünü yaptıktan sonra, şimdi *The Mail on*

Sunday'in editörü olarak, Rothermere Sarayı'nda bulunuyor. Ama sanırım, onun için daha önemlisi, çok daha ayrıcalıklı bir saray olan Freud'un sarayında geçirdiği yıllardır. Oraya girebilmesini sağlayan kurnazca bir oyun oynamadan önce –esas ödüle götüren yolda başka sanatçı dostluklarının koleksiyonunu yaparak– üyeliğe kabul edilebilmek için sabır dolu nice yıllar geçirdi. O, ressamın hayatının son on yılında onun sarayında hizmet gördü ve bize söylediğine göre Freud'un "güvenini ve itimadını" kazandı. *Breakfast with Lucian* [Lucian'la Birlikte Kahvaltı] başlıklı kitabının arka kapak fotoğrafında, ressamın belli belirsiz gülümsüyormuş gibi göründüğü pozdan anlaşıldığı kadarıyla bunu başardı; ender bir başarıydı bu; çünkü Freud ne zaman bir fotoğraf makinesi objektifi kendisine yöneltilecek olsa yüzünde granit kadar katı bir azarlama ifadesi beliriyordu. Greig'in kitabı, ilk bakışta göründüğünden daha özlü bir kitap –sadece kahvaltı değil, aynı zamanda kahve ve hafif bir öğle yemeği de. Akşam yemeği vakti –yani, tam bir biyografi– geldiğinde, kitabın yazarı Greig'e minnettar kalmak için her türlü gerekçeye sahip olacak; çünkü, Greig Freud'un erken dönem (şimdi doksanlık) kız arkadaşlarına, modellerine, sevgililerine, çocuklarına ve Freud'un ölümüyle tanıklık etme durumunda kalmış başkalarına da ulaşmış bir kişi. Freud'un kendisi "güven ve itimadının" isabetsiz olacağını hisseder miydi etmez miydi bu bambaşka bir mesele. Greig'in kitabı, Freud'un kişisel ününe kesinlikle zarar verecek. Ama sanırım, bunun yanı sıra tablolarının bazılarına bakış tarzımıza ve belki de tabloların kendilerine de zarar verecek; en azından farklı bir seyirci kuşağı ortaya çıkana kadar.

Kitabının bir yerinde Greig (bence, gerçeğe tamamen yakın bir şekilde) Freud'un nü'lerinin Stanley Spencer'in nü'leriyle ilişkilendirilebileceğini ileri sürüyor; ne var ki Freud, "Spencer'ın duygusallığına ve gözlem yeteneksizliğine" saldırarak onu elinin tersiyle itiyor. Şayet ben Greig'in yerinde olsaydım, jinekolojik pozlardan, gevşek fırça tekniğinden ve renklendirmelerden dolayı (sözgelimi, *Kaldırılmış Çıplak Omuzlu Otoportre*'ye bakın) Egon Schiele'yi Viyanalı bir ata olarak önerebilirdim. Ne var ki, ben de sıram gelince böyle bir itilip kakılmaya maruz kalırdım: Freud, Klimt ile Schiele'yi, sahte duygularla dolu sansasyon meraklıları olarak görüyordu. Çoğu kişinin Freud'u sahte duygular beslemekle suçlayabileceğinden ya da onun sanatçıyı hakikati söyleyen kişi olarak

sürekli şekilde savunması konusunda gösterdiği içtenliği sorgulayabileceğinden kuşku duyarım. Ancak meselenin dahası var. Amis'in dile getirdiği gibi: "Şairler, insan kalbini bisiklet pompasıyla mı şişirmeli / Yoksa ezip yamyassı mı etmeli?" Bunun yanıtı, sanırım, hiçbiri olurdu. Freud'a karşı yöneltilebilecek suçlama, onun kalpleri ezip yamyassı eden biri olmasıdır ve bu hiçbir yerde ürünlerinin en tartışmalı bölümünü oluşturan kadın nü'lerinde olduğu kadar belirgin değildir. Bu nü'ler, gururla, hakikati söylercesine dişilik organını ön plana çıkarıyor, onu sözcüğün gerçek anlamıyla yüzünüze vuruyorlar. Freud'un kadınları, muayene olmak için uzanmış gibi yatıyor: Celia Paul, kendisinin de itiraf ettiği gibi, "çok, çok çekingen bir kadındı", oysa kendini yatar bir konumda poz verirken bulmuştu; çünkü Freud "sanki ben bir ameliyathane yatağında yatıyormuşum da o kendini tamamen bir hekimmiş gibi hissediyordu" diyordu. Freud'un erkekleri, genelde, giysilerini çıkarmayıp yüzleriyle ön plana çıkıyorlar; Freud'un kadınlarıysa, genelde giysilerini çıkarıyorlar (ya da çıkarttırılıyorlar) ve edep yerleriyle ön plana çıkıyorlar. Freud'un cinsel organlarını saklamalarına izin verilen hayvanları, bu işten en az zarar görerek çıkıyor –ancak Freud "atlarla, bütün hayvanlarla, neredeyse insanların ötesinde bir bağlantısının" olduğunu ısrarla söylemişti.

Burada sorulacak iki soru var. Birincisi, teknik ya da fizyolojik soru. İnsanların cinsel organları arasında birçok farklılıklar var ama bu farklılıklar ifade gücü taşımıyor, insanı hiçbir yere götürmüyor. Portre ressamlarının genellikle ifade gücü taşıyan ve gerçekte bir yere götüren yüze –Lorrie Moore'un deyimiyle "kalbin büyük tuvaline"– daha fazla dikkat yöneltmelerinin sebebi de bu: Yüz, kişinin mevcudiyetinin ve değişken olsa da özünün kavranılmasına götürüyor. İkinci soru, yoruma ilişkin ve bu noktada eğer özyaşamöyküsü dışta tutulmazsa çözümlemeye sızıp leke bırakabilir. Sanatta erkek bakışı vardır ve sonra, bunun ötesinde, Lucian Freud'a özgü bakış vardır. Onun çıplak kadın resimleri, hiç de pornografik değildir, erotik bile değildir. Freud'un nü'ler kitabına bakarak mastürbasyon yapmayı beceren bir öğrenci, son derece sorunlu bir öğrenci olurdu. Bu nü'lerin yanında Courbet'nin *Dünyanın Kökeni* tablosu hoş gözükür. Soru, onların özyaşamöyküsel oluş tarzlarıdır –Freud'un tüm yapıtlarının özyaşamöyküsel olduğu göz önünde tutulursa– ve bu noktada devreye biyografi girer.

Yıllar boyunca, anekdotlar aracılığıyla Freud ve kadınları hakkında bilgi sahibi olduk. Hayatında çok sayıda kadın olduğunu, iki kez evlendiğini, çocuklarının sözcüğün gerçek anlamında sayısız olduğunu, bunların on dördünü resmen tanıdığını ama bu sayının iki katı kadar çocuğu olabileceğini (Freud doğum kontrolünün her türlü biçimini "fena halde sefil" bir şey olarak görüyordu) biliyoruz. Genelde, kadınları yüksek tabakadandı ve onlarla yeniyetmelik yaşlarındayken tanışıyordu. Freud her zaman bir yıldızdı; çekici, gizemli, ünlü, yoğun, hayat dolu. Bir kız arkadaşı Greig'e, "Onun, hayatın kendisi gibi olduğunu" söylemişti. Bir başkası, "O yanlarında değilken ışığın sanki kararmış gibi olduğunu. Aynı şekilde, onun yanında bulunan herkesi, daha aydınlanmış ve bir şekilde daha canlı ve ilginç hissettirdiğini" söylemişti. Bu noktaya kadar söylenenler, belki de fazla iyi: Kadınların çekim alanına kapıldıkları tehlikeli manyetizması olan sanatçı, eskiliği yüzyıllar ötesine uzanan bir mecazdır. Hatta Freud'un, hayatı tümüyle kendi istekleri doğrultusunda yaşama ısrarında, başkalarının bu hayata söz konusu isteklere uyarak uyum sağlamalarında komik tarafların bulunduğu anlar vardır. İşte size hem Gayford'a hem de Greig'e biraz değiştirerek anlattığı biçimiyle onun için apaçık anlamı olan bir hikâye:

> Sözgelimi, ıspanağı zeytinyağsız ya da tereyağsız yapılmış severim. Durum böyle olsa da, eğer âşık olduğum bir kadın ıspanağı zeytinyağlı pişirecek olursa, onu da seve seve yiyebileceğimi hayal edebilirim. Aynı zamanda her ne kadar o şekilde servis edilmesinden genellikle zevk almasam da ondan hoşlanmanın küçük yollu kahramanlığından da zevk alırdım.

Şayet Freud'un, bir erkeğin bir kadına âşıkken sergileyebileceği kahramanca özveri fikri bu idiyse, Londra sosyetesi ev sahibelerinin onu damat olarak görmemeleri şaşırtıcı değil.

Ne var ki hiçbir şeye asla sınır koymayan Freud, sadece çekici bir kadın avcısından fazla biriydi. Uçkuru öylesine düşüktü ki bir kadını elde eder etmez bir başkasının peşine düşüyor ve bu arada birincisinden sürekli elinin altında bulunmasını bekliyordu. İkinci karısı Caroline Blackwood, onu "çok anlaşılmaz, kontrolcü ve iflah olmaz derecede sadakatten uzak" buluyordu; tabii Freud, "sadakati" öncelikle benimseyebileceği bir kavram olarak görmüyordu. Bu acıtıcı bir şey olsa da kadınlar böyle yaşamayı sürdür-

meyi öğrenebilirlerdi. Freud'un aynı zamanda cinsel anlamda sadistçe davranışları vardı: Eski kız arkadaşlarından ikisi, ayrı ayrı onun memelerine vurduğunu ve gövdeleri üzerinde güç kullandığını anlatırlar. Ancak Greig'in en yıkıcı iddia tanığı, devlet okulunda öğrenim görmüş bir bahisçi olan Victor Chandler'dır; Chandler, Freud'un hem yükseklerde hem de alçaklarda gidip gelen bölünmesinin muhatabı olmuştu. Chandler, Freud'a "tapıyordu"; ama onun hakkında aynı zamanda en kötü hikâyeleri anlatan da oydu. İlk hikâyede, o ve Freud –çoktan sarhoştur– River Café'de akşam yemeğine gitmişlerdir. Restorana vardıklarında, önlerinde Kuzey Londralı iki Yahudi çift vardır. "Lucian son derece anti-semitik olabiliyordu ki bu kendi başına garipti" diye anımsıyor Chandler. Kadının parfümünden gıcık kaptı ve onlara, "Parfümden nefret ederim. Kadınlar sadece tek bir şey kokmalılar: Am. Aslında, am adını taşıyan bir parfüm icat etmeliler" diye bağırdı.

Bir başka seferinde, Freud ile Chandler, kadınlardan bahsediyorlardı:

> Yaptığımız sohbetin konusu, onun canlı kalmak için sekse ihtiyaç duyuşuydu. Yaşamaya karşı tavrı buydu, rahatlamaya ihtiyaç duymak. Sanırım kadınlara bazı şekilde egemen olmaya ihtiyaç duyuyordu. Her şeyden söz ediyordu. Bir gece anal seks konusunda uzun bir sohbet yaptık. Bir kızla anal seks yapmadıkça, o kendini gerçekten sana vermiş değildir, dedi.

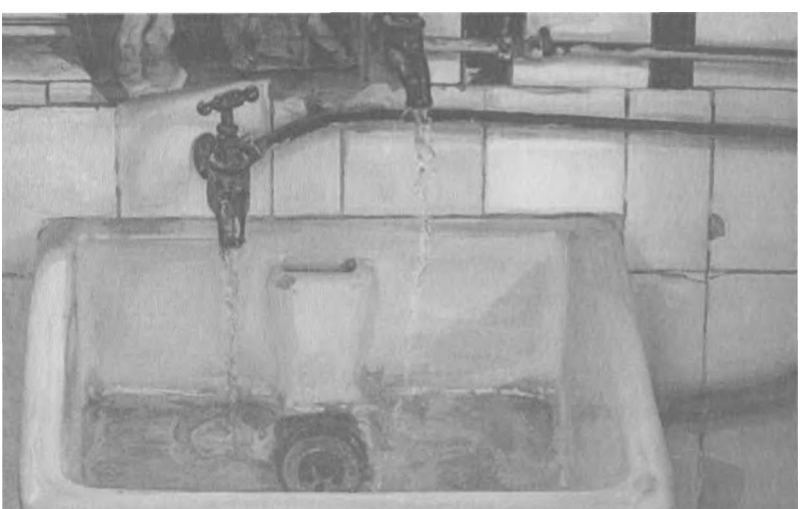
Peki, bu anlattıklarımız ne oluyor? Büyük bir sanatçının ününü lekelemek üzere, adeta *The Mail on Sunday*'in sayfalarından çıkmış gibi duran birer dedikodu mu sadece? Bundan daha fazlası, sanırım. Resim yorumlarımızı etkileyen biyografiler konusunda ne denli ihtiyatlı olursak olalım, bu iki hikâyeyi bir kez öğrendik mi, onları öğrenmemiş gibi yapamayız; bu hikâyeler, kadın nü'lerin okunma tarzlarını değiştirirmiş –bazıları için de onaylarmış– gibi görünüyor. Bazı erkekler ve birçok kadın, bu hikâyelerden rahatsızlık duyuyorlar ve her zaman duymuşlardır; aslında bu hikâyeler onları tiksindiriyor. Bu hikâyeler, soğuk ve acımasız görünüyor; bunlar, kadınlardan çok insan teninin tabloları. Peki, göz,etrafa yayılan uzuvlardan yüze doğru kaydığında, Freud'un kadınları hangi ifadeleri taşıyorlar? Domuz kılı fırçaların kullanıldığı dönemden önceki dönemde bile, kadınlar endişeli görünüyor; daha

sonraları, en iyi ihtimalle kımıltısız, edilgen ve cansız kansız, en kötü ihtimalleyse sıkıntılı ve paniğe kapılmış. İnsanın kendine şunu sormaması zor: Bu, önce anal seks yaptırılarak boyun eğmeye zorlanan ve sonra da resmedilerek boyun eğdirilen bir kadının yüzü ve vücudu mu? Raffaello'dan niçin bu kadar tiksindiği sorulduğunda Freud, onun bazı harika şeyler yapmış olmakla birlikte "Raffaello'da nefret ettiği şeyin onun kişiliği olduğunu" söylemişti.

Kompulsif kadın avcılarının kadınlarla iyi geçinemedikleri için yattıkları söylenir zaman zaman. (Bu nükteli sözle ilk kez kadın avcısı Ian Fleming'in bir biyografisinde karşılaştım; Fleming, Freud'u tanıyor ve ondan bütün kalbiyle nefret ediyordu; Freud da ondan nefret ediyordu.) François Mauriac, edebi anlamda kıskançlığı işlediği büyük romanı *Ce qui était perdu*'de [Kaybedilen Şey] meseleyi daha incelikli ve dokunaklı bir şekilde ortaya koyar: "Bir erkek daha fazla sayıda kadın tanıdıkça, genel olarak kadınlar konusunda oluşturduğu fikir de daha kusurlu olur." Bu cümle 1930'da yazıldı; ama günümüzde de geçerliliğini yitirmiş değil. Freud çok yavaş resim yapmasına karşın, gece gündüz çalışıyordu ve sonunda büyük bir toplama ulaşmıştı. Kendini kaçınılmaz olarak yineliyordu ve bu yineleme, en çok kadınları model olarak aldığı resimlerde ortaya çıkıyordu. Genelde hayranlarının e-postalarına hiç aldırış etmemekle birlikte, bir gün (siyahî) bir kadın avukattan mektup aldı, mektubunda kadın ona siyahî kişileri niçin hiç resmetmediğini soruyordu. Freud kadının mektubunu yanıtladı ve meydan okuyuşunu göğüsleyip resmini yaptı. Pozu tahmin edene ödül yok: Çıplak baldırlar incelememize açık, uzakta eğik bükük bir baş. Zayıf bir resim bu. Freud ona, Çıplak Avukat adını verdi.

Biyografi başka resimlere de bulaşır ya da daha doğrusu, onlara dair daha önceki okuyuşlarımıza çekidüzen verir. Sözgelimi ben, Freud'un,yaşlı annesinin üzerinde kuştüyü şeklinde motifler bulunan yünlü elbisesi varken yaptığı tablolarının her zaman nazik ve sevecen çalışmalar olduğunu tasavvur etmiştim; bunlar Hockney'in yaşlı anne babası için yaptığı resimlere ruh olarak benziyordu. Biyografi, bu yorumu düzeltiyor. Erken bir yaştan itibaren Freud, annesinin ona olan ilgisini itici buluyordu (Freud yoksulken, annesi ona ziyaretlerinde yiyecek getirmek gibi korkunç şeyler yapıyordu) ve tüm yaşamı boyunca onu kendinden uzak

tuttu. Freud'un babası öldüğünde, annesi aşırı dozda ilaç yuttu; midesini yıkadılar ama vücudu ciddi zarar görmüştü ve bundan böyle kendisinin sadece bir gölgesi oldu. İşte ancak o zaman –deyim yerindeyse, hayat onu arkadan düdükleyip boyun eğdirdiğinde– Freud annesini resmetmeye başladı. Ressamın ifadesiyle, "iyi bir model" olmuştu; çünkü ona ilgi duymayı bırakmıştı. Freud'un kuzeni Carola Zentner, onun "artık bir zamanlar olduğu kişi olmayan birisini resmetmesini son derece hastalıklı" buluyordu; "çünkü annesi fiziksel olarak hâlâ canlı olabilmesine karşın zihinsel olarak gerçekte canlı değildi." Bunun önemi var mı? Sanatçılar acımasızdır, konularını nerede bulurlarsa oradan alırlar... Sanırım bu bağlamda önemi var; çünkü bu resimler, kendilerini Sevgili İhtiyar Anneciğin sevecen portreleri olarak ortaya koyuyor ve dolayısıyla da Freud'un nefret ettiği şeyi örneklendiriyorlar: Sahte duyguları.



Bir Lavabonun Yanında İki Japon Güreşçi – Freud.

Belki, zamanla bütün bunlar önemli olmaktan çıkacak. Sanat, eninde sonunda biyografiden kopup serbestçe kendi seyrini izleyecek. Bir kuşağın katı, iğrenç, sanat-dışı ve soğuk bulduğunu, bir sonraki kuşak gerçeğe sâdık, hatta güzel bir hayat vizyonu olarak buluyor; böyle temsil edilmesinin, daha doğrusu yoğunlaştırılmasının gerektiğini düşünüyor. İki üç kuşak önce, Stanley Spencer'ın

nü'leri birçok kişiyi şoke ediyordu. Göğüsleri yerçekim yasasına itaat eden kocaman kadınların –aslında eşlerinin– yanında çıplak olarak poz veren şu ufak tefek adamın. Şimdi böylesi resimler, evet tam da nazik, sevecen çalışmalar olarak, aşkın ve şehvetin oyunculluğunun gerçek bir betimlemesi olarak görünüyor. Freud, günün birinde yirminci yüzyılın en büyük portre ressamı olarak görülecek mi? Onun nü'leri gelecek kuşaklara Spencer'ınkilerin bize şimdi göründüğü gibi görünecek mi? Ya da Kenneth Clark'ın Freud'un erken üslup değişimi konusunda duyduğu hayıflanma, doğrulanmış görünecek mi? Ben kendi payıma, onun küçük boyutlu Francis Bacon portresinin, anıtsal Leigh Bowery etütlerinden daha önemli olduğunu düşünüyorum. Aynı zamanda keşke daha fazla musluk, daha fazla saksı bitkisi, daha fazla yaprak ve daha fazla ağaç resmi yapsaydı diye yazıklanıyorum. Daha fazla terk edilmiş arazi, daha fazla sokak. Sanatçılar neyseler, ne yapabiliyorlarsa odurlar. Yine de Freud, keşke birazcık daha çok şey yapabilseydi, diyorum.

Hodgkin: H.H. İçin Sözcükler

"Ressamların resimler hakkında yazanlara büyük bir güvensizlikleri var" demişti Henry James. Flaubert ise, "Bir sanatsal biçimi bir başkası aracılığıyla açıklamak, canavarlıktır. Dünyanın bütün müzelerinde, yoruma ihtiyaç duyan tek bir iyi tablo bulamazsınız. Galeri rehberinde ne kadar çok metin varsa, resim o kadar kötüdür" diyordu. Degas, "sözcüklerin gerekli olmadıklarına" inanıyordu, "*Pöf, hey, ha* dersiniz ve her şey söylenilmiş olur" diyordu. Matisse'in söylediğiyse şuydu: "Sanatçılar dillerini kestirmeliler."

Henry James, yine de resim sanatı konusunda kamuya hitaben bir hayli sözcük yazdı. Flaubert ise mektuplarda ve güncelerde, mahrem olarak bir hayli sözcük yazdı. O, Fransız sanat koleksiyonlarını Stendhal kadar iyi ve Avrupa koleksiyonlarını da hem

Goncourt Kardeşler'den hem de Baudelaire'den daha iyi tanıyordu. Sanat üzerine aldığı notlarda çarpıcı olan bir nokta, bu notların hemen hepsinin de bizim değer yargısı olarak düşündüğümüz şeyden tümüyle yoksun olmasıdır. Ya da daha tam bir ifadeyle, o hoşlandığı resimler konusunda dikkat çeker, o resimleri betimler ve bu dikkat çekmeler de bir değer yargısı yansıtır.

Howard Hodgkin, bir yazar ressamı. O, hikâyeler anlatmaya, betimlemeye, hayal etmeye, açıklamaya alışık olanların dikkatini, başka herhangi bir çağdaş Britanyalı sanatçıdan daha fazla çekti. Resimleri, çoğunlukla bir anlatı içerirmiş gibi görünen başlıklar taşıyor. Ancak paradoks da işte burada: Onun resimlerinde, pek ender olarak görülebilir ya da çıkarsanabilir bir anlatı var. Kimi zamanlar bize takılıyor. Ve yazarlar kendilerine takılınmasından hoşlanır. Yazarların tıpkı başka sanat biçimlerine imrenmekten hoşlanmaları gibi.

Yazarların başka sanat biçimlerine imrenmeleri, genellikle daha güçlü doğrudanlıkla ilintilidir. En çok imrenilen biçim müziktir; çünkü hem en soyut olandır hem de en doğrudan: Müzik, sözcüklerin bir yük oluşturan müdahalesine gerek duymaksızın ruhtan ruha iletişim kurar. Drama yazarları, opera bestecilerine imreniyor olabilirler; çünkü opera, doğrudan meselenin özüne gider: Beş perdelik bir piyesin doruk noktasının eşdeğerine operada Birinci Perde'de erişebilirsiniz; sonra bir başka perdenin, bir başka perdenin; isterseniz, her sahnenin. Ressamlara imrenilir; çünkü onlar sanatı ifade aracını ve ifadenin kendisini aynı edimde ve yerde bir araya getirir; öğeleri bir arada içeren bir sanattır bu ve içerdiği için de daha güçlüdür. Yazarlar ters yönde bir imrenme olup olamayacağını pek ender olarak akıllarına getirirler: Yani, vitrin bakmaya gider gibi galeriye giden bir ziyaretçi tarafından resmine sadece beş saniyelik bir bakış bahşedilen bir ressamın, bir okurun bir yazarla geçirmeye istekli olduğu zamana imrenip imrenmeyeceğini. Redon, edebiyatın "en büyük sanat" olduğunu ilan etmişti.

H.H.'nin tabloları, birer anlatı değil. Çoğunlukla, anı. Ancak, dinginlik içinde anımsanan bir heyecan durumu değil söz konusu

olan. Daha çok, yoğunluk içinde anımsanan bir heyecan durumu. Bu anlamda, resimleri opera özellikleri taşıyor.

Flaubert, insanları taklit etmeyi seviyordu. En sevdiği izlenimlerinden biri de Melotte adında enikonu önemsiz Rouen'lı bir ressam konusunda edindiği izlenimdi; adamın kendine özgü tuhaflığı, ne zaman totemvari bir sözcük olan "*artistique*"i kullanacak olsa, ellerini kullanarak –çifte bir S gibi– süslü ve girift bir yaprak motifini betimliyor oluşuydu.

Edinburgh, Eylül 2002: Duyulmamış sözcükler. Mavi duvarlı Scottish Gallery of Modern Art'da H.H.'nin yetmişinci doğumgünü kutlama sergisi. Aşağı katta kendi çalışmalarından söz eden ressam üzerine yirmi dakikalık bir film var ve yukarı kattaki sergi iki bölüm olarak düzenlenmiş. Bu iki bölüm arasında, sanatçının sesini yukarı katlara aktaran yüksek ve açık bir merdiven şaftı var. Merdivende ilerlerken ses sizi takip ediyor ve galerilere erişiyor. Ses yükselteçlerinden ve yankıdan dolayı neler söylenildiğini anlayamıyorsunuz. H.H.'nin sesi sadece anlaşılmamakta kalmıyor, aynı zamanda sözcüklerini de yitirmiş; geriye kalan tek yanı tonalitesi. Bir süre sonra, ortama uygun hale gelmeye başlıyor.

Flaubert'in romanları, özellikle de *Madam Bovary*, Courbet gibi gerçekçi ressamların yapıtlarına benzetildi sık sık. Gerçekte, romancının Courbet'den özel bir hoşlanmazlığı söz konusuydu: Doktriner biri olduğu için, bir kurama dayanarak resim yaptığı için ve de yapıtlarını açıklama, imgelerine sözcüklerle ekler yapma konusundaki ısrarından dolayı. Aynı zamanda da, "Kutsal biçim korkusuna sahip olmadığı için." Sanat, sevgiyle korkunun yarattığı gerilimden yapılır.

Kraliyet Akademisi, Eylül 2002: Kraliyet Akademisi, mekânını birkaç haftalığına bir dizi ticari galeriye sunuyor. Çoğu en genç yeteneklerini vitrine çıkarmayı seçiyorlar ve kaçınılmaz olarak görsel bir kakafoni ortaya çıkıyor. Ama en azından, son on yılların boğucu ortodoksluklarının bir bölümü kırılıyormuş gibi görünüyor. Bazı genç sanatçılar, fırçayla ya da onun gibi bir şeyle, düz bir yüzey üzerine ya da öyle bir şey üzerine, boyayla ya da onun gibi

bir şeyle resim yapmayı bile denediler; gerçi aralarında çoğu, belki de kendilerinden pek emin olamayarak, dilsiz resimlerini ziyaretçilere yardım edercesine açıklayıcı sözcüklerle dekore ettiler. Eleştirmen Andrew Graham-Dixon'a rastlıyorum ve bu tedirgin yeniden canlanış hareketini tartışıyoruz. Bu gençlerin bazılarının söz konusu bu sanat biçiminin daha önce de kullanıldığını, aslında birçok yüzyıl boyunca kullanıldığını fark etmiş olabileceklerini düşünmüyor musunuz, diye bir fikir ortaya atıyorum. Graham-Dixon, gösterdiğim naifliğe kıs-kıs gülüyor: "Aa, geçmişin *onlara* öğretecek hiçbir şeyi yok" diye yanıt veriyor.

Akademi'nin kalbinde, duvarları Edinburgh sergisindeki gibi aynı parlak laciverde boyanmış sekizgen bir mekân var. Duvarlarda H.H'nin elinden çıkma sekiz küçük tablo asılı; çevreyi saran gürültü patırtı arasında sakin, ağırbaşlı, ışıltılar saçan bir mekân. Kadın bir yazar arkadaş tepkisini bana şu sözlerle betimledi: "Tablolar duvardan dosdoğru inip de bana 'İşte sanat böyle bir şey olmalı' dediler"

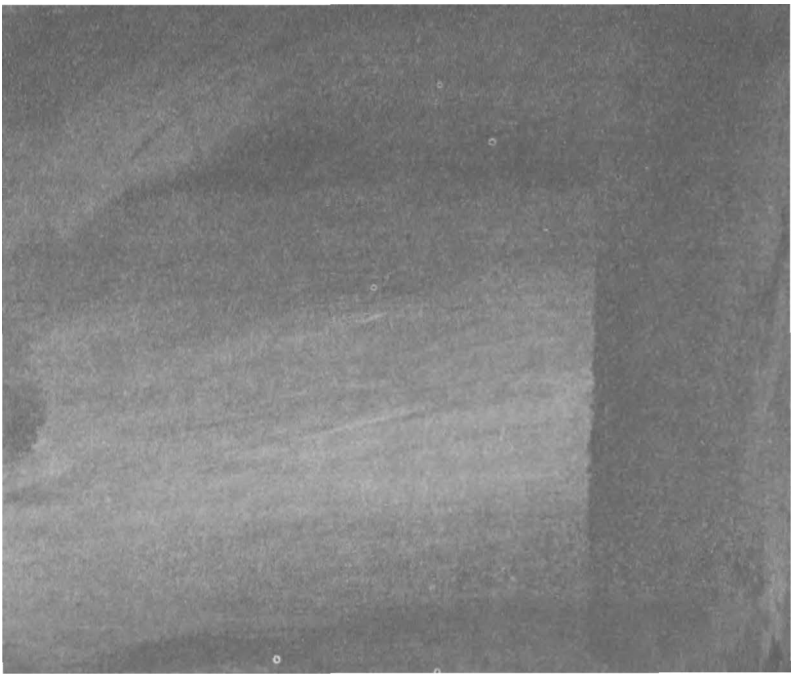
Akademi'de H.H.'ye: "Edinburg'dakiyle tamı tamına aynı maviyi kullanmışsın" diyorum. "*Tamı tamına* aynı mavi değil" diye yanıt veriyor.

Yıllar içinde onu tanıdım, bu zamanlar ve bu adalarda bir ressam olduğu için kendini ne kadar yalıtılmış hissettiğini sık sık söyledi. Lucian Freud gibi diğer ressamlar da akıntıya ve modaya karşı olma duygusunu betimlediler; gerçi Freud, bu duygudan açık bir şekilde daha fazla zevk alıyordu. Resim sanatının marjinalleşmesine karşı kırgınlık göstermemiş gibi görünen tek önemli Britanyalı sanatçı, sürekli neşeli ve parlak (ve sürekli popüler) David Hockney'dir. Ama bu yan etkinlik, göze şimdi ne kadar da geçici gözüküyor. Gelecek, geriye, yirminci yüzyılın ikinci yarısına baktığında, onu hiç kuşkusuz ressamların egemen olduğu bir dönem olarak görecek: Bacon, Freud, Hockney, Hodgkin, Riley (ve Caulfield, Auerbach, Hitchens, Aitchison, Uglow...)

H.H.'yle yolculuk. Dördümüz –H.H., partneri Antony, karım Pat ve ben– birlikte Fas'a, Hindistan'a ve birkaç yıl boyunca sürek-

li iyi sanat müzeleri olan küçük İtalyan kentlerine gittik. Yolcuğun organizatörü ben olurdum, tercümanı Anthony, konuk sanatçısı H.H., esin perisi Pat: Sadece yarı yarıya ciddiye alınan roller. Ben aynı zamanda yolculuğun günce yazarıydım:

> Taranto, Nisan 1989. H.H. eski moda bir tuhafiyecinin vitrininde siyah bir el havlusu gördü. Dördümüz içeri girdik. Tezgâhtar siyah bir el havlusu çıkardı. "Hayır" dedi Howard, "vitrindeki kadar siyah değil o." Tezgâhtar bir başka el havlusu çıkardı, o da benzer şekilde reddedildi ve sonra bir başkasını çıkardı ve sonra bir başkasını. Burası İtalya, ticaret ağır aksak yürüyor; bu yüzden her şey son derece dingin, tezgâhtar en küçük bir sabırsızlık bile göstermedi. Aynı şey benim için geçerli değil. H.H. şimdi yedi sekiz el havlusunu reddetmiş durumda, sabır taşı olsa çatlar, şimdi tezgâhtar çocuktan vitrindeki orijinal havluyu çıkarmasını istiyor. Tezgâhtar bunu yapabilmek için vücudunu eğip büktü. Havluyu tezgâhın üzerine koyduğunda, ben ânında herhangi bir kimsenin yanında göremeyeceğimi gördüm: Havlu gerçekten de bütün diğerlerinden çok, çok hafifçe daha siyah. Sonunda satış gerçekleşti.



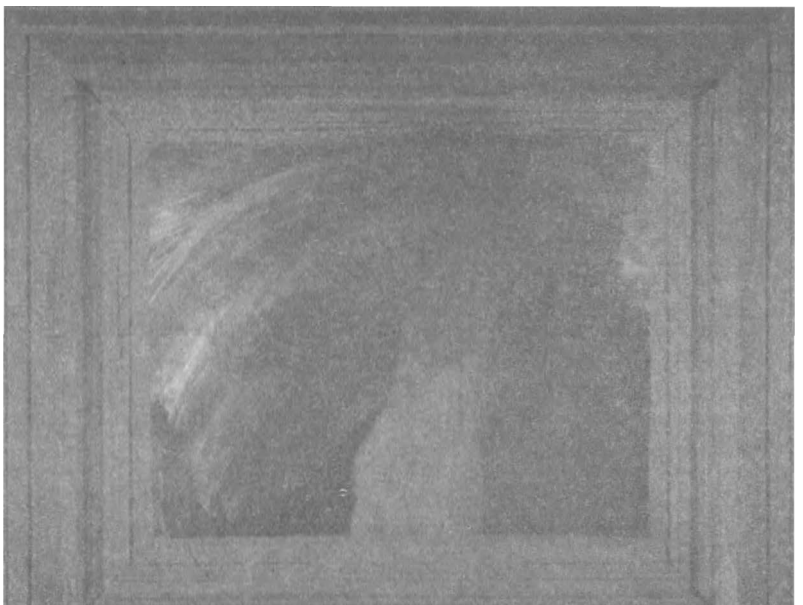
Alp Karı – Hodgkin.

H.H.'nin resimlerini sergilediği duvar renkleri: Beyaz, ördek yumurtası mavisi, kumru grisi, yeşil, altunî, ultramarin.

Mavi. Bolonya, Kasım 2002. Akşam yemeği arayışında kemerli bir meydandan geçiyoruz. Küçük bir dekorasyon dükkânının önündeyiz; vitrinde fırçalar ve rulolar, boya tepsileri ve emülsiyon kutuları, bir sanatçı stüdyosunun kısa yoldan bir parodisi. H.H. "Yeni bir renk keşfettim. Kobalt mavisi" diyor. Rengin saflığını ve yoğunluğunu betimlerken, gözleri adeta bir şehvet düşkününün gözlerine dönüşüyor.

H.H. bazen bir renkçi olarak tanımlanır. Ona tepeden bakmak istediklerinde Bonnard diye adlandırdıkları şey bu. (Renkçi teriminin "bonservisten çok bir engel" olduğundan yakınan Delacroix'yı ve Braque'ı "biçime ve renge tutkun" olduğu için kınayan Le Corbusier'yi bir anımsayın.) Sanat dünyasının dışında olanlara, bunun yarı yarıya bir çekiştirme terimi olarak kullanılması kafa karıştırıcı geliyor. Belki de renk, resim sanatının söz konusu ana çekirdeği olmak yerine sadece bir rötuş, cila, çekicilik –süsleyici bir şey-olsaydı kafa karıştırıcı olurdu. Edebiyat alanında bir karşılaştırma yapınca kafam daha az karışıyor. "Renkçi" diye adlandırılmak, daha çok "üslupçu" diye adlandırmak gibi bir şey. Bazı eleştirmenler için "iyi yazmak" kötü bir yazarın işaretidir. Harvard Edebiyat Eleştirisi Uygulaması Profesörü büyük John Updike'ın kaleminden çıkma bir romanı, şu sözcükleri kullanarak resmî bir tavırla dışlamıştı: "Elbette Updike iyi yazar: İnsan bunun kadar kötü bir roman karşısında salt bu güçler yüzünden sert davranıyor. Ancak Updike, bağışlanacak kadar iyi yazmıyor." Auden'ın şiirinde, Paul Claudel'i "bağışlayan", "iyi yazdığı için bağışlayan" Zaman'dır. Burada Profesör, bağışların dağıtıcısı ya da esirgeyicisi olarak, kendini Zaman'ın yerine koymuş.

H.H.'nin ressamlık kökenleri, genellikle entimizm, özellikle de Vuillard geleneği içine yerleştirilir. Bu doğrudur ve ressamın *Vuillard'dan Sonra* başlıklı saygı çalışmasında kabul edilir. Ne var ki entimizm ılık, oysaki Hodgkin sıcaktır, çoğu kez kavurucu ölçüde sıcaktır: *Alp Karı* başlıklı bir resim bile yanar. Bu yüzden, ressamın aynı zamanda saygı gösterisinde bulunduğu öteki ressamları da göz önünde bulundurun: Corot, Degas, Ellsworth Kelly,



Degas'dan Sonra – Hodgkin.

Matisse, Morandi, Samuel Palmer, Albert Pinkham Ryder, Seurat. Aynı zamanda delinmiş Hodgkinvari noktalarla dolu olan ve bir öncü izlenimi taşıyan *Cartes et dés* başlıklı [Kartlar ve Zarlar, 1914] oval bir Braque vardır.

Flaubert, romanlarının resimlendirilmesine karşıydı. Ona göre böylesine bir "uygunsuz belginlik" kitabın amaçlanan etkisine müdahalede bulunuyordu. Sanatın amacının, size önce bazı şeyleri gördürmek –*faire voir*– ve sonra da sizi düşlere daldırmak –*faire rêver*– olduğunu söylüyordu.

Sadece resmini yaptığınız şeyleri değil, aynı zamanda yapmadıklarınızı (aradan gözüken damarlı ahşabı), üzerine boya yaptığınız şeyi, üzeri örtülen şeyi, bir yerlere ulaşmanıza yardımcı olmak üzere geçici olarak var olan şeyi düşletmek. Sanatsal hayal gücü

hakkında Taine'den* gelen bir dizi soruya yanıt veren Flaubert, bir sahnenin içsel betiminin çoğu kez kendine sakladığı ayrıntılar içerdiğini açıklamıştı. Sözgelimi, *Madam Bovary*'deki *pharmacien*** Homais'nin yüzünün "hafifçe çiçek bozuğu izleri" taşması gibi. Ama okura bunu söylememişti. Gelecek bir zamanda, H.H.'nin yapıtları başlangıç çalışmaları izleri, alt desenler, alt resimler, ilk düşünceler açısından bilimsel olarak incelenecektir. Bunlar ilginç olacak; ama çok da yardımı dokunmayacak.

Renkçi olarak Flaubert. Goncourt Kardeşler'e, bir roman yazdığında, romanın olay örgüsünün onun için bir rengi, bir renk tonunu verme arzusundan daha az önemli olduğunu söylemişti. Bu yüzden onun için *Salammbô* bir çeşit mordu; buna karşılık *Madam Bovary* söz konusu olduğunda "Bütün yapmak istediğim gri bir rengi, bir tahta kurdunun yaşantısının küflü rengini vermekti" demişti. Bu yüzden bir ressam bunun tersini yapıp normalde roman boyunca renk, ton, yoğunluk, odaklama, çerçeveleme, girdap gibi döndürme, şiddet verme, kendinden geçirme aracılığıyla aktarılan duygusal durumları ve karmaşık halleri verebilir.

Flaubert ve H.H.'in şu ortak özellikleri var: Fotoğraflarının çekilmesinden hoşlanmama, Rouen'dan uzak olmayan bir yerde oturma ve palmiye ağaçlarına yakın bir dikkat. Flaubert, Mısır'da, göz alıcı bir günbatımı üzerine notlar aldı: Gökyüzünde lal renginde ışık şeritleri, gökyüzünün mavisiyle kaynaşan soluk yeşil göller, pembeye dönen alçak dağlar. Ön planda, "çeşme gibi etrafa su saçan" palmiye ağaçları. Sözünü şöyle sürdürüyor: "Palmiye ağaçlarının devekuşu tüyü kadar beyaz olduğu bir orman hayal edin." Aynı zamanda, doğanın akşam ışığıyla bir sahne setine dönüşmekte olduğunu gözlemliyor. O an "bir başka doğa" oluyor ve bir palmiye ağacı kendi canlı haline benzemekten çıkıyor ve onun yerine "boyalı bir palmiye ağacı"na benziyor. İkinci doğa olarak sanat.

Flaubert, mezar ressamlarının "afallatıcı" ve "inanılmaz" renklerini seviyordu; aynı zamanda mezar duvarlarının "üstten aşağıya doğru" resimlerle süslenme tarzını da; Flaubert'in daha sonraları,

---

* Hipplyte Taine (1828-1893), düşünür, eleştirmen ve tarihçi.

** (Fr.) Eczacı. (ç.n.)

kendi düzyazısının olmasını arzu ettiği biçimi betimlemek için sahip çıktığı bir ifadeydi bu. Mısır'ın Fransa'dayken görmüş olduğu resimsel temsilleri onu gerçek Mısır'ın ışığına da renklerine de hazırlamaktan geri kalmıştı. Ressamlar abartmakla suçlanma korkusundan Kızıl Deniz'in yüzeyinin gerçek renklerini vermekten tedirginlik duydukları için çekingenlik ve gelenek yüzünden açık bir şekilde felç oluyorlardı. "Ressamlar birer ahmak" diye hükme varmıştı Flaubert.

H.H. ile bir söyleşi yapmaktan da onunla ilgili kısa bir tanıtım yazısı yazmaktan da hep geri durmuşumdur. Kısmen onu çok iyi tanıdığım için, kısmense resimlerini nasıl sözcüklere dökebileceğimi bilemediğim için. Bir seferinde, bizi Alman *Vogue* dergisi, sanat, edebiyat ve daha geniş kültürel konulara uzanan bir sohbeti kaydetmeye davet etti. Sohbet, evimin arka bahçesinde gerçekleşti. Bir moderatör söyleşimizi yönlendirdi ve bir fotoğrafçı da görüntülerimizi kaydetti. Moderatör, birbirimize söyleyebileceğimiz şeyler hakkında oldukça fazla fikre sahipmiş gibi görünüyordu. Geriye çekilen fotoğraflar kaldı; sohbetse, dergi tarafından yayımlanmadı.

H.H. söyleşi yapmak için her zaman güç birisi oldu, özellikle de resimlerini "açıklamak" şöyle dursun, onlar hakkında konuşmak istemediği için. İlerleyen yıllarda, bu oyunu oynamayı reddetmesi aşırı bir hal aldı. Söyleşi yapanlar, ondan tek heceli sözcükler alıyorlar ve uzun duraklamalarla karşılaşıyorlardı; bir edebiyat şenliğinde söyleşiyi yapan Simon Schama ile birlikte herkesin diline düşen bir sahne felaketi yaşandı. Gayretli bir radyo programcısının H.H.'nin gözden kaçmayan ketumluğu karşısında gitgide daha fazla düş kırıklığına uğradığı ve sonunda ressamın yapıtları, yapıtlarının kökenleri ve geçirdiği süreçler hakkında kendi varsayımlarını bir bir sıralamak zorunda kaldığı bir programı anımsıyorum. Söyleşinin bir noktasında programcının kendi fikirlerinin onun ağzından çıkıyormuş gibi sunma girişimi, şu nazik sözcüklerle boşa çıkarıldı: "Ama bu, ne yaptığımı bilmemi gerektiriyor."

Sanatçıya değil, sanata güven; anlatana değil, hikâyeye güven. Sanat hatırlar, sanatçı unutur. Flaubert, Taine'e *Madam Bovary* hakkında yazdığında, gerçekte okuru Homais'nin yüzünde "hafif-

çe çiçek bozuğu izleri" olduğu konusunda bilgilendirdiğini söylemeyi unutmuştu.



Sevgililer – Hodgkin.

Flaubert, pitoresk olandan, özellikle de on dokuzuncu yüzyıl erken dönem yolculuk yazarlığı tarafından popülerleştirilen pitoreskten nefret ediyordu; sözgelimi, Nodier ve Taylor tarafından yayımlanan, sayfalarında resimler içeren, son derece popüler *Voyages pittoresques*'ten* tiksiniyordu. H.H. yıldız verilen görülecek çekici yerler fikri bir yana, her renkte –yeşil, mavi, kırmızı– rehber kitabından nefret ediyordu. "Rehber kitabınız ne diyor?" sorusu ancak karşılık alınamayacak bir yanıtın yöneltilebileceği bir soruydu. Bakışlarını her türlü ilgi çekicilikten yoksun bulduğu bir kilisenin çevresinde gezdirirken nazikçe "Peki, buraya niye getirildik?"

* (Fr.) Pitoresk yolculuklar. (ç.n.)

diye sorabilirdi. Ben kilisenin kuzey koridorundaki ikince şapelde bulunan kardinalin kabri üstündeki etkileyici olduğu söylenilen heykeli gösterebilirdim. O ise heykele bir bakışla boş verip hiçbir rehber kitabında bulunmayan garip, aşınmış, eşkenar dörtgen şeklinde bir Ortaçağ mermerine işaret edebilirdi. O her zaman haklıdır. Durum böyle de olsa, oraya gittiğimizde hiç Fas Yeşil Rehber'i olmamasına karşın, *Fas'a Ne Zaman Gittik?* başlıklı tablosunun dip sağ taraftaki yeşil renk patlamasının beni bir Michelin Yeşil Rehber arkasında gizlenirken gösterdiğini ileri sürmekten hoşlanıyorum.

Flaubert, kötü sanatı, kötü sözcükleri, dille ilgili klişeleri bir saplantı haline getirmişti. Modern bir tasarımcı-mimarın parlak ahşap rampalar ve yürüyüş yollarıyla canlandırmaya giriştiği çok geniş ve taşra özellikli bir İtalyan sanat galerisinden bir anı. Pat ve ben, galerinin yerel ve pek bir özelliği olmayan tablolarla dolu salonlarında saygılı bir ciddiyetle dolaşıyoruz ki müzeyi gezmeyi on dakikada bitirivermiş olan H.H. homurdanarak bize doğru geliyor. Tavrı, fena halde veryansın eden birinin tavrı. Bu ıvırzıvırlarla vaktinizi boşa harcamayı bırakın, görme enerjinizi daha ötedeki on beş salonda bulunan iki üç yarı-edepli resme saklayın. Bizi niteliğe doğru güdüyor.

Delhi, Şubat 1992. H.H.'nin British Council binasının cephesindeki duvar resminin açılışı. Mahçup bir tavırla doğru sözcükler kullanmaya çalışan bir Council görevlisi, sonunda işlerini bitirmekte olan yörenin işçilerine eliyle işaret edip diplomatça, "Umarım istediğinizi yapıyorlardır?" diye soruyor. Daha sonra, açılış partisinde, Hintli bir kadın H.H.'ye dönüp: "Duvar resminizi görünce, İngiliz sanatı konusundaki görüşümü gözden geçirdim" diyor. H.H. gözyaşlarına boğuluyor.

Yolculuk ederken, H.H. ve ben, ortak bir şakayı paylaşıyoruz. Zaman zaman, bir barda otururken, bir meydana bakarken, bir restoranda dinlenirken, kendini hicvetmeyle gerçek bir hoşnutluk arasında dengede duran bir tavırla, "Bir resmin gelmekte olduğunu hissediyorum" dediği oluyor. Ben de bu ritüele uyarak, "Bir romanın gelmekte olduğunu hissediyorum" diye yanıt veriyorum.

O söylediğinde benden daha ciddi (doğrusu, ben bunu hiçbir zaman ciddiyetle söylemiyorum) ve çoğu kez, o orada çenesini çıkarmış, gözleri yarı kapalı oturmuş, gelecekteki anılarını hazırlarken bu anlarda kafasının içinde neler olup bittiğini merak ediyorum. Mısır'da Flaubert'le birlikte yolculuk etmiş olan Maxime Du Camp, bütün yolculuk boyunca delice notlar alan ve sonra da "hiçbir şeye bakmadığı halde her şeyi hatırlamasından" büyük öfke duyuyormuş gibi davranıyordu. H.H. her zaman büyük bir dikkatle çevresine bakıyor; ama bir resmin gelmekte olduğunu hissettiğini söylediğinde, farklı bir şekilde bakıyormuş gibi görünüyor; içinde bulunduğu an, bir şeyleri sindirmeye, düşüncelere dalmaya yönelik bir an. Ve onun her şeyi hatırlayacağını biliyorum; yani, ihtiyaç duyacağı her şeyi.

H.H.'nin yapıtlarına neredeyse otuz yıldır bakmaktayım ve onun tabloları, uluslararası tanışlardan oluşan bir topluluk gibi farklı bir ülkedeki farklı bir şehirde, farklı bir sergi için yeniden bir araya geldiklerinde, hayatımın yeniden yeniden yaşadığım büyük hazlarından birini duyuyorum. Bildik bir resim önünde birkaç yıl sonra tekrar durduğumda, çoğu kez içimden "Evet, elbette" ya da "İyi" yahut "Doğru" veya bazen de "Şimdi görmeye başlıyorum" diye mırıldandığımı fark ediyorum. Bu sıradan selamlama sözcüklerinin ima ettiği gibi resimleriyle süregiden dostluğum, onlar üzerine ve onların içine artan bir şekilde absorbe oluşum pek ender olarak tutarlı bir yoruma dönüşüyor. Elbette, başlıklardan söz edebilir ve bir resmin kökeni konusunda, onun bir başka resme benzerliği ya da farklılığı hakkında spekülasyon yapabilirim; önümde gördüğüm şeyi yolculuk notu yazan bir romancı gibi betimleyebilirim. Bu resimler, benim gözüme, kalbime ve zihnime hitap ediyorlar; zihnimin sözcüklerle bir şeyler ifade eden o kısmına değil. Çoğunlukla, onlara o ideal Braquevari suskunluk içinde yöneliyorum. Onlar sözcüklere direniyorlar, en azından onlara baktığımda içimde olup bitenleri aktarabilen sözcüklere. Sosyal bir anlam dışında, bunun önemli olduğunu düşünmüyorum. Bütün önemli olan şey, olup biten şeydir; kendini yineleyen ve yıllar içinde yeniden yeniden yinelenmeyi isteyen şey.

Bu yüzden, bu kadar sözcük yeter.

Bu denemelerin özgün versiyonları aşağıdaki gibi yayımlanmıştır:

1 Géricault: *10 ½ Bölümde Dünya Tarihi (1989)*
2 Delacroix: *The Times Literary Supplement*, 7 Mayıs 2010
3 Courbet: *The New York Review of Books*, 22 Ekim 1992
4 Manet: a) *The Guardian*, 16 Nisan 2011 b) *The New York Review of Books*, 22 Nisan 1993
5 Fantin-Latour: *London Review of Books*, 11 Nisan 2013
6 Cézanne: *The Times Literary Supplement*, 21/28 Aralık 2012
7 Degas: *Modern Painters*, Sonbahar 1996
8 Redon: *Modern Painters*, Kış 1994
9 Bonnard: *Modern Painters*, Yaz 1998
10 Vuillard: *Modern Painters*, Sonbahar 2003
11 Vallotton: *The Guardian*, 3 Kasım 2007
12 Braque: *The London Review of Books*, 15 Aralık 2005
13 Magritte: *Modern Painters*, Sonbahar 1992
14 Oldenburg: *Modern Painters*, Kış 1995
15 Canlı-Kalıplar: *Modern Painters*, Kış 2001
16 Freud: *The London Review of Books*, 5 Aralık 2013
17 Hodgkin: *Writers on Howard Hodgkin, Irish Museum of Modern Art* / Tate Publishing (2006)

Resimler Listesi

s. 13 Kartpostal: Quimperlé (Finistère): *Le Pont fleuri* (Editions d'Art "Yvon").

s. 33 *Medusa'nın Salında Yamyamlık Sahnesi*, yklş. 1818-19, Théodore Géricault. Louvre, D.A.G, Paris, Fransa.

s. 36 *Medusa'nın Salı*'ndan Detay, 1818/19, Théodore Géricault, Musée du Louvre, Paris, Fransa.

s. 38 a.g.y.

s. 52 a.g.y.

s. 58 *Delacroix'ya Saygı*'dan Detay, 1864, Henri Fantin-Latour. Musée d'Orsay, Paris, Fransa.

s. 60 *Yapılmamış Bir Yatak*, Eugène Delacroix. Musée Eugène Delacroix, Paris, Fransa.

s. 63 *Akdeniz*, 1857, Gustave Courbet. The Phillips Collection, Washington DC, ABD.

s. 66 *Karşılaşma*'dan Detay, 1854, Gustave Courbet. Musée Fabre, Montpellier, Fransa.

s. 69 *Sanatçının Stüdyosu*'ndan Detay, 1854-5, Gustave Courbet. Musée d'Orsay, Paris, Fransa.

s. 76 *Les Batignolles'da Bir Stüdyo*'dan Detay, 1870, Henri Fantin-Latour. Musée d'Orsay, Paris, Fransa.

s. 83 *Leylak Demeti*, 1882, Edouard Manet. Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Almanya.

s. 89 *Maximilian'ın İdamı*'ndan Detay, 1868, Edouard Manet. Städtische Kuntshalle, Mannheim, Almanya.

s. 90 (sol) *Maximilian'ın İdamı*'ndan Detay, 1867-8, Edouard Manet. National Gallery, Londra.
(sağ) *Maximilian'ın İdamı*'ndan Detay, 1868, Edouard Manet, Städtische Kuntshalle, Mannheim, Almanya.

s. 95 *Bir Sofra Köşesi*'nden Detay, Henri Fantin-Latour. Musée d'Orsay, Paris, Fransa.

s. 101 *Delacroix'ya Saygı*'dan Detay, 1864, Henri Fantin-Latour, Musée d'Orsay, Paris, Fransa.

s. 105 *Dubourg Ailesi*, 1878, Henri Fantin-Latour. Musée d'Orsay, Paris, Fransa.

s. 108 *Cézanne'a Saygı*'dan Detay, 1900, Maurice Denis. Musée d'Orsay, Paris, Fransa.

s. 112 *İskambil Oyuncuları*, 1893-5, Paul Cézanne. Samuel Courtauld Trust, The Courtauld Gallery, Londra.

s. 114 *Kırmızı Koltukta Madam Cézanne*, yklş, 1877, tuval üzerine yağlı boya, 72.4x55.9 cm, Paul Cézanne. Museum of Fine Arts, Boston, Massachusetts, ABD.

s. 119 *Degas'nın Tanrılaştırılması*, 1885, yumurta beyazı gümüşî baskı. Edgar Degas ve Walter Barnes, The J.Paul Getty Museum, Los Angeles, ABD.

s. 120 *Saç Tarama*, yklş, 1896, Edgar Degas. National Museum of Art Architecture and Design, Oslo, Norveç.

s. 122 *Dans Dersi*'nden Detay, yklş. 1879, Edgar Degas, National Gallery of Art, Washington DC, ABD.

s. 128 *Kitap Okuyan Madam Camille Redon*, Odilon Redon. Özel Koleksiyon / Christie's Images.

s. 132 *Kimera (Fantastik Canavar)*, 1883, Odilon Redon. Koleksiyon Kröller-Müller Museum, Otterlo, Hollanda.

s. 135 *Kiklops*, yklş. 1914, Odilon Redon, Koleksiyon Kröller-Müller, Otterlo, Hollanda.

s. 141 *Anabaptistler: Pierre Bonnard*, 1930-4, Edouard Vuillard. Musée d'Art Moderne de La ville de Paris, Fransa.

s. 144 *Banyoda Nü*, 1925, Pierre Bonnard. Tate Bratain, Londra.

s. 151 *Masanın Köşesi*, 1935, Pierre Bonnard. Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris, Fransa.

s. 155 *Süpüren Kadın*, yklş, 1899-1900, Edouard Vuillard. The Phillips Collection, Washington DC, ABD.

s.159 *Misia'nın Ensesi*, 1897-9, Edouard Vuillard. Özel Koleksiyon.

s. 163 *Sohbet*, 1893, Edouard Vuillard. Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh, İskoçya.

s. 173 *Yalan*, 1898, Félix Vallotton. The Cone Collection, Baltimore Museum of Art, Baltimore, ABD.

s. 178 *Beş Ressam*'dan Detay, 1902, Félix Vallotton. Kuntsmuseum, Winterthur, İsviçre.

s. 181 *Para*, 1898, Félix Vallotton, Photo: akg-images.

s. 186 *Gölcük (Honfleur)*, 1909, Félix Vallotton. Kuntsmuseum, Basel, İsviçre.

s. 193 *L'Estaque'da Rio Tinto Fabrikaları*, 1910, Georges Braque. Geneviève ve Jean Masurel'in 1979'da yaptıkları bağış. LaM, Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut.

s. 204 *Georges Braque, sanatçı ve karısı Marcelle*, Paris, 27 Ocak 1959, Photograph Richard Avedon.

s. 209 *Seçme Yakınlıklar*, 1933, René Magritte. Özel Koleksiyon.

s. 211 *Geleceği Görmek*, 1936, René Magritte. Özel Koleksiyon.

s. 217 *New York Kuzey Central Park İçin Önerilen Çok Büyük Boyutlu Anıt–Oyuncak Ayı*, 1965, kara kalem ve suluboya, Claes Oldenburg. Collection Whitney Museum of American Art, New York.

s. 220 *Dev Yumuşak Vantilatör*, poliüretan köpüğüyle doldurulmuş vinil, çadır bezi, ahşap, metal, plastik vantilatör, Claes Oldenburg. The Museum of Modern Art, New York, The Sidney and Harriet Janis Collection, 1967.

s. 226 Ölü Baba, 1996-7, karışık malzeme, Ron Mueck. Stefan T.Edlis Collection.

s. 226 *Vénus ataxique*, 1895, Paul Richer. Musée de l'Assitance Publique-Hôpitaux de Paris, Fransa.

s. 228 *Bir İngilizin Başı*, 1840?, anonim. Muséum National d'Histoire Naturelle, Paris, Fransa.

s. 230 *Barnum Sirki'nden Bir Devin Eli*, yklş, 1889, anonim. Musée Fragonard, Ecole national vétérinaire d'Alfort, Maisons-Alfort, Fransa.

s. 235 *Stüdyosunda Sanatçı*, yağlı boya, Rembrandt Harmenz. Van Rijn. Museum of Fine Arts, Boston, Massachusetts, ABD.

s. 243 *Otel Yatak Odası*'ndan Detay, 1954, Lucian Freud. Beaverbrook Art Gallery, Fredericton, NB, Kanada.

s. 245 *Çıplak Bir Hayranı Tarafından Şaşırtılan Ressam*'dan Detay, 2004-5, Lucian Freud. Özel Koleksiyon.

s. 253 *Bir Lavabonun Yanında İki Japon Güreşçi*, 1983-7, Lucian Freud. The Art Institute of Chicago.

s. 259 *Alp Karı*, 1997, ahşap üzerine yağlı boya, Howard Hodgkin. Courtesy Gagosian Gallery.

s. 261 *Degas'dan Sonra*, 1993, ahşap üzerine yağlı boya, Howard Hodgkin. Courtesy Gagosian Gallery.

s. 264 *Sevgililer*, 1984-92, tahta üzerine yağlı boya, Howard Hodgkin. Courtesy Gagosian Gallery.


AYANTI