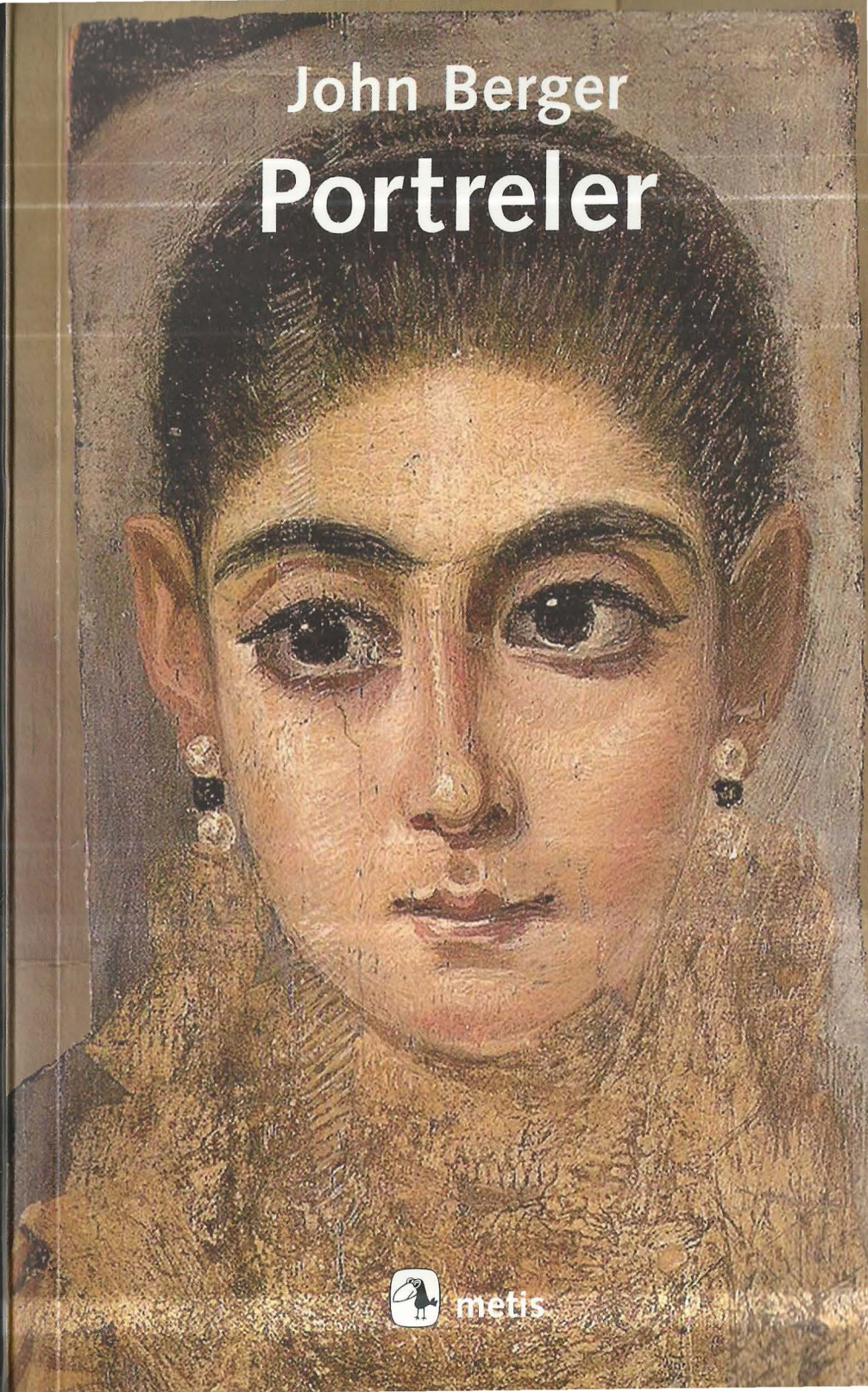
John Berger Portreler



John Berger

Portreler

metis

John Berger

Portreler

John Berger (1926-2017) Londra'da doğdu. İngilizce yazan en etkili sanat eleştirmenlerinden biri olan Berger, ayrıca senaryo yazarı, romancı, belgesel yazarı ve ressam olarak da tanınıyor. 1940'ların sonunda Londra'da çeşitli galerilerde sergiler açtı. Bu dönemde Komünist Parti ile yakın ilişki kurdu, sol-kanat haftalık dergi *Tribune* için makaleler yazdı. 1948-55 yılları arasında resim öğretirken sanat eleştirmeni oldu ve 1951'den itibaren *New Statesman* için on yıl boyunca sanat eleştirileri yazdı. İlk romanı 1958'de yayımlanan *Zamanımızın Bir Ressamı*'dır. Romanı *G.* ile 1972 yılında Booker ödülünü almıştır. Metis'te birçok kitabını yayımladığımız John Berger'ı 2 Ocak 2017'de kaybettik, ama eserleri tüm dünyadaki okurlarını derinden etkilemeyi sürdürüyor.

Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com
Yayınevi Sertifika No: 10726

Metis Sanatlar ve İnsan
Portreler
Sanatçılar Üzerine yazılar
John Berger

İngilizce Basımı:
Portraits, John Berger on Artist, Verso, 2015

© John Berger, 2015
Giriş © Tom Overton, 2015
© Metis Yayınları, 2015
Çeviri Eser © Beril Eyüboğlu, 2017

Daha önce yayımlanmış kitaplardan alınmış bölümler
ve çevirmenleri s. 493-99'da belirtilmiştir.

İlk Basım: Mayıs 2018

Yayına Hazırlayanlar:
Emine Bora, Eylem Can, Semih Sökmen

Kapak Resmi:
Genç Bir Kadının Mumya Portresi, 3. yüzyıl.
Louvre Müzesi, Paris

Arka Kapak Fotoğrafı: Jean Mohr, John Berger, 1965.

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197 Topkapı, İstanbul
Matbaa Sertifika No: 11931

Karton Kapak: ISBN-13: 978-605-316-125-7
Sert Kapak: ISBN-13: 978-605-316-132-5

Eserin bütünüyle ya da kısmen fotokopisinin çekilmesi, mekanik ya da elektronik araçlarla çoğaltılması, kopyalanarak internette ya da herhangi bir veri saklama cihazında bulundurulması, 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nun hükümlerine aykırıdır ve hak sahiplerinin maddi ve manevi haklarının çiğnenmesi anlamına geldiği için suç oluşturmaktadır.

John Berger

Portreler

Sanatçılar Üzerine Yazılar

Hazırlayan:

Tom Overton

Çeviren:

Beril Eyüboğlu

metis

METİS YAYINLARI

JOHN BERGER KOLEKSİYONU

Görme Biçimleri 1978, 1986

G. 1984, 2008

Ve Yüzlerimiz, Kalbim
Fotoğraflar Kadar Kısa Ömürlü 1987, 2007

O Ana Adanmış 1988

Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı 1989

Düğüne 1996

Fotokopiler 1997

2000 Yılında 25 Yaşına Basacak Olan Yunus 1997

Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar 1999

Kral 2001

Buluştuğumuz Yer Burası 2006

A'dan X'e 2008

Kıymetini Bil Herşeyin 2009

Bento'nun Eskiz Defteri 2012

Uçuşan Etekler 2014
(Yves Berger ile birlikte)

Bir Fotoğrafı Anlamak 2015

İstanbul'dan Gelen Telefon 2016
Müzik Eşliğinde Bir Söyleşi
(Söyleşi: Yücel Göktürk)

Hoşbeş 2016

Sanatla Direniş 2017

Portreler 2017

Manzaralar (yayımlanacak)

Beverly ve Gareth Evans'a

İçindekiler

Önsöz
John Berger 13

Giriş: Geçmişle Arkadaşlık
Tom Overton 15

1. Chauvet Mağara Resimleri (MÖ yaklaşık 30.000) 25
2. Feyyum Portreleri (1.-3. yüzyıllar) 30
3. Piero della Francesca (yaklaşık 1415-92) 35
4. Antonello da Messina (yaklaşık 1430–79) 41
5. Andrea Mantegna (1430/1-1506) 46
6. Hieronymus Bosch (yaklaşık 1450-1516) 59
7. Yaşlı Pieter Brueghel (yaklaşık 1525-69) 64
8. Giovanni Bellini (1459 dolayları en verimli olduğu dönem, ölümü 1516) 67
9. Matthias Grünewald (yaklaşık 1470-1528) 72
10. Albrecht Dürer (1471-1528) 79
11. Michelangelo 85
12. Tiziano (?1485/90-1576) 89
13. Genç Hans Holbein (1497/8-1543) 103
14. Caravaggio (1571-1610) 109
15. Frans Hals (1582/3-1666) 117
16. Diego Velázquez (1599-1660) 131
17. Rembrandt (1606-69) 154
18. Willem Drost (1633) 175
19. Jean-Antoine Watteau (1684-1721) 182
20. Francisco de Goya 184
21. Honoré Daumier (1808-79) 210

22. J. M. W. Turner (1775-1851) 216
23. J. L. A. Théodore Géricault (1791-1824) 222
24. Jean-François Millet (1814-75) 227
25. Gustave Courbet (1819-77) 237
26. Edgar Degas (1834-1917) 246
27. Le Facteur Cheval (1836-1924) 254
28. Paul Cézanne (1839-1906) 260
29. Claude Monet (1840-1926) 264
30. Vincent van Gogh (1853-90) 274
31. Käthe Kollwitz (1867-1945) 281
32. Henri Matisse (1869-1954) 285
33. Pablo Picasso (1881-1973) 289
34. Fernand Léger (1881-1955) 296
35. Ossip Zadkine (1890-1967) 309
36. Henry Moore (1898-1986) 313
37. Peter Lazslo Peri (1899-1967) 323
38. Alberto Giacometti (1906-66) 327
39. Mark Rothko (1903-70) 332
40. Robert Medley (1905-94) 335
41. Frida Kahlo (1907-54) 337
42. Francis Bacon (1909-92) 343
43. Renato Guttuso (1911-87) 354
44. Jackson Pollock (1912-56) 362
45. Jackson Pollock ve Lee Krasner (1908-84) 365
46. Abidin Dino (1913-93) 372
47. Nicolas de Staël (1914-55) 375
48. Prunella Clough (1919-99) 381
49. Sven Blomberg (1920-2003) 385
50. Friso Ten Holt (1921-97) 389
51. Peter de Francia 1921-2012 393
52. Francis Newton Souza (1924-2002) 398
53. Yvonne Barlow (1924-) 398
54. Ernst Neizvestny (1925-) 402
55. Leon Kossoff (1926-) 407

56. Anthony Fry (1927-) 418
57. Cy Twombly (1928-2011) 422
58. Frank Auerbach (1931-) 424
59. Vija Celmins (1938-) 426
60. Michael Quanne (1941-) 428
61. Maggi Hambling (1945-) 434
62. Liane Birnberg (1948-) 436
63. Peter Kennard (1949-) 441
64. Andres Serrano (1950-) 445
65. Juan Muñoz (1953-2001) 448
66. Rostia Kunovsky (1954-) 458
67. Jaume Plensa (1955-) 463
68. Cristina Iglesias (1956-) 466
69. Martin Noel (1956-2008) 469
70. Jean-Michel Basquiat (1960-88) 472
71. Marisa Camino (1962-) 476
72. Christoph Hänsli (1963-) 479
73. Michael Broughton (1977-) 484
74. Randa Mdah (1983-) 487

Yazıların Alındığı Orijinal Kaynaklar 493

Önsöz

SANAT ELEŞTİRMENİ olarak anılmaktan oldum olası nefret etmişimdir. On yılı aşkın bir süre sanatçılar, sergiler, süreli müze sergilerine ilişkin düzenli olarak gazete ve dergilerde yazıp çizdiğim doğru.

Ne var ki gençliğimden beri içinde hayat bulduğum çevrede, birini sanat eleştirmeni olarak nitelemek hakaret sayılırdı. Sanat eleştirmeni, pek az bildiği ya da hiçbir şey bilmediği konularda ahkâm kesen, yargılayan biriydi. Bir sanat simsarı kadar değilse de, münasebetsizin tekiydi.

Her yaştan ressam, heykeltıraş ve grafik sanatçısının asgari düzeyde tanıtım, sahiplenilme ya da takdirle, hayata tutunabilmek ve sanatını icra edebilmek için mücadele ettiği bir çevreydi sözünü ettiğim. Maharetliydiler, yüksek standartları vardı, alçakgönüllüydüler, dostları eski ustalardı ve birbirlerini kardeşçe eleştirirlerdi ama sanat piyasasını ve simsarları umursamazlardı. Aralarında siyasi mülteciler çoğunluktaydı; bu yüzden doğal olarak kanundışıydılar. Beni eğitenler, esinlendiğim kadınlar ve erkekler bunlardı işte.

Uzun ömrümde bir yazar olarak zaman zaman sanat hakkında yazılar yazmam sanatçılardan aldığım ilham sayesindedir. Ben sanat hakkında yazarken –ya da yazmaya çalışırken– neler olmaktadır?

Bir müzede ya da galeride sergilenen sanat eserini seyrettikten sonra, yaratıldığı atölyeye girmeye çalışırım. Ve orada, oluşum sürecinin hikâyesine ilişkin bir şeyler öğrenme umuduyla beklerim. Hikâyeye içkin umutlara, seçimlere, hatalara, keşiflere dair bir beklenti. Kendi kendime konuşur, atölyenin dışındaki dünyayı gözümde canlandırır, belki tanıdığım ya da asırlar önce ölmüş olan sanatçıya seslenirim. Kimi zaman yaptığı bir şeyden yanıt gelir. Hiçbir zaman bir neticeye varılmaz. Bazen her ikimizi de şaşırtan yeni bir alan açılır. Bazen de soluğumuzu kesen –bir gizin açığa çıkması gibi soluk kesici– bir hayal dünyası belirir.

Bu türden bir yaklaşımın ve deneyimin nereye varacağı okurlarımın değerlendirmesine kalıyor. Kendim bir şey diyemem. Her zaman tereddüt içindeyimdir. Ancak emin olduğum yegâne şey, söz konusu sanatçıların hepsine konukseverliklerinden dolayı duyduğum minnet borcu.

Bu kitaptaki resimlerin tümü kasıtlı olarak siyahbeyaz. Nedeni ise bu eserlerin gösterdiklerinin, günümüz tüketim dünyasında parlak renkli röprodüksiyonlarla parası bol olanlar için tasarlanan kataloglarda lüks eşya kategorisine indirgenmek istenmesidir. Oysa siyahbeyaz röprodüksiyonlar sadece hatırlanmak içindir.

John Berger
24 Mart 2015

Giriş:
Geçmişle Arkadaşlık

Tom Overton

JOHN BERGER 1984'te, "Sanat hakkında yazarken bile çoğu zaman bir tür hikâye anlatıcılığı yaptığımı düşünüyorum," demişti. "Hikâyeciler kimliklerini yitirir ve başka hayatlara açılır."

Berger'ın, aralarında Geoff Dyer ve Susan Sontag'ın da bulunduğu bazı dostları pek ikna olmamıştı. Bu, Berger'ın kendisi hakkında anlattığı bir hikâye olamaz mıydı? Hikâye anlatımı sözel bir tarz değil miydi? Berger gibi yazarlar basılı sözcüklerle uğraşmıyor muydu? Ama Berger ısrarından vazgeçmedi; bu bir bakıma eserlerinin kısa hikâyelerden oyunlara, romanlara, radyo, film, enstalasyon ve makalelerden sınıflanması mümkün olmayan ortaklaşa çalışmalara varan geniş bir alanı kapsaması yüzündendi. Marina Warner'in işaret ettiği gibi, ortaklaşa bir çalışma olan BBC TV dizisi *Görme Biçimleri*'nde, insanları evlerinde, onlarla doğrudan konuşarak muhatap alan Berger, çok daha eski tarz bir mülakat biçimi kullanır.

Berger, kendini hikâyeci olarak görmeye 1944'te askerliği sırasında, okuma yazması olmayan askerlerin evlerine mektup yazarken başladığını söyler. Çoğu zaman onların yararına, mektupları güzelleştiren katkılarda bulunuyordu. Bu alışıldık romancı ya da eleştirmen tipinin çalımlı inzivası değildi; tam tersi, Berger kendini eşit, hatta tartışmasız, çevresindekilerin hizmetinde görüyordu.

1962'de Britanya'yı terk ettikten sonra bir süre Avrupa'da gezdi. 1970'lerin ortalarında, Fransız Alpleri'ndeki Quincy köyüne yerleştikten sonradır ki karısı Beverly elde kalan belgelerle kalıcı bir arşiv oluşturabildi.[1] Arşiv 2009'da, yüzeysel bir redaksiyondan geçirilerek Londra'daki Bri-

1. Berger, arşive Beverly'nin lakabı olan Nuthatch adını verdi. Beverly 2013'te arşivi yeni yerinde göremeden vefat etti.

tish Library'ye teslim edildiği zaman, Berger hikâyeci mantığıyla, kendisini asıl ilgilendirenin –notları ve eskizlerinden çok– ona gönderilen mektuplar ya da iletiler olduğunu söylemişti.

Berger Londra'da dünyaya geldi. Arşivi en yüksek fiyatı teklif edene satacak yerde British Library'ye bağışlama kararı bu bakımdan manidardı. 1972'de buna emsal teşkil edecek bir davranışta bulundu. Kazandığı Booker McConnell Ödülü'nün köle ticaretiyle ilişkisi olduğunu keşfedince (ki ödülü kazandığı romanı *G.* de kısmen bu konuyla ilgiliydi) ödülün karşılığı olan paranın yarısını Kara Panterler'e vermeye, öteki yarısını da fotoğrafçı Jean Mohr'la birlikte Avrupa'da göçmen işçi emeğinin nasıl istismar edildiğini gözler önüne serecek olan yeni projesi *Yedinci Adam* (1975) için kullanmaya karar verdi. Berger 1972'de olduğu gibi 2009'da da meselenin bağışta bulunmayla ya da hayırseverlikle ilgisi olmadığı düşüncesindeydi. Ona göre, "Bir yazar olarak süregiden gelişmemle; benimle beni şekillendiren kültür arasındaki bir mesele"ydi bu.

British Library'deki arşivde resimden çok yazılı malzeme bulunuyor. Çizimlere rastlansa da sayıları genelde az. 2010-13 arasında bu malzemeyi baştan sona okuyup kataloglarken bir yandan da doktora tezimi yazıyordum. Bu süreçte sık sık Berger'ın hikâye anlatırken bile sanat hakkında yazmanın bir yolunu bulduğunu kuvvetle hissettim.

Arşivin başlangıç bölümü Berger'ın Chelsea'de ve Central School of Art'ta öğrenim gördüğü ve ressamlığı meslek edindiği dönemi kapsıyor. Londra'da eserleri sergilenmiş, içlerinden bir tablosu Arts Council Koleksiyonu'na kabul edilmişti.

2010'da Berger ressam olmaktan vazgeçme nedenini şu sözlerle açıkladı:

> Çizimden değil, ressamlıktan vazgeçip yazı yazmak istemem son derece bilinçli bir karardı. Ressam bir kemancı gibidir: Her gün, ama her gün egzersiz yapmak zorundasınızdır. Arada sırada çalışmakla olmaz. İlgimi çeken bir sürü acil siyasi mesele varken kendimi resim yapmaya vakfetmek elimden gelmiyordu. Bunların içinde en yakıcı olanı nükleer savaş tehdidiydi – tabiatıyla risk Washington değil Moskova kaynaklıydı.

BBC için sanatla ilgili söyleşiler yaptı, yazılar yazdı, *Tribune* ve *New Statesman* dergilerinde çalıştı. 1952'de sanat okulundaki arkadaşlarının gözünde o bir yazardı. 1957'de Dresden'de yayımlanan ilk kitabı, İtalyan ressam Renato Guttuso'nun sanatıyla ilgili bir çalışmaydı. Arşivde yazılarını bir araya getiren ilk derleme, *Permanent Red: Essays in Seeing* (1960) ve bir roman, *Zamanımızın Bir Ressamı* (1958) var; bu roman sonraki savlarının çoğunun kurmaca halidir.

Şimdiki gibi o zamanlarda da Berger kendisini "kimi başka yönleriyle birlikte Marksist" olarak tanımlıyordu. Filvaki hiçbir zaman bir komünist partinin üyesi olmadı. Sanat eleştirilerindeki temel iddiasını, aralarında yaşadığı Frederick Antal, Max Raphael gibi siyasi mülteci sanatçıların etkisiyle geliştirdi; "Bu eser insanları bilinçlendirerek toplumsal haklarına sahip çıkmak hususunda cesaretlendiriyor mu?" Propaganda klişeleri olmalarına rağmen Berger, Stakanovit* Sovyet işçilerinin sosyalist gerçekçi resimlerinin çizgisini benimsedi. ABD'de türeyen, her türlü işlevsellikten ari, soyut dışavurumculuk da (karşıt bir benzerlikle) sadece sermayeyi temsil ediyordu.[2] On yıl boyunca daha çok figüratif ancak modernist soyutlamanın buluşlarına dayalı resim ve heykel türünü savundu.

Berger 1959'da "Sosyalist Kalmak" başlıklı bir makale yazdı. Bu makalede "ülkesindeki genç ressamlara ilişkin kehanetinde büyük ölçüde yanıldığını," teslim etti, "benim öngördüğüm doğrultuda gelişmediler," diye yazdı. Mamafih başka alanlarda bir miktar ümit vardı: "Resim konusundaki öngörülerim, edebiyat ve tiyatro alanlarında yüzde yüz haklı çıktı."

Bu noktada, zamanının tamamını sergi tanıtımlarına hasretmekten vazgeçiyor ancak görsel sanatlar, edebiyatının hayati bir unsuru olmayı sürdürüyordu. *Zamanımızın Bir Ressamı*'nın (1958) ve *Corker's Freedom*'ın (1964) iki baş karakteri National Galery'deki Goya'nın *Dona Isabel*'ine bakma vesilesiyle bir araya getiriliyor; münasebetsiz bir rastlantıyla *Çıplak Maja*'nın bir çikolata kutusundaki röprodüksiyonu, Corker'ın İngilizliğinin, bunalımının ve tatminsizliğinin göstergesi oluyordu.

Belki de kaçınılmaz bir şekilde, aldığı eğitim ve yetişme tarzı yüzünden, Berger görsel sanatları sadece ilham kaynağı olarak değil, yararlı bir kılavuz gibi gördü daima. 1956'daki bir demecinde, "Eğer siyasi bir propagandacıysam, onur duyarım bundan. Ne var ki yüreğim de, gözüm de bir ressamınki gibi kaldı." Bir sanatçı *ve* hikâyeci gözüyle bakarak öğrenmekti şiarı. 1978'de *New Society*'de, akademisyenler Linda Nochlin[3] ve T. J. Clark'ın,[4] "Courbet'nin gerçekçiliğinin kuram ve programı"nı

* Sovyetler Birliği'nde üretim kotalarını düzenli olarak aşan, bu nedenle ödüllendirilen. –*ç.n.*

2. Bu iddiası kimi çağdaşlarında kuşku uyandırsa da, Frances Stonor Saunders gibi yazarlar, CIA'nin, özellikle de Congress for Cultural Freedom (Kültürel Özgürlük Meclisi) aracılığıyla o dönemin kültürel faaliyetlerini nasıl fonlayarak desteklediğini açığa çıkardılar.

3. *Realism* (1971).

toplumsal ve tarihsel terimlerle açıklayışlarını onayladığını belirtti. Ancak Berger'ın hâlâ kafasını kurcalayan bir mesele vardı; "Uygulamayı gözleri ve elleriyle nasıl başarmıştı? Görüntüleri canlandırmadaki özgün tarzı nasıl bir anlam taşıyordu? 'Sanat var olan bir şeyin en mükemmel ifadesidir', derken, ifadeden kastettiği neydi?" Sonra *Ornan'da Bir Cenaze Töreni*'ni (1849-50) incelemeye koyuldu. Courbet,

bir grup kadınla erkeği bir köy cenazesine nasıl katılınıyorsa öyle, oldukları gibi resmetmişti. Bu görüntüleri bir düzene sokmak (uyumlaştırmak) gibi yanıltıcı –hatta belki de hakiki– bir üst anlam yüklemeyi reddediyordu. Sanatın görünümlerin bir aracısı, görüneni yücelmek işlevini üstlenmesini kabul etmiyordu. Bunun yerine 21 metrekarelik bir tuval üzerine kabristanda hazır bulunan insanları doğal boyda resmetti. Verdikleri mesaj sadece, "böyle görünüyoruz işte"den başka bir şey değildi.

O tarihte Berger, *Into Their Labours* (Onların Emeklerine; 1979-91) üçlemesi üzerinde çalışıyordu – Quincy ve çevresindeki dağlık bölgede, haysiyetli köy hayatının giderek yok oluşuna dair birbirine sıkı sıkıya bağlı öykülerden oluşan bir derleme. Birinci kitap olan *Domuz Toprak*'ın (1979) arşiv taslaklarında, kitapta yer alacak "Olası Resimler" listesinde *Ornan'da Bir Cenaze Töreni* bulunmaktadır. Resim 1849-50 arasında yapılmış olup *Domuz Toprak*'taki öykülerden "Rüzgâr da Ulur"da rastladığımız gözünü kaybeden dedenin, resmin ön planında papaza yardım eden çocukla o tarihte aynı yaşlarda olduğu kestirilebilir. Resim, Berger'ın komşularının tarihteki yerini hayal etmesine aracı olmaktadır sanki.

Yaşayan bağlantılar kurma düşüncesi Berger'ın hikâye etme sanatındaki ana unsurdur. Bu konuda Max Raphael'den etkilenmiş olan Berger, ondan başka, "geçmişten miras kalan devrimci eylemlerin ve eninde sonunda gelecekte yer alacak olanların arasındaki anlamlı ilişkiye daha önce hiçbir yazarın dikkat çekmemiş olduğunu" düşünmektedir. *Görme Biçimleri*'nde ifadesini bulan –kapitalizmin tarihle bağımızı koparark işlerini yürüttüğü– düşüncesi Berger'ı, 1950'lerin Toplumcu Gerçekçiliğinden evrilip hayattakilerle ölülerin bir tür birlikte yaşadığı Büyülü Gerçekçiliğe taşıdı. Böylece 2009'da arşivini bağışladığı sırada yaptığı konuşmada arşivler,

geçmişte yaşamış, belki de hâlâ yaşayan ya da şimdiki zamanda ölenleri ilişkilendirmenin bir başka yolu. Bu bana insanlık durumuyla ilgili en halis şey-

4. *Image of the People and the 1848 Revolution* (1973) ve *The Absolute Bourgeois: Artists and the Politics in France 1848-1851* (1973).

lerden biri gibi geliyor. İnsanı herhangi bir hayvandan farklı kılan yegâne şey: daha önce yaşamış olanlarla birlikte yaşamak ve artık hayatta olmayanların yoldaşlığı. Kişisel olarak tanıdığınız biri olması da gerekmez. Yapıp ettiklerinden ya da geride bırakmış olduklarından bilebilirsiniz onları. Beni ilgilendiren işte bu geçmişle olan arkadaşlık; arşivler de bunun için bir alan, bir bakıma arkeolojik bir alan gibi.

Berger'ın görsel sanatlara bakma deneyimi hikâye anlatımını geliştirmesinde rol oynamaya devam etti. *Tiziano: Nympha ve Çoban* (2003), Tiziano'nun hayaletinin Venedik'teki bir sergide Berger'ın kızına görünmesiyle başlayan baba-kız arasındaki bir yazışmadır. *Buluştuğumuz Yer Burası*'da (2005) hikâye boyunca karşımıza çıkan "John" karakteri, *Zamanımızın Bir Ressamı*'nın kahramanını hatırlatır bize. Arşiv taslaklarında, Feyyum portrelerinin röprodüksiyonlarının yanı sıra *A'dan X'e*'nin (2008) ilk basımının son yaprakları bulunmaktadır. Berger, *Bento'nun Eskiz Defteri*'nde (2011) Marx'ın gözde filozofu Baruch Spinoza'nın eskizlerini bulduğunu hayal eder. Öte yandan, Berger'ın yazıları büyük ölçüde sanata dair olunca, böyle bir derlemede onlardan nasıl yararlanılabilir?

Geoff Dyer, *Selected Essays of John Berger*'a (John Berger'dan Seçilmiş Makaleler, 2001) yazdığı önsözde okurlarına, Berger'ın çağdaş edebiyatın ünlülerinin "haritalarını yeniden çizme" örneğini hatırlatır; özellikle de roman yazmanın kurgusal olmayan düzyazıdan daha itibarlı ve daha önemli olduğu fikrine dair. Picasso'nun 1923'te dediği gibi, "Bir şey söyleyeceğim zaman, ne tarzda söylenmesi gerektiğini hissediyorsam o tarzda söylerim. Değişik amaçlar için kaçınılmaz olarak değişik ifade yöntemleri gerekir."[5]

Bu kitap Berger'ın sanata dair görüşlerinin yayıldığı alanı makalelerle –ama sadece onlarla sınırlı kalmayarak– göstermeye çalışıyor. En beylik olanlar sergi eleştirileri; en aykırı olansa heykeltıraş Juan Muñoz için, çoktan hayattan ayrılmış olan Türkiyeli şair Nâzım Hikmet'e gönderilmiş bir dizi mektup aracılığıyla yazdığı ağıt belki de. İçinde aralıklarla şiirlerden, romanlardan, tiyatro eserlerinden parçaların ve konuşmaların bulunması Berger'ın çok eskiden beri mesleğinde işbirliğine verdiği önemi gösteriyor. Her bir parça söz konusu sanatçının karmaşık hayatına, çalışmalarına ve zamanına karşılık olacak şekilde özenle ve duygudaşlıkla dile getirilen bir portre olma özelliği taşıyor; ilk iki metindeyse anonimlikleriyle bir arada duran bir grup sanatçı öne çıkı-

5. Berger bu alıntıyı *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*'nda kullandı.

yor.[6] Öte yandan Lee Krasner ve Jackson Pollock çifti, Berger'ın bu parçada yürüttüğü mantığa göre birbirinden ayrılmaz çift portrelerdir.

Berger'ın 1967 tarihli makalesi "No More Portraits" (Başka Portre Yok) National Portrait Galery'nin temsil ettiği geleneğin bir bakıma otopsisi gibidir. Belli başlı üç katkıdan söz ediyordu. Bunlardan ilki ve en aşikâr olanı fotoğrafçılığın gösterdiği gelişmeydi. İkincisi, bu tarz sanatta resmedilen tiplerin toplum nezdinde giderek inandırıcılığını kaybetmiş olmasıydı. Örneğin, Hals'ın resmettiği kendi çevresindeki zengin burjuvaların portreleri; Berger ressamın bile yaptığı işten memnun olmadığını düşünür, esasen prenslerden ve prenseslerden hoşnut değildir Hals.

Üçüncüsü modernite ye bağlı olan teknolojik, siyasal ve sanatsal değişimlerdir. "Bir kimsenin kişiliğini belirli bir yerde ve tek bir bakış açısına göre sabitleyerek layığıyla belirlemek mümkün değildir." Burada *G.*'nin ünlü bir satırının tohumlarını görüyoruz – "bundan böyle hiçbir hikâye sanki ondan başkası yokmuş gibi anlatılmayacak."

Elinizdeki kitap bu geleneği yeniden güçlendirmek gibi bir amaç taşımıyor. Daha çok Berger'ın yazılarının odaklanma yoğunluğunun ve istisnalara karşı hayali duygudaşlığının sıklığına dikkati çekmeyi amaçlıyor: Feyyum portrelerini yapanlar, ya da – Berger'ın hakkında çeşitli nedenlerle sıklıkla ve vukufla yazmış olmasından dolayı mukayese çok cazip– Rembrandt. Leon Kossoff'la yazışmalarında Berger kendi görüşüne göre hakiki bir portrenin nasıl olması gerektiğini şu sözlerle açıklar:

> Sanatçının yaratıcı biri olduğuna dair romantik görüş artık gözden düştü – günümüzdeyse sanatçının yıldızlığı giderek sönümleniyor; sanatçının kavrayışı ve samimiyetidir önemli olan. Herhangi bir işbirliğinin önkoşulu budur.

Bu derleme en hakkaniyetli şekilde ancak böyle, sanatçının otoportresine katkı olarak değerlendirilebilir – başka türlüsünü yapmak ise imkânsız gibidir zaten. (Dyer da *Selected Essays of John Berger* derlemesini vekâleten yazılmış bir tür özyaşamöyküsü olarak niteler.) Berger, Montaigne'in makale ve otoportresine bir miktar mesafelidir – "ben kendim için resim yapıyorum." Ne var ki 1978'de yazdığı "The Story Teller" (Hikâye Anlatıcısı) adlı makalesi portre çizmek ile hikâye yazmak arasındaki benzerliğin çok da zorlayıcı olmadığını kanıtlar.

6. Bu parametrelerin dışında Berger çok daha kuramsal olan ve daha geniş bir tarihsel boyuta sahip bir dizi metin de yazdı: "The Moment of Cubism" ya da "The Clarity of the Renaissance" örneğin; onun İngilizce konuşan bir halka Brecht, Benjamin ve Barthes gibi yazarları tanıtmak için kaleme aldığı metinlerde yeterince kıymeti bilinmeyen rolü. Bunlar *Landscapes* adındaki ikinci ciltte ele alınacaktır. (Türkçede *Manzaralar* adıyla Metis Yayınları tarafından yayımlanacak. –*y.n.*)

Bir köyün hayatındaki ayırt edici özellik, aynı zamanda *kendi kendisinin yaşayan bir portresi* olmasıdır. Müşterek bir portre; herkesin resmedip herkesin resmedildiği bir durum. Bu ise ancak herkes herkesi tanıyorsa mümkündür. Romanesk üsluptaki bir kilisenin sütun başlarındaki oymalarda görüldüğü gibi, gösterilen şeyle nasıl gösterildiği arasında ruhsal bir özdeşlik vardır – sanki oymalardaki figürlerle onları oyanlar aynı kişilerdir. Bir kasabanın resmi taşlarla değil, kelimelerle inşa edilir; konuşulan ve hatırlanan; kanaatlerden, hikâyelerden, görgü tanıklıklarından, efsanelerden, görüşlerden ve rivayetlerden. Ve bu kesintisiz bir resimdir, üzerinde durmaksızın çalışılır.

Bu kitapta yer alan parçalar, burada sunulduğu gibi okunmayı gerektirmediğinden, müşterek etkisi *Görme Biçimleri*'nin ünlü başlangıç sahnesini andırır biraz. Berger, Venüs'ün başı olan kısmı kesip Boticelli'nin *Venüs ve Mars*'ından ayırır ve bir tür Sitüasyonist ayartmayı ilan eder: "Yeniden canlandırma yoluyla bir resmin ayrıntısı bütününden ayrılabilir. Ayrıntı değişime uğrar. Alegorik bir insan imgesi, bir kız portresine dönüşebilir."

Seçimle ilgili ilkeleri tespit ettikten sonra, düzenleme işine geldi sıra. Kabaca çağdaş diyebileceğimiz bir örnek olarak David Sylvester, *About Modern Art: Selected Essays*'i (1948-2000, Modern Sanat Hakkında Seçme Makaleler) yayıma hazırlarken, tematik bir çerçevede karar kılarak retrospektif bir sergiyle karşılaştırmıştı onu. Önsözünde, 1950'lerde Londra basınının özellikle Berger'ı, kimi sanatçıları –adıyla sanıyla Francis Bacon ve Alberto Giacometti'yi– aynı enerjiyle desteklemediği ve tanıtmadığı için topa tuttuğunu anımsıyordu.

Daha 1959 gibi erken bir tarihte Berger, "Yazdıklarımın hatalı olduğunun ispatlanabileceği kadar uzun bir zamandan beri sanat eleştirisi yapıyorum," itirafında bulunmuştu. Berger'ın uzun yazı hayatındaki belirgin özelliklerinden biri –belki de zorunlu olarak– yazdıklarını yeniden gözden geçirme alışkanlığıdır. Buna örnek ise "İki Colmar Arasında" (1976) adlı makalesidir. Grünewald'ın yaptığı Isenheim Mihrabı'nı görmek için gittiği Colmar'da 1968'in devrimci düş kırıklıklarının her iki tarafını anlatır. Berger "Colmar'a her iki gidişimde de," diye yazar,

mevsim kıştı; kasaba her ikisinde de aynı soğuğun, ovalardan gelen ve açlığın anısını taşıyan bir soğuğun pençesi altındaydı. Aynı kasabada, benzer doğa koşullarında farklı farklı şeyler gördüm. Bir sanat eserinin varkalabileceği sürece öneminin değiştiğini söylemek, sıradan bir şey söylemektir. Ama çoğunlukla bu bilgi (geçmişte yaşayan) "onlar"la, (şimdi yaşayan) "biz"i ayırt etmek için kullanılır. Genellikle eğilim, *onlar*'ı ve onların sanata tepkilerini tarihin içerisine yerleştirirken *kendimiz*'e bir yukarıdan bakma olanağı atfetmek, esere

tarihin doruğu saydığınız bir yerden bakmaktır. O zaman da, varkalabilen sanat eserinin bizim bu üstün konumumuzu onayladığı düşünülür. Onun varkalmasının hedefi bizdik.

Bu bir yanılsamadır. Hiçbir şey tarihten muaf değildir. Grünewald'ı ilk kez gördüğümde, derdim *onu* tarihe yerleştirmekti. Ortaçağ dini, veba, tıp, cüzzam evleri bağlamındaki yerine. Şimdi kendimi tarihe yerleştirmek zorunda kalıyorum.

Bu tarihsel görüşü, bir resimle ilgili görüşe göre biçimlendirme gayretidir. "İki Colmar Arasında"daki öteki parçaların çoğunda da, geri dönüşlerle sanatçının eserinin izini sürerek, her seferinde farklı bir şey bulur. Soğuk Savaş siyasi kültüründe Henry Moore'un işlerinin dolaşıklığına ilişkin parçalar bu örneklerden biridir; Rembrandt'ın insanların yaşlanmasını konu edinen resimleri hakkında, bir ömür boyu yazdıklarıysa bir diğeri. Monet'nin aynı katedrali tekrar tekrar resmederek kendini nasıl disipline soktuğuna dair, "her tuval ışık değiştikçe eskisinden farklı yeni bir dönüşüm yakalıyordu," diye yazan Berger da yazılarında aynı şeyi yapıyor, bir görme yolu gösteriyordu.

Berger'ın daha önce imge yerleştirme konusunda birlikte çalıştığı –aralarında Jean Mohr, Richard Hollis ve John Christie'in bulunduğu– arkadaşları, Berger'ın kitaplarında yer alan fotoğraf röprodüksiyonlarının başlıbaşına devrimci bir söylemi olabileceğini iddia ederken çıtayı gerçekten çok yüksek tutmuşlardı. *Görme Biçimleri*'ni dijital röprodüksiyon çağına uygun güncelleştirmek için çeşitli girişimlerde bulunulması, sunumları eskimiş olsa da temel tezlerinin hâlâ geçerli olduğunu gösteriyordu. TV versiyonunun DVD olarak yayımlanamamasının nedeni, tartışmaların sanat ve mülkiyet meselelerini kapsamasından dolayıdır. Ne var ki okurlar bunları intemette ücretsiz izleyebilir ve Berger'ın resimlere ilişkin zengin dilini arama motorlarıyla takip edebilirler.

Burada kullanılan resimler Berger'ın sözcük ve imge "totolojisi" dediği duruma düşmeme ya da pahalı prestij kitabı görüntüsü yaratmama gayretindedir.* Daima siyahbeyaz referanslar ya da Berger'ın önsözünde belirttiği gibi "hatırlanmak için" sadece. Bu imgeler her metinde ayrı bir yaklaşım sergiler. Kimi zaman bir çalışmanın özelliğinin altını çizer, kimi zaman da Berger'ın ustası olduğu beklenmedik mukayeseleri dillendirir. Genelde ise Berger'ın işlerindeki metinle imge arasındaki temel

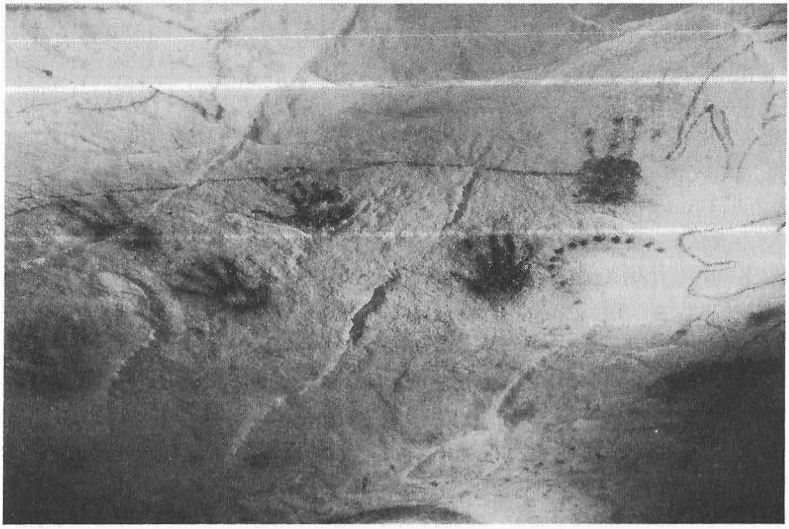
* Sözcük ve imgelerin totolojisinden kaçınmaya çalışmakla birlikte, Türkiyeli okurların aşina olmadığını düşündüğümüz için bu Metis edisyonuna bazı resimler ilave ettik. –*y.n.*

diyalektik ilişkiyi açıklamaya çalışır: öncelikle bir imgenin metni şekillendirme modeli, ardından da bizim bu imgeyi nasıl algıladığımızın şekillendirilmesi.

Bu kitabın geniş kapsamlı bir yapıya sahip oluşu, Berger'ın haklarında yazdığı sanatçıların kronolojik olarak çok geniş bir tarihsel zamana yayılmasından kaynaklanıyor. Bu anlamda kitap Berger'ın sanat tarihini temsil etmiş oluyor. Öte yandan, her bölümde tekrarlanan bağlantılara yer açarken, yazıldıkları sıraya göre, başkalarının hayatına nüfuz eden bir hikâyecinin açıkyüreklilikle kaleme aldığı dört başı mamur bir dizi portre çıkıyor ortaya. Böyle bir yapının tehlikeleri yok değil. Berger'ın kendisi de 1978'de, "Sanat tarihine dâhilerin bayrak yarışıymış gibi yaklaşmak bireyci bir yanılsamadır; Rönesans'tan gelen kökleri özel sermayenin ilkel birikim aşamasına tekabül eder," demiştir.

Bu tutumun hikâyecinin tüm değerleriyle çelişik olduğunu, ancak bunun *Görme Biçimleri*'nde layığıyla ele alınmadığını kabul etmişti. Fakat aynı zamanda başka bir yerde, "Tarihleri öğrenmemek felakettir; karşılaştırmalı tarihler zihin açıcıdır," ve bu yapı ânında sanat eserinin tarihsel sınıflandırılmasına ilişkin bir fikir verir ve onu kolayca elverişli bir duruma getirir, demiştir. Kitabı gözden geçirirken belirli sanatçılar hakkında kısa değerlendirmelere rastlayacaksınız. Baştan sona okuyunca, Berger'ın içgüdüsel tarihselleştirme arzusunu takip edebiliyoruz; bir sanatçının diğerinin çağdaşı olduğunu not ettiğini görüyoruz; bir sonraki bölümde o sanatçı karşımıza çıkıyor.

Ne var ki, Chauvet mağara resimlerinden Randa Mdah'ın çağdaş Filistin'i konu alan çalışmalarına kadar bu kitap seçkinlik üzerine bir sanat tarihi olmayıp bağlantılar hakkındadır; sadece sanatçıların kendi aralarındakiler değil, sanatçılarla bizim aramızdaki bağlantılar hakkında. Belki de bu bizi Berger'ın çalışmalarına mükemmelen uyan, dehanın yegâne tanımlamasına getirir. Berger'ın Géricault'nun portreleriyle ilgili makalesinde yer verdiği Simone Weil'den 1942 tarihli bir alıntı: "Komşumuza duyduğumuz sevgi, yaratıcı dikkatten oluştuğu için dehayla eşanlamlıdır."



ELLER MAĞARASI, RIO PINTURAS, ARJANTİN, MÖ 11.000-7.500

1

Chauvet Mağara Resimleri

MÖ yaklaşık 30.000

SEN, MARISA, yüzlerce mahlukun resmini yapmış, binlerce taşı ters çevirmiş, çömelip saatlerce araştırmış olan sen anlarsın belki söylediklerimi.

Bugün Paris'in güneyindeki bir banliyöde pazara gittim. Postaldan, denizyıldızına kadar her şeyi bulmak mümkün. Yediğim en güzel paprikayı satan bir kadın var orada. Kendisine güzel görünen değişik bir balık eline geçtiğinde bana seslenen bir balıkçı var – çünkü benim resmini yapmak için balığı satın alabileceğimi düşünüyor. Bal ve şarap satan sakallı, uzun ince bir adam var. Son zamanlarda şiir yazmaya başladı; daimi müşterilerine şiirlerinin fotokopilerini veriyor, onlardan bile daha şaşırmış görünerek.

Bu sabah bana verdiği şiirlerden birisi şöyle:

Mais qui piqua ce triangle dans ma tête?
Ce triangle né du clair de lune
me traversa sans me toucher
avec des bruits de libellule
en pleine nuit dans le rocher.

Kim koydu bu üçgeni kafama?
Ayışığından doğmuş bu üçgen
bana dokunmadan geçti içimden
bir pervane sesiyle
gece kayasının derininde.

Bunu okuduktan sonra sana resmi yapılmış ilk hayvanlardan bahsetmek istedim. Aslında çok bariz bir şey söylemek istiyorum, Paleolitik mağara resimlerine bakmış herkesin muhtemelen hissettiği ama asla (ya da pek)

açıkça söylenmemiş bir şey. Belki zorluk kelime dağarcığından kaynaklanıyordur, belki yeni göndermeler bulmalıyız.

Sanatın başlangıcı zamanda sürekli daha geriye çekiliyor. Avustralya Kununurra'da daha yeni bulunan oyulmuş kayalar yetmiş beş bin yıl önceye tarihleniyor olabilirmiş. 1994'te Fransa Ardéche'deki Chauvet Mağarası'nda bulunan at, gergedan, dağ keçisi, mamut, aslan, ayı, bizon, panter, rengeyiği, yaban öküzü ve baykuş resimleri, Lascaux mağaralarında bulunan resimlerden muhtemelen on beş bin yıl daha eski! Bu sanatçılarla aramıza giren zaman, Sokrates öncesi filozoflarla aramızdaki zamanın en az yirmi katı.

Yaşlarını bu kadar şaşırtıcı kılan şey, açığa vurdukları algının hassaslığı. Bir hayvanın boynunun uzanışı, ağzının duruşu ya da sağrılarındaki enerji, Fra Lippo Lippi, Velázquez ya da Brancusi gibi ressamların eserleriyle kıyaslanabilecek bir asabiyet ve kontrolle gözlemlenmiş ve yeniden yaratılmış. Besbelli sanat acemilikle başlamamış. İlk ressamların ve heykeltıraşların gözleriyle elleri de sonradan gelenler kadar maharetliymiş. İlk andan itibaren bir zarafet varmış. Asıl muamma bu, değil mi?

O zamanla şimdi arasındaki fark beceri değil mekân: onların imgelerinin imge olarak var olduğu ve hayal edildiği mekân. Bu noktada yeni bir konuşma şekli bulmak zorundayız çünkü fark çok büyük.

Neyse ki Chauvet resimlerinin çok kaliteli fotoğrafları var. Mağara mühürlü ve halkın ziyaretine kapalı. Bu doğru bir karar çünkü resimler bu şekilde korunabiliyor. Kayaların üzerindeki hayvanlar, içinde çok uzun süre kaldıkları ve içinden çıktıkları karanlığa geri gömülmüş.

Bu karanlığı tanımlayacak bir kelimemiz yok. Gece değil, cehalet de değil. Zaman zaman her birimiz bu karanlığın içinden her şeyi görerek geçeriz: o kadar çok şey görürüz ki hiçbirini ayırt edemeyiz. Bunu benden daha iyi bilirsin, Marisa. Her şey içeriden gelir.

BUYAZ bir temmuz akşamı, Louis'nin ineklerini almak için çiftliğin çok yukarısındaki en yüksek tarlaya çıktım. Saman balyalama mevsiminde bu işi sık sık yaparım. Son römork da ahıra boşaltıldığında saat iyice ilerlemişti ve Louis'nin akşam sütünü belli bir saatte teslim etmesi gerekiyordu, ikimiz de yorgunduk, bu yüzden de o süt sağma makinesini hazırlarken ben sürüyü getirmeye gittim. Hiç kurumayan derenin yatağı boyunca uzanan patikadan çıkıyordum. Patika gölgeliydi, havaysa hâlâ

sıcak olduğu halde pek bunaltıcı değildi. Önceki akşam olduğu gibi atsinekleri yoktu. Patika ağaç dallarının tüneli içinden ilerliyordu ve yer yer çamurluydu. Çamurdaki sayısız inek izlerinin arasına kendi ayak izlerimi bırakıyordum.

Sağ tarafta dereye doğru çok dik bir iniş vardı. Kayın ve dişbudak ağaçları bu inişin tehlikeli olmasını engelliyordu; bir hayvan aşağı kaysa onu tutabilirlerdi. Sol tarafta çalılar ve tek tük mürver ağaçları vardı. Ağır ağır yürüdüğüm için çalılardan birinin dallarına takılmış kızılımtırak inek tüylerini gördüm.

İnekleri daha görmeden seslenmeye başladım. Böylece ben yanlarına gittiğimde tarlanın köşesine gelmiş olacaklardı. Herkesin ineklerle konuşurken farklı bir tarzı vardır. Louis onlarla asla sahip olmadığı çocuklarıymış gibi konuşur: kâh yumuşak, kâh öfkeli, kâh mırıldanarak, kâh küfrederek. Ben onlarla nasıl konuştuğumu bilmiyorum; ama onlar biliyorlar. Beni görmeseler de sesimi tanıyorlar.

Tarlaya ulaştığımda beni bekliyorlardı. Elektrikli teli açtım ve *Venez, mes belles, venez*, diye bağırdım; gel güzelim, gel. İnekler uysaldır ama aceleye gelemezler. Ağır bir hayat sürerler – bizim bir günümüze onların beş günü karşılık gelir. Onlara vuruyorsak mutlaka sabırsızlıktandır. Kendi sabırsızlığımızdan. Dövüldüklerinde o çok eski ıstırapla bakarlar, bir nevi münasebetsizliktir bu (evet, bile bile yaparlar!) çünkü beş gün değil, beş devasa çağ vardır bu bakışların ardında.

Tarladan ağır ağır çıkıp patikadan inmeye başladılar. Her akşam Delphine önden gider, Hirondelle en arkadan. Diğerlerinin çoğu da sırada hep aynı yerdedir. Bu düzen bir şekilde sabırlarıyla uyumludur.

Topal olan yürüsün diye kıçından ittim ve her akşam olduğu gibi atletimin altından omzuma kadar çıkan muazzam sıcaklığını hissettim. *Allez, Tulipe*, dedim ona, elimi bir masanın köşesi gibi sipsivri çıkıntı yapan sağrısında tutarak, hadi Tulipe.

Çamurda adımları neredeyse hiç ses çıkarmıyordu. İnekler çok dikkatli adım atar; podyumun ucuna geldiğinde yüksek topuklu ayakkabıları üzerinde dönen mankenler gibi yerleştirirler ayaklarını. Bir ineği ip cambazlığı yapmak üzere eğitmek gibi bir fikre kapıldığım bile olmuştur. Mesela bir nehrin üzerinden!

Akan derenin sesi daima akşam yürüyüşümüze eşlik ederdi, onun sesi kesilmeye başladığında da inekler, ahırın yanındaki yalağa, dişsiz bir ağızdan çıkan tükürük gibi dökülen suyun sesini duyarlardı ve orada susuzluklarını giderirlerdi. Bir inek iki dakikada yaklaşık otuz litre su içebilir.

O akşam da ağır ağır aşağı inmeye devam ediyorduk. Aynı ağaçların yanından geçiyorduk. Her ağaç patikaya kendi yordamınca taşıyordu. Charlotte bir tutam yeşil otun yanında durdu. Poposuna hafifçe vurdum. Yola devam etti. Her akşam aynı şey. Vadi boyunca çoktan biçilmiş tarlaları görebiliyordum.

Hirondelle her adımda başını ördek gibi aşağı indiriyordu. Kolumu boynuna koydum ve birden o akşamı, bin yıl öteden bakıyormuş gibi gördüm:

Louis'nin sürüsü titizlenerek patikadan aşağı yürüyor, dere yanımızda şırıldıyor, sıcaklık düşüyor, ağaçlar bize omuz atıyor, ineklerin gözleri etrafında sinekler, vadi, uzak sırttaki çam ağaçları, Delphine'in çişinin kokusu, La Plaine Fin denen tarlanın üzerinde süzülen şahin, yalağa dökülen su, ben, ağaç tünelindeki çamur, dağın hesaplanamaz yaşı, aniden orada bulunan her şey birbirinden ayrılmaz bir hal aldı, bir oldu. Daha sonra her kısım kendi hızıyla parçalanacaktı. O anda hepsi sımsıkı bir araya toplanmıştı. İp üzerindeki cambaz gibi sımsıkı.

"Beni değil *logos*'u dinleyince, her şeyin bir olduğunu kabul etmek akıllıcadır," demiş Herakleitos, Chauvet resimleri yapıldıktan yirmi dokuz bin yıl sonra.

Ancak bu birliği ve sözünü ettiğimiz karanlığı hatırlarsak bulabiliriz o ilk resimlerin mekânına giden yolu.

Resimlerde çerçeve içine alınmış hiçbir şey yoktur; daha da önemlisi hiçbir şey karşılaşmaz. Hayvanlar koştukları ve profilden göründükleri için (kendine hedef arayan, çok iyi silahları olmayan bir avcının bakış açısıdır bu temelde) bazen karşılaşacakları izlenimini verirler. Ama daha dikkatli bakın: Karşılaşmadan birbirlerinin yanından geçip giderler.

Mekânlarının sahneyle hiçbir ortak noktası yoktur. Uzmanlar burada "perspektifin başlangıcını" bulduklarını iddia ettiklerinde derin, anakronistik bir tuzağa düşerler. Resimlerdeki perspektif sistemleri mimari ve kentseldir – pencereye ve kapıya dayanır. Göçebe perspektifi mesafeye değil, ortak varoluşa dairdir.

Mağaranın derinliklerinde yani toprağın derinliklerinde her şey vardı: rüzgâr, su, ateş, uzak yerler, ölüler, gök gürültüsü, acı, patikalar, hayvanlar, ışık, doğmamış şeyler... Kayanın içinde çağrılmayı bekliyorlardı. Gerçek boyutlu meşhur el izleri (onlara bakıp bize ait olduklarını söylüyoruz) – o eller orada, aşıboyasıyla basılmış, dokunmak, mevcut-her-şeyi ve bu mevcudiyetin içinde bulunduğu mekânın son sınırını işaretlemek için.

Desenler birbiri ardına, bazen aynı noktaya gelmişler, belki yıllar ya

da asırlar geçmiş aralarında ve onları çizen parmakların ait olduğu sanatçı değişmiş.

Sanatın ileriki dönemlerinde, kenarları olan bir *yüzey* üzerine resmedilen bir sahneye dönüşen bütün o drama burada, görünmek üzere kayanın *içinden* çıkıp gelen hayalin içine sıkıştırılmış. Kireçtaşı o geçsin diye açılmış, ona yer yer bir çıkıntı, bir oyuk, derin bir çizik, sarkık bir dudak, çökük bir böğür hediye ederek.

Bu hayal neredeyse görünmeden, uzak, tanınmayacak kadar uçsuz bucaksız bir sesi peşinde sürükleyerek, adeta yüzeyi kabartarak gelmiş ve sanatçı onu yüzeyin üzerine sabitleyerek, hayal artık kaybolduğunda, birinin içine döndüğünde bile görünür kalmasını sağlamış.

Sonraki binyılların anlamakta zorlandığı şeyler olmuş. Bedensiz bir baş gelmiş. Birbiri ardına iki kafa gelmiş. Tek bir arka bacak, kendine zaten dört bacağı olan bir gövde seçmiş. Tek bir kafaya altı duyarga takılmış.

Yüzeyi kabarttığımızda ne büyüklükte olduğumuzun önemi yoktur: Devasa ya da küçücük olabiliriz – önemi olan tek şey kayanın içinde ne kadar yol katettiğimizdir.

Bu resmi yapılmış ilk mahlukların dramı ne yanlarında ne de önlerinde, daima arkalarında, kayanın içinde. Geldikleri yerde. Bizim de geldiğimiz yerde...



CHAUVET MAĞARASI'NDAKİ ÇİZİM, MÖ YAKLAŞIK 30.000

2

Feyyum Portreleri

1.-3. yüzyıl

GÜNÜMÜZE KALMIŞ en eski yağlıboya portreler bunlar; Yeni Ahit'in Dört İncili yazılırken yapılmışlar. Madem öyle bize şimdi neden bu kadar yeni geliyorlar? Bireysellikleri neden bize bizdenmiş gibi geliyor? Onları takip eden iki bin yıllık geleneksel Avrupa sanatının bize sunduklarından neden çok daha çağdaş görünüyorlar? Feyyum portreleri daha geçen ay yapılmış gibi bir his veriyor. Neden? Bulmaca bu.

Kestirme cevap şu olabilir: Melez, tamamen piç bir sanat formuna aitler ve bu heterojenlik mevcut durumumuzda bir şeylere karşılık geliyor. Yine de bu cevabı daha anlaşılır kılmak için ağır ağır ilerlemeliyiz.

Tahtanın üzerine resmedilmişler – çoğunluğu ıhlamur ağacına, bazılarıysa pamuklu kumaş üzerine. Yüzler büyüklük olarak gerçek boyuttan biraz daha ufak. Bir kısmı zamklı boyayla yapılmış; çoğunluğu için kullanılan malzeme *encaustic*, yani balmumuyla karıştırılmış boya; balmumu saf haldeyse ısıtılarak karıştırılıyor, sıvıya dönüştürülmüşse soğuk vaziyette.

Ressamın fırça izlerini ya da boyayı kazımak için kullandığı bıçağın izlerini görebiliyoruz hâlâ. Portreler siyah zemin üzerine yapılmış. Feyyum ressamları koyu renkten açık renge doğru çalışmış.

Hiçbir röprodüksiyon antik boyanın ne kadar iştah kabartıcı olduğunu gösteremez. Ressamlar yaldız dışında dört renk kullanmışlar: siyah, kırmızı ve iki farklı aşı boyası. Bu renklerle boyadıkları ten insana hayat ekmeğini* düşündürüyor. Ressamlar Yunan asıllı Mısırlılarmış. Yunanlar dört asır önce Büyük İskender'in fethi sırasında Mısır'a yerleşmişler.

* "Hayat ekmeği" İncil'de geçiyor: Yuhanna 6:35. "İsa, 'Hayat ekmeği ben'im. Bana gelen asla acıkmaz, bana iman eden hiçbir zaman susamaz' dedi." *–y.n.*

Geçen yüzyılın sonunda Feyyum eyaletinde bulundukları için Feyyum portreleri olarak anılıyorlar – Nil'in seksen kilometre batısında, Memfis ve Kahire'nin azıcık güneyinde, bir gölün etrafına yayılmış Mısır'ın Bahçesi denen bereketli topraklar. O sıralarda bir simsar, Batlamyus ve Kleopatra'nın portrelerini bulduğunu iddia etmiş. Sonra resimler sahte oldukları söylenerek bir kenara itilmiş. Aslında şehirli orta sınıf meslek erbabının portreleri bunlar – öğretmen, asker, sporcu, Serapis rahibi, tüccar, çiçekçi. Bazılarının isimlerini de biliyoruz – Aline, Flavian, Isarous, Claudine...

Nekropolislerde bulunmuşlar çünkü portre sahibi öldüğünde mumyasına iliştirilmek üzere yapılmışlar. Muhtemelen insanlar hayattayken yapılmış portreler (bazılarının öyle tekinsiz bir canlılığı var ki); bir kısmı da ani bir ölümden sonra yapılmış olabilir.

Resim olarak ikili bir işlevleri varmış: Çakal başlı tanrı Anubis'le Osiris Krallığı'na yapacakları yolculukta ölülerin kimliğini gösteriyorlarmış, pasaport fotoğrafları gibi; ikinci işlevleriyse daha basit, acılı aile için kaybettiklerinden bir yadigâr. Cesedin mumyalanması yetmiş gün sürermiş ve bazen bu işlemin ardından mumya evde bir duvara dayanır, nekropolise yerleştirilene kadar ailenin bir üyesi olmaya devam edermiş.

Daha önce de söylediğim gibi Feyyum portreleri stilistik açıdan melezdir. O sıralarda Mısır, Roma valilerinin yönettiği bir Roma eyaletiydi. Bu yüzden de poz verenlerin giysileri, saç biçimleri, mücevherleri Roma'daki son modaya uygundu. Portreleri yapan Yunanlar, MÖ dördüncü yüzyılda yaşamış büyük Yunan usta Apelles'in kurduğu gelenekten beslenen doğalcı bir teknik kullanmışlar. Son olarak da bu portreler Mısırlılara has bir cenaze ritüelinin kutsal nesneleriydi. Bize tarihi bir dönüşüm ânından gelmişlerdir.

Bu ânın geçişkenliği, yüzlerdeki ifadeden bağımsız olarak yüzlerin resmedilme şeklinde kendini gösterir. Geleneksel Mısır resminde hiç kimse cepheden görünmez çünkü önden görünüş kendi zıddını da mümkün kılar: arkasını dönmüş giden birinin arkadan görünüşünü. Bütün renkli Mısır figürleri ebedi bir profil şeklinde resmedilmiştir, Mısırlıların ölümden sonra yaşamın kusursuz bir şekilde sürmesi kaygısına uygun bir seçimdir bu.

Ancak antik Yunan geleneğinde resmedilmiş Feyyum portrelerinde, erkek, kadın ve çocukların, yüzlerinin tamamı ya da dörtte üçü görülür. Bu format pek değişmez ve portrelerin hepsi vesikalık fotoğraf çeken bir makineden çıkmış gibi cepheden görülür. Onlara baktığımızda bu karşıdan görünüm hâlâ beklenmedik gelir bize. Sanki az önce bize doğru

kararsız bir adım atmış gibilerdir.

Bilinen yedi yüz portre arasındaki kalite farkı hayli büyüktür. Gayet usta zanaatkârlar olduğu gibi sıradan ve vasat işler çıkaranlar da vardır. Hızlı tarafından bir rutini icra edenler olduğu gibi müşterilerinin ruhuna evsahipliği yapanlar da vardır (hem de şaşırtıcı ölçüde çok). Yine de ressamın kullanabileceği resimsel seçenekler kısıtlıymış; önerilen biçim çok katıymış. Resimlerin en kalburüstü olanları karşısında ressamın muazzam enerjisini hissetmemizin sebebi paradoksal olarak bu. Hedef yüksek, hareket alanı darmış. Bu koşullar sanatta enerjiyi yaratır.

Şimdi iki eylem üzerine düşünmek istiyorum. Birincisi bir Feyyum portresinin yapılma eylemi, ikincisi günümüzde bu portrelerden birine bakma eylemimiz.

Ne bu portreleri sipariş edenler ne de onları yapanlar, portrelerin gelecek kuşaklar tarafından görüleceğini hayal edemezdi. Görünürde geleceği olmayan, gömülmeye mahkûm imgelerdi bunlar.

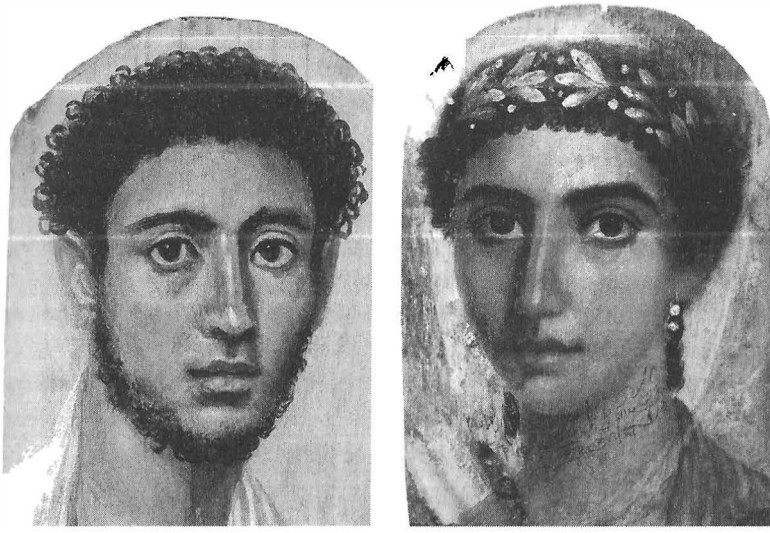
Bu da ressamla poz veren kişi arasında özel bir ilişki olduğu anlamına geliyordu. Poz veren henüz model olmamıştı, ressam da gelecekteki şöhretin simsarına dönüşmemişti. O ânı yaşayan bu iki kişi, ölüme hazırlık için işbirliği yapıyordu ve bu hazırlık sonsuz hayatı güvence altına alıyordu. Resmi yapmak isimlendirmekti ve isimlendirilmek bu sürekliliğin garantisiydi.[1]

Başka bir deyişle, Feyyum ressamı, bizim anladığımız manada bir portre yapması için çağrılmıyordu, kendisine bakan müşterisini kayda geçirmek için çağrılıyordu. Kendisine bakılmasına rıza gösteren "model" değil ressamdı. Yaptığı her portre bu rızayla başlıyordu. Bu eserleri portre olarak değil, Aline, Flavian, Isarous, Claudine tarafından bakılma deneyimine dair resimler olarak kabul etmek gerekir.

Bu tavır, bu yaklaşım, daha sonraki portre tarihinde gördüğümüz her şeyden farklıdır. Daha sonraki portreler ileriki kuşaklar için yapılmıştır, eskiden yaşamış olanlara dair tanıklığın sonraki nesillere aktarılması için. Şahıslar daha resimleri yapılırken geçmiş zamanda hayal ediliyorlardı ve ressam, çalışırken pozu veren kişiye –tekil ya da çoğul– üçüncü şahıs olarak hitap ediyordu. *Benim gözlemlediğim haliyle o ya da onlar.* Yaşlı olmadıkları halde pek çoğunun yaşlı görünmesinin sebebi bu.

Feyyum ressamı için durum çok farklıdır. Poz verenin ona bakmasına razı olmuştur, bu arada kendisi de onun için Ölümün, daha doğrusu Son-

1. Jean-Christoph Bailly, Feyyum portreleri üzerine gayet etkileyici bir deneme kaleme almış: *L'Apostrophe Muette*, Paris: Hazan, 1999.



FEYYUM PORTRELERİ

suzluğun ressamıdır. Razı olduğu modelinin bakışlarıysa ona ikinci tekil şahısla hitap eder. Bu yüzden de cevabı –yani resmi yapma eylemi– aynı kişi zamirini kullanır: *Toi, Tu. Esy, Ty... burada olan.* Bu durum kısmen dolaysızlıklarını açıklar.

Bizim elimize geçmesi niyetiyle yapılmamış bu "portrelere" baktığımızda kendimizi çok özel bir mahremiyet sözleşmesinin büyüsüne kaptırırız. Bu sözleşmeyi anlamak bizim için zor olabilir ama bakış bizimle konuşur, özellikle günümüzdeki bizimle.

Feyyum portreleri daha önce, mesela on sekizinci yüzyılda ortaya çıkarılmış olsaydı, sanırım topu topu ilginç bir şey gibi görünürlerdi. Kendinden emin, yayılmacı bir kültür için kumaş ya da ahşap üzerine yapılmış bu küçük tablolar, muhtemelen acemi işi, baştan savma, kendini tekrar eden, ilhamdan nasibini almamış şeyler gibi görünürdü.

Yirminci yüzyılın sonunda durum farklı. Gelecek şu an için önemsizleştirilmiş vaziyette, geçmişse gereksiz kılınıyor. Bu arada medya, insanları eşine rastlanmamış miktarda imgeyle kuşatıyor, bunların çoğu yüzler. Kıskançlık, yeni iştahlar, hırslar ya da zaman zaman iktidarsızlıkla birlikte bir acıma duygusu yaratarak durmadan nutuk atıyor yüzler. Dahası bütün bu yüzlerin imgeleri olabildiğince yüksek sesle nutuk atacak şekilde seçiliyor ve işlemden geçiriliyor, böylece bir cazibenin bir öncekini bastırması ve devre dışı bırakması sağlanıyor. İnsanlar da canlı

olduklarının kanıtı olarak bu gayrişahsi sese bağımlı hale geliyor!

Birisi Feyyum yüzlerinin sessizliğiyle karşılaşıp da öyle kalakaldığında neler olduğunu hayal edin. Hiçbir şeye davet etmeyen, hiçbir talepte bulunmayan, yine de kendilerinin ve onlara bakan herkesin canlı olduğunu ilan eden erkek ve kadın imgeleri! Kırılgan da olsalar, unutulmuş bir özsaygıyı tekrar canlandırıyorlar. Her şeye rağmen hayatın eskiden de şimdi de bir armağan olduğunu doğruluyorlar.

Feyyum portrelerinin günümüzde konuşmasının bir sebebi daha var. Defalarca işaret edildiği üzere bu yüzyıl, zorunlu ve gönüllü göçlerin yüzyılı. Yani sonu gelmeyen ayrılıkların yüzyılı, bu ayrılıkların hatıralarının musallat olduğu bir yüzyıl.

Artık orada olmayan bir şeyi özlemenin ani ıstırabı, insanın aniden elinden düşen bir kavanozun paramparça olması gibi. Tek başınıza parçaları topluyorsunuz, hangisinin nereye geleceğini buluyorsunuz, sonra da özenle hepsini teker teker birbirine yapıştırıyorsunuz. Sonunda kavanozun parçaları bir araya gelmiş oluyor ama kavanoz eskisi gibi olmuyor. Hem daha kusurlu hem de daha değerli oluyor. Ayrıldıktan sonra bellekte tutulan sevgili bir yerin ya da sevgili bir insanın imgesine de böyle bir şey olur.

Feyyum portreleri de benzer bir yaraya benzer bir şekilde temas ediyor. Resmi yapılmış yüzler de hem kusurlu hem de o yüzün asıl sahibinden, eriyen balmumunu soluyarak ressamın atölyesinde oturmuş asıl kişiden daha değerli. Kusurlu çünkü elde yapıldığı çok aşikâr. Daha değerli çünkü resmi yapılan bakış, günün birinde kaybedeceğini bildiği hayata yoğunlaşmış tamamen.

Öylece bize bakmayı sürdürüyor Feyyum portreleri, kendi yüzyılımızın kayıpları gibi.

3

Piero della Francesca

yaklaşık 1415-92

BRECHT'İN *Galileo*'sunu okuduktan sonra, biliminsanlarının karşılaştığı toplumsal seçeneklerin ne kadar netameli olduğunu düşünürken, birden sanatçıların durumunun bundan çok başka olduğunu fark ettim. Biliminsanı, hakikate yaklaştığını düşündüğü yeni varsayımını destekleyen gerçekleri ya açıklar ya da kendine saklar. Mücadele etmesi gerektiğinde, bu bulgulara dayanarak mücadelesini yürütebilir. Sanatçı içinse hakikat değişkendir. O yalnız (hakikatin) kayda değer olduğunu düşündüğü bir yanıyla, kendi seçimi olan bir bakış açısıyla meseleyi ele alır. Kendi kararlarından başka sırtını dayayacağı bir şey yoktur.

Sanattaki bu keyfi ve şahsi unsur yüzünden, sanatçının tasarımlarını ya da mantık silsilesini kavradığımızdan emin olmakta güçlük çekeriz. Çoğu sanat eseri karşısında, tıpkı ağaçlarda olduğu gibi, bütünün sadece bir parçasını görür ve değerlendiririz; kökler görünmez. Günümüzde bu gizemli unsur sömürülmekte ve istismar edilmektedir. Çağdaş eserlerin pek çoğu neredeyse tamamen yeraltındadır. Bu nedenle bugüne kadar birçok sanatçıdan daha az saklayan birinin, Piero della Francesca'nın eserlerini izlemek ferahlatıcı ve cesaret vericidir.

Berenson, Piero'nun "vurucu etki yaratmayan" resimlerini över:

> Uzun vadede, en tatmin edici eserler Piero'nun ve Cézanne'ınkiler gibi, vurucu etki yaratmayan, suskun, acil bir iletişimde bulunmayan, bakışlar ve hareketlerle bizi uyarmaya gayret etmeyenlerdir.

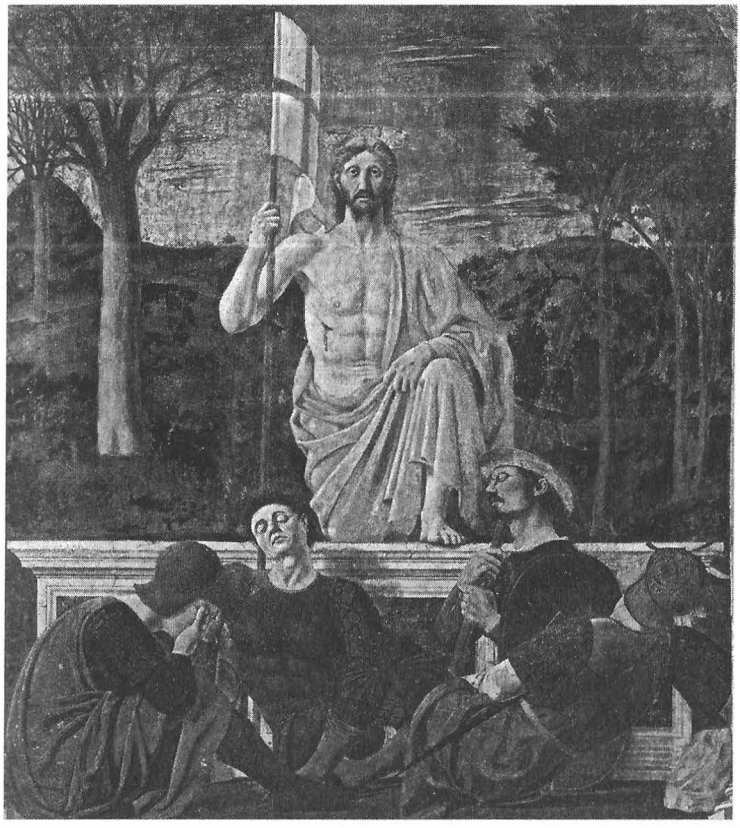
Piero'nun kahramanları söz konusu olduğunda, "vurucu etkinin bulunmadığı" doğrudur. Ancak resimleri dramatik açıdan çok az şey söylerken, zihninin işleyişi bununla ters orantılı olup ciltler dolusu kitaba bedeldir. Resimlerinin psikolojisini açıklığa kavuşturduğunu söylemiyorum. Bilinçli bir tefekkür sürecini ifşa ediyor onlar. Düzen sağlama mantığı açısından açık ders mahiyetindeler. Nasıl makinelerin amacı güç kul-

lanmada tasarruf sağlamaksa, sistemli düşüncenin amacı da düşüncede tasarruftur ve belki de ters orantının var olması bu yüzdendir. Her halükârda, bir Piero tablosunun karşısında, keşfedeceğiniz herhangi bir işaret ya da rastlantının önceden tasarlanmış olduğundan emin olabilirsiniz. Her şey hesaplanmıştır. Yorumlar değişir ve gene değişecektir. Ancak resmin ana unsurları önceden etraflıca düşünülerek esaslı bir şekilde sağlama alınmıştır.

Piero'nun başlıca eserlerini incelerseniz eğer, resimlerine içkin kanıtlar sizi bu sonuca götürür. Öte yandan gözle görülür kanıtlar da vardır. Piero'nun ağır çalışan bir ressam olduğunu bildiğimiz gibi, matematikçi olduğunu da biliyoruz ve hayatının sonuna doğru gözleri resim yapamayacak kadar görmez olunca, matematik üzerine iki çalışma yayımladığını da. Piero'nun eserlerini asistanlarının eserleriyle karşılaştırabiliriz. Onlar da gösterişten uzaktır, ne var ki bu özellik onları çekici kılacak yerde, sönükleştirmektedir. Piero'nun sanatındaki canlılık onun özgün hesap yapma gücünden kaynaklanır.

Bu ilk bakışta soğuk ve fazlasıyla akılcı gelebilir. Bununla birlikte biraz ileriye, Piero'nun dünyaya geldiği San Sepolcro'daki *Diriliş*'e bakalım. Küçük, oldukça bakımsız belediye binasının kapısından girince iki gerçek olmayan, boyalı sütunun arasındaki freski görür görmez insiyaki olarak buz kesersiniz. Bu hissin sanat ya da Hz. İsa karşısında huşu duymakla ilgisi yoktur. Şu var ki, iki sütun arasına bakarken, zamanla uzayın mükemmel bir dengede buluştuğunun farkına varırsınız. Bir ip cambazını izlerken kıpırdamadan durmanızın nedeni de aynıdır – denge öylesine kusursuzdur. Ama nasıl? Neden? Bir kristal şeması karşısında da aynı şekilde etkilenir miydiniz? Hayır. Burada soyut uyumdan daha fazlası söz konusu. İmgeler inandırıcı bir şekilde insanları, ağaçları, tepeleri, mığferleri, taşları temsil ediyor. Ve bu gibi şeylerin büyüdüğünü, geliştiğini ve kendilerine mahsus bir hayatları olduğunu biliyor insan – ip cambazının düşebileceğini bildiği gibi. Netice itibarıyla burada bu figürlerin mükemmel bir uyum içinde var olması sağlandığına göre, bunun daha önce de meydana gelmiş olabileceğini, şu anki duruma bir hazırlık mahiyetinde olduğunu hissediyorsunuz. Böyle bir resim, şimdiki zamanı tüm bir geçmişin zirvesi durumuna getiriyor. Tıpkı şiirin esas temasının zamanın geçiciliği, resmin esas temasının ise, ânın daim kılınması olması gibi.

Bu, Piero'nun yaptığı hesapların pek öyle soğuk olmadığının sebeplerinden bir tanesi, neden –soldaki askerin mığferinin arkasındaki tepeyi yansıttığını fark ettiğimizde, biçimsiz bir kalkan görüntüsünün resimde



PIERO DELLA FRANCESCA, DİRİLİŞ, 1467-68

belki de on kez ortaya çıkmasıyla (sayın isterseniz), ya da İsa'nın asasının değdiği noktada iki sıra ağacın temel planda oluşturduğu açı gözünüze çarptığında– neden sadece hayran olmakla kalmayıp derinden etkilendiğimiz anlaşılır... Ancak bu yegâne sebep değil. Piero'nun sabırlı ve sessiz hesaplamaları saf bir uyum tasarımını fersah fersah aşar.

Örneğin, bu çalışmanın genel kompozisyonuna bir bakın. Merkezi, elbette gerçek merkez bu değil ama, İsa'nın ayağa kalkarken giysisini tuttuğu eli. El kumaşı kuvvetle kavramaktadır. Bu tesadüfi bir hareket olamaz. İsa'nın mezardan yükselişine tabi yukarı doğru belirgin bir harekettir. Dizinin üstünde duran eli arkadaki bir dizi tepenin yamaçlarıyla aynı hizadadır; giysisinin katlarıysa aşağı doğru bir ırmak gibi akmaktadır. Aşağı doğru. Şimdi de dünya umurlarında değilmiş gibi, son derece rahat bir şekilde uyuyan askerlere bakın. Sadece en sağdaki biraz biçim-

siz görünmektedir. Bacakları, bacaklarının arasındaki kolları, anlaşılır şekilde kamburlaşmış sırtı. Ne var ki tek koluna yaslanarak nasıl dinlenebilir? Bu aşikâr hantallık bir ipucu veriyor. Sanki görünmez bir hamakta yatıyormuş gibi. Peki nerede asılı bu hamak? Gözümüzü aniden ele çevirdiğimizde, dört askerin elin tuttuğu görünmez bir ağın içinde yattığını fark ediyoruz. Güçlü kavrayışın mantığı anlaşılıyor o zaman. Ağır uykudaki askerler, dirilen İsa'nın kendisiyle birlikte yeraltından, Ölüm diyarından yeryüzüne çıkardığı askerler. Dediğim gibi, Piero safiyane uyum tasarımlarının çok ötesine geçmiş bulunuyor.

Eserlerinin tümündeki hesapları bir amaca yönelik. Bu amaç, Henri Poincaré'nin bir zamanlar matematiğin amacını açıklamasına benzer şekilde özetlenebilir:

> Matematik farklı şeylere aynı adı verme sanatıdır... Eğer dil özenle seçilirse, bildik bir nesneye atfedilen tüm kanıtlar, aynı anda pek çok yeni nesneye uygulanabilir.

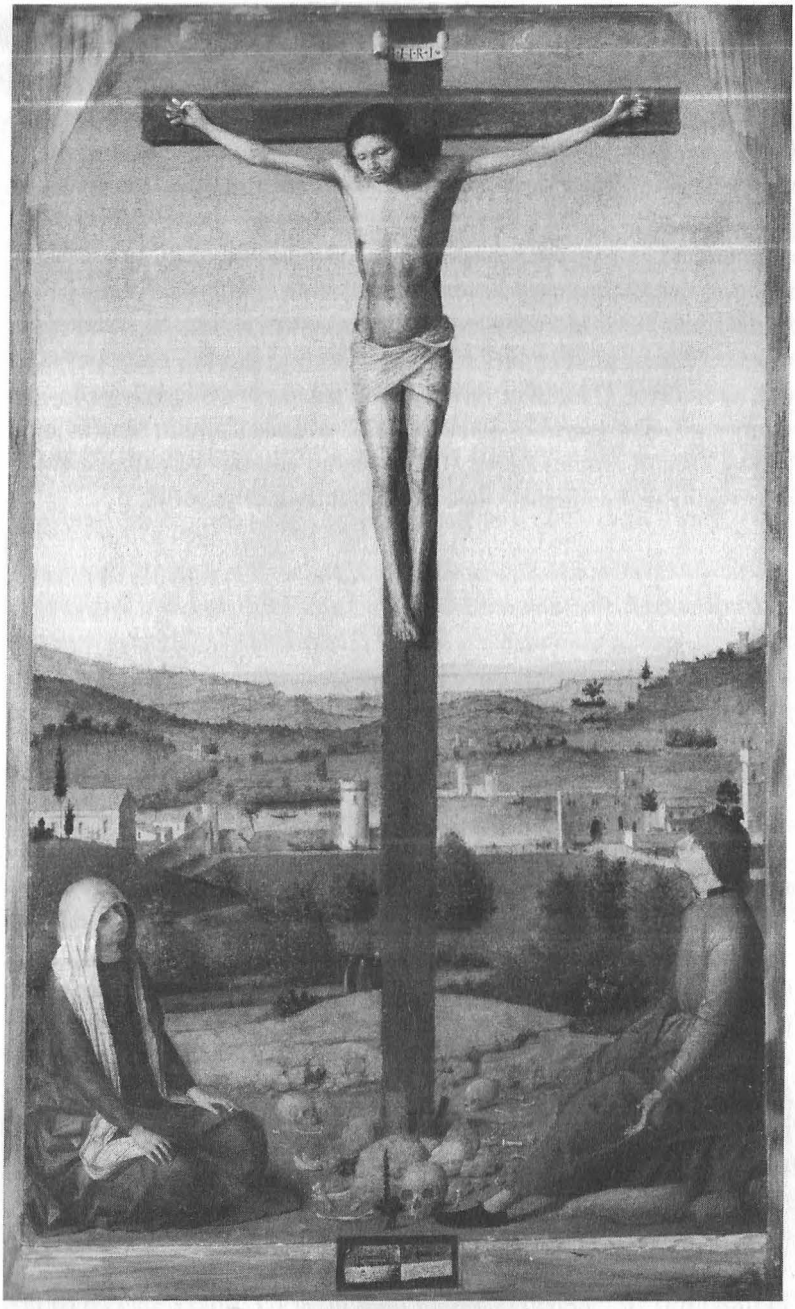
Piero'nun dili matematiksel değil, görseldir. Çok özenle seçilmiş bir dildir bu, zira muhteşem resimlerinden temellenmektedir. Mamafih kompozisyon aracılığıyla bağlantılar kurduğu zaman –bir ağacın dibindeki ayak, perspektifini kısalttığı yüz ile aynı uygulamayla resmettiği tepe ya da ölümle uykuya yatmak– bunu aralarındaki ortak bölene işaret etmek için yapar, daha kesin olmak gerekirse, fiziksel kurallara hangi boyutta tabi olduklarını vurgulamak için. Uzay ve perspektife olan özel ilgisi bu amaçla ilişkilidir. Uzayda var olma zorunluluğu öncelikli ortak bölendir. Perspektifin Piero için bu denli derin bir içeriğe sahip olması bu yüzdendir. Oysa tüm çağdaşları için perspektif bir resim tekniği olmaktan öte önemsenmemiştir.

Daha önce de ihsas edilen, resimlerinde "vurucu bir etkinin olmayışı" aynı amaçla bağlantılıdır. Her şeyi aynı tarzda resmeder; bu sayede resimlerindeki ortak kurallar kolayca ayırt edilebilir. Piero'nun işlerindeki benzerliklerin sonu yoktur. İcat etmesi gerekmez, sadece bulması gerekir. Tene kumaş, bitkiye saç, ayağa parmak, dölyatağına çadır, kadınlara erkekler, mimariye giysi, suya büklümler – ancak bir bakıma böyle bir liste meselenin özünü gözden kaçırır. Piero metaforlarla ilgilenmez. Bu bakımdan şair biliminsanından çok uzakta sayılmaz: ortak davalarla ilgilenir o da. Dünyayı açıklar. Geçmiş tümüyle o âna odaklanmıştır. Ve bu amaç birliğinin kuralları sanatının hakiki muhtevasıdır.

Ya da öyle sanılır. Oysa bu nasıl mümkün olabilir? Resim bilimsel bir araştırma değildir. Ölçümlerinin mantığı farklıdır. On beşinci yüzyılın

ikinci yarısında bilim, bugün ihtiyaç duyduğumuz pek çok kavramdan ve bilgiden yoksundu. Bu durumda, çağdaşı olan astronomlar inandırıcı olamazken, Piero nasıl olabildi?

Piero'nun yüzlerine, bize bakan yüzlerine dikkat edin. Gözlerine hiçbir karşılık bulamazsınız. Gözleri apayrı ve emsalsizdir. Sanki çevrelerindeki her şey, manzara, kendi yüzleri, gözlerin arasındaki burun, kafadaki saç, açıklanabilir, çoktan açıklanmış dünyaya aittir: Ve bu gözler dışardan, iki ince yarıktan dünyaya bakmaktadır. Ve son bir ipucu – Piero'nun izleyicilerinin tereddütsüz, düşünüp tartan gözleri. O bir ruh halini resmediyor. Piero, biz dünyayı bütünüyle açıklayabilseydik, onunla tamamen bütünleşebilseydik bu nasıl bir dünya olacaktı, onun peşinde, onu resmediyor. O bilim'in yüce ressamı. Bilim yöntemleriyle ya da –bu sanmaktan daha mantıklı– saadetten elde edilmiş. Bilimin sanatın antitezi ve sanatın refahın antitezi olarak kabul edildiği yüzyıllarda Piero önemsenmedi. Günümüzde ona yeniden ihtiyaç duyuyoruz.



ANTONELLO DA MESSINA, ÇARMIHA GERİLİŞ, 1475

4

Antonello da Messina

yaklaşık 1430-79

2008 YILINDA, Kutsal Cuma günü Londra'daydım. O sabah erkenden National Galery'ye gidip Antonello da Messina'nın *Çarmıha Geriliş* tablosunu görmeye karar verdim. Bu tabloda olay yeri, bildiklerimden farklı olarak, çok daha ıssızdır ve alegori neredeyse yok denilecek kadar azdır.

Antonello'nun işlerinde –ki onun fırçasından çıktığı su götürmeyen en az kırk resim vardır– itidali ya da kendini savunmayı reddeden, ölçüsüz, Sicilyalılara özgü bir *dünyevilik* hissedilir. Bundan kırk-elli yıl önce Danilo Dolci'nin *Sicilian Lives*'ta (1981) kaydetmiş olduğu, Palermolu bir balıkçının sözlerinde de aynı duyguyu yakalayabilirsiniz:

> Geceleyin, özellikle yılanbalığı avına çıktığımızda yıldızları görünce beynimde düşünceler kıpırdanmaya başlar, "Dünya hakikaten gerçek mi?" Ben pek inanamıyorum buna. Sakinleştiğim zaman İsa'ya inanabilirim. Hele İsa'ya dil uzatmaya kalk, gebertirim seni. Ama öyle zamanlar oluyor ki Tanrı'ya bile inanmıyorum. "Eğer Tanrı hakikaten varsa, niye bana hiç şans tanımıyor, bir iş bulmuyor?"

Antonello'nun resmettiği –artık Prado Müzesi'nde olan– bir Pietà'da, cansız İsa'ya çaresiz bir melek başıyla destek oluyor. Resim dünyasının gelmiş geçmiş en biçare meleği.

Sicilya ihtiraslara açık, hayallere kapalı bir ada.

Trafalgar Meydanı'na giden otobüse bindim. Meydandan Galeri'ye çıkan –içeri girmezden önce çeşmelerin yüksekten göründüğü– basamakları kim bilir kaç yüz defa tırmanmışımdır. İşin garibi dillere destan adına rağmen, başka şehirlerin ünlü toplanma noktalarının –örneğin Paris'te Bastille'in– aksine tarihe karşı kayıtsızdır bu meydan. Ne hatıralar ne de umutlar iz bırakır orada.

1942'de Myra Hess'in Galeri'de vereceği piyano resitalini dinlemek için tırmanmıştım o basamakları. Tabloların çoğu hava saldırıları yü-

zünden kaldırılmıştı. Bach çaldı o gün. Konserler gün ortasında veriliyordu. Dinlerken duvarlarda asılı az sayıdaki tablo kadar kıpırtısızdık. Piyano notalarıyla akorlar bize ölüm teliyle bağlı bir demet çiçek hissi veriyordu. Taptaze çiçekleri alıp teli yok saydık.

Aynı yıl, 1942'de –yaz ayları olmalı– Londralılar radyodan ilk kez Şostakoviç'in kuşatma altındaki Leningrad'a adadığı *7. Senfoni*'sini dinlediler. 1941'de Leningrad'da, kuşatma sırasında başlamıştı bestesine Şostakoviç. Kimimiz için bu senfoni gaipten gelen bir müjde gibiydi. Onu dinlemek, Leningrad'ı izleyen Stalingrad direnişi, Kızıl Ordu'nun sonunda Alman savunma güçlerini dize getireceği inancını uyandırmıştı bizde. Ve öyle de oldu.

Savaş sırasında, yıkılmaz görünen ender şeylerden birinin müzik olması ne garip.

Antonello'nun *Çarmıha Gerilişi*'ni kolayca buluyorum; salona girer girmez solda, göz hizasında asılı. Resmetmiş olduğu başların ve bedenlerin bu denli çarpıcı olması sadece sağlam duruşlarından kaynaklanmıyor; dikkat çekici olan onları kuşatan çevrenin üzerlerinde yarattığı basınç ve bu basınca karşı gösterdikleri direnç. Yadsınamayacak, fiziksel bir varlık göstermeleri bu direnç yüzünden. Uzunca bir süre baktıktan sonra sadece İsa figürünü çizmeye karar veriyorum.

Tablonun biraz sağında, girişe yakın yerde bir iskemle duruyor. Her sergi salonunda sergiyi gezenleri izleyen, eserlere gereğinden fazla yaklaşanları uyaran ve soruları cevaplayan görevlilere ait bir iskemle var.

Züğürt bir öğrenciyken, bu görevlilerin işe nasıl alındığını merak ederdim hep. Ben de başvuruda bulunabilir miydim acaba? Yok. Hepsi de yaşını başını almış kişilerdi. Bir kısmı kadındı ama çoğu erkekti. Kimi kamu görevlilerine emekliliklerine yakın önerilen bir iş miydi acaba? Yoksa gönüllü mü yapılıyordu? Her ne hal ise, bazı tabloları avuçlarının içi gibi biliyordu bu insanlar. Kulağıma şöyle konuşmalar çalınıyordu:

Velázquez'in eserlerinin nerede olduğunu söyleyebilir misiniz?

Elbette, İspanyol Okulu. XXIII. Salon'da. Dosdoğru en uca kadar gittikten sonra sağa dönün, soldan ikinci.

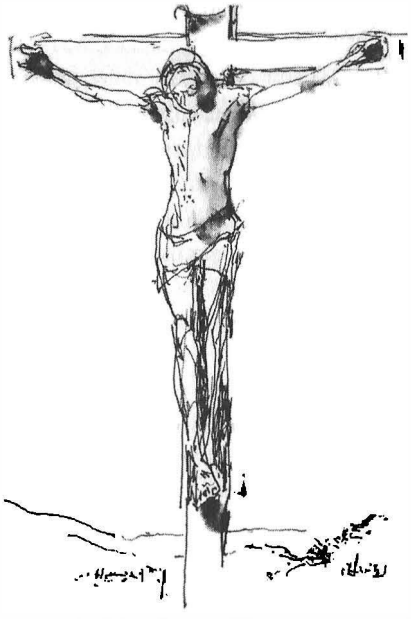
Biz geyik portresini arıyoruz.

Geyik mi? Erkek geyik?

Sadece başı.

Bizde IV. Felipe'nin iki portresi var. Bunlardan birinde muhteşem bıyıkları yukarı kalkık, tıpkı geyik boynuzu gibi kıvrık. Ama maalesef geyik başı bizde değil.

Hayret!



JOHN BERGER'IN İSA DESENİ, BENTO'NUN ESKİZ DEFTERİ'NDEN, 2011

Belki de aradığınız geyik başı Madrid'dedir. Burada kaçırmamanız gereken *Hz. İsa'nın Martha'nın Evinde Ağırlanışı.* Martha balığa sos hazırlamakla meşgul, havanda sarmısak dövüyor.

Biz Prado'ya da gittik ama ne yazık ki geyik başını göremedik orada!

Aynadaki Venüs'ümüzü kaçırmamanızı tavsiye ederim. Sol dizinin arkası görülmeye değer.

Görevliler genellikle iki ya da üç salondan sorumlu olur; o nedenle birinden ötekine sürekli dolaşırlar. Çarmıh'ın yanında duran iskemle boştu o sırada. Küçük sırtçantamdan eskiz defterimi, kalemimi ve mendilimi çıkardıktan sonra çantayı özenle iskemlenin üzerine koydum.

Çizime başladım. İkide bir, kimi önemli kimi önemsiz hatalarımı düzeltiyorum. En önemli sorun çarmıhın sayfaya oranlanması. Eğer doğru oranı tutturamazsam, çevresindeki alanın basıncı hissedilmeyeceği için bir direnç de söz konusu olamayacak. Mürekkeple çiziyor ve işaretparmağımı tükürüklüyorum. Başlangıç kötü, sayfayı çevirip yeniden işe koyuluyorum.

Aynı hatayı bir daha yapmayacağım. Ama başkalarını yapacağım muhakkak. Çiziyorum, düzeltiyorum, çiziyorum.

Antonello, topu topu dört Çarmıha Geriliş resmi yaptı. En çok işlediği tema ise Ecce Homo'ydu. İsa çarmıha gerilmezden kısa bir süre önce öfke ve nefret kusan kalabalığın aşağılamalarına ve alaylarına maruz kalmış, Pontius Pilatus tarafından teşhir edilerek, "Ecce Homo", "İşte İnsan!" sözleriyle hedef gösterilmişti. Çarmıha gerilmesi için haykıran hahamların sesleri kulağına kadar geliyordu.

Bu resmin altı versiyonu vardır. Tümü de ıstırabını metanetle çeken İsa'nın yüzünü yakından gösteren portrelerdir. Ne yüzde, ne de yüzün resmedilişinde yılgınlıktan eser vardır. Duygusallığa da, pohpohlanmaya da kendini kaptırmayan, her şeyi ölçüp biçen, aklıselimden şaşmayan aynı Sicilyalı ruhu.

İskemlenin üzerindeki çanta sizin mi?

Yan gözle bakıyorum. Silahlı bir güvenlik görevlisi tehditkâr gözlerle iskemleyi işaret ediyor.

Evet, benim.

İskemle sizin değil ama!

Biliyorum. Kimse oturmadığı için çantamı koymuştum. Hemen alırım.

Çantayı alıp tablonun soluna doğru bir adım atarak yere, ayaklarımın arasına bırakıyor, eskizime bir kez daha göz atıyorum.

Sizin şu çantanız yerde kalamaz.

Buyrun, arayabilirsiniz – işte cüzdanım, çizim malzemem, başkaca bir şey yok.

Çantayı açık tutuyorum. Adam arkasını dönüyor.

Çantayı yere koyup çizime devam ediyorum. Çarmıha gerili beden tüm metanetine karşın öylesine çelimsiz ki. Çizime başlamazdan önce insanın tahmin edebileceğinden çok daha zayıf.

Sizi uyarıyorum. O çanta orada kalamaz.

Bugün Kutsal Cuma, o yüzden bu resmi yapmaya geldim.

Yasak.

Çizime devam ediyorum.

Eğer inat ederseniz Müdür Bey'e haber vereceğim, diyor güvenlik görevlisi.

Adamın görmesi için resmi ona doğru tutuyorum.

Kırk yaşlarında. Tıknaz. Boncuk gözlü. Ya da kafasını öne uzattığından öyle görünüyor.

On dakika müsaade edin, diyorum. Neredeyse bitirmek üzereyim.

Müdür Bey'i çağırmaya gidiyorum, diyor.

Dinleyin lütfen, eğer birini çağırmanız gerekiyorsa, müze persone-

linden birini çağıralım, muhtemelen itiraz etmeyecektir.

Müze personelinin bizimle hiç alakası yok, diye homurdanıyor. Biz bağımsızız, görevimiz güvenliği sağlamak.

Güvenlikmiş, kıçımın kenarı! Ama tabii böyle demiyorum.

Devriye gibi ileri geri yürümeye başlıyor. Çizime devam ediyorum. Ayaklara geldi sıra.

Altıya kadar saydıktan sonra haber vereceğim.

Cep telefonunu ağzına yaklaştırmış.

Bir!

Gri elde etmek için parmağımı yalıyorum.

İki!

Avuçlardan birini karartmak için parmağımla mürekkebi sıvaştırıyorum.

Üç!

Öteki el.

Dört! Geniş adımlarla bana doğru geliyor.

Beş! Çantanı omzuna al.

Eskiz defterinin boyutları düşünülecek olursa, dediğini yaptığım takdirde çizimin mümkün olamayacağını söylüyorum.

Çanta omza!

Yerden kaldırdığı çantayı burnuma dayıyor.

Dolmakalemin kapağını kapatıp çantayı alıyor, yüksek sesle sittir çekiyorum.

Sittir git!

Gözleri açılıyor, sırıtarak kafasını sallıyor.

Kamusal alanda müstehcen sıfatlarla görevliye hakaret, daha ne olsun. Müdür de geliyor.

Artık sinirleri yatışmış, ağır ağır salonu turluyor.

Çantayı yere bırakıyorum, kalemimi çıkarıp resme bir daha göz atıyorum. Gökyüzünün sınırlanması açısından zemini belirtmek gerekiyor. Bir-iki dokunuşla toprağı görünür kılıyorum.

Müdür arkamdan yaklaşıyor, kollarını kavuşturup yargısını açıklıyor: Galeri'yi refakatçi nezaretinde terk edeceksiniz. Görevini yapan personelime hakarette bulundunuz ve bir kamu kuruluşunda müstehcen sözler sarf ettiniz. Çıkış kapısına doğru önümüz sıra yürüyeceksiniz. Sanırım yolu biliyorsunuz.

Merdivenlerden inerken bana eşlik ediyorlar. Sonra görevlerini yerine getirmiş olmanın kıvancıyla koşar adım basamakları tırmanıyorlar.

5

Andrea Mantegna

1430/1-1506

JOHN BERGER: *Nasıl başlasak..?*

KATYA BERGER: Unutturulmayı konuşalım.

Unutturulma hiçlik mi?

Hayır. Hiçlik şekilsizdir, unutturulma ise dairesel.

Ya rengi? Mavi mi?

Unutturulmanın renklendirilmeye ihtiyacı yoktur, o kendi kendini şekillendirir, unutturulma izler bırakır, tıpkı küçük beyaz çakıl taşları gibi. Hiçlik, herhangi bir çakıl taşının ya da hafızanın önünde ya da arkasındadır.

Her şey bütünüyle sadece unutturulma içinde kavranabilir. Bu nedenledir ki unutturulma, unutkanlığın aksine, kendine has bir kesinliğe sahiptir.

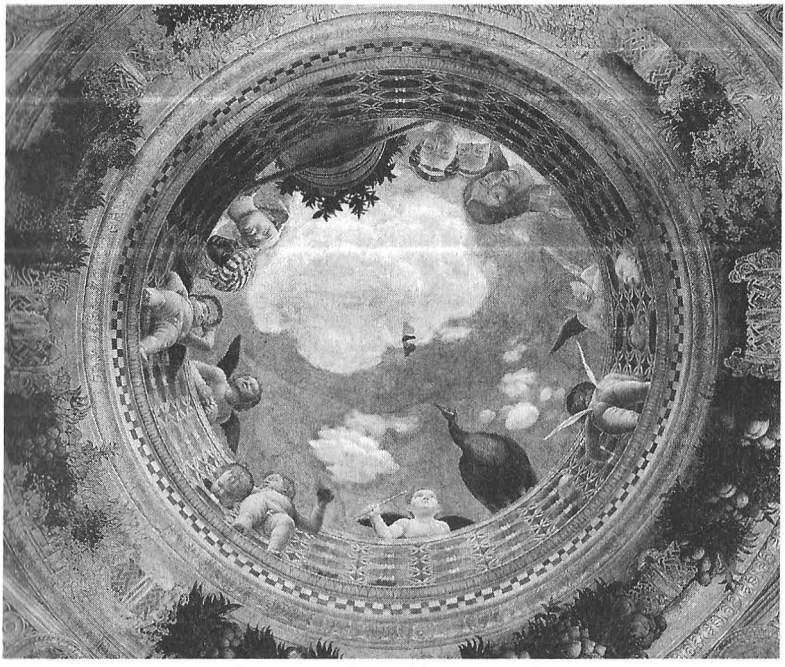
Unutturulma hayatta kalmanın bir yoludur.

Unutturulma, uykunun uyanıklığa ödünç verdiği bir meleke midir?

Hayır, unutturulma uykudan ödünç alınmış değildir. Uyku yaratıcıdır, unutturulma kemikleri ezer, onlara nüfuz eder, muhafaza eder, toprağa karıştırır.

Belki de unutturulma seçmeyi değil, nedenselliği yok ediyor. Biz ise çoğu zaman seçimlerimizden çok nedenlerimizle ilgili yanılırız.

Biz ebeveynlerimizin unutamadıklarının tortusuyuz. Artıklarız biz. Dünya –ve bizim sözcüklerimiz, burada söylediklerimiz gibi– ortaya saçılan ne varsa onlardan arta kalanlardır. Unutturulma bizi artakalanın özüne götürür. Taşa.



ANDREA MANTEGNA, CAMERA DEGLI SPOSI'DE
GELİN ODASI TAVANINDA OKÜLUS, 1465-74

Unutturulma gelecek için bir güvencedir. Bilincinde olmaksızın herkes herkestir. O yüzden, tevazu gösterip de bunun unutturulma olduğunu kabul edinceye dek, herkes suçludur. Herkes herkestir.

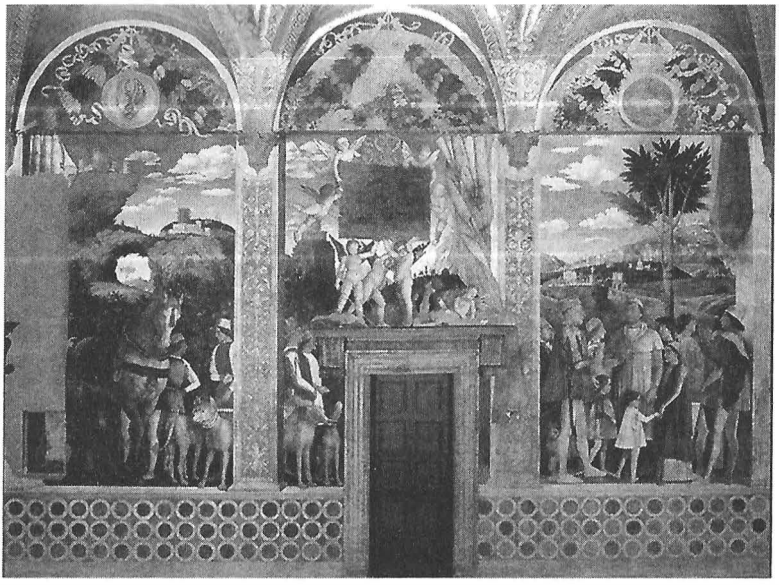
Hafıza ve unutturulma karşıt değildir; ikisi bir bütün oluşturur.

Okülusun içindeki bulutlar unutturulma gibi mi?

Evet.

Çepeçevre resimlerle donatılmış bir oda, henüz uyanmış ya da uyumak üzere olan biri için hazırlanmış.

Oda Mantua'daki Düklük Sarayı'nın içinde. Saray bir iktidar merkezi. Heybetli. Hatta vahşi. Buna karşın oda mahrem. Prensin konuklarını kabul edeceği özel bir oda olarak düşünülmüş, içinde ayrıca çift kişilik bir yatak da var. Resimler Markiz Ludovico Gonzaga tarafından sipariş edilmiş ve on yıllık (1465-74) bir zaman içinde Andrea Mantegna tarafından yaratılmış.



MANTEGNA, CAMERA DEGLI SPOSI'DE
BATI DUVARI, BULUŞMA SAHNESİ

Bittiği zaman, "dünyanın en güzel odası" dendiği rivayet ediliyor.

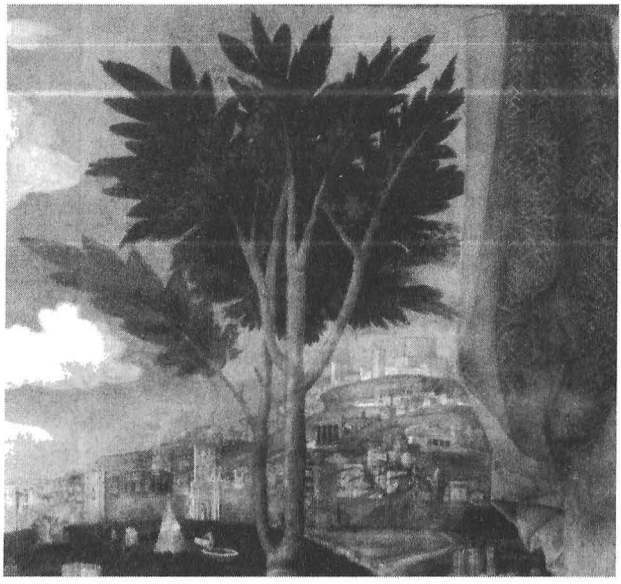
Yatak, odanın güneybatı köşesine yerleştirilmiş. Yatağın solundaki duvara çok figürlü bir dış mekân manzarası resmedilmiş. Buluşma *adında. Dük Ludovico Gonzaga'nın ona bir mektup getiren oğlu Cardinal Francesco ile buluşması.*

Yatağın ayakucunun karşısındaki duvarda saray mensuplarının görüldüğü bir iç mekân resmi bulunuyor. Burada Dük kendisine gelen mektubu okuyor ve karısına gösteriyor.

Yatağın üzerindeki tavana gökyüzüne benzeyen bir kubbe resmedilmiş. Okülus deniyor buna, yani "Göz".

Oda çepeçevre yağlıboya resimlerle donatılmış. Biz bunun içindeyiz. Öteki iki duvar da yağlıboya çiçek resimleriyle kaplı. Bu manzaraları çerçeveleyen ve ayıran perdeler, sütunlar ve pervazlar da öyle. Ne varsa resimlerle bezenmiş.

Hepsi tasvir. Üzerlerine resim yapılmış perdeler olduğunu biliyoruz onların. Resmedilmiş figürler olduğunu, yağlıboya bir gökyüzü, yağlıboya



MANTEGNA, CAMERA DEGLI SPOSI.
BULUŞMA'DAN DETAY

tepeler olduğunu... Her şey tuval işlevi görüyor.

Yağlıboya perdeyi çekip yağlıboya manzarayı saklayabiliriz.

Ertesi sabah yağlıboya perdeyi açıp yağlıboya manzarayı görebiliriz.

Mantegna resimlediği odaya imzasını attı *ve odanın bir köşesini süsleyen resimli parşömen tomarının arasına bir otoportre bıraktı.*

Burada her şey resimlerle temsil ediliyor ve resimler arasına gizleniyor.

Bu nedenle hiçbir şey yatakta yanı başındaki beden kadar sahici değil.

Bundan beş asır sonra W. H. Auden'in yazdığı gibi:

Daya uykulu başını, sevdiğim
İnsanca vefasız koluma,
Zaman ve hastalıklar yok eder
Düşünceli çocukların
Kişisel güzelliğini ve mezar
Çocuğun geçiciliğini kanıtlar.

Ama kollarımda tan ağarıncaya kadar
Bırak uyusun bu canlı yaratık
Ölümlü, suçlu, ama benim gözümde
*Tepeden tırnağa güzel.**

Böyle resimli bir odanın yapılmasındaki amaç nedir? Bizi ne şekilde şaşırtmak istiyor?

Mantegna kısaltım** ve perspektif konusundaki yaratıcı buluşlarıyla ünlüydü. Bunun en şaşırtıcı örneği belki de *Ölü İsa*'dır.

Nasıl birlikte izlemiştik, hatırlıyor musun?

Milano'daki Brera Müzesi'nde, ressamın olası göz hizasını keşfetmek, böylece seyredenin izlemesi için de ideal olan göz hizasını bulabilmek için *Ölü İsa*'nın önünde yere yatmıştık art arda. Yerde yatarken birimiz beden, ötekimiz ise ressam rolündeydik. Mantegna'nın tablosunda baş biraz büyükçe, ayaklarsa biraz küçük mü olmuş diye tereddüt etmiştik.

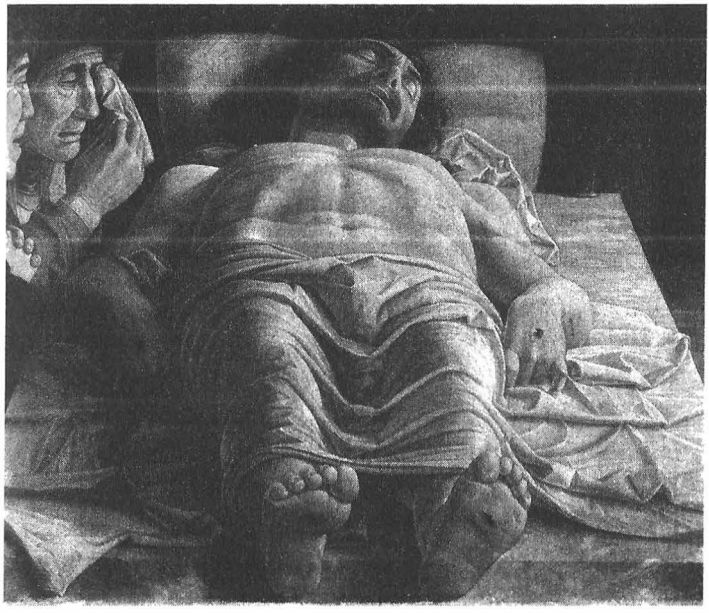
Görevimiz tamamlanmıştı, oranlarda hiçbir hata olmadığını gördük. Ressam her şeye tepeden bakıyordu; göz hizası, soldaki iki Meryem'in biraz yukarısındaki yaslı mütevazı üçüncü kişinin göz hizasıyla birdi. İsa'nın başı, delinmiş ayakları ve (İngilizcede sole/taban ve soul/ruh'un telaffuzundaki yansıma tuhaf) seyircinin üçüncü yaslı ile çakışan gözü tepe olmak üzere, üç nokta arasında bir üçgen çizilebilirdi.

Mantegna'nın zihnini meşgul eden, uzamsal perspektif konusundaki, özellikle de insan bedenine ilişkin takıntısı ile geçen zamanın duyumu arasında, zamansal bir perspektif arasında bir tür denklikten söz edilebilir mi? Okülus resmindeki kıvır kıvır saçlı bir başın tam altında, çenelerine değen bıngıl bıngıl göbekleri, alt dudaklarını gıdıklayan meme uçları, bir çift kürekkemiğinden fırlamış popolarıyla küçük meleklerin bu denli uçarı olmasına karşın Tarihsel bir önseziyle ilintileri olabilir mi?

Evet. Uzamsal perspektif konusundaki merakı, büyülenişi, zamansal perspektif üzerindeki ısrarından ayrı düşünülemez.

* Çev. Cevat Çapan, *Çağdaş İngiliz Şiiri Antolojisi* içinde, Adam, 1985. *–ç.n.*

** Resimlerde bir nesne ya da figürü derinlik duygusu içinde verme yöntemi. Kısaltım, yanılsama yoluyla inandırıcı bir derinlik duygusu yaratma temeline dayandığından, bir perspektif türüdür. *–ç.n.*



MANTEGNA, ÖLÜ İSA, 1480

Yağlıboya resimlerle donatılmış bu duvarlardaki yüzlere bak. Yüzlerdeki kırışıklıkların, çizgilerin bundan daha mükemmel resmedildiğini gördün mü hiç? Daha canlı çizildiğini kırışıklıkların – ya da böylesine yaşanmışlık ifade ettiğini? Ben başka hiçbir yerde alınlar, gözkapakları, gerdan ya da çenelerde zamanın bıraktığı izlerin bu kadar yoğun bir dikkatle gözlendiğine rastlamadım.

Zamanın bir yüzde bıraktığı izler, yaptığı çok sayıda portrenin herhangi birinde görüleceği gibi, nadiren onun kadar şevkle resmedilmiştir. Öteki ressamlar eğer resmin konusu "yaşlılık" ise, ancak o zaman, bunu eserlerine yansıtmışlardır. Oysa Mantegna yağlıboya yüzlerde öznenin yaşı ne olursa olsun zamanın izini görmemizi sağlar. (Çağdaşları arasında resminin onun tarafından yapılmasından tedirginlik duyanların bulunduğu rivayet edilir.)

Meeting/Toplantı adı verilen freskin kemerinin içinden görünen manzaradaki yapıları düşün. Gökyüzünün altında peş peşe sıralanmışlar: yıkık bir kule, inşa halinde bir kule – yapı iskelesinin üzerinde karınca gibi görünen işçiler. Her yerde geçmişten kalıntılar ve gelecek için bir plan. Bu da aynı zamanda bir *perspektif* türü sayılmaz mı? Başka bir terim

bulamıyorum bunun için. Mantegna ressam olmasaydı, mimar olabilirdi, ya da tarihçi ya da geriatri uzmanı– ya da ebe.

Mantegna Antikçağ fikrine belki de Rönesans ressamlarının çoğundan daha fazla bağlıydı ve zihni onunla meşguldü. Ama bunun ne anlama geldiğini kavramak için, hayali bir sıçrama yaparak sürekli ilerleme vaat eden moderniteyi ardımızda bırakmak zorundayız.

Rönesans'ın Antikçağ'a bağlılığının hiçbir nostaljik yanı yoktu. Sunduğu örneklerle insan davranışlarını geliştirmeye yarayan bir mihmandardı o. Öyle ki hikâyelerinde, düşüncelerinde, sanatında beşeri akıl, adalet ve onura dair örnekler sundukça kelimenin tam anlamıyla tavsiyeye şayan bulunuyordu. Uyulması gereken, ama sürekli unutulma riski taşıyan örnekler.

Geçmiş, şimdiki zamana görece gelecekten daha fazla vaatler sunuyordu. Ya da bir başka deyişle, insanlar bugün arketip olarak adlandırdığımız ilk örnekleri inceleyip ders almazlarsa, dünya yaratılış ediminden uzaklaştıkça akılları daha fazla karışacaktı.

Mantegna'nın antik heykellerden oluşan özel bir koleksiyonu vardı. Onların eskizlerini yapardı. Belki de bu eserler kısaltımın onu büyülemesinde rol oynamıştı, Onları istediğiniz yöne çevirebilir, yere yatırabilir, istediğiniz açıdan resimlerini çizebilirdiniz.

Lakin tüm bu tecrübelere ve gözlemlere rağmen yatağın çevresindeki insan boyundaki figürler kendiliğinden hareketsiz.

Ta en başında, Mantegna usta bir ressam olarak ünlendiğinde, herkes onun kayalarla insan bedenlerini aynı üslupta resmettiği yorumunda bulundu: Ona göre varlık öncelikle ve aslen madenseldi.

Evet. Gerçekten de Mantegna'nın resimlerinde çok madensel bir şey var. Ama ben bu figürlerin kocaman bir kazanda eritilip kalıba döküldüğünü düşünmüyorum. Daha çok zamanın akışı içinde beşeri deneyimlerin çeşitli yönlerini yansıtan yıpranmış, çarpmaktan çöküntüler meydana gelmiş, çizikler içinde, dayanıklı taş ya da metal bir yüzey görüyorum. Sanki onun için toprak, su, ateş ve taştan ibaret dört asal unsurdan ziyade sadece metal vardı: demir, bakır, kalay ve altın.

Mantegna'nın aşina olduğu en doğal kaplama pastı. On beşinci yüzyıldan beri zaman onun lehine çalıştı. Onun renkleri arasında, 1500 yılında, hatta daha çok da 2000'de paslanmış metal renkleri revaçtaydı.

Hayır, her zaman değil: insan figürlerinin olduğu resimlerinde, evet. Ama meleklerin bulunduğu Okülus semasında pasa yer olamaz. İnsanlar metalin ağırlığını da, yaşlanmakla gelen bozulmayı, belli bir güzelleşme sağlayan bozulmayı da kaldırabiliyor. Mantegna kırışıklıkları, yüzlerdeki çizgileri ve oksitlenmelerini metallerin zaman içinde kazandığı yeşille turuncu arası bir tondaki çok özel bir boyayla elde etti.

Hem pas rengi var *hem de ağırlık.* Metaller ağırdır.

Mantegna'yı kayınbiraderi Giovanni Bellini ile karşılaştırmak ilham verici.

Giovanni Bellini ile Andrea Mantegna neredeyse aynı yaştaydılar. Mantegna, Giovanni ile Gentile'nin kız kardeşiyle evlendi. Birbirlerinin resimlerinin değişik versiyonlarını yapıp birbirlerini etkilediler. Oysa öylesine farklıydılar ki... Giovanni seksen altı yaşına kadar yaşadı; resimlerinin hepsi de çok genç görünür, olgunlaşmamış değil, deneysel değil, türetilmiş değil ama incelikli bir tatmin arzusu ya da arzularla dolu.

Ve Andrea, on yedi yaşında bir harika çocukken bile yaşlı bir adam gibi resim yapıyordu. Resimleri önceden tasarlanmış, sabırla tartılmış, ölçülüp biçilmişti. Avrupa sanatında ondan daha yaşlı bir ressam var mıydı, bilmiyorum.

Yaklaşık yirmi yıl önce, Mantegna'nın olduğu düşünülen bir heykel keşfedildi. Azize Efimia'nın doğal büyüklükte, Padova mermerinden oyma bir boy heykeli.

Sağ eli bir aslanın ağzında, aslan onu ısırmıyor, parmaklarını yalıyor. On beşinde, zarif giysiler içinde genç bir kadın. Yüzü pürüzsüz, tek bir çizgi bile gözlenmiyor. Yüz ifadesi, duyduğu ya da tanık olduğu haberlerin devamını beklermiş gibi.

Azize Efimia, Ön Asya'da üçüncü yüzyılda şehit edilmişti. İşkenceye uğrayan ve aslanlara atılan Hıristiyanlar'ı kurtarmak için araya girmiş, yerel Roma valisine, "Önce beni alın!" diyerek kafa tutmuştu. Soğukkanlı duruşu öteki kurbanların sakinleşmesine ve yeniden cesaret bulmasına sebep olmuştu. Efimia vahşi hayvanların önüne atıldığında, efsaneye göre parçalamak şöyle dursun, kuyruklarıyla bir hamak yapmışlardı ona.

On beşindeki azizenin heykelindeki yüz ifadesiyle, ressamımızın elinden çıktığını tahmin ettiğim yaşlı adamın bakışının ortak bir yanı var. Aynı mesafeli duruş ve teyakkuz. Ayrıntılarla ilgili benzer kaygı ve hikâyelerin tümünün sonunu bilmekle ilgili sezgi. Benzer bir özgüven.



MANTEGNA'YA ATFEDİLEN AZİZE EFIMIA HEYKELİ
IRSINA, MATERA

Bu heykelin aslını Louvre'daki Mantegna sergisinde görmüştük. *Azize Efimia* kararlı ve biraz da şaşkın, bir eli aslanın ağzında, sakin ve emniyette – aslanın çenesi hiç zarar görmeyen elin arkasında kalmış. Bütün dikkatimiz azizenin parmaklarına, belki de elbisesinin kıvrımlarına odaklanmış. Yok hayır, tam öyle değil. Benim bakışlarım iki yaratığın –bakire ile hayvanın– birbirine karıştığı beraberliğe, ayaklarına takılıyor. Dört ayağın uzun parmaklarına – birbirlerine ne kadar da benziyorlar. Varoluşlarındaki benzerlik, garip bir şekilde denetim altına alınmış yabanıllıkları.

Bu yüzden Louvre'daki sergiyi tuhaf bir önseziyle baştan başa gezdim: Mantegna'nın her nedense bir ayak takıntısı vardı. Viyana'da, bundan dört yüz yıl sonra onu bir ayak fetişisti olarak mimleyebilirlerdi! Neden ayaklar? Çünkü ayaklar dik duruş ve insanlık durumuyla ilgili çok şey söyler. Ayaklar açıkça niyet belirtir, taşır ve nakleder.

Onlar bedenin alt kesimindeki imzasıdır insanın.

Sayfanın altındaki.

Judith'le Hizmetçisi Abra'ya bakmaya gittim. İki kadın Holofernes'in çadırından henüz çıkmış. Judith generalin kesik başını, elinde ağzı açık bir çuval tutan emektar hizmetçisine uzatıyor. Ve: resmin sol tarafında bu adamın başını görüyoruz, uzun saçlı ve kanlı. Ya sağda? Bir yatak, saldırıya uğramazdan önce Holofernes'in uyuduğu yatak olmalı. Yatakta görünen ise sadece bir ayak. Holofernes'in ayağı. Adamın başıyla ayağından başka bir şey görmüyoruz, onlar da birbirinden ayrı, ruhani parçasıyla dünyevi parçası. Biri semavi, diğeri madeni.

Sergide bulunmayan öteki resimlerini düşünüyor insan. En çok da başı kadar önemli olan ve ön planda yer alan ayaklarıyla *Ölü İsa*'yı.

Ayaklarıyla bacakları son derece belirgin olan uçan melekleri geldi gözümün önüne. Zeytin Dağı'nda uyuyan Müritlerini düşündüm. Mantegna perspektif ve kısaltım uygulamasıyla dikeyliğimizi eğme fırsatını hiç kaçırmaz, önceliklerimizi sorgular böylece!



MANTEGNA, JUDITH VE HOLOFERNES, 1495

Antikçağ'a olan tutkusu, geçmişi şimdinin ve geleceğin önüne koymasına yol açtı çoğu zaman – resimlerinin arka planında yer alan tüm binalar geleceği simgeliyordu. Nesnelerin alışılagelmiş düzenini altüst etmekten hoşlanırdı. Tepetaklak etmeyi.

Ayak. İnsanla toprak arasındaki bağlantı, cennetle cehennem arasındaki mafsal, çapa, kaide, denge noktası, tüm ötekilerden daha belirgin hayvansı bir işaret.

Eğer doğru saydıysam, *Gelin Odası*'ndaki iki duvar freski boyunca yirmi beş insan ve hayvan ayağı var. Az arkalarındaysa daha da fazlası. Yağlıboya manzaralarla odanın arasındaki sınır ayaklarla çizilmiş. Ayrıca Dük'e mektup getiren ulağın dışında, kimsenin ayağında ayakkabı yok. Çoraplı ayaklar, köpek pençeleri ve atların toynakları.

Üzerinde yattığımız, başımızla aynı hizada olması için ayaklarımızı kaldırdığımız bir yatak için tasarlanmış bu yatak odası!

Hiç ağırlık yok artık. Metalin ağırlığı geride kaldı. Yerçekimi kuvveti namevcut. Ya da, mevcutsa bile (sırtımızın hâlâ şilteye bastığını duyuyoruz) bir çekimin aşkın gücüyle kayboluyor, yükselmeye meyletliyor.

Odanın uyuyanlara sunduğu uyku, sıradışı bir şey yapmaya niyetli gibi, değil mi? Bir lahzanın bütünlüğünü korumakla mı mükellef?

Bir lahza.

Geçmişten yadigârları, şantiyeleri ve bin bir çeşit faaliyetleriyle, gündüzü ve gecesiyle, bitkileri, hareket halindeki hayvanları, mevcut şahısların tümünün sosyal statüleri, giysilerinin ayrıntılı tasvirleri, yüz ifadeleri, kırışıklıkları, fısıltılı konuşmaları, etrafı tarayan bakışları – bunların hepsi, tümü birden küçük meleklerin ve bulutun yer aldığı gökyüzünün altındalar.

Bu odada uyuyan bir kadın ya da erkek, bu manzaraya bakıp da gözlerini yumduğunda, gerçek hayatın sonu gelmeyen karmaşık katman ve tabakalarının tümüyle uzlaşmaya varacaktır.

Uyuyunca da çevresinde tüm bu tabakaları bir arada gösteren, onları dikkate alan, kabullenen ve resmine dahil eden cesaret sahibi sanatçının, evet, gerçekten de cesaret sahibi bir sanatçının timsalini bulacak.

Mantegna, rastladığı tüm bitkilerden birer örnek alan bir botanikçi



MANTEGNA, CAMERA DEGLI SPOSI.
BULUŞMA'DAN DETAY

gibi dört duvara kayısı, portakal, limon, armut, şeftali, elma ve nar ağaçlarını, sedir, çınar, kenger ve çamları resmetti. Mantegna dünyanın belirli bir zaman içinde sunduğu ne varsa tümünü kucaklamaya hazırdı.

Zaman akıp giderken bu katmanları ve süreçleri sadece İnsan tefrik edip bir düzene, gayriresmi hiyerarşik bir düzene sokabilir. İnsanı bunu yapmaya mecbur eden aygıt kendi egosudur. Bu aygıt, yani ego, doğa tarafından İnsanın hayatta kalabilmesi için tasarlanmış olup doğada başka hiçbir şeye tekabül etmez! En fani yanıdır. İnsan öldüğü zaman, sadece bu kısım, bu kıyıcı aygıt yok olur. Başka her şey dönüşüme uğrar. Herkes herkestir.

Dün gece bir rüya gördüm. Koskocaman bir omuz çantası taşıyordum – hani eskiden postacıların mektup dağıtırken taşıdıklarından. Deri miydi, yoksa bez mi bilemiyorum. Belki de plastik. Mantegna'nın resimlerinin tümü (yüz on iki tane) içindeydi. Freskler hariç. Bakmak için onları birer birer çantadan çıkarıyorum, çok hafif bir iş (çanta da, resimler de hiç ağır değil) – bir karar verebilmek ya da sonuca varmak için zevkle yapıyorum bu işi. Ne hakkında? Bilmiyorum. Mutluluk hissiyle uyandım.

Şu sırada seyrettiğimiz okülus bir kurtuluş ya da kaçış vaat etmiyor. Mantegna çilekeş çalışma tarzı ve sınırsız cesaretiyle hakikatle yüzleş-

mekte ve olup biteni ciddiye almakta ısrarlı oldu daima. Onların içinde yok olmayı öneriyor.

İçinde uyumak üzere bezenmiş bu odada, Ölüm'den bir şey var. Bu şey ne katı ne de marazi. Bu, dünyayı oluşturan sonsuz sayıdaki hadiseyi ve durumu gözlemleyebilmek için kendini yiğitçe, evet yiğitçe nasıl dışarıda bırakacağını bilen bir ressamın emsal oluşturması.

Mantegna onları hesaplar, titizlikle toplayıp bir araya getirir, bir bütün elde eder. Bir genel toplam. Nasıl çözüleceğini de bilmektedir bu toplamın. Kendini eritecek olan kendisidir; bizleri de doğanın içinde eritir. Bense burada, yeryüzündeki her şeyi kapsama cesaretini gösteren bu dört duvar arasında yatıp insan algısından uzak, gözlerimi temelli yumabileceğimi hayal ediyorum.

6

Hieronymus Bosch

yaklaşık 1450-1516

RESİM TARİHİNDE insan bazen tuhaf kehanetler bulabilir. Ressamın niyeti kehanette bulunmak değildir. Görünür, kendi başına kâbus görüyordur adeta. Mesela Brueghel'in, şimdi Prado Müzesi'nde sergilenen, 1560 tarihli *Ölümün Zaferi* tablosunda, Nazi toplama kamplarının korkunç kehaneti vardır.

Çoğu kehanet, belli bir şey üzerine odaklandığında kötülüğü haber verir çünkü tarih boyunca daima yeni dehşetler ortaya çıkmıştır, bunların birkaçı ortadan kalksa bile yerine yeni mutluluklar gelmez, mutluluk daima eskidir. Bu mutluluk için verilen mücadelenin yöntemleri değişir.

Brueghel'den yarım asır önce Hieronymus Bosch, *Milenyum Triptiği*'ni yapmıştır, bu tablo da Prado'dadır. Triptiğin sol paneli Âdem'le Havva'yı Cennet'te gösterir, ortadaki büyük panel Dünyevi Zevkler Bahçesi'dir, sağ panelde Cehennem tasvir edilir. Bu cehennem, yüzyıl sonunda, küreselleşme ve yeni ekonomik düzenle dünyaya dayatılan zihinsel iklimin tuhaf bir kehanetine dönüşmüştür.

İzninizle açıklamaya çalışayım. Bunun resimdeki simgesellikle pek alakası yoktur. Bosch'un simgeleri muhtemelen, on beşinci yüzyıldaki milenyum tarikatlarının gizli, kapalı, zındıkça dilinden gelir; bu tarikatlar, dine aykırı bir şekilde, şeytan yenilebilirse dünyada cenneti yaratmanın mümkün olduğuna inanırlardı! Bu eserde bulunabilecek alegoriler hakkında çok makaleler yazılmıştır.[1] Ama Bosch'un cehennem görüsü kehanet niteliği taşısa da, bu kehanet insanın zihnine musallat olan grotesk ayrıntılarda gizli değildir, bütündedir. Ya da farklı bir şekilde ifade edersek, cehennemin mekânını oluşturan şeydedir.

1. Biraz tartışma yaratsa da içlerinde en özgün olanlardan biri Wilhelm Franger'ın yazdığı *Millennium of Hieronymus Bosch* kitabıdır (Faber & Faber, 1952).

Orada ufuk yoktur. Eylemler arasında süreklilik yoktur; ara, patika, şablon, geçmiş ve gelecek yoktur. Sadece dağınık, parça parça şimdinin uğultusu vardır. Her yerde sürprizler ve hayretlik şeyler vardır ama hiçbir yerde bir sonuç yoktur. Hiçbir şey akıp gitmez: Her şey akışı keser. Bir nevi mekân hezeyanı vardır.

Bu mekânı, ortalama bir reklam arasında ya da tipik bir CNN haber bülteninde ya da herhangi bir kitle iletişim haber yorumunda gördüğümüz şeyle kıyaslayın. Benzer bir dağınıklık, kopuk heyecanların benzer bir keşmekeşi, benzer bir çılgınlık vardır.

Bosch'un kehaneti, günümüzde küreselleşme etkisi altındaki medyanın bize ilettiği dünya-resmiydi, bu küreselleşmenin sürekli satmak gibi mücrim bir ihtiyacı vardır. Her ikisi de parçaları doğru yerine oturmayan yapbozlar gibidir.

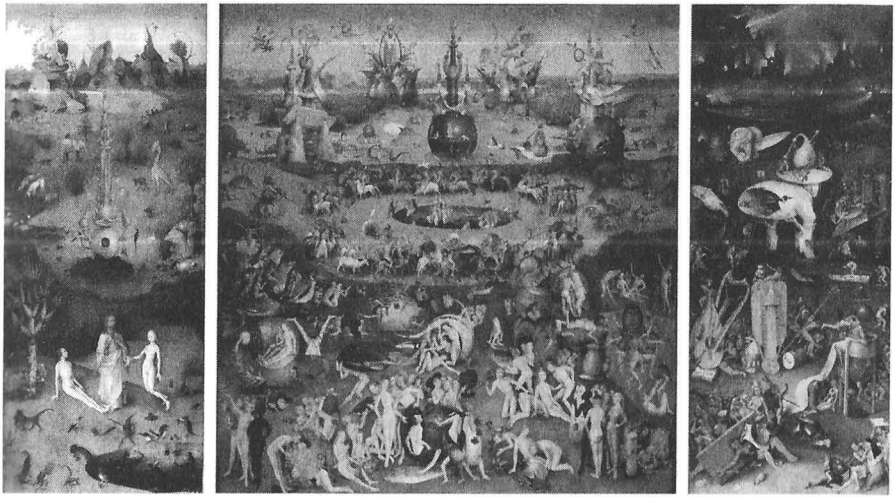
Geçen sene Subcomandante Marcos'un bir mektubunda, yeni dünya düzenine dair kullandığı terim tam da buydu... Güneydoğu Meksika'daki Chiapas'tan yazmıştı mektubu.[2] Gezegenimizi Dördüncü Dünya Savaşı'nın savaş meydanı gibi görüyor Marcos. (Üçüncüsü, Soğuk Savaş tabir edilen şeydi.) Savaşan devletlerin hedefi, bütün dünyayı pazar üzerinden istila etmek. Kullanılan silah finans olduğu halde her dakika milyonlarca insan ölüyor ya da sakat kalıyor. Savaşı açanların amacı, dünyayı yeni, soyut güç merkezlerinden yönetmek – yatırım mantığı dışında hiçbir denetime tabi tutulmayacak pazar megapollerinden. Bu arada gezegen üzerindeki insanların onda dokuzu, yerli yerine oturmayan bu dağınık parçalarla yaşamak zorunda.

Bosch'un panelindeki dağınıklık bu duruma öyle benziyor ki, Marcos'un adını andığı yedi parçayı orada arayacaktım neredeyse.

Adını andığı ilk parçanın üzerinde dolar işareti var ve rengi yeşil. Bu parça, küresel zenginliğin gittikçe daha küçük bir grubun elinde toplanmasını ve umutsuz yoksulluğun görülmemiş şekilde yaygınlaşmasını içeriyor.

İkinci parça üçgen ve bir yalanı içeriyor. Yeni düzen, üretimi ve insan emeğini rasyonalize ve modernize etme iddiasında. Gerçekteyse sanayi devriminin başlarındaki barbarlığa dönüş söz konusu; bu seferkinin önemli farkı, barbarlığın, ona karşı duran etik bir kaygı ya da ilke tarafından dizginlenmiyor oluşu. Yeni düzen fanatik ve totaliter. (Kendi sistemi içinde hiç itiraz yok. Totaliterliği –ona göre çoktan hükümsüz kal-

2. Bu mektup 1997'nin ağustos ayında bütün dünya basınında, hatta Paris'te basılan *Le Monde Diplomatique*'te bile yayımlanmıştır.



HIERONYMUS BOSCH, MİLENYUM TRİPTİĞİ, 1500-5
SOL: CENNET, ORTA: DÜNYEVİ ZEVKLER BAHÇESİ, SAĞ: CEHENNEM

mış—siyasetle değil paranın kontrolüyle ilgili.) Çocukları düşünün. Dünyada yüz milyon çocuk sokakta yaşıyor. İki yüz milyon çocuk küresel emek gücünün neferi.

Üçüncü parça bir kısırdöngü gibi yuvarlak. Mecburi göçü içeriyor. Hiçbir şeyi olmayanların daha girişimci olanları, hayatta kalabilmek için göç etmeye çalışıyor. Ancak yeni düzen, üretmeyen, tüketmeyen, bankaya koyacak parası olmayan kişilerin gereksiz olduğu ilkesi üzerinden çalışıyor gece gündüz. Bu yüzden de mültecilere, topraksızlara, evsizlere, sistemin çöpü muamelesi yapılıyor: Onlardan kurtulmak gerekiyor.

Dördüncü parça bir ayna gibi dikdörtgen. Ticari bankalarla dünya vurguncuları arasındaki para alışverişini içeriyor, çünkü suç da küreselleşti.

Beşinci parça aşağı yukarı beşgen. Fiziksel baskıyı içeriyor. Ulus-devletler yeni dünya düzeninde ekonomik bağımsızlıklarını, siyasi inisiyatiflerini ve egemenliklerini kaybettiler. (Çoğu siyasetçinin yeni retoriği, vatandaşlar nezdinde kendilerini baskıya mecbur bırakan güçsüzlüklerini değil de siyasi güçsüzlüklerini gizleme teşebbüsünden ibaret.) Ulus-devletlerin yeni görevi, onlara paylaştırılmış şeyleri idare etmek, pazarın mega-şirketlerinin çıkarlarını korumak ve en önemlisi, fazlalık olarak görülenleri kontrol ve zapturapt altına almak.

Altıncı parça kargacık burgacık ve kırılmaları içeriyor. Bir taraftan

yeni düzen, borsaların ve anlaşmaların internet üzerinden ânında iletilmesiyle, zorunlu serbest ticaret bölgeleriyle (NAFTA) ve her yere sadece pazarın sorgulanamaz kanununun dayatılmasıyla sınırları ve mesafeleri ortadan kaldırıyor; öte taraftan ulus-devleti güçsüzleştirerek, parçalanmaya ve sınırların *çoğalmasına* sebep oluyor – örneğin eski Sovyetler Birliği, Yugoslavya vs. "Kırılmış aynalar dünyası," yazmıştı Marcos, "neoliberal yapbozun işe yaramaz birliğini yansıtıyor."

Yapbozun yedinci parçası cep şeklinde ve dünya üzerinde, yeni düzene karşı geliştirilen çeşitli direniş ceplerini içeriyor. Güneydoğu Meksika'daki Zapatistalar bu ceplerden biri. İlle silahlı direnişi tercih etmemiş farklı koşullardaki başka direniş cepleri de var. Bu çok sayıda cebin ortak bir siyasi programları yok. Bu bozuk yapbozun içinde var olmaya çalışırken nasıl olsun? Yine de heterojenlikleri bir umut olabilir. Ortak noktaları, fazlalık kabul edilenleri savunmaları ve Dördüncü Dünya Savaşı'nın insanlığa karşı suç olduğunu düşünmeleri.

Yedi parça asla bir araya gelip anlamlı bir bütün oluşturmayacak. Bu anlamsızlık, bu saçmalık yeni düzene özgü. Bosch'un cehennem vizyonunda öngördüğü gibi ufuk yok. Dünya yanıyor. Her figür, kendi acil ihtiyaçlarına odaklanarak hayatta kalmaya çalışıyor. Klostrofobi had safhada ama aşırı kalabalıktan kaynaklanmıyor, bir eylemle ona dokunabilecek kadar yakın başka bir eylem arasında devamlılığın olmamasından kaynaklanıyor. Cehennem bu.

İçinde yaşadığımız kültür belki de şimdiye kadar var olmuş en klostrofobik kültür; küreselleşme kültüründe, Bosch'un cehenneminde olduğu gibi, *başka yere* ya da *başka türlüye* dair en ufak bir ışık yok. Verili olan, hapishane. Böylesi bir indirgemecilikle karşı karşıya kalınca insan zekâsı da hırsa indirgeniyor.

Marcos mektubunu şöyle bitirmişti: "Yeni bir dünya kurmak şart, pek çok dünyayı, bütün dünyaları kapsayabilecek bir dünya."

Bosch'un tablosu, alternatif bir dünya kurmanın ilk adımının, zihinlerimize kazınmış dünya-resmini, yani mücrim ve doyumsuz satma ihtiyacını haklı göstermek ve idealize etmek için her yerde kullanılan yalancı vaatleri reddetmek olduğunu hatırlatıyor bize – tabii bir kehanetin bir şeyleri hatırlatması mümkünse. Başka bir uzam kesinlikle gerekli.

Öncelikle bir ufuk keşfetmek lazım. Bunun için de umudu tekrar bulmalıyız – yeni düzenin önümüze çıkarttığı ya da çıkartır gibi yaptığı bütün engellere rağmen.

Ancak umut bir inanç edimidir ve başka somut eylemlerle desteklenmesi gerekir. Mesela *yaklaşma* eylemi, mesafeleri ölçme ve *bir yere*

doğru yürüme eylemi. Bunu yapmak, süreksizliği reddeden işbirliklerine götürebilir bizi. Direnme eylemi, sadece bize sunulan dünya-resminin saçmalığını kabullenmeyi reddetmek değil, bu resmin geçersizliğini duyurmaktır. Cehennem içeriden geçersiz ilan edildiğinde, cehennemliği son bulur.

Günümüzde var olan direniş ceplerinde, Bosch'un triptiğindeki diğer iki levha, Âdem ve Havva ile Dünyevi Zevkler Bahçesi, karanlıkta fenerle incelenebilir... onlara ihtiyacımız var.

Bir kez daha Arjantinli şair Juan Gelman'dan alıntı yapmak istiyorum:

ölüm geldi hatıratıyla
biz tekrar başlayacağız
mücadeleye
tekrar başlayacağız
tekrar başlayacağız biz hepimiz

dünyanın büyük yenilgisine karşı
biz yoldaşçıklar asla tükenmeyen
ya da
tutuşan ateş gibi hafızada
tekrar
ve tekrar
ve tekrar[3]

3. Juan Gelman, *Unthinkable Tenderness*, İspanyolcadan çev. Joan Lindgren, University of California Press, 1997.

7

Yaşlı Pieter Brueghel

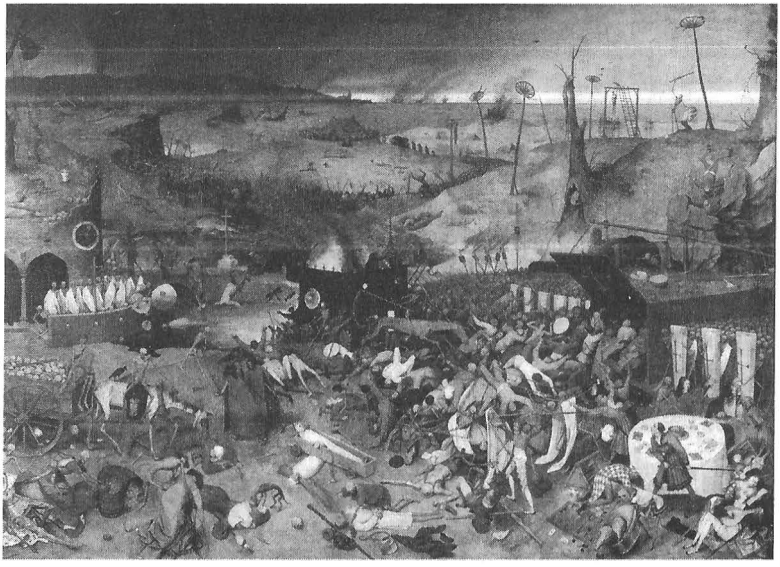
yaklaşık 1525-69

LEONARDO DA VINCI aklımızdan geçtiğinde hep bir ferahlık hissederiz. Leonardo büyük beşeri arzuların bulutlanarak gizemlenmiş zirvelerini temsil eder (benzer başka sözcüklerle de ifade edilebilir bu belki). Rembrandt ise tam zıddıdır bunun. Rembrandt dehanın koyu ıstırabının temsilcisidir. Rembrandt'ı düşünürken bizi yanlış anlayanlara karşı bağışlayıcı oluruz. Sanatı bizi teselli etmeye zorlarız böylece ve onu överek borcumuzu öderiz.

Büyük sanatçılar arasında bu bakımdan en inatçı olan Brueghel'dir. Genellikle dans eden şen köylülerin ve mütevazı beyaz Noeller'in ressamı olarak tanıtıldığı doğrudur. Ancak ne onun dehasını ödünç alabilmemiz mümkündür ne de tutkusunu aktarabilmemiz. Gerçekten de her ikisinden de söz edilmez çoğu zaman; bu nedenle zihnimizde bir fikrin gölgesi kalır sadece, ki bunu dile getirmek gibi bir küstahlıkta bulunmak kimsenin aklından geçmez. – Brueghel belki de gereğinden fazla mütevazıydı.

Garip gerçek onun gelmiş geçmiş sanatçılar içinde bağışlamayı asla kabul etmeyen bir mizaca sahip oluşuydu. Brueghel, art arda yaptığı resimlerde, bir gün açılacağına dair hiç inancı olmadığı halde kendi davasıyla ilgili kanıtları toplamaktan vazgeçmedi.

Davanın konusu kayıtsızlık suçlamasıydı. Sabanını süren köylünün İkarus'un düşüşü esnasındaki kayıtsızlığı; İsa'nın çarmıha gerilişini ağzı açık izlemeye gelen kalabalıkların kayıtsızlığı; İspanyol askerlerin (onlar sadece emir kuluydu) Felemenklilerin yakarışına aldırış etmeksizin yağmalarken ve katlederkenki kayıtsızlığı; körlerin körler tarafından yönetilmeye karşı kayıtsızlığı; sarhoşun yaşama karşı kayıtsızlığı; vaktini



PIETER BRUEGHEL, ÖLÜMÜN ZAFERİ, 1562

oyunla geçirip de zamanın kıymetini bilmeyenlerin kayıtsızlığı; Tanrı'nın ölüm karşısındaki kayıtsızlığı...

Brueghel'in, davanın hiç açılmayacağına dair sıkıntısı, kimi suçlayacağını bilmemesinden kaynaklanıyordu. Sabanının üzerine abanmış olan köylü, İkarus'un düşüşünü fark etmemiş olmaktan sorumlu tutulamazdı. Öte yandan Brueghel onun aklının işleyişini, nasıl değiştirilebileceğini de hayal edemiyordu. Tarihsel olarak onu haklı çıkaracak bilginin ortaya çıkmasından çok önce uyanmış bir bilince sahipti. Tek yapabildiği sorgulamaktı – cevabını tam olarak bilemese de. Lakin açık açık sorgulamak hem zamanı için hem siyaseten tehlikeliydi; bu ölümlü dünyada Kibir yüzünden günaha girmek demekti, ki zihnini sürekli işgal eden bir günahtı bu (*Babil Kulesi*, *Saul'un İntiharı*, *Şeytanın Düşüşü*). Zira ne denli ihtiyatlı davranırsa davransın, ortaçağ Tanrısı'nın yasaları karşısında suçlu sayılmaktan korkuyordu.

Öte yandan Brueghel'in huzurunu kaçıran bu çelişkiler onun sıradışı özgünlükte ve kâhince gözlemlerde bulunmasına yol açtı. Başkalarının cezasını ve sorumluluğunu yüklenecek birilerini ortaya çıkarmadı. Masum ile suçlu arasında kesin bir ayrımda bulunmadı. Ahlakçılıktan uzak durdu. Hiçbir figürü iyi ya da kötü örnek olarak göstermedi. Onun ahlak tutkusu sadece yargılama için tereddütsüz bir kararlılıkla deliller sun-

duğu zaman meydana çıkar. Tek bir eylemi, tek bir kişiyi suçlamak onun yapacağı iş değildi; zira çoğu insanın nasıl olup da başka türlü davranmadığını anlayamıyordu. Bu yüzden insanlardan nefret etmeksizin, onları başka türlü olmayı başaramadıkları için suçluyordu.

Böylece Brueghel'in resimlerindeki kimi sıradan olgular kendi içlerinde suça tekabül etti. Dilencinin suçu dilenci olmaktı; körün suçu kör olmak; askerin suçu orduda olmak; karın suçuysa izleri örtmekti. Brueghel Brecht'in en gözde ressamıydı. Brecht, "Doğanın Hoşnutluğu" adlı şiirinde şunları yazmıştı:

Yazık, ilgi fukarası
köpek hâlâ
Gönül çelme hevesiyle sürtünür
Katilin çevik bacaklarına.
Heyhat yeşil gölgeleriyle karaağaçlar
Köyün kıyısında bir çocuğa
tecavüz eden adamı korur hâlâ.
Kör, yardımsever toz
bugün bile bizi kaybettirmeye azmettirir
Katillerin izlerini.*

Brueghel ile Brecht aralarındaki dört yüz yıllık farka karşın, aynı şeyin anlaşılmasını istiyor: Brueghel insiyaki olarak, Brecht ise insanların çaresizliklerine sığınmalarını daha net bir şekilde görebildiği için. Her ikisi de direnmemenin kayıtsızlık olduğunun, unutmanın ya da bilmemenin de kayıtsızlık olduğunun ve kayıtsızlığın göz yummak anlamına geldiğinin anlaşılmasını istiyor.

Bu Brueghel'in resimlerinin modern savaşlar ve temerküz kampları açısından şimdiye kadar yapılmış resimlerin hemen hemen hepsinden daha isabetli olduğunu gösteriyor – konularının herhangi bir şekilde çalışmasından ötürü de değil bu.

* Almancasını bulamadığımız için şiiri Mustafa Ziyalan'la İngilizcesinden çevirdik. – *ç.n.*

8

Giovanni Bellini

1459 dolayları en verimli olduğu dönem, ölümü 1516

1435'TE DÜNYAYA GELEN Giovanni Bellini ilk büyük Venedikli ressamdır. Hayatının otuz beş yılında resmetmiş olduğu dört Bakire Meryem'den söz etmek istiyorum burada. İlkini 1470'lerde, kırk yaşındayken yaptı. İkincisini bundan on yıl sonra ellilerinde, üçüncüsünü ikinciden on yıl sonra ve sonuncusunu 1505 civarında, yetmişinde yaşlı bir adamken.

Bu dört resim arasında belki de pek bir fark yokmuş gibi görünebilir. Hepsinin konusu aynı olup aynı dinsel işlevleri yerine getiriyorlar. Her birinde Meryem neredeyse aynı siyah giysi içinde görünüyor. Ancak aslında bu resimlerin ima ettiği gelişmenin ardında tüm dünya sanat tarihinin en cüretkâr yeniliği yatmaktadır. Özne hep aynı kalır. Ama sanatçının ona karşı tutumu, onu nasıl gördüğü, devrimci bir dönüşüm geçirmiştir.

Resim tarihinde görüleceği üzere, ilk resim ile sonuncusu arasında, herhangi bir ressamın herhangi iki resmi arasındaki kadar büyük bir fark vardır.

Bellini'nin ömrü boyunca tutkusu ve ilgisi ışık oldu. Venedik ve çevresinde çalıştığını bildiğimize göre bu şaşırtıcı olmamalı. Elbette ışık olmadan resim yapılamazdı, ışık olmayınca göremeyiz de. Ancak Bellini'nin ilgisini çeken karanlığı yırtan, bizlerin bir nesneyi ötekinden ayırt etmemizi sağlayan ışık değildi; daha ziyade ışık yayıldığında, üzerine düştüğü tüm nesnelerin bir bütünsellik kazanmasıydı onu ilgilendiren. Bir odanın tamamının ya da bütün bir manzaranın sabahın on birinde başka, öğleden sonra üçteyse çok daha başka görünmesinin nedeni buydu. Belki de Bellini'nin asıl ilgisinin gün ışığı olduğunu söylemek daha doğru olur. Bu anlamda ışık yayıldığı alanı da içerir. Sadece bir kıvılcım



GIOVANNI BELLINI, MERYEM VE ÇOCUK İSA, 1470

ya da alev değil; bütün bir gün söz konusudur. Bu nedenle Bellini hayatı boyunca, gün ışığından anladığımız ne varsa resimlerinde onu yansıtacak ve içerecek alanı yaratmak için çaba gösterdi.

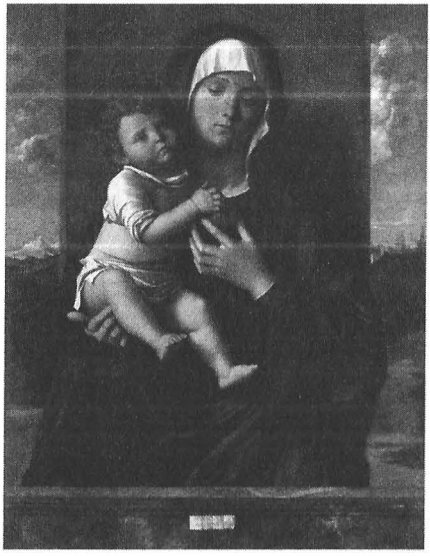
İlk resimde alan çok dar. İki figür, başka ne varsa örten düz duvarın önünde adeta alçak bir kabartma gibi duruyor. Bu resimde günün pek bir derinliği olduğu söylenemez.

Bellini ikinci resimde figürlerini açık alana çıkarma cesaretini gösteriyor. Duvarı yıkmış. İki yandan gün ışığını alıyor ama müteredditt. Arkalarında, gizemli bir şekilde gökyüzünden sarkan düz perde hâlâ duruyor. İki yandan yavaş yavaş alanın resme sızmaya başladığı izlenimi uyanıyor bende.

Üçüncüde perde iyice geriye çekilmiş ve figürler bizimle doğrudan yüz yüze değil. Hafif bir açıyla yan duruyorlar; bu yanlamasına açı bakışımızı arkadaki manzaraya, güne doğru yönlendiriyor. Ne var ki burada bile hâlâ koruma altındalar, barikatla engelleniyorlar. Sadece perde değil, çocuğun oturduğu raf da var. Bu bizi oyunculardan ayıran, alanlarını daraltarak hareketlerini kısıtlayan bir sahne gibi.

Ama sonuncu resimde, ilkinden otuz yıl sonra hakikaten başarıya ulaşıyor. Figürler artık açık bir alanda, tamamen gün ışığı altında. Etraflarında dolaşmamız mümkün. Resmin tamamı da, bütünüyle manzara da olabildiğince geniş bir alana yayılmış, tıpkı uzun bir gün gibi.

Alan bu şekilde bir kez fethedilince –zira Bellini'nin başarısının de-



BELLINI, BAKİRE MERYEM VE ÇOCUK, 1480-90

ğeri buradadır– o kadar da zor muydu bunu elde etmek diye sorabilirsiniz. Perspektif kuralları Bellini'den önce de bilinmiyor muydu? Biliniyordu elbette. Ama Bellini'nin derdi sadece mesafe yanılsaması yaratmak değildi. O resimlerinde yarattığı alanların tümünü ışıkla doldurmak istiyordu, tıpkı bir depoyu suyla doldurur gibi. Yakındaki nesneleri büyük, uzaktakileri küçük resmetmek onu tatmin etmiyordu. Işığın nesneler arasında eşit şekilde dağıldığını göstermek ve her resimde doğada olduğu gibi bir düzen ve bütünsellik yaratmak istiyordu. Öyle ki, resimlerinde yeni tür bir düzen ve bütünsellik oluşturmak için ayrıca uğraş veriyordu.

Birinci resimde çocuğun sağ yanının oluşturduğu ve yukarı doğru uzanan çizginin Meryem'in başörtüsüyle nasıl uyumlu bir şekilde kaynaştığını görebilirsiniz. Resmin bütünselliğini ve düzenini sağlayan bunun gibi hesaplı kitaplı ve planlı pek çok ayrıntı göze çarpar. Bu resim düz olup geniş bir alana sahip olmadığından, çizgilerin düzenlenişi önem kazanır. Örneğin Bakire Meryem'in ellerine bakın. Parmaklar birbirinden ayrı ve etrafları çizilmiş; öyle ki böyle bir arada piyano tuşları gibi duruyorlar. Gerçekten de resmin ahengini sağlayan doku, bu dokunun tamamı derinliksiz ışıklara karşı, derinliksiz koyultuların meydana getirdiği zıtlıklardan temelleniyor, tıpkı bir piyano klavyesi gibi.

İkinci resimde bütünlüğü sağlamanın yolunun hâlâ çizgilere düzen vermekten geçtiğini görüyoruz – açıkça. Elbette artık çocuk ayaklarını birazcık olsun boşlukta sallıyor, ama iki yanda şerit halinde görünen



BELLINI, BAKİRE MERYEM VE ÇOCUK, 1480-1500

gökyüzüne ve manzaraya bir bakın. Bunlar aslında bir tür düz doku işlevi görüyor. Alt taraftaki düz mermer tabakanın damarları gibi.

Üçüncü resimdeyse işler değişmeye başlıyor. Sorun çizgileri düzenlemek değil, cisimleri uzama yerleştirmek artık. Meryem'in elinin parmakları tek tek dikkatinizi çekmez, ama o elin çocuğun elini ve elmayı nasıl kavradığını fark edersiniz, öyle ki –eğer ölçek değişik olsaydı– arka plandaki tepeyi de avcunun içine alabilirdi; tepe adeta onun eline uyacak biçimde yapılmış. Ya da başındaki örtüye, örtünün başını nasıl sardığına bakın – tıpkı koyu renk ağaçların tepeyi kuşatıp örttüğü gibi. Ve nihayet sonuncu resimde Bellini ferahlatıcı, ışıl ışıl bir gün ile figürlerini kusursuz bir şekilde uyumlu hale getirmeyi başarıyor. Meryem'in ellerinin birbirine dokunan parmaklarının arasında, tepedeki kulenin kuşattığına benzer bir alan var. Çocuk onun kucağını nasıl dolduruyorsa, gün ışığı da manzaradaki boşlukları dolduruyor. Doğa bir bütünselliğe ulaşıyor artık. Soldaki ağaçlar bir resimdeki çizgiler olmaktan öte, manzaranın içinde ve alanda mevcut. Ağaca kondurulmuş kuşa bakarken, gözümüz ağaçlardan biraz sağa kayıyor ve Meryem'in sağa eğilmiş başında mükemmel yansımasını buluyor.

Böylece Bellini resimlerinde geniş alanları fethede dursun, gün ışığına olan ilgisi daha önce hiç olmadığı gibi insanı doğayla ilişkilendiri-



BELLINI, MERYEM VE ÇAYIR, 1500

yor. Bununla ilgili anıştırınalarsa, gerçekten de, sanatı aşan sonuçlar doğurdu.

Neredeyse tamamen Bizans üslubundaki birinci resim, ortaçağa ait, hareketi ve dünyevi telaşları dışlayan bir kilise duvarı imgesi. İbadette bulunmak için ona sadece karşıdan yaklaşabilirsiniz. Oysa son resim tarlanın orta yerinde bir anne... Başının üzerinde bir ayla olmadığı gibi, çepeçevre, her taraftan yanına yaklaşılabilir, hatta arkadan bile. Bu da onun artık doğanın bir parçası olduğu, her yandan bakılabileceği, sorgulanabileceği ve incelenebileceği anlamına gelir. Artık ne belirli bir görme noktası ne de bir merkez vardır. İnsan, Rönesans'ın keşfetmeye başladığı klasik dünyadaki gibi kendi kendisinin merkezidir. Böylece gitmeye cesaret ettiği her yere gitmekte özgürdür.

İlk resmin yapıldığı tarihle son resmin tarihi arasında Kristof Kolomb Amerika'yı keşfetti. Vasco da Gama Ümit Burnu'nu dolaşarak Hindistan'a ve Padua'ya gitti. Kopernik, Bellini'nin de çalıştığı yerde, ilk kuramının deneylerini yapıyor, dünyanın güneşin etrafında döndüğünü ispata çalışıyordu. Bellini'nin resme sunduğu geniş ve derinlikli alan, insanın kazanmaya başladığı yeni özgürlükle aynı frekanstaydı. Aynı konudaki bu dört resim arasındaki farklılık tam da bu yüzden devrimci nitelemesini hak ediyor.

9

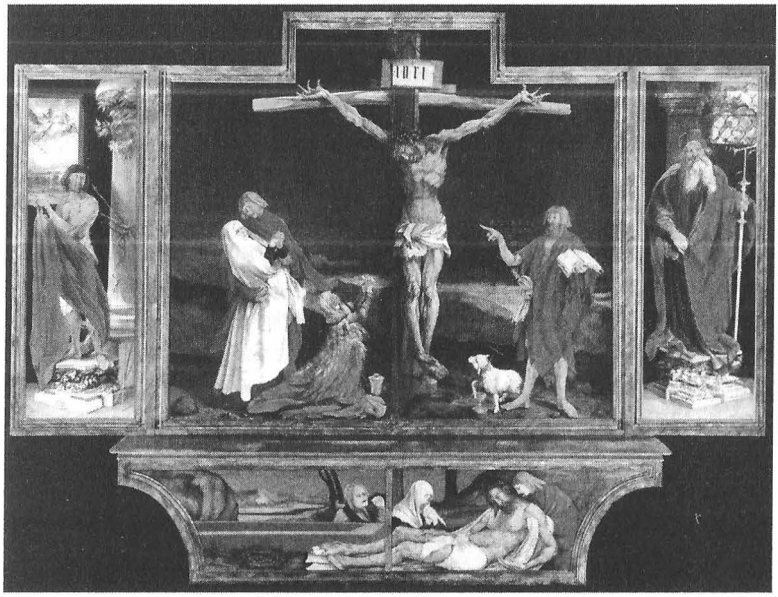
Matthias Grünewald

yaklaşık 1470-1528

GRUNEWALD'IN YAPTIĞI *Mihrap*'a bakmak için Colmar'a ilk 1963 kışında gittim. İkinci kez gittiğimde aradan on yıl geçmişti. Böyle olmasını önceden planlamamıştım. Aradaki yıllarda çok şey değişmişti. Colmar' da değil, genel olarak dünyada; aynı zamanda benim hayatımda da. Değişimin dramatik noktası da bu on yılın tam ortasıydı. 1968'de o zamana kadar daha çok yeraltında beslenen umutlar, dünyada birkaç yerde birden doğdu ve adlandırıldı: Ve aynı yıl, bu umutlar toptan yenilgiye uğradı. Geriye doğru bakıldığında bu daha da açık görülebiliyor. Zamanında çoğumuz kendimizi bu hakikatin kıyıcılığından korumaya çalıştık. Örneğin, 1969'un başında çoğumuz hâlâ ikinci bir 1968'in tekrarlanabileceği düşüncesiyle davranabiliyorduk.

Dünya ölçeğindeki siyasal güçler ittifakında değişenin ne olduğunu çözümlemenin yeri burası değil. Daha sonra *normalleştirme* denecek şeyin önünün açılmış olduğunu söylemek yeterli. Değişen şeylerin arasında binlerce hayat da vardı. Ama bu, tarih kitaplarında yazılmayacak. (1968'le karşılaştırılabilir bir kopuş, çok farklı şekilde olmakla birlikte 1848'de de yaşanmıştı; bir kuşağın hayatı üzerindeki etkileri tarih kitaplarında değil, Flaubert'in *Duygusal Eğitim*'inde kayıtlı olan bir kopuş.) Çevremdeki dostlarıma –özellikle de bir zamanlar (ya da hâlâ) siyasal bilince sahip olanlara– bakıyorum da, hayatlarının uzun vadeli yönünün, tam o noktada nasıl bir farklılaşmaya, ancak özel bir olayın, bir hastalık başlangıcının, beklenmedik bir iyileşmenin, bir iflasın yol açabileceği türden bir farklılaşmaya, bir sapmaya uğradığını görüyorum: Onlar da bana baksalar benzer bir şey görürler sanırım.

Normalleştirme, dünyanın neredeyse tamamı üzerinde egemenliği paylaşmakta olan siyasal sistemlerin arasında her şeyin değiş tokuş edilebileceği anlamına geliyor – hiçbir yerde, hiçbir şeyin radikal bir dönü-



MATTHIAS GRUNEWALD, ISENHEIM MİHRABI (KAPALI), 1512-16

şüme uğramaması kaydıyla. Şimdinin sürekli olduğu varsayılıyor, teknolojik kalkınmaya izin veren bir süreklilik.

Önü açık bir umutlar dönemi (1968 öncesi gibi) kendisini gözüpek olarak değerlendirmeye götürür insanı. Her şeyle yüzleşmek gerekir. Tek tehlike kaypaklık ya da gözü yaşlı bir duygusallıkmış gibi görünür. Hakikatin kıyıcılığı özgürleşmeye yardımcı olacaktır. Bu ilke, insanın düşüncesinin öyle bütünsel bir parçası haline gelir ki, sorgusuz sualsiz kabul edilir. İnsan her şeyin nasıl başka türlü de olabileceğinin farkına varır. Umut müthiş bir odaklayıcı mercektir. İnsanın gözü onun üzerinde sabitlenir. Ve artık her şey incelenebilir olur.

Mihrap resmi de, en azından Yunan tragedyası ya da on dokuzuncu yüzyıl romanı kadar, bir hayatın bütünselliğini ve dünya hakkında bir açıklamayı kuşatmak üzere tasarlanmış. Menteşeli tahta panolar üzerine boyanmış. Panolar kapandığında, mihrabın önünde duranlar, iki yanından Aziz Antuan ve Aziz Sebastian'ın resimleriyle desteklenen bir Çarmıha Geriliş sahnesi görüyorlardı. Açıldıklarında iki yanından Muştu ve Diriliş'le desteklenen Melekler Korosu ve Meryem ve Çocuk tabloları görülüyordu. Panolar bir kez daha açıldığında, Aziz Antuan'ın hayatından resimlerle çevrelenmiş havarilerle bazı kilise büyükleri görülüyordu.

Mihrap resmi Antuan tarikatı tarafından Isenheim'daki bir darülaceze için ısmarlanmıştı. Darülaceze veba ve frengi kurbanları içindi. Mihrap resmi kurbanların, acılarını kabullenmelerine yardımcı olmak için kullanılıyordu.

Colmar'a ilk gidişimde Çarmıha Geriliş'i mihrap resminin tümünün anahtarı, hastalığı da Çarmıha Geriliş'in anahtarı olarak görmüştüm. "Baktıkça, hastalığın Grünewald için insanın fiili durumunu temsil ettiğine ikna oluyorum. Çağdaş insanın hastalıkla ilgili korkusunun aksine, Grünewald için hastalık, ölüme bir girizgâh değil, canlı olmanın koşulu." 1963'te bunları yazmışım. Mihrap resminin menteşeli panolarını gözden kaçırmıştım. Umut merceğim sayesinde, umudun resmedilmesi olan o panolara ihtiyacım yoktu. Diriliş'teki İsa'yı "ölümün gölgesi ile solgun" gördüm; Muştu'da Meryem'in Meleği karşılamasını "onulmaz bir hastalık haberi" almaya benzettim; Meryem ve Çocuk'ta yakaladığımsa, kundak bezi olarak kullanılan paçavraların daha sonra İsa'nın kasıklarını örtmek için kullanılacak yırtık pırtık (mikroplu) paçavrayla aynı kumaştan olduğuydu.

Yapıt hakkındaki bu görüş tamamen keyfi değildi. On altıncı yüzyıl başı, Avrupa'nın birçok yöresinde lanetli bir zaman olarak duyulmuş ve yaşanmıştı. Ve hiç kuşkusuz, bu yaşantı mihrap resminde *mevcut*. Ama başka her şeyi dışarıda bırakacak şekilde değil. Oysa, 1963'te benim gördüğüm buydu, yalnız bu kasvet. Başka bir şeye ihtiyacım yoktu.

On yıl sonra, çarmıha gerilmiş devasa gövdenin yanında, resimde yas tutanlar ve dışarıdan resme bakanlar yine cüce gibi kalıyordu. Bu sefer, Avrupa geleneği çoğu da sadistçe olan işkence ve acı imgeleriyle dolu, diye düşündüm. Nasıl oluyor da bu, içlerinde en kıyıcı, en acı dolu olanı bir istisna olmayı başarıyor? Nasıl resmedilmiş?

Santim santim resmedilmiş. Hiçbir hat, hatların içersindeki hiçbir çukur ya da yükselti resmetmenin yoğunluğunda anlık bir titremenin dahi izini taşımıyor. Resmetme, çekilen acıya mıhlanmış. Gövdenin hiçbir parçası acıdan kurtulamadığına göre, resmetme de hiçbir yerde kesinliğini, hassasiyetini gevşetemezdi. Acının nedeni önemli değil; şimdi önemli olan tek şey resmetmenin acıya sadık kalması. Bu sadakat sevginin duygudaşlığından kaynaklanıyor.

Sevgi masumiyet bahşeder. Affedecek hiçbir şeyi yoktur. Sevilen insan sokaktan geçerken ya da yüzünü yıkarken görülen insanla aynı değildir. Tam olarak, kendi hayatını ve yaşantılarını yaşayan insan da değil, çünkü o masum kalamaz.

Kimdir öyleyse sevilen? Kimliği seven dışında kimse tarafından

olumlanmayan bir gizem. Ne kadar iyi görmüştür Dostoyevski bunu. Sevgi birleştirir ama gene de yalnızdır.

Sevilen, kişinin kendi eylemleri ve benmerkezciliği eridikten sonra süren varlıktır. Sevgi, sevileni sevme ediminden önce tanır ve o edimden sonra da hâlâ ve yine, o *aynı* insanı tanır. O insana, erdeme çevrilemeyecek bir değer yükler.

Böylesi bir sevginin özü bir annenin çocuğuna olan sevgisinde görülebilir. Tutku, sevgi tarzlarından yalnızca biridir. Ama arada farklar vardır. Çocuk, oluşum süreci içindedir. Tamamlanmamıştır. Herhangi bir anda durup bakıldığında şaşırtıcı ölçüde tamamlanmış görünebilir. Ama anlar arasındaki geçişte, bağımlılaşır, tamamlanmamışlığı apaçık ortaya çıkar. Annenin sevgisi çocukla bir suç ortaklığı kurar. Anne onu olduğundan daha tamamlanmış olarak tasarlar. Dilekleri birbirininkine karışır ya da sırayla birbirlerinin yerini alır. Yürümekte olan bacakların yer değiştirmesi gibi.

Biçimlenmiş ve tamamlanmış biri olarak sevilen insanın keşfi ise, tutkunun başlangıcıdır.

İnsan, sevgi bağıyla bağlı olmadıklarını, başarıları aracılığıyla tanır. Önem verdiği başarılar toplumun genel olarak önem verdiği başarılar olmayabilir. Yine de sevgi bağıyla bağlı olmadıklarımızı bir çerçeveyi nasıl doldurduklarına göre hesaba katarız; bu çerçeveyi betimlemek için de karşılaştırma sıfatları kullanırız. Onların genel "şekli" bu sıfatlarla betimlenen başarılarının toplamıdır.

Sevilen birini görüş şeklimiz ise bunun tam tersidir. Sevilenlerin oluşturdukları çerçeve ya da şekil, karşılaşılan bir yüzey değil, bizimkine yanaşan bir ufuktur. Sevilen başarılarıyla değil, o kişiyi tatmin edebilecek *fiiller*'le tanınır. Sevilen kadın ya da erkeğin ihtiyaçları sevenin ihtiyaçlarından tamamen farklı olabilir ama bu ihtiyaçlar yine de değer yaratırlar: o sevginin değerini.

Grünewald için bu fiil *resmetmekti*. İsa'nın hayatını resmetmek.

Duygudaşlık, Grünewald'da ulaştığı düzeye vardırıldığında, nesnel olan ile öznel olan arasında kalan bir hakikat alanını ortaya çıkarabilir. Bugün acının fenomenolojisi üzerinde çalışan hekimler ve biliminsanları bu resmi inceleseler iyi ederler. Biçim ve oran çarpıtmaları –ayakların büyütülmesi, torso'nun şişmişliği, kolların uzaması, parmakların dışarı doğru kök salarmışçasına açılması– acının duyulan anatomisini tam olarak betimliyor olabilir.

1973'te gördüklerimin 1963'te gördüklerimden daha fazla olduğunu söylemek istemiyorum. Onları görüşüm farklıydı. Hepsi bu. Aradaki on

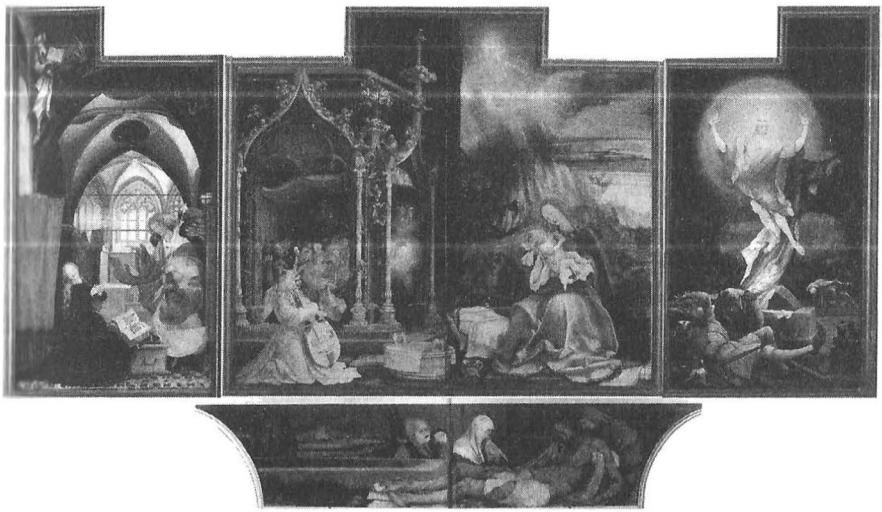
yıl ille de bir ilerlemeye işaret etmiyor; birçok bakımdan yenilgi anlamına geliyor.

Mihrap resmi bazı depoların yanından akan ırmağın yakınlarında, gotik pencereli bir galeride barınıyor. İkinci ziyaretimde bir yandan notlar alırken, arada sırada başımı kaldırıp Melekler Korosu'na bakıyordum. Tek bir görevli, portatif gaz sobası üzerinde yünlü eldivenler içindeki ellerini birbirine sürterek ısınan yaşlı adam dışında galeri ıssızdı. Başımı kaldırdım ve bir şeyin kımıldamış ya da değişmiş olduğunu fark ettim. Oysa hiçbir ses duymamıştım ve galeri tümüyle sessizdi. Sonra değişenin ne olduğunu gördüm. Güneş çıkmıştı. Alçak kış güneşi, gotik pencerelerden süzülüp dosdoğru karşıdaki beyaz duvara yansıyordu; burada, gotik pencerelerin sert köşeleriyle sivri kemerlerinin ışıktan bir kopyası çıkmıştı. Bakışlarımı duvardaki "pencere ışıkları"ndan resmedilmiş panolardaki ışığa çevirdim – Muştu'nun verildiği resmedilmiş kilisenin dip köşesindeki pencerenin ışığına, Meryem'in arkasındaki yamaçtan dökülen ışığa, dirilmiş İsa'yı *aurora borealis* (kuzey ışıkları) gibi çevreleyen koca ışık çemberine. Her birinde, resmedilmiş ışık karşılaştırmaya dayanabiliyordu. Işık olarak kalıyordu; ışıklıktan çıkıp renkli boyaya karışıp gitmiyordu. Güneş bulutlara girdi ve beyaz duvar canlanmışlığını yitirdi. Resimler ışıltılarını korudu.

O zaman anladım ki, mihrap resmi tamamıyla karanlık ve ışık hakkındaydı. Çarmıha Geriliş'in berisindeki gökyüzü ile ovanın, savaştan ve kıtlıktan kaçan binlerce mültecinin geçtiği Alsas ovasının devasa boşluğu, metruk, ve nihai görünen bir karanlıkla doldurulmuş. 1963'te öteki panolardaki ışık, bana cılız ve yapay görünmüştü. Daha doğrusu, cılız ve dünya dışı. (Karanlıkta düşlenmiş bir ışık.) 1973'teyse ışığa ilişkin temel yaşantımıza asıl uyanın, bu panolardaki ışık olduğunu anladığımı düşündüm.

Işık, ender olarak yekpare ve sabittir. (Bazen denizde, bazen yüksek dağların çevresinde.) Normal olarak alaca ya da değişkendir. Gölgeler geçer üzerinden. Bazı yüzeyler ışığı diğerlerinden daha çok yansıtır. Işık, ahlakçıların inanmamızı isteyecekleri gibi, karanlığın sabit karşı kutbu değildir. Işık karanlığın içinden tutuşur.

Meryem ve Melekler Korosu panolarına bakın. Işık tamamen düzenli bir yoğunlukta olmadığı zaman mekânla ilgili sıradan ölçümleri altüst eder. Işık, biz algılarken, mekânı yeniden biçimlendirir. Işıkta duran bir şey, ilk bakışta, gölgede durana kıyasla daha yakındaymış gibi görünür. Geceleyin köyün ışıkları sanki köyü daha yakınımıza getirir. Ama biraz daha yakından bakıldığında, bu olgunun aslında daha da karmaşık olduğu



GRUNEWALD, ISENHEIM MİHRABI (AÇIK), 1512-16

görülür. Her ışık yoğunlaşması hayali bir çekim noktası gibidir; öyle ki, imgelemimizde ölçümlerimizi, o nokta'*dan* gölgede ya da karanlıkta kalan diğer bölgelere doğru yaparız. Yani ne kadar ışık yoğunlaşması varsa, o kadar mekân örgüsü vardır. İnsanın kendisinin fiilen bulunduğu konum, bir zemine özgü o birincil mekânı oluşturur. Ama çok ötelerde, ne kadar uzakta olursa olsun, ışıkta olan her yerle girişilen bir söyleşi başlar ve ışıkta olan yerlerin her biri başka bir mekân, farklı bir mekân örgüsü önerir. Parlak bir ışıkla aydınlanmış her yer, kendisini orada tasarlamaya kışkırtır insanı. Sanki gören göz, ışığın yoğunlaşmış olduğu her yerde kendi yankısını görüyordur. Bu çoğulluk bir tür sevinçtir.

Gözün ışık tarafından cezbedilmesi, organizmanın bir enerji kaynağı olarak ışık tarafından cezbedilmesi, esastır. İmgelemin ışık tarafından cezbedilmesi ise daha karmaşıktır, çünkü zihnin tamamını, dolayısıyla da karşılaştırmalı bir yaşantıyı işin içine katar. Işıktaki fiziki değişikliklere, ruhumuzda, had safhada küçük de olsa, yine de belirgin değişikliklerle, coşku ya da hüzün, korku ya da umut gibi değişikliklerle karşılık veririz. Çoğu sahne karşısında, insanın sahnenin ışığıyla ilgili yaşantısı güven ve kuşku bölgelerine ayrışır. Suda taşlara basarak ilerleyen biri gibi, görüş de ışıktan ışığa ilerler.

Yukarıdaki iki gözlemi bir araya koyun: Umut cezbeder, insanın yakınında olmak istediği, ölçümlerini oradan yapmak istediği bir nokta olarak ışıldar. Kuşkunun merkezi yoktur; o her yerdedir.

İşte buradan kaynaklanıyor Grünewald'ın ışığının gücü ve kırılganlığı.

Colmar'a her iki gidişimde de mevsim kıştı; kasaba her ikisinde de aynı soğuğun, ovalardan gelen ve açlığın anısını taşıyan bir soğuğun pençesi altındaydı. Aynı kasabada, benzer doğa koşullarında farklı farklı şeyler gördüm. Bir sanat eserinin varkalabileceği sürece öneminin değiştiğini söylemek, sıradan bir şey söylemektir. Ama çoğunlukla bu bilgi (geçmişte yaşayan) "onlar"la, (şimdi yaşayan) "biz"i ayırt etmek için kullanılır. Genellikle eğilim, *onlar*'ı ve onların sanata tepkilerini tarihin içerisine yerleştirirken *kendimiz*'e bir yukarıdan bakma olanağı atfetmek, esere tarihin doruğu saydığımız bir yerden bakmaktır. O zaman da, varkalabilen sanat eserinin bizim bu üstün konumumuzu onayladığı düşünülür. Onun varkalmasının hedefi bizdik.

Bu bir yanılsamadır. Hiçbir şey tarihten muaf değildir. Grünewald'ı ilk kez gördüğümde, derdim *onu* tarihe yerleştirmekti. Ortaçağ dini, veba, tıp, cüzzam evleri bağlamındaki yerine. Şimdi kendimi tarihe yerleştirmek zorunda kalıyorum.

Devrimci umutlar döneminde, varkalabilmiş bir sanat yapıtında, geçmişin umutsuzluğunun izlerini görmüştüm; tahammül edilmesi gereken bir dönemde ise aynı yapıtın, mucizevi olarak, umutsuzluğun ötesine ince bir geçit sunduğunu görüyorum.

10

Albrecht Dürer

1471-1528

DÜRER GÜNÜMÜZDEN beş yüz yıldan uzun bir zaman önce, 21 Mayıs 1471'de, Nürnberg'de dünyaya geldi. Bu beş yüz yıl, değerlendiren kimsenin bakış açısına ya da ruh haline göre uzun ya da kısa bir süre addedilebilir. Kısa olduğu düşünüldüğünde, Dürer'i anlamanın ve onunla hayali bir söyleşi yapmanın imkânı varmış gibi gelebilir. Uzun olduğu düşünülüyor ise, yaşamış olduğu dünya ve onu algılayış biçimi öylesine uzak gelebilir ki, hiçbir hasbıhal mümkün olamaz.

Dürer kendi suretiyle sürekli meşgul olan ilk ressamdı. Ondan önce hiçbir sanatçı onun kadar çok yapmadı kendi portresini. İlk işleri arasında on üç yaşındayken gümüş kalemle çizdiği bir resmi vardır. Bu çizim onun bir dâhi olduğunun kanıtıydı; kendisiyse suretini şaşırtıcı ve unutulmaz bulmuştu. Resmin şaşırtıcılığının nedenlerinden biri muhtemelen ressamın kendi dehasının bilincine varmış olmasıydı. Otoportrelerinin tümü gururunu dışa vurur. Bir başyapıt yaratmaya niyetlendiğinde, sanki her seferinde öncelikli unsurlardan biri şahsen ayırdına vardığı olağanüstü yeteneğidir. Bu bakımdan otoportreleri Rembrandt'ınkilerin antitezidir.

Bir kimse neden kendi kendisinin resmini yapar? Kendi resmini yapmaya yönelten pek çok güdüden biri, portresini yaptırmak isteyenleri heveslendiren güdüyle aynıdır. Bir zamanlar bu dünyada var olduğuna ilişkin ardında bir tanıklık bırakmak. *His look will remain.*[1] Bu düşüncenin içerdiği gizeme ya da muammaya işaret eder. Bu bakışla görünüş, portrenin karşısında durup da sanatçının hayatını tasavvur etmeye çalışan bizleri sorgular.

1. İngilizcede *look* sözcüğü çift anlamlı, hem görünüşü hem de bakışı içeriyor. "Görünüşü de bakışı da baki kalacak" anlamında. *–ç.n.*



ALBRECHT DURER, KÜRK CEKETLİ OTOPORTRE, 1500

Dürer'in biri Madrid'de, öteki Münih'te bulunan otoportrelerini zihnimden geçirirken, onun bundan 485 yıl önce ilgilerini çekeceğini varsaydığı binlerce hayali izleyicisinden biri olduğumun farkındaydım. Öte yandan yazdığım sözcüklerden kaçının günümüzdeki anlamlarıyla Dürer'e aktarılabileceğini kendi kendime soruyordum. Yüzüne ve ifadesine öylesine yaklaşıyoruz ki, deneyimlerinin önemli bir bölümünü gözden kaçırıyor olabileceğimize inanmak zor. Dürer'i tarihsel olarak bir yere yerleştirmekle, onun deneyimlerini takdir etmek aynı şey değil. Onun zamanıyla bizimki arasında bir hayli devamlılığın var olduğu konusunda rahat döşeklerimizde tahminlerde bulunurken buna dikkat çekmek bana önemli geliyor. Evet rahat döşekler, zira bu sözümona devamlılık ne kadar vurgulanırsa, bizler de garip bir tarzda, onun dehasını takdir ederiz ve kendimizi tebrik eder dururuz.

Aynı adamın olduğu kuşku götürmeyen, iki yıl arayla yapılmış iki resim birbirinden tamamen farklı ruh halleri içinde tasvir eder onu. Günümüzde Madrid'de, Prado Müzesi'nde bulunan ikinci portre, yirmi yedi yaşındaki ressamı Venedikli bir saray mensubu kıyafeti içinde betimlemektedir. Kendinden emin, vakur, adeta soylu bir duruş sergiler. Giyiminde çok belirgin olmasa da, örneğin eldivenli ellerinin ima ettiği bir abartı sezilir. Gözlerindeki ifade, başındaki tuhaf şapkayla azıcık çelişik



DURER, OTOPORTRE, 1498

gibidir. Bu resim Dürer'in bu portre için özellikle giyindiğini, yeni bir role soyunduğunu ifşa eder neredeyse. Bu resmi İtalya'ya ilk ziyaretinden dört yıl sonra yaptı. Bu ziyaret sırasında sadece Giovanni Bellini'yi tanıyıp Venedik resmini keşfetmekle kalmadı, aynı zamanda hayatında ilk kez ressamların ne denli bağımsız düşünceli olabildiğinin ve toplumda nasıl da saygın bir yere sahip olduklarının ayırdına vardı. Venedik giysileri ve pencereden görünen Alp Dağları manzarasıyla bu resim kuşkusuz genç bir ressam olarak Venedik'teki deneyimine bir göndermede bulunmaktadır. Kabaca ifade edilecek olursa, resimde sanki, "Venedik'te kendi değerimi tartma imkânı buldum; burada, Almanya'da bunun kıymetinin bilineceğini umuyorum," demektedir. Venedik'ten döndükten sonra Saksonya Elektörü III. Frederick'ten önemli siparişler almaya başladı. Daha sonra İmparator Maximilian'ın hizmetinde çalıştı.

Münih'teki portre 1500 tarihini taşır. Resimde sanatçı karanlık bir fonun önünde, koyu renk bir ceketle görülmektedir. Duruşu, ceketinin önünü kapatan eli, saçının şekli, yüz ifadesi –ya da kutsallık ifade etmeyişi– o dönemin geleneksel resim anlayışına göre İsa'nın bir portresi olma iması taşıyordu. Bu kanıtlanamasa da, Dürer'in böyle bir karşılaştırmayı tasarladığı, en azından izleyicisinin zihninden geçirmesini murat ettiği düşünülebilir.

Muradının dinsizlik olduğu söylenemez. Dürer imanından kuşku duyulmayacak kadar dindardı. Bazı bakımlardan Rönesans'ın bilim ve mantığa dayalı görüşlerini benimsemiş olsa da, dinsel inancı geleneksel tarzdaydı. Hayatının daha sonraki evrelerinde Luther'e manen ve zihnen büyük hayranlık duymasına karşın, Katolik Kilisesi'nden ayrılmayı göze alamadı. Bu yüzden resmin, "Kendimi İsa gibi görüyorum," demesi mümkün değil. "Çile çekmenin ne demek olduğunu bildiğim için, İsa'nın taklidine talip olabilirim ancak," diyor olabilir.

Lakin, öteki portrede olduğu gibi bunda da teatral bir unsur bulunmaktadır. Şu var ki Dürer, otoportrelerinin hiçbirinde kendisini olduğu gibi kabul etmez. Başka birisi ya da kendinden daha fazlası olma hevesi her zaman araya girer. Kendisiyle ilgili en tutarlı kayıt, ondan önceki sanatçılarda rastlanmadığı şekilde, hemen her eserine attığı imzasıdır (monogram). Aynadaki suretine baktığı zaman orada gördüğü çeşitli kişiliklerin büyüsüne kapılıp kimi zaman Madrid portresinde olduğu gibi abartılı bir vizyon, kimi zaman da Münih portresindeki gibi meşum önseziler ortaya çıkar.

İki resim arasındaki çarpıcı fark nasıl açıklanabilir? 1500 yılında Almanya'nın güneyinde yaşayan binlerce insan dünyanın sonunun yakın olduğuna inanıyordu. Kıtlık ve vebanın yanı sıra yeni bir musibet olarak frengi baş göstermişti. Şiddetlenen toplumsal çatışmalar çok geçmeden Alman Köylü Savaşları'na yol açacaktı. İşçilerle köylüler kitleler halinde evlerini barklarını terk ediyor, göçebeleşiyordu. Yiyecek ve intikam arayışı içinde, Tanrı'nın gazabının dünyayı cehenneme dönüştüreceği, güneşin söneceği ve gökyüzünün kâğıt gibi dürülerek ortadan kaldırılacağı kurtuluş gününü bekliyorlardı.

Hayatı boyunca zihni ölümünün yakın olduğu hissiyle meşgul olan Dürer de halkın bu dehşetini paylaşıyordu. Bu sırada görece geniş bir çevre tarafından beğeniyle karşılanan ilk önemli oymabaskı dizisini yarattı. Bu diziye Apocalypse/Kıyamet adını verdi.

Bu oymabaskıların üslubu, mesajlarının aciliyeti bir yana, bugün Dürer'den ne denli uzakta olduğumuzun da kanıtıdır. Bizim sınıflandırmamıza bakılacak olursa bunlar birbiriyle uyuşmayan, eşzamanlı olarak Gotik, Rönesans ve Barok tarzındaydı. Tarihsel olarak Dürer'in bir yüzyılla köprü kurduğunu düşünürüz. Dürer için ise, yüzyılın *sonu* yaklaştıkça ve Venedik'te hayal ettiği Rönesans'ın Güzellik rüyası giderek uzaklaştıkça, bu ahşap oymaların üslubu o âna özgü ve kendi sesi kadar doğal gelmiş olmalı.

Lakin otoportrelerinden bu ikisi arasındaki farklılığı açıklayıcı özel

bir hadise vuku bulmuş muydu merak ediyorum. Aynı yılın aynı ayında resmedilmiş olabilecekleri gibi, birbirlerini tamamladıkları da söylenebilir. Bu ikisi Dürer'in sonraki eserlerinin önünde bir tür geçit oluşturur. Bir sanatçı olarak kendi kendini sorguladığı alana, bir ikileme imada bulunurlar.

Macar bir kuyumcu olan Dürer'in babasının atölyesi Nürnberg'in iş merkezindeydi. Zanaatının gerektirdiği üzere işinin ehli bir ressam ve hakkâktı. Ne var ki hali, tavrı ve hayat tarzıyla bir ortaçağ zanaatkârıydı. Yaptığı işlerle ilgili olarak sadece "Nasıl?" olacağı sorusu ilgilendirirdi onu. Başkaca bir soru yoktu zihninde.

Oğlu yirmi üç yaşına geldiğinde ressam olarak Avrupa'da adını duyurmuş ve ortaçağ zanaatkâr algısından fersah fersah uzaklaşmıştı. Bir sanatçının Güzelliğe erişebilmesi için kâinatın sırlarını keşfetmesi gerektiğine inanıyordu. Sanat dilinde –dahası seyahat ederken, ki Dürer fırsat buldukça seyahat etti– akla gelen ilk soru "Nereye?"ydi. Dürer İtalya'ya gitmemiş olsaydı bu bağımsızlık ve girişimde bulunma dirayetini gösteremezdi. Öte yandan çelişki şu ki, herhangi bir İtalyan ressamdan daha bağımsız oldu; zira modern bir geleneğe sahip olmayan bir yabancıydı – o değiştirinceye kadar Alman geleneği geçmişle haşir neşirdi. O ise tek başına ilk öncüydü.

Madrid portresinde işte bu bağımsızlık dile getirilmektedir. Ancak bağımsızlığı bütünüyle benimseyemeyişi, üstünde denediği bir giysiyi andırışı belki de eninde sonunda babasının oğlu olmasından kaynaklanır. Babasının 1502'de vefatı onu çok etkiledi; derinden bağlıydı babasına. Onunla arasındaki farkın kaçınılmaz ve mukadder olduğunu mu düşünüyordu yoksa bu bir özgür seçim sorunu muydu, tam manasıyla emin olamıyordu. Değişik zamanlarda belki de her ikisiydi. Madrid portresinde bir nebze şüphe sezilir.

Sanat tarzıyla bağımsızlığının kaynaşması Dürer'e olağandışı bir kudret duygusu vermiş olmalı. Doğayı yeniden yaratırken sanatıyla, kendinden önceki tüm sanatçılardan daha yakındı ona. Herhangi bir nesneyi resmedişi o zaman olduğu gibi bugün de (suluboya çiçekleri ve hayvanları resmedişini gözünüzün önüne getirin) mucizeviydi. Portrelerinden *Konterfei* diye söz ederdi, *tıpkısını yaptığını* vurgulayan bir sözcük.

Bu, söylendiği üzere, Tanrı'nın dünyayı olanca teferruatıyla yaratma sürecine bir bakıma benzer şekilde, Dürer'in karşısında ya da rüyasında gördüğünü yeniden yaratma, resmetme tarzı mıydı? Belki de bu soru onun da kafasını kurcalamıştır. Eğer öyleyse, bu onun kendisini tanrıyla kıyaslamasına sebep olan bir hassa değil, kendi yaratıcılığının meydana

çıkışını fark edişidir. Lakin bu denli yaratıcı olmasına rağmen, acılı bir dünyada yaşamaya mahkûm bir adam oldu, nihayetinde yaratıcı gücü bu dünyada hiçbir işe yaramadı. Onun kendini İsa olarak resmettiği portresi, yaradılışın yanlış tarafındaki bir yaratıcının portresidir, kendisini yaratmakta hiçbir rolü olmayan bir yaratıcının portresi.

Dürer'in bir sanatçı olarak bağımsızlığı, onun ortaçağa bağlı dinsel inancıyla kısmen çelişiktir. Bu iki otoportre bu uyumsuzluğun işaretlerini taşır. Ancak böyle söylemekle çok soyut bir ifadede bulunmuş oluruz. Dürer'in tecrübelerine vâkıf değiliz. Bir balina cesedini bir bilimadamı titizliğiyle inceleyebilmek için küçük bir teknede altı gün geçirmişti. Aynı zamanda Mahşerin Dört Atlısı'na inanıyordu. Luther'in "Tanrı'nın aracı" olduğu düşüncesindeydi. Aynada kendisine baktığında nasıl, hangi somut soruları sordu, bu sorulara gerçekten nasıl cevap verdi? Ona baktığımızda resmedilmiş yüzünün imlediği, "Ben neyin aracıyım, aletiyim?" sorusudur en yalın haliyle.

11

Michelangelo

1475-1564

SİSTİNE KİLİSESİ'NİN tavanına, *Âdem'in Yaratılışı*'na bakmak için kafamı iyice geriye atıyorum – acaba sen de benim gibi o elin dokunuşunu ve geri çekildiği o olağanüstü ânı hayal ettin mi bir zamanlar? Ve püff! Seni uzaklarda Galiçya'daki mutfağında, küçük bir köy kilisesinin yağlıboya Meryem'ini restore ederken gözümün önüne getiriyorum. Evet, burada Roma'da restorasyon çok güzel yapılmış. İtirazlar haksızmış, nedenini söyleyeyim.

Michelangelo'nun tavanda oynadığı dört farklı alan var – alçak kabartma alanı, yüksek kabartma alanı, sırtüstü yatıp resim yaparken sonsuz mutluluk olarak hayal ettiği yirmi çıplağın oluşturduğu geniş alan ve gökyüzünün sonsuz alanı. Bu farklı alanlar şu anda eskisine nazaran daha belirgin ve şaşırtıcı bir şekilde birbirinden ayrılmış. Usta bir *snooker* oyuncusunun serinkanlı dokunuşuyla birbirinden ayrılmış, Marisa! Tavan kötü temizlenmiş olsaydı ilk kaybedilen bu olurdu.

Bir şey daha keşfettim: İnsanın gözüne çarptığı halde kimse bununla tam yüzleşmiyor. Belki de Vatikan'ın kurumsal baskısından. Onun dünyevi zenginlikleriyle, ahiretteki uzun azap listesi arasında ziyaretçiler kendilerini küçücük hissediyor. Kilisenin abartılı mal varlığı ve tarif ettiği abartılı azaplar aslında birbirini tamamlıyor. Cehennem olmasa, zenginlik Hırsızlık gibi görünürdü! Gerçi dünyanın dört bir tarafından gelen ziyaretçiler öyle büyük bir hayranlık duyuyor ki kendi küçük şeylerini unutuyorlar.

Ama Michelangelo unutmamış. Onların resmini yapmış ve öyle büyük bir sevgiyle yapmış ki odak noktası haline gelmişler, bu yüzden de ölümünden sonra asırlar boyunca Papalık otoriteleri, Sistine Kilisesi'nde

erkeklik organlarını, belli etmeden birer birer ya kazımış ya da üstlerini boyamış. Neyse ki geriye hâlâ birkaç tanesi kalmış.

Hayatı boyunca ona "yüce deha" dediler. Sanatçının, Rönesans'taki üstün yaratıcı rolünü Tiziano'dan bile daha fazla üstlendi – mümkün olan son tarihi anda. Başlıca konusu insan bedeniydi ve onun için bu bedenin yüceliği erkek cinsel organında saklıydı.

Donatello'nun *Davut* heykelinde, genç adamın cinsel organı, efendi gibi yerli yerindedir – bir ayak ya da el parmağı gibi. Michelangelo'nun *Davut* heykelindeyse cinsel organ, bedenin merkezindedir ve diğer bütün parçalar, adeta bir mucize karşısında duyulan hürmetle onu işaret eder. Bu kadar basit ve bu kadar güzel. *Brüj'lü Meryem* heykelindeki bebek İsa'nın cinsel organı için de, belki o kadar göze batmamakla birlikte aynı şey geçerlidir. Şehvet değil bir nevi tapınmadır bu.

Bu tercih ve Rönesans dehasının o büyük gururu düşünüldüğünde, sence hayalindeki cennet nasıl olurdu? Doğum yapan erkek fantazisinin gerçekleştiği bir yer olmaz mıydı?

Bütün tavan aslında Yaratılışla ilgili ve onun için Yaratılış, akla gelebilecek her şeyin, fırlayıp uçuşarak erkeklerin bacakları arasından doğması anlamına geliyordu!

Medici türbesini hatırlıyor musun, Gece ve Gündüz, Günbatımı ve Şafak figürlerini? Uzanmış iki erkek ve iki kadın. Kadınlar edeplice bacaklarını birbirine yapıştırmış. İki erkek de bacaklarını açmış ve doğum yapar gibi kasıklarını kaldırmış. Doğurdukları kanlı canlı bir şey değil ve –neyse ki– simgeler de değil. Bekledikleri doğum, bedenlerinin cisimlendirdiği, tanımlanamaz ve sonsuz muamma; açılmış bacakları arasından çıkacak muamma.

Tavanda da aynı şey geçerli. Kilise zeminindeki ziyaretçiler, Peygamberler ve Kadın Kâhinlerin etekleri ve ayakları arasından henüz yere dökülmüş figürler gibi. Pekâlâ. Kâhinler kadın ama aslında değil, yakından bakınca değil: kadın elbisesi giymiş erkekler.

Onların ortasında Yaratılışın dokuz sahnesi ve her bir sahnenin dört köşesinde, yorumcuların açıklamakta zorluk çektiği, şaşırtıcı, hareketli, devasa, gayret sarf eden erkek nüler var (*ignudi*). Kimileri onların İdeal Güzelliği temsil ettiğini söylüyor. Madem öyle neden çalışıyor, ulaşmak istiyor ve emek sarf ediyorlar? Hayır, yukarıdaki yirmi çıplak adam, tavanda görebildiğimiz ve hayal edebildiğimiz her şeyi doğurmuş. Yukarıdaki erkeğin sevilen bedeni her şeyin *ölçüsü* – platonik aşkın, Havva'nın, hatta senin bile.

Bir keresinde Belvedere Torsosu (MÖ 50) hakkında konuşurken şöyle demiş Michelangelo: "Doğadan daha fazlasını bilen bir adamın eseri bu!"

Rüya, bastırılmış arzu, pathos ve yanılsama hep bunun içinde yatıyor.

1536'da, tavanı bitirdikten iki yıl sonra, mihrabın arkasındaki devasa duvara yapmaya başladığı resim *Son Hüküm.* Avrupa'daki en büyük duvar resmi olabilir. Hepsi çıplak sayısız figür, çoğu erkek. Başka yazarlar bunu Rembrandt ya da Beethoven'in geç dönem eserleriyle kıyaslamış ama ben onlara katılmıyorum. Ben saf bir dehşet görüyorum ve bu dehşet yukarıdaki tavanla yakinen bağlantılı. Bu duvardaki erkekler de hâlâ çıplak ama hiçbir şeyin ölçüsü değiller!

Her şey değişmiş. Rönesans ve ruhu bitmiş. Roma yağmalanmış. Engizisyon kurulmak üzere. Her yerde umudun yerini korku almış ve kendisi de yaşlanmakta. Belki de günümüz dünyası gibi.

Aniden aklıma Sebastião Salgado'nun resimleri geldi: Brezilya'daki altın madeninde ve Hindistan, Bihar'daki kömür madeninde çektiği fotoğraflar. İki sanatçı da aktarmak durumunda oldukları şeyden dehşete düşüyor ve ikisi de kırılma noktasına gelecek kadar zorlanmış bedenleri gösteriyor ama bedenler bu zorlamaya bir şekilde dayanıyor!

Gerçi benzerlik bundan ibaret çünkü Salgado'nun figürleri çalışıyor ama Michelangelo'nunkiler feci şekilde aylak. Enerjileri, bedenleri, devasa elleri, duyuları hep işlevsiz hale gelmiş. İnsan kısırlaşmış ve kurtuluşa erenlerle eremeyenler arasında neredeyse hiç fark kalmamış. Bir zamanlar çok güzel olan bedenlerin hiçbirinde rüya kalmamış. Sadece öfke ve pişmanlık var – Tanrı dünyayı doğaya bırakmış ve doğa da körleşmiş gibi! Kör mü? Nihayet bu da doğru değil.

Son Hüküm bittikten sonra yirmi yıl daha yaşadı ve çalıştı Michelangelo. Seksen dokuz yaşında öldüğünde mermer bir Pietà heykeli yapıyordu. Bitiremedi *Rondanini Pietà* denilen heykeli.

Oğlunun kendini bırakmış bedenini kucağında tutan anne, taşa kabaca yontulmuş. Oğlanın iki bacağı ve kollarından biri bitirilip cilalanmış. (Belki de kısmen imha ettiği başka bir heykelden kalmışlardı – ama önemi yok: Bu anıt enerjisi ve yalnızlığıyla diğerlerinden ayrılıyor.) Geçiş çizgisi, pürüzsüz mermerle kaba taş arasındaki, tenle taş bloğu arasındaki sınır tam İsa'nın cinsel organı seviyesinde.



MICHELANGELO, RONDANINI PIETÀ, 1564

Bu eserdeki muazzam pathos, bedenin taş bloğuna, annesine, geri dönmesi, sevgiyle geri üflenmesi. Nihayetinde her türlü doğumun tam tersi!

Salgado'nun çektiği bir fotoğraf yolluyorum sana, ekim ayında, deniz suları çekildiğinde, Ria de Vigo'da midye arayan Galiçyalı kadınların fotoğrafı...



SEBASTIÃO SALGADO, MİDYE HASADI, 1988

12

Tiziano

1485/90?-1576

Katya Andreadakis ile babası John Berger, Tiziano'nun resimlerinin günümüzde nasıl algılandığı konusunda sohbet ediyor.

Eylül 1991
Piazza San Marco, Venedik

John,
Tiziano hakkında ne mi düşünüyorum? Bir kartpostala tek kelimeyle "ten" yazardım.

Sevgiyle,
Katya

Eylül 1991
Amsterdam

Kut,
Anlaşıldı, ten. Her şeyden önce kendisininki; onun yaşlı hali gözümün önüne geliyor. Neden ilk anda ihtiyar bir adam olarak düşüyor aklıma Tiziano? Kendi yaşımdan ötürü dayanışma duygusu mu? Yok canım, sanmıyorum. Yüzyılımızda yaşanan ıstıraplarla ilgili olmalı. Bu yüzyıl uyumdan ziyade gazap ve bilgelik peşinde.
Geç dönem Rembrandt'lar, geç Goya'lar, Beethoven'in geç dönem sonatları ve dörtlüleri, geç Tiziano'lar... En kıdemli ustası genç Raphael olan bir yüzyılın heyecanını hayal et sen?

Tiziano'nun altmışlarında ya da yetmişlerinde yaptığı otoportrelerini düşünüyorum... Ya da seksenlerinde, Tövbekâr Aziz

Jerome olarak kendini resmedişini. (Belki de kendi sureti değildi de ben yakıştırdım. Lakin onu yaparken kendisiyle ilgili derin düşüncelere dalmış olduğunu hissediyorum.)

Ne mi buluyorum? Heybetli bir fiziğe ve ciddi bir otoriteye sahip bir adam. Ona saygıda kusur edemezsiniz. Elden ayaktan düşmüş Rembrandt için söylenebilirdi belki böyle bir şey. Ama bu adam iktidarın nasıl işlediğini biliyor, kendisi de bunu denemiş zaten. Zanaat sayılan ressamlığı generallik, elçilik ya da bankerlik gibi profesyonel bir mesleğe dönüştürmeyi başarmış. Kendi dalında bunu yapan ilk kişi. Bu konuda gerekli özgüvene sahip.

Ayrıca bir ressam olarak da özgüveni var. Geç dönem işlerinde, yağlıboyayı tuvale sürerken el hareketlerini gizlemeye gerek duymayan ilk Avrupalı sanatçı. Böylece yağlıboya resme fiziksel olarak yeni tarzda bir özgüven kazandırmış oldu – el ve kolların resmedilme edimi kendi içinde anlam kazandı. Rembrandt, Van Gogh ya da Willem de Kooning gibi ressamlar da bu örneği izledi. Ne var ki onun özgünlük ve cesareti hiçbir zaman çılgınlık derecesine varmadı. Venedik'te her şeye karşı gerçekçi bir tutum içinde oldu...

Ama, aması var işte... kendisini nasıl resmettiğine dikkatle bakarken korku içinde olduğunu fark ettim onun. Korkak olduğunu söylemiyorum. Canını tehlikeye atmaz ama cesur bir adamdır. Genellikle korkusunu göstermese de fırçasının dokunuşuna mani olamıyor. Bu en çok da ellerinde göze çarpıyor. Bir tefecinin elleri gibi asabi. Lakin korkularının parayla bir ilişkisinin olabileceğini sanmıyorum.

Ölüm korkusu mu? Veba Venedik'i kasıp kavuruyordu. Nedamete yol açacak bir korku olabilir mi? Takdiri ilahi korkusu? Bunlardan herhangi biri olabilirdi, ama onu anlamamız ya da daha yakından tanıyabilmemiz için hepsi de çok genel. Adamakıllı kocayıncaya kadar süren uzun bir ömür. Korku kolay kolay geçmez. Böylesi kuşkuya dönüşür zamanla.

Onun içindeki bu korkuya sebep olan ne olabilir? İçten içe Venedik'le ilintili olduğundan şüpheleniyorum. O şehre özgü varlık, ticaret ve iktidarla ilgili. Senin dediğin gibi, tenle yani.

Sevgiler,
John

21 Eylül 1991
Venedik, Giudecca

John,

Sergiyi gezerken yaşlı bir adamla yollarımız kesişti, beni takip etti, onu gözden kaybettim, derken gene yanı başımda buldum. Yalnız başınaydı ve kendi kendine söyleniyordu.

Onu ilk gördüğümde en sondaki odalardan birinden çıkmış ve kararlı bir şekilde *İsa Haç Taşıyor* tablosuna bakmaya geliyordu. Yanıma yaklaşınca durdu, aniden, "İnsan yağlıboyayı üstünü örtmek için, sıcak tutsun diye kullanır," dedi.

Önce şaşırıp kaşlarımı çattım, ama o hiçbir şey olmamış gibi devam etti.

"İsa haçını taşıyor, ya ben, ben resim sanatını taşıyorum. Onu yünlü bir şey gibi giyiyorum."

Ona ilgim artmıştı. Derken *Mısır'a Kaçış*'a yöneldi. Bir şekilde canını sıkmış olmalıyım ki, öfkelenmiş görünüyor, tükrük saçarcasına kopuk kopuk konuşuyordu.

"Kürk, püf! Resimlerimin kürkü... saçma, saçma sapan..."

Bir Soylunun Portresi'nin önüne gelince, doğrudan doğruya tablodaki adama hitap etti; burnunu onun boyanmış burnuna soktu.

"Seni önce tepeden tırnağa giyimli resmettim, sonra tamamı hayvan derisinden bir resim yaptım!"

Onu izlediğimi fark etmesi için başını çevirmesi gerekmiyordu. Rehberlerini dinleyen bir ziyaretçi grubunun önünden geçtik. Dudağının kenarından, sanki şaka yapar gibi, "Köpekler, tavşanlar, koyunlar, hepsinin de kendilerini sıcak tutacak kürkleri var; bana gelince, onları fırçalarımla taklit etmek istiyorum!"

Tekrar konuştuğunda, kardinalinkinden mi, yoksa *Genç İngiliz*'in portresinden mi bahsediyordu anlayamadım ama azıcık böbürlenerek, "Hiç kimse erkek sakalını böyle resmedemedi," dedi. "Maymun tüyü gibi yumuşacık."

Gözden kaybettim onu. Çok geçmeden alarm düzeneğinin sireni ötmeye başladı. Dostumun (zira artık birbirimize gülümsemeye başlamıştık) modern sanat galerilerinin kurallarına aşina olamayacağını tahmin ettiğim için, onu düşündüm o anda. Tam o esnada üniformalı bir görevlinin her tabloya ancak belirli bir mesafeyi aşmayacak şekilde yaklaşılması gerektiği konusunda ihtiyarı uyardığını gördüm. O ise, "Biliyor musunuz kadife, kadife benim en sevdiğim malzeme, en gözde malzememdir. Ona dokunmadan yapamam," diyordu.

O andan itibaren benim yanımda kalmakta karar kıldı. Nereye gittiysem peşim sıra o da geldi... Kendi kendine söylenmeye devam ediyor, konuşmak niyetinde görünmüyordu.

Ben *Danäe*'ye bakarken beni Tiziano'nun Berlin *Otoportre*'sine doğru çekiştirdi.

"Yazık, hepsini aynı odada sergilememişler," dedi. "Bedende kıllar, başta saçlar, tüyler, bundan daha çıplak olunamaz... Renklerimi bir hayvanın postunu andırıncaya kadar durmadan yıkıyorum. Giysileri üzerlerinde çalışarak eski püskü, ipeksi, vücuda adeta deri gibi yapışık gösterebilirsin."

Konuşmak için gösterdiği gayretten sonra, sanki cesaretini biraz kaybetmiş gibiydi. Yarım saat boyunca ağzından tek kelime çıkmadı. *Venüs ile Adonis*'in önündeyken resmin hakkını verdiğimi teslim etti. O yanımdayken gözlerimi ve ağzımı kocaman açarak hayranlığımı belirtmiştim.

İşini neredeyse bitirmiş gibiydi.

Marsyas'ın Derisinin Yüzülüşü'nün önünde gene kelimeler döküldü ağzından.

"Bir hayvanın derisini yüzdüğünde, etin gerçekliğine dokunursun."

Pietà'nın karşısında oturdu. Orada uzunca bir zaman kaldığını sanıyorum. Önce beklesem mi, veda mı etsem, yoksa ona izlenimlerimi mi söylesem, bilemedim. Derken yaklaşmamı işaret etti. Kürk konusundaki görüşlerinin beni etkilediğini anlamıştı.

Pietà'da, azizin önündeki meşhur elden –gözünü ayıramadığı o elden– söz etmek yerine, bildiğini okuyup tekrarladı:

"Saç-kıl beden için neyse, resim de dünya için odur!"

Sonra boğuk bir kahkahayla, bana seni düşündüren bir laf etti.

"Ona yumulabilirsin, altına bakabilir, kaldırabilir ya da çekiştirebilirsin –ama tıraş etmeye kalkma – hemen yeniden uzar!"

İhtiyardan büsbütün ayrılmazdan önce çok canlı bir imge belirdi zihnimde, sergideki bir tuvale çırılçıplak uzanmışım: altımda çimenler, yanımda bir köpek var, hatlarımı çevredeki manzaradan ayırmak mümkün değil. Daha sonraları Courbet'nin içinden yürüyüp geçebileceği bir peyzaj. Çimen, bulutlar ve toprak, bu durumda tenim yeryüzünün örtüsü olabilirdi.

Sevgiyle,
Katya

Ekim 1991
Haute Savoie

Kut,

Kürkle ilgili sözlerin bana ihtiyarın köpekleri olduğunu düşündürüyor. Ona eşlik eden bir köpek var mıydı acaba?

Köpekleri çok sevdiğini sanıyorum. Onu sakinleştiriyor ya da cesaretlendiriyorlardı. Tanıklık mı ediyorlardı? Güvenebildiği tanıklar mıydı onlar? Dilsiz, konuşmayan tanıklar. Belki de bazen sağ eliyle resim yaparken, sol eliyle köpeklerinden birini canını yakarcasına okşuyordu. Kürk, parmaklarıyla uyum içindeydi, adam kolunu hareket ettirdikçe köpek ağırlığını bir o yana bir bu yana veriyordu!

Rubens, Velázquez, Veronese, Cranach, Van Dyck gibi ressamların eserlerinde görüldüğü gibi o tarihlerde tablolarda köpeklere yer verilmesi adeta moda olmuştu. Başka şeylerin yanı sıra kadınlarla erkeklere bir tür aracılık yapıyorlardı. Şehvet elçileri. (Cinslerine ve boylarına göre) hem kadınlığı, hem de cinsel gücü temsil ediyorlardı. İnsandan farkları yok gibiydi –ya da insanların mahremiyetini paylaşıyorlardı– ancak hilekâr değildiler. Ama kaba sabaydılar. Kabalıklarına karşın kimse kaşını kaldıramazdı – çünkü eninde sonunda köpekti onlar.

Tiziano'nun pek çok resminde görürüz onları. Erkek ve kadın portrelerinde ve mitolojik resimlerinde. Ne var ki geç dönem eserlerinden *Köpeklerle Bir Çocuk* kadar gizemli ve garip olanı yoktur. Hiçbir resmine benzemez bu resim. Ve ben de, kimi uzmanların bunun daha büyük bir resmin detayı olmadığına dair görüşlerine katılma eğilimindeyim. Ne görüyorsak, aşağı yukarı ihtiyarın görmemizi istediğini görüyoruz. Bir oğlan çocuğu –kaç yaşlarında sence? üç? en fazla dört olmalı– tek başına karanlık bir doğa parçasında iki köpek ve (belki de dört haftalık) iki enikle bir arada. Oğlan koluyla –erkek olduğunu tahmin ettiğim– beyaz köpeğe sarılmış, güven duyma ihtiyacıyla. Sadece dişi, anne köpek dosdoğru bize bakıyor, yavrularsa burunlarını ananın kürküne sokup memelerine ulaşmaya çabalıyor.

Alacakaranlık olmasına karşın huzurlu, asude, Fransızların dediği gibi *comblé* bir manzara. Daha iyisi can sağlığı.

Köpekler oğlanın ailesi. Ebeveyni de diyebilirim. Onun bacaklarıyla, beyaz köpeğin görünen iki bacağı aynı masanın dört ayağı gibi – birbirinin yerine geçebilir. Hepsi bekliyor– yaşamaya dair bir bekleyiş.

Köpeklerin esas işi beklemek değil mi? İnsanlara yakınlıklarından dolayı öğrenmiş olabilirler bunu. Gelecekteki bir olayı ya da gelecek birini beklemek. Buradaki en önemli son olay, doğum olmalı. Köpek yavrularıyla oğlan bu kancık hayata doğmuş. Ölümü beklemek üzere dünyaya gelmişler. Ama aradaki zamanda samimiyet, süt, kürke dair gizem ve sessiz gözler var.

Besbelli ihtiyar senden yakınlık bekledi. Yakınlık değil de, ilgi göstermeni. Çünkü ilgi duyduğun takdirde ona poz verecektin ve senin portreni yapmayı arzuluyordu! Kadınların resmini yaparken kaygılarını unutuyordu. Ne var ki unuttukça da kaygılar birikiyordu. Resmini yapmış olduğu bütün kadınlar –Ariadne'den Tövbekâr Magdalene'ye kadar– bu kaygıyı temsil ediyordu, ama kaygı kadınlarla ilgili değildi. Her biri onu teselli ederken aynı zamanda da kaygısını güçlendiriyordu.

Köpeklerin olduğu resim teselli içermektedir. Tatlı, hoş bir tablo. Mutluluk çağrıştırıyor. Yavrular kürkün içinde mutluluğu keşfetmiş – ne Jove'un Danäe'de ne de Danäe'nin Jove'da asla bulamayacağı bir mutluluk. Bu sırada öteki üçü (oğlan ve iki köpek) bekliyor... Bekleyen iki köpek ihtiyarın suç ortakları. Resmetmeyi hayal ettiği şeylere en yakın olanlar ve de boya fırçaları.

Sevgiyle,
John

Kasım 1991
Atina

John,

Şu soruya cevap bulmaya çalışıyorum: Resim yapmasının sebebi neydi? Fiziksel nesnelerin yarattığı kaosun içinden, karanlık bir kuyunun dibinden geliyormuşçasına sadece tek bir sözcük çınlıyor kulağımda.

Arzu. Ondaki arzu (güçlü, seçkin bir eril ressama yakışacağı gibi) görünüşe bağlı kalmak yerine, şeylerin cilt altına nüfuz edip de kendini kaybetmek olabilirdi. Lakin, bir insan ve bir ressam olarak, bunu başarmanın olanaksızlığıyla yüz yüze geldi: doğanın gücü, insanın içinde barınan hayvan, yeryüzünün kabuğu – bunlarla başa çıkmak asla mümkün değildir; dahası tekrarlanamaz ve yeniden üretilemezler. Bu nedenledir ki, bir süre tıpkı çağdaşlarının birçoğu gibi, hünerini her şeyin boş, beyhude olduğunu göstermekte kullandı,

vanitas vanitatis: her şey boş, güzellik, zenginlik, sanat.

Resimlerindeki kadınlar –ya da kendine özgü sadeliği ve masumiyetiyle bu kadın– onun açısından bir sanatçı olarak iktidarsızlığının ve yenilgisinin insafsız bir hatırlatıcısıydı. O ki, büyük bir ustaydı! Belki de senin sözünü ettiğin kuşkunun oluşmasında kadınların rolü vardı. Çıplak tenin renkleri içinde boğulabilirsin. Resmedilmiş kadın bedenleri hiçbir zaman onunkiler gibi talepkâr olmadı; dokunulmayı, ellerle –tıpkı saçlarının arasından elini kendi göğsüne bastıran Mecdelli Meryem gibi– sıkıştırılmayı isterler. Lakin dünyadaki tüm çıplak tablolardaki gibi, Tiziano'nunkilere de ne dokunulabilir ne de içlerine dalınabilir.

Zaman içinde sanatındaki iktidarsızlığın (ki sürekli olarak resimlerinin öznesi olan erkeklerin kudretini vurguluyordu) gizli bir mucizeyi barındırabileceğine kanaat getirdi. Samur ve kıl fırçalarıyla –dünyanın postunun dokusunu dert edecek yerde– kol ve bacaklarını bükebilirdi! Yeniden üretmeye gücü yetmeyince dönüştürebilir ve şeklini değiştirebilirdi. Görünüşlerin hizmetkârı olup çizmelerini yalamak zorunda kalmak yerine, kendi iradesini onlara kabul ettirebilirdi. Hayat bulması mümkün olmayan ellerle kollar üret. Onları kendi doğalarına aykırı bir şekilde bük. Nesneleri tanınmayacak şekilde donuklaştır. Dış hatları öylesine titrekleştir ki, maddenin hiç çerçevesi kalmasın. Cesetlerle bedenler arasındaki farkı reddet. (Aklımda geç Pietà var.)

İktidar, itibar, hatta köpek meselesine ilişkin sorularla ilgili bir dizi düşünceyi, oldukça soyut olsa da toparlıyorum.

Doğrusunu söylemek gerekirse, Tiziano'nun sanatının özünde bir dokunulmazlık, bir ihlal edilemezlik var. Çağırır ama akabinde yasaklar. Ağzımız açık, kalakalırız.

Sevgiler,
Katya

Aralık 1991
Paris

Kut,

Vanitas vanitatis. Veba 1575 yılında Venedik'i kasıp kavurdu, şehir halkının yaklaşık üçte birinin ölümüne neden oldu. Neredeyse yüz yaşına gelen ihtiyar da 1576'da vebadan öldü. Oğlu da babası gibi vebanın kurbanı oldu. Ölümlerinin ardından resimler ve değerli

eşyayla dolu olan Biri Grande'deki evleri yağmalandı. Sonraki yıl Dükler Sarayı'nda çıkan yangında Bellini'nin, Veronese'nin, Tintoretto'nun ve İhtiyarın tabloları kül oldu.

Bugün seni San Marco Meydanı'nda değil de, Atina'daki evinin terasında tahayyül ediyorum. Mutfaklarla yatak odalarının tümünün birbirine baktığı, telefon kablolarına çamaşırların asıldığı, amber çiçeklerinin açtığı Gyzi'de. Atina Venedik'in zıddı olabilir mi, kim bilir? Kurak, olanla yetinen, yönetilemeyen. Tüccarların, ulusal kahramanların, kahramanların dullarının yaşadığı, kimsenin giyimine kuşamına takmadığı bir şehir.

Paris'in varoşlarından birinde yazıyorum bunları. Gittiğim pazar yerinde soluk benizli genç çiftler gördüm, üstleri başları yağmurlu havaya uygun değildi. Blucin, jöleli saçlar, şehir yaşamının armağanı sivilceli yüzler, el ele gezenler, bebek arabası sürenler, argolu şakalaşmalar, sıska, bozuk dişli, mutluluk peşinde fırsatçılar. Onları izlerken *Marsyas'ın Derisinin Yüzülüşü* hakkında ne derlerdi acaba, diye düşündüm. Kim bilir? Herkes efsanelerde yaşar.

Marsyas'ın Derisinin Yüzülüşü'nde, Marsyas'ın baş aşağı asıldığı yerin zemininde biriken kanı küçük bir köpek yalıyor. Sağ tarafta bir çocuk, eniklerin olduğu resimdekine benzeyen bir köpeği tutuyor.

Hikâye şöyle: Sanatçı-Satir Marsyas ile tanrı Apollon bir müzik yarışmasında karşı karşıya gelir. Yarışma koşullarına göre kazanan, kaybedene istediğini yapacaktır. Yarışmayı Apollon kazanır ve Marsyas'ın diri diri derisini yüzdürür. Bu konuda kimi inandırıcı alegorik açıklamalar var. Ancak beni ihtiyarın bu konuyu neden seçtiği ilgilendiriyor. Sana galeride söylediklerine çok yakın bu. Satirler, tanımı itibariyle, derilerinin nasıl kürk gibi olduğunu gösteren yaratıklardı; her ikisi de (yani kürk de, deri de) bir gizemi örtüyordu. Bir tür giysi ki, keskin bir bıçak olmadan ne düğmelerini ne de fermuarını açabilirsiniz.

Marsyas tuvalinde yer alan iki adam, bıçaklarıyla ve gösterdikleri dikkatle (keçi derisi yüzen köylülerin tam da aynı hareketleri yaptığını gözlemiştim) Fontana ve Saura'nın habercisidir; onlar bizim yüzyılımızda kendi yaptıkları resimlerin tuvallerini parçalayıp tuvalin derisinin altında, yaranın derinlerinde neyin olduğunu bulmaya çalıştılar.

Konuyu kabullenip yorumlamış olsan bile, çok daha şaşırtıcı bir şeyle yüz yüze gelebilirsin. Aslında nefret duyulacak bir işkence sahnesi, bal rengi bir ışık huzmesiyle yıkanarak ruhani bir doyum



TIZIANO, KÖPEKLERLE BİR ÇOCUK, 1570-75

atmosferi yaratıyor.

Aynı tarihte yaptığı *Nympha ve Çoban*'da da bu atmosferin tıpkısını bulabilirsin. Lakin *Nympha ve Çoban* (herhangi bir walkman'dan dinleyebileceğin popüler bir aşk şarkısı gibi) bir aşkın resmedilişidir ve çoban, Marsyas'ın hayatına mal olan panflüt çalmaktadır!

Onu Atina'da bulup da sor bakalım neydi anlatmak istediği.

Nar zamanı olmalı oralarda şimdi.

Sevgiyle,
John

Ocak 1993
Gyzi, Atina

John,

Haklısın, tam da nar mevsimi. Ben de, merkezkaç kuvvetiyle olgunluktan yarılmış bir tane bulmak için bakınıyorum. İhtiyar onun kanlı canlı, taneli etini pek güzel resmederdi – ancak bu ona göre pek alışılmadık ve fazlasıyla şark çağrışımlı bir konu. Ben bir şeftali çekirdeğini yakıştırırdım ona. İyice büyütülmüş ve yassıltılmış şekliyle, resmine fon oluşturacak bir çeşit astar gibi.

Atina'da dolaşırken, ihtiyara rastladım mı, diye soruyorsun. Aradım onu. Kunt duvarlarda gölgesini bulmak umuduyla en kaba taş duvarları inceledim. Ardına saklanmış olabileceği düşüncesiyle en karanlık pencerelerden içeri bakmayı denedim. Belki bedenini örtmekte kullanıyordur diye çeşitli kumaşları elledim. Nafile.

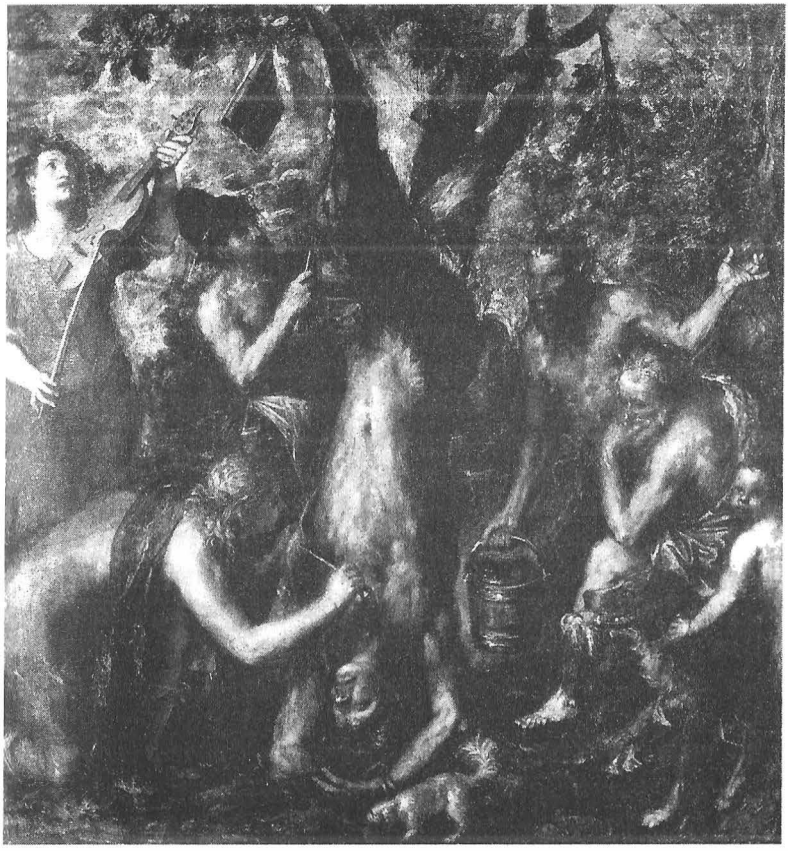
Ona bir daha yaşlı bir adam cisminde rastlayamayacağımı anlamış bulunuyorum. Venedik'te tebdil geziyordu. Tıpkı Zeus'un Danäe'yi kaçırmak için kendini altın bir koça dönüştürmesi gibi, ihtiyar da şartlara, yerine ve arzusuna göre durmadan kalıptan kalıba giriyordu.

Burada bana kendini gösterirse eğer, bu ancak, Atina'nın kirli havasıyla kararmış duvarlarında ya da yağmurun hafiften ıslattığı kurak topraklarda, gökyüzünde kümelenmiş pamuksu, gri bir bulutta ya da motosikletlerin osuran, öksüren, tüküren şamatasında olabilir.

Her seferinde onun olduğunu anlarım, çünkü aynı şeyi, aynı ses tonuyla dile getirir: kazı, kazı, kazıyabileceğin ne varsa kazı! Ve sözcük gırtlağının derinliklerinde fokurdar.

Gyzi'de, altı ay boyunca yatağa mıhlanmış yatarken, her gün duydum onun sesini. Yatağın yanındaki duvarda ihtiyarın Danäe tablosunun bir röprodüksiyonu asılıydı (hâlâ da orada). Odamda sonsuz bir bekleyiş içinde yatarken, penceremden ya başka bir hayatın yaşandığı ikinci bir pencereyi dikizler, ya (kimi sözde hayatların yaşandığı) televizyonu izler ya da ihtiyarın tablosuna bakardım: bir kadın, çıplak, hep aynı, etrafında yastıklar, bir çarşafın üzerine uzanmış.

Sanki içerden resmedilmiş de, teni sonradan üzerine giydirilmiş gibi. Goya, Maja'yı soyarken tam zıddını yapmıştı bunun. İhtiyarsa önce kendini koymuş tuvalin içine – ya da arkasına. Oradan bir tünelin içinde yol alarak vücudun görünür kısımlarına ulaşmış. Her iki ressamda da işin püf noktası memeler. Tiziano'da, sağ memenin dolgunluğunu hissedebilmek için kadının bedeninin içinde olman



TIZIANO, MARSYAS'IN DERİSİNİN YÜZÜLÜŞÜ, 1570-76

gerekiyor: Belirsiz gölgesi öylesine görünmez ki, içinden olmazsa, hiçbir şey hissedemezsin. Öte yandan onu daha hakiki kılan, daha çok titreştiren, cazibesini artıran da bu. Goya'da ise bu kabartının, bu şişkinliğin daha önce bir korsenin içinde zaptedildiği aşikâr, bu nedenle yeterince şehvet uyandırıcı değil. Ne dersin?

İhtiyar hırslıydı. Para için, kadınlar için, kudret için ama en çok da, daha uzun yıllar yaşamak için. Tanrı'yı kıskanıyordu. Öfkeliydi. Bu yüzden onu taklit etmeye koyuldu. Başka ressamlar gibi sadece Tanrı'nın yarattığı şeyleri kopya etmekle kalmadı, tıpkı Tanrı'nın yaptığı gibi onlara deri, kürk, saç, yağ, cilt, büklümler ve kırışıklıklar vermeye başladı. (Ya da tam tersini yapıp eti kaplayan deriyi sıyırdı; *Marsyas'ın Derisinin Yüzülüşü*'ndeki gibi, et-sanatındaki kendine

mahsus hüneri gösterdi.)

Resmettiği şeyin nabız atışını izleyiciye hissettirmekte hiçbir sanatçı onunla yarışamaz. Sonucun başarılı olmasında, sadece tabiatı olduğu gibi kopyalamanın değil, aynı zamanda izleyicinin beynini nasıl dönüştüreceğini bilmesinin de payı var. Resmettiği bedenlerde hayata, samimiyete, şefkate nasıl yaklaşılacağını bilir. Shakespeare gibi çalışır. Bu ikilide sanat söz konusu olduğunda, bir kol ya da bir sözcüğün her şeyi ifade edebileceği izlenimini edinirsin, çünkü büyücüler gibi insan ruhunun kendini tam da nerede boğmaktan hoşlanacağını bilirler. Bu bakımdan Tanrı'dan da büyüktürler, zira dünyalı kadınlarla erkekler hakkında her şeyi bilmektedirler. Bu da onların intikam alma tarzıdır.

Senin bir zamanlar gerçekte var olmayan Frans Hals tahayyülün gibi ben de ihtiyarın yapmış olabileceği bir resim hayal ediyorum. Havva'nın Âdem'in kaburgasından yaradılışını gösteren bir resim. Etin etten doğuşu. Tanrı'nın elini maddenin üzerine koyup bir başka hayat yaratışı. Bir orman, çayır çimen, çok sayıda ağaç gövdesinin bulunduğu bir ortam. Çamurun içinde hareketsiz duran iki çıplak beden, ancak özünde canlı gibiler. Sonunda resmin meydana gelişi, fırçanın neredeyse cinsel hazzı çağrıştıran mükerrer hareketleriyle bir bedenin oluşması. Pygmalion'un başına geldiği gibi mermer değil her şey. Burada, her ne kadar müstehcen sayılacak bazı şeyler olsa da, bir beden oluşuyor. Havva Âdem'den, kâinat Tanrı'dan, tablo Tiziano'dan, hayatın sanattan doğabildiği gibi, ben senden, Cloe de benden doğdu.

Böylece, ihtiyarı her yerde gördüğümü sana söylemeliyim. Hatta onu ışıktan daha güzel, ateşten daha tatlı, sudan daha latif olan torununda bile görüyorum, ki o şimdiden bizim ölümümüzün üstesinden geldi...

Sevgiyle,
Katya

19 Ocak 1993
Cenevre-Paris treninde

Kut,

Etin tümüyle dişil olduğu söylenebilir mi – hatta erkeklerinkinin bile?

Belki de erkeklerin özellikle eril olan hayalleri, arzuları, fikirleri, tutkularıdır. Bir dereceye kadar da derileri. Ancak etleri dişil olabilir mi? Adamlar *Marsyas*'ta bunu gözleriyle görmek için mi bekliyor?

İsa'nın Mezara Gömülmesi'nde İsa'nın bedeni içten içe Danäe'ninki gibi heyecandan titremektedir; ne var ki arzu yerine acıma hissi uyandırır. Acıma da, arzu da dünyevidir. Her ikisi de tasavvur edilebilecek en ani şekilde meydana gelir. Benzer bir hassasiyet yaratır ikisi de.

Sevgiler,
John

Şubat 1993
Atina

John,

Etin ve iç organların, bu organların gurultularının ve salgılarının ressamı Tiziano. Saç/kıl ve insanın içindeki ehlileştirilmiş hayvanın ressamı. Giriş ya da çıkış anlamında derinin ressamı! Bir dalgıcın suyun parlak yüzeyine çıkması gibi, vücudun derinliklerine ve içinde gizli organlara daldıktan sonra yüzeye bir *şahsiyetin* esrarıyla döner. (Portrelerindeki erkeklerin iç dünyalarını ne derecede yansıttığına dikkat et.)

Et elbette sadece dişil değil. Yüzyıllar boyunca kadınlar arzu nesnesi olarak kalabilmişse ve sizler bundan bıkıp usanmamışsanız, bu kısmen etin dişil olduğu iddiasındaki dünya kadar eski, küçük bir yalan yüzündendir. Erkekler, kadınların bedenini kendi pasif arzularını dillendirmek, kendilerini arzularına kaptırarak yakarışlar içinde bir yatakta yatmak için kullanır. Kadın bedenine arzunun bu veçhesini *havale etmiş* erkek kısmı. Kadın bedeni sadece bir nesne addedilmekle kalmamış aynı zamanda eril arzunun temsilcisi olmuş. Ya da toplumsal cinsiyete aldırış etmeksizin, sadece arzunun. Erkek teninin yumuşak göründüğü portrelere dikkat ettin mi hiç? Kadınlarınkinden çok daha yumuşak.

Etin ressamı, davetkâr olmaktan ziyade buyurgan: "Al beni", "İç beni" diye emrediyor. Kendini yaşlı bir adam ya da köpek kisvesine sokmuş olabilir ama aynı zamanda kadın kisvesine de bürünür. Mecdelli Meryem olarak Tiziano, Afrodit olarak Tiziano!

Burada sanırım onun kudretine ilişkin bir noktaya yaklaşıyoruz: Yaptığı bütün resimlerde çeşitli kisvelerle karşımıza çıkıyor. Her yerde olma çabasında. Tanrı'yla rekabet halinde. En azından paletiyle hayat verebilmekti derdi ve kâinatı yönetmek. Kederiyse (senin merak ettiğin kuşku) bunun üstesinden gelememiş olmasındandı, Pan gibi

her şey olamamaktan. Sadece resimlerle yaratabiliyor ve çeşitli kisvelere bürünebiliyordu. Üzüntüsü adam olmaktan başka bir şey olamamaktı, ne tanrı, ne kadın, ne sis, ne de bir toprak parçası. Yalnızca bir adam!

Danäe'nin o denli harikulade, öylesine davetkâr ve o denli dokunulmaz olan göğsü, Tanrı'yla karşılaştırıldığında, Tiziano'nun resim sanatındaki dehasını da sınırlarını da aynı zamanda açığa çıkarıyor.

Sevgiler,

Katya

13

Genç Hans Holbein

1497/8 - 1543

"BİRİSİ ÖLDÜĞÜNDE iki yüz yarda uzaktan görebilirsiniz onu," diyordu Goya yazdığımız bir oyunda, "silueti donar."

Holbein'in *Mezarda Ölü İsa'nın Naaşı* tablosunu görmek istiyordum. 1522'de, yirmi beş yaşındayken yapmıştı onu. Uzun ve incedir –morgda bir ceset ya da mihrap arkasındaki bir rölyef gibi– oysa bu resim hiçbir zaman bir mihrapta yer almadı. Holbein'in Ren nehrinde boğulmuş bir Yahudiyi model aldığına dair bir rivayet vardır.

Bu resim hakkında çok şey duydum ve okudum. En azından *Budala*'dan Prens Mişkin'i örnek verebilirim. "Bu tablo!" diyor öfkeyle. "Bu tablo! Neye kadirdir farkında mısınız? Bu tablo bir mümine inancını kaybettirir."*

Bu resimden Dostoyevski de Prens Mişkin kadar etkilenmiş olmalı ki, *Budala*'daki bir başka karakter olan İppolit'e, "Efendimiz çektiği çileden bir gün önce bu resmi görmüş olsaydı acaba çarmıhına ve ölümüne aynı hissiyatla gider miydi?" sözlerini söyletti.

Holbein, hiçbir kefaret alameti göstermeden ölümün bir suretini resmetti. Peki bunun etkisi neydi tam anlamıyla?

Hıristiyan tasvirlerinde sakatlanma tekrar eden bir temadır. Şehitlerin hayat hikâyeleri, Azize Catherine, Aziz Sebastian, Yahya Peygamber, Çarmıha Geriliş, Kıyamet. Klasik mitolojiden esinlenen eserlerde de katliam ve tecavüz sık rastlanan konulardandır.

Pollaiuolo'nun** *Aziz Sebastian*'ında insan yaraların görüntüsünden dehşete düşecek (ya da ikna olacak) yerde, celladın ve kurbanının çıplak kol ve bacaklarından ötürü ayartıldığı hissine kapılır. Rubens'in *Leucip-*

* Dostoyevski, *Budala*, çev. Mehmet Özgül, Can, 1982. –*ç.n.*

** Antonio del Pollaiuolo (1429/33 - 1498) İtalyan Rönesans ressamlarından. –*ç.n.*

pus'un Kızlarının İğfali'nin karşısındaysa ateşli aşk gecelerini hayal eder. Ne var ki bir dizi görüntünün bir başkasıyla yer değiştirdiği (şahadetin Olimpiyat oyunları, tecavüzün baştan çıkartma olduğu) bu el çabukluğu asli bir ikilemin doğruluğunu teslim etmektedir: Vahşet nasıl görsel olarak onaylanır hale getirilebilir?

Bu mesele Rönesansla başlıyor. Ortaçağ sanatında bedenin çektiği ıstırabın belirleyicisi ruhun hayatiyetiydi. İzleyicinin imgeye dönüştürdüğü bir iman sözleşmesi söz konusuydu. Ruhun hayatının imgede açımlanması gerekmiyordu. Ortaçağ sanatının büyük bir bölümü –fiziksel olan her şeyin değersiz olduğunu anımsatmak anlamında– grotesktir. Rönesans sanatıysa bedeni idealleştirir ve vahşeti jestlere indirger. (Benzer bir indirgemeye kovboy filmlerinde de rastlanır: bkz. John Wayne ya da Gary Cooper.) *Vahşet sonucu* ortaya çıkan resimler (Brueghel, Grünewald, vb.) ejderhaları, infazları, zulmü ve katliamları uyumlu hale getiren Rönesans geleneğine göre marjinal sayılır.

On dokuzuncu yüzyılın başında, dehşet ve şiddet karşısında gözü yılmadığı içindir ki Goya ilk modern sanatçıdır. Ne var ki onun oymabaskılarına bakmayı yeğleyenler, aslına son derecede sadakatle yaptığı parçalanmış cesetlerine bakmak istemeyeceklerdir. Böylece aynı soruya geri döneriz: Görsel sanatlarda katarsis/arınma nasıl iş görür, eğer görürse tabii...

Resim öteki sanatlardan açıkça farklıdır. Müzik doğası gereği ferdiyetin ve maddiyatın üstündedir. Tiyatrodaysa sözcükler rolleri kurtarır. Şiir yaralara hitap eder, işkencecilere değil. Lakin resmin sessiz sedasız kaydı görünüşlerle ilgilidir ve ölülerin, incinmişlerin, mağlupların ya da işkenceden geçirilmişlerin güzel ya da soylu *görünmesi* çok nadirdir.

Bir resim merhamet uyandırır mı?

Merhamet nasıl görünür kılınır?

Belki de izleyici resmin karşısındayken oluşur.

Bir eser merhamet uyandırırken neden bir başkası uyandırmaz. İşin içine merhamet karıştığına inanmıyorum. Goya'nın resmettiği bir kuzu butu, Delacroix'nın bir katliamından daha fazla merhamete mazhar olur.

O zaman arınma nasıl olur?

Olmaz. Resimler arınma sunmaz. Başka bir şey sunarlar, benzer ama değişik.

Ne?

Bilmiyorum. Holbein'i görmek istemem de bu yüzden.

Holbein'in Berne'de olduğunu sanıyorduk. Oraya vardığımızda Basel'de olduğunu keşfettik. Alpler'i kısa bir süre önce motosikletle aştığımız için fazladan yüz kilometre daha gitmeyi göze alamadık. Onun için ertesi sabah Berne Müzesi'ni ziyaret ettik.

Sessiz ve iyi aydınlatılmış, Kubrick ya da Tarkovsky filmlerindeki uzay araçlarını andıran bir galeriydi bu. Ziyaretçilerden giriş biletlerini yakalarına iliştirmeleri isteniyordu. Odaları birer birer dolaştık. Üç alabalıklı bir Courbet, 1873. Irmakta buz kırma, Monet, 1882. Estaque'da Braque'ın erken kübist döneminden evler, 1908. Paul Klee'den hilal altında bir aşk şarkısı, 1939. Bir Rothko, 1963.

Değişik tarzlarda resim yapma hakkına sahip olabilme mücadelesi için ne büyük cesaret ve enerji gerekiyor! Ve günümüzde bu mücadelenin eseri olan tuvaller en muhafazakâr resimlerle duvarlarda yan yana, sessiz sedasız asılı duruyor: Hepsi de kitapçının yanındaki kafeteryadan yayılan hoş kahve kokusu altında birleşmiş.

Ne için kopmuştu bu kavgalar? En basitinden, resmin diliyle ilgiliydi. Resim dili olmayan bir yağlıboya tablo düşünülemez. Ne var ki Fransız Devrimi'nden sonra modernizmin doğmasıyla birlikte, hangi dil kullanılırsa kullanılsın daima bir ihtilafa yol açtı. Savaşlar muhafazakârlarla yenilikçiler arasındaydı.

Muhafazakârlar, arkalarında yönetici sınıfın ya da seçkin bir zümrenin olduğu kuruluşlara mensuptu ve iktidarlarının ideolojik tabanının zevahiri kurtarmak için bir şekilde desteğe ihtiyacı vardı.

Yenilikçiler isyancılardı. Burada hatırda tutulması gereken apaçık iki doğrunun varlığı: Fitne tanımı itibarıyla kurallara uymuyor; sanatçı bir dilin yalan söylediğini ilk fark edendir. İkinci fincan kahvemi içerken yüz kilometre ötedeki Holbein hâlâ aklımı kurcalıyordu.

Budala'daki İppolit sözlerine devamla, "Bu tabloyu seyrederken, doğa, insanın gözünde kocaman, acımasız, aman bilmez bir canavar ya da (garip olmakla birlikte daha doğru bir benzetmeyle) yeni icat edilmiş dev bir makine gibi canlanıyordu. Bu öyle bir makineydi ki, değeri doğanın kendisinden, bütün yasalarından, hatta, belki de salt bu varlığın gelmesi için yaratılan evrenin tümünden daha üstün, daha ulu bir varlığı bir şey duymadan yakalayarak anlamsız bir biçimde parçalayıp yutmuştu!" diyor.

Holbein resmi, ikonun tam zıddı olmasından dolayı mı Dostoyevski'yi bu denli sarsmıştı? İkon, gözü kapalı dua edenlere cesaret verir, onların kefaretini öder. Gözünü kapamama cesaretini gösterenlerin daha

farklı bir kefaret ödemesi mümkün müdür acaba?

Yirminci yüzyılın başında yaşamış olan Caroline Müller adında bir ressamın manzara resmi karşısında buldum kendimi –*Isenflushul yakınlarında, Sulward'da Alp şaleleri*. Dağları resmetmekteki sorun hep aynıdır. Dağ (bizleri olduğu kadar) tekniği de cüceleştirir, dağ yaşamaz ama hep oradadır, uzak bir akrabanın gri ya da beyaz mezartaşı gibi. Turner, David Bomberg ve Berlinli çağdaş bir ressam olan Werner Schmidt bildiğim Avrupalı istisnalardır.

Caroline Müller'in pek çekici olmayan tuvalindeki üç küçük elma ağacı soluğumu kesti. Görülmüştü *onlar*. Üzerlerinden seksen yıl geçmiş olmasına rağmen görülmüş olmaları hissedilebiliyordu. Resmin bu küçük kısmında ressamın kullandığı resim dili hünerini göstermenin ötesinde talepkârdı.

Öğretilmiş herhangi bir dil zaman içinde tıkanmaya, belirleyici özgün gücünü kaybetmeye meyyaldir. Bu takdirde doğruca kültürlü zihinlerde yer eder, ancak nesnelerin ve olayların varlığını es geçer.

"Laf, laf, sadece laf. Kalpten eser yok."*

Bir resim dili olmayınca, kimse gördüğünü değerlendiremez. Öyle olunca da görmez olurlar. Sanatın başlangıcından bu yana görüntülerin resmini ya da çizimini yapmanın garip diyalektiği budur.

Ferdinand Hodler'in elli tuvalinin yer aldığı büyük bir salona giriyoruz. Bir ömre bedel muazzam bir emek ürünü. Lakin resimlerinden sadece birinde ustalığını unutmuş olabilir miydi? Ve biz usta işi pigmentlere baktığımızı unutabilir miydik? Ressamın arkadaşı Augustine Dupin'i ölüm yatağında gösteren görece küçük bir resimdi bu. Augustine görülüyordu. Dil kullanılmakla açılmıştı.

Ren'de boğulan Yahudiyi yirmi beş yaşındaki Holbein bu şekilde anlamlandırarak mı görmüştü? Ve bu görülme nasıl bir anlam taşıyabilirdi?

Daha önce incelemiş olduğum resimlere döndüm. Courbet'nin zıpkınla vurulmuş üç balığı bir ağacın dalına asılı, tuhaf bir ışık gövdelerinin içinden geçerek tombulluklarını ve derilerinin ıslaklığını meydana çıkarıyor. Parıltıyla ilgisi yok bunun. Yüzeysel değil, içinden geliyor. Benzer ama özdeş olmayan bir ışık (daha pürtüklü) ırmağın kıyısındaki çakıl taşlarından süzülüyor. Resmin gerçek öznesi bu ışık enerjisi.

Monet'nin tablosunda ırmaktaki buz tabakası kırıldı kırılacak. Donuk

* William Shakespeare, *Troilus ve Cressida*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, Minâ Urgan, İş Bankası Kültür Yayınları, 2014. –*ç.n.*

buz parçalarının sivri uçları arasından su görülüyor. Monet bu suda (elbette buzda değil) uzak kıyıdaki kavakların hareketsiz yansımasını görebilirdi. Ve buzun *aralıklarından* göze ilişen bu yansımalar resmin can damarı.

Braque'ın L'Estaque resimlerinde, evlerin küpleri ve üçgenleri ve ağaçların V şekilleri (daha sonra Kübizmin maneristlerinde olduğu gibi) onun gözüyle gördüğünü etkilemez, ama bir şekilde ondan gelen, arkadan öne çıkarılmış, kurtarılmış görüntüler ortaya çıkmaya başlamış, ancak tam anlamıyla bütünlüğe kavuşmamıştır.

Rothko'da aynı hareket daha da belirgindir. Ömrünce istediği, göz önündeki bir maddeyi, ardındaki bir parıltıyla zar inceliğine indirgeyebilmekti. Gri dikdörtgenin ardında sedef, dar kahverengi olanın ardında denizin iyotu. Her ikisi de sanki derya.

Rothko bilinçli olarak dindar bir ressamdı. Courbet ise değildi. Eğer görüneni sınır olarak düşünürseniz, ressamların sınırı aşacak mesajların peşinde olduğunu söyleyebiliriz: görünenin ardından gelen mesajlar. Bu, ressamların tümünün Platoncu olmasından değil, bakışlarının derinliğindendir.

İmge oluşturmak, görünenleri sorgulamak ve işaret düşmekle başlar. Her sanatçı –çizim onun için vazgeçilmez bir edim olduğunda– bunun iki yönlü bir süreç olduğunu keşfeder. Çizim sadece ölçmek ve çizmek değil aynı zamanda kabul etmektir. Bakma edimi derinleşip de belli bir kıvama gelince –incelediğin şeyin görünümünde– aynı yoğunlukta bir enerjinin sana doğru geldiğini fark edersin. Giacometti'nin bir ömür boyu yaptıkları bunun ispatıdır.

Bu iki enerjinin çarpışması ve diyalogları soru cevap şeklinde değildir. Vahşice, meramını anlatmaktan âciz bir diyalogdur bu. Devam edebilmek için inanç gerekir. Karanlık bir mağarada yürümek gibidir, görünür bir karanlıkta. Muhteşem resimler iki tünelin buluşup da mükemmel bir şekilde birleşmesiyle meydana gelir. Diyaloğun hızlı, adeta bir anda geliştiği zamanlar, bir şeyin fırlatılıp da ânında yakalanması gibidir.

Bu deneyimle ilgili bir açıklamada bulunmayacağım. Ancak pek az sanatçının buna karşı çıkacağını düşünüyorum. Mesleki bir sırdır bu.

Resim yapma edimi –dili çözüldüğünde– bir dizi görüntünün arkasından geldiği deneyimlenen bir enerjiye cevaptır. Nedir bu enerji? Görülen şeyin var olabilmesi için görünür olanın iradesi diyebilir miyiz ona? Üstat Eckhart da, "Tanrı'yı gördüğüm gözle onun beni gördüğü göz aynı," derken gene aynı karşılıklı ilişkiden söz ediyordu. Bize burada ipucu veren enerjilerin simetrisidir, tanrıbilim değil.

Her hakiki resim yapma edimi bu iradeye boyun eğmenin sonucudur; öyle ki görünenin sadece yorumlanmış değil, resmedilmiş hali tablolar topluluğunda fiilen yerini almaya hak kazanmıştır.

Gerçekten de resmedilmiş –yani resim dili çözülmüş olan– her vaka daha önce yapılmış olan resimler topluluğuna katılır. Âşık olunan bir kadın ile bir dağ ya da çarmıha gerilmiş bir adam bir tabak patatesle aynı topluluğa dahil olacaktır. Resmin sunabileceği yegâne kefaret budur. En azından bu gizemdir resmin katarsise sunabileceği.



GENÇ HANS HOLBEIN, MEZARDA ÖLÜ İSA'NIN NAAŞI, 1520-22

14

Caravaggio

1571-1610

HER BİRİ kendi yuvasına çekilecektir. Geri döndükleri yer dünyadır ve aldıkları ilk armağan sunulan uzamdır; ikincisiyse, bir masa ve yatak olacaktır. En şanslısınınsa yatağını paylaşacak biri vardır.

Uzun ayrılıklardan sonra bile uçsuz bucaksız göğün içinden geri döneceğimiz sizlersiniz, bizleri yorgunluğumuz ve böylesine muhtaç olduğumuz bedenlerinizin üstüne düşen başlarımızın ağırlığından tanıyacaksınız.

Seni algılayışım aynı ya da ayrı yerlerde oluşumuza göre değişiyor. Yani, sen diye tanıdığım iki kişi var.

Benden uzakta olduğunda bile, benim için varsın. Varlığının bu şekli çok-biçimli: Sayısız imgeler, geçişler, anlamlar, bildiğimiz şeyler ve yerlerden oluşmakta, ama her şeyin altını çizen şeyse, her yere yayılmış yokluğun. Sanki sen bir mekâna dönüşmüşsün, hatların da ufuk olmuş. İşte o zaman bir ülkede yaşar gibi yaşıyorum içinde. Sen her yerdesin. Fakat bu ülkede seninle asla yüz yüze gelemiyorum.

Partir est mourir un peu / Her ayrılık biraz ölmektir. Bu cümlenin söylendiğini ilk duyduğumda henüz çok gençtim ve daha o zamanlar bir gerçeği dile getirdiğinin farkındaydım. Bunu şimdi tekrar anımsıyor olmamın nedeni, bir ülkeymişçesine içinde yaşıyor olmamın, bunun da yeryüzünde seninle asla yüz yüze gelemeyeceğim tek ülke oluşunun, ölülerin anısıyla yaşamamıza benziyor olması. Gençken bilmediğim şeyse, hiçbir şeyin geçmişi silemeyeceğiydi: Geçmiş insanın etrafına bir ölüm kozası gibi dolanır.

Sen diye adlandırdığım ülkede tavırlarını, sesinin inip çıkışlarını, bedeninin her parçasının biçimini ayırt edebiliyorum. Bu ülkede azalan fi-

ziksel gerçekliğin değil, özgürlüğün.

Yanımda olduğun zaman değişen şeyse, ne yapacağın kestirilemez bir hale bürünmen. İşte o zaman ne yapmak üzere olduğunu hiç bilemiyorum: Seni izlemeye başlıyorum. Hareket ediyorsun. Ve yaptığın her şey beni sana bir kez daha âşık ediyor.

Bir gece yatakta en beğendiğim ressamın kim olduğunu sormuştun. En keskin, en doğru cevabı verebilmek için ne diyeceğimi bilememiştim. Caravaggio demiştim. Kendi cevabım şaşırtmıştı beni. Daha soylu, ufku daha geniş ressamlar, daha çok hayranlık duyduğum ve duyulabilecek ressamlar vardı oysa. Ama yine de bundan şu sonuç çıkıyor ki –cevabın önceden hazırlıksız verilmesinin de katkısı var bu sonuçta– kendimi en yakın hissettiğim ressam Caravaggio.

Mütevazı ressamlık hayatımın tekrar görmek istediğim birkaç resmi, 1940 sonlarına doğru yaptığım Livorno sokaklarına dair tablolar. Şehir o zamanlar savaştan yeni çıkmıştı ve yoksulluk içindeydi ve maldan mülkten yoksun insanların soylu içtenliğini ilk kez orada öğrenmeye başlamıştım. Bu dünyada güçlü olanlarla mümkün olduğu kadar az ilişkim olmasını istediğimi de ilk orada keşfetmiştim. Sonraları bütün bir hayat boyunca süren bir tiksintiye dönüştü bu.

Caravaggio ile suç ortaklığımız sanırım Livorno'da geçen yıllarda başladı. *Popolaccio*'nun (arka sokak insanlarının) *les sans-culottes* (baldırıçıplakların), lümpen-proletaryanın ve daha aşağı sınıfların yaşadığı hayatı resmeden ilk ressamdı Caravaggio. Eski Avrupa dillerinde, adlandırdığı şehir yoksulunu küçümsemeyen ya da karalamayan tek sözcük bulunamaz. Buna neden olan "güç"tür.

Caravaggio'nun izinden yürüyerek bugüne dek birçok ressam –Brower, Ostade, Hogarth, Goya, Géricault, Guttuso– aynı toplumsal sınıfı resimlerine konu ettiler. Fakat hepsi de –eşsiz olsalar da– birer "türe" ait resimlerdi; öteki insanlara, talihsizlerin ya da korku verici insanların nasıl yaşadıklarını göstermek için yapılmışlardı. Caravaggio'daysa bu, türlü görünümler sunmak sorunu değil, olayların içyüzünü göstermek sorunuydu. O ötekilere yeraltı dünyasını göstermiyordu, onun gösterdiği resmettikleriyle paylaştığı bir dünyaydı.

Sanat tarihi kitaplarında Caravaggio ışık ve gölge sanatının çığır açıcı ustalarından biri ve daha sonraları Rembrandt ve öteki ressamlarca kullanılan ışık ve gölgenin babası olarak adlandırılır. Caravaggio'nun dehası sanat-tarihsel olarak kuşkusuz Avrupa sanatının evriminde bir adım olarak görülebilir. Böyle bir bakış açısından, Karşı-Reformasyonun yüksek

sanat tadı ve yükselen Flaman burjuvasının evcil sanatı arasında Caravaggio'nun bir bağ olarak nitelendirilmesi kaçınılmazdır. Ve bu bağın karakterini ışıkla olduğu kadar karanlıkla da tanımlanabilen yeni tür bir uzam anlayışı oluşturur. (O sıralarda Roma ve Amsterdam'da lanetleme günlük bir olay halini almıştır.)

Gerçekteyse Caravaggio için –Bergamo yakınlarında, İtalyan oduncu dostlarımın geldiği yere az uzakta doğmuş Michelangelo adlı oğlan çocuğu için de– kendi imgeleyip gördüğü kadarıyla ışık ve gölgenin kendi istekleri ve hayatta kalma içgüdüsüyle ayrılmaz bir şekilde iç içe girmiş derin, kişisel bir anlamı vardı. Caravaggio'nun yeraltı dünyasıyla bağıntısı sanat-tarihsel bir mantıkla değil, ancak bu şekilde kurulabilir.

Işık-gölgeyi kullanma biçimi gün ışığını resimden kapı dışarı etmesine izin vermişti. Dört duvar ve bir damdan olduğu gibi gölgelerden de bir sığınak yapılabileceğini hissetmişti. Neyi ve neresini resmederse etsin, resmettiği hep iç mekânlardı. Bazen, *Mısır'a Kaçış* ya da en sevdiği *Vaftizci Yahya* tablolarında olduğu gibi, arka plana bir manzara yerleştirmek zorunda kalıyordu. Fakat bu manzaralar da bir halı ya da bir iç mekânda ipe gerilmiş perdeler gibiydi. Kendini göreli olarak evde hissettiği anlar –hiçbir yerde öyle hissetmiyordu ya– ancak iç mekânlarda bulunduğu anlardı.

Onun karanlığı mum, içi geçmiş karpuz, ertesi gün asılmayı bekleyen ıslak çamaşır kokar: Merdiven boşluklarının, kumarbaz batakhanelerinin, ucuz yatakhanelerin, ani karşılaşmaların karanlığıdır bu. Umutsa, bu karanlığı birden aydınlığa çıkaracak şeyde değil, karanlığın kendisindedir. Karanlığın sağladığı sığınak göreli bir sığınaktır, çünkü ışık ve gölge acı, vahşet, özlem ve ölümün habercisidir; ama bu haberi hiç olmazsa içtenlikle verir. Gün ışığıyla kapı dışarı edilen şey uzaklık ve yalnızlıktır – bu ikisiyse, yeraltında yaşayanlara korku verir.

Tehlikeli bir hayat sürüp töre gereği birlikte, kalabalık olarak yaşayanlarda açık alanlara karşı bir fobi oluşur. Böyle açıklıklar onların bunaltıcı, kısıtlı bir alanda her türlü gizlilikten yoksun yaşama biçimini tam tersine çevirdiği için korku vericidir. Caravaggio bu korkuyu paylaşanlardandı.

Aziz Matta'ya Çağrı'da bir masa çevresinde oturmuş öyküler anlatan, dedikodu yapan, ileride yapacakları şeylerle övünen ve para sayan beş adam vardır. Oda oldukça loştur. Kapı birden ardına dek açılır. İçeri giren iki kişi ani baskından doğan gürültü ve ışığın bir parçasıdır hâlâ. (Berenson, iki kişiden biri olan İsa'nın tutuklamak üzere gelmiş bir polis müfettişi gibi içeri girdiğini yazmıştır.)

Matta'nın dostlarından ikisi başlarını kaldırıp bakmamakta diretirler, öteki iki genç ise yabancıları merak ve küçümseme karışımı bir bakışla süzerler. Böylesine çılgınca şeyleri niye söylüyordur bu adam? Koruyucusu kimdir? Ve Matta kendisini ötekilerden daha uygunsuz kılan sahtekâr bir vicdanla sormaktadır: Gitmesi gereken gerçekten ben miyim? Seni izlemesi gereken gerçekten ben miyim?

Kim bilir terk etme kararı ileten kaç binlerce el buradaki İsa'nın eli gibi kıvrılmıştır. El kararı üstlenmesi gerekene doğru uzanır, fakat eli tutmak imkânsızdır çünkü akan su gibidir bu el. Yolu emreder, ama belirgin bir destek de göstermez. Matta ayağa kalkıp yabancıyı izleyecek, birlikte dar sokaklardan geçip mahalleyi terk edeceklerdir. Daha sonra İncil'ini yazacak, Etiyopya, Güney Hazar ve İran'a yolculuk edecek ve büyük olasılıkla bir cinayete kurban gidecektir.

Bu karar ânı sahnesinin gerisinde merdivenlerin üstünde dış dünyaya açılan bir pencere vardır. Geleneksel olarak resimde pencereler ya ışık kaynağı ya da doğa veya dışarıda örnek bir olayı çerçeveleme işlevi görürdü. Bu resimdeki pencere öyle bir pencere değildir. İçeri ışık geçirmez çünkü saydam değildir. Hiçbir şey görmeyiz. İyi ki bir şey görmüyoruz, çünkü dışarıda olan ne olursa olsun, tehdit edici, korkutucudur. İçeriye ancak kötü haberlerin ulaşabileceği bir penceredir bu.

Caravaggio kilise ve dine aykırı bir ressamdı: Eserleri konuları nedeniyle kilise tarafından reddedilmiş, eleştirilmişti, ama bazı kiliselerce savunulmuştu da. Onun dine aykırılığı dinsel konuları popüler tragedyalara dönüştürmesinden kaynaklanıyordu. *Bakire Meryem'in Ölümü* adlı tabloda, söylentilere göre boğulmuş bir fahişeyi model olarak kullanması öykünün yalnızca bir yarısıdır: Daha önemli öteki yarısıysa, ölü kadının yoksulların ölülerini yatırdıkları gibi yatıyor olması ve ağlaşanların da yoksullar gibi ağlaştığıdır. Yoksulların bugün de ağlaştıkları gibi ağlaşmasıdır.

Marinella ya da Selinunte'de mezarlık olmadığından birisi ölünce ölüyü istasyona götürüp Castelvetrano'ya göndeririz. Sonra biz Balıkçılar toplanırız, yoksul aileye saygılarımızı bildiririz. "İyi bir adamdı. Ölümü gerçek bir kayıp oldu, önünde daha nice yılları vardı." Sonra limandaki işimize dönmek için kalkarız, fakat ölen ardından konuşmalarımız hiç dinmez ve üç gün boyunca balığa çıkmayız. Yakın akrabalar ve dostlar üzüntü içindeki aileye en az bir hafta yiyecek sağlar.

Aynı döneme ait başka "üslupçu" ressamlar da kaynaşan kalabalıkları resmetmişlerdi, ama onlardaki ruh oldukça farklıydı; bu resimlerde kalabalık –yangın ya da sel gibi– bir felaket habercisiydi ve var olan ruh

haliyse, bütün dünyayı içine alan bir lanetlenmişlikti. İzleyici ayrıcalıklı bir locadan evrensel bir tiyatro seyrediyordu. Bunun tam tersine, Caravaggio'nun kalabalık tuvalleri burun buruna yaşayan, dar bir mekâna sıkışıp bir arada var olan bireylerden oluşuyordu.

Yeraltı dünyası tiyatroyla dolup taşar, ama buradaki tiyatronun ne evrimsel olaylarla, ne de yönetici sınıf eğlenceleriyle bir ilişkisi vardır. Yeraltının günlük tiyatrosunda her şey sıkı fıkı ve şiddet doludur. Oyun diye yapılan şey her an gerçeğe dönüşebilir. Koruyucu bir mekân ya da çıkarların odaklaştığı aşamalı bir düzen yoktur. Caravaggio'nun sürekli cleştirilmesine neden olan şey, resimlerinde kimseye bir ayrıcalık vermemesi, yoğunluğun herkesi kapsaması ve kişilerin bizden olmaları gereken uzaklıkta olmamalarıydı.

Yeraltı dünyası kendini gizli kapaklılığıyla var eder. Onun toplumsal atmosferinin aykırılığı ve en temel gereksinimlerinden birini dile getirme biçimidir bu. Yeraltının kendine göre kahramanları ve canileri, gurur ve alçaklık kavramları vardır. Bütün bunlar efsane, öykü ve günlük olaylarca tekrar edilirler. Günlük gösteriler çoğunlukla kahramanlık provalarıdır. Bunlar o andaki duruma göre yaratılan, insanların sapına dek kendilerini oynadıkları sahnelerdir. Böyle gösteriler olmazsa, yeraltı dünyasının alternatif ahlak anlayışı ve gururu unutulma tehlikesine düşer – ya da daha doğrusu, bu durumda içinde bulunulan toplum süratle olumsuzlayan yargısını, hakaretini yöneltmekte hiç geç kalmayacaktır.

Yeraltı dünyasının hayatta kalabilmesi ve onuru, herkesin gösterişle oynadığı, kendini kanıtladığı ve bireyin hayatta kalabilmesinin kanundışılığa ve görülmeme yeteneğine bağlı olduğu bir tiyatroya bağlıdır. Sonuç olarak ortaya çıkan gerginlik, ele geçirilebilen tüm boşluğun jestlerle doldurulup hayat isteğinin tek bir bakışla ifade edilebildiği özel tür bir dışavurumcu, hızlı olunması gereken bir durum yaratır. Bu da başka bir tür kalabalıklığa, yoğunluğa yol açar.

Caravaggio yeraltı dünyasının ressamı olmasının yanı sıra cinsel isteğin de eşi bulunmaz, dâhi ressamıdır. Onun yanında öbür heteroseksüel ressamların çoğu izleyiciye kendi "ideal"lerini soyan pezevenkler gibi kalır. Caravaggio ise gözlerini yalnızca istek duyulan kişi için kullanır.

İstek karakterini 180 derece değiştirebilir. İlk kez uyarıldığında çoğunlukla sahip olma isteği olarak algılanır. Dokunma isteği biraz da el koymak, kendine mal etmek demektir. Daha sonra, aynı istek değişerek sahip olunma isteğine istek duyulanda kendini kaybetme isteğine dönüşür. Bu iki karşıt durumdan isteğin diyalektiği doğar; durumların ikisi de her iki cins için geçerlidir ve bir salınım içindedirler. Açıktır ki, ikinci

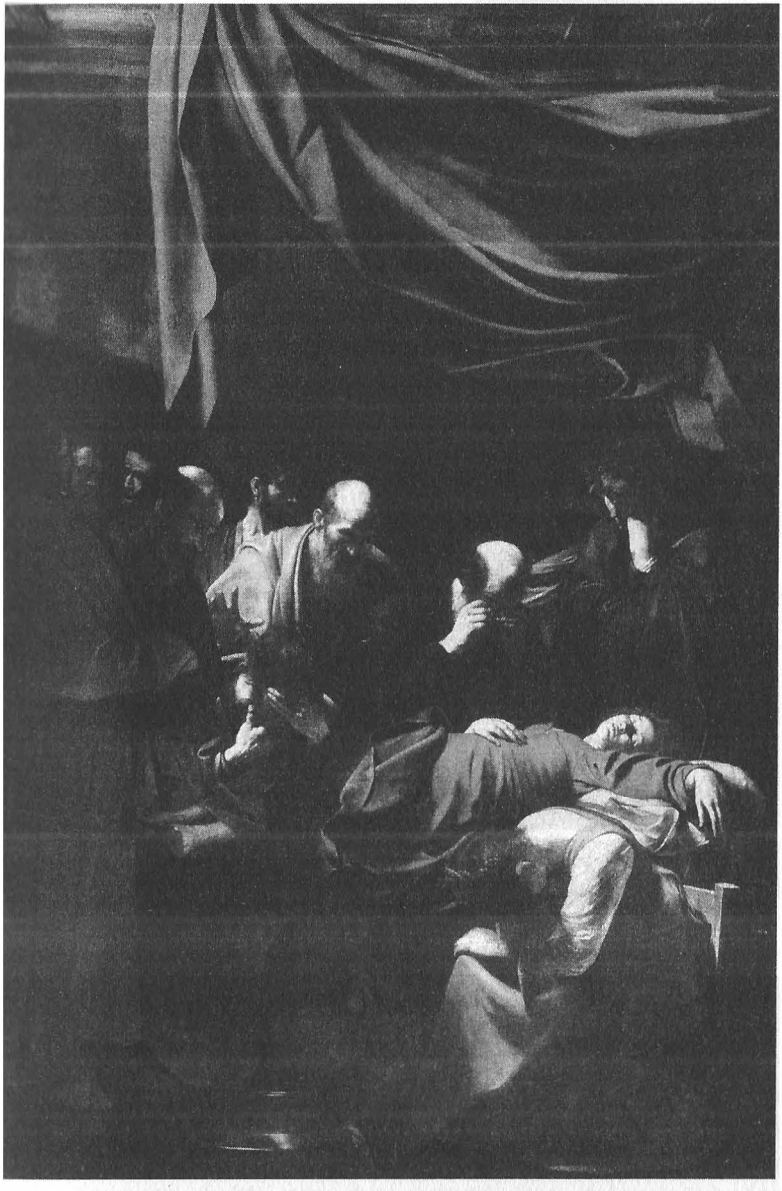
durum, kendini kaybetme isteği en vazgeçilmiş, en umutsuz durumdur ve Caravaggio'nun tablolarının çoğunda anlatmak için seçmiş olduğu ya da üstüne düştüğü konu budur.

Caravaggio insanlarının tavırları bazen özellikle konusunun adını taşıyan tablolarda belirsiz bir cinsellik sergiler. Altı yaşlarında bir oğlan çocuğu Meryem'in kuşağını parmaklarıyla çekiştirir; Meryem'in eli hafiften çocuğun gömleği altındaki kasıklarını okşar. Bir melek Aziz Matta'nın dindar elinin sırtını yaşlı bir müşteriye hizmet edecek bir fahişe gibi okşar. Genç Vaftizci Yahya bir koyunun ön bacağını kendi bacakları arasında bir penis gibi tutar.

Caravaggio'nun resmettiği hemen her dokunuş cinsellik yüklüdür. İki farklı madde bile bir araya geldiğinde (kürk ve ten, kumaş ve saç, metal ve kan) bunların birbirine değişi bir dokunuşa dönüşür. Küçük bir çocuğu Eros olarak resmettiği tablosunda, oğlanın kanatlarından birinin ucu kendi kasıklarına bir sevgilinin özeniyle dokunur. Oğlanın kendi tepkisini kontrol edebilmesi, tepki olarak içinden bir titreyişin geçmesine izin vermeyişi, Caravaggio'nun baştan çıkarıcılığının bile bile yaptığı bir sakınış, yarı alay ve yarı farkında oluşun bir parçasıdır. Büyük Yunan şairi Kavafis geliyor aklıma şimdi:

> Bir ay boyunca sevdik birbirimizi
> Sonra çalışmaya, galiba İzmir'e gitti
> Ve bir daha hiç görmedik birbirimizi.
>
> O gri gözler –hâlâ yaşıyorsa– güzelliğini yitirmiş;
> O güzel yüz tükenmiş olmalı şimdi.
>
> Ey bellek, koru her şeyi olduğu gibi.
> Ve Bellek, ne bulabilirsen bu aşkımdan
> elinden geldiğince geri getir bana bu gece.

Resmi yapılmış yüzlerin yalnızca Caravaggio'da var olan özel bir yüz ifadesi vardır. *Holofernes'in Başını Kesen Judith*'te Judith'in yüzündeki, *Kertenkelenin Isırdığı Çocuk*'taki çocuğun yüzündeki ve suya bakan Narkissos'un yüzündeki ile Calût devinin kafasını saçlarından tutup kaldıran Davut'un yüzündeki ifadededir bu özellik. Yoğun bir kapalılık ve açıklık, güçlülük ve zayıflık, kararlılık ve acımadan oluşan bir ifadedir bu. Fakat bu sözcüklerin hepsi de belli bir ahlak sınırını aşmayan sözcükler. Oysa hayvanların yüzünde çiftleşme ve öldürme ânı öncesinde hep buna benzer bir ifade görmüşümdür.



CARAVAGGIO, BAKİRE MERYEM'İN ÖLÜMÜ, 1604-1606

Buna sadomazoşist anlamlar vermek saçmalık olur. Çünkü her türlü kişisel seçimden daha derinlere inen bir şey vardır bu ifadede. Acı ve haz, tutku ve isteksizlik arasında gidip geliyorsa böyle bir ikilik, cinsel yaşantının özünde olduğu içindir bu. Cinsellik bozulmuş, kökensel bir birlikteliğin, ayrılışın sonucudur. Ve bu dünyada cinsellik başka hiçbir şeyin sağlayamadığı kadar anlık bir bütünleşme sağlar. O ilk zalimliğe karşı koymak için aşkı harekete geçirir.

Caravaggio'nun resmettiği yüzler bir yara kadar derin bir bilgiyle aydınlatılmıştır. Bu yüzler, düşmüş insan yüzleridir ve kendilerini yalnızca düşmüşlerin varlığından haberdar olduğu bir içtenlikle isteğe adarlar.

İstek duyulanla kendini kaybetmek. Caravaggio bunu resmettiği gövdelere nasıl aktarmıştır? Yarı çıplak ya da çıplak iki genç adam. Genç olmalarına karşın gövdeleri kullanılmışlık ve deneyimin izlerini taşıyor. Elleri kirli. Şimdiden yağlanmaya başlamış kalçalar. Yıpranmış ayaklar. Doğmuş, büyümüş, terleyen, soluğu kesilen, geceleri uyku tutmayarak dönen, (meme başları göz gibi) bir torso. Masumluktan bir hayli uzakta iki adamın yaşantı sergileyen gövdeleri.

Bütün bunlar gövdelerin duyarlılığını elle tutulabilecek kadar yakın kılar; tenlerinin öte yüzünde bir evren vardır. İstek duyulan gövdenin eti düşte ulaşılacak bir amaç değil, anlık bir ayrılış noktasıdır. Görünüşleri *üstü kapalı olanı* –en alışılmadık, en açık saçık anlamıyla üstü kapalı olanı– işaret eder. Caravaggio resimlerini yapmakla bu gövdelerin derinliğini düşler.

Caravaggio'nun sanatında tahmin edilebileceği gibi mülkiyet diye bir şey yoktur. Birkaç gerekli eşya ile iskemle ve masa. Onun insanlarını çevreleyen nesneler de dikkat çekici şeyler değildir. Bir gövde karanlıklar içinde ışıl ışıl parıldar. Kimsenin malı olmayan nesneler –pencere ötesindeki dünya gibi– unutulabilecek şeylerdir. Karanlık içine gömülmüş istek duyulan gövde, gece ya da gündüzden çok bu gezegendeki hayattan kaynaklanan bir karanlık içine gömülmüş gövde, bir hayalet gibi ışıldayarak öteleri işaret eder – bunu kışkırtıcı bir ifadeyle değil, kendi duyarlılığının tüm soyunmuşluğuyla teninin öte yanında yatan evreni vadederek yapar ve bu vaat ile insanı bir terk edişe çağırır. İstek duyulan yüzde bir davetten derin, çok daha derin bir ifade vardır: Bu ifadede "ben" aydınlığa kavuşur; dünyanın zalimliğine karşı tek sığınağımızın, tek yeteneğimizin sevişmek olduğu doğrulanır.

15

Frans Hals

1582/3 - 1666

FRANS HALS'IN hikâyesini hayalimde tiyatro terimleriyle canlandırıyorum.

Birinci perde, saatlerden beri devam ettiği anlaşılan bir ziyafetle açılır. (Aslında bu ziyafetler çoğu zaman günlerce sürerdi.) Bu, Haarlem'in kent muhafız alaylarından birinin –diyelim 1627 Aziz George Muhafız Alayı– onuruna bir şölen. Hals'ın yağlıboya kent muhafız alayları grup portreleri içinde en ihtişamlısı olduğu için seçtim bu resmi.

Subaylar şen, şamatacı ve dikkat çekici. Militer havaları daha çok kadınların yokluğu ve üniformaları yüzünden; yoksa yüzleri ve davranışları savaştaki askerlere göre daha yumuşak ve nazik. Biraz dikkatli bakınca, garip ama üniformalarının da hiç yıpranmamış olduğu görülüyor. Kadehlerini ebedi dostluğa ve karşılıklı güvene kaldırıyorlar. Hep birlikte saadet ve refaha erişmek dileğiyle!

İçlerinde en neşeli olanlardan biri Yüzbaşı Michiel de Wael – sahnenin ön tarafında, üzerinde sarı güderi bir yelek var. Yüzündeki ifadeden onun, gecenin hakkını vermeye hazır olduğunu ve ahbaplarının hiçbirinin bundan kuşku duymadığını okuyoruz. Herhangi bir gece kulübünde, belirli bir anda, masaların çoğunda rastlanabilecek bir ifade bu. Lakin Hals'tan önce kayda geçirilmemişti hiç. Her daim ayık olan birinin, giderek sarhoş olan bir adamı izlemesi gibi izliyoruz Yüzbaşı de Wael'i – duygusuzca ve yabancı olduğumuzun pekâlâ farkında olarak. Gitmemizin mümkün olmadığı bir geziye çıkışı izlercesine. Hals, bundan on iki yıl sonra aynı adamı bir başka ziyafette, aynı sarı güderi yelekle resmetti. Bakışlar, nazar sabitleşmiş, gözler daha nemli. Şimdilerde, gidebilirse eğer, ikindi vakitlerini kulüp barlarında içerek geçiriyor. Konuşurken genizden gelen sesiyle anlattığı hikâyelerde bir aciliyet seziliyor, bundan uzun bir zaman önce, gençliğinde, bizim hiç tatmadığımız bir hayat yaşadığına dair.

Hals –resimde yok ama– ziyafette var. Neredeyse ellisinde, içkiye düşkün bir adam. Şöhretinin zirvesinde. İnatçılığı, uyuşukluğu kadar şiddete olan eğilimiyle de ünlenmiş. (Yirmi yıl önce sarhoşken karısını döverek öldürdüğüne dair bir skandal yaşanmış. Sonradan tekrar evlenmiş ve sekiz çocuğu olmuş.) Çok zeki olduğu bilinir. Hoş sohbet olup olmadığına dair herhangi bir kanıt yok ama hazırcevap, nüktedan ve tenkitçi biri olduğundan kuşkum yok. Çekiciliğinin nedeni bir bakıma dostlarının ilkesel olarak inandığı özgürlüğün fiilen de tadını çıkarabilmesiyle açıklanabilir. Onu asıl çekici kılan ise bir ressam olarak kıyas kabul etmez yeteneğidir. İsteklerine uygun şekilde ancak o resmedebiliyordu arkadaşlarını. Öte yandan dileklerindeki çelişkileri de ancak o telafi edebilirdi. Her biri müstesna bir şahsiyet, aynı zamanda da grubun kendiliğinden, doğal bir üyesi olarak resmedilmeliydi.

Kimdi bu adamlar? Asker olmadıklarını görebiliyoruz. Başlangıçta aktif hizmet için görevlendirilen kent muhafızları uzun zamandan beri sadece törenlerde bir araya gelen topluluklar durumunda. Bu adamlar bir dokuma üretim merkezi olan Haarlem'in en varlıklı ve en güçlü tüccar ailelerine mensup.

Haarlem Amsterdam'dan sadece on bir mil uzaklıkta ve yirmi yıl önce Amsterdam aniden, büyük bir şaşkınlık yaratarak tüm dünyanın finans kapital merkezi oldu. Tahıl, değerli madenler, para, döviz, köle, baharat, her çeşit malla ilgili spekülasyonlar öyle bir boyut kazanmış ve öylesine başarıya ulaşmıştı ki, öteki Avrupa ülkeleri sadece şaşkınlığa düşmekle kalmıyor, Hollanda sermayesine tabi olmak zorunda kalıyordu.

Yeni bir enerji açığa çıkıyor ve yeni tür bir para metafiziği doğuyordu. Para kendi ahlakını yaratıyor – ve kendi terimleriyle kendine özgü bir tolerans gösteriyordu. (Hollanda, Avrupa'da dinsel zulüm uygulamamış yegâne ülkedir.) Tüm geleneksel değerlerin yerini ya yenileri aldı ya da mutlakiyetçi niteliklerinden arındırıldı. Hollanda Eyaletleri, bankerlik dünyasının faiz, vb. sorunlarıyla Kilise'nin bir alıp vereceğinin olamayacağını resmen açıkladı. Hollandalı silah tüccarları, kararlı bir tutumla Avrupa'da çarpışan taraflara silah satmakla kalmayıp en yıkıcı savaşlarda kendi düşmanlarına da satmayı ihmal etmedi.

Haarlem Aziz George Muhafız Alayı subayları, modern Serbest Teşebbüs ruhunun ilk kuşağındandır. Hals'ın bundan kısa bir süre sonra yaptığı yağlıboya bir portre, bana kalırsa, daha önce gördüğüm resim ya da fotoğraflardan çok daha canlı olarak betimliyordu bu ruhu: Willem van Heythuijsen'in portresi.

Bu portreyi daha önceki tüm varsıl ve kudretli adamların portrele-



FRANS HALS, WILLEM VAN HEYTHUIJSEN'İN
İNCE DALLA SANDALYEDE OTURDUĞU PORTRESİ, 1625

rinden farklı kılan ondaki dengesizliktir. Bulunduğu yerde hiçbir şey güven vermiyor. Fırtına esnasında geminin bir kabininde mahsur kalmış bir adamı izlediğiniz hissine kapılıyorsunuz. Masa devrilecek, kitap masadan yere düşecek, perde kancasından fırlayıp savrulacaktır.

Dahası, bu tekinsiz durumu vurgulamak ve ona bir anlam atfetmek için, adam dengeyi bozmayacak şekilde iskemlesinde olabildiğince geriye kaykılarak, sanki elinde tuttuğu ince dal bir şalterrmiş de, dalı kırıp şalteri indirecekmiş gibi bir gerilim yaratıyor. Suratı ve yüz ifadesi de bu durumu doğrulamakta. Bakışları kaçamak olup gözlerinin çevresinde her an, her zaman hesap kitap yapma zorunluluğundan doğan yorgunluk görülüyor.

Öte yandan bu portre hiçbir şekilde bir yozlaşmayı ya da çözülmeyi ima etmiyor. Bir fırtına çıkmış olabilir ama gemi hızını kesmeden ve güvenle yoluna devam ediyor. Günümüzde van Heythuijsen, ortakları ta-

rafından heyecan yaratan biri olarak betimlenecek, bilinçli olmasa da onun hal ve tavrını örnek alan milyonlarca erkek olacaktır.

Van Heythuijsen'i döner bir sandalyeye oturt, duruşunu değiştirmeden masayı önüne sür, elindeki dalı bir cetvel ya da alüminyum çubukla değiştir; al sana, zamanının ancak birkaç dakikasını senin sorununu dinlemeye ayırabilecek tipik bir modern yönetici.

Tekrar ziyafete dönecek olursak; artık adamlar iyiden iyiye kafayı bulmuştur. Daha önce zarafetle bıçak tutan, iki parmakla kadeh kaldıran ya da istiridyelere limon sıkan eller pek kontrollü değildir artık. Aynı zamanda davranışları daha abartılı olup giderek doğrudan doğruya bizleri –yani hayali izleyicileri– karşılarına alıyor gibidirler. Sarhoşken sunulan kişiliğin, insanın şimdiye kadar saklı tutulan hakiki kişiliği olduğuna inanmak için alkol gibisi yoktur.

Birbirinin sözünü keserek ve anlaştıklarını sanıp aslında anlaşamadan konuşur dururlar. Düşünsel iletişimleri giderek zayıflarken, eller kollar hareketlenir, sarmaş dolaş olurlar. Ara sıra şarkı söyler, nihayet birlikte davranabiliyor olmanın hazzını yaşarlar; her biri, tahayyülündeki yarı kaybolmuş kimliğin takdiminde kendi kendine sadece bir tek şey kanıtlamak ister, o da en hakikatli dostun kendisi olduğudur.

Hals çoğu zaman gruptan biraz ayrı durur. Ve biz onları nasıl izliyorsak, o da aynı şekilde izliyor gibidir.

İkinci perde açıldığında aynı sahne ve aynı ziyafet masası görülür, ancak Hals masanın bir ucunda tek başına oturmaktadır. Altmış yaşlarında ya da yetmişlerinin başında olmasına karşın melekeleri gücünü korumaktadır. Ne var ki aradan geçen yılların sahnenin havasını büyük ölçüde değiştirdiği gözlenmektedir. Tuhaf bir şekilde hava sanki on dokuzuncu yüzyılın ortaları gibidir. Hals'ın üzerinde siyah bir pelerin, başında on dokuzuncu yüzyıl silindir şapkalarına benzer siyah bir şapka vardır. Önünde duran şişe de siyahtır. Bu siyahlığa karşı Hals'ın bembeyaz yakası ve masanın üzerinde açık duran kitabın beyaz sayfası tezat oluşturmaktadır.

Mamafih, siyahlık matem karası değildir. Uçarı ve meydan okuyan bir havadadır. Baudelaire'i düşündürür bize. Courbet ile Manet'nin ona neden bu denli hayran olduklarını kavramaya başlarız.

Dönüm noktası 1645'te vuku buldu. O tarihe gelinceye kadar Hals'ın aldığı siparişler giderek azalmaya başlamıştı. İçinden geldiği gibi yaptığı resimler çağdaşlarını hoşnut eder ve takdirlerini kazanırken, bu tarz yeni kuşaklarca modası geçmiş addedildi. Onlar morallerini yükseltecek port-

reler talep ediyordu; yani o zamandan bu yana resmî burjuva riyakârlığını temsil eden resimler.

1645'te Hals, bir sandalyenin arkasından bakan, siyah giysiler içindeki bir adamın portresini yaptı. Muhtemelen arkadaşıydı adam. Yüz ifadesi ilk kez Hals'ın fark edip de kaydettiği türde ifadelerden biriydi. Bu tanığı olduğu hayata inanmayan ama başkaca seçeneğinin bulunmadığını düşünen bir adamın ifadesiydi. Hayatın saçma olabileceğini, son derece kişisellikten uzak bir şekilde düşünmüş biri. Kesinlikle çaresizlik hissetmiyordu. Merak duyuyordu sadece. Zekâsı, zamane insanının halihazırdaki amaçlarından ve Tanrı'nın varsayılmış amacından uzak tutuyordu onu. Birkaç yıl sonra Hals otoportresini yaptı; aynı ifadeyi taşıyan farklı bir karakter canlandırdı.

Masa başında otururken, kendi durumunu değerlendirdiğini tahmin etmek akla yakın bir düşüncedir. Epeydir siparişleri azaldığından, ciddi bir maddi sıkıntı içindedir. Ne var ki yaptığı işin anlamına ilişkin kuşkuları maddi sıkıntısının yanında ikincil durumdadır.

Yeni yaptığı resimler ustalıkta öncekilerden çok daha üstündür. Ancak sorun da aslında bu ustalıktan kaynaklanıyor. Hals'tan önce hiç kimse onun gibi sezgileriyle resim yapmadı. Ondan önceki ressamlar daha büyük bir itibar ve daha büyük bir anlayışla, kalıcılık murat eden resimler yaptılar. Ancak hiçbiri Hals gibi poz verenin o andaki ruh halini yakalayamadı. "Tıpkı benzeyiş" kavramı onunla doğdu. Her şey oturanın o andaki varlığının taleplerine feda ediliyordu.

Ya da hemen hemen her şey; zira ressam kendini, sadece poz verenin bir enstrümanı durumuna düşme tehdidinden koruma ihtiyacındadır. Hals'ın portrelerinde fırça darbeleri gittikçe kendilerine özgü bir hayatiyet kazanır. Enerjilerinin tümü sadece betimlemeyle sınırlı değildir. Resmin konusuna dikkatimizin çekilmesinin yanı sıra, *nasıl* resmedildiğinin farkına varılması da önemlidir. Poz verenin "tıpkı benzeyiş"iyle birlikte ressamın sanatını icra etmedeki ustalığı devreye girer ki, bu ikinci kavram sanatçıyı birinciye karşı korur.

Ne var ki bu koruma pek bir teselli sağlamaz; zira ustalık sadece resmin yapıldığı süre boyunca sanatçıyı tatmin eder. Resmi yaparken, her bir yüzün ya da elin resmedilişi Hals için ani ve hızlı fırça darbelerinin tehlikede olduğu büyük bir kumardır sanki. Öte yandan resim sona erince geriye ne kalır? Gelip geçici bir şahsiyetin kayda geçirilmesi ve sona ermiş bir icraat. Ciddi bir risk yoktur, sadece mesleki başarı söz konusudur; zaruretten erdemin doğduğu, bu durumda, kuşkusuz kimseyle paylaşacak bir kozu olamaz.

Masanın başında otururken, on yedinci yüzyıl Hollanda kıyafetleriyle bizi şaşırtan insanlar masanın öteki ucuna geçip poz veriyor. Kimi ahbapları, kimi de patronları. Portrelerinin yapılmasını talep etmekteler. Hals çoğu zaman onları reddeder. Durgun hali, belki de ileri yaşı imdadına yetişir. Ama tavrında belirli bir muhalefet de sezilir. Gençliğinde her ne olmuşsa olsun, artık onların hayallerini paylaşmadığını açıkça belli eder.

Arada sırada bir portre yapmaya gönlü olur. Seçimi oldukça keyfidir: bazen dostu olduğu için, bazen de yüzün ilgisini çekmesinden. (Bu ikincisi geniş bir zaman dilimini kapsar.) Bir yüz onun ilgisini çektiğinde Hals'a poz veren kişinin, belki de hasbıhallerinden, Hals'ı ilgilendiren sorunlarla, yaşamı boyunca bu denli temelden değişenin ne olduğu sorunuyla ilgilendiğini anlarız.

Descartes'ı, yeni ve yeteneksiz ilahiyat profesörünü, "Tanrı'nın demirden kılıç misali kelâmı sayesinde zındıklığa karşı savaşan" rahip Herman Langelius'u, belediye meclisi üyesi Geraerdts ve karısının ikiz portrelerini bu ruh haliyle resmetti.

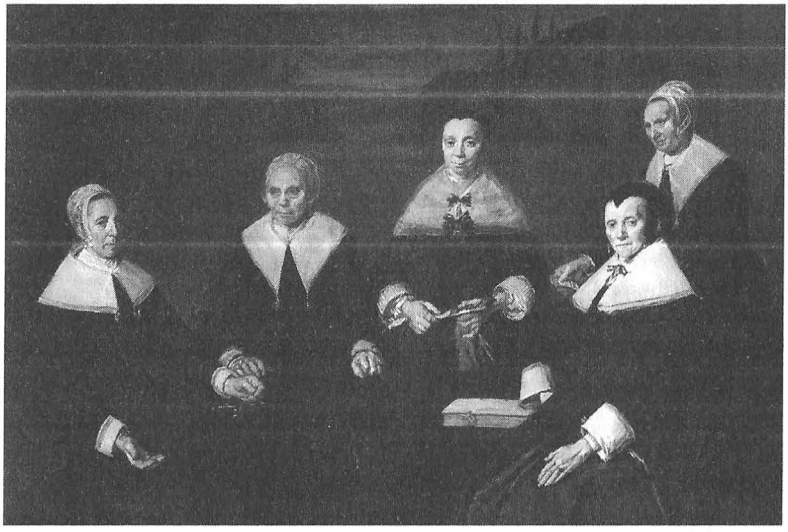
Belediye meclisi üyesinin karısı kendi tuvalinde ayakta, sağa dönük, uzattığı eliyle bir gül sunuyor. Yüzünde munis bir tebessüm var. Kocası tuvalinde oturuyor. Gülü almak için bir elini gevşekçe kaldırmış. İfadesinde şehvet kadar takdir de var. Sahte bir tavır takınmasına ihtiyaç yok. Kendisine borcu olan birinin senedini almak için uzatmış sanki elini.

İkinci perdenin sonunda bir fırıncı Hals'ın kendisine 200 florin borcu olduğunu iddia eder. Mülküne ve resimlerine el konulur ve iflas ettiği ilan edilir.

Üçüncü perde Haarlem'deki Yoksul Yaşlılar Bakımevi'nde açılır. Bu bakımevinin kadın ve erkek yöneticileri 1664'te Hals'a resim siparişinde bulundu. Hals'ın bu talep üzerine yaptığı iki tablo tüm eserleri içinde emsalsizdir.

Hals iflas ettikten sonra belediyeden yardım talep etmek zorunda kaldı. Uzunca bir süre onun –günümüzde Frans Hals Müzesi olan– bakımevinin sakinlerinden olduğu sanıldıysa da bu doğru değildir. Öte yandan aşırı yoksulluk çektiği gibi kamusal hayırseverlikten de payını aldı.

Sahnenin orta yerinde, birinci perdede gördüğümüz ziyafet masasının etrafında, önlerindeki çorba kâseleriyle bakımevi sakini yaşlı adamlar oturuyor. Bu bize bir kez daha Dickensvari bir on dokuzuncu yüzyıl sahnesini anımsatıyor. Hals, masadaki ihtiyarların arkasında, iki resim sehpasının arasında, tam karşımızda duruyor. Artık seksenlerinde. Etrafında



HALS, HAARLEM'DEKİ YAŞLILAR BAKIMEVİ'NİN KADIN YÖNETİCİLERİ, 1664

olup bitenlere tamamen bigâne, ikide bir göz atıp fırça darbelerine ara vermeksizin, iki tuvalde birden çalışıyor. İyice kocamış erkeklerde görüldüğü gibi adamakıllı zayıflamış.

Solda, yüksekçe bir sette tuvaline işlediği erkek yöneticiler, sağda, benzer bir sette ise, öteki tuvale resmettiği kadın yöneticiler bulunuyor.

Bakımevi sakinleri kaşıklarını ağır ağır ağızlarına götürürken, bakışlarını ya bize ya da gruplardan birine yöneltiyor. İki kişi arasında kimi zaman kavga çıktığı da oluyor.

Erkek yöneticiler özel işlerinin yanı sıra kent sorunlarını da tartışıyor. Kendilerine bakıldığını hissettikleri anda konuşmayı bırakıp Hals'ın onları resmettiği pozisyonu alıyorlar, her biri kendi fazilet tasavvuruna dalmış, elleri kırık kanatlar gibi çırpınmakta. Sadece yana devrilmiş kocaman şapkalı ayyaş, geçmişi yâd ediyor ve arada sırada yalancıktan kadeh kaldırıyor şerefe. Bir keresinde Hals'ı konuşturmaya çalışıyor.

(Bunun bir mizansen olduğunu belirtmem gerekir. Aslında kadın ve erkek yöneticiler bu gruptaki portreler için tek tek poz verdi.)

Kadınlar bakımevi sakinlerinin kişiliklerini tartışıyor, girişimci olmayışlarının ve ahlaki düşkünlüklerinin sebebini araştırıyor. İzlendiklerini fark edince en sağdaki kadın, zalim eliyle kalçasına vurarak, ötekilerin dikkatinin çorbalarını içen adamlara yönelmesini sağlıyor.

Bu kadınların riyakârlığı hiçbir şey hissetmeden iyilik yapmaları de-

ğil, kara giysilerinin altına kalıcı olarak yerleşmiş olan nefreti asla itiraf etmeyişleri. Her birinin zihni gizliden gizliye kendi nefretiyle iştigal ediyor. Ekmek kırıntılarını sonu gelmeyen kış ayları boyunca her sabah pencere kenarına koyarak nihayet evcilleştirdiği kuşun şafakta yatak odasının camını tıklatışıyla uyandırılmak.

Karanlık. Geriye kalan sadece iki resim – gelmiş geçmiş en ağır ithamda bulunan iki resim. Sahnenin arkasında yan yana geniş bir yüzeyi kapsayacak şekilde büyütülmüş.

Sahne dışından ziyafet sesleri geliyor. Derken bir açıklama: "Seksen dört yaşındaydı. Melekeleri zayıflamıştı. Ellerinin hâkimiyetini kaybetmişti. Zayıf bir eser sonuçta, bir zamanlar nelere kâdir olduğu düşünülürse, acıklı bir durum."

HİKÂYELER anlatılmak için zihne üşüşür. Bazen resimler de öyledir. Becerebildiğim kadar ayrıntısıyla anlatmaya çalışayım. Ama önce uzmanların her zaman yaptığı gibi sanat tarihi açısından ele alacağım. Bu yağlıboya tablo Frans Hals'ın eseri. Tahminimce 1645 ile 1650 yılları arasında yapılmış.

1645 yılı bir portre ressamı olarak Hals'ın meslek hayatında önemli bir dönüm noktasıdır. O tarihte altmışlarındaydı. O zamana kadar çok aranan ve sipariş alan bir ressamdı. Bundan sonra şöhreti giderek söndü ve hayatının son yirmi yılı yoksulluk içinde geçti. Talihinin değişmesi farklı türden bir kendini beğenmişliğin yaygınlaşmasıyla eşzamanlı oldu.

Şimdi resmi betimlemeye çalışacağım. Büyük tuval yatay olup boyutları 1.85 x 1.30 metre. Boylu boyunca uzanmış olan figür doğal ölçülerden biraz daha küçük. Savruk çalışma tarzı yüzünden çoğu zaman boyaları çatlamış olsa da Hals'ın bu resmi iyi durumda. Günün birinde mezat salonuna düşerse –Hals'ın konusu özgün sayılacak bir *başyapıtı* olma ayrıcalığına sahip– iki ila altı milyon dolara alıcı bulur. Öte yandan şimdiden sonra taklitlerinin de olabileceğini unutmamak gerekir.

Bugüne kadar modelin kimliği tahmin edileceği gibi bir sır olarak kaldı. Çırılçıplak yatağa uzanmış, ressama dikmiş gözlerini. Aralarında zımni bir anlaşma olduğu aşikâr. Hals çok süratli çalışsa da kadın ona saatlerce poz vermiş olmalı. Buna rağmen bakışları takdirkâr olduğu kadar sorgulayıcı da.



Hals'ın sevgilisi miydi kadın? Yoksa Haarlemli bir burjuvanın karısı mıydı? Siparişi veren bu patronsa eğer, resmi nereye asmayı düşünüyordu? Resmini yaptırmak –belki de odasına asmak– için Hals'a yalvar yakar olan bir fahişe miydi acaba? Ressamın kızlarından biri olabilir miydi? (Avrupa sanat tarihçilerimizden detektifliğe yatkın olanlar için burada parlak gelecek vaat eden bir alan mevcut).

Ne oluyordu bu odada? Resimden edindiğim izlenim, ne ressamın ne de modelinin o esnada yaptıklarından öte bir beklentilerinin olmadığı; resmi bu kadar gizemli kılan tam da bu halleri. Kadın dağınık yatakta, ressamın önünde sere serpe yatarken, ressamın bütün dikkatini ona vererek yaptığı bu resim muhtemelen her ikisinden de çok daha uzun ömürlü olacaktı.

Model bir yana, tuvalin alt tarafının üçte ikisi yatakla, daha doğrusu dağınık, buruşuk beyaz bir çarşafla kaplı. Üçte biri kadar olan üst tarafında ise yatağın arkasındaki duvar görülüyor. Duvarda hiçbir şey yok, açık kahve, Hals'ın çoğunlukla zeminde kullandığı çuval ya da mukavva renginde. Başını sağa çevirmiş olan kadın boylu boyunca, azıcık çaprazvari yatıyor yatakta. Yastık yok, kollarını yastık gibi başının altına koymuş; sanki ressamı izlemek için yüzünü ona çevirmiş.

Vücudu hafiften bükülmüş, göğsü ressama, kalçaları tavana dönük, bacaklarıysa yatağın öteki ucuna, duvara doğru uzanıyor. Teni açık renk, yer yer pembe. Sol bileğiyle sol ayağı yatağın çizgisinden taşarak kah-

verengi duvarda görülüyor. Saçları simsiyah, karga karası. Bizi koşullandıran sanat tarihi gelenekleri öylesine güçlü ki, günümüzde yokluğu ne denli şaşırtıcıysa, bu on yedinci yüzyıl resminde kadının kasık kıllarının varlığı da o denli şaşırtıcı.

Hals'ın fırçasından çıkmış çıplak bir bedeni tasavvur etmek ne derece kolay sizce? Her şeyden önce tecrübelerden geçmiş yüzlerle, asabi elleri çerçeveleyen kara giysilerin tümünü atmak gerekir; bundan sonra vücudun tamamının yoğun bir dikkatle ve özlü bir tarzda resmedildiğini hayal edebilirsiniz. Hals şekilleri ve kalıpları önemseyen biri değildi –Platoncu düşünceye son derece karşı olan bir ressamdı– ama şekiller üzerinde iz bırakmış olan tecrübeye kıymet verirdi.

Kadının memelerini uzaktakini profilden, yakındakini ise dörtte üçü görünür şekilde bir yüzü resmedercesine yapmış, böğrünün iki yanını da karnının siyah kılları arasında kaybolan ellerin parmak uçları gibi. Dizlerinden biri, tepkilerini çenesi kadar iyi ifade edebilecek şekilde resmedilmiş. Sonuç tedirgin edici, zira bedenin maruz kaldığı tecrübenin bu tarzda renklendirildiğini görmeye alışkın değiliz; çoğu zaman çıplak resimler aynı başarıya ulaşamamış emellerde olduğu gibi tecrübeden yoksundur. Ve açıklanması gereken bir başka nedenden dolayı da tedirgin edicidir, çünkü ressamın mutlak konsantrasyonu sadece ona yöneliktir, onun herhangi bir fantazisine ya da başka birine değil.

Resmin Hals'ın eseri olduğunu hemencecik ifşa eden bu çarşaf olmalı! Ondan başka hiç kimse böylesine alayişli bir şiddet uygulayamazdı keten yatak çarşafına; güzelce ütülenmiş, kırışıksız bir beyaz keten çarşafın çağrıştırdığı masumiyet, Hals'ın tecrübe anlayışına göre kabul edilemez bir şeydi. Portrelerinde boyadığı her kol ağzı, gizlediği bileğin mutat hareketlerine dair malumat verir. Oysa burada hiçbir şey gizli değil. Toplanmış, buruşuk, dolanık, yuva yapmaya yarayan gri dal parçacıkları gibi çarşafın kıvrımları. Üzerine ışık düşen kısımlarıysa çağlayan gibi; yatakta neler yaşandığına dair kuşkuya yer vermeyecek açıklıkta.

Daha ince ayrıntılar ise çarşaf, yatak ve hâlâ yatakta hareketsiz yatan figüre ilişkin. Bu ilişkide ressamın bencilliğiyle ilintisi olmayan merhamet uyandırıcı bir durum söz konusu. (Aslında belki de kadına hiç dokunmadı; çarşafın gizemi altmışlık bir erkeğin hafızasında saklı). İkisi arasındaki ilişki tamamen muğlak, bazı yerlerde kadının vücudu çarşaftan az daha koyu. Manet'nin *Olympia*'sını düşündürdü bana. – Hals'a çok hayrandı Manet. Ama sadece görsel düzeyde olan benzerlik burada son buluyor. Yatağına uzanmış, siyahi bir hizmetçinin başında hazır ve nazır beklediği "Olympia"nın zamanını dilediği gibi kullanan zevk ehli

bir kadın olduğu su götürmez. Hals'ın resmini yaptığı kadının ise birazdan kalkıp yatağı toplayacağını, çarşafları yıkayıp ütüleyeceğini düşünüyor insan ister istemez. Ve merhamet tam da bu kısırdöngüde yatıyor: hepten terk edilmişliğin aracı olarak kadın, temizleyici, katlayıcı, düzenleyici rolündeki kadın. Yüzünde alaycılık varsa eğer, başka şeylerin yanı sıra, erkeklerin bu tezattan dolayı duydukları şaşkınlıkla alay ediyor – türdeşliklerinden boş bir gurur duyan erkeklerle.

Kadının yüzü şaşırtıcı. Beden soyunuk olduğuna göre, âdettendir, çıplakken yüzün davetkâr ya da ifadesiz olması beklenir. Yüz, hiçbir koşulda çıplak beden gibi hilesiz olmamalı. Bu resimdeyse, daha beter bir durum söz konusu; zira beden de kendi tecrübesini edinmeye hevesli bir yüz gibi resmedilmiş.

Öte yandan Hals dürüstlüğün kazanımlarının ya farkında değildi ya da kayıtsızdı bu gibi şeylere. Resimde ilk başta anlamlandıramadığım bir keder vardı. Fırça darbelerinde cinsel bir enerji, aynı zamanda da korkunç bir sabırsızlığın feveranı var. Neye karşı sabırsızlık?

Hayalimde bu resmi Rembrandt'ın *Batşeba*'sıyla karşılaştırıyorum. Eğer tarihini doğru hatırlıyorsam, aynı tarihlerde, 1654'te yapıldı. İki resmin tek bir ortak yanı var. Her iki ressam da modellerini idealleştirmek istemedi. Bakarak yaptığı resimde, bedenle yüz arasında bir farklılık yaratmak istemedi. Onun dışında bu resimler birbirinden çok farklı olmanın ötesinde, zıttır birbirine. İşte bu zıtlık sayesindedir ki Rembrandt benim Hals'ı anlamama yardımcı oldu.

Rembrandt'ın Batşeba imgesi, ressamı tarafından sevilen bir kadının imgesidir. Görünen o ki, çıplaklığı doğal. Nasılsa öyle, giysilerini giymeden, yeryüzüne çıkmadan, başkaları onun hakkında hüküm vermeden. Çıplaklığı varoluşunun bir tezahürü, varlığından fışkıran ışıkla aydınlanıyor.

Batşeba için Rembrandt'ın sevgilisi Hendrickje modellik yaptı. Ancak ressamın onu idealleştirmeyi reddedişini sevgiliye duyulan tutku ile açıklamak yeterli değil. En azından başka iki unsurun daha dikkate alınması gerekiyor.

Öncelikle, on yedinci yüzyıl Hollanda resim sanatının gerçekçilik geleneğini dikkate almalıyız. Bu, bir başka "gerçekçiliğe" ayrılmaz şekilde bağlıydı ki, bağımsız ve kesinkes seküler bir güç olan Hollanda denizaşırı ticaret burjuvazisinin yükselmesinde başlıca ideolojik silah olmuştu.

Buna *tezat teşkil eden* ikinci unsur ise Rembrandt'ın dinsel dünya görüşüdür. Bu diyalektik birleşme yaşlı Rembrandt'ı, kişisel tecrübe ko-

nusunda öteki Hollandalı ressamlardan daha radikal ve gerçekçi bir uygulamaya sevk etti. Burada önemli olan onun Kutsal Kitap'tan seçmiş olduğu konular değil, dinsel bakış açısının kendisine *kefaret* ilkesini sunmuş olmasıydı; bu sayede tecrübenin sebep olduğu tahribatı ürkmeden, asgari düzeyde ümitle karşılayabildi.

Rembrandt'ın hayatının ikinci yarısında resmettiği trajik figürlerin tümü –Hannan, Saul, Jacob, Homer, Julius Civilis ve otoportreleri– bir bekleyiş içindedir. Hiçbirinin trajedisi önlenememiş olsa da, *resimlerinin yapılmış olması* beklemelerine imkân verir; mânâdır bekledikleri, yaşadıkları tecrübelerin tümünü kapsayacak nihai mânâ.

Hals'ın resmettiği, yataktaki kadının çıplaklığı ise Batşeba'nınkinden çok farklı. Elbiselerini giymezden önceki hali, onun doğal duruşu değil. Az önce çıkarmış giysilerini, acemice bir tecrübe onunki, dış dünyadan duvarları çuval rengindeki odaya getirilmiş, yatakta yatıyor. Batşeba gibi mevcudiyetinden kaynaklanan bir ışıkla parıldamıyor. Parlayan, terden ıpıslak bedeni sadece. Hals kefaret ilkesine inanan biri değildi. Gerçekçi uygulamasını engelleyecek hiçbir şey yoktu. Cesareti ve sabırsızlığı yolunda devam etmesi için yeterliydi. Kadının sevgilisi olup olmadığının, onu sevip sevmediğinin önemi yoktu. Kendi bildiği gibi yaptı resmi. Belki de resim yaparkenki dillere destan hızı, bir bakıma bu iş için gerekli cesareti toplayabilmekle ilgiliydi, böylesine bir bakışı bir an önce sona erdirme isteği.

Elbette resimde haz vardır. Haz, Veronese ya da Monet'de olduğu gibi resim yapma fiiline içkin olmayıp resmin kendisi hazza atıfta bulunur. Sadece çarşafın anlattığı (ya da bir hikâye anlatıcısı gibi anlatmaya yeltendiği) tarihten dolayı değil, üzerinde yatan bedenin taşıdığı hazdan dolayı da.

Yağlıboya resimde meydana gelen kıl kadar ince çatlaklar, tabloyu tahrip etmek şöyle dursun kadının teninin ışıltısını ve sıcaklığını artırmış görünüyor. Kimi yerde beden bu sıcaklık sayesinde çarşaftan ayırt edilebiliyor: çarşaf neredeyse yeşilimtırak, buz gibi. Hals'ın dehası bu yüzeyselliğe, yapaylığa fiziksel bir nitelik kazandırmakta yatıyordu. Resim yaparken sanki öznelerine yavaş yavaş, en sonunda yanak yanağa gelinceye dek yaklaşıyordu. Ve bu ten tene yakınlaşmada çoktandır artık haz vardı. Buna, çıplaklığın hepimizi ortak iki paydaya indirgediğini ekleyin: Bu sadeleştirmeden bir çeşit dinginliğin meydana geleceğini varsayabiliriz.

Resimdeki çaresizliği hakkıyla betimleyemediğimin farkındayım. Daha soyut bir başlangıçla bir kez daha deneyeceğim. Kendi kendine

kanatlanacak hale gelen kapitalist dönem, on yedinci yüzyıl Hollandası'nda hem özgüven hem de bir tür hayal kırıklığıyla başladı. Birincisi, yani ferdiyetçi özgüven, uzak denizlere yelken açma, serbest teşebbüs, ticaret, *borsa* tarihçe tescil edilmişti. Hayal kırıklığıysa belki de görmezden gelindi ya da Pascal gibi başka terimlerle açıklandı. Bu hayal kırıklığının çarpıcı bir kanıtını kısmen Hals'ın 1630'dan itibaren birbiri ardına yaptığı portrelerde görürüz. Bu erkek portrelerinde (kadınlarda değil) tamamen yeni bir toplumsal sınıf ve kişiye özgü duruma göre yeni tür bir kaygı ya da hayal kırıklığı gözlenir. Hals'a inanacak olursak –ona inanmayacaksak, kime inanacağız– o günün dünyası büyük bir coşkuyla karşılamadı bu durumu.

Yataktaki kadının yüzü karşısında ilk kez, Hals'ın modellerinde çoğu zaman sezdiği hayal kırıklığını ne ölçüde ve nasıl paylaştığını kavradım. Yaptığı resimlerde yeisin varlığını sezmek mümkündü. Görünüşleri resmetti o. Görünür olan *göz önünde* olduğu için, yanlış bir algıyla resimlerin tamamının görünüşe dayalı olduğu sanılır. On yedinci yüzyıla gelinceye kadar resimler çoğunlukla görünür bir dünya icat etmekle ilgiliydi; bu icat edilmiş dünya gerçek dünyadan pek çok şey ödünç almakla birlikte, beklenmedik olaylara açık değildi. Sözcüğün tüm nüanslarıyla "sonuçlar" çıkardı. On yedinci yüzyıldan sonra pek çok resim görünüşleri maskelemekle meşgul oldu. Yeni akademilerin görevi bu maskelemeyi öğretmekti. Hals'ın resim serüveni görünüşlerle başladı ve görünüşlerle son buldu. Resimlerinden hiçbiri optik anlamda fotoğrafı çağrıştırmıyor olsa da, Hals fotoğrafı bir olgu olarak en derinden öngörmüş ressamdır.

Bir ressam olarak görünüşlerle başlayıp bitirmenin Hals için anlamı neydi? Resim yaparken bir demet çiçeği, bir keklik ölüsünü ya da sokağın ilerisindeki figürleri bire bir göründükleri gibi çizmek değildi derdi; yakından gözlediği *tecrübeleri* görünür kılmaktı. Bu türden bir çalışmanın insafsızlığı, her bir değerin planlı bir şekilde parasal değere indirgenme insafsızlığıyla eşdeğerdir.

Bundan üç yüz yıl sonra ve onlarca yıllık propaganda ve tüketici haklarını koruma çabasına rağmen bugün kapitalizmin zorbalıkla nasıl her şeyin içini boşalttığını ve sadece göstermelik bir kabuk bıraktığını görüyoruz. Bugün bunu görüyoruz çünkü siyasi bir seçenek mevcut. Hals için böyle bir seçenek olmadığı gibi kefaret de söz konusu değildi.

Hals, adlarını artık kimsenin bilmediği bu adamların portrelerini yaparken, sanatıyla modellerinin çağdaş toplum deneyimi arasındaki *denklik* –olup bitenden haberdar olmaları halinde– her iki tarafı da kuşkusuz

bir parça memnun etmiştir. Sanatçılar ne dünyayı değiştirebilir ne de tarih yazabilir. En fazla sahtekârlıktan arındırabilirler onu. Var olan kalpsizliği teşhir etmek de dahil olmak üzere, bunu yapmanın çeşitli yolları vardır.

Lakin Hals yataktaki kadının resmini yaptığı sırada durum farklıydı. Çıplaklık gücünü kısmen, sözümona, tarihdışı olduğu kanaatinden alır. Yüzyılın da, on yılın da önemli bir bölümü giysilerle birlikte soyunulur. Çıplaklık sanki bizi yeniden doğaya kavuşturur. Sanki diyorum, zira bu sanı toplumsal ilişkileri, duyarlılıkları, bilinçle ilgili eğilimleri kaale almaz. Ama büsbütün de hayali değildir, zira insan cinselliğinin gücü –tutkuya dönüşme kabiliyeti– yeni bir başlangıç vaadine bağlıdır. Ve bu *yeni* yalnızca kişisel kaderle değil, eşit derecede kozmik dünyayla da ilgilidir ve böyle bir anda, inanılmaz bir şekilde tarihin içini doldurmakla kalmaz, onu aşar da aynı zamanda. Bunun böyle olduğunun kanıtı kozmik metaforların, aşk şiirlerinin tekrarlanışıdır her yerde, devrimler olurken bile.

Bu resimde, Hals'ın bir ressam olarak yarattığı ile konusu arasında bir denklik olamazdı; zira konu, her ne kadar vaktinden evvel ve özlemle olsa da, yeni bir başlangıcın potansiyel vaadini taşıyordu. Hals yataktaki bedeni kusursuz üslubuyla resmetti. Tecrübesini görüntüye dönüştürdü. Lakin onun resim tarzı karga karası saçlı kadının görünüşüne karşılık veremedi. Yeni hiçbir şey icat edemedi; görünüşlerin tam kıyısında çaresiz kalakaldı.

Ya sonra? Fırçalarını ve paletini bir kenara koyarak bir sandalyeye oturduğunu hayal ediyorum Hals'ın. Kadın çoktan gitmiş, yatağın çarşafı sıyrılmış. Hals oturduğu yerde gözlerini yumuyor. Uyuklamak niyetiyle değil. Gözleri kapalı, tıpkı bir körün tahayyül edeceği gibi, başka bir zamanda yapılan başka resimleri tahayyül ediyor.

16

Diego Velázquez

1599-1660

DAHA İLK GÖRÜŞÜMDE etkilemişti bu resim beni. Çocukluğumda aynı adamı bir kapı aralığında görmüş gibi çoktandır aşinaydım sanki. 1640 civarında Velázquez'in yapmış olduğu yağlıboya bir tabloydu bu. Ezop'un, doğal boyutun yarısı kadar, hayal ürünü bir portresi.

Orada durmuş, birisiyle buluşmayı bekliyor. Kiminle? Bir yargıç heyetiyle mi? Bir haydut çetesiyle mi? Ölüm döşeğindeki bir kadınla mı? Yolcular bir hikâye daha anlatmasını mı istiyor ondan?

Peki, biz neredeyiz? Kimileri resimdeki tahta kovayla güderi parçasının bir tabakhanede bulunduğunun kanıtı olduğunu söylerken, Ezop'un fabllarından yola çıkanlar, zamanla tabakhanedeki deri kokusuna alışan adamı örnek veriyor. Tam anlamıyla inandırıcı değil bunlar benim için. Belki de bir handa konaklayan yolcuların arasındayız. Ayağında, sırtı çökmüş katırlar gibi yıpranmış postallar. Ne var ki şu anda şaşırtacak kadar tozdan arınmış ve pürüpak. Duş yapmış, saçlarını yıkamış, hâlâ azıcık ıslaklar.

Göçebe hacı harmanisi çoktan beri vücudunun şeklini almış; giysisinin anlatımıysa yüzünün anlatımının tıpkısı. Bir kumaşın hayata karşı tepkisi, yüzün tenle kemiğe tepkisinden farksız. Giysiyle yüz aynı tecrübeden geçmiş görünüyor.

Bakışı beni tereddüte düşürüyor. Tehditkâr bir hali, kibirli bir duruşu var. Yok, hayır, kibirli değil. Ama ahmaklara tahammülü yok.

Bundan iki bin yıl önce yaşamış olan bu adamın tarihi portresi için poz veren kimdi acaba? Modelin bir yazar, hatta Velázquez'in bir dostu olduğunu varsaymak düşüncesizlik olur. Ezop'un azat edilmiş bir köle olduğu sanılmaktadır – belki de Sardinya doğumluydu. Önümüzde duran adam için de bunlara inanabiliriz. Varlığının kudreti, hiç kudret sahibi



DIEGO VELÁZQUEZ, EZOP, 1639-40

olmayanlara mahsus bir güçten kaynaklanıyor. Bir Sicilya cezaevindeki mahkûmlardan biri Danilo Dolci'ye, "Tüm İtalya'daki yıldızları okuyarak kâinatın derinliklerine vâkıf oldum. Hıristiyan camiasına mensup insanlığın tümü yoksulu, varsılı, prensi, baronu, kontuyla bana kalbini açtı, gizli arzularını ve mahrem alışkanlıklarını dile getirdi,"[1] demiş.

Efsaneye göre Ezop hayatının son günlerinde hırsızlıktan hüküm giydi. Belki de model, Velázquez'in Don Quiote gibi yolda rastladığı eski bir mahkûm, bir forsaydı. Her ne hal ise, onların "gizli arzularına ve mahrem alışkanlıklarına" vâkıftı.

Velázquez'in resmettiği saray soytarıları gibi Ezop da, dünyevi kudretin sunduğu manzarayı seyrediyor. Onun bakışlarında da soytarıların gözlerindeki gibi bir istihza seziliyor, herhangi basmakalıp belagati tersyüz edici bir istihza. Lakin benzerlik orada son buluyor, zira soytarılar doğuştan engelli. Her soytarının kendine özgü bir anlatımı var. Ancak tümünün, "bu zaman çemberi içinde olağan hayatın beni dışlaması kaçınılmaz" tarzında bir teslimiyet içinde olduğu gözleniyor. Ezop için böyle bir aykırılık söz konusu değil. O normal biri.

Harmani onu sarmalarken, bir yandan da içindeki bedenin çıplak olduğunu hatırlatıyor bize. Sol elini giysisinin içinde, karnının üstünde tutuyor olması bu izlenimi güçlendiriyor. Yüzü de zihninden geçenleri yansıtıyor bir bakıma. Gözlemliyor, izliyor, tanıyor, çevresindeki ve uzaktaki seslere kulak veriyor, aynı zamanda da iç sesini dinliyor, üşenmeden gördüklerini düzene koymaya ve dünyaya gelirken sahip olduğu beş duyunun ötesine geçen bir anlam bulmaya çabalıyor. Gördüklerinde bulduğu anlam, ne denli güvenilmez ve belirsiz de olsa, sahip olduğu yegâne şey. Kamını doyurmak ve barınmak için ise hikâyelerinden birini anlatmak zorunda.

Kaç yaşında acaba? Elli ile altmış beş arasında olmalı! Rembrandt'ın Homeros'undan daha genç, Ribera'nın Ezop'undan daha yaşlı. Bazıları asıl masalcının yetmiş beşine kadar yaşadığını rivayet eder. Velázquez altmış bir yaşında öldü. Gençlerin bedenleri kendileri için de, başkaları için de armağandır. Antik Yunan'ın tanrıçaları bu armağanın taşıyıcılarıydı. Kudretlilerin bedenleri yaşlılıkta merhametsiz ve suskun olur – göçüp gittikten çok sonra onları temsil edeceğine inandıkları heykeller gibi.

Ezop heykel değil. Hayat tecrübesi bedeninde somutlaşıyor. Mevcudiyeti, hissettiği ve gördüğü şeylerden başka hiçbir şeyden güç almıyor.

1. Danilo Dolce, *Sicilian Lives*, New York: Pantheon, 1981, s. 171.

Ne mülk, ne bir kurum, ne hâkimiyet, ne de himaye söz konusu. Eğer omzunda gözyaşı dökecek olursanız, hayatıdır omzunda ağladığınız. Ona sarılırsanız eğer, çocukken tattığı şefkati hatırlayacaktır.

Ortega y Gasset bu adamın karşısında hissettiklerime kısmen tercüman olmuş:

> Astronomi, mesela, araştırıp keşfettiği gök cisimlerinin bir parçası değilken, "hayat tecrübesi" dediğimiz o müstesna ve elzem hikmetin hayatın kendisinin asli bir parçası olduğunu, başlıca unsur veya etkenlerinden birini meydana getirdiğini görürüz bazen. Bu hikmet, ikinci bir sevgiyi ilkinden muhakkak farklı kılar; çünkü ilk sevgi halihazırda oradadır zaten, insan onu rulo yapmış içinde taşımaktadır. Göreceğiniz gibi hem evrensel hem antik olan, hayatı tekrar tekrar çıkılacak bir yol gibi tasvir eden –"hayat yolu", *curriculum vitae* (CV), "izleyeceğin yola (kariyerine) karar verme" deyişleri buradan gelir– imgeyi hatırlayacak olursak şayet, hayat yolunda yürürken bunu yanımızda tuttuğumuzu, bildiğimizi söyleyebiliriz; halihazırda katettiğimiz yol arkamızda kıvrılır yani, film şeridi gibi sarılıp rulo olur. Dolayısıyla insan sona geldiğinde, sırtına yapışıp kalmış bir halde, sürdüğü hayatın koca bir rulosunu taşıdığını keşfeder.[2]

Hayatının rulosu sırtında. Erkeklik gücü hükmetme ya da kahramanlıkla pek alakalı olmayıp yaratıcılık, kurnazlık, belli ölçüde istihza ve asla ödün vermeme tarzında kendini gösteriyor. Bu sonuncu reddiye bir inatçılık sorunu değil, kaybedecek hiçbir şeyi olmayacağına dair edinilmiş hayat tecrübesi. Kadınlar çoğu zaman şevk ve hayal kırıklığıyla âşık olurlar, bu bakımdan da iki misli koruma altındadırlar. Bu adam yaşlı başlı, hırpani, pek çok kadının hafızasında yer aldığını sandığım perişan hayatındaki işlerinden başka yükü yok. Yüzleri onunkinin benzeri olan yaşlı köylü kadınlar var tanıdığım.

Eril kibrini yitirmiş artık. Anlattığı hikâyelerin kahramanı kendisi değil. Tanık iken tarihçi olmuş; kırsal kesimdeyse yaşlı kadınlar bu rolde erkeklerden çok daha başarılıdır. Şöhretleri arkadan gelir, değerleri bilinmese de, neredeyse âlemi kucaklarlar. (Bir sanat tarihi kuramına göre, Velázquez bu portreyi yaparken Giovanni Battista Porta'nın bir öküzle bir insanın fizyonomik özelliklerini karşılaştırdığı bir gravüründen etkilenmiştir. Kim bilir? Ben, yaşlı köylü kadınlara ilişkin hatırladıklarımı tercih ediyorum.)

Gözleri acayip, zira resimdeki öteki şeylere kıyasla onları resmetmekte pek titiz davranmamış olduğu söylenebilir. Adeta gözlerinden

2. José Ortega y Gasset, *Historical Reason*, New York: W. W. Norton, 1984, s. 187.

başka her şeyin resmedildiği izlenimi edinirsiniz; gözler ise tuvalin zemininde terk edilmiş gibi dururlar.

Öte yandan dosya ve onu tutan elden gayrı her şey gözlere işaret eder, başını tutuşu, yüzünün tüm öteki organları: ağzı, burnu, alnı. Gözler görevini yerine getirir – yani bakar, gözlemler, hiçbir şeyi kaçırmaz, ama bir tepkide bulunup yargılamazlar da. Bu adam ne bir önder, ne yargıç ne de hicivcidir. Ezop'u, Velázquez'in aynı boyutta ve benzer üslupta yapmış olduğu Menippus'un resmiyle karşılaştırmak ilginç olacaktır. İlk siniklerden ve hicivcilerden olan Menippus, geride bıraktığı bir şeymiş gibi bakar dünyaya ve bu terk ediş onu bir bakıma keyiflendirir. Onun duruşunda ve ifadesinde Ezop'un merhametinden eser yoktur.

Ezop'un gözleri, hikâye anlatıcılığı konusunda dolaylı olarak pek çok şey söyler. Gözlerinin ifadesi düşüncelidir. Gördüğü her şey hayatın muammasını algılayışına katkıda bulunur: Bu muammaya ilişkin kısmi cevaplar bulur – anlattığı her hikâyede bu cevaplardan biri vardır. Ne var ki her cevap, her hikâye başka bir soruya yol açar, bu yüzden sürekli yetersizlik hissi içindedir, bu yetersizlikse merakını kamçılar. Muamma, merak ve kısmi cevapların dayattığı tarz olmaksızın hikâye mümkün olamaz – günümüzde roman yerine geçen o itiraflar, bildiriler, hatıralar ve başsız sonsuz otobiyografik fanteziler benzeri şeyler olur sadece.

Bir zamanlar hikâye anlatıcılarını Ölümün Kâtipleri olarak adlandırmıştım. Nedeni, tüm hikâyelerin daha anlatılmadan, sondan başlamasıydı. Walter Benjamin, "Ölüm, hikâyecinin anlatabileceği her şeyin doğal sonucudur. O bu yetkiyi ölümden alır," demişti. Ancak benim tabirim fazlasıyla romantik olup yeterince aykırı değil. Kimse bu adam kadar ölüme ilgisiz kalamaz. Hayatın kendini seyrettiği gibi seyrediyor hayatı.

Ezop için bir hikâye. Ocağın altısıydı, On İkinci Gece. Daha önce hiç gitmemiş olduğum bir evin mutfağına davet edilmiştim. İçerde birkaç çocukla, kaba gri kürklü ve gözleri mat tüylerle örtülü oldukça iri bir çoban köpeği vardı. Benim gelmem köpeği korkuttu ve havlamaya başladı. Vahşice değil ama aralıksız havlıyordu. Onunla konuşmayı denedim. Sonra aynı hizada olabilmek için yere çömeldim. Hiçbiri para etmedi. Huzuru kaçmış, durmadan havlıyordu. Yedi-sekiz kişi masanın etrafında oturmuş, bisküviyle kahve içiyorduk. Kolumu uzatarak ona bir bisküvi sundum, sonunda kaptı ama diğer bir bisküviyi dizime yakın tutup da almasını beklediğimde, oralı olmadı. Sahibi, hiç ısırmaz, dedi. Bu söz üzerine hatırladığım bir hikâyeyi anlatmaya başladım.

Bundan yirmi beş yıl kadar önce bir Avrupa şehrinin varoşlarında

yaşarken, her sabah kahvaltıdan önce, kaldığım yerin yakınlarındaki koru ve tarlalarda yürümeyi âdet edinmiştim. Bazı İspanyolların barındığı derme çatma bir kulübenin bulunduğu noktada, her gün aynı yaşlı köpeğin yanından geçerdim, boz rengi, bir gözü kör, boxer büyüklüğünde bir kırmaydı bu. Hava ister yağmurlu, ister güneşli olsun onunla konuşur, başını okşar, yoluma devam ederdim. Böyle bir alışkanlık edinmiştik. Derken bir kış sabahı yerinde göremedim onu. Doğruyu söylemek gerekirse pek önemsemedim bunu. Lakin üçüncü gün de göremeyince barınağa yaklaştım. Bir köpek havlamasının ardından bir sızlanma geldi kulağıma. Durup etrafıma bakındım, hiçbir iz yoktu. Belki de hayal etmiştim. Ancak birkaç adım attıktan sonra sızlanma yeniden başladı, ardından ulumaya dönüştü. Yer karla örtülüydü, hiç köpek izi görülmüyordu. Durup barınağa doğru yürüdüm. Orada, ayağımın dibinde oluklardan gelen suyun toplandığı dar bir hendek gördüm; büyük ihtimalle toprak donmazdan önce kazılmıştı. Bir buçuk metre derinliğinde olup dik bir duvarı vardı.

Köpek bu çukura düşmüş, çıkamıyordu. Kararsız kaldım. Sahibini bulmaya mı çalışmalıydım, yoksa atlayıp onu kurtarmalı mıydım?

Yürüyüp uzaklaşırken içimdeki şeytan tısladı: Ödlek!

Dinle, dedim ona. Zaten kör, orada bir-iki gündür kalmış olmalı.

Bilemezsin ki, diye tısladı yeniden.

En azından dün geceden beri orada, dedim. Beni tanımaz, zaten adını bile bilmiyorum!

Ödlek!

Bunun üzerine çukura atladım. Köpeği sakinleştirdim. Onu omuzlarımın hizasına kadar kaldırabilmek ve sonra yere koyabilmek için yanında bir süre bekledim. En az otuz kiloydu. Kaldırır kaldırmaz –tahmin edileceği gibi– beni ısırdı. Avcumun içi ve bileğimde derin bir yara açtı. Telaşla oradan çıkıp bir doktor buldum. Daha sonra köpeğin sahibini aradım. Bir İtalyan'dı. Kartının arkasına sigorta şirketinin adını ve adresini yazdı. Sigorta görevlisine başıma geleni anlattığımda adam kaşını kaldırdı.

Şimdiye kadar duyduğum en inanılmaz hikâye! dedi.

Askıdaki sargılı sağ kolumu gösterdim.

O zaman deli olmalısınız!

Köpeğin sahibi olayı size bildirmemi söyledi.

Eee, tabii. İkinizi de ilgilendiren bir durum. Kaç para kazanıyorsunuz?

O anda ilham geldi bana. Ayda on bin diye kıtır attım.

Lütfen oturmaz mısınız, beyefendi?

Masadakiler kahkahayı bastı. Bir başkası bir hikâye daha anlattı. Sonra hepimiz kalktık, zira gitme vaktiydi artık. Kapıya doğru yürürken bir yandan da ceketimi ilikliyordum. Köpek odanın karşı tarafından dosdoğru yanıma geldi. İncitmeden elimi ağzına alarak beni çekiştirmeye başladı.

Çocuklardan biri, sana yattığı ahırı göstermek istiyor, dedi.

Yok hayır, beni ahır kapısına götürmüyordu köpek; daha önce oturduğum sandalyeye gidiyorduk. Yeniden oturunca o da, odadakilerin kahkahalarına aldırmadan, en ufak kalkma belirtisi göstermeme karşı alesta, ayaklarımın dibine uzandı.

Ezop için küçük bir hikâye. Dilediğiniz gibi yorumlayabilirsiniz. Köpeklerin anlayışı ne kertededir? Hikâye, tam da emin olamadığımız bir anda hikâyeye dönüşür; zira her bakımdan kuşku duyarız. Bilfiil hayat tecrübesi (hikâyeler bundan başka ne olabilir?) her zaman kuşkuyu içerir.

Söylentiye göre kuşkuculuk akımının kurucusu Pyrrhon, daha önce ressammış. Büyük İskender'in Asya seferine katıldıktan sonra ressamlıktan vazgeçip filozof olmuş. Görünüşlerin ve duyu algılarının güvenilirliğinden kuşku duyarak onların hayal mahsulü olduğunu ileri sürdü Pyrrhon. (Bir gün onun seyahatleri hakkında bir oyun yazılsa ne hoş olur.) MS dördüncü yüzyıldan beri, daha doğrusu son iki yüzyılda "kuşkuculuk" teriminin algılanışı köklü biçimde değişti. İlk kuşkucular, hayata ilişkin herhangi bir topyekûn açıklamayı (ya da çözümlemeyi) kesinlikle reddediyordu; zira gerçek hayatın bir muamma olduğuna ilişkin kendi tecrübelerine öncelik veriyorlardı. Felsefi rakiplerinin ayrıcalıklı ve korunaklı akademisyenler olduğunu düşünüyorlardı. Seçkinciliğe karşı ortak yaşanan tecrübelerden yanaydılar. Eğer Tanrı varsa, görünmez ve cevaplandırılamaz olduğuna, sivri burunlu kibirlilerle ise kesinlikle hiçbir ilişkisinin olamayacağına inanıyorlardı.

Günümüzde kuşkuculuk kayıtsızlık içerir; bir yere bağlı olmayı reddetme ve çoğu zaman –mantıksal pozitivizmde olduğu gibi– imtiyazlı bir malumatfuruşluk.

İlk kuşkuculardan ortaçağların heretiklerine* oradan çağdaş devrimcilere uzanan belirli bir tarihsel süreklilik vardır. Bunun aksine modern kuşkuculuk kimseye meydan okumaz ve sadece değişim kuramlarını

* Yerleşik inançlara aykırı düşüncede olan. *–ç.n.*

parçalara ayırır. Bunları ifade ettikten sonra karşımızdaki adamın ilk kuşkucular gibi olduğunu söyleyebilirim.

Bu yağlıboya resmin Velázquez'in fırçasından çıktığını bilmeseydim de İspanya'dan geldiğini söyleyebilirdim. Uzlaşmazlığı, ciddiyeti ve kuşkuculuğu tam anlamıyla İspanyol. İspanya tarihte taassuba varan dinsel hezeyanlar yaşamış bir ülke olarak bilinir. Benim ısrarlı olduğum kuşkuculukla bunu nasıl bağdaştırabiliriz? Coğrafyadan başlayalım işe.

Şehirler her zaman beslenmek için kırsal kesimin desteğine muhtaçtır; acaba aynı şekilde yaratılışlarıyla ilgili olarak, insanın kâinattaki yerini açıklayıcı kimi terimler bakımından da muhtaç olabilirler mi kırsal kesime?

Doğa, coğrafya ve iklim en yüksek etkisini şehirlerin dışında gösteriyor. Ufukları belirliyorlar. Bir şehrin içindeyken bir kuleye tırmanmadıkça ufuk yoktur.

Yüzyılımızdaki teknolojik ve siyasal değişimin hızı, tarih konusunda hemen herkeste dünya çapında farkındalığa sebep oldu. Kendimizi sadece tarihe değil, evrensel tarihe ait canlılar olarak görürüz. Ve öyleyiz de. Lakin tarihsel olana atfedilen üstünlük belki de coğrafi olanı azımsamamıza yol açtı.

Sahrada karşınıza Kur'an çıkar. İslam, ihtiyaçlarına cevap verebildiği ve ıstıraplarını dindirebildiği göçebe bir çöl hayatından doğdu ve sürekli yeniden doğmakta. Şimdiden çok soyut bir tarzda yazıyorum; öyle ki gökkubbenin kumlar ya da henüz kuma dönüşmemiş kayalar üzerindeki ağırlığını unutsun insan. Kehanet içeren bir din ancak böylesine bir ağırlık altında elzem hale gelir. Edmond Jabès'in yazdığı gibi:

> Dağda sonsuzluk duygusu, yüksekliklerle derinlikler ve tam manasıyla karşı karşıya kaldığınız şeyin yoğunluğu sayesinde zapturapta alınır; böylece kendiniz de sınırlanır, pek çok nesne arasında bir nesne olarak tanımlanırsınız. Denizde her zaman sadece su ve gökyüzünden çok daha fazlası vardır; her ikisinden de farklı olduğunuzu belirtecek olan tekne, insani bir duruş için zemin sağlar size. Ancak çölde sonsuzluk duygusu koşulsuzdur ve dolayısıyla en hakiki olandır. Çölde tamamen kendi başınıza kalırsınız. Ve göğün ve kumun kesintisiz tekdüzeliği içinde bir hiç, mutlak surette bir hiç olursunuz.

Arap şiirinde bıçak (kama, kılıç, hançer, orak) ayrıcalıklı bir konuma sahiptir. Bir silah ve alet olarak yararlılığıyla bağlantısız değildir bu. Öte yandan bıçak ağzının bir başka anlamı da vardır. Bıçak neden bu topraklarda böylesine meşrudur? Avrupa Şarkiyatçılığı'nın saldırılarından ve yarı-gerçeklerinden çok önce ("palanın zulmü") bıçak hayatın zafi-

yetinin hatırlatıcısıydı. Ve bu zafiyet, son derece maddi olarak çölde, gökyüzüyle yer arasındaki yakınlıktan dolayıydı. Bu ikisi arasında ancak bir atlının geçebileceği ya da bir hurma ağacının boy atabileceği kadar bir yükseklik vardı. Sadece o kadar. Varoluş incecik bir teyel gibiydi adeta, eğer bu teyeli yakalarsanız, hem tanığı hem de kurbanı olacağınız şaşırtıcı bir *dış* seçeneğin farkına varırdınız.

Bu farkındalıkta hem kadercilik hem de yoğun bir heyecan vardı. Asla kadere boyun eğme ve umursamazlık değil.

Hassan Saab, "İslam bir bakıma Allah'tan başka herhangi bir şeyi kutsal saymaya karşı ateşli bir reddiyedir," diye yazmıştı.

Tıpkı göçebenin kuma serilmiş seccadesi gibi, yaşayanların yer aldığı ince katmanda gizlenecek yer olmadığı içindir ki uzlaşma mümkün değildir asla; dolaysız yüz yüze gelmek heyecana, çaresizliğe, kaderciliğe neden olur.

İspanya'nın iç platosu bir bakıma çölden daha berbattır. Çöl hiçbir şey vaat etmez, ancak bu reddiyeden mucizeler hasıl olabilir –Allahın İradesi, vaha, yaratılış örneğin. İspanyol bozkırı *kırık vaatler* tarlasıdır. Dağların yamaçlarında bile kırıklar vardır. *Meseta*, kafası ve omuzları yatay, korkunç bir darbeyle biçilmiş bir adama benzer. Bu yatay kesiklerin biteviye coğrafi tekrarı, bozkırın gökyüzüne doğru yükselerek yaz aylarında kavrulmasına (yatay görünüm bir fırını çağrıştırır), kışları ise buzlanarak dondurucu bir hal almasına neden olur.

İspanyol bozkırının bazı yörelerinde buğday, mısır, ayçiçeği ve üzüm yetişir. Ancak funda, kenger ya da *jara*'dan daha dayanıksız olan bu bitkiler yanma ya da donma tehlikesi altındadır. Yaşama şansları zayıftır. Onları yetiştiren insanlar gibi, doğadaki mevcut düşmanlığa karşı mücadele etmek zorundadırlar. Bu topraklardaki ırmaklar bile dost olmaktan çok düşmandır. Yılın dokuz ayında kupkuru yatakları sadece engel oluşturur; iki ay boyunca ise çılgınca, yıkıcı bir şiddetle akarlar.

Kırık vaatler de yuvarlanan taşlar ve tuz kayaları gibi, her şeyin yanarak önce kararıp sonra beyazlaşarak toza dönüşeceğini garanti eder gibidir. Ya tarih? Burada insan, tarihin bir koyun sürüsünün kaldırdığı tozdan daha fazla bir şey olmadığını öğreniyor. Bozkırdaki yapıların hepsi de savunmada; anıtların tümü müstahkem mevki gibi. Bu durumu –Arap işgali, Yeniden Fetih savaşları gibi– tamamen milli askeri tarihle açıklamak yetersizdir. Araplar İspanyol mimarisine ışığı getirdi. Asli İspanyol yapıları heybetli kapıları, dört yüzü saldırıya karşı tahkim edilmiş duvarları ve münzevilikleriyle doğal çevreye temsili bir karşılık; hayatın başlangıcı hakkında işaretlerin ifşa ettiğine karşı bir cevaptır.

Orada, o topraklarda yaşayan ve çalışanlar, belirgin bir beklentilerinin olmadığı bir dünyada hayatlarını sürdürüyor. Vaatler görünmez ve görünür olanın ardında gizlidir. Doğa, boyun eğmek bir yana, kayıtsızdır. "İnsanlar neden burada?" sorusuna sağır; sükûtu ise cevap olarak kabul edilemez. Doğa en nihayetinde tozdan başka bir şey değil (*ejaculation*/ fışkırtma kelimesinin karşılığı İspanyolcada "toz atma" anlamına geliyor) – karşısında, kişinin ateşli inancından ya da gururundan başka hiçbir şeyin kalıcı olmadığı bir doğa.

Yukarıdaki sözlerim, İspanyol kadınları ile erkeklerinin karakteriyle karıştırılmamalı! İspanyollar genellikle başka insanlardan çok daha konuksever, sözüne sadık, son derece cömert ve naziktir. Onların hayatlarından değil, yaşamak durumunda oldukları ortamdan söz ediyorum.

Antonio Machado'nun yazdığı "İspanya Baştan Başa" adlı şiir:

> Savaş meydanları ve münzevi bozkırlar göreceksin
> –bu tarlalarda Kutsal Kitap'taki bahçelerden eser yok–
> kartalların ülkesi burası, gezegenin bir parçası
> Kabil'in avare gölgesinin geçtiği.

İspanyol kırsalının iç kesimlerini tanımlamanın bir başka yolu da onu yağlıboya resmedebilmenin imkânsızlığını belirtmektir. Hakikaten böyle resimler çok enderdir. Elbette dünyada resmi yapılabilen manzaralardan çok yapılamayanlar bulunuyor. Portatif şövalelerimiz ve renkli dialarımızla bunu unutma eğilimindeysek eğer, nedeni bir tür Avrupa-merkeziyetçilik[illegible]ir. Doğanın rahatlıkla resmedilebildiği durumlar istisnadır. (İlave etmeliyim ki, muhtemelen saf manzara resmi için gerekli özgül tarihsel-toplumsal durumu ihmal edecek en son kişi ben olmalıyım – ama bu başka bir hikâye.) Bir manzaranın sırf tasvirsel nedenlerle resmedilememesi söz konusu olamaz; sezgisel, anlamsal bakımdan *görünür* olmayışından ya da anlamının başka yerde aranması gerektiğinden böyledir. Örneğin vahşi bir orman ruhların barındığı bir yer olarak resmedilebilir ama tropikal bir orman olarak değil. Çölü resmetme girişimleri her zaman sadece kumların resmedilmesiyle sonuçlanmıştır. Çöl bambaşka bir yerde – Avustralya Yerlileri'nin kum çizimlerindedir.

Görünür olanın insanı yücelttiği, doğal görüntülerin bir *anlam taşıdığı* manzaralardır resmedilebilir olanlar. Bu gibi manzaraları hemen her şehirdeki İtalyan Rönesans resimlerinde görürüz. Bu bağlamda görüntü ile öz arasında bir ayrım yoktur – klasik ideal böyledir.

İspanyol iç karasının resmedilmesi mümkün olmayan *meseta*'sında doğup büyümüş olanlar, özün hiçbir zaman görünür olamayacağı inan-

cındadır. Öz karanlıkta, örtük gözkapakları altındadır. Machado, "İberya Tanrısı" adındaki bir başka şiirinde sorar:

İspanyol Tanrısı'nın yüzünü gören var mı?

> Bekliyor yüreğim
> eli nasırlı İspanyol'u
> Kastil'in çobanpüsküllünden oymayı bilen
> kara toprağın vakur Tanrısını.

Bir manzaranın resminin yapılamayışının ruh haliyle ilgisi yoktur. Ruh hali günün farklı zamanlarına ve mevsimlere göre değişir. Kastil bozkırı yazın öğle vakti –kurutulmuş balık gibiyken– aynı bozkırda akşam olup da, ufuktaki çatlamış dağlar canlı deniz şakayıkları gibi eflatuna bürününce ruh hali değişir. Goya'nın Aragon'unda yazın her yeri kaplayan toz, kışları kuzeydoğu rüzgârı *cierzo*'nun etkisiyle kör edici bir buzlanmaya dönüşür. Ruh hali değişir. Değişmeyen, manzaranın *adresi* olarak adlandırdığım ölçektir.

İspanya iç karasının ölçeği hiçbir odak merkezine imkân vermez. Bu kendisine bakılmasına izin vermediği anlamına gelir. Bir başka değişle *ona bakılmasını mümkün kılacak hiçbir yer yoktur.* Kuşatsa da, hiçbir zaman yüz yüze gelmez sizinle. Odak noktası size yönelik bir işaret gibidir. Odak noktası olmayan bir manzara ise sessizlik gibidir. Size sırtını dönmüş bir sessizlikten ibarettir yalnızca. Tanrı bile görsel bir tanık değildir orada – zira oraya bakmaya lüzum görmez Tanrı; görmeye değecek bir şey yoktur nasılsa. Sırtı dönük manzaranın bu kuşatıcı yalnızlığı İspanyol müziğinde yansımasını bulur. Boşlukla kuşatılmış bir sesin müziğidir bu. Koro müziğinin tam karşıtıdır. Son derece derin ve insani olup bir hayvan çığlığı gibi yankılanır. İspanyollar hayvan gibi olduğundan değil, bölgenin planlanması mümkün olmayan vâsiliğinden.

"Adres" derken, bölgenin yerli halkının imgeleminde belirli bir manzaranın nasıl canlandığını anlamak istiyorum: bu manzarayla içli dışlı olanlara onun ne ifade ettiğini. Her seher vakti gözün ne gördüğüyle başlayıp öğle vaktinin ne derecede kör edici olduğunu, güneş batarkenki sessizliğin nasıl algılandığını. Bütün bunların coğrafi ve topografik bir temeli var. Ama bizim burada coğrafyaya genel olarak düşünüldüğünden daha geniş bir anlam yüklememiz gerekiyor. Coğrafyanın sadece bir doğa bilimi olarak tanımlanmasından önceki daha eski bir coğrafi yaşantıya. Köylülerin, göçebelerin, avcıların coğrafi yaşantısına – ama belki de kozmonotların da.

Coğrafi olanı, görünmez bir başlangıcın simgesi olarak kabul etme-

miz gerekir: Sabit bir simge olmakla birlikte, daima belirsiz ve yanlış anlaşılmaya müsait, zira her şeyin başlangıcını ve sonunu temsil ediyor. Bizim bilfiil gördüklerimiz (dağlar, kıyılar, tepeler, bulutlar, bitki örtüsü) adı konmamış, tahayyül edilemeyen bir hadisenin dünyevi sonuçları. Biz bu hadiseyi yaşıyoruz ve –benim kullandığım anlamda– coğrafya, doğasını kavramamız için işaretler sunuyor bize.

Ön planı birçok şey anlamlı bir şekilde doldurabilir: kişisel anılar, günlük hayat gailesi – hasatın akıbeti, su durumu; umutlar, korkular, övünmeler, mülkiyet hakkı yüzünden doğan nefretler; yakın zamanda işlenmiş suçların izleri (dünyanın her yerinde kırsal kesimde suç en çok konuşulan konuların başında gelir). Bunların hepsi manzaranın *adresi* dediğim sabit bir arka planda oluşur; böylece burada dünyaya gelmiş olanların imgelemini bu manzaranın "karakteri" belirler.

Balta girmemiş birçok ormanın adresi bereketli, çoktanrılı ve ölümlüdür. Çöllerin adresiyse basitten birleşiğe gelişen bir dizi evreden oluşur ve dayanılması zordur. İrlanda'nın batısının ve İskoçya'nın adresini tekrarlanan meddücezir belirler, hayaletlerle doludur. (Bu yüzden Kelt manzarasından söz etmek anlamlıdır.) İspanya'nın iç kesimlerinin adresi zamandışı olup kayıtsızdır; Samanyolu'nun etkisi altındadır.

Ölçek ve adres ruh haline göre değişmez. Her hayat kendi kazalarına, tesadüflerine ve amaçlarına açıktır. Mamafih ben, coğrafyanın hayati şeyler üzerindeki aşikâr etkisi bir yana, insanların doğayı algılayışı konusunda kültürel bir etki yaratabileceğini öne sürüyorum.

Bu etki görseldir ve çok yakın bir zamana kadar doğa, insanların gördüklerinin çok büyük bir kısmını kapsıyordu; bu yüzden belirli bir coğrafyanın, görünenle ilgili belirli bir ilişkiyi teşvik ettiği söylenebilir.

İspanyol coğrafyası görünene karşı kuşkuyu teşvik eder. Bunda bir mantık yoktur. Aslını başka yerde aramak gerekir. Görünür olan bir çeşit ıssızlık, görüntüler bir çeşit enkazdır. Aslolan, görünmez olan kişi ve görüntüler arkasında durandır. Kişi ve asli olan karanlıkta ya da kör edici ışıkta bir araya gelir.

İspanyol resminin dili Pireneler'in öte yanından geldi. Bu demek oluyor ki bu dil aslında İtalyan Rönesansı'nın bilimsel görsel merakından ve Hollanda ile Belçika'nın ticari gerçekçiliğinden doğdu. Daha sonra barok, ardından neoklasik, daha sonra da romantik olacaktı bu dil. Ne var ki evrimi boyunca –hatta maniyerizmin fantezi döneminde bile– doğal görüntülerin güvenilirliği ve üçboyutlu maddecilik etrafında inşa edilmiş görsel bir dil olarak kaldı.

Temel Avrupa geleneğinin *gücünün* hakkını teslim etmek için Çin,

Pers-İran ya da Rus ikonik sanatını akıldan geçirmek bile yeter. Dünya sanat tarihinde Avrupa resmi, Rönesans'tan on dokuzuncu yüzyılın sonuna kadar son derecede bedenseldir. Ruhlara, Tanrı'ya ya da ölüme hitap edecek yerde, en çok bedenlerinin içinde yaşayanları önemseyen, hislere hitap etmenin ön planda olmadığı, çok bedensel bir ifade.

Sözcüğü moral ve ideolojik çağrışımlarından arındırabilirsek eğer bu bedenselliği hümanist, insancıl diye niteleyebiliriz. Canlı insan bedenini merkeze aldığı ölçüde hümanisttir. Bu türden bir hümanizmin ancak ılımlı bir iklimin hüküm sürdüğü kırsal alanlarda, teknolojik imkânlardan yararlanarak ve toplumsal ilişkiler elverdiği ölçüde görece bereketli hasatlar elde etmekle mümkün olabileceğine inanıyorum. Avrupa resminin görsel dilinin hümanizmi sevecen ve yumuşak bir üsluptadır. Belki de burada, böyle bir dilden söz ettiğimi, onunla neler söylenebileceğinden bahsetmediğimi vurgulamalıyım. Poussin *Arcadia*'da, Callot *Savaşın Dehşeti*'nde aynı dili kullanıyordu, Bellini'nin Meryemleri ve Grünewald'ın vebanın kurbanlarında olduğu gibi.

İspanya on altıncı yüzyılın başında Avrupa'nın en zengin ve en güçlü ülkesiydi: Reform karşıtı hareketi başlatan ilk Avrupa gücü. Sonraki yüzyıllarda hızlı bir gerilemeyle birlikte yoksulluk arttı; buna rağmen, özellikle de Katoliklik inancını savunmasıyla Avrupa'daki rolü devam etti. Sanatının Avrupalı olması, sanatçılarının (çoğunlukla İtalya'da çalışmasıyla) Avrupa dilinde resim yapması şaşırtıcı değildi. Öte yandan İspanyol Katolikliğinin nasıl hiçbir Avrupa ülkesinde benzeri yoksa, İspanyol sanatının da benzeri yoktu. Büyük İspanyol ressamları Avrupa sanatını alıp karşıtına dönüştürdüler. Böyle yapmak niyetinde değillerdi. Ancak İspanyol yaşantısının şekillendirdiği vizyonları Avrupa resminin hümanizmini sindiremezdi. Yokluk ülkesinde varsıl bir dil. Çelişki göze batacak kadar derindi. İspanyol kilisesinin menfur serveti bile bu uçurumu kapatamazdı. İspanyol kırsalının en büyük şairi Machado buna karşılık olarak şöyle dedi:

> Ah Alvorgonzalez toprakları,
> Kalbindeki kederli topraklar İspanya'nın,
> Yoksul topraklar,
> Derin hüznüyle ruha dönüşen!

Ressamların koruyucu azizi Luka'nın El Greco'nun fırçasından çıkma bir tablosu var. Bir elinde resim fırçası, öbüründe göğsüne dayadığı bir kitap tutuyor. Kitabın açık olan sayfasında *Meryem ve Çocuk* görülüyor.

Zurbarán ise, İsa'nın yüzünün en az dört çeşitlemesini mucizevi bir şekilde Azize Veronica'nın başörtüsüne nakşetmiş. Bu Reform karşıtı hareketin gözde bir konusuydu. Veronica, İsa çarmıhı Golgota'ya taşırken terini başörtüsüyle silen kadına verilen ad; kuşkusuz *vera icona* (gerçek imge) sözlerinden ilham alınmış.

El Greco'nunkiler de, Zurbarán'ın resimleri de, gerçek bir imgenin bile ne denli *ince* olduğunu hatırlatıyor bize. Kâğıt ya da ipek gibi ince.

Boğa güreşlerinde pelerinle yapılan ünlü numara Azize Veronica adını taşır. Boğa güreşçisi, boğanın matador sandığı pelerini onun önüne tutar. Boğa başı öne eğik olarak yaklaşırken matador usulca pelerini çekerek çalımla savurur, böylece pelerin bir bez parçasına dönüşür. Matador aynı numarayı defalarca tekrarlar. Her seferinde boğa önüne çıkan şeyin sağlamlığına ve maddi varlığına kanarak aldanır.

Ribera, aynada kendi yansımasına bakarak görünüşlerdeki muammayı çözmeye çalışan bir filozofun en az beş suretini çizmişti. Filozofun sırtı bize dönük, o yüzden onun suretini sadece aynada yansıdığı haliyle görebiliyoruz; bir kez daha incecik cıva tabakası gibi bir imge.

Ribera'nın başka bir resminde İshak'ın Esav olduğunu sanarak en küçük oğlu Yakup'u kutsadığını görürüz. Annesi Rebeka'nın göz yummasıyla Yakup bileğine ve koluna sardığı oğlak derisiyle babasını kandırmaktadır. Yaşlı adam kıllı kolu tutarak bir mağara adamına benzeyen büyük oğlu çoban Esav'ı kutsadığını sanır. Bu konuda bir başka resim gördüğümü hatırlamıyorum. Grafik olarak yüzeylerin, tıpkı görünüşler gibi insanı nasıl kandırabildiğini gösteren bir imge bu. Satıh sadece yüzeysel değil, aynı zamanda da yanıltıcı. Hakikat yalnız derinlerde değil, bambaşka bir yerde.

Bu betimleyici örnekleri vermemin nedeni, İspanyol ustaların konuya ve ikonografiye rağmen *nasıl* resim yaptıklarıyla ilgili bir genelleme yapabilmek için yolu hazırlamak. Eğer bu *nasıl* yakalanabilirse, İspanyol deneyimine içkin çok önemli ve de gündelik hadiseler hakkındaki bazı şeyleri anlamaya yaklaşmış olacağız. *İspanyol ustalar tüm görünüşleri sanki hepsi de yüzeysel bir örtüymüş gibi resmettiler.*

Bir tül gibi mi örttüler? Tül son derecede hafif, çok kadınsı, çok saydamdır. Ressamların hayal ettiği ise donuk bir örtüydü. Öyle de olması gerekiyordu; aksi takdirde karanlık örtünün içinden süzülür ve imge gece gibi karanlık olup çıkardı.

Perde gibi mi? Perde de çok ağırdır, çok kalındır, kendi dokusundan başkasını da göstermez. İspanyol ustalara göre görünüşler bir tür ten gibiydi. Goya'nın iki resmi, *Giyinik Maja* ve *Çıplak Maja* bende sabit fikir

halinde her zaman zihnimi işgal edip durur. Bu giyinik-çıplak resim oyununun bir İspanyol'un başından geçmesi anlamlıdır ve sanat tarihinde özgün bir yeri vardır; çıplak Maja'nın karbeyazı teni, adeta giysisi kadar örtü işlevi görür. Aslında kendisi gizli ve görünmez olarak kalır.

Her şeyin görüntüsü –bir kayanın ya da zırhın bile– benzer şekilde bir ten, bir zardır. Sıcak, soğuk, kırışık, taze, kuru, nemli, yumuşak, sert, pürüzlü olsun, zar açık gözlerimizle gördüğümüz her şeyi kaplar ve pelerinin boğayı kandırışı gibi kandırır bizi.

İspanyol resminde gözlerin açıkça *baktığı* çok az resim vardır. Gözler, resimdeki insanın iç dünyası ve görünmez ruhu hakkında bir ipucu vermek için vardır.

El Greco'da gözler cennete yönelir. Velázquez'de –saray cücelerinin portrelerini düşünün– gözlerinin görüşü sanki korkunç bir kataraktla maskelenmiş gibidir. Kraliyet portrelerindeki gözler harikulade bir şekilde boyanmış olup gök cisimlerini, jelatini andırır ama kuzeyde, bin mil ötedeki çağdaşı Hals'ınkiler gibi ince eleyip sık dokumazlar.

Ribera ve Zurbarán'da gözler dünyadan uzakta, içe bakar. Murillo'da ruhun pencereleri gelin telleriyle bezenmiştir. Goya'nın bunlara bir istisna teşkil ettiği söylenebilir – özellikle de arkadaş portrelerinde. Ne var ki bu portreleri yan yana koyup da bakacak olursanız, tuhaf bir şeyle karşılaşırsınız; hepsinin gözlerinde aynı ifade vardır: korkusuz, belirgin bir tevekkül – sanki hakkında konuşulamayacak olan çoktan görülmüş, var olan hiçbir şeyin artık onları şaşırtamayacağı, dolayısıyla daha fazla gözlemlemenin de bir yararının olmayacağı anlaşılmış gibidir.

İspanyol sanatı genellikle gerçekçi olarak nitelenir. Bir bakıma öyledir de. Nesnelerin yüzeyleri dikkatle incelenir, büyük bir duyarlılık ve sadakatle resmedilir. Olanlar tespit edilir, hiçbir zaman üstünkörü bir şekilde tasvir edilmez. Görünüşlere daha derinden bakmanın yararı yoktur, zira arkalarında görülecek bir şey bulamazsınız. Görülür olanla ilgili hayale kapılmayın, bırakın olduğu gibi kalsın. Hakikat başka yerdedir.

'*Kont Orgaz'ın Cenaze Töreni*'nde El Greco, ölü kontun metal zırhına, cesedi ayaklarından tutarak kaldıran Aziz Stephen'in imgesini yansıtır. *Spoliation*'da da maharetle aynı yöntemi kullanır. Kurtarıcı İsa'nın kırmızı giysisi, hemen yanında duran şövalyenin zırhında, kuzgunkılıcını andıran alevler şeklinde yansımaktadır. El Greco'nun doğaüstü dünyasında, dokunma duyusu, dolayısıyla da yüzeylerin hissedilebilir gerçekliği her yerdedir. Azizlerini donattığı muhteşem bir gardırobu vardı. Giysileri resmetmekte onun yeteneğiyle boy ölçüşebilecek başka bir ressam tanımıyorum.

Ribera ve Zurbarán'ın daha ağır işlerinde pelerin vücudu sarar, ten kemikleri, kafatası zihni muhafaza eder. Peki zihin nedir? Karanlık ve görünmez inanç. Son yüzeyin *arkasında* resmedilemeyecek olan vardır. Tuvaldeki pigmentin altında esas değer gizlidir, o ise örtük gözkapaklarının ardındakine tekabül eder.

İspanyol resmindeki yara, bütün görünüşlere nüfuz ederek onların arkasına geçtiği için çok önemlidir. Aynı şekilde yoksulluğun çaput ve paçavraları da – elbette onlar hem gerçeği hem de yoksulluk kültünü yansıtırlar, ama bir de yırtık, parçalanmış halleriyle görsel olarak bir alttaki yüzeyi meydana çıkarırlar, böylelikle hakikatin bulunduğu en sonuncu yüzeye bizi biraz daha yaklaştırmış olurlar.

İspanyol ressamlar, olanca maharetleriyle görünenin hayal mahsulü olduğunu, görünmez olana içkin dehşet ve umudu hatırlatmaktan başka bir işe yaramadığını göstermeye çalıştılar. Buna tezat olarak, resimlerinde her şeyin görülebildiği, üstüne üstlük Tanrı'nın da her türlü şeyi görebildiği bir Piero della Francesca, bir Raphael, bir Vermeer düşünün.

Goya, altmışını geçmiş ve yarı sağırken aynayı kırdı, giysileri soydu ve bedenlerin tanınmaz halde olduğunu gördü. İlk modern savaşla karşı karşıya geldiğinde kendini karanlıkta, görünenin çok uzağında buldu ve durduğu yerden görünümlerin enkazına baktı (bunu yalnızca bir metafor olarak işitiyorsanız, son fırça desenlerine bakın) parçaları toplayıp onları yeniden düzenledi. Kara mizah, kara resim, *Savaşın Felaketleri* ve *Disparates / Denk Olmayanlar*'ın gecesinde parlayan alevler. (İspanyolcada *disparate* delilik, saçmalık anlamına gelir ama Latin kökü "böl, ayır" anlamındadır). Goya görünür olanın dağılmış, şekli bozulmuş, parçalanmış kısımlarıyla çalıştı. Parçalanmış oldukları için arkalarında ne olduğunu görebiliyoruz: Zurbarán, Ribalta, Maino, Murillo ve Ribera'nın varsaydıkları aynı karanlığı.

Belki de *Disparates*'ten biri bu terslik hakkındaki yorumumuza yardımcı olabilir: Görünüşlerin arkasındaki varsayım olarak karanlık burada parçalanmış kısımların arasındaki aşikâr karanlığa dönüşmüştür. Kafasını çevirerek, beyaz giysili bir kadın olan binicisini dişleri arasına almak isteyen bir at görürüz resimde. Bir kez bindiniz mi, sizi mahveder.

Lakin Goya'nın yaşadığı ve ifade ettiği hakikat, nihayetinde herhangi bir simgeyle temsil edilemez, bu en basitinden çizim tarzındandır. Parçaları, bütünü gözetmeden bir araya getirir. Anatomi onun için bedenlerin maruz kaldığı vahşet ve ıstırapla ilgisi olmayan yararsız, akılcı bir uygulamadır. Goya'nın bir çizimi önünde gözlerimiz sürekli bir parçadan diğerine kayar; bir elden bir ayağa, dizkapağından omza sanki bir aksi-

yon filmi seyrediyormuşçasına; parçalar, kollarla bacaklar santimetrelerle değil, saniyelerle ayrılmış gibidir.

Goya 1819'da, yirmi yedi yaşındayken *Calazanslı Aziz Joseph'in Komünyonu*'nu resmetmişti. Aziz Joseph yoksulları parasız eğiten dini bir tarikatın kurucusuydu; Goya da çocukluğunda Saragossa'da bu okullardan birinde eğitim görmüştü. Aynı yıl küçük boyda bir "Bahçede Istırap" resmetti.

İlk resimde benzi külrengi yaşlı bir adam rahibin önünde eğilirken, rahip onun açık ağzına kutsal ekmeği koyuyor. Öndeki iki figürün ilerisinde, karanlık kilisede cemaati görüyoruz: çocuklar, değişik yaşlarda erkekler ve en solda muhtemelen ressamın kendi portresi. Resimdeki her şey dua eden dört çift elin gölgesinde kalıyor: Aziz'in, ihtiyar bir adamın, ressamın ve genç bir erkeğin elleri. – Oysa ressam gençliğinde zaman kazanmak için portrelerde kurnazlıkla elleri çizmekten kaçınmasıyla dile düşmüş. Yoğun bir tutkuyla yapıldığı anlaşılıyor ellerin. Her çift elin parmak uçları gevşekçe birbirine dolanıyor ve eller ancak genç annelerin ve çok yaşlıların sahip olduğu bir duyarlılıkla kavrıyor –sanki dünyadaki en değerli şeyi korurcasına– hiçbir şeyi.

Aziz Luka İsa'nın Zeytinlik dağındaki hikâyesini aşağıdaki sözcüklerle anlatıyor:

> Dışarı çıkıp âdeti üzere Zeytinlik dağına gitti; şakirtler de onun ardınca gittiler. Oraya varınca İsa onlara dedi: Dua edin ki iğvaya düşmeyesiniz. Kendilerinden bir taş atımı kadar ayrıldı; diz çöktü ve: Ey Baba, eğer istiyorsan, bu kâseyi benden geçir; lakin benim iradem değil, seninki olsun, diye dua etti. Ve İsa'ya, gökten bir melek görünüp ona kuvvet verdi. Şiddetli ıstırapta olarak, ziyade hararetle dua etti; teri toprağın üzerine düşen büyük kan damlaları gibiydi.[3]

İsa dizlerinin üzerine çökmüş, kollarını uzatmış, tıpkı bir mahkûm gibi bekliyor, idamı bir saniye sonra, 3 Mayıs 1808'de.

Söylentiye göre Goya 1808'de *Savaşın Felaketleri*'ni çizmeye başladığı sırada uşağı ona neden Fransızların barbarlığını göstermek istediğini sormuş. "İnsanlara ebediyen barbar olmamaları gerektiğini söylemek için," olmuş cevabı.

İsa'nın kimsesiz figürü siyah bir zeminde soluk beyaz ve gri ince fırça darbeleriyle resmedilmiştir. Yok gibidir. Karanlığa karşı beyaz bir paçavrayı andıran siluetiyle tasavvur edilebilecek en insanca duruşu ser-

3. *Kitabı Mukaddes Eski ve Yeni Ahit*, Kitabı Mukaddes Şirketi, 1997. *Luka*, 22, s. 87.

gilemektedir. Paçavraların ardında görünmez olan vardır.

İspanyol resmini İspanyol yapan, iç karadaki büyük *mesa* manzaralarının o bölgede yaşayan ve çalışanlar arasında çoğu zaman uyandırdığına benzer ıstırabın bu resimlerdeki tezahürüdür. Prado'nun İspanyol galerilerinde, modern Madrid'in merkezinde, metrelerle değil, "taş atımı" ile ölçülen, terin üzerine kan damlaları gibi döküldüğü İspanyol toprağı her yerdedir, ısrarlıdır, örtülüdür ama varlığı her yerdedir. İspanyol filozof Miguel de Unamuno bunu çok hakiki bir şekilde ifade etmiştir: "Istırap aslında bilince, insan maneviyatına karşı bilinçsizliğin, maddenin kurduğu engeldir; özgür iradeye karşı bir dirençtir, görülen evrenin Tanrı'ya dayattığı sınırdır."

Goya ne denli heyecanlıysa, Velázquez o denli sakindi. Eserlerinde dini bir tutku ya da güçlü bir istek belirtisi de yoktu. Onun sanatı, gördüğü her şeye hakkını veren, değerler hiyerarşisi olmayan, tasavvur edilebilecek en önyargısız sanattı. Tuvallerinin önünde yüzeylerinin ne denli ince olduğunu fark etmeyiz, zira yüzeyi boşluktan ayırmakta fırçaları olağanüstü hafifliktedir. Resimleri hiç zorlanmaksızın doğadan farksız görünür gözümüze. Yine de, hayranlık duyduğumuz halde tedirgin oluruz. Ustalıkla, özgüvenle ve zarafetle resmedilmiş olsalar da, tahayyüllerinin temelinde ciddi bir kuşkuculuk vardır.

Önyargısız, zorlanmaksızın, kuşkucu – kullandığım bu sıfatları tekrarlıyor ve bir sonuca varıyorum: aynada bir imge. Velázquez'in eserlerinde kasten ayna kullanmış olması pek çok sanat tarihi tezine konu olmuştur. Ancak benim burada öne süreceğim şey çok daha kapsamlı. Velázquez görünen her şeyi aynadaki yansımalarla eşdeğer tuttu. Tüm görünüşleri bu bağlamda sorguladı ve herkesten çok önce, mucizevi bir şekilde, tamamen optik (kavramsaldan tamamen farklı) olarak gerçeğe benzerliği keşfetti.

Ne var ki, tüm görünüşler yansımalarla eşdeğer ise, aynanın arkasında ne vardı? Velázquez'in kuşkuculuğu onun düalizme olan inancından kaynaklanır. Bu inanca göre, görünür olana hakkını teslim et; Tanrı'nın hakkını da Tanrı'ya. Bu denli kuşkucu olmasına karşın büyük bir özgüvenle resim yapabilmesinin nedeni buydu.

Velázquez'in bir zamanlar *Dokumacı Kadınlar* ama sonradan *Arakne'nin Hikâyesi* olarak bilinen tablosuna bakalım. Ressamın son işlerinden biri olduğu görüşüne karşın, yakın geçmişte bazı sanat tarihçileri (bana göre çok inandırıcı olmasa da) onu on yıl öncesine tarihlediler. Her halükârda, herkes bu resmin Velázquez'in vasiyeti niteliğinde olduğunda hem fikirdi.

Ovidius'un anlatımına göre, yaptığı olağanüstü güzellikteki duvar halılarıyla ünlenen Lidyalı Arakne (onu resmin sağında, bir çile yünü yumak yaparken görüyoruz) sanat ve zanaat tanrıçası Pallas'a meydan okuyarak onunla yarışmaya girer. Her birinin altı halı dokuması gerekmektedir. Kaçınılmaz olarak yarışmayı Pallas kazanır ve ceza olarak Arakne'yi bir örümceğe dönüştürür (hikâye de doğal olarak adını bu kızdan alıyor). Velázquez'in tablosunda her iki kadın da işiyle uğraşmakta (sol tarafta, çıkrığının başında Pallas görülüyor). Arka planda, ışık içindeki bir girintideyse, Arakne'nin dokuduğu anlaşılan duvar halısı, müphem bir şekilde Tiziano'nun *Europa'nın Kaçırılışı*'na göndermede bulunuyor. Tiziano, Velázquez'in en çok hayranlık duyduğu ressamdı.

Velázquez'in tuvali aslında küçüktü. On sekizinci yüzyılda üst kısmına ve sağına şeritler eklenmiş. Ancak bu ilaveler önemini azaltmamış. Olan bitenle ilgili ne görüyorsak, hepsi de kumaş ya da giysilerin görünüşüyle bağlantılı diyebiliriz. Görünür olanın eğirilmiş iplikten meydana geldiği görülüyor. Gerisi karanlıktan ibaret.

Ön planda soldan sağa doğru ilerleyelim. Ağır, kırmızı bir perdeyi açık tutmaya çalışan bir kadın, izleyiciye adeta gördüklerinin geçici bir meydana çıkma olduğunu hatırlatıyor. "Perde!" diye seslenildiği anda her şey sahneden yok olurcasına silinecek.

Bu kadının arkasında kullanılmamış bir renkli kumaş yığını duruyor (henüz sergilenmemiş malların görüntüsü) ve arkasında karanlığa doğru yükselen bir merdiven.

Pallas, yığın halindeki eğirilmiş iplikleri çıkrığında dokumakta. Bu iplikler dokununca, başındaki örtü gibi oluyor. Aynı şekilde, altın iplikler dokunduğundaysa tene benziyor, parmaklarında tuttuğu ipliğe bir bakın! Öne uzatmış olduğu çıplak bacağıyla kıyaslayın. Sağda, yerde oturan başka bir kadın yünü tarıyor; kullanılacağı işe göre hazırlıyor onu. Arakne'nin arkası bize dönük, eğirilmiş bir çile yünü yumak yapmakla meşgul. İpliğin kumaşa mı, tene mi dönüşeceğine ilişkin daha net bir fikre sahibiz artık. Çile, öne uzanmış kolları, üzerindeki bluz, omuzları, hepsi de aynı altın malzeme kullanılarak yapılmış, ortak bir hayatta rol alarak: öte yandan arkadaki duvarda bir şekle ve hayata kavuşmazdan önceki koyun yününden, ölü malzemeyi görüyoruz. En sonda, sol uçtaki beşinci kadın sanki ihtiyaç fazlasıymış gibi altından ve şeffaf dokumalarla dolup taşan bir sepet taşıyor.

Ten ile kumaşın, görünür olanla imgenin eşdeğerliliğini daha da vurgulamak için, Velázquez, hangi figürlerin girintideki duvar halısına işlenmiş, hangilerinin serbestçe ayakta durduğunu ve 'gerçek' olup olma-

dıklarını keşfetmemizi engelledi. Pallas'ın miğferli figürü duvar halısının bir parçası mı, yoksa onun önünde mi duruyor? Bilemiyoruz.

Velázquez'in burada başvurduğu belirsizlik bilindiği gibi çok eski bir numaradır. İslam dünyasında, Antik Yunan'da ve Hint ilahiyatında dokuma tezgâhı kâinatı temsil eder, iplikse hayatı. Ancak Prado'daki bu tabloda dikkate şayan ve özgün olan, her şeyin karanlık bir fonun önünde sergilenmesidir; böylelikle duvar halısının *inceliği*'nin, dolayısıyla da görünür olanın *inceliği*'nin çarpıcı bir şekilde farkına varmamıza sebep olur. Tüm varsıllık alametlerine rağmen, paçavralara geri döneriz.

Velázquez'in bu tablosunun önünde, Shakespeare'in ısrarla hayatı oyunla karşılaştırışını hatırlarız.

> Bu oyuncuların hepsi
> Cin taifesindendi ve sırra kadem bastı,
> İncecik havaya karıştılar;
> Tıpkı bu hayallerin temelsiz dokusu gibi,
> Bir gün gelecek bulutlarla kucaklaşan kuleler,
> Şatafatlı saraylar, o heybetli tapınaklar
> Ve hatta yerkürenin tamamı da
> Üstündekilerle yok olup gidecek,
> Demin uçup giden hayali gösteri gibi,
> Geriye zerresi bile kalmayacak.*

Bu ünlü alıntı (Shakespeare elli iki yaşında öldüğünde, Velázquez henüz on yedi yaşındaydı) daha önce sözünü ettiğim kuşkuculuk konusuna geri dönmemize yol açıyor. İspanyol resmi görünen ile ilgili olarak gerek sadakati, gerekse kuşkuculuğu bakımından emsalsizdir. Önümüzde duran hikâyecide işte bu kuşkuculuğun en somut halini görüyoruz.

Ona bakarken, cevabı olmayan soruları kendi kendine soranın yalnız ben olmadığımı düşünüyor, onun dinginliğini paylaşma noktasına geliyorum: garip bir dinginlik bu, zira incinme, ıstırap ve merhametle birlikte var oluyor. Sonuncusu hikâye anlatısı için olmazsa olmaz önemdedir: Yaşantıya duyulan şefkat kuşkuculuğun tamamlayıcısıdır, çünkü insanidir, insana özgüdür. Ahlakçıların, siyasetçilerin ve tüccarların yegâne ilgi alanları iş güç ve hasılat olduğu içindir ki yaşantıya önem vermezler. Edebiyat daha çok sürgünlerin ya da vatandaşlıktan çıkarılanların işidir. Her iki durumda da unutulmaktan kurtarmak ve karanlıkta ona sımsıkı

* William Shakespeare, *Fırtına*, çev. Özdemir Nutku, İş Bankası Kültür Yayınları, 2015.

sarılabilmek için dikkatler yaşantıya odaklanır.

O hiç de yabancı değil artık. Haddimi bilmeyerek özdeşleşmeye başlıyorum onunla. Olmak istediğim insan mı o? Çocukluğumda belirdiği kapı aralığı arzuladığım geleceğe mi açılıyor? Tam olarak nerede?

Evet, Velázquez'den de bu beklenirdi! Sanırım bir aynanın önünde. Resmin bütünüyle bir yansıma olduğunu düşünüyorum. Ezop kendisine bakıyor. Alaycı bir şekilde, zira hayalleri çoktan başka yerlerde. Bir dakika sonra dönüp izleyicilerine katılacak. Bir dakika sonra ayna, ara sıra duvarlarından kahkaha seslerinin geldiği bomboş bir odayı yansıtacak.

MADRİD'DE PRADO MÜZESİ sıradışı bir buluşma yeridir. Galeriler, yaşayanlar (ziyaretçiler) ve ölülerle (portreler) dolu kalabalık sokaklar gibi hıncahınçtır.

Ancak ölüler terk-i diyar etmemişlerdir; resmedildikleri "şimdi", yani ressamlarının onları yaratmış olduğu "şimdiki zaman", bizim içinde bulunduğumuz şu an kadar capcanlıdır. Hatta kimi zaman daha bile canlı. Bu resmedilmiş anların ahalisiyle akşam ziyaretçileri birbirine karışır ve yaşayanlarla ölüler hep birlikte müzenin galerilerini işlek bir caddeye dönüştürür.

Akşamüstü Velázquez'in soytarı portrelerine bakmaya gidiyorum. Yıllardır sırrına eremediğim bir gizemleri var; şimdi de çözebileceğim kuşkulu. Velázquez bu adamları da, Infantalar,* krallar, saray erkânı, nedimeler, ahçılar ve sefirleri nasıl resmettiyse aynı teknikle, aynı kuşkucu ama tenkitçi olmayan bakışla resmetti. Buna rağmen soytarılarla arasında daha farklı bir şey, gizli bir anlaşma varmış gibi. Ve aralarındaki bu temkinli, sözü edilmemiş anlaşma görünümlerle ilgili, yani bu bağlamda insanların nasıl göründüğüyle. Ressam ya da soytarıları gösteriş budalası ya da görüntülerin esiri değildiler; tersine, görüntüyle oynuyordu onlar – Velázquez baş sihirbaz, öteki oyuncular da soytarı olarak.

Velázquez'in portrelerini yaptığı yedi saray soytarısından üçü cüceydi, biri şaşıydı, öteki ikisiyse alelacayip giysiler içindeydi. Sadece biri, Valladolidli Pablo nispeten normal görünüyordu.

Soytarıların görevi Saray Erkânını ve yönetimin ağır yükünü taşıyanları arada sırada oyalamaktı. Bunun için soytarılar palyaçoların marifetlerinden yararlanıp becerilerini geliştirirlerdi. Ancak görünüşlerinin

* Tahtın vârisi olmayan hanedan çocukları prens ve prensesler. –*ç.n.*

aykırılığı da sundukları eğlencenin vazgeçilmez bir parçasıydı. Bu gülünç hilkat garibelerinin gösterileri, kendilerini seyredenlerin kibarlığına ve asaletine zıtlık oluşturuyordu. Çarpık çurpuklukları efendilerinin zarafetini ve kusursuzluğunu doğrular mahiyetteydi. Efendileriyle çocukları Doğa'nın yarattığı dâhiler iken, onlar Doğa'nın gülünç hatalarıydı.

Soytarılar bu durumun tamamen farkındaydı. Doğa'nın latifesiydi onlar ve karşılarında atılan kahkahalar kabulleriydi. Şakalar, karşı şakalarla yanıtlanır ve en başta gülenler bu kez gülünenler olurdu. Yetenekli tüm sirk palyaçoları hünerlerini bu tahterevallide sergiler.

Kimsenin şimdi göründüğü gibi kalmayacağı bilgisi, İspanyol soytarıyı için için güldürür. Görünüş bir yanılsama değil, geçici bir şeydir, dâhiler için de, hatalar için de geçerlidir bu. (Fanilik de bir şakadır. Ünlü güldürü ustalarının sahneyi terk edişlerini bir hatırlayın.)

Juan Calabazas benim en sevdiğim soytarı. Balkabağı Juan. Cücelerden biri değil, şaşıdır kendisi. İki tablosu var. Bunlardan birinde ayakta, alaycı bir ifadeyle ileriye uzattığı elinde bir portrenin resmedilmiş olduğu minyatür bir madalyon tutuyor; öteki elindeyse sanat yorumcularının bugüne kadar tanımlayamadığı gizemli bir cisim var – öğütücü bir makinenin parçası olduğu sanılmakta, belki de ("tahtası eksik" türünden) salaklığına dair bir ima; takma adının Balkabağı olması gibi. Bu tabloda, usta sihirbaz ve ressam Velázquez ile soytarı Balkabağı arasında zımni bir görüşbirliği olduğu seziliyor: Dış görünüşün ömrü gerçekten ne kadardır?

Balkabağı Juan ikinci portresinde yere çömelmiş; öyle ki cücelerden biriyle aynı boyda. Konuşup gülüyor, elleri de konuşuyor sanki. Gözlerinin içine bakıyorum.

Gözleri umulmadık şekilde sakin. Yüzünde gülücükler titreşiyor – ya kendisi ya da güldürmeye çabaladığı insanlar için. Ama gözlerinde hiçbir ışıltı yok. Duru ve kayıtsızlar. Ayrıca bu şaşı olmasının bir sonucu değil; zira öteki soytarıların bakışlarının da tıpkı onunki gibi olduğunu fark ediyorum bir anda. Gözlerinde beliren çeşitli ifadeler de birbirine benzer bir donuklukta, verdikleri pozun süresinden bağımsız bir donukluk.

Donukluk derin bir yalnızlığın tezahürü olabilir belki ama soytarılar için söz konusu olan bu değildir. Delilerin gözlerine, zaman mefhumuna sahip olmadıkları, somut bir tarihe göndermede bulunamadıkları için böyle sabit bir bakışın yerleştiği düşünülebilir. Géricault, Paris'in La Salpêtrière Hastanesi'nde (1819 ya da 1820) resmetmiş olduğu acınası bir deli

kadın portresinde bu yabani gaiplik ifadesini, zamandan dışlanmış birinin bakışlarını açığa vurur.

Velázquez'in resmettiği soytarılar, itibarlı şahsiyetlerin alışılagelmiş portrelerinden, La Salpêtrière'deki kadının olduğu kadar uzaktırlar; yine de kadından farklıdırlar çünkü gaip değildirler ve dışlanmamışlardır. Sadece –kahkaha faslından sonra– kendilerini fani dünyanın ötesinde bulurlar.

Balkabağı Juan, donuk gözleriyle bizleri ve hayatın geçit törenini sonsuzluğun dikiz deliğinden izler. Rambla'daki buluşmanın bana düşündürdükleri bunlar oldu.

17

Rembrandt

1606-69

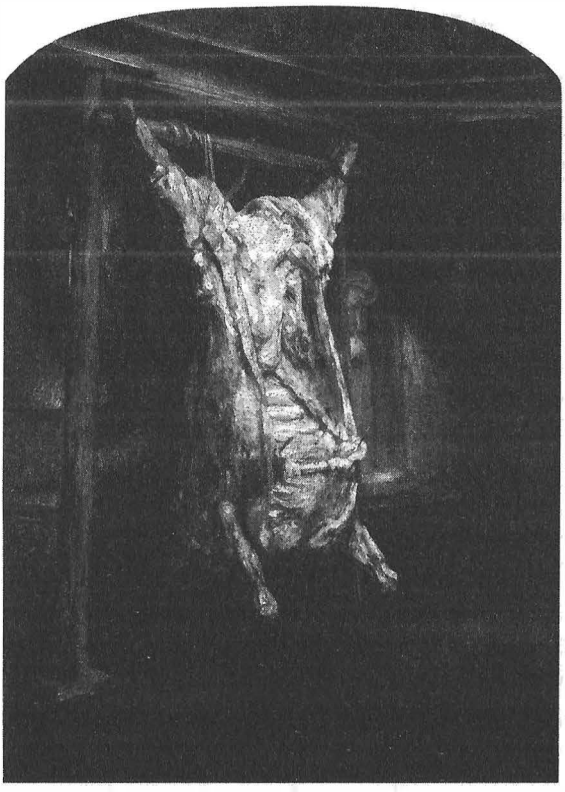
AMSTERDAM'IN biraz dışında yaşlı, tanınmış ve saygıdeğer bir Hollandalı ressam yaşıyor. Ömrü boyunca çok çalışmış olsa da, dünya âlemin bildiği üzere, birkaç resminden ve Ulusal Müze'de sergilenen büyük boy bir tablosundan başka eseri bulunmuyor. İkinci önemli eseri olan üç kanatlı savaş tablosunu görmek için onu ziyarete gittim. Savaştan, yaşlanmaktan ve sanatçının yeteneğinden söz ettik. Stüdyosunun kapısını açıp önden yol gösterdi bana. Muazzam tuvaller bembeyazdı. Yıllarca emek verdikten sonra soğukkanlılıkla imha etmişti onları. Hayatının ikinci büyük çalışması hâlâ tamamlanmayı bekliyordu.

Bu hikâye, Kalvenciliğe çok benzer bir şeyin bugün bile Hollanda sanatını ısrarla etkileyebildiğini göstermesi bakımından önemlidir. Kalvenci inanç, sanatı teşvik etmediği, sanatçıların cesaretini kırdığı içindir ki bellibaşlı Hollandalı sanatçılar Kalvenciliğe karşı mücadele etmek zorunda kaldı. Buna rağmen gene de etkisinden kendilerini kurtaramadılar. Çoğu zaman ahlakçı ve aşırılık yanlısı oldular. Başlıca kavgaları –arkadaşımınki gibi– kendi vicdanlarıylaydı.

Bay Valentiner'in Rembrandt ve Spinoza hakkındaki son derecede ilgi çekici yazısı[1], mutlaka tanışmış olduklarına inandığı bu iki adamın, kendi değişik tarzlarında Devlet Kilisesi'yle nasıl mücadele ettiğini anlatır.

Rembrandt'ın iflasının ilan edildiği ay, o tarihte öğrenci olan Spinoza görüşlerinden ötürü sinagoğundaki hahamlar tarafından aforoz edilmişti. Daha sonra, Lahey'deki Kalvenci Kilise Konseyi Spinoza'yı kınayan bir bildiri yayımladı.

1. W. R. Valentiner, *Rembrandt and Spinoza: A Study of the Spiritual Conflicts in Seventeenth-Century Holland*, Londra: Phaidon, 1957.



REMBRANDT, DERİSİ YÜZÜLMÜŞ ÖKÜZ, 1655

Bu olaydan on bir yıl önce, Rembrandt'ın karısı Saskia'nın vasiyetnamesindeki bir cümle yüzünden, ressamın büyük aşkı Hendrickje Stoffels, emirle Amsterdam Konseyi'ne getirtilerek, Rembrandt'la "orospu ilişkisi yaşadığını" itiraf etmeye mecbur edildi.

Mizaçları birbirinden çok farklı olan filozofla ressamın ortaklaştıkları bir başka nokta etik sorunlarla ilgili ahlaki kaygılarıydı. Spinoza için bu kaygı bilinçli ve aşikârdı – hatta başyapıtına bu adı vermişti. Rembrandt içinse –seçtiği meseller ve Kutsal Kitap'tan hikâyeleri konu alışıyla– kısmen bilinçli olup daha çok sezgiseldi.

Resimlere sadece biçim açısından bakma alışkanlığımızdan vazgeçtiğimizde, Rembrandt'ın ilk modern ressam olduğu gün gibi ortaya çıkar. Bireyin trajik tecridini mükerrer bir tema olarak ele alan ilk sanatçıydı o; ayrıca benzer şekilde kendi toplumuyla yabancılaşma yaşayan ilk büyük sanatçıydı. Etik sorunuyla karşı karşıya gelmesi bu tema yüzünden-

di: Öyle bir sorun ki –çok basitleştirecek olursak– merhametle çözdü onu.

Bunun gibi kısa bir yazıda Kalvencilik, Spinoza'nın panteizmi ve Rembrandt'ın hayırseverliği arasındaki ilişkiyi ayrıntılı bir şekilde kanıtlayamayız. Sadece hepsinin de insanlar arasındaki yeni ticari-rekabetçi ilişkileri açıklama ihtiyacından doğduğuna işaret edilebilir. Kalvencilik, Tanrı'nın zaten kimi ruhları lanetlemek için seçtiğini beyan edip sorunu geçiştirir. Spinoza, doğa çevresinde saf felsefi mantık içeren yeni bir birlik yaratmak için didinir. Rembrandt yakarır: "Tanrı'nın inayeti adına..."

Mondrian ile ilgili bir yazısında[2] Bay David Lewis berrak üslubuyla bu ressamın son derecede katı, soyut sanatının ardındaki doktrini nasıl geliştirdiğini aktarır hayranlıkla. Ne var ki Lewis, Mondrian'ın ne sanatını, ne de fikirlerini Hollanda geleneğiyle ilintilendirmez. Doğrusu ben buna hayıflanıyorum. Mondrian ateşli bir ahlakçıydı. Geometrik soyutlamalarının, doğayla çatışma ve aşırı bireycilik sonucu meydana gelen "felaketi" ortadan kaldıracak, modern bir toplum düzeninin habercisi olduğuna inanıyordu.

Önceki temsili resimlerinin neredeyse duygusallığa varan hassasiyeti göz önüne alındığında, son dönem eserlerinin sertliği –kendisi bunu reddetse de– kuşkusuz Kalvenci geçmişinden izler taşır. Düşünce sisteminin bütünselliği ve tartışma yöntemi Spinoza'nınkiyle yakından alakalıdır. Dürüstlüğü ise –sonucunu sanat terimleriyle değerlendirsek de– Rembrandt'ı ya da Van Gogh'u akla getirir. Öte yandan bu sadece akademik bir ilgi değildir günümüzde. Mondrian'ın işlerinin ardındaki disiplin, mantık ve etik kaygılar fark edilir edilmez, sanatı soyut olarak nitelendirilse de, soyut resmin şimdilerde moda olan nihilist biçimiyle, Taşizm ile uzaktan yakından bir ilgisi olmadığı görülür.

YAĞLIBOYA RESMİN temel karakteri, "geleneği" ile "ustaları" arasındaki ilişkinin neredeyse dünya çapında yanlış okunması yüzünden belirsizleştirilmiştir. Kimi müstesna sanatçılar, sıradışı koşullarda geleneksel kalıpları kırmış ve bu değerlere taban tabana zıt eserler üretmişlerdir. Buna rağmen onlar söz konusu geleneğin en saygın temsilcileri olarak sahiplenildiler: Ölümlerinin ardından geleneğin bu sanatçıların eserle-

2. David Lewis, *Mondrian, 1872-1944*, Londra: Faber, 1957.

rinin çevresini kuşatması, bir yandan önemsiz teknik yenilikleri içerip dahil etmesi, ama diğer yandan hiçbir temel ilke sarsıntı geçirmemiş gibi yola devam etmesi gerçeğinin kolaylaştırdığı bir şeydir bu. Ne Rembrandt'ın, ne Vermeer'in, ne Poussin'in, ne Chardin'in, ne Goya'nın ne de Turner'ın takipçilerinin olmayışı, yalnızca sığ taklitçilerinin ortaya çıkması bu yüzdendir.

Gelenekten bir tür "büyük sanatçı" klişesi zuhur etti. Bu büyük sanatçının ömrü, kısmen maddi koşullarla, kısmen de kendi kendisiyle mücadele etmekle geçer. Adeta Tanrı'yla mücadele eden Yakup gibi tahayyül edilir. (Örnekler Michelangelo'dan Van Gogh'a kadar uzanır.) Başka hiçbir kültürde sanatçı bu şekilde algılanmamıştır. Peki o zaman neden bu kültürde böyle oldu? Serbest sanat piyasasının mecburiyetlerinden söz etmiştik. Mesele sadece sevmekle ilgili değil. Ressam, arzulanan bir maddi mülk olarak resminin sınırlı rolüyle ve bunun neden olduğu sosyal statüyle tatmin olmadığının farkına vardığı zaman, kaçınılmaz olarak (görev aşkı geleneğinden de anlaşıldığı üzere) sanatının diliyle boğuşur bulur kendini.

Tartışmamız açısından iki kategori, müstesna işler ile vasat (tipik) işler kategorileri son derece önemlidir. Ancak eleştirel ölçütler olarak mekanik bir tarzda uygulanamazlar. Eleştirmen karşıtlığın iki yanını iyi kavramalıdır. Müstesna işlerin her biri uzun süren başarılı bir mücadelenin sonucudur. Hiç mücadele gerektirmemiş olan çok sayıda iş bulunduğu gibi, uzun sürmesine karşın başarısız olan mücadeleler de vardır.

Bir istisna olabilmek için, on altı yaşından itibaren bakış açısı ya çırak ya da öğrenci olarak belli bir gelenekle şekillenmiş olan ressam, kendi görüşü neyse, onu tanımak zorundadır; ama aynı zamanda, benzer şekilde bu bakış açısı daha önce hangi işte kullanılmak için geliştirilmişse kendini ondan ayrıştırmak zorundadır. Bir ressam böyle görür diye kabul edilmiş olanı reddederek kendini yine de bir ressam olarak kabul ettirmesi gerekecektir. Bu ise, kendisinin hiç kimsenin öngörmediği tarzda bir şey yapacağına inandığı anlamına gelir. Rembrandt'ın iki otoportresi bunun için gerekli çabanın derecesi hakkında fikir verecek nitelikte.

İlki 1634'te, yirmi sekiz yaşındayken resmedilmiş; ikincisiyse bundan otuz yıl sonra. Ne var ki ikisi arasındaki fark, ressamın görünüşünü ve karakterini değiştiren unsurun yaşlanmaktan çok daha başka bir şey olduğuna işaret ediyor.

İlk resim, sözgelimi Rembrandt'ın hayatının filminde çok özel bir yer işgal ediyor. Evlendiği ilk yıl yapmış bunu. Genç karısı Saskia'yı gösteriyor, övünçle. Altı yıl içinde ölecek Saskia. Tablo, ressamın güya mutlu



REMBRANDT, RESSAM VE KARISI SASKİA,
MEYHANEDE "SAVURGAN OĞUL" MİZANSENİNDE, 1635-36

günlerinin bir özeti. Ancak ona duygusallıkla yaklaşmazsanız, geleneksel amaçlara uygun, geleneksel yöntemlerle resmedildiğini görürsünüz.

Kişisel üslubu artık belirginleşmeye başlamıştır belki de. Ancak geleneksel bir roldeki yeni bir uygulayıcıdan başkası değildir henüz. Tablo, genel olarak poz verenin (bu durumda Rembrandt'ın) ne kadar talihli olduğunu, saygınlığını ve zenginliğini ilan etmekten öteye gitmez. Ve bu tür ilanların hepsi gibi kalpsizdir.

İkinci resimde ise geleneği kendisine karşı kullanıyor. Resim dilini kasten uzak tutuyor. Artık yaşlı bir adam. Her şey geçip gitmiş, varoluş meselesine dair bir duyum dışında, bir mesele olarak varoluş. Ve yaşlı



REMBRANDT, OTOPORTRE, 1658

adamdan hem daha fazlası hem daha azı olan o içindeki ressam, geleneksel olarak tam da bu tür soruları dışarıda bırakmak için geliştirilmiş bir mecrayı ifade etmek için araç olarak kullanabileceğini keşfetmiş.

ALTMIŞ ÜÇ YAŞINDA öldüğünde, kendi zamanının standartlarına göre bile çok yaşlı görünüyordu. İçki, borçlar, en yakınlarının veba salgınına kurban gitmesi gibi açıklamaları var bu harabiyatın. Ama otoportreleri başka bir şeyin daha ipucunu veriyor. Ekonomik fanatizm ve kayıtsızlık ikliminde yaşlanmıştı – şu anda yaşadığımız dönemin iklimine benzer bir iklimde. İnsan artık (Rönesans'ta olduğu gibi) sadece kopya edilemiyordu, artık insan apaçık ortada değildi: Karanlıkta bulunması gere-

kiyordu. Rembrandt'ın kendisi inatçı, dogmatik, kurnaz, belli bir tür şiddete yatkın bir adamdı. Onu aziz yapmanın âlemi yok. Yine de karanlıktan çıkmanın bir yolunu arıyordu.

Resim yapmayı sevdiği için resim yapardı. Etrafını kuşatan şeyleri günbegün ona hatırlatan bir şeydi resim. Özellikle hayatının ikinci yarısında resim onun için çok farklı bir şey olmuştu: karanlıktan çıkış yolunu bulmak için bir arayış. Belki de desenleri –olağanüstü ışıklarıyla– aslında nasıl yağlıboya yaptığını görmemizi engellemişti.

Nadiren taslak çizer, resme doğrudan tuval üzerinde başlardı. Tablolarında doğrusal mantık ya da mekânsal süreklilik pek yoktur. Resimlerinin bizi ikna etmesinin nedeni, ayrıntıların, parçaların öne çıkıp kendilerini gözümüze sunmasıdır. Ruysdael ya da Vermeer gibi çağdaşlarının eserlerinde olduğu gibi hiçbir şey önümüze serilmez.

Desenlerinde tam bir espas ve oran ustası olduğu halde, yağlıboya tablolarında sunduğu fiziksel dünya ciddi anlamda çivisinden çıkmıştır. Sanatı üzerine yapılan çalışmalarda bu husus yeterince vurgulanmamıştır. Belki de bunu açık bir şekilde algılamak için insanın akademisyenden ziyade ressam olması gerekir.

Bir stüdyoda, resim sehpası önünde duran bir adamı (kendisini) resmeden bir erken dönem tablosu vardır. Adam olması gereken büyüklüğün neredeyse yarısı kadardır! Son dönemlerinde yaptığı harika *Açık Kapıda Duran Kadın* (Berlin) tablosunda Hendrickje'nin sağ kolu ve eli, adeta Herkül ebatlarındadır! *İbrahim'in İshak'ı Kurban Edişi* (St Petersburg) tablosunda, İshak'ın fizyolojisi genç bir erkek gibidir ama babasına orantılandığında sekiz yaşın üstünde olamaz!

Barok resim, kısaltımları ve imkânsız şeyleri yan yana koymayı severdi ama Rembrandt Barok sanatın verdiği icazetten faydalanmış olsa bile tablolarındaki bozukluklar farklıdır çünkü kendilerini göstermezler, adeta gizlidirler.

Muhteşem *Aziz Matta ve Melek* tablosunda (Louvre) İncil yazarının omzu üzerinde, meleğin başının bulunduğu imkânsız espas gizlice ima edilmiştir, adeta meleğin fısıltısı gibi. Desenlerinde büyük bir ustalıkla yaptığı şeyi tablolarında neden unutmuş ya da görmezden gelmiş olabilir? Başka bir şey –"gerçek" uzamın antitezi olan bir şey– daha çok ilgisini çekmiş olmalı.

Müzeyi bırakalım. Bir hastanenin acil servisine gidelim. Muhtemelen bodrum katında olacaktır çünkü röntgen cihazlarının yeraltına yerleştirilmesi gerekir. Tekerlekli sandalyelerde itilen ya da bir sonraki uzman onlarla ilgilenene kadar sedyeleri üzerinde yan yana saatlerce bekleyen,

yaralı ya da hasta insanlar vardır. Genellikle en ağır durumda olanlar değil en çok parası olanlar önceliklidir. Her durumda, yeraltındaki hastalar için bir şeyleri değiştirmek için artık çok geçtir.

Her biri kendi bedensel alanı içinde yaşamaktadır, bu alanı belirleyen şeyler acı ya da sakatlık, alışık olunmayan bir his ya da uyuşukluktur. Cerrahlar ameliyat yaparken bu alanın kanunlarına uyamazlar – *Doktor Tulp'un Anatomi Dersi*'nde öğrenilen bir şey değildir bu. Ancak her iyi hemşire, dokuna dokuna bu alana aşinalık kazanır – ve her yatakta, her hasta için bu alanın farklı bir şekli vardır.

Duyularını kaybetmemiş her bedenin kendi farkındalığının alanıdır bu. Öznel alan gibi sınırsız değildir: Nihai olarak daima bedenin kurallarıyla sınırlıdır ama sınır işaretleri, vurgusu, iç oranları sürekli değişir. Acı, böylesi bir alana dair farkındalığımızı keskinleştirir. İlk kırılganlığımızın ve yalnızlığımızın alanıdır bu. Aynı zamanda hastalığın alanı. Ama potansiyel olarak hazzın, iyi hissetmenin ve sevilmenin de alanıdır. Sinemacı Robert Kramer bunu şöyle tanımlar: "Gözlerin ardında ve bütün bedende. Devrelerin ve sinapsların evreni. Enerjinin sürekli aktığı çiğnenmiş patikalar." Görmekten ziyade dokunmakla daha rahat hissedilir. Rembrandt bu bedensel alanın resmini yapmakta ustaydı.

Yahudi Gelin tablosundaki çiftin dört elini düşünün. Yüzlerinden ziyade ellerinden okunur: evlilik. İyi de Rembrandt buraya nasıl ulaşmıştı – bu bedensel alana?

Davut'un Mektubunu Okuyan Batşeba (Louvre). Gerçek boyutlarda ve çıplak oturmaktadır. Kaderinin ne olacağını düşünür. Kral onu görmüş ve arzulamıştır. Kocası savaşa gitmiştir. (Kaç milyon kere oldu böyle şeyler?) Önünde çömelmiş hizmetçisi ayaklarını kurulamaktadır. Krala gitmekten başka seçeneği yoktur. Hamile kalacaktır. Kral Davut, çok sevdiği kocasını öldürtecektir. Kocasının yasını tutacaktır. Kral Davut'la evlenecek ve ileride Kral Süleyman olacak oğlunu doğuracaktır. Uğursuzluk kendini göstermiştir ve bu uğursuzluğun merkezinde Batşeba'nın bir eş olduğu halde arzulanması durmaktadır.

Bu yüzden de Rembrandt, kadının cazip karnını, göbeğini bütün tablonun odağına yerleştirmiştir. Hizmetçinin göz hizasına. Bu karnı, bir yüz gibi sevgi ve merhametle resmetmiştir. Avrupa sanatında, bu şefkatin yüzde biriyle resmedilmiş tek bir göbek yoktur. Kendi hikâyesinin merkezine dönüşmüştür.

Her tablosunda bir bedenin bir parçasına ya da bedenlerin parçalarına özel bir anlatım gücü kazandırmıştır. Böylece tablo pek çok sesle konuşur – farklı insanlar tarafından farklı bakış açılarıyla anlatılan bir

hikâye gibi. Yine de bu "bakış açıları" ancak, coğrafi ya da mimari alanla uyumlu olmayan bedensel alan içinde var olabilir. Bedensel alan, ölçülerini ve odak merkezlerini, koşullara göre sürekli değiştirir. Metrelerle değil dalgalarla ölçüm yapar. "Gerçek" uzamı bozması da bu yüzden gereklidir.

Kutsal Aile (Münih). Meryem, Yusuf'un atölyesinde oturur. İsa kucağında uyumaktadır. Meryem'in bebeği tutan eli, çıplak göğsü, bebeğin başı ve uzattığı kolu arasındaki ilişki, her türlü geleneksel resim alanı açısından saçmadır: Hiçbir şey oturmaz, doğru yerinde, doğru büyüklüğünde değildir. Yine de üzerinde süt damlası olan meme, bebeğin yüzüyle konuşur. Bebeğin eli, annesi olan biçimsiz kara parçasıyla konuşur. Annenin eli, kucağında tuttuğu bebeği dinler.

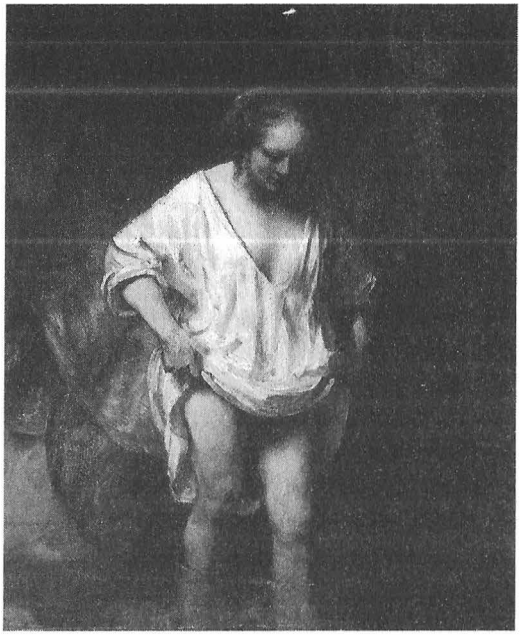
Rembrandt'ın en iyi tabloları, izleyicinin bakış açısına birbirini tutan pek az şey sunar. Bunun yerine, izleyici, başka başka yerlere savrulmuş parçalar arasındaki diyalogların arasına girer (kulak misafiri olur) ve bu diyaloglar bedensel bir deneyime öyle sadıktır ki herkesin kendi içinde taşıdığı bir şeyle konuşur. Onun sanatı karşısında, izleyicinin bedeni kendi iç deneyimini hatırlar.

Eleştirmenler sık sık Rembrandt'ın imgelerindeki "içsellik"ten bahsederler. Yine de ikonun tam aksidir bunlar. Tensel imgelerdir. *Derisi Yüzülmüş Öküz*'ün eti istisna değil kuraldır. Bir "içsellik" ortaya koyuyorlarsa bu bedene aittir, sevgililerin birbirlerini okşayarak ve ilişkiye girerek ulaşmaya çalıştıkları şeydir. Bu bağlamda "ilişki" kelimesi hem daha doğrudan hem de daha şiirsel bir anlam kazanır. İki bedenin birbirine ilişmesi.

Büyük şaheserlerinin neredeyse yarısı (portreler hariç) bir kucaklaşmayı ya da kucaklaşma hazırlığını –açılmış kollar– resmeder. *Savurgan Oğulun Dönüşü, Yakup ve Melek, Danaë, Davut ve Absalom, Yahudi Gelin...*

Başka bir ressamın resim külliyatı içinde bununla kıyaslanabilecek bir şey yoktur. Mesela Rubens'in resimlerinde, tutulan, taşınan, çekilen birçok figür vardır ama kucaklaşan pek azdır. Başka kimsenin eserlerinde kucaklaşmanın böyle baskın ve merkezi konumu yoktur. Resmini yaptığı kucaklaşma bazen cinseldir, bazen değil. İki bedenin birbirine sarılmasıyla sadece arzu değil bağışlama ya da güven de aktarılabilir. *Yakup ve Melek* tablosunda (Berlin) bunların her üçünü de görürüz ve birbirlerinden ayırt edilemeyecek haldedirler.

Ortaçağdan beri Fransa'da devlet hastanelerine Hôtels-Dieu denir. Hastalara ya da ölüm döşeğindekilere, Tanrı adına bakılan yerler. İdeal-



REMBRANDT, YIKANAN KADIN, 1654

leştirmeye dikkat. Paris'teki Hôtels-Dieu, veba salgını sırasında öyle kalabalıktı ki her yatakta üç kişi olurdu, "biri hasta, biri ölmek üzere, biri ölü".

Yine de Hôtels-Dieu terimi, farklı bir şekilde yorumlandığında Rembrandt'ı açıklamaya yardımcı olabilir. Klasik uzamı bozmak durumunda olan vizyonunun anahtarı Yeni Ahit'ti. "Tanrı sevgidir, sevgide yaşayan Tanrı'da yaşar, Tanrı da onda yaşar. ... Tanrı'da yaşadığımızı ve Onun bizde yaşadığını, bize kendi Ruhundan vermiş olmasından anlıyoruz" (Yuhanna'nın Birinci Mektubu, 4. Bap).

"Onun bizde:" Cerrahların bir bedeni kestiklerinde buldukları şey başkadır, onun aradığı şeyse başka. Hôtels-Dieu, içinde Tanrı'nın ikamet ettiği bir beden anlamına da gelebilir. Tarifsiz, korkunç son dönem otoportrelerinde, kendi yüzüne bakarken Tanrı'yı bekliyordu, onun görünmez olduğunu bile bile.

Sevdiklerinin, hayal ettiklerinin ya da yakın hissetiklerinin resmini özgürce yaparken, o anda var olduğu haliyle bedensel alanlarına girmeye çalışırdı, yani Hôtels-Dieu'leri içine. Böylece karanlıktan bir çıkış bulmaya çalışırdı.

Küçük bir tablo olan *Yıkanan Kadın*'ın (Londra) önünde, kendimizi

kadının yanında hissederiz, kaldırdığı eteklerinin içinde. Dikizci olarak değil. Şehvetle Susannah'yı gözetleyen İhtiyarlar gibi değil. Sadece Rembrandt'ın şefkatli sevgisiyle, kadının beden alanına girmeye yönlendiririliriz.

Rembrandt için belki de kucaklaşma resim yapmayla eşanlamlıydı ve her ikisi de duanın bu tarafıydı.

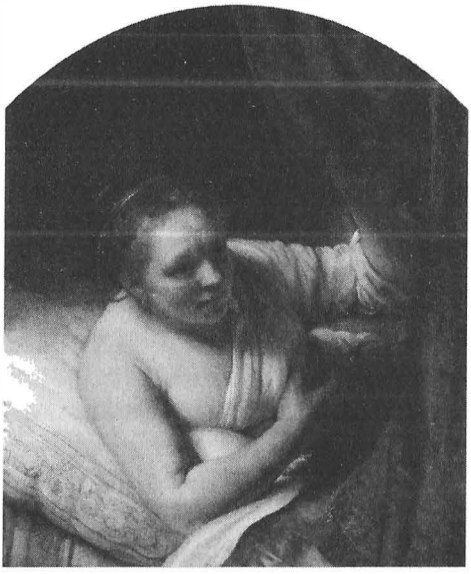
SANAT TARİHÇİLERİNİN belirli resimleri tarihlendirmeye çalışırken "üslup", envanter, faturalar, müzayede listeleri gibi şeylere dikkat kesilip de, modelin yaşıyla ilgili yağlıboya kanıtları pek kaale almaması gariptir. Bu konuda ressama güvenmezler sanki. Örneğin Rembrandt'ın Hendrickje Stoffels tablolarını tarih sırasına göre düzenlemeye çalıştıklarında açıkça görülür bu.

Hiçbir ressam yaşlanma süreci konusunda Rembrandt'tan daha tecrübeli bir uzman olmadığı gibi, hayatının büyük aşkının bu denli mahrem kayıtlarını bize bırakan ondan başka hiçbir ressam olmadı. Yetersiz belgeler ne derse desin, resimler bize Hendrickje ile ressamın aşkının yaklaşık yirmi yıl, Hendrickje ölünceye kadar sürdüğünü açık bir şekilde gösteriyor. Rembrandt ise ondan altı yıl sonra öldü.

Hendrickje, Rembrandt'tan on ya da on iki yaş küçüktü. Resimlerin kanıtladığına göre öldüğünde en az kırk beş yaşındaydı ve ressama ilk kez poz verdiğinde yirmi yediden daha büyük olamazdı. Kızları Cornelia 1654'te vaftiz edilmişti. Bu da Hendrickje'nin kızını otuzlarının ortalarında dünyaya getirdiğini gösteriyor.

Yataktaki Kadın, diğer adıyla *Sarah Tobias'ı Bekliyor* (Edinburgh) benim hesabıma göre Cornelia'nın doğumundan ya biraz önce ya da biraz sonra resmedilmişti. Tarihçilerin tahminine göre Sarah ile Tobias'ın düğün gecesini konu alan daha büyük bir eserden bir fragmandı. Rembrandt için Kutsal Kitap konuları her zaman çağdaştı. Bir fragman olsa da, Rembrandt'ın onu tamamlayacağından kuşku yoktu; tamamlayacak ve sevdiği kadının kendi fırçasından çıkan en mahrem resmini izleyiciye emanet edecekti.

Hendrickje'nin başka resimleri de var. Louvre'daki Batşeba ya da Londra'da, National Galery'deki *Yıkanan Kadın* karşısında nutkum tutuluyor. Onların dehası beni ürküttüğü için değil, edindikleri tecrübe ve ifade ettikleri her şeyin önünde ve sözün ötesinde: bildik dünya kadar



REMBRANDT, SARAH TOBIAS'I BEKLİYOR, YAK. 1648

eski olan arzunun tadılışı, dünyanın sonu gelmişçesine hissedilen şefkat, gözlerin tanıdık bir bedeni ilk kez görüyormuşçasına bitmek bilmeyen yeniden keşfi. Başka hiçbir yağlıboya resim bu denli ustaca ve kudretle sessizliğe çekmez insanı. Halbuki her ikisinde de Hendrickje kendi işiyle meşguldür. Ressamın onu hayal edişinde olağanüstü bir içtenlik sezilirse de, aralarında karşılıklı bir mahremiyet yoktur. Ressamın aşkını ifade eden resimlerdir bunlar, kadınınkini değil.

Sarah Tobias'ı Bekliyor tablosunda kadınla ressam arasında bir işbirliği vardır. Bu işbirliği gece gündüz hem kendini tamamen teslim etmeyi, hem de ketumluğu içerir. Yatağın Hendrickje'nin eliyle kaldırdığı perdesi, gündüz vaktiyle gece vakti arasındaki eşiğe tekabül eder.

Bundan iki yıl sonra Rembrandt'ın iflası açıkça ilan edilecektir. On yıl önceyse Hendrickje Rembrandt'ın evine, henüz bebek olan oğluna dadılık etmek için gelmişti. On yedinci yüzyıl Hollanda Kalvenizmi'nin düsturlarına göre evdeki hizmetkârla ressamın belirli ve birbirinden farklı sorumlulukları vardı. Dolayısıyla da ketumluk gerektiren bir durumdu bu.

Geceleyin terk ederler yüzyıllarını
Memelerin üstüne gevşek sarkan bir gerdanlık
Aralarında dolaşır aylak
–Aylakça dolaşmak mı bu?

Yoksa kalıcı bir geliş mi?–
Sonsuzluğun rayihası.
Uyku kadar eski bir rayiha.
Yaşayanlara da, ölmüşlere de aşina.

Yastığından öne doğru uzanarak elinin tersiyle perdeyi kaldırır kadın, zira avuç içi şimdiden davetkâr, ressamın başına dokunmaya hazır bir hareketin bekleyişinde.

Henüz uyumadı. Adam yaklaşırken bakışları ona yöneliyor. Kadının yüzünde ikisi bir oluyor. İki imgeyi birbirinden ayırmak imkânsız artık: adamın hatırladığı kadarıyla kadının yataktaki görüntüsü; kadının hayalindeki, yataklarına yaklaşırken gördüğü adam. Gece oldu.

SON DÖNEM Rembrandt otoportreleri bir paradoksu barındırır: İhtiyarlıkla ilgili oldukları çok nettir, yine de geleceğe yönelirler. Ölüm dışında bir şeyin kendilerine doğru geldiğini varsayarlar.

Yirmi yıl önce New York'ta, Frick Koleksiyonu'nda, bu tablolardan birinin önünde şu satırları yazmıştım:

Yüzündeki gözler
iki gece güne bakan
zihninin evreni
acımayla katlanmış
başka hiçbir şey yetmez.
Atsız bir yol kadar sessiz
bir aynanın karşısında
bizi hayal etmiş
sağır dilsiz
karayolundan dönerken
ona bakmak için
karanlıkta.

Aynı zamanda bir küstahlık, bir meydan okuma da var resimde, Amerikalı polemikçi ve kurgu yazarı Andrea Dworkin'in çok sevdiğim bir hikâyesindeki sözel otoportresini hatırlattı bana:

Paramparça edilmemiş, fırtınalara göğüs germemiş, tel tel dağılmamış, büyük dikişler ve çirkin yara izleriyle, pek nahoş bir halde kendini tekrar bir araya getirmemiş insanlara tahammülüm yok. Ancak böyle olurlarsa bir parıltı görürüm. Ama dışı pırıl pırıl olan şu tipler, şu kıç sallayanlar, doğrusu onlardan hiç hoşlanmam. Hem de hiç.

Büyük dikişler, çirkin yara izleri. Tuvale boya böyle çalınır.

Yine de geç dönem otoportreleri böyle müstesna kılanın ne olduğunu biraz daha iyi anlamak için onları türün geri kalanıyla ilişkilendirmemiz gerekir. Diğer yağlıboya otoportrelerden nasıl ve neden ayrılırlar?

Bilinen ilk otoportre MÖ ikinci binyıldan kalmadır. Başka pek çok kişinin bulunduğu bir ziyafette patronunun uşağının ona sunduğu içkiyi bir testiden içen ressamın profilini gösteren bir Mısır alçak kabartması. Böylesi otoportreler –zira bu gelenek ortaçağın başlarına kadar sürmüştür– resmedilen kalabalık sahnelere ressamın attığı imza gibiydiler. Kenara düşülmüş bir not: *Ben de oradaydım.*

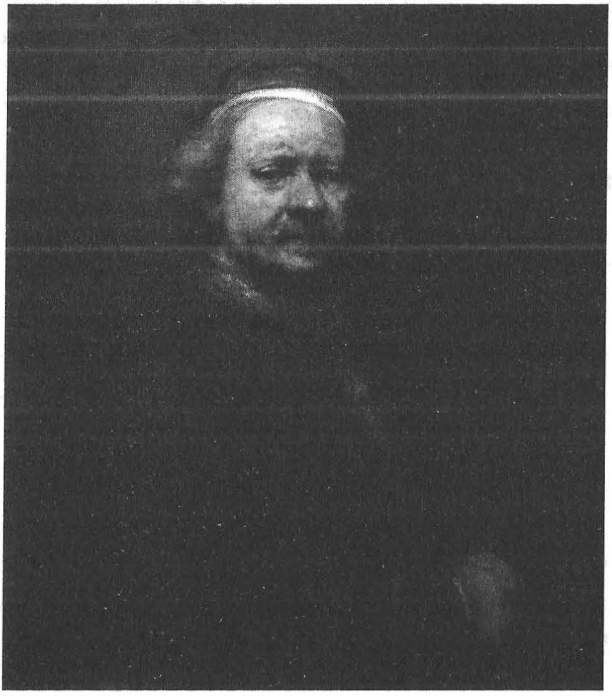
Sonraları, Bakire Meryem'in resmini yapan Aziz Luka çok tutulan bir konuya dönüşünce, ressam kendini daha merkezi bir konumda resmetmeye başladı. Yine de orada bulunma sebebi Meryem'in resmini yapıyor oluşuydu: Henüz kendi içine bakmak için orada değildi.

Tam da bunu yapan ilk otoportrelerden biri, Londra'daki National Galery'de sürekli sergilenen Antonello da Messina'nın otoportresidir. Yağlıboyayı ilk kullanan güneyli ressam olan Messina'nın (1430-1479) olağanüstü bir Sicilyalı netliği ve tutkusu vardı – daha sonra Varga, Pirandello ve Lampedusa gibi sanatçılarda rastladığımız türden. Otoportresinde kendisine, yargıcına bakar gibi bakıyor. Ayrışmadan eser yok.

Bunu takip eden otoportrelerin çoğunda ayrışma yani poz kesme salgın halindeydi. Bunun da fenomenolojik bir sebebi var. Bir ressam kendi sol elini bir başkasının eliymiş gibi çizebilir. İki ayna kullanarak kendi profilini bir yabancıyı inceliyormuş gibi çizebilir. Ama aynaya karşıdan baktığında tuzağa yakalanır: Gördüğü yüze verdiği tepki o yüzü değiştirir. Ya da başka bir şekilde ifade edersek, o yüz kendisine hoşlandığı ya da sevdiği bir şey sunabilir. Yüz kendini düzenler. Caravaggio'nun Narkissos tablosu bunun mükemmel bir örneğidir.

Bu hepimiz için geçerlidir. Banyodaki aynaya baktığımızda poz keseriz, ifademize ve yüzümüze derhal çekidüzen veririz. Sağ tarafın sol tarafta görünmesi bir yana, hiç kimse bizi, kendimizi lavabonun üstünde gördüğümüz şekilde görmez. Bu ayrışma anlık ve hesaplanmamış bir tepkidir. Aynanın icadı kadar eski.

Otoportreler tarihi boyunca benzer bir "bakış" sürekli tekrarlanır.



REMBRANDT, OTOPORTRE, 1669

Eğer yüz bir grubun içine saklanmamışsa, kendine has teatralliği sayesinde, insan bir otoportreyi bir kilometre öteden tanıyabilir. Dürer'in İsa'yı, Gaugin'in serseriyi, Delacroix'nın züppeyi, genç Rembrandt'ın başarılı Amsterdamlı tüccarı oynadığını görebiliriz. Bir itirafa kulak misafiri olmuş ya da bir böbürlenmeye şahit olmuş gibi içten içe güleriz. Yine de çoğu otoportrenin önünde, inceleyen gözle bakışa karşılık veren göz arasındaki özel suç ortaklığı yüzünden bir opaklık hissederiz, bizi dışarıda bırakan bir çifte açmazın dramını seyrettiğimizi hissederiz.

Doğru, istisnalar vardır, bize bakan otoportreler: Chardin, Tintoretto, Frans Hals'ın iflas ettiğinde yaptığı otoportre, Turner'ın gençliği, Goya'nın Bordeaux'da sürgündeki hali. Yine de bunların sayısı pek azdır. Peki hayatının son on yılında Rembrandt nasıl olmuş da doğrudan bize hitap eden yirmi kadar otoportre yapmayı başarmıştır?

Başka birinin portresini yapmaya çalıştığınızda ona büyük bir dikkatle bakarsınız, yüzde ne olduğunu bulmaya, yüzün başından geçenlerin izini sürmeye çalışırsınız. Sonuç (bazen) bir tür suret olabilir ama ge-

nelde ölü bir surettir, çünkü poz verenin varlığı ve gözlemin dar odağı, sizin tepkilerinizi bastırır. Pozu veren gider. Ancak belki o zaman tekrar başlarsınız, bu defa karşınızdaki yüze değil, artık içinizde olan hatırladığınız yüze bakarak. Gözlerinizi artık kısmaz, kapatırsınız. *Pozu verene dair aklınızda kalan şeyin portresini yapmaya başlarsınız.* Bu sefer yaptığınız şeyin canlı olma ihtimali vardır.

Rembrandt da kendisiyle aynı şeyi yapmış olabilir mi? Bence sadece her tablonun başlangıcında kullanıyordu aynayı. Sonra üzerine bir kumaş örtüyor ve bütün bir ömrün geride bıraktığı kendi imgesiyle, yaptığı resim örtüşene kadar tuvalin üzerinden tekrar tekrar geçiyordu. Bu imge genelleştirilmiş değildi, çok özgüldü. Ne zaman bir portre yapsa üzerine giyeceği şeyi dikkatle seçerdi. Her seferinde yüzünün, duruşunun, görünüşünün nasıl değiştiğini ziyadesiyle fark ederdi. Gözlerini kaçırmadan incelerdi hasarı. An gelir aynanın üzerini örter, bakışını bakışına uydurmak zorunda kalmazdı ve içinde kalan neyse ona bakarak resmi yapmaya devam ederdi. Çifte açmazdan kurtulunca, ileride başkalarının, kendisine izin vermediği bir şefkatle ona bakacağına dair belli belirsiz bir umut, bir sezgiyle devam ederdi işine.



YOLLAR DÜMDÜZ, kentler arasındaki mesafeler uzun. Gökyüzü yeryüzüne yeni bir teklifte bulunuyor. Yüz elli yıl önce Kalisz ile Kielce arasında tek başıma yolculuk yaptığımı hayal ediyorum. İki isim arasında mutlaka bir üçüncü isim olacaktır: atının ismi. Atının ismi geride bıraktığın kentle yaklaştığın kentin ismi arasındaki sabit.

Güneye Tarnów'a işaret eden bir levha görüyorum. On dokuzuncu yüzyılın sonunda, ilk modern Rembrandt resimleri koleksiyoncusu Abraham Bredius buradaki bir kalede bir tablo keşfetmişti.

"Otelimin önünden geçen harika dört atlı arabayı görüp kapıcıdan arabanın birkaç gün önce kendisine yüklü bir drahoma getiren güzeller güzeli Kontes Potocka'yla nişanlanan Kont Tarnowski'ye ait olduğunu öğrendiğimde, bu adamın aynı zamanda büyük ustamızın en görkemli yapıtlarından birinin şanslı sahibi olduğu hakkında en ufak bir fikrim yoktu."

Bredius otelden ayrılıp kontun şatosuna kadar trenle uzun ve zahmetli bir yolculuk yapmış – trenin miller boyunca yürüyüş hızıyla ilerlediğinden şikâyet ediyormuş. Şatoda hemen Rembrandt'ın olduğunu tahmin



REMBRANDT, POLONYALI SÜVARİ, 1655

ettiği bir atlı tablosu dikkatini çekmiş, bunun bir yüzyıldır unutulmuş bir başyapıt olduğunu düşünmüş. Tabloya *Polonyalı Süvari* adını vermişler.

Bugün kimse resmin ressam için kimi ya da neyi temsil ettiğini tam olarak bilemiyor. Süvarinin ceketi tipik Polonya işi – bir *kontusz*. Başındaki şapka da öyle. Muhtemelen bu nedenle resim Amsterdam'dan bir Polonyalı soylu tarafından alınıp on sekizinci yüzyılın sonunda Polonya'ya götürülmüştü.

Resmi ilk kez sonunda götürüldüğü New York'taki Frick Koleksiyonu'nda gördüğümde, Rembrandt'ın sevgili oğlu Titus'un portresi olabileceğini düşünmüştüm. Resim bana, evden ayrılmayla ilgili gibi gelmişti – hâlâ da öyle gelir.

Daha akademik bir yorum, resme esin verenin, Rembrandt'ın zamanında Amsterdam'da muhalif çevrelerde bir tür asi kahraman sayılan Polonyalı Jonaz Szlichtyng olduğunu öne sürüyor. Szlichtyng on altıncı yüzyılda İsa'nın Tanrı'nın oğlu olduğunu reddeden –çünkü oğlu olsaydı din tektanrılı olmaktan çıkardı– Sienalı teolog Lebo Sozznisi' yi izleyen

bir tarikata dahildi. Eğer resim Jonaz Szlichtyng'den esinlenmişse, İsavari bir figür gösteriyor; bir adam, sadece bir insan, atına binmiş, kaderiyle yüzleşmek üzere yola çıkıyor.

Benden kaçabilecek kadar hızlı gittiğini mi sanıyorsun, diye soruyor bana, arabasını Kielce'deki ilk trafik ışığında yanıma çekerek.

Ayakkabılarını çıkarıp atmış, arabayı çıplak ayak kullandığını fark ediyorum.

Senden uzaklaşmaya çalışmıyorum, diyorum, sırtımı dikleştirip iki ayağımı birden yere basarak.

Bu hız niye öyleyse?

Cevap vermiyorum, cevabı biliyor nasılsa.

Hızda unutulmuş bir sevecenlik vardır. Araba kullanırken, başını bir santimetre bile oynatmak zorunda kalmadan ekrandaki göstergeleri görebilmek için sağ elini direksiyondan belli bir tarzda kaldırırdı. Elinin bu küçük hareketi orkestra karşısındaki büyük bir şefin hareketleri kadar temiz ve kesin olurdu. Bu kendinden emin halini çok severdim.

Hayattayken ona Liz derdim, o da bana Met. Ona taktığım ismi severdi, çünkü hayatının o ânına kadar böyle kaba saba bir takma ada karşılık vermesi akla hayale sığmaz bir şeydi. "Liz" bir yasanın çiğnenmesi anlamına geliyordu ki yasa çiğnemeye bayılırdı.

Met, Saint Exupéry'nin romanlarından birindeki havacıya verilen isimdir. Galiba *Gece Uçuşu*'nda. O benden çok daha fazla kitap okumuştu ama ben de daha hayat adamıydım; belki bu nedenle bana bir seyrüsefercinin adını takmıştı. Bana Met demek aklına bir defasında Calabria'dan arabayla geçerken gelmişti. Arabadan her çıktığımızda başına geniş kenarlı bir şapka takıyordu. Güneşte yanmaktan nefret ederdi. Cildi Velázquez'in zamanındaki İspanyol kraliyet ailesininki kadar beyazdı.

Bizi bir araya getiren neydi? Yüzeysel bir bakışla, merak – yaşımız dahil her konuda birbirimizden apaçık bir şekilde farklıydık. Birlikte pek çok ilk yaşamıştık. Ama daha derinden bakıldığında, bizi bir araya getiren aynı hüznün sözsüz kabulüydü. Kendimize acımıyorduk. Bende en ufak bir kendine acıma sezmiş olsaydı bunu hemen kesip atardı. Bana gelince, söylediğim gibi, onun kendinden emin oluşunu severdim, kendine acımayla bir arada olmaz bu özellik. Bizimkisi dolunaydaki bir köpeğin çılgın uluması gibi bir hüzündü.

İkimiz de farklı farklı nedenlerle, birazcık umutla yaşamak için mutlaka üslup gerektiğine inanıyorduk, ya umutlu yaşardın ya da umutsuzluk içinde. Arası yoktu.

Üslup? Belli bir hafiflik. Belli hareketleri ya da tepkileri devre dışı

bırakan bir utanç duygusu. Bir zarafet teşebbüsü. Her şeye rağmen bir melodinin aranabileceğine ve belki de bulunabileceğine dair inancını korumak. Ancak üslup belli belirsizdir. İnsanın içinden gelir. Gidip bir yerden alamazsınız. Üslup ile modanın ortak bir rüyası olabilir, ama farklı yaratılmışlardır. Üslup görünmez bir vaade dairdir. Bu yüzden de dayanıklılık ve zamanla uzlaşma yeteneği gerektirir ve bu yeteneği geliştirir. Üslup müziğe çok benzer.

Gecelerimizi konuşmadan Bartók, Walton, Britten, Şostakoviç, Chopin, Beethoven dinleyerek geçiriyorduk. Yüzlerce gece. 33'lük plakların zamanıydı, arka yüzünü elle çevirmeniz gerekenlerin. Plağın arkasını çevirip elmas uçlu pikap iğnesini yavaşça üzerine indirdiğimiz anlar, şükran ve beklenti dolu, sanrılı bolluk anlarıydı; bu anları ancak birimiz diğerinin üzerinde, yine tek kelime etmeden seviştiğimiz anlarla karşılaştırabilirim.

O halde neden uluyorduk? Üslup insanın içinden gelir ama güvenini başka bir zamandan alıp bugüne ödünç vermelidir, ödünç alan da o zamana bir rehin bırakmalıdır. Tutkulu bugün, üslup için hep çok kısadır. Aristokrat olan Liz geçmişten ödünç alıyordu, ben ise devrimci bir gelecekten.

Üsluplarımız şaşırtıcı derecede benzerdi. Giyim kuşamdan ya da markalardan bahsetmiyorum. Yağmurda sırılsıklam bir ormanın içinden yürürken, ya da sabaha karşı Milano'nun merkezi tren istasyonuna varırken nasıl olduğumuzu hatırlıyorum. Çok yakın.

Yine de birbirimizin gözlerinin derinliklerine, bunun içerdiği riskleri bal gibi bildiğimiz halde inkâr ederek baktığımızda, ödünç aldığımız zamanların kuruntudan ibaret olduğunu fark etmeye başlardık. Hüzün buydu. Köpeğin ulumasına yol açan buydu.

Trafik ışığı yeşile dönüyor. Onu geçiyorum, arkamdan geliyor. Kielce'yi geride bıraktığımızda, duracağımı belirten bir işaret veriyorum. Bir öncekinden daha karanlık bir ormanın kenarında araçlarımızı sağa çekiyoruz. Arabasının camını indirmiş bile. Kulağının arkasına doğru attığı şakaklarındaki incecik saçlar narin bir şekilde karışmış. Narin bir şekilde çünkü parmaklarımla bu saçları açmak için nazik davranmam gerekecek. Torpido gözünün etrafına farklı renklerde tüyler yapıştırmış.

Met, diyor, hatırlıyor musun, günler boyunca Tarih'in bayağılığından azade kalırdık. Bir süre sonra, sen beni terk edip giderdin, tekrar tekrar. Müptelaydın.

Neye?

Müptelaydın –tüylerden bazılarına parmaklarıyla dokunuyor– tarih yapma müptelasıydın, tarihi yaptıklarına inananların ta başından iktidara el koyduklarını, ya da koyduklarını hayal ettiklerini gözardı etmeyi seçiyordun, oysa bu iktidar, gün gibi açık ki Met, onların başını döndürecektir. Bir-iki yıl içinde ne yaptıklarını bilmez hale gelecekler. Elini bacağının üzerine bırakıyor.

Tarihe tahammül etmek gerekir, diye devam ediyor, kendisi de –Tanrı bilir neden– yenilmez olan bir gururla, tuhaf bir gururla tahammül etmek gerekir. Avrupa'da Polonyalılar bu tahammülün yüzlerce yıllık uzmanıdırlar. Onları bunun için severim. Savaşta 303. Hava Filosu'ndan pilotlarla tanıştığımdan beri severim onları. Onları hiç sorgulamadım, sadece dinledim. Davet ettikleri zaman da dans ettim onlarla.

Taze tomruk yüklenmiş bir yük arabası ormandan dışarı çıkıyor. Atlar köpük ve ter içinde, çünkü arabanın tekerlekleri orman yolundaki yumuşak toprağa saplanıyor.

Buranın ruhunun atlarla çok alakası var, diyor gülerek. Ve sen, şu meşhur tarihsel yasalarınla sen, bir atla nasıl baş edeceğini Troçki'den daha iyi bilmiyordun! Belki bir gün –kimbilir?– belki bir gün şu ünlü tarihsel yasaların olmaksızın kollarıma dönersin.

Tanımlayamayacağım bir el hareketi yapıyor. Sade bir tavırla başını yatırıyor, öyle ki saçını ve ensesini görebiliyorum.

Kendine bir mezar kitabesi seçecek olsaydın? diye soruyor.

Kitabemi seçecek olsaydım, *Polonyalı Süvari*'yi isterdim.

Kitaben için bir resim seçemezsin!

Seçemez miyim?

İnsanın ayağından çizmelerini çıkartacak birinin olması harika bir şey. "Kadın adamın çizmelerini nasıl çıkartacağını iyi biliyor", atasözü haline gelmiş bir Rus iltifatıdır. Bu akşam çizmelerimi kendim çıkartıyorum. Çıktıklarında, motosiklet çizmeleri olduklarından, farklı duruyorlar. Farklı olmalarının nedeni korunma sağlamak için belli yerlerinde metal olması değil; gaz pedalına basarken oluşan yıpranmayı engellemek için burna doğru eklenmiş olan deri parçası ya da sürücü arkadaki araçtan far ışıkları vurduğunda rahat görünsün diye bilek hizasına konmuş fosforlu şerit de değil farklılığı yaratan; çıkardığımda birlikte katettiğimiz binlerce kilometrenin yanına adım attığımı hissettiğim için farklılar. Sanki çocukluğumda beni büyülemiş olan yedi arşın çizmeleri bunlar. Yanımda her yere götürmek isterdim o çizmeleri, çünkü daha o zamandan yolları düşlemeye başlamıştım, oysa ödümü patlatırdı yol.

Polonyalı Süvari tablosunu bir çocuğun seveceği gibi seviyorum,

çünkü bu tablo pek çok şey görüp geçirmiş ve asla yatağa gitmek istemeyen yaşlı bir adamın anlattığı hikâyenin başlangıcı.

Süvariyi bir kadının seveceği gibi seviyorum: cesareti, küstahlığı, kırılganlığı, bacaklarının gücüyle. Liz haklıydı. Burada düşlerden pek çok at geçiyor.

1939'da kılıç kuşanmış Polonyalı süvari birlikleri ülkelerini işgal eden panzerli birliklerin tanklarına saldırdı. On yedinci yüzyılda "Kanatlı Süvariler" doğu ovalarının intikamcı melekleri olarak korku salardı. Ancak atın askeri güçten öte anlamları da vardır. Polonyalılar yüzyıllar boyunca seyahate ya da göçe zorlanmıştır. Doğal sınırları bulunmayan topraklarında yollar bitip tükenmeden uzar.

Polonyalıların gövdelerinde ve giyiniş tarzlarında atçılıktan kalan alışkanlıklar hâlâ kendini belli ediyor bazen. Varşova'daki bir pizza tezgâhında oturup pepsi kola içen, ömürlerinde hiç ata binmemiş, hatta ata dokunmamış insanlara bakarken aklıma sağ ayağı üzengiye atıp solunu atın üzerinden aşırtma hareketi geliyor.

Polonyalı Süvari'nin atını kendi atını kaybetmiş de yerine yenisi verilmiş bir atçının seveceği gibi seviyorum. Hediye atın dişleri biraz uzun –Polonyalılar bu aksaklığa *szkapa* der– ama sadakati kanıtlanmış bir hayvan.

Ve son olarak, manzaranın çağrısını seviyorum – yolu nereye çıkarsa çıksın.

18

Willem Drost

1633-69

MEYDANDA ulu kavak ağaçlarının bulunduğu tarafta bir ev vardır. Fransız İhtilali'nden kısa süre önce inşa edilmiş olan bu ev ağaçlardan daha yaşlıdır. İçinde mobilyalar, yağlıboya tablolar, porselen eşyalar ve zırhların bulunduğu ev yüz yıldan beri halka açık bir müzedir. Giriş parasızdır, bilet kesilmez. Her isteyen gezebilir.

Zemin katındaki odalarda ve gösterişli bir merdivenle çıkılan birinci katta sergilenen eşyalar ünlü koleksiyoncunun evini halka ilk açtığı günkü gibi yerli yerinde duruyor. Eşyalar arasında gezinirken adeta on sekizinci yüzyılın tozunun hafiften teninize sindiğini hissedersiniz. Tıpkı on sekizinci yüzyıl talk pudrası gibi.

Sergilenen tabloların çoğunda genç kadınlar ve av partileri resmedilmiş; her iki tema da takip tutkusunu ele veriyor. Duvarlardaki tabloların hepsi de birbirine çok yakın asılmış. Dış duvarlar adamakıllı kalın olduğundan dışardan, şehirden gelen sesler içeri sızmıyor.

Eskiden at ahırı olan zemin kattaki küçük odaya, zırhların ve silahların sergilendiği çok sayıda camekân yerleştirilmiş; oradayken bir atın burun deliklerinden soluk verişini işittiğimi hayal ettim. Sonra bir at beğenip onu satın aldığımı canlandırmaya çalıştım zihnimde. Benzersiz bir mülkiyet duygusu olmalı bu diye düşündüm. Bir tabloya sahip olmaktan çok daha tatmin edici. Çalmayı bile hayal ettim. Lakin çalıntı bir ata sahip olmak, işleri zinadan beter sarpa sardırabilirdi belki de? Cevaplarını hiçbir zaman bilemeyeceğimiz sıradan sorular. Bunlar aklımdan geçerken bir yandan da galerileri geziyordum.

Boyalı porselen bir şamdan, mumlarını bir filin hortumu tutuyor; filin giysisi yeşil. Porselen, Sevr'deki kraliyet fabrikasında imal edilmiş ve boyanmış, ilk sahibesi Madame de Pompadour'dur. Mutlak monarşi, yer-

yüzündeki tüm canlıların potansiyel hizmetkâr olduğu varsayımına dayanır ve ısrarla şatafat talep eder.

Aynı galerinin öteki ucunda XV. Louis'ye ait bir yatakodası konsolu duruyor. Kakma işi gülağacı, rokoko bezemeleriyse cilalı bronz.

Ziyaretçilerin çoğu benim gibi yabancıydı; yaşlılar çoğunluktaydı ve hemen herkes uygunsuz bir şey bulmak ümidiyle neredeyse parmaklarının ucunda yürüyordu. Bu türden müzeler, ziyaretçileri burnunu her yere sokan, mütecessis dedikoduculara dönüştürür. Biraz cesaret bulsak karıştırmayacağımız çekmece kalmaz.

Koleksiyonun Felemenk bölümünde sarhoş köylüleri, mektup okuyan bir kadını, bir doğum günü partisini, bir kerhane sahnesini, Rembrandt'ın bir eserini ve Rembrandt'ın öğrencilerinden birinin bir tablosunu izledik. Son tablo ânında dikkatimi çekti. Yeniden bakmak için birkaç kez geri döndüm.

Rembrandt'ın bu öğrencisinin adı Willem Drost'tu. Muhtemelen Leiden'da dünyaya gelmişti. Paris'te, Louvre'da onun fırçasından çıkma bir Batşeba tablosu, Rembrandt'ın aynı yıl, aynı konudaki tablosundan izler taşır. Drost, Spinoza'nın kesinkes çağdaşı olmalı. Ne zaman, nerede öldüğüne dair bir ipucu yok.



WILLEM DROST, SIRMA İPEK GECELİKLİ GENÇ KADIN, YAK. 1654

Tablodaki kadın kendini seyredenlere bakmıyor. Gözlerini arzuladığı adama dikmiş, onun sevgilisi olduğunu hayal ediyor. Bu adam Drost'tan başkası olamaz. Drost hakkındaki yegâne kesin bilgimiz onun mutlak surette bu kadın tarafından arzulandığı.

Bu bana müzelerde insanın aklına pek de gelmeyecek bir şeyi hatırlattı. Böylesine arzulanmak –hele arzu karşılıklıysa– arzulanan kimseyi pervasız kılar. Alt kattaki zırhlardan hangisini kuşanırsa kuşansın, hiçbiri ona bu denli güçlü bir korunma duygusu veremez. Arzulanmak bir kimsenin bu hayatta ölümsüzlük hissine erişmeye en yakın olduğu zamandır belki de.

Tam o sırada bir ses çalındı kulağıma. Amsterdam'dan değil, evdeki geniş merdivenden gelen bir sesti bu. Tiz ama tatlı, kesin ama billur gibiydi, ânında kahkahaya dönüşecekti sanki. Pencereden giren ışığın atlas kumaş üzerine düşmesi gibi gülüşün ışıltısını taşıyordu. Asıl şaşırtıcı olan, sesin kalabalık bir gruba kararlılıkla hitap edişi ve sustuğu zaman kimseden ses çıkmayışıydı. Sözcükleri ayırt edemiyordum, o yüzden merakımı yenemeyip hiç tereddüt etmeden gerisin geri merdiven başına gittim. Yaklaşık yirmi kişilik bir grup ağır ağır yukarı çıkıyordu. Ancak konuşanın kim olduğunu seçemedim. Herkes onun yeniden söze başlamasını bekliyordu.

"Merdivenin başında, solda üç katlı bir nakış sehpası göreceksiniz, bir kadına ait; gördüğünüz gibi, makasıyla nakışı sehpanın üzerinde bıraktığı gibi duruyor. Bir çekmeceye saklamaktan daha iyi değil mi sizce? Kilitli çekmeceler mektuplar içindir. Bu parça İmparatoriçe Josephine'e aitti. Size göz kırpan şu küçük mavi madalyonlar ise *Wedgwood*'dur."

Nihayet gördüm onu. Tek başına yukarı çıkıyordu. Üzerindeki her şey siyahtı. Siyah düz pabuçlar, siyah çoraplar, siyah etek, siyah hırka, saçlarını tutan siyah bir bant. Büyücek bir kukla ebadındaydı, yaklaşık altı karış kadar. Konuşurken solgun elleri kuşlar gibi çırpınıyor, bazen de havada uçuşuyordu. Yaşlı sayılırdı; inceliğinin sebebini zamanın içinden süzülüp gelmiş olmasına bağladım kendimce. Kadidi çıkmış denemezdi ona. Bu dünyayı terk etmiş bir hayalet olabilirdi belki. Boynundaki siyah kurdeleye bir kart iliştirilmişti. Kartta ünlü Koleksiyon'un adı ve altında, daha küçük puntoyla, kendi adı yazılıydı: Amanda. O kadar ufak tefekti ki, kart gülünç derecede büyük duruyordu, bir giyim mağazasının vitrininde, elbiselere iliştirilmiş son indirimleri ilan eden yaftalar gibi.

"Şuradaki camekânın içinde altın işlemeli akik bir enfiye kutusu görüyorsunuz. O tarihlerde genç hanımlar olsun, beyler olsun enfiyeye düşkünmüş. Zihni açar, hisleri uyarır enfiye." Çenesini kaldırıp başını arkaya

atarak bir nefes çekti.

"Bu kutunun başlıca özelliği, içinde adamın metresinin bir posta pulundan büyük olmayan minnacık guvaş bir portresinin saklandığı gizli bir çekmecesinin bulunması. Kadın nasıl da gülümsüyor, bakın. Bana kalırsa enfiye kutusunu adama veren de o. Bu, Sicilya'da bulunan kızıl kahve renginde bir akik türü. Kim bilir, belki de taşın rengi ona sevgilisini hatırlatmıştır. Çoğu kadının gözünde erkekler ya kırmızı ya da mavidir." Çelimsiz omuzlarını silkti. "Kırmızılarla geçinmek daha kolaydır."

Konuşması bitince izleyenlere bakmadan arkasını dönüp yürümeye devam etti. Ufak tefek olmasına rağmen peşinden gelenlerden çok daha hızlı yürüyordu. Sol başparmağında bir yüzük vardı. Siyah saçlarının takma olduğunu sanıyorum, boyatma külfetine katlanmaktansa peruk takmayı tercih ediyordu bana kalırsa.

Galerileri gezerken adeta bir ormanda dolaşıyor gibiydik. Bu bizi, kendisini ve bahsettiği nesneyi konumlandırış tarzıyla ilgili bir durumdu. Bir açıklamada bulunurken etrafına toplanmamıza daima engel oluyordu. Bakmamızı istediği herhangi bir nesne, uzak mesafedeki iki ağaç arasından geçerken yolumuza çıkıveren bir karacaydı sanki. Dikkatimizi nereye çekerse çeksin, kendisi kaçak bir edayla kenarda duruyor, tam o anda bir ağacın arkasından çıktığı izlenimi veriyordu. Rutubetli, loş salonda mermeri hafifçe yeşile dönmüş bir heykelin önüne geldik.

"Aşk'ın Dostluk'la teselli edilmesini gösterir bu heykel," dedi adeta mırıltıyla. "Madame de Pompadour'la XV. Louis'nin aşkı, bu dönemde platonik bir ilişkiye dönüşmüştü. Lakin bu durum hanımefendinin şahane bir kıyafetle arz-ı endam etmesine mani olmamış anlaşılan, ne dersiniz?"

Alt kattaki yaldızlı saatler peş peşe dördü çaldı.

"Artık ormanın bir başka tarafına geçiyoruz," dedi kadın, başını dimdik tutuyordu. "Burada her şey terütaze, salıncaktaki hanım da dahil olmak üzere, herkes en yeni elbiselerini giymiş. Öyle Dostluk heykeli filan aramayın. Burada sadece aşk perilerinin heykelleri var. Salıncak yükselmiş. Genç hanımın iskarpin tekinin ayağında olmadığını fark ettiniz mi? Kasten mi? Tesadüfen mi? Kim bilebilir? Salıncakta yepyeni giysileriyle oturan bir genç kadın, ayakları yerden kesilmiş. Bu gibi sorulara cevap bulmak hiç kolay değil. Kocası onu arkasından itiyor; hop yukarı, hooop aşağı sallıyor. Sevgilisi ise, az ilerde çalıların arasında, saklanması tembih edilen yerde bekliyor. Genç kadının Madame de Pompadour'unki kadar şatafatlı olmayan elbisesi satenden, dantel volanlarla bezeli; samimiyetle söylemem gerekirse ben de böylesini tercih ederim. Elbisesinin kırmızısına ne deniyordu biliyor musunuz? Şeftali! Şahsen ben bu



JEAN-HONORÉ FRAGONARD, SALINCAK, 1767

renkte şeftali görmedim ömrümde, ne de böyle kızaranını. Beyaz pamuklu çoraplar dizlerin tenine nazaran biraz kaba kaçmış. Pembe jartiyer, iskarpinlerle asorti; az daha yukarı çekilse bacakları sıkacak. Gizlenen sevgiliye dikkatinizi çekerim. İskarpinsiz ayak, elbisesinin eteğini ve jüponu havaya kaldırıyor –dantellerle saten kumaş esintiyle hafif hafif fışırdıyor– ve emin olun ki o dönemde kimse, ama hiç kimse iç çamaşırı giymezdi! Adamın gözleri yerinden fırlamış, ne var ne yok görüyor; genç hanımın niyeti de bu değil mi zaten!"

Kadın aniden sustu. Sıktığı dişlerinin arasından dilini hışırdatarak, seslileri yutup sadece sessizlerle dantel ve saten sözcüklerini telaffuz etti adeta. Gözleri yumuluydu, tekrar açtığında, "Dantel ancak tenin üzerindeyken okunabilen bir tür ak yazıdır," dedi.

Sonra kenara çekildi ve bir anda yok oldu. Rehber refakatli tur sona ermişti.

Kimsenin teşekkür etmesine ya da soru sormasına fırsat vermeden, kitaplığın arkasındaki ofise girip gözden kayboldu. Yarım saat sonra dışarı çıktığında boynundaki kurdeleyi çıkarmış, siyah bir pardösü giymişti. Yanımda dursa ancak dirseğime gelecek boydaydı, daha fazla değil.

Hızlı adımlarla evin önündeki basamaklardan inip kavak ağaçlarının olduğu meydana doğru yürüdü. Neredeyse patlayacakmış gibi duran yıpranmış bir plastik Marks & Spencer torbası taşıyordu.

Bu çaba salt zihne atfedildiğinde *irade* adını alır, ama aynı anda hem zihne hem de bedene atfedildiğinde iştah olarak adlandırılır. Demek ki *iştah* insanın özünden başka bir şey değildir ve insanın kendi varlığını korumaya yönelik bütün eylemleri zorunlu olarak kendi doğasından kaynaklanır; o halde insan bu tür bütün eylemleri yapmaya mecbur kılınmıştır. Ayrıca iştah ve *arzu* arasında hiçbir fark yoktur, ama çoğumuz kendi iştahının bilincinde olan insana arzulu deriz. Demek ki *arzu bilincine varılan iştahtır*. Bütün bunlardan da açıkça anlaşıldığına göre, biz bir şey için çabalıyorsak, onu istiyorsak, ona iştah kabartıyorsak, yani onu arzuluyorsak, bunu o şeyin iyi olduğuna hükmettiğimiz için yapmıyoruz; tersine, bir şeye çaba harcadığımız, onu istediğimiz, ona iştah kabarttığımız, yani onu arzuladığımız için o şeyin iyi olduğuna hükmediyoruz.

Ethica, III. Bölüm, IX. Önerme, Not

Marks & Spencer torbasının içinde ne vardı acaba? Bir top karnabahar, topukları onarılmış bir çift pabuç ve paketlenmiş yedi adet armağan olduğunu hayal ediyorum. Armağanların hepsi de aynı kişi için. Paketler numaralanmış ve yaldızlı sicimle bağlanmış. İlki bir denizkabuğu, çocuk yumruğu, belki de kendi yumruğu iriliğinde bir istiridye. Kabuğun dışı şeftaliye çalan gümüşsü çuha renginde. Kırılgan kıvrımları salıncaktaki kadının elbisesinin volanlarını andırıyor; cilalı iç kısmı ise güneşten korunmayı alışkanlık edinmiş insanların teni kadar soluk.

İkinci armağan bir kalıp sabun. Boots Chemist'ten satın alınmış, Arcadia marka. Dokunabileceğiniz ama yüz yüze olduğunuz için göremediğiniz bir sırtın kokusunu taşıyor.

Üçüncü armağan bir mum. Üzerindeki etiketten sekiz buçuk avro değerinde olduğu anlaşılıyor. Dördüncü pakette de mum var ama balmumundan mamul olmayıp içinde deniz suyu ve kum varmış gibi duran, dibinde minnacık denizkabukları olan camdan bir şamdana yerleştirilmiş. Fitiliyse suyun üstünde yüzer gibi. Şamdana iliştirilmiş bir notta, yangına sebep olmamak için mumları yanar halde bırakmayın, uyarısı var.

Beşinci armağan selofan bir torba içinde rengârenk şekerler. Bunlara *wine gums* deniyor ve neredeyse yüz yıllık bir geçmişleri var. Yeryüzündeki en ucuz şeker belki de. Birbirinden değişik ve acı renklerde olsalar da hepsinin tadı aynı, tıpkı armut şekerlemesi gibi.

Altıncı armağan bir ses kasedi: *O Filii et Filiae*. Jean Tisserand'ın yazdığı ve Augustinusçu rahibelerin seslendirdiği bir XIII. yüzyıl kilise şarkısı.

Yedinci pakette bir kutu dolusu grafit ve kurşunkalem var. Yumuşak, orta ve sert. Yumuşak grafitin bıraktığı izler gümrah saçlar gibi simsiyah, sert olanın izleriyse kırlaşan saçları andırıyor. Canlıların derisi nasıl kendinden yağlıysa, grafit de öyledir. Odun kömürünün yanık küllerinden çok farklı bir maddedir. Kâğıda sürtünce dudakların parlaklığını andırır. Kadın, grafit kalemlerden biriyle bir parça kâğıdın üzerine, "Son günün son saatinde bunu hatırlamalı," diye yazıp kutunun içine koymuş olmalı.

Sonra geri dönüp Felemenkli ressama abayı yakan kadının tablosuna bakmaya gidiyorum.



JOHN BERGER, WILLEM DROST'UN TABLOSUNUN ESKİZİ

19

Jean-Antoine Watteau

1684-1721

SANATTA ZARAFET mutlaka gücün karşıtı olmak durumunda değildir. İpek zemin üzerine suluboya bir resim izleyicide üç metre boyundaki bir bronz heykelden daha güçlü bir tesir yaratabilir. Watteau'nun çizimleri büyük çoğunlukla o denli narin, o denli uçucudur ki adeta gizlice yapıldıkları izlenimi uyandırır; sanki önündeki yaprağa konmuş bir kelebeği çizerken, guvaşın hareketi ya da kâğıtta çıkardığı ses onu ürkütüp kaçıracakmış gibi. Ama aynı zamanda da olağanüstü bir gözlem gücünü ve duyarlılığı yansıtan resimlerdir bunlar.

Bu tezat bize Watteau'nun mizacı ve sanatının ana teması hakkında bir ipucu verir. Daha çok palyaçolar, soytarılar, şenlikler ve maskeli balo resimleri yapmış olsa da, esasında trajik bir konusu vardı: fanilik... Veremden mustaripti ve muhtemelen erken öleceğini hissediyordu – otuz yedi yaşındaydı öldüğünde. Öte yandan kendisine resim sipariş eden kibar, aristokrat âlemin sonunun geldiğini de seziyor olmalıydı. En ünlü resimlerinden *Kythera Adası'na Doğru Yola Çıkış*'ta (Paris) saraylılar gemiye binmeye hazırdır; ancak olayın acıklı yanı, efsanevi bir yere varacaklarını hayal ederken onları giyotinin bekliyor olmasıdır. (Kimi eleştirmenler saraylıların gidiyor değil, Kythera'dan dönüyor oldukları tahmininde bulunsalar da gerçekle efsane arasında ıstırap verici bir tezat vardır.) Watteau'nun Fransız Devrimi'ni öngördüğünü ya da kehanetlerde bulunduğunu söylemiyorum. Eğer öyle olsaydı, eserleri bugün daha az öneme sahip olurdu, zira kehanetler güncelliğini yitirmiş olacaktı. Watteau'nun sanatının teması sadece değişim, geçicilik ve her ânın ne denli kısa olduğudur – tıpkı kelebeğin konuşu gibi.

Böyle bir tema onu duygusallığa ve naif bir nostaljiye sevk edebilirdi. İşte tam da bu noktada gerçeği gözlemlemekteki tavizsiz tutumu büyük

bir sanatçı olmasının yolunu açtı. Tavizsiz diyorum, çünkü bir sanatçının gözlemde bulunması sadece gözlerini kullanmaktan ibaret değildir; dürüstlüğünün, gördüğünü anlamlandırmak için kendi kendisiyle mücadelesinin sonucudur. Otoportresine bir bakın. Adeta kadınsı bir yüz: Rubens'in fırçasından çıkmış bir kadının gözleri gibi yumuşak bakışlı gözler, arzu dolu bir ağız, ateşli şarkılar ya da başka bir çizimin konusu olacak denizkabuğundan denizin romantik yankısını dinleyen hassas kulak. Ama daha dikkatli bakın. Narin ve cilveliymiş izlenimi veren teninin ardında kafatası duruyor. Neleri ima ettiği, sağ elmacıkkemiğinin altındaki koyu vurgu, gözlerin etrafındaki gölgeler, alnı belirginleştiren kulak çizimiyle fısıldanıyor sadece. Lakin bu fısıltı, tıpkı tiyatro sahnesindeki bir fısıltı gibi, tam da çığlık olmadığı içindir ki çok daha etkileyicidir. "Ama," diye itiraz edebilirsiniz, "Baş çizimlerinin hepsi de kafatasını açığa çıkarır, zira herhangi bir başın şekli kafatasının şekline bağlıdır." Elbette. Ne var ki, yapı olarak kafatası ile bir varlık olarak kafatası arasında dünya kadar fark vardır. Gözler bir maskenin arkasından bakarken nasıl gizleniyorsa, bu çizimde de, kimi yerde ipek gibi incelen tenin arkasından bakıyor gibidir kafatası.

Başı şalla örtülü bir kadın portresinde Watteau zıt araçlar kullanarak aynı yorumda bulunur. Burada ten ile örttüğü kemik arasındaki zıtlığı vurgulayacak yerde, tenin, onu örten kumaşla karşıtlığını vurguluyor. Bu şalın bir müzede sergilendiğini –sahibinin ise ölmüş olduğunu– hayal etmek zor değil. Yüz ile şal arasındaki tezat, bir manzara resminde semadaki bulutlarla aşağısında yer alan sarp kayalıklar ve binalar gibi. Kadının ağız çizgisi uçan bir kuşun silueti kadar anlık.

Bir eskiz defteri sayfasında aynı çocuğun iki kafa çiziminin yanında, olağanüstü bir eskiz, kurdele bağlayan bir çift el var. İşte burada çözümleme işe yaramıyor. Kurdelenin bu gevşek düğümünün simgesel olarak kolayca neden insan hayatındaki gevşek bir düğüme dönüşebildiğini açıklamak imkânsız. Ama bu türden bir dönüşüm zoraki değil ve pekâlâ sayfanın tümünün ruhuyla da uyumlu.

Watteau'nun bilinçli olarak hep fanilik ve marazi bir şekilde ölümle ilgilendiğini ima etmek istemem. Yok, asla! Onunla aynı dönemde yaşamış olan patronları için sanatının bu veçhesi muhtemelen görünmezdi. Büyük bir şöhret olmadı ama yeteneği –örneğin *İranlı Diplomat* portresinde– zarafeti ve o zamanın yorumuna göre romantik hayalperestliği takdir edildi. Günümüzde eserleri başka yönleriyle, örneğin çizim tekniğinin ustalığıyla da beğenilmektedir.

Genellikle –ya siyah ya da kırmızı– tebeşir kullanırdı. Bu yumuşak

malzeme sayesinde eserlerinin özelliği olan o hafif ve dalgalanan hareketliliği yaratmayı başardı. İpeğin dökümlenişini, ışığın bu dökümlenen ipek üzerine düşüşünü hiçbir sanatçı onun gibi betimleyemedi. Tekneler, kabaran denizde seyrederken, ışık teknelerin gövdelerini aynı inişli çıkışlı uyum içinde izliyor. Hayvan eskizleri ise, çok sayıda hayvanın *akışkan* hareketleriyle dolu. Her şeyin kendi gelgit zamanı var, ağır ya da kıyı kıyı – kedilerin kürküne, çocukların saçlarına, denizkabuklarının helezonlarına, şalın salınışına, üç ucube suratın oluşturduğu burgaça, sakin bir ırmak gibi kıvrılarak yere doğru akan çıplak beden, İranlı'nın harmanisinin delta şeklinde yayılan eteklerine bakın. Her şey akış halinde. Ama Watteau bu akışa kendi üslubunu, asla nüfuz edilemeyecek kesinlikteki işaretlerini yerleştirdi. Bu işaretler bir yanağı çevirmeyi, başparmakla bileği netlikle göstermeyi, göğsün bir kola yaslanışını, gözün yuvasına oturmasını, kapı aralığının derinliğini ya da başı sarmalayan şalı imler. Her çizimde, şahrem şahrem erimiş ipek gibi, parlaklığın altından anatomi meydana çıkar.

Şalın ömrü, başını örttüğü kadından çok daha uzun olacaktır. Kadının ağzını oluşturan çizgi bir kuş kadar uçucu. Ne var ki boynunun iki yanındaki siyahlıklar kafasının sağlam, belirgin, dönebilir ve enerjik, dolayısıyla canlı olmasını sağlıyor. Koyu ve vurgulu çizgiler, çizimin akışını geçici olarak denetim altında tutmakla, bütünsel olarak figüre ya da şekle hayat veriyor.

Bir başka düzeyde, doğumun ve ölümün doğal ahengi karşısında beşeri idrak öylesine anlık bir engeldir ki... Aynı şekilde Watteau'nun fanilik idraki de, marazi olmaktan çok, insanın hayat karşısındaki uyanıklığını artırır.

20

Francisco de Goya

1746-1828

JANOS'A İLK KEZ National Galery'de, güncesine başlamazdan iki yıl önce rastladım. (Sanat müptelası insanlar için, her şeyin nasıl da onun içinde başlayıp bittiği dikkate şayandır.) İkimiz de Goya'nın Doña Isabel portresinin yakınında dururken güzel sanatlar öğrencisi bir kız yakından bakmak için resme doğru ilerledi. Yüzüne gelmesin diye ikide bir başını arkaya attığı dağınık siyah saçları vardı. Siyah dar bir etek giymişti –jean modasından önceydi– vücuduna bir havlu gibi sarılmış olan etek her an açılıp düşecek gibi dursa da umursadığı yoktu. Tablonun önünde, bir eli kalçasında, bedenini arkaya doğru hafifçe yatırmış dururken, Doña Isabel'in pozunu yansıttığının farkında değildi. O sırada Janos'a ilişti gözüm, kocaman kara paltosunun içinde, boylu boslu bir adam, büyük bir keyifle bir kıza bir resme bakıyordu. Göz göze geldiğimizde hâlâ gülümsüyordu. Gözleri, onları çevreleyen kırışıklıklar içinde ışıl ışıldı. Enerjisi yerindeydi, en fazla altmışında gösteriyordu. Ben de gülümseyerek karşılık verdim. Kız bir sonraki galeriye geçince, biz de Goya'nın önüne geldik. "Yaşayan ve ölmeyen" dedi, boğuk, dikkat çekici yabancı şivesiyle. "Ne müthiş bir seçim!"

Bir hayli yakınında olduğum için yüz ifadesini daha dikkatli inceleyebiliyordum. Bir şehirli yüzü, gergin, görmüş geçirmiş, gezip tozmuş ama hâlâ sürprizlere açık. Yapaylığa taban tabana zıt. Bağlam düşünüldüğünde, ressam olduğu aşikâr, matbaa mürekkebi bulaşmış ellerine. Lakin başka bir bağlamda onun bir bahçıvan ya da park bekçisi olduğunu sanabilirsiniz. Münzevi biri olduğu kesin, hayatında hiç sekreteri olmadığına kalıbımı basarım. Deliklerinden kıllar fışkıran iri bir burnu, etli ama gergin dudakları, çıplak alnıyla birleşen saçsız başı ve çıkık bir çenesi vardı. Dimdikdi duruşu.



FRANCISCO DE GOYA, DOÑA ISABEL DE PORCEL'İN PORTRESİ, 1805

Adını sorup da yanıtladığında, hatırladım hemen. Yedi-sekiz yıl önce yayımlanmış olan Nazi karşıtı savaş resimlerinin yer aldığı bir kitap hayal meyal canlandı gözümde. Onları çarpıcı bulmamın sebebi, bu gibi resimlerin çoğunun aksine dışavurumcu olmayışlarıydı; sanatçı hakkında daha sonra düşünmüş olsam da onun Avrupa'ya döndüğüne hükmetmiştim. Sonraları sanat dünyası insanlarına ondan söz ettiğimde, çoğunluğun boş gözlerle baktığını fark ettim. Adı kimi münferit gruplarca biliniyordu sadece: bir-iki sol eğilimli aydın, birkaç Berlinli mülteci, Macar Sefarethanesi, şahsen tanıştığı bazı genç ressamlar ve –muhtemelen– MI5.

GOYA'NIN bir grafik sanatçısı olarak dehası yorumculuğuna dayanır. Eserlerinin düpedüz röportaj olduğunu söylemek istemiyorum, ilgisi yok böyle bir şeyle, ama haleti ruhiyeden çok hadiseler ilgisini çekti. Resimlerinin her birinin emsalsiz oluşu tarzından ötürü değil, yorumladığı hadiseden dolayıdır. Aynı zamanda bu hadiseler birbirini izleyerek tıpkı bir film gibi doruğa tırmanır.

Aslında Goya'nın hayal dünyasını betimlemenin bir başka yolu da onun resimlerinin temelde tiyatro özelliği taşıdığını söylemektir. Küçümseyici anlamda kullanmıyorum bu benzetmeyi; şu var ki, o bir karakteri ya da durumu idealleştirmek için sürekli olarak eylemin nasıl kullanılabileceğiyle ilgiliydi. Yaratma tarzı tiyatrovaridir. Resimlerinde her zaman bir çatışma beklentisi vardır. Figürleri, doğal bir merkezde bir araya gelecek yerde, kanatlarda toplanır. Çalışmaları heyecan uyandıran bir etki yaratır. İnsan, Goya'nın yaptığı bir oymabaskıda imgelemin geçirdiği süreci inceleyecek yerde, sonucuna teslim olur.

Goya'nın çizim yöntemi bugün de bir muammadır. *Nasıl* çizdiğini söyleyebilmek hemen hemen imkânsızdır: Çizime nerede başladı, ne tür bir çözümleme yöntemi vardı, renk tonlarını belirlemek için nasıl bir sistem geliştirdi. Eserleri bu soruları yanıtlayacak ipuçlarını vermiyor, zira o sadece *ne* çizdiğiyle ilgileniyordu. Mesleki becerisi ve yaratıcı yetenekleri olağanüstüydü. Fırçaya hâkimiyeti Hokusai'ninkiyle kıyaslanabilir. Konuyu imgeleminde canlandırma yetisi o denli güçlüydü ki, ilk taslak ile bitmiş resim arasında nadiren bir çizgi farkı görülürdü. Her çizimi tartışma götürmez biçimde kişiliğinin mührünü taşırdı. Ancak bütün bunlara karşın, Goya'nın çizimleri bir bakıma ayak izleri kadar gayrişahsi, otomatik ve özelliksizdir – ilgisi bütünüyle baskıların son şekline değil, onların meydana gelmesine sebep olan olayı nasıl yansıttıklarına odaklanmıştır.

Neydi Goya'nın düşüncesinin özü? Zira resmettiği vakaların çeşitliliğine rağmen, temelde değişmeyen bir tema vardır. Onun teması, İnsanın en kıymetli melekesi olan Aklın –kimi zaman şuursuz bir nefrete varan– ihmalinin sonuçlarıydı. Ancak bu on sekizinci yüzyılda, materyalist anlamdaki Akıl'dı: bir disiplin olarak Aklın Duyulardan gelen Hazza teslim olması. Goya'nın sanatında ten, bir yanda cehalet, denetimsiz ihtiras, batıl itikat, öte yanda vakar, zarafet ve hazzın çatıştığı bir savaş alanıdır. Aklın ihanete uğrayacağına dair korku ve dehşet onu *duygusal olarak* o denli tesiri altına almıştı ki, sanatının benzersiz kudreti bu olgudan güç alıyordu.

Goya'nın tüm eserlerinde –belki sadece erken dönem eserlerini ayrı tutabiliriz– çelişik olduğu kadar güçlü kösnül ve cinsel duygular vardır. Kraliyet portrelerinde sergilediği maddi yozlaşma herkesin malumudur. Öte yandan yozlaşma iması eşit şekilde Doña Isabel'in portresinde de görülür. *Çıplak Maja*'sı ise güzel olmasına güzeldir de, *korkutacak kadar* çırılçıplaktır. İnsan, resimlerden birinde sevimli saray yosmasının çorabındaki zarif çiçek nakışları hayranlıkla temaşa ederken, bir sonrakinde karşısına aniden çıkan maskeli canavarın, kadının letafetinin tahrikiyle, onu bir oğlana hamile bırakacağını tahmin etmekten geri kalmaz. Goya, bir genelevde soyunmakta olan bir keşişin resmini yapar, nefretle; ancak nefreti asla sofu dindarlıktan ötürü değildir; bu hadisenin arkasındaki güdülerin, *Savaşın Felaketleri* tablosundaki askerlerin bir köylüyü hadım edişleri ve karısının ırzına geçişlerine yol açacağını sezdiği içindir. Kambur gövdelere devasa korkunç kafalar eklemesi, hayvanlara devlet görevlilerinin resmi kıyafetlerini giydirmesi, tarama tekniğiyle insan bedenini pis bir kürkle örtmesi; cadıları çizerken duyduğu hiddet – bunların hepsi beşeri imkânların kötüye kullanılmasına karşı tepkileridir onun. Ve Buchenwald ile Hiroşima'dan sonra, Goya'nın tepkilerini çaresizlik içinde anlamlı bulmamızın sebebi ne olabilir? Yozlaşma zirve yaptığında, beşeri imkânlar gaddarlıkla yadsındığında, eşkıyanın da kurbanın da canavarlaşacağını bilmesidir onun.

Öte yandan Goya'nın nesnel bir sanatçı mı, yoksa öznel bir sanatçı mı olduğuna dair süregiden bir tartışma vardır; kendi hayallerinin yarattığı bir kâbus muydu onu rahatsız eden, yoksa İspanyol Sarayı'nın çöküşü, Engizisyon'un gaddarlığı ya da Yarımada Savaşı'nın* dehşeti mi? Aslında bu tartışmalar yanıltıcı bir durum arz eder. Goya, korkularını ve çelişkilerini kimi zaman işlerinin başlangıç noktası olarak kullandıysa da, bunu bilinçli olarak, kendisini zamanının tipik bir temsilcisi olarak gördüğü için yaptı. Yaptığı işin amacı son derece nesnel ve toplumsaldı. Tema, insanın insana neler yapmaya kadir olduğuydu. Konularının çoğunda figürleri arasında etkileşim vardı. Ancak tek bir figürün yer aldığı tablolarda da –cezaevinde bir genç kız, müzmin bir şehvet düşkünü, eskiden "itibar sahibi" olan bir dilenci– "Bakın onlara neler yapıldı" iması çoğu zaman başlıkta da belirtilmektedir.

Bazı modern yazarların farklı görüşlere sahip olduğunu biliyorum. Örneğin Malraux, "Goya'nınki, yok yere acı çekmeye öteden beri dinsel vurguda bulunulurken, bunun belki de ilk kez, Tanrı karşısında tarafsız

* Peninsular War/Guerra dela Independencia, İspanyol Bağımsızlık Savaşı. *–ç.n.*

olduğunu ifade eden bir adam tarafından yeniden keşfi," diyor. Devamla, "Goya insan olmanın saçmalığını resmediyor," dedikten sonra, "ıstırabın Batı'daki gelmiş geçmiş en büyük yorumcusu," diye ekliyor. Sonradan değerlendirildiğinde, bu görüşle ilgili sorun, itaat hissini Goya'nın eserlerinden daha fazla teşvik ediyor olmasıdır: Anlamsız bir yenilgi hissine kapılmak için bir ürperiş daha yeter de artar. Bir felaket kâhini daha sonra meydana gelen olaylar yüzünden haklı çıkarsa eğer (ki Goya Yarımada Savaşı'nı sadece kaydetmekle kalmıyor, aynı zamanda kehanette de bulunuyordu) o zaman bu kehanet felaketi artırmaz; cüzi miktarda da olsa azaltır onu; zira insanların sonuçları öngörebildiğini gösterir; bu da sebeplere hâkim olabilmenin ilk adımıdır.

Bir sanatçının hayal kırıklığı çoğu zaman yanlış anlaşılır. Bu hiçbir zaman bütün bütüne olmaz. Sanatçı kendi işini bunun dışında tutar. İşiyle ilgili değerlendirmesi olumsuz da olsa onu kurtarma umudu vardır. Eğer öyle olmasaydı, yaratmak için gerekli olağanüstü enerji ve konsantrasyonu asla bir araya getiremezdi. Ayrıca sanatçının işi hemcinsleriyle olan ilişkileriyle de bağlantılıdır. Bu yüzden dışarıdan bakan için eserden yansıyan umutsuzluk yanıltıcı olabilir. İzleyici, söz konusu çaresizliği kendi insan kardeşleriyle olan ilişkisi bağlamında kavramalıdır; tıpkı ressamın yaratı eylemi sırasında üstü kapalı olarak yaptığı gibi. Benim düşünceme göre Malraux –ki bu konuda hayal kırıklığı yaşayan çok sayıda münevverin tipik bir numunesidir o– bu türden bir niteliğin hesaba katılmasına razı olmaz; razı olsa bile hemcinslerine karşı tutumu o denli umutsuzdur ki, hayal kırıklığının ağırlığı hiçbir şekilde giderilemez.

Goya'nın işlerinin dışa dönük ve nesnel olduğunu doğrulayan unsurlardan en ilgi çekici olanı onun ışığı kullanış tarzıdır. Hayali korkuların etkisi altında, karanlığın dehşet ve terör barındırdığını varsayanların aksine Goya için dehşet ve terörü meydana vuran ışıktır. Goya yakınında cereyan eden, neredeyse topyekûn savaş denebilecek bir olayı yaşayarak ve gözlemleyerek gecenin güvenlik demek olduğunu, asıl şafaktan korkulduğunu öğrendi. Resimlerindeki ışık, sırf zulmü ifşa ettiği için merhametsizdir. Felaketlerin doğurduğu katliamlarla ilgili bazı çizimleri, bombardıman sonrası alevlerin yükseldiği hedefi gösteren film kareleri gibidir, ışık alev misali boşluklara yayılır.

En nihayetinde ve bütün bunların ışığında Goya'nın değerini kavramaya çalışırız. Tahlil etmek söz konusu olduğunda, Goya'dan daha ilgi çekici olan Leonardo hatta Delacroix gibi sanatçılar akla gelir. Rembrandt'ın merhamet algısı çok daha derindir. Ne var ki hiçbir sanatçı dürüstlükte Goya ile boy ölçüşemez: Kelimenin tam anlamıyla olgularla

yüzleşmek *ve* ideallerinden ödün vermemek bakımından dürüstlük, demek istiyorum. Goya, büyük bir titizlikle bir ölünün, işkence görmüş birinin oymabaskısını yaptıktan sonra, baskının alt kısmına sabırsız, çaresiz ve öfkeli satırlar karalardı, "Neden?" "Orda olmak kahredici", "Dünyaya işte bu yüzden geldin", "Bundan daha beter ne olabilir?" "En fecisi bu." Goya'nın bugün bizler için paha biçilmez önemi, dürüstlüğünün onu bugün hâlâ karşı karşıya olduğumuz meselelerle yüzleşme ve yargılamaya mecbur etmiş olmasıdır.

ÖNCE KARNAVAL KIYAFETİYLE bir divana uzanmış: ona Maja denmesinin sebebi üzerindeki bu kostüm. Daha sonra aynı pozda ve aynı divanda çıplak.

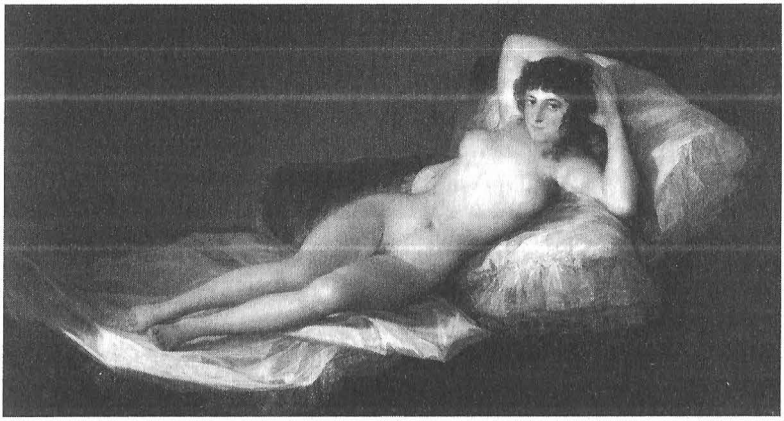
Bu resimler (yirminci) yüzyılın başında Prado'da ilk kez sergilendiği günden beri insanlar sorup duruyor. Kim bu kadın? Alba Düşesi mi? Birkaç yıl önce Alba Düşesi'nin cesedi mezarından çıkarılarak, poz verenin o olmadığını kanıtlama ümidiyle iskeleti ölçülüp biçildi. Peki, o değilse, kim o zaman?

Bunun bir saray dedikodusu olması hasebiyle önemsenmemesi gerektiğini düşünüyor insan. Ama bu iki resme bakınca gerçekten de yabana atılmayacak kadar büyüleyici bir muamma söz konusu. Ne var ki sorunun tarzı yanlış. *Kim* olduğu değil mesele. Bunu hiçbir zaman bilemeyeceğiz, bilsek bile fazladan katkısı olmayacak kimseye. Soru *neden?* olmalı. Ancak o zaman Goya hakkında bir şeyler daha öğrenebiliriz.

Ben bu konuda, *kimsenin* çıplak poz vermediğini iddia ediyorum. Goya ikinci resmi birinciden hasıl etti. Karşısındaki giyinik figürü, muhayyilesinde soyarak, hayal ettiği gibi resmetti. İşte ispatı.

İki poz arasında (uzaktaki bacak dışında) fevkalade bir benzerlik var. Bu ancak bir *tasarım* sonucu meydana gelebilir: "Şimdi onu giysisiz hayal edeceğim." Değişik zamanlarda, gerçek anlamda poz verirken, çok sayıda farklılığın ortaya çıkması kaçınılmazdı.

Daha da önemlisi, çıplak bedenin tahayyül edildiği şekliyle çizimi de mevcut. Memelerine dikkatle bakın – iyice yuvarlatılmış, dik ve her ikisi de yukarı bakıyor. Yatarken bu biçimi almaz hiçbir meme. Giyimli hali için bir açıklamada bulunabiliriz. Korse içinde sımsıkı sarılmış olduğundan bu şekli almaları mümkün, hatta giyinik yatarken bile aynı şekli muhafaza edebilirler. Goya teni açığa çıkarmak için ipekliyi çekip almış ama figürün değişen formuyla hesaplaşmayı unutmuş.



GOYA, ÇIPLAK MAJA, 1797-1800

Kollarının üst kısmı için de aynı şey söz konusu; özellikle de yakındaki kol için. Çıplak haliyle gayritabii, aşırı tombul, neredeyse bacağı kadar kalın. Giyinik haline bakınca bunu anlayabiliyoruz. Çıplak kolun dış hatlarını belirleyebilmek için Goya kadının giydiği ceketin kabarık, pilili omuz ve kollarının içindekinin şekli hakkında tahminde bulunmak zorundaydı; şekli gözden geçirip değerlendirecek yerde kolaya kaçtı ve yanlış hesapta bulundu.

Giyinik olanla karşılaştırıldığında, uzakta kalan bacağın çıplak resimde hafifçe bize dönük olduğunu görüyoruz. Eğer böyle resmedilmeseydi, bacaklar arasında gözle görülür bir aralık olacak ve kadının kayık hissi veren etkisi kaybolacaktı. Çelişkili gibi gelse de çıplak figür giyimli olana *daha az* benzeyecekti. Öte yandan, bacağın duruşu değiştirildiği takdirde, her iki kalçanın pozisyonu da değişecekti. Ve kalçaların, karın ve uylukların adeta boşlukta yüzüyor gibi algılanmasını sağlayan nedir? Öyle ki bu yüzden yatakla nasıl bir açı teşkil ettiklerinden emin olamıyoruz. Uzaktaki bacağın yeri değiştirilmiş olsa da, yakındaki kalça ve uyluk doğrudan doğruya giyinik figürden aktarıldığından, ipekli sanki aniden çekilmiş bir sis etkisi yaratıyor.

Yastıklara ve çarşafa değen, koltukaltından ayak parmağına, vücudun bize yakın hattının tamamı aslında çıplakta hiç inandırıcı değilken, ilk resimde bir o kadar inandırıcıdır. İlk resimde yastıklar ve divan kimi zaman vücudun biçimini alırken, kimi zaman da ona baskıda bulunur: Buluştukları çizgi teğel ipliği gibi bir görünür, bir kaybolur. Oysa çıplak resimdeki hat, makasla oyulmuş bir figür gibi duruyor; gerçek hayatta çevresiyle daima ilişki kuran ve "alışverişte" bulunanlara benzemiyor.

Çıplağın yüzü bedenden öne doğru fırlamış, değiştirilmiş ya da (bazı yazarların öne sürdüğü gibi) sonradan resmedilmiş değil; nedeni gerçekten *görerek* yapılmış olması, hayalen değil. Resme tekrar tekrar baktıkça çıplak bedenin akıl almayacak kadar muğlak ve hayali olduğu fark ediliyor. İlk bakışta parıltısını tenin ışıltısı sanarak aldanıyor insan. Aslında daha çok bir hayaletin ışığına benzemiyor mu? Yüz hakiki ama vücut değil.

Goya, güçlü tekniği ve yaratıcılığıyla olağanüstü yetenekli bir ressamdı. Figürleri ve hayvanları hareket halindeyken öyle hızlı ve kusursuz çizerdi ki, model kullanmadığı kanaati oluşurdu. Hokusai gibi her şeyin neye benzediğini neredeyse içgüdüsel olarak biliyordu. Çizerken, parmaklarının ve bileğinin hareketlerinde, görüntülere ilişkin kavrayışı içselleştirdiğini sezmek mümkündü. O zaman nasıl oluyordu da, çıplak resmin modelsiz yapılmış olması, resmin inandırıcılıktan uzak ve yapay olmasına neden oluyordu?

Sanırım yanıtı Goya'nın bu iki resmi yapmaktaki amacında aramak gerekir. Her iki resim de, rezalete yol açacak bir *trompe l'oeil** –göz açıp kapayana kadar bir kadının giysilerinin yok olması– niyetiyle sipariş edilmişti. Lakin hayatının bu safhasında Goya başkalarının kaprislerini tatmin için sipariş kabul edecek biri değildi. Bu durumda eğer resimler sipariş edildiyse, rıza göstermek için kimi öznel nedenleri olmuş olmalı.

O zaman niyeti ne olabilirdi? İlk akla geldiği gibi bir aşk macerasını duyurmak ya da kutlamak için mi? Eğer çıplak resmin gerçekten canlı bir modeli olduğuna inanabilseydik bu mantıklı sayılabilirdi. Ya da birileri böbürlenmek için palavradan bir aşk ilişkisi uydurmuş olabilir miydi? Bu Goya'nın kişiliğiyle çelişir; onun sanatı genel olarak farfaradan uzaktır. Ben Goya'nın ilk resimde, teklifsiz bir şekilde bir dostunun (muhtemelen sevgilisinin) modellik yaptığını düşünüyorum. Kadın karnaval giysileriyle divana uzanmış ona bakıyor, Goya resmi yaparken ani bir saplantıyla kadının çıplak olabileceği fikrine kapılıyor.

Neden böyle bir "saplantı"ya kapılmış olsun? Erkekler her zaman, hiç umursamadan gözleriyle hayalini kurarak kadınları soyar. Goya cinsel arzu duymaktan ürktüğü için böyle bir saplantıya kapılmış olamaz mı?

Goya'da cinselliği şiddetle ilişkilendiren gizli bir eğilim vardır her zaman. Cadılar bundan doğar. Ve bir bakıma savaşın dehşetine karşı çı-

* Aldatıcı görünüm, göz boyama –*ç.n.*

kışı da bundandır. Protestoda bulunmasının nedeni genellikle Yarımada Savaşı cehenneminde tanık olduklarıyla ilişkilendirilir. Bu doğrudur. Vicdanen kendisini mağdurlarla özdeşleştiriyordu. Ancak çaresizlik ve dehşetle kendinde işkenceci olma potansiyelini de fark etti.

Aynı gizli eğilim, çekici bulduğu kadınların gözlerinde de zalimane bir gururla ışıldar. Kendisininki de dahil olmak üzere, aynı şey düzinelerle yüzün dolgun ve yayvan ağızlarında tahrik edici bir istihzayla titreşir. Erkekleri, çıplaklıklarını hayvanileştirerek, yoğun bir nefretle resmeder daima – tıpkı tımarhanedeki deliler, Hintli yamyamlar, zamparalık yapan rahipler gibi. Sefahat âlemlerindeki şiddetin kaydedildiği *Kara Resimler*'de görülür bunlar. En çok da vücudu resmediş tarzındaki ısrarla belirginlik kazanır.

Bunu kelimelerle betimlemek zor olsa da, hemen hemen tüm Goya portrelerine yanılmaz şekilde damgasını vuran odur. Et, başlıbaşına bir anlatım gücüne sahiptir – başka ressamların portrelerinde bunun yüz hatlarıyla ifade edilmesi gibi. Poz verenin ifadesi şahıstan şahıs değişir ama bu her zaman aynı talebin çeşitlemeleridir: Ete olan talep yiyeceğe olan iştah gibidir. Bu abartılı bir benzetme değil. Adeta harfi harfine gerçek. Kimi zaman et bir meyve gibi çiçeklenir. Bazen zevkten dört köşe, gövdeye indirmeye hazır açlıktadır. Genellikle –yoğun psikolojik içe bakışından destek alarak– eşzamanlı olarak yalayıp yutulanla yutanın aynı olduğunu ima eder. Goya'nın dehşetengiz korkuları bu şekilde özetlenebilir. En dehşet uyandırıcı hayaliyse, İblis'in erkeklerin vücudunu yemesidir.

Benzer ıstırap sıradan bir kasap tezgâhının resminde de hissedilir. Ben yeryüzünde, bir parça etin kısa bir süre önce canlı olduğunu böylesine vurgulayan başka bir natürmort bilmiyorum, "Kasaplık" sözcüğünün gerçek anlamı ile duygusallığı harmanlayan, hisseden et. Hayatı boyunca et yemeği seven bir adamın yapmış olduğu bu tablonun uyandırdığı dehşet, aslında cansız bir hayatın resmi olmayışındandır.

'Eğer düşüncemde haklıysam, Goya Maja'yı çıplak hayal etmekten kendini alamadığı –tenini bütün kışkırtıcılığıyla hayal ettiği için– bu resmi yaptıysa, tablonun neden bu denli yapay olduğunu açıklamaya başlayabiliriz. O bir hayaleti kovmak için yaptı bu resmi. Yarasalar, köpekler ve cadılar gibi, "mantık uykusu"nun azat ettiği korkunç yaratıklardan biriydi kadın. Ancak onlardan farklı olarak arzu uyandırdığı için güzeldi. Öte yandan ressamın bu hayaleti kovması, adıyla anması için onu giyinik olarak resmedip kimliğini olabildiğince yakından belirlemesi gerekiyordu. Goya çıplak bir kadının resmini yapmıyordu. Giyinik bir kadının

içinde beliren bir hayaleti resmediyordu. Elbiseli haline büyük bir sadakatle bağlı kalması ve her zamanki yaratıcı gücünü inanılmaz şekilde dizginlemesi bu yüzdendi.

Goya'nın bu iki tabloyu böyle yorumlamamızı istemiş olabileceğini ima etmek değil maksadım. Onların göründükleri gibi algılanmalarını istemiştir o: giyinmiş bir kadın ve soyunmuş bir kadın. Benim öne sürdüğüm, ikincisi yani üryan olanı muhtemelen bir hayal ürünüydü; Goya hayalen ve duygusal olarak bu "kandırmaca"nın tesiri altında kaldı, çünkü kendi arzularından azat edilmeyi istiyordu.

Niye şaşırtacak derecede modern bu iki resim? Kadın, bu iki resim için poz vemeyi kabul etti diye, biz ressamla modelin sevgili olduklarını varsaydık. Ama şimdi gördüğümüz gibi bu iki resmin gücü aralarında *çok az* başkalaşım olmasından kaynaklanıyor. Yegâne fark birinin soyunuk olmasında. Bu her şeyi değiştirmeliydi ama aslında sadece ona bakış tarzımızı değiştiriyor. İfadesi aynı, pozu aynı, mesafesi aynı. Geçmişteki tüm şöhretli çıplaklar altın çağlarını paylaşmak amacıyla davetkârdır; bizleri baştan çıkarmak ve dönüştürmek için üryandırlar. Maja çıplak olsa da kayıtsızdır. Sanki kendisine bakıldığının farkında değilmiş, sanki onu bir anahtar deliğinden gizlice gözetliyormuşuz gibi. Ya da daha doğrusu giysilerinin artık "görünmez" olduğunun farkında değilmiş gibi.

Başka şeylerde olduğu gibi bu konuda da Goya geleceğin habercisiydi. Kadın çıplaklığını özneye yabancılaşarak resmeden ilk sanatçıydı, cinsellikle mahremiyet arasındaki bağı kesip de, cinsel enerji yerine estetik bir cinselliği ikame eden... Sınırları yıkmak enerjinin tabiatında vardır: estetiğin işlevi de onu inşa etmektir. Goya'nın, daha önce de ileri sürdüğüm gibi, enerjiden ürkmek için belki özel bir nedeni vardı. Yirminci yüzyılın ikinci yarısında cinselliğin estetikleştirilmesi, tüketici toplumunun sürgit uyarılmaya teşne, yarışmacı ve doyumsuz kalmasına yardımcı oluyor.



TAVANIN HER KÖŞESİNDEN örümcek ağları sarkıyor. Alec bir saat içinde menekşeleri Jackie'ye geri verecek, bir saat içinde buradan defolup gidecek. Aslında *ten bob*'a* inandığı yok. Ona öyle geliyor ki, *Ofis Günleri* yeniden başlayacak olursa eğer, Corker'ın yeri öptüğü günle ilgili olarak (her ikisinin de) sanki böyle bir şey hiç olmamış gibi davranması gerekecek. Eğer hiç olmamış gibi davranırlarsa, o zaman Alec'e zam tekli-

* *On metelik* der gibi. Eskiden kullanılan, 10 sterlin karşılığı bir terim. –*ç.n.*



GOYA, GİYİNİK MAJA, 1800-1805

finde de bulunulmamış olacak. Eski kahverengi çaydanlığın kurusun diye baş aşağı bırakıldığı çatlak süzme tahtasına doğru gidiyor. Orada *ten bob*'a neden güvenmediğine dair yeniden akıl yürütmeye girişiyor. Şöyle başlıyor: Aşağılık herife üzülmemek elimde değil. Çaydanlığa kaynatmak için su koyuyor. Corker için üzülüyor çünkü öğleden beri Corker yaşlandı ve çaresizleşti. Corker'ın bir sonraki gün sırtında robdöşambrı, buraya sabah kahvaltısına geldiğini canlandırıyor gözünde – Alec bu arada çaydanlığa iki kaşık çay koyuyor– ancak herifçioğlu kah-valtıdan pek nasibini alamayacak. Bütün bunlar bir yana, Corker'a üzülüyor, hiçbir şeyin öngörülemediği, bilinemediği ve söylenmemiş olduğu için... Corker'ın kız kardeşini neden öyle apansız terk ettiğini yada kızın neden öldüğünü, neden *Fucking Heavy* diyerek lanet okuduğunu, çekmecesinde neden dolu bir tabanca bulundurduğunu ya da neden ev işlerini bundan böyle Bandy Brandy'ye yaptıracağını, ya da üst katta neden sarhoş gibi davrandığını... Ne var ki Corker'ın da bunların sebebini bilmediğinden emin. Alec'e öyle geliyor ki Corker'ın arkasında onu saatte 100 km şiddetle iteleyen bir rüzgâr var. Bu bir tünelin içinde ilerleyen insan elinden çıkmış bir rüzgâr ve Corker'ı katakombların içine itiyor. Çaydanlığın ıslığı suyun kaynadığını duyuruyor. Alec hayatında hiç katakomb görmemiş ama çaydanlıktan suyu boşaltırken yıllar boyu içinde biriken tabakaların varlığını hissedebiliyor (çaydanlığın bir yanı ağırlaşırken, hafif bir çıngırtı duyuluyor). Bu ona eti kuruyup kabuk bağlamış, maden ve yeraltı dünyasını hatırlatıyor ve Corker'ın çektiği ıstırabı, kendi hayal ettiği tarzda betimleyen bir metafor olarak kullanabileceğini düşündürüyor. Dolaba yöneliyor, raflardan birinde birkaç tekeş fincanın

yanı sıra fincan altlarıyla yemek tabakları duruyor. Bir başka rafta ise bir paket tuz, çay, biraz bisküvi ve neredeyse boş sayılacak bir kavanoz Marmite.* En alttaki raftaysa Corker'ın sözünü ettiği çarşaflarla yastık kılıfları var. Alec fincanları Marmite'ın durduğu rafa bırakıyor, çarşafları incelemek üzere çömeliyor. Corker bir açıklamada bulunmadığına göre Alec'in kendisi bunu araştırabilir. Çarşaflar yeni gibi durmuyor. Muhtemelen Corker onları West Winds'ten yürüttü. İki kişilik bir yatak da var mıydı orada acaba? Çarşafların arkasında iki kutu görüyor şimdi. Bir tanesi üzerinde hiçbir yazı olmayan beyaz karton bir kutu. Açıp bakıyor. Cin şişesi ebadında hiç açılmamış bir şişe. Etiketi yabancı bir dilde. Alec *Kummel* sözcüğünü okuyor ve Corker'ın Viyana'da sözünü ettiği bir alkollü içki olduğunu hatırlıyor. İkinci kutuysa altın yaldızlı; kapağında eğik siyah kabartma harflerle *Allure* yazıyor. Alec dikkatle kapağının açılıp açılmayacağını inceliyor. Açılıyor. Kutuda koyu renk gümüşi kâğıt kaplar içinde, değişik biçimlerde çikolatalar dizili. Çikolatalardan bazılarının yendiği ve koyu renk kaplarının kaldığı görülüyor. Kutunun kapağının iç tarafında bir resim var. Kocaman bir sigara kartı gibi. Uzanmış sırtüstü yatan çırılçıplak bir kadın bu. Koyu renk saçları ve kocaman gözleri var ama bacak arasında hiç kıl yok, tıraş etmiş olmalı. Ufak tefek, Jackie ile aşağı yukarı aynı boyda. Teni bembeyaz, tabanları bile beyaz. Fotoğrafa benziyor ama renkli olduğu için yağlıboya bir tablo da olabilir. Altında Çıplak Maja yazılı. Alec çikolatalara bakıyor tekrar ve pek farkında olmadan kaç tanesinin yenmiş olduğunu sayıyor. Yedi. Corker'ı onları yatakta yerken canlandırıyor gözünde. Sonra çikolataları yerken kadını seyrettiğini hayal ediyor. *İmdat!* demek geçiyor içinden. Kutuyu kapatıp çok ütülenmekten parlamış çarşafların arkasına geri koyuyor. İki fincan alıp gaz sobasının yanındaki masaya götürüyor. Sütü bozulmaması için lavabonun altındaki ahşap dolapta saklıyor. Lavabonun üzerindeki rafta menekşeler duruyor. U biçimindeki kurşun atık su borusu dolabın içinden geçiyor. Şişeye boşaltılan süt ile borudan geçen atık su, kendi penisiyle Corker'ınki arasındaki farklı tarihçeleri düşündürüyor ona. İç geçirip bir tekmeyle kapatıyor dolabın kapağını. Menekşeler ilişiyor gözüne ve geçmişe gidiyor yeniden. Corker'ın neden başka erkekler gibi olamadığını soruyor kendi kendine; başka erkekler gibi, yalnız onlardan biraz daha yaşlı. Mavi bir minderde yatan bebek Corker'ı hatırlıyor. Corker'ın, Kummel çok kuvvetlidir dediğini hatırlıyor. Şişeyi açıp Corker'ın çayına biraz koyabileceğini düşünüyor. Fincanı ona uzatırken,

* Ezme kıvamında, koyu renkli, tuzlu, ekmeğe sürmelik. –*ç.n.*

Maja'dan sevgilerle, demeyi... Yaşlı adam sarhoş sersemliğiyle Maja! Maja! Sevgilim! diye sayıklayarak kendinden geçebilir. Aşağılık herif, diye düşünüyor Alec. Dizlerinin üzerine çöküp yeri yaladı. Alec her iki fincana da süt koyuyor. Fincanlardan biri azıcık çatlak. Kocaman sebze tabakları var da, doğru düzgün bir fincanı yok. Alec sütün üzerine çayı boca edince bildik zencefil rengi oluyor. Sabahleyin Jackie'nin kahvaltı için çay demleyişini hatırlıyor. Çay, çay, çay, çay diye geçiyor aklından; her çay birinin bir fincan zencefil rengi çay istemesi demek. Alec, Jackie'nin annesinin mutfağında, kendi annesinin evinde çay içiyor. Erkek kardeşleri çaylarını maşrapalarla işe götürüyor, bisiklet kulübü yağmurda bir kahveye sığınıyor, sabahın ikisinde delikanlılar istasyondaki çayhaneye uğruyor. Corker'ın da çay sevdiği doğru ama Corker başka. Çikolata kutusuyla, yuvarlak masaları ve hayal mahsulü hisleriyle bir fincan çay içerken hepsinin ortaya boca edilmesi ve Alec'in oturup dinlemek zorunda kalması. Alec onu böyle doğmuş olmasından dolayı suçlayamaz. Ama şimdi ikinci derece akıl yürütmenin, *ten bob*'a inanmamanın sonuçlarını görebiliyor. Biçare kerataya acımamak elimde değil ama ilelebet onunla birlikte kalamam ya, değil mi ama?

1. PERDE, 4. SAHNE

Gündüz, ilkbahar (1794). Düşes'in malikânesi. Küçük kilisenin sağında müslin perdeli bir yatak. DÜŞES yatağa eğilmiş, fısıltıyla konuşuyor. BAHÇIVAN arabanın tekerleğini boyuyor. GOYA arabanın kapısını açıp aşağı iniyor. BAHÇIVAN boyamayı bırakıyor. Her iki adam da DÜŞES'in yataktaki hasta çocuğa gösterdiği ilgiyi izliyor.

DÜŞES: Geçecek tatlım, geçecek, hiç ağrın kalmayacak yakında, ben alıçam onu, dert etme sen, bana ver, bir tanem...

BAHÇIVAN: Keşke kendi çocuğu olsaymış –Dük için, söylendiğine göre– zürriyeti kurumuş.

DÜŞES: Bir yudum iç canım, bizim bahçenin limonlarından bu.

GOYA: Yeryüzünde kimsenin onunki gibi bir sesi olmasına izin verilmemeli.

DÜŞES: Rüyanda kötü mü gördün dünyayı? Yok, yok, bizimki olamaz o, onlarınkidir. Bak serinliyor – sana bastırırsam onu – bak – serinletiyor – serinletiyor tatlım.

GOYA: O kadar güzel ki sesi, insanın yüreğini yakıyor.

DÜŞES: Bak ağrı bana geliyor, gel, gel bana. Ne var ne yok her şeyi iyileştireceğiz, tüy gibi gel... gel bana küçük ağrı, Cayetana'ya gel, gel küçük ölüm.

GOYA: Annem ölümün bir tüy olduğunu söylerdi.

BAHÇIVAN: Anneniz, Don Francisco, lafını tartan bir hanımdı.

DÜŞES: Yanıma yaklaşmayın, ikiniz de. Yakına gelmeyin. Kapadı gözlerini.

BAHÇIVAN: Yutkunma zorluğu mu?

DÜŞES: Susss!

GOYA: Kızıl mı?

BAHÇIVAN: Bataklık hastalığı mı?

GOYA: Tifo olmasın?

(CÜCE *yerinden sıçrayıp perdeleri aşağı indirerek yataktan fırlar.*)

CÜCE: Artan ağrılar!

(GOYA, *şiddetli bir öfkeye kapılarak* BAHÇIVAN'*a küfreder.*)

DÜŞES: Ne var bu kadar öfkelenecek? Gelin yanıma oturun. Birbirimize iyi günler dileyelim. İyi günler Kurbağadam.

GOYA: Kocanız bu mahluka nasıl tahammül ediyor?

DÜŞES: Kocamın bir şeye tahammül ettiği yok. O Haydn çalıyor.

GOYA: O zaman benim tahammül eden.

DÜŞES: Başkalarının da şaka yapma hakkı yok mu? Her kaprisin evin efendisi tarafından tepsi üzerinde onaylanması mı gerekiyor?

BAHÇIVAN: Aman Tanrım! Neler dediğini duyuyor musunuz? Onu gösterdiniz değil mi? Gösterdiniz onu. Kimseye göstermemeniz gerektiğini kaç kez söyledim size. On dokuz sebepten dolayı çok tehlikeli.

DÜŞES: Baturros! Baturros! Nasıl yaşanacağını bilmiyorsunuz. İkiniz de bir arabacıyla bir bey arasındaki farkı bile bilmiyorsunuz. Sizinle nasıl konuştuğuna bakın hele.

GOYA: (BAHÇIVAN'*a*) Hayatında bir, bilemedin iki eşek görmüştür.

BAHÇIVAN: Peki eşek kim? Yirmi sebep. Hiç burada birinin konuşmasını kestiğini duydunuz mu? Asla. Gevezelik! Şeytan daha ne istesin.

DÜŞES: Ya Aragon'da, beyfendi?

BAHÇIVAN: Aragon'da Haşmetli Düşes, insanlar sözlerini tartar, onları ihtiyatla kullanır ve kendilerine saklar.

(GOYA *boya kovasını alıp da arabasına yönelen* BAHÇIVAN'*a dostane bir jestte bulunur.* BAHÇIVAN *arabaya girip kapıyı örter.*)

DÜŞES: Hâlâ öfkeniz geçmedi mi? Size özel bir şey göstermek istiyorum.

GOYA: Cüceyle bir gösteri mi gene?

DÜŞES: Ona neden Amore diyorum, biliyor musunuz?

GOYA: Vaktiyle bir adam öldürdüm ben.

DÜŞES: Ben birini öldürmüş olmakla övünmeyen tek bir adama rastlamadım henüz. Kocam bile birini öldürdüğünden söz ediyor... Bir flavtacıymış adam. Artık öfkelenmeye gerek yok. Size bir şey göstermek istiyorum.

(BAHÇIVAN *arabanın penceresindeki perdeyi açar.* DÜŞES *harap kiliseye girerken* GOYA *onu izler. Sessizlik. Baktıkları tabloyu biz görmeyiz.*)

DÜŞES: Onu on üç yaşındayken, evlendiğimde edinmiştim.

GOYA: Kimseye müdana etmeden, kimseyi yargılamadan ezeli mesafesini korumuş. Sadece bakışlarıyla kucaklıyor onu.

DÜŞES: Bakışları mı? Ne önemi var bakışlarının? Orada, bir yatakta, çırılçıplak yatan bir kadın var. Her gece dualarımdan sonra seyrederim onu. Önemli olan asıl odur.

GOYA: Pek değil, esamisi okunmaz onun. Vücudunu saran ve belirginleştiren kumaşın kıvrımlarına bakın. Ressam ne yaptığını doğrusu çok iyi biliyormuş.

DÜŞES: Esamisi okunmaz mıymış! Küstahlık sizinki! Bizi gözetler, fırçalarınızla tuvallere, çarşaflara mıhlarken bundan şeytani bir zevk alır, sonra da böbürlenirsiniz. Ne yaptığını çok iyi biliyormuş, öyle mi? Hiçbir şey bildiğiniz yok. Erkekler sadece yüzeysel olanı, meydandakini görür. Hepiniz iflah olmaz derecede katı, son derecede müsamahasızsınız. Sonsuz ereksiyonlarınıza eril abideler.

GOYA: Ben daha mükemmelini yapabilirim.

DÜŞES: Beni nasıl resmederdiniz?

GOYA: Sırtüstü yatarken, bacaklar çapraz. Gözleriniz gözlerime bakarken.

DÜŞES: Giyinik mi?

GOYA: Nasıl isterseniz öyle.

DÜŞES: Çıplak! Ödlek!

GOYA: Önce giyinik!

DÜŞES: Ne sabır! Ne itidal!

GOYA: Sonra, göz açıp kapayana kadar, çıplak.

DÜŞES: Benim müsaademle mi?

GOYA: Müsaadenizle ya da değil, Cayetana. Giysilerinizi hızla çekip çıkartabilirim. Resminizi yaparken soyabilirim sizi. Burada! (*Eliyle kafasına dokunur*) Velázquez'e üstünlüğüm burada. Ayna filan yok. İhtiyatla yaklaşır, boyalarımı cesaretle karıştırırım.

DÜŞES: Boyalarınız beyim, sizin sorununuz. Anlaşılan hafızadan, yalnızken yapacaksınız resmimi. Bildiğiniz bütün kadınları hatırlayacak, kibarca ifade ettiğiniz gibi, soyduğunuz bütün kadınları – gözlerinizi kapatıp onları tekrar görerek tüm enerjinizi, tüm erkeklik gücünüzü, tüm el çabukluğunuzu, Alba'nın On Üçüncü Düşesi'nin her bir santimetrekaresini neyin farklı kıldığını hatırlamak için önceki ve sonraki tüm öteki kadınları. Hafızadan, aşkınızın tek başına kanıtı olacak bir eser... Ondan sonra size köyde bir ay geçirmeyi teklif ediyorum... ikimiz birlikte.

(BAHÇIVAN *arabadan çıkar, tekerleği boyamaya koyulur.* GOYA *sahnenin öteki tarafına geçer.*)

GOYA: Gitgide daha pişkin, daha yüzsüz!

(GOYA *arabaya biner.* DÜŞES *mendil sallar.*)

DÜŞES: Elini çabuk tut kurbağadam.

(*Sahne kararır.*)

2. PERDE, 8. SAHNE

Gece (1811). Bir önceki sahnenin aynı, ancak baskıların asıldığı ip odayı boydan boya katediyor. GOYA *ipteki baskıları eliyle inceliyor.* BAHÇIVAN *baltayla odun yarıyor.*

BAHÇIVAN: Kutsal Barosma bitkisini getirdim bu sabah. Bu kadar erken, böyle soğuk görmedim şimdiye değin. Biraz endişelendim onlar için.

GOYA: Kimin için endişelendin?

BAHÇIVAN: Barosma bitkisi için.

GOYA: Tanrı aşkına onlar da neymiş?

BAHÇIVAN: Avludaki saksılarda gördüğünüz beyaz çiçekli küçük bitkiler.

GOYA: Beyaz mı dedin?

(BAHÇIVAN *başını sallar.*)

GOYA: Körsünüz! Hepiniz! Körsünüz! Onlar için kaygılandığınız çiçekler pembe, beyaz değil. İsterseniz beyaz deyin ama kanla lekelenmiş. Dur! Kıpırdatma kollarını. Baltayı öyle tut, Juan.

(BAHÇIVAN, *baltayı başının üzerinde tutmuş olarak donakalır.* GOYA *baskıları incelemeyi sürdürür.*)

BAHÇIVAN: Don Francisco, eğer bir çizim yapmanız gerekiyorsa bari çabuk olun.

GOYA: Baltayı öylece tut! Çizimmiş! Çizim kendiliğinden gelir. Çuvalın ağzını açar, yukarı kaldırıp molozu boca edersin. Çizimler molozdur. Hareket etme Juan.

BAHÇIVAN: Ama mecburum.

GOYA: Seni güçlü bilirdim. Omuzlarının bir boğa gibi güçlü olduğunu sanırdım.

BAHÇIVAN: Koltuk altımda bir bit var.

GOYA: Hangi? Bulurum şimdi onu.

BAHÇIVAN: Sol.

(GOYA, BAHÇIVAN'*ın gömleğini sıyırır, gözlükleri burnunun ucunda, araştırmaya koyulur.*)

GOYA: Hiçbir şey göremiyorum, bir mum gerek.

BAHÇIVAN: *(Gülmeye başlar)* Gıdıklanıyorum.

(GOYA *geri adım atar.* BAHÇIVAN *baltayı indirip yeniden odun yarmaya koyulur.*)

GOYA: Ayağının dibindeki kütüğe biraz vakit kazandırmak istedim.

BAHÇIVAN: Bu koşullarda çifte zulüm.

(GOYA *anlamaz.* BAHÇIVAN *masadan bir kâğıt alıp üzerine* ÇİFTE ZULÜM diye yazar.)

GOYA: Eğer kütükler görebilseydi, gözleri olsaydı eğer, eğer dakikaları sayabilselerdi, baltanın ânında inmesi çok daha iyi olurdu. Ama kütüklerin değeri yoktur.

BAHÇIVAN: Malaga'da erkeklere ne dediklerini biliyor musunuz?

GOYA: Erkeklere?

BAHÇIVAN: Dokuz delikli kütük.

(GOYA *delikleri sayar.*)

GOYA: Hiç pirinç buldun mu bugün?

BAHÇIVAN: Fransızlar ülkeyi terk etmeden ne var ne yok götürmüş, onların bıraktığını da Britanyalılar yağmalamış. Bu yüzden ya da kim bilir başka hangi nedenle bilmem, insanlar bize hiçbir şey satmak istemiyor. Talepte bulunduğumda tehdit eder gibi bakıyorlar yüzüme. Bana kalırsa Don Francisco, en iyisi biz izimizi kaybettirmeliyiz. Doña Josefa'nın hastalığı yüzünden bunu daha önce söyleyemedim. Sığınabileceğimiz bir yer biliyorum.

(GOYA *işitmemiş gibi davranır.* BAHÇIVAN *bir kâğıda* GİZLENME? *yazar.*)

GOYA: Telaş etmek için en ufak bir neden bile yok. Şimdiden galiplere hizmetlerimi sunacağımı bildirdim. Fatihlerin ressamlara ve heykeltıraşlara ihtiyacı olur. Hiç unutma bunu. Zafer geçicidir – canlı müzik kadar geçici. Zafer resimleri düğün resimlerinden farksızdır, tek eksikliği gelinin bulunmayışıdır. Gelin onların kendi zaferidir. Bilmiyorum ama tarih boyunca bu böyle olmuştur. Kendi cenabet portrelerinin yanında görünmez gelinler isterler. Bense bu portreleri kimsenin yapamadığı kadar mükemmel yapabilirim. Galiplere karşı zaafım var benim – her şeyden çok apoletleri, çizmeleri, zafer kaftanları cezbediyor beni. Hepimizin

muzaffer olmak gibi bir emeli olduğunu düşünüyorum. Alınyazımızdan önce, bir fışkırmayla dünyaya gelen zafer çocuklarıydık.

(DOKTOR *girer.*)

DOKTOR: Karınız sizi görmek istiyor. Kocama söyleyecek son bir sözüm var, diyor.

(DOKTOR *aceleyle çıkar.*)

GOYA: Önümüzdeki günlerde Wellington Dükü'nün portresini yapacağım. At üstünde olmasında ısrar ediyor.

BAHÇIVAN: Don Federico çoktan izini kaybettirdi.

GOYA: Fahişenin Gözdesi tahtımıza oturunca, onu elinde kılıç ve koltuğunda üç köşeli bir şapkayla resmedeceğim. Bana poz vermeyecek olursa, onu aklımdan çizeceğim. (*Aynaya bakar.*) Herkes bağışlayacaktır beni.

BAHÇIVAN: Çamaşırcı kadın para torbalarındaki altınların şıkırtısını duymayacak kadar sağır olmadığınızı söylüyor. Taraf değiştirmenin zamanı geldiğini böyle anlıyormuşsunuz, diyorlar.

GOYA: Herkes bağışlayacak beni.

(DOKTOR *girer.*)

DOKTOR: Size bunu söylemek zorunda kaldığım için üzgünüm Don Francisco, maalesef karınız vefat etti.

(GOYA *dizlerinin üzerine çöker.*)

GOYA: Karım bile bağışlayacaktır beni.

(GOYA *dizlerinin üzerinde, başı öne eğik durmaktadır. Hafiften denizin sesi duyulur. Aniden ayağa kalkar.*)

Ah, keşke insanlar hiç bağışlamasaydı!

(GOYA iki eliyle *çamaşır ipini yakalar, fırtınaya tutulmuş gibi yanı sıra ona tutunarak yürür.*)

Ne çok şeyin asla bağışlanamayacağını biliyor musunuz? Hiç unutulmayacak fiiller, davranışlar olduğundan haberiniz var mı? Kimse görmez onları. Hatta Tanrı bile.

(*Denizin sesi duyulur.*)

Failler yaptıklarını kendilerinden ve başkalarından saklamak için ke-

limelere boğarlar. Kurbanlarına adlar verir, onlara etiketler koyar, hikâyeler uydururlar. Her şey lanetler, hakaretler, fısıltılar, konuşmalar ve gevezeliklerle kotarılır. İblis kelimelerle görür işini. Başkaca bir şeye ihtiyacı yoktur. Dilin, damağın ve ses tellerinin masum hareketleriyle kelimeleri üleştirir, insanlar konuşarak kötülüğe alet olur, daha sonra aynı kelimeler ve aynı muzır sayılarla yaptıklarını gizlerler, böylece her şey unutulup gider, unutulan ise bağışlanır.

(GOYA *bir oymabaskının önünde durur.*)

Basılmış olan şey bağışlamaz.

(GOYA *dizlerinin üzerine çöker.*)

Tanrım, bağışlama bizi! Bağışlanmaz olanı görelim ki, onu hiç unutmayalım.

(GOYA *bir şekilde ayağa kalkar,* DOKTOR'un *içeri girdiği çıkışa yürür.*)

Bağışla beni Josefa, bağışla beni...

3. PERDE

İlkbahar başlangıcı, sabah (1827/8). Güneş ışığı. GOYA*'nın Bordeaux' daki evinin bahçesi. (Manzara adeta kabristanla tıpatıp aynı.)* BAHÇIVAN *merdivene çıkmış, duvardaki sarmaşığı budamakta. (Artık seksenini aşmış olan)* GOYA *bastonuna dayanarak girer, (aynı yaştaki)* FEDERICO ona *refakat etmektedir.*

GOYA: *(İşaret ederek)* Badem ağacında bir saka kuşu var, görüyor musun?

FEDERICO: Her sabah söylüyorum sana Francisco, gözlerim zayıfladı iyice.

(*İki yaşlı adam hareketsiz durur.* GOYA *saka kuşunun sesini taklit eder.*)

GOYA: İşte böyle öter saka kuşu.

FEDERICO: Yeni resmin mi?

GOYA: Bundan iki yüzyıl önce Amsterdam'da bir Hollandalı saka kuşlarının resmini yaptı.

FEDERICO: (*Bağırarak*) Yeni resmin nasıl gidiyor?

GOYA: Başın arkasındaki gökyüzü uymuyor bir türlü. Daha önce gökyüzüyle hiç sorunum olmamıştı.



GOYA, HAKİKAT ÖLDÜ, 1810-20

FEDERICO: Fransız semaları benzer değil. Baksana, adeta sütlü gibi. Fransız pastacıları da farklı. Maatteessüf yaşlandıkça zaman zaman oburlaştığımı fark ediyorum.

(FEDERICO *cebinden bir çörek çıkarıp yarısını* GOYA*'ya ikram eder. Otururlar.*)

GOYA: "Yaşlandıkça maatteessüf zaman zaman oburlaştığımı fark ediyorum" mu demiştin?

(FEDERICO *kırıntıları kuşlar için yere serper.*)

Bu gece daha iyi uyudum, hiç rüya görmeden. Onun için ben kalkmadan geldin sen.

FEDERICO: Önemi yok. Zihnimi kurcalayan çok şey var... Engizisyon'dan buraya, Bordeaux'ya gönderilmiş casuslar var, eminim bundan. Don Tiburcio gazete için bize artık para vermeyeceğini beyan etti.

GOYA: Hangisi için?

FEDERICO: Benim editörü olduğum İspanyolca gazete.

GOYA: Sana bir taşbaskı yapayım onun için.

FEDERICO: En makul açıklama Don Tiburcio'nun Valencia'daki ailesini işkenceyle tehdit etmiş olmalarıdır. Bu arada matbaacıya üç yüz papel borcumuz var.

GOYA: Yakında gökteki yıldızlardan daha çok sürgün gazetesi yayımlanacak dünyada.

FEDERICO: Sadece matbaacıya ödenecek üç yüz.

GOYA: Benim taşbaskılar satmıyor. İnsanlar bilmek istemiyor. Her

şeyin renkli ve stereo olmasını istiyorlar... Memleketten en son haberler neler?

FEDERICO: En son! Karanlık çağlar. Anayasa ilga edildi ve hükümsüz artık. Düşünceye pranga vuruldu. İnsanlar sokaklarda kayboluyor. İşkence. Elektrik şokları. Yeraltı garajları. Terörün açgözlülüğü. Sana her sabah anlattığımdan farklı bir şey yok dostum. Hiç başka türlü bir haber getiren olmayacak mı? En sonuncusu Paco, bizim daha şimdiden gelecekte yaşadığımıza dair. Bizim uğruna mücadele ettiğimiz ve öldüğümüz değil ama. Devlerin bize reva gördükleri... Sonuncusu bu. Değişik bir şey olacak mı hiç?

GOYA: Bir an sessiz olabilirsen, bülbülü taklit edeceğim.

FEDERICO: Seni tanımasam Kurbağadam, aklını kaçırdığını düşünürdüm.

GOYA: O zaman, "hiç başka türlü bir haber getiren olmayacak mı" türünden aptalca sorular sorma.

FEDERICO: Demek işittin beni?

GOYA: Ne münasebet.

FEDERICO: Her yerde geçmişin restorasyonu. Bir zamanlar utanç verici olan her şey yüceltiliyor. (*Bağırarak*) Söyle bana umutlarımızdan ne kaldı?

GOYA: Bu işte! (*Saka kuşunu taklit eder.*) Umutlarımızdan artakalan büyük bir hayal kırıklığı ki, yeni umutların doğmasına yol açacak. Pek çok yeni umudun... Ben Tiziano kadar uzun yaşayacağım.

(PEPA *girer.*)

PEPA: Sıcak çikolatanız evde sizi bekliyor.

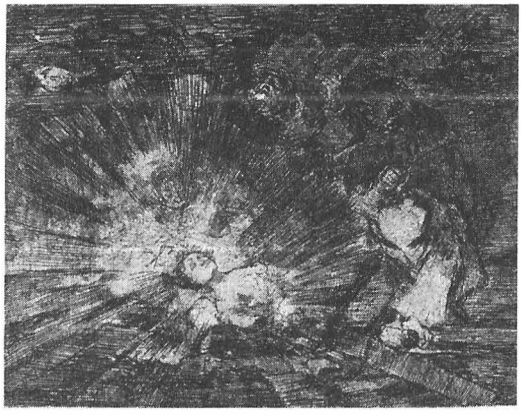
FEDERICO: Her şey su gibi saydam olmalı, yoğun olması gereken sadece sıcak çikolata.

GOYA: Aynı şeyi mi tekrar etti gene?

(PEPA *başını sallayarak* GOYA'*nın koluna girer. Çıkarlar.* FEDERICO *ile merdiveni taşıyan* BAHÇIVAN *eve doğru ilerler.* PEPA *ile* GOYA *ağır ağır salıncaklara doğru yürür. Pes perdeden, adeta fısıltıyla konuşmaktadırlar.* GOYA *işitmekte zorlanmaz.*)

Francisco de Quevedo y Villegas'la ilgili işaretlediğim sayfaları okudun mu?

PEPA: Hepsini.



GOYA, TEKRAR YAŞAYACAK MI?, 1810-20

GOYA: Peki?

PEPA: Kıyamet Günü hakkındaydılar.

GOYA: Ya benimle ilgili hikâye?

PEPA: Ressam Hieronymus Bosch kendini cehennemde bulur ve orada çapraz sorguya maruz kalır. Sen yeryüzünde ressam olduğun zaman insanları niye öyle çarpık çurpuk yaptın, diye sorarlar ona. Hieronymus, çünkü iblislere inanmam ben, diye yanıtlar.

GOYA: Doğru.

(PEPA *bir salıncağa ilişir.* GOYA *onun önünde durur.*)

Irmak kıyısındaki akıl hastanesinin en gözde kahramanı kim biliyor musun? Napolyon! Şapkalı tam on beş adam saydım; hepsi de şapkalarının üzerine "Ben Napolyonum" yazılı kâğıtlar iliştirmişlerdi. Delilerin Napolyon'a neden hayran olduklarını biliyor musun?

PEPA: Neden?

GOYA: Çünkü Napolyon, "Benim yıllık gelirim üç yüz bin adam," diye böbürlenecek kadar çatlaktı.

(PEPA *topladığı çiçekleri* GOYA'*ya verir.*)

PEPA: Cuma günü öğleden sonra saat ikide, Place d'Aquitaine'de halkın huzurunda giyotinle bir adam idam edilecek, Fransız usulü.

GOYA: Ben de gideceğim.

PEPA: Kayınbiraderini öldürmüş olan Jean Bertain adında sefil biri.

GOYA: Belki de kayınbirader yeğeninin ırzına geçiyordu. Erkekler

arasında merhamet pek nadirdir.

PEPA: Merhamet hissettiğinizde gözlerinizi kapatırsınız.

GOYA: Benim başımın arkasında gözlerim var. Onlar hiçbir zaman kapanmaz. Beni birazcık seviyor musun?

PEPA: Biraz, çok, delice?

GOYA: Fildişi üzerine bir minyatür yapıp göğüslerinin arasına koysam! Ben deli miyim Pepa?

(GOYA *bir tabureye oturur, başını elleri arasına alır.*)

Bir adam bir çift dudak arasında iki kat olmuş. Ağzın içine girmeye çabalıyor. İçeri girdikten sonra çıkması çok zor onun için. İnsan gördüğü her şeyi nasılsa öyle isimlendirmeli. Sonuçlara bakmaktan asla vazgeçmemeli. Barbarlığa karşı yegâne fırsat. Sonuçları görmek.

PEPA: Kendine eziyet etme Francisco. Sabahın sonuna doğru oluyor, sonra geçip gidiyor. Gel birlikte oyun oynayalım. Aile albümümüze (*dizlerinde duran kitabı açar*) genç bir adamın resmini koyuyorum. Geniş kenarlı siyah bir şapka giymiş, koyu, delici gözleri var.

GOYA: Kuşkusuz çok haris bir adamdı.

PEPA: Geniş, ihtiraslı bir ağzı var. İştahı yerinde.

GOYA: Ben bizim aile albümüne resim sehpasının önünde duran bir adam koydum.

PEPA: Şapkasının kenarında mumlar var.

GOYA: Gece boyunca çalıştı.

PEPA: Ne gösteriş! Çok şık, dar pantolonları var. Bak işte aynı adam, yaşlanmış. Gözlük takıyor.

GOYA: Görmüş geçirmiş biri.

PEPA: Güzel bir teni var. Boynuna beyaz ipek bir fular takmış.

GOYA: Fransız Devrimi'nin olduğu yıl.

PEPA: Bizim aile albümüne, karanlığa karşı duran bir adamın resmini koydum. Şaşkın görünüyor – hâlâ yaşıyor olmaktan dolayı şaşkın.

GOYA: Sadece yaşlı, neredeyse yetmişinde. Madrid vebadan kırılıyor ve Amore'u öldürdü.

PEPA: İfadesi değişse de hep aynı adam.

GOYA: Aynı adam olabilir ama ben değilim o.

PEPA: Evet, sensin o ve senin sanatın, o resimleri sen yaptın.

(GOYA'*nın ilgisi kaybolur aniden. Salıncağın ötesindeki Alba Düşesi'nin kabrine bakmaktadır ilgiyle.* DÜŞES *ortaya çıkar ama* PEPA *onu göremez.*)

GOYA: Beni yalnız bırak artık Pepa.

PEPA: Sanatın Don Francisco.

GOYA: Cehenneme kadar yolun var sanatımla!

PEPA: Sen bir kâhindin. Geleceği gördün sanatınla.

(DÜŞES GOYA'*ya doğru yaklaşır.*)

GOYA: Gel, gel.

PEPA: Böylesine bir merhametle...

GOYA: Defol git diyorum sana, defol.

(GOYA PEPA'*yı bir sopayla bahçeden çıkıncaya kadar kovalar. Seyirciye döner.*)

Dikizciler. Defolup gidin!

(*Sırtı seyirciye dönük,* DÜŞES'*in striptiz yaparcasına kendisi için soyunuşunu izler.*)

Hayatım, canım.

(DÜŞES *ona kollarını açar.*)

DÜŞES: Her şey senin için, her zerrem. Gel sevgilim, gel, gel benim kurbağadamım.

(DÜŞES *kaybolur.* GOYA *külçe gibi yere yığılır. Sahne sessizdir. Sanki perdenin kapanması gerekirken mekanik bir aksaklık olmuş gibidir.* PEPA *girer, yere oturur,* GOYA'*nın başını kucağına alır.*)

PEPA: Hep aynı şeyi yapıyorsun. Her zaman kaçıyor senden. Yeterince çabuk davranamıyorsun.

GOYA: Bastonla yürüyorum ben.

(*Tüm öteki oyuncular değişik yönlerden sahneye girer. Oyunun başlangıcındaki kıyafetleriyledirler.* BAHÇIVAN *korunaklı, arı kovanına yaklaşır.* PEPA *usulca* GOYA'*dan ayrılıp ayağa kalkar ve çanı çalar. Oyuncular başlangıçtaki gibi kabristanı terk etmeye başlar.* PEPA *tekrar* GOYA'*nın yanına gider.*)

DUL KADIN: (*Kendi kendine*) Tanrım bu dünyaya biraz olsun adalet getir.

DOKTOR: (*Kadın oyuncuya*) Oyuncu olmak için babanı baştan çıkarmak istedin.

GOYA: (PEPA'*ya*) Bitirdiler mi? Portrem bitti mi?

PEPA: Evet bitti.

GOYA: İmzalamaları lazım.

PEPA: Bitti çoktan.

GOYA: Ben ölü müyüm, Pepa?

PEPA: Merak etme. Bu gece için iyisin ve gerçekten ölüsün.

(LEANDRO *en son terk edendir.*)

LEANDRO: (PEPA'*ya seslenir*) Yeni beyaz elbiseni giy!

GOYA: Bu güzel işte...

(GOYA *gözlerini kapar ve uyur.* BAHÇIVAN *arı kovanına duman verir. Üzerinde hiçbir imge ya da imza olmayan beyaz perde iner.*)

21

Honoré Daumier

1808-79

HONORÉ DAUMIER 1879'da, yetmiş yaşında öldü. Ömrünün son yılına kadar sergilenmiş olan resimleri bir düzine bile değildi. Ona ressam olarak Baudelaire ve birkaç dostundan başka değer veren olmadı. Halkın büyük çoğunluğunun gözündeyse, olağanüstü yetenekli bir karikatürcüydü. Hayatının sonuna doğru gözleri görmez oldu. Kör olmasının nedeni ömrü boyunca gazeteler için yaptığı dört bin kadar taşbaskı resimdi. Bu çileden kurtulup ressam olmayı arzuladı hep – ama boşuna.

Daumier'nin özel hayatındaki trajedi kısaca böyle. Bugün bizlerin sorunu ise bu durumu onaylayıp onaylamadığımız. Büyük karikatürcü Daumier'yi ressam Daumier'den ayrı tutup ikincinin kaçırdığı fırsatlara hayıflanabilir miyiz? Tuvallerini büyük bir saygıyla Güzel Sanatlar Müzesi'ne taşıyıp eski gazete yığınlarını sokakta mı bırakmalıyız?

Bence hayır. Haftalık karikatürleri olmasa, Daumier ölümsüz ressamlık mertebesine erişemezdi. Biz de bu noktayı gözden kaçırmışsak eğer, resimlerinin çarpıcı özgünlüğünü takdir edemezdik. Öte yandan onun yıllarca bu ağır koşullarda çalışmak zorunda kalmasına sebep olan insafsız iktisadi zarureti affetmiyorum. İki işi arasındaki denge çok farklı ve çok daha memnuniyet verici olabilirdi. Ama bu ikisi arasında mevcut hatırı sayılır denge aslında onun dehasından kaynaklanıyor.

Resimlerinin konusunu önceden karikatürcü tarafından geliştirmiş oluyordu: başı dertte olan birinin etrafına kuzgun misali üşüşmüş avukatlar; sıska adam (Quixote) şişman adama (Panza) karşı; tıpkı aramakta oldukları sınırlı sayıdaki nadir kitap benzeri eksperler; para ödemekten nefret eden bir burjuva; kendini helak eden işçi; hakiki bir toplumun çocuklu bir ana gibi cömert olması gerektiğini ima eden etine dolgun kadın kahramanlar.

Ressamla karikatürcü arasında görece yüzeysel olan konu meselesinden çok daha derin başka bir bağlantı olduğuna inanıyorum ben. Daumier seçtiği konular yüzünden değil, onları resmediş tarzından dolayı büyük bir ressamdı. Daumier'nin resminin asli unsuru nedir? Işık olduğundan hiç şüphem yok.

Onun ışığı kullanışı emsalsizdir. Tuvallerinde ışık o denli hareketlidir ki, adeta öznelerden biri gibi kabul edilebilir. Çoğu zaman figürler ışıktan rahatsız bile olur. Loş bir yerde –Sancho ya da atölyesindeki ressam gibi– dinlenirken habersiz yakalar onları ve öyle bir sunar ki, hazırlıksız ve yakışıksız hallerde algılamamıza neden olur. Ya da ışığın önünde hareket ederlerken gösterir. Siluetlerini görürüz, çevrelerindeki ışık arttıkça hareketleri anlam kazanır – çocuk ışığa rağmen annesine bakmakta, Don Quixote bulutlara doğru atını sürmekte, mülteciler ufka doğru sürünerek ilerlemekte, çamaşırcı kadınlar bohçalarıyla merdivenden inmektedir. Işığın sillesini yerken, hayatın da onları esirgemeyeceğini biliriz.

Bu sadece bir benzetme değil. Tuvallere yakından bakınca, Daumier'nin aslında siluet figürleri de aydınlık gökyüzünü ya da arka plandaki duvarı resmettiği fırçayla çizdiğini fark ederiz. Hafif fırça darbeleriyle köşeleri izale eder.

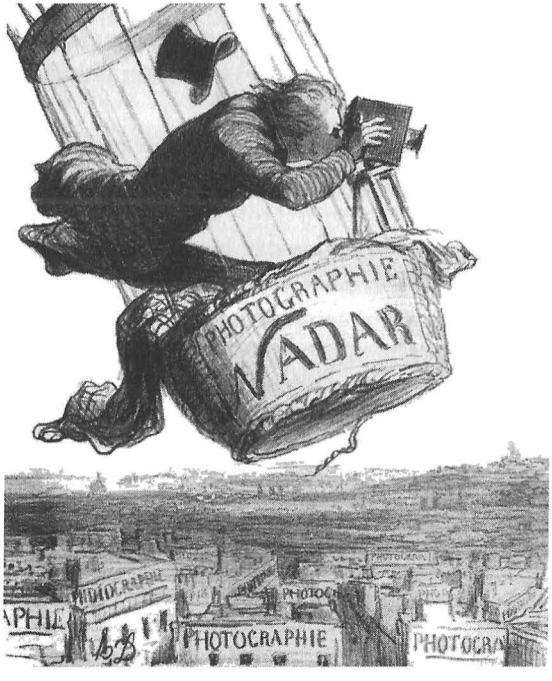
Bu yüzdendir ki Daumier'nin ışığı faal bir güçtür. Ancak hangi amaçla faaliyette bulunur? Tam da bu noktada Daumier'nin yaşadığı dönemde ve belki günümüzde bile ne denli benzersiz olduğunu görmeye başlarız. Başka ressamlar da ışığı canlı bir şekilde kullandı. Rembrandt, Millet, İzlenimciler. Ama her biri çok farklı bir amaçla. Rembrandt'ta figürler kendi ışığını üretir; etraflarındaki karanlığı aydınlatan onlardır. Daumier'de ışık, bizlerin görmesi için figürleri aydınlatır; ama *onların* daha açık seçik görmesine izin vermez. Millet de ışığın figürlerin siluetlerini kesmesine izin verir, ama onun ışığı cennetin ışığıdır, geriye çekilmiş, sonsuza dek uzayıp giden bir perspektifte. Oysa Daumier'ninki beyaz, arka zeminden gelen bir ışık. İzlenimciler için ışık asli unsurdu. Ama onların ışığı tarafsızdı; her şeyi eşit şekilde dönüştürüyordu. Daumier'ninki ise partizandır; dikkatimizi acilen neye çekmek istiyorsa onu aydınlatır sadece.

Daumier'nin resimlerine en yakın olanlar geç Goyalar'dır, Madrid'deki evinde resmettiği, kalabalıkların yer aldığı kâbus görüntüleri. Fotografik bir terimle açıklayacak olursam, filme fazla poz verilmiş gibi bir etki yaratırlar. Sanırım benzerlik, Goya'nın tıpkı Daumier gibi tanıklıkta bulunduğunun, görevinin göstermek olduğunun ziyadesiyle farkında olmasındandı – bu kez terimin toplumsal anlamı söz konusu. Aralarındaki

fark Goya'nın geceleri, Daumier'nin gündüz vakti çalışmasıydı. Goya ifşa edeceği şeyden dolayı ışıktan korkuyordu. Daumier ise karanlığın eylemsizliğinden nefret ediyordu.

Daumier'nin sanatını anlamakta yardımcı olacak en yararlı şeyin onu tamamen farklı bir mecrayla karşılaştırmak olduğuna inanıyorum. Çağdaşları onun toplumla ilgili gözlemlerini Balzac'la mukayese etti. Bense onun imgelerinin doğasını Ayzenştayn'ınkilerle karşılaştırmaktan yanayım. Duvara karşı ip üzerinde duran adama bir bakın. Ortamın çeşitli şekillerde tahrif edildiğini varsayacak olursak, bu 1920'lerde çekilmiş bir filmden olabilir. Burada ışık gümüş perdedir, biz onun önünde hareketli gölgeleri görürüz. Olayın gerilimini yukarı doğru ya da yandan, alışılmadık bir yönden bakarak hissederiz. Bacaklarının duruşunun her ne şekilde olursa olsun doğru olmadığını fark ederiz. Nasıl hareket ettiğini izler, geçerken tanır ve bir daha unutamayız.

Ne var ki bu derin benzerlik tek bir resme özgü tesadüfi, teknik bir kehanet meselesi değildir. Bir kez karşılaştırmada bulunduktan sonra durum aşikârlık kazanır. Daumier'nin kimi karikatürlerini görsel bir me-



HONORÉ DAUMIER, NADAR FOTOĞRAFÇILIĞI SANAT KATINA YÜKSELTİYOR, 1863

tin olarak kullandığınız bir film yaptığınızı hayal edin: mükemmel bir iş çıkardı ortaya. Bunun nedeni Daumier'nin, bir film yönetmeni gibi, resmettiği her hadiseyi anlamı hiçbir zaman kendi bütünlüğü içinde tamamlanamayan ve tamamlanamayacak olan bir imge, gelişmekte olan bir sürecin parçası olarak görmüş olmasıdır. Resimlerini "tamamlamakta" son derece zorlanmasının nedeni de buydu. Onları nihai bir şekilde bitirmiş olsaydı hayal gücünün doğasına ihanet etmiş olurdu.

Böylece ressamla karikatürcü arasında var olan organik bağa geri dönüyoruz. Hem siyasi yorumcu hem de toplumsal bir yergici olarak Daumier, değiştirilmesi mümkün olan süreçleri ve alışkanlıkları tespit ettiğinin bilincindeydi. Onları kayıt altına almakla aslında insanların bunları değiştirmesine ön ayak olacağını umuyordu. Hayal gücünü, meydana çıkardığı şeylerin sonuçlarını önceden tahmin etmek için kullanıyordu daima. Karşısına geçmiş, yemek yiyen birini seyreden aç adamın resmini yaptığında, hikâyenin orada sona ermeyeceğini biliyordu. Nihayetinde aç adam hakkı olan yiyeceğe sahip çıkmalıydı. Burjuvazinin bıkkınlığını gösterdiğinde, bu bıkkınlığın eninde sonunda burjuvaların rahatının maddi temellerini yok edeceğini biliyordu. Kadınlarla erkeklerin hep birlikte çalıştığını gösterirken ise sadece onların beden hareketlerini kaydetmek değildi derdi; emeklerinin bütün toplumun dayanağı olduğunun bilincindeydi, o yüzden tarihsel bir rolleri olduğunu göstermek istemişti.

Tam da akademik "tarihsel" resim yapma dönemi, eski savaş sahneleri ve romantik zaferlerle sona ererken, Daumier görsel sanatlara yeni bir tarih anlayışı getirdi; tarihsel değişimin süregiden gücünün çevresindeki hayatı günbegün etkilediğine dair bir anlayıştı bu. Kendi işlerinin de bu gücü temsil etmekle, onun parçası olduğunun farkındaydı. Karikatürlerinde doğrudan yorumlarındaki tutkuyla temsil etti bunu. Resimlerindeyse ışığı kullanış tarzıyla... Işığa karşı –aktif bir unsur olan ışığa karşı– eylemlerini sürdürüyordu insanlar. Daumier, uzun lafın kısası, tarihin ışığında yaptı resimlerini.



DAUMIER'NİN ESERLERİNİ çağdaşlarınınkilerden farklı kılan onların benzersiz bir şekilde cismen varoluşlarıdır. Kahramanlarının bize yaklaşımı farklıdır ve bizler de farklı yaklaşırız onlara. Anatomileri de, Emek'le ilişkileri de kendine özgüdür. Karikatürleştirilmiş yüzleri bedenlerine benzer, "gerçeğe uygun" bedenleri ise yüzleri gibidir.



DAUMIER, YÜK (NAM-I DİĞER ÇAMAŞIRCI KADIN), 1865

Yukarıdaki kadınla çocuğa bakın. Tek bir yüz onlar.

Bunun nedeni, Daumier'nin resimlerini çoğunlukla yerleşik, münzevi bir atölyede kurgulayarak değil, sokaklarda gözlemlediği insanları ve hadiseleri tekrar tekrar hatırlayarak yapmış olmasıdır. Onun modelleri kalabalıklardır.

Daumier'nin doğal muhabbeti, bana kalırsa, *saltimbanquelar*'a* yönelikti; onları hiç romantize etmeden ancak büyük bir şefkatle resmetti. Gösterilerini sokakta yapıyor, halkı kendilerini izlemeye razı ediyor, müzik yaparak, ağırlık kaldırarak, kahkahalar arasında birbirlerini sevebileceklerine insanları ikna ediyor, becerileriyle ve sadece çıplak elleriyle anlık da olsa bir tür zarafet sergiliyorlardı.

Saltimbanquelar bir başka gün, bir başka anda ağır yükünü sırtlamış çamaşırcı kadını, kadınla çocuğunu o dönemdeki hiçbir bakanlar kurulu üyesinin asla başaramayacağı bir şekilde gülümsetebilirdi.

* *Fr.* cambaz, palyaço, vb. sirk oyuncuları. –*ç.n.*

22

J. M. W. Turner

1775-1851

RESSAMLAR İÇİNDE Turner gibi biri olmadı hiç. Bunun nedeni çok farklı unsurları resimlerine katmaktaki başarısıdır. On dokuzuncu yüzyıl Britanyası'nın karakterini Dickens, Wordsworth, Walter Scott, Constable ya da Landseer'in değil, dehasıyla en yetkin şekilde Turner'ın temsil etmeye layık olduğuna dair ciddi bir tartışma vardır. 1851'de ölmezden önce de, öldükten sonra da Britanya'nın en önemli sanatçısı olarak kabul görmesinin nedeni bu olmalı. Yakın zamana kadar geniş bir izleyici kesimi, Turner'ın, bir bakıma gizemli ve dilsiz olsa da (hayal gücünün sözcüklere ihtiyacı olmadığı ya da onları dışladığı anlamında), kendi deneyim yelpazelerinin çok temel bir boyutunu ifade ettiğini düşünüyordu.

Turner 1775'te, mesleğini Londra'nın kenar mahallerinde icra eden bir berberin oğlu olarak dünyaya geldi. Amcası kasaptı. Aile Thames Nehri'ne çok yakın bir evde yaşıyordu. Turner hayatı boyunca çok seyahat etti ama en gözde konuları sular, denizler ya da ırmak kıyıları oldu. Hayatının son yıllarında –Kaptan Booth takma adıyla, emekli bir kaptan gibi– ırmağın biraz aşağısında, Chelsea'de yaşadı. Orta yaşlıyken, her ikisi de Thames Nehri'ne nazır, Hammersmith ve Twickenham'da ikamet etti.

Dâhi çocuklardandı; henüz dokuz yaşındayken gravürleri renklendirerek para kazanıyordu. On dört yaşında Kraliyet *Sanat* Akademisi'ne kabul edildi. On sekizinde kendi atölyesi vardı ve bundan kısa bir süre sonra babası, ona çalışmalarında yardımcı olabilmek için işini bıraktı. Kuşkusuz baba oğul birbirlerine çok bağlıydı. (Ressamın annesi akıl hastası olarak ölmüştü.)

Turner'ın erken yaşlarda hayal gücünü ne türden görsel deneyimlerin etkilemiş olabileceğini bilmek imkânsız. Ancak, berber dükkânının kimi görsel unsurlarıyla sanatçının olgunluk üslubu arasında güçlü bir karşı-

lıklılık olduğuna, kapsamlı bir açıklama olmasa da, değinip geçmekte yarar var. Son dönem resimlerinden bazılarına dikkatle bakın ve arka sokaktaki dükkânda su, köpük, buhar, ışıldayan metal, buğulu aynalar, beyaz kâselere ya da leğenlere berberin fırçası daldıkça çalkalanan sabunlu suyu ve birikintiyi hayal edin. Babasının usturasıyla, son zamanlarda kullanılmasına eleştiriler yöneltilse de, Turner'ın elinden bırakmadığı palet bıçağı arasındaki denkliği düşünün. Daha da esaslı olarak –çocukça bir hayalcilikle– berber dükkânının ilham ettiği kanla su, suyla kan birleşimini canlandırın gözünüzde. Yirmi yaşındayken Turner, *Kana Dönüşen Su* başlıklı, Kıyamet'ten esinlenen bir resim yapmayı planladıysa da bunu hiçbir zaman gerçekleştirmedi. Öte yandan daha sonra günbatımları ve yangınlar görsel olarak binlerce eserine ve çalışmasına konu oldu.

Turner'ın erken dönem manzara resimleri oldukça klasiktir ve Claude Lorrain'den izler taşımakla birlikte erken Hollanda ressamlarından etkilenmiştir. Bu eserlerin ruhu gariptir. İlk bakışta sakin, "ulvi" ya da biraz nostaljik görünseler de, bu resimlerin doğadan çok sanatla ilişkisi bulunduğu, sanatın ise bir tür pastiş tarzında olduğu fark edilir. Pastişte ise her zaman bir tür huzursuzluk ve umutsuzluk vardır.

Doğa, Turner'ın eserlerinde –daha doğrusu hayalinde– şiddet şeklinde belirir. Daha 1802 gibi erken bir tarihte, Calais'deki mendirekte kopan fırtınayı resmetmişti. Bundan hemen sonra Alpler'de bir fırtına, onun ardından da bir heyelan geldi. 1830'lara kadar bu iki yönü, sükûnet ile kargaşa zahiren yan yana varlık gösterdi. Lakin kargaşa gitgide daha baskın çıktı. Sonunda, konuyla bağlantısı olmaksızın şiddet Turner'ın vizyonunda içkinleşti. Örneğin *Huzur: Denizde Defin* tablosu, bir bakıma *Kar Fırtınası* kadar şiddet içerir. Birincisi dağlanan bir yara imgesi gibidir.

Turner'ın resimlerindeki şiddet su, rüzgâr, ateş gibi unsurlarda ifadesini bulur. Kimi zaman bu sadece ışığa özgü bir nitelik olarak belirir. Son dönem tablolarından *Güneşte Duran Melek* hakkında yazan Turner, ışığın görünen dünyanın tümünü *yalayıp yuttuğundan* söz eder. Oysa doğada bulduğu şiddetin sadece, kendi hayali vizyonuna içkin bir onay işlevi gördüğüne inanıyorum ben. Daha önce de bu vizyonun kısmen çocukluk deneyimlerinden doğmuş olabileceğini ortaya atmıştım. Sonradan sadece doğa tarafından değil, insani girişimlerle de doğrulanacaktı bu. Turner Britanya Sanayi Devrimi'nin başlangıcındaki feci dönemi yaşadı. Buhar bir berber dükkânını doldurandan çok daha beterdi. Nar kırmızısı, hem ateş ocakları hem de kandı. Emniyet supapları ıslık çalarken, rüzgâr Alpler'in doruklarında uğulduyordu. Görünür dünyanın tamamını

sarıp sarmaladığını düşündüğü ışık, varlık, mesafe, insan emeği, kent, doğa, Tanrı'nın iradesi, çocuklar ve zaman gibi daha önceki fikirlere meydan okuyan ve onları yok eden yeni üretken enerjiye çok benziyordu. Turner'ı doğal etmenlerin usta ressamı olarak düşünmek hata olur – ki Ruskin* onun yapıtını derinlemesine değerlendirinceye kadar resmi görüş aşağı yukarı böyleydi.

On dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında Britanya gerçek anlamda dinsizdi. Bu olgu, Turner'ın doğayı simgesel olarak kullanmasına yol açmış olabilir. Başka hiçbir inandırıcı ya da kabul edilebilir simgesel sistem derin, ahlaki bir etki yaratmadı; ancak ahlak algısı doğrudan ifade edilemezdi. *Denizde Defin*, Turner'ın nadir dostlarından biri olan ressam Sir David Wilkie'nin cenaze törenini betimler. Resmin göndermeleri kozmiktir. Ama ifade edilmek istenen acaba bir protesto mu, yoksa kabullenme miydi? Akıl almaz kara yelkenleri mi daha çok önemsiyoruz, yoksa arka planda yer alan inanılmaz parlaklıktaki ışıklı kenti mi? Resimlerden kaynaklanan sorular ahlakidir –dolayısıyla, Turner'ın eserlerinin birçoğunda görüldüğü gibi bir miktar klostrofobik niteliktedir– ancak verilen yanıtların tümü de belirsizdir. Turner'ın resimlerinde şüphe uyandırmaktan, esrarengiz bir hava yaratmaktan hoşlanması boşuna değil. Rembrandt için hayranlıkla, "en alelade şey için bile gizemli bir kuşku yaratırdı," dediği bilinir.

Turner mesleğinde, başından itibaren, hiç saklamaya gerek duymaksızın aşırı rekabetçi bir tutum sergiledi. Kendi ülkesinin ve zamanının en büyük ressamı olmakla kalmayıp tüm zamanların en şöhretli ressamı olarak da tanınmaktı amacı. Kendisini Rembrandt ve Watteau ile eşdeğer görüyor, Claude Lorrain'dense üstün olduğunu düşünüyordu. Bu rekabetçi tutumunun yanı sıra insanlardan kaçma huyu ve cimriliğe eğilimi vardı. Çalışma yöntemleri konusunda son derece ketumdu. Toplumdan uzak durmak, münzevilik kendi seçimiydi. Yalnızlığı ilgi görmemek ya da tanınmamaktan kaynaklanmıyordu. Genç yaştan itibaren mesleğinde her zaman başarılı oldu. Eserleri özgünleştikçe eleştirilere de maruz kaldı. Kimi zaman münzevi ayrıksılığı bir tür delilik olarak algılandıysa da, büyük bir ressam olduğu gerçeğini gölgelemedi.

Resimleriyle ilgili şiirler, sanatla ilgili makaleler yazdı, arada sırada konferanslar da verdi. Ne var ki, üslubu tumturaklı ama yavandı. Sohbeti ise sükûti ve kabaydı. Onun hayalperest olduğunu söyleyen varsa, dik-

* John Ruskin (1819-1900) Viktorya Dönemi'nin önde gelen çokyönlü sanat eleştirmeni. –*ç.n.*

kafalı bir deneyci olduğunu unutmamalı. Tercihi yalnız yaşamak olsa da, aşırı rekabetçi bir toplumda başarı önemliydi onun için. Turner'ın görkemli hayalleri, şahane resimlere dönüştü; ancak onlar hakkında yazdıkları abartılmış metinlerden ibaret kaldı. Öte yandan bir sanatçı olarak en ciddi, bilinçli tutumu faydacılıktı ve daha çok bir zanaatkâr gibi davranıyordu: onu bir konuya ya da belirli bir resim malzemesine çeken, *işe yararlılığı*'ydı – resme yarar sağlama imkânı.

Turner'ın dehası, on dokuzuncu yüzyıl Britanyası'nda daha çok bilim, mühendislik ya da iş çevrelerinde ortaya çıkan yeni bir tür dehaydı. (Bundan bir süre sonra bu tür deha Amerika Birleşik Devletleri'nde "kahraman" olarak belirdi.) Turner başarı konusunda üstün bir yeteneğe sahipti; lakin bu onu tatmin etmiyordu. (140 bin sterlinlik bir servet bıraktı ardında.) Tarihte eşsiz olduğu hissindeydi. Kelimelerle ifadesi mümkün olmayan küresel vizyonları vardı ki onlar ancak *uygulamalı* üretim bahanesiyle sunulabilirdi. İnsanın, denetimi mümkün olmayan muazzam güçler tarafından cüceleştirildiğini tasavvur ediyordu; neyse ki kendisi bu durumu keşfetmişti. Karamsar eğilimli olmasına rağmen olağanüstü üretken enerjisiyle ayakta kalabiliyordu. (Ölümünden sonra atölyesinde 19 bin adet çizim ve suluboya resimle, yüzlerce yağlıboya resim bulundu.)

Ruskin, Turner'ın başlıca temasının Ölüm olduğunu söyler. Bense daha çok inziva, şiddet ve kefaretin imkânsızlığı olduğunu düşünüyorum. Resimlerinin çoğu cürmün sonuçlarına odaklanmış gibidir. Peki, o zaman rahatsız edici olan nedir –güzel olarak görülmelerine yol açan nedir aslında– cürüm değil de, küresel kayıtsızlık mıdır kayda geçirilen?

Hayattayken meydana gelen birkaç önemli vakaya tanık olan Turner, bu olaylar sayesinde hayallerini ifade etme imkânı buldu. 1834 Ekimi'nde Parlamento Binaları'nda yangın çıktı. Turner derhal olay yerine giderek taşkın bir enerjiyle eskizler yaptı. Sonraki yıl resmi tamamlayıp Kraliyet Akademisi'ne sundu. Bu olaydan yıllar sonra, altmış altı yaşındayken bir istimbotta yakalandığı kar fırtınasını resmetti. Resimleri gerçek bir olaya dayalı olduğu zaman, buna birinci elden tanık olduğunu, katalogda ya da resme olayın adını vererek mutlaka belirtirdi. Sanki hayalinden geçenlerin kanıtlandığını –vicdan azabı duymasa da– göstermek istiyordu... *Kar Fırtınası*'nın tam adı *Kar Fırtınası: Limanın Ağzından Açılan İstimbot İşaret Vererek Sığ Sularda Yol Alıyor. Ariel'in Harwich'ten Ayrıldığı Gece Patlayan Fırtınada Yazar Gemide Bulunuyordu.* Turner'ın bir dostu ona annesinin fırtına resmini beğendiğini söylediğinde, "Bu resmi anlaşılsın diye yapmadım ama böyle bir sahnenin nasıl olduğunu



J. M. W. TURNER, PARLAMENTO BİNALARI YANGINI, 1834-35

göstermek istedim: İzleyebilmek için kendimi direğe bağlattım; dalgalar saatlerce dövdü beni, kurtulmayı ümit etmiyordum ama eğer kurtulursam bunu kaydetmenin boynumun borcu olduğunu hissediyordum. O yüzden kimsenin bu resmi sevmeye hakkı olamaz!" demişti.

"Ama annemin başından benzer bir olay geçmiş ve yaşadıklarını ona yeniden hatırlatmış."

"Anneniz ressam mı?"

"Hayır."

"O zaman aklından başka bir şey geçmiş olmalı."

Sevilsin ya da sevilmesin, bu eserleri bu denli yeni, bu denli değişik yapan neydi sorusunun cevabı verilmiş değil. Turner geleneksel manzara resmi kurallarını aşmıştı: bu, manzaranın izleyici karşısında serilip açılan bir şey olduğu kuralıydı. *Parlamento Binaları Yangını*'nda olay belirli sınırları aşarak izleyicinin etrafını sarıp kuşatmaya meyleder. *Kar Fırtınası*'nda bu eğilim gerçeğe dönüşür. Eğer gözünüzü tuvaldeki şekillere ve renklere hakikaten kaptırırsanız, baktıkça kendinizi burgacın merkezinde bulursunuz: Artık ne uzak ne de yakın vardır. Örneğin dalgaların yarattığı sarsıntı resmin içinde değil, sağ kenarındadır. Bu dışardan bakanı dışlayan bir resimdir.

Turner'ın gösterdiği fiziksel cesaret yabana atılacak gibi değildir. Bir sanatçı olarak bilfiil sergilediği cesaretse daha da büyüktür. Bu tecrübede yaşadıklarını gerçeklere uygun bir şekilde aktarması, vaktiyle ait olmaktan gurur duyduğu geleneği yıktı. Bütünsel, kapsayıcı şeyleri resmetmekten vazgeçti. *Kar Fırtınası* gemi direğine bağlanmış adamın görüp kavrayacağı her şeyin toplamıdır. Onun dışında *hiçbir şey* yoktur. Bu da birilerinin resmi sevmiş/beğenmiş olmasını anlamsızlaştırır.

Turner tam da bu terimlerle düşünmüş olmayabilir. Ama durumun mantığını sezgisel olarak izliyordu. Aman vermez ve bigâne kuvvetlerle kuşatılmış yalnız bir adamdı. Onun gördüklerinin –bu bir teselli olacak olsa da– hiçbir şekilde dışardan görülebileceğine inanmak artık mümkün değildi. Parçalara bundan böyle bütünmüş gibi davranılamazdı. Ya hep ya da hiç.

Daha mantıksal düşünüldüğünde, hayatı boyunca yaptığı işlerde bütünselliğin öneminin farkındaydı. Resimlerini satmakta isteksizdi. Onların olabildiğince bir arada tutulmasını istiyordu. Hepsinin birlikte sergilenebilmesi için ulusa miras bırakma düşüncesi zihnini işgal ediyordu. "Bir arada tutun, bir arada olmazlarsa ne işe yararlar." Neden? Çünkü belki de eserlerinin anlaşılması için, tecrübelerinin en sağlam tanığının onlar olacağına inanmıştı; zira anlaşılmak için ne geçmişte ne de gelecekte umudu vardı.

23

J. L. A. Théodore Géricault

1791-1824

O KIŞ, PARİS'İN merkezinde dolaşırken o portreyi bir türlü aklımdan çıkaramıyordum. Kim olduğu bilinmeyen bir adamın portresi bu ve 1820'li yılların başlarında yapılmış. Her sokak başında, Grand Palais'deki bir Géricault sergisini duyuran posterlerde kullanılan imgeydi bu portre.

Géricault'nun erken ölümünden kırk yıl sonra, ona benzeyen dört tabloyla birlikte Almanya'da bir tavanarasında bulunmuştu. Bulunuşundan kısa bir süre sonra Louvre'a önerilmiş ama reddedilmişti. Kırk yıldır bu müzede asılı duran *Medusa'nın Salı* tablosundaki yergi ve dram bağlamında düşünüldüğünde, müzeye teklif edilen tablonun, o dönemde tam olarak tanımlanamadığı söylenebilir. Ancak şu anda söz konusu ressamın külliyatını temsil etmek için kullanılıyor. Peki ne değişti? Neden bu gösterişsiz portre günümüzde bu kadar anlamlı, daha doğrusu, akıldan çıkmayan bir şeye dönüştü?

Géricault'nun hayal ettiği ve resmini yaptığı her şeyin ardında –vahşi atlarından, Londra'da kayda geçirdiği dilencilere kadar– aynı duayı sezeriz: Bırak felaketle karşılaşayım, bırak saygıyı keşfedeyim ve mümkün güzelliği bulayım! Doğal olarak bulmayı umduğu güzellik, çoğu resmi dindarlığa sırtını dönmesi anlamına geliyordu.

Pasolini'yle çok ortak noktası vardı:

> Her şeyi anlamaya çabalıyorum,
> öyle cahilim ki kendime ait olmayan hayatlar karşısında,
> derken nostaljiyle çılgına dönüp
>
> tam olarak nasıl yaşandığını fark ediyorum
> başka bir hayatın; duygudaşlık doluyorum
> ama bu gerçekliğe duyduğum sevgiye uzanan yolun

farklı olmasını isterdim, o zaman
sevebilirdim bireyleri, teker teker.

Posterdeki portreye ilk önce *Deli Katil* adı verilmiş, sonra *Kleptoman.* Şu anda kataloglarda *Saplantılı Hırsız* diye geçiyor. Adamın gerçek adını bilen kimse kalmamış.

Pozu veren, Paris'in merkezindeki La Salpêtrière akıl hastanesinin sakinlerindenmiş. Géricault hastanede, akıl hastası raporu verilmiş on kişinin portrelerini yapmış. Bu tablolardan beşi günümüze kalmış. İçlerinde unutulmaz bir de kadın portresi var. Lyon müzesinde, ilk başta *Salpêtrière'in Sırtlanı* adı verilmiş. Şimdi *Saplantılı Kıskanç* diye biliniyor.

Géricault'nun bu hastaların resimlerini neden yaptığını ancak tahmin edebiliriz. Yine de resimleri yapma şekli, onu en az ilgilendiren şeyin klinik yafta olduğunu açıkça gösteriyor. Fırça darbeleri, onları isimleriyle tanıdığını ve düşündüğünü gösteriyor. Ruhlarının isimleriyle. Artık kimsenin bilmediği isimleri.

On ya da yirmi yıl önce Goya, zincirlenmiş, çıplak, hapsedilmiş insanların resimlerini yapmıştı. Ancak Goya için önemli olan onların eylemleriydi, iç dünyaları değil. Géricault, La Salpêtrière'de ona poz veren insanların resimlerini yapmadan önce, belki de hiç kimse –ne ressam, ne doktor, ne dost, ne akraba– deli sınıfına sokulmuş ve lanetlenmiş birinin yüzüne bu kadar uzun, bu kadar dikkatli bakmamıştı.

1942'de Simone Weil şöyle yazmıştı: "Komşumuza duyduğumuz sevgi, yaratıcı dikkatten oluştuğu için dehayla eşanlamlıdır." Bunu yazdığında kesinlikle sanatı düşünmüyordu.

Komşumuzu kelimenin tam manasıyla sevmek basitçe ona şunu diyebilmektir: "Ne vaziyettesin?" Acı çeken insanın, bir toplamın içindeki bir birim olarak, "talihsizler" yaftası vurulmuş sosyal kategorinin bir örneği olarak değil, günün birinde üzerine felaketin özel damgası vurulmuş tıpkı bizim gibi bir insan olarak tanınmasıdır. Bu sebeple ona belli bir şekilde bakmayı öğrenmek yeterli olmasa da elzemdir.

Benim için Géricault'nun, gözleri hiçbir koruyucu melek tarafından korunmayan, dağınık saçlı, yamuk yakalı adam portresi, "yaratıcı dikkati" gösterir ve Simone Weil'in sözünü ettiği "dehayı" içerir.

Yine de bu portrenin Paris sokaklarında insanı bu kadar etkisi altına almasının sebebi neydi? Bizi iki parmağıyla yakalamıştı. Önce birinci parmağı açıklamaya çalışacağım.

Tiyatro olarak başlayan çeşitli delilik türleri vardır. (Shakespeare, Pirandello ve Artaud bunu çok iyi bilirler.) Delilik, gücünü provalarda de-

ner. Delirmeye başlamış bir arkadaşının yanında bulunmuş herkes, dinleyici olmaya itilme hissini hatırlayacaktır. İnsanın sahnede ilk gördüğü yalnız bir erkek ya da kadındır ve onların yanında –hayalet gibi– gündelik hayatta çekilen acıyı açıklamak için yapılan bütün açıklamaların yetersizliği vardır. Sonra kadın ya da erkek hayalete yaklaşır ve konuşulan kelimelerle, kelimelerin asıl anlamları arasındaki korkunç boşluğun karşısına geçer. Aslında acı, bu boşluktur. Nihayet tıpkı doğa gibi delilik de boşlukları sevmediği için oraya hücum eder ve boşluğu doldurur; artık sahneyle dünya, oyunla acı arasında bir ayrım kalmamıştır.

Şu anda bu gezegen üzerinde normal bir hayat sürme deneyimiyle, bu hayata bir anlam kazandırmak için sunulan kamusal anlatılar arasındaki boşluk, uçurum muazzam büyüktür. Perişanlık *bundan* kaynaklanır, hakikatlerden değil. Fransız nüfusunun üçte birinin Le Pen'i dinlemeye istekli oluşunun sebebi budur. Onun anlattığı hikâye –şeytani olsa da– sokaklarda olup bitenlere daha yakın görünür. Bundan farklı olarak, insanların "sanal gerçeklik" hayali kurmasının sebebi de budur. Her şey – demagojiden, imal edilmiş mastürbatif hayallere kadar her şey– boşluğu kapatmak için kullanılabilecek her şey! İnsanlar böylesi boşluklarda kaybolur, böylesi boşluklarda delirir.

Géricault'nun, La Salpêtrière'de yaptığı portrelerin beşinde de poz verenlerin gözleri şüpheyle başka yerlere bakmaktadır. Uzaktaki ya da hayali bir şeye odaklandıklarından değil, artık alışkanlıkları gereği, yakında olan şeylere bakmaktan kaçındıkları için. Yakında olan başlarını döndürür çünkü sunulan açıklamalarla bunu açıklamak mümkün değildir.

Günümüzde yakına odaklanmayı reddeden, bu portrelerdeki bakışlardan çok da farklı olmayan ne çok bakış görüyoruz – trenlerde, park yerlerinde, otobüs kuyruklarında, alışveriş merkezlerinde...

Bazı tarihi dönemler vardır ki delilik olduğu gibi görünür: az rastlanan, anormal bir durum olarak. Bizim yeni içine girdiğimiz türden dönemlerdeyse delilik sık rastlanan bir durumdur.

Bütün bunlar, dağınık saçlı adamın bizi çimdiklediği parmaklardan birincisini tarif ediyor. İkinci parmaksa imgenin şefkatinden geliyor.

Postmodernizm genelde şefkate uygulanmaz. Halbuki bu uygulama hem faydalı olur hem de insanı alçakgönüllü olmaya iterdi.

Tarihteki isyanların çoğu, uzun zamandır istismar edilmiş ya da unutulmuş bir adaleti yeniden tesis etmek için çıkmıştır. Ancak Fransız Devrimi, Daha İyi Bir Gelecek ilkesini dünyaya ilan etmiştir. O andan itibaren solda olsun, sağda olsun bütün siyasi partiler, dünyada mevcut acıların azaltıldığını ve azaltılacağını vaat etmek durumunda kalmıştır. Böy-

lece bütün felaketler, bir ölçüde, umudu hatırlatır olmuştur. Tanıklık edilen, paylaşılan ya da çekilen her acı kuşkusuz acı olarak kalır, ama bu acının var olmayacağı bir geleceğe doğru atılacak bir adım olarak hissedildiğinde, kısmen üstesinden gelinebilir. Felaket kendine tarihi bir çıkış noktası bulmuştur! Bu iki trajik yüzyıl boyunca, trajedinin bile bir vaat taşıdığı düşünülmüştür.

Günümüzde vaatler kısırlaşmıştır. Bu kısırlığı sadece komünizmin yenilmesine bağlamak basiretsizlik olur. Asıl mesele metanın, bir umut aracı olarak, geleceğin yerini almış olmasıdır. Bu umut, alıcıları için daimi bir kısırlık anlamına gelir ve insafsız bir ekonomik mantıkla küresel çoğunluğu dışarıda bırakır. Dağınık saçlı adama vermek için bu seneki Paris-Dakar Rallisi'ne bir bilet almak bizi o adamdan daha deli yapar.

Bu yüzden de günümüzde o adamla, tarihi ya da modern bir umudumuz olmaksızın yüzleşiyoruz. Onu daha ziyade bir sonuç olarak görüyoruz. Bu da eşyanın tabiatı gereği, ona kayıtsızca baktığımız anlamına geliyor. Onu tanımıyoruz. O deli. Yüz elli küsur yıl önce ölmüş. Brezilya'da her gün binlerce çocuk kötü beslenme ya da Avrupa'da iyileştirilebilen hastalıklar yüzünden ölüyor. O çocuklar binlerce kilometre uzakta. İnsan bir şey yapamıyor.

İmge beni çimdikledi. İçinde, kayıtsızlığa karşı duran ve kolay umutlarla uzlaşmayan bir merhamet var.

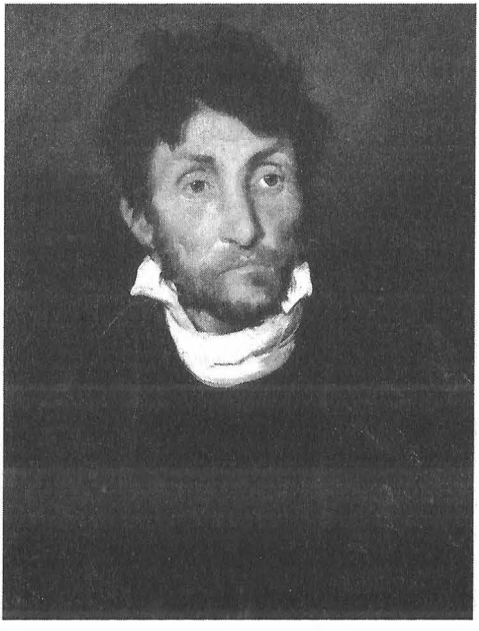
Bu resim, insan temsili ve farkındalığının ne olağanüstü bir ânına ait! O andan önce hiçbir yabancı bir deliye bu kadar dikkatle ve acıyarak bakmazdı. O andan biraz sonra, hiçbir ressam içine modern ya da romantik bir umut ışıltısı katmadan böyle bir portre yapmazdı. Bu portrenin aydınlık merhameti de, Antigone'ninki gibi güçsüzlüğüyle bir arada var oluyor. Bu iki nitelik, çelişkili olmak şöyle dursun, ancak kurbanların anlayabileceği şekilde birbirini doğruluyor ama bunu ancak kalbiyle anlıyor insan.

Yine de bizi açık olmaktan alıkoymamalı bu durum. İşleyişinin temelinde ihtiyaç yatan doğal dünya düzeninde merhamete yer yok. İhtiyaç kanunları da yerçekimi kanunları gibi istisnalara yer vermiyor. İnsandaki merhamet duygusu bu düzene aykırı, bu yüzden de en iyi ihtimalle bir şekilde doğaüstü olduğu düşünülüyor. Kısa bir süreliğine de olsa kendini unutmak, bir yabancıyı tam manasıyla anlayabilecek kadar onunla özdeşleşmek, ihtiyaca karşı koymak demek ve bu karşı koyma içinde, küçük ve sessiz olsa, hatta 50 x 60 cm olsa bile, dünya düzeninin sınırlarıyla ölçülemeyecek bir güç var. Bu bir araç değil, bir hedefi de yok. Eskiler bunu bilirdi.

"Bilmezdim," dedi Antigone, "fermanlarının bu kadar güçlü
olduğunu,
Tanrı'nın ve göklerin yazılmamış, değiştirilemez kanunlarını
Değiştirecek kadar güçlü, çünkü sadece bir insansın sen.
Dün için ya da bugün için değil sonsuza kadar kalıcıdır onlar,
Ama nereden geldiklerini hiçbirimiz bilemeyiz."

Poster, Paris sokaklarına bir hayalet gibi bakıyordu. Dağınık saçlı adamın ya da Géricault'nun hayaleti değil. Özel bir dikkat şeklinin hayaleti, iki yüz yıl önce kenara itilmiş ama şimdi her geçen gün demodeliği azalıyor. Bu da ikinci parmak.

Çimdiklendiğimizde ne yaparız? Belki de uyanırız.



THÉODORE GÉRICAULT, BİR KLEPTOMANIN PORTRESİ, 1822

24

Jean-François Millet

1814-75

MILLET'NİN dinine bağlı ve mütevazı köylüleri, ahlak timsali olarak bir hayli kullanıldı ve huzursuz pek çok vicdanı teskin etti: her işin "azimle" üstesinden gelip belki de pek çok şeyi aşırı edilgenlikle kabullenmiş olmaktan dolayı kendinden kuşkulananların vicdanı: aynı zamanda, başkalarının alınterini istismar edip de, anlaşılmaz bir şekilde (Tanrı bunu sarahatle açıklayanları bağışlasın) kendilerinin sahip olmadığı soyluluğa her nasılsa emekçilerin sahip olduğuna inananların vicdanı. Ve her şeyden önce Millet'nin resimleri, hücrelerindekileri şükran duası okumaya ikna etmek için kullanılageldi; kocaman kutsal bir Bromür şişesine yapıştırılmış bir tür resimli etiket gibi her türden toplumsal ateşi düşürmek ve öfkeyi dindirmek için kullanıldılar. Millet'nin sanatsal tarihinde bu husus, entelektüel beğeninin onu son otuz ya da kırk yıldır görmezden gelmiş olmasından çok daha önemlidir. Öte yandan Degas, Monet, Van Gogh ve Sickert gibi sanatçıların hepsinin de doğallıkla onun tekniğinin mükemmelliğini kabul etmiş olmaları önemlidir. Aslında onun eserleri tartışılırken Michelangelo, Poussin, Fragonard, Daumier ve Degas'nın hepsinden alıntılar yapılmıştır; bu, hakkındaki ders kitaplarının yanılttığı "sanatsever" kamuoyunu Millet'nin sadece Ön-Raphaelciler'in ya da Watts'ın öncüsü bir tür Vaftizci Yahya olmadığı yolunda ikna etmek için olsa da gerekliydi. Ama bunu dile getirdikten sonra, Millet'nin asıl ortaya koyduğu meseleye, işin ahlaki yanına geliyoruz.

Ne var ki Millet, ele aldığı konularla özdeşleşmekteki gücünden anlaşılacağı gibi, ancak büyük bir sanatçının olabileceği türden bir ahlakçıydı. Köylüleri resmetmeyi seçmişti, zira kendisi de köylüydü. Öte yan-

dan –günümüzün apolitik gerçekçilerine az çok benzer tarzda– yüksek sosyetenin sahte kibarlığından içgüdüsel olarak nefret etti. Dahası şu olgunun sonucuydu: Fiziksel emeği resmetmeyi seçerek, onu yoğun bir fiziksel özdeşleşmeye götüren tutkulu, yüksek düzeyde duyumsal ve cinsel bir mizaca sahip oldu. Sir Kenneth Clark, Millet'nin otuz beş yaşındayken resmetmekten vazgeçtiği çıplakları –ama sadece dahil oldukları söylence anlamında– on sekizinci yüzyıl *boudoir** sanatına benzetir! Ancak bu kararın ardında herhangi ketlenmiş bir püritenlik yoktu. Millet'nin Boucher'ye karşı çıkması, onun "çıplak kadınları değil, soyunuk küçük yaratıkları resmediyor" olmasından dolayıydı.

Millet'nin özdeşleşme kudreti, Michelangelo'nun bir eskizi karşısında hissettikleriyle apaçık ortaya çıkmaktadır: "Onun kaleminden çıkmış ihtilaç içindeki bir adamın resmini gördüğümde, ben de tıpkı o adam gibi sancılar içinde olduğum hissine kapıldım. Bedenimle, kol ve bacaklarımla aynı acıyı yaşadım."

Tohum Serpen Adam'da aynı minvalde ilerledi; gölgede kalmış olsa da kucağa bırakılmış bir elin ağırlığını hissetti (*Bebeğini Besleyen Anne* oymabaskısına bakın), hasatçılarla saman demetlerini kucaklarken, çapacılarla sırtını doğrulturken, ayağını kütüğe dayayarak odun yarıcılara destek olurken, bir ağaca dayanmış köylü kızlarla laflarken, yorgun köylülerle öğle vakti yere serilmişken. Ahlak öğretisinin kapsamı buydu. Sosyalist olmakla itham edilince, bunu reddetti –ama aynı tarzda çalışmaya devam etti ve gene aynı suçlamalara maruz kaldı– zira ona göre sosyalizmin onun yaşadığı ve ifade ettiği gerçeklikle bir alakası yoktu: Köylünün mevsimlerin güdümünde olma gerçeği; bu gerçeklik öylesine baskındı ki, köylüler için başka bir hayatın mümkün olabileceğini düşünemiyordu. Bir sanatçının ahlaki sağduyusu açısından, yaşadığı gerçekliğin ilerisinde olmak hayra yorulmaz. (Hogarth öyle değildi; Greuze öyleydi.) Millet bir nebze olsun duygusallık göstermeden, hakikati nasıl biliyorsa öyle ifade etti: *Akşam Duası*'ndaki çiftin edilgen kabulü, hakikatin küçük bir kısmının kabulüdür. Bu resme sonradan yakıştırılan duygusallık ve düzmece ahlakçılığın geçici olduğu ispatlanacak – belki de ispatlandı bile. On dokuzuncu ve yirminci yüzyılın sanat tarihinde, aynı hikâye tekrar tekrar anlatılır. Münzevi sanatçı azami ahlaki sorumluluğunun hakikati söylemek için mücadele etmek olduğunu bilir; ahlaki sonuçlara varmak için mücadelesi uzakta değil, yakındadır. İnsanlar, ya da belirli bir bölümü, hakikati saklamak için ahlaki sonuçlar çıkarırlar: sa-

* *Fr.* kökenli. Bir kadının yatak odası ya da özel odası. *–ç.n.*

natçının eserinin ahlaka aykırı olduğu ilan edilir: Balzac, Zola; ya da sahte vaazda bulunduğu söylenir: Millet, Dostoyevski; bu bahanelerin hiçbiri işe yaramazsa naif olmakla itham edilerek ilgisizliğe mahkûm edilirler: Shelley, Brecht.

JEAN-FRANÇOIS MILLET 1875'te öldü. Ölümünden sonra ve yakın zamana kadar resimlerinden bazıları, özellikle de *Akşam Duası*, *Tohum Serpen Adam* ve *Başak Toplayan Kadınlar* dünyaca ünlü başlıca eserler arasında yer aldı. Bugün bile Fransa'da yaşayan bir köylü ailesinin bu üç resmi baskılar, kartlar, süslemeler ya da tabaklarda görmemiş olabileceğini düşünemiyorum. *Tohum Serpen Adam* Amerika Birleşik Devletleri'nde bir bankanın alametifarikası, Pekin'de ve Küba'da devrimlerin simgelerinden oldu.

Millet'nin halk nezdinde popülerliği arttıkça, "eleştirel" şöhreti geriledi. Ne var ki başlangıçta eserleri Seurat, Pissarro, Cézanne, Van Gogh tarafından çok takdir edilmişti. Günümüz eleştirmenleri Millet'nin öldükten sonra kendi şöhretinin kurbanı olduğundan söz ederler. Oysa Millet'nin sanatından kaynaklanan sorunlar, bu yorumdan çok daha derin ve daha kaygı vericiydi. Topyekûn bir kültürel gelenek söz konusuydu.

Millet 1862'de *Kış ve Kargalar*'ı resmetti. Engin bir gökyüzü, çok uzaklarda bir ağaç kümesi ve uçsuz bucaksız, atıl, terk edilmiş bir ova, bir ahşap pullukla bir tırmık. Kargalar kış boyunca yapmaktan geri kalmayacakları gibi toprağı tarıyorlar adeta. Olabildiğince gösterişsiz bir resim. Manzara bile denemez belki ama bir ovanın kasım ayındaki manzarası. Ova, yataylığıyla her şeyi içine alıyor. Toprağı işlemek, dikey çalışmanın özendirilmesini gerektiren sürekli bir mücadele. Bu mücadelenin insanın belini kırdığını beyan ediyor resim.

Millet'nin imgelerinin yaygın bir şekilde yeniden üretilmesinin nedeni benzersiz olmalarından dolayıdır: Başka hiçbir Avrupalı ressam, kırsal emeği sanatının başlıca teması olarak ele almadı. Millet, ömrü boyunca eski bir geleneğe yeni bir temayı dahil etmek için uğraştı; görmezden gelinen bir konuyu canlı tutmak için bir dili dayattı. Bu dil yağlıboya resimdi; tema ise bireysel *özne* olarak köylü.

Bazıları bu iddiaya itiraz ederek Brueghel ve Courbet'yi öne sürebilir. Brueghel'in resimlerinde insanlığı oluşturan kalabalığın büyücek bir bö-

lümü köylülerdir. Brueghel'in teması, köylülüğün sadece bir bölümünü oluşturduğu bir toplumdur; hiç kimse o güne kadar müebbet yalnızlığa mahkûm edilmemişti ve tüm insanlar kıyamet günü gelene değin eşitti; toplumsal statü ikincildi.

Courbet *Taş Kıranlar*'ı 1850'de Millet'nin etkisiyle yapmış olabilir. (Millet'nin ilk Salon başarısı 1848'de sergilenen *Harman Savuran* resmiydi.) Ne var ki aslında Courbet'nin tasavvurları duyusaldı; kaynağının konusundan çok duyularından edindiği izlenimle ilgiliydi. Köy kökenli bir sanatçı olarak Courbet'nin başarısı resme yeni tür bir değer katmak oldu. Şehir burjuvazisinden farklı, duyularla algılanan alışkanlıklar geliştirdi. Balıkçının yakaladığı gibi bir balık, avcının seçmiş olduğu köpek, ağaçlar ve karlar arasında bildik bir patika, köylülerin her zamanki gibi bir araya geldiği bir cenaze töreni. Courbet'nin resminde en zayıf olduğu yan insan gözleriydi. Çok sayıdaki portresinde, gözler (göz kapaklarından ve yuvalarından farklı olarak) neredeyse birbiriyle değiştirilebilir. Manen içe bakışı reddetti. Bu, köylünün *özne* olarak neden onun teması olamayacağını açıklamaktadır.

Millet'nin resimleri arasında dikkat çekenler: tırpanla biçme, koyun kırkma, odun yarma, patates çıkarma, belleme, çobanlık, gübreleme, budama. Bu işlerin çoğu mevsimliktir. Bu yüzden belirli bir mevsime bağlı olarak yapılırlar. *Akşam Duası*'nda (1859) çiftin arkasındaki gökyüzü sonbaharın ilk günlerine özgü bir sükûneti yansıtır. Bir çoban koyunlarıyla birlikte geceleyin dışardaysa eğer, koyun postlarındaki kırağı ayışığı kadar olasıdır. Kaçınılmaz olarak şehirli ve ayrıcalıklı bir izleyiciye hitap ettiğinden dolayıdır ki Millet, köylülerin hayatının en çileli yanlarını vurgulamayı seçti – çoğunlukla bir tükeniş ânını. İşin niteliği ve yine mevsim, bu tükeniş ifadesinde belirleyicidir. Tırpanına dayanan adam, sırtını doğrultarak görmeyen gözlerle semaya bakıyor. Ot biçenler gölgede takattan kesilmiş yüzükoyun yatıyor. Üzüm bağında, kurak toprağa çömelmiş adamın çevresi yeşil yapraklarla kuşatılmış.

Millet, daha önce yağlıboya resme konu olmamış yaşantıları gündemine almakta o kadar hevesliydi ki kimi zaman imkânsız işlere kalkıştı. Kocasının açtığı oyuğa patates tohumu eken kadının (tohumlar havada iken) filmi çekilebilecek olsa da resim için pek elverişli olduğu söylenemez. Öte yandan yaratıcılığı hayranlık uyandırıcıydı. Karanlığa karışan çobanla sürüsünün resminde, manzara, kahveye banılmış ekmek gibi içine çekmekte alacakaranlığı. Yıldızların ışığında hayal meyal seçilen toprakla çalılıklar üstleri örtülü kitleler sanki.



JEAN-FRANÇOIS MILLET, AKŞAM DUASI,1857-59

Kâinat uyuyor
Ve devasa kulağı
Tıkırdayan durmadan
Yani yıldızlar
Şimdi pençesinde

– Mayakovski

Bu gibi yaşantılar daha önce hiç resmedilmedi – gece resimleri hâlâ sanki gündüz sahneleriymiş gibi algılanan Van de Neer bile kıyaslanamaz onunla. (Millet'nin geceye ve alacakaranlığa olan merakını ayrıca ele almak gerekir.)

Millet'nin böyle yeni bir konuya el atmasına ne sebep olmuş olabilir? Normandiyalı bir köylü ailesinden geldiği ve gençliğinde tarlada çalıştığı için köylüleri resmetti demek yeterli olamaz. Eserlerinde gözlenen adeta "kutsal" vakarın, onun dinsel inancından kaynaklandığını varsaymak da doğru değildir. Aslında bir bilinemezciydi Millet.

1847'de otuz üç yaşındayken –Fragonard tarzında denilebilecek– üç perinin saman dolu bir el arabasının üzerinde oynadığı, *Tarlalardan Dönüş* adıyla küçük bir resim yapmıştı. Bir yatakodası ya da özel kütüphaneye yakışacak pastoral bir manzara.

Bundan bir yıl sonra loş bir samanlıkta sepetinden beyaz pirinç tozu gibi toz yükselirken, gergin bedeniyle buğdayı sapından ayırmak için bütün enerjisini sarf ettiği anlaşılan *Harman Savuran*'ı resmetti kabaca. İki yıl sonra da, uzun adımlarla bayır aşağı inerken tohumlarını saçan, hayat ekmeğinin simgesi, silueti ve amansızlığıyla ölüm meleğini andıran *Tohum Serpen Adam*'ı yaptı. 1847'den sonra Millet'nin resmindeki değişime esin veren 1848 devrimiydi.

Tarihe bakışı, güçlü bir siyasal inancı olmasına imkân vermeyecek kadar pasif ve karamsardı. Ne var ki 1848-1851 yıllarının yükselttiği umutlar ve yarattığı engeller, onun da başkaları gibi demokrasiye sahip çıkmanın mecburiyetini kavramasına yol açtı: parlamenter demokrasi anlamında değil de, evrensel olarak uygulanabilecek insan hakları bağlamında. Bu modern talebe eşlik eden sanatsal üslup gerçekçilikti: gizli kalmış toplumsal koşulları açığa çıkaracağı için gerçekçilik; açığa çıkarılan bu gerçekleri herkesin fark edeceğine "inanıldığı" için gerçekçilik.

1847'den sonra Millet ömrünün kalan yirmi yedi yılını Fransız köylüsünün hayat koşullarını teşhir etmeye adadı. Nüfusun üçte ikisi köylüydü. 1789 devrimi köylüyü feodal kölelikten kurtarmıştı, ama on dokuzuncu yüzyılın ortalarında sermaye piyasasında "serbest mübadele" nin kurbanı oldular. Fransız köylülerinin ödemek zorunda olduğu yıllık ipotek ve borçlar, dünyanın en zengin ülkesi olan Britanya'nın yıllık ulusal borcunun tamamına eşitti. Salon'da sergilenen resimleri izlemeye gidenlerin büyük çoğunluğu kırsal alanda yaşanan aşırı yoksulluktan bihaberdi ve Millet bilinçli olarak, "çalışmadan sürdürdükleri rahat hayatlarında onları tedirgin etmeyi" amaçlıyordu.

Seçtiği konular aynı zamanda özlem içeriyordu. Çifte anlamda. Köyünü terk etmiş pek çok insan gibi köydeki çocukluk günlerinin özlemini çekiyordu. Dünyaya gelmiş olduğu mezraya giden yolu gösteren bir tuval üzerinde yirmi yıl boyunca çalıştı; ölmezden iki yıl önce bitirdi resmi.

Yoğun bir yeşil, birbirine eklenmiş gölgeler büyük ölçüde karanlıkken, ışıklar alabildiğine aydınlık. Bu manzara bir zamanlar giydiği bir kıyafeti andırıyor (*Kuzen Hameau*). Evin önünde çivit rengi bir kuyu, kazlar, piliçler ve ilk gördüğümde üzerimde olağanüstü etki yaratan bir kadın. Gerçekçi bir çizim olduğu halde onu yaşlı bir kadının kulübesiyle

başlayan her peri masalının geçtiği yer olarak algıladım. Onu yüzlerce kez gördüğüm hissine kapılmakla birlikte daha önce görmediğimin farkındaydım. "Bellek" açıklanması mümkün olmayan bir biçimde çizime odaklanmıştı. Daha sonra Robert L. Herbert'in 1976 sergisiyle ilgili mükemmel kataloğunda, Millet'nin doğduğu bu evin önündeki kuyunun, sanatçı tarafından bilinçli ya da bilinçsiz olarak üçte iki oranında büyütüldüğü, böylece onun çocukluk algılarıyla örtüştüğü belirtilmiştir.

Millet'nin özlemi, kişisellikle sınırlı değildi. Onun tarih görüşüne de nüfuz etmişti. İlerleme'nin her alana yayılmasından kuşku duyuyor, bunun ilerde insani değerlere karşı bir tehdit olacağından kaygılanıyordu. Ancak William Morris ve öteki romantik ortaçağ hayranları gibi köy konusunda aşırı hassasiyet göstermedi. Köylülerle ilgili olarak bildiği, özellikle erkeklerin insafsız bir hayatın esiri olduklarıydı. Ne var ki, genel bakış açısı tutucu ve olumsuz olsa da, bana öyle geliyor ki, o dönemde çok az kişinin fark ettiği iki şeyi duyumsamıştı: kentin ve varoşlarının yoksulluğu ve sanayileşmenin yarattığı piyasa ekonomisinin köylüleri feda ettiği... Bu, günün birinde tarih sezgisinin tamamen kaybına sebep olabilirdi. Millet'nin, köylünün insanı temsil ettiğini ve resimlerinin tarihsel bir işlevi olduğunu düşünmesi bu yüzdendir.

Resimlerine yönelik tepkiler Millet'nin kendi duyguları kadar karmaşıktı. Ânında sosyalist devrimci olarak yaftalanmıştı. Sol bunu coşkuyla karşılarken, merkez ve sağ dehşet içindeydi. Muhafazakârlar, halihazırda kendi çiftliklerinde çalıştığından ya da beş milyon topraksız köylü şehirlere doğru sürüklendiğinden, gerçek köylülere söylemekten korkup da söylemeye cesaret edemedikleri şeyleri bu *yağlıboya* köylüler için söyleyebiliyorlardı: *katil kılıklılar, dangalak bunlar, insan değil canavarlar, soysuzlar.* Bunları söylemekle kalmayıp, Millet'yi bu figürleri yaratmış olmaktan dolayı suçladılar.

Yüzyılın sonuna doğru kapitalizm iktisadi ve toplumsal bakımdan daha dengeli bir hal alınca, Millet'nin resimleri de farklı anlamlar kazandı. Kilise ve ticaret erbabı tarafından tıpkı basımları yapıldı ve köylere kadar ulaştı. Bir toplumsal sınıfın kalıcı bir sanat dalında, sanatsal açıdan kusurlu olsa ve acı hakikatler içerse de, ilk kez kendinin tanınır bir şekilde tasvir edildiğini görme gururu memnuniyet vericiydi. Böylesi bir tasvir hayatlarına tarihsel bir esinti getiriyordu. Utancı reddetmek eskiden gurur vesilesiyken, şimdilerde onaylamak geçerliydi.

Bu sırada hakiki Millet tabloları hayatta en güzel şeylerin basit ve bedava olduğuna bir kez daha inanmak isteyen Amerikalı yaşlı milyonerlerce satın alınıyordu.

O zaman biz bu yeni temanın eski bir sanat dalı içinde yer alışını nasıl değerlendireceğiz? Millet'nin mirasına konduğu geleneğin ne denli bilincinde olduğunu vurgulamakta yarar var. Ağır ağır çizmeye başlıyor, çoğu zaman aynı motife geri dönüyordu. Köylüyü konu olarak seçmekle, hayatının başlıca çabası onu vakar ve istikrar içinde göstererek hakkını vermek olmuştu. Bu ise Giorgione, Michelangelo, on yedinci yüzyıl Hollandası, Poussin ve Chardin geleneğinde yer almak anlamına geliyordu.

Millet'nin sanatı kronolojik olarak incelendiğinde, resimlerinde köylülerin kelimenin tam anlamıyla gölgelerden sıyrıldığını görürüz. Gölgeler, geleneksel olarak dönem resimlerine ayrılmış köşelerdir – taverna, hizmetkârların mekânları gibi alt sınıfların yer aldığı sahnelere, ferah ve aydınlık anayollardaki seyyahlar göz ucuyla, hoşgörüyle, hatta hasetle bakar. *Harman Savuran* hâlâ dönem resmi köşesindedir, ama büyümüştür. *Tohum Serpen Adam*, tam olarak bitmemiş, uzun adımlarla ilerleyen korkutucu bir figürdür. 1856'ya değin Millet daha başka dönem resimleri de yaptı – ağaçların gölgesinde çoban kızlar, yayık döven kadın, atölyesinde fıçı imal eden bir usta. Ancak daha 1853'te işe gitmek için evden çıkmış, ovada yol alan çift –Masaccio'nun *Âdem ile Havva*'sını model alan– *İşe Gidenler* ön safa geçtiğinde, resim dünyasının merkezine yerleştiği farz edildi. Ondan sonra da Millet'nin içinde figür bulunan başlıca eserleri hep bu tarzda gelişti. Ressam bu gibi figürleri marjinal kılmak şöyle dursun, onları merkezi ve anıtsal bir hale getirmek için elinden geleni yaptı. Ve bu resimlerin tümü –farklı kertelerde– başarısız oldular.

Başarısız oldular zira figürlerle çevreleri arasında bir bağ kurulamadı. Figürlerin anıtsallığı resmin bütünüyle uyuşmuyordu. Ya da tam tersi. Sonuç olarak oyulmuş izlenimi veren figürler katı ve yapay görünümlüydü. Gereğinden uzun bir an. Buna karşın aynı figürlerin eşdeğerdeki oymabaskıları hayat dolu olup çizildikleri anda çevreleriyle birlikte ele alınmıştır. Örneğin yağlıboya resimden on yıl sonra yapılan *İşe Gidenler*'in oymabaskısı, Rembrandt'ın en başarılı oymabaskılarıyla kıyaslanabilir muazzam bir eserdir.

Millet'nin yağlıboya işlerinde başarılı olmasını engelleyen ne olmuş olabilir? İki tane güvenilir, geleneksel cevap verilebilir. On dokuzuncu yüzyıl eskizlerinin büyük çoğunluğu bitmiş eserden daha iyiydi. Kuşkulu bir sanat tarihi genellemesi. Ya da Millet doğuştan sanatçı değildi!

Ben başarısızlığının, seçmiş olduğu temayla geleneksel yağlıboya resim dilinin uyuşmamasından kaynaklandığına inanıyorum. Bunu ideolojik olarak açıklamak da mümkün. Köylünün *toprağa* olan ilgisi davranışlarında ifadesini bulurken, mevcut manzarayla çelişmektedir. Her

şeyden önce Avrupa kırsal alan yağlıboyaları çoğunlukla (hepsi değil) sonradan turist olarak adlandıracağımız, şehirli ziyaretçiye hitap edecek tarzdadır; manzara *onun* görüş alanı, ihtişamı *onun* ödülüdür. Paradigması, nirengi noktalarına işaret eden, renkli, yön gösterici panolardan biridir. Aniden bu panoyla manzara arasına girivermiş çapa yapan bir köylüyü tasavvur edin. Toplumsal/insani çelişki apaçık görülmez mi?

Üslupların tarihinde de aynı çelişkilere rastlarız. Manzarayla figürleri kaynaştırmak için çeşitli simgesel formüller vardı. Uzaklarda yer alan figürler renkli noktalar halinde belirir, kimi portrelerin arka planında bir manzaraya yer verilirdi. Tanrıçalar, vb. gibi mitolojik figürler doğayla haşır neşir, "zamanın müziğine ayak uydurarak dans ederdi." Tutkuları doğa olaylarıyla yansıtılan ve tasvir edilen dramatik figürler de vardı. Ziyaretçiler ya da tek başına dolaşan seyirciler için bu başlıbaşına *ikinci bir benlik* oluşturuyordu. Ama köylünün topraktaki bedensel emeğinin acımasız ve mütehammil durumunu yakından, *karşıdan* değil de, *içerden* gösteren bir formül yoktu. Böyle bir formül icat etmeye kalkmak ise manzara resminin geleneksel dilini yok etmek anlamına gelecekti.

Aslında, Millet'nin ölümünden sadece birkaç yıl sonra, Van Gogh'un yapmaya çalıştığı tam da buydu. Millet onun gerek manen, gerekse sanatıyla ilgili olarak seçtiği ustasıydı. Millet'nin oymabaskılarını dikkatle kopya ederek düzinelerle yağlıboya resim yaptı. Bu resimlerde Van Gogh çalışan figürü fırça darbelerinin enerjisi ve çalımıyla çevresiyle bütünleştirdi. Bu enerji onun öznesiyle kurduğu yoğun duygudaşlıktan kaynaklanıyordu.

Lakin sonuç, yağlıboya resmi "elyazısı" gibi karakteristik, kişisel bir tasavvura dönüştürmekti. Tanık ifadesinden daha önemli olmuştu. Yol dışavurumculuğa, daha sonra da soyut dışavurumculuğa açılmıştı; ve bu sözümona nesnel bir kaynak olarak yağlıboya resim dilinin nihai mahviydı. Bu suretle, Millet'nin başarısızlığı ve gerilemesi tarihsel bir dönüm noktası olarak görülebilir. Yağlıboya resim için evrensel demokrasi talebi kabul olunamazdı. Buna bağlı olarak resimlere anlam yükleme krizi, birçoğunun hayat hikâyesine dönüşmesine neden oldu.

Öte yandan, "kabul olunamazlık" neden çizim ve grafik işleri için de geçerli değildir? Bir çizim görsel bir deneyimi kaydeder. Yağlıboya tablo ise geniş bir ton yelpazesi, doku ve renk silsilesini emsalsiz bir şekilde sergilediği için, gözle görüleni yeniden yarattığı iddiasındadır. Aradaki fark bir hayli fazladır. Yağlıboya resim, tüm görsel hünerini tek bir amaca yönelik olarak sergiler: gözlemde bulunacak izleyicinin yorumu. Ve böyle bir yorumun, görünürlüğü belirlediğinde ısrarlıdır. Grafik işler

sınırlı imkânlarıyla daha mütevazıdır: görsel deneyimin sadece bir yönüne hitap eder, o yüzden de çeşitli kullanımlara uygundur.

Millet'nin hayatının sonuna doğru daha çok pastel kullanması, görme olanağının sorun haline geldiği yarı karanlıktan hoşlanması, gece sahnelerine hayranlık duyması içgüdüsel olarak –dünyanın onun görüşüne göre ayarlandığı– ayrıcalıklı seyircinin taleplerine karşı çıkmayı denemiş olabileceğini akla getiriyor. Bunun Millet'nin duygularıyla da uyumlu bir davranış olduğu söylenebilir, zira köylünün bir özne olarak Avrupa resim geleneğine kabul edilmeyişi, tam da günümüzdeki birinci ve üçüncü dünyalar arasında var olan çıkar çatışmalarının ön habercisi değil mi? Durum bu ise eğer, Millet'nin ömrünü verdiği eserler gösteriyor ki, bu çatışma toplumsal ve kültürel değerlerimizdeki hiyerarşi radikal bir şekilde değiştirilmedikçe asla çözümlenemeyecektir.

25

Gustave Courbet

1819-77

COURBET tescilli ve iflah olmaz bir sosyalist olduğu için (Paris Komünü sırasındaki eylemleri yüzünden hapse atılmış ve hayatının son yıllarını İsviçre'de sürgünde geçirmek zorunda kalmıştı), tutucu eleştirmenler, ardılı olan Manet ve Cézanne üzerindeki önemli etkisini inkâr edemedikleri için sanatını görmezden gelememiş, ancak siyasi görüşleriyle sanatının bir ilgisi yokmuş gibi davranmıştı. Öte yandan ilerici eleştirmenler de sanatsal başarısının siyasal adanmışlığının doğal sonucu olduğunda ısrarlıydı. Bu yüzden, sosyalist olmasının resimlerini tam da nasıl etkilediği, hayata bakışının sanatına nasıl yansıdığı gibi soruları sormak yerinde olacaktır.

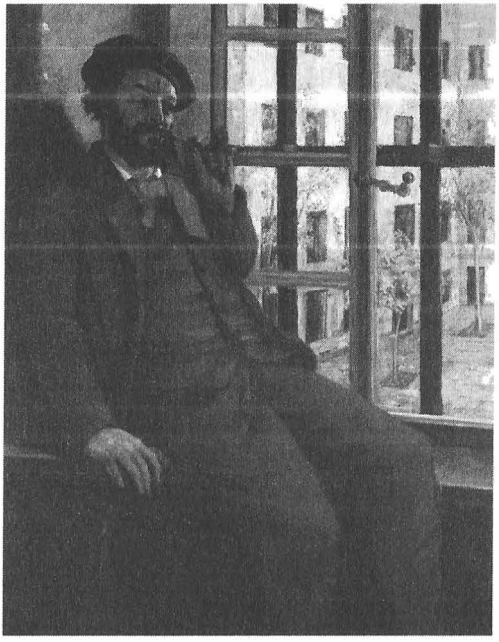
Her şeyden önce sıvışan balçığın bir kısmını olsun temizlemekte yarar var. Courbet inançlarından ödün vermediği, işi ve hayat tarzıyla, sanatın salonlara olduğu kadar arka odalara, işyerlerine ve hücrelere de layık olduğunu "kabaca" kanıtladığı, resimleri hiçbir zaman dünyanın olağan halinden kopuk düşünülemediği için, hayattayken resmen dışlanmıştı ve kabul edilişi de isteksizce oldu. Aşırı mübalağalı olmakla suçlandı. Hapishanedeki otoportresine bir bakın. Pencere kenarında oturmuş, sükûnetle piposunu tüttürmekte; mahpusluğunu ele veren yegâne işaret dış avludaki davetkâr güneş huzmesi. Ya da Rembrandt'ın portresinden yaptığı kopyaya bakın: Ellisinde, kendini böylesi bir disipline sokma tevazuunu göstermişti. Öte yandan kabalıkla suçlanıyordu. Normandiya deniz manzarasına şöyle bir bakın, ıssız denizle alçak bulutlar arasında kalan hava, olağanüstü bir zarafetle bir ufuk yanılsamasının tüm gizemini sergiliyor. Duygusallıkla da suçlanmıştı Courbet. Oltaya yakalanmış koskoca alabalığın resmine bakın; Courbet'nin temel olgulara sadakati insana neredeyse balığın ağırlığını hissettiriyor. Alabalık

vargücüyle canını kurtarmaya çabalar, kuyruğunu kayalara vururken, onu oyalamak için kurnazlık, derdest edebilmek için enine boyuna düşünmek gerekiyordu – ağ için fazla iriydi. Arada sırada olumlu eleştiriler de gelmiyor değildi. Ancak hiçbir sanatçı sadece şaheser üretmez! Courbet'nin manzara resmine yaptığı bağımsız katkının az çok benzetildiği Constable, Corot ya da Delacroix'nın eserleri de aynı şekilde farklılıklar gösteriyordu, ancak onlara karşı önyargılı saldırılar aynı derecede sert olmadı.

Ama asıl soruna dönecek olursak, Courbet, sanatçının bağımsız olması gerektiğine inanıyordu. Resimlerini tek başına sergileyen ilk sanatçıydı. Lakin bu onun için "sanat için sanat" şiarından da, sanatçının ya da eserinin resmedilen öznenin varlığından çok daha önemli olduğunu düşünen kendinden önceki Romantikler'den de, bu görüşe karşı olan, sanatsal ilhamın tümüyle saf, kusursuz ve ebedi olması gerektiğini savunan Klasik görüşten de bağımsızlık anlamındaydı.

Courbet, sanatçının bağımsızlığının ancak verimli olabildiği, kendisini yaşayan öznesiyle özdeşleştirebildiği, *ona ait olduğunu* hissettiği ölçüde mümkün olabileceğinin bilincindeydi (asla aksi değil). Onun gibi bir ressam için Maddeciliğin anlamı buydu. Courbet, beşeri arzularla hakiki olgular arasındaki yok edilmesi mümkün olmayan ilişkiyi, Comte'un "*Savoir pour pouvoir – telle fut ma pensée* / Kâdir olabilmek için bilmek... – düşüncem buydu benim" sözleriyle de ifade etti. Lakin Courbet'nin olağanüstü hayal gücüyle resmettiği tüm nesnelerdeki gerçeklik asla natüralizme kaymadı: görüntülere düşüncesizce, ağzı açık bakmak, yüzdeki bir bene takılmak sığlığına düşmedi örneğin.

Resmettiği her sahnenin *aynen öyle göründüğü* hissedildikten başka, öyle *bilindiği* de bir gerçeklikti. Courbet'nin kır manzaraları devrimciydi, şehre romantik bir tezat imasında bulunmaksızın, gerçek yerler olup –hiç zorlama olmadan– onlarda pekâlâ bir Arkadya gizil gücü keşfedilebilirdi: oyun oynayan çocukların, el ele sevgililerin olduğu bildik sahnelerin büyüsü. Bir pencere önündeki şahane bir çıplak ve manzara, soyunuk bir kadının ödünsüz portresidir – alabalık gibi çeşitli yasalara tabi olmakla birlikte, resim aynı zamanda çıplaklığın şaşırtıcı yalnızlığının yarattığı manevi sarsıntıyı duyumsatır. Sevgililere ilham veren kişisel şok, Giorgione'nin *Fırtına*'sında farklı bir şekilde ifadesini bulur. Courbet'nin portreleri (Jules Vallès, Van Wisselingh, Avcı) dikkate değer şahıslardır; onların nasıl değişeceklerini tahmin edebiliriz; giysilerinin yıpranmışlığını, başkasının üzerinde iğreti duruşunu hayal etmek mümkündür; ne var ki hepsi ortak bir saygınlığı paylaşır, zira her biri aynı adamın şefka-



GUSTAVE COURBET, SAINTE PÉLAGIE'DE OTOPORTRE, 1872-73

tine mazhar olduğunu bilmektedir. Işık sevecenlikle oynaşır üzerlerinde; çünkü insanın dostlarının şeklini belirginleştiren tüm ışıklar mutluluk verir.

Buna koşut bir ilke Courbet'nin çizim ve kurgulama konusundaki görüşleri için de geçerlidir. Temel form en başta meydana çıkar, sonra tüm modülasyonlar, dokunun katmanları organik çeşitlemeler olarak görülür – tıpkı bir dostun tuhaflıklarının karakterine içkin olmadığı bilinirken, bir yabancının bunu onun karakterinin parçası olarak görmesi gibi.

Bir cümlede toparlayacak olursam, Courbet'nin sosyalizmi sanatındaki ifadesini cömertçe sunduğu Kardeşlikte bulmuştur denilebilir.

HİÇBİR SANATÇININ eseri *salt* bağımsız gerçekliğe indirgenemez; sanatçının hayatı gibi – sizin ya da benim hayatım gibi. Ömür boyu yarattığı eserler kendi içlerinde meşru ya da kıymetsiz bir gerçekliğe sahiptir. Açıklamalar, çözümlemeler, yorumlar izleyicinin dikkatini daha keskin bir biçimde esere vermesini sağlayıcı bir çerçeve ya da büyüteçten başka

bir şey değildir. Eleştiriyi mazur gösterecek yegâne şey eseri daha net görmemize sebep olmasıdır.

Birkaç yıl önce Courbet ile ilgili iki şeyin açıklığa kavuşması gerektiğini yazmıştım; zira bunlar hâlâ belirsizliklerini koruyordu. Birincisi imgelerinin cismani gerçek doğası, yoğunluğu ve ağırlığı. İkincisi, burjuva sanat dünyasında eserlerinin bu denli nefret uyandırışının geniş kapsamlı sebepleri. İkinci soru o günden bu yana mükemmelen cevaplandı; şaşırtıcı değil tabii ama bir Fransız tarafından değil de bir Britanyalı ve bir Amerikalı tarafından: Timothy Clark'ın *Image of the People* (Halkın İmgesi) ve *The Absolute Bourgeois* (Mutlak Burjuva) adlı kitapları ile, Linda Nochlin'in *Realism*'inde.

Ne var ki ilk soru hâlâ cevapsız... Courbet'nin gerçekçiliğinin kuramı ve programı toplumsal ve tarihsel olarak açıklandı; lakin onu elleri ve gözleriyle nasıl uyguladı? Görüntüleri canlandırmaktaki özgün tarzının anlamı nedir? "Sanat var olan bir şeyin en mükemmel ifadesidir," derken, *ifade* ile ne kastediyordu?

Bir ressamın çocukluğunu ve ilkgençliğini geçirdiği bölge hayal gücünün şekillenmesinde çoğu zaman önemli bir role sahiptir. Turner'ı Thames Nehri geliştirdi. Monet için ise Le Havre çevresindeki falezlerin etkisi söz konusudur. Courbet, Jura Dağları'nın batısındaki Loue Vadisi'nde doğup büyüdü; ömrü boyunca çeşitli zamanlarda sık sık bu topraklara geri geldi, resimler yaptı. Ornans dolaylarındaki kırsal alanın özelliklerini düşünecek olursak, sanırım doğduğu bu yer onun işlerini kavramamız için bir çerçeve oluşturur.

Aşırı derecede yağış alan bir bölgedir burası: Yağış yılda yaklaşık 130 cm iken, bu ortalama Fransa'nın batısındaki ovalarda 78,7 cm, merkezdeyse 40,6 cm'dir. Yağmurun önemli bir kısmı kireçtaşı oluşumlardan süzülerek yeraltı kaynaklarını besler. Loue, daha doğduğu yerde, kayalardan fışkırarak güçlü bir ırmağa dönüşür. Kireçtaşı tabakalarıyla, derin vadileri, mağaraları ve kıvrımlarıyla tipik bir karst bölgesidir burası. Çoğu zaman yatay kireçtaşı tabakalarından yer yer yükselen kayaların tepesindeki toprak birikintileri otların ve ağaçların yeşermesine neden olur. Bu oluşumu –yemyeşil kırları ufka yakın bir çizgide yatay şekilde bölen gri kaya setlerini– *Ornans'ta Cenaze Töreni* de dahil olmak üzere Courbet'nin pek çok resminde görmek mümkündür. Ancak ben bu manzara ve jeolojik oluşumların Courbet'nin üzerindeki etkisinin manzarayla sınırlı olmadığını düşünüyorum.

Önce böyle bir ortamdaki görüntülerin ne türden alışkanlıkları kışkırtacağını keşfedebilmek için manzarayı gözümüzde canlandırmaya ça-

lışalım. Katmanlarından dolayı *yüksek* bir arazi bu: gökyüzü çok uzaklarda. Baskın renk yeşil: bu yeşile karşı en çarpıcı hadise kayalar. Vadide bu görüntülerin arka planı karanlık – sanki mağaraların ve yeraltı sularının karanlığı görünür olana sızmış gibi.

Bu karanlıkta ışığı yakalayabilen her ne olursa (bir kayanın yan yüzü, akarsu ya da bir ağaç dalı) canlı, kendiliğinden, ancak sadece kısmen belirgin (zira büyük bölümü gölgede). Burada her zaman her şeyi göremezsiniz. Ya da başka türlü söyleyecek olursam, gördüğünüzü farz edemez, ancak göründüğü zaman idrak edersiniz. Av hayvanlarının çokluğu bir yana, kesif ormanları, dik bayırları, çağlayanları, kıvrılan ırmaklarıyla bu yer, görünüşüyle insanı ister istemez bir avcı gibi keskin görüşlü yapar.

Seçtiği konular artık doğduğu yerde geçmese de, bu özelliklerin çoğu, Courbet'nin sanatında yer bulur. Dış mekân figüratif resimlerinin önemli bir kısmında gökyüzü ya hiç görünmez ya da pek az görünür. (*Taş Kıranlar*, *Proudhon ve Ailesi*, *Seine Kenarı Kızları*, *Salıncak* ve "denize girenler"i konu alan resimlerinin birçoğunda.) Işık, ormanın yandan gelen ışığıdır, suyun altından gelen ve perspektifle oynaşan ışık gibi adeta. Muazzam *Atölye* resminde ise rahatsız edici olan, ressamın sehpasındaki ağaçlıklı manzaranın ışığının kalabalık Paris salonuna yayılmasıdır. Bu genel kuralın bir istisnası ise patronuyla kendisini gökyüzüne karşı resmettiği *Günaydın Mösyö Courbet*'dir. Mamafih bu eser bilinçli olarak uzaklardaki Montpelier ovasına yerleştirilmiştir.

Courbet'nin resimlerinin tahminen üçte ikisinde –çoğu zaman ön planda– şu ya da bu şekilde su görülür. (Onun dünyaya geldiği burjuva köy evi ırmağın kıyısındaydı. Hayatında ilk gördüğü ve duyduğu şey akarsu görüntüsü ve sesi olmalı). Akarsu olmadığı zaman da, ön plandaki şekiller suyun dalgalarını ya da girdaplarını andırır (örneğin *Papağanlı Kadın*, *Uyuyan Yün Eğirici Kız*). Resimlerindeki nesnelerin, ışığı kapan cilalı canlılığı su altındaki çakıl taşlarının ya da balıkların parlaklığını akla getirir. Sudaki alabalık resminin tonları, öteki resimlerinin tonlarıyla benzeşir. Courbet'nin bir göle yansıdığı izlenimi veren, yüzeyde ışıldayan renkleriyle atmosferik perspektife meydan okuyan sağlam manzara resimleri vardır (örneğin *Mouthier Kayalıkları*).

Genellikle koyu bir zeminin üzerinde daha da koyu renklerle çalıştı. Resimlerindeki derinlik karanlıktan kaynaklanıyordu –çok yukarılarda yoğun mavilikte bir gökyüzü olsa da– bu bakımdan resimleri kuyular gibiydi. Şekilleri ne zaman karanlıktan aydınlığa çıksa, onları daha açık bir renkle belirtir, genellikle bunu bir palet bıçağı kullanarak yapardı.

Ressam olarak ustalığı konusunu bir an için bir yana bırakırsak, bıçakla yaptığı bu iş, başka hiçbir şeyin yapamayacağı gibi dökülmüş yaprakların, kayaların, otların üzerinden geçen bir ışık demetinin etkisiyle, hayatı ve inancı yeniden üretip bahşeder; ancak ille de yapıyı ifşa etmez.

Bu türden bir uyum Courbet'nin bir ressam olarak yaptıklarıyla yetiştiği kırsal alan arasındaki mahrem ilişkiyi gösterir. Ama görüntülere *nasıl bir anlam* yüklediği sorusunun cevabını vermez. Bunun için araziyi daha fazla sorgulamamız gerekiyor. Kayalar bu arazinin başlıca figürleri. Bir kimlik kazandırıyor ve odaklanmaya yardım ediyor. Manzaranın ortaya çıkması kayalıkların sayesinde. Terime tam hakkını verirsek, *kaya yüzleri*'nden söz edebiliriz. Bölgenin kimliği, ruhu bu kayalardır. Aynı bölgeden Proudhon, "Ben halis Jurassic kireçtaşıyım," diye yazmıştı. Courbet ise her zaman olduğu gibi övünçle, "Taşları bile düşündürüyorum," demişti resimlerini kastederek.

Bir kaya yüzü her zaman oradadır (Louvre'daki *Saat 10:00'da Yol* diye adlandırılan manzarayı düşünün). Görülmek için hâkim bir konumda durmuş, görülmeyi talep etmektedir. Ne var ki biçim ve renk açısından görünümü ışığa ve havaya göre değişir. Görülmek için sürekli değişik yüzlerini gösterir.

Bir ağaçla, bir hayvanla, bir insanla karşılaştırıldığında görünümü bir kalıba uymaz pek. Bir kaya herhangi bir şeye benzeyebilir. Kaçınılmaz olarak kendisidir, ancak maddesi belirli bir şekli dayatmaz. Varlığı kesindir ama görülmesi (kimi çok geniş jeolojik sınırlandırmalar dışında) rastlantısaldır. Şimdi nasılsa öyledir. Görünüşü aslında manasının sınırıdır.

Böyle kayalarla kuşatılmış olarak büyümek, görünür olanın hem kanundışı hem de değiştirilemeyecek şekilde gerçek olduğu bir bölgede büyümek demektir. Görsel olgular vardır ama görsel düzenin esamisi okunmaz. Arkadaşı Francis Wey'in anlattığına göre Courbet bir nesneyi –örneğin çok uzaktaki bir odun yığınını– *ne olduğunu bilmeden* inandırıcı bir şekilde resmedebilirdi. Bu ressamlar arasında pek rastlanmayan bir durumdur ve bana göre son derece anlamlıdır.

Erken romantik *Köpekli Otoportre*'sinde kendini kocaman bir kayanın önünde, pelerininin ve şapkasının kopkoyu kuşatması altında resmetti. Bu resimde yüzü ve elleri, arkasındaki kayayla aynı ruh hali içinde boyanmıştı. Bunlar karşılaştırılabilir, harikulade görsel şeyler olup aynı görsel gerçekliğe sahipti. Görsellik yasa tanımaz ise, görüntüler arasında da bir hiyerarşi söz konusu olamazdı. Courbet, her şeyi –kar, ten, saç, kürk, giysi, ağaç kabuğu– bir kayanın yüzeyini nasıl boyarsa öyle boya-

dı. Yaptığı resimlerin hiçbirinde şahsilik yoktu –hatta garip ama Rembrandt kopyasında bile– ama elini attığı her şeyde bir hayret seziliyordu: Hayret, çünkü yasaların olmadığı yerde, şaşırmak her zaman için mümkündü.

Courbet'nin "zamanla sınırlı olmadığı", onu etkisi altında bırakan Jura Dağları gibi tarihdışı olduğu izlenimi yaratmış olabilirim. Niyetim bu değil. Jura'nın görüntüsünün onun resmini etkilemiş olması, ancak tarihsel bir dönemde ressam olarak çalıştığı ve mizacı göz önüne alındığında bir anlam kazanır. Jura Dönemi'nin ölçütlerine göre bile Jura ancak bir tek Courbet "yetiştirebilirdi". "Coğrafi yorumlar", toplumsal-tarihsel ortam açısından yer belirleme, maddi ve görsel malzeme sağlamaktan başka işe yaramaz.

Timothy Clark'ın Courbet hakkındaki duyarlı ve derin araştırmasını birkaç cümleyle özetlemek kolay değil.[1] Clark, o dönemin siyasal ortamını tüm karmaşıklığı içinde görmemizi sağlar. Ressamı kuşatan efsaneleri birbiri ardına sıralar: hünerli fırçasıyla bir köy soytarısının efsanesi; tehlikeli bir ihtilalcinin efsanesi; kaba, ayyaş, kıça şaplak bir kışkırtıcının efsanesi... (Courbet'nin belki de en hakiki ve cana yakın portresi Jules Vallés'nin *Cri du Peuple*'ünde yer alır.)

Clark daha sonra, Courbet'nin 1850'lerin başlarındaki muhteşem resimleriyle, sınır tanımayan çalışma aşkı, burjuvaziye karşı duyduğu su katılmamış nefret, köy hayatı deneyimi, abartıya olan düşkünlüğü ve olağanüstü sezgi yeteneğiyle resim sanatında en azından nasıl çifte değişim yarattığını gösterir. Çifte, zira bu hem konu, hem de izleyici açısından değişim demektir. Birkaç yıl boyunca hayatında ilk kez, ideal olarak her iki bakımdan da ilgi görmekten aldığı ilhamla çalışabilmişti.

Bu değişim, yağlıboya resmi olduğu gibi "ele alıp" adresini değiştirmeyi içerir. Bana kalırsa Courbet'nin "son usta" olarak düşünülmesi gerekir. Yağlıboya kullanmaktaki olağanüstü hünerini Venediklilerden, Rembrandt'tan, Velázquez'den, Zurbarán'dan ve diğerlerinden öğrendi. Sanatını icra ederken geleneklere bağlı kaldı. Maharetini geleneksel değerleri devralmaksızın ortaya koydu ki, bu marifetler o geleneksel değerlere hizmet için tasarlanmıştı. Profesyonelliğini hırsızlama kazandığı söylenebilir.

Örneğin, çıplak yağlıboya resim yapmak nezaket, lüks ve zenginlik değerleriyle ilişkilendirilirdi. Çıplak, şehvet uyandırıcı bir bezemeydi.

1. T. J. Clark, *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Londra: Thames and Hudson, 1973.

Courbet, çıplak resimle ilgili bu uygulamayı aşırıp giysileri yanı başına yığılı bir köylü kadının nehir kıyısındaki "kaba" çıplaklığını sergilemekte kullandı. (Sonraları hayal kırıklığı baş gösterince o da *Papağanlı Kadın* gibi şehvet uyandırıcı süslemelere yeltendi.)

Örneğin, on yedinci yüzyıl İspanyol gerçekçiliği sadelik, tasarruf ve hayırseverliğin soyluluğu gibi ahlaki değere sahip dinsel ilkelerle yakından ilişkiliydi. Bu uygulamayı çalan Courbet onu *Taş Kıranlar*'da kırsal yoksulluğun çaresizliğini ve imkânsızlığını göstermek için kullandı.

Örneğin, on yedinci yüzyıl Hollanda yağlıboya grup portreleri bir tür *esprit de corps* (dayanışma ruhunu) kutlama tarzıydı. Courbet bu uygulamayı çalarak, *Ornans'ta Cenaze Töreni*'nde bir kabrin önündeki kitlesel yalnızlığı gözler önüne serdi.

Jura'dan gelen avcı, köy demokratı ve eşkıya ressam 1848 ile 1856 yılları arasında aynı sanatçıda bir süre için birleşerek sarsıcı ve benzersiz imgeler yarattı. Bu üç şahıs için görüntüler, geleneklerin pek fazla etkisi altında kalmadan, doğrudan doğruya tecrübeden kaynaklanıyordu, bu nedenle de şaşırtıcı ve önceden kestirilmesi mümkün olmayan şeylerdi. Her üçünün de hayal gücü hem doğal (hasımlarınca *kaba*) hem de günahsızdı (hasımlarınca *salak*). 1856'dan sonra, II. İmparatorluğun sefahati sırasında, kimi zaman bugüne kadar başka hiçbir ressamda benzerine rastlanmayan manzara resimleri, karla örtülüverecek hissi veren manzaralar yapan sadece avcı oldu.

1849-50'deki *Cenaze Töreni*'nde Courbet'nin ruhundan bir nebze yakalarız, biricik olsa da değişik anlarda avcı, demokrat ve eşkıya ressam ruhundan. Hayata duyduğu arzuya, palavracılığına, meşhur kahkahasına rağmen Courbet'nin hayata bakışı trajik değilse, kaygılıydı belki de.

Tuvalin orta kesimine (neredeyse yedi metre) karanlık bir kuşak, bir siyahlık hâkimdir. Görünürde bu siyahlığı yaslı kalabalığın giysileri oluşturmaktadır. Ama çok yaygın ve çok derindir karaltı. Yıllar boyunca resmin tümüyle kararmış olabileceği düşünülse de, önemi bakımından burada duralım. Vadi manzarasının, yaklaşan akşamın ve az sonra tabutun gömüleceği toprağın karanlığıdır bu. Bana kalırsa bu karanlığın toplumsal ve kişisel bir manası da vardı.

Karanlık kuşaktan, Courbet'nin gerçekte olduğu gibi, kin gütmeden, daha eski bir kurala tabi olmaksızın resmedilmiş olan Ornans'taki ailesinin, dostlarının, tanıdıklarının yüzleri belirir. Resim için sinik, günahkâr, zalim dendi. Sanki bir suikast planıymış gibi tavır alındı. Oysa bu suikast neyi içeriyor? Kötüyü yüceltme? Toplumsal yıkım? Kiliseye sal-



COURBET, ORNANS'TA CENAZE TÖRENİ, 1849-50

dırı? Eleştirmenler resimde bir ipucu bulabilmek için boşu boşuna uğraştı. Hiç kimse halihazırdaki yıkıcılığının kaynağını keşfedemedi.

Courbet, bir grup kadınla erkeğin olağan halleriyle bir köy cenazesine katılışlarının resmini yapmış, onların görüntülerini yapay –belki de hakiki– uhrevi anlam taşıyan bir düzene sokmayı (ahenk vermeyi) reddetmişti. Sanatın görünümlerin bir aracı olarak işlev görmesini, görüneni ulvileştirmesini reddetmişti. Bunun yerine yirmi bir metrekarelik bir tuval üzerine, bir kabrin yanı başında duran doğal boyda, "işte böyle görünüyoruz biz"den başka *hiçbir şey* demeyen bir grup insan çizmişti. Ve Paris'teki sanat çevreleri kırsal kesimden gelen bu duyuruyu alır almaz hakikati inkâr ederek, bunu kötü maksatlı bir abartma olarak nitelendirmişlerdi.

Courbet ruhunda bunu hissetmiş olabilir; belki de devam edebilmek için gerekli cesareti verecek bir araç bulmaktı büyük ümidi. *Cenaze Töreni*, *Taş Kıranlar*, *Flagey'in Köylüleri* gibi ısrarla yaptığı resimlerde ve gün yüzüne çıkan her şeyde, her birinin eşit derecede önemli olduğunu vurgulayışı, karanlık zeminin temsil ettiği cehaletin derinliğini düşündürüyor bana.

Sanatın var olan bir şeyin en mükemmel ifadesi olduğunu söylediğinde, işlevi sanat adına var olan bir şeyin büyük bir bölümünün ifadesini yok etmek ya da reddetmek olan herhangi bir hiyerarşik düzene ya da kültüre karşı çıkıyordu. O cehaleti tercih etmiş olan kültürlülere meydan okuyan yegâne büyük ressamdı.

26

Edgar Degas

1834-1917

Bacak bedeni taşır diyorsun
Görmedin mi hiç
Bilekteki o tohumu
    İçinden bedenin filiz sürdüğü?

Diyorsun ki (eğer bu köprüleri yapan sensen
Ki sensin bence) her pozun
Kendi doğal dengesi olmalıdır
Görmedin mi hiç
İsyankâr kaslarını dansçıların
    Doğallığa başkaldıran?

Diyorsun ki (akıldan şaşmıyorsan
Senden de bunu beklerim) iki ayaklıların evrimi
Tamamlanalı uzun zaman oldu
Ama hiç görmedin mi
O mucizevi işareti
Kalçanın az üstündeki
Yirmi santim önceden haber veren
    İkiye çatallanacağını bedenin?

Öyleyse birlikte bakalım
(İkimiz de biliyoruz
Işık arabulucudur
Mekân ve zaman arasında)
Şu figüre bir bakalım
Doğrulamak için
    Ben tanrıçamı
    Sen gerilimi.

Köprü gibi düşün.
Bak, bu bacağın ve sırtın yolu
Kalçada ve omuzda mafsallı
Avuç içinden topuğa yekpare
Tek bacak taşıyıcı sütun
Dizin üzerinde kalça
Cumbalı.

Köprüler gibi düşün
İnsanların eskiden Lethe dediği şeyin üzerinde.
Bak, katettiğimiz sıradan beden
Kırılgan, meskûn, ılık
Taşır gerilimi de.
Ölü Yükü, Canlı Yükü
Ve Dikine Uzamayı.

Bu dansçının bizim için kurduğu köprü
Taşısın eski önyargıların yükünü
Tekrar doğrulayalım
Sen tanrıçamı
Ben gerilimi.

BİR TARAFTA aşk var, demiş bir keresinde, öteki tarafta hayatının mesleği ve sadece tek bir kalbin var. O da tercihini yapmış. Kalbini hayatının mesleğine vakfetmiş. Bunun nasıl bir neticeye yol açtığını anlatmaya çalışacağım.

New Orleanslı bir Fransız-Amerikalı olan annesi, onu doğurduktan on üç sene sonra ölmüş. Görünüşe göre bir daha hiçbir kadın duygusal hayatına girememiş. Bakımını hizmetçilerin üstlendiği bir bekâr olarak sürdürmüş hayatını. Ailesinin bankası olduğu için pek maddi sıkıntısı yokmuş. Resim koleksiyonu yapmaya başlamış. Çok geçimsizmiş. "Berbat bir adam" derlermiş arkasından. Montmartre'da yaşamış. Dreyfus Davası sırasında ortalama burjuvanın geleneksel Yahudi karşıtlığını benimsemiş. Yaşlılık fotoğrafları, yalnızlıktan kurumuş, zayıf, ihtiyar bir adam gösteriyor bize. Edgar Degas.

Hikâyeyi ilginç kılan, Degas'nın sanatının daha ziyade kadınlar ve bedenleriyle alakalı olması. Bu alaka yanlış anlaşılmış. Yorumcular, ka-

dın düşmanı ya da feminist önyargılarını güçlendirmek için onun desenleriyle heykellerini kullanmışlar. Şimdi, Degas çalışmayı bıraktıktan seksen yıl sonra, sanatçının geride ne bıraktığına bakmanın zamanı gelmiş olabilir. Onlara sigortalanmış başyapıtlar olarak değil –eserlerinin piyasa değeri çoktan belirlenmiş zaten– yaşamaya yardımcı bir şey olarak bakarak.

Pragmatik olarak. 1866'yla 1890 arasında küçük bronz at heykelleri yapmıştı. Hepsi de yoğun ve duru bir gözlem sergiler. Daha önce hiç kimse –Géricault bile– atları böyle ustalıklı bir doğalcılık ve akıcılıkla aktarmamıştır. Ama 1888 civarında nitel bir değişiklik meydana gelir. Üslup tamamen aynıdır ama enerji farklıdır. Göze batan bir farktır bu. Bir çocuk bile ânında fark edebilir. Sadece bazı sanat ahlakçıları gözden kaçırır. İlk bronz heykeller, geçici, gözlemlenebilir dünyada hayranlıkla görülmüş gerçek atlara aittir. Sonrakilerse, sadece gözlemlenmemiş, bir iç titremesiyle derinden algılanmış atlardır. Enerjileri sadece kaydedilmemiştir, onlara boyun eğilmiş, maruz kalınmış, katlanılmıştır; heykeltıraşın elleri atın korkunç asabi enerjisini, şekillendirdiği kilin içinde hissetmiş gibi.

Bu değişimin tarihi, Degas'nın, atların dörtnala koşarken bacaklarının nasıl hareket ettiğini ilk olarak gösteren Muybridge'in fotoğraflarını keşfetmesiyle örtüşür. Degas'nın bu fotoğrafları kullanması, dönemin pozitivist ruhuyla tam bir uyum içindedir. Ancak içkin değişimi açığa çıkaran şey her türlü pozitivizmin ötesindedir. Doğa, incelenen bir nesne olmak yerine bir özneye dönüşür. Sonraki eserlerin hepsi sanatçının iradesinden ziyade modelin taleplerine uymuş gibidir!

Gerçi bu sanatçının iradesi konusunda yanılıyor olabiliriz. Mesela heykellerinin sergileneceğini asla düşünmemiştir: Bitirilip sunulacak şekilde yapılmamışlardır. Onlara duyduğu ilginin sebebi başkadır.

İzlenimcilerin sanat tüccarı Ambroise Vollard, Degas'ya heykelciklerini neden bronza dökmediğini sorduğunda, bronz denilen teneke ve bakır karışımının sonsuza kadar dayandığını ama kendisinin en çok sabitlenmiş şeylerden nefret ettiğini söylemiştir!

Günümüzde varlığını koruyan yetmiş dört bronz Degas heykelinin biri hariç hepsi o öldükten sonra bronz olarak dökülmüştür. Kil ya da balmumundan yapılmış olan asıllarının çoğu bozulmuş ve dağılmıştır. Yaklaşık yetmiş figürse kurtarılamayacak kadar fazla bozulmuştur.

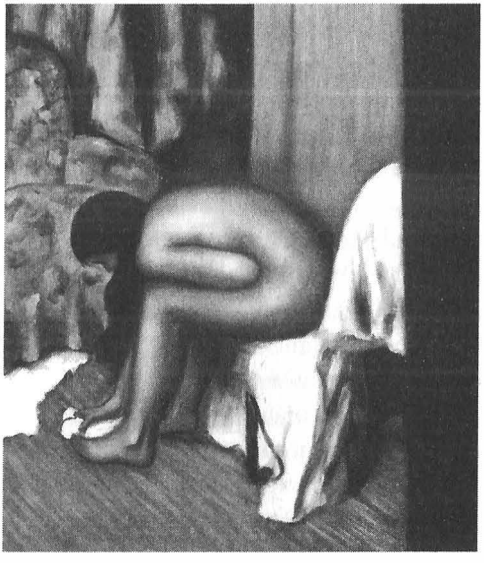
Bundan ne çıkarabiliriz? Heykelcikler maksatlarını yerine getirmişlerdi. (Degas hayatının sonuna doğru, yaptığı hiçbir şeyi sergilemez olmuştu.) Heykelcikler başka bir eser için skeç ya da hazırlık mahiyetinde

yapılmamıştı. Asıl hedef onlardı ve istenilen şeye hizmet etmişlerdi: Ulaşabilecekleri zirveye ulaştıkları için terk edilmişlerdi.

Degas için zirve noktası, resmi çizilenin resme, heykeli yapılanın heykele intikal ettiği noktaydı. Onun ilgisini çeken yegâne buluşma ve aktarım buydu.

Resmi çizilenin, resme nasıl girdiğini açıklayamam. Sadece bunun mümkün olduğunu biliyorum. İnsan en çok resim yaparken bunu anlamaya yaklaşıyor. Montmartre mezarlığında Degas'nın mezar taşında sadece şu sözler yazılı: *Il aimait beaucoup le dessin*/ Resim çizmeyi çok severdi.

Şimdi de kadınları resmeden karakalem çizimleri, pastelleri, monotipleri ve bronz heykelleri düşünelim. Bu kadınlar bazen balerin, bazen süslenen bir kadın, bazen de (özellikle monotiplerde) fahişedir. Nasıl sunuldukları önemli değildir: Bale, küvet ya da kerhane Degas için sadece bahaneydi. Resim "senaryosuna" dair her türlü eleştirel tartışmanın asıl meseleyi kaçırmasının nedeni budur. Degas, yıkanan kadınlara neden bu kadar hayrandı? Anahtar deliğinden dikizcilik mi yapardı? Bütün kadınları fahişe gibi mi görürdü? (Wendy Lesser'ın, *His Other Half*/ Öteki Yarısı kitabında böyle soruları çözümlediği harika bir deneme var.)



EDGAR DEGAS, BANYODAN SONRA, 1886

İşin aslı Degas insan vücudu üzerindeki çalışmasını sürdürebilmek için her türlü fırsatı kullanır, fırsat yoksa yaratırdı. Genelde kadın bedenlerini çizerdi çünkü heteroseksüeldi ve erkeklerden ziyade kadınlara hayrandı; onun yaptığı türden resimler de ancak hayranlıktan doğar.

Çizdiği bedenlerin kusurlu, çirkin, hayvansı, çarpık çurpuk olduğundan şikâyet edenler çıkmıştı. Hatta resmini yaptığı kişilerden nefret ettiğini iddia edecek kadar ileri gittiler!

Bu yanlış anlamanın sebebi, resim ya da edebiyat tarafından geleneksel olarak aktarılan fiziksel güzellik kanunlarını hiçe saymasıydı. Pek çok sanat izleyicisi için bir beden ne kadar çıplaksa, gelenekle o kadar giydirilmelidir, ister sapkın ister idealize olsun normlara o kadar fazla uymalıdır; çıplağın, bir taburun üniformasını giymesi gerekir! Halbuki kendi hayranlığından yola çıkan Degas, hatırladığı ya da baktığı bedenin her profilinin şaşırtmasını, imkânsız olmasını istemiştir çünkü bedenin eşsizliği ancak bu şekilde elle tutulur bir hal alabilirdi.

Degas'nın en güzel eserleri gerçekten de sarsıcıdır çünkü sıradanla – Wendy Lesser'ın hayatın "gündelikliği" dediği şeyle– başlayıp biterler ve orada daima beklenmedik ve katıksız bir şey bulurlar. Bu katıksızlığın içinde acının ya da muhtaç olma halinin bir anısı vardır.

Uzanmış bir kadının bacağına masaj yapan bir masajcı heykeli vardır ki onu kısmen bir itiraf gibi okurum. Zayıflayan gözlerinin ya da bastırdığı –kadınlara dokunma– ihtiyacının değil, bir sanatçı olarak temas etmekle bir şeyleri hafifletme fantazisinin itirafıdır bu – o temas sadece kâğıda değen füzen çubuğunun teması olsa bile. Peki neyi hafifletir? Etin taşıdığı bütün yorgunluğu...

Pek çok kereler desenlerinin üzerine fazladan kâğıt parçaları yapıştırmıştır çünkü usta olmasına rağmen onların üzerindeki kontrolünü kaybetmiştir. İmge onu, gitmeyi tasarladığı yerden daha uzağa götürmüştür, tam sınıra, bir anlığına kendini ötekine teslim ettiği yere. Kadın konulu bütün geç dönem eserleri bitirilmeden bırakılmış gibidir. Bronz atlarda olduğu gibi onlarda da bunun sebebini anlayabiliriz: Belli bir noktada sanatçı kaybolmuş ve model devreye girmiştir. O zaman sanatçının çalışma arzusu dinmiş ve işi bırakmıştır.

Model "girdiğinde", gizli olan da kâğıt üzerinde görünür olan kadar varlığını hissettirir. Arkadan görünen bir kadın, küvetin kenarına dayadığı ayağını kurular. Bu esnada vücudunun görünmeyen ön tarafı da oradadır, desen tarafından bilinmekte ve tanınmaktadır.

Degas'nın geç dönem eserlerinin bir özelliği de bedenlerin ve uzuvların dış hatlarının tekrar tekrar, yoğun bir şekilde çalışılmasıdır. Bu-

nun sebebi basittir: Kıyıda (sınırda), öteki, görünmez taraftaki her şey tanınmak için haykırır ve çizgi onu arar... ta ki görünmez devreye girene kadar.

Tek ayağı üzerinde durmuş öteki ayağını kurulayan kadını seyrederken, tanınmış ve içeri alınmış olan şey bizi mutlu eder. Mevcut olanın kendi Yaratılışını hatırladığını hissederiz, yorgunluktan öncesini, ilk genelevden ya da ilk kaplıcadan öncesini, narsisizmin yalnızlığından öncesini, takımyıldızlara isimlerinin verildiği zamanları. Evet, dengesini korumaya çalışırken onu seyrettiğimizde bunu hissederiz.

Peki Degas bitirilmiş başyapıtlar bırakmadıysa, geriye ne bırakmıştır?

Hepimiz bilinmeyi istemez miyiz, sırtlarımız, bacaklarımız, kalçalarımız, omuzlarımız, dirseklerimiz, saçlarımızla bilinmeyi? Psikolojik olarak tanınmayı değil, sosyal olarak alkışlanmayı, övülmeyi değil, sadece tüm çıplaklığımızla bilinmeyi. Bir çocuğun annesi tarafından bilindiği gibi.

Belki şöyle ifade edilebilir: Degas çok tuhaf bir şey bırakmıştır geriye. İsmini. Desenleri sayesinde artık bir fiil olarak kullanılabilen ismini. "Degasla beni. Beni öyle bil! Tanı beni, sevgili Tanrım! Degasla beni."



KIVRIMLARDA yatan nedir? Klasik balerin kostümlerinin ve Degas'nın resmini yaptığı bedenlerin kıvrımlarında. Londra Kraliyet Akademisi'nin "Degas ve Bale: Hareketin Resmini Yapmak" başlıklı sergisi aklıma getirdi bu soruyu. İddialı katalogda Baudelaire'den bir alıntı var: "Kollar ve bacaklarla yazılan şiirdir dans; zarif ve korkunç, canlı, hareketle süslenmiş maddedir."

Degas'nın çok sayıda dansçıyı içeren kompozisyonlarında, adımlar, duruşlar ve hareketler genellikle bir alfabenin neredeyse geometrik, formal harflerini andırır, halbuki bedenler ve başlar isyankâr, yılankavi ve bireyseldir. "Kollar ve bacaklarla yazılan şiirdir dans..."

Degas klasik bale sanatı konusunda saplantılıydı çünkü bu sanat ona insanlık durumuna dair bir şey söylüyordu. Kaçacak alternatif dünya arayan bir balesever değildi. Dans ona uzun araştırmalardan sonra bazı insani sırları bulmasını sağlayan bir gösteri sunuyordu. Sergi, Degas'nın kendine özgü eserleriyle, fotoğrafın gelişimi ve kameranın keşfi arasın-

daki paralellikleri etkileyici bir şekilde gözler önüne seriyor. Bu teknolojik ilerlemeler, insan ve hayvan bedenlerinin nasıl hareket ettiğine ve işlediğine dair keşiflere yol açtı: dörtnala giden bir at, uçan bir kuş, vs.

Kuşkusuz Degas da bu yeniliklerle hem ilgilenmiş hem de onları kullanmıştı ama onun saplantısının da Michelangelo ve Mantegna'nın saplantılarına yakın olduğunu düşünüyorum. Üçü de insanın acı ve çile çekebilme kapasitesinden büyülenmişti. Üçü de insanlığı tanımlayan şeyin belki de bu olduğunu düşünüyordu. Degas'nın en takdir ettiği insan niteliği dayanıklılıktı.

Biraz daha yakından inceleyelim. Birbiri ardına gelen bütün karakalemlerde, pastellerde, yağlıboyalarda, Degas'nın dans eden figürlerinin konturları, belli bir noktada karanlık bir ısrarla, karmaşık ve bulanık bir hal alır. Bazen bir dirseğin, topuğun, koltukaltının, baldır kasının, ensenin çevresinde. İmge kararır – ve bu karanlığın mantıklı bir gölgeyle alakası yoktur.

Bu en başta sanatçının söz konusu uzvun, elin ya da kulağın tam yerini bulmak için çizip çizip silmesinin sonucudur. Kalemi ya da pasteli, sürekli hareket halindeki bir bedenin yaklaşan ya da uzaklaşan hatlarını kaydeder, düzeltir ve daha büyük bir vurguyla tekrar kaydeder. Hız hayati önem taşır. Ancak bu "karanlıklar" aynı zamana kıvrımların ya da yarıkların karanlığını da ima eder: Kendilerine has bir ifade işlevi kazanırlar. Peki bu nedir?

Biraz daha yakınlaşalım. Bir klasik bale dansçısı, bölünmez bedeninin bütününü kontrol eder ve hareket ettirir ama en dramatik hareketleri, birer çift olarak düşünebileceğimiz kolları ve bacaklarıyla yapılanlardır: aynı gövdeyi paylaşan iki çift. Gündelik hayatta bu iki çift ve gövde, yan yana, uyumlu, içeri yönelen merkezcil bir enerjinin birleştirmesiyle birbirine bitişik yaşar. Bunun aksine, klasik dansta çiftler ayrıdır, bedenin enerjisi genelde merkezkaç kuvvetiyle dışarı yönelir – tenin her santimetrekaresi bir nevi yalnızlıkla birbirinden uzaklaşır.

Bu imgelerdeki karanlık kıvrımlar ya da yarıklar, normalde yakınlığa, kendi gibi uzuvların temasına ihtiyaç duyan ama dans sırasında tek başına kalan, bir uzuv parçası ya da gövdenin hissettiği yalnızlığı ifade eder. Karanlıklar bu uzaklığın acısını ve uzaklığı yaratıcı bir şekilde kapamak için gerekli dayanıklılığı ifade eder. Baudelaire'in "zarif ve korkunç" diye gönderme yaptığı zarafet ve şiddet budur.

Şimdi de Degas'nın kısa bir mola vermiş dansçı figürlerine bakalım, özellikle hayatının sonuna doğru yaptıklarına. Gördüğüm en cennetlik imgelerdir bunlar ama Cennet Bahçesi ile alakaları yoktur. Dinlenirken



EDGAR DEGAS, DİNLENEN İKİ DANSÇI, 1898

dansçıların uzuvları tekrar kavuşmuştur. Bir kol, bir bacağa boylu boyunca yaslanır. Bir el bir ayağı tekrar bulur, el parmakları birer birer ayak parmaklarıyla eşleşir. Çoklu yalnızlıkları bir anlığına bitmiştir. Bir çene bir diz üzerinde dinlenir. Bitişiklik, saadetle tekrar tesis edilmiştir. Genellikle gözleri yarı kapalı, yüzleri de dalgındır, bir aşkınlığı hatırlar gibi.

Hatırladıkları aşkınlık, dans sanatının amacıdır: dansçının bütün dağılmış bedeninin müzikle bir olma amacı. Şaşırtıcı olan Degas'nın imgelerinin bu deneyimi sessizce yakalamasıdır. Kıvrımlarla ama sessiz.

27

"Postacı" Ferdinand Cheval

1836-1924

KÖYLÜLERİN arasından pek az sanatçı çıkar – belki de kırk yılda bir, bir köylünün kızı ya da oğlu... Bu bir yetenek sorunu değil, fırsat ve boş zaman sorunudur. Köylülerin bu konudaki tecrübeleriyle ilgili kimi şarkılar ve son zamanlarda çıkan bazı özyaşamöyküleri var. Gaston Bachelard'ın harikulade felsefi eserinin dışında yazılmış pek bir şey bulamazsınız bu konuda. Bu eksiklik şu anlama geliyor: Pek çok şehirli köylü ruhuna aşina olmadığı gibi, onun fiziksel dayanma gücünden ve harcadığı emeğin maddi koşullarından da haberdar değildir.

Ortaçağ Avrupası'nda köylülerin zanaatkâr, duvarcı, hatta heykeltıraş olduğu doğrudur. Ancak onlar kendi fikirlerini değil, Kilise'nin ideolojisini ifade etmek üzere işe alınıyordu. Buna rağmen o dönemden kalma, köylü tecrübesinin doğrudan ifadesi olan benzersiz ve muazzam bir çalışma var. İşte ben şimdi şiir, heykel, mimarlık içeren bu eserden söz etmek istiyorum.

Bir köy postacısı olarak 27 bin yoldaşım gibi her gün Hauterives'ten Tersanne'ye, kimi zaman karla buzun, kimi zaman çiçeklerin arasından yürürdüm. Bir vakitler denizin kapladığı o bölgede hâlâ bazı izler görmek mümkündü. Her gün aynı yolda biteviye yürüyen adam hayal kurmaz da ne yapar? Ben de düşlerimde her türlü hayalin fevkinde bir saray kurdum.

Sıradan bir adamın aklının ereceği ölçüde her şeyi tahayyül ettim – bahçeleri, dehlizleri, kuleleri, şatoları, müzeleri ve heykelleriyle... Hepsi de öyle güzel ve canlıydı ki, bu resim zihnimden neredeyse on yıl hiç silinmedi.

Rüyamı tam unutmak üzereyken, artık aklımdan bile geçmezken, kendi ayağımla her şey geri geldi. Bir şeye takıldı ayağım, az kalsın düşecektim, ne olduğunu merak ettim: Çok acayip şekilli bir taştı bu; boş zamanımda incelemek üzere cebime attım. Sonraki gün aynı yerden geçerken öncekinden daha güzel olan birkaç taş daha buldum. Oracıkta onları yan yana dizdim. Sonuç

şaşırtıcıydı. Koyakları, tepenin yamaçlarını, en tenha ve ıssız yerleri aradım... Suyun etkisiyle katılaşmış sünger taşları da çok güzeldi...

Çilem ve mücadelem işte o zaman başladı. Yanıma çeşit çeşit sepetler aldım. Postacı olarak her gün katettiğim 30 km'nin dışında, sırtımda taşlarla dolu sepetlerimle onlarca kilometre yol yürüdüm. Her bölgenin kendine özgü sert taşları vardı. Yolda giderken onlardan tepecikler yapıyor, akşam olunca elarabamla hepsini topluyordum. En yakındakiler dört ya da beş kilometre uzaklıktaydı, bazen de on. Kimi zaman sabaha karşı iki ya da üçte bitiyordu işim.

Bu satırları yazan Ferdinand Chavel,1836'da dünyaya geldi, 1924'te öldü. Hayatının otuz üç yılını "düş gücünün ötesindeki sarayını" inşa etmekle geçirdi. Bugün doğum yeri olan Fransa'da, Drôme Bölgesi'ne bağlı Hauterives'de onu hâlâ görebilirsiniz.

Akşamları karanlık basınca,
Başkaları dinlenirken.
Ben çalışırım sarayımda.
Kimse bilmez neler çektiğimi.
Boş zamanın dakikalarında
Vazifemin izin verdiği kadar
Bin bir gece sarayını inşa ettim ben –
Kendi anıtımı yonttum.

Günümüzde Saray harap olmuş, heykelleriyse dökülüyor. Duvarlarındaki işlenmiş ya da kazılmış metinler giderek siliniyor. Yaşı seksene yakın. Başka binaların ve heykellerin çoğu zamana karşı daha dayanıklı; zira kimin için yapıldıklarına ve daha sonra kimin adına korunacaklarına dair ilkelerin belirlendiği anaakım bir geleneğe bağlı onlar. Bu eser ise korunmasız ve gelenek bağı yok, zira tek başına "çılgın" bir köylünün eseri.

Şimdilerde Saray hakkında bazı kitaplar ve fotoğraflar var; ama fotoğraflarla –hatta filmle– ilgili sorun izleyicinin onu oturduğu yerden seyrediyor olması. Oysa Saray, kendi içinde yaşanan bir deneyim. Ona bir ormana *bakmaktan* farklı bakamazsınız. Ya içine girersiniz ya da geçip gidersiniz.

Cheval'in de açıkladığı gibi bu tahayyülün başlangıcı taşlardı: Jeolojik zamanlarda şekillenmiş taşlar ona karikatür gibi göründü. "Her çeşit tuhaf yontu, hayvanlar ve karikatürler gibi. İnsanın bunları taklit etmesi imkânsız. 'Doğa heykel yapmak istediğine göre, ben de onun du-



FERDINAND CHEVAL, İDEAL SARAY, 1879-1912

varlarını örer, mimarlığını üstlenirim,' dedim kendi kendime." Bu taşlara baktığınızda yaratıklara, daha çok da kuşlara ya da hayvanlara dönüştüklerini görürsünüz. Kimi size bakar. Kimine, taşların içinden profil şeklinde kısaca görünüp kaybolurken, bir göz atabilirsiniz. Saray hiçbir zaman tam anlamıyla görünür olmayan canlı bir hayata sahiptir.

Daha sonra tartışacağım birkaç istisna dışında, belirgin bir dış yüzey yoktur. Her yüzey, kendi gerçekliği içinde, içe dönüktür. Hayvanlar taşların içine geri döner; bakmadığınız zaman tekrar ortaya çıkarlar. Her görüntü değişir. Ama Saray'ı rüya benzeri bir şey gibi düşünmek doğru değildir. Onu ilk kez otuzlu yıllarda "keşfeden" gerçeküstücülerin hatası buydu. Cheval'in bilinçdışını sorgulamak, ruh tahlilleri yapmakla onun özgünlüğü hiçbir şekilde açıklanamaz.

ADINA RAĞMEN modeli bir saray değil ormandır. İçinde çok sayıda küçük saraylar, şatolar, tapınaklar, evler, mağaralar, inler, yuvalar, delikler, vb. yer alır. Saray'ın kapsamını ya da nüfusunu kestirmek mümkün değildir. İçine her girişinizde farklı ya da eskisinden daha fazla bir şey görürsünüz. Cheval doğal heykellere duvar örmek ya da mimarisini planlamakla kalmadı nihayetinde, çok daha fazlasını yaptı. Onu kendine mal

etti ama doğayı örnek almaktan vazgeçmedi: durağan görüntülerin bir deposu gibi değil, canlıların bir sınıflandırılması gibi de değil, sürekli değişim içindeki bir örnek olarak. Hemencecik önümde durana baktığımda, gördüklerim:

bir çam ağacı
bir buzağı, çam ağacı boynuzu olacak kadar iri
bir yılan
bir Roma vazosu
iki çamaşırcı kadın, köstebek büyüklüğünde
bir susamuru
bir deniz feneri
bir salyangoz
mercan resiflerine sığınmış üç arkadaş
deniz fenerinden daha büyük bir panter
bir karga

Doğru dürüst bir ilk sayım yapılabilmesi için bu listenin binlerce kez çoğaltılması gerekirdi. Bu türden bir uygulamanın Cheval'in işlerinin ruhuna ne denli aykırı olduğunu fark etmek zor değil. İşlevi bir şeyi sunmak değil, onu çevrelemek.

Kulelerine tırmansanız da, hendeklerinin çevresinde dolaşsanız da ya da durduğunuz yerden fasadına baksanız da, bir şeyin *içine* girdiğinizi fark edersiniz. İşgal ettiğiniz alanı da kapsayan bir sistemin içinde bulursunuz kendinizi. Sistem kendi görüntüsünü değiştirebilir, farklı zamanlarda değişik metaforlar ilham eder. Onu bir ormanla karşılaştırmıştım az önce. Bazı kısımları mideye benzer. Başka kısımlarıysa beyne – kafatasının içindeki maddi organ, soyut *zihin* değil.

Sizi kuşatan şeyin maddi bir gerçekliği bulunmaktadır. Kumtaşı, süngertaşı ve sönmemiş kireç, kum, deniz kabukları ve fosillerden yapılmadır. Bu çeşitlilik gösteren malzeme birleşip esrarengiz bir şekil almıştır aynı zamanda. Onun imgelerinin yığılımından söz etmiyorum burada. Sözünü ettiğim, canlı bir organik sistemi temsil eden mineral malzemenin tamamı.

Hepsini bir arada tutan bir tür doku mevcut. Yapraklar, kıvrımlar, kesecikler ya da hücrelerden ibaret olduğunu düşünebilirsiniz. Cheval, tükenmeyen enerjisini, tüm inancını tamamen bunun yaratılması için kullandı. Çimentoyu kararken ya da taşları yerleştirirkenki hareketlerinin gerçek ritmini bu dokuda hissedebilirsiniz. Bu dokunun elinin altında

geliştiğini görmesiyle yaptığı işin doğruluğuna inandı. Sizi ana rahmi gibi saran işte bu dokudur.

Bu dokunun ana unsurunun bir tür yaprak ya da kıvrım olduğu izlenimi edindiğimi söylemiştim. Belki de bunu tanımlamak için ya da tam anlamıyla hayal edebilmek için –Saray'ın içinde ya da uzağındayken– Goethe'nin "Bitkilerin Başkalaşımı" adlı yazısındaki ideal yaprağı akla getirmek gerekir. Bu yaprak arketipinden tüm öteki yaprakların şekilleri oluşmuştur.

Saray'da bu esas birim bir yeniden üretim sürecini anıştırır; görüntülerin yeniden üretimini değil, kendisinin gelişirken yeniden üretimini.

Cheval ömrü boyunca Drôme'dan bir kez ayrıldı: gençliğinde çalışmak için birkaç aylığına Cezayir'e gittiği zaman. Dünya hakkındaki bilgisini on dokuzuncu yüzyılın ikinci çeyreğinde piyasada dolaşan yeni popüler ansiklopedik dergilerden edindi. Bu bilgi, onun yerel ve kısmi bir görüşle yetinecek yerde dünyaya merak sarmasına kapı açtı. (Günümüzde dünyanın farklı yerlerinde modern iletişim araçları benzer siyasal etkiler uyandırabiliyor. Köylüler de eninde sonunda kendilerini küresel terimlerle tahayyül edecek.)

Cheval'in, küresel bir hevesi olmasaydı, kendine güven duyup da otuz üç yıl boyunca tek başına çalışamazdı. Ortaçağ'da Kilise'nin evrensel bir görüşü vardı, ancak (Kilise) zanaatkârları çoğunlukla önceden belirlenmiş bir ikonografinin sınırları içinde çalıştı; köylülerin görüşünün bu koşullar altında bir yeri olsa da şekillendirici değildi. Cheval, sağlam köylü görüşüyle, tek başına ortaya çıkıp modern dünyaya hodri meydan, dedi. Ve bu görüş doğrultusunda Saray'ını inşa etti.

Pek çok ihtimale bağlı, inanılmaz derecede imkânsız bir hadiseydi bu. Mizaca. Coğrafyaya. Toplumsal koşullara. Postacı olduğu için cüzi de olsa bir emekli maaşına sahip olmasına. Eğer kendi toprağını işleyen bir köylü olsaydı, Saray'ını inşa etmek için asla 93 bin saat ayıramazdı. Ne var ki hem organik olarak hem de bilinçle, içine doğduğu sınıfın bir üyesi olarak kaldı. "Bir köylü çocuğuyum. Dileğim, benim sınıfımdan insanların da enerji ve dehaya sahip olduğunu kanıtlamak için bir köylü olarak yaşamak ve ölmek."

Saray'ın karakterini iki temel nitelik belirlemektedir. Maddi varlığı (hiçbir soyut, duygusal talebi bulunmamakta ve Cheval'in açıklamaları inşaat sırasındaki olağanüstü ağır kol emeğini vurgulamaktadır) ve içliliği (bütün vurgu, içinde ne olduğu ve içinde bulunma üzerinedir). Bu

türden bir bileşime modern şehircilik deneyiminde rastlanmaz ama köylü deneyiminin son derece karakteristik bir örneğidir.

Burada örnek olarak *sakatat* kavramını kullanabiliriz. Ne var ki bu konuda bir uyarıda bulunmak gerekiyor. Köylülerin davranışlarını şehirlilerden daha "tahrik edici" bulmak, işin püf noktasını kaçırmak ve cahilane bir klişeden medet ummak anlamına gelir.

Bir ahır kapısı. Büyükbaba çakısının ucunu adeta bir iğne gibi kullanarak, büyük bir özenle çiviye asılı oğlağın derisini yüzüyor ve bağırsaklarını çıkarıyor. Anneanne onun yanı başında, kocası mideyi ayırırken delinmemesi için bağırsakları kollarında tutuyor, onun işini kolaylaştırmaya çalışıyor. Onlardan bir metre ötede, dört yaşındaki torun yere oturmuş, büyükbabasıyla anneannesini umursamaksızın burnunu burnuna sürttüğü bir kediyle oynuyor. Sakatat, köylüler için erken yaştan itibaren alışkın oldukları bir görüntü.

Buna karşın şehirlinin sakatat karşısında duyduğu dehşet aşina olmamaktan, ölüm ve doğumla ilgili şehirli alışkanlıklarından kaynaklanır. Ölüm de doğum da gizlenen, uzak tutulan hallerdir. Her ikisinde de içsel, görünmez süreçlerin önceliğini inkâr etmek mümkün değildir.

İdeal şehre özgü dış yüzey parlaktır (örneğin krom) ve önündekini yansıtmakla kalmayıp kendi arkasında görülebilecek herhangi bir şey olduğunu adeta inkâr eder. Antitezi ise soluk aldıkça inip kalkan bir göğüstür. Şehirli tecrübesi görünür olanı olduğu gibi tanımak, onu ölçüp biçmek, test etmek ve işleme tabi tutmakta yoğunlaşır. Bir şeyin içinde ne olduğunu açıklamak gerektiğinde (moleküler biyoloji değil kastettiğim, gündelik hayattan söz ediyorum) bir mekanizma olarak ele alınır, ancak mekanik ölçütler her zaman dışsaldır. Dışsal olan, yani dışardaki, sürekli olarak görsel bir yeniden üretimle (kopyalamayla) tasdik edilmeli, deneylerle sağlaması yapılmalıdır.

Oysa köylü için deneysellik tecrübesizlik demektir. O her zaman önceden asla tam olarak kestirilemeyen, acil koşullarda çalışır. Görünür olan onun için genellikle görünmezin durumuna ilişkin bir işarettir. Yüzeylere, onların ardında yatanlar hakkında zihninde daha iyi bir resim oluşturabilmek için dokunur. Her şeyin ötesinde kendini aşan süreçleri takip etmek ve değiştirmek ya da herhangi birini başlatmak ya da durdurmak gerektiğinin daima farkındadır; kendisinin de bir süreç içinde olduğunun farkında oluşu gibi.

Bir üretim bandında tıpatıp birbirinin aynısı bir dizi ürün üretilir. Oysa ne iki tarla, ne iki koyun ne de iki ağaç tıpatıp birbirine benzer. (Yeşil devrimin sebep olduğu afetler, tarımsal üretim şehircilik uzmanları ta-

rafından yukarıdan, genellikle yerel koşulları önemsemeden ve doğal farklılıkları kaale almaksızın planlandığı içindir.) Ambar işlevi gören bilgisayar, modern şehircilik malumatının "hafızasıdır": Köylü kültürlerinde ambarla eşdeğerde olan kuşaktan kuşağa aktarılan sözel gelenekler vardır. Ancak ikisi arasındaki gerçek fark şudur: Bilgisayar karmaşık bir soruna büyük bir süratle doğru cevabı verir; sözel gelenek ise genel pratik bir soruya belirsiz –hatta kimi zaman bilmece gibi– bir cevap verir. Kuşku duyulmayan hakikat. Kuşkulu hakikat.

Köylüler tarihsel perspektif içinde gelenekçi olarak değerlendirilir. Oysa döngüsel zaman içinde değişim halinde yaşamaya çok daha alışkındırlar.

Önceden tahmin edilmeyene, görülmeyene, denetlenemeyene yakınlık ve dönemsel etkilenmeler zihinleri dünyanın dinsel açıdan yorumlanmasına hazırlar. İlerleme'nin bilinmeyenin sınırlarını gerilettiğine inanmaz köylü; zira bu türden bir ifadenin ima ettiği stratejik taslağı kabul etmez. Onun tecrübesi, bilinmeyenin sabit ve merkezi olduğu yolundadır: Bilgiyle kuşatılmış olsa da bu inanç asla bertaraf edilemez. Köylüler arasında dinin rolü hakkında genellemede bulunmak mümkün olmasa da, bir başka derin tecrübeyle bağlantılı olduğu söylenebilir: çalışmakla edindikleri üretim tecrübesi.

Cheval'in Sarayı'ndaki birkaç yüzeyin gerçek kabul edilmesi için içerden bir göndermenin söz konusu olmadığını söylemiştim. Bunlara kopya ettiği Washington DC'deki Beyaz Saray ve Cezayir'deki Maison Carrée dahildir. Ötekiler insan yüzleri olup hepsi de çok şaşırtıcıdır. İnsan yüzleri esrarlarını gizler ve mümkündür ki, Saray'da başka hiçbir şeyin olmadığı gibi, onların esrarı doğal değildir. Cheval, saygı ve kuşkuyla yontmuştu onları.

Cheval'in kendisi Sarayı'nı doğaya adanmış bir mabet olarak tanımlamıştı. Seyyahların, manzara ressamlarının, hatta Jean-Jacques Rousseau'nun doğasına bir mabet değil; hinoğluhin, çilekeş bir sınıftan hayatta kalmayı başaranların tasavvuru olarak, bir dâhinin hayal ettiği doğaya adanmış bir mabet.

Saray'ın orta yerinde hayvan yontularıyla kuşatılmış bir kabir var – Cheval'in şefkatinin gücü en çok hayvanlarda ifadesini bulur. Hayvanların arasında deniz kabukları, içlerinde gözlerin saklı olduğu taşlar ve hepsini birbiriyle ilişkilendiren ilk yaprağın dokusu. Kabrin tavanındaki bir dairenin içine Cheval, "Uyumak istediğim yer burası," diye yazmıştı.

28

Paul Cézanne

1839-1906

YİRMİNCİ YÜZYILDA yaşamış ve resmi tutkuyla seven herhangi bir Avrupalı, Paul Cézanne'ın ömrünü verdiği eserlerinin gizemi, başarısı, başarısızlığı ya da zaferiyle uzlaşmak zorundadır. Yüzyıl başladıktan altı yıl sonra, altmış altı yaşında öldü. Bir kâhindi o. Lakin pek çok kâhin gibi kehanette bulunmak değildi niyeti.

Bugünlerde Paris'teki Musée du Luxembourg'da Cézanne'ın hayatının her evresinden yetmiş beş muhteşem resim sergileniyor. Bu bize bir kez daha tüm özgünlüğü içinde ona (yeniden) bakma fırsatı veriyor. Benim için bu sergi, bir ömür boyu dostluktan sonra, tam bir uyanış oldu. İzlenimciliği, Kübizmi, yirminci yüzyıl sanat tarihini, Modernizmi, Postmodernizmi unutup sadece onun görünür olanla bağlantısına, aşkının hikâyesine odaklandım. Ve onu bir şema gibi gördüm, hani yeni bir aleti nasıl kullanacağınızı öğreten talimatın yer aldığı kitapçıklardaki şemalar gibi.

Yirmilerindeki ilk işlerinde yer alan siyahla başlayalım. Bu başka hiçbir yağlıboya resimde rastlanmayan bir siyahtır. Baskınlığı az çok geç Rembrandtların koyuluğunu andırır, ama Cézanne'ın siyahı çok daha hakikidir. Gerçek dünyadaki her şeyi içine alan bir kara kutu gibidir.

Bundan yaklaşık on yıl sonra, Cézanne kara kutudan renkleri çıkarmaya başlar: esas renkleri değil de, daha karmaşık, güçlü renkleri. Onları kullanacağı yerleri bulmak için uğraşır: kırmızı için bir çatı ya da elma, ten rengi için bir beden, mavi için bulutlar arasında belirli bir alan. Kullandığı bu renkler dokunmuş bezleri andırır, ne var ki iplik ya da pamuk yerine fırçanın ya da palet bıçağının yağlıboyada bıraktığı izlerdir bu bez benzeri dokuyu oluşturan.

Daha sonra, hayatının son yirmi yılında Cézanne bu renkli bezlerini tuvale uygulamaya başlar; ama bir nesnenin yerel rengine karşılık gelecek yerlerde değil de, gözlerimize uzamda geriye ya da ileriye giden bir yol gösterecek yerlerde. Beyaz tuvalde giderek daha fazla dokunulmamış beyaz yama bırakır. Ancak bu yamalar dilsiz değildir. Maddenin içinden çıktığı boşluğu, anlamsız genişliği temsil ederler.

Cézanne'ın kâhince sayılan son eserleri yaradılışa ilişkindir – dünyanın yaradılışı ya da isterseniz kâinatın. Bense bir başlangıç noktası, bir kara delik olarak gördüğüm kara kutuya odaklanmak istiyorum – lakin bunu yapmak bir söz oyunu, bu yüzden de çok kolay olacak. Oysa Cézanne'ın yaptığı inatçı, ısrarlı ve zordu.

Bir ressam olarak yolculuğu sırasında ruh halinde bir değişiklik oldu ve ahiret düşüncesi kıyamete meyletti sanırım. Başlangıçtan itibaren maddiyatın gizemi onda saplantı halindeydi. Neden nesneler katıydı? Neden bizler, yani insanlar da dahil olmak üzere her şey maddeden ibaretti? Erken dönem işlerinde maddiyatı bedene indirgeme eğilimindeydi: içinde yaşamaya mahkûm olduğumuz insan bedenine. Tenin ne ifade ettiğinin de dehşetle farkındaydı: arzularımız, kör heveslerimiz ve kaba şiddete olan eğilimimiz. Kara kutunun kapalı kalması belki de daha iyiydi.



PAUL CÉZANNE, SİYAH MERMER SAAT, 1869-71

Lakin Cézanne yavaş yavaş bedensel hissiyat kavramını genişletti, öyle ki normal olarak bir bedene sahip olduğunu düşünmediğimiz şeyleri de buna dahil etti. Bu özellikle natürmortlarında görülür. Boyadığı elmalar bir bedenin özgürlüğüne sahiptir. Her biri kendine güvenlidir; Cézanne onları birer birer elinde tutmuş, emsalsiz olduklarını teslim etmiştir. Boş porselen çanakları doldurulmayı beklemektedir. İçlerinin boş olması bir beklenti yaratır. Süt güğümü bu bakımdan benzersizdir.

Cézanne, benim kavramsal şemama göre, ömrünün üçüncü ve son evresindeki eserlerinde bedenselliği daha da ileri götürdü. Muhtemelen oğlu olan bir delikanlı Paris yakınlarındaki bir ırmağın kıyısında çimenlere uzanmış yatıyor, havanın etkisi gözle görünür şekilde – Provence'da, Sainte Victoire Dağı'nın belirli bir günün havasından dolayı güneşten ve rüzgârdan etkilenmiş olması gibi. Cézanne, bedenin dengesiyle manzara arasında kaçınılmaz olarak bir tamamlayıcılık olduğunu keşfediyordu. Fontainebleau ormanının kayalıklarındaki kimi oyuklar adeta koltukaltının mahremiyetini duyumsatıyor. Geç dönem *baigneuses* (*Yıkananlar*, 1900-1905) ise sıradağları çağrıştırıyor. Bibémus'nün terk edilmiş taş ocağı ise bir portreyi andırıyor.

Bunun ardındaki sır ne olabilir? Cézanne'ın inancı, aşikâr olarak gördüklerimizin bir olgu değil, doğanın ve bizlerin bir araya getirdiği bir kurgu olduğu yolundaydı. "Kırsal görünüm" diyordu, "içimde düşünüyor kendince ve onun bilinci benim." Bir de, "Renk beynimizle kâinatın buluştuğu yerdir," demişti.

Kara kutusunu işte böyle dağıttı.

29

Claude Monet

1840-1926

CÉZANNE'IN dillerde dolaşan ünlü, "Monet'nin tek bir gözü vardır, ama ne gözdür o!" sözünün doğruluğunu kabul etmek ve onun gözlerindeki hüznü sorgulamak belki şimdi çok daha önemli. Öyle bir hüzün ki her fotoğrafta kendini gösteriyor.

Bu hüzün pek önemsenmedi, zira Empresyonizmin, İzlenimciliğin anlamı söz konusu olduğunda olağan sanat tarihi bağlamında ona yer yoktu. Monet, İzlenimcilerin önderiydi, en tutarlı, en dikbaşlı olanı. İzlenimcilik ise Modernizmin başlangıcıydı; Avrupa sanatının yirminci yüzyıla girmek için içinden geçtiği bir tür zafer takı.

Bu anlatımda bir miktar hakikat payı da vardır. İzlenimcilik, daha önceki Avrupa yağlıboya resim sanatından bir kopuşa işaret eder; onu izleyen İzlenimcilik Sonrası, Dışavurumculuk ve Soyut resmin kısmen bu ilk modern hareketin etkisiyle doğduğu söylenebilir. Yarım yüzyıl sonra bugün de aynı şekilde geçerlidir bu; Monet'nin daha sonraki eserleri –özellikle nilüferler– Pollock, Tobey, Sam Francis, Rothko gibi sanatçıların ön tahayyülü olarak görülür.

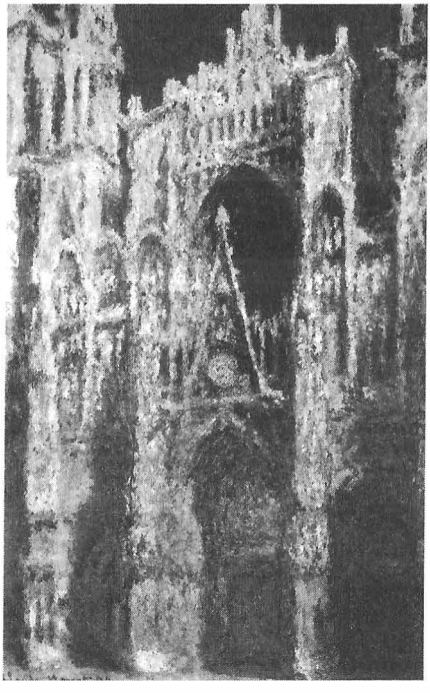
Malevich'in dediği gibi, Monet'nin 1890'ların başında Rouen Katedrali'nin fasadını yaptığı, günün değişik saatlerinde ve farklı hava koşullarında izlenen yaklaşık yirmi resim, resmin tarihinin bundan böyle hiçbir zaman eskisi gibi olmayacağının nihai ve sistemli kanıtıydı. Bu tarih, artık her görüntünün bir başkalaşım ve görünürlüğün aslında sürekli bir değişim olduğunu kabul etmek anlamına geliyordu.

Dahası, on dokuzuncu yüzyıl ortası burjuva kültürünün ne denli klostrofobik olduğu düşünüldüğünde, İzlenimciliğin özgürlük olarak algılandığını görmemek mümkün değildir. Açık havada figür önünde resim yapmak, doğrudan gözlemlemek, görünür olanın alanında duruma

göre ışığın üstünlüğünü sağlamak, (her şeyin ışıldaması için) tüm renkleri birbiriyle bağıntılandırmak, tozlu efsaneleri ve buyurgan ideolojileri terk etmek, geniş bir çevrede her günkü şehir hayatından söz etmek (bir tatil günü, kır gezisi, tekneler, güneşli bir günde mütebessim kadınlar, bayraklar, çiçeğe durmuş ağaçlar – İzlenimcilerin imgelerle ilgili sözcük hazinesi herkesin beklentisi olan bir rüya, özlenen dünyevi bir pazar günüdür). İzlenimciliğin masumiyeti –resmin esrarını bertaraf etmek anlamında masumiyet– günün güçlü ışığının altındaydı, saklanacak hiçbir şey yoktu, amatör resim kolayca bu yolu seçti – bütün bunların özgürlük olarak düşünülmemesi mümkün mü?

Monet'nin gözlerindeki hüznü neden unutamıyoruz? Hüznün, gençliğindeki yoksulluğu, çok genç yaşta ölen ilk karısı, ya da yaşlılığında görme yetisini kaybetmesi gibi sadece şahsî bir şeyden dolayı olabileceğini neden kabul etmiyoruz? Bu durumda Mısır'ın tarihini Kleopatra'nın tebessümüyle açıklamak gibi bir riski göze almıyor muyuz? Öyle de olsa almaya değer bir risk bu.

Rouen Katedrali'nin fasadını resmetmezden yirmi yıl önce Monet (o zaman otuz iki yaşındaydı) *İzlenim: Gündoğumu*'nu yapmıştı ve eleştir-



CLAUDE MONET, ROUEN KATEDRALİ, 1892-93

men Castagnary bundan ötürü "izlenimci" terimini yakıştırmıştı ona. Resim, Monet'nin çocukluğunun geçtiği Le Havre Limanı'nın görünümüydü. Önde küçük bir kayığın içinde, ayakta kürek çeken bir adamla bir başkasının minicik siluetleri görülüyor. Çok uzaklarda tekne direkleri ve maçunalar seher alacakaranlığında belli belirsiz seçiliyor. Yukarıda ama henüz ufka yakın olan küçümen, portakal bir güneş var, aşağıda sudaysa onun alevden yansısı. Bu bir gündoğumu (aurora) imgesi değil, içeriye süzülen bir gün, tıpkı bir önceki günün dışarıya süzülmesi gibi. Baudelaire'in "Le Crépuscule de Matin"inin (Sabah Alacakaranlığı) ruh halini andıran, gelen günün yeni uyandırılmış birinin hıçkırıklarına benzetildiği bir durum.

Öte yandan bu resmi melankolik yapan aslında ne olabilir? Örneğin, Turner'ınki gibi karşılaştırılabilir kimi manzaralar aynı hissiyatı neden uyandırmaz? Cevabı, resim yapma yöntemidir, tam da İzlenimci denilebilecek olan uygulama. Suyu temsil eden ince boyanın saydamlığı – tuvalin onun içinden görünen dokusu, süratli, saman çöpü gibi kesik fırça dokunuşları, su yüzünün dalgalanmasını andıran, adeta ovalanmış gibi görünen gölgelik alanlar, suda lekeler oluşturan yansımalar, optik doğruluk ve *nesnel* belirsizlik, tüm bunlar manzarayı geçici, yetersiz ve dermansız kılar. Bir evsiz barksızlık imgesidir bu. Tam da sanallığı yüzünden içinde barınmak imkânsızlaşır. Ona bakarken, evine giden yolu bir tiyatro dekoru içinden bulmaya çalışan bir adam gelir aklınıza. Baudelaire'in 1860'ta yayımlanan, "La Cygne"deki (Kuğu) dizeleri, bu dekorun doğruluğu ve reddi karşısında ağır ağır soluk alınışına dairdir.

> ... bir şehrin biçimi de
> Çabuk değişir, yazık! bir faninin kalbinden.

İzlenimcilik "izlenimler" hakkındaysa eğer, burada görülenle gözlemci (burada hem ressam hem da izleyici kastediliyor) arasında nasıl bir ilişki değişikliği ima ediliyor? Uzun zamandır aşina olduğunuz bir manzaraya dair bir *izleniminiz* yok. İzlenim az çok uçucudur, *geride ne kaldığıdır* asıl önemli olan, zira sahne kaybolmuş ya da değişmiştir. Bilgi bilinenle bir arada bulunabilir; izlenim ise aksine tek başına var olur. O anda ne denli dikkatle gözlense ya da deneye tabi tutulsa da tıpkı hafıza gibi doğruluğunu ispat etmek mümkün değildir. (Ömrü boyunca Monet her mektubunda, başlamış olduğu bir resmi bitiremediğinden yakınır; zira hava, dolayısıyla da konu, motif telafi edilemeyecek şekilde değişmiştir.) Manzarayla gören arasındaki yeni ilişkide, görene nazaran manzara daha ele

avuca sığmaz, daha hayalidir. Ve biz de Baudelaire'in "bir şehrin biçimi de..." dediği o aynı dizeleri tekrarladığımızı fark ederiz.

Bir de daha karakteristik bir İzlenimci resim örneğini incelemeyi deneyelim. *Gündoğumu* (1872) ile aynı yılın baharında Monet, Argenteuil'deki bahçesindeki leylak ağacının iki resmini yaptı. Resimlerden biri ağacı bulutlu bir günde, ötekiyse güneşli bir günde gösteriyor. Ağacın dibindeki çimene zar zor seçilebilen üç figür uzanmış (Onların muhtemelen Monet'nin ilk karısı Camille, Sisley ve Sisley'nin karısı olduğu düşünülüyor.)

Havanın kapalı olduğu resimde, leylak ağacının gölgesindeki figürler pervaneye benziyor; güneşle beneklenmiş ikinci resimde ise neredeyse kertenkeleler gibi görünmez olmuşlar. (Varlıklarını ele veren aslında izleyenin geçmiş tecrübesidir; insan bakarken bir şekilde yaprakları gösteren benzer işaretlerin içinden minik kulaklı bir profilin ayırdına varır.)

Bulutlu resimde leylak ağacının çiçekleri mora çalan bakır ışıltılıdır; ikinci resimde manzara tümüyle apaydınlık, yeni harlanmış ateş gibidir: her ikisi de farklı türden bir ışık enerjisinden güç alır. Hiçbir düşkünlük emaresi yoktur, her şey ışık saçar. Bu tamamen optik bir olay mıdır? Monet başıyla tasdik ederdi bunu. Az konuşan bir adamdı. Ama çok daha ileri gidecekti.

Leylak ağacının resmi karşısında daha önceki resimlerin hiçbirine benzetemediğiniz bir şey yaşarsınız. Bu fark, yeni optik unsurlar meselesi değil, şimdi gördüklerinizle daha öncekiler arasındaki ilişkiden dolayıdır. Her izleyici, kısa süreli bir içgözlemin ardından, hangi resmin yeni ilişkiyi daha canlı gösterdiğine karar verebilir, bu sadece kişisel seçime bağlıdır. 1870'lerde yapılmış yüzlerce İzlenimci resim arasından böyle bir seçim yapılabilir.

Leylak ağacının resmi daha önce görmüş olduğunuz resimlerden hem daha net, hem daha belirsizdir. Neredeyse her şey renklerin ve tonlarının görsel belirginliği için adeta feda edilmiştir. Alan, ölçüm, eylem (tarih), kimlik hepsi de bir ışık oyununa boğulmuştur. Burada hatırlanması gereken *yağlıboya ışığın*, hakiki ışık gibi *saydam olmadığıdır*. Yağlıboya ışık, tıpkı azıcık karın çayırları örtmesi gibi, resmedilen nesneleri örter, gömer. (Ve Monet'nin karın cazibesine kapılması, kaybolan bir şeyin hakikatte kaybolmamış olmasının çekiciliği, belki de onun derin bir psikolojik ihtiyacına denk düşmektedir.) Öyleyse bu yeni enerji görmeyle mi ilgilidir? Monet kafa sallamakta haklı mıydı? Her şeye hâkim miydi yağlıboya ışık? Hayır, zira tüm bunlar aslında yağlıboya resmin onu seyreden üzerinde nasıl bir etki yarattığını önemsemez.

Leylak ağacının hem net hem de belirsiz oluşu onu yeniden kendi gözünüzle görüp değerlendirmenizi dayatır size. Netlik görsel hafızanızı tetikler, öte yandan belirsizlik hafızanın tazelenmesiyle uyum getirir ve memnuniyet vericidir. Dahası, görme duyusuyla ilgili hafızanın uyanışı öyle şiddetlidir ki –koku alma, sıcaklık, nem, bir giysinin dokusu, bir ikindinin uzunluğu gibi– başka duyular da geçmişten çıkagelir. (Bu kez de Baudelaire'in *Yazışmalar*'ını düşünmeden edemeyiz.) Duyuların getirdiği hatıralarla dolu bir tür girdaba kapılıp her an sizden uzaklaşan zevk anlarını tanırsınız yeniden.

Bu deneyimin yoğunluğu sanrıya kapılmanıza neden olabilir. Artan heyecanla geçmişe geri gitmek, aynı zamanda beklentilerin karşıt aynasıdır; zira geri dönüşün, geri çekilişin orgazmla kıyaslanabilir bir yanı olduğu söylenebilir. Sonuçta her şey leylağın mavi-mor ateşiyle eşzamanlıdır ve ondan ayrı düşünülemez.

— Ve tüm bunlar –şaşırtıcı bir şekilde– Monet'nin çeşitli durumlarda, birbirinden çok az farklı sözcüklerle vurguladığı, "motif benim için daima ikinci plandadır; asıl temsil etmek istediğim motifle benim aramda varlık gösterendir," (1895) sözleridir. *Onun* zihninde renkler vardı; seyredenin aklına ise hatıraların üşüşmesi kaçınılmazdı. Eğer İzlenimcilik genel olarak nostaljiye sebep olursa, (öte yandan özel durumlarda hatıraların yoğunluğunun nostaljiye engel olacağı aşikârdır) bu bir yüzyıl sonra yaşıyor olmamızdan değil, sadece bu resimlerin nasıl okunmayı istediklerini dayatmalarındandır.

O zaman değişen nedir? Önceleri resmi seyreden ona dahil olur, resmin çerçevesi eşik işlevi görürdü. Bir yağlıboya resim kendi zamanını ve yeryüzüne erişimi sağlayan mekânını yaratırdı. Tecrübesi, hayatta olduğundan daha net bir şekilde hiç değişmez ve ziyarete açık olurdu. Bu durum herhangi sistemli bir perspektif kullanmakla alakalı değildi. Örneğin Sung'un Çin manzaraları için de geçerli olabilirdi bu. Uzamdan çok bir devamlılık sorunu. Seçilen sahne geçici olsa da –örneğin Caravaggio'nun *Aziz Petrus'un Çarmıha Gerilmesi*– geçicilik bir süreklilik içinde zapt edilir: çarmıhın büyük bir çabayla taşınıyor olması, resmin sabit toplanma noktasını oluşturur. İzleyiciler Piero della Francesca'nın *Süleyman'ın Mabedi*'nden, Grünewald'ın *Golgotha*'sından ya da Rembrandt'ın yatak odasından peş peşe geçti, ama Monet'nin *Saint-Lazare Garı*'ndan değil.

İzlenimcilik o zamanı ve o alanı kapattı. İzlenimci resim öyle bir şekilde resmedilmiştir ki, siz artık onun *orada bulunmadığını kabullenmek zorundasınızdır.* İzlenimcilik sadece burada ve yalnız burada fotoğrafçı-

lığa yaklaşır. Bir İzlenimci resme dahil olamazsınız, buna karşılık hatıralarınızı canlandırır o. Bir bakıma sizden daha hareketlidir – bu edilgen izleyicinin doğuşudur. Algı, resimle senin *arandaki* etkileşimden kaynaklanır, resmin içinden değil. Meydana çıkan hatıralar çoğunlukla tatminkârdır –güneş ışığı, ırmak kıyıları, gelincik tarlaları– öte yandan kederlendiricidir aynı zamanda, zira her bir izleyici yalnızdır. İzleyiciler fırça dokunuşları kadar ayrıdır birbirinden. Ortak bir buluşma yeri yoktur artık.

Monet'nin gözlerindeki hüzne dönelim yeniden. Monet sanatının ileriye yönelik olduğuna ve doğanın bilimsel şekilde araştırılmasına dayandığına inanıyordu. En azından buna inanarak başladı ve asla aksi yönde davranmadı. Böyle bir inanca içkin yüceltme en dokunaklı şekilde ölüm döşeğindeki Camille'in resminin hikâyesinde ifadesini bulur. Camille 1879'da, otuz iki yaşında öldü. Yıllar sonra Monet dostu Clemenceau'ya renk çözümleme ihtiyacından haz almakla birlikte, azap da çektiğini itiraf etmişti. Öyle ki, diye devam etmişti söze, o gün sevgili karımın ölü yüzüne otomatik bir refleksle bakarken ve sistemli bir şekilde değişen renkleri kaydederken yakaladım kendimi!

Kuşkusuz bu samimi bir itiraf olsa da, resmin tanıklığı çok farklı. Beyaz, gri, morumsu yağlıboya bir kar fırtınası yataktaki yastıkların üzerinden olanca şiddetiyle esip geçiyor; yüzünün özelliklerini sonsuza dek silecek korkunç bir kar fırtınası, büyük bir kaybın fırtınası. Aslında bu denli yoğun bir şekilde hissedilmiş ya da öznellikle ifade edilmiş ölüm döşeği resmi pek enderdir.

Öte yandan Monet –kendi resim yapma ediminin sonuçlarına– galiba kördü. Sanatına ilişkin pozitivist ve bilimsel iddialar asla gerçek mizacıyla bağdaşmadı. Aynı şey dostu Zola için de eşit derecede geçerliydi. Zola romanlarının laboratuvar raporları kadar objektif olduğuna inanıyordu. Onların asıl gücü (*Germinal*'de çok aşikâr olduğu gibi) çok derin –ve karanlık– bilinçdışı duygulardan kaynaklanıyor olmalarıdır. Bu dönemde ilerici, pozitivist sorgulama örtüsü bazen, daha önce Baudelaire'in kehanette bulunduğu kimi kayıp ve korkulara ilişkin önsezileri sakladı.

Bu da Monet'nin tüm eserlerinde, gerçekliği teslim edilmemiş temel eksenin neden *hafıza* olduğunu açıklar. Onun denize, ırmaklara, sulara olan malum tutkusu (ki öldüğünde denize gömülmeyi vasiyet etmişti) belki de meddücezir, kaynaklar ve tekerrürden simgesel bir şekilde söz etmek anlamına geliyordu.

1896'da Dieppe yakınlarındaki sarp kayalıklardan birini resmetmek

için geri döndü; bundan on dört yıl önce çeşitli münasebetlerle onların resmini yapmıştı (*Varengeville Falezi, Petit-Ailly Boğazı*). Aynı döneme ait başka birçok resmi gibi bu da ağır bir çalışma ürünüdür, üstü kaplanmış gibidir, minimum düzeyde tonal kontrastlık vardır. Koyu bal kıvamını getirir akla. Derdi artık ışığın ortaya çıkardığı anlık görüntüler değil, daha çok görüntünün ışık altında ağır ağır erimesidir. Böylece daha bezemeci bir sanata meyletmiş oldu. Ya da en azından Monet'nin kendi öncüllerine dayanarak yapılan mutat "açıklama" buydu.

Bana öyle geliyor ki bu resim tamamen farklı bir şeye dairdi. Monet onun üzerinde günbegün çalıştı; güneş ışınlarının otların ve çalıların tüm ayrıntılarını eriterek deniz kıyısındaki bir bal torbasına dönüştürdüğü yorumunu yaptı; ama pek de öyle değildi ve resmin aslında güneş ışığıyla çok az ilişkisi vardı. Kendisinin bal torbasında eritmekte olduğu, o kayalıklara ilişkin, hepsini de özümsemek ve sahiplenmek istediği, eski anılarının tümüydü. *Hepsini* kurtarmak için giriştiği neredeyse bu çaresiz gayret, resmi böylesine şekilsiz ve donuk (ancak özüne inerseniz dokunaklı) bir imge haline getirmişti.

Ve Monet'nin hayatının son döneminde (1900-26) Giverny'de, bahçesindeki nilüferlerle ilgili buna çok benzeyen bir şey oluyor. Bu resimlerde çiçekler, yansımalar, günışığı, yosunlar, kırılmalar, dalgacıklar, yüzey, derinlik gibi optik açıdan imkânsız bir işi sonu gelmeyen bir gayretle, tekrar tekrar çalışarak bir araya getirmek için uğraştı; asıl amacı ne bezemeyle ne de optikle ilgiliydi. Bahçe için önemli, kendi yaptığı ne varsa onları korumak istiyor, bu ihtiyar halinde dünyada her şeyden çok seviyordu onları. Yağlıboya nilüfer havuzu her şeyi hatırlayan bir havuz olacaktı.

Bir ressam olarak Monet'nin yaşadığı çelişkinin düğümü de buradaydı işte. İzlenimcilik, yağlıboya resmin bundan önce zaman ve mekân konusunda edinmiş olduğu deneyimin önünü kapatmıştı. Bu kapatmanın neticesinde, ki elbette paralel ve nihai olarak belirlenen başka gelişmeler de vardı, geç on dokuzuncu yüzyıl toplumunda ressam da izleyici de kendini eskisinden çok daha yalnız hissetti, tecrübelerinin geçici ve değersiz olduğuna dair kaygıları arttı. Pazar günlerinin cennet düşü olan Île de France'ın cazibesi ve güzelliği bile onları teselli etmeye yetmedi.

Olan biteni yalnız Cézanne kavramıştı. Tahammülsüz ancak öteki İzlenimcilerin sahip olmadığı bir inancın gücüyle, resimde nihayet deneyimin tekrar paylaşılabileceği yeni bir zaman ve uzam yaratmak gibi devasa bir külfeti tek başına üstlendi.

ŞU SIRADA Paris'te, Grand Palais'deki kusursuz Claude Monet sergisi hakkında pek çok açıdan konuşulabilir. Ziyaretçi köy yollarında, deniz kıyılarında, ormanlarda yürüyerek sonunda kendini ressamın sevgili bahçesini yarattığı ve ihtiyar halinde ünlü *Nymphalar*'ı tekrar tekrar resmetmeyi denediği Giverny'de bulur. Bu patikanın bizi yönlendirdiği doğa aşikâr şekilde Fransızdır – "İzlenimcilik" terimi gibi– yüz yıl öncesinin Fransası'na sizi âşık edecek bir doğanın cilveleri.

Ziyaretçi tek bir tuval de seçebilir – diyelim *Petit-Ailly*, *Varengeville*, *Plein Soleil* (1897). Monet bu falezlerin tepesini, denize ulaşan yaban bitkilerinin boy attığı sel yatağını, Balıkçı Barınağı olarak bilinen mekânı defalarca resmetti. Onun için bu konular tükenmeyecek cinstendi. Resmin önünde durup da gözlerinizi kendi haline bırakırsanız, yağlıboyanın "virgülleri"ni, fırçanın peş peşe dokunuşlarını izleyebilirsiniz. Bu sayısız dokunuş bir kumaş değil, Normandiya sahilinin yazları akla gelebilecek her türlü sesini toplayarak, sonunda sizin ikindiniz olacak bir sepet dolusu güneş ışığı dokur.

Ya da bu sergiyi fırsat bilerek ölümünün üzerinden seksen dört yıl geçen Monet'yi derinlemesine düşünmeyi denersiniz. Akademik sanat tarihi tartışmalarına katılmak amacıyla değil, sanatında neleri başardığını net bir şekilde ortaya koymak ve bizleri nasıl etkilediğini tanımlayabilmek ümidiyle.

Monet geleneksel olarak açık havada, gündüz vakti doğal ışıkta keşfedilen yeni konulardan ilham alan İzlenimcilerin ustası, piri olarak kabul edilir. İzlenimcilerin amacı geçici ânların, özellikle de mutlu bir ânın görüntüsünü yakalamaktı. Işık ve renk, biçim ve anlatının önünde gidiyordu; sanatları atmosferde her daim değişen etmenlerin yakından gözlemlenmesine dayanıyordu. Geçici olanı övüp kutlamakla birlikte onunla çekişme halindeydiler aynı zamanda. Bütün bunlar Pozitivizmin ve Pragmatizmin çok önemsendiği kültürel bir atmosferde cereyan ediyordu.

Monet, Rouen Katedrali'nin fasadını otuz kez resmetti. Işık başkalaştıkça her tuval yeni ve farklı bir değişim geçiriyordu. Bir tarladaki iki saman balyasının resmini yirmi kez yaptı. Bazen sonuçtan memnun kalıyor, çoğu zaman hayal kırıklığı yaşıyordu. Buna rağmen fazladan bir şeyler arayarak devam etti, sadakatte kararlıydı, ama neye sadakat? Geçip giden âna mı?

Pek çok yaratıcı sanatçı gibi sanırım Monet'nin de ne bakımdan ba-

şarılı olduğu konusunda kafası net değildi. Ya da daha açık ifade edersem, başarısının adını koyamıyordu. Sezgisel olarak onu fark ediyor, sonra da şüpheye düşüyordu.

Monet'yi yeniden değerlendirmek için *Camille Monet Ölüm Döşeğinde* (1879) anahtar niteliğinde bir eserdir. Başı yastıklara dayalı, yüzünün çevresinde bir eşarp, ağzıyla gözleri ne açık ne kapalı, omuzları mecalsiz. Renkler gölgelerden ibaret, günışığı solmakta ve bir tepenin (yastıklar) üzerine kar yağıyor. Mızrakvari, çaprazlama fırça vuruşları. Camille'in hareketsiz yüzünü bir yitim fırtınası içinden seyrediyoruz. Ölüm döşeği resimleri çoğunlukla cenaze kaldırıcılarını getirir akla. Bu öyle değil. Sanki terk etmeye, başka bir yere gitmeye hazırmış gibi. Ve en benzersiz matem resimlerinden biri.

Camille'in erken ölümünden on yıl önce Monet karlar altındaki bir tarlanın resmini yaptı; tarlanın köşesi, uzakta küçük bir kapı, kapıya tünemiş bir saksağan. Resme *Saksağan* adını verdi. Resme bakarken gözlerimiz bu siyahbeyaz kuşa doğru çekilir, çünkü tam kompozisyonun odak noktasındadır. Bir de tabii, her an uçup gidebileceğini düşünürüz. Tam ayrılacak gibidir. Başka bir yere gitmek üzeredir.

Camille'in ölümünden bir yıl sonra Monet, Seine üzerindeki kalın buz tabakasının kırılmasını konu alan bir dizi resim yaptı. Bu daha önce de ilgilendiği bir konuydu. *Buzların Çözülmesi* olarak adlandırdı onu. Bu parçalanma büyülemişti Monet'yi; her şeyden çok da çözülmeden önce sağlam, katı, alışıldık haliyle buzun yerinden oynaması ve akıntıya kapılarak sürüklenmesi çekici gelmişti ona.

Buzun kırılmış, beyazımsı, dikdörtgen biçimindeki bazı parçaları boyanmamış tuvalleri getirdi aklıma. Aynı şeyi o da düşünmüş müydü acaba? Bunu hiç bilemeyeceğiz.

Resimlerinin hepsi akışla ilgilidir. Ancak bu İzlenimci öğretinin varsaydığı gibi zamanın akışı mıdır? Sanmıyorum öyle olduğunu.

Camille'i ölüm döşeğinde resmettikten uzunca bir süre sonra Monet dostu Clemenceau'ya, resmi yaparken karısının solgun yüzünü incelediğini, tonlarda ve renklerde ölümün meydana getirdiği belli belirsiz değişimi sanki gündelik, sıradan bir hadiseyi izlermiş gibi not ettiğini, birdenbire bunun farkına varınca hissettiği acıyı ve sarsıntıyı itiraf etti. "*Ainsi de la bête qui tourne sa meule. Plaignez-moi, mon ami*/Kendi değirmentaşının altında kalmış canavar gibi. Merhamet et bana dostum."

Şikâyet ediyor çünkü fırçalarını elinden bıraktığı zaman daha önce

ne yaptığını ya da fırça vuruşlarının onu hangi tarafa yönlendirdiğini açıklayamıyor.

Monet bir keresinde şeylerin kendilerini değil, onlara değen –onları sarmalayan– havayı resmetmek istediğini söylemişti. Sarmalayan hava sürekliliğe ve sonsuza dek uzatılmaya açıktır. Monet havayı resmedebilirse, bir düşünceyi izlercesine izler onu. Ancak hava bir şey söylemeksizin işini görür; öte yandan yağlıboyayla resmedildiğinde renkler dokunuşlar, tabakalar, palimpsestler, gölgeler, okşayışlar, çiziklerde görünür sadece. Yaklaştıkça bu hava onu esas konuyla birlikte içine çekip başka bir yere götürür. Akış artık geçici olmayıp hakiki ve yaygındır.

O zaman hava onu ve esas konuyu nereye götürür? Sarmaladığı ve sarmalayacağı, bizim kalıcı bir ad veremediğimiz, öteki şeylere. (Onlara soyut demek kendi cehaletimizin adını koymaktır.)

Monet sık sık ânı yakalamaya çalıştığından söz ederdi. Hava, hudut tanımadan yayılabilen görünmez bir cismin parçası olduğundan, bu anlık durumu sonsuzluğa dönüştürür.

Rouen'deki katedralin fasadının resimleri kısa ömürlü etkilerin kaydı olmaktan çıkar ve sonsuz engin bir alanda başka şeylerle iletişime cevap oluşturur. Ve bu sayede, ressamın katedrali gözlemekteki ısrarlı çabası, katedrali sarmalayan havanın dokunuşuyla katedrale nüfuz etmekte ve adressiz yerler tarafından da bu gözlemler doğrulanmaktadır.

Saman balyalarının resimleri yaz sıcağının enerjisine tekabül eder, geviş getiren ineğin dört midesine, sudaki yansımalara, ekmeğe, tüylerdeki beneklere, canlı bir derideki gözeneklere, arı kovanlarına, beyinlere...

Monet hakkında yeniden düşünürken, sergiyi gezen ziyaretçilerin tuvalleri yerel ve kısa ömürlü belgeler olarak değil, uzun erimli bir dizi evrensel ve ebedi tahayyül olarak tasavvur etmelerini öneririm. Saplantıları olan başka yerler geçici olmaktan çok yaygın, nostaljik olmaktan çok mecazidir.

Monet'nin en gözde çiçeklerinden biri süsendir. Başka hiçbir çiçek bu denli şiddetli bir istekle resmedilmeyi talep etmez. Bu, süsenlerin zaten baştan mükemmelen işlenmiş olan taçyapraklarını açış tarzlarıyla ilgili olmalı. Süsenler kâhin gibidir, eşzamanlı olarak şaşırtıcı ve sakin. Belki onları sevmesi bu yüzdendi.

30

Vincent van Gogh

1853-90

BİR HAYVANIN doğal çevresi ve habitatı verilidir; oysa ampiristlerin inancının hilafına, gerçeklik insana verili değildir: sürekli aranması, zaptedilmesi –hatta *kurtarılması*– gerekir. Bize gerçekle hayalin birbirine zıt olduğu öğretilir, sanki birincisi hep el altında ikincisi çok uzaklardadır. Bu zıtlık yanlıştır. Olaylar her zaman el altındadır. Ama bu olayların tutarlılığı –gerçeklikten kastettiğimiz şey budur– hayali bir yapıdır. Gerçeklik daima geçmiştedir – materyalistler kadar idealistler için de bu böyledir. Platon için, Marx için. Gerçeklik, onu nasıl yorumlarsak yorumlayalım, bir klişeler paravanının ardında kalır. Her kültür böyle bir paravan oluşturur, kısmen kendi pratiklerini kolaylaştırmak (alışkanlıklar oluşturmak) kısmen de kendi gücünü sağlamlaştırmak için. Gerçeklik iktidar sahiplerinin düşmanıdır.

Bütün modern sanatçılar getirdikleri yenilikleri, gerçekliğe biraz daha yakınlaşmak, gerçekliği biraz daha belirginleştirmek olarak görmüşlerdir. Bu noktada ve sadece bu noktada, modern sanatçı ve devrimci bazen kendilerini yan yana bulur, klişeler paravanını kaldırma fikri ilham verir ikisine de, hiç olmadığı kadar fuzuli ve egoist bir hal almış klişeleri.

Ancak pek çok sanatçı paravanın arkasında bulduklarını kendi yeteneğine ve bir sanatçı olarak sosyal konumuna uyacak şekle sokar. Bunu yaparken de kendilerini, sanat için sanat kuramının bir düzine çeşitlemesinden biriyle savunurlar. Gerçeklik sanattır, derler. Gerçeklikten sanatsal bir kâr elde etmeyi umarlar. Böyle bir şey yaptığı hiç söylenemeyecek biri varsa o da Van Gogh'tur.

Paravanın ne kadar derinden farkında olduğu mektuplarından anlaşılır. Bütün hayat hikâyesi gerçekliğe duyulan sonsuz bir özlemdir. Renkler, Akdeniz iklimi, güneş, onun için bu gerçekliğe ulaşma vasıtalarıydı; hiçbirinin kendisi özlem nesnesi değildi. Bir parçacık gerçeklik kurtar-

mayı bile başaramadığını hissettiği zamanlarda kapıldığı nöbetlerde bu özlem yoğunlaşırdı. Bu nöbetlere günümüzde şizofreni ya da epilepsi teşhisi konulması hiçbir şeyi değiştirmez; içerikleri, patolojilerinden bağımsız olarak, anka kuşu gibi kendi kendini tüketen bir gerçeklik vizyonuydu.

Yine mektuplarını okuyunca Van Gogh için çalışmaktan daha kutsal bir şey olmadığını öğreniyoruz. Emeğin fiziksel gerçekliğini, hem mecburiyet, hem haksızlık hem de tarih boyunca insanlığın özü olarak görürdü. Sanatçının yaratıcı edimi onun için böyle çok sayıda edimden sadece biriydi. Gerçekliğe ulaşmanın en iyi yolunun çalışmak olduğuna inanırdı, özellikle de gerçeklik bir üretim biçimi olduğu için.

Resimleri bunu kelimelerinden daha açık anlatır. Resimlerinde kimilerince hantallık diye tabir edilen şey, boyayı tuvale sürerkenki hareketleri, renkleri seçerken ve palette karıştırırken yaptığı hareketler (şu an görmesek de hayal edebiliyoruz), resmi yapılan imgenin malzemesini düzenler ve üretirken yaptığı bütün hareketler, resmini yaptığı varlığın *etkinliğiyle* benzeşir. Tabloları resmettikleri şeyin etkin varlığını –varlığın emeğini– taklit eder.

Bir sandalye, bir yatak, bir çift postal. Bunların resmini yapma edimi, bir ressamdan ziyade bir marangozun ya da kunduracının bu nesneleri yapma edimine yakındır. Ürünün unsurlarını –ayaklar, yan çubuklar, sırtlık, oturak; taban, üst yüz, dil, topuk– onları monte eder gibi, *birleştirir* gibi birbirine ekler, onların gerçekliğini bu *birleştirilmiş olma* hali oluşturur adeta.

Bir manzara karşısında bu süreç çok daha karmaşık ve gizemliydi ama yine aynı ilkeye tabiydi. Tanrı'nın dünyayı toprak ve sudan, çamurdan yaratışı, bir ağaç ya da mısır tarlası yapmak için çamuru şekillendirişi pekâlâ Van Gogh'un bir ağacın ya da mısır tarlasının resmini yaptığında boyayı kullanma tarzına benzetilebilir. Van Gogh insandı, hiçbir kutsallığı yoktu. Ancak insan dünyanın yaratılışını düşündüğünde, bu edimi ancak şu an mevcut bulunan görsel verilerden, mevcut güçlerin enerjisinden yola çıkarak tahayyül edebilir. Van Gogh da bu enerjilerle müthiş uyumluydu.

Çiçek açmış küçük bir armut ağacının resmini yaptığında, özsuyun yükselişi, tomurcuğun kabarması, tomurcuğun çatlaması, çiçeğin açması, boyuncukların uzanması, tepeciklerin ballanması resim yapma edimi içinde hep mevcuttu. Bir yolun resmini yaptığında, yolu yapanlar zihninde olurdu. Bir tarlanın sürülmüş toprağının resmini yaptığında, toprağı altüst eden sabanın hareketini kendi edimine dahil ederdi. Nereye

baksa varlığın emeğini görürdü; bu emek, onun tanıdığı bu şekliyle, gerçekliğini oluştururdu.

Kendi yüzünün resmini yaptığında, insanların ellerinin çizgilerine bakan bir falcı gibi kaderinin, geçmişinin ve geleceğinin resmini yapmıştı. Onun anormal olduğunu düşünen çağdaşları, şu anda zannettiğimiz kadar aptal değildi. Onu resim yapmaya zorlayan bir şey vardı – başka hiçbir ressam onunla kıyaslanabilecek bir zorlanmayla resim yapmamıştır.

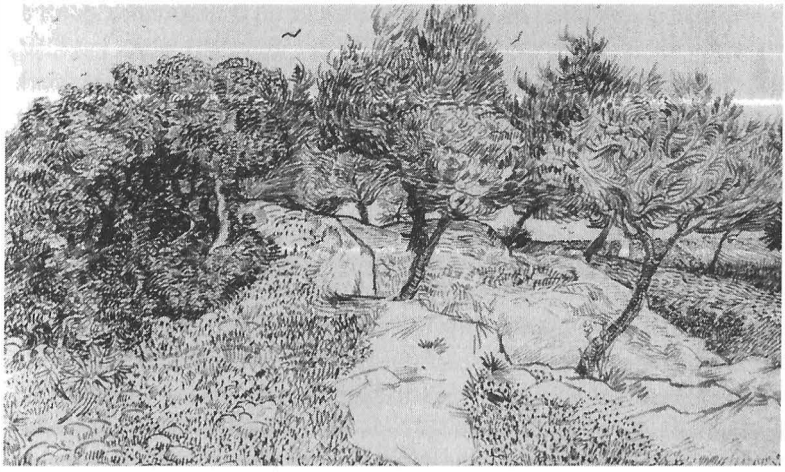
Bu zorlanma neydi? İki üretim edimini –tuvaldeki ve resmedilen gerçeklikteki– iki edimi birbirine yaklaştırmaktı. Bu zorlanma sanata dair bir fikirden çıkmıyordu – gerçeklikten kâr elde etmenin hiç aklına gelmemesinin sebebi de budur; her şeyi kuşatan bir empati hissinden çıkıyordu. "Boğaya, kartala ve insana öyle yoğun bir hayranlık duyuyorum ki beni hırslı bir insan olmaktan kesinlikle alıkoyuyor."

Daha da yakına gitmesi için onu zorlayan bir şey vardı, iyice yakınlaşması, daha da yakınlaşması için. Sonunda öyle yakınlaştı ki gece göğündeki yıldızlar ışık girdaplarına, servi ağaçları rüzgârın ve güneşin enerjisine cevap veren canlı sinir düğümlerine dönüştü. Gerçekliğin onu, yani ressamı dağıttığı tuvaller vardır. Ama daha başka yüzlercesinde izleyiciyi, bir insanın yekpare kalarak yapabileceği ölçüde, gerçekliğin üretildiği o kalıcı sürece yaklaştırır.

Uzun zaman önce tablolar aynalara benzetilirdi. Van Gogh'un tabloları lazere benzetilebilir. Bir şeyi karşılamayı beklemezler, onu bulmak için ileri atılırlar ama katettikleri şey boş uzay değil üretim edimidir, dünyanın üretimi. Tablo tablo üstüne, huşu içinde ama huzursuzca: Cesaretiniz varsa bu kadar yakına gelin de nasıl işlediğini görün, demenin bir yoludur.

ONA DAİR daha fazla kelam etmenin hâlâ imkânı var mı? Kendiminkiler de dahil daha önce yazılmış şeyleri düşündüğümde "Hayır" cevabını veriyorum. Resimlerine baktığımda cevap –bu sefer başka bir sebeple– yine "Hayır"; tuvaller sessizlik telkin ediyor. Neredeyse *dileniyor* diyecektim ama yanlış olurdu çünkü yaptığı tek bir imgede bile acınası bir hal yok – sonsuzluğun kapılarında başını iki eli arasına almış ihtiyar adamda bile. Hayatı boyunca şantaj ve acındırmadan nefret etmiş.

Ancak desenlerine baktığımda söylenmiş kelimelere yenilerini katmak anlamlı görünüyor. Belki de desenleri bir nevi yazıyı andırdığı ve



VINCENT VAN GOGH, ZEYTİN AĞAÇLARI, MONTMAJOUR, 1888

genelde kendi mektupları üzerine çizim yaptığı içindir. En ideal proje, desen yapma sürecini çizmek olurdu, desen yapan elini ödünç almak. Yine de bu işi kelimelerle yapmayı deneyeceğim.

1888'de yapılmış bir desenin, Arles yakınlarındaki harabe Montmajour Manastırı çevresindeki manzara resminin önünde, malum sorunun cevabını bulur gibi oluyorum: Bu adam neden dünyanın en sevilen ressamı oldu?

Efsane, filmler, fiyatlar, "şehitlik", parlak renkler kendi rollerini oynayıp, eserlerine olan küresel talebi artırdı ama işin kökeninde bu yatmıyor. Zeytin ağaçları deseninin önünde içimden şöyle dedim: Çok sevildi çünkü onun için karakalem ya da yağlıboya resim yapma eylemi, baktığı şeyi neden bu kadar kuvvetle sevdiğini keşfetmenin ve göstermenin bir yoluydu ve hayatının ressam olarak geçirdiği sekiz yılı (evet, sadece sekiz) boyunca baktığı şey gündelik hayattı.

Gündelik şeyleri yüceltmeden, barındırdıkları ya da hizmet ettikleri bir ideal üzerinden kurtuluşa gönderme yapmadan, eserlerinde onlara çıplak bir saygı ifade eden başka bir Avrupalı ressam bilmiyorum. Chardin, de la Tour, Courbet, Monet, de Staël, Miró, Jasper Johns –aralarından sadece birkaç ismi sayarsak– hâkim resim ideolojilerinden destek almıştır, halbuki o ilk mesleği olan vaizliği bırakır bırakmaz ideolojiyi tamamen terk etmiştir. İdeolojik olarak çıplak, katıksız bir varoluşçuya dönüşmüştür. İskemle iskemledir, taht değil. Botlar yürümekten aşınmıştır. Ayçiçekleri bitkidir, takımyıldız değil. Postacı mektupları getirir.

Zambaklar solacaktır. Çağdaşlarının saflık ya da delilik olarak gördüğü bu çıplaklıktan, karşısında gördüğü şeye bir anda âşık olma kabiliyeti doğmuştu. Daha sonra eline kalemi ya da fırçayı alarak bu aşkı gerçekleştirmeye, ona *ulaşmaya* çalışırdı. Hepimizin daha iyi anlarımızda hayalini kurduğumuz ve çerçeve içine konduğunda derhal tanıdığımız gündelik şefkatin haşinliğini doğrulayan âşık-ressam...

Kelimeler, kelimeler. Uygulamada nasıl görünür olur? Desene dönelim. Mürekkeple ve kamış divitle çizilmiş. Gün boyu böyle çok desen yaparmış. Bazen bunun gibi doğrudan doğaya bakarak, bazen boyası kuruyana kadar odasının duvarına astığı kendi tablolarından.

Böylesi desenler hazırlık çalışmasından ziyade grafik umutlardı; boyayla uğraşma zahmetine girmeden, daha basit bir şekilde, yağlıboya ediminin onu nereye götürebileceğini gösterirdi. Aşk haritalarıydı bunlar.

Biz ne görüyoruz? Kekik, başka çalılar, kireçtaşı kayalar, tepede zeytin ağaçları, uzakta bir ova, gökyüzünde kuşlar. Kalemini kahverengi mürekkebe batırıyor, izliyor ve kâğıda çiziyor. Hareketleri elinden, bileğinden, kolundan, omzundan, hatta belki boyun kaslarından geliyor ancak kâğıdın üzerine indirdiği darbeler, fiziksel olarak kendisine ait olmayan ve *ancak çizdiğinde görünür hale gelen* enerji akımlarını takip ediyor. Enerji akımları? Bir ağacın büyümesindeki enerji, bir bitkinin güneşe uzanmasındaki, bir dalın yanındaki dallara göre kendini ayarlamasındaki, dikenlerin ve çalıların köklerindeki, bir bayıra yerleşmiş kayaların ağırlığındaki, güneş ışığındaki, sıcaktan mustarip canlılar için gölgenin sunduğu cazibedeki, kuzeyden esen ve kayaları şekillendiren Mistral rüzgârındaki enerji. Bu listeyi rasgele yaptım; ama onun kâğıt üzerindeki darbeleri rasgele değil. Örüntü parmak izi gibi. Kimin?

Netliğe değer veren bir desen –her çizgi açık ve belirgin– yine de karşılaştığı şey karşısındaki açıklığı içinde kendini tamamen unutmuş. Bu karşılaşma öyle yakın ki hangi iz kime ait bilemiyorsunuz. Tam bir aşk haritası.

İki yıl sonra, ölmeden üç ay önce, toprağı kazan iki köylünün küçük bir yağlıboya tablosunu yapmış. Beş yıl önce Hollanda'da resmini yaptığı köylülere ve hayatı boyunca Millet'ye hürmeten yaptığı eserlere atıfta bulunduğu için ezberden yapmış tabloyu. Ancak bu resmin konusu da, desende gördüğümüz gibi bir füzyon.

Yeri kazan iki adam, tarla, gökyüzü ve uzaktaki tepelerle aynı renklere boyanmış – patates kahverengisi, bel grisi ve Fransız iş elbiselerinin soluk mavisi. Adamların uzuvlarını tanımlayan fırça darbeleri, tarlanın çukur ve tümseklerini izleyen fırça darbeleriyle aynı. İki adamın kalkmış



VAN GOGH, SAKALSIZ OTOPORTRE, 1889

dirsekleri, ufkun önünde iki tümsek, iki sivri yükseltiye dönüşüyor.

Tablo kuşkusuz bu adamları, o dönemde şehirlilerin köylüleri aşağılamak için kullandığı tabirle "toprak topakları" ilan etmiyor. Figürlerin toprakla kaynaşması, tarımı oluşturan karşılıklı enerji alışverişine keskin bir göndermede bulunuyor ve uzun vadede tarım üretiminin neden sadece ekonomi kanunlarına indirgenemeyeceğini açıklıyor. Aynı zamanda –köylülere duyduğu sevgi ve saygı dolayımıyla– kendisinin bir ressam olarak çalışmalarına da göndermede bulunuyor olabilir.

Kısacık ömrü boyunca kendini kaybetme riskiyle yaşamak ve kumar oynamak durumunda kalmış. Bütün otoportrelerinde, girdiği bu bahis göze çarpar. Kendisine bir yabancı ya da ayağına dolanmış bir şey gibi bakar. Yaptığı diğer portreler daha şahsidir, odakları daha yakındır. İşler çığrından çıktığında ve kendini tümüyle kaybettiğinde, efsanenin de bize hatırlattığı üzere sonuç felaket olmuştu. Böylesi zamanlarda yaptığı yağlıboyalar ve desenlerde de bu hal açıkça görülür. Kaynaşma kırılmaya dönüşmüştür. Her şey, kendi dışındaki her şeyin üzerini çizmiştir.

Bahsi kazandığı zamanlarda –yani çoğunlukla– kimliği etrafında konturların olmayışı, onun olağanüstü açık olmasına imkân tanımış, baktığı şeyin içine nüfuz etmesine izin vermişti. Yoksa yanlış mı düşünüyorum? Belki de konturların yokluğu kendini rehin bırakmasına, terk etmesine ve ötekine girmesine, nüfuz etmesine imkân tanımıştı. Belki bu süreçlerin her ikisi de işlemişti – yine tıpkı aşkta olduğu gibi.

Kelimeler. Kelimeler. Zeytin ağaçları desenine dönelim. Harabe manastır sanının arkamızda. Tekinsiz bir yer – daha doğrusu harabe olmasa tekinsiz olurdu. Güneş, Mistral rüzgârı, kertenkeleler, cırcırböcekleri, ara sıra öten ibibik, hâlâ duvarlarını temizliyorlar (Fransız Devrimi sırasında yerle bir edilmiş), hâlâ eski iktidarının fuzuli kalıntılarını ortadan kaldırıyor, şimdide ısrar ediyorlar.

Sırtını manastıra vermiş ağaçlara bakarak otururken, zeytinlik aradaki mesafeyi kapatıp kendini ona yaslıyor. Bu hissi tanıyor – sık sık yaşamış bunu, içeride, dışarıda, Borinage, Paris ya da burada Provence'ta. Bu yaslanmaya –belki de hayatı boyunca bildiği tek sürdürülebilir mahrem aşk olan bu temasa– inanılmaz bir hız ve had safhada bir ilgiyle cevap veriyor. Gözünün gördüğü her şeyi parmakları aktarıyor. Ayaklarının dibindeki çakılların üzerine düşen parşömen kâğıdındaki son rötuşlara ışık vuruyor – bunlardan birinin üzerine Vincent yazacak.

Bugün bu desende, ancak minnettarlık diyebileceğim bir şey var sanki, adı konması zor bir şey. Yerin minnettarlığı mı bu, onunkinin mi yoksa bizimkinin mi?

31

Käthe Kollwitz

1867-1945

ERHARD FROMMHOLD'LA 1950'lerin başlarında Dresden'de ilk buluştuğumuzda şehrin merkezi hâlâ yerle yeksan idi. 13 Şubat 1945'teki Müttefik bombardımanlarıyla bir gecede 100 bin sivil hayatını kaybetmiş, bu insanların büyük çoğunluğu 980 santigrat dereceye varan ısıda kavrulmuştu. Frommhold 1950'lerde VEB Verlag der Kunst'un yayın yönetmeniydi.

Benim ilk yayıncımdı. İtalyan ressam Renato Guttuso hakkında yazdığım bir kitabı Britanya'da herhangi bir eserim gün yüzüne çıkmazdan yıllar önce yayımladı. Onun sayesinde kuşkularıma rağmen bir kitabı tamamlamaya muktedir olduğumu keşfettim.

Erhard çok çevikti, bir sporcunun ya da futbolcunun fiziğine sahipti. İkincisi daha akla yakındı, zira ailesi işçi sınıfı kökenliydi. Enerjisi dikkate şayandı; kendini olanca ciddiyet ve dikkatiyle işine verirdi – boyun dibinde atan yürek vuruşları gibi.

Onun katıksız enerjisi ve şehrin geçirdiği felaket o dönemde tarihin kudretine tanıklık ediyordu. O zamanlar markalar değil, tarih yazılırdı büyük harflerle. Lakin Tarih'in neye işaret ettiği ya da ne vaat ettiği çeşitli yorumlara açıktı. Böyle bir durumda uyuyan itlerin bazılarını uyandırmak mı doğruydu, yoksa uyandırmamak mı?

Erhard benden iki yaş küçüktü ama Dresden'deyken benden birkaç yaş büyük olduğu hissine kapılırdım. Benden daha tecrübeliydi, Tarih'i daha yoğun yaşamıştı. Seçilmiş bir ağabey gibiydi. Dünyadaki bütün Kötü İktidarların, Kardeşlik ve Eşitlik ilkelerinin kullanımdan kalktığını ilan ettiği günümüz dünyasında bu sözlerim duygusal gelebilir, ama öyle değildi.

Kimi öz kardeşlerde görüldüğü gibi içli dışlı değildik. Aramızdaki kardeşlik belirli bir güvenden kaynaklanıyordu: son tahlilde tarihi Mark-

sist açıdan okumaktan doğan varoluşsal bir güven. Okumak mı, bakış açısı mı? Bana kalırsa bakış açısı; önemli olan uzun erimli (yüzyılları kapsayan) ve acil (yarın öğleden sonra saat iki buçukta) olanı kapsayabilen farklı bir zaman algılayışıydı.

Siyasetle ilgili sohbetlerimizde nadiren ayrıntılar üzerinde dururduk – bu bir bakıma ikimizin de akıcı konuşabildiği ortak bir dilin olmayışındandı, öte yandan ikimiz de alttan alta muhaliftik ve basitleştirmelere karşıydık. İkimiz de Bertolt Brecht'e kulak verirdik yılmadan, seçilmiş amcamızdı o bizim.

Brecht'in *Bay K* öykülerinden biri Sokrates hakkındadır. Sokrates bazı Sofist filozofların sonu gelmeyen ahkâm kesmelerine kulak verdikten sonra nihayet söze girip: "Bildiğim yegâne şey hiçbir şey bilmediğimdir!" der. Bu cümle üzerine kopan alkışlarla yer yerinden oynar. Bay K ise merak eder, acaba Sokrates'in buna ekleyecek bir sözü vardı da, kopan alkış yüzünden eklenecek sözler iki bin yıldır duyulmaz mı kılınmış oldu?

Bunu işitince gülümseyerek bakıştık. Zira, siyasi iktidarların hastalık derecesindeki kuşkuculuğundan ötürü, özgün herhangi bir siyasi girişimin –gizliliğe meraklı olmasa da– gizliliği zımnen kabul etmek durumunda olduğu fikrinde birleşiyorduk.

Alman Demokratik Cumhuriyeti'nde herkes tarih konusunda uyanıktı; tarihin mirasının, umursamazlığının ve çelişkilerinin bilincindeydiler. Kimileri tepkiliydi, kimileri bu durumu kendi lehine kullanmaya çalışıyordu, çoğunluk fazla bulaşmadan hayatta kalmak için uğraş veriyordu, küçük bir azınlık –çok küçük bir azınlık– gece gündüz tarihle yüzleşirken onuruyla yaşamak için mücadele ediyordu. Erhard bu azınlığa dahildi. Kendime onu örnek almam bu yüzdendi; beni derinden etkileyen bir kahramandı o, gayem onun gibi olmaktı.

Entelektüel değil etik bir örnekti benim için. İnsanlar ve hadiseler karşısında gündelik hayatta tam olarak nasıl davrandığını gözlemleyerek ve karşılıkta bulunmaya çalışarak ondan ders alıyordum.

Böyle bir şeyi tanımlamam mümkün mü? Kesin ve açık bir şekilde ifade etmeyi denemedim bugüne kadar. Sözcüklere dökülmemiş bir örnekti neredeyse. Belli bir sükûtun niteliği gibiydi.

Sahte ile hası, –Spinoza'nın terimleriyle– yetersiz ile yeterli olanı ayırt edebilmek için bana bir mihenk taşı verdi.

Lakin mihenk taşları söylemsel bir tartışmayla değil, bir tür mineral tepkimeyle işaret verir. Aslında mihenk taşı gümüş ve altınla tepkimeye giren bir çakmaktaşıdır.

Bunu yazarken, Käthe Kollwitz'in *Küpeli Emekçi Kadın* (1910) adını verdiği oymabaskısını düşünüyorum.

Erhard da ben de Kollwitz'e hayrandık. Tarih ne denli duyarsızsa, Kollwitz o denli şefkatliydi. Üstelik ufku asla daralmamıştı. Dolayısıyla paylaştığı ıstırabın da sınırı yoktu.

Erhard gözünü dikip bakardı Tarih'e, korkusuzca. Geçmiş felaketlerin sonuçlarını değerlendirir, daha adil ve daha merhametli bir gelecek için fikirler öne sürerken bu önerilerin peşine düşmenin tehditlere, suçlamalara yol açacağını, sonu gelmeyen bir mücadeleyi gerektireceğini hiç aklından çıkarmazdı. Zira, hakkı teslim edildiğinde bile Tarih ebedi bir inatlaşma halidir.

Erhard, 70'lerde, o dönemde yayın yönetmeni olduğu Verlag der Kunst'tan atıldı. Yayıma hazırladığı bazı kitaplarla ilgili olarak şekilcilik, burjuva gericiliği ve hizipçilikle suçlandı. Bereket versin tutuklanmadı. Toplumsal yarar sağlayıcı bir işte çalışma cezası verildi sadece: Bir parkta bahçıvan yamaklığıyla görevlendirildi.

Kollwitz'in oymabaskısına bir daha bakın. Küpe minicik olsa da, onurlu bir umudun beyanı; öte yandan kadının yüzünden yansıyan soylu aydınlık küpeyi tamamen gölgede bırakıyor. Bu arada kadının yüzü, kendisini çevreleyen karanlıktan gelen siyah çizgilerle çizilmiş. Kadın belki de bu nedenle küpe takmak istemişti!

Erhard örneği küçük, gösterişsiz ama direngen bir umut sunuyordu. Dayanma gücünü temsil ediyordu. Edilgen değil, etkin bir dayanma gücü, Tarih'in sorumluluğunu taşıma sonucu kazanılan, Tarih'in inadına karşı sürekliliği güvence altına alan bir dayanma gücü.

İnsanı öteki hayvanlardan ayıran, geçmişe ve gelecek olana duyduğu aidiyet hissidir. Lakin Tarih'le yüzleşmek trajediyle yüz yüze gelmektir. Çoğu insanın bakışlarını kaçırmayı tercih etmesi bu yüzdendir. Tarih'le ilgilenmeye karar vermek, çaresizlikten dolayı verilmiş bir karar olduğunda bile, umuda ihtiyaç duyar. Bir umut küpesine.

Anladığı sürece zihne ilişkin olan duygulardan çıkan tüm eylemleri cesarete bağlıyor ve bunu da yüreklilik ve yüce gönüllülük olarak ikiye ayırıyorum. Çünkü yüreklilik deyince, bireylerin varlıklarını sadece aklın buyruğu doğrultusunda sürdürme çabasına neden olan arzuyu anlıyorum. Yüce gönüllülük derken de, bireylerin sadece aklın buyruğu doğrultusunda başka insanlara yardım etmeye ve onları kendilerine dost kılmaya çalışmalarına neden olan arzuyu anlıyorum. Buna göre, sadece failin hayrına yönelik olan eylemleri yürekliliğe, başkasının hayrına yönelik olan eylemleri ise yüce gönüllülüğe bağlıyorum. O halde itidal, ayıklık, tehlikeli anlarda serinkanlılık gibi duygular

bir tür yüreklilik; kibarlık, merhamet gibi duygular ise bir tür yüce gönüllülük. İşte bütün bunlarla [üç temel duygunun, yani arzu, sevinç ve kederin bileşiminden doğan] belli başlı duyguları ve tereddütleri açıkladığımı ve bütün bu duygulara yol açan ilk nedenleri de gösterdiğimi sanıyorum. Söylediklerimden de anlaşılacağı üzere, bizler dış nedenlere bağlı olarak çok değişik heyecanlar yaşıyoruz ve ters esen rüzgârlarla altüst olan dalgalar gibi akıbetimizden ve yazgımızdan bihaber çalkalanıp duruyoruz.

Ethica, III. Bölüm, LIX. Önerme, Not

Beden deyince, yer kaplayan varlık olarak düşünülen Tanrı'nın özünü [kesin ve belirleyici] bir şekilde ifade eden [bir kiplik] anlıyorum.

Ethica, II. Bölüm, I. Tanım



KÄTHE KOLLWİTZ, KÜPELİ EMEKÇİ KADIN, 1910

32

Henri Matisse

1869-1954

MATISSE'İN büyüklüğü kabul edilmiş olsa da tam manasıyla anlaşıldığı söylenemez. Kaygı ve geçmişe özlemin yaygın olduğu ideolojik bir iklimde samimiyet ve mükemmellikle Zevküsefayı taçlandırdı; eserleri hayatta en güzel şeyin ânı özgürce yaşamak olduğunun teminatıydı. Belki de o yüzden yeterince ciddi olmadığı sanıldı. Matisse'in ölümünden sonraki yazılarda da "cezbedici" gibi laflara çok sık rastlanır. "Ben kaygılı, perişan, aşırı çalışmaktan bitap düşmüş insanların resimlerime bakarak huzura kavuşmasını istiyorum." Matisse'in amacı buydu. Bugün onun uzun ömrü boyunca yaptığı resimlere bakınca, sürekli bir gelişme göstererek dile getirdiği amacına son on beş, yirmi yılda ulaşmış olduğu görülür.

Matisse'in başarısı onun saf renkleri kullanmış olmasından dolayıdır denebilir – hatta çağdaş Batı sanatı söz konusu olduğunda, bunu icat ettiği söylenebilir. Ancak bu tümcenin açıklanmaya ihtiyacı var. Saf rengin Matisse'in anlayışına göre soyut renkle bir alakası yoktu. Israrla rengin "ifadeye hizmet etmesi gerektiği"ni vurguladı o. Anlatmaya çalıştığı duygusal hayata olan "neredeyse sofuca bağlılığı"ydı – güneş ışığının, çiçeklerin, meyvelerin, uykunun canlıları kutsayışına.

Renkler, İran halılarında olduğu gibi, belirli bir desene uygulanınca bağımlı bir unsur durumuna düşer: Desenin mantığı önceliğe sahiptir. Yağlıboya resimde kullanılan renkler genellikle ya örneğin Botticelli'deki gibi şekilleri süsleme ya da Van Gogh'ta olduğu gibi aşırı derecede duygu yüklenme işlevi görür. Matisse'in geç dönem resimlerinde başat unsur durumunda sadece renk vardır. Renkleri, şekilleri süslemek ya da harekete geçirmek için değil, onları güçlendirmek ve tuvalin yüzeyine taşımak için kullanır. Onun alları, karaları, altın sarıları, kobaltları tuvalin



HENRI MATISSE, MUHABBETKUŞU VE DENİZKIZI, 1952

yüzeyinden bir bendin üzerinden taşan suyun gücüyle –ancak son derece sakin– akar, şekiller bu akıma kapılır.

Elbette bu türden bir işlem bir miktar bozulmaya sebep olabilir. Ne var ki bozulma doğadan ziyade, insanların önyargılarından kaynaklanmaktadır. Matisse'in her zaman nihai renk çözümlemesine varmadan yaptığı çok sayıda desen, konusunun asli karakterini korumak, aynı zamanda da renk tasarımının meddücezrinde yelken açmak için ne denli uğraştığını kanıtlar. Bu resimlerin yarattığı etkinin onun beklentisini karşıladığında kuşku yok. Konuları davetkâr olup tekneye bir kez adım atınca renkli bölümlerin akışı insanı öyle bir dengede tutar ki, sanki sürekli devinim içindeymiş gibi – hiç sürtüşmenin olmadığı bir hareketlilik hasıl olur.

Resim yapmamış bir kimse Matisse'in renklere hâkimiyetinin arkasında neyin bulunduğunu tam manasıyla takdir edemeyecektir. Bir resimde ya bir rengi ötekilere hâkim kılarak ya da tümünü sessizleştirerek belirli bir uyumu başarmak bir dereceye kadar kolaydır. Matisse ikisini de yapmadı. Zilleri (sembal) birbirine çarparcasına renkleri çarpıştırdı ve yarattığı etki ninni gibiydi.

Matisse'in dehasını tarif etmenin en doğru yolu, rengi mesele edinen bazı çağdaşlarıyla onu karşılaştırmaktır. Bonnard'ın renkleri erirken, öznelerini ulaşılmaz ve nostaljik kılar. Matisse'in renkleri olabildiğince meydanda ve bundan daha bariz olmaları mümkün değilken, nostaljiden eser olmaksızın sükûnet sağlamayı başarır. Braque, duyarlılığını öylesine geliştirdi ki, nihayetinde kıymete bindi. Matisse, duyarlılığını renk yelpazesinin genişliğine erişinceye kadar esnetmiş ve sanatının "rahat bir koltuk gibi" olmasını istediğini açıklamıştı. Dufy, Matisse'in zevk alma

duygusunu paylaşıyordu, renkleri resmettiği şenlikler kadar neşeliydi; Matisse'in renkleriyse parlaklıkta ondan geri kalmıyor, neşeyi aşarak tatmin sağlıyordu. Renk hususunda Matisse'le eşdeğer sayılabilecek yegâne ressam Léger'dir. Öte yandan amaçları öylesine farklıdır ki, karşılaştırılmaları pek mümkün değildir. Léger aslen epik, kentli bir sanatçıydı, Matisse ise aslen lirik ve bireysel bir sanatçı.

Matisse'in en yetkin çalışmalarının hayatının son on beş yılında yaptığı yağlıboya resimler ve desenler olduğundan daha önce söz etmiştim. Yetmişinden önce de çok güzel ve özgün eserler vermişti. Ama öyle sanıyorum ki o zamana kadar sanatında ihtiyaç duyduğu denetimi tam anlamıyla hayata geçirememişti. Kendisinin de dediği gibi, "bu beyinde çözümlenmesi gereken" bir sorundu. Renk ustası sanatçıların çoğu gibi sezgisi güçlü bir ressamdı, ama sayısız "içgüdü" içinden akılcı bir şekilde onlara dayanarak inşada bulunabilmek için, titizlikle seçim yapması ve onları nesnelleştirmesi gerektiğini fark etmişti. Resim açısından, bir duyguyu kaydetmekle bir heyecanı yeniden yaratmak arasında bu denetim çok önemli bir fark yaratır. Matisse'in öncüsü olduğu Fovizm akımı heyecanları kayda geçiriyordu. Resimleri canlı ve uyarıcıydı (hâlâ da öyle) ama zoraki bir esrikliğe dayanıyor ve yapmacık bir heyecan yaratıyordu. Matisse'in bir cam kavanozdaki kırmızı balıkların hareketlerini tasvir için lacivert ve koyu pembe şeritler üzerine fırçasıyla boyadığı kızıl parıltılar çok keyifli bir şok etkisi yarattı; büyük bir haz vermiş olsalar da bir çözüm getirmediler.

Sanırım Matisse en nihayetinde Fovizmi bu yüzden terk etti ve daha disiplinli bir çalışmaya yöneldi. 1914 ve 1918 yılları arasında daha çok iç mekân resimleri yaptı. Bunlar renk açısından fevkalade canlı ve güçlü olmakla birlikte dinamik olmaktan çok –bir odanın düzenlenmesi gibi– *bir araya getirilmiş* izlenimi veriyordu. Ondan sonraki on yılda meşhur *Odalıklar*'ını resmetti. Bunlarda renk daha serbest ve daha yaygındır ama her nesnenin gelişen asli yerel rengine bağlı olarak cüzi miktarda egzotik bir etkisi vardır. Öte yandan bu gelişmeyle en yetkin dönemine adım attı: Erken Fovist günlerinin enerjisi ile görmeye dayalı tam anlamıyla nesnel bir bilgeliği kaynaştırabildi.

Matisse'in hayal gücünün ve zevk ölçütlerinin Fransız *büyük burjuvazisinin* dünyasınca belirlendiği doğrudur elbette. Modern dünyada başka hiçbir sınıf Matisse'in eserlerinde ifadesini bulan inziva tercihi, ince zevk ve lüks hayatın tadını onlar gibi çıkarmadı. Sanatının esin kaynağı olan sınıfın hayat tarzının olumsuz ve zararlı etkisinden ise sınırlılığı kurtardı Matisse'i; (tarihle de psikolojiyle de onun kadar az ilgilenen

başka bir modern sanatçı düşünemiyorum). Sınırlı oluşu sayesinde zarar görmeden ya da eleştiriride bulunmadan içinde bulunduğu ortamın tadını çıkarabildi. Sanat hayatı boyunca, hayatın bu denli zengin ve müreffeh olmasından dolayı Veronese'in duyduğu naif şaşkınlığa benzer bir duyguyla yaşadı. Matisse ipeklilerin, muhteşem mobilyaların, Côte d'Azur'ün kepenklerinden sızan günışığının, heyecansız bakışlı erkeklerin haz alması için çimenlere ya da bir halıya uzanmaktan başka yapacak işleri olmayan kadınların, çiçek tarhları, mahrem havuzlar, mücevherat, terziler ve olgun meyvelerin terimleriyle düşündü ve gördü – bu hazlar ve başarılar, fiyatlarından söz açılarak tatlarının kaçırılmasına izin vermeden, sanki hâlâ bütün dünyanın arzusu, hevesiymiş gibi... Ama böyle bir bakış açısıyla hareket ederek duyumsal haz deneyimlerini arındırdı; bu sayede ortamlarından koparıldıklarında evrensel bir boyut kazanmış oldular.

33

Pablo Picasso

1888-1973

PICASSO'NUN yaşlılık döneminde, yetmiş ile doksan yaşları arasında yaptığı resimler, büyük ölçüde ancak ölümünden ve bu kitabın* yazılmasından sonra sergilendi. Bu resimlerin çoğu, cinsel varlıklar olarak gözlemlenen ya da hayal edilen kadınları ya da çiftleri konu alır. W. B. Yeats'in son şiirleriyle bunlar arasındaki koşutluğa daha önce de dikkat çekmiştim:

> Korkunç geliyor sana bu ihtiyar halimde
> Şehvet ve azgınlığın dört dönmesi çevremde;
> Gençken böyle bir bela değildi bunlar başıma;
> Başka neyim kaldı artık koyacak şarkılarıma?

Bu saplantı nasıl olup da resim ortamına bu kadar uyuyor? Nasıl oluyor da resim onu bu kadar anlamlı kılıyor?

Picasso burada da bizi sanatın doğasını sorgulamaya zorluyor; bu nedenle o vahşi, ehlileştirilemeyen ve korkusuz yaşlı adama bir kez daha minnet duymalıyız.

Yukarıdaki soruya bir yanıt aramaya girişmeden önce, bazı olasılıkları ortadan kaldıralım. Başka durumlarda getirecekleri ne olursa olsun, Freudcu çözümleme burada pek işimize yaramaz, çünkü temelde simgecilik ve bilinçdışıyla ilgilidir. Oysa benim yönelttiğim soru, doğrudan bedensel ve açıkça bilinçli olana dair.

Bence müstehcenle uğraşan –ünlü Bataille gibi– felsefecilerin de bize fazla bir yararı olmaz; çünkü yaklaşımları, değişik bir biçimde de olsa, bu sorunun yanıtına katkıda bulunamayacak ölçüde edebi ve psi-

* John Berger, *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*, çev. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, İstanbul: Metis, 1989. *–ç.n.*

kolojiktir. Bizim içinse yalnızca resimlerdeki boyaya ve vücutların görünüşüne bakmak yeter.

Boyayla yapılan ilk imge, hayvan vücutlarını gösteriyordu. O günden bu yana dünyadaki resimlerin çoğu şu ya da bu türden vücutları göstermiştir. Bunu, manzara resimlerini ya da daha sonraki türleri küçümsemek ya da bir hiyerarşi oluşturmak için söylemiyorum. Bununla birlikte, resmin ilk, temel amacının orada bulunmayan bir şeyin varlığını büyülü bir biçimde canlandırmak olduğunu hatırlarsak, çoğunlukla canlandırılan şeylerin vücutlar olmasında şaşılacak bir yan olmadığını görürüz. Toplu ya da bireysel yalnızlığımızda, bizi teselli etmek, güçlendirmek, cesaretlendirmek ya da esinlemek için gereksindiğimiz, onların varlığıdır. Resimler gözlerimize arkadaşlık eder. Arkadaş da çoğu zaman bir vücuda sahiptir.

Şimdi –aşırı yalınlaştırmayı göze alarak– değişik sanat dallarına bir bakalım. Anlatı öykülerde eylem bulunur: Bu öykülerin zaman içinde bir başlangıcı ve sonu vardır. Şiir yüreğe, yaraya, ölülere, varlığını paylaşılan öznellik alanımızda bulan her şeye seslenir. Müzik verili olanın ardında yatanlarla ilgilidir: sözsüz, görünmez, kısıtlanmamış olanla. Tiyatro geçmişi yeniden canlandırır. Resim bedensel, elle tutulur, hemen orada olan şey hakkındadır. (Soyut sanatın karşısına çıkan yenilmez güçlük, bunu aşmaktı.) Resme en yakın sanat danstır. Bunların her ikisi de bedenden kaynaklanır, bedeni akla getirir; her ikisi de sözcüğün ilk anlamında fizikseldir. Aralarındaki önemli fark şudur: Anlatı ve tiyatro gibi dans da bir başlangıcı ve sonu olduğundan zaman içinde var olur; oysa resim anlıktır. (Heykel kendi başına başka bir kategori oluşturur: Resimden daha açık bir biçimde durağandır, sıklıkla renksizdir ve çoğu zaman çerçevesiz olduğu için de daha az yakındır bize –bütün bunlar başka bir incelemeyi gerektirecek şeyler.)

Öyleyse resim elle tutulur, anlık, değişmeyen, sürekli, fiziksel bir varlık sunar. Sanatların en doğrudan duyumsal olanıdır. Beden bedene. Bu bedenlerden biri, seyircinin bedenidir. Ancak bu her resmin amacının duyumsallık olduğu anlamına gelmez: Pek çok resim dünyevi zevklerden uzak amaçlar taşır. Duyumsal olandan çıkarımlanan iletiler, çağdan çağa, ideolojiye bağlı olarak değişir. Aynı biçimde cinslerin rolü de değişir. Örneğin resimler kadınları edilgin cinsel nesne, etkin cinsel eş, korkulacak birisi, tanrıça ya da sevilen insan olarak sunabilir. Ancak, ne yönde olursa olsun resim sanatının kullanımı yoğun bir duyumsal yükle başlar ve bu yük sonra şu ya da bu yöne aktarılır. Resmedilmiş bir kafatası, bir zambak, bir halı, kırmızı bir perde, bir ceset düşünün – bunların

her birinde, sonuç ne olursa olsun, (eğer resim canlıysa) işin başında duyumsal bir şok yaşanır.

"Duyumsallık"tan söz eden kişi, insan bedeni ve insan imgelemi söz konusu olduğu sürece "cinsellik"ten söz ediyor demektir. İşte resim yapmak da bu noktada gizemli olmaya başlar.

Görsellik, pek çok hayvan ve böceğin cinsel yaşamında önemli bir rol oynar. Renk, biçim ve göze seslenen hareketler karşı cinsi uyarır ve çeker. İnsanlar içinse görsel olanın rolü daha da önemlidir çünkü belirtkeler yalnızca reflekslere değil, imgeleme de seslenir. (Görsellik, kadın cinselliğine göre erkek cinselliğinde daha büyük bir rol oynuyor olabilir; ancak modern imge-yaratımında cinsiyetçi geleneklerin ağır basması nedeniyle bunu kesin olarak belirlemek zordur.)

Meme, meme ucu, kasıklar ve karın cinsel arzunun doğal görsel odaklarıdır; bunların doğal renkleri de çekicilik güçlerini artırır. Bu söylediklerim her zaman bu açıklıkta dile getirilmiyorsa –bunu yapmak halka açık yerlere çiziktirilen duvar yazılarına bırakılıyorsa–, Püriten ahlakın ağır basmasındandır bu. Gerçek şudur ki hepimiz böyle yaratılmışızdır. Başka dönemlerde başka kültürler bu bölgelerin çekiciliğini ve merkeziliğini kozmetikler yardımıyla vurgulamışlardır. Vücudun doğal rengini daha da belirginleştiren kozmetiklerdir bunlar.

Resmin bedene en uygun sanat biçimi olduğunu, bedenin de, temel üreme işlevini yerine getirebilmek için cinsel çekicilik taşıyan görsel belirtkeleri ve uyaranları kullandığını kabul edersek, resmin tahrik edici olmaktan neden hiçbir zaman uzaklaşamadığını anlarız.

Tintoretto'nun *Çıplak Göğüslü Kadın* tablosunu ele alalım. Göğüslerini açan bu kadın imgesi, resim yetisinin, resim becerisinin bir temsilidir de. En basit düzeyde bu resim (tüm sanatsallığıyla) bir meme ucuyla çevresindeki halkaya dikkat çekerek (bütün kışkırtıcılığıyla) doğayı taklit etmektedir. Aynı amaç için kullanılmış çok değişik türde iki "renklendirme".

Bununla birlikte, meme ucu nasıl vücudun yalnızca bir parçasıysa, göğsün açılmış olması da resmin yalnızca bir parçasıdır. Resim aynı zamanda kadının dalgın bakışı, ellerinin pek de dalgınlıkla yapılmamış hareketi, yarı şeffaf giysileri, incileri, saçının toplanışı, ensesinde çözülmüş saçları, arkasındaki ten rengi duvar ya da perde ve resmin her yerinde görülen Venediklilerin pek sevdikleri yeşil ve pembe tonları arasındaki o oynaşmadır. Bütün bu öğeler aracılığıyla, *resmedilen* kadın, yaşayan bir kadının görsel araçlarıyla baştan çıkarır bizi. Her ikisi de aynı görsel işvebazlığı paylaşırlar.

Tintoretto'nun bu adla çağrılmasının nedeni, babasının kumaş boyacısı olmasıydı.* Babasının işinden bir ölçüde uzak ve sanat alanının içinde olan oğul, her ressam gibi bedenlerin, tenin ve organların "renklendiricisi"ydi.

Tintoretto'nun yanına, Giorgione'nin bu tablodan yaklaşık yarım yüzyıl önce yapılmış *Yaşlı Kadın*'ını koyalım. Yan yana konduğunda bu iki yapıt bize boyayla ten arasındaki yakın ve eşsiz ilişkinin mutlaka cinsel kışkırtıcılık demek olmadığını gösteriyor. Tam tersine Giorgione'nin teması, kışkırtma gücünün yitirilişidir.

> Piskoposa rastladım yürürken yolda
> Pek çok şey söyledik ben de, o da
> "Pörsüyüp sarkmış o memeler artık,
> Yakında kan kalmayacak damarlarında;
> Cennetsi bir mekân edin kendine bari,
> Vazgeç yaşamaktan kokuşmuş bir ahırda."
>
> "Güzelle kokuşmuş aslında aynı soydan,"
> diye bağırdım. "Güzel edemez ki kokuşmuş olmadan."

Bununla birlikte sözcüklerle yapılan hiçbir betimleme –Yeats'in dizeleri bile– sağ eli, diğer resimdekine benzeyen, yine de çok farklı bir hareket yapan yaşlı kadının tenindeki hüznü bu tablo kadar iyi kaydedemez. Neden? Boya o ten olup çıktığı için mi? Boyanın ten olup çıktığı neredeyse doğru, ama tam olarak değil. Daha ziyade boya o tenin iletici si, ağıtı olduğu için.

Son olarak da bu iki tabloya, Tiziano'nun (alyansı hariç) tüm mücevher ve süslerinden arınmış bir kadını gösteren *Dünyanın Boşluğu* tablosunu ekleyelim. Boş bularak bir kenara attığı "cici biciler"i, elinde tuttuğu karanlık aynada yansır. Ancak burada, en az uygun düşen bağlamda bile, kadının başı ve omuzları istenirlik çağrısında bulunmaktadır. Bu çağrı da boyadan gelir.

Boyayla ten arasındaki o çok eski gizemli sözleşme böyledir işte. Büyük *Meryem ve Çocuk* tablolarına o derin duyumsal güvenliği ve hazzı kazandıran bu sözleşmedir; büyük *Pieta*'lara yaslarının tüm ağırlığını –tenin yeniden yaşayacağına ilişkin o umutsuz arzunun korkunç ağırlığını– katan da odur. Boya, bedene aittir.

* Tintoretto küçük kumaş boyacısı anlamına gelir. –*y.n.*

Renklerin maddesinde bir cinsellik yükü vardır. Manet'nin *Kırda Öğle Yemeği*'ni (bu, Picasso'nun son döneminde defalarca kopya ettiği bir tablodur) yaparken kullandığı boyanın göze batıcı solukluğu, otlar üzerindeki kadınların göze batıcı çıplaklığını yalnızca taklit etmekle kalmaz, o çıplaklığın ta kendisi olur.

Tablonun *gösterdiği*, *gösterilen* bedendir.

Resimle bedensel arzu arasındaki, kilise ve müzelerden, akademi ve mahkemelerden bulunup çıkarılması gereken yakın bağıntının (ayrım çizgisinin) *Görme Biçimleri* adlı kitabımda da belirttiğim gibi, yağlıboya tabloların özgül öykünmeci dokusuyla pek ilişkisi yoktur. Bu bağıntı, resim ya da suluboya yapma edimiyle başlar. Önemli olan resmedilmiş bedenlerin yanıltıcı dokunulabilirliği değil, bunların, gerçek bedenlerinkiyle bu kadar şaşırtıcı bir suçortaklığına giren görsel belirtkeleridir.

Belki şimdi Picasso'nun hayatının son yirmi yılı boyunca ne yaptığını, ne yapmaya itildiğini ve daha önce –beklenebileceği gibi– hiç kimsenin pek yapmamış olduğu neleri gerçekleştirdiğini biraz daha iyi anlayabiliriz.

Picasso yaşlanıyordu, her zamanki kadar gururluydu, kadınları hâlâ her zamanki kadar seviyordu ve kendi görece iktidarsızlığının saçmalığıyla yüz yüze gelmişti. Dünyanın en eski şakalarından biri olan bu durum onda acıya ve saplantıya –aynı zamanda gururuna yönelik bir tehdide– dönüştü.

Aynı zamanda dünyadan alışılmadık ölçüde yalıtılmış bir yaşam sürüyordu; önce de belirttiğim gibi, bütünüyle kendisinin seçmediği, devasa ününün sonucunda gelişen bir yalıtılmışlıktı bu. Bu yalıtılmışlığın getirdiği yalnızlık, Picasso'nun saplantısından kurtulmasına yardım etmedi; tam tersine onu farklı bir ilgi alanına yönelmekten giderek daha çok uzaklaştırdı. Hiçbir kaçışı olmayan bir tekyönlülüğe, monologa dönüşen bir tür maniye mahkûm oldu. Bu monolog resim uygulamasına ve takdir ettiği, sevdiği ya da kıskandığı, geçmişin ölmüş ressamlarına yönelikti. Cinsellik üzerine bir monologdu bu. Havası yapıttan yapıta değişiyordu, ama konusu değişmiyordu.

Rembrandt'ın son tabloları –özellikle de otoportreleri– sanatçının daha önce yapmış ya da resmetmiş olduğu her şeyi sorgulamaları açısından ünlüdür. Bunlarda her şey başka bir ışık altında görülür. Neredeyse Picasso kadar uzun yaşamış olan Tiziano, ömrünün sonuna doğru *Marsyas'ın Derisinin Yüzülmesi*'ni ve Venedik'teki *Pieta*'yı yaptı: tenin yerine geçen boyanın canlılığını yitirdiği iki olağanüstü son yapıt. Gerek Rembrandt gerek Tiziano'da erken ve geç dönem yapıtları arasındaki karşıtlık

çok belirgindir. Ancak temeli kısaca açıklanamayacak bir süreklilik de söz konusudur. Resim dilinin, kültürel atıfların, dinin ve toplumsal yaşamda sanatın rolünün sürekliliğidir bu. Bu süreklilik yaşlı ressamların umarsızlığını –bir ölçüde– niteleyip avutuyordu; hissettikleri acılı yalnızlık, hüzünlü bir bilgeliğe ya da yakarışa dönüşüyordu.

Picasso'da böyle olmadı; belki bunun nedeni, birçok şeyin yanı sıra, bu tür bir sürekliliğin bulunmamasıydı. Bu sürekliliği kesintiye uğratmak için sanat alanında bizzat kendisi çok şey yapmıştı. Putkırıcı olduğundan ya da geçmişe tahammül edemediğinden değil, kültürlü sınıflardan devralınan yarı-gerçeklerden nefret ettiği için. Bu sürekliliği gerçek adına kesintiye uğratmıştır o. Ne var ki kesintiye uğrattığı şey, onun ölümünden önce gelenekle buluşacak zamanı bulamadı. Son döneminde Velázquez, Poussin, Delacroix gibi eski ustalardan kopyalar yapması kendine arkadaş bulma, kesintiye uğramış bir sürekliliği yeniden kurma çabasıydı. Bu ustalar onun kendilerine katılmasına izin verdiler. Ama onlar Picasso'ya katılamadılar.

Böylece Picasso yalnız kaldı – yaşlıların hep kaldığı gibi. Ancak yalnızlığından hiç kurtulamadı, çünkü tarihsel bir kişi olarak çağdaş dünyadan ve bir ressam olarak da süregiden resim geleneğinden kopmuştu. Hiçbir şey ona yanıt vermiyordu, hiçbir şey onu kısıtlamıyordu, böylece saplantısı bir çılgınlığa dönüştü: bilgeliğin karşıtına.

Yaşlı bir adamın artık yapamadığı bir şeyin güzelliğine karşı duyduğu çılgın bir saplantı. Bir fars. Bir öfke. Peki bu çılgınlık kendini nasıl dışavuruyor? (Her gün çizim ya da resim yapamasaydı, ya çıldırır ya da ölürdü – hâlâ yaşayan bir insan olduğunu kendine kanıtlamak için bir ressamın yaptığı hareketleri tekrarlaması gerekiyordu.) Bu çılgınlık da, doğrudan boyayla ten ve bunlarda ortak olan göstergeler arasındaki gizemli bağa dönüşerek dışavurur kendini.

Sınırsız bir erojen bölge olarak boyanın çılgınlığıdır bu. Ancak bu ortak göstergeler, karşılıklı arzuyu göstermek yerine, artık cinselliğin mekanizmasını sergiler. Kaba bir biçimde. Kızgınlıkla. Küfürle. Bu kendi gücüne ve kendi anasına küfreden resimdir. Bir zamanlar kutsal saydığına hakaret eden resimdir. Daha önce hiç kimse, müstehcen şeyleri resmetmekten farklı olarak, resmin kendi kökeni konusunda müstehcen olabileceğini hayal etmemişti. Picasso bunun nasıl olabileceğini keşfetti.

Bu son yapıtları nasıl değerlendirmeli? Bunun için henüz vakit çok erken. Bu tablolara Picasso'nun sanatının doruğuymuş gibi yaklaşanlar, onun çevresinde dolanan kayıt tutucuların hep yaptığı gibi saçma bir tutum içindeler. Bu yapıtları yaşlı bir adamın yinelenip duran hezeyanları

olarak bir yana atanlarsa, ne aşk ne de insan kaderi hakkında pek bir şey bilmiyorlar demektir.

İspanyolların küfürbazlıklarından gurur duyduklarını herkes bilir. Ettikleri küfürlerin yaratıcılığına hayrandırlar ve küfretmenin bir onur belirtisi, hatta onurluluğun kanıtı olabileceğini bilirler.

Daha önce kimse boyayla küfretmemişti.

34

Fernand Léger

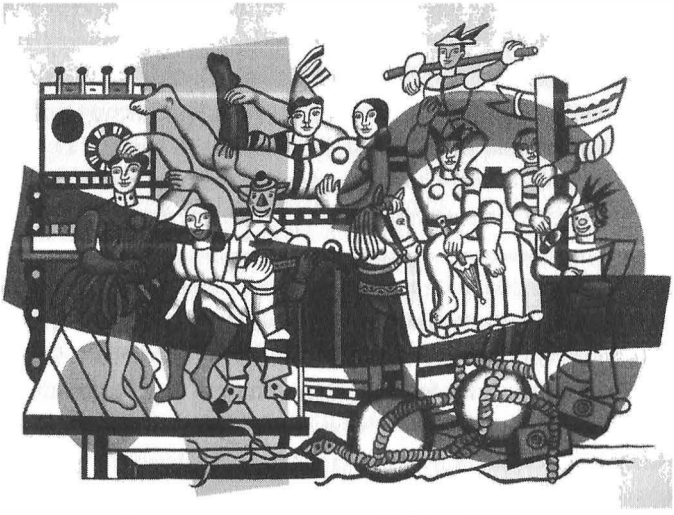
1881-1955

ON DOKUZUNCU YÜZYILIN ortalarından itibaren değerli sanatçıların hemen hepsi geleceği düşünmek zorunda bırakılmıştı; zira içinde bulundukları çağda eserleri yanlış anlaşılıyordu. Avangard kavramı tam da bunu ima etmekteydi. "Modern" sözcüğünün niteliksel anlamı da benzer çağrışımdaydı. *Modern Sanat*, onu üretenler için düne karşı bugünün sanatı değil, bugünün muhafazakâr zevkine karşı yarının sanatı anlamındaydı. 1848'den beri her önemli sanatçı kaderini geleceğe bağlamak durumundaydı. Geleceğin farklı ve daha iyi olacağına dair inanç, geniş kapsamlı toplumsal değişimlerin meydana geldiği bir çağda yaşıyor olmanın (kimi zaman tam anlamıyla, kimi zamansa hayal meyal) farkına varmış olmalarından kaynaklanıyordu. *On dokuzuncu yüzyılın ortasından itibaren sosyalizm, yönetici sınıfların egemenliğinin ve duyarlılıktan yoksunluğunun (Filistinizminin*) sonunun geldiğine dair geleceğe açık, alternatif bir vaatte bulunmuştu.* Geçen yüzyılın büyük ressamlarının tümünün sosyalist olduğunu ileri sürmek saçma olur, ancak hepsi de daha verimli bir gelecek umuduyla yenilikten yanaydı.

Sanatının başlıca teması böyle bir gelecek vizyonu olan Fernand Léger ise bu bakımdan emsalsizdi.

Léger'nin konuları kentler, makineler, çalışan işçiler, bisikletliler, piknikçiler, yüzücüler, mutfakta kadınlar, sirk, akrobatlar, natürmortlar –çoğunlukla anahtar, şemsiye, kerpeten gibi işe yarar nesneler– ve manzaralardı. Picasso'nun mükerrer konularını ise şöyle sıralayabiliriz: boğa güreşleri, minotorlar, tanrıçalar, koltuklara kurulmuş kadınlar, man-

* Özellikle İngilizlerin kullandığı sanat tabiri. Kültür ve sanattan hiç anlamayan antientelektüel kişileri betimlemek için kullanılır. –*y.n.*



FERNAND LÉGER, BÜYÜK GEÇİT TÖRENİ, 1955

dolinler, kafatasları, baykuşlar, keçiler, karacalar, başka ressamların resimleri. Uğraşlarıyla Picasso yirminci yüzyıla ait değildir. Picasso'yu modern bir insan yapan mizacının dışa vurumudur. Aynı kuşaktan başlıca büyük ressamların hepsi –Braque, Matisse, Chagall, Rouault– çok özel konularla ilgilendiler. Braque örneğin, atölyesinin iç mekânıyla, Chagall Rusya'daki gençlik anılarıyla. Léger'nin kuşağından başka hiçbir ressam, şehirde yaşayan herkesin hemen her gün etrafında olan malzeme ve nesneleri onun gibi kararlı bir şekilde resimlerine dahil etmedi. Hangi ressamın eserlerinde taşıtlar, bina iskeletleri, kalıplar, kirişler, elektrik kabloları, numaralanmış levhalar, yol işaretleri, gaz sobaları, işlevsel mobilyalar, bisikletler, çadırlar, anahtarlar, kilitler, ucuz kap kacak bulabilirsiniz?

Léger'nin sıradışı oluşu, eserlerinde modern şehir hayatına dair pek çok doğrudan göndermenin bulunmasından dolayıdır. Ancak bu tek başına onun önemli bir ressam sayılmasına yetmez. Yağlıboya resmin işlevi resimli bir ansiklopedi olmak değildir. Biraz ileri gidip soralım şimdi: Bu işaretler neye delalet ediyor? Léger, yirminci yüzyıl kentinin bu alet edavatına ve bezeklerine neden bu kadar ilgi duyuyor? Bir sanatkârın bir ömür boyu yarattığı eserlerin tümünü incelediğinizde, esasen değişmeyen, örtük ama *süreklilik* arz eden bir teması olduğunu keşfedersiniz. Örneğin Géricault'nun değişmez teması tahammül gücüdür. Rembrandt'ınki ise yaşlanma süreci. Sürekli işlenen tema sanatkârın yaratıcı eği-

limlerini yansıtır; mizacının onu tekrar tekrar dönmeye zorladığı deneyim alanını meydana çıkarır; sıradan değişik konularla karşılaştıkça, onları değerlendirebilmek için belirli ilgi kriterleri geliştirir. Rembrandt'ın hemen hemen hiçbir resmi yoktur ki, yaşlanmanın ehemmiyeti bir şekilde vurgulanmış olmasın. Matisse'in tekrarlanan teması boş zamanın sağaltıcı etkisiydi. Picasso'nunki yaratma ve yıkma döngüsü, Léger'nin tekrarlanan teması ise makineleşmekti. İçinde bir direğin zemin temeli ya da telgraf tellerinin bulunmadığı bir manzara resmi yaptığı görülmemiştir. Yanı başına hızardan geçmiş keresteler ya da kazıklar koymadan bir ağaç resmi çizemez. Ne zaman doğal bir nesne resmetse, hemencecik yanına bilinçli olarak –sanki karşılaştırma her birinin değerini artıracakmış gibi– mamul bir madde yerleştirir. Ancak çıplak bir kadını resmederken, kendinden hoşnut bir ruh haliyle, kıyaslamaya gerek duymaz.

Bazı yirminci yüzyıl ressamları makinelere ilgi duydu, gelgelelim şaşırtıcı olsa da büyük çoğunluğu ilgilenmedi. İtalya'da Fütüristler, Hollanda'da Mondrian ve De Stijl grubu,* Rusya'da Konstrüktivistler, İngiltere'de Wyndham Lewis ve Vortisistler,** Fransa'da Roger de la Fresnaye ve Robert Delaunay gibi ressamların hepsi de kendileri için makineleri temel alan estetik kuramlar oluşturdular. Ama hiçbiri makineyi bir üretim aracı olarak görmedi, insan ilişkilerinde devrimci bir dönüşüm meydana getirmesinin kaçınılmaz olacağını düşünmedi. Buna mukabil onu bir tanrı gibi, modern hayatın bir "simgesi", iktidar sahibi olma hırsını tatmin edecek bir araç, bir Frankenstein canavarı ya da büyüleyici bir muamma olarak gördüler. Niteliklerini yorumlamakta anlaşmazlığa düşseler de, gökyüzünde beliren yeni bir yıldızmış gibi davrandılar ona. Sadece Léger bu konuda farklı davrandı. Makine neyse oydu onun için – bir alet: insanların elinde bir alet, hem işlevsel olarak hem tarihsel olarak.

Léger'nin insani olanı mekaniğe feda ettiği ve figürlerinin robotlar kadar "soğuk" olduğu yolundaki çok sık yapılan suçlamaları incelemek için belki de en uygun yer burası. Bu iddiayı Bond Street'te duymuştum – parayı basarsın, dünyanın gidişatı hakkında sanatın seni avutacağını

* De Stijl 1917-31 yılları arasında etkili olan bir grup Hollandalı sanatçının çalışmaları için kullanılan terim. Üyeleri arasında Piet Mondrian da vardır. Form ve renkleri basite indirgeyerek eserlerini yatay ve dikey çizgiler, siyah, beyaz ve ara renklerden oluştururlar. Grubun çalışmalarının temeli neoplastisizme dayanır. *–y.n.*

** Vortisizm, Birinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde Wyndham Lewis öncülüğünde Londra'daki ilk örgütlü soyut sanat hareketi. Grupta ressamların yanı sıra heykeltıraşlar, yazarlar da vardı. Akıma bu adı, grubun üyesi olan Ezra Pound verdi. Gelecekçiliğin devingen dinamizmiyle Kübizmin durağan anıtsallığının bir bireşimiydi. *–y.n.*

umarsın; ne var ki Moskova'da da duydum aynı şeyi, Léger'yi Repin'in* standartlarına göre yargılayan eleştirmenlerden. Bu yanlış yorumlamaların nedeni Léger'nin, yakın dönem Avrupa sanatında varlığını neredeyse unuttuğumuz, çok ender bir sanat sınıflamasına dahil olmasından dolayıdır. O *epik* bir ressamdır. Bu Homeros'a illüstrasyonlar yaptığı anlamına gelmez. Temel konusu olan *mekanizasyon* ona göre beşeri bir destandır, kahramanı insan olup gitgide gelişen bir serüven. Eğer sözcük gözden düşmemiş olsaydı pekâlâ onu "anıtsal" bir ressam olarak niteleyebilirdik. Şahsi psikolojiyle ya da duyguların farklılıklarıyla ilgilenen biri değildir o: eylem ve zaferdir ilgisini çeken.

Yağlıboya resmi değerlendirme ölçütlerimiz Rönesans'tan itibaren belirlendiği ve genel olarak bu dönemin burjuvazinin bireyselliği keşfettiği zamanlar olduğu içindir ki, epik ressamların sayısı azdır. Olağanüstü karmaşık bir tarzda olsa da, Michelangelo bunlardan biriydi; ondan çok şey öğrenmiş olan Léger ile Michelangelo'yu karşılaştıracak olursak, Léger'nin onun yanında nasıl beklenmedik şekilde "geleneksel" kaldığını görürüz. Lakin en iyi karşılaştırma Léger ile beşinci yüzyıl Yunan heykeltıraşlarını yan yana koymakla mümkün olacaktır. Doğal olarak muazzam farklılıklar olsa da, heyecan ve hislerin ifadesinin niteliği ve *sanatkârın, konusunun kişiliğiyle arasına koyduğu mesafe* birbirine çok benzer. Örneğin *Papağanlar*, Polykleitos'un Doryphorus'undan daha "soğuk" ve daha gayrişahsi değildir. Bütün sanat dallarına aynı ölçütleri uygulamak anlamsızdır; böyle bir tutum sanatsal değerlendirmenin temelden bayağılaştırılmasına yol açar. Epik sanatkâr tüm insanlık adına bir imge bulmak için uğraşır. Lirik sanatkâr ise dünyaya kendi bireyselleştirilmiş deneyimlerinin imgesini sunmak için çabalar. Her ikisi de hakikatle yüz yüzedir, ne var ki sırt sırta dururlar.

Léger'nin makineleşmeyle ilgili tutumu ömrü boyunca aynı kalmadı. Siyasal ve tarihsel kavrayışı geliştikçe değişti ve olgunlaştı. Kabaca işlerini üç evreye ayırmak mümkündür. *Genel* yaklaşımını ve düşüncesindeki istikrarlı yönelişi kolayca kavrayabilmek için her dönemin ima ettiği tutumu kelimelerle kısaca ifade etmeyi deneyeceğim.

Aşağı yukarı 1918'e kadar yaptığı ilk işlerde, modern sanayinin temel malzemelerinin büyüsüne kapıldığı görülür (ailesinin Norman çiftçilerinden geldiğini hatırlamakta yarar var). Bu dönemde Kübist olmakla birlikte, öteki Kübistlerin çoğunun aksine, Kübizmin entelektüel kural-

* Ilya Yefimoviç Repin (1844-1930) Rusya'nın önde gelen ressam ve heykeltıraşlarındandır. –*ç.n.*

ları değil, kullandığı işlenmiş *metal* şekiller ilgisini çekmişti. Çeliğe tornada şekil verme, cilalama, bileme / taşlama, kesme işlemleri genç Léger'yi kışkırtıyor, modernlik şuuru ve yeni tür bir güzellik kavramıyla heyecanlanıyordu.

Aynı zamanda kendinden hoşnut ve ahmakça bir özgüvenle 1914 savaşına balıklama atlayan burjuva dünyasının riyakârlığı ve yozluğu ile yeni malzemelerin halisliği ve gücü, simgesel bir zıtlığa imada bulunmuş olabilir. Ben elbette meseleyi basitleştiriyorum, o yüzden yanlış fikir vermek istemem. Çelik Léger'nin resimlerinin konusu olmadı. Yağlıboya ve karakalemle yaptığı çeşitli resimler arasında çıplaklar, portreler, askerler, silahlar, uçaklar ve bir de düğün vardı. Ancak bu dönemdeki bütün çalışmalarında öyle şekiller ve (çoğu zaman da renkler) kullandı ki, bunlar metal izlenimi vererek sürat ve mekanik güce ilişkin yeni bir farkındalık uyandırdı. O çağda yaşayan sanatkârların tümü yeni bir dünyanın eşiğinde olduklarının farkındaydılar, öncü olduklarını biliyorlardı. Ancak yeninin *yeni bir malzemeyle* temsil edilmesi tipik bir Léger davranışıydı.

Léger'nin ikinci dönem çalışmaları kabaca 1920'den 1930'a kadar sürdü. Temel malzemelerden işlenmiş, makine yapımı ürünlere yönelmişti ilgisi. Natürmortlar, iç mekânlar, sokak görüntüleri, işlikler resmetti. Hepsi de aynı düşünceyi destekler nitelikteydi: bir şehrin makineleşmesi fikri. Resimlerin çoğunda yeni figürlerin sunulduğunu görürüz: modern mutfaklarda çocuklu kadınlar, makinelerin başında erkekler. Bu figürlerin çevreyle ilişkisi çok önemlidir. Léger'nin maksadı üretilen malları övmek değildi sadece. Bu modern mutfaklar boya, muşamba ya da çağdaş bungalovların reklamını yapmayı amaçlamıyordu. Modern teknolojinin ve modern üretim araçlarının insanlara ihtiyaçları olan en elverişli ortamı inşa etmelerini (hitabetle değil, resimle) sağlayabileceğini, *böylece doğanın ve maddi dünyanın bütünüyle insanileştirilebileceğini* göstermek için bir girişimdi. Bu resimlerde Léger, insanı artık yaptığı işten ayrı düşünmek gerekmez, zira o artık ihtiyaç duyduğu her şeyi üretmeye muktedirdir, bu yüzden sahip olduğu ve ürettiği ne varsa kendisinin bir uzantısı olacaktır, diyor gibiydi. Ve Léger'nin düşüncesine göre bu, tarihte ilk kez yeryüzünde bolluk ve bereket yaratacak üretim araçlarına sahip olduğumuz olgusuna dayanıyordu.

Üçüncü dönem aşağı yukarı 1930'dan 1955'e, Léger'nin ölümüne kadar sürdü. İlgi odağı değişmişti yine; bu kez üretim araçlarından üretken, yaratıcı ilişkilere kaydı. Bu yirmi beş yıl boyunca bisikletliler, piknikçiler, akrobatlar, dalış yapan yüzücüler, inşaat işçileri gibi konuları tercih

etti. İlk bakışta bu konular daha önce söylediklerime göre anlaşılmaz bir şekilde alakasız görülebilir. İzin verirseniz açıklayayım! Bu konuların hepsinde de insan kümeleri işlenmektedir ve her birinde yer alan figürler kuşku götürmeyecek şekilde modern işçilerdir. Genel olarak Léger'nin bu dönemdeki mükerrer konuları işçilerin işbaşındaki ve boş zamanlarındaki halleridir. Elbette bunlar belgesel resimler değildir. Dahası, yapıldıkları zamanın çalışma koşullarına doğrudan bir değinmede bulunulmamaktadır. Léger'nin hemen her resminde görüldüğü gibi insanlar olumlu, neşeli, mutlu ve çağının öteki ressamlarıyla karşılaştırıldığında şaşılacak derecede kaygısızdır. Bu resimlerin anlam ve önemi nedir, diye sorabilirsiniz. Gülümsemekten başka yapabilecekleri bir şey yok mu?

Ben gerçekten aşikâr şekilde önemli olduklarına inanıyorum. İnsanların büyük çoğunluğu Léger'nin gelişimini bizimki kadar şematik bir şekilde izlemeye bile tenezzül etmediği içindir ki, onu pek anlamadı. Léger, yeni üretim araçlarının yeni toplumsal ilişkiler yaratmasının kaçınılmaz olduğunun bilincindeydi. Başlangıçta sadece kapitalizmin tasarrufunda olan sanayileşmenin şimdiden yarattığı işçi sınıfının er geç kapitalizmi yıkıp sosyalizmi kuracağını biliyordu. Léger için (herkesin soyut bir dille anlattığı) bu süreç bir kerpetenin, bir kulaklığın, kullanılmamış bir film makarasının görüntüsünde gizliydi. Ve son dönemde yaptığı yağlıboya resimlerde insanın, kapitalist dünyanın son aşamasındaki dayanılmaz çelişkilerden kurtuluşunu kutluyordu, bir kâhincesine. Bu yorumun özel bir yakarış sonucu yapılmadığını vurgulamak isterim. Asıl bunu yadsımak isteyeceklerin gözlerini gerçeklere kapamaları gerekiyor. Birbiri ardı sıra yaptığı her resimde aynı temaya ağırlık verdi. Bütün resimlerde istisnasız bir grup insan vardır, istisnasız yumuşak hareketlerle birbirleriyle bağlantı halindedirler, bu bağlantı ellerin hassas ve nazik hareketleriyle vurgulanır, istisnasız modern araçlar, kullandıkları takım taklavat yüzyılın bir tür doğrulanması gibidir ve yine istisnasız, resimlerdeki figürler yeni ve daha özgür bir çevreye intikal etmiştir. Kampçılar kırlarda, dalgıçlar havadadır; akrobatlar ağırlıksız hale gelmiş, inşaat işçileri bulutlardadır. Bunlar özgürlüğe ilişkin resimlerdir: O özgürlük ki, insan ilişkilerindeki başlıca çelişkiler ortadan kaldırılınca meydana çıkan tüm insani yeteneklerin toplamıdır.

Bir ressamın üslubunu kelimelere sığdırmak ve gelişimini kelimelerle izlemek her zaman için sorunlu bir süreçtir. Buna rağmen Léger'nin çalışma tarzıyla ilgili bazı gözlemlerimi dile getirmek istiyorum, zira sanat tarzı göz önüne alınmaksızın içeriğiyle ilgili söylenecek herhangi bir söz tek yanlı ve tahrif edilmiş bir değerlendirme olacaktır. Ayrıca,

Léger ne ifade etmek istediğinden *emin* bir ressamın dört başı mamur bir örneği; böyle olunca bu *elbette* mantıklı bir biçimde üslubunda, temalarında ya da içeriğinde kendini gösterecektir.

Léger'nin Kübizme borçlu olduğundan ve Kübistlerin çok özel (aslında emsalsiz) dilini kullandığından daha önce söz etmiştim. Ona göre kendisini fevkalade etkileyen yeni malzeme ve makinelerin özelliklerini sergilemenin yegâne yoluydu Kübizm. Léger daima somut bir şeyle işe başlamayı yeğlerdi (ilerde bunun üslubuna etkisinden söz edeceğim). Konularını daima "nesne" olarak ele alırdı. Rönesans sırasında bazı ressamlar bilimsel bir heyecana kapılmıştı. Léger'nin teknoloji uzmanlarının heyecanını ifade eden ilk ressam olduğunu söylemek sanırım yerinde olur. Ve bu, yeni malzemelerin imkânlarından duyduğu heyecanı iletebilmek için Kübizmin üslubunu benimsemesiyle başladı.

Çalışmalarının ikinci döneminde, makine imalatı malzeme ilgisini çekmeye başladıktan sonra resim tarzının değişmesi, söylemek istediklerinin son derecede farkında olduğunun kanıtıdır. Daha 1918'de (!) seri üretimin yeni estetik değerlerin doğmasına sebep olacağını kestirebilmişti. Bugün ticari bayağılıkla görülmemiş şekilde kuşatılmış olan bizler için seri üretimin yeni değerlerini satıcıların hileleriyle karıştırmamak kolay değildir; ama tabii ki bunlar aynı şey sayılamaz. Seri üretim pek çok eski değeri tamamen züppelikle eşdeğer kıldı. (Günümüzde her kadın deri bir çanta kadar kullanışlı olan plastik bir el çantası sahibi olabilir: bu durumda da iyi bir deri çanta kalitesiyle bir statü simgesi haline gelecektir.) Seri üretilen eşyanın kalitesi önceleri kaçınılmaz olarak el yapımı nesnelerle karşılaştırılır: Kimin elinden çıktığının bilinmeyişi "özgün" olanla karşılaştırılacak, kusursuz olan seri üretim malzemesine karşın, el yapımında "ilginç" aykırılıklar öne çıkacaktır. (Çanak çömlek seri şekilde üretilirken, el yapımı çömleklere fazladan değer biçmek için onları giderek daha gayrimuntazam ve kaba görünüşlü yapıyorlar.)

Léger'nin bu dönemdeki başlıca amacı, seri üretim malların özel estetik değerini resimlerinde öne çıkarmaktı; üslubunu fiilen buna göre ayarladı. Renkleri mat ve sertti. Figürleriyse muntazam ve sabit. Hareket asgari düzeyde olup dokuyla bir alıp vereceği yoktu (yağlıboya resimde doku "kişilik" belirlemekte kolay bir yoldur). İnsan bu resimlere baktıkça yüzlercesini, binlercesini bir arada görür gibi oluyor. Resmin bir mücevher gibi eşsiz ve özel bir mülk olduğu fikri paramparça ediliyor. Aksine birisinin başka insanlar için yaptığı resmin yeterliliğinin tartışılabilmesinin gerekliliği hatırlatılıyor bize. Sanatla ilgili bu görüşe partizanca ve tek yanlı denebilir ama herhangi bir ressam hakkındaki değer-

lendirme için de kuşkusuz aynı şey söylenebilir: Léger bu resimleri yaparken önemli olan, modern üretim araçlarının başımızın üstünde yeri olması gerektiğini ispata çalışmasıydı. (Kaba, ruhsuz ve ucuz olmakla itham edilip pişmanlık duyulmamalıydı.) Zira onlar, bir azınlığa mahsus olmayan, kıtlık üzerine temellendirilmeyen bir uygarlık yaratmak için insanlığa ilk imkânları sunuyorlardı.

Léger'nin üçüncü dönemindeki üslubu hakkında vurgulanması gereken üç nokta bulunuyor. Artık çok daha karmaşık ve değişik konularla başetmesi gerekiyordu – kalabalıklar oluşturan, kırsal alanlarda buluşan figürler, vb. Amacına uygun olması için bu konuların bir şekilde bağlantılı görülmesi önemliydi: Bulut ve kadının omzu, yaprak ve kuşun kanadı, halat ve kol, hepsi de aynı şekilde görülmeli, aynı koşullarda var oldukları düşünülmeliydi. Léger bu koşullarda ahenk sağlayabilmek için resimlerine ışık getirdi. Işık derken gizemli bir şeyden söz etmiyorum; demek istediğim sadece ışık ve gölge. Üçüncü dönemine kadar Léger yerel, mat renkler kullanmıştı; şekilleri çizgi ve renklerden oluşuyordu, tonlardan değil. Bu dönemde figürleri daha sağlam ve heykelsi görünüyordu, zira ışık ve gölge sayesinde paralel düzlemlerde mi, geri planda mı oldukları, kalkışları ve boşlukları daha iyi anlaşılıyordu. Ancak ışık ve gölge oyunu daha fazlasını da yapıyor, bir nesne ya da figürün bitip bir başkasının başlamış olmasına bakmaksızın bütünlüklü bir model yaratıyordu. Adeta bir satranç tahtasının siyahbeyaz kareleri gibi kâh ışık gölgenin kâh gölge ışığın içinden geçiyordu. Léger bu yolla bulutla insan uzuvlarını, ağaçla dalı, ırmakla saçı *eşitlemeyi* başardı; aynı şekilde bir öbek figürü birbirine bağlayarak, tıpkı tek tek kareler olarak değil de, bir satranç tahtası bütünlüğünde algılanmalarını sağladı. Léger sonraki işlerinde (gölge olmadan hiçbir şey ifade etmeyen) ışık öğesini, insanlığın özlemini duyduğu ve özgürlük olarak adlandırdığı hayat tecrübesinin asal *bütünlüğünü* vurgulamak üzere kullandı. Işığı benzer şekilde kullanan bir başka sanatçı da Michelangelo'ydu. Üstünkörü bir karşılaştırma bile iki ressamın bu konudaki yakınlığını meydana çıkarır. En önemli farklılıklarıysa Michelangelo için özgürlüğün yalnız bir bireysellik anlamına gelmesi ve bu yüzden trajik oluşu, Léger için ise sınıfsız bir toplum anlamında zafere işaret etmesidir.

Léger'nin üçüncü dönemindeki üslubuna ilişkin değinmek istediğim ikinci nokta renkleri kullanmaktaki özel keşfidir. Bunu ancak hayatının son on yılında gerçekleştirdi. Bir bakıma daha önce belirttiğim gibi ışık ve gölgeyi kullanmasıyla gelişti. İşlediği konunun figürlerinin ya da yüzlerinin üzerine yağlıboyayla renkli şeritler atmaya başladı. Bu durumda

konunun adeta bir bayrağın ardından seyredildiği izlenimi uyanıyordu; yer yer tam anlamıyla saydam olsa da arkada bazı renkli lekeler ya da daireler görülüyordu. Bu keyfi bir uygulama değildi: Renkli lekeler arkadaki şekillerle mükemmel bir uyum içindeydi, öyle ki Léger'nin resimlerini artık simgeleştirmek istediği bile düşünülebilirdi. Bu dönemde konuların varoluşu değil, hayatlarını nasıl *sürdürebilecekleri* ilgilendiriyordu onu. İsterseniz, onlar şarta bağlı resimlerdi, diyelim. *Büyük Geçit Töreni* halk kültürünün, zevkin, eğlencenin taşıdığı anlamı temsil eder. *İnşaatçılar* çalışmanın anlamını, *Kampçılar* dünyaya ait olmanın ne anlama geldiğini vurgular. Bunlar Léger'yi duygusal idealleştirmelere ve ütopik hayallere sevk edebilirdi. Ama öyle olmadı, çünkü Léger tarihsel süreç içinde insana içkin, gelişmesine ve giderek mükemmelleşmesine imkân veren potansiyeli kavramıştı. Léger'nin bu son "şartlı ruh hali" resimleri teselli ya da sakinleştirme amacı gütmez. İnsanlara neler yapmaya muktedir olduklarını hatırlatmak içindir. *Bu sahneleri yaşanıyormuş gibi resmederek kandırmadı bizi hiç*. Onlar ümide işaret ediyordu. Ve bunu belirginleştirmek ve resimlerini *simgeleştirmek* için renk kullandı (ancak son resimlerinin hepsinde aynı yönteme başvurmadı). Burada simge sözcüğünü iki anlamda kullanıyorum; simgeyi hem işaret hem mecaz olarak. Yirminci yüzyıl sanatı tartışılırken çoğu zaman *simgelere* göndermede bulunulur. Çoğu zaman, tanımının içerdiği gibi, simgelerin ulaşılabilir olması gerektiği unutulur. Sanatta özel bir simge kendi içinde çelişkilidir. Léger'nin simgeleriyse zamanımızda yaratılmış en hakiki simgelerdir.

Léger'nin son dönem resimlerine ilişkin olarak değinmek istediğim son nokta, ilk ikisinde de yapmadığım gibi, üslupla ilgili yenilikler hakkında değil. Şöyle ki, Léger'nin bütün resimlerinde içkin olsa da, her şeyin *elle tutulabilir olma* eğilimi zaman geçtikçe resmini yaptığı ne varsa onlarda daha görünür, daha bilinçli ve güçlü olarak belirdi. Onun dünyası aslında *maddi bir dünyadır*, İzlenimcilerin dünyasının taban tabana zıddıdır. Daha önce de el yapımı işlere makine ürünlerinden daha fazla değer vermediğini söylemiştim. Ancak insan eli onun için büyüleyiciydi. Sayısız el çizimi yaptı. Yüz ile eli yan yana ya da eli yüzü örtecek şekilde resmetmekten hoşlanırdı; demek istediği, sanki el olmasaydı insan gözü, gerçek insan gözü olamayacaktı. İnsanın kendi dünyasını idare edebileceğine inanıyordu. *Ménager* sözcüğünün Latince kökü *Manus* anlamlıydı onun için. El. Bu gerçekliği bir metafor olarak, tüm bulanık ve esrarlı şeylere karşı sürdürdüğü mücadelede kullandı. Léger'nin bulutları aslında yastıklara benzer, çiçekleri yumurtalıklara, yaprakları da kaşıklara.

Aynı nedenlerle çoğu zaman resimlerinde merdivenlere ve halatlara yer verir. İnsanın, elleriyle yaratma ve denetleme yeteneğiyle hayal gücü arasındaki bağlantının her zaman vurgulanacağı bir dünya inşa etmek istiyordu. Eminim ki nesneleri ve manzaraları kendi tarzında basitleştirip biçimlendirmesinin başlıca açıklaması budur. Sanatına kattığı ne varsa maddi, açık ve net olmasını istiyordu: mekanik bir on dokuzuncu yüzyıl rasyonalisti olduğu için değil, daha yüce bir sırdan etkilendiği için: insanın tatmin olmak bilmeyen elde etme ve anlama sırrı.

Léger'yi etkileyen ressamlara göndermede bulunmanın en uygun yeri burası belki de: sıradışı hayallerinin gelişmesine yardımcı olacak imkânları sağlayan sanatçılar. Michelangelo'dan söz etmiştim daha önce: Léger'ye göre o özellikle insanı temel alan cesur ve destansı bir sanat yaratmıştı. Kübizmi icat eden Picasso ile Braque da vazgeçilmez örneklerdi. Kübizm onu icat edenler için farklı bir anlam taşıyabilir (bu daha çok bilinçli bir sanat tarihi yaklaşımından ve Afrika sanatına hayranlıktan kaynaklanıyor olabilir). Gene de Kübizm Léger'ye yirminci yüzyılın görsel dilini sağladı. En son önemli etkilenme Gümrükçü Rousseau'dandır: Şaka gibi algılanan naif pazar günleri ressamı ya da daha sonraları "hoş ve sevimli" bulunan ancak kendisinin gerçekçi olduğuna inanan Rousseau.

"Gerçekçi" sözcüğü hakiki anlamında kullanılıyorsa eğer, Rousseau'daki gerçekçi öğeyi abartmak gülünç olur. Rousseau toplumsal olaylara ya da siyasete karşı tamamen ilgisizdi. Onun gerçekçiliği, kendisinin inandığı şekliyle, belirli toplumsal ya da ideolojik yalanlara karşı bir protesto mahiyetinde olmadı. Gene de uzun tarihi bir perspektiften bakıldığında Rousseau'nun sanatında kendi amacına uygun olarak kullanacağı ve dönüştüreceği kimi gerçeklik öğelerine rastlanabilir.

Bu öğelerin ne olduğunu kısaca açıklamaya çalışacağım – zira Léger ile Rousseau arasındaki bağlantı yeterince bilinmiyor. Rousseau için amatör bir ressam denilebilir, zira eğitim görmemiştir, ayrıca mali ve toplumsal durumu Fransa'nın resmi ve kültürel hiyerarşisi içinde yer almasını engelliyordu. Resmi ölçütlere göre bir sanatçı olarak kabul edilmesi bütünüyle imkânsızdı, zira acınacak derecede kültürsüzdü. Dağarcığında tedavülden kalkmış, bildik küçük burjuva klişelerinden başka hiçbir şey yoktu. Hayal gücü, hayalden kaynaklanan deneyimleri, daima sonradan edindiği kültürle çelişik haldeydi. (Kişisel bir parantez açmama izin verirseniz, bu gibi çelişkilerin henüz doğru dürüst anlaşılmadığını ya da tanımlanmadığını söyleyebilirim. Bu çelişkiyi romanım *Corker's Freedom*'ın[1] konusu olarak seçmemin sebeplerinden biri de budur.) Rous-

seau'nun yaptığı her resim değişik, tanınmamış, aslında çözümlenmemiş bir kültürün varlığının kanıtıydı. Bu durum işlerine tuhaf, kendi kendine yeterli, sınırlandırılmamış bir güven sağladı. (Buna biraz benzeyen ama başka hiçbir şekilde karşılaştırılamayacak olan William Blake'in bazı eserleri geliyor aklıma.) Hayal gücü onu terk ederse, Rousseau'nun sırtını dayayacağı hiçbir yöntem yoktu: İletmek istediği *fikir* zayıf olduğu zaman sanatı dikkat çekecek gibi değildi. Herhangi bir resmin *fikri* sahip olduğu yegâne şeydi. (Paris'teki ufacık odasında vahşi bir ormanda bir kaplan resmi yaparken nasıl korktuğuna ilişkin hikâyeyi duyunca insan bu fikirlerin şiddetinin ayırdına varıyor.) Öyle ki –bu çelişkileri abartarak– Rousseau, zamanının tüm öteki ressamlarını birer üstat sanatkâr konumuna getirdi denilebilir. Belki de ilk başta Rousseau'nun "doğallığının" bu gücü Léger'nin ilgisini çekmiş olabilir. Zira Léger de şaşılacak derecede sınırlı imkânlara sahip bir ressamdı; onun için de sanatına ilişkin *fikirler* öncelikli ve sarsılmazdı; dahası işleri alternatif ve tanınmamış bir kültürün varlığını kanıtlamak üzere tasarlanıyordu.

Demek ki Rouseau ile Léger arasında manevi bir yakınlık vardı. Ayrıca bir ölçüde yöntem konusunda da benzerlik görülüyordu. Rousseau'nun üslubu dönemin güzel sanatlar anlayışına pek uygun değildi; Comédie Française bir sirkle ne kadar karşılaştırılabilirse, ancak o kadar. Rousseau'nun modelleri kartpostallardı, ucuz tiyatro dekorları, dükkân tabelaları, afişler, panayır meydanları ve kahvehane dekorları. Bir tanrıça ya da çıplak resmettiğinde –duygusal bakımdan değil de, elbette tasvir bakımından– Tiziano'nun Venüsü'yle değil, şişman bir panayır güzeliyle ilişkilendirilebilirdi ancak. Küçük burjuvaziye pazarlanan ve dayatılan görsel döküntülerden görsel şaşkınlığa neden olan bir sanat yarattı. Bu süprüntüyü popüler sanat olarak adlandırmayı her zaman aşırı romantik bir niteleme olarak görürüm: O zaman ikinci el giysilere de popüler *couture* diyelim bari! Ama asıl önemli nokta Rousseau'nun, sanat yapıtlarının, müzelerin dili yerine Paris varoşlarının sokak dilini kullanmasının mümkün olduğunu göstermesidir. Rousseau elbette daha başkasını bilmediğinden bu dili kullandı. Léger benzer bir dili söylemek istediği şeyi ifade edebilmek için seçti. Rousseau nostaljik bir ruh hali içindeydi (dünyanın vaktiyle kendisi kadar masum olduğu bir döneme çevirmişti gözlerini), on dokuzuncu yüzyıldı özlemi. Léger'nin ruhu ise geleceğe odaklanmıştı (kendisinin kavradığı şeyi herkesin kavrayacağı bir dönemi ümitle bekliyordu) ve eserlerinin havası yirminci yüzyıla aitti. Ama gene

1. *Corker's Freedom*, Methuen and Co. Ltd., 1964.

de ressam olarak her ikisi de çoğu zaman birbirine benzer görsel örnekler kullandı. Herhangi bir kasaba fotoğrafçısının çektiği grup fotoğrafı; eksiksiz bir sahne etkisi yaratmak için derme çatma birkaç tiyatro dekoru – Rousseau saksı bitkilerinden vahşi bir orman yaratır, Léger birkaç parça kütükten bir kır manzarası: Her şeyin tarif edilmesinin gerektiği net bir resim – ki uzaktan okunabilsin, çizim yöntemine asla bilinmezlik nüfuz etmesin: bayraklar ve flamalar kutlama töreni için; üniformaların ve giysilerin parlak renkli baskıları – Rousseau'nun ve Léger'nin resimlerinde giyilen tüm kıyafetler kolayca tanınabilir; sokakta giyilen kıyafetler olmaları itibarıyla bir iftihar vesilesidirler aynı zamanda. Her iki sanatçının insan başı çizme tarzlarında da bir benzerlik görülür. Léger de, Rousseau da başı büyütmek ve yüz çizgilerini sadeleştirmek eğilimindeydi; gözleri, burnu, ağzı. Çoğu insan başı yüz olarak algıladığı ve yüzü de –"kurnaz gözler", "mütebessim dudaklar"– bir işaretler silsilesi olarak gördüğü için, "mükemmel ressamın ideal oranları" yerine, her iki ressam da hikâye anlatıcısının, palyaçonun, şarkıcının, oyuncunun popüler imgelemine çok daha yakındır.

Son olarak, Léger'ye Rousseau'nun sanatının önemli gibi görünen bir başka öğesi onun mutluluğudur. Rousseau'nun resimleri olumludur ve kuşkuya yer vermez; tüm şüpheleri ve kaygıları reddeder, onlardan uzak durur. Degas'yı, Lautrec'i, Seurat'yı, Van Gogh'u, Gauguin'i, Picasso'yu rahatsız eden yabancılaşma duygusundan onun resimlerinde eser yoktur. Bunun muhtemel sebebi basit olduğu kadar şaşırtıcıdır: Rousseau o denli masum, öyle idealistti ki, kendi imkânsız vizyonu değil, dünyanın geri kalanı ve ölçütleri ona manasız geliyordu. Özgüveni, safdilliği ve iyi huyluluğu, kendisine iyi davranıldığı için değil –çok kötü davranılırdı ona– çevresindeki ahlaksızlığı bir garip araz olarak görüp aklına takmadığı için hayatta kalabildi. Léger de olumlu ve umutlu bir sanat yaratmak istiyordu. Onun akıl yürütme tarzı çok değişikti; olguları reddetmektense, onları kabule ve anlamaya dayanıyordu. Ne var ki ona destek olacak Rousseau'dan başka hiçbir on dokuzuncu ya da yirminci yüzyıl sanatçısı yoktu.

Bir bakıma Léger'nin sanatını takdir etmek son derece kolaydı; bu yüzden onu açıklamak için gösterilen gayretler yapmacık olarak addedilme riski taşıyordu. Ünlü çağdaşlarına göre Léger'nin işlerinde belirsizlik çok daha azdı. Zorluklar esere içkin değildi. Bizim koşullandırılmış önyargılarımızdan kaynaklanıyordu.

Bir dâhinin romantik olması gerektiği efsanesini tevarüs ettiğimiz içindir ki, onun işlerini "mekanik" ve "kişilikten yoksun" buluyoruz. Po-

püler sanatçının değersiz dergi illüstrasyonları tarzında çalışacağını sanıyor, o yüzden onu "şekilci" buluyoruz. Sosyalist sanatın başkaldırması gerektiğine inanıyor, o yüzden çelişkilerden yoksun buluyoruz. (Çelişki aslında sanatçının olabilecek olanı göstermesiyle, var olduğunu bildiği arasındadır.) Eserinin "modern" olmasını bekler, o nedenle de bunun çoğu zaman mümkün olan en sade şekilde, hassasiyetle ifade edilmiş olduğunu fark etmeyiz. Sanatı "özel" bir bağlam içinde düşünmeye alışık olduğumuz içindir ki Léger'nin epik, anıtsal üslubunu "kaba" ve aşırı derecede "basitleştirilmiş" buluruz.

Yazımı Léger'den bir alıntıyla bitirmek istiyorum. Şimdiye kadar söylediklerimin hepsi bu metnin beceriksiz bir özümlemesidir.

Afaki kehanetlerde bulunmadığımızdan eminim: Vizyonumuz yarının gerçekliğine çok benziyor. Aşırı çılgınlığa kapılmadan, sakin ve düzenli, Güzellik içinde doğal olarak yaşamayı bilen, itirazlarda bulunmadan ya da romantizme sapmadan tam anlamıyla doğal bir toplum yaratmalıyız. Ona doğru ilerliyoruz; çabalarımız bu hedefe yönelik olmalı. Maddi, belirgin, insani sevinç kaynaklarından oluşan, sorunlardan ve hayal kırıklıklarından azade, her gün ağır ağır kaybolan eski ideallerin esrarlı havasından uzak, Geleceğin yeni dinini kurmak için bize yeryüzünü özgürleştiren tüm ötekilerden daha evrensel bir dindir bu.

35

Ossip Zadkine

1890-1967

DÜN AKŞAM kiralık ev arayan ve bana fiyatları soran bir adam laf arasında Zadkine'in öldüğünü söyledi.

Canımın özellikle çok sıkkın olduğu bir gün Zadkine keyfim yerine gelsin diye bizi yemeğe götürmüştü. Masaya oturup da sipariş verdikten sonra kolumu tutarak, "Unutma," dedi, "uçurumdan yuvarlanan bir adam yere çarpmazdan önce mutlaka gülümser, kendi şeytanı söyler ona öyle yapmasını."

Umarım aynısı gelmiştir onun başına da.

Ossip'i çok iyi tanımazdım ama berrak bir şekilde hatırlıyorum onu.

Ak saçları, pırıl pırıl delici gözleri, torbalaşmış flanel gri pantolonuyla ufak tefek bir adam. Onda dikkati çeken ilk şey kendini son derece temiz tutmasıydı. Bu cümle garip gelebilir – sanki bir kedi ya da tavşanmış gibi. Ama tuhaf olan şey onunla bir süre birlikte olduktan sonra, şöyle ya da böyle, erkeklerin çoğunun kendilerini temiz tutmadığını fark etmenizdir. Titiz bir adamdır; gözlerinin müthiş parlaklığını, oyma heykellerle tıka basa dolu atölyesinin bir geminin ovulmuş güvertesi kadar temiz görünmesini, sobanın altında ve etrafında kül ya da kömür tozu bulunmayışını ve sanatkâr ellerini saran manşetlerin temizliğini açıklayan da budur. Öte yandan görünmeyen bazı kişisel özelliklerini de açıklar: özgüvenini, yaşamaktan duyduğu alçakgönüllü mutluluğu, kendi "kaderi"nden ihtiyatla söz edişini, herhangi bir ağaçtan sanki kendisininki gibi belirli ve anlamlı bir hayat hikâyesi varmışçasına söz edişini.

Adeta aralıksız konuşur. Anlattığı şeyler gezip gördüğü yerler, arkadaşlar, maceralar, yaşadığı hayat hakkındadır, asla (su katılmamış bir

egoistin yaptığı gibi) *kendi hakkındaki fikirleri* değil. Konuşurken, ne anlatıyorsa sanki her şey gözünün önündeymiş gibi takip eder, adeta bir ateş karşısında ısınırcasına.

Bazı hikâyeleri defalarca anlatmışlığı vardır. İlk kez, on yedi yaşlarındayken Londra'ya gidişinin hikâyesi. Babası İngilizce öğrensin diye onu Sunderland'e göndermişti; böylece sanatçı olma hevesinden vazgeçeceğini umuyordu. Oysa o kalkıp Sunderland'den işsiz ve beş parasız Londra'ya gitti. Orada kilise mobilyası yapan bir marangozhanede iş buldu.

"Bir yerlerde bir İngiliz kilisesindeki rahlede iki yana açtığı kanatlarının arkasında İncil taşıyan bir kartal vardır. Onun kanatlarından birini ben yonttum. İmzasız bir Zadkine'dir o. Atölyede yanı başımda çalışan adam daha önce hiç rastlamadığım türden has bir İngiliz zanaatkârıydı. Çalışırken tezgâhının üzerinde hep yarım litrelik bir şişe bira olurdu. İş üstündeyken taktığı gözlük burnunun ucunda dururdu. Bir gün bana, 'Senin sorunun, ufak tefek olman,' dedi. 'Senin bu işin üstesinden geleceğine kimsenin aklı yatmaz. Onlara göstermek için bir gül yapsana.' 'Hangi ağaçtan oysam acaba?' diye sordum. Tezgâhın altını araştırıp bir elma kütüğü uzattı. Nefis bir ahşap, yaşlı ve esmerleşmiş. Gülün tüm taçyapraklarını, yapraklarını oydum. Öyle ince bir işti ki yaptığım, elinde salladığında yaprakları titreşiyordu. Yaşlı adam haklı çıktı. O işi tamamlar tamamlamaz oradan ayrıldım. Başka yerlerde iş aramaya koyuldum. Her seferinde kuşkulu bakışlarla karşılaşırdım; çok gençtim, boy fukarasıydım, İngilizcem de ancak idare ediyordu. Ama gülü cebimden çıkarır çıkarmaz tavırları değişir, işi kapardım."

ATÖLYESİNDE, eskiden yapmış olduğu ahşap oyma bir çıplak önünde duruyoruz.

"Bazen kendi yaptığım bir şeye bakar onun değerli olduğunu bilirdim. Tahtaya, daha doğrusu sağ elime dokunurdum." Zadkine bunu anlatırken sanki inanılmaz derecede kırılgan bir şeyi ellermiş gibi –bir sonbahar yaprağını örneğin– küçük sağ elinin sırtına dokunuyor.

"Ölüp de gömüldüğümde tüm ahşap oymalarımın yakılacağını düşünürdüm benimle birlikte. Bana 'zenci heykeltıraş' derlerdi o zamanlar. Şimdiyse oymalarımın hepsi müzelerde. Ölürken bazı ufak kil figürleri cebimde götüreceğim, kemerime astığım birkaç bronz parçayı da – tıpkı bir çerçi gibi."

ATÖLYENİN dışındaki küçük yatak odasında oturmuş, Paris'e memleketten getirttiği ve pek gururlandığı beyaz şarabı yudumlarken anıları canlanıyor.

"Sekiz yaşlarındayken köyde, amcamın yanında kalıyordum. Amcam mavna ustasıydı. Kalas yapmak için koskoca ağaçları dibinden kendi elleriyle keserlerdi. Adamlardan biri ağacın en tepesinde olur, melek gibi görünürdü bana. Ama ilgimi çeken ağacın dibindekiydi. Üzeri tepeden tırnağa testere talaşıyla örtülürdü. Taze reçine kokan talaş tozu kaşlarını bile kaplardı. Amcamlarda kalırken kendi başıma ırmak kıyısında yürürdüm. Günlerden bir gün mavna çeken genç bir adam gördüm. Mavnada bir de genç kadın vardı. Birbirlerine öfkeyle bağırıyorlardı. O sırada adamın ağzından 'orospu' sözcüğünün çıktığını duydum. Bilirsin çocuklar bazı yasak sözcüklerin söylendiğini duyunca nasıl korkar. Ben de öyle korktum işte. Daha önce de bu sözcüğü duyduğumu hatırladım –ama tanrı bilir yasak olduğunu nereden öğrendiğimi– mutfakla yemek odası arasındaki koridordan geçiyordum, tam o sırada köyden genç bir adamın dizinde evin hizmetçilerinden birini gördüm, adam bir eliyle kadının düğmelerini açarken aynı sözcüğü kullanmıştı.

"Koşa koşa ırmaktan ve bağrışan çiftten uzağa, ormana doğru kaçmaya başladım. Koşarken aniden ayağım kayıp yüzüstü yere kapaklandım.

"İşte tam orada, ırmaktan uzağa kaçarken yüzükoyun düştüğüm yerde şeytan beni dürttü. Bunun üzerine koşmaya devam edecek yerde, kendi kendime, geri gidip ayağımın neden kaydığını göreceğim, dedim. Ve killi zeminde kaydığımı anladım. Şeytanım beni bir kez daha dürttü, çömelip yerden bir avuç kil aldım. Devrilmiş bir ağacın gövdesine oturup ilk kez kilden bir figür yaptım. Korkumu unutmuştum. Küçük bir adamdı yaptığım. Sonra –babamın evinde– arka bahçemizde de kil olduğunu keşfettim."

Yedi yıl önce bir kasım sabahı, saat on civarında. Atölyedeki ışık sıradan. Bir şey almak ya da bırakmak için uğramıştım sadece. Konuşacak yerde iş yapma zamanı. Ama biraz oturmam için ısrar ediyor.

"Zamanla derdim var," diyor. "Sen gençsin ama gün gelecek sen de hissedeceksin. Bazı günler atölyenin köşesinde, tavanda küçük kara bir



OSSIP ZADKINE, YIKILAN ŞEHİR, 1967

leke görüyorum. O zaman yapmak istediğim şeylerin hepsini yapabilecek miyim, bitmemiş heykellerimin hepsini ıslah edebilecek miyim, diye kaygılanıyorum. Şuradaki figürü görüyor musun? Kafaya kadar iyi ama kafanın yeniden yontulması lazım. Sürekli onlara bakıyorum. Eğer yontucuysan, sana kalan çok dar bir alandır – yaptığın işler seni dışarı iter."

Zadkine'in başyapıtı yerle yeksan olup yeniden doğan Rotterdam şehrindedir. Onun için şunları yazmıştı:

"Zalim bir acının reva görüldüğü, Tanrı'nın inayeti altında yaşamaktan ve bir orman gibi doğallıkla gelişmekten başka hiçbir arzusu olmayan bu şehri bağrına basmaya çalışıyor. Meramı, gelecek kuşaklara ders olması."

36

Henry Moore

1898-1986

HENRY MOORE heykelciliğinin gelişmesi, Modern Sanat'ın genellikle temel aldığı yarı-gerçekliklerin eninde sonunda –değerbilirlik açısından– nasıl verimsizliğe ve kitlesel aldanmalara yol açtığına dair trajik bir örnektir. Trajik, zira Moore'un tartışmasız dürüst fikirli bir sanatçı olduğu kuşkusuzdur.

Bugünlerde Moore'un yeni bronz heykellerinden büyüklü küçüklü otuzu Leicester Galleries'te sergileniyor. Doğal büyüklükteki *Kral ve Kraliçe*, kafalarında testi kulbuna benzer taçları, tulumdan çıkmış, bükülüp yamyassı edilip de kurutulmuş balık misali bedenleri, kucaklarına bıraktıkları, neredeyse doğal büyüklükteki, adeta yastık gibi kemiksiz ve cansız elleriyle kendilerini hayran hayran seyreden ve "mevcudiyetleri"nden huşuyla söz eden kalabalıklara kör gözlerle bakıyorlar (gözleri, içinden iplik geçirilen bir iğne gibi birer delikten ibaret). Çıplak bacaklı bir annenin başının yerinde bir somun anahtarı var, memesini gagalamak isteyen çocuğu uzak tutmaya çalışıyor – çocuk bunu muhtemelen daha önce başarmış, zira öteki memenin içi oyuk.

Ayakta Üç Figür yakıt pompalarını andırıyor. Uzanmış bir kadın, yanı başında sanki çuvala doldurulup götürülecek bir kemik yığını. Elbette hemen her hayal mahsulü şeyle dalga geçmek kolaydır. Ancak bu gibi işlerin icat edilmiş olması da, garipliği de anlamsız. Çarpıtılmış olmaları temsil ettikleri yapıyla ilgili bir yorum ya da açıklama sağlamıyor, ancak keyfi ve tutarsızlar (gerçek bir kol ve yerleştirilmiş kare bir göğüs); duygusal etkileri düşünülmemiş; çoğu zaman öyle çelişkiler var ki komik bir durum ortaya çıkıyor; simgeselliği çok belirsiz olduğundan bu sıfatı da hak etmiyor. Sonunda insan dikkat çekici olanın çarpıtmalar olmadığının farkına varmaya başlıyor; ancak ne olursa olsun herhangi bir kıs-



HENRY MOORE, ANNE VE ÇOCUK, 1953

mın hayata dair bir bağlantısı var mı, merak konusu olan o. Ve bunu düşünürken neyin yanlış gittiğini görmeye başlıyorsunuz.

Moore çoğu kez bir zanaatkâr olarak övülmüştür. Gerçekten de olağanüstü duyarlılığı ve aklıselimi olan bir zanaatkârdır. "Malzemeye sadakat" kuramına göre işlediği erken dönem figürleri ve soyut parçaları son derece hoş nesnelerdir: elle dokunmanın zevk verdiği, yontuldukları tahtanın ya da taşın özelliklerini apaçık gösterdikleri için ilgi çeken ve yapılışlarındaki hassasiyet ve beceriye duyulan hayranlıktan dolayı. Lakin bir *nesne* yaratmaktan daha fazlasını yapmalıdır sanatçı. Zanaatkâr bir nesne yaratır – ve bu genel olarak kullanılan bir şeydir. Sanatçıysa bir imge yaratır. Bir nesne sadece kendisinden ibarettir. İmge ise bağlantı kurar, kendisinin ötesinde bir görüş/bir yorum getirir. Zanaatkârın esas kaygısı yapmakta olduğu şeyle ilgilidir; sanatçınınkiyse vizyonuyla, yapmakta olduğu şeyin ne ifade etmesi gerektiğiyle. Moore hiçbir zaman bu temel ayrımı tutarlı bir şekilde dikkate almadı. Yarattığı şeyin tahakkümüne izin verdi. Hayal gücünün daha fazla gerilim, heyecan ya da çatışma talep ettiği zamanlar, "nesneleri" daha sevimsiz, daha hırpalanmış,

daha fantastik hale geldi; ne var ki bağlantı sağlayan, yorumda bulunan imgeler olmaktan uzak kaldılar. Tuhaf benzerlikleri olan nesneler oldular: imal edilmiş *objects trouvés*: "bulunmuş nesneler".

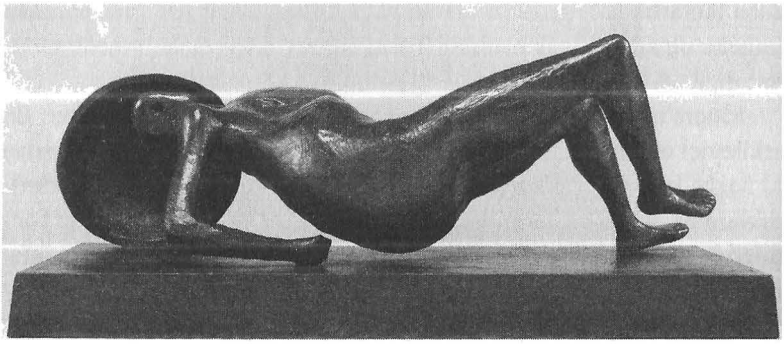
Moore'un işlerinde göze çarpan birçok özellik bu savı destekler: En etkileyici oldukları zaman yakından bakıldıklarındadır – öyle yakından ki başka hiçbir şeyle karşılaştırılamazlar, tüm kabuklarından arındırıldıklarında, kendi başlarına bir dünya. Moore'un yaptığı çizimlerde yontularını sıklıkla terk edilmiş düzlüklere yerleştirmesi; çoğu zaman işlerinin doğal *nesnelere* benzetilmesi – kemikler, ağaç gövdeleri, suyun kıyıya attığı tahta parçaları; önemli olan nokta Moore'un çizimlerinin (ki elbette "dış görüş"ü önemsiyordu) heykelleriyle yaratıcı ilişkisinin son derece sınırlı olmasıdır.

Moore'un, (Graham) Sutherland gibi çok sevilmesi, sanırım vicdan azabı krizleri ve iç gözlem çözümlemelerinin günümüzün duygusal-entelektüel modası haline gelerek, doğanın sonsuz süreçlerine havale edilmesiyle açıklanabilir. Bir bakıma kendini sonsuzlukta kaybetmek –yıllanmış kayalıklara sığınmak– belki de dünyanın bütün dertlerini "Evrim"e mal etmek gibi tatmin edici olabilir.

Son olarak, okurlara Beaux Arts Gallery'ye gidip Raymond Mason' un alçak kabartmalarını ve desenlerini görmelerini öneririm; Mason çok yetenekli bir heykeltıraş, oturup fosillerle uğraşacak yerde – çevresinde mücadele eden insanlar için kaygılanan biri.



GEÇMİŞTE Henry Moore'un sergilerine ağır eleştirilerde bulundum; hâlâ bu eleştirilerimin arkasındayım. Ne var ki eleştirmen de, okur da sanatçının devamlılık gösterdiğini gözden kaçırmamalıdır: Ömrünce ürettikleridir onun perspektifi. Moore'un şimdiki bronz çalışması onun çok zor bir dönemi geride bırakarak, inadıyla sanatçı gücünü yeniden kazandığını gösteriyor. *Düşen Savaşçı* (Marlborough Galleries'te olağanüstü nitelikte bir karma sergide) sadece çok başarılı değil, ayrıca etkileyici, çok iyi işlenmiş ve fevkalade duygulandırıcı. Başının çevresindeki bir koruyucu siperin dışında çıplak olan adam düşüyor – bir daha kalkması olanaksızmış gibi bir düşüş bu. Kelimenin tam anlamıyla Moore'un bugüne kadar yaptığı en savunmasız, en saldırıya açık heykel; kasten savunmasız, zira figürün model alınışı yılankavi ve gerçekçi. Heykelin bacakları ne kemikleri ne de üstündekileri taşıyacak durumda değil; bedendeki şişkinliklerin de estetik bozulmalar olmayıp fiziksel yaralanma



MOORE, DÜŞEN SAVAŞÇI, 1956-57

sonucu meydana geldiği anlaşılıyor. Ayrıca bir sanat eseri olarak da savunmasız, çünkü açıkça ve doğrudan doğruya duygulara hitap ediyor. Kimse fikrini beyanda acele etmeyecek olsa da, ben bunun Moore'un Nükleer Savaş'a karşı protestosu olduğundan eminim. Tam anlamıyla başarılı sayılmaz, zira adamın başı –Moore'un erken dönem stilize edilmiş, ortası delik taş kafalı adamları gibi– figürün geri kalan kısmıyla uyumsuz. Moore'un içinde bulunduğu açmazı anlamak zor değil. Adamın meçhul kalmasını istedi ve duygusallığa kaçma tehlikesinin de son derece farkındaydı. Ama burada yaptığı, sorunu çözümlemekten çok ondan kaçmak oldu. Eğer Moore, aynı sergide *Oturan Çıplak* adlı olağanüstü güzel bir resmi bulunan Archipenko gibi klasik bir sanatçı olsaydı, tüm şekilleri genelleştirerek anonimlik sağlayabilirdi; ancak gene de halen düşmekte olan –yere değdikten sonra yuvarlanmaya başlayan– figürün pozunu değiştirmesi gerekecekti. Durum bu olunca bu eserin anonimliğini korumak için tipik bir baş arayışına girişmek gerekecek – Rodin'in yaptığı, ya da Moore'un bedenin kalan kısımlarıyla ilgili olarak yaptığı gibi. Bununla beraber önemli ve etkileyici bir eser bu. Acaba Moore'un bu konudaki eskizleriyle Nükleer Silahsızlanma Kampanyası başlığı altında bir sergi düzenlenemez mi?

GÖRÜNEN O Kİ bu eller yaşlı birine ait. Belki de bir kadına. Bahçeyle uğraşmış, çamaşır yıkamış, yemek pişirmiş, ütü yapmış, dert ortağı olmuş, bebek bakmış, çocukları doyurmuş, sayısız başın saçlarını yıkamış birinin olduğunu tahmin etmek zor değil.

Bu eller bir çizim yaptı, Giovanni Bellini'nin en ünlü *Pietà*'sının bir detayından kopya. Özgün yağlıboya resimdeki gibi, Meryem'in başı ölü İsa'nınkinin ekseninde, iki baş yanak yanağa gibi duruyor; birinin yüzündeki ölüm ötekine ıstırap nakşetmiş. Meryem İsa'nın başını tutuyor, başparmağıyla işaretparmağı çivinin çakıldığı deliği sarmış.

Sadık bir kopya ama serbest, akıllıca çizilmiş, ana oğula eklemli ıstırap bağına ziyadesiyle duyarlı. 1975'te Henry Moore'un elinden çıkmış.

Moore'un ölümünden beş yıl sonra onun işlerine yakıştırılan kimi basmakalıp ve tehlikeli klişelerden kendimizi kurtaralım istiyorum. Bu klişeler kısmen onun yirminci yüzyılda Britanya'nın en önemli uluslararası sanatçısı olma ününe sahip olmasının, kısmen parlak kâğıtlara basılı, içinden delik geçen yan yatmış renkli fotoğraflarının dünyanın dört bir yanındaki kültür sitelerinde yayımlanmasının, kısmen de postmodern kamuoyu imalatçılarını büyük ölçüde tanımlayan garezin ürünü.

Postmodernizm şimdiki zamanın önünü keserek onu tüm geleceklerden kopardı. Günlük medya ise geçmişten koparmakta katkıda bulundu. Bu şu demek oluyor ki, eleştirel görüş günümüzde çoğu zaman kimsesiz kaldı, şirret ve fırsatçı önyargılardan ötesini göremedi.

Zor, ancak esaslı ve o yüzden de basit bir soru sormak istiyorum: Henry Moore'un sanatı ne hakkındadır? Gelecekte, dünyadaki insanlar onun heykellerinde muhtemelen ne bulacak? Ellerinin fotoğrafı ileride bize yardımcı olabilir.

Tarihte heykel için en yaygın konu insan bedeni olmuştur. Dokunma duyusuyla bağlantılıdır bu. Dokunma beş duyu arasında en cismani olanıdır, heykeller de dokunulmayı ister. Uzun vadede hiçbir şey bunu değiştiremez. İnsan imgeleminde heykeller ete kemiğe bürünme eğilimindedir. (Belki de Brancusi'nin eserleri bunun en güzel plastik örneklerindendir, yontulmuş figürün tabiatında var olan soluklanmaya, bir beden olabilmeye özlem.)

Henry Moore'un heykellerinin çoğu kadın bedeniyle alakalıdır. Babalar ve savaşçılar daha sonra geldi ancak geçiciydi. Başlangıçta ve sonda kadın vardı. Nasıl görüldü? Görülüp de nasıl hayal edildi? (Her etkili sanatın yapması gerektiği gibi) hangi tutkuya hizmet etti?

Erken dönem model kullanarak yapılan desenlerde bazı ipuçları görülmektedir. Kütleyi tanımlama arayışı – kontur ya da jestlerden farklı olarak, kuntluğa ulaşmak için gayret; heykeltıraş olmaya kararlı bir adamın çizimleridir bunlar. Ancak daha fazlasına da işaret ederler. Bu sanatçı çizdiği bedeni *tutmak* istemektedir. Örneğin Raphael'in yapabileceği gibi sadece okumak ve kaydetmek değildir istediği. Tüm enerjisi

kâğıt üzerinde bazı işaretlerde bulunarak vücudun tutulabilirliğini, dokunulabilirliğini göstermeye yöneliktir. Heykel kadının görünüşünden çok, hayatiyeti meşgul etmektedir zihnini. Mesajından ziyade varlığı. Ondan gelecek herhangi bir işareti okumazdan önce, *orada* bulunmasını istemektedir. Moore'un British Museum'daki Meksika koleksiyonunu incelemiş olmasından dolayı, eleştirmenlerin Aztek etkileri bulduğu otuzların başlarındaki ilk taş yontuları da aynı umudu ve aynı ihtiyacı ifade eder. *Ellerini Kavuşturmuş Kız*'da (1931) genç kadın, sanki varlığının güvencesi olarak kendi sağlam duruşundan cesaret alırcasına bedenini kavramış. Cumberland mermerinden yontulmuş nefis başla omuzlar iki kolun bir daire oluşturarak sardığı, birbiriyle burun buruna koklaşan memeleri gösteriyor. Bir tür kendi kendine kucaklaşma ki, böyle bir şey ziyadesiyle acıklı ve narsisisttir. Bu heykeller hazin olamazlar, zira duyguların bilinen diliyle sunulmaktadırlar. Duygusallıktan çok daha öncedirler. Yüz organlarının (gözler, ağız, çene, vb.) istikrarlı isteksizliği bu uyuşmazlığı vurgular, ki biz bunu "söz öncesi" diye ifade ediyoruz.

Moore'un ilk geometrik, soyut heykelleri benzer tarzda bir izlenim uyandırır, yanılmaz şekilde güven verici, ancak suskun varlıklar. Nesnelerle pek bir alışverişleri yoktur. Hepsi de bir tür vücut sıcaklığına sahiptir.

Peki, neredeyiz bakalım? Fiziksel varlıkları, kütleleri sıcaklıklarından ibaret olan kadınların önündeyiz. Cinsellikleri söz konusuysa eğer, ne erkeklere yönelik, ne de erkeklerin genellikle hissettiği tarzdadır. (Moore'un sanatı her zaman Püriten yasakları aşmıştır.) Onun işleri daha ziyade, hiçbir şeyin tanımlanamadığı erotik bir yaşantının hayal meyal hatırlanışına dairdir.

Anne-çocuk teması gelmekte gecikmedi. 1933'e ait bir çizimde annesinin kollarında kış uykusuna yatmış bir hayvan gibi kıvrılmış uyuyan bir çocuk görürüz. 1936 tarihli bir taş yontuda anneyle çocuk sıkılmış bir yumruğun boğumlarını ve başparmağı andırır. Gözler ufacık olup kumdaki böcek yuvaları kadar önemsizdir. Bu ve benzeri işler bundan sonraki elli yıllık yaratıcı çalışmanın başlıca konusunun habercisidir. Ömrü boyunca Moore –geriye bakarak– çocuğun annenin bedenini nasıl hissettiğini ifade edecek bir yol bulmaya çalıştı.

Böyle sunulunca proje çok basitmiş gibi geliyor ve kolayca yanlış anlaşılabilir. Moore'un saplantısının özgünlüğü ve başarısı bunu tarif etmeyi zorlaştırıyor. Bazen bir şeyi yapmak anlatmaktan daha kolaydır.

Psikanalizin yüzyılımızın sanatı üzerinde hatırı sayılır bir etkisi oldu.

Ne var ki anne çocuk arasındaki birincil, esas ilişkiyi konu olarak seçen Moore psikanalitik kurama pek ilgi göstermedi. Heyecanlardan çok dokunuşlardı onun ilgisini çeken: derin bilinçdışı değil, yüzey ve dokunuş.

Bir bebeğin Afrika'daki gibi annesinin sırtında, yanağı onun omzuyla kürekkemiklerine, dayalı bazen de daha aşağısına kaymış olarak taşındığını hayal edin. Bu sırtın yüzeyi, bebeğin dokunma duyusu için adeta bir çayır gibi olup Moore'un yüzlerce eserinin yaratıcı alanı durumundadır. Annenin kollarında, yanağı omzunun yuvarlağına dayalı uyuyan bebek Moore'un sanatının dokunmayla ilgili bir başka eşsiz deneyimidir. Aynı zamanda da dizler, bebeğin altını değiştirmek ya da yıkamak için yatırılan yarı ayrık bacaklar da benzer deneyimlerdir. Memenin dokunuş deneyimini sona bırakıyorum, zira en bariz olan odur. Fransızcada *sein* meme, aynı zamanda rahim anlamına gelir. Moore çizimlerinde ve kille çalışırken, çocukluğumuza gömülü ama büyüyünce unutmuş olmamız muhtemel bu anlam ikiliğiyle sık sık oynardı.

Şimdi de en karmaşık ve bir bakıma çelişik yönüne geliyoruz onun sanatının. Bu çok eski, sessiz, sözden önceki deneyimlerin açıklanması; Moore sözgelimi Dubuffet gibi primitif bir heykel dili seçmedi (ya da icat etmedi.) Aksine Praksiteles, Rönesans ya da Benin tunçlarıyla devamlılık sağlayan klasik bir dil seçti. Yaratıcılığının doruğunda olduğu zamanlar olağanüstü yeteneğiyle, bir figürün gerilimini (iterek içerden dışarıya çıkmak isteyen enerjiyi) yakalamakta ustaydı. Aynı zamanda bir izleyici, *öteki tarafını* keşfetmek amacıyla figürün etrafında dolaşmak istediği zaman –sanatının son derece gelişkin ve geleneksel ustalığından dolayı– formun her zaman şaşırtıcılığını koruduğu da bir gerçek. Seksenlerindeyken, tıpkı Mantegna ya da Géricault'nun yapabileceği gibi ağaçların ve koyunların fevkalade özenli çizimlerini yaptı. Hem bir yenilikçi –zira heykelciliğe tamamen yeni olan dokunma duygusunu getirdi– hem de gelenekçiydi. Yapmak istediklerini yerine getirmenin de başka yolu yoktu.

Primitif bir dil icat etmiş olsaydı, bu deneyimlerin ifadesi çocuklukla sınırlı kalacaktı. Bazı işleri unutulmuş şeylerin anısını tetikleyebilirdi elbette, ama yeniden keşfedilen anılar hiçbir zaman evrensel olamazdı. Yerel ve çocuksu kalmaları kaçınılmazdı. Moore'un yapmak istediği –ya da saplantısını kışkırtan iblisin onu yapmak zorunda bıraktığı– çocukluk çağındakilere fıkralarda ya da çevre içinde değil, insan bedeninde klasik bakışa uygun bir yer bulmaktı – buna istisna ise, figürlerinin içinde analığı en güçlü şekilde hissettiren heykellerinde çocuk bulunmamasıydı; bunu ancak özel bir şekilde hayalinde canlandırıp heykellere dokunarak

ve onlar tarafından dokunularak hissedebilir insan.

Figürleri ne kadar küçük olursa olsun, hepsi de dev gibi görünür. Neden? Hayalen küçük ellerce hissedilmişlerdir. Çok yakından bakıldıkları için yüzeyleri çayır gibidir. Meşhur boşlukları ve delikleri kucaklama, beşik gibi sallama, burnunu sokma arzusu uyandıran kısımlardır. Moore' un sanatı karşısında, başka kimsede olmadığı gibi memeliler soyundan olduğumuzu hatırlarız.

Moore'un tekrarlanan teması bebeklikse, bu elbette yaptığı her şeyin bu perspektiften ele alınmasını gerektirmez. Watteau'nun tekrarlanan teması ölümlülük, Rodin'in boyun eğme, Van Gogh'un çalışma, Toulouse-Lautrec'in kahkaha ile acıma arasındaki kırılma noktasıydı. Sanatçıların bilinçli dikkatleri başka yerde olsa bile bir ömür boyu hareketlerini ve gözlemlerini belirleyen saplantılardan söz ediyoruz. İmgelemin bir tür tarafgirliği. Ömür boyu yaptığı işlerin, sanatçıya yuva olmuş konuya kaçışı.

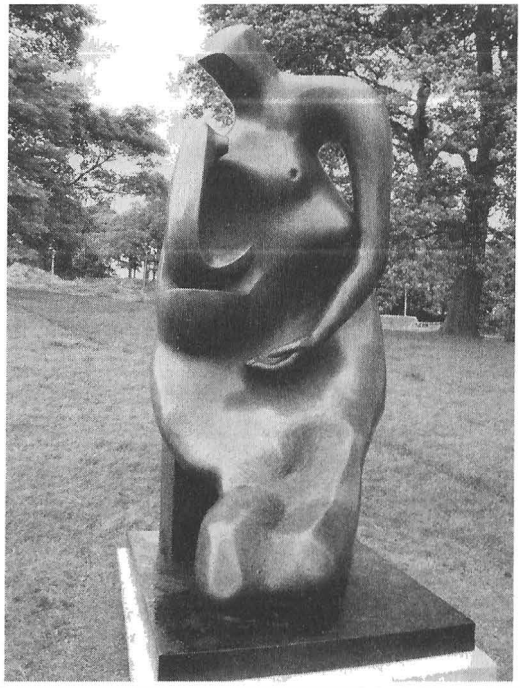
Moore'un işleri inişli çıkışlıydı. Benim fikrime göre en zayıf heykellerini eserlerinin en çok arandığı, tartışmasız kabul gördüğü dönemde üretti. Ellilerin sonuna doğru cesaret gösterip son eserleriyle ilgili eleştiride bulunduğumda az kalsın *New Statesman*'daki işimden oluyordum. Milli bir hain muamelesine maruz kaldım!

Sözden önce var olduğu kabulünden dolayı sanatı özel türden kültürel bir ayrıcalığa sahipti. Kolaylıkla kelimelere boğulabilir, böylece herkese her türlü şey ifade edebilirdi. Evrenselliği çeşitli kullanımlar için bir bahane olabilirdi. Bir Henry Moore, Time-Life'a olduğu gibi UNESCO'ya da amblem olabiliyordu!

Sanat tarihinde ilk kez olan bir şey değildi bu elbette. Moda ile güzel sanatlar birlikte dans etme eğilimindedir her zaman. Bir sanat eseri ancak ikinci hayatında, ilk ölümünden sonra, kendi kurallarını dayatabilir.

Ellilerde ve altmışlarda çoğu zaman hırs Moore'un aklını çeldi. Belki de sanatı başka insanların ihtiraslarına alet oldu, demek daha doğru olur –zira o her zaman mütevazı bir insandı– tutkusunu gözden kaybetti, onun yerini tartışma aldı. İçerden hiçbir güç dürtüklemez oldu. Bana göre, 1952-53'ün *Kral ve Kraliçe*'si oldukça üretken ancak görece çorak olan bu dönemin çok iyi bir örneğidir.

Bunun aksine Moore'un çalışma hayatının son dönemi –özellikle de yetmişlerinin sonunda ve seksenini geçtikten sonra– kıyas kabul etmez zenginliktedir. Artık Tiziano ya da Matisse'in kumpanyasına dahildir; ömrünü verdiği işlerin birikimi doruktadır. Sonunda en başından beri bulmayı ümit ettiği şeyi olanca görkemiyle bulmuştur.



MOORE, ANNE VE ÇOCUK: YEKPARE KOLTUK, 1983-84

Anne ve Çocuk: Yekpare Koltuk'a bakalım (1983-84). Anne oturuyor. Kollarından biri bir koltuk kolu sanki, çocuk onun üzerinde dengede, tıpkı "Meksika zıplayan fasulyesi"* gibi. Kadının öteki kolu gevşek, eli oldukça doğal bir tarzda kucağına yakın, havada. İkisinde de yüz organlarının hiçbiri yok. Heykele ait olması gereken iki organ başka yerlerde. Biri sol memenin ucunda, biberon ağzına benzer bir delik, ötekiyse çocuğun yüzünde bir çıkıntı. Sanki en sonunda deliği kapatacak, yarayı sağaltacak, hayatı sürdürecek.

Kelime oyunlarından hoşlanmam ama Henry Moore'un bu son, ya da neredeyse son heykelinden yayılan duyguları çözümlemek istediğimde, "mumya" sözcüğünden kurtulamıyorum. Annenin kucağındaki elin dışında tüm şekiller Mısır ölüleri gibi kaplanmış, kundaklanmış, bağlanmış. Ebedi bir hayat için zarflanmış. İçerde ne bulunduğuna dair aynı

* Fasulyenin zıplamasına neden olan, henüz çiçek halindeyken güvenin tohum bırakması, bu tohumların tanenin içinde büyüyüp larvalaşmasıdır; larva hareket ettikçe fasulye tanesi de hareket eder. –*ç.n.*

acil merak söz konusu. Heykel sandukadaki mumya gibi dimdik durmuyor tabii ve kaskatı değil. Ayrıca tek bir figürden ibaret de değil, iki figür var. Lakin kollar, bacaklar ve beden aynı şekilde sarılmış, giydirilmiş, uğraşılmış. Saklanmaları ve korunmaları sadece şimdiki zaman için değil; yeni dış yüzeyleri elimizin değdiği ilk bedene yakından benzediği için.

Mısır gömü törenlerinin son ayini ağzın açılmasıdır. Ölünün oğlu ya da rahip büyük bir ciddiyetle açar ağzı. Bu fiil ölü şahsın öteki dünyada konuşabilmesini, işitmesini, hareket etmesini, görmesini sağlamak içindir. Henry Moore'un son büyük eserinde ağız, annenin meme ucundadır.

37

Peter Lazslo Peri

1899-1967

PETER PERI'Yİ 1947'den beri tanıyorum. O zamanlar Hampstead'de yaşıyordu; heykellerini bahçesinde sergiler, ben de sık sık o bahçenin önünden geçerdim. Ordudan yeni terhis edilmiştim, bir sanat okuluna devam ediyordum. Beni ilgilendiren heykellerin niteliği değildi –zira o tarihte sanattan başka ilgimi çeken pek çok başka şey vardı– tuhaf görünüşleriydi. Yabancı bir havaları vardı. Arkadaşlarımla bu heykellerle ilgili tartıştığımı hatırlıyorum. Onların basit ve kaba buldukları heykelleri ben savunuyordum. Hislerim bana bizden çok farklı birinin elinden çıkmış olabileceklerini söylüyordu.

Sonraları, 1952-58 yılları arasında Peter Peri'yi daha yakından tanıdım ve heykelleri eskisinden daha çok ilgimi çekti. Ama gene de beni en çok ilgilendiren adamın kendisiydi. O sıralar Hampstead'den taşınmış, Camden Town'daki eski Camden atölyelerinde hatırı sayılır bir yoksulluk içinde yaşıyordu. Londra'nın bana her zaman onu hatırlatacak kimi belirgin manzaraları vardır: kışları çıplak ağaçların kurum karası gövdeleri, çimentoya gömülü siyah raylar, gri taş misali bir gökyüzü, günbatımında kapıları doğrudan boş sokaklara açılan yoksul evleri, insanın boğazında hissettiği kekre bir cesaret; buz gibi soğuk atölyesi ve ne kadar az kalmış olursa olsun kahve ikramındaki cömertliği. Heykellerinin çoğu şehrin benzer yanlarıyla ilgiliydi. Bu nedenle atölyesinde bile bir sığınmacı olduğu hissine kapılırdınız az çok. Köşedeki özensiz yatağın bir kaldırım bankından farkı yoktu – üzerindeki kaba saba raftaki kitaplar olmasa. Elleri, gece gündüz sokakta çalışıyormuş gibi kir içindeydi. Odadaki sobadan hafif bir sıcaklık yayılıyor, üzerindeki bakır kahve cezvesini sıcak tutmaya yarıyordu.

Bazen ona birlikte lokantaya gitmeyi önerirdim. Hemen her zaman reddederdi. Bir bakıma gururdandı bu – neredeyse kibirli denecek kadar

gururluydu, öte yandan sağduyudandı belki de: Kara ekmek ve sebze çorbasından ibaret son derece hafif yeme alışkanlığında olduğu için daha iyi şeyler yiyerek dengesini bozmak istemiyordu. Aykırı bir hayat yaşamayı sürdürmek mecburiyetinde olduğunun bilincindeydi.

Yüzü. Kederli olduğu kadar ihtiraslıydı. Geniş ve basık alnı, haşmetli burnu, etli dudakları, sıcak tutacak fazladan bir giysi yerine bıyık ve sakalları, ısrarlı bakışları. Teninin dokusu sertti, hiçbir zaman temiz olmadığı için bu haliyle daha çok göze batıyordu. Yüz hatları ve görmüş geçirmişliği –Yahudi olsun olmasın– herhangi bir gettoda rastlanacak türdendi.

Kibirli tavrı ve bakışlarındaki ısrar çoğu zaman çekici gelirdi kadınlara. Yüzünde alternatif bir dünyaya geçişine imkân veren bir pasaport taşıyordu. Fiziksel olarak terk etmek zorunda bırakıldığı ama soyut olarak –sanki onun bir mikrokozmosunu sırt çantasına tıkıştırmış gibi– yanında taşıdığı bu dünyada güçlü, akıllı ve yetenekliydi.

Ona çoğu zaman siyasi mitinglerde rastlardım. Benim konuşmacı olduğum bazılarındaysa bulanık yüzler arasında siyah beresinden tanırdım onu. Sorular sorar, müdahalede bulunur, kendi kendine homurdanır – kimi zaman terk edip giderdi. Önemli olaylardan sonra onunla ve arkadaşlarımla akşam buluşup konuyu tartışmaya devam ederdik. Anlatmak ya da açıklamak istediği şeylerde her zaman bir yetersizlik oluyordu. Bu bir dil sorunundan ziyade (heyecanlandığı zaman neredeyse anlaşılmaz bir İngilizce konuşsa da) onun biz izleyicilerini değerlendirmesiyle ilgiliydi daha çok. Sovyet Devrimi sırasında Budapeşte'de değildik. Béla Kun'un –belki de beyhude yere– nasıl yenilgiye uğradığını görmemiştik. 1920'de Berlin'de değildik. Almanya'da bir devrim ihtimalinin nasıl ihanete uğradığını anlayamıyorduk. Naziliğin usul usul ilerleyişine ve korkunç zaferine tanık olmamıştık. Bir sanatçının hayatının ilk otuz yıllık emeğini feda etmek zorunda kalmasının nasıl bir şey olduğunu bile bilmiyorduk. Belki bazılarımız bunu hayalinde canlandırabilirdi ama Peri bu alanda hayal gücüne inanmıyordu. Bu yüzden, çantasında taşıdığı mikrokozmosu ortaya çıkarmazdan çok önce, söylemek istediğinin sonunu getirmeden lafı keserdi.

Çok soru sordum ona. Ama şimdi bakıyorum da, yeterince sormadığımı hissediyorum. Ya da en azından doğru soruları sormadığımı. Her ne hal ise, onun hayatını yönlendiren başlıca tarihsel olayları anlatabilecek durumda değilim. Dahası Londra'da bunu yapabilecek birini de bilmiyorum. Belki de Budapeşte'de bir tanık kalmıştır: Ancak çoğu ölü, ölülerin de çoğu öldürülmüş. Ben sadece kendi natamam izlenimimi ak-

tarabilirim onun hakkında. Olgular bakımından eksik olsa da, bendeki izlenimi şaşılacak kadar eksiksiz.

Peter Peri bir sürgündü. Kibirle, inatla, bazen de kurnazlıkla bu rolü benimsedi. Bir sanatçı, faziletli bir adam olarak ya da militan bir antifaşist olarak tanınsaydı değişmesi belki de mümkündü. Ama öyle değildi. Avrupa'daki şöhretine ve önemli kişiler tarafından tanınmasına rağmen Kokoschka gibi bir sanatçı bile sığınmacı olarak İngiltere'ye ayak bastığında küçümsendi ve görmezden gelindi. Peri üstünlük sağlamak bakımından ondan çok daha gerideydi. Konstrüktivist olmak gibi tali bir ünü vardı. Militan bir komünist ve beş parasız bir Yahudiydi. Onu tanıdığımda ne birincisi ne de ikincisiydi ama ezeli bir sürgündü artık – zira ancak bu kimlikle öğrendiklerine ve ona öğretenlere sadık kalabilirdi.

Onun gibi bir sürgün olmanın anlamına ilişkin bazı şeyleri *Zamanımızın Bir Ressamı* adındaki romanımda anlatmaya çalıştım. Bu romanın kahramanı, Peri ile aynı kuşaktan bir Macar. Bazı yönleriyle bu karakter Peri'ye çok benziyor. Romanı uzun uzadıya tartıştık aramızda. Bunu yazıyor olmam onu heyecanlandırmıştı. Bitmiş hali hakkında ne düşündüğünü bilmiyorum. Muhtemelen yetersiz olduğunu düşünmüştür. Başka türlü düşünmüş olsa bile, bana söylemesinin imkânsız olduğunu düşünüyorum. O zaman zarfında, erişilmez olmak ve sade suya sebze çorbası içmek türünden ezaya katlanmak güçlü bir alışkanlık haline gelmişti.

Romandaki James Lavin karakterinin hiçbir bakımdan Peri'nin *portresi* olmadığını da söylemeliyim. Lavin'in özellikleriyle ilgili olarak, bir başka Macar mülteciden, sanatla ilgili yazı yazmakta bana herkesten çok yol gösteren sanat tarihçisi Frederick Antal'dan esinlendim. Kitabın başka yanları tamamen hayal ürünüydü. Lavin'le Peri'nin ortak yanı sürgün tecrübelerinin derinliğiydi.

Peri'nin sanatı engebeli bir seyir izler. İnatçılığının eleştiri, hatta yoruma karşı bir duvar oluşturması bazı bakımlardan bir sanatçı gibi gelişmesine ket vurdu. Kendi işlerinin kifayetsiz bir yargıcıydı. Fevkalade kaba ve bayağı işler üretebildiği gibi, insanlık idealiyle titreşen eserler yaratmaya da muktedirdi. Bana hangisinin öyle ya da böyle olduğunu sıralamak önemli gelmiyor. İzleyici kendi karar vermeli buna. İşleri içinde en iyileri inancını dile getirdikleridir. Bunun küçük bir başarı olduğu düşünülebilir; oysa ender rastlanan bir erdemdir. Üretilen işlerin çoğu ya sinik ya da ikiyüzlüdür – ya da anlamsızlığa varan dağınıklık içindedir.

Peter Peri. Bu satırları yazarken varlığı zihnimde çok güçlü. Hiçbir zaman yeterince tanıyamadığım bir adam. Doğruyu söylemek lazım gelirse, daima benden biraz kuşku duyan bir adam. Ona yardımcı olmak

ve cesaretlendirmek için elimden geleni yaptım ama bu kuşkusunu gidermeye yaramadı. Budapeşte ve Berlin'deki arkadaşlarının ve kendisinin geçmek zorunda kaldığı hakiki sınavlardan ben geçmemiştim. Görece ayrıcalıklı bir ülkede yaşayan görece ayrıcalıklı biriydim. Onun terk etmiş olduğu bazı siyasi görüşlere sahiptim; ancak onun ve arkadaşlarının maruz kaldığı ve ıstırap çekmelerine sebep olan olayların bir zerresini bile yaşamadan bu görüşleri savunuyordum. Bana güvenmediğinden değil, şüphe etme hakkını saklı tutmak istediği içindi sadece. Söze dökülmemiş, ancak bilen, yarı örtülü gözlerinden okuduğum bir şüpheydi bu. Haklıydı belki de. Öte yandan Peter Peri'nin maruz kaldığı sınavlara benzer sınavlarla karşılaşsaydım, onun örneği bana yardımcı olurdu sanırım. Onun örneğinin etkisi kuşkularını bir miktar gereksizleştirirdi belki.

Peri çok acı çekti. Istırabının önemli bir kısmı kendi davranışlarının ve eylemlerinin sonucuydu. Başına gelenler tamamen tesadüfi değildi. Nadiren pasif bir kurbandı. Kimileri –bir kısmını bertaraf edebileceği düşünülerek– gereksiz yere ıstırap çektiğini söyleyebilir. Ne var ki Peri kendi yasalarının gereğine göre yaşadı. Kendi kendini hakir göreceği sağlam nedenler bulunmasının onun için en büyük felaket olacağına inanıyordu. Bir yanılsama olmayan bu inanç onun soyluluğunun ölçüsüydü.

38

Alberto Giacometti

1901-66

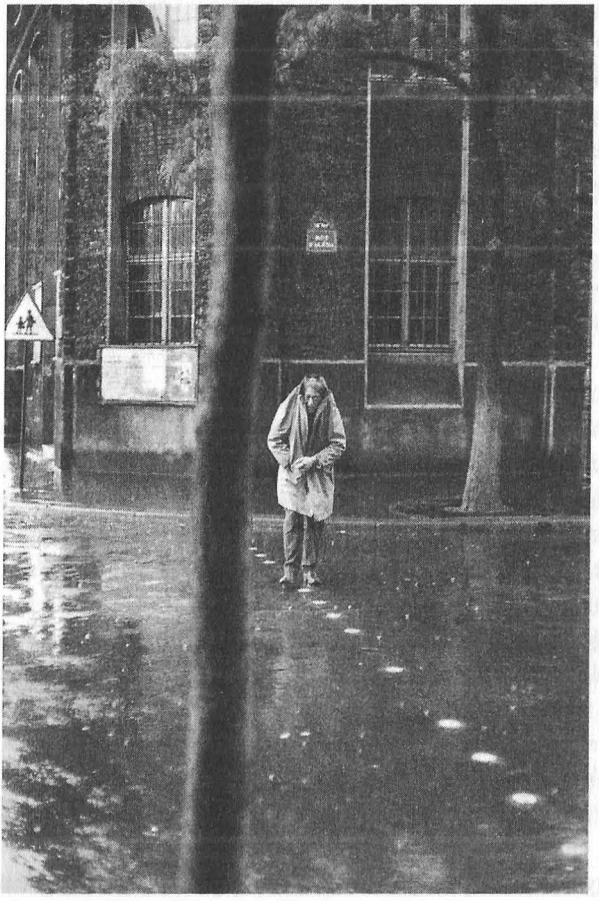
GIACOMETTI'NİN ölümünden bir hafta sonra *Paris Match* onun dokuz ay öncesine ait ilgi çekici bir fotoğrafını yayımladı. Yağmur altında tek başına Montparnasse yakınlarındaki atölyesine gitmek için karşıdan karşıya geçerken görülüyordu. Kollarını geçirdiği yağmurluğuyla başını örtmüştü. Yağmurluğun altından belli belirsiz omuzlarının kamburu seçiliyordu.

Fotoğrafın yayımlandığı tarihte uyandırdığı etki kendi sağlığını garip bir şekilde umursamayan bir adamı teşhir etmesinden kaynaklanıyordu. Buruşuk pantolonu ve eski pabuçlarıyla yağmur için hazırlıksız, zihni fazlasıyla meşgul olup mevsimleri düşünecek zamanı olmayan birini.

Ancak fotoğrafı olağandışı yapan, Giacometti'nin karakteri hakkında bundan daha fazlasını ima etmesiydi. Yağmurluk ödünç alındığı izlenimi verirken, sanki altında pantolondan başka bir şey yokmuş gibiydi. Tesadüfen hayatta kalmış biriydi sanki. Ama trajik bir durumu getirmiyordu akla. Böyle yaşamaya çoktan alışmış olmalıydı. Dilimin ucuna "keşiş gibi" demek geliyor. Bunun bir nedeni de başını örten yağmurluk kukuletayı andırdığı için. Ama benzerlik tam değil. O simgesel yoksulluğunu pek çok keşişten daha doğallıkla taşıdı.

Öldükten sonra her sanatçının işi bir başkalaşım geçirir. Sonunda o hayattayken eserlerinin neye benzediğini kimse hatırlamaz. Bazen çağdaşlarının hakkında yaptığı değerlendirmeleri okuyan biri çıkar. Yorum ve vurgulardaki farklılıklar daha çok bir tarihsel gelişim sorunudur. Ancak sanatçının ölümü aynı zamanda bir ayrım çizgisidir.

Şimdilerde, hiçbir sanatçının işlerinin ölümünden sonra Giacometti'ninkiler kadar başkalaşıma uğramadığını düşünüyorum. Yirmi yıl sonra kimse bu başkalaşımın farkında olmayacak. Eserleri –aslında başka bir şeye dönüşmüş olduğu halde– normalleşmiş addedilecek; son kırk



HENRI CARTIER-BRESSON, ALBERTO GIACOMETTI, PARİS, 1961

yıldan beri olduğu gibi, geleceğe muhtemel bir hazırlık iken, geçmişten bir kanıt sayılacaklar.

Giacometti'nin ölümüyle eserlerinin radikal bir şekilde başkalaşmış olduğunun düşünülmesinin nedeni, ölümle ilgili farkındalığının işlerindeki belirginliği. Ölümü, sanki yaptıklarını doğrular gibiydi: ölümüne giden yolda artık işlerini birbiri ardına sıralamak mümkünmüş gibi. Ömrü boyunca yarattığı eserleri takdir edebilmek için bu yolun kesintiye uğraması ya da sona ermesi değil, aksine bu yolda geriye okunmayı çok daha mümkün kılacak bir durum söz konusu.

Kimsenin Giacometti'nin ölümsüz olduğuna inandığını iddia edemezsiniz. Ölümü elbette bekleniyordu. Farkı yaratan bu olgudur. Hayat-

tayken, yalnızlığı, insanların anlaşılamazlığına olan inancı, içinde yaşadığı topluma ilişkin düşüncesini belirleyen bakış açısıydı. Ölmesiyle bu nokta onun için kanıtlanmış oldu.

Bu çok uç bir açıklama gibi gelebilir. Kullandığı yöntemlerin görece geleneksel olmasına karşın, Giacometti çok uçlarda bir sanatçıydı. Yeni-Dadaistler ve günümüzün sözümona putkırıcıları, onunla karşılaştırıldığında geleneksel vitrin dekoratörlerinden ileri geçemezler.

Giacometti'nin olgun dönemindeki en aşırı önerme hiçbir hakikatin –ki o hakikat tasavvurundan başka hiçbir şeyle ilgilenmiyordu– asla paylaşılamayacağıydı. Bir işin tam anlamıyla bitirilmesinin imkânsız olduğuna inanması da bu yüzdendi. Bu nedenle herhangi bir eserin muhtevası, canlandırılan figürün ya da başın asıl doğası değil, Giacometti'nin ona baktığı sıradaki natamam tarihidir. Bakma edimi bir tür ibadet gibiydi onun için – hiçbir zaman yakalayamadığı mutlak hakikate ulaşmak için bir çaba. Bakmak sayesinde varoluşla hakikat arasında muallakta kalmanın farkındalığı.

Daha eski zamanlarda dünyaya gelseydi dindar bir sanatçı olurdu Giacometti. Ne var ki, derin ve yaygın bir yabancılaşma döneminde doğmuştu; geçmişe kaçış olarak yorumlanacağından dine sığınmayı reddetti. Zamanına inatla sadıktı; içinde geliştiği torba misali, derisi gibiydi onun zaman. Dürüst olmak gerekirse, bu torba yüzünden her zaman yalnız olduğu ve daima yalnız kalacağı inancından kurtulamadı.

Hayata böyle bir açıdan bakmak için belirli bir mizaca sahip olmak gerekir. Bu mizacı tam anlamıyla tanımlamak beni aşar. Giacometti'nin yüzünde görmek mümkündü bunu. Şeytaniyetin ışık verdiği bir tür dayanma gücü. İnsan toplumsal bir varlık olmayıp da sırf hayvan kalsaydı, ihtiyar bir adamın ifadesi aynen böyle olurdu. Samuel Beckett'in yüz ifadesinde bunu yakalayabilirsiniz. Le Corbusier'in yüzündeyse zıddını görürsünüz.

Lakin bu sadece bir mizaç sorunu değildi: hatta daha ziyade çevresindeki sosyal gerçeklikten kaynaklanıyordu. Hayatı boyunca bu tecriti hiçbir şey kıramadı. Hoşlandığı ya da sevdiği kim varsa geçici bir süre için bunu paylaşmaya davet edildi. Asal durumu –içine doğduğu torba– hiç değişmedi. (Ama ilginç olan, onun hakkındaki efsanenin bir bölümünde nasıl kırk yıl içinde yaşadığı atölyesinde neredeyse hiçbir şeyin değişmediğinin ya da başka bir şeyin ilave edilmediğinin anlatılmasıdır. Ve sonraki yirmi yılda ise beş ya da altı konuya durmadan, tekrar tekrar yeniden başlaması.) Ne var ki aslında toplumsal bir varlık olan insan mizacı –nesnel olarak dil, bilim ve kültürün varlığıyla kanıtlanmış olsa da–

ortak eylemin sonucu olarak değişimin gücü sayesinde sadece öznel olarak hissedilebilir.

Şimdiye kadar Giacometti'nin bakış açısına daha önceki tarihsel dönemlerde rastlanmadığı içindir ki, onun burjuva aydınlarının son zamanlardaki toplumsal çözülmesini ve manik bireyciliğini yansıttığını söyleyebiliriz. Giacometti artık inzivada bir sanatçı bile değildi. Toplumu gereksiz bulan sanatçıydı o. Toplum eserlerine tevarüs ettiyse eğer, bu tamamen tesadüfiydi.

Bütün bunları söyledikten sonra baki kalan ve unutulmaz olan eserleridir. Bakış açısı ve içinde bulunduğu durumla ilgili sonuçlar hakkındaki sağlamlığı ve inanılmaz dürüstlüğü sayesinde hakikate sahip çıkıyor ve onu ifade edebiliyordu. Bu, beşeri menfaatlerin nihai sınırında ağır bir hakikatti; fakat onu ifade ediş tarzıyla sinisizmin sebep olduğu toplumsal umutsuzluğu aşıyordu.

Giacometti'nin hakikatin paylaşılamaz olduğu önermesi ölüm için geçerlidir. Ölüm süreciyle marazi bir şekilde ilgilenmiyordu; ama güvenebileceği yegâne perspektifi kendi ahlakında bulan bir insanın gördüğü haliyle yaşam süreciyle özellikle ilgiliydi. Hiçbirimiz bu bakış açısını reddedecek konumda değiliz, zaman zaman başkalarını denemeyi düşünsek de.

Ölümünün ardından eserlerinin değişime uğradığını söylemiştim. Ölmekle işlerinin içeriğini daha çok vurgulamış, hatta açıklığa kavuşturmuş oldu. Ama değişim –en azından şu sırada bana öyle geliyor– bundan daha sarih ve kesin.

Karşısına geçip de baktığınız büstlerden birini hayal edin. Ya da elleri iki yanında, incelenmeyi bekleyen çıplaklardan birini ki, sadece iki torbanın üzerinden dokunulabilir –onunki ve sizinki– böylece çıplaklık sorunu gündeme gelmez ve çıplaklık hakkındaki konuşmalar düğünde ne giyeceğine karar vermeye çalışan burjuva kadınların saçma sapan konuşmalarına indirgenmiş olur: Çıplaklık geçici bir durumda bir ayrıntıdır sadece.

Heykellerden birini hayal edin, ipince, başka bir şeye indirgenmesi imkânsız, hareketsiz ama katı değil, akıldan çıkmayacak gibi, ancak tetkik etmek mümkün, bakmak. Bu en sıradan bir portre için de geçerlidir. Eğer gözlerinizi dikip de bakarsanız figür de size bakar. Bu durumda müstesna olan sizin nasıl farkına vardığınız, bakışınızın sürdüğü iz ve onunki: ikinizin arasındaki bakışların dar koridoru: bu belki de, eğer tahayyülü mümkün olsa – bir duanın izi gibidir. Koridorun iki yanının önemi yoktur. Ona erişmenin sadece bir yolu vardır – kıpırdamadan dur-

mak ve gözünü dikip bakmak. Bu denli ince olması bu yüzdendir. Tüm öteki işlevler ve olasılıklar yok edilmiştir. Gerçekliği tümüyle görülmeye indirgenmiş bulunmaktadır.

Giacometti hayattayken, sanki siz onun yerinde duruyordunuz. Onun bakışının izini sürerken, figür o bakışı tıpkı bir ayna gibi size yansıtır. Artık öldüğü için ya da siz onun öldüğünü bildiğiniz için, kendinizi onun yerine koyacak yerde onun yerini alırsınız. Koridordan ilk hareket sanki figürden gelir. Bakar ve siz o bakışı yakalarsınız. Öte yandan dar geçitte ne kadar geriye giderseniz gidin, bakış sizi delip geçer.

Giacometti hayattayken bu figürleri kendisi için yapmış sanki; gelecekteki yokluğunun, ölümünün ve anlaşılamayışının tanıkları olarak.

39

Mark Rothko

1903-70

Bana öyle geliyor ki, Rothko'nun hayatını verdiği işler Bâle'e gittikten sonra birazcık *fabl*'ı andıran bir hikâyeye dönüştü. Elbette bu hikâye hakikati tam olarak anlatmıyor –hangi hikâye anlatır ki?– ama belki de başarısının *asli* hakikatine biraz olsun ışık tutar.

Marcus 25 Eylül (Terazi burcu),1903'te Rusya'da Drinsk'te dünyaya geldi. Bundan altı yıl sonra babası Oregon'da Portland'a göç etti; uğraşı çaput ticaretiydi. 1913'te, Marcus'un da bir ferdi olduğu Rothkowitz ailesinin tamamı onun yanına geldi. Lakin baba ertesi yıl öldü. Marcus on bir yaşında gazete satarak hayatını kazanmaya başlamıştı. Parlak bir öğrenciydi; on yedi yaşında bir burs kazanarak Yale'de öğrenim görmeye başladı. En çok felsefe, tiyatro ve müziğe ilgi duyuyordu. Resimle ancak yirmilerinde ciddi şekilde ilgilenmeye başladı. 1940'ta, otuz yedi yaşındayken adını İngilizceye uyarlayarak Mark Rothko yaptı.

Onun kuşağından Yahudi göçmen sanatçılar kaç kişiydi? Bu sayı kısa bir süre önce son bulmuş olan yirminci yüzyılı tanımlamaya yardımcı oldu. Lakin Rothko'nun sanatı göçü –sadece Yahudi göçünü değil– işlemekte olağanüstü özgündü. Öteki sanatçılar daha nostaljik, daha şahsi, daha maceraperest, daha acılıydı ama ondan başka hiç kimse –ya da bana öyle geliyor– göç dramının resim dilini nasıl altüst edebileceğini görmedi. Açıklamaya çalışayım.

İlk aldığı sipariş –1927'de– New York'ta yayımlanacak olan *The Graphic Bible: From Genesis to Revelation in Animated Maps and Charts* (Çizgilerle Kutsal Kitap: Yaradılıştan Tanrısal Esine, Canlı Haritalar ve Tablolar) başlığını taşıyan bir kitap için haritalar ve illüstrasyonlar çizmekti. (Kitabı hiç görmedim ama başlığından bir ipucu yakalanabilir.)

Otuzların başından 1948'e kadar ürettiği duyarlı, ciddi, avangard çalışmalarla ressam olarak sanatını geliştirdi; ama çok da dikkat çekici değildi bu işler. Sonraki başarılarına kıyasla geriye dönüp bakıldığında bu şaşırtıcı gelebilir, ama durum buydu. Sonradan, "şeyler" diye söz edeceği dikdörtgenlerini boyamaya başladığında bile, ilk fikri dostları Barnett Newman ya da Clyfford Still'den kaptığından şüpheleniyorum. "Visitation" (Ziyaret) gibi fevkalade özgün olan keşfi bir sonraki yıl, 1949'da kırk altı yaşındayken gerçekleşti! Bundan sonra, ölümüne kadar geçen yirmi yılda bir daha arkasına bakmadı. Ya da daha sarih olmak gerekirse, bundan önce başka hiçbir ressamın yapmadığı tarzda, arkasına bakmaktan başka bir şey yapmadı!

Daha önceki resimlerin tümü –paleolitik mağaralardan modern soyutlamalara değin– var olan, görünür dünyada bulunan bir yansıma ya da oyundu. Yağlıboya biçim ve renkler sadece üretilmiş değil, çoğunlukla icat edilmişti; ancak hepsi de dünyaya, görünür dünyaya bakma deneyiminden sonra bir şekilde nasıl hayal kurulabileceğine dair göndermede bulunuyordu. Bu Rublev ya da Kooning için de geçerlidir. Barnett Newman'ın renk tertiplerine de uygulanabilir. Rothko'nun yağlıboya resimleriyse bunun zıddını yapıyor ya da öneriyordu. Onlar görünür dünyanın yaratılışını *bekleyen* renkler ya da ışık hakkındaydı. Anlatımları derin bir önseziden kaynaklanıyor, tıpkı Büyük Patlama'nın ani parlayışı nasıl olacaksa öyle. (Cümle kulağa hoş gelse de ben resimlerin yarattığı etkinin nasıl meydana geldiğini anlamıyorum; öte yandan bu yağlıboya tuvallerin görünür dünyayı *bekler* gibi olduklarından eminim. Olaydan sonra değil, olaydan önce.)

Bunu bir başka şekilde ifade etmenin yolu, Yaradılış'ın ilk evresine göndermede bulunup bulunmadıklarını sormak! Tuvalde hayatın Başlangıcına, Kökenine yönelik bir soru mu bu?

Rothko yağlıboya resmi tersyüz etti çünkü büyük bir gayretle yarattığı renkler henüz var olmayan şeyleri anlatmayı bekliyordu. Öte yandan onun sanatı mülteci sanatıdır; sadece mültecilere mahsus, bulunamayan köklerinin, her şey başlamazdan önceki ânın peşine düşen.

George Steiner konferanslarının birinde bazı ender dillerden söz eder, sanırım göçebelerin kullandığı dillerdir bunlar. Onlarda gelecek, konuşanın *arkasında* bir şey olarak tasavvur edilir, çünkü bilinmezdir; geçmiş ise önünde... Zira o izlenebilir ve aşikârdır. Rothko da bu anlamda, tek seferlik başlangıçta *ileriye* bakmaktadır.

Hiç kimse görmeyi, aynı zamanda körlüğü aklından geçirmeden düşünemez. Rothko'nun işleri körlüğe çok yakındır. Trajik bir renkli körlük. En muazzam tuvalleri, kör olmakla ilgili değil, görünür dünyanın yaratıldığı (ya da yeniden) yaratılacağı renk gözbağlarını çıkarmaya çalışmakla ilgilidir.

Yoksa deli miyim ben?

Sevgiyle, John

Haute Savoie
6 Mayıs, 2001

Kut,

Bir kartpostalın arkasında ondan bir alıntı buldum:

"Eğer bir şeye güvenmem gerekirse, kalıplaşmış düşüncelerden bağımsız, hassas izleyicilerin ruhunu tercih ederim. Bu resimleri kendi meşreplerine uygun kullanacaklarından emin olduğum için, akıbetlerinden kaygı duymam. Eğer ihtiyaç ve ruh bir aradaysa, gerçek bir uzlaşma kaçınılmaz."

Hassasiyet hakkında bir şey diyemem ama uzlaşmaya, evet.

XXX. John

40

Robert Medley

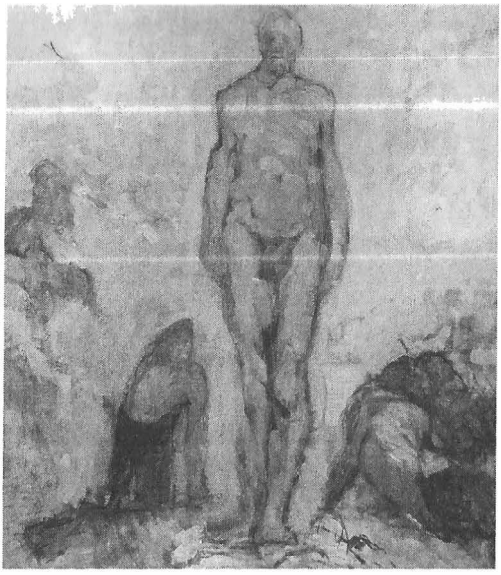
1905-94

ROBERT MEDLEY'NİN resimlerine çağının ressamlarının pek çoğu, hatta bir sonraki kuşağın genç sanatçıları da hayranlık duymuş ve takdir etmişti. Buna rağmen eserleri resmi kurumlar, eleştirmenler ve sanat simsarları tarafından boyuna küçümsenmiş ya da görmezden gelinmişti. Belki de bu olguyu bugün açıklamak mümkün olabilir. Lakin bu açıklama Medley'nin eserlerini de, şahsını da kapsamayacak, daha ziyade Londra'nın 1950-80 yıllarındaki kültürel iklimiyle ilgili olacaktır. Bu ilginç bir durum olsa da (aslında bir Zevküsefa kuşkusu vardı) kalan resimleri – burada görüleceği gibi – çok *daha* ilgi çekiciydi. Bir bakalım onlara.

Medley'nin eserlerinin beğenilmesi ve olağandışı kabul edilmesi onun maharetinden dolayıdır. Maharet, harfi harfine maddi gerçeklerle, doğuştan var olan ya da sonradan edinilen, bir baş edebilme ya da uyum sağlama becerisidir. Parmak uçlarının mahareti gibi. (Elleri onun için gözleri kadar önemliydi.) Medley'nin tüm işleri dokunmayla ilgilidir. Okşama gibi değil – bu ayrı bir hikâye. Beşinci duyu olarak dokunma.

Maharet gösterişe de yol açar, bir davranış tarzına. Usta bir uçan balık avcısının olta atışı, ünlü bir kemancının duruşu, bilardo şampiyonunun omzundan nişan alışı gibi. Medley'nin resimleri bu türden gösterilerin konsantrasyonuna ve zarafetine sahiptir. Öte yandan davranışlarının kendi çıkarlarını gözetmek ya da dalavere çevirmekle asla ilgisi yoktur. Dünyayla etkileşim içindedirler; dünyadan el etek çekmezler. Kendilerini unutacak kadar alçakgönüllüdürler. Hakiki zarafete sahip olmalarının nedeni tam da budur.

Günümüzde zarafet bir şekilde daha çok modayla, başarıyla, kazançla özdeşleştirilir. (Bu gibi şeyleri küçümser Medley.) Lakin başka türden zarafetler de vardır. Çözümlerden söz ederken matematikçilerin kullandığı dil, örneğin. Ya da gezgin, münzevi, haiku yazarlarının üç yüz yıldan



ROBERT MEDLEY, OTOPORTRE, WATTEAU'NUN ARDINDAN, 1980

uzun bir zamandan beri olağanüstü duyarlılıklarını ve muazzam sanatlarını adadıkları zarafet.

Şöyle dizeler:

Çığlıkları olmasaydı
Beyaz balıkçılları görmeyecekti kimse
Karlı sabahta

Chiyo-ni, 1701-75

Ya da şöyle:

Omzuma kondu
Arkadaş arıyor
Kızıl yusufçuk

Soseki, 1865-1915

Bunlara benzer haikular bana Medley'nin resimlerini düşündürür. Maddi dünyada aynı yaşama sevinci, ona karşı aynı şekilde mesafelenme ve hepsinden önemlisi tıpkı onun gibi ufku yakalama hüneri, onu atlama ipi gibi kullanma becerisi.

41

Frida Kahlo

1907-54

FİL'LE KELEBEK derdi herkes onlara, ama babasının Kumru'suydu o. Bundan kırk yıldan uzun bir zaman önce öldüğünde, ardında üçte biri otoportre olarak sınıflandırılan küçük boyda 150 resim bıraktı. Diego Rivera ile Frida Kahlo'dan söz ediyorum.

Frida Kahlo! Tüm efsanevi isimler gibi uydurma gibi gelir, ama değildir. Hayattayken hem Meksika'nın, hem de Paris'teki küçük bir sanatçı çevresinin efsanesiydi. Günümüzde ise bir dünya efsanesi. Kendisi de, Diego da ve daha sonra pek çok insan da onun hikâyesini defalarca mükemmelen anlattı. Küçükken çocuk felci kurbanı olup daha sonra korkunç bir otobüs kazası geçirerek sakat kalmış, resimle ve komünizmle Diego sayesinde tanışmış, tutkulu aşkları, evlilikleri, boşanmaları, yeniden evlenmeleri, Troçki ile aşk macerası, gringolardan nefreti, bacağının kesilmesi, muhtemelen ıstıraptan kurtulmak için intihar girişimi, güzelliği, cinsel cazibesi, şakacılığı, yalnızlığı.

Paul Leduc Rosenzweig'in yönettiği harika bir Meksika filmi vardır onun hakkında. Le Clézio'nun kaleminden *Diego ve Frida* adlı nefis bir roman, Carlos Fuentes'in onun Mahrem Günlüğü'ne yazdığı büyüleyici önsöz vardır. Ve onun eserlerini Meksika halk sanatıyla, gerçeküstücülükle, komünizmle, feminizmle ilişkilendiren sayısız sanat tarihi araştırması vardır. Ne var ki ben yakınlarda bir şey gördüm – röprodüksiyonlara değil de ancak yağlıboya resimlere bakarsanız görebileceğiniz bir şey. Belki de bu şey o denli basit, o denli aşikâr ki insanlar olağan kabul etmiş olabilir. Her halükârda bundan söz edilmediği için, yazıyorum şimdi.

Tuval kullandığı çalışmalarının sayısı az; çoğunlukla metal ya da metal kadar pürüzsüz yüzeyli sunta kullanmış. Tuvalin, dokusu ne denli ince olursa olsun onun görüşüne direnerek başka yöne çektiği görülüyor;

fırça vuruşlarını ve sabırla çizdiği konturları fazlasıyla sanatkârane, fazlasıyla plastik, fazlasıyla genel, fazlasıyla destansı hale getirmiş. Fil'in işlerinden ne denli farklı olsa da, onlara çok fazla benzedi. Görüşünün zarar görmemesi için teni kadar pürüzsüz bir yüzey kullanması gerekiyordu.

Hastalık ve ıstırabın onu yatağa bağladığı günlerde bile her sabah giyinmek, kendine çekidüzen vermek ve süslenmek için saatler harcardı. Her sabah cennete gidecekmişim gibi giyiniyorum, derdi! Doğal olarak birleşen kara kaşlarını rastık çekerek koyultup tarifi imkânsız gözlerini iki siyah paranteze dönüştürürdü. (Ancak kendinizinkileri yumarsanız hatırlayabileceğiniz gözler!)

Benzer bir şekilde resimlerini yaparken *sanki* kendi tenine çiziyor, onu boyuyor ya da kelimeleri tenine yazıyor gibiydi. Böyle olursa eğer çifte duyarlılık olacaktı; zira yüzey elin çizdiğini hissedecek – her ikisinin de sinirleri aynı beyin korteksine ulaşacaktı.

Frida kendi portresini yapıp, kendi alnının derisine Diego'nun minyatür bir portresini işleyip, onun alnının ortasına da bir göz oturttuğunda kuşkusuz –başka şeylerin yanı sıra– bu hayalini itiraf ediyordu. Kirpik kadar ince kıllı küçük fırçaları ve hassas dokunuşlarıyla yarattığı her imge, tam anlamıyla ressam Frida Kahlo kıvamını bulunca, onun teninin duyarlılığına erişiyordu. İhtirasın bilediği ve ıstırabın ağırlaştırdığı bir duyarlılık.

Hislerini ve ontolojik özlemini dile getirmek için vücut parçalarının resmini yaparken kullandığı kalp, rahim, meme, omurga gibi bedensel simgesellik çok dikkat çekmiş ve sıkça yorumlarda bulunulmuştur. Daha önce hiç kimsenin yapmadığı böyle bir işi Frida ancak bir kadının yapabileceği gibi yaptı. (Öte yandan Diego da zaman zaman kendi üslubunda benzer bir simgesellik kullandı.) Ancak bu noktada bir ilavede bulunmak zorunlu; zira onun özel resim yapma yöntemi olmasaydı bu simgeler gerçeküstücü tuhaflıklar olmaktan öteye geçemezdi. Öte yandan onun özel resim yapma yöntemi dokunma duyusuyla ve *çifte* dokunuşla, yani elin ve yüzeyin ten gibi kullanılışıyla ilintiliydi.

Saçların resmini nasıl yaptığına, evcil maymunlarının kollarını ya da alnından şakaklarına kadar kendi saçlarının diplerini nasıl boyadığına bakın. Fırçanın her dokunuşuyla sanki tendeki gözeneklerden bir saç teli çıkıyor gibidir. Hareketle malzeme birdir. Başka resimlerde meme ucundaki süt damlası ya da bir yaradan sızan kan damlaları ya da gözlerinden fışkıran yaşlar aynı bedensel kimliğe sahiptir – yani yağlıboya damlası vücudun salgıladığı sıvıyı tasvir etmez, onun eşidir sanki. *Kırık Sütun*

adlı resminde bedeni çivilerle delinmiş olup izleyici çivileri dişlerinin arasında tuttuğu ve çekiçle çivilemek için birer birer ağzından çıkarttığı izlenimine kapılır. Onun resmini emsalsiz kılan işte bu aşırı hassas dokunma duygusudur.

Ve şimdi de onun çelişkili gibi görünen duruşuna geldi sıra. Kendi imgesine bu denli yoğunlaşmış bir ressamın hiç narsisistik olmaması nasıl açıklanabilir? Kimileri, Van Gogh ya da Rembrandt gibi her ikisi de sayısız otoportre yapmış olan ressamlardan alıntılarla açıklamaya çalıştı bunu. Ne var ki bu karşılaştırma yüzeysel olduğu kadar hatalıdır da.

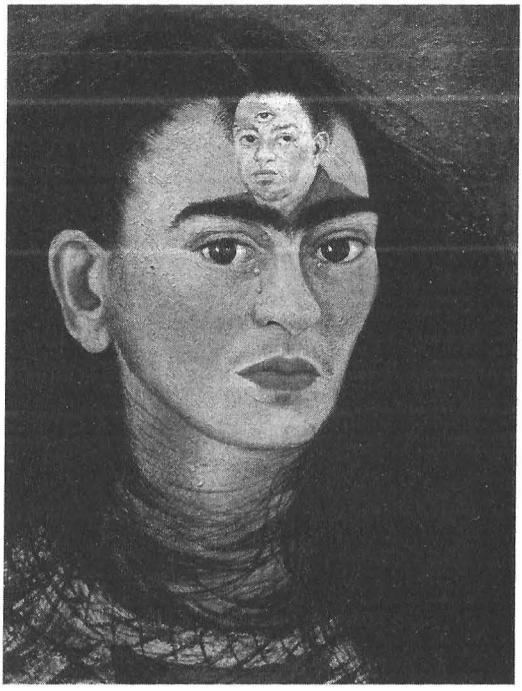
Istırabın kısacık da olsa kendisine her fırsat tanıyışında, yerleştirdiği perspektif çerçevesinde, Frida ona (yani ıstıraba) geri dönmek zorundaydı. Frida'nın feryat eden sanatı, duyarlı olmanın ilk şartının acı çekme kabiliyeti olduğunu söylüyor. Sakatlanmış bedeninin hassasiyeti, var olan tüm canlıların tenine karşı duyarlı olmasına yol açmıştı – ağaçlar, meyveler, sular, kuşlar ve doğal olarak kadınlarla erkekler. Böylece kendi imgesini adeta teni üzerine resmederken, yeryüzündeki tüm duyarlı yaratıklara hitap ediyordu.

Eleştirmenler Francis Bacon'un resimlerinin ıstırapla alakalı olduğunu söyler. Ne var ki, onun sanatında ıstırap bir paravanın ardından gözlenir. Kirli çamaşırların çamaşır makinesinin yuvarlak penceresinden seyredilmesi gibi. Frida Kahlo'nun işleri Francis Bacon'unkilerin tam zıddıdır. Paravan yoktur; o yanı başınızdadır, narin parmaklarının özenle diktiği elbise değil, kapatmaya çalıştığı bir yaradır. Frida'nın sanatı ıstıraba hitap eder, ağız ıstırabın tenine yapışık, duyarlılıktan ve onun sebep olduğu arzudan, zulüm ve mahrem lakaplardan söz açar.

Istırapla ilgili benzer bir mahremiyeti büyük Arjantinli şair Juan Gelman'ın şiirlerinde buluruz.

> bu kadın sadaka istiyor tencerelerle tavaların alacakaranlığında
> deliler gibi yuğduğu/kanla/nisyanla/
> onu tutuşturmak bir gardel plağı koymak gibidir gramofona/
> yıkılmaz barriolarından gelir sokak ateşleri onun/
>
> bir kadınla bir erkek yürüyor bağlı
> acının önlüğüne tutunmuş yıkansın diye attığımız/
> tıpkı anam gibi tahtaları ovan her gün/
> ki günün birinde ayağının dibinde bir inci tanesi bulacak.[1]

1. Juan Gelman (1930-2014), "Cherries (to Elisabeth)", *Unthinkable Tenderness*, İspanyolcadan çeviren Joan Lindgren, 1997.



FRIDA KAHLO, DIEGO VE BEN, 1949

Gelman'ın şiirlerinin önemli bir bölümü 1970 ve 80'lerde Arjantin dışında, sürgünde yazıldı; büyük çoğunluğu –Cunta tarafından *kaybedilen* oğluyla gelininin de aralarında bulunduğu– *compañeros* hakkındadır. Şehit olanların geri gelip de kendilerinin matemini tutanların acısını paylaştığı bir şiirdir Gelman'ınki. Zamanın dışında bir zaman, acıların buluştuğu ve dans ettiği, kederden acı çekenlerin kayıplarıyla randevulaştığı bir yer. Gelecek ve geçmiş anlamsız olup dışlanmıştır; sadece şimdiki zaman vardır; şimdinin yalanlardan gayrı her şeyi kucakladığı engin alçakgönüllülüğü.

Gelman'ın şiirlerinin dizeleri çoğunlukla, tango ritmine az çok benzeyen vurgularla noktalanır – Buenos Aires'in, onun şehrinin müziği. Vurgular aynı zamanda yalanlara geçit vermeyen sükûtlardır. (Onlar, kaçınılmaz olarak sahtekârlık düzenini savunmak için dayatılan sansürün gözle görülür antitezidir.) Istırabın keşfettiklerini ama dile getiremediklerini hatırlatırlar.

Duyuyor musun/kalbim?/ başka yere
gidiyoruz yenilgiyle/

bu hayvanla başka yere/
ölülerimizle/başka yere/
kimse gürültü çıkarmasın/ herkes sussun
susabildiğince/ kemiklerinin sessizliği
bile duyulmasın/ kemiklerinin, o mavi gözlü
hayvancıkların/ masada oturan uslu çocuklar gibi/

İstemeden acıya dokunan/
kurşun yaralarıyla ilgili tek kelime konuşmayan/
ağızlarında küçük altından bir yıldız ve ay/
sevdiklerinin ağızlarında beliren/[2]

Bu şiirler Kahlo'nun resimleriyle ilgili başka bir şeyi, onu Rivera'dan da, Meksikalı çağdaşlarının herhangi birinden de ayıran belirgin bir özelliğini görmemize yardımcı olur. Rivera figürlerini kendi yarattığı, geleceğe ait bir alana yerleştirdi; gelecek için resmedilmiş anıtsal figürlerdi onlar. Ve gelecek (tahayyül ettiği gibi gerçekleşmemiş olsa da) geldi ve gitti; ve terk edilen figürler yalnız başlarına kaldı. Kahlo'nun resimlerinde gelecek yoktu; sadece her şeye sahip çıkan son derecede mütevazı bir şimdi vardı. Yeni yapılmış resimlere daha bakarken dönüşecek, resmedilmezden önce anılara karışacaklardı, tenin anılarına.

Böylece Frida'nın basit bir hareketine, kendi seçtiği pürüzsüz yüzeylere boya sürüşüne geri dönüyoruz. On parmağında on yüzük, minyatür fırçası elinde yatakta yatıyor ya da iskemlesinde kasılmış oturuyor, ağrısı yokken neye dokunmuş olduğunu, ne yaptığını hatırlıyor. Kimsenin ustalıkta üstüne olmadığı gibi, örneğin parke zeminde cilalı ahşabın yarattığı his, iskemlesinin tekerlek lastiğine dokunuşu, bir civcivin tüylerinin yumuşaklığı ya da bir taşın kristalimsi yüzeyi... Ve bu iddiasız yetenek –zira gerçekten çok mütevazıydı– benim çifte dokunuş sezgisi dediğim şeyden kaynaklanıyor: kendi tenini resimlediğini hayal etmesinden.

1943 tarihli bir otoportresinde kayalık bir yerde uzanmış yatıyor, kendi damarları vücudundan çıkan bir bitkinin yapraklarının damarlarına karışıyor. Arkasındaki yassı kayalar ufka doğru uzanıyor, adeta taşlaşmış dalgalar gibi. Aslında kayaların üzerine uzanmış olsaydı, sırtında ve bacaklarında hissedeceklerine benzeyecekti kayalar *tam da*. Frida Kahlo tasvir ettiği her şeyle hep yanak yanağaydı.

Frida'nın dünya efsanesi olmasının nedeni, yeni dünya düzeninde ya-

2. Juan Gelman, "Somewhere Else", *a.g.y.*; Türkçe çev. Cevat Çapan, *Şiir Çevir Denize At*, İstanbul: Cumhuriyet, 2008, s. 87.

şadığımız bu karanlık çağda haysiyeti ve ümidi yeniden bulmanın önkoşulunun ıstırabı paylaşmak olduğu gerçeğidir. Çoğu ıstırap paylaşılamaz ama paylaşma isteği paylaşılabilir. Ve bu kaçınılmaz olarak kifayetsiz paylaşımdan bir direniş doğar.

Yeniden Gelman'a kulak verelim:

> ümit boşa çıkar çoğu zaman
> keder asla
> bazıları bu yüzden
> bildik ıstırap iyidir
> bilinmeyenden diye kurar.
> Ümidin hayal olduğuna inanır
> kederden yolunu şaşırır.[3]

Kahlo yolunu hiç şaşırmadı. Ölmezden önceki son resminin üzerine "Viva La Vida" (Yaşasın Hayat) yazmıştı.

3. Juan Gelman, "The Deluded", *a.g.y.*

42

Francis Bacon

1909-92

BENİ HEP ŞAŞIRTAN, Francis Bacon'ın –yapıtı değil– hatırı sayılır ünü olmuştur. Şimdi, Hanover Gallery'deki altı yeni tablosu üzerine uzun uzun düşünme fırsatı bulduktan sonra, meseleyi biraz daha net görmeye başlıyorum sanırım. Tablolardan üçünde, kara kutuvari bir odada, cam bir sandıkta, tahtına oturmuş bir Papa –Velázquez portresindeki X. Innocentus– resmedilmiş. (Bunlardan ikisinde, Papa'nın yüzü bir çığlığa doğru "eriyor".) Dördüncü portre Bay Lucien Freud'unki – yine bir cam sandık ve kutunun içinde; beşincisinde gri bir perdenin önünde iki büklüm olmuş paleolitik bir adam var; diğer büyük tablolardan daha küçük olan altıncısında ise hayvanat bahçesindeki bir maymuna bir şeyler yapan bir insan resmedilmiş.

Bu resimlerin en etkileyici yanı, *mevcut olmaları*. Kulağa geldiği kadar aptalca bir söz değil bu. Çağdaş resimlerin çoğu bölük pörçüktür ve bir sonuca ulaşmaz, tıpkı kulağa çalınan sohbetler gibi güçleri bağlamlarına bağlıdır. Kendi başlarına zar zor mevcutturlar. Bacon'ın bu resimleri ise kendi başlarına mevcutlar, ve gerçekten de o şaşırtıcı, tuhaf konularının bir şekilde daha da ikna edici kıldığı, çok özel bir ikna edici mevcudiyetleri var. Tıpkı bir agnostiğin bir trans seansında karşılaşacağı ektoplazma görüntüsüyle hipnotize olacağı gibi, adeta hipnotize olmuşçasına seyrediyor insan onları; nitekim o kül rengi figürlerin –bazı yerleri ayrıntılı olarak işlenmiş bazı yerleriyse neredeyse kayıp bir şekilde– karanlıktan tecessüm edişlerinde, bu seansları hatırlatan bir yan var.

Ancak toplu olarak baktığımızda mevcudiyetlerinin gücüne yol açan nedenler, benim kanaatimce Bacon'ın son derece dikkate değer ama son tahlilde pek de önemli olmayan –ana geleneğin dışında kalan– bir ressam olmasına yol açan nedenlerle aynı. Bu tablolar insanın aklından çıkmıyor çünkü Bacon özgün bir görsel sanatçı olmaktan ziyade çok parlak bir



FRANCIS BACON, BAŞ VI, 1949

sahne amiri, ve tabloların taşıdığı duygu, yoğun ve umarsız bir şekilde mahrem.

Bacon'ın özgün bir sanatçı olmaktan ziyade parlak bir sahne amiri olduğunu söyleme nedenim, çalışmalarında herhangi bir görsel keşfin izi yokken hayal gücü yüksek ve hünerli düzenlemelere yer verilmesi. Resimlerindeki nesneler zaten sahip oldukları anlamdan ötürü seçilmişler ve bu anlama daha sonra tuhaf bir araya getirilişlerle bir çarpıtma verilmiş. Resmetme sürecinin kendisinde onlara bir anlam katılmamış. Papa'nın resmine bakarken, insan başının yapısı veya iki rengin mümkün titreşimleri üzerine yeni bir canlılıkla bir farkındalığa varmıyorsunuz; daha ziyade özgül bir dramatik odaklanmanın büyüsüne kapılıyorsunuz; gözleriniz boyanmamış tuval üzerindeki siyah boya alanlarından geçip kumla karıştırılmış gri boyayla boyandığı için sigara külünün sertliğini taşıyan, yoğun biçimde gözünü dikmiş bakan başa takılıyor. Perdelerin ve elbisenin kıvrımlarını fark etmemizin nedeni altlarındaki biçimi gerçekten sezdirmeleri değil, gölgelerinin şaşırtıcı, hatta korkutucu imalar taşıması. Ancak resimlerin doğrudan hipnotik güçlerini icra edebilmeleri için bütün bunlar gerekli. Örneğin, eğer cam sandığın kenarları içerdikleri uzamı fazla özgün bir biçimde vurgulayacak olsaydı, cam sandıkların neyi çağrıştırdıklarını unuturduk ve büyü bozulurdu.

O halde her şey resimlerin içeriğine ve –çoğu resim dehşet verici olduğuna göre– dehşet, iğrenme ve yalnızlığın anlamına dayalı. Burada dogmatik olmak imkânsız, ama kendi namıma ben Bacon'ın bu ıstırap ve çözülme yorumunun fazlasıyla benmerkezci olduğunu, dehşeti betimlerken müsamaha gösterdiğini ve betimlemelerinin yalnızca merhametin dev perspektifinden değil, öfkenin daha küçük perspektifinden de yoksun olduğunu düşünüyorum. Bence Papa'nın attığı çığlık vicdanından ya da dünyanın durumundan kaynaklanmıyor, sadece kukla gibi Bacon'ın cam sandığına yerleştirildiği için bağırdığını hissediyorum şahsen. Tekrarlayayım, söylediğim doğruysa, resimlerin hipnotik gücünü de açıklıyor bu. Seyirci, adeta Grand Guignol dehşet tiyatrosundaymış gibi izliyor tabloyu, büyülenmesinin nedeni kısmen kendini rahat hissetmesi – dehşetin uyarıcı olmasını sağlayan uzaklığı, normal dünyadan alınıp çıkartılmış bir hayata ait olması.

Bacon'ın resimleri zamanımızın herhangi bir gerçek trajedisini ele alacak olsa daha az çığlık atar, kendi dehşetlerini daha az kıskanır, ve bizi asla hipnotize etmezlerdi; çünkü bizler, bütün o uyarılmış vicdanımızla öyle bir lükse gücümüz yetmeyecek ölçüde işin içine katılmış olurduk.



YATAKTA, üstünde kan lekeleri olan bir insan figürü. Üzerine kıymıklar saplanmış bir ceset. Sandalyeye oturmuş, sigara içen bir adam. İnsan onun resimlerinin önünden geçerken sanki devasa bir kurumun içinden geçiyormuş gibi oluyor. Sandalyeye oturmuş bir adam dönüyor. Bir adam elinde ustura tutuyor. Bir adam dışkılıyor.

Gördüğümüz bu olayların anlamı nedir? Resmedilen figürler, birbirlerinin varlığına ya da yazgısına hemen hemen hiç aldırmazlar. Önlerinden geçip giderken, bizler de aynı durumda mıyızdır acaba? Bacon'ın kolları sıvanmış bir fotoğrafı, onun kollarının da tıpkı resmettiği adamlarınkine benzediğini gösteriyor. Bir kadın, demiryolu boyunca bebek gibi emekliyor. *Connaissance des Arts* dergisine göre 1971'de Bacon, yaşayan en önemli on sanatçı arasında birinci oldu. Bir adam, ayaklarının etrafında gazete parçaları, çıplak oturuyor. Bir adam gözlerini kopuk bir kabloya dikmiş bakıyor. Lekeli, kırmızı bir divana cübbesiyle uzanmış bir adam. Hareket halinde pek çok yüz var ve bu yüzler hareket ederken acı izlenimi uyandırıyor. Hiç böyle resim görülmemiştir. Yaşadığımız dünyayla doğrudan bağlantılıdır bu resim. Ama nasıl?

Önce birkaç veri:

1. Yüzyılımızda uluslararası etki yaratmış tek İngiliz ressamı Francis Bacon'dır.

2. Çalışması, ilk tablolarından sonunculara dek şaşırtıcı ölçüde tutarlıdır. Karşımıza çok iyi eklemlenmiş bir dünya görüşü çıkar.

3. Bacon, olağanüstü yetenekli bir ressam, bir ustadır. Figüratif yağlıboya resmin sorunlarına aşina olan hiç kimse, onun bulduğu çözümlerden etkilenmezlik edemez. Ender rastlanan bu ustalık, büyük bir kendini adamanın ve anlatım aracını son derece berrak kullanmanın sonucunda ortaya çıkmıştır.

4. Bacon'ın yapıtları üzerine alışılmışın ötesinde iyi yazılar yazılmıştır. David Sylvester, Michel Leiris ve Lawrence Gowing gibi yazarlar, onun yapıtlarındaki iç imaları, büyük bir anlatım zenginliğiyle tartışmışlardır. Burada "iç" derken, kendi dili içinde, kendi önermeleriyle yaptığı imaları kastediyorum.

Bacon'ın yapıtlarında, insan bedeni merkez alınır. Bedenin çoğunlukla çarpıtılmış olmasına karşın, onu giydiren ya da çevreleyen şeyler görece az çarpıtılmıştır. Yağmurluğu gövdeyle, şemsiyeyi kolla, sigara izmaritini ağızla karşılaştırın. Bacon'a soracak olursanız, yüzdeki ya da bedendeki çarpılmalar, onun boyayı "doğrudan doğruya sinir sistemine rastlatma" yolları arayışından kaynaklanır. Bacon, ressamın ve seyircinin sinir sisteminden tekrar tekrar söz eder. Ona göre, sinir sistemi beyinden bağımsızdır. Beyne seslenen figüratif resim türü, ona süslemeci ve sıkıcı gelir.

"Her zaman nesneleri elimden geldiğince doğrudan ve ham aktarabilmeyi ümit ettim; belki bir şey karşılarına doğrudan doğruya çıkarsa, onun dehşetini algılarlardı."

Sinir sistemine doğrudan seslenen bu hamlığa ulaşabilmek için Bacon, büyük ölçüde "kaza" dediği şeye yaslanır. "Bana gelince, öyle sanıyorum ki, birazcık olsun hoşlandığım ne varsa, çalışmalarımda çıkış noktası olarak alabildiğim bir kaza sonucunda ortaya çıkmıştır." Onun resminde "kaza", tuvalin üzerine "istem dışı lekeler" yaptığı zaman olur. Sonra da "içgüdü"süyle Bacon, bu lekelerde bir imge geliştirme yolu bulur. Gelişmiş bir imge, hem gerçeği veren hem de sinir sistemini kışkırtan imgedir.

"İnsan bir şeyin olabildiğince gerçeğe uygun olmasını, aynı zamanda da resmetmeye kalkıştığı nesneyi yalnızca örneklemenin ötesinde, derinden kışkırtıcı ya da duyum alanlarının kilitlerini derinden çözücü olmasını istemez mi? Zaten sanat bundan ibaret değil midir?"

Bacon'a göre "kilit çözücü" nesne, her zaman insan bedenidir. Resimlerindeki diğer şeyler (iskemleler, pabuçlar, panjurlar, elektrik düğmeleri, gazeteler) sadece resmedilmiştir.

"Yapmak istediğim, o şeyi görünümün çok ötelerine dek çarpıtmak, ama çarpıtırken onu görünümün bir kaydına dönüştürmektir."

Süreç olarak yorumlandığında, bu söylenenlerin şu anlama geldiğini görüyoruz: Bir bedenin görünümü, üzerine yapılmakta olan istemsiz lekelerin kazasına uğrar. Bedenin çarpıtılan imgesi, seyircinin (ya da ressamın) sinir sistemine doğrudan çarpar; o da bedenin görünümünü, taşıdığı lekeler yoluyla ya da bu lekelerin altından yeniden keşfeder.

Resmetme kazasıyla gelen lekelerin yanı sıra, beden ya da şilte üzerine *boyanmış lekeler* de söz konusu olabilir. Bunlar, az çok belirgin bir biçimde, bedenden salgılanan sıvıların izleridir – kan, meni, belki de dışkı. Söz konusu olduklarında tuvaldeki bu lekeler, gerçekten bedene değmiş bir yüzeyde bulunan lekelere benzerler.

Bacon'ın, kendi resminden söz ederken her zaman kullandığı sözcüklerin (kaza, hamlık, lekeler) çiftanlamlılığı, hatta belki kendi isminin taşıdığı çift anlam, sanki bir saplantının, büyük olasılıkla kendinin bilincine varmaya ilk başladığı zamana denk düşen bir deneyime ait sözcük dağarcığının bir parçasıdır. Bacon'ın dünyasında hiçbir seçenek önerilmez, hiç çıkış yolu yoktur. Zaman ya da değişim bilinci bulunmaz. Bacon bir resim üzerinde çalışmaya çoğu zaman fotoğraftan alınmış bir imgeyle başlar. Fotoğraf bir ânın kaydını yapar. Resmetme süreci içinde Bacon, o ânı tüm anlara çevirecek kazayı arar. Yaşarken, kendinden önce ve sonra gelen tüm anları dışta bırakan an, hemen herkes için bedensel acı ânıdır. Ve belki de acı, Bacon'ın saplantılarının ulaşmayı umduğu idealdir. Bununla birlikte, onun resimlerindeki içeriğin, bunların çekiciliğini oluşturan içeriğin, acıyla bir ilişkisi yoktur. Çoğu zaman olduğu gibi burada da saplantı dikkat çelicidir; gerçek içerik başka yerde yatar.

Bacon'ın yapıtlarının, Batılı adamın acılı yalnızlığının ifadesi olduğu söylenir. Resimlerindeki figürler, cam sandıklarda, saf renkten oluşan geniş alanlarda, kimliksiz odalarda, hatta kendi içlerinde yalıtılmıştır. Yalıtılmış olmaları, seyrediliyor olmalarını engellemez. (Her figürün kendi tuvali içinde yalıtıldığı, yine de diğer ikisi tarafından görülebilir olduğu triptik düzenler bunun tipik örneğidir.) Bacon'ın figürleri yalnızdır, gene de mahremiyetten bütünüyle yoksundur. Taşıdıkları lekeleri sanki kendileri yapmışlar, yaralarını kendileri açmışlardır. Ama bu, son derece özel bir anlamda böyledir. Bunları yapan tek tek bireyler değil, türdür, İnsan'dır – çünkü, bu boyutlardaki bir evrensel yalnızlık duru-

munda, bireyle tür arasındaki ayrım anlamını yitirir.

Bacon, en kötünün gelebileceğini önceden gören kâhin ressamın tam karşıtıdır. Bacon için en kötü zaten olmuştur. Olan bu en kötünün kanla, lekelerle, iç organlarla bir ilgisi yoktur. En kötüsü şudur ki insan artık aklını yitirmiş olarak görülmektedir.

En kötü, 1944'teki *Çarmıha Geriliş*'te (*Crucifixion*) zaten olmuştur. Sargılar ve çığlıklar yerlerini almışlardır – tıpkı ideal acıyı yakalama isteği gibi. Ama boyunlar ağızda biter. Yüzün üst yarısı yoktur. Kafatası eksiktir.

Daha sonra, en kötü daha incelikli bir biçimde yakalanır. Anatomiye hiç dokunulmaz; insanın düşünmedeki yetersizliği çevresinde olanlarla ve onun yüzündeki ifadeyle –ya da ifadesizlikle– sezdirilir. İçinde arkadaşların ya da bir Papa'nın bulunduğu cam sandıklar, hayvan davranış örüntülerinin incelendiği sandıklara benzer. Donanım, salıncaklı sandalyeler, parmaklıklar, kordonlar, tıpkı kafeslerde bulunanlara benzer. İnsan mutsuz bir maymundur. Ama böyle olduğunu biliyorsa, mutsuz değildir. Öyleyse insanın bilemeyeceğini göstermek gereklidir. İnsan mutsuz bir maymundur ve bunu bilmez. Bu iki türü birbirinden ayıran, beyin değil algılamadır. Bacon'ın sanatının dayandığı aksiyom budur.

1950'lerin başlarında Bacon, yüz ifadelerine ilgi duymaya başlamış gibidir. Ama, kendisinin de itiraf ettiği gibi, yüzlerin ifade ettiği şeye değildir bu ilgi.

"Aslında dehşetten çok, çığlığı resmetmek istiyordum. Sanırım, bir insanın çığlık atmasına neden olan şeyi –bir çığlığa yol açan dehşeti– düşünmüş olsaydım, resmetmeye çalıştığım çığlıklar daha başarılı olurdu. Aslında fazla soyut kaldılar. Ta başında bu resimler benim, ağzın hareketlerinden, ağzın ve dişlerin biçiminden her zaman çok etkilenmiş olmamdan kaynaklandı. Denebilir ki ben, ağızdan gelen parlaklığı ve rengi severim; her zaman ağzı, bir anlamda, Monet'nin günbatımını resmetmesi gibi resmedebilmeyi ümit etmişimdir."

Bacon'ın Isabel Rawsthorne gibi arkadaşlarının portrelerinde ya da bazı yeni otoportrelerinde, bir gözün, bazen de iki gözün ifadesiyle karşı karşıya geliriz. Ama bu ifadeleri bir inceleyin; okuyun. Bir tanesinde bile kendi üzerinde düşünme yoktur. Gözler, içinde bulundukları durumdan, kendilerini çevreleyen şeylere boş boş bakarlar. Başlarına ne geldiğini bilmezler; acılı etkileyicilikleri bu bilmezliklerinde yatar. Peki ama, ne olmuştur bu gözlere? Yüzlerin geri kalan kısımları, kendilerine ait olmayan ifadelerle çarpılmış durumdadır – hatta bunlar ifade bile değildir (arkalarında ifade edilecek bir şey yoktur çünkü) ressamla çatışma içinde

kazayla yaratılmış olaylardır.

Tam olarak kazayla değil, gene de. Benzerlikler vardır hâlâ – işte burada Bacon bütün ustalığını kullanır. Normal olarak benzerlik, kişiliği tanımlar; insandaysa kişilik akıldan ayrılamaz. Sanat tarihinde daha önce benzeri görülmemiş bu portrelerden bazılarının, hiçbir zaman trajik olmamakla birlikte, insanın aklından çıkmamalarının nedeni budur işte. Kişiliği, olmayan bir bilincin boş kalıbı olarak görürüz. En kötü, bir kez daha olmuştur. Yaşayan insan, kendi akılsız hayaletine dönüşmüştür.

Birden fazla kişinin bulunduğu daha büyük boyuttaki figürlü kompozisyonlarda, ifadenin bulunmayışı diğer figürleri kesinlikle algılamayışla eşlenmiştir. Figürlerin hepsi birbirlerine sürekli, ifadelerinin olamayacağını kanıtlar. Geriye yalnızca kasılmalar kalmıştır.

Bacon'ın anlamsızlık görüşünün, varoluşçulukla ya da Samuel Beckett gibi bir sanatçının yapıtlarıyla hiçbir ortak yanı yoktur. Beckett umarsızlığa sorgulamanın bir sonucu olarak, uzlaşımsal yanıtların dilini çözmeye çalışmanın bir sonucu olarak yaklaşır. Bacon hiçbir şeyi sorgulamaz, hiçbir şeyi çözmez. En kötünün olmuş olduğunu kabul eder.

İnsanlık durumuna ilişkin görüşü çerçevesinde bir seçeneğinin bulunmaması, yaşamı boyunca verdiği yapıtlarda herhangi bir tematik gelişmenin olmayışıyla kendini gösterir. Otuz yıl boyunca gösterdiği gelişme, en kötüyü daha keskin bir biçimde odaklama yolunda teknik bir gelişmedir. Bunu başarır, ama aynı zamanda ufak tefek değişikliklerle süren yineleme en kötüyü daha az inanılır kılar. Onun paradoksu budur. Odadan odaya dolaştıkça, açıkça görürsünüz ki en kötüyle birlikte yaşayabilirsiniz, onu tekrar tekrar resmedebilirsiniz, onu giderek daha zarif bir sanat biçimine dönüştürebilirsiniz, kadifeli, yaldızlı çerçevelerin içine yerleştirebilirsiniz, insanlar bunları satın alıp yemek yedikleri odaların duvarlarına asarlar. Yavaş yavaş Bacon size şarlatan gibi görünmeye başlar. Oysa değildir. Kendi tutkusuna olan sadakati, sanatının paradoksundan, kendi amaçladığı doğruyu değilse de, tutarlı bir doğru çıkarmasını sağlar.

Bacon'ın sanatı, sonuçta konformisttir. Bacon, Goya'yla ya da Ayzenştayn'ın ilk dönemleriyle değil, Walt Disney'le karşılaştırılmalıdır. Bacon da, Disney de toplumlarımızın yabancılaşmış davranışları üzerine önermelerde bulunmuşlardır; her ikisi de, değişik açılardan, seyirciyi olanı kabul etmeye ikna ederler. Disney, yabancılaşmış davranışları, komik ve duygusal göstererek bunların kabul edilmesini sağlar. Bacon'sa böyle davranışları, en kötünün zaten olmuş olduğu şeklinde yorumlar; böylece reddin de, umudun da anlamsız olduğunu önerir. Yapıtlarındaki

şaşırtıcı biçimsel benzerlikler –ellerin kolların çarpıtılması, gövdelerin genel biçimleri, figürlerin zeminle ve birbirleriyle olan ilişkisi, terzi elinden çıkmış elbiselerin kullanılması, ellerin hareketleri, kullanılan renk skalası– her iki sanatçının da aynı kriz karşısında aynı tutumu benimsemelerinin sonucudur.

Disney'in dünyası aynı zamanda içi boş bir şiddetle yüklüdür. Nihai felaket hiçbir zaman gerçekleşmez. Disney'in yaratıklarının hem kişilikleri hem de sinirsel tepkileri vardır; onlarda (neredeyse) eksik olan, akıldır. Disney'in bir çizgi film sekansının başında *Başka hiçbir şey yoktur* yazısını okusak ve buna inansak, film üzerimizde Bacon'ın bir resmi kadar dehşet etkisi uyandırır.

Bacon'ın resimleri, sıklıkla söylenenin aksine, gerçek bir yalnızlık, keder ya da metafizik şüphe deneyimi üzerine ya da yirminci yüzyıldaki toplumsal ilişkiler, bürokrasi, sanayi toplumu ve tarihi üzerine yorum getirmez. Bunlardan herhangi biri üzerinde yorumda bulunmak için onun resimlerinin bilinci hesaba katıyor olması gerekirdi. Bu resimlerin yaptığı, yabancılaşmanın kendi mutlak biçimine –yani akılsızlığa– karşı nasıl da bir özlem doğurabileceğini göstermektir. Bacon'ın yapıtlarında ifade edilmekten çok sergilenmekte olan tutarlı gerçek budur.



PARİS'TEKİ Maillol Müzesi'nde Francis Bacon'ın sergisini görmek. Susan Sontag'ın kitabı *Başkalarının Acısına Bakmak*'ı okumak. Sergi uzun bir hayatın emeğini güçlü ve özlü bir biçimde yansıtıyor. Kitap savaş, bedensel sakatlanma ve savaş fotoğraflarının yarattığı etki hakkında olağanüstü derinlik içeren bir tefekkür ürünü. Zihnimin bir köşesinde kitapla sergi birbirine göndermede bulunuyor. Ama bunun nasıl olduğunu kestiremiyorum henüz.

Figüratif bir ressam olan Bacon, Fragonard'ın şeytanca becerisine sahipti. (Bu benzetmeden hoşlanırdı sanırım; her ikisi de fiziksel duyarlılığı resmetmekte yetkin ustalardı – biri hazzı, öteki ıstırabı.) Bacon'ın şeytanlığı anlaşılabileceği gibi en az iki kuşak ressamın merakını çekti, ateşli tartışmalara yol açtı. Elli yıl boyunca Bacon'ın işlerini eleştirmemin nedeni onun hem kendisini, hem de başkalarını sarsmak ve şaşırtmak için resim yaptığına kani olmamdı. Bu türden bir güdünün zamana yenik düşeceğine inanıyordum. Geçen hafta Rue de Grenelle'de bir ileri bir geri yürüye yürüye resimlere bakarken daha önce kavrayamamış olduğum bir şeyi fark ettim ve çok uzun bir zamandan beri işlerini sorgula-

dığım sanatçıya karşı aniden minnettarlık duydum.

Bacon'ın 1930'ların sonundan 1992'deki ölümüne değin algıladığı acımasız bir dünyaydı. Defalarca huzursuz, yokluk içinde olan ya da can çekişen insan bedenlerini ya da beden parçalarını resmetti. Bu resimler kimi zaman ıstırabın dış nedenlerden kaynaklandığı hissini uyandırsa da, daha çok içerden, iç organlardan, dünyevi olma talihsizliğinden doğduğu izlenimi verir. Bacon etrafında gizemli bir atmosfer yaratmak için bilerek kendi adıyla da oynadı ve bunda başarılı oldu. Adaşı, on altıncı yüzyıl deneyci İngiliz filozofun soyundan geldiğini iddia etti ve insan etini jambon (*bacon*) dilimlerini andırır şekilde resmetti.

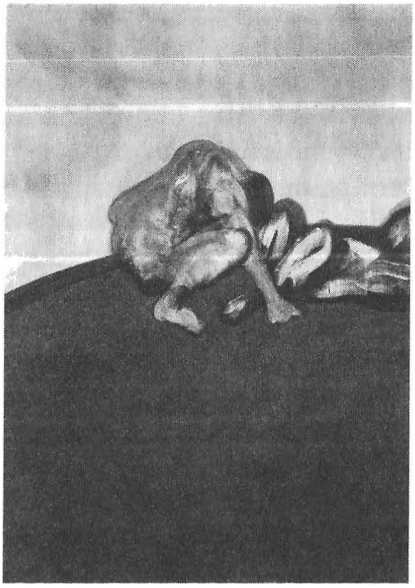
Lakin onun dünyasını bugüne kadar resmedilenlerden daha acımasız kılan sadece bunlar değil. Avrupa sanatı suikastler, idamlar ve bir amaç uğruna canını esirgemeyen kahramanlarla dolu. Yirminci yüzyılın (evet, yirminci) ilk sanatçısı Goya'nın eserlerinde ressamın kişisel öfkesini hissederiz. Bacon'ı farklı kılan, imgeleminde tanıkların da, kederin de yer almayışıdır. Resmini yaptığı hiç kimse, gene onun fırçasından çıkmış başka birinin başına gelenleri umursamaz. Böylesine ayan beyan bir aldırmazlık, sakatlamanın her türünden daha zalimcedir.

Buna figürlerini yerleştirdiği mekânın donukluğunu da eklemek gerekir. Bu donukluk, içine ne konursa konsun soğukluğunu muhafaza eden bir derin dondurucu gibidir. Bacon'ın sahnesinde, Artaud'dan farklı olarak ritüele pek yer yoktur, zira figürlerinin çevresinde onların hareketlerine uygun bir ortam bulunmaz. Meydana gelen her felaket pek de önemi olmayan bir kaza gibi sunulur.

Bacon hayattayken, bu türden bir tasavvur başka yerlerde olan bitenin asla umursanmadığı, aşırı dar kafalı bohem bir çevrenin dayattığı melodramlardan besleniyordu. Buna rağmen... buna rağmen, Bacon'ın canlandırdığı ve defetmeye çalıştığı merhametsiz dünya, geleceğin habercisi oldu. Öyle ki, bir sanatçının kişisel dramı, bütün bir uygarlığın yarım yüzyıl içinde yaşadığı bunalımı yansıtmakta. Ama nasıl? Esrarengiz bir şekilde.

Dünya zaten ezelden beri merhametsiz değil miydi? Günümüzün merhametsizliği belki de daha müzmin, kapsayıcı ve sürekli. Ne gezegenin kendisini, ne de üzerinde yaşayan herhangi bir canlıyı esirgiyor. Soyut, zira yegâne mantığı (derin dondurucu kadar soğuk) kâr peşinde koşmaya dayanıyor; aynı zamanda tüm öteki inanç türlerini modası geçmiş telakki ediyor, hayatın acımasızlığına karşı geliştirilmiş onurlu ve kimi zaman ümit ışıltısı gösteren direniş geleneklerini tehdit ediyor.

Tekrar Bacon'a dönüp resimlerinin neler düşündürdüğüne bir baka-



FRANCIS BACON, ODADA İKİ FİGÜR, 1959

lım. Velázquez, Michelangelo, Ingres ya da Van Gogh gibi kendinden önceki bazı ressamların resim dilini ve ele aldıkları konuları takıntıya varan bir tutkuyla kullandı. Bu "süreklilik", tasavvurunun harabiyetine bütünsellik kazandırıyor.

Bacon'ın tasavvurunda, Rönesans'ın çıplak insan bedenini idealleştirmesinin, Kilise'nin kurtarıcılık vaadinin, geleneksel kahramanlık mitosunun ya da Van Gogh'un on dokuzuncu yüzyılda demokrasiye hararetle inanışının, merhametsizlik karşısında lime lime olduğu, güçsüz kaldığı ifşa edilir. Bacon bu parçaları toplayıp onları yeniden yorumlamıştı. Daha önce anlayamadığım buydu. Bu bir ifşaattı.

Bir şeyin iç yüzünü kavramamızı sağlayıcı bir ifşaat: Günümüzde iktidar sahiplerinin ve medyanın kullandığı tarzda geleneksel sözcüklere bağlı kalmak, çevredeki bulanıklığa ve harabiyete katkıda bulunmaktan başka bir işe yaramaz. Bundan sessiz kalmak gerektiği anlamı çıkmamalı. İnsanın katılmak istediği sesleri seçmesi demektir bu.

Şu sırada içinde bulunduğumuz tarihsel dönem Duvar Çağı. Berlin Duvarı yıkılınca, her yerde duvarlar inşa etmek için hazırlanmış birtakım planlar ortaya döküldü. Betondan, bürokratik, ırkçı duvarlar, gözaltında tutma ve güvenlik duvarları. Duvarlar her yerde umarsız yoksullarla her şeye rağmen nispeten zengin kalma umudunu yitirmeyenleri birbirinden ayırır. Duvarlar ekinlerin ıslahından sağlık hizmetlerine kadar

her alanı kateder. Dünyanın en zengin başkentlerinde dahi görülürler. Duvar, bir zamanlar Sınıf Savaşı diye adlandırılan olgunun çatışma alanıdır.

Bir yanda: akla hayale gelebilecek her türlü teçhizat, kefensiz savaş rüyaları, medya, bolluk, sağlık güvencesi, parıltılı hayatın parolaları. Öte yanda: taşlar, yetersiz erzak, kavgalar, intikamın şiddeti, yaygın hastalık, ölümü kabullenmek ve bir geceyi –ya da belki bir haftayı– daha birlikte geçirebilme kaygısı.

Bugün dünyada anlam arayışı burada, duvarın iki yanı arasındadır. Ayrıca duvar her birimizin içindedir. Şartlarımız ne olursa olsun, içimizden duvarın hangi yanına uygun düştüğümüzü seçebiliriz. Bu iyi ile kötü arasındaki bir duvar değildir. İyi de, kötü de her iki tarafta vardır. Seçim, insanın özsaygısıyla içindeki keşmekeş arasındadır.

Muktedirlerin tarafında korkuya boyun eğme eğilimi –Duvar hiç akıllarından çıkmaz– ve artık hiçbir şey ifade etmeyen bir laf kalabalığı vardır. Bacon işte bu suskunluğu tuvale geçirdi.

Öte yanda birbirine benzemeyen, kimi yok olmuş, kiminin yok olmasına ramak kalmış sayısız dil vardır; bu dillerin sözcükleriyle hayata bir anlam kazandırılabilir, bu trajik bir anlam olsa bile – hatta özellikle de trajik bir anlamsa.

Sözlerim buğdayken
Topraktım.
Sözlerim öfkeyken
Fırtınaydım.
Sözlerim kayayken
Irmaktım.
Sözlerim ballanınca
Sinekler üşüştü ağzıma.

Mahmud Derviş

Bacon bu suskunluğu korkusuzca resmetti; bunu yaparken duvarların öte tarafındakilere –ki onlar için duvarlar aşılması gereken bir başka engeldir– daha yakın değil miydi? Pekâlâ mümkün...

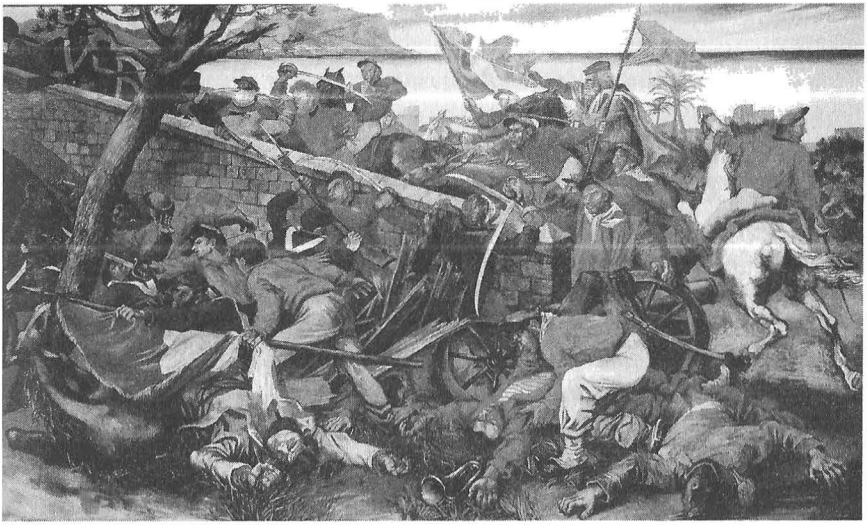
43

Renato Guttuso

1911-87

SAINT-EXUPÉRY'NİN, "İnsan ancak yükümlülükler sayesinde gelişir," sözü Renato Guttuso'nun muazzam resmi, *Garibaldi'yle Binler Dövüşe Dövüşe Palermo'ya İlerliyor*'la ilgili tartışmayı özetliyor. İlk kez bu yıl Venedik Bienali'nde [1952] görülen bu resim, ondan çok daha cazip eserler arasında dikkatleri çekti; zira ısrarlı ve etkileyici bir şekilde yükümlülük algısına hitap ediyordu. Önyargısız ziyaretçiler bu resmin sanatçının ününün ötesinde bir amaç için yapıldığını ve estetik sezgisinin yeteneğiyle uyum içinde olduğunu –işin kendisinin varlık nedeni olmadığını– kabul etmek durumundaydı. Elbette aynı şey nitelikli bir asker toplama afişi için de söylenebilir ama hiçbir geleneğin ya da şaheserin böyle bir hizmet duygusu olmadan yaratıldığı vaki değildir. Örneğin Picasso'nun *Guernica*'yı ya da Henry Moore'un İkinci Dünya Savaşı sırasında sığınak olarak yararlanılan metrolarda yaptığı fevkalade derinlikli resimleri aşan eserler yaratmamış olmaları anlamlıdır. Bizimkinden daha az devrimci olan dönemlerde sanatçı daha keyfi ve savruk bir hayat sürebilir; ancak günümüzde sanatçının davranışı (bilinçli ya da sezgisel olsun) yeterince hayatidir. Sanatla hayatın birbirini etkilemesinin zorunluluğunu kabul etmek için davasının aciliyetini görmesi adeta kaçınılmazdır. Bonnard gibi korunaklı bir ressam bile Chardin ya da Velázquez'le karşılaştırıldığında, bağlı olduğu duygusal evcimen hayatının harikulade inceliklerine karşın çatlak sesler de çıktığını kendi üslubunca ifade etmek durumunda kaldı.

Bu noktanın üzerinde durmamın nedeni, günümüzün sanat ikliminde sadece estetik değerlerin her tür kuşkudan uzak tutulması, bu yüzden de unutulma ihtimalinin yüksekliği. Bu tutum, yüzeysel ve aşırı bilgiç bir



RENATO GUTTUSO, AMMİRAGLİO KÖPRÜSÜ SAVAŞI, 1955

suçlamayla Guttuso'nun resminin oyuncak asker kahramanlığıyla bir propaganda olarak itham edilmesine karşı çıkıyor ve resmin gerçek gücünü, ama aynı zamanda zafiyetini de açıklıyor.

Guttuso 1911'de Palermo'da dünyaya geldi. Sanatla siyasetin doğasında var olan bağın her zaman farkında oldu: Siyaset sözcüğünü en geniş anlamıyla, herhangi bir toplumsal düzenin altında yatan toplumsal güçler mücadelesini tarif etmekte kullandı. 1931'de Roma'da çalışırken Faşistler'in yeni-klasikçilik dayatmasına şiddetle karşı çıktı. (Burada belki de yeniden vurgulamakta yarar var –Guttuso'nun erken dönem işlerinde de görülen– soyutlama ve şekillendirmeye ilişkin çeşitli estetik kuramlar kendi zamanları içinde, gerici ve steril formüllere karşı gerekli ve toplumsal açıdan anlamlıydı. Ancak son on, on beş yıl içinde bir zamanlar avangard olan hareketler devrimci dinamizmini yitirerek yeni bir akademizm haline geldiler.)

1942'de kilise karşıtı olmakla ünlenen çarmıha geriliş tablosunu yaptı. Direniş hareketine katıldıktan sonra İtalya'daki Nazi mezalimini protesto eden bir dizi resim yapmıştı. 1944'te bunlar *Gott mit uns / Tanrı Bizimle* başlığıyla kitap olarak yayımlandı. Savaştan sonra resimleri ve gazetelerde çıkan makaleleri onu İtalyan Sosyalist Gerçekçi hareketin tanınmış önderlerinden biri durumuna getirdi. Hareketi burada ayrıntılı olarak tartışma imkânımız yok; ama eriştiği en yüksek nokta olması iti-

barıyla, bu resmin hareketin temel karakterini yansıttığı söylenebilir. Konu seçimi, hareketin hedef aldığı popüler ancak çağdaş genel geçer beğeniyi gösterir; öte yandan Caravaggio, Courbet ve (çeşitli şekillerin basitleştirilmesiyle) Picasso'nun gözle görülür etkisi halihazırdaki tarihsel taban hakkında fikir verir.

Garibaldi resminin röprodüksiyonu bir bakıma yanıltıcıdır. Oran duygusunu kaybedersiniz –ön plandaki figürlerin hepsi doğal büyüklüktedir– daha da önemlisi kompozisyonun temel uyumunu da kaybeder insan. Bunun nedeni kahverengi-yeşil arka plana dayalı, kırmızı ve mavi üniformalar arasındaki şiddetli çatışmadır. Ne var ki bu kontrast, tonlamadan ziyade renkler arasında olduğundan, siyahbeyaz röprodüksiyonda kaybolur. Onun yerine kılıçların açık tonları, uzaklardaki deniz ve ön taraftaki giysiler aşırı dikkat çekici ve kafa karıştırıcı bir hal alır. Ayrıca yağlıboyanın uygulanışındaki etkileyici canlılığın eksikliği de hissedilir. Ne var ki bu kusurlar temel iddiayı gözden kaçırmamıza neden olmamalıdır: İddia şu ki, bu resmi Bienal'in önde gelen çağdaş eseri durumuna getiren ressamın çok güçlü azmi ve isteğiydi.

Her şeyden önce resmin karmaşıklığı söz konusu: Guttuso kendisine ilham veren özgüven ve istekle, dönemin modası olan tekil pozlar ve çok az sayıda nesnenin zarafetle yerleştirildiği tablolar yerine, otuz beş figür, beş at ve arka planda özenle işlenmiş bir manzarayla baş etmeyi seçti. Ayrıca üç boyutlu izlenimi vermek için bazı figürlerin kısaltılması, şiddetli hareket duygusu yaratılması söz konusuydu ve tablonun tümünde aksiyonun organizasyonu yabana atılmayacak bir sorundu – bir friz gibi yalın kat bir yüzey değil, başlıbaşına üç boyutlu bir alandan bahsediyoruz.

İkincisi enerjisi – yaygın, cömert, batıl itikatlara pabuç bırakmayan bir enerji bu. Biçimsel olarak baktığımızda da, herhangi bir bölümde yer alan büyük figürlerin yerleştirilmesi, uzamsal ve mantıksal açıdan ne denli karmaşık olsa da, hiçbir zaman sıkışık ya da sefil bir durum arz etmiyor, aksine daima sağlam ve rahat bir tarzda dengeli. Ayrıca ilginin sabit ve sürekli oluşu da dikkate değer. Saplantılı ayrıntılara, marifet kanıtlayıcı küçük pasajlara rastlanmıyor. Kavramın bütünlüğünü sağlayıcı ne varsa hepsi (baştan savma olmaksızın) birbiriyle ilintili.

Son olarak insani tutumundan söz edebiliriz. Guttuso, duygusallığa kaçmadan, konusuyla yeterince özdeşleşmiş bulunuyor. Göğüs göğüse çarpışmayı cesaretle göze alıyor. Ölüler ne huzura kavuşmuş, ne de şan şeref içinde. Ancak fedakârlıktan kaçınılmazsa kahraman olunacağını biliyor o.

Bu nitelikler sanatçının niyetiyle nasıl doğrudan ilgiliyse, yabana atılmayacak başarısızlıklar da öyle. Zira Guttuso'nun inancıyla yağlıboyanın doğası henüz tamamen uyuşmuş değil; onun –ressam değil, insan olarak– coşkusu çizimdeki ve eserin yapısındaki bazı zayıf ayrıntılara boş vermesine imkân tanıyor. Guttuso gibi herhangi bir figürü mahirane bir şekilde işleme yeteneğine sahip birisi için, onu tashih etmeden, en kaba haliyle, örneğin kolları havaya kalkmış halde, köprünün üzerinde bırakmak, yeteneksizlikten değil ancak tezcanlılıktan olabilir.

Guttuso'nun insan ve ressam olarak inançları dengeli bir şekilde bütünleşmedikçe, benzer özensizlikler işlerine daima zarar verecek, bunlar haklı olarak asker toplama afişini hatırlatacaktır. Ne var ki bir asker toplama afişi bile her bakımdan bir *sanat nesnesi*'nden daha çok başarı sağlayabilir.

BENEDICT NICOLSON: *Guttuso'nun Leicester Galleries'teki son dönem, kimi büyük boy yirmi adet yağlıboya resmini pek çok insan görmeye gitti. İster beğenilsin, ister beğenilmesin, herkes orada yeni bir şeyin sergilendiğini hissetmiştir. Şekilci, klişe eserlerin yer aldığı monoton sergilerden sonra memnuniyet verici bir değişiklik bu.*

JOHN BERGER: Sana katılıyorum ama elbette ki bu sergi bir yenilikten ibaret değil. Çok köklü sosyalist sanat kuramlarının uygulandığı bir sergi, ayrıca Avrupa hümanist geleneğinin tamamıyla da bağlantılı. Ama Guttuso'nun işlerinin yeni bir örnek oluşturduğu konusunda haklısın. Ve sanırım bu onun bilinçli amaçlarından biri. Corbusier'nin inşaatta yaptığını, o da resimde yapıyor – öğretmek amacıyla, başka sanatçıları kışkırtmak için.

Öğretme arzusunun ötesinde, aynı zamanda kitlesel bir izleyiciyle bağ kurma arzusunda olduğundan eminim. Böyle bir izleyicinin zihninde her zaman yerleşik olduğuna inanıyorum; işlerinin özelliklerini belirleyen de bu. Bu nokta önemli, çünkü sanatçıların tanınmış olmaktan müteşekkir olduğu ama tarzlarını değiştirmek için bir gayrette bulunmadığı aşağı yukarı son yetmiş yılın çok beğenilen sanatı için aynı şeyi söyleyemezsin.

Elbette doğru, kitlesel iletişimle en çok ilgilenenler reklamcılık "kültürü" alanındakiler oldu. Benim Guttuso'nun işlerine devrimci önem atfetmem, onun halktan izleyicilerle ilişki kurma isteğiyle, modern Ustaların keşiflerini kabullenmeyi bir arada yürütmesi.

Ben biraz daha ileri giderek, modern hareketleri benimsemeseydi asla ciddi bir sanatçı olamazdı demek istiyorum. Kataloğun önsözünde, zamanımızın en üretken iki tarzından feyz aldığını belirterek çok doğru bir tesbitte bulundun: Kübizm ve Dışavurumculuk – sadece biri değil.

Çağdaş gerçeklikleri ifade etmek için modern biçimlere ihtiyaç duyulduğu aşikâr. Ama Guttuso'nun eserlerinin önemi sadece tarzında değil, gerçekliği kavrayışında. Guttuso, tarihsel ve toplumsal konumumuzu layığıyla kavrayabildiği içindir ki, öfkesini, şefkatini ve insanlık onurunu hakkıyla ifade edebilen konulara uygulayabiliyor.

Görüyorum ki, insanlıkla ilgili önemli konuların neleri içerdiğine dair benden farklı düşünüyorsun. Sen bunları işçi sınıfının cansiperane eylemlerine bağlamakta ısrarlısın. Muhakkak ki, onların mücadelesi sanat açısından bütün öteki sınıfların mücadelesinden daha fazla heyecan verici değildir.

Başkaca sınıf mücadelesi yoktur, sadece işçi sınıfınınkine karşı direnç vardır. Şu sırada yaşadığımız toplumsal kriz üst ve orta sınıfların durumunun ve değerlerinin paramparça olmasının sonucudur. Ve sanıyorum ki senin sözünü ettiğin çağdaş sanatın belirsizliği ve soyutlanmışlığı da büyük ölçüde bu durumla yakından ilgili. İnanıyorum ki, sadece yerlerini alacak sınıfın enerjisiyle özdeşleşebilenler, insani duygularının tam anlamıyla gelişmesini sağlayacak güven ve perspektife sahip olabilir. Ondan sonra kesinlikle bu her konuya uygulanabilir.

Ama Guttuso'nun başaramadığı tam da bu. Roma'da Boogie-Woogie *resmine bakalım. Burjuva öğrencilerin swing yaptığı bir gece kulübü. Ressamın çoluk çocuğun taşkınlığına karşı biraz hoşgörülü olmasını beklersin, değil mi? Ama hayır. Onların hayal kırıklığını, yozluğunu gösteriyor. Duvarda asılı Mondrian'la Amerikan nüfuzunu alaya alıyor. Bu denli nefrete maruz kalmaları, doğru sınıfa ait olmama talihsizliğinden kaynaklanıyor bana sorarsan.*

Saçma. Gençlerin yüzlerine bakarsan –partnersiz genç kızın yüzüne örneğin– sıkıntılarına karşı bir hayli sempatinin yanı sıra gençliğin canlı-

lığının farkında olduğunu da görürsün. Onun alaya aldığı şey yollarını şaşırtan ve senin de dediğin gibi hayal kırıklığına sebep olan kült.

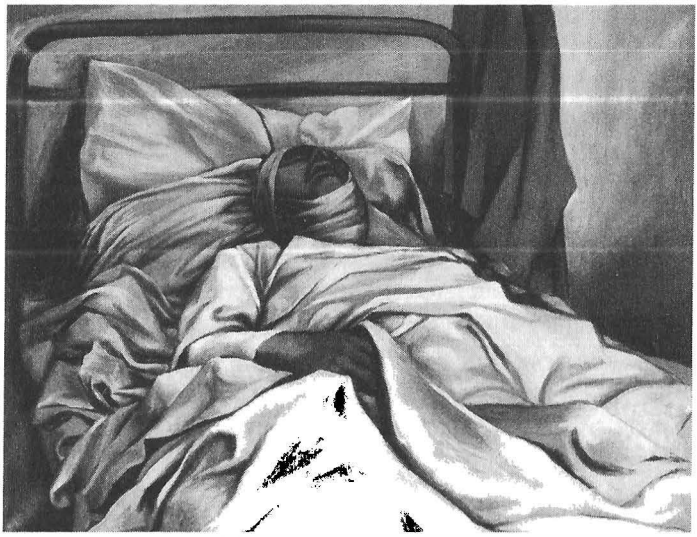
Evet ama Guttuso işçilerin içindeki ahlaksızlığa yer vermez hiçbir zaman.

Burada örnek teşkil eden olgulara bakmalıyız. Rastlantısal, tekil olaylar sanatta her zaman mantıksızlığa, ilintisizliğe yol açar. Bir sanatçının içinde bulunduğu zamanı ifade ettiğinden söz ederken, o dönem için tesadüfi değil, karakteristik olan şeyleri ele aldığını düşünürüz. Elbette haysiyetsiz kimi tekil işçiler vardır. Saygıdeğer kimi burjuvaların da olduğu gibi. Ne var ki İtalya'da iyi beslenmeyenlerin köylüler, hakları için mücadele ederken kurşunlananların işçi sınıfı ve bütün bunlara göz yumanın ise burjuvazi olduğu gerçeği değişmez.

Abarttığını düşünüyorum. Burada uyuşmuyoruz. Kişisel ahlaka benim senden daha fazla önem vermemdir nedeni. Ama sana katılıyorum –ve bu hayati bir noktadır– Guttuso'nun resimlerinin soyluluğu ve görkemi sosyal ve siyasal inançlarının doğrudan sonucudur. Ölü İşçi*'ye bakın bir; yatağında upuzun, tıpkı Mantegna'nın* Ölü İsa*'sı gibi yatıyor. İnsanı derinden etkileyen bir resim; sanatçının adamın ıstırabıyla özdeşleşmesinin payı muhakkak ki büyük.*

İnsan kendini ancak tam anlamıyla içine sindirdiği bir şeye teslim eder. Guttuso'nun ölü bir işçiyle tamamıyla özdeşleşebilmesi olgusu, şahsen ve bizzat onun ahlaki davranışlarını ne denli benimsediğinin kanıtıdır. Ancak bu özdeşleşme sadece onun ve bizim duygulanışımızın aracıdır. Nihai olarak insanı duygulandıran sahnenin hakikiliğidir – inanılmaz acılarla birlikte adamın yoldaşlarının ve ailesinin kederini örtmüş olan buruşuk beyaz çarşaflar. Bir sanat eserinin doğru orantılı hareket edip etmediğinin ölçüsü, bizim anlamlı ve nesnel olguları tecrübe edişimizi geliştirdiği nispettedir.

Daha neler! Sana göre "anlamlı" olmayan, kimi tamamen kişisel heyecanlar, sanat için zengin malzemedir. Önemli olan sanatçının onlara inanması, bizi heyecanlarının hakiki olduğuna inandırmasıdır. Bir sanatçı olarak Van Gogh'un çok derin kişisel duygularını ifade etmesinin, toplumsal idealleriyle ilgili kimi duygularını ifade etmesinden çok daha önemsiz olduğunu tartışmak saçma olurdu.



GUTTUSO, KAHRAMANIN ÖLÜMÜ, 1953

Kesinlikle katılmıyorum. En etkileyici Van Goghlar asıl nesnel gerçeklik karşısında ifade ettiği duygularını yansıtır. Kişiliğini aşan duyguları sonunda gözünü kararttı ve kendini öldürmesine sebep oldu. Günün birinde eserleri bu olgunun ışığında yeniden değerlendirilecek. Ne var ki, Van Gogh'un postacının kırlarda yürürken hissettiklerini yansıtacak bir manzara resmi yapmak istediğini söylediği zamanki tavrı, dünyayı nesnel bakış açısıyla değerlendiren, ancak ifadesinin heyecanıyla romantikleşen Guttuso gibiydi. Hasat zamanının ağır yükü, madencinin kararlılığı, uçsuz bucaksız kırsal alanda telgraf direklerinin dikilmesi, yamaçların teraslanması gibi İtalya'nın gündelik hayatıydı Guttuso'nun kutladığı.

Ya kutlamanın niteliği? Kimi zaman resim tekniğinde olsun, renklerinde olsun böyle usta bir ressam için açıklanması zor bir hantallık gözleniyor. Heroine of the Fight for the Land / Toprak İçin Savaşan Kahraman Kadın*'ın sertliğini kabul ediyorum, aynen Soutine'i kabul ettiğim gibi. Ama Guttuso'nun madencisini, kısmen etkilendiği, muadili olan Géricault' nunkiyle karşılaştır ya da kaktüs manzarasını fovist André Derain ile. Daha hantal olmalarının yetersizlikten başka bir açıklaması olabilir mi?*

Bazı kısımları hantal ya da üzerinde yeterince çalışılmamış olabilir. Ama bunun için bir dolu sebep var. Hassas ve anlaşılması zor olmak kolaydır.

Modern sanat geleneğini tek başına müzelerden çıkarma sorunu; çağdaş olayları acilen ve sıcağı sıcağına yorumlama sorunu; onları sırf kayıt altına almak değil, çok daha derinleştiren ve efsaneleştiren bir tarz, aşırı basitlikten kaynaklanmayan, saydamlıkta direnen bir resmin sorunları –*Taşkın*'daki oyuncu Anna Magnani'ye benzeyen, o merdivendeki kadının kolunun yakalanışına bak– bu sorunlar alt edilmesi çok güç sorunlardır. Guttuso'yu yan odadaki Rodrigo Moynihan'ın resimleriyle karşılaştır. Çizim açısından farkı, duman halkaları üflemek ile bir yük arabası yapımcısının iyi dönmesi için uğraştığı bir tekerlek imal etmesine benzetebiliriz.

Yorumlarımız her ne kadar farklı olsa da bu serginin sanatın yeniden doğuşunun cesaret verici bir emaresi olduğunda hemfikir olduğumuz anlaşılıyor.

44

Jackson Pollock

1912-56

BATI'DA BUGÜN yaşandığı gibi bir kültürel çözülme döneminde kişisel bir yeteneği değerlendirmek kolay değildir. Kuşkusuz kimi sanatçılar başkalarından daha yeteneklidir ve kendilerine özgü ortamı ferasetle kavrayan insanlar, kimin daha yetenekli, kimin daha az yetenekli olduğunu ayırt edebilmelidir. Çağdaş eleştiri çoğunlukla bu ayrıma özel ilgi göstermektedir; günümüzün eleştirmeni (kendi faaliyetlerini sorgulamadığı sürece) sanatçının gayesini dikkate alır ve sürekli takipte olduğu yetenekli mi, değil mi meselesine yoğunlaşır. Ne var ki esas soru hâlâ cevap beklemektedir: Eğer bir sanatçı kendisinin de içinde bulunduğu kültürel durumun çöküşünü sorgulamaz ya da ilerisini düşünmezse yetenek onu nereye kadar bundan muaf tutar?

Belki de bizim yeteneğe karşıt olarak dehaya ilişkin saplantımız, bu sorun karşısında içgüdüsel bir tepkidir; zira dâhi tanımı gereği, bir bakıma tevarüs ettiği durumdan daha kapsayıcıdır. Sanatçının kendisi için bu durum çoğu zaman fevkalade trajiktir; Dylan Thomas ve John Minton gibi adamların aklını kurcalayan bu sorundu sanıyorum. Belki Jackson Pollock'a da musallat olmuştu; hayatının son yıllarında resim yapmaktan neredeyse vazgeçmesi bu yüzden olabilir.

Pollock son derecede yetenekliydi. Bazılarını bu şaşırtabilir. Pollock'un şimdilerde ünlü olan yeniliklerinin sonuçlarını gördük – rasgele ve hunharca üzerlerine atılan boyaların "saldırısı altındaki" binlerce Taşist ve Aksiyon tuvali.

Pollock'un efsaneleşmiş çalışma tarzını işitmişliğimiz var: yere serili tuval bezine teneke kutulardan damlatılan boyalar ya da üzerine atılan boya tenekeleri; sanatçı hezeyanıyla bilinmeyene yolculuk, vb. Onun icadı olan bu tarz resim hakkında yalan yanlış hikâyeler okuduk.

Pollock'un aslında son derece titiz, duyarlı ve "gönül çelen" biri olduğunu, putkırıcıdan ziyade, Beardsley gibi bir sanatçıya daha yakın bir zanaatkâr olduğunu görmek ne kadar şaşırtıcı.

En iyi tuvalleri büyükleridir. Önünde durduğunuzda tüm görüş alanınızı kapsar: gümüş, pembe, altın sarısı, açık mavi nebulalar, koyu ya da açık renkli çizgilerden oluşan hareketli yoğun yumaklar arasından görülür. Kompozisyon teriminin Rönesans'taki anlamıyla bu resimlerin hiçbir ilgisi yoktur; gözün içeriden dışarıya ya da dışarıdan içeriye takip edebileceği bir odak noktası bulunmaz. Süreklilik gösteren yüzey desenleri olarak tasarlanmış olup, tekrarlanan bağlayıcı bir motife ihtiyaç duymaksızın, mükemmel bir birliktelik oluştururlar. Öte yandan renkleri, hareketlerindeki tutarlılık, renk perdelerindeki denge doğal bir ressamın yeteneğinin göstergeleridir. Aynı nitelikler Pollock'un çalışma yönteminin, ona yapmak istediğiyle ilgili olarak gerektiği kadar denetim ve İzlenimci yöntemin İzlenimciler'e imkân verdiği ölçüde imkân tanıdığını gösterir.

Pollock sonuç olarak olağanüstü yetenekliydi ve resimleri incelikli gözler için zevk kaynağıydı. Tekstil desenlerine ya da duvar kâğıtlarına bakan sıradan bir gözün ise onların keyfine varması işten değildi. (Münferit, doğal ortamından uzaklaştırılmış tekil bir nesneden, ancak incelmiş zevkleri olanlar tümüyle nesnenin varlığına yönelik bir haz alabilirler – bu durumda soyut bezeme söz konusudur.) Fakat meseleyi böyle bırakabilir miyiz?

Bu mümkün değil. Bir yandan bir figür olarak etkisi, bundan daha fazlasını temsil ettiği için, aldırmazlık edilemeyecek kadar önemli; öte yandan resimlerinin görülmesi gerektiği olgusu, zira belki de bilhassa imge olarak düşünülmüşlerdi. İçerikleri, anlamları nedir? Sergide rastladığım tanınmış bir müze küratörü, "Öyle derin ki anlamları," dedi. Ama tabii bu, bu gibi niteleyici sözcüklerin nasıl kullanıldığına dair bir örnek – budalaca ve hep kafalarında. Özgün ve kişisel kullanım için herkes genel sözcüklere el atıyor. Bu resimler anlamsız. Ama öyle oldukları içindir ki önemliler.

Doğduğu andan itibaren beyaz bir hücrede büyümek zorunda kaldığı için kendi bedeninin gelişmesinden başka hiçbir şey görmemiş bir adam hayal edin. Sonra ona aniden bazı çubuklarla parlak boyalar verin. Doğal dengesi olan ve renk uyumuna sahip biriyse eğer, bana öyle geliyor ki, hücresinin beyaz duvarlarını tıpkı Pollock'un tuvalleri gibi boyayla kaplayacaktır. Gelişme, zaman, enerji, ölüm hakkındaki fikirlerini ve duygularını ifade etmek istese de, bunu yapabilmek için görülmüş ya da ha-

tırlanan görsel imgelerle ilgili tek kelime bilgisi yoktur. Beyaz duvarlarına renkli boyaları sürerken keşfettiği hareketlerinden başka hiçbir şey yok. Bu hareketler ihtiraslı ya da çılgınca olabilir ama bize göre, konuşmak için çabalayan sağır ve dilsiz birinin trajik görünümünden başka bir şey değildir.

Ben Pollock'un hayalen ve öznel olarak kendini bu derecede tecrit etmiş olduğuna inanıyorum. Tabloları zihninin iç duvarlarına yapılmış resimler gibi. Ve işlerinin başkalarına, özellikle de başka ressamlara çekici gelmesi bu yüzden. İşleri bir davetiye mahiyetinde. Her şeyi unut, dağıt her şeyi, beyaz hücrene kapan –hepsinden daha ironik bir çelişki– kendinde evrenseli keşfet; zira tek kişilik bir dünyada evrenselsin sen!

Batılı sanatçı için hiç değişmeyen sorun, kendisini izleyicisine bağlayacak olan sanatıyla ilgili temaları bulmaktır. (Tema derken, konudan çok bir konunun gelişen önemini kastediyorum.) Pollock ilk başlarda Meksikalılardan ve Picasso'dan etkilendi. Üsluplarını benimsedi ve coşkularından etkilendi, ama denemiş olsa da onların konularını kullanamazdı, zira kendi toplumsal ve kültürel konumuna uyarlaması mümkün değildi. Sonunda çaresizlikten, bir tema bulmanın imkânsızlığı onun teması oldu. Konuşma yeteneğine sahipken, dilsizi oynadı. (Bu durumda biraz James Dean gibiydi.) Özgür olmasına ve bağlantılarına rağmen kendini beyaz bir hücrede tecride mahkûm etti. Dış dünyayla ilgili anıları ve sayısız kaynakları varken onlardan kurtulmak için uğraştı. Tüm fazlalıkları atmayı başardıktan sonradır ki, resim yaptığı anda bilincinde ne varsa ona odaklanmaya çalıştı.

Eğer yetenekli olmasaydı, bu durum aydınlığa çıkamazdı; işleri yetersiz, sahte, anlamsız görülüp bir kenara atılırdı. Oysa Jackson Pollock'un yeteneği işlerine anlam kazandırdı. Onlar sayesinde kültürümüzün çözülüşünü görebiliyoruz; sözünü ettiğim şey, doğal olarak, bunun onun tamamen bilinçli ve kasıtlı tutumu olduğu değil; kişinin rolü, tarihin doğası, ahlaki davranışların işlevi gibi şeyler hakkındaki sonu gelmeyen hülyalarımızı paylaşmış ve onaylamış olmasının bir sonucuydu.

Ve belki de şimdi ilk soruma cevap olacak bir noktaya geldik. Eğer yetenekli bir sanatçı ait olduğu ve çözülmekte olan kültürün geleceğini göremez ve değerlendiremezse, eğer durum bizimki kadar vahimse, yeteneği olumsuz şekilde tezahür ederek bu çöküşün niteliğini ve boyutunu alışılmadık bir canlılıkta yansıtacaktır. Başka şekilde ifade edecek olursam, sanatçının yeteneği, kendisinin nasıl harcandığını ortaya koyacaktır.

45

Jackson Pollock ve Lee Krasner

1908-84

BİR SANATIN İNTİHARI garip gelen bir düşünce. Ne var ki Jackson Pollock ve karısı ressam Lee Krasner'ın hikâyesi hakkında bir şeyler söyleyeceksem eğer, konuya böyle girmek zorundayım. Krasner kocasının ölümünden sonra yaklaşık otuz yıl daha, 1984'e kadar adından söz edilen bir ressam olarak yaşadı. Ama ben şimdi ikisinin birlikte yaşayıp çalıştığı on beş yıla ve Pollock'un o tarihte "modern sanat" olarak kabul edilen şeyi değiştirmek için yaptığı atılıma odaklanmak istiyorum.

Pollock bundan otuz beş yıl önce New York'ta, Springs on Long Island'daki evinin yakınlarında bir otomobil kazasında öldü. Ama intihar bu değil. Kırk dört yaşındaydı ve Amerika'nın ilk büyük ressamı olduğu çoktan ilan edilmişti. Pollock'un trajik ölümü öngörülmüş olsa da, bu olay sanatın intiharının kimi gözlerden saklanmasına yol açtı.

1912'de dünyaya gelen Pollock, çoğunlukla Arizona'da yaşayan, İrlanda-İskoç asıllı, Presbiteryen, yoksul bir ailenin beş çocuğunun en küçüğüydü. Savruk olsa da, tutkulu bir yetenek olduğunun genç yaşta farkına varıldı. Yeteneklilik aynı zamanda becerikli olmak demek değildir. Belirli bir mizaca özgü bir tür motor faaliyettir – bir enerji biçimi. Pollock'un yeteneği, popüler bir ressam olan öğretmeni Thomas Hart Benton tarafından kısa zamanda keşfedildi.

Pollock ince uzun boylu, yakışıklı, bıçkın, kaygılı; başarısız olmadığını kanıtlamak ve belki de çok sert olan annesinin takdirini kazanmak gayretinden dolayı aşırı hırslıydı. Yaptığı her şeyde bir miktar cazibe vardı, bunu kusurlu olduğuna dair kuşku izlerdi. Henüz yirmisine gelmemişken alkolik sayılabilirdi.

İlk gençliğinde Paul adını terk edip ikinci adı olan Jackson'ı kullanmaya başladı. Bu değişiklik edineceği karakter hakkında ipuçları veriyordu. Jackson Pollock ringlerde dövüşen bir ad, bir şampiyonun adıydı.

Daha sonra ressam olarak ünlenirken bir yandan da aslında kovboy olduğu efsanesi yayılmıştı. İlk koleksiyoncusu Peggy Guggenheim'dan ilk savunucularından Clement Greenberg'e ya da onun için "aksiyon ressamı" terimini icat eden sanat eleştirmeni Harold Rosenberg'e kadar o gerçekten bir *goy* ve *redneck*'ti.* Sözel kuramlardan nefret eder, okumaktan pek hoşlanmazdı. ABD'nin dışına hiç çıkmamıştı. Yumruğunu sakınmaz, partilerde kafayı bulunca şöminelere filan işerdi.

Kovboylar kementleriyle mucizeler yaratırken, hiçbir kovboy boyayı Pollock gibi kontrol edebileceğini hayal dahi edemezdi. Bunu birkaç kez yinelemekte yarar var; zira onun meşhur akıtma tekniğiyle yaptığı resimler kimilerince damlatma, salya sümük akıtma ya da sadece dökmekle ilişkilendirildi. Hakikatle uzaktan yakından hiçbir ilgisi yoktu bu yakıştırmaların. İntihar büyük bir ustalıkla gerçekleştirildi ve çaresizlik son derecede aşikârdı.

Pollock'un kendini ressam olarak keşfi 1940'lardadır. O dönemde ABD'de, avangard ressamların çoğu Picasso, Gerçeküstücülük ve Jung'un getirdiği kavramlar olan bilinçdışı, içe dönüklük ve soyutlamayla ilgileniyordu. Nesnel, görünür dünyanın resmedilmesi "illüstrasyon" muamelesi görüyordu. Yolculuk artık içe dönüktü, tekinsiz bir ruh arayışıydı.

1943'te tanınmış ressam Hans Hofmann genç Pollock'a sanatında doğaya verdiği önemi sordu. "Ben doğayım," oldu Pollock'un cevabı. Ondan daha yaşlı olan ressam bu küstah cevap karşısında şok geçirdi. Bunu sezen Pollock yaraya tuz basmaktan çekinmedi: "Kuramların beni ilgilendirmez! Göster kendini ya da kes sesini! Yaptıklarını görelim bakalım!" Cevap küstah olsun olmasın, asıl önemlisi gelecekteki uğursuzluğu içinde barındırıyordu.

Altı yıl sonra Harold Rosenberg, Pollock'u düşünerek ve övgüyle, "Modern ressam hiçlikle başlar. Kopyaladığı yegâne şey odur. Geri kalanını icat eder," diye yazmıştı.

* Küçük düşürücü bir niteleme olarak *goy* dinsel edebiyatta Musevi olmayan kimse. *Red neck* cahil, beyaz ırgat. –*ç.n.*

TAM O SIRALARDA dünyada neler oluyordu? Zira kültürel iklim hadiselerden hiçbir zaman kopuk değildir. ABD savaştan dünyanın en güçlü devleti olarak çıkmıştı. İlk atom bombası atılmıştı. Gündemde Soğuk Savaş alametleri belirmişti. McCarthy vatan hainleri icat ediyordu. Savaştan en az zararla çıkan ülkenin ruh hali isyankâr, şiddete yatkın ve tekinsizdi. Döneme en uygun tiyatro oyunu *Macbeth* olabilirdi, hayaletlerse Hiroşima'dan gelmeydi.

"Özgürlük" sözcüğü o zamanlar her yana çekiliyor ve çeşitli anlamlar içeriyordu. Üç çeşit özgürlüğü nazarı dikkate almakta yarar var; zira bu üçü bir arada düşünüldüğünde dönemin gerginliği hakkında fikir verebilir. ABD için vakit dardı. Sabır kalmamıştı. Şevk düşmüştü. Tarifi mümkün olmayan, çoğu zaman öfke ve şiddetle ifade edilen bir yitim duygusu egemendi. Vietnam bu güvensizlik hissiyatını takip ederek ortaya çıkacak tarihsel trajedilerden biriydi.

Piyasaya özgürlük. New Yorklu sanatçılar gelişen serbest piyasaya ayak uydurmak için her zamankinden daha gelişigüzel işler yapıyordu. İstedikleri malzemeyle, istedikleri boyutta, ne istiyorlarsa tam onu resmediyorlardı. Biten işleri daha boyası kurumadan satışa arz ediliyor, takdir topluyor, kimi zaman satın alınıyordu. Koleksiyoncular –hatta henüz ıslakken ilk kez müzeler– tarafından alınıyordu. Lakin rekabet insafsız ve saldırgandı. Son çıkan her zaman en şanslıydı. Galerilerde moda sık değişiyordu. Tanınmak (*Life*'ta yayımlanmak) heyecan uyandırıcı olsa da kısa ömürlüydü. Riziko yüksek ve kayıplar çok fazlaydı. Gorky ile Rothko intihar etti. Kline, Reinhardt ve Newman genç yaşta öldü. Ressamların hemen hepsi asaplarını korumak için çok içiyordu; zira en nihayetinde işleri kendi çalışma hayatlarında görmedikleri, güvenlik önlemlerinden yararlanan müstesna mülk yatırımlarına dönüşüyordu. Başarıyla yeis arasında gidip geliyordu hayatları.

Daha sonra, sanatçılar özgürlüğü kendi içlerinde aramaya başladılar. Bir karma sergi kataloğunda ifade edildiği gibi: "Geçtiğimiz on yıl Amerikan resim tarihinde büyük, yaratıcı bir atılım dönemiydi. Ancak şimdi objenin tiranlığını ve natüralizm illetinin bilinçlerimize işleyişini yıkmak için birleşik bir çaba gösterilebildi." Bilince işleyiş –muğlak bir ifade– böylece tuval üzerinde, bildik hiçbir yerden destek almaksızın retorik, tarih, gelenek, başka insanlar, güvenlik ve geçmişten özgür olmak. Belki de bu adamlar kötü bir dünyada saflığın peşindeydi.

Derken ardından Amerika'nın Sesi'nin özgürlüğü geldi, Özgür Dünya'nın sesi. 1948'e gelindiğinde ABD, askeri ve siyasi gücünü dengele-

yecek uluslararası kültürel bir saygınlığa ihtiyaç duydu; "Yankee Go Home!" türünden sloganlara sofistike bir cevap verilmeliydi. Ellilerde ve altmışlarda CIA'nın örtük bir şekilde, bir gelecek vaadi olarak, yeni Amerikan sanatını dünyaya tanıtma amacıyla desteklemesi bu yüzdendi. (De Kooning'i ayrı tutarsak) bu çalışmalar soyut olduğu için çeşitli yorumlara açıktı.

Bu yolla başlangıçta Amerikan halkını şoke etmiş olan, genellikle çaresizliğe düşmüş bir sanat vücuda geldi; konuşmalar, makaleler ve sunulduğu ortama bağlı olarak sanat, bireyciliğin savunulması ve kendini ifade hakkı adına ideolojik bir silaha dönüştü. Eminim ki Pollock bu programdan haberdar değildi – çok erken öldü; gene de propaganda aygıtı o öldükten sonra sanatı etrafında bir belirsizliğin yaratılmasına sebep oldu. Bir çaresizlik feryadı bir demokrasi bildirgesine dönüştürüldü.

1950'DE HANS NAMUTH, Pollock resim yaparken onun filmini çekti. Pollock boya lekeleriyle kaplı botlarını giyiyor –Van Gogh'a bir tür saygıda bulunma– sonra yere yayılmış, astarsız tuval bezinin etrafında yürümeye başlıyor. Elindeki teneke kutudan değnekle tuvale boya serpiyor. İplik iplik boyalar. Farklı renklerde. Bir ağ yapıyor. Düğümler oluşturuyor. Hareketleri ağır ama birbirini süratle izliyor. Sonra aynı tekniği bu kez bir sehpa üzerindeki saydam cam levhaya uyguluyor; fotoğrafçı eylemi camın içinden çekmekle, boyanın daha önce camın üzerine yerleştirilmiş olan çakıl taşlarının ve tellerin üzerine inişini görmemizi sağlıyor. Ressama resmin bakış açısından bakıyoruz. Arka taraftan, her şeyin olduğu yere doğru bakıyoruz. Kollarını ve omuzlarını hareket ettirişi bir nişancı ve de sürüsünü kovana sokmaya çalışan bir arıcı izlenimi uyandırıyor. Bir süper star gösterisi.

Muhtemelen "aksiyon resmi" yakıştırmasına bu film sebep oldu. Bu tanımlamaya göre tuval sanatçının özgür hareketleri için bir alan oluşturur. İzleyici ise onun izlerini takip ederek olayı yeniden yaşar. Sanat artık tefekkür gerektirmez, harekettir o. Takip edilecek değil, ulaşılacak yerdir bundan böyle.

Ağır ağır Rosenberg'in *hiçlik* ve kaderinin resimle ifade edilen sonuçlarına doğru yol alıyoruz.

LEE KRASNER'LE Jackson Pollock'un beraber çekilmiş fotoğrafları onların evliliğinin bir şekilde iki ressamın evliliği olduğunu ilan eder adeta. Giysilerinden anlaşılır bu. Boyanın kokusunu alırsınız. Lee Krasner'in ilk aşkı Igor Pantuhoff adında bir Rus ressamdı. Onunla on bir yıl yaşadı. Pollock'a ilk kez rastladığında otuz dört yaşındaydı, Pollock'tan daha iyi tanınan bir sanatçıydı. Lee sonradan, "Bir kuyrukluyıldız yakalamıştım," diyecekti. Ona gelen çağrının, bir sanatçı olarak Pollock'un kaderiyle ilgili olduğunu hissetmişti kuşkusuz. İlham yüklüydü Pollock, belki de Lee'nin o güne kadar tanımış olduğu herkesten daha ilhamlıydı. Şampiyon ruhlu Pollock'ta her zaman kaybetme korkusu vardı. Lee, en nihayetinde onun güvenebileceği hakem oldu. Eğer yaptığı bir resmi işe yarar bulursa, Pollock inanırdı ona – en azından evliliklerinin başlangıcında. Aralarındaki en övücü söz, "işe yarar"dı. Profesyonellerin kullandığı bir tümce.

1943'ten 1952'ye kadar –Pollock'un en şaşırtıcı eserlerini ürettiği dönem– ikisi de bir bakıma birbirleri için resim yapıyordu: birbirlerinin hayretini görmek için. Bir tür bağlantı kurma yoluydu bu, dokunmak ya da dokunulmak. (Belki de Pollock'la bağ kurmanın pek fazla yolu yoktu.) Bu dönemde Lee Krasner öncesinden de, sonrasından da daha az resim yaptı. Springs'te satın aldıkları evdeki atölyeyi Pollock kullanıyordu. Lee yatakodasında çalışırdı. Lakin Lee'nin Pollock için sanatından fedakârlık ettiği savı kadar, kimin kimi etkilediği savı da son derece aptalcadır. (1953'te Pollock'un *Paskalya ve Totem* adını verdiği resmi pekâlâ Krasner'in yaptığı sanılabilirdi. Hakikat o ki, her iki ressam da, bir kadın ve bir erkek olarak o yıllar boyunca aynı maceraya kaptırmışlardı kendilerini ve bu macera, yaşarken, ne birinin ne de öbürünün tam anlamıyla kavrayamayacağı bir faciaya dönüştü. Bugün ise tuvalleri anlatıyor bunu.

Lee Krasner'in elinden çıkan kendiliğinden duygulara hitap eden derli toplu resimlerdi. Renkleri ve hareketleri teni, bedeni, bedenin iç düzenini, bir bahçeyi çağrıştırırdı. Soyut olsalar da, ilgilenmeye başladığınızda renklerin ya da kolajın ardında bir tür davetkâr samimiyet sezilirdi.

Onların aksine, Pollock'un doğaötesini amaçlayan resimleri vahşiydi. Ten ve beden reddedilmişti; resimler bu reddin sonucuydu. İnsan ressamın ilk önce adeta çocuksu hareketlerle, daha sonra güçlü, yetişkin bir adam gibi fiziksel olarak yaşadığını kanıtlamak için, vücudunun tüm enerjisini ve salgılarını boşaltışını hisseder. Bir keresinde tuvaldeki resme ellerinin izini bırakmıştı, sürgündeki beden adına yalvarırcasına. Bu

işlerde bir düzen vardır, ama tıpkı bir patlamanın merkezindeymiş gibi hisseder insan; yüzeydeyse bilinçli, duyarlı her şeye karşı olağanüstü bir kayıtsızlık.

Resimler yan yana asıldığında aralarındaki diyalog çok aşikârdır. Pollock bir patlamayı canlandırıyor; Krasner tıpatıp aynı resim malzemelerini kullanarak bir tür teselli yaratıyor. (Belki de bütün bu yıllar boyunca yüz yüze söyleyemeyecekleri pek çok şeyi resimleri söyledi birbirine.) Ne var ki Krasner'in resimlerinin öncelikli olarak teselli edici olduğunu söylemek yanıltıcı olur. İkisi arasında temel bir sorun vardı. Krasner'in resimleri tekrar tekrar sanatın intiharına karşı çıktı. Bunu resimlerle yaparken, sanırım Krasner'in kendisi Pollock'un göz kamaştırıcı cüretkârlığının büyüsü altındaydı.

Çok aşikâr bir örnek 1955'te, kazadan bir yıl önce yaptığı *Bald Eagle/Kel Kartal*'dır. Lee Krasner bu resimde Jackson Pollock'un yarım bıraktığı bir tuvali alıp –üzerinde çapraz atılmış siyah çizgiler bulunan çıplak bir kanvas tuval– onun parçalarıyla sonbaharı ve yükseklerde uçan kuşları çağrıştıran rengârenk bir kolaj oluşturdu. Böylece Krasner'in resmi Pollock'un yitik hareketlerini kurtarmış oldu. Ne var ki bu tipik bir örnek değil, zira intihardan sonra vuku buldu.

Daha önce Pollock boyaları sıçratıp serper, o aynı boyaları, aynı renkleri yeniden bir araya getirirdi. Pollock parçalar, Lee aynı yarayı açıp sonra bir güzel dikerdi. Pollock alevler resmeder, Lee ateşi mangala alırdı. Pollock fırlattığı boyalarla bir kuyrukluyıldızı taklit ederken, Lee Samanyolu'nun bir bölümünü tuvale geçirirdi. Her seferinde resimsel öğeler –amaçtan çok farklı olarak– tıpatıp aynı olmasa da benzerdi. Pollock kendini bir tufana kaptırır, Lee suyun bir leğene dolduğunu hayal ederdi.

Ancak Lee'nin resimleri Pollock'unkilere evcimenlik mesajı vermiyordu. Süreklilik, birlikte resim yaparak yaşama arzusunu yansıtıyordu.

Ne yazık ki çoktan iş işten geçmişti.



POLLOCK resmi amuda kaldırmış, tersyüz etmiş, hükümsüz kılmıştı.

Bu teknik ya da soyutlamayla ilgili bir hükümsüzlük değildi. Amacına içkindi – tuvallerinde ifadesini bulan kendi *iradesiydi*.

Bu tuvallerde görülen artık bir başlangıç değil, terk edilip geride bırakılandı. Söz konusu dram bir zamanlar tuvalin *önünde* cereyan etmiş-

ti – ressamın kendisinin doğa olduğu iddiasında bulunduğu yerde! İçinde ya da ötesinde başka hiçbir şey yoktu. Mutlak sessizliğin görsel muadiliydi sadece.

Tarihi boyunca resim çeşitli amaçlara hizmet etti; derinliksiz, düz oldu, perspektif kullandı, çerçeveli ya da çerçevesiz, açıkça anlaşılır ya da gizemli oldu. Ancak yontma taş devrinden kübizme, Tintoretto'dan (o da kuyrukluyıldızları severdi) Rothko'ya, sadece tek bir fiil sabit kaldı: vefa. Vefa, gözle görülenin de sakladığı sırlar olduğuna inanmayı, görüleni etraflıca inceleyerek bir bakışta algılanamayan şeyler hakkında bir şeyler öğrenmeyi mümkün kılıyordu. Böylece resimler bir görünüşün *ardındaki* varlığı ifşa ediyordu – ister Meryem, ister bir ağaç ya da basitçe kırmızının içinden süzülen ışık olsun.

Jackson Pollock, kısmen kendinden, kısmen de içinde yetiştiği zamanlardan kaynaklanan umutsuzluğun etkisiyle, vefa fiilini reddetti: Bir ressam olarak olanca parlaklığıyla, *tuvalin bize bakan yüzüne resmedilmiş olanlardan başka* ardında hiçbir şey bulunmadığında ısrarlıydı. Bu coşkun bireycilikten beslenen basit ve korkunç tersine çevirme intiharı getirdi.



POLLOCK RESİM YAPARKEN, ARKADA KRASNER

46

Abidin Dino

1913-93

BAZEN BANA öyle geliyor ki, eski bir Yunanlı gibi, çoğunlukla ölüler ve ölüm hakkında yazıyorum. Eğer bu böyleyse, bunun yalnızca hayata özgü bir zorunluluk duygusuyla yapıldığını ekleyebilirim ancak.

Abidin Dino sevgili Güzin'iyle, bir dönemde Paris şehrinin ressamlar için yaptırdığı sanatçı atölyelerini içeren büyük apartmanlardan birinin dokuzuncu katında oturuyordu. Orada mutluydular, ama o atölyenin bütün yaşama alanı, dolaplarla birlikte, şehirlerarası otobüslerdeki yolculara ayrılan yerlerin toplamından daha geniş değildi. Çeviriler, şiirler, mektuplar, heykeller, desenler, matematiksel modeller, rakı ve kakao kaplı bademler, Güzin'in Türkçe radyo programlarının kasetleri, şık kıyafetler (ikisi de kendi tarzlarında kusursuz birer moda yaratıcısı gibi giyinirlerdi), gazeteler, çakıl taşları, tuvaller, suluboya resimler, fotoğraflar – her şey orada yerli yerine yerleştirilmişti. Ne zaman onları ziyarete gitsem, oradan kafam uçsuz bucaksız manzaralarla dolu olarak çıkardım – hatta Abidin'le Güzin'in içinde yaşadıkları bu otobüsü sürdükleri o koca Anadolu'nun manzaralarıyla.

Abidin Dino bu hafta Paris'te Ville juif Hastanesi'nde öldü. Sesini yitirdikten, konuşamayacak hale geldikten üç gün sonra.

Bir hafta önce, Abidin'in bana neredeyse son söylediği söz şu olmuştu: Yeni kitabında abartma. Aşırılığa ihtiyacın yok. Gerçekçi kal. Kendi kanseri hakkında da gerçekçiydi. Hastalığının ne kadar ciddi olduğunu biliyordu. Ama sağlık durumuyla ilgili olarak kullandığı sıfat ayağınızı vurduğu halde daha uzun bir yol boyunca ayağınızdan çıkaramayacağınız bir ayakkabı için kullanabileceğiniz bir sıfattı.

Yaşarken onun hakkında aklıma gelen imgelerin hepsi kaçınılmaz

olarak yollar, kervansaraylar, yolculuklarla ilgili. Gezginlerin tetikte olma hali vardı onda. İranlı Sadi'nin dediği gibi:

> Yolda uyuyan ya şapkasını kaybeder
> ya kafasını.

Atölyedeki küçük kitaplığının ya da geceleri kaldırdığı portatif şövalesinin önünde Abidin durmadan yolculuklara çıkardı. Gezegenlere dönüşen kadın resimleri yapardı. Hastanedeki hastaların acılarını bir sismografın iğnesinin çizgileri gibi ince ince çizerdi. Kısa bir süre önce bana işkence görenlerle ilgili desenlerinin fotokopilerini vermişti. Dostlarının çoğu gibi o da Türkiye'de hapiste yatmıştı. Bak bunlara, demişti beni uğurlamak için dokuzuncu kattaki asansöre götürürken, bakarsın bir gün çok uzaklardan bazı sözler duyarsın. Belki bir ya da iki kelime. O kadarı yeter. Sonra çiçek resimleri yapardı, boyunlarını, onların aşka giden Boğaziçi geçitlerini. Bu yaz, seksen yaşında, gerçek Boğaziçi'nde bir yalıda kalırken, üzerinde gizemli bir işaret olan beyaz bir kapı resmi yapmıştı. Yalıda değil de, başka bir yerde olan beyaz bir kapı.

Öldüğü gece, sabaha doğru uyanmıştım. Onun ölmüş olduğu düşüncesiyle uyanmış ve onun için dua etmiştim. Ona eşlik eden meleğin bir yerde Abidin'i daha iyi görebilmesi için bir çeşit teleskobun merceği olmaya çalışmıştım. Belki daha iyi değil de, sadece daha fazla. Sonra kendimi beyaz bir kâğıtla yüz yüze buldum; kâğıt o kadar ışık içindeydi ki, orada herhangi öksüz bir renge yer yoktu.

Daha sonra herhangi bir acı duymadan uyumuşum. Sabahın erken bir saatinde ortak dostumuz Selçuk telefon edip Abidin'i yitirdiğimizi söyledi. (Hastanede ben uyanmadan iki saat önce ölmüş.)

Bu sefer ağladım. Hem de bir köpek gibi, soluğum kesilircesine. Acı hayvani bir duygudur. Eski Yunanlılar biliyorlardı bunu.

Çoğu zaman, soylu bir insanın ölümünden sonra, bir ışık söndü derler. Basmakalıp bir söz, ama ölümden sonraki alacakaranlık daha iyi anlatılabilir mi? Gördüğüm beyaz kâğıt kömür rengini almıştı. Siyah ve kömür yokluğun rengidir.

Yokluk? Abidin'in bu yaz yaptığı beyaz kapı resmindeki işaret bana son aylarda yaptığı bir dizi başka resmi ve deseni hatırlattı. Bunlar kalabalıkların resimleriydi. Sayısız yüzlerin imgeleri. Her biri öbüründen ayrı, ama enerjileri onların moleküller gibi birlikte olmalarını sağlıyor. Oysa bu imgeler ne ürkütücü, ne de simgesel. Abidin bunları bana ilk gösterdiğinde, bu yüzlerin çokluğu bana okunaksız bir yazıyla yazılmış

mektupları düşündürmüştü. Anlaşılmaz biçimde akıcı ve güzeldiler. Şimdi acaba Abidin gene yolculuğa mı çıktı, bunlar da ölülerin resimleri mi, diye soruyorum kendime.

Ve Abidin hemen yanıtlıyor sorularımı; çünkü birden onun İbni Arabi'den aktardığı şu sözleri hatırlıyorum: "Âdem'den zamanın sonuna kadar yaşamış ve bir gün yaşayacak olan herkesin yüzünü görüyor ve bir yere kaydediyorum..."

47

Nicolas de Staël

1914-55

BUGÜN OKUDUM, de Staël hayatına son vermiş. Sandığından çok daha iyi bir ressamdı. Her intihar ilgisizliğin bir sonucudur. İnsan bu dünyada anlam kalmadığına, zira anlayış olmadığına inanmaktadır. Eğer sanatçıysa, ilgisizlik en azından insanların eserlerini değerlendirmesiyle bağlantılı olacaktır. De Staël başarılıydı ve beğeniliyordu. Düşünülmeye değer bu.

Kapitalist toplum sanatçıyı taltif etmekten, hakiki bir başarının değerini takdir etmekten âcizdir. Toplumun selamı ise Vincent'in tabancasından çıkan son kurşunun sesini çağrıştırır. "En kıymetli derinlikli eserler bile ancak doğrudan doğruya maddi zenginliğin ürünleri olarak sunulduklarında burjuvazi tarafından fark edilir ve kabul görür – yanlışlıkla böyle gösterilmiş olsalar bile." Geçmişte buna dikkat çekmiştim.

Anatomi Michelangelo için neydiyse, Kübizm biçim için odur.

YAZDIKLARIM tıpkı senin fırça dokunuşların gibi akıcı olsun isterdim, ama beceremiyorum. Resimlerinin kesinliği ve kuşkuları karşısında tereddüte düşüyor, meramımı anlatamıyorum. Yan odadaki tanıdık bir ses gibi, yaptığın her işin senin elinden çıktığı hemen anlaşılıyor. Aynı zamanda da son resimlerinin çoğu Yokluğu temsil ediyor. 1955'te modelsiz yaptığın uzanmış mavi çıplak gibi. Dağların öte tarafında bir kadın ve buzulun önünde sen. Bundan birkaç ay sonra canına kıydın. Atölyenin kapısını kilitledin, dama çıktın ve kendini aşağı attın.

Ne denli acemice olursa olsun, elli yıl sonra bugün resimlerine bakarken ne gördüğümü sana tasvir etmek istiyorum. Ne yaptığını ve neyi başardığını görmek bu kadar zamanımı aldı. Ancak, benim sana söyle-

yeceklerimi, çalışırken muhakkak sen de biliyordun zaten. Resimlerini yarım yüzyıl sonra yeniden görmenin uyandırdığı tuhaf bir hisle, o âna ait olarak yazıyorum bunları. Böylesi bir eşzamanlılık sadece kaderle açıklanabilir belki de.

De Staël, kısa hayatı boyunca gökyüzünü ve ışıklarını resmetmek için uğraştı. Bu nedenle, on yedinci yüzyıl Hollandası'nda gökyüzünü resmetmeyi her şeyden daha önemli sayan Philips de Koninck'e duyduğu hayranlığa şaşmamak gerek. Vermeer'e de hayrandı. De Staël'in gökyüzüyle mücadelesi kahramancaydı.

Gökyüzü saatten saate, mevsimden mevsime değiştiği gibi, asırdan asra da değişir. Havaya göre de, tarihe göre de değişir. Çünkü gök bir pencere ve bir ayna gibidir; kâinatın geri kalanına açılan bir pencere ve aşağıda meydana gelen dünyevi olaylara bir aynadır. El Greco'nun gökleri Reform karşıtlarının ve İspanyol Engizisyonu'nun fesat planlarını yansıtır; tıpkı Turner'ınkilerin Sanayi Devrimi'nin kargaşasını yansıtması gibi.

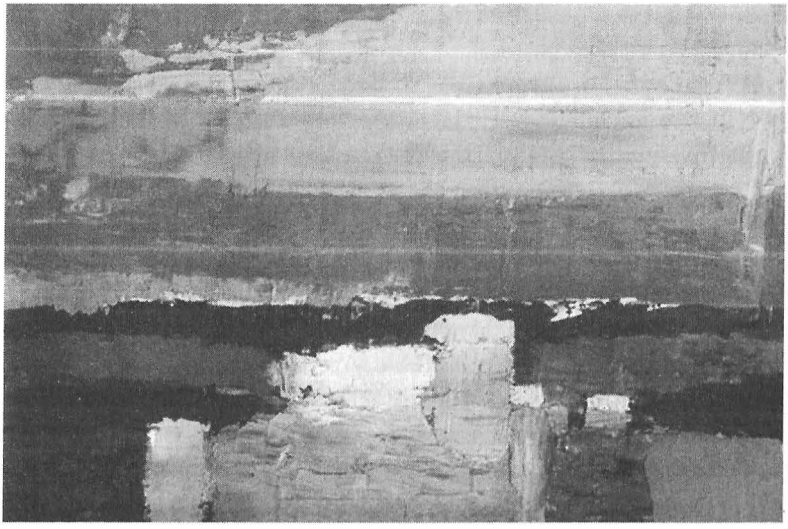
Hiç kimse gerçek gökyüzüne, güncel bir korkusuna ya da beklentisine ilişkin bir dilek tutmaksızın bir dakikadan daha fazla bakmaz.



1945 VE 1948 ARASINDA, o zamana kadar ve o zamandan beri hiçbir sanatçının yapmadığı kadar derinden ve yakından Avrupa'nın harabelerini resmettin. Bu işler o tarihte, karşı çıkmana rağmen, soyut addedilmişti. Bugün –belki de bir başka düzenin harabeleri arasında, yeni bir küresel ve işbirlikçi tiranlığın yarattığı tahribattan sinirleri yıpranmış insanlar olarak yaşadığımız için– bu resimlerin ve çizimlerin olağanüstü tahammül gücü ve ümit kırıntıları sayesinde, bombaların açtığı çukurlarda ve katliamlarda insanlığın hayata tutunmasına ve yaşamaya devam etmesine dair olduğu çok açık.

Peki, yaşamaya devam etmek ne anlama geliyor? Uyum sağlamak, yeni mekânsal alışkanlıklar edinmek, ortalıkta görünmemenin bir direniş eylemi olabileceğine inanmak, çevredeki ıssızlık içinde dostluklar keşfedip kıymetini bilmek.

En nihayetinde bu çalışmalar bombalanmış evler, çökmüş damlar ve yıkık duvarlara ilişkin değil, duyguları, hayal gücü ve hafızasıyla bir insanın yıkıntılar arasında yol arayışı ve hasarla bir tür uzlaşısı; öyle ki kadın ya da erkek enkaz içinde uyum sağlamak için yeni hareketler icat ediyor. İcat edilen hareketler boyanın gözle görülür hareketlerinden iz-



NICOLAS DE STAËL, ÖĞLE MANZARASI, 1953

lenebilir. Her resimde incecik huzmeler, enkaz arasında sanki çıkış için izlenecek yollar bulunur. Bu resimler sürünerek göğün ışığına ulaşmaya dair olup harikuladedir.

Bana, de Staël'in yakın dostu şair René Char'ın üç dizesini hatırlattılar:

> Gerçek berraklık
> Son basamağındadır merdivenin
> Kapı esintisine yakın.

1948 ve 1952 arasında de Staël'in hareketleri ve şekilleri daha geometrik, tuğla gibi, dikdörtgen biçiminde ve durgun oldu. Benzer şekilde renkleri de koyulaştı. Avrupa yeniden inşa ediliyordu. Bu dönemdeki işleri Paris'in ünlü çatılarının imgesiyle doruğa erişir, onların yukarsında geniş tuvalin üçte ikisini kapsayan leylak grisi kumru tüyü rengindeki bir Paris göğü uzanır. Yedi yıl boyunca göğe tırmanmaya çabalamanın ardından ona erişmiş bulunuyor.

Bundan sonra üç şey değişmeye başladı. İlk olarak işleri görünürde daha figüratif oldu. Futbolcuları, kırları, kıyıları, denizdeki gemileri, arzulanan bir kadın bedenini, atölyesinin içini resmetti. İkincisi paleti değişti. Renkleri, bir caz dörtlüsündeki çalgılar gibi, giderek birbirleri arasında

ve birbirlerine karşı daha rekabetçi oldu. Üçüncüye gelince, her köşeden umutsuzluk kendini gösterdi.

En sonunda eriştiği gökyüzü, umduğundan çok değişik çıktı.

1952'ye gelindiğinde Üçüncü Dünya Savaşı (Soğuk Savaş) başlamıştı. İlk Hidrojen bombasını patlatmış olan ABD, SSCB'ye karşı caydırıcı bir nükleer saldırı tasarlıyordu. KGB'nin 1937'den beri estirdiği terör zirve yapmıştı. Avrupa'da 1945 zaferini izleyen on yılda yaşanan tarihsel hüsran çok derindi. 1944'te kimse 1952'nin ufkunun böyle olacağını düşünemezdi.

De Staël siyasete ilgi duyan bir sanatçı değildi. O dönemin sanata dair siyasi tartışmaları bile –özellikle soyutlama ile figürle anlatım arasında süregiden tartışmalar– onu çok az ilgilendirmişti. Onun için önemli olan *resim yapmaktı.*

Ressam olarak mevcudiyeti. Seri, nihai hareketlerinden birinin ardından uyguladığı rengin tonu tam istediği gibi mi diye incelemek için bir adım geri çekilir, bir atlet gibi parmaklarının ucunda yaylanırken yeni bir atılıma hazırdır. Ne var ki dönemin ruh hali –yani, önceleyen dönemin siyasi umutlarıyla ilişkisi ve dönemin geleceğe yansıtılmış kendi korkuları– tutkulu olanlar ve görmek için gözü olanlar için göğe nüfuz etmişti. De Staël ise geçmişteki tecrübelerinden dolayı dünyada olup bitenlere karşı son derece duyarlıydı.

De Staël 1914'te St. Petesburg'da dünyaya geldi. Babası çarın, muhtemelen çok korkulan generallerinden biriydi, zira siyasi tutsakların hapsedildiği kalenin komutanıydı. Devrim'den sonra, 1921'de İç Savaş sırasında annesinin organizasyonuyla aile Polonya'ya kaçtı. Baba orada kalp krizinden öldü. Anne de çocukların Fransa'ya kaçırılmasını ayarladıktan kısa bir süre sonra hayatını kaybetti. Nicolas yirmi yaşına kadar Belçika'da yersiz yurtsuz ve kimliksiz yaşamak zorunda kaldı. Kimsesiz göçmen bir çocuk olarak ne hissettiğinden ve neler yaşadığından kimseye söz etmediği, ancak bunu kaderinin ayrılmaz bir parçası olarak kabul ettiği anlaşılıyor.

1952'DEN SONRA gökyüzünde bulamadığı umudu arayış serüveni başlıyor. Karanlıkta sürünmek söz konusu olamaz artık. Böyle olunca asal renkleri, sebatkâr, neredeyse kurşun işlemez, griye meydan okuyan renkleri kullanıyor. Onları, geceleyin Le Parc de Princes stadyumunun sıralanmış ark lambalarının ışıkları altında oynayan Fransız futbol takımının

tişörtlerinde ve şortlarında buluyor. (26 Mart 1952'de Fransızların İsveç'e 1-0 yenildiği maç.)

Futbolcuların bu resimlerinde reflekslerin çok iyi zamanlandığı dikkat çeker – sanki top ya da gol hedefleri ressamın denetimi altındaymış gibi. Adeta Polaroid gibi (ki henüz icat edilmemişti) bir gelecek vaat etmeyip gelip geçmiş bir ânı ölümsüzleştirir. Maç bitince stadyum zifiri karanlığa bürünecek.

Bundan kısa bir süre sonra asal renkleri terk ederek manzaralara, Kuzey Denizi'nin gri kıyılarına ve onları örten gökyüzüne döndü. Bir deniz fenerinin, bir geminin, falezlere inen bir yolun arasındaki mesafeyi muhayyel bir hassasiyetle resmetti. Lakin denizde büyük bir değişimin eşiğinde olunduğu izlenimi veren bu resimler, korkunç bir felaket tehditi taşıyordu. Bu sonuç için ben, sadece bir acının, apansız bir acının bıraktığı boya izleri diyebilirim. Renkler göksel, hareketler ölçülüydü ama uygulama hızı yanıltıcıydı; resmin –buna nesneler arasındaki mesafe de dahildi ki– son anda tamamlandığı izlenimi uyandırıyordu.

Senin bir zamanlar dediğin gibi, hiçbir şey şefkatten daha fazla şiddet içermez.

Istırabın bu yakınlığı Ovidius'un bile öngöremediği bir başkalaşım geçirdi, denizin yağlıboya sisleri ve beyaz bulutları pansuman ve sargılara dönüştü! Sen şimdi artık birbiri ardına yaralı gökler boyuyordun.

Ve bunları yaparken bir nebze olsun tutkularının esiri olmadı; aksine sınırsız saygı duyduğu Hercules Seghers'in* harabelerinin yerinden oynamış her bir taşına sevgi duyduğu oymabaskılarına sadık kaldı.

Kapalı gözlerin üzerine madeni paralar yerleştirilmeden önce, retinanın üzerinde ince çizgiler izleniyordu.

Istırabın ne kadar yakınında olduğunu fark eden çok azdı. Başarının zirvesindeydin. Sanat tacirleri ve koleksiyoncular seni perişan ediyordu – 1954'te 280 resim yapmak zorundaydın. Alternatif arayışı umutsuzdu ve sen bunun çoktan farkındaydın.

Ve sonunda Sicilya'daki resimler – özellikle de Agrigente'dekiler. Renkler öylesine gerilimliydi ki neredeyse çatlayacak gibiydi. Nesnelerin arasındaki mesafe titizlikle hesaplanmıştı ama nesneler mevcut değildi. Tozdan başka elle tutulur bir şey görünmüyordu. Gökle yer arasında bir ayrım kalmamıştı. Gökyüzü sürgündeydi. Kalan sadece yokluktu. Çığlığı önlemek için tıkaç işlevi görecek kopkoyu renklerden başka şey kalmamıştı.

* Hollandalı ressam (1589-1638). –*ç.n.*

Bu umutsuz resimlerden başka (eleştirel değil betimleyici bir terim burada umutsuz), aynı zamanda yaptığı incecik, çam iğnesi gibi küçük çizimler. Gökyüzü umut vaat ederken sürünerek tırmandığı harabeleri hatırlatan.



SONRASINI DA anlatayım. Ölümünden yaklaşık bir ay önce yapmış olduğun doğal büyüklükteki karakalem çıplaklara baktım yeniden. Onlar için poz vermemiş olan Jeanne'dan söz etmek istemiyorum. Kimse poz vermedi zaten. Hofmannsthal bir yerde, "Birisi ölünce ruhani bir hayat yaşamasına imkân veren sırrı da beraberinde götürür," demişti. Senin sırrın da sır olarak kaldı. Lakin ben şimdiye kadar bir yokluğu bu denli aşikâr kılan başka resim görmedim. Sanki orada durduğunu hayal ettiğin kadın terk edip giderken –muhayyilene defalarca dokunmak üzere– sadece bir zamanlar vücudunu örten gölgeleri bırakmış. Bir kayboluşun çizimleri. Kapalı gözlere madeni paralar konmadan retina üzerinde kusursuzca denetlenebilen lekeler. Daha sonra onlarla ilgili bir şey daha keşfettim. Eğer başını yana eğip de bakarsan, düşey değil de yatay görürsün figürleri; kadının vücudundaki gölgeler bile yok olur. Çizimler koyu renk bulutlara dönüşür, gökyüzünde gözalıcı bir ışık, bir aydınlık belirir. Sadece bu, başka hiçbir şey.

Nicolas de Staël gökyüzünü araştırmaktan hiç bıkmayan bir ressamdı. Bugün çemberin –her daim yenilenebilir çemberin– içinde olan, mevcut karanlıktan çıkacak bir yol bulmak için mücadele eden ve her şeye rağmen bunu başarmaya azimli olan bizleri yüreklendiriyor. Cesaretiyle yüreklendiriyor bizi, ışığa nasıl ulaşılacağına dair ardında bıraktığı özgün haritalarla yüreklendiriyor.

Savaş sırasında, de Staël ile tanışmazdan önce René Char: Lambanı yakmak için bir kibrit çaksan da ışık vermez bir türlü. Senden çok, çok uzaklarda yakılır çember, diye yazmıştı.

48

Prunella Clough

1919-99

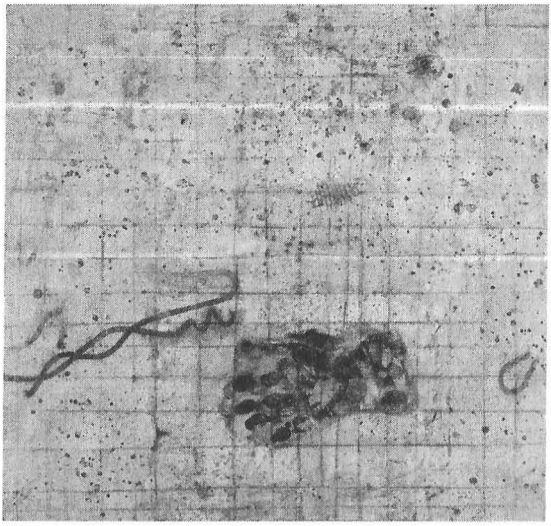
BROAD STREET HATTI denirdi ona. Londra ile Kew Gardens arasında işleyen küçük bir elektrikli banliyö treni. Çiçek severler ve bahçıvanlar, vasi Britanya İmparatorluğu'nun uzak köşelerinden getirilmiş çeşitli egzotik bitkilerin incelenmesi için kurulmuş olan botanik bahçelerindeki çiçeklerin güzelliğinin tadına varmak için bu trene binerdi. 1950'lerin başlarında Richmond'daki bir kolejde yarızamanlı resim dersleri verdiğim için ben de bu trenle haftada birkaç defa seyahat ederdim. Bir noktada Broad Street hattı Willesden'in muazzam demiryolu şebekesinin eteklerinden geçerdi. İskoçya ve Kuzeybatının gidiş geliş trafiği burada planlanır, programlanır ve gerekli hazırlıklar yapılırdı. Leighton Buzzard, Crewe, Preston, Carlisle, Glasgow ve Londra arasında birinci ve ikinci sınıf yolcuların şahsi eşyaları için gerekli tekerlekli arabalar, ticari mallar, kömür, vb.'nin taşınması için sürekli bir gidiş geliş vardı. Bu küçük trenle ne zaman yolculuk etsem, demiryolu şebekesini seyredebileceğim Kavşak'ta duracağımız ânı bekler, o an gelince de cama yapışır kalırdım. Geceleyin teleskopla ilk kez gökyüzünü seyrettiğinde insanın kendini son derece küçülmüş hissettiğini duymuştum. Aynı şeyi ben Willesden Kavşağı'nı gözlerken hissederdim; sabah erkenden gün doğarken yağmurda, karda, yaz sıcağında ya da herhangi sıradan bir günde. Bundan beş yıl önce Britanya Demiryolları millileştirilmişti. London Midland ve Scottish Railway'in sahip olduğu bu tesisler onların zamanında ölçüsüz ve gelişigüzel bir şekilde sürekli büyümüştü; şimdi ise Britanya Demiryolları'na bağlı olup halkın malı oldukları söyleniyordu. Millileştirmenin bir sonucu olarak yeni yük trenleri eskilerin iki katı kömür taşıyordu. Savaş sonrası yoksunluklar içinde bir lüks.

Bir sabah küçük trene binerek Willesden'e gittim. Atlas Road, Common Lane ve North Pole Ambarı'nı keşfettim. Manevra sahasını resmet-

meye koyuldum. Onları tekrar tekrar çizdim, tıpkı her akşam –başı öne eğik, aynı lambanın altında dikiş diken– aynı kadının resmini yaparcasına. Kimi zaman onları Batşeba'ymış gibi çizdim; kimi zaman da İsa'nın Çarmıhtan İndirilişi gibi. Abartıyor muyum? Hem evet, hem hayır. Abartmaya müsait bir yerdi orası. Birbirine takılan vagonlar. İki vagondan oluşan bir tren. Upuzun bir trenden elli yük treni çıkarmak. Gece gündüz ark lambalarının altında ya da gün ışığında dakiklikle ve abartıyla çalışmak. Dakiklik ve abartı.

Çizimlerden oymabaskı yapmak istedim. Pru ile bazı baskılar yaptığımızı hatırlıyorum. Bir ya da iki defa da benimle Willesden'e gelmişti. Hythe Road boyunca yürümüş, sonunda Permanent Way'in neredeyse ıssız bir uzantısına varmıştık. Bakıra asit yedirerek çizgiler çekmenin raylarla ortak bir yanı vardı. Pru bir ray döşeyicisinin düşürmüş olduğu bir çift eldiven buldu. Gülerek onları eline geçirdi. Kocamandılar, onun bilekleriyse bacakları gibi çok inceydi. Kendi kuşağının en iyi ressamıydı. Bir Sovyet konstrüktivisti olabilirdi. 1990'larda öldü. Şimdi hatırlamama yardımcı oluyor, bir zamanlar yanağım omzunda, burnum koltukaltındayken unutmama yardımcı olduğu gibi. Eldivenleri görünsünler diye yan hattaki bir kaldıracın üzerine bıraktık. Plakaları mürekkepleyince Pru avcunun kenarıyla silerdi onu, benim hiç yapamayacağım gibi, tertemiz olurdu.

Oymabaskılar resim yapmaya heveslendirir insanı. O tarihte atölyem, çocuk psikolojisine derinden vâkıf olmasından dolayı dünyaca tanınmış Dr. Winnicott'un evinin çatı katındaki hizmetçi odasıydı. Çoğu zaman oturma odasında, yerde, ellerinin ve dizlerinin üzerinde bir bebekle oynar, bir yandan da gözlemde bulunurken bulurdum onu; bense üst katta Willesden'le haşır neşir olurdum. Beş günün dördü umutsuz görünürdü – hayat bizi aşıyordu. Birbirimizi merdivenin başında avuturduk. Renklerin keskinliği. Paniğin derinliği. Sonraki gün aynı bebek ve aynı tuval bizi vakit kaybetmeden harekete geçmeye teşvik edecekti. Kavşak resimlerimde mevsim yazdı, neredeyse alacakaranlık, ark ışıkları yanmazdan birkaç dakika önce. Ray hatları birleşiyor, ayrılıyor, uzaklaşıyor, ravent sebzesi saplarının kızıl renginde, yan yana, ufka doğru uzanıyor, sanki pişiyorlar. Bu resimlerden bazıları satıldı, ötekileri sevdiğim insanlara verdim. Hiç kalmadı elimde. İçlerinden birini tekrar görebilmek için neler vermezdim! Küçük bir tuval, yatay, 60 cm x 50 cm. Çok daha iddialı tuvallerle haftalarca boğuştuktan sonra bu çabucak çıkmıştı ortaya. O günün sonunda bir şükran duası okudum ressamca. Ne olduğunun farkındaydım. 1953'te, ben yirmi yedi yaşındayken olmuştu bunlar.



PRUNELLA CLOUGH, TEL İLE ELDİVEN, 1980

Boya ufka doğru fışkırıyor. Solan aydınlığın huzmeleri alana iz bırakıyor. Görünmeyen bir görevli vagon tekerleklerine hafifçe vurarak arıza denetimi yapıyor. Her şey arızalı, her şey denetlendi, bir gece daha her şey eskisi gibi devam edecek, ve sonraki iş günü doğuda, Grand Union Kanalı'nda. Amin. Pas, dilde çelik tadı, el frenini boşa alma hamlesi, raylar arasındaki sert cürufta yürüyen çizmelerin çıkardığı ses, başka bir şehirde mis gibi çarşaflar arasında yatan kadının yeşil gözleri, çiğnenmemiş sokaklar...

Bu küçük tuvaldeki boyalar bile siyasetle ilgiliydi. Kimse fark etmedi bunu zamanında, ben bile.

Siyaset, Ulusal Demiryolu İşçileri Birliği'nin* işiydi. NUR, bu üç harf ufka doğru uzanan demiryolları gibi, hiç hayale kapılmaksızın güçlü ve onurluydu. Makas noktaları, karşı karşıya gelinen noktalar, irtifalar, üç kez denetimden geçen işaretler, hangarlar, döner platformlar –düzenli programları, yönergeleri ve kurallarıyla– birkaç dakikada bir gökyüzüne bir selam çakardı ki tarihin bize duyduğu güvenin hakkını verelim: Her hafta, yedi iş günü burada toplanan yüzlerce tren, taşımak zorunda oldukları pislikle ve kaçınılmaz insani kaygılarla zamanında ve güven içinde yola çıksın –ben o günü göremeyecek olsam da– ufkun ötesindeki

* The National Union of Railwaymen (NUR) –*ç.n.*

geleceğe, yani Kavşağa ve çevresindeki dünyaya birazcık olsun adalet taşıyabilsin.

Ancak bu gece, o bulunamayan küçük resmin boyalarının tam anlamıyla siyasi olduğunu fark ettim. Napoli sarısı, yarım düzine kadar sözümona siyalın tonları ama kandırmaca, çünkü hiçbiri değil, pembe, evet pembe, yanık toprak rengi, aşı boyası, gaz alevinin soluk gök mavisi, vardiya sonu ray döşeyicisinin başparmağının aldığı gri renk, sümük kıvamında titanyum beyazı, bir kızıl damar. Kimselerin aldatamayacağı renkler, kendileri olarak kalan ve direnen.

49

Sven Blomberg

1920-2003

ADI HOTEL DU PRINTEMPS'dı ve 14'üncü bölgedeydi. Resepsiyon masasının bulunduğu giriş bir koridordan daha geniş değildi. 19 numaralı oda üçüncü kattaydı. Asansör yoktu, merdivenler de çok dikti. Sven'le basamakları ağır ağır çıkarak odasına vardık. Paris'e önceki gün gelmişti, kırk yıllık dosttuk biz.

19 numaralı oda küçüktü, penceresi derin, dar bir avluya bakıyordu. Sven, ışık tuvalette daha iyi, dedi. Pencerenin yanında bir gardırop vardı. Tuvalet girintisi yatağın öteki tarafında olup bir hayli yer işgal ediyordu, gardırop büyüklüğündeydi.

Pembemtırak köpüksü yatak örtüsünün üzerinde ikisi kopmuş olan bantlarla sağlamlaştırdığı koskoca bir resim dosyası duruyordu. Sarımsı duvar kâğıdı kasvetli görünse de –odanın içinde uyuduğu ve hiç üstünden çıkarmadığı bir yelek gibi– dostaneydi.

Yaşımız ve geçmişimiz göz önüne alındığında Sven'in de benim de hayatta başarılı olmuş, Venedik'e onur konuğu olarak davet edilmiş, Hotel Danieli'de konaklamış, haklarında monografiler yazılmış ve plaketlerle onurlandırılmış sanatçı dostlarımızın olması normal sayılır. İyi dostlardı onlar ve karşılaştığımızda keyifli saatler geçirir, bol bol gülerdik. Öte yandan her birimiz kendi tarzında, iflah olmaz, modası geçmiş adamlardık, ya da daha açık ifade edecek olursam, pek satmıyorduk.

Beraberken Sven'le ben bunu adeta bir iftihar nedeni, bir kumpas olarak görüyorduk. Tanrı korusun, kendimize karşı değil asla! Bizdik kumpası kuran; direniş tabiatımızda vardı, o resimle, ben yazıyla. Başarıyla başarısızlık arasında bir yerde değil, bambaşka bir yerdeydik.

Sven bir ya da iki yıl önce Parkinson hastalığına yakalandı. Fırça tutmadığı zamanlar elleri çok titriyordu. O yaz ben de saman balyalarını

taşırken belimi incitmiştim, siyatik ağrıları çekiyordum.

Hal böyleyken, biz iki moruk oldukça pejmürde giysiler içinde ve pek de temiz olmayan ellerimizle 19 numaralı odadaki yatağın etrafında yengeçvari dolanıyorduk.

Duvardaki aplikte 25 watt gücünde kavun rengi bir ampul vardı. Bundan otuz yıl önce –ağustos sonunda– Sven boya kutusuyla, bense fotoğraf makinemle (bir Voigtländer) Vaucluse'un kavun tarlalarından geçmişliğimiz vardı. Sven'in ahbabı olan köylüler, bize hava çok sıcak, derlerdi, susuzluğunuzu giderir, ne zaman canınız çekerse koparın bir tane.

Sven biraz daha ışık ve hava girmesi için perdeyi kenara çekti, ben de bantlarını çözüp resim dosyasını açtım. İçinde Sven'in yakın zamanda tempera ile çalıştığı gerilmemiş tuvaller vardı. Dosya açıldığında iki kişilik yatağı neredeyse kaplamıştı. Tuvallerden birini alıp yatağın ayak ucundaki iskemlenin arkasına dayadım. Sven ayakta kaldı. Ben sonra yastıkların durduğu yere kadar gidip usulca yatağa iliştim.

"Sol yanında değil mi siyatik?" diye sordu Sven.

"Evet."

Ben de, deniz ve kayalıkların olduğu resme işaretle, "İlk mi bu?" diye sordum.

"Hayır, sonunculardan biri. Sıralı değiller."

Kaygısız ama meraklı bir ifade vardı yüzünde. Benim fikrimi merak ettiğinden değil sanırım; tam resmi yaptığı zaman meydana gelmiş bir olayla ilgiliydi belki de.

İkimiz de baktık. Oda çok sıcaktı, boyuna terliyorduk, gömleklerimiz duvar kâğıdına benzemişti. Uzunca bir zaman sonra –ancak zaman durmuştu– ayağa kalktım. "Beline dikkat et!" dedi Sven. İskemleye dayalı tuvali daha dikkatli izlemeye koyuldum. Sonra yastıklara yaslanıp bakmaya devam ettim.

19 numaralı odada yaptıklarımızı daha önce onun atölyesinde, bazen kumsallarda, bazen ailelerimizle kaldığımız çadırlarda, bazen Citroën 2CV'nin ön camında, bazen de kiraz ağaçlarının altında yüzlerce kez yapmıştık. Ve yaptığımız şey birlikte dikkatle, eleştirerek, sessizce geri getirdiğimiz bir şeye bakmaktı. *Sessizce* diyorum ama çoğu zaman bu gibi durumlarda havada müzik olurdu. Tuvaldeki açıklı koyulu renkler ve fırçanın küt dokunuşlarının izleri –o dokunuşlar ki resmin tartışmasız Sven'in elinden çıktığının kanıtı olup– bir tür müzik oluşturur. Şu anda da otel odasında duyuyoruz onu.

Gergilerinden çıkarılan tuvaller taşındığı evlerin tavanaralarında, bodrumlarında uzun yıllar boyunca yığınlar oluşturdu. Yataktaki yığın

beş santimden daha azdı. Benim aklımda kalanlarsa iki metre yüksekliğinde. Bir resmi bitirince onunla bir daha ilgilenmezdi. Belki de yığınlar arasında birbirleriyle arkadaşlık ederdi bu resimler.

Her halükârda onları gün yüzüne çıkaracak ve dünyaya sunacak zaman hiç olmadı. Birkaç istisna dışında – bazen bir arkadaşına armağan eder, bazen de serkeş bir koleksiyoncunun satın alacağı tutardı. Marsilya'da yaşayan boya imalatçısı bir adamı hatırlıyorum. Tüm öteki tuvaller unutulmuş, ancak bir tanesi uygun bulunmuştu; belki araziden, belki petrol tankerinden, belki trafikten ya da başlangıç noktası olan köpekten dolayı.

Kırk yıldan sonra aynı zamanda mutluluk anlamına gelen bu kaderi ikimiz de kabullendik. Tuvaller bir kenara konulunca kaygıdan azade oluyorlardı. Ne çerçeve, ne simsar, ne müze, ne edebiyat, ne tasa. Sadece çok uzaklardan gelen müzik.

Bunu bilmemize rağmen her defasında yeni bitmiş bir tuvali, kalıcı bir koleksiyon için seçme yapan uzmanlar gibi büyük bir dikkatle incelerdik. Satın alınamayacağımız gibi, etki altında kalmamız da söz konusu değildi.

İkinci tuval iskemlenin üzerindeydi. Yakından görmek için yerimden kalktım. "Beline dikkat et!" diye uyardı Sven.

Islak kayaların yüksekten görünüşü.

Bugün daha önce dikkatimi çekmemiş olan bir şey fark ettim. Tıpkı Cézanne ve Pisarro gibi, Sven dışarıda durana bakan en son ressam. Onlar gibi yapmıyor resim. Böyle bir şeyi denemiyor. Ama *duruyor* orada, onlar gibi elinde fırça, gözleri aynı şekilde açık, düşünmeden gözlemleyerek. Düşünmeden mi? Evet, neden diye sormadan, izleyerek. Bu adamları biraz evliyalaştıran da budur; alçakgönüllü olmaları da o denli doğal.

Islak kayalara güneşin değdiği ışık çeşitli boya katmanlarından geliyor, imkânsız olsa da, sanki en önce boyanan ışıkmış gibi.

Tuvalleri art arda inceliyoruz. Terledikçe ılık madensuyu içiyoruz. Belki de Hotel du Printemps'ın 19 numaralı odası daha önce böylesine yoğun bir dikkate tanık olmadı. Belle Île'de resmedilmiş olan yırtık pırtık beyaz kenarlarıyla haftalar boyunca seyredilen bu gerilmemiş tuvallerde sahte hiçbir şeyin olmadığından emin olmak için biz ikimiz her bir boya dokunuşunu inceliyoruz. Belki de aynı şey, değerlendirmemizde birkaç hata olsa da, 19 numaralı oda için de geçerli olacaktır.

Sven hiç oturmadı. Bir kez yüzüne biraz su çarpmak için tuvalete gitti.

Yeşil bir tepenin yığılı olduğu tuval, soluk turuncu gökyüzünün altında bir saban bıçağı gibi, manzarada tam doğru açıda bir yarık oluşturacak şekilde kaydı.

Sven, dalgın dalgın, yanımda daima yedek bir yumurta taşırım, dedi, renk ilave etmek gerekirse diye.

50

Friso Ten Holt

1921-97

FRISO TEN HOLT otuz sekiz yaşlarında. Ömrü boyunca ressamdı Ten Holt. Aynı zamanda hakkâk ve oymabaskıcıydı. Baskıları yaratıcılık açısından tüm öteki Hollandalı sanatçılardan üstün sayılır. Aynı zamanda büyük boyutlu vitray pencere tasarımları yapmış ve uygulamıştır. Bu pencerelerin, şimdiye kadar gördüklerim içinde modernlik açısından en başarılı örnekler olduğunu düşünüyorum. Modern? Ten Holt'un bir sanatçı olarak büyüklüğünün kaynaklandığı olgu, eserleri incelendiğinde bu soruya bir cevap bulunabilmesi, "modern" sözcüğünün geçerli bir tanımına ulaşılabilmesidir.

Sekiz yıl önce işleri büyük ölçüde biçimseldi, hatta bazıları Kübist Braques ile Picasso'nun etkisiyle soyut görünümlüydü. Çocukluğundan itibaren, ressam olan babası tarafından eğitilmişti. Ustaları manzara resimlerinde Rembrandt, figürde ise Cézanne'dı. Sekiz yıl önceki son derece biçimsel işlerinde Ten Holt büyük bir tuvalin yüzeyini düzenlemeyi ve şekillendirmeyi öğreniyordu. Bir terziye çıraklık etmek gibi bir işti bu. Gözleri tecrübeliydi zaten ama mesele Kübistlerin ve Mondrian'ın başardığı gibi arabaya hız kazandırmanın yolunu bulmaktı.

Sonraki adımında (yaklaşık 480 cm x 300 cm) bir tuvalde Yakub'un Melek'le mücadelesini resmetti. Burada daha önce öğrenmiş olduğu tüm "yapısal" derslerden yararlandı; konu duygusal gücünden dolayı aslında kendinden hareketliydi. (Picasso da *Guernica*'yı resmederken aynı şekilde Kübizmi kullanabilmişti.) Ne var ki Ten Holt henüz özgün bir iş çıkarmakta ustalaşmamıştı, o yüzden şekillerle ilgili dağarcığını zenginleştirmek için büyük heykelci Lipchitz'e* başvurdu. Günümüzde epik

* Jacques Lipchitz (1891-1973), soyut heykelin öncülerinden Rus asıllı Fransız sanatçı. Kübistlerin resimde yaptığını heykelde denedi. *–ç.n.*

sanat olmadığını ve müstesna konuları yorumlayacak sanatçıların bulunmadığını iddia edenleri duyduğumda bu tuval gelir aklıma. Ten Holt, Delacroix'nın *Halka Yol Gösteren Özgürlük* epik resminin geleneğini sürdürür ve başarılıdır – oysa müzeler üslupla ilgili sınıflandırmalara takıldıkları içindir ki hiçbir zaman bu bağlantıyı göremediler. Don Quixote'nin değirmenin kanatlarıyla mücadelesi gibi Yakub da Melek'le mücadele eder ama çok durgun ve sakin görünür, dönen bir çarkıfelek gibi. Resim daha yaşlı birinin elinden çıktığını düşündürür insana: Sanatı dışına adım atmayan olgun bir sanatçının ciddiyeti sezilir. Sizi işleriyle etkileyebilir belki; ama ne tebessüm edecek ne de bu edimle ilgili ucundan kenarından bir imada bulunacaktır. Ancak daha önce de söylediğim gibi henüz özgün bir eser değildir bu. Boyu kısaltılmış uçan meleğiyle özgünlük belirir. (Özgünlük! Orijinallik, özgünlük çok sık iddia edilse de öyle enderdir ki, sözcüğün kendisi adeta istihza içerir.) Uçarak yere doğru inen melekten, bir figür girerken bir başkasının terk edişi fikri doğdu. Buradan da yüzücüler konulu bir dizi yağlıboya resim. Bu resimlere bakarak özgünlüğün hiç de şaşırtıcı olmayabildiğini fark edersiniz. Bu yüzücüler elbette özgündür. Onlar için söylenecek daha makul bir atıfta bulunamıyorum. Ruhen – biraz Veronese. Renk bakımından – bazı Van Gogh'lardan esinlenme. Üslup açısından – Cézanne'dan bir şeyler. Ne var ki ellilerden önce yapılamazdı bu resimler. İmkânsız bir soy kütüğü! Piçler. Orijinaller.

Ten Holt'un gelişmesiyle ilgili bu kısa tarihçeyi onun çıraklığının niteliğini göstermek için anlattım. Bu çıraklık daha yeni son buldu ve o artık kırkına geldi. Ressam olmak tıpkı onun başından geçtiği gibi uzun bir zaman alır. Elbette burada sözünü etmediğim pek çok resim yaptı. Ağır çalışıyor ve az üretiyor, zira seçtiği yol bugün bir sanatçının seçebileceği yolların en çetini. (De Staël de benzer bir yol seçmişti ama onun katettiği yol daha kısaydı.) Yirminci yüzyıl sanatının laboratuvar deneylerinin tam anlamıyla anlaşılarak hayata uyarlanmasının önünü açan bu yoldur. Romantizmden kaçınır. Amacı nesnelliktir, doğalcılık değil. Akılcı bir ruha sahiptir. Sanata iman eder ama sanat için sanat düsturuna karşıdır. Dehası tutkusunun yan ürünü olan başka bir sanatçı türü de vardır. Zamanımızda Guttuso böyle bir sanatçıdır. Oysa Ten Holt'a göre üretilecek her şey için dosdoğru niyet etmek gerekir.

Aslında *Yüzücüler* resmi onun tutumunu mükemmelen gösterir. Denizde iki çıplak figür, bir kadınla bir erkek resmedilmiştir. Derinlemesine araştırmaların sonucu olan her imge gibi bu resmin de pek çok anlamı vardır. (Günümüzde *non-art/sanat olmayan*'ın büyük yanılsaması, çe-

şitli anlamların hiç araştırılmaksızın ifade edilebileceği inancıdır.) Denizde yüzüyor, rüyalarında dönüyor, seksle sarmaş dolaş, tüm hafiflik ve ağırlıklarla, okşayışların ve görünmez cevapların cisimleşmesiyle... (George Barker: "Ey denizlerde kopan fırtınalar / Adaları şallarıyla saran / Ver onu bana, ver onu bana, / kumsallarımla sarmalayacağım onu.") İkarus gibi uçuyor, çocuklar gibi oynuyorlar – süratleri yaşama sevinçleri.

Ancak resmin bütününün bir başka anlamı da var. Su, hava ve figürler gözle görülmüyor. Ne kollarla bacakların şeklini, ne suyun rengini ne de ışığın gücünü *ayrı ayrı* belirlemek mümkün. İçinde bu figürler olmasa deniz bir başka okyanus olurdu. Onları taşıyan su olmasa, bu sevgililer bir başka çift olacaktı. Ten, su, hava, unsurların her biri ötekine hükmediyor, zira hepsi yağlıboya resmin tabiyeti altında.

Bu dizi resimlerin arkasındaki fikrin bir unsurun terk edilişiyle bir başkasının dahil oluşu olduğunu söylerken, sadece iki yüzücünün denize girdiğini belirtmek değil, bu iki figürün resim unsuruna nasıl dahil olduğunu göstermek istedim. Ten Holt resmin kendine özgü yasaları ve talepleri olan bağımsız bir unsur olduğuna inanıyor. Eğer bu unsura bir imge dahil olur da taleplerini karşılayamazsa, hayatın dayattığı değişik talepleri yorumlayabilmek için, ne gerekli güce ne de inandırıcılığa sahip olacağına inanıyor. Bir başka deyişle sanat hayatın ne bir kopyası, ne de uzantısı. O bağımsız. Ancak paralel bir unsur olduğu içindir ki bağımsız; tıpkı suyun, havanın paralel bir unsuru olması gibi.

Bütün bunları özetledikten sonra, Ten Holt klasik bir ressamdır diyebilirdim – ancak önceki açıklamalar olmadan pek bir şey ifade etmeyecekti bu sözler. (Romantikler sanatla hayat arasındaki bağlantının bu ikisi arasındaki paralel yasalardan kaynaklandığını kabul etmez; kişiliklerine bağlı olarak her iki dünyada da kendi seçimleriyle yaşamakta özgür olduklarına inanırlar.) Vaktiyle klasik bir ressam olmak kolaydı. Günümüzdeyse son derece zor. Ancak olağanüstü gerekli. Şahsilikler sanatı mahvediyor. Büyük modern keşifler atıl bırakılıyor. Günlük sorumluluklar insanları bir yana çekerken alçaklıklar ve iptilalar da öte yana çekiyor. İletişimsizliğin zamanımızın ana temasını oluşturduğu düşünülüyor. Böylesine bir şamatanın orta yerinde, sanatçıya görev sorumluluğu yakışırken, kendine güvenmek ve sorumluluk bilinci taşıyabilmek nasıl da güç! Ayrıca eski moda ve kitabi olmakla itham edilmeyi kabullenmek kolay mı! Lakin günümüzde özgün sanatçının kaderi bu ne yazık ki; onun görevi ait olduğu geleneği yenilemek. On dokuzuncu yüzyılda pek çok kimse gelenek konusunda nostaljik bir görüşe sahipti; özgünlüğe

karşı son derece hoşgörüsüzdüler. Bugün kültürlü halkımız nostaljiyi aşmış bulunuyor. Hayal kırıklığı içinde her şeyden nefret ederken, en yaman ilkelliğe sarılıyor; böylece özgünlük tüm geleneklerden özgür olma yanılsamasını sorguladığı içindir ki, onları rencide eden bir iman fiiline dönüşüyor.

Yeni görsel medya bir gün gelişir, toplum ise yabancılaşmaya karşı durabilirse modern gelenek devam edecektir. O zaman Ten Holt gibi ressamlar (belki de Avrupa'da yarım düzine kadar vardır) kahramanlar gibi kabul göreceklerdir. Bu, yeni toplumun siyaset bilincine sahip öncüleri olduklarından değil – başka tarz bir hayattır bu. Çoğunluğun kendi hayatının devamından kuşku duyduğu ve tüm sürekliliği yok etmek istediği bir zamanda, *sanatın sürekliliğine* inatla inandıkları için. Zira sürekliliğe inanmak modern olmaktır, başka hiçbir şeye saygı duymayan bizler için devrimciliktir.

51

Peter de Francia

1921-2012

ROLAND, BROWSE AND DELBANCO'daki 1910'dan günümüze modern portrelerin yer aldığı sergi, *The Dying Art/Ölmekte Olan Sanat* gibi hafife alınamayacak bir başlık taşıyor. Sergi kataloğunun önsözünde portre resminin ölmekte olduğundan söz ediliyor, zira "İnsan artık kâinatta üstün bir yere sahip olduğu inancını giderek terk ediyor... on dokuzuncu yüzyıl liberalizminden yirminci yüzyıl konformizmine geçiş..." vb. Kıyamet tellallığı! Aslında –sergideki en iyi resimlerin kanıtladığı gibi– ölen sadece resmî portreler: Bunun nedeniyse çok basit, yönetici sınıfın artık kendisiyle gurur duyacağı hiçbir gerçeklik mevcut değil.

Önsözde boş laf edilmiş olsa da sergi son derece ilgi çekici. Bu ülkede (bilhassa tartarak söylüyorum bu sözleri) Kokoschka ile boy ölçüşebilecek bir portre ressamı var. Peter de Francia daha çok dışa dönük bir ressam olduğu halde teknik ressamlık disiplinine bağlı kaldı ve çok ender görülen bir tutum olarak modelinin kişiliğine yaratıcı bir açık yüreklilik ya da cömertlikle yaklaştı.

ELEŞTİRMENLERİMİZ tadımlık fikirlerini kokteyl kirazları gibi sunarken, Peter de Francia'nın 1.8 x 3.6 m *Sakiet'in Bombalanması* (Waddington Galery) tuvaline bakıp "Guernica" diye mırıldandılar. Bu Picasso'nun önünde "Goya" diye mırıldanmak kadar budalacadır. Ne var ki, bu türden bir karşılaştırma aslında bu gibi resimlerin çok ender yapılıyor olmasına bağlıdır.

Sakiet tuvali, Fransızların yağdırdığı bombaların birinden sonra, bir Tunus köyünün yıkımını betimler: harap olmuş döşemeler, yırtılmış giy-



PETER DE FRANCIA, ERIC HOBSBAWM, 1955

siler, parçalanmış hasır eşya, devrilmiş bir dikiş makinesi, çökmüş bir tavan, ölüler ve hayatları artık telafi edilemeyecek yaralar almış insanlar. Resmin kompozisyonu, oldukça şiddetli hareket etkisi yaratan diyagonal bir haç şeklindedir; çaprazlar patlamanın adeta patikalarıymış izlenimi verir. Meydana gelen tahribat sadece az önce betimlenen olgularla apaçık ortaya çıkmakla kalmaz, (öyle olsaydı eğer, resim dehşet verici bir illüstrasyondan öteye geçemezdi) yağlıboya resmin kendisi de bunu doğrular. Şekiller parçalanmış ve bir baltayla doğranmışçasına etrafta uçuşmaktadır. Yerde yatan ölü çocuğun yanındaki kırmızı yeşil çizgili buruşuk perde parçasının birbiriyle çatışık çizgileri yaşanan vahşeti ifadede, oğlanın perdeyi kavramış olan kımıltısız eli kadar dokunaklıdır. Süratli fırça darbeleri bir bedeni betimlerken gevşer; bu yolla insanların fiziksel kırılganlıklarını vurgular ressam: Bir ayak, bir bilek, bir baş ne denli titizlikle resmedilmiş olsalar da, tıpkı rüzgârda uçuşan saman çöplerine dönüşmüşlerdir. Konuya henüz hâkim olmadan sadece gökyüzünün mavi kaldığı yarılmış ve parçalanmış bir dünya görürsünüz. Tablodaki hadiseleri okumaya başladığınız andan itibaren alçaklık tüm vahametiyle çarpar sizi.

Bu çalışma siyasi bir protestodur. Aynı zamanda Avrupa geleneğinin sürdürüldüğü bir tablodur. Delacroix'nın *Scio Katliamı* tablosu (eskizler Delacroix'yı hatırlatacak canlılıktadır) ya da Géricault'nun *Medusa'nın*

Salı gibi gerçek bir olayı canlandırır. *Sakiet*, yağlıboya resmin öteki sanatlar gibi gösterişli ya da teatral olmadan, kendini kanıtlayabileceği varsayımı üzerine resmedilmiştir. Ve bu varsayım haklı çıkmıştır.

Resmin zayıf yanları da var. Sakiet'te resmedilmedi, ancak bu mümkün olabilir miydi? Yapıldığı yer iki bin mil ötede, sakin bir atölyeydi. Patlama bir adamın bilincinde ve imgeleminde yankılanıp modern zalimliğin bir simgesi olarak, Delacroix ve Géricault'nun hiçbir zaman baş etmek zorunda kalmadığı bir tarzda oraya yerleşti; zaman zaman vurucu bir şekil almakta, şişinmekte ya da abartılı bir biçimde yandan vurmakta. Hamile kadının karnı ya da kaçan çocuğun vücut parçaları – bunlar fazlasıyla çubuğun tersine büküldüğü ayrıntılar, haberlerin ressamın hayal gücünü tehdit ettiği, duygularının tahayyül gücüne baskın çıktığı anlaşılıyor. Bu gibi parçalar bile, genel düzenlemede resimle son derece uyumlu – zafiyet, hakikatle olan ilişkilerinde. Bu düzenleme yeteneği, bir sanatçı olarak Francia'nın en büyük erdemlerinden birini ifşa ediyor: akil bir insan olduğunu.

Amatörler çağında onun profesyonelleşmesi aklını kullanması sayesinde mümkün oldu. Bu profesyonelliğin ne ifade ettiğini anlamak için sergideki öteki resimlere bakın – portreler, taş ocağı manzaraları, çizimler. Francia kendi kendini yetiştirdi. Çizimde, yağlıboyayı kullanabilmekte, kompozisyon oluşturabilmekte, bütünselliğini koruyan, dağılmayacak bir resim yapmakta başarılıydı. Bir ustanın yanında on yıl çalışıp da beceri kazanmış deneyimli bir çırağın yapabildiklerini yapıyordu. Bu başlıbaşına şaşırtıcı değil mi? Yeteneksizliğin erdemmiş gibi teşvik gördüğü ve usta-çırak düzeninin ortadan kalktığı bir zamanda bunu başardığını hatırlamakta yarar var. Bu yüzden de bir insanın kendini yetiştirmesi için çok akılcı ve adanmış bir çalışma yürütmesi, ayrıca yağlıboya resmin kıymetine inanması gerekir. (Francia'nın ustaları Rubens, Hals, Delacroix, Courbet, Picasso, Léger'di.)

Francia'nın eserlerine ender rastlanan bir nitelik kazandıran da onun akılcılığıydı. Aklı sayesinde dünyada olup bitenlerden haberdardı. Sanatında olayları işlerdi: Sakiet bombalanmıştır. İnsanlar güneş altında çalışıyordur. Hintli bir ressam karısıyla Londra'yı ziyaret eder. *Guernica* röprodüksiyonuna sırtını vermiş Afrikalı bir kız düşüncelere dalmıştır. Bu resimlerin konularının hepsi olay olarak nitelendirilebilir elbette. Ama Francia'nın resimlerinin baştan sona hepsinde, Sakiet'teki patlama kadar yıkıcı olmasa da gene de azımsanmayacak şiddette bir rüzgâr eser ve bu rüzgâr beraberinde zamanla, uzaklıkla ve haberlerle ilgili bir vaat getirir.

Portrelerdeki bu olay beklentisi hissi (Tate, kokteyl kirazı eleştirmenlerinin gevezeliklerine kulak asmayıp bu portrelerden birini satın almalı) Hals benzeri süratli fırça izlerinde, denize vuran ışık gibi parçadan parçaya aniden geçen renklerde, ama öncelikle yüzlerin çizildiği ve görüldüğü yoğunluk ve durulukta kendini gösterir – insanı dikkatle inceleyen ulaklar gibi. Bunlar, alışılageldiği gibi psikolojik bakımdan değerlendirilecek portreler değil: Başkaları mütebessim pozlar verirken, bu tablolardaki kadınlarla erkekler zamanımıza özgü ifadeler taşıyorlar. Olay beklentisi ise en açık şekilde taş ocağı görüntülerinde hissediliyor. Bunlar, güney meridyen ışınlarının beyaz kaya bloklarına nasıl vurduğunu gösteren resimler. Tıpkı taş ocağı işçilerinin taşı kesmesi gibi, ışığın aynı kenarlar boyunca taşı yeniden kestiği ve şekillendirdiği görülüyor. Biz de işçilerin emeğinin güneş ışığını bir olaya dönüştürmesini izliyoruz.

Francia'nın işlerinin çoğu huzursuz ve huzur bozucudur. Her daim yaygaracıdır. Sessizlik söz konusu değildir. Klasik bir ressamın zıddıdır o. Romantik mi? Hayır, zira yirminci yüzyılın ikinci yarısına ait olduğundan romantizm, kelimenin gerçek anlamında mümkün değildir. Onu aşan kendi heyecanları değil, meydana çıktığını gördüğü yeni dünyadır; ve resimleriyle bu dünyanın ortaya çıkmasına yardımcı olacaktır.

PETER kolay kolay bir yere sığmazdı, değil mi ? Neden? İri olduğu için diye cevap verebilirim; iriliği çok belirgin ve özgün bir şekilde somutlaştırmıştı. Fiziksel olarak iriydi ama benim düşüncem bunun çok ötesinde.

Nasıl çizdiğini düşünün, çizimlerinin enerjisini, süratini – çizimin kendisi küçük de olsa iriliği temsil eder, irilik sergilerdi. Natürmort ressamının zıddıdır Peter; ufuk ressamıdır o. Bir sandalyeyi ya da ayağı incelerken de bakışı ve gözlemleri panoramiktir. Görüş alanında uzayı engelleyici siperler yoktur. Bir yelkenli teknede dümen tutan denizcinin gözlem gücü vardır onda. Tek başına.

Peter'la karşılaştırabileceğim bir ressam kim olabilir, diye düşünürken Ambrogio Lorenzetti geliyor aklıma; Siena'da, belediye binasında yer alan *İyi ve Kötü Yönetim* freskleri. Aralarında altı yüzyıl var ve resim üslupları, simgeleme ve canlandırma biçimleri çok farklı. Öte yandan paylaştıkları bir şey var: cesamet. Her ikisi de muazzam gök kubbenin altında insanlar için bir bakıma gök bir bakıma Tarih olan imgeler yaratmak üzere yola çıktı. Uçsuz bucaksız gök kubbe altında.

Benzer bir şey Peter'in görüşleri, yargıları ve günümüz dünyasında süregiden mücadeleler konusundaki sorunlar ve sanatın bu mücadelelerdeki rolüyle ilgiliydi. Başka bir yerden, daima bir başka cepheden henüz gelmiş bir ulak gibi konuşuyordu. Bu nedenle de arkadaş çevresi kışkırtıcı, huzur bozucu, aydınlatıcı, komik, çoğunlukla çok komikti. Hiçbir zaman sınır tanımadı.

Peter de Francia bir ufuk ressamıydı.

52

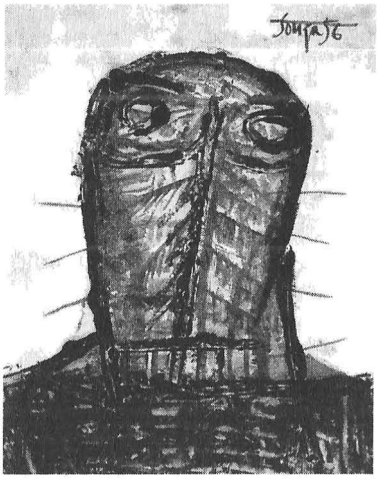
Francis Newton Souza

1924-2002

SANAT TARİHİNDE yirminci yüzyılın en önemli gelişmelerinden biri yeni bir hümanist Asya sanatının doğması olabilir. Yoksa bunun zıddı mı dikkate değer olacaktır? Asya'nın acilen karşılanması gereken ihtiyaçları, bağımsız iktidarlarının ilk yarım yüzyılında sanatı akamete mi uğratacak? Sanatları istikrar kazanınca geleneklerine ve Avrupa'ya hangi bakımlardan borçlu olacaklar? Bu gibi sorular ancak Asya'da yaşamış olanlarca yanıtlanabilir. Bu nedenledir ki Hintli ressam Souza'nın Litchfield Caddesi, Gallery One'daki resim sergisi ilginç olduğu kadar hayret uyandırıcıdır. Çözümlemeler işe yaramayacak, yerini sezgiye bırakacaktır. Eğer bu resimler hoşa gidiyorsa, bu zevkin içtenlikle tadını çıkarmalı; bizim kabul ettiğimiz, hoşlandığımız şeyler, sanatçının kastettiği şeyler olabilir, ama olmayabilir de.

Daha genç bir ressam olan ve şimdi Londra'da yaşayan Souza, eski bir Portekiz sömürgesi olan Goa eyaletinde dünyaya geldi. Katolik olarak yetiştirildiyse de inançlarına çok bağlı olduğu söylenemez. Bombay' da ressam ve yazar olarak tanınır. Resimlerinin ne ölçüde Batı sanatının etkisinde kaldığı, ne ölçüde ülkesinin dinsel geleneklerinden esinlendiği konusunda bir şey söyleyemem. Mükemmel bir desinatör ve teknik ressam olduğuna kuşku yok. Konuları manzaralar, çıplaklar ve rahip benzeri adamlar. Kullandığı renkler koyu ve dolgun, figürleriyse genellikle kalın çizgilerle sınırlandırılmış.

İşlerinin karşılaştırmalı bir değerlendirmesini yapmak imkânsız gibi geliyor bana. Zira çok sayıda gelenekten yararlanmakla birlikte hiçbirine takılmıyor, işlerinde zarafetten eser yok, kesinlikten yoksun olduğu için bunu bir tür hantal, kişisel güçle telafi etmeye çalışıyor. Ama bana öyle geliyor ki aynı zamanda gerçekten etkileyici, güçlü hayal gücüne dayaan bir görüye sahip. Öte yandan işlerinin içerdiği anlam sorunu tamamen



FRANCIS NEWTON SOUZA, BAŞ, 1956

görmezden gelinerek, biçimsel terimlerle yarattığı etki tartışılabilir. Grafiti benzeri oyma çizgiler, boyasının yüzeyini zenginleştirmek için motiflerine koyu işlemeli ipek izlenimi vermiş. Sağlam bir figür etkisi oluşturmak için boya ve tonlar perdahlanmış, sonuçta pürüzsüz, çok sade, tıpkı bir bronz heykel görünümü alıncaya kadar. Arada sırada acı renkler, minik alevler gibi hızlı ve uçucu. İnsan bedeninin ağırlığının bilincinde olması – bedeni zemine sabitleyen karın, göbek: tüm bunlar resimlerinin güçlenmesine katkıda bulunuyor.

Tamam da, adamlarının boyunlarına saplanmış kansız oklara ne demeli, ya kadınlarının cinselliği, muzaffer ancak inanılmaz vahşi; dahası, Bizans görünüşlü kasabalar ve nesnelerin Kübist çözümlemesi? Bu olguların anlamı hakkında bilgi sahibi olmayınca sadece sezgisel bir tepkide bulunabiliriz. Ya da tüm bu yorumlar uydurma mı? Bu oldukça hantal yirmi bir tuval ümitsizce kafası karışık ve anlamsızca oraya buraya itilip kakılan bir adamın anlatımı mı yalnızca? Örselenmiş, zamana yenik düşmüş bir gelenekten kalma birkaç özellik mi söz konusu? Bilmiyorum. Sadece bu serginin beni kendine çektiğini, büyülediğini ve bana zevk verdiğini söyleyebilirim. Beni neyin tahrik ettiğini açıklamaya kalksam, bu resimlerdeki dinsellikten bayağılığa geçiş ve bunun tam tersi olduğu sonucuna varıyorum. Manzaranın önünde duran sakallı adam hem bir başrahip hem de beş para etmez bir serseri. Çıplak muhteris bir kadın, inkâr edilmesi mümkün olmayan bir tanrıça; pazar yerindeki herhangi bir meyve kadar alelade. Eşler İbrahim'le Sara ya da Bombay esnafı. Aslında en yakın paralel Eski Ahit. Bir feryat şehrin surlarını yıkabilir.

53

Yvonne Barlow

1924-2017

TO DRESS A WOUND, İngilizce tıbbi bir terim, anlamı çok açık. Bir yarayı tedavi etmek, yaraya pansuman yapmak demek. Ama terimin öyle bir yanı var ki, belki de *dress*, yani "elbise" sözcüğü yüzünden, tiyatroyu ve tiyatro provalarını hatırlatıyor. Giyinmek. Kostümlü prova. Ancak ilişki daha derin. Tiyatro hayatın gizemine, ıstırap ve tutkularına bir anlam kazandırma ihtiyacıyla ortaya çıktı. Bunu yaparken katılanlara ve izleyenlere bir katarsis öneriyor. Katarsisin ilk anlamı *temizleme*, ki bir yaranın geleneksel anlamda tedavisi için yapılacak ilk iş.

Yvonne Barlow'un eserlerine bakarken akla bunlar geliyor. Altmış yıllık bir dönemi kapsayan resimlerinde hiç tekrara rastlanmaz, ancak yaklaşımları şaşılacak derecede tutarlıdır. Bu yaklaşım ressamca olduğu kadar teatraldir de. Hayatta gözlenen hadiselerle, hayal gücüyle yaratılıp da dile getirilenlerin hepsi sahnede oynanan oyunlarda yansımasını bulur.

Yvonne'un sakin ve emin bir çizgide gelişen resimleri asla melodrama meyletmez. Yeniyetmeliği sırasında bir ara kendini piyanoya adayıp piyanist olma hayali kurduysa da, sonunda resme devam etmekte karar kıldı. Bir ressam olarak kompozisyon duygusu, geometrik olmaktan çok müzikaldir. Bir tür Chopin esintisi sezilir. Kompozisyonlarında (Braque ya da Piero della Francesco gibi) sonsuzluk derdi yoktur – süregiden gösteriyle alakalıdır, resmin tamamı süreklilik ve zamanlama odaklıdır. Bu müzik havalı kompozisyon sahne mekânını doldurur. (Watteau ya da Courbet'nin eserlerinde de, ancak farklı bir şekilde olduğu gibi.)

Yvonne Barlow resimlerinin izleyicileri, incelemenin yanı sıra bir beklenti içindedir. Rüyalar, hatıralar, korkular onun resmettiği yerlere gitmelerine yardımcı olacaktır. Oysa hiçbir GPS bunu başaramaz.



YVONNE BARLOW, DOST MU DÜŞMAN MI?, 1987

1942, Yvonne'la tanışıp ona âşık olduğum yıl. Londra'da, Central School of Art'ta öğrenciydik ikimiz de. Savaşın hızı kesilmişti ama Londra geceleri Doodle Bugs denilen ilk pilotsuz dronlarla bombalanıyordu hâlâ. İtidali elden bırakmıyor, Eski Ustalara sığınıyorduk. Nasıl oldu bilmiyorum ama, ilk önce Yvonne'un dikkatini çeken sonra benim benimsediğim National Galery'den bir resim bizim özel ikonamız, gizli alameti farikamız oldu. Piero di Cosimo'nun *Satir Nympha'nın Yasını Tutuyor*'du bu resim. Köpek de yastaydı ve sanırım ben köpekle özdeşleşmiştim.

Burada hikâyeyi anlatmamın nedeni, bu küçük, zarif yağlıboya resmin bize Yvonne Barlow'un etkileyici, çok çeşitli ve gizemli çalışmalarının ipuçlarını vereceğini düşündüğüm için.

Bağımsız tanık olarak hayvan var, haberci olarak uçan kuşlar, geliş ve gidişler için kumsal ve kıyıboyu, yelken açmaya hazır dayanıksız tekneler, hareketleriyle sayısız insan bedeni, eller, parmaklar, omuzlar, ayaklar, hepsi de etkileyici olduğu kadar sessiz, havada sürekli sorulan soru: Tam olarak ne oldu? Her profil kesin ve belirgin, her olay gizemli, çiçekler var, kan var ve de katarsis.

Yvonne'un orman resimlerinde beyaz gömlekli bir figürle karşılaşırsınız, beyaz bir sargı gibi geçici ışık veren. Bir yaranın tedavisi için.

Ömre bedel bir iş.

54

Ernst Neizvestny

1925-2016

OLAY ŞÖYLE GELİŞTİ: Moskova Sanatçılar Birliği, üyelerinin son otuz yılda ürettiği eserleri sergilemeyi kararlaştırdı. Serginin amacı Akademi'nin dar bakış açısını gözler önüne serecek "Liberal" bir sergi düzenlemekti. Sergiye Neizvestny de davet edildi, zira Akademi'yle ilgili sicili oldukça bozuk olduğundan Birliğin iddiasını güçlendireceği düşünülüyordu.

Neizvestny sergiye katılmak için, deneysel çalışmaları olan başka genç sanatçıların da davet edilmesi şartını öne sürdü. Birlik bu öneriyi reddetti. Bunun üzerine, resim eğitimi veren ve bir atölyesi olan Bilyutin adında bir adam bu deneysel ve gayriresmi sergiyi düzenlemeyi üstlendi. Nasıl olduysa, serginin Moskova Belediye Meclisi'nin himayesi altında düzenlenmesini başardı. Sergide Bilyutin'in öğrencilerinin, Neizvestny'nin ve Neizvestny'nin önerdiği bazı genç sanatçıların resimleri sergilenecekti. Bu serginin açılmasına neden ve nasıl izin verildiğini tam olarak keşfetmek çok zor. Akademi'nin "nihilizmin" daha fazla yaygınlaşmasını önlemek ve hükümeti harekete geçmeye ikna edebilmek için bir provokasyondan medet ummuş olması mümkündür – yeniden canlandırılan nihilist yaftası şimdi de bağımsız sanatçılara yapıştırılmak istenmektedir. Öte yandan bürokratik yetersizliklerden ve bölümler arasındaki iletişimsizlikten dolayı serginin ne ifade ettiği ancak iş işten geçtikten sonra fark edildi.

Sergi açılır açılmaz [1962] büyük heyecan uyandırdı. Bu bir bakıma, sergilenen eserlerin halkın en az yirmi yıldan beri izlediği şeylerin hiçbirine benzemeyişi; dahası genç kuşağın bu sanatçıları büyük bir coşkuyla karşılayışının sonucuydu. Kalabalıklar ve kuyruklar beklenmedik bir yoğunluktaydı. Birkaç gün sonra sergi resmen kapatıldı ve sanatçı-



ERNST NEIZVESTNY ATÖLYESİNDE

lardan işlerini Kremlin'in yakınındaki Manège binasına getirmeleri istendi; eserlerinden dolayı ortaya çıkan sorunların tümü hükümet ve Merkez Komite tarafından incelenecekti.

Resmi makamlarca yarım ağızla da olsa verilen, önyargıda bulunmaksızın tartışma ve neticeye varma sözü, mutlak Stalin sadakatinden büyük ölçüde uzaklaşıldığını gösteriyordu. Ama öte yandan, politika değişikliği olduğuna dair bir açıklamada bulunulmamıştı. Görünüşteki bu yeni hoşgörünün nereye kadar uzanacağını kimse bilmiyordu. Sanatçıların hiçbiri hangi ağır suçla itham edileceğini kestiremiyordu. Tehlikeler de fırsatlar da meçhuldü. Her şey şahsen Kruşçev'in ne ölçüde ikna edilebileceğine bağlıydı. Kişilik muamması halen can alıcı bir öneme sahipti.

Bilyutin sanatçılara aşırı olarak nitelenebilecek eserlerini değil, görece muhafazakâr olanları götürmelerini tavsiye ettiyse de, Neizvestny buna karşı çıktı. Kimseyi kandırmaya taraftar değildi; ayrıca bu en azından eserlerinin varlığının resmi çevrelerce tanınması için bir fırsattı.

Sanatçılar resimlerini Manège binasının duvarlarına astılar. Gece boyunca birçoğu birlikte çalıştı. Ve sonra beklemeye koyuldular. Bina güvenlik görevlilerince kuşatılmıştı. Galeri aramaya tabi tutuldu. Pencereler ve perdeler kontrol edildi.

Yetmiş kişilik bir heyet binaya girdi. Kruşçev merdivenin başına gelir gelmez bağırmaya başladı: "İt oğlu it! Bok soylu! Pislik! Kim sorumlusu bunların? Kim lideriniz?"

Bir adam öne çıktı.

"Kimsin sen?"

Adamın sesi güçlükle duyuluyordu. "Bilyutin," dedi.

"Kim?" diye bağırdı Kruşçev.

Devlet yetkililerinden biri, "Gerçek lider o değil, işimize yaramaz o," dedi. Neizvestny'yi göstererek, "Asıl lider o!"

Kruşçev tekrar bağırmaya başladı. Ama bu kez Neizvestny de sesini yükselterek, "Sen başbakan ve parti başkanı olabilirsin, ama burada, benim eserlerimin önünde değil. Burada başkan benim ve eşit koşullarda konuşacağız," diye bağırdı.

Arkadaşlarının çoğu Neizvestny'nin bu cevabını Kruşçev'in öfkesinden daha tehlikeli bulmuştu.

Kruşçev'in yanında duran bir bakan, "Kiminle konuştuğunu sanıyorsun sen? Başbakan o! Sana gelince, seni uranyum madenlerine göndereceğiz."

İki güvenlik görevlisi Neizvestny'yi kollarından yakaladı. Neizvestny bakana aldırmayarak doğrudan Kruşçev'e hitap etti. Her ikisi de kısaydı, aşağı yukarı aynı boylarda.

"Kendini her an öldürebilecek bir adamla konuşuyorsun. Tehditlerin vız gelir bana."

Bu sözlerin ciddiyeti yeterince inandırıcıydı.

Güvenlik görevlilerine Neizvestny'yi kollarından yakalama emri veren yetkili bu kez bırakılmasını emretti.

Kolları serbest kalan Neizvestny ağır ağır arkasını dönüp resimlerine doğru ilerledi. Bir an için kimse kımıldamadı. Neizvestny hayatında ikinci kez yenilgiye uğramasına ramak kaldığının farkındaydı. Bundan sonra olacaklar kaderini belirleyecekti. Kulakları kirişte yürümeye devam etti. Sanatçılar da, izleyenler de olağanüstü sessizdi. En sonunda ensesinde ağır bir nefes hissetti. Kruşçev onu izliyordu.

İki adam, zaman zaman seslerini yükselterek sergilenen resimleri tartışmaya başladı. Neizvestny'ye yeniden Başbakanın etrafında toplanmış olanlar tarafından sık sık müdahale ediliyordu.

Emniyet müdürü, "Şu üstündeki cekete bak! Beatnikler giyer bunu," dedi.

Neizvestny: "Bütün gece bu sergiyi hazırlamak için uğraştım. Adamlarınız karımın sabahleyin temiz gömlek getirmesine izin vermedi. Emeği baş tacı eden bir toplumda böyle bir söz sarf etmekten utanç duymalısınız."

Neizvestny ressam arkadaşlarının eserlerinden söz ederken eşcinsellikle suçlandı. Gene doğrudan Kruşçev'e hitap ederek verdi cevabını.

"Bu gibi meselelerde, Nikita Sergeyeviç, insanın kendi adına ispatta bulunmaya kalkması yakışık almaz. Ama hemen şimdi bir kız bulabilirseniz eğer – sanırım size gösterebilirim."

Kruşçev güldü. Neizvestny'nin ona gene karşı çıktığı bir sırada, aniden emredercesine, "Bronzu nereden buluyorsun?" diye sordu.

Neizvestny: "Çalıyorum."

Bakan: "Karaborsayla, çeşitli alavere dalavereyle haşır neşir kendisi."

Neizvestny: "Bunlar bir devlet görevlisi tarafından yapılan ağır suçlamalar, bundan dolayı kapsamlı bir soruşturma talep ediyorum. Bir yandan bu soruşturmanın sonuçlarını beklerken ima edildiği şekilde hırsızlık yapmadığımı belirtmeliyim. Hurda malzeme kullanıyorum. Ancak çalışmaya devam edebilmem için onu bu gibi yasadışı yollardan temin etmem gerekiyor."

İki adam arasındaki konuşmanın gerilimi giderek azaldı. Konu artık sadece izlenen resimlerle sınırlı değildi.

Kruşçev: "Stalin döneminde üretilen sanat hakkında ne düşünüyorsun?"

Neizvestny: "Çok berbat olduğunu düşünüyorum. O türden sanatçılar bugün de sizi kandırıyor."

Kruşçev: "Stalin'in kullandığı yöntemler yanlıştı ama sanatın kendisinde hata yoktu."

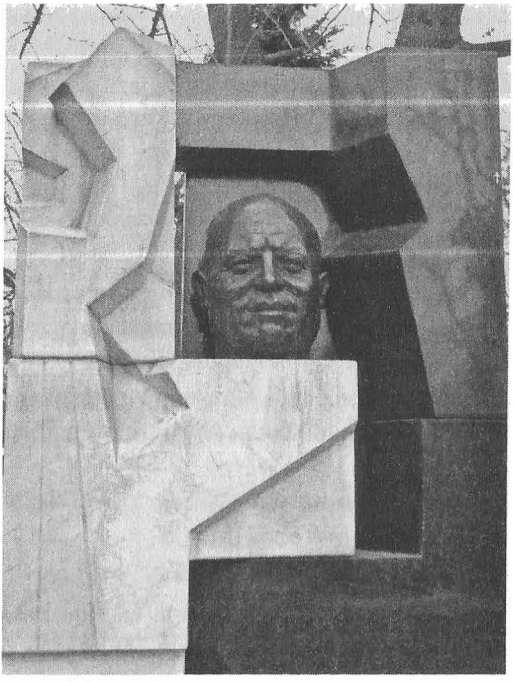
Neizvestny: "Marksistler olarak nasıl böyle düşünebiliriz, bilmiyorum. Stalin'in kullandığı yöntemler, kişi kültünün gelişmesine katkıda bulundu; bu ise icrasına izin verilen sanatın içeriğini belirledi. Bu yüzden sanat da berbattı."

Tartışma aşağı yukarı bir saat daha sürdü. Oda çok sıcaktı. Herkes ayakta durmak zorundaydı. Gerilim yüksekti. Bir ya da iki kişi bayıldı. Ne var ki kimse Kruşçev'e müdahale etmeye cesaret edemiyordu. Konuşmayı ancak Neizvestny sona erdirebilirdi. Devlet yetkililerinden biri kulağına, "Artık toparlasan iyi olur," diye fısıldadı. Neizvestny bunun üzerine itaatkâr bir şekilde elini Kruşçev'e uzatarak veda etti.

Heyet ilerleyerek merdivenin başına geldi. Kruşçev dönüp, "Hoşlandığım tip adamsın sen," dedi. "Ama melekle şeytanı içinde birlikte barındırıyorsun. Melek kazanırsa, barışık yaşayabiliriz. Kazanan şeytan olursa mahvederiz seni."

Neizvestny binadan çıkarak tutuklanma endişesiyle Gorki Caddesi'nin köşesine kadar yürüdü. Tutuklanmadı.

Daha sonra Neizvestny'nin talep ettiği soruşturma açıldı. Bakan suç-



ERNST NEIZVESTNY, NİKİTA KRUŞÇEV'İN KABRİ.

lamadan vazgeçerek, Neizvestny'nin suç işlediğine dair ciddi bir kanıta rastlanmadığını, onun dürüst bir insan olduğunu ifade etti. Bu soruşturmaya akıl sağlığının yerinde olup olmadığını araştırmak da dahildi.

Bu soruşturmadan önce, ama Manège'deki karşılaşmadan sonra Neizvestny ile zaman zaman uzun konuşmalar yapan Kruşçev bir gün ona, Devlet baskısına bu kadar uzun süre nasıl tahammül edebilmiş olduğunu sordu.

55

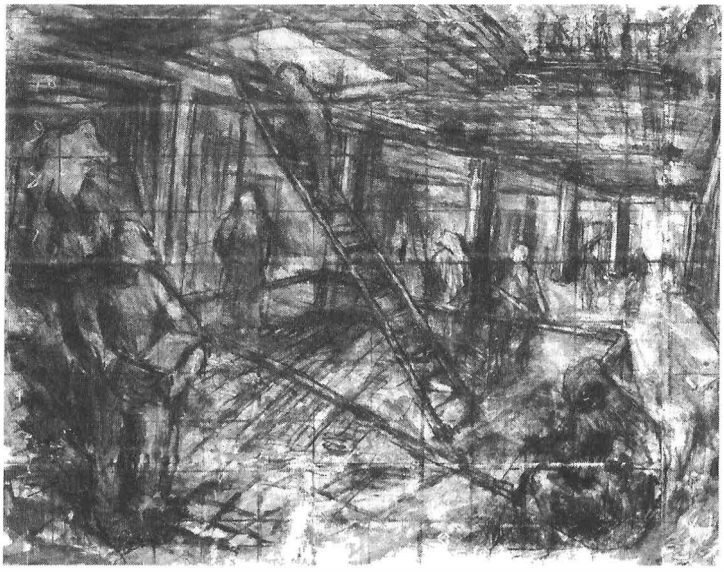
Leon Kossoff

1926-

LEON KOSSOFF 1926'da Londra'da dünyaya geldi ve hiç şüphe yok ki, bizim geneldeki şık vasatlık düzeyimizin çok üzerinde biriydi. Hatta nihayetinde, bu oldukça sakıncasız sözümün ima ettiğinden çok daha mükemmelleşmiş de olabilir.

Yağlıboya Londra manzaraları ve portreler yapıyor. Tercihi toprak renkleri. Pigment ise şoke edecek derecede kalın, bazı yerde resmin özgün yüzeyinden 6-6.5 cm'ye varan yükseklikte olabilir. (Şoke edici diyorum, çünkü böyle değişik bir tarz hak verseniz de vermeseniz de başlangıçta şaşırtır insanı.) Desenlerini boyama yöntemi bir bakıma renklere ve tonlarına bağlıdır, aynı zamanda da boya kitlesini adeta oyarak rölyeflerdeki gibi derinlemesine çizgiler oluşturur. Resimlerinin dokusu sanki renkli, katılaşmış, gres pompasına konan makine yağı türündendir. Çizimleri de kendi tarzında yoğun emek ürünü ve kapkara. Dışavurumcu denilebilir ona, ama aynı zamanda söz gelimi Rouault ya da Soutine'den uzamsal yapı bakımından daha çözümleyicidir. Muhtemelen bu tarz çözümleyiciliği Bomberg'le çalışması sayesinde öğrendi. Bomberg'in zamanımızda bu ülkede gençler üzerinde en yapıcı etkiye sahip olduğu yolundaki iddiamı haklı çıkaran bir diğer ressam da Kossoff'dur. Kossoff'un işlerinin genel havası son derece karamsar olup Beckett'le karşılaştırılabilirdi: herhangi duygusal zevke karşı aynı nefret, aynı tevazu, umutsuzlukta eşitliğe inanç ki acımasız, kendi çıkarından başkasını düşünmeyen bir toplumda merhamet gibi algılanabilir, ama aslında değildir.

Bununla birlikte etkilenmiştim. Boyanın kalınlığını, malzemenin sevimsizliğini unutun; tabloları en iyi görebileceğiniz, ressamın kullanmayı seçtiği araçların işgal etmediği bir yerde durun. O zaman yalın ve kasvetli ancak ağırlığı olan ciddi imgeler olduklarını göreceksiniz. Neden? Büyük ölçüde çizim ve kompozisyon açısından güçlü oldukları



LEON KOSSOFF, İNŞAAT SAHASI, OXFORD STREET, 1952

için. Çalkantılı ortama rağmen, esas kitlenin ve satıhların görünümünde savruk ya da bozuk bir şey yoktur. Kara kara düşünen kamburu çıkmış figürleri, tıpkı ortaçağ figürlerinin nişlere yerleştiği gibi gergin ama usulüne uygun biçimde resim panolarına yerleşir. Başlar, taştan olanlar kadar sert ve katı olup pigmentin biçimsiz, pıhtılaşmış hali zaman ve havayla meydana gelen şekil bozuklukları kadar yapaydır. Anıtsal denilmesi panellerin büyüklüğünden dolayı değil, bu yüzdendir – ki çizimler de yine bunu destekler. Bir masanın uzaklaşan düzleminde ya da bir başın dönen yüzeyinde kesinlikle başlıca olgu olarak belirir – tıpkı Masaccio ya da Mantegna'da olduğu gibi, ki Kossoff'un her iki ressama da özellikle hayran olduğundan eminim. Ya da yukarıdan görüldüğü haliyle inşaat sahalarının çizimlerine bakın. Herhangi bir mukayese ölçütü ya da sağlama yapacak detay olmaksızın, uzamı böylesine yaratıp da denetleyebilen her kim olursa olsun hakiki bir teknik ressamdır o.

Kossoff'un yaşadığı ikilem sanırım kelimenin geniş anlamıyla ideolojikti. Resim yapması, maddenin asallığını vurgulamak içindir – anıtsal eserleri, kitleselliğe vurgusu ve kullandığı araçlar bu bağlamdadır. Ancak aynı zamanda insanın maddi dünya karşısındaki aczi onu bunaltmaktadır – derin karamsarlığının nedeni budur. Dinden medet ummayacak kadar dürüsttür. Lakin ıstırabın kahredici ağırlığını açıklayacak bir neden

bulamaz. Başka eleştirmenler onun bu trajedi hissiyatından rahatsız oluyor. Ben olmuyorum, anlıyorum onu. Ancak bu felaket hissiyatını trajik bir sanat yapıtına dönüştürmek için, insanın mutlu bir alternatifin mümkün olabileceğine inanması gerekir. Ve paradoksal bir şey ama eğer Kossoff'un kavrayışı karamsarlığını aşmasına yardımcı olacak olursa, hakikaten çok önemli trajik bir sanatçı olabilir.

Sevgili Leon,

Seni atölyende, daha doğrusu atölye olarak kullandığın odada ilk kez ziyaret edişimi hâlâ olanca canlılığıyla hatırlıyorum. Kırk yıl kadar önceydi sanırım. Ortalıktaki enkazı ve varlığını hissettiren umudu hatırlıyorum. Umut şaşırtıcıydı, zira bir köpeğin toprağa gömdüğü kemikten ibaretti.

Kemik gömülü değil artık, umut ise azımsanmayacak bir başarı. Ancak son sözcük doğru değil, sen de öyle düşünmüyor musun? Zaten her zaman geç gelen başarının da, takdir edilmenin de canı cehenneme. Lakin bir kurtuluş umudu doğdu. Sevdiğin birçok şeyi esirgeyebildin.

Tüm bunları söze dökmemek en iyisi. Sarmısağın aromasını ya da midyenin kokusunu tasvire kalkışmak gibi. Sana atölye hakkında bir şeyler sormak istiyorum.

Ressamların atölye mekânıyla ilgili sordukları ilk şey ışığa dairdir. O yüzden de insan atölyeyi bir limonluk, rasathane, hatta deniz feneri sanabilir. Işık önemlidir elbette. Ama atölyenin kullanılışı bana sorarsan daha çok mideye benzer. Sindirimin, dönüştürmenin ve boşaltımın meydana geldiği yer. İmgelerin şekil değiştirdiği yer. Her şeyin hem düzenli hem de hiçbir şeyin kestirilebilir olmadığı... Gözle görülür bir düzen yokken, tatminkârlık duyulan. Karın tokluğu maalesef dünyanın en büyük hayallerinden biri değil mi? Hayır mı? Belki de seni kışkırtmak için söylüyorum bunları, zira atölyedeki (imgelerin yapıldığı yerdeki) hangi imgelerin sana esin verdiğini bilmek istiyorum – sen ki tek başına yıllarını harcadın bu atölyede. İçine girdiğimizde, körleşiriz görebilmek için. Anlat bana...

Sevgi ve hayranlığa varan saygıyla – John

Sevgili John,

Mektubun için teşekkürler. Bundan neredeyse kırk yıl önce işlerim hakkında çok gönendirici bir yazı yazmıştın. "Ağırlık", resimlerimle ilgili ilk yazıydı ve yıllarca yegâne yapıcı ve olumlu tepki olarak kaldı. Bense sana teşekkür bile etmedim. Ama onu hiç unutmadım ve içinde yaşadığım –işlerimi ilk kez bir retrospektif için toparlamak durumunda olduğum (sanırım hayatımı da)– şu tuhaf zamanda sık sık hatırlatıyor kendini bana.

Atölyeyle ilgili olarak söylediğin her şey doğru ve içinde çalıştığım yer eskisi gibi, hemen hemen hiç değişmedi. Bir evin odalarından biri – daha büyük bir evin. Her yer darmadağın; duvarlar da, yer de boya içinde.

Fırçalar radyatörün yanında kurumakta, tamamlanmamış resimlerle, yeni konuların desenleri de duvarlarda. Bir köşede modelin oturabileceği bir yer ve resme başladığımdan beri atölyenin duvarlarında asılı birkaç röprodüksiyon. Işığa pek aldırdığım yok. Oda güneye baktığından bazen garip bir durum meydana geliyor; o zaman resmi çeviriyorum ya da yeni bir versiyona başlıyorum. Sonu gelmeyen bir faaliyet döngüsü içindeymiş gibiyim. Kırk yılın önemli bir bölümünde tek başımaydım, ama şimdi fazlasıyla dışa açılmaktan ve atölye ziyaretleri yüzünden burası terk edilmiş bir gemiden farksız.

1950'lerde Brancusi ile Giacometti'nin atölyelerinin o etkileyici ve ilham verici fotoğraflarını ilk kez gördüğümüz zamanı hatırlıyor musun? Şimdilerde bir sanatçının kitabı varsa eğer, mutlaka atölyesinin fotoğrafı da oluyor içinde. Atölye sanatçının işlerinin yer aldığı alışılmış bir tiyatro sahnesi artık. Eylem sonuçta elde edilen imgeden daha mı önemli, yoksa imge kendi gücüne güvenemediği için atölye ve sanatçı mitinin desteğine mi ihtiyaç duyuyor?

En sonunda Tate'in duvarlarında ortaya çıkınca işlerimin nasıl görüneceğini bilmiyorum. Yıllar boyunca bu işe devam etmemin başlıca nedeni nasıl çizmem gerektiğini kendime öğretmemin şart olduğuna ilişkin saplantım. İyi çizebildiğime dair bir his beslemedim hiçbir zaman ve bu hissim değişmedi. Dolayısıyla işlerim bir kendi kendini eğitme deneyimi sayılabilir.

Şimdi bütün bu desenlerden sonra, muazzam bir Veronese koleksiyonunun önünde dururken, yağlıboya resim yapmayı, boyayla çizimde heyecan verici bir keşif olarak yaşıyorum. Ya da şu sırada National Galery'de bulunan Velàzquez'in *Papa X. Innocentius*'una

bakarken, yanı başındaki erken dönem *İsa Kırbaçlandıktan Sonra* ile kıyaslıyor ve Velázquez'in yeteneğinin boyayla desen çizmeye dönüşmesini hayranlıkla izliyorum. Kısa bir süre önce içinde Feyyum portrelerinin (Mısır mumya portreleri) yer aldığı bir kitap gördüm; Cézanne'a ve Picasso'nun en iyi işlerine yakınlıkları düşündürdü beni. Ezelden beri desenin sanatta ne kadar önemli olduğunu hatırlattı. Tüm bunların sana aşina –hatta basit– gelebileceğini biliyorum ama benim başladığım ve sona ulaştığım nokta burası.

Sergi, senin hakkında yazmış olduğun kalın yağlıboya resimle başlıyor. Sonraki görece daha hafif ve ince işlerin, kendime çizim yapmayı öğreterek dış dünyayla bağlantı kurma ihtiyacı yüzünden ortaya çıktığı düşünülebilir mi?

Sevgiler, Leon

Sevgili Leon,

Senin desenle ilgili düşüncelerini "basit" bulmam söz konusu değil, elbette. Ben de Feyyum portrelerinin bulunduğu olağanüstü kitabı inceliyordum. Beni en çok çarpan, herkesi de çarpmış olabileceği gibi, onların orada duruyor, varlıklarını sürdürüyor olmaları. Orada önümüzdeler, burada ve şimdi. Resmedilmiş olmalarının nedeni de bu – ayrılıp gittikten sonra da burada kalmak.

Bu nitelik desenden ve işbirliğinden kaynaklanıyor, baş ve hemen etrafındaki boşluğun birbiriyle etkileşmesinden. (Belki de Cézanne'ın aklımıza gelmesi bir bakıma bu yüzden.) Ama başka bir şeyle de ilgili değil mi –belki de bizim desen diye adlandırdığımız gizemli sürecin sırrını ele verecek– poz verenle bir işbirliği söz konusu değil mi? Kimi zaman hayatta kimi zaman ölü ama her zaman bir katılım, görülme isteği ve belki de görülmek için bekliyor olmak.

Bana öyle geliyor ki, çok büyük bir ustanın eserlerinde bile söz konusu olan, hayran bırakan işleriyle geri kalanlar arasındaki fark, resmi yapılanın bu işbirliğinin varlığı ya da yokluğu meselesine gelip dayanıyor.

Romantik düşüncede sanatçının yaratıcı olarak görülmesi –günümüzde de yıldız olarak görülmesi– sanatçıda alıcılığın, açıklığın rolünü gölgede bırakıyor. Halbuki bu tür bir işbirliğinin önkoşulu budur.

"İyi" desen yapmak denilen şey daima bir cevap sunar. Parlak bir cevap olabilir bu (bazen Picasso) ya da donuk bir cevap olabilir (bir kısım akademisyenler). Gerçek desen sürekli bir sorudur, bir beceriksizliktir, ki bu da zaten çizilen şeye karşı gösterilen misafirperverlik biçimlerinden biridir. Böyle bir misafirperverlik gösterildiğinde bazen işbirliği de başlayabilir.

"Kendi kendime çizmeyi öğretmem gerekiyordu," dediğinde, bu düşüncenin geldiği inadı ve şüpheyi tanıyorum sanırım. Ama verebileceğim yegâne cevap şu: Umarım çizmeyi asla öğrenmezsin! (Öğrendin mi artık işbirliği kalmaz. Geriye sadece cevap kalır.)

Ağabeyin Chaim (1993'te yaptığın daha büyük portresinde) antik Mısırlılar gibi *orada*. Onun ruhu farklı, farklı bir hayat sürmüş, farklı bir şeyi bekliyor. (Hayır! Yanlış söyledim, aynı şeyi bekliyor ama farklı bir şekilde.) Ama onlarla aynı ölçüde orada. Birisi ya da bir şey orada olduğunda resim tekniği ayrıntıdan ibaret kalıyor. İyi bir evsahibinin kendini geriye çekmesine benziyor.

Pilar (1994) o denli orada ki bize diğer bütün ayrıntıları unutturuyor. Bütün vücudunda hayatı görülmeyi bekliyormuş, bu hayat seninle işbirliği yapmış ve senin yağlıboya desenin bu hayatın içeri girmesine izin vermiş.

Sen yağlıboyayla Velázquez gibi çizmiyorsun – sadece devir değiştiği için değil, zaman da değiştiği için, senin açıklığın da aynı değil (onda açık bir şüphecilik var, sende canhıraş bir kapalılık ihtiyacı) ama işbirliği bulmacası yine benzer.

Belki *senin* "açıklığın" derken basitleştiriyor ve fazla şahsileştiriyorum. Evet, senden geliyor ama başka şeylere de geçiyor. Pilar'ın portresinde, boyanın yüzeyi, bir annenin ömrü boyunca yaptığı ev işleri gibi birbiri üzerine yapılmış o hareketler, odanın alanı – bütün bunlar Pilar'a ve görülmeyi bekleyen bedenine *açık*. Yoksa tanınmayı-bekleyen mi demeli?

Senin manzara resimlerinde, havanın kuşattığı şey karşısındaki alıcılığı daha da belirgin. Gökyüzü, altında bulunanlara açılıyor ve *Christchurch Spitalfields, Morning 1990*'da onları sarmalamak için bükülüyor. *Christchurch Stormy Day, Summer 1994*'te kilise de gökyüzüne aynı ölçüde açık. Aynı motifi çizmeye devam etmen bu işbirliklerini gittikçe birbirine yaklaştırıyor. Resimde mahremiyet budur belki? Sen de bunu, kendine has yönteminle en uç noktaya kadar götürüyorsun. Gökyüzünün bir çan kulesini ya da sütunu "kabul etmesi" o kadar basit değil ama gayet net bir şey. (Asırlar boyu çan

kuleleri ve sütunlar bunun için yapılmış.) Bir yaz başı banliyö manzarasının, bir dizel motoru "kabul etmesini", ona açık olmasını sağlamayı da başarmışsın!

Bunu nasıl yaptığını bilmiyorum! Sadece yapmış olduğunu görüyorum. İkindi sıcağının bununla bir ilgisi var mı acaba? İyi de o sıcak nasıl desene dönüşmüş? Böyle bir sıcak yağlıboyayla nasıl desen yapar? Yapmış ama nasıl yapmış bilmiyorum. Söylediklerim kulağa karmaşık geliyor. Aslında söylediklerimin hepsi o muhteşem ve çok basit başlıkta mevcut: *Here Comes the Diesel / Dizel Geliyor.*

Resim odalarının duvarlarına senelerdir bazı röprodüksiyonları astığını söylemişsin. Neler acaba? Dün gece en azından birini rüyamda gördüm. Ama sabah uyandığımda unutmuştum.

Resimleri Tate'e asmana pek uzun zaman kalmadı herhalde. Ben hiç böyle bir şey yapmadım ama zor bir an olacağını tahmin ediyorum. Resimleri iyi bir şekilde asmak zordur çünkü *oradalıkları* rekabet eder. Ama bu zorluk dışında, onları sergilenecek şeyler olarak görmek durumunda olmak da güç olsa gerek. Beuys için böyle bir sorun yoktu çünkü o işbirliğini izleyiciyle yapardı. Ama seninki gibi ikonik eserlerde, bu bir yerinden olma, dolayısıyla da şiddet gibi görünebilir. Yine de canını sıkma – onlar kendilerine mukayet olur. Kilburn ve Willesden Green arasındaki tren gibi kendi yerlerinden geliyorlar.

Saygı ve muhabbetle, John

Sevgili John,

Desen ve yağlıboya işi konusunda, senin son mektubundaki dolaysızlıkla ve kendine odaklanmayan bir içgörüyle yazan çıkmamıştır. Kelimelerin vasıtasıyla imgelerin ayrılığını ve bağımsızlığını ortaya koyuyor oluşun, "benim" işlerim üzerine yazıyor oluşundan çok daha önemli.

"Oradalık" hiçlikten sonra gelir. Önceden tasarlanması imkânsızdır. Senin söylediğin gibi pozu verenin işbirliğiyle ilgilidir ama aynı zamanda imge ortaya çıktığı anda pozu verenin ortadan kaybolmasıyla da ilgilidir. "İyi evsahibinin kendini geri çekmesi" demekle kastettiğin bu mu? Feyyum portreleri kuşkusuz hayat ve ölüm karşısında, bizimkinden çok daha farklı bir tavır sayesinde

ortaya çıkmıştı. Piramitlerde ölümden sonra hayat vardı ve hayat, portrelerin "oradalıkları" içindeydi. Pilar tablosunda bu niteliği taşıyan bir şey varsa sebebi, belli bir resmi yapmaya çalışmam değil, kendimi içinde bulduğum süreçtir.

Birkaç yıl önce Pilar bana poz vermeye geldi. Haftada iki sabah geliyordu. İlk iki-üç sene ona bakarak desen çalıştım. Sonra yağlıboya resimlerini yapmaya başladım. Yağlıboyayı tuval üzerinde hızla çalışıyor, tuvalde olup biteni, gördüğümü zannettiğim şeyle ilişkilendirmeye çabalıyordum. Boya, resme başlamadan önce karıştırılmış oluyordu – başka bir versiyona başlamak için daima kenarda başka bir tuval bekliyordu. Bu süreç uzundur, bazen bir ya da iki yıl. Hayatımda beni etkileyen başka şeyler olsa da, bir kenara bıraktığım imge, bazen hareketteki ya da ışıktaki küçük bir değişikliğe cevap olarak, çalışmayı bıraktıktan çok sonra belirebilir. Manzara resimleri için de aynı şey geçerlidir. Konu defalarca ziyaret edilir ve çoğu gayet hızlı olmak üzere pek çok desen yapılır. Çalışma, her yeni desenin yeni bir başlangıç olduğu atölyede başlar, ta ki günün birinde konuyu yeni bir şekilde açan bir desen ortaya çıkana kadar, o zaman poz veren birini kullandığım gibi o resmi kullanmaya başlarım. Asıl önemli olan şey bu süreçtir.

Resimleri galeriye asmak konusunda fazla endişeli değilim. Tate tayfası bu konuda çok iyi. İlginç bir tecrübe olacak. Resimlerin çoğunu uzun zamandır görmedim ve sergi yaklaştıkça, işlerin heyecanlı, ilginç ve ufuk açan bir yaşama deneyini temsil edeceğini daha fazla fark ediyorum, bu yüzden de başarı ya da başarısızlıktan ziyade, bu deneyi sürdürmek için kendimi olduğum gibi muhafaza etme kaygım var. Bu biraz zor.

Öğrenciliğimden beri duvarıma astığım röprodüksiyonlar: Rembrandt *Batşeba*, geç dönem bir Michelangelo deseni, Philadephia Müzesi'ndeki Cézanne, yine Cézanne'ın *Achille Emperaire* resmi, Frank Auerbach'ın erken dönem eserlerinden birinin fotoğrafı. Yaklaşık yirmi yıl önce bunlara Velázquez'in (*Ezop*) ve Delacroix'nın birer portresini ekledim. Fazla bakmasam da asılı duruyorlar.

Sevgiler, Leon

Delacroix'nın portresi *Aspasie* ile Poussin'in *Süleyman'ın Hükmü* tablosu da var – neredeyse unutacaktım.

Sevgili Leon,

Evet, poz verenin belli bir noktada kaybolması. Haklısın onu atlamışım. İmge baskın çıkar. Senin resimlerinde, imge boyanın, tuvalin, sıvamanın, çizmenin ve kazımanın bütün evreleri arasından geçip de gelir: Hayatın yıpratıcılığına dokunaklı bir yakınlık üreten evrelerdir bunlar. Senin de söylediğin gibi imge beklenmedik bir şekilde baskın çıkar. Orada olanı rahatsız etmeden keşfetmenin o çok ağır süreci başlar. Bazen de orada olanı rahatsız etmeden yok etmenin. (Kulak kabartanlar bizi deli zannedebilir ama doğrudur bu.)
Hem bütün bunlardan sonra, daha doğrusu bütün bunlar esnasında, meydana gelmekte olan başka bir şey yok mu? Pozu veren –belki bir tren, bir kilise ya da bir yüzme havuzu– tuvalden geri gelir! Sanki kaybolur, silinir, başka şeylerle karışır – bir nevi İç Dairede (aylar hatta yıllar süren) bir yolculuğa çıkar, sonra da bütün bu zaman zarfında boğuştuğun malzemenin içinde yeniden belirir. Yoksa yine çok basit şeyler mi söylüyorum?

"Pozu veren" ilk başta şimdi ve buradadır. Sonra kaybolur ve (bazen) oraya geri gelir, resimdeki bütün izlerden ayrılamayacak şekilde.

"Kaybolduktan" sonra nereye gitmiş olabileceğine dair yegâne ipuçları bir-iki desendir. Elbette bazen bunlar yeterli olmaz ve pozu veren de asla geri dönmez...

Evet, bizim yaşımızda en önemli şey "olduğu gibi muhafaza etmek" ve "deneyi sürdürmek". Bunu yapmak (çoğunlukla) epey zor.

Sanırım *Batşeba*'nın, elinde mektup tuttuğu tablo, değil mi? Bir de benim anlayamadığım ama muhtemelen senin anlayabileceğin bir şekilde, resmin anahtarı kolunun üst kısmındaki bilezik sanki? Ve gölgedeki o harika bacak, vücudu dışında her şeyin belirsizliği.

Dostum İspanyol ressam Barceló, gözleri görmeyenlerin parmaklarıyla hissedebilmesi için kabartma tablolardan ve Braille alfabesiyle yazılmış yazılardan oluşan bir kitap yaptı. Bana öyle geliyor ki gözleri görmeyen biri, Batşeba'nın, sonra Pilar ya da Cathy'nin bedenlerine parmaklarıyla dokunduğunda, benzer bir tene dokunduğunu hissedecektir. Bu benzerlik benzer bir yağlıboya tarzından değil, tene, boyaya ve onların evrelerine, sonsuz evrelerine duyulan benzer bir saygıdan kaynaklanır. Velázquez'in *Ezop*'uyla ben de senelerce birlikte yaşadım. İlginç bir tesadüf, değil mi Leon?

Yine, yöntemle hiç alakası olmayan bir seviyede, *Ezop* ve senin ağabeyin *Chaim* (1993) arasında bir ortaklık görüyorum. Mevcudiyetlerinin söylediği bir şey. "Onu kuşatan şeyi, dışında olan şeyi gözlemliyor, izliyor, tanıyor, dinliyor ve aynı zamanda algıladığı şeyi içinde ölçüp tartıyor, durmadan düzenliyor, doğuştan gelen beş duyunun ötesinde bir duyu bulmaya çalışıyor. Gördüğü şeyde bulduğu bu duyu, her ne kadar kırılgan ve belirsiz olsa da yegâne gerçek mülkü."

Geçen hafta Madrid'de *Ezop*'a bakıyordum, bir geyik kafasıyla aynı odada, Willesden ve bir çocuk yüzme havuzuyla aynı hayatta.

Nasılsın anlat.

Seni selamlıyorum! (Coşunca iflah olmaz bir Latin'e dönüşüyorum, esmerlik de cabası.)

John

Not: Ne tür müzik seversin?

Sevgili John,

Mektubun için teşekkür ederim. Hâlâ "oradalık" ve Velázquez'in *Ezop* portresi üzerine düşünüyorum. Ressam üzerine yazılmış bir kitabı karıştırırken şunu buldum: "Bu resim aslında bir portre değil, realizm cilası altında başarıyla gizlenmiş, edebi ve görsel kaynakların bir karışımıdır." Sanat tarihçileri ne dese yutturuyor! Ben de Velázquez'in kayınpederi, ressam Pacheco'ya döndüm, şöyle yazmış: "Her şey için doğaya başvuruyorum, aynı tavrı benimseyen damadımın diğerlerinden ne farkı olduğu da görülüyor, zira daima gerçek hayat üzerinden çalışıyor." Daha ileride de şu var: "Mükemmel desen yapabilenler bu alanda da (portre) mükemmeli yakalayacaklardır."

Pacheco'yu okuyunca Velázquez'in sürekli desen yaptığı anlaşılıyor ve yağlıboyayla geçen uzun bir günün sonunda, ressam uğraştığı işi bırakıp atölyesine giren bu olağanüstü insanla karşılaştığında, Ezop imgesinin nasıl birkaç dakika içinde beliriverdiğini anlamak mümkün oluyor. Velázquez hızlı çalışan, deseni yağlıboya tabloya çeviren sanatçıların en önde gelen örneği, tıpkı ondan sonra gelen Degas ve Manet gibi. Resimde gerçek hayat üzerinden desen yapmak "oradalığa" dönüşüyor.

Bir şey daha var – dostun Barceló'nun körler için yaptıkları, kısa süre önce radyoda, kendi ışık deneyiminden bahseden kör bir adamın sözlerini hatırlattı bana. "İnsanlara güven vermek, onları cesaretlendirmek bir nevi ışık veriyor," demişti. (Senin söylediğin şeyin bu olmadığını biliyorum ama "dokunmak" da bir tür ışık yaratmaz mı?) Bu kör adam bir şekilde dışarıdaki dünyayla ilişkisinin derinleşmesi sayesinde ışığın ortaya çıkacağını biliyordu. Resimde de böyle. Işığın resmini yapmaya oturmak imkânsız. Resimde ışık kendiliğinden belirir. İşin içindeki ilişkilerin çözülmesi sonucunda ortaya çıkar. Ressam kaygıyla çalışmış olabilir ama bitmiş eserdeki ışık (aklımda Cézanne var) bizi hayran bıraktığı gibi onu da şaşırtır. Bir bakıma eser çözülmeden önce ressam, bir şekilde kördür.

Yaşlandıkça Latinleşiyoruz belki de. Ben kendi adıma tam tersini tercih ederdim. Belki de etmezdim. Bu aralar, daha en baştan Akdeniz'e yakın bir yerlerde doğmuş olmayı diliyorum.

Sevgiler, Leon

56

Anthony Fry

1927-2016

BİR DUVARIN İÇİNDEN BAKMAK. Tuval üzerine yağlıboya, 110 x115 cm. Nasıl bir duvar? Taş? Tuğla? Beton? Kerpiç? Yoksa bir ısı duvarı mı? Kapı aralığı ve yürüyen figürle dış mekân pekâlâ duvarın bu tarafında olabilirdi, sanki duvara yaslanmış birinin aynadaki yansıması gibi.

Eğer böyle okunursa, duvar çözülüp ya gökyüzüne benzer bir şey olur ya da günbatımının bir parçası. Fry'ın bir başka resmi de aynı akıbete uğrar. Örneğin ikindi yatağında yatan çıplak ve şövalesiyle pencereden görünen ressam. Kadın odanın mavi gölgesine mi uzanmış, yoksa kırışık mavi gökyüzüne mi? Uzamdaki mavi nerede? Ya da ilk resimdeki kırmızı? Fry'ın ustalığına ve tecrübesine sahip bir ressam için bu belirsizliğin beceriksizlik, kararsızlık ya da hata sonucu olma ihtimali düşünülemez; bile bile yapılmıştır.

Bana öyle geliyor ki o, bu resimlerde toprakla gökkubbe arasında bir bölünme olmadığını göstermek istiyor; uzak ile yakın duyguların değiş-tokuşu için sürekli pazarlık halinde, böyle olmasının nedeniyse, bir tür ısının sizi bir düzlükte değil bir kürenin içinde tutmasından dolayı.

Burada ısı dokunduğu her şeyin yüzeyini değiştiriyor ve bu dokunuş garip bir şekilde, aynı anda hem arzu hem de doygunluk uyandırıyor.

Öte yandan söz konusu duvar belki de belirli sıcak bir *gün* sadece. Mevsim aniden değişmedikçe, bir öncekinden ya da bir sonrakinden ayırt edilemeyecek belirli bir gün. Belki de duvar bir mevsim içinde takvimin belli bir günüdür? Belki de ölümsüzlüğe geçit vermeyen, muhtemelen hiçbir rengin olmadığı.

Bizim zamanımızda sanatsal özgürlük hakkında (çoğu zırvalık olmak üzere) çok konuşulduğu ve tutarlı sanatın icap ettirdiği kuralların sınırından hemen hemen hiç söz edilmediği içindir ki, insanlar sınırsız bir

alan olarak düşünegeldi sanatı. Sanat aslına bakarsanız parmaklıklarla tecrit edilmiş gibidir. Doğasından ötürü hayatın geri kalanına açık değildir; aksine duvarlar inşa eder, sağladığı dengeyi koruyabilmek için yüksek duvarlar. Sanatın sürekli karşı karşıya kaldığı tehlike kayıtsızlıktır. (Günümüzün modası haline gelen şoklar hiçbir şeyi değiştirmez.) Sanat her zaman dışlayıcıdır – kendi sesini duyurabileceği sükûneti sağlayabilmek için bunu yapmak zorundadır. Ne var ki bu dışlama, bu engelleme kolaylıkla kayıtsızlığa yol açabilir, bu ise enerjinin azalmasına. Böylece sanatın çevrimsel olarak canlandırılma ihtiyacı doğar.

Sanat, bugün tembelce düşünüldüğü gibi üslupla ilgili olarak "devrimler"le değil, fakat daha önce bir yanıyla dışlanmış bir hayat tecrübesinin yeniden takdimiyle düzenli olarak canlandırılmaktadır. Ancak bu türden takdimler asla basit sayılmamalı, zira yeni kabul görmüş tecrübenin uyumlulaştırılması için yeni sanatsal araçların bulunması gerekir. Örneğin Brancusi'nin Paris'teki bir tür köylü ruhaniliği konusunda biçimle ilgili tecrübesi onu taşı ve tahtayı tamamen değişik bir oyma ve cilalama yöntemi bulmak ya da keşfetmek zorunda bıraktı. Ya da Joyce' un *Ulysses*'te, sözümona sıradan insanların sözü edilmeyecek kahramanlık fantezilerini edebiyat sanatına getirmesi, bambaşka bir anlatım biçimi icat etmesini gerektirdi. Gerçek üslup devrimleri böyle olur işte.

Fark ettim ki yıllardır bir sanatçının yeni bir işinden –ister resim, ister video, şiir ya da herhangi başka bir şey– unutamayacak kadar etkilendiğim zaman, bu tam da az önce tarif ettiğim nedenden dolayı oluyor. Ne olduğunu adlandıramam belki de. Ama yeni bir adım olduğunu hissederim. Belki de çok küçük, insani tecrübeye değgin küçücük bir ayrıntıdır. (Kalçanın iç tarafının bir başka kalçanın iç tarafına değme duygusu örneğin: Bonnard'dır bu.) Bereket versin ki sanat dünyasında tecrübe hiyerarşisi yok.

Kendi kendime soruyorum şimdi: Anthony Fry'ın Güney Hindistan resimleri neden unutulmaz benim için? Kimi belirli durumlarda neden hayat, ansızın ve birdenbire bana onları hatırlatıyor, hatırlatacak? Bu resimler Avrupa resminin dağarcığına el altından ne soktu ilk kez?

Bunların sırrı belirli bir iklimde, belirli bir ısı alışkanlığı içinde yaşamakla ilgili. Kesinlikle havayla ilgili (herhangi bir şekilde İzlenimci) resimler değil bunlar; bir kültür hakkında resimler, sonsuzluğa gömülü belirli bir iklimde gündelik insani deneyim olarak yaşanan. Hatta burada kullanılan pigmentlerin tümünün tenin solumasıyla karışıp sonra onunla cilalandığını söylemek eğilimindeyim. "Terleme" sözcüğünü özellikle



ANTHONY FRY, YANARDAĞLARI SEVEN ADAM, 2008-2009

reddediyorum, kibarlıktan değil; terlemeyi, bir çabayı ima ettiği için. Oysa bu resimler sabırla, çabaya ihtiyaç duymadan, kültürün bir veçhesi olarak meydana gelmiş.

Öte yandan resimlerin karşısındayız, tartışmaların değil. Fry'ın resimleri –nitelikli tüm görsel sanat eserleri gibi– sözcüklere meydan okur. Haritanın bir araziye yaklaşamadığı gibi biz de sözcüklerle yaklaşamayız onlara. Sadece gözlerimizle nüfuz edebiliriz. Bir kez nüfuz ettikten sonra, gözler tene bir şeyler iletebilir. Sonrasında gözkapakları kapalı olsa da, görebilir gözler.

Böyle bir gelenek söz konusu olduğunda görüntüler lekeye dönüşür. Isı her bedenin sıkıştırıldığı bir kafes haline gelir. Bu ısıda her şey birbirine değer. "Yalnız" ve "birlikte" sözcükleri aynı anlama gelir bu ısıda. Bu ısıda, her rengin lekesini sanki Pablo Casals seslendiriyor gibidir.

Bir harita daha deneyelim. Sonuncusu fazlasıyla belagate dayalı. İki haritayı karşılaştırınca tereddüte düşüyoruz. Bu gibi durumlarda bir yere gidilmek istendiğinde tereddüt kesinlikten evladır.

Böyle bir ısıda dünyanın tümü bir çadırdır. En kalın duvarlar bile dalgalanır. Gökkubbeye dokunabilirsin. Günışığı iki bantla açık tutulan bir giriştir. Geceyse seçilmiş herhangi bir köşe. Bir ipekli parçası, çadır

içinde çadırdır. Bazı metallerin dışında her şeyin ısısı aşağı yukarı aynıdır. Yüzen balıklar, bir tabaktaki meyveler, sedire atılmış bir peştemal eşit derecede sıcak ya da serindir. Belki de ortak ısı (ya da hemen hemen ortak) farklı yoğunluklarına rağmen görünür renkleri eşit kılar. Sanki her biri aynı sözcüğü söylüyor gibi. Hangi sözcük? Parmakuçlarının fısıldayıp da güven tazeleyerek, "Bekle... bekle..." dedikleri. Ne müşfik ne de acımasız, ancak sapına kadar anlayışlı. Isının şifresi.

57

Cy Twombly

1928-2011

CY TWOMBLY'NİN resimlerinin yazıya benzediği ya da bir tür *écriture* olduğu söylenir. Kimi eleştirmenler onun tuvalleriyle duvar yazıları arasındaki paralelliklere işaret etmişti. Anlaşılabilir bir şey bu. Benim yaşantımda görebildiğim kadarıyla, onun resimleri bakıp da geçtiğim ya da bir zamanlar kendimin de isimler karaladığı ya da şekiller çizdiği tüm duvarların ötesine göndermede bulunuyor; bir yazarın diliyle olan ilişkisine dair temel bir şeye dokunuyor.

Bir yazar saydam olabilmek için kullandığı dile *karşı* sürekli mücadele eder ya da daha doğrusu, bu dilin gelişigüzel kullanılışına karşı. Okunabilirlik ya da basılı metnin anlaşılırlığı açısından görmez dili. Daha çok okunması mümkün olmayan, gizli patikalar, çıkmaz sokaklar, sürprizler ve belirsizliklerle dolu bir alan olarak görür onu. Kılavuzu sözlük değil, topyekûn edebiyat ya da bugüne kadar söylenmiş her şeydir. Belirsizlikler, mantığın yitirilmesi, kendini çekme birçok nedenden dolayı meydana gelir – sözcüklerin birbirini değiştirmesinden, birbiri üzerine yazılmasından, birbirini iptal etmesinden, söylenmemiş olanın daha çok hesaba katılmasından, dahası, dilin hiçbir zaman ifade etmek istediğini kapsayamamasından dolayıdır bu. Dil daima bir simgedir.

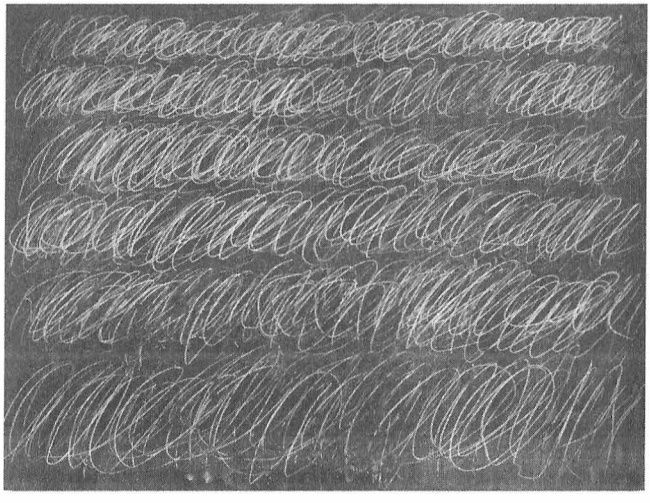
Proust bir keresinde, hakiki şiirin yabancı bir dilde yazılmış sözcüklerden ibaret olduğunu söylemişti. Her birimiz bir anadiliyle dünyaya geliriz. Ne var ki, şiirin anası yoktur.

Ne demek istediğimi basitleştirmeye çalışacağım. Arada sırada bir İspanyol dostumla mektuplaşır, birbirimize desenler göndeririz. (Maalesef) İspanyolca konuşamıyorum. Birkaç kelime biliyor ve sözlük kullanabiliyorum. Bana gelen mektuplarda Borges, Juarroz, Neruda, Lorca gibi şairlerden alıntılar oluyor. Ben de İspanyolca şiirlerden seçtiğim alıntılarla cevap veriyorum. Mektuplar elyazısı. Bana yabancı bir dilde,

tanımadığım sözcüklerin dikkatle izini sürerken, başka hiçbir zaman olmadığı kadar şiir diyarında, şiirin açtığı yolda yürüdüğüm hissine kapılıyorum.

Cy Twombly'nin resimleri, yabancı olduğu kadar tanıdık gelen bu diyardan *manzaralar.* Kimi kör edici bir öğlen güneşi altında sergilenmiş, ötekilerse geceleyin el yordamıyla bulunmuş. Her iki durumda da herhangi bir sözlükteki sözcüklere göndermede bulunulamaz, zira ışık buna elverişli değil. Bu gizemli yağlıboya resimlerde daha farklı doğrulara itibar etmemiz gerekiyor: anlayışta, özlemde, kayıplarda, beklentilerde doğruluk.

Sözcükler arasındaki ve etrafındaki sessiz boşluğu canlı renklerle tasavvur edip de bir başyapıt yaratmış olan bir başka Batılı görsel sanatçı tanımıyorum. Cy Twombly, sözel sessizliğin usta ressamıdır!



CY TWOMBLY, İSİMSİZ (NEW YORK CITY), 1968

58

Frank Auerbach

1931-

NE YAPIP EDİN, Frank Auerbach'ın Beaux Arts Gallery'deki on beş yeni resmini görün. Bunlardan altısı yatakta üryan yatan bir kadın; öteki altısı Londra inşaat sahaları; son üçüyse Primrose Hill'e dair. Hepsinin üzerinde çok çalışılmış, öyle ki boya kalın, pürüzlü, kabarık. Rembrandt'ın dolaylı, Bomberg'in ise doğrudan etkisi aşikâr. Pek çok kimse bu özgün eserleri çamur gibi, karman çorman diyerek başarısız bulup önemsemeyebilir. Ne var ki bu gibi insanlar yağlıboya resmin doğal özelliklerinden bihaber olduğundan, modern sanatın sadece müzayede kataloglarında yer bulan tarzlarına aşinadır.

Bu çalışmaların tümünün olağanüstü fiziksel bir varlığa sahip olduğu görülür. Çıplak demektense, üryan dememin nedeni budur. Kadın orada, yatağındadır. Rahatsız etmeden ona bakarken siz artık yabancı sayılmazsınız. İnşaat alanları rutubetli, yapış yapış çamurlu, çadırlar yağmur altında ağırlaşmıştır. Gökyüzünün ışığı bir fincan çay kadar bile teskin edici değildir. Resimler hakkında çok mu gerçekçi konuşuyorum? Elbette öyle yapıyorum. Bu bağlamda sözcüklerin laneti bu. Onlar mecazi değil. Fiziksel bakımdan gerçek olmaları kısmen Auerbach'ın çizim yoluyla araştırmayı öğrenmiş, kısmen de yağlıboya resmin göz korkutucu kısıtlamalarını anlamış olmasındandır. Bunu söylerken ne demek istediğimi açıklayayım, zira her hakiki ressamın başa çıkması gereken ve Auerbach'ın yıllardır mücadele ettiğini gördüğümüz sorunun can damarıyla ilgili.

Erken dönem resimleri çamur renginde, kalınlıklarıysa santimetrelerceydi. Sanki karanlıkta bir mum ve sopayla yapılmış gibi görünüyorlardı. İlk gördüğümde çiziminin gücünü fark etmiştim ama resimlerin kendisi inandırıcı gelmemişti bana. Şimdi bu yeni serginin ışığında, onların Auerbach'ın gelişmesinde zorunlu bir basamak olduğunu görüyo-

rum. Her ressam sanatının yaratılış noktasına ilişkin bir karara varmak durumundadır. Kimi geometriyi seçer örneğin. Auerbach pigmentinin yoğunluğunu seçti. Bir ressamın cevherine ulaşabileceği en yakın noktadan başladı. Bir sanatçı başlangıç olarak ne seçmiş olursa olsun bu kifayetsiz gibi görünecektir. Sanki kibrit çöpleriyle bir ev yapmaya kalkışır gibi. Ancak bu yetersizlik onu karşı hamleye zorlar. Her zaman hayatın zenginliğinin ve sanatın yoksulluğunun bilincinde olarak belki de yıllar geçer. Sonra birdenbire yetersizlik kazanca evrilir. Amacına uygun hale gelir. Auerbach'ın erken dönem resimlerindeki çamurun ölgün hali havayla ve inşaat sahalarındaki kazının derinliğiyle ilgili olarak etkinleşir artık, tıpkı çıplaklarda tenin özünün etkinleşmesi gibi. Eğer bir ressam bir geleneğin vârisiyse, gelişmesi çok daha kolay olur. Burada artık hiçbir sanatçının tevarüs ettiği bir gelenek yoktur. Bu nedenle ancak kendi inadıyla baş edebileceği iki tehlikeyle karşı karşıyadır. Hayatı taklit etmeye çalışmak gibi yanlış bir yola sevk edilebilir. Taklit, bir satıcının sahtekârlığından öteye gitmez, sadece hakiki olana karşı iştahı daha da kabartır. Yahut da öznelliğe sapar. Bana kalırsa kibrit çöpleri kütükten başka bir şey değil, der kendi kendine; mutlulukla onlarla oynayıp kendisine hikâyeler anlatır. Bunu aşmak için yapması gereken, memnuniyetsizliğinden hareketle bir hamlede bulunmaktır. Abartılı bir terim. Ne var ki, sanatının sınırlarını kabul etmesi anlamına geliyor. Ancak bu noktadan başlayarak yaratıcı olabilir. Mücadelesi hayatla eşdeğer olarak görülebilir. Nihayet bir şey başardığı zaman yaşadığı tanınma şoku capcanlı bize ulaşacaktır – hayattan gelen her şok kadar canlı. Bu sergi böyle çok sayıda şoku içeriyor.

59

Vija Celmins

1938-

ONLARI GÖRMENİZ LAZIM. Sözcükler yetmez tarif etmeye. Röprodüksiyonlar geldiği yere geri gönderir sözcükleri. (İşlerinin çoğunun kaynağı fotoğraflardır.) Onlara dokunabilecek mesafede olmanız gerekir.

Velázquez'in onun için çok önemli olduğu söylenir(di). İnanırım buna. Hakkında söylemek istediğim birkaç şey, Velázquez ve aklıma takılan başka bazı sanatçılarla ilişkili olabilir. Ortak duruşlarının önkoşulu da bir tür anonimliktir, kenara çekilme yani.

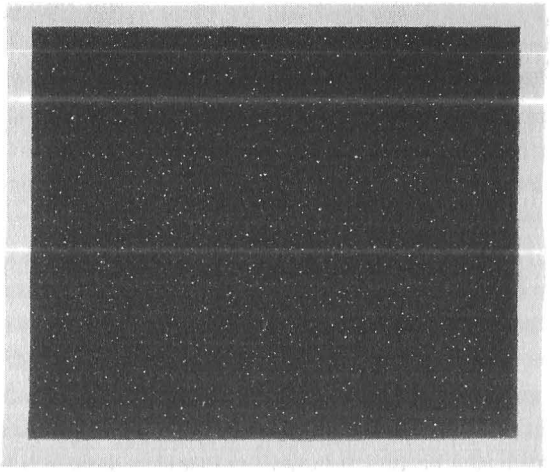
Vija Celmins [2001'de] altmış üç yaşında. Riga'da dünyaya gelmiş. Annesiyle babası ABD'ye göçmüş. Vija, Kaliforniya'da Venice'te otuz dokuz yıl geçirdikten sonra artık New York'ta yaşıyor.

İddia ediyorum ki Vija'nın, Prado'da Velázquez'i keşfettiği sırada yüreğine işleyen resim *Halı Dokumacıları*'ydı.

Hem resim yapıyor, hem desen. Resimler yağlıboya, desenler karakalem. İşleri tamamlanmış görünüyor – bir elektrik sobası, bir TV seti, portatif bir elektrik ocağı. Aslına uygun resmedilmiş, fotoğraftan değil, doğal büyüklükte ve *Aynadaki Venüs* tarzında. Onu bir dâhiyle karşılaştırmak için söylemiyorum bunu; sadece bir gözlemimi nakletmek, renk tonlarında ne denli titiz olduğunu, sabrını ve araştırma tekniğindeki hassasiyeti vurgulamak için.

Diğer konuları otoyollar, gökyüzünde İkinci Dünya Savaşı uçakları, ayın yüzeyi, bombanın ardından Hiroşima, çöllerin yüzeyi, okyanusun ortası ve geceleyin gökyüzünde yıldızlar. Ancak, bunları onun konuları olarak adlandırmak yanıltıcı olabilir. Şöyle ki, fotoğraflar sayesinde haberdar olunan yerler denilebilir. (Okyanusta olduğu gibi kimi zaman kendi çektiği fotoğraflar sayesinde.)

Onu atölyesinde, görebilmek amacıyla gözlerini kapatmış halde hayal ediyorum; zira görmek istediği ya da görmesi gereken şey her zaman



VIJA CELMINS, GECE GÖKYÜZÜ, NO: 4, 1992

çok uzaklardadır. Sadece çizimlerini görmek için açar gözlerini. Kapalı gözlerle yaptığı, bizim denizin sesini dinlemek için bir deniz kabuğunu kulağımıza yapıştırmamıza benzer.

Uzaydaki yıldız kümelerini çizer, dışarı çıkmaz hiç, hatırı sayılır hayal gücünüyse denetim altında tutar. Hayal etmek hem kolay hem de tüketicidir. Olduğu yerde yıllarca kalması gerektiğinin bilincindedir. Ne yaparak? Bence bekleyerek.

Tam bu noktada Velázquez'in *Halı Dokumacıları* bize bir ipucu verir. Ressam Vija Celmins bir Penelope'dir. Çok uzaklarda amansız Truva Savaşı sürmekte. Hiroşima yerle yeksan. Alevler içinde bir adam kaçmakta. Bir çatı tutuşmuş. Bu zaman zarfında ayırıcı deniz de, tepeden bakan gökyüzü de tamamen kayıtsız. Burada, onun bulunduğu yerdeyse hiçbir şey anlamlı değil, onun akıl almaz ve muhtemelen manasız sadakatinden başka.

Otuz yıl boyunca yeni akımları, modayı ve sanatsal aşırılıkları görmezden geldi. Adanmışlığı çok uzaklaraydı. Bu türden bir sadakat resimle ilgili derin bir kuşkuculuktan ve son derece disiplinli bir sebatkârlıktan güç alıyordu.

Celmins'in kuşkuculuğu ona resmin asla görünenden daha mükemmel olmayacağını söyler. Resim daima geridedir. Ama aralarındaki fark, bittiği zaman imgenin sabit kalmasıdır. Bu nedenledir ki imgenin *eksiksiz* olması gerekir – benzerlik anlamında değil, araştırma bakımından. Tüm numaralar faydasızdır. Kendiliğinden gelende umut vardır sadece.

İmgeyi Hafızaya Nakşetmek adlı bir oyun oynar. (Hemen herkesin boş zamanında yaptığı gibi) kumsaldan topladığı on bir çakıltaşını bronzdan döküp boyar onları. Hangisi hangisi, söyleyebilir misiniz? Evet mi? Emin misiniz? Bu şüpheciliğin sıkı bir testi. (Ve özgün çakıltaşlarının değerini bir bakıma yâd etme.)

Birinci Penelope'nin aksine –dünyalı taliplerini uzaklaştırmak için– gün boyu dokuduğunu her gece sökmez. Ancak benzer bir durum söz konusudur; zira sonraki gün grafitiyle, parıldayan ve hiç durulmayan suda bir uçtan bir uca hiç acele etmeden hareketlerini sürdürür ve nihayet bir sayfayı bitirince, bir başkasını alır. Yahut da gece gök kubbeyi çalışıyorsa eğer, bir yıldız kümesinden öbürüne geçer. Gösterdiği sabır katedilecek mesafenin farkında olmasından kaynaklanmaktadır.

Bir keresinde, "Sanırım kelimelerden daha güçlü bir malzemeyle ve daha gizemli başka bir mekânla ilgili çalışmakta derinlikli bir şey var," demişti.

Onu tanıyıp sevmedikçe, bunların hiçbiri kendi başına ilgi çekici olamazdı. (Ben de şahsen tanımadım onu.) Katkısı tartışılmaz. Bu katkı maddi, hissedilebilir olup imgeleri cam arkasında, çerçeveli, dokunulabilir mesafededir.

Onu kendi kendime Penelope olarak yorumluyorum zira bu imgeler düpedüz elişi (evde oturmuş, başını kaldırmadan yıllarca ve yıllarca çalışarak), ki bu zaman zarfında gelen haberler –savaş, dayanılmaz mesafeler, kayıplar, az önce ateşlenmiş bir silahın namlusundan çıkan duman– korkunç ve tehditkâr.

Ve bu garip birleşme acayip bir dönüşüme sebep oluyor. Deniz fotoğrafının sadık bir şekilde, santimetrekare santimetrekare suretini çıkarıyor ve kendinden geçerek tamamlıyor. Kopyalamayacak kadar kuşkucu ve çok zeki; olanca sadakatiyle suretini çıkarıyor. Ve nihayet bitirdiğinde zalim denizin imgesi görülüyor ya da zalim denizin öldürücü bir ânı. Ve her yerde, baştan başa şefkatli bir elin teması. Gözle görülür şekilde ve sonsuza değin elişi.

Tüm yağlıboya resimleri ve karakalemleri için de geçerli bu. Olan bitene, insanların yapıp ettiklerine, yalnızlığın cesametine korkusuzca bakıp hiç aksatmadan sevgiden besleniyorlar.

Homeros'un altı ayaklı (uzun-kısa-kısa) mısralarıyla yaptığını, Celmins parmaklarının dokunuşuyla yapıyor – kurşunkalemle bir tür Mors şifresi. Ve bu sabit ölçü sayesinde ürpertici mesafe imgeleri ısınıp bizi duraksatıyor, merakımıza yol açıyor.

60

Michael Quanne

1941-

MICHAEL QUANNE, bundan kırk üç yıl önce Surrey'de, ırmağın güney kesiminde dünyaya geldi; bir yaşındayken aile East End'deki* Bethnal Green'e taşındı. Dickens'ı hatırlatacak kadar Londra'ya özgü olan bu sokaklarda, savaş sonrasında hayal kurmayı, koşmayı ve gözlemlerde bulunmayı öğrendi: Otuz yıl sonra resmedeceği gene bu sokaklar ve evler olacaktı. On bir yıllık zorunlu eğitimi tamamlayamadı. "Eğitim sistemi sözcüklere dayalıydı ve evde kıtlığı vardı sözcüklerin. Meramımı anlatmaktan âcizdim."

Kitabın iki ucu gibisiniz siz ikiniz, *derdi bize*,
Ocağa sokulup susuyor, oturuyor, uyuyor, bakıyorsunuz öylece.

Tony Harrison

"Okulda harita çizmekten ve ülkeleri rengârenk boyamaktan hoşlanıyordum. Sevdiğim yegâne şey buydu. Başkentleri bilmiyordum, dış hatlardı beni heyecanlandıran." Ressam cenin olarak belirmişti çoktan. Bir de ardı arkası kesilmeyen sorular – ancak bu aşamada sorular tam anlamıyla şekillenmemişti, olan bitenle ilgili insiyaki çıkışlar, öteki yanı görmek için olduğu yeri terk etme, bir şeyin karşıtı, *olmak* ("oyun" sözcüğü geçerli değil) okul kaçağı.

Geçen ay Paris Metrosu'nda sordu bana: "Sen," dedi, "özgür iradeye inanır mısın?" Muğlak bir şeyler mırıldandım. "Sartre'ın bir kitabını okudum," dedi, "ne zaman özgür seçimden söz etse, elime bir büyüteç alıp gerçekten var mı diye arayıp durdum, ama hiçbir zaman bulamadım."

İlk kez on altı yaşındayken hırsızlığa teşebbüsten tutuklanmıştı. O

* Londra'nın yoksul, doğu kesimi. –*ç.n.*

zamandan bu yana cezaevi dışında geçirdiği en uzun süre üç yıldır. Yetişkinlik yıllarının büyük bir bölümü içerde geçti. Bu kitap* için bir diğer başlık *İçerde* olabilirdi. Sadece tek bir resminde (deniz kıyısındaki) ne duvar ne pencere ne de parmaklık vardır. Tüm ötekiler şu ya da bu şekilde tutsaklıkla alakalıdır. Pencerelerden kaç kişi gözetliyor? Ben otuz saydım.

"*Savaş ve Barış*'ta Pierre'in tutuklandığı ve infaz edilmek üzere olduğu ânı hatırlıyor musun?" diye sordu bana. "Son dakikada hayatı bağışlanır; sonra askerlerin az önce infaz edileni gömmelerini izler."

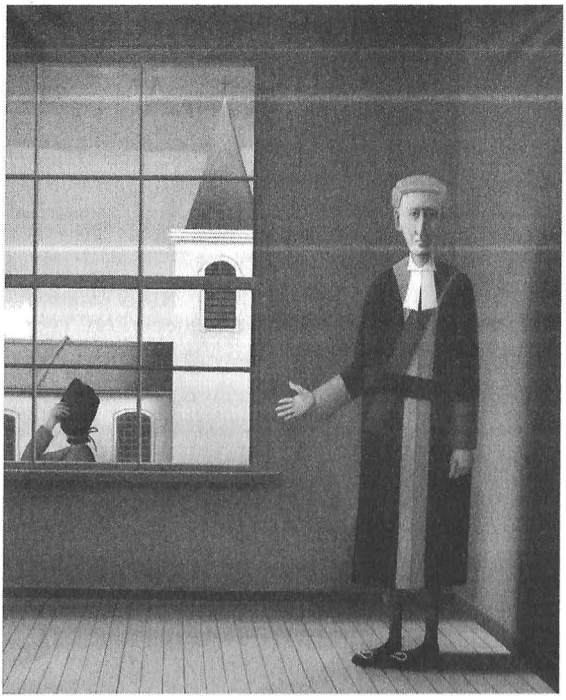
Solgun, ürkek figürler son vurulanın bedeniyle uğraşıyordu. Pos bıyıklı yaşlı bir asker urganı çözdü, bunu yaparken çenesi titriyordu. Ceset yere yuvarlandı. Ötekiler idam kazığının arkasındaki hendeğe atmak için onu alelacele sürükledi. Cani olduklarının bilinciyle hareket ettikleri ve suçlarını bir an önce örtmek istedikleri aşikârdı.

"Bu bölümü yıllar önce, bir yargıç bana yedi yıl verdiğinde, hatırlamıştım," dedi. "Cezayı telaşla okudu. Yüzüme bakmak istemiyordu. Haksızlık ettiğinin farkındaydı."

Gözü kapalı otorite, cezasının etkili olduğunu hayal eder (hiçbir otorite hakkaniyet hayal etmez) tıpkı gözleri kapalı mavi giysili kadın gibi, sınıfın önünde ceza olarak çocukları dans ettiren öğretmen gibi, hâlâ rüyalarında karşısına çıkan öğretmen gibi.

Michael Quanne'in yaşadığı gibi bir dünyaya girmek için bu dünyada adaletin var olduğu, insanların genellikle hak ettiğini kazandığı, paranın daha çok beceri ve gayretin bir mükâfatı olduğu, herkesin aşağı yukarı karar vermekte ve uygulamakta fırsat eşitliğine sahip olduğu, iyiliğin ve cesaretin sonunda onurlandırılacağı, "toplumsal yarar" üzerinde tartışılıp en mükemmel savın galip geleceği fikrini terk etmek gerekir. Ufkun her yönde ahlaki olduğu böyle bir iç huzurunun ferah mekânından da vazgeçmek gerekir. Tersine onun yaşadığı dünyaya girmek demek, on kapıdan dokuzunun kilitli olduğu, perspektifin de ufkun da olmadığı büyük, kalabalık bir yapıya girmek; sadece (yokuş aşağı) bozulmanın olduğu, senin köşende meydana gelen her şeyin şansa bağlı ve keyfi olduğu, hiçbir başvuruda bulunulmadığı zira onların ulaştırılacağı adreslerin olmadığı ya da onları okuyacak sorumlu kimselerin bulunmadığı, yegâne doğru şeyin kendi kendine söylediklerin olduğu bir dünyaya girmek demektir. Yani ayrıcalıklıları terk edip dışlanmışlara katılmanın tek yol olduğu.

* Berger, Quanne'in *Prison Paintings* kitabını kastediyor, Londra: John Murray, 1985. –*ç.n.*



MICHAEL QUANNE, ÖZGÜR İRADE, 1993

Lime lime giysiler, en ufak, en önemsiz hataları bile gösterir.
Kaftanlar ve kürkler saklar her şeyi. Ama günahına altın
kaplat da gör,
Adaletin güçlü altın kılıcı bir şey yapamadan kırılır.
Bir de sen o günahı paçavralara sar,
Bir cücenin saman çöpü bile onu deler.

Kral Lear, IV. Bölüm, 6. Sahne*

"Primitif" sözcüğünün Michael Quanne gibi bir ressama yakıştırılması katmerli bir kafa karışıklığı yaratıyor. Quanne kendini çok iyi tanıyan, son derece yetenekli bir sanatçıdır. (Onunla sanat hakkında konuşurken, bir Zen Budist rahip kadar primitif olan L. S. Lowry ile sohbetlerimizi hatırlıyorum.) Dahası, böyle bir yaftayı ona sinsice atfetmekte de bir tuhaflık var ve Quanne'nin başarısında hem fikir olmak için bu konunun da açıklığa kavuşması gerek.

* William Shakespeare, *Kral Lear*, çev. Özdemir Nutku, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2009.

Herhangi bir profesyonel ressam belirli bir resim dilini öğrenir ve bu dil –dışardan bakıldığında – daima sınırlıdır, zira (başkalarını değil) kimi muayyen deneyimleri ifade ve tatmin etmek için kurulmuştur. Her sanat tarzı mahrem şekilde bir tür hayat tecrübesiyle ilişkilidir. Oda müziği ile caz arasındaki fark nitelik, incelik ya da virtüözlükten değil –insanların kendilerinin seçmediği ancak içine doğdukları– iki değişik hayat tarzından kaynaklanmaktadır. Gainsborough'nun atölyelerinde çıraklık yapanların edindiği beceri, tüyleri ve satenleri resmetmek için idealken, Pietà için yararsızdır.

Sanatta her tarz kimi tecrübeleri baştacı ederken, kimilerini dışlar. Resme, geleneksel ya da mevcut tarzla uyuşmayan yeni bir hayat tecrübesi getirilmek istendiğinde profesyonellerce *kaba, hantal, ucube, naif, primitif* gibi sıfatlarla aşağılanır. (Courbet, Van Gogh, Käthe Kollwitz gibi çoğu sanatçının ve çok daha önce de Rembrandt'ın başına geldi bu.)

Bu olguyu, profesyonellerin kötü niyeti olarak açıklamak doğru olmaz; bir bakıma sıfatlar yanlış sayılmaz. Kendini dayatan tecrübe, yerleşik kültürün değerlerini paylaşmamaktadır. Kendi kültürü, dışlayıcı bir kültürdür. Egemen zevkin aksine, kendi doğasına içkin parçalı, dağınık ya da hantal bir ifade talebi mevcuttur. Dışlanma hatıralarını unutmadan, nezaket göstermek mümkün olabilir mi?

Bunu belirttikten sonra, Michael Quanne'in resimlerinin, aktardığı hayat tecrübesinin zenginliği ve içerdiği anlam açısından son derece dikkat çekici olduğunu vurgulamalıyım. Her figür ne kadar küçük olursa olsun bir portredir; stereotiplere rastlanmaz. (Quanne'nin bir hikâye anlatıcısı olduğundan kuşku yoktur. Gözlem gücü sayesinde bir yüze baktığı zaman alınyazısını okur.) Her bir yağlıboya jest, fiili tecrübeden türemiştir. *Kitlesel Firar*'daki duvara tırmanan figürlere, *Kahvaltı Zamanı*'nda kovaları taşıyan oğlana ya da *Şemsiyeler*'de bize doğru yürüyen çifte bakın. Onlara "çift" diyorum zira çocuk oldukları halde şimdiden yaşlanmış görünüyorlar.

Resimlerinde yaşla ilgili bu belirsizlik (hayatta yetişkin olanları çocuk olarak resmeder kimi zaman) kökleşmiştir; bunun üç şeye bağlı olduğunu düşünüyorum: Sokakta büyüyen çocuklar erken olgunlaşır, mahkûmlar cezalandırılan çocuk muamelesi görür ve kanun karşısında suçlu olduğuna karar verilenlerin pek çoğu masumiyetini ispatlamanın yolunu hiçbir zaman bulamaz.

Bu masumiyet ne ruhanilik ne de şiirsellikle ilgilidir, sadece *meselenin ve koşulların öte taraftan görülmesi söz konusudur,* çok az şeyin sistemli bir şekilde ele alındığı, ancak sevgi –sevgi değilse de saygı– için

duyulan arzunun hiç eksilmediği taraf.

Son olarak sanatının, belirli bir çevreden kaynaklanmayan ama evrensel olan bir boyutuna işaret etmek istiyorum: görülmez bir şeyin varlığının hissedilmesi. Yağlıboya resimlerinin her biri bir pencereden dikkatle bakıldığı izlenimi verir – bir dış mekânın içeriden ya da bir iç mekânın dışarıdan görüntüsü. Elbette her resme böyle yaklaşılabilir. Ama onunkiler, "pencerenin" bir duvara gizlendiği hissini verir. Orada gördüğümüz çerçevenin ötesinde ne olduğuna dair tekinsiz bir duygu. Yamacın dibini hedefleyen patenciler. Daha beteri –Quanne'in resmini yapmasam daha iyi dediği– cezaevi kapıları, rıhtımlar, Scrubs. Hayvanların geldiği gizemli diyar. Uçurtmaların uçacağı gökyüzü. Her şeyin (tuğlanın) ardında ya da içinde hazır ve nazır olan töz. Evdeki üç tekerlilerin yapıldığı bahçe... Onun *Prison Paintings* kitabı, evet, hapsedilme imgelerinden – ama aynı zamanda özgürlük hayallerinden oluşan bir kitap.

61

Maggi Hambling

1945-

Şairler –başkalarının aksine– sadece felaket sırasında vefalıdırlar, işleri rast gidenleri terk ederler.

Ivo Andric, *Disquiet/Huzursuzluk*, 1917

ŞİMDİ BURADA, söz verdiğim gibi işin en başında olup ne yapacağımı bilmez haldeyim. Desenler kendi hikâyelerini nefes kesici, dolaysız ve yalın bir biçimde anlatıyor, kendi adlarına konuşuyorlar. Kelimeler katmak, onların üzerini örtmek ve çıplaklıklarından ötürü rahatsız etmek anlamına gelir. Ben daha ileri giderek kelimeler ilave etmenin –ne türden olursa olsun– bir çeşit sansürcülük olacağını söyleyeceğim.

Aşkla sevileni, herhangi üçüncü kişi betimleyemez. Bu, aşkın körlüğünden değil, âşığın saklanması mutat olan bir şeyi keşfetmesi ve görmesindendir. Âşıklar birbirini ihtirasla soyar, fiziksel tutkuda kısmen içkin olan ruhun gizlerinin açığa çıkacağı ümidi kimi zaman gerçekleşse de çoğunlukla boşa çıkan bir vaattir. Gerçekleşmesi halinde sevgililer birbirlerine tüm dünyadan gizli ifşaatlarda bulunurlar. Bu ifşaatlar kısa olabileceği gibi, ânında örtülebilir ya da inkâr edilebilir; öte yandan, mahiyeti gereği nakledilmesi imkânsız olduğu içindir ki ifşaatlar dünyadaki gündelik dillere aktarılamaz. Aşkın yalnızlığıdır bu.

Sevilmek maskesiz olmaktır. Günlük kullanımda, "maskesi düştü" denilince, maskenin arkasındakinin yüz kızartıcı olduğu, maske çıkarıldığında hoşa gitmeyecek bir görünümle karşılaşılacağı anlaşılır. Aşk maskeyi attığında bu tersine işler ve tam zıddı bir anlam ortaya çıkar: Maskenin ardındaki, maskenin saklamaya çalıştığından çok daha sevilesi – hatta belki de daha soyludur. Çırılçıplak olmadıkça aşk yoktur.

Maskeyi oluşturan nedir? Abartılarıyla birlikte şöhret. Çeşitli ifadeleriyle bir yüz. Tüm kazanımlarıyla bir hayat tarzı. Anlaşmalı işaretleriyle bir çift göz. Pozlarıyla bir beden. Dünyaya sunulan kişisel hemen hemen her şey maske işlevi görür. Sosyal hayat bunu dayatır. Kimi kültürlerde maskenin teatralliği kabul görür, (bizimki gibi) başkalarındaysa son derece kafa karıştırıcıdır; ne var ki her iki durumda da maskeler gereklidir. Aşkın maskeleri düşürmesi gerekliliğin ötesindedir. Dolayısıyla aşkın yıkıcılığıdır.

Henrietta'yı 50'lerin başında Soho'dan hatırlıyorum. Onu şahsen tanımıyordum. Konuşmuş olsak bile birkaç kelimeyi geçmemiştir. Ama çoğu kez büyülenircesine izledim onu. Maskelerini baştan savma kullanıyordu; öyle ki barın en ucundaki benim gibi bir yabancı ya da aynı odanın uzak bir köşesindeki koltuğa gömülmüş biri bile maskelerin arkasından yayılanlar hakkında bir fikir edinebilirdi. "Yayılma" sözcüğünü bilhassa kullanıyorum, zira maskelerin arkasındaki her şey, açık bir araziye yayılmış gibiydi; öte yandan kendisi tıpkı taburesine tünemiş ya da kapıdan sıvışmak üzere olan, eğersiz binilen bir at gibiydi.

Tamam da, şimdi burada ne alakası var bunun? Benim canlı hatıralarım Henrietta'nın dilden dile dolaşan efsanevi kişiliğiyle ya da basındaki yansımalarıyla örtüşmüyor pek. 1950'lerde Soho'nun ikonası, ressamların ilham perisi, muhteşem model, efsane kadın, kraliçe Henrietta şöhretine uygun yaşayabildiği kadar yaşadıktan sonra sonunda içki, LSD ve aşırı israf yüzünden altmış yedi yaşında perperişan karaciğer sirozundan öldü.

Olgular doğru. Tereddüt ettiğim yegâne nokta yükseliş ve düşüşün "zamanlaması". Henrietta bir kraliçe gibi maiyetine hâkimdi ve hükmetmekteydi onlara, bir imparatoriçe kadar muhteşemdi ve derken çöküş başladı. İnsanlar imparatorluklarla bir değildir, çok daha esrarlı bir kanunun hükmünde oldukları içindir ki, onun başına gelen felaket de çok farklı oldu. Açıklamaya çalışacağım.

Francis Bacon Henrietta'ya meftundu; birçok kez resmini yapmıştı onun. Yakın bir dostlukları yoktu –ona tek bir resim bile vermedi– bir tür suç ortaklığıydı sanki aralarındaki. Birbirlerine güç verir gibiydiler; tahminim o ki, aynı davayı kabullenmiş ve zaten olabilecek en kötü şey başlarından geçmişti.

Bir sanatçı olarak Bacon için bu onun ideolojik dünya görüşünün temeliydi ve (benim kanaatime göre) garip ve eleştirilebilir bir kendini be-

ğenmişliğe yol açtı. Henrietta içinse, kendi yakıcı cesaret tarzını keşfetmek için öznel bir basamaktı.

Bu yakıcılık hakkında bir çift söz söylemek istiyorum. Henrietta, o zamanki adıyla Audrey, Soho'ya geldiğinde henüz on sekiz yaşındaydı, ancak başına gelebilecek en büyük felaketi yaşamış bulunuyordu. Neydi o? Bilmiyorum. Kendisinin de bunu adlandırabileceğinden emin değilim. Ama bu bir kapris ya da gençlik abartısı değil. Bir çeşit cehennemden geçmiş ve yeniden biçimlendirilmişti. Tecrübesi ona gelecekte hiçbir şeyin bu kadar berbat olmayacağını söylüyordu – ve belki de ölümüne kadar hiç olmadı.

Bunları yazmaya hakkım yok. Tanımadım onu. Sadece kalabalıkların doldurduğu salonlarda izledim kendisini. Gördüğüm düş kırıklığı değildi, daha ziyade korkusuzlukla kamufle edilen, gittikçe daha ileri giden, temposu hızla yükselen bir tahammülsüzlüktü. Bu tür tahammülsüzlük çoğu zaman egoistçe ve saplantılıdır. Onun durumundaysa, tahammülsüzlük eşliğindeki korkusuzluk başkalarına sunarak paylaşmak istediği bir şeydi. Yakıcılığını yaratan da buydu. İster karizma, cazibe, cinsel çekicilik ya da güzellik deyin, bu terimlerin hepsi de benim gördüklerimle kıyaslandığında çok genelleyiciydi. Onun yakıcılığı tam da başkalarına sunarkenki bu korkusuzluktan kaynaklanıyordu.

Lakin bu teklif karşılıksız değildi, gevşekçe ve adı konmadan şunu söyleyen bir sözleşmeyle bağlantılıydı: Birlikte ne yaparsak yapalım, öyle bir şekilde yapacağız ki bunu, hayatı bir kez daha aldatarak, kısa bir süre için bile olsa bize acı çektirmesini geciktireceğiz, zevk arayışı için değil, teselli için yapacağız. Elbette bu sözleşmeyi kabul edilemez bulanlar oldu. Özellikle zevküsefa peşinde olan basit insanlar. Başkalarıysa uzun süre dayanacak kadar tahammüllü değildi. Ama inanıyorum ki Henrietta direndi.

1998 Şubatı'nda Maggi Hambling'le Henrietta karşılaştıklarında (ilk kez değildi bu, ama bir dönüm noktasıydı) Kader masanın üzerine kapalı üç kart koymuştu. Birincisinde Maggi'nin, Henrietta ölünceye kadar onun günbegün resmini yapacağı öngörüsü vardı. İkincisinde Henrietta'nın ölmezden birkaç saniye öncesinde Maggi'nin kendisine sarılmasını isteyeceği, üçüncüsündeyse birbirlerine âşık olacakları kehaneti.

Bunların hepsi oldu. Nasıl ve neden olduğunun hikâyesi ise geride kalan ölümsüz desenler tarafından anlatılıyor. *Tarafından* çünkü hikâye çizilen her çizgide mevcut, karakalemin her tereddütünde, her düzeltmede, kâğıdın üzerinde kalan her çekingen aşk iminde.

Bir yüz çizmek biyografi için not almanın bir başka yoludur. İyi port-



MAGGI HAMBLING, HENRIETTA MORAES ÇALIŞMASI, 1998

reler gelecek için isabetli tahminlerde bulunurken, eski hatıraları da canlandırır. (Yağlıboya yerine karakalem çizimde bu daha iyi görülür. Zira renk, canlılığıyla sonsuz bir şimdiki durum yaratarak dikkatleri dağıtabilir.) Geçmiş zamanı işlemek ressamın bilinçli olarak peşine düştüğü bir şey değildir. Çizim edimi sırasında doğallıkla meydana gelir.

Ağzın şekillenişine bir bak, nasıl da öne fırlamış, sarkmış, toparlanmış, uçlarını saklıyor, dil için açıldıktan sonra sımsıkı kapanıyor – bunların izini sürmeye çalış, insan geriye doğru, aşama aşama o ağzın doğuşuna doğru gider; sırıtınca dişlerin ortaya çıkışı ve burundan uzaklaşma hali, insanı ağzın ölümüne doğru yönlendiriyor. Yüzdeki her çizgi hatırlama ile beklenti arasında bir duraklama. Dünyada başka hiçbir şey yaşayan insan yüzü kadar karmaşık bir şekilde titreşmez ve titreşimleri bir ömür boyu birbirini kovalayan dalgalar gibidir; öyle ki bir tek çizim, yüzün hayatındaki tüm kıyılarda gözlemci olur. Dalgalar çizime dahil oldukça, yüz maske olmaktan çıkar. Aslına bakarsanız öyle desenler vardır ki –kimi Maggi'nin, kimi de Rembrandt'ın– maskeleri düşürür. Bu karşılaştırmayı doğru bulmuyor musunuz? Ben buluyorum.

Bazen resim yaparken parmaklarımın gözlerimden daha parlak ya da daha mahir olduğunu hissediyorum, zihnimden daha parlak oldukları kesin. Parmak derken el, el derken kol, kol derken omuz. En verimli anlarda insan tüm bedeniyle çiziyor, cinsel organlar buna dahil. Biz gene de kollara ve parmaklara odaklanalım.

(Maggi'nin) parmakları bir karakalem, grafit ya da silgiyle kâğıda dokunuyor. Ama yaptıkları sadece bu mu? Yüze dokunmuyorlar mı? Yüze, burna, saçlara, gözlere – ki biraz kapanmışlar, ağzın kenarlarına? Çizmekle okşama arasında nasıl bir ilişki var? Silmekle kucaklama arasında?

Tam olarak cevabını bilmesem de esrarı hissediyorum. Ve bu başka bir şeyle de bağlantılı, bohem bir ayyaşın son günlerini belgeleyen bu bir dizi çizimin arkasında yatan olgunun kendime rağmen bana melekleri hatırlatmasındaki esrar. Prado'da Antonello da Messina'nın yağlıboya bir tablosu vardır. Bir Pietá. Ölü İsa'nın çelimsiz bir meleğin kollarındaki çökkün bedeni. Bu desenler Henrietta'yı nasıl kollarına almışsa, melek de İsa'yı öyle almış kollarına. Bunu aktardıktan sonra iki durum arasındaki farka bakalım hemen. Maggi'nin desenlerinin çoğunda Henrietta ölü değil, bazılarına ise canlı bir şekilde katılıyor, kendinden bir şeyler katıyor, vaatler talep ediyor, teselli arıyor ve teselli ediyor. Desenler bir aşk serüveninin parçası. (Aşk mektupları olarak da düşünülebilir – karşılıklı yazılmış.) Ancak aşk mektupları aslında ne hakkındadır? Pembe dizileri boş verin, kendinizden cevap arayın. Her ilişki farklıdır ama şu ya da bu şekilde hepsi de arzu ve şefkatle alakalıdır. Çekicilik dendiğinde, içinde teselliyle ilgili gizli bir cümlecik vardır her zaman: teklif edilmiş ve sunulmuş. Ben, şefkatle yakından ilintili acıma hissinden söz etmiyorum burada. Şefkatin, diğer heyecanların ve tutkuların içinde var olduğunu, belki de onların zeminini oluşturduğunu düşünüyorum. Ya da daha basite indirgersek, şefkat olmadan aşk olmaz. Ve insan yaşlandıkça bu daha iyi anlaşılır. Maggi'yle Henrietta bunu biliyordu.

Bu çizimler bize cinsel ilişki ve şefkat söz konusu olduğunda, dokunuşun çizimde olduğu kadar öncelikli olduğuna işaret ediyor.

Son bir gözlem: Maggi'nin morgda ya da Henrietta'nın tabutuna bakarak yaptığı on desende hiçbir şey silinmemiş. Ölülere dokunuşumuz farklı. Akıldan çizdiği son resimlerdeyse okşayışlar kendini gösteriyor yine.

62

Liane Birnberg

1948-

SENİN RESİMLERİNİ üçüncü bir şahsa yorumlamak istemiyorum Liane; zira onlar bağımsız ve özgür, başkası için yorumlamak sınırlandırmak olur. Muğlak, anlaşılmaz olduklarını söylediğim sanılmasın, herkesin her şeyi anlaması mümkün mü? Kusursuzlar, birazdan kusursuzlukları hakkında bir şeyler söylemeye çalışacağım. Ayrıca "yorumlamak" sözcüğü doğru değil, sanki resimlerin bir yabancı dilde olduğunu ima ediyor ki, değiller. Dilleri tanıdık – bazen tıpkı müzik gibi adsız bir şeyden söz ediyor olsalar da.

Adlarının olmayışı hoşuma gidiyor; böylece izleyen herkes kendine göre bir ad yakıştırabilir: belirleyici lakaplar örneğin. Hakiki adları resim yapılırken karılmıştır.

Bunlar –ketum ve ölçülü olmalarına rağmen– bakılmayı talep eden imgeler. Bakılmayı talep etmeleri içlerindeki ışıktan dolayı, yağlıboyadaki ışık hakiki bir şeyin, var olan bir şeyin üzerine düşmekte. Bu ışık güvenilirliklerinin kanıtı. Bir hayli gizemli olsalar da esaslı bir cevhere sahipler.

Ömrün boyunca ışığın nesnelere dokunuşunu izledin, kazanmış olduğun bu deneyim tuvallerinde aşikâr bir şekilde kendini gösteriyor. Işığın geçerken ya da yüzeyler üzerinde –pek çok değişik yüzeyde– yerleştiği zaman çıkardığı sesleri dinledin. Bilirsin, bazen bir tarak, bazen metal bir eğe, bir çekiç ya da dudaklar gibidir ışık; her şey ışığın kaynağına ve değdiği yüzeye göre belirlenir.

Bu resimlerin özgünlüğü öncelikle boyayla elde edilen ışığın yağlıboya resme dokunuşunda kendini gösteriyor. Onları eşsiz kılan da budur.

Ya resmedilen nedir? Ne var orada? Geçmişten imgeler bunlar, geçmişi canlandıran, bazı Watteau'lar gibi – paletlerinde ortak bir şey var.

Ama senin resimlerin ne gösterilerle ne de sahneyi terk etmiş oyuncularla ilgili. Geride ne kaldıysa onunla ilgili. Hafıza hakkında yeni bir şeyi tam da bu noktada söylüyorlar.

Geçmiş genellikle doğrusal bir kategori olarak düşünülür: Doğrusal zaman geçmişi, şimdiyi ve geleceği kapsar. Kimse geçmişin kapsamıyla pek ilgilenmez ya da geçmişin *uzamsal* bir kategori olabileceği fikriyle. Bu elbette geçmişle ilgili olarak akla gelen Gotik katedraller ya da arkeolojik alanlarla aynı şey değildir.

Sen *artık* geçmişin şimdiki zamandan çok farklı özel bir alanı olduğunu gösteriyor ve her tuvalde bununla ilgili değişik örnekler sunuyorsun. Geçmişi adeta bir giysi gibi üzerimize geçirdiğimizi, daha doğrusu şimdiki zamanın geçmişi nasıl teninde taşıdığını gösteriyorsun. Bana öyle geliyor ki senin başlangıç noktan her zaman bu iki yüzeyin, şimdinin teniyle geçmişin kıyafetinin, birbirine dokunması.

Tüm yıkama, ütüleme, ağartma, katlama çağrışımlarıyla "keten" sözcüğü geliyor aklıma, ve ne pamuklu ne yünlü ne de ipekli kokusuna hiç benzemeyen özel kokusuyla. Keten insanın üstüne yapışmaz, daima püfür püfürdür. Bedenle arasında hava vardır hep, üzerine yattığın zaman bile.

Bu hava sayesinde, ketene nüfuz eden geçmiş tene fısıldar. (Yağlıboya resim için en mükemmel tuvallerin dokusunda keten ipliğinin bulunması şaşırtıcı olmamalı.) Ressam olan sen bu fısıltıların izini sürerken, eğer seni takip edecek olursak, biz de o alanı, geçmişin topoğrafyasını keşfetmeye başlarız: mesafelerin yerini oldukça saydam katmanların aldığı, ufkun olmadığı bir Kaynak, yolların ve patikaların defalarca keten gibi katlanarak palimpseste dönüştüğü.

Senin tabloların kelimesiz hikâyelerdir. Bu benzetme tuhaf gelebilir. Kelimesiz bir anlatı mümkün olabilir mi? Köpekler bunu daha iyi bilir; ben de bir hikâye anlatıcısı olarak yeni hikâyelerin kelimeler olmaksızın başladığını biliyorum. Biçimleri, renkleri, kokuları, vücut ısıları, kısa tüyleri, gözleri ve hepsinin ötesinde dokundukları parmakları orada, belirgin ve eşsiz, tek bir kelime olmadan. Kelimeler hikâyeleri geliştirecek yerde sona erdirir onları.

Geçmişin alanında (ki sen ressam olarak pirisin bu işin) renkler ses misali yüzer – ve bu alanın esrarı, akustik esrarına yakınlığında değil mi? Her ne hal ise, senin resimlerine onları dinlemeksizin bakamıyorum.

63

Peter Kennard

1949-

PETER KENNARD'IN kolay kolay akıldan çıkmayacak işlerine *Guardian* okurlarının çoğu aşinadır. Kaçınılacak sözler, unutulmamakta ayak direr. Kennard'ın, iki sergi ve bir kitap içindeki yirmi yılı aşkın bir süreyi kapsayan fotomontaj çalışmaları, onun sanatının neden gözardı edilemeyeceğini düşünmemiz için imkân veriyor bize. "Neden sanatı bu kadar etkileyici?" diyecek yerde, olumsuz bir ifade kullanıyorum ki bunu başka türlü söylemek de pekâlâ mümkündü. Bunlar modaya uymayan, tedirgin edici, zihinlere saplanan sözler. Kennard'ın işlerinin çok saf olduğunu söyleyebilirdim, eğer sözcüğün kendisi de kirlenmemiş olsaydı. Yaraya değen tuzlu su gibi.

Kennard'ın başlıca iki konusu var. Hiroşima'dan bu yana geliştirilen nükleer silahlar ve modern yoksulluk; bu ikisi dünyanın savunma bütçeleri vasıtasıyla birbiriyle bağlantılı. Bir bakıma Kennard yeni hiçbir şey söylemiyor. Her öğrenci bunu bilir – her öğrencinin kirli bir dünyada yaşayacağını öğrenmesi gerektiği gibi. Gezegene tehdit. Yetersiz beslenme yüzünden ölen milyonlar. Bir adam tek başına bir deste fotoğraf, bir makas ve yapıştırıcıyla bununla nasıl başa çıkabilir? Bu sorudan sonra Kennard'ın projesinin ne olduğuna biraz daha yakından bakalım. Çok daha yakın eve.

İlk konusu nükleer silahlarla ilgili olmasa da, siyasi iktidarın onları *kullanma tahayyülüyle* ilgili. Aynı şekilde ikinci konusu da açlıkla ilgili değil ama, gerçek olgulara rağmen siyasi ve iktisadi politikaların ne denli *kayıtsız* olduğuna dair. Onun alanı insanların vicdanı. Onun içindir ki caydırıcılık, seçim programları ya da dünya piyasalarının gerçekleriyle ilgili tüm tartışmalar Kennard'ın sözsüz olan işlerini etkilemez. Onun savları ne taktik ne de stratejiyle ilgilidir. Bütün bu zaman zarfında bir



PETER KENNARD, THATCHER SAĞLIK HİZMETLERİNİ KESİYOR, 1985

tek sorusu vardır: Bununla nasıl yaşayacağız? Elcevap: feci şekilde.

Onun hayalleri bildik ahlakçılarınkine benzemez. Ahlakçılar durmadan neyin iyi, neyin kötü olduğunu sıralayıp durur: davranışlar, âdetler, istekler, düzenler, hatta insanlar... Ne var ki ne iyilik ne de kötülük ahlaki bir sınıflandırmayla tanımlanabilir – zira bunlar her yerde, her türden eylem ve karar içinde var olan güçlerdir. Eğer mutlak kötülük varsa, o sadece (atom bombasıyla bir kentin yok edilişi gibi) çok özel bir eylemin sonucudur, ahlaki bir genellemenin değil.

Bunları söylemek kötülük sorununa görelilik atfetmek değil; aksine tüm boyutlarıyla onunla yüzleşmektir. Aynı şey iyilik için de söz konusudur. Ancak ahlakçılar bu gibi sorunları dolaplara (ya da cezaevlerine) kaldırmayı tercih eder ki, onlardan kurtulup karınlarını afiyetle bir güzel doyursunlar! Ahlakçılar, tanımlama listeleriyle bir masumiyet alanı ya-

ratmayı umarlar. Oysa böyle bir alan yoktur ve Peter Kennard bunu çok iyi bilmektedir.

Kennard'ın vicdan alanında suçlar, bastırılmış korkular ve iyiliğe özlem vardır; karabasanlarımızın ve düşlerimizin dünyası; neticede kendi seçtiğimiz, nükleer silahları kullanmayı tasavvur eden ve dünya nüfusunun yarısını açlığa mahkûm eden bir ekonomiyi yürürlüğe koyan hükümetlerin kararlarında bizim de dahlimizin olduğu gerçeği.

Kennard'ın imgelerinin genellikle hem fevkalade özgün, hem de çok tanıdık olması bu yüzdendir. Britanya adası atık kâğıt gibi yanıyor. Huniye benzeyen, geniş ağzı ve küçük bir deliği olan alete paralar tıkıştırılırken, deliğinden mermiler dökülüyor. Dünya aç bir çocuğun yüzü şeklinde betimlenmiş. Dünyaya bir asma kilit vurulmuş. Mantar bulut bir yüzü buharlaştırıyor.

Onun imgelerini sözle ifade etmek imkânsızdır; zira her şeyden önce röntgen filmi, uydu görüntüsü ve cürufu çağrıştıran çok belirgin görsel bir dokuya sahiptir. İkinci olarak, sanat tarihi açısından sürrealizme bir hayli borçlu olsa da, ulusumuzun uykuda yaşadığı ortak pek çok karabasanda ısrarlıdır: Bir kısmı Birinci Dünya Savaşı'ndan kalma, ne yaptığının pek farkında olmayan generallerin komutası altında olmanın travmasıyla başlayan, 6 Ağustos 1945'te (Hiroşima) şeytani meşaleyi eline alan başkalarıyla süren ve hayatın daha farklı olacağı düşüncesiyle gelecekle ilgili ince hesaplar yapanlarla devam eden görsel bir düzeni vardır.

Images for the End of the Century'nin (Yüzyılın Sonuna Dair İmgeler) altbaşlığı "Fotomontaj Denklemler"dir. Kitap her biri bir denklem olan ardışık on dört bölümden oluşmaktadır. Başlık ya da altyazı olmasa da imgeler arasında çoğu zaman bir artı, eksi ya da eşitlik imi görülür. Ve bu sözsüz tertip, kaçınılması imkânsız şekilde bir rüyadan tepkiyle uyanılmasına sebep olur.

Bir de, Peter Kennard'ın sanatçı olarak ilham kaynağını ve iradesini, bizim ise onun işlerine duyduğumuz ihtiyacı tanımlayan daha belirsiz bir denklem var. Bu bildiklerimiz ve (çoğu zaman) engellediklerimizle iktidardakilerin yalanları arasındaki denklemdir. Kennard işin içinde olduğu içindir ki, fotomontajı araç olarak seçti, bu sayede görünmeyeni görünür kıldı, ya da gerek kasten gerekse bilinçsizce saklananları ifşa etti. Bu ifşaatlar ahlaka aykırı görülse de çok kıymetlidir.

Birçok neden bir yana, geleceğin yolunu açıyor olmasından ötürü kıymetlidir. Yerkürenin karnındaki cenin kitabın son imgesidir.

Şu sırada kısa süreli menfaatlere aklını takmış bir kültürde yaşıyor olmaktan dolayı geleceği unuttuk çoktan. Medyanın anlık gevezelikleri. Plastik paranın anlık vaatleri. Kendilerine oy vermemiz için kör olmamızı isteyen siyasetçiler.

Gelecek –iktidarda olanlar için uzun zamandır kanlı bir belagat kaynağı iken– bugün artık dirençle kendi ömrünün ötesine bakabilenlere bağlıdır. Ve bunu başarabilmek için Peter Kennard gibi, karabasanlarımızı ve bastırılmış ümitlerimizi dikkatle incelemek zorundayız.

64

Andres Serrano

1950-

BUGÜN KUTSAL CUMA, Çarmıha gerilen İsa'nın ıstırabının ve ölümünün anılması için Hıristiyan kiliselerinin belirlediği paskalyadan bir önceki cuma günü.

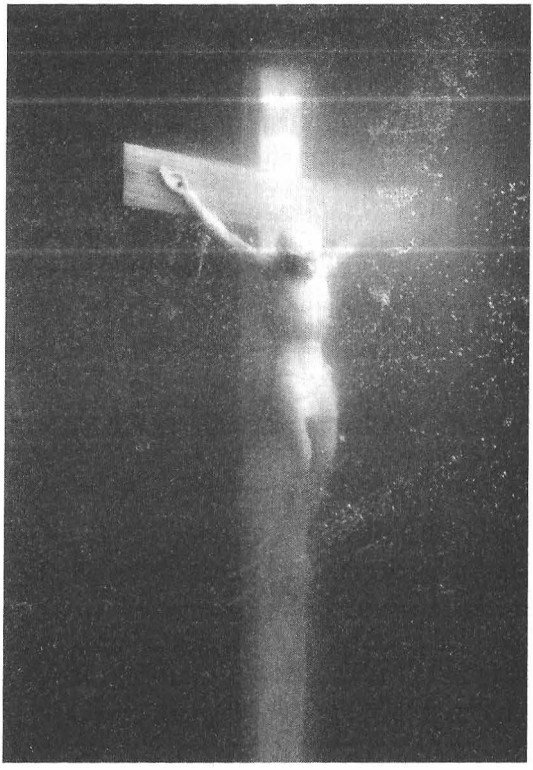
Altı gün önce Avignon'da yerel başpapaz, fundamentalist grupların ve (geçen seçimlerde Avignon'da oyların yüzde 27'sini kazanan) Ulusal Cephe'nin desteğiyle, New Yorklu ressam Andres Serrano'nun *Piss Christ / Sidikli İsa* isimli fotoğraf çalışmasını sergileyen bir müzeyi zor kullanarak kapattırdı. Yirmi yıldan uzun bir zaman önceye ait olan çalışma, içinde kan ve idrar olduğu söylenen bir şişeye daldırılmış bir çarmıhın fotoğrafı.

Sonraki gün küçük bir grup müzeyi basarak eseri parçaladı. Bunun üzerine kültür bakanı bu eylemin İfade Özgürlüğü temel ilkesini ve Yaratıcılığı hedef aldığını söyleyerek saldırıyı kınadı. Ardından medya seferber olup bu küçük olayı insafsız bir barbarlık eylemi olarak dünya âleme duyurdu.

Düşünüyorum da... Bana göre işin içinde daha çok ıstırap veren ve daha karmaşık bir şey var. Bazı şeylerin böyle kötü bir şekilde adlandırılması bir eğilimin giderek yaygınlaştığına ve başsız sonsuz bir gidişe işaret ediyor. Yanılıyor muyum?

Serrano bunu ve benzer işleri ilk AIDS salgını sırasında yaptığını söylüyor. Kan tahlilleri birdenbire ürkütücü bir hal almıştı; büyük şirketlerin çoğu çalışanlarına idrar testi zorunluluğu getiriyordu.

İsa, her iki sıvının içine daldırılmış görülüyor. Bu imge bir yandan da öğretisi, zulmü ve engizisyonuyla İsa'nın vaaz ettiği ve örnek olduğu şefkat saikiyle çelişen Katolik Kilisesi'ne bir saldırı olarak da algılandı. İsa eğer AIDS belasıyla karşılaşmış olsaydı, kurbanların yanında yer alacağı kuşkusuzdu.



ANDRES SERRANO, SİDİKLİ İSA, 1987

Serrano'nun ihtilafa vesile olan hatası başlığıyla ilgili (çalışmanın estetik değerlendirmesi tamamen ayrı bir sorun). Eğer "Sidik, Kan ve İsa" ya da "Kan ve Sidiğe Batmış İsa" deseydi amacına ulaşmış olacaktı.

Ama o *Sidikli İsa* diyor ki bu küfür bir saldırı, şiddetli bir tahrik. (Bu hakaret bir karşı saldırıya davet, aynı zamanda da bir rezalet.) Öte yandan kışkırtıcı başlık kutsala saldırarak da saygısızlıkta bulunuyor.

Söz konusu başpapazın, fotoğrafın dine hakaret anlamına geldiğini söylemesi bizi bu meseleyi ele almaktan caydırmamalı. Kilisenin hiçbir şekilde sözcükleri tekeline almasına izin vermemeliyiz. (Her çeşit bağnazlık sözcükleri veto etme hakkını elinde tutmakla başlar.) Avignon'daki Abbé Regis de Cacquercy gibi bir figür bana Tolstoy'un son kitabı *Diriliş*'te, görkemli bir öfkeyle tasvir ettiği bazı kilise erbabını hatırlattı. (Kitap yayımlandıktan sonra Ortodoks Kilisesi Tolstoy'u afaroz etmişti.)

İsa örneği, kiliseler dışında yaşayan milyonlarca insan için bir rehber olarak görüldüğü gibi, olumlu bir şeylerin mümkün olabileceği hissini de verir. Umut sunmakta, Pietàlar sunmaktadır. Kiliselerin fermanlarına ya da simgelerine değil, böyle bir inancın kutsallığına saygı gösterilmesi beklenir; bu yüzden de uluorta hakaretlerden korunması zorunludur. İki sözcük, "Sidikli İsa" (imge değil) böyle bir hakaret içeriyor.

Basının tantanalı yayınlarıyla önemi abartılan bu basit hikâyeyi neden tekrar anlatıyorum?

Çünkü o, sözcüklerin incitici bir şekilde kullanıldığında hayatta nasıl karşılığını bulduğunu açıklayıcı muazzam bir cehalet örneği. Serrano müstehzi başlığıyla, benim göndermede bulunduğum inancın boyutlarını ve karmaşıklığını aklına getirmedi. Unuttu mu? Yoksa bilmezden mi geldi?

Günümüzün İletişim tufanında kelime oyunları ve çalım satmalar sayısız başka hayatın gerçeğine el koyuyor, yaşamasını engelliyor. Ve bunun yarattığı çelişkiyse çoğu zaman *cehaletin* en son *habere* eşlik ettiğine dair.

Geçen hafta TV'de neoliberal bir iktisatçı, yatırımın dünyada ne anlama geldiği sorusuna cevaben: Yatırım yapmak kazanmak için ümittir, dedi.

Bugün Kutsal Cuma ve neredeyse geceyarısı oldu.

65

Juan Muñoz

1953-2001

Cuma

Yastayım, Nâzım. Sen bizlerle onca ümidi, onca kederi paylaştın; yasımı seninle paylaşmak istiyorum.

Gece gelen telgraf
dört heceden ibaretti:
"Vefat etti"*

Dostum Juan Muñoz'un yasını tutuyorum; heykeller ve enstalasyonlar yapan olağanüstü bir sanatçıydı; İspanya'da bir kumsalda ölüverdi dün, kırk sekiz yaşında.

Sana merakımı çeken bir şey sormak istiyorum. İşkence, cinayet ya da açlıktan ölmekten çok farklı olan doğal bir ölümün ardından, eğer söz konusu insan bir süredir hasta filan da değilse, ilk şoktan sonra korkunç bir kayıp hissine kapılıyorsun, özellikle de ölen gençse...

Şafak söküyor –
odam
geceden ibaret.**

Bunu bir acı, hiç dinmeyecek bir acı takip ediyor. Ancak, acıyla birlikte, şakaya benzer ama şaka olmayan bir şey sızıyor sinsice. (Juan çok şakacıydı.) Sanrı gibi, yaptığı numaradan sonra sihirbazın mendilinin hareketini anımsatan bir şey, bir tür hafiflik, hissettiklerinle taban tabana zıt.

* Nâzım Hikmet, *Tüm Eserleri*, cilt 2, İstanbul: Cem, 2. basım, 1976, s. 151. *–ç.n.*
** *A.g.y.*, cilt 2, s. 152. *–ç.n.*



JUAN MUÑOZ, KÖŞEYE DOĞRU, 1998

Ne demek istediğimi anlıyor musun? Bu hafiflik delişmen bir şey mi yoksa yeni bir talimat mı?

Sana bunu sorduktan beş dakika sonra oğlum Yves'den bir faks geldi, Juan için bir şeyler karalamış.

Hep bir kahkahayla,
ortaya çıkıverirdin
taze bir gözbağcılık numarasıyla

Kaybolurdun hep
ellerini bırakıp
masamızda.

Kayboldun,
kâğıtlarını bırakıp
ellerimizde.

Yeniden taptaze bir kahkahayla
çıkıvereceksin ortaya
gözbağcılığı da olan.

Cumartesi

Nâzım Hikmet'i hiç gördüm mü, bilemiyorum. Gördüğüme yemin edebilirim ama kanıtlayıcı ayrıntıları çıkaramıyorum bir türlü. 1954'te Londra'daydı sanırım. Hapisten çıktıktan dört yıl sonra, vefatından dokuz yıl önce. Red Lion Alanı'nda siyasi bir toplantıda konuşuyordu. Bir-iki

cümle söyledikten sonra bazı şiirler okudu. Kimi İngilizce, kimi de Türkçeydi. Sesi güçlü, dingin, benzersiz ve son derece ahenkliydi. Ama sanki gırtlağından çıkmıyordu – ya da belki o anda öyleydi. Adeta göğsünde bir radyo vardı da hafifçe titreyen kocaman ellerinden biriyle açıp kapatıyordu düğmesini. İyi tarif edemiyorum, zira varlığı ve içtenliği ayan beyan ortadaydı. Uzun şiirlerinden birinde, 1940'larda Türkiye'de, Şostakoviç'in bir senfonisini radyodan dinleyen altı kişiyi anlatır. Bu altılıdan üçü (kendi gibi) hapistedir. Kilometrelerce uzakta, Moskova'da çalınan senfoni canlı yayınlanmaktadır. Red Lion Alanı'nda okuduğu şiirleri dinlerken, sözlerinin de dünyanın öte yanından geldiği izlenimine kapıldım. Anlaşılmaları zor olduğundan değil (zor değildi), müphem ya da sıkıcı olduklarından değil (geniş oylumlu, cesur ve kararlı şiirlerdi), mesafelere ve sonu gelmeyen ayrılıklara galebe çalan bir üslupla okundukları için. Şiirlerindeki *burası*, her yer olabildiği için.

> Pırağ'da bir araba geçiyor
> tek atlı bir yük arabası
> Yahudi mezarlığının önünden.
> Bir başka şehrin hasretiyle yüklü araba,
> arabacı ben.*

Konuşmak için oturduğu yerden kalkmazdan önce de oldukça yapılı ve uzun boylu olduğu fark ediliyordu. Boşuna ona "Mavi gözlü dev" dememişler. Ayağa kalktığı zaman ise olağanüstü hafif, öyle ki neredeyse uçacak kadar hafif olduğu izlenimine kapılıyordu insan.

Belki de hiç görmemiştim kendisini, zira Londra'da, Uluslararası Barış Hareketi'nin örgütlediği bir mitingde ayaklarının yerden kesilmesini önlemek için onu halatlarla platforma sıkıca bağlamış olmaları pek de akla yatkın değil. Buna rağmen çok net olarak hatırlıyorum. Ağzından çıkar çıkmaz gökyüzüne yükseldi sözleri –bir açıkhava mitingiydi– onlar rüzgâra kapılıp Alan'ı ve bir zamanlar Theobald's Road güzergâhında işleyen tramvayların kıvılcımlarını aşarak daha daha yükselirken, bedeni yazmış olduğu sözcüklerin peşinden gitmek istercesine hareketlendi.

> Sen bir köysün,
> Anadolu'da bir dağ başında
> Sen şehrimsin
> En güzel ve en acılı

* "Pırağ'da Vakitler/Şafak", *a.g.y.*, cilt 5, Cem, 1976, s. 88. –*ç.n.*

Sen bir imdat çığlığısın – yani memleketimsin
Sana doğru koşan adımlar benim.*

Pazartesi sabahı

Uzun hayatımda en çok değer verdiğim çağdaş şairlerin şiirlerinin hemen hepsini çevirilerden –pek azını özgün dillerinde– okudum. Sanırım yirminci yüzyıldan önce kimsenin böyle bir şey söylemesi mümkün olamazdı. Şiirin başka bir dile çevrilip çevrilemeyeceği konusundaki tartışmalar asırlarca sürdü, ama bunlar oda içi tartışmalardı, tıpkı oda müziği gibi. Yirminci yüzyılda bu odaların büyük çoğunluğu enkaza dönüştü. Yeni iletişim olanakları, küresel politikalar, emperyalizm, dünya pazarları vb. milyonlarca insanı bir araya getirirken, milyonlarcasını da rasgele ve benzeri görülmemiş bir şekilde birbirinden kopardı. Bunun sonucunda şiir konusundaki beklentiler değişime uğradı; giderek en nitelikli şiirler çok çok uzaklardaki okurların beğenisinden güç aldı.

yol başlarında durabilmeli
kilometre taşları gibi şiirlerimiz**

Yirminci yüzyılda, yalın pek çok şiir dizesi farklı kıtalar, mahrumiyet içindeki köyler ve ırak başkentlerle bağ kurdu. Hepiniz biliyorsunuz bunu, hepiniz; Nâzım, Brecht, Vallejo, Attila József, Adonis, Juan Gelman...

Pazartesi ikindi vakti

Nâzım Hikmet'in bazı şiirlerini ilk kez okuduğumda çok gençtim. Londra'da, Britanya Komünist Partisi'nin desteklediği yayınlardan pek sürümü olmayan uluslararası bir edebiyat dergisinde rastlamıştım onlara. Düzenli olarak izlediğim bir dergiydi. Şiir konusundaki Parti görüşü çok sığdı ama yayımlanan öyküler ve şiirler çoğunlukla ufuk açıcıydı.

O tarihten çok önce Meyerhold Moskova'da idam edilmişti. Nâzım'ın 1920'lerin başında Moskova'ya ilk gidişinde Meyerhold'a duyduğu hayranlıktan dolayı özellikle anıyorum onu şimdi...

"Meyerhold'un tiyatrosuna çok şey borçluyum. 1925'te Türkiye'ye döndüğümde İstanbul'un sanayi semtlerinden birinde ilk İşçi Tiyatrosu'nu kurdum. Hem yazar hem de yönetmen olarak bu tiyatroda çalışırken,

* "Sen Anadolu'da Bir Dağ Köyüsün" (Bunu bir dergide görmüştüm). –*ç.n.*
** *A.g.y.*, cilt 8, Cem, 1980, s. 115. –*ç.n.*

izleyicilerle birlikte, onlar için çalışmanın yeni yollarını bizlere Meyerhold'un açtığını hissediyordum."

1937'den sonra bu yeni olanaklar Meyerhold'un hayatına mal olmuştu ama edebiyat dergisinin okurları henüz bundan haberdar değildi.

Nâzım'ın şiirlerini ilk keşfettiğimde beni en çok çarpan şiirlerin yarattığı enginlik duygusuydu; o zamana kadar okumuş olduklarımın hepsinden daha geniş bir alanı kapsıyorlardı. Bu alanı tasvir etmiyor, onu katediyor, dağları aşıyordu şiirler. Aynı zamanda eyleme dairdiler. Kaygıları, yalnızlığı, mahrumiyeti, kederi dile getiriyor ama bu duyguları zoraki bir eylemlilik değil, gerçek eylemler izliyordu. Geniş alanlarla eylemler birlikte gider. Antitezleri ise hapishanelerdir ki, siyasi tutuklu olan Nâzım, eserlerinin yarısını Türkiye'nin hapishanelerinde yazdı.

Çarşamba

Yazı yazdığım masayı tarif etmek istiyorum sana, Nâzım. Beyaz, madeni bir bahçe masası, Boğaziçi yalılarının bahçelerinde son zamanlarda çok görülen türden. Benimki Paris'in güneydoğu banliyösündeki küçük bir evin üstü kapalı verandasında duruyor. Bu ev 1938'de esnaf, zanaatkâr ve vasıflı işçiler için inşa edilmiş çok sayıda evden biri. 1938'de sen hapisteydin. Başucundaki bir çivide bir saat asılıydı. Üst kattaki koğuştan idamlık eşkiyaların zincirlerinin şakırtısı duyulmaktaydı.

Bu masanın üstü daima kâğıtlarla örtülüdür. Her sabah kahvemi yudumlarken ilk iş olarak onları düzene koymaya çalışırım. Sağımda, saksıda senin hoşuna gideceğini bildiğim bir bitki duruyor. Yaprakları çok koyu, alt yüzleri mürdüm rengi, üsttekilerse güneşten koyu kahveye dönüşmüş. Yapraklar üçlü gruplar halinde, aynı çiçekten bal emen gece kelebeklerine benziyor – zaten kelebek büyüklüğündeler. Çiçekleriyse minicik, pespembe; şarkı söylemeyi yeni öğrenen çocukların sesleri kadar masum. Bu iri bir yonca türü aslında. Sözünü ettiğim bitki Polonya'dan geldi, orada Koniczyna diyorlar. Onu Ukrayna sınırı yakınındaki bahçesinde yetiştiren bir arkadaşımın annesi vermişti bana. Kadının çarpıcı mavi gözleri vardı; bahçesinde ya da evinin içinde dolaşırken tıpkı torunlarının başlarını okşamaktan kendini alamayan büyükanneler gibi çiçeklerini okşardı.

Sevgilim, gonca gülüm,
başladı Lehistan ovasında yolculuğum:
Küçücük bir çocuğum,
bakıyorum ilk resimli kitabıma;

küçücük bir çocuğum,
sevinçler içinde, hayretler içinde;
küçücük bir çocuğum,
bakıyorum ilk resimli kitabıma,
insanları, hayvanları, eşyaları,
daha renkli, daha güzel,
yeni baştan keşfederek.*

Bir hikâye anlatılırken her şey neyin neyi izlediğine bağlıdır. Asıl kurgu ise nadiren açığa çıkar. Deneme ve yanılma. Çoğu zaman defalarca. Masada daima bir makas ve seloteyp bulundurmam bu yüzden. İstediğim boyda kopartmama yarayan zımbırtı olmadığından, seloteybi her seferinde makasla kesmem gerekiyor. Zor olan, teybin ucunun rulonun neresinde son bulduğunu keşfedip, yeniden açmak. Tırnaklarımla kazımaya çalışıyor, sinirlenip sabırsızlanarak uğraşıyorum. Nihayet ucunu bulmayı başarınca teybi masanın kenarına yapıştırıyor, çözülmeye bırakıyorum, yere değene kadar.

Arada sırada verandanın yanındaki odaya geçip biraz gevezelik ediyor, bir şeyler atıştırıyor ya da gazete okuyorum. Birkaç gün önce bu odada otururken gözüme bir şey takıldı; hareket ediyordu çünkü. Işıl ışıl bir suyun oluşturduğu minyatür bir çağlayan verandanın zemininden masanın önündeki boş iskemlemin ayaklarına doğru yürüyordu. Alpler'deki çaylar da tıpkı böyle su damlacıklarıyla oluşmaya başlar.

Pencereden gelen bir esintiyle hareketlenen bir seloteyp rulosu da bazen dağları devirmeye yeter.

Perşembe gecesi

Bundan on yıl önce Haydarpaşa Garı'nın yakınında, zanlıların polis tarafından sorgulandığı bir yapının önünde duruyordum. Siyasi mahkûmlar orada gözaltında tutulur, üst katında bazen haftalarca sorguya çekilerek ifadeleri alınırmış. Nâzım Hikmet 1938'de orada sorgulanmış.

Söz konusu bina vaktiyle hapishane değil, muazzam bir askeri kışla olarak tasarlanmış. Tuğlalar ve sırlarla örülü olan yapı yok edilmesi mümkün değilmiş gibi görünüyor. Cezaevi olarak inşa edilen binaların ürkütücü, çoğu zaman da sinir bozucu, eğreti bir havası vardır. Örneğin, Nâzım'ın on yılını geçirdiği Bursa'daki cezaevine, nizamsız planından ötürü "taş tayyare" derlermiş. İstanbul'daki gardan seyrettiğim heybetli

* "Lehistan Mektubu", *a.g.y.*, cilt 7, Cem, 1979, s. 233. –*ç.n.*

kışla ise aksine ketumiyete adanmış bir anıtın özgüvenine ve sükûnetine sahipti.

Bina ölçülü bir tonda, burada her kim kalırsa kalsın ve bu duvarlar arasında her ne olursa olsun unutulmaya, kayıtlardan silinmeye, Avrupa ile Asya arasındaki bir yarıkta gömülüp yok olmaya mahkûmdur, beyanında bulunuyordu.

İşte o zaman Nâzım'ın şiirinin benzersiz ve zorunlu stratejisine ilişkin bir şeyi kavradım: Sürekli olarak kendi tutsaklığını aşmak zorundaydı! Tutuklular hemen her yerde Büyük Firar'ı hayal ederler; Nâzım'ın şiirindeyse buna rastlanmaz. Onun şiiri, başından beri cezaevini dünya haritasında küçük bir nokta olarak belirtir.

En güzel deniz:
henüz gidilmemiş olanıdır.
En güzel çocuk:
henüz büyümedi.
En güzel günlerimiz:
henüz yaşamadıklarımız.
Ve sana söylemek istediğim en güzel söz:
henüz söylememiş olduğum sözdür...

Bizi esir ettiler,
bizi hapse attılar:
beni duvarların içinde,
seni duvarların dışında.
Ufak iş bizimkisi.
Asıl en kötüsü:
bilerek, bilmeyerek
hapishaneyi insanın kendi içinde taşıması...
İnsanların birçoğu bu hale düşürülmüş,
namuslu, çalışkan, iyi insanlar
ve seni sevdiğim kadar sevilmeye layık.*

Nâzım'ın şiiri, sivri ucu hapishane hücresine saplanmış bir pergel gibi kimi zaman mahrem, kimi zaman geniş çaplı ve küresel daireler çizer.

* "Saat 21-22 Şiirleri, 24 Eylül 1945", *a.g.y.*, cilt 7, s. 14 ve 16. *–ç.n.*

Cuma sabahı

Bir gün Madrid'deki bir otelde Juan Muñoz'u bekliyordum; gecikmişti, çünkü daha önce de söylediğim gibi, geceleri kendini işe kaptırdığı zaman, otomobil altında çalışan usta bir tamirci gibi zamanı unuturdu. Nihayet geldiğinde, araba altındaki tamirci benzetmesiyle ona takıldım. Sonradan bana gönderdiği şakacı faksı, neden bilmem seninle paylaşmak istiyorum, Nâzım. Belki de sebep aramak benim işim değil. Sadece hayatta olmayan iki insan arasında postacılık yapıyorum.

"Kendimi tanıtayım istiyorum sana – ben, zamanının büyük bir kısmını bir makinenin altında sırtüstü yatıp onu incelemekle geçiren bir İspanyol tamirciyim (sadece otomobillerle ilgilenirim, motosikletler benim işim değil). Ama önemli olan şu ki, ara sıra sanata da el atarım. Sanatçı filan olduğum sanılmasın, hayır. Lakin, sürünerek arabaların altına girip makine yağına bulanma saçmalığına son verip, sanat dünyasının Keith Richard'ı olmaya hevesliyim. Eğer bu mümkün değilse, papazlık da yapabilirim, günde yarım saat çalışma, şarap eşliğinde elbette.

"Bunları sana yazmamın sebebi (biri Porto'da, diğeri Rotterdam'da olan) iki arkadaşımın bizi Boyman Otomobil Müzesi'nin bodrumundaki ve kadim Porto şehrindeki şarap mahzenlerine (umarım içki orada daha boldur) davet etmiş olması.

"Bir de manzaradan söz ettiler ki, pek anlam veremedim. Manzaraymış! Sanırım araba sürerken etrafa bakınmak ya da etrafa bakınırken araba sürmek gibi bir şey olmalı...

"Kusura bakmayın Bayım, yeni bir müşteri geldi. Vay canına! Bir Triumph Spitfire bu!"

Juan'ın, sessiz yontularıyla baş başa olduğu atölyesinde yankılanan kahkahası kulaklarımda çınlıyor.

Cuma gecesi

Yirminci yüzyılın en güçlü şiirlerinin çoğunda –ister kadın, ister erkek şairlerce yazılmış olsun– kardeşlik temasının geçmiş zamanlara kıyasla çok daha yoğun bir şekilde işlendiğini düşünüyorum. Hal böyle olunca, bunun siyasi sloganlarla bir ilintisinin olmadığı da anlaşılıyor. Apolitik Rilke için, gerici Borges için ve ömrünce komünist olan Nâzım için geçerli bu. Yüzyılımızda benzeri görülmemiş katliamlar yaşandı; buna rağmen insanların kardeşçe yaşayacağı bir gelecek hayal ediliyor, kimi zaman bu uğurda savaşlar veriliyordu. Geçmiş yüzyıllarda böyle bir dilek pek ender dile getirildi.

Bu adamlar, Dino
ellerinde ışık parçaları,
bu karanlıkta, Dino,
bu adamlar nereye gider?
Sen de, ben de, Dino,
onların arasındayız,
biz de, biz de, Dino,
gördük açık maviyi.*

Cumartesi

Kimbilir belki, seni bu kez de görmüyorumdur Nâzım. Oysa yemin edebilirim gördüğüme. Verandada, karşımda, masanın başında oturuyorsun. Çoğu zaman insanın kafa şeklinin, içindeki düşünce tarzının ipuçlarını verdiğini hiç fark ettin mi?

Kimi kafalar kendi çıkarlarından başka bir şey düşünmez. Kimileriyse köhne düşünceleri sahiplenmekten vazgeçemez asla. Günümüzde çoğu kimse sürekli kayba uğradığımızın bir türlü ayırdına varamıyor. Senin kocaman başına mıhlı masmavi gözlerin bana değişik gökyüzlerine sahip pek çok dünyanın bir arada, birbirinin içinde, biri ötekine gözdağı vermeksizin, huzur içinde ama kalabalıklarla haşır neşir yaşayabileceğini ilham ediyor.

Sana içinde bulunduğumuz dönem hakkında bir şeyler sormak istiyorum. Tarihte gerçekleşmekte olduğuna ya da gerçekleşeceğine inandığın şeylerin çoğu hayal oldu. Senin düşlediğin sosyalizmin hiçbir yerde kurulduğu yok. Şirket kapitalizmi, yükselen muhalefete rağmen, engel tanımadan ilerliyor ve Dünya Ticaret Merkezi'nin ikiz kuleleri yıkıldı. Aşırı kalabalıklaşan dünyamız her geçen yıl daha da yoksullaşıyor. Dino'yla birlikte gördüğünüz mavi gök nerede bugün?

Haklısın diyorsun, ümitler boşa çıktı ama aslında bu neyi değiştirir? Ziggy Marley'nin şarkısındaki gibi adalet hâlâ tek sözcüklü bir dua değil mi? Tarih baştan başa gerçekleşmesi beklenilen, yitirilen ve yeniden yeşeren ümitlerden ibaret. Ve yeni ümitler yeni kuramlara yol açıyor. Ama büyük kalabalıklar için, cesaret ve sevgiden başka hiçbir şeyi ya da pek az şeyi olanlar için, ümidin algılanışı farklıdır. Bu durumda ümit dişlerini geçirdiğin bir şeydir. Unutma bunu. Gerçekçi ol. Ümit dişlerin arasındayken yorgunluk vız gelir, ihtiyacın olduğunda direnme gücü bulursun;

* "Abidin Dino'nun Yürüyüş Adlı Bir Tablosu Üzerine Söylenmiştir", *a.g.y.*, cilt 5, s. 147. *–ç.n.*

bu güç sayesinde olmadık yerde bağırılmayacağını, asla yakarmamak gerektiğini bilirsin. Ümidi dişleriyle yakalamış genç bir kızın ya da delikanlının kardeşliği saygı uyandırır. Gerçek hayatta ümit beslemeyenler yalnızlığa mahkûmdur. Acınmaktan başka bir şey gelmez ellerinden. Ve geceyi kazasız belasız atlatıp yeni bir günü hayal ederken dişlerin arasındaki bu ümitlerin taze ya da yıpranmış olması önemli değildir. Bir kahve içsek mi?

Hemen yapayım.

Verandadan içeri giriyorum. İki fincanla –Türk kahvesi tabii– döndüğümde yerinde yoksun. Masanın üzerinde, seloteybi yapıştırdığım yerin hemen yanında bir kitap duruyor; içinde 1962'de yazmış olduğun bir şiir var.

çınar olsam dinlensem gölgesinde
kitap olsam okusam uykusuz gecelerimde içim sıkılmadan
kalem olmak istemem kendi elimde bile
kapı olsam iyilere açsam kötülere kapasam
pencere olsam perdesiz ve iki kanadı açık bir pencere ve
şehri soksam odama
söz olsam çağırsam haklıya doğruya güzele
söz olsam söylesem sevdamı yumuşacık.*

* *A.g.y.*, cilt 8, s. 139. *–ç.n.*

66

Rostia Kunovsky

1954-

ROSTIA KUNOVSKY adında bir arkadaşım var. Paris'te yaşayan Çek asıllı bir ressam. Onu yirmi beş yıldan uzun bir zamandır tanıyor ve çalışmalarını izliyorum. Bir ressam olarak hayal gücü ve uygulama yeteneği özgün ve sağlam. Arada sırada resimlerini almak isteyen bir-iki kişi çıksa da, işleri genellikle fazla ilgi ve teşvik görmedi. Tanınmadan sürdürüyor hayatını.

Dünya basınından gazeteciler görsel sanatlarla ilgili yazma konusunda en etkili seslerden biri olarak zaman zaman bana başvuruyor. Ne var ki şimdiye değin Kunovsky için ne bir galeriyi ne de sergi küratörünü ikna edebildim. Yatırım ve tanıtım çevrelerinde sesim duyulmuyor. N'apalım, sağlık olsun!

Ben de onun en son işlerinin yer aldığı hayali bir sergi hakkında yazacağım şimdi. Hangi şehirde olacağına siz karar verin. Çarşamba günü açıldı. Tom Waits'i açılışa davet ettim. O da gelip "Talking at the Same Time"ı söyledi. Ben Jaffe trombon çaldı, gitarlar da vardı. İki metreye iki metre, çerçevesiz büyük resimlerden birinin önünde çaldılar.

bir iş bul, paranı biriktir, Jane'i dinle
herkes şemsiyelerin yağmurda pahaya çıktığını bilir
ve haberlerin berbat olduğunu
var mı başka türlüsü?

Rostia en son tuvallerine *Fenêtres Lettres* adını vermiş. Söz konusu olan "lettre"ler mektup değil, alfabenin harfleri*; kelimeler oluşturmuyorlar, zamanla unutulmuş ya da asıl anlamlarını yitirmiş bir dizi kelimenin şablonla yazılmış ilk harfleri sanki.

* *Lettre* hem harf hem de mektup anlamına gelir. –*ç.n.*



ROSTIA KUNOVSKY, PENCERELER HARFLER, FİGÜR 1, 2011

herkes aynı anda konuşuyor
bazıları için zor zamanlar
kimileri için ballı
kimi yükünü tutuyor kan akarken sokaklarda

Bu son resimlerdeki Pencereler, uçsuz bucaksız bir arazideki tıkış tıkış dikdörtgen yapıların duvarlarındaki kare şeklinde delikler. Bu yerleşimlerde binlerce insanın yaşadığını, oraları işgal etmiş olabileceklerini aklımızdan geçiriyor ama göremiyoruz onları. Ancak canlı renkler bize orada yaşayanların nabız atışını hissettiriyor.

herkes aynı anda konuşuyor.

Yerleşimin yoğunluğundan çöplük sanırsınız oraları, oysa alıcı renkleriyle özenle toplanmış çiçeklerden bir demeti andırıyor.

Boş pencereleriyle belki de binaların çoğu kabuktan ibaret; ancak harabe mi yoksa inşaat alanı mı oralar? Acaba münavebeyle her ikisi de olabilir mi?

Kısaltılmış Sözcüklerin harfleri binalarla aşağı yukarı aynı büyüklükte. Çoğu baş aşağı. Kimi ayna yazısıyla yazılmış. Ötekiler aceleye gelmiş gibi düşey.



KUNOVSKY, PENCERELER HARFLER, FİGÜR 2, 2011

Bu imgeler, şaşırtıcı olmakla birlikte daha önce görmüş olduğumuz bazı şeylerle kafiyeli. Uzak bir şehrin, bizim şimdiye değin ayak basmadığımız varoşlarında bir gün önce meydana gelmiş –şaşmaz şekilde şiddet içeren– bir vaka hakkındaki bir röportaja eşlik eden sayısız klişe medya fotoğrafıyla oynuyorlar.

Hayatların tehlikeye atıldığı ve yitirildiği favelayı, mahalleyi, kampı görüyoruz; anılarını yaşatan, olanlara tanıklık edenlerse binaların yüzsüz cepheleri, kaldırım taşları, boş park alanı şimdi.

Yağlıboya resimler böyle bir ortamı canlandırırken, medya imgeleri kasvetli, umutsuz bir uzaklık duygusu uyandırıyor; oysa Kunovsky'nin imgeleri buna karşın samimi, canlı, ayrıntılarıyla yanı başımızda. Onları samimi ve yakın kılan ritimleri. Rap kadar ısrarlı bir ritimleri var. Hayali serginin ilk gününde dört resim satıldı. Bunlar özel olarak yaşadığımız dönemi dile getiren resimler. Yaklaşık yirmi yıl önce dille ilgili bir değişim oluşmaya başladı; dolayısıyla dünyayı görüş tarzımız da değişti. Bundan önce, fikirleri ya da nesneleri betimlemek için kullanılan sözcükler bir süreklilik vaadi taşırdı; dolayısıyla bu bir tür hayatta kalmanın da güvencesiydi. Sözcüklerle sosyal ve fiziksel dünya arasında bir tür arkadaşlık vardı. Yalanlar, abartılar, yanılmalar da vardı elbette. Ama



KUNOVSKY, PENCERELER HARFLER, FİGÜR 3, 2011

sözcüklerle temsil ettikleri şey arasında yakınlık vardı; temsil edenle edilen arasında eski, karmaşık ama süreklilik arz eden bir aile tarihi vardı.

Derken küreselleşme ve finansal spekülatif kapitalizmin diktatörlüğü zuhur etti. Piyasa denen şeyin hâkim olduğu ticari navigatörlerin kullandığı sözcüklerin, onların iletişim uzmanlarının ve kendilerine bağladıkları medyanın küresel kehanetleriyle hipnotize olmuş milli siyasetçilerin, sabit bir adrese sahip olmayan hiçbir yaşanmış deneyimle uzak yakın herhangi bir ilişkileri yok. Tarihin ya da bir hikâyenin parçalarının sadece bir film makinesiyle bir araya getirildiğini düşünün: insanlık durumunun insansız bir kamerayla anlatılması – bizi kuşatan egemen dil tam da buna benziyor. Kunovsky'nin alfabe Harfleri bu anlamsız dile bir şerh koyuyor. Onun Pencereleri aksine şenlikli, herhangi bir sokakta kulağınıza çalınacak konuşmalar kadar canlı. Gördüklerini dikkatle gözlüyor ve birbirlerine anlatıyorlar. Açılış sona erince Tom'a "Tell me"yi söylemesini rica ettim. Dawn Harms kemanıyla ona eşlik etti.

söyle bana, söyle ki bileyim

kuş niye yuvasını çok yükseklere yapar
bebeği niye kucağına alırsın ağlayınca
ırmak onu boğmasın



KUNOVSKY, PENCERELER HARFLER, FİGÜR 4, 2011

ve yollar kapmasın
ve tozlara batmasın
ve güneş kör etmesin
ve rüzgâr önüne katıp götürmesin

Günümüzde düzyazı yaşadıklarımızla bağ kuramıyor; türküler yapabiliyor bunu.

Galeri kapanmadan *Fenêtres Lettres*'i bir kez daha gez. Resimlerin karşısında insan bazen derinden iç geçirir şaşkınlıkla. Nasıl oluyor da şehadet ya da ölüm ya da savaş güzelliğin yaratılmasına vesile olabiliyor kimi zaman? Nasıl oluyor da bu görünürde metruk yerlerin resimleri insanda çiçek beklentisi uyandırabiliyor?

67

Jaume Plensa

1955-

Heykelcilik, en azından benim heykelciliğim,
taze ayak izlerinden ziyade fosilleşmiş
ayak izlerine yatkındır.

Jaume Plensa

HAYATTA OLANLARIN ölülerden çok daha kalabalık olduğuna kuşku yok. Yaşayan nüfusun yoğun olduğu yerlerde ölüler azalır. Buna karşın dünyadaki seyrek nüfuslu yerlerde ölüler kalabalıktır.

Çoğu zaman bu gibi yerler verimsiz ve yoksuldur ve bu nedenle yaşayanlara destek olamazlar. Bunun en aşırı örnekleri çöller ve kutuplardır. Belki de ölüleri en yakından tanıyan Bedeviler ile Eskimolar'dır.

Yoksul yerlerde çoğunlukla göçebelik yaygındır. Göçebeliği teşvik eden ve bu hayatta ısrarlı olan da göçebelerin kendisidir. Üstelik herhangi bir çobanın ya da avcının size anlatacağı gibi, belirli yerlerde yürürken patikalar size yönelir. Böyle yerleri demiryolunun geçtiği gibi geçecek yerde, patikaları takip ederek ya da patikalarca takip edilerek yürürsünüz. Bazı topraklarda bu yüzden göçebelik vardır. Önünüze engeller çıksa da nihai bariyerler yoktur.

İskoçya'daki Western Highlands böyle yerlerdir. Her şey geçiş halindedir, çünkü durmaya elverişli bir yer yoktur. Kiracı çiftçilerin kulübeleri geceyi geçirmek için sığınan çökmüş hayvan görünümündedir. Konaklama yerleri varsa da kalıcı topluluklara rastlanmaz. Her şey hareket halindedir, kara çamlar, devasa eğrelti otları, İskoç çamları, süpürge otları, ardıç çalıları, fundalıklar. Ve sonra içerlere doğru ilerledikçe su çıkar karşımıza: denize ulaşan ırmaklar, meddücezirle haliçleri dolduran deniz. Ve suyla karanın ötesinde rüzgâr, özellikle de kuzeybatıdan esen.

Ara sıra rüzgârın içinden çığlıklarla yaban kazları uçar gider, anlık bir zaman; toprağın hareketliliği söz konusu olduğunda sanki bambaşka bir cebir söz konusudur.

Bir zamanlar buralarda yaşayıp da savaşmış kabileler gibi bu hareket de engellerden yılmaz; her şeyi karıştırıp herkesi şaşırtır. Eğrelti otlarıyla örtülü tepelerin eteğindeki sularda tirsi avlayabilmenin hikmeti de bundandır. Bazı günler gökyüzünün daha doygun, yeryüzünden daha davetkâr olması bu yüzdendir.

Yerleşimler olmadan zamanın hesabı tutulmaz. Toprakla gökyüzü arası sanki bir kıyı gibidir. Deniz kıyıları nasıl yosun kokarsa, bu kıyı da hesabı tutulmamış zaman kokar.

Kuzey İskoçya'dan batıya, rüzgâra karşı ilerlerken Hebrides'e ulaşırsınız. İlk adaların arasında uzunluğu altı milden fazla olmayan Gigha adında minicik bir ada vardır. Gigha'nın "Kutsal" olduğuna inanılmaktadır.

Çevresindeki boğazlar çok tehlikelidir. Adalılar güney ucuna bundan beş yüz yıl kadar önce küçük bir kilise inşa etmiş. Üç yüz yıl dayandıktan sonra kilisenin harabeden farkı kalmamış olsa bile, etrafındaki kabristana hâlâ ölü gömülmeye devam ediyor.

Mezar taşlarında kuşaklar boyu doğum-ölüm tarihleri ile (adada değilse) nerede öldükleri yazılı. Ölüm nedeni olarak sadece denizde boğulanlarınki kaydedilmiş, (Ötekilerden söz edilmiyor.)

Bir ad ve iki tarih, ikincisinde gün de belirtilmiş ama aradaki zamanda, yaşanmışlığın dışında, neler olduğuna dair tek kelime yok.

En kısa ömür için bile, yeterli büyüklükte taş tasavvur edilemez; taş ocağından çıkan en büyük taş bir yaşında bir çocuğun hayatını kayıt altına almaya yetmeyecektir.

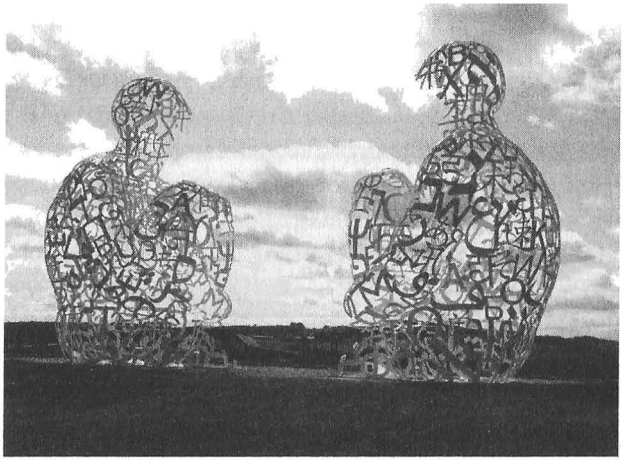
O zaman niye ad ve iki tarih? Tuz, yağmur, liken ve rüzgâr bir ya da iki yüz yılda en derin oyulmuş harfleri bile siler. Bu soru, adların hakkedildiği herhangi bir kabristana sorulabilir. Ama Gigha'da cevap çok daha açık. Yazıtlar yaşayanlar için değil. (Ölüleri unutmayanlar için hatırlatmaya ihtiyaç olmaz zaten.) Taşlardaki yazıtlar bir adlandırma ve bu o sırada yası tutulanın artık aralarına katıldığı tüm öteki ölülere hitabendir.

Taşlardaki yazıtlar tavsiye mektuplarıdır. Kesme harfler ve sayılar yağmurun kulağına fısıldar: Rüzgârın gözü önünde işaretleşirler. Bu şairanelik değil sadece Gigha'da olan biteni haber vermektir.

Gigha'dan boğazlara doğru denize, denizin üstündeki gökyüzüne ya da zıt yöndeki fundalıklarla örtülü dağlara bakınca doğu yönünde bir sonraki göçün başladığı görülür. Nüfusun seyrek olduğu kıyı kesimi, do-

ğuma açılan bir geçit şeklindedir, batı ufkuna yönelik bir döl yatağı. Ve göçebe ölüler işte bu doğum yerine geldi. Kabristanın içinde konuşulabilir mesafedeydiler.

Lakin biz onlarla nasıl konuşacağımızı bilmiyorduk. O yüzden yazılı taşları aracı olarak kullanmak zorunda kaldık: bizi terk edenlerle aracı. Böylece ölüler onları *yeniden adlandırmak* zorunda kalmadı. Biz de birazcık huzura kavuştuk.



JAUME PLENSA, AYNA, 2010. YORKSHIRE HEYKEL PARKI

68

Cristina Iglesias

1956-

İSPANYOL ENSTALASYON sanatçısı Cristina Iglesias'ın şimdiye kadar Britanya'da benzeri görülmemiş ilk sergisini gezmeye seni nasıl ikna etsem? Başka ülkelerdeki ününden ve başarısından söz ederek mi? Bunu yaparsam onun çalışmalarındaki mütevazı tutumuyla çelişkiye düşmüş olurum. O sarayların ve iş merkezlerinin değil, pazaryerlerinin ve arka sokakların sanatçısıdır.

İşlerinin kopya edilmesi mümkün değil, zira bir fotoğraf makinesinin biraz yürüyüp, sonra duraksayıp, geriye gitmesi, tereddüte düşmesi ya da arkadan parmağıyla dürtüklemesi söz konusu olamaz. Onları sözcüklerle betimlemek olduklarından daha akli ve şaşırtıcı sanılmalarına yol açar; aslında sükûnet arayışında olan eserlerdir bunlar, çünkü her biri dinlemekle ilgilidir – kaçak bir yere ya da süzülmekte olan bir ışığa kulak kabartmak gibi. Bir zamanlar heykeller nasıl taş ya da ahşap kaidelerde sergileniyorduysa onun enstalasyonları da görünmez suskunluk çadırlarına bırakılmıştır.

Belki de işlerinin –içeriğinden çok– nereden geldiğini tahmin ettiğimi söylemekle başlamalıyım. Açıklanması mümkün olmayan bir duygudan kaynaklanıyorlar; çoğu zaman bu duyguya hayal kırıklığı, kafa karışıklığı, kayıplar kadar şaşkınlık da eşlik ediyor. İşleri bunun ifadesi değil; belagate ve duygusallığa kaçmadan bundan kurtulmanın bir yolunu arıyorlar. Anlamsızlıktan kurtulmak için insanlığın ihtiyacı olan bir yol bulmaya çalışıyor ve çağrıda bulunuyorlar. Paylaşılacak gizli bir kurtuluş yolu.

Anlamsızlığın özellikle yoğun olduğu bir zamanda yaşıyoruz. Süreduran cinai ve manasız savaş bunu daha da ağırlaştırıyor; ne var ki on yıldan uzun bir zamandır belirsizlik birikerek artıyor. Şirketlerin ve B-52'lerin Yeni Dünya Düzeni yollar, demiryolları ya da uçak pistleri değil kör duvarlar inşa ediyor. Varsılı yoksuldan fiziksel olarak ayırmak

için duvarlar, yanlış bilgi duvarları, ihraç duvarları, gerçek cehalet duvarları örüyor. Ve tüm bu duvarlar hep birlikte küresel bir saçmalık arz ediyor.

Iglesias didaktik bir sanatçı değil. Dinleyiciyi gizli ancak bildik bir başka yere götüren, kişisel anlam arayışını teşvik eden sessiz bir şarkıcı o. Şarkıları kendi yarattığı yerler. Bazen ağıtlar; çoğu zaman korkuya göndermeler. Ama her birinin içinde gizlice saklanmış bir işaret var, dayanışma için arkadan uzatılmış bir el gibi. Bu işaretlerin aracısı ışık huzmeleri.

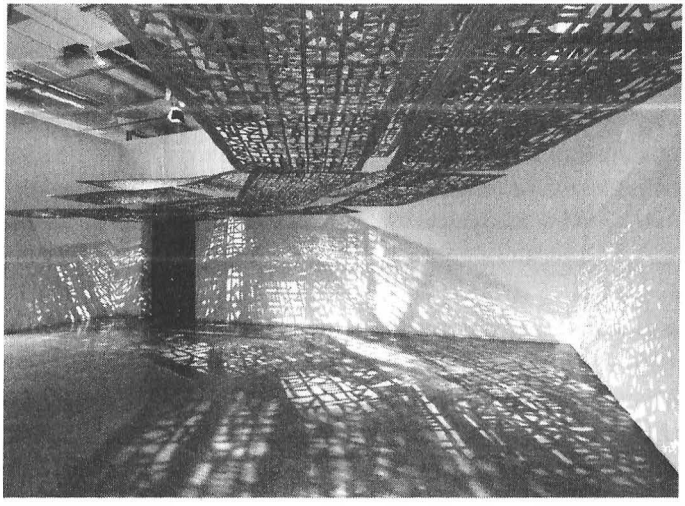
Sokak köşeleri ve dar geçitler icat ediyor – yoksulları dışlayan kör duvarların arkasında çokça rastlananlar gibi. Küçük mukavva kutuları demonte edip onlardan kapıları ve koridorları olan yerleşimler yapıyor. Sonra bu modellerin fotoğrafını çekip onları serigrafla dev bakır levhalara basıyor, böylece doğal ölçülerinde olmalarını sağlıyor. Bakıra çalan bir ışık seli yüzünden insan sıcaklığı hissi veren tuhaf, eğreti barınaklar. Tuhaflığı güçlendiren bu his aynı zamanda küçük de olsa bir teselli ihtimali yaratıyor.

Yaptığı ağ gibi örülü, dolambaçlı kafes işlerinin tutsak bir kuş gibi içine girer ya da kocaman bir şal misali sarınırsınız ona. Oyma çalışmalarında neredeyse cümleler oluşturacak harflere rastlansa da, neticede bir sonuca varılmaz. Neyin önemli olduğunu artık açıklamaktan aciz bir dil. Öte yandan gediklerde ve boşluklarda adsız bir arzunun başka bir hayali alfabesi. Hapsedilecek bir arzu belki de, içinde saklanacak. Ana karnındaki gibi masumca değil, tecrübeyle; insanın yaşadığı ve ıstırabını çektiği her şey dahil olmak üzere. Malum ufukların çok uzağında, kendinize mahsus bir ufukla kuşatılarak.

Yaptığı reçine bölmelerden labirentleri kaplayan yoğun bitki örtüsü boğucu bir ölüm, çürüme ve üreme hikâyesi anlatır. Ancak aynı hikâyenin içinde sayısız sinir uçlarıyla insan parmak ucunun evrimi de vardır; parmak ucunun hassasiyetleri öyledir ki herhangi bir yaprağın kenarlarını aynen çizebilir, ya da insanı öyle bir bağrına basar ki kucaklama süresi boyunca kucaklanan hayatın tam anlamıyla bir armağan olduğu hissine kapılır.

Olayların, meydana geldikleri mekânlara nasıl nüfuz ettiğini merak eder. Duvarlar dile gelebilseydi... imkânsız bu. Hatıralar sessiz. Galeri duvarının karşısına hafifçe teğet bir başkasını kuruyor, sanki ikinci duvar birinci tarafından soyulmayı beklermiş gibi. Ve ikisinin arasında –gizli iç yüzlerinde– bir bahçenin goblenle ifade edilen kıstırılmış hatırası.

Rafyadan kilimler tasarlıyor; onları yere yaymaktansa, birbiriyle bir-



CRISTINA IGLESIAS, ASILI KORİDOR, 2005

leştirerek tavandan sarkıtıyor. Dantel gibi deliklerden geçen ışık kilimler havada dalgalandıkça zeminde ışık ve gölgeden oluşan benekli bir desen oluşturuyor; öyle bir desen ki sessizlikte kendi teninizde görmek ve hissetmek istiyorsunuz. Düşman bir dünyada sessiz bir davet: Cristina, mevcut en entipüften ev eşyasıyla döşenmiş mütevazı bir evin boyutlarını öneriyor.

Sessizlikte keşfedilmiş anlamsızlıktan kurtuluş yolu, değişik ve mahirane.

Whitechapel'daki sergiyi gezdikten sonra, Trafalgar Meydanı'ndaki National Galery'ye uğradım ve doğru Salvator Rosa'nın bir otoportresinin asılı olduğu 32. odaya gittim. Aklıma takılan bir şeyi kontrol etmek istiyordum. Cristina Iglesias'ın kocası Juan Muñoz 2001 Ağustosu'nda ani bir şekilde öldükten hemen sonra 22 no.lu odadan geçerken birdenbire gözüme bir şey çarptı ve sonra gözümü ayıramadım ondan; zira resim bana Juan'ı hatırlatıyordu kuvvetle.

Yüz benzerliğinden çok neredeyse özdeş bir duruş, dikbaşlı ve her ikisinin de hayatla yüzleşmesi ve hayata meydan okuması. Yeniden görmek istememin nedeni bunu kontrol etmekti. Evet yanılmamıştım ama tamamen unuttuğum bir şey vardı, resmin altındaki Stoacı yazıt: "Söylemek istediğin sükûttan daha değerli olmadıkça susmayı bil."

69

Martin Noel

1956-2008

HAKİKİ SANAT, manası derin ancak bizlerin bütünüyle kavrayamadığı bir şeye yaklaşır. Derin manalıdır, zira köklü bir şeye dokunmaktadır. Peki, nerden biliriz bunu biz? Bilmeyiz. Sadece fark ederiz.

Sanat sırları *açıklamakta* kullanılamaz. Ancak farkına varılmasını kolaylaştırır. Sırrı meydana çıkarır. Bir kez farkına varılıp da ortaya çıkınca daha da esrarengiz olur.

Sanat hakkında yazmanın, yukarıdaki cümleleri sarf etmek gibi, adeta caka satmak olduğundan kuşkuluyum. Görsel sanatlara kelimeler uygulandığında, her ikisi de hassasiyetini kaybediyor. Bir kördüğüm.

Bir başka yoldan ilerlemeye çalışalım: Martin Noel'in sanatının yaklaştığı sırrın nerde olduğuna dair bir önsezim var. Ne olduğunu unutun, nerelerde olabileceğini düşünün. (Nerelerde derken, onun kartpostallardaki yer fotoğraflarının üzerine resimler, haritaların üzerine desenler yapmaktan çok hoşlandığı geliyor aklıma! Çizgileri daima bambaşka taraflara yönelirdi; bu bakımdan kuramsal olarak var olan her şeyi bir araya toplayan geometrik çizgilerin tam zıddıydılar.)

Martin Noel'in işlerinin yaklaştığı sırrın yerini tayin etmeye ve onu bilgi anakarasında doğru yere oturtmaya çalışın. Örneğin, Rothko'yu yerleştirebileceğiniz Metafizik Anakarası'nda olamaz. Ne de Balthus'un ya da çok farklı olarak Warhol'un bulunabileceği Psikoloji Anakarası'nda.

Ancak bedensel, neredeyse anatomik anlamda Fiziksel Anakara'da olabilir. Anatomik araştırmalar yapmanın yanı sıra, anatomiye içkin *kehanetlerin* büyüsüne kapılan Leonardo'ya hayran olduğunu tahmin edebilirim.

Lakin Martin Noel'in sırrının Fiziksel Anakara'nın bir yerinde olduğunu iddia ederken, bunun sanat tarihi aracılığıyla yapılan bir akıl yürütme olmadığını belirtmeliyim. İster kartpostal boyutunda, isterse çok büyük tuvallerde olsun, yağlıboya resimlerinde ve ahşap oymalarında hemen fark edilen bir şeydir bu. Çizim tarzından dolayı.

Dirençle karşılaştıkça, kendine bir yol bulmaya çalıştıkça, sürtünmeye karşı mücadele ettikçe ya da kendini fiziksel dünyanın onsuz var olamayacağı Zorunluluk'la yüz yüze buldukça çizdiği her çizgi gerilimlidir.

Çizim tarzı zımni olanın zıddını arıyor ya da basitçe, kaypak olanın zıddını. Boyayla yaptığı çizimlere baktığınızda –çoğu zaman bir portreye bakıyor hissine kapılırsınız– demem o ki, bir defaya mahsus, özgün fiziksel bir varoluş. İmgelerine isimler vermesi ("başlık" değil) bunu doğrular gibidir. Ancak aslında kimse –normal bir beden– yoktur orada! Ya da her halükârda alışık olduğumuz ölçekte!

Neden bu kargacık burgacık, eğik çizgiler, kesmeler baskın bir fiziksel varlığa sahip? Fiziksel Anakara'da yetkileri nereden kaynaklanıyor?

Bunu benzerlikler ya da simgelerin temsiliyetiyle ilgili kuramlarla açıklamak mümkün değil. Çiçek, bitki sapı, ağaç, kol ve bacaklar ya da bir yüzü çağrıştıran demet ya da hevenk şeklinde çizgiler olsa da bu zayıf çakışmalar yetkili olduklarını açıklamak için yeterli değildir.

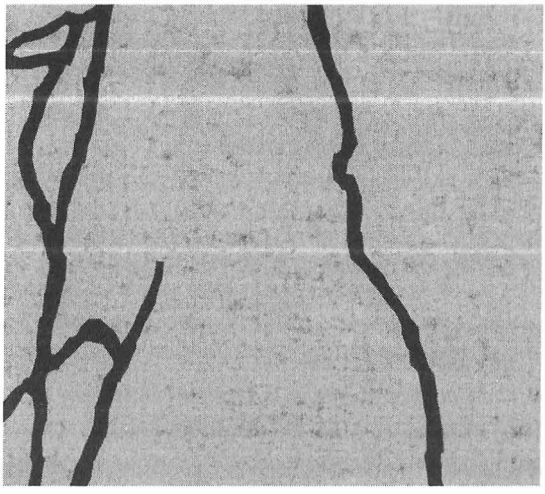
Belki de *articulation** sözcüğü bir ipucu verir. Etimolojik olarak sanat anlamına gelen *art* gibi *ar* kökünden gelmekte olup birleşince eklemlenme, uyum sağlama anlamına geliyor. (Latincede *artus* kol-bacak; Yunancada *arsis* kaldırmak anlamında.) *Articulation* her şeyden önce anatomik olarak eklemle ve başka herhangi bir dil sistemindeyse konuşmayla ilgili. Bu durumda *articulation* hem birleştirmeye hem de yön değiştirme fiiline göndermede bulunuyor.

Martin'in desenine bir kez daha bakın. Enerjiyi kaydetmekteki dakikliğinden ve sürekli eklemlenme zorunluluğundan (ve elbette bunun güçlüğünden) gelmiyor mu yetkisi?

Bir ağacın eklemlenmesi onun tarihini ve gelecekteki gelişmesini, dallanıp budaklanmasını, köklerinin güçlenmesini, uyum sağlamasını, ışık ve su arayışını temsil eder. Martin Noel'in en gözde ve en çok tercih ettiği malzemenin ahşap olması anlamlı olabilir.

Biçilmiş tahtanın gözle görülür yapısı, ağacın gelişmesi ve eklemlenmesinden kalan izlerden oluşur. Eski hadiselerden meydana gelen bu

* Mafsal, eklem, eklemlenme, oynak yeri; bitiştirme; telaffuz, telaffuz şekli. –*ç.n.*



MARTIN NOEL, CROY, 1996

arka planda Dallanıp Budaklanma babında yeni hadiselerin çizimini gerçekleştirir.

Yıllarca duvarları ve tavanı çam kalaslardan mamul bir dağ kulübesinde uyudum. Çoğu gece uykuya dalmazdan önce ve sabahları yataktan kalkmadan gözüm dalgın dalgın ahşaptaki damarların dolambaçlı yollarının başlangıçlarının ve son buluşlarının izini sürerdi, öyle ki yanı başımdaki bedende de kendi bedenimde de yansımaları olduğu hissine kapılırdım. Bağlantıların akışkanlığının karşılaştırılabilirliğiyle ilgili bir sorun.

Articulation, dille ilgili olduğunda, kimi anatomik eklemlenmelere Leonardo'nun döneminden çok daha yakın. Eğer ağaçların dalları az çok dizkapağı eklemlerine benziyorsa, sinir sisteminin nöronlarının (*neurone* Yunancada kiriş ya da bağ demek) sinaplarla (sinaps) bağlantı kurması dil ile benzerlik gösterir. DNA kodları gibi tıpkı.

Fiziksel Anakara'da iletiler ve duyumlar, engellere karşı bir yön gösterme çabasıyla hiç durmadan eklemleniyor. Böyle olmadığı takdirde hayat gelişemezdi. Bu tür bir yönlendirme (hayatta kalmaya dair) hafızayla da ilişkilidir. Bildiğimiz gibi bitkilerin sezgisi vardır. Suyun da hafızası olduğu kuşku götürmez.

Martin Noel'in sanatı doğanın da *sürükleyici olduğu* bir alanda yer almaktadır sanki. Canlı olan her şeyin ya yönlendirme ya da yönlendirilme durumunda olması anlamında sürükleyici. Onun çizimleri böyle bir yönlendirmeye yakındır. Gerisi esrarını korumaktadır.

70

Jean-Michel Basquiat

1960-88

JEAN-MICHEL BASQUIAT önce yerel, daha sonra da küresel bir efsane haline geldiği içindir ki, ona ulaşmak her şeyden önce bir sürü safsatayla baş etmeyi, sonra da işlerinin ticaretini yapan akbabaların çığlıklarına kulak asmamayı gerektirir. İtibari olarak ellinci doğum gününün kutlandığı son sergisinin açılışına gelmeye kalksaydı eğer (aslında 1988'de, yirmi sekiz yaşında öldü) mutlaka birkaç günlük gecikmeyle ortaya çıkardı.

Kendinizi Jean-Michel Basquiat'nın işleriyle yüz yüze bulduğunuzda tanrısal bir ifşaatla karşılaşmış gibi olursunuz; kısa bir süre önce Musée d'Art Moderne'deki sergiye girebilmek için binlerce Parislinin bir saat kuyrukta beklemesi de bunun hikmetini anlayabilmek içindir. Kuyrukta her yaştan insan vardı, ancak gençler çoğunluktaydı.

Onun işleriyle yüz yüze gelmek ya da onların sizinle yüz yüze gelmesi, Yüksek Kültür ya da VIP'lerle ilişkili değildir; her an üzerimize boca edilen (görsel, sözlü ve sesli) yalanların deşifre edilmesiyle ilgilidir. İfşaat bu yalanların çözüldüğünü ve parça parça edildiğini görmektir.

Basquiat'nın efsanevi *curriculum vitae*'si (CV) onun hayatı boyunca yaşadıkları hakkında az çok fikir verir: NewYork sokaklarında yaşayan Haiti-Porto Riko kökenli siyahi bir velet; duvarları resimleyen, sonraları resim yapmaya başlayan, resimleri dünya çapında ünlenip tüccar akbabaların eline düşen, Andy Warhol'la birlikte çalışmış bir velet – ortaklaşa boyadıkları tuvaller cesur ve son derece halis işler; on yılı aşkın bir zaman dilimi içinde binlerce imge yaratan ve aşırı doz eroinden ölüveren bir velet. Bu hikâye ve çok sayıdaki fotoğrafı nasıl bir hayatı olduğuna dair bir şeyler anlatsa da sanatının gizemini açıklamakta yetersizdir.

Kadınlar ya da erkekler maruz kaldıkları ve karşılaştıkları yalanlara karşı mücadelelerinde genellikle iddia olarak gizlenen hakikatleri öne

sürerler. Daha erken bir dönemden örnek verilecek olursa, her ikisi de siyahi olan James Baldwin ve Angela Davis de aynı yalanlara karşı mücadele etmişti.

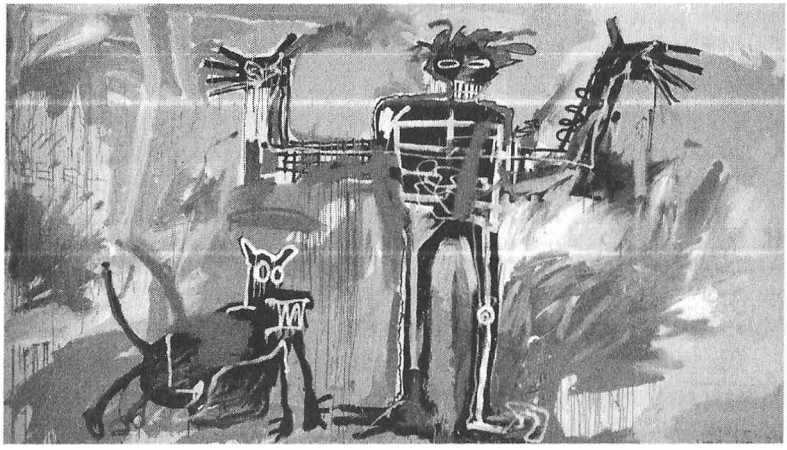
Basquiat farklı bir strateji seçti. Resmi dillerin her birinin genel olarak yalanların teşvikinde kullanıldığını, yalan mesaj iletmekte şifre işlevi gördüklerini ve gizlenen hakikatlerin dillerin hiçbirinde betimlenemeyeceğini sezdi. Bir ressam olarak stratejisi –bir sabotajcı gibi– bu şifrelerin foyasını meydana çıkarmak, onları gözden düşürmek, canlı, saydam ve mahrem hakikatlere kapı aralamaktı. Başvurduğu hile, dünyaya özellikle kırık bir dilde –ontolojik olarak kırık bir dilde– seslenmekti.

Bir an için körleri düşünelim. (Basquiat keskin gözlere sahipti ama yine de bu karşılaştırma bize yardımcı olabilir.) Diğer insanlar arasında hareket halindeki kör bir insanı gözlemleyin – sokakta yürürken, karşıdan karşıya geçerken, yürüyen merdivenlerde, metroda, bir platforma adım atarken, merdiven çıkarken. Körler yollarını sorular sorarak ve görme dışındaki tüm diğer duyularından aldıkları cevaplarla bulurlar. Sesler, hava cereyanları ve ısı, bastonlarının dokunuşu, elleri ve ayakları sayesinde bilgi alır ve yönlerini tayin ederler. Her duyum onlara göre dünyayı tanımakta ve tanımlamakta kendine özgü bir dildir. Lakin, gözü görenlerden farklı olarak, körler var olan şeylerin büyük bir bölümünün betimlenemez olduğunu kabul eder. Aşina, dayanışmacı, nefret dolu ya da cana yakın olmak, hayati olsa da tarifi imkânsız şeylerdir, zira körler için görünmezdirler.

Bir ressam olarak Basquiat karşı karşıya olduğu dünyada, kör bir insan gibi hakikatin büyük bir bölümünün tarifinin mümkün olmadığının son derecede farkındaydı. Onun için ulaşmayı umduğu amaç, resim yapmanın kutsal görevi, –anatomik bir şemanın canlı bir bedenin görünmez fonksiyonlarına ayarlanması gibi– resmini görünmeyene ayarlamaktı. Evet ama neden yapmak istiyordu bunu? Çünkü görünmez olan hakkında yalan söylenemez.

Kendi resimlerinden biri olan *Otoportre*'de (1983) bir gömlek, bir çift kol, iki dizkapağı, bir kafatası ve bazı çizmeler sanki kurgu amacıyla bir araya toplanmış bir şema izlenimi verir. Bir erkek olarak kendine mahsus alan ziyadesiyle mevcuttur; ama kendisi onun içinde görünmez olup resmi yalan ya da klişeler tarafından ele geçirilemez.

Boy and Dog in a Johnnypump / Yangın Musluğunda Oğlan ve Köpek (1982) Brooklyn'de boğucu bir yaz günü bir oğlanla köpeğinin yangın musluğundan fışkıran soğuk suları etrafa saçarak heyecanla, öfkeyle ve neşe içinde oynayışlarının resmi. Ancak çocuğu da köpeği de tanımak



JEAN-MICHEL BASQUIAT, YANGIN MUSLUĞUNDA OĞLAN VE KÖPEK, 1982

imkânsız. Yüz hatlarının çok belirgin olmasına karşın bir kimlik kartına onları uyarlamak mümkün değil. Kimlik kartlarında yer alan tüm özellikler ya kazınmış ya da üstüne boya çekilmiş. Bu çocukla köpeğin kaçamak davrandıkları anlamına gelmiyor, sadece özgürler.

Basquiat stratejisini nasıl uygulamaya koydu? Görsel ve grafik olarak nasıl yol aldı? Sadece yirmi altı değil yüzlerce işaretten oluşan kendi alfabesini icat etti. Yunan alfabesi, sayılar, geometrik şekiller, grafiti simgeleri, logolar, harita işaretleri, hiyeroglifler, çizimler – bunların tümüyle dünyayı dillendiriyor o. Çoğu zaman işaretler birbirini doğruluyor. Böylece dört Yunan harfi N O S E (burun) kendilerini iki burun delikli bir yumru çiziminin yanında buluyor. Üç harften ibaret P A W (pençe) *Hollywood Africans* (1983) adlı bir yağlıboya resimdeki sol elin sırtında görülüyor.

Bu capcanlı, eğlenceli, öfkeli ve çok seçenekli alfabeyle etrafında, kendi içinde ya da bir zamanlar kanında ortaya çıkmış ama hiçbir zaman tam anlamıyla açıklanmamış olan şeyleri basit ama anlaşılabilir şekilde ifade ediyor. Örneğin *Esir Pazarı* (1982) adında üç metre uzunluğunda ve iki metre genişliğindeki büyük bir resme on dört sayfalık bir kolaj eklenmiş. Bu kâğıtlarda kabaca çizilmiş çeşit çeşit gülünç erkek suratları görülüyor. Kolajlardakiler esirler. Onların önünde, koyu mavi bir siluet halinde mezatçı duruyor. Kolları havada, adı sanı belirsiz biri. Bir vincin maçunası sanki. Sol yanda siluetin önünde bir kafatası, onun üzerinde kafatasıyla aynı renkte bir hale simgesi. İsa'ya bir gönderme belki de.

Geniş kapsamlı alfabesinden yararlanarak, hiçbir resmi dilde yer almayan, dolayısıyla herhangi bir resmi kayda geçmeyecek isimler verdi her şeye.

Ona esin veren hadiseler, onlara verdiği isimlere cevap verir ve isimler adeta gizlice çakışır hadiselerle. Karşılıklı bir kabul söz konusudur. Resimler olağanüstü bir ifade gücüne sahiptir ama aynı zamanda telaffuz edilebilmeleri kesinlikle mümkün değildir. Sessizce okunabilirler, kelimesiz hatırlanabilirler, başka bir resim ya da doğrudan bir eylem karşılıkta bulunabilir ama asla resmî bir söylem içinde telaffuz edilemezler. Ve yasadışı olmaları, canlı imgelerin görünmez olanı kutladığı olgusuna teklifsiz bir şekilde bağlıdır. Dolayısıyla hiçbir yalan onları tuzağa düşüremez; özgürdür onlar. Gerçekten de özgürlüğün örnek alınacak bir uygulamasıdır. Özgürlüğe kışkırtma.

Jean-Michel Basquiat'ın hayalindeki boyanmış her figür, hayvan ya da nesne tutuklanmayı imkânsız kılmak için ölümden ödünç alınmış bir tişört; görünmez ve özgür. Dolayısıyla coşku, hayatiyet.

Yedi harfli M A N D I E S* son tuvallerinin birçoğunda, bir karga pençesinin yanında yer alır – Basquiat'ın sonsuz yanlızlığının bir kanıtı aynı zamanda.

* MDMA kimyasalı için kullanılan argo. Ekstazi haplarının toz hali. *–y.n.*

71

Marisa Camino

1962-

PARK ETMİŞ bir arabanın içinde Marisa Camino'nun bu ayın başlarında Almanya'da Kassel yakınlarındaki Söhrewald ormanında açılan sıradışı sergisini düşünüyorum. Ressam on beş yıldır İspanya'da, özellikle Galiçya'da sürekli çalışıyor olmasına karşın eserlerini pek ender sergiledi. Aslında çizimlerini ve yağlıboyalarını çerçevelediği de enderdir.

Bu dışa kapalılığın tevazuyla bir ilgisinin olmadığını sanıyorum; aksine eşine az rastlanır bir özgüvenden kaynaklandığı ve bir ressam olarak stratejisinin çok önemli bir bölümünü oluşturduğu kanısındayım. Böylesine ketum olmasaydı bu imgeleri yaratamazdı. Bunlar aklımdan geçerken bir atkestanesi ağacının çiçeklerinden tek bir taçyaprağı hafif bir esintiyle uçup arabanın camına yapışıyor. Gözümü ayıramıyorum ondan.

Camino'nun desenleri ve yağlıboyaları şu sırada Venedik Bienali'nde sergilenen işlerin çoğundan daha yakın bu taçyaprağına. Sergilenmek üzere hazırlanmış olmaktan çok, sanki başka bir yerlerden geldikleri izlenimini veriyorlar. Şimdiki zamanlarda –ister modernist, ister postmodernist olsun– sanatsal Yaratıcılık kavramına eşlik eden kibirden hiçbir iz yok onlarda. Camino'nun işleri kendileri için hiçbir hak talebinde bulunmuyor; her şey fırçanın dokunduğu kadardır, gözün algılayabildiği kadar.

Öte yandan ne deneyimsiz ne de basit denebilir onlara. Her desen (ki iki metreden yirmi santimetreye değişen farklı boyutlardadır) üzerinde sabırla çalışılmış, tashih edilmiş, silinmiş, tereddüt geçirilmiş, yeniden çalışılmıştır. Camino'nun Çinli usta Shitao'dan (1641-1717) alıntıladığı gibi, "Dağlar deniz, deniz dağlardır bana göre ve denizle dağlar benim bildiğimi bilir." Hem uluslararası jürilere hem dağlara konuşamaz insan. Seçim yapmak zorundadır. Ve belli ki Camino seçimini yapmıştır.

Bu işlerin üzerinden nasıl bir fırça geçmiştir? Neyi anlatıyorlar? Birçoğunun başlığı yok. Küçük bir desenin üzerinde, "Güneşle ay arasında balık, kuş, insanım ben," yazılı. Tek bir şey değil betimlediği.

Her bakımdan düzensizler. Çizimle, doğadaki nesnelerin onları tehdit eden güçlere karşı nasıl karşı durduğunu ve bu sayede hayatta kalabildiklerini gösteriyorlar. Bundan maksatları, bir dağın hayatta kalmasıyla bir tohumun hayatta kalması ya da ağızdaki dil arasındaki ortaklığın ne olabileceği. Bu çizimlere bakarken hayatta kalmanın hilekârlık kadar muazzam bir tasarım olmadığını hatırlamaya başlıyorsunuz. Hilekârlık. Hile çoğu zaman el çabukluğunu getirir aklımıza – iskambil oyuncusu ya da tilki gibi. Bu çalışmalar yavaş (ya da ani) tıpkı kromozomlarda bulunan DNA moleküllerini oluşturan çift yollu helis düzeni gibi. Örneğin yalnızcıl yengecin* hilesi türünden.

Her desende farklı hayatta kalma örnekleri birbiriyle karşılaşıp hayata uyum sağlamanın koşullarını karşılaştırır. Bir dağla bir tüy rüzgâra karşı direniş tecrübelerini tartışır. Kerevit, dalları ve dallarının eklemlenmesi hakkında bir ağaca sorular sorar. Bir taşla bir kafatası karşılaşıp kerevitlerden söz eder. İklim değişikliğinden dolayı bir kenara itilmiş bir hayvan, aynı iklim koşullarından dolayı erozyona uğramış tepelere uyum sağlamak için çabalar.

Bu desenlerdeki "konuşmalar", tanrıya şükür, herhangi bir simgesellik ya da gerçeküstücülükten esinlenmez: bunlar sadece sanatçının dokunma duygusuyla keşfettiği örme, üst üste koyma, yan yana getirmekle oluşan izlerin ve doğal manzaralarda görülen sürekli, aynı zamanda da gizli paralellere açık yürekle yaklaşımının göstergesi. Fikirlerle değil maddiyatla işe başlıyorlar. Camino çoğunlukla kendi üretimi olan samandan yapılma kâğıtları kullanıyor. Kâğıtlarda zaten izler var. Onlardan bir parça koparıp da başka bir kâğıda yapıştırmakla yeni izler oluşuyor. Bunlara yağ ya da pigment izleri, ovalanmış grafit tozu, kömür kalem, mürekkep çizgileri ve kimi zaman gerçek tüy ya da bitki lifleri ekliyor.

Burada gizemli olan ve benim tam manasıyla anlayamadığım şey, bu desenlerin hiçbir zaman keyfilik izlenimi vermeyişi. Aksine, botanik ya da anatomik gravürlerde görülen bir hassasiyetle işlenmiş olmaları. Neye karşı bu hassasiyet?

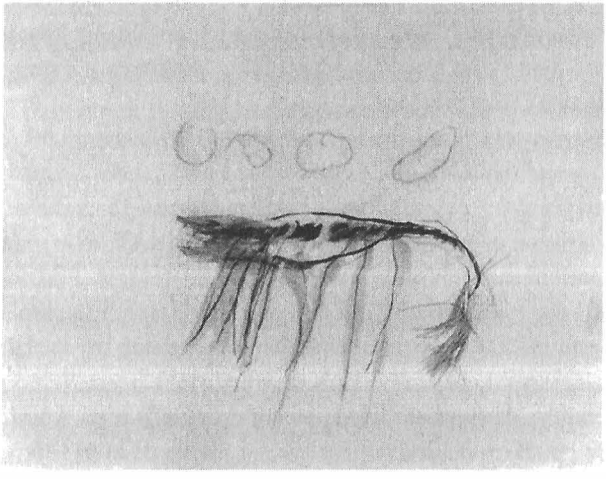
Adeta bir ortakyaşam sürecinden geçen ressam, parmaklarını –insan parmaklarının kusursuz iş görme kabiliyetiyle– keşfettiği fosil izlerine

* Hermit crab (Pagurus, Eupagurus, vb.) başka bir hayvanın boş kabuğuna yerleşen yumuşak vücutlu bir tür yengeç. –*ç.n.*

ve onların yeniden canlandırılışlarına hasrediyor; hassasiyet de burada kendini gösteriyor – fosilleşmenin sabitlediği ve durağanlaştırdığı evrede. Artık kendine ait olmayan dokunuşu, betimlediği hayatın sınırlarını işaret eder. Her desenin içinde yaratıcı olan kendisi değil, bir zamanlar hayattaki bir soluğun izidir.

Başka pek çok sanatçı, özellikle de Joseph Beuys izlerin anlatım gücünden derinden etkilenmişti. Marisa Camino'nun işlerini bu denli müstesna yapan, izlerin ardında, uzak taraflarında yatana gösterdikleri sadakattir; o tarafı herhangi bir biçim altında satmayı sert bir şekilde reddetmeleridir. Bir başka deyişle müstesna olan bu imgelerin saflığı, arılığıdır. Sonuç olarak işlerinin tamamı, Jorge Luis Borges'in sözlerinin hakkını vermektedir:

Sólo una cosa no hay. Es el olvido.
Var olmayan tek bir şey vardır – unutuluş.



MARISACAMINO, İSİMSİZ, 1995

72

Christoph Hänsli

1963-

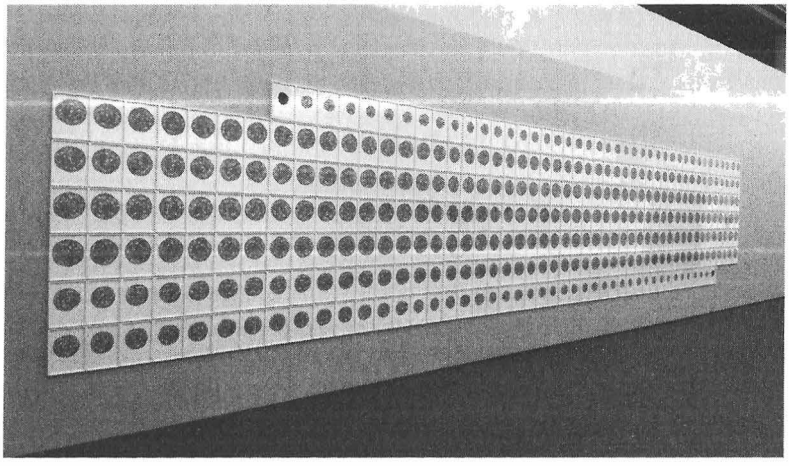
ÖNCE PROJE, OLAY. İkinci olarak, mucit. Üçüncüyse, sürpriz.

Proje. Ufarak bir mortadella salamı – çapı yaklaşık 16 cm. Mortadella salamı Bolonya'da, on yedinci yüzyılın başında icat edildi. Adı İtalyanca havan anlamına gelen *mortar*'dan kaynaklanıyor. Et, havanda iyice dövülerek kıyma haline getirilip yaban mersiniyle tatlandırılırdı. Katışıksız domuz etinden imal edilmesi gerekiyordu, baharat olarak mutlaka kişniş ilave ediliyor ve bir de beyaz şarap katılıyordu.

Mortadellayı her biri 1.5 mm kalınlığında 166 dilime bölün. Dilimleri sayın, her dilimin ön ve arka yüzünü inceleyin. İki taraf hiçbir zaman aynı olmaz. Zira 1.5 mm'lik kesim esnasında yağ ve öteki maddeler değişime uğramış, şekilleri az da olsa farklılaşmıştır. Her dilimin önlü arkalı renkli fotoğrafını çekin: 332 kare. Proje, sert beyaz kartonlara dilimlenmiş mortadellaların her iki yüzünün doğal büyüklükteki (fotolar *aide-mémoire** olarak kullanılacak) resimlerinin yapılmasını öngörmektedir. Bir zamanlar yekpare olan mortadellanın dilimlerinin –ayna yansıması gibi– tıpatıp benzer olacağı sanılsa da, mesele hiç öyle değil. Bıçağın inişiyle az da olsa bir farklılık oluşmuş. Ressam ise bunu bile dikkate almak zorunda. Boyama işi önce bir kat akrilik, ardından yağlıboya, en nihayetinde de vernikle tamamlanıyor. Her bir resim için neredeyse bir düzine çalışma oturumu gerekmiş.

Boyanmış dilimin yüzeyinin tam olarak kartın yüzeyinde görülmesi şart – ne tepesinde, ne de arkasında. Öte yandan beyazımtırak her kartın yüzeyi de teker teker boyanmalı ve belirli bir mortadella dilimiyle mükemmel bir uyum sağlayacak şekle getirilmelidir. Projenin tamamlan-

* Bir bilimin en önemli parçalarını, ilkelerini kısaca anlatan yapıt. –*ç.n.*



CHRISTOPH HÂNSLI, MORTADELLA, 2007-2008

ması on beş ay sürmüş. Resimler kesim sırasına göre ahşap dolaplara yerleştirilmiş. Komik, bürokratik ve fantastik bir proje.

İkinci: Mucit Christoph Hänsli. Hänsli bir ressam olarak çalışma hayatı boyunca, değişik temalarla ilgili çeşitli teknikler ve yöntemler kullandı. Seçtiği yöntemler hiçbir zaman keyfi olmadı. Daima sabırla ve gizliliği önemseyerek çalıştı, işlediği konularda sürpriz hiç eksik olmadı. Eminim işleri geniş kapsamlı bir araştırmayı hak ediyor; ben burada *Mortadella*'yı yaratan Hänsli'yi ele alacağım.

Bu mucidi işi başında zihnimde canlandırmaya gayret ettiğimde gözümün önüne Jusepe de Ribera'nın (Mexico City, Museo Franz Mayer' deki) *Allegory of Sight / Görmenin Alegorisi* adlı ünlü tablosu geliyor.

Resimde, yıpranmış emekçi ellerinde bir teleskop tutan zeki, derin bakışlı bir adam görülüyor. Solundaki pencereden doğayı, toprağı, denizi, gökyüzünü ve kâinatın boyutlarını görüyoruz. Önündeki rafta portatif bir ayna, yakın görüş için kelebek gözlükler, camlarının çizilmekten korunmasına yarayan bir kutu ve not almak için bir tüy kalem duruyor.

Sükûneti ve derinliğinden dolayı bütün resim bize insanın görme duyusunun, görünür olmasına rağmen yine de gizli kalanı yakından inceleme, karşılaştırma ve keşfetme arzusundan (ya da ihtiyacından) ayrı düşünülemeyeceğini hatırlatıyor.

Mortadella'nın ressamı, eğer istese büyük bir ustalıkla taklitler yapabilirdi (Fragonard, Delacroix, Corot başlıca uzmanlık alanları olabi-

lirdi.) Olağanüstü sebatkârlığına eşlik eden fevkalade hünerli elleri vardı. Görsel duyarlılığı ses tonlaması mükemmel olan bir ses sanatçısıyla karşılaştırılabilirdi. Minimal dokunuşlarının her biri ötekilerle uyumluydu. Resim malzemeleriyle –yüzeyler, incelticiler, pigmentler, sulandırıcılar, vernikler, parlatıcılar...– ilgili şaşılası bilgiye sahipti. Hepsinden önemlisi içgüdüsel bir ahengi vardı – hangi risklerden uzak durulması konusunda sinirsel bir uyarı sistemi ki bu içgüdü uzun çalışma sürecinde giderek daha fazla hassasiyet kazanıyordu.

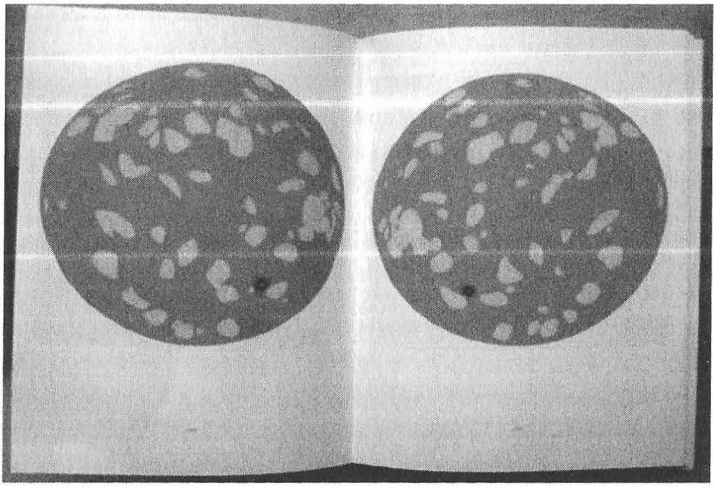
Lakin sahtekârlığı seçmedi, zira ne optikle ilgili işler, ne elle yapılanlar, ne de piyasa onu ilgilendiriyordu. Neyin ilgilendirdiğiyse bir muammaydı. Sırf görünürlüğün muamması. Gözden önce mi geliyor? Ve yağlıboya imgelerin belirsizliği. Hiçbir yağlıboya imgenin sahtelikle uzaktan yakından ilgisi yoktur. Velázquez'in resmettiği gibi ten, dermatologların sınıflandırmasına meydan okur ve sadece toprağın ya da semanın, kumaşın ya da kurşun-kalay alaşımının boyanma tarzıyla ilişkilendirir onu.

Hänsli'nin boyanmış mortadella dilimleri hiçbir şekilde özgün dilimlerin tıpatıp aynısı değildir. Aslında, ancak dokununca fark edilebilecek, gözü aldatıcı böyle bir benzerlik yaratabilirdi ama onu ilgilendiren bir şey değildi bu. Bir tür taklit olurdu böylesi. Onun tutkusu (on beş ay her gün çalışarak) boyanmış mortadellanın (boyanmış dilimlerin her birinin kendi et örneğine sadık kalması gibi), boyanmış mortadellaların beyazımtırak boyalı kartlar üzerinde ne hal alacağıydı! Dönüşmüştü, öngörülemez şekilde dönüşmüştü.

Üçüncü: Sürpriz. Tamamlanmış resme bakınca hissedilen ve görülen dönüşümün yarattığı şaşkınlık. Bunun nasıl bir sürpriz olduğunu açıklayabilmek için Italo Calvino'nun büyülü kitabı *Görünmez Kentler*'den* Andria kentiyle ilgili bir alıntı paylaşacağım.

"Kentimiz ile gökyüzü arasındaki karşıolum öylesine kusursuz ki, Andria'daki her değişiklik yıldızlara da bazı yenilikler getiriyor." Andria'daki her değişiklikten sonra gökbilimciler teleskoplarla gökyüzünü tarıyor, yeni bir yıldızın doğuşunu, gökkubbenin uzak bir noktasının portakal renginden sarıya döndüğünü, bir nebulanın genleştiğini, samanyolundaki bir spiralin büküldüğünü saptıyorlar. Her değişiklik gerek Andria'da, gerekse yıldızlar arasında bir sürü yeni zincirleme değişiklik yaratıyor mutlaka: kent ve gökyüzü asla aynı kalmıyor.

* Çev. Işıl Saatçıoğlu, YKY, 2014. –*ç.n.*



CHRISTOPH HÄNSLI, MORTADELLA, 2007-2008

Göksel cisimlere benzer bir şeye bakıyoruz şimdi. Mortadella salamının, büyük bir sabırla resmedilirken nasıl sistemli bir şekilde dönüştüğünü görüyoruz. Yaratıcısı teleskopunu kullanarak bir zamanların domuzunu gökyüzüne dönüştürmüş!

Bu dönüşüm, iki farklı maddenin günbegün resmedilmesi sayesinde tüm kenarlarının karşılaşmasının mukadder ve kaçınılmaz olmasıyla meydana geldi. Neticede, boyalı yüzey doğadaki hiçbir şeye benzemiyor, zira onun hafızası var. Hugo von Hofmannsthal'ın dediği gibi, "Derinlik saklanmalı. Nereye? Yüzeye." Etin pembesiyle, boyanmış pembenin farkı burada; yağın beyazıyla, boyanmış beyaz arasında. Boyanmış olanlarda derinlik ve hafıza var.

Üstelik resimler artık bir silsile şeklinde sunuluyor. Sonuç olarak 166 dilim ve 332 değişik yüz, bakışlarımızın genellikle donuk görünümlü olan mortadellaya nüfuzunu sağlıyor. Dikkatimiz her bir dilimde neyin değiştiğine odaklanıyor. Başka şekilde görülmesi mümkün olmayan gelişme ve azalma sürecini izleyebiliyoruz böylelikle.

Neyin uzadığını, neyin küçüldüğünü, neyin sürekli hareket halinde olduğunu izliyoruz. Muhtemel çeşitliliğin sonsuzluğu kadar, fiili her değişikliğin kesinliği ve doğruluğu da bizleri şaşırtıyor.

Böylece hayal gücümüz, sorularımız, herhangi bir hadisenin metafizik gizeminin tuzağına düşüyor! Ve aniden –buum!– yeniden küçümen mortadella karşımızda!

Burada –daha fazla yorumda bulunmadan– Spinoza'dan beş önerme alıntılamak istiyorum.

Var olmak tözün doğasına özgüdür.
Her töz zorunlu olarak sonsuzdur.
Bir şeyin ne kadar gerçekliği ya da varlığı varsa, o kadar da sıfatı vardır.
Tek olan tözün her bir sıfatı kendi başına kavranmalıdır.
*Tanrı, yani her biri ezeli-ebedi ve sınırsız özünü ifade eden sonsuz sıfatlardan ibaret olan töz, zorunlu olarak vardır.**

Artık bu çalışmanın bize sunduğu sürprize yaklaşmış bulunuyoruz. Ve sürprizin ardında komik bir şey var, bir şaka, zira kılı kırk yaran ressamımız kendisini de dönüştürmüş, kendini adsız, anonim hale sokmuş! Biz de Bolonya salamıyla göksel cisimler arasında kalınca unutuverdik onu. O ise, burnundaki kelebek gözlükleriyle, bunu fark edince bir teşekkür mesajı olarak kabul ediyor.

* Spinoza, *Ethica*, çev. Çiğdem Dürüşken, Alfa, 2014. *–ç.n.*

73

Michael Broughton

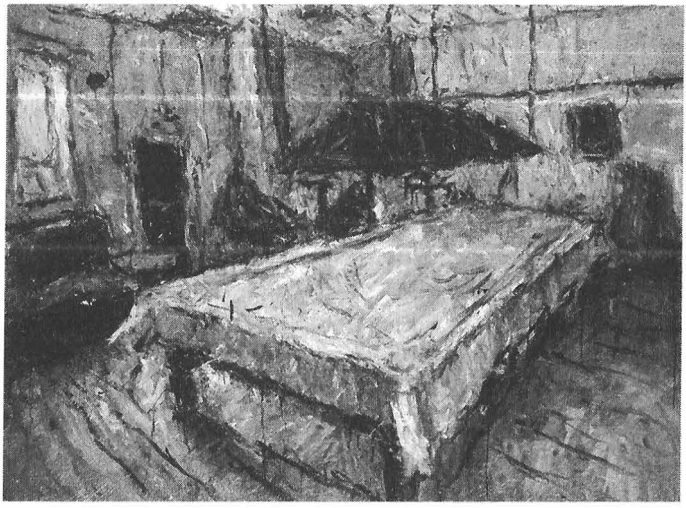
1977-

MICHAEL BROUGHTON'UN burada, son üç-dört yıl içinde yapmış olduğu resimlerin beni bu denli etkilemesinin nedeni özgünlükleri. Sanatta hakiki anlamda özgünlük hiçbir zaman amaç değil, ancak ödüldür. Yoğun emek ürünü –tuvalden çok sunta üzerine yapılmış– bu resimler daha önce görmediğim bir şeyin üstesinden gelmeyi başarıyor. Bu "şey"in ne olduğunu tanımlamak istiyorum. Kaçınılmaz olarak bunun altından kalkamayacağım. Zira resim sanatıyla ilgili başarıların sözcüklerle tarif edilmesi mümkün değildir.

İşe Hollandalı, on yedinci yüzyıl mimari ressam Pieter Saendredam' la başlayalım. Onun uzmanlık alanı kiliselerin iç mekânıydı. Bu mekânlar alışılmadık, çarpıcı bir tarzda ışıkla doluydu. Işık dışardan gelmiyordu, halihazırda oradaydı. O mekânın sakiniydi ışık. Broughton'un yağlıboyaları bununla karşılaştırılabilirse de, farklı bir durum söz konusu.

Broughton kiliselerin değil, Falmouth'taki atölyesinin ve içinde bilardo oynanan döküntü bir odanın resmini yapıyor. Hollanda yerel sanat tarihinde Saendredam Vermeer'den bir önceki kuşaktan; yakın İngiliz sanat tarihindeyse Broughton, Kossoff ve Auerbach'ın ardılı. Bu yüzden Broughton ve Saendredam arasında bir benzerlik kurmak üslup açısından olsun simgesellik açısından olsun mümkün değil; bir bilardo masası mihraptan çok uzağa düşer. Ortaklaştıkları şey, ışığın bir iç mekânda kendine yer edinip yerleşmesi karşısındaki büyülenişleriydi.

Atölyenin ve bilardo odasının duvarları arasında, döşeme tahtaları üzerinde eşyalar – iskemleler, bir yazı masası, (çoğunlukla üzeri bezle örtülü) bir bilardo masası, bir masa, bir resim sehpası, bir yığın tablo, kapılar, bir pencere pervazı, ufak tefek antikalar ve biblolar, bir giysi, gündelik hayatın alışılagelmiş döküntüleri. Ve yağlıboya resimlerde (tıp-



MICHAEL BROUGHTON, BÜYÜK ANLAR, 2012

kı bez örtü gibi) ışık bunları bağrına basar, her birini kimliğiyle tanır. Onları tasnif ederek ya da tasvir ederek değil, çevreleriyle samimi bir ilişki kurarak ve hayat hikâyelerini keşfederek. Evet, ev eşyalarının da hayat hikâyeleri vardır.

Eğer Broughton'un nasıl çalıştığı, bu resimlerin nasıl yapıldığı, nasıl var oldukları üzerinde düşünürsek mesele aydınlığa kavuşur.

Resimler içeriyi gözleyerek değil, o günkü resim oturumu başlarken, iç mekânın tümünü kapsayan yeni bir çizimle başlar.

Örneğin atölyenin büyük resmi, böyle altmış çizimin ve altmış resim oturumunun sonunda ortaya çıktı. Broughton ise her oturumda, resmedilen tüm sahnenin kapladığı alan üzerinde tekrar tekrar çalıştı.

Bu, resmettiği şeylerin daha önce, sanki çizim yaparken demonte edildiği anlamına geliyor. Her nesnede şaşırtıcı ve özgün olan, kendini göstermeye başlayabilsin diye mutat görüntüler sorgulanmış, karşı tarafın tanığına sorular sorulmuş.

Yağlıboya ahşap iskemlenin, marangozun tezgâhındayken nasıl olduğuna dair bazı ipuçları var. Bilardo masasının üzerindeki boyalı metal lamba, kablolarını tavana monte eden elektrikçinin hesaplamalarını dikkate alıyor. Masanın üzerini kaplayan beyaz örtü, bir kez nişan alındıktan sonra bilardo topunun yolunun engellenemezliğini hatıra getiriyor.

Bu resimlerdeki boyanmış ışık ne Aklın ne de astrofiziğin ışığı; samimiyetin ışığı o. Ve samimiyetin saatlerin ve takvimlerin zamanından

bağımsız, kendi zaman skalası var; düzensiz bir zaman skalası. Bazı anları uzatmak için yavaşlayan, bazılarını ise önemsizleştirmek için hızlanan. Böyle bir ışığın sonsuzluk kavramıyla oynayabilmesi bu yüzden. Küçük "s" ile sonsuzluk.

Bu resimlerde önemsiz hiçbir şey yok; öte yandan gösterişten eser yok.

Dışarıdan ışık kapmıyor, ışığın gelmesini bekliyorlar. Ve ağır ağır, loşluk içinde bekleyişin kendisi ışığa dönüşüyor, dahili ışık.

Burada "dahili" sözcüğünün doğru anlamı muammayı çözüyor. Biz, mahrem alanlarına dahili bir ışığın yerleşmiş olduğu iç mekânların resimlerine bakıyoruz.

Sergide küçük bir otoportre var. Resimle ilgili öğeler –renkler, tonlamalar, hareketler– tamamen atölyenin büyük resmindeki gibi. İkisi de kesinlikle aynı malzemeden yapılmış. Düşüncelere dalmış bir adamın başı ve aynı adamın ressam olarak sanatını icra ettiği yer. Her ikisi de ihtiyatla bizi içeri çağırıyor.

74

Randa Mdah

1983-

YAKIN ZAMANA KADAR geleceğin Filistin devleti olarak hayal edilirken artık dünyanın en büyük cezaevi (Gazze) ve en büyük bekleme odasından (Batı Şeria) ayrıldıktan birkaç gün sonra bir rüya gördüm.

Bir kum çölünün ortasında tek başıma, belime kadar çıplak dikilmiş duruyorum. Derken, birisi eliyle bir avuç tozlu toprak alıp göğsüme fırlatıyor. Saldırgan değil, insaflı bir hareket bu. Toprak ya da çakıl taşları bana değmeden, görünüşe bakılırsa pamuklu paçavralara dönüşerek bedenimi sarıyor. O sırada bu paçavralar bir kez daha değişime uğrayıp yazıya dönüşüyor. Benim yazmadığım, o yerin yazmış olduğu kelimelere ve cümlelere.

Bu rüyayı hatırlarken, "sildi süpürdü" terimi takıldı aklıma.Tekrar tekrar. Sildi süpürdü denilince bir yerde ya da bir yerlerde maddi manevi her şeyin bir kenara itildiğini, yağmalandığını, süpürülüp temizlendiğini, ani bir patlamayla yok edildiğini, basınçlı suyla akıp gittiğini düşündüm; elleyebildiğimiz topraktan başka her şeyin.

Ramallah'ın batı yakasında, Tokyo Caddesi'nin sonunda Al Rabweh olarak bilinen küçük bir tepe vardır. Şair Mahmud Derviş o tepenin yamacında gömülüdür. Kabristan değildir orası.

Caddeye Tokyo adının verilmesi, tepenin eteğindeki Kent Kültür Merkezi'nin Japon desteği sayesinde kurulmuş olmasından dolayıdır.

Derviş bazı şiirlerini son kez burada okumuştu ki, elbette kimse bunun son kez olduğunu bilemezdi. Kederli anlarda "son" sözcüğü nasıl bir anlam taşır?

Derviş'in kabrini ziyaret ettik. Bir kitabe vardı başucunda. Cenazeye gelenler henüz kazılmış toprağa –şiirlerinin birinde sözünü ettiği gibi– yeşil buğday başakları bırakmıştı. Kırmızı anemonlar, kâğıt parçalarına yazılı notlar ve fotoğraflar da vardı.

Doğum yeri olan ve annesinin halen yaşadığı Celile'de gömülmeyi

vasiyet etmişti; ama İsrailli yetkililer izin vermedi buna.

Cenazesinde on binlerce kişi burada, Al Rabweh'de toplandı. Doksan altı yaşındaki annesi topluluğa, "O hepinizin oğlu," diye seslendi.

Çok kısa bir zaman önce ölmüş ya da öldürülmüş olan sevdiklerimizle ilgili konuşurken tam olarak nasıl bir alandan söz ediyoruz? Sözcüklerimiz içinde yaşadığımız olağan zamandan daha yakın bir zamanda yankılanıyor sanki. Sevişme anları, ani bir tehlikeyle karşılaşma, geri dönüşü olmayan bir karar verme, tango dansıyla karşılaştırılabilir bir durum.

Yas sözcüklerimizin sonsuzluk alanında değil, o alanın küçük bir koridorunda yankılanması muhtemel.

Şimdi artık ıssızlaşmış olan tepede Derviş'in sesini zihnimde canlandırmaya çalıştım. Bir arıcının sakin sesi vardı onda.

> Bir kutu taş dirilerle ölülerin kuru kilde kımıldadığı
> Kovandaki petekte mahpus kalmış arılar gibi
> ve kuşatma her sıkılaştığında
> çiçek açlığı grevine giderler
> ve denizden göstermesini isterler acil çıkışı

Sesini hatırlayınca dokunulabilir dünyaya, toprağa oturma ihtiyacı hissettim, yeşil çimenlerin üzerine çöktüm.

Al Rabweh Arapçada "yeşil çimenli tepe" anlamına gelir. Sözcükleri geldiği yere geri dönmüş oldu. Gerisi nafile. Dört milyon insanın paylaştığı bir hiçlik.

Beş yüz metre ilerideki ikinci tepe bir çöplük. Kargalar dolanıyor etrafında, bazı çocuklar çöpleri eşeliyor.

Yeni kazılmış kabrin kenarındaki çimene oturunca beklenmedik bir şey oldu. Bunu betimleyebilmek için başka bir olayı anlatmalıyım.

Bundan birkaç gün önceydi. Arabayı oğlum Yves sürüyordu, Fransız Alpleri'ndeki Cluses kasabasına doğru yol alıyorduk. Bir süredir kar yağıyordu. Dağların yamaçları, tarlalar ve ağaçlar bembeyazdı. İlk karın beyazlığı çoğu zaman kuşların yönünü şaşırmasına neden olur; mesafe ve yön duyularını altüst eder.

Aniden otomobilin ön camına bir kuş çarptı. Dikiz aynasından onu izleyen Yves yolun kenarına düştüğünü gördü. Durup geri geri gitti. Küçük bir kuştu, bir ardıçkuşu. Sersemlemişti ama canlıydı, gözlerini kırpıştırıyordu. Onu karlı yoldan kaldırdım. Avcumun içinde sıcacıktı, çok sıcak. Kuşların kan basıncı bizimkinden çok daha yüksektir. Sonra yolumuza devam ettik.

Arada sırada bakıyordum ona. Yarım saat geçmeden öldü. Arabanın arka koltuğuna koyacakken ne kadar hafif olduğunu fark ettim. Onu karlı yoldan kaldırdığım zamandan çok daha hafifti. Bunu kontrol etmek için el değiştirdim. Canlıyken sanki yaşama tutunmak için harcadığı enerji ve yaşam mücadelesi onu ağırlaştırıyordu. Şimdiyse hemen hemen hiç ağırlığı yoktu.

Al Rabweh tepesinde çimenlikte otururken de benzer bir şey oldu. Mahmud'un ölümü ağırlığını kaybetmişti. Geriye sadece sözcükleri kalmıştı.

Suskunluk ve kaygılı beklentilerle geçti aylar. Artık felaketler adı konmamış bir deltaya akıyor topluca. Çok çok sonra coğrafyacılar adlandıracak onu. Bugün artık bu adsız deltanın acı sularında yürümeye çabalamaktan başka yapacak şey yok.

Dünyanın en büyük cezaevi olan Gazze bir mezbahaya dönüştürülüyor. "Şerit" sözcüğü (Gazze Şeridi), bundan altmış beş yıl önce "getto" sözcüğünün başına geldiği gibi, kana bulanıyor.

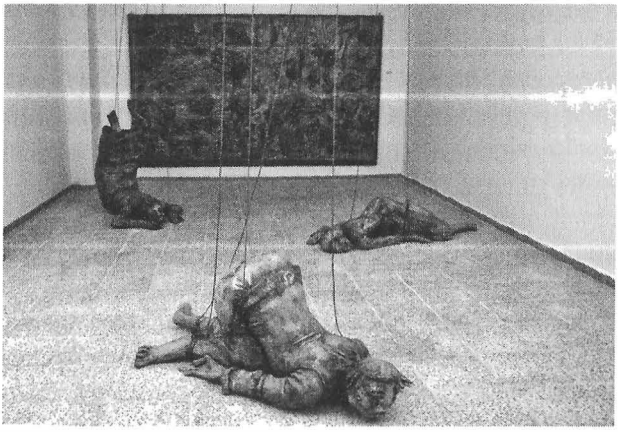
İsrail Savunma Güçleri, gece gündüz demeden bombalar, havan topları, GBU39 radyoaktif silahlar ve makineli tüfeklerle havadan, denizden ve karadan bir buçuk milyon nüfuslu sivil halka saldırıyor. Şeride girmeleri İsrail tarafından yasaklanan uluslararası gazetecilerin her haberi, sakatlanan ve öldürülenlerin tahmini sayısının giderek arttığını gösteriyor. Yalnız asıl can alıcı olan, tek bir İsrailli kaybın yüz Filistinliye bedel olması. Bir İsraillinin hayatı yüz Filistinlinin hayatı değerinde. İsrailli sözcüler bu varsayımın ima ettiği şeylerin normal ve kabul edilebilir olmasını sağlamak için sürekli tekrarlıyorlar bunu. Katliamın arkasından çok geçmeden salgınlar gelecek; evlerin çoğunda ne su ne de elektrik var. Hastanelerde doktor da, ilaç da, jeneratör de yok. Katliamı abluka takip ediyor.

Yeryüzünde protestolar giderek yükselirken, zenginlerin hükümetleri denetimlerindeki dünya medyası ve sahip olmaktan gurur duydukları nükleer silahlarla İsrail'e, savunma güçlerinin işlediği cinayetlerin görmezden gelineceğine dair güvence veriyorlar.

Kürt şair Bejan Matur "Ağlayan bir yer girer rüyamıza," diye yazmıştı, "ağlayan bir yer rüyamıza girer ve bir daha çıkmaz."

Dümdüz edilmiş topraklar.

Birkaç ay önce yeniden Ramallah'ta, terk edilmiş bir yeraltı otoparkını atölyeye dönüştürmüş bir grup Filistinli görsel sanatçıyla birlikte oldum. Aralarında Randa Mdah adında bir heykeltıraş da var. Onun eseri olan *Kukla Tiyatrosu* adındaki enstalasyonu seyrediyorum.



RANDAH MDAH, KUKLA TİYATROSU, 2008

Duvar boyunca 3 x 2 metre boyutunda dikey bir alçak kabartmanın önünde, yerde tamamen yontularak yapılmış üç figür var.

Alçak kabartmadaki omuz, yüz ve ellerin yapımında tel, polyester, cam elyafı ve kil kullanılmış. Yüzeyleri koyu yeşiller, kahverengiler ve kırmızılarla renklendirilmiş. Kabartmanın derinliği aşağı yukarı Ghiberti'nin Floransa Vaftizhanesi için yaptığı tunç kapıların derinliği kadar. Figürlerin tahrif edilmiş perspektifleri ve kısaltmalar da neredeyse Ghiberti'ninkiler kadar ustaca. (Sanatçının bu denli genç olduğunu tahmin edemezdim. Yirmi dokuz yaşındaymış.) Alçak kabartmanın duvarı, sahneden bakılınca seyircinin oluşturduğu "mania"yı anıştırıyor.

Sahne zemininin ön tarafında doğal büyüklükte iki kadın ve bir erkek figürü var. Aynı malzeme kullanılmışsa da renkler daha soluk.

Biri seyircinin dokunabileceği mesafede, öteki ondan iki metre, üçüncüsüyse onun iki katı uzaklıkta bulunuyor. Üzerlerinde gündelik kıyafetler var. Sabah evden çıkarken giydikleri.

Tavandan sarkan ipler üç yatay çubuğa bağlanmış, çubuklardan da ayrıca ipler sarkıyor. O iplere de kuklalar bağlı. Çubuklar, namevcut ya da görünmeyen kuklacıların denetiminde.

Alçak kabartmadaki çok sayıda figür önlerindeki şeye bakıp ellerini ovuşturuyor. Elleri kümes hayvanlarınınki gibi. Güçsüz. Müdahalede bulunamadıkları için ovuşturuyorlar onları. Onlar alçak kabartma, üç boyutlu değiller, o yüzden hakiki, somut dünyaya ne katılabilir ne de karışabilirler. Sükûtu temsil ediyorlar.

Görünmez kukla ipleriyle bağlı üç mücessem, soluk soluğa figür, başüstü, ayaklar havada yere fırlatılıyor. Tekrar tekrar, ta ki kafaları ya-

rılana dek. Elleri, gövdeleri, yüzleri ıstıraptan katılmış. Sonsuz bir ıstırap. Ayaklarında görürsünüz bunu. Tekrar tekrar.

Alçak kabartmadaki çaresiz seyircilerle yere serilmiş kurbanlar arasından yürüyüp geçebilirdim. Ama hayır! Bu çalışmada daha önce hiç tanık olmadığım bir güç var. Bulunduğu alanı sahiplenmiş. Dehşet içindeki seyirci ile ıstırap çeken kurbanlar arasındaki ölüm tarlasını kutsallaştırmış. Bir otopark zeminini silip süpürerek dönüştürmüş.

Bu çalışma Gazze Şeridi hakkında kehanette bulunuyor.

Mahmud Derviş'in Al Rabweh tepesindeki kabri Filistinli yetkililerin kararıyla bir parmaklıkla çevrilmiş ve üzerine cam bir piramit inşa edilmiş. Bu yüzden yanı başına çömelmek mümkün değil artık. Öte yandan sözcükleri kulaklarımızda çınlıyor, onları ömrümüz boyunca sık sık tekrarlayabiliriz.

İşim var volkan coğrafyasında.
Lut günlerinden Hiroşima kıyametine kadar
çöl çöldür. Sanki burada yaşıyorum ebediyen,
bilmediklerime karşı bir şehvetim var.
Belki "şimdi" daha uzaktır.
Belki dün daha yakın ve mazi olan yarın.
Fakat sıkıca tutuyorum "şimdi"nin elinden
geçsin diye yakınımdan
dağ keçisinin kaosu gibi tarih
döngüsel zaman değil.
Kurtulacak mıyım yarın
elektronik zamanın süratinden
ya da kurtulacak mıyım yarın
çöldeki kervanımın yavaşlığından?
İşim var ahiretim için
yarın yaşayamayacakmışım gibi. İşim var
hep ebedi olan bugün için.
Bundandır kulak veriyorum aheste aheste
Kalbimdeki karıncanın sesine...*

* Mahmud Derviş, *Mural*, çev. Mehmet Hakkı Suçin, Kırmızı Yayınları, s. 61-62. *–ç.n.*

Yazıların Alındığı Orijinal Kaynaklar

Bu kitaptaki yazılar daha önce çeşitli yayınlarda yer aldı. Kimi bölümler ise farklı kaynaklardan alınan yazıların birleştirilmesiyle oluşturuldu. Aşağıda çevirmenleriyle birlikte belirttiğimiz, daha önce yayınlanmış yazıların dışındakilerin tümü Türkçeye Beril Eyüboğlu tarafından çevrilmiştir.

1. **Chauvet Mağara Resimleri** (MÖ yaklaşık 30.000)
   "The Chauvet Caves" (1996), *The Shape of a Pocket* [2001] Londra: Bloomsbury, 2002, s. 35-42 (Türkçede: "Chauvet Mağarası", *Sanatla Direniş*, çev. Aslı Biçen, İstanbul: Metis, 2017, s. 35-40).

2. **Feyyum Portreleri** (1.-3. yüzyıllar)
   "The Fayum Portraits" (1988), *The Shape of a Pocket*, s. 53-60 (Türkçede: "Feyyum Portreleri", *Sanatla Direniş*, çev. Aslı Biçen, İstanbul: Metis, 2017, s. 45-50).

3. **Piero della Francesca** (yaklaşık 1415-92)
   "The Calculations of Piero" (1959), *Permanent Red: Essays in Seeing*, Londra: Methuen, 1960, s. 157-62.

4. **Antonello da Messina** (yaklaşık 1430–79)
   "Resistance Is Fertile", *New Statesman*, 9 Nisan 2009 (Türkçede: *Benito'nun Eskiz Defteri*, çev. B. Eyüboğlu, İstanbul: Metis, 2012, s. 57-64).

5. **Andrea Mantegna** (1430/1-1506)
   Lying Down to Sleep'ten, Katya Andreadakis Berger ile birlikte, Mantua: Edizioni Corraini, 2010.

6. **Hieronymus Bosch** (yaklaşık 1450-1516)
   "Against the Great Defeat of the World", *The Shape of a Pocket*, s. 209-15 (Türkçede: "Dünyanın Büyük Yenilgilerine Karşı", *Sanatla Direniş*, çev. Aslı Biçen, İstanbul: Metis, 2017, s. 143-50).

7. **Yaşlı Pieter Brueghel** (yaklaşık 1525-69)
   "The Case Against Us", *Observer*, 7 Ekim 1962.

8. **Giovanni Bellini** (1459 dolayları en verimli dönemi, ölümü 1516)
"John Berger on Four Bellini Madonnas", *Monitor: An Anthology*, haz. Huw Wheldon, Londra: Macdonald, 1962, s. 174-78.

9. **Matthias Grünewald** (yaklaşık 1470-1528)
"Between Two Colmars" (1976 – bazı yerlerde belirtildiği gibi 1973 değil), *About Looking*, Londra: Readers and Writers Publishing Cooperative, 1980, s. 134-40 (Türkçede: "İki Colmar Arasında", *O Âna Adanmış*, haz. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, çev. İskender Savaşır, İstanbul: Metis, 1988, s. 171-79).

10. **Albrecht Dürer** (1471-1528)
"Dürer: A Portrait of the Artist" (1971), *The White Bird: Writings*, haz. Lloyd Spencer, Londra: Chatto & Windus, 1985, s. 33-40.

11. **Michelangelo** (1475-1564)
"Michelangelo" (1995), *The Shape of a Pocket*, s. 97-101 (Türkçede: "Michelangelo", *Sanatla Direniş*, çev. Aslı Biçen, İstanbul: Metis, 2017, s. 73-79).

12. **Tiziano** (? 1485/90 - 1576)
Katya Andreadakis Berger ile birlikte, *Titian: Nymph and Shepherd*, Londra: Bloomsbury, 2003; "Titian as Dog" içinde, *The Threepenny Review* 54, 1 Temmuz 1993, s. 6-9.

13. **Genç Hans Holbein** (1497/8-1543)
"A Professional Secret" (1979), *Keeping a Rendezvous* [1992] Londra: Granta Books, 1993, s. 124-31.

14. **Caravaggio** (1571-1610)
And Our Faces, My Heart, Brief as Photos içinde [1984] Londra: Bloomsbury, 2005, s. 79-86 (Türkçede: *Ve Yüzlerimiz, Kalbim, Fotoğraflar Kadar Kısa Ömürlü*, çev. Zafer Aracagök, İstanbul: Metis, 1987, s. 85-94).

15. **Frans Hals** (1582/3-1666)
"Frans Hals" (1966), *The Moment of Cubism and Other Essays*, New York: Pantheon, 1969, s. 124-32; "The Hals Mystery" (1979), *The White Bird*, s. 106-17.

16. **Diego Velázquez** (1599-1660)
"A Story for Aesop" (1992), *Keeping a Rendezvous*, s. 53-81; "Through the Peephole of Eternity" (2010), *The Drawbridge* 17 (ayrıca *Bento'nun Eskiz Defteri*'nde).

17. **Rembrandt** (1606-69)
"Three Dutchmen" [inceleme, Wilhelm Reinhold Valentiner, *Rembrandt and Spinoza* ve David Lewis, Mondrian], *Spectator* 6729 (1957), s. 788; *Way of Seeing* içinde, Londra: BBC, 1972, s. 109-12 (Türkçede: *Görme Biçimleri*, 5. Bölüm, çev. Yurdanur Salman, İstanbul: Metis, 1986, s. 109-12), buradaki metin Beril Eyüboğlu çevirisidir; "Rembrandt Self-Portrait" (1975) [şiir], *The White Bird*, s. 3; "Once in Amsterdam" (1984), *And Our Faces, My Heart, Brief as Photos* içinde, s. 23-25 (Türkçede: "Bir Zamanlar Amsterdam'da", *Ve Yüzlerimiz, Kalbim, Fotoğraflar Kadar Kısa Ömürlü*, çev. Zafer Aracagök, İstanbul: Metis, 2007, s. 26-28); "Rembrandt and the Body" (1992), *The Shape of a Pocket*, s. 103-11 (Türkçede: "Rembrandt ve Beden", *Sanatla Direniş*, çev. Aslı Biçen, İstanbul: Metis, 2017, s. 81-88); "A Cloth Over the Mirror" (2000), *The Shape of a Pocket*, s. 115-19 (Türkçede: "Aynanın Üzerindeki Kumaş", *Sanatla Direniş*, çev. Aslı Biçen, İstanbul: Metis, 2017, s. 89-93); "On The Polish Rider" (2005), *Here Is Where We Meet*'ten, Londra: Bloomsbury, 2006, s. 165-72 (Türkçede: "Szum ve Ching", *Buluştuğumuz Yer Burası*, çev. Müge Gürsoy Sökmen, İstanbul: Metis, 2006, s. 165-72).

18. **Willem Drost** (1633)
Bento's Sketchbook'tan, Londra: Verso, 2011, s. 24-32 (Türkçede: *Bento'nun Eskiz Defteri*, çev. B. Eyüboğlu, İstanbul: Metis, 2012, s. 33-40).

19. **Jean-Antoine Watteau** (1684-1721)
"Drawings by Watteau" (1975), *The Look of Things*, s. 103-6.

20. **Francisco de Goya** (1746-1828)
A Painter of Our Time'dan alıntı [1958] Londra: Verso, 2010, s. 13; "The Honesty of Goya", *Permanent Red* (1960), s. 180-84; "The Maja Dressed and the Maja Undressed" (1964), *The Moment of Cubism*, s. 86-91; *Corker's Freedom*'dan alıntı [1964] Londra: Verso, 2010, s. 127-28; John Berger ve Nelle Bidski, *Goya's Last Portrait: The Painter Played Today*, Londra: Faber, 1989, s. 31-40, 93, 109.

21. **Honoré Daumier** (1808-79)
"The Painter Inside the Cartoonist: Daumier's Silver Screen", *Observer*, 11 Haziran 1961, s. 37; *Daumier: Visions of Paris*'ten alıntı, Londra: Royal Academy, 2013.

22. **J. M. W. Turner** (1775-1851)
"Turner and the Barber's Shop" (1972), *About Looking*, s. 149-55.

23. **J. L. A. Théodore Géricault** (1791-1824)
"A Man with Tousled Hair", *The Shape of a Pocket*, s. 173-80 (Türkçede:

"Dağınık Saçlı Adam", *Sanatla Direniş*, çev. Aslı Biçen, İstanbul: Metis, 2017, s. 123-28).

24. **Jean-François Millet** (1814-75)
"Millet and Labour" (1956), *Permanent Red*, s. 189-91; "Millet and the Peasant" (1976), *About Looking*, s. 76-85.

25. **Gustave Courbet** (1819-77)
"The Politics of Courbet" (1953), *Permanent Red*, s. 196-98; "Courbet and the Jura" (1978), *About Looking*, s. 141-48.

26. **Edgar Degas** (1834-1917)
"On a Degas Bronze of a Dancer" (1969) *Permanent Red*, s. 11-12; "Degas", *Die Weltwoche*, 18 Nisan 1997, *The Shape of a Pocket* içinde, s. 63-68 (Türkçede: "Degas", *Sanatla Direniş*, çev. Aslı Biçen, İstanbul: Metis, 2017, s. 51-56); "The Dark Side of Degas's Ballet Dancers", *Guardian*, 15 Kasım, 2011.

27. **Le Facteur Cheval** (1836-1924)
"The Ideal Palace" (yaklaşık 1977), *Keeping a Rendezvous*, s. 82-91.

28. **Paul Cézanne** (1839-1906)
"Cézanne: Paint It Black", *Guardian*, 12 Aralık, 2011.

29. **Claude Monet** (1840-1926)
"The Eyes of Claude Monet" (1980), *The White Bird*, s. 189-96; "The Enveloping Air: Light and Moment in Monet", *Harper's* (Ocak 2011), s. 45-49.

30. **Vincent van Gogh** (1853-90)
"Vincent", *Aftonbladet*, 20 Ağustos 2000, *The Shape of a Pocket*, s. 87-92 (Türkçede: "Vincent", *Sanatla Direniş*, çev. Aslı Biçen, İstanbul: Metis, 2017, s. 67-72).

31. **Käthe Kollwitz** (1867-1945)
Bento's Sketchbook içinde, s. 41-47 (Türkçede: *Bento'nun Eskiz Defteri*, çev. Beril Eyüboğlu, İstanbul: Metis, 2012, s. 49-55).

32. **Henri Matisse** (1869-1954)
"Henri Matisse" (1954), *Permanent Red*, s. 132-36.

33. **Pablo Picasso** (1881-1973)
"Erogenous Zone" (1988), *El Pais*, 8 Nisan 1988; *Keeping a Rendezvous* içinde, s. 203-11 (Türkçede: "Son Bir Saygı Sözü", *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*, çev. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, İstanbul: Metis, 1989, s. 221-29).

34. **Fernand Léger** (1881-1955)
"Fernand Léger" (1963), *Selected Essays and Articles: The Look of Things*, haz. Nikos Stangos, Londra: Penguin, 1972, s. 107-21.

35. **Ossip Zadkine** (1890-1967)
"Zadkine" (1967), *The Look of Things*, s. 66-70.

36. **Henry Moore** (1898-1986)
"Piltdown Sculpture", *New Statesman ve Nation* 48, no. 1199, 27 Şubat 1954, s. 250; Moore'dan alıntı: "Round London", *New Statesman* 56, no. 1245, 5 Temmuz 1958, s. 15; "Infancy" (1989), *Keeping a Rendezvous*'tan, s. 154-61.

37. **Peter Lazslo Peri** (1899-1967)
"Impressions of Peter Peri" (1968), *The Look of Things*, s. 61-64.

38. **Alberto Giacometti** (1906-66)
"Alberto Giacometti", *The Moment of Cubism*'den, s. 112-16.

39. **Mark Rothko** (1903-70)
Katya Andreadakis Berger ile bir yazışmadan, *Tages Anzeiger*, 1 Haziran 2001.

40. **Robert Medley** (1905-94)
Robert Medley: A Centenary Tribute'ten, Londra: James Hyman Fine Art, 2005.

41. **Frida Kahlo** (1907-54)
"Frida Kahlo" (1998), *The Shape of a Pocket*, s. 157-64 (Türkçede: *Sanatla Direniş*, çev. Aslı Biçen, İstanbul: Metis, 2017, s. 115-20).

42. **Francis Bacon** (1909-92)
"Francis Bacon", *New Statesman*, 5 Ocak 1952, s. 10-11; "Francis Bacon and Walt Disney" (1972), *About Looking*, s. 118-25 (Türkçede: "Francis Bacon ve Walt Disney", *O Âna Adanmış*, çev. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, İstanbul: Metis, 1988, s. 35-42); "A Master of Pitilessness?" (2004), *Hold Everything Dear: Dispatches on Survival and Resistance*, Londra: Verso, 2008, s. 85-89 (Türkçede: "Merhametsizliğin Ressamı", *Kıymetini Bil Herşeyin*, çev. Beril Eyüboğlu, İstanbul: Metis, 2009, s. 83-86).

43. **Renato Guttuso** (1911-87)
John Berger, "A Social Realist Painting at the Biennale", *Burlington Magazine* 94 (1952), s. 294-97; Benedict Nicolson ile, "Guttuso: A Conversation", *New Statesman*, 19 Mart 1955, s. 384.

44. **Jackson Pollock** (1912-56)
Permanent Red'den (1958), s. 66-70.

45. **Jackson Pollock ve Lee Krasner** (1908-84)
"A Kind of Sharing" (1989), *Keeping a Rendezvous*, s. 105-16.

46. **Abidin Dino** (1913-93)
"A Friend Talking (for Guzine)", *Photocopies*, Londra: Bloomsbury, 1996, s. 127-30 (Türkçede: "Bir Dostu Konuşuyor - Güzin için", *Fotokopiler*, çev. Cevat Çapan, İstanbul: Metis, 1997, s. 87-89).

47. **Nicolas de Staël** (1914-55)
A Painter of Our Time'dan [1958], s. 126-27; "The Secret Life of the Painted Sky", *Le Monde Diplomatique*, Haziran 2003.

48. **Prunella Clough** (1919-99)
John Berger ve Anne Michaels, *Railtracks*, Tereza Stehliková'nın fotoğrafları ile, Londra: Go Together Press, 2012, s. 28-31.

49. **Sven Blomberg** (1920-2003)
"Room 19" [1997], *Photocopies*'den, s. 165-70 (Türkçede: "19 Numaralı Oda", *Fotokopiler*, çev. Cevat Çapan, İstanbul: Metis, 1997, s. 109-12).

50. **Friso Ten Holt (1921-97)**
Permanent Red'den, s. 100-5.

51. **Peter de Francia** (1921-2012)
"Brill and De Francia"dan, *New Statesman and Nation* 58, no. 1250, 21 Haziran 1958, s. 804-5; "News from the World", *New Statesman* 57, no. 1451, 24 Ocak 1959, s. 105-6.

52. **Francis Newton Souza** (1924-2002)
"An Indian Painter", *New Statesman and Nation* 49, no. 1251, 26 Şubat 1954, s. 277-78.

53. **Yvonne Barlow** (1924-)
"To Dress a Wound", Londra'daki bir sergi için katalog metni, yaklaşık 2000, Berger ailesi tarafından sağlandı.

54. **Ernst Neizvestny** (1925-)
Art and Revolution: Ernst Neizvestny and the Role of The Artist in the U.S.S.R.'dan bölümler, New York: Pantheon Books, 1969, s. 81-85.

55. **Leon Kossoff** (1926-)
"The Weight", *New Statesman* 58, no. 1488, 19 Eylül 1959, s. 352, 354; Leon Kossoff ile, "A Marathon Swim through Thick and Thin", *Guardian*, 1 Haziran 1996, s. 29.

56. **Anthony Fry** (1927-)
"Some Notes Played for Tony", *Anthony Fry*, sergi kataloğu, Londra: Turnaround, 2002.

57. **Cy Twombly** (1928-2011)
"Post Scriptum", *Audible Silence: Cy Twombly at Daros* içinde, haz. Eva Keller ve Regula Malin, Zürih: Scalo Publishers, 2002.

58. **Frank Auerbach** (1931-)
"A Stick in the Dark", *New Statesman* 58, no. 1498, 28 Kasım 1959, s. 745-46.

59. **Vija Celmins** (1938-)
"Penelope", *Tages Anzeiger* içinde, 18 Nisan 1997, *Keeping a Rendezvous*'ta yeniden basıldı, s. 43-48.

60. **Michael Quanne** (1941-)
"The Cherished and the Excluded", *Michael Quanne: Prison Paintings* içinde, Londra: Murray, 1985.

61. **Maggi Hambling** (1945-)
Maggi and Henrietta: Drawings of Henrietta Moraes'e Önsöz, Maggi Hambling, Londra: Bloomsbury, 2001.

62. **Liane Birnberg** (1948-)
Berlin sergisi için katalog metni, Berger ailesi tarafından sağlandı (1998).

63. **Peter Kennard** (1949-)
"Global Warning", *Guardian*, 15 Haziran 1990, s. 36.

64. **Andres Serrano** (1950-)
"Vocabulary of Ignorance", *Le Monde & Clarin*, 27 Nisan 2011; *Internazionale*, 6-12 Mayıs 2011.

65. **Juan Muñoz** (1953-2001)
"I Would Softly Tell My Love (Ocak 2002)", *Hold Everything Dear*, s. 21-34 (Türkçede: "Söylesem Sevdamı Yumuşacık", *Kıymetini Bil Herşeyin*, çev. Beril Eyüboğlu, İstanbul: Metis, 2008, s. 31-42).

66. **Rostia Kunovsky** (1954-)
"Rostia Kunovsky: Fenêtres Lettres", *Open Democracy*, 27 Eylül 2013.

67. **Jaume Plensa** (1955-)
"Une lieu pour une sculpture de Jaume Plensa", *Jaume Plensa* içinde, haz. F. Bonnefoy, S. Clément ve I. Sauvage, sergi kataloğu, Paris: Éditions du Jeu de Paume, 1997, s. 21-22. İngilizce metni sağlayan Berger ailesi.

68. **Cristina Iglesias** (1956-)
"Shh, This is the Sound of Silence", *Observer*, 6 Nisan 2003.

69. **Martin Noel** (1956-2008)
"Branching Out", *Martin Noël: Blau und andere Farben* içinde, haz. Peter Dering, Ostfildern-Ruit, Almanya: Hatje Cantz, 2003, s. 45-51.

70. **Jean-Michel Basquiat** (1960-88)
"Seeing Through Lies. Jean-Michel Basquiat: Saboteur", *Harper's*, Nisan 2011, s. 45-50.

71. **Marisa Camino** (1962-)
"Sola una cosa no hay", *El Pais*, 20 Haziran 2001; Almanya'da, Söhrewald ormanındaki bir sergiyi duyurmak için.

72. **Christoph Hänsli** (1963-)
"Mortadella", *Mortadella*'dan, Zürih: Edition Patrick Frey, 2008.

73. **Michael Broughton** (1977-)
"Big Moments", katalog metni, Art Space Gallery, 2012.

74. **Randa Mdah** (1983-)
"A Place Weeping", *The Threepenny Review* 118, Yaz, 2009, s. 31 (Türkçede: "Ağlayan Bir Yer", çev. Esra Aygın, *Bianet*, 17 Ocak 2009, buradaki metin Beril Eyüboğlu çevirisidir).

John Berger
Portreler: Sanatçılar Üzerine Yazılar



"Bir müzede ya da galeride sergilenen sanat eserini seyrettikten sonra, yaratıldığı atölyeye girmeye çalışırım. Ve orada, oluşum sürecinin hikâyesine ilişkin bir şeyler öğrenme umuduyla beklerim. Hikâyeye içkin umutlara, seçimlere, hatalara, keşiflere dair bir beklenti. Kendi kendime konuşur, atölyenin dışındaki dünyayı gözümde canlandırır, belki tanıdığım ya da asırlar önce ölmüş olan sanatçıya seslenirim. Kimi zaman yaptığı bir şeyden yanıt gelir. Hiçbir zaman bir neticeye varılmaz. Bazen her ikimizi de şaşırtan yeni bir alan açılır. Bazen de soluğumuzu kesen –bir gizin açığa çıkması gibi soluk kesici– bir hayal dünyası belirir."

Berger'ın hayat boyu sanat ve sanatçılar üzerine yazılarını iki ciltte topluyoruz: İlki *Portreler*. Mağara resimlerinden günümüze kronolojik bir sırayla sunulan kitap, yazarın kelimelerle çizdiği sanatçı portreleri. Aynı zamanda Berger'ın alternatif sanat tarihi olarak da okunabilir. İkinci cildi ise *Manzaralar* adıyla yayımlayacağız.

Metis Sanatlar ve İnsan
ISBN-13: 978-605-316-125-7

THG
0581549
LCB

9 786053 161257

Metis Yayınları
www.metiskitap.com