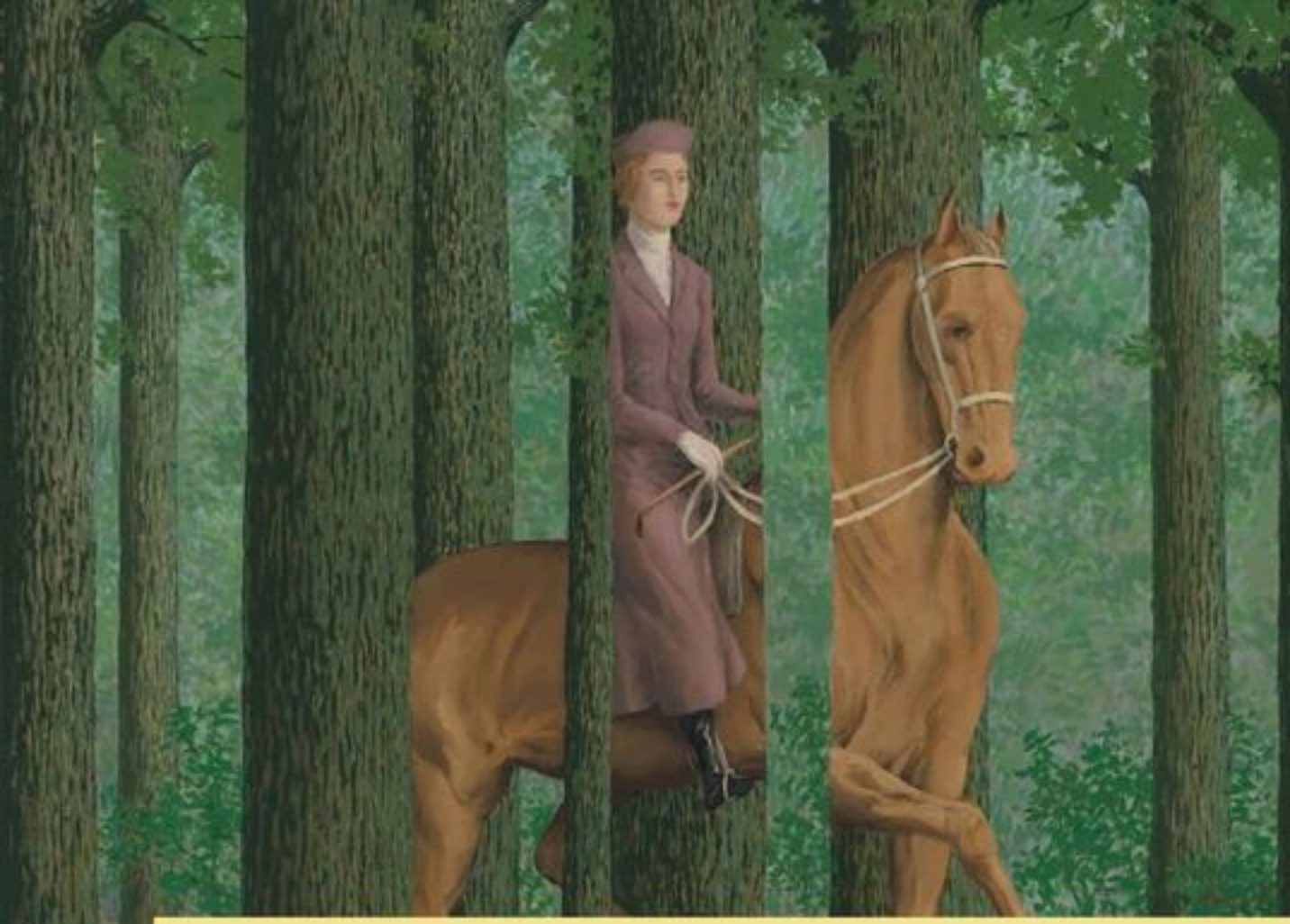


İmgelerin İhaneti

Bütün Yazıları

René Magritte

Hazırlayan: *André Blavier*

Türkçesi: *Esat Burak Altıntaş, Soner Sezer*
Adem Beyaz, Orhan Düz

KTB SANAT

ISBN: 978-625-5929-79-2
© 2018 Ketebe Kitap ve Dergi Yayıncılığı A.Ş.

ketebe.com

Ketebe Yayınları: 1451

Sanat

Yayın Yönetmeni
Furkan Çalışkan

Dizi Editörü
Murat Erşen

Yayıma Hazırlayan
Adem Beyaz

Düzelti
Rabia Şenol

Kapak
Harun Tan

Mizanpaj
Nilgün Sönmez

1. BASKI

Nisan 2025
İstanbul

Ketebe Yayınları
Sertifika No. 49619
Maltepe Mahallesi Fetih Caddesi
No: 6 Dk: 2
Topkapı 34010 İstanbul
Tel: 212 612 29 30
e-mail: ketebe@ketebe.com

Baskı ve Cilt
Sertifika No: 75309
Matsis Matbaa A.Ş.
Tevfikbey Mah. Dr. Ali Demir Cad.
No: 51 Sefaköy / İSTANBUL
Tel: (0212) 624 21 11 -
Faks: (0212) 624 21 17
www.matsisprint.com

© Özgün adı *Écrits complets* olan bu kitabın Türkiye hakkı, Flammarion ile anlaşmalı olarak Ketebe Kitap ve Dergi Yayıncılığı A.Ş.'ye aittir. İzinsiz yayınlanamaz. Kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir.

İmgelerin İhaneti

Bütün Yazıları

René Magritte

Hazırlayan: *André Blavier*

Türkçesi: *Esat Burak Altıntas, Soner Sezer Adem Beyaz, Orhan Düz*

KETEBE

René Magritte

René François Ghislain Magritte 21 Kasım 1898'de Belçika'nın Lessines kentinde doğdu. Brüksel'deki Güzel Sanatlar Kraliyet Akademisi'nde 1916-1918 yılları arasında aralıklı olarak eğitim gördü. Magritte ilk sergisini 1920'de Brüksel'deki Sanat Merkezi'nde açtı. 1921'de askerlik hizmetini tamamladıktan sonra kısa bir süre bir duvar kağıdı fabrikasında tasarımcı olarak çalıştı. 1923 yılında Lyonel Feininger, El Lissitzky, László Moholy-Nagy ve Belçikalı Paul Joostens ile birlikte Antwerp'teki Kraliyet Sanat Çevresi'nde bir sergiye katıldı.

Magritte 1927'de Brüksel'deki *Galerie le Centaure*'de ilk kişisel sergisini açtı. Aynı yıl sanatçı Brüksel'den ayrılarak Paris yakınlarındaki Le Perreux-sur-Marne'a yerleşti ve burada Jean Arp, André Breton, Salvador Dalí, Paul Eluard ve Joan Miró'nun da aralarında bulunduğu sürrealist çevreye sık sık katıldı. Magritte 1930'da Belçika'ya döndü ve üç yıl sonra Brüksel'deki Güzel Sanatlar Sarayı'nda kişisel bir sergi açtı. Magritte'in ABD'deki ilk kişisel sergisi 1936'da New York'taki Julien Levy Galerisi'nde, İngiltere'deki ilk sergisi ise 1938'de Londra Galerisi'nde gerçekleşti. New York Modern Sanat Müzesi'ndeki *Fantastik Sanat, Dada, Sürrealizm* sergisinde de temsil edildi.

Magritte 1940'lar boyunca Brüksel'deki Galerie Dietrich'te sık sık sergi açtı. Magritte retrospektifleri 1954'te Brüksel'deki Güzel Sanatlar Sarayı'nda ve 1960'ta Dallas'taki Çağdaş Sanatlar Müzesi ile Houston'daki Güzel Sanatlar Müzesi'nde düzenlendi. Magritte, 1965 yılında New York Modern Sanat Müzesi'ndeki retrospektifi vesilesiyle ilk kez ABD'ye gitti. 15 Ağustos 1967'de, Rotterdam'daki Boymans-van Beuningen Müzesi'nde eserlerinden oluşan büyük bir serginin açılışından kısa bir süre sonra Brüksel'de öldü.

İçindekiler

KISALTMALAR LİSTESİ 8
GİRİŞ 9

BÜTÜN YAZILARI 15

İSİM DİZİNİ 713
KONU DİZİNİ 728

"Renk! Ey renk! Ey görme ilkesi! Sen olmasaydın gözlerimiz muazzam fuzuli olurdu. Görmenin varoluşunu meşru kılan tek şey, ey renk! Gizli meseleler seninle açığa çıkıyor ve artık herkes *görünmeyeni görüyordu*."

Maurice Renard, *Le Péril bleu*, Paris, Crès, s. 359.

Kısaltmalar listesi:

Çalışmanın yükünü hafifletmek üzere bilindik kısaltmaların yanı sıra kimi kısaltmalar, kimi sözcüklerin baş harflerinden oluşturulan kısaltmalar kullanılmıştır. İşte söz konusu kısaltmalar:

Alt. Att.: Alternative Attuali II.

F. A.: Le Fait accompli.

L.S.: Lettres surréalistes.

T.P.S.: Tendance Populaire Surréaliste.

W: P. Waldberg'in *Magritte*'inin kaynakçasına gönderir.

Ades: *Dada and Surrealism reviewed* Sergisi Kataloğu, 1978.

Blavier: *La Belgique sauvage*'daki *Le Groupe surréaliste*, ayrıca *Phantômas*'dan alınmıştır, S. 100-111, 1971.

Bussy: *Anthologie du surréalisme en Belgique*, 1972.

Gablik: *Magritte*, 1970.

Vovelle: *Le Surréalisme en Belgique*, 1972.

Waldberg: *René Magritte*, 1965.

La Destination: *Lettres à Marcel Meriën* (1937-1962), 1977.

Rétrospective: Catalogue de l'exposition, Brüksel-Paris, 1978-1979.

Giriş

> P. [Pareels] tarafından tekrar tekrar sunulan ve beni yirmi beş yıl geriye götüren eski aptallık: "Bir ressam resim yapmalı ve resmi hakkında konuşmamalıdır." Görüyorsunuz, hiçbir şey bilmiyor, söyleyecek hiçbir şeyi yok ve bu gülünç aforizmayla ölümcül yetersizliğini gizlemeye çalışıyor.
>
> Nougé, *Journal*, 14 Temmuz 1941.

Bu kitabın amacı, Magritte'in yayımladığı ya da yayımlamak niyetiyle yazdığı yazıların bütününü sunmaktır.

Bu kitap, (1) Magritte'in yaşamı boyunca yayımladığı –sözlü ve yazılı basında yer alan söyleşiler de dahil olmak üzere– tüm metinlerin yanı sıra, ister koşullar, ister fırsatlar, ister bıkkınlık ve tatminsizlik nedeniyle vazgeçmiş olsun, bir noktada yayımlamayı düşündüğü yayımlanmamış metinleri, fragmanları, önerileri vb. bir araya getiriyor.

Magritte'in yazarı olmadan imzaladığı broşürler, manifestolar ve diğer yazılar da kronolojik sıraya göre *listelenmiştir*.

Yayımlanmış[1] olsa bile özel yazışmalar hariç tutulmuştur, ancak koleksiyonumuz yine de az sayıda mektubu kapsayacaktır, çünkü bunların "açık" karakteri, teorik önemi veya "şiirsel cazibesi" bu derlemede bulunmalarını haklı kılar.

Öte yandan, bu kapsamlı, çeşitli ve belki de her şeyi kapsayan yazışmaların artık erişilebilir olan kısmı, yayınlanan metinlere eşlik eden notlarda ve yorumlarda yaygın olarak kullanılmaktadır;

2) bir dizi "bahsi" bir araya getiriyor. Bahisten maksat, ifadenin titizliği ve hafızanın sadakati ne olursa olsun "tarihsiz" sözler ve bildirilen konuşmalardır;

3) yeterli bir yaklaşımla tarihlendirilmesi mümkün olmayan birkaç metin;

4) "dağınık metinler", yani Magritte'in görece bol alıntılarının az çok antolojik bir karakter kazandırdığı makaleler ve monografik kitaplar;

5) son olarak, hırıltılı kötülükten dostane neşeye kadar, Magritte'e çeşitli niyetlerle atfedilen uydurma metinler dizisi;

bu kitapta bir araya geliyor.

Notların ve yorumların niteliği, kapsamı ve amacını, yani derlemenin yapısını da tanımlayıp tarif edebiliriz.

Her metin, yazım tarihi bilindiğinde ya da tahmin edilebildiğinde ve özellikle asıl yazıma yakın olduğu varsayılabildiğinde (genellikle kısa bir metnin normal basım süresi) ilk yayın tarihiyle verilmiştir. Tarihlendirilemeyen birkaç nadir metin, yukarıda da belirtildiği gibi, üçüncü bir bölümde bir araya getirilmiştir.

Magritte'in yazılarının her biri için derlememizin sunduğu unsurlar:

– doğru dürüst oluşturulmuş metin. "Sic" işaretlerini çoğaltmadık, böylece yazarın sayısız dikkatsizliğini veya hızlılığını vurgulamış olurduk sadece; öte yandan, *önemli* farklılıkların altını çizdik. Noktalama işaretleri bazen birleştirilmiştir. Kaçınılmaz eksiltmeler pahasına, mükerrer kısımları kırpmak zorunda kaldık;

– kaynakça referansları ve olası bir açıklama;

– gerekirse, *içeriğe değil* ama koşullara ve şartlara ilişkin bir yorum. Bu yorum bir dizi referans ve hatırlatma sunuyor. Yine kısa olan bir "temalar" tablosu, bu tür referansların kasıtlı tutumluluğunu telafi etmektedir;

– notlar. Yine, bunlar metnin verileri ve çıkarımları üzerine *yorumlayıcı* değil, *açıklayıcı* notlardır. Böylesine iradi bir kısıtlamayı (ya da iddiayı?) gerekçelendirmemize gerek yok sanırım. Nitekim ne bir tarih inşa ediyoruz –ki tekrarlanan kronolojilere rağmen bu tarih hâlâ incelenmeyi bekliyor– ne de Magritte'in "fikirlerini" sentezlemeye çalışıyoruz. Sadece onları *bir araya getirmek* (asla *birleştirmek* değil) ve çizgisel ifadeleri ve yakın çevreleri içinde sunmak istiyoruz;

– yeniden yayımların, çevirilerin ve hatta metinlerin kısmi kullanımlarının kaynakçası; özellikle de bu kullanımlar bir sunum sırasında basit alıntılar olmadığında ve ancak kendi durumlarında metin altı yazılar, derkenar yorumlar veya açıklama yazıları vb. gibi bir şekilde "ayrıcalıklı" alıntılar olduğunda.

Bazı metin "dizileri" "dosyalar" hâlinde derlenmiştir: Magritte ve sinema, Magritte ve edebiyat, Magritte ve Komünist Parti gibi. Bu durumlarda, metinleri titiz bir kronoloji içinde sıralamaktan kaçınmak önemliydi.

Üç unsur bu eseri tamamlamakta ve *makul* bir azami kullanılabilirlik sağlamaktadır:

– metinlerin dizi numaralarına atıfta bulunan başlıklar;

– Magritte (italik) ve derleyici (düz yazı) tarafından alıntılanan kişilerin adları;

– bazı "fikirler" ve ifadelerden oluşan bir kısım, ki bu kısım ince eleyip sık dokuma çabasına girmeden Magritte'in meşguliyetlerini, hatta ifade biçimlerini bir araya getirmeye çalışır ve sanatçının sürekliliğini, evrimini ya da ruh hâlindeki değişimleri kanıtlayan karşılaştırmalar önerir.

Belgesel nitelikte olması amaçlanan bu kitapta, resimler metinlerin içerdiği en asgari düzeye indirgenmiştir.

Böylece geriye hoş bir görev kalıyor; isim isim saymadan, bize yardım eden herkese teşekkür etmek ve diğerlerini de sessizliklerine ve kayıtsızlıklarına terk etmek.

*

Magritte genelde donanımsız ama inatçı, kılı kırk yaran zaman zaman ilkel zaman zaman dâhi, hep heyecanlı ve belki de varoluş araştırmasına ağzı laf yapan nice uzman filozoftan daha samimi şekilde "kendini adamış", ifadesine kesinlik kazandırmak uğruna yanıp tutuşan bir düşünür olmuştur; öyleyse tıpkı şu düşünür ya da saf filozof Magritte'in yabana atılmayacağı gibi Magritte'in yazarlığı da hiç yabana atılır değildir.

Magritte'in yazarlığı üzerine evvelden yazılıp çizildi.[2] Burada yayımlanan mektup kesitleri bu yazarlığı bir hayli olağanüstü biçimde açığa vurur; hem bu yazarlık, ansızın mektuplaşmaya dönüverme olanağını da tanıyabilmiştir.

Dikkatli her okur –ki Magritte asla başka okuru olsun istemezdi–, iyi düşünülmüş bir sonun noksanlığında oluşan boşlukları, bizim doldurmuş olabileceğimizden daha iyi ve dürtüsel bir tepkiyle doldurur.

Çalışmadaki boşluklara ve gaflara gelirsek, yegâne mazeretimiz, bu çalışmayı, Magritte araştırması pek beğenilen şu Nero Wolfe tarzında oluşturmuş olmamızdır: "kılımızı kıpırdatmadan", taşrada konumlanarak.

NOTLAR:

1. Şunlar yayımlanmış mektuplar arasında yer alır: Marcel Mariën'in yayımları, bilhassa *Le Fait accompli* dergisindekiler; özellikle *Lettres surréalistes* ve *La Destination*, Brüksel;

   San Lazzaro'ya olan mektuplar: *Imagination et imaginaire*, Milan 1969;

   Maurice Rapin ve Mirabelle Dors'a mektuplar, 1976;

   Scutenaire'in başlıca eseri *Avec Magritte*'te yayımlanmış mektuplar, 1977; vb., monografiler boyunca liste uzayıp gider.

   Kompozisyonda yaşanan teknik konularla ilgili gecikmeler, Torczyner'in *Magritte*'inde (Draeger, 1977) çıkmış olan, yayıma hazırlanmamış mektupların (esasen Torczyner'deki ve Barnet-Hodes'teki mektuplar) dâhil edilmelerine her daim olanak tanımış

değildir. Aynı şekilde, Magritte'in bu ciltte dağınık hâlde bulunan sayısız yazısının yayımlarını, bir bütün olarak ya da parçalar hâlinde referanslarımızın arasına katmak mümkün olmamıştır.

2. M. Rapin: *Aporismes*, s. 14, 22, 28; Camille Goemans, Suzi Gablik, Christian Bussy. Akabinde, Guy Rosey'in René Magritte'e 23 Mart 1965 tarihli bir mektubundan bir bölüm gelir, teşebbüsü meşrulaştırmada belki yeterli olacaktır bu: "İddia ettiğiniz gibi *ara sıra kalem oynatan bir yazar* olmaktan fersah fersah uzaksınız ama benim ve daha pek çoklarının nazarında, kendisinin ve resminin çevresine, unutulmaz aydınlıklar saçan bir şairsiniz. Düşüncenizi ve kişiliğinizi olabildiğince derinlemesine açığa vuran yazıları, bir eserde topluca görmek sevindirici olurdu."

Bu konu üzerine yazdıklarımı yeniden işleyişim hoş görülecek olsun (*Clés pour les spectacles*, Şubat 1972):

Yazı... otomatik yazı Grenelle sokağının başlıca kurallarından biri olmuştu. Bu yazının nihai meşruluğunu Marie Louise Aulard'ın temellerini attığı gibi olan, biraz çılgınca bir kaygının saflarında saptamalı öyle değil mi? Artık nasıl söylemekten hoşlanıyorsak, bir dürüstlük, bir sahihlik kaygısı. Sanki, edebi olmamaları mümkün olmayan (bunun karşısına koymak istediğimiz bilme-aracı-şiir dahil ama bu bizi konudan saptıracak kadar uzağa götürür) yalandaki, mitomanideki sahih görünmeyi başaran her şey, sonunda sahih değilmiş gibi.

Brüksel grubunun 1924'ten başlayarak kendisine karşı duyduğu yüksek sesle dile getirilmiş güvensizliğe geri dönmüyorum, otomatikliğin uygulanışı, bir bedelsizlik etkinliğine mahkûm eder. Bu bedelsizlik, oyundaki bedelsizlik değildir tam olarak, daha çok toplu taşıma denebilecek ulaşım araçlarındaki bedelsizliktir. Bazılarının, Calliope de Ducrocq'un elinden çıkan metinlerin "sürrealist" olduklarını alelacele ilan edişleri, bir Péret'yi ya da bir Chavée'yi, bu metinleri alıp kendilerininkilerle, biz sınırsız derin hazlar duyalım diye damıtmış olmaktan alıkoymaz. Yapı ya da veçhe değil, doğa farklılığı, bu metinlerdeki edebi (ya da şiirsel: her edebiyat ya şiirdir ya şiir değildir ya da şiirden başka şeydir) gizeme mecburen çağrıda bulunur: dünyevi bir gizem, tabii eğer varsa böyle şey. Şunu yazan Magritte'in kendisi: "Şiirin açıklanamaz olduğunu söylemedeki kolaylık, elbette bunu söylemesi *kolay* olduğunda, insana bir bulantı verir... Şiirsel gizemden, onu açıklanamaz diye 'açıklarken' hiç güçlük çekmeden kurtuluveririz... Yanıtları, anlamlarına yöneltilmiş pürdikkatten başkası olmayan sorular sorarız ve *bu soruları sormayı kesmemek* hiç kolay değildir, bilakis..."

Magritte'in fazlasını yazdığından hiç şüphe etmiyorduk ki şimdi bir gerçeklik kazandı bu. Magritte -ki sürrealist olma ve öyle tanınma iddiası taşır- savundukları uğruna, sürrealist yazarlığı savunmak için mi yazar? Edebiyat onu tadana, hem tanıdık hem gizemli olanın büyüsünü sunar; zorlama karmaşıklaştırmaların ötesinde ve evvelinde, edebiyatın ne olduğunu değil, neyin edebiyattan olduğunu, neyin edebiyattan olmadığını, sezgisel bir şekilde pekâlâ biliriz.

Her ne kadar resim onun gayesi değil aracı (fikirler *ifade etme* aracı değil, kendisine başka hiçbir gücün sunmuş olamayacağı bir fikre *varma* aracı) olmuş olsa da fikirlerle değil *görüntülerle* düşünen Magritte, kısaca, en büyük ressamlardan biridir... Kaldı ki Magritte genelde "kötü" yazar, yine de *yazar*. Kuşkusuz *kasıtlı* olarak kötü yazmaktadır; gösterecek bir Evreni değil de savunacağı tek bir *estetik anlayışı* olmuş olsa,

tıpkı plastik sanatlarla uğraşan nice diğer not defteri redaktörleri misali, o da estetik anlayışında doğru ve *akıcı* ifadeye zorlanmadan erişmiş olurdu. Belki de Magritte yazıyor-değildi ya da yazıya-karşı-yazıyordu; ki bu Magritte'i, dile yönelik, mutluluk eksikliğinden kaynaklı özeni üzerinden, yazarlar arasına yeniden katardı.

Goemans bu yazılarda "biricik ve doğrudan bir zarafet görür. Bu biricik ve doğrudan zarafet, sahici ve yapmacık bir beceriksizlik marifetiyle yer yer gün yüzüne çıkar. Metinlerini süslerken bile bile yazım hataları yapan krallarımızdan birisinin beceriksizliğini andıran bu beceriksizlik, görünüşe göre dikkati canlı tutar ve düşünmeye zorlar." Sezgileri Magritte'in dünyasında bilenmiş okur, Magritte'in Queneau'dan Rex Stout'a, Eluard'dan Berkeley'e uzanan kütüphanesi aracılığıyla, bu ağır sıkış tıkışlığı, genelde soyut olan sözcükler hamurundaki bu yapış yapışlıkvari şeyi, insan zihninin acizliğinin oraya koymak istediği her gelişmemiş, hatta sahte şeyin belirsizliğini görmezden gelemezdi. Goemans'ın Magritte'i teşvik ettiği masumca sil baştan icat, esasında zahmetli bir doğuma benzer. Düşünmenin (görüntülerle), görmenin ve göstermenin ustası Magritte, yazdığı zaman ortaya serilen ve yinelenip duran bir belirsizlik misali, habire aynı sözcükleri geveleyerek yazar. Düşmanca yaklaşan ya da gayriciddi okur, bu yazıda sadece totoloji ya da yolunu kaybettiren, aşırı incelikli argümanlar görür; hâlbuki bu yazı, derin bir düşünmenin acele etmeyen gelişimidir ve Magritte'e göre bu düşünme, tıpkı her düşünmenin olduğu gibi olsa olsa tekbenci olabilir. (Bu demek değildir ki sözcüklere aşırı tedbirli yaklaştığımızda bu düşünmenin çeşitli ifade edilişlerini, genelde, teker teker birer karşıtlığa sokamayacak olalım. Ama Magritte'e ait teorik ve kural koyucu metinler topluluğu, "bir düşünme" diye adlandırılması yerinde olanı pekâlâ teşkil ederler.)

Goemans'ın işaret ettiği ve kısmen vurguladıklarım arasında yer alan anahtar sözcüklere belki kilitleri olan tüm diğerlerini açan anahtarı, *Gizem*in anahtarını, ilave etmek yerinde olur. Gizem, onun sükunetle emin olduğu yegâne şey, onun malı mülkü, Görünenin ve Görünmezin diyalektiği... Görünmez yoktur çünkü her şey görünürdür ama aşırı görünür olan, alışkanlık ve gündelik hayat tarafından karartılmıştır. *Kapalı gözlerle*, ormanda (orman tarafından) saklanmış kadını göremeyiz. Magritte açısından öbürleri bir yana, bir varlıkla bir hiçliğin diyalektiği mutlak suretle eş değerdir, çünkü her ikisindeki formları da bilmediğimizi söyler kendisi. Magritte'in tabloları dile gelse canlandırdıkları hiçbir şey olmaz: Onlar gösterirler. Şu son derece gerçek Görünmezin görüntüleri, sürrealizm midir?

Magritte yazdığında (kimi kurmaca metinler, bir hayli Dadaist bir patavatsızlık ya da tamamlanmamış bazı senaryolar hariç) rica minnet ama gönüllü yazar, uzunca ama keyif almadan ve azimle (resim yapışı da böyledir) resimli ispatına açıklık kazandırmak üzere yazar. Kaldı ki söz ile ispat daha az ikna edicidir; onda mesela şu *Lunette d'approche*'taki doluluk, yayılmacılık ve meydan okuma ya da kesinlik yoktur...

1929'da, *Les Mots et Les Images*'da, iki canlandırma modunun ayrılıklarını ya da çelişkilerini değil (bu fazla basit olurdu), bunların aralarında ve ayrı ayrı her birinin kendi modelleriyle arasındaki karşılıklı kayıtsızlıklarını teoremleştirenin Magritte'in ta kendisi olduğunu anımsama zamanı gelmedi mi? Magritte açısından dil, ister sözlü ister resimli olsun, benzerlikle, karşılaştırmayla sınırlıdır, ihanettir. Dil, Magritte'in estetiğe ve gönüllü bir şekilde boyun eğip konformist olmaya yüz çevirmiş bir resmin seçiciliği marifetiyle *göstermenin* hasretini çektiği ve *göstermeyi* becerdiği şeyin üzeri-

ni örter. Sorunlar Magritte açısından, dile getirilenlerle başlar ve yine bunlarla biter. Onda çözümler sunan kimsenin ukalalığı yoktur ama doğru, toz kondurulmaz ve bizi daima büyüleyen "konumlar" almanın ukalalığı vardır.

Magritte'in yazdığı bizim için *önemli* olduğunda, bundan başka, onun "iyi" yazması beklentisi içinde olmayalım.

Kasım 1978

1

SAF SANAT

Estetiği Savunmak[1]

E.L.T. Mesens *için*
"Her şey kendi ritmine göre söylenmeli."
P. Bourgeois[2]

Ağırlığın gerçek varoluşu, tüm cisimlerin tabi olduğu yasalarla ispatlanır ama buna karşın "estetik duyguyu tetikleyen şey" sanki sadece insan muhayyilesinde bir varoluş bulur ve orada yoktan yaratılır; haliyle, bu şeyi keşfetmek için, altın arayanlardan farklı karakterde bir araştırmacı olmak icap eder, ARANAN ŞEY YARATILMAK zorundadır; sanatçı bu faaliyet için doğal bir yeteneğe sahiptir.

Sanatçının "keşif-yaratım"ının eş değer ifadesi olan sanat eseri, izleyendeki estetik duyguları KENDİLİĞİNDEN tetikleyecek temel bir görev üstlenir.

Bir ev, bir mercek, bir bilardo topu ya da insan faaliyetinin başka herhangi bir ürünü olabilecek bir sanat eseri kusursuz olmalıdır ki esas görevini yerine getirsin ve hizmet vermediği zamanlarda bile ruhu daima tatmin etsin. O zaman bu kusursuzluk "süsleyen ruhani tarafı" teşkil edecek ve amaçtan ziyade bir sonuç olacaktır; başka her nesne gibi sanat eseri de azami noktasına erişmek için –mümkün olan sadece göreli kusursuzluktur– müstesna bir karaktere sahip olmalı ve yalnızca esas işlevini tam anlamıyla yerine getirmenin derdine düşmelidir.

Mimari Üzerine

Arthur Schopenhauer'in *Ahlakın Temeli* (30 Ocak 1840 tarihinde Kopenhag Kraliyet Bilimler Cemiyeti yarışmasına sunulan yazı ama KAZANAMAMIŞ) metninin alt başlığı.[3]

Bir evin esas varlık nedeni, doğal barınaklardan daha konforlu bir mesken olmaktır.

Ev gereklidir; fakat asıl kaçınılmaz olan şey düzgün sunulmuş bir soruna getirilen kusursuz çözümdür; bu, faaliyete geçmek için bir bahanedir. Bir ev yalnızca esas işlevini yerine getirmelidir, tam manasıyla yerine getirebileceği tek işlevi. O yüzden, kusursuz olmalı ve ruhu daima tatmin etmelidir.[4]

Bütün nesneler bu göreli kusursuzluğa erişebilirler. Estetik alanında yalnızca sanat eserleri ona ulaşabilir ki bu da ifade ettikleri şeyin karakteridir.

Kusursuz olmak için evin ilave bir amaca sahip olması gerektiğine inanmak, yani o evde oturanda ya da evin önünden geçen kişide kendiliğinden estetik duygular tetiklemesi gerektiğini düşünmek BÜYÜK BİR HATADIR. En iyi yolcu gemilerini, elektrikli ve mekanik aletlerle araçları inşa ederken bu eski önyargıdan nasıl vazgeçmişsek ev inşa ederken de öyle vazgeçmeliyiz; merceklerin üretiminde böyle bir bahse asla rastlayamazsınız; yarı estetik yarı bilimsel kavrayışlar, görevleri tam manasıyla yerine getirmelerine imkân sunan ideal formlara sahip olmalarını engelleyecektir; ya da uçakların inşasını düşünün, öyle bir ÖLÜM RİSKİ vardır ki mühendisler uçağın en ince parçasını bile işlevini yerine getirmek üzere şekillendirmeye mecbur kalmışlardır.[5]

Estetik ölçülere sahip bir pencere, çarpık bir pencereye nispetle biraz daha az kötü işleyecektir. Evin ön cephesinden "güzel görünecek" diye ufacık yapılmış bir pencere yüzünden kötü havalandırılmış bir odada boğulmayı kimse istemez.

İnşa etme bilimiyle sanat biliminin karışımına mimari denmiştir ama bu marazlı köhne karışımı ayrıştırmanın vakti geldi artık; zira bir zamanlar teoloji, felsefenin serbestçe serpilmesine nasıl mâni olduysa estetik tat da mühendis yapılarının sergileyeceği muazzam keşifleri öyle engelliyor.[6]

Bir şarabın hoş bir rengi vardır, çünkü iyi şarap doğal hâliyle bu renge sahiptir; aynı şekilde, tecrübe ettiğimizde görürüz ki konforlu bir evin formu da en hoş formdur. En konforlu evler bunu kanıtlar: En güzelleri onlardır, eğer ortada bir çirkinlik varsa bunun sebebi daima mimarın bir yapı sorununu düzgün çözememesi ya da bu temel sorunu kendi fantezisine kurban etmesidir.

"Güzellik bir mutluluk beklentisinden ibarettir.[1]""

1 Stendhal.[7]

Bir lokomotifin, bir mikroskobun, bir iğnenin, bir vidanın, bir döner baskı makinesinin formuna baktığımızda bu güzelliği inkâr etmek için hissiz olmak gerekir. Avangart mimarlar bunu sezmişlerdi ama bu formlardan etkilenip onları eve uygulamaya çalışmakla büyük bir hata işliyorlar; onları GÖRSELLİKLERİYLE uyguluyorlar, bu formların doğmasına sebep olan ruhla değil. Bir lokomotifin stili (formu) bir sonuçtur, amaç değil.

Bir bardağın ya da bir kurşun kalemin ideal formu kimyasal ya da matematiksel deneyimlerin sonucudur, estetik bir iradenin değil; mimarideki gibi, estetik bir amaç eklendiğinde bardak, kararsız ve baştan savma olur, yarı bardak yarı heykel ortaya çıkar. Doğru şeyi elde edebileceğiniz vakit yarım yamalağı reddetmek mantıklı olanı yapmaktır.

Daha fazla YOĞUNLUK için mutlaka HUSUSİYET gerekir; o zaman her bir nesnenin kendine has stili olacaktır, bu da ZENGİNLİK demektir. Her nesneye aynı stili vermeye çalıştığımızda yahut sanat eserlerinin estetik stilini dayattığımızda yoksulluk ortaya çıkar.

Makine mühendisi mimardan daha gururludur; ilave estetik amaçlar yüklemeden de mesleği ona yeterince ilginç görünür; ayrıca makinesini sanat eseri diye nitelemez.

MİMARİ BİR SANAT DEĞİLDİR. [Peki ya] Yunan tapınakları? Katedraller? Eğer yaratıcılarının fikirleri, dinî duyguyu harekete geçirmek veya putlara bir mesken sunmak gibi estetik dışı görevlere uymak zorunda kalsaydı, bunların çoğu heykel yapılar olarak kusursuz olacaklardı. Mimari bir yapı (bir toplanma yeri) olarak bir katedral sahnının yüksekliğinin hiçbir anlamı yoktur; dinî bir anlayışa tekabül eder, bu da sanat ihtiyacından gayet farklıdır. Yine de yapısal açıdan düşündüğümüzde katedral, kubbe sorununu dahice çözmüştür; mümkün olan en küçük destek noktaları üzerinde kemerler yükselir ve kubbeler eşit karşıt güçlerin birleşimi sayesinde o devirler için asgari malzemeyle büyük bir alanı kaplar. Bu gerçekten dâhicedir ama estetik duyguyu kendiliğinden tetikleyecek güce kesinlikle sahip değildir.

Yunan tapınaklarına gelince, genelde hususi bir yanlış anlayış, usta işi yapıların sunduğu hazzı estetik hazla karıştırmamıza neden oldu.

Şimdiye kadar mimari estetiğin doğasıyla evin doğasını birbirine karıştırdı; bu uzlaştırma çabası ortadan kalktığında inşaat mühendisine yer açılacak ve estetik sorun kendisine yabancı sorunlardan sıyrılmış olacaktır. Biz de o zaman mimari yapılarda (olabilecek en yüksek) kusursuzluğa sahip olacağız, ki makineler zaten buna sahip, (doğuştan kusurlar[8] yedeğiyle giderilince) insanın algıladığı insan bedeni de sahip olacaktır.

İnsanın ürettiği nesneler kusursuz olmalıdır; onlara ancak böyle hayat üfleyebilir. Yaşam formları, doğanın onlara bahşettiği yaşama iradesi sayesinde, kusurlarına rağmen hayatta kalabilirler.

Bir makine imalatının taslağı gibi bir ev inşaatının taslağı da düzen, hijyen ve intizamın buyurduğu mahir planları izlemelidir; binanın ölçekleri plana ve malzemenin kuvvetine göre ayarlanmalıdır, böylece bu malzemenin kullanımı için ekonomik bir çözüm de sağlanır. Mevcut bütün yapı bilgileriyle birlikte çözümler aynı olduğunda birçok mimarın karşısına çıkan bir pencere sorunu da eksiksiz çözülmüş olacaktır; yapısal açıdan bakıldığında bir pencerenin olur olmaz her yere gelişigüzel yerleştirilebileceğini iddia etmek yapı tasarrufunu görmezden gelmek demektir. Pencere, özel bir işleve sahip olduğunu bildiğimiz bir lensin eşsiz formu gibi, matematiksel bir kesinliğe sahip olabilir. Kusursuzluk için standartlaşma zorunludur; en yeni ev stili tatmin eden tek stil olmalıdır. Monotonlaşmaktan korkmayın; günümüzde elektrikli ampullerin standartlaşması monotonlaşmak değildir; bunun yanında, özelleşmiş birçok bina (fabrikalar, bankalar, sinemalar, okullar, apartmanlar, hususi evler) farklı veçheler sunacaktır, farklı iklimler de farklı çözümler talep edecektir.

Kalın kafalar ve "artist" mimarlar teleskoba bakarlar; çağdaş insan teleskobu kullanır. Bir nesnenin güzelliği o nesnenin özüne bağlıdır. Teleskobun güzelliği içseldir.

Mimaride bir kolonun oranları tıpkı bir çiçek sapının ya da bir bacağın oranları gibi malzemesinin direncine bağlıysa güzeldir. Sırf estetik maksatlar için hiçbir şey taşımayacağı hâlde kolonlar eklemek ya da taş kolonlarla aynı kalınlıkta sağlam demir kolonlar kullanıp nihayetinde aynı ağırlığı taşıtmak bir ucube ortaya çıkarır; demir kullanmak daha kolayken, bir kolonun kalınlığına "baştan" karar verildiği için bu kalınlığı görüntüde tutturacak taş sütun kullanmak da aynı kapıya çıkar.

Bu eğilimlere sahipsek şayet, bu çok kötü mimar olduğumuzun resmidir; iyi bir heykeltıraş olabiliriz; o zaman mantık gereği tek işimiz heykel olur; girip gezebileceğimiz uçak hangarları gibi dev heykeller yapmaktan alıkoyamaz bizi hiçbir şey.[9] Sorunlar heykelcilik mesleğine özgü olur. Yarı gölge, ışık oyunları, hacim, derinlik, yalnızca ve yalnızca heykeltıraşın estetik iradesine itaat eden sabit bir düzen ve bir mantığa göre konumlanacaktır, öyle tam bir organizma ortaya koyacaktır ki her detay eserin canlılığı söz konusu olduğunda kaçınılmaz bir organ olacaktır, tam manasıyla kesin bir eser; en ufak bir detay çıkarılsa sakat kalacak bir eser.

En güçlü ve en mahir insan en az taviz verendir. DAHA FAZLA GÜZELLİK İÇİN mimar tamamen bilimsel olmalıdır. Stil bir amaç değildir, bir sonuçtur; ebedi stil (hâliyle bu çağın stili de) ÖZDÜR.

Eskiden resim ve heykel hikâyeye, tarihe, dinî ruha vs. tabiydi (katedraller, *via dolorosa*, aydınlanmalar). Dinî bir öğretiyi ya da dokunaklı bir hikâyeyi vurgulamak için kullanılırlardı. Günümüzde bazı mimarlar resmin ancak kendi inşa ettikleri yapılara bir İLAVE olabileceğini iddia ediyorlar, fakat resim tam bir bütündür; mat duvar üzerinde kendi namına resimdir, o duvarın mat bir dekorasyonu değildir. Konforlu bir duvar, insanların, çiçeklerin, hayvanların, kullandığımız eşyaların varlığına dayanak olur; öyle de estetik bir sanat eserini destekler. Resimleri

duvar için yapmayız, duvarları insanlara ve onların kullandığı nesnelere sığınak olsun diye yaparız.

Duvara asılmış bir resim rahatsızlık unsuru olabilir; bu rahatsızlık yalnızca görünüştedir; rahatsızlığın sebebi yaşamdır; kaçınılmazdır, kaderdir; en derin anlamıyla düzendir, bir yasadır. Düz bir yüzeyden daha fazla huzur veren bir şey yoktur, fakat iyi bir tablonun yaşamı duvarın sessizliğinden daha kıymetlidir. Tren manzarayı bozmaz.

Bir duvarın dekorasyonu mat olacaksa hiçbir şey dememeli... Dekorasyon, ruhu tatmin etmeden duvarın huzurunu bozar. SANATSEVERLER DİKKAT!

Michelangelo'nun resimleri ruhu tatmin ediyorsa bunun sebebi duvar üzerine resim yapmış olsa da duvarı yalnızca bir dayanak olarak tasavvur etmesi ve resmini mat kılmaktan çok çekinmemesidir.

Bir duvarın dekorasyonu dekoratöre ek zorluklar çıkarır, bunlar da tıpkı estetik sonuçlar gibi eskilerin tablolarına zerk etmeleri gerektiğine inandıkları hikâyelerden daha kıymetli değildir; bu zorlukları çözmek yaratıcı fikrin tatmin etmeyen bir ifadesiyle sonuçlanır. Dekoratör herhangi bir duvarın ölçülerini ve biçimini kullanır; özgür ressam ise tablosunun ölçülerini ve boyutlarını düşünür.

Mimarların resme biçtikleri rol öyle ya da böyle heykeli de o yola sokar (kornişler, tavanda güller, oymalı lambriler, konsollar, dökümler). Oysa avangart mimarlar bu gösterişin ne kadar gülünç olduğunu zaten biliyorlar, UMARIM BU DÜŞÜNCEYİ SONUNA KADAR TAKİP EDERLER, BİR EVİN MODERN ESTETİK YAPISININ BİR ZAMANLAR ZARURİ GÖRDÜĞÜMÜZ SÜSLEMELER KADAR GÜLÜNÇ OLDUĞUNU ANLARLAR.

Resim ve heykel dekoratif ya da süsleyici olmalı mı? Elma, masayı dekore etmeye yarar mı? Müzik hazmettirip uyku getirmeli mi? Müzikten alarm olur mu? Tuhaf bir sanat hamisi fabrikatör fabrikasında elektrikli zili kaldırıp yerine çan takımı koymuştu.

Hırdavatçıların ve taş ustalarının mahareti olan malzemenin güzelliğini ortaya çıkarmak, fincanları ve tabaklarını dekore etmek, bir kadının yüzüne makyaj olmak, yahut duvarları süslemek asla ve asla resmin ya da heykelin işi değildir.

İlkel insanlar yüzlerine çentikler atarlar, vücutlarını boyarlar, tüm ayak parmaklarına, kulaklarına ve burunlarına halkalar takarlardı. İlkellere saygımız sonsuz ama yanılıyorlardı. Biz onları taklit etmeyelim. Taklit ve intihal çöküşün, tükenmenin ve aptallığın işaretleridir. Dövmelerde sadece yaratıcı güdünün (estetik iradenin) ilk naçiz çabalarını görürüz.

Bunları harekete geçiren dürtü, hayran kaldığımız ustalık eserlerine yüzyıllar boyunca hayat verenle aynıdır; fakat modern insan bir heykel gibi görülen bir evde yaşayamaz, çağdaş bir sanatçının süslediği bir tavan altında da duramaz, o sanatçı Michelangelo olsa bile.

Uygulamalı sanat yalnızca uzlaşarak hayatta kalır, küçük burjuva zihniyetidir. Uygulamalı sanatın tarafını tutma, insana öyle nüfuz etmiş ki medeni kişiler bile mimariyi, duvar kilimlerini, halıları, mobilyaları ve estetik abajurları kusursuz nesnelere tercih ederler. Nesnelerin içine ve üstüne süsleme eklemenin kusursuzluk namına zorunlu olduğunu düşünürler. Üstelik, mantıklı bir süsleme gelişimi olduğunu sanırlar; süslemeye modern bir stil eklemenin mümkün olduğunu tasavvur ederler.

MODERN SÜSLEME YOKTUR; bizim çağımızda artık hükümsüzdür; iyi işçiyi ve makineyi enerjilerini heba etmeye ve ham malzemeyi canice harcamaya zorlar. Elmas endüstrisi yok olup gitmeden önce Kafirler ve Zulular arasında yine de müşteri bulacaktır.

UYGULAMALI SANAT, SAF SANATI ÖLDÜRÜR. Uygulamalı sanatın sebep olduğu zayiatı dikkate alın; birçok sanatçı, yaşamak için hayatının en güzel vakitlerini harcayıp seri üretimle satılan uygulamalı sanat nesneleri üreterek kendini heba etmektedir.[10] Bu vasat çalışmalar, insanın estetik ihtiyacını ancak vasat biçimde tatmin eder, bu yüzden insan aynı sanatçıların saf sanat üretimlerine öyle kayıtsız kalır ki bu eserler satılamaz.

Sanatçı, çalışmasının semeresiyle yaşamını sürdürebilmelidir.

Böylece sanat, diğer insan faaliyetleri gibi, görevini usulünce yerine getirme imkânına sahip olacak ve insanlık da daha dengeli, daha az anarşist ve haliyle daha güçlü olacaktır. İŞTE, HAKİKİ DİSİPLİN BUDUR.

Biz klasik bir devrin eşiğindeyiz. CİLALI ÇELİK DEVRİ. Sadece bunu hissedenler BİLİNÇLİDİR.

Elbette bir sanat eseri otonom bir eser olmalıdır, renkli foto-gravür gelişmeleri sayesinde milyonlarca kopya hâlinde yeniden üretilebilmelidir.[11] Sanıyor musunuz ki plastik bir sanat eserinin süslemeli tarafı, bir uçak yolculuğu esnasında onun kopyasına bakan birini ilgilendirir?

Sergiler gittikçe çoğalıyor, sanat eseri alışverişi gittikçe artıyor, insanlar sinemaya gider gibi sergiye gidiyorlar. Büyük kozmopolit şehirlerde gece vakti gökyüzünde parlayan afişler görürsünüz: "X RESİMLERİNİN SERGİSİ.[12]"

Resim Üzerine

Estetik, herhangi bir probleme kusursuz çözüm bulma yolu değildir; aksine, hususi bir problemin, yani sanatın özüdür.

Çoğu modern ressamın umutsuz araştırmaları büyük bir hatadan kaynaklanır: Bir tablonun stil tarafını "a priori" belirlemek istiyorlar; oysa bu stil iyi yapılmış bir nesnenin kaçınılmaz sonucudur: Yaratıcı fikrin ve onun gerçekleşmesinin birleşimidir.

Üretim aşamasında ise ifade araçları olmayan bir dâhi kısırdır; bu sebeple, ressam, elinin altındaki malzeme kaynaklarını derinlemesine tanımalı ve onları kesinlikle kendi özlerinin yasalarına göre kullanmalıdır. Bilgili bir teknisyen olmalıdır, mesleğinin USTASI olmalı, KÖLESİ değil. Virtüözlük aptallık alametidir (klinik anlamda aptal). İşin özü tasarımda, çizgi, şekil ve renk seçiminde yatar, bu da estetik duyumu kendiliğinden tetikler, tablonun varlık nedeni budur zaten. Hâliyle ressam bilinçli olmalı ve dikkatini dağıtacak ilave sorunları çözmeyi kafaya takmamalıdır.

Bir tablo kurgulanmış bir nesnedir. İyi kurgulanması gerekir; bir yaşam şartı bu: hassasiyet, mantık, tasarruf, dürüstlük; "yaklaşık" ile kendini sınırlamayan, pergelle çizilmiş daireleri seven, maksimum etki elde etmek için minimum araç kullanan, iyi bir iş "bitmiş" iştir diyen bir zihniyettir. Fizyoloji alanında da aynı hedefler vardır: Organ işlevleri sağlıklı olsun ki yaşam tezahür etsin. Zayıflar bile kurgu ihtiyacını hissederler; dengelerini aykırılıkla korurlar (şimdi çok moda bu).

Birçok ressam, estetik duyguları kendiliğinden tetikleme özelliği bulunmayan araçlar kullanır, yani: anatomi, perspektif, fotoğrafik imaj (birebir çizim), göz yanıltan renk, öğretici eğilimler, tarihi, dramatik, komik, hüzünlü "türden" sahnelerin kompozisyonu.

İhtiyacımız olan şey modelin tıbbi anatomisi değil, resmin anatomisi; çizim ve renk tam manasıyla uymalı, sırf derinlik etkisi vermek için değil; yüzey tasarrufu anlamına gelen kompozisyon, ritim, tablonun hayatı, kurguyu vazeden zihniyet ki yaratıcı fikrin eksiksiz ifadesiyle eş anlamlı.

Yaratıcı fikir kendini eksiksiz ifade etmek için derinlik etkisini zorunlu kıldığında ressam tuvalin yüzey veçhesini feda etmelidir, çünkü tuval görevini yapmalıdır, ressam değil, ressam tuvali renklerle kaplamak için resim yapmaz, tıpkı bir şairin sayfayı kelimelerle doldurmak için şiir yazmadığı gibi.

Bir süje kullanan ve onu bir hedef olarak gören ressam, maruz kalacağı tepkilerin doğasından bihaber demektir, bu sebeple bu tepkilerin farkında değildir. Bir sanatçı geçen bir trenden etkilenir; bu olgu, sanatçıda gizil hâlde bulunan şeyi harekete geçirir. Merkezdeki çekirdek o zaman şekillenir. İçsel bir güç onu içeriden dışarı doğru geliştirir, tıpkı bir fetüs gibi. Organizması tamamlandığında sanat eseri de bir çocuk gibi gün yüzü görebilir.

Kübist ressamların keşifleri mühimdir: İki boyutlu düz bir yüzey olan tuvalin özelliklerine riayet ederek resmin sabit kanunlarını yeniden buldular. Fakat kübizmin araçları, iki boyuta riayet etmekten daha fazlası için kullanılabilir. Bu araçlar muazzam kurgu malzemeleridir. Birçok kübist bu araçları amaç addeder ve mimarların yaptığı aynı hatayı yapar, tablolarının stil yönünü "a priori" belirler.

Albert Gleizes, "Kübizm Araştırması[13]" çalışmasında sanat eserinin rolünü güzel tanımlamıştı; maalesef o da kazara olsa da yaratıcı fikri tablonun görünümüne tâbi kılmıştı, şöyle diyor: "Bir güneş ışığı iki boyutlu tablonun üzerine düştüğünde

pek tabii o güneş ışığı sayesinde zenginleşir." Kusursuz bir resim hiçbir ekleme ya da çıkarmaya müsaade etmez; ressamın öngörmediği bir güneş ışığının tablodaki bir kısma düşmesi bir kazadır, tıpkı yansımalar, defolar veya zamanla küflenme (kirlenme) gibi.

> "Bir devrin kötü gördüğü şey genelde bir zamanlar iyi görülen şeyin güncelliğini yitirmiş kalıntısıdır –eskimiş bir ideale irsi bir yönelim."
>
> Friedrich Nietzsche[14]

> "Başarı sokaktan gelir; şan ise salonlardan."
>
> Remy de Gourmont[15]

Her şeyde olduğu gibi sanatta da bir evrim vardır. Günümüzde insanlar elektrikli testereyi çakmaktaşı testereye tercih ediyorlar, ki çakmaktaşı testere kendi devri için dahiyane bir buluştu, en iyisiydi, kusursuzluktu; ama bu toplum sanatın evrim geçirdiğini kabul etmiyor ya da az kabul ediyor.

Zannediyoruz ki bir nesnenin sureti bir insanın gözlerinde, bir öküzün gözlerinde ya da bir kadavranın açık gözlerinde aynı şekilde canlanır. Bu suret beyne göz sinirleriyle iletilir. Hâliyle nesneye dair hükmümüz de beynin niteliğine bağlı olur. Normal insana nispetle öküzün bir nesne hakkında düzgün hükme varması beklenmez ama aynı karşılaştırma sürüdeki bir insanla sanatçı arasında da geçerlidir. Derinlemesine yenilikçi olan dâhi, çağının önündedir; ya da daha ziyade kendi çağındaki tek kişidir, kalabalık kitle onu izler ama daima en azından bir nesil geridedir. Kitle, zaman müeyyidesi olmadan bir sanat eserinin değerini bilmez; bu sebeple, girişimler kahkaha ve anlayışsızlıkla karşılaşır, kitle bunları delilik addeder ama önceki tüm devrimler gibi bu girişimler de nihayetinde klasik olurlar.

Bugün reddedilen ilkelerimiz dogma hâline gelecek ve bu dogmalar vasıtasıyla gençler çürümekle sınanacak; bizden istenen açıklama onlardan da istenecek; ancak, bir resim kelimelerle açıklanabilseydi, kelimeler yeterli olurdu ve tabloya gerek kalmazdı.

"Sanatta tasdik edilebilen herhangi bir değer basmakalıptır.[1]""

Estetik duygunun cefasını hassas izleyici ÇEKER.

PLASTİK SANAT SORUNU EL YORDAMIYLA ÇÖZÜLMELİDİR.

1 J Cocteau.[16]

"Victor Servranckx ve René Magritte vasıtasıyla."

Yayınlanmamış elyazması, bir fotokopisi Belçika Çağdaş Sanat Arşivlerinde (B.Ç.S.A.) saklı, Brüksel, Servranckx Koleksiyonu, I/1877: bir kapak sayfası ve 26 vd.

Mürekkep kalemle yazılmış, görünüşe göre Magritte elle yazmış, yazıdaki belirli karakterler de bunu doğrular: kaynak metindeki tırnak işareti kullanımı, özellikle tire azlığı. Yazarların ortak payını sadece tahmin edebiliriz, ancak şunu söyleyelim: Servranckx bu metni yayınladığında bu metinden *tek kelimeyle hiçbir şey* esirgemeyecektir: "Sur la plastique pure", *L'Equerre*, Liege, n. 9-10, Mart-Nisan 1930.

NOTLAR:

1. Kapak sayfasına göre *Saf Sanat* başlangıçta *Estetiği Savunmak* başlığının alt başlığı olarak düşünülmüş. Bu aynı kapak sayfasında verilen kaynakça bilgilerinden anladığımız üzere yazarlar 1922 civarında Anvers'te Maurice Van Essche'in yönettiği *Ça ira* Yayınları bünyesinde denemelerini yayınlatmayı düşünüyorlardı. Bulunan sözleşme 4 Şubat 1923 tarihini taşır, böylece 1922 de yazım tarihi olmaktadır. "12 punto karakterle yazılmış parşömen kâğıttan 500 nüsha" baskı adedi öngörülmüş, illüstrasyonlar da "kuşe kâğıda çekilmiş 36 çinko kalıp" olacakmış. Kitapçılardaki satış fiyatı 6 frank olarak belirlenmiş. Sözleşmedeki 4. maddeye göre masrafları kısmen yazarlar karşılayacak, 450 franklık bir bedel Servranckx'ın hesabına 250 franklık bedel de Magritte'in hesabına yazılacak. 12. maddeye göre illüstrasyonlarda Servranckx, Magritte ve ismi belirlenmemiş diğer sanatçıların eserlerinin görselleri olacak. Kapak sayfasında haliyle şu ifade yer alacak: "[sanatçıların] resimlerinin ve heykellerinin görselleri..."

   1924 itibarıyla ya da bir müddet daha sonra (*Sept Arts* ile kopuş), Magritte'in (ifade ve gelişim kıstaslarına göre burada esas yazar olarak Magritte'i görmemizi engelleyen bir durum yok) kavrayışlarındaki evrim *Sept Arts* ve *l'Esprit nouveau* teorilerini yansıtan bir metnin neden gizli tutulduğunu açıklayabilir. Patrick Hughes'ün ileri sürdüğü (karş. A. Blavier: *Ceci n'est pas une pipe*, Verviers, temps mêlés, 1973, s. 11) ve sonrasında Joseph Masheck'in ayrıca desteklediği ("The Imagism of Magritte", *Art-Forum*, Mayıs 1974) hipotezin doğruladığı üzere Magritte, Le Corbusier'nin yayınlarının etkisine kapılmıştı (ayrıca bkz. Nougé'ye mektup, *L.S.*, n. 129, ileride *5 Emir* içindeki notta da anılacak). Ayrıca karş. Servranckx'ın *Sept Arts* içindeki makalesi, 22 Ocak ve 5 Şubat 1925. Servranckx-Magritte ilişkileri için karş. Pierre-Louis Flouquet, *Fantasmagie* içindeki yazısı, n. 22, Mart 1966, s. 22-24 ve aşağıdaki 9. not. *L'Esprit nouveau*, n. 22, 1924, Servranckx'ın beş tablosunun görsellerini yayınlar.

2. Alıntının doğrusu şöyle olmalı:

   "Kendi ritmine göre, her şey, söylenmeli."

   La Foi du doute: Trèfle, s. 110 (*La Nervie*, 1922, n. 2, s. 37-38'de P. Bourgeois'nın bu dosya için yazdığı rapor). *Otobiyografik Eskiz* dahilinde Magritte şöyle der: *1919 yılında Magritte, Pierre Bourgeois'yı tanır, genç ressamın araştırmalarından ilham alıp şiirler yazan ilk kişi kendisi.* Magritte, *Ciel et terril* ("masmavi bir arka plana oturmuş siyah bir yığın") ve *Ouverte ou fermée* şiirlerini iki karede resmeder (sırasıyla *Au Vo-*

lant dergisinin 1. ve 2. sayılarında yayımlanmıştır. *Au Volant* için karş. Henri Kerels: "Un coup de bêche dans mes souvenirs", VII, *La Lanterne*, Brüksel, 5 Eylül 1952: "Dergi dört kez çıktı ve *Demain littéraire et social* başlıklı başka bir yayınla birleşince eylem ve eleştiri dergisi *La Geste* ismini aldı."). Magritte, *Au Volant*'ın idare konseyinde Maguerit adıyla boy gösteriyordu. Nisan 1919 tarihli aynı sayının 3. sayfasında şöyle haykırıyordu: "Nihayet, yaşasın dekoratif resim ve heykel, kendi çevrelerine yeniden entegre oldular: mimari bir bütün oluşturdular." Dergi aynı zamanda "Bilincin zorbalığı vasıtasıyla bütünlüğe doğru" alt başlığını taşıyordu.

Magritte önce 1919'da sonra da 1920'de iki defa Bourgeois'nın portresini yapacaktır. Onun için bir *ex-libris* etiketi tasarlar (*a.g.e.*, n. 4, W 1). Bourgeois antolojisinin basılacak kapağını hazırlar: *La Foi du doute*, Brüksel, *L'Equerre*, 1922; "Magritte'in bir tablosundan hareketle" yazılan *Askerî Çekilme* başlıklı bir şiir de kapakta yer alır, şiirde "şehirlerin, kutlamaların ve garların hareketli atmosferi" konu edinir.

La Foi du doute çalışmasının önsözünü Pierre Broodcoorens yazar, Magritte 1921 yılında onun portresini yapar ve şu ifadeyi iliştirir: *Çok güçlü kişiliği ve çok güzel sanatını sevdiğim Pierre Broodcoorens'e*; karş. *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1970 (1974'te yayınlandı), s. 179. Broodcoorens için karş. *La Nervie*, 1930, n. 7. Dolf Ledel'in Broodcoorens büstü de burada yayınlandı ama Magritte'in portresinden hiç bahsedilmedi.

1920 Haziran ayında Magritte, P. Bourgeois tarafından tasarlanan ve "sanatların organik bütünlüğü için aylık dergi" olması öngörülen *Voila* kapağı için bir ağacı temsil eden bir kütüğü şekillendirir.

25 Ağustos 1961, Bourgeois şöyle der (Magritte sergisi için *Katalog*, Obelisk Gallery, W 789): "İkimiz de Brüksel'in Hainaut bölgesine mensuptuk, ikimiz de aynı sonbaharın çocuğuyduk, René Magritte ve ben, gençlik ayaklanmamıza kardeşçe başladık. Sonra koptuk. Onun doğal olarak eşsiz, nesnel ve gerçek dışı dünyası beni sanki nefessiz bırakırcasına kuşatmıştı ama her daim de benim çok sevgili ve olmazsa olmaz bir tarafım olarak kaldı." Claudine Cassart ve René Moirant derlemesinde (*Georges Linze et son époque*: Brüksel, Malgrétout, 1974, s. 41) ise şöyle der: "O zamanlar, Brüksel'in Valonları, Magritte ve ben gibi 'köksüzler', Maurice Barrès'in bir kitabının davetine icabet ettiğimizde tahammül edilemez bir ikilemle karşı karşıya kaldık: Ya doğduğumuz toprağın entelijansiyasını reddedecektik ya da büyük modernist macerayı inkâr edecektik."

3. *Über die Grundlage der Moral*, 1841 yılında Frankfurt'ta çıktı; *Die beiden Grundprobleme der Ethik* eserinin ikinci cildi; Magritte, Burdeau çevirisinden alıntı yapıyor: *Le Fondement de la morale*, Paris, Alcan, 1907.

4. Bkz. *Hayat Çizgisi* başlığındaki 47. Notta "ev sorunu" üzerine 1936'da Scutenaire'e yazılmış mektuplar.

5. Magritte şunu okumuş olabilir: "Bir yarış arabası, Semadirek Kanatlı Zafer Anıtından daha güzeldir" ("Manifeste du futurisme", *Le Figaro*, 20 Şubat 1909). *Enquête internationale sur le vers libre et Manifeste du futurisme* (Milan, Poesia, 1909) çalışması bu görüşü daha ayrıntılı ele alır ve Magritte bu eseri de okumuş olabilir. *5 Emir* metni de türe dair benzetmelerin yanı sıra ton ve ölçü bakımından bu manifestodaki bazı maddeleri hatırlatır. Metafor hâliyle kullanılan "oto" ifadesi de daha en baştan *Au Volant*

mitolojisine dâhil edilmiştir. Magritte, Gino Severini'nin *La Peinture d'avant-garde* (Mercure de France, 1 Ocak 1917) çalışmasını da biliyor olabilir. Ayrıca karş. Gaston de Pawlowski'nin *Voyage au pays de la quatrième dimension* metnindeki şu pasajı: "Medeniyetin ilk zamanlarında, fark ettiğimiz üzere, yeni makine formları geçmişin sanat gelenekleriyle bağlarını koparmıştı ve bunun yerine doğa yaratımlarını hatırlatıyordu. Otomobil bu anlamda bazı işaretler sunan ilk yaygın kullanıma sahip araçtır. Uygarlaşmamış devirlerde otomobilin biraz Yunan tapınağı gibi ya da XV. Louis mobilyası gibi tasarlanmasını hayal ederdik; mekanik kısımlarının gösterişli bir kaportanın altında gizlenmesini isterdik" (alıntılayan Jean Clair, *Marcel Duchamp ou Le grand fictif*, Paris, Editions Galilée, 1975, s. 97-98). Fikir o zamanlar belli ki sıradanlaşmıştı, çünkü Borgès bile *Manifeste* (Martin Fiero, n. 4, 1924-1925) çalışmasında "iyi bir Hispano-Suiza, XV. Louis dönemi tahtırevanından çok daha harika bir sanat eseridir" der (alıntılayan Martine Pasquet, *Echos futuristes hispano-américains, Europe*, Mart 1975, s. 145). Ocak 1925'ten itibaren Magritte, bir otomobil markası için reklam tasarlıyordu, yayınlandığı yer *Englebert Magazine*; bkz. *Otobiyografik Eskiz*, not 18.

6. 18 Ağustos 1959'da Magritte, André Bosmans'a şöyle yazar: *Gaudi hakkında yazdığınız küçük kitabınız için size teşekkür ederim -Gaudi'nin ismi neydi unuttum ama çalışmalarını uzun zamandır takip ediyorum. Acayip merak uyandırıyorlar ve şeylere dair sahip olduğumuz belgesel bilginin artmasına fırsat veriyorlar. Bununla birlikte, geçici bir ilgiyi bir tarafa bırakırsak, evler, parklar, mobilyalar, ev eşyaları, aletler vb. için yeni tarz araştırmalar yapmaya artık pek merakım yok. Yeni bir tarz sadece yeni formlar için bir ilgi uyandırır ve bu yeni formlar da sadece* tanıdık *bir gizem duygusuna uygun düşer. Şayet Gaudi tarzı tanıdık hâle gelirse biçimleri açısından kayıtsızlaşan evleri, gizemiyle gerçeği çağırabilir ve tıpkı sıradan evler gibi* tanıdık olmayan *bir gizem duygusunu bize sunabilir. Eğer bizi esasında* tanıdık olmayan *bu gizem duygusu ilgilendiriyorsa Gaudi'nin eserleri artık ilgilendirmiyor demektir.*

   Aynı ayın 22'sinde konuya geri döner: *Hayran kalınacak şeylere acayip hayranlık duyuyorum, ancak hayranlık uyandıran şeylerin biçimlerini değiştirmek isteyen şu eğilimden de tiksiniyorum. Eğer moda oluşturan kişiler insan bedeninin biçimini değiştirebilselerdi (belki de bir gün bunu yapabilirler!), örneğin sırtında bir kambur olan tatlı bir kadın görebilirdik; bu moda olurdu. Bu biçimler meselesinde ağzımdan sadece olumsuz sözler dökülür: Aslında hayran kalacak o kadar çok biçim var ki yeni biçimler aramanın bir anlamı kalmıyor.*

7. "Güzellik bir mutluluk beklentisinden ibarettir", *De l'Amour*, 1. Kitap, 17. Bölüm.

8. Bkz. *Michel Géoris Söyleşisi* ve *Bahisler*, 1974.

9. Flouquet adı geçen eserde şöyle der: "Servranckx benim önümde 'yaşanacak heykeller' fikrini savunmuştu, bu da beni güldürdü."

10. Özellikle burada Magritte'in ifade ettiği fikirlerle daha sonra ifade edeceği fikirleri ayıran ve çok da keskin olmayan sapmayı değerlendirmek başkalarına kalsın, fakat hatırlamamız gereken de bir hikâye var: Magritte 1922'de Haren'deki Peters-Lacroix duvar kâğıdı fabrikasında çalışıyordu, Servranckx burada sanat yönetmenliği yapıyordu. Karş. *Bahisler*, 1970, Rapin. 8 Kasım 1956'da Magritte Rapin'e şöyle diyordu: *Paris-Versailles arası seyahatleriniz bana bir fabrikada duvar kâğıtları tasarlarken her*

gün gidip geldiğim Brüksel-Vilvorde arası yolu hatırlatıyor. Ben bu işi yaparken sizin laboratuvarınızda yaptığınız deneyler veya analizlerden aldığınız zevkten daha fazla zevk almıyordum. Ayrıca bkz. *Michel Géoris Söyleşisi.*

Maurice Casteels, 11 Ocak 1923 tarihli *Sept Arts* dergisinde duvar kâğıdı hakkında şöyle diyordu: "Mimari, estetik ya da hijyenik hiçbir ihtiyaca cevap vermeyen bir endüstri ve yakın zamanda yitip gidecek."

11. Magritte, en başından beri kamagrafi sürecini benimseyen uluslararası üne sahip ilk ve nadir ressamlardan biriydi (*Le Musée du Roi*, karş. 1. Kamagrafi Sergisi, Paris, Galerie Nidrecourt, 29 Kasım 1966). 23 Aralık 1964'te San Lazzaro'ya şöyle der (*Imagination et imaginaire*, Milan, Edizioni del Naviglio, 1969): "Taşbaskı yapma fikrine karşı bir tür gereksiz hüznün üstesinden gelmek zorundayım. Benim için özellikle zahmetli olan bu tür bir çalışmanın gerekliliğini anlamakta gerçekten zorlanıyorum. Günümüzde baskı endüstrisinin kullandığı mekanik süreçler gravür çalışmalarını gereksiz kılıyor. 'Baskı sevenler'in zevkini tatmin etmekten başka bir varlık sebebi yok –şüphesiz bunlar nazik ve özgün insanlar ama onların arzu ettiği gibi ilgilenmek umurumda değil."
12. Magritte retrospektifi (Brüksel, Brachot, 1968) esnasında taksiler arkalarında "Magritte" yazılı parlayan reklamlar taşıyordu.
13. *Du cubisme et des moyens de le comprendre*, Paris, Editions La Cible, 1920, s. 21. Alıntı biraz farklı.
14. *Par-delà le bien et le mal*, Fr. çev. Henri Albert, Paris, Mercure de France, s. 133.
15. "Les succès s'élaborent dans la rue; la gloire sort des cénacles", *Le Succès et l'idée de beauté*, 1901; *Le Chemin de velours*, Paris, Mercure de France, 1902, s. 157.
16. *Le Coq et l'arlequin*, Paris, La Sirène, 1918; *Le Rappel à l'ordre*, Paris, Stock, 1926, s. 19.
17. Magritte ve *Sept Arts* arasındaki ilişki için bkz. Serge Goyens de Heusch: *7 Arts*, Brüksel, 1922-1929; Brüksel, Fransız Kültür Bakanlığı, s. 118-120.

2

NORINE BLUES

"Şeytani" ve "hercai", "Marquita" "Mitsou" göz kamaştırıcı elbiseler "Bulutlar" buharlı "Şebnem", tanrısal Ortanca "Uçmakta" "Ilıman Gece" Kokteyl, "Lafımızı Bilelim", "İşte Çiçekler de Geldi", "Tatlı Güller" "Büyük Lama", "Muzaffer" "Nevroz"unu yatıştırmak için "Geyşa"ya âşık oluyordu "Hindistan Rüyası", "Rüzgârda Esen", "Altın Maviler" "Parıldıyor", "Dümende" "Prens Igor", "Uzaklara Götür Beni" "Huzursuz", "Alev" "Onun Gibi" güzel bir altın "Rüya"da Ey "Raja" Ben çok "Zarifim!" Güzel elbiseler güzel isimler! "Renkli Masal Diyarı", "Çılgın Tutku" "Filizleniyor!"

Norine Blues. Les jolies robes aux jolis noms. Evelyne Brélia tarafından Oostende Kursaal'da yaratıldı. Sözler René Georges (yani René Magritte), müzik Paul Magritte. Brüksel, Musical Office, 1925, resimli kapak: R. Magritte (arkada, çerçeve içinde bir nota: *Parfum d'Orient*).

P.G. Van Hecke'nin eşi olan Norine (asıl adı Honorine Deschrijver), Brüksel'de bir moda evinin sahibi ve yöneticisiydi; Magritte onun için özellikle *Variétés* dergisinde yayımlanan ilanlar tasarlıyordu.

Magritte imzası taşıyor olsa da kataloğun metinleri (*La Maison S. Samuel & Cie vous présente quelques modèles pour la saison 1926-1927*, Brüksel, Ajans Havas, 1926,) geleneksel olarak Camille Goemans'a atfedilir.

3

(*391* Metinleri)

– Rüyalarda,
– Umumhâneler çok güçlü bir izlenim bırakır,
– Sanki bir konservatuara girmek gibi.

*

– Sakatlar kübizmi haklı çıkarır.

*

Pozitif kutup negatif kutbu sever, çünkü sevdiğimizi yaşıyoruz.

*

Birayı ve pamuk çiçeğini seviyorum.

*

Doğum günü kostümünde bir adam.

*

Kediler, sandalye altında yaşadıkları için mutlu.

*

Öküzün duyguları var.[1]

391, Paris, S. 19, Ekim 1924, s. 130; yeniden baskı: Paris, Terrain vague, 1960 (W 8).

391 için bkz. Michel Sanouillet: *Francis Picabia et 391*, Paris, Losfeld, 1966. Bu yazara göre, s. 168, özgün elyazması Doucet Vakfında saklanmaktadır (Picabia Belgeleri, 10, s. 344).

Satie vasıtasıyla Mesens, Magritte'e *397*'yi tanıtır. Kasım 1925'te, Curnonsky ve Biensstock bu aforizmaları bir sıraya koyarlar, yazarından bahsetmezler ve şu başlığı atarlar: *Le Cabanon, Musée des erreurs ou Le Français tel qu'on l'écrit*, Paris, Michel, s. 319.

14 Kasım 1961'de Magritte, A. Bosmans'a şöyle yazar: *Biraz eskimiş olsa da fazlasıyla iyi niyetli bir ilgiye layık olan aforizmaların kopyası için teşekkür ederim. Bu tür bir "gençlik hatası" ile ilgili olarak sistematik bir unutkanlık uygulamaya çalışmamalıyım sanırım.*

KAYNAKÇA:

Metnin bütünü için bkz. *Alt. att.* (W 986) ve *Après et avant Dada, c'est encore Dada*, Paris, T.P.S., 23 Eylül 1972. Bu eserde bu kelimelerden "Dada'nın en coşkulu DADA kelimeleri" olarak bahsedilir ve Poupard-Lieussou'nun antolojisi (*Dada en verve*, Paris, Horay, 1972) bu kelimeleri sessizce geçiştirdiği için yerilir. *Rüyalarda*, Ebedi Gerçeküstücülük (Brüksel, Brachot, 30 Ekim 1970) sergisinin kataloğunda Mesens'in Magritte üzerine yazdığı not olarak geçer.

NOTLAR:

1. Scutenaire'in hikayesinde (*Les Jours dangereux les nuits noires*, Brüksel, 1972, s. 25) papazlar şarkı söyler:

   "Hisleri var ineğimin
   Hisleri var."

4

(*Période* Metinleri)

Güzel ülkelerden birinin Büyükelçisi,
Görkemli bir akşam yemeğine davet etmekten onur duyar sizi,
Salon mumlarla aydınlatılacaktır.

Période, Mesens, rue de Courtrai 55, Brüksel (W 3). Karş. Christian Bussy: *L'Accent grave*. Bildiğimiz kadarıyla Nougé, 1924 Ekim'inde bir karşı-tanıtım yazısı yayımlayarak projeyi başarısızlığa uğratmıştır. O yazıda Magritte'in yazdıkları şöyle değişir:

"Karalar bağlamış bir ülkenin büyükelçisi

Sizi .... davet etmekten onur duyar

demişsiniz.

Cenaze merasimimiz öğleden sonra gerçekleşecektir." Karş. ayrıca A. Blavier, s. 210; Vovelle, s. 14; Bussy: *Anthologie*, s. 16-17; *Lettres surréalistes*, S. 2: Rik Sauwen: *L'Esprit dada en Belgique, Cahiers dada surréalisme*, Paris, S. 4, 1970, s. 125-126.

KAYNAKÇA:

Bussy'de tıpkıbasım hâlde: *L'Accent grave* (*F. A.*, S. 19-20, Nisan 1969); tıpkıbasım hâlde, Bussy'de karşı-prospektüsle aynı şekilde: *Anthologie*, s. 412 ve 413.

5

(*Œsophage* Metinleri)

5 EMİR

1. Uyguladığımız politika, kendimizi var gücümüzle yok etmek ve insanın becerilerine bel bağlamaktır.

2. Portresini yayımlayabilmemiz için iş birliği içinde olduğumuz herkesin güzel olması şart olacaktır.

3. Şu dekadanlıkların hepsini coşkunlukla protesto edeceğiz: bilgelik, Parma Manastırı,[1] Dadaizm ve onun muadilleri, sinir bozan şeyler, zorunlu eğitim, poliritim, politonalite, polinezya, tensel sapkınlıklar ve özellikle eş cinselliğin tüm biçimleri.

4. İlk günkü tazeliğimiz ne eskimiş borulara ne dostlarımızın hanımlarına tahammül edecektir.

5. Tam olarak anlamadığımız şeyi açıklamayı, her koşulda reddedeceğiz.[2]

Girişimimiz de umutlarımız kadar çılgın. En önemsiz şeyler uğruna, alınabilecek en büyük tedbirler alındı, talep ettiğimiz hiçbir şey yok, genç kızların kurmay heyetinin sevgisi daha büyük önem arz ediyor.

"*Hoppala! Hoppala!*" işte bizim şiarımız bu.[3]

*

EVRİLME NEREYE KADAR GÖTÜREBİLİR

Yoluna hiçbir soytarının taş koymadığı özgürlük, resim sorunundaki tüm anlama biçimlerinin, sayısız saygıdeğer istisnai canlandırmasına (empresyonizm, rönesans, kopyacılık, süslemecilik, vb.) olanak tanır. Üstelik bu özgürlüğün, çabuk ve

münferit bir gelişme imkânı tanıdığı başkaca istisnalar da vardır. Sırası geldiğinde güzellik, tahammül edilir olmaktan çıkar, artık atacak şeyleri kalmamış safi yıkıcı olanlar, daha fazla evrilemezler. İhtiyatlı olanlar duraksar, bir şeyi canlandırmanın[4] zorunlu olduğuna hükmederler. Ahlaki intihar, diğerinden az tehlikelidir. Hem şöyle diyeceğiz: "Anarşi olsa olsa buraya getirirdi."

İrade şeylere köle olmayı kestiğinde, sanki her şey yitirilmiştir ve durumu kritik bir harikalar evreninin –yaratım– bir çırpıda yüzüstü bırakılıverecek resimlerini yapmak mümkün olur. Çünkü öylesine ciddiyizdir ki olumsuzlama dışında ciddiye alınan şey yoktur. Böylece evrilme durmaz, başlar. Sık sık budalalığın sınırlarında dolaşırız, önemli değil, bunun nereye değin götürebileceğini düşünmesi hoş.

*

MM. Victor BIENTENHOLZ, Pierre DUPUIS, René MAGRIITE, E.L.T. MESENS ve Paulus PROQUET sunar: ŒSOPHAGE[5] NEDEN?

*

YILDIZLARIN SAYISI, ZİHNİNİZİ AYARTIVERİR

*

ŞEHİRCİLİK

Orsi'nin imzasını taşıyan
Rose Amy için olan afiş
ve güçlerin tümünü gerektiren görüşler,
kuşkuculuğumu arttırıyor.[6]

Œsophage, Brüksel, S. 1 (ve bu yegâne sayıdır), Mart 1925, sayfaları numaralandırılmamış (W 15; tıpkı basım hâlde, *a.g.e.*, s. 287). René Magritte ve E.L.T Mesens tarafından imzalanmıştır.

Œsophage üzerine bkz. Blavier, s. 210-211 (*Sélection* tarafından tamamlanmak üzere, Brüksel, III, 10 Ağustos 1924, s. 536, Aragon, Erik Satie karşıtı olarak *Paris-Journal*'in manifestosunu imzaladı diye *derinden hayıflanır.*); Vovelle, s. 14-15; Rik Sauwen: *L'Esprit dada en Belgique*, s. 126.

KAYNAKÇA:

5 Emir, Lucy L. tarafından İngilizceye çevrilmiştir: *Surrealists on art* eserinde, Lippard, Prentice Hall, Englewood Cliff, 1970, s. 154.

Evrilme Nereye Kadar Götürebilir tıpkıbasım hâlde yeniden basılır. *T.P.S.*, 9 Şubat 1974, aynı yılın Aralık ayında M. Rapin'in bir metninde yayımlanır: *Quand Isidore Isou nous parle de Dada et du Surréalisme.* Rapin, T.P.S.'nin 14 Nisan 1971 tarihli *L'Espace magrittien* kitapçığında bu metni evvelce yorumlamış, bu kitapçıkta *sistemlerin genel teorisi*nin kökenini görmüştü.

NOTLAR:

1. Stendhal okuru Magritte hakkında bkz. *Saf Sanat*, 7. Not.

2. 1928 Şubat'ında (?) Magritte Nougé'ye şöyle yazar (*L. S.*, S. 129): *Eşimin rahatsızlığından ötürü evimize gelen Doktor Morel tablomla ilgileniyor göründü. Tablomun sebepsiz yere "bir tuzak" olduğu sonucuna vardı sanıyorum. Doktor bana M. Lagarde'ı tanıtmaya can atıyordu ki bu kimse, L'Esprit Nouveau doktrininin en azından özeti niteliğindeki uzunca bir söylevle kafamı ütülemiş ve bana kendi resminden söz etmişti, çünkü bir ressam, kendisi ve ona kalsa Platon hayatta olsa resmini takdir edermiş. Ama bana göre bazı kimselere kendini anlatmak imkânsızdır... Tartışma verimli olsun diye akışına bıraktığımız bu tarz sohbetler, artlarında daima utanç verici, nahoş bir anı bırakırlar. Ama bunları yeniden gözden geçirmem gerek. İş çıktı. Bu kimseler "anlamaya" can atıyorlar. Sizi, bu son derece şüphe götürür türden serüvenden haberdar edeceğim. Ama bunu sonuna kadar götürmek istiyorum ki bir daha asla başıma gelmesin...*

3. Karş. Nietzsche'de "Tanrıların Hoppalası": *Şen Bilim*, 888: *Şiirin Kökeni.*

4. Bosmans'ın *Journal des Poètes*'e karşı kitapçığı (bkz. *Ebedi aptallık*) hakkında Magritte ona 27 Mayıs 1963'te şöyle yazar: *Bana 1925'te yazabilecek olduğum şeyi anımsatıyorsunuz anımsatmasına ama bu neye isabet edebilirdi, artık göremiyorum. Belki de "canlandırma" örneğin bir fikir, bir eğilim, bir günah çıkarma benzeri bir şey anlamına gelsin demek istemişimdir?*

5. Georgette Magritte'in hatıratında Bientenholz ismi amatör bir ressamı anımsatır. Adamı canıgönülden alaya alan Magritte'in bildiği basitçe bu kadardır. Pierre Dupuis ve Paulus Proquet gerçek ya da hayali önemsiz kişiler midir? Her hâlükârda dönemin telefon rehberinde adlarına rastlanmaz. Sadece Proquet'nin, pekâlâ *Sept Arts*'ın yöneticilerine hitaben kaleme alınmış denebilecek bir "şiir"in yazarı sıfatıyla özette belirdiğini not düşmeli. Sanouillet: *Dada à Paris*, Paris, Pauvert, 1965, s. 46, bu kimseleri "Brükselli bir grubun" üyeleri kabul eder ve yazılışı zaten *Bieutenholz* şeklindedir.

6. Magritte'in şu şiiri Mesens'inkine yanıt vermektedir (?)

   "Rose Amy bana dedi ki:

   Ben Rrose Sélavy'nin arkadaşı değilim

   ve şöyle yanıt verdim ona: 'o da olacak, hayat bu!'" (Rrose Sélavy'nin yorumlaması için bkz. Marcel Duchamp: *Marchand de sel*, Paris, Terrain vague, 1958, s. 96-98, yeniden yayıma hazırlandığı eser: *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1975, s. 151-152.)

   Chantal Brunschwig, Louis-Jean Calvet ve Jean-Claude Kleïn'a ait *Cent ans de chanson française*'e (Paris, Editions du Seuil, 1972) bakılırsa Rose Amy "hoş bir opera

sanatçısı, büyüleyici bir soprano"dur. Olympia'nın, Concert Mayol'un ve Casino de Paris'in yıldızıdır. "Tıpkı Gaby Montbreuse misali Rose, itibarını sürdürmenin fazla külfetli olmayan bir yolunu bulmuştu: Her temsilin sonunda bir Birinci Dünya Savaşı gazisini öperdi." Müzikli gazinoların tarihini yazan pek çok resmi tarihçi, onu 1919'daki *Madelon de la Victoire*'ın yaratıcısı kabul eder. Kaldı ki Jacqueline Lenoir (*Histoire fabuleuse du Casino de Paris*, Paris, Presses de la Cité, 1967, s. 151) bu yaratımın hakkını yeniden Maurice Chevalier'ye teslim eder ki bu kimse şöyle yazar (*Ma route et mes chansons*, II, Paris, Julliard, 1947, s. 20): "Lucien Boyer ve Borel-Clerc kısa bir süre önce *La Madelon de la Victoire*'ı kaleme aldı. Casino'ya uyarlamam için onu bana verdiler... Sekiz gün kadar sonra şarkıyı kaldırıp attım, onu dillerinden düşürmesinler ve hayrını görsünler diye öbür şarkıcılara bıraktım."

Œsophage'ın redaktörleri, Scutenaire ve Robert Goffin de Brüksel'de, Alhambra'da Rose Amy'yi alkışlama fırsatı bulmuşlardır (karş. Lionel Renieu: *Histoire des théâtres de Bruxelles*, I, s. 465-467). Robert Goffin'in eserinin pek çok yerinde Rose Amy'nin adı geçer. Robert, *Carrefour de la foudre, Prose pour les autos mortes* ve *Le Tombeau de Pégé*'de [van Heckel] yer alan bilhassa *Hindustan* (sözleri Lucien Boyer'e, müziği Oliver G. Wallace ve H. Weeks'e ait) şarkısını anımsamakta, bu şarkı *Phosphores chanteurs*'de yeniden basılmıştır, Brüksel, de Rache, 1969, s. 48-52. Bu anı-şiirde Magritte de belirir. Afiş tasarımcısı Orsi (1889-1947) özellikle Joséphine Baker, Falconetti, Mistinguett, Dranem, vb. kimselerin portre-afişlerini yapmıştır.

6

(*Marie* Metinleri)

Yine kesmek lazım, el merdiveninin basamaklarını.

*

Omzunuz hep aynısı mı?

Marie, Brüksel, S. 1, Haziran 1926, s. 1 (W 18; tıpkıbasım hâlde, s. 287).
Her iki cümle de şu imzayı taşır: R.M.
Karş. Rik Sauwen: *L'Esprit dada en Belgique*, s. 126.

7

Kimi Alçaklıklar

(Paul Nougé tarafından kaleme alınmış olan 6 Ekim 1926 tarihli kitapçık [W 19 *bis*; tıpkıbasım hâlde, s. 288] şu kimselerin imzalarını taşır: Gaston Burssens, Camille Goemans, Eric de Haulleville, Paul Hooreman, *René Magritte*, E.L.T. Mesens, Paul Van Ostaijen [*sic*] ve André Souris.)

Norge, Raymond Rouleau ve Marcel Baugniet'ye karşıdır. Karş. Blavier, s. 214-217, *La Boîte de Pandore*'da yayımlanmıştır, Papillon'un imzasını taşıyan matrak raporla tamamlanır, Brüksel, S. 1, Kasım 1926, s. 44-45; Bussy: *Anthologie,* s. 30-31; *Lettres surréalistes,* S. 53.

8

Eiffel Kulesi ile Evli Olanlar

(Nougé tarafından kaleme alınmış, 3 Kasım 1926 tarihli kitapçık [W 19; tıpkıbasım hâlde, s. 288] şu kimseler tarafından imzalanmıştır: Hubert Dubois, Camille Goemans, *René Magritte*, E.L.T Mesens ve André Souris.)

Evvelkiyle aynı *Groupe libre*'e karşıdır. Karş. Blavier, s. 217, François Lernys'in *La Boite de Pandore*'daki, S. 2, 1926, s. 79-80, raporuyla tamamlanır: "Ve pembe kelebekler fırıl fırıl döner, gelip izleyicinin üzerine konarlar... Bir çift alkış sesi yankılanır, balkona yaslanmış duran dağıtıcının sözünü keser..."

Bu kitapçığın başlığı elbette Jean Cocteau'ya gönderme yapar: *Les Mariés de la tour Eiffel*, Paris, N.R.F., 1924, ki Jean Cocteau'nun *Groupe libre*'i, bu gösteri süresince bir "işaret diliyle okuma" sağlamaktadır.

9

SİZ

Metninizin aynasında,
aynanızın metni

C.G[1]

Resim sizi, asıllarına hayran olmadığınız şeyleri[2] andırarak hayran bırakır. Kaldı ki bu hayranlık, sizin için zaman zaman pek külfetli olur, sizi fazla ileri götürecektir.

*

"Resim" çirkin bir sözcük. Ağırlığı getiriyor akla, bazen de iddialılığı. Tablolar vardır ve sizi baştan çıkarmasına çıkarırlar ama resim değildir bunlar. Tabloların iki hayatı olur ya da daha ziyade, hiç olmaz.[3]

*

Kuruntular nice ressamın içini kemirir ama ressamların içinde bulundukları durum, kesin olarak biriciktir. Ressamlar, kendilerini unuttururlar.[4] Onlar daima göz ardı edilmişlerdir. Bunlardan başka sebeplerle artık bu ressamlar, bize ulaşamazlar.[5]

*

Görünüşe göre, bir eserin başarısı bunun yola çıkış noktasına, icra edilirken çekilen sıkıntılara pek bağlı değildir. Tamamlanmış tablo şaşırtıcı şeydir ve ilk şaşıran onu yapan kimsedir. Aslında daima daha heyecan verici, daha öngörülmeyen olana erişmeye çalışırız.[6]

*

Bir nesne gülünç ya da başka türlü olabilir. Mekân dâhilinde gelişim isteği, kendinden, elinde kalandan fazlasını beklemek demektir. Yaşamın duvar levhaları üzerinde koşar adım ilerlediğini[7] görebilir, çabucak yok olup gidenlerin neler olduğunu tahmin edebiliriz. Direnmek, sırrı sakin sakin okumak daha iyi olur.

Adieu à Marie, Brüksel, tek sayı, Mariën'e göre 1926 sonu ya da 1927 başı (W 18).[8]

P.G. Van Hecke bu metni *N'est pas fou qui veut* (*Sélection*, VI, s. 154) dâhilinde alıntılayacaktır.

NOTLAR:

1. Baş harfler Camille Goemans adını belirtir. Görünüşe göre bu beyit kendisi tarafından şiir ya da derleme olarak yeniden işlenmiş değildir.
2. Pascal'a gönderme (*Pensées*, éd. Brunschvicg, II, 134) Magritte'in P. Bourgeois'ya hitaben kaleme aldığı kısa bir yazıda, tasdik edilmiştir ama bu 1924'ten itibaren ve *Période*'un başlığında görülür: *Période: Mon cher ami, Voici le texte de cette pensée...* Karş. Nougé: *Une expérience de Roland Penrose*, *Histoire de ne pas rire*, s. 117: "Nesnenin ta kendisi kolaylıkla sunulduğunda, bunun yerine resimlenmiş bir görüntü getirmek beyhude olurdu, *çünkü resmin gerçekliğin gücüne ilave edecek şeyi olmazdı.*"
3. Magritte "resim sanatı" ifadesini "resim" ifadesine daima yeğleyecektir.
4. Karş. Nougé: *Les Circonstances de la peinture*, 23 Nisan 1927 (W 26, *Histoire de ne pas rire*, s. 263): "Dahası, kendini [resim] unutturur..."
5. Magritte bu paragrafı Edmond de Crom'un sergilerinden biri için elden geçirir: *Le Tourbillon des foires*, Brüksel, Galerie de la vierge poupine, 6 Kasım 1926 (ayrıca W 9'da hatalı bir şekilde belirtildiği üzere 1924 değil): *Kuruntular nice ressamın içini kemirip durur ama ressamların içinde bulunduğu durumlar kesin olarak biriciktir, ressamlar kendilerini unutturur, daima göz ardı edilmişlerdir, Crom Bey esine, kuşkusuz bu sebeplerden ötürü kulak vermektedir.* Goemans, Mesens, Nougé ve Van Bruaene resmin sergilendiği ortaklaşa çalışmada iş birliği yaparlar. Bu çalışmanın menzili hakkında karş. Bussy: *Anthologie*, s. 32. De Crom hakkında karş. *La Nervie*, Braine-le Comte, 3. dizi, 8. yıl, 1927 ve özel olarak Robert de Bendere'nin makalesi, s. 14. Gaston-Denys Perier'nin sergisi hakkında bkz. *Renaissance d'Occident*, Brüksel, Ocak 1927, s. 104-106.
6. 30 yıl sonra Magritte Rapin'e, 28 Mart 1958'de şöyle yazar: *Bir tablo yıldırım gibi çarpmalı. Eğer bir meblağ bu tabloyu keyfince elde etmeye olanak tanıyorsa: [BENİM] DÜŞÜNDÜĞÜM NE VARSA HEPSİ YANLIŞ.*
7. Belki de şu başlığı taşıyan tablolarla yakınlık kurmak amacıyladır: *Découverte: Le Prince des Objets; Le Démon de la Perversité.*
8. Bununla beraber 16 Ekim 1926'da Goemans André Souris'ye şöyle yazar: "'L'Adieu à Marie' için son hazırlıklarımızı yapıyoruz, kasım başında çıkması lazım."

10

GÖĞÜN BACAKLARI

Ay ışığı ahşap döşemeyi aydınlatmış, biliyoruz ki döşeme arkamızda kalmış, duvarlarla çevrili de değil; uzaktaki ağaçlarla beraber bir parça göğü gizliyor bu zemin. Kaldı ki göğün oraya konmuş ve boş düşüncelere vesile olamayacak bacakları da döşemenin bir parçasını gizlemektedir.

NEHİRDE BİR GEZİNTİ

Kimi yol arkadaşları, mor suyun hemen dibinde fazla konuşmuşlardı. Paniğe kapılmış topluluk kaçtı ve ben kendimi, onların peşinden gitmeyi beceremez bir hâlde buldum. Suya girdim, suyun dibi aydınlıktı; ötelerde eğrelti otları seçilebiliyordu. Öbür karanlık bitkilerin gölgeleri, bunların yüzeye çıkmalarına engel oluyordu. Kırmızı iplikler, görünmez ve kuşkusuz şiddetli olan akıntıların dilediği her biçime bürünüyordu. Tam ilerliyordum ki alçıdan bir kadın heykeli alıp beni uzaklara götürecek bir manevra yaptırdı bana.

Marcel Mariën tarafından *F. A.*'da yayımlanmış metin, 6 Temmuz 1968.

Magritte'in Nougé'ye olan bir mektubu, *L.S.*, S. 105, Eylül 1927, bu her iki metnin, iki resmin "bir tür dengi" olmalarından ziyade pekâlâ "az nesnel tasvirler" olduklarını onaylar. Bu iki resmin ilk hâlleri muhtemelen Paris'te yapılmıştır: *Şu ana değin iki resim yaptım, işte başlıkları ve onlar üzerine söyleyebileceklerim...* Sylvester, *Göğün Bacakları*'nda "*Les Muscles célestes*" adını almış olan tabloyu teşhis eder. Öte yandan "*Les Habitants du fleuve*" tablosu, bu metinlerden sadece ikincisine ve son derece kısmi şekilde karşılık gelir.

Mektuptaki ve *F. A.* tarafından yayımlanmış metinler arasından dişe dokunur olmayan üç çeşitleme bulunduğunu saptamalı. Bunlardan biri stilistiktir, bununla beraber önemlidir. *Une promenade*'ın *L.S.*'deki versiyonları aslında şöyle der: "... Öbür karanlık bitkilerin yüzeye çıkmaları gölgeleri tarafından engelleniyordu..." Sözcüklerin bu yer değiştirmesinde Nougé'nin parmağı olduğunu görebiliriz karş. *L.S.*, S. 127.

KAYNAKÇA:

Volker Kahmen tarafından yapılan Almanca tercüme, Magritte Sergisi Kataloğu, Hanovre, Kestner-Gesellschaft, 1969, s. 48.

11

NICK CARTER

Dünya, Amerika'dan kısa bir süre önce gelmiş dedektif Nick Carter'ı andırır. Nick kırsala olduğu kadar kente de dikkat kesilmiştir. Etrafını saran nesneler, onun bakışının bu alışık olduğumuz hareketleri yerine getirmesini gerektirmiyordur sanki. Hareketleri, otomatik bir makineninkilerle aynıdır, düz bir doğrultuda ilerler ve önüne çıkan mobilyaların ya da duvarların yerlerini değiştirir. Yüzünü saran kararmış çatlaklar, ampul ışığında şeffaflaşır. Odası karanlıktır ve bir belgeyi incelemek ya da silahlarını kontrol etmek üzere ışıkları açtığında, çalışma odasının, üzerine yüzünün gölgesi düşmüş duvarlarındaki kaplamayı görebiliriz.

Bir kadın asansöre biniyordu. Tam o sırada apartman görevlisi, ona edepsiz bir hareket yaptı. Böyle söylüyor Nick Carter.

Nick Carter büründüğü kılıkları, bunlardaki ustalığı düşlediği sıra...[1]

F. A.'da M. Mariën tarafından yayımlanmıştır, S. 28, Ekim 1969.

Bkz. *Fantômas Üzerine Notlar; Nat Pinkerton* ve *Yüzünde Yol Olmayan Adam.*

Tıpkı Nat Pinkerton gibi, Nick Carter da (John Russel Coryell ve Eugène T. Sawyer tarafından 1884'te yaratılmıştır ki onlar bunu, Thomas Chalmers Harbaugh'un ilk üç fasikülünden devralıp sürdürmüşlerdir ve muhtemelen Frederick Van Rensselaer Dey'in kaleme aldığı kimi bölümler vardır) bir *dime novel* kahramanıdır. Nick Carter'ın maceraları Avrupa'da A.E. Eichler yayınevi tarafından bilhassa Fransızca yayımlanmıştır; karş. Régis Messac: *Le "detective novel" et l'influence de la pensée scientifique*, Paris, Champion, 1929, s. 555-579; Edmund Pearson: *Dime novels,* New York, Little, Brown Cy, 1929, Washington yeni baskısındaki s. 209-215, Kennikat Press,

1968 ve Georges Fronval: *Fascicules et brochures populaires d'autrefois*, *Phenix*, Paris, S. 2 ve 3, 1967.

Magritte'in çok genç yaşta polisiye romanlar kaleme aldığını biliyoruz, "Renghis détective"in özetini René ve Ghislain adlarıyla imzalar. 1936'da Scutenaire'in yanında "dedektif oyunu"nun büyüleyici taraflarını (bkz. *Gerçeküstücü Oyunlar*) yad eder. Öte yandan Fantômas'yı, Charles Dupin'i ya da Nestor Burma'yı ya da bu alandaki ihtiyacını gideren Marcel Duhamel'e ait "Kara dizi" romanlarını beğendiğini bilmekteyiz. Mesela Dashiell Hammett'ten *La Clé de Verre* başlığını almıştır. "Société du Mystère"in (1965) "icadından" sonra nice yorumcunun, ressamın eserlerinden bahsederken tıpatıp bir denk düşümle polisiye mitolojisine başvurdukları doğrudur. Böylelikle Françoise Cachin *Preuves*'deki makalesine "*Magritte ou Mandrake contre Maigret*" başlığını koyar, 1966, VII, s. 80-84; Wieland Schmied: *Magritte, Poe und Maigret*, *Die Zeit*, Hamburg, 25 Ağustos 1967; Hans Dieter Schäfer: *Magritte als Maigret*, *Die Welt*, 28 Ekim 1971. (Schmied'in makalesi Kestner-Gesellschaft Sergi Kataloğunda yeniden basılmıştır, s. 23-25). Uwe M. Schneede *René Magritte*'inin (Köln, DuMont-Schauberg, 1973) bir bölümünü "kriminalistischen Bilder"lere ayırır. *Nick Carter*'ın ikinci paragrafının, belki üçüncüsünün de kaynağını evvelden alıntılanmış fasiküllerden birinin resimlemesinde saptamak olasıdır. *Variétés*'nin ilk sayısındaki resimleme, zaten bu türden bir yakınlık önerir, Brüksel, 15 Ocak 1928. Aslında Magritte'e ait *Le Sens de la Nuit*, yanında *Nick Carter*'ın 13. fasikülünün kapağı olacak şekilde kopyalanmıştır: *Le Mystère du téléphone de l'Hudson. Rétrospective*, s. 51, başka bir örneğe dayalı olarak bu kanımızı onaylar.

Öbür kimselerin yanı sıra aynı coşku Aragon'da da görülür: "Dostlarım hiçbir sorun yoktur ki... kalplerinizde, bir vakitler Nick Carter'ın kolejde ortaya attığı sorun kadar heyecan uyandırsın" (O. Henry, *Contes*, *Littérature*, S. 9, Kasım 1919, s. 27).

M. Mariën'in notu:

1. Yazı orada biter. 1927 tarihlidir ve *Distances* dergisine hitaben kaleme alınmıştır. Ama Magritte bu metni, Fantômas'daki kişilikten hareketle tasavvur edilen benzeri bir metinle değiştirmek üzere bir kenara bırakır.

12

KİŞİSEL TECRÜBE

Çok geç kalktım, acayip uykum var. Gözlerimi açar açmaz[1] aklıma düşünceler üşüşüyor. Düşünceler, evvelki gün gördüklerim. Gece rüyamda gördüklerimi bu şekilde hatırladığım olur. Daima büyük bir mutluluk eşliğinde hatırlarım bunları: Rüyalarımdaki dünyayı yeniden kavramayı becerişim benim için daima bir zaferdir. Sabahki düşüncelerimin ne denli merak uyandırıcı olduklarını çoktan düşündüm; görünüşe göre mevzu, hatırlayabildiğim kadar çoğunu hatırlayışımdı ve hatırlayabildiğim kadarıyla, geçmişte yirmi dört saatten öteye gittiğim hiç olmadı. Bu öteye geçmeyişi kontrol altına almanın aklıma geliverdiğini çabucak fark ediyordum.

Bu sabah, uykumdaki kişiliklerden bazılarını saptadım: Beni sıyırıp geçen bisikletli bir kadın, yanında bir adam da var, adam da bisiklete binmiş. Geceydi ve kadının uzaklaştığını gayet iyi görüyordum, altına beyaz bir şeyler giymişti ve sokaktan döndüğü sırada dikkatim hâlâ üzerindeydi. Derken sihirli bir nesne beni allak bullak etti, öylece beliriveren bir şeydi bu. Birini gördüm, mavi bir ipek rulosunu açıyordu ve bu ipek rulosu beni korkuttu, ona yaklaşmaya cesaret edemedim. Kaldı ki bu ipeğin bir tehlike arz ettiği yoktu. O kimse bana sırıtarak ruloyu gösteriyor, kendisi ruloya zerrece önem vermiyordu. O anda, bulunduğum yerin farkına vardım. Pasifikte bir adadaydık, kadınlar iki yanımda, yüzüm yere karşı, bakmaya cesaret edemiyordum bu ipek rulosuna, kadınlar, bu ruloyu ilk defa görüyorlardı.

Kendime bunları hatırlattığım sırada bir anda fark ettim ki bunlar rüyaya ait şeyler değildi. Bisikletli kadını evvelki gün akşam sinemadan çıkarken görmüştüm. Kadına dikkat etmemiş olan bazı kimselerle beraberdim ama onlar sayısız bisikletin yanı başımızdan geçip gittiğini gayet iyi hatırlıyorlardı. Mavi ipek rulosunu da

aynı kesinlikle hatırlıyorum ama bu sadece bir kesinlik; ne ondan hâlâ muhafaza etmekte olduğu bu kesinliği çıkarıp atmanın ne de onu bir kez bakılması ya da dokunulması yetecek nesnelerle aynı düzeye getirmenin bir yolunu bulabildim.

*

İkindi vakti. Kadının biri L. koruluğuna doğru ilerliyor. Canlı renklerle bezeli elbisesi, bitmeye yüz tutan günden artakalan bir ışıltıyı koruyor sanki.

Kadın koruluğa giriyor. Koruluğa alacakaranlık çökmüş. Ağaçların gövdeleri ve dalları üzerine güçlükle seçilen gümüşi yansımalar düşmüş.

Yorgunluktan olacak, ağır ağır ilerliyor kadın. Bir süre sonra tereddüt ediyor, duruyor ve ölü yapraklardan bir yatağın üzerine uzanıyor.

Etrafı ağaç gölgeleriyle sarılı, hareketsiz öylece yatıyor.

Uzaklardan bir çığlık duyuluyor, çığlıkta söylenen bir kadın ismi.

Kadın, kocaman açtığı gözlerini, devasa bir ağacın, kütüğe birkaç cılız damarla tutunan kırık bir dalına sabitliyor.

Bir eli, yatarken bir kenara öylece bırakıverdiği, giyim kuşamıyla ilgili o nesnenin üzerine kapanmış. Açık saçık elbisesi, altındakinin bir kadın bedeni olduğunu tahmin etme olanağı tanıyor. Renk vermeyen yüzü, muazzam yorgunluğunu ele veriyor.

Uzanmış yatan kadının etrafında, esrarengiz bir yaşam kıpırdanmaya başlıyor. Ezilmiş yaprakların sağır edici seslerini, zemine vuran darbeleri, bir şeylerin kayıp sıvıştıklarını duyuyoruz. Görünür ama kavranmaz formlar, ağaçların kara gövdeleri arasında hareket ediyorlar.

Kadın kayıtsız, bu bilinmez dünyadan ne zerrece ürperiyor ne zerrece endişeleniyor.

Az sonra şafak sökecek; karanlıklar arasından, taze yaprak öbekleri lekeler misali seçilmeye başlıyor.

Kadın istifini bozmadan dinlenmeyi sürdürüyor, teninde, sanki gecenin renklerinden kalma kara lekeler var. Aralık dudakları, sanki günün yenidoğan kokularını içine çekiyor ve dağınık saçları yerdeki yapraklara karışıyor.

Gece, işte böyle geçti.

M. Mariën tarafından *F. A.*'da yayımlanmış metinler, S. 6, Temmuz 1968. Mariën bunları 1927-1928 olarak tarihlendirir.

Bu metinlerdeki kurgunun uyandırdığı yankılara, noksan olan bölümlemeye dikkat çekeceğiz, bkz. *Bir Fikir Sahası*.

KAYNAKÇA:

Volker Kahmen tarafından yapılan Almanca tercümede, Kestner-Gesellschaft Sergi Kataloğu, s. 53 ve 45.

NOT:

1. Bkz. *Londra Konferansı*, 3. Not ve *Picard Akademisindeki Kabul Konuşması*. "Kişisel" nitelemesi alelade bir niteleme değildir.

13

YÜZÜNDE YOL OLMAYAN ADAM

Herkes onu andırır ama o kırsala[1] olduğu kadar kente de dikkat kesilmiş hâldedir. O, anıların üstadıdır, tezahürleri o belirtir. Onun rüyası kaçınılmazdır.

YAŞAMIN BAĞRINDA TİYATRO

Görkemli göğün çevrelediği evde, prensesin biri kuşkusuz duvardan gülümseyerek çıkıvermişti. Seçili meyveler, kuşları canlandırsınlar diye bir masa üzerinde bulunuyorlardı. Sebepsiz birkaç gölgeye ve açık kapılardan öte bir derinlik olmamasına rağmen aydınlatma anlaşılıyordu. Ebatları sayesinde, bunların hepsi hareket edebiliyorlardı.

Şimdi prenses bir amazon olup çıkmış, düşmekten korkmadan engin kırlarda gizemli[2] ispatların peşinde koşuyor. Sınırsız kişiyi barındıran bir kalabalığın düşüncelerinin ve eylemlerinin altını oyuyor. Şu şairane engelleri aşıyor: valiz, gök; çakı; yaprak; sünger, sünger.[3]

Distances, rue de Tourlaque, 22, ama esasında Brüksel'den beri Nougé tarafından idare edilmiştir, S. 1, Şubat 1928, sayfa numaraları belirtilmemiş. (W 31).

KAYNAKÇA:

Théâtre André Souris tarafından yeniden basılmıştır: *Paul Nougé et ses complices*, Ferdinand Alquié: *Le Surréalisme*, Paris, Mouton, 1968, s. 44 ve Bussy, *Anthologie*, s. 117.

NOTLAR:

1. Bkz. *Nick Carter*. İnsanın yüzündeki, ışıkta şeffaflaşan çatlaklar, insanda yol yoksunu bir yüz meydana getirirler. *Théâtre,* belki de teşhis edilmemiş bir tablonun tasviridir, bkz. 2. not ya da popüler bir fasikülün kapağı.
2. Magritte'in 1928 başlarında yaptığı bir tablonun başlığı şudur: *La Preuve mystérieuse* ama bu "tasvire" karşılık gelmez.
3. Çakı hariç tutulmak üzere, "engeller"in hepsi Magritte'çe sık sık gösterilmiş "tanıdık nesneler"dir. Hatta çakı bile 1927 tarihli bir *Clef des Songes*'da, "kuş"tan bahsederken belirmiştir.

14

"Tek başına gitmişti..."

Kimseye bel bağlamamak için tek başına gitmişti. Ağaçların altında gizlendiği yerden kadim şatoyu ve karlı dağları görebiliyordu. Harekete geçmek için gecenin tamamen çökmesini bekledi. Sürüne sürüne şatoya kadar vardı ve harabeye dönmüş kapısından alabileceği tüm tedbirleri alıp geçti. Elinde hançer, avludaki kırık döşeme taşları üzerinden kayarcasına ilerledi. Sessiz koridorlarda yavaşça yürüyordu ve yolunu bulmak için parmaklarıyla duvarları yokluyordu. Birdenbire yüzüne çarpan sıcak havayı duydu. Yaklaşıyordu... Birkaç metre ötesinde, muhafızların bulunduğu salonun girişinin önüne, levhaları ayrıklaşmış bir kapı konmuştu. Karanlığa alışkın gözleri kapıyı seçebiliyordu. Kapıya kadar sürünerek ilerledi ve ağır bir hareketle, sol kolunun etrafına sarmak üzere kıyafetinden bir parça kopardı; ardından kapıyı ayağıyla itti. Kapı, ardında fütursuzca dağılan bir toz bulutu bırakarak gürültüyle devrildi. İçeri girdi. Devasa salon boştu.

14 Şubat 1928 tarihli metin, M. Mariën tarafından *F. A.*'da yayımlanmıştır, S. 6, Temmuz 1968. Bu metin Uwe M. Schneede'nin kısa bir analizine konu olur, *a.g.e.*, 1973, s. 9-10, ki kendisi metnin parodi yönünü ıskalamış değildir. Bu metnin *Fantômas Üzerine Notlar*'ın (*Bir Kesit* ile benzerlikler) "ilk versiyonu"nu oluşturduğu ve Magritte'in 23 Şubat 1928 tarihli mektubunda Nougé'ye düzeltmesini teklif ettiği metin olduğu kanısındayız, *L.S.*, S. 127 (kişi zamirlerinin istismarı).

KAYNAKÇA:

Volker Kahmen tarafından yapılmış Almanca tercüme, Kestner-Gesellschaft Sergi Kataloğu, s. 46.

15

FANTÔMAS ÜZERİNE NOTLAR

Bu artık bir hikâye için mazeret değil; hikâye, buna hizmet ediyor. Fantômas'daki eserler ne yok edilebilir ne de değişikliğe uğratılabilir.

Fantômas'nın kurmay heyeti çingene gençlerden oluşur. Suçlar tarihi[1] dahilinde belirmesini sağladıkları biraz hoyratça apansızlığa rağmen bu gençler, bir sisteme itaat etmekteler.

Fantômas kendinden çok başkalarını gerektirir.

Asla tamamen görünmez değildir. Onun portresini yüzü aracılığıyla görebiliriz.

Anılar onun peşine düştüğünde, kendisini sürükleye sürükleye götüren kolunu takip eder. Ondaki hareketler otomatik bir makinenin hareketleridir, yoluna çıkan mobilyaların ya da duvarların yerlerini değiştirir.

Uzun zamandır konuşur kızı. Kendi bedeniyle ilgilenmiyor. Yaşama hayran.

Fantômas'nın bilimi sözden daha değerli. Bu tahmin edilir şey değil, hem onun gücünden şüphe edemeyiz.

Bir Kesit. Juve, hanidir Fantômas'nın izini sürüyordu. Gizemli bir koridordaki kırık döşeme taşları üzerinde sürüne sürüne ilerledi. Yolunu bulmak amacıyla parmaklarıyla duvarı yokluyordu. Birdenbire yüzüne çarpan sıcak havayı duydu. Yaklaşıyordu... Birkaç metre ötesinde, levhaları ayrıklaşmış bir kapı olduğunu fark etti. Sol koluna sarmak için paltosunu çıkardı ve tabancasını hazırladı. Kapıyı halleder halletmez Juve, aldığı tedbirlerin beyhude olduğunu fark etti: Fantômas yanı başında, derin uykudaydı. Juve o uykudayken elini kolunu sıkıca bağlamakta

gecikmedi.[2] Fantômas, rüya görmeye devam ediyordu, belki de rüyasında bürünmeye alışık olduğu kılıklarını görüyordu. Sevincin doruklarındaki Juve, pişman olacağı sözler söyledi. Bu sözler mahkûmu irkiltti. Fantômas uyandı ve uyanık Fantômas, artık Juve'ün mahkûmu değildi.

Juve bu sefer de çuvallamıştı. Amacına ulaşması için geriye bir yol kalıyordu: Juve kendini, Fantômas'nın rüyası içinde tanıtmak zorunda kalacak, onun rüyasındaki kişiliklerden biri olmaya yeltenecekti.

Distances, S. 2, Mart 1928, (W 31)

Bkz. *Nick Carter* ve *Tek başına gitmişti*. Ayrıca bkz. Uwe E. Schneede, *a.g.e.*, s. 11 ve *L.S.* S. 127, Mariën'in notu. Magritte Bosmans'a 19 Şubat 1966'da şöyle yazar: *Fantômas okumanız, "Korku Kralı"nın maceralarını onun dehasına tastamam bir güven besleyerek takip ettiğim şu "masum gençlik" anlarımı hatırlatıyor bana.* Yine de Mariën'e göre "1930'ların başlarında" André Souris'ye hitaben kaleme alınmış olan bir mektupta ve *La Destination*'da, s. 107-108, not düşülmüş hâlde Magritte şöyle yazar: *Daha önce Fantômas'yı okudun mu? Birkaç ciltlik macerasını yakın zamanda okudum. Ve onun hakkındaki fikrim değişti. Bence berbat, üstelik kendimi, bir hayli saf olduğunu sandığım cazibesine kapılmaya bırakabildiğimi düşünürken endişeye kapılıyorum. Nasıl da değişiveriyoruz, hayranlık uyandırıcı değil mi?*

Ayrıca bkz. *Goossens Söyleşişi*. Scutenaire "*Au fil des années, avec René Magritte*"te, Barbara Wright'ın Marlborough Gallery'deki Magritte Sergisi Kataloğunda, 1973, s. 11-14, yayımlanmış olan İngilizce tercümede şöyle der: "Magritte Souvestre'in ve Allain'in Fantômas'sını, büyük haydudu da eserin hayranlık uyandırıcı anlatısını da çocukluğundan beri çok sevmiş ve gençliğinde de sevmeyi sürdürmüştür. Sonraları, ukala ve çok bilmiş okumalardaki tavsiyelerden etkilenip bu hayranlığına karşı savunmaya geçmiştir. Neyse ki, son nefesine kadar, her masum sayfanın ardında, tüm karanlık köşelerde ve bazen de göz önünde, korku Üstadının gölgesi kendini belli edegelmiştir." Şu tabloları anımsayalım: *Le Barbare*, *Le Retour de Flamme*, *L'Homme du Large* (karş. José Vovelle: *Magritte et le cinéma*, *Cahiers dada Surréalisme*, S. 4, 1970, s. 103-113[3]).

KAYNAKÇA:

Suzi Gablik: *Magritte*, s. 61.

NOTLAR:

1. Bu pasajı alıntılarken Waldberg (*René Magritte*, s. 28) yazıyor: *Suç* sözcüğünü *şiir* sözcüğüyle değiştirmek ya da cümle... bu sözcüklere aynı şekilde uygun düşsün diye bunu *gizem* sözcüğüyle değiştirmek yeter. "Çingene gençler"in adları: Marcel Lecomte, Camille Goemans, E.L.T. Mesens, Paul Nougé, Louis Scutenaire, André Souris.
2. *Le Dormeur téméraire*. Mevcut metin *Tek başına gitmişti*'deki "klişe"leri yeniden işler ama parodi boşluk biriciktir, hayranlık uyandırır şekilde doruk noktasına ulaşmıştır. Nick Carter'ın da büründüğü kılıkları düşlediğini not edeceğiz.
3. Sürrealistlerin *Fantômas* zevkleri ve Allain hakkında bkz. *La Tour de feu*, Jarnac, S. 87-88, Aralık 1965.

16

"Bütün tedbirler..."

Bütün tedbirler sabahtan alınmıştı. Beklenmedik bir maceraydı, her zamanki gibi başlamış ve dur durak bilmeden gecenin sonuna, güneşin batışına dek süren bir rüyaya evrilmişti.

Gecenin baskınına uğrayan bir gezer grubu, nehir kenarında uykuya daldı. Sular akmaz oldu. Birkaç saat böyle, yaprak bile kımıldamadan ve kulakları sağır eden bir gürültüyle geçti.

Mariën tarafından (belki de daha önce yazdıklarıyla bağlantılı?), Temmuz 1968 tarihli *F. A.*'nın 6. sayısında yayımlanan metinler.

Bu metinler, Nougé'ye Şubat-Mart 1928 tarihinde gönderilen ve *L.S.*'in 131 numaralı sayısında yayımlanan bir mektupta ters sıralama ile yer alır.

KAYNAKÇA:

Metnin Volker Kahmen'in yaptığı Almanca çevirisi Kestner-Gesellschaft kataloğunda yer alır, s. 48.

*

Mariën, 1978'de Brüksel'de yayımlanan *Le Cache-Sexe des Anges* adlı kitapta, sayfa 7-8'de, 1928 tarihli olduğunu belirttiği iki "metin parçası" daha yayımlar:

Denizcilik haberleri.

İngiltere

Sis, birkaç gündür Cardiff kentindeki tüm ticari faaliyetleri olumsuz etkilemeye devam ediyor. Önceki perşembe akşamı saat sekizde, yoldan geçenler, yüzünde etrafı izler bir ifade olan bir adamın kafasını buldular. Tam da o anda, bir batakhanenin terasından gelen kavga gürültülerini duydular. Kalabalık binanın etrafını kuşattı ve terasa çıkan merdivenleri tırmandıktan sonra bir kuş ölüsü ile bir örtüyle karşılaştı. Örtünün ardında sisten başka hiçbir şey bulunamadı. Görgü tanıkları perşembe gününden bu yana tuhaf hâl ve tavırlar sergiliyor.

Belçika

Bu akşam bütün trenler sahilden geri döndü, bugün kıyı şeridinin garip bir olaya sahne olduğu biliniyor. Yorgun bir gezgin evine dönüyordu. Odasının penceresini kapatıp hemen uykuya daldığı görüldü ve söylendiğine göre, tam da o anda, rüzgâr bir ağacı kökünden söktü. Şaşkınlık içindeki kalabalık gökyüzünün maviye boyandığını gördü, aslında olan şey, kabaran denizle havalanan bir geminin büyük bir mağazanın çatısına konmasıydı. Herkes sırra kadem bastı, uyuyan gezgine ne olduğu konusundaysa kimsenin bilgisi yok.

Mariën'in başlığı, Pol Bury'ye bir yanıt niteliğindedir: *Le Sexe des anges et celui des géomètres* (Paris, Galilée, 1976) –bkz. s. 85.

17

"Kalbini çaldım..."

Kalbini çaldım. Gözlerini kaldırıyor, gözleri renk değiştiriyor. Beni alıp götürüyor, yakıcı bir parfüm kokusu duyuyorum. Hiçbir rahatsızlık hissetmiyor. Tam aksine, her hareketi bir büyü sanki.

Onun kalbini fethedecek hareketin bana onu kaybettirebileceğini biliyordum ve ancak sayısız denemenin ardından başarılı olmam mümkün oldu. Onu hiçbir tereddüde kapılmadan seçmiştim. Tanıdığım bir çevredendi, daha önce onu hiç fark etmemiştim. Varlığı birdenbire keşfettiğim bir meydan okumaydı. Ondaki hiçbir işaret, tutkularının şiddetini tahmine imkân tanımıyordu.

Onunla en ücra sayfiye yerlerine gidiyoruz, bizim gelişimizle oralar bayram yerine dönüyor. Önüme hiçbir engel çıkmıyor, onun sayesinde tanıdığım bu güce hiçbir şey direnemiyor, bu güç bütün arzuları içine alıyor, hatta bu şaşırtıcı maceranın ortaya çıkardıklarını bile.

Distances, Sayı: 3, Nisan 1928 (W 31).

Metin 2 Nisan 1928 tarihli. Magritte bir mektubunda Nougé'ye (*L.S.* S: 137), "daha öncekilerden çok daha sert bir deneme"ye giriştiğini yazar, ancak "burada sertliğin yalnızca dışarıdan gelmediğini" de düşünür. Jean Dypréau, önce Humlebæk'te, daha sonra 1967'de Brüksel'deki *Altı gerçeküstücü ressam* sergisinin kataloğunda, Magritte'in [Marcel Lecomte'a yazdığı] bir mektubuna yer verir: *Kısa bir süre önce Nougé'ye "Distances"ın üçüncü sayısı için bir düzyazı ve bir çizim gönderdim. Çizim, göreceğin gibi bir tecavüz girişimini temsil ediyor, kadın açıkça dehşete kapılmış durumda. Bu meseleyi, yani dehşet duygusunun kadını ele geçirmesini akıllıca ele aldım, bu*

meselenin genellikle yarattığı etkiden bambaşka bir sonuca hizmet edecek şekilde uzam yasalarını tersine çevirdim.

Aşağı yukarı şöyle bir şey: Adam kadını sarıyor, ön planda o var. Önünde durduğu için, kadının vücudunun bir bölümünü gizliyor, bakışlarımızla kadının arasına giriyor. Ancak buradaki yaratıcı fikir, adamın hatlarının kadının vücut hatlarını aşmaması. (Çizim: L'aube désarmée [Şafağın Eli Kolu Bağlı], Distances'ın 3 numaralı sayısını süsler; bu çizim daha sonra bir tabloya dönüşecektir: Les jours gigantesques [Devasa günler])

Magritte'in Goemans'a 20-25 Eylül 1928 tarihleri arasında gönderdiği ve Waldberg'in adı geçen eserinde sayfa 282-283 ile *L.S.*'in 154 ve 156 numaralı sayılarında yayımladığı mektuplar, Magritte ile Goemans'ın o tarihlerde ortak bir "hikâye" üzerinde çalıştığını gösterir; bu çalışma hakkında başka herhangi bir bilgi bulunmaz.

KAYNAKÇA:

Bu metin, Bussy'nin *Anthologie* kitabında, s. 117-118'de de yer alır.

Kitap düzeltme safhasındayken bu hikâye ya da en azından Magritte'in yazdığı bölüm, Marcel Mariën tarafından, Eylül 1978'de *Gecenin Renkleri* adıyla Brüksel'de basılan "Lèvres nues"de yayımlanmıştır. Burada nihai metni olduğu gibi yayımlıyoruz.

Bir olay bizi hassas olduğumuz kimi noktalara göre farklı şekillerde etkileyebilir; örneğin bir metinde bize keyif duygusunu veren ya da içimizde başka duygular uyandıran ayrıntılara takılabiliriz. Bir olayın bütün ayrıntılarının farkına varmak ne işe yarayacaktır ki? Bu sorunun cevabını tahmin edemeyiz, zira böylesi bir algı açıklığına sahip değiliz.

Koşulların kendine has bir şekilde bir araya gelmesi, kim olursa olsun, bir insanı hayata dair bir aydınlanmaya, var olan ancak göremediğimiz, bir hassasiyet gelişmesini sağlayacak duygulara sahip olamadığımız şeylere dair bir hakikate bizi sevk edebilir. Bu gerçekler açıklamalara sığmaz, onlara atfedebileceğimiz tüm anlamların üstünde yahut altında kalır. Böylesi bir aydınlanma için vazgeçilmez olan bilinç hali, sıkça karşılaşılan bir yanlış yüzünden ortadan kalkacaktır: Böylesi olguların, içinde yaşadığımız dünyadan çok başka bir dünyanın dışa vurumu olduğunu düşünmek. Bu bilinç hâli "aşina" olduğumuz olgular kadar, hakkında hiçbir bilgimiz olmayan konuları da aydınlatır. Bu "aşina" olduğumuz olgular bilindik etkilerini muhafaza eder: Bize ilham ettikleri fikirler tesadüfi, yetersiz ve hatta ilintisizdir.

Bu aydınlanmayı en üst seviyede deneyimlemiş bir insan, bu olguların varoluşunun kıyısında yaşar, onların varlığıyla başı beladadır. Hayatının amacı, bu olgulara uygun düşebilecek duyguları bulmak olur. Enerjisini önemli ölçüde bu işe, bu olguların ardından gelecek ve bilmeyi delice arzuladığı şeyleri keşfetmeye adar.

Bir dostumuzun bize anlattığı bu hikâye, söz konusu önermelerin bir tanıklığıdır. İçgüdülerimiz ve yalnızlık konusunda sahip olduğu hassasiyet haricinde, onun dostluğunu aramamızı sağlayan bir şey yoktu. Onun gizliden gizliye bir kadınla yaşadığından şüpheleniyorduk. Suratında herhangi bir tutkuya ait hiçbir iz bulamazdınız. Öyle bir adamdı ki kaç yaşında olduğunu tahmin etmenizin bir yolu yoktu. Onun hakkında yarım yamalak bir bilgi

sahibiydik. Eğitimini tamamladığı şehirde yeterince çalkantılı bir gençliği olmuştu. Skandal yaratan bir olay kişisel yaşamına damga vurmuştu.

Bir akşam, cesaret bulup ona yardım edeceğimizi düşünerek bize şu hikâyeyi anlatmıştı:

"Beni heykeltıraş L... ile tanıştırmışlardı. Karısı bir çocukluk arkadaşıma benziyordu. Önümde duran bu kadın, hafızamın dehlizlerinden canlanıp gelivermişti sanki.

Uzun zamandır unuttuğum birine, çocukken tanıdığım ve hayatını kaybeden şu küçük kıza öyle benziyordu ki. İlk andan itibaren bu kadına çekildiğimi hissediyordum. Beni kadına çeken bağın, ona duyduğum şiddetli arzunun bir tezahürü olduğunu sandım.

Şimdi anlıyorum ki, eğer beni yatıştıran güzelliği olmasaydı, ona nasıl katlanacağımı bilemezdim. (...)

Heykeller için verdiği pozlar onun cazibesinden izler taşıyordu. Bu pozlara giren o olduğu için, mutlulukla bu heykellerin hayat dolu (belki de ölüm dolu?) olduğunu düşünüyordum. Bu heykellere de âşık oluyordum, onların sessizlikleri doğaldı, üstelik beni kadından yayılan şu tutukluğa mahkûm etmiyorlardı.

Cazibesi, gizli bir yorgunluk ya da şiddetli bir alevin içten içe kemirdiği bedenini örtüyordu. Benim tanrısal bir kayıtsızlığa ya da en ufak bir sorumluluğun yarattığı içgüdüsel korkuya yorduğum uzun sessizliklere saplanıyordu.

Sessizliği, onu tavlamak için hazırda tuttuğum basit lafları bile etmekten beni alıkoyuyordu. Keşke bu sözler daha basit ya da daha yerinde olsalardı. Kendimi onun davranışlarına göre ayarlıyordum, onun yakınındaki varlığımın onu elde etmeye yeteceğini hissediyordum.

Kendime dair kapıldığım bu yanlış izlenim, öyle sanıyordum ki, onda da vardı: Birbirimize karşı hissetmeye başladığımız bu şiddetli tutkuyu kendimizden bile saklamaktan keyif alıyor ve sanki böyle bir şey yokmuş gibi davranıyorduk. Kaçıngan bakışlar, onu arzulayan erkeğe bütünüyle teslim olma vaadi içeriyordu.

Onun ziyaretine gide gele ondaki cazibeyi güzelliğinden daha fazla sevmeye başladım. Onda yeni bir mânâ keşfettim. Cazibesinin esrarına adım attığımı düşünüyordum; teni, gecenin yansımalarını saklıyordu. Geceleri tanıştığım kadın bedenlerini anımsatıyordu bana. Teni böylesi yansımaları barındıran bir kadın, kendilerini geceleyin tanımadıkları birine sunan kadınlar gibi olmalıydı, onları kendilerine çeken şeyin büyük bir aşk olduğu düşüncesine sahip olmalılardı ... Böylesi bir kadınla gece ile gündüz bir olur, diye düşünürdüm; onda gecenin renkleri vardı.

Tutkunun esiri olmuştum. Ancak bekleyişimi uzatacak bir şehvet tadı da alıyordum: Hayal gücüm daha önce varlığını hiç bilmediğim renklere bürünüyordu. Beni bekleyen hazla karşılaştırdığımda, kadınlarla olan tecrübem bana yavan görünüyordu. Onun geri duruşunu gözümün önüne getiriyordum, onu konuşmaktan, belki de bir harekete geçmekten alıkoyan o çok büyük tutkusunu.

Ben ona sürüklendiğimde, o beni bekliyordu. Ancak her şeye karşı taze bir bakış edinmiştim. Buradan hareketle, her şey bambaşka bir ışık altında parıldıyor, sanki bana hitap ediyordu. O zamana kadar hayatımdaki hiçbir şeyin bu kadar hakiki olmadığını anlamıştım; öyle ki o andan evvel sanki gerçekten hiç yaşamamıştım. Her şeyin öyle bir gücü vardı ki hiçbir şeye sonuna kadar bakmaya cesaret edemiyordum.

Ona müthiş ihtiyaç duyuyor ama biraz da kendime rağmen kendimi yüreklendiriyordum. İçimde bir olayın olacağı duygusu vardı ve olacak olan benim gücümü aşan bir şeydi.

Ona yakınlaşırken, dizlerinin üzerindeki küçük bir aynanın düşmesine sebep oldum. Aynaya gözüm kaydı ve orada kendimi görür görmez aynayı yere fırlattım. Onun yüzüne bile bakmaya cesaret edemiyordum. Şeylerin akışını biraz yavaşlatabilmek için gözlerimi yumuyordum (...).

Rahat bir elbise giymişti. Vücudunu yavaş yavaş keşfettim. En ufak bir direnç bile göstermiyordu. Bense büyük bir tutkuyla titriyordum.

Artık bu uzun bekleyişi sona erdirmem gerekiyordu. Onun düşüncelerimizi uğursuz bir çöküşe sürüklemesinden korkuyordum.

Benimle arzum arasında hiçbir engel yoktu ve bu işi tamamına erdirmek, bana büyüleyici bir şey gibi görünüyordu. Her şey bu işi tamamına erdirmenin büyüleyici olacağını gösteriyordu.

Uzun saçları düğüm düğüm çözülüyor ve kara bir alev gibi kıvrılıp bükülüyordu. Onun yazgısı benim elimdeydi..."

Dostumuz sessizliğe gömülmüştü. Gözlerinde tuhaf bir yansıma vardı. Ona bir şeyler söylemenin gülünç olacağını hissediyorduk. Onu ancak büyük bir dikkatle dinlersek içine düştüğü bu kuyudan çıkabilecek gibiydi. Sözü tekrar aldı: "Sevgili dostlar, daha sonra başıma gelen şeyin bir izahı yok, bana göre olup biten şeyle bir alakası da yok. Kaçıp kendimi kurtarmalıydım. Dikkatli olmamı hatırlatacak bir anı hafızamdaydı.

O günden beri, başıma gelen şeyi aynı yoğunlukla hissetmemi sağlayacak şeyi aradım: Bulabildiğim en iyi kızı seçip evime davet ettim. Olanları yeniden kurgulamayı denedim. Kızı o kadınla benzer pozlara soktum. Beni çarpan her bir ayrıntıyı, hiçbir zorlukla karşılaşmadan tekrar sahneledim. Ne var ki ne yaparsam yapayım, kimi seçersem seçeyim yaşadığım o duygu yoğunluğunu tekrar hissetmeyi bir türlü beceremedim..." (...)

Böyle bir adam için ne yapılabilirdi ki! Başından bir olay geçmişti, yaşadığı macerada bizim ancak hayal edebileceğimiz büyük bir hakikati taşıyan bir imge söz konusuydu ya da olanı olduğundan çok daha büyülü bir şekilde anlatmıştı belki de.

18

"Müşterek eylem..."

Müşterek eylem, belki şüphe duyulan bir saygınlığa sahip olabilir. Bununla birlikte, mesela *Şiir*in duyurduğu şeyin daha iyi duyulmasını sağlayacaktır.

Brüksel'de yayımlanan *Variétés* dergisinin "1929'da Gerçeküstücülük" adlı özel sayısında, Haziran 1929'da yer alır. Magritte'in Raymond Queneau'ya cevap metnidir ve Aragon ile Breton'un hazırladığı *À suivre. Petite contribution au dossier de certains intellectuels à tendances révolutionnaires* adlı kitapçığın başında yayımlanmıştır. Queneau'nun mektubu s. 3'te, Magritte'in yanıtı s. 9'da yer alır.

"1929 Krizi" üzerine bkz. Maurice Nadeau, *Histoire de surréalisme I*, s. 170-186; H. S. Gershman, *The surrealist Revolution in France*, Ann Harbor, University of Michigan Press, 1969, s. 94 vd.; ve Goemans'ın Queneau'ya mektubu, *L.S.*, S. 168. Ayrıca bkz. *Bibliothèque de M. René Gaffé*, Georges Blaizot tarafından hazırlanan katalog, 1956, s. 74.

19

(AŞK HAKKINDA SORUŞTURMA'ya cevaben...)

I. "Aşka dair nasıl bir ümit besliyorsunuz?"

Aşka dair nasıl bir ümit beslediğim konusunda bütün söyleyebileceğim, aşkı sadece bir kadının gerçek kılabileceğidir.

II. "Bir fikir olarak aşktan, âşık olma eylemine geçişe nasıl bakıyorsunuz? Özgürlüğünüzü, isteyerek ya da istemeyerek, aşk için kurban eder misiniz? Daha önce böyle bir şey yaptınız mı? Sizce aşk adına, o ana kadar savunduğunuzu düşündüğünüz bir ilkeden vazgeçmeniz gerekseydi, bunu kabul eder miydiniz? Aşkı bütün kesinliğiyle tatmak durumunda olmanız karşılığında, olabileceğiniz kişi olmamayı kabul eder miydiniz? Sevdiği kadını mutlu etmek için kendi değerlerine ihanet edecek kadar ileri giden bir erkeğe hangi gözle bakarsınız? Böylesi bir adanma istenebilir mi yahut elde edilebilir mi?"

Aşk fikrinden âşık olma eylemine geçiş, hakikatte görünen bir varlığın varoluşunu, kendini sevdirecek ve iyi günde kötü günde kendisini takip ettirecek bir biçimde dayatması olayıdır.

Aşka karşıt düşen özgürlükten vazgeçerdim. Geçmişte olduğu gibi, bu hareketi kolaylaştıracak olan içgüdülerime güvenirim.

Eğer aşk karşısında beni yanlış yola sürükleyecekse, savunduğum ilkeleri bir kenara bırakmaya da hazır olurum.

Hiçbir zaman sevildiğinden emin olmayan bir kişiyi kıskanacak değilim.

Sevdiği kadının hoşuna gitmek için, tutkusunun kendi ilkelerine ihanet etmeye mecbur bıraktığı bir erkek ayrıcalıklı durumdadır.

Kadının, eğer aşkın yüceliğine hizmet edecekse, böyle bir teminat isteme ve elde etme hakkı vardır.

III. "Bir yandan mahrumiyetin aşk için ne kadar kışkırtıcı bir etkisi olduğunu düşünüp, öte yandan bunun ne kadar ucuz bir hesap olduğu dikkate alınırsa, kendinize sevdiğiniz insanın varlığından mahrum kalma hakkını tanır mısınız?"

Hayır. Bu, deneyim adına, aşkın gücüne sınırlar koymak olur.

IV. "Hayranlık uyandırıcı aşkın sefil hayat karşısında mı, yoksa sefil hayatın hayranlık uyandırıcı aşk karşısında mı galip geleceğine inanıyorsunuz?"

Aşk yenilmez. Ben aşkın zaferine inanıyorum.

La Révolution Surréaliste içinde, Paris, s. 12, 15 Aralık 1929, s. 72 (W 45). Bkz. *Bibliothèque de M. René Gaffé*, G. Blaizot, 1956, s. 112.

KAYNAKÇA:

La Revolution Surréaliste; New York, Arno, 1968 ve Paris, Place, 1975 içinde yeniden yayımlanmıştır.

20

"Şiir..."

Şiir bir pipodur.

La Révolution Surréaliste içinde, Paris, s. 12, 15 Aralık 1929, s. 53.; *Notes sur la poésie*, seçme aforizmalar A. Breton ve P. Eluard tarafından bir kitapçık olarak yayımlanmıştır, Paris, G.L.M., 1936 (W 101); ayrıca Eluard, *Œuvres*, édition de la Pléiade, 1968, c. I, s. 471-482.

Bu cümlenin yazarlara Magritte tarafından önerildiği düşünülmektedir. Bununla birlikte bkz. Blavier, *Ceci n'est pas une pipe*, Verviers, temps mêlés, 1973, s. 25 ve ek bölümü. Maxime Alezandre ise Breton ve Eluard'ın "bu buluştan fazlasıyla memnun olduklarını" belirtir (*Mémoires d'un surréaliste*, Paris, Jeune Parque, 1968, s. 183). Ayrıca bkz. Breton'un René Gaffé'ye mektubu, 16 Mart 1930, *Bibliothèque de M. René Gaffé* içinde, 1956, s. 233.

21

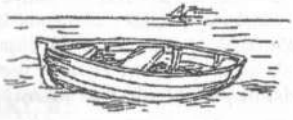
KELİMELER VE İMGELER

Bir nesne, ismiyle o kadar bağlantısızdır ki ona daha uygun düşecek başka bir isim bulunamaz.



top

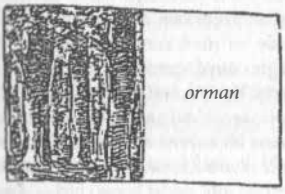
İsim yerine geçen nesneler vardır:



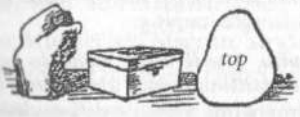
Bazen bir kelime kendisini imlemekten başka bir şey yapmaz:



Bir nesne imgesiyle yan yana gelir, bir nesne ismiyle yan yana gelir. Bazen bir nesnenin imgesiyle isminin yan yana geldiği de olur.



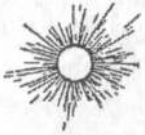
Bazen bir nesnenin ismi bir imgenin yerini alır.



Bir kelime gerçekteki bir nesnenin yerini alabilir.

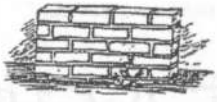


Bir önermede bir imge kelimenin yerini alabilir.



bulutların ardına gizlendi.

Bir nesne ardında başkaları olduğunu imler:



Her şey, bir nesne ile onun temsil ettiği şey arasında zayıf bir ilişki olduğunu düşündürür.

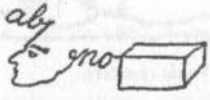


Gerçek Nesne *Betimlenen Nesne*

Farklı iki nesneyi imleyen kelimeler, bunların birini diğerinden neyin ayırabileceğini göstermezler.



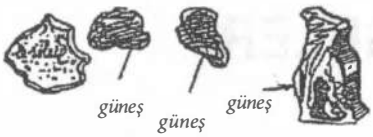
Bir tabloda kelimeler ve imgeler aynı öze sahiptir.



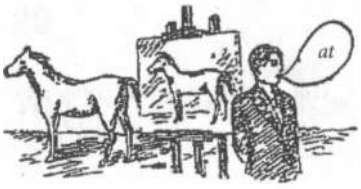
Bir tabloda imgeler ve kelimeleri farklı şekillerde görürüz.



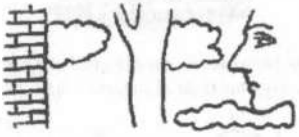
Herhangi bir şekil, bir nesnenin imgesinin yerine geçebilir.



Bir nesne, hiçbir zaman ismiyle ya da imgesiyle aynı işlevi görmez.



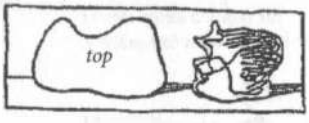
Oysa gerçekte, nesnelerin görünür sınırları bir mozaik oluşturur gibi birbirine temas eder.



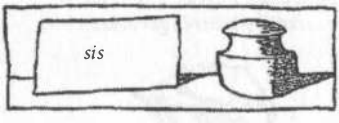
Muğlak şekiller, belirgin şekiller kadar önemli bir anlama sahiptir.



Bazen, bir tabloya yazılı isimler belirgin şeyleri ve muğlak şeylerin imgelerini işaret eder.



Ya da tam tersi:



René MAGRITTE.

MONDE, 23 KASIM CUMARTESİ.

"*Sosyalizm hakkındaki soruşturmanıza benim de katılmamı rica ettiniz. Acaba bu bizi birbirimizden ayırabilecek tüm şeylere rağmen, beni de bir sosyal-vatandaş ya da vatan haini olarak değil de bir sosyalist olarak gördüğünüz anlamına mı geliyor?... Bütün dehâsına karşın, Marx da herkes gibi bir insandı... Toplumsal koşullarının 1818 yılının Batı Avrupası ile manidar bir şekilde benzeştiği ya da benzeşeceği Sovyet Rusyasında... Bolşevikler, Devrim düsturunu ve formüllerini Marx'tan, Komünist Manifesto'nun Marx'ından ödünç alabildiler. Bu olana dek, herkesin bir diğerini anlamaya çalışmasını istemenin, farklı çevrelerde, kaçınılmaz bir şekilde farklı taktiklerin gerektiğini ve işçilerin yapabileceğinin en iyisinin bu olduğunu anlamanın çok bir şey olmadığına inanmak istiyoruz.*" Bunları söyleyen kim? Vandervelde. Peki, ona ağzına geleni söylemek, kendi kendini savunmak, Marx'ı yermek, Lenin'i göz ardı etmek ve De Rosa'yı hapse tıkan efendisi kral Albert'i sessizlikle geçiştirmek için alan açan kim? Barbusse, *Monde* adlı dergiyi yöneten *Her şeyi ben bilirim*ci Barbusse; bizi kendilerinin dünya devriminin başarısını alkışlamaya hakları olduğuna inandırmaya çalışan, hâlbuki bu devrimin en büyük düşmanları olan bütün rezil, hain, edebiyatçı tayfanın ürettiği Sovyet propagandasına yeterince alet olan sersem bir pislik.

Monde şöyle diyor: *Vandervelde, sosyalizm üzerine birçok dikkat çekici eserin yazarı.* Dikkat çekici mi? Evet, bu satırların alıntılandığı özel sayının bütünündeki rezillik açısından ve de devamındaki "*Gümüş takımları çalıp Paris'e kaçış, hiçbir anlamı olmayan felsefi bir şiir: İşte, Saint-Just gençliğinin bize miras bıraktığı dikkat çekici şey bu.*" ifadesi bakımından. Zola'yı, *Temps* dergisinden Thérive beyefendi tarafından artık *L'Action Française* adı verilen popülist cepheye sokmak için uydurulmuş gibi görünen bu harika küçük soruşturma da oldukça dikkat çekici. Bay Barbusse, *Paris* yazarında karşıt-devrimci ne varsa şüphesiz bunlar üzerinden Zola'yı sahiplenmiştir. Barışsever Barbusse ve şürekasından daha önce birçok defa mızmızlandığını duyduğum ve Cendrars'da (*J'ai tué* adlı kitabı yazan tip, her cümlesi ayrı bir komedi. Bkz. "*Kendi payına düşeni gerçekleştiren bu kana susamışlık, büyük ölçüde anlamsız bir kurban etme dehşetiyle, bir tür muhafaza güdüsüyle ikame edilmemiş miydi?*") harikuladelikler bulan şu Bernard gibi şiddet karşıtı biri... Ama şu Cendrars meselesini daha fazla deşmeyelim şimdi, onda henüz değerini tam olarak anlayamadığımız ne insani değerler var bir bilseniz. Şöyle bir göz attığımız harika sayının sonunda ise şu ilan göze çarpıyor:

Georges Danou, Monde dostu, mühendis-mucit, hem kendi hem de dostların Esenliği için, Elektrik ile çalışan harika eserler üretiyor: Sağlık gereçleri, ev aletleri, avizeler, eşi benzeri görülmemiş maket modeller. Randevu için yazınız: 11, rue Robert-Planquette, Paris (18e).

Ne denir ki, Esenliğini Georges Danou'nun marifeti ve Elektrik ile çalışan aletlerde, bir de E. Vandervelde'de arayan dostlarıyla *Monde* gazetesi, birçok ülkede sosyalizmin inşa edilmesi için, hiç şüphesiz halka uygun bir tonda seslenebilecek her türlü güce sahip.

ARAGON

La Révolution Surréaliste içinde, Paris, s. 12, 15 Aralık 1929, s. 32-33 (W 45).

Magritte, 22 Ekim 1963'te Bosmans'a şöyle yazar: *Mektubunuz bana bir fikri hatırlattı: Bir imge ile ismini "yeniden bir araya getirmek" (La Révolution Surréaliste'te çıkan metin ve çizimlerin bir arada olduğu yazı). O günden beri bana doğru görünen şey "bir araya getirmek".* Magritte'in Eluard'a yazdığı bir mektup, bkz. *Hayat Çizgisi*[1], Magritte'in bir an bu işi "daha ileri götürme"yi düşündüğünü gösteriyor (Scutenaire koleksiyonunda yer alan elyazması da buna işaret ediyor olabilir, bkz. *Hayat Çizgisi*). Nougé'ye gönderilen Kasım 1927 tarihli (*L.S.*, S. 112) mektup da *Kelimeler ve İmgeler* fikrini erkenden işaret ediyor olabilir: *Şu anda yazmakta olduğum bir metin parçasıyla kendimi daha iyi ifade edebileceğimi düşünüyorum (henüz sadece bir düşünce). Ne analizi ne de sentezi kullanan bir yazı. Ne bir keyif ne de bir açıklama sunacak. Ama imgeleri barındıracak (metinde bu imgeler, ismi o nesneyi sadece genel hatlarıyla tanımlarken okuru müthiş sarsacak bir etki yaratacak şekilde, bir hâli ya da bir nesneyi işaret etmek için kullanılacak)...* Ayrıca bkz. *Londra Konferansı.*

KAYNAKÇA:

Buradaki metin ve/veya çizimler çoğunlukla kısmen ya da tamamen, Fransızca ya da çeviri dillerde yeniden yayımlanmıştır. Aşağıdaki kaynaklar vd.

Ord og Billeder, Danca çevirisi muhtemelen Vilh. Bjerke-Petersen tarafından yapılmış ve Kopenhag'da yayınlanan *Konkretion*'un *Surrealism in Paris* adlı 5-6 numaralı sayısında yayımlanmıştır; Mart, 1936, s. 148-150 (W 108);

Art News Annual, XXI içinde, 1952, s. 156-164, Cyril Connally'nin *Surrealism* adlı makalesi;

Magritte Sergisi Kataloğu, New York, Levy, 1937 (W 136);

Mizue içinde, Tokyo, Haziran 1939; Japonca çevirisi Shuzo Takiguchi tarafından yapılmıştır, s. 644-649 (W 168);

New York'taki *Words and Images* sergi kataloğu içinde, Janis, 1954 (W 459); İngilizceye çeviren E.L.T. Mesens, siyah-beyaz baskı;

Art Digest içinde, 15 Mart 1954, s. 16 (yukarıdaki serginin değerlendirmesi);

Alternative Attuali II sergi kataloğu içinde, L'Aquila, 1965 (W 986);

Art Forum içinde, *Surrealism* özel sayısı, Eylül 1966, s. 35, Roger Shattuck'ın *This is not René Magritte?*[2] adlı makalesi içinde;

Moderna Musseet'teki Magritte Sergisi Kataloğu, Stockholm, 7 Ekim 1967; İsveççe çevirisi Karin Bergqvist Lindegren, *Orden och Bilderna*, s. 12-13;

David Sylvester'ın *Magritte* adlı kitabı içinde, Londra, Tate Gallery, 1968, s. 28. Çevirenler: Sonia Orwell ve Pamela Sylvester;

Hannover'deki Magritte Sergisi Kataloğu içinde, Kestner-Geselischaft, 8 Mayıs 1969; Almancaya çeviren Volker Kahmen, s. 8-9;

La Documentation photographique içinde, Paris, s. 306-307, Haziran-Temmuz 1970, s. 31;

Roger Cardinal ve Robert Stuart Short tarafından yazılan *Surrealism, permanent revelation* adlı kitapta; Londra, Studio Vista, 1970, D. Sylvester çevirisi, s. 38;

Suzi Gablik'in *Magritte* adlı kitabı içinde, s. 138-140;

Maurice Rapin'in *Aporismes* adlı kitabı içinde, Viry-Châtillon, SEDIEP, 1971, s. 50-51, notlarla s. 30-31. Ayrıca bkz. *Bulletin de la Tendance populaire surréaliste*, Şubat 1969, (Rapin, *Atomes* dergisine gönderdiği mektupta, Magritte'i Belçikalı dilbilimci Eric Buyssens tarafından geliştirilen tasarımsal göstergebilimin yaratıcısı olarak görür);

Magritte sergi kataloğu içinde, Tokyo-Kyoto, Mayıs 1971; saklama kartlarına siyah-beyaz baskı, Japoncaya kolektif çeviri;

Das Kunstwerk içinde, Eylül 1971, kapakta;

Uwe M. Schneede'nin *René Magritte* kitabı içinde, Köln, DuMont-Schauberg, 1973, s. 44-45;

Edi Lanners'ın hazırladığı *Illusionen* adlı kitapta, Luzern, 1973, s. 10;

La Trahison des images, Filiberto Menna; *Notizie artistica contemporanea* içinde, Roma, Haziran-Temmuz 1974, s. 16 ve tıpkıbasımı: *La linea andlitica dell'arte moderna* içinde, Torino, Einaudi, 1975.

Ades'te s. 200 ve Torczyner'de s. 89'da.

Kısmen; Marcel Jean'ın *Histoire de la peinture surréaliste* adlı kitabı içinde, Paris, Editions du Seuil, 1959, s. 181;

Zu einem Schlüsselbild von Magritte, Werner Hoffman; *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, XVI* içinde, 1971, s. 160;

A. M. Hammacher'in *Magritte: Affinities with linguistics* adlı konferans duyurusunda; New York, Cooper Union School of Art and Architecture, 13 Nisan 1972;

P. Naville'nin *Le Temps du surréel* adlı kitabı içinde, Paris, Galilée, 1977, s. 377-378;

Bilhassa Scutenaire tarafından yalnızca metnin alıntılandığı ya da yeniden basıldığı kaynaklar için bkz. *René Magritte*, 1947, s. 38; Nougé, *Les Images défendues*, 1943, s. 45-46 (*Histoire de ne pas rire* içinde, s. 247-248'de de yer alır); Patrick Waldberg, *Magritte*, 1965, s. 172 (hemen hemen tamamı, küçük bir değişiklikle) vs. İtalyancada Romano Sisiu, *Magritte parla con il silenzio, Il Patio* içinde, Mart 1969, s. 20-21;

İkinci sıradaki önerme Annie Le Brun tarafından *Les Mots font l'amour* adlı kitap içinde; Paris, Losfeld, 1970, s. 67'de ve Jacques Carelman, *Catalogue d'objets introuvables II* içinde, Paris, Balland, 1976, s. 42-43'te alıntılanmıştır.

La Révolution surréaliste'in yeniden basımı, New York, Arno, 1968 ve Paris, Place, 1975.

NOTLAR:

1. Bkz. Aragon: *Traité du style*, Paris, Gallimard, 1928, s. 190. "Kendisini gerçeküstücülük akımına adamış olanlara tanıdık gelecek bir diğer gözlem, bir kelimenin türdeş fizik yasaları altında, kolaylıkla bir diğerinin yerine geçeceğidir." Jean Tardieu'deki Profesör Froeppel'in durumu elbette oldukça farklıdır.
2. Magritte, Torczyner'e yazdığı bir mektupta (s. 211), Shattuck'ın *Un peu de l'âme des Bandits*'teki açıklamalarına (bkz. *Hayat Çizgisi*, not 43) alayla yaklaşır.

22

Biçim Değiştiren Şiir

(Nougé tarafından hazırlanan René Magritte, E.L.T. Mesens ve André Souris'nin de imzasını taşıyan 30 Ocak 1932 tarihli broşür (W 60), adres olarak Nougé'nin annesinin ikamet ettiği 61, Avenue de Brouckère, Auderghem gösterilmiş.)

"Aragon Meselesi" üzerine ayrıca bkz. M. Nadeau, *Histoire du surréalisme*, I, s. 199-208. Özellikle Belçikalı gerçeküstücülerin duruşunu anlamak için bkz. Blavier, s. 222; André Souris, *Paul Nougé et ses complices*, Ferdinand Alquié'nin yazdığı *Le Surréalisme* içinde, Paris, Mouton, 1968, s. 438-439; Vovelle, s. 28-29; Bussy, *Anthologie*, s. 35-37; *Lettres surréalistes*, S. 194 (Breton'dan Nougé'ye).

KAYNAKÇA:

Nougé tarafından yazılan *Histoire de ne pas rire* içinde, s. 92-95'te ve Bussy'nin *Anthologie*'sinde s. 273-276'da yayımlanmıştır.

23

Protesto

(Nougé tarafından hazırlanan, çok sayıda ismin yanında *René Magritte* tarafından da imzalanan 22 Mart 1932 tarihli [W 61] broşür. Adres olarak Denis Marion'un ikamet ettiği, 27 rue de Pavie, Brüksel gösterilmiş.)

Tıpkıbasımı, Waldberg tarafından s. 292'de ve Bussy tarafından *Anthologie* içinde s. 424'te yayımlanmıştır.

Referanslar için bkz. *Biçim Değiştiren Şiir*.

24

BİR FİKİR SAHASI[1]

[Film]

1. Bir adam, eli alnında. Elini hızlıca indiriyor. (Yüz)
2. Bir kadın (profilden) duvara karşı nazikçe gülümseyip başını yavaşça öte yana çeviriyor.
3. Sırayla bir caddedeki evleri görüyoruz. Kameranın arkasından gelen bir adam, bir kadın, bir adam, bir kadın görüntüye giriyor –sadece sırttan görüyoruz– ve uzaklaşıp gidiyorlar. Kamera birden dönüyor, bir koridorun loşluğunda duruyor.
4. Kamera, sırtından gördüğümüz adamın görüntüsüyle geceye açılıyor; adam elinde bir ayna tutuyor, aynada boyalı bir tuval görülüyor.
5. Kamera bir kadın şapkasının, bir gömleğin, iç çamaşırların, ayakkabıların üzerinde yavaşça dolanıyor.
6. Yakın çekimde ayna.
7. Devasa bir taşı tutan bir elin yakın çekimi. Parmaklar yavaşça boşanıyor. Taş düşüyor.
8. Dördüncü plandaki şekilde aynayı tutan adam. Bir taş aynayı parçalıyor.
9. Yakın planda dehşetten haykıran bir kadının yüzü (1,5 dakika sonra odaklama ile bir metre yakınlaşıyor) ve ardından açık bir ağzın objektife mesafesi 20 cm olana kadar yakınlaşmaya devam ediyor.
10. Boyalı tuval (yakın plan).
11. Kadın, yüzün bütünü, karşıdan, yakın çekim.
12. Adam elini alnına götürüyor.

[Öbür film]

1. Ayin. Komünyon.
2. Bir masada, yazan bir adam. Elinin tersiyle bir haçı ittiği fark ediliyor. Masaya siyah bir eldiven düşüyor.[2] Adam eldivene bakıyor, ardından elindeki kuş tüyünü bırakıp yazmakta olduğu kâğıdı küçük parçalara ayırıyor. Parçaları kameraya doğru savuruyor. Eldiveni zarfın altına yerleştiriyor.
3. Zarf, bir kaldırımın üstünde. Bir kadın geçiyor ve zarfı eline alıyor.[3]
4. Kadın (A) bir aynanın önünde. Elinde siyah boyalı bir fırça ile yüz çizgilerinin üzerinden geçiyor. Eldiven aynanın çerçevesine dayanıyor, parmaklar yüzün yanında duruyor.
5. Sırttan gördüğümüz adam (şapkalı, pardösülü) görüntüde yer almayan birine işaret ediyor.
6. Kadın (B) bir masanın yanında oturuyor. Dönüyor ve hararetli bir şekilde parçalanan zarfı inceliyor. Sonra da toplu iğneleri, balmumundan üstünkörü yapılmış bir heykelciğin kalbine ve başına saplıyor.
7. Adam görünmeyen bir nesneyi eline alıp inceliyor ve elinin üzerine koyup üflüyor.
8. Kadınlar (A ve B) bir topla oynar gibi eldivenle oynuyorlar. Birden, biri gökyüzünü işaret edip korkunç bir çığlık koyuveriyor, diğeri elleriyle yüzünü kapatıyor. Eldiven ortalarına düşüyor.
9. Gökyüzü bomboş. Bir bulut. Basık bir hava.
10. Adam, bastonunun ucuyla çimenleri yararak ilerliyor. Kamera onu izliyor. Cesetlerin hizasına varıyor. Cesetleri ayağıyla hafifçe itiyor. Daha sonra eğiliyor ve eldiveni alıyor. Kameraya doğru yavaşça dönüyor ve eldiveni kameraya doğru fırlatıyor.
11. Kilise kapısı.

...

Ek sahneler

1. Başı örtülmüş kadın –başa yakın plan– oturmuş vaziyette, vücudunun tümü görünüyor.
2. Kadınlar bir bahçede oturmuş konuşuyorlar. Sohbet iki ya da üç kez boş sandalye görüntüleriyle kesiliyor.

SABİT FİKİR

Birinci Sahne:

Taşrada akşam oluyor. –Gökyüzü tehditkâr.– Manzara ıssız.

1. Genç bir adam, at üstünde başıboş dolaşıyor gibi.
2. Epey uzakta, bir yolun sonunda, bir şeyin yandığını görüyor.
   Yakın Plan: Fonda taşra manzarası, bir tuba alev almış.
4. At şaha kalkıyor, dört nala koşmaya başlıyor.

İkinci Sahne:

Demir parmaklıkların önünde. –Terk edilmiş bir şato.

1. Genç adam atından iniyor, demir kapıyı itip içeri giriyor, atı da onu takip ediyor.
2. Bahçeden görüntüler: Yerdeki taşlar, yabanıl bitkiler.
   Yakın Plan: Yerde bozuk paralar ve banknotlar, sigara izmaritleri.
3. Şatonun ve oraya doğru yönelen genç adamın görüntüsü.
   (Şatonun kapısı yarı açık vaziyette.)

Üçüncü Sahne:

Boş bir koridor ve bir asansör görüntüsü.

1. Genç adam görüntüye giriyor.
2. Belirli bir yüksekliğe gelince merdiven bir duvarla kesiliyor.
3. Genç adam duvara eliyle vuruyor ve duvarda gizli bir kapı, bir geçit açılıyor.

Dördüncü Sahne:

Hemen hemen boş bir oda.

1. Genç adam içeri giriyor. (Odadan görüntüler: Karanlık bir manzaraya açılan perdesiz bir pencere). Tahta döşemede koyu bir iz.
2. Görüntü şöminenin üzerinde takılıyor, bir duvar saati ile iki de şamdan görünüyor.

Şöminenin yanma yeri (ateşliğin Belçika Fransızcasına özgü söylenişi) örülü ve dışarı uzanan şey bir lokomotif vagonu. (Ateşliğin ve havalandırmanın yerinde bir lokomotif görüyoruz).

Beşinci Sahne:

Bir yatak odası. Genç bir kız yatıyor, bir eli başının altında, diğeri yatağın yan tarafına uzanmış ve elinde bir çiçek tutuyor. (Bu ele yakın plan.)

1. Zeminde, yatağa paralel uzanan yuvarlak kara bir leke (yaklaşık 70 cm) *yavaşça* görünüp sonra kayboluyor.
2. Bir kapı *kendi kendine* yavaşça açılıyor (yakın planda kapının kilidini çeviren dirseği görüyoruz) ve sonra kendiliğinden kapanıyor.
3. Odanın bir köşesinden, tamamen gölgeler içinden, 14. yüzyılın markileri kılığında yaşlı bir adam fırlıyor (suratında ifadesiz bir maske duruyor, ancak bunun bir maske olduğu anlaşılmamalı). Pudralarla bezeli bir peruğu var. Yatağa yaklaşıyor.
4. Diz çöküyor ve ağzını genç kadının koluna dayıyor, omzunun hemen yanına.
5. *Yakın Plan:* Koldan bir miktar kan sızıyor ve yatağın çarşafını lekeliyor.
6. Marki kılıklı adam bir anda kulak kesiliyor, kendini toparlıyor ve odanın köşesine, gölgelerin arasına çekiliyor.
7. Kendi kendine açılan kapı yeniden açılıyor ve genç adam çekinerek içeri giriyor ama genç kadının yattığını görünce hızla ona doğru yöneliyor.
8. *Yakın Plan:* Kadını ayıltmayı deniyor, kolundan sızan kanı emiyor.
9. Yatağın yanındaki bir koltuğa yerleşiyor.
10. Odanın içinde sanki bir duman dolanıyor ve gittikçe çoğalıyor.
11. *Yakın Plan:* Genç adamın yüzü kasılıyor, ardından adam sızıyor.
12. Böylece marki kılıklı adam ileri atılıyor ve genç kadını kapıp gölgelere sürüklüyor. (Görüntü yavaşça kararıyor.)
13. Görüntü tekrar netleşiyor. Sabah olmuş. Film renkleniyor.
14. Genç adam uyanıyor, hayli endişeli bir şekilde hemen kalkıyor ve çarşaftaki kan lekesine bakıyor.

Altıncı Sahne:

Genç adam birkaç odadan, bazı koridorlardan geçiyor ve sonra bir merdiveni inerken görülüyor.

Yedinci Sahne:

Bir mağara. (Film tekrar siyah-beyaza dönüyor.)

1. Genç adam her tarafı tarıyor.
2. Yerde, daha önce genç kadının elinde tuttuğu çiçeği görüyor.
3. Çiçeği alıyor ve biraz ötede, döşemedeki bölmeyi fark ediyor. Kapağı kaldırıp aşağı iniyor.

Sekizinci Sahne:

Bir salon, jimnastik aletlerinin etrafında farklı pozlarda, spor kıyafetleri içinde hareketsiz duran insan figürleri. Yukarıdan inen merdivenin sonunda bir açıklık var.

1. Genç adam bu açıklıktan içeri giriyor ve bir figüre dokunmasıyla onu yere devirmesi bir oluyor.
2. Genç adam bir duvarda zemine yakın bir açıklık görüyor ve çıkıp bu açıklığa giriyor.

Dokuzuncu Sahne:

Bir tür yer altı tüneli, toprağı destekleyen kirişler ve duvar içlerinde biten bitkiler (meyveleri demir çıngırakları andıran yapraklı bitkiler) görülüyor. Genç adam koridoru geçip gidiyor ve...

Onuncu Sahne:

1. Bir duvardaki biçimsiz bir açıklığa varıyor. Buradan sanki birinci kat manzarası gibi hareketli bir bulvar görülüyor.
2. Genç adam bir an durup bu manzarayı izliyor ve sonra yürüyüp gidiyor.

On Birinci Sahne:

1. Genç adam başka bir odaya açılan bir aralığın önüne varıyor.
2. Odanın görünümü. Kısa boylu (kaba sakallı, kel kafalı, koca burunlu) yaşlı bir adam, masanın üstüne yerleştirilmiş kare bir zemine bir taş parçası koyuyor.
3. *Yakın Plan:* Bu taşın etrafına bir çember çiziyor.
4. Bu çemberi testereyle kesiyor.
5. Taşa bir çekül bağlıyor.
6. Ayaklı bir merdivene çıkıp taşı en üst noktaya koyuyor, çekülü aşağı sarkıttıktan sonra merdivenden iniyor.
7. Omuz hizasına gelen ikinci basamağın üstüne, çekülün kestiği deliğin tam ortasından geçecek şekilde kare bir altlık yerleştiriyor.
8. Saatine bakıp bir süre bekliyor.
9. Ansızın başını delikten geçebilecek şekilde kare levhanın altına yerleştirip nanik hareketi yapıyor.
10. Çekülün ipini çekince taş dikey bir hatta inip kafasının üstüne düşüyor.
11. Sahnenin koridordaki kapıdan görünümü; olayı izleyen genç adam geçip gidiyor.

On İkinci Sahne:

1. Bir ev inşaatına bakan başka bir aralık, genç adam yaklaşmakta.
2. *Yakın Plan:* Duvarcı işi bir kenara bırakıp tuğla yığınının üzerine oturuyor, matarasından bir yudum aldıktan sonra eline bir tuğla alıp ısırmaya başlıyor.
3. Bu sahneye açılan aralıktan görünüm, genç adam geçip gidiyor.

On Üçüncü Sahne:

Koridor duvarındaki alışılmadık bir aralığın hızlıca görüntüsü, bir kadının çıplak gövdesi kısmen görünüp kayboluyor.

(Bu beden parçası, duvardaki açıklığın *görünen kısmının tamamını* kaplıyor.)

On Dördüncü Sahne:

Gelip geçen deniz görüntüsü, bir açıklıktan geçip giden kuşlar.

On Dördüncü Ek Sahne:

1. İç duvardaki açıklıktan, renksiz bir arka plan üzerinde iple bağlı bir boğa görünüyor. İki boğa güreşçisi ön planda; birinin elinde oklar, diğerinde bir bisiklet pompası (tutacak yeri kılıç formunda).
2. Birbirlerini selamlayıp boğaya doğru yöneliyorlar, biri boğanın önüne, diğeri arkasına ilerliyor.
3. İlk boğa güreşçisi oklarını hayvanın sırtına ve boynuna yağdırıyor, hayvandan kan sızıyor.
4. İkinci boğa güreşçisi bisiklet pompasını hayvanın sırtına dayayıp bir ileri bir geri itiyor.
5. Genç adam sahnenin önünden geçip gidiyor.

On Beşinci Sahne:

Bir mezarlık görünüp kayboluyor.

On Altıncı Sahne:

Bir sefahat alemi sahnesi hızla görünüp kayboluyor (yerde yuvarlanan çiftler, mobilyalar üzerindeki çiftler, paravanların ardındaki çiftler vd.)

On Yedinci Sahne:

1. Ellerinde bayraklarıyla hızla görüntüye girip kaybolan vatandaşlar ve papazlar, ceketlerinin üzeri dekoratif süslerle örtülü. Uygun adım yürüyerek geçiyorlar. Birkaç patlama.
2. Genç adam bu görüntünün önünden geçip giderken bir süre duruyor, omuzlarını silkip yoluna devam ediyor.

On Sekizinci Sahne:

Genç adamın manzaraya açılan bir tünelin ucuna vardığı görülüyor; manzara dallardan oluşuyor, bir parça güneş ışığı aralardan süzülüyor. Dalları eliyle aralıyor ve uzaklaşıyor.

On Dokuzuncu Sahne:

Kırsal bir manzara. Genç adam çalılıkların arasından çıkıyor.

Yirminci Sahne:

1. Daha ötedeki bir tarlada, genç adam ona bilgi veremediği için üzgün görünen bir köylüyü ısrarla sorguluyor.
2. Uzaklarda atını görüp o tarafa yöneliyor.

Yirmi Birinci Sahne:

1. Başka bir manzarada, genç adam atının yularından tutmuş belirsiz bir yöne doğru ilerlerken tarlanın orta yerinde (beşinci sahnedeki) kara lekeyi görüyor.
2. Bu kara lekenin peşine düşüyor; patikaları, bayırları vs. geçip gidiyor.
3. Kara leke bir viranenin önünde duruyor.
4. Genç adam yıkıntı evin içine giriyor (atı görüntünün dışında kalıyor).
5. Kara leke *bir anda* gözden kayboluyor.

Yirmi İkinci Sahne:

1. Evin içi harap, genç kadın bir yatakta uyumakta.
2. Onu tekrar görmekten hoşnut olan genç adam, kadına yaklaşıp onu ayıltmaya çalışıyor.
3. *Yakın Plan:* Genç kadının başını ellerinin arasına alıyor ve göz kapaklarını birer birer açıyor.
4. Adam umutsuz görünüyor, pencereye yaklaşıyor.
5. *Yakın Plan:* Pencere ve pencereden bakan genç adam görünüyor. Dışarıda, hayli uzaktan biri yaklaşmakta.

6. İyice yakına geldiğinde, adamın (beşinci sahnedeki) marki olduğu anlaşılıyor.
7. İç çekim (genç adam görüntüde yok), marki içeri giriyor.
8. Yatağa yaklaşıp diz çöküyor, derhâl genç kadının kolundaki yaraya ağzını dayıyor.
9. Aynı anda (yatağın yanındaki örtünün ardına gizlenen) genç adam ona doğru atılıyor ve ikisi arasında bir boğuşma başlıyor.
10. Ne var ki genç adam yere yıkılıyor, marki ise hançeri kılıfından çıkarıp genç adamın göğsüne saplıyor.
11. Bu sırada genç adam bir eliyle markinin suratını itmeye çalışıyor...
12. *Yakın Plan:* Markinin maskesinin düştüğü (peruğu yerli yerinde duruyor) ve maskenin ardında bir kafa yerine boyundan yukarı uzanan boruların olduğu görülüyor (bunların bazıları tuba borusu).
13. Marki o hâlde yere devriliyor ve genç adam yere düşen hançeri ele geçirerek markinin kalbine saplıyor.
14. Genç kadın kendine geliyor.
15. Genç kadın ayağa kalkıp genç adamın kollarına atılıyor. (Çiftin arkasındaki karakteri yerde görüyoruz.)

Yirmi Üçüncü Sahne:

Akşam vakti. Lacivert bir ışık. Çifti at üzerinde uzaklaşırken görüyoruz. Görüntü yavaşça kararıyor.

Bu senaryoların ilk ikisi Mariën tarafından yalnızca Nougé'nin adıyla[4] *F. A.*'nın Mayıs 1968 tarihli 2. sayısında yayımlanmıştır.

Editöre göre, "bugün ortada olmayan bu iki senaryo [bkz. André Thirifays, *L'Art belge*, Özel Sayı, Ocak 1968, s. 82: "O yıllarda... Paul Nougé ve René Magritte, tıpkı adı geçen kasetler gibi bugün kaybolmuş olan bir eser için iş birliği yapmışlardı; bu bantlar, yaratıcılarının sözlerine bakılacak olursa, her şeyden önce niyet bakımından bir değer taşıyorlardı"], 1928 yılında Magritte ve Nougé tarafından filme çekilmişlerdi." Bununla birlikte, Mariën *L.S.*'teki 199 numaralı mektupta bir düzeltme yapar ve tarihi "1932'nin Nisan-Mayıs ayları öncesi" olarak belirtir.

Bkz. José Vovelle, *Cahiers dada Surréalisme* içinde, *Magritte et le cinéma*, Paris, s. 4, 1970, s. 106: "Senaryoları, ressamın tablolarının edebi bir izdüşümü olabilecek imgelerin yanı sıra, *Endülüs Köpeği*'ne öylesine yakın sekansları barındırıyor ki yazarların Buñuel ile Dali'nin bu filmini daha yeni keşfettiklerini düşündürüyor (film 1928 tarihli ve Bayan Magritte aracılığıyla ressamın bu filmi çıkar çıkmaz izlediğini biliyoruz)." O dönemde Vovelle, halen *Bir fikir sahası*'nın 1928 tarihli olduğunu düşünüyordu.

Paul Colinet'nin Lecomte ve Nougé ile iş birliği içinde çekilmeyen bir film üzerinde çalıştığına da işaret edelim, filmin adı *Birbirine Benzeyen İmgeler* olacaktı, ki bu imgeler elbette Magritte'e aitti.

*Sabit fikir*e gelince, bu senaryoyu yakın zaman önce, 1936'da gün ışığına çıkaran ve hafızasından yazıya döken Henri Storck'tur. Bu senaryo da Magritte'e özgü imgelemin izleriyle dolup taşmakta, hatta kimi oldukça belirgin tabloları akla getirmekte, burada da sayısız "alışılmadık aralık", kara leke, kayalar ile duvarlar yer almaktadır; örnek olarak *Découverte du Feu* [Ateşin Keşfi] ya da *L'Echelle du Feu* [Ateş Ölçeği] (1933) (Sahne I, 3), *La Durée poignardée* [Hançerlenmiş Zaman] (IV, 1, 1939 tarihli), *Les Fleurs de l'Abîme* [Uçurum Çiçekleri] ve *Le Gouffre argenté* [Gümüş Gedik] (Sahne IX), *Le Fair-Play* [Adil Oyun] (1936, Sahne XIV tekrar, 1), *Le Supplice de la Vestale* [İffetli Genç Kızın Azabı] (Sahne XXII, 12) ve daha az belirgin bir biçimde; *La Grande nouvelle* [Asıl Haber], *Les Promenades d'Euclide* [Öklid'in Gezileri] (X, 1), *La Promesse salutaire* [Kurtarıcı Yemin] (Sahne II), *Le Palais d'une Courtisane* [Bir Metresin Sarayı] (1928) (Sahne XII), *L'Art de la Conversation* [Konuşma Sanatı], Musée de Verviers versiyonu (Sahne XIV *tekrar*). Yalnızca oldukça "hızlı" geçen on altıncı sahne işi bozar. Burada Buñuel filmleriyle benzerlikler ortaya çıkarılabilir, başlık ise doğrudan Valéry'yi çağrıştırmaktadır. Daha önce yayımlanmamış bir eser olduğu için tarihinden emin olamadığımızdan, onu buraya dâhil ettik.

NOTLAR:

1. *Les Images défendues* adlı yazısının 28. sayfasında (bkz. *Histoire de ne pas rire*, s. 238) Nougé şöyle der: Ben bir fikir sahasını yavaşça geçmemize imkan tanıyan bu sözleri bir uçurumun üzerini örten ve böylece geçişi imkânsız hâle getirip yola son noktayı koyan sıska dallara benzettiğim bir noktaya vardım.
2. Eldivenin rolü hakkında bkz. *Hayat Çizgisi*, not 2.
3. Mariën'in notu: "Elyazmasında bu iki cümlenin üstü çizilmiş."
4. Mariën *La Destination*'un 191. sayfasında, 1946 Mayıs tarihli başka bir senaryo girişiminden bahseder, bkz. *Film Senaryosu*, Ekler.

25

(YAŞAYAN SANAT VE KRİZ Adlı Soruşturmaya Cevaben)

1. Gerçekleşmekte olan toplumsal devrimlerin ardından, estetik kavramlar ve ilkelerde bir değişim öngörebilir miyiz?
2. *Milli piyango uygulamasının krizden etkilenen sanatçılar lehine üreteceği etkiler dışında, aynı zamanda bugün sanatın evrimi üzerinde de olumlu bir etkisinin olacağı varsayılabilir mi?*
3. *Kimi toplumsal çevrelerde bir güven sarsıntısına yol açan bu harekete dâhil olan eserlerin kamuya açık satışı ya da tasfiyesi düşünüldüğünde,*[1] *yaşayan sanat hangi yönde ilerleyecektir?*
4. *Plastik sanatlarda ifadesini bulan deha mefhumu bir gün ortadan kalkacak mı, yoksa güncel gelişmelerin ışığında önemini daha da mı artıracak?*

Bana sözünü ettiğiniz resme ait değerler, kendisine karşı dürüst olan izleyiciyi varoluşun bilhassa ağır duygusunu hesaba katmadan düşünmeye veya eyleme geçmeye mecbur bırakabileceği umuduna imkân verecek kadar uzun uzadıya sorgulanmak zorundaymış gibi görünmüyor.

Le Rouge et Le Noir tarafından yürütülen soruşturmaya Magritte'in verdiği cevap, Brüksel, *a.g.e.*, 11 Mayıs 1932.

KAYNAKÇA:

Magritte'in ve Messens'in yanıtları ve soruşturma metni şurada yayımlanmıştır: René Magritte, *Manifestes et autres écrits*, s. 135-137.

NOT:

1. Galerie Le Centaure'un iflası 1930 yılında gerçekleşmiştir. Benzer örneklerin etkisi için bkz. Chirico, *Mémoires*, Paris, Table ronde, 1965, s. 147-150.

26

"Dedektif..."

Dedektif Rodiston, önceki sayfaların anıştırmada bulunduğu hareketler ile ilhamın eksik olmadığı bir iş günü geçiren bu adamın yüz ifadesini birbirine bağladığında kafasında bazı şimşekler çaktı. El kol hareketleri ve karakterler bir anda aydınlanıp onu kendine çekmişti, Rodiston bu cinsel cazibeye güçlükle karşı koyabildi.

Nihai ve kesin deney iki ya da üç günlük tam bir perhizi gerektiriyordu; ardından, mekanik sinekle yolculuk sırasında, bedenin hassas kısımlarını bütünüyle korunmasız bırakacak şekilde, sağ ve sol el aynı anda burna ve kulağa sarılmalıydı.

Ancak hiç şüphesiz dedektifin yaptığı bir hesap hatası, onu hizmetçi kadının karşısında, elinde hiçbir ikna imkânının olmadığı, tam olarak dağılmış bir hâlde bıraktı.

Le Vocatif içinde, Brüksel, S. 89-90, Mart 1975.

Burada söz konusu olan; Paul Colinet, Marcel Lecomte ve René Magritte'in birlikte hazırladığı resimli bir polisiye roman olan *La Vitrine du posticheur* adlı eserdir. Editör, bu metnin tarihini Temmuz 1933 olarak belirtir.

27

(Gerçeküstücü Oyunlar) (?)

1. Colinet krema yemeği öneriyo [*sic*].
2. Lecomte dikenli tellerin yanına yerleşiyor ve C. de bir kadının hemen dibine yanaşıyor.
3. Lecomte bir kamp gecesinin elleşmelerinden bahsediyor.
4. Menekşe kokan o kadınlarla karşılaşıyoruz ve bize yanıt veriyorlar.
5. Ben Eluard'dan bahsediyorum.
6. İkindi kahvaltısı boyunca Lecomte'un dişi ağrıyor.
7. Masada cinsel meselelerden bahsediyorum.
8. Colinet beni uygun bir şekilde görebilmek için, bana belirli bir açıdan bakmasını gerektiğini söylüyor.
9. Tahmin etme oyunu sırasında L. mevzubahis şeyin sıvı olduğunu keşfediyor.
10. Lecomte kalemini Madame C.'ye (1) açtırıyor.

*

Gökbilimcinin intiharından kısa bir süre sonra dolapta bulunan fırça, bize yorgun kollarımızın dinlendiği bir masanın üzerine gizli eller tarafından taşınmış gibi göründü. Fırçanın her bir teli gayet açık bir şekilde görünür vaziyetteydi, bir araya geldiklerinde bütün fırçaların yüzeyinde görülen şu tekillik algısını oluşturmuyorlardı. Bilmci [*sic*] fırçasına bir gençlik anısını titizlikle iliştirmişti: Söz konusu olan, gökyüzünün yıldızlarla dolu olmasına rağmen bakışlarını çelmeye gücünün yetmediği bir gece, genç hayranlarından birinin bıraktığı pembe jartierin [*sic*] bir parçasıydı. Bu kumaş parçasını genç kadının bacaklarında görmüş, dayanılmaz bir şekilde ona sahip olma arzusuna kapılmıştı. Ya bu kumaş parçasını ya da genç

kadını elde etmesi gerekiyordu. Dinî eğilimleri hâlen ağır basıyordu, bu yüzden kumaş parçasını tercih etti ve onu basitçe elde etti; beceriksiz bir hareketin onu alaşağı etmesinden korkarak arzuladığı nesneye sıkı sıkı yapıştı. O zamandan beri bu kumaş parçasının sahibi.

*

Küçük meslekler.

Annenizin size verdiği şapka, bütünüyle işçi toplumunun emeğinin ürünüdür.

Elden ele geçmiş ve dürüst bir şapkacı ona hoş bir biçim vermiştir.

Bir at, şapka dolu bir arabayı çekmiş ve sonunda ahırında yemini yemiştir.

Bir gün, şapkası olmayan ve şapkası olanları kıskanan kötücül bir haylaz, intikam almak için kasabanın tahıl ambarını ateşe vermiş ve şapkacının dükkanını yakıp kül etmiştir.

Ahlak Dersi: Çok pahallı [*sic*] olurlarsa şapkalar ateşe verilir. (2)

(1) Magritte'in el yazısıyla yazılmış, Paul Colinet'nin evrakları arasında muhafaza edilmiş, 20 Ağustos 1933 tarihli metin. Bu elyazmasının arka tarafında, Magritte'in el yazısıyla şöyle yazılmıştır: "Zaman, kendi kendini yiyip bitiren bir fukaradır. Boş avlunun çiçekçi kızı, zaman seni sepetinden ayrı düşürür." (Mariën'e ilham vermiş olabilecek bir metin)

Aynı elyazmasında, Marcel Lecomte'un el yazısıyla şunlar yazar:

1. Şişkin yapraklarıyla yapay bitkiler.
2. Bir genç kadının huzursuzluğu.
3. Kayalıkların kenarında Magritte'in hayaleti.
4. Menekşenin baskın kokusu ve şehvetli, dehşetli ağız.
5. Colinet'nin evindeki tuhaf başlangıç.
6. Turtaların müdahalesi ve İngiliz soslu denizler (?).
7. Eluard ve gerçeküstü (duygusal?) dalıp gitmeleri.
8. Salvador Dali günde on iki saat ya resim yapar ya da yazar. Kendini değerli, yüce eserlerine adar.
9. İşçi tiyatrosundaki tanınmayan kadın.
10. İç içe geçen kaderler.

Ve Paul Colinet'nin el yazısıyla şunlar yazar:

1. Çengelli bir perdenin önündeki çamurlu ve müstehcen bir bitkinin seyri.
2. Balık satıcısının buzları ile bir zehirleme teşebbüsü.

3. Ebedi baştan çıkarıcı, her yönüyle keşfettiğimiz kalçalarıyla azgın bir kadın.
4. Hafif bir menekşe kokusundan hayli yoğun bir menekşe kokusuna, oradan kalçalı-kadının pis kokulu ağzına.
5. Heykel-adamların öncelik kavgası, sanki açılır kapanır terasın bir yerlerinde arkadaş olmak [oturmak?] için doğmuş üç havacı. (Daha küçük bahçeye girmeden önce bu sahneyi kafamda canlandırabiliyorum.)
6. Lecomte zifaf odasından giriyor. Kendisi, Adsız Ülke kardeşliğinden. Yataklarımız onun yatağıdır.
7. Turtanın karşısında Magritte hızlı davranıyor. Tıkınıp duruyor. Yuvarlak bir kafa. Cocteau'nun Dehşet Çocuklarını (kız kardeşin uykusu sırasında babanın ağzına zorla yiyecek bir şeyler tıkıştırdığı sahneyi[1]) düşünüyorum.
8. Lecomte'un pantolon düğmelerinin çoğunu açmış olduğunu fark ediyorum, içimden diğerlerini de açmasını söylemek geçiyor.
9. [Sayfanın arkasında] Zaman, kendi kendini yiyip bitiren bir fukaradır. Boş avlunun çiçekçi kızı, zaman seni sepetinden ayrı düşürür. [Magritte'in el yazısıyla yazıldığı açık.]

(2) Magritte'in elinden çıkan ve aynı evrak destesine aitmiş gibi görünen başka bir elyazması. Magritte'in metni ile arasında bariz bağlantılar olan Colinet'nin elinden çıkma bir elyazması bu kâğıda ekli:

"Kara Diyarda hizmetçilik eden bir kızın tuhaf çaresizlik hikâyesi şöyle anlatılabilir:

Bu genç kız, amcası çoban ki sürekli saçı başı dağınık gezmesini kısmen açıklayabilecek bir koşul, neyse diyorduk ki, bu genç kız okuldan ayrıldıktan sonra kendini bir nevi kendi kendini tatmine adamış durumda.

Çobanın ailesi, lejyoner askerler ve hasımları bu kötü alışkanlığı tasarruf bahanesiyle ve böylece çeyiz masraflarını minimuma indirmek amacıyla kışkırtırlar.

Önceki yıl, ona evlenme teklif edildiğinde, genç hizmetçi bütün bir yalnızlık içerisinde kendini tatmin etme biçimlerini yoğunlaştırmak ve çeşitlendirmekte ona yardımcı olan farklı aletleri kullanırken hayli şaşırtıcı bir ustalık edinmiş durumdaydı.

Bu aletler arasında belki de ilk sırada oval bir ayna yer alıyordu."

Aynı evrak dosyasında Magritte'in bir deseni (birbirinin içine geçmiş iki pipo – bkz. Blavier, *Ceci n'est pas une pipe*, s. 25) ve Colinet'nin şu birkaç cümlesinin olduğu bir kâğıt parçası yer alır: "Yol manzaraları ya da Alexandre Dumas'nın *Monte Kristo Kontu*'nun tasaları."

25 Ağustos 1962, Magritte'ten Bosmans'a: *"Oyunlar" hakkında. Mevzubahis bu oyunlar (1927-1930 civarı) ise bu oyunlara katıldım. O dönemde, gerçeküstücüler olabilecek her şeyi deneyimlemekteydi. Ancak daha sonraları, düşüncenin getirisi konusunda bazı net çizgiler kondu. Bizler gizeme meraklıydık. Artık bunun nasıl bir gizem olduğunu biliyorum.* Ayrıca bkz. 22 Ağustos 1962 tarihli röportaj, 1 numaralı not.

1936'daki Lahey ziyaretleri esnasında, Magritte Scutenaire'e şöyle yazar: ... *bir de akşamları karanlık çökünce oynadığımız bir dedektif oyunu var, ayrıca tuhaf ama özgün olması gereken davranışlar oyunumuz var.* Ayrıca bkz. Scutenaire, *Mes Inscriptions 1945-63*, Brüksel, Brachot, 1976, s. 160. Magritte, 6 Şubat 1958'de Pierre Andrieu'ye şöyle yazar: *Eğer o [Bellmer] haziranda hâlâ Toulouse civarlarında olacaksa, onunla görüşmekten ve son zamanlarda sizin beraber icat ettiğiniz oyunlara katılmaktan memnuniyet duyarım.*

Magritte'in resimlerinde atın önemi biliniyor: *Le Jockey perdu* [Kayıp Binici], *La Chaîne sans Fin* [Sonu Olmayan Zincir], *L'Agent secret* [Gizli Ajan], vd. *Küçük meslekler* ile daha doğrudan bağlantılı olduğundan, Magritte'in "Alev almış bir ahırı şaşkınlıkla terk eden atları" resmettiği başka bir tablosunu gördüğünü iddia eden Albert Chavepayer'i de anmak gerekiyor (bkz. Emile Lempereur, *Vie wallonne* içinde, *René Magritte à Châtelet*, Liège, S. 331-332, üçüncü çeyrek, 1970, s. 531). Lempereur'e ve aralarında Châteletli fotoğrafçı Petrus'un da yer aldığı dönemin diğer tanıklarına göre, Magritte bu tabloyu 1911 yılında yapmış ve küçük kasabanın insanları bu dahi çocuğun eseri karşısında saygı gösterileri düzenlemiş olmalıdır. René'nin babasının kahyası olan bir kadının aktardığına göre, babası söz konusu tabloyu Birinci Dünya Savaşı sırasında yok etmiş olmalıdır; sivil hayatta sanat eleştirmeni olan bir Alman askeri ise olayı kendi gözünden başka türlü anlatır. Albert Bockstael, 9 Mart 1975'te bize şu iddiada bulunur: 1917-1918 yıllarında Magritte bir atlı hücumu tasvir eden bir tablo yapar ve hatta önünde fotoğraf da çektirir.

Magritte'e dair bu anlatı, arkadaşları arasında yüksek pozisyonda bir gökbilimci olan ve 14 Aralık 1945 ile 15 Ocak 1946 arasında Brüksel'de bulunan La Boétie'deki *Gerçeküstücülük* sergisinde de yer alan ressam Pierre Sanders'ın bulunduğunu akıllara getirir. Ayrıca Colinet'nin anlattıkları, Magritte'in *Les Liaisons dangereuses* [Tehlikeli Bağlar] adlı tablosunu da hatırlatmaktan geri durmaz.

Elyazmasının arkasında şu cümleler yer alır: "Bu acayip istek, arka arkaya on dört gece boyunca kendini hissetirdi [*sic*], sadece şöyle bir fark söz konusuydu, rahatsız genç kadın, el aynasını sadece on dördüncü gece kullanmıştı. Karısının iyiden iyiye hasta olmasından bir hayli etkilenen koca, umutsuz düşlere kapılıp gidiyor, hatta sık sık kendini yaralıyordu.

Kadın açısındansa bu sahne neredeyse ruhani bir kimlik kazanıyordu. Eline aldığı anda, sanki bu ayna kendinden geçmiş kadının ziyaret ettiği ve her zaman karşısında hazır bulduğu bir tür şapel ya da [...] [iç çamaşırlarıyla...] [?] halini alıyordu.

Gerçekten hayret uyandırıcı olan bu vaka [...] ışığın [...] kırılmasına benzer bir izlenim uyandırıyordu."

28

Dominikan bir estete mektup

(Nougé tarafından kaleme alınan, René Magritte, E.L.T. Mesens ve Jean Scutenaire'in de imzasını taşıyan açık mektup, *Le Rouge et Le Noir*'da yayımlanmıştır; Brüksel, 14 Mart 1934; 2 Şubat tarihli). (W 80)

Bu mektubun tonu, yergi yazarı Robert Desnos'un *La Révolution surréaliste*'te yayımlanan *Fumet? Non, relent!* adlı yazısından etkilenmiş olabilir; S. 7, 15 Haziran 1926, s. 32.

Kendisine ithaf yazılan Edouard Morlion'un babası, Dixmude'da, 16 Mayıs 1904'te doğmuştur. DOCIP'i (Sinema Basın Arşivi) ve Brohée Kardeşliğine bağlı Katolik Sinema Hareketi Merkezinin bir kolu olan Katolik Film Derneğini kurmuştur. Daha önce 1930'da Anvers'de kurulmuş olan antikomünist "Offensivebrigaden" hareketiyle dayanışma içerisindeki Katolik Basın Merkezini 1934'te kurar. Baba Morlion, 1940'ta Portekiz'e, 1941'de ise Amerika'ya göçer. 1945'te Roma'ya yerleşerek orada Uluslararası Pro Deo Üniversitesini kurar, *Correspondance internationale* dergisinin editörlüğünü üstlenir ve Rosseli'nin *Stromboli* filminin senaryosunun yazımına katkıda bulunur. 1930'lu yıllar boyunca, sanatta bir tür modernizmi savunmuş, *Opbouwen*, *Sélection*, *Beaux-Arts* gibi mecralara katkıda bulunmuştur. *L'Apostolat de l'opinion publique* adlı kitabı, Kanada'da Fransızca ve İngilizce olarak yayımlanmıştır. Nitelikli bir Belçika sinemasının öncülerine tatsız bir hatıra bırakmıştır.

KAYNAKÇA:

Bu metin, *Lettres surréalistes*'te, 204 numaralı mektupta da yayımlanmıştır.

29

Acil Eylem

(Nougé tarafından kaleme alınan bu broşür, *Documents 34*'ün ilk sayısında, Haziran 1934'te *Gerçeküstücü Müdahale* adıyla yayımlanmıştır ve René Magritte, Mesens, Jean ve André Souris'in de imzasını taşımaktadır.) (W 78)

Bkz. Blavier, s. 223-224; Vovelle, s. 29-30. *Documents* hakkında bkz. Waldberg, s. 205.

KAYNAKÇA:

Intervention surréaliste'te yeniden basılmıştır, L'Arc, S. 37, Aix-en-Provence, 1969.

Acil Eylem, Nougé'nin *Histoire de ne pas rire* adlı kitabında da yer alır; s. 98-103.

30

ARIADNE İPİ

Ruhun en sahici dışa vurumları bazı kusurlar nedeniyle oldukça kırılgan görünür; bunlardan yakamızı kolayca kurtarırız, en ufak bir duygusal yakınmada bunları hor görür ya da bunlara kayıtsız kalırız.

Şiirsel etkinin etkisizliğinin nedeni, çoğu durumda onun gerçek zayıflığına hizmet eden mekanizmaların kifayetsizliği ile açıklanamaz. Biraz deneyimle bu zayıflık bariz hâle gelir ve ona eşlik eden hayal kırıklığı kendini durmadan yeniden üretir. Şiirsel etki, estetik sahasına yakınlaştığında durum çok daha fena bir hâl alır. Ancak nadir görülen istisnalarda, hakikat ile temas hâlinde olduğu sanrısını veren mizansenler, boşluktan başka hiçbir karşılık bulmaz.

Ancak *gerçeğe dayanan* şiirsel olgu, eğer oradaki *manayı* keşfetmeye çalışırsak, işte bu, ruhun ortaya çıkarmak için çırpındığı bu steril bölgeden bizi ivedilikle uzaklaştıran yeni bir yönelimdir. Şiirin nesnesi, parçalara etki etmemizi sağlayacak olan evrenin gizemlerinin tanınmasına dönüşür. Büyülü eylemler mümkün hâle gelir. Bunlar, büyüyle karıştırdığımız ve bugüne kadar bayağı görüntülerin başarısını bile kendisine atfettiğimiz büyülü olana dair, bütünüyle insani olan bu arzuyu gerçek anlamıyla karşılar.[1]

Bu arzuyu ciddiyetle hesaba katmak için, kurnazca oyunlarla yetinmekten ebediyen vazgeçmek gerekir. Böylesi güzel bir keşif, sırf artık erdemini yitirmiş bir şiirsel etkinin getireceği anlık bir haz uğruna her şeyi kolaylıkla şaşırtıcı nesnelere dönüştürmeye kesinlikle hizmet etmemeli.

Bize sırrını açan parçanın hakikati, hiçbir ödül karşılığında geri dönmememiz gereken bir yol, bir mihenk noktasıdır.

Documents 34 içinde, Brüksel, s. 1, Haziran 1934: *Intervention surréaliste*, s. 15 (W 78).

A.g.e., s. 74-75; André Souris gerçeküstücü bir müziğin imkânı ve meşruluğunu sorguladığı makalesine de aynı adı vermiştir.

3 Nisan 1964'te, Magritte (Zola'nın *Lourdes* kitabının bir kopyasını gönderirken) Bosmans'a şöyle yazar: *Mucizeler konusunda, eğer tesadüfi bir iyileşmede bir mucize söz konusuysa, bir hastalığın ortaya çıkışında da bir o kadar mucize olma ihtimalinin olduğunu düşünüyorum. (İnsanları hasta etme "gücü"ne müdahale etmek değil mesele; hastalığın ortaya çıkması ya da iyileşmenin söz konusu olması gerçeği. "Mucize" düşüncesi daha önce pek ciddiye almadığımız saygınlığını da böylece yitirir.)*

KAYNAKÇA:

Şu iki kaynakta yeniden yayımlanmıştır: *Cahiers d'art*, Paris, X, 1935, s. 5-6, s. 130 (W 86) ve Bussy, *Anthologie*, s. 386-387.

Son cümle *Dessins surréalistes* Sergisi Kataloğunda yer almıştır; Paris, Aux quatre Chemins, 1935 (W 99) ve şuradan alıntılanmıştır: Annie Le Brun, *Les Mots font l'amour*, Paris, Losfeld, 1970, s. 72.

İngilizce çevirisi Lucy L. Lippard tarafından yapılmıştır: Lucy L. Lippard, *Surrealists on art*, s. 155.

Bu metin aynı zamanda Scutenaire'in "anlatı" kitabında "Ariadne ipinin tellerinden biri" şeklinde yer alır; *Les jours dangereux, les nuits noires*, Brüksel, 1972, s. 140. Ayrıca *L'Art belge*'in Ocak 1968 tarihli özel sayısı içinde *Dernier chapitre* adıyla da yayımlanmıştır, s. 72-73. Bkz. 1 numaralı not.

Intervention surréaliste yeniden basılmıştır, bkz. *Acil Eylem*.

NOT:

1. Bkz. *Les Faits mystérieux de Beauraing*, Paris, Desclée De Brouwer, *Etudes carmélitaines*'den seçmeler, 1933, I, Bruno de Jésus Marie'nin giriş yazısı, s. 9: "Belçika'nın Valon Bölgesindeki Ardenler ve Famenne arasında kalan kısımda, 29 Kasım 1932'den 3 Ocak 1933'e kadar yaşları dokuz ile on beş arasında değişen beş çocuk yaklaşık otuz beş kez Kutsal Bakirenin kendilerine 'göründüğünü' beyan etmişler..." (*Göründüğü* kelimesinin *Les jours dangereux, les nuits noires* kitabının 1972'deki son baskısında *görüntü* kelimesi ile değiştirildiğini not edelim.)

31

SON KURNAZLIKLAR

Bu fenalık gün gibi ortada.

Buna tekrar değinmenin lüzumu yok.

Belçika sosyal demokrat siyasetinin lokomotifi olan "İş Gücü Tasarısı[1]" bir yanıyla en utanç verici şeylerin ve muhafazakâr çalışma düzeninin bir örneği. Uzun zamandır bunun ispatı ortada duruyor. Ancak hayat damarlarını yitirmiş olanlar için, sadece böylesi önermelere teveccüh etme gerçeğinin bile bir insanı yargılamaya, alçakça ve evrensel İşçi Devrimi nezdinde onu geri dönülemez biçimde suçlamaya yeteceğinin bir kez daha altını çizmek önemli.

Documents 34 içinde, Brüksel, S. 1, Haziran 1934: *Intervention surréaliste*, s. 95 (W 78). İmzası bulunanlar: *René Magritte,* E.L.T. Mesens, Paul Nougé ve Jean Scutenaire. Muhtemelen Nougé ya da Mesens tarafından kaleme alınmış.

KAYNAKÇA:

Intervention surréaliste yeniden basılmıştır, bkz. *Acil Eylem*.

NOT:

1. Bkz. *L'idée socialiste*, Henri de Man, Paris, Grasset, 1935. "İş Gücü Tasarısı" Belçika İşçi Partisi tarafından 1933 Yeni Yıl Kongresinde kabul edilmiştir ve 534-542 sayfaları arasında yer alır. De Man hakkında bkz. *Catéchisme et Plan du Travail*, Hélène ve Georges Bohy-Denis, La Louvière, Imprimerie coopérative ouvrière, 1934 ve Michel Brélasch ile Ivo Rens'in kısa tanıtım yazısı, *Biographie Nationale* içinde, c. 38, fasikül 2, Brüksel, Bruylant, 1974, kol. 535-554.

32

(RESMİN KRİZİ ÜZERİNE Adlı Soruşturmaya Cevaben)

"Bizden daha iyi bilebilecek insanlardan, resmin vardığı dönüm noktası hakkında bizi aydınlatmalarını istiyoruz; zira bundan sonra gidilecek yol hakkında çekincelerin olduğu görülüyor. Ressamlar, eleştirmenler, estetler, resim meraklıları, koleksiyonerlerden vs. şüphelenmek, inanmak, ümitsiz ya da ümitvar olmak için bize nedenlerini söylemelerini rica ediyoruz.

Yanıtını aradığımız sorular şunlar:

1. 'Akışkan' bir dönemde -bkz. Kübizm, Fovizm, Dışavurumculuk, Gerçeküstücülük- resmin sunacağı avantajların, dezavantajlarına üstün geleceğinden umutlu olup olmadıklarını ve kazanımların, bu yeni keşiflerin gelecekte önemli bir şeye evrilip evrilmeyeceğini öğrenmek istiyoruz. Bir başka deyişle, uzak ya da yakın bir geçmişi (örneğin Antik Yunan ya da Roma sanatını yahut Rönesans'ı ya da Fransız izlenimci ressam Corot'yu) yeniden canlandırmak mı, yoksa onlardan hemen önce gelenlerin çabasına ortak olmak mı daha doğru?
2. İlerici veya gerici ortamlarda dolaşan düsturlardan kabul ettikleri var mı ve bunu ne ölçüde kabul ediyorlar?
3. Son olarak, estetik açıdan ve daha geniş bir perspektiften bakıldığında, resmin güncel durumunu ve bundan sonraki gelişmeleri nasıl değerlendiriyorlar?"

1. Resmin ne kazandığı ya da ne kaybettiğinin hiçbir anlamı yok. Dikkate alınması gereken tek şey, şimdiye kadar elinden geleni yapan ve şu anda çözülmekte olan bir dünyanın alışkanlıklarından bizi kurtaran araştırmalardır. Resim burada en fazla bir "araç" yahut "aygıt" rolü oynar.

Burada geleneksel ya da modern sanatla bir kopuşu ifade ediyorum.

2. Benim bakış açım komünist bakış açısıdır. Benim sanatım, uğruna hayatı güdükleştirdiğimiz burjuva ideolojisine karşı olduğu ölçüde değerlidir.
3. Aynı konular üzerine sayısız değişken olmasının yanı sıra, bilimsel ruh ve özgür irade tarafından girişilen araştırmalar bulunmaktadır.

Bize dayatılan ahlak ve eğitimin kurnaz bir şekilde gölgede bırakmış olduğu şeylerin bilincine varmak noktasında kendilerini konumlandırmaya çalışırlar. Bu durumdan kuşku duymamızı sağlayan ipuçları vardır ve bu maharet, bunları işaret etmiş olma lütfuna sahip olan gerçeküstücülere aittir. Benzer araştırmaların gelişmesi bana hiç bitmeyecek bir süreç gibi görünüyor, ancak bize sunulan vasat dünya, bu çabayı bilhassa güç kılmakta.

Les Beaux-Arts içinde, Brüksel, s. 164, 17 Mayıs 1935, s. 15 (W 92). Paul Fierens'in soruşturma dosyası *a.g.e.*'de, 22 Mart'ta yayımlanmıştır.

Magritte'in yanıtı şu yorumla birlikte sunulmuştur: "Komünist bakış açısı söylemi René Magritte'e aittir. Geçen yaz, Venedik Bienali'nde bize sunulduğu şekliyle SSCB'nin 'resmî' sanatı hakkında ne denebilir? Eğer sanatta komünist isek, siyasette de gerçeküstücü müyüz? Her adımda yeni bir yanlış anlama ve yeni bir ikirciklilik. René Magritte gibi isimlerin açıklamalarının netliği yalnızca görünüştedir. Ancak anketimizin mümkün olan en az tahrif ile yansıtılması için 'varolan ipuçlarını'nı tespit etmiş olmaktan dolayı mutluyuz."

Ayrıca bkz. *Yaşayan Sanat ve Kriz.*

KAYNAKÇA:

Manifestes et autres écrits, s. 138-141'de yeniden yayımlanmıştır. Birinci soruya verilen yanıt şu kaynakta da yer alır: Katalog, *Alt. Att. II.*

33

Yarayı Kaşımak

(*Bulletin international du surréalisme* içinde, s. 3, Brüksel, 20 Ağustos 1935 [W 85]. İmzası bulunanlar: *René Magritte*, Mesens, Nougé, Scutenaire, Maurice Singer, André Souris; Achille Chavée, Jean Dieu, Fernand Dumont, Marcel Havrenne, André Lorent, Albert Ludé; Marcel Lecomte; Max Servais.)

Bkz. Blavier, s. 225; Vovelle, s. 30; *Lettres surréalistes*, s. 212 ve 213.

Singer, Belçika-Sovyet Dostluğunun sekreteriydi; Jean Dieu, Chavée ile Dumont'un dostuydu; Max Servais, tablo ve kolaj çalışmalarıyla tanınıyordu ve haksız şekilde pek tanınmayan polisiye romanların yazarıydı.

KAYNAKÇA:

Bussy'nin *Anthologie*'sinde, s. 277'de yer verilmiştir.

34

Gerçeküstücülerin Haklı Olduğu Zamanlar

(*René Magritte* ile birlikte imzası bulunanlar: Mesens, Nougé, Maurice Singer ve André Souris. İlgili yayın: *Editions surréalistes* [G.L.M.], Paris, Ağustos 1935 [W 89].)

Ayrıca bkz. Bussy, *Anthologie*, s. 27-28; *Lettres surréalistes*, s. 212 ve 213.

KAYNAKÇA:

André Breton'un *Position politique du surréalisme* kitabında, Paris Sagittaire, 1935, s. 99-119 arasında ve *Manifestes du Surréalisme*'in yeni baskılarında alıntılanmıştır. Aynı zamanda Nadeau'nun *Histoire du surréalisme* kitabında tam metin olarak yayımlanmıştır; c. II, s. 303-314. *Bibliothèque volante*'ın ikinci sayısında yer alır; Paris, Pauvert, Mayıs 1971. Aynı zamanda ayrı bir yayın olarak da basılmıştır; Paris, Gonthiner, 1972.

35

Gayretkeş Hizmetçi

(Nougé tarafından Brüksel'de derlenen 4 sayfalık, 21 Ocak 1936 tarihli broşür, André Souris'nin dışarıda bırakıldığını açık eder (W 105). Chavée, Jean Dieu, Fernand Dumont, Marcel Havrenne, André Lorent, Albert Ludé, René Magritte, Mesens, Pierre Sanders, Max Servais ve Maurice Singer tarafından imzalanmıştır. Bu imzacıların haricinde Laurent Deraive, Marcel Lecomte, René Lefebvre, Claude Spaak ve André Thirifays da "metnin altına imza atma arzularını ifade etmişlerdir.")

Bkz. Blavier s. 244-245; Vovelle, s. 40.

Scutenaire, *Mon Ami Mesens* adlı kitabında s. 42-43'te imzacıların adını yanlış hatırlar. Souris bankacı, müziksever ve Brüksel Güzel Sanatlar Sarayı Topluluğunun kurucusu Henry Le Bœuf anısına, 26 Ocak 1936 Pazar günü, Brüksel Dominiken Kilisesi tarafından düzenlenen "Sanatçılar Buluşması" töreninde Brüksel Senfoni Orkestrasını yönetmeyi kabul etmiştir.

KAYNAKÇA:

Bussy'nin *Anthologie*'sinde, s. 281-282'de alıntılanmıştır.

36

Kapitalist Savaşa Hayır

(22 Nisan 1934'te Henri Storck tarafından kurulan ve manifestosu Nougé tarafından *Acil Eylem* adıyla kaleme alınan Kültürel Devrim Hareketi (A.R.C.) broşürü. Eldeki tek teksir makinesi ile çoğaltılan örnek, Magritte'in 19 Mart 1936'da Breton'a gönderdiği bir mektuba iliştirilmiştir. Burada, görünüşe göre ne basılmış ne de dağıtılmış olan bu belgenin metin hâlini sunuyoruz. Başlık söz konusu belgenin üzerine Magritte'in el yazısıyla eklenmiştir.)

"Kültürel Devrim Hareketi, farklı siyasi eğilimlere sahip Marksistleri ve sınıf çatışmasına emek veren farklı proleter örgütleri bir araya getirir,

Ancak, uluslararası gelişmelerin olağanüstü ağırlığı nedeniyle, onunla müşterek bir tavra sahip olan, yani barışa hizmet etme amacını güden herkese çağrıda bulunur,

Bir yandan,

Askerden arındırılmış Renanya Bölgesine Alman birliklerinin taammüden girişi ve bu askerî müdahalenin Locarno Antlaşmasını rafa kaldırması, faşizmin tahakkümünü vahşice yayma çabasının yeni örnekleri olarak görülürken,

Öte yandan,

Locarno Anlaşmasının, Versailles Anlaşması'nın revize edilmiş ancak meşru hâle getirilmiş bir versiyonu olduğunu ve kapitalizme has emperyalist ön kabuller sisteminin bir devamı olarak galip uluslarla mağlup bir ulus arasında varolan ilkesel eşitsizliği sürdürdüğünü de teslim eder.

Jaurès'in kâhince dile getirdiği şu sözü hatırlayalım: 'Bulutlar nasıl fırtınayı içinde taşırsa, kapitalizm de savaşı beraberinde taşır' ve buradan ancak proleter devrimin savaşın nedenlerini kesin olarak ortadan kaldırabileceği sonucuna varalım.

Bununla birlikte, işçilerin dünyanın altıda birinde devrim yapmış ve Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliğini kurmuş olduklarını kabul etsek de şu an içinde bulunduğumuz durumda, işçi sınıfının örgütlü mücadelesinin iktidarı ele geçirerek savaşı engelleyebilecek güce sahip olmadığını kabul edelim.

Buradan hareketle, eli kulağında olan bir savaşın açık tehdidi nedeniyle, savaştan kaçınabilmek ve bu tehdidin saf dışı bırakılması için kendi hükümetlerine baskı yapmak adına işçilerin ortak bir çaba çerçevesinde ve bağlı oldukları örgütler nezdinde ellerinden geleni yapmaları gerekmektedir.

Bu bakış açısından, önümüzde olan savaşın tehlikeleri iki gruba ayrılabilir:

Bir yandan,

Almanya'da iktidarı ele geçiren Nazizm'in uyguladığı sistematik şiddet, ileri kapitalizmin yarattığı krizin sebep olduğu sefalet ve karışıklık yüzünden yenilgiye uğramış, onuru zedelenmiş, coğrafi olarak parçalanmış, ekonomik açıdan zayıf düşmüş bir ülke,

Öte yandan,

Kendi üstünlüğü de güç üzerine inşa edilmiş olan galip devleti, komşuda doruk noktasına varmış nasyonalizmin doğrudan tehdit ettiği bir önleyici savaşa sürükleyebilecek korku tepkisi.

Kültürel Devrim Hareketi buradan şu sonuçlara varır:

Belçika işçileri, Nazizm'in Almanya'nın bağımsızlığı ve millî gurur açısından kendisini bir öncü olarak sunmasının ve elindeki imkânlar ölçüsünde, Nasyonalist bir şiddete, Nasyonalist başka bir şiddetle karşı koyma yolunda atılacak her adımın önüne geçmek için kendi hükümetlerine baskı yapmalıdır.

Belçika işçileri, bizi bugüne taşıyan geçmiş olaylar ne kadar üzücü olursa olsun, yeni bir Avrupa Barışı için müzakerenin kesinkes gerekli olduğunu resmî olarak kabul etmesi, bu müzakerelerin mümkün olduğunca genel bir çerçevede ve bir an evvel başlatılması için hükûmetlerini zorlamalıdır.

Böyle bir müzakerenin, Hitler'in SSCB'yi izole etmek için aradığı fırsatı sunmayacağının altını çizmek gerekir,

Aslında tam tersi, sürekli olarak barış propagandası yapan ve daha 1932'de, bugün hâlâ ilham verici olan tüm dünyanın silahsızlandırılması projesini ortaya atan SSCB'nin de bu müzakerelerde yer alması gerekir.

Güncel olayların bir kısım medya tarafından şovenist duyguları azdırmak amacıyla kullanıldığını ve bir savaş nedeni hâline gelebilecek bir ruh hâline sebep olduklarını görüyor ve buna bir son vermelerini talep ediyoruz.

Bu bildiriyi imzalayanlar:

Irène Chots, Jean Stéphane, Franz de Brucq, Richard Descamps, Renée Gérard-Goossens, Edmond Kinds, *René Magritte*, Gilberte Marin, Denis Marion, F.L.T. Mesens, Nougé, Claude Spaak, André Thirifays, Pierre Vermeylen, Jef Demeyer" [Bu son isim el yazısıyla eklenmiştir.]

Bkz. Nougé, *Le Fait accompli*, s. 59, Ocak 1972.

37

GEORGES BRAQUE

Brüksel Güzel Sanatlar Galerisindeki büyük Georges Braque sergisi[1] okurlarımızın dikkatini çekmeyi hak ediyor. Bu sergi, hiç kuşkusuz tarihi bir önem arz ediyor ve bütünüyle anlaşılması gerekli bir gösteri sunuyor.

Braque "kübist" bir ressam.

Sanat tarihinde, kabaca iki dönemi ayırt etmek belki faydalı olacaktır; bir yanda Klasik sanat, öte yanda Modern sanat durur.

Modern sanat 1800 dolaylarında başlar. Courbet, Géricault, Delacroix gibi ressamlar artık klasik kompozisyona dair konvansiyonel özelliklere sahip olmayan imgeler üretmişlerdir. Yaşamın kendisi bile Millet ve Manet tarafından öylesi bir canlılıkla ifade edilmiştir ki onların resmî çağdaşlarının gözüne bir tür provokasyon gibi görünmüş ve sanat eleştirmenleriyle birlikte geçmişin kısır taklitlerine bağlı kamuoyunu da dehşete düşürmüştür.

Corot ile birlikte bilhassa resmin kendisine dair araştırmalar başlar; bunlar temsil edilen nesnelerin değeri üzerinedir ve bu nesneler, ışık ve gölgeyle sarmalanmış olan biçimleri göstermenin bir bahanesinden öte bir şey değildir.

"Görünüş"e atfedilen önem "izlenimci" ressamlarda daha fazladır. Bu ressamlar, tam gözlemlendiği andaki nesnenin gerçek renklerini kayda geçirdiklerini iddia eder; gerçeğin bu doğrudan gözlemi, klasik ressamların gözünden kaçan ya da onların gözden çıkarabileceği nüansları fark etmeye imkân verir. "Noktacı" ressamlar ise renklerin ayrışması ve kimi atmosferlerdeki hususi titreşimler aracılığıyla gerçekliği yeniden kurmayı deneyerek daha da ileri giderler.

Ancak bu çok sayıdaki araştırma, doğal olarak bazı sınırlara takılır. Bunlar, en iyi ihtimalle, dış dünyanın görünüşü tarafından sarmalanmış izlenimleri somutlaştırmaya yarar.

Cézanne ise bu sınırın ötesine geçer. Cézanne evrenin kavranışına dair bu basit görünüş ile yetinmez. Bir ressam olarak o dünyanın hakiki özüne ve uzamın kökenine inmeye çalışır. Esasen Cézanne'ın tabloları bir ölçüde stilize edilmiş fotoğrafik üretimleri saf dışı bırakır. Onun resimleri gerçeğin resmi temsilinin doğruluğunu sorgular.

Ön planda olan Georges Braque ve Pablo Picasso'nun da aralarında yer aldığı "Kübist" ressamlar, bu meydan okuyuşa özgün bir biçimde yanıt vermişlerdir.

Evrenin yansıması olduğu iddiasındaki bütün resimleri tartışılmaz bir şekilde kınamışlardır.

Kübist tablolar birer temsil değil, kendilerine özgü bir tür hayatı olan nesnelerdir. Onları haklı kılan şey, gerçek nesnenin görünüşü ve resmedilen nesne arasındaki farktır. Artık bu bahsi geçen görünüş, bir sorgulamaya tabi tutulur ve Kübist ressamların niyetinin yeni aygıtlar aracılığıyla estetik hazzın kışkırtılmasından ziyade farklı türde bir bilgiyi aramak olduğu anlaşılır.

Giriştikleri bu işte başarılı olmuşlar mıdır?

Bundan şüphe duyulabilir ancak geride en azından Georges Braque'ınki gibi müthiş bir dikkati hak eden bir sergi bıraktıkları aşikârdır.

Son olarak, eleştirel alışkanlıklarla bağımızı koparmamak adına, Braque'ın hayli sınırlı sayıda renge başvurmuş olduğunun, bilhassa konturlar ve nüanslara bağlı kaldığının ve gri, beyaz ve siyah renk kullanımlarındaki çeşitliliğin şaşırtıcı sonuçlara imkân tanıdığının da altını çizelim.

La Voix du peuple (Belçika Komünist Partisinin yayın organı) içinde, Brüksel, 1 Aralık 1936 (W 110). İmza: Florent Berger, Georgette'in kızlık soyadı kullanılmış.

KAYNAKÇA:

Manifestes et autres écrits'de alıntılanmıştır, s. 142-145, ayrıca "Kübist tablolar birer temsil değil..." kısmından itibaren Bussy'nin *Anthologie*'sinde de yer alır, s. 28, not 2.

NOT:

1. Brüksel, Güzel Sanatlar Galerisi, 24 Kasım-13 Aralık 1936.

38

GÜZEL SANATLAR GALERİSİNDEKİ GEORGES ROGY, W. BARTOSZEWICZ, ALFRED WICKENBURG SERGİLERİ

Resim yapmayı öğrenen Georges Rogy[1] ustalarının verdiği eğitimi unutmamış. Tabloları bu bilgiye tanıklık ediyor, yolunda giden şeylerin, hakkıyla yapılan hesapların duygusunu veriyor, ancak çıkan sonuç her zaman önceden tahmin edilebiliyor.

Eğer Bay Rogy resmetmek yerine yazsaydı, harika incelemeler kaleme aldığı ya da grameri hayli iyi bildiği söylenebilirdi. Zira ona baktığımızda iyi çizdiğini ve son derece hoş ama sıradan sonuçlara ulaşmayı bildiğini görüyoruz.

W. Bartoszewicz[2] dramatik ve pitoresk olanın sezgisine sahip Polonyalı bir ressam. Ancak sahne ya da ekran için üretim yapanların çoğunda olduğu gibi, Bartoszewicz de izleyicilere "net şeyler" göstermekten ölesiye korkuyor sanki. Dolayısıyla ancak insanın içini rahatlatan bir komik öge aracılığıyla dramatik etkiler yaratabiliyor. Kolay ve "rahatlatıcı" bir biçim, bütünüyle uzlaşmacı bir yöne kayıyor.

Öte yandan Alfred Wickenburg'un[3] tabloları sanatın burjuva tahayyüllerini alaşağı etmeyi deneyen sanatçının heyecan verici çabasını ortaya koyuyor.

Burada ruh alışkanlığa galip geliyor.

Ressam bize seyirciyi rüyaya benzer bir atmosfere sokan imgeler sunuyor; dış dünya insanla nesnelerin fiziki niteliğinin bir biçimde yenilenmesine götüren kendine has bir bağlılık ilişkisini yürütmeye adanıyor.

Alfred Wickenburg Avusturya soylu sınıfından bir ressam. Mensup olduğu sınıftaki atmosferin ona boğucu geldiği açıkça görülüyor. Yine de giriştiği yolda durmadan ilerleme noktasında bir çekince hissediliyor.

İcra ettiği sanat duygularının, zedelenmiş arzularının bir dışa vurumu olduğu iddiasında.

Yakın zamanda bu sanatın, altüst olmuş insanlığın özgürleşmesinin hizmetindeki mevcut araçlardan sadece biri olabileceğini acaba anlayabilecek mi?

La Voix du peuple içinde, Brüksel, 15 Aralık 1936 (W 111). İmza: Florent Berger. Guillaume Vogels, A. Alban, A. Wickenburg, Bartoszewicz ve Rogy'nin sergisi, 28 Kasım 1936 tarihi itibarıyla Güzel Sanatlar Galerisinde sergilenmiştir.

KAYNAKÇA:

Manifestes et autres écrits, s. 146-148'de alıntılanmıştır.

NOTLAR:

1. Georges Rogy, 1897'de (Bénézit'e göre 1891'de) Etterbeek'te doğmuştur. Brüksel Akademisinde Fabry, Richir ve Montald'ın öğrencisi olmuştur. Janr resmi, portreler, natürmortlar ve manzara resimleri yapmıştır.
2. Bartoszewicz hakkında bkz. Sophie Niesiolowska-Rothert, *Matériaux pour un dictionnaire des artistes polonais*, Varşova, Polonya Sanat Enstitüsü, 1936. Bartoszewicz resim, grafik tasarım, illüstrasyon, karikatür, portre, janr resimleri ve savaş sahneleri ile kutsal sanat gibi farklı alanlarda çalışır.
3. Wickenburg kontu Alfred, 1885'te Glückenberg'de doğmuştur. Ressam ve gravür sanatçısıdır. Eğitimini Münih'in ardından 1906-1909 arasında Paris'te J.P. Laurens'ten ve son olarak da Stuttgart'ta almıştır.

39

(Londra Konferansı)

Bayanlar, baylar;

Birlikte yapacağımız gösteri; kelimelere, imgelere ve gerçek nesnelere has bazı nitelikleri göstermeye çalışacak.

(1) Bir kelime, bir imgenin yerini alabilir:

Şapka HAT

(2) Bir imge, bir kelimenin yerini alabilir. Andre Breton'~~a ait~~ bir kelimeyi bir imgeyle yer değiştirdiğim metnini kullanarak bunu size göstereceğim:

Eğer yalnızca IF ONLY THE SUN WOULD SHINE TONIGHT.[1]
Yapılamazdı. ONE CANNOT GIVE BIRTH TO A FOAL
WITHOUT BEING ONE[2]

Paul Eluard'dan:

En karanlık gözler en büyük aydınlıkları örter.[3]
THE DARKEST EYES ENCLOSE THE LIGHTEST.

THERE IS A SPHERE PLACED ON YOUR SHOULDERS.[4]

David Gascoigne'den[5]

Cadı maskesi WIDOW'S MASK FOR WALTZ.[6-7]

) Bir nesne, bir kelimenin yerini alabilir:

Cürüm ekmeği. THE BREAD OF CRIME.[8]

imgeye

) Herhangi bir şekil bir ~~nesneye ait imgenin~~ kelimenin yerini alabilir.

BORN IN WINTER.[9]

) Bir kelime bir imgenin görevini ifa edebilir:

Bu buket THIS BOUQUET IS TRANSPARENT

) Bir imge ya da bir kelime kendisinden farklı bir ~~kelimeyle~~ isimle fade edilebilir:

Kuş THE BIRD
Dağ THE MOUNTAIN
İşte gökyüzü BEHOLD THE SKY (skay)
~~Bihold dı skay~~
Dis is dı skay[10]

) Bazı imgeler arasında gizli bir yakınlık bulunur. Bu yakınlık, aynı manda bu imgelerle temsil edilen gerçek nesneler arasında da vardır. konuda ne söylenmesi gerektiğini birlikte araştıralım. Bir kafesin indeki kuş imgesini hepimiz biliriz. İlginç olan şey, burada kuşun bir alıkla ya da bir terlikle yer değiştirmesidir.

imgeler tuhaftırlar. Ne yazık ki bunlar keyfi ve tesadüfidir.

Bununla birlikte, izleyicinin sorgulayışına daha iyi yanıt verebilecek yeni bir imge elde etmek mümkündür. Bir kafesin içindeki kocaman bir yumurta, burada aradığımız yanıt gibi görünür.[11]



Şimdi de biraz kapıyıyla meşgul olalım. Bir kapı tersten görünen bir manzaraya açılabilir.

yansıyor

Manzara kapıyanın üzerinde olabilir.[12]

Daha az tesadüfi bir şey deneyelim: Kapının yanında, duvara kendisi de başka türden bir kapı olacak bir delik açalım.

Bu bir araya geliş, iki nesneyi tek bir ~~şeye~~ nesneye indirgeyebildiğimizde en mükemmel hâlini alacaktır. Böylece delik kapının üzerinde gayet doğal bir şekilde duracak ve kapalı anlamı çok daha açık bir şekilde görebileceğiz.[13]

Bu imge, ~~eğer görünmez olanı~~ karanlıkta kalanı aydınlattığında bir kat daha zenginleşebilir. Bakışımız her zaman daha öteye uzanırmak ister, ta ki varoluş nedenimiz olan nesneyi görene dek.

René Magritte'in, Şubat 1937'de,
Londra'da London Gallery'de girişteği sunum denemesi.[14]

Bu broşür Magritte tarafından Londra'da (?) Şubat 1937'de, *London Gallery*'deki *Young Belgian Artists* sergisi kapsamındaki uygulamalı seminere aittir (W 131). 1937 Şubat ve Mart aylarında Magritte'in Edward James'in konuğu olduğu biliniyor.

Londra'daki Marlborough Galerisinde Ekim 1973 tarihinde düzenlenen Magritte sergisine ait katalogda s. 21-23 ve Torczyner, s. 86'da bu broşürün tıpkıbasımı yayımlanmıştır.

Scutenaire bu broşürü 1947 tarihli *René Magritte* kitabında, s. 38 ve 39'da küçük bir değişiklikle yayınlar. Bu versiyon *Avec Magritte* kitabının *Hayat Çizgisi* bölümündeki kısmi tıpkıbasımdan alınmıştır; s. 84-89, Brüksel, Lebeer-Hossmann, 1977:

Bir kelime bir imgenin yerini alabilir.

Bir imge bir kelimenin yerini alabilir,

Gerçek bir nesne bir kelimenin yerini alabilir.

Herhangi bir şekil bir kelimenin yerini alabilir.

Bir kelime bir nesne işlevi görebilir.

Bir imge ya da bir nesneyi kendisinin olmayan bir isimle ifade edebiliriz. Kimi imgelerin arasında gizli bir yakınlık bulunur; bu, aynı zamanda bu imgelerin temsil ettiği nesneler için de söylenebilir.

İşte bunun gösterimi:

Bir kafesin içindeki kuşu tanırız; eğer bir balık ya da bir terlik kuşun yerini alırsa bu imgeye olan ilgimiz daha da artar; ancak bu imgeler tuhaftır, ne yazık ki tesadüfi ve keyfidir. Ne var ki amacına uygun bir sınamadan geçebilecek yeni bir imge mümkündür: Bu da kafesteki bir yumurta imgesidir.[15]

Şimdi de kapı kanadına bakalım: Kapı arka tarafında bir manzaraya ya da daha iyisi kapı kanadına boyanmış bir manzaraya açılabilir. Ama daha nedensiz görünen bir şeyi deneyelim: Kapı kanadının yanındaki duvara bir delik açalım, bu deliğin kendisi de bir açıklık, bir tür kapıdır. Ardından bu iki nesneyi teke indirecek mükemmel bir birleşim düşünelim: Delik kapı kanadının hemen üzerinde son derece doğal bir şekilde dursun. Bu delik aracılığıyla karanlıkta kalan görünecek, bu nihai imge, karanlıkta gizlenen görünmez şeyi aydınlatacak ve bakışımızı zenginleştirecektir; zira bakış her zaman daha ötesini görmek, nihayetinde varoluş nedenimize ulaşmak ister.

Ayrıca bkz. *Kelimeler ve İmgeler*

KAYNAKÇA:

Bkz. 12 ve 15 numaralı notlar

NOTLAR:

1. "Bu gece bir güneş olsaydı sadece...", *Clair de terre*'deki *L'Aigrette* şiirinin ilk dizesi; Paris, Collection Littérature, 1923 (bu şiir ayrıca 11 Ocak 1924'te, *Paris-Journal*'de yayımlanmıştır).
2. "Kendimiz olmadan ikizimizi doğuramayız", *Les jours heureux les nuits noires* içinde, Brüksel, 1972, s. 143 -ancak yazılışı 1928-1935 arasındadır. *Dernier chapitre* başlığı altında, bu cümleyi içinde barındıran bölüm, daha önce *L'Art belge* dergisinin Ocak 1968 tarihli özel sayısında, s. 76'da yayımlanmıştır.
3. *Au Défaut du silence* içinde, 1925 (bkz. Edition de la Pléiade, I, s. 166 ve 1367-1370). Bu dize (tek dizelik şiir) Magritte'i bilhassa etkiler. Bkz. *Norine Blues, Kişisel Tecrübe, L'invention collective için, Cahil Peri, Marcel Fryns Söyleşişi, Picard Akademisindeki Kabul Konuşması, André Breton'un Ölümü Üzerine.*
4. Kenar notları Scutenaire'in el yazısıyla yazılmıştır. Colinet alıntısı, La Louvière'deki gösteriler sırasında bir pankartın üzerinde yer alır (bkz. *Surréalisme en Hainaut*, 1979, s. 10). Magritte'in 22 Ağustos 1959'da Bosmans'a şunları yazdığını belirtelim: "'Kartpostal' ya da sizin şu 'Neden baş bir küre değildir?' -bana göre- başla küre arasında bağlantı kurmak ya da küre biçiminde bir başa sahip olmak, bizim niyetimiz bu değil. Bu belki bir gün mümkün olabilecek bir şeydir ama bu da temelde hiçbir şeyi değiştirmez." Karşılaştırma için bkz. Magritte'in *L'Art de vivre* [Yaşama Sanatı] ya da *Le Mouvement perpétuel* [Ebedi Hareket] tabloları.
5. Belki de Magritte, büyük olasılıkla sergiye katılan Gascoyne'dan gelecek bir öneriyi öngörmüştü.
6. *Masque de veuve pour la valse*, Mesens'in 1927 tarihli bir kolaj resminin adıdır.
7. "They are never wholly free from their bonds: the flying white breath of education, the coals which are its oats, the unvarying pace between rocky walls, already covered with moss and grasses", *The Boyhood of Byron* içinde, ilk olarak *London Bulletin*'in 12-15 Mart 1939 tarihli 12. sayısında s. 7-8'de yayımlanmış ve gözden geçirilmiş bir versiyonu *Poems* içinde yeniden basılmıştır; New York, 1951, s. 3-4. Demir bir at ile bir lokomotifi kıyaslama fikri, şüphe yok ki Jennings'e, George Stephenson eşliğinde gerçekleştirdiği bir demiryolu yolculuğu hakkında yazan aktris Fanny Kemble'ın bir mektubunda 1835 civarlarında iletilmişti. Aslına bakılırsa, Jennings bu mektuptaki bir bölümü *London Bulletin*'deki London Gallery Sergisi hakkındaki *The Impact of machines* adlı yazısında kullanır; s. 4-5, Temmuz 1938, s. 13. Jennings muhtemelen ölüm döşeğindeyken bunu Magritte'e aktarmıştır, zira 1936'dan beri *Boyhood* üzerinde çalışmaktadır.
8. "Peşin hüküm"lerin cazibesi dışında bu deyimle karşılaşmayız. Bu bölüm Eugène Sue'nün *Mystères de Paris* romanından Magritte'in aklında kalmış olabilir; bkz. Gérard edisyonu, c. II, s. 578, 1962. "...suçu sıradan bir iş olarak gören haydutlar ve fahişeler..." (?)
9. Bkz. Magritte'in kolaj resmi, Louis Aragon'un *La Peinture au defi* kitabında basılmıştır; Paris, Goemans, 1930, s. 22 (W 53). Ayrıca bkz. Magritte'in Nougé'ye mektubu, Şubat 1930, kısmi tıpkıbasımı Nisan 1979 tarihinde *F. A.*'nın 34-35 numaralı sayısında, tam metin olarak ise *L.S.*'nin 181. sayısında yayımlanmıştır.

10. Fonetik transkripsiyon çabası, Magritte'in sunumunda bu belgenin yeniden basımını kullandığını ortaya koyar. 15 Mart 1956'da Rapin'e şöyle der: *İngilizcede yalnızca birkaç kelimeyi biliyorum: Yes, no, charming vs.*

11. *Les Affinités électives* [Seçilmiş Yakınlıklar].

12. Bu cümleden, "*Bu delik aracılığıyla karanlıkta kalan görünecek...*" cümlesine kadar olan kısmın İngilizce çevirisi için bkz. Suzi Gablik, *Magritte*, s. 97.

13. *La Réponse imprévue* [Öngörülmeyen Yanıt], *La Signature* [İmza]...

14. Scutenaire'in el yazısıyla.

15. Mariën, kataloğunda bu versiyondaki bölümü kullanmıştır; *Rétrospective et nouveautés*, Brüksel, Galerie Defacqz, 18 Nisan 1967, s. 61.

40

"Canım..."

Canım, ağaçlarının arasında biraz solgun gidip geliyorum. Dallarından birine asılı salınan bir çarşaf var. Kaşkorsen yeşil, bunu hatırlayacağım. Uzaktan kalçalarını örten kumaşı gördüğümde, 18. yüzyılın en has zırhlarından mızrakları çıkarıyorum. İşte bunu şöyle açıklıyorum: Gördüğümüz şeyler sokaktadır, mesela senin hayat kaynağın; gelip geçenler ondan korkmaz (senin kaynağını görseler, durup içmekten başka bir şey yapmazlar). Söz konusu uçan bir çarşaf olunca nasıl da paniğe kapılırlar ama; o zaman yumurtadan çıkan kuşlar gibi kanatlanıp uçarlar. Benim ağaçlarda gidip gelmem gibi bu da bir gelgit hareketi yaratır. Gizemli şey.

Le Vocatif içinde, Brüksel, s. 39-40, Aralık 1973, *Collectif pour Irène Hamoir. Mag.* Colinet, Georgette Magritte ve Scutenaire imzası bulunanlar arasında. Colinet'nin metinlerinden biri 1937 tarihli, bu da "kolektif" metinler çağına uyan bir tarih.

41

"Sevgili Jef..."

Sevgili Jef,

Artık ne ışık yetiyor ne kan ne de deri. Ölüm alnımı karışlıyor ve aynı mesele akşamları cesaretimin üzerine çöküyor.

Başlar, denizin kıyısındaki çıplak kabuklular misali, meralar ve otlakların ön planındaki karanlık bayırlar karşısında dikilmiş. Tedirgin edici korulukların kokusu ve bedenler, iş yapma becerisi, yaptığın işten emin olma, kara şekil, yağmurun altındaki çivilerin mutsuzluğu, cephelerin mavisi, kaldırımların gizemi, daldan dala ufka tırmanan ölgün ışık, yıldızlı uçuruma açılan kapı.

Havada her şey ılık, kalpte her şey soğuk. Parlak dişlerdeki ölüm, kan dolaşımı nihai yolculuğunu tamamladığında yuvasından dışarı çıkıyor. Düşüncenin temelini yakıp geçen alev izleri donmuş. Elin yeşil ağaçları topluyor. Akşamleyin korkuluk duvarı, solmuş çiçekler ve yaşlı kafalarla dolu. Titine'i[1] ziyaret bilinmez bir tarihe ertelendi. Dolayısıyla çok daha kısa bir buluşma için gel.

Mag. (dostlukla)

Magritte'in Scutenaire'e gönderdiği kartpostal; puldaki tarih 18 Aralık 1937. İşlevsel bir tarafı olmasına rağmen, bu mektubu "edebi yazıları" arasına almak bize daha uygun göründü.

NOT:

1. Léontine; Georgette'in kız kardeşi.

42

HAYAT ÇİZGİSİ I

Bayanlar, Baylar ve Yoldaşlar,

Şu eski "Biz kimiz?" sorusu, yaşamak zorunda olduğumuz dünyada hayal kırıcı bir karşılık buluyor. Aslında biz, sözümona uygarlaşmış; aklın, bayağılaşmanın, kahramanlığın, kötülüğün, günün getirdiği şartlar altında ayrılamaz biçimde iç içe geçtiği bir dünyanın özneleri değiliz yalnızca. Bizler savaşı engellemek adına silahların üretildiği, bilimin yıkmak, yapmak, öldürmek ya da can çekişen insanların hayatını uzatmak için kullanıldığı, en çılgın eylemin tam tersi bir gayeye hizmet ettiği tutarsız ve absürt bir dünyanın da özneleriyiz; bizler para için evlenilen, deniz kenarında terk edilip çöken sarayların inşa edildiği bir dünyada yaşıyoruz. Bu dünya öyle ya da böyle ayakta duruyor, ancak gecenin karanlığında yakındaki yıkımının işaretlerinin parıldadığı da görülüyor.

Bu kanıtlardan tekrar tekrar bahsetmek, bunlardan rahatsızlık duymayanların ve mevcut durumdan usulca faydalananların gözüne naif ve nafile görünecektir. Bu kargaşayla yaşayanlar, bu düzeni perçinlemeye can atarlar; kendilerince "gerçekçi" olan eski düzeni örtbas etmek için birbirleriyle yarışır, muhakkak olan çöküşü farkında olmadan hızlandırırlar.

Kendimi aralarında saymaktan onur duyduğum diğer insanlar ise onlara yapıştırılan ütopist yaftasına karşın, dünyayı dönüştürecek olan işçi devrimini bilinçli bir şekilde arzularlar; ki biz, hepimiz, elimizden geldiğince bu hedefe doğru ilerliyoruz.

Bununla birlikte asırlardır para, ırk, vatan ve tanrılara tapınarak, hatta ben buna sanata tapınmayı da ekleyeceğim, biçimlenen vasat gerçeklikten kendimizi korumamız gerekiyor.

Burjuva toplumunun tamamen hükmetmeyi beceremediği doğa, bedenimiz ve ruhumuzun temel ihtiyacı olan özgürlüğü sağlayan rüya hâlini bize sunuyor.

Bugün içinde yaşadığımız boğucu atmosferde doğa, bu ahmaklıktan korunmak adına oldukça sabırsız ya da zayıf olan bireyler için bir sığınak sunarak ne kadar cömert olduğunu gösteriyor.

Savunmanın büyük kuvveti, büyülenmiş bir dünyada aşıkları tam da güçleri yettiği düzeye getiren ve kendini takdire şayan bir şekilde yalıtılmışlıkla savunan aşktır.

Nihayetinde, Gerçeküstücülük insanlığa bir yöntem ve göz ardı edilmek istense ya da hor görülse bile insanlık için yine de ilgi çekici olan alanlardaki sorgulamayı devam ettirecek doğru düzgün bir yön sunuyor. Gerçeküstücülük, rüya görürken yaşadığımız özgürlüğe benzer olan, ancak farkındalık hâlindeki bir yaşamı hedefliyor.

Ruh bu özgürlüğe önemli ölçüde sahip ve pratikte yeni uzmanların –belki de gülünç olan– bazı kompleksleri ortadan kaldırmaya kendini adaması ve hâlihazırda sahip olduğumuz bu melekelerin yalnızca görmeyi seçtiklerimizi görmek yerine, arzularımızın yöneldiği nesneleri bir çırpıda ortaya çıkarmaya yarayan bir şekle dönüşmesi için alışkanlıklarımızda bazı küçük değişikliklerin nasıl yapılacağını araştırması gerekiyor. Dinî, medeni ya da askerî ahlak kurallarının cenderesine sıkışmış olan gündelik deneyim, hâlihazırda bu ihtimallerin bazılarını gerçeğe dönüştürebilmiş durumda.

Her hâlükârda, gerçeküstücüler özgür olmayı biliyorlar. André Breton, "Özgürlük insanın bayrağıdır[1]" diyor.

*

1910'da Chirico güzellik algısıyla oynadı, istediği şeyi hayal edip gerçekleştirdi: Üzerinde boks eldivenleri[2] ve antik bir heykel yüzünü gördüğümüz "Aşk Şarkısı"nı resmetti. Sonsuz duvarları ve yüksek fabrika bacalarını gördüğümüz "Bir Sokağın Gizemi ve Melankolisi"ni resmetti. Bu görkemli şiirsellik, geleneksel resmin tek-tipleştirici etkisini alaşağı etti. Bu, yeteneğe, ustalığa ve tüm küçük estetik değerlere mahkûm olan sanatçılara has zihinsel alışkanlıklarla tam bir kopuşu ifade ediyordu. Seyircinin kendi yalıtılmışlığını keşfettiği ve dünyanın sessizliğini duyduğu yeni bir bakış açısı söz konusuydu burada.

Paul Eluard'ın "Répétitions[3]" kitabını çizimleriyle süsleyen Max Ernst, eski dergi gravürleri aracılığıyla elde edilmiş kolajların altüst edici etkisi sayesinde, geleneksel resme prestijini kazandıran her şeyi bir kenara bırakabileceğimizi mükemmel bir şekilde gözler önüne serdi. Aslına bakılırsa makas, yapıştırıcı, görseller ve dehâ; fırça, renkler, model, stil, duyarlılık ve sanatçının tanrısal ilhamının yerini aldı.

Chirico'nun, Max Ernst'in eserleri, gerçek bir gazetenin resimdeki modelin eline tutuşturulduğu "Gazete Okuyan Adam[4]" resminin de dâhil olduğu Derain'in bazı çalışmaları, Picasso'nun arayışları, bir Rembrandt tablosunu son derece doğal bir şekilde ütü masası yerine kullanmayı öneren[5] Duchamp'ın anti-sanatsal faaliyetleri, bugün "Gerçeküstücü Resim" diye adlandırdığımız akımın başlangıcıdır.

*

Çocukluğumda, bir kız çocuğuyla birlikte, küçük bir taşra kasabasının artık kullanılmayan eski mezarlığında[6] oyunlar oynamaktan hoşlanırdım. Ağır demir kapıları kaldırarak indiğimiz yer altı mağaralarını gezer, başkentten gelen bir resim sanatçısının,[7] taş kolonlardan dökülen parçaların yere düşmüş yaprakların üzerini kapladığı, mezarlığın son derece pitoresk manzaralı bir köşesinde resim yaptığı yerden yeniden gün ışığına çıkardık. O zamanlar resim sanatı bana muazzam bir büyü, ressamlar da olağanüstü yeteneklerle donatılmış gibi görünürdü. Ne var ki sonradan resmin gerçek hayatla[8] doğrudan pek az bağlantısı olduğunu ve her özgürlük denemesinin kamuoyu tarafından daima alayla karşılandığını öğrendim: Millet'nin "Akşam Duası" tablosu ortaya çıktığı dönemde büyük bir skandala sebep olmuş, ressam çiftçileri oldukları gibi gösterdiği için onlara hakaret etmekle suçlanmıştı.[9] Manet'nin "Olympia" resmi sanat tarihinden silinmek istenmiş, bir başka resminde kadının belden aşağısının tezgâhın ardında kalması ve yalnızca belden üstünün görünmesi nedeniyle eleştirmenler ressamı kadınları yarım yamalak temsil etmekle suçlamıştı.[10] Courbet hayattayken, onun sahip olmadığı bir yeteneğin yaygarasıyla gösteriş yapmak gibi aşağılık bir tavra sahip olduğu ileri sürülmüştü.[11] Ben de böyle sonsuz sayıda örnek olduğunu ve bunların düşüncenin her alanına yayıldığını gördüm. Sanatçılara gelince, onların da çoğu özgürlüklerinden kolayca vazgeçmişler ve sanatlarını herhangi birinin yahut herhangi bir konunun hizmetine sunmuşlardı. Uğraşları ve tutkuları sonradan görmelerinkilerle genel olarak örtüşüyordu. Hâl böyle olunca, kendilerini sanata mı adamışlar yoksa sadece öyle mi görünüyorlar, buna karşı büyük bir şüphe duymaya ve bu kişilerle aramda herhangi bir ortaklık olup olmadığını düşünmeye başladım. Benim kendimi hizaya soktuğum bir referans noktası vardı, o da çocukluğumda tanıdığım sanatın büyüsüydü.[12]

1915'te dünyayı bana dayatılmak istenenden farklı bir şekilde görmeme müsaade eden konumlanmayı bulmaya çabaladım. Bazı resim sanatı tekniklerine hâkimdim ve yalıtılmışlık içinde, resimde bildiğim her şeyden bütünüyle ve bile isteye farklı olan denemeler yaptım. Hiç de uzlaşmacı olmayan resimler çizerek özgürlüğün hazlarını tattım. Böylece, kaderin cilvesiyle, acıklı bir alayla karşılandım ve fütürist ressamlar sergisinin resimli kataloğunda yer almak gibi, hiç şüphesiz şakayla karışık bir yere kondum.[13] İnsanların gözünde iyi niyetle yola koyulmuş güçlü bir meydan okuma olarak görüldüm ki bu canımı oldukça sıkıyordu. Bana göreyse bu, çocukken tatilimi geçirdiğim zamanlardaki eski mezarlığın altındaki mağaralardan çıktığım sırada karşılaştığım göz alıcı ışıkla aynı şeydi.

Hakiki bir sarhoşluk içerisinde bir dizi fütürist tablo resmettim.

Yine de Ortodoks bir fütürist olduğumu sanmıyorum, zira yaratmak istediğim şiirselliğin değişmez bir merkezi vardı ve bunun estetik fütürizmle bir bağı bulunmuyordu.[14]

Saf ve güçlü bir his söz konusuydu: Erotizm. Eski mezarlıkta tanıdığım küçük kız, rüyalarımın nesnesiydi ve onun için yarattığım garlar, şenlikler ya da şehirler gibi

hareketli atmosferlerde kendini gösteriyordu. Bu büyülü resim sanatı sayesinde, çocukluğumda hissettiğim duyguların aynısını yeniden buluyordum.

Tablolarımın kompozisyonunda kendine yer bulan ögeler, şekiller ile renklerin değiştirilebilir olması ve hareketin dayattığı ritmin gerekliliklerine uyum sağlaması amacıyla zorunlu olmayan şekiller ve renklerle temsil ediliyordu.

Örneğin, bir ağacın gövdesini temsil eden uzun bir dikdörtgen, oynadığı role göre bazen parçalarına ayrılıyor, bazen eğilip bükülüyor, bazense zar zor görünür oluyordu. Bu bütünüyle özgür biçimler, söz konusu ağaç örneğinde olduğu gibi, doğada sadece belirli bir renk, boyut ve biçime sıkı sıkıya bağlı, değişmez bir ağaç olmadığı gibi, doğayla bir uyuşmazlık içinde de değillerdi.[15]

Böylesi uğraşlar, bizi yavaş yavaş bir nesne ile onun biçimi arasındaki ve varoluşu için temel olarak gerekli olanla görünür biçimi arasındaki bağları sorgulamaya yöneltiyordu. Bu temel ile eşdeğer olan plastik değerlerin ne olduğunu bulmayı denedim ve dikkatim nesnelerin hareketinden uzağa yöneldi. Böylelikle hareketsiz, detaylarından ve tesadüfi niteliklerinden arındırılmış nesneleri resmeden tablolar yapmaya başladım. Bu nesneler, gerçekte olduklarından başka hiçbir şeyi açığa çıkarmıyor; tam aksine, gerçek hayatta onlar oldukları hâliyle, somut bir imge olarak görünüyorlar ve tabloya aktarılan imge, soyut bir varoluşun hayli yalın duygusunu ifade ediyor.[16]

Bu karşıtlık hafife alındığı için, sonunda gerçek dünyanın görüntüsünde de tablolarımdaki soyutlamanın aynısının yer aldığını keşfettim; zira karmaşık detaylar ve nüanslar birleşimiyle süslenmiş olsa da gerçek bir manzarayı gözümün önüne yerleştirilmiş bir perde gibi görebiliyordum. Bir ovanın derinliğinden pek az eminken, gözümün hemen önündeki yalın ufkun açık mavisinin uzanışına bütünüyle kani olabilirim.

Çocukken beşiğinden gökyüzünde uçan bir kuşu yakalayabileceğine inanan bir çocuk ile aynı masumiyet ruhu içindeydim. Söylediğine göre, izleyenin gözünde yükselen deniz karşısında Paul Valéry de aynı ruh hâlini hissetmişe benziyor.[17] Aralarında Seurat'nın da olduğu izlenimci Fransız ressamlar, renkleri nesnelerden koparark dünyayı tam olarak bu şekilde görmüştür.

Şimdi bana düşen, hareket hâlinde de olsa bu dünyayı sanki hiçbir derinliğe sahip değilmiş ve bütün tutarlılığını kaybetmiş gibi canlandırmaktı. Böylece, nesnelerin kendi varoluşunu açık bir şekilde ortaya koymaları gerektiğini düşünmeye başladım ve oraya varmanın yollarını aradım.

Bu uğraşın yeniliği, dünyanın soyut temsiline dayalı geçmiş deneyimlerimin söz konusu soyutlamanın aynı zamanda gerçek dünyayı da temsil ettiği anda kullanışsız hâle geldiğini gözden uzak tutmamı sağlamasıydı. Aynı zamanda, eski resmetme tarzım ile yeni çıkış noktalarına sahip olan tablolara hayat vermeye başlamıştım; bu uyuşmazlık, giriştiğim arayışların bütün potansiyelini açığa

çıkarmama imkân tanımıyordu, bir nesnenin varoluşunu en somut biçimde gösterme denemelerim, o nesneye atfettiğim soyut imge tarafından engelleniyordu. Çıplak, genç bir kadının göğsüne iliştirdiğim bir gül, beklediğim altüst edici etkiyi yaratmıyordu.

Sonrasında, ögeleri gerçekte görünen tüm ayrıntılarıyla birlikte tablolarıma eklemeye başladım ve kısa zaman sonra fark ettim ki bu şekilde temsil edilen ögeler, gerçek hayattaki karşılıklarının doğrudan sorgulanmasına yol açıyor.

Bu yüzden, 1925 civarında nesneleri yalnızca görünen ayrıntılarla resmetmeye bir son verdim, zira araştırmalarım, ancak bu şart altında bir yere varabilecekti. Ondan sonra, yalnızca belirli bir resmetme tarzına odaklanmadım, bu da beni aşmam gereken başka bir noktaya getirdi. Hâlihazırda konforlu hâle gelen bir ifade alışkanlığı olan bir tarzla arama mesafe koyma kararı, bir yandan da o dönemde Brüksel'deki meşhur bir birahanede girişilen uzun bir tartışmanın içinden sıyrılmamı sağladı. Kendime biçtiğim bu yol, bana uzun süredir gerçekliğiyle hemhâl olduğum bir kapıdaki desenlerin gizemli varlığıyla süslenmiş gibi görünmeye başladı.[19]

*

İşte, dostlarım Paul Nougé, E.L.T. Mesens ve Jean Scutenaire ile de bu sıralarda tanıştım.[20] Ortak arayışlar bizleri bir araya getirmişti. Burjuva toplumuna olan tiksintilerini şiddetli bir şekilde ortaya koyan gerçeküstücülerle tanışıklığımız vardı. Onların devrimci talepleri bizimkilerle aynıydı, biz de onlar gibi kendimizi işçi devrimi davasına adamıştık.

Ama bu kayıp bir davaydı. İşçi partilerinin yönelimine sahip çıkan siyasetçiler, aslına bakılırsa fazla kasıntılı görülüyor ve gerçeküstücülerin desteğini almak için pek istekli görünmüyorlardı. Bunlar, 1914'te işçi devrimi davası adına kendilerini büyük tehlikelere atan büyük adamlardı. Aynı zamanda her türlü alçaklık ve kalleşlik de onlardan geliyordu. Son derece disiplinli bir çalışan nüfusa sahip olan Almanya'da başa geçtiklerinde ve Hitler gibi bir baş belasını kolayca alaşağı etme gücüne sahip oldukları anda bile onun ve fanatik yandaşlarının karşısında silinip gittiler. Kısa zaman önce, Fransa'da Bay Blum, genç İspanyol cumhuriyetinin sonunu getirmek için Almanlarla ve İtalyanlarla iş birliği yaptı; dediğine göre devrimci bir durumdan korkuyordu, bir kez daha hukuku ve halk gücünü göz ardı edip tehditkâr, gerici bir azınlık karşısında silinip gittiler.[21] Ancak, sırası gelmişken, proleter bir siyasi liderin savunduğu dava uğruna söylenmesi gerekeni yüksek sesle dile getirmesi için bir hayli cesaretli olması gerektiğini de belirtelim. Zira böyleleri katlediliyorlar.

Gerçeküstücülüğün yıkıcı doğası, görünen o ki zaman zaman burjuva dünyasının en ateşli savunucularıyla karıştırılan geleneksel işçi partili siyasileri endişelendirdi.[22] Gerçeküstücü düşünce, her anlamda devrimcidir ve doğal olarak sanatın burjuva anlayışına karşı çıkar. Sol siyasetçilerin bu burjuva anlayışla hemfikir oldukları görülmüştür ve mevzubahis resim sanatı olduğunda, bunun doğru olup olmadığını düşünmek bile istemezler.[23]

Bununla birlikte, kendine devrimci diyen ve dolayısıyla gözünü geleceğe dikmiş olması gereken siyasiler için, sanatın burjuva anlayışı düşman olarak görülmelidir; zira yalnızca geçmiş eserlere yönelik tapınma ve sanatın oluşumunda bir duraklama arzusu bu anlayışın niteliklerindendir. Aynı zamanda burjuva dünyada bir eserin değeri onun nadir olmasıyla, edeceği altın miktarıyla ölçülür; eserin gerçek değeri geri kafalı, bir kır çiçeği görüntüsünün gerçek ya da sahte bir elmasa sahip olmak kadar mutlu ettiği bazı saflardan başka kimseyi ilgilendirmez. Ancak Lenin gibi devrimci bilince sahip biri, altına hak ettiği değeri verebilir: "Zaferi dünya ölçeğinde kazandığımız gün, dünyanın en büyük birkaç şehrinin sokaklarında altından pisuarlar inşa edeceğimizi düşünüyorum.[24]" İçimizde her burjuva mitine körü körüne bağlı Clemencau gibi şımarık gericiler ise sanat hakkında ancak zevzek düşüncelerini ifade eder: "Şüphe yok ki dünya savaşını ben kazandım ama müstakbel Tarih için eğer bu zafer nişanını taşıyacaksam, bunu alanım dışındaki sanatta yaptıklarımla üstlenmeliyim.[25]"

Gerçeküstücülük, dünyayı mevcut korkunç şartlara mahkûm eden burjuva ideolojisinin tüm değerlerinin küçümsenemeyecek düşmanı olduğu için devrimcidir.

1925'ten 1926'ya kadar, Brüksel'deki "Le Centaure" galerisinde sergilenen altmış civarında tabloya imza attım. Onların bana tattırdığı özgürlük, eleştirmenleri hâliyle allak bullak etti ki ben bundan daha farklı bir sonuç beklemiyordum. Her türlü yakıştırma yapıldı. Resmimde eksik olan şeyler ile fazla olanlar yüzüme vuruldu.[26]

Eleştirmenlerin özellikle dikkat çektiği plastik nitelik yoksunluğu, aslına bakarsanız, zevkleri resim etrafında inşa edilen bütün bir literatürle zehirlenmemiş olanlar için apaçık anlaşılır olan şey, nesnelerin nesnel temsiliyle gideriliyordu. Nesnelerin temsilindeki bu ayrıksı tutum, bana tek bir bireyin tuhaf alışkanlıkları ve basit tercihlerinin önemli bir rol oynamadığı evrensel bir tarzı açığa çıkarıyor gibi görünüyordu. Sözgelimi, fırsattan istifade kendi tercihlerini ortaya koymak için falanca grinin yanına filanca mavi tonu katan burjuva ressamların aksine, gökyüzünü resmetmem gerektiği yerde açık maviyi kullanıyordum. Kendi açımdan düşündüğümde bu zayıf, önemsiz tercihlerin kimseyi ilgilendirmediğini ve böyle sanatçıların büyük bir ciddiyetle hayli gülünç bir şova soyunduklarını görüyordum.

Sadece eleştirmenlerin onay verdiği geleneksel pitoresk, benim tablolarımda haklı olarak kendine yer bulamıyordu: Kendi kendine referans veren pitoresk resim etkisizdir ve kendisiyle özdeş göründüğü her defasında kendi kendini yalanlar. Zira, henüz gelenekselleşmemişken sahip olduğu çekicilik onun beklenmedik oluşundan, tasarının yeniliğinden ve tuhaflığından kaynaklanır. Belirli bir düzen içerisinde kimi etkileri zorla yeniden üreten pitoresk mide bulandırıcı bir tekdüzelik hâlini alır. Nasıl olur da kamuoyu her "Salon du Printemps" sergisinde, şu eski kilise duvarının güneş altındaki ya da ay ışığındaki görüntüsüne bulantı duymadan bakabilir? Bakır bir kabın sınırlı yansımaları içinde bazen sağda bazen solda duran şu soğanlar ve yumurtalar peki? Ya da antik çağlardan beri Leda ile birlikte olmak için kılık değiştiren şu kuğu?

Bundan böyle, pitoreskin ister yeni bir düzende ister Adalet Sarayının balosunda olay yaratan engelli bir gazi örneğindeki gibi belirli koşullar altında, sadece herhangi bir unsur olarak kullanılabileceğini düşünüyorum. Şu harap mezarlığın ağaçlı yolunun geleneksel pitoreskliği çocukluğumda bana büyüleyici görünürdü zira orada gece yarısından sonra yer altı mağaralarını dolaşırdım.

Aynı zamanda, tablolarımın ikircikli doğası yüzünden de az üzerime gelinmemiştir. Bundan şikâyet edenler ne kadar kör, değil mi? Kendini koyuverdiklerinde, onların içini rahatlatacak bazı her şeyi bilen uzmanların güvencesi, zamanın kutsanması ya da birilerinin emri olmadan çekincelerini safça itiraf ediyorlar.

Üzerine uğraştığım meselelerin azlığını da yüzüme vuruyorlar. Bu da nadir olmanın büyük bir değer işareti olduğunu düşünen, nevi şahsına münhasır insanlara özgü bir yakıştırma.

Bunların dışında birçok şey yüzünden üzerime gelindi; mesela, tablolarımda nesnelerin onlarla hiçbir zaman karşılaşmadığımız yerlerde bulunması. Yine de burada, bilinçsiz de olsa, insanların çoğu için hakiki bir arzunun gerçekleştirilmesi söz konusuydu. Aslına bakarsanız, hâlihazırda vasat ressam ona konmuş sınırlar içerisinde nesneleri her daim gördüğü düzeni bir ölçüde zorlamayı dener. Kendine az da olsa gözü pek davranma, muğlak imalarda bulunma şansı tanır. Mümkünse en aşina olduğumuz nesnelerin içindekileri dışarı çıkarma arzum düşünüldüğünde, genellikle nesneleri yerleştirdiğimiz düzenin bir an evvel tersyüz edilmesi gerekir; evlerde gördüğümüz çatlaklarla yüzümüzdeki çatlakları gökyüzüne yerleştirdiğimde onların daha anlamlı olduğunu düşünürüm;[27] torna tezgahından çıkma ahşap masa ayakları bir anda bir ormandaki baskın öge olduklarında onlara atfettiğimiz masum varoluşlarını kaybeder;[28] bir şehrin üzerinde süzülen bir kadın bedeni, hiçbir zaman gözümüze görünmeyen meleklerle doğallıkla yer değiştirebilir;[29] Bakire Meryem'in elbisesinin ardını görmenin hayli faydalı olabileceğini düşünüyor ve onu bu şekilde yeni bir bakışla gösteriyorum;[30] harikulade atların boynuna asılmış demir çıngıraklara baktığımda, bunları uçurum kenarlarında biten tehlikeli otlar olarak görmeyi tercih ediyorum...[31]

Tablolarımın esrarı ya da muammasına gelince, bunun çoğunlukla sahici bir varoluş duygusunun yerine geçen saçma alışkanlıklar bütününden kopuşumun en büyük kanıtı olduğunu söyleyeceğim.

*

Sonraki yıllarda, yani 1925'ten 1936'ya kadar yaptığım tablolar, yine gerçeklikten ödünç alınmış nesnelerin sahneye konmasıyla elde edilen altüst edici şiirsel etkiye dair giriştiğim sistemli araştırmanın bir sonucudur ve tamamen doğal bir etkileşimle, bu nesnelerin ödünç alındığı gerçek hayata altüst edici şiirsel bir mana katarlar.

Burada kullanılan yöntemler, Paul Nougé'nin "Les Images défendues[33] adlı eserinde analiz edilmiştir. Bu yöntemlerin ilki nesnelerin yerinden edilmesiydi,

mesela Louis-Philippe'e ait masanın bir buzul parçasının üzerinde durması, bayrağın bir gübre yığınına dikilmesi.[33] Bu yer değiştirme etkisini en üst seviyeye çıkarmak için, seçilen nesnelerin hayli bilindik nesneler olması önemliydi. Alevler içindeki bir çocuk, bize uzak bir evrenin helak olmasından daha fazla dokunurdu.[34] Paul Nougé isabetli bir biçimde, bazı nesnelerin özünde olağanüstü bir duygusal etki sahibi olduğuna ve yerinden edilme sürecinde bu özel yanı koruduklarına dikkat çekmişti. Aynı şekilde, kadın çamaşırları da öngörülemeyen bütün teşebbüslere bilhassa ters düşüyordu.[35]

Yeni nesnelerin yaratımı, bilindik nesnelerin dönüşümü, bazı nesnelerin malzemesinin değişimi, mesela ahşaptan bir gökyüzü,[36] imgelerle çağrışımları olan kelimelerin kullanımı, bir imgenin yanlış şekilde adlandırılması,[37] dostlardan gelen fikirlerin işe koşulması[38] ve yarı-uyku hâline ait bazı görüntülerin temsili,[39] nihayetinde nesnelerin şaşkınlık uyandırıcı bir etki yaratması için kullanılan genel yöntemler olagelmişti.

Paul Nougé ayrıca "Les Images défendues" çalışmasında tablolarımın isimlerinin açıklayıcı olmaktan ziyade sohbeti kolaylaştırıcı bir işlevi[40] olduğundan bahseder. Tablolarımın isimlerinin seçilme biçimi, düşüncenin otomatik işleyişinin potansiyellerini küçümseyerek onlara layık gördüğü konforlu alana yerleştirilmesinin önüne geçer. Tablo isimleri, hakiki şiiri sonuçsuz bir oyuna çevirme ihtimali karşısında ekstra bir koruma sunmalıdır.

*

1936'da bir gece, bir kafes ve içinde uyuyan bir kuşun olduğu bir odada uyandım.[41] Müthiş bir yanılgıyla, kafesin içindeki kuşun yerini bir yumurtanın almış olduğunu gördüm. Burada şaşırtıcı, yeni ve şiirsel bir gizemle karşılaşmıştım; zira hissettiğim şok kesin olarak iki nesne olan kafes ve yumurta arasındaki yakınlıkla daha da artmıştı, oysa daha evvel bu şok ikisi birbirine yabancı nesnelerin bir araya gelmesinden kaynaklanıyordu.

Buradan hareketle, –bir araya gelebilecek ve birbirlerine sıkı sıkıya bağlanabilecek bir ögenin açtığı yol sayesinde– yumurta ve kafesin yan yana geldiklerinde üretebildikleri aşikâr şiirselliğin aynısını başka nesnelerin de ortaya çıkarıp çıkaramayacağını düşünmeye başladım.[42] Araştırmalarım sırasında şuna ikna oldum ki bulunacak bu öge, her nesneye müphem bir şekilde bağlı olan bu şeyi ezelden beri tanıyordum ancak bu bilgi düşüncemin derinliklerinde kaybolmuş durumdaydı.[43]

Bu araştırmalar her bir nesne için tek bir kesin yanıt ortaya koyabileceğinden, sorgulamalarım bu meselelerin çözümünün peşine takıldı; elimde üç veri bulunuyordu: nesne, bilincimin derinliklerinde onunla ilintili olan şey ve bu şeyi aydınlatacak ışık.

Kapı meselesi, içinden geçilebilecek bir deliği akla getiriyordu. "La Réponse imprévue" [Öngörülmeyen Yanıt] ile ardında geceyi gösteren şekilsiz bir deliğin olduğu kapalı bir daire kapısını resmettim.[44]

"La Découverte du feu" [Ateşin Keşfi], bana iki taş parçasını birbirine çarparak ateşi bulan ilk insanların duyduğu hisleri tanıma ayrıcalığını bahşetti. İçinde bulunduğum durumda, kendimi [okunamadı] bir kâğıt parçası, bir yumurta ve bir anahtarla ateş yakan bir insana benzettim.[45]

Pencere meselesi "La Condition humaine" [İnsanlık Hâli] resmine vardı. Bir pencerenin önüne, içerisi görünen bir oda imgesi yerleştirdim, tuvalin üzerindeyse tam olarak tuvalin örttüğü manzaraya yer verdim. Dolayısıyla tuvalin üzerinde gösterilen ağaç, aslında odanın ardında olan ağacı gizliyordu. İzleyicinin gözünde bu ağaç, aynı anda hem odanın içindeki tuvalin üzerinde hem de odanın dışındaki gerçek manzarada olan bir ağaçtı. Aynı anda iki farklı uzamdaki bu varoluş, dejavü örneğindeki gibi aynı anda hem geçmişte hem de şimdide yaşadığını hissetmekle özdeşti.

Meselenin nesnesi olarak ağaç, sapı bir ağaç kütüğü formunda olan ve dalların da yaprağın kökleri gibi göründüğü, toprağa dikili devasa bir yaprağa dönüştü. Baudelaire'in bir şiirinden ilhamla bu tabloma da "La Géante[46]" [Dev] ismini verdim.

Ev meselesinde, bir evin cephesindeki açık pencereden bir evi içinde barındıran bir odanın göründüğü bir tablo resmettim. Bu da "L'Éloge de la dialectique[47]" [Diyalektiğe Övgü] oldu.

"L'Invention collective" [Ortak Buluş] deniz meselesinde bulduğum yanıttır; burada belden yukarısı bir balığın başı ile gövdesi olan, belden aşağısındaysa bir kadının karnı ve bacaklarının uzandığı meçhul bir denizkızını plajda uzanırken gösteriyordum.

Işık meselesi, bir mumla bu mumun aydınlattığı bir tuvalde resmedilen bir kadın büstünü getirdi. Bu çözümü de "La Lumière des coïncidences" [Tesadüflerin Işığı] olarak adlandırdım.[48]

"Le Domaine d'Arnheim" [Arnheim Arazisi] Edgar Poe'nun çok seveceği türden bir bakışa hayat verdi: Bu resimde, devasa bir dağın zirvesi kanatlarını açmış bir kuşa benziyordu. Bu manzaraya açılan pencerenin pervazındaysa iki yumurta duruyordu.[49]

Kadın meselesi "Le Viol"e [İhlal] ilham oldu. Bu tablo, üzerinde bir kadın bedeninin resmedildiği bir kadının yüzünü gösteriyordu.[50]

Pabuç meselesi, dikkatsizlik sonucu tamamen tehlikesiz görülen şeylerin aslında ne kadar ürkütücü olabileceğini gösterdi. "Modèle rouge" [Kırmızı Model] sayesinde, bir insanın ayağı ile bir pabucun bir araya gelmesi, bir alışkanlığın gerçekte ne kadar ürkütücü olabileceğini açığa çıkardı.

Yağmur meselesi, yağmur altındaki bir kır panoramasında yerden yükselen koca bulutlara dönüştü. "La Sélection naturelle" [Doğal Seçilim], "L'Union libre" [Özgür Birleşme] ve "Le Chant de l'orage" [Fırtınanın Şarkısı] resimleri bu çözümün üç farklı görüntüsüydü.

Kendimi adadığım en son mesele atlardı. Yine araştırma sürecinde, çok daha önceden beri bilinçsizce bildiğim bir şeyi gün ışığına çıkardığım anlaşıldı. Aslında temeldeki fikir müphem bir şekilde sezdiğim nihai çözümün ta kendisiydi: Bir dizi araştırma ve denemenin ardından, anlamını keşfedemediğim biçimsiz üç kütleyi taşıyan bir at görüntüsü. Bir kavanoz, üzerinde at resmi olan bir etiket ve etiketin üzerine basılmış "Confiture de cheval" [At Reçeli] yazısı.[51] Daha sonra, kafasının yerinde işaret parmağı ileriyi gösteren bir elin olduğu bir at imgesi yarattım, ancak bunun bir tek-boynuzdan başka bir şey olmadığını gördüm. Kışkırtıcı bir birleşim üzerinde uzun süre oyalandım: Karanlık bir odaya, bir masanın üzerine oturmuş bir kadın savaşçıyı yerleştirdim, başı bir elinin üzerine dayanıyor ve bir rüya hâlinde bir at manzarasını izliyordu. Vücudunun alt tarafı ve atın dört ayağı gökyüzünün ve bulutların rengindeydi. Sonunda beni doğru yola sevk eden şey, dörtnala giden bir ata binmiş pozisyondaki binicinin görüntüsü oldu; ileri doğru atılmış kolunun manşetlerinden bir savaş atının başı çıkıyordu ve arkaya doğru uzanan öbür elinde bir kırbaç tutuyordu. Bu atlının yanına, aynı pozisyondaki bir Kızılderiliyi koydum ve bir anda araştırmalarımın başında at ile bağlantılandırdığım üç şekilsiz kütlenin gerçek anlamının farkına vardım. Bunların binici olduğunu biliyordum ve "La Chaîne sans fin" [Sonu Olmayan Zincir] eserimi işte böyle yaptım: çorak bir arazideki kapalı bir gökyüzünün altında sağrısında modern bir binici, Orta Çağdan kalma bir binici ve Antik Çağdan bir biniciyi taşıyan şaha kalkmış bir at.

*

Nietzsche, uyarılmış bir cinsel sistem olmadan, Raffaello'nun bir dizi Meryem Ana tablosu yapamayacağını düşünür...[52] Bu bizi saygıdeğer ressama alışkanlıkla atfettiğimiz rahipler, Hristiyanlık inancının gücü, estetik, saf bir güzellik ihtiyacı vb. hususi birtakım itici güçlerden uzaklaştırır. Yine de bu düşünce, bizi resme ait olguların daha sahih bir yorumlamasına götürür. Bize ait çelişkilerle dolu, düzensizlik içindeki bu dünya, yeri geldiğinde hayli karmaşık ve ustaca olan, insanların çoğu açısından meşru görülen ve kabul edilebilir olan açıklamalar sayesinde sonuçta bir şekilde dengesini korur. Bu açıklamalar belirli bir tecrübeyi hesaba katar. Ancak burada "her şeyiyle hazır" bir deneyimin söz konusu olduğunun ve parlak tahlillere yer açsa da bu deneyimin mevcut şartların analizine dayanmadığının farkında olmak gerekir.

Gelecek nesiller, yaşamın orta yerinde, olanların gözlerimizin önünde şekilleneceği derin bir analizin ürünü olan bir deneyim geliştirecekler.

Ve ciddi bir ön inceleme sayesinde, benim anladığım şekliyle resimsel deneyim bundan sonra inşa edilebilecektir. Bu resimsel deneyim, yaşamın göz ardı edilen imkânları açısından benim inancımı doğrular.

Göz ardı edilip artık gün ışığına çıkan tüm bu şeyler, mutluluğumuzun da insana dair bir gizeme bağlı olduğuna ve bizim tek görevimizin bu gizemi açığa çıkarmak olduğuna inanmamı sağlıyor.

Magritte'in 20 Kasım 1938'de, Anvers Güzel Sanatlar Kraliyet Müzesinde verdiği konferansa ait basılmamış metin. Claude Spaak'a ait olan ve 17 Haziran 1972 tarihli Bourges'daki *Magritte-Delvaux-Gnoli* sergisinde 14 numara ile sergilenen elyazması, Magritte'in imzasını taşıyor, 17. folyoda yer alıyor ve Temmuz 1938 tarihli. Burada *bütünüyle* yer verdiğim metnin orijinaline ait fotokopi elimde bulunuyor.

Anvers Müzesinin 1938-1939 sezon programında yer alan "sanat konferansları"nda, Mariën "Sanatçı ve ressam, M. René Magritte" konferansını tanıtıyor: "Sanat ölümsüz değildir, her ne kadar sanat müzeleri her türlü saygıyı kendilerine çeken merkezler olsa da. Yitip gitmiş insanların ardında bıraktıklarına büyük bir inançla ev sahipliği yapan tapınaklar; onların kutsal niteliği her türlü musibetten azadedir, zaman zaman yeni bağlantılar sayesinde, onlar sadık bir bekçiden daha fazlası olarak görülmeseler de gözetme mecburiyetinde oldukları ruhani geçmişle büyük bir uzlaşı içindedirler. Yeter ki yararsız bekçilik rollerinden bir vazgeçsinler, o zaman varoluşlarının geride bıraktığı çağları dışarıdan dönüştüren fırtınalı tartışmalara daha sık kulak verme şansına kavuşacaklar.

Bir Rembrandt tablosunu ütü masası olarak kullanmak; geçmişten gelen yaşlı bir Dadacı, yani Marcel Duchamp'ın bir zamanlar ortaya attığı öneri işte buydu. Kendi döneminde gözü peklik örneği olarak görülen bir değeri gözden düşürmekten ziyade orada övgüyü görmek salt bir ironi değildir. Burada olsa olsa, tarihsel özgünlüğü ve evrimsel erdemi namına sanat nesnesinin etrafında körü körüne bir bağlılık ve cehaletin hüküm sürmesinin yerildiği anlaşılıyor. Sanatı yalnızca paranın bir uzantısı olarak görenler, zehirleri etkisini gösterdiği için zamanında alaya alınıp bugün zararsız göründükleri için pohpohlanan ve eserlerine paha biçilemeyen usta ressamların eserlerini koleksiyonlarına katanlar, bugün ancak ruhun koruyucuları oldukları yalanıyla hâlen ayakta durabilir. Bakış açılarının tutarlı olduğundan emin olan bu kişiler, kumaşlarındaki ilmikler arasında en küçük bir boşluk oluşduğu [*sic*] anda kısa süre içinde dağılıp giderler.[53]

Zaman, işçilerin taş taş üstüne koyup değiştirmeye çalıştığı bu eski katedrale, bizden daha fazla saygı göstermez, artık bizde de böylesi önemsiz bir yıkım için dökecek gözyaşı kalmamıştır. Bir gün yıkıntılarından turistlere gösterilecek ticari bir malzeme yapılan *Son Akşam Yemeği*'nin başına gelecek olana üzülecek değiliz.

Ancak onarılmaz bir kaybın, dayanılmaz bir eksikliğin gerçekten bilincine vardığımız noktada bir fikrin zenginliği, belki de geçmişte bir an parıldamış olduğuna dair varsayımın hatırasını bile bırakmadan, sonsuza dek yitip gittiğinde; işte bu zihinsel tiyatrolar, tarihöncesi devirlerden bugüne milyonlarca yabancı varlığın fikirleri ve rüyalarının sahnesi olur; hiçbir zaman ele avuca sığmayan ruhun bu alanları, kendi rızalarıyla ortadan silinip gider ya da İskenderiye kütüphanesini yakıp küle çeviren alevler içeriğine dair bize en ufak bir ipucu bırakmadan sönüp yiter. Alnımıza yazılmış kadere öyle çok üzülmeden, bizi sarıp sarmalayan dalgalara çok da fazla tutunmamanın ruhumuz için büyük bir iyilik olacağına inanmakta yeterince özgürüz. Düşünce gelip geçici olmakla malûldür. Kafanı hiçbir zaman geriye çevirmeden, söylenmiş olana takılmadan, her zaman ilerisini düşünmek; daima devam etmek ve sözün dile getirildiği

anın dışında hiçbir şeye paye vermemek; böylesi güç, böylesi sevimsiz bir görev olan yaşamayı sonuna kadar sürdürmek için belki de sadece bu noktaya varmak gerekir. Aynı şekilde sanat da kullanılmaktan deforme olmuş bazı dallarının zaman zaman budanmasından öyle pek zarar görmeyecektir. Duchamp örneğine geri dönmek gerekirse, burada başlangıçtaki değerini meydana getiren şeyi bile aşağılama pahasına böylesi bir eser önünde diz çökmemizi talep eden bu evcil, duygusal değeri hor görmekte mantıktan yoksun bir taraf vardır. Hâl böyle olunca, müzenin bir pazar yerine, ressamınsa bir idole dönüşmesine muhalif olan her türden girişim övgüye değer. Onların yıkımını önceden tasarlayıp bunun için her türlü aracı kullanmak daha bile iyidir. Belki de böylece ona dair yeterince samimi –açgözlü bir hayranlıktan arınmış– bir hatırayı içimizde muhafaza edebiliriz.

René Magritte resmi, genellikle bu ad altında bilinen her şeyle bütün bir kopuş içerisindedir. İçinde devindiği çağın kendini küçültmesine razı olmaz. Onun sanatı son derece insani olan kimi düşüncelerle el ele gider ve bunun ne kafa karışıklığıyla ne de burada üstünde durulacak olan yolunu şaşırmayla bir ilgisi vardır. Bu, hayatı aşmaya çalışan değil; onu anlamaya, onu değiştirmeye çabalayan bir resimdir; hayatı peşinden sürüklemeyi becerebileceğine ya da onsuz yoluna devam edebilecek kadar güçlü olacağına dair önceden elinde bir teminat olmadan aşkın hâle gelmeye ancak böyle kalkışabilir. Önce sökük, sonra teyel.

Bir insan varoluşu süresince, yazgısına hükmeden çelişkilerden kendini kurtarmak için gerekli olan ipuçlarına sahip olsun ya da olmasın, bunu hiçbir zaman talihe borçlu olmayacaktır. Ayrıca, eğer o bilincini yönlendirmesine, canlandırmasına ya da devre dışı bırakmasına imkân tanıyan, yeni bir ürpertinin[54] şöyle bir yoklamış olması gereken biriyse bugün hiç kimse değil de René Magritte'in sesi ona hitap edecektir."

(Mariën'e ait bu metin hakkında bkz. Nougé: *L'Avenir des statues*; *Histoire de ne pas rire* içinde, s. 242: "Tarih boyunca peşimizden gelen bu görkemli nesnelerin yerindeliğini sorgulamak makul görülebilir. Bu girişim her şeyden evvel keskin bir zekâya ihtiyaç duyar, zira ezelden beri işgal ettikleri ruhani sahadan onları ayırmadan bunu başarabilmek gerekir." Ayrıca bkz. Magritte'in *L'Eternité* [Sonsuzluk] adlı tablosu.)

Paul Eluard'a gönderdiği bir mektupta (Vente Gutekunst & Klipstein; Berne, 14 Mayıs 1958, s. 67), Magritte şunları yazar: *Hayat Çizgisi'nin Paris'te yayımlanma ihtimali çok düşük olduğu için, senden daha sonra, mesela "Kelimeler ve İmgeler" gibi olgun bir yazıya evrildiği zaman, bu metnin yayımlanması için yayıncılara baskı yapmanı rica edeceğim.*

Magritte'in *Tüfekli Kadın* adıyla da bilinen *Hayat Çizgisi* adlı bir tablosu bulunmaktadır.

KAYNAKÇA:

Metnin kısa bir bölümü, "René Magritte bize bugün hâlâ bir açıklama sunmuyor" notunun yer aldığı *L'Importance des Merveilles* [Mucizelerin Önemi] tablosunun röprodüksiyonu ile birlikte *Combat* dergisinde yayımlanmıştır; Brüksel, 10 Aralık 1938 (W 146). Bu bölümün çevirisi, Emiel Langui tarafından 21 Mayıs 1939'da, Gand'da çıkan *Voorit*'te yayımlanmıştır (W 170c). Yazar ve Scutenaire tarafından gözden geçirilmiş bir versiyon *Hayat Çizgisi II* adıyla *L'Invention collective*'te yayımlanır. Çeviriler ve bu versiyonun kaynakça bölümünde işaret edilen alıntılar, bu kısaltılmış versiyon üzerinden yapılacaktır. Ayrıca Scutenaire, 1947 tarihli *Magritte* kitabında yanlışlıkla 1939 tarihini işaret ederek giriş bölümünün kısaltılmış bir versiyonunu sunar, s. 73-86 (W270).[55] Bu versiyon, bazı değişiklikler içerir:

– Şu eski "Biz kimiz?" sorusu, yaşamak zorunda olduğumuz dünyada hayal kırıcı bir karşılık buluyor.

Aslında biz, sözümona uygarlaşmış; zekânın, bayağılaşmanın, kahramanlığın, kötülüğün, günün getirdiği şartlar altında ayrılamaz biçimde iç içe geçtiği bir dünyanın özneleri değiliz yalnızca.

Bizler savaşı engellemek adına silahların üretildiği, bilimin yıkmak, öldürmek, yapmak ya da can çekişen insanların hayatını uzatmak için kullanıldığı, en çılgın eylemin tam tersi bir gayeye hizmet ettiği tutarsız ve absürt bir dünyanın da özneleriyiz. Bizler para için evlenilen, deniz kenarında terk edilip çöken sarayların inşa edildiği bir dünyada yaşıyoruz. Bu dünya, öyle ya da böyle ayakta duruyor, ancak gecenin karanlığında müstakbel yıkımının işaretlerinin parıldadığı da görülmüyor mu?

Bu kanıtlardan tekrar tekrar bahsetmek, bunlardan rahatsızlık duymayanların ve mevcut durumdan usulca faydalananların gözüne naif ve nafile görünecektir. Bu kargaşayla yaşayanlar, bu düzeni perçinlemeye can atarlar.

Ancak onların "gerçekçi" olduğu söylenen bu eski yapıyı onarma tavırları, ancak yeni düzensizlikler ve yeni çelişkiler yaratmaktan başka bir sonuca hizmet etmez.

Dolayısıyla gerçekçiler, ister istemez, bu kınanası dünyanın nihai çöküşünü hızlandırırlar.

Bu yüzden, bu vasat gerçekliğin yıkımı beklentisi içinde, kendimizi korumamız gerekiyor.

Doğa, bedenimize ve ruhumuza kesin olarak ihtiyaç duydukları özgürlüğü sunan rüya hâlini armağan ediyor.

Doğa asırlardır para ve Tanrı'ya duyulan bu ahmakça bağlılıkla biçimlenen bu dünyanın boğucu atmosferinden korunmak için, sabırsız ve zayıf olanlara bir delilik sığınağı sunarak, bize hâlâ ne kadar cömert olduğunu gösteriyor.

Savunmanın büyük gücü, aşıkları tam olarak onlara göre biçilmiş ve hayranlık verici bir şekilde muhafaza edilmiş büyülü bir dünyaya sokan aşktır.

Nihayetinde Gerçeküstücülük, insanlığa bir yöntem ve göz ardı edilmek istense ya da hor görülse bile insan için yine de ilgi çekici olan alanlardaki sorgulamayı devam ettirecek doğru düzgün bir yön sunuyor.

Chirico 1910'da güzellik algısıyla oynadı, istediği şeyi hayal edip gerçekleştirdi: Üzerinde sonsuz duvarlar ve yüksek fabrika bacalarını gördüğümüz "Bir Sokağın Gizemi ve Melankolisi"ni resmetti.

Üzerinde boks eldivenleri ve antik bir heykel yüzünü gördüğümüz "Aşkın Şarkısı"nı resmetti.

Bu görkemli şiirsellik, geleneksel resmin tek tipleştirici etkisini alaşağı etti.

Bu yeteneğe, ustalığa ve tüm küçük estetik değerlere mahkûm olan sanatçılara has zihinsel alışkanlıklarla tam bir kopuşu ifade ediyordu.

Seyircinin kendi yalıtılmışlığını keşfettiği ve dünyanın sessizliğini duyduğu yeni bir bakış açısı söz konusuydu.

Paul Eluard'ın "Répétitions" kitabını çizimleriyle süsleyen Max Ernst, eski dergi gravürleri aracılığıyla elde edilmiş kolajların altüst edici etkisi sayesinde, geleneksel resme prestijini kazandıran her şeyi bir kenara bırakabileceğimizi mükemmel bir şekilde gözler önüne serdi.

Aslına bakılırsa makas, yapıştırıcı, görseller ve dehâ; fırça, renkler, model, stil, duyarlılık ve sanatçıdan beklenen şu meşhur içtenlik duygusunun yerini aldı.

Chirico'nun, Max Ernst'in eserleri, gerçek bir gazetenin resimdeki modelin eline tutuşturulduğu "Gazete Okuyan Adam" resminin de dâhil olduğu Derain'in bazı çalışmaları, Picasso'nun keşifleri, bir Rembrandt tablosunu son derece doğal bir şekilde ütü masası yerine kullanmayı öneren Marcel Duchamp'ın anti-sanatsal faaliyetleri bugün "Gerçeküstücü Resim" diye adlandırdığımız akımın başlangıcıdır.

.....

Çocukluğumda, bir kız çocuğuyla birlikte bir taşra kasabasının artık kullanılmayan eski mezarlığında oyunlar oynardım. Ağır demir kapıları kaldırıp indiğimiz mağaraları gezer, başkentten gelen bir resim sanatçısının, taş kolonlardan dökülen parçaların yere düşmüş yaprakların üzerini kapladığı, son derece pitoresk manzaralı bir köşede resim yaptığı yerden yeniden gün ışığına çıkardık.

O zamanlar resim sanatı bana büyük bir büyü, ressamlar da olağanüstü yeteneklerle donatılmış gibi görünürdü.

Ne var ki sonradan resmin gerçek hayatla doğrudan pek az bağlantısı olduğunu ve her özgürlük denemesinin kamuoyu tarafından daima alayla karşılandığını öğrendim: Millet'nin "Akşam Duası" tablosu ortaya çıktığı dönemde büyük bir skandala sebep olmuş, ressam çiftçileri gerçek varlıklar gibi temsil ettiği için onlara hakaret etmekle suçlanmıştı.

Manet'nin "Olympia" resmi sanat tarihinden silinmek istenmiş, bir başka resminde kadının belden aşağısının tezgâhın ardında kalması ve yalnızca belden üstünün görünmesi nedeniyle eleştirmenler ressamı kadınları yarım yamalak temsil etmekle suçlamıştı.

Courbet hayattayken, onun sahip olmadığı bir yeteneğin yaygarasıyla gösteriş yapmak gibi aşağılık bir tavra sahip olduğu ileri sürülmüştü.

Ben de böyle sonsuz sayıda yanlış anlaşılma olduğunu ve bunların düşüncenin her alanına yayıldığını gördüm.

Sanatçılara gelince, onların da çoğu bağımsızlıklarından kolayca vazgeçmişler ve sanatlarını herhangi birinin yahut herhangi bir konunun hizmetine sunmuşlardı. Uğraşları ve tutkuları sonradan görmelerinkilerle örtüşüyordu.

Hâl böyle olunca, sanat ve resmî sanatçılara karşı büyük bir kuşkuya kapıldım ve bu kişilerle aramda herhangi bir ortaklık olmadığını düşünmeye başladım.

Bir referans noktası beni başka bir yere yönlendiriyordu, o da çocukluğumda tanıdığım sanatın büyüsüydü.

1915'te bunu yeniden bulmaya çalıştım. Bazı resim sanatı tekniklerine hâkimdim, resimde bildiğim her şeyden bütünüyle ve bile isteye farklı olan denemeler yaptım. Hiç de uzlaşmacı olmayan resimler çizerek özgürlüğün hazlarını tattım.

O dönemde, kaderin cilvesiyle, acıklı bir alayla karşılandım ve fütürist ressamlar sergisinin resimli kataloğunda yer almak gibi, hiç şüphesiz şakayla karışık bir yere kondum.

İnsanların gözünde iyi niyetle yola koyulmuş bir meydan okuma olarak görüldüm ki bu canımı oldukça sıkıyordu.

Bana göreyse bu, çocukken tatilimi geçirdiğim zamanlardaki eski mezarlığın altındaki mağaralardan çıktığım sırada karşılaştığım göz alıcı ışıkla aynı şeydi.

Hakiki bir sarhoşluk içerisinde bir dizi fütürist tablo resmettim. Yine de Ortodoks bir fütürist olduğumu sanmıyorum, zira yaratmak istediğim şiirselliğin değişmez bir merkezi vardı ve bunun sanatsal fütürizmle bir bağı bulunmuyordu. Saf ve güçlü bir his söz konusuydu: Erotizm.

Eski mezarlıkta tanıdığım küçük kız, rüyalarımın nesnesiydi ve onun için yarattığım garlar, şenlikler ya da şehirler gibi hareketli atmosferlerde kendini gösteriyordu.

Bu büyülü resim sanatı sayesinde, çocukluğumda hissettiğim duyguların aynısını yeniden buluyordum.

Tablolarımın kompozisyonunda kendine yer bulan ögeler, şekiller ile renklerin değiştirilebilir olması ve hareketin dayattığı ritmin gerekliliklerine uyum sağlaması amacıyla zorunlu olmayan şekiller ve renklerle temsil ediliyordu.

Örneğin, bir ağacın gövdesi izlenimini veren uzun bir dikdörtgen, oynadığı role göre bazen parçalarına ayrılıyor, bazen eğilip bükülüyor, bazense zar zor görünür oluyordu.

Bu bütünüyle özgür biçimler, söz konusu ağaç örneğinde olduğu gibi, doğada sadece belirli bir renk, boyut ve biçime sıkı sıkıya bağlı, değişmez bir ağaç olmadığı gibi, doğayla bir uyuşmazlık içinde de değillerdi.

Böylesi uğraşlar, bizi yavaş yavaş bir nesne ile onun biçimi arasındaki ve varoluşu için temel olarak gerekli olanla görünür biçimi arasındaki bağları sorgulamaya yöneltiyordu.

Bu temel ile eşdeğer olan plastik değerlerin ne olduğunu bulmaya çalışıyordum ve dikkatim nesnelerin hareketinden uzağa yöneldi. Detaylarından ve tesadüfi niteliklerinden arındırılmış bir nesneler bütünü elde ettim.

Hareketsiz, detaylarından ve tesadüfi niteliklerinden arındırılmış nesneleri resmeden tablolar yapmaya başladım. Bu nesneler, gerçekte olduklarından başka hiçbir şeyi açığa çıkarmıyor; tam aksine, gerçek hayatta oldukları hâliyle, somut bir imge olarak görünüyorlar ve tabloya aktarılan imge, soyut bir varoluşun hayli yalın duygusunu çağrıştırıyordu.

Bu karşıtlık hafife alındığı için, sonunda gerçek dünyanın görüntüsünde de tablolarımdaki soyutlamanın aynısının yer aldığını keşfettim; zira karmaşık detaylar ve nüanslar birleşimiyle süslenmiş olsa da gerçek bir manzarayı gözümün önüne yerleştirilmiş bir perde gibi görebiliyordum. Bir ovanın derinliğinden pek az eminken, gözümün hemen önündeki yalın ufkun açık mavisinin uzanışına bütünüyle kani olabilirim. Çocukken beşiğinden gökyüzünde uçan bir kuşu yakalayabileceğine inanan bir çocuk ile aynı masumiyet ruhu içindeydim.

Söylediğine göre izleyenin gözünde yükselen deniz karşısında Paul Valéry de aynı ruh hâlini hissetmişe benziyor. Aralarında Seurat'nın da olduğu izlenimci Fransız ressamlar, renkleri nesnelerden koparark dünyayı tam olarak bu şekilde görmüştür.

Şimdi bana düşen, hareket hâlinde de olsa bu dünyayı sanki hiçbir derinliğe sahip değilmiş ve bütün tutarlılığını kaybetmiş gibi canlandırmaktı.

Böylece nesnelerin kendi varoluşunu açık bir şekilde ortaya koymaları gerektiğini düşünmeye başladım ve oraya varmanın yollarını aradım.

Bu uğraşın yeniliği, dünyanın soyut temsiline dayalı geçmiş deneyimlerimin söz konusu soyutlamanın aynı zamanda gerçek dünyayı da temsil ettiği anda kullanışsız hâle geldiğini gözden uzak tutmamı sağlamasıydı.

Aynı zamanda, eski resmetme tarzım ile yeni çıkış noktalarına sahip olan tablolara hayat vermeye başlamıştım; bu uyuşmazlık, giriştiğim arayışların bütün potansiyelini açığa çıkarmama imkân tanımıyordu, bir nesnenin varoluşunu en somut biçimde gösterme denemelerim, o nesneye atfettiğim soyut imge tarafından engelleniyordu.

Genç bir kadının göğsüne iliştirdiğim bir gül, beklediğim altüst edici etkiyi yaratmıyordu.

Ardından, gerçekte görünen tüm ayrıntıların olduğu nesneleri tablolarıma eklemeye başladım ve kısa zamanda fark ettim ki ancak bu koşul altında deneyimlerim imge boyutunu aşarak gerçek dünyayı sorgulamaya erişebilir.

Bu yüzden, 1925 civarında nesneleri yalnızca görünen ayrıntılarla resmetmeye bir son verdim.

Bundan böyle, yalnızca belirli bir resmetme şeklinin nesnelerin özünü temsil etme sorununu çözmeye imkân vereceği düşüncesini bir kenara bıraktım.

Hâlihazırda konforlu hâle gelen bir ifade alışkanlığı olan bir tarzla arama mesafe koyma kararı, bir yandan da o dönemde Brüksel'deki meşhur bir birahanede girişilen uzun bir tartışmanın içinden sıyrılmamı sağladı: Kendime biçtiğim bu yol, bana uzun süredir gerçekliğiyle hemhâl olduğum bir kapıdaki desenlerin gizemli varlığıyla süslenmiş gibi görünmeye başladı.

Bu tarz uğraşlar, kendimi gerçek dünyanın işleyişini sağladığı düşünülen üzücü role doğru yönelirken bulduğum bağımsızlığı yeterince gösterir.

Dünyanın, yaşamın dönüştürülebileceğini ve düşünceye, duygulara daha fazla yer açılabileceğini hissettim.

1925'ten 1926'ya kadar, Brüksel'deki "Le Centaure" galerisinde sergilenen altmış civarında tabloya imza attım. Onların bana tattırdığı özgürlük, eleştirmenleri hâliyle allak bullak etti ki ben bundan daha farklı bir sonuç beklemiyordum. Her türlü yakıştırma yapıldı. Resmimde eksik olan şeyler ile fazla olanlar yüzüme vuruldu.

Aslında, eleştirmenlerin özellikle dikkat çektiği gibi, plastik niteliklerin yerine nesnelerin nesnel bir temsilini geçirmiştim, bu durum da zevkleri resim etrafında inşa edilen bütün bir literatürle zehirlenmemiş olanlar tarafından açıkça anlaşılmış ve kabul edilmişti.

Nesnelerin temsilindeki bu ayrıksı tutum, bana tek bir bireyin tuhaf alışkanlıkları ve önemsiz tercihlerinin önemli bir rol oynamadığı evrensel bir tarzı açığa çıkarıyor gibi görünüyordu.

Sözgelimi, gökyüzünü resmetmem gerektiği yerde açık maviyi kullanıyor ve şu burjuva sanatçıları gibi, fırsattan istifade ederek gökyüzünü hiçbir zaman kendi tercihlerimi göstermek için temsil etmiyordum.

Sadece eleştirmenlerin onay verdiği geleneksel pitoresk, benim tablolarımda haklı olarak kendine yer bulamıyordu: Kendi kendine referans veren pitoresk resim etkisizdir ve kendisiyle özdeş göründüğü her defasında kendi kendini yalanlar. Zira henüz gelenekselleşmemişken sahip olduğu çekicilik, onun beklenmedik oluşundan, nesnelerin tuhaf şekilde bir araya getirilişinden kaynaklanır. Belirli bir düzen içerisinde kimi etkileri zorla yeniden üreterek, pitoresk tekdüze hâle gelip mide bulandırıcı bir işlevsizliğe sahip olur. Zira, henüz gelenekselleşmemişken sahip olduğu çekicilik onun beklenmedik oluşundan, tasarının yeniliğinden ve tuhaflığından kaynaklanır. Belirli bir düzen içerisinde kimi etkileri zorla yeniden üreten pitoresk mide bulandırıcı bir tekdüzelik hâlini alır.

Nasıl olur da kamuoyu her "Salon du Printemps" sergisinde şu değişmez natürmortlara, şu eski kilise duvarının güneş altındaki ya da ay ışığındaki görüntüsüne midesi bulanmadan tekrar tekrar bakabilir?

Ben pitoreskin yalnızca yeni bir düzen içinde ya da belli koşullar altında kullanılırsa etkili olabileceğini düşünüyorum. Mesela Adalet Sarayının balosunda dikkat çeken topal bir gazi olarak kullanılabileceğini düşünüyorum. Şu harap mezarlığın ağaçlı yolunun geleneksel pitoreskliği çocukluğumda bana büyüleyici görünürdü, zira gece yarısından sonra yeraltı mağaralarını dolaşırdım.

Aynı zamanda, tablolarımın ikircikli doğası yüzünden de az üzerime gelinmemiştir. Bundan şikâyet edenler ne kadar kör değil mi; kendilerini koyuverdiklerinde, onların içini rahatlatacak bazı her şeyi bilen uzmanların güvencesi, zamanın kutsanması ya da birilerinin emri olmadan çekincelerini safça itiraf ediyorlar.

Tablolarımda nesneleri daha önce karşılaşmadığımız yerlerde gösteriyordum. Bu bilinçli olmasa da insanların çoğu için hakiki bir arzunun gerçekleştirilmesidir. Vasat bir ressam da hâlihazırda ona biçilmiş sınırlar dâhilinde, nesneleri her zaman gördüğü düzeni zorlamayı denemez mi?

Kendine az da olsa gözü pek davranma, muğlak imalarda bulunma şansı tanır. En aşina olduğumuz nesnelerin içindekileri dışarı çıkarma arzum düşünüldüğünde, genellikle nesneleri yerleştirdiğimiz düzenin bir an evvel tersyüz edilmesi gerekir; evlerde gördüğümüz çatlaklarla yüzümüzdeki çatlakları gökyüzüne yerleştirdiğimde onların daha anlamlı olduğunu düşünürüm. Torna tezgahından çıkma ahşap masa ayakları bir anda bir ormandaki baskın öge olduklarında onlara atfettiğimiz masum varoluşlarını kaybeder. Bir şehrin üzerinde süzülen bir kadın bedeni, hiçbir zaman gözümüze görünmeyen meleklerle doğallıkla yer değiştirebilir. Bakire Meryem'in elbisesinin ardını görmenin hayli faydalı olabileceğini düşünüyor ve onu bu şekilde yeni bir bakışla gösteriyorum.

Harikulade atların boynuna asılmış demir çıngıraklara baktığımda, bunları uçurum kenarlarında biten tehlikeli otlar olarak görmeyi tercih ediyorum.

Tablolarımın esrarı ya da muammasına gelince, bunun çoğunlukla sahici bir varoluş duygusunun yerine geçen saçma alışkanlıklar bütününden kopuşumun en büyük kanıtı olduğunu söyleyeceğim.

Sonraki yıllarda, yani 1925'ten 1936'ya kadar yaptığım tablolar, yine gerçeklikten ödünç alınmış nesnelerin sahneye konmasıyla elde edilen altüst edici şiirsel etkiye dair giriştiğim sistemli araştırmanın bir sonucudur ve tamamen doğal bir etkileşimle, bu nesnelerin ödünç alındığı gerçek hayata altüst edici şiirsel bir mana katarlar.

Burada kullanılan yöntemler, Paul Nougé'nin "Les Images défendues" adlı eserinde analiz edilmiştir.

Bu yöntemlerin ilki nesnelerin yerinden edilmesiydi, mesela Louis-Philippe'e ait masanın bir buzul parçasının üzerinde durması.

Göreceğimiz gibi, bu yer değiştirme etkisini en üst seviyeye çıkarmak için, seçilen nesnelerin hayli bilindik nesneler olması önemliydi. Alevler içindeki bir çocuk, bize uzak bir evrenin helak olmasından daha fazla dokunurdu.

Paul Nougé isabetli bir biçimde, bazı nesnelerin özünde olağanüstü bir duygusal etki sahibi olduğuna ve yerinden edilme sürecinde bu özel yanı koruduklarına dikkat çekmişti. Aynı şekilde kadın çamaşırları da öngörülemeyen bütün girişimlere bilhassa ters düşüyordu.

Yeni nesnelerin yaratımı, bilindik nesnelerin dönüşümü, bazı nesnelerin malzemesinin değişimi, mesela ahşaptan bir gökyüzü, imgelerle çağrışımları olan kelimelerin kullanımı, bir nesnenin yanlış şekilde adlandırılması, dostlardan gelen fikirlerin işe koşulması, yarı-uyku hâline ait bazı görüntülerin temsili nihayetinde nesnelerin şaşırtıcı bir etki yaratması ve bilinçle dış dünya arasında derin bir bağ kurmak için kullanılan genel yöntemlerdi.

Ayrıca Paul Nougé, "Les Images défendues" çalışmasında tablolarımın isimlerinin açıklayıcı olmaktan ziyade sohbeti kolaylaştırıcı bir işlevi olduğundan bahseder. Bu isimler, düşüncenin otomatik işleyişinin hiç rahatsızlık duymadan tablolarımı tanıdık bir alana yerleştirmekten alıkoymak için seçilmiştir. Dolayısıyla bu isimlerin şiiri sonuçsuz bir oyuna indirgeme ihtimali karşısında ekstra bir koruma sunması gerekir.

Hayatın o anki ihtiyaçları için konuşma alışkanlığı, kelimeleri sınırlı bir anlama işaret etmek zorunda bırakır. Günlük dil, hayal gücüne hayali sınırlar koyuyor gibidir.

Oysa kelimelerle nesneler arasında yeni bağlantılar yaratılabilir ve gündelik hayatın işleyişi içinde genellikle gözden kaçırılan dile ve nesnelere ait bazı nitelikler açığa çıkarılabilir:

Bir nesne, ismiyle o kadar bağlantısızdır ki ona daha uygun düşecek başka bir isim bulunamaz.

İsim yerine geçen nesneler vardır.

Bazen bir kelime kendisini imlemekten başka bir şey yapmaz.

Bir nesne imgesiyle yan yana gelir, bir nesne ismiyle yan yana gelir. Bazen bir nesnenin imgesiyle isminin yan yana geldiği de olur.

Bazen bir nesnenin ismi bir imgenin yerini alır.

Bir kelime gerçekte bir nesnenin yerini alabilir.

Bir önermede bir imge kelimenin yerini alabilir.

Bir nesne ardında başkaları olduğunu imler.

Her şey, bir nesne ile onun temsil ettiği şey arasında zayıf bir ilişki olduğunu düşündürür.

Farklı iki nesneyi imleyen kelimeler, bunların birini diğerinden neyin ayırabileceğini göstermez.

Bir tabloda kelimeler ve imgeler aynı öze sahiptir.

Bir tabloda imgeler ve kelimeleri farklı şekillerde görürüz.

Bir nesne, hiçbir zaman ismiyle ya da imgesiyle aynı işlevi görmez.

Oysa gerçekte, nesnelerin görünür sınırları bir mozaik oluşturur gibi birbirine temas eder.

Muğlak şekiller, belirgin şekiller kadar önemli bir anlama sahiptir.

Bazen, bir tabloya yazılı isimler belirgin şeyleri ve muğlak şeylerin imgelerini işaret eder.

1936'da bir gece, bir kafes ve içinde uyuyan bir kuşun olduğu bir odada uyandım. Müthiş bir yanılgıyla, kafesin içindeki kuşun yerini bir yumurtanın almış olduğunu gördüm. Burada şaşırtıcı, yeni bir şiirsel gizemle karşılaşmıştım, zira hissettiğim şok kesin olarak iki nesne, kafes ve yumurta arasındaki yakınlıkla daha da artmıştı, oysa daha evvel bu şok, ikisi birbiriyle hiçbir bağlantısı olmayan nesnelerin bir araya gelmesinden kaynaklanıyordu.

Bu aydınlanma anından hareketle, acaba kafes dışında başka nesneler de onlara özgü olan ve öncesinden tam olarak bilinebilecek bir unsurun aydınlığa çıkarılması sayesinde, yumurta ve kafesin bir araya gelmesiyle ürettikleri şiirselliği ortaya çıkaramaz mı acaba diye düşünmeye başladım.

Araştırmalarım sırasında şuna ikna oldum ki bulunacak bu öge, her nesneye müphem bir şekilde bağlı olan bu şeyi ezelden beri tanıyordum ancak bu bilgi düşüncemin derinliklerinde kaybolmuş durumdaydı.

Bu araştırmalar her bir nesne için tek bir kesin yanıt ortaya koyabileceğinden, sorgulamalarım bu meselelerin çözümünün peşine takıldı; elimde üç veri bulunuyordu: nesne, bilincimin derinliklerinde onunla ilintili olan şey ve bu şeyi aydınlatacak ışık.

Kapı meselesi, içinden geçilebilecek bir deliği akla getiriyordu. "La Réponse imprévue" [Öngörülmeyen Yanıt] ile ardında geceyi gösteren şekilsiz bir deliğin olduğu kapalı bir daire kapısını resmettim.

"L'Echelle du feu" [Ateş Ölçeği] bana iki taş parçasını birbirine çarparak ateşi bulan ilk insanların duyduğu hisleri tanıma ayrıcalığı bahşetti. Bu kez bir kâğıt parçası, bir yumurta ve bir anahtarla ateş yakan bendim sanki.

Pencere meselesi "La Condition humaine" [İnsanlık Hâli] resmine vardı. Bir pencerenin önüne içerisi görünen bir oda imgesi yerleştirdim, tuvalin üzerindeyse tam olarak tuvalin örttüğü manzaraya yer verdim. Dolayısıyla tuvalin üzerinde gösterilen ağaç, aslında odanın ardında olan ağacı gizliyordu. İzleyicinin gözünde bu ağaç, aynı anda hem odanın içindeki tuvalin üzerinde hem de düşünsel olarak odanın dışındaki gerçek manzarada olan bir ağaçtı. Biz de dünyayı işte böyle görürüz, onu kendimizin dışında görürüz, bununla birlikte bizde onun temsilinden başka bir şey yoktur. Bizler, aynı şekilde, şu anda olan bir şeyi bazen geçmişe yerleştiririz. Böylece zaman ve uzam, yalnızca gündelik deneyimin hesaba kattığı o önemsiz anlamını yitirir.

Mesele lokomotif olduğunda, bir yemek odasının şöminesinden aşina olduğumuz bir yakma alanını bir tür perona dönüştürdüm. Bu dönüşüm "La Durée poignardée" [Hançerlenmiş Zaman] adını aldı.

Eve gelindiğinde, bir evin cephesindeki açık pencereden kendisi de bir evi içinde barındıran bir odanın göründüğü bir tablo resmettim. Bu da "L'Éloge de la dialectique" [Diyalektiğe Övgü] oldu.

Meselenin nesnesi olarak ağaç, sapı bir ağaç kütüğü formunda olan ve dalların da yaprağın kökleri gibi göründüğü, toprağa dikili devasa bir yaprağa dönüştü. Baudelaire'in bir şiirinden ilhamla bu tabloma da "La Géante[46]" [Dev] ismini verdim.

"L'Invention collective" [Ortak Buluş] deniz meselesinde bulduğum yanıttır; burada belden yukarısı bir balığın başı ile gövdesi olan, belden aşağısındaysa bir kadının karnı ve bacaklarının uzandığı meçhul bir denizkızını uzanırken gösteriyordum.

Işık söz konusu olduğunda, eğer nesneleri görünür kılma gücü varsa, ışığın varlığının yalnızca onu soğuran nesnelerin olması koşuluyla mümkün olduğunu düşündüm. Madde olmadan ışık görünmezdi. Bu da herhangi bir obje ve bir kadın gövdesinin bir mumla aydınlandığı "La Lumière des coïncidences" [Tesadüflerin Işığı] resmiyle açıkça göründü. Aydınlanan nesnenin bizatihi ışığa hayat verdiği görülüyordu.

"Le Domaine d'Arnheim" Edgar Poe'nun çok seveceği türde bir bakışa hayat verdi: Devasa bir dağın zirvesi kanatlarını açmış bir kartala benziyordu. Bu manzaraya açılan pencerenin pervazındaysa iki yumurta duruyordu.

Güneş için çözüm olarak mezarı buldum. Toprağın üzerinde bir mezar taşı bulunuyordu ve güneş gökyüzünü, toprağı ve mezarı aydınlatıyordu. Bu yanıt güncel bir çözüm ve belki de gelecekte yetersiz kalacaktır. Aslına bakarsanız, güneşi yaptığımız yolculuğun başlangıç noktası alarak, güneşi bizim kökenimiz kabul ederek, şu anda bu yolculuk için ölümden daha uzak bir kavramı akla getirmek mümkün değildir. Burada şimdiki zamana ait bir kesinlik söz konusudur ve bu tablonun ismi, "L'au-delà" [Ötede], bu kelimenin dokunaklı bir içeriğe kavuşmasını sağlar.

Kadın meselesi "Le Viol"e [İhlal] ilham oldu. Bu tablo, üzerinde bir kadın bedeninin resmedildiği bir kadının yüzünü gösteriyordu.

Pabuç meselesi, dikkatsizlik neticesinde bütünüyle tehlikesiz görülen şeylerin ne kadar korkunç olabileceğini gösterdi. "Modèle rouge" [Kırmızı Model] sayesinde, bir insanın ayağı ile bir pabucun bir araya gelmesi, bir alışkanlığın gerçekte ne kadar ürkütücü olabileceğini açığa çıkardı.

Yağmur meselesi, yağmur altındaki bir kır panoramasında yerden yükselen koca bulutlara dönüştü. "La Sélection naturelle" [Doğal Seçilim], "L'Union libre" [Özgür Birleşme] ve "Le Chant de l'orage" [Fırtınanın Şarkısı] resimleri bu çözümün üç farklı görüntüsüydü.

Kendimi adadığım en son mesele atlardı. Yine araştırma sürecinde, çok daha önceden beri bilinçsizce bildiğim bir şeyi gün ışığına çıkardığım anlaşıldı. Aslında temeldeki fikir müphem bir şekilde sezdiğim nihai çözümün ta kendisiydi: Bir dizi araştırma ve denemenin ardından, anlamını keşfedemediğim biçimsiz üç kütleyi taşıyan bir at görüntüsü. Bir kavanoz, üzerinde at resmi olan bir etiket ve etiketin üzerine basılmış "Confiture de cheval" [At Reçeli] yazısı. Daha sonra, kafasının yerinde işaret parmağı ileriyi gösteren bir elin olduğu bir at imgesi yarattım, ancak bunun bir tek-boynuzdan başka bir şey olmadığını gördüm. Kışkırtıcı bir birleşim üzerinde uzun süre oyalandım: Karanlık bir odaya, bir masanın üzerine oturmuş bir kadın savaşçıyı yerleştirdim, başı bir elinin üzerine dayanıyor ve bir rüya hâlinde bir at manzarasını izliyordu. Vücudunun alt tarafı ve atın dört ayağı gökyüzünün ve bulutların rengindeydi. Sonunda beni doğru yola sevk eden şey, dört nala giden bir ata binmiş pozisyondaki binicinin görüntüsü oldu; ileri doğru atılmış kolunun manşetlerinden bir savaş atının başı çıkıyordu ve arkaya doğru uzanan öbür elinde bir kırbaç tutuyordu. Bu atlının yanına, aynı pozisyondaki bir Kızılderiliyi koydum ve bir anda araştırmalarımın başında at ile bağlantılandırdığım üç şekilsiz kütlenin gerçek anlamının farkına vardım. Bunların binici olduğunu biliyordum ve "La Chaîne sans fin" [Sonu Olmayan Zincir] eserimi işte böyle yaptım: çorak bir arazideki kapalı bir gökyüzünün altında sağrısında modern bir binici, Orta Çağdan kalma bir binici ve Antik Çağdan bir biniciyi taşıyan şaha kalkmış bir at.

Sonuç olarak Nietzsche'nin, uyarılmış bir cinsel sistem olmaksızın, Raffaello'nun bir dizi Meryem Ana tablosu yapamayacağını düşündüğünü hatırlayalım... Bu bizi saygıdeğer

ressama alışkanlıkla atfettiğimiz rahipler, Hristiyanlık inancının gücü, estetik, saf bir güzellik ihtiyacı vb. hususi birtakım itici güçlerden uzaklaştırır. Yine de bu düşünce, bizi resme ait olguların daha sahih bir yorumlamasına götürür.

Bize ait çelişkilerle dolu, düzensizlik içindeki bu dünya, yeri geldiğinde hayli karmaşık ve ustaca olan, insanların çoğu açısından meşru görülen ve kabul edilebilir olan açıklamalar sayesinde sonuçta bir şekilde dengesini korur. Bu açıklamalar belirli bir tecrübeyi hesaba katarlar.

Ancak burada "her şeyiyle hazır" bir deneyimin söz konusu olduğunun ve parlak tahlillere yer açsa da bu deneyimin mevcut şartların analizine dayanmadığının farkında olmak gerekir.

Gelecek nesiller, yaşamın orta yerinde, olanların gözlerimizin önünde şekilleneceği derin bir analizin ürünü olan bir deneyim geliştirecekler. Ve ciddi bir ön inceleme sayesinde, benim anladığım şekliyle resimsel deneyim bundan sonra inşa edilebilecektir. Bu resimsel deneyim, yaşamın göz ardı edilen imkânları açısından benim inancımı doğrular. Göz ardı edilip artık gün ışığına çıkan tüm bu şeyler, mutluluğumuzun da insana dair bir gizeme bağlı olduğuna ve bizim tek görevimizin bu gizemi tanımak olduğuna inanmamı sağlıyor.

*

Bazı yazım düzenlemeleri ve (s. 81'deki) bir müsvedde dışında, Scutenaire'in konferans çerçevesinde sunduğu versiyon, 1938 tarihli elyazması kopyada rastlanmayan değişiklik önerilerini *Kelimeler ve İmgeler* eserine dayandırıyor, ancak *Hayat Çizgisi*'nin *Avec Magritte* kitabında s. 85-89 arasında yer alan Scutenaire koleksiyonundaki kopyasında kısmi bir tıpkıbasım sunuluyor. Ayrıca Bussy, *Anthologie*'nin 397. sayfasında "konferans sırasında, bu önermelere çizimlerin yansıtılmasının eşlik ettiği"ne dikkat çekiyor ki s. 85'teki tıpkıbasım da bunu doğruluyor. Dolayısıyla, Magritte'in sunumdan evvel, daha önce 1937'deki konferans sırasında kullandığı bu *Kelimeler* ve bu *İmgeler*'e dair bir "ekleme" yapmış olması muhtemeldir. Ayrıca bkz. *La Destination*, 14 numaralı mektup. Scutenaire'in 1947 tarihli versiyonu, Bussy'nin *Anthologie*'sinde s. 388-401 arasında yer alır. Bazı kısımlar şurada da yayımlanmıştır: *La Meuse*, 17 Ağustos 1967 ve *Magritte*, Eddie Wolfram, New York, Ballantine, 1972.

Guy Rosey 1965'te, Paris'teki Corti yayınevinden yayınlanacak derlemesine *İkinci Hayat Çizgisi* adını verecektir.

NOTLAR:

1. *Il y a pas à sortir de là, Clair de terre* içinde, 1923. Bu ifade, o zamanlar oldukça popülerdi. Pierre Naville de 1924'te Alençon'da yayımlanan *Reines de la main gauche* kitabına epigraf olarak bu alıntıyı seçmişti. Ayrıca bkz. *Toute une vie*, B. Péret, *André Breton: Essais et témoïgnages* içinde, Neuchâtel, La Baconnière, 1949, s. 56 ve *André Breton*, Jean-Louis Bédouin, Paris, Seghers, 1959, s. 62. 7 Mart 1956'da, Magritte Rapin'e şu satırları yazar: *Breton'un kafası bunaklıkla bozulmuş. Eğer vaktiyle bizim için hayli kıymetli bir eğilimin sözcüsü konumunda olmuşsa, bu hiç şüphesiz söylediği şeye can sıkıcı bir anlam katabilmesinde, bunu söyleyebilmesinde değil mi? Onun "Özgürlük, insanın bayrağıdır" derken ne söylemek istediğini Tanrı bilir.* Breton'un şiiri

ilk olarak *Littérature* dergisinde yayımlanmıştır, Yeni Seri, S. 11-12, 15 Ekim 1923, s. 34-35. "Özgürlük, insanın bayrağıdır" aynı zamanda *London Bulletin* ilanlarında da yer alır, S. 6, Ekim 1938, s. 32.

2. Sonraki versiyonlar bu dil sürçmesini düzeltir. Chirico'nun tablosunda görülenin kırmızı plastik eldivenler olduğunu biliyoruz. Bkz. José Pierre, *Le Gant et son rôle dans l'œuvre de Klinger et de Chirico*, *Le Surréalisme même* içinde, Paris, S. 1, 1956, s. 131-139, özellikle s. 138; ve Karin Mavyer-Pasinski, *Le Cycle du gant*, *Pantheon* içinde, Ekim-Aralık 1976. Ayrıca bkz. Mariën, *Le Cœur sur la main*, *La Carte d'après nature* içinde, Özel Sayı, Ocak 1954; ve John Ashbery, *The Joys and enigms of a strange hour*, Art News Annual içinde, XXU, 1966, s. 46-53; Breton'un *Nadja*'sındaki mavi eldiven bölümü ve Marcel Lecomte'un *L'accent du secret* kitabındaki *L'Objet familier*'de yer alan bir çift eldivenin önündeki tefekkür sahnesi, Paris, Gallimard, 1944, s. 34-35. Bunların dışında, bkz. Ades, s. 30 ve Waldberg, *Les Demeures d'Hypnos* içinde, 1976, s. 81-82. Eldivenler, 1926 tarihli bir kolaj çalışmasında da görülür.

3. Paris, Au Sans Pareil, 1922.

4. Bkz. Vovelle, s. 93-94, ayrıca bkz. Nougé, *Une Expérience de Roland Penrose*, *Histoire de ne pas rire* içinde, s. 116-120. Derain'in tablosu 1911-1914 arasına tarihlenir.

5. Bkz. M. Duchamp, *Marchand de sel*, Paris, Terrain vague, 1958, s. 44. Ayrıca bkz. *La Mariée mise à nu*, 1934 ve *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, 1938, s. 33.

6. Soignies. Magritte, anneannesi ve iki teyzesinin yanında kalıyordu.

7. Kim olduğu bilinmiyor.

8. *La Vie immédiate*, Eluard'ın bir şiir kitabının adıdır, 1932.

9. Jean Rousseau ya da Paul de Saint-Victor mesela. Ancak Saint-Victor, en başta, özellikle *Başak Toplayanlar* resmine övgüyle yaklaşmış, "Michalengelo'nun yeryüzüne iniş önermesini açık bir şekilde inkâr etmiş ve Poussin'in başak toplayıcılarının üzerindeki çarşaflardan ziyade bu paçavraları" tercih ettiğini belirtmişti. Bu, Millet'yi "demokratikleştirme" süreciydi ve Nieuwerkerke'nin durumunda olduğu gibi o da ressamın niyetleri konusunda büyük bir yanılgı içindeydi.

10. *Folies-Bergère'de bir bar.*

11. *Revue des deux mondes*'da başkaları yanında, Gustave Planche ve Louis Esnault. Hatta Théophile Gautier, *La Presse*'in 11 Mayıs 1852 tarihli sayısında şunları yazmıştır: "Courbet, kariyerinin başında camı çerçeveyi indirerek dikkat çekmek isteyen dünkü çocuktan ibaret."

12. Emile Lempereur, *Vie wallonne*'un 331-332 numaralı sayısında, s. 529-532 arasında yayımlanan *René Magritte à Châtelet* yazısında bu döneme ait pek bilinmeyen kıymetli bilgiler sunan tek kişidir. Küçük Magritte'in "sinema ve fotoğraf sanatçısı, Petrus adında birinin hemen yakınlardaki atölyesi"ne büyük bir ilgi duyduğundan bahseder. Ayrıca genç René'nin "*resim yapma* oyununu sevdiğini, papaz elbiseleri yaptığı ya da üzerine Magritte Tiyatrosu dekorlarını resmettiği eski çarşaflarla uğraştığını" belirtir. Magritte'in oyun arkadaşıyla, yani şu Petrus'un 10 yaş civarındaki oğullarından biriyle ayin oyunu oynadığını da ekler. Yine Lempereur'e göre, adı hiçbir ödül listesinde geçmese de ve Chavepeyer kardeşler teyit edememiş olsa da Léopold Magritte oğlunu Eugène Paulus'un Châtelet Güzel Sanatlar Okulundaki

derslerine kaydettirir. Bunun dışında Lempereur "Magritte'in komşusu ve çocukluk arkadaşının [Petrus?], René'nin ismini çıkaramadığı bir ressamdan bir süre özel ders aldığını teyit ettiğini" ve bunun Magritte'in *Otobiyografik Eskiz*'de sözünü ettiği profesör Damprémy olabileceğine işaret eder.

13. Bununla birlikte, Waldberg'in s. 84'te "hiç şüphesiz... 1919'da, Magritte'in ellerine fütürist resimlerin yer aldığı resimli bir katalog bırakan bir dost" dediği kişi Pierre Bourgeois'dır, belki de sözü edilen katalog Marinetti'nin önsözünü yazdığı, 1919'da Milan, ardından Cenevre ve Floransa'daki *La Grande Esposizione nationale futurista* sergisinin kataloğudur.

14. Fütürist Magritte için bkz. Giovanni Lista, *Futurisme*, Lozan, L'Age d'homme, 1973, s. 38. Ayrıca bkz. *Estetik Zevk*, not 8.

15. Magritte'in anıştırmada bulunduğu tabloların çoğu kaybolmuş ya da en azından bulunamamıştır. *Femmes et Fleurs*, 1920 ve *Jeunesse*, 1922 tablolarını hatırlatalım.

16. Fütürist ve kübist birkaç tablodan başlayıp 1925'teki *Les Deux Sœurs*'e dek ikonografide bir boşluk yer alır. Burada, 1923 tarihli *L'Homme blanc*'daki gazete referans verilebilir.

17. "Durgun su seviyesinin ufki uzandığı bilinirken, manzaranın ötesinde denizin şahlandığı pek bilinmez.", *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* içinde, Paris, N.R.F., 1919 (Pléiade edisyonu, c. I, 1966, s. 1116).

18. *Jeune fille*, 1924.

19. Mariën, *Les Corrections naturelles* içinde, Brüksel, Librairie Sélection, 1947, s. 84'te, s. 82'deki ünlü Max Ernst metnini alıntıladıktan sonra bu konuya değinir: "10 Ağustos 1925..." (*Au-delà de la peinture* içinde, Paris, Cahiers d'art, 1937). Ayrıca bkz. *Bérénice*, Edgar Poe.

20. Mesens ile daha 1919'da, Nougé ile 1925'te; Scutenaire 1927'nin Haziran ayında *L.S.*'in 93. sayısındaki 25 Haziran 1927 tarihli bir kartpostaldan hareketle Mariën'i destekler; 1926'da bunu ona bizzat Scutenaire söylemiştir. Ayrıca bkz. Scutenaire, *Mes Inscriptions*, s. 290-291.

21. "Müdahale yanlısı olmama" politikasına ve ardından Halkçı Cephe hükümetinin düşüşüne gönderme.

22. Bkz. Victor Crastre, *Le Drame du surréalisme*, Paris, Editions du Temps, 1963; J.H. Matthews, *Surrealism, politics and poetry*, *Mosaic* içinde, Univ. of Manitoba 3, I; Jean-Pierre Bernard, *Le Parti communiste français et la question littéraire* (1921-1939), Grenoble, Presses universitaires, 1972. Ayrıca bkz. Nougé ve Paul-Henri Spaak arasındaki hararetli mektuplaşmalar (1947-1949), *Les Lèvres nues* içinde, Brüksel, S. 1, Nisan 1954, s. 30-33.

23. Bkz. *a.g.e.*

24. *Sur le rôle de l'or aujourd'hui et après la victoire du socialisme*, *Œuvres choisis* içinde, Moskova, Editions en langues étrangères, II, 1948, s. 918-925. Bu versiyonda kibarca "yüz numara" şeklinde yazılmış, ancak Magritte *Le Surréalisme au service de la révolution*, Paris, S. 3, Aralık 1931, s. 27'de okuduğu çeviriden alıntı yapmıştır. Bu cümle, Dali'nin sahip olacağı altın tuvalete de kazınmıştır, bkz. Alain Bosquet, *Entretiens avec Salvador Dali*, Paris, Belfond, 1966, s. 96-97. Gustave Le Rouge da 1912 tarihli

Le Mystérieux Docteur Cornélius romanındaki M. De Maubreuil karakterine şu sözü söyletir: "Köpek kulübelerine kaldırım, ahırlara yakut döşensin istiyorum..."

Magritte 17 Haziran 1959'da Bosmans'a şöyle yazar: *Yine Lenin hakkında, elimdeki Panorama des idées contemporaines [Gaëtan Picon, Paris, Gallimard, 1957] adında bir kitapta onun yazdığı ve bana "hiçbir anlam ifade etmeyen" bir bölüm var. Devlet, İktidar, Sınıf, Sermaye vs. kelimeleri berbat şarkıların her satırında yer alan Aşk, Daima, Kollarımda vs. kelimelerine benziyor.*

Bir süre önce ise ona şunları yazmıştır: *Lenin'in yazıları (ki bir kısmını biliyorum) bir idare heyetinin söylevi kadar sıkıcı bir müziği andırıyor. Onun toplumsal olaylar hakkındaki pratik zekasını takdir etsem de bunların onun için "anlamı"na kulaklarımı kapatıyorum, dünyanın Lenin'in ona verdiği anlama gerçekten sahip olduğunu düşünmekten hoşlanmıyorum, bu yalnızca bilimsel ruhun ortaya koyabileceği bir "anlam".*

25. Bu alıntının doğruluğu kuşkuludur ve yeri tam olarak saptanamamıştır. Öte yandan, Clemencau'nun zaferi tek hak edenin "bıyıklılar" da denen, I. Dünya Savaşındaki Fransız askerleri olduğu yönündeki şakaları da meşhurdur. Kendi içinde haklı olduğu söylenebilir, özellikle de *Au Soir de la pensée* kitabında, sanat eserinin sürekliliği fikri -banal olsa da- "kan davası"nın karşısındadır. Manet'nin Olympia tablosunun Şubat 1907'de Louvre'a girmesini ve siperlerdeki *Madelon*'un yaratıcısı Bousquet ile karıştırılan Rose Amy'nin söylediği *Madelon de la Victoire* şarkısının yazarına devlet nişanı verilmesini sağlayanın da Clemencau olduğunu hatırlatmak manidardır. Ayrıca bkz. *Şiirsel Bir Sanat*, not 4.

26. Bkz. W 26. Ayrıca bkz. Nougé'ye mektuplar, özellikle 1927 ve 1928'dekiler, *L.S.*'in 112 ve 131. sayıları.

Burada, Waldberg'in kaynakçasında yer almayan bir özet sunuyoruz.

Alıntılar Willem Verougstraete'ten, *Au Large* içinde, Brüksel, S. 2, Haziran 1927, s. 27-28: "Magritte, psikolojik olarak incelenmesi oldukça ilgi çekici olan, hayli kendine has bir zihin durumuna sahip bir ressam.

Onun düşünceye verdiği önemi bu kadar bütünsel bir tarzda sunan başka hiç kimse olmadı.

Belki de boşluk *yazılabilir* bir şeydir. Magritte ise bize boşluğun resmedilebileceğini kanıtladı.

Ben burada tek bir şey görüyorum: Bu cansız bir şehirlinin zihninin ürünü, duygusal olamayacak kadar zayıf, müthiş bir sükunete varmak için yeterince sinirli bir varlık; bizler büyük bir soğukluk, büyük bir sessizlik, bir ölüm içindeyiz.

Artık bu sanatı hakikate bağlayan hiçbir şey yok; bu, temelde en uç noktasına götürülen ruhaniliğin oldukça doğal bir ürünü.

Zira sanat her şeyden önce entelektüeldir, her türlü maddiyattan kendini kurtaran ruhun zaferidir. Magritte'i soyut olanın en üstün seviyesine, boşluğun göbeğine taşıyan sağlıksız bir düşünsellik...

Bu, bilhassa Ruhun yüceltildiği, İçgüdünün düşman bellendiği dekadan uygarlığın mantığının vardığı en son noktadır.

Eğer zekânın beynin bir hastalığı olduğunu göstermek istersek, Magritte'in herhangi bir tablosu burada epey iyi iş görür.

Onda ifade aracı olarak üç başat takıntı buluruz: Doğa bir dişçi muayenehanesidir, insan bir makinedir, plastik biçim bir hacıyatmazdır. Renk iç karartıcıdır ve ölüdür, her türlü ayrıntı küf tutmuştur.

Özetle, kurşuni duvarlar arasında ruhunun bomboş olana dek her tür maddiyattan arındığını gören büyük kentin hadımının beyin salgısı." (Max Nordau'nun satırlarında ne kötü görülen ne de indirgenen şey).

27. *Le Monde poétique* [Şiirsel Dünya].
28. *Le Jockey perdu* [Kayıp Binici], *Le Joueur secret* [Gizli Oyuncu].
29. *Les Grands Voyages* [Uzun Seyahatler]; *La Robe de l'Aventure* [Macera Elbisesi].
30. *La Vierge retroussée, Le Surréalisme au service de la révolution* içinde, Paris, S. 5, 15 Mayıs 1933, s. 28.
31. *Les Fleurs de l'Abîme* [Uçurum Çiçekleri], *Le Gouffre argenté* [Gümüş Gedik].
32. *René Magritte ou Les images défendues*, Brüksel, Kolektif, 2 Ekim 1943 tarihli. Ancak burada Magritte'in referans verdiği alıntılar *Le Surréalisme au service de la révolution* içinde yer almıştır, s. 5, 15 Mayıs 1933, s. 24-28. *Les Images défendues*, ancak *Histoire de ne pas rire* kitabında s. 223-260 arasında bütün olarak yayımlanmıştır. Magritte'e 1 Temmuz 1934'te yazdığı bir mektupta, Breton şöyle der: "*Hâlâ Les Images défendues çalışmasının yayımlanmasını beklememiz ne fena...*" *F. A.* içinde, s. 19-20, Nisan 1969. Märiën, 1943 baskısında Georges Gronier'ye gönderilen bir mektupta, kendi ifadesine göre Nougé'nin "Magritte'i şahsi reklamını yapmak için kitabının ismini değiştirmiş olması yüzünden asla affetmediğini" söyler; kitap, sonunda basitçe *Les Images défendues* adını almıştır. Magritte bir mektubunda (Kasım-Aralık 1955, *La Destination* içinde, s. 276) Mariën'e şöyle yazar: "Nougé, Brüksel'de Ponge'a rastladığını ve ona *Les Images défendues* eserini, bu (Ponge'a göre) dikkat çekici metnin ele aldığı kötü resmi düşünmek zorunda kalarak okumaktan pişmanlık duyduğunu aktardı. Nougé bana zamanını bu işe adamaktan pişman olduğunu ve Ponge ile aynı fikirde olduğunu söyledi."
33. İlla ki hayata geçirilen eserler değil, belki de Nougé'nin önerilerinin yankıları söz konusudur: "Ya da bir dekor değişimi; yerinden etme, bir buzulun üzerindeki Louis-Philippe tarzı masa, çukurdaki heykel, gübre yığınındaki bayrak", *a.g.e*, s. 31.

    10 Haziran 1941'de Nougé, *Journal*'de şöyle yazar: "İmgeleri ölçek değişikliğiyle yerinden etmeye yeniden bakıldığında, bu bütünüyle statik bir teori.

    Bir arzunun, bir eylem arzusunun itkisiyle nesnelerin ölçek değişimi aracılığıyla dinamik bir teoriyi denemek." Brüksel, Lèvres nues, 1968, s. 12. Bkz. Magritte, *Les Valeurs personnelles* [Şahsi Değerler], *La Chambre d'Ecoute* [Dinleme Odası] vd.

    "Gübre yığınındaki bayrak" için bkz. Gustave Hervé, *Le Travailleur socialiste* içinde; "Madem ki askerleri eğitmek ve onlara ahlâk dersi vermek için kışlalar var... tüm çöpleri, kışlanın tüm bok püsürünü karargâhın ana avlusunda toplamayı ve bütün birliklerin en şık kıyafetleriyle, askerî marşlarla, albayın tören süsleriyle geldiği ve alay bayrağını diktiği bir tören istiyorum." Eğer böyle bir kaynak gerçekten söz konusuysa, bu kaynak muhtemelen Benjamin Péret olacaktır: "Gübre yığınındaki bir Fransız bayrağına benzeyen bir yakayla...", *Bras dessus bras dessous* içinde (*Le Surréalisme au service de la révolution*, S. 6, 15 Mayıs 1933, s. 29).

"Buzul üzerindeki masa" için bkz. *La Fatigue de vivre* [Yaşama Yorgunluğu].

34. *Le Maître du Plaisir* [Keyif Ustası].

35. Bkz. Nougé, *a.g.e*, s. 30.

36. Örneğin *Le Prince des Objets* [Nesnelerin Şahı]. Magritte Kasım 1927'de Nougé'ye şöyle yazar (*L.S.*, S. 112, elyazmasıyla birlikte): *Resimde bütünüyle heyecan verici bir keşif yaptığıma inanıyorum: Şimdiye kadar bir araya gelmiş nesneler kullandım ya da bir nesnenin durumu bazen onu gizemli kılmak için yeterli oldu. Ancak burada [yani Perreux'de] yaptığım araştırmaların ardından, şeylerin sahip olduğu yeni bir imkânı keşfettim, bu da onların adım adım başka bir şeye dönüşmesi, bir nesnenin kendisinden başka bir nesnede eriyip gitmesi. Mesela gökyüzü, bazı noktalarda yerini ahşaba bırakabiliyor.*

37. *L'Usage de la Parole* [Sözün Kullanımı], *La Clef des Songes* [Rüyaların Anahtarı], *vs.*

38. Vovelle, s. 110: "Arkadaşları tarafından Magritte'e emanet edilen fikirlere dair tanıklıkları bulmak güç oldu." Üç örnekten bahsediyor; biri gerçekleşmemiş, diğer ikisi ise Claude Spaak'a ait: *Le Pont d'Héraclite* [Heraklitos Köprüsü] ve *L'Eternité* [Sonsuzluk]. Magritte, Edward James'e gönderdiği 6 Ocak 1949 tarihli mektupta *La Main heureuse* [Mutlu El] fikrinin ona bahsi geçen kişi tarafından verildiğini belirtiyor. Ağustos-Eylül 1946'da (bkz. *F. A.*, S. 127-129), Magitte Nougé'ye şunları yazıyor: *Bir yıldan uzun bir zaman önce Scut'un bana verdiği bir fikir, hâlen cazibe meselesine dair az çok bir şeyler söylüyor: "Bir tabloyu, demişti, bütünüyle bir gül resmiyle doldurmak korkunç bir şey olacaktır."*

Pratikte, Magritte hiçbir zaman bir tablonun fikrini okumalarında bulmazdı. Bununla birlikte, bizce tartışılmaz bir şekilde böyle bir vaka olduğuna inanıyoruz. Scutenaire'den biliyoruz ki Bret Harte ressamın okuduğu bir yazardı. Ve bu yazar, *Croquis américains* kitabındaki (Paris, Calmann-Lévy, 1886, Louis Despréaux çevirisi, s. 195-196) *Une Nuit en wagon-lit* adlı bölümde şunları yazıyordu: "Nedendir bilmem, büyük bir dehşetle öğle yemeğini düşünmeye daldım, büfedeki jambonların her zaman yarım parmak kalınlığında kesilmesine ve tabaktaki yumurtaların gözlerini şeytani bir bakışla size diktiği için midenize ağrılar saplanmasına neden olan camdan bir çift göz gibi görünmesine daima şaşırırdım."

39. *Bel Canto* [Güzel Şarkı], *Les Affinités électives* [Seçilmiş Yakınlıklar], *Jeune fille mangeant un oiseau* [Kuş Yiyen Genç Kız], *La Durée poignardée* [Hançerlenmiş Zaman] vd. bkz. Vovelle, s. 116. Rüyada tasarlanan tablo hakkında bkz. *F. A.*, S. 127-129'da Magritte'ten Nougé'ye gönderilen mektup, 1946: *Hayalet meselesine dair aradığım yanıtı rüyamda gördüm, alışıldık şekilde çarşaflarla temsil edilen hayalet görüntüsü bir iç duvarın üzerinde çerçeve içine alınmış bir tabloda duruyor.* Ayrıca bkz. Gaston Puel ve André Bosmans'a gönderilen mektuplar için *Yeni arayışlar hakkında düşünüyorum* bölümündeki not kısmı.

40. Nougé, *a.g.e.*, s. 53. Satırbaşından itibaren Nougé'nin metninin farklı bir şekilde ifade edilmiş hali söz konusu.

41. *Les Affinités électives* [Seçilmiş Yakınlıklar]. Ancak bu addaki bir tablo 1933'ten itibaren sergilenmektedir (W 71). Aynı şekilde *La Condition humaine* [İnsanlık Hâli] ve *La Réponse imprévue* [Öngörülmeyen Yanıt] tabloları da 1933 tarihlidir. Dolayısıyla Magritte'in metninin kesin tarihi konusunda pek az şüpheye yer vardır.

42. "Yeniden bir araya gelme" ve "birleşme" hakkındaki bölüm için bkz. *Görünür Şiir* bölümü, 3 numaralı not.

43. Magritte yazışmalarında bu "öngörülü çözüm"e çokça değinir. Carcassonne'dan Scutenaire'e, 27 Temmuz 1840 [metinde yanlış, doğrusu 1940]: *Bilindik bir şey oldu, onun [Eluard'ın] yana yakıla aradığı şey (isim) aslında burnunun dibindeymiş; sonunda bunu fark edebildi...* Colinet'ye, 27 Kasım 1951: *Yalnızca benim kullandığımı düşündüğüm yöntem etrafında "gül meselesi" diye adlandırdığım şeyin çözümü için yaklaşık iki aylık bir araştırma yaptım. Araştırmalarım nihayetinde bu meselenin çözümünü aslında hep bildiğimi fark ettim, ancak bu daha soyut bir bilgi türüydü ve benim yerimde kim olsa aynı durumda olurdu. Bu organik görünen ve bilince ulaşmayan bilgi, giriştiğim her arayışın en başından itibaren, her zaman orada duruyordu* (Söz konusu çözüm için bkz. *Le Coup au Cœur* [Kalp Çarpıntısı]). Bosmans'a, 19 Temmuz 1960: *Un peu de l'âme des bandits* [Bir nevi serseri ruhu] *keman meselesine dair arayışların getirdiği ilhamdan doğdu. Her zaman olduğu gibi, bu arayışın en başından itibaren, çözüm ilk çizimin içinde saklıydı (çizimde bir düğüm vardı) ancak bunun ne anlama geldiğini bilmek gerekiyordu: Smokin yakasındaki beyaz düğüm...* (*Bir nevi serseri ruhu* ayrıca Emile Michon'un, Bonnot Çetesi hakkında yazdığı kitabın ismidir). Bu ismin Scutenaire tarafından bulunduğunu düşündüren şey Magritte'in 6 Ocak 1967'de Bosmans'a "*yasadışı olan*"a dair eğilimine kuşkuyla yaklaştığını yazması, özellikle şöyle der: *Onun sempatizanlar, katiller ve diğer tehlikeli karakterlere olan koşulsuz hayranlığını paylaşmıyorum. Bunlar, bana bankacılardan, yargıçlardan, büyük tüccarlardan vesaire hakiki görünmüyorlar.* Bkz. Scutenaire, *Mes Inscriptions*, vd. s. 169: "Sempatizanları, savaş çığırtkanlarını, kürek mahkûmlarını keşişler, misyonerler ve azizler kadar takdir ediyorum."

    Les Pieds Nickelés söz konusu olduğundaysa durum farklıdır. Magritte, 20 Aralık 1957'de Rapin'e şöyle yazar: *Les Pieds Nickelés çizgi romanını dayanabileceğimiz bir referans noktası olarak görme fikrinizi büyük bir memnuniyetle karşıladım. (Scutenaire bu süper kahramanlara "deli" olur, onun kadar ileri gitmesem de benim de hayranlığım az değildir.)* Puel'e, 8 Mart 1955: *Scutenaire ve benim kadar, o da [Paul Colinet] Forton'u sevgiyle hatırlıyor.* Bkz. *L. Forton*, Scutenaire'in yazısı, *L'Invention collective* içinde, S. 2, Nisan 1940. Scutenaire'in kötü adamlara olan bu merakı üzerine şu kaynağa bakılabilir: Ugo Piscopo, *Signification et fonction du groupe dans le futurisme*, *Europe* içinde, Paris, Mart 1975, s. 43. Ayrıca bkz. *Lettres persanes, et sa genèse*, Magritte'in Aralık 1965 tarihinde New York'taki sergisinin kataloğu, s. 64-65 ve ayrıca Magritte'in Scutenaire'e gönderdiği 11 Mayıs 1951 tarihli *Budala Almayer*'in varoluşu üzerine (aynı kartpostal, aynı tarihte Colinet'ye) kartpostal, başlığı *Bu civarlar: Üstinsan Colinet üstinsan Magritte'e hangi kökten geldiğini vesaire sormuştu. İkinci kaptanın ruhani işleyişinde iniş çıkışlar oldu (Perşembe günü Sanders'te ortaya serilen yaratım krizi). Bununla birlikte, çözümü bulmanın alışkanlığıyla, nihayetinde "La Voix active" tablosundaki fikirden yola çıkan ikinci kaptan anladı ki bu sahneden önceki mizansenlerden yararlanmak söz konusu olamaz. Bir kule temeline karşı olan hoşnutsuzluk, bu zamanı geçmiş mizansenin makine gibi kullanımından kaynaklanıyor...* Burada Jarry'ye yapılan anıştırma aşikârdır.

44. Bkz. *Londra Konferansı* bölümü. Ayrıca bkz. Torczyner ve Barnet-Hodes'lara olan mektuplar, Torczyner içinde, s. 126-127.

45. *L'Echelle du feu* [Ateş Ölçeği].

46. *Kötülük Çiçekleri* içinde, Bölüm XIX, *İç Sıkıntısı ve İdeal.*

47. Ekim 1936 civarında, Magritte Scutenaire'e şunları yazar: *Sersemleşme: Ev, hazmetmesi zor bir yemektir (önce üzerine eğileceksin, sonra her bir pencereyi tek tek kusacaksın, oturakta saçını başını düzelteceksin). Ayrıca aile mahzeninde bok gibi hazırlanacaksın filan.* Bu satırlar şurada alıntılanmıştır: Scutenaire, *Avec Magritte*, s. 95-105. Bkz. *Le Problème de la ville*, *La Destination* içinde, s. 126.

48. Işık "meselesi"nin Magritte'i her zaman meşgul ettiği açıktır. Alphonse de Waelhens ile mektuplaşmalarında buna dair dikkat çekici bir ifade buluruz. Bkz. *La Pensée nous éclaire-t-elle* içinde, 1954 yılına ait 2-5 Şubat arasındaki mektuplar.

49. *Le Domaine d'Arnheim, Histoires grotesques et sérieuses* içinde, bu bahçe-manzara teorisi incelenir. Bkz. A.M. Hammacher, *René Magritte,* Fransızca versiyonu, s. 152. 1926 tarihli *Les Epaves de l'Ombre* [Gölgenin Kırıntıları] bu tabloyu önceler.

50. Magritte anatomik unsurların yerli yerine oturtulduğu bir *Viol* versiyonu projesini (bu çizim *La Connaissance naturelle* resmine evrilecektir) Claude Spaak'a gönderirken, şunları yazar: *Bütün tablolarım beni uzun zamandır arzu ettiğim, basitleştirilmiş bir resme doğru yöneltti; günün sonunda, bu benim gözümde sanatta esas olanın git gide daha keskin bir şekilde araştırılmasıdır: Bir saflık, kesinleşmesi için her türlü tesadüfi çerçeveden arındırılan gizemin imgesinin keskinleştirilmesi. Bana öyle geliyor ki, "Le Viol"de kışkırtıcı olan ne varsa, aynı biçimleri doğayla da ifade edebiliyorum. Okuma daha aşağı bir konuma düşüyor.*

51. Robert Rious, *Frappe de l'écho* (Paris, Editions surréalistes, 1940) adlı kitabının bir kopyasını Magritte'e şu sözlerle ithaf eder: "Yakında sözlükteki gökyüzü, güneş, dağ, orman, top, sis ve elbette reçel (at reçeli) sözcüklerine imzasını atacak olan René Magritte'e". Bkz. Les Mains Libres kütüphanesi kataloğu, 1970 yılının üçüncü sayısı, gerçekte 104 numaralı sayı. Magritte *At reçeli* etiketlerini gerçekten de 1937 yılında yaratmıştır, bkz. *La Destination*, s. 162, röprodüksiyonu için ayrıca bkz. Jacques Wergifosse, *Les Sensations dépaysées, F. A.* içinde, s. 104, Ocak 1974, XIV numaralı metin. Bkz. Magritte tarafından Edith de Vuyst ve Simone Klein'a dikte edilen mektuplar (*La Destination*, S. 4, mektuplar için, *a.g.e.*, S. 5 ve 6).

52. "Sanatçılar, bir şeyi arzuladıklarında ateşli bir mizaçla donanırlar (bu bedensel anlamda da böyledir), güçleri doruktadır, hassaslaşırlar; Raphaël'i cinsel bir uyanış olmadan tahayyül edemeyiz", *La Volonté de puissance* içinde, çeviren: Henri Albert, Paris, Mercure de France, I, s. 154. Ayrıca bkz. René Passeron, *L'Œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Paris, Vrin, 1962: "Belki de Savonarole sanata karşı biraz fazla hassastır; Bakire Meryem tablolarının çoğunda tövbe ruhuna karşın güçlü kadının duygusal övgüsüne odaklanır."

53. 1949 tarihli *La Fissure*, paranın göründüğü nadir Magritte tablolarından biridir.

54. Baudelaire'e hitap eden Hugo'ya ait bir ifade.

55. Üslup ve yazının kendisi, Scutenaire'in yazdığı 1947 tarihli *Magritte* kitabının sonundaki eserler listesinin ressamın kendisi tarafından elden geçirildiğini doğruluyor. Bu liste, kitabın 87-99. sayfaları arasını kapsıyor. Aşağıda "gözden geçirilmiş" kısımları sunuyoruz:

Bundan sonra yaratacağı eserlerin listesine dair bir şey söyleyemeyiz, bunların ne konuları ne de tarihleri hakkında bilimsel bir kesinliğe başvurabiliriz: Ressamın tükenen hafızası ve bu konuya olan ilgisizliği bir araya gelerek katalog yazarlarını yok sayar ve resmî olarak bu konu hakkında daha ileri gitmemize müsaade etmez. Ayrıca birçok resmin de aynı ismi taşıdığını hatırlatmak gerekir.

.....

1915'ten 1925'e kadar fütürizm, kübizm, akademizm ve "deneyim"lere yakın eserler çizmiş ya da resmetmiştir, bunlardan birkaç tablo dışında geriye pek önemli bir şey kalmamıştır, aralarında en ilgi çekici olanı "La Femme ayant une rose à la place du cœur" [Kalbinin yerinde gül olan kadın] *tablosudur (s. 87).*

Bu tuvallerin dışında, Magritte'e ait suluboya, guaj, kolaj ve çok sayıda başka çizim vardır. Ayrıca maskeler, heykelcikler, resimli şişeler gibi çeşitli nesneler de söz konusudur.

Bilhassa... sergilenmiştir.

Magritte'in tabloları ve nesneleri ... koleksiyonlarındadır (s. 97-99).

43

Bir Roland Penrose Deneyimi

(Paul Nougé'nin metni, René Magritte'in de imzası bulunuyor, İngilizce çevirisi Iqbal Singh tarafından yayımlanmış: *Color-colours or An Experiment by Roland Penrose*, *London Bulletin* içinde, s. 17, Haziran 1939, s. 9-12) (W 165).

KAYNAKÇA:

Fransızca orijinal metin 1938 tarihinde, *Histoire de ne pas rire* içinde yayımlanmıştır; s. 116-120.

London Bulletin'de söz konusu metnin yeniden basımı yayımlanmıştır; New York, Arno, 1969.

44

BURJUVA SANATI

Burjuva düzeni, düzensizlikten ibarettir. Son kertede, ihtiyaçlar dünyasıyla temastan bütünüyle uzak bir düzensizlik.

Kapitalist düzensizlikten yararlananlar, toplumsal faaliyet sahalarının bütünündeki imtiyazlarını bir dizi safsata ve yalanla ellerinde tutmaya ve savunmaya çalışırlar.

Böylece, burjuva toplumsal düzenin, başka alanların yanı sıra kültür ve sanatta olağanüstü bir gelişmeye müsaade ettiğini, o zamana kadar ruhun erişilmez gibi görünen bölgelerini keşfettiğini ileri sürmekten geri durmazlar.

Artık şüpheye yer yok. Bu sahtekârlığı ortaya koymamız gerekir. Bizde eleştiri bir irade çatışması üzerine değil, kesin ve bütünüyle nesnel bir gözleme dayanır.

*Burjuvazi tarafından sanata atfedilen hayli özel değer, kültürel uğraşlara büsbütün uzak olan, sınıf çatışmasının baskısı altında inşa edilen estetik kavramların boşluğunu müthiş bir şekilde açığa çıkarır. Bu hileli düzen, bilhassa insanın dünya ile olan sıradan bağlantısını tahrif etmeyi içerir; bu da nesneyi kendisi için kullanmanın artık mümkün olmadığı, ancak kendisine bütünüyle yabancı saiklerle ele alma biçiminde gerçekleşir. Bir elmas, sahip olduğu değer –kendine has tek özelliği– nedeniyle değil de oldukça pahalı olduğu için arzu edilir, elmas ona sahip olana bir tür üstünlük sağlar ve toplumsal eşitsizliğin somut bir ifadesini teşkil eder. İşler bir noktada öyle tuhaf bir hal alır ki sahte bir elmas satın almaktan sanki ona o bedeli ödemiş kadar tatmin duyulur.

Sanatta da durum farklı değil. Bir şeyi olduğu şey olarak görmeyi daima reddeden kapitalist ikiyüzlülük, sanata insanlığın ortak eylemiyle hiçbir benzerliği olmayan, daha üstün bir eylem karakteri vermeye hazırdır. Oysa ki gerçekte insan bir şey YAPAR, hiçbir olağanüstülüğü olmayan bir görevi yerine getirir, burjuva sanatçıysa kendinden başka bir şey ifade etmeyen yüksek değerleri DIŞA VURDUĞUNU

iddia eder. Burjuva bireycilik burada en uç noktaya varmıştır, bu bireycilik insanları birbirinden ayırır ve onları her birinin gerçek bir temas kurmadığı bir diğerinden daha üstün olduğuna inandırır.*

Bununla birlikte, kapitalist tahakküm altında sanata dair değerli hiçbir düşüncenin şekillenmediğini de düşünmemek gerekir.

Burada Hegel'in, Nietzsche'nin ve Freud'un fikirlerini hatırlamamız yeterlidir. Sanatın bütün insanlara kendini ruhun en derin köşelerinde süregiden eylemlerle ifade etme imkânı verdiğini açık bir şekilde gören Hegel'dir. Güçlü bir cinsel uyanış olmaksızın, etkileyici sayıda Bakire Meryem tablosu resmeden Rafaello'yu düşünemeyeceğimizi fark eden Nietzsche'dir.[1] Son olarak, psikolojik çalışmaları önemli bir birikimi yansıtan Freud, sanatsal faaliyetin cinsel faaliyetin bir ikamesinden başka bir şey olmadığını ve sanatın "sıklıkla kılık değiştirmiş bir teşhirciliğin hazırlığı" olduğunu göstermeye çalışmıştır.

Benzer önermelerin ışığında, sanat alanının etrafında şekillenen bütün eleştirel literatür, çürümeye yüz tutmuş bir kadavranın etrafında dönüp duran beceriksiz bir sineğin uçuşunu andıran gülünç temeli nedeniyle suçlanmalıdır. Clemenceau'nun şu çılgın düşüncesini hatırlatmak yeterlidir:

"Ben Dünya Savaşını kazandım. Ancak kendi adıma yüzyılların silemeyeceği bir iz bırakmak için, yalnızca sanat alanındaki katkılarıma güveniyorum!!"

"Şunu iyi hesaplamak gerekir, sanatsal devrim karmaşık alışkanlıklar ve sorunlu duyguların mirasıdır. O kuşkunun eseridir, bir ölçüde müphem tavsiyelerin ve yolunu kaybettiği anlardaki çelişkilerin moral bozucu etkisine maruz kalır. Onun temel özgürlüğü işte böyle tehdit altına girer. Ancak menfur hayatın şartlarına karşı sınırlı imkânlarla isyan eder, kapitalist dünyanın kendine dayattığı şüpheli ahlak, din, vatan, estetik fikirlerine saldırır.

İşte bu nedenle, skandallara (Rimbaud kilise duvarlarına şöyle yazmıştır: Tanrıya lanet olsun![2]) başvurur, konformizmi rahatsız etmek bazı ruhlarda şüphe yolunu açabilir. **İşte bu nedenle, burjuva efsanelerinin saygınlığını yerle bir edecek, en azından böylesi umut edilen nesneler (kitaplar, tablolar vs.) ortaya koymaya çalışır.**

Sanatın gerçek değeri, onun özgürleştirici gücüyle bağlantılıdır. Ve insan emeği çerçevesinde sanatçıya hiçbir üstünlük atfedilemez. Sanatçı yalnızca burjuva ikiyüzlülüğünün onay verebileceği bir kutsal görev ifa etmez. Bununla birlikte, bütün işçiler gibi, dünyanın diyalektik gelişimi için gerekli olan sanatçının çabasını da gözden kaçırmamak gerekir.*

Jean Scutenaire ile birlikte yazılmış, *London Bulletin*, s. 12, 15 Mart 1939, s. 13-14 (W 165).

Mariën'e göre Bussy, *Anthologie*, s. 28-29 arasında, bu metin Belçika Komünist Partisinin Brüksel'deki yayın organı *La Voix du peuple*'e önerilmiş ancak reddedilmiştir. Ayrıca bu metinle Georges Duthuit'in *Cahiers d'art* dergisinde Braque, Laurens, Léger, Masson ve Miró'nun yanıt verdiği (ya da en azından bunlar yayımlanan yanıtlardır) soruşturması arasında bazı bağlantıların var olması mümkündür; Paris, 1939, S. 1-4, s. 65.

KAYNAKÇA:

Bu metin, *Manifestes et autres écrits* s. 149-153 arasında yeniden basılmıştır.

Metnin E.L.T. Mesens'in yaptığı İngilizce çevirisi, Lucy L. Lippard'ın *Surrealists on art* kitabında s. 156'da yayımlanmıştır.

* işaretleri arasındaki bölümler *Catalogue de l'exposition Surréalisme*'de yayımlanmıştır; Brüksel, Editions de La Boétie, 1945, s. 7 ve 8 (W 234). ** işaretleri arasındaki kısım şu değişikliklerle basılmıştır: "...yerle bir etmeyi deneyecek..."

"Sanatın gerçek değeri, onun özgürleştirici gücüyle bağlantılıdır." cümlesi, İngilizce çevirisiyle şurada alıntılanır: Peggy Guggenheim, *Art of this Century*, New York, Guggenheim, 20 Ekim 1942, s. 118, W 195 ve şu kaynakta yeniden kullanılır: New York, Arno, 1968.

London Bulletin'de yeni baskısı yapılmıştır: New York, Arno, 1969.

NOTLAR:

1. Bkz. *Hayat Çizgisi*, 25 ve 52 numaralı notlar.
2. Bkz. Etiemble, *Le Mythe de Rimbaud. Structure du mythe*, Paris, Gallimard, 1952, s. 143 ve Rimbaud'nun tüm yazıları ile muhtelif yerlerde.

45

(*L'Invention Collective İçin*)

İnsanların iradesi, ütopik bir görevi tamamlamak için bir şeyler ortaya koyma yönünde gelişmiştir.

Bu görevi yerine getirenlerin rızası, kaçınılmaz hakikatleri işaret eder gibi görünen kelimeler ve tehditler kullanmak suretiyle elde edilir.

Dünya bu şantajla kör olmuşsa da umutların iyi ya da kötü bir şekilde gerçeğe dönüşeceğine dair hayli müphem bir umut aracılığıyla, doğrusu hemen teskin edilen meşru bir kaygıyı ifade eder.[1]

Biz gerçeküstücüler uzun bir süredir bunun için gerekli araçlara sahip oldukça bizi mutlak bir şekilde efsanelere, fikirlere, duygulara ve bu ikircikli dünyanın ahvaline karşıt konumlandıran eylemlerimize bir son veremeyiz.

Bu metin, Scutenaire'e, 12 Aralık 1939'da gönderilen mektubun gösterdiği gibi, *L'Invention collective*'in ilk sayısı için yazılmıştır: *İşte benim derginin ilk sayısı için bir nevi bildiri şeklinde olması gereken aklımdaki mucizevi reçete bu.*

Yine de eğer sen bu tema ya da bir başkası üzerine gitmek istersen buyur, derin düşüncelerin için amenna, eminim ki, bunlar üzerine dayanabileceğimiz bir temel ortaya koyacaktır.

"Duygusal açıdan" Prospektüs*'ü çok beğendim, aynı şekilde* Ütopya*'yı da sevdiğimi biliyorsun, ancak bu işte başkalarına ulaşmak (en azından denemek) söz konusu olduğundan, bana öyle geliyor ki, bizi fazla ciddiye almalarının önüne geçmek ve onları etkilemek gerekiyor.*

Ayrıca daha iyisini ararken KARŞITLIK *başlığını [sic] önermeye, buna yeniden döneceğim. A) tekil, zira böylece bizim için itici güç olan içsel eğilimi ifade ediyor. B) çünkü*

aynı zamanda şiirin itici gücü olan "kabul etmeme" anlamını da içeriyor. "En karanlık gözler en büyük aydınlıkları örter" dizesinde karanlık aydınlığa karşıttır,[2] *"Öğle Ayı" cümlesinde ay, akşam yemeği vaktinin karşıtıdır,*[3] *DOSTLUKLA ve AŞKLARINA HÜRMETLE. Tanıtım ateşi.*

Büyükanneye gerçek bir merhaba.[4]

La Destination, 1977, Aralık 1939 tarihli 25 numaralı mektup, aynı metnin Mariën'e de önerildiğini gösterir.

Dolayısıyla bu metnin önerisi 17 Aralık 1939 tarihli Chavée, *Magritte*, Mariën ve Scutenaire imzalı ve Carlos de Radzitsky'nin bir kopyasını bulduğu (bkz. Ernst Moerman'ın *Œuvres complètes* adlı eserinin Giriş bölümü, Brüksel, de Rache, 1970, s. 14) "yazışmayı" önceler. Bu yazışma, Ocak 1940'taki duyurunun ilk işaretinden başka bir şey değildir, söz konusu yayın nihayetinde *L'Invention collective* adını alacaktır. Magritte, takdire şayan bir şekilde, bu anonim prospektüsün redaksiyonunda yer aldığı için, bu metinleri, duyuruyu ve prospektüsü art arda sunuyoruz:

Duyuru: "1940'ın karanlık yolunda, duvarlar her yerde çatırdayıp yıkılsa da gerçeküstücülüğün acil şiirsellik biçiminde vücuda getirdiği, aynı yolda olanları ve bu ruhu önceden hissedenleri birbirine yakınlaştıran RUH HÂLİ'ni olduğu gibi korumak bizim için önemli.

Bu sayede, şiir hayal gücünün ve rüyanın özgürlüğü, aşkın şeffaflığı gibi sahih unsurları yeniden keşfederken, insan da bundan böyle yaşayan manzaraların bilincinde olan geceye kendini dâhil edebilir. L'INVENTION COLLECTIVE'i yayınlayarak, tanımadığımız dostların birçoğunu mahkûm eden sessizliği de parçalıyoruz. Biz güç sahibi oldukça, tutumumuz bilhassa bizi çevreleyen ikircikli dünyanın efsanelerine, düşüncelerine ve duygularına mutlak bir karşı çıkış olacak."

Prospektüs:

17 Aralık 1939 tarihli *Bildiri*: 1940'ın eşiğinde, (gerek burada gerek başka yerlerde her şey bir hayli kötüye gitse de) benim için, şimdiye kadar umutsuzluğa yer olmayan bir eyleme girişmek gibi sahiden ahlaki bir ödev söz konusu. Gerçeküstücülerin tutumu biliniyor, onların temel arzusu gerçeklik bölgeleriyle olabildiğince bütünsel bir bağ kurabilmek. Her an, bir yanıyla tiksindirici olan bir hayata dayanmak için bize yardımcı olacak hayli geçerli bazı gerekçeler umduğumuz faaliyet de bu.

Bu doğrultuda, sayıca az da olsa mevcut tiksindirici budalalıkla nefesinin kesilmesine izin vermemek için özgürlüklerinden yeterince makul bir yanı hâlâ koruyanlara sesleniyoruz. Bu budalalık, olanın bu olduğunu hatırlatmaktan daha iyi bir şekilde ifade edilemez, ki pratikte diyalektik materyalizmin, hayli açık ve bir o kadar kesin olan bir doktrinin önüne set çeken sinsi anlayışsızlıktan sorumlu olan da [düzeltme: bu budalalığın] ta kendisidir.

Her şeyden evvel, bizim için el değmeden muhafaza etmenin önemli olduğu şey, gerçeküstücülüğün şiirsel aciliyet biçimi altında yaratacağı ve ona bağlılık duyanları

Ariadne ipi[5] misali bir araya getirecek olan bu *ruh hâli*dir. Kabataslak çizilmiş düşünce özgürlüğü ve hakiki özüyle yeniden buluşmuş olan şiir: Hayal gücünün ve rüyanın özgürlüğü, aşkın şeffaflığı; insan nihayetinde bilincinin gecesine yaşayan manzaralar nakşedebilir.

*

Bu dergiyi yayımlayarak, İngiliz ve Fransız dostlarımızın maruz kaldığı savaşın sessizliğini yıkacağımızı düşünüyoruz. Belçika'da, sesimizi duyurmak için elimizde birkaç fırsat kaldı. Sahip olduğumuz bu fırsatı sonuna kadar kullanacağız. Elimizde fırsat olduğu sürece, biz, gerçeküstücüler olarak bizi bu ikircikli dünyanın efsaneleri, düşünceleri, hisleri ile davranışlarına kesinlikle ve mutlak bir şekilde karşıt kılan eylemi sürdüreceğiz.

(İmzası Bulunanlar:) Achille Chavée, Fernand Dumont, Marcel Lecomte, Marcel Lefranca, *René Magritte*, Marcel Mariën, Jean Scutenaire, Raoul Ubac, Louis Van de Spiegele.

Gerçeküstücü grup (Mons, 43 rue de Nimy), *Bildiri*'nin gönderimine 19 Aralık tarihli aşağıdaki mektubu da ekler:

"Can Yoldaş,

Belçika'nın, sınır komşusu üç büyük ülkenin giriştiği savaştan kendini kurtarmış gibi görünmesi, onun belki de yöneticilerine rağmen daha önce fırsat bulduğu klasik ÖZGÜRLÜĞÜN SIĞINAĞI rolünü oynamasına imkân tanıyor.

Bazı gerçeküstücüler, burada birlik olmanın vaktinin geldiğine ve bu vesileyle bir GENEL KURUL toplanması gerektiğine inanıyor; bu toplanmanın amacı sizin bildiğiniz ve bizler gibi sizin de sahip olduğunuzu bildiğinize inandığımız bu RUH HÂLİni, GERÇEKÜSTÜCÜ RUH HÂLİni olduğu gibi korumaktır.

Bu şartlar nedeniyle, ekteki bildiriyi kaleme almışlardır; sizden de bu bildiriye imza atarak yoldaş FERNAND DUMONT adına, 43 rue de Nimy, Mons adresine EN GEÇ 25 Aralık tarihine kadar göndermenizi rica ederiz.

Bu bildiri, L'INVENTION COLLECTIVE dergisinin ilk sayısının başında yer alacaktır, söz konusu derginin yayın politikası bu metne imza atanlar tarafından kararlaştırılacaktır. Dergi, Ocak 1940 itibarıyla, her iki ayda bir düzenli olarak yayımlanacaktır.

Burada sizlerin dayanışmasına olduğu kadar maddi ve manevi desteğine de güvendiğimizi söylemeye lüzum yoktur. Buradan hareketle, imzalanmış bildiri formlarını bize gönderirken, YİRMİ FRANK karşılığında, dergimizin özel sayılarına abone olma kararınızı bize bildirmenizi rica ederiz. Bu özel sayıların her biri numaralandırılacak ve abonelere özel numarayla gönderilecektir.

Ayrıca yazı, şiir, fotoğraf vb. eserlerinizi Yoldaş DUMONT ile paylaşmanızı rica ederiz.

Ocak ayının başında düzenlenecek toplantı davetleri tarafınıza ayrıca iletilecektir. Bu girişimimiz ile ilgili ayrıntılar sizinle paylaşılacaktır. Hiç şüphesiz, mevcut şartların tarihî bir öneme sahip olduğu böyle bir eyleme dâhil olacağınıza yürekten inanırken, aynı zamanda siz Yoldaşlarımıza en derin saygılarımı sunarım.

Grup temsilcisi sıfatıyla, Fernand Dumont..."

Burada tekrar basımını yaptığımız Magritte'in Scutenaire'e mektubu da aynı şekilde *L'Invention collective*'in hazırlıklarıyla ilgilidir.

Nougé, Mariën'e Ocak 1940'ta şöyle yazar: "*L'Invention collective*'in (bu isim hayli şahsi bir anıyı uyandırıyor bende[6]) prospektüsünü keyifle okudum, ancak aşkın şeffaflığı, bilincin gecesi ve yaşayan manzaralar kısımlarını pek beğenmedim. Bunun dışında, mutlak ve kesin karşıtlık her zaman ilgi çekici, yapıcı, aydınlatıcı ve tabiri caizse hiçbir beklentiyi boşa çıkarmayan, eğlenceli bir şeydir..."

Aynı ay yapılan benzer bir yazışma: "Sevgili Mariën, madem *L'Invention collective*'in prospektüsüne geri döneyim istiyorsunuz, o zaman hiç sakınmadan söylemeliyim ki sizin[7] kurduğunuz ilk cümle bana mükemmel görünüyor ve yararının sorgulanması bence güç olan sahiden şiirsel bir laboratuvarın açılışına tam anlamıyla uygun düşüyor. Metnin devamı su götürür, size bunu yazmıştım..." (*L.S.*, s. 214 ve 215).

NOTLAR:

1. Mariën'e gönderilen versiyonda sözcük eksik.
2. *Au Défaut du silence*, 1925.
3. Magritte, Scutenaire'e Kasım1959'da şöyle yazar: *Sana büyük formatta yeniden yapacağım "Bel canto" adındaki tablo için düşündüklerimi söylemek için yazıyorum. Neden bilmiyorum. Ama senin yardımın lazım çünkü henüz taşlar yerine oturmadı. Fikir şu, "gece yarısı güneşi" saçmalığı yerine şunu buldum: "LE CLAIR DE LUNE DE MIDI [ÖĞLE AYININ IŞIĞI]." Ama sen hâlihazırda keskin gözlerinle bu formülün şu şekil daha iyi olacağını görmüştün: UN CLAIR DE LUNE À MIDI [ÖĞLEYİN BİR AY IŞIĞI], bunda daha az tekrar var, aslına bakarsan DE kelimesi iki kez geçiyor. Bu arada, dikkatli okuru rahatsız etmekte bir mahzur yok, belki de şöyle bir güm etkisi yaratmak için bu tekrar önemlidir. Güm! BAM!... (bir tür bombardıman). Dahası, biraz da yontulmamışlık var, yaniii, her şeyi söyleme hoyratlığı mı desem bir ilkellik mi desem, bu tablonun adının kolaylık taşıması ince bir ruhu hiç şüphesiz rahatsız etmeli (belki de kimseyi rahatsız etmeye hacet yok). Ayrıca "Ay Işığı"nı bir sembole dönüştürmeyecek doğrulukta bir şey olmalı ya da daha ziyade bir fikrin dışa vurumu, sonra kolaylığa öyle bir kilometreden fazla yaklaşmamalı, öte yandan hoyratlık noktasında bir aşırılığa da kaçmamak lazım yoksa bütün etki boşa düşer: belki de ÖĞLEN GÖLGESİ ya da GÜNDÜZ GÖLGESİ gibi bir versiyon uygunsuz bir biçimde GÖLGE kelimesine fazla yaslanmış olacak, zira GÖLGESİNİ DÜŞÜRMEK fiili [okunamadı] eyleminde güneş ışığı fazlayken gölgeyi aramak anlamına gelecek. Yahut bu da vasat yazarların hayal gücü yoksunluğu nedeniyle gerçekte mevzubahis olan nesnenin ağırlığını taşıyabilecek bir kelime yerine "sembol"lere başvurma alışkanlığı minvalinde başvurdukları bir sınırlama.*

   Ayrıca "Gündüzün Hayaleti" veya "Öğle Düşü" gibi farklı bir yolu da düşündüm. Ama sanmam ki sen bunları daha iyi bulasın. Nihai kararını bana Ubac'taki pazar günü toplaşmasında ya da öncesinde bildir...

Daha 1934'te Magritte, Colinet'ye şu satırları yazar: *Bir sonraki tablomun öznesi ay olacak. Çamurdan bir yuvarlak üzerinde yaşadığımız hissini doğru şekilde bize sunabilecek bir şeylerin peşindeyim.*

Eğer ay bir sahneyi aydınlatıyorsa, kayıtsız izleyicinin düzeyinde olmamalı, yalnızca "şamdanları tutma"ya yaramıyor ya da basitinden bir pitoresk rolü oynamıyor olmalı. Ayı tuzağa düşürmek, efsunlamak, bir ay aynasının araştırdığım sorulara uygun cevapları verebilmesi gibi önemsiz bazı fikirler... (Burada Magritte belki de ileride *Le Voyageur* [Seyyah] adını alacak tabloyu düşünüyordu. Bu metnin arka tarafında, alt kısmında şunların yazdığı bir çizim bulunur: *Aya seyahat edin. Avantajlı tatil planları. Agence KOLASIT, Brüksel.* Burada, o zamanlarda oldukça aktif olan Nicolas seyahat acentesine bir gönderme söz konusudur). Ayrıca bkz. Rapin'e gönderilen 20 Mart 1956 tarihli mektup.

1955'in başında Magritte, Colinet'ye şöyle yazar: *İnanıyorum ki, deha mükemmel fikirlere sahip olmak anlamına değil, daha ziyade mükemmel bir fikrin ya da bir başkasının gelişinin farkında olmak anlamına geliyor. Örneğin, farkında olmadan mükemmel bir fikre sahibim, bundan sizin de haberiniz yok, bir ya da iki yıl önce bunu size hatırlattığımda, bir yerden diğerine dolaşırken, ay tam olarak bir şöminenin ya da bir ağacın üzerine vurmuştu. O anda bunu "gülünç" ya da "eğlenceli" bulmuş ve pek de ilgilenmemiştik. Les filles du ciel* [Gökyüzünün Kızları], *La robe du soir* [Akşam elbisesi], *Le maître d'école* [Okul Müdürü] *ve Le chef-d'œuvre* [Şaheser] *gibi yeni tablolar sayesinde, "gülünç" fikrin aslında mükemmel olduğunu hesaba katarsak artık dehaya sahip olabiliriz. Mesens'in kliniğinin salonunda, bilinçsiz birine deha hissi vermek istemiş ve iki örnekten yararlanmıştım: Örneğin mükemmel fikirlere sahip olabileceklerini fark etmeleri hâlinde bir dehaya sahip olabilecek Smet ve Jespers kendilerini geriye çekmişlerdir. Bu budalalar tamamen başka bir şeye odaklanmışlar; birincisi Flaman kübizminde, ikincisiyse dekoratif sanatlarda olmak üzere "modern resim"de kendilerine ait bir yer edinme kaygısına düştüler. Bu yüzden eğer birincisi mesela bir karakterin kafasının üzerinde ayı görebileceğimizi düşünmüş ve ikincisi de bir gemi silueti içinde denizi devam ettirmiş (Séducteur* [Baştan Çıkarıcı] *tablosuna gönderme) olsaydı, "gülünç" buldukları fikirlerin onların ilkel sanatsal alışkanlıklarından daha az değere sahip olmadığını görebileceklerdi. Dönüp geçmişe baktığımda, bu konuşmada beni daha açık bir şekilde haksız bulmuyor görünmenize şaşırıyorum; sadece şunu demiştiniz: Öyle yapamazlardı, onlar "başka şeyin" peşindelerdi. Yalnızca söylediğinizi, benim şu an yaptığım gibi, açıklamanız koşuluyla bunda hemfikir olabilirim. Ancak benim seslendiğim bilinçdışının bu "başka şey"i, mesela müthiş bir fikir kadar iyi ya da ondan daha iyi bir şey anlamında gördüğü de muhakkaktır...* (Magritte burada Jespers'in 1929 tarihli *Liman* tablosuna gönderme yapıyor. Burada P. G. Van Hecke'nin bazen gerçeküstücülüğün "ustaları" olarak Ensor ve Jespers'i gördüğünü hatırlatmak gerekir. Bkz. *Le Rouge et le Noir*, 4 Mayıs 1932; *L.S.*, S. 196'nın dipnotunda alıntılanmıştır). Ayrıca bkz. Mariën'e gönderilen 22 numaralı mektup, Kasım 1939, *La Destination.*

4. O dönemde, Scutenaire'in Ollignies'te yanında kaldığı kişi.
5. Magritte'in *Documents 34*'te verdiği isim, bkz. *Ariadne İpi* bölümü.
6. Mariën'in *L.S.*'deki notu: Derginin adı olarak *L'Invention collective*'i seçen Magritte idi... Nougé bu ismi 1934'te şu meşhur tersyüz edilen denizkızı tablosu için uygun görmüştü. Nougé'nin yorumu aynı zamanda Magritte'e o dönemde dargın olmasıyla da

açıklanabilir, ki onun dergiyle olan ilişkisi diğer nedenlerin yanında bu yüzden de açık edilmemiştir. Öncelikle kendisine gönderilen sayının üzerine yazmış olmalıdır, burada Magritte'in çizdiği kederli bir yaşlıyı gösteren bir desen yer alır [*Bu üzgün adam oğlunun ölümüne ağlıyordur;* karşı tarafta, *aynı kişinin on iki yaşındaki hali görülür*], bu yaralayıcı gözlemle birlikte: "Yaşlanmak mı? Hayır dostlarım, bu o kadar üzücü bir şey değil. Af buyurunuz? Yirmi yaşındayım. Yeni başlıyorum." Ayrıca bkz. Marcel Mariën'in René Magritte'in kitabına yazdığı Giriş kısmı; *Lettres à Paul Nougé, F. A.*, s. 127-129, Kasım 1974 ve aynı yerde, Magritte ve Nougé arasındaki kopukluğu anlatan 28 Eylül 1952 tarihli 39 numaralı mektup.

7. Mariën, Magritte'in öncü çıkışından sonra nihai redaktör sıfatına mı kavuşacaktır yoksa buradaki "siz" adı geçenlerin hepsini mi kapsıyordur?

46

HAYAT ÇİZGİSİ II

Çocukluğumda, tatillerimi geçirdiğim ücra bir taşra şehrinin metruk hâldeki mezarlığında, küçük bir kız çocuğuyla oyunlar oynardım. Demir kapıları kaldırıp yeraltına inerdik. Bir gün, gün ışığına tekrar dönerken, yerle bir olmuş, dökülen yapraklarla kaplı taş kolonların arasında, başkentten gelmiş ve bana büyülü bir eylemi gerçekleştiriyormuş gibi görünen bir resim sanatçısıyla karşılaştım.

1915 civarında, ben de resim yapmaya başladığımda, o ressamla bu mutlu karşılaşmanın hatırası, beni ortak akla pek az uyum sağladığım denemelere yönlendirdi. Tuhaf bir tesadüf, belki de benimle alay etmek niyetiyle, beni fütürist ressamların sergisine ait resimli bir kataloğun içine yerleştirdi. Bu şaka sayesinde, resmetmenin yeni bir biçimini tanıdım ve bu hakiki sarhoşluk içerisindeki resmi keşfetme maceramda bana eşlik eden küçük kızın olağanüstü bir maceraya atıldığı tren garları, şölenler ya da kentler gibi canlı atmosferler yarattım. Bunun saf ve güçlü bir his olduğuna şüphe yoktu: Erotizm, beni resmî mükemmeliyetlerin geleneksel arayışına düşmekten kurtaran şeydi. Duygusal bir şok duygusunu kışkırtmaktan başka bir amacım yoktu.

Bu keyfi resimler, sonrasında tuhaf, başka bir deneyime yerini bıraktı. Sevdiğim dünyanın elimin altında olma ihtimaline inanarak, temel olanı tualin üzerine aktarıp aktaramayacağımı düşünmeye başladım ve bunun plastik karşılıklarının ne olduğunu araştırmaya giriştim.

Sonuç, çağrışım açısından zengin ancak soyut, durağan ve yalnızca bakan gözün anlayışına hitap eden bir imgeler bütünü oldu. Bu deneyim benim gerçek dünyayı aynı soyut tarzda görmemi sağladı. Ayrıntıların değişken zenginliği ve doğanın ince ayrıntılarına karşın, bir manzarayı gözlerimin önüne çekilmiş bir perdeden başka bir şey değilmiş gibi görebiliyordum. Ovaların derinliğinden pek az emin olabiliyor, ufkun uzaklığına pek az ikna olabiliyordum.

1925'te, Brüksel'in meşhur birahanelerinden birinde kapıldığım amansız tefekkür sonrasında bu pasif tavırla ilişiğimi kesme kararı aldım: Kapıların silmeleri bana varoluşa dair bir sırrı barındırıyormuş gibi görünmeye başladı ve onların hakikati ile uzun bir zaman boyunca meşgul oldum. Dehşete benzer bir duygu, benim için gerçeğe dair ve hayatı dönüştürmeye doğru eyleme geçme iradesinin başlangıç noktası oldu.

Aynı iradeyi ve ayrıca daha üstün bir yöntem ve kuramı, Karl Marx ve Friedrich Engels'in eserlerinde buldum; aynı dönemde, dünyanın içinde bulunduğu mevcut rezil şartlara arka çıkan her türlü burjuva, ideolojik, toplumsal değere karşı nefretini şiddetli bir biçimde ortaya koyan Gerçeküstücülerle tanışmamla birlikte, dünyanın ve hayatın düşünceye ve duygulara daha fazla yanıt vermesini sağlayabilmek için kendimi tehlikeye atmam gerektiğine ikna oldum.

*

Yaptığım tablolarda nesneler gerçekte sahip oldukları görünümle temsil ediliyorlardı; öyle nesnel bir tarz vardı ki belirli yollarla uyandırabileceklerini kanıtlayacakları sarsıcı etki, bu nesnelerin ödünç alındığı gerçek dünyada, oldukça doğal bir değişimle bulunacaktı.

Tablolarımda nesneleri onlarla hiçbir zaman karşılaşmadığımız yerlerde gösteriyordum. *Bu birçoğumuzun bilincinde olmasa da sahip olduğu hakiki bir arzunun gerçeğe dönüştürülmesidir.*

Evlerimizde, yüzlerimizde gördüğümüz çatlakları, gökyüzünde olduklarında daha manidar buluyordum. Kıvrımlı ahşap masa ayakları, bir ormanın içindeki baskın öge olarak göründüklerinde onlara atfettiğimiz masum varoluşlarını yitiriyordu. Şehrin üzerinde süzülen bir kadın bedeni, aşkın sırlarını tanımamı sağlıyordu. Bakire Meyrem'i dişil bir çıplaklık içinde göstermeyi hayli öğretici buluyordum. Hayranlık duyulası atların boyunlarına asılan demir çanları, bir uçurumun dibinde biten tehlikeli bitkiler olarak gösteriyordum.

Yeni nesnelerin yaratımı, bilindik nesnelerin dönüşümü, bazı nesnelerin maddi değişimi, imgelerle çağrışım içindeki kelimelerin ele alınışı, dostların verdiği fikirlerin eserlere çevrilmesi, yarı uyku ya da rüya hâlindeki görüntülerin kullanılması bilinçle dış dünya arasında bir bağlantı inşa etmek için kullanılan diğer vasıtalardı. Tabloların isimleri, seyirciyi kolaylıkla ve kendinden emin bir şekilde bir yöne itecek vasat eğilime karşı bir güvensizlik yaratmak için özel olarak seçiliyordu.

*

1936'da bir gece, bir kafes ve içinde uyuyan bir kuşun olduğu bir odada uyandım. Müthiş bir yanılgıyla kafesin içindeki kuşun yerini bir yumurtanın almış olduğunu gördüm. Burada şaşırtıcı, yeni bir şiirsel gizemle karşılaşmıştım; zira hissettiğim şok, kesin olarak iki nesne, kafes ve yumurta arasındaki yakınlıkla daha da artmıştı, *oysa daha evvel bu şok birbirine yabancı nesnelerin bir araya gelmesinden*

kaynaklanıyordu. Bu aydınlanma anından hareketle, –bir araya gelebilecek ve birbirleriyle sıkı sıkıya bağlanabilecek ögelerin açtığı yol sayesinde– tıpkı yumurta ve kafesin yan yana geldiklerinde üretebildikleri bariz şiirselliği acaba başka nesneler de ortaya çıkarabilir mi diye düşünmeye başladım. Bu keşfedilecek öge, bu her nesneye müphem bir şekilde bağlı olan şey, araştırmalarım sırasında şuna kani oldum ki, o şeyi her zaman önceden biliyordum ancak bu bilgi düşüncemin derinliklerinde kaybolmuştu. Bu araştırmalar, her bir nesne için tek bir cevap sunduklarından, soruşturmalarım *nesne, bilincimin derinliklerinde ona bağlı olan şey ve içinden bu şeyin çıkıp kendini göstereceği ışık olmak üzere üç verinin bulunduğu bir sorunu çözme* arayışına dönüştü.

Kapı meselesi, içinden geçilebilecek olan bir deliği akla getiriyordu. *La Réponse imprévue* [Öngörülmeyen Yanıt] ile kapalı bir daire kapısını resmettim. Kapıda, gecenin ardında kendini gösterdiği şekilsiz bir delik vardı.

Işık meselesinde, düşündüm ki eğer ışık nesneleri görünür kılma gücüne sahipse, varoluşu yalnızca onu kendine çeken nesneler olması koşuluna bağlı. Madde olmadan ışık görünmezdir. Bu durum bana, rastgele bir nesnenin, bu örnekte bir kadın gövdesinin, bir mumun ışığıyla aydınlandığı *La Lumière des coïncidences* [Tesadüflerin Işığı] resminde açıkça göründü. Burada aydınlanan bir nesnenin ışığa hayat verdiği görülüyordu.

Kadın meselesi "Le Viol"e [İhlal] ilham oldu. Bu tablo, üzerinde bir kadın bedeninin resmedildiği bir kadının yüzünü gösteriyordu.

Pencere meselesi *La Condition humaine* [İnsanlık Hâli] resmine vardı. *Bir pencerenin önüne, bir odanın içeriden görüntüsünü yerleştirdim, tuvalin üzerineyse tuvalin tam da örttüğü manzarayı yerleştirdim. Dolayısıyla tuvalin üzerinde gösterilen ağaç, aslında odanın ardında olan ağacı gizliyordu. İzleyici için bu ağaç aynı anda hem odanın içindeki tuvalin üzerinde hem de düşünüldüğünde, odanın dışındaki gerçek manzarada olan bir ağaçtı. Biz de dünyayı işte böyle görürüz. Onu kendimizin dışında görürüz, bununla birlikte gördüğümüz tek şey onun bizdeki temsilidir. Aynı şekilde, şu anda olan bir şeyi, bazen geçmişin içine yerleştiririz. Hâl böyle olunca, zaman ve uzam, yalnızca gündelik deneyimde hesaba katılan o bayağı anlamlarını yitirir.*

Uzun zaman boyunca cevabını aradığım sorulardan biri de at meselesiydi. Araştırma sürecinde, çok daha önceden beri bilinçsizce bildiğim bir şeyi gün ışığına çıkardığım anlaşıldı. Aslında, temeldeki fikir müphem bir şekilde sezdiğim nihai çözümün ta kendisiydi. Bir dizi araştırma ve denemenin ardından, anlamını keşfedemediğim biçimsiz üç kütleyi taşıyan bir at görüntüsü. Önce bir kavanoz, üzerinde at resmi olan bir etiket ve etiketin üzerine basılmış CONFITURE DE CHEVAL [AT REÇELİ] yazısı olan bir nesne tasarladım. Daha sonra, kafasının yerinde işaret parmağı ileriyi gösteren bir elin olduğu bir at imgesi yarattım, ancak bunun bir tek-boynuzdan başka bir şey olmadığını gördüm.

Kışkırtıcı bir birleşim üzerinde uzun süre oyalandım: Karanlık bir odaya, bir masanın üzerine oturmuş bir kadın savaşçıyı yerleştirdim, başı bir elinin üzerine dayanıyor ve bir rüya hâlinde bir at manzarasını izliyordu. Vücudunun alt tarafı ve atın dört ayağı gökyüzünün ve bulutların rengindeydi. Sonunda beni doğru yola sevk eden, dört nala giden bir ata binmiş pozisyondaki binicinin görüntüsü oldu; ileri doğru atılmış kolunun manşetlerinden bir savaş atının başı çıkıyordu ve arkaya doğru uzanan öbür elinde bir kırbaç tutuyordu. Bu atlının yanına, aynı pozisyondaki bir Kızılderiliyi koydum ve bir anda araştırmalarımın başında at ile bağlantılandırdığım üç şekilsiz kütlenin gerçek anlamını fark ettim.

Bunların binici olduğunu biliyordum ve "La Chaîne sans fin" [Sonu Olmayan Zincir] tablosunu işte böyle yaptım. Çorak bir arazideki kapalı bir gökyüzünün altında, sağrısında modern bir binici, Orta Çağdan kalma bir binici ve Antik Çağdan bir biniciyi taşıyan şaha kalkmış bir at.

Nietzsche, uyarılmış bir cinsel sistem olmadan, Raffaello'nun bir dizi Meryem Ana tablosu yapamayacağını düşünüyordu. Bu bizi saygıdeğer ressama alışkanlıkla atfettiğimiz rahipler, Hristiyanlık inancının gücü, estetik, saf bir güzellik ihtiyacı vb. hususi birtakım itici güçlerden uzaklaştırır. Yine de bu düşünce bizi resme ait olguların daha sahih bir yorumlamasına götürür ve bu hoyratlık öngörülü bir düşüncenin doğrudan sonucudur.

Aynı fikir özgürlüğü, toplumsal eylemin tüm alanlarında görülmeye başlayan sağaltıcı geri çekilişe imkân tanıyabilir ancak.

Düzenini yitirmiş, çelişkilerle dolu bu dünya, bizim dünyamız, yeri geldiğinde hayli karmaşık, yeri geldiğinde yaratıcı olan ve sefil bir şekilde ondan fayda sağlayanları affediyor ya da meşru kılıyor gibi görünen açıklamalar sayesinde sonuçta öyle ya da böyle dönmeye devam ediyor. Bu açıklamalar belirli bir deneyimi hesaba katar.

Ancak burada "her şeyiyle hazır" bir deneyimin söz konusu olduğunun ve parlak tahlillere yer açsa da bu deneyimin mevcut şartların analizine dayanmadığının farkında olmak gerekir.

Gelecek nesiller, yaşamın orta yerinde, olanların gözlerimizin önünde şekilleneceği derin bir analizin ürünü olan bir deneyim geliştirecekler. Ve ciddi bir ön inceleme sayesinde, benim anladığım şekliyle resimsel deneyim bundan sonra inşa edilebilecektir.

Bu resimsel deneyim, yaşamın göz ardı edilen imkânları açısından benim inancımı doğrular. Ben, onların zaferinin insan varoluşunun geçerli tek nedeni ve yegâne amacı olduğunu söylerken yalnız olmadığıma inanıyorum.

L'Invention collective içinde, Brüksel, S. 2, Şubat 1940, s. 11-14 (W 172).

Derginin adresi o dönemde Raoul Ubac'ın oturduğu adresti. Yazar ve Scutenaire tarafından gözden geçirilmiş bu kısaltılmış versiyon, sıklıkla alıntılanacak ve çevrilecektir (bkz. *Kaynakça*). *La Destination*'un 29. sayısında yer alan Mariën'e mektup, Mariën'in de bu redaksiyon sürecine dâhil olduğu izlenimini verir.

L'Invention collective hakkında bkz. Blavier, s. 227-228 ve Mariën'e mektuplar, 1939-1940, *La Destination* içinde. Bu 2 numaralı sayı ve son numara ile ilgili bazı mektuplar elimize ulaşmıştır:

Magritte, Scutenaire'e 9 Mart 1940'ta (gönderilme tarihi) şunları yazar: *Acaba bu çizimle ilgili seni çok zahmete sokmayacak bir çözüm bulabildin mi?*[1]



bu kafamı kurcalayan bir sorunun çözümü olurdu. Ben şöyle isimler düşündüm: "LE STATU QUO" [STATÜKO], *"LA SUPERIORITE HUMAINE"* [İNSANİ ÜSTÜNLÜK]. *Ama sen daha iyisini bulursun. Biraz kafa yordum, bu çizim YR, KNOX vs.'deki "NOTLAR"ı hakkıyla görselleştiriyor.* [1. sayıdaki kısa notlara anıştırma yapılıyor.] *Bilhassa bu çizimle görselleştirilebilecek bir not ve bir isim aklına geliyorsa söyle. Belki de bu araştırmanı biraz daha kolaylaştıracaktır. Ekte B'nin* [muhtemelen Pol Bury] *V den S* [Louis Van de Spiegle, yayımlanmamış metin] *ile ilgili yazısını yolluyorum. Bana öyle geliyor ki metnin basılması için dizgiye geçirilmesi, düzeltmelerin yapılması ve yeterince ikna edici olmayan kısımlarının atılması gerekli.*

Irène Hamoir'a, 1 Mayıs 1949: *Şiirsel çalışmanı keyifle okudum.*[2] *Özellikle heykel ile ilgili son şiiri beğendim ve bir de bilhassa fevkalade bulduğum A şiirine değinmeliyim.*

L'Invention collective'te silinen Adela kısmı (beyaz bastonlu karakter) hakkında henüz tam ikna olmuş değilim, zira bu küçük dergi ortaya çıktığından beri, şüphesiz epey değiştim; vaktiyle yazılmış ve kırpılarak yayımlanmış bu parçayı neredeyse bütünüyle geri

çektiğine göre senin de değiştiğine şüphe var mı? Kim haksız ki? Kimin kabahati yok? Bu konuda bir hakem bulmak imkânsız.

Zaten şiir de resim gibi absürt...

Chavée'ye, 20 Mart 1940: *Kitabını büyük bir memnuniyetle aldım, teşekkür ederim. Okumayı yeni bitirdim ve sana elli dakikalık "somut" bir hayat borçluyum. Bundan ziyadesiyle memnunum. Maalesef her zaman olduğu gibi, sonra dünyanın küçük dertlerine düşüyor ve elimizde tutup hayhuyla geçip gitmesine gönlümüzün elvermediği geçici bir fırsat kollamaktan başka bir şey yapamıyoruz.*

Yazdığın şiir ve metinler oldukça şahsi bir bakış açısı getiriyor ve bu sayede, ayrıca şiirsel gerilimleri neticesinde, bu metinlere güveniyor ve gelecekte onların, kendimizi adadığımız ve bana hayatın bir ödevi gibi görünen bu biraz umutsuz, belki de delice girişimi, bize hiçbir şey sunmayan tekdüze bir ilerleyişten bütünüyle başka bir şeye dönüştüreceklerine inanıyorum.

Görece meselenin pratik tarafında, kitabın hakkında bir not yazması gereken Lecomte'un yavaşlığı ve Dumont'un yazdığı notun "çok geç" gelişi, kitabının duyurusu dışında dergimizde başka bir şey yapmamıza müsaade etmedi. Yeni yayımlanan Mabille'in "Le Miroir de Merveilleux" kitabı için de aynısı söz konusu, onunla ilgili de diğer dostlarımıza yaptığımız gibi, dayanışma adına kısa bir alıntı yayımlayabildik.

İkinci sayının içindekiler kısmında, tam zamanında bir şiir ve ilk olarak Figaro Littéraire'e gönderilen "Bir Soruşturmaya Yanıt[5]" metnini yollayan André Breton da yer alıyor. Bu iş birliğinin bazılarının eleştiri oklarını çekeceğini biliyorum, ancak ihtilaflara müdahale edecek halimiz yok, temelde bu yeni Hugnet-Eluard grubu[6] ile aramızdaki görüş ayrılığından kaynaklanıyor. Kendi açımdan, tıpkı senin gibi, tamamıyla göz ardı ettiğimiz şiirin dışındaki sorunları hesaba katarak birinin ya da öbürünün şiirini tercih etme meselesi değil bu. Birçokları gibi Mesens'in de şaşırtıcı bir alışkanlıkla giriştiği böylesi bir çaba, hiçbir zaman yeni bir şey ortaya koymamıştır. Ben bu derginin değerli bir şeyler sunacak herkesin katkısına açık olduğunu ve bu koşulun da bize katılmak konusunda ikircikli tavırlara karşı korunmak için yeterli olduğunu düşünüyorum.

Van [de Spiegle] *hakkındaki not senin ve Dumont'un talebi üzerine silinecektir.*

Bu ikinci sayı çok güzel olacak, ilk sayı aslında 16 sayfa olacakken 22 sayfaya çıkması yüzünden bunun içeriği çok daha önemli. Bu ek 6 sayfa yüzünden şaşıran Basımevine söylediğimiz gibi, 16 sayısı bizim açımızdan boyun eğilmesi gereken bir dogmayı temsil etmiyor. Nisan'ın hemen başlarında dergilerin olduğu (50 adetlik?) paket eline geçecek ve umuyorum ki daha önceki satış rekorunu kırdığın gibi bizden daha da fazlasını sipariş edeceksin.

6 Şubat 1940'ta, Magritte *L'Invention collective* adına, aralarında Valérie Cooper, Metrinovitch, J. Jeninckx [*sic*], Herbert Read ve Dawson'ı da saydığı "İngiltereli dostlar" ile iş birliği yapması için Roland Penrose'a yazar.

KAYNAKÇA:

İngilizce çevirisi Félix Giovanelli tarafından *View*'da yayımlanmış ve yeniden basımı yapılmıştır; New York, Aralık 1946, s. 21-23. Lucy L. Lippard'ın *Surrealists on art* kitabında, s. 157-161 arasında alıntılanmıştır. Mariën'in *Les Corrections naturelles* kitabında s. 84-85'te de bir alıntı yer alır.

** işaretleri arasındaki bölüm, Giovanelli'nin çevirisiyle Magritte Sergisi Kataloğunda; Beverly Hills, Copley Galleries, 1948 (W 308) ve İsveççe çevirisiyle Stockholm'deki Moderna Müzesi Magritte Sergisi Kataloğunda alıntılanmıştır; 1967, s. 33. * işaretleri arasındaki bölüm Volker Kahmen'in Almanca çevirisiyle Kestner-Gesellschaft kataloğunun 51. sayfasında yayımlanmıştır. *** işaretleri arasındaki bölümse Brüksel'deki Galerie Finck'in 2 Mart 1962 tarihli kataloğunda, s. 40'ta alıntılanmıştır (W847).

Çeşitli bölümler İngilizce çevirisiyle Suzi Gablik'in *Magritte* kitabında, s. 24, 28, 41, 97, 104-15, 182-185'te yayımlanmıştır. Buradaki çeviri Giovanelli'nin çevirisiyle küçük farklar gösterir. *La Chaîne sans fin* [Sonu Olmayan Zincir] hakkındaki bölüm, tekrar basımı esnasında, *Universe of Art*'ta kısmen alıntılanmıştır; I, Londra, Fischer, Haziran-Temmuz 1973, s. 36.

NOTLAR:

1. 1947 tarihli *Magritte* kitabının 50. sayfasında bu çizimi betimleyen Scutenaire, bu çizimin "kaybolduğunu" belirtir. Ayrıca bkz. *Çoğulluk Sorunu*. Bununla birlikte bu çizim, Scutenaire'in *Avec Magritte* kitabında 18 Mart 1940 tarihiyle birlikte yerini alır; 1977, s. 50.
2. Irine, *Œuvre poétique* (1930-1945). Saint-Julien-de-Voventes yakınlarındaki Saint-Generou'da editör olan H. Maître François'nın önsözüyle birlikte, 200 ex. H. C. Kaynakçada belirtilen adres Villon'un *Le testament* şiirine gönderme yapıyor gibidir. Bugün bu yerler Saint-Julien-de-Vouvantes (Loire-Maritime) ve Saint-Généroux (Deux-Sèvres) olarak bilinir. Irine'nin derlemesi *Corne de brune* adındaki daha geniş bir derlemede kendine tekrar yer bulur; Brüksel, Brachot & Tom Gutt, 1976.
3. *La Question de confiance*, Mons, Hainaut'taki gerçeküstücü grubun yayını, 1940.
4. Paris, Le Sagittaire, 1940; André Breton'un önsözü, André Masson ve Yves Tanguy'nin çizimleriyle.
5. Şiir: *Carte postale*; Soruşturma: En ön sıraya konan okumalar.
6. "Komünist harekete sempatisi nedeniyle, bir süredir yoğun eleştirilere maruz kalan Eluard, Marksist yayın organı *Commune*'e şiirlerini yollamıştı. Paris'e döndüğünde, Breton onunla yollarını ayırmak için bu yayınları bahane etti. Daha sonrasında Georges Hunet de gerçeküstücü akımdan dışlandı... 1938'deki kopuş nihai oldu." (Roger-Jean Ségalat, *Album Eluard*, Paris, Gallimard, 1968, s. 215-216.)

47

"René Magritte..."

René Magritte, diyelim ki 10 Temmuz Cumartesi günü, saat 3'te, Madeleine Caddesi No: 51'in birinci katında, koridorun SOLDAKİ ilk kapısının ardında, tablolarıyla dostlarının bir araya gelmesini arzu ediyor.

Magritte'in 10 Temmuz 1943'te (W211'de sehven yazıldığı şekilde 1944 değil) Lou Cosyn'deki sergisi için kendi el yazısıyla kaleme aldığı davet. 11 ve 18 Temmuz tarihleri için *Manifestes et autres écrits*, s. 15'te yayımlanan el yazısı ek davetler şu notu düşer: "Henüz kamuoyunca bilinmeyen resimlerin yer aldığı bu sergi, René Magritte'in alışılagelmiş tekniğinden kopmuş olması ve sanatının en son ve en yeni ifadesiyle ilk kez karşılaşacak olmanız açısından da ilgi çekici olacaktır."

KAYNAKÇA:

Bir anlamda, Magritte'in "izlenimci dönemi"nin bu vaftiz töreni, olduğu şekliyle Bussy'nin *Anthologie*'sinin 246. sayfasında yayımlanmıştır.

48

Tanrı adına!

(Magritte; Georges Bataille ve Roger Caïllois'ya, Jean Lescure'ün *Messages* adlı dergisiyle birlikte ona destek olan Marcel Lecomte ve Raoul Ubac'a karşı kaleme alınan bu el ilanında Christian Dotremont ile birlikte imzası bulunan tek Belçikalıdır.) (W 201)

Bu ilanın metni şurada yeniden yayımlanır: *Le Surréalisme encore et toujours*, Paris, Cahier de Poésie, s. 4-5, Ağustos 1943.

Noël Arnaud'ya gönderilen 24 Temmuz 1974 tarihli bir mektup bu konuda bazı bilgiler verir: Bu metin, *Main à Plume*'ün diğer yergi yazılarının aksine, (en azından) bir düzine imzacısı tarafından okunmuş, gözden geçirilmiş ve düzeltilmiştir; ancak buradaki Belçika etkisi gerek arka planda, gerek dik başlılıkta, gerek biçimde benzersiz bir şekilde kendini duyurur; burada başka önerileri dışında –hiç şüphesiz– Lautréamont epigrafının kullanılmasını da öneren Dotremont'un köşeye iliştirilmiş "fileli" tarzı da göze çarpar. Çıkış noktası olan yazmanın onun elinden çıktığından kuşkulanmak yersiz değildir, ancak nihai metin bu ilk versiyondan kesinlikle oldukça farklıdır. Magritte'in ilgi çekici imzası dışında, onun redaksiyon sürecine de dâhil olup olmadığını hatırlamıyorum. Grup *Messages* dergisini tehlikeli ve kafa karıştırıcı bir girişim olarak görüyordu, *Messages*'ın ilk sayısının çıkışından çok önce yürütülen *Messages* ve *Main à Plume* dergilerinin birleşmesi müzakeresi başarısızlıkla sonuçlanınca, *Main à Plume* üyelerini (mesela Ubac'ı) ya da 1943 yılı ortasında sayıları görece bir hayli artan sempatizanlarını "kendi yanlarına çekme" girişimi riske girdi.

Arnaud ve Dotremont harici birçok ismin yanında Gérard de Sède, Boris Rybak, Pierre Minne ve Jean Simonpoli de *Tanrı adına!*'nın yayımlanmasına destek oldular. Ayrıca bkz. *La Destination*'un 151. sayısındaki mektup (ve dipnot kısmı).

49

"René Magritte'in değiştirdiği şey..."

René Magritte, resimden mümkün faydalanma biçimimizi değiştirdi. Bunda söz konusu olan artık sadece görme, algılama ya da sanatlar aleminde alışkın olduğumuz başka başka açıklamalar değil. Tüm bunlar R. M.'nin resminde az çok mevcut. Kaldı ki kolları açıklama işinde, sözcüklere güçlerini kaybettiren biricik bir bakış açısı var. Bir bilme arzusudur tecrübe ettiğimiz ama bu arzuyu neşeli bir ortamda tatmine uğraşmaktayızdır ve R. M.'nin tablolarından yayılan ışık bizdeki bu uğraşa beklenmedik bir cazibe kazandırır.

La Destination, 62 sayılı Mektup (Kasım 1943), 1977.

Bu metin Mariën'e Dietrich Galerisi için (W 210) "51 işaretten oluşan en fazla 20 satırlık bir önsöz" yazma esini vermiş olmalı. Nihayetinde, Paul Lecharantais mahlasıyla önsözü bu sergi için kaleme alan Nougé olmuştur.

50

RENK TÜCCARI YA DA İNSANLARIN ZAHMETİ

Sanatçı bir ressam Madame X'in mağazasına gider ve 50x60 cm'lik tuvale göre bir şase ister. Madame X, ona bu tuvalde neyi canlandıracağını sorar. Sanatçı aklında bir şey olmadığını, esinlenmeyi beklediğini söyler ki Madame X şöyle yanıt verir: Madem aklınızda bir şey yok, o zaman nasıl bu boyutlarda bir şase sipariş edebiliyorsunuz çünkü herhâlde bu şasenin gelecekteki fikrinizi resmetmeye uygun olup olmadığını bilmiyorsunuz? Öyleyse aradığınız şeyi kesinkes bildiğiniz zaman yine gelin beyefendi. Başka bir sanatçı boya satın almak üzere Madame X'e gelir. Madame X, boyalarla ne yapacağını sorar. Boyalar bir portre yapmada kullanılacaktır ve sorgulanan sanatçı portredeki modelin yeşil gözlü kızıl saçlı bir kadın olduğunu söyler. "Pekâlâ" der Madame X, "işte size gereken boyalar şunlar" sonra birkaç boyayı paketler. Ressam: Gözler için bana veronez yeşili ve kıyafeti için vermillon kırmızısı lazım. "Hayır olmaz" der Madame X, size sarımtırak yeşil verdim, öbür tonların makul karşıtlıkları sayesinde bununla yeşil göz fikri vermeyi herhalde becerirsiniz, hem elbise için bence vermillon kırmızısı uygun değil, elbiseyi gri tonda resmetseniz daha iyi olur, kızıl saçlarla uyumlu olur...

La Destination, 1977, S. 75. Magritte burada, Mariën'e "aylak bir adamın kaleminden yazılmaya değer bir öykü fikrini" dayatır.

51

SİHİRLİ ÇİZGİLER

Gözlerini yumup bir nesneyi, bir duyguyu düşünürken Jacques Wergifosse[1], bir kâğıda çizgiler çizer. Orada, hemen yanı başımızda durmakta olana ve geceleyin pusuda bekleyene doğru ilerler.

Wergifosse'un çizimleri ne uyku ne uyanıklık haline aittir, bu ikisinden artakalan bir durumdur bu çizimler.

Bu çizimler, sadece, kalbimizin evrendeki yerinin açığa vurduğu nadir anlarda anlamlı olur.

Le Ciel bleu, Brüksel, S. 6, 29 Mart 1945, s. 3 (W 216).

Le Ciel bleu hakkında karş. Esor (yöneticisi Rose Capel'in mahlası): *Histoire de la pensée au cours de notre ère*, Virton, La Dryade, 1972, s. 58-61; Docteurs Montagnet & Desgosses (Paul Colinet ve Edmond Kinds'in mahlasları): *Dictionnaire de médecine amusante*, Brüksel, de Rache, 1971.

NOTLAR:

1. Magritte'in metnine Wergifosse'un iki resmi eşlik eder: *Jeune fille* ve *Max Ernst*.

   Jacques Wergifosse Magritte'in Magritte Sergisi Kataloğunda yayımlanmış eserlerinin tasvirinin yazarıdır, Magritte Sergisi Kataloğu, Huge Gallery, New York, 1948 (W 305). Bunların asli Fransızca versiyonları *Le Vocatif* 'te yeniden basılmıştır, *Le Vocatif*, Brüksel, S. 11 Haziran 1973; ve Sanglante... *Cent poèmes* derlemesi Magritte'e ithaf edilmiştir, Magritte bundaki bir başlığın süslemesini yapmıştır. Bu derlemedeki beyitlerden en azından bazıları görünüşe göre Magritte'in eserleriyle alakalıdır:

   "Çıngıraklar ormanı
   Hayran bırakıyor kendine dağları"

   Ya da örneğin:

   "Sakin bulutlar üstünde
   Yorgun insanlar"

   F. A., S. 99, Ekim 1973, "*La Partie de plaisir*" başlığı altında Wergifosse'un Magritte'in başka tablolarına dair şiirlerini bir araya getirir. Wergifosse'un rolü hakkında, ki o dönemde Magritte'in belki de en yakın arkadaşıdır, şu dosyaya bkz. *Le Surréalisme en plein soleil.*

52

JAMES ENSOR'A SAYGILARLA

James Ensor'un[1] sergisi etrafında dönen dışavurumların bizatihi kendileri ilgi çekicidir: Öncelikle, James Ensor'un çevresine kayda değer, ruhani bir ışık saçan en büyük sanatçılardan biri olduğu değerlendirmesinde mutabık kalınmıştır. Öte yandan bu aynı değerlendirme, James Ensor'un daha ziyade yakın zamandaki tablolarına ("Lahana" 1880'de[2] "alçaklık" diye nitelendirilmiş, "Ostende'de Öğle Sonrası" Salon de Bruxelles tarafından 1881'de reddedilmiştir vb.[3]) karşılık gelir. Bu mahir değerlendirme, iyi anlaşıldığı üzere, tetiklendiği her esnada miadı dolmuş değerleri hararetle savunmaya dayanan o bilindik rolünü oynamıştır ve genç Ensor, bu değerleri daha ziyade küstahça[4] işlemiştir. Şimdi düstur değişti: Ensor, bir doruk noktası gibi görünüyor. Kaldı ki, Ensor birtakım özgürlükleri, resimde bir hava değişikliği arama gayesiyle açık açık ortaya sermeye mecbur kaldı. İzlenimci Fransız ressamlar aynı amacı güdüyorlardı: resimde amaçlananları sınırlandırıp bunları derinleştirmek. Fransız dostları gibi Ensor da renklerin incelikli ya da şiddetli oyunlara adandığı tablolar yapmada başarılı oldu. Konular başka başkaydı. Bu konular simetriden yoksun kompozisyonlara ve renk sanatçılarının dekoratif söylevlerine olsa olsa bahane teşkil ediyordu. Millet'de, Courbet'de ya da Manet'de olduğu gibi dünyayı anlamanın bir yeni biçiminin burada araya karışmadığı aşikâr. James Ensor'un eserinde etkin roller üstlenenler, görüş keskinliğinden yoksun bir öfori ve uslu bir çocuktaki mizah anlayışı olmuştur. Onun eseri 1900'ler burjuvazisinin akıl edebileceği bir mutluluk fikrini pekâlâ yeterince canlandırmaktaydı. Bir yere varmayan bir nostaljinin, bu dünyanın kaybolmaya yüz tutmuş kalıntıları arasından sıyrılıp kurtulduğu son derece kesindi ama bunu coşkun bir yaşam hissiyle karıştırmamalıyız.

Ensor sergisi vesilesiyle başka türden bir fayda da açığa çıkmaktadır: Bu fayda, "kelepir malı" yakalamak için pusuda bekleyen sanat tüccarları ve kılıktan kılığa bürünen spekülasyoncuların hedeflediği faydadır.

Sergi kataloğunun önsözü "şüpheli tablolar"ın kimi araştırmalar sayesinde yakında ortadan kaldırılacaklarını söyleyerek bizi uyarır. Ensor'un tabloları şu hâlde risksiz yatırımlara dönecektir. Fakir ve cesur James Ensor! Seni bombaladık Baron[5] ve al işte, gençliğinin ezgilerini şakıyan resimler, şimdi uçsuz bucaksız bir spekülasyonun karamsar nesnelerine döndü.

Nihayetinde Ensor retrospektifini ziyaret eden kimselerin gözettikleri faydaya dikkat çekmeli: Bu kimseler sebzelerin, çiçek vazolarının, sarhoş İsaların ve bu resimlerde, ciddiyetlerinin kaidesinin hafiften sarsıldığı su götürmeyen, Ensor'un keyifle resmettiği başka konuların arasında, yaman bir ağırlıkla aylak aylak dolaşmaktalar. Tüm gevezelikleri ve Ensor'u çarpıtan safsatayı unutmak mümkün olsa, Ensor'un eserlerinin günümüzde yer bulduğu gibi böylesi muazzam bir sergilenişi, Nazi işgali altında halen karanlıkta olan sanatsal atmosferi belki biraz temizlerdi. Ama öyle görünüyor ki işgal rejimi altında yine de yaşamak zorundayız.

Drapeau rouge, Brüksel, 20-21 Ekim 1945 (W 224).

Makale Jeannine Demany'nin itiraz eden bir yanıtını ortaya çıkartır, *La Lanterne*, Brüksel, 31 Ekim-1 Kasım: "Yığınların olduğu tarafı temsil eden ve bu temsiliyle de eğitme misyonu üstlenen bir yayın organının, bir yandan içinden her türlü, dil bilgisine varıncaya değin cehalet fışkıran bir makaleyi kabul etmiş olmasına, öbür yandan küçük bir şapelin temsilcisi olan bir üstadın eleştirisine güvenilmesi gerektiğini sanmasına hayret ediyoruz." *Manifestes et autres récits*'nin önsözünde Mariën, s. 30'da bu makalenin Magritte nazarında "Güzel Sanatlar Müzesindeki kimselerin kini" yerine geçtiğini not düşer.

KAYNAKÇA:

Manifestes et autres récits'de yeniden basılmıştır, s. 158-160.

NOTLAR:

1. *Hommage à James Ensor*, Brüksel, Galerie Giroux, 13 Ekim-4 Kasım 1945.
2. Alexandrie Francis'in ifadesi: Brüksel'deki *Cercle artistique*'in kayıtlarında bulunur, bu ifade *L'Art moderne*, Brüksel, 16 Mart 1884'te, s. 86-87'de alıntılanmıştır. Ayrıca bkz. James Ensor: *Ecrits*, s. 98. Hector de France, *James Ensor. Essai de bibliographie commentée* (Brüksel, Commission belge de Bibliographie, 1960) çalışmasında Magritte'in raporunu örtbas eder!
3. Magritte'in örneklemeleri kataloğunun önsözünden alınmadır, bunlar Léo Van Puyvelde tarafından kaleme alınmışlardır.
4. 25 Ocak 1965'te Magritte Bosmans'a şöyle yazar: ... *Resim "üzerine" bu ve öbür metinler, akılcı sanat eleştirisinin olanaksız olduğu kanaatine inanmaya sürükleyebilir. Böylesi eleştiri görüş keskinliği gerektirmese bile onun üzerinde konuştuğu şeyden bihaber bir gevezelikten farklı olmasını arzu ederiz. İnsanlıktan yana kesin bir umutsuzluğa kapılmamaya, sanat eleştirileri mecrasında bir sebep bulamazdık.* 30 Aralık 1955'te Magritte Alain Jouffroy'un *Arts*'da (W 503) çıkan makalesinin akabinde bu kimseye şöyle yazar: *Arts'daki yazınızı benzerine az rastlanır bir keyifle okudum, çünkü eleştirilerde akıl izlerine rastlamaya hiç aşina değilim.*
5. 1930'da.

53

(*L'Art jeune*'deki araştırmaya yanıt)

"René Magritte Bey, akıllı ve özenli ressamın, bir teknik yeterliliğinin de olması gerektiğini belirtir.[1]"

Şairlerin, ressamların, yazarların, filozofların tetiklemeleri sayesinde, eleştirel anlamı doğurtan ve geliştiren, bilme arzusunun ve arayışlarının peşine düşen dostane tartışma oturumları, bir özgürlük havasında, gençliğin yaratıcılığı eşliğinde cereyan eder.[2]

Kompozisyon örneğin, anatomi misali bir bilim olarak öğretilmeli ve böylece sıkıcı ve kısır "türden" bir şey olma niteliğini yitirmelidir.[3]

L'Art jeune. Sanatsal eğitimde reform araştırmalarına ve Roma ödüllerine yanıt. Brüksel, Edition de l'Atelier, 1946 (W 241).

NOTLAR:

1. s. 23, şu başlık altında: *Techniques des arts*, şu sorulara yanıt verir: "Belçika'daki Güzel Sanatlar eğitimini dönüşüme uğratmanın yerinde bir hareket olduğunu düşünüyor musunuz?" ve "Yanıtınız evet ise sizce Güzel Sanatlar eğitimindeki değişiklikler neler olmalıdır?"
2. s. 30, şu başlık altında: *La Culture générale*, berikiyle aynı soruları yanıtlar. Magritte, *Amicale des Arts plastique*'te belki de tecrübe edilmiş düş kırıklıkları hissetmektedir, şu dosyaya bkz. *Magritte ve Komünist Parti*, I, 13. not.
3. s. 79, "Kompozisyon nasıl öğretilir?" sorusuna yanıt olarak s. 43. Roma Ödülleri hakkında bize şöyle söylenir: "René Magritte bunun savunucusudur."

54

(Üç Broşür)

BUDALA[1]

Has yurtseverler budaladır;

Has yurtseverler yurdu bunaltır.

Her gün, her an, en azından bir yurtsever yurdun kutsal toprağı üzerine kaygısızca sıçar.

Papazlar budaladır; dine dair ne varsa görmezden gelirler.

Dini onlara öğretecek olanlar bizleriz.

Breendonck cellatları budaladır; hayal güçleri hiç yoktur.

Mesela kurbanlarını aynada kendilerine bakmaya zorlamış olabilirlerdi.

Okur sen de bir budalasın, haliyle.

Aynasızlar sizi korur (iyi koruyamaz) ama çile çeken (fena çile çeken) siz olursunuz.

Hem sonra saçmalık.

KAFA ÜTÜLEYEN[2]

Devlet adamları savaşlarıyla dünyanın kafasını ütüleyip dururlar. Şimdi, projeleri açlık.

Ne önemi var, tüm şapşalların açlıktan öldüklerini düşüneduralım, böylece leziz yemekler tatma fırsatına sahip olacağız.

Bir zamanlar ekonomistler bizi tüketmeye ite ite kafamızı ütülüyorlardı. Şimdi bizden istedikleri fedakârlık yapmamız. Farkında mısın?

Ama her şey birbirine bağlı olduğundan, görünen o ki kömür savaşlarından yana her şey tıkırında. Madencilerimiz kölelerimiz, bizler için ter döküyorlar.

Askerler kafaları ütülensin diye var. Ama her şeyin de bir sınırı olur, askerin kahramanlığının bile.

Yazık, çünkü askerleri hazır olda sıçmaya zorlayabilirdik.

Okur, siz katıksız bir kafa ütüleyicisisiniz.

Ayrıca, sizi silip atmak lazım.

İĞFAL EDİCİ

İğfal edici iyi giyimli bir kimse. O nüfus artışına hiç aldırış etmez. Buna karşın, aşırı utangaçlıktan günaha girer.

Reklamın iyisini iğfal ediciler yapar.

Böylece, parfüm ticaretine özel olarak meraklı bir iğfal edici, mağazasının vitrininde, muazzam bir çiçek demetini, bir kır dekorunun orta yerinde, bir klozetin içinden fışkırır biçimde göstermeyi hayal etti.

Okur, siz de bir iğfal edicisiniz. Dışkınız, sizi iğfal etmektedir.

W 240.

Wergifosse'a göre (*F. A.*, S. 11-13, Nisan 1974) *Budala* 1946 Nisan başlarında yayımlandı. Chavée'ye hitaben kaleme alınmış 5 Nisan tarihli bir mektupta (bkz. metnin ilerleyen kısımları) *Kafa Ütüleyen* ve *İğfal Edici*'nin "yakın" oldukları söylenir. Mariën (*Les Lèvres nues*, yeni dizi, S. 8, Mart 1974) *Budala*'nın biricik yazarı olduğunu dile getirir, buna karşın Mariën'in ta kendisi diğer iki broşürde iş birliği yapmıştır. Bu broşürlerden her biri "yüz nüshadan az" basılmıştır.

Bu broşürler –meşru olmaları gerekiyorsa– resmi ve hükümetin ağzından dökülen (aşırı tutumluluğa ve üretkenlikte birliğe vb. özendirmelerle, halka dağıtılan karnelerle meşrulaşan) vaazların saçtığı öfke yüzünden meşrulaşmıştır. Bu broşürlerden son iki tanesine, zafer sarhoşluğu içinde Jansenist olmayı sürdüren posta idaresi tarafından berikilerden daha az "el konulmuş" değildir.

Broşürlerdeki yöntemin bizatihi kendisindeki fırsatı tartışmaya açan Chavée, capcanlı bir mektuplaşmanın fitilini ateşler.

5 Nisan'da Mariën Chavée'ye şöyle yazar (*F. A.*'da yayımlanmış mektup, S. 107, Mart 1974):

Ya ne yapalım? Tüyelim mi? Arkadaşlara yol mu verelim?[3] Yakın zamanda buluştuğum Havrenne "Budala"yı beğenmediğini, derginin kapağını "Delta" yapacağını söylediğinde epey afalladım. "Budala" hakkında, Havrenne, artık 1924'te olmadığımızı göz önünde bulundurma mecburiyeti üzerindeki bahsinizi bana iletti. Bu koşullarda Magritte ve ben, adları "Kafa Ütüleyen" ve "İğfal edici" olan, bir yakınlık içindeki broşürlerimizin, içeriklerinden yana bu broşürlerden ilki olan "Budala"nın boyunduruğu altında olduklarını düşünmemekte sonuna kadar haklıyız. Gerek bize hasım olanlarca en çok tehdide maruz kalan, ele geçmeden tasavvur edilemeyecek sahici bilgideki doğrudan etkililikten yana, gerek yaşadığımız anların (heyhat ki trajikler) gerektirdiği metinlerin ve tabloların oluşturulmalarında zaruri olan mizahtan yana durum böyledir.

Ucuz şakalara zaafından kuşku duyamayacağımız Nougé, "Yöntem Üzerine Söylev" ve "Sürrealist Manifesto"dan bu yana, insan düşüncesinde, insanın temel taleplerinin eski insan fanatizminin intikamcı renkleriyle açık ve yalın bir şekilde ifade edildiği bu sayfanın netliği ve öldürücülüğüyle eşleşen bir başarı olmadığına inanıyor.[4] "Budala"nın, bizim onunla alakalarımızın neler olduklarını ve başa vuran yanlış anlama ateşinin doruk noktasına ulaşıp ulaşmadığını anlamak amacıyla, tam olarak neresine çattığını bilmek bizim açımızdan zorunlu olurdu. Ateş başına vurdu diye korkacağım çünkü öte yandan, senin "Delta" başlığından hiçbir şey anlamıyorum. "Delta", acizane itiraf ederim ki, yüreğime zerrece dokunmayı başarıyor değil. Aslında, orta yerine Kilisenin kendi reklamını yaparcasına Tanrının gözünü nakşetmiş olduğu dini üçgene verilen isim olan "delta"nın gizemli anlamı göz önünde bulundurulduğunda, ikircilliklerin en kötüsünün ardı sıra geldiği "Bulunuş" [Chavée'nin karşısına çıkan başka bir başlık] açısından da durum aynıdır. Neden çekinmeden, açıkça konuşulmasın ve defterine mesela "akıl" başlığı konmasın?

Herkes kendi köşesine çekilmiş düzüşüyor, herkes haklı olduğunu sanıyor ve kapanışta tarih lafı geçiyor (tarih engin mi engin, kafa ütüleyen bir çorbadır). Mevzubahis birbirimizi anlamak. Aptallarla mümkün olmaz bu; söz konusu bu aptallara karşı durmak. Madem öyle, sıklaştıralım safları.

Yirmi yıllık tecrübenin tercih ettiği yollardan –ki bunlar gün gibi ortada– beş para etmez kimselerin kafalarını ütüleme amacıyla mübalağaya hiç yer vermediğimiz görünmektedir. En saçma sapan icatlarımızın tümü, güncel olanın çarçabuk gerisine düşebilir. Madem öyle...

Şimdilik hiçbir şey, sürrealizmin kadim arkebüzleriyle girişebileceğimiz hiçbir şey yok. Kafamızı ütüleyen güruhun yüzde sekseni, taşıdıkları şu sürrealizm öğrencisi iyi niyetiyle, mağaralarından çıksalar bir taşı bile yerinden oynatmayı beceremezler.

Magritte ve ben, sizden tez haber almayı umuyoruz çünkü kaygılıyız, yığınla sorumuz var... Magritte. Mariën.

10 Nisan'da Chavée şu yanıtı verir: Ayın beşindeki *Budala* üzerine olan mektubunuzu aldım. Ne benim ne de Hainaut'un arkadaşları açısından ne tüymek ne de size yol vermek söz konusudur.

Tüm dostlarımız bu broşürün rezalet olduğunu düşünüyor (kişisel olarak ben de öyle düşünüyorum). Ben de onların fikrine katılmaktan kendimi alamıyorum.

Bu uygulamanın hırçın olduğunu ve zerrece bir karşılığı olmadığını düşünüyorum. Nougé "Yöntem Üzerine Söylev"den ya da "Sürrealizm Manifestosu"ndan bu yana daha iyi bir iş çıkarılmadığını düşünmekte özgür.

Böyle düşünmek onun pek tabii hakkı ama kendi adıma ben, bu görüşü paylaşmıyorum.

Bu broşür, bizce, okurun aklını en fena biçimde bulandırabilir ve akıl bulanıklığı geride bırakılması yerinde olan bir mefhumdur.

Le Salut public'in "Roma'nın gözü[5]" adıyla yayımladığı tarzda bir broşürün başka türden bir etkisi olduğunu düşünüyorum çünkü OKUNABİLİYOR, hem çanak tuttuğu bir akıl bulanıklığı da yok.

Bildirdiğiniz üzere *İğfal Edici* ile *Kafa Ütüleyen*'e gelecek olursak, bunlara değerlerinden yana hiç ön yargılı yaklaşmıyorum.

Bunların mükemmel olmaları olasıdır; aynı şekilde aksi durum da olasıdır. Ne yazıyorsak onu yazar, neyin altına imza atmak istiyorsak onun altına imzamızı atarız; işimizi, iyi yapma amacı güderek yaparız. Hem akabinde işin kalitesi şu ya da bu hükme bağlı olmaz.

Bizim dergimize gelirsek, hazır olur olmaz çıkacak; adı belki *Delta* ya da başka şey olacak; bunun olsa olsa görece bir önemi var; mühim olan içeriğidir.

Delta safi din üçgeni demek değil; ufacık bir üçgen bu; aynı zamanda Yunanca bir harf ve verimli sulak alanlardaki bir nehrin denize açılan ağzı demek.

Sürrealizmin kadim arkebüzleri lafıyla neye gönderme yaptığınızı kestiremiyorum.

İlaveten, neden endişelisiniz anlamıyorum.

Bu şekilde, bir broşürü beğenmiyor olmanın ehemmiyeti ancak asgari düzeyde olur çünkü uyuşmazlık içerik üzerindeki değil, kuşkusuz ifade etme yolu üzerindeki uyuşmazlıktır...

Magritte şöyle yanıt verir: *Lafı ağzında gevelemediğin mektubunu aldım. Budala, bir rezalet olabilir ama o zaman, açık açık konuşmak gerekirse, sayısız anlamlarına rağmen "Delta" hepten aptalca olur. Delta, olsa olsa, entelektüel cesaret yoksunu bir güruhun sahiden hoşuna gidebilecektir. Biz başlığın muazzam önemli olduğunu düşünüyoruz çünkü başlık bir program sayılır[6]; görünüşe göre anlaşmazlıklar dişe dokunur olmaya başlıyor, hem haddinden fazla kesin olamayız. Bu uyarının çabucak unutulacağından yana ikna olmasına olduk ama bu uyarı, capcanlı ahlaki hisler duyduğumuz kimi anlar tecrübe etmiş oluşumuza mâni oluyor. Berikinin dediği gibi kimsenin kıymeti, kendi yurdunda bilinmez ama mevzubahis, buna rağmen, şöyle adamakıllı bir gülmektir...*

Pierre Jacques Denis Chavée'ye şöyle yazar [27 Mayıs 1946? –karş. *La Destination*, 166. mektup]: "Budala" broşürünün size kalırsa safi kafa karışıklığı yayabilen bir tavır sergilediğini iddia ediyorsunuz.

Size göre, artık 1925'te olmayışımız bahanesiyle, bu tarz bir dışavurum faydasız ve miadı dolmuş şeydir.

Demek ki bir güzel yaşlanmışsınız.

1945'ten sonra, tıpkı 1918 sonrasında olduğu gibi bizlerin, "evrensel atık" derecesinde iğrenç oluşumuzu tasavvur ediyor değilsiniz.

"Direniş"ten değiliz, "yurt" (sürrealist yurt dahil) nedir bilmiyoruz. Ancak bildiğimiz mizah ve biz öyle ciddi kimseler değiliz.

Öyle ciddi kimselere dönüşmeyi de hiç ummuyoruz.

"Delta" bizi bunaltıyor çünkü bahriyeli azgınlığındansa kısırlığı tercih ediyoruz.

Bizde gençliğin zalimliği var.

Şimdilik bu bize yeter.

Wergifosse altını imzalar ama Magritte ilave bir not düşer: *Sevgili Chavée, senin suç ortaklığından yoksun ve kafa karıştırmayı kafaya takmış düşüncene yönelik kederlerini sana iletmekten memnun (ki bu iletiyi ben de biraz paylaşıyorum) iki genç dosttan işte bir çift laf.* (*F. A.*, S. 107, Mart 1974.)

Wergifosse kalemini yeniden kuşanır: Bence vaktinden evvel yaşlanmış sayılmak gülünecek şey değil. Evrensel atığı 1946'dan evvel keşfetmiş olduğunuzu sevinçle öğrendim.

Breton'un yazdıklarını ezberden söylerken sanıyorum siz benden de çok anakronizm yapıyorsunuz.

Hem cama çıkıp bağıra bağıra, karınızın yakaladığı sinekleri değil de "Budalaları" kovalasaydınız ya.

Ciddisiniz, amenna[7]; mektuplarınızdaki başlıklar bizatihi kendinizin ispatlayacağı kadar iyi ispatlamakta bunu.

Ne biliyorsak oyuz diye saf olduğumuzu sanmıyorum. Hem "saf olmanın" ne olduğunu da bilmiyoruz.

Yine öyle sanıyorum ki bizler ne ağaçlarız ne *hidalgo*larız. Meyveleri daha ziyade karınızın bağırsaklarından sorun.

Eğer, öbür yandan, isterseniz gidin de susuzluğunuzu, saf mı saf bir ırmağın akan suyuyla dindirin.

Hep acımasız ama hep adil. (Jacques Denis bu mektubun altını imzalar.)

Mons'ta *Haute nuit* grubunu (19 Şubat 1947) oluşturmaya hazırlanan Chavée şöyle içini döker: Magritte, Magritte'in dostları ve bunların apaçık ortadaki sürrealizmleri bize son derece şüpheli görünüyor. Magritte'e Belçika'da kendisinden ve saz arkadaşlarından başka sürrealistlerin de olduğunu kanıtlamaktan memnuniyet duyarız.

Madame Manteau'ya ve P. G. Van Hecke'ye hitaben bir mektupta Mesens bu üç broşürü "hayranlık uyandırıcı" ve "olmazsa olmaz" diye nitelendirir (Karş. *F. A.*, S. 101, Kasım 1973).

Magritte'in Chavée'ye bir mektubunda bu broşürlerin noter, asker, din adamı, hâkim, vb. olan kimselere dağıtılmalarını şiddetle salık verdiğini çıkarıyoruz.

Magritte 23 Haziran 1946'da G. Puel'e şöyle yazar: *Dün Paname'dan geldim. Her zamanki gibi kendimi öngörmediğim bir kavganın ortasında buluverdim; hemen iş sonrası, geçit töreni yapan işçilerin önceden planlanmamış gösterilerine, genç ahmaklar bir karşı gösteriyle yanıt veriyorlardı. Mavi kıyafetleri içindeki bu insan seli samimiyetle söylüyorum harikaydı, kendimizi onların saflarında hissediyorduk, şapşala dönmüş fahişeler, zavallı ahmaklar. Ama başka şeyle ilgilenmek lazım, Medusa'nın neresinden yakalasak elimizden kaçan şu Sala sıkı sıkı sarılmak lazım.*

Ziyaretim kısa sürmek zorunda kaldı; Düzenbazlarla beraber Ekim'e bir sergi[8] *planladık ve mevzubahis ona hazırlanmak... J. C'nin mektubunu*[9] *size geri yolluyorum, bence gayet sevimli, zerrece kafa ütülemeyen bir havası var.*

Lafı geçmişken, posta idaresi tüm broşürlere el koydu, broşürler yaklaşık 15 gün evvel yollanmıştı ve onları teslim alan kimse olmamış (kapalı zarfla yollananları hariç). Ayın birinden itibaren gelen şikayetlerin ardından kuşkusuz bir gözetim süreci olmuş olmalı: Budala (genç dostlarımız adli kolluk tarafından çağrılmış ve tehdit edilmişlerdir). Gelecekte, bir gözetim sürecini olanaksız kılacak şekilde gönderilerimizi ayrı ayrı gerçekleştireceğiz... Paris'teyken Breton'la görüştüm, halen birbiri ardına mesken tutanlarca dağılmış dairesine çekidüzen vermeye ve mevcut "duruma" akıl erdirmeye uğraşıyordu. Sadece Paris'te bulunmasının bile başını ressamların, yazarların ve meraklı kimselerin çektiği bir grubun çoktan bir araya gelmesi için yeterli olması dikkat çekici. Bundan bir şeyler çıkaracaktır...

Mariën, *Les Lèvres nues*, yeni dizi, S. 8'de öbürleriyle aynı dönemdeki yayımlanmamış dördüncü bir broşürün üzerinde yazanları yayımlar. Bunlar Jacques Denis'nin elinden yazılmıştır ama buna eşlik eden mektupta geçen *biz* ifadesi Magritte'in bu broşüre katıldığını pekâlâ gösterir. Her ne kadar kenarda köşede çeyrek asır beklemiş de olsa işte kenarı bile kıvrılmamış, işte şüpheye mahal vermeyecek şekilde gün yüzüne çıkmış olan:

ALÇAK

İhtiyarlar alçaktır. Utanmaz parazitlerdir.

Aslında soludukları hava safi ziyandır.

Hem kadın hem erkek yetişkinler alçak ve ödlektirler.

Aptala benzerler ve ölüme direnebildikleri kadar direnirler.

Çocuklar alçaktır. Yüzlerine yansır bu.

Habire bir şeyin peşinden koşarlar, okul birincisi, şapkası en güzel olan vb. olmaya çalışırlar.

Okur, sen de bir alçaksın. Bilhassa bunu unutma. Sık sık kusmaz, daima sıçarsın.

Ayrıca bkz. Jacques Denis'nin mektubu (29 Temmuz 1946), *La Destination*; Hans Bellmer'in Magritte'e mektubu, *Le Vocatif*, S. 115, Mayıs 1976, s. 3-5 ve 169 sayılı mektup, *La Destination*.

NOTLAR:

1. Karş. *Le Camp de tortures de Breedonck*, Liège, Thone, 1948. Brüksel-Boom-Anvers ve Malines-Termonde yollarının kesiştiği yerde.

   İstatistik:

   Yoksunluklardan, kötü muameleden, işkencelerden ölenler: yaklaşık 300.

   Kurşuna dizilerek ölenler: 450.

   İdam edilerek ölenler: 14.

   22 Mayıs 1955'te Magritte, Puel'e şöyle yazar: ... *İlerici ateistler ve Katolik faşistler pek ilgi çekici değil. Dün Anvers yolunda Breendonck kampının (Buchenwald'ın Belçikalı olanı) yakınından geçtim ve bu kampın uyandırdığı anılar, evrende bulunmaya zerrece olsun bir sebep kazandırabilmekten fersah fersah uzak. Bahsettiğiniz, dünyayı kırbaçlama hayali kuran ilerici ateistlere gelecek olursak, bunlar sıkıntıdan başka şey yaratmayı kuşkusuz beceremezmekteler. Bu "adanmış"lar bize ilişmedikleri sürece onlarla uğraşmaya gerek yok. Kaldı ki, mevzubahis "kültür" olunca bunların "Katolik, faşist, ateist, ilerici, vb." sıfatı taşımaları daha onlarla iş birliği yapmadan onlardan iğrenmek için yeterli. Bunlar açısından mevzu "seyirciyi hızlı ve biraz da zarafetle selamlamak" değil, fırsatları olsa, sizi bu selamlamadan alıkoyuştan geri kalmazlar...*

2. Belki de kastedilen Gaffé'dir, bkz. *Goossens Söyleşisi.*

3. Yine 8 Şubat 1948'de Chavée Magritte'e hitaben "sürrealizmi" katı bir şekilde savunuyordu bkz. *Magritte ve Komünist Parti.*

4. Magritte'in Nougé'ye mektubuna bkz. 5 Nisan 1946, *F. A.*, n° 127-129.

5. *L'œil de Rome.*

   - P. S. C. [*Parti Social Chrétien*] bünyesinde çok Katolik bulunuyor mu?

   - Katolikler orada çoğunluktalar.

   - P. S. C. öyleyse Katoliklerin egemenliği altında?

   - Evet. En azından böyle olduğunu söyleyebiliriz.

   - Nedir bir Katolik?

   - Bir "tümel"dir.

   - Katoliklerin ve şu hâlde de P. S. C.'nin kuşatıcı egemenliğini oluşturan nedir?

   - S. S. Papa XII. Pius.

   - Papa XII. Pius hangi milletten?

   - S. S. Papa XII. Pius İtalyan.

   - Öyleyse Belçika'daki Katoliklerin bir İtalyana mı itaat etmeleri gerekmektedir? P. S. C. öyleyse bir İtalyana mı itaat etmelidir?

– Kuşkusuz öyle olmalıdır.

– Bu İtalyana boyun eğmemeye meyilli Belçikalılara yaptırım uygulanacak mıdır?

– Böyle olacağı pek kesindir.

– Bu İtalyanın nüfuzu bütün dünyaya hâkim midir?

– Dünya genelinde birkaç yüz milyon Katolik üzerinde nüfuz sahibidir.

– Öyleyse Katolik Kilisesi İtalyan temelli bir Enternasyonel midir?

– Tam olarak böyledir.

– Öyleyse P. S. C. Katolik Enternasyonel'in Belçikalı alt gruplarından biri midir?

– P. S. C. Romalı Katolik Enternasyonel'in Belçikalı siyasal bir alt grubudur.

– P. S. C. düsturunu yabancılardan mı alır?

– Evet, yabancılardan alır.

– P. S. C. yabancılara mı tabidir?

– Hayır, Belçika bankalarına tabidir. Katolik Enternasyonel'in İtalya'daki merkezi genel talimatlar vermekten memnundur.

– P. S. C. öyleyse bir anlamda Belçikalı mıdır?

– Hayır değildir çünkü Belçika bankaları da bir Enternasyonel'in parçasıdır.

– Hangi Enternasyonel'in parçalarıdır?

– Kapitalist Enternasyonel'in parçalarıdır bunlar: ortak ticari çıkarlar, ortak siyasal hamle.

– Katolik Enternasyonel ile Kapitalist Enternasyonel'in bağlantıları bulunur mu?

– Bunlar yakın ilişki içindedir.

– Kapitalist Enternasyonel'in merkezi neresidir?

– New York denebilir.

– Ah! Ama o zaman XII. Pius'tan sonra Amerikalı bir papa seçmek söz konusu olmaz mı?

– Görüyorum ki anlamaya başladınız.

LE SALUT PUBLIC tarafından düzenlenmiştir.

(Komünizm karşıtı propagandanın klişelerinden faydalanan ve kardinal Spellman'a göndermede bulunan bu broşürün tınısını ve tarzını A. de Fuisseaux'nun 1886 tarihli *Catéchisme du peuple*'ünden aldığını not düşelim.)

6. Magritte'in *L'invention collective*'e konacak başlık konusunda endişeler taşıdığını görmüştük. Nougé'ye yazdığı 1946 tarihli *F. A.*, S. 127-129'de yayımlanmış bir mektup Magritte'i başlık arayışında göstermektedir. Magritte şöyle öneriyordu: *Collections Mesdames Messieurs*; *Consistance*; *La Gravitation universelle*; *Le Sens de gravité*; *Substance*..., bunları "muhayyilesinin halihazırdaki gücünün alametleri" sıfatıyla ileri sürüyordu Magritte. *La Destination*'daki 168. mektup başka adlandırmalar önerir: *Le Feu sacré, Chronaxène, De l'œil ouvert, Nous avons le secret, A. B. C., Ni Dieu ni Maître*...
7. Chavée kendi avukatlar barosunun antetli kağıdında böyle yazıyordu.
8. Bu sergi hiç gerçekleşmedi.
9. O dönemde, ölünceye değin Moselle Rombas'ta ikamet etmiş olan genç şair Jacques Cahen.

55

(Paul Delvaux Üzerine)

Sayfa 2: *"Magritte ve akabinde Delvaux'nun bir resmi üzerine."*

Bir dostumun beni şu dekorasyoncuyla böyle karıştırıvermesi kabul edilir şey değil. Bazı insanlar cenahından sayılan bu sanatçıyla adımı anmak budalaca ya da çıkar odaklı bir alışkanlık olsa gerek. Kaldı ki Delvaux ile Picard'la[1], Brusselmans'la, Mambour'la vb. ile olandan daha fazla olmayan, pek az bir alakam olduğunu bilmen gerek. Bu ifadeni silip atmanı öneririm.

*

Sayfa 3: *"Borinage züppeliği ve kenar mahalleliliği."*

Borinage'ın benim vatanım Charleroi ile bir alakası yok. En azından şimdilik bana yakıştırılan kenar mahalleli nitelemesi hepten karşılıksız.

Önerim şu: "teatral züppelik", "görü sahibi züppelik", "Châtelet ya da Charleroi kovboyu züppeliği.[2]"

*

Sayfa 3: *"René Magritte 1924'ten 1942'ye kadar kesinkes" ! ! ! ? ?*[3] *İMKANSIZ! ya da topyekûn savaş bu.*

Bunu bir savaş ilanı olarak görüyorum. Hal böyleyse, ölmüş ressamların küçüklü büyüklü istismarcılarını halkın önünde uyarmam lazım ki ben hâlâ hayattayım. Bence o cümleyi anlamadın ve düşünmeden yazdın.

*

Sayfa 3: *"Üç büyük ressam vardır: Ensor, Magritte ve Delvaux."*

Öyle olsun madem ama kişisel olarak bunu pek ilgi çekici bulmadım.

*

Sayfa 4: *"Yegâne melek Delvaux."*

Danadan çok Tanrı'nın inayetinin kokusu, hele bir de her yerine sinen, kilisenin ayin malzemelerinin bulunduğu dolabın şu buram buram melek kokusu da cabası, hasta ediyor beni.

*

Sayfa 5: *"Lenin'i, Dada'yı, Satie'yi anlamak."*

Mevzubahis anlamak mı? "İçli dışlı olmak", "tanımak", "sevmek" ya da...[4] densin isterdim.

*

Sayfa 6: *"Potinler, şapka, vb."*

Öyle sanıyorum ki bu giyim kuşam bilgileri, gülünç bir kişilik fikri veriyor, hem yapabilmiş olduğum şakalar çok mu önemli?

*

Sayfa 6: *"Matisse'in, fütüristlerin, André Lhote'un varlıkları."*

O dönemde Matisse'in ve Lhote'un *varlıklarını* göz ardı ediyordum. Elimdeki bilgiler şunlardı: 1) fütüristlerin katalogları; 2) Gelizes'in bir kitabı: *Le cubisme et le moyen de comprendre.* Matisse'i ve *Lhote*'u çıkarmanızı rica ederim.[5]

*

Sayfa 10: *"1936'da Delvaux'nun etkilenmesi.*[6]"

Yine bu dana! Öküz ya da inek eti kullanmanızı öneririm.

*

Sayfa 11: "*Hatta yakın zamandaki kaygılar.*"

Büyüleyici. Düşmanlarım bana saldırmanın kolay bir yolunu buldular: Görünüşe göre ben şüpheliyim, pek ilgi çekici değilim vb. Onlara hak vermek, kaçırılmayacak bir fırsat mıdır?

*

Sayfa 13: "*Ensor reddedişine karşı yazmak, umulduk şey değil.*"

Tam böyle değil. Mevzubahis yazı *Le Drapeau rouge*'da[7] çıkmıştır. Bunun haricinde bence metin ve şair[8] gayet güzel. Özenli bir okumaya değer ve böyle okunması yerinde.

L'A., S. 101, Kasım 1973, başlığı şöyle: *Magritte contre Delvaux et quelques autres.* Marien bu el yazısı metnin şu başlığı taşıdığını belirtiyor: *Remarques sur le texte complet de 14 pages*; Mesens, *Peintres belges contemporains*, Brüksel, Editions Lumière, 1947, s. 157-161'de (W 264) *René Magritte*'in ilk versiyonunu yayımlayacaktır.

Magritte'in dikkat çektiği noktalardan hareketle, her ne kadar metin 1946 Nisan'ında yayımlanmış dense de şu hâlde 1946 Nisan'ı ya da Mayıs başlarına denk düşüyor olmalı.

Paul Delvaux ve onun Magritte'teki "yankısı" üzerine bkz. Michel Butor, Jean Clair ve Suzanne Houbart-Wilkin: *Delvaux*, Brüksel, Cosmos, 1975, *passim*, ve Philippe Roberts-Jones: *Magritte, poète visible*, Brüksel, Laconti, 1972. Delvaux karşıtı Magritte'e dair bkz. Magritte'in Rapin'e 28 Şubat 1958 tarihli mektubu. Ayrıca bkz. *La Destination*, 113, 153, 204 ve 207 sayılı mektuplar, Delvaux'nun bu mektuplarda "Delbœuf, Delvache..." diye adlandırıldığı görülüyor.

NOTLAR:

1. Magritte beraberinde Olivier Picard ve René Guiette ile Brüksel Güzel Sanatlar Müzesinde bir sergi düzenlemiştir, 1931 (W 59). Picard, Londra'da, 1937'de (W 131) Mesens tarafından sergilenen *Young Belgian Artists*'lerden biridir. Picard *Protestation*'u imzalamış ve 1945'te *Réponse*'un (W 248) çalışmalarına katılmıştır.
2. Magritte'in tablosu *Cinéma bleu* Charleroi'da bulunan ve kendisinin sık sık gittiği bir sinemanın adını taşır. Ergenlik döneminde bu sinemada bilhassa western filmler oynarmış. Magritte Texas'tayken bir kovboy şapkası –çantasında taşımaktadır– giyer. 20 Aralık 1965'te Scutenaire'e Houston'dan şöyle yazar: *Tükenmez kaleme etmediğim kalmadı... beni sahici bir kovboy şapkası ve metal düğmeli bir gömlek giyinmiş hâlde göresiniz diye.*
3. Kuşkusuz o pasajın yerine şu gelmektedir, s. 159: "1925'te ne kadarsa 1936'da da o kadar." Öyleyse Mesens Magritte'in gözlemlerini en azından kısmen hesaba katmış olacaktır.
4. "Anlamak" vurgulanır, s. 157.
5. Matisse vurgulanır, s. 157 ama Gleizes Lhote'un yerine gelir. Gleizes Magritte tarafından evvelce *Saf Sanat*'ta alıntılanmıştır.
6. Muhafaza edilmiştir, s. 159, karş. 204 sayılı mektup, *La Destination*'da.
7. *Hommage à James Ensor.*
8. Editörün beklentileri uğruna şiir büsbütün feda edilmiştir.

56

Adam Saulnier Söyleşisi

Saulnier: Şiirsel mitolojide kaydedilmiş hiçbir şeye benzemeyen bu baş aşağı denizkızları, sürrealist ressam René Magritte tarafından **çizildi**. René Magritte 1896'da Belçika'nın Lessines kasabasında doğdu. Brüksel Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenim gördü. 1927'de Paris'e taşındı ve orada şair Paul Eluard ile arkadaşlık kurdu. Kendisine daha sonra Belçika sürrealist hareketinin lideri payesi verildi. Sonradan yaptıklarıyla devrimci anlayışa sahip bir sanatçı olarak tanındı.

(Sessizlik)

Saulnier: Klasik bir sürrealist olan devrimci bir sanatçı.

(Sessizlik)

Magritte: Bence herhangi bir devrim kesinlikle klasik olmalı. Devrimci nitelikte olan bir şey klasik hale gelmeli.

Saulnier: Devrimci nitelikteki bir şey tam olarak nasıl klasik hale gelir ve daha da önemlisi, neyi ifade eder? Bununla ilgili herhangi bir pişmanlığınız var mı?

Magritte: Ah hayır, çünkü keşfedilen şey... (ve keşfedildiğinden beri bilinmeyen kişi) her zaman bir skandal haline gelir, sırf skandal olmak için değil, aslında, alışılmış düşüncelerden kurtulmak için; bir skandaldır bu.

Saulnier: Neredeyse yarım yüzyıl önce geleneksel düşünce biçimlerinden koptuğunuzdan beri, sizinle birlikte bazı çağdaşlarınız hemen hemen hepimizi belli bir şekilde düşünmeye yönlendirdiniz.

Magritte: Evet. Kanımca bütün mesele, belki de belli bir şekilde düşünülmeye elverişli bir şey temin etmek. Ama resimlerimin, üzerinde düşünülsün diye sunduğu şeyler kelimelerle anlatılamaz. Hakikaten samimi olmak için sessiz kalmam gerekirdi. Samimi demeyeyim de... Dolayısıyla ben sırf bir şey söylemiş olmak için konuşmuyorum.

Saulnier: Sizin ilerlemeniz şairlerin katettiği ilerlemeyle aynı.

Magritte: Evet, ama şairler dili kullanır ve dil görünmeze, görülemeyene ait olabilir. Bana gelince, bir ressam insanlara ancak şeylerin görünüşünü, yani görünür olanı gösterebilir diye düşünüyorum. Öte yandan, bu görünen şeyler gizem olmadan var olamaz. Benim için bu aynı zamanda gerçekçilik için de geçerlidir, yani benim nazarımda en önemli şeyin gerçek olması bakımından gerçekçilik. Gerçek, gerçek şeyler. Ne var ki gerçek şeyler, yakın çevremizdeki kaba ve kolay şeyler değildir. Hakikaten gerçek olan şeyi kastediyorum; her zaman değil de sadece belli bir anda bu duyguyu hissederiz. İşte ben de resimlerimle bunu ifade etmeye çalışıyorum.

Saulnier: René Magritte'in sergisi şu günlerde Paris'teki Alexandre Iolas galerisinde ziyaretçilere açık.

KAYNAKÇA:

Video kaydı, yayın tarihi: 5 Şubat 1967, ORTF (Collection: JT 13H).

57

MAGRİTTE'İN 10 TABLOSU VE ÖNLERİNDE TASVİRLERİ

Başlıklar ve Tasvirler

Kopyalanmış Tablolar

Tablo 1. KÖTÜLÜK ÇİÇEKLERİ. Çıplak bir genç kadının etten heykeli, elinde etten bir gül var. Öbür eli bir taşın üzerine yaslanmış. Perdeler denize ve bir yaz göğüne açılıyor.[1]

Tablo 2. EVVELKİ HAYAT. Çıplak bir kadın havada uzanmakta. Arka fonda şato ve orman birbirine karışmış.

Tablo 3. MUTLU HAYAT. Kadın güneş alan bir ağaca asılı, öylece duran bir meyve misali, olduğu yerde uyukluyor.

Tablo 4. FIRTINA. Yeşil el ve yaprak dalgalı denizin önünde dikey hâlde durmaktalar, yanlarında bir bardak su var.

Tablo 5. PENCEREDEKİ RESİM. Bir baykuş demeti, manzaradan, safi pencere marifetiyle ayrılmış, yine burada da kenarda bir bardak su durmakta.

Tablo 6. ŞİMŞEK. Gri leke, kayıp bir çiçek demetinden artakalan boşluğu doldurmuş.

Tablo 7. SAĞDUYU. Elmalar ve bir meyve tabağındaki armutlar, bir masa biçiminde resmedilmiş tuvalin içine konulmuş.

Tablo 8. ZİHİNDEN BAKIŞ. Ev bir ağaç gibi büyüyüp serpilmiş. En tepede yukarda bir oda, boşlukta asılı.

Tablo 9. DOĞAL BULUŞMALAR. Bir odada tahtadan iki kişi bulunmaktadır. Birisi eliyle bir yaprağı işaret eder. Duvarda, çapraz duran bir pencere var.

Tablo 10. AKIL. Maskeli iki işçi, üç kadın başından oluşan bir şamdanın yürek okşayan bakışları altında sohbet ederler. Uzakta, güpegündüz çalışan fabrikalar görülür.

Kopyalanmamış tablolar

BELİRSİZLİK İLKESİ. Çıplak bir kadının gölgesi duvar üstüne düşmüş. Kadının gölgesi, kanatları açık bir kuş görünümünde.

AYNADAKİ KADIN. Çıplak kadın kendi eline bakmaktadır.

ÖZEL HAYAT. Tabloda, yüzü bize bakar hâlde, çıplak bir kadın canlandırılır. Pencereden gün ışığında kırsalı görürüz. Pencere, kadının gövdesinden açılmaktadır.

KOR. Uzun sarı saçlı üç çıplak kadın bir aradadır. Kadınlardan ilki, saçlarından çıkardığı elinde bir gül tutmaktadır. İkincisi sadece göğüslerinin, karnının ve kalçalarının görünmesine izin verir. Üçüncüsünün saçlarına asılı, devasa bir yeşil kurbağa görünmektedir.

FİLDİŞİ KULE. Mağaranın ağzında bulutları ve at binmiş yaklaşmakta olan bir kadını görmekteyiz. Mağaranın içinde bir gül açmış.

BÜYÜK SIRRIN KIZI. Denizin yanı başında, kadın bacaklarındaki kocaman gül, yanan kumun üzerine yayılmış.

ÜTOPYA. Gül, tek başına bir adadadır.

SEYAHATE DAVET. Deniz üstünde, ufukta batan güneşi andıran devasa bir gül gözükmektedir.

ÇİFTE YILDIZ. Fırtınalı bir göğün[2] önünde bir masanın üzerinde duran iki devasa elma sergilenmektedir.

KÜLTLERİN ÖZGÜRLÜĞÜ. Gökte ışık saçan bir pipo, manzarayı aydınlatmaktadır.

İYİ TALİH. Bir domuz bir mezarlığı ziyaret eder. Domuz, vücudunun safi üst kısmını gördüğümüz bir kişi olarak canlandırılmıştır. Mavi bir ceket giymektedir. Başı yarım dönük, bakışları çetindir.

BEŞİNCİ MEVSİM. Sokakta, koltuğunun altına kıstırdığı, göğün canlandırıldığı bir tablo taşıyan adam, yine koltuğunun altında ormanın canlandırıldığı[3] bir tablo taşıyan başka bir adamla karşılaşır.

Brüksel, *Le Miroir infidèle*, 1946 (W 237).

J. Wergifosse (*F. A.*, S. 111-113, Nisan 1974) yayımlanma tarihini 22 Haziran 1946 olarak belirtir.

Tasvirler toptan Colinet tarafından derlenmiştir, *René Magritte*, Marcel Mariën ve Nougé.

Mayıs 1973 tarihli bir T.P.S. (Tendance Populaire Surréaliste) kitapçığı: *Magritte époque solaire*, mevcut derlemenin okunmasının akabinde Şubat 1949'da Maurice Rapin tarafından kaleme alınmış 15 kadar başka tasviri okura sunar. Karş. J. Wergifosse: *Les Sensations dépaysées*, *F. A.*, S. 104, Ocak 1974 (kapak resimlemesi projesi Magritte tarafından yapılmıştır, *La Destination*, s. 190).

NOTLAR:

1. *Au Jardin de l'Infante* koleksiyonunda *Kötülük Çiçekleri*'nin renkli bir kopyasının F. Delwarte'in ve André de Rache'ın emekleri sayesinde çıktığını haber veren metin, *Vient de paraître* (W 249) prospektüsü olarak yeniden basılmıştır: "Kötülük Çiçekleri tablosunda René Magritte, bir genç kızın etten heykelini canlandırır. Genç kız elinde etten bir gül tutmaktadır." Karş. Magritte'in Nougé'ye mektubu, tıpkıbasım hâlde. Nougé: *Pour illustrer Magritte* (*F. A.*, S. 34-35, Nisan 1970), eserde bu başlık Magritte'in yapım aşamasındaki çeşitli tabloları için önerilmiştir.

   1946'nın bir perşembesi (*F. A.*, S. 127-129, Kasım 1974) Magritte Nougé'ye şöyle yazar: *Raporunuz elime geçti. İşte benimki: Her şey, her zaman, raporlarımı olabilecek en zorlayıcı Amfitritler eşliğinde sunayım diye hizalanıverir. Kuzenim mezarla meşgul, ancak Paskalyada gelebilecek, baldızım* [Léontine Berger] *üzerine binen aşırı yükten yorgun düşmüş ve daha bir sürü ufak tefek şey, mesela dün "Kötülük Çiçekleri" (hem eğer mümkünse, istismar ediyorum gibi olmasın, şöyle temiz bir ay daha üzerinde çalışmak isterim çünkü içim rahat değil. Ama de Rache bu tabloyu kaptığı gibi gravürlü edisyonlarda kullanılması için matbaaya götürmeyi sabırsızlıkla bekliyor) çalışmasını tamamlamayı becerdim. Bugün tekrardan Amerika'ya giden Salkin ziyaretime geldi (önemli sayılırsa). Salkin'le sergi ve sabun üreticisi Mr. Mayer, Mum Company, N. Y. karşısında izlenecek taktik üzerine tartışmamız lazım. Mr. Mayer benden kendisi için reklam tasarlamamı istedi. Dr. Massion'un yönlendirmeleri doğrultusunda pansuman yapmayı sürdürmem lazım ve tatile çıkmam halinde pansumanı birdenbire kesmem gerekirdi... Sahil çevresinde dağıtılsın diye bir kupür ekledim. Bu kupür, döndüğünüz pazar günkü, ne kadar "kuvvetli"* (Belki de kimi gazeteciler Güzel Sanatlardaki Seminer bildirisini ciddiye almışlardır) *düşünürsek düşünelim henüz gerçekleşmemiş şu eşek şakasını akla getirdiğimizde, bir acayip.*

   27 Ocak 1965'te Magritte Volker Kahmen'e şöyle yazar: *Renkli granit taştan Milo Venüsü fikrinizi çok iyi kavrayabilmiş değilim: Milo Venüsü zaten taştan ve taşın cinsini şu ya da bu diye belirlemek, kanımca bu heykelin taştan yapılmış olduğu bilincine fazladan bir şey ilave ediyor değil? Böylesi bir belirtme bence jeolojinin alanına girer ve bizleri taşın gizemli varlığının bilgisine bağlı şiirsel duyuştan uzaklaştırır.*

Eğer Milo Venüsü etten bir heykel olarak canlandırılırsa bu duyuş daha da ön plana çıkardı: taşın, sahiden bulunmakta olduğu yerden birdenbire ortadan kaybolması ve öte yandan, yiten taşın belirmesine olanak verdiği form, gizemi mecburen anımsatmalıdır.

Böylesi bir heykel ne doğaca soyut ne de bir kaprise tabi olurdu: kaprisin etten olması şarttır. (Tahtadan, renkli granit taştan olan ya da olmayan, alüminyumdan, samandan ya da başka şeyden yapılmış Venüs, fantezi ya da kayıtsızca bir kapris türünden bir şey olmanın ötesine geçemezdi.)

Belki de etten bir Milo Venüsü çizeceğim (elinde etten bir gül tutan, etten bir heykel önceden çizmiştim. Heykel Milo Venüsü biçimine bürünse, Milo Venüsü, resmini yaptığım "tarihsel olmayan" bu heykelin son derece dikkat çekici türevi olacaktır). Bana bu fikri verdiğiniz için size minnettarım. (Mektubun bu kısmı V. Kahmen'in Almanca tercümesinde yayımlanmıştır, Kestner-Gesellschaft Sergi Kataloğu, s. 349.)

Roger Van de Wouwer'in Brüksel'deki La Proue Kitabevinde *Galathée*'sini sergileyerek "skandal çıkardığını" anımsayabiliyoruz: Kadın pedi kullanan bir Milo Venüsü, karş. *Le Vent se lève* kitapçığı, ed.: Tom Gutt, 31 Mayıs 1963: "Muğlak bir ögenin değerini hem arttıran ama evet, hem de yok eden net bir şekilde 'klasik' tipte bir figür, neredeyse dokunulmaz."

L'Accord parfait hakkında Magritte Nougé'ye 1948 Ocak ayında şöyle yazıyor (*F. A.*, S. 127-129, mektup 33): *Taşın, yeryüzüne "gönülden" bağlı olduğu fikri kendiliğinden baş gösterivermez, taşın, yeryüzünce cezbedilir olmaya yatkın türden bir şey oluşuna güvenebiliriz. Kadın açısından da aynı durum geçerli denebilir. Başka bir açıdan, taşın pekâlâ tanımlanmış o kaskatı varoluşu, "bir sertlik duyuşu uyandırması" bir insanın fiziksel ve zihinsel sistemiyle büsbütün alakasız değildir.*

2. Karş. Magritte'in C. Dotremont'a mektubu, P. Alechinsky tarafından Jean Raine Sergi Kataloğunda (Paris, Ranelagh, 17 Mart-30 Nisan) alıntılanmıştır: Çifte Yıldız*'dan ben de yaptım. Fırtınalı bir göğün önünde, bir masanın üzerinde, iki devasa elma resmiydi benim yaptığım. Hem birtakım vitaminlerin noksanlığı sağ olsun, biraz ağzım da sulanmadı değil.* Karş. ayrıca *La Destination*, mektup 115.

3. Henri Chopin, idaresindeki dergiyi şöyle adlandıracaktı: *Cinquième saison.*

58

(*Le Suractuel* Metinleri)

Güneş ve Rahip

Brüksel, 2 Temmuz (R.M).

Gündüz gözüyle bir rahip gördüm. Sırf siyahi değil (güneş lekeleri de siyahtır), kirliydi de. Güneşi rahatsız etmiyorsa da beni ediyordu. (R.M.)[1]

Haberler

Brüksel, 2 Temmuz (R.M.).

İtalyan bir aşçı ile karısı zengin turistleri ağırlıyorlardı. Turistler yalnız başlarına ya da ailecek kırda dolaşmaya çıktıklarında aşçı, ölümcül bir kasırga başlattı ve akabinde karısıyla beraber tedbirsiz müşterilerinin çantalarını boşaltıverdiler.[2]

Brüksel, 2 Temmuz (R.M.).

Bugün öğlen, güpegündüz, bir genç kız gördüm. Kız, koruması eşliğinde tramvay bekliyordu.

Amerikan Elçiliğinin önünden geçiyorduk ki bir anlığına içeri girip elçiden yarın Amerika kralı olarak taç giymem için "gereğini" yapmasını nazikçe rica etme projesi düştü aklıma (R.M.).

Le Suractuel, Brüksel, yönetici Christian Dotremont, S. 1 (ve yegâne sayı), Temmuz 1946 (ve W 296'da hatalı şekilde belirtildiği gibi 1947 değil).

NOTLAR:

1. Magritte Nougé'ye yazdığı (*F. A.*, S. 127-129, Kasım 1974-Temmuz 1946) bir mektubunda, post scriptum biçiminde şöyle der: *Bu sabah, güpegündüz (ki bunun konuyla bir ilgisi yok), kirli sayılabilecek cübbesi, göğüs bölgesinde kabarmış bir rahip gördüm. Bu rahibi, tören giysisi içinde bıyıklı bir Garde républicaine'in kucağında resmetmeyi hayal ettim.* (Magritte bu tabloyu çizer: *Le Puritain*, *View*'de Aralık 1947'de yayımlanmıştır: *Surrealism in Belgium*, W 250).

   Scutenaire'e yazdığı 18 Haziran 1959 tarihli bir mektubunda Magritte, ona "yetersiz" diye hükmedecek olsa da bir yazı kaleme almasını telkin eder.

2. *La Destination*, Mayıs 1944 tarihli 90. sayılı mektupta, buna çok benzeyen bir ilk versiyona rastlamaktayız.

   Hepsi için *La Destination*, s. 197'de, Maurice Nadeau'nun hazırlamakta olduğu (Haziran 1946) yayımlanmamış antolojiye hitaben kaleme alınmış metne bkz.

   Hazzın Çağı

   (İyi ya da kötü şeyler vardır, ilerleme yoktur.)

   Gölgelerden istifade edelim. Amerikan Elçiliğinin önünden geçiyordum ki aklıma tuhaf bir fikir geldi: Amerika kralı sıfatıyla hükmetmek üzere New York'a bir an evvel intikal etmem için elçiye "gereğini" yapmasını buyururken kendimi canlandırdım gözümde. Rüyamda, bir sokaktan öbürüne gitmek için dizi dizi odaları kat ettiğimi sıklıkla görürüm. Bu sabah, suratındaki o casus ifadesiyle güneşli bir manzaranın içine eden bir rahiple karşılaştım. Hem kirli sayılabilecek cübbesi, dolgun memelerinden olacak, göğüs bölgesinde kabarıktı. Çölün ortasında etrafı çevrili (surlarla) bölge. Top patlasa şiir sanacak safiyane ruhlar vardır. Şemsiyelere konan vergiler iç karartıcı. Başka türlü söylenişi: Şemsiyelere konan vergiler halkın hoşuna gitmiyor. 1800 senesinde ve Poléon Buonaparte sersem çeteleri peynirin yurdu Waterloo'ya göndereli beri ayakkabılarını inceleyip inceleyip yakınıyordu [bu son cümleye, 29 Ocak 1946'daki *La Destination*'da, 162. mektupta, "rüyada düşünülmüş acayip bir cümle" sıfatıyla, önceden rastlıyoruz]. *HAYDUTLARIN ÖYKÜSÜ. İtalyan bir aşçı ile karısı zengin turistleri ağırlıyorlardı. Turistler tek başlarına ya da ailecek kırda gezmeye çıktıklarında aşçı ölümcül bir fırtına başlattı ve akabinde, karısıyla beraber, tedbirsiz müşterilerinin çantalarını boşalttılar. Bir tablo yapıyorum: Çıplak bir kadın kendi eline, elini bir nesneymiş gibi görerek bakıyor. Tablonun adını Aynadaki Kadın koydum. Kadının yanına bir ayna da koyabilirdim. Yine de şatoda, merdiven korkuluğunun üstüne oturmuş bir denizkızı kalıyor geriye. Yeni bir bilgi: gün ışığında nesnelerin verdiği haz. Bugün, öğleden sonra koruması eşliğinde tramvay bekleyen bir genç kız gördüm.*

59

"NESNEL" RESİM VE "İZLENİMCİ" RESİM

"Nesnel" Resim

Nesnelerin "nesnel" denen resimle canlandırılmaları, bu nesnelerin görüş alanı dahilindeki alışılmış belirme biçimlerine (kesin perspektif, kesin gölgeler, vb.) kıyasla, az çok bir göz yanılsaması, az çok bir "açıklığa kavuşturma" ve kesinlik eşliğinde, nesneymiş gibi görünenleri sunar. Bu "nesnel" denen canlandırma marifetiyle yapılan resim, kaydeden göze ve az çok ustalıkla üreten ele mahsus ayarlamalar eşliğinde, nesnelerin daima fotoğrafik görüntüleri olur. Nesnelerin böylesi canlandırılmalarından edinilen sonuç, iki boyuta sabitlenmiş bir resimde, üç boyutlu olduğunu bildiğimiz bir nesnenin görüntüsünün yer değiştirmesinden ötürü, cazibeyle karışık, ikircil bir duyuştur (*konunun soyutlanmasıdır*). Sade vatandaş, bir tek böylesi resimli canlandırmaya duyarlıdır; nesnenin görüntüsünü nesnenin kendisi diye gören basit kanaat, sade vatandaşı nesnenin öbür algılanışlarıyla yüzleşmeyi ve bunları düşünmeyi beceremez hale sokar. Üstelik bu kimsedeki ruhani basitlik, onu ressamın hünerine daha da hayran bıraktırır ve bilgiden yana mahrumiyeti yüzünden ortada bir sihir dönüyor (kaldı ki buna fazla inanıyor değildir, bu sihir meselesine takılmaz çünkü bu pek makul olmaz) sanır. Bununla birlikte sihir, "nesnel" denen resimde, sinemadaki hareketleri görüntülerde ya da neredeyse sahiden canlıymış gibi görünen balmumundan figürlerde eksik olduğu nispette eksiktir. Sade vatandaş mesela denizin sadece "suyun rengiyle" canlandırılabileceğine inanıp aksini söyleyince de abartılı bir şüphe dışa vurur; mükemmel bir geminin yağlı boyayla yapılabileceğini sadece alıklar düşünüyor sanır.

"İzlenimci" Resim

Tüm bunlar, "müzelerdeki o gıcır gıcır resmi" ve epey özenle yapılmış kromolitografileri tercih eden halka hitap eden izlenimci resmin başarısının az oluşunu

bellettir.

İşte izlenimci resmin itici güçlerinin türleri:

1) Sanatsal türden

2) Bilimsel türden

3) Felsefi türden

1. *Sanatçının bakış açısı.*

Resimden başka şey düşünmeyen insanların anlaşılabilir yorgunlukları, bu kimseler "nesnel" resimde elde edilen sonucun tekdüzeliğine duyarlılarsa, kolayca kavranır. Bu kimseler bir değişim isterler, hem atölyelerinde düşüneduran ressamlar, açık havada ressam yapmanın hayalini kurarlar. Davranışlarındaki bu değişiklik ve gözlem yetenekleri, onlara nesnelerin göz ardı edilmiş yönlerini keşfettirir. Doğada, evvelki canlandırmanın yasakladığı ince farklar keşfederler. Bu algıları onları, nesnelere "duraksamadan" bakan insanların kalanından ayırır ve müstesna algılayışları, nesneleri öznel görüleme biçimindeki nadide bir duyuşun ifadesi diye görülür. Neticeler onu düşündürtebilir çünkü izlenimciler yeni ince farkları "kanırtırlar".

2. *Bilimsel bakış açısı.*

Seurat basit bir kural keşfetti: Nesnelerin renklerini tamamlayan gölgeleri vardır: Yeşil bir ağacın kırmızı gölgeleri olur, vb. Bu gölgelerinden uzaklaşan nesnelerin netlikleri azalır, nesne ile seyirci arasındaki havanın kalınlaştığı nispette nesneler daha mavi olurlar.

Renkli fotoğraflar (ki sade vatandaşın bunları beğendiği hiç olmaz) aynı neticeleri haizdir, bunlar, saflıkla hep "karanlık, renksiz" zannettiğimiz gölgelerin renklendirilişlerini açığa vururlar.

3. *Felsefi bakış açısı.*

Fiziki gözlemlerinin akabinde izlenimci ressamlar, sade vatandaşın algılayışından farklı bir nesne algılayışı edindiler ve bu algılayışlarını biricik, öznel bir görme şekli diye gösterdiler. Aslında mevzubahis *daha dikkatli bir görme şekliydi*; görüş, safi fiziksel değil, akılcıydı da ve edinilen sonuç bir ferahlık, bir yenilik duygusu iletiyordu. Yüzeysel ya da kaygısız görüye kıyasla bu görü sanki biriciktir ve *bir görme organı (görme duyusu)* görüşünün yerini alan *duygusal bir görü* anlamı taşımaktadır. Böylesi, bir yan görü, sahici "ekstramental[1]" nesneyle zihin arasındaki bir aracı, yani bizatihi ele alınan görü, bizatihi görü olurdu. *Bu bizatihi görü, al-*

gılanmış nesneyle, öylesine bir çakışma iddiası taşımamaktır ki görü nesneyi neredeyse inkar eder.

Bu açıklamaya *paralel neticeler* öbür algılar açısından da geçerlidir. Mükemmel düşüncenin nesneyle çakışabildiğini sanan, "ekstramental" nesneyi göz ardı eden vb., her felsefenin olumsuzlanmasıdır bu.

Görünün *besbelli* olması için onun *duygusal niteliğini* kanırtmak yerinde olur. (*Belle Captive* "düzenlemesi" duyguya dönüşmeye mecburdur; *Belle Captive*'deki[2] fikir, duygusal hedefleri olan resimde daima mevcuttur.)

Manifestes et autres écrits, s. 45-50. Magritte'in Nougé'ye yazdığı (*F. A.*, S. 127-129, Kasım 1974) 9. mektuba bkz. (Yine bize kalırsa, bu metinde mevzubahis önümüzdeki metin değil, Nougé'nin önsöz hazırlığıdır: *Elémentaires* [W 253]): *İşte belki üzerinde dikkatle oynayabileceğin birkaç ıvır zıvır. Sağdan soldan üşüşen sözcükler, ışığın o sırrı sende saklı kullanımı eşliğinde sahneye konacak öğeleri sana sunacaktır...* Ayrıca bkz. *Estetik Haz.*

NOTLAR:

1. Şu dosyaya bkz. *La Querelle du soleil.* Breton'a 21 Ağustos 1946 tarihli alıntılanmış mektup, bu metni Ağustos ayının ilk üç haftası dahilinde konumlandırmaya imkân verir.

   13 Temmuz 1957, Magritte Colinet'ye şöyle yazar: *Mevzubahis resimlerin ifade ediyor sayıldıklarını değil, bu resimleri tasavvur ederken (ifade etmeksizin) edindiğimiz duyguları ya da fikirleri düşünmektir.*
2. Magritte'in bir tablosunun adı, 1931.

60

ŞAİRLERİN SIFIR GÜNÜ

Başrahip Morel'e açık mektup

Aziz Peder,

Bazı hayasızlıklar ettim, hatta kimilerinin diyeceği gibi bazı hoyratlıklarım oldu. Neyse ki müttefiklerin ardı ardına zaferleri gözlerimi açıp beni sanatsal bilincimin derinlerine yeni bir bakışla bakmaya sürükledi. Şimdi epey duruldum, endişelenmemi gerektirecek bir durum yok, yürek okşayıcı bir rüzgâr esiyor ve yatıştırıyor beni. Mahallemdeki bir günah çıkarma odacığında, suç ortaklığı etmiş az buçuk riskli ruhani faaliyetlerimden bir çırpıda bağışlandım. Şu hâlde, saf ve alçakgönüllü bir Hristiyan ruhu taşıyan bendeniz, kendime, size saygıda kusur etmeden mühim sorular (en azından benim için mühim) sorma özgürlüğünü tanıyorum. Journal des Poètes'im yeniden çıkıyor ve N. S. ahlakının en ön saftaki şampiyonu olmasını gönülden diliyorum. İşte bu ahlaktan olma Hz. İsa'dır ki, Direnişin büyük kahramanı Paul Eluard'a, en güzel mısralarını ve bilhassa size ithaf edilen, düşkünlerin şanına yazılmış şu şiiri (izninizle okurlarımıza anımsatayım) dikte etmiştir:

ÖLÜ YILDIZ

Yaralarım taze
Alnımda harlı merhem

Çalıların ortasında düşkünler
Açıyorlar kapıları
İnsan parçalarına
Hem ağlamak için huzurunda aşkın
Hem oynamak hem çile çekmek için

Gözlerin ürkütüyor deniz kabuklularını
İte ite yürütüyorsun kendi baharını

O küçük araban
Taşlı yolda ne de güzel

Kara tabloda
Göğsün, sonuncu kolların
Bir sözcükler teslisi
Elimde, ağzında
Çok yaşa Fransa.

Paul ELUARD

... Bu ahlak, şehvet şeytanını, mesela, Louvain Üniversitesi'nin muhteşem rektörü Lhiétard'ın ve daha nicelerinin mağlup ettikleri gibi mağlup etme olanağı tanımıştır! Bu kimselere –kusursuz bir şekilde– selam duruyorum.

Şayet yasaklı arzularımıza av olmayı zerrece istemiyorsak bu kimseler, bizler için mecburi olan DÜZEN işte bu kimselerdir.

Bu düzende kesilip atılması düşünülecek şey varmış, yüce toplumsal mekanizmayı değiştirme ihtiyacı dillendiriliyormuş öyle mi! Günümüz Katolik toplumunda mukaddesçe var olamaz mıyız sanki? O toplumda, arapsaçına dönmüş boş düşüncelere dolanmadan, olması gerektiği gibi yaşayıveremez –her ne kadar pratikte ikna edilmiş olmasak da– miyiz sanki? Cevap veriyorum: evet, elbette! Modern sanat zahmetine, karanlık tuzaklardan pekâlâ sakınarak da katlanabiliriz. Kendimizi böylesine mecbur bırakmak için Sanatlar Seminerindeki sanatçıları bir düşünsek yeter. Aklı havada niceleri, modern sanatları öylesine laikçe bırakıp çekip gittiler ki! Ama sonunda iyilik kazandı; insan dışkısı trubaduru Dali, çocuk İsa'yı güller içinde resmediverdi ve Max Ernst bu bereketli yolda, onun adımlarını izlemekte gecikmedi: öyle bir Aziz Antoine'ın Ayartılması resmetti ki Hollywood uzmanlarından tam not aldı.[1] Zihnin kadim hakikatlerini bizatihi Picasso bile kabullenmiş değil miydi? Picasso'nun çarmıhtan indirilme resimleri bunun incelikli örneklerindendir ve hiç şüphe yok ki onun eserindeki bu cılız ışıltıda, kaybolan koyunu cesur anamız Kilisenin kucağına[2] geri getirmek üzere tüm mecburi gelişim aşamalarının kat edildiğini (en azından halka açık şekilde) sizin sayenizde görüyoruz. Yine de bu konuda (herkes layığını bulur), Picasso üzerine olan konferanslarınızda, İspanyol üstadın dönemindeki nüfuzuma sıra geldiğinde, bir görmezden gelişiniz var ki ona işaret etmek istemezdim. Her ne kadar pek cılız da olsa, nüfuzum ikna edicidir! Aslında Picasso'nun çarmıha gere gere şişip kabarttığı bu bedenlere, benim "İsevi Acılar" dizilerimde hiç zorluk çekmeden rastlıyorum. Hem benim Hz. İsa'larımdan ve tavuklarımdan akan kan, meşhur İberlinin o kurnaz

mı kurnaz girift, vahşi kompozisyonlarını, şöyle bir küstahça kanatmıyor da değil. Benim resmettiğim Galile'nin elleri çer çöp, derken birkaç yıl sonra Picasso onları yeniden diriltiyor! Özetle, benim Hz. İsa'mı basbayağı yağmaladı! Ama ne önemi var, bol keseden Picassocu propagandanızı baştan sona takdir ediyorum, propagandanız, olsa olsa oğlancılarla[3] çağımızın kederli isyancılarını Tanrı'ya kavuşturur. Bu kutsal savaşınızda, *Journal des Poètes*'te, sizi sert bir erkeğin yapacağı gibi desteklemeye gayret edeceğim. İşte büyük isimler: Claudel, Pierre Fontaine ("Phare"), Pierre Emmanuel, Bernanos, Cocteau, Mauriac, Montherlant, Faber-Luce bütün kalpleriyle benim yanımdalar. *Journal des Poètes*'in bu özel sayısında, gelecek nesillerin o koca sütununun yayımlanmamış, şatafatlı bir hali çoktan mevcut elimde, adını "PAUL CLAUDEL!" koydum. Sütun değil adeta bir karyatid, bir güreşçi gövdesi! Bir sofular şöleninde kendisiyle karşılaşma onuruna nail oldum ve derisindeki her bir gözenekten sızan o mistik ışıltıyı asla unutmayacağım! Dramalarını da unutmayacağım! Onu hayvansı bir vahşilikle suçlayıp ciddi bir gelenek görenek meselesine bulaştığını iddia eden yakın zamanlı hengamelere zaten bu sebepten hak veremem. Bu konuyu da bir aydınlatıverseniz iyi olur.

Tüm bunların sizde, beni ciddiye alma eğilimi yarattığından şüphem yok, hem gelecekte sizin sadakatli iş birliğinize güvenebileceğim. En mukaddes saygılarımla Aziz Peder. Benim için dua ediniz.

Pierre-Louis FLOUQUET

*

KURBANLIK RESİM YA DA HİÇ KİMSENİN KIYMETİNİN KENDİ YURDUNDA BİLİNMEMESİ

Irksal zenginliklerimiz, folklorumuz tehlike altında. Yabancı şirketlerin havai reklamlarının aşırılığı ülkemizdeki sanat mekanlarını kötü kokulara boğuyor. Şu Hollandalı denen resim, gündemden yeni yeni çekiliyor derken, uzaklardan bir yerden gelme Picasso, ruhani dengemizi altüst etme teşebbüsünde. Heyhat! Belçikalı ressamlardan söz etmiyoruz bu kadar; onlar, hem yurt dışında göz ardı ediliyor hem bizde anca hoş görülüyorlar.

Tytgat, Smet, Delvaux, Pieters ve daha nice asil ressam önemsenmeden çalışıp çabalıyor, eserler veriyorlar.

Bu skandal bir son bulmalı! Safları sıklaştıralım! Savunalım kendimizi, resimlerimizin böylesi bir utanmazlıkla kurban edilmelerine göz yummayalım! Çünkü resimlerimiz bizler için memleketimizin havası kadar gereklidir. İthal resme karşı, *Journal des Poètes*'in başlattığı gayriciddi dini akımlar, resimlerimize, nefeslerinde ırksal tazelik barındıran, bizim esinli sert sözlerimizi üflemektedir. Plastik sayılan eserler açısından gümrük vergisi boş laf. Hem Abteilung Propagandasının iyi tarafını milli geleneklerimize tercüme eden yöneticilerimiz, bu propagandanın,

Semitik ve yoz sanat, Germen menşeli o plastiği büsbütün yutmasın diye katı ama doğru tedbirler almış olmasından esinlenseler iyi ederler. Her kuytu köşede, Tytgat'nın geri kazandığı konumunu reddedecek sefil bir materyalizm bulunduğunu sahiden hissetmeli! Tytgat, Kuzey'den gelen bu Galyalı ihtiyar ama eril bir dünyanın sade ozanı, uyuklayan çobanı! Ve yol arkadaşları: Brusselmans, kuzeyli sert gerçeklikli Belçika kozmosunu yeniden yaratan hamurun şairi ve Cezanne'ın tekinin alacalı ve çok renkli elmalarından -ki bu Fransız elmaları, 1940'ta, Uçurumun kıyısını yakından gördüler!- ne denli farklı olduğumuzu bize öğreten kimse. Smet, soyut kangal sucuklar panayırındaki üç renkli oyuncu! Delvaux, mistik ve dekoratif o büyük geleneğe sonunda döndü! Pieters, ideal olarak tamamen plastikten katedrallerin demircisi! Pasque, o samimi coşkusundan elleri terlemiş zanaatkar! Dasnoy, kadın sunağının çiçekçisi! Ve kutsal dünyayı şakımış olan, ölmüş ya da hayattaki, daha niceleri! *Mea culpa*'mızı söyleyelim ve Tanrı, bizlerle olsun.[5]

Pierre-L. FLOUQUET

*

BELÇİKALI-KOZMİK FİLMİN YOLUNDA

Cehennemin Hacısı

Adalara çıkarma yapmazdan evvel iyiyi ve kötüyü bilmeyen, Tanrı'nın, Hawaii adalarındaki masumlar arasında sözcülüğünü yapan bu sporcu kimsenin, Rahip Damien'in hayatı hakkındaki filmin ekranlarda gösterimini, en yüksek görev bilincimle, ölümsüz bir neşeyle destekledim. Şu Pierre Damien! O şampiyon silueti, hayret uyandırıcı, göz dolduran bir Hristiyan endamı eşliğinde, birkaç metrelik fotoğraf filmine göre ayarlanmış! Belçikalı film yapımcısı Henri Storck'tan Allah razı olsun, kendisi, annelerin ve çocukların kalbini yumuşatan bu ten şehidinin, bu kutsal kimsenin, yaşamını doğrudan çalışma onurundan nasiplendi. Eğer bu fırsatla, sergilediği dehanın, komünizmi terk edişiyle, Demiurgos'un bağrına, dosdoğru yıldırımlar gibi düşen vahiylerden ötürü geri dönüşüyle, Üçüncü Reich'ın entelektüel film yapımcılarının onu Bolşevizm'den döndürmeleriyle aykırı düşmediğini "açıklayacak" olsam Storck, beni üstü kapalı şekilde anlardı. (Bolşevizm bende, yükümlü olduğum, çocuklarıma yiyecek bulma mecburiyetinin uyandırdığının öylesine ötesinde bir tiksinti uyandırıyor ki Bolşevik karşıtı savaşta kanımı dökmek üzere tereddüt etmeden Valon Lejyonuna yazılırdım!) Propagandanın gücünü artırmayan usta işi bir müziğin yokluğunda, Storck'un filmi tamamlanmış olmazdı. Ayrıca bu zorlu görevi sırtlayan Moulaert'in oğluna, minnetimizden saygılarımızı iki kere sunmalıyız. Bu kimsenin, liberal ve din-karşıtı gazete *La Dernière Heure*'deki önemli konumu, onu, Rahip Damien'in görsel maceralarına eşlik etmesi yaraşan dini bir müzik üretmekten alıkoymadı ki bu dini bakımdan daha da takdire şayan. Bu konumunun, onun zihinsel enginliğini, daracık kısıtlara dört elle, gülünç bir adanmışlıkla sarılan yobazları hor görüşünü ispatladığını ve

bir açıdan özgür bakışının onu, hâlihazırda üstlendiği gibi olan en yüksek vazifelere elverişli kıldığını düşünebiliriz. O, kendi kaderinin gözünün içine kılı kıpırdamadan bakabilir. Moulaert'in oğlunun müziğini, ruhun bir tek en saf formlarına duyarlı olmamdan olacak, kesinkes sanatsal bir bakışla yargılamaya yatkın olmayışımdan ötürü bir gölge düştü izlenimlerin üzerine, hepsi o kadar.

Storck-Moulaert yapımı, modern dünyadaki ilerlemelerle uyumlu bir aerodinamik sergileyen, mistik bir film, Belçika'yı, devasa sesli kayıtlar üreten ülkelerin seviyesine yükseltmektedir.[6]

P.-L. FLOUQUET.

F. A., S. 57-58, kapaktaki başlık: *Le Jour nul des Poètes* ve başlık sayfası: *Le Journal des Poètes. Numéro spécial*. Mariën şöyle uyarır: Bu derlemeyi oluşturmak Magritte'in fikridir ve eserin büyük bir bölümünün yazarı da kendisidir. Düzeltmeler, eklemeler ve birkaç bildiri hariç, benim kalemimden çıkan sadece Claudel'in mektubudur. [Burada, Mariën'in böylece kısıtlı olan iş birliğini sunmamaktayız.] Geriye, ki iyi anarım, Eluard'ın şiirini yazan, o vakitler Jacques Michel adıyla imzalayan Jacques Denis kalıyor.

Bunlar, Claudel'in de Gaulle'e ithaf edilen lirik ezgiyi bestelediği, savaş döneminin sonlarında geçmektedir. Bu ezgi, işgal döneminde Pétain'e ithafen yazdığı beriki ezgiyi, hem de zerrece yüzü kızarmadan gölgede bırakır. Şubat 1946'da *Journal des Poètes*, kapağında Claudel'in Flouquet tarafından çizilmiş bir portresi eşliğinde yeniden çıkar. Magritte'i bu özel sayıyı oluşturmaya iten Flouquet'dir. Flouquet'nin kalemine özgü bu özel sayıyı halka, bir reklam broşürü dağıtırcasına dağıtmış olacaktık.

Elimizden gelmeyen yoktu adeta, Brüksel'deki Güzel Sanatlar Müzesinde, cinsellik üzerine konferanslar için bir davetiye ortaya sürdüğümüz yakın zamanda, bir ustalık eseri başarmış olduk. Bu konferanslar "her iki cinsiyetten de genç katılımcıların yardımlarıyla, açıklayıcı sahnelerle süslenmiş" olmalıydı. Sanatlar Seminerinin bir inisiyatifiymiş gibi sunulan bu davetiye, binaların kiralarından sorumlu çalışanlarda –ki çalışanlar, bir yandan karşılamaya muktedir olmadıkları taleplere boğulmuş hâldeydiler– heyecan yaratmıştı.

1946 mayısıydı ve öyle sanıyorum ki Magritte'in aklına *Journal des Poètes*'in bu sayısını oluşturma işi geldikten hemen sonraydı. Ancak basım giderlerinin fazlaca göz ardı edilmez olması karşısında mecburen geri adım attık ve proje masada kaldı.

Çeyrek asır sonra, bunu rafından indirmek bizce yararsız değil. Onu, dar ama katiyen yabana atılır olmayan bir plan dahiline olabildiğince kendiliğinden yerleştirmeli. Yöntemlerdeki kabalık, bir hasmın dişine göre. Bu hasım, bu hususta, çeşit çeşit maske takmasına rağmen, hantallık ve yoksulluktan yana aynı kararlılığı, onu görünmeye iten gerekçelerden yana da aynı bayağılığı sergiliyor. Proje ister olası ister zorunlu olsun, şu hâlde yegâne önemli olan, tek bir okurun –hem kuşkusuz tek bir okuru bile olsa bu onun yayımlanmasını meşrulaştırmaya yetecektir– ondan büyülenmesi ya da eserin bu tek okuru şiddetli bir kedere boğmasıdır.

Magritte Nougé'ye yazıyor (*F. A.*, S. 127-129, 8. mektup): Journal des Poètes *işi için şu iki projeyi münasip tarzda yeniden bir elden geçirmek ister miydin?*

Hem Claudel'in Flouquet'ye hitaben lirik ezgi (Mareşale dair olan örnek eşliğinde) üzerine bir mektubunu biraz "Sanatsal Şiir" tarzına büründürmek ister miydin?

Ve 14? Ağustos 1946'da (*a.g.e.*, 19. mektup): *İşte son taslak. Ben de senin gibi bunun kuşkusuz yeterli olacağı ve hepsinin birlikte kayda değer bir paket oluşturacağı kanaatindeyim. Şairin metinlerinin son hallerinde sanırım zaman zaman Fransızca dil ve yazım hataları (bunlar berikine göre daha örtük) görülebilecektir...*

Magritte'in G. Puel'e yazdığı iki mektubundan Flouquet'ye husumeti anlaşılmaktadır. İlk mektup, 13 Mayıs 1955: *Miguel beni ziyaret etti. "Olağan" ziyaretlerden değil bu: kendisi 100% Belçikalı ki ben has Provanslı birini göreceğim diye umuyordum. Bir telafi mahiyetinde "Journal des Poètes"i ziyaret ettiği doğrudur. "Journal des Poètes"in müdürü, Fransız kökenli bir faşist ve 100% Katolik olmasına karşın duygusal ve ticari yakınlıklardan olacak, Belçikalılaşmış...* 22'sindeki öbür mektup: *Bu bizi J. des Poètes açısından önemli olan şeyden uzaklaştırıyor. Söylediğimin belki sizin açınızdan artık bir önemi yok ama size ilettiğim bilgiye rağmen, sanatçıların finanse edilmelerindeki kurallar bir yana, J. des Poètes'in müdürünün sizi büyüleyebileceğinden şüpheliyim. Size öylece, kendiliğinden yardım ediveren birini (tanımadığınız birini) küçümsemiyor oluşunuzu mektuplaşmanın doğal akışına veriyorum. Ama pek güzel dile getirdiğiniz gibi sıkı fıkılık ancak belli bir yakınlık duyarak olur. Biyolojik yakınlıklar hariç, gayet mümkün bir sıkı fıkılık (editörlerle, matbaacılarla, resim satıcıları ya da koleksiyoncularıyla sıkı fıkılık) vardır diye eklemiş olsaydınız, daha iyi anlardım. (Alabildiğine hızlı gelişen sıkı fıkılıklar...). J. des P. hakkındaki bilgiye kabaca dönecek olursak, bu yayına bir şeyler kazandırıldığı sırada size bildirmek isterim ki, bunu okuması muhtemel masumlar, bu çalışmanın doğasından yana açıkça uyarılmış değillerdir ki bu onların kendi dini bölgeleriyle bağlarına daha da sahip çıkmalarına imkân verir.*

Ayrıca bkz. *La Bêtise éternelle...* üzerine A. Bosmans'a mektup.

22 Aralık 1932'de, Tzara, temelleri 1931'de atılmış *Journal des Poètes*'e karşı, epey acımasız bir kitapçık yayımlamıştı. Ressam, gazeteci ve mürekkep yalamış bir kimse olan Flouquet, Magritte'le beraber Brüksel Güzel Sanatlar Akademisinde Montald'ın öğrencisi olmuştu. 1911'a doğru, Magritte'le "modern tarzda" bir atölyeyi paylaşmışlardı. *Centre d'art*, 1919'da (W 2) beraber afişler sergilemişler ve 1920 Ocak ayında (W 3), aynı salonda, yine beraber ilk resim sergilerini gerçekleştirmişlerdi. *7 Arts*'ın kurucu üyesi olan Flouquet, diğerlerinin yanı sıra *Aventure*'de ve *Dés*'deki çalışmalara katılmıştı. Magritte'le kopuşu 1925'te cereyan eder. Tıpkı Magritte gibi Flouquet de Libre Academie Picard'a aidiyet duymaktadır. Magritte Flouquet'den epey coşkulu, tek bir uzun mektubu muhafaza etmektedir, Villemin, 1921 diye tarih düşülmüştür: "Artık ruha inanmadığını söylüyorsun bana... Kendin itiraf ettin, üzgünsün, çile çekiyorsun. Kuşkucu çehren, belki incir çekirdeğini doldurmayacak bir hadisenin ağırlığı altında birdenbire kırılıveriyor. Bana açıyorsun kendini, o trajik masken herkesin maskesiyle aynı... Şu anda görmek istediğim yegâne çilen, sanatsal ve ahlaki olanı. Ama önce, eğer mümkünse, içini rahatlatmak için sana güven beslediğimi haykıra

haykıra söyleyeyim... Evet, senin *kişiliğine* inanıyorum, yeteneğine inanıyorum..." Karş. *La Destination*, 1977, S. 195 ve 204. 26 Mart 1952'de (*La Destination*, S. 245) Magritte, "Flouquet'nin kısa bir süre önce gerçekleşen ölümünü", ki 1967'de ölmüştür, İngiltere kralının sahici ölümüyle bağdaştıracak kadar ileri gider.

Karş. ayrıca Magritte'in Flouquet'ye yazdığı uzun ve güzel mektup, Saffray tarafından sunulmuştur, S. 99, Ekim 1977, 1 Kasım 1921 tarihli mektup, tıpkıbasım hâlde, kısmen.

Opbouwen, Anvers, S. 17, Kasım 1934, s. 241, diğerlerinin yanı sıra Flouquet şöyle yazacaktır: "Ernst, Miró, Fransa'da Chirico ve Belçika'da Magritto ve Mambourg'un 'rüzgargülü', sürrealizmin 'Saint-Guy dansını' sürdürüyorlar ama geçelim bunları." 1921'deki mektubunda Flouquet devam ediyor: "Bak görüyor musun, duygularımız hayalı da olsa korkmuyoruz, umutsuzluklarımızdan utanmıyoruz, daha sanatçıyız artık = aşırı-duygusallık (sinir uçları), cefasını çekecek daha çok değerimiz var, bir çile, bizleri daha fazla dehşete düşürüyor artık, şiddetli bir umutsuzluk, artık ruhumuzda hiç olmadığı kadar derin yarıklar açıyor, Yüce olan tarafından bize tayin edilen yolda, yani avangartlık ve eğitimcilik yolunda, daha ilerilere gidiyoruz artık... Etten kemikten olan bizler, yaralanmaya açık olmanın ve işlemeyen beyinlerimizin daima avı olacağız. Ama bir ruhumuz var... Çektiğin çilenin yoğunluğu içinde görmek istediğim sadece ruh. Çamura saplanmaya, iç dünyanın bir haliyle sarmalanmaya başladığın zaman, sana, alarm veren bu çığlıkları attırtan işte o. *Yaratım*, işte *ilaç* bu, insanın, ona binlerce kırılgan plan tasarlattıran şu yeteneği, yaratmak için yıldızlarla dolu hiper-uzaydan bir anımsatma, bir yükselme ihtiyacı, tensel aşağılıklardan bir tür arınma değil midir... acaba. Sevgili René, niye üzüyorsun kendini, şunun şurasında dört ay sonra sanatına tümüyle adanabileceksin, tastamam bir özgürlükle kendini ifade edebileceksin, tamamlanmak için Paris'e gelebilecek, seyahat edebileceksin... Hem eğer ruhun çileler içindeyse, fantezilerinin üzerine çökmüş, o kurşun gibi ağır, şu hâkî renkli tuniğin altında ezildiğinden çekiyor... şunun şurasında dört ay daha..."

NOTLAR:

1. *Festival mondial du film et des beaux-arts*, Brüksel, 1947, kapsamında Ernst ressamlar yarışmasında, Ayartma adındaki temada ödül almıştı: bu yarışma *United Artists* tarafından organize edilmişti.
2. Robert Giron Güzel Sanatlar Müzesi Komitesindendi. Ama karşılaşmaları muhtemelen şans eseri oldu.
3. Kuşkusuz Claudel'in meşhur bahsine gönderme var, ki bu bahsi kendisine yazılan bir "açık mektuba" mal oldu. Magritte'in bir *Soulier de satin* okuması için bkz. Nougé'ye mektubu, Mayıs 1930 (?), *L.S.*, S. 187.
4. Fontaine evvelce *Le Rouge et le Noir*'ın yöneticisiydi, bkz. *Lettre à un Dominicain esthète*. 1965'te Magritte, Pierre Fontaine'in imzasını taşıyan *Les Propos de Monsieur Dimanche*'ın (Brüksel, Luc Canon, 1965) bir nüshasını alır.
5. Albert Dasnoy; Jean Brusselmans; Gustave de Smet, Pieters.
6. Storck, Henri Schneider'in *Le Pèlerin de l'enfer* filminin çekiminde sadece eş-senaristlik ve asistanlık yapmıştır. Müzik Pierre Moulaert'e aittir.

61

FRANCIS PICABIA
HAREKETLİ RESİM

Papa'nın frengisi.
F.P.[1]

Evet, Picabia'nın tabloları hareket eder; kızları, belirli denebilecek bir müddet okşayan eller bulunur. Picabia'nın o ak saçları, bizlerde bir ebedi gençlik duygusu uyandırır. Olabildiğince olağanüstü bir duyuş. Ama sayıca belki pek az ve sıkıntı veren sanatsal teraneyi silip atmaya kararlı olan bizlerin *resimde bile* hoşuna gider bu.

Öyleyse Picabia'nın tablolarının karşısında, kahve telvelerindeki ya da doğrulanmaları haddinden fazla sabır gerektiren "kehanetler"deki "aydınlanmalara" rastlamayı düşlememeli. Picabia, nasıl düşünülmesi gerekiyorsa öyle düşünür. 1946'da, hareketin üzerini örten geçmişin bütününe ve görkemli yapayalnızlığındaki yaşamı gözler önüne tastamam seren, diri ışık çakımlarına karşı çıkmıştı.

Bir yaz akşamı, güzel bir gelini, tam da zifaf gecesinde kaçırır ve kızın imkansızı bilmesini sağlar. Gayet başarılı geçmiştir. Zaten tüm dönüşümler gayet başarılı geçer. Sokakta koşarken gülümseyen genç kızı, eski fotoğrafların kederli cazibesine yeğlemek yeterli olmuştur. Ağaçların tazeliğini ve ezgisini, tapılası el yazılarındaki toza yeğlemek yeterli olmuştur. Harabelerle ve budalaca kaygılarla dolu bir dünya bize gösterisini sunsa da hazzın egemenliğini sürdürme iradesine sahip olmak, yeterli olmuştur.

Picabia'nın tabloları hareket eder, saplantının elinden kurtulur bunlar. Bu tablolar, aşıkların neşeli yaşamları misali sığdır ve deyim yerindeyse, *black-out*'taki ve top ateşindeki "derinlik"ten hayıflananları ne halleri varsa görmeye bırakır. Bu tablolar, hazzın, yaşamımızın sınır uçlarında konumlanması icap eden egemenliğinin bir tören merasimiyle açılışını yaparlar.

F. A., S. 78, Şubat 1973.

Mariën'e kalırsa, bu yayımlanmış metin, bir Picabia Sergisi Kataloğu için yazılmıştı. Magritte, bir mektupta (ama editör 8 Ekim 1946 diye tarih düşmüş) Picabia'nın ondan "Brüksel'deki sergisi için önsöz yazmasını rica ettiğini" belirtiyor (*La Destination*, S. 205). *F. A.*'daki yayım sürecinde Mariën, Picabia'yı ziyaret edip bu önsözü oluşturmalarının 1946 Temmuz-Ağustos'una denk düştüğünü bize söylemişti. O andan itibaren bunun şu sergi için oluşturulmuş olabileceğini varsaymıştım: *Œuvres* 1907-1924, Paris, Galerie Colette Allendy, 18 Ekim-16 Kasım 1946, kataloğundaki önsöz Henry Goetz tarafından yazılmıştır. Magritte ile Goetz'in münasebetleri (Magritte'in Scutenaire'e yazdığı bir mektup, Carcassonne, 2 Temmuz 1940), metnin bir kenara bırakılmasını ve sunumu yapacak kişinin değiştirilmesini açıklamasa da bu varsayımı doğruluyor. Picabia sergilerinden birinin, Haziran 1946'da, Brüksel'deki Dellevoy Galerisinde gerçekleşmiş olması gerektiğini de öte yandan not düşelim. *La Destination*'daki 205. mektup, bunun tarihini kabullenmedeki iki varsayımı zayıflatıyor ve Mariën'in notundaki şerhe göre geleceğe ötelenmiş serginin gerçekleşmediği doğrulanmış görünüyor. Yine de proje daha da ötelenmiştir çünkü Librarie Simonson Kataloğunda sunulmuş bir mektupta –Librarie Simonson, Brüksel, S. 410, Şubat 1977, S. 64– Picabia, Germaine'e, Brüksel'deki tabloları, Allendy sergisinin "açılışına dört gün kala" geri alamayacağını ve bunun onu çıldırttığını yazar.

13 Haziran 1948'de Magritte Scutenaire'e şöyle yazar: *Picabia'nın şu tablosundan (salonların reddettiği) haberiniz var mı: bunun bir tasvirini yapmak uygun değil, mevzu bu tablonun yapılma "biçimi": şu hâlde, Picabia beyaz bir tuvalin üzerine dışkısını yapmış ve kartvizitini*[2] *paletteki renk karışımının üzerine yapıştırmış. Sanırım kendini aşması zor olacak.*[3]

5 Temmuz 1958'de Magritte Noël Arnaud'ya şöyle yazar: *Ruhunuzun fevkalade formda olduğunu bilme zevkini bana yaşatan o Picabiacı*[4] *düşünceleriniz için teşekkür ederim. İnançsızlar kendilerini korusalar iyi ederler! Her ne kadar, dünyevi bakış açısına göre sonunda her şey eşit olsa da geriye yine de bir bedeli olan ve Picabiacılar için yeterli bir varoluş sebebi teşkil eden bu inanç kalıyor. Bu varoluş sebebinin, eserinizin 17. sayfasında anımsattığınız "Mutlak hiçlik" mefhumunun varoluş sebebiyle bir olup olmaması önemli değil:* gizemimiz varlığını değişmez bir şekilde sürdürür.[5] *(Gizemimiz üzerine düşündüğümüz onu nasıl değiştirebilir ya da ona kastedebilirdi ki?)...*

NOTLAR:

1. Francis Picabia. Kaldı ki ne *Œuvres complètes*'in (Paris, Belfond) editörü Olivier Revault d'Allonnes, ne Poupard-Lieussou, ne Picabia bibliyografyacısı William A. Camfield alıntıyı bizden daha başarılı bir şekilde konumlandırmış değil. Belki de bu Magritte ile Mariën'in önünde konuşulanlardan biridir sadece...
2. Söz konusu 1921'deki kolaj tablo olabilir: *Chapeau de paille*. Camfield da bizler gibi yazıyor, şu hâlde "onun dışkısıyla bir tablo boyadığını sanmanın, Picabia mitolojisinin tipik adımlarından biri" olacağını söylüyor.

3. Aynı kişiye 1949-50 tarihli bir mektupta Magritte şöyle diyor: *Peki madem, Dubuffet konusunda* [kendisi 1949 Aralık'ında Diable par la queue'de bir sergi düzenlemişti] *bunu açıkça görmek kolaylaşıyor: Baştan uca yanlış notlarla dolu. Temelde sadece budalaca bir snobculuğa değer verilmiş. Bu snobculuk, artık "fantezisi" neyse, camekanlarda ayrı gruplar halinde, kullanılmış tuvalet kağıtlarını sergileyen o tarzıyla daha şiddetli bir şekilde belirirdi ki, onun bu tarzı, kimi estetlerin ağzını sulandırırdı.* Scutenaire *Magritte*'te (1947, s. 70) şöyle der: "Köpek sorununa bulduğu [Magritte'in] çözüm, bu hayvanı tamamen dışkıdan yapılı hâlde sunmak oldu. Böylesi bir fikri gerçekleştirmedeki güçlük, onu günün birinde bir eserde somutlaşmaktan kuşkusuz alıkoyacaktır."
4. *La Religion et la morale de Francis Picabia*, Verviers, Temps mêlés, 1958 (W 572).
5. 29 Temmuz ile 11 Kasım tarihleri arasındaki bir mektuplaşmada Magritte Bosmans'a şöyle yazar: *Askerlik "işinin" yaşamı güzelleştiremeyeceğinden şüphe yok. Kışlada geçirmeniz lazım gelen süre, kaybedilmiş türden bir zaman mıdır? Ama belki de bu fazla hızlı oluşmuş bir kanaat: Askerlik yükümlülüğü, bizi büyülemeyi beceremediği gibi dünyanın hakikatteki haline bir anlam kazandırmayı da bir o kadar beceremez, madem öyle midemiz bulansa da durumu kabullenmemiz lazım. Kayıp sayılan zamana gelecek olursak, gizemli bir dünyada olduğumuz duygusuna sahip olduğumuzda, her ne düşünürsek düşünelim, her ne yaparsak yapalım, her ne olursa –mutlak var olmayan diye anlaşılan ölüm dahil– olsun,* gizemin bütünlüğünü koruduğunu *kesin olarak biliyorsak, zamanı "kazanıp" "kaybedebileceğimizi" sanmıyorum. Aklım ve kimi zaman da aklıma ait kesinliğin bunun yanında pek ehemmiyetli olmadığı bir duygu marifetiyle, bundan eminim...*

62

(GÜPEGÜNDÜZ SÜRREALİZM, dosya)

1. GÜNEŞ TARTIŞMASI[1]

Tartışma verimsiz çünkü mevzu postu kurtarmak (öyle sanılıyor). İhtiraslı kimselerin, fikirleri ya da duyguları yüzünden diri diri yakılma riskine girdikleri skolastik tartışmalardan beri, mevzubahis hep aynı: tarafların karşıt düşünme biçimlerini yeniştirmeleri. Nihayetinde kadim ya da yeni bir geleneği korumak isteyenlerle değişimi yeğleyenler karşı karşıya gelir. Taraflar kendi varoluşlarını savunduklarını ya da en azından bu varoluşlarına bir renk kazandırdıklarını sanırlar. Yorgunluk, davalarının meşruluğunu gözden kaybettirse ve onlara dinlenme çağrısı yapsa bile karşıtlar inatlaşma ve aşağılık kompleksinin desteğiyle konumlarına dört elle sarılır ve zırnık mevzi kaybetmezler.

1946'da bir tartışma patlak verir. Bu tartışma, "sürrealist" tablolarda izlenimcilik tekniğinden faydalanmayı reddedenlere karşı çıkma isteği hakkındadır. Güneş ışığını karmaşıklaştırmadan canlandırmak izlenimci tekniğe mahsustur. Bu reddediş, bu izlenimci tekniğin yaratıcısının ölümünden sonraki kullanımlarında açığa vuran beceriksizliğin yardımına sığınır; 1900'lerin ressamlarının sanki hiç kaybolmamış bir sırları var sanılacaktır.

Bu reddediş aynı zamanda, bu tekniğin belli başlı bir kullanımından kaynaklanan, resimsel bir atmosferin kaybını da yardımına çağırır. Bu resimsel atmosferi, hem görünendeki ikircillik (balmumundan yapılmış gibi görünen sahici kafa ya da bunun tersi) hem de görünendeki kesinlik (söz konusu olan sahiden bir kafadır, ayak değildir) birlikte nitelerler. Görünendeki bu kesinlik, görülmek üzere nesneler (arızi olarak aydınlatılmamış nesneler, nesneler-nesne fikirleri) sunan, belli belirsiz bir göz yanılsaması sayesinde cereyan eder. Bu reddediş, bir resmin savunuculuğunu yapar. Bu resimde, ikircilliklerin en büyüğü, karanlıklı bir canlandırma sayesinde elde edilir. Karanlıklı canlandırma, nesnelerin neredeyse bozulmaları, kabataslak bir çizme tarzı ya da bir duvarın çatlakları misali olan çizgi oyunları

sayesinde oluşur. Bu karanlıklı canlandırma, belli belirsiz bir nesne görüntüsü telkin etmektedir. Böylesi resimlerden duyduğumuz haz (*konularından bağımsız olarak*) bilhassa konu edilir. Bu haz, böylesi resmetme biçimlerine mahsus olan hazdır (çünkü Güneş ışığının müdahil olduğu resimlerde konular aynıdır). Böylesi resmetme biçimleri ikircilliğe dayandığından, haz, kalitesini korur. Düşsel figürlerin belirsizliklerinden ya da görüşte geceleyin oluşan hatalardan alınan hazdır bu. Canlı mı yoksa balmumundan mı olduklarını bilmediğimiz figürler karşısında duyduğumuz, leziz bir rahatsızlık hissidir bu. Sarsıntılar, hoş titreyişler yaratan platonik riskler üreten belli belirsizlik hoyratlıkların verdiği zevktir. İyi bilindik ve tükenmiş olan bir tür büyülenmedir bu.

Bu hileli (çünkü görüntüler şeklen belli olsalar da *belirlilikleri arttıkça göz yanılsaması mükemmelleşir*, HİLE BÜYÜDÜKÇE, görsel yanılsama başarılı olur) resimsel atmosferlerin yerine "izlenimci" bir atmosfer getirme isteği mevcuttur. Yani: göz yanılsaması ya da bunun tersi: figüratif değil, görünür renklerin eş değeri olan görüntü ("nesneye" kastetmeyen ve kastetme iddiası da taşımayan), düşünülmüş olması anlamında öznel, arızi ve çanak tuttuğu hiçbir ikircillik olmayan görüntü. Bundan aldığımız karmaşık bir haz duyarız: tıpkı fiziksel hazlar gibi doğal, hem de incelikli bir hazdır bu, çünkü onu tadabilmek için *görüşümüzün görülen nesne ile bizim aramızda duraksadığını kabullenmek* gerekir ki bu hiç kolay değildir. Ayrıca nesnelerin, kaygısızlığı ya da ruhani tembelliği okşayan tekdüzeleşmiş görüntülerinden *feragat etmeyi* gerektirir bu. Nesneleri sade vatandaşın zihinsel düzeyine göre canlandırmak uygun olmaz; göz yanılsaması görüntüleri, "sahicilik yanılsaması" yaratmayı beceren sanatçının "maharetine duyulan" muazzam bir hayranlık duygusu tetikleme riski barındırır. Bu duygu, ortalama seyircinin bilincini tümüyle kaplar ve bazen saflıkla, seyirci azıcık düşünecek olsa, mesela denizi, sadece suyun rengiyle canlandırabileceğimizi sanacak ve onu, "denizle ilgili bir resmin" yağlı boyayla yapıldığına inandıracak olan sanatçı tarafından "budala" yerine konmak istemeyecektir. Böylesi "fikirler", resimle pek haşır neşir olmayan sade vatandaşı "sıkıntıya sokan" fikirlerdir. Ahlaki açıdan, bu öznel tavır, dışarıdaki gerçeklik konusunu bunun bilinebilirliği bakımından ele almaz, ona etkimek ister. Bu tavır, bunun bizim için sorun olmadığını, bu sorunun, bu şekilde, şu "dışarılık" mefhumuna, "dış gerçekliğe", bunun dile getirilmiş denebilecek tüm öbür mefhumlarının içeriklerine nazaran, duygusal etkililikten yana daha trajik bir içerik kazandığını dürüstçe kabul eder.

Gerçekliği bilincin dışında düşünmeyi reddetmek trajiktir. Çünkü bu reddediş, bizlere kısıtlarımızın ölçüsünü verir ve bilinmeyeni duyuşumuzu arttıra arttıra bizi yalnızlaştırır.

Bu izlenimci atmosfer, bir geceyi, aydınlık bir manzarayı resmettiği nispette iyi resmedebilir. Kaldı ki, bahis konusu olanlar daima fiziksel anlamdaki bir gece ve bir ışıktır. Yani gecenin ya da ışığın sabit ve soyut duygularını değil, bir gecenin ya da bir ışığın uyandırdığı değişken fiziksel izlenimi resmedebilir.

Tanıdığımız geceler ve ışıklar değişkendir. Hem bunlar *gecenin ya da ışığın, bir hileli sabit duygusu uğruna* terk edilmemelidir. Çünkü bu hileli sabit duygu, belli bir yoğunluğa eriştiğinde, sahici *bizatihi* gecenin ya da *bizatihi* ışığın *istisnai bir bilgisi* diye görülür ve derken bu duygu, "aydınlanma"nın olağandışılığından olsa gerek, sahte bir tehlike hissi aşılar. Sahici tehlike, ki eğer varsa bir tehlike, bunun tersine, tam anlamıyla bilinmezdir.[2]

*

Hasımların argümanlarını karşılaştırırken iki tavır belirginleşir: Bir yanda, düşünce dışarı sahici dünya, nihayetinde, eski ya da yeni tabirler yardımıyla anımsatılabilir olan "evcil" bir bilinmezdir.

Öbür yanda: Bilinmez, dilerse bilinmezliğini sürdürsün, bilincin ışık çakımları, zihinsel evrenin dışına kaçışlar değil, dönüştürülmesi söz konusu zihinsel hapishanemizin pekâlâ bir görüşü sayılırlar.

Bir yanda: Zihinsel evrende zaman zaman itibar gören, sahte bir bilinmezin sahte elçilerinin dünyası.

Öbür yanda: Zihinsel evren "bilinir" ama esnek olan sınırları marifetiyle, kendine özgü olan bilinmeze dokunur, ki bu bilinmez, bu durumda, şiddetli bir şekilde aydınlatılmış, her gölgenin içinde kaybolduğu bu zihinsel evrene kıyasla, olsa olsa daha amansız gözükür.

*

Zihinsel evrenimiz (içinde yaşadığımız sahici evrende bildiğimiz, hissettiğimiz ya da korktuğumuz her şeyi barındıran zihinsel evren) büyüleyici, şanslı, trajik, gülünç vb. olabilir.

Bu zihinsel evreni dönüştürme ve ona yaşama değer katan bir büyüleyicilik kazandırma becerisine sahibiz. Bu yaşama daha da değer katar, çünkü yaşam, bu büyüleyiciliği[3] yaratacak muazzam gayret sayesinde neşeyle dolar.

Dehşet doğrultusunda dönüştürüldüğü sırada yaşam, bu dehşeti yaratmadaki kolaylıktan ötürü yitirilir. Büyük bir kolaylıktır bu çünkü zihinsel tembellik, dehşet saçmanın zavallı yollarının "hakikat" hissi uyandırdığına, saçılan bu dehşetin "ekstramental" dünyanın bilgisi olduğuna inandırır. Derken inmesi kolay ama evrenin son derece vasat, dehşet verici bir açıklamasını sunan yokuşun birinden aşağıyı boylarız.

Büyüleyicilik yaratmak, bu diz çöktüren ve vasat alışkanlığa karşı koymanın etkin bir yoludur. Bu büyüleyicilik, güçlü olabilmek uğruna tüm anlaşmazlıkları bertaraf etmelidir (kaba denebilecek göz yanılsaması, figüratif olmayan canlandırmalardaki ikircillik). Resimde sahip olduğumuz ögeler: nesnelerin duygusal canlandırılmaları -duygu burada öznel hakikat olarak görülür- görsel ögeler (ağaçlar, gökler, vb.), hayali konular (periler, hayaletler, denizkızları, vb.) fiziksel ışıklar

(güneş ışığı, şafak vakti aydınlığı, alacakaranlık, gece, yarı-aydınlık), fiziksel ışık (en iyi izlenimci teknikle üretilir, soyut aydınlatmadaki akademik ışıktan farklıdır). Bu ögelerin bir biçimdeki kombinasyonlarıyla, bizler açısından olmazsa olmaz büyüleyiciliğin keşfine çıkmak mümkün olur.

Bu keşif, sahiden de daha eğlencelidir çünkü riske gireriz, her türden ("telaşlı şiir"in konforlu yolunu tutmaktansa, rahatı yerinde, üzerine çok titrenen ve iyi ağırlanan bir bilinmeze dalıveririz) risk beklemektedir bizi.

Büyüleyicilik, ikircil olmayan hazda sunulu nesnelerin her birindeki bilinmezin ifşa olmasıyla keşfedilir. Bu ifşa, 1946'daki anlaşmazlıkların önünü almış, büyüleyiciliği uygunsuz her temastan "korumuş" ve onu sahtekarların menzillerinden çıkarmıştır.

*

Tablo örneği: 1928'deki "Yalnız Manzara", önemsiz bir manzarayı gösterir: O dönemde bu önemsizliğin, resim yapmadaki bu biçimin kışkırtıcı anlamı üzerinde, niyet ve gösterilen şey, sanatsal yorumlamadan korunsun diye ısrarla durmak gerekmişti.

1946'da (ki böylesi 1928'de olsa kötü olacaktı) yeni "Yalnız Manzara" bu sefer güpegündüz hâldeki bir çalışma olarak uygulanır ve bu çok ses getiren manzara, sıcak renkleri sayesinde, onu saran ve görmediğimiz "geceyi" daha fazla hissettirmektedir.

Tıpkı 1928'de olduğu gibi katı tutum, arkamızı kollar.

F. A., S. 51-53, Haziran 1971.

Wergifosse'un *Les Clairières* adlı manifestosunun bir devamı olsun diye Magritte'in geleceğe ötelediği kitapçığın taslağı (bu taslağın bir ön hazırlığı *Peinture "objective" et peinture "impressionniste"*te bulunur[4]) işte buradadır. *Les Clairières* zaten sadece *F. A.*'da, S. 111-113'te, Nisan 1974'te, s. 7-9'da yayımlanacaktır.

Nougé'ye bir mektubunda (*F. A.*, S. 127-129, 23. mektup) şöyle diyor Magritte: *Sana Wergifosse'tan küçük bir yazı iletiyorum. Önümüzdeki hafta, gelecek Pazar'dan Çarşamba'ya kadar olmak üzere Brüksel'e gelecek. Cuma anlaştığımız gibi sana geliyoruz ve W.'nin yazısını bir an evvel basılsın diye elden geçireceğim. Belki bir ya da birkaç sözcüğü, bir ya da birkaç "iyi" olan ama "daha iyi" olabilecek cümleyi değiştirmeye vakit bulmuş olacaksın. W.'yle önden işe koyulma konusunda hemfikiriz, çünkü tıpkı bizler gibi başarı konusunda pek acemi...*

Bu yazının hazırlıkları, *F. A.*, S. 111-113, s. 3-6'da tanık olduğumuz bir mektuplaşmayı tetikler.

11 Ağustos 1946'da Magritte Wergifosse'a şöyle yazar: *Bir gece uykusu bana şunu düşündürdü: Yazılmış kitapçık [eğer berikinin yerine getirilmiş olsaydı], Clairière'in*[5]

bir fotoğrafı eşliğinde sadece senin elinden çıkma yeni bir kitapçık sayesinde, daha iyi olurdu. Bir kitapçıklar dizisinin ilki olurdu, akabinde Nougé'nin, benim, Mariën'in, vb. kitapçıklarımız gelirdi.

Senin kitapçığının konusu, yazılı ve güpegündüz biçimde resimli şiiri, bunları savunarak açıklamak olur, benden bir resim, senden bir şiir (belki daha iyi bir hale sokabileceğin şu şiir) örneği eşliğinde bu konuyu işlemiş olurdu. Kitapçıktaki metne dahil olmuyorum ben, çünkü metin belki iyidir ama sonunda, tamamen senin elinden çıkma bir şey olmasını tercih ederdim.

Tek kişinin imzasını taşıyan bir kitapçıklar dizisi formülü, bence bir grup budalanın bize katılmalarını sağlamaya dayanan korkunç fikirden yeğdir, neden olmasın?

Belki de bir sürenin sonunda, kolektif bir manifesto fikrine geri dönüyoruzdur, şimdilik bu fikir uygun değil. Breton'a yine yanıt verdim[6], hem nihai tepkisini bekliyorum. Bana olabildiğince hızlı göndermeyi dene, bir yandan da kendine manifestonu düşünmek, üretmek, yeniden elden geçirmek, düzeltmek için gereken zamanı tanı, hem bu, çıksın diye imza toplanmasını beklediğimiz ötekinden çok daha hızlı çıkacaktır...

13 Ağustos'ta aynı kimseler arasındaki mektuplaşma: *Pazar sana yazdığım gibi kitapçık üzerine düşündüm ve şu sonuçlara vardım:*

1) Şimdilik öyle bir yığın budalanın imzasını taşımayacak.

2) Bireysel manifestoları içeren bir kitapçık olacak, seninki: no. 1.

Elde edilecek sonuç, senin TEK BAŞINA üretmiş olacağından kesin çok farklı olacaktır, işe koyulman lazım. Breton'un mektubuna bir yanıt yazmakta kullandığım cümlelerden faydalandım. Nasıl karşıladığını olabilecek en kısa zamanda sana bildireceğim.

14 Ağustos'ta Magritte Wergifosse'a şöyle yazar: *Kitapçık projeni okudum, bana düşünecek şey çıkardı, teşekkürler! Okurken bir sözcüğe takıldım; ilerleme sözcüğü bu, artık bu sözcüğü kullanmamak[7] daha iyi, çünkü bu sözcüğün kullanımı düşmanca bir fikre arka çıkıyor: Sanki ilerleme var, sanki her birimiz (toplum, bireyler, madde, vb.), durmak bilmeyen bir ilerleme sayesinde mutlak iyiye doğru yola koyulmuşuz. Her fırsatta bu zanna karşı çıkmak lazım, işte küçük bir aydınlatma: İlerleme yoktur. (Öğrenecek şey yoktur.) İyi ya da kötü şeyler vardı, var ve var olacak. Bunlar birbirleriyle mücadele eder, birbirlerine ardıl olurlar, birbirlerinin yerlerini alırlar, birbirlerine dönüşürler, aralarından bazıları kullanılma gayesiyle bilinirler. İlerleme mefhumuna gelirsem, "top, öldürme sanatındaki bir ilerlemedir", "silindir şapka, üç köşeli şapkaya göre bir ilerlemedir", "aerodinamik bir hastanede ölmek, bir ilerlemedir", vb. misali beyin irini akıntıları, şu ilerleme mefhumu sağ olsun, düşünmenin dünyasını pis kokularıyla doldururlar.*

Gelişim, değişim bahis konusu olduğunda, konunun bunlar olduğunu belirtmek ve ilerlemeden söz açmamak lazım: Hamileliği tecrübe eden bir kadın, karnının ilerlediğini değil, geliştiğini görür. Uygarlığın faydaları nedir bilen, patates ekip biçmeyle uğraşan o yiğit kimse, orduda birkaç yıl geçirmeye görsün, evren "anlayışının" ilerlediğine değil, gayet basitçe, değiştiğine tanık olur.

Öyleyse, tecrübelerimizde kendini ortaya süren bu yeni ögeye dair, söylenmesi "düşünülmüş" fazladan bir şey var, mesela şunun gibi: On yıl evvel iyi olan şimdi kötü, o zaman (Güneş fırtınası) belki kötü olmuş olacak olan, şimdi iyi. Eğer bundan bahsedeceksen kendine has bir dil kullan. Üstelik önerdiğim "Mısır, kaynaklar (Peri masalları, Alice)" örneklerinin de tarafından düşünülmelerini ve senin şiirin misali göz kamaştırıcı olan bir metinde, yeni bir biçimde sunulmalarını dilerim. Kitapçığın adını Les Clairières *koymak bana sorarsan hoş. Elinde bir yedeği olup olmadığını bilmediğimden, düşünürsün diye projeni sana geri yolluyorum...*

19 Ağustos'ta yine Wergifosse'a: *Sevgili hamim. Méliès'ten ve bin bir gece masallarından söz ettiğin yazını aldım. Merak uyandırıcı! Tam da o kitabı zevkle tekrardan okumaktaydım. Ama elbette bunlar kutlu davanın antik çağdaki temsilcileri! ... Breton yanıtımı yanıtladı, o da kendi konumundan yana bizlerin olduğu kadar sıkı... Güpegündüz vakti ve "alabildiğine gün ışığı altında" bir nesne üzerine yeni tablo fikirleri buldum: akrep ve yelkovanı bir kadran üzerinde yürümekte olan, yalnız ve yalnızca bir yaz göğünü canlandıran bir duvar saati...*[8]

Aynı yılın Temmuz ayında, Magritte Nougé'ye yazmıştı (*F. A.*, S. 127-129): ... *İki tablonun yapımına başladım*: Bir Kır Tanrısı Öğleden Sonrası *ve* Hazzın Hükümdarlığı. *Bu Güneş mevzusunu düşündükçe ve üzerine yazdıkça, kanaatimin kesinliği arttı. Bunda, eski alışkanlıkları kaşımayan ya da kaşımayabilecek olan sahici bir duygusal devrim söz konusu.*

3 Haziran 1944 tarihli, *La Destination*'daki, 100. mektup, mevcut çalışmanın uzak kaynağını belki de açığa vurmaktadır:

İşte şu girişilmesi ilginç bir iş olurdu: Güncel olaylara karşı durmaya yarayan bir bilimin ilk temellerini bulmak. Uğraşmaya değerdi bunun için. Bana kalırsa, yeni fikirlerden yola çıkmak gerekirdi (çünkü öbür teorilerin ne sonuçlar sunabileceklerini yeterince gördük). Araştırmamızı elimizdeki özel araçlarla, psikolojinin mecrasında yürütmek gerekirdi. Yazı, resim, kullanılacak ilk araçlar olurlardı. Belki başka araçlar da vardır. Böylesi bir girişim, sığınacak bir çukur kazmaktan daha beyhude olmazdı ve sahiden yararlı denmeyi hak ederdi.

KAYNAKÇA:

Manifestes et autres ecrits, s. 35-44.

NOTLAR:

1. Mevcut çalışma, Magritte'in yazılarını ve üçüncül kaynaklardan, ressamın "güneşli" denen dönemine ait birtakım belgeleri, kronolojik sırayı olabildiğince koruyarak bir araya toplar. Bu belgeler, 11 Ağustos 1946'dan 24 Eylül 1947'ye kadarki dönemi kapsar. Eş zamanlı bir şekilde, bu metinler ve belgeler, Magritte'in *Surréalisme révolutionnaire*'e biraz kaçamaklı katılımını vurgulayanlarla mecburen çakışır. Hem o dönemde,

Belçika Komünist Partisiyle olan ilişkilerine göndermede bulunan metinler için de aynısı geçerlidir, şu çalışmaya bkz. *Magritte ve Komünist Parti*. Karş. ayrıca *La Destination*'da, Ağustos 1946'dan Mart 1947'ye kadar yayımlanmış mektupların ekseriyeti.

2. Magritte Nougé'ye Mart 1928'de şöyle yazıyor (*L.S.*, 133. sayı): *Büyük korku uyandıran, konforlu olmalıdır diyorsunuz. Araştırmaların korkuyu tetiklemek dışında sonuç vermeyecek şekilde, aşırı basitliğe mahkûm edilmeleri anlamına gelir bu. (Bu aşırı basit araştırmalar, başaramasalar da en azından bu niyeti güderler.) Nihai netice, hatta karmaşık araçlar marifetiyle, kuşkusuz, hep korku cinsinden bir şey olur. Bu neticenin farklı düzeylerinin ve farklı biçimlerinin peşine düştük. Ancak bunun yetmeyeceğini pekâlâ görüyoruz. Bunlar sonunda konforlu, hissetmeyi arzuladığımız neticeler, elde ettiklerimiz işte bunlar...*

3. Bkz. Nougé'ye mektup, *Hayat Çizgisi I*, 39. not.

4. *La Destination*'daki 100. mektuptan itibaren, 3 Haziran 1944, varsayımsal olarak doğru postalanma tarihi diye görülmeli.

5. Yani Magritte'in tablosunun kopyası: Wergifosse'un, yazarı tarafından 19 Ocak 1947'de Verviers'de okunmuş olan ve aynı adı taşıyan şiirine esin kaynağı olmuştur, *La Clairière* ve *La Partie de plaisir*'de yeniden basılmıştır, *F. A.*, S. 99, Ekim 1973. Bu "yeniden yazımın" katmanları hakkında bkz. *La Destination*, S. 188, 18 Ağustos 1946.

6. İşte Magritte'in Breton'a yazdığı 11 ve 14 Ağustos 1946 tarihli mektuplar, sırasıyla. O yılın 24 Haziran'ından itibaren Magritte Breton'a (*F. A.*, S. 127-129, Ek): *Bugün size küçük bir tablo yolluyorum "La Liberté des Cultes". Umarım teslim alır ve bana yazarsınız. Benim "Güneşli dönemim", hasretini 1940 önceleri çektiğimiz nice şeylere elbette karşı duruyor. Bu sanırım, tetiklemiş olduğu direnişin temel açıklaması. Yine öyle sanıyorum ki kehanette bulunalım diye yaşıyor değiliz (daima nahoş bir doğrultuda, bunu iyi gözlemlemek lazım); Paris'teki uluslararası sürrealizm sergisinde insanın yolunu taşınabilir elektronik lambalarla bulması gerekiyordu. İşgal boyu yaşadık biz bunu ve gülünecek şey değildi.*[9] *Sürrealizmin her şey yeniden bir sorgulansın diye uyandırmaya çalıştığı bu buhranı, bu paniği sersem Naziler, uyandırmayı bizden pekâlâ daha iyi becermişlerdi , hem ondan kaçınmak, söz konusu dahi olamazdı. Uçan makinelerden saçılacak dehşeti önceden sezdiren "Siyah bayrak" diye bir resim yaptıydım ve bundan gurur duyuyor değilim.*[10] *Bu ve "ilerleme" uğruna desteklenmesi mecburi olmayan değişim gereksinimi, yeni bir atmosferin tablolarımdaki "baskınını" ve yaşamın içindeki sahici bilme arzusunu meşrulaştırıyor gibi geliyor bana. Genele yayılmış karamsarlığın karşısına neşe, haz arayışını koyuyorum. Son derece bayağı ve menzilimiz dışında olan bu neşe ile haz, bence safi bize mahsus, bu duyguları nasıl icat ettiğimizi, nasıl ulaşılabilir kıldığımızı az buçuk biliyor muyuz? Mevzubahis nesnelerin ve sürrealizmin uyandırdığı duyguların bilimini bırakmak değil, bunu evvelkilerden farklı amaçlar doğrultusunda uygulamak, aksi takdirde, tıpkı öbür müzelerde olduğu gibi sürrealizmin müzelerinde de fena sıkılacağız.*

Yeni resmime, öbürlerine olanın yanı sıra bir itirazınız var: Siz, tablomla uyandırmayı denediğim fiziksel haz duyuşunu hissetmiyormuşsunuz. Her hâlükârda, bunda aldatma olmaz: Uyandırmak istediğim budur ve eğer beceremiyorsam, Matta'nın[11]*, Ernst'in, Brauner'in, vb. amaçlarına ulaşmış oluşlarına yüzümüzde bir gülümse olmadan arka çıkamayız; hem, beni ilgilendiren konuda, bu kimselerin ne istediklerini de gayet iyi, hatta fazlasıyla iyi biliyoruz.*

Renoir'ı taklit serzenişinize gelirsek, burada bir yanlış anlama var: Renoir'ı, Ingres'i, Rubens'i vb. taklit ederek tablolar yaptım ama Renoir'ın kendisine has tekniğini kullanmadım, kullandığım daha çok Renoir'ın, Seurat'nın ve diğerlerinin dahil olduğu izlenimciliğin tekniğiydi. Bu bahiste, konusuna göre kimi eski tablolarım, eski tekniğimi kullanmamı (parlak, pürüzsüz resim) gerektiriyorlardı ama daha hafif renkler kullansam, sert kesinlik dışlanmış oluyordu. SERT KESİNLİK DAHA UZAKTA, daha az ölçülebilir oluyordu.

Bildiğiniz gibi ekimde Paris'te sergim olacak. Kataloğun önsözünü siz yazmak ister misiniz? Her ne kadar güneş dostu bu resimlerin sizi cezbetmesini reddetseniz de mevzubahsi ona dahil olmaksızın sunmak hem bu resimlere de bir öne çıkma fırsatını tanımak hoşunuza gidecektir... (Sergi gerçekleşmemiştir, daha sonraları, 20 Ağustos 1946'da Puel'e yazılan mektuba bkz.)

11 Ağustos'ta Magritte Brüksel'den Breton'a yine yazar: *Bana genel kabulleri*[12] *daha az gözeten bir mektup yazacak kadar arkadaşlık edersiniz diye umuyordum. İltifatların akabinde, çok da hoş olmayan şeyler, işte hepsi –korumanızda olan kimsenin güncel varlığının usulca bir hatırlatılmasıyla– orada.*

Sizi şöyle dediğiniz sıra daha iyi tanıyorum: "Keşke bu gece güneşli olsaydı.[13]*"*

Birkaç satır daha, belki denize hitaben yazılmışlar:

Sürrealizm artık iki savaş arasındaki bir köprü olmamalı. Sürrealizmdeki sabit formları[14] *atmalı (tıpkı büyü formları misali formlar) ki aksesuar olan, nihayetinde bir kristalize etme aracına dönmesin.*

Sürrealizmin açmak için yirmi yılını verdiği bu rahat yolu, tozlara bulanmış, bir üniversite Mısır'ını "seven" ama geçmişteki sahici Mısır'da yaşamlarından bir an olsun geçirmeye tahammülleri olmayacak şu arkeologlar misali, sayısız taraftarların masumca peşine takıldıkları o yolu, artık bırakma vakti geldi. Bu sürrealistler dünyayı "yöneten" şu namussuzlar gibidir. Tek düşündükleri dünyayı vasat araçlarla, mesela dehşet aygıtıyla, tepetaklak etmektir. Hem elde edilecek kaygı olsa olsa altüst edilecek fazladan, sahte bir gizemdir.

İki karşıt ögenin uzlaştırılmaları gerek: sürrealist şiir ve güneş ışığı (sanatsal faaliyetlerin karanlık merasimlerine davet etmeye korktuğumuz, o tatil zamanlarının sahici güneşi, Duchamp'ın atölyesinden ziyade Finistère'den size seslenen, o hayalet kaçıran güneş).

"Bilincin önemli krizi"nin büyüleme araçları marifetiyle (tazelik, neşe, şiirin güpegündüz ışıkları) tetiklenmesi[15]*, son derece pitoresk ve oyuncu müsveddeleri açısından pek değerli olan kaygı uyandırıcı aydınlatmaları uzakta tutar. Büyüleyicilik ve tehditkârlık, birleştiklerinde daha da pekişebilir. Peri masalları, Alice ve Peter Ibbetson'un*[16] *daha yakın tarihli olan filmi buna kaynaklık eder. Güneşin ateş ışığını göğüsleyebilecek yeni bir duygu, benim gelecekte konumlandırmayı reddettiğim, bizatihi yaşamımızın sınırları dahilindeki bu altın çağı mümkün kılar.*

Bana öyle geliyor ki argümanlarımı kabullenecek olsanız, bunlarda şart koşulan tecrübeyi, aynı zamanda benim de düşmanlarım olan düşmanlarınıza karşı, her fırsatta canıgönülden savunacağınız bir şey gibi görmeniz gerek, coşkunuz kalmamış olsa bile.

Öğrenecek bir şey yok. Kullanma gayesi güderek bilinecek şeyler var. Bu konuda mutabık olduğumuzu söyleyerek bitirelim mi? (*F. A.*'da yayımlanmış mektup, S. 51-53, Haziran-Ağustos, 1971; *Manifestes et autres écrits*'de yeniden basılmıştır, s. 66-69).

Aynı gün, 11 Ağustos'ta, Magritte Nougé'ye şöyle yazar: *Breton'un kopyası ekte olan mektubuna yanıt verdim. Sana bunu iletiyorum ve Charleroi'daki konferansın provaları eşliğinde*[17] *Mariën'e de göndermeni rica ediyorum çünkü mektubun bu kopyasının Mariën'deki belgeler arasında bulunması lazım...*

19 Ağustos'ta aynı kişiye: *B.'den yeni bir mektup aldım. Zayıf ve yararsız kısımlarını düzeltmeni dilediğim bir yanıtla beraber sana yolluyorum çünkü faydasına pek inanmadan yazıverdim, bu da beni onun "değerinden" yana şüpheye düşürüyor.*

Merak etme senden ricam, sağlam bir mektup yazılsın da canın nasıl istiyorsa öyle düzelt... Karş. ayrıca *La Destination*'daki 188. mektup, 18 Ağustos.

Ve ayın 21'inde: *Sen olmuş dediğine göre mevcut haline şu satırları ekleyip yolluyorum:*

...

"Mental evrenimizin menzili dışında kalan, bu düşünebileceğimiz gece (manzaranın civarında görmediğimiz şey hakkında)."

Mental evrenden kesinkes anladığım, duyular, duygular, bilinç ve bilinçdışı marifetiyle bildiklerimizin tümüdür...

Başımıza gelen ne varsa sadece bu evrende cereyan edebilir, öyleyse bu evrenin ayırdına varmayı becerirsek ve bu evrenin dışına kaçış misali epey güçlü bir duygu mümkün değilse, bu evren, şiddetle aydınlandıkça, bilgi daha kesin olur, bilgi, "ekstramental" olanın varoluşundan büyük olur. Ekstramentalizm doğmuş olur muydu? Neticede öncelikle bilinen ya da kaçınılmaz olan tüm "gizemlerin" bizim mental evrenimizin içinde bulunduklarını görüyorum (evrenden sorumluyuz[18]*) ama tam da bu sebepten, onları son derece kolaylıkla uysallaştırıveriyoruz. Evvelden "çatlaklar", "kaçışlar" diye görebilmiş olduklarımız yanlış anlaşıldı, bunların sembollerinkinden fazla bir varoluşları yoktu. Endişeye karışmış haz, risk duygusundan kaynaklanır, bu haz, risk duygusu son derece kısıtlı olduğundan bir haz olmuştur. Ufak bir ölçü farkıyla, estetik diye nitelenen hazzı dehşet verici derecede andıran bir duygudur bu...* (Nougé'ye bu mektuplar, *F. A.*'da S. 127-129).

F. A., S. 111-113, Nisan 1974, Magritte'in Breton'a yazdığı 20 Ağustos 1946 tarihli mektubun nihai metnini yayımlar: *Topu birbirimize ata ata yazışmamız belki de eğlenceli olurdu. Diyorsunuz ki: "Güneş sizde değil", şöyle cevap verirdim: benim bahsettiğim güneş, kuşkusuz ekstramental güneştir ve böylece uzayıp giderdi. Öte yandan sanırım, bu oyundan benden çok daha çabuk yorulurdunuz. Biliyorsunuz, bir süredir, yaşımın "kristalize olmuş sürrealizmin" çatlaklarından sızdığını duyuyorum. İnsanın şevkini kaçıran bir duygu bu ve şevklendirici tedbirler almak gerek. Benim gördüğüm yol, bizler için yeni olan bu aydınlatma. Bu aydınlatma, güncel durumda yetersiz kalan bir mental evreni ayağa kaldırma ve gençleştirme yolunda epey heyecan verici. Geçici olarak "Güneş" diye nitelendirdiğimiz bu aydınlatma, benim zihnimde ekstramental dünyaya, bizim içinde yaşadığımız dış gerçekliğin dünyasına çağrıda bulunuyor. Bunu Chirico'nun niyetleriyle kıyaslıyorum.*[19] *Bu, geride kalmış bir çağdan çıkmayı dileyen Chirico'yu andırıyor ama İtalyan resmindeki o terk edilmiş sevinçlere çağrıda bulunan, aylaklık etmek yerine okula koşan Chirico'dan*[20] *büsbütün farklı.*

Öyle alelade bir şey, varoluşumuzun bir sınaması sayılıp onun huzuruna çıkartılamaz (mesela İtalyan sanatı, savaş sanatı ya da varoluşçuluk, bunlar olsa olsa çelişkili terimlerdir, bu terimlere, bizlere, bir üst sentez olacak diye umdurtmak mahsustur.)

Yalnız manzara (bu tabloda alelade bir manzara var. Arkadan gördüğümüz bir kimse, manzarayı seyretmekte ve şöyle diyor: "Manzaranın etrafında gördüğüm bir şey yok") gibi bir tabloyu yeniden yapmayı tasarlıyorum. Kişiye ve manzaraya, belki de varoluşun sertliğini ve sırrını, bunları ışıklar içinde bırakarak kazandırmayı diliyorumdur. (Bu arada, bu "güzel fikirlerden" birini, bu apaydınlık manzarada kişiyi karartma fikrini, hiç pişmanlık duymadan bıraktığıma dikkat çekerim). Gecenin, manzara etrafında görmediğimiz o karanlığı, bizim mental evrenimizin dışında kalan, düşünemeyeceğimiz karanlıktır.[21]

Tablodaki renkler, elde edebileceğim en neşeli renkler olacak. Cesur izlenimcilerin o tam isabetli ve amacıma mükemmel uyan tekniklerini, elimden geldiğince iyi kullanacağım.

Bunu gayrimeşru mu karşılıyorsunuz? Size, hayaletlerimizin, bir nevi, "acılarına son verecek" diye düşündüğüm bu tablonun bir kopyasını en kısa zamanda gönderebilmeyi umuyorum. Sevgilerle.

7. Magritte'in ilerleme anlayışı üzerine düşünceleri, onun Guénon okumalarından kuşkusuz esinlendi. Aslında, Colinet'ye bir mektubunda (1946) şöyle yazıyor: *Size bir kitap getireceğim, "Le Soir" gazetesi tarafından İrine aracılığıyla bana verildi. Adı "La crise du monde actuel", Guénon.*[22] *İlginç fikirler var bu kitapta. Öbürlerinin yanı sıra şu fikir: "İlerleme"ye inanmak bir hata çünkü dünya gerileyen bir yönde gidiyor (Mesela "bilimsel gelişmeler" ruhaniyetten yana giderek artan bir eksikliğin alametleri diye görülürdü aslında).*

Guénon bazılarına göre ancak çok eskilerde (tarih öncesi) kalmış olabilir. Hakikat mükemmelen biliniyormuş ve bundan geriye ne kaldıysa onlar da Gelenek dahilinde bulunuyormuş (genelde anladığımız anlamıyla bir "insan" geleneği değil bu). Bir fikir olarak ilgi çekici ama bu, "sadece toptan tatmin olmayı arzu eden" "devcimen" dürtülerimizi okşuyor. Bana göre bu devcimenlik, geçici faydasına rağmen savunulacak şey değil.

Aşağıda Nat Pinkerton'ın bir kılığı var:



14 (?) Ağustos'ta, Nougé'ye bir mektubunda (*F. A.*, S. 127-129) bu konuya geri döner: *Bir keşifte mi bulundum ben? İlerlemenin olmadığını, bunda söz konusu olanın sağlı-*

şimiz açısından zararlı bir fikir olduğunu düşündüm. Zararlı çünkü gerçeklikle daha büyük bir temasın kurulmasını engelliyor: birbirlerinin peşi sıra gelen, birbirleriyle mücadele eden, birbirlerinin yerlerine geçen, vb. iyi ve kötü şeyler (hem bize hem başkalarına göre hem ölmüşlere hem henüz doğmamışlara göre) vardır. Şu ilerleme fikri şunlar misali beyin irini akıntılarına yol açıyor: "Silindir şapka üç köşeli şapkaya göre bir ilerlemedir", "tabanca, öldürme sanatındaki bir ilerlemedir", "ultramodern bir hastanede ölmek ve acı çekmek bir ilerlemedir", vb.

İlerleme fikri, çokça kötülüğün açığa vurmasına olanak tanıyan mutlak iyiye yaklaştığımız inancıyla bağlıdır...

P.S. Mallarmé'yi tekrar okurken gördüm ki satranca pek benzeyen bir oyun mevzubahis. Üzerinde durmaya değmez. Kendimize düşündürttüğümüz şeyi mümkün kılmak için zorunluydu sanıyorum bu oyun. (Söz konusu ilerleme değil, ilerlemenin yerine, artık bize uymayan başka bir şeyi getiren bir düşünce...)

Haziran'ın son günlerinde Magritte Puel'e şöyle yazar: *On beş gün kadar sonra sana göndereceğim, başlangıç aşamasındaki 3 ya da 4 çizim, Sade'a*[23] *dair notların resimlenmesinde kullanılabilecek sanıyorum.*

Şöyle küçük bir keşifte bulundum, daha bir görüş açıklığı sağlıyor:

İLERLEME YOKTUR

(Lirik üstünlük anlamında ilerleme)

İsterseniz gelişme var diyebilirsiniz ve ilerleme fikri, sözcüğü boşa çıkar ve zararlı olur.

Geçmişte, şimdi ve gelecekte iyi ya da kötü şeyler vardır. Bunlar birbirlerinin peşinden gelir, birbirleriyle mücadele ederler, birbirlerinin yerlerini alırlar.

Bazı anlarda kötüye dönen iyi şeyler vardır ve bunun tersi de olur.

Mesela: 10 sene önceki eski ressamlığım iyiydi. Şimdi kötü. Bu eski ressamlığımın yerini şimdiki bizler için iyi olan yenisi (bu bir "ilerleme" değil, bu berikinden "üstün" değil) aldı.

İlerleme fikri bizi, gerçek şeylerle, nesnelerle ve duygularla daha büyük bir temas kurmaktan alıkoyar. Bu fikir aynı zamanda şu aşağıdaki "düşünceler" misali beyin irini akıntılarına yol açar:

"Top, öldürme sanatındaki bir ilerlemedir."

"Silindir şapka, üç köşeli şapkaya göre bir ilerlemedir."

"En yüksek rütbelerle bezeli bir emir subayı bir ilerlemedir çünkü 'askeri yeteneklerini' keşfetmezden evvel kendisi sadece bir köylüydü."

"Bir genç kızın kendinden-atomik-aerodinamik bir araç kullanması, bir amazona göre ilerlemedir."

"Keşfimin ışığında, bizler için sadece iyi olan şeyleri ve 'ilerleme'nin gerçekleşmesini gelecek zamanlara bağlamamayı düşünmek uygundur." Bkz. ayrıca *La Destination*'daki şu sayılı mektuplar: 171, 174, 183, 184, 201 ve 220.

8. Bu konu işlenmemiş görünüyor ama 1928'deki tabloyu andırıyor: *L'Illumination*. Karş. ayrıca *La Destination*, 184. mektup, 15 Ağustos 1946.

9. Karş. R. Queneau: *Lectures pour un front*, 16 Haziran 1945 tarihinde, *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, 1950, s. 132-134.

10. Mesens, *La Carte d'après nature*, özel sayı, Ocak 1954: "'Le Drapeau noir' benzeri şairane bir resmin... pilotsuz uçabilen uçakları önceden haber verebildiğini düşünmek ürpertici." Thomas B. Hess: *Eccentric Propositions*, *Art news Annual*, c. XXII, 1966, s. 25, aynı şekilde, Forrest Bess'in tablosunda "proto-sputnik" bir vizyon görür: *Prophecy*, 1946.
11. Karş. Colinet'ye mektup, 12 Mart 1937, Magritte Sergisi Kataloğunda, Londra, Marlborough Galleries, 1973, s. 31: *Matta Güney Amerika'dan bir genç adam... Miró'nun kilerden bin kat daha iyi resimler yapıyor.*
12. "Magritte'in yanıtladığı mektup bulunamamıştır. Buna karşın Breton'un mevcut mektuba 14 Ağustos diye tarihlendirilen yanıtı bulunmaktadır; kopyası şurada yer alır: André Breton: *5 Lettres*, 'En Hollande', MMXVI..." (M. Mariën'in notu).
13. *L'Aigrette*, *Clair de terre*, 1923.
14. Karş. Aragon, *Traité du style*, 1928, s. 193: "Hem sonra, anlarsın ya, çokluk istemiyorum, sürrealist metin, sabit formlar kompartımanına rüyadan daha fazla geçmiş olsun istemem."
15. "*En genel ve önemli olan türde bir bilinç krizini...* tetiklemek..." (A. Breton, *Second Manifeste du surréalisme*, s. 153, Pauvert).
16. *Alice Harikalar Diyarında*, Lewis Carroll; Henri Hataway'ın filmi *Peter Ibbetson*, 1935, Georges Du Maurier'nin romanından uyarlanmıştır. Sürrealistlerin bu filmden aldıkları hazza dair bkz. Alain ve Odette Virmaux: *Les Surréalistes et le cinéma*, Paris Seghers, 1976, s. 147-148.
17. Olanaklı tek mümkün gönderme, 1945'ten beri, Fontaine yayınlarında Henri Parisot'nun yönettiği "Altın Çağ" koleksiyonunadır.
18. Nougé'deki "Charleroi konferansı" metni şurada yayımlanmıştır: Jette-Bruxelles, Le Miroir infidèle, 1946.
19. Bkz. Walravens: *Magritte ile Buluşma.*
20. Magritte'in tablolarının adları: *L'Ecole buissonnière*, 1946; *Le Coup de Grâce*, 1948 civarı.
21. Karş. Scutenaire: *Les jours dangereux les nuit noirs*, s. 115: "Öte yandan 'manzara etrafında gördüğüm şey yok' ifadesi bize şunu eklemeyi dayatır gibiydi: 'hem gördüğüm bir manzara da yok'..."
22. Paris, Gallimard, 1946. Bir ilk edisyon 1927'de Rivière'den çıkmıştı.
23. Puel bu çizimleri kullanmamıştır, 13 Temmuz 1946'da onları çabucak başından savmıştır ve biz onlara yeniden Adrien Dax'ın koleksiyonunda rastladık. Kopyalandıkları zamandan beri orada durmaktaydılar, *Le Vocatif*, Brüksel, S. 118, Haziran 1976.
24. Magritte bu ifadeyi kullanmaya gönüllüdür, onu Nougé'den almıştır (Charleroi'daki konferans), s. 75.

2. EKSTRAMENTALİZM MANİFESTOSU (Notlar)

Yaşamı öyle vasat bir hale getirmişiz ki şöyle laflar edebildiğimiz oluyor: "Onlara yaşamayı öğreteceğiz." Hoşnutsuzluk, kaygı, acı, dehşet hallerinde yaşamın kıymeti daha iyi bilinirdi. Dünyayı bir işkence odası kılalım diye peşlerinden ayrılmadığımız o mücadeleci çabaları "gayet doğal" karşılıyoruz. İsyan etmiyoruz çünkü zihin, bozulmuş: trajik bir aydınlatmanın yaşama daha iyi hacim kazandıracağını ve böylelikle, o zaman, varoluşun gizemiyle temas edeceğimizi sanıyoruz. Aydınlanma marifetiyle nesnelliğe erişebileceğimizi bile sanmaktayız. Dehşet diriltildikçe bu nesnellik büyüyor.

Bu kavrayış, gerçek dünyanın bilinebilir, maddenin düşünceyle aynı özden olduğunu –çünkü mükemmel düşünce, bu düşüncenin açıkladığı maddeden ayrı olmayı artık sürdürmez ve maddeyi böylece göz ardı ederdi– iddia eden felsefelerin (materyalist ya da idealist) sonucudur. Sade vatandaş bu kavrayışla bilmeden uyum içinde hareket eder: bir gizem var sanır, çile çekerek yaşamak gerektiğini, hayatı bir rüya-kâbus diye anlamanın hayatın anlamının ta kendisi olduğunu sanır. *Le Vierge, le Vivace et le Bel Aujourd'hui*[1], bunun tersine, özellikle bilincin sahnesine ışık tutar ve yaşamımızı bu sahneyle sınırlandırır. Bu şiddetli ve iyimser aydınlatma nesnelere trajik (karamsar) aydınlatmanın kazandırdığından daha değerli bir hacim kazandırır. *La Terre n'est pas une vallée de larmes.*[1] Ekstramentalist iyimser söz, başımıza illaki gelecek daha zorlu şeylere (ölüm mesela) bizi hazırlamak ve en yüksek tehlike anında daha iyi uyarılmış, içler acısı bir şekilde[2] daha az hayrete kapılmış olalım diye bizi bir tehlike duygusuna alıştırmak amacıyla yaşamımızın trajik olması gerektiğini iddia eden felsefi düşünceye karşı çıkar.

F. A., S. 51-53, Haziran-Ağustos 1971.

Karş. Mariën tarafından *F. A.*'da kurulmuş kronoloji, S. 111-113, Nisan 1974, s. 10, Bkz. Magritte'in Nougé'ye 21 Ağustos 1946 tarihli mektubu.

Eylül'de Magritte Nougé'ye şöyle yazıyor (*F. A.*, 127-129, 24. mektup): *Almanca manifesto konusunda*[3]*, ekstramental ve mental diye belirtilen duyguların Rusça bir manifestonun başlangıç noktaları olabileceklerini önceden düşündüydüm. Çünkü 1930'ların sürrealizminin aksine, ekstramentalizm "yancı" bir etkinlik değil. Ekstramentalizm dost, düşman vb. olanı, "içermeye" muktedir gibi geliyor bana, şu hâlde politik etkinlik yeniden gözden geçirilecek şey olmaz mıydı?*

"Ekstramentalizm" sözcüğünü bir çırpıda bıraktım. Onu bunca kolay bırakışım senin argümanların yüzünden değil, hem politik anlayış noksanlığım hem senin kuvvetli olduğuna inandığım politik anlayışına duyduğum güvenden ötürüdür. İşte sonraki bir tanama karşısında ayakta kalamamış argümanlar:

1) *Sürrealistler açısından o korkulası sapkınlık, Dadaizm'den kopuş anlarında bir engel teşkil etmemişti.*

2) *Sürrealizm daima Breton demekti ve halk bu sözcüğü kullandığı sırada, akıllarına gelen kesinkes bizler olalım diye asla hiçbir şey yapmadık. (Charleroi konferasında*[4] *bu sözcük bir kez bile telaffuz edilmemiştir.) Breton Brüksel'de*[5] *bir konferans düzenlediği sıra, araya girmeden onu kendi haline bıraktık vb. Bu yüceltilesi sözcüğü hesabımıza yeniden bütünüyle katmak için belki de artık geçtir ve belki bu sözcük halkın zihninde anlam değiştirsin istiyorsak çok yorulmamız gerekecektir. Yeni bir sözcük kullanmak ve enerjimizi başka şeye harcamak daha mı kolay olur? Yeni fikirler karışıklıktan kaçınmak üzere yeni bir sözcüğe ve yeni bir sözcük dağarcığına çağrıda bulunmakta?*

Kendi adıma ben sürrealizmi defnettim[6]*, benim sürrealizmim çoktan beri ve haydi haydi Breton'un sürrealizmidir.*

Her hâlükârda daha iyi bir sözcüğü ya da başka şeyi bekleyeduralım, isabetli bir aydınlatma, mesela 1. manifesto, öyle uygun bulduğumuz üzere, ekstramentalizm sözcüğünü içermeksizin çıkacak. Gelecek hafta yirmi kadar baskı provası elimde olacak ve imzalanmak üzere onları kimlere göndereceğimizi birlikte göreceğiz. Her şeye rağmen yazdığın şeyi ve mektuplarında, "felaket kötü" yazıyorsun diye sürekli af dilemeni aklıma getirdiğimde, bunun kötü yazıldığı kanaatindeyim...[7]

KAYNAKÇA:

Manifestes et autres ecrits, s. 61-65.

NOTLAR:

1. İki şiir ve metin derlemesinin başlıkları, Marcel Mariën'in idaresinde, Brüksel'deki Boetie yayınlarında sırasıyla 1946 ve 1945'te oluşturulmuştur. Adı doğrudan Mallarmé'nin bir sonesinden alınma olan ilki, sadece baskı provası olarak kalmış, yayın bırakılmış ve kompozisyon yok edilmiştir (W 249 ve 232). Magritte Nougé'ye yazıyor (*F. A.*, S. 127-129, 10. mektup): *Mariën bana Vierge vivace çıkacak diye yazdı, baskı provalarını çoktan düzeltiyormuş... Alıntılanan isimler arasında eserleri sergilenecek, P. C'den olmayan epey kimse ve başkaları (mesela Malet, Breton, partinin güncel politikasıyla fikir birliği içinde değiller) var. Şu hâlde, bu metnin yayımlanması halinde son cümleyi değiştirmek gerekecek.* Karş. *La Destination*, 159. mektup.
2. Mariën'e hitaben olan bu notlar peşi sıra gelen şu mektuba eşlik ediyordu: *Güncel zırvalamanız yağmur misali, bitince hava güzelleşiyor.*

   Üç durum:

   Rüya (rüya görürken kaçtığımızı sanabilirdik).

   Uyanıklıkta yaşam (Uyanık yaşamda algıladığımızı düşündüğümüz şeyden, zaman zaman kaçtığımızı sanırız, algılayabileceğimiz ne varsa mental evrenimizdedir),

Hakkında, bir şey söyleyemeyeceğimiz ekstra-mental evren, var demek dışında ? ? ? ? ? ? kullanmanız muhtemel ıvır zıvırlara arka kapakta yine isabetsizce yer verilmiş? ? ? ? ? ?

Felsefi dilden kesinkes kaçınmak lazım. Çünkü bu dil, tam anlamıyla mücadele edilecek (filozof, bilinecek bir şey var sanır) şeydir.

Tüm bunlarla bir şey yapacak mısınız? Savoir'ın [Le Savoir Vivre] baskı provasını bekliyorum...

P.S. –Ekstramentalizm ışığında, şu ana değin iyi yaptığımız ne varsa, bunların doğru yolda olduklarını ve bu yolun, getirmemiz şimdi mümkün olan, şu bir miktar fazladan kesinliğe gereksinim duyduğunu görebilmekteyiz

Belki şu karşılaştırma kullanılabilir: Ekstramentalizmin agnostisizmden (yanlış anlamayı gidermek için) farkı.

Gelecekte işlerimizi, günümüzdeki sürrealist sözcüğünün halkın ve bizim zihinlerimizde peyda ettiği ikircilliğe kapılmadan yürütmek amacıyla, belki de ektramentalist yaftasını kullanmamız şart olacak? ! ? ! ? (*F. A.*, S. 51-53, Haziran-Ağustos 1971, ve *La Destination*, S. 193; noktalama işaretlerinde değişiklikler mevcuttur).

3. Söz konusu *1. Manifesto*, sonrasına bkz.

4. Jette-Bruxelles, Le Miroir infidèle, 1946; ama konferans La Louvière'de 1929'da gerçekleşir.

5. 1 Haziran 1934 (W 76).

6. Léo Malet'ye, 31 Ocak 1948'de Magritte şöyle yazar: *"Şu ya da bu nedenle" artık "sürrealist" olmadığımı kuşkusuz biliyorsunuz. Bunun sebebi, tüm sürrealistlerin önünde el pençe divan durdukları kocakarı sihrinden pek zevk almayışımdır.* (*Les Cahiers du silence: Léo Malet*, Paris, s. 122-123) Yine 8 Mart 1955'te, Puel'e şöyle yazar: *Breton'u ben de sizin gibi iç karartıcı buluyorum. Artık "felsefe taşının" peşinde değil* [karş. İkinci manifesto] *(Peşine düştüğü hiç oldu muydu?). Breton'un güncel etkinliği bana göre nihai olarak pekâlâ sınırlandırılmış ve son derece ciddi. Ondaki bu "ciddiyete" evvelden dikkat çekmiştim: Bir gün öğleye doğru Eluard'ı görmeye gider, Eluard özür diler, onu kabul edemeyeceğini söyler. Eluard, evinde "alem yapmakla" son derece meşguldür. Breton'a kalırsa, bu tarz eğlenceler akşamleyin, belli bir saatte olmalıdır ama ben ne anlarım o işlerden?* Bkz. ayrıca Maurice Rapin tarafından yayımlanmış olan 1956 Mart'ındaki mektuplar ve *La Destination*'daki 188. Mektup.

7. Önemli mektup, yazıdaki nostalji itibarıyla dikkatimizi çeker görünüyor. Magritte, belki Nougé'nin "kendini beğendirmeye çalışması" diye görebileceği karşısında, neredeyse biraz kızıyor? ...

*

Magritte o dönemde Wergifosse'a yazıyor, 28 Ağustos 1946: *Sabahın 10.30'u ve senin Salı sabahı 01.50'deki manifesto-mektubunu şimdiden aldım. Zehir gibi manifesto! Pazar seni bekliyorum, bedenini giyip de gel... Anlatacağım, devrimimiz kesinleşiyor be oğlum. Tüm bunların, Güneş GÖKTE görüneli beri kesin olan bir hareket noktaları var:*

Bilebileceğimiz, hissedebileceğimiz, hayal edebileceğimiz, vb. HER ŞEY, MENTAL EVRENİMİZİN içinde.

Bütün bilebileceğimiz, ekstramental evrenin sadece var olduğu ve onun bize etki ettiği gibi bizim de ona etki ettiğimizdir.

Bu, Tanrıları, denizkızlarını, hayaletleri vb.'ni zihnin yaratımları arasındaki yerlerine koyar ve kaynakları bilinmezde, dışarıda bulunan bu sözde gizemlerin, tam da sadece mental evrende var olmalarından ötürü kolayca çabucak uysallaşırlar. Sarsılacak gizemler bunlar değildir. Bu ışıkta, tıpkı masa, denizkızı ve hayalet sorunları gibi TANRI SORUNUNU da düşünmek olanaklı olur.

Fark ettin işte!

Güzel manifesto, arzu edilesi değişiklikler keşfedersem pazar sana bunları ileteceğim.

Aynı kişiye 29 Ağustos'ta: *Sevgili yanıp sönen ışığım, dün sana yazdım ve sanıyorum ki yeterince açık değildi, avarece ispatı daha ayrıntılı ele alalım: diyordum ki, mental evren dediğimizde, bizim için duyularla, duygularla, muhayyileyle, icat etmeyle, muhakemeyle, bilinçle, bilinçdışıyla zorunlu olarak bilinir, bilinebilir olan HER ŞEYİ anlıyorum.*

Örneğin: Yanı başımızda bir bomba ansızın sinsice patlayıversin. Heyecanlanırız, belki kıyafetlerimizin içine "yaparız" [Aragon'un meşhur *Traité du style*'ine olası gönderme?]. *Testislerimizden biri yaralanmış bile olabilir. Tüm bunları mental evrenimizin sahnesinde algılar ve hissederiz.*

Bomba patlaması vesilesiyle sınırlarından dışarı çıkmış olmadığımız mental evrenimizde, ekstramental bir bomba bulunur. İşte mesele burada. İşte uysallaştıramayacağımız gizem burada. Diyeceksin ki: Aman Passacaglia, boş verip eğlenelim! Biz gönlümüzce eğlensek bile o güzel aklımız, şu zihinsel gizemleri ekstramental diye, dışarı olanın elçileri diye görmemeli: Tanrı, hayaletler, cinler, ruhlar, periler, "aydınlanmalar". Perileri, hayaletleri ve muhayyilemizdeki güzel şeyleri mental evrenimizin ögeleri olarak severiz. Trajik gölgeler hilelidir çünkü onları ekstramental "görüler" olarak görürüz, dehşet duygusu ya da gizemler ekstramental olanı ifade etmez. Söz konusu olan mental evren, yani algıladığımız evren olduğundan, mevzubahis, aydınlatmanın en şiddetli olanı ve haz sayesinde onu olabildiğince yoğun bir şekilde algılamaktır.

Bu aydınlatmayı –le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui– sağlayan Güneş'tir ve sahne daha canlı bir şekilde aydınlandıkça, sahnenin etrafında, dışarıda, görmediğimiz "olana" ilişkin duygu da daha şiddetle duyulacaktır.

"EKSTRAMENTALİZM", sürrealizmin yerini alır... (Wergifosse'a bu iki mektup *F. A.*'da yayımlanmıştır, S. 111-113).

Akabinde, ekstramentalizmin bir manifestosunu tam isabetle oluşturma girişimi gelir. *F. A.*, S. 111-113, Magritte ve Wergifosse tarafından *birlikte* kaleme alınmış taslak metni sunar:

EKSTRAMENTALİZM MANİFESTOSU

1) Biz filozof değiliz. Filozoflar –tıpkı bizim gibi– yeryüzünde, yakınlarında ya da kendilerinden uzakta gördükleri, görecekleri ya da hiç görmeyecekleri nesnelerle çevrili hâlde yaşayan ve bu nesnelerle mecburen bağıntıları bulunan insanlardır. Eğer filozoflarsa bunun sebebi...

2) Filozofların tanımı

3) Farklı felsefi düşünme şekilleri:

Materyalizm-spiritüalizm; bilinmek üzere olan bir bilinmeyen vardır: bunu bilgi öğretecektir.

Agnostisizm: bir bilinemez olan vardır.

Agnostik filozoflar ister maddi ister ruhani olsun, bir bilinemez olanın lehine konuşmazlar. Ancak bilinemez olanın, şu tanımlardan birinin altına düştüğüne inanırlar.

Filozof olmayan bizler açısından bilinmez olanlar vardır; A. ki bu bilinmezler, filozofların bilinmezleri değildir

Filozof olmayan bizler açısından bilinemez türü bir şey vardır; B. ki bu, agnostiklerdeki bilinemez olan değildir.

A. Bizim açımızdan bilinmeyen: Hazzın yeni eylem ve fikirleridir, filozoflar açısından ise tartışma bahanesi olarak kullanılabilecek yeni eylem ve fikirlerdir.

Filozoflar, tartışmadan zevk aldıkları için filozoftur.

B. Bizler açısından bilinemez olan bir fikir değildir.

Filozof olmayan bizler açısından bilinemez bir fikir yoktur çünkü bizim açımızdan bilgi...

Bilme kaygısı taşıyan, sadece agnostik filozoflar açısından bilinemez vardır.

Bizler açısından var olan, felsefi araştırmaların abukluğunu nihai olarak ispatlayan ekstramentaldir. Bu araştırmalar abuk sabuktur çünkü 2000 yıldan fazladır filozoflar, ekstramental olanı yok edeyim derken araştırmalarındaki nesneyi yok etmeye uğraştılar. Ekstramental olanı, bilgi aracılığıyla mental kılarak yok etmiş olacaklardı.

İnsan bu hazzı niye tercih eder ki?

2000 yıldan uzun zamandır, filozoflar araştırmalarının nesnesini beyhudece yok etmeye uğraştılar: o nesneyi bilmeye çalışıp durmaktalar ki, yeterince bilebilmiş olsalardı, araştırmalara devam etmeye artık lüzum kalmayacaktı.

Filozofların nesnesi ekstramental dünyadır. Filozofların sayısız araştırmaları, bu ekstramental dünyayı mental evrene geçirmeye, başarısız olsalar da –mademki araştırmaları sürüyor– her zaman eğilimli oldu.

Biz, ekstramental dünyanın mental evrenin içine, ekstramental niteliğini –ki bu onda gördüğümüz yegâne niteliktir– girdiği anda yitirecek olmaksızın giremeyeceğini düşünüyoruz. Biz hiçbir felsefe istemiyoruz çünkü filozoflar bu ekstramental olan özelinde başka başka nitelikler hayal etme iddiası taşıyorlar.

Agnostisizm dahil olmak üzere hiçbir felsefe istemiyoruz çünkü agnostisizm, ekstramental olanın maddi ve belki ruhani de olduğuna, bunu dile getiremeden inanmakta ve böylece ekstramental olanı kesin olmayan niteliklerle donatmaktadır.

3. GÜPEGÜNDÜZ SÜRREALİZM

1. Manifesto – Ekim 1946

Tecrübe devam ediyor[1]

Bilinmez olanı uysallaştırdığını iddia eden bir sürrealizm var. Tıpkı bir felsefenin yaptığı gibi dünyayı sadece bilmeye kaygılanıyor ve onu dönüştürmeyi unutuyor. "Varlıklarda" ve gizemli "güçlerde" kristalize olmuş bir inançlar sistemi, başlangıçtaki heyecanın yerini aldı. Sözde sürrealistler sanat sevgisini bile, şayet bu yurtseverlik[2] değilse, kendi hesapları doğrultusunda işliyor, falanca dine kuşkusuz yakın zamanda katılmayı bekliyorlar. Günümüzde bu sürrealizm sadece küçük yaramazlar, saf ya da yorgun kimseler* ve "rağbet gören" tüccarlar tarafından icra ediliyor. Eskilere gelecek olursak, bunlar ya konforlu şöhretlerine tutunup kalmışlar ya da kavgadan çekilmişler.

Her şey mental evrenimizde olup biter. Mental evren deyince zorunlu olarak, kesinkes, duyularla, duygularla, muhayyileyle, akılla, aydınlanmayla, rüyayla ya da her başka yoldan algılayabileceğimiz şeylerin tümü anlaşılmalıdır. *Evrenden sorumluyuz*[3], bu apaçıklık, diyalektik olmayan felsefeleri (idealist ya da materyalist), tam da bunların düzeylerine uygun olacak şekilde, boş oyunlar diye yargılama imkânı tanıyor bizlere. Çünkü filozoflar, mükemmel düşünceye erişmeye uğraşırlar. Bu mükemmel düşünce nesneyle öyle bir çakışmalıdır ki nesne göz ardı edilmelidir.

Mental evrenden kaçamayış duygumuz, tersine ekstramental bir evrenin varoluşunu onaylamaya mecbur eder bizleri ve bu evrenlerin birbirleri üzerindeki karşılıklı eylemleri, bu duyguda, daha bir kesinlik kazanır.

Ne algılayabildiğimiz ekstramental bir "karanlık" ne de bir "ışık" vardır. Ekstramental evrenden yana bilebileceğimiz hiçbir şey olmadığından, ortada bir gizem de yoktur. Daha aza indirgenemez karanlıkları bilmeyiz çünkü dikkatli bir görüş, fiziksel ya da ruhani her karanlıkta ışıklar, bu karanlığı hareketlendiren renkler bulunduğunu ifşa eder. (Talihsiz düşünür, sınırsızın karanlıklarınca korkutulmuştur, bir başkası kürelerin müziğini duymaktadır.)

Son derece sefil bir dünyada bulunan öz araçları onlar son derece sefil bir şekilde egemenlikleri altına almamış olsa, çizimler yapan Facteur Chevaller, Douanier Rousseaular, Forainsler, çocuklar ve deliler, karşılarında kayıtsız kalamayacağımız olağanüstü manzaralar yaratmayı becerirlerdi.[4] Bunlar akılda tutulacak teşebbüslerdir. Bunlar dünyanın Hıristiyanca kavranışına karşı çıkarlar. Bu Hıristiyanca kavrayış, dünyayı bir gözyaşları vadisine[5] çevirmek ister. Bunlar, hilekâr bir şiir meydana getiren ve biraz canlı oluvermeye görsün, ışıktan hemen ödleri patlayan, günümüzdeki birtakım sürrealistlerin kavrayışlarına da karşı çıkar.

Güneş ışığından, bunun aydınlattığı dünyanın neredeyse her zaman sefil oluşunu bahane ederek korkmamak lazım. Denizkızları, kapılar, hayaletler, Tanrılar,

ağaçlar, yeni ve büyüleyici hatlarıyla zihindeki tüm bu nesneler, ayrı duran mental evrendeki canlı ışıkların yoğun yaşamlarına geri kazandırılacaktır.

[8] Bkz. "I.'Evidence surréaliste"teki metinlerin ekseriyeti (Les Quatre Vents 4[6]).

Brüksel, Le Miroir infidèle, Ekim 1946 (W 242). Şu isimler imzalar: Joë Bousquet, *René Magritte*, Marcel Mariën, Jacques Michel, Paul Nougé, Louis Scutenaire, Jacques Wergifosse. (Chavée şu hâlde altına imzasını atmamış, *Trois tracts*'taki "Magritte ve saz arkadaşları" hakkındaki bahsine bkz.) Magritte ve Wergifosse'un suç ortaklıklı iş birlikleri ekstramentalizmden amentalizme olan geçişi başlatır (bunun hemen ardından bkz. *Manifeste de l'amentalisme*). Görünüşe göre onlar, bu manifestonun –onu önceleyene bakılırsa– redaksiyonunda başat rol oynamış oldular. Mariën şu notu yayıma yeniden hazırlayarak (bkz. Kaynakça) buna eşlik eder: "Bu manifesto kitapçıkta çıktı ama yayımı bırakılmış olduğundan sadece birkaç baskı provası var... Baskı provalarından birinin Paris'e[8] gönderimi, akabindeki telegramı tetiklemiş olsa gerek: SİZİN ŞU GÜPEGÜNDÜZ SÜRREALİZMİNİZ YAMALI BOHÇA – BRETON[9], buna yanıt şu oldu: NE YAZIK Kİ O YAMALI BOHÇA SİZİN KAFANIZ – MAGRITTE NOUGE. Manifestonun arkasında, iki kolon halinde, Magritte'in tezini sağlamlaştırmak üzere[10] muhafaza ettiği 'gece karanlığı' ve 'gün ışığı' örnekleri görülüyor. Breton, Magritte'in katılmadığı, '1947'de sürrealizm[11]' adlı uluslararası serginin kataloğunun önsözünde buna gönderme yapacak. *Devant le Rideau* adını taşıyan bu önsöz, *La Clé des champs*'da yeniden basılmıştır (Paris, Sagittaire, 1953). Burada yayımladığımız metinlerin, itiraza mahal vermeksizin ispatladıkları üzere, Breton'un, ucu Komünist Partideki[12] Belçika sürrealistlerinin sanatsal tabiiyetlerine dokunan iğnelemeleri, falanca kötücüllükten ziyade ayan beyan ortada olan bir bilgi eksikliğine dayanmaktadır. Aslında, bu bakımdan tastamam bir anlaşılmazlık yaşanmaktadır ve herkes, başta Magritte olmak üzere, mevcut konumlarını korurlar." *La Destination*'da yer alan, Ağustos 1946'daki 194. mektup bu metnin bir ilk halini gözler önüne sermektedir:

Tecrübe devam ediyor

Ekstramentalizm, günümüz sürrealizmini özgürleştiren yeni bir duygunun icadıdır.

*

Günümüz sürrealizmi, bilinmezi uysallaştırdığını iddia eder. Tıpkı bir filozof misali, kristalize olmuş bir inançlar sistemi, günümüzde, başlangıçtaki heyecanın yerini alır. "Güçlerin" ve gizemli "varlıkların" şiirleri bilinmezin ulakları diye görülür. Günümüz sürrealizmi artık sadece dünyayı bilme kaygısı güder ve onu dönüştürmeyi unutur. Üstelik, sürrealistler kendi hesapları doğrultusunda "sanat sevgisi"ni işlemekteler ki bazıları kuşkusuz "devşirilmeyi" beklerken "yurt sevgisi"nden bile

esinlenmekte. Günümüz sürrealizmi bir tek küçük yaramazlar, saf ya da yorgun kimseler ve "rağbet gören" tüccarlar tarafından icra edilmektedir.

Eski sürrealistler ya o konforlu "yaşça büyük" olma niteliğine sarılmışlar ya da mücadeleden çekilmişler.

*

Mücadele yeni başlıyor ve daima yeniden başlamak zorunda! "Tecrübe devam ediyor." Dünyaya, tıpkı dünyanın bize etki ettiği gibi etkimektir mevzubahis. Yapacak başka şey yok çünkü öğrenecek şey yok, sadece kullanabileceklerimiz var. Yirmi sene evvel iyi olan şimdi kötü ve kötü olmuş olan da şimdi iyi. Böylece günümüzün karamsar dünyasında noksan olan Güneş, bugün, kesinkes, bir çelişki ögesi sıfatıyla gerekli. Haz, büyüleyicilik, bunlar da bizim amaçlarımız olmalı çünkü olağanüstü arzularımız, harabelerdeki kederden ve budalaca kaygılardan başkasını barındırmayan gösteriler sunan günümüz dünyasınca doyuma ulaştırılamaz.

*

Her şey mental evrenimizde olup biter. Mental evren deyince, zorunlu olarak, kesinkes duyularla, duygularla, muhayyileyle, akılla, bilinçle, bilinçdışıyla ya da elimizdeki herhangi bir başka yolla bilebileceğimiz her şeyi anlamak lazım. Bu apaçıklık, bize şöyle bir cümlenin menzilini daha iyi bellettir: "Evrenden sorumluyuz." Hem bu apaçıklık, tüm felsefeleri, tam da bunların düzeylerine yaraşır şekilde bize bir çırpıda yargılatır: Felsefeler, nesnesiyle, bu nesneyi göz ardı edercesine mükemmelen çakışması gereken, mükemmel düşüncenin peşindedirler. Mental evrenimizden kaçamayış duygumuz, tersine, ekstramental olanın bizi çepeçevre bir varoluşla kuşattığının teminatını verir. Bu varoluş, bize etkimek ve bizim elimizden değişikliğe uğramak üzere orada bulunmaktadır, bunun dışında onun hakkında bildiğimiz bir şey yoktur.

Ekstramental ve mental planları karıştırmama yolu, bildiğimiz tüm karanlıkları (ekstramental olanın karanlıkları bahis konusu olmaz çünkü onları algılayamayız), olabilecek en şiddetli şekilde aydınlatmaktır. Dikkatli bir görüş ister görsel ister ruhani olsun her karanlıkta, var olduğunu olsa olsa yüzeysel bir görüşün düşüneceği bir ışık noksanlığının değil, pekiştirilmeleri söz konusu pekâlâ renklerin bulunduğunu ifşa eder. (Pascal yüzeyseldir, sınırsızın karanlıklarından ürperir, Yunan düşünür daha ayıktır, o dünyaların müziğini duyar.) Sıcak renkler, "yaşamayı" dünyaya dehşet ve çirkeflik aracılığıyla "öğretmeye" çalışan alçak bireyleri çok rahatsız eder. (İşgal yıllarında Nazi basınının dilindeki terane, "renk cümbüşü"nün aşağılanmasını anbean örnekliyordu. Rahip cübbesi giymiş ya da asker kepi takmış muhbirler, siyah renkten, geçit törenlerinde boy göstermekten, müziklerden ve tüy tutturulmuş şapkadan hoşlandıklarından askerleri severlerdi. Bu muhbirler, gelecekteki acemi erlerin yutacakları hapı sadece "süslüyorlardı", bunların zevkleri, karartma marifetiyle ve top ateşi konuşturulsa daha iyi doyurulmuş olurdu.)

Facteur Cheval'ler, Douanier Rousseau'lar, Forains'ler, sefalete bunca istekli bir dünyada, bunca sefil olmasalardı, büyüleyici manzaralar çizmeyi becerirlerdi.

Keder, bu manzaralardan tümüyle sürgün edilmiş olurdu, kendini olduğu gibi gösteren bir dünyada, yani, bilinmeyenin tüm "elçilerine" kapalı ve bunlara geçit vermeyen bir dünyada, rengarenk oyuncakların büyüleyicilikleri artmış olacaktı. Durum her ne olursa olsun, Forains'deki şenliklerin ve oyuncakların, cılız ışıkları ve hazları muhafaza etmiş olmaları faydalı teşebbüslerdir. Bunlar, Hristiyanlıktakine karşı bir kavrayışı temsil ederler. Hristiyanlık, dünyayı bir gözyaşları vadisi olarak kavrar. Bunlar günümüz sürrealistlerinin kavrayışlarına da karşı çıkarlar. Günümüz sürrealistleri, hilekâr bir şiiri severler ve biraz canlı oluvermeye görsün, her ışıktan korkarlar.

Aydınlatalım, hem Güneş ışığının, o tatil günlerindeki sahici ışığın, adını anmaktan korkmayalım, denizin gümbürtüsünü ve özgür, gencecik çocukların kahkahalarını dinleyelim. Mental evrenimiz, denizkızlarının, kapıların, hayaletlerin, Tanrı'nın, mental evrenimizin ayrıklığındaki zihnin tüm bu yaratımlarının, bunlardaki canlı ışık sayesinde, daha güçlü bir yaşama geri kazandırıldıklarını, büyüleyici yeni hatlarıyla gözüktüklerini görecektir. Bunlar oldukları gibi yani her ne iseler o olarak ele alındıklarında, "dış", ekstramental dünya üzerinde daha büyük bir eyleme gücüne sahip olacaklar ve biz, o dünya ile sahici bir temas kurmuş olacağız.

Ayrıca Nougé'ye hitaben yazılan, *F. A.*'nın, 127-129. sayılarında yayımlanmış 24. ve 25. mektuplara bkz. 27. mektup, *a.g.e.*, belki de daha materyalist bir açıklama sağlamaktadır, bezginliğin de desteğiyle yayımlanmıştır: *Öyleyse sizi bekliyoruz Pazartesi, hem eserini okumaya sabırsızlanıyorum* [mevzubahis *"Elémentaires"*]. *Onu ilk fırsatta baskıya vereceğim ve son ayrıntıları karara bağlayacağız: klişe tercihi, başlıklar vb. Manifestonun matbaacısı yakın zamanda bir apandisit ameliyatı geçirdi ve ancak 15 gün sonra dönmüş olabilecek ki bu, basımı daha da öteliyor. Bu yeni sebepten ötürü, basımdan vazgeçmek gerekecek, görünüşe göre fazlasıyla engel çıkıyor ve bu yorucu...*

Magritte Puel'e bir "quatauze" yazar, 1946: *Size cevap vermekte biraz fazla geciktim çünkü burada büyük bir fikir karmaşası yaşandı. Bu karmaşa sonunda bize bir manifesto ortaya çıkarttırdı. Manifesto, matbaaya yollandı. Manifestonun bir baskı provası, iyi pişmiş mi bir bakasınız ve bizle beraber altına imzanızı atıp atmayacağınızı söyleyesiniz diye yakın zamanda elinize geçecek. Manifestoyu dostlarınıza okuyacaksınız ve ayrıca aralarından imzalamak isteyenler, bu isteklerini ilan edecekler.* (*La Destination*, 205. mektup, 8 Ağustos 1946, projenin René Char'a ve Marcel Jean'a da gönderildiğini bildiriyor.)

20 Ağustos'ta aynı kişiye şöyle yazar: *Paris'te bu sene sergi düzenleme projem var, boğazıma kadar ona batmış hâldeyim, "işleri yeniden elden geçirmeme" imkân vermeyecek denli fazla güçlükler peyda oldu: Satış yasağı, ama benim zevkimi haddinden fazla zorlayacak karışıklıklar çıkarmadan. Bunu daha sonra göreceğiz.* [Magritte'in Pierre Andrieu ile mektuplaşması, 1946-1947 sonları, kendisinin hiçbir zaman pek ruhani sayılmayan gümrük vergisiyle boğuştuğunu gösteriyor. Böylece Pierre Andrieu'ye *Image à la Maison verte*'i "dekor projesi" olarak ve

ayrıca çeşitli çizimleri, Andrieu'nün Belçikalı bir zooloji dergisinde yayımlaması varsayılan bir makale için resimleme önerileri şeklinde yollar...]

Ama Brüksel'de Ekim ayı için hazırlıklarımı yapıyorum, güpegündüz şiirin bir açık sergisi olacak. Kataloğu müthiş olacak, olabilecek en kısa zamanda elinize geçecektir.

Karş. Blavier, s. 231-232; Vovelle, s. 51-52; Mesens'in Magritte, Mariën ve Nougé'ye mektupları, *Manifestes et autres ecrits*, s. 161-165.

KAYNAKÇA:

F. A., S. 51-53, Haziran-Ağustos 1971, 5. parça; ardından *Manifestes et autres ecrits*, s. 70-81.

NOTLAR:

1. Nougé'den alınmış başlık, bkz. *Bussy Söyleşisi*.
2. Karş. *Salut public*'in pek çok sayısında Aragon'a karşı saldırılar ve "Direniş şiiri." *La Destination*'daki bir projede Eluard karşıtı serzenişler bile mevcuttur, *La Destination*, 169. mektup, not.
3. Bkz. Walravens: *Magritte ile Buluşma*.
4. Karş. Nougé'ye ait olan *Les Images défendues*'deki *Peintures idiotes. Histoire de ne pas rire*'de yeniden basılmıştır. s. 244-252.
5. Bkz. *Ekstramentalizm Manifestosu*, 1. not.
6. *Quatre Vents*'ın bu sayısı, Paris, Şubat 1946, şu isimlerin metinlerini bir araya getirir: André Breton, Hans Arp, Huidobro, Péret, Hans Bellmer, Aimé Césaire, Leonora Carrington, Alain Gheerbrant, Paul Colinet, Julien Gracq, Gisèle Prassinos, André Frédérique, Maurice Henry, Scutenaire, Valentine Penrose, Pieyre de Mandiargues, Mounir Hafez, Maurice Blanchard, J.-B. Brunius, Fardoulis-Lagrange, Fevyaez Fergar, Marcel ve Gabriel Piqueray, Simone Lamblin, André Masson, Irène Hamoir, Jehan Mayoux, Jean Pfeiffer, Mesens, Jean Ferry, Jean Maquet, Henri Pastoureau, Jacques Charpier, André Souris ve Antonin Artaud.
7. Magritte Bousquet'yi, 1940'ta başarısızlığa uğradığı Carcassonne'da tanır. (Bu kaçış hakkında karş. Scutenaire: *Mes Inscriptions*, s. 217-220, Magritte'in Scutenaire'e bu dönemde yazdığı mektuplar ve *La Destination*'da, 21 Ağustos 1940 tarihli 33. mektup.) Bousquet, Magritte'in kentine gelişini haber verir, *Lettres à Stéphane et à Jean*, Paris, A. Michel, 1975, s. 127. 9 Haziran 1940'ta Magritte Scutenaire'e şöyle yazar: *Her gün 5'ten 7'ye Bousquet'yi görüyorum. Burada epey pitoresk çokça kimselerle karşılaştım. Bousquet büyüleyici ve pek enteresan biri. Portre siparişleri almam olası. Bir kathar (bu sözcüğün nasıl yazıldığını tam bilmiyorum) piskoposuyla tanıştıracak beni.*

   12 Temmuz'da aynı kişiye: *Beri yandan, başına böyle bir macera gelebileceğinden söylemeliyim, kafam öyle bir hale geldi ki, 5'ten 7'ye bir sürü usta yazar, Bousquet'nin*

evinde sürekli çay içip duruyor, artık bir zevk almakta zorlanıyorum. Ben ve Bousquet hariç, burada fevkalade bulduğum bir şey yok, hem yegâne kaygım benimle gelmemiş olan Georgette'ten beklediğim mektup.

Eluard ayın 16'sında yazdı, bizi ziyaret edecekmiş... Sürekli gitmeye çalışıyorum ama hiç beceremiyorum. Bana bir geçiş izni sağlayabilecek durumda kim var kim yoksa yazdım. Piyemonte prensesine bile yazdım ve eğer bana, bu kişisel sorunumda, Belçika'dan ya da bana yardımı dokunabilecek herhangi bir yerden birkaç isim ve adres verebilirseniz, size son derece minnettar olurum. Karş. ayrıca Magritte'in Roland Penrose'a yazdığı 23 Mayıs 1940 tarihli mektup.

Magritte o dönemde Villalier'yi, Bousquet'nin kız kardeşi Madame Patau'yu da sıkça ziyaret ederdi.

Kaldı ki Puel'e, doğrusu çok sonraları (18 Kasım 1953'te) Magritte şöyle yazmıştır: *Şu Bousquet denen hayvan, daha ağır konuşmamak için "kaybolmuş kıymetli kimse" olalı beri diyeyim, beni sıkmayı yine başardı. "Soutes"taki (size kopyasını gönderdim), sonradan yazar olmuş eski bir askerin yazısı. Buram buram kışla kokuyor. Bousquet'nin oradaki heyecanlı askerlik anılarını muhafaza ettiği bir kışla. Bousquet konusunda, beni kesin ve derli toplu biçimde ilgilendiren bölüm işte şu, Bousquet'nin edebi ter atma ihtiyaçları için yazdığı yazı:*

Tüm saçmalıkların özellikle anlam kazandığı bir anda, başarısızlığa uğradığım Carcassonne'da Bousquet'yi görmekten ne büyük bir haz duyuyordum ne de bundan bir çıkarım vardı. İtalya Kraliçesine yazarkenki inancımın ne fazlasını ne azını duyuyordum. Bousquet'nin söylediğine göre Kraliçe, eğer hoş karşılarsa, Brüksel'e bir geçiş izni temin etmemi sağlayabilirmiş. "Denize bir mektup", "tam da zevkime göre" dediğim bu kadına, hoş bir Belçikalı genç kız olduğu dönemin gerektirdiği kadar mesafeli şekilde bir mektup yazmak, benim keyfimi kaçırıyor değildi. Ama bu bulanık işin gidişatı, Bousquet bunu alıp "düşüncesinin" gereksinimleri için işleyince ciddileşti. Bu onu, sivil ve askeri otoritelerle ilişkilerimizi yargılamamamız gerektiğine inandıran bir "emsale" döndü. Bu "emsal"i daha da güçlendirmek için tastamam bir oyun kurdu, kendisinin nazarında kraliçeden daha çekici bir figür olmuş olabilecek Pétain'e yazmış olacağımı uydurdu. "Ortadan kaybolmuş büyük şairin" kaygılarının cinsi ve becerdiği icatlar, işte bunlar sevgili Puel. Bir fırsatını bulayım, tembelliğim gözümü çok korkutmazsa, her şeyi açıklığa kavuşturacağım.

(Puel, Kurtuluş'tan sonra yeniden basılan, Bousquet tarafından 23 Şubat 1941'de yazılmış bir mektubu, *Soutes*'ta yayımladı. Orada şunu okuyabilmekteydik, s. 82-83: Aude valisi Picard'a yazarken edebi bütünlüğümü ciddi şekilde tehlikeye atıyor olmalıyım. Mevzubahis sadece Hans Bellmer'i Fransa'dan sürdürdüğünü iddia eden aynasızın tekine karşı çıkmak. Sürdürmüş mü? Sürdürmemiş mi? Magritte'in neler yazdığını gördüm: 1) Mareşal Pétain'e, 2) Majesteleri İtalya Kraliçesi'ne sürgüne dayanamadığını ve karısına kavuşmak istediğini yazmış. Yargılamadım... (Valiye yazdım ki...))

14 Şubat 1961'de Magritte Bosmans'a şöyle yazar: *Bousquet konusunda sizinle aynı fikirde değilim hatta dahası var: Bousquet'nin düşüncesiyle ilgilenmeyi hiç beceremedim...* ve 6 Haziran 1962'de: *Bir şey söylememenin sessizliğin doğasında bulunduğunu bildiğimiz andan itibaren "sessizliğin artık diyecek bir sözü yok" demeye meyilli olurdum.*

Joë Bousquet denen bu budala kitaplarından birine "Traduit du silence" adını taktığında bunu kesin olarak bildim.

(Bousquet'den Magritte'e 29 Eylül 1948 tarihli bir mektup, Joë Bousquet: *Correspondance*'ta yayımlanmıştır, metin Suzanne N. André tarafından oluşturulmuş ve sunulmuştur, Paris, Gallimard, 1969, s. 185-186.)

8. Baskı provaları 25 ve 26 Eylül'de yollanmıştır, karş. *F. A.*, S. 111-113, s. 11.

9. Mariën, *Les Lèvres nues*, yeni dizi, S. 6, Nisan 1973, şöyle düzeltir ve belirtir: Wergifosse'a göre Breton'un telegramı şu ifadeleri barındırıyordu: "Antidiyalektik ve öte yandan yamalı bohça stop şaka ediyorsunuz. Breton." Karş. ayrıca *F. A.*, S. 111-113, s. 11 bu versiyonu onaylar.

10. *F. A.*'nın 111-113 sayılarındaki 11-12. sayfalar "kederli şiir" ya da "güneşle, büyüleyici, vb." örneklerini kopyalar, nihai baskı provasında muhafaza edilmiş değillerdir. İlk kategori için şu kimselerin alıntıları muhafaza edilmiştir: Nerval, Baudelaire, Apollinaire, Reverdy, *Fantômas*, Breton, Eluard, Georges Hugnet, Péret, Scutenaire ("yaşamın baltaları") ve ikincisi için şunlar: *Les Mille et une nuits*, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, bir anonim, Apollinaire, Breton, Eluard, Péret ve Scutenaire.

11. Breton önsöz hakkında şöyle demiş: "... bunu bir çocuğun (zekâ özürlü) davranışıyla bir tutmamak zor, vb." Magritte Pierre Andrieu'ye 29 Ağustos 1947'de şöyle yazıyor: *Breton Grubundan aforoz edilişim dikkatinizi çekmiş olmalı, görünüşe göre bir çocuğum, dahası "zekâ geriliği" olan bir çocuk. Kaldı ki Breton bir yandan şöyle der: "Sahici yaşam belki de çocukluktaki yaşamdır." Kendiyle çelişme hakkını esirgediğim yok ama beni Bretoncuların –zekâ geriliği çeken– büyücülüklerine karşıt konumlandırdığı bir hikâyede, çelişki, nam salmış bir argüman olsa gerek...* W 279'a göre Magritte'in "tezgâhta-kalmış-malların" salonu denen salonda, *La Clé des Songes* eşliğinde bulunmuş olacağını not düşmek lazım. Karş. ayrıca Rapin: *Magritte, époque solaire*, T. P. S. Mayıs 1973.

12. Mariën bilhassa *F. A.*'nın 111-113 sayılarındaki 6. ve 8. metinleri hedefe koyar.

4. GÜPEGÜNDÜZ SÜRREALİZM

2. Manifesto – Kasım 1946

GÜNEŞİN DOĞUŞU

M.F. – Sürrealizm nedir?
A.B. – Çatal icat edilmezden önceki kalayla kaplı eski bir şeydir.
(1934'teki diyalog)[1]

Sürrealizm iki savaş arasındaki köprü olmamalıdır.[2]

*

1942'de düzenlediği bir konferansta[3] André Breton, sürrealizmin sadece daha özgürleştirici bir hareketin doğması halinde öleceğini söylüyordu. Bu özgürleşme, sürrealist hareketin bizatihi içinde cereyan etti. Savaşın sonunda, yüzünü yaşça büyük olanlara çeviren gençlik, yirmi yıllık sürrealizmin sunduğu en rahat yolu tercih ederek aşırı edilgen kaldı. Böylesi bir durum, hoş görülemeyecek bir kristalizasyonun neticesidir. İşte bu yüzden biz, birkaç kişi, sürrealizmin sabit formlarının yaygın kullanımlarını terk etmiş olanlarız.

*

Güpegündüz Sürrealizm'in birinci manifestosuna bunun anti didaktik olduğunu söyleyip kızdık. Çünkü bu manifestoda, mental ve ekstramental evren arasında bir karşıtlık türettiğimize inandık. Öte yandan, daha yaşamın ilk anlarından, insan embriyosunun zihni, ekstramental unsurlarla temastadır. Bu temas, ekstramental unsurların karşılıklı eylemleri ve zihin, bu embriyonun mental evrenini oluşturur oluşturmaz kurulur. Şu hâlde mental evren, ekstramental olanla bizim zihnimizin diyalektik sentezi diye gözükmektedir. Mental evren olması bakımından insan, öyleyse hem ekstramental olandan hem de kendi zihninden ayrı hâldedir. Tamamen ayrıdır insan. Üstelik bunu onamaktaki en çarpıcı sonuçlardan biri, insanın kendi bedenini ve zihnini safi mental evrende algılıyor oluşunda yatar.

*

Nesneleri ve bireyleri sadece daha iyi gösterme amacıyla kullanılmış olan ayrı oluş fikri, günümüzde evrenin tamamına yayılmış hâldedir. Nesneler ve bireyler günümüzde ayrık hâldeki evrene yeniden katılmış hâldedirler. Nesneler ve bireyler, ayrık evrene, kombinasyonlar, artık sadece ahlaki neticeler olarak değerlendirildikleri andan itibaren yeniden katılırlar: Hazzın daha yoğun olduğu bir yaşamın nazarında bunlardan kimileri iyi, kimileri kötü olur. Öyleyse, kötü olanlarla

(dehşet, sıkıntı ve öbür sahte gizemler) mücadele etmek ve hazzın hükümranlığını gerçekleştiren büyüleyici olanların da peşine takılmak yaraşır.

*

Ve işte bazıları tarafından yüzeysel ve ölü ışığa ciddi şekilde karşıt olduğu düşünülen güneş ışığının şiire girmesinin iki sonucu.[4] Onu (mental evrenimizi) olabilecek en şiddetli şekilde aydınlatıldığında görebiliriz. Ne görebilecek ne de bilebilecek olduğumuz bu şeyin (ekstramental olana) hissine en kesin şekilde erişmiş oluruz. Işıl ışıl renkler ve sözcükler kullanmalı.

*

Haz ahlakında, iyinin ve kötünün karşıtlıklarına itibarı geri kazandırılmış olur. "Yüksek ve alçak, gerçek ve hayali olanın, vb. karşıt algılanmayı sonlandırdıkları mental noktanın[5]" peşine takılmak oldukça boş görünüyor. Yine de ekstramental evren dahilinde bilmemizin mümkün olmadığına ve orada, öyleyse, karşılaştırma da yapamayacağımıza dikkat çekmek yerinde olur. Orada karşıtlıklar bulunamaz. O anda talih üzerine araştırmalarımızın beyhude oluşlarını görebiliriz. Bu araştırmalarımız, doğanın ereklerinin insanınkilerle, kimi anlarda çelişmediğini göstermeyi amaçlıyordu. Öte yandan, ekstramental olana nüfuz ettiğini iddia eden bu araştırmaların günümüzde dini bir iradeden kaynaklandıkları pekâlâ görülüyor.

*

Bugün, güçten düşmüş gözüken başka bir değer var: otomatizm. Otomatizmin psikanalitik erekler doğrultusunda kullanımı, tıpkı mikroskop kullanımının biyolojiye sağladığı fayda misali büyük bir fayda sağlamayı sürdürüyor. Kaldı ki, şiirsel bir araç olarak otomatizm, bir alışkanlığa dönmesi itibarıyla epey etkisiz hale gelmiştir ve tek başlarınayken önemsiz olacak sonuçları, tüm cazibelerini yitirmiştir.

*

Geçmişte sürrealizmin "kara" denen mizaha büyük bir sevgi beslediğini saptıyoruz. Bir başka isimlendirme kullanmak yerinde olurdu: HAZ-MİZAH[6], "kara mizah" ifadesi, bizlerde, güncel durumda aşılmış bir dehşet duygusunu uyandırır. Mesela şunları akılda tutardık: Lewis Caroll, Raymond Roussel, Guillaume Apollinaire, Alphonse Allais, O. Henry, keyfi yerindeykenki Francis Picabia ve Isidore Ducasse'ın Şiirleri.[7]

Güneş'i, özünde diyalektik bir eylem üzerinden arzuladığımıza dikkat çekmek son derece önemlidir. "Kara" mizahın kederine karşı, Güneş'i arzuladık. Güneş'i, sahte gizemlerin karanlıklarına ışık tutsun, kendini tüketmiş bir geçmiş ile bağlarını koparsın, mental evren kavrayışının zorunlu aydınlatması ve kopuşu olsun diye arzuladık. Büyüleyici olmaya mecbur bu mental evren, bir savaş sonrası karamsarlığıyla karşıtlık içindedir.

*

Bilinçdışına dair araştırmaların kışkırtma güçleri zayıfladığında, bunlar artık gözümüze sanki sırf psikoloğun uzmanlığına aitlermiş gibi gözükür. Bunlar, bizleri artık olsa olsa eylem aracı sıfatıyla ilgilendirebilirler, hakikat umurumuzda olmaz.

*

Mavi gök artık siyah değil[8]:

Bize, ışık huzmeleri içinde ve obelisklerle bezeli bir ülke sunuldu. Yemyeşil yolları kat ederken Şehrazat'ın[9] gülümsemesiyle, elleri beyaz Elflerle ve perilerin o pırıl pırıl saçlarıyla çoktan karşılaştık bile. Bu harikalar aleminde Alice[9], küçük bir tavşanla oynar. Bir köşe başında Méliès görünüverir. Sanki, oracıkta bitivermiş[10] gibi. Peter Ibbetson'ın sahici düşü, her yanımızı kaplar, gözlerimizin önündeki donduracu kabusların üzerini örter. Burada gök, Güneş'e açıktır ki Güneş, bizi yeni bir duyuşa götürür. Büyüleyicilik, soyut gelecekte konumlandırmayı şu andan itibaren reddettiğimiz o altın çağı, bizatihi kendi yaşamımızın sınırları dahilinde bize sunar. Bizleri, hazzın hüküm sürmekte olduğu, ormandaki Güneş alan bu küçük açıklıklardan ayıran kapıların aralandıklarını görünüz.

KAYNAKÇA:

F. A., S. 111-113, Nisan 1974, s. 13-16.

Bu manifestonun son versiyonunun René Magritte ve Jacques Wergifosse'un imzalarını taşıyan son hali, Magritte tarafından Wergifosse'a 8 Ekim 1946'da yollanır (Karş. *a.g.e.*, s. 12-13). Taslak metin, Magritte'in ve Jacques Michel'in elinden çıkmadır.

Karş. Wergifosse'un kitapçığı: *Les Clairières a.g.e.*, s. 7-9. Ayrıca bkz. bunun hemen ardından, devrimci sürrealizmin önergeleri, *Amentalizm Manifestosu*. Mevzilerini ardı ardına sistematik olarak topa tutan böylesi konumlanmaların Breton'u çileden çıkarmasını anlıyoruz. Blaizot'nun kataloğu, S. 342, Breton'un Joë Bousquet'ye 23 Kasım 1946'da kaleme aldığı bir mektubu sunar, burada telegramlarda gidip gelen metni alıntılayan Breton, bunu "alçaklıkta daha ileri gidilmesi zor" diye değerlendirir. (Karş. *Les Lèvres nues*, yeni dizi, S. 10, Ağustos 1974). Bousquet o zaman Magritte'i savunmaya soyunur: Blaizot'nun kataloğu, S. 355, Magritte'in Bousquet'ye yazdığı 3 Ağustos 1946 tarihli bir mektubu sunmaktadır ki bu zaten Rapin'in eliyle *Magritte, Epoque solaire*'de alıntılanmıştır: ... *Savaş, insanlara dört yıl boyu her şeyi allak bullak etmeyi isteme olanağını tanıdı. Bu, bana bu insanların, panik, umutsuzluk, endişe tohumlarını, bu tohumlardan paçayı kurtaramayacağımız şekilde ekmede bizden daha donanımlı olsalar da mesela büyüleme gücünden büsbütün yoksun oluşlarını düşündürttü. Acaba bana böyle düşündürten beriki isteğin görünür hâldeki sonuçları olabilir mi? Bana öyle geliyor ki büyüleme gücünü ellerinde bulunduranlar bizleriz, hem kötülüğün neticeleri kadar büyük hem de bu sefer iyiliğe ait neticeler sunacak araçları kovalasaydık gözden geçirilecek, atılacak, keşfedilecek bir sürü şey olurdu.*

NOTLAR:

1. *Documents 34*, özel sayı, Haziran 1934, A.B. André Breton, M.F. Marcel Fourier anlamına gelir.
2. *Situation du surréalisme entre les deux guerres*, Yale Üniversitesi, 10 Aralık 1942: "İsterse sabırsız mezar kazıcılarının hoşuna gitmesin, ben, son nefesimi verirken sürrealizm açısından bir anlam taşıyabilecek şeyin ne olduğu konusunu, onlardan daha etraflıca bilme iddiası taşıyorum; bu şey, daha özgürleştirici bir hareketin doğuşu olurdu."
3. Bkz. Breton'un telegramı, hemen yukarıda.
4. 1945'te, Londra'da, Breton'un *Lumière noire*'ının basımı bildirilir, İngilizce tercüme Simon Watson Taylor tarafından yapılır, resimlemeler Eileen Agar, J.-B. Brunius, Max Ernst, *René Magritte*, André Masson, Mesens, Valentine Penrose ve Philip Sansom tarafından yapılır, kitap basılmamıştır (W 214).
5. Breton.
6. Thierry Poucet, 1974'te, Özgür Brüksel Üniversitesi'nde sunduğu incelemesine şu başlığı koyacaktır: *Belçikalı Sürrealistler arasında ve ötesinde yeşil mizah.*
7. Karş. *Anthologie de l'humour noir*, Breton.
8. Bkz. *Sihirli Çizgiler*.
9. *Schéhérazade*, 1946; *Alice au Pays des Merveilles*, 1946.
10. Méliès ve Magritte hakkında karş. W 213.

5. AMENTALİZM MANİFESTOSU

Yazılı ya da basılı sözcükler –insanları eğlendirme gayeleri dışında– hiçbir anlama gelmez.

Rex Stout: *Les compagnons de la peur.*[1]

Haz araçları, mükemmelleştirilmeye büyük oranda elverişlidir. Mümkündür bu. Ancak, yaşam kavrayışlarından birinin, bunun aksi bir güzergahta iki bin yıldan fazladır seyrediyor oluşunun mutsuz tecrübeye halen yeterli gelmediğini bir düşünürsek, bu görev, devasa bir görevdir. Amentalizm, basit bir mental hijyen önlemi sayesinde, kesinliğin uzağına bu sefer daha az düşecek neticeler sunabilen yeni bir etkinlik önermektedir: Bu etkinlik, felsefi alışkanlığın tüm biçimlerinden kurtulmaya dayanır.

Filozoflar ve bunların kederli kurbanları açısından yaşam, artık tercihlerine göre, zihin ya da madde diye adlandırılmış bir bilinmeyene duyulan inancın egemenliği altındadır. Ayrıca bu inanç, bir bilinmeze duyulan inanç da olabilir. Bu bilinmezin gıyabında yorucu bir belirsizlik hüküm sürmektedir, hem bunun ruh mu, madde mi, hiçlik mi olduğuna karar vermek ihtiyatla reddedilir. Böylesi inanışların insanların ekseriyeti açısından takıntılı kaygılara kaynaklık etmeyi sürdürmesi, insani etkinliklerin yaşamı mest oluş doğrultusunda dönüştürmede aciz kaldıklarını gösterir. Aciz olan, aslında neşe yaratmayı beceremeyen bu etkinliklerdir çünkü bunlar olabilecek yaşama göre şekillenecekleri yerde, yaşamın olagelen kavrayışından etkilenmişlerdir.

Felsefi kötülük[2] öyle bir şeydir ki bir şeyleri değiştirmeye kararlı insanlar, devrimciler bile haklarından emin olmak için bir teoriye –diyalektik materyalizme– ihtiyaç duyarlar. Kuşkusuz, günümüz dünyası şartlarında "kavramlar" devasa bir rol oynamaktadır. Diyalektik materyalizm yöntemi, dünyanın örgütlü zenginliklerini kullanmadaki zorunlu tecrübeyi iyiye erdirmede mükemmel bir araçtır. Bu iyiye erdirme, herkes açısından en büyük hazzı ve günümüz şartlarında olanaksız ve akıl almaz mest oluşlar sağlamayı hedefler. Kaldı ki diyalektik materyalizm gelecekteki hazlardan yararlanmamızı sağlıyor değildir.

Diyalektik materyalizm, safi bir amaç-araç karmaşası dahilinde, ele geçirilecek bir mutlak hakikat anlamında içerilmiş olabilir. Bu karmaşa yokken diyalektik materyalizm, politik ve ekonomik mücadeledeki araçsal etkililiğini, bu etkililik hiç zedelenmemişçesine korur. Diyalektik materyalizm, kendisinin etkisiz kalacağı bir alanda paralel bir etkinliğe sahip olma imkanımızı göz ardı etmez. Böylesi paralel etkinliklerin buluşmalarını istemek, çizimi tamamlanmamış bir çemberin kapalı olduğunu sanmayla halihazırda eş değer olur.[3]

Amentalizm, bizlerde haz güdüsü namına bulunanı uyandırmayı ve onu layığınca işlemeyi amaçlar. İlk şart, felsefi endişelerden yana, ehemmiyetsizce bir neşeli oluştur ki şu birkaç değerlendirme sayesinde bu gözümüze kolay görünüyor:

1. OLUP BİTEN HER ŞEY MENTAL EVRENİMİZ İÇİNDEDİR.

Mental evren deyince duyular, duygular, akıl, muhayyile, sezgi, dürtüler ya da başka her yoldan algılayabilecek olduklarımızın tümünü belirtmekteyiz.

2. HER NE OLURSA OLSUN, BİZLER İÇİN MENTAL EVRENİN HARİCİNDE BİR ŞEYE SAHİP OLMAK MÜMKÜN DEĞİLDİR.

Örneğin, sizin, okurun, mental evrenine her sözcüğüyle nüfuz eden bu yazıya dair, bunun, sizin mental evreninizde uyandırdığından başka bir duyguya sahip olmanız mümkün değildir. Bu metni kaleme alan bizlerin, bu metnin bizim mental evrenimizde uyandırdığından başka duyguya sahip olmamız mümkün olmaz vb.

3. AMENTAL OLANIN VAROLUŞU MEFHUMU, ONA DAİR SAHİP OLABİLECEĞİMİZ YEGANE MEFHUMDUR.

Mental evrende olup biten ne varsa bizim içindir. Mental evren beraberinde, a-mental olanın varoluşunu getirir. Bizler, amental olana "vardır" demekten öte, gıyabında bir şey söyleyemeyiz. Amental olan özelinde varsayılabilecek hiçbir nitelik kendisine uygulanamaz çünkü bunlar mental evrenimizdeki niteliklerdir: sertlik, ışık, dışarı, içeri, hareket, vb. Bu nitelikler sadece mental evrenimizde bulunan nesnelere uygun düşer.

"A-mental vardır" dediğimizde, a-mental olana varoluşun belirli bir biçimini atfetmiş değilizdir. Felsefi deliliğin omuzlarımıza bu konuda bir soruşturma bindireceği kesin. Üstelik bu soruşturma mental evrenlerin ayrı oluşlarını –profesyonel bir filozofun mental evreninin, bizimkisiyle karşı karşıya konulduğu durumda– bir kez daha ispatlayacaktır.

Her biçimindeki felsefi delilik, amental olanın mental olana tercümesinin, çalışkan ve sebatkar bir araştırma yordamıyla mümkün olduğu kanaatinden yola çıkar. Yola çıkarkenki bir diğer kanaati ise birtakım talihli kimselere amental olandan iletiler geldiği ve bu iletilerdeki en dayanılmaz yönergelere dahi saygı duyulması gerekliliğidir.

*

Kaldı ki işte dağıtıyor yaşamdaki gölgeleri Güneş: Haz aklı hizmetine koşuyor. Mental evrenimiz, bize rehberlik edecek Güneş diye tayin ettiğimiz haz sayesinde gün ışığıyla aydınlanıyor. Hazzı bunaltıcı dehşet yıllarına bir tepki olarak seçtik. Hem bu tercihimizin neticeleri, bizleri neşe arzumuzda kök saldırtacak cinstendir. Bilginin her mental evrendeki son fenalıkları da ortadan kalktığında, neşe genelgeçer durum haline gelecek ve her kimsede büyüyecektir.

Etkinliğimiz artık basit bir yıkıcı istekten kaynaklanmasa da yıkıcılığı nispetinde değerli olacaktır. Aldatmanın aşırı basit bir mekanizması vardır, hem bu mekanizma vardırabileceği sonuca nispetle pek hantaldır; gözümüze aşırı karmaşık gözüküyor bu mekanizma. Aldatma artık bizleri heyecanlandıran bir hedef değil.

Bu bir yana, aldatmadan besbelli zevk alıyorsunuz diyorlar, bu laftan kaçınamayacağız ki en azından, bu serzenişin bizim açımızdan bir değeri olacak: bir ölçüt değeri, hasmımız olan bir dünyadaki tecrübelerimizin sonuçlarının doğruluklarının değeri.

Hazzı yaşamın en yüksek amacı olarak kasıtlı bir şekilde seçerken sürrealizmin yirmi yıllık tecrübesini bilmekteydik. Bu tecrübe başlarda sarsıcı ya da allak bullak edici, Dadaizm'in pek kıymetli gördüğü kısır karmaşadan çıkmada yeterince etkin mevzular doğurturdu. Gerici bir evrimin akabinde, sürrealizm, günümüzde etkisiz bir büyü faaliyeti, sözde egzotik ya da ezoterik gizemler kültü ve kutsal içecekleri damıtanla aynı fıçıdan çıkma bir efsane anlamına gelmektedir. Hazzın ışıklar içinde olabileceği, sürrealist anlamda yok oluşa kendimizi bırakmayı kabullenmemize değecek o yer, fazlaca daralmaktaydı.

Günümüzdeki sürrealistler, komünist partinin ya karşıtı ya da yandaşı olarak kendilerine bir etkinlik hayal edebiliyorlar. Gerici sürrealistler idealizmi yeğliyorlar. Devrimci sürrealistler materyalizmi tercih ediyorlar. Bize gelirsek, bizler, böylesi kaygıların etkinliğimizi felce uğratmış olacağını düşünüyoruz. Bir yandan, siyasal ekonomik mücadeleye, bize göre diyalektik materyalizmin yöntemleri uyarınca girişilmiş olunması besbelli görünüyor. Öbür yandan, bizim etkinliğimiz ve tecrübelerimiz olmazsa olmaz şeylerdir. Bunlar birbirleriyle paraleldir, onları çatıştırmak ya da birinin öbürünü silip attığını ya da kendi yöntemini dayatışını görmeyi istemek[4] saçma olur.

Sürrealistçilik oynayacak[1] ne vaktimiz ne de bundan aldığımız bir zevk var, muazzam bir görev var önümüzde. Haz dürtüsünden yana elimizde kalanı uyandıracak büyüleyici nesneler hayal etmeye mecburuz. İkircillikten kaçınmak ve kendimizi sürrealistlerden ayırmak yerinde görünüyor. Bu amaçla biz, şu niteleyici sözcüğü yeğliyoruz: "Amentalist". İşte bu sözcük, her telaffuz edildiğinde çıldırmış filozofların can çekiştikleri çağı daha daha hatırlatmayı başaracaktır.

Amentalist kimse, hazzı akla yeğleyen kişidir. Amentalist kimse için akıl, hazzı arttırabildiği ya da tetikleyebildiği nispette değerlidir.

Amentalist kimse için mental ve amental arasındaki ayrım, halihazırda bir haz duyma sebebidir. Çünkü bu ayrım onu, falanca ölü kitleler yığınından özgürleştirecek bir merhemdir.

Amentalist kimse için kendi mental evreninin ayrık oluşu mefhumu, onun hazlarından her birine, en asgari olanlarına bile ışık tutan ve canlı kılan bir güneştir.

---

1 Yukarının aşağı demek olduğu mental noktanın şu meşhur araştırması bize olsa olsa bir kadavrayı beslemeye çalışan bunak bir ihtiyarın oyunu diye görünür. Bunca arzu edilen, amental olana ister yüksek ister alçak ister gerçek ister gerçek dışı olsunlar nitelikler atfetmeyi yasaklayan bu noktaya varmak, amentalizmin asgari sonuçlarındandır.

F. A., S. 51-53, Haziran-Ağustos 1972.

Mariën, pek doğal olarak bunu 1946 diye tarihlendirir. Ancak *F. A.*, S. 111-113, s. 10'da Magritte'in Wergifosse'a yazmış olduğu *tarihi belli* bir mektubu alıntıladığı sıra, "24 Eylül 1947" diye düzeltir. Jacques Wergifosse, postanın üzerindeki kaşenin bu tarihi doğruladığını bizler için onayladı. Öte yandan şaşırtıcı bir durum var ortada. Aslında Wergifosse, söz konusu mektupta "*işte şimdiden sana birkaç ışık. Onları çoğaltmak sana kalmış*" ifadesi geçtiğinde, Mariën'in yaptığı gibi onu, 1946 Eylül'ü diye tarihlendirmeye meyilliydi. Magritte'in 8 Ekim 1947'de Pierre Andrieu'ye yazdığı bir mektup, Wergifosse'un belirttiği tarihi yine onaylamaktadır: *Biz burada metne nihai şeklini vermeyi tartışmaktayız ve esas nokta, sizin gibi bize de öyle de geliyor ki, etkili bir haz fikri aramaktır. Bence, bu fikir mental evrenimizin, zorunlu olarak ayrık oluşunun gözlemlenmesine bağlıdır. Bu gözlemin çok da açık tanımlanmış olmadığının hakkını teslim ederim. Şimdi örneklerle bu gözlemi daha bir kuşatabiliyorum: 1. sizin mental evreninizle benimki arasında iletişim bulunur. Ama siz de ben de bu iletileri sadece kendi mental evrenimizde alabiliriz. 2. erotik eylemde, partnerlerden her biri, sadece kendi mental evrenlerinde olup biteni anlayıp hissedebilir. 3. Bu ışıkta, Paris Köylüsü'nden bir pasaj (Sanıyorum ki Paris Köylüsü'ydü) önemlidir: Aragon, kafayı cinsellikle bozmuş bir sanatçıyı ziyaret eder, bu sanatçı "sadece kendi hazzıyla ilgilenmektedir" ve başka şeyi umursamaz... Bugün, Aragon'un kaygısının bakışımız açısından ne denli mükemmel olduğunu görebilmekteyiz ama bir o kadar da safiyane bir kaygıdır bu, mevzubahis sanatçı ya başka neyle ilgilenecekti? Mesela partnerinin hazzıyla ilgilenecekti ama ilgilendiği haz, daima kendi hazzı olacaktı ve bu ilgisi kendi mental evreni sayesinde ve bunun dahilinde bir haz fazlası olarak algılanacaktı.*

Uygulama zemininde, mental evrenimizin ayrık oluşu duygusunun çokça şeyi aydınlattığı kanaatindeyim. Hem bu duygu, yaşadığımız şeyi heyecan verici şekilde belirtiyor. Artık ayrı nesneler görmemekteyiz, ne var ne yoksa hepsini, ayrı duran bir bütünün içine katmaktayız. Bu bütün, ayrı ayrı nesnelerdeki bu büyüleyiciliği ve bu nesnelerin görünürlük güçlerini kazanmış oluyor.

F. A., 111-113, s. 18-19 bize, Magritte tarafından Wergifosse'a yollanan bu manifestonun bir ilk taslağını sunar ki bu taslak, *Manifesto no 1*'in Ekim 1946'da ikincisi olacak çalışmayla eş zamanlıdır:

AMENTALİZM MANİFESTOSU

Yeni bir duygu

İşlenecek konular[5]*:*

Çöküş*
Çalışma*
Fedakârlık*
Bizdeki ve çocuklardaki ahlak*

Filozofların hatta arzuların ölümü*
Güpegündüz aydınlatma
Amentalist gözüyle bkz. *Görgülülük*[6]
Kitaplar ve tablolar (*Olympia*[7])
Örnek-cümleler, düşünceler, vb.
Dansın*
eleştirisi*
James Jeans[8]

s. 11, 93, 94, 92; 105, 151.

Bilinç ve varsayımlar ya da modern fizikteki varlıklar arasındaki paralellik

Bkz. Naville[9] son bölüm, s. 2 ya da 3.

Şiddetli aydınlatma: Mental evrenin Güneş'i, bizim pırıl pırıl Güneş'imiz eşliğinde. Nesneler şiddetli ışık altındayken hazzı tetiklemeyi olabildiğince becerecekleridir. Bu ışığın şiddeti, nesneleri olabildiğince görünür ve algılanmış kılacaktır. Bu aydınlatma, mental evrenimizin ayrıklığının aydınlatılışıdır.[10] Yani bir bütüne katılan falanca nesne ayrı olma niteliğini kaybetmez çünkü bütün, kendisi ayrık olan mental evrenimizdedir: Bu nesne ayrık bir bütünün parçasıdır, öyleyse kendi de ayrıktır. Bu ayrıklık unutulmasın, bu ayrıklığın anlamı yitirilmesin diye hazzın, ucu daha keskin bir şartı sıfatıyla, mental olanın ayrıklığına, bu ayrıklığın tüm değerini, amental olanın var olması mefhumu kazandırmalıdır. Öyleyse, felsefi ikircillikten kaçınmak, sürrealistler ve başka avangart ekollerden ayırt edilelim diye kendimizi şöyle adlandırmanın faydalı olduğuna inanıyoruz: *Amentalistler.*

25 Mart 1947'de *Magritte* eserinin (W 350) redaksiyonunu tamamlamakta olan Scutenaire'e Magritte şöyle yazar:

Mosieu Le Minisse,

Madem öyle belki de sen tahkim eder, dile getirirsin, bu halen taslak aşamasındaki bir fikir:

Son kertede şeyleri, işleri, nesneleri, insanları ve hayvanları, hatta bu şeyler, işler gizemli olduklarında bile bunları daima bir netlikle[1] canlandırdım. Buradan hareketle, onları daha canlı aydınlatmayı, bu aydınlatma Güneş'in aydınlatmasına –hafife alınıp küçümsenmeyecek bir yoldaş– eş olduğu nispette böyle aydınlatmayı arzu etmekten yana olan kararım, sanki talihsiz bir karar değilmiş gibi görünüyor gözüme?

1 *Çok önemli olduğunu düşünüyorum: evet netlikle ama bu elde edilen görüntülerin düz ve gizemsiz oldukları anlamına gelmez. Tersine, büyük birer ruhani yükseliş olduklarını ve sanatsal bir beceri sayesinde ruha hitap ettiklerini iddia eden tablolar (ki bu tablolar k.çıma bile hitap etmiyorlar) karşısında, benim resmimde "net" ve "güneşli" sır olduğu gibi kalmaktadır ve insan hayvanını sersemletmektedir.*

Küçük bir sarsıntı misali geliveren bu taslak aşamasındaki fikir, belki senin de içini pekâlâ titretebilecektir.

Ve ertesi gün: *İlk mektubunu düşünüyordum da. Sana bahsettiğim fikir gözüme kuşkusuz iyi bir başlangıç noktası olarak gözüktü çünkü bilinmesinde ve yayılmasında fayda gördüğüm şu şeyi düşündürttü bana: Yaşamın, hazzımız ve merakımız açısından daha faydalı bir şekilde anlaşılmış olması için icat edilmesi ve bayağılaştırılması yaraşan bu duygular, Güneş'in sınamasına tabi tutulmalıdırlar. Şöyle izah edeyim: Bir nesne, bu nesnenin aydınlatılmasından bağımsız olmalıdır.*

Kaldı ki, şu pırıl pırıl Güneş resmi sayesinde, yaratılıştan kötü zihinlerin, kendilerini yüzeysel bir dünyaya hapsetmeleri için olan son şanslarını da ellerinden almayı düşünüyorum. Çünkü bu Güneş'le dolup taşan, "yüzeysel" (sözüm ona trajik ve deruni aydınlatmalara kıyasla) ve neşeli renkler, yine de özünde yatanı, bunun varlığını sürdürmekten alıkoymuyor. Bu özünde yatan, yorgun ve zararlı duyguları görmezden gelen yeni duygulardır.

KAYNAKÇA:

Manifestes et autres ecrits, s. 51-60. Şu pasaj: "ne vaktimiz ne de bundan aldığımız bir zevk var", Rapin'de yeniden basılmıştır: *Vers le surréalisme surligné* T. P. S. kitapçığı, ikinci redaksiyon, 10 Mayıs 1973. 10 Mayıs 1969'daki ilk redaksiyonda yer almaz, pasajın kendisi *Correspondance*'ın tonunu anımsatır.

NOTLAR:

1. *The League of frightened Men*. Alıntı, E. Michel-Tyl'ın Fransızca tercümesinin 154. sayfasında yer alır, Paris, Fayard, 1949. Ancak Gallimard'daki *Le Scarabée d'or* koleksiyonunda Magritte ve arkadaşları Rex Stout'u ve özellikle 1930'daki *Les Compagnons de la peur*, Orkideler içindeki kimsenin maceralarının 5. cildini okumuşlardır. Scutenaire alıntıyı kendi hesabına kullanır ve Magritte Bosmans'a 13 Eylül 1962'de şöyle yazar: *Scutenaire'in metnine gelirsek* [*Rhétorique*'teki, S. 6] *sözcüklerin anlamlarını düşünmüyor, sanki bunlar iyi ya da kötü yazma dışında bir şeye hizmet etmezlermiş gibi fantastik olanı ortaya çıkarıyor.*
2. Şu tablonun tasvirine bkz. *La Lampe philosophique*, *Réflexion générale à propos des titres*, 1, 8. Ayrıca Magritte'in Alphonse de Waelhens'e yazdığı mektuplara da bkz.
3. Karş. Breton'un siyasal tutumları.
4. Görünüşe göre şöyle okumak lazım: "Bunlardan birinin öbürünü silip attığını görmeyi dilemek, vb."
5. * ile işaretlenmiş "konular" taslak metinde üzerleri çizili hâldedir.
6. Bkz. *Görgülülük*.
7. Manet'den; ya da Magritte, 1947'de tamamladığı *Olympia*'yı mı düşünmektedir?

8. James Jeans: *Le Mystérieux Univers*, M. Billaudel ve J. Rossignol tarafından yapılan İngilizce tercüme, Paris, Hermann, 1932.

9. Pierre Naville: *Psychologie, marxisme, matérialisme*, Paris, Rivière, 1946.

10. Karş. A. Souris'ye, Nisan-Mayıs 1932 tarihli mektup (*L. S.*, S. 199): ... *Mecaz kullanımını meşrulaştıran bu gizli arzunun sahiden var olduğunu kabullendiğimizi ben de düşündüm. Ayrıca pek az tanıdık olan bir ayrıksılık içine konulmuş, önemsiz bir nesnenin neden içimize dokunduğunu da anlamaktayız: Gizli arzu, eşyanın doğasında bir değişiklik olsun ister ve bu yeni düzenin (ayrıklık) manzarası onu memnun eder... İlgimizi celp etmeyen bir nesnenin yazgısı, bizi ansızın telaşlandırır.*

Nesnenin ayrıklığı mefhumuna Magritte'in Nougé'ye (*F. A.*, S. 127-129, *Elémentaire*'in (W 253) Nougé tarafından yapılan redaksiyonuna ilişkin 29. mektup) bir mektubunda yine rastlarız: *Sözlü hareketlerin peşi sıra gelen küçük harf.* Karş. ayrıca *La Destination*'daki 200. ve 201. mektuplar.

12 Eylül 1946'da Magritte Wergifosse'u ayrıklık üzerine bir not kaleme almaya mecbur eder, bu not sadece *F. A.*'da, S. 111-113, Nisan 1974, s. 11'de çıkacaktır:

1930'da bir nesnenin yurtsuzluğundan ve ayrıklığından bahsediyorduk. Bir yemek odasındaki şömineden beliriveren lokomotif, [La Durée poignardée] *ayrıklığın alışılmış hissini (sadece bireylere uygulanır görünen ayrıklık, hareketli ya da hareketsiz nesnelere uygulanmış oldu) dönüşüme uğratıyordu.* ["Hornik"e yazılan mektuba bkz. 8 Mayıs 1959, *La Pensée et les images*'da alıntılanmıştır.] *1946'da ayrıklık duygusu evrenin tamamına uygulandı (algıladığımız ya da maruz kaldığımız, üzerinde duyularımız, duygularımız, aklımız, sezgimiz vb. marifetiyle hareket ettiğimiz evren) bu ayrık evrende bizatihi nesne kombinasyonları önemsizdir. Bu kombinasyonlar, kombinasyonların ahlaki neticelerine kıyasla önemsizdir: Hazzın daha yoğun olduğu bir yaşam için bunlardan kimileri kötü, kimileri zorunludur. Kötüleri atılacak ya da mücadele edilecek olanlardır: dehşet, kirlilik, sıkıntı, umutsuzluk.*

*Aralarından kötü olanların uyarıcılar olarak görülmelerinin, ayrıklık duygusunu evrenin bütününe yaymadan önce olması dikkat çekicidir... * ve bu karalar bağlamış alışkanlık nazarında, neşeli hayat "yüzeysel" denerek aşağılanmış olur.*

** Örneğin: Nerval'den Melankolinin Kara Güneş'i.*

Sonunda 26 Eylül'de Magritte Nougé'ye şöyle yazar: *İşte manifestonun baskı provası. Rica eden imzacılara hemen yolluyorum* [Chavée bu imzacılardan biridir ki kendisi Magritte'in kaleme aldığı 27'si tarihli bir mektuba bu sayede tanıklık edebilmiştir.]

*

"Güneş tartışmasına" ilişkin metinlerin bütününe dair Mariën ekstramentalizm ya da amentalizm mefhumlarının, kabaca, Berkeley'nin ideal olarak kesinkes ayrı duran öznelliğini dış dünyanın nesnel varoluşunun Marksist ön kabulüyle eşleyen, duygusal bakımdan etkili bir biçim olduğunu (*Manifestes et autres ecrits* önsözü, s. 26) (Ya da daha ziyade bu biçimlerin zıt yönlü oluşlarına mı gönderme yapmaktadır?) gözlemler. Aynı konuda *Les Corrections naturelles*, s. 99-125. Ayrıca bkz. *Beyinlerin Mücadelesi*; karş. ayrıca A. Souris'nin Magritte'e 25 Mart 1953'te yazdığı önemli ve güzel mektup, *F. A.*, S. 67, Haziran 1972. Bu mektupta, A. Souris, Magritte'in nitelendirmelerindeki soyutluğa, yöntem ve neticeler arasındaki ayrıma ve ondaki *ısrarcı ikiliğe* itiraz eder.

Karş. ayrıca Scutenaire: *Mes Inscriptions*, s. 212: "Materyalizm idealizmin en incelikli formlarından biridir." ve *sub Propos*, 1943, 2.

8 Mart 1955'te Magritte Puel'e şöyle yazar: *Güpegündüz sürrealizm diye adlandırdığım dönem, benim açımdan birbirlerini dışlayan iki şeyi bir araya getirme dönemi olmuştur:*

1. Şu hafiflik, sarhoşluk, mutluluk duyuşu, kimi izlenimcilerin ya da daha ziyade genelinde izlenimciliğin, resimde var kılmayı becerdiği belli bir düzene ve ortama bağlıdır. İzlenimcilik olmadan bence renkleri, ince farkları ve klasik anlayışın tüm anımsatıcılarından kurtulmuşluğu algılayan şu gerçek şeyler duyuşunu tatmış olamazdık. Halk, izlenimcileri asla sevmedi. Her ne kadar seviyor göründüyse de bu tablolara daima zihnin analizine tabi bir bakışla baktı. Böyle bakmayaydı, hangi taşı kaldırsak altından özgürlük çıkacaktı.

2. Şeylerin gizemli varoluşları duyuşu (edebiyatın ya da klasik anlayışın anımsatıcılarına bağlı olmaması gereken) ancak bir tür basiret sayesinde hissedilebilir.

O dönemdeki bazı tablolar birbirlerini dışlayan bu iki şeyi bir araya getirmeyi başardılar. Bıraktım –neden ki? –bunun yanıtı çok belli değil– belki de birlik isteği yüzündendir?

Maurice Rapin, *Aporismes*, s. 34'te Magritte'le yaptığı bu sohbeti uzun uzun anlatır:

"Neden 'Güneş çağına' kolları sıvadınız?

– Ahlaki gerekliliklerden ötürü.

– Peki neden ona bir amaç tayin ettiniz?

– O da yine ahlaki gerekliliklerden ötürü."

Magritte, S. Dali'nin *Les Idées lumineuses*'ünü okumuş olmalı, özellikle şu paragrafı: *Güneş, insanları sersemlere çevirmeye devam ediyor, L'Usage de la Parole*, Paris, S. 2, Şubat 1940, s. 24-25? Aynı sayı, Armel Guerne'den *La Lumière noire*'ı ve Lise Deharme'den *La Clairière!*'i yayımladı.

Sonunda, 24 Şubat 1945'ten itibaren Pol Bury'ye (Karş. Eugène Ionesco, *Pol Bury*, Brüksel, Cosmos, 1976, s. 349) şöyle yazar: *Bizlere büyüleyiciliği ve hazzı getirecek yeni bir şiirsel etkililik için pek istekliyim. Kaygılanmayı, dehşete düşürmeyi ve ortalığı karıştırmayı ötekilere bırakıyorum.*

63

GÖRGÜLÜLÜK

Alışıldık terbiye, çenesi düşmüşler ve öbür sığ kimselerin nasıl zarifçe baştan savılacağını öğretir. Bu terbiye, büyüleyici ama bazen ikircil (bankacı, tıka basa dolu bir tramvayda, yerini bir dilenciye bırakacaktır) olabilecek bir oyundaki kuralları önermektedir. Müstesna olduklarını zanneden, kendilerini bayağı, hariç tutulanla kuracakları her temastan sakınmaya mecbur sananlar açısından, güzel davranışların, kendini ayırmanın kolay bir imkanına dönebildikleri olur. Bu derlemedeki sorulara yanıt verenler, özel hayatlarının, hislerinin, hatta yaratıcılıklarının artık birer sır olmayı kestiklerinde, eli mahkûm, koca koca bayağılıklara döneceklerini beriki müstesna kimselerin tersine kabullenirler.

Görünen o ki ayrıklık epey vasat bir yanılsamadan ibaret.

Yine öyle görünüyor ki, neticede bu yanılsama, ayrıcalıklı varlıklara ait olmasalar da üst bir yaşamın duyguları olacak duyguların araştırılmasını olanaklı kılardı.

SORULAR:

1 - En çok nelerden nefret edersiniz?

2 - En çok neleri seversiniz?

3 - En çok neleri dilersiniz?

4 - En çok nelerden korkarsınız?

YANITLAR:

(*René Magritte'ten*):

1 - Kendi geçmişimden de başkalarının geçmişlerinden de nefret ederim. Boyun eğişten, sabırdan, profesyonel kahramanlıktan ve mecburen güzel olan tüm duygulardan nefret ederim. Ayrıca dekoratif sanatlardan, folklordan, reklamlardan, spikerlerin sesinden, aerodinamizden, izci oğlanlardan, neft kokusundan, güncel haberlerden ve sarhoşlardan nefret ederim.

2 – Yıkıcı mizahı, bir kadının yüzündeki çilleri, dizlerini ve uzun saçlarını, gencecik çocukların özgürce gülmelerini, bir genç kızın bir sokakta koşuşunu severim.[1]

3 – Benim dileğim, canlı, imkânsız ve düşsel aşktır.

4 – Sınırlarımı kesinkes bilmekten korkarım.

Le Savoir Vivre, Brüksel, Le Miroir infidèle, 1946 (W 247). Anonim giriş bölümünün yazarı Magritte'tir. Magritte'in yanıtları 19. sayfada yer alır. Araştırma 1 Mayıs tarihinde çalakalem yazılmış bir soru kartıyla açılır (Karş. *F. A.*, S. 111-113, Nisan 1974). Yanıtlar 30 Haziran'a yetişmiş olsa gerek; derleme 17 Eylül'de basılmıştır.

F. A., S. 127-129, Kasım 1974, Magritte'in Nougé'ye yazdığı, *Görgülülük*'ün ilgili bölümlerine ilişkin 3 mektup yayımlar, 16., 22. ve 24. mektuplar:

Pazartesi [Temmuz 1946]. Görgülülük *için olan metinleri getirebilir misin? Şimdi taslak metni tamamlayıp basıma yollayabileceğiz. Şunu düşünmeli mümkünse: yanıtları üç türde ayırma projesi:*

1. Kesin yanıtlar.

2. Belli belirsiz yanıtlar.

3. Arada kalmış yanıtlar.

Ek olarak giriş bölümündeki notun son hali ve senin yanıtların.

Çarşamba [Ağustos-Eylül 1946]. Görgülülük*'ün baskı provaları elimde, düzeltsin diye (doğal olanları değil)* [Mariën'in kitabına gönderme, karş. W 263] *bir grev atmosferi içinde ve pürtelaş telgraflaşmalar arasında (bana öyle geliyor ki, bu, ateşe barutla yaklaşmaktır.) Mariën'e yolluyorum. Umarım elinde önsözün bir kopyası vardır ve bana gösterebilecek durumdasındır...* [Şu hâlde sonunda Nougé cayar ve Magritte onun yazısını Mariën'in notuyla değiştirir ama en başından beri Magritte'in bir metninin Nougé tarafından açıklanmaya tabi tutulması söz konusu olabilmişti.]

Cuma [Eylül 1946] ... *Bousquet'nin* Görgülülük*'e yanıtı elime çok geç ulaştı. Tenleri cilalanmış misali güneşte yanmış, domuz sucuğu ve çamaşır suyu kokan kadınlardan hoşlanmıyor, ne göğü ne rüzgârı olan bir dünyanın bir ağacı olan şairane sadakati seviyor. Paulhan mektubumu kendisine iletti ki bu bir belirteç olacak, vb. (Ekte Bousquet'nin mektubu bulunur.)*

Getirilen yeni açıklık, rüzgârda, göğün altında, şu sonsuza kadar yaşama isteğidir. Sürrealistler biraz din adamlarını andırır, günün kimi anlarında din adamlarına dönerler ve günün öbür anlarını başka bir düzende geçirirler: Nesnelerin, mental Güneş altında aydınlanmadığı yaşama ait bir düzende...

Ayrıca Hans Bellmer'in Magritte'e yazdığı mektuba da bkz. *Le Vocatif* 'te yayımlanmıştır, S. 115, Mayıs 1976, s. 3-5 ve *La Destination*, şu mektuplar: 169, 170, 171, 173, 176, 181, 183, 184, 187, 190, 191, 195, 198, 201, 203, 205, 210.

Görgülülük, aynı zamanda 29. sayfada şu mektubu da yayımlar:

Jette-Bruxelles, 28 Temmuz 1946.
Rue Eseghem.

Mösyö Richard DUPIERREUX,
"Le soir" gazetesi
21 Place de Louvain, Brüksel.

Kıymetli Beyefendi,

M. Eeckman'ın[2] projesine katılamayışımı anlıyorsunuzdur çünkü haklı olsam da olmasam da bu tarz girişimlere karşıyım. Sanatçı grupları "Valon" olduklarından ya da mesela "vejetaryenler" olduklarından beni hiçbir suretle (gerçi "vejetaryen" sanatçılar, "Valon" sanatçılara göre biraz daha ilgimi çeker ki bu, takdir edilesi bir gülünçlük[3]) ilgilendirmez. Dahası M. Eeckman benden imkansızı istiyor; sömürgeci zihniyette –bir nebze dahi olsa– bir dergi.[4] Şu ilerlemecilik savaşlarıyla, sömürgecilik iddialarıyla uzaktan yakından temas kuran her şeyden nefret ederim. Herkes gibi (ben de) bunda mevzubahis olanın insanlık dışı, "güzel duygular adı altında ödlekçe yürütülen bir sömürü" olduğunu bilmekteyim.

Dilerim ki bir başka sefer, bana daha temiz bir buluşma sahası önermiş olursunuz. En içten duygularımla.

René Magritte[5]

NOTLAR:

1. Karş. "sokakta koşan genç kız", *Francis Picabia*'dan.
2. Léon Eeckman, Brükselli koleksiyoncu, sanat eserleri ve sergilerin provizyonları için özel sigortacı.
3. Söz konusu topluluk, Valon Bölgesi Sanatsal ve Entelektüel İlerleme Topluluğu (APIAW). İşgal yıllarında oluşturulmuş ve 3 Şubat 1945'te kurulmuştur. Richard Dupierreux ki gazeteci ve mürekkep yalamış bir kimsedir, Brüksel ayağının başkan yardımcısıdır ve güzel sanatlar alt komisyonu başkanıdır. APIAW "Valon bölgesi sanatlarında ve edebiyatında iki hafta" diye bir organizasyon düzenlemiştir.

   Magritte sergiye istemeye istemeye katılır. *L'Apport wallon au surréalisme*, APIAW tarafından Liège'de 1955'te organize edilmiştir (W 501). Chavée'ye 9 Ekim 1955'te şöyle yazar: *Bununla meşgul olmayı reddettim, organizatörler, benden tablo satın almış koleksiyonculardan alınma tablolar sergilemişlerse, bu benim dahlim olmadan gerçekleşmiştir.*

   Bu beyefendilerin sürrealizme Valon sıfatıyla kattıkları fikir, sürrealizm hareketindeki yurtseverlerin yancılığını yapan Valon hareketinin yerini alabilir. Kaldı ki şu kesin, bir katkı sunan sürrealizmdir –bir katkı varsa ortada– Valon bölgesi politikasına bir katkı sunan Valon hareketi değildir.

2 Ocak 1962'de Magritte Bosmans'a şöyle yazar: *F.'nin* [Marcel Florkin, *Combat*, Liège, 28 Aralık 1961; W 746] *düzyazısı için teşekkür ederim. Sanatıma Valonluk anlamında, önemini pek ortaya çıkaramadığım bir değer atfediyor. Üstelik acayip sözcükler kullanıyor: meşhur, ünlü (Ubac'tan bahsederken); çünkü eğer birisi gerçekten "meşhursa" meşhur demek anlamsız olur: Meşhur Papa XII. Pius, ünlü şarkıcı Maurice Chevalier gibi (meşhur ressam Picasso da fena bir örnek olmazdı.).*

Bir Valon dergisinin (Mons'ta çıkan) yeni bir sayısını çabucak okudum: Bilgi ve Güzellik (tam adından emin değilim); dergi "Valon sürrealizmine" ayrılmış [*Le surréalisme en Wallonie*, W 760], *benim "Sürekli Hareket" tablomu kopyalayan budalalar, tablodaki kişinin sadece yarısını göstererek onu daha "ilginç" kılacaklarını düşünmüşler... Hem böyle yapmalarının hiçbir nedeni yok, çünkü kopya kullanılmamış bir beyaz kağıtla kaplı. Bundaki gerekçe, akılları sıra, tabloyu belki daha "avangart" bir hale sokmak.*

"Vejetaryen sanatçılar" üzerine cümle, Magritte'in bir "ünitarist" inancının ilanı misali sık sık geçer. Daha doğru olduğunu düşündüğümüz bir yorumlama için bkz. Blavier, *a.e.*, s. 199 ve Chavée'nin 10 Şubat 1946 tarihli mektubu, s. 239.

Ayrıca bkz. Walravens: *Magritte ile Buluşma*, giriş bölümü.

4. "Sömürgeci zihniyetteki" dergi *Raf*'tır, Léopoldville'de yayımlanmıştır ve 32. sayısını Magritte tarafından reddedilen sergiye ayırmıştır. Bosmans'la mektuplaşma gösteriyor ki Magritte, Tshombé ve Katangalı ayrılıkçılara karşı bir kitapçık yayımlamayı düşünmüş. Ona aslında 8 Aralık 1961'de şöyle yazar: *Kongo'da olup bitenlere dair bir kitapçık yayımlansa ya. Tsombé'yi televizyonda dinledim. Saf zencilere hitap ettiğini zannediyor ve beyazların belki de siyahlar kadar aptal olduğuna inanmakta haklı: Şöyle deyince yürüyüş başlatacağız sanıyor: "Amerika Birleşik Devletleri'ni yöneten komünistler var çünkü bu politika, Kongo'yu komünistlerin nüfuzuna açma olanağı tanımıştır." Katangalı ayrılıkçılar lehine bir görüş yaratmak amacıyla bu düzeyde "gerekçeler" kullanmak için kişinin kendinin de aptal olması lazım. Bu hikâyenin "hissesi" Kongo'nun bağımsızlığının şunlara dayandığını gözlemlemek: 1. Aptallığın zaferi, 2. Aklın talihsizliği: Lumumba suikasta uğramıştır. Bu tarz bir kitapçığı imzalayanlar ille de "solcu" olmak zorunda değil. Bu kitapçık politik bir bakış açısıyla yazılmış olmak zorunda değil (böylesi donanımlı uzmanlarda dahi eksik olan ögeler eşliğinde mümkün olabilirdi ancak). Bu kitapçık, basitçe namusluluğun ve aptallığın eleştirilerine göre yazılmış olurdu. (Örneğin Lumumba'nın, Kongo'nun bağımsızlık kutlamaları esnasında yaptığı sömürgecilik eleştirisi nazarında, sömürgeciliğin olumlu taraflarına düzülen övgüler.)*

Böyle bir kitapçık yazmak size hitap eder mi?

11 Aralık: *Ayrılıkçılık üzerine kitapçık için imza derleme işi var, çok emek isteyeceğini ve sahiden zaman alma riski olduğunu düşünmek lazım. Kitapçık olaylardan epey sonra basılabilecek. Tsombe'nin bu aptal bildirisi üzerinden çoktan bir hafta geçti. Şayet bu kitapçığın redaksiyonu hızlıca yapılabilmiş olsaydı, şunun gibi bir şeyi hedeflemiş olurdunuz:*

Bu kitapçık şöyle bir kart olarak basılırdı

Ön yüzü (kroki)

Arkası kitapçık (imzasız)...

Size bu sabahki öbür mektubumda sözünü ettiğim çizim konusunda aradığım sözcüğü bulmama yardımcı olur musunuz? Bu sözcük şunları aynı anda dile getirmeli (ya da sezdirmeli):

Askeri

Militarist

Savaş yanlısı? ... Bunlar iyi mi?

Ve nefret edilesi her şey... Herhangi bir politik fikir (faşizm gibi mesela) anımsatılmış olmaksızın. Çizimimde yazmak üzere bu sözcüğe ihtiyacım var: kafası... saf köylü kafası... Normal kimse kafası.

14 Aralık: *Bir kitapçığı yayımlamak için bekleyeceğiz çünkü aslında bir anlamda konu şimdilik aşırı karmaşık. Bu konuda söyleyebileceğimiz -karışıklığa mahal vermeden- ideal sözcüğünün -Katangalıların kullandığı- madenciler birliğinin çıkarlarını savunmaya dayandığıdır. Üstelik bu sözcüğün hiçbir zaman dile getirmeyi ciddiyetle istediği bir şey olmadı. Hitler Gençliğinin ideali vb. Ayrıca bu sözcük aynı zamanda BM'nin ... dayanan ideali anlamına gelir. İdeal sadece fikir düzeyinde değil, aynı zamanda hayali bir düzeyde yani bizim ona kayıtsız kaldığımız bir düzeyde ve en budalaca kombinasyonlarda bulunur. İdeal sözcüğünün aşağılık kimseler ve serseriler tarafından kullanımı dikkat çeker... Belki de bir kitapçık bu Katanga konusunu, bu konunun sırf politika meselesi değil, hükme bağlanacak bir konu, "namuslu adamın" vereceği hükmün bir sınanışı olduğunu belirterek işleyebilirdi. Bu namuslu adam, kesin bilginin tüm ögelerine sahip olmazdı. (Kaldı ki uzman olan kişi de tastamam olmayan, bazen şüpheli ögelere bel bağlamak zorunda kalır.) "Namuslu adam" dediğim, özel çıkarlarıyla, şu Katanga meselesi gibi bir genel düstur meselesini ayırt etme zahmetine katlanan kimsedir. Ayrıca bu namuslu kimsenin "çıkarları", özel çıkarlara tabi olmayan bir hükümde içerilen ahlaklılığa karşı değildir.*

Çizimim için "normal kimse" ifadesini seçtim. Daha iyi olanı söylemek için değil, saf köylüden üstün bir şey olarak seçtim. Bu saf köylü de yeri gelince savaş yanlısından üstündür.

18 Aralık: *Normal kimseye dair sizin duyuşunuzu paylaşıyorum. "Normal kimse" mükemmelen uygun bir tabir değil. "Savaş yanlısı" da mükemmelen uygun bir tabir değil. "Saf köylü" yeri gelince fazla baskın ifade ediyor, fazla "güçlü" (kanıtlama isteği haddinden fazla...)*

Mevzubahis, "savaş karşıtı bir sergiye", serginin temasına aykırı olmayan bir eserle [söz konusu sergi, *Guerre à la guerre*, La Proue, Bruxelles, 16 Aralık 1961, W 798. Magritte burada "kafalar" çizimini sergilemiştir.] *katılmaktı. "Kafaları" (sanki düşünceyi insan bedeninin falanca yerinde konumlandıran psikologların alanına giren bir teoriye inanırmışım gibi) canlandırıyor sayılan üç formun altında sizin de bildiğiniz üç sözcük buldum. Bu çizimin yığınla kusuru var: uygunsuz sözcükler ve pek de kesin olmayan anatomik figürasyonlar. Etkililiğin "bakışında" bu çizim belki de ona atfedilen rolü yerine getirecek: Sebebi ne olursa olsun savaşı sevenler, basit budalalardan daha budala insanlardır ve savaş çıktığında, "normal kimseler" "savaşın bir kötülük olduğunu" göz önünde bulundururlar ama normal kimseler bu kötülüğün sorumluluğunu -mesela- resmi basının onlara gösterdiği "yürekli kimselerin" omuzlarına yüklerler. Bu yürekli kimseler, şahsi fikirlerinin, gözü dönmüş alçakların hesaplarının sonucu olduğunu bilmezler.*

Bunun ötesinde bu sergiden ya hiçbir beklentim yok ya da çok az var. Ama hiç katılmamaktan iyidir.

(Daha 1955'te Magritte gazetecilere karşı bir kitapçık kaleme almayı düşünmüştü: *İşler budalaların eline kaldı [ya da budalalıkları yüzünden serserilerin eline kaldı].)*

Stalin'in, Churcil'in, Roosevelt'in 500 Nazi subayının (bunu Yalta mutabakatının yayımlanmasının hemen akabinde öğreniyoruz) idamına kaldırdığı kadehler

(Kadeh kaldırma = bir kadeh içerek şöyle bir keyiflenmek istemek)

Fransa da istiyor hidrojen bombaları üretmeyi.

Yüksek sesle dile getirse yeter.

Yayımlanması gereken bir kitapçık olduğunu düşünüyorum. Çok dile çevrilmeli. Her yere yollanmalı: özellikle gazetecilere yollanmalı çünkü dosdoğru saldıracaklarımız onlar. Politikacılara saldırımız dolaylı olurdu. Bu kitapçık bu projeyi açıklayacak olan bir Carte d'après Nature tarafından dikkatleri celp edilmiş çokça kimse tarafından imzalanırdı:

Başlık: BUDALA GAZETECİLER

1. "Haberleri" gazeteciye, ekmeğini kazanma gailesi yazdırtır.

2. Gazeteci budalanın tekidir çünkü kendi mesleğini kendine karşı kullanır. Dili kullanmaktadır. Dili kullanma tekniğine sahip, iş bilen bir kimsedir, dil onun çalışma aracıdır.

3. "Şahsi menfaat" gözeten gerekçelerle ele aldığı şeyler, onu, kendini "güçlü kimselerden tarafmış" gibi düşünmeye sevk eder, kendi çıkarına öncelik tanır.

4. Kendini görünmez kılmada ve "nesnel" olmada tercih ettiği ton, kaleme aldığı o hoyrat haberlere kabul edilebilir gözüken bir anlam kazandırır. Hoyrat haberler sunmaktan korkmaz. Görünüşe göre gazeteci olan kendisi, bu haberlerin tehdidi altında değildir. vb., vb.

Kaldı ki, eleştirel göründüğünde bu eleştirisi okura sanki eleştirme hakkı tanır görünse de dünyayı yöneten reziller açısından bir tehlike uyandırmayan bir haktır bu... vb. Bir kitapçık projesi yazmayı ister misiniz?

22 Nisan 1958, Magritte Rapin'e şöyle yazar: *Görgülülük'te yazdığımı kullanın istemem: Görgülülük'te, beni Belçika Kongo'sunda bir sergi düzenleyeyim diye davet eden bir organizasyona hitaben yazdığım bir mektubun yayımlanması söz konusuydu. Bu mektup (ya da mektubun bu kısmı) ve öte yandan "Le Bouquet fout fait" günümüzde patlak veren Cezayir meselesiyle hiç de doğrudan alakalı değildir. Sömürgeci zorbalar kuşkusuz aşağılıktır. Ama yurtsever damarın türlü formları vardır. Bu damarın öbür formları misali bir formdur toplumsal bağımsızlık isteği. Bendeki yurtsever damar, bu meseleyi, bana onun üzerine düşmeden geçiştirtecek kadar zayıf atmıyor.*

Cahiers d'art'daki sergi vesilesiyle, 1958 (W 606) Denis Marion bir rapor yayımlamıştır (*Le soir*, Brüksel, 27 Ocak). Magritte ayın 28'inde kendisine şöyle yazar: *Bir gazetecinin kesin bilgi vermedeki acizliği beni şaşırtmıyor, bu işin "düsturu" böyle.*

5. Dupierreux'ye yazılan, *La Destination*'daki 177. mektuptur. Daha 1940 Şubat'ında, (*L'invention collective*, S. 1) Richard Dupierreux, şu başlığı taşıyan küçük bir notu öne çıkarır: *Revuette de la paresse.*

64

(MAGRİTTE VE KOMÜNİST PARTİ, dosya)[1]

1. "AÇIKLAMA..."

1. AÇIKLAMA gizliden gizliye komünist entelektüellere hitap eder. Descartes ve Berkeley'nin gerçek bir fiziksel dünyanın varlığına ilişkin argümanları çelişkili olmakla birlikte yine de eşdeğerdir. Çünkü insanın içinde yaşamaya mecbur olduğu etken ortam da edilgen ortam da bu ortamın gerçekliği üzerine olan fikrimizi önemsemez.

Marksist materyalist doktrin sürüncemede kalan zihinleri felç edici fikirlerden özgürleştirmede etkili olsa da kesin eylemlerin tetiklenmelerini önceleyen teorilerde karışıklığa neden olur. Hem karışıklık, özellikle, eğer bu doktrini sanatçıların -layığınca yerine getiremedikleri- bir işleri olması mecburiyetini ilan etmede kullanmak istersek çıkacaktır.

Günümüzdeki toplumsal mücadele, dolaysız ve kesin bir fikir olan, bu mücadelenin, yegâne tarihsel-materyalist dünyada cereyan ediyor oluşu fikrine neyse ki köstek olmaz. Safi "kayıp anlar"da düzenlenen onca konferans ve parti tarafından korunup kollanan tüm literatür, işte bize bunu anımsatmak içindir. Hem aynı zamanda sanatçılar, biraz basit kaçan şu programa boyun eğmeye meyilli olsunlar diyedir: "Sanatçılar, sadece Marksist zaferlerle fikirleri kutlamakta ve yaymakta kullanılmalıdır. Onlar yegâne mukaddesliklerini anca bu şekilde edinirler. Dahası, sadece bodoslama işlenen formları ve konuları kullanmaları şiddetle tavsiye edilir." Bu tema pek çok türevi üzerinden dayatılmış bir hükmü ve sanatçıların sağlayabilecek oldukları gayretlere aykırı bir konuyu önceden belirler. Bu tema, parti tarafından yere göğe sığdırılamayan estetiğin ve bu estetiğin bertaraf edip sağlıksız ve zararlı dediği ne varsa hepsinin özetidir. Bu sanat anlayışı, Nazilerin itibar ettiği sanat anlayışıyla her bakımdan aynıdır. Öte yandan Naziler hem Marksizm'i hem veremi hem sözde yozlaşmış sanatı[2] suçluyorlardı suçlamasına ama bunda kendilerine göre haklı gerekçeleri yok değildi. Marksistleri bastırmak için gerekli

önlemleri almak onlar için mantıklıydı, böylece eserleri kendilerini zihinsel sefaletten kurtarabilecek yozlaşmış sanatçılara daha iyi zulmedebileceklerdi.

Marksist teorisyenlerde, tezahürleri insanın artan özgürlüğüne ilave şanslar tanıyan sanat formlarına karşı aynı küçümsemeye rastlamak şaşırtır. Bu dikkat çekilmesi zaruri bir tehlikedir.

F. A., S. 51-53, Haziran-Temmuz 1971.

Mariën bunu örtük biçimde 1949 diye tarihlendirir. Çeşitli gerekçeler bizi bu metnin daha evvelden kaleme alınmış olduğunu, hatta Magritte'in Belçikalı P.C.'den ayrılan metinleriyle eş zamanlı olduğunu düşünmeye iter.

Aslında bu metin 1946 Ağustos'unun az evvelinde yazılmıştır. Magritte Berkeley'i ve Marksist materyalizmi[3] uzlaştırmaya uğraşır –uzlaştırmaya değilse de birbirine dayandırmaya çalışır. SS'lere, yozlaşmış sanata vb. göndermeler yine savaşın sonuna yakın dönemde olunduğuna işaret eder gibidir. Nihayetinde Magritte'in seçtiği ihtiyatlılık –P.C.'ye yollayacağı ya da P.C.'ye hitaben kaleme aldığı öbür notların aksine– ve tonunu ayarlaması, sözcükleri dikkatli seçmesi, tüm bunlar bizi mevcut açıklamayı 1946'nın ikinci yarısına konumlandırmaya sürüklüyor. "Kayıp zaman" konferansları ille de 1947'nin Haziran ve Kasım'ındaki konferanslar olmak zorunda değildir, hele 1949 (bkz. hemen sonraki metin) Kasım'ındaki konferans olmak zorunda hiç değildir. Gayet tabi daha yakın tarihli konferanslar olabilir bunlar. Zaten Magritte, "yapılan" der, "organize edilen" demez. Alıntı ("sanatçılar... zorundadır vb.") çeşitli türevlerin bir sentezi olmayıp yazılı olması itibarıyla, bu metne kesin bir tarih tayin etmemiz mümkün değildir.

Wilchar'a göre Magritte P.C.'ye *üç kez* kaydolur, her seferinde biri aracılık eder: 1932'de, 1936'da ve 1945'te. Bu üçlü ve üç kez olmuş olması itibarıyla de pek de sıradan sayılmayan kaydoluşun ne onandığına ne de yalanlandığına rastlayabildik. Bu kaydoluşlarından pekâlâ tanık olunanı 1945'tekidir, karş. W 217, 218 ve 224. Belirtelim ki Magritte, bu vesileyle *La Mémoire*'ının bir versiyonunu 12 Ocak 1946'da sonlanacak olan çekiliş için sunmuştur. *Œuvres offertes par l'Amicale des Arts plastiques*, 4 Ocak'taki L'Ecrin d'art galerisinde gerçekleşir. Wilchar hakkında karş. *La Destination*, 19. ve 20. mektuplar ve kendi yayımları ki *L'impertinent* bunlardan biridir.

27 Nisan 1927'den itibaren Nougé, *Drapeau rouge*'un yazarına, anonim olan ama Verviersli ressam Charles Counhaye'ye borçlu olduğumuz, Magritte'in Centaure'daki sergisinin raporu akabinde şöyle yazma fırsatını bulmuştur: "Açıkçası *Drapeau rouge*'un 'sanat' günceleri okurlarına sefil sefil bölümlerden oluşan kısa bir dizi sunmayı kesmemiş.

Bu günceler, her defasında, onları tutanların cehaletlerini açığa vururlar ve ne mutlu ki onları yanıtlama zahmetinden kurtarırlar.

Tablo şu anda hiçbir arzu uyandırmıyor.

Sizin eleştirileriniz, bunların çığlık çığlığa feshettikleri şu burjuva düşüncesinin bir rezerv konmadan özümsenişine yönelik ele alınabilir. Bu feshediş, bu özümsemenin en acınası kurbanları olduklarını büsbütün inkâr etmek için dahi olsa yine de aşırı gürültülü bir feshediş olmuştur.

Eğer böylesi akıl yürütmeler, bunların bahane ettikleri davalarına, biraz olsun zarar vermiyorsa, kahkahayı basmakta elimizi çabuk tutardık" (*L.S.*, S. 79).

18 Kasım 1945'te Chavée Magritte'e ve Nougé'ye şöyle yazar: "Brüksel'de, ayın 15'i Perşembe, PARISIEN kafesinde bir toplantı düzenlendi, gözünüzden kaçmamıştır.

Katılan arkadaşlar, sizi bahis konusu toplantıda olanlardan haberdar edeyim diye beni görevlendirdiler.

Şu kimseler Brüksel'deki toplantıya katılmışlardı: Collinet, Willems (Colinet'nin bir yeğeni)[4], Arendts, Scutenaire, Irène Hamoir, Bourgoignies Jean, Bourgoignies Paul, Brothaerst [*sic*]; Dotremont, Rigaut; Anvers'den: Mariën; Hainaut'dan: Bury, Vandenspiegele, Havrenne, Lefrancq, Simon, Ludé, Lorent ve ben.

Yaşça büyük olan Bourgoignies bana Hainaut'dan arkadaşlarımı toplamamı rica etti ki bizatihi kendisi, Brükselli gerçeküstücüleri ve gerçeküstüleyenleri bir araya getirmeyi görev belledi.

Şu hâlde ayın 15'indeki toplantı herkesi bir araya getirmeyi amaçlıyordu ki bu, birtakım ilkeleri haiz bu kimselerin ortaklaşa çalışmalarının dışlanan bir durum olmadığını düşünmeyi mümkün kılıyordu.

Her şeyden evvel her iki toplantıda da gözler sizi aradı; tüm dostlarımız, sizin dahil olmadığınız bir sürrealist etkinliğe girişmenin imkânsız değilse de –tam anlamıyla– zor olduğunu düşünüyorlardı. Mariën gıyabınızda, toplantıda bulunmuyor oluşunuzun, esasında bir husumet demek olmadığını söyleyebileceğine kanaat getirdi.

Temel ilke olarak ve tüm ikircilliklerden kaçınma amacıyla, diyalektik materyalizmi özümsemenin zaruretini oy birliğiyle kabul ettik, bu özümseme doğası itibarıyla, şüpheli gözüken tüm sapmalardan kaçındıracak bir kesinlik içermektedir.

Bu kabullenilmiş ilke bir yanda dursun, adı 'Le Centrale' olan bir derginin oluşturulması değerlendirildi. Bu derginin idare işi, benim yanı sıra Bourgoignies Paul'e, Arendts'e ve Brothaerts'e emanet edildi. Taşrada beni ilgilendiren, uygulamaya değil de daha ziyade teoriye ilişkin bir şey.

Sözü geçen idare komitesine katılmak, siz ikinizin yapacağı iş; ki orada yerleriniz doğal olarak ayrılmıştır.

Kişilerden yana, Mariën üçünüzün de Cocteau[5] üzerine yazdığı makaleden sonra Dotremont'la iş birliği yapmanızın imkânsız olduğunu gözlemledi.

Dotremont'un genç yaşı, insan içinde açığa vuran hezeyanları, hatasını tekrar etmeme sözü, nihayetinde değeri göz önünde bulundurulduğunda topluluk sizin Dotremont'a yönelik konumunuzu gözden geçirmeniz dileğini ifade etti. Taviz vermez, esasında doğru ama kuşkusuz biraz fazla katı olan tutumunuzu eğer hâlâ sürdürme niyetindeyseniz, kısa tutup sonlandırmayı yeniden kabaca gözden geçirmeniz dileğiyle…

Herkesin bir teşebbüse kolları sıvama mecburiyeti duyduğu, zihinlerin içinde bulundukları karmaşanın çağı nitelediği bu anda, öyle sanıyorum ki sürrealist güçlerin bu birliktelikleri faydasız olmaz.

Siz, bu birliğin doğal olarak başısınız... "

25 Kasım'da Magritte Chavée'ye şöyle yanıt verir: *Mektubunu Nougé'ye ilettim, hem öğrendik ki daha o toplantıdan başlayarak diyalektik materyalizmi özümsemede karşıt görüşler dışa vurulmuş, Arents ve Segers mesela, neotomasçı olduklarını ilan etmişler, öbürlerinin tek anladıkları kendilerini sırf Powezie'nin hizmetine koşmak. Bu şartlarda, belki de bu küçük burjuva şairlerle birleşmek bir yana, onlarla mücadele edeceğiz. Hem mektubundan akılda kalabilecek tek şey, senin bir eylemi gelişirken görme arzun. Durum çok karışık, birbirlerini görmezden gelen sayısız grup var ve hepsi sürrealist oldukları iddiasında. Breton yakında dönecek deniyor ki bu vesileyle kuşkusuz yeni bir şeyler olacaktır. O an, eylemlerimizin pratik araçlarını ayrıntısıyla masaya yatırma ve bunlarla yüzleşme anı olacaktır.*

Dotremont hakkında, genç diyorsun ama bu tarz etkinliklerden yana sabıkalı olduğunu unutuyorsun ki ona bu yüzden kızıyoruz. Onunla çalışmayı düşünebilmemiz için yeterli teminatları sunmasının bir yolu varsa, bu yolu bulmak ona kalmış. Şu ana değin kendisini ilgi odağı kılacak her yolun ona göre mübah olduğu görülüyor. Onunla ilişkilerimizi değiştirmede uygun düşen beklemek olacak. Chavée'nin aldığı 28 Aralık 1945 tarihli bir mektupta Magritte Chavée'nin La Boétie (W 234) Galerisindeki sergi kapsamında düzenlemesi gereken konferansa dair şöyle yazar: *Sana iki serzenişin halihazırda ortalıkta dolaştığını belirteyim:*

"Sürrealizm sonuç vermeyen bir zihin oyunudur."

"Bizim manifesto 'miadı dolmuş' bir şey öne sürmekteymiş ve kimileri açısından yeterince şiddetli değilmiş."

Konferansında belki bunu masaya yatırırsın. Pek kolay, hem pek faydalı şey. (Çünkü aramızda kalsın, korkarım ki partide ederinden az değer biçilen tek mücadele bizimkisi ve öte yandan "başımızın etinin yenmesi" dengelensin diye kolları sadece bizim sıvadığımız temizlik, örneğin Marx'ın yaptığıyla aynı türden bir temizliktir...)

Magritte, 1946 Ocak ayının (*F. A.*, S. 127-129, 7. mektup)[6] ilk günlerinde Nougé'ye şöyle yazar: *Burnelle'e*[7] *son derece içten bir mektup yazdım. Tarafını ilan etmek ister miydin? Drapeau rouge'un sayısında rastladığımız "Le Songe d'Elie"ye*[8] *göz at. Bu, söz verildiği gibi De Rache'ın (ki kendisi benden zaman, fazlasıyla kayıp zaman istedi) makalesinde çıkmış olsa gerek...* Karş. ayrıca *La Destination*'daki 157. mektup, 16 Ocak 1946 ve 159. mektup (23 Ocak).

8 Şubat 1946'da Chavée Magritte'e şöyle yazar: "L'Eclair'de o gün çıkacak olan rezil ve atıştırmalık makaleden kuşkusuz haberin olmuş olacak.[9]

Buna resmi bir komünist gazetesi diyorlar: baş redaktörü Demany, ki bu daha da üzüntü verici.

Sen ve dostumuz Nougé bu konuda ne düşünüyorsunuz?

Sürrealizmi savunmayı –savunma değilse de sürrealizmden yana akılcı bir anlayışı olduğunu ispatlama– misyon edinmiş olması gereken bir gazetede bu cins delilikler görmek sahiden midemi bulandırdı. Nougé'ye sorabilir misin, seçimlerin ardından Terfve'nin yanında durumu açıklığa kavuşturmak için bir çalışma yapmayı göz önünde bulundurur muymuş?

Sen, Nougé ve ben bir buluşma ayarlayabiliriz. Durumu tartışabiliriz ve birtakım güvenceler talep edebiliriz... Makalede imzası bulunan ve yalan haberin sanat yöneticisi Jules Bosmant[10] denen şu serseri de kim diye soruyorum kendime."

Magritte 10 Şubat'ta yanıtlar: *Mektubunu Nougé'ye göstereceğim. Öyle sanıyorum ki seçimlerin ardından Terfve ya da Lallemand[7] ile beraber bir açıklama bulmayı deneyecektir. Bunu evvelce düşündüydük ve bir buluşma kararlaştırıldığı anda sana haber vereceğiz.*

Konferans, senden ötürü, bir an evvel yayımlansın diye ısrar ettik. Çünkü konferans birtakım güçlü zihinlere, kalbimize dokunan fikirleri bütünüyle, tıpkı senin yaptığın gibi açık açık sergileyen bir broşür halinde yollama projemize tastamam uygun düşmektedir. Bu kimseleri ikna etmek lazım ki bu iş, bayağılıkları mide bulandıran düşünme alışkanlıklarıyla olmaz. Yaşamımızın güncel örgütlenişini derinlemesine değiştirmeyi ciddi ciddi düşünebiliriz. Bu görev belki de başarısızlığa yazgılıdır çünkü Marksizmi saflıkla aştığını sanan memurların Marksizmlerini ayrı tutmak gerekecek.[11] "L'Eclair"i okumadım çünkü ondan yayılan daha ziyade kara ışıkları arzuluyor değilim. Rahat bir vicdanla ve sıkılarak D. R'yi [Drapeau rouge] okuyorum, hepsi o... Dotremont, Salut Public'in[12] seçimlere ilişkin bir sayısını yayımlayacak. Büyük harflerle yazılmış bir söz bulunacak ve belki burada, seçimlerde kullanabilirsin onu: KENDİNİZ İÇİN OY VERİN, KOMÜNİST OY VERİN! Faydalanabileceğimiz bir fikir daha var. O fikir, Belçika'yı, PSC'nin [Parti Social Chrétien (Toplumsal Hristiyanlar Partisi)] *afişinde ayağa kaldıran kişinin, Belçika'yı yere çalacak kişi (ki bu bizim açımızdan yeterince zevkli) olduğunu söyleme fikridir...*

Karş. ayrıca Magritte'in Nouge'ye 5 Nisan 1946'da yazdığı mektup, *F. A.*, S. 127-129, 13. mektup.

Waldberg, *René Magritte*, 1965, s. 208, şu bahisleri Magritte'e isnat eder:

Ben ve Nougé, bu partinin kültürel, sanatsal yönünü, bizim derin hasretlerimizle daha örtüşen bir doğrultuda eğip bükmenin mümkün olacağına kanaat getirdik. Böylece Güzel Sanatlar ve edebiyata ilişkin meseleler üzerine özel bir bölümün[13] toplantılarına katıldık. Hemen tadım kaçmış olacak, daha ilk buluşmada merkez komiteden bir delege [muhtemelen Degrève ya da Paquay] *akşamki dersin birtakım "materyalist" mefhumlarına dayanarak bizi azarlamaya geldi, bize şunu kibarca anımsatmanın faydalı olacağına hükmetmiş: "Unutmayın ki siz her şeyden önce etsiniz![14]" Sonraki oturumlar bundan zerrece daha yüreklendirici değildi. Sağırlarla uğraşmamız icap etti. Benden iki ya da üç afiş projesi istendi. Hepsi geri çevrildi. Bu ortamdaki konformizm, en dar kafalı burjuva çevrelerindeki kadar ayan beyan ortadaydı. İki laf ettikten sonra ziyaretlerimi kestim ve bir daha adım atmadım. O andan itibaren*

partiyle bağım kalmadı. Bu ne bir dışlama ne bir kopuştu ama benden yana bir mutlak ilgisizlik, nihai bir uzaklaşmaydı...

Georgette Magritte kendisiyle söyleşi yapan Luc Barthels'e yanıt veriyor (Karş. *De Vlaamse Gids*, Mart 1974, s. 24):

"– Kendisinin komünist partiye katılımını felsefe okumalarıyla birlikte mi ele almalı?

– Oh hayır, savaştan sonra Ruslara yönelik bir genel kabul zihniyeti hakimdi. Aynı şekilde bazı arkadaşları da üye oldular ama pek kısa bir zaman sonra artık ilgisini kaybetmişti."

Ayrıca *Goossens Söyleşisi*'ne ve mevcut çalışmanın ekinde yer alan bir araya getirilmiş mektuplaşmaya bkz.

KAYNAKÇA:

Manifestes et autres ecrits'de yeniden basılmıştır, s. 98-100.

NOTLAR:

1. Magritte'in yazılarını düzenleyen, 18 Kasım 1945'ten 1947 Ekim'ine uzanan bu çalışma, "Güneş tartışması" çalışmasıyla, özellikle 24 Eylül 1947'deki amentalizm manifestosu lehine eş zamanlı bir şekilde bağlanmaktadır. Bu iki çalışmanın bütünü öte yandan Belçika'daki devrimci sürrealizm etkinliğiyle ilgili belgelerle –ki bizim hemen akabinde yayımladığımız– olan bağlarından ayrı düşünülemez.
2. Karş. *Entartete Kunst. Austellungsführer*, Berlin, Verlag für Kultur – und Wirtschaftswerbung; sorumlu yazar, Fritz Kaiser, Münih.
3. O dönemde Scutenaire açısından bu doğal bir sonuçtur ve daha da sağlam bir şekilde karş. *Mes Inscription (1945-1963)*, Brüksel, Brachot, 1976, s. 51.
4. Söz konusu Robert Willems, karş. onun Verviers'deki sergilerinin davetiye katalogları, Galerie Primaver (*temps mêlés*), 6 Aralık 1974 (Scutenaire'in ve Marcel & Gabriel Piqueray'ın metinleri) ve Brüksel, Galerie La Marée, 1 Şubat 1975 (Tom Gutt'un metni)
5. Söz konusu olan Pangloss tarafından, *Pan Collection*, 1 Ağustos 1945, s. 4'te imzalanmış şu birkaç satır olsa gerek: "Bunadım mı bilmiyorum ama 'şairin kanı' bana ilginç gözüktü... Öte yandan estetik değerlendirmelere göre bu, o dönemde (1930) ortodoks sürrealizmin emsali kabul edildi, hem bu bakımdan elbette, daha ziyade, yumuşak maskaralıklarla uğraşan acemilere ayrılmış bir şeydir."
6. Aralık 1945, *a.g.e.*, "Bizim Saint-Just'ümüz", yani Chavée, (Cumartesi 5 Ocak 1946) konferansına bir gönderme, düzeltmeye imkân tanımıştır. Bu konferansın metni bildiğimiz kadarıyla hiç yayımlanmamıştır. Peki "içtenlikli mektup" mevcut *Açıklama* mıdır? ...
7. P.C.B.'nin politik bürosunun üyesidir.

8. Bu, Dotremont'un Aragon'a ait *Aurelian*'ı anlattığı, D. Bouts'un (1468) Kutsal Ayin mihrabından bir panelin reprodüksiyonudur. Bu "iki kolonlu" kopyanın önemi, onun aslında talihsiz olduğuna hükmedilen bir makalenin (19 Aralık 1945) yerine geçişine dikkat çekiyor olabilir.

9. "Şimdi bize, tarihsel mütekabilleri göz önünde bulundurmamıza olanak veren bir geri çekilme hakkı tanındı: fütürizm, dada, fovizm, Bergson, büyük ata Ubu'yu unutmadan sürrealist tavırdaki beyhudeliği kabullenebiliyoruz..." Şu başlık altında: *Le Surréalisme, L'Eclair*, Brüksel, 8 Şubat 1946.

10. Jules Bosmant, mürekkep yalamış bir kimse, sanat tarihçisi, Liège'de müzeler müdürü.

11. Henri de Man'ın kitabına gönderme, *Au-delà du marxisme*, 1927?

12. *Le Salut Public* "haftalık politik ve edebi kesinlik dergisi", yöneticisi Jean Seeger; baş redaktörü Marcel Arents, redaksiyon sekreteri Christian Dotremont.

13. Mevzubahis *l'Amicale des Arts plastiques*, P. C.'nin Brükselli federasyonu tarafından Özgürleşme sonrası kurulmuştur. Bunun organı *Art et Liberté* ilk defa Şubat 1947'de çıktı, hiçbir araştırmada boy göstermedi. Wilchar'a göre dernek, Jean Lagneau (Almanya'da ortadan kaldırılmıştır), Médard Maertens, Marthe Velle ve Jean Goldmann eşliğinde 1941'deki kurucuları olan kaçak *Contacts* grubundan doğmaydı. 7 Haziran 1947'de *Conférence des Intellectuels communistes*'te Bob Claessens farklı farklı disiplinlerde benzeri derneklerin çoğalmasını teklif edecekti. P. C. B. çatısı altında 1946'dan 1948'e değin bir "doktrin ve eylem dergisi" de bulunmaktaydı: *Rénovation*. Şu isimle devam etti: *Communisme*. Bundaki estetik ve sanat sosyolojisi üzerine olan kimi makaleler Bob Claessens'in, Marthe Velle'nin ya da Lukacs'ın imzalarını taşır. Bu makaleler tarihlendirmedeki isabetlilik sorunumuzu hiç aydınlatmaz. Karş. ayrıca Jean Terfve'ye olan mektup, *La Destination*, S. 153, 11 Ocak 1946.

14. Karş. F. Bacon, Interview D. Slyvester, *L'Art de l'impossible*, Cenevre, Skira.

2. BELÇİKA KOMÜNİST PARTİSİ'NE BİR MEKTUPTAN

Günümüzde, sanatçıların eserlerini olası bir sömürüye açmak dışında, kendilerine başka varoluş yolu görmedikleri oluyor. Bir tablo tüccarıyla anlaşma imzalamayı ya da tablolarını acemilere satmayı reddeden bir ressam, bu anlaşmanın ona kazandıracağından fazlasını kazanmaya hakkı olduğunu ileri sürse bu fazladan kazancı elde etmesinin hiçbir yolu olmazdı; başka meslekler açısından grev dışında etkili bir araç bulunmuyor. Sanatçı ressamlar ya da şairler grev yapsalar, bu kimseyi rahatsız etmezdi.[1]

Şairlerin ve ressamların burjuva ekonomisine karşı mücadele etmelerinin biricik yolu, tam da burjuvaların ideolojik değerlerini inkâr eden bir içeriği eserlerine kazandırmalarıyla olur. Burjuvaların ideolojik değerleri, burjuva ekonomisini tahkim eder. Belçika'da bu doğrultuda çalışan yegâne yazarlar ve ressamlar (tıpkı bilim adamlarının kendi alanlarında yaptıkları gibi) bu mektubun imzacılarıdır[2] ve komünizm davasına herkesin gözü önünde baş koymaları karşılığında komünist parti cenahında tam olarak buldukları karşılık, sahici bir husumet ve küçümsenme olmuştur. Aslında komünist basın, kültürel meselelerle ilgilendiği sıra, bu kimselerin araştırmalarıyla hiç ilgileniyor gözükmez (*Drapeau rouge*'da Nougé'nin, Scutenaire'in, Mariën'in ve Magritte'in[3] bu dergiye yollanmış eserlerinden tek sözcüğüne dahi rastlanmaz; buna karşın, burjuva basını, bu kimselere düşman bellenme onurunu bahşederek bir feraset örneği sergiler) ama sanki, sırf burjuva düşüncesinin temsilcileri kale alınacak diye bir kural var:

Çağdaş ressamların sergilerine ayrılmış *Drapeau rouge*'daki makaleler, başta Ensor'un (işgal yıllarında Almanya'da sergi düzenliyordu) ve diğer "yıldızların", burjuvazi tarafından kutsanmış olduklarını gözler önüne serer.

2. Ölü sanatçılar, sırf ölüler diye "biraz gecikmiş" bir ilgi çekerler ve ölüm onların eserlerine istisnai bir değer kazandırmaya yeter görünür.

3. Günümüzde gençlerin araştırmaları anarşist bir bütünlük içindedir, şimdilik, bu bütünden çekip alabileceğimiz hiçbir şey yok.[4]

*

Parti bu konulara yönelik bir tutum almayı reddettiğini söylese de eserlerin içeriğine hiç güvenmemesinin sebebi, bu içeriğin, burjuva düşüncesine karşı koymada son derece güçsüz olmasıdır. Bununla birlikte parti, *yeni duygular icat etmekte güçsüz sanatçılardan* en iyi şekilde yararlanmak ister ve onlardan politik çığırtkanlık yapmalarını bekler. Sanatçılar, öte yandan, grev yapamazlar, derken sanatçılar cenahında bir politik çığırtkanlık saçmalığı patlak verir.

Partinin estetik konusu nazarında takınabileceği ve *ele almayı reddettiği* yegâne *doğru* tavır, bir sanatçının eserlerine devrimci bir içerik kazandırmasını şart koşmaktır. İşte bizler böyle düşünüyoruz. Bu düşüncemiz, bizleri, sanatçıların politik

çığırtkanlık yapma yollarını arama saçmalığınca damgalanmış olan Anvers'deki[5] konferanslara katılmaktan alıkoyacaktır.

F. A., S. 61-53, Haziran-Ağustos 1971. Hatalı bir şekilde 1946 diye not düşülmüştür (bkz. 5. not).

KAYNAKÇA:

Manifestes et autres ecrits'de yeniden basılmıştır, s. 82-85.

NOTLAR:

1. Karş. A. Breton: *La Dernière Grève, La Révolution surréaliste*, S. 2, 15 Ocak 1925, s. 1-3. Şairler, bilim insanları ve sanatçılar, "alaya alma niyeti gütmeden" bir grev yapmayı değerlendirirler. Böylesi bir grevin "etkisizliğine" dair karş. yarım asır sonra Rafaël Pividal: *La Maison de l'écriture*, Paris, Edition du Seuil, 1976, 144.

2. Magritte şu hâlde bir *kolektif* protestoyu göz önünde bulundurmaktadır. Bu protesto Mariën, Nougé, Scutenaire ve kendisi tarafından imzalanmış olsa gerek. Nougé'ye yazdığı Ekim 1947 (*F. A.*, S. 127-129, 26. mektup) tarihli –hatalı bir şekilde 1946 diye tarih düşülmüştür– mektupta şöyle ilan eder: *Bu tarz bir mektup kaleme almak, bunu Terfve'ye, Lalmand'a, Joye'a göndermek, Pazar günü de mektubu yanında getirmek ister misin? Seninle, Mariën'le ve Scut'le beraber o mektubu imzalayacağım.* (Pierre Joye, P. C. B.'nin diğer bir yöneticisidir).

   Aynı şekilde mektubun tarihini doğrulamak gerekir, *a.g.e.*, S. 30: *Düşünelim, sanırım Anvers'deki konferans işi mümkün olmayacak. Birkaç sebep not ettim ve belki, dün telegram aracılığıyla bana hemfikirim dediğin mektubu biraz uzatmak yerine olur.*

   Bu ilk mektup, Anvers'deki konferanslar konusuna ilişkin yeni bir mektuba, başlık mahiyetinde bir eklenti mi olurdu? ...

   P. S. bu yeni mektubun çokça nüshası basılır ve Coenen'e, Terfve'ye, Lalamand'a, Claessens'e, Joye'a, Burnelle'e iletilebilirdi...

   Görünen o ki Magritte, mevcut mektubu tek bir mektupta toplamayı değerlendirdi ve bu mevcut mektup, Kraliçeye ziyareti hakkında göndereceği o mektuptur. Kaldı ki, bahsettiği "ilk mektup" *F. A.*'daki (25 Ekim 1947'den sonra) 31 numaralı mektup da olabilir: *Bu doğrultuda Claessen'e şöyle yazdım:*

   1. O, harika bir konuşmacı, bizi ilgilendirmeyen bir sorunun (sanat sorununa) üzerinde dikkatimizi saatler[6] boyu tutabilir.

   2. "Parti'nin her şeyi bilme zorunluluğunu" akılda tutuyorum ve şu hâlde Parti'ye kimi bilgiler sunmayı yararlı buluyorum, eğer talep ederse bunları kesinlikli bir şekilde belirtmeye hazırız.

   3. Folklor (eski güzel zamanlara geri dönüş[7]) vb. bir şeyin gerici değerinin parti tarafından resmi bir şekilde kabullenilmiş olmasında dikkat çekilesi bir tehlike var.

4. Sahte bir "hermetizm" düşüncesini ön plana alarak yaratılan faydasız bölünmede bir tehlike bulunur.

5. Bizi "yozlaşmışlıkla" suçlamak pek kolay. Morfin, bu serzenişe çanak tutabilirdi; morfin, düşkünlüğe de varabilir, ilginç yaşamları da kurtarabilir.

6. Biz, sanatsal teknikler deneyimliyoruz. Bu tekniklerin neticeleri, tabloları, şiirleri, metinleri vb. andıran nesnelerdir ama bu nesnelerin içerikleri günümüz insanına lazım, sahici bir maddedir. Bu nesnelerdeki, geleneksel sanatın ulaştığı içerik değildir. Bizim nesnelerimiz geleneksel tabloları ve şiirleri, tıpkı kimyanın simyayı andırmış olabileceği gibi andırır.

7. İdeolojik mücadelede etkin olan diyalektik materyalizm araştırmalarımızda faydasızdır; tıpkı araştırmaları boyunca inançlarını bir yana bırakan Pasteur için bu inançların faydasız olduğu gibi.

8. Belki parti açısından geleneksel sanatçıların etkinliklerinden faydalanmak mümkün olmuştur ama önemli neticeler elde etme yollarını aradığımız bu araştırmaları, öyle bir doğrulukla yürütmek gerekir ki bu doğruluk, basın özgürlüğü fikrini belirttiği sırada Vichinsky'nin sergilediği doğruluktur.

9. Parti açısından, sanat alanını, belirsiz kanaatleri el altında tutma amacıyla "kontrol etmek" faydalı olduğundan, sanatçıların burjuva hükümetler üzerinde uygulayabilecekleri baskı gücünden ve sosyalist parti tarafından şiddetle salık verilen hantal reformların taktiklerinden şüphelenmekteyiz. Falanca politika ve güzel sanatların komünistçe bir yönetimi, sadece devrim marifetiyle olanaklıdır.[8] (Günümüzdeki bakanlık fabrikaları güzelleştirme işini yüklendi ve bu doğrultuda çıkar odaklı bir savaş yürütmekte. Marshall planı da kapitalist dünyadaki yaşamı süslemenin peşinde).

"Derneklerden" yeni üyeler toplayıp aramıza katamam, hem inançlarım fakir aile babası rolüme ve etkinliğimi kapitalistçe sömürme olanaklarıma ayak diremekteyken, bu kimselerle "el ele vermeye" mecbur değilim.

10. Dotremont[9] grubundaki karmaşayla bir bağlantımız yok. Eğer Claessens açıklama arzu ediyorsa, mesela benim evimde bir buluşma ayarlayabilir ki sen beraberinde Scutenaire, Mariën ve benle birlikte bu toplantıya iştirak ederdin. Bu mektubu Claessens'e yazarken bu bana pek faydalı gözüktü; fikirler, sözcükler eşliğinde ben yazarken açıklığa kavuştu ve dışarıyı şu ya da bu şekilde etkilemedeki sıkıntımı daha iyi anladım. Çünkü bunu düşünmezden evvel keşiflerde bulunma söz konusu ve tek başına bu kaygı, "orta halli" bir kimsenin zihinsel etkililiği için kâfi.

3. Muhtemelen Mariën'in "*Les Corrections naturelles*"leri, Nougé'nin "*La Conférence de Charleroi*"sı, Scutenaire'in "*René Magritte*"i ve belki aynı kişinin "*Les Vacances d'un enfant*"ı.

4. Böylece *Drapeau rouge*, 8 Ekim 1947'de Ensor'un Komünist Yayın Evinde sergilenmiş iki eserini, serginin "çiçekler içindeki süslemesi" diye nitelendirir. Aynı serginin 15 ve 22 Ekim tarihlerinde Bob Claessens tarafından tutulan raporları sadece Fougeron'un, Smet'in, Yoris'in, Jean Lagneau'un ve Kurt Peiser'in eserlerinin kopyalarıyla resimlenmiş hâldedir. Claessens şöyle yazar:

Uygarlığımızın meyvelerini yargılayan ve tatlarını acı bulan, önce Dadaistler akabinde sürrealistler, bir geleneği görmüş ve bu geleneğin neticede vardığı yeri suçlamışlar, ona

azimle sırt çevirmişlerdir. Aklı mahkum etmişler, kapitalist toplumdan kaynaklanan suçlara hüküm giydirmişlerdir. Onlar akıldan yüz çevirmişler ve resimlerinde bilinçdışı ile bilinçaltı belirsin istemişlerdir. Sonunda ortaya öyle bir biçim çıkarmışlardır ki burjuvazi –burjuvazi bu biçimi bir bahane olarak kullanmıştır– onları kendi çocukları görüp evlat edinmiştir. Breton ve çetesi, sonunda Wall Street bankerlerinden beslenir hale gelmişlerdir. Onların eserlerinin bizimkilerin yanında yeri yoktur. Ancak bazı sürrealistler, düşmanın evvela toplumsal ve son derece kesin bir şekilde zamane kapitalist toplumundan ibaret oluşunun hakkını teslim ettiler. Bu sürrealistler, bu topluma karşı örgütlü bir mücadelenin yürütülmesi gerektiğini anladılar ve saflarımıza katıldılar. Onlar eserlerinde, bilimsellik iddiası taşıyan şok etkisi tecrübelerinin, renklerin ve formların birtakım beklenmedik karşılaşmalarının, falanca bilindik nesne, normal ortamından kopartılıp yeni bir bağlamda sunulduğunda ortaya çıkması elverişli olabilecek şok etkisi tecrübelerinin peşinden koştular. İşte bu kimseler, "devrimci sürrealistlerdir" ki biz onlara sergimizin birinci katında bir duvar ayırdık.[10]

Magritte'in Hugo Galerisindeki sergisinin (W 276) sunduğu sadece bir önemli bildiridir, şu başlık altında: *En quelques lignes*, 9 Nisan 1947 tarihli *Drapeau rouge*'da.

Öbür makalelerin yanı sıra Marthe Velle'nin, *L'Art vivant dans les collections particulières belges* sergisine (W 278) ilişkin makalesi de aynı şekilde kötü bir his uyandırmış olabilir, 11 Haziran 1947.

5. Komünist sanatçıların milli konferansları Anvers'de gerçekleşti, Salle Cécil, Rue Van Artevelde'de, 1-2 Kasım 1947. Açılış raporu ve sonuçlar Jean Terfve (Karş. *Drapeau rouge*, 15, 22 ve 29 Ekim 1947 ve 5, 12 Kasım, Terfve'nin raporunun özetinin başlığı: *L'Art dans la société actuelle*: ... Biz ona [devrimci sanatçıya] olabilecek en heyecan verici konuyu sunmaktayız: Gündelik mücadele, yaşamın ta kendisi, fedakarlıktaki ve konstrüksiyondaki iyimserlik) tarafından kaleme alındı. İlk "komünist entelektüeller konferansı" 7-8 Haziran 1947'de Brüksel'de düzenlenmişti.

Devrimci sürrealist grubun uluslararası sergisi Brüksel'de düzenlendi, Salle de l'Horloge, Porte de Namur, 29-31 Ekim 1947, P. C. adına Bob Claessens katıldı, organizasyonu ayın 29'unda konumlandırır. 27'sinde Güzel Sanatlar Müzesinin Rotonde Salonunda modern sanat üzerine bir münazara düzenlendi ki Camille Goemans buna katılmıştır. *Déclaration internationale, Bulletin international du Surréalisme révolutionnaire*'de yayımlanacaktı. Brüksel, S. 1 (ve tek sayısı), Ocak 1948.

6. Muhtemelen Claessens'in katıldığı konferans: *La Place de l'art dans la société contemporaine*, Brüksel, 25 Ekim 1947. Ama Claessens aynı şekilde Université Libre de Bruxelles'de, 12 Kasım'daki sürrealizm üzerine bir konferansın da haberini vermiştir.

7. Bkz. *Folkloru Biz Seçmedik.*

8. Komünist entelektüellerin Haziran 1947'deki konferanslarında bir üst güzel sanatlar konseyi kurulsun istendi (*Drapeau rouge*, 9 Haziran). Aynı rapor şuna işaret eder: "Sürrealistler grubu, en temel açıklama olarak Marksistlerin komünist partiyi kabullenmeleri gerektiğini coşkuyla ilan etti. Sanki yegâne devrimci hadise komünist partiymiş gibi." (bkz. *Devrimde esir almak yok*).

9. Önerdiğimiz kronoloji tartışmaya açık olabilecektir. Şayet Magritte'in hemen yukarıdaki mektupta (*F. A.*, S. 127-129, S. 31 B. Claessens'e) "burjuvazi bahanesi" suçlamasını yöneltmediğini gözlemliyor olsak da Claessens, 25 Ekim'deki konferansında

belki de Magritte'çe yürütülen "deneysel araştırma" argümanlarına gönderme yapmaktadır. Ancak Claessens tarafından kabul edilen bu argüman ona özellikle 9 Haziran'dan itibaren söz etmeye başladığı devrimci sürrealistlerin beyanatları ve eylemleri marifetiyle pekâlâ önceden de sağlanmış olabilir.

10. "Devrimci siyasetin belirlediği hedeflerin zaman ve mekan içinde çarpıtılmasına yol açabilecek deneyimleri kamuya açık bir şekilde rapor etmekten kaçınmayı amaçlamaktadır." İşte, S. R.'ın Belçika ayağınca 5 Nisan 1947'den itibaren benimsenen hareket bu. Şu kimselerce imzalanmıştır: Paul Bourgoignie, Christian Dotremont, Jean Seeger, René Magritte, Marcel Mariën, Marcel Broodthaers, Gabriel Piqueray, Léonce Rigot, Marcel Havrenne, Jacques Denis, Marcel Arents Ludé ve Chavée (W 267). Biz, 31 Mayıs'taki (Fransa'daki "sürrealistlerin eylemlerindeki ikircilliği ortadan kaldırmak için düzenlenen" beş toplantının ilki) toplantıya göre bunun metnini sunuyoruz. S. R.'ın Fransa ayağı boyunca Belçika'daki bu hareket şu kimselerce tartışıldı: Daussy, Leduc, Jean-Louis Bédouin, Bancquart, Félix Labisse, Poujet, Noël Arnaud, Lucien Biton, Dumouchel, Aline Gagnaire, Edouard Jaguer. Clovis Trouille, toplantıyı izliyordu ama bu konuya karışmış görünmüyor.

Aynı raporun gösterdiği üzere arkadaşlar "ikinci rapora [Belçika grubunun] dair tartışmaların tümünü bir kenara bırakmışlar: *Surréalisme solaire*". 24 Mayıs tarihli davetiyede şöyle yazıyordu: "Avrupa'nın bazı ülkelerinde ve özellikle Belçika'da, birkaç haftadır, eylemimizi felce uğratan ya da onun niteliğini değiştiren sorulara açıklıkla yanıt vermek uğruna sürmekte olan bir gayret girişimi var." Oturum Café Louis'de, 97 Boulevard Saint-Michel'de düzenlendi.

Magritte'in devrimci sürrealizmin etkinliklerine çekinceli tutumunu anımsatan öbür belgeler de burada mevcuttur. Böylece 12 Nisan 1947'deki (267) ikinci oturumun raporu şudur: *Belçika'da sürrealistlerin yeniden toplanması için*:

Magritte, sürrealizm ve komünizm arasında bir temas bulunmadığını düşündüğünü ilan eder. Her hâlükârda, bunların temas ettikleri noktaları saptamayı beceremeyecektedir, kendisi "yaratım"a güven beslemektedir.

Magritte, komünist parti (ki Magritte bir üyesidir) ve grup arasındaki olası bağıntıların tüm teorik değerlendirmeleri karşısında duyduğu güvensizliğe işaret eder. Magritte, Belçikalı P. C.'nin bir merkez komite üyesince "Kara Saksağan[11]" kitapçığındaki azgın "kilise aleyhtarlığından" [Karş. *La Destination*'daki şu mektuplar: 143, 145 ve 153] ötürü uyarıldığını anımsar. Seegers, Magritte'e onun gözünde Péret'nin sürrealist bir şair olup olmadığını sorar, Magritte haliyle öyle olduğunu söyler.

Magritte, bu kolektif etkinliğe katılmayı kabul eder.

Magritte, kendi güneş tecrübesinden söz ediyor: *Mevzubahis hazzı ve neşeyi ele geçirmek. Kırkıma kadar, şiirin karanlıklar altındaki bir dünyada salındığını gözlemledim. Şiirsel ortam, tehditkâr bir ortamdı. Dünyanın sahici anlamını dehşet verici sandık. Sürrealizmde de kaygıya, tahrik olmaya, vahşi mizaha duyulan bir sevgi gözlemliyorduk. Sürrealizmin o dönemki etkililiği, zıt sosyal sınıfın[12] iyimserliğini bunun karşıtı olacak şekilde karartma işlevi görmesinden geliyordu. Günümüzde bir etkililik elde etmek için karşımıza almamız gereken, zıt sosyal sınıfın karamsarlığıdır. "Onun niyeti hep aynı, kapkaradır, değişen sadece kullandığı tabirlerdir."*

20 yıl evvelki resmim öfke uyandırırdı. Hâlâ uyandırır.

"Rumen sürrealistlerle bir mektup alışverişinin anımsatılması: Magritte, çalışmaları fazla iç karartıcı diye onlara kızardı. Güneşi onların da düşünmesi lazımdı. Magritte skandalın hep etkili olduğunu düşünür." [Bu mektuplaşma bize ulaşmamıştır.]

Mavi gök, *güzel şey ama bir yere varmıyor.*[13]

Ben, karanlığım... İyimser olmayı, karanlık olduğum için istiyorum[14] *(Bir birey dünyadan evvel kendisini dönüştürmeli.)*

23 Nisan tarihli, Dotremont tarafından imzalanmış bir genelge, gerçekleşmiş olması dışında bize toplantı üzerine başka şey söylememektedir. Şu kimseler toplantıdaydı: *Magritte*, Bourgoignie... Magritte, *Güpegündüz Sürrealizm* üzerine evvelki beyanatlarını tamamlamış ve doğrulamıştır.

Haziran 1947'deki, komünist entelektüeller konferansı kapsamında Belçika S. R. grubu, ayın 7'sinde bir kitapçık yayımlar, başlığı: *Devrimde esir almak yok.*

Karş. ayrıca Fransa ayağının 12 Temmuz 1947'de yayımladığı toplantı raporu ki bu toplantı boyu Jaguer, "Belçika grubunca 13 madde olarak kurulmuş eylem planının genelini" sunmuştur. Bu maddeler: 1. soyut sanata karşı nesnenin yeniden tesisi, entelektüelci düşünce, vb., 2. Gündelik yaşamın, bunun "ters yüzü" olmayı arzulayan sürrealizme karşı yeniden tesisi. 3. Genelinde tüm dinlerin, özellikle Katolikliğin modernist stratejisinin, Katoliklik ve faşizm arasındaki gizli anlaşmanın ve bu ikisinin rekabetinin sürekli olarak zan altında tutulması.

11. *Hommage du Groupe surréaliste de Belgique à Saint-Just. Pie L'obscur* (W 244 *bis*) 15 Eylül 1964'te Magritte André Bosmans'a şöyle yazar: *Dün, televizyonda, kulaklarıma ziyafet yaşatan bir şey duydum: Vatikan'daki güncel çalışmalar hakkındaydı. İtalyan komünistler, "kısır bir Kilise aleyhtarlığını kestiklerini" ilan diyorlar. Büyüleyici değil mi?* 31 Ekim 1958'de Jean Seeger[15] Cercle d'Education Populaire de Bruxelles'de şu başlığı taşıyan bir konferans verir: *Robespierre, Saint-Just et la Terreur.* Karş. ayrıca Blaise Hyrcan'ın *Saint-Juste*'ü, Marcel Arendts, *Le Ciel Bleu.*

12. Karş. Pierre Naville: *Mieux et moins cher*, *La Révolution Surréaliste*, 9-10 Ekim 1927, sayfa 54-61.*Le Temps du surréel*'de yeniden basılmıştır, 1, Paris, Galilée, 1977.

13. *Le Ciel bleu* hakkında bkz. *Sihirli Çizgiler.*

14. *Fantasmagie*, S. 27, Eylül 1968, s. 4, bu beyanatın Jean Seeger'e hitaben olduğunu belirterek onu yeniden basar.

Komünist sanatçı ve yazarların Brüksel'de 27 Kasım 1949'da düzenlenen ikinci konferansları esnasında rapor tutan Jean Terfve, Anvers konferansının neredeyse çuvalladığını kabullenmek zorunda kaldı. Bu konferans iki yıl evvel "ne pahasına olursa olsun" birliğin tuzağına düştü diyordu: "Kurulu düzene bilinçli bir şekilde bağlı ve onun hizmetine koşulmuş olanlardan bağımsız olarak burjuvaziyle görünür bir karşıtlık içinde yaşayan, sayıları hiç azımsanmayacak miktarda entelektüeller ve sanatçılar var. Bu kimseler kaçış, burjuva değerlerin olumsuzlanması, saçma marifetiyle dışa vuran denemelerle kendilerini özgürleştirmeye uğraşıyorlar. Ancak bu ögeler, burjuvaziden sadece görünürde farklı... Bu ögeler, burjuva düşünme biçiminden ötürü kangren olmuş vaziyetteler" (*Drapeau rouge* 30 Kasım 1949).

15. Jean Seeger "kafa karıştırıcı" etkinlikte bulunduğu gerekçesiyle 12 Kasım 1947'de hareketten atılacaktır.

3. *DRAPEAU ROUGE*'A MEKTUP

Sevgili Yoldaş,

Drapeau rouge'daki zararsız gibi görünen makalelerin arz ettiği tehlikeye dikkatinizi çekerim. Mesela şu: 22 Ekim'de çıkmış olan "Kraliçenin ziyareti".

Drapeau rouge'un okurlarından, bunun sırf propaganda amacı güden bir makale olduğunu takdir edecek denli eleştirel hüküm umsak bile ikna edilecek kimselerden onlardan daha az özgür düşünmelerini ve alık olmalarını umamayız. Bu denli beceriksiz bir propagandanın hiç nüfuzu olmayacaktır.

İşçi okurlara gelirsek, heyhat, zaten sersemletici bir işin yorgunluğu çökmüş üzerlerine, onlara "günlük afyonlarını" vermeye spor sayfaları ziyadesiyle yeter. Komünistleri ve aylakları, Kraliçenin ziyareti esnasında yarım daire şeklinde dizilmiş gösterip bir araba markası için bedavaya mükemmel bir reklam yapmış olduğunuz bu tarz makalelerle, onların kafalarını karıştırmak zararlıdır.[1]

Les Lèvres nues, yeni dizi, S. 3, Eylül 1970, s. (8)i

Mariën, Magritte'in bu mektubunu yayımlar. Bu mektubun Parti'nin pek çok üyesine hitaben kaleme alındığını söyler, başlığı: *Les Ecrits exemplaires* ve Georgette'i, Brüksel'deki, Brachot Galerisi'ndeki sergi esnasında, Ocak 1968, Kraliçe Fabiola ile "resim üzerine çene çalarken" gösteren resmi bir fotoğrafın yayımlanması "yapım aşamasındadır".

Kraliçe Elizabeth, *l'Exposition de peintures, sculptures et arts décoratifs. Maîtres belges et étrangers*, Brüksel, Maison de la Presse Communiste, 11 Ekim 1947 (W 280) sergisini ziyaret etmiştir. Mariën tarafından tarih "1946" diye verilmiştir, bunu düzeltmek yerinde olur.

KAYNAKÇA:

Manifestes et autres ecrits'de yeniden basılmıştır, s. 86-88.

NOTLAR:

1. Kraliçe sergi mahalline "incecik bir Buick'le" gelir, 22 Ekim 1947 tarihli *Drapeau rouge* böyle der.
2. Buna bağlı akıl yürütme: Chavée'ye hitaben yazılmış 9 Ekim 1955 tarihli mektuba bkz., şurada alıntılanmıştır: *Görgülülük*, 3. Not.

*

22 Temmuz 1959'da Magritte Bosmans'a şöyle yazar: *Gizem olmasa, mesela toplum olmazdı. Toplumsal sorunlara ilgi bizi gizeme karşı ilgisizleştirir. Bu bazen "gerekir" çünkü sohbet bunu gerektirir. Bu bakımdan, ılıtılmış bir fanatiklik anlamındaki belirsizlikten, yazı tura atmaktan memnun olmalıyız. Bendeki az zehirli fanatiklik beni hem sağcı hem solcu fanatiklerle bir duygudaşlıktan alıkoyar. Seçmem gerekse, sağdakilerden daha fazla -doğal olarak- nefret etmekten hiç tereddüt etmem...*

29 Temmuz ve 13 Ağustos 1959'da aynı kişiye: *Toplumsal meseleleri uzmanlara bırakırım (aynı şekilde tıbbi meseleleri de uzmanlara bırakırım. Böyle olması yaraşsa da doktorlara bazen umutsuzca güven duymak gerekir). Bu meseleler bizi düşmanca kavramları ortadan kaldırma isteğine kısmen eriştirirler diyorsunuz... Heyhat, bunun peşinden bütünüyle kahramanca bir etkinlik gelebilir... Ancak kahraman, gerçek olana, bunun gizemi olmaksızın ne saldırabilir ne de onu savunabilir. Kahraman "yurtsuzlaştırır", o istisnai, çarpıcı bir figürdür. Solcu olabildiği gibi sağcı da olur. Üstelik ben yurtsuzlaşmayı psikolojik bir olanak diye görürüm... Gerçek olanın gizemine gelirsek ne bir kahraman ne de bir olay (savaş, devrim vb.) anımsatır onu. Kahraman sadece kendi eylemlerini ve hoyrat ya da sevimli, bilinir ya da bilinmez, vb. bir gerçek olay ihtimalini anımsatmaktadır.*

14 Nisan 1964'te aynı kişiye: *Şu ana değin, doktorlar sendikasının, üyelerinin güvenine layık olduğu görülüyor. Öte yandan, eğer doktorlar millileşmenin geneline karşı konum alırlarsa yanılmış olurlar. Ama eğer bedelini tıbbın ödediği tekdüze millileşmeye karşı olurlarsa haklı çıkarlar. Sizin de pek güzel söylediğiniz gibi bu mesele bizim açımızdan özel olarak çok da heyecan verici bir mesele değil.*

14 Mart 1965'te aynı kişiye: *Gui Rosey önsözünde* [*Seconde Lignes de Vie*, Paris, Corti, 1965, s. 13-14] *devlete, mümkün devletlerin tümüne karşı olduğunu yazar. Kitabından ötürü kendisine teşekkürlerimi ilettiğim sırada "bir vesileyle, kabul edilebilir bir devletin son derece uygun olduğuna inanabileceğimize dikkatini çektim." Bir anarşist isyan örneği diye alındığında önsözünü okuması "keyifli". Ama benim bununla hemfikir olmam mümkün değil. Onun konumu şiirdeki anarşi değil, aksi takdirde sırf önemsiz şeyler yazardı. Şairin özgür olması şart. Kaldı ki bu bir anarşistin anladığı özgürlük değildir.*

6 Ocak 1967'de aynı kişiye: *Anarşi ve komünizmin iyi geçindikleri fikri üzerine ahkam kesemem. Bunun için politika ve sosyoloji alanlarında bir bilgi ve pratik anlamda bir bilim sahibi olmak gerekirdi ki bu bende yok...*

16 Ocak: *"Anarşi-komünizm" sorunu bilgili, donanımlı kimselerce ve son derece ciddiyetle analiz edilmelidir. Görünen o ki Marksist doktrin, "kişisel" inisiyatiflerin yerini almış. Marksist doktrinin farklı yöntemler önermesi, adanmış anarşistlerin varlıklarını halen sürdürmelerine ve mesela, İspanya savaşı boyunca komünistlerle bir rekabete tutuşmalarına engel olmadı. Birinden ya da diğerinden alınan haz doğrultusunda, birinin argümanları ağırlığını yitirirdi. Üstelik bunlar aralarında*

anlaşamıyorlardı. Mücadeleye faal katılım olmadığında bu daha kolay gözükür ve o zaman, komünistlerle anarşistler arasında bir uyumsuzluk saptamamaya karşı duran hiçbir şey artık kalmamış olur...

*

"*Ben bir militan değilim*" diye emin konuşuyor Magritte. Karş. Waldberg, *a.g.e.*, s. 210-211.

Politik mücadele için ne bir becerim ne de bir enerjim olduğunu hissediyorum. Öte yandan senin söylediğin şeyi, "sosyalizm" tarafında duruyor, sosyalizm tarafında kalıyor olmama veriyorum... Yani, servet eşitsizliklerini, engelleri, savaşları ortadan kaldıracak bir sistemin tarafında. Bu sistemin biçimi nedir? Bu sistem bunu hangi araçlarla yapacak? Bilmiyorum ama benim kendimi, başarısızlıklara ve düş kırıklıklarına rağmen konumlandırdığım taraf, burasıdır.

65

(LOUIS QUIÉVREUX Söyleşisi)

- Semboller okulda öğrendiklerinizdir. Sürrealist olmak, "daha önce" gördüklerinizi zihninizden atmak ve "henüz" görmediklerinizi aramaktır.

- *Bazı resimleriniz New York'un ilgisini çekiyor. Örneğin, "Bu bir pipo değildir" altyazısıyla bir pipoyu gösteren resminizi açıklar mısınız?*

- Oldukça basit. Bir pipo RESMİ'nin pipo olduğunu söylemeye kim cesaret edebilir? Resmimdeki pipoyu kim içebilir? Kimse. Yani O BİR PİPO DEĞİLDİR.

- *Çok zekice. Ama Amerikalılar Gülümseyiş (Le Sourire) adlı resminizi anlamadı...*

- Gelecek onca uygarlığın ardından harabelerden çıkarılacak 192 370 yılına ait bir taş... Bu sizi gülümsetmiyor mu?

- *Bize resimlerinizde neden sık sık yumurtalara, bir bardak suya ve bir güle yer verdiğinizi açıklayabilir misiniz?*

- Yumurta, belki de onun içindeki dünyayı gördüğüm için. Tazeliği ve berraklığı nedeniyle bir bardak su. Güle gelince, henüz nedenini bilmiyorum. Belki sonra öğrenirim...

- *Zengin misiniz?*

- Hayır. Zengin olmakla ilgilenmiyorum.

- *Kusura bakmayın ama bir Van Eyck tablosu bir milyon dolara satılabiliyorsa, o şaheseri alacak paraya sahip olmak istemez miydiniz?*

- Hayır. O tabloyla ilgilenmiyorum.

- *Neyle ilgileniyorsunuz peki?*

- Yaratmak. Tek dileğim heyecan verici yeni fikirlerle zenginleşmek. Benim için sanat, cazibeyi ve hazzı ifade etmekten ibarettir. Savaştan önce yaptığım resimler

kaygıyı yansıtıyordu. Çatışma deneyimi ve bir sürü ıstırap bana her şeyden önemli olanın gözler ve zihin için sevinci yüceltmek olduğunu öğretti. Korkutmak, cezbetmekten çok daha kolay... Rutin çirkinliği nedeniyle çok tatsız bir dünyada yaşıyorum. Bu yüzden resmim bir savaş, daha doğrusu bir karşı saldırı. Dünya çok garip. Ayrıca dünyayı tanıyabilir miyiz gerçekten? Az önce yumurtalardan bahsettiniz. Müşterilerimden biri (evet, bizim de müşterilerimiz olmalı) bir gün benimle konuşurken, tavuklarından birinin yeni yumurtladığı yumurtayı yediğini fark etti. Bu "hırsızlık", bu "saygısızlık" manzarası karşısında o kadar öfkelendi ki bir anda bütün yüzü buruştu. Tavuğu bacaklarından tuttuğu gibi kafasını duvara çarptı. O an adamın gerçek vicdanını gördüm ve resimlerimin hiçbirini ona vermemeye yemin ettim.

KAYNAKÇA:

Louis Quiévreux tarafından yapılan söyleşi, *La Lanterne*, Brüksel, 23 Nisan 1947.

66

"Estetik haz..."

Estetik hazzı elde etmek kolaydır: Zanaatkârca bir çalışma, birtakım gizemsiz fikirler, bilindik bir konu derken kendimizi tatmin[1] olmuş sayarız. Öbür hazlar da aynı şekilde, genelde bu kadar kolay elde edilir ve yaşam bu işlemde bir hayli sefil bir ritim tutturmuş olur. Bundan memnun kalmayan birtakım zihinler vardır, bu zihinler yaşamın mevcut halinden daha üstün olması fikrini terk etmiş değillerdir, onlar da yaşamın bu hedefine erişmesinin yollarının var olduğunu düşünürler. Bu yollardan biri, şeylerin düzenlerini değiştirmektir, bunu yapar yapmaz dünya, yeni bir çehreyle[2] belirir. Bu yeni çehrenin evvelkine yeğlenir olması için bu yeni hatların yaşama anlam kazandırmayı beceren bir cazibesi olması elzemdir. İşte bu cazibeyi M.[3] çoktan resimleriyle elde etti ve cazibeleri, bu resimleri meşrulaştırmaya yetiyor. Bu, öte yandan, M.'nin yaptığı tarzda bir terk edişi gerçekleştirmekten hayıflanmayanlarca, bir tek onlar tarafından algılanabilecek bir cazibedir. M., değiştirilmeleri kesinlikle yerinde olan, vasat dünyaya mahsus düşünme alışkanlıklarını[4] bırakmıştır; öbürleri beri yana[5] bunlar, iki nesneyi, bunlar sadece basit ve makul bir bağ ile bağlanmışlarsa tasavvur etmedeki alışkanlıklardır; örneğin, masanın-*üstündeki*-elma. M., daha az kaba bağları ve daha zengin bir gerekçeyi düşünür; örneğin, masanın-*içindeki*-elma[6] vb. Gözleri ve dudakları incilerle[7] bezeli gördüğümüz küçük guaj çalışmalarından oluşan dizi, aklı sınırlarını geri çekmeye mecbur eden yeni bir kavramla zihnimizi zenginleştirir.

Bir nesnenin bir fotoğraf makinasıyla elde edilen canlandırmasının "uygun" olduğunu söyleyemeyiz. Nesnenin objektif karşısındayken içinde bulunduğu bağıntılar bir fanteziye mahal vermeden kayıt altına alınmış olur. İşte bu, bir nesnenin, resim marifetiyle "nesnel" bir şekilde canlandırılması fikrine hak verir. (Doğulu sanatın, böylesi bir nesnellik iddiası taşıyamayacağı ortada. O sanatta perspektifin, aydınlatmanın kuralları göz ardı edilir -tıpkı ilkel resimdeki ya da çocukların resimlerindeki gibi.) M., bu nesnel canlandırmayı *görmezden gelmeyi değil*, aşmak

gerektiğini değerlendirir (tıpkı mesela, fotoğraftan anlamayan zenciler gibi). Azami nesnelliği elde etmiş ressamların tekniklerinin peşi sıra gelen izlenimci teknik, Manet'nin tekniği mesela, bir nesne canlandırması elde etmede uygun bir tekniktir, hem nesnel canlandırmanın da ötesine geçer: aslında görsel bilim, burada kendini zenginleşmiş bir hâlde bulur: Bir nesnenin rengi analiz edilmiştir ve bu analiz bir renkler şenliğidir. M., 1926'dan 1940'a kadar kaskatı ve birleşik renklerin egemenliği altında tablolar yaptıktan sonra resmini kararlı bir sınamaya tabi tutmayı kafaya koyar. Zira resmindeki anlam, kıyafetine göre şekillenmemelidir; çok önemli bir şey tartışmaya açılmıştır. M.'nin resminin bizlere belletme eğiliminde olduğu dünyanın yeni çehresi aslında M.'nin eski tablolarının atmosferinden farklı bir atmosferde belirmiş olmalıdır. Katı ve endişe uyandırıcı olduğunu görmüş olduğumuz bu yeni çehre, aynı zamanda gülümsemeyi de büyülemeyi de becerdiğini göstererek gücünü ispatlıyor olmalıdır. İzlenimci teknik bu sebepten ötürü sunduğu imkanlar itibarıyla M.'nin yeni tablolarına uygun düşmektedir. M., bir sanatçının yaratıcı kabul edilmesi için var olan o kaygılı zihinsel alışkanlıkların çetelesini tutmaz, bir araçtan, sanatçının kendine tayin ettiği amaç doğrultusunda tecrübe ettiği bir araçtan faydalanır. Yaratıcılık değiştirilecek bu vasat dünyaya ait bir şeydir.[8] M., izlenimci tekniği, izlenimci ressamların içinde bulundukları düzlemi hayret uyandırıcı şekilde aşan bir düzleme erişmekte kullanır.

Manifestes et autres ecrits, s. 89-93.

Mariën bu metni şu başlık altında yayımlar: *Pour une préface d'exposition*, bunu bir not ile doğrular, s. 80: "Brüksel'deki, Lou Cosyn Galerisi'ndeki bir sergi vesilesiyle Magritte tarafından Camille Goemans'a önerilmiştir, Haziran 1947 (W 277). Buna Goemans'ın arşivlerinde rastlarız, kendisi bunu kullanmamıştır ve daha genel karakterde olan bir notla bunu değiştirmiştir.9"

Ayrıca bkz. *Beyinlerin Mücadelesi*.

NOTLAR:

1. Magritte Scutenaire'e 17 Mayıs 1948'de şöyle yazar: *Tüm bunlar beni, şu tablo girişimciliği "işimin" basitçe, mesela bir eski mobilyalar imalatına indirgendiğini düşünmeye itiyor. Bu girişimin etrafında öbür zanaat formları da bulunuyor, mesela yazarlarınki, tiyatrocularınki vb. ki bu, sanatlar alemini oluştursa da bu alemin temeli ve formları benim açımdan önemsiz.* Ayrıca Irine'e ayın 24'ünde şöyle yazar: *İşte görüyorsun ya Irine, resim sırf bir atölye çalışması değil, bir finans işi aynı zamanda, sanatların demokratikleşmesinden beri kuşkusuz bu böyle (ki sanatçıların, aristokratların tuhaf şeyler yaptıkları olur).*
2. 1950'de Magritte'in Charleroi'daki (W 353) bir sergisinin adı.
3. M., elbette "*Magritte*" demek.

4. Elimizdeki taslak metinde "*düşünme*" yazar.
5. Bizdeki taslaktaki ifade: *Öbürlerinin yanı sıra bu felç edici alışkanlıklar...*
6. Bizdeki taslaktaki ifade: örneğin, *masanın*-içindeki-*elma*. Çizim *Les Belles Réalités* için bir ders mahiyetinde sunulmuştur. Bernard Noël: *Magritte*, Paris, Flammarion, 1976, s. 72 ve ön yüzünde tablonun kopyası bulunur.
7. *Schéhérazade.*
8. Yaratıcılık konusunda Alberto Savinio tarafından yapılan eleştiri, *Valorie Plastici*, Floransa, 15 Kasım 1918. Massimo Carra'nın şu eserinde İngilizce alıntılanmıştır: *Metaphysical art*, Londra, Times & Hudson, 1971, s. 172-174.
9. Mevzubahis metin Goemans tarafından yeniden basılmıştır: *Œuvre*, Brüksel, de Rache, 1970, s. 177.

67

Devrimde esir almak yok

(Devrimci sürrealizm tarafından yayına hazırlanmış kitapçık, Brüksel, 7 Haziran 1947, Jean Seegers tarafından kaleme alınmıştır –ayrıca Chrisitan Dotremont italik kısımları kaleme almıştır) şu isimlerin imzasını taşır: Marcel Arents, Paul Bourgoignie, Marcel Broodthaers, Chavée, André de Rache, Dotremont, Irène Hamoir, Marcel Havrenne, André Lorent, Albert Ludé, *René Magritte*, Mariën, Nougé, Léonce Rigot, Scutenaire, Jean Seeger ve Armand Simon (W 265).

Karş. Vovelle, s. 53-54; Jules-François Dupuis (Raul Vaneigem) *Histoire désinvolte du surréalisme*, Nonville, Vermont, 1977, s. 45-46.

KAYNAKÇA:

Kısa bölümler, *Le Drapeau rouge*'da çıkacaktır, 9 Temmuz 1947, başlığı: *Un manifeste des surréalistes.*

68

(BAŞLIKLAR üzerine)

I

Başlıklar hakkında genel uyarı:

Tabloların başlıkları, bunların açıklamaları değildir, tablolar da onların süslemeleri değildir. Başlıkla tablo arasındaki ilişki şiirseldir. Yani bu ilişki, nesnelerin sadece alışkanlık üzere bilinç tarafından göz ardı edilmiş niteliklerini akılda tutar. Kaldı ki bu nitelikler zaman zaman olağanüstü olaylar fırsatıyla belli belirsiz sezilir. Akıl, bu nitelikleri şu ana değin zerrece aydınlatabilmiş[1] değildir.

1. Alice harikalar diyarında.

Burada, harikalar aleminin birindeki bir ağacın canlı olduğu hayal edilir. Bu amaçla manzara ve ağaç insani niteliklerle bezenmiştir.

2. Ateşin icadı.

Ateşin hayret uyandırıcı keşfi. İki cismin sürtünmeleri sayesinde hazzın fiziksel mekanizması düşündürülür.

3. Okuldan kaçış.

Aylaklık fikri burada nesnelere uygulanır.

Hayat, artık bir tiyatro sahnesinde canlandırılıyor değildir. Aylak muhayyile, yaşamı bir gösteri olarak görür.

4. Estetik dersi.

Ormanda bir avcı, bir sanat gösterisi ile karşılaşır.

5. Raminagrobis.

20. yüzyılda da kedi vardır. Efsane, baskın yaparcasına modern dünyaya dalar.[2]

6. Haz çağı.

Birbirleriyle en çelişen nesneler (kurbağa, hacıyatmaz, kadın, mağara, manzara) hazzın coşkusuna katıldıklarında, daha canlı bir haz ansızın baş gösterir.

7. Uygarlaştırıcı.

Burada, insanın en güzel esinlerine kaynaklık eden doğa, şato biçimindeki bir orman ve bir köpek kılığında canlandırılmıştır.[3]

8. Felsefe lambası.

Çılgın ve aklı havada filozofun düşünceleri, sanki piposunun esiri olan bir sigara tiryakisi gibi kendi üzerine kapalı bir mental dünyayı akla getirebilir.

9. Bayram günü.

Bayram günü sürprizlerle doludur. Buradaki sürpriz, kollarında bir at kafasıyla koşar hâlde bir genç kız görmektir.

10. Büyük gelgit.

Bu resmin adını resimde bulunan bir sigara tabakası yüzünden değiştirdik, önceden "Büyük dünya" idi, bu başlık büyük dünyanın bir hicvi olarak yorumlanabilirdi.

Mevzubahis hiciv değil, şiirsel bir etki.

Büyük gelgit, görüş alanımızın bilinmez nesnelerle –mesela yarı etten yarı odundan şu kadın gövdesi ve tabakadan yanar hâlde çıkan sigara gibi– kaplanmasıdır.

11. Kötülük çiçekleri.

Tamamen etten bir heykel ahlaksızca görülebilir çünkü fazla şehvetlidir, üstelik heykel elinde etten bir çiçek tutmaktadır.[4]

12. Güneşin doğuşu.

Eğer genç kızları çiçekler içinde[5] hayal edebiliyorsak, çiçekler içinde bir kuşu da kabullenebiliriz. Bu kuşun gözükmesi, tıpkı Güneşin doğuşu gibi hoştur.

13. Özel hayat.

Her kimsenin, bilgimiz genişler genişlemez, bir pencerenin camından dışarı bakar gibi keşfettiğimiz bir özel yaşamı vardır.

14. Mayıs ayı.

Mayıs ayını taçlandırmak için çiçeklerle bezeli zafer takları yükselttik nehrin üstünde. Nehir, bu şekilde, tıpkı Mayıs'taki gibi daha çekici bir hale büründü.

15. Uyurgezer.

Uyurgezer kimse misali baykuş, kendi hareketlerini göz ardı eder. O bilmez ama sigara içmektedir, hem gözleri açıktır.

16. Sınırsız kabul.

Manzarayı daha tam görebilmek amacıyla dolaşmaya çıkmış iki kişi, alışılmadık bir güzergah tercih ederler.

17. Belirsizlik ilkesi.

Bir nesnenin aslında ne olduğunu, bunun gölgesine bakarak kesinkes söyleyemeyiz. (Mesela: bir kuşun gölgesi, ellerin ve parmakların gölgelerinin karışımlarından elde edilmiş olabilir.)

18. Uyuyan ormandaki güzel.

Büyülü bir dünyada, uyuyan güzel, bir atın ve orman da bir evin görünümüne bürünmüştür.

19. Aşk perspektifi.

En önemli perspektifleri aşkta keşfederiz. Burada bilindik şeylerden –ağaçlar, gök ve gizemli bir nesne (terastaki kocaman metal çan)– bir manzaranın bir bölümünü örten bir kapı kolunun bir kısmının ortadan kaldırılmasıyla, en yüksek derinlik duygusu telkin edilmiştir.

20. İlkbahar.

Mahiyeti bilinmeyen bir kafanın içinde, tıpkı ilkbahardaki gibi capcanlı renklerdeki nesneler görünür. Bitkiler denizinin önünde, metal çanlar biçiminde gizemli tomurcuklar türeyiverir.

21. Gözyaşlarının tadı.

Devrik bir ağacı seyretmek hem haz verir hem de bir keder sebebidir.

22. Kristal banyosu.

Çölün büyüleyici ışığında, bir zürafa kocaman bir kristal bardağın içinde gözükmektedir.

23. Duygular eğitimi.

Bize kendilerini çocukken açığa vurmuş nesnelerin, bu ilk açığa vuruşlarındaki tesirlerinin sürmesi için bunların yeni işlevler edinmesi gerekir; böylece mesela, bir ev ve bir müzik aleti arasında bir bağ kurulur, bir hacıyatmaz yeni bir mitolojide yer alan bir hayvana dönüşür.

*

II

(I'dekiyle aynı açılış).

Vadedilmiş topraklar, orada nesnelerin içimizi ısıtırcasına gülümsedikleri bir alemdir. Artık sadece bir harikalar evrenine yer vardır.[6-7]

Kara büyü. Kadın tenini gökyüzüne[8] dönüştürmek, bir kara büyü çalışmasıdır.

Hazzın derinleri. Kadının içinde bulunduğu koşullar görünüşte bayağıdır, sanki hazzın derinlerine erişebiliriz gibi gözükmektedir.

Sağduyu. Meyve çanağı, dikey[9] konacağına, yatay alan üzerine sağduyuyla konmuştur.

Duygular münazarası. Eğik duran bir pencerenin önünde, iki ahşap nesne bayağı anlamlarını yitirmiş, aşk ve mutluluk üzerine çene çalmaktadırlar.[10]

Şeyler dersi. Gökyüzü, kadın, yumurta, kuş ve genç kız üzerine bir derstir.[11]

Önemli randevular. Bu randevular bazen bizim haberimiz olmadan kendilerini sunuveren nesnelerle olan randevulardır.

İnsan hakları. Burada insana nesneler üzerinde eylemde bulunma ve dünyayı dönüştürme hakları anımsatılır.[12]

Cicerone. Bu tabloda sergilenen nesne, bizim önümüzde kendi eviyle böbürlenir.[13]

İhtiyar topçu eri. Şahsi hazine adasında[14] Triton'un anatomik zıttı olarak resmedilen ve ne yazık ki savaşta bacağının birini yitirmiş olan yaşlı topçu eri, bir genç kıza duyduğu aşka saygılarını sunmaktadır.[15]

Elin gücü. Kadir-i mutlak el, en ağır taşları alt etmeyi becerir ve ne bir duvar, ne bir şato, ne bir cam, ne bir bardak, ne de bir gül ona dayanabilir. Bardak mı büyüdü yoksa şato mu küçüldü bilmeyiz.[16]

Son darbe. Ev nasıl mağaranın içine girdi bilmiyoruz, öldürücü son darbeyi muhayyile indirir.

Yüzü mağaranın gecesine bakan ev, bilinçdışının gecesi içine düşer, bizdeki, şu ezelden beri olan dışarıyı seyretme alışkanlıklarına, öldürücü son darbe indirilmiş olur.

Kanın sesi. Kanın bize dikte ettiği sözler zaman zaman aykırı olur. Görünen o ki burada kan bize ağaçlarda sihirli yarıklar açmayı buyuruyor.[17]

Bu *Olympia* başlığı, Manet'nin anısına ve ikircil bir deniz kabuklusu tarafından soylulaştırılmış, biçimi erotiklikten olabildiğince uzak bir kadının hatırına konuldu.[18]

Doğa vergisi. Bu resimde görüşümüze sunulan her şey, doğa lütfu olma niteliğini son derece haizdir.[19]

Özgürleştirici. Bu resim bizi bir dizi mental alışkanlıktan azat eder. Yorulmak bilmez gezgin, bize göğü, duygularımızı en hoş şekilde okşayacak biçimde göstermektedir.[20]

Şen orman. Ağaçlar lobutlara döneli beri orman neşeli bir hale bürünmüştür ve ormanda devasa bir kadın gövdesi bulunur.[21]

Mental evren. Bu kadın eline bakmakta ve onu sadece kendi mental evreninde algılamaktadır. Biz bu tabloyu (manzara, kadın, taş) sadece kendi mental evrenimizde algılarız. Bunların kendinde yaşamları algımız altına düşmez.

Mükemmel uyum. Ressam sayesinde oda, kadın, taş ve yaprak arasında mükemmel bir uyum hüküm sürer.[22]

Şehrazat. İnci kadın nesnesine, bin bir gece masallarının anısına takılan addır bu.[23]

Yakışıklı Prens. Kulelerden oluşan bir taç takan kuş, yeni bir peri masalının yakışıklı prensidir.[24]

Yakışıklı Prens. Prens bakışlı kuş, yaprak-kuşları büyüler.[25]

*

III

Başlık konusu.

Bir tabloya konacak en iyi başlığın şiirsel bir başlık olduğunu düşünüyorum. Başka deyişle, bir tabloya bakarken hissettiğimiz o az çok canlı duyguyla örtüşen bir başlık olur bu.

Bu başlığı bulmada esinlenmenin şart olduğunu düşünüyorum.

Bir şiirsel başlık, şu ya da bu türden bir bilgi –mesela, tabloda canlandırılan kentin adı, manzaranın, portresine bakmakta olduğumuz modelin ya da son kertede resmi yapılmış bir figüre atfedilen sembolik rolün adları misali bilgiler– vermez.

Bir tablonun, böylesi bir öğretme işlevi gören bir başlıkla adlandırılması zerrece esin gerektirmez.

Şiirsel başlığın bize öğretecek şeyi yoktur, o bizi şaşırtmalı ve büyülemelidir.

I. Taslak metin, Magritte'in kaleminden, II ile aynı şekilde AACB'de muhafaza edilmiştir.

Sırasıyla sunulan 23 başlık Kasım 1946'da Galerie Dietrich'te (W 253) sergilenen eserlerin başlıklarıdır. Bu serginin kataloğunda *Büyük gelgit* halen *Büyük dünya* adını taşımaktadır ki böylece buradaki metnin hem sergi sonrası kaleme alınmış olduğu hem de ikisinin görece yakınlıkları onaylanmıştır.

KAYNAKÇA:

"Genel Uyarı" Hollandaca tercümede alıntılanmıştır, Magritte Sergisi Kataloğu, Rotterdam, 1967, s. 33; İsveççe tercüme, Magritte Sergisi Kataloğu, Stockholm, 1967, s. 36. 2. tasvir Hollandaca tercümenin kataloğunda yeniden basılmıştır, Rotterdam, s. 136, şu kopya esas alınmıştır: *Le Brasier*; 11. tasvir, s. 134; 19. tasvir, s. 110 ve Stockholm Sergisi Kataloğunda da İsveççe olarak s. 24 işlenmiştir.

II. 11. tasvirden itibaren metin, kısmen taslak kısmen daktiloda yazılmış hâldedir.

III. tıpkıbasım hâlde, *Opus international*, Paris, S. 19-20, Ekim 1970: *Surréalisme international*, s. 30.

Bu metni evvelkilerle son derece yüzeysel bir şekilde bağlamaktayız. Bu metnin, öbürlerinin 10 yıl kadar sonrasında gelmiş olması olasıdır. Tıpkıbasım hâlde görebileceğimiz "I" Gisèle Ollinger'in elinden çıkmadır ki kendisi aynı şekilde "II"yi *Işıklar Alemi*'nin metnini Belçika Çağdaş Sanatlar Arşivine kaydederken numaralandırmıştır.

Magritte'teki zaten az çok istisnai başlıklar için ayrıca bkz. *Une Rose dans l'univers.*

Ayrıca bkz. 7 Mart 1959 tarihli mektup, karş. ayrıca Nougé'ye Ocak 1948 tarihli mektup, *F. A.*, S. 127-129, 3. mektup ve Paul Nougé: *Pour İllustrer Magritte* (*F. A.*, S. 34-35, Nisan 1970).

KAYNAKÇA:

A. M. Hammacher'de yeniden basılmıştır: *Het probleem van de titels bij René Magritte, Album Amicorum, J. G. Van Gelder*, Lahey, 1973, s. 160, akabinde aynı kişinin *Magritte*'inde, New York, Abrams, 1974 (aslında 1975).

Times'taki (Londra, 7 Kasım 1975) bir raporunda Elizabeth Cowling pek katı bir tutum takınıyor görünür: "... Magritte'ki başlıklarda anlaşılacak şey –en azından klasik anlamda– olmadığı her zaman doğru değil. Bazen başlık izleyiciye resmi okumada ve Magritte'in deneyimlemiş olduğu kimi çağrışımları yakalamada sahiden yardım eder... o [Hammacher] nihai tercihi belirleyen rehberlik edici bir ilkenin varlığından haberdar değil gibidir..."

NOTLAR:

1. Karş. Nougé: *Les Images défendues, Histoire de ne pas rire*, s. 238: "Bir tablonun başlığı, eğer etkiliyse, resimle, incelikli ve yaraşır denebilecek bir yorumun birleştiği tarzda birleşmez. Kaldı ki başlık, adlandırmayı kafaya koyduğunun uyandıracağı aydınlanma hissine benzer bir aydınlanma hissinden, tablonun lehine olacak şekilde doğar." Karş. ayrıca *a.g.e.*, s. 250-251. Karş. tekrardan Picabia: *Ne riez pas...*, *Ecrits*, Paris, Belfond, c. I, 1975, s. 26 ve Louis Aragon: *La Peinture au défi*, 1930, 1975 tarihli Hermann yeniden basımındaki s. 61.
2. Sözcük ancak Rabelais'ye kadar uzanmaktadır: Ra diye başladığından, Magritte, bu kediyi eski Mısır kedileriyle bir tutmuş olsa gerek.
3. Kötü yola sapmadan daha da alıkoydurtan bir yorumlama için bkz. *Goossens Söyleşisi.*
4. Bkz. *On Tablo.*
5. Magritte bir Proust okuruydu.
6. Magritte Sergisi Kataloğu, New York, Hugo Galery, Mayıs 1948'deki bu tasvirleri, Jacques Wergifosse (Magritte ve Jacques Wergifosse bu işte ortak çalışırlar ki bazı tasvirlerdeki ikilik bunu onaylar) tarafından önerilen bu efsanelerle yakın düşünmek ilginçtir. 7., 9'dan 13'e kadar olan, 15. ve 25. notlarımız bu mektuplaşmaları temin etmiş, roma rakamları, numaralandırmayı *Le Vocatif*'teki tasvirler sayesinde sağlamıştır.
7. "Vadedilmiş toprak, sadece şu anda mevcuttur" (XIII).
8. *Peintres de l'imaginaire* Sergisi Kataloğu, Paris, 1972, s. 118.
9. "Çanak ve meyveler dikey olacağına yatay bir yüzeyde duruyorlarsa bu, sağduyu aracılığıyla olur" (VI).
10. "Eğik bir pencerenin önünde iki yabancı, belki de aşktan ve mutluluktan konuşmaktalar" (XIV).

11. "Bakalım şu göğe, şu yumurtaya, şu kuşa ve şu büyümekte olan küçük kıza" (IX).
12. "Nesneleri ve görüntüleri dönüştürme gücüne sahip olduğumuzu hatırladık" (II).
13. "Ev sahibimiz, sahiden de eviyle övünüyor" (VIII).
14. Magritte'in Stevenson romanlarını, özellikle *Le Maître de Ballantrae*'yi sevdiğini biliyoruz.
15. "Okyanusun orta yerinde, bir kayanın üstüne oturmuş, epey yaşlı, olağanüstü bir topçu eri –ki ne yazık ki bir bacağını savaşta yitirmiş– düşünde, bir genç kızın yürek okşayıcı yarenliğini görmektedir" (VII).
16. Jean Graverol, René Crevel'in "*Châteaux forts de carton pâte...*" –*Temps mêlés*, Verviers, S. 10-11, 1954, 54. sayfadan sonra– adlı manzum şiirini resimlemek amacıyla bir şatoyu bir sürahinin içinde çizecektir...
17. "Ağaçların kalplerinin attığını, insanlarınkinin attığını duymazdan önce duyarız" (XXI).
18. "*Olympia*, bir deniz kabuklusu tarafından sevilmektedir" (IV).
19. "Ne daha cömertçe sunulan ne de daha doğal bir şey var: Bitki örtüsü, hayvanlar alemi ve bizim bakışlarımız, aynı topraktan neşet ederler" (X).
20. "*Le Liberateur*, mantığın deliliğe sürüklemediği bir ülkede yaşar" (III).
21. "Ağaçlar eğer biçim değiştirmişlerse bu, gövdesini ağaçlara bırakmış, kocaman bilinmez kadını aralarına almak içindir." (XX) Karş. Jacques Carelman: *Saroka la géante*, Paris, Losfeld, 1965?
22. "Bu resim kadını, taşı, yaprağı ve izleyiciyi uzun bir süre boyunca birleştirir" (XI).
23. "Bakışlar, öpücükler ve inciler, aşk masallarını sevdirir" (XV).
24. "Başında kulelerden tacı, yakışıklı prens mutluluğu bekleyip durur" (XIX).
25. "Kuşun prensvari bakışları yaprak-kuşları büyüler" (XVIII). Karş. ayrıca J. Wergifosse: *Les Sensations dépaysées, F. A.*, s. 104, Ocak 1974.

69

(*Matin*'daki Söyleşi)

– *Sizce Hamal iyi bir özgürlük sembolü müdür?*

–"Özgürlük"le kastedilenin ne olduğunu bilmediğimden bu soruya yanıt veremeyeceğim.

– *Bir sanatçının eserini, sanatçının kendisi tarafından öngörülmemiş bir amaç doğrultusunda kullanabileceğimizi düşünür müsünüz?*

– Her ne olursa olsun, beceriksizce bir kullanımı –böylesi daha onurlandırıcı gözüktüğünde dahi– sevmem.

– *Hamalın boyutlarını, Menuier'nin niyetini bozmadan biraz daha büyütebilir miyiz?*

– Menuier'nin niyetini bilmediğimden, bu soruya yanıt veremeyeceğim.

– *Eser kocaman olsun diye yapılmadı, peki değiştirilmeli midir ve bu anlamda, bu değişim heykelin yararına mı zararına mı olur?*

– Hiçbir şey bana göre "Hamal" heykelinin ARTIK yararına ya da zararına olamaz.

– *Çağdaş bir sanatçıya şans tanınmalı mıdır ve takdire şayan bir anıt yapmayı becerecek bir sanatçının var olduğuna inanıyor musunuz?*

– Son soru ile bile isteye ilgilenemediğim için özür dilerim.

Le Matin, Anvers, 4 Mayıs 1948 (W 297).

Söyleyişi yapan kimse tarafından Magritte'in yanıtı şöyle takdim edilir: Hemen ardından sürrealist ressam Magritte'in pek kısa cevabını olduğu gibi yayımlıyoruz. Yanıtı her ne kadar kısa olsa da bizi hiç şaşırtmadı. Yanıtındaki bu kısalık, sürrealistlerin bizi alakadar eden meseleye ilgisizliklerinden kaynaklanıyor. Ressam –ki ressamın hayal gücünün hiç de noksan olmadığını eserleri teyit ediyor zaten– bize ilgisizliğinin nedenini açıklama gereksinimi duymadı. O, Özgürlüğün heykele büründüğünü

görmektedir. Doğrusu ilk sorudan başlayarak René Magritte, ciddiyetle düşünmek isteyen kimse için halihazırda önemli başka bir konu ortaya atıyor.

René Magritte'in sorularımıza sahiden de pek açık yanıtlar vermediği, hem bunların doğrudan yanıtlar diye değerlendirilemeyecek olmalarının yanı sıra, bu yanıtlardan muazzam bir küçümsemenin sıyrıldığı ve bu küçümsemenin ta kendisinin, son derece net bir yanıt teşkil ettiği de doğrudur.

Anvers'in Bölgesel Konseyi, Özgürlük Anıtı'nı model alan Constantin Menuier'nin *Hamal*'ının devasa bir kopyasını inşa etme kararı almıştı. Bu konuda *Le Matin* tarafından yapılan soruşturma 64 küsur makale ihtiva eder. Bu makaleler 15 Nisan 1948'den 30 Mayıs 1948'e kadar aşamalı bir şekilde sürmüştür. Marcel Mariën'in yanıtı 30 Mayıs'ta çıkar.

Mariën'le Buluşma, *Le Pas du commandeur*, Menuier'nin heykelinin fotoğrafı eşliğinde, *Les Lèvres nues*, S. 5, Haziran 1955, s. 10-11, ayaküstü bir buluşmadır.

70

(GOMEZ Söyleşisi)

– *Sevgili Magritte, resim yapmaya nasıl başladınız?*

– İzin verirseniz (gülümseme) size bir soru sormak istiyorum: Bu sorunuzla ne kastediyorsunuz?

– *Şey, mümkün olan en geniş anlamı; yani, belirli bir yaşta, nasıl oldu da diğer tüm maddi ifade araçlarını bırakıp dosdoğru resme sarıldınız?*

– Evet, bu soruya gayet iyi cevap verebilirim: Şunu yaptım, bunu yaptım filan, zaman içinde bir dizi eylem. Ama bu size nasıl oldu sorusunun cevabını vermez.

– *Evet vermiyor, çünkü hayatınızın belli bir anında resim yapmak için diğer ifade araçlarından –yazı, müzik veya şiir– vazgeçmeye karar verdiniz.*

– Ama ben hiçbir şeyden vazgeçmedim.

– *Resim yaparak mı başladınız yani?*

– Bakın, aramızda kalsın ama nasıl oldu da esmer değil de sarışın olduğumu, siyah saçlı değil de sarı saçlı olduğumu sorsaydınız, cevap veremezdim.

– *Anlıyorum, çünkü bu durumda başka seçeneğiniz yoktu ama yine de hayatınızın belli bir anında kendi kendinize şöyle dediniz: Ben resim yapacağım. Sonra da resim yapmaya başladınız.*

– Peki, şöyle söyleyeyim; başka seçeneğimin olmadığını hissediyordum, tıpkı saçımın rengini seçemediğim gibi, anladınız mı? Oldu işte... Nasıl olduğunu bilmiyorum... Her zaman resim yapageldim, resme nasıl başladığımı gerçekten hatırlamıyorum.

– *Hiç okula gitmediniz.*

– Ah! Açıkçası, okula gitmeyi bıraktım ama lafın gelişi okuldaydım, bir kolejde, ama...

– *Belçika'da mı?*

– Belçika'da. Gittiğim bir kolej vardı... çok düzensiz gidiyordum.

– *Pekâlâ... herkes gibi.*

– Belki de herkes gibi... her neyse.

– *Okulunuz Paris'teki Güzel Sanatlar Akademisinin Brüksel'deki dengi miydi?*

– Evet, onun... dengiydi.

– *Sadece çok kısa bir süreliğine devam ettiniz okula, öyle mi?*

– Evet, çok kısa bir süre.

– *Sonra herkes gibi siz de okuldan atıldınız mı?*

– Muhtemelen, evet, sanırım, evet, evet, öyle oldu.

– *Sonra, tabii bir dizi sergi düzenlediniz. Bu noktada müsaadenizle size sormak istediğim bir soru var: Sürrealist gruba katılımınız hakkında bize birkaç gerçeği açıklamak, birkaç söz söylemek ister misiniz?*

– Ah, evet! İşte sormamanız gereken soruyu sordunuz (gülüşler). Biliyor musunuz, Sürrealizm kelimesi artık benim için bir şey ifade etmiyor. Mesela "Tanrı" kelimesi gibi: Bir endişeyi... anlamak ya da ondan silkinip kurtulmak için kullanılan bir kelime sadece. Şöyle demek işe yarıyor tabii: Evet, bu Sürrealist, evet, bunu Tanrı yaptı, o zaman nerede olduğumuzu biliyoruz.

– *Evet, ama...*

– Anlaştık o hâlde. Bu kelime benim için hiçbir şey ifade etmiyor, bu kelimeyi kullanamam.

– *Evet, ama yine de adını anmayacağım bu... grubun, belli bir süre edebi açıdan olduğu kadar resimsel açıdan da dönem ve bireyler üzerinde oldukça önemli bir etkide bulunduğu bir gerçek; ayrıca bu grup, ressamların eskimiş, az çok yanlış formüllerden kurtulmasını sağladı.*

– Evet, buna katılıyorum ama sizce de onları... bahsettiğiniz formüllerden kurtaran, yeni düşünme biçimleri yaratanlar ressamların, şairlerin ve yazarların bizzat kendileri değil mi? Bunu o kelime yapmadı ki...

– *Elbette... o kelimeyi fikirlerini ifade etmek için icat ettiler...*

– Kesinlikle, evet...

– *Yeni bir düşünme biçimi, her ne kadar onlar neticede muhtemelen hiçbir şey icat etmemiş olsalar da, çünkü bu kelime icat edilmeden önce de Sürrealist olan birçok kişi vardı. Şimdi sizden çağdaş resme nasıl baktığınızla, resmin istikametini ve geleceğini nasıl gördüğünüzle ilgili birkaç kelam etmenizi istiyorum.*

– Müsaadenizle, açık konuşacağım...

– *Ve taraflı, çünkü insan açık sözlü olduğunda her zaman taraflı olur.*

– Diğer her şey gibi resim yapmak da canımı sıkıyor. Resim de ne yazık ki o etkinliklerden biri, bana göre hayatta hiçbir şeyi değiştirmeyen o etkinlikler dizisine ait, hep aynı eski alışkanlıklar geri geliyor ve ben... resimden şunu bekliyorum, en azından resmi böyle anlıyorum: Ressam çok talepkâr olmalı.

– Evet ama ressamlar her zaman çok talepkârdır zaten.

– Evet ama bu talepler o kadar tanıdık ki, her zaman...

– Alelade, tanıdık...

– Banal talepler. Örneğin, iyi çizen iyi bir çizer için bile geçerli bu. İyi çizmek ya da bir masayı iyi cilalamak; benim için hiç fark etmiyor.

– Bundan daha ilgi çekici değil mi?

– Benim işime yaramıyor bu, haksız mıyım? Bir ressam iyi bir çizerdir ve onun resmine bakarım... ama bu benim işime yaramaz, masasında iyi bir iş çıkaran marangozdan daha fazla işime yaramaz.

– Evet, işin bir parçası bu...

– Ben başka bir şey istiyorum zaten.

– Peki resimde başka bir şey buldunuz mu?

– Bakın, bence insanın zihninde... bir olanak belirir ki bu çok ender olur... dediğim gibi... çok ender.

– Sizi tam anlamıyla tatmin eden ressamlar kimlerdir diye sorsam? Özellikle kimleri beğeniyorsunuz?

– Hiç kimseyi, sevgili beyefendiciğim, hiç kimseyi.

– Dünyanın ve resmin başlangıcından beri...

– Dünyanın başlangıcından beri, evet, hiç kuşkusuz, tüm insani çabalar sonunda...

– Yine de değerli.

– Değerli, evet, ama... yoo... onu daha bulamadılar.

– Fakat sizce Courbet gibi, Ingres gibi, Cézanne gibi, Renoir gibi ya da kendi zamanımıza yakın, Picasso gibi adamlar resim sanatına küçük de olsa önemli katkılarda bulunmuş değiller mi?

– Tabii ki bulundular, nispeten... Neler olup bittiğine gelince, bunun sanat dünyasında önemli olduğu açık. Hiç kuşkusuz Picasso, Ingres, Courbet büyük isimler ama... dünya onlarsız da yoluna pekâlâ devam edebilirdi... her neyse, bilemiyorum...

– Elbette dünya aynı şekilde yoluna devam ederdi; bizler resmi sevdiğimiz için muhtemelen ondan daha az keyif alırdık. Fakat Courbet o yaptığı tarzda resim yapmasaydı ya da İzlenimciler resmi atölyeden kurtarmasaydı, bugün siz kendi tarzınızda resim yapabilir miydiniz sizce?

– Belki de yapamazdım.

– Eğer Sürrealistler...

– Evet!

– Yasak bir kelime ama peki ya Sürrealizm, hayal gücünün başka bir katkıda bulunmasına ve normalde resimde gördüğümüzden farklı bir şey göstermesine imkân tanımasaydı, o zaman ne olurdu?

- Bakın, o zaman muhtemelen şu an kullandığım üslupta resim yapmazdım ama sanırım şimdi yaptığım gibi o zaman da yeni duyumlar yaratmaya çalışırdım.

- *Evet ama zaten her ressam yeni duyumlar yaratmaya çalışmıyor mu?*

- Ah hayır, sanmıyorum...

- *Sizce de...*

- Klasik resim...

- *Evet ama burada...*

- Açıkça tanımlanmış bir amaç söz konusu: güzellik... biçimsel güzellik.

- *Biçimsel güzellik, doğanın kusursuz kopyası.*

- Açıkça tanımlanmış, evet.

- *Fotoğraf ressamları diyebilirim onlara. Ama bunu gerçekten resim diye adlandırabileceğinizi sanmıyorum.*

- Eh, bazı insanlar öyle adlandırıyor.

- *Elbette ama günümüz sanatçılarının ve ressamlarının kendilerini eski tarzdan ve resim üslubundan tamamen kurtarmalarına yardımcı olanın, bu tür bir resim olduğunu düşünmüyorum.*

- Şey, evet; bu yüzden bu ressamları zincirlerinden kurtarmaya yardım eden şeyin... bir ölçüde özgürlük olduğunu düşünüyorum.

KAYNAKÇA:

Paris'te, Magritte'in Galerie du Faubourg'daki sergisi sırasında *Radio Suisse Romande* için yapılan söyleşi. Yayın tarihi belirsizdir, ancak Magritte, Haziran 1948'de Scutenaire'e yazdığı bir mektupta bu söyleşiden bahseder ve ayrıca şunları söyler: *Sesimin aslına uygun şekilde yapılmış kaydını dinleyince şaşırıp rahatsız oldum. Bana göre şişman, yaşlı bir aptalın sesi.*

71

GERÇEK RESİM SANATI

Resim sanatındaki neticeler, bu sanatı anlama ve uygulama imkanlarınca çoktur.

Tarih öncesi dönemlerde rastlanan ilk çizimler, mağara adamı için muazzam bir mental güç –hem sadece onları tasavvur etmek için değil, aynı zamanda dönemimin ön yargılarına rağmen bunları tasavvura yeltenmek için– gerektirmiş olsa gerek.

İlk çizerin, tehlike arz eden bir büyücülükle suçlanıp katledilmiş olması son derece olası. Hem öbür çizerler de bunun akabinde bir alışkanlığın başlamış olmasından ötürü Tanrılar olarak, sonrasında da yeni belirmekte olan armaların desenlerini çizmeye yarayan, basitçe bilgi aygıtları olarak görülmüş olabilirler.

20. yüzyıla gelindiğinde resim sanatını anlamadaki bu farklı farklı tarih öncesi biçimler varlıklarını sürdürmektedir. Özgür düşünmeyi arzulayan ressam, genel bir düşmanlığın açık hedefi olur, resmî ressam büyük bir kişiliktir, endüstriyel ressam, kendisinden kerhaneleri, kiliseleri, mağaza vitrinlerini, reklam afişlerini ve diğer modern propaganda araçlarını dekore etmesini istediğimiz maaşa bağlı bir kimsedir.

Geçmişin ve günümüzün arkeolojisi, tüm resim yapma biçimlerini listeler. Bu çetele, insana faydalı, resim yapmanın doğru bir biçimini bilmeyi arzulayan kimse tarafından başvurulacak bir şey değildir.

Resim yapma, bir düşünme sanatıdır. Resim sanatının varlığı, insanın görme duyusunun yaşamında üstlendiği rolün önemini vurgular; görme, aslında bir tabloya ilgi gösteren tek duyudur.

Resim sanatı, bakışın işlevini, dış dünyanın, bir tek görme duyusu kanalıyla elde edilmiş sırf görsel algısı sayesinde mükemmelleştirme amacı güder. Bu amaç doğrultusunda anlaşılan bir tablo, doğanın gösterilerinin yerine geçen bir araçtır. Doğanın bu gösterileri, bunların üzerlerini, bu gösterileri daima birbirleriyle benzer olarak ya da daima önceden görmeye dayanarak örten alışkanlık yüzünden, ekseriyetle gözlerin safi mekanik işlevini uyarır. Öte yandan doğa birdenbire tehditkar

bir veçheye bürünüverdiğinde uyarılacak tek duyu görme olmaz ve öbür duyularımız olan işitme, koklama, dokunma, tatma bizi dış dünyayla ilgi uyandırıcı bir temas kurmaya pek de elverişli olmayan bir panik haline sevk edeceklerdir.

Böylece eğer tuttuğu hesapta önem atfettiği, seyircilerin safi bakışları değilse ressamın vasat bir ressam olduğu görülür. Bankerin tekinin, yurtsever duygularını ve cinsel zevklerini okşamak üzere yapılacak bir tablo, vasat bir tablo olurdu. Bu tabloda bankerin, katlanmış bir bayrağın önünde, bir elinde, kolunu gere gere havaya kaldırdığı çekili kılıcını, öbür elinde, elbisesi barbarların elinden kaçarken yırtılmış olacak, mahrem bölgeleri gözüken yorgun mu yorgun güzel bir kadını tutarken canlandırıldığını görürdük. Böylesi bir tabloyla karşı karşıyayken görmenin hiçbir şeyi açığa çıkartır bir rol oynamayacağı aşikardır: Bu tabloya bakmakla çelik bir kasanın kapısına bakmanın arz ettiği sıkıcı gösteri bir ve aynıdır. Bu tablo, belki erotik anlamda tahrik edici ve destansı diye banker açısından fayda sağlamaktadır ama bu bilhassa bayağı olan tahrikler, dış dünyanın görsel anlamda saf bir algısının sunulmasına imkan tanımazlar.

Resimdeki tek amacın görme duyusunun ilgisini celp etmek olduğunu kabullenen, berikinden daha az vasat bir ressam, bununla birlikte, şunun misali bir tablo tasavvur ettiği sırada, amacını iyi anlamamış olur: Elinde bıçakla bir suikastçı, bir ormanda gözleri bağlı duran bir gezgine yaklaşmaktadır. Bu bir hata olurdu, eğer bu vaziyetteyken gezgini kurtaracak olan tek şeyin görme duyusu olduğu kesinse, bu duyu, yine de sadece bu tehlike anında önemini göstermiş ve sadece geçici bir kaygı lehine önem kazanmış olurdu. Bu tablo, suikastçı olmasa görmenin gezgin için daha az önemli olacağını anlatırdı.

Düzeltilirse aynı konu şunu anlatabilirdi: Gezginin biri, gözleri bağlı hâlde bir ormandadır (suikastçı yok). Mevcut durumda "söz konusu" olan resmedilen kişinin görme duyusunun kuşkusuz önemi olurdu. Ancak görme duyusunun bu önemi, izleyicinin o capcanlı gözlerinin, ona bakarken mükemmel bir işlevi, bir bilme işlevini yerine getirme fırsatına sahip olmuş olacağı bir tablo eşliğinde söz konusu edileceği kadar söz konusu edilmiş olmazdı. Bu sonucu elde etmek için ressam zor şartlarda tablolar icat etmek ve yapmak zorunda kalır. Ressam şöhreti küçük görerek kolları sıvamak zorundadır ve bu itibarla, huzur içinde çalışmanın ona sağlayacağı maddi avantajları kendisine yasaklamaya mecbur kalacaktır. Şöhreti küçük görmelidir çünkü onu elde etmek için sadece yukarıda betimlenenler gibi vasat tablolar yapması gerekir. Şöhreti ya hiç yardım almadan elde edecektir ya da hiç elde etmeyecektir (Vinci'nin, Galilei'nin, Mozart'ın şöhretleri bu kimselerin çalışmalarına bir şey ilave etmez).

Üstelik yaşamı alaylara, küfürlere ya da daha kötüsüne (çünkü bir sahtekar, hatta yozlaşmış bir kimse olarak görülür) açık hale gelmiş olan ressamın, çözmesi gereken mesleki sorunları bulunmaktadır. Hiç dinlenmez çünkü gerçek resim sanatını anlama ve icra etme biçimi zalim bir kurala tabidir: Mükemmel tablo hayranlık sunan temaşaya, bayağı duyguya mahal vermez ve patriotizm, erotizm benzeri

şeylerde güdülen çıkarlardan yoksundur. Mükemmel tablo, sadece pek kısa bir süre yoğun bir etki yaratabilir ve duygular o ilk hissedilen duyguyu andırırlar. Ve ilk hissedilen duygu, alışkanlık tarafından, yüksek denebilecek bir derecede kirletilmiş hâldedir.[1] Bu amansız kural, ressamı her yeni tabloda kendini aşmaya mecbur bırakır ki bu aşma, boş bir fazlalaşma doğrultusunda değil, faydalı bir yenilik sayesinde gerçekleşir. Bu kurala göre izleyici biricik bir bilinç anını tanımaya ve bu anı uzatmakta aciz kaldığını itirafa hazır olmalıdır. İzleyici açısından biricik olan bu temas (ilk izleyici ressamın kendisidir) bir tabloyla karşı karşıyayken cereyan eder ve bu temas anında, tablonun yerleştirildiği duvardan, zeminden, tavandan, izleyicinin ve etrafında var olan diğer her şeyden ayrı olmayışı önemlidir.

Ressamın belli başlı psikolojik sorunları çözmesi gerekir. Ressam, resim yapma tekniğinin onu yolundan saptırmasına müsaade etmemelidir. Bu teknik, art arda gelen farklı resim yapma teknikleriyle son bir yüzyıldır daha da karmaşıklaştı. Mağara adamının basit çizgisel canlandırmasının peşinden, bu canlandırmanın, bir cismin siluetini bu cismin hacimli görüntüsüyle doldurma amacıyla giderek mükemmelleşmiş hali geldi. Perspektif bilimi, anatomi incelemesi "bir göz yanılsaması" elde etsin diye ressamın hizmetine başarısızlık şansı olmayan araçlar sundular. Hatta basit deneyimler bu konu özelinde şüpheyi büsbütün kaldırıp atmaya yetti.

Bu tekniğin mükemmelleştiği 1900'lere doğru bir işlev görmediği fark edildi: Sayısız manzara, bir o kadar sayısız portreye eklenmiş, sıkıntıdan başka şey vermeyen bu koca yığın yine de başarısız olmuştu.

Yüzyıl, keşiflerle başlıyordu. Yeni teknikler her alanda eskilerinin yerini alıyordu. Cansız resimden memnun kalmayan ressamlar, genel anlamıyla teknik için bir heyecan duyuyorlar ve resme yeni bir gençlik kazandırmaya teşebbüs ediyorlardı. Sinema, onlara bir tuval üzerinde hareket eden görüntüler gösteriyor ve bu hayret uyandıran yenilik onları sinemayla rekabete girmeye kışkırtıyordu. Ne yazık ki sorun yanlış sunulmuştu. Resim yapma tekniği mükemmel olduğundan, resimde gençleşmeyi aramanın uygun düşeceği yer yeni bir teknik olmayacaktı. Aslında mükemmel bir resim tekniğiyle karşı karşıyaydık ama akılsız ve etkisizce kullanılmaktaydı ki o sırada doğmakta olan sinemanın beceriksiz tekniği etkililiğini bu tekniğin sırf yeni oluşundan almaktaydı. Şu hâlde, resim yapma sorununu yanlış anlayan ressamlar, yeni teknikler aramaya kafa yordular ve bu tekniklerdeki yenilikler sayesinde resme geçici, yüzeysel canlılık anları kazandırmayı becerdiler. İzlenimciler, kübistler, fütüristler, böylece, yaratıcı ama boş teknikler sayesinde hareketli ve coşkulu anlar yaşadılar. Bunlar boşunaydı çünkü resim tekniklerinden başka teknikler de aynı hareketlilik ve heyecan anlarını üstelik fazlasıyla sağlayabiliyorlardı. Bu teknik araştırmalar sonlandı (bunların muadilleri olan "soyut sanat, figüratif olmayan sanat, konstrüktivizm, orfizm vb." de sonlandı). Teknik sorunu ressamda doğru bir şekilde yerine oturdu. Yani, gözetilecek sonuca göre ve ressamın bu tekniğin ustası olması şartıyla, tekniğin büyük önemi, bu tekniğin tam da araçsallık ebatlarına indirgenmiş oldu.

Resim yapma sanatının gerçek amacı, dış dünyanın saf algısını izleyiciye sunmayı beceren tablolar yapmak ve bu tabloları tasavvur etmektir. Ressam gözün doğal işleyişine karşı çıkmamalıdır. Göz nesneleri evrensel bir görsel kod uyarınca görür; örneğin gökyüzü nesnesi, göz tarafından mavi bir yüzey olarak algılanır. Eğer ressam göğün bir saf görsel algısını sunma niyetindeyse, mavi yüzeyi, bu görsel yüzeyin (ince farklar, perspektif, ışık vb.) tüm niteliklerini benimseyerek kullanacaktır. Mavi yüzeyin canlandırılması için mecburi olan teknikte usta olan ressama bu hiçbir sorun teşkil etmez. Kaldı ki bu mavi yüzey, görme duyusuna gökyüzünü andırmada yeterlidir.[2] Ama bu psikolojik bir sorun ortaya çıkarır: Gözetilecek sonuç uyarınca, gökyüzünü nasıl gözüktürmelidir, gökle ne yapmalıdır? Birtakım olağanüstü olanaklarımız mevcut, kullanmayı bilsek yeter. Ressamın tekniğiyle kimi çözümler uygulanabilecektir. Buna karşın sinematografiye de başka çözümleri uygulaması uygun düşer, aynı şekilde o çözümler de izleyici cenahında saf görsel bir algının elde edilmesine elverişlidir. Böylece hareketsiz bir ışık çakımı[3] fikri ressamı hiçbir surette kurtarmaz çünkü bir tabloda, bir ışık çakımı görüntüsü, bu çakımın şimşek hızında oluşu fikriyle bağlı bir ışık çakımı olarak içerilir; öte yandan bir ekranda basit bir aldatma marifetiyle izleyici, sahiden de fırtınalı bir gökteki hareketsiz ışık çakımını görebilir. Bu bakımdan sinema olabildiğince, tıpkı resim gibi yukarıda belirtilen psikolojik yasaya boyun eğmeye mecbur kalacaktır ve böylece, böylesi bir ışık çakımını, sadece, gözlerin bu ışık çakımının hareketsizliğini görebilmeleri için gerekli olan bir süre dahilinde gösterebilecektir. Çünkü bu süre geçtiğinde, ışık çakımındaki hareketsizliğin uyandırabileceği tüm ilgi artık yitirilmiş olacaktır.

Ressam açısından göğü, bir pipoyu, bir kadını, bir ağacı ya da herhangi bir nesneyi göstermeye elverişli yolların araştırılması, onun çalışmasının temelini teşkil eder. Her ne kadar ressam, özgürlüğün anlamını korumaya mecbur da olsa eğer talihin manyetik[4] alanlarına savrulmaya karşı kendini savunmak istiyorsa bu çalışma, zifiri karanlıkta sürer.

F. A., S. 18, Mart 1969.

Mariën tarafından 1949 diye tarihlendirilmiştir. 1950'de Magritte *Le Château hanté* ve *L'Eclair* tablolarını yapar. Taşlaşmış bir ışık çakımının resimsel canlandırılmalarıdır bunlar. bkz. 3. not. Bu metindeki didaktik tını Magritte'in bu metni bayağı bir yayın organına hitaben mecburen kaleme aldığına dikkat çekiyor olabilir (*Le Drapeau rouge?*).

KAYNAKÇA:

Manifestes et autres ecrits'de yeniden basılmıştır, s. 101-112. İngilizce tercümesi: Dawn Ades ve John Lyle, *Surrealist Transforma(c)tion*, Londra, 7. sayı, 1976, s. 1-5.

NOTLAR:

1. Magritte Bosmans'a 28 Mayıs 1959'da şöyle yazar: *Resim malzemeleriyle oynama zevkine sahip olma şansınız var, bu konuda inandığım, çoktan yıllanmış bir tecrübem var, bu oyun kaba saba bir şey değil. Ben resim dünyasında "emeklerken" bundan başka zevk aldığım şey yoktu.*

   Ressam sanatçıların her ne kadar yakalanacak şöhret ya da tamamlanacak görev misali "arka planları" olsa da onlar ilk adımlarını daima resmi un ufak edip bir "kaidenin" üzerine oturtmaktan aldıkları hazzın izinde atarlar. Hazlarını, başka şeylerden haz alan bir halk ile paylaşmalarının zaruri olduğunu iddia ettiklerinde, duydukları, heyhat, artık ne canlı ne de saf bir hazdır. Şimdilik ben de sizin gibi tatildeyim ama resimle oynama fikri bende daha ziyade bir bulantı sebebi. Birkaç hafta sonra, şimdi bilinmezliğini korumakta olan bir görüntünün belki resmedilmeye değer olduğunu hissedeceğim, hem değeri böylesi şüpheli bir etkinliğe dair mümkün düşüncelerin kendileri de değersizdir... Bkz. *Otto Hahn Söyleşisi*, 16 Ocak 1967.
2. Bkz. *Hayat Çizgisi I*: *Göğü canlandırmanın gerektiği yerde açık maviyi kullanırdım...* Karş. André Masson, *Ecrits*, s. 54, 74. not, Jean-Paul Richter'i alıntılarken. Rose Capel'in dergisinin başlığı şuydu: *Mavi Gök*.
3. Bkz. *Evraka Aşaması*.
4. Breton'un ve Soupault'nun *Champs magnétiques*'ine ("talih" diye belirtilen ifade yüzünden bu yönde kanaat getirmeye istekliyiz) gönderme, Paris, Au Sens Pareil, 1920.

72

Folkloru Biz Seçmedik

Öte yandan, sanatsal, siyasi ve edebi kamuoyunun ilgisini çekmek için bu başlık, bu kültürlü çevreyi bu kadar etkiye açık kılan güncel olaylara "duyarlılık" temelinde seçildi. Çünkü düşünme yeteneğine sahip olduğu birkaç an boyunca bu çevrenin dikkati ancak bu şekilde toplanır; kendi düzeylerinde –beceriksiz bir sanat düzeyinde– folklorik şeylerin, örneğin başka bir alanda, Simyanın sözde sırlarına eşdeğer olduğuna işaret ediyoruz.

Simya propagandası da ancak mevcut bilimsel bilgiden habersiz olarak yapılabilirdi, halk sanatı lehindeki mevcut propaganda, ancak bu kafa karıştırıcı girişimden sorumlu olan ya da bu girişimi destekleyen kültür uzmanlarının manevi konulardaki cehaletiyle açıklanabilirdi.

Daha az nesnel bir zihin için Simyaya dönüşü savunmak kolaylıkla bilimsel ilerlemeyi yok etme girişimi ve sözde mutlu bir çağa geri dönme umuduyla ikon sevgisine veya tabu fetişlerinin korkusuna geri dönme arzusu olarak değerlendirilebilecekken, folklor lehine büyük ölçekte yapılan tam olarak aynı girişim şu anda gerçekleşmekte ve hem reaksiyon bekleyenler hem de dünyanın ekonomik organizasyonunda bir değişiklik isteyenler tarafından desteklenmektedir.

Bu düşmanların folklorun yararları konusundaki mutabakatı eşsizdir ve incelenecek kadar önemlidir.

Katolik ve devrimci gazetelerin bu vesileyle bir araya gelmiş olması, onları ayıran şeyin kültürel meselelerden başka bir şey olduğu ve bu "küçük" meseleler üzerinde anlaşmakta bir sorun olmadığı izlenimini veriyordu.

Kısacası, bu siyasi düşmanlar, bir insanın hayata dair duygularını ve bu duyguların sanatsal araçlarla zenginleştirilmesini önemsiz görmektedir. Onları ayıran şey, onları birbirine benzetir. Bu düşmanlar aynı hamurdandır. Simyacıların cömert ruhuyla ya da silik halk sanatçılarının coşkusuyla hiçbir ilgisi olmayan vasat bir hamur. Ne yazık ki bu hamur ataletin hamurudur –kalıcılığı ve kapsamı bakımından korkunç bir atalet!

Bu dünyada entelektüel dürüstlüğün gerçekte ne olduğunu bilen ve bu ataleti istemeyen ve her halükârda ondan herhangi bir yardım beklemeyen az sayıda insan var. Sayısız diğerleri ise kayıtsız, pasif, beceriksiz hesapçılardır, ya da kötü niyetle hareket ederler. Sayıları haklı olduklarını kanıtlamak için yeterli değildir.

Sanat alanında, 1949 yılında, folklor malzemelerinin sergilenmesi yoluyla feodal gericilik ruhunun canlandırılmasına yönelik hileli girişimlere nasıl karşılık verileceği sorusu ortaya çıkmıştır. Bu aynı zamanda, bu tür bir girişime bağlanabilecek her türlü çıkarcı umuda saygı göstermeyi reddetmektir.

F. A., n. 51-53, Haziran-Ağustos 1971.

Magritte burada muhtemelen Cobra grubunun folklora ve popüler sanata olan ilgisine atıfta bulunuyor, bkz. Joseph Noiret: *Cobra*, Brüksel, Phantômas, 1972, s. 30. Burada Edgar Tytgat'ın hedef alınmış olması da muhtemeldir.

KAYNAKÇA:

Manifestes et autres écrits, s. 94-97.

73

Beşlerin Mektubu

Paul Fierens'e
Brüksel, 6 Şubat 1950

Sevgili Mösyö Fierens,

Bu akşam aramızda olmadığınız için çok üzgünüz. Gelecek Perşembe görüşmek dileğiyle. Özellikle de rüzgâr batıdan eserken. Bu haftaki "Les Lettres françaises"i büyük bir ilgiyle okuduk. Damarlarında adeta Marksizm akıyor. Ayrıca, tuzakla ilgili paragraf bizi temize çıkardığı için, önümüzdeki etkinliklerinizden birinde bizi desteklemenizi rica ediyoruz. Son kıtalarınız yüreklerimizi coşkuyla doldurdu ve zaten kazandığımızı düşündüğümüz bir şeyi bize onaylattı. Her ne olursa olsun, bas davulun yeniden devreye girmesi ve Brabançonne'un vuruşları, isteğe bağlı kalsa da, bizden büyük bir tepki alabilir. Açıkçası, yukarıdan ve aşağıdan savrulan ahenksizlik ile hafifçe renklendirilmiş kişisel müzik bestelerimiz, bizi inişlerden ziyade basamaklara odaklanmaya zorlamaktan ve zoraki bir sarhoşlukla bizi sarhoş etmekten asla vazgeçmiyor.

Ancak Ollignies'in birinci sınıf bir kasaba olduğunu ve bu isimde bir gömüden bahsedilmediğini biliyoruz. Joseph'in gelecekteki mezarının hem didaktik bir bakış açısından hem de malzemelerin sağlamlığı açısından, yaşamı boyunca çok onurlu olan kişiliğinin yerine orada onurlu bir şekilde göründüğünü sezebiliriz. Onun hatiplik nefesi melankolinin kara güneşini oynatır ve sinir hatları, gerçekliğin iletilebilirliği açısından, modern zamanlarda antik çağın en canlı bestecilerine değer. Muğlaklığı savunmak için tekrar söyleyeceğiz: Onun sinirleri değerlidir. Evet, ama sinirlerin değeri nedir?

Son dileklerimizi iletmemize izin verin. Sorgulama komitemiz, ortak kullanımdaki metinlerin yanı sıra kullanıcıların metinlerini de incelemeyi ciddi ciddi düşünmektedir. Bu nedenle, yer ile güneş arasındaki boşluğun bir bölümünü kaplayan

devasa eğlenceye yardım eli uzatmak için burada biraz daha kalmanız iyi bir fikir olacaktır. Sıcaklığa bakılırsa burada şaşırtıcı bir soğukluk eksikliği var. Umut kadar büyük. Hassas maddelerin akışı Platon'un mağarasını anımsatıyor. Elveda o halde, çünkü kutular gözlerin kapanmasıyla aynı anda açılır. Bu konuyu burada bırakmanın iyi bir fikir olduğunu düşünüyoruz, özellikle de istediğimiz altın top ateşle ya da kızlarla boy ölçüşemeyeceği için, kanatlı meleğin iblisle boy ölçüşemeyeceği gibi. Bu haftalık ve periyodik iletişim, fikir alışverişi için çok yararlı olan bir alet alışverişine sebep oluyor (Bu son derece Marksist bir yaklaşım). Basel ekspresi bizi rahatsız etmiyor. Kötü şöhretli mantar kadar hareketsiz.

Yaşasın, kağıdımız bitiyor.

Yakında görüşürüz, çünkü zihnin yükselişinin akademik sınırları yoktur ve her kubbeyi aydınlatır. Elveda sevgili Mösyö Fierens, eşiniz Irène'e sevgilerimizi iletin.

Beşler

Le Vocatif, Brüksel, n° 45, Şubat 1974. Paul Colinet, *René Magritte*, Marcel Mariën, Paul Nougé ve Louis Scutenaire, Mariën şöyle diyor: "Kafede yazıldı, herkes sırayla yazdırdı, Scutenaire yoktu. Mesajın konusu ve içeriğine gelince, araştırmacılar mutlaka bir şeyler bulacaklardır."

74

Kanın Sesi

Küre ve ev, ağaca esrarengiz ölçüler sunar. Perdeler lüzumsuzu gizler.

F. A., n. 76, Aralık 1972, Genel başlık: *Korkuluk*.

Mariën şu notu düşer: "Magritte'in on üç tablosuna ilişkin bu yorumlar 1950 baharında yazıldı. Serge Vandercam'ın[1] gerçekleştirmeyi planladığı özgün fotoğraflardan oluşan bir albüm için tasarlanmışlardı; bu çalışma o dönemde bir kitapçı kataloğunda YENİ BİR DÜNYA[2] başlığıyla bile ilan edilmişti. Ancak bildiğimiz kadarıyla iki ya da üç fotoğraf imha edildi. Nougé'nin *Histoire de ne pas rire* içinde yayımlananlar hariç, bu metinler yayımlanmamıştır. Yorumların genel başlığı olarak KORKULUK, yakın zamanda André Blavier'nin bulduğu metinlerin basılı bir provasında yer almaktadır."

NOTLAR:

1. Vandercam hakkında bkz. Jean Dypréau: *La Peinture abstraite*, Brüksel, Cultura, 1967, s. 42.
2. Bu proje şüphesiz sergiyle de bağlantılıydı: *Yeni Bir Dünya*, Charleroi, 29 Nisan 1950 (W 353). Diğer editörler Colinet, Mariën, Nougé ve Scutenaire idi.

75

(MICRO-MAGAZINE'e Mektup)

Müdür Bey,

Micro-Magazine'de aperatif konserler olduğunu gördüm. Aperatif müzik diye bir şey olduğunu bilmiyordum. Keşke hazmettirici ya da arındırıcı müzik diye de bir şey olsaydı, bunlar da en az aperatif müzik kadar iyi olurdu. Eğer böyle bir şey yoksa, o zaman müzik kültürü adına bu türleri yaratmak zorundasınız. Bu da sizin için kolay olacak çünkü siz bir yaratıcısınız.

Aperatif müziğiniz için şimdiden teşekkür ederim Müdür Bey.

Arındırıcı selamlar.

Schieur,

Arındırıcı toz fabrikasının müdürü.

Vendredi, no 19, Mart 1950.

Vendredi, Paul Colinet ve Marcel Piqueray tarafından el yazısıyla yazılmış ve resimlendirilmiş özel bir haftalık dergidir. 11 Kasım 1949'dan 5 Ekim 1951'e kadar 100 sayı yayımlanmıştır. René Magritte, Mariën, Irine ve Scutenaire ara sıra yazı yazmışlardır. *Vendredi*'nin büyük bir kısmı tarih ve sayı belirtilmeksizin *Phantômas*, Brüksel, no. 31-34, Haziran 1962'de *L'Humour vert* başlığıyla yayımlandı (bkz. *Le Surréalisme en plein soleil*, *Manifeste no. 2*, not 6).

İlk aperatif kokteyl 12 Mart 1950 Pazar günü Belçika radyosu tarafından programlandı, o gün kral 3. Leopold'un hükümdarlığının uygunluğuna dair referandum günüydü. Mektup aslında o dönemde Fransızca yayınlar genel müdürü olan Théo Fleischman'a gönderilmişti.

76

(Henri Heerbrant)

Resim araçlarının aşırı sınırlandırılması, Paul Klee'nin anladığı şekliyle resim sanatının bir yoludur. Bu durum şu anda Heerbrant'ın şekiller çizmesine yol açıyor ama bunların grafik ve renk ilişkileri, fiziksel dünyanın görsel gözleminde bulunanlarla neredeyse hiç örtüşmüyor. Bununla birlikte, Öklidci olmayan bir geometrinin bu minvalde sahip olabileceği mütevazı gereksinimleri karşılamada yeterince mahir.

Bu şekiller sadece hayal gücü için anlamlıdır.

Heerbrant'ın resim sanatı şu sorunu ortaya koyar: Bir çocuk bir oyuncak bebekle oynamaktan ancak hayali bir faaliyet yoluyla zevk alabilir. Bir annenin çocuğuyla oynamaktan aldığı zevk, onun için çok farklı ama tatmin edici bir hayal gücü faaliyetine olanak sağlamaz mı? Ya da mekanik bir trenle oynayan bir çocuk, gerçek bir lokomotifi kırlarda sürebilseydi bundan daha fazla keyif almaz mıydı? Milyarderlerin oyuncakları kadar kusursuz bir mekanik trenle oynayan orta yaşlı bir adam kendini bir makinist olarak görebilir mi ve eğer görürse, hayal gücünün kalitesi hakkında ne düşünmeliyiz?

Henri Heerbrant sergisine *Davetiye* (ressam, gravürcü ve montajcı, 1912 Ixelles doğumlu), Brüksel, Galerie Lou Cosyn, 18-30 Mart 1950 (W 345).

Diğer yazarlar: Robert Crégut, Camille Goemans, Marcel Lecomte ve Jean Pfeiffer.

1960'larda Heerbrant'la yaşadığı anlaşmazlıkların ardından Magritte bize bu önsözü yazdığına pişman olduğunu itiraf etti.

77

BEYİNLERİN MÜCADELESİ

Descartes'ın eserleri, yayımlandığı ilk zamanlar ne kadar heyecan verici olsa da, artık akademideki filozoflar için sadece modası geçmiş bir referans sistemi olarak hizmet eder ve yazma sanatının zarif bir modelinden ibaret kalmıştır. Ancak Descartes insan zihnini yanlış fikirlerden arındırmaya çalışma cüretini göstermiştir, ki bu fikirler aklın kullanımı konusunda pek çok yasak vazediyordu. Descartes, akılcı meditasyon örnekleri vermek için zamanının "malzemesini", yani Tanrıyı ve fiziksel dünyanın gerçek varlığını kullanmıştır. Bir yandan aklın faaliyeti takip edilmesi gereken çok değerli bir örnek olsa da diğer yandan Descartes'ın kullandığı umutsuz malzeme, fiziksel dünyanın gerçek varlığının mantıksal kanıtı gibi ancak sefil bir sonuca yol açabilirdi.

Başka bir zihin, Piskopos Berkeley'nin zihni, bu gerçek varoluşun tersini göstererek, böylece şu kanıtlamayı tamamlamıştır: İnsanın içinde yaşamak zorunda kaldığı hem pasif hem de aktif çevre, onun gerçeklik türü hakkında sahip olabileceğimiz inanca kayıtsızdır, çünkü pratikte hayali gerçeklik ve hakiki fiziksel gerçeklik aynı sonuçlara yol açar.

20. yüzyılda, eski malzemenin yerini çok sayıda işe yaramaz fikir aldı. Ancak bu yeni fikirler, akıl konusunda hâlâ aynı felç edici rolü oynamaktadır. Dolayısıyla, yaşamın sürdürülebilmesi ya da belirli bir seviyeye ulaşabilmesi için, aklın canlı güçlerinin karmaşık ölü güçlere karşı durmaksızın savaşması gerekir.

Ve eğer tarihe bakacak olursak, sonunda zafere ulaşan her zaman yaşayan güçler olmuştur.

*

"Kültür" sorunu diğer tüm sorunlarla yakından bağlantılıdır ve diğer konularla aynı ciddiyet ve titizlikle incelenmeyi gerektirir.

Bununla birlikte, herhangi bir sorunu anlamak için, onu çevreleyen karmaşadan kurtaracak zihin özgürlüğüne ihtiyacınız var.

Genel olarak kültür sorunu ve özellikle de "sanat" sorunu, her zaman akıl ile onu felç etmeye çalışan güçler arasında bir mücadeleye yol açar. Geçmiş tarih boyunca olduğu gibi, 20. yüzyılda da akıl, yaşayan güçler tarafında hem olumlu hem de olumsuz bir durumdadır. Olumlu, çünkü zaferi kesin; olumsuz, çünkü evrensel direniş onu uyuşturmak için mümkün olan her yolu kullanıyor. Bu araçlar, bildiğimiz gibi, nazik ironiden acımasız baskı ve cinayete kadar uzanmaktadır.

Felç edici güçlerin kullandığı araçların analizi, sanata ve sanatın kesin rolüne ilişkin karmaşık bir bakış açısı ortaya koyar.

Bir sanat eserinin niteliği, onun bir sanat eseri olarak mahiyetini temin eden tek şeydir. Bu nitelik, elimizdeki araçlarla elde edilebilecek azami sonucu temsil etmelidir. Bu azami seviyeye ancak bu kaynakların kullanımında azami serbestlikle ulaşılabilir.

Özellikle resim alanında, sanatçılar şu anda şu araçlara sahiptir: plastik bir görüntünün unsurlarının bileşimi, ressamın zanaatı ve ticari olarak tedarik edilen gerekli malzemelerin kullanımı sayesinde bu görüntünün gerçekleştirilmesi. Azami sonuç, işçinin veya sanatçının niteliğine bağlıdır.

Sanat tarihinde ya da genel olarak tarihte, azami sonuçlar, tarihin belirli bir anındaki sanatın tam ifadesini temsil eder. Bu tarihi değer, yaşayan güçlerin ifadesidir. Felç edici güçler bunlarla her şekilde savaşmaya çalışır. Bu araçlardan bazıları kaba ve sinsidir. Maskesini düşürmesi zor olan sinsi araçlar, kafası karışmış zihinleri değiştirmesi muhtemel devrimci maskelerin ardında ortaya çıkar. Sözüm ona yıkıcı ressamlar, sanatseverlerin anlamsız dünyasında suları kolayca bulandırır. Sahtekârlar öylesine şımarık bir küstahlıkla atılım yaparlar ki genel itibarı kolayca kazanırlar, "züppelik" felç edici güçlerin dünyasında yüksek kültür ile eşanlamlıdır.

Ölü güçlerin züppeliğinin bizi sürüklediği sapkınlıklara bir örnek olarak Douanier Rousseau verilebilir.

Rimbaud aptalca, naif resimlerden hoşlandığını söylerken, haklı olarak resmî ve taşlaşmış sanata karşı çıkmaktadır. Ama o zamanlar böyle konuşan tek kişi oydu. Herkes benzer bir zevki keşfettiğinden beri, resimde böyle bir duyguya tahammül etmek artık mümkün değil.

"Pazar ressamları" ya da Paris Salonları ressamlarının aksine, İzlenimciler resme yeni, zorunlu ve akıllı bir biçim getirdiler, yaşayan fikir ile ölü fikir arasında bir karşıtlık yarattılar. Zaten günümüzde genel kamuoyu hâlâ ölü fikri tercih ediyor ve İzlenimcilerin yaşayan fikrini henüz gerçekten deneyimlemiş değil.

Yeni bir resim anlayışı keşfetmiş olan Picasso, karmaşa yanlılarınca benimsenmesini bu olumsuz yönüne borçluydu, başka bir deyişle, yüzeyde entelektüel bir skandal etkisine borçluydu.

Pasteur gibi, Einstein gibi, Valéry gibi kendi alanlarında aklı savunan, diğerlerinde ise karmaşayı benimseyen adamlar görürüz.

Felç edici güçlerin aklı kullanması tehlikelidir; çünkü geçerli ancak çarpıtılmış fikirler, bu değişikliğe rağmen iyi niyetli ancak yetersiz incelemeye dayanacak kadar gücünü korumaktadır.

Hatalı sunulan bu güçlü fikirler arasında, sanatın oynaması gereken toplumsal bir rolü olduğu ve haklılığını yalnızca bu role borçlu olduğu fikri de yer alır. Düşünürün mesleğine bağlı olarak bu fikir çeşitli biçimler alır. Toplumsal rolünü "ticaret"in savunulmasından başka bir şey olarak düşünemeyen dilsiz bir tüccar için sanat, ticaretle yakından bağlantılı olmalıdır, aptal tüccarın ciddi ciddi düşünebileceği estetik ise reklam estetiğidir. Toplumsal rolü "Tanrı"nın propagandasını yapmak olan aptal bir rahip için sanat sadece dinî olacaktır vesaire vesaire. Öte yandan, örneğin zeki bir doktor için hastaları iyileştirmekten ibaret bir tıp sanatı vardır ve bu doktor resme karşı duyarlıysa yalnızca "tıbbi" olan bir resim sanatı anlayışından nefret edebilir. Benzer şekilde, tarihçi, matematikçi, politikacı ve mühendis için de sanata ilişkin net bir anlayış ancak sanatın uygun toplumsal rolünü oynamasına ihtiyaç duymaları halinde temin edilebilir; yani, başka herhangi bir toplumsal faaliyet biçiminden bağımsız olarak.

Gerçekten de sanat ancak oynadığı toplumsal rolle toplumsal bir meşruiyet bulur. Bunun gerçekte ne anlama geldiğini anlamamız ve kafa karıştırıcı fikirlerin bu gerçek toplumsal rolü tehlikeye atmasını önlememiz gerekiyor. Tüm insan faaliyetlerinde olduğu gibi, sanatçının faaliyeti de hem toplumsal hem de kişiseldir.

Sanatçının faaliyeti sanat tarihinde belirleyici bir aşamayı temsil ettiğinde toplumsal ve dikkate değerdir. Bu nitelik, geçmişte olduğu gibi bugün de, bu faaliyetin önündeki engelleri belirleyen ataletin bir işlevidir. Sanatçının çabası kişiseldir ve toplumsal rolüne kayıtsızdır; tabii en yüksek kaliteyi, en büyük sanatsal sonuçları elde etmeye yetiyorsa. Tıpkı diğer insan faaliyetlerinde olduğu gibi. Örneğin, ameliyat yapan bir doktor düşünün, mesleki zorluklarına bir de "toplumsal faktör" eklenirse verimliliği tehlikeye girecektir; aynı şekilde, önemli bir siyasi sonuca ulaşmanın en iyi yollarını araştıran bir siyasetçi de toplumsal bir insan olarak rolünün siyasetçi olarak rolünün önüne geçmesi durumunda engellenmiş olacaktır.

Demek ki sınıf mücadelesinde olduğu gibi, fikirler savaşında da manevi veya kültürel çıkarlar her birey için aynı şekilde denktir ve bu çıkarları bilme ve karşılama güçleri hesaba katılmaz.

*

Sanatçının faaliyetinin tam anlamıyla toplumsal değeri, ancak kişisel faaliyetinin değeri ve niteliğiyle bağlantılı olarak değerlendirilebilir.

Bu kişisel faaliyeti mümkün kılan faktörlerden biri, sanatçının yaşam gücünden bağımsız olarak, hayata dair yargılarını, zihin ve sanatının mekanizmasına dair düşüncelerini şekillendiren eğitim ve çevredir.

Zihnin mekanizması henüz tam olarak bilinmemektedir, ancak kafası karışık kişiler gibi bildiğimizi düşünmekle yetinmemeliyiz. Ne var ki Descartes'ın dediği gibi

kesin olarak bilmediğimiz ve her halükarda sanatçı için bir destek noktası olabilecek şey, *zihnin açıklayamadığı etkileri hayal edebilme yeteneğine sahip olduğudur.*

Hiçbir alanda hiçbir şeyi "açıklamadığımızı" vurgulamak önemlidir. Gerçekten de bir açıklamanın yerini alan şey daima "açıklanacak" şeyin zorunlu olarak çarpıtılmış bir aktarımına indirgenir. Masanın üzerindeki bir elmanın "açıklaması" sadece botanik, yerçekimi ve marangozluk kavramlarının bir listesine yol açar: Dünyanın güneş etrafında döndüğüne dair bir "açıklama" ancak astronomik hesaplamaların bir dökümü olabilir, vb.

Açıklayıcı dilde kullanılan "bu nedenle", "eğer", "çünkü", "örneğin", vb. sözcükler açıklamanın takma adları değil, "Gördüğünüz gibi, bu aşağı yukarı bunun üzerine bindirilmiş" demenin "yollarıdır", o kadar.

Zihnin mekanizması belki de en küçük ayrıntılarına kadar bilinebilir. O zaman, yani "açıklamayı" açıkladığımız zaman doğru bir "açıklama"dan söz etmek mümkün olabilir.

Sanatçı her açıdan neye ihtiyacı olduğunu bilmelidir. Bir sanatçı olarak faaliyeti söz konusu olduğunda, zihin mekanizması hakkındaki bilgiden çıkarılacak ana ders şudur: Bir insanın sanatsal faaliyeti, onun sanat anlayışına, ahlakına, "düzeltilebilir mizacına" ve içinde yaşadığı ortamda kendisine yardımcı olduğu şekliyle insanın yaşamsal gücüne bağlıdır.

Sanat anlayışı, daha yüksek bir amacı hedeflemesi anlamında, 20. yüzyılda kaçınılmaz olarak yıkıcıdır. Bu nedenle, kendisini geçmişin fetihleriyle sınırlamayı amaçlayan sanat anlayışına karşıdır. Ancak gerçek sanat anlayışı bu aldatıcı konforla yetinmez ve sanat "kavram"ına canlı bir içerik kazandırmaya yönelik cesur ve açık görüşlü çabası sayesinde ebedi gençliği yeniden keşfetmemizi sağlar. Ne var ki bu canlı içerik günümüzün estet ve eleştirmenlerinin gözünde haksız görünmektedir.

Bu canlı içerik, güzellik duygusundan ya da sanatçıların sözde rafine duygularından daha az indirgenebilir duyguların arayışını sanat "kavramına" entegre eder.

Bu, belirsiz niteliklerden ve sınıflandırmalardan kaçan duyguları aramakla ilgilidir, ki bu nitelikler ve sınıflandırmalar "tarif edilemez", "devrimci", "sonsuz", "fantastik" gibi ifadeler halinde günümüzde de kullanılmaktadır.

Bu duygular okul psikolojisi tarafından ortadan kaldırılamaz, çünkü o sınırların ötesinde yer alırlar. Bu duygular gerçek güçlerini kanıtlar, keşfedilmelerine yol açan hataya eğilimli aydınlatmayla değil, aksine, etkinliklerini doğrulayarak kanıtlar. Bulundukları yerde her türlü sükûneti engellerler, en iyi silahlanmış şaşkın zekâyı katı sınırlarını savunmaya zorlarlar, çünkü bu yeni duygular evrensel aklın geçici formdaki tezahürleridir.

Yeni içeriği sayesinde, sanat "kavramı" artık "mizah", "endişe", "hassasiyet", "duyarlılık", "yetenek", "beğeni" gibi kısır değerlere hitap etmez. Bu kısır değerler

nitelik içerdiğinde, bireysel sanatçının yaşam zihniyetini ifade etmesini sağlayan basit araçlar haline gelir, bu da herhangi bir ifade ya da entelektüel analize indirgenemeyen canlı duyguları icat ederek olur.

Bu tür duyguların arayışına giren kişi, geleneksel anlamıyla "sanatçı" ile karıştırılmamalıdır. Onun "sanatı" yeni bir insan faaliyetidir, ya da ifade eksikliği yaşadığımız için "sanatsal" diyebiliriz, ya da müstesnalığını belirtmek için "sürrealist" diyebiliriz, her ne kadar bu terim birçok karmaşaya sebebiyet verse de.

*

İnsanın bilinen tüm insani faaliyet alanlarında faaliyet gösterebileceğini kabul ettiğimizde çoğu zaman toplumsal bir kaderin dayattığı bir faaliyetin seçimi, bazı durumlarda bu toplumsal kadere *rağmen* gerçekleştirilir. Bunun nedeni, bir adamın yaşam gücünün bu kaderi yenmesini sağlayan elverişli koşullarla bir araya gelmesidir.

Seçim iyi yapıldığında insanlık için değerli kişiler ortaya çıkar: Arşimet, da Vinci, Pasteur, Marx, vb. Seçim kötü yapıldığında da insanlığa faydası olmayan kişiler ortaya çıkar: Neron, Bonaparte, Hitler vb. Ancak güçlü ama kafası karışık zihinlerin yaptığı bu trajik hatalar olmasaydı, Neron Mozart'ı geçebilir, Bonapart Spartaküs isyanını zafere taşıyabilir, Churchill ve Hitler tarihin en büyük ressamları olabilirdi.

Yaşam gibi mücadele de devam ediyor.

F. A., no 51-53, Haziran-Ağustos 1971.

Yayıncı M. Mariën'in notu: "Burada üçüncü halini verdiğimiz bu metnin kenarlarında Paul Colinet ve Marcel Mariën tarafından el yazısıyla düzeltmeler ve eklemeler yapılmıştır. Yer darlığı nedeniyle *La Feuille chargée* (Mart 1950) dergisinde yer alamamıştır, aslında Magritte yazıyı bu dergi için kaleme almıştı." Bkz. *Note pour le Parti communiste*. Karş. *La Destination*, mektup 229.

KAYNAKÇA:

Yeniden yayınlandığı yer: *Manifestes et autres écrits*, s. 113-128.

78

EVRAKA AŞAMASI

A

BEYNİN SORUNA YAKLAŞIMI

Bir masanın kenarındaki çiçek vazosu
kadar hareketsiz bir şimşek.

Marcel Mariën

Mantar sorunu, modern tufanın rahatsız edici atmosferinde, kıyıdan kopan enkazın arasında bir yüzücünün mücadelesini çağrıştırıyor. Lirizmi tartışmalı olan bu görüş, bir deniz kahramanının ahlaki ve fiziksel niteliklerini sunar. Üzerimize çöken şaşkınlık veya hayranlık duyguları gerçektir ve bunları şiddetli bir şekilde yaşarız, ancak bunlar tanık olduğumuz gerçek olguların yanlış yorumlanmasına dayanır. Bu duyguların şiddeti seyircilerin ve yüzücünün duygusal yaşamı için değerli olsa da doğa güçlerinin gösterisi karşısında duygularımızı bu şiddet biçimiyle sınırlamamızı önlemek iki nedenden ötürü tavsiye edilir. Eğer bir yandan ortaya koyulan soruna çare bulmak için, diğer yandan da monoton alışkanlıklarımızı "değiştirmek" için gerçekte neler olup bittiğine dair gerçek duygulara ihtiyacımız varsa, inatçı beyinlere çarpması kaçınılmaz olan saçma görünümlerine rağmen bu gerçek duyguları benimsememiz gerekir.

Asıl saçmalık ise tam tersine yıldırımın hareketsizliğini kabul etmeyi reddeden ve böylece yıldırımın bu hareketsizliğinden ve hatta ne kadar hızlı hareket ederlerse etsinler evreni oluşturan tüm cisimlerin mutlak hareketsizliğinden kazandığımız yeni duyguyla kendini hüsrana uğratan öfkeli bir beyin sayesinde bize sunulur. 20. yüzyılda, bu hareketsizliği -örneğin dünyanın hareketsizliğini- "kanıtlama" görevi, 16 veya 17. yüzyılda Roma Mahkemesi Engizisyoncularına dünyanın hareket ettiğini kabul ettirmek kadar zor olacaktır.

Yine de mantar sorununu anlamak ve tereddüt etmeden hemen çözmek istiyorsak, bu evrensel hareketsizliğin farkına varmamız gerekir: Bir nehrin suyu, şimşek ya da üzerine düşündüğüm masa kadar hareketsizdir. Her şey elimizin altında: Tek yapmamız gereken onu kullanmak. Bu nedenle, hangi cisme uygulanırsa uygulansın, bu cismin bir diğerine göre durumunu, bu cisimlerin birbirlerine göre olası konumlarıyla değişen bir ilişkiyi ifade eden "hareket" kelimesinin anlamını kullanacağız. Yeryüzüne göre hareketsiz olan masam (bir deprem bu ilişkiyi bozmadığı sürece) güneşe göre, Basel'den hareket eden ekspres trenin çanlarına göre, açık bir musluktaki suya göre, vs. ve mevcut durumda, üzerinde bir mantarın güneşlendiği bir deredeki suya göre hareket eder. Bu nedenle, hareketsiz bir şimşek durumunda olduğu gibi, bir nehirde yüzücü ile mantar arasındaki ani ayrılmanın tam olarak 40 dakika sürdüğünü hesaplayacağız, çünkü mantara geri dönmek için geçen süre yüzücünün onu terk etmesi için geçen süreyle aynıdır.

B
SEÇKİN BEYİNLER İÇİN ÇÖZÜM

Diyelim ki –bu sadece bir çalışma hipotezi– büyük, şişman bilge adam Toto'yu "saatlik yüzücü" olarak seçtik.

Kavranması zor bir matematiksel rol oynadığı bir oyunda neyin tehlikede olduğunu tam olarak anlamayan Toto, kendini mantarın huzurunda bulduğunda haykırabilir: "Oha! Artık kendimi yormama gerek yok, tıpkı dostum mantar gibi süzülücem ve tıpkı onun gibi belirlenen randevu yerine hiç çaba harcamadan varıcam. Eğer mutlu değilsen, benim için saatlik yüzücü olabilirsin!"

Ayrıca Toto, fiziksel olgulara ilişkin önceki gözlemlerine dayanarak, cisimlerin yüzdüğü konusunda yanılmayacak, ancak ortaya konan sorunu iptal etmekte haksız çıkacaktır.

Neyse ki matematik uzmanları için Toto'nun güçlü bir görev bilinci var. Bu yüzden kendisine söylendiği gibi C noktasına kadar yirmi dakika boyunca yüzecek.

Toto'nun aslında aptalca olarak tanımladığı bu yirmi dakikalık yüzme sırasında, mantar sakin bir şekilde A noktasına doğru hareket eder ve elbette Toto da kendine saygısı olan her "yüzen" beden gibi aynısını yapar. Çünkü en ufak bir inisiyatiften yoksun olan mantar, sıvı zeminde donup kalırken, aynı zemine yerleştirilen çalkantılı Toto, aksi yöndeki çabalarına rağmen, mantar gibi zeminin gittiği yöne doğru hareket eder.

Ama Toto yirmi dakika boyunca mantardan uzak kalır. Bu yüzden Toto'nun mantara ulaşmak için yirmi dakikaya daha ihtiyacı vardır ve cesur mantar sportmence Toto'ya bu süreyi vererek olasılıkları eşitler.

Ancak, mantar oyununun adil bir şekilde oynanması, bu bütünleşik mantarın yolculuk süresini yirmi dakika artırır.

Sıvı zeminde taşınan tüm Mantar-Toto-C Noktası sistemi (çünkü su yürümüyor, tıpkı bir tankerdeki su gibi taşınıyor): Tüm sistemin bin metre yol alması kırk dakika sürüyor, yani su kırk dakikada bin metre hareket ediyor.

C

MUTLAK BEYİNLER İÇİN VASİYETNAME SÖZCÜKLERİ

(Einstein'ın görelilik hesaplamasını bir kenara bırakalım)

Mutlak beyinlerin kesinlik içgüdülerini tatmin etmek için, mantar problemini çözmek üzere aşağıdaki kanıtlama yöntemini kullanacağız:

Su yolunun uzunluğu boyunca, üzerinde tam bir huzur içinde dinlenebileceğimiz, katı platinden metrik bir duvar inşa edeceğiz.

Ölü beyinlerin soyut dünyası dışında hiçbir cismi olmayan D noktasını da ekleyeceğimiz A, B, C noktalarını tam manasıyla sabitlemek için, akıntıya gerilmiş ve bir yandan metrik duvara, diğer yandan da kıyıya dikilmiş kazıklara sabitlenmiş kablolar gibi tutarlı seviyeler benimseyeceğiz. Elbette bu kablolar ile su yüzeyi arasında, su üzerinde yüzen nesnelerin sorunsuz bir şekilde geçmesine izin verecek yeterli bir mesafe bırakılmasına dikkat edilmelidir.

Ayrıca mantarın yerine bir mantar saat koymuş olacağız ki bu, mantarın sınırlı saatlik ifade kapasitesi göz önüne alındığında, mutlak beyinler üzerinde basit bir mantardan daha olumlu bir izlenim bırakması muhtemel bir nesnedir.

Ekipmanımıza mantar saat kadar serbestçe yüzebilen büyük bir top şeklinde yeni bir nesne de eklenecek. Buna C işaret topu diyeceğiz ve üzerine C harfi yerleştirilecek, böylece açıkça görülebilecek.

Son olarak, insan yüzücüye göre yorgunluğa daha az eğilimli olan ve hızı isteğe göre ayarlanabilen mekanik bir yüzücü ile neredeyse eksiksiz bir donanıma sahip olacağız.

Bunu mükemmelleştirmek için sadece iki kontrol cihazına ihtiyacımız olacak:

1° Mekanik yüzücünün hareketlerinin matematiksel sabitliğini kontrol etmek için bir cihaz;

2° Deney suyunun hızının tutarlı olmasını sağlamak için bir başka cihaz.

Mantar saati ve C işaret topunu yerleştirmek için bir cihaza sahip bir uzman, bu titiz prosedürleri uygun zamanlarda gerçekleştirecektir.

*

Kıyıdan artık suyun akıntı hızıyla aktığı metrik duvarı görebiliriz.

Bu duvar, mansap ucundan memba ucuna kadar her metrede bir uzunluğuna karşılık gelen numara ile işaretlenmiştir. Bu fazla uzunluk yüzücünün hızına bağlı olduğundan, ilk bin metrenin ötesinde istediğiniz kadar uzun olabilir. Elimizdeki mekanik yüzücü ile sadece tam olarak 1005 metre uzunluğunda olması gerekecek.

Kablolara gelince, bunlar sırasıyla

1° A seviyesi için sıfıra;

2° A ve B arasında yer alan D seviyesi için bir sonraki ölçüye;

3° B seviyesi için 1000 metreye;

4° C seviyesi için 1005 metreye;

sabittir.

Problemin şartlarını faydalı olduğu kadarıyla hatırlarken, işlemlerin aşağıdaki gibi akmasını istemek hakkımız:

1° Problem cümlesinde belirli bir hız atfedilmeyen yüzücü, A seviyesinden başlayarak hem B seviyesine ulaşabilmek hem de C seviyesinin B seviyesi yukarısındaki yerinde olması için hafif bir yer değiştirme üstünlüğü ile akıntıya karşı mücadele eder; ayrıca yüzme hızının akıntıya göre bu hafif üstünlüğü, yüzücünün ses hızında hareket etmesi durumunda, buna karşılık gelen metrik bir duvar inşa ederken maruz kalınacak platin israfı riskini ortadan kaldırmaktadır;

2° B seviyesinden geçerken, en ufak bir direnç göstermeden su tarafından taşınan saat, akıntının hızıyla A seviyesine doğru ilerlerken, yüzücü değişmeyen bir iradeyle akıntıya karşı koymaya devam ederek C seviyesine ulaşmak için 20 dakika yüzer;

3° Saat A seviyesine ulaştığında, C seviyesinden dönen yüzücü saatle aynı anda A seviyesine ulaşır.

*

Kanıtlama başlıyor.

A seviyesinde yüzücü suya atılır. Akıntıya karşı savaşır ve B seviyesine ulaşır. Artık metrik duvarın bin metresini kat etmiştir.

B seviyesinde, yüzücünün tam varış anında, *tam olarak sıfır* saatini gösteren yüzen bir saat vardır.

Sıfır saatinde, B seviyesinde durum aşağıdaki gibidir:

Saat ve yüzücü aynı yükseklikte.

Saat ve yüzücü C seviyesinden 5 metre uzaklıkta.

Saat ve yüzücü, sonuç seviyesi D'den aynı metre uzaklıkta.

Zaman geçiyor, ilerleyen saat 0:20'yi gösteriyor.

0:20'deki durum, metrik duvara göre aşağıdaki gibidir:

Yüzücü C seviyesinde.

C işaret topu, tam bu anda su üzerinde, C seviyesinde yer alır.

Saat D seviyesinde bulunur.

Saat 0:20'deki durum analizi bize şunu verir:

Yüzücü 20 dakika boyunca yüzerek metrik duvarda sadece 5 metre ilerlemiştir, çünkü akıntıya karşı mücadele ederken çok mesafe alamamıştır.

Akıntıya engel olmadan ya da o akıntıya kapılmadan, saat, bu 20 dakika boyunca hatırı sayılır miktarda metre "kazanmıştır".

Bu nedenle 0:20'de saat D seviyesinde, yüzücü ise C seviyesindedir.

Zaman geçiyor, ilerleyen saat şimdi 0:40'ı gösteriyor.

0:40'taki durum yine metrik duvara göre aşağıdaki gibidir:

Yüzücü ve saat A seviyesinde.

C işaret topu D seviyesinde yer alır.

Peki metrik duvar boyunca ne olmuştur?

1° 0:00'dan 0:20'ye kadar yüzme iki farklı parkur ortaya çıkarır: 5 metrelik metrik duvar parkuru ve suda daha büyük bir parkur.

2° 0:20 ile 0:40 arasında, 1005 metrelik bir metrik duvar parkuru ve suda daha küçük bir parkur olarak bölünmüş yüzme.

Her yüzme süresi için bu iki parkur dikkate alındığında,

ilk yüzme için iki parkur arasındaki fark, 20 dakika içinde metrik duvarın herhangi bir noktasından geçen su metresi sayısına eşittir;

ikinci yüzmenin iki parkuru arasındaki fark, ikincisi de birincisi gibi 20 dakika sürmüştür, aynı zamanda 20 dakika içinde metrik duvarın herhangi bir noktasından geçen su metresi sayısına eşittir.

Düzenli olarak ve aynı süre boyunca yüzdüğünüz sürece, akıntıya karşı yüzmekten kaynaklanan "kaybın" akıntıyla birlikte yüzmekten kaynaklanan "kazanca" eşit olduğunu görebiliriz.

Saat "kayıp" için 20 dakika "kazanç" için de 20 dakika gösteriyordu. "Kayıp" 20 dakika yüzme gerektirdiğine ve "kazanç" da 20 dakika olduğuna göre, "kayıp" artı "kazanç" metrik duvardaki bir noktadan 40 dakikada geçen su metresi sayısına eşittir.

Sonuç olarak, bu metre sayısının saatin izlediği yol ile gösterildiğini söyleyebiliriz, çünkü saat 40 dakikalık yolculuğu boyunca akıma hiçbir direnç göstermediği gibi yardım da etmemiştir.

Saat, 0.00'da B seviyesine geçerken, 0.40'ta A seviyesine ulaştı. Dolayısıyla 40 dakika içinde 1000 metrelik metrik duvarı kat etmiştir, yani metrik duvar üzerindeki

herhangi bir noktanın önünden 40 dakika içinde 1000 metre uzunluğunda su geçmesine neden olan bir akıntıyla hareket eden su tarafından taşınmıştır.

Bu analizin sonunda elimizde aşağıdaki rakamlar bulunmaktadır:

Akıntının hızı: 40 dakikada 1000 metre.

Sonuç seviyesi veya sayısı: 500 metre.

0:40'ta C işaret topu (veya D seviyesi durumu): C seviyesinin 500 metre aşağısı ve A seviyesinin 505 metre yukarısı.

Seçilen yüzme hızı: 20 dakikada 505 metre.

*

Mutlak beyin söz konusu olduğunda, bir dereceye kadar bir girişim ruhuyla hareket etmesi koşuluyla, dünyevi olasılıklar ölçeğinden ayrılmadan ve yanlış bir göreliliğin araya girmesine izin vermeden o beyni daha fazla tatmin edebiliriz; kanıtlamamız için, tanımı gereği her zaman az ya da çok hızlanma eğilimi gösteren bir nehir yerine berrak, sakin bir gölet seçerek onun gözüne girmeyi daha kolay bulabiliriz. Dünyanın dönüş hızının 40 dakikada tam 1000 metre olduğu yerküremizin kutuplarından birinin yakınında bu göleti tasarlayabiliriz.

Görünüşte durgun olan bu gölette, bir mantar ve bir yüzücü B noktasında sıralanmıştır.

Yüzücü bir pusula kullanarak dünyanın dönüş hareketine "karşı" 20 dakika boyunca ilerler.

20 dakika yüzdükten sonra C noktasına ulaşır.

Aynı kulaç düzenini koruyarak ve bu kez dünyanın dönüş yönünde tekrar kulaç atmaya başlar.

20 dakika sonunda mantara ulaşır.

Yüzücü 40 dakika boyunca ayrı kaldıktan sonra mantarı bulur.

Karşılaştıkları anda, mantar ve yüzücü bir önceki B noktasından 1000 metre uzaklıktaki A noktasına ulaşmışlardır.

Kutuplardan birine yapılan gönüllü bir keşif gezisi sayesinde, dünyanın dönüş hızını 1000 metrede 40 dakikaya düşürmek bundan emin olmaya yetecektir.

La Feuille chargée, Brüksel, n° 1, Mart 1950.

79

ŞİİR İMALATI

Teknik ekip, mühendisler: Paul Collinet, René Magritte,
Marcel Mariën, Nougé, Louis Scutenaire

Atölyeler ve çarşılar: 5, place de la Reine, Bruxelles

C.C.P.

GÜNCEL FİYATLAR 1950

1. *Kar biyelleri.* Zihin tartma gereci, hem emniyet kilidinin hem de yıpranmanın ilkelerini beraberce temel alır ..... 200 F
2. *Fa Saati.* Şömine üstüne koymalık alet, zaman mefhumunu etkisiz kılmak için ..... 350 F
3. *Dırdırcı.* "Deja vu" hissi uyandırmaya yarayan ufak alet ..... 10 F
4. *Tablolar çizen evrensel makine.* Pratikte, sınırsız sayıda düşünen tablo oluşturmaya olanak tanıyan herkesin erişebileceği, gayet basit bir el işi ..... 25 000 F
5. *Söz tomarı.* Bu aparat, bir çırpıda kolayca sayısız şiir dikivermeye olanak tanır ..... 3500 F
6. *Çivi şişesi.* Bayraklara selam durmak için ..... 100 F
7. *Şövalye heykelciği.* Esas özneyi sersemletmeye yönelik hipnotize edici bir aygıt ..... 150 F
8. *Wellington'nın yamağı.* Gazete çöplerinden azami düş özütü çıkarmaya yarayan metodolojik malzeme ..... 300 F
9. *Ani bir darbe.* Bilinç uyanıklığını birdenbire büsbütün engelleme aygıtı ..... 200 F

10. *Senegal Köyü.* Anti-akustik işlevli kutucuk; tümevarım marifetiyle bir gong efekti yaratır ..... 400 F

11. *Soisson vazosu.* Algısal ikircikliğin keşfedilmemiş bir bölgesindeki kurulum tertibatı ..... 500 F

12. *Alim-i mutlaklığın not defteri.* Kombinasyonlu dizin; fikir oluşturma süreçlerinin, yüklerini kalıcı olarak yeniden kazanmalarını işleme koyar ..... 5000 F

13. *Champollion'un şapkası.* Başlangıç noktalarını seçmeye, iliklemeye ve ayırmaya tahsis edilmiştir, cebe sığar ..... 200 F

14. *Hiçperest oküler.* Öncelikli içselleştirme hâllerinde kullanılmak üzere küçük bir optik aygıt ..... 200 F

15. *Tiz çubuk*, Mavi rengi tespit etmeye yarar ..... 100 F

16. *Argüman-gürzü.* Günübirlik imparatorlukların kurulmalarını kolaylaştırmak üzere taşınabilir aparat ..... 300 F

17. *Kalabriya'ya seyahat.* Heyecan verici bir kart ..... 200 F

18. *Kedi ve fare.* Sinir bozucu bazı nitelikleri haiz, el oyalayıcı nesne ..... 300 F

Alet edevatımızın düzgün çalıştıklarını garanti ederiz. Talep üzerine ayrıntılı bilgilendirme yapılır.

Özgün metin –Colinet'deki belgelerden biridir– Wim Gerard'ın bir oyununun temsilini –*Faust ou La Tentative*– duyuran mumlu kâğıttan bir prospektüs parçasının arkasına kurşun kalemle yazılmıştır. Bu Oyunun dekoru Albert Bockstael tarafından yapılmış, Theatre de l'Equipe tarafından Fernand Piette yönetmenliğinde Brüksel'de 11 Şubat 1950'de sahnelenmiştir ki oyun bize aşağı yukarı makul bir tarihlendirme sağlamaktadır.

Colinet'ye bir mektubunda, Magritte şöyle yazar: *Cumartesi öğleden sonra saat üç sularında, sözünü etmiş olduğunuz "konular dizinini" getirir misiniz? Vaktimiz el verirse beraber bir gezintiye de çıkabiliriz, hatta belki sarı yapraklarla bezeli güz manzaraları bile görürüz?*

Bu sabah biraz bunalımlı kalktım ve şehirde küçük bir yürüyüşe çıktım. Kesin konuşmak gerekirse Güzel Sanatlar Müzesine gittim. Umarım bu sizde tepkisizliğe yakın, kaygısız bir umursamazlık duygusu uyandırır. Meşhur çatışma[1] üzerine bir paragraf kaleme alma niyetimi halen muhafaza ediyorum. Madem öyle, görüşmek üzere, hem dizini de yanınızda getirmeyi unutmayın sakın.

Magritte muhtemelen 1950 Mart tarihli bir "Pazartesi (ya da daha çok Çarşamba)" mektubunda aynı şekilde şöyle yazıyor: *Hatırlatırım ki daha genç olduğunuz zaman-*

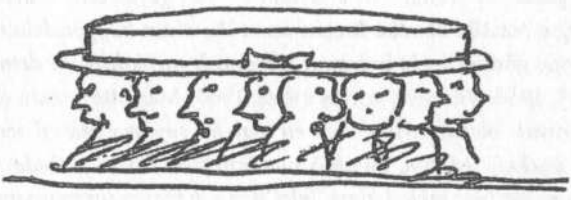
larda, mütevazı ihtiyaçlarımızı[2] *karşılamakta yetersiz kalmış zayıf denemelere yönelen, gözü dönmüş haklı bir öfkeyle, kitapları ateşe vermeye hevesliydiniz. Size bunu anımsatıyorum çünkü bana, sanki, güncel sayıklamaların arasından, büsbütün şüpheli konumundaki bir terminolojiyi kullanmaktan geri durmayacak bir düşünce yöntemine bel bağlıyorsunuz gibi geliyor.*

Mutlak, evrensel olgu, varlık, vs... bunlar sadece sözcükler, akıl yürütmeye ve hâlihazırdaki ebleh evreyi aşmaya imkân veren ögeler değiller. Bu sözcükler bize hizmet edebilecek araçlar değiller. Bu sözcükler, onları kullandığımız esnada bizi evvelden kurulmuş bir düzen içinde düşünmeye zorlayan "düsturlardır." Bu belli başlı düzen (hem yararı dokunacak şekilde aylak aylak dolaşmaya da imkân verir) bizi önceden bilinen ve sabitlenmiş sınırlar dahiline kapatır: Bu "düsturları" kullanarak olsa olsa hâlihazırda var olanlara ek bir sözlü sistem üretir, yani çuvallardık. Bu "düsturları", tıpkı sizin gençlik zamanlarınızda "düsturlarla" bezeli kağıtlara yaptığınız gibi ateşe vermek lazım. Öyleyse araştırmamızda şüpheli konumundaki sözcüklerin yasaklanmalarını öneriyorum[3] *(tıpkı tahtadan bir bacakla yürümeyi arzu etmenin, kişi bunu yapabilmek uğruna bacağını kestirmesin diye yasaklanması gibi –böylesi bir yasaklama, özgürlüğe bir saldırı diye anlaşılamaz!).*

Bazı şeyler vardır, Bayım. Sizdeki şu inancı, bir sürü şeyin var oldukları inancını yok etmesi imkânsız. Bunun aksine inanıyorsanız, eğer bu inancınızı yok edebileceğinize inanıyorsanız, Beyefendi ya da Hanımefendi, el altında bulundurduğunuz tek bir araç var: intihar. Aslında, Beyler, Hanımlar, intihar edince tüm inançlarınızı radikal bir şekilde silersiniz. Burada, belki biraz fazla ileri gidiyorum (ya da her ne kadar bir at değilsem de belki fazla hızlı ilerliyorum): Acaba ölünce inançlarımızın artık var olmayacakları kesin miymiş? Çok mühim değil, ölümden önce yaşar, inançlar ediniriz, bu inançlar ve diğerleri, hem inandıklarımız, var olan şeylerdir: çiçekteki pistil, ütü vs... hakeza bunlar da şeylerdir. Neler neler var, Beyler Hanımlar, hem tüm bu şeylere biz hayattayken sahip olmaktayız. Sokaktaki bir evsizin ütüsü olmaz ama yaşadığı müddetçe giyip kuşandığı paçavraları olur ve tüm sahip olduklarını bir araya toplamaktadır. Şu sorulabilir: Bir evsizin sahip oldukları, bir doğal gaz şirketi yöneticisinin sahip olduklarından sahiden aşağı mı kalır? Yanıt evet ise, bu yanıt neye dayanmaktadır?

İmalat için bir konu başlığı: SAHİP OLUNANLAR. Bunun yapısını ve kullanım biçimini araştırmak ister misiniz? Ben de isterim...

Çok kimsenin başını içine sığdıracağı bir şapkayı da düşünün.[4]



Vendredi'nın 6 Temmuz 1951 tarihli 87. sayısında (tıpkıbasım hâlde. Magritte Sergisi Kataloğu, Tokyo, 1971, pl. 92) *Sahici şeyler* başlığı altında şunları okuruz: "Yukarıda dikkatlerinize sunulan çizim René Magritte'in 'takma burun' adını verdiği bir nesne yapma yolundaki ilk projelerindendir."

Vendredi'nın 86. sayısında takdim edilmiş olan *Sözlü Nesneler*, bir kooperatif topluluğunun temeli sorusunu yeniden masaya yatırdı. Bu kooperatif topluluk, sözlü ya da diğer nesnelerin -kâh mobilya, kâh şehir surları, kâh seyahat- sabit güncel fiyatlarını yayınlayan "Şiir İmalatı" topluluğudur.

Konuşan ya da dilsiz, bir ceketin ya da pantolonun cebine kolaylıkla sığabilecek ve bunları giyinmiş kimsenin bir yer değiştirme esnasında baş gösterebilecek bir ruhsal arıza halinde görsel olarak kullanmayı isteyebileceği nesneye "seyahat nesnesi" diyorum (Colinet metninden).

Bkz. *Phantômas*, S. 14, Mayıs 1959, s. 9, türün bir "güncel fiyatı", tarih 1956, tamamı Colinet'nin elinden: Théodose'un atlarını geliştirme aparatı (P.C) [Paul Colinet]; taşınabilir Himalaya (M.H) [Marcel Havrenne]; masa köpeğinin terminus noktasını belirleme yöntemi (T.K) [Theodore Koenig]; aşamalı makarna (J.N) [Joseph Noiret]. Colinet'nin sonsözü 1950'deki fikrin *Phantômas* dâhilinde yayınlanmak üzere yeniden basıldığını gösteriyor.

Ayrıca bkz. *Boulons pour un picotin de Pégase, La Carte d'après nature* içinde, özel sayı, Ocak 1954.

KAYNAKÇA:

Şiir İmalatı, sadece Paul Colinet imzasıyla yayımlandı. *Le Cache-sexe des Anges*, Brüksel, Levres Nues, Eylül 1978, s. 70-71.

NOTLAR:

1. Muhtemelen *Beyinlerin Mücadelesi*
2. Bkz. Waldberg: *Magritte*, s. 252: "Paul Colinet ve Magritte, öfkeden deliye dönmüş bir hâlde mektupları, elyazmalarını ve kitapları ateşe atar, bunları cayır cayır yanıp kül olmaya mahkûm ederler ama memnundurlar, geçmiş bütünüyle yok edilmiştir." Ayrıca bkz. Edmond Kinds, *Dictionnaire de médecine amusante*, Brüksel, de Rache, 1971, s. 19-20.
3. Eluard: *Quelques-uns des mots qui jusqu'ici m'étaient mystérieusement interdits*, Paris, G.L.M., 1937.
4. Blavier'nin plaketini alırken: *kimi faydalı ve "hoş görülebilir" Belçikalı icatlar* hakkında (başlığın bizatihi kendisi Breton'un ve Peret'nin *hoş görülebilir icatların dünya turu takvimi*ne göndermede bulunur: *Almanach surréaliste du demi-siècle*, Paris, La Nef, S. 63-64, 1950; Verviers, temps mêlés, 1960) Magritte yazara şöyle diyor: *İnsan beyninin yaratıcı "olanaklarına" dair en ufak bir şüpheye mahal vermeyen küçük kitabınız için teşekkür ederim. Sunduğunuz örnekler, deyim yerindeyse, az "cezbedici" değil... Öte yandan bize sağladıkları "bilgi"den pek bir şey ummamamız gerektiğini itiraf etmeli: Onlardaki "cezbedicilik" deliliği akıldan tereddütsüzce ayıran, daha ziyade pozitif zihinler açısından faydalı...*

80

DÜŞÜNÜLENLER VE DÜŞÜNÜLMEYENLER

Bunu asla düşünmedim.

Vendredi, S. 24, 21 Nisan 1950.

Diğer Katılımcılar Marcel Mariën, Paul Nougé, Serge Vandercam, Irine ve Colinet.

Ayrıca bakınız: *Zordur...*

Magritte eserinin Fransızca edisyonunda Hammacher, 43. sayfada, Magritteçi akıl yürütmeyi "nitelemek" için "düşünülmez düşünceyi" önerir.

KAYNAKÇA:

Phantômas'dan alınmıştır, S. 31-34, Haziran 1962: *L'Humour vert*, s. 41 (W 831).

Tıpkıbasım hâlde kısaltılmıştır: *Phantômas*, S. 140-145, 1975.

81

HİÇ CANLI OLDUNUZ MU?[1]

Marcel Mariën, Magritte, Colinet ve Mariën tarafından yürütülen felsefi araştırma.

[Mariën'den]: *konunun dayatması karşısında -ki bu tabirin yerinde olmadığı kanaatindeyim- mevcut makalenin varsayılan yazarına saygıyla eğilmek düşüyor.*

Öyleyse ayaklarımızın ucundaki alaycı mezar taşının üzerine eğilelim. Aslen beyazmış ama nankör meşrebinin pek geleneksel kararsızlığı üzere griye dönmüş. Yer yer yosun tutmuş, bağrında yatan ölünün uzandığı gibi uzanıyor bu mezar taşı, [Magritte'ten]: Bu ölü yaşamı tatmış. Yaşamda topal bırakan başarılar olduğunu biliriz, çünkü yaşam topallar. Bu ölü başarılar tatmış, çünkü daha başarıya erişmezden evvel, topallamak için kestirmiş bacağının birini.[2] Ama işte her nasılsa topal, yine de nihai -en azından şimdilik- bir mezarda yatıyor. Tüm söyleyebileceklerimiz aşağı yukarı işte bunlardı.

[Colinet'den]: *Yine de eğilmek şart mı? Başka bir deyişle, başarılı bir mezar taşı bile olsa bir anlığına ve bedensel bir şekilde bir mezar taşına yanaşmak şart mı? Eğilme eylemi yaşadığımızı onamaya -hiç değilse bir nebze- kalkışan yeterli bir ispatlama olurdu elbette.*

Ama öte yandan bu eylem, onun idaresindeki yaratıcıda nezaket kuralları anlayışının, başarının fazlaca ölüme bulaşmış tarafı ekseninde geliştiğini ifşa ederdi. Şu hâlde eğilmekten kaçınmanın daha yeğin, parlak bir fikir olduğunu düşünürüz.

[Mariën'den]: *Yine de azar azar, kesintili geriye sıçrayışlarla, aksak diz çöküşlerle eğilsek belki bir sonuç alabilirdik.*

Eğilme üzerine tüm bu konu dışı konuşmalar, eğik plan sorununa benzer bir görüntü sunabilir mi? Burada bir plan karmaşası olduğunu fark etmek için bu sorun üzerinde uzunca düşünmek lazım değil. Kaldı ki, mesela bu mezar taşını dağın

yamacına nakletmek mümkün olsa, her ne kadar böylesi belki bir mezar taşını dürme sakıncası da taşısa, bir görüş açıklığı edinmede bize yardımcı olabilir.

Vendredi içinde, s. 24, 21 Nisan 1950.

KAYNAKÇA:

Phantômas, s. 31-34: *L'Humour vert*, s. 63-64 (W 831).

NOTLAR:

1. M. Mariën:

   "Hiç canlı oldunuz mu?
   Ne acayip bir his, değil mi?"

   küçük not kâğıdı üzerine yazılmış, *London Bulletin*, S. 10, Şubat 1939, s. 24, ve *Les Poids et les mesures*, Brüksel, Auteurs associes, 1943, s. 113.

2. Magritte'in Colinet'ye mektubu: *Şiir İmalatı.*

82

KOMÜNİST PARTİYE NOT

İşçiler, sanatsal etkinlik ile politik eylemin başlangıcındaki bir karışıklıktan ötürü, tablolarla kötü şartlar altında karşı karşıya geldiler.[1] Politik alandaki mücadele, günümüz koşullarında, mesela ancak asgari bir gereksinimin, ekmek kavgasının üzerinde hak iddia edebilmekteyken, devrimci sanatkârların mücadelelerinin, günümüz koşullarında, bir azami gerekliliği karşıladıkları anlaşılabilir: Düşünceye özel bir lüks ele geçmiştir ki bu lüksün elden asla çıkarılmamasının önemi, kendini buyurganlıkla dayatmaktadır.

İşçilere, sanatkârlarla karşılaştıkları sırada, politik duyuşların ya da fikirlerin plastik ifadeleri olan daracık tabloları seyredebilme olanağı sunuldu yalnızca; ve partinin kültürel alandaki sorumlularınca düşülen hata tam da böylesi tabloların kendilerine reva görüldüğüne işçileri inandırmaktı.

Eğer politik fikirlerin resmedilme geleneği parti afişlerini tasarlamaya olanak vermesi açısından faydalıysa, bu ne sanatçının yegâne geçerli rolünün toplumsal mücadeleyi az çok lirik bir şekilde ifade eden tablolar yapması sonucunu mekanik bir şekilde doğurmakta ne de işçiler kendilerine sınıf bilinci kazandırandan başka türlü bilinçlerini zenginleştiren tabloları görme hazzından mahrum kalmak zorundadır.

Sınıf bilinci ekmek kadar zaruridir; ancak bu, işçiler kuru ekmekle suya mahkumdur ve şampanya ile piliç arzu etseler zararı dokunur demek değildir. Çünkü komünist olmuşlarsa, tam da insana yaraşır, bir üst yaşama erişmek için komünist olmuşlardır.

Komünist ressam açısından sanatsal etkinliğin meşruiyeti, düşüncenin bir lüksü olan, komünist toplum nazarında lükse kaçan tablolar yapmaktır. Buradaki lüks sömürücü sınıfların yararsız, gösteriş meraklısı güncel zevksizliklerinden kendiliğinden ayrılır.

Bu lüksü sistemli bir şekilde sosyalist dünyadan tecrit etmeyi istemek, en azından düşünce mecrasında[2], vasatlığın suçlu ve rezil örgütlenişine razı gelmek demek olurdu.

Bir üst hayat, sahici bir lüksün yokluğunda tasarlanamaz. Bu hayat, hem politik mücadele hem de kimi devrimci sanatçıların çetin mücadeleleri olmaksızın ele geçmez. Bu sanatçılar gayretlerini, safi politik fikirlerin ifadeleri ya da bunların temsilleri olacak şekilde, iyi örnek teşkil eden bir hedef doğrultusunda işçilerin yaşamından bilindik sahnelerle kısıtlamaz.

Manifestes et autres écrits, s. 129-132.

Nougé: *Des goûts et des couleurs*, 1950, *Histoire de ne pas rire*, s. 157-158.

Ayrıca bkz. *La Destination*, 223. Mektup.

NOTLAR:

1. Antonina Grégoire (Jean Bastien'den dul kalmıştır; ölümü hakkında bkz. *La Destination*, 258. Mektup, 27 Temmuz 1952) şöyle yazıyor, *Drapeau rouge*, 26 Nisan 1950: "Parti, eserlerini işçilere sunsunlar diye sanatçıları davet etti. İki toplantı yapıldı: ilk toplantı liman ve tersane işçileriyle Anvers'de yapıldı; ikinci toplantı Brüksel'de madenciler, Valonyalı ve Brükselli işçilerle gerçekleşti." Davetliler, Lyon'da, 15-25 Nisan 1950 tarihlerinde Ampere Lisesinin eski şapelinde organize edilmiş olan *Sanat ve Barış* sergisine katılmayı kabul eden sanatçılardı: André Bosquet, Frans de Pooter, Georges Lalmand, Kurt Peiser ve... *René Magritte*. Magritte'in sergilemeye niyetlendiği tablo (*hayatta kalan*) hararetle eleştirildi (bkz. Mariën: önsöz, *Manifestes et autres écrits*, s. 28-29[3]). Son kertede Magritte bu tabloyu ne Anvers'e ne de Lyon'a göndermişe benziyor, yine de bir değerlendirme vardı: *Artistes prolétaires ou artistes du prolétariar*, *Lettres françaises* içinde yayınlanmıştır, Belçika edisyonu, 19 Mayıs 1950:

   "Yaşanmışlıkların ardı arkası kesilmiyor ve aralarından sonuncusu Lyon'daki Sanat ve Barış sergisine Belçikalı çevrelerin katılımı. Beş ressam da birer resim yolladı... Eserleri Lyon'da sergilenmezden evvel, Anvers'de ve Brüksel'de militan işçilerin huzurunda görücüye çıktı. İşçiler, sanatçılara eleştirilerini ve fikirlerini sundular. Bu sanatçılara neden eserlerini Lyon'a gönderdiklerini, çalışmalarını işçilere sunma fikrinin akıllarına nereden geldiğini ve işçilerle bu karşılaşmalarından neler öğrendiklerini soracağız. Tıpkı proleter değil de proletaryanın hizmetindeki sanatçılar olmayı dileyen ressamlara sorduğumuz gibi bu kimselere de capcanlı kültürü halkla buluşturma mücadelelerini nasıl gördüklerini ve bu mücadelelerinin bizim kavgamızda etkili bir silaha nasıl dönüştürülebileceğini soracağız." Ne yazık ki *Lettres françaises*'in Belçika edisyonu 26 Mayıs'ı takiben kesintiye uğradı ve bu makalenin yazarının –Ita Gassel– ağzından tamamlayıcı bilgiler elde edemedik.
2. Aragon 1956'da Cenevre'de *Lüksün savunması* (Matisse) çalışmasını yayımlayacaktır.
3. E. Kinds *a.g.e.*, s. 9. A.R.C'nin döneminde *Kızıl modele* dair "vahim" bir kazayı anımsatır. Kızıl modelin ürünlerinden biri *Documents* dahilinde yayınlanmıştır, 35, s. 6,

Kasım-Aralık 1935: "Popüler bir tiyatro yönetmeni [söz konusu olan F. Piette] Magritte'e şiddetle çıkışmış, bu tablo ve onun başlığı marifetiyle *hepimize ayaklar olduğumuzu* belletiyor diye onu suçlamıştı."

Ayrıca bkz. Hammacher: *Magritte*, Fransızca edisyon, s. 112, Nougé'nin makalesini alıntılar, *Beaux Arts*, 1 Mayıs 1936 (W 118 a). *Kızıl model* için olan özet, proletaryan yorumlama imkânını kısıtlı bir şekilde iyileştirir, *100 œuvres nouvelles (1974-1976)* sergi Kataloğu, Paris, Centre Pompidou, 1977, s. 86: Başlıkta yer alan kelimeler, "belki de pauperist tarzın oraya buyur ettikleri misali... Paris sürrealizminin bir uğrağındaki proletaryan devrimci teşebbüslere bir göz kırpma-gönderme olurdu."

Magritte 12 Mart 1937 tarihli, Scutenaire ve Colinet'ye olan mektubunda (Sergi Kataloğu, Londra, Marlborough, 1973, s. 31.) Londra'da bulunan iki psikanalistin –doktor Vits ve Matte– kendisini sorguladıklarını anlatır: *Böylelikle, benim "Kızıl Model" resmimin bir kastrasyon vakası olduğunu düşünüyorlar.*

Ayrıca bkz. *René Magritte ou la révélation objective, Beaux-Arts* içinde, Brüksel, 1 Mayıs 1936 (W 118 a), Nougé'de yeniden basılmıştır: *Histoire de ne pas rire* (s. 296) ve P. Colinet tarafından *Kızıl model*in "tasvirinin" ilk versiyonu: *Pour illustrer Magritte, F. A.*, S. 56, Aralık 1971: "Az daha bilinçlenmeye görsün, işçi, gününün açtığı yaraların dehşet verici izlerini tam karşısında görecektir."

83

(*Le Livre bleu* İçin Kısa Özet)

Magritte, René, François-Ghislain. Sanatçı Ressam 21 Kasım 1898'de Lessines'de doğmuştur. Brüksel Güzel Sanatlar Akademisinde öğrenim görmüştür. Çalışmaları ve eserleri, düşüncenin lüksüne ayrılması zorunlu fikirler, özneler ya da nesneler icat etmekle ilgilidir. Bunlar sıklıkla resim sanatında ifade bulmuştur. Ressamlık onun için önce çocuksu bir eğlence akabinde bile isteye sürdürdüğü bir meşguliyete dönmüştür.

Bazı eserleri: *İnsanlık durumu; Ateşin keşfi; Alice harikalar diyarında; İyi niyet; Hazine adası; Perspektif (Manet'nin balkonu); Çağların efsanesi; Arnheim'ın hanesi*; Kitap tasarımları: Paul Eluard'dan[1] *Örnekler*, Lautréamont'dan[2] *Maldoror Ezgileri*, Beckford'dan[3] *Vathek*. A. H. Barr'ın eserine danışılacaktır: *Fantastic Art*, Modern Sanatlar Müzesi, New York, 1936 ve *Art in our time*, aynı yazar, *a.g.e.*, 1943; Paul Nougé: *Les Images défendues*, Brüksel, 1943; Marcel Mariën: *Magritte*, Brüksel, 1943; Louis Scutenaire: *René Magritte*, Brüksel, 1947; Enrique Gomez-Correa: *El Espectro de René Magritte*, Santiago de Chile, 1948; Louis Scutenaire: *Magritte*, Anvers, 1950.

Yeğlenen eğlenceler: Yorgunluğu kapı dışarı eden küçük bir seyahat, alengirli bir yemek hazırlığı, tam olarak konumlandırması imkânsız eserlerin düzenlenmeleri ve yayımlanmaları, eğlenceli çarpıtmalar.

Le Livre bleu içinde. İsimlerin vs... Belçika'da nam salmış kimselerin vs... sunulduğu biyografik derleme, Brüksel, Larcier, 1950, s. 338-339 (W 344).

Bu metin bizatihi Magritte tarafından yazılmıştır. Başlığı: *1300 têtes pour 375 francs, Europé-Amérique*, Brüksel, 7 Haziran 1951, s. 3-21, Magritte'in "eğlencelerini" hicveder.

NOTLAR:

1. *Yaşamın Zaruretleri ve Düşlerin Neticeleri, Örnekler*'den önce gelir. Jean Paulhan'ın notu, Brüksel, Lumiere Yayınları, 1946, 1. edisyon Paris, Au Sans Pareil, 1921 (W 239).
2. Brüksel, La Boetie, 1948 (W 295) ama ayrıca bkz. s. 53 (*Le Viol*) *Œuvres* baskısı içinde, Paris, G.L.M, 1938 (W 144).
3. *Vathek, Arap Masalları* (W 212) Lumiere yayınlarından 1945'te *Düş ve Yaşam* koleksiyonunda duyuruldu. Magritte tarafından öngörülen 12 çizim tamamlanmış olsa da kitap çıkmadı. Bu çizimleri o tarihte yayımlanmadı. Aynı şekilde Georges Bataille'ın *Madame Edwarda*'sı için olan çizimleri de yayımlanmadı.

84

ÖLÜM MAHKÛMU

Ölüme mahkûm edilen, mecbur olduğu ayakkabılarını giymiş, daha da hücresinde yapacak işi kalmamıştı. Düştüğü bu boşluk, hür olduğu –o zamanlar pek hareketliydi– vakitlerdeki avareliğinden bile beterdi. Mahkûm safi gerçekliğe itibar ederdi; safi gerçeklik, pratik sonuçları haiz olmayı becerirdi.

İşte bu hâlde, şimdi, dayanılması güç bir eylemsizlik içinde, giyotinin ve ceza infaz mekanizmasının, yaşamına steril düşlerden muaf bir son vereceği o nihai anı bekliyordu.

Vendredi içinde, s. 69, 2 Mart 1951. Colinet'nin elinden çıkma bir yazı, 1951 Şubat tarihli, sonrasında Colinet şu değişiklikleri yapar: Ayakkabılarını giydikten sonra...; hücresinde. Düştüğü bu boşluk...; o zamanlar pek hareketliydi; beyhude düşlerden muaf nihai son; ve sonrasında "sonuçları" düzeltir.

Metin şu yorumlama eşliğinde Colinet'ye gönderilir:

İyi niyetle sorumluluğu üzerinize aldığınız çalışmaya katılmak için.[1] *Perşembe görüşürüz* (*önümüzdeki perşembe için bir bistro atıştırmalığı düzenliyorum*) ve şu son söz: *Demek ki "Gerçekliğin" "Gerçekliklerin"... "Hakikatin" pratikteki değerleri hariç hiçbir ehemmiyeti yok.*

Vendredi, s. 75, 13 Nisan 1951, Magritte tarafından yazılıp yollanmış bir *davet mektubunu* Colinet'nin elinden yayınlar:

Değerli dostum,

Dün Scut'ü gördüm, şu atıştırmalık projesinden epey etkilenmiş. Üstelik, bahçe işlerinden sonra bir iki tek atmaya gelecek.

Aperatifler 6.30 gibi (Scut bistroyu dekore etmek için çoktan bir Tintin bebeği imal edivermiş[2]). Rahat olun, iş kıyafetlerinizi giyersiniz (benimkini saklıyorum, şarap tüccarı kostümü: berem, bez ayakkabılarım, yukarı kıvrılmış manşetlerim, flanel kemerim). Hanımlar ufak bir önlük giyecekler. Bisikletle gelebilirseniz şahane olur. Size gönderdiğim kısa metne dair, belki de mahkûmun bayağı anlayışıyla uyum içinde, giyotinin olumlu açıdan pratik yönü üzerinde ısrarcı olmak –yine de okurda bir sorgulama ihtimalinin varlığını sürdürmesine izin vermemeye bel bağlayacak kadar ileri gitmeksizin– iyi olur.

KAYNAKÇA:

Bu metin genel bir başlık altında Mariën tarafından yayımlanmıştır: *Trois petits textes, Le Cache-sexe des Anges* içinde, Brüksel, Levres nues, 1978, s. 8, editör hatalı bir şekilde metni 1957 diye tarihlendirmiştir.

NOTLAR:

1. Söz konusu olan *Vendredi* olmalı. Buradaki ya da *Gurur Duyuyordu...* gibi kısa edebi metinlerdeki bazı önermelerin, Kinds ve Colinet'nin değerlendirdikleri gibi *l'Anthologie des écrivains thiois de langue française*'e yazgılı olduklarını düşündük (bkz. *Dictionnaire de médecine amusante*, s. 21). Ancak Edmond Kinds tamamına ermemiş bu çalışmayla bir tek 1953'te meşgul olmaya başladığını belirtiyor.
2. Scutenaire'in imal ettiği bir çeşit bez bebekler bunlar.

85

"BİR HALK ADAMI..."

Karısının öldüğünden kuşku duymayan halktan bir kimse şöyle diyordu: "Şimdi çam tabutunda yatıyor." Kederine ve kuşku duymazlığına, çam ağacının ölüm hallerinde yontulsun diye var olan bir şey olduğu fikri ekleniyordu. Dul kalan şayet bir devlet başkanı olsaydı, iktidarı yığınların arzularından münezzeh olduğu nispette, kederi besleyici bir veçhe kazanırdı: Bir devlet başkanının gözyaşları, bu dulun otoritesinin büyüklüğü nispetinde büyük bir besin değerini haizdir. Onun kederindeki besleyici nitelik, taptaze lükslerin besleyici nitelikleriyle aynıdır (bir devlet başkanının kederi, besleyicilikten yana, olsa olsa bir demokraside ve talihsiz küçük bir ülkede orta halli bir burjuva mutfağına denk olabilirdi). Bir devlet başkanındaki her fikrin ya da duyuşun daima yenilebilir olduğuna dikkat çekmeli: böylece maaşının masaya yatırılması, devlet başkanına, her vatandaşın bütçesinden bu maaşa ne katkı sunabileceğini ve bu katkının vatandaşlar açısından temel gıda mamullerinden yana (ekmek, patates, yağ) nelere tekabül ettiğini ve kendisine sunulmuş olan tüm bu levazımatın toplam değerinin seçkin yiyeceklere dönüştüğünde neye denk geldiğini hesaplattırır. Bu yüzden halktan bir kadının cenazesinde ailesi gayet gösterişsiz, bol nişastalı ve elde bulunmayanların muadillerinden oluşan bir yemeği kabullenirken yönetici çevrelerden bir kadının cenaze törenindeki, temelini nadir kabukluların, kalburüstü ızgaraların, ağır beşamel sosların ve özel ayrılmış çiğ lezzetlerin oluşturduğu ziyafet, devlet başkanının yiyecekler sahasındaki nevi şahsına münhasır düşüncesinin konumunu belirtir.

F. A. içinde, s. 28, Ekim 1969.

Mariën bu metni aşağı yukarı 1955 diye tarihlendiriyor, biz de zaten *Kederin Çeşitleri*'ne referansla öyle yapmıştık. Öte yandan metnin başına ve sonuna Colinet'nin elinden çıkmış şu şekliyle rastlıyoruz *Vendredi*, S. 69, 2 Mart 1951:

Karısının öldüğünden kuşku duymayan halktan bir kimse şöyle diyordu: "Şimdi çamdan tabutunda yatıyor." Kederine ve kuşku duymazlığına, çam ağacının ölüm hallerinde yontulsun diye var olan bir şey olduğu fikri ekleniyordu.

Halktan bir kadının cenazesinde ailesi gayet gösterişsiz, bol nişastalı ve bilhassa elde bulunmayanların muadillerinden oluşan bir yemeği kabullenir: ama yönetici çevreden bir kadının cenaze merasimlerine gelecek olursak esasını nadir kabukluların, kalburüstü ızgaraların, ağır beşamel sosların ve özel ayrılmış çiğ lezzetlerin oluşturduğu ziyafet, devlet başkanının yiyecekler sahasındaki nevi şahsına münhasır düşüncesinin konumunu belirtir.

Magritte'in Colinet'ye 1950'ler sonunda yazdığı bir mektubu bu metinle bağlıdır: *Maugham'ın*[1] *makalesi aslında düşünceye çokça irtifa kazandırıyor, alacalı bulaklık bezini* [yani bulaşık bezi] *satın almadığımdan okumadım ama eğer hâlâ elinizdeyse ve bana göndermeyi dilerseniz makale üzerine sohbet etmekten memnuniyet duyarım.*

Arşivlerinizi tamamlasın diye Leontine'in[2] *hizmetçisi Madeleine'den almış olduğum bir kartı gönderiyorum size ki bu da yüksek irtifalı bir düşünce olup fevkalade bir düşünme alışkanlığının ürünü.*

Eklediğim şu iki taslağı ilmek ilmek işlediğinizi görmeyi ve sizin bu nakış işinizi bana göstermenizi dilerim:

1. Emsal teşkil eden bir kimsenin çalışmalarını, peynirli yemeklerini ve öteki meşguliyetlerini anlattığımız sıra, hikâyenin hep bitesi gelir (en azından şimdiye kadar böyle oldu) değil mi ki kahramanın ölümüyle tamamına ermiştir.

2. Yaşamak olgusu herkes için büyük bir öneme sahip olsa da ötekinin yaşamı berikinin yaşamıyla aynı önemde değildir ki beriki...

Bununla birlikte *Kederin Çeşitleri*'nin pekâlâ ait olduğu metinler ailesi, özellikle *La Carte d'après nature* dâhilinde yayımlanmış metinlerin bir bölümünün –bunlar her ne kadar ilk redaksiyon aşamasında olabilmişlerse de– *Vendredi*'ye gönderilmek üzere oldukları fikrini desteklemektedir. Böylesi "simbiyotik" metinlerde Magritte'in ve Colinet'nin ayrı ayrı kısımlarını saptamak bazen güçtür.

KAYNAKÇA:

Clés pour le spectacle içinde yeniden yayınlanmıştır, Brüksel, s. 18, Şubat 1972, s. 24.

NOTLAR:

1. Somerset Maugham'dan *Réflexions sur la vie*, *Le Soir* içinde, 28 Aralık 1950.
2. Georgette Magritte'in kız kardeşi.

86

"Zordur..."

Bir şey düşünmeden düşünmek zordur. Colinet, Lecomte ile beraber düş yaprağına doğru yürüyor.

Vendredi içinde, s. 71, 16 Mart 1951, başlık şöyle: *Bir Köşe Kapmak İçin.* Magritte'in bir çiziminden hareketle resimlenmiş: *Papyon Takma Eğilimi.*

Bkz. *Düşünülenler ve Düşünülmeyenler*

87

ÇOĞULLUK SORUNU

Bir din adamına sorarlar: "Neden vaazlarınızda her ikisi de düşman ülkeye karşı savaşmak zorunda olan birbirlerine düşman iki askerin benzerlikleri ya da daha ziyade her ikisinin ülkesinde de bir olan, bu askerleri normal yaşamdan kopartıp onlardan top temizleyici[1] ya da daha beter bir şekilde faydalanmak isteyen ahmaklık üzerinde ısrarla durmuyorsunuz?"

"Bambula" diye cevap verir din adamı.

Magritte'in Colinet'ye bir mektubundaki yayımlanmamış önemsiz bir metin. Colinet mektubu aldıktan sonra 9 Mayıs 1951 tarihini not eder ve bir başlık ekler: *Mektuplaşma Türü.* Colinet muhtemelen bu mektubun *Vendredi*'de bütünüyle yayımlanmasıyla karşı karşıyaydı. Sözü edilen mektup şöyle başlar: *Sizi eser vermeye teşvik edeyim diye yetersiz ve devamı gelecek bir metnin başlangıcını gönderiyorum...* Magritte'in Scutenaire'e mektubunda söz konusu edilen çizim (Mart 1940), *Hayat Çizgisi II*'de alıntılanmıştır.

NOT:

1. Şöyle de okunabilir: *deneme.*

88
(MAURICE BOTS Söyleşisi)

– Anlatacak bir şeyim yok! Ben sadece imgeleri ararım, icat edip dururum. Fikir benim için önemli değil: Sadece imge önemlidir, açıklanamaz ve gizemli olan imge, çünkü hayatımızdaki her şey gizemlidir. Ben canlı ya da ölü olsun ötesini resmediyorum. Fikirlerimin ötesinde, imgelerle çalışıyorum...

Dolayısıyla benim için dekoratif bir anlam yok. Ben resim yapmıyorum: Resim gibi görünen nesneleri kullanıyorum, çünkü tesadüfen duyularıma uyan ifade biçimi bu. Kendimi yazarak, şarkı söyleyerek ya da tıpla da ifade edebilirdim...

Şiir bir nazım meselesi değildir. Evrende, görüş alanımızın içinde bulunması gereken şeydir o. Mikroskobunun başındaki bir bilim insanının çıplak gözle gördüğünden daha fazlasını görme biçimi. Ama bir zaman gelir ki o da belli bir noktada durur. Bana göre işte o noktada şiir başlar.

– *Yani soğuk tonları kullanmanız bir tesadüf değil, öyle mi?*

– Hayır, çünkü tüm bu gizemli evren soğuk. Ötenin boşluğunda herhangi bir sıcaklık hissetmiyorum. Ayrıca, algılanamayana bir anlam vermeye çalışıyorum ve bu içerik ancak soğuk olabilir.

– *Algılanamaz olanı resmetmek... Neden anlamı başka dünyalarda aramıyorsunuz?*

– Hayır, hayır, her şeyden önce bir Batılıyım. Mesela Japon oryantal güzelliği beni etkilemiyor. Benim ufuklarım burada, bu dünyada.

– *Size göre gelecek?*

– Hiçlik. Geçmiş, gelecek, onları görmezden geliyorum. Ben sadece şimdi için, modern insan için çalışıyorum, çünkü esasen şimdinin içindeyim. Her çağ, diğer çağların nasıl özümseyeceğini bilmediği kendi bilincini taşır. Geçmişi okuduğunuzda onu sadece kişisel manada anlarsınız, zamanın vizyonuyla değil de kendi vizyonunuzla. Bana gelince, benim için önemli olan şimdiki zamandır.

KAYNAKÇA:

Maurice Bots, *Silhouette: René Magritte*, *La Métropole*, Brüksel, 2 Temmuz. 1951 (W 364).

89

(Araştırmaya yanıt: MEVZUBAHİS BAŞKALDIRI)

1. Başkaldırı canlı insanın bir refleksidir ve bunu az çok akıllı gerekçelerle meşrulaştırmak zorunlu değildir.

2. Mevcut dünyaya başkaldırı bu dünyanın etkinliğine gönüllü katılmanın istenmediği anlamına gelir. Bu etkinlik, serserilerin ve budalaların hükmü altındaki bir etkinliktir. Bu başkaldırı aynı şekilde bu dünyaya aykırı ve onu değiştirecek şekilde hareket etmeye yönelik isteklilik anlamına da gelir.

La Révolte en question içinde, Paris, Le soleil noir, *Positions*, S. 1, Şubat-Mart, 1952, s. 68 (W 394).

Magritte'in yanıt verdiği araştırmanın metni: s. 57:

"1. Başkaldıran insanın durumu meşruiyet kazanır mı?

2. Sizce günümüz dünyasında başkaldırı ne anlama gelir?"

3 Ocak 1952 tarihli ekspres bir mektubunda Magritte soruyu ve buna cevabını Scutenaire'e iletir (ufak bir değiştirme ile: "hüküm süren bu dünya"); *yanıt vermek istiyorseniz haydi, sözünüzü sakınmayın, hem ekspresle yollayın. Öbür yandan, kullandıktan sonra kâğıdı yarın Vendredi'ye, Colinet'ye götürür müsünüz, konu ona hitap ediyorsa o da yanıt verebilsin... Hangisini yazmalıyız: Kadınlar çok heyecanlı ya da Kadınlar çok heyecanlılar???* (Ne Scutenaire ne de Colinet araştırmaya yanıt verir; verdilerse de yanıtları yayımlanmamıştır.)

1952 Ocak ayında Magritte Noel Arnaud'ya yazar: *Sevimli küçük İsa'yı*[1] *aldım, teşekkür ederim. Buradaki yavşaklar bu propagandayı iyi biliyor olsa gerek (Feltin'e*[2] *kulak*

verirsek tedavülden kalkmış). Dünya çapındaki yavşaklar üzerine bilgi noksanlığımızdan yana kendimizi avutmanın pek kolay olduğu doğru, kendimize rağmen imkanlarımızın son derece kısıtlı olduğunu kabulleniyoruz. "Kara güneş" adında, hakkında bir şey bilmediğim bir dergiden bir soru anketi aldım. Başkaldırı üzerine sorulan soruları yanıtladım... İşin sıkıcı tarafı şu ki Kara güneş, Camus'nün bir kitabı az zaman evvel yeniden gün yüzüne çıkmış diye[3] *başkaldırının güncel olarak mevzubahis olduğunu sanıyor sanki. Bunu tam anlamıyorum çünkü başkaldırı hiçbir surette N.R.F'nin bir yayıncılık işine bağlı olmaz, tabi elbette, bu yayımların neredeyse her zaman başkaldırtacak denli rezil olmaları hariç. Camus'ye gelirsem, bence, güzel bir çöplük...* (Magritte'in François di Dio'ya 3 Ocak tarihli yanıtının özgün hâli, Mart 1975'te Brüksel'deki Simonson kütüphanesindeki no:60 398 sayılı kataloğa taşınmıştır.)

KAYNAKÇA:

Maurice Rapin ikinci soruya tekrar yanıt vermiştir: *Aporismes*, s. 26 ve *Bulletin de la T.P.S* içinde, 1969, Ocak ayının ilk yarısında Maurice tarafından bu yanıt yorumlanmıştır.

NOTLAR:

1. *Le Petit Jésus*, "mahrem günlük" Noel Arnaud tarafından yayımlanmıştır, Paris, s. 3, 1951 Noeline özel.
2. *Le Petit Jésus*'un bu sayısında, 2. sayfada 8 Kasım 1951 tarihli *Le Monde*'dan bir kesit tasvir edilir: Mgr Feltin "din adamları sınıfına yönelik tedavülden kalkmış bir karşıtlığın" Fransa'da yeniden hortlatılmasından yakınır. Bkz. *Magritie et le Parti communiste*, II, 11. Not.
3. *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1. baskı 1951.

90

ZAFER GÖRÜSÜ

Oğul Napolyon, 1924'teki Namur muharebesini kurmaylarının ileri karakolundan izliyordu. Rengarenk üniformaların, havayı kızıla boyamış uçuşan korların arasından kendisi açıklıkla seçiliyordu. Sol elini beyaz esvabının bir boşluğundan içeri istemsizce bir hareketle karnının üzerine, evveliyatı olan ülserinin olduğu yere koymuştu. Patlayıcının biri beklenenden daha şiddetli bir sesle birdenbire infilak ediverince kurmayları içgüdüsel olarak geriye sıçradı. İmparator yerinden bile kıpırdamamıştı. O çetin mi çetin mizacı altında ne düşündüğünü tahmin etmesi olanaksızdı. Düşüncelerine gerçeklik hâkimdi, gördükleri üzerine "top güllesi bir askerin kolunu koparmış yine" diyordu kendi kendine.

Öğlen olmuştu bile. Mutfakta çalışan uşaklarla İmparatorun peşinden gelen tren sağ olsun, mükellef bir yemek –üç ara sıcak, iki çorba ve sağlam bir ana yemek– düşman ateşi altında hazır edilip muazzam bir porfir çanakta sunulmuştu. Ülserine karşın Napolyon, midesine düşkündü ve porsiyonları göz doldururdu. Yiyecekleri silip süpürdüğü sıra düşünmesi bilfiil ağırlaşmazdı, ağzını tam silmeden çoktan emirler yağdırıyordu: "Bir piyade birliğini buraya kaydırın, şuraya da bir tane, merkezimi kanatlardan çevirsin ve Hollandalı Kayzerin piyadelerini sağ kanattan kırsın." Yemeğin ardından muharebeyi gözlemlediği mevkiye geri dönmüştü ama yeşil sosun süvari pantolonunda bıraktığı leke göze batıyordu.

Akşam olacak, sonra bir gece istirahat edecek, derken temizlenmiş pantolonu yine Paul Eluard'ın imzası gibi kusursuz olacaktı. Dinlenecek ve saldırının başladığı saat hazır olacaktı. Cephane niyetine tütünü son kere içine çekip gecenin sakinliğinde kendine yakın altlarına değin ulaşan nihai bir patlamayla gevşedikten sonra gözleri kapanan İmparator, kişisel yatağıyla yakın temasta bulunmuştu.

F.A, S. 3, Haziran 1968.

A.g.e., Magritte'in Mariën'e yolladığı mektuba şu metin eşlik eder:

27 Ocak 1783 Pazar

Sevgili Mariën, Rouen'dan yolladığınız üç kartpostalı aldım; aralarından sonuncusu,[1] kenti az gerçekçi göstermek yerine kuvvetli bir Orta Çağ duygusu hissettirmesi bakımından yapıcı bir değişiklikle yüklü. Size kitaplar yollamak için bazı araştırmalar yapmam lazım ama beklerken şu okumayı yolluyorum: I.N.R'nin[2] felsefi incelemesinde yayımlanmış olan bir tefrika bu, ayrıca I.N.R'nin kimi kısımları belki iyice aklınızı başınızdan alabilir ve bu yazıyı, kişiliğimin dağılmaya başlamasının beni haftada iki kere gitmeye mecbur ettiği dişçinin duvarını süsleyen bir askeri gravürü düşlerken meydana getirdim.

Mariën Magritte'in iki çizimini araya katar: Metinle zamanları aynı olan melon şapkalı Belçika aslanı ve 1938 ya da 1939 tarihli ve 1936'daki tablonun bir kopyası: *Le Fair-Play.*[3]

Magritte 1926'daki bir guaj-kolaj çalışmasına bir "Napolyon" katar.

KAYNAKÇA:

Bussy, *Anthologie*, s. 121'de yeniden basılmıştır. Volker Kahmen tarafından yapılan Almanca tercüme, Kestner-Gesellschaft sergisinin kataloğunda (s. 52) yeniden basılmıştır. *La Destination*, 241. Mektupta da yeniden basılmıştır.

Görünen o ki Colinet'nin, Napolyon'u, bilhassa onun Feluy-Arquennes'den geçişini "yad eden" bir kız kardeşi varmış. Magritte Colinet'ye şöyle yazar 1957(?): *Pazar saat sekizdeki gelecek ziyaretimizde eğer kız kardeşiniz de orada olursa Feluy-Arquennes savaşı hakkında kendisiyle söyleşmekten memnuniyet duyarım. Bu muharebenin idare edilişini kuşkusuz izledi, hatta belki Napolyon'un bizzat kendisinin harekatları yönettiğini gördü. Tarihin muzaffer bir sayfası, kız kardeşinizin anıları sayesinde büsbütün yeniden açılabilir. Söz konusu safi anılar kuşkusuz ama anılar kız kardeşinizin ön yargısız bir şekilde ilgisini çekmiş olabilecek bu savaş hadisesini yad etmeye son derece yeterli. Tarihsel olayları kız kardeşinizin yardımıyla yeniden hareketlendirebilecek olma fikri beni şimdiden neşelendiriyor.*

NOTLAR:

1. 25 Ocak 1952 tarihli kartpostal. *Zafer Görüsü* öyleyse 27'sine denk geliyor. Mariën şöyle yazıyor: "Çağımızın rezilliğini duygusal olarak sansürlemek koşuluyla Rouen, mimarisi sayesinde Orta Çağı insana çok kuvvetli bir şekilde duyumsatan son derece sevimli bir şehir."
2. 23 Aralık 1951'den akabindeki 2 Şubat'a kadar, Alphonse de Waelhens, Institut national de Radiodiffusion'un (I.N.R) haftalık dergisi *Micro-Magazine*'de (350-355. sayıları), *Üniversite Radyosu, Bir inceleme*: *Varoluşçuluk* başlığı altında yayın yapar.
3. 9 Mayıs 1956'da Magritte Rapin'e şöyle der: *Halkın dikkatine "kask takmış bir sosis" sunduğum dönemde kılıç sorununu bu şekilde işledim* [*Fair-Play*'in taslağı] (*bisiklet pompası*). *Halk hiç de oralı olmadı.*

91

"Düşünüyorum da..."

Kimi tabloları makbul kılabilecek olana dair fikrim sayesinde, yeni araştırmalar düşünüyorum. Bu tabloların oluşumları, şu biçimde sunulan sorunlara getirilmiş çözümlerin kesinliğine bağlı: Bir nesne, herhangi bir konu, sorun diye ele alındığında söz konusu olan şey, buna karşılık gelen bir başka nesne bulmaktı. Bu sonradan bulunan ilkine, bir hayli karmaşık bir şekilde, gizliden gizliye bağlıydı ki bu bağ karşılığı doğrulama işlevini görüyordu. Eğer karşılık kendini dayatmışsa, iki nesnenin birlikleri elbette heyecan verici olacaktı.

İşte bu sorunlara, yakın tarihli tabloların yapımlarıyla neticelenen üç çözüm: "Çapkın", "su sorunu"na getirilen çözümün sonucudur. Bu tablo, denizdeki bir gemi biçimine bürünmüş suyu canlandırmaktadır. "Kalp Çarpıntısı" güle, gülün sapından büyüyen bir hançeri karşılık diye sunuyor.[1] Mercek altına aldıklarımın sonuncusu da piyano meselesi. Karşılayışın bana bildirdiği üzere, burada piyanoyla birleşmek üzere olan nesne bir nişan yüzüğüdür. "Mesut El" tablosu şu hâlde, kuyruğu zeminde dik duran büyük bir yüzüğün içinden geçen koca siyah bir piyanoyu canlandırıyor. Bu yüzük bir mutluluğun, bilhassa da piyano çalan bir elin mutluluğunun sevinçli ışımasını andırıyordu. Öte yandan, yüzük aracılığındaki tasvir, bu tasviri kat eden piyanonun kısmen sakladığı bir müzikal işareti, fa anahtarını anımsatmaktadır.

Bu aydınlanmalara sürükleyen araştırmaların nesnelere dair tersine çevrilmez, tek yönlü bir anlam bulabilmek uğruna olan girişimler olduklarını ben yeni fark ediyorum. Aslında soruları aydınlatan yanıtlar olmuşsa da yanıtlar sorularla aydınlatılmamışlardır. Eğer hançer güle karşılık geliyorsa, gül hançere karşılık gelmez; aynı şekilde su gemiye, piyano da yüzüğe karşılık gelmez. Bu gözlem, bundan böyle karşılıklar aramakla yüzleşmeye olanak verir. Bu karşılıklar aynı zamanda sorunlardır, evvelden sorun rolünde oynamış nesnelerce çözümlenmiş sorunlardır. Mümkün müdür bu? Sanki, insan iradesinin Edgar Poe tarafından Tanrı'nın

eserlerine atfedilen "neden ve sonucun tersine çevrilebilir olduğu[2]" niteliğe erişmesini gerektiriyor. Eğer bu niteliği kavrayabilirsek onun bize bir aydınlanma marifetiyle ait oluşu belki de imkânsız olmaz.

La Carte d'après nature, Brüksel, 1. sayı, Ekim 1952 (W 388).

Bu incelemeye dair Magritte Ernst Jünger'e şöyle yazar, 15 Ekim 1955: *Yayımladığım küçük inceleme, kompozisyonundaki ritim açısından epey sıra dışı. Bu incelemenin ("doktrinimin") yeni bir sayısını çıkarma fikri onu ne pahasına olursa olsun bilmeyi isteyecek olmaya bağlı değil; bu fikir öngörülmez olmalı sanki, hem bu şartla ancak bir değeri olabilir.*

13 Kasım 1953'te Gaston Puel'e şöyle yazıyor: *Tablolarımın "türeyişleri" hakkında La Carte d'après nature'ün birinci sayısında bazı göstergeler sundum. Bu göstergeler, "sorun" diye alınan herhangi bir nesnenin gönüllü ve bilinçli bir araştırma üzerinden elde edilmiş resimleriyle ilgili ("Çapkın"ın "su sorunu"na karşılık diye saptanması, tam isabetle söylediğiniz gibi meseleyi "çılgın hayranlığa" dayalı şekilde araştırmaktır. Pratikte bu, neredeyse her zaman aynıdır ve* [taslak] *çizimlerinden birinde, bir su formu fikrinin belireceği güne değin, suyu canlandıran çizimlerle geçen günlerin eline bakar, geriye kalan safi teknik çalışmadır.)*

Öbür resimler belki de "bilinçdışı" dediğimizin ürünleridir? "Sohbet sanatı" su üzerinden "Çapkın"a bağlanır. Su, aşk sözcüğünü oluşturur. Hem devasa bir taş yığını önünde konuşan iki kişinin olduğu yine "Sohbet sanatı" adlı bir diğer tabloda, taşlardan bazıları Rüya sözcüğünü meydana getirir. Bu resimler ya da bunların fikirleri bana göre sanki "verili"dir. Ağacın gövdesinden seçilen kısım, gelişigüzel seçilmiştir ve odunun kıymıkları var olmayı sürdürür. Tıpkı indirgenmiş anlamında fotoğrafın bu konu özelinde sağlayabileceği gibi tablo sayesinde bu konudan yana şüphe kalmıyor.[3] "Golconde" da anlık bir görünün tablosudur. Bu tablo "mekân sorunundan" yola çıkan bir araştırmanın sonucu olmuş olabilir.

Sanmıyorum ki rüya bu kadar açılsın,[4] hem aslında mesele önemli: Çapkın, rüyanın bir gerçekleşmesi diye görülebilir. Rüyadaki görüntüleri resmetmedeki realizmle, uyanıklıktaki yaşamın görüntülerini resmettiren kimsenin realizmini eş tutuyorum. Yazdıklarımızda bilhassa mutluluk verici bulduğum şu ifadeyi çok sevdim: "Bizatihi gerçekliğin elinden gerçekliğe şüphe düşürülmesi." Gerçekliğe dair sizden şunu düşünmenizi isterim:

"Varlık, yaşam, varoluş, gerçeklik, varlığın, yaşamın vs... yaratıcısına atfedilmelidirler" diyebilmek için "dünyanın yaratılmış" olduğunu kabul edelim.

Yaratımın bir neden ve bir yaratıcı icap ettirmediğini anlayabilmemiz bakımından, düşünme tarzımız alışıldık düşünceden ayrılır. Yaratıcının, varoluşu, yaratıcıya varoluş atfetme mecburiyetinde olmaksızın yarattığını anlayabiliyoruz...[5]

Aynı ayın 18'inde, aynı kişiler arasındaki mektuplaşma: *Bu hususta yaratıma gelirsem, hâlihazırda fikrim öyle ki dilin mantık kuralları değişebilirdi (ama ben bunu kabul etmiyorum) ve mesela şunun gibi bir cümle yazabilecektik: "Dünyanın yaratılışı bir yaratıcıyı şart koşmaz." Dil düşünceye şans tanıyabilirse, dilin bir başka mantığı ("paradoks" diye adlandırmaya alışkın olduğumuz) düşüncenin şartlarına daha iyi tekabül ederdi. Düşünce hep aşıldıysa, bunun sebebi düşüncenin aşılmaz bir noktaya erme isteğidir. Devinim düşüncesini aşmak zorundayız. Bu konuda, bence, hâlihazırda neticesi dilde bulunan, bildik sözlere kuşkusuz benzeyemeyen bir duygu söz konusu. Bu duygu "dünyanın yaratımı vb..." sözlerin ihanetine uğramasa da başka sözlere olanak verir.*

"Le Viol" [taslak] *(bir kadın bedeninin bir yüz olarak resmedildiği) tablomu bilir misiniz? Sizdeki çizim fikriyle –bir kadın koluna dair bir ayrıntının, kadına dair müstehcenlikle yargılanan bir başka ayrıntının yerine geçebileceği fikriyle– az alakalı görmüyorum. Kendime şunu soruyorum: Birinci ile sonuncu arasında, bir anekdot anlatan ara çizimler çok mu faydalı? İki çizim olsun, birinci, bir bedenin katlanmış kolları ve ikinci "boşlukluymuş" gibi görünen bu katlanmış kol kısmı, çizimler bitişik olsa da bir hikâye içine yerleştirilmişken sahip olacaklarından daha fazla güce sahip olmazlar mıydı?...*

23 Temmuz 1958'de Magritte Bosmans'a şöyle yazar: *Hâlihazırdaki "meselem" kendime, bir tabloda bir sandalyeyi (konu olarak) nasıl göstereceğimi sormama dayanıyor –ki siz tam da sandalyelerden ve mimozalardan bahsediyorsunuz. Bunun benim sorumu, şeyi, nesneyi bir sandalyeyle bir araya gelmek üzere –öbürlerinin arasından ayırıp– keşfederek yanıtlaması söz konusu. (Kafes için bu şey bir yumurta, bir şemsiye için bir bardak su, bir kapı için sığıp geçebileceğimiz bir aralık, vb...)*

Aynı zamanda bkz. *Hayat Çizgisi*, I ve II, *Görünür Şiir. La Carte d'après nature* ve *La Destination* 261'den 265'e kadar olan ve 272'den ve 274'e kadar olan mektuplar.

KAYNAKÇA:

Lucienne Plisnier başlıktaki metni bütünüyle yeniden yayımlar: *Chroniques des arts et des lettres, La Lanterne* içinde, Brüksel, 20 Kasım 1952. *Dear Paul Neuhuys*, Koleksiyon *Ou*, S. 7, Ingatestone, s. 63.

NOTLAR:

1. J. Wergifosse, *Les Sensations depayees* (*F. A.*, S. 104, Ocak 1974) içinde *Menottes de Cuivre* hakkında 1945'te yazar:

   "Çiçek, çekilmiş hançer,
   hançer, yumuşak başlı çiçek..."

2. "Tanrı'nın kombinasyonlarında, onu hangi şekilde görmekten zevk aldığımıza bağlı olarak nesne, ardı ardına tasarı ya da nesne olur ve bir nedeni daima sonuç diye ele alabileceğimiz gibi bunun tersini de yapabiliriz, öyle ki bu ikisini asla tamamen birbir-

lerinden ayıramayız." *(Eurêka on Essai sur l'univers matériel et spirituel)*, Baudelaire tercümesi, s. 204, Michel Levy.

3. *Travaux d'Alexandre*'ın siyah beyaz kopyalarına dair, bu kıymıklar aslında kıvılcımlar olarak görülebilir.

4. 8 Haziran 1962'de Magritte Bosmans'a şöyle yazar: *Öyle görünüyor ki şu "rüyada gelen" fikirler, bir tek kendini rüya diye ortaya süren dünyayı alakadar ediyor değil. Eğer farklı dünyalar olduğuna inanıyorsak bunların gerçek "dünya"da hiçbir değerleri olmazdı. Demek ki kendini rüya diye ortaya süren dünya, rüyanın ve gerçekliğin dünyaları olmak üzere iki ayrı dünya vardır anlamına gelmez. Düşünce, ne uykuda uyanık olduğundan fazla "rüya görür" ne de uyanıkken zorunlu olarak uyanık hâlde olur: uykudayken apaçık bir görüşü ve istisnai bir uyanıklığı olabilir: uyanıkken keşfettikleriyle tıpatıp aynı, büyük değeri haiz şeyleri uykuda da keşfedebilir.*

   Düşünce, uyanıkken de uykudaki kadar avanak –ki neredeyse daima öyledir– olabilir. Uyanıklıkta düşüncenin ne denli beyhude davrandığına dikkat çekerek uykuda da neredeyse her zaman bu beyhudelikten aşağı kalmadığını kabullenmek lazım. Hem kâbus, uykuda olduğu kadar uyanıklıkta da sürüp gider. Düşüncenin, herhangi bir anda esini olabilir demek, uyanıklık ya da uyku müddetleri düşünceye katiyen bir şey eklemez demektir. Böyle derken uyku ve uyanıklığı güya aydınlatıcı bir değeri haiz, kurmaca şeyler yapıveririz (sanki "yatmak" ya da "ayakta olmak" önemliymiş gibi)...

   8 Mayıs 1962'de Magritte kendisine evvelden şöyle yazmıştı: *Sürrealistlerin rüya öykülerinden zevk almalarıyla aykırı biçimde ben, bu öykülere kayıtsızım. Kim bilir belki "tablolarımın rüya oldukları" hükmü bu kayıtsızlığımda bir yer tutuyor, bu hükme daima pek az bir değer verdim. Doktorların rüyadan çıkarları olmadığını iddia etmiyorum, rüya da penisilin de doktorların çıkarınadır.*

   Magritte, Volker Kahmen'e yazdığı 29 Haziran 1967 tarihli mektubunda Kahmen'in rüya kelimesini "*Arnheim Hanesi*" metninden "çıkarmasını" ister ve şöyle ekler: *Rüya gerçeklik-altı şeylerdendir, yani rüyada hiç şiirsellik yoktur. Şiir, yetersiz "gerçekliğe" heyecan verici bir anlam katar, şiir, sürreallite türünden bir şeydir. Şiir, evrensel gizem duyuşuna karşılık gelir.*

   21 Temmuz 1945'te Franz Hellens'e şöyle yazar: *"İkinci Yaşam" [İkinci Yaşam ya da Anahtarsız Düşler,* Brüksel, Sablon, 1945, Magritte'in kapak çalışması, W 221] *eserinizin daha bütünlüklü bir okuması sonrasında, bu eserin yayımlanmasında payım olmasından pişmanlık duyuyorum. Rüyaya dair fikirleriniz, benim net bir şekilde karşı çıktığım bir zihin yapısına ait fikirlerdir.* Bkz. *La Destination,* mektup 153, 11 Ocak 1946.

   Daha 5 Şubat 1949, Goemans'ın makalesi vesilesiyle: *Magritte et ses tableaux parlants, Beaux-Arts* içinde, 11 Şubat 1949, *Œuvre* dahilinde yeniden basılmıştır, s. 178-180 (W 321 a) Magritte, Scutenaire'e şöyle yazar: *Şu belki dikkat çekilmesi gereken bir nokta ("Güzel Sanatlar"da gelecek hafta yayımlanacak olsa gerek, Goemans'ın bir notunu okumak bana bunu düşündürüyor), resmim özelinde "rüya" kelimesi istismar ediliyor. Rüya mecrasının saygıdeğer olmasını pek tabii istiyoruz ama çalışmalarımız, tam tersine, rüyalar aleminden çıkma değil.*

   Söz konusu olan "rüya" ise bu, uykudaki "rüyadan" bambaşka. Buradaki, tam tersine pek "iradi" olan bu "rüya"larda rüyaya doğru seğirtirken hissettiğimiz gibi olan duygu-

ların belli belirsiz oluşlarından eser yoktur. Üstelik, rüyadaki görüntüler olarak geçen, kimi kimselerin yakınındaki görüntüleri bana araştırtan bu irade, mümkün olan en çok ışığa *sahip ve böylesi ışığı oluşturmaya dayanan biz bazılarının iradesidir. (Goemans bu konuda şöyle der: rüyalar bizi uyutmak için değil, uyandırmak [ya da uyanmak] içindir).* Bu mektup günümüzde tıpkıbasım olarak kayıtlıdır: Scutenaire, *Avec Magritte,* 1977, s. 106, Bkz. Eluard: "Bir rüya anlatısı şiir olarak ele alınmaz", *Donner à voir,* 1939, ayrıca bkz. *Gurur Duyuyordu...* ek, not 1.

5. Bkz. *Mallarmé'nin Ölümü...*

Magritte Colinet'ye 1957 Eylül'ünde şöyle yazar: *Çok söyleşmek lazım, çünkü bu kavrayış benim için tamamen bağıl bir anlamı hariç, epey anlaşılmaz şeye döndü. Böylelikle Tanrı, büsbütün bağıl zorunluluklar bakımından "zorunlu"dur. Tanrı'nın mutlak suretle zorunlu olması için dünyanın mutlak suretle zorunlu olduğunu ciddiyetle düşünebilmemiz gerekirdi. (Ancak dünya mutlak suretle zorunlu olursa, Tanrı fuzuli olur.)*

92

TANINMAYAN BÜYÜK BİR RESSAM: PERMANTIER

Armand Permantier'nin tabloları, bu tabloları safi şiddetli bir coşkuya denk düşürme kaygısıyla, tek yönlü bir şekilde anlaşılmıştır.

Resimlerin dışına serpiştirilmiş nesnelerin gözlerine sunduklarına eşdeğer biçim ve renkler kullanan klasik ressamların aksine Permantier, resimsel dili yalnızca gökyüzüne eşit bakma hakkının sarhoşluğu içinde hayal ettiği resimlere benzetir.

Her ne kadar Permantier, iyisiyle kötüsüyle toplumca ileri sürülenlerin –ki aralarında pek de fark gözetmez– hepsine ayak uyduracak güçteyse de örnek alınası yaşamı ona, hiç değilse, pek saygıdeğer ve pek sahici bir teveccühü hak ettirtir. Çalışmalarına gelirsek, duygu değerleri haricinde bu çalışmalarının bir değeri yoktur, bilindik, kayda değer bir gecikmenin ardından halk, belki bir gün onlara hayranlık duyacaktır.

Magritte bu başlık altındaki derleme-kitapçığa katılır (Brüksel, Kasım 1952 – W 398), aynı zamanda bu başlık altında Paul Colinet, Maurice Cremones, Edmond Kinds, Marcel Piqueray, Scutenaire ve Robert Willems'in metinleri de toplanır.

Permantier üzerine bkz. Christien Dotremont: *Armand Permantier ou La misère et la liberté, Lettres françaises* içinde, Belçika yayını, 5 Ağustos 1949, *Phantômas,* S. 44, Mart 1964; Jacques Collard, *Pourquoi pas?* içinde, s. 2837, 12 Nisan 1973, s. 168-169; E. Kinds, *a.g.e.,* s. 11-12.

Magritte'in Permantier (1936) tarafından yapılmış bir portresine rastlarız: Scutenaire, *Mes Inscriptions* (1945-1963), Brüksel, Brachot & Gutt, 1976, s. 149.

KAYNAKÇA:

Permantier'nin sergi kataloğunda bu metin yeniden basılmıştır; Brüksel, Galerie Brachot, 6 Nisan 1973.

Permantier'nin sergisine davetiye olarak sadece ilk cümle işlenmiştir, Brüksel, Galeri du Verseau, 21 Mart 1956 (W 518). Magritte haricinde, bu davetiyedeki ortaklar: Paul Colinet, E. Kinds, Marcel Lecomte, M. Piqueray ve Scutenaire.

93

"Gece Yarısına Doğru..."

Gece yarısına doğru, yolcularla tıka basa dolu Ulm ekspresi geçtiği sırada, uyku mahmuru Monsieur Rumineau, odasındaki aynalı elbise dolabında bir ışık parıltısının aksini görür.

Doğramacıların ve ağaçların mutsuzluğu düzene sokmak üzere var oldukları fikri, bu adama koyvermişlik duygusuyla şöyle dedirtiyordu: "Karım şimdi tabutunda.[1]"

Bir tuğgeneralin yöntemli sükuneti, stratejik güzelliklere zaafı, insanın büyüklüğünden ve kahramanlığından yana şiddetle tavsiye ettiği tercihleri, filozoflara karşı da boş değildi. Sert bir asker, Sokrates'in zehri nasıl içtiğini görmezden gelmezdi ama Sokrates zehri içerken mezbahadaki bir sığır gibi anırsa gücenirdi. Talebelerinin örnek aldığı bir asker keşişin başına böylesi gelmiş olsa gerek, gerçi o bilinemez bir bilinmeyenin[2] düşüncesine birdenbire fırlatılmış bir taş kadar zayıf, insanın daha felsefi bir örneğiydi.

La Carte d'après nature içinde, S. 2, Aralık 1952 (W 388).

KAYNAKÇA:

Bussy: *Anthologie*, s. 119.

NOTLAR:

1. Bkz. *Bir Halk Adamı...*, Basel ekspresi yerine Ulm ekspresi kullanılır.
2. Bkz. *Zafer Görüsü.*

94

YUVARLAK-KARE

I. Perde

Kont (bir gezintiden döner). – Paltomu kaybettim.

Kontes – Eyvahlar olsun! Sanki bir rüyadayız. Sahi, uyanık mıyız? (Uşağı çağırır:) Baptiste! Baptiste! (Baptiste gelir). Ah işte geldiniz, rüya mı görüyoruz yoksa uyanık mıyız Baptiste?

Baptiste. – İkisi de olabilir Madam Kontes, sizin safi zihnimin bir yaratımı olmadığınızı akılcı bir şekilde ispat edemezdim.

II. Perde

Kontes (Kont'a hitaben). – Hayır, bugün olmaz, meşgulüm.

III. Perde

Kont (Baptiste'e hitaben). – Her ne kadar farklı dünyalardan olsak da Baptiste, sizinle tensel bir münasebete girme ihtiyacı duyuyorum.

Baptiste. – Pekâlâ, Mösyö Kont ama öncelikle siz yer açmak için kakamı yapmalıyım.

Perde kapanır

Les Lèvres nues içinde, yeni seri, S. 2, Aralık1969, s. (4).

Editörün notu: Bu metin Marcel Mariën'e yazılan 9 Aralık 1952 tarihli bir mektuba dayanıyor, o mektupta şunlar göz önüne alınsın diye belirtilmiş: *[La Carte d'après nature] için 4. ya da 5. sayı niyetine bir tiyatro oyunu yayımlamayı hedefliyorum: yuvarlak-kare*. Sonra Magritte yukarıdaki oyunu ekler ve şöyle tamamlar: *"tam isabetli" olmanın bir hayli uzağındaki bu proje, kuşkusuz kritik soruya, çalışmanın devamının gelip gelmemesi gerektiği sorusuna direnebilecek bir sıklette değil. Size bunu bir tiyatro gösterisine sıkılmadan çabucak tanık olasınız diye sunuyorum!* (*La Destination* içindeki 264 sayılı mektuptur bu.)

Dünyanın Anlamı dâhilinde Magritte "yuvarlak-kare"yi "imkânsız oldukları hükmüne sağduyuyla varılan imkânsızlıklar"dan biri olarak alıntılayacaktır.

Bkz. Regine Van Belle: *Le Théâtre dadaïste et surréaliste en Belgique*, yayımlanmamış anı, Anvers, 1973-1974, s. 52-54.

KAYNAKÇA:

Bussy: *Anthologie*, s. 122.

95

EŞYA DERSİ

1. Ortada bir nezaket yoksa da şapka çıkarıldığını görmek mümkün.
2. İki eş görüntüden birini seçmek, eğer hiçbir tercih yerinden oynatılmaz, bu seçim terazisinin bir yanında ağır basmazsa, mümkün olmaz.
3. Bir görüntü, izleyicisini zaman zaman ağır bir şekilde zan altında bırakabilir.
4. Herhangi bir konu, bir meseledeki soru olsun... ve tam isabetli yanıt ilk konuyla gizliden gizliye bağlı konunun araştırılmasıyla bulunsun... bunlar bir arada, yeni bir bilgi sağlarlar.
5. Kesinlik aklı, kesin olmamaktaki hazza engel olmaz.
6. Bir nesneden ne kadar uzak olursak olalım, ondan asla tamamen ayrı olamayız.
7. Gölgenin bilinmeyen bir görüntüsü, aydınlığın bilinmiş bir görüntüsü marifetiyle adlandırılır.
8. Bir kâğıt üzerindeki çizgiler, kelimeler ve dağınık renkler her ne olursa olsun, elde ettiğimiz figür daima anlam dolu olur.

Rhétorique, Tilleur-lez-Liege, S. 7, Ekim 1962: *Leçon de choses. Ecrits et dessins de René Magritte* (W 833).

Özgün metinler Bay ve Bayan Deknop-Cornélis'e aittir. *Retorik* baskısı çizimleri ve metinleri tıpkıbasım yayımlar, tabii şunlar hariç: "Bu görüntü, hareket ve durağanlık delisi olanların hoşuna gitmeyecek", *Le Sorcier* tarafından resmedilmiş ve basıma gönderilmiştir, kapak s. 2.[2]

Daktilografi edilmiş bir versiyon ya da daha ziyade İngilizce bir tercüme mevcuttur: *Lessons by observation. Writings and designs* (*drawings* diye düzeltilmiş). Bu versiyon önermeleri şu düzende sunar:

1. *Le Sorcier* 3, 4, 5, 6, 7, 8 ve 2:

Ortada bir nezaket yoksa da şapka çıkarıldığını görmek mümkündür:

dışsal şey içsel şey yukarıdan ve aşağıdan görünen şey

Bu görüntü hareket ve durağanlık delisi olanların hoşuna gitmeyecek:

Sihirbaz

Bir görüntü, izleyicisini zaman zaman ağır bir şekilde zan altında bırakabilir.

Herhangi bir konu bir meselenin sorusu olsun... ve tam isabetli yanıt ilk konuyla gizliden gizliye bağlı konunun araştırılmasıyla bulunsun... bunlar bir araya geldiklerinde, yeni bir bilgi sağlarlar.

Şanslı el.

Kesinliğin anlaşılması, kesin olmamaktaki hazza engel olmaz.

Oturan figür

Birisi bir nesneden ne kadar uzak olursa olsun ondan asla tamamen ayrı olamaz:

Nesnenin hâlihazırdaki görüntüsü aşağı yukarı gerçeğe sadık algılama tercih edilen odak noktası

Gölgenin bilinmeyen bir görüntüsü, aydınlığın bilinmiş bir görüntüsü marifetiyle adlandırılır:

Esclarmonde'un atlı karıncası.

Bir kâğıt üzerindeki çizgiler, kelimeler ve dağınık renkler her ne olursa olsun, elde ettiğimiz düzenin daima bir anlamı olur.

Birbirine eş iki görüntüden birini seçmek, eğer yerinden edilmiş bir tercih bu seçim terazisinin bir yanında ağır basmazsa, zerrece mümkün olmaz.

Eşya Dersi Magritte'ten, 27 Aralık 1952 tarihinde, Breton tarafından 1954 *Flair* Almanağı için talep edilmiştir. Breton, 1929 tarihli *Kelimeler ve İmgeler*'in kısmen yeniden basımlarını telkin ediyor ve ekliyordu: "Ama kayıtların İngilizce olması gerektiğini unutmayınız." 11 Ocak 1953'ten itibaren Breton, iki küçük guaj çalışmasıyla beraber "*Dersler*in renkli sayfalarının", Paul Colinet'nin kitap kapağı işlemesinin ve Robert Willems'in çizimlerinin dâhil edilmesini bildirir. Breton, 8 Temmuz 1960'ta Magritte'e yazdığı bir mektupta "resim altı yazılarıyla beraber renkli çizimlerin olduğu *Flair* dergisinin hiç çıkmamış olan özel bir sayısında gözükmesi gereken sayfanın diğer çifti" konusuna geri döner. *Retorik*'in 8 numaralı çiziminin içindeki yazıların İngilizce olduğunu belirtelim.

Magritte'in Edward James'in sekreteri Bayan Paige'den "resim altı yazılarının" tercümesini istediğini düşünüyoruz. Breton'a böyle hızlı bir yanıt gelmiş olması, her ne kadar, örneğin *Esclarmonde'un Atlı Karıncası*'nın bilindik bir icrası ancak 1953'e kadar uzansa da bizi böyle bir bütünün önceden hiç değilse kısmen var olduğunu düşünmeye itiyor.

Magritte'in bir tablosunun başlığı (1947) olan *Eşya Dersi,* Luc de Heusch tarafından 1959'da Magritte üzerine çekilen bir filmin başlığı da olacaktır.

KAYNAKÇA:

Tıpkıbasım olarak yeniden basılmıştır, Catal, *Alt. att*, Magritte Sergisi Kataloğu: Stockholm, Moderna Museet, 1967, s. 14-15 (yazılar İsveççe). Önermeler 3, 1, 6, 5 ve 8 şeklinde düzenlenmiştir. Suzi Gabik: *Magritte*, s. 10, 12, 103, 136 ve 144.

NOTLAR:

1. 1963 Aralık ortalarında Bosmans'a bir mektubunda Magritte şöyle yazar: *Yazıyla ayakta duran bir kişilik fikrine dair: kişi oturur, oturmak kelimesi şunu demek ister: bir yere oturur, yani* tam anlamıyla *oturur, mâtrak ("mecazi") bir anlamda değil, bu oturuş "konforlu, müreffeh vb. bir şekilde yerleşmiş olmak" anlamına gelir.*

   Sadece somut anlamın kale alınması alegoriyi (mecazi anlamı) dışlar.

   Somut anlam, sözlük boyunduruğu altında olmayan kişisel dile aittir. Bayağı dil ile özgüllüğün gizemli dilini ayırabilecek bir ruhun mevcudiyetini gerektirir.

   Bayağı dil, kelimeleri yaşamdan mahrum kılan ölü dildir.

   Özgüllüğün dili, "söz hakkını sözcüklere verir", hem de onlara hiç söyletmediklerini söylettirirken.

   Rapin'e mektup, 14 Nisan 1958, *La pensée et le langage;* ve Descartes, *Aklın Yönetimi İçin Kurallar,* XII.

2. G. Puel'e yazdığı 4 Kasım 1953 tarihli mektubunda Magritte şöyle der: *"Sihirbaz" aynı zamanda yaratıcısının "oto (hareketli) portre"sidir.*

96

"Alametler..."

Sahtekârlığın ve budalalığın alametleri kendilerini göstertir, duyurur, boylu boyunca yaşama dokundurur. Görmenin kendini pervasızca vazedebileceği kimi yerler bu hiçliğin elinden kurtulur. İşte bu yerler, nesnelerden üretilen fikirlerdir ve René Magritte'in tablolarına benzerler.

Magritte sergisine stensil kâğıttan davetiye, Verviers, 14-26 Mart 1953 (W 427).

KAYNAKÇA:

Liège'deki Magritte sergisi için kataloglar-davetiyelerde yeniden basılmıştır (bir değişiklik: "hiçlik – bu yerler..."), Galerie du Carre, 12 Eylül 1953 (W 433) ve Brüksel, Galerie de la Sirène, 17 Ekim 1953 (W 436).

97

PROTAIS

Paris doğumlu (1815-1890), Fransız ressam Protais (Alexandre-Paul) oldukça sahici ve güçlü askerlikle ilgili tabloların yaratıcısıdır: Kare Taburu, İki Yaralı, Taarruz Öncesi Sabah, Muharebe Sonrası Akşam ve panoramalar vb. (Larousse).

SÖZLÜĞE İLAVE

Savaş hikâyelerinin daima savaşın öldürmedikleri tarafından anlatılması, gençlerin eğitimi açısından hazindir.

L.S.[1]

Protais bilindik hataya ortak oluyor, büyük katliamlara uygarlaştırıcı bir rol yüklüyordu. Üstelik uygarlık, bunun tam tersi şekilde, savaşçıların yol açtığı hasarlara ve bu hasarları onarmakla geçen zamana rağmen oluşmuştu. Protais burada, tıpkı kendini sağlama alan diğer kimseler gibi kuşkusuz kişisel avantajlar bulmaktaydı. Askerî böbürlenme olmasa millî katillerin gerçek yaşamları gün yüzüne çıkardı. Protais, karın yarma, göz çıkarma, boğma, canlı canlı gömme, hızlı öldürme tablolarını yaparken, 1850'de hâlihazırda, silah kuşanmış parazitlerine alkış tutmaktan hoşnut, azımsanamayacak sayıda tebaayı barındıran bir toplumdan yararlanmaktaydı. O zamandan beri araç gereçler mükemmelleşse de askerî faaliyetler hep aynı kaldı, daha kocaman bir bilimsel pitoresk hariç tutulursa, günümüzdeki bir Protais, 1850'lerin Protais'inin eserlerine özünde bir şey eklemezdi. Bu sefaletlerin onurlandırıldığı bir toplum, varlığı her kılığa bürünen askeri oluşumlar tarafından tehlikeye sokulmuş uygarlığın sonucudur: üniformalı cellatlar ve ceketli idareciler. Protais bu suçun bir kanıtıdır. Boş gezen ve çalışan sivillere gelecek

olursak: emekçiler, müzisyenler, kunduracılar, işlemeciler, yazarlar vb., tüm bu kimseler askerî gücün zorunlu bir fayda sağladığını ya da zaruri bir kötülük olduğunu düşündükleri nispette bu suça ortak olurlar.

YENİ BİR SORU

Hazların çeşitliliği, sohbet güdüsü gücünden bir şey kaybetmeden varlığını sürdürsün diye her yola başvurulduğunu apaçık gözler önüne sermektedir. Falanca biçimdeki doyumu tercih etmenin ta kendisi, hâlihazırda bir hazdır: yeryüzünde pek az bir yer tutan aklıselim kimse, dünyayı kana ve ateşe bulayan muzıra karşı durur; aklıselim kimse, zorbalıktan dehşete kapılmasa ya da onu hor görmese de aklı budalalığa yeğlemeden yapamaz. Ancak bu bir soru sordurur: Şayet sohbet güdüsü tatmin arayışıyla çakışırsa, bu güdü, bu arayışın ne nedeni olabilir ne de onu açıklayabilir. Bireyin, tıpkı bir makinedeki yay misali, acıyı ya da hazzı çektiğini ya da ittiğini gözlemleriz. Tıpkı yayda olduğu gibi bireyde de onun tartışmasız boyun eğdiği bir güç bulunur. Ama bu gücün kendi yasasından başka bir sözü dinlediği vaki midir?

Şimdi yazarken hiç kuşkusuz bu yasaya boyun eğmekteyim ve bundan edinmeyi umduğum ya da tecrübe ettiğim tatmin, bilindik bir duygu. Ama olup bitenler bundan az tuhaf değil; bir işlevi bilinçli bir şekilde başarıyla yerine getiriyorum, tek bildiğim şu: "Bu yasadır." Öyleyse az bir şey biliyorum. Öte yandan, bu yasa marifetiyle olan davranışımın bilinçli olması, hem bu yasanın tam olduğu gibi olması zorunluluğunun bilincinde hiç olmayışım, bu yasayı sorgulamak için yeterlidir, üstelik, aynı zamanda bu yasaya bilinçdışı riayet etmelerine karşın, akıl yürütmelerinin zorunluluğundan yana ikna olmuş bireylerin alışılmış davranışlarını sorgulamak için de yeterlidir bu.

Temps Mêlés, Verviers, S. 3: *Le Calumoet de la paix,* Mart 1953, s. 14-15, (W 413), Verviers'deki Magritte sergisi vesilesiyle yayımlanmış derlemedir. 9 ve 11 Ocak tarihlerinde A. Blavier'ye ve Mart 1953'te Jane Graverol'a yazılmış mektuplardan oluşur. 11 Ocak mektubunda şöyle denir: *Verviersli böğürtülerden ötürü sizden öcümü almak ve sizin gaz şirketi kadar faydalı ve zorunlu olduğunuzun hakkını teslim etmek üzere ben fıçınızdaki Danaidlerin yanında yerimi alacağım.*

Bkz. *La Destination*, 262. Mektup, 20 Ekim 1952.

KAYNAKÇA:

Protais İngilizce tercümede yeniden basılmıştır, Suzi Gablik: *Magritte*, s. 186. Çizim (koltuk değnekli Protais) *La Destination*, s. 297'de kopya edilir.

NOT:

1. Louis Scutenaire. Bkz. Boris Vian: *Lettre sur les truqueurs de la guerre.*

98

NAT PINKERTON

Özel dedektif bürosuna ulaşır. Bir ziyaretçi, dedektifin yardımcısınca kendisine takdim edilir. Ziyaretçi gidince dedektif yardımcısına talimatlar verir. Yardımcısı, bir silahı omuz askısındaki yerine sokup bürodan ayrılır. Dedektif bir sigara yakar ve bir mektup kaleme alır. Öğleye doğru, atıştırmak üzere bir restorana gider. Yemekten sonra bir gezintiye çıkar ve alışkanlığı olduğu üzere karşılaştığı herkesi zihnen fotoğraflar. Sabahki ziyaretçisinin bir bankta oturmakta olduğunu fark eder. Bir kitapçının önünden geçtiği sırada, bir kitap satın alır, akabinde bürosuna gitmek üzere yola koyulur. Pardösüsünü ve kasketini çıkardıktan sonra bir sigara yakar ve az önce almış olduğu kitabı okur. Yardımcısı gelir ve rapor verir. İki kadın, yardımcısı tarafından takdim edilir ve kadınlar hikâyelerini anlattıktan sonra yardımcısı onlara kapıya kadar eşlik eder ve dedektifin vereceği talimatları almak üzere geri döner. Gece yarısına doğru dedektif bir tutuklama gerçekleştirir: Tutuklanan, öğleden sonraki ziyaretçi kadınlardan biridir. Kadın, bir akrobatla evlilik dışı bir ilişki yaşıyordur. Akrobat, sabahki ziyaretçinin dedektifi araştırsın diye tuttuğu hırsızlığa yardım ve yataklık etmiştir. Yardımcı büroya geri döner, rapor verir, dedektifin dikte ettiği, ziyaretçisinin ödemesiyle ilgili bir notu kâğıda döker. İş gününün sonunda yardımcı, bir yemek yiyip uykuya yatacağı pansiyona varır. Dedektif evine doğru yola çıkmadan evvel, acemilerle bir iki el kart oynayacağı sakin bir kafenin yolunu tutmuştur. Dokuz buçuk gibi evine varır. Karısı ve kaynanası onu yemek odasında beklemektedirler ve hep beraber bir parça et ve garnitür sebzelerden oluşan bir yemek yerler. Dedektif, ailesinin yanında işinden bahsetmez. Karısının ve kaynanasının kendilerine uygun roller oynayacakları bir tiyatro draması yazmalarında onlara yardımcı olur. Yatma vakti geldiğinde hanımefendileri öper ve dinlendirici bir gece uykusu çekeceği kendi odasına geçer.

La Carte d'après nature içinde, s. 4, Nisan 1953 (W 414).

Ayrıca bkz. *Nick Carter* ve *Goossens Söyleşisi.*

Bu 4. sayı Paris'te basılmıştır. Aslında Magritte N. Arnaud'ya 3 Mart 1954 tarihinde şöyle yazar: *En son sohbetimizdeki ticari bahis gereği, size "La Carte d'après nature"ün 4. sayısını basmanız için çizimi ve metinleri gönderiyorum. Ayrıca bir provizyon da mektuba ekliyorum.*

Maketin gönderilme aşamasında Colinet Magritte'e katılır: "Magritte'in harikulade metninin başlığı da bazı tipografik araştırmalara konu olmalı. Hangi araştırmalar bunlar? Bu yazının sanki hepten gaz lambası ışığında aydınlanmış olduğunu ve sanki XVIII. yüzyılın rezalet burjuva öykülerinin olanca yerlerinden çekip yıprattığı duvar kaplamaları arasından baş göstermiş olduğunu bilhassa hesaba katarak bunun yanıtını bulacaksınız. Bu yazıdaki sözcükler arasında soğukkanlı ve neredeyse ezici bir eş ağırlık hüküm sürmektedir. Öyleyse bir başlığı, resmî gazete karakterleriyle oluşturulmuş bir metnin üzerinde konumlandırıyorum. Bu başlığın, kendi soylarında iyice yerleşmiş olan temel imkânları, bu imkânların altında yatan soluk bir kan kırmızısı eşliğinde, onların endüstriyel eserlerini ya duman altı bırakıyor ya da kirletiyor."

22 Mart'ta Magritte Arnaud'ya şöyle yazar: *İçimi şimdilik ferahlatan haberlerinize müteşekkirim, değil mi ki anjin hastalığı ölüme götürmedi. Aslında siz de fark etmişsinizdir, eşimin de pek çok defa başına gelmiş olan Vincent'inki misali belalı bir anjinden cahil kimselere söz açmazsınız. Durum ne olursa olsun (her ne kadar bu konuda daha fazla konuşabilecek olsak da) hastanın hastalığın sonuna vardığını duyurabilmek mutluluk verici, hem La Carte d'après nature yakında çıkacak öyle değil mi?*

Sevgili Arnaud, imkanlarınız nasıl el veriyorsa öyle yapınız. Size verdiğim esin "'harfiyen" kompozisyon değil, "anlamı"... Eğer bir gecikme öngörüyorsanız, "Mart" lafını "Nisan" yapmak (karttaki başlığın üstünde yazıyor) gerekecek. Çünkü bu Harita Mart'ta çıksın diye aşırıya kaçan bir gayret sarf etmenizi istemem.

Finans konusunu masaya yatırmanız büyük incelik, bu benim yumuşak karnım ve umarım fırsatım olduğunda, zihinsel esvabı iyi biçilmiş bir girişim sayesinde, keyifli bir heyecan yaşatacağım size. Ayrıca bkz. 1946'da Colinet'ye mektup, *Güneş Tartışması,* 7. Notta alıntılanmıştır.

KAYNAKÇA:

Bussy: *Anthologie*, s. 120 ve Gablik: *Magritte*, s. 188.

99

M.'NİN FAYDASIZ RESSAMLIĞI

Bir insanla bir bulutun farkları olduğunu kabulleniriz. Hem bilim, bulut olgusunu kolayca meydana getirmeyi bilse de insan yaşamı olgusunu meydana getirmeye gücü yetmez. Bilimin elindeki tarifler, sudan buhar üretebilecek denli basit, atomları parçalayabilecek denli karmaşıktır. Mesela canlı bir çocuğun, bir kadının döllenmesi marifetiyle elde edilmesi her ne denli doğalsa, bu söz konusu bilimsel tariflerin de o denli doğal araçlar olduğu bilhassa bellidir ama bu dibine kadar göz ardı edilmiştir. Şu hâlde suyu kaynatabilme imkânı olan kimsenin, insan yaşamı üretme imkânına hiç sahip olmadığına kanaat getirmek yanlış olur.

Bilime karşı duyduğumuz genelgeçer saygı ve bilimden yana dışa vurduğumuz cehaletimizin ehemmiyeti bilimsel araştırmanın safi sonuçları olurlar. Pratikte çok faydalı ya da çok zararlı olan bu sonuçlar, şeylere dair bilginin üst bir formu diye görülür. Böylesi bir kanaati kuşandığımızda, şeylerle doğrudan, bilimsel bakışın zerresinin bulaşmadığı bir temas kurmamız artık mümkün olmaz. Çünkü şeylerin her biri, bilimsel uzmanlık alanlarının sayısınca çok, farklı farklı şekillerde anlaşılmış olur. Buradaki farklı farklı bakışlar şeylerin başka başka veçhelerine denk düşmez ama bu şeylerden hususi tercihler doğrultusunda istifade ederler: Mesela bir kimyacının sudan anladığı ile deniz savaşında usta bir amiralin sudan anladığı şeyler alakasızdır. Suyu kullanma ya da onu anlamayla ilgilenen kullanma ve anlama biçimleri tamamen hariç tutulursa, su yoktur demeye varılır.

M.'nin çalışmaları ve meşguliyetleri bunun aksini kanıtlar: Şeyler, onlara dair bildiklerimizin ve onlardan yararlandığımız şu ya da bu kullanımlarının dışında, var olmaktadırlar. M'nin tablolarındakiler, onları zihnimizden gizleyen tüm pratik anlamlarından soyunmuş hâlde kendilerini açığa vururlar.

Şeylerin böylesine saklı olmalarının kullanılıyor olmalarından ötürü olmasına alışkınız, hatta onları bir an olsun görebilmek bize Evrenin sırrına vakıf olduğumuzu hissettirmektedir. Özetle şeyleri göstermek, Evrenin varoluşunu ispatlamakla, muazzam bir sırra vakıf olmakla eş değer olurdu.

M.'nin şeyleri gösterebilmek için kullandığı araçlar, bu şeyleri kesin bir şekilde onların faydacı veçhelerinden kurtarmaya dayanır. Bu şekilde sunulmuş şeyler, mutlak suretle faydasız ve kullanışsız görünme niteliğine sahip olmuşlardır. Şeyler, bilimsel araştırmalar[1] altına düşmeyen gizemler oluvermişlerdir. Suyu, M'nin tablosu "Çapkın"da, hayatımızda ilk defa görürüz. Buradaki su hem bir gemidir hem de bu gemi suyun bir formudur. Öbür tablolarında var olan taşlar, varoluşlarındaki mükemmelliği açığa vururlar, o tabloların adları: "Verili Söz", "Seyahat Anısı", "Menekşenin Şarkısı."

"Menekşenin Şarkısı"nda taştan bir ülkede yaşayan taştan iki kişi, şarkının kulakta net bir çınlamasını, taşlardaki ve menekşelerdeki tevazunun zihnen duyulan bir ağırlığı olduğu hissini uyandırır.

M.'nin ressamlığı bizi tikel Bilmeye sevk eder. Bu tikel Bilme, gündelik varoluşun sıkıcı sorunlarını çözmede kesinkes faydasız olduğu nispette, kendine özgü olur.

Bu yayımlanmamış müsvedde muhtemelen bir sergi için önsöz projesidir. Şu sergi için önsözmüş gibi görünüyor: *Yakın Tarihli Eserler*, Brüksel, Galerie de la Sirène, 17 Ekim 1953, (W 436). Öte yandan Magritte'in N. Arnaud'ya Şubat 1953 tarihli bir mektubunu da kenara not düşmeli; bu mektup Magritte'in o tarihte Paris'teki Galerie de Saine'de gerçekleşmeyen bir sergi ile karşı karşıya kaldığını gösteriyor.

7 Mayıs 1958'de Rapin'e şöyle yazar: *Bilim adamı olmadığımdan elbette bilime değer biçecek hâlim yok. Bu bilime yönelik bir hor görü değil, bir kayıtsızlık içeriyor... Bilimsel zaferler ve ne olduğu az çok belli bilimsel etkinlik, beni hiç heyecanlandırmıyor. Bilimin değeri ve onun güçlerine gelecek olursak, bunlara karşı kendiliğinden bir "bilimsel" ihtiyatlılığım var, pek kolay ama nihai bir ihtiyat bu.*

Her şeyin daima mümkün olduğuna inanırım inanmasına ama imkân dahilinde olanı istediğimizde olsa olsa vasatı istemiş oluruz. Falanca belirlenmiş imkândan yana duyulan falanca umut, bizi, böylesi imkânları gerçekleştirmeye olanak tanıyan bir bilime değer vermeye ne açıdan mecbur kılabilir?

12 Kasım 1954'te Puel'e şöyle yazar: ... *Miguel'in mektubunda bahsettiği esin kaynağından yana bazı kaygılarım var, O "kozmik olanın Bachelard[3] tarafından incelenmesine derinlemesine gömülmeye" istekli. Umarım sonu boşa çıkmaz, bu bilge kimsenin kozmik manzaraları Miguel'e Dünyanın kendisinin, Dünyaya dair düşündüklerimizden yeğin olduğunu unutturmaz. Bilime hayranlık duymasına duyalım ama onun kendine mahsus alanından şaşmayalım, bilimi insan için gerekli ve belli bir duygu ile karıştırmak katiyen söz konusu değil. Bilimin olanca kaynaklarıyla kuşanılsa bile, bir şiir yazması mümkün olmaz.*

Liège'deki Magritte Sergisi Kataloğunda (14 Ekim 1960, W 720) Bosmans Magritte'in şu sözüne göndermede bulunur, s. 7: *Faydalı olanın daima vasat bir anlamı olur.*

Bkz. Charles Duits: *Les Miférables*, Paris, 1971, s. 85: "Sevgili Verti, der Madem Extatica, ne de kederli şeyler okuyorsunuz. Acıyorum size. Bu bir yana, gerçekliğin bilimsel kavranışının, Felsefenin ya da Dinin gerçeklik kavrayışlarındaki kadar kötücül bir yapısalcılığı olduğu aşikâr. Bilim adamları, kendi oto portrelerini yapıyorlar. Hem, pek kibirli olduklarından, buna da evren diyorlar."

Ayrıca bkz. Bosmans'ın 19 Temmuz 1961 tarihli mektubu *La Victoire de la Vérité* içinde.

NOTLAR:

1. Bkz. Marcel Duchamp: *Le Cas Richard Mutt, The blind Man* içinde ve A. Breton: *Envergure de René Magritte.*
2. Bkz. "Kulaklar burunlar dudaklar kafalar ayaklar taşlardır" (H. Arp, *Le Siège de l'air)* ve Nougé'nin "taştan ekmeği", Ubac hakkında, *Histoire de ne pas rire* içinde yeniden basılmıştır, s. 150-151.
3. *Le Feu de profondeur*, S. 1, *Interfrance*, "yaratıcı düşünce" dergisi, Malines'de yayımlanmıştır, C.E.E.L.F., 1955; Miguel bu derleme için Magritte'ten bir çizim istemiştir, Magritte ona şöyle yazar: *Ne aklın ne de deliliğin tatmin edebileceği zihinsel bir beklenti dolayısıyla, şiirlerinizin olası şeyler* [söz konusu olan: *Onoo*, Paris, Paragraflar (Io), 1954] *olduklarını sanıyorum. Üstelik, biraz şaşkınım, çünkü "bunu", Derinlerin Ateşinde güttüğünüz niyetlerin "Bachelard'ın kozmik anlam incelemesi" ile ahenkli olması isteğinizi, mektuplaşma tarzının hanesine yazıyorum. Çünkü bu ciddi kimse, kendini sağlam yetiştirmek uğruna doymak bilmeyen kimselere akla yatkın (ya da akıl üstü) şeyler öğretebilse de harikuladeliğin mantığının, bilimsel araştırma altına düşmeyen bir şey olduğu hissinden mahrum...*

   Magritte, Bosmans'a 6 Aralık 1960 tarihinde şöyle yazar: *Bacherlard'ın düşüncesini sevemem. Bu kimse, şairane-bilimsel beynin hastalıklı kusuşlarındaki bağdaşmaların en önde gelen kahramanlarından biridir. Bu kokuşmuş hastalığın bir neticesi, hâlihazırda yeryüzünün temsiline biçilen formda (eliptik form) görünür. Dünyayı böyle çizen bir ressam (geleceği görme tantanasının adı "bilim-kurgu" olalı beri böylelerinden çok var) masumiyetini tatmin etmesinin kefaletini üstlenir ki bunun da geçici olmasını arzulamak lazımdır.*

100

AKŞAM SÜKUNETİ

Reisi de benim ailemin sahibi de benim evimin,
Yabancı varlık istemezim.
O ki utanmaz izinsiz dolaşır,
Toprağımı ben eker ben biçerim.
Ailecek yemekten sonra bir akşam,
Karısı ve kızıyla İngilizin biri,
Mülküm sanki dağ başıymış gibi
Kalacaklarmış yatıya,
Ne bana haber eden ne bana soran oldu.
Evvela bir gömlekli kadının tablosunda
Görür gibi oldum yumuşak, kıvrık[1] bir tüy.
İlkin hayallerimde fark ettim bunu,
Ve sonra düştü aklıma bir çalılığa saklanıp seyretmek onu.
Ardından olanları biliyorsunuz,
Yaşlı işçi kabası elim,
Sarılıverdi piyade tüfeğime, çekti tetiği, vurdu kabzasıyla
Dosdoğru açıkta kalan yerlere.
Gül pembesinin üzerine salıverdim boş kovanları,[2]
Mürekkep yalamış Oğlum dedi topla bunları
Ve düzelt şu eşyaları,
Yatağımda mışıl mışıl uyurken ben.
Jandarmaların kurnazlıkları, hem tecrübeleri sağ olsun
İyi güldüm bilime,
Kendime geldiğimdeki o ana dek
Gayrı bilemedim korumayı gizliliğimi.[3]

F. A., S. 28, Ekim 1969.

"Lurs'un Suçu" 5 Ağustos 1952'ye değin uzanır ama Magritte'in göndermede bulunduğu eğitim aşaması 1954 Kasım ayının 13'ünden 16'sına denk düşer, bkz. Jean Laborde: *Un matin d'été à Lurs,* Paris, Laffont, 1972.

Bkz. *Avant le déluge,* Mariën'den, *Les Lèvres nues* içinde, S. 2, Ağustos 1954, s. 27; Bussy: *Anthologie*, s. 188'de yeniden basılmıştır.

Bkz. *La Destination*, mektup 268, Nisan (?) 1953, şarkı metnini kopyalar. R. M. başlık olarak şunu önerir: *Aile Reisinin Bilgeliği.*

NOTLAR:

1. *Değiştirme:* kıvrılan bir gizemli tüy (Mariën'in notu)
2. Magritte burada kesinlikle kelime oyunu yapıyor.
3. Dominici hadisesi esnasındaki şarkı projesi, *Yola Koyulmanın Şarkısı*nın estirdiği hava üzerine söylenmiş olmalı (Mariën'in notu).

101

(JANE GRAVEROL Üzerine)

Madam Jane Graverol'un temsil ettiği ne varsa bana sanki türlü romanesk ve dramatik duyuşların şahsına kazandırdığı sembolik bir anlamla yüklüymüş gibi gelir. "Sanatta bir sığınak" aramaktansa, resim yapmakta karar kılar kılmaz alışıldık meşguliyetleri terk etmemek ve duygusal çatışma görüntüleri yakalamak aslında mümkün olur. Bu duygusal çatışma görüntüleri, insanın belgeselini yapan bir amatör açısından ilgi çekici mevzuların özünü oluşturacaktır. Hem bu amatörün kendi de yeni bir gözlemcinin merakını uyandıracak ve bu böylece sürüp gidecektir.

Jane Graverol'un tabloları işte bu duygular dünyasının, şeylerin bağıntılarının kesin sınırlar dahilinde içerildiği bu dünyanın bir yerinde durmaktadır. Kaldı ki bilinmeyenin etkisiyle bunların anlamlarının daha az algılanır olduğu da olur. Jane Graverol, bu etkiye karşı çıkma isteği göstermez, bu sayede Jane, yegâne zorunlu ruhani etkinliğe katılmaktadır.

Jane Graverol, yazarlar: Paul Colinet, de Angelis, Irine, Marcel Lecomte, *René Magritte*, Marcel Mariën, Louis Scutenaire ve Geert Van Bruaene, Verviers, temps mêlés, 13 Aralık 1953 (W 419).

1959 Ağustos'u başında Magritte Bosmans'a şöyle yazar: *"Sürrealizm yapmak isteyen" kadın bir ressam yakın zamanda bana bir tablo gösterdi: Narin çiçeklerin sardığı açık pencere, bu pencereden baktığımızda ufukta[1] bulutlar arasında büyük bir mantar görünmekte. Tablo ünlü değil ama işin üzücü tarafı "fikrindeki" sefillik bir atom bombasının patladığını göstermekti! Bilim adamı olmadığımdan tablosuna bakarken bu "ayrıntı"yı göz ardı ettim. Bu sanatçının iyi niyeti, açıklamalarına, kötüyle iyiyi*

kıyaslayan[2] *böyle görüntüler sayesinde var olan "harekete geçme" aciliyetine -o böyle diyordu- rağmen benim savaş karşıtı kampanyayı (kısmen, eseri buydu) takdir etmedeki acizliğime şaşıyordu.*

Jane Graverol üzerine bkz. Paul Nougé: *Un Portrait d'après nature ou l'Histoire telle qu'on la crée,* Paris, Le Soleil dans la tête, 1955, René de Sollier: *Jane Graverol*, Brüksel, de Rache, 1974 (Kaynakçalı).

KAYNAKÇA:

İkinci paragrafın başının tekrar kullanıldığı yer: Graverol sergileri kataloğu, Brüksel, Galeri Apollo, 18 Şubat 1956, (W 517 *bis*) ve Paris, Ranelagh, 1967, s. 29.

NOTLAR:

1. *Le Langage des Fleurs,* 1954.
2. Cevaben yazılan bu mektuba ikircikliden ziyade olumsuzca yaklaşabiliriz. Magritte Siqueiros'un özgürlüğü için düzenlenen bir kampanya sırasında Roger Somville'e yazar (bkz. *La Nouvelle Critique*, Paris, s. 138, Temmuz-Ağustos 1962): *Hakkında bir şey bilmediğim, siz bana öğretmezden evvel ismini de duymadığım bir mahkûmun özgürlüğü uğruna kaleme alınan bir dilekçeyi imzalayamamış olmaktan pişmanlık duyuyorum.*

   Belki de o özgür olmalıdır ve onu yargılayan yargıçlar girmelidir hapse?

   Belki de kötü talihini hak etmiyordur?

   Tüm yapabileceğim, en kesin belirsizlik halinde, geri durmaktır (15 Haziran 1962).

   Ernst Jünger (*Annährungen. Drogen und Rausch*, Stuttgart, Klett, 1970; Henri Plard'ın tercümesi, Paris, Table ronde, 1973 ve Gallimard; Idées, 1974, s. 401) şöyle yazdığında gülümseyeceğiz: "Mektuplaşmamdan kalan Magritte'in bir resmi -bir manzara eskizi, üzerinde gayzerler gibi fışkıran atomik mantarlar var- görkemli bir yalnızlık içinde titanların beyni, bir soluk grinin bulanıklığı."

102

BARIŞMA

Bir afiş asıp her 100 franklık alışverişte 2 kuruş indirim yapma fikri Eusebie'nin aklına geldiği sırada, dükkânı[1] kapattı kapatacaktı. Butiğinin önünden geçen bazı komşularının aklını bu afiş sayesinde çelmeyi umuyordu.

Hectolassin, soğuk daha az içine işlesin diye kıyafetleri üstünde toz birikmesine göz yumardı. Eusebie, şehrin Isınma Yapıtı yararına bağış toplayan sakallı[2] izci oğlanlara 15 kuruş bağışlamış olsa da fiyatlar giderek el yakar hâle gelmekteydi.

Merdiven mucidi Mösyö Planeur, malzeme almak üzere Eusebie'nin dükkânına gelmiş ve 2 kuruşluk indirimden yararlanan ilk kişi olmuştu. Cebindeki nakdin başına öyle kolay kolay bir şey gelmesin diye 2 kuruşunu Geçici Mallar Bankasına yatırmıştı.

Eusebie'nin duvarındaki çatlaklar iyiden iyiye büyüyordu; hem bunlar, bir ağacı, topraktan ta butiğin bulunduğu kata eriştiren bir merdiven sayılabilirlerdi. Hectolassin, dikine yer değiştirme gereksinimi duymuyordu ki anlaşılmaz bulduğu enine yer değiştirme isteğini de çoktan bırakmıştı. Toz, hep onun üzerinde toplanıyor, o şimdi, yok olmaya yüz tutmuş bir duvarın önünde duran renksiz ve biçimsiz bir yığını andırıyordu.

La Carte d'après nature, özel sayı, Ocak 1954 (W 440).

La Destination (1977, s. 31) içinde Mariën bu metnin Aralık 1939'a kadar uzanan ilk versiyonunu sunar. Mariën, başlığın nihayetinde, aşağıdaki metnin yayımlanmasından yana olan fikir birliğini işaret etmek üzere Colinet tarafından konulduğunu da ekler:

Bir afiş marifetiyle her 100 franklık alışverişte 2 kuruş indirim yapma fikri Eusebie'nin aklına geldiği sırada, tezgâha sakinleştirici bir ilaç çıkarıyordu. Bu sayede butiğinin önünden geçen bazı komşularının aklını çelmeyi umuyordu.

Hectolassin kıyafetleri üzerinde toz toplandığını görmesine görüyordu ama tembelliği de karşılık veriyor, tozların sağladığı fazladan koruma sayesinde, bir tek o titremeden yürüyordu sokakta. Eusebie şehrin sokaklarının ısıtılması yararına bağış toplayan sakallı[2] izci oğlanlara 15 kuruş bağış yapmış olsa da sokak giderek adım atılmaz hâle gelmekteydi.

Merdivenin mucidi Mösyö Planeur, Eusebie'nin butiğinden 100 franklık zımpara kâğıdı almış ve bu değerdeki bir alışveriş karşılığında 2 kuruşluk indirimden yararlandığını onayan ilk kimse olmuştu. 2 kuruşunu hemen Mal Sahibi Kimseler bankasındaki hesabına yatırmıştı. Ama bu bankanın sağlıklı işleyişi üzerinde dönen can sıkıcı hengameler onu öylesine kaygılandırmıştı ki çabucak geri dönmüş, kasadaki parasını istemiş ve onu evinde saklamanın daha akıllıca olacağına hükmetmişti.

Hectolassin Eusebie'nin butiğinin duvarındaki çatlakları gözlemliyordu. Çatlaklar giderek büyüyor ve biçimleri itibarıyla kaldırımdan büyüyen bir ağacın Eusebie'nin mabedine ve bunun bulunduğu katlara erişmesine imkân veren bir merdiven işlevi görüyorlardı. Hectolassin, zaten anlaşılmaz bulduğu enine yer değiştirmeye gereksinim duymadığı gibi boyuna yer değiştirmeye de gereksinim duymuyordu. Hareket savunusu, kol ve bacak hareketlerini savunmaktan ibaretti nihayetinde. Toz üzerinde toplanmayı sürdürüyor, şimdi, yok olmaya yüz tutmuş bir duvarın karşısında öylece duran renksiz bir madde bloğunu andırıyordu.

Güneş artık yüz göstermeyi bırakmış ve şiddetli soğuktan ötürü yollardaki kaloriferler ile kasapların dondurucuları buz kesmişti. İyi anlaşıldığı üzere, herkes uzun zamandır ölüydü.

NOTLAR:

1. Bkz. *Zafer Görüsü*.
2. Bkz. *Georges d'Amphoux Söyleşisi*, 2. Not.

103

"Mallarmé'nin Ölümü..."

Mallarmé'nin ölümü, şairlerin şiir kelimesine, esinlenilmiş bir ifadenin anlamını yükleyebildikleri bir insanlığın ölümüdür. *İfade edilmiş olanla* da meşgul olan Mallarmé, şiir kelimesini hiç aşılmamış bir güçle donatmıştır: Mallarmé'nin kitabı, Evrenin[1] en üstün dışa vurumu olsa gerek.

Şiir kelimesi, saygıya matuftur. Bu saygınlık, şiir denen, birbirlerinden bir hayli farksız yazılarından gayet memnun, cesaretleri kırılması güç yazarlar için kafi bir saygınlıktır. Bu kelime günümüzde, neredeyse sıradan* fikirlere ve duygulara denk düşen bir araştırmanın sonuçlarını bilmede, olsa olsa karmaşa çıkarmaktadır. Bu sonuçları şu ya da bu ve hatta şiirsel olan[2] bir anlama indirgemeye meyilli olmamak lazım. Bunların hiçbir anlamı olmaz, bunlar *bizzat* anlamdır.

La Carte d'après nature, özel sayı, Ocak 1954: *Şiir kelimesine ne anlam yüklüyorsunuz?* (W 440). (*La Carte d'après nature* dâhilinde ortaya atılan araştırma, S. 5, Aralık 1953.)

Müsvedde *Hayal Dünyasında Belçikalı Ressamlar* sergisinde kendini gösterdi, Paris, 4 Şubat 1972; tıpkıbasım hâlde, katalogda. Sergi yinelendi: *Painter's of the Mind's Eye: Belgian Symbolists and Surrealists,* New York, NY Cultural Center, 1 Şubat 1974 ve Houston, Museum of Fine Arts, 4 Nisan 1974.

Magritte S. Gablik'e 28 Ocak 1963'te şöyle yazar: *Zola-Mallarmé düellosunda haklı olan Zola: Şeylerin tümü değerlidir (her ne kadar bazıları diğerlerinden daha nadir olsa da). Zola, şeylerin tümünün değerli oluşlarının apaçık olması bakımından, olsa olsa bir bayağılığı dillendiriyor. Öyleyse "haklı". Ama bir bayağılığı dillendirmek bakımından*

* Örnekler: Bir taşla kurabileceğimiz duygudaşlık. Yaratıcı olmadan yaratım fikri.[3]

haksız. Mallarmé, bazı şeyleri diğerlerine tercih edebiliriz diyerek bunu yanıtlamalıydı. (Falancaları daha nadir oldukları için tercih etmek, iş adamlarının bir gerekçesidir.)

Magritte G. Puel'e 4 Kasım 1953'te şöyle yazar: *İki kitabınızı okudum,*[4] *arkadaşlarım Paul Colinet'ye, Marcel Mariën'e de gösterdim ve hepimiz çok beğendik. Sebep olduğunuz hazzın duygusal müşahadecisi niyetine, seveceğinizi umduğum bazı fotoğraflar yolluyorum... Aldığım yanıtlar, "sorgulanan kimselerin" şiir sözcüğünün anlamını bir an olsun düşünmeyi kestiklerinde karşılaştıkları güçlüğün tanığıdır. Kendi adıma, artık böylesi bir güçlük çekmiyorum; isterseniz güçlük yerinden edildi diyelim ama şiir kelimesi artık bence bir karmaşaya sebebiyet veremez. Aralık ayı içinde, öngörüldüğü üzere, aralarında hem pek eğlencelileri hem pek budalaca olanları bulunan yanıtların derlemesi elinize ulaşacaktır.*

Ya çok sonradan ulaştıklarından ya Magritte 25 Kum 81 (25 Aralık 1953) tarihli Patafizik Okulundan gönderilen mektupta dile getirilen beklentinin altını imzalamadığından, çeşitli Optimates yanıtları yayımlanmamıştır. (Bkz. Ek). Ayrıca bkz. *F. A.*'daki mektup, S. 19, s. 127-129, 14 (?) Ağustos 1946, *Güpegündüz Sürrealizm, I.*

Magritte ile N. Arnaud arasında bu sayı özelinde başlı başına bir mektuplaşma oluşur: *Kimi antolojik yazıların ve kopyalanmış tabloların eşliğinde, özetle soru-şiirlere verilen yanıtlardan oluşan la Carte d'après nature'ün özel sayısı işte pek yakında çıkıyor. Bu sayı baya hacimli, ön ve arka yüzüyle beraber 36 sayfa. Ama yayıncı sıfatıyla ben, o nazik elinizle şu işe bir el atasınız isterdim: Paris'teki, Lyon'daki, Marsilya'daki bazı kitapçılarda Carte d'après nature'ün sayılarını dağıtıma çıkabilir misiniz? Ve Fransa'da böylesi bir temsilcilik üstlenebilir misiniz?... Eğer bununla ilgilenemezseniz, kim yapabilir söyleyebilir misiniz? Bealu? Laniel? Bidault?*[5]...

1954 başları: *Küçük İsa'nın değerli Noel Babası. Metniniz elime geçti* [bu metin *Carte d'après nature*'ün Haziran 1954 sayısında çıkacak]

Saldırgan fikir dikkatimi çekiyor
Savunmaya sevk eden
Bu işin hakkını verebilmek için

sizden Carte d'après nature'ün mükemmelliğine halkın gözü önünde şahit olabilecek iyi yazarlara bunun sayılarını (özel sayı) bile bile dağıtmanızı rica ediyorum. Ama, sağlıklı yürütülmesi (şu paramparça dünyada artık olabildiği kadar) gereken bu iş, riske atılmamalı.

Evvelden söylediğimiz gibi hakikat, kurgudan daha hayret uyandırıcı[6]*: Coeuillerie ailesinden Madam ya da Matmazel Simone Kuhnen hayali bir mektup arkadaşı değil, şaşırıyorsunuz ama kendisi Gand sakinlerinden biri...*

Bana bir zarf içinde olayın (Carte d'après nature'ün özel sayılarından belirli bir miktarın kitapçıları mesken tutması olayı) neticelerini göndermeniz ve bu olayın mevcut durumunu tasvir etmeniz için.

Bu istirhamıma hiçbir kesin gerekçe gösteremem. Bu işe, işte böylesi bir düzen getirme söz konusu. Çünkü anlaşıldığı üzere, bu bizi elzem bir şekilde alakadar edemez, hem

sizden yapmanızı istediğim bir makinenin hareketlerinden farklı değil. Bildiğim kadarıyla bir makine değilsiniz, hem yeri gelmişken tebrik ederim, dahası bir makinenin hizmetinde (yer değiştirme deliliğine tutulmuş ve bir kimsenin "yardım dileme" tarzını modası geçmiş gören ve insan kişiyi motoru içten yanmalı otomobil-arabanın düzeyine eriştirebilmek için beriki söyleme tarzını "tamir edilesi[7] *olanla değiştirecek kimseler misali) de değilsiniz. Makine bizim hizmetimizdedir, hem eğer bazı mekanik eylemler gerçekleştiriyorsak bu, pek az ihtiyaç duyduğumuz ve kolaylıkla silip atabileceğimiz bir alışkanlık uğruna yaptığımız fedakarlıktandır.*

5 Kasım 1953'te Magritte Messens'e şöyle yazar: *...Yıldızlı geceyi seyrediyorum ve gösterinin bileşenleri arasında yıldızların şu "şiiri" yer alıyor (yazıya dökülmüş şeylerin şiirsel hatıraları). Şu* güncel *hâlde şiiri, tıpkı bir gösterinin ya da yaşamdan bir anın diğer ögeleri gibi VERİLİ sayıyorum...*

Elde avuçta olanlarla beraber, yaşamda aradığımız neticeleri tetikleyebilecek araçlara tablolarda, yazılarda ("şiirlerde" değil, Floquet'nin ya da Goffin'in yaptığını belirtmede kullanılır bu kelime) rastlamayı düşlüyorsak, şiiri bu neticeler özelinde konuşursak karmaşanın yerleşivereceği besbellidir ve "şiiri" düşünen kimse, bu sebepten, bu neticeleri ıskaladığını ispatlar.

Bu nokta bana göre önemli, sanırım sorduğum sorunun doğrulaması bu... (Mariën tarafından yayımlanmış mektup, *Le Cache-sexe des Anges*, 1978, s. 65-66. Önceden, kesitler halinde Torczyner içinde, s. 56)

Magritte'in özellikle André Bosmans ile mektuplaşmaları şiire dair "nokta atışlarıyla" dolup taşar. Aralarından şu birkaçını alıntılayacağız:

A.G. Puel, 13 Aralık 1954: *Şiirleriniz* [*Yıldırımın Gezintisi*, Cahier de Rochefort, 1954] *Dünyaya aidiyetimizin ahlaki kesinliğini belirtiyor ki bu durum harikulade ve gizemli; bu belirtiler olgusal aidiyetimizi haklı bir aidiyete çeviriyor.*

André Miguel'e: *Öyle sanıyorum ki şiirleriniz,* [*Onoo*, Domfront, Io, 1953], *ne deliliğin ne de aklın tatmin edebileceği belli başlı bir zihin beklentisinden ötürü, muhtemel olan şeylerdendir...*

Chaim Perelman'a, 11 Mart 1967 tarihinde: *Şiirsel düşünce anlam farklılıklarından yana yoksul değildir. Kimilerine göre liriktir, kimilerine göre semboliktir, vb., her hâlükârda bilimsel düşünce ve kendini bilimsel kılmak istediği nispette de felsefeden ayrılır.*

Benim açımdan şiir, bir biçim bahsi değildir. Bir biçimi zaten olması lazım şiirin. Biçim bir düşüncenin tasviridir... evrenin kendisi için az çok "gizemli" ancak daima "nüfuz edilmesi" gereken sorunlardan ibaret, bilimsel düşünceden farklı olarak şiirsel düşünce, "akıl dışıdır". Hayali olan akıl dışı ile şiirin "ilgilendiği" evrenin akıl dışılığını karıştırmamalı. Gizemlilik, şiirsel imgenin özüdür. Tesiri de bunun tanığıdır: Bu tesir, gizeme yönelik doğal dikkatimize karşılık gelir –şiirsel imgenin özündeki bu tesir, göreli bir konfor, bir dinlenme ihtiyacı hâlinde, gizemi vakit geçirten sorunlara indirgemenin araçlarına odaklanmış dikkate çevirir.

25 Nisan 1961'de Bosmans'a şöyle yazar: *Şiirin bir kriteri olması arzu edilmez, peki neden? Böylesi bir kriterin, şiiri olsa olsa bu kriterin bir resmedilişi, bu kriterin bir çırpıda kaybolup gidecek bir ispatlaması kılacağı aşikardır. Öte yandan, şiir akıl marifetiyle yorumlanmayı gerektirmese de bir tablo ya da şiir üzerine söylediğimiz güzel sözleri anlamak, öyle boşu boşuna değildir. Bir eserin özüne dokundukları nispette bu sözler, bir kriter fikriyle bağlantısız olmaz. Ama eğer bir kriter varsa, bu kriter, "ruhun yerine harfi" yeğleyen kısımları hariç, katiyen eserden önce değil, ancak ondan sonra gelerek bahis konusu olabilir.*

29 Temmuz 1946 tarihinde, *D'Ombre et de sang,* La Louvière, Editions du Boomerang, 1946, Chavée'ye (şiirlerinden biri olan *Le Viol* Magritte'e) ithaf edilmiştir (W 235): *Ne düşünüyorsam onu yazıyorum sana, aksi takdirde buraya düştüğüm arkadaşça şerhin bir karşılığı olmazdı. Kitabını aldım ve umarım yaralayıcı silahların bir çekilip bir rafa kaldırıldığı bu atılım dönemindeki açılış merasimi [yayının adına gönderme var] sadece gelip geçici kötü bir an olur.*

Mücadeleye Eluard'ın ya da Breton'un okulunda hazırlandığımızı kabul ediyorum ama kıdemli bir asker Pierre Emmanuel'i taklit etmeye kalkışamaz:

> *"dehşet verici bir katedral misali hâlim*
> *çırılçıplak düştüğümde*
> *bağışlanmanın yollarına"*

vs.

Ya da Francis Jammes'i ya da Samain'i:

> *"Bir yarayla yaralanmışsın ki*
> *İmandan daha ışık saçan!"*

Bunlar yapmacık şiirden mısralar. Proletaryan-otomatik bir yazı denemesi mi bu? Şu şarkı müsveddesi "karanlık pazar"daki [1939, Marcel Havrenne'e ithaf edilmiştir] başlık kullanımı böyle düşündürtebilirdi. Neden "Cinnet geçirme" ya da "Gelip Geçen Mavna" olmasın ki? [dönemin duygusal olarak çokça tekrar edilen başlıkları]

Umarım beni Armand Bernier misali bir aptalla karıştıracak kadar ileri gitmezsin. Her hâlükârda onunla aynı ithaf listesinde adımın geçmesi çok can sıkıcı.

"SÖZCÜKLER İTAAT ETSİNLER DİYE YAPILDILAR"ı anımsadığımızda bunlar ne kadar da rahatsız edici geliyor [Chavée: *Ecrit sur un drapeau qui brûle,* Mons, Editions de Haute Nuit, 1948, ama bu mısrayı içeren *Şiir Sanatı* şiirinin tarihi Şubat 1944 civarlarındadır].

En yüksek isabetliliğin zorunluluğu hiç olmadığı kadar buyurgan, bu seninki gibi olan kitapların vesilesiyle meydana çıktı ve bu anlamda faydalı. Sana gönderdiğim dostluk nişanelerimin halihazırda ortak zevkler meydana çıkaramamış olmalarından üzüntü duyuyorum. (bkz. bu mektubun bir türevi, *La Destination,* s. 179 ve mektup 180: Chavée'nin yanıtı)

Chavée'ye, 17 Ocak 1953'te *A Pierre fendre,* Mons, Editions de Haute Nuit, 1952 hakkında şöyle yazar: *Son şiir kitabının "tınısı"ndan yana çok duyarlıyım. "Bilinci Dahilinde*

Kimse Asla Gülmedi" unutulur gibi değil ve bana sadece deha marifetiyle söylenebilir gibi geliyor, öyle ki, bu deha bazı kimselerin sahip oldukları "maddeleştirme" gücünde (bir anlık) içerilmeliymiş gibi geliyor bana... görünen o ki bu kimseler bir mutlulukla ve mükemmel bir isabetlilikle insanın içinde bulunduğu şartların sürekli *bilincindeler ve sanki tartışmasız bir vazife üstlenmiş gibi geriye kalan fertler için bununla meşgul olmalılar, öyle mi?*

9 Mayıs 1956'da *Catalogue du Seul,* La Louvière, Editions de Montbliard, 1956 hakkında Chavée'ye şöyle yazar: *Sana ait form değişmemekle beraber, ölüm fikri, son derlemelerinde giderek daha fazla "konu" oluyor. Bahsettiğin ölümün, pek tabii "ilgilenebileceğimiz" ölüm olduğu yani fazlası olmayan, takdire şayan bir tarafı da olmayan "bir şart" olduğunu söylemeye lüzum yok. Tıpkı diğer tüm kayda değer şartlar gibi, "Şart" olması kaydıyla bizi alakadar ediyor. Şair, her şartın anlamını gören kimsedir.*

Bunu görmek ne kolaydır ne de güçtür ama sıklıkla görmeyiz biz bunu.

Hem, s. 55'teki şiir bana göre,

["sus dostum, sen beni biliyorsun
ben seni biliyorum
Daha öğrenecek neyimiz var?
Yineleyip duruyoruz ilk hakikatleri
Çiğneyip duruyoruz onları ağzımızda
Sana teklifim,
gel, daha ziyade,
çekilelim ruhani hücrelerimize"]

şairliğinin hakkını teslim etmiyor. "Yalnızın Kataloğu" kuşkusuz bize bir şey öğretmiyor ama bizi şaşırtabilir ve büyüleyebilir, örneğin bizler açısından ölümün kimi anlamlarını çoktan görmüş olduğundan yapabilir bunu. (Görünmez olguların anlamları görünür olur, çünkü onları gördüğümüzden, onları görünür kılmaya da hakkımız vardır.)

Ayrıca bkz. 20 Mart 1940 tarihli Chavée'ye yazılan mektup: *Hayat Çizgisi,* II.

Sommeils, Paris, Seghers, 1963, derlemesi üzerine André Hardellet'ye, 27 Mart 1963: *Evvelden okumuş olduğum şu bazı şiirler ve sizin bana yazdığınızdan sonra eminim ki ruhun en harika yanıyla irtibat kurabilmektesiniz: Bu yan, onun şiiri* ki bunu onun gizemiyle özdeşleştiriyorum *-ne mutlu ki* bu gizem bana sonu gelmez gibi gözüküyor ve kesinlikle *çözülmesi az çok güç sorunlarla meşgul düşünceye benzemiyor* (Öte yandan, 29 Martta Magritte Bosmans'a, bu derlemenin Louis Pauwels'e ithafı konusunda yakın zamanda aklına düşen çekincelerini açar).

23 Ağustos 1937'de Fernand Dumont, *A Ciel ouvert,* La Louvière, Editions de Cahiers de Rupture, 1937, hakkında Scutenaire'e şöyle yazar: *...Sonuna Bir Not Düşülmüş Şiirler*'de bazı satırlar var ki dahiyane... [Bu not, s. 55-60, s. 20'deki bir şiirin şu cümleye indirgenmiş bir açılımı: "saçma usulde söz". Şöyle denir: "Böylesi bir konunun kesinkes *zorunlu* karakterini vurgulamanın zorlama bir gereksinim olduğunu düşünüyorum. Bu türden bir konunun en şiddetli arzularımızın sahici *aceleci somutluğunu* teşkil ettiğinden şüphem yok. Bu konu, şimdi eteği altında toplandığımız alametin

ta kendisi: KOPUŞUN ALAMETİ... benim nazarımda bunun, şairane, altüst edici, devrimci olan anlamı, bana teklif edilebilecek tüm politik düsturları haydi haydi aşıyor."]

Ayrıca bkz. *Film de Luc de Heusch*, 6. not.

Magritte, Patafizik ve Patafiziğin Okulu

Akışın 4-4'ünde –siz 1954 diye anlayınız– Magritte N. Arnaud'ya şöyle yazıyor: *Postacıların toplumsal konumlarının öne alınmasının, gereklilikler karşılanmadığı takdirde işleyişi riske atacak tehditler açığa vurması sebebiyle yaşanan bir gecikmeden ötürü, mektubunuz 6-4-2'de elime geçti... Ekte, düşünmeniz için olan ve bir tane de Pata okulunda elden ele dolaştırıp öğrencileri alışverişe özendiresiniz diye la Carte d'après nature'ün özel sayısının bir nüshasını bulacaksınız. Yanıt verenlere şunu açıklamanızı isterim ki yanıtları çok geç ulaştığından yayımlanmadı (beyinleri böyle bir şokun altından kalkabilirse tabii) ve kendi adıma, geniş bir bakışı haiz Jeanne de Valsenestre'e özel olarak teşekkürlerimi iletiniz.* Yanıtlar sonra yayımlanır: *Cahiers du Collège de Pataphysique*, S. 15, 23 Clinamen 81 (14 Nisan 1954), s. 79-80.

"Bilinçli Patafizik" ya da daha çok Patafizik okuluyla beraber, Magritte'in flört üzerine şu pek kısa bazı mektuplarını alıntılayabiliriz:

N. Arnaud'ya hitaben, 9 Şubat 1954 tarihinde: *Afiyette olma bilimleri propagandası üzerine büyüleyici incelemeniz elime ulaştı... Patafizik okulu dergisi hakkında kendime sorduğum soru tam da arka plandaki "bilimsel araştırmaların" yürüttüğü gerekli çalışmayı meşrulaştıran bir faydacılık düşüncesiyle ilgili, şu bilimsel araştırmalar patafizik olmasın sakın. Bu bilimsel araştırmalar kuşkusuz meşru "sayılsalar" da ahlaki bir gelişim fikri, onları meşrulaştırmada çok iyi olurdu: örneğin şu metinden daha takdire şayan ne olabilir: "Gerçeküstücü namusluluk[8]" ya da dahası aptal bir kazuistin[9] yazılarının yayımlanması? İşin sonunda, patafizik çalışmanın bir hesaplamanın ya da çalışanlarından yana bir hesaplama noksanlığının ardından faydacılık üzerinden meşrulaşması, bana göre patafiziğe, halkçı fayda diye, halk tabakaları[10] tarafından kabul görmesi yakışık alanın gücünü ve kontrol edilebilir bir başarının koşullarına sahip olanın zayıflığını vermektir. (Hesaplama ya da kasıt konusunda, bunun sadece kendiliğinden gelişen bir andan ya da zerrece hesaplamanın var olmamasından itibaren mümkün olduğuna dikkat çekmeli) Kendime bunu soruyorum çünkü, iletebileceğiniz şey, ki ben de kısıtlama olmadan iletin isterim, uygulamalı bir patafiziğin eğilimine denk düşmüyor. Öyle ki sahici patafizikçiler bunu anlarlar: uygulamalı patafizik açısından, gerekirse patafizik bir şekilde doğulur, yaşanır ve ölünür...*

27 Mart 1959'da Bosmans'a hitaben: *"Faydasız" olanı, yani zorunlu olanı pek severim. Ama patafizik faydasızlığın beni dinî ya da bilimsel merasimlerin faydasızlıkları kadar bunalttığını yazmam lazım. Saptadığınız üzere o faydasızlığın cazibesi beni kuşatmıyor –hem kararlı bir cahilin ya da patafizikte beceriksiz bir kimsenin kendini kutlaması belki de muhtemel şeydir.*

Aynı kişiye, birkaç gün sonra: *... her ne kadar fütürist ve kübist denen "ekollere" karşı kuvvetli bir zaafım olsa da ne "sürrealistim", ne "kübistim", ne de patacıyım. Sahiden*

bir ressam sanatçı olsaydım, bu iki disiplin arasında tereddüt ederdim. Masum entelektüelin biri olsaydım, büyük oranda, çok büyük oranda, içerdiği onca şeyle beraber sürrealizm bana yeterdi. Patacılığa gelirsek, bir külte ve Jarry'nin ya da başka bir büyük kimsenin grubuna gecikmeli katılacak kadar dindar değilim.

2 Kasım 1959'da Blavier'ye hitaben: *Eğer patafizik kültünün takipçileri, size bir kabullenme ya da avuntu borçlularsa patafizik beceriksizliğimi itiraf ediyorum ki bu beceriksizliğim beni ondan yana hataya düşmeksizin hüküm vermeden alıkoymaktadır. Üstelik, söz konusu olan yalnızca, pek samimi bir adanmışlıkla savunduğunuz değerlerin inkârı olduğu hâlde, benim cenahımdaki kimi çekincelere inanmayınız.* Bkz. A. Blavier'nin kısa söylevi, yayımlanmamıştır, Magritte sergisinin açılış günü, Liège, Güzel Sanatlar Müzesi, 14 Ekim 1960.

26 Ocak 1961 tarihinde Bosmans'a hitaben: *Dünyanın bir bilmece (şu ya da bu "disiplince" çözülecek bir bilmece değil) olduğundan kuşku duyamam. Kesin olan bu durum, dünyanın bize sunduğu şeyi andırıyor. Şu hâlde, bizim sorunları vazedebildiğimizi değil, sorunların bizi vazettiklerini söylerdim.*[11] *Sorunları vazeden biri olursak bir özgürlük yanılgısı içine düşeriz. Bu yanılgıya göre dünya, canımız ne istiyorsa onu andırmaktadır. Hâlbuki özgürlük, dünyayı andırmaktan kaynaklanır. En budalaca şeyler, dünyanın nasıl olması gerektiğine karar veren sözde "özgürlük" yüzünden gerçekleşir: mesela askerî dünya...*

21 Palotin 86 (10 Mayıs 1959), 1953'ten beri Satrap olan baron Jean-Mollet, Okulun yardımcı-küratörü seçilmiştir. *Variétés* vaktinde bu kimse ile sıkı fıkı olabilmiş olan Magritte Scutenaire'e Saint-Mandé, 17 Mayıs 1948 tarihli bir mektubunda bu "sersem"den ve "süprüntü"den bahseder: *... yanımda pek tatlı dilli olan ve her yerde "Yemeğin İçindeki Ayaklar"ın*[12] *Paris'e yaraşmadığını anlatan kişi.* Magritte'in guaj çalışmalarından birinin şu başlığı taşıdığını not ediyoruz: *Baron Mollet'nin Yazısı.*

1960'ta Bosmans Blavier'ye şöyle yazar: Bence Magritte'in faustrollcu bilime alerjisi şu bir tek sebepten ötürü: kendinden başka bir şeyle "karışmamak" ki ben bunu yapamazdım ama bir hayli takdire şayan buluyorum... Bir FORM sorunu, sunum sorunu uğruna Magritte patafizik zihniyeti reddediyor. Aralarındaki çukur engin mi engin.

NOTLAR:

1. Bkz. Jacques Scherer: *Le "Livre" de Mallarmé,* Paris, Gallimard, 1957. Kaynağı için bkz. Jules Huret: *Enquête sur l'évolution littéraire,* Paris, Charpentier, 1891, s. 65.
2. 20 Ekim 1953'te Magritte'in Scutenaire'e yazdıkları: *Dünkü şerhiniz canımı sıkıyor çünkü haklı olan ben miyim, siz misiniz bilmiyorum. Bu meselenin defterini kim dürecek? Söz konusu olan bir cümlede, falanca terim yerine,* ima yollu *öbürünü "yazma"nın zorunluluğuydu:*

Arzu ederseniz...: Bu ifadeyi indirgemeye değil de elde etmeye meyletmeliydik.

Öte yandan, ilk form şundan farklı:

Ne indirgemeye ne de elde etmeye meyletmeli...

Ne nenin de *ile yerlerinin değiştirilmesi bana göre, bir tekrarlama yapmadan cümlenin anlamını göstermeye yetiyor.*

Irine, yanıtında imalar kullanır [Araştırma: *Şiir kelimesine ne anlam yüklüyorsunuz?*, bkz. *Mallarmé'nin Ölümü...*], *faydasız olduklarına hükmedilen terimleri ima ediyor... "Pchitt" kelimesini göz ardı ederek okuru bilgilerle donatıyor da değil, şunu ima ediyor: Périer marka maden sularının reklamlarında kullanılan ünlem... vs. Madem ki imayı eserlerinizde hor görmüyorsunuz, bendeki imalarda neden kabahat buluyorsunuz? Bu meselenin defterini kim dürecek? İçime düşürdüğünüz şüpheyle, eserlerimde değişiklikler yaptım...* (Irine'in yanıtı onun derlemesinde küçük açıklama yazısı işlevi görecektir: *La Corne de brune*, Brüksel, Brachot ve Gutt, 1976)

3. Bkz. *Yeni Araştırmalar Düşünüyorum...* ve *Dünyanın Anlamı.*

4. *La Voix des pronoms*, Rodez, Editions du Lampadaire, 1952, ve *Lustres*, Albi, Editions de la Tête noire, 1953.

5. Marcel Béalu, şair ve kitapçı, Paulhancı "Geçilmiş Köprü"nün bayraktarı, Saint-Séverin sokağı, Paris. İki zamane bakanı...

6. Albert Aycard'ın ve Jacqueline Franck'ın ilk "Gerçeklik Kurguyu Aşar"ları bu dönemde görülmeye başlar.

7. 26 Haziran 1965'te Magritte A. Blavier'ye şöyle yazar: *Kuşkusuz benden istediğiniz ve muhafaza etmeyi beceremediğim belgeselin fakirliğinden yana sizi bilgilendirmem lazım... Kuşkusuz nadir istisnalar var, mesela Micheaux'nun bir metni Mercure de France'ta çıkalı birkaç ay oluyor, başlığı: "Gizemli Resimleri Düşlerken." Sakladım bunu, çünkü bir terim listesini andırır yanı yok –amatör terim listecileri ve istatistikçilerden özür dilerim, bu işin cazibesini anlamaktan kesinlikle acizim.*

P.S. Her hâlükârda, tamircide çalışmadığımdan sizi "tamir edemezdim".

Magritte'in hazzetmediği bu ifadeye geri dönmesi olası, çünkü buna 4 Temmuz 1963 tarihli Palais Galliera'nın satış kataloğunda yayımlanmış Francis Poulenc'in mektubunda rastlamıştı: *Valentine Hugo'ya Saygı*, bir guaj çalışmasıyla kişisel olarak katıldığı bir satış: *Tezahürat.*

Gizemli Tablolardan Hareketle Görülen Düşler, Aralık 1964'te, *Mercure de France*, s. 585-599'da çıkar: genişletilmiş ciltli baskı, Montpellier, Fata Morgana, 1972.

Montpellier baskısı, *Mercure*'ün 588-589. sayfalarında tasvir edilen "düşü" yeniden ele almaz; "Sonu gelmez boyanmış kâğıtlar. Sonu gelmez bu kâğıtlarla kaplanmış bayağı oda. O odada bir çocuk mekanik oyuncaklarıyla oynar. Ya yerine takılmış çocuğun kafası ya da bir posta bürosundaki ya da bir

bankadaki yetkiliye yakalanıp alıkonmuş sivri uçlu bir şey gibi sarkıyor yuvasından çıkarılmış bir gözü... Uzaklardaki bir fırının sönmeye yüz tutmuş ateşi gibi. Bu ateşte bir bebek az evvel kalsine edilmiş. Pek düşünceli, pek duyarlı ailesinin umudu, bu ailenin şefkatine mazhar olan bebek, şimdi kireç taşına döndü. Geçelim!" Bu metnin bir kenara bırakılması belki Magritte'in, şu anlamda, araya karışmasıyla olsa gerek, 14 Ocak 1965 tarihinde Bosmans'a şöyle yazıyor: *Micehaux'nun bahsettiği "konular" benim açımdan öylesine bilinmez ki bizim açımızdan da bu kadar bilinmez olabilirler. Oyun oynayan bir çocuk (yapı kurma oyunu olabilirdi belki) tablosunda ne bir robotu ne de kurşun askerleri sergilemek aklıma geldi.* Görünen o ki ne Magritte ne de Bosmans, o dönemde Micheaux'nun ilham verici *Haz Ustası* tablosunu kabullenmemiş. Magritte, evvelden de "Yapım Aşamasındaki Gökyüzünden" bahsetmiş olduğundan, yapı kurma oyununu kabullenir.

1942'nin başlarında Magritte Scutenaire'e şöyle yazar: *"Büyü Ülkesinde"yi okuyorum, benim açımdan bir aydınlanma bu, bence bu en güzel kitaplardan biri. Beni bu kitaptan haberdar ettiğiniz için minnettarım.* (Micheaux'nun Gallimard'daki derlemesi, Kasım 1941 tarihli basım bilgilerini içerir.)

La Boétie galerisinin sergi panosu için büyük harflerle yeniden basılacak metinleri istemek üzere 5 Eylül 1945'te Chavée'ye şöyle yazar: *Sana güveniyorum, bunlardan en az ikisi sende vardır? İşte örnek işlevi görebilecek mükemmel bir metin, bir de yazarı Micheaux grubumuzda olsaydı:*

TUTTU YÜZÜNÜ

DUVARA

ÇALDI

[*Au Pays de la magie*, s. 197, Paris, Gallimard, 1948, bu ifadeyi yeniden ele alır. Metin şu: "Onun yüzünü duvara çalar"].

L'Herne, S. 8, 1966, Micheaux'ya ayrılan yeniden basım, s. 353, Micheaux'nun Magritte tarafından portresi (çizimi). Ayrıca bkz. F. Caradec: *Micheaux et Magritte*, *Tonus* içinde, s. 559, 11 Haziran 1973.

8. Marie-Louise Aulard, *Cahiers du Collège de Pataphysique*, s. 21, 22 Kum 83, s. 48-49.
9. Söz konusu olan Baba Antonin Diana, bkz. *a.g.e.*, s. 27-37.
10. Tam tersi, Okul halkçı faydasızlığıyla meşhurdur.
11. Patafizikçi sorunların vazedilmezliklerini belletirken şöyle diyor: onları BİZ vazederiz.
12. *Yemeğin İçindeki Ayaklar* başlığı Magritte (bkz. Scutenaire'e kartpostalı, 9 Mart 1948) tarafından Magritte'in "inek" sergisinin kataloğundaki önsöz olarak önerilir, Paris, Galerie du Faubourg, 11 Mayıs-5 Haziran 1948 (W 305).

Bu serginin açılış gününde Magritte, baron Mollet ile karşılaşır, bkz. önceden

alıntılanan mektup, 17 Mayıs 1948. Aynı sergide Eluard "hani o eski Magritteleri" tercih ettiğini itiraf etmiş, sergi Scutenaire'in metninin Barbara Wright'ın İngilizce tercümesiyle ilk defa yayımlanmasına vesile olmuştur: Magritte sergi kataloğu, Londra, Marlborough Gallery, 1973, s. 11-14, şu başlık altında: *Down the years with René Magritte.* Magritte'in bu metni şu başlık altında belirtme adeti vardı: *Epinal Usulü Görüntüler.* Bkz. Scutenaire: *Avec Magritte* (bu eser *Yemeğin İçindeki Ayaklar*'ı ve *Gloser*'i yeniden ele alır...) s. 115.

Scutenaire ayrıca bu sergi için bir broşür yayınlar, başlığı: *René Magritte'in Paris'teki Parisli Sergisi Hakkındaki Gloser, Vaktinden Evvel Doğmuş. Haydi Gidelim O Zaman!* (W 305 b). Dışarıdan bakıldığında bu kısacık dönem, eğer "Parisçiliğe" alaycı bir el hareketi çekmek niyetinde değilse, sıklıkla büyük bir anlamı olmayan, bir ara zaman diye göz önünde bulundurulur (bkz. yine Scutenaire'e mektup, 12 Mayıs 1948, bu mektupta Magritte Queneau'yu, Pierre Brasseur'ü, Jean Louis Barrault'yu, Labisse'i, Hugnet'yi, Servranckx'i ve "düşünce eksikliğine bağlı önsözünü artık sevmeyen" Georges Lambrichs'i alıntılayarak keyifle anlatır...).

Öte yandan 7 Haziran'da Paris dönüşü, Magritte Scutenaire'e içini döker: *Benim eğilimim "ağır ağır bir intihar" eğilimi. Ama Georgette var ve "samimi" olmaktan tiksiniyorum. Georgette pekâlâ "eskiden" yapılmış resimleri daha çok seviyor, o zaman bilhassa onun hoşuna gitsin diye gelecekte, eskiden yapılmış resimleri sergileyeceğim. Büyük, adamakıllı bir münasebetsizliğe doğru keyfe keder kaymanın pek tabii bir yolunu bulacağım.* Ve 11 Haziran'da, yine Scutenaire'e diğer "gül pembesi broşürler" (Gloser'in rengi...) için *Tuvalet fırçası, Uygunluk, İdeal... vs.*, başlıklarını önerdikten sonra şöyle yazıyor: *Picasso'nun şiirlerini tuvalette (tuvalet kabini) yazdığını öğrendim. Bu büyük bir sorun yaratıyor. Picasso haklı mı? Kakaya bulanmış hâlde, mısralarını Buchenwald'da yazan şairler de haklılardı. ("haklı" kelimesi hürmeten söyleniyor.) Resmi, olması gerektiği gibi yapmaya yüz çevirmede haksız mıyım? İşte broşürlerde konu olabilecek türlü türlü sorular...* Ayrıca bkz. Arnaud'ya ve Blavier'ye olan mektuplar.

*

104

(CİNSELLİK Üzerine Olan Araştırmaya Cevaben)

İşte araştırmanız üzerine söyleyebileceklerim.

Cinsel eylemler, skandal çıkarma, eğitme işlevleri üstlendikleri andan itibaren bizi pek az şeye sevk eder. Cinselliğin kavranmasını kendini bilme cinsinden bir şey olarak ele almada, bir nevi konforlu bir yanlış anlama yatıyor. Cinsellik sadece bir kayıtsız düşünme ile örtüşebilir.

1947'de, Robert Massin'in yönetiminde *Proximités* dergisinin 3. sayısının yayımlanmasının ardından Magritte, burada Gaston Puel tarafından yürütülen bir araştırmaya yanıt vermektedir. (*Proximités*'deki kolektif metin Jean Rousselot'un bir önsözüyle yeniden ele alınmıştır, başlığı şöyle: *L'Amour la ville*, Paris, Gallimard, 1968, François Guiot'nun, Robert Massin'in, Maurice Pech'in ve Marcel Viguier'nin metinleri; çetenin metni: "Yirmi Yıl Evvel".)

Mariën de araştırmaya yanıt vermiştir, herhangi bir şey yayımlanmamıştır.

Amaçlanan başlık şuydu: *Gündelik Erotizm.*

Magritte 22 Şubat 1954'te Puel'e şöyle yazar: *Size "eskiden"* [Eluard'ın kullandığı kelimeye dikkat çektiğini görüyoruz] *göndermiş olduğum çizimler, anketinizde görsel yanıtlarım yerine geçemezler mi?*

Her hâlükârda Colinet ve Scutenaire'i haberdar edeceğim, Mariën de Nougé'yi haberdar edecek.

E.L.T. Messens de aynı şekilde haberdar edilecek ve Lecomte da.

İşte araştırmanız üzerine söyleyebileceklerim vs. burada.

Tıpkıbasım hâlde yeniden basılan, Tokyo, 1971, s. 72, Magritte Sergisi Kataloğunda yer alan, Mariën'e 1937 sonlarına doğru yazdığı bir mektubunda Magritte şöyle der: *Kadının kendini erkekte tanıyor olmasını çok seviyorum ama eğer kutsal metinler X, Y ya da Z'nin nazarında, bu kadınsal tertibatta en ufak bir rol oynuyorsa, benim zevkime göre bu, usandırıcı bir üslup özelliğine dönüverir. Bir doktrinimin de salık verdiği gibi, cinsel alışverişe aslında "yönetilmek" yaraşır.* (*La Destination,* s. 10, bu sefer (Mayıs 1938) tarihiyle yayınlandı.)

Ayrıca bkz. mektuplar 91, 92 ve 109 (sonuncusu Magritte tarafından salık verilen düşünceye hakkını özellikle teslim eder: *Yazı yazdığınız sırada, aklınızda hep kamışınızın varlığı olsun*) *La Destination*'dan, 1977.

105

DÜNYANIN ANLAMI

Anlam, mümkün düşünme açısından imkânsızdır.

Düşünme açısından anlamı düşünmek demek, düşünmenin alışık olduğu karakteristik durumlardan özgürleşmesi demektir. Düşünmeyi, *onu alakadar etmeyenle* çakıştıran bu durumlar bağıl değerlerini bir karşıtlık enerjisine borçludurlar. "Sonuçları" "dışarıdan" edinilen tartışma hevesinin zorunlu zaferine inanma ya da ona bunca ihtirasla yaklaşma, işte böyledir. Ne yaratıcı içermeyen bir yaratım fikri, ne de, dahası, "sonuçları" düşünmede duyumsanan,[1] bir taşla kurabileceğimiz duygudaşlık, böyle değildir.

Değer, düşünmenin elinden verilmiştir. Sadece özgür düşünmenin bir karşıtlığa bağımlı olmayan bir değeri olabilir. Düşünmenin özgürlüğü, anlamın mümkün düşüncesi, yani imkânsızın düşüncesidir.

*

Mümkün düşünce bir araçtır, özgür düşünmeyi hapsedemez. Düşünmenin kendini kapattığı hapishanenin sınırlarının genelde –bir çılgın biçim altında vazedilen ufuklar hariç– bir ufku olmaz. Sanatlar alanında, örneğin, soyut ya da figüratif denen bir "yenilik", şimdiye, sadece, hususi olarak yüzeysel bir özgürlüğün özünü sunar. "Anlam dışı"lığa ve "sağduyu" (yuvarlak-kare[2], hayaletler, bilimsel gelecek görüleri, vs.) tarafından imkansız olduklarına hükmedilenlere gelirsek, bunların kökenini elbette bir özgürlük isteğinde değil, hayal etmenin hoşnutluğunda aramalı.

*

Düşünmenin özgürlüğü, anlamın mümkün düşüncesidir ki bu, mümkün düşünce açısından İmkansızdır.

Benim tablolarım, düşünme özgürlüğünün maddi belirteçleri diye tasavvur edildi. Anlamın gözünden düşmemiş, duyulur görüntüler olmaları bu sebeptendir.

"Bu görüntülerin anlamı nedir?" sorusunu yanıtlayabilmek, anlamı, İmkânsız olanı, bir mümkün düşünceye taşımaya denk düşerdi.

Bu soruyu yanıtlama eğilimi göstermek, onun geçerli bir "anlamı" olduğunu kabullenmek olurdu.

"Louvière'de ve Bugün", seyirci bu görüntüleri, bunların *ne olduklarını* büsbütün özgür bir şekilde görmeli: bunlar seyircinin KENDİSİNE AİT olan anlam düşüncesidir.

Magritte Sergi Kataloğu, La Louvière, Maison des Loisirs, 21 Mart 1954 (W 461).

Avec Magritte, Scutenaire'den, 1977, s. 71-72, *Düşünce ve Görüntüler* misali mevcut metnin kaynağı, tıpkıbasım hâlde bir elyazması verir:

Anlam

Mümkün düşünce açısından, Anlam, İmkânsız olandır.

Düşünme nazarında anlamı düşünmek, düşünmenin olağan halindeki karakteristik durumlarından özgürleşmesi anlamına gelir.

Bu sıradan durumlarca büsbütün kuşatılmış düşünmenin yolları, bu durumlar her ne kadar karmaşık ve kesin olsa da, kendisini alakadar etmeyenle kesişir: Bu iyi ya da kötü niyetin ve elde edilmiş neticelerin sınanmalarına hariç bir şekilde cereyan eder. Bu durumlar değerlerini düşünmeye borçludur, tıpkı mesela zafer arzusu ya da ihtiraslı tartışma isteği gibi karşıtlık enerjilerine değerlerini kazandıranın düşünme olması gibi. Özgürlükten yoksun bir düşünme, bu tatlı ya da acılı durumlarla arasını iyi tutar, bu durumlar, düşünmeyi büsbütün meşgul etmeye yeterli gelir.

Düşünmenin neredeyse sıradan olan durumları, kendini bu durumlardan ayrı tutan düşünme açısından bir değeri olmayan safi "olgusal" bir karşıtlık içerir ve o düşünme, bu durumlara, bu durumların ruhani tesirlerine eş bir değer verir. Böylece mesela, özgürlüğü haiz düşünme, bir taşa besleyebileceğimiz duygudaşlıkla az çakışır ama öte yandan, bu duygudaşlığa bir değer biçer.

Evrenin, yaşamın, hiçliğin değerleri safi düşünme nazarındadır. Düşünmenin özgürlüğünü tümüyle dışa vurduğu biricik durum, şeylere, duygulara, fikirlere hiç değer verilmediği ama bu durumda değeri verenin, yani düşünmenin, yegâne değer veren olan düşünmenin, düşünceden başka içeriği haiz olmadığı durumdur. Bu içerik, düşünmenin bizatihi kendisidir. Bu içerik ya İmkânsızdır ya da mümkün düşünmenin düşünebileceği Anlamdır. Bu içerik bilinen ya da bilinebilecek bir şeyle çakışmaz. Bilinebilecek olan İmkânsız olmaması bakımından bilinene dönmektedir.

Düşünmenin kökeninden, onun yazgısından, kurallarından ve olumsallığından yana duyulan endişe, düşünmeyi bir mümkün düşünce durumuyla çakıştırma isteğine bağlıdır. Anlam bahsinde, yani İmkânsız bahsinde, herhangi bir mümkün soru olmaz.

*

Mümkün düşünce, düşünme etkinliğinin bir aracıdır. Bu etkinlik, herhangi bir etkinlikle çakışmayan düşünmenin hürriyetine sınır koyamaz. Düşünme etkinliğinin normlarının genelde çılgın bir biçim altında vazedilenden başka sınırları olmaz. Sanatlar

mecrasında mesela, soyut denen tarzda bir "yenilik" şimdiye, hususi olarak, olsa olsa "resimli yüzeye" ayrılmış bir özgürlüğün özünü sunar.

"Anlam dışı" ve "sağduyu" tarafından imkânsız telakki edilen imkânsızlıklara gelecek olursak (yuvarlak kare, hayaletler, bilimsel gelecek görüleri, vs.) bunun kaynağını, düşünmenin kaygısını, düşünmeyi alakadar etmeyenle çakışmaya zorlaya zorlaya dağıtmaya uğraşan, panik hâlindeki bir düşünmede görmek kesinlikle uygun düşer.

*

Düşünmeyi ilgilendiren şey, onun özgürlüğüdür. Düşünmenin özgürlüğü, Anlamın mümkün düşüncesi, yani İmkânsızdır.

Benim tablolarım, düşünme özgürlüğünün maddi belirteçleri diye tasavvur edilmişlerdir. Bu sebepten, Anlamca hor görülmeyen duyulur görüntülerdir bunlar.

"Bu görüntülerin anlamı nedir?" sorusunu yanıtlayabilmek, anlamı, İmkânsız olanı, bir mümkün düşünceye taşımaya denk düşerdi. Bu soruyu yanıtlama eğilimi göstermek, onun geçerli bir "anlamı" olduğunu kabullenmek olurdu. "Brüksel'de ve Bugün", seyirci bu görüntüleri tamamen özgür bir şekilde, yani onların oldukları şeyi görerek görebilmeli. Seyirci, seyircideki Anlamın düşüncesini görebilmeli.

La Destination, mektup 240, s. 263-264, *düşünce* üzerine olan kolokyumun "artıklarını" veriyor bize:

Colinet: Düşünme nedir? Sanıyorum sonunda şunu demeye varacağız: Düşünme bilinemez bir gizemdir. Öte yandan, düşünme sayesinde var olduğumuzu da söyleyebiliriz, düşünme olmasa var olamazdık.

Magritte: *Ya düşünme olmadan var olmazdık ya da sadece düşündüğümüz için var olurduk, şunu demeye varırız, "varız ya da varım öyleyse düşünüyorum", belki meşhur "düşünüyorum öyleyse varım"ın olsa olsa sırasını bozmaya yönelik bir dönüş olur böylesi, ya da belki, Descartes'ınkinden farklı olan bu hareket noktasından itibaren, Descartes tarafından çıkarılanlardan farklı sonuçlar saptamaya olanak tanıyan bir dönüş olur.*

Magritte: *Düşünme, zaman ve mekân arasındaki bağıntıdır.*

Seeger: Mekân sözcüğü sadece bir matematikçi-fizikçi tarafından kullanılabilir, çünkü mekânın basit tecrübece göz ardı edilen özelliklerini bilen odur.

Magritte: *Matematikçi-fizikçi mekânda ve zamanda ne yapabileceğimizi bilir, mesela, atomun parçalanması diye adlandırılan bir sonuca nasıl ulaşabileceğimizi bilir. Bu bağlamda, ordu dediğimiz bir şeyi mekânda ve zamanda nasıl elde edebileceğini bilen bir askerî uzmandan farkı olmaz. Bir ekmeğin nasıl elde edildiğini bilen bir fırıncıdan da farklı değildir ama ne matematikçi ne askeri uzman ne de fırıncı, mekân kelimesini, bu kelimeye yegâne uygun düşen biçimde kullandıklarını iddia edemezler.*

NOTLAR:

1. Bkz. *Mallarmé'nin Ölümü.*
2. Bkz. *Yuvarlak-Kare.*

106

OTOBİYOGRAFİK ESKİZ

René François-Ghislain Magritte, 21 Kasım 1898'de Hainaut bölgesindeki Lessines'de doğmuştu. Babası Leopold Magritte ile annesi Regina Bertinchamps kayıp bir evde[1] yaşıyorlardı.

Magritte beşikteyken, çatılarına oturmuş bir hava balonunun bezini taşıyan, kask takmış adamlar gördü.

1910'da, ebeveynlerinin yerleştiği Chatelet'de,[2] henüz 12 yaşında olan René Magritte, boyama ve resim dersleri almaya başladı. Charleroi yakınlarındaki, Dampremy okulundan bir öğretmen, bu dersleri genç hanımlara vermek üzere Chatelet'ye gelirdi. Bir şekerci dükkânının birinci katındaki iki odadan[3] müteşekkil doğaçlama sınıfında, erkek türünün yegâne temsilcileri öğretmen ile beraberindeki René Magritte idi.

O dönemde René Magritte tatilleri Soignies'de, teyzesi Flora'nın, büyükannesinin, vaftiz annesi Maria'nın ve vaftiz babası Firmin'in yanlarında geçirirdi. Eski bir mezarlığı sık sık ziyaret ediyordu. Bir şato sahibi için çalışan, eski mezar taşlarının resmedilir yönlerini gün ışığında yakalamaya uğraşan sanatçı bir ressamla ilk defa orada karşılaşmıştı.

O dönemlerde René Magritte, Fransızca hocalarını biraz tuhaf yazılarıyla şaşırttığı Athénée de Charleroi okulunun bir öğrencisiydi. 1912'ye gelindiğinde annesi Regina artık yaşamak istemiyordu. Kendini Sambre nehrine bırakmıştı. 1913'te aile, babadan, René'den ve René'nin erkek kardeşleri Raymond ile Paul'den oluşmaktaydı, Charleroi'ya göç etmişlerdi. Orada, bir atlıkarıncada René Magritte gelecekteki karısı Georgette Berger ile tanışacaktı.

Brüksel Güzel Sanatlar Akademisinin derslerini takip etmek istiyordu. 1918'e kadar aralıklı bir şekilde de bunu yaptı. 1918'e gelindiğinde, aile artık başkente[4] yerleşmişti.

1919'da René Magritte Pierre Bourgeois ile tanışmıştı. Pierre, şiirlerini genç ressamın[5] araştırmalarından esinlenip yazan ilk kimseydi. Genç ressam, zaman zaman Pierre Floquet'nin avangart tarzda fresklerle dekore ettiği atölyede sürdürüyordu çalışmalarını. Arkadaşları Floquet ve Bourgeois ile beraber, 1920'de E.L.T. Messens'le tanışmışlardı. O zamanlarda Messens sakal bırakmıştı ve ressamın iki erkek kardeşinden biri olan Paul'e piyano dersi vermekteydi. Messens, o dönemde her şeyi çok ciddiye alırdı ve Baba Magritte, genç müzisyeni pek öfkelendiren kaba güldürülerle onu mizahın varlığına uyandırmıştı.

Aynı yıl, René Magritte, Botanik Bahçesinde gezintiye çıkan Georgette'e yeniden rastlamıştı ve artık, bir baskı ve zorlama oluşmadıkça, onu bırakmayacaktı. Birkaç ay boyunca pis kokulu bir Anvers kışlasında utanç verici bir izdihama ve askerî eğitime maruz kalma mecburiyeti üzücü bir şeydi.

1922'de Georgette, karısı olmuştu. Eve ekmek girsin diye Magritte, bir duvar kağıdı[6] fabrikasında tasarımcı olarak çalışıyordu. Akademiden tanıdığı Victor Servranckx hâlihazırda birkaç yıldır fabrikada çalışmaktaydı, yeri de sağlamdı. Magritte ve Servranckx maaşları karşılığı yaptıkları işlerle hiç alakası olmayan araştırmalar yürütüyorlardı. Bu araştırmalarda söz konu olan günümüzde "soyut" ya da "figüratif olmayan" dediğimiz resimlerdi. René Magritte açısından fabrika da kışla kadar çekilmezdi. Bir yıl çalışıp sonra işten ayrılmış ve geçimini budalaca işlerle sağlamaya uğraşmıştı: reklam afişi ve çizimleri.[7] Avangart bir kadın şarkıcı olan Evelyne Brelia'ya[8] ilk defa bir tablosunu yüz franga satmıştı.

1922'de Magritte Marcel Lecomte ile tanışmıştı. Ressamın araştırmaları meyve vermeye başlıyordu. Lecomte, Magritte'e Chirico'nun bir tablosunun bir fotoğrafını göstermişti: "Aşkın Şarkısı". Ressam gözyaşlarına hâkim olamamıştı. Marcel Lecomte[9] ressama, cesareti kırıldığı sıra yeniden umut aşılıyordu. Ona, Paul Eluard'dan bir mısra okumuştu: "En ışıldayan gözler, en karanlık olanları içinde kapanır.[10]"

1924'ün sonunda Camille Goemans'la ve 1925'de de Paul Nougé'yle tanışmıştı. Ressama ruhani dürüstlüğün emsalini sunan Camille Goemans, onun için kıymetli bir kimse olmuştu. Paul Nougé Magritte'in dikkatini daima düşünce keskinliği gerektiren duyguların değeri, duygulara saygı üzerine çekmişti.

O zamanlar kanları kaynıyordu. Magritte, Goemans, Lecomte ve Messens çıkacak olan bir dergiyi[11] haber veren bir tanıtım yayımlamışlardı. Nougé bu tanıtımın bir replikasını çıkarmıştı. Derken oldukça tuhaf bir şey oldu: Grup ikiye ayrıldı. Magritte ile Messens "Œsophage"ı, akabinde "Marie"yi,[12] Goemans, Lecomte ve Nougé de birlikte "Mektuplaşma"yı[13] yayımladılar. Belçika'da, Fransız sürrealistlerin etkinliklerine paralel girişimci yeni bir grubun oluşması bu yayımların sonuna denk gelir.

Magritte'in ilk tablosu 1924'e rastlar. Bir pencerenin, içeriden bakıldığında görülen canlandırılmasıdır bu. Pencerenin önünde, uçan bir kuşu[14] yakalamak

istiyora benzeyen bir el bulunur. Evvelki araştırmalardan anımsatmalar da yine bu tablonun bazı kısımlarında, bir kenara çoktan atılmış bir dildeki tabirle "plastikçe işlenmiş" biçimde tasvir edilir.

1925'te, maddi gereksinimler ve sefalet yakasından hiç düşmeyen Magritte resim yapabilmek, arkadaşlarıyla görüşebilmek, düşünebilmek için safi boş zamanları kullanabilmekteydi. Tablosu "Kayıp Jokey"i estetik kaygı gütmeden, safi gizemli bir duyguya, bilincinin geçmişten kopuk anlarında beliriveren ve yaşamını doğumundan itibaren yönlendiren bir tür "düzene çağrı[15]" niteliğindeki "nedensiz" bir kaygıya YANIT olarak meydana getirmişti.

O dönemde "işler" iyi gidiyordu. Kaderin bir cilvesi derler ya, ressam kendini birdenbire P.G. Van Hecke[16] ve Louise bulvarındaki yeni sanat galerisi "Le Centaure" tarafından güvence altına alınmış bir "kontrattan" yararlanır bulmuştu. Ressam, yirmi yedisindeydi. Aralarında, mesela "Tehdit Edilmiş Suikastçı"nın da olduğu, koskoca boyutlu, altmış küsur tabloyu bir senede tamamlayabiliyordu.

1927'de, René Magritte eserlerini Centaure'da sergiliyordu. Eserleri sanatsal açıdan sadece hor görülerek eleştirilmişti. Budalalığın sınırlarını aşan bazı gazetecilere[17] hoş olmayan şeyler yazma zorunluluğu duymuştu.

1927 Ağustos ayında René Magritte Paris yakınlarındaki Perreux-sur-Marne'a yerleşti. Fransa'da kaldığı süre boyunca sürrealistlerle sık sık görüşüyor ve André Breton'un düzenlediği etkinliklere katılıyordu.

1930'da René Magritte Brüksel'e[18] dönmüştü. Yeni arkadaşlarla yolları kesişti: Louis Scutenaire, Paul Colinet, Marcel Mariën, Jean Pfeiffer, Robert Mathy, Achille Chavée, Albert Ludé vb.[19], bu kimselerin Magritte'inkini andıran meşguliyetleri vardı. Özellikle Scutenaire, Lecomte, Mariën, Goemans, Nougé ve Colinet ile bol bol vakit geçiriyordu. Başka zihinlerle de, bilhassa köşesine çekilmiş ressam Armand Permantier[20 21] ile de yakındı. 1926'dan bugüne, René Magritte'in eserleri dünyanın pek çok şehrinde sergilendi. Bu eserler şimdi tüm ülkelerin elit kesimi tarafından bilinmektedir.

1953'te, René Magritte'e Casino de Knokke tarafından önemli bir çalışma verildi. Söz konusu olan, kutlamalarda faydalanılacak bir salonun dekorasyonunda kullanılacak resimleri yapmaktı. Bu resimler sekiz tablo hâlinde bir manzara görüntüsü oluşturuyordu: Adı "Efsunlu Alan". Paul Colinet bunu şairane bir şekilde tasvir etmiş, tasviri açılış töreni[22] vesilesiyle yayımlanmıştı.

Robert Giron, vaktiyle Akademiye sıkça uğrayan bir kimse, René Magritte'in eski bir dostudur. Robert, hem bir şairdir hem de sanat aşkını Güzel Sanatlar Müzesindeki sergi idareciliği işinin gereği olan "gerçekliklerle" uzlaştırmaya kendini zorlamaktadır. 1954'te, René Magritte'in 1926'dan günümüze kadarki eserlerini bir arada gösterme niyeti güden Robert Giron, seçili tablolarla mevcut sergiyi düzenlemiştir.

Magritte Sergisi Kataloğu, Brüksel, Güzel Sanatlar Müzesi, 8 Mayıs 1954 (W 468).

KAYNAKÇA:

Sergi Kataloğunda yeniden ele alınmış ve güncellenmiştir: *L'Œuvre de René Magritte*, Knokke, Casino, Temmuz-Ağustos, 1962 (W 855), şu başlık altında: *Otobiyografi Eskiz*, s. 16-18. Metin sıklıkla bu yanlış başlıkla alıntılanacaktır. Güncellenen metin şöyle:

... Paul Colinet bunun açılış vesilesiyle yayımlanan şairane bir tasvirini yaptı ve bu tasvire mevcut kataloğun son sayfalarında yeniden oluşturulmuş halde rastlıyoruz.

1957'de: Charleroi Güzel Sanatlar Müzesindeki bir duvar resminin yapımı: "Cahil Peri".[23]

1959'da: Yönetmenler, de Heusch ve Delcorde Magritte'in tabloları ve katılımı eşliğinde renkli bir film çekerler. Filmin adı: "Eşya Dersi".[24]

1961'de: Kongre salonundaki bir duvar resminin yapımı, Brüksel, başlığı: "Esrarengiz Barikatlar".[25]

Amerika'nın başlıca müzelerinde gezici Magritte-Tanguy sergisi düzenlenir.[26]

1954'teki metin İtalyancaya şöyle çevrilir: *Appunti autobiografici, Le Arti* içinde, Milan, t. V, S. 5-6, 1954, s. 9-10.

Volker Kahmen tarafından 1962'deki metin Almancaya çevrilir: Kestner-Gesellschatf Kataloğu, s. 60-63. İngilizce tercüme: Barbara Wright: Magritte Sergisi Kataloğu, Londra, Marlborough Gallery, Ekim, 1973, s. 8-10. Magritte sergisindeki *Biographical Notes* için Magritte'in bizatihi kendisi *Eskizi* daha özlü bir hâle getirir, Londra, Obelisk Gallery, 28 Eylül 1961 (W 789) (bkz. *Andırma*, Londra versiyonu).

NOTLAR:

1. 10 numara, Station sokağı.
2. Bkz. Emile Lempereur: *René Magritte à Châtelet, Vie wallonne* içinde, Liège, t. XXXXIV, s. 331-332, 1970'in 3-4. çeyreği, s. 529-531. Magritte ailesi, Gravelles sokağında önce 77 sonra 95 numaralarda ikamet ederler. René, özellikle her perşembe, "az suda ve kısık ateşte pişmiş bostan hindibası" yemeye, çocuklarıyla sık sık oynadığı komşuları Petrus'a gidiyordu. Magritte, genç hanımefendi Thibault'yu Chatelet'de tanımıştır, belki de kendisi Damprémy derslerinden bir sınıf arkadaşıdır... belki de mezarlıktaki "küçük kız"dır.
3. Emile Lempereur bu öğretmenin *tuhafiyeci* iki kız kardeşiyle Chatelet'de yaşayan *çizim* öğretmeni Félicien Defoin (Doische 1869-Chatelet 1940) olduğunu sanır. Ama günümüzde bu derslerin Menen asıllı Thomas kız kardeşlere ait, Chatelet'deki College sokağında, ticaret yapılan bir yerde (klasik araç gereçler ve şekerci dükkanı bir arada) verildiğini biliyoruz. Damprémy öğretmeni şu hâlde teşhis edilememiştir.
4. Magritte 18540 sicil numarasıyla, 2 Ekim 1916 tarihinde Brüksel Akademisine girer. 1916-17'de dersleri takip eder. "1. derece süsleme kompozisyonunda" birinci ve "fauna ve peyzaj"da dokuzuncu olmuştu; ve 1919-20'de "dekoratif resim"de sekizinci olmuştu. Ayrıca bkz. *Gomez Söyleşisi* ve *Goossens Söyleşisi*.

Bu "eğitim" yıllarının bıraktığı izlere dair zerre bir şey biliyor değiliz. Chateletli ressam Albert Chavepeyer, 25 Eylül 1917 tarihinde Brüksel'den, kendine ve aynı şekilde erkek kardeşi Emile'e de gönderilen resimli bir kartı muhafaza eder: *Ben ve arkadaşım Edouard G. şehirde bir tur atmaya çıkıyoruz. Montald'daki testim başarılı.* O zamanlarda Magritte, Schaarbeek'te, Navez sokağı 43 numarada ikamet ediyordu. Edouard G. kimliği tanımlanamamıştır.

Magritte aynı zamanda ressam Albert Bockstael'in sınıf arkadaşıdır. Albert o dönemde Magritte'in "taarruz hâlinde bir süvariyi resmedip bu tablonun önünde fotoğraf çektirdiğini" anımsıyordu. Magritte bir sergi vesilesiyle ona şöyle yazar: *Resmettiğin şeyler çok güzel... Hem "koleksiyoncular" bunlardan çokça alarak kafalarının çalıştığını ispatlasalar, ne de iyi olurdu. Ama ifade ettiğin ve doğru olan duygular, olduğu gibi olan ve değişmeye hazır değil gibi görünen dünyadan yana pek umut verici değil.* (Mektup bir değişiklikle yayımlanır, A. Bockstael'in sergisine bir davetiye, Ostende, Cassandra Galerisi, 1 Mayıs 1977)

25 Mayıs 1955: *Akademi anılarım belli belirsiz, bu tozlu kurumun yollarını hâlihazırda çeyrek asırdır aşındırıyoruz. Ama elbette, farksız yığından birkaç isim su üstüne çıkıyor ve aralarından iki ya da üç isimle işler kötüye gitti...*

1955 Ekim ayında, Chavée'nin aracılığıyla Magritte Bockstael'i Anversli çağdaş sanat salonu organizatörlerine önerir.

A. Bockstael bize şöyle der: "Onu görmeye küçük burjuva evine gittim. Bana geçimimi nasıl sağladığımı sordu. Her gün Belçika'nın sokaklarında olduğumu, cumartesi öğle sonraları ve pazarları resim yaptığımı söyleyerek yanıt verdim. Kendimi şanslı saymam gerektiğini söyledi bana, hâlâ bir idealim varmış, kendisi bir tablo imalatçısına dönmüş. Tek yapman gereken, işi gücü bırakıp ormanlık bir kasabaya yerleşmek, paran olduğundan bu senin için mümkün, diye cevap verdim *-bu benim için imkânsız, hareket hâlindeyim, bu hareketin dışına nasıl çıkarım bilmiyorum!* diye yanıt verdi." Ayrıca bkz. 7. Not.

5. Bkz. *Saf Sanat,* 2. Not.

6. Peters-Lacroix fabrikası, Haren'de. Ayrıca bkz. *Michel Géoris Söyleşisi* ve *Bahisler,* 1970.

7. O dönemde Magritte, tıpkı kendisi gibi Montald'ın bir öğrencisi olan Maurice Minsart ile de sıkça görüşürdü. Jean Haverkamp'ın yanı sıra ikisi birlikte Brükselli reklamcı G. Castelain, 31, Sables sokağı, hesabına reklam panolarının tasarımı için çalışıyorlardı: özellikle Coliseum ve Marivaux sinemalarındaki panolar bunlar. Magritte bu işte tutkallı boyalar kullanırdı: Decorine, Swanoline (?), vb. Maurice Minsart ölümünden kısa bir süre önce bize şöyle yazıyor: 17'li yıllarda "Vogler sokağındaki atölyemi çok defa ziyaret etti ama iletişim kurmaya pek az istekliydi ve resim sanatından çok az bahsederdi." Ayrıca bkz. Waldberg, *loc, cit.,* s. 52.

8. Gerçek adı Evelyne Bourland. Söz konusu olan onun *Portre*si, Vente Campo Kataloğu içinde, s. 111, 1976, S. 222.

9. Öte yandan, *Mon ami Messens* 31. sayfada, Scutenaire, resmi bir dil takınmaktadır: "... René Magritte'e Chirico'nun kopya edilmiş bir resmini, 'Aşk Şarkısı'nı gösteren Edouard'dır -başka biri değil." Messens'in kendisi bile daha az nettir, *Les Beaux-Arts,* 7 Mayıs 1954, s. 6 (W 468): "Aynı dönemde Chirico'nun *Aşk Şarkısı*'nın kopya

edilmiş bir versiyonu elimizden kayıp gitti. Magritte'in bu resme baktığı sırada hissettiği duygu biriciktir. Chirico'nun eseriyle (kopya olanla) karşılaşması allak bullak edicidir, öyle ki bu resim ressamın araştırmalarında yeni bir hareket noktası belirler." Messens'e göre Magritte, *Aşk Şarkısı* aydınlanmasına *Œsophage*'ın yayımlanmasından sonra varmıştır.

10. *Sessizliğin Noksanlığında,* 1925.
11. Bkz. *Période.*
12. Bkz. *Œsophage* ve *Marie.*
13. *Mektuplaşma* üzerine bkz. Blavier, s. 213-215, Camille Goemans, *Œuvre*, Brüksel, de Rache, s. 255-256.
14. *Pencere* (sonradan konulan başlık).

    Labisse'e göre, alıntılayan Hammcher: *Magritte,* 1974, s. 43, bu tabloda Magritte Max Ernst'in bir eserinden esinlenmiştir: *Au premier mot limpide*, 1923.
15. Cocteau'nun başlığına gönderme? Magritte bu eseri *Saf Sanat*'ta alıntılamıştı.
16. Bkz. *Hommage à Paul-Gustave Van Hecke,* Brüksel, de Rache, 1969.
17. Bkz. W 26.
18. Magritte Nougé'ye muhtemelen Mayıs 1930'da (*L.S.*, s. 187) şöyle yazar: ... *Bir iş aranıp duruyorum ama bir şey bulamıyorum. Eğer bu ayın sonuna kadar girişimlerim meyve vermezse Brüksel'e kesin dönüş yapmaya bel bağladım. Böyle yapmaya mecbur kalacağım çünkü burada kimseye bana yardım eder diye güvenemem. Ama bu sırada, kendimi reklam çizeri diye tanıttığımı, mümkünse büyük bir mağazada, bir Ucuzcuda ya da Teknoloji mağazasında işe başlayabileceğimi hesaba katın...* Ayrıca bkz. *a.g.e.,* 188. Mektup.

    A.g.e., 193. Mektup, Magritte Nougé'ye tekrardan şöyle yazar: *Siyah bir fonda ellerin göründüğü şekliyle afişi tamamladım; mektuplar beyazdı. Uyandırdığı etki çarpıcıydı ve başarılı bir tablonun uyandıracağıyla aynı türden bir etkiydi. Tek sıkıntı, halka olsa olsa mutlaka vasat şeylerin lazım olması. Sunlight projeyi reddetti, gerekçesi umabileceğimizden farklı: Bu afiş çok ses getirdi ve yeni çıkacak olan bir markada kullanılsa iyi olur. Bu kurum, sadece çok ihtiyatlı reklamları istiyor. İlk projem Ucuzcu üzerinde değişiklikler yapmam istendi: deve gölgesi, örtünmüş kadın vs. olmalıymış. Tabacofina'da "Doğunun Mesajı" reddedildi, daha evvelden Avrupalı bir kadına bir paket sigara getiren Doğulu bir hükümdarda kullanmışlar bu fikri. Projenin renkli hali, iki kişi arasında güçlü bir kontrast yaratıyordu.*

    Sayılan reklam afişlerinden ayrı olarak, Norine (Van Hecke) moda evi, Simonson kütüphanesi vb. için tasarlanan başkaları da var. Magritte bunların yanı sıra komedyen Primevère için bir afiş, Tobis-Klanfilm'in hesabına sinema afişleri ve politik afişler de tasarlamıştır. Politik afişlerden biri: *Rex'in Gerçek Yüzü.* Magritte'in bu alandaki ilk işlerinden biri hem Alfa Romeo hem Norine hem abi Snutsel için olan karoserdir, 1924'te *Englebert-Magazine*'de yayımlanmıştır, Liège, 1925 Ocak-Şubat ve Mart-Nisan sayıları. Yine bu dönemlerde, Brüksel'de Puvrez tarafından basılan *Madame est servie*'nin bir sayısının kapağını resmetmiştir.

    Vraimont'a 25 Kasım 1944'teki bir mektubunda Magritte, ona indirimli fiyatla afiş projeleri teklif eder görünür (Vraimont'un hesabına önce 1925-1926'larda ardından

dağınık bir şekilde 1938'e değin, sıklıkla Emair'in imzasını taşıyan, orkestralar için kapak tasarımı yapmıştır; bkz. W 20 ve *temps mêlés* içindeki ekler), Kürkçü Samuel için olan iki Kataloğu, Herwath Walden'in özgür Grup tarafından 1925'te sahnelenen *İman*'ının temsili için olan tiyatro dekorlarını anımsayalım. Ayrıca bkz. *Norine Blues*. Nihayetinde, 1945'ten sonra Brüksel Komünist Partisi tarafından reddedilen afiş projelerini anımsayalım. Bu notun kaleme alınmasından itibaren 24 Mayıs-17 Temmuz 1977'de CAPC Bordeaux'da Magritte Sergisi Kataloğu çıktı. Orada Georges Roque'un yazdığı önsözü ve makaleyi görürüz: *Magritte ve Reklam.*

19. Robert Mathy Gordes'da (Vaucluse) arduvaz ağacından oymalar yapıyordu, Saint-Gilles-Brüksel'de Fransızca öğretmeniydi. Hennuyer grubundan Albert Ludé, Fabelta de Tubize fabrikalarında kimya mühendisiydi, şair Hélène Locoge'un arkadaşıydı.

20. İngilizce tercüme 1973'te eklenir: *During War II, Magritte remained in Belgium. In 1946 he querelled with André Breton.* Bu *Eskiz*'de kronolojinin bazen altüst olduğunu belirtmeli; mesela, hiç değilse, Magritte'in Scutenaire ile 1927'den itibaren tanışık olacak olması gibi.

21. Bkz. *Tanınmayan Büyük Bir Ressam: Permantier.*

22. W 417. Magritte Bosmans'a 7 Temmuz 1960 tarihinde şöyle yazar: *Casino'da görmüş olduğunuz duvar resmini işte böyle çizdim:*

    1) Üstünde size yazdıklarım olan şu kâğıtta, oldukça benzer formatta 8 guaj çalışmasından oluşan küçük bir eskiz yaptım –bu küçük guajlar dağıldı– elimde onlardan bir tane kaldı.

    2) Duvar resminin modeli yaklaşık 1m. X 60 cm. 8 tablodan oluşuyor. Bu 8 tablo Casino'nun malıdır.

    3) Casino'nun duvarlarındaki resim, model tablolar eşliğinde sanat işçileri tarafından yapıldı. Resim aşağı yukarı 60 metre genişliğinde, 5 metre yüksekliğindedir.

    Soyut ressam Raymon Art bu "sanat işçileri" ekibinin idaresindeydi. Raymond Magritte'in 4 Temmuz 1953'teki (W 417) açılış için doğaçlama kısa tanıtım yazısını yazdığını görmüş olduğunu bizim için teyit ediyor.

    "Efsunlu Alan"da toplanmış figürler, bu figürlerin benzerlerinden ileri gelir, bu benzerleri de ressam tarafından 1926 ve 1953'te yapılmış tabloları canlandırmaktadır.

    Paul Colinet tarafından yazılmış betimlemeli tanıtım yazılarının her birinin ardından bir kaynakça gelir.

    7 Haziran 1953'te, Scutenaire'e: *bütününde ele alınırsa, Casino'daki çalışmalar %50 tatmin edici: bir formül buldum: ayak işlerini yapanlardan en fazlasını istiyorum ama imkânsız olanı istemekten geri duruyorum...*

23. Bkz. *Film Senaryosu,* 1. Not.

24. Bkz. *Luc de Heusch'ün Filmi.*

25. François Couperin'in müzikal bir eserinin başlığıdır. Aynı zamanda Oliver Larronde'un bir şiir derlemesinin de başlığıdır; Paris, Morihien, 1947, André Beaurepaire tarafından resmedilmiş, akabinde Gallimard, 1948; hem Maurice Blanchard'ın bir derlemesinin de başlığıdır, Paris, G.L.M., 1937. Aynı zamanda Edmond Jaloux'nun

(1922) bir romanının ve Jacqueline Bellon'un bir eserinin (Plon, 1960, coll. Vérités du cœur) başlığıdır.

26. W 796 ek. Magritte 30 Eylül 1961'de Torczyner'e şöyle yazar: *Tanguy'un tablolarını benimkilerle beraber sergilemek kötü bir fikir değil...; bu fikir "kendinde" iyi ama onu tasavvur etmek için bir müze koruyucusu zihniyeti gerekir sanıyorum, çünkü böylesi bir sergi Tanguy'unkilerle benim fikirlerim arasındaki uyum noksanlığını –neredeyse toptan– ispat edecektir* (Torczyner, s. 69).

*

Bkz. *Biyografik Notlar*, I.H. (Irène Hamoir) tarafından, *30e Salon de Charleroi* içinde, 1956, demek ki Magritte bu notların redaksiyonuna dahil olmuş. Damprémy öğretmeninin "pirogravür ve şemsiye kutusu dekorasyonu" da öğretmekte olduğunu Magritte'in katılımıyla belirtiriz.

107

"...Bir Gül"

Evrende bir gül.

Magritte Sergisi Kataloğu, Brüksel, Güzel Sanatlar Müzesi, 8 Mayıs 1954 (W 468), küçük açıklama yazısı: *Köprünün Altından Akmış Su*, Magritte hükümlerinin kısa antolojisi.

Magritte Sergisi Kataloğu, Londra, Obelisk Gallery, 1961 (W 789) yukarıdaki cümlede açıkça belirtilen bulmaca-çizimi kopya eder. Ayrıca bkz. *Tarihe Düşülmüş Sözler;* Magritte'in M. Rapin'e mektubu, 15 Mart 1956'da önce *Aporismes*, s. 34-35'te yayımlanmıştır ve aynı kimseden aynı kimseye mektup, 9 (aslında 8) Kasım 1956: *Bana yolladığınız bulmaca aslında allak bullak edici: bunu çözmeye kafayı takmak suç olurdu: merak, çözüm olmadan bulmaca marifetiyle hayranlık uyandırıcı şekilde doyuma ulaşıyor. Bunu iyi anlamak için açıklama lazım değil...*

1930'dan itibaren, Nougé'ye mektup, *L.S.* içinde, mektup 181. Déchelette'inkileri andıran başka bir bulmaca-çizim tipi için bkz. örneğin, aynı kişiye mektup, *L.S.* içinde, s. 187. Magritte burada bazı çizimlere başlık koymayı öneriyor: *Rahatsız Edici Tını* (sıkılmış ilkokul öğrencisi) vb. Yayımlanmış çizimler için bkz. *L'Invention collective*, S. 1, Şubat 1940: *Sahte Baron; Şimdi (bir kuş); Gizli Çizim; Rahatsız Edici Tını* (Sahte alt yuvarlak; el tutarken; esrarengiz göğüsleri; rahatsız edici ders).

Jean Seeger'in telkini üzerine önce *Hakikat Kuyusu: Ayar Modeli* diye başlık atan Magritte, Suzi Gablik'e 28 Ocak 1963'te saflıkla sorar: *İçinde "Ayar Modeli" kelimesi geçen şu kelime oyunu neydi?*

Magritte'in bir eserinin başlığı: *Bulmacaların Çözümü*, 1937.

108

DÜŞÜNCE VE RESİMLER

Düşünme kelimesinin bizi "çarpması" mümkündür.

Düşünmemiz duyularla, duygularla, reflekslerle, tercihlerle, etkinliklerle, fikirlerle, inançlarla ve çeşitli meşguliyetlerle "ilgilenir". Sanki bu "şeylerle" "çakışan" düşünme yegâne mümkün düşünmedir, sanki düşünme adı bu "çakışan" düşünmeye daha bir yaraşır.

"Çok da önemli değil!" ya da "Önemli olan şiddetli ve hoş bir duyuşun hazzını almak!", "Benim sorumluluğumun yerine getirilmesidir bu!" diyecek bazıları. Ama zerre şüphe yok ki bunun "önemli olması" için hazzı ya da sorumluluğu "takdir eden" bir düşünme gerekir.

Ateşe fazla yaklaşan el ve acıdan çığlık attıran refleks ve eli ateşin uzağına çekme, hem bir refleksle, hem de acıyı duymakla aynı anda "ilgilenen" düşünme açısından "önemlidir." Düşünme o anda bu iki şeyle *çakışır*. Bu *çakışma* düşünmenin yüzleştiği kuşkulara ve ihtiyata "önem verdiği" öbür anlardaki kesinlikten daha az kesin değildir. Bu *çakışma* daha fazla sayıda şeye odaklanmış eş zamanlı bir dikkatin karmaşıklığı söz konusu olduğunda yine aynı kalır. Örneğin, aynı anda lezzetli bir çorbanın tadına, ev sahibinin güzelliğine ve düşünmenin kökeni üzerine bir fikir ya da mesleki bir soruna odaklandığında böyledir.

*

*** Bir resmi düşünmek, bir resmi Görmektir.

Tablo, görme duyusunca duyulabilir bir görüntü sunar. Görme duyusu, optik yasalarının tersine Görmeksizin ve tıpkı bir fotoğraf makinesi misali tablo tarafından sunulan görüntüyü kaydeder. Bu görüntü düşünmede ahlaki bir görü-

nümü, yani ruhani bir değeri haiz bir görünüme bürünür. Ona bu değeri veren düşünmedir.***

*

Tablolarda sunulan görüntüler değerlerle bezelidir. Bunlar, özgül değerlere sahip olmayabilir: Bu değer örneğin "ticari" olabilir; ya da bu değerler, her şeyden evvel küçük ya da büyük alan dilimlerinin kararlı savunucularınca, fresklerin, doku desteklemelerinin, kendilerine özgü duvar çatlaklarının, renk paleti kompozisyonunun ve maruflajın üzerine çimento dökmekte başı çeken kimseler tarafından, anatomi, perspektif ve gölgelendirme alanında uzman olanlarca, tablonun metrik boyutları için tasalanan çılgınların elinde biçilen değerler olabilir.

Resmi sahiden alakadar eden değerler, kişisel tercihlerin keyfiyetince bir ya da daha fazla estetik teorisine bağlıdır. Bu teoriler neticede tabloları düzenlemeye şartlandırır.

Gerçekliği çarpıtır olma korkusu elbette meydana çıkan resmi de ilgilendirir. Resim, böylesi bir korkuyu tetikleyecek güçtedir.

İzlenimcilerin zaferleri, fütüristlerin dinamizleri, Picasso'nun kübizmi, Mondrian'ın ya da Archipenko'nun soyut sanatı ve Chirico'nun dehasının ortasında "sütliman bir hale gelme" tercihi, kolayca iş görebilir. Okulun sıkı disiplini altındaki "Roma Ödülleri"ne değer verme ya da sanat eleştirisini, "gençlerle" (ve yaşlılarla) beraber "heyecanlanarak" bu kimselerin 1954'teki soyutlama ve figür dışılık "keşifleri" sayesinde, serseme uğratmak aynı şekilde mümkündür.

*

Sanat tarihi akıllarına hiç gelmemiş olan kadınlar, çocuklar ve adamların da en az estetikten anlayan kimseler kadar kişisel tercihleri vardır. Tercihlerin uyumsuzlukları, farklı "ortamların" etkisi altında kalınması üzerinden açıklanamaz. Aslında "siyam ikizleri"nin zevkleri ekseriyetle başka başka ve inançları zıt olur. Özellikle arzularındaki karşıtlık itibarıyla, bir çift bireyden ne az ne fazladırlar. Eğer duygusal farkları "gri maddenin" yapısındaki belirleyici farklar üzerinden "açıklanmışsa", bu açıklamanın aydınlatıcı olmadığı ve Molière'in doktorlarının düzenlediği yanıtlara pek benzediği belli olur.

Bir "açıklamaya" imkân veren düşünmedir. Bu açıklamaya bir değer veren, düşünmedir. Açıklama ister teoloji alanından ister metafizik, psikoloji ya da biyoloji alanlarından gelsin, onu "yayan" düşünmedir. Düşünme, *kendini asla açıklamaksızın* önünde beliren her ne olursa olsun, onu açıklar.

Yaşamımız düşünmeden mahrum devam edebilirdi kuşkusuz, tıpkı "düşünüp" düşünmediğini bilmediğimiz bir bitkininki gibi. Yaşama bir değer veren, düşünmedir. Değerlerin tümü düşünmenin bağışlarıdır. Bağışlayan, özgürdür. Düşünme özünde özgürdür. Işıktır düşünce. Öte yandan, yaşamımızda, düşünmenin

özgürlüğünü bütünüyle dışa vurmadığı olağan ve olağanüstü anlar olur. Düşünme, başımıza gelenlerin aralıksız tehdidi altındadır. Onu kısıtlayan bin bir şeyle *çakışır*. Bu *çakışma neredeyse* süreklidir.

Düşünme, mesela bir taş ile duygudaşlık kurduğu ya da değerlerin en büyüğünü yaşama ve yaşamın bağlı olduğu Evrene atfettiği sırada, biraz özgür olur. Ruskin'i, bu sanat müptelasını, "Ağaçlarda şakıyan kuşlar öleceğine, mahvolsun bütün sanat eserleri[1]" dediği vakit, düşünme özgür olsun diye sevmeli.

*

Düşünmenin özgürlüğü tastamamken Yaşamın, Evrenin, Hiçliğin düşünme açısından hiç değerleri olmaz. Düşünme açısından yegâne Değer Anlamdır, yani İmkânsızın ahlaki düşüncesidir. Düşünme nazarında anlamı düşünmek demek, olağan, neredeyse olağan ya da olağanüstü fikirlerden kurtulmak demektir.[2]

**Sanatlar mecrasında, düşünme, ölü geleneklere saygı duyacak diye ya da gülünç biçimlere uyma mecburiyetinden, özgürlükten genelde büsbütün mahrum kalır.

Dünyanın saçmalığı ve çirkinliği, cömert yüreğin isyanını ve düşünmenin adalete odaklanmasını gerektirir.

*** Tablolarım görüntülerdir. Bir görüntünün makbul tasviri, düşünmenin dümenini özgürlüğe doğru kırmadan yapılamaz. Hem görüntüye hem bu görüntüyü tasvirde seçilen kelimelere odaklanmak gerekir. ** Resmedilmiş, ruhani görünüme düşünmede bürünmüş görüntünün tasviri, *sınırsızca mükemmelleştirilebilir* olmalıdır.[3] Ayrıca kimi sözcüklerin talihsiz kullanımlarına (soyut, somut, bilinç, bilinçdışı, ölçülülük, ideal vb.) karşı tedbirli olmak önemlidir.

Tablolarımın, düşünme özgürlüğünün maddi belirteçlerinin tasavvuru olduğu söylenir, bunu geçerli bir deyiş olarak görürüm... "İmkân dâhilinde olanın ölçüsü"nden çıkmayan tablolarım, Anlam, yani İmkânsız nazarında hor görülmemeyi amaçlarlar.

"Bu görüntülerin 'anlamı' nedir?" sorusuna yanıt verebilme, Anlamı, İmkânsızı bir mümkün fikre benzetmeye denk düşerdi. Buna yanıt verme teşebbüsü, onda bir "anlam" olduğunu kabullenirdi. Seyirci, olabilecek en büyük özgürlüğüyle, resimlerimin *oldukları gibi* olduğunu, tıpkı onların yaratıcılarının Anlamı düşünmeye çalıştığı gibi Anlamı, yani İmkânsızı düşünmeye çalışarak görebilir. ***

Magritte Sergisi Kataloğu, Brüksel, Güzel Sanatlar Müzesi, Mayıs 1954 (W 468), s. 5-8.

Bkz. *Dünyanın Anlamı,* mevcut metnin tasvirini önceler. Her iki metnin de ortak kaynağı olan *Anlam* da bunu teyit eder, belki evvelki bir durumu açığa vuran şu el yazısı müsvedde de vardır:

Eğer bunlar, duyduğumuz şeyi anlamak üzere söylenen sözlerden değilse, resim üzerine söylenecek herhangi bir şey de yoktur. Bir resme onu GÖRMEK için bakarız. Görmek, bakılan şeyi düşünmek değildir. Anlamak da görmenin bakılan şeyi düşünmek olmasından daha fazla, duyulan şeyi düşünmek değildir. Düşünme, kendinden başka gördüğü ya da duyduğu bir şeyi "düşünmeden" GÖRDÜĞÜ ya da Anladığı sırada kendisi için mevcut olmaktadır.

Düşünmeyi eğlenmeye, düşünmeye yabancı meşguliyetler yordamıyla kendini yadsımaya davet etmeyen resimler nasıl yapılır? Bu soruya yanıt veren bir tek sanat anlayışı biliyorum; bu anlayış beni gerçek denen dünyadaki şeyleri ne artık fikirlere ne de duygulara denk düşmeleri bakımından gösteren resimler yapmaya uyandıran anlayıştır. Örneğin Adalet fikrini, beraberinde bu fikre bağlı tüm sorgulamalarla "temsil eden" bir figür resmetmekten kaçınıyorum. Sadece şeyleri -ünlem işaretlerinden kurtulmuş olanları- gösteren görüntüler resmedilmeliymiş gibi geliyor bana. Bu görüntüler şeyleri gösterirler ve "düşünecek bir şey temsil etmezler." Onları "temsil etmek" yani onlar gibi olmak -soru sormayan Gizem gibi- zorunda olan bizleriz.

Düşünce, bir yıldızdır, bir masadır, soru sormayan bir Gizemdir.

Bir Şiir Sanatı vakti geldiğinde bu müsveddenin içeriğini geliştirecektir. 1966'da Magritte M. Lecomte'a şöyle yazar: *Resim sanatı hakkında ekseriyetle söylediklerimiz, ona aykırı. Resim sanatına uygun düşen fikir, mevzubahis olanın* gören düşünme *olduğunu ihmal etmemeli. Sen bunu yazıda ortaya çıkarmaktan geri kalmadın (yazı görünür olanı gören düşünme misali görünmez şeydir).*

İmkânsızın imkânının tamamına erdiğini çok güzel söylüyorsun. Hem aslında, görünmez bir düşüncenin (belirli bir düzen içinde birleşmiş görünür figürlerden müteşekkil) görünür tasviri (yapılmış bir resim) "mümkün imkânsız" ya da başka bir deyişle "görünmez görünür" cinsinden olan bir şeydir.

Uzlaştırıcı kelimesi heyecan verici ... (burada Lecomte'un makalesi söz konusu: *Aşina Olduğumuz Nesnelerin René Magritte'teki Havalanışları Üzerine, Quadrum*, Brüksel, S. 20, 1966, s. 31-33).

Magritte, 28 Kasım 1956'da Rapin'e şöyle yazar: *Resim sanatı üzerine bana yollamış olduğunuz harika metne bir çırpıda bağlanıverdim: yakın zamanda düşündüklerimi şu şekilde ifade ediyor:*

1. (abartıyorum) Tablo, görünmez olmalıdır.[4]

*2. Bir tabloda canlandırılan nesneler (*canlandırılmaları da gerek) GÖRÜNMEZLER... *Sevdiğimiz tablolar "resim" göstermezler, nesneleri göstermezler. Canlandırılmış nesneler herkese açık bir şekilde tabloda bulunurlar (herkesin bundan haberi olsa da olmasa da). Tablo "düzayak" münasebet kurduğumuz türden bir şeydir.*

Şu hâlde tablolara yüklenecek bir anlam yoktur.

André Masson: "Felsefi tabirle, tablonun gerçekliği onun malzemesidir: tuval, renk; özetle, boyalı bir yüzeydir bu. Ama resimde ifade edilen daima GERÇEK DIŞIdır" (*Ecrits*, s. 19; Ayrıca bkz. *a.g.e.*, s. 23-25).

Ayrıca bkz. *Stevo Söyleşisi.*

11 Mayıs 1959'da Bosmans'a yolladığı bir "müsvedde" sayesinde Magritte'in 8'inde Hornik diye birine bir mektup yazdığını biliyoruz. Bu Hornik'i Chicagolu koleksiyoncu Leonard Horwich diye teşhis etmek istediysek de onun Hornik'le bir alakası yokmuş. Magritte'in cevap yazdığı mektubun kendisi bulunamamıştır:

Sevgili Mösyö Hornik,

25 Nisan'daki mektubunuza gecikmeli yanıt verdiğim için beni affediniz -doğrusu irademdışı bir gecikme: bana İngilizce yazdığınız yazının bir tercümesini beklemek zorundaydım.

Bana yöneltmiş olduğunuz, "Bıçaklanmış Süre" ("Time transfixed" pek fortunate değil sanki) tablosunun kavranışı üzerine olan sorunun, düşündüğümle ilgilenen bir kimse açısından yanıtı kesin olabilir.

Bir lokomotif resmi yapma düşüncemi bilmeyi isteme ve bu resmin bana göre neden yapılması gerektiği bahislerine gelecek olursak, bunu ne bilebilirim ne de bilmeyi arzu ederim: Bu konuda, entelektüel bir etkinliğin bilgisine duyulan "mümkün" ilginin değeri haricinde, en mahir psikolojik açıklamaların bir değeri olmaz. Bu entelektüel etkinlik düşünülmüş olanla, düşünce cinsinden bir şeye sahip olmayan arasındaki ilişkileri hayal etme talimidir. Şu hâlde, bir lokomotif resmi yapmayı düşündüm. Bu imkândan hareketle sorun şu şekilde belirdi: Bu görüntüyü nasıl resmetmeliydim ki gizemi anımsatsındı? Yani, bilimsel ya da safça budalalıklar dillendirmenin tehdidi altında, kendisine anlam yüklenilmesi yasak olan gizemi. Gizemin anlamı olmaz ama onu "anlam-dışılık"la karıştırmamalı, anlam-dışılık gülünç olma peşindeki çılgınların hoşuna giden şeydir.

Bir lokomotifin görüntüsü dolaysızca *aşina olduğumuz bir görüntüdür, ondaki gizem algılanmış değildir.*

Lokomotif görüntüsündeki gizem anımsansın diye bir başka görüntü -gizemsiz olan- yemek odasındaki bir şöminenin görüntüsü, lokomotifin görüntüsüyle bir araya gelir (öyleyse burada aşina olduğumuz bir görüntüyle sözde "gizemli" bir görüntüyü bir araya getirmiş olmam, mesela: Bir marslının, bir meleğin, bir ejderhanın ya da "gizemli" olduğu söylenen bambaşka bir varlığın görüntüsü, şu hatalı olur: Aslında gizemli varlıklar ve gizemli olmayan varlıklar yoktur. Tüm varlıklar gizemlidir). Düşünmenin gücü, aşinalık (hatalı bir şekilde ya da alışkanlık üzere) duyar gibi olduğumuz varlıkların örtüsünü kaldırarak, bunların gizemlerini anımsatarak kendini dışa vurur.

Bir lokomotif görüntüsüyle yemek odasındaki bir şöminenin görüntülerini, bir "zekâ kıvraklığı" esnasında bir araya getirmeyi düşünüverdim. Bir zekâ kıvraklığı esnasında derken, belirmesi herhangi bir yöntemce sağlanamayacak olan aydınlık bir an anlıyorum. Düşünmenin gücü ancak o zaman dışa vurur: Bu güç bizi gururlandırabilir, onun varoluşundan gurur ya da coşku duyabiliriz. Ama bu nazarda, kendimizi çok büyük saymayalım, biz düşünmenin dışa vurmasına yardım etmekle kısıtlı bir hâldeyiz.

"Bir araya getirmeyi düşündüm" vb. dediğimde, bundaki belirsizlik şöyle dememi gerektirirdi: Zekâ kıvraklığı kendini dışa vurdu, böylece bir lokomotif görüntüsünün, zekâ kıvraklığı dışa vursun diye nasıl gösterilmesi gerektiğini bildim. Arşimet'in Evraka'sı zihnin öngörülmez kıvraklığının bir örneğidir.

"Fikir" sözcüğü bir lokomotifle bir şömineyi bir araya getirirken düşündüğüm şeyi belirtmede tam uygun değil. Fikrim yoktu, *sadece bir görüntüyü düşündüm.*

Düşünmenin gücü ya da "zekâ kıvraklığı" kendini farklı biçimlerde dışa vurur:

– ressam açısından düşünme kendini görüntülerle dışa vurur ("fikirleri" olan ya da "yüce" duygularını "ifade" eden ressam açısından değil, büyük beklentileri olan ressam açısından).

– Bergson açısından düşünme fikirlerle dışa vurur.

– Proust açısından, düşünme sözle dışa vurur.

Benim büyük beklentilerim var, hem bir tabloyu tasavvur ederken "fikir"ler edinmekten ya da "duygular ifade etmekten" kaçınırım. Bu beklentimi sadece bir görüntü karşılar.

"Bıçaklanmış Süre" sadece bir görüntüdür. Düşünmenin gücüne bu sayede şahitlik eder –belirli bir oranda.

Bu tabloya bakarken Bergson'u ve Proust'u düşünürsünüz. Bu beni onurlandırır ve bir görüntünün –görüntü olma karakterince kesin bir şekilde kısıtlanmış olan– düşünmenin gücüne Bergson'un fikirlerinin ya da Proust'un sözünün şahitlik ettiği gibi şahitlik edebileceğini ispatlar. Görüntünün fikirlerle ya da sözlerle bağıntılarını, o resmedildikten sonra düşünebiliriz. Bu istismara kaçmaz çünkü görüntüler, fikirler ve sözler bir ve aynı şeyin farklı belirlenimleri olurlar: düşünme.

Ama bir görüntüden yana sahiden zorunlu olan şeyi söylemek üzere, bir tek bu görüntüden bahsederek konuşmak gerekir.

Size –beceriksizce– ve Fransızca yazmaya çalıştığım da budur! Korkarım ki bu, sizin açınızdan, İngilizce yazabileceğimden çok daha az açık olacaktır...

P.S. "Bıçaklanmış Süre" başlığının bizatihi kendisi resmedilmiş bir görüntüyle birleşik halde bir görüntüdür (kelimeler eşliğinde).

Süre kelimesi, bu kelimenin şairane hakikati yüzünden seçilmiştir –bu hakikat, bu kelimenin resmedilmiş görüntüyle bir araya gelmesinden elde edilmiştir– ve ne özelinde Bergsoncu ne de bir başka genel anlamda felsefi değildir.

NOT:

Şu noktaların kuşku uyandırmadığına inanıyorum:

1. Psikolojik teoriler bir şey "açıklamaz". Bunlar, düşünme sayesinde mümkün olmuş şeylerdir. Düşünmeyi dışa vururlar ama düşünmeyi mümkün kılmazlar. Düşünme, psikoloji var olmadan var olur. Gördüğüne ışık tutan düşünmedir: fikirlere, görüntülere, duygulara, duyulara ve psikolojiye! –tersi değil.

2. "Zekâ kıvraklığı" (ya da düşünmenin dışa vuran kuvveti) ne Bergson'da ne Proust'ta ne de bir başka kimsede eksiktir.

Hegel, örneğin düşünmedeki bu zekâ kıvraklığını bilirdi.

Ama "yıldızlı bir göğün gösterisini bezdirici" bulduğu yaşlılığında, şu kesindir ki (bir lokomotifin gösterisi için de aynı oranda geçerli), yıldızlı göğü taklit eden bir görüntünün, eğer bu görüntü gizemi anımsatıyorsa artık bezdirici olmayı kesebileceğini bir filozof olduğundan görmezden gelirdi. Öyle ki bu bayağı yıldızlı gök görüntüsü, bu görüntüyü, onun anımsatıcılık gücüyle beraberce belirmesini sağlayacak şekilde çizebilecek ressamın, tuttuğu ışık sayesinde gizemi anımsatırdı.

Hegel, sadece "verili" bir görüntüyü düşünme araya girmeksizin görüyordu. Hegel'in düşünmeye, safi fikirler üzerinden dışa vuran bir değer verdiğine inanıyorum. Kim bilir belki, görüntüleri seyrederken eğlenmeye razı gelmiş olacak, onun açısından bu bir istirahat olmuş olacaktı. "Hegel'in İstirahatleri" tablom, belki de Hegel'i eğlendirmiş olacaktı? Daha eski bir tablo: "Gizli İş" belki de Hegel'e görüntülerin fikirler kadar değerli olduğunu "öğretmiş" olacaktı? Bu tablo tam da bu bayağı yıldızlı gök gösterisini göstermektedir.

Filozoflar "Sanatla" uğraşmaya pek isteklidirler. Ama şu ana değin "Sanat"ın dâhilinde olanı dillendiren hiçbir filozof tanımış değilim.

Gizemi güçlü bir şekilde anımsatan bir sistem kuracak filozof ne zaman gelecek? (Buna karşın filozoflar gizem teorileri üzerine parlak denemeler kaleme alıp dururlar.)

Magritte, aynı şekilde *Kişisel Kıymetler* ve *Sihirbaz*'ı A. Iolas'a mektuplarında "açıklayacaktır". Bkz. Torczyner, s. 233 ve *Rétrospective*, s. 68.

KAYNAKÇA:

Arts plastiques dahilinde yeniden basılmıştır, Brüksel, özel sayı, 27. Venedik Bienaline ayrılmıştır, Haziran 1954, s. 5-8 (W 471).

İngilizce tercüme, *Guggenheim International Award* Sergisi Kataloğu, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, Ocak 1964 (W 930), s. 195. Laurence Alloway tarafından organize edilmiş olan bu sergide kullanılan materyal yok olmuştur, çevirmenini saptamak artık mümkün değildir. Magritte'in 15 Ekim 1963 tarihli bir mektubu, bize en azından Suzi Gablik'in aracı rolü üstlendiğini bildiriyor: İşte M. Alloway için olan paragraflar. *Pek de ilham eseri olmayan bu yazı elinize geçtiğinde beni "suçlarken" nazik davranasınız. Bir yazar değilim...*

* Arasındaki parça İngilizce tercümede Sonia Orwell ve Pamela Sylvester tarafından yeniden basılmıştır, David Slyvester: *Magritte*, 1969, s. 76.

** Arasındaki parçalar Japonca tercümede yeniden basılmıştır, Magritte Sergisi Kataloğu, Tokyo, 1971.

*** Arasındaki parçalar *Depuis 45* dahilinde yeniden basılmıştır, III. cilt, Brüksel, La Connaissance, 1970, s. 154.

NOTLAR:

1. "Ama kuşlar yuva yapmayı bırakmışlarsa, varsın dünyanın bütün tabloları mahvolsun, bizim açımızdan daha iyi olur." (*Les Lois de Fiesole,* Ruskin: *Pages choisies,* Robert de la Sizeranne tercümesi, Paris, Hachette, 1909, s. 116.)

2. Bkz. *Dünyanın Anlamı.*

3. Magritte 5 Aralık 1963 tarihinde Bosmans'a şöyle yazar: *Bir görüntü (söz, resim, müzik vs.) düşünmenin bir ifadesi değildir. Bir görüntü düşüncedir, bir görüntü kendini düşünce olanla özdeşleştirir. Bir görüntü, besbelli bir gizem olarak esinlenilmiş şeydir ve olduğu gizemden görünürde ayrılmış değildir...*

   Aynı kimseye, birkaç gün sonra: *Resmedilmiş görüntüler, sözle, onunla karışmaksızın birdir. Görüntünün gösterebileceğini, söz söyleyebilir, dilin söylediğini görüntü gösteremez. Resmedilmiş görüntülerin "gösterdikleri" ve sözün "söylediği" öte yandan bir ve aynı şeydir (öte yandan bir ve aynı şey olabilir). Ama gösterilmiş olandan söylemeye geçme (ya da denmiş olanı aşıp gösterilene varma) sözlerin eş değer olduğu, bir tür görüntü-sözcük, sözcük-görüntü sözlüğü olan, bir "tercüme"ye dayanmaz. Bu geçiş geçecek şeydeki yaratıma eş bir yaratımla sonuçlanan bir karşılaşmadır. Sakladıkları bir şey olmadan, ne iseler onu büsbütün gösteren bu görüntüler karşısında düşünme, eğer "alegorik bir yorumlama"ya, hiçbir şeyi somut anlamında ele almama alışkanlığına başvurarak kaçmayacaksa, düşündüğü şeyden sorumlu olur. Resmedilmiş görüntüler görünmezdir, şayet gördüğümüz bunları renklendirip resmeden boya malzemeleri olursa, bu görüntüler bilinir şeyler olmaz.*

4. Bu önerme, Rapin tarafından tersine çevrilmiş halde yayımlanacaktır, *Bulletin de la T.P.S.,* 20 Ocak 1969.

5. Bkz. Suzi Gablik'e 19 Mayıs 1958 tarihli mektup sıklıkla kopyalanmıştır, özellikle Gablik: *Magritte,* s. 120'de; bu mektubun Maurice Rapin'deki bir versiyonu, 22 Mayıs, tıpkıbasım hâlde, *Aporismes,* s. 54-55'te.

   Aynı şekilde Magritte Pierre Andrieu'ye, 6 Şubat 1948 tarihinde *Yatak Odasında Felsefe: Filozoflar, kadınların ne kıyafetlerini ne de ayakkabılarını sürekli unutur değillerdir* hakkında yazar. Ayrıca bkz. alıntılar, *Secret Affinities* sergi kataloğu, Houston, 1 Ekim 1976.

109

(JEAN STÉVO Söyleşisi I)

– Sevgili dostlarım, Brüksel'deki Palais des Beaux-Arts salonunda önemli bir sergi var: René Magritte'in Sürrealist eserleri gerçekten de sayısız sanat eleştirmeninin ve sayısız başka insanın dikkatini çekiyor. Bu sabah Palais'de René Magritte ile tanışma ayrıcalığına sahip oldum ve ona "Mikrofona gelin" dedim. İşte burada kendileri. Sevgili Magritte, size bir soru sormak istiyorum.

– Çok naziksiniz. Ama biliyor musunuz, dostum Colinet ile benim soruları cevaplamamız için genellikle kırk sekiz saate ihtiyacımız oluyor. Bu yüzden sakıncası yoksa şayet, doğaçlama yapmamız gerekecek...

– Hay hay.

– Hizmetinizdeyiz o hâlde.

– Çok naziksiniz, sevgili Magritte. Söylesenize, sergideki yapıtların seçiminden memnun musunuz? Sanırım 1926'dan günümüze kadar uzanan eserler var.

– Serginin organizatörü Robert Giron kesinlikle duyarlı ve akıllıca bir seçim yapmış. Ayrıca, çalışmalarımı her zaman sadakatle destekleyen Édouard Mesens de ona yardım etti. Bunu söyledikten sonra, bir şey ile onun hakkında sahip olduğumuz fikirler arasında net bir ayrım yapmanın çok önemli olduğunu düşünüyorum, çünkü resimlerimin önemi bu ayrıma dayanıyor. Bir sergi söz konusu olduğunda, kişi resim ile resmin ne gösterdiğine dair sahip olduğu fikirleri, ki bunlar şimdilik bilinmeyenler dünyasına aittir, birbirinden ayırt etmelidir. Aslında benim resimlerimin ne gösterdiği hakkında hiçbir şey bilmiyoruz. Resimlerim veya fikirlerim, onları yakınsamalar olarak görmeye bizi zorluyorlarsa önemlidirler. Kısacası, bir şeyden memnun kalmanın hayal gücü eksikliğini işaret ettiğini söyleyebilirim.

– *Fakat söylesenize bana, René Magritte, gerçekten ne umuyorsunuz?*

– İyiliğin var olduğunu umuyorum. Şayet umut varsa, açıkçası kötülüğün olmasını umut edemeyiz. Resimlerim iyi değil. Biz her zaman bir şeyin neyi işaret ettiği ile o şey hakkında sahip olduğumuz fikri birbirinden ayırt etmeliyiz. Örneğin, insanların resimlerimin neyi açığa vurduğunu düşünmelerini istiyorum, bunu yapmak için resimlerimin onlara ilham vermesine ihtiyaç duymadan. Ayrıca dünyayı bir gizem olarak görmeyen insan, benim resimlerimin göstermeye çalıştığı şeyi keşfedemeyecektir.

– *Evet, evet... Sanırım dinleyicilerimiz için bu husus biraz karışık, bu yüzden sanırım birkaç kelimelik açıklamaya ihtiyacımız var. Sizce de öyle değil mi? Mesela, Magritte'in bir kadın çizip yanına "ağaç" yazdığını çok iyi biliyoruz [Le Vertige]. Bize az önce söylediğiniz şey esasen bu; belki de biz hayal kurma kapasitemizi kaybettik; harikuladelik duygusunu hissetmiyoruz artık. Magritte bu duyguyu bozulmamış hâlde geri kazandırıyor bize. Ama onun en deneyimli yorumcularından biri olan şair Paul Colinet'den bize kendi Magritte tanımını sunmasını isteyeceğim.*

Colinet: Bu kolay olmayacak. Dostum Magritte'in demin söylediği şey, her şeyi açıklıyor. Onun düşüncelerine aşina olan bense, kendisinin o düşünceleri doğru ifade ettiğini ve o düşüncelerin son derece önemli olduğunu idrak ediyorum. Ama Magritte anlaşılacak mı? Bir röportajın çerçevesinin son derece dar ve kısıtlayıcı olduğunu kabul etmeliyiz. Magritte'in de dediği gibi, en basit sorulara bile derinlemesine yanıt vermek için ikimizin de tam iki güne ihtiyacımız var. Bu yüzden benim burada yapabileceğim tek şey kestirme bir yol bulmak ve Magritte'in resimlerinin önünde aklıma gelen en heyecan verici fikirlerden birini size söylemek. Bu eşsiz, bu büyüleyici resimleri bugüne kadar kimsenin görmediğini düşünmüştüm. Bu resimlerin sırf gözle kaydedildikleri için görüldüklerini söylemek çok kolaycı bir yaklaşım olur.

– *Evet, kesinlikle.*

Colinet: Yahut o resimler hakkında birkaç tuhaf fikrimiz veya hayalimiz var. Yine de, bu fikir ne kadar abartılı gelse de bence kayda değer, çünkü bu resimlerin ne kadar talepkâr olduğunu anlamamı sağlıyor; içeriklerinden dolayı onları asla tastamam göremiyoruz. Magritte'in kendisi bile aynı konumda; az önce yaptığı açıklamalara ilham veren de bu. Ama bu harikulade tablolar, tuhaf çağrışımları ve gizemleriyle oradalar ve onları basbayağı ilk kez görmek bizim elimizde.

KAYNAKÇA:

Söyleşinin başında belirtilen sergi vesilesiyle Belçika radyosunda yayınlanan söyleşi, 12 Mayıs 1954, saat sabah 10:25.

110

(Araştırmaya Yanıt: DÜŞÜNCE...)

> *"...Ve böylece emsali dış neden olan bir tür yürekliliktir bu. Dış neden diyorum, çünkü burada bundan başka bir iç neden daima olmalıdır. Bu iç neden bedenimizin düzenine dayanır. Bedenimiz öylesine düzenlenmiştir ki arzunun ve umudun kanı kalbe götürme gücü, korkunun ya da umutsuzluğun buna köstek olan gücünden fazladır."*
>
> René Descartes[1]

Soru: DÜŞÜNME BİZİ VE EYLEMLERİMİZİ, GÜNEŞİN KAYITSIZCA AYDINLATMASI GİBİ Mİ AYDINLATIR? YA DA NE UMUDUMUZ VARDIR BİZİM VE BU UMUDUMUZUN DEĞERİ NEDİR? Bu soru, Güneş'in kayıtsızlığının bir ahlaki kayıtsızlık olmadığını ima eder. Güneş'in, kışlalarla çayırların uzağında, düşünmeksizin ve umutsuzca yakıyor olduğu *fikri,* yeni düzen kuruluncaya değin, Güneş'e falanca bilinç yükleyen duygu bizi ne kadar büyülüyorsa o kadar büyüler, daha fazla değil. Bu soru karşısında büsbütün kayıtsız kalmayız: Onu sürüncemede bırakma *zorunluluğuna,* onu unutmak *zorunda olduğumuza* ya da onunla olabildiğince çok ilgilenmemizin *daha iyi olacağına* hükmederiz.

Her hâlükârda –başımıza "bilincimizi kaybetmenin" gelmesi hariç– düşünmemiz bizi "olup bitene" dair hüküm vermeye mecbur kılar. Bu kaçınılmaz mecburiyet, bizi sorumluluğumuzun bilincine varmaya zorlar. Sorumluluğumuzu tanımlayan *fikirlerle* tatmin olmuş hâlde, sorumluluğumuzun "sınırlı" olduğuna hükmederiz. En neşeli karamsarların da en karalar bağlayan iyimserlerin de bu konu özelinde duruşları aynıdır. Birbirlerinden farklı *fikirler* üzerinden ayrılırlar ama ikisi de *fikirlerini* öfkeli deliler derecesinde ciddiye almazlar. Daha iyisini bekler, o sırada da "kendi yağlarında kavrulurlar".

Kuşkusuz bir insan, yürürlükteki bilimin kurallarına sıkı sıkıya bağlı "davranan" bir makineye ya da dumana benzeyemez –her ne kadar öyle olsun istesek de. Hatta bir kimseyi ayağa dikip onu en budalaca beklentilere boyun eğen bir otomata çevirebiliriz. Ama onun olduğu kimseyi öldüremeyiz. Hangi etkinlik olursa olsun, insanın her etkinliğine ahlak egemendir; *ahlak dışı* bir nesnelliğe duyulan *ahlaki* arzu, böylesi çıkar gütmeyen, dilediğimiz oranda bilimsel olan bir esere girişmede zorunludur. Böylesi bir arzu doğrusu umudu belirsizliğe indirger, çünkü bilinmeyenin bilimsel fethi belki de düş kırıklığı yaratacak ve o zaman bu arzu ahlaken boşta kalacaktır.

Düş kırıcı bir konu *bizi alakadar etmez*, onun var olma hakkını reddederiz.

Sorumluluğumuz bizim için bilinmezdir. Derin ya da yüzeysel bir kaostan ayrılmaz fikirler ve duygular eşliğinde, sorumluluğumuzu tesadüfen üstleniriz.

Sorumluluğumuzu tanımlayan kimseler "kişileri karıştırırlar" çünkü bilinmez olan sorumluluğumuzu şu ya da bu şart ya da fikirlere yönelik mecburiyetlerle karıştırırlar. Ama sorumluluktan bahsederler (ya da bunu ima ederler), şu hâlde bir sorumluluk doğrultusunda düşünmemiz *gerekir*.

"Sınırlı sorumluluğun" savunucuları hayal güçleri ve sağduyuları pek gelişmemiş inananlardır. Kuşkusuz, zihnen miyop ve presbit olan kimseler vardır.

Umut güven aşılar, öyle ki bilinmez sorumluluğumuz, bizi sahiden alakadar eden yegâne sorumluluğumuzdur.

Kötülük yapma zorunda kalmış olmamız *fikri* bir budalalık, çünkü bu Kötülük sözcüğüne bizi düş kırıklığına uğratmamakla görevli bir anlam yükleme demek olurdu.

İyi kelimesi, hiç arada kalmadan, daimî isteğimizi belirtir. İyiyi bazen Kötü, Zorunluluk, Talih, İsyan, Tanrı vb., diye adlandırmayı *tercih ederiz* ve bu tercihimiz tıpkı diğer manik tavırlarımız gibi olan manik bir tavrımızdır.

İyi kelimesi, sorumluluğumuzun nesnesini belirtir.

İyiye yönelik sorumluluğumuzun mevcudiyetini daima koruması umudu, safi bir *fikirden* ya da yaşamımızın olağan ya da olağanüstü anlarındaki bir duygudan ibarettir. Durum bambaşkadır, *neredeyse* olağan olan anlarda İyi, bizi *güzelleştirmektedir*.

Umuttaki bilinmez değer, sevdiğimiz şeylere bunların değerlerini kazandırır.

"Melankolinin Kara Güneşi[2]" Evrendeki yaralı formlara ışık tutar. Bu formları severiz, onlar bizi İyiye inanmaya mecbur kılarlar.

*

Takiben gelen yanıtlar[3] makbul olması ve tümüyle kayıtsız olmaması arzu edilen bir düzende sınıflandırılmıştır. Bu yanıtlar, Hiç kelimesiyle epeyce şey söylenebileceğinden başlar ve sevginin basiretli görüşünün yokluğunda, var olan bir şeyin de olmadığının kabulüyle biter.

La Carte d'après nature, özel sayı, Haziran 1954, s. 1-2 (W 441). (*La Carte d'après nature*'de ileri sürülen araştırma, S. 6, Nisan 1954)

Magritte'in düşüncesiyle bağlantılı olarak onunla iş birliği yapacak Gaston Puel'den şunu okuruz: *Vers une respansabilité, Iô* içinde, Domfront, S. 13-14, Ocak 1954.

NOTLAR:

1. *Ruhun Tutkuları*, III, 177: *Benzeme üzerine.*
2. Gerard de Nerval: *El Desdichado, Les Chimères* içinde.
3. Aslında Magritte'in metni cevaplar ileri sürüyor. İlki, George Melly'ye: "HİÇ!"; sonuncusu Colinet'ye: "Güneşin mahremiyetinden az haberdar ve burada, yanıt namına bir şiirden farklı olan bir şeyi tedarik etmeye yönelip el etek çekmiş bir hâlde, basitçe düşünmenin, kendine düşman formlarını içinden silip atarak sevgiye ve neşeye kapılması, yegâne yolunu sağlamlaştırması ve yegâne umudunu makbul kılması gerektiğini söylemeye çalışacağım. Öyle ki düşünme, kendisine ışık tutan ile mümkün olan en mükemmel uyumu anbean yakalamakta, yani bu göz kamaştırıcı Apaçıklık, her bilginin, her neşenin, her özgürlüğün özü olmaktadır."

   Magritte Puel'e şöyle yazar: *Tipografik "sunuma" verdiğimiz önem göz önünde bulundurulduğunda matbaacının işinden çok da memnun kalınabilecek bir yer yoktur. Bu iş epey berbat oldu ve gelecekte bunu daha iyi yapabilecek birine başvuracağım. Bu seferlik, bu İspanyol "menşeli" adamı dinlerken eğleniyorum ve ciddi mi ciddi bir editörün kaygılarını taşıdığımı unutuyorum.* (Taşıdığı isim: Botanik matbaası, Brüksel)

   Aşırı büyük bir eşitsizlikten ve azımsanamayacak sayıda budalalıktan kaçınmak için gelecekte de halka açık anket türü şeylerden uzak duracağım. Çünkü bu tarz tecrübeler çok pahalıya patlıyor. Sadece dostlarımızdan gelen yanıtlar okumaya değer. Hem okuma bizim için sıkıcı bir şey olmamalı. Colinet ve Lecomte ile beraber filanca vakitte defterleri yayımlamayı hedefliyoruz. Bunu yayımlamayı, hem bundan bir netice almamızı sağlayacak araçları da düşünüyoruz. Colinet yazıların, çizimlerin, belgelerin vs. beklenmeyenin beklentisi içinde olmanın kaygısını güderek araştırılmasını öneriyor.*

   **Heyecan verici "bilinmeyen" anlamında.*

*

Magritte, araştırmasında Heidegger'le iş birliği yapma fikrine sahipti. Aslında 10 Nisan 1954'te Alphonse de Waelhens'e şöyle yazar: *"Tamamen tesadüf eseri", bu anlamda Heidegger'e yazacağım. Eğer bir yanıt verirse, size vereceğim metninin Fransızca tercümesini sizin "yöneteceğinizi" ona söyleyebilir miyim?...* Kendisiyle ilişiğini sürdürmeye devam edecek olan Waelhens'i muhtemelen onun *Micro-Magazine*'deki (bkz. *Zafer Görüsü)* "tefrikası" aracılığıyla "keşfetmiş" olan Magritte, ona sıkça danışır. 1954 Şubatı başlarında, Waelhens ile bazı metafizik hususlarda bir mektuplaşmaya girişir. Ayrıca Waelhens'e 2 Şubat'ta şöyle yazar: *Nauwelarts* [*Heidegger Ontolojisinin Güzergahları ve Çıkmazları. Holzwege Üzerine*, Louvain, Nauwelaerts & Paris, Desclée de

Brouwer, 1953] *dahilinde çıkan Heidegger ontolojisi üzerine çalışmanızı ilgiyle okudum ve şu birkaç ayrıntıya düştüğüm şerhleri size iletme cüretini gösteriyorum, sizde ne izlenim uyandırdığını paylaşırsanız minnettar olurum:*

41 ve 42. sayfalar Böylece ışık şeyleri aydınlatır...

..."gerçekliklerden" başkasını asla görmeyiz, "şu ya da bu"...

ışık bizden gizlenmiş hâldedir...

Fizikteki "aydınlatmadan" alınma bu örnek, mumun alevinin ya da güneşin "şunun ya da bunun" (aydınlatıcı) misali "gerçeklikler" olduğunu, ışığın Güneşteyken görünmediğini ama ışıkta olsa olsa, Güneşin aydınlattığı öbür "gerçekliklerden" daha aydınlık bir "gerçeklik" görebileceğimizi ima etmez mi?

sayfa 47: "...var olan, değişmez bulunuş halindedir ki bu hal hakkında bir şey diyemeyiz..." Bulunuş üzerine bir şey dememe "savunmasını" harfiyen mi anlamalı? Bu durumda değişmez kelimesi herhangi bir şey söylemez. Şayet Heidegger bulunuş hakkında bir şey derse bundan anladığınız imkânsızlık ya da bulunuştan konuşmanın savunusu mu?

sayfa 44: "Çağımızın karakteristik özelliği, varlık ile var olanı karıştırması ve bir tutmasıdır. Çağımız nazarında, varlığın unutuluşu tümden gerçekleşmiştir..."

Bir tutma ve karıştırma başlığı altında işlenen tek bir sözcük (var olan) özelinde söz konusu edilen, bu sözcüğün bir onaması ve tek bilgisi olması değil midir? Her ne kadar bu bilginin dışında kalınarak da olsa öbür sözcüğü (varlık) unutmama kaydıyla bir ayrım yapma mümkün değil midir?

Sonunda, benim açımdan "Varlığın çobanı" görüntüsüne dair daha genel bir soru, çalışmanızı tamamlayan sorular dizisine eklenebilir gibi görünüyor: "Var olan" zorunlu olarak "varlığı" içerir ama "varlık", "var olan" olmadan yine de bir anlam taşıyabilir mi? "Çoban" kelimesi şunu demek ister: Çoban o kimsedir ki o şahitlik etmediği sürece "varlığın" hiç "varlığı" olmazdı (?).

Tercih edilen belki en harika kelime değil, hem "çoban" kelimesinin tercihinde bir karanlık seziyorum, belki bunu yazarın keyfiyetinin bir belirteci, büsbütün kişisel bir eğilim diye anlaması makbul olur?...

** (ya da herhangi bir "var olan": bir taş, bu taşın bir var olan olabilmesi için zorunlu "olan", "varlığın" bilincinin yokluğunda, dünyada yapayalnız kalırdı.)*

Waelhens'in yanıtı: Çalışmamı entelektüel bir dikkatle okuduğunuz ve nazik mektubunuz için teşekkür ederim.

44. sayfa özelinde, bana sorduğunuz, fizikteki ışık tabiri kullanımının (ya da daha ziyade mecazının), bir mumun alevinin ya da –gördüğümüz– Güneş'in bunların aydınlattıkları şeylere benzer "gerçeklikler" olarak ele alınmaları gerekliliğini içerip içermediğidir. Kesinlikle hayır.[1] Hem Güneş'i görmeye olanak veren ışık, ne bizim algıladığımız ateş topu ne de Güneş'ten yayılan ışık huzmeleridir. Bir ışık kaynağına bakacak olsak, bir nesne, bir "şu" olur ve gördüğümüz şey, görmemize olanak tanıyan şey olmaz.

47. sayfa özelinde, şunu yazmak size çelişkili mi geliyor: "Var olan (*étant*) değişmez bulunuş (*présence immuable*) hâlindedir ki bu hâl hakkında bir şey diyemeyiz?" Bulunuşa dair bir şey söyleyememezin sebebi bulunuş hakkında bir şey bilmememiz değil, (bulunuştayız biz ve yalnızca bulunuş marifetiyle ve bulunuşta olmak bakımından bilinçliyiz) ama sözümüzün –ki sadece biz *evvelden* bulunuştaysak doğmaktadır– sadece *gerçeklikler*, "şunların" ya da "bunların" üzerine konuşabilmesi ve sözümüzün söz olması bakımından, bizatihi bulunuşun icrası olmasıdır. Şu hâlde varlık hakkında konuşurken kendimizi *dolaysızca* ifade etmeye kalkışabiliriz –kalkışmasak ontoloji bir tuzak oluverirdi– ama bu konuda, *şeylerden* safi *var olanlar* olarak bahsedebileceğimizden ötürü, söylenenlerin zorunlu olarak isabetsiz olacağını da biliriz. Öyleyse bulunuşun değişmez olduğu söylendiğinde, bundan anladığım sadece, bulunuşun her söylevin (ve her idrakin) kökenindeki yaşanmışlık olduğu ve böyle olması bakımından da değişmez olduğudur. Bulunuşta değişimler, "farklar", algılama, şu hâlde bulunuşun kendisinden değil ama onda olandan, var olanlardan bahsetmek demek olurdu. Bir kez daha ışık örneğine dönelim: Işığın şiddetindeki farklılıklar ışık değildir ve sadece ışık marifetiyle ve ışığın içinde algılanabilirler.

Heidegger'in bu çağın karakteristik özelliği diye gördüğü, var olan ile varlık arasındaki karmaşa üzerine olan şerhinizi –s. 44'teki– pek iyi anlamadım. Öyle sanıyorum ki bu karmaşanın çağımızın hakikat namına tecrübe ettiği yegâne *bilgi* hadisesi olup olmadığını soruyorsunuz. Heidegger'e göre burada, şeylerin bilim tarafından büsbütün egemenlik altına alınıp yine bilim tarafından şekillendirildiği bir çağda (bir medeniyette), görüye ve insanın kendi kendini tecrübe edişine dokunulmaktadır. Hâlbuki bu el koyuştaki karakteristik özellik, onun safi *verili* olmaya elverişli olanı kabullenmesi, toptan nesnelleşmiş ve gösteriye indirgenmiş olmasıdır. Belki bu çağın sanatının, bu duruma bir istisna teşkil ettiğini söyleyeceksiniz bana.

Öncelikle bu bana kesin gibi gözükmüyor, hem şayet bu istisna temellendirilmişse, zaten Hegel ile bir ağızdan, çağımızın sanatı kendinde geçerli bir ifade olarak ele almayı kestiğini söylemek gerekirdi. Orta Çağın büyük anıtları ya da katedralleri, dönemlerinin kendiliğinden sağladığı anlamın bir ifadesi sayılmalıydıysa da böylesi, modern sanatların hiçbiri açısından daha doğru sayılmaz. Ne Picasso, ne sürrealizm (bağışlayınız beni) ne afortiori biçimde soyut sanat, bu zamanın anlamını oluşturan şeyin coşkulu bir ifadesi yerine geçemez ki bu şey insanın doğa üzerindeki egemenliğinin, henüz ortadan kalkmamış baskının ve köleliğin şiddetlendiğini görme pahasına, insanların arasında kabullenme ve karşılıklılık ilişkileri kurma uğruna olan gelişimidir.

İlaveten, bence, bilimin anlamı sorunu, ne mutlu ki Heidegger'in aydınlatmadığı bir sorun. Ancak bu başka bir mevzu. Nihayetinde son sorunuza temas ederek söylüyorum, sizinle hemfikirim: var olan olmaksızın varlık, ne anlamı haiz ne de "var" olurdu. Heidegger pek çok metninde (özellikle *Hümanizm Üzerine Mektup*'ta) bunu açıkça söyler. İnsanı varlığın çobanı olarak gösteren görüntüye (Heidegger'in bizzat kendisinin görüntüsü) eleştirinize gelecek olursam, bu pek doğrudur. Heidegger'e istinaden suçlayarak söylediğiniz karanlık, aslında Heidegger'in diğer var olanlarla yüz yüzeyken, varlıktaki ayrıcalıklı konumunu ne bozabileceği ne de bozmak isteyeceği konusunda baş göstermesi hasretle beklenen bir ikiliğe dayanıyor. Diyelim ki insan varlıkta

kendiliğinden olsun, bu, insanın varlığın yaratıcısı olduğu anlamına mı yoksa sadece varlığa ilk katılan olduğu anlamına mı gelir? Ama o zaman bu ilkliğe hangi ayrıcalıklar bağlanmış olur? Bu ilklik, ne bakımdan bir hak teşkil eder? Öyle görünüyor ki Heidegger bugün, her zaman geçerli olmamış olan ilk varsayımı (varlığın insan elinden yaratıldığı varsayımı) dışlasa bile, bununla beraber, insanın varlıkla olan ilişkisinin anlamı belirsizliğini korur...

Not: Sanatın bu çağın anlamını geçerli bir şekilde ifade ettiği tezini gözünüzde büyütürken yanılın istemem. Bu tez ne sanatın makbul olmadığı ne de bu elverişsizliğinden mesul olduğu anlamına gelir, ama zamanımızın kendini adadığı anlam, kendisinin bir ifade edilişini, herhangi bir sanat formu altında bulmayı reddetmesi gereken bir anlamdır. İşte bu bakışla Hegel, Nietzsche (Wagner hakkında) ve Heidegger "büyük" sanatın Rönesans'ta öldüğünü ardı ardına söylediler. Bu demektir ki o dönem, "anlamın ve ruhun, formların yaratımında o dönemin ifadesinin dopdolu bir dışa vurumunu bulmaya yatkın oldukları son estetik dönem"dir.

Magritte devam eder, 5 Şubat: *Düştüğüm şerhlere gösterdiğiniz ihtimam için minnettarım (ya da belki sabrınız için?). Felsefe ile düşünce arasındaki ayrım, bunların arasında karşılıklı bir nüfuz olduğunu kabullenmeye meylettiği nispette, sorularım nihai bir şekilde çözüme kavuşmuş olmadıklarından, onları yeniden gözden geçirmenizi umuyorum: (s. 44) Ontolojik plan "dâhilinde" olup bitenleri resmeden fiziksel ışık mecazında, şu hâlde, bir ışık kaynağının yokluğunda, ışığın "bir kısmını" ya da "kendisini" görmememiz içeriliyor. "Öyleyse görmemize olanak tanıyan gördüğümüz şey değildir" diye yanıtlamıştınız beni. Sevdim bu fikri, ama ışıkla (fiziksel olan) aydınlanmış nesneler arasında bir ayrım (sadece aydınlanmış nesnelere görülme imkânı sağlayan ayrım) yapmaya değer mi? Eğer ışık (fiziksel) varsa, bir ışık kaynağı bu ışığın kendi (fiziksel) olmaz mı? Işığın kaynağını görmeden "ortalık aydınlandı" deyiveririz. Gündelik dilde, ışığın ne olduğunu (doğasını) bilmek zorunlu olmaksızın "işte biraz ışık" demek meşrudur. Eğer bir ışık kaynağını (Güneş ya da alev) algılanabilir ışık olarak anlamayı kabul etmiyorsak, eğer bu kaynak safi ışığın bir yansıması (dolaylı) diye görülürse, bu "gizlenmiş ışık" fikrini, basit bir gözleme, fiziksel dünyanın bir "en son" açıklanışını bulmayışımız basit gözlemine indirgemek ve gündelik dilde bile ışık kelimesini şunun gibi bir önermede: "ışığı görüyorum" ("bir ışık kaynağı görüyorum" yerine "Güneşi Görüyorum" vb.) kullanamamak demek olur, çünkü ışık kelimesinin öyle bir mazisi oluverir ki, böylesi bir öykü, bilince mutlak suretle harici olan fiziksel olgu anlamını yitirmiş olur. Üzerinde bir mezar taşının bulunduğu, Güneşin şiddetle aydınlattığı [Ötesi], çölleşmiş bir dünyanın tepesindeki Güneşi temsil eden bir tablo yaparken, ışığın bilinçli bir tanığa bağımlı olmayan varoluşunu söz konusu ettiğimi zannediyorum.*

Şu "Işık" konusunu şöyle tamamlıyorum: Güneş (mesela) "görünür" ışık cinsinden bir şey değilse ya da bizim için görünür ışık (ne de o esnada ısı) sağlamıyorsa bu, ışığın (fiziksel) bir "aşama"sı olduğundandır. Bu soru, uygulananların haricinde bilinmeyen bir başka bilimin mi yetki alanına düşüyor? Işığın bir yansımasından ibaret olan bir odayı (uzaklardaki bir elektrik tesisinin çalışmasının "ürünü" olduğu hayaline kapılmadan) aydınlatan bir lambayı düşünmek, ışığı (ki lamba onun bir aşamasından ibarettir) lambanın kendisince kaplanan "yer"de konumlandırmaksızın zor olmaz mı? Belki de

–adım adım açıklaması, "bulunuştaki" denmesi mümkün olmayan– fiziksel ışık örneğinin fazlasıyla münasebetli, "nam salmış" karakteri yüzünden tamı tamına tatmin edici olmuyor: Bulunuşta, bulunuşu bir şeyle (fiziksel ışık) üstü örtülü biçimde kıyaslamaya olanak tanıyan, buna münasip bir şey mevcut mudur? Fiziksel ışığın doğasının daha aza indirgenmez karakteri, bulunuşun bununla aynı türden olan bir "karakteriyle" kıyaslanabilir mi? Işığın evvelden bulunuş "dâhilinde" olması, özsel bir farktır. Işık misali, bulunuş "dâhilinde" olan aydınlatılmış ya da aydınlatılmamış "gerçekliklerin" koydukları farkla aynı farktır bu.

"Sanat" sorusuna gelirsek, itiraf edeyim ki, filozoflar bu soruyla karşı karşıya kaldıklarında size kuşkusuz "dışarıdan" biri gözüyle felsefi sorulardan bahsetme hakkını tanımaya mecbur olduğum izlenimine kapılıyorum. Söz konusu sanat daima "okul çerçevesinde" anlaşılıyor. Sanki zihnin özgürlüğü, bu alan özelinde, "düzenlenmiş" estetiği, bundan çıkmanın ve sanatsal araçları bile geldiklerimizden daha az alaycı amaçların hizmetine koşmanın zorunluluğuyla altüst edemezmiş gibi. Çok "genel" anlamıyla, sanat eserleri bu isteğe bir başka şekilde şahitlik etmekteler. Ama "uzmanlık alanlarındaki" dillerin, sadece "uzmanların" yanlış anlamaya mahal vermeden faaliyetlerini anlayabilecekleri kadar birbirlerinden farklı mı farklı olduklarını söylemeye varırdık.[2]

Böylece, coşkulu ifadesi dönemin anlamını teşkil eden anlamdan ayrılmaz olan "Büyük Sanat", sanata belirli bir amaç tayin eder (sanatçılar, bilinçli ya da bilinçsiz şekilde, Büyük Sanatın kendi kendine isnat ediyor göründüğü amaca yönelebildikleri kadar yönelirler). Filozofun "bu amaca ulaşmanın araçları" diye göreceği deha, mesela, "ışığın" "işlem yürüttüğü" ve onun işleminin yürütüldüğü "yerdir". Eğer ışık hakkında tarihsel zaman ve coğrafi mekân bağlamında konuşursak, ona ihanet ediyor oluruz.

An itibarıyla okuduğum ve sizin okuyup tercüme etmiş olduğunuz kitapta Heidegger'in, ressam çırağının tekinin odaklanılacak bir nesne niyetine resmettiği herhangi bir ayakkabı canlandırmasından değil de Van Gogh'un bir tablosunda canlandırılmış olan köylülerin ayakkabılarından bahsetmesinin kayda değer olduğunu düşünüyorum. Heidegger'in resimli canlandırmadan yana söylediği, kesinlikle tüm resimli canlandırmalar için geçerlidir; masaya yatırılan soruya aykırı bir kavrayış eklenmediği ve onun kesinliğini tehlikeye atmadığı sürece: (tartışmaya tabi olan mevcut sanat tarihi kavrayışı).

Bütün ineklerin gri olduğu sahte bir mistisizm... Hakiki olan, "sapasağlam gerçeklik"ten şaşmaz, sanatsal araçlardan faydalanan deha da sapasağlam gerçeklikten şaşmaz ama bunu "bilmek" bu dehaya doğuştan mahsus bir şeydir. Bu "sapasağlam gerçeklik" verili değildir, tam da sanatsal yaratımın bakış açısından başka şeyler olan, safi akademik çalışmalara hizmet edebilen sanat tarihinin verili olduğu anlamda verili değildir.

Filozoflarla sanatçılar arasında bir bağ bulunur: bunlar, zihin davasını savunurlar. Yanlış anlamalar, "kuyruğunu kovalamamak için olan" türlü türlü eğilim üzerinde egemenlik kurmuşa benzeyen bir "ironi belirtisi midir?..."*

(*) Yoldaşlık eden "uzmanlar" arasında bile, yanlış anlamalar ve uzlaşıya bağlanması mümkün olmayan tartışma, ironiyi silip atmanın ve bu kimseleri yalnızlığa mahkûm etmenin uzağında kalır... Zihnin davasını savunmak, bir etkinlik "gerekçesi" olarak

geçerlidir sanıyorum. Ama bu ahlaki bir yön barındırır. Ontoloji temelli bir ahlakın kurulabileceğine inanıyor musunuz? Kant, adalet fikrinin bir tanığını, yıldızlı gökte saptar mıydı (ya da yıldızlı göğün kendinde içerdiği varlığın hissinde)?[2]

Magritte aynı kişiye bir mektubunu şöyle sonlandırır, 10 Şubat: *İlk mektuplaşmamızdan bu yana "düşündüm", kaldı ki, düşüncenin yegâne ışık olduğunu "kendim" keşfetmem gerekti...*

Görünen ve görünmeyen ışık –ki şu hâlde Magritte açısından sırrını koruyor– bu iki kişinin mektuplaşmalarını beslemeye devam etti. 28 Nisan 1962'de Magritte de Waelhens'e şöyle yazar: *Hâlihazırda Merleau-Ponty'nin denemesini okurken* [söz konusu olan: *L'Œil et l'Esprit, Art de France* içinde, s. 1, Ocak 1961, s. 187-208, ama Magritte şu versiyonu okur: *Les Temps modernes* içinde, özel sayı, 184-185, 1961 s. 193-227] *bu okumadan arta kalan, zaten aydınlıkta olanı bana tastamam belirten güzel fikirlerim var: örneğin insanın kendini görülmeye verili bir şey (bedeni) diye görmesi fikri. Bana, esinin dille (dile özdeş) tasvir edilebilecek olan duygusunu sağlayanlar, işte bunun gibi fikirlerdir. Kuşkusuz sizin açınızdan besbelli olan bu fikir evvela görünür (gözlerle görünür, gözle görünür, düşünceden başkadır bu) dünyanın bilgisi denen (görünüşe göre bayağı ve "doğal" olan) şeyi alakadar eder. Ama gizemi anımsatırken dünyaya benzemesinden ötürü (insana ve her ne görüyorsa ona da benzer) bu fikrin esinlenilmiş şey olduğuna hükmediyorum. Ayrıca, bu fikir öncelikle resmi alakadar etmez mi: "hem pekâlâ" sinema vb.nin optik araçlarından söz açmaya da yarayabilirdi, "hem pekâlâ" eğer tüm şeylerin aynı şekilde kayıtsız olduklarına hüküm verirsek her ne olursa olsun, falanca şeyin nazarında yegane sahip olunabilecek olanın nesneye kayıtsız kalan "nesnellik" –çünkü neden konumunda olan nesne değil "nesnellik"tir– olabileceğine hükmetmiş oluruz.*

Merleau-Ponty'nin o ışıl ışıl dilini okuması çok zevkli ama bu dil, resmi hiç düşündürmüyor –öte yandan resimden bahseder görünüyor. Hatta yeri geldiğinde, kalemi kâğıdı var mı diye, ufak şeyler için telaşlanan bir yazar gibi endişeye kapılıp sanki felsefi bir eserden bahseder gibi resimden söz açıyor demeliyim. (Sayfa 225, sanki "madde", bir ressamca manipüle edildi diye, bir yeni ilgiye layık, bir yeni varoluşa sahip bir konuma erişiyormuş gibi "maddenin ressamları"ndan söz etmiyor mu bir de!) Descartes'ın bizatihi kendisi çizimden bahseder ama önce "çukur baskı"yı düşünür: çizim değil, bir işlem olan "çukur baskı"nın aracılığında çizimi iyi göremez.

Merleau-Ponty'nin denemesi görünür dünya ve insan "soru"larıyla kısıtlı kalsa, daha aydınlatıcı olur diye düşünüyorum. Bu soru kuşkusuz öbür "soru"dan ayrılabilir değil ama beriki sadece gizemin anımsanması diye tasavvur edilirse faydalı. Hâlbuki M.P.'nin hususi olarak ilgilendiği resim bir tür ciddi eğlence –her ne kadar faydasız da olsa, çünkü safi iyi niyetli sahtekarlar için bir değeri var. Bakmaya değer olan resmin varlık gerekçesiyle dünyanın varlık gerekçesi aynı, yani gizem. Ressamlık üzerine düşüncelere gelirsek, şayet bunların "varlık gerekçeleri" kendisi resim olmayana duyulan merak (resim olmadan görülemeyecek olana duyulan merak; düşünülmüş görüntülerden hiçbiri resim olmadan görünür olmaz) ise bu düşünceler ışık saçıyor olabilirler ama

aydınlatıcı değillerdir. Bu düşüncelerin sadece düşünülmüş bir görüntüden başkası olmamak bakımından resmin anımsattığı gizemi anımsattıkları zaman bir değerleri olur. (İşlemlere, "maddeye" vb. kafayı takmadan faydalıdır, ama görüntüye yabancı kalır bunlar...)

17 Nisan: *Yakın zamanda elime geçen ve büyük bir ilgiyle okuduğum "Merleau-Ponty Philosophe de la Peinture" [Revue de Métaphysique et de morale,* Ekim 1962, s. 431-449] *çalışmanız için teşekkür ederim.*

Sizin ve Merleau-Ponty'nin çalışmalarınızın sadece resmin genel hatlarıyla alakalı olmasından biraz hayıflanıyorum, her ne kadar bu önemli de olsa. Şu görme sorusu mesela. Ama eğer bu "kendinden yoksun olmanın bir aracı ise" görmenin bilincin takdire şayan bir içeriği olmadığını ve bilinçsiz görünün var olabileceğini kabullenmek mi gerek? (Bilinç kelimesi, ahlaki takıntılar olmaksızın Düşünme diye anlaşılmıştır.) Görme, fikirsiz bir düşünmedir –bana göre– ama görme düşünmesiz olsa, saçma olurdu.

"Göz yanılsaması" (ki vardır bu) resimle alakalı şey olmayıp "eğlenceli fiziğe" bağlı bir şey midir? [Bununla birlikte Magritte, neredeyse açılır açılmaz *İllüzyonizm & Göz Yanılsaması,* San Francisco, 19–3 - W 324 sergisine katılmıştır] *Metninizde şuna rastladığıma çok sevindim: "...resim, bir göz yanılsaması değildir." Ama bundan önce şu geliyor: "tıpkı sözün belirttiği şeye benzememesi gibi..." eğer söz konusu olan, kendini "belirttiğine" özdeş tutan ve "yorumlanma" ile pragmatik kullanıma karşı özünde ayak direyen şiirdeki söz ise bu ifade tam yerine oturmuyor sanki.*

"Göz ve Tin"de düşülen kimi notlar "ciddiye alınsa" şaşarım. Eğer göndermede bulunma zahmetine katlanırsak, çarpıtmaya ya da çıldırtıcı kurmacaya bağlı şeylerin, bir felsefe eserinde daha ziyade çürütülmeleri lazımdı: Cezannes'ın manzaraları "insanın bulunmadığı dünya öncesi bir dünyadan manzaraları", (Micheaux'daki) fışkırışları "şeylerin nasıl şeyler, dünyanın da nasıl dünya olduğunu gösterir!"

Görünüşe göre sizin çekinmeden ele aldığınız bu tür şeyleri saçmalıklar diye adlandırsam da metninizi, biz artık her ne olursak olalım, önümüzde duran "gerçekliğin" ihtiraslı bir anımsatılması diye okudum.

Not

Anlam yokluğundan anladığım (kuşkusuz haksızım ama bana göre tüm anlamlar "pragmatiktir") dışa vurumu çok yoğun olan bir şeye bir anlam yüklemenin uygun olmadığı sırada oluşan olgu ya da ışıl ışıl bir anlam bile olsa bir anlamın fuzuli olan ve mevcut şeyin üstünü örten "belagati"dir.

Bunun eğlendirici bir canlandırmasını, benim resimlerimi seven ama bir tek falanca tablonun "ne anlama geldiğini" "bildiğinde" içi rahat eden ev işlerini yapan hanım bana vermişti.

Son tablom, bir dağın tepesindeki bir taşı gösterir [Gerçekliklerin Anlamı] ki bir taşın, bu taşın anlamını bulma girişimlerinin hepsine kafa tutarcasına, "neyse ona döneceği"ni nasıl göstereceğimi bulacağım anın gelip çatmasını beklediğim, bir süredir aranıp durduğum bir görüntüydü bu. Ev işlerini yapan hoş hanımefendi bu tabloyu görür ve

bana "taş ne anlama geliyor?" diye sormaktan kendini alamaz (Hoş bir kimsedir, çünkü en bayağı anlam bile onu düşünmesinin hareketindeki geçici duraksamadan çıkarıp kurtarmış olacaktı.)

3 Şubat 1967'de Magritte Jean Wahl'a şöyle yazar:... *"Tableau de la Philosophie française"* [Paris, Gallimard, 1962] *eserinizi okuyalı uzun zaman oldu ve daha yakın bir zamanda da* Traité [*Traité de Métaphysique,* Paris, Payot, 1953] *eserinizi bambaşka bir niteliği olan bir ilgiyle okudum, çünkü gerçekliğin daha zengin bir görüsünü büyük düşünürlerin haricinde, gidip başka yerde aramak gerektiği (ki öte yandan büyük düşünürler, gelenek üzere, özünde içerdiğinden yana insan doğasını biraz göz ardı etmişlerdir.) fikrine –bir filozof açısından hayret uyandırıcı– rastladım.*

"Büyük meselelere" yönelik akademik olan dışında bir çıkar gütmeden –ihtirası kapı dışarı etmeyen– (benim açımdan durum bu ve sizin açınızdan da böyle sanıyorum) onlara gereğince ilgi gösterebilir ve ne umutlu ne de umutsuzca kendimizi onlara adayabiliriz. Bilinenin bilinmeyen görüntüleri marifetiyle görünenin ve görünmeyenin mutlak gizemini anımsatma amacıyla resme gösterdiğim ilgi, işte böyle bir "ilgidir"...

1953 Kasım sonunda Magritte, Vladimir Jankelevitch'e "zorunlu kötülükler" teorisi hakkında yazar. Mektup, Mayıs 1968'de imha edilmiştir...

Magritte 3 Aralık 1963'te Bosmans'a şöyle yazar: *Pazar öğleden sonra Kongre Sarayında Waelhens'in şizofreni üzerine (felsefi bir bakış açısıyla) bir konferansını dinledim. Son kelime şuydu. "Hegel'in düşündüğü gibi insan, hasta bir hayvandır." Şizofrenler kendilerini sözcüklerle ifade ederler (herkes gibi) ama "iletişim kurma" hasreti çekmezler. Şizofrenlerin dedikleriyle düşündükleri özdeş olurmuş. "Normal" insan "sembolik" bir dil, yani dilden başka şeyi hedefleyen bir dil kullanırmış. Şairin ("alegorik" dile başvurmayan) şair olmayanlar nazarında hasta diye görülebileceği fikri akla gelmiyor mu? Ama iki tür dilin olduğu doğru. Daha ziyade tek dil kullanan farklı bilinç düzeyleri yok mudur?*

Öbür gün, aynı kimseye: *İnsanın içinde bulunduğu şartların pek de iç açıcı olmadığını söyleyen tek kimse Hegel değildi. Mesela Kant, düz sopalardan hiçbirinin, insan benzeri eğri bir sopaya dönemeyeceğini düşünüyordu. Bana kalırsa insanın hasta bir hayvan olduğunu evvela kendini düşünmeden söyleyemeyiz. Bunu söylerken Hegel "düşünür"den fazlası oluyor, düşüncesiyle sözünü özdeş tutan şairdi sanırım, ondan oluyor.*[3] *Ayrıca bu, hiç kuşkum yok ki, görüntüdedir. Düşünülenin denene özdeşliği, müzik görüntüye döndüğünde duyulur, resim-görüntü olduğunda bakılır...*

3 Şubat 1957'de Rapin'e şöyle yazar: *Sizin gibi düşünüyorum ben de, sanatçılardaki şu delilik arama biçimi, herhangi (ya da bazı) bir yanlış yola saptığımız anlamına gelmiyor mu? Akıl hastalıklarıyla ilgilenen tıbbın kendi bakış açısını boyun eğmez hastalara dayattığı besbelli sanki, hatta böylesi daha iyi gibi. Estetik alanındaki konuşmacıların çoğunda ikircikli bir duygudaşlık olur, sanattan yana aslında, sanatı delilik, bilinci bilinçdışı, vb. üzerinden açıklayan "bilimsel" bakış açısını paylaşırlar. "Varsayımlar" nazarında alınan önlemlere rağmen bilimsel disiplinler ancak bir inananlar tayfası tarafından harfiyen takip edilegelmiştir ki bunlar inançlarını şüpheye açmazlar.*

Akıl hastalıkları alanındaki bir doktor, kendi kafa yorduklarının mesela "fantasma" olduklarına katiyen hükmetmemiş midir ve hem üzerine kafa yorulan başka şeyler, fantasma niteliklerini önüne serdiklerinde bunu keyifle izlemekte midir?

*

Özellikle bir *Magrittiana* yazarı olan şair Paul Dewalhens'e bir mektubunda Magritte, gülümseten bir kişileri karıştırma hatasından söz eder: *Marcel Lecomte'u tanır mısınız? Eğer tanıyorsanız, bana gönderdiğiniz mektubu okuduğunda ne denli şaşırdığını hesap edebilirsiniz, sizden geldiğini söyleyip ona gösterdim. Mektubun bana Louvain'deki Profesör Waelhens tarafından gönderildiğini zannetmiş ve mektubunuzu okurken düştüğü hayret bu profesörün üslubundaki değişiklikten ötürüymüş.*

Eğer Marcel Lecomte'u tanımıyorsanız... [Dewalhens Marcel'i tanırdı: Yıllar önce onun bir montaj-portresini yapmıştı ki tuhaftır, bu Magritte'in *Seyahat Anısı* tablosunun bir ön tasviri niteliğindeydi] *Marcel'in kuşkucu bir emniyetle pek güvendiği öyle bir referanslar cephaneliği vardır ki, belki de Marcel'in onu hayrete düşüren şeylerin gerçekliğinden kuşku duyduğunu size söylediğim sıra, mektubunuzun yarattığı beklenmedik etkiyi hayal etmesi sizi keyiflendirecektir...*

NOTLAR:

1. El yazısında şu ifade bulunur: "*Kesinlikle*". Ama Waelhens burada bir *lapsus calami*nin söz konusu olamayacağını bize teyit etti. Şöyle okunabilmesi gerektiğini düşünüyoruz: "mumun alevi ve Güneşin ışığı (ya da ışık huzmeleri?) ..."
2. Magritte şöyle yazıyor (*La Destination*, mektup 127): *Her ne kadar, mesela, sanatçının dış dünya ile derin bir duygudaşlık kurduğunu ve sorunun kilit noktasının da bu olduğunu savunan "Einfühlung" teorisini Fransa'ya sokmuş bir Beyefendi olan [Victor] Basch'ın, -ki adamın adı hoşuma gitmiyor- fikirlerinden bahsettiği bazı kısımları canımı sıksa da Feldmann'ın kitabını [Çağdaş Fransız Estetiği] okumayı sürdürüyorum. Yine de estetik hakkında söylenecek hayranlık uyandırıcı şeyler çıkardı; inanıyorum ki bu konu, ilgimizi daha çok celp edecek olan güzel bir konudur.*
3. Alıntılamak yerine Magritte, konferansta geçen kısımları hatırlar. Kant'a dair: *Pratik Aklın Eleştirisi: "üstümüzde yıldızlı gök, içimizde ahlak yasası mı var "?...* Hegel'e gelirsek, belki referanslar Kojève'indir: *Introduction à la lecture de Hegel*, Paris, Gallimard, 1947, s. 554.

111

"Yumurta ve Kafes..."

Yumurta ve kafes[1], kapı ve boşluk[2], gül ve hançer[3], piyano ve yüzük[4], yatak çarşafı ve ay[5], sincap ve tahta döşeme.[6]

La Carte d'après nature içinde, s. 7, Ekim 1954 (W 441).

NOTLAR:

1. *Seçilmiş Yakınlıklar.*
2. *Öngörülmeyen Yanıt.*
3. *Kalp Atışı.*
4. Aynı zamanda Schönberg'in müzikal bir piyesinin de başlığıdır. Burada kesin olarak şunu söyleyelim ki bu "edebi" başlıklar arasından safi kaynakları belli olmayanları belirtmekteyiz. Bkz. yine Mariën'e bir mektup, 1953, Torczyner, s. 144.
5. Bilgimiz dahilinde güdülen niyet tamamına ermedi. Ama her iki "sorun" da ayrı ayrı ele alındı. (Yatak çarşafı üzerine bkz. *temps mêlés* içindeki yeniden çizim, S. 10-11, bu konuda bkz. s. 26)
6. *Orkestra Şefi.* G. Puel, Wergifosse, Mesens, Colinet, Lecomte, Marcel, Piqueray ve Scutenaire'in el birliğiyle çalıştıkları bu sayının odaklandığı "sincabın sorunu" bu tablo sayesinde çözülmüştür.

112

(*Médium* Araştırmasına Yanıt)

... Resim dili, tıpkı diğer diller gibidir. Resim dilinin mükemmelliği bizi alakadar etmez. Bu mükemmellik "arabuluculuk edenleri" ve muhtemel beklentilerini tatmin eden kimseleri alakadar eder. Resim dili bize kendimize ve içinde yaşadığımız dünyaya dair düşündüğümüzü Görmemizde yardım eder.

Médium. Communication surréaliste, Paris, yeni seri, S. 4, Ocak 1955, s. 45 (W 490).

Magritte Charles Estienne'in ve Jose Pierre'in araştırmalarına yanıt verir;

Sizce resim sanatının temel esasları nelerdir?

– Sürrealist resmin geçmişini de hesaba kattığımızda, bunun bugün, kabul edilebilir şekilde ne yön(ler)de gelişebileceğini düşünüyorsunuz? Sizce bu yeni olasılıklar bazı üst belirlenimlere tabi midir değil midir?

– Sürrealizme komşu olana, varoluşa, bazı yönleriyle meyleden güncel resim sanatında, varoluş ne demektir? Bir ortak girişim, hangi amaçlara dayansa ve hangi temeller üzerinde yükselse inşa edilmeye elverişli olurdu?

– Örneğin kadını ya da kuşu ya da denizi, kısacası Doğayı ve onun ögelerini resimde nasıl görüyorsunuz?

[Yukarıda sürrealizme komşu eğilim diye geçen, burada "soyutlamanın sınırına dayanmış sürrealistlere" dönmektedir.]

Magritte'in yanıtının tam metni, Colinet'deki yazılar arasından çıkmıştır:

Ne kadar kesin olsalar da resim sanatındaki doktrinler birbirleriyle zıtlaşır, zıtlaşmasalar masaya yatırdıkları konularda "yaşamdan bir şey" zerrece bulunmazdı. Bunların benzerlikleri, kimi amaçları kovalamayı salık vermelerinden ve bu amaçlara resim aracılığıyla erişmenin kaygısını gütmelerindendir.

Eğer önemli olan resmedilmesi gerekeni ve nasıl resmedilmesi gerektiğini belirlemekse, bu sadece, "apaçık ortada olan" resmin kime hitap ettiğini ya da bu resmin göz ardı edilebilir olup olmadığını bilmeyi şart koşar.

İnsan, resim sanatındaki gelişmelere bilgisinden ya da cehaletinden yana sırtını yasladığı bir şey olmaksızın kafa yoramaz. Ressam, bir insandır ama herhangi bir insan, ressam değildir.

Resim dili... (vb.)

KAYNAKÇA:

Yayımlanmış kısmın son cümlesi 3 Şubat 1955 T.P.S kitapçığının künyesindeki şu cümleyi tasvir eder: *Tek bir insan olarak* (W 498).

Bu alıntıdan yana fikri sorulmayan Magritte, Rapin'e 2 Mayıs 1955'te N. Arnaud'nun aracılığıyla şunları yazar: *Tesadüfen okudum "Tek bir insan olarak"ı. Bu konuda bana yazmanın yerinde olmadığı fikrine kapılmanız beni biraz şaşırttı. Her neyse, okurlara yönelttiğiniz epey önemli bir soru ve okurların sizi takip edecek kadar dikkatli ve yüksek beklentili olduğunu varsaymalı. Tercih ettiğiniz tartışma "tonu", bana kendini aklamış gözüküyor. Ama dosdoğru üzerine yürümemiz gerekenin, şeylerin şu ağır ve daimî durumlarının ne olduğunu bir düşünürsek katlandığımız zahmetin ve heyecanla işlediğimiz bu durumun çoktan yitirilmiş olmalarından korkarım. Başına buyrukluk ebedi! Sahtekârlığı ve budalalığı ifşa etmeye zaman zaman karşı konulmaz, şu hâlde söz konusu olan kendilerini bir gerekçe olmaksızın meşrulaştıran otomatik reflekslerdir.*

Ama savunduğunuzun önemi ve son kertede, yapılması ve düşünülmesi gerekeni bilmekten ziyade yapılmaması ve düşünülmemesi gerekeni daha iyi bilmeye olanak tanıyan görüş açıklığı, halka açık muharebedense tartışmaya kapalı eserlerde daha iyi duyulur. Zaten beylik laflarla dolu sahtekârlar ya da taşkınlık yapan kimseler bu kıpır kıpır zeminde aşırı "rahat ederler", her şeye rağmen, en iyi hâlde, hiç şüphe kalmasın diye, bu kitapçık aracılığıyla sizden ne çıkardığımı söylemek isterim, öyle ki, bu çıkarımım yaptığınızı daha iyi tanıma kabındandır, hem düş kırıklığına uğramayacağımın güvencesini sunuyor...

Blavier'ye bir mektubunda Rapin şu yorumda bulunur: "Bir devrim: Taşizm" Manifestosu yayımlanalı beri, André Breton'la aramız soğuk olsa da tamamen kopmuş değiliz, sık sık karşılaştığımız olur ve Mirabelle [Dors] durmadan Elisa'yı ziyarete gider. Ama Breton'a eğer benimle arkadaşlığını korumaya istekliyse Magritte'e halk önünde herhangi bir saldırıda bulunmaktan vazgeçmesi gerektiğini açıkça söyledim. Hâlbuki, "Médium"un 4. Sayısında, Taşizm üzerinden, Soyut Sanatta önü açık başarılı bir kariyeri olacağını düşünen Breton, "sürrealist" resme bir dizi karşı saldırı düzenledi: Max Ernst'in dışlanması ama bilhassa Jose Pierre'in, Jean Schuster'in, Simon Hantai'nin Magritte'e atmış oldukları bulaşıcı iftiralar sonucunda André Breton'la nihayetinde ve adamakıllı bozuştuk, akabinde "Tek bir insan olarak"ı kaleme aldım. Bu metnin ihtiraslı bir tonu var, çünkü bir yanlış anlama sonrasında Paris'te pek çokları, Brüksel'de Dotremont'un ve Paris'te de Médium'un saldırılarına maruz kalan Magritte'in intihar edeceğini düşünüyordu. Kötü niyetli olmayan Meret Oppenheim yaymıştı aslında bu dedikoduyu, Scutenaire'in "Temps Mêlés"

[W 413] tarafından yayımlanmış "Barışın Tütün Çubuğu" şiirini okumuş, bu okumadan Magritte'in dibe vurduğunu ve canına kıyacağını çıkarmıştı. Bu hareketli şartlar "Tek bir insan olarak"ın Magritte'e gönderilmemiş olmasını açıklıyor, kaldı ki Magritte'le, Breton tarafından düzenlenen sergilerimizin kataloglarını ona yolladığım sıra haberleşmiştim.

Öte yandan Rapin, *Médium*'un bu 4. sayısının Ocak 1955'te yayımlanmasının ardından Magritte'in Breton karşıtı iki kitapçık kaleme almış olacağına işaret ediyor: *Ne Leziz Lokma!* (Sonraları Magritte'in bu ifadeyi Rapin'in yolladıklarını nitelendirmekte kullandığını göreceğiz) ve *Breton Beni Düşündürüyor* ki Georgette Magritte'i bunu yayımlamaktan vazgeçirmiş olmalı.

2 Mayıs 1955'te Magritte Arnaud üzerinden bir araştırma yürütüyor: *Rapin'in kitapçığını gördüm ve ekteki mektubu ona ulaştırmanızı sizden rica ediyorum. Bu kitapçığın hangi şartların ürünü olduğunu biliyor musunuz? Bu benim için bir gizem, hem Rapin'i tanımam etmem. Kendisi bir yazar mı yoksa ressam mı? Dostum ve bir patafizikçi olarak bu gizem karşısındaki tutumunuzun ne olacağını söylemeniz pek hoş olur.*

Bu kitapçığı okuyalı beri "sorumluluklarımın" ağırlaştığını görüyorum, önümü aydınlatmanız sayesinde, umarım, sorumluluklarımı abartılı bir yorgunluğa kapılmadan göğüslememe yardım edecek ışıkların tümüne sahip olacağım...

7'sinde aynı kişiye: *15 Palotin'deki mektubunuza müteşekkirim, sahiden de yaşam şenliğinin hoş karşılanan bir davetlisisiniz (bu bana Brüksel'e geldiğinizde, Madame Arnaud ile ardınıza takılıp bütün hünerlerinizi sergileyebileceğiniz bir vejetaryen Şölende size eşlik edecek olmayı düşündürüyor). Üstelik size, midemin saygıyla andıklarından fazlasını, ruhani duyuşun bunlardan daha önemli izlerini borçlu olduğum (böyle düşünmeyi seviyorum) izlenimine kapıldım. Rapin gizemi, sayenizde kısmen aydınlandı ama hâlen süregelmekte ayak direyen, karanlıkta kalmış tarafları var. Rapin'in isminin baş harfleri M.R.'nin adımın harfleriyle aynı olduklarına dikkatinizi çekerim: R. M. Onu bu tesadüfle paniğe sevk edecek kadar ileri gitmeden, bu tür tesadüfleri yöneten şansa, bir Sherlock Holmes'ün bunlardan çıkarabileceği sonuçlara bağlanması gereken küçük ilgiye ve kendini tamamen şansın açıklamasına adamanın tehlikesinin ne olacağını bilme sorusuna dikkatinizi çekme hakkını kendimde buluyorum. Patafizik yöntemleriniz "Rapin vakası"nı akarı kokarı olmayan bilimsel bir değerlendirmeye indirgemenize olanak verirse ben, bu yöntemlere katıldığım ya da katılabildiğim oranda, bunların neticelerinin değerini küçümsemem. Ancak, bana Rapin ve kitapçığı hakkında, örneğin bu konuda ne düşündüğünüzü ve ne bildiğinizi tamamen öznel ve nesnel bir temelde anlatmanızı umuyordum, oysa bana verdiğiniz bilgiler bir dış raporun ötesine geçmiyor. Eğer tasvirdeki bu yetersizlikten "taşmanız" gerekmişse, Rapin'in kitapçığında bahis konusu olanın ne olduğuna dair aramızda üstünkörü bir isabetlilik sağlanarak yapılabilirdi bu ve aramızda oluşacak bir fikir alışverişi ilgimi çekerdi. Öyle sanıyorum ki patafizik etkinlikten yana fanatikliğiniz safi Okulun resmi kabul ettiği etkinliğe ayrılmış ve epey popüler bir ölçekteki güncel eğilim, "soyut" resmi sanatsal inzibatçılığın takviye kuvvetleriyle destekleyerek değerli kılma eğilimi, sizin bu hükmünüzü gerektirmiş olabilir. Bu işin hem lehinde hem aleyhinde söz konusu olan, kendini akıllı saydırmak isteyen budalalık bir ve aynıdır. Ne yazık ki, örneğin, Napolyon'una coşkulu bir hayranlık duyan kimselerin yanındayken Sacha Guitry'nin akıllı sayılmalarını, tiyatronun yokluğunda Sacha Guitry'lerin, kendi mahallelerindeki bakkallardan daha kurnaz olduklarını sanan "entelektüellerin" bilinçlerini kolayca yönetmeyi becerdiklerini iyi gözlemlemek lazım. Üstelik fikirlerin "kav-*

gası" ne denli hareketli olursa olsun, şu olduğu hâliyle, olsa olsa pek sınırlı kesimleri heyecanlandırabilecektir. Bu kavga, hava cıvadan başka şey olsa, kuşkusuz daha az sıkıcı, daha eğlendirici olurdu. Bana öyle geliyor ki, öncelikle karmaşıklaştıkça derinleştiği sanılan belli başlı bir oyunu oynamayı reddetmeli ("saygınlığına" rağmen oyuncuları kesin hükümle yargılayan "Parisli" oyunu). "Tepki" sözcüğü, meşgul olunan tüm budalalıklarla ilişiği kesme kararını belirtebilir...

*

Magritte'in Rapin'e yönelik tavrı gelişecektir. 30 Mayıs 1956'da Blavier'ye şöyle yazar: *Madem Rapin'in fikirlerini merak ediyorsunuz, ekte bize danışılmadan ve ben Rapin'i tanımadan evvel yayımlanmış bir kitapçığı gönderiyorum. Bu kitapçıkta anlatılanla hemfikirim, çünkü sanat ürünlerine yönelik güncel olarak dışa vurduğumuz ilginin, bunlara neredeyse kuşkusuz tam isabetle denk düştüğü ama bu isabetli denk düşüş sayesinde, aynı düzeyde, dikkati budalalığından ötürü çeken bir düzeyin de bulunuyor olduğu fikriyle epey serseme döndüm. Görünen o ki iyi ve kötü şeyleri karıştırmanın lüzumundan yana bayağı kararlısınız. Hakkınızdır bu ama benim böyle bir hakkım yok; kafamı sadece iyinin yorması gerektiği yanılsamasına (yanılsama demek isterseniz) uzunca bir zaman daha sahip olmayı umuyorum...*

Serge Brindeau'nun makalesi için bkz. *La Tour de feu*, Jarnac, s. 51, güz 1956, s. 12-16 (W 507) Magritte Blavier'ye 30 Kasım 1956'da şöyle yazar: *Brindeau'nun metnine göre, "plastik işlere" bir düzen getirme arzusu taşıdığı izlenimi veren şu yayın elime geçmedi. (Daha önceden Brindeau'nun bir iki şiir kitapçığı elime geçmişti). Brindeau'nun övgüleriyle gururum hoşça okşandı okşanmasına ama sizin de pek yerinde söylediğiniz gibi şu gençliğin (genç olduklarını farz ediyorum?) gamsız resimle allak bullak eden resim arasındaki çatlağı onaracağım diye tasalandığını görmek yazık.*

Yazık sözü çabuk söylendi, doğru. Neden yazık olduğunu söylemekte oldukça yetersiz kalırdım, "bu beni ilgilendirmiyor" daha doğru olur, hem nedenini söylemeyi nasıl bilmiyorsam, neyin bahis konusu olduğundan da bir o kadar eminim. Sanırım sevdiğimize ya da sahiden algıladığımıza bir aşırı yük bindirme söz konusu. Gerçekte cereyan edenin bir "yorumlaması" olan buradaki aşırı yüklemenin bizatihi kendisi "yorumlanmış" hâlde ve gerçeklikte olduğu gibi alımlanmış değil: fazladan bir yükleme bu...

3 Temmuz 1957, Magritte Colinet'ye şöyle yazıyor: *Ekte, çalışmalarınız için Rapin'den yeni bir lezzet var –Rapin beni boğuyor, çünkü resim müsveddesi resimlerim karşısında kapıldığı coşkusu, "Sürrealist" kelimesine olan takıntısının ne keyif verici ne de ilgi çekici bir katkı sağlamadığını söyleyip de kırmak istemediğim (belki istiyorumdur?) neşesi, bir "doğal iyi"nin var olduğuna kefil. Sürrealist kelimesinden vazgeçerek bir şey dese ya da yapsa, bu şey ona ait olurdu. Heyhat, ben onun ne sözde popüler metniyle ne de ressamlık yönüyle zerrece ilgilenmiyorum, bu beni yoruyor.*

Ertesi ya da sonraki gün: *Ne tesadüf, hem de sizi eğlendirecekse (ki kuşkuluyum, beni pek eğlendirmedi) işte Rapin'den koca bir lezzet dilimi –ki kendisi yüzde yüz sürrealist sanki; kasları sarsıntıyla kasılıp titriyor olduğundan? Benimle alay mı ediyor yoksa durum daha mı beter? "Büyük bir zihin" olmak değil de bazı bazı akıllı olmak buradaki mevzu...* (Bunlara sebebiyet veren lezzet, Rapin'in Magritte'e *Popüler Sürrealist Eğilim* adlı bir dergi kurmayı önerdiği ve Magritte'in 3 Temmuz tarihinde yanıtladığı (*bkz. "Fantastik Sanat" olarak "Sürrealizm"...*), 1 Temmuz tarihli mektubudur.)

6 Haziran 1962'de Magritte Bosmans'a yazar: *"Haberler" mektubunuzu aldım, her ne kadar niyetleri iyi de olsa, genellikle arzu edilesi olmayan girişimlerinden –Rapin'e dair– tekrardan şüphe etmeyi belletiyor bana...*; ve 20 Şubat 1963'te aynı kişiye: *Rapin'e gelirsek, tablolarımı "popüler bir sürrealizmin" eserleri diye giderek daha abartılı bir şekilde sunuyor? Üstelik giderek daha çok topallıyor (bkz. Rapin'in Temps mêlés, Ghelderode ve Maurice Pirenne için övgüleri[1]).*

Aynı kişiye 26 Şubat 1963'te: *Hissettiğim şu "ne amaçla" izlenimini kovalamaya zerrece olsun neşelendirici sebebim yok. Rapin'in kitapçıkları radyo "spikerleri"nin kendini beğenmiş sesleriyle günbegün biçimlendirildiğimiz dünyanın "haberleri" kadar nahoşlar. Sırası geldiğinde "popüler bir sürrealizm"e katıldığımdan yana kuşkuya hiç mahal vermeyen bir kitapçık yayınlayacağım ama bir polemik beklentim giderek azalıyor. Polemik aslında beni sıkan bir eğlence. Ribermont-Dessaignes'in[2] kitabını okumadım, budalalığın her zamanki gibi hüküm sürdüğünü (ve bir polemiğin bir şey değiştirmeyeceğini) bilmek için okumam lazım değil.* Noel Arnaud'ya gelirsek, Magritte Bosmans'a onun hakkında yazar, 16 Nisan 1959: *Onu yakinen tanırım ve kuşkusuz onun bana verdiğinden fazla değer veririm ona. Mesela, eserlerini bana gönderdiği sıra, bu vesileyle, bana değerini kanıtladı. Yakın zamanda Remy de Gourmont[3] üzerine önemli bir çalışması elime geçti. Kim bilir belki de aynı şevkle, mizahı büsbütün dışlayıp Anatole France üzerine de çalışıyordur. Bilmiyorum belki abartıyorumdur ama Arnaud'nun edebiyatın seçkin bir temsilcisinin benim açımdan çok da gerekli olmayan anısını yüceltmeyi bildiği su götürmez. Gourmont üzerine yazdıkları Arnaud'nun benim mahrum olduğum bir "gerçeklikler hissine" sahip olduğunu gösteriyor.*

NOTLAR:

1. Zan altındaki kitapçıklar için bkz. Zoltan Brünner: *Bio-bibliographie des œuvres écrites de Maurice Rapin*, Paris, T.P.S, Aralık 1965.

   Maurice Pirenne hakkında bkz. A Blavier: *Maurice Pirenne, le peintre*, Verviers, temps mêlés, 1954 ve Guy Vandeloise: *Maurice Pirenne, id...* 1970. Guy Vandeloise Magritte'in Blavier'ye olan mektubundan bir kesit yayımlar, Mart 1957: *... Ortaya çıkanlara fazla sıkılmadan göz attım. Şunlar fazlaca sıktı... falanca hayranlık uyandırdı: 32. sayı, "İki Gürgen Ağacı" ve sayı 81 "Tramvay Durağı". Sanatçınız ayaklarını yere sağlam basıyor, genellikle bu sanatçının gerçekliğin ağır basışını mesken tutmasına fazla önem veriyoruz. "İki Gürgen Ağacı"na ağır mı ağır gerçekliğine rağmen hayran oldum ve bana öyle geliyor ki sayı 81 "Tramvay Durağı"nda ağır basan gerçekliğin barındırdığı kekremsilik hatalı değil, anında algılanabilir –hem kendimde rastlamayı umduğum iki başarıdır bunlar. Kaldı ki böylesi başarıları kovalamak bana yasak: resim beni aşırı az ilgilendiriyor. Resim, sizin sanatçınızı ilgilendirir, kendini neye adaması gerektiğini bilir o...*

   Rapin üzerine bkz. *Qui est Maurice Rapin?*, Christian Bussy Söyleşisi, Verviers, temps mêlés, s. 114, 1977.

2. *Déjà jadis, ou Du mouvement Dada à l'espace abstrait*, Paris, Julliard, 1958, ama o dönemde bu mektubun hesabını kapatmıştık.

3. *Remy de Gourmont dans la grande absence, Critique* içinde, Paris, s. 140, Ocak 1959, s. 3-22.

113

ŞİİRSEL SANAT

Tasavvur ettiğim anlamdaki resim yapma sanatı, görünür şiirsel imgeler canlandırmaya olanak tanır. Bu imgeler, gözlerimizin bir çırpıda tanıdığı zenginlikler ve kesinlikler gösterirler: ağaçlar, gökler, taşlar, nesneler, kişiler, vs. Akıl, şeyleri kullanmak ya da onlara egemen olmak amacıyla bu şeylere anlamlar yükleyen çılgın iradeden kurtulduğu zaman, bu görünenler akıl açısından anlamlı olur.[1]

Akıl, şiirsel imgelere ait anlamı gördüğü zaman belirginleşir. Bu anlam, dünyaya aidiyetimizin ahlaki kesinliği ile uyum içindedir. Böylece olgusal aidiyet hükmen aidiyete döner. *Şiirsel imgelerin değişken içerikleri ahlaki kesinlikteki zenginliğe denk düşer.* Bu içerik irademizin keyfince belirmez, fantezist ya da çetin bir mantık ya da mantıksızlık sistemine boyun eğmez.

Bir şiirsel imgenin öngörülmez belirişi, Dünyadan gelen olağanüstü ve gizemli Işığın dostu olan akıl tarafından kutlanır.

La Carte d'après nature, S. 8, Ocak 1955, s. (6) (W 480).

KAYNAKÇA:

Sergi kataloglarında yeniden basılmıştır: *Peintures et gouaches de René Magritte,* Paris, Chaiers d'art, 1955 (W 503); *30e Salon du Cercle royal, artistique et litteraire de Charleroi,* 1956 (W 533), s. 23; Belçika bölümü, *IV. Sao Paulo Bienali,* 1957 (W 567) ve *50 Ans de présence,* Charleroi, 1971, s. 104 ve 111.

İlk satırbaşının yeniden basıldığı yer: *Beaux-Arts*, Brüksel, S. 1066, 6 Mayıs 1967, s. 5.

* Arasındaki cümleni yeniden basıldığı yer: Georges d'Amphoux (namı diğer Louis Thomas): *Magritte, Phare-Dimanche* içinde, Brüksel, 23 Şubat 1958 (W 571).

13 Aralık 1954'te Magritte Puel'e şöyle yazar: *La Carte d'après nature'ün yeni sayısı için yirmi satır kadar yazıp Ocak başlarında bana yollamayı düşünür müsünüz? Mesela bir "teori" ya da bir arzunun düşü olan ve arzuyu unutturanın, çılgın bir zihinsel ya da fiziksel egemenlik kurma isteğine denk düştüğünü dile getiren bir "düşünce" olsun isterdim...*[1] *Carte'ın bu gelecek sayısında şu iki tablonun kopyalarını sunmaya niyetliyim: "Alaaddin'in Lambası" ve "Yasemin Buketi Hâlinde Hakikat", bunlar bana göre bir hayli beklenmedik içeriklere sahip şiirsel imgeler. "Tecrübe"nin bahis konusu olabileceği nispette, bu tecrübenin, şiirsel imgelerin öngörülmez doğalarıyla olan "tecrübemi" tasdik ettiğini söyleyeceğim, bu imgelerin özgürce belirebilmeleri lazım. Bunun aksini varsayan sistem tümüyle (tariflerden hareketle bir seri üretim) şiirsel imgenin olsa olsa karikatürleriyle neticelenebilir. Bu iki tablonun içerikleri kuşkusuz epey uzun bir araştırma döneminin sonunda "geldi" ama bu içeriğin belirme anı araştırılamaz, o an "belirivermiştir"...*

Yine Puel'e, 6 Şubat 1955'te şöyle yazar: *"Fikirler tüccarı"nı savunmamı öneren fazlasıyla cömert mektubunuz için teşekkür ederim. "Fikirler tüccarı", prospektüsünü okurken sanki epey sersemletici bir etkinlik yürütüyormuş gibi görünüyor bana. La Carte d'après nature'de iş birliği yaptığım dostlarımla bu konuyu konuşacağım...,*[3] *edebi-politik anlamı hoşuma gitmeyen "Çıplak Dudaklar" diye bir dergi çıkartan Mariën'i, bunlardan saymamalı. Hoşuma gitmiyor, çünkü falanca dönemde, hem toplumsal gelişimin hesabına çalışan hem de yaşamın uyandırdığı duyguyu şiddetle arzulayan bir etkinliğe, bunu "deneyecek" kadar güven duyduysam da bu karmakarışık döneme hiç nostalji beslemiyorum. Öte yandan karmaşa zaten ne bir haz duyarak ne de çıkar güderek onu koyulaştırıp (zayıf ölçekli şekilde) kendimi yormama gerek olmayacak büyüklükte...*

26 Şubat 1955'te aynı kişiye: *Mektubunuzu keyifle ve ilgiyle okudum, yakın zamanda onu Colinet'ye de gösterdim ki Colinet, öne sürdüğünüz, tablolarımı okumaya bir giriş üzerine fikrinize dikkat çekiyor. Yazacağınız şeyi sabırsızlıkla bekliyoruz.*

"Fikirler tüccarı"nın yeniden doğacağı an henüz gelmedi, basitçe "Başyapıt" diye adlandırılan yeni bir tablo için yeni bir "rapor" kartı projesi var!

Magritte burada Puel'in 11 Şubat tarihli bir mektubuna yanıt verir: Sevgili Magritte, etrafınızda, çalışmanızın etrafında, sahiden göze çarpan kimseler topladınız. Ne mutlu ki bu kimselerden "biriyim", sık sık sizinle görüşmeyi hak edip etmediğimi kendime sorarım. İyi anlaşıldığı üzere Mariën'in girişimlerinden haberim yok. Çıkardığı dergiyi hiç görmedim. Sizi anlıyorum. Duyduğunuz kuşku iyi huylu ve onu paylaşıyorum! Vıcık vıcık "yükümlülükleri" ya da toplumsal eğilimli sanatsal saçmalıkları azarlama fırsatını kaçırmam. Eğer korunması lazım gelen bir şey varsa bu, şartsız özgürlüğümüz, her şeyi dillendirebilme yönümüzdür. Aciliyet –eğer bir aciliyet varsa– sadece buradadır. Çünkü özgür ellere, sağlam ayaklara ve temiz kalbe sahip olma kendini daima arz eden aciliyettir. Sağlıklı görüşü olup da sonrasında temel *masumiyet gerekliliklerinden* çuvallamak üzere kendini bir abartılı hâller kanserinin yayılmasının eline terk eden kimselerin örneklerinden haddinden fazla gördük. Çünkü bu masumiyetin bir gereğidir, demek istediğim, ölüme doğru giden yoldaki bir yol tutuştur bu ve bu yolda sizin "Pascal Mantonuz" beş yıllık bir planın sahip

olduğundan fazla HAKİKATE sahiptir. Toplumsal sefalet bir *harikadır*. Toplumsal sefaleti bunaklar için bir hedef, kendini tatmin etmeye meraklılar için mistik bir şey, sürünün evlatları için bir ahlak hâline getirmeyip onun üstesinden gelmek lazım (herkes bilir bunu!). Hayasız bir çağda yaşıyoruz: kederli bir horultu. Kenarda köşede bir yer tutma, kendi aralarında konuşma, kimi "sanatçılar"ın huyudur. Kişisel bir kurtuluş meselesi bu!

Atom bombasının felsefenin ne olduğunu bilmiyor olabilecek kimseleri felsefeyle uğraşmaya ittiğini biliyor muydunuz? Onları felsefeye iten ne Hegel, ne Kant, ne Platon ama H bombası! İşte *korkunun* metafiziğe itişi. Harika değil mi?!

Sizin "hâlinizi" düşünüyorum. Makalem şuna dönebilir: Tabloların okunmalarına bir giriş ya da son eserlerinizin bir yorumlaması ya da başka şey. Evet, yakın zamandaki tablolarınızı işlemeyi düşünüyorum -geçmişinize dönmeye ne lüzum var... "Fikirler Tüccarı" ile ilgili önerimin ilginizi çekmesi beni mutlu etti. Bu hikâyenin gösterişli biçimde ahmakça olduğunu, Alfred Raynaud'nun eşeğin teki olduğunu ama *bilge* rolünü safi bir avuç budala için oynadığını düşünün. Çağımızdaki eczacı tarzını düşünün biraz: Bütün oranları korunmuş, berikiyle aynı kaba güldürü değil mi bu? Kaldı ki bu oranları ortadan kaldırmak ve Alfred Raynaud'yu *ciddiyetin terazisiyle* tartmak lazım. Öyle sanıyorum ki bu kimsenin ve etkinliğinin sosyolojik, felsefi, şiirsel bir önemi var ve onu pekâlâ hafızamızın tozlu raflarından indirebiliriz. İşte bu bir alıştırma olurdu! İtiraf edin, bu sersemin hakkında yazmak Papa hakkında yazmaktan daha ilginç.

3 Mart 1955'te Magritte Puel'e şöyle yazar: *Neredeyse daima altında ezildiğimi hissettiğim hiçlik duygusunu kesintiye uğratan mektuplarınızı almak benim için büyük bir keyif. Çünkü resim yaparken ve küçük bir dergi yayımladığım sırada yürüttüğüm ahlaki-sanatsal "etkinlik" beni neşelendirmekten fersah fersah uzak, bu etkinlikle hususi olarak ilgilendiğim anlar nadirdir. Etkinliğim hasta. Hem öte yandan mesela "Okuldaki Öğretmen" ya da "Başyapıt" gibi bazı görüntülerin değerlerinden eminim, çünkü bunlar estetik meraklılarını zerrece alakadar etmiyorlarsa, şiirsel imgeler olmaları bakımından Dünyada yapılacak şeylerin en iyileri olurlar. Ama en ufak bir fırsatta tutuşuveren o gençlik heyecanım artık yok. Özlediğim gençliktir, hem öbür yandan, kendimi öylece gençliği yeniden yakalama arzusuna büsbütün veremezdim.*

Tıpkı, bizi en fazla yarım yamalak memnun edebilen (Fransa'da "ev işleri yapan hanım" dediğiniz, kulakları her şeye kapalı, Alman olan ve görünüşe göre "işe atılmaya" çok istekli olan) gündelikçi hanımda da olduğu gibi elbette benim de sizin gibi kendimi sıkıntılarla "meşgul olmaya" kaptırdığım ayrıcalıklı anlarım oluyor: Bu hanımı elde tutabilmek için akıl erdirdiği düşüncelere sahip olmalı ve şu hâlde karımla ben bunu derinlemesine bilmeliyiz. Gözetilmesi gereken bir tür protokol bu, aksi takdirde son derece özel duygular incinir ve bu bir kopuşla sonuçlanır...

Yarın sabah aç karnına Dr. Bray'i görmeye gitmem lazım, çünkü bana "bakan" başka bir doktora kanımda ne kadar üre ve kolesterol çıktığını söylemek için bir kan tahlili yapacak. Göğsüme ve bacaklarıma sık sık kramplar giriyor. Bu kramp anlarında uyanan şiddetli hisle tamı tamına "örtüşüyorum". Bu his genital spazmdan daha güçlü ve daha ısrarcı. Tüm şeyler güçleri ve nitelikleri ne olursa olsun kuşkusuz eşit ama şimdilik genital spazmı tercih ederim, şayet ben onun varoluş şartlarını, bin bir emekle bir araya getirmek zorunda kalmadan belirirse...

Aynı kişiden aynı kişiye, 8 Mart 1955: *Resmimden yana söylemeye çalıştığınız şeyi çok sevdim: şu "gösterinin özü" bize çok şey anlatıyor olmalı. Halk sorusu da ince elenip sık*

dokunabilir (Van Gogh, tablolarını "pek iyi" kimselere tek kelime etmeden gösteriyor, bunlar da tablolara bakma zahmetine katlanıyorlardı. Günümüzde herkes şu "pek iyi" kimselerden daha "duyarlı", herkes Van Gogh'un ölmüş olduğu şu zamanda, onun büyüklüğünü kabulleniyor). Bu konuda, resimlerimin safi şu an yaşamakta olanlar için sahici bir ilgi uyandırabileceklerini sanıyorum. Gelecekte olsa olsa tarihsel bir değerleri olacak (hâlâ bir değerleri kalmış olursa). Öte yandan insan kendi adına bir şey için böyle bir ihtirası hiç gütmezken, neden eserleri varlıklarını sürdürsün diye bu kadar kaygılanılıyor? Hayattakilerin yerini eserlerin alması bence bir budalalık.[4]

Van Gogh'un tablolarına karşı zerre duyarlığım yok. Bunlardan bahsediyorum çünkü benden bu ressam üzerine bir şeyler yazmamı istemişlerdi, halledebilecek miyim bilmiyorum, çok "yanıp tutuşuyor" değilim. Kesilip iyice temizlenmiş, zarfa konup fahişelere hediye edilmiş şu kulak hikâyesi de var. Bir şey yazacak olursam bu olup biteni, entelektüellerin zorunlu hayranlıklarını yöneten tablolardan daha önemli göstermeyi deneyeceğim sanıyorum...[5]

Aynı kişiye, 19 Mart 1955: *Herkes gibi ben de Zen üzerine kitaplar okudum, hem düş kırıklığına da uğramadım, çünkü merakımı giderdiysem de kesin bir şekilde gözlerimi kamaştırmış ve böylelikle bir metafizik dinine ait bir inancın konforunu sağlamış olacak olan bir tür aydınlanmanın bilgisini ummadım. Brahmanlar ya da sofular açısından iyi fikirlerin gelişimlerinin bir çağrışımına ve Zen metinlerinde önceden varsayılan eğilimleri kesin bir şekilde belirtme eğilimine rağmen "onu düşündükçe giderek felce uğrarsınız" ve "bu kutsal bir önem kazanmaktadır" ifadelerini keyifle öğrenmekteyim. Aslında, klasik ezoterizm amatörleri mutlu olsun diye Zen'i (ya da estetiği) araya karıştıran bir bakış açısından hareketle "benim ressamlığım"dan bahsetmek fazla kolay olurdu. Bir kenara not düşün ki "kolaylıkları" severim, pislik içindeki bir konforun kolaylığını mesela. Ama bu ihtiyaç, bizi felce uğratan yukarıdaki türden bir beklentiyle karışmanın fersah fersah uzağındadır. İşte bu sebepten sözünü ettiğiniz felç, yazacağınız şeyin beni düş kırıklığına uğratmayacak olmasından yana beni teskin ediyor. Bu beklenti (ressamın) "kurtarıcı resim tahtasına" (tıpkı bunu ele geçirmekte tereddüt etmeyenlerin, ruhani eylemlerin imkanlarını safi alaycılıkla tasavvur etmeleri gibi) güven beslemeye müsaade etmiyor.*

Esasında bu beklenti hem budalalığın hem belli bir aklın kültürüne karşı bir tepki –(bir Valery kültürü ki kendisi, zorluğun budalalığa karşı bir teminat sağladığına bilhassa inanıyordu. "Bir ahmağı baştan çıkarmak mı, ne olmuş ya?" diyordu bir yerde.[6] *İşte cesur ahmağın teki için şevk uyandırıcı bir program bu aslında)... Aslında, bu beklenti bir tepki ama bu tepkinin hareket kabiliyetleri bilinmiyor. Durum her ne olursa olsun siz onu bilmektesiniz, hem "ressamlığım"dan "kişileri karıştırmadan" konuşmak istiyorsak bu konuşmadaki bahis konusu, ressamlığımın değeri olur, çünkü ressamlığım bu beklentinin alameti –"olup bitenlerin" boş geçmediği nadir anlarda, sizde olduğu gibi beni de felce uğratan bu beklenti. Geriye kalan aşağı yukarı kayıtsızlık ki bunun sonucu da keyifli ya da acılı bir çalkantı.*

Nihayet, Puel'e son mektup –Puel bu mektubun "giriş" bölümünü yayımlamayacaktır– 22 Mayıs 1955: *... Şunu yazmak lazım mı?* "Bu bir pipo olmamayı sürdürüyor" *ya da yazmış olduğum gibi*: Bu bir pipo olmamaya devam... *Elde sözlük, Colinet ve Lecomte ile tartışma konumuz oluverdi bu, hem biliyor musunuz, sayenizde doğru ifade hangisi diye kendime sorup duruyorum?*

Bilgim dâhilinde henüz Valery'yi kınayan bir kriter yok. Size bahsettiğim şu beklenti uğruna, güçlüklerin en büyüklerine duyulan ilginin, araştırma tutkusunun yerlerini, elde edilmiş

"şey"in arzusu ya da bunun uyandırdığı ilgi aldı. (Pek zor bir satranç sorunu, ancak sorun olma niteliğini sürdürdüğü müddetçe güzeldir. Çözülür çözülmez ellerimiz boş kalır.) Kimilerinin hoşuna gitmiş tablolar "yapmışsam" da daha ziyade "yapacak bir şey yok" duyuşuyla bozguna uğramış hissediyorum ve aynı zamanda "her şeye rağmen" duyuşuyla son derece iyimser şekilde HER ŞEY İYİ GİDİYOR diye hissediyorum!...

NOTLAR:

1. Bkz. André Breton: *Manifeste du Surréalisme*, s. 21, Pauvert baskısı: "Bilinmezi bilinene, sınıflandırılana taşımaya dayanan dile gelmez çılgınlık zihinleri pışpışlar."
2. *La Carte d'après nature*, s. 8, Ocak 1955, Puel'in yazısı: *Arzumuzun Görüntüsü...*
3. Söz konusu Alfred Raynaud 1900'lerde, "bir franklık fikirler tüccarı"nın yer aldığı kataloğu prospektüs biçiminde düzenlemişti.
4. Magritte Irène Hamoir'a 24 Şubat 1955 tarihinde şöyle yazar: *Bu hafta telaş büyük, salı: Colinet, Scut, Piqueray ile toplantı; cumartesi: Rakowski; pazar: Van Parys ve dağınıklığın toplanması için: Gaso Yayınları![8] ve Hello'nun fantastik oldukları söylenen masallarının imkânsız okuması. Ne dağınıklık, ne karmaşa! (Ayrıca Piqueray'ın bıraktığı 2 kitap da var: Leon Bloy Günlüğüm: okunur gibi değil, ne dağınıklık! Üstelik 14-18 savaşı, ne karmaşa!) Hem Gaso Yayınlarını birlikte inceleyelim diye bu dağınıklığın karmaşasının ince elenip sık dokunacağı cinsel başlangıç noktaları öneriyorum:*

   Takdire şayan hâle sokmalık fikirler:

   1) Falanca resim dili (ya da filanca resim dili), ne kadar usandırıcı olursa görgüsüz kimseleri o kadar çok etkiler: sanatçı, önemli bir şey anlatıyor gibi görünsün diye usandırıcı tablolar yapar. Şayet tablo sanatçının ne düşündüğünü açıkça söyleseydi, mevzunun bir soytarının sırrı mı, bir fikir ya da bayağı bir duyuş mu olduğunu bilirdik. Ama karanlık sağ olsun, saf kimse, tablodaki sırrın bir harika olduğunu sanır.

   2) Benim yaptığım resimler şimdide "yaşayanlara" ya da daha çok şimdi için yaşayanlara hitap eder ki

   Geleceğe yönelik resim yapan bir sanatçıda benim taşımadığım bir niyet bulunur. Bu sanatçı, benim görüşüme göre (bu kimseleri çok iyi anlayanlar sadece ahmaklardır) "yaşayan" insanı alakadar etmeyen bir şeyle meşgul olmaktadır. Yaşıyor görünen kimse, "hayatta" dediğimiz şey, gizemli bir gerçekliktir ki bu gerçekliği, kafayı gelecekle bozmuş bir gerçeklik şeklinde yorumlayan anlamla bezememek lazım. Bu gerçekliğin iletişim araçlarını ve formlarını terk ettiğini görmekteyiz. (Ölüm artık bizim dilimizi konuşuyor değildir, konuşuyorsa da biz onu anlamayız). Her ne kadar yaşayanların böylesi bir ihtirasları ya da böylesi kolay fikirleri olmasa da tablolarımın hâlihazırda yaşayanlarla temasta olduklarını düşünüyorum ama tablolarımın yaşayanlardan sonra hayatta kalmalarını arzulatacak coşku uyandırıcı bir gerekçe yok.

   Bu kitaplar curcunası ortasında seni cinsel açıdan uyarayım diye, gelecekte takdirini kazanan fikirlerim oldukça, onları sana ileteceğim.

   "14-18 savaşı..." Magritte "başucu kitabı" Carl Rosner'in *Der Koenig*'ini (Paris, Plon, 1923) işaret ediyor.

5. Marc Angenot: *Objets et machines surréalistes, Marginales* içinde, Brüksel, s. 166-167, Eylül-Ekim 1975, s. 5.

   7 Şubat 1958'de Rapin'e yazdığı bir mektupta Magritte şöyle diyor: *Ne seviyorlarsa onu seven insanları seviyorum; sevmeleri münasip olanı "seven" kimseler, sevdiklerimden sayılmazlar.*

6. *Mauvaises pensées et autres*, Paris, Gallimard, 1942, s. 95.

7. Justin Rakofsky, arkadaş arasında Rako diye geçer, Magritte'in dostu ve eserlerinin koleksiyoncusu. Hello'nun kitabının tam başlığı: *Contes extraordinaires.*

8. O dönemde Paul Caso, Magritte üzerine bir kitabın redaksiyonuyla uğraşıyordu. Editör G.M. Dutilleul'ün gücü tükenmişti; bkz. W 447, Quentin-Ravon-Prague, Fernand Imhauser'in takma adıdır.

114

HİBENİN SONU

"La Madelon" şarkısını bir ağızdan söyleyen bir tabur, Paris surları içinde kalan bir bölgede mevzilenmek üzere, bir 1914 sabahı, Gallieni'nin emriyle, Vincennes kapılarına dayanmıştı. Görünüşe göre hibe görevlileri, taburun yürürken söylediği şarkının sözleri biraz özel olduğundan olsa gerek, oldukları yerde sinmişler, askerlerin sırt çantalarında taşıyor olabilecekleri azıklarından kente giriş vergisi almak üzere taburun önünü kesmeyi kafaya koymuşlardı. Ufak tefek bir gecikmenin görevini aksatmasından ödü patlayan tabur komutanı, görevlilerdeki bu kılı kırk yarma kararlılığını kötüye yormuştu. Ortalık kızışmıştı. Görevliler, tabancalarını kullanma densizliğinde bulunmuşlar ve tabur sanki savaş alanındaymış gibi bir yaban hayvanı çevikliğiyle karşılık vermiş, tüfeklerini son kurşunlarına değin görevlilerin üzerine boşaltmıştı. Kalibreleri göz önünde bulundurulduğunda savaşta kullanılan tüfekler, tabancalara bir çırpıda üstün gelmişti. Çatışma sonlandığında, yaşayan tek bir hibe görevlisi kalmamıştı. Ölü ya da yaralı kimi askerler, nizam gereği yığıldıkları yerden ayrılmadan yatmaktaydılar ve neredeyse tam hâldeki tabur, stratejik mevkiyi ele geçirmek üzere çarçabuk harekete geçmişti. Bu küçük kazanın akabinde sorumlu otoriteler, pekâlâ anlaşılabilecek hibelerin kaldırılması çözümünü kabul etmişlerdi. Günümüzde Paris'e giren gezgin, artık çantalarının eşelenmesine maruz kalmak zorunda değil. Gezgin su götürmez bir hoşnutluk duymaktadır bundan. Kaldı ki, hoşnutluğu bir melankoliyle karışır; kadim hibe kurumu artık yok ve gezgin kaybolmuş bir şeyin büründüğü nihai veçhesini, kusuru gayrı aranmayacak o veçheyi düşlemekten kendini alamaz.

La Carte d'après nature, S. 8, Ocak 1955, s. 8 (W 480). İmza: Paul Colinet ve René Magritte.

Olası kaynaklar: Alphonse Allais, *L'Ocrroi, Rose et Vert-pomme* içinde, cilt. I, s. 536-539, Paris, Table ronde, 1964, François Caradec tarafından temin edilmiş baskı.

KAYNAKÇA:

Almanca tercüme Volker Kahmen tarafından yapılmıştır, *Kestner-Gesellschaft*, s. 59.

115

(PIERREDON Söyleşisi)

Bunun bir anlamı var mı? Bu soruyu Magritte'in bizzat kendisine sordum.

– Eserlerinde ne var ne yoksa, aslında, gizemli bir evrene ait oluşumuzun kesinliği hissinden doğduğunu söyledi bana. Bu aidiyetin kesinliği, mistik, ahlaki türden bir kesinlikti ki şeylerin "kendilerini ispat ettikleri", keşfedildikleri ve zıt düştükleri alana büsbütün yabancıydı bu. Bu aidiyet olgusu, zihin şeyleri kullanmanın ve onlara egemen olmanın çılgın isteğinden kurtulduğunda "haklı" bir aidiyete dönüyordu. Şeylere bir anlam yüklemek yerine zihin, anlamı *görebilirdi.*

Gizemin bir tür soytarıca sır olmadığına dikkat çekmeli. Gizem, karanlıklar ardındaki bir yazarın, eserini "esrarengiz" ya da fantastik kılma amacıyla özenle sakladığı bir "anahtar" olmaya dayanıyor değildir.

Sözünü ettiğim gizemli harikuladelik zihin tarafından algılanabilir, Dünyanın, Evrenin gizemidir bu, az çok ezoterik bir yazarın gizemi değildir.

Pierredon (namıdiğer Louis Thomas): *Un prince des surréalistes: René Magritte, Aux Ecoutes du monde* içinde, Paris, 15 Nisan 1955, s. 30-31 (W 494).

Ayrıca bkz. *Georges d'Amphoux Söyleşisi* (Louis Thomas'nın diğer bir takma adı), 1 Şubat 1958.

KAYNAKÇA:

Bu bahisler, eklenmiş kesitlerle de çoğalmış halde *Tarihe Düşülmüş Sözler*'de yeniden belirecektir: Georges d'Amphoux: *Magritte, prince des surréalistes belges, Phare-Dimanche* içinde, Brüksel, 23 Şubat 1958 (W 571).

116

KEDERİN ÇEŞİTLERİ

I

Çevrede görebileceğimiz acayip şeyler müzeleri, tarihi binalar vb. pazar günleri yabancılarla dolup taşar. Ziyaretçi kalabalıkların acil ihtiyaçlarını gidermek üzere her şey önceden hazırlanmıştır. Ziyaretçilerin ilgi alakaya ilkin muhtaç olmayanları, sakin sakin sıranın kendilerine geleceği vakti beklerler: Bu kimselerin görüş alanından çıkıp kaybolmadıklarına gereksinimler tanıktır ve hafta içinde onları hoş etmekle ilgilenilecektir.

Bedensel gereksinimlere böylesi sadık bir ihtimam gösterildiğini gözlemlediğimiz sıradaki bu girizgâh, insan canlısının diğer gereksinimlerine sarf edilen özeni tesiri altına almış o feci noksanlığa daha az dikkat çekilmiş olsa, meşru olurdu.

Sinematografik tiyatrolar, Kiliseler, kitapçılar, kışlalar, akıl hastaneleri, mezarlıklar ve çok sayıda normal kurumun, hususi olarak şu diğer gereksinimleri yatıştırsınlar diye var olduklarını söyleyeceğiz. Öte yandan, midesi az biraz hassas olan, insan yaşamındaki gizemin bu kuşkulu ifadelerine haddinden fazla değer biçmekten kaçınır. Üstelik araştırmacılar, belki de karanlıklar ardında, az ses getirmeyecek sürprizler hazırlıyorlardır.

14-18 seferlerine sahiden katılımı ve çetin mi çetin olgular okulunda pişmesi (yine de yitik anlarında ruh olgusuyla adamakıllı ilgilenmek üzere epeyce fikir edinmiş) kotardığı şeylerden sayılan, işlerinin idaresinden artık tükenmiş hâlde, turistik bir yerin belediye başkanı, hassas bir sorunu incelemeye baş koymuşa benziyor. Sahayı temizledikten ve karşı ateşle, Mareşal Foch'un meşhur karşılığıyla – "Mevzu nedir?"– karşılık vermesinin ardından belediye başkanı, bölgeyi fiilen ya da entelektüel olarak terk etmek üzere olan rastgele bir ziyaretçinin duygu durumunu, çalışmasına hipotez olarak seçmişti. Analiz ziyaretçinin tok ama yorgun olduğunu göstermekteydi; şu hâlde ziyaretçi, istirahat ihtiyacının, bir "nasıl desem bilemedim" arzusu anlamına geldiği hayaline kapılma hatasına düşmeye yatkındı. Bir gecelik uyku, bu duygu üzerindeki bulutları dağıtacaktı. Bekleyen ziyaretçi-

nin yüzünde bir keder okunuyor, kesin muhakeme yürütemiyor ve ziyaret ettiği bu bölgenin anıları karalanma riski altında kalıyordu. Bu nahoş eğilimi gidermek üzere belediye başkanı, bölge kolejinin üyeleriyle beraber çiçekler içindeki yüksekçe bir yere çıkıp ziyaret ettikleri bölgeden artık usanmış kimseleri sevecenlikle selamlaması gerektiği sonucuna varmıştı. Tam teşekküllü bir bedenden yayılan bu düşünceli hareket, mantıken ziyaretçilerin boş kederlerini dağıtacak olsa gerekti. Böylece ziyaretçiler bölgenin *beyninin* kendileri için çarptığını ve kendilerine eşlik ettiğini algılayacaklardı.

II

Oinos. – Ama Çok-Yüce her şeyi bilmez mi?

Agathos. – Ve bizatihi Ona bilinmez kalmayı sürdürmesi gereken (madem ki O Çok-Mutludur) işte budur.

Edgard [*sic*] Poe[1]

Özgürlük, var olma mecburiyeti değil, imkânıdır.

Kederli kalp, atmayı sürdürebilir de. Bunu sonlandırabilir de. Kalp, özgürlükle tanışır. Keder, özgürlüğü bilir, bilir ki özgürlük bir şey dayatmaz.

Özgürlük, görünüşe göre, varlığa ya da kedere tahammül ettiğimiz kadar güç tahammül ettiğimiz "kadim bir bilgi"dir. İrade kalbin atışlarını dengelemek ya da sonlandırmak için araya karışır. Özgürlüğü yargılamak, sunmak, temsil etmek, inkâr etmek ya da kullanmak isteyen duygulardan hiçbiri *kederin onu yolundan çevirmesine izin vermez,* özgürlükten yana cehaletleri nispetinde bu duygular, masallara inanmazlar.

Cehalet kuşkusuz mutlak hiçlikte tastamam olur.

Faydacılığın kesin değerini hesaplama işiyle uğraşan bir dünyada özgürlüğü, kederi ve varlığı hoş görürüz, bunlar talihin, zorunluluğun ya da tecrübenin yasalarına layığınca boyun eğişleri üzerinden kendilerini meşrulaştırırlar. Kedere saygı duyarız ama onu dağıtmak isteriz: "Seyahatler, manevi acılara iyi gelen faydalı bir hava değişikliği sağlarlar" der Larousse, seyahatlerdeki muazzam çabalar normal bir hezeyana, "karanlık fikirleri kovmak" üzere olan sağlam bir iradeye işaret eder. *Kederi dağıtmak* manevraları isteğe bağlıdır: doktora araştırmaları, bilhassa aşkın nefretten, kederin çocuksu bir kompleksten kaynaklandığını vb. öğretir. Hatayı ya da hakikati araştırma enerjisi her ne olursa olsun, neticede kafayı dağıtmak, bu işin diğer yönlerini dengeler.

Kederin karikatürleri, saygı ya da güldürü dayatır. Özgürlük bilgisinin dayattığı faydalı bir şey olmaz, bu bilgi, daha ziyade, faydalılık ile faydasızlığı güçlükle ayırır.

Bazı yüzlerde tepeden bakma, amansızlık, zalimlik ya da kendi iradelerini hangi alçaklık pahasına olursa olsun dayatmak isteyen başka duygular belirdiğinde saygı, bir çileye döner. Bu istek anlık ya da yöntemli olsun, özgürlükten yana cahil oluşu, keder noksanlığı nispetinde budalacadır.

Tıpkı aşkta olduğu gibi tertemiz duygular, kendilerini dağılmaya kederle bırakırlar. Bu duyguların, özgürlüğün bilgisiyle zıtlaştırdıkları hiçbir gamsız ya da tutkulu gerekçe yoktur. Mutludur bu duygular, dipdiri kederleri duyabilmektedirler.

Daha az meşru "ve pek büyük neticeler vermeyen" nostalji, sempati, acıma, sıkıntı, alımlılık ve mizah gibi duygular kendilerini faziletli saymayı beceremeyen keder çeşitleridir.

Edgard Poe, Bir Şiirin Yaratılışını yazdı. Seçilen "tema" *faydalı* diye ona cezalandırıcı biçimde muamele etmeye kararlı bir tür mantıki yöntemi, yani BİR DAHA ASLA!'yı anlatır -BİR DAHA ASLA!'nın faydası *kişinin nazarında* yadsınabilir bir çokluktan kesinlikle daha rastlantısal, daha mühim değildir. BİR DAHA ASLA! kesinkes, sadece, mesela bir şiirin oluşumuna yardım etmekte iyidir. Poe söylevini, neşeli ya da çetin fikirlerin peşinden gelen iradeyi şaşırtma gücünü kedere atfeden genel kanının doğruluğuyla matrak bir şekilde aynı hizaya oturtur. Hakikat ne kalbin ne de zihnin[2] hakikatiyle çelişir.

Karga ve Bir Şiirin Yaratılışı, özgürlüğün şairlerini hiç terk etmemiş kederi ifade ederler.

La Carte d'après nature, S. 9, Ağustos 1955, s. 1-5 (W 480).

Bir müsvedde şu başlığı taşır: *Kedere Dair İki Çeşit*, kenarda köşede epeyce çeşitlemesi olan *Kedere Dair İki Çeşit* başlığı, bu başlık altında toplanmış iki metinden ilkini sunuyor ama ikincisi açısından durum bambaşka:

I

Pazarları ve tatillerde, ilgi çekici şeylere sahip şuralar misali yerler ziyaretçilerle dolup taşar: acayip şeylerin sergilendiği müzeler, şatolar ve büyük üstatların mezarları vb. "Rayla" ve "yolla" gelmiş ziyaretçi kalabalığının devasa beslenme ihtiyacı, yerli tüccarların öngörüsü sağ olsun, giderilebilir. İnsan bedeninin diğer gereksinimleri, iş günlerine kadar "geri plana itilmiş" sayılır. Gereksinimler ziyaretçilerin göz önünden kaybolmadıklarını doğrular ki işçiler ve tüccarlar, bu kimselerin ihtiyaçlarını hafta içi layığınca karşılarlar.

Bu girizgâh kendini, bedensel ihtiyaçlara gösterilen özene dikkat çeke çeke meşrulaştırsa da insan canlısının diğer gereksinimlerinden fazla konuşulmasın diye, o feci noksanlık inkâr edilir. Mesela sinemaların, Kiliselerin, kitapçıların, kışlaların şu öbür gereksinimleri giderme iddiası taşımadan geri durmadıklarını söyleyeceğiz. Öte yandan biraz

sağduyu sahibi kimse, bu normal kurumlarca sunulan hizmetlere haddinden fazla değer yüklemekten kaçınır, değil mi? Üstelik araştırmacılar bu hassas alanda bize sürprizler tertiplemeyi beceriyor değiller midir?

Küçük bir yerleşimin belediye başkanı, bedensel olmayan ihtiyaçlar sorununu çözmeye baş koymuştu sanki. "Araziyi temizledikten" ve Mareşal Foch'un (14-18) meşhur "Mevzu nedir?" sorusunu sorduktan sonra, belediye başkanı şöyle akıl yürüttü: Rastgele bir ziyaretçi olsun, tüm kaynaklarını sonuna kadar tükettikten sonra bölgeyi zihnen ya da fiilen terk etmeye hazırlanıyor olsun. Bu ziyaretçinin karnı toktur ama yüzünde bir keder vardır, "nasıl diyeceğini bilemediği" bir şeyin yoksunluğunu çekmektedir ki bu şey, çehresi hiç renk vermeyen binaların anısına ve diğer bir yığın anonim anıya ilişmeyi kollamaktadır. Ziyaretçinin bu "nasıl diyeceğini bilemediği" eksikliğini ilk gideren kendi bölgesi olsun isteyen belediye başkanı, şu son derece basit imkânın yeterli bir çözüm olacağı sonucuna varır: Ziyaretçileri bölgeden ayrıldıkları sırada sevecenlikle selamlamak ve onlara, bölgenin onlarla beraber olduğunu hissettirebilmek üzere, bölge kolejinin üyeleriyle beraber, bölge çıkışındaki, çiçeklerle bezeli yüksekçe bir yere çıktı. Bölgeyi temsil eden organın, sempati aşılayan, bu ziyaretçilere özel tavrı, sade vatandaşlara mahsus elvedalara açık ara üstün gelen bir duygu nişanesi diye anlaşılmalıydı.

II

Eğer duygularımızın bir nedenleri varsa, bu neden duygularımızla bir bağ ya da bağıntı içindedir. Tecrübe edilen duygu her ne olursa olsun bu bağ doğaca hep aynı bağ mı olur? Böylelikle "afiyette olma" durumu nazarında, canımız sıkılır, kaygı duyarız, gurur duyarız ya da bir başka duygu hissederiz. Sahici bir duyguyu, akılcı bir etkinin tesiriyle bozulmuş bir duyguyu tecrübe edip etmediğimizden emin değilizdir. Bu emin olmama durumu duygunun bizatihi kendini alakadar eder. Duygular ve bu duyguların kendi nedenleriyle olan bağıntılarının doğası sorusunda akıl ne kalbi ne de zihni tatmin etmede zerrece yardımcı olur.

Keder, epey belirsiz bir duygudur, "kederi kovmayı" salık veren diğer duygulara ve akla karşı direnir. Keder, "zekâ kıvraklığı" misali, falanca şeyin neden cereyan ettiği ve cereyan edenle keder arasındaki bağıntının ne olduğuna dair merakı sebebiyle, bu budalaca iddiayla ilgilenmeyi reddeder. Keder, duygularımızdaki gizemin sivri uçlu duygusudur.

Herakleitos ağlayıp dururdu. Dünyanın var olduğunu "kabullenmeye" pek istekli bir insanlık nazarında, Herakleitos'un duyguları kullanışsızdır, çünkü "ilk maddelerin" tedarikçisi ile bir "yer" dünyadan başka nerede bulunur? "Pozitif bir şekilde" bilenlerin dünyasında, niçin "yaşam uğruna savaşılır", Evren bahsi, varlıklarının üzerine Evreni "açıkça görme" şartıyla titreyen bir pintilikle savunulmaz. Henüz bilimin egemenliği altına girmemiş olguların varoluşları, kederi eksik olmayan hayıflanmalar eşliğinde hoş görülür. "Normal" karşılandığı ve nedenleri kesinkes bir yere oturduğu sırada keder, ciddiye alınmış olur.

"Karga" şiirinde içerilen keder, şiirinin Poe tarafından yapılan kompozisyon analizini okumuş çoğu masum kimse için bir gizem barındırıyor değildir.[3] Bu analiz sanki kede-

rin gizemince dışa vurulan Harikuladeliği göz ardı eder. Buna göre keder olsa olsa, diğer temaların arasından akıllıca seçilmiş bir "tema" olurdu ve kederi şairane bir şekilde işleme, aşağı yukarı matematiksel bir akıl yürütmenin ürünü olurdu. Eğer buradaki, şairane eserlere psikanaliz uygulamaya kalkan doktora meraklısı bir çılgınlık değilse, sözde "nesnel" denen böylesi bir analizden daha keder uyandırıcı ne olabilir? Poe analizinde, "Karga" şiirinde, "kişileri karıştırmadan" konuşmak amacıyla kederi içerik olarak sunar. Poe kederle "tartışmaya" girmemiştir. Onun yaşamının, duygularının ve ölümünün nedeni bir "bilgi" değildir. Bu neden hem en azından Evrendir HEM Evrenin bir parçası olmayandır.

Bu iki listelenenin müsveddesi tıpkıbasım hâlde kopyalanmıştır: Scutenaire: *Avec Magritte*, 1977, s. 123-124.

Magritte Walberg'e şöyle yazıyor (bkz. Waldberg: *Magritte*, s. 238 ve 241): *Oinos ve Agathos'un söyleştikleri Sözün Gücü'nde Poe'nun dediğini, senden ricam, unutma. Söz konusu Çok-Yüce, her şeyi biliyor ama kendini bilmiyor, çünkü Onun Kendisine bilinmez olmayı sürdürmesi gereken o "biricik şey" ta kendisi; metni tam hatırlamıyorum. Ama gizem konusunda aynısını düşünüyorum (Çok-Yücedir demiyorum). Gizem ne "düşünen" bir kimse ya da bir şey, ne bir "töz" ne de bir "varlık" olurdu. Bu bakımdan gizem, olsa olsa, varlık eksikliğinin, "var olmayanlık" ya da hiçlik olmadığını kabullenebilecek zihnimize mutlak bir meydan okumadır. Hegel diyalektiği, bir üst sistem marifetiyle bu çelişkinin üstesinden gelir: "devinim", zihni memnun eder... Hegelci devinim olması şartıyla. Akıllı ve yaratıcı olması bakımından bu diyalektik hareket, benim zihnimi de memnun ediyor. Ama, akıl ne denli güzel olursa olsun, bana gizemden kuşku duydurtmada zayıf kalır ki bilhassa gizem olmadan bir mümkün akıl da olmaz.*

A.g.e., s. 202, Walberg'e olan başka bir mektubu ve aynı şekilde şu mektup kesitleri Magritte'in Poe zevkini doğrular:

2 Mart 1964'te Bosmans'a: *Sartre'ın Baudelaire'ini* [Paris,Gallimard, 1947] *yeniden okudum, ilkin uzun zaman önce okumuştum. Bu sinir bozucu yazıyı çabucak elimden bıraktım: Sartre Baudelaire'in, Poe'nun masallarını, bunlar safi hayranlık uyandırıcı olduklarından sevdiğini düşünmekten aciz: Baudelaire'in Poe'ya yönelik ilgisini, psikanalizce zengin motifler marifetiyle açıklıyor.*[4] *Bu türden bir açıklama bulmuş olmanın hakkı bile kendisine teslim edilemez* (Sartre okuru Magritte üzerine, ayrıca bkz. *Gurur Duyuyordu...*)

Marcel Lecomte'a, Iskhia hakkında, 17 Nisan 1965: *... işte biz, Georgette, Loulou ve ben, Iskhia'dayız. Etrafta Carabinieri olduğundan (karşımda duran manzaranın da göndermede bulunduğu gibi) bir bakıma uslu duruyoruz. Yanımda az kitap getirdim: çantamdakilerin tümü Mallarmé'den Gezintiler, Stello ve Edgar Poe. Turistik âdetlerin buyurduğu üzere Vezüv'ü ve Herkulaneum'u görmeye gideceğiz.*

Ayrıca bkz. *Marcel Fryns Söyleşişi*. Magritte'in 1957 tarihli bir tablosu olduğunu not düşüyoruz, adı: *Kederin Çeşitleri*.

Bkz. Messens'e mektup, 26 Kasım 1955, *Le Cache-sexe des Anges* içinde, 1978, s. 66-67.

NOTLAR:

1. *Puissance de la parole, Nouvelles Histoires extraordinaires* içinde, Baudelaire tercümesi, s. 238, Calmann-Levy baskısı.

2. Bkz. Magritte'in başka yerde alıntılayacağı Vico'nun şu cümlesi: "Bir düşünsek, *sahici şaireliğin, metafizik bakımdan sahici* olduğunu bulacağız ve *sahici fizik* onunla örtüşmeyecek, yanlış sayılacaktır", *Principes de la philosophie de l'histoire,* Michelet tercümesi, I. Kitap, bölüm II, aksiyom 47.

   Poe'nun sürrealistler arasındaki "konumu" hakkında bkz. Claude Richard: *André Breton et Edgar Poe, Nouvelle Revue Française* içinde, Paris, S. 172, 1 Nisan 1967, s. 926-936.

3. Bkz. Poe: *Philosophie de la composition.*

4. Başlık atma anı geldiğinde adı *Le Mal du pays* olacaktır, Magritte Scutenaire'e yazdığı bir mektubunda Poe'yu Baudelaire ile bağdaştırır, 31 Aralık 1941:... *iki başlık arasında tereddüt ediyorum*:

   1. başlık:

   Paris Sıkıntısı ya da Philadelphie

   (bu tek başına başlık)

   2. başlık:

   Bezelye Püresi...

   P.S. şunun gibi bir başlık da beni tereddüde sevk ediyor: Atchachtachatchia.

117

(CONRAD ALTENLOH Söyleşisi)

Benim anladığım resim sanatı, görsel şiir imgelerini canlandırmaya olanak tanır. Bu imgeler gözlerimin kolayca tanıdığı zenginlikler ve belirlilikler gösterirler: ağaçlar, gökler, taşlar, nesneler, kişiler vb. Şeylere, onları kullanma ya da üzerlerinde egemenlik kurma amacıyla anlam yükleyen çılgın istekten kurtulduklarında bunlar, akıl açısından anlamlı olurlar.

Dikkatli akıl, şiir imgelerine ait anlamı gördüğünde belirginleşir. Bu anlam dünyaya aidiyetimizin ahlaki kesinliği ile örtüşür. Böylece, olgusal aidiyet, fiili aidiyete döner. Şiir imgelerinin değişken içerikleri, ahlaki kesinliğin zenginliğine tekabül eder. Bu içerik, irademizin keyfince beliriyor değildir; bu içerik, zorlayıcı ya da fantazist bir mantık ya da mantık dışı sistemine boyun eğmez. Bir şiir imgesinin görünmez [herhâlde *öngörülmez*] belirişi gizemli ve dünyadan yayılan harika ışığın ruhu olan akılca kutlanır.

– *Acaba bunca tartışılan sürrealizmin tanımını bize sunabilir misiniz?*

Magritte kuşkulu gözlerle beni süzdü. Şöyle bir düşündükten sonra, kendisine göre sürrealizmin henüz doğru bir tanımının olmadığını söyledi.

Bana yeterince iyi gözüken bir tanım işte şu. Sürrealizm, alçakla yüksek (siyahla beyaz[1]) arasında artık bir kontrastın bulunmadığı o noktadır.

Akabinde, kendi tablolarını nasıl gördüğünü sordum ona.

Bir görüntünün makbul tasviri, özgürlüğü düşüncenin istikameti kılmadan yapılamaz. Hem görüntüye hem onu tasvirde seçilen kelimelere dikkat etmeli. Resmedilmiş, düşüncede ruhani görünüme bürünmüş görüntünün tasviri, tanımlanamaz bir şekilde algılanabilir olmalıdır. Öte yandan kelimelerin talihsiz kullanımlarından kuşku duymak da önemli. (Mesela: soyut, somut, bilinç, hayali, aldatma, samimiyet, delilik, ideal, edebiyat, ölçülülük, vb.)

Tablolarımın özgürlüğün ya da düşüncenin maddi belirteçleri diye tasavvur edilmiş olduklarını söylemeye dayanan denemeyi makbul bulurum. Tablolarımın, anlamın yani imkansızın gözünden düşmemek gayesiyle hedeflediği her ölçü, mümkün olanın ölçüsüdür.

Conrad Altenloh: *Magritte, Copères* içinde, Dinant, 1955 sonları, s. 17-19.

Bu görüşme pratikte, o dönemdeki metinlerin, bilhassa *Düşünce ve Görüntüler* ve *Bir Şiir Sanatı* metinlerinin bir derlemesidir. Görüşmenin sonunda Magritte'in genç konuşmacıya bu yakın tarihli metinlerden örnekler sunup sunmadığını kendimize sorabiliriz. Her hâlükârda bu varsayım, transkripsiyonda pek çok hata, yazım yanlışları, sesli harflerde eksiklikler vb. olmasını, notların stenografik bir şekilde tutulduğu ya da Magritte'in kendisi tarafından okunmuş metinlerin bir cihazla kaydedilmiş olduğu varsayımlarının açıkladığı kadar iyi açıklamıyor.

NOT:

1. Breton'un ucu açık, neredeyse karikatürleşmiş alıntısı.

118

CAHİL PERİ

Gözlerimiz biraz açılıversin, tüm eylemlerimizin, duygularımızın, algıladıklarımızın ve fikirlerimizin yakalarını bayağılığın elinden katiyen kurtaramadıklarını kabulleniveririz.

Bilinmez şeyler bilinir olanlara döndükleri zaman, her ne kadar "kabalık" safi tek kişiden[1] mütevellit de olsa, kabalaşıverirler. Tüm bilgiler, –bunlar ister akıllı ister budalaca, ister nadir ister yaygın, ister iyi huylu ister habis, ister çarpıcı ister aşina olunan, ister küçük ister büyük vb. olsunlar– daima tek bir ortak noktaya sahiptir: bayağılıkları.

Bilinmeyene duyulan aşk, bayağılığa duyulan aşkla eş değerdir: bilmek, bayağı bilgi bulmak demektir; davranmak, bayağı duyguları ve algıları kovalamaktır.

Eşya toplumlarından hiçbiri, bu farklı şeyleri bir araya getirenin ne olduğunu katiyen açık etmez. Hiçbir şey, bu şeyi zihne gösterebilenin ne olduğunu katiyen açık etmez.

Tüm şeylerde ortaklaşa bulunan bayağılık, gizemdir.

*

Dünya gizemin dili diye anlaşılırsa, zihnin önünde beliren sorumluluk, bir makinenin sorumluluğu olur. Bu sorumluluk hiçbir fiziksel ya da ahlaki koda denk düşmez, bu kod kendisini, bu sorumluluk neyse onu temel alarak sahiden kurabilecektir. Şeylerin tümü gibi gizemli olan bu sorumluluk, son kertede gizemli olan, bir münasebet üzerinden tanımlanabilecektir ancak. İnsanın sorumluluğu bir makinenin, bir taşın ya da herhangi bir şeyin sorumluluğundan az gizemli değildir. Bu, yapılması gerekeni bildiğini iddia etmek ya da geçmişin, şimdinin ve geleceğin gizemlerini düşünmek yerine, bir münasebeti kati şekilde gözetmek demek olurdu. Eğer bilginin cehaleti, gizemi gün yüzüne hiç çıkarmadan aydınlattığını düşünüyorsak, taşıdığımız sorumluluk hükmen gizemli olur.

Bilmeye ışık tutan gizemdir.

Bizarre, bizarre, Paris, S. 3, Aralık 1955, s. 44 (478).

Maurice Rapin bu iki metinden ilkini alıntılıyor: *Aporismes,* s. 26 ve onu Magritte'in bir mektubu ile ilintilendiriyor, 14 Nisan 1958*: Kolaylık, makbul (fikir bilinir olduğunda) bir fikrin karakteri olmaz mıydı?*

S. 27. Aynı şekilde Rapin bu metinlerden ikincisini de alıntılar, onu "bariz" olarak nitelendirir ve aynı dönemde kaleme alınmış olan *Bir Kısım Haz* ile ilintilendirir. Bkz. ayrıca *Bulletin de la T.P.S.,* 1969 Ocak ayının ilk yarısı: *Lumière cohérente.*

23 Aralık 1955'te Magritte yine Rapin'e şöyle yazıyor: *Işığını unutmadığınız "Seyahat Anısı", alışılmış aydınlatma ile "Cahil Peri"de beliren aydınlatma arasında bir "geçişti". "Cahil Peri" "karanlıktan" çıkmadır, sadece ışık olsa görünmez olacak formları belirleyen karanlıktır. Önemli bir fikrin bahis konusu olduğuna inanıyorum: ışık, –yaşam– bilgi olsa olsa cehaleti, ölümü, karanlığı aydınlatırlar (ve gizemi asla aydınlatmazlar).*

Cahil Peri'nin alevlerindeki "karanlık", bilgiye ışık tutan gizem olurdu. "Bizarre" dergisi benden tam da bundan bahseden bir metin yazmamı istedi...

NOT:

1. Bkz. Chambernac'ın tanımıyla "edebi deli", *Les Enfants du Limon* içinde, R. Queneau'dan, Paris, Gallimard, 1934; Blavier'nin tam da *Bizarre*'ın bu sayısında anımsattığı tanımlama.

119

BİR KISIM HAZ

Şeyleri karşılaştırmak ve bağıntılarını arzulamak, her konuyu budalaca ele almanın, yani bu konuları yadsımanın imkânını verir. Örneğin, kadercilik ve özgürlük arasında bir alaka kurmak için –tıpkı her belirlenimi özgürlüğe bağlı kılacak kimsenin yapacağı gibi– hem özgürlüğü hem kaderciliği aynı anda yadsımak yeterlidir.

Akıl işlenen konuyu yadsımaz. Dikkatini başka yöne kaydırmaz. Tersine, akıl, mevcut konuyu daha iyi Gösterir.

Bir konunun dikkatten kaçtığı da olur. Mevcut olan bir şey görünmez olabilir, gösterdiği üzerinden saklanmış olabilir.

*

Kendini bir kader efendisiyle kıyaslamadaki mekanik kolaylığın ya da kaderle ayrıcalıklı ilişkilere sahip olmadaki kolaylığın yoluna sapılmadan, "kendi kaderinin efendisi" olunmaz. Kadere inanmak için gelecek olan zamanı geçmiş olan zaman ile kıyaslamak ve geçmiş ile geleceğe inanmak gerekir. İnançtaki böylesi kolaylıklar, inanan kolaylığa zorluğun ya da iyinin anlamını yüklemedikçe, onu zerrece büyülemez. İyi, ne zor ne kolaydır. İyi tek cinslidir, karışmaz.

*

Bir şey GÖREN kimse, kendini görüşünden yalıtamaz. Görülen şey ve bu şeye yüklenmiş anlam *zorunlu değillerdir.*

*

Gören kimse, dünyanın görüşü için zorunludur. Gören kimse, bir dünya görüşüdür.

Phantômas, Brüksel, S. 6, ilkbahar 1956, s. 4 (W 520).

Rapin'e göre bu metin 1955 Aralık ayında yazılmış olacak, *Aporismes,* s. 27.

Aslında Magritte, *Phantômas*'yı "pek eşitliksizci" bir dergi olarak nitelendirdiği bir mektupla beraber bu metni 13 Mart 1956'da dergiye ulaştırır: *ama ben arkadaş ricalarına boyun eğdim...* Ayrıca bkz. Rapin'e mektup, *a.g.e.*, s. 34-35, 15 Mart 1956.

Bir Kısım Haz, J. Wergifosse'un Magritte'in tabloları üzerine olan metni Verviers'de 19 Ocak 1947'de okunup yayımlanmıştır, *F. A.*, S. 99, Ekim 1973. Bu sergi hakkında bkz. *La Destination*, mektup 210.

KAYNAKÇA:

30e Salon Sergi Kataloğunda üçüncü paragraf yeniden basılmıştır; Charleroi, 1956 (W 533), Irène Hamoir tarafından sunulur: "1956 Mart ayında, Magritte'in bizatihi kendisinin sözlerine bakılırsa, işte içinde bulunduğu ruh hali." Mevzubahis satırbaşı şu cümleyi takiben geliyor, s. 28: *Dünya görüşüne gerekli olan, sadece Gören kimsedir.*

Tıpkıbasım hâlde yeniden basılmıştır: *Phantômas*, S. 140-145 (Ixelles Müzesindeki *Phantômas* Sergisi Kataloğu).

120

"IŞIKLAR ALEMİ"

Benim açımdan bir tablonun tasavvuru bir ya da çok şeyin, ressamlığım marifetiyle görünür olabileceği fikridir.

Tüm fikirlerin tablo tasavvurları olmadığı anlaşılır. Fikirlerine sahip olduğum şeyi ya da şeyleri sadakatle resmetmeye koyulmam için iyi anlaşıldığı üzere, bir fikrin yeterince tetikleyici olması lazım.

Bir tablonun tasavvuru, yani fikri tabloda görünür değildir: bir fikir, gözle görülmez.

*Bir tabloda canlandırılan şey, göze görünür olan şeydir, fikrine sahip olunmuş olması gereken şey ya da şeylerdir.

Böylece, "Işıklar Alemi" tablosunda canlandırılmış olan, fikrine sahip olduğum şeylerdir, yani, tamı tamına, gece peyzajı ve güpegündüz hâliyle gök. Peyzaj geceyi ve gök gündüzü anımsatır.

Bu gece ve gündüz anımsatması, sanki bizi şaşırtacak ve büyüleyecek bir güçle bezeliymiş gibi gelir bana. Bu güce şu adı veririm: şiir.*

Eğer bu anımsatmanın böylesi bir –şiirsel– gücü haiz olduğuna inanıyorsam bu, diğer gerekçeler bir yana, gecenin ve gündüzün ilgimi daima en çok çekenler olmalarındandır, bununla birlikte, birini diğerine tercih ettiğim hiç olmadı.

Geceye ve gündüze duyduğum bu büyük kişisel ilgim, bir hayranlık ve hayret duyuşudur.

Düzeltmelerle beraber el yazısı müsvedde Brüksel'deki Çağdaş Sanat Arşivlerine aittir. Tıpkıbasım hâlde yayımlanmıştır: Sergi Kataloğu: *Peintres belges de l'imaginaire,* Paris, 1972, s. 118. Beliren 2 rakamı Gisèle Ollinger tarafından yazılmıştır, aynı şekilde müsveddeleri kaydederken *Başlık Mevzusu* metnini de 1 olarak numaralandıracaktır.

* arasındaki parça Hollandaca tercümeyi belirtir: Sergi Kataloğu: *Het Mysterie van de Werkelijkeid*, Rotterdam, 1967, s. 156.

Magritte'ten Rapin'e olan 2 Mayıs 1956 tarihli bir mektup, bu müsveddeyi Nisan'ın son günlerinde tarihlendirmeye olanak tanır: *Az evvel 10 dakikalık haracı Belçika televizyonuna ödedim. Tabloların gösteremediğini, bunların fotoğrafları (sinemadaki gibi) gösteriyor: biraz ışık. Bana göre bu ufak dışa vurum başarılı oldu, çünkü benim düşündüğüm onun içeriğidir, halkın bu içerik hakkında ne düşünmesi gerektiği değil. "Işıklar Alemi" tablosu üzerine bir çırpıda yapıverdiğim yorumlama, geceyle gündüze ne menem bir ilgi duyduğumu gözler önüne seriyor. Gece ile gündüzü anımsatan bir tabloyu seyrederken, münasip bir sembolizme başvurmadan duyabileceğimiz heyecana denk düşen, doğası hayranlıktan ve hayretten müteşekkil bir ilgi...*[1]

Suzi Gablik'e Magritte şöyle yazıyor: *Gece göğü (yıldızlar ve yarımay) eşliğinde, güpegündüz bir peyzaj resmi yapmam söz konusu. Bu tabloyu tekrar tekrar yaptım ve bir dostum başlık olarak şunu buldu: "Tanrı'nın Salonu". Bunu benimsemekte epey tereddüt ettim: "Maskeli Balo" gibi bir başlık pek çok nedenden ötürü -ki esas nedeni, Tanrı hakkında şunu ya da bunu söylememe mutlak savunma sağlaması- bana daha tercih edilesi geliyor. Aydınlık bir peyzajı gece göğü altında düşünebilirim. Ancak bunu görüp ressamlık marifetiyle resmetmek, sadece, bir Tanrıysak mümkün olur. Bir Tanrıya dönüşmeyi beklediğim şu sırada, projeyi bırakıyorum.*

Envergure de René Magritte, Magritte Sergisi Kataloğu, Little Rock, 1964 (W 944) dâhilinde André Breton şöyle yazıyor: *Lambaları açar açmaz işte oradadır* [Işıklar Aleminde] *alımlanan fikirlerin ve münasip olanların ihlali, öyle ki, René Magritte'teki gündüz göğünde, yıldızları fark ettiklerini sanıp hızlı hızlı geçenlerin ekseriyetine benzetirim bunu.* Breton'un bu metni W. Ryan tarafından İngilizceye, *a.g.e.*, ve M. Zoubkova tarafından da Çekçeye çevrilmiştir, *Styx*, Brno, 4 Ağustos 1967, s. 25-26. Ayrıca bkz. A. de Waelhens'e mektuplar.

NOT:

1. Kaydı korunmuş bilgimiz dahilinde bulunmayan, Pierre Dechamps'ın ve Theo Tassencourt'un programı söz konusu, şu dizi: *Arts, sciences et lettres de Belgique,* 13 Haziran'da yayımlanmıştır ve Camille Goemans bu programa katılmıştır; bkz. *Micro-Magazine*, 10 Haziran, kapaktan sonra 3. sayfa (W 521). Bkz. Maurice Rapin'e mektuplar, 3 Mayıs ve 8 Kasım 1956.

121

(Salondaki Bütün Hanımefendiler)

Zavallı şeytan inzivaya çekilir.

Toutes ces dames au salon, 1956 Mayıs, Brüksel, *Les Lèvres nues*; Uluslararası Harfçi ve Movimento Arte Nucleare tarafından *Sanatçıların Gözünden Petrol Endüstrisi* (Royal Dutch-Shell tarafından Brüksel Güzel Sanatlar Müzesinde 2-14 Haziran 1956 (W 530) tarihinde düzenlenmiştir) sergisini protesto etmek amacıyla yayımlanmış broşür.

Magritte'in yanıtı "dokunaklı, tiksindirici ve arada kalmış reddedişler" arasından sıyrılır, göze çarpar.

Bkz. *La Destination,* 277. mektup ve M. Mariën'in notu.

KAYNAKÇA:

Bussy: *Anthologie,* s. 283-287.

122

"Sokakta..."

Anus sokağındaki bir hamur teknesinin içinde ikamet eden bir taş tüccarı hastalanmıştı. Karısının bir alışverişinden kalma olacak, yakın zamanda kendisine getirdiği bir broşürü okuyordu. O gün, iki pazartesi varmış, vs.

Magritte'in Chavée'ye 9 Mayıs 1956 tarihli mektubunda P.S. hâlinde önerilmiş metin, Magritte bu metin aracılığıyla kendisine *Yalnızın Kataloğu*'nu yollamış olan Chavée'ye teşekkür etmektedir, bkz. *Mallarmé'nin Ölümü...*

Okuma: *Dostlar sokağı* büsbütün hariç tutulmamalıdır.

123

(Film Senaryosu)

Sevgili Dostum,

Cumartesi akşamı, görüş alabilmemize yetecek aydınlatmayı sağlayacak lambalara sahip olmuş olacağım. Tıpkı Scut, Irène [ya da Irine], Georgette, ben (ve Seeger Nicole,[1] tabii eğer onları görürsek) gibi içinde sizin de rol alacağınız 15 dakikalık bir senaryo (olabildiğince az aksesuarla) hazırlamayı ister misiniz?

İşte bir senaryo örgüsünde *muhtemelen* kullanılabilecek bazı fikirler: (bu fikirler bir hikâye örgüsünde, sadece teker teker göstermelik –ya da tercihen seçilmiş– olan ögelerdir. Film kolayca anlaşılsın diye başlıklar ve altyazılar eklenecektir.)

1. Scut. kambur hâldedir (sırtında ceketinin altına koyduğu yastık var).

2. Melon şapkası ve bir havuçla Colinet gelir:

[burada atılan bir sahne var: ilk sahne. Irine melon bir şapkanın üstüne tutturduğu bir havuca "dadanır"].

Askerî bir üslupla Scut'e çıkışır. Söylenenler çabucak akıp giderken esas duruşa geçmiş Scut, onu selamlamaktadır.

Bu iki aktörün kimi anlarda yakın plana alındıklarına dikkat çekmeli.

3. Scut. Col.'un emrettiği jimnastik hareketlerini (pek beceriksizce) yapmaktadır, kaz adımı vb.

Col. Scut.'e oturması için bir koltuğu parmağıyla buyurganca işaret eder.

Scut oraya oturur.

Col, kolları bağlı bir halde durmaktadır.

4. Irine gerekli malzemelerle, Scut'ü alaya almak ve onu sabuna bulamak üzere gelir. Georgette (beraberinde Nicole?) kol kola gelirler, (peşlerinden Seeger gelir?)

o ve hanımlar [Üstü çizilmiş: Colinet'nin etrafında bir çember oluştururlar] bir not defterine notlar alırlar (her biri ayrı ayrı).

5. Colinet ayakkabısının tekini bağlar.

6. Scut. cebinden matarasını çıkarır ve kafaya diker. Bir işçi misali, cebinden çıkardığı ekmek dilimini yer (çömelmiştir).

(Scut-Colinet-Seeger: bunlar konuşan kafalar)

Colinet, peşinden de Scut. Seeger ve Mag, sürünmek için yere kapanırlar ve oturmuş hâldeki Irine'in altından geçerler.

G, Irine'i bir aygıt niyetine yanında bulunan Nicole ile beraber fotoğraflar.

Ir. Col vb. her biri tek tabloya dair bir şeyler çizerler.

Scut. Nicole'ü selamlasın diye Irine onun şapkasını başından alır.

vb.

Bu hızlıca postaya verilir.

Cumartesi (saat 12'ye doğru telefon görüşmesi)

Dahiyane olmaya çalışınız.

Sevgiler, Mag

Rapin'e 9 Kasım 1956 tarihli bir mektubunda Magritte şöyle yazıyor: *Bir on beş gün kadar mükemmelen huzur bulmayı oldum olası umarım ama tıpkı sizin gibi ben de safi diken üstünde istirahat anlarına dalmaya mahkûm edilmişim. Gelecek ay (eğer şu Beyefendiler topyekûn bir savaş kararı almazlarsa) Charleroi'da "friz yapmam" gerekecek.*[2] *Bu sırada, tamamlamam gereken "ısmarlanmış" tablolarım var, hem işleri daha da zorlaştırayım diye yakın zamanda amatörce sinema denemeleri yapmayı hayal ettim: ince eleyip sık dokuduktan sonra bunun yorucu ve az kârlı olduğunu görüyorum: yarım yamalak ve şüpheli sonuçlar elde etmek uğruna ne çok çekim yapılıyor. İşte Örnekler: Antiller Tatlısı.*

I. sahne. Scutenaire masada oturmaktadır, salata yer (alt yazı: salata güzel). Karısı Irène masayı toplamak üzere gelir ve gider. Scut kollarını bağlar ve uyuklar (görünür şekilde horlar).

II. sahne. Alt yazı: Sihirli muz. Irène (işinin başında) bir tabakta bir muz kabuğu bulur. Onu yer ve dudaklarının arasından, muz kabuğu üzerinde görünen bir muz parçası çıkıverir ve nihayetinde muz yeniden oluşmuştur, muzu kabuğuyla yeniden sarıp kapatır.

(Bu sahne "tersten" oynatılmıştır)

III. sahne. Alt yazı: Sabrın mükafatı. Irène, elinde muzla Scut'un yanına gelir. Scut'u uyandırır ve Scut tatlısını yer.[3]

Bir başka sahne: ben bir masada yazmaktayımdır, masada elmalar duruyordur. Yazdığım şeyi görürüz: "Bir elma yiyeceğim [sic]" ve elmalardan birini yemeye başlarım.

2 Ekim 1956'da Scutenaire ailesine: ... *Yanımda Georgette, Loulou ve bu öğleden sonra satın aldığım bir sinema kamerasıyla beraber geleceğim... Ostende'de çektiğim filmi, sonraları yeniden ve yeniden izlemenin keyfine varalım diye kameramla çekilebilecek kimi kolay sahneler düşünebilir misiniz? İşte mesela kolay bir sahne: Loulou Georgette'in kollarında, onu Irène'e uzatıyor ve Irène de onu Scut'a veriyor. Bu sahneden çıkarabileceğimiz takdire şayan ders, az faydalı bir ders olsa da ufak bir ayrıntı, bunun sahiden de takdire şayan olduğunu saptamaya yeter. Bir diğer kolay sahne: Irène Scut'un başparmaklarından birini emmektedir ve Georgette Scut'un diğer başparmağını emmektedir. Ya da Irène ya da Georgette (ya da ikisi birden) uyurlarken, başları ellerinde tuttukları (ama bu hâlihazırda kolay bir aksesuar gerektirmektedir: yastık; hem, aksesuarları olabildiğince bırakmak lazım) yastığa yaslı hâlde gezintiye çıkmışlardır.*

Düşündüm de bu hikâye aptalca...

Ama 24 Ocak 1957'den itibaren Magritte Rapin'e şöyle yazar: ... *Mümkünse sinemamı gömmem lazım, ona duyduğum ilgi giderek sorunlu hale geliyor.*

Ayrıca bkz. M. Rapin'in kitapçığı: *René Magritte au cinéma,* T.P.S., 14 Mayıs 1961 ve Brünner, *a.g.e.,* s. 87 (burada Livet'nin filmi hakkında merak uyandırıcı bir tez sunulmuştur: *Ezilmiş Çiçekler).*

NOTLAR:

1. Nicole Desclin.
2. Söz konusu olan Magritte'in Charleroi Güzel Sanatlar Müzesinde yaptığı friz. Magritte bu bahse geri dönerek, bu frizi Rapin'e 15 Haziran 1956 tarihli bir mektubunda "boktan" diye nitelendirir: *Charleroi'nın mimarı hoşuna gitse de gitmese de bu frizi kabullenecek, çünkü ona göre ben "bir şey icat etmiyormuşum", çalışmalarımda ne görüyorsak hepsini bilmekteymişiz: kuş, gökyüzü, ev vb. ilgi uyandırmayan bayağılıklarmış. Projeleri kabul etmekle ya da reddetmekle görevli komisyondaki, akademiden bir müfettiş, istifasını sundu, çünkü çoğunluk onun olumsuz görüşünden farklı düşünüyordu. İşte en azından azimli, başkalarıyla hemfikir olmada tereddüt eden ya da kayıtsız kalıp acziyetinden ötürü fikir birliğine varmış kimselerden genelinde daha sempatik bir kimse.*

   Ayrıca bkz. *Tarihe Düşülmüş Sözler,* 19 Haziran 1956 tarihli mektup; *Aporismes,* s. 30 ve Rapin'e 3 Mayıs 1956 tarihli mektup, *Quiévreux Söyleşisi,* 4. Not.
3. *Antiller Tatlısı* çekilmiştir ve şu bütünün bir parçasını oluşturur: *René Magritte cinéaste.* Bu da restore edilmiş ve şu başlık altında sunulmuştur: *La Fidélité des images,* Aix-la-Chapelle, Neue Galerie, 13 Mart 1976; akabinde Brüksel, Mayıs 1976, vb. Bkz. bu dışa vurumun kataloğu (Köln, W. König & Brüksel, Lebeer-Hossmann), s. 82-83.

   Magritteçiliğin kuşandığı zırhın küçük bir aracı olan muz, 1924 tarihli başlığı olmayan bir guaj çalışmasında göze çarpmaktadır.

*

La Destination, s. 191'de Mariën, "Magritte'in ticari bir film senaryosu oluşumuyla alakalı notları"nı Mayıs 1946 diye tarihlendirir.

1) İhtiyar pintinin teki, yeğenini delirtmeye uğraşır ve onu tımarhanelik etmeyi becerir.

Doktor (genç bir doktor) kızın delirdiği kanaatindedir ama ona âşık olur ve sonunda kızın aklının yerinde olduğunu fark eder ve ihtiyar pintinin maskesini düşürür.

(Kız tiyatroya gider ve ihtiyar pinti bir suç ortağı marifetiyle tiyatroyu ateşe verip sanki yeğeni kendini yakmış gibi gösterir, suçu onun üzerine yıkar.)

2) Sadist yaşlı pintinin teki yeğenini delirtir ve onu bir akıl hastanesine kapattırır (onun servetine konmak için). Kızın aşığı doktor kılığında gelip onu kaçırmayı becerir.

Yaşlı pinti, bir doktoru şantaj marifetiyle suçuna ortak etmiştir.

Âşıklar, bu ikisinin maskelerini düşürmeyi becerirler.

*

Durumu itibarıyla müsvedde, içerdiği kimi taslakların yeniden yayımlanmasına olanak vermemiştir.

124

"Gérad Van Bruaene..."

Gérard (Flamancası Geert) Van Bruaene 1918-1920'lerde Belçika Flaman Tiyatrosundaki oyunculardan biridir. O zamanlar Brüksel'de bir galeri açar: *Le Cabinet Maldoror,* akabinde *Le Cabinet dès Estampes philosophiques; Le Jabot de pluie* galerisi. Daha sonra *A La Vierge poupine* galerisi, *La Vase de Soissons* galerisi, *L'Image Nostre-Dame* bistrosu, *La Belle Etoile* bistrosu, *Le Diable par la Queue* galerisi gelir ve *La Fleur en papier dore* güncel hâlde, 55, Alexiens Sokağındaki yerindedir ve bu bistronun duvarları Van Bruaene yazılarıyla bezelidir, örneğin: "Günde 24 saat özgürlük hakkına sahip olan her insan[1]"; Lautréamont'dan alıntılar, merak uyandırıcı nesneler, heykeller, çizimler ve tablolar.

Dışa vurumlarını çeşitli isimlerle imzalar: antikacı Zerar, Kapusen Zerar, vb. Kitabı *Ole com bove* (harfi harfine çevirisi: üste çıkan yağ; *chassez le naturel, il revient au galop* gibi Fransızca deyişin Flamanca dengi) üzerindeki yazarın adı: Küçük Gérard.

Renseignements communiqués par René Magritte, Bizarre, bizerre içinde, Paris, S. 6, Kasım 1956, s. 28 (W 526).

Bu metin Scutenaire'in şu metnini önceler: *Pour prendre date*, s. 28-30; Van Bruaene hakkında bkz. Rik Sauwen: *Geer Van Bruaene, le petit homme du Rien, temps mêlés içinde*, Verviers, 1970, s. 105-106.

Flamanca atasözünün daha iyi bir dengi şu olurdu: *La caque sent toujours le hareng* [Eşeğe altın semer vursalar, eşek yine eşektir.]

30 Ağustos 1961'de Magritte Bosmans'a şöyle yazar: *Van Bruaene'nin yazdıklarının hep kısa kaldıklarını düşünürüm. Sağlam polisiye romanların ve keyifle okuduğum "sağlam hikâyelerin" kısa olmalarından nasıl yakınıyorsam Van Bruaene'nin yazılarının kısa olmalarından da öyle hayıflanırım. Ama kafa dağıtırken sevdiğim bu şeyleri,* Retorik'te *yersiz bir "dolgu" diye görürüm.*

NOT:

1. Alıntının doğrusu şu: "İnsanın günde yirmi dört saat özgürlüğe hakkı vardır", Scutenaire böyle sunuyor, *Mes Inscriptions* içinde, s. 123, Ayrıca bkz. *Textes épars,* 1973.

125

RENE MAGRITTE CANLI TAŞLARI SORGULUYOR

Güncel olaylara dair[1] ne düşünülmesi gerektiğini sizden iyi dile getiremezdim: "Bacaklarımın testereyle kesildiğini hissediyorum, 'iç' organlar, herhâlde mutluluktan olacak, düşüncenin organı değiller.[2]" Eski ya da güncel tarih *de düşüncenin organı değildir*. Gaddarca duygularımız var, bu kadarı yeter! Bu duyguların nedeninin tarih olduğuna inanmak, kılıktan kılığa giren fanatiklerin öfkesinden "fayda sağlamayı" bilen "büyük adamlara" pek yaraşır; zaman zaman duyabileceğimiz fanatikliğe saygılı olalım! Bu fanatikliği bir "kendiliğinden" nedene atfetmeyelim.

Zaten büyük adamlar can sıkalı[3] çok oluyor, berikinin[4] deyimiyle kartlar dağıtıldı ve ben diyorum ki: Pekâlâ!

Maurice Rapin tarafından derlenmiş *Propos de René Magritte,* T.P.S., 13 Ocak 1958 (W 602).

Magritte'in ilk yazılarından olan bu metin, Rapin tarafından Popüler Sürrealist Eğilime ait resimli kitapçıklar (Rapin: *Le Bain de Jouvence*) biçiminde yayımlanmıştır. Bu kitapçıkların *Le Sens propre* (W 43) kitapçığınınkini anımsatan çehreleri vardır.

Aporismes, La Suite au prochain siècle ve *Futuritions* eserlerinin çeşitli baskılarında Rapin, Magritte'le mektuplaşmalarının kesitleri olan alıntıları zaman zaman tıpkıbasım hâlde mercek altına alır.

1974 Ağustos ayında, resimli kitapçıklar hakkında Rapin bize şöyle yazar: Bu "düzenlenmiş metinler, bunların asılları olan metin kesitlerinden çok farklıdır. Magritte'le çalışma şöyle gelişirdi: O bana yazardı, ben de geliştirilecek fikirlere dikkat çekerdim ve sonra ikimiz beraber neredeyse hep zahmetli olan yazıma geçerdik. Zahmetli olurdu, çünkü Magritte kesinkes düşündüğünü söylemek yerine susmayı tercih ederdi. Felsefi ya da matematiksel dile müracaat etmesini yasaklayan entelektüel durumunun

uç noktalardaki biricikliği hasebiyle, Magritte'in düşündüğü şey zaman zaman zorluk çıkardığından, amaçladığımız mükemmel formu yakalamakta en büyük güçlüğü çekerdik ve kayda değer sayıda metin muallakta kalırdı."

KAYNAKÇA:

Aporismes, s. 22, Rapin burada müsveddenin 13 Kasım 1956 tarihli olduğunu belirtir.

Bu tarihte Magritte ona şöyle yazar: *Güncel olaylar özelinde, soluk kırmızı kitapçık elime geçti: "Doğan Güneş Macaristan[5]", burada bir cümle bende tik yapar oldu: "Halkın üzerine ateş açanlar faşistlerdir." İşte sürrealist kitapçıklarda, soyut genellemelere anlık bir saygı merasimi başlatan genel bir kural. Ubu'nun açısından böylesi bir dil yüreklendirici olmuş olabilir ama çok zaman oldu ki büyük adamlar... hem diyorum ki: Pekâlâ! Seveceğim türden bir dergi başlığı (kendimi sıkı sıkıya onun hizasına sokacağımı anladığım bir program olurdu) şöyle olurdu.*

DEVEKUŞUNUN POLİTİKASI

Mesela AVUSTURYA-MACARİSTAN hakkında çokça ahmaklıktan kolaylıkla kaçınılmış olur. Eski ya da güncel tarih, vb.

Magritte 28 Kasım 1956'da bu konuya geri döner: *"Devekuşunun politikası" dediğim şeye hiç olmadığı kadar danışılmalı: görünür dünyanın çetrefilli saçmalığınca belirlenmiş halde ne düşünülür ne de davranılır...*

(kelime oyunu: Avusturya-Devekuşu [Autriche-Autruche] esini Magritte'e sonelerimizden birinin son mısrasından gelmiş olmalı: *Pour l'Empereur François-Joseph, La Roupie de cent sonnets*, Verviers, temps mêlés, 1955: "Bunlar hep devekuşu hadımken vardı"...? Gururumuz okşanırdı bununla.)

NOTLAR:

1. Budapeşte ayaklanması.
2. Bkz. Carl Sternheim, Magritte onu *okuyabilmiştir*: *Libussa, la jument de Guillaume II*, Marc-Henry tercümesi, Paris, Sagittaire, 1925, s. 7.
3. Jean-Paul Sartre'a gönderme?
4. 1957 yazı, Magritte Colinet'ye şöyle yazıyor: *Bugün bana sizden haber var mı diye soran Lecomte oldu, çünkü hastalığın güncel halde "aşağı bölgelerinize" sirayet ettiğini öğrenmiş. Ona cevap verirken "aşağı bölgeler" teknik terimini kullanmak yerine "bacaklar" dedim.*
5. "Başkaldırı döneminde ahlaki hüküm pragmatik olur: Faşistler, halkın üzerine ateş açanlardır." Kızıl kâğıt üzerine siyah baskı, 1956 sonları, Breton ve grubu tarafından imzalanmıştır.

---

* *Hongre*: Macaristan'ı kasteden kelime oyunu. (ç.n.)

126

TARİHE DÜŞÜLMÜŞ SÖZLER

Ahmak yoktur, ahmaklık vardır olsa olsa. Ahmaklık, anlamadığın şeyi anladığını sanmaya dayanır, öbürleri bir yana, resme dair[1] olabildiğince uzmanlık taslayıcı ve sıkıcı, az çok ağız dolusu şu gevezelikler üzerinden kendini dışa vurur.

9 Kasım 1956

Bu hareketsizlik, yaşamın tanımsız bir mesele olduğunu unutmamak için gereklidir. Bana geçerli gözüken yegâne etkinlik, esasında benim için değersiz olmayan bu meselenin bir dışa vurumudur.

22 Ağustos 1956

"Sürrealist kadın", bugün onun yerini alan "pinup-girl" kadar budalaca bir icat olmuştur.[2]

22 Ağustos 1956

Mevcut hâlde, bu konuda "metafizik evrede"siniz, diyorsunuz, "dilerim ki orada kalırsınız", çünkü bu, benim açımdan şu demek: gizem içindeki hayat.[3]

6 Ağustos 1956

Dağlar çarçabuk hazımsızlık yapar.

23 Temmuz 1956

Size B"'yi[4] okumanızı öneririm, pek güldürücü, neredeyse hep öfkeli ve "akılcı" olmaktan vazgeçen doktorlara saldırıp duruyor. Akıl hakkında, X'in akılsızlığına sataşıldığı kadar akılcı olmayan, akledilir olmayı reddeden evrene de sataşılması gerekliliği dikkatimi çekti.

23 Temmuz 1956

Şu başlığın kesinliğinin kriteri ne olurdu?[5] Kendi ahlaki kesinliğim bir yana, bir şey gördüğüm yok ve fikirlerden, duygulardan ya da duyulardan başka şeyi kavramanın imkânsızlığı mevzusunu çok düşünüyorum. Bu şeyler arasında "bağ" diye hayal ettiğimiz, yeri geldiğinde safi bir fikir ya da bir duygudur ve bilincimde bir şey "bağ, bağıntı ya da neden ya da sonuç" olarak kale alınamazdı. Nietzsche'yi tekrar okurken tam olarak aynı fikre rastlıyorum ama bende tiksinti uyandıran bir sözcükle ifade edilmiş: atomculuk. "Bilincimiz (böyle adlandırdığımız şey) atomik görüngülerden müteşekkildir[6]", şu anlamda: ayrı, otonom, izole, bölünemez şeyler. Hem evvelden düşündüğüm şey üzerinde de ısrarla duruyor: Bir şey öngöremeyiz; başımıza gelen ne varsa, "nedeni" ufkumuzun dışına düşen bir "sonuçtur.[7]" Nietzsche uygarlığımızla, bunun çöküşüyle pek "ilgileniyor" ki bu bakımdan onu değerlendirdiğimde zerrece ilgi çekici değil.

19 Haziran 1956

Bir başlık, görüntüyü tamamlarken onu "doğrular", hem Nietzsche de "dilden dışarı, düşünce yoktur[8]" diyor. Kim bilir belki de bize dokunan resim, bir düşüncesiz dil olurdu? Çünkü fikirleri –adalet mesela– canlandıran tabloların bize dokunmadıkları kesin.

19 Haziran 1956

Benim açımdan bir başka sahte şiir örneği daha: "Başımda Güneş[9]", "Güneş'te Baş" çok parlak değil ama daha doğru.

15 Haziran 1956

Güzel fikir: zekâ kıvraklığı.[10]

4 Haziran 1956[11]

Bir nesnenin üzerinde gördüğümüz, saklanmış haldeki bir başka nesnedir.[12]

20 Nisan 1956

Bu konuda hassasiyet sorusu araya giriyor, hassasız ve hassas değiliz: bazı durumlarda "çok" hassasım, budalalığın sakin sakin vitrinde sergilenmesini şahsen hakaret sayarım. Buna karşın işlemiş olabileceğim bir hata düzeltilse, çok memnun olurum. Hataları düzeltmek ve kötü bir şey hakkında iyi bir şey söylemek kolay değildir; basitçe, anlık bir deha gerektirir.

30 Mart 1956[13]

Eğer ortaya çıkacak neticeyle ilgilenmek lazımdıysa, aynı şekilde, bir tabloyu resmetmeden evvel sayısız şeyle ilgilenmek de gerekirdi ve bu tablo hiç resmedilmiş olmazdı.

30 Mart 1956

"Medyum[14]" kelimesi mesela, bir hataya elini hiç sürmez, bir sanatçıyı, bir insanı kendini "ifade eden" aracı şey diye görmeye dayanan bir hatadır bu. Eğer taşist bakış açısına göre leke, şeyi safi kendi zıttı ile karşıtlığa oturtma demek olmasaydı, leke, bizim açımızdan sahiden aşırı kolay, bize verili olurdu. Ama bizim elimizden verilebilir olan, "aslında" istemeden, az çok olduğu gibi ortada olan bir geleneği incitmekte. Böylece taşist sözcük dağarcığı, tıpkı "olgusal" konformizm-olmayanın bir geleneğe yaptığı gibi, bizim elimizden verili olanı doğrulama işlevi görmektedir ki bu hatanın iyi bir ölçütüdür.

26 Mart 1956

Başıma ne hazlar ne sıkıntılar gelirse gelsin, yaşama kolay kolay alışmam.

20 Mart 1956

C'"yi[15] şu paralel Bosch-Sürrealizminin, en azından beni alakadar eden kolaylığını düşünmesini isteyerek yanıtladım; bir yanda folklorik fikirleri "ifade eden" Bosch var, öbür yanda, kendisine safi "fikirsiz" tasvirleri uygun gören ben varım.

20 Mart 1956

Ressamlıktan arzuladığı şeyi isteyen ya da onu kovalayan kimse, tercihlerinin ötesine asla rastlamayacaktır.

20 Mart 1956

Münasip görülen bir oyun oynamayan kimselerin ilgisini çeken metinler yazabilirim herhâlde; mevzu diğer kişilere dokunmaksa, her hâlükârda bir ayağını münasip olan dâhiline sağlamca basarken berikiler gibi oynuyor görünmek gerekirdi. Özetle, resim yaptığımda ve olanaklılık ölçüsünde resim yapmadığımda da münasip olan dâhilinde asla kalmamaya çalışırım; müşterek bir oyunu oynar "görünürüm:" mesela resim yapmak ya da bir evde oturmak, yemeğimi uslu uslu belli saatlerde yemek vb.

15 Mart 1956

Tablolarımın, estetik incelemelerinde, yanıtsız tablolar diye belirtilen şeyi "andırdıklarını" sanıyorum.[16]

15 Mart 1956

Söz konusu olan bir şeye hayret etme değil; mesela hayret etmiş olmamıza hayret etmedir.

15 Mart 1956

Gizemin aşina olduğumuz bir duygusu vardır, gizemli diye nitelendirilmeleri münasip şeylere karşı duysak da bunu, ağır basan gizemin "aşina olmadığımız" duyuşudur, "doğal karşılanmaları" münasip görülen aşinalık duyduğumuz şeylere (diğerleri bir yana düşüncemiz[17]) karşı duyarız bu duyguyu.

15 Mart 1956

Şeyler arası bağıntılar (düşüncenin?) soyut (formlarıdır?). "İçinde, arasında, için, gibi" vb. kelimeler düşüncenin yönetmeliğe uygun tatbikini sahiden aşırı kolaylaştırırlar. "Bahçe içinde bir gül" demek kolay olsa da "evren içinde bir gül[18]" demesi kolay olmaz (ama zorluk mu ki söz konusu olan burada?); çünkü "içinde" sözcüğü, düşüncemizi o kendi "dışındaymış" gibi bir yere oturtan soyut bir bilgi değil, düşünce içindeki bir (fikridir?). Böylesi hususlar, o kanıdayım ki, "anlaşılmaları" için "güzel zihinlerce" işlenmeli, bunu becermek ise bir sihir olurdu. Bu sihrin gerçek, doğrudan, dolaysız ve münasebetsiz olması ne sihir cinsinden ne de aracı olan "bilgiler" gerektirmesi şartıyla böyle olurdu ancak.

15 Mart 1956

Bir fikir geldi aklıma, ne "değeri" olduğunu bilmiyorum, öyle ki, "sanat eseri" dediğimiz ekseriyetle gözü dönmüş bir şekilde "savunuluyor". Ressamlar, sanki "Fransa uğrunaymışçasına", "resim uğruna" (tercihen soyut) doğar, yaşar ve ölürler. "Savunulacak şey", mesela "resmin eski ya da şimdi moda olan değerleri" öyle kolay kolay tanımlanmaz: Bana göre savunulacak şey dünya görüşüdür "çünkü dünya görüşü, gören kimseden çekilip alınamaz." Savunulacak bir sanat eseri, bu bakımdan, gören kimsenin "hizmetinde" olandır, hem bu kimse ihtiyaç duyarsa, eser ona hizmet edebilir mi? Demek istediğim şu: Gören kimse, hizmetine koşulmuş (makbul) sanat eserlerine gereksinim duymaz. Eğer lüzum görürse (görmek için), bizatihi kendisi, bir bakıma, sanat eserine hizmet eder.

23 Ocak 1956

Şayet saçma olmayanın bilgisinin halka dayatılmazlığının bir "ispatına" gereksinim duysaydık C'"[19] makalesi faydalı olurdu.

11 Ocak 1956

Brüksel'e gelmiş biri olarak "kapımı çalmaktan vazgeçmenizi" anlıyorum; dünyada hiç bunun gülümsetmediği kimse olur mu? Eğer bu gülümseme "zekâ kıvraklığı kendini dışa vurduğunda" yüzümüzde beliren gülümsemelerden değilse, burada gülümsemeye hiç neden bulamıyorum.

30 Aralık 1955

Benim doktrinim uyarınca, savunulan, bir şey öngörmemedir (budalalık pahasına): Yapacağım şey, tıpkı gerçek bir şiirsel imgenin belirişi gibi "her mecrada" öngörülmezdir... safi "bir tek mecranın" var olduğuna inanmaya iyi bir nedenim var: Bu mecra, onu ne kadar inkâr edersek edelim[20], anbean dâhilinde yaşadığımız gizemin mecrasıdır.

30 Aralık 1955

Sahtekârlığı ya da ahmaklığı ele verme zaman zaman dayanılmaz olur, şu hâlde söz konusu olan kendilerini "nedensiz[21]" bir şekilde meşrulaştıran otomatik reflekslerdir.

2 Mayıs 1955[22]

Mukaddes Müsveddeler[23], Paris, S. 1 (tek): *Tarihe Düşülmüş Sözler*, editörler Mirabelle Dors ve Maurice Rapin, 21 Kasım 1956 (W 519).

Zoltan Brünner, *a.g.e.*, bu kitapçığın "büyük ressamın doğum günü için" yayımlanmış olduğunu belirtir.

Magritte 8 Kasım 1956'da Rapin'e şöyle yazıyor: *"Bir inananın (Lamennais'nin sanıyorum?) sözleri" ile uyumlu olsun diye* Tarihe Düşülmüş Sözler*'deki Saklı Cümleleri değiştirmeyecek miyiz?*

Hem, 9.: *başlık tam yerinde: sanki şunu diyor muşuz gibi bir telaffuzu var: Ateistin Cümleleri.*

13 Aralık 1956'da Magritte *La Carte d'après nature*'ü neredeyse rafa kaldırmakla karşı karşıyadır. *Mukaddes Müsveddeler onu mükemmel bir şekilde devam ettirirdi...*

KAYNAKÇA:

Rapin'in yayımlarında ve Magritte'in *82 Lettres* edisyonunda işlenen kısımların yanı sıra Georges d'Amphoux (Louis Thomas) 1 ve 23 Şubat 1958 tarihli (sonuncusu *Textes épars* içinde) söyleşilerindeki bazı "sözlerden" faydalanacaktır.

NOTLAR:

1. Bu "eklenecek son düşünce" daha evvelden alıntılanmış, aslında 9 değil, 8 Kasım 1956 tarihli olan mektupta göze çarpar ve Magritte aynı şekilde o mektuptan bazı şeylerin atılmasını telkin etmektedir.
2. 22 Ağustos 1956 tarihli mektup şurada yer alır: *Aporismes*, s. 60, tıpkıbasım hâlde. Magritte şöyle yazıyor: *pin up grill. Cumartesi Akşamı* 7 Ocak 1950'nin adı çoktan konulmuştu: *Pin-up sürrealistler Çıplak Kadınların Yerini Alıyor.*
3. 6 Ağustos 1956 tarihli mektup şurada yer alır: *Aporismes*, s. 29, tıpkıbasım hâlde, *a.g.e.*, s. 58.
4. Magritte yakın zamanda Julien Benda'nın *Le Rapport d'Uriel* (Paris, Flammarion, 1946) eserini okumuştur. 12 Temmuz 1940'ta Carcassonne'dan Scutenaire'e yazar: *Dün Julien Benda'yı gördüm, büyük hayal kırıklığı: sadece mürekkep yalamış adamın teki.*
5. Charleroi frizinin başlığı burada mevzubahis. Magritte 19 Haziran 1956'da Rapin'e şu başlıktan çok memnun kaldığını yazıyor: *Doğa Büyüklüğü,* Rapin önermişti bunu. Colinet şunu önermişti: *Mekânın Anıları*, sonra da: *Aydınlanmış Peyzaj;* Scutenaire'in önerisi: *Güzel Mekan*, adı başka türlü belirtilmemiş bir "ahlak öğretmeni"nin önerisi: *Ölü Zaman.* Magritte'in bizatihi kendisi bir ara şunu düşünmüştü: *Mekân Fikri.* Magritte 19 Haziran tarihli mektubunu şöyle sonlandırır: *ve sizin başlığınız* "Doğa Büyüklüğü" *bu Michelangelovari görevde bana yardım edecek, çünkü görüntüyü tamamlaya tamamlaya meşrulaştırıyor.*

6. "Bilinçteki tüm ardışıklık kesinlikle atomistiktir", *Güç İstenci*, H. Albert tercümesi, t. II, s. 10.

7. "Nedensellik bizden paçayı kurtarıyor" (*a.g.e.*, s. 8) ya da şunun açımlamaları: "Bilince düşene, bize tümüyle saklı olan nedensellik bağıntıları altında rastlanır." (*a.g.e.*, s. 16)

   Bkz. *La Destination*, 256. mektup, 13 Temmuz 1952: *Düşünce: Bir nedene bir sonuçta güçlükle rastlarız, hatta bu nedeni, onu bağlıyor gibi görünen zincire rağmen, bir sonuçla bağlı anlamayız. Böylece, Paris'te iki ya da üç gün konaklamayı düşündüğüm seyahatim aceleye geldi: Paris'e gelmemden bir gün evvel, Leontine'de cereyan eden bir anüs genişlemesinden ötürü Paris'te sadece 10 saat kalabildim. Neden: anüs genişlemesi; sonuç: Paris konaklaması iptal. Analoji üzerinden şunu düşünebilirdik: evrenin nedeni, bildiğimiz sonuçlara aykırıdır. Bu neden aynı şekilde* başka bir şey olacağına, *alelade bir şekilde, biraz kusmuk da olabilirdi (Bkz. ayrıca 257. mektubun başı, a.g.e.)*

8. Açımlama *Güç İstenci*, II, s. 15. Magritte'in Rotterdam'daki sergisinin kataloğunun önsözünde alıntılayacağı Mallarmé bahsi; Magritte elbette Scutenaire'in "yazı"sını biliyordu, *Mes Inscriptions*, s. 320 ve Aragon'dan *Traité du style*.

9. O dönemde Jean-Jacques Leveque tarafından yönetilen bir kitapçı-galerinin adı, Paris'teki Vaugirard Sokağı. Bu aynı zamanda Jean-Jacques Gaillard'ın bir tablosunun ismidir.

10. Valery, *Tel quel*, II, Paris, Gallimard, 1943, s. 36 (Kerteler) şu tanımlamayı önerir: "Nüfus azaltımının nedeni, *zekâ kıvraklığıdır.*"

11. *82 Mektup*'un yayına hazırlık müsveddesine göre aynı yılın 21 Mayıs'ı.

12. Ayrıca bkz. Waldberg'e mektup, 1965, Waldberg, *a.g.e.*, s. 247-248.

13. Kısmen yayımlanmış mektup, *Aporismes*, s. 34. Ayrıca bkz. *Lucienne Plisnier Söyleşisi.*

14. Dağıtım aşamasındaki yeni dizisinde taşizm davasını savunan *Médium* dergisine gönderme.

    Magritte 13 Haziran 1960'ta Lecomte'a şöyle yazar: *Kimi resimleri "taşist" ve aynı zamanda "yeni-izlenimci" diye nitelendirme fikrini bir daha düşündüm. Bu sahiden baştan çıkarıcı ama tüm tablolar "fiziken" taşist olsa da bana göre kesin bir şey var: Her resim illa bir "taşist" tarafından tasavvur edilmiş olmaz. Taşist zihniyet –eğer bir zihniyeti varsa– resimsel "gramer"in, "renk lekelerini" talepkâr bir konformizme zorladığını düşünmekten kaçınır, çünkü bir masa örtüsü üzerindeki bir reçel lekesinin zeka kıvraklığı barındırdığını söyleyemeyiz. Bir "taşist" falanca renkleri bir tuval üzerine, etrafına çamur saçan ruhsuz bir makine misali ve bunun kadar özgürce boca etmekle övünür.*

    Bir resmin tesirli yönüyle, bu tesirli yönün, anımsatılmasına imkânı verdiği şeyi ayırt etmeli. Bu tesirli yönün mevcudiyeti –bir doktor gözlemleyebilir bunu– anımsatılan şeyin nazarında önemsizdir...

    "Taşizm"e geri dönersek, resim bir yüzeyde fiziken yayılmış renk olduğundan taşizm, şu hâlde, her resimde mevcuttur. Ama Raphael'in bir Meryem'ine, bir mercekle iyice yakından bakıldığında, safi maddi renk kendini gösteriyorsa, Raphael'in "taşist" olduğuna kanaat getirmek yanlış olurdu.

    Günümüzde, safi bir doğal olguya ihtimam gösterip buna saygı duyarak ruhani bir fethin taraftarı olmuş (ekseriyetle iyi niyetli) soytarılar türedi: Bu olgu, görme duyusunun

ışık titreşimlerini (ışığa çok hassas bazı maddelerin başka yollarla kaydettikleri kadar) kaydetmesi olgusudur. Safça bir özgürlük fikri, bizatihi kendisi görünür olan dünyanın mümkün bilgisi nazarında bu kimselerin bağımsızlıklarına arka çıkmaktadır: onların ilgisini çeken artık dünya değil, kendinden memnun bir sefaletin "deneyimleri"dir ki bunu bütün bir edebiyat –sonunda– ciddi bir entelektüel kılık diye önermektedir.

Magritte 13 Mayıs 1955'te Puel'e şöyle yazar: *Ahmaklığa dair, estetik uzmanlarının "ileri" dünyalarının kibrini var eden "taşizm"le beraber, ciddi gelişme kaydediyoruz. Burada kolaylık, akla yanaşmıyor. Şu "denizin bütün sularının yıkayamayacağı entelektüel kan lekesi"ni anımsayacak olursak "taşizm" merak uyandırıcı biçimde kesindir.* (Magritte burada elbette Lautréamont'u alıntılıyor.)

15. Serginin çetelesini tutmuş olan Paul Caso: *30e Salon*, Charleroi, *Le Soir*, Brüksel, 11 Mart 1956 (W 553). Ayrıca bkz. *Waldo Schwarz Söyleşisi.*

16. Ayrıca bkz. *Marcel Bots Söyleşisi*, fikir daha evvelden burada belirmiştir. Ayrıca bkz. Rapin'e mektuplar, 3 Şubat ve 31 Mart 1957.

17. Bu metin *Doğa ve Gizem* dahilinde yeniden basılacaktır.

18. Bkz. *Evren İçinde Bir Gül.*

19. Sanat Defterlerinde Magritte (W 503) sergisinin çetelesini tutmuş olan Crespelle'dir, *France-Soir.*

20. Bkz. Rapin'e 12 Mayıs 1957 tarihli mektup.

21. Bkz. *Resim Dili.*

22. Rapin, *Aporismes*, s. 25: "Magritte'in kaygısı, 'kolaycı' ve moda olmuş (mesela onirizmi ve Freud'u toptan –neredeyse saldırganca– reddedişi) bir dizi açıklamayla etrafının sarılmasına göz yummamaktır, onun tercihi, söylevi önceleyen bir tür *beyaz alan*dır. Yaratıcılık kavrayışı şiirsel imgeyi Magritte'e, herhangi bir şeyin onu öncelemediği, ondan haber vermediği ya da onu öngörmediği bir belirme olarak gösterir.[24] Magritte felsefesinin bu yönü zamanında bana derinlemesine dokunmuştur. Hem 'Tarihe Düşülmüş Sözler' (Kasım 1956) derlemesini bastığım sırada, parmağımı şaklatıp bu eseri, ibretlik bir şekilde dile getirildiğini düşündüğüm şu cümlesini bir yere mıhlayarak iyileştirebilirim sandım: 'Burası, şu taraf, halen beyaz.'" Magritte bu Mallarmévari ifadeyi *La Carte d'après nature*'ün 10. sayısının sayfa düzenine dikkat çekmek amacıyla Rapin'e 21 Mart 1956 tarihli bir mektubunda kullanmıştır. *Çıplak Dudaklar*'ın 6. sayısı, yeni seri, Nisan 1973, şöyle kapanır:

"Burada
söner
o
beyaz sayfa."

Beyaz Sayfa, Boş Kâğıda İmza Magritte eserlerinin adlarıdır. Magritte-Rapin bağlarının sonraki gelişimleri için bkz. *Resim Dili...*

23. Koleksiyon Rapin'in yayımlanmamış diğer iki çalışmasını da içermektedir: *Les Echos poétiques du Smoking Palace*, Kasım 1956 ve *Visage et village*, Aralık 1956.

24. Bu anlayışın Rapin'deki gelişimi üzerine bkz. M. Rapin ve M. Dors: *Le Nombre dans l'art: les populations d'images*; Paris, Cheval d'attaque; S. 14, 1975.

127

(Picard Akademisindeki Kabul Konuşması)

Değerli Meslektaşlarım,

Dostum Pierre Bourgeois'nın yakın zamanda taşımayı bıraktığı akademisyen sıfatını bana kazandırdığınız için size minnettarım. Pierre Bourgeois'nın ısrarla savunduğu –fakat benim katılamayacak olduğum– sanattaki gelişme ve modernleşme fikirlerine rağmen, onun şiirsel gücünü ve gerçekliğini seve seve kabullenirim.

Beni Pierre Bourgeois'nın ardılı kılmanız, bana bağışladığınız, o coşkuyla takdir ettiğim değerin bir nişanesidir, hem siz bir bakıma resim sanatının sadakatle bağlı olduğum bir kavrayışını kutsamaktasınız.

Umarım bu konuda söyleyebileceklerim hoşunuza gidecektir:

Zaman zaman, açık ya da kapalı gözlerimin önünde, resmetmeyi sevdiğim tabloların modelleri olan öngörülmez görüntüler beliriverir.

Günün birinde, yine gözümün önünde beliriveren bir görüntüyü canlandırırken resmettim "Kötülük Çiçekleri" tablosunu. Bu görüntü, elinde etten bir gül, iki kırmızı perdenin arasından gördüğüm denizin önünde duran, bir etten heykel görüntüsü, tepeden tırnağa etten bir kadının öngörülmez olan görüntüsüydü.

"Kötülük Çiçekleri" adı, tıpkı bir nesneye onu resmetmeksizin ya da açıklamaksızın tekabül eden bir ad misali tabloya eşlik eder.

Ne zihnen inkâr ettiğim bilmem hangi çalışmayı anımsamam ne de bu çalışmayı "öngörülmez görüntü" dediğim içerik belirlemiş olma özeniyle görevlendirmem biraz olsun zor olurdu. Baudelaire şiirlerinin dışa vurumsuz anılarının mesela, ben bilmeden, "Kötülük Çiçekleri" tablosunun kökenine eklenmesi de hiç zor olmazdı.

Bilinçdışı bir etkinlik uğrundaki referanslar, açıklama alışkanlığındaki sağlamlığa bel bağlarlar. Kaldı ki bu referanslar üzerinden açıklanan hiç aydınlatılmış olmaz.

Aslında, açıklanmış olan, az çok akıllı bir açıklama ya da pratik bir varsayım yararına gözden kaybolur.

Bilinçdışı bir etkinliğin zorunluluğuna inanmayı iyiden iyiye bırakıyorum. Bilinçdışı uzmanlarının ciddiyeti gülünç geliyor bana. Şu nam salmış yazarın gülünçlüğünü nasıl da görmedik (adını unuttuğum bir yazar[1])? Bu yazar, yatmaya gittiği sırada, odasının kapısına iyi niyetle şöyle yazarak ilgilileri ihtar eder: "Şair çalışıyor."

*

Bazı açık ve net görüntüler, resmetmeyi sevdiğim tablolara model olmaktadır. Bana göre, görüntülerden başkası, resim tekniği marifetiyle canlandırılmaya uygun değildir. Şu hâlde, her ne kadar gözüme müstesna gözükseler de fikirleri ya da duyguları resim üzerinden ifade etmeyi arzulamam. Aynı şekilde sözde bilinçdışı kaynaklı olanları da resmetmeyi arzulamam.

Resmetme sanatı, diğer pek çok şey gibi çetin ya da basit karmaşalara yol açabilir. Zaman zaman alımlı gözüken ama genelde çocuksu ve tiksindirici olması yeğlenen "fantastik" sıfatlı sanat özellikle buna sebep olabilir. Sanki sahte şöhreti onun –"fantastik" taraftarlarına kulak verecek olursak– dünyanın kendisinden daha sahici, ayrıcalıklı olan bir dünyayı keşfetmeye ya da hayal etmeye muktedir olduğunu belirtir.

Bana göre resmetme sanatı ne kolay ne zordur. Öngörülmez görüntülerin kimi anlarda önümde beliriverdiklerini ve bunların resmetmeyi sevdiğim tabloların modelleri olduklarını biliyorum.

Bana öyle geliyor ki, iyisiyle kötüsüyle fikirlerime ve duygularıma egemen olan işte bu görüntülerdir. Bu görüntüler, şimdiyi, mutlak bir gizem olarak açık ederlerse, fikirlerime ve duygularıma sahiden hâkim olurlar.

Magritte'in Maurice Cornil'e yanıtının yayımlanmamış metni; Cornil tarafından, Picard Akademisi de denen, adını kurucusu Edmond Picard'dan almış olan, *Libre Academie de Belgique*'e 5 Nisan 1957'de kabul edilmiştir. Bourgeois 20 Ekim 1956'da istifa etmiş durumdadır; yerine Magritte'in seçilmesi 8 Mart 1957'ye değin uzanır. Bu seçim hakkında bkz. Magritte'in Rapin'e mektubu, 29 Nisan 1957: ... *büro "yetkili"sinin elini çabuk tutmasının akabinde, adamın acayip arzusunu yerine getirdim: hiç değilse ismen "özgür" bir Belçika Akademisinin mensubu (tıpkı onun gibi) oldum: Picard Akademisi... Ama "bu kurulun bağrında" ne yapabileceğimi pek anlamıyorum. Zaten hiç önemli değil.* "Büro yetkilisi" Jean Vanparys: bkz. *Jan Walravens: Magritte ile Buluşma*, 10 Mayıs ve 14 Haziran 1957, Vanparys ve heykeltıraş Charles Leplae, Picard Akademisi adına sunulmak üzere ayrılan metinleri, Dubrovnik'te sanatçının hakkını müdafaa için toplanan kongrede tartışmaya açarlar. 15 Haziran'da Magritte Colinet'ye, bu konuda Vanparys'e hitaben yazdığı mektubun müsveddesini yollar.

Mevcut söylev, İngilizcede muhtemelen Eleanor Hodes'in tercümesiyle çıkacak metnin özünü, biraz edebi şekilde, sağlayacaktır: Louis Scutenaire: *René Magritte*, Chicago, William & Noma Copley Foundation, 1958 (W 600):

The art of painting, as I conceive it, consists in representing torough pictorial technique the unforeseen images that might appear to me gr certain moments, wether my eyes are open or shut.

It would not be difficult to hit upon some ignored activity in my brain and charge it with having been responsible for determining the content of what I call an "unforeseen image". References to unconscious activity satisfy if you wish, the persistent habit of explanation. But we get not enrichment from a thing explained. In effect, the thing explained drops out of sight in for of the practical explanation itself or a more of less intelligent hypothesis.

I very readily avoid explaining the things I love. I am incapable of believing in the necessity of an unconscious activity that reduces consciousness to the manifestation of a superficial mechanism. For my part, I find rather comic the seriousness of specialists and victims of the "unconscious". How can one avoid seeing the ridiculousness of that illustrious writer (whose name I cannot recall) who saw fit to advise those interested when he went to bed by solemnly inscribing on the door of his bedroom, "Poet at work".

Certain images are the models for the paintings that I like to paint. In my opinion, nothing other than images should be represented in painting. I have no desire, therefore, to express ideas or sentiments through painting even if they seem to me extraordinary; not even those that pretend to originate in a so-called unconscious.

The titles of my paintings accompagny them in the way that names correspond to objects, without either illustrating or explaining them.

The art of painting, like many things, can give rise to confusions, simple or difficult: notably, the art called "fantastic", which sometimes appears charming and attractive but more often sordid and puerile by choice. Its false reputation describes it as being capable of discovering or imagining a privileged world that purports to be –if one listens to the adepts of the "fantastic"– truer than the world itself.

As I conceive of it, the art of painting is neither easy nor difficult. I know that at certain moments unforeseen images appear to me and that they are the models of the pictures I like to paint.

These images seem to me dominate my ideas and my feelings, good or bad. They truly dominate them if they reveal the present as an absolute mystery.

Ayrıca bkz. *Şiir Sanatı* ve müteakip değişiklikler.

NOT:

1. Söz konusu Saint-Pol-Roux; bkz. A. Breton: *Manifeste du surréalisme*, s. 27, Pauvert. 22 Aralık 1964'te Magritte Bosmans'a şöyle yazıyor: *Saint-Pol-Roux hakkındaki mektubunuz üzerine olsa olsa karmakarışık bir tartışma yürütülebilir...* Ayın 24'ünde Scutenaire'e şöyle yazıyor: *Bosmans'dan bir Liègeliye [Jacques Izoard] hitaben yazılmış mektubun bir kopyasını aldım, hem bu mektup Saint John Perse'den [sic] isabetli bir eleştiri barındırıyor...*

128

"Sanat Üzerine Bir Yargı..."

I. Kurmaca ile uygarlığı göz önünde bulunduran sanat ve büyü üzerine bir hüküm, kendini kandıran bir budalalığın ve paylaşmaktan uzak olduğum bir rahatlığın tanıklarıdır.

Sanatçının ve büyücünün *evreni büyüledikleri* esnadaki araştırmaları, özgürlüğü tanımış bir duygunun elinden yönlendiriliyor gibi gelir bana.

II. İnsanın ihtiyaçları, ister zorunlu ister rastlantısal, ister iyi ister kötü, ister ampirik olsun, bunlar din ve bilim marifetiyle yatıştırılmıştır. Taklitçi olmadıkları iddia edilen sanat formları aynı şekilde bu konuyla kendi tarzlarında ilgilenirler ki bu tarz aslında yaşamın sağladığı kimi verileri taklit etmeye dayanır. Sahici bir iyileştirme ya da daha iyi bir dille söylersek, büyüden ya da büyüleme sanatından yana en uç noktada bir özen, her şeyden çok arzu edilir şey olmuştur. Kalp ve zihin o sırada, tüm ifadelerden sıyrılıp kurtulmuş olan bir tek şeyi, büyülemenin imkânını ya da bunun noksanlığını ifşa edecek kimseyi arzulamaktadırlar. *Büyülü sanat* büyülenmiş evreni, yani evrenin ta kendisini taklit eder.

III. 10. figür, *Chirico'nun "Geri Dönen"i evreni anında büyüleyiverir.* 9. figür, *Munch'ün "Çığlık"ı yankılanan gürültülü sesini bizler için alçaltır: görünürde bu yankıları içine alan "normal" bir uçurumdur.* 8. figür, *canlandırılan sahnede, Baldung-Grien'in "Uykulu Uşak"ının, göz ardı edilmesi güç yaşlı bir hanımefendinin konuşma esnasındaki el kol hareketleriyle büyülü bağıntıları var mıdır? Bunu bilmesi, olsa olsa yorulmak bilmez meraklıların meyledeceği iştir.* 11 figür. *Kandinsky sanki büyülenme arayışı yolunun orta yerindeki terk edilişi resmeder.*[1]

Öteki figürler, az çok, kişinin kendini "halkın yararına" olan sembollerin incelenmesine adamaya davet ederler. Bu figürler, "kulaktan dolma"lıkları sayesinde, saldıkları namlarının -hak ettikleri ya da etmedikleri- unutulabilmesi ve örnek alınası bir karakterle bezenebilmeleri için haddinden fazla büyüye sahiptir.

Herakleitos'taki, Gérard de Nerval'daki melankoli, Marcel Duchamp'daki, Gaston Leroux'daki mizah, Madame d'Aulnoye'deki, Maurice Ravel'deki çekicilik, aşk evreni bir anda büyüleyiverir. (Bu duygular ne kendi kederlerini ne de özgürlüğü inkâr ederler ki bu dikkat çekicidir.)

IV. Bir nesne, yöntemli bir inceleme ona aracılık etmeden bizi büyülediği sırada, büyülü bir gücü dışa vurmaktadır. Bu nesneyi kendi güç alanının dışında konumlandırmaya yönelik entelektüel beklentileri karşılamak üzere bahsi geçen türden bir inceleme uygulanırdı. Evrenin büyü üzerinden bir kavranışı dili analiz etmez, onu *konuşturur*.

V. *Evrenin zamanında* ilgiden mahrum kalmış şey olmaz, evrenin zamanında bir yıldız ne kazanılacak ne de kaybedilecek şeydir, her şey, evrensel gizem dâhilinde, "büyülü sanat" sorununu vazetmekte ve bunu çözümlemektedir.

André Breton (Gérard Legrand'la birlikte[2]): *L'art magique*, Paris, Club français du livre, Formes et Reflets, 1957, dizi: *Formes de l'art*, S. 1, s. 67 (W 543).

Magritte şu soruları yanıtlar:

Soru I. Yakın zamana kadar, "uygarlık, büyüdeki kurmacayı, olsa olsa sanattaki kurmacanın büyüsünü yüceltmek için dağıttı" diyebildik (J.-A. Rony: *La Magie*[3]). Buna katılıyor musunuz?

Kadim büyücü ile modern sanatçının her ikisinin de (bunlardan ilkinin gerçek olanı, ikincisinin de gerçekliğin üzerine yansıyan hayali olanı, az çok kısa vadede hedeflediği inkâr edilmez) *evreni büyüleme* imkânları ve araçları üzerine oynamalarından hareketle, bunların çalışmalarının aynı itici güce siper oldukları sonucuna varıyor musunuz ve size göre bu gücün doğası nedir?

II. Burada anlaşılan epey geniş anlamıyla *Büyülü Sanat* ne bilimin ne de dinin sıklet-lerinin doyurmaya yeteceği, zihnin ve kalbin şaşmaz bir gereksiniminin pekâlâ ifadesi midir? Sanatın, "taklitçiliğin" garajına kapatılma yolundaki uzun duraksamasından hareketle, insanın derin arzularının tatminsiz kalakaldıkları zaman da hesaba katılırsa, sanat, bugün başka bir çıkış yapabilir ve daha az frenlenmiş bir seyir tutturabilir mi? Büyü, doğanın ve arzunun kuvvetlerini uzlaştırma ve bunların görünen durumları üzerinden, neredeyse ampirik bir şekilde hüküm verme arayışında, bu itibarla, en azından ilkesel düzeyde iyileşme şansını mı kovalamaktadır? Böylesi bir yetkilendirmenin tehlikeli, -hatta yıkıcı- olduğunu düşünüyor musunuz ya da bu size arzulanası mı görünmektedir?

III. Bir ön çalışma niyetine, karşımızda duran[4] şu yayımlanmış belgeler arasından size göre hangilerinin *büyülü sanat* alanına ait olduklarını bilmek pek arzu edilirdi. Bu olabildiğince kapsamlı çağrıyı, tüm diğer insani bilimlerde de bunun aynı bedeli gerektiriyor olabilmesi hâlinde, öznelliğe atfettiğinizi, bu belgeleri düzenli bir şekilde yerlerine, size göre izlenimin az çok canlı (örneğin: 9., 3., 7. vb. figürler) olan modalite

bağıntıları altına pekâlâ kaldırdığınızı ve sınıflandırmanızı, bu sınıflandırmanın zorunlu olduğuna hükmettiğiniz takdirde meşrulaştırmakta olduğunuzu kabul ediyor musunuz? Öte yandan, kişisel soruşturmalarınız kapsamındaki, *büyülü sanatla* mükemmelen ilintili gördüğünüz en az üç eseri belirtmeyi ve ihtiyaç vukuunda bunların referanslarını göstermeyi diler miydiniz?

IV. *Sihirli sanat* alanından bir konunun huzurunda, onu inceleme ya da yakinen bilme üzere olan yöntemleriniz nelerdir? Bu konu, evren kavrayışı üzerindeki örtünün kalkmasıyla bir entelektüel ilginin açığa çıkabileceğini ifade etmekte, peki bu konunun uyandırdığı heyecan ya da sağladığı estetik haz, bu entelektüel ilgi sayesinde ne oranda artmıştır?

V. Kişisel yaşamınıza büyü alanından konuların girme olanakları var mı? İstisnai durumlarda, bunların başlangıçtaki "yüklerinden" bir parçayı koruduklarını, metamorfoz kuvvetlerini büsbütün yitirmediklerini, kaçamak da olsa düşünebilmiş miydiniz? Ya da değerlendirmenize göre, bu konulara duyulan ilginin yitirilmesi, onları tüm diğer konularla aynı düzeye mi getirmektedir? Sizin nazarınızda, bu bakımdan benimsenen tavır "büyülü sanat" tarafından vazedilmiş problemi bir şarta bağlıyor mu, bağlamıyor mu?

Magritte Colinet'ye yazıyor: *Bu sabah büyülü sanat elime geçti -koca kitap, zenginler için. Tipografisi zorlama işçilik, hem kafa ütüleyici. İki eski tablomun[5] baskısı (sanki sonrasında resim yapmayı bırakmışım gibi) ve benim araştırmaya yanıtım var. "Soyut" resim yok (her ne kadar bu beş para etmez şeyler yazar açısından hiç itici değilse de).*

Aynı kişiye, birkaç gün sonra: *Breton'dan kuşkusuz daha duyarlı olduğumdan, bu kitap midemi bulandırıyor: onun midesi bulanmamış, onun böylesi bir hoşnutsuzluğun "yukarısında" olduğunu kolayca hayal ediyorum.*

Magritte'in 20 Haziran 1957'de Rapin'e yazdığı mektuba göre yanıtları "iki ya da üç yıl" öncesine dayanmaktadır.

NOTLAR:

1. Magritte ve Kandinsky hakkında bkz. Rapin'in mektubu, 31 Mart 1957, önce şurada yayımlanmıştır: *Aporismes*, s. 32.
2. Bu "iş birliği" hakkında bkz. *L'Art nègre n'est pas à l'origine de l'art magique*, T.P.S. kitapçığı, 21 Ocak 1959 ve Z. Brünner, *a.g.e.*, s. 48.
3. *La magie*, Paris, P.U.F., 1950, *Que sais-je?* dizisi, S. 413, s. 111.
4. Önerilen figürlerin listesi: "Mısır, *Hades'in İçindeki Şeyin Kitabı*'nda on birinci saate konulmuş çizim, Gaule, OSISMI parası; Britanya Kolombiyası: Piktografi Haida; Markiz Adaları. Büyülü bir amaç doğrultusundaki bağlantılı olan sebepler: *Felsefi cıva: Tarot*, XVIII. tarot kartı: ay; Uccello: *Bir Vazo*; Hans Baldung-Grien: *Büyülenmiş Uşak*; Edward Munch: *Çığlık*; Giorgio de Chirico: *Geri Dönen*: Kandinsky: 'Sanatta Ruhaniyet'e ana başlık."
5. *Portre ve Korkuluk.*

129

"Sürrealizm..."

Şayet sürrealizme, onu birebir karşılayan pek sınırlı anlamından başka bir anlam yüklersek, "fantastik Sanat" olarak "Sürrealizm" çok belirsiz ve yanlış bir şeyi dile getirir.

Popüler Sürrealist Eğilim kitapçığının kısa açıklama yazısı: *Ödemeden geçiniz*, 22 Kasım 1977 (W 560).

Bu cümle Magritte'in Rapin'e 3 Temmuz 1957'de yazdığı bir mektuptandır, bu mektup önce parça parça *Aporismes*, s. 29'da yayımlanmıştır. Her ne kadar *82 Mektup*'ta tamamı yayımlanmış olsa da bu mektubu burada uzunca alıntılıyoruz: *Bazı kelimeleri ne zaman görsem, "yapacak şeyin olmadığı, melasın[1] dibini boylamış olduğumuz" fikri gelir aklıma. İşte bu kelimelerden bazıları: Sürrealizm, Kozmik, Bilinçdışı, Toplumsal, Bilimsel, Kültürel, Psikoloji, Seksoloji vb.*

Ama ne mutlu ki "yığınlarca" (kirli bir kelime yine: Yığın!) hor görülen ve bize bir şeyler "söyleyen" öbür kelimeleri yaşatmaktasınız siz. Bana yazarak mesela "Popüler, Tam Teşekküllü Zırh, Çocukluk" kelimelerinin var olduklarını hatırlatışınızdan böylece "aklımda kalan" bir şeyler var.

"Sürrealizm"... (vb.)... işte tam olarak şu: Her ne Breton'a yaraşır görünüyorsa, o neye makbul derse, işte o sürrealist olur. (Bu, Breton sahiden öyle düşünüyor demek değildir). Şu hâlde ben pek az "sürrealistim". Benim açımdan bu kelime, aynı şekilde şunu da belirtmektedir: "Propagandaların" başarısına çalışan, beraberindeki tüm mecburi budalalıklarla, propaganda (kirli bir kelime)...

Sürrealizm elbette bir tartışma konusu olabilir ama Gelişmenin ya da Militarizmin konu edilmeleriyle aynı biçimde konu edilir ve yönü sürrealist renkçe tayin edilmiş (aleyhte ya da lehte) bir şekilde tartışmaya konu olmaz...

"Pratikte", "sürrealist" olduğum düşünülebilir. Bu düşünce, ahmakça bir oyundan bir parça olur. Labisse'leri, Couteau'ları [aslında Coutaud] vb.'lerini, sürrealistlerle birlikte sergiliyorum. Sanatsal-kültürel Rus balesinin birine katıldığımı ya da bununla tabiatça uyuştuğumu sanıp hâliyle yanılırız...

Magritte, aynı kişiye 31 Mart 1957'de şöyle yazar: *En az 10 000 gündür, sürrealizme dair ne var ne yoksa okumaktan kaçındım. Hem de Alquie'nin bazı kitapları ilgimi çekti. Ama onun sürrealizm üzerine kitabını uzaktan yakından görmedim...*[2]

Yine aynı kişiye, 29 Nisan 1957: *1926'ya doğru, Paris'te birkaç kez [Miró ile] karşılaştım. Ruhani hiçliğini savunsun*[3] *diye fırsat buldukça boks dersleri alırdı. "İnsanın özgürleşmesinden" ciddi ciddi bahseden "sürrealistlerle" karşılaştım, hatta bu kimseler, Miró'nun elinden çıkma, resim tuvalleri üstündeki sanatsal açıdan boktan bazı renk lekelerinin, bizi özgürleştirmeye muktedir oldukları düşüncesini savunuyorlardı. Tüm bunlar gülünç, hem, 1926'da "sürrealist hareketteki" gülünçlüğü görmediysem de bu sözde devrime yönelik o zamanlardaki safça merakıma rağmen, bu hareketten yana bir sıkıntı duymuyor da değildim...*

İşin tadı kaçıyordu, Magritte 15 Mart 1958'de Rapin'e yazar: *"Popüler Sürrealizm" fikrinizde hoşuma giden, sürrealist kelimesiyle "Popüler Sanat" demekten kaçınabilmeniz ve böylelikle sanatsal bakış açısıyla, bunun bize aykırı olduğuna ya da onu kafaya çok takmamamıza dair bizi ikaz etmeniz olmuştur. Sürrealist kelimesi Sanatsal kelimesiyle eş anlamlı hâle geldi. Hem size evvelce işaret ettiğim tehlike de buydu.*

Eğer onun [Courmes] *tablosu "Popüler Sürrealizme" aitse, mademki beni bu sürrealizme dâhil ediyorsunuz, pekâlâ kendimi karşıma almak pahasına, şu ana değin o tablonun popüler sürrealizme ait olduğunu bilmeden, o sürrealizmden ben de yapardım. Kaygıyla beklemekteyim... i harflerine noktalarını koymanızı. Ressam sanatçıları etkinliğiniz çatısı altında toplamak mıdır anladığınız? Eğer öyleyse, sanatsal ve kültürel mevzuların bir hazır kaydı kendini sunar: Galyalı-Roma'dan madalyalar,*[4] *zencilerin ya da azteklerin totemleri, piramitler, vb.*

Chaïm Perelman'a 17 Mart 1965'te Magritte şöyle yazar: *Sürrealizm düşünceye, oturmuş disiplinlerle bağıntısı olmayan bir yön sağlayalı beri, "sürreal" kelimesi "rağbet" görmekte. Bu ne "sürreal", ne "irreal", ne "fantastik" ne de "hayalidir". Eğer öyle olsa, edebi ya da sanatsal bir ekolden fazlası olamazdı... Sahiden sürrealist olan şiir, çıkar gütmeyen, mükemmelen gamsız bir fikrin bıraktığı boşluğu doldurmaktan menkul bir değere sahip "sürreal" gerektirmez. Düşüncenin hiçliğinin yerini dolduran bu kelimeler, tam anlamıyla, bir şey söylememekteler...*[5]

Millî Savunma Bakanı'na Açık Mektup (W 550) hakkında Magritte, 16 Ağustos 1957'de Rapin'e şöyle yazar: *Bana öyle geliyor ki bir "sürrealist geleneğe" inanış resmedilmekte, öyle ki bu geleneğe göre bizi otuz yıl evvel ne eğlendirmişse, onu şimdi yeniden yapmak yeterli olur. Alıntılanmış metinler kuşkusuz daima haklı. Ancak 2+2 = 4 misali olan bu haklılık, bizden yana bir fark gözetmemekte... Bu metinleri günümüzde alıntılamak ve onlara referansta bulunmak, bir geleneğe*[6] *olsa olsa bir tür hürmet gösterilmesini talep eder...*

Rapin'in bu kitapçığı hakkında bkz. Z. Brünner, *a.g.e.*, S. 87, ondaki "pek kısa tutulmuş argümantasyonun Magritte'teki yayımlanmamış birkaç bahse temel teşkil ettiğini yazmaktadır." Bu bahisler özellikle Rapin'e 8 Kasım 1957 tarihli mektupta ve Magritte'in *George d'Amphoux Söyleşisi*'nde verdiği yanıtlarda bulunur.

Ayrıca bkz. 1965'te New York'ta yazılmış notlar ve Torczyner'e olan mektuplardan kesitlerin karşılaştırılması, Torczyner, s. 69.

NOTLAR:

1. Bkz. Valery: *Mauvaises pensées et autres*, s. 35: "Klasisizm, Romantizm, Hümanizm, Realizm benzeri kelimeler eşliğinde –ciddiyetle– düşünmek mümkün değildir."

2. Bununla birlikte, Magritte 11 Haziran 1959'da Alquié'ye şöyle yazar: *Sürrealizm üzerine kitabınız* [*Philosophie du surréalisme*, Paris, Flammarion, 1955 W 476], *"Ormanda 'saklananı' (kadını) görmüyorum" tabloma gösterdiğiniz ihtimama tanıktır. Bana öyle geliyor ki bu ihtimamınız, bazı görüntülerin, kayıtsız kalmaz bazı fikirler kadar değerli olabildiklerini doğruluyor: Bir şeyi resmetme projesi midemi bulandırmasın diye her hâlükârda oluşması gereken şart bu. Bu konuda size yazıyorum, çünkü şu "görünüm" meselesini ve bu meselenin pekâlâ gizleyebileceği şeyi düşünüyorum (düşünebilecek durumdayım). Görünümün altında görünümden başka şey olduğuna inanasım gelmiyor ve bunun da altında, yine görünüm var, bu böylece sonsuza kadar devam ediyor. Görünümün "gizleyeceği" gerçeklik, düşünce (gerçeklik) kendisini bizzat görmeden, görünümü gören düşüncemiz olmaz mıydı?*

   Bir tabloyu tasavvur ederken bir fikir dillendirmekten ya da bir duyguyu ifade etmekten kaçınırım (yazılı ya da sözlü dil bunu daha yüksek bir isabetlilik şansıyla yapabilir). Eğer "fikir" varsa kendinde olduğundan fazlası olmayan bir görüntünün fikridir bu.

   Örneğin: Bir metnin –bir denemenin, şiirin ya da romanın– resimlenmesine, görüntü marifetiyle gösterilmesi zorunlu olanın bilincinden mahrum bir şekilde girişilmiş olması bakımından, bu resimleme kötücül bir eser olur. Bir görüntü, –onu resim olarak kullanma kaygısı gütmeden– bu görüntü kendi olduğu gibi tasavvur edildiğinde bir yazıyla birleşebilir "resimleme" yükümlülüğünü yerine getirebilir, yazılı bir eserle başarıyla buluşabilir. "Ormanda ... görmüyorum" tablomun bir kopyası böylelikle sizin o tablonun üzerine yazdıklarınızın –ve benim öngörmediğim– bir "resimlemesine" dönmüş, bir yorumlama mümkün olmuş olurdu [*a.g.e.*, s. 207]. *Görünme meselesi belirebilir ve belki de şöyle anlaşılmalıdır (bu tablo hakkında): Madem kadını seçik bir şekilde görmekteyiz, o hâlde gizli bir şey yok. Ormanı, kadını gördüğümüzden daha az seçik görüyoruz: Ormandan yana gördüğümüz tek şey orman kelimesidir. Ama hem ormanı hem kadını düşünmekteyiz. Bu tabloya bakarken düşüncemiz kendisi için bir gizem olur, düşüncemiz gizemini "gizlemez" çünkü isabetli bir şekilde düşünmektedir: Görmekte olduğum kadını görmüyorum. Gizem olmadan, bir şey yoktur...*

   Her ne kadar Magritte'in kendisini tanımadığı neredeyse kesin olsa da Lemontey'i alıntılayacağız: *Récit exact de ce qui s'est passé à la séance de la société des Observateurs de la femme, le mardi 2 novembre 1802*, Paris, Deterville, 1803, s. 6-7: *Gün içinde*

gönül okşayan bir yanıt ve üç gün sonra gerçekleşmesi gereken oturuma bir giriş bileti almak beni zerre şaşırtmadı. Biletin formu dikkatimi çekti: yuvarlakça bir siyah karton ve ortasında uzanmış çıplak bir kadın, ayakucundan başına kadar üzerine yazılan tek bir kelime ile kaplanmış: Gizem.

3. Bkz. André Masson: *Rue Blomet*, *Atoll* içinde, Paris, S. 2, Eylül-Ekim, 1968, s. 15-21; *Ecrits*, Paris, Hermann, 1976, s. 76-84, ve özellikle s. 79 ve Jean Miró: *Ceci est la couleur de mes rêves*, Paris, Seuil, 1977, s. 54.

4. 1955'te Pedagoji Müzesinde Breton tarafından düzenlenen sergiye, revaçta tutulan Galya sanatına ve Breton'un *Art* dâhilindeki makalelerine gönderme.

5. Biraz farklı bir kaydın içinde, Colinet ile 1951 yılındaki mektuplaşmalarından birinde "konuşan" kelimelere gösterilen uç noktadaki ihtimamın bir başka kanıtına rastlamaktayız. Adları bir şeyler söyleyen şehirlere ve küçük köylere göndermede bulunan bir tür oyun söz konusu. (Bu türden bir metin için bkz. Colinet: *L'Invitation au voyage*, Phantômas, S. 10, kış 1957-1958). Magritte, Colinet'nin versiyonu yerine şunu öneriyor mesela: *Etretat'ta arduvazlar anaçtır*, Colinet'nin versiyonu: "Etretat'taki telgrafçıların gömlekleri kolalıdır." *Compiègne'de özellikle bulaşık yıkamasını çalışırız* Colinet'de "Compiègne'de ökseotu yumaklarının üzerine alçı dökeriz" olur.

6. Bkz. 6 Ağustos 1956'da Rapin'e mektup: "Nougé'nin kitabının [*Histoire de ne pas rire*] anımsatmaktan geri kalmadığı *geleneksel* tavır, bugün bizler için cazibesini yitirmiştir, vb."

130

"Gurur Duyuyordu"

Bir dilim reçelli ekmeğini yemekten gurur duyuyordu.

Magritte'in bu cümlesi –ki Magritte "Magritte ve edebiyat" dosyası bahanesiyle bize sunmuştur bu cümlesini– Paul Colinet'ye bir mektubunda belirir, 4 Temmuz 1957: *İçimdeki boşluğun tamamlandığını size haber veriyorum: resimden yana fikrim kalmadı, şu cümlenin sanatlar mecrasında çok doğru olduğunu saptadım: "Bir dilim reçelli ekmeğini yemekten gurur duyuyordu." Bunun yetersiz olduğuna hükmetmede güçlük çekmezsiniz.*

Ve birkaç gün sonrasında: *Ne resimde ne de edebiyatta yeni bir şey buldum (şu hariç: Bir dilim reçelli ekmeğini yemekten gurur duyuyordu.)*

4 Temmuz tarihli mektup, notunda şöyle diyor: *Tatilde, deniz kenarında, genç bir daktilograf, kimseye bir rahatsızlık vermeden "Lübnan Şatosu'nun Hanımı[1]" kitabını okuyordu. ("Araştırmalar"ı[2] okusa, düpedüz ahmakça olurdu bu.)*

İki hafta sonra Magritte Colinet'ye yine *kısa bir metnin yazımında belki başlangıç noktası işlevi görecek iki cümle* öneriyordu: Çocuk bahçesinden çıktığı sırada genç bir düşünür, minik yol arkadaşları arasından seçilmektedir: Kırmızı ceketli ve mavi kısa pantolonludur.

Teneffüs boyunca bir tarihçi, bu genç çocukların başlarındadır.

Hâlen çok yetersiz bu, elbette. Akılda tutulacak iki kelime var: düşünür (genç) ve tarihçi.

Sonraki mektup: *Genç düşünür ve tarihçi öğretmen hikayesinin devamını beklerken işte bir düşünce:*

Resim sanatı, fikirleri ya da duyguları ifade etmeye öylesine az uygundur ki, resmi ifade aracı diye görürsek, tablolar ne anlama geliyor diye tereddütle sorarız kendimize;

ya da ressamın niyetini kendimizden emin bir şekilde tanımlama, hatta baktığımız[3] tabloda bir anlam saptama özgürlüğünü buluruz kendimizde.

Ayrıca bkz. *Un homme du peuple...* yorumlama olarak. Bkz. *La Destination* içinde 109 numaralı mektubun ilgili kısmı: *Not defterimde [...] şu iki düşünceden fazlasını yazmadım*: *Yazı yazdığınız sırada, aklınızda hep kamışınızın varlığı olsun.*

NOTLAR:

1. Pierre Benoit, Colinet'ye yazılan bir mektupta yine ortaya çıkar, 12 Ağustos 1957: *Sizin gibi ben de Monsalvat'nın sevimli ama bir hayli aptal olduğunu düşünüyorum. William Benoit'nın yer değiştirmeden erişmiş olduğunu düşündüğümüz konforu misali, sağlam bir konforun afiyetine erişmesi aptallık ister...* Monsalvat 1957'de Albin Michel'den çıkmıştır.

2. O dönemde Magritte kendini Borges okumaya *zorlar*. Colinet'ye Haziran 1957'de şöyle der: *Dün gece ve bugün Georgette'in bana getirdiği Borges'ten birkaç sayfa okudum. İlk izlenimin değişmedi: Sevdiğim türden bir zihin değil bu. Her şeyi birbirine "kattığını" gözlemliyorum ve bunlardan biri bile aklımda kalmıyor. (Şu rahat ve kaygısız konuşmacılar misali "birbirine katıyor", büsbütün gamsız değil gerçi, çünkü neticede üzerine ağır bir sıkıntı çöküyor.) Aldatmasını, göz boyamasını ve "namuslu adam"mış gibi konuşmasını isterdim ama sözlerindeki tüm sahte parıltıya rağmen, Borges'i eğitimli bir budala olarak görüyorum...*

   Bizim açımızdan önemli olan bir fikirler (her ne kadar dahiyane ya da akıllıca olsa da) çokluğu değil, sanıyorum?

   "Yoksul" görünen kimi fikirler, karşılığında, bizi dramatik bir şekilde ilgilendirir görünüyorlar bana. Çünkü aslında, "az şeyiz" biz; zihin fukaralığı, "parlak zihinlerin" "zekâ kıvraklığından" noksan bir şekilde saygı duydukları sahtekarlığı saf dışı bırakıyor.

   3 Temmuz, aynı kişiye: *Borges'i tamamlamak üzere sondan bir önceki girişimimde bulunacağım şu hâlde. (Bu bakımdan, nihai bir olası okuma girişimini saklı tutuyorum). Öbür yandan önyargı daha cazip. Önermesi sizden oldu ama emin değilim, Havrenne'in Borges'e hayranlığını düşünürken o kadar da cazip olur mu? Çünkü şu "ortadan kaybolmuş[4]" kimse, kabul edilir gibi olmayan bazı şeylere hayran olmaktan geri kalmaz, en azından benim açımdan böyle.*

   Colinet'ye yeni mektup: *Diğer pek çoklarının yanı sıra kaçınılmaz olarak var olan birkaç merak uyandırıcı fikre rastlasam da beğenmediğim Borges'i okumaya, daha iyisini bulamadım diye devam ettim. Merak uyandırıcı fikirler şunlar (benim açımdan):*

   – Süvarilerin şehirden korkmaları. (Bu merak uyandırıcı ama buna inanmak acınası şey olurdu.)

   – Sanat eserindeki bir düzensizlik, esrarengiz bir düzence yönetilmelidir. (Bu merak uyandırıcı ama bir sanat eserinin görünür düzenine bunun değerini kazandıranın, esrarengiz bir düzensizlik fikri olduğunun ötesinde bir şey söylemiyor.)

– *Mark Twain'in "bilge" ilan edilmesi: "İnsandan beteri olamaz.[5]"*

Mümkün kitapların sayısı alfabedeki harflerin mümkün kombinasyonlarınca sınırlı olsa da bunları okuyabilme tarzımız ya da zihniyetimiz sınırsızdır fikrini dile getirdiğinde gözüme doğru ve eğlenceli görünüyor. *(Bu fikirden "akılda kalan" bir şey var gibi geliyor bana).* Ayrıca bkz. *La Destination,* 259. mektup ve Mariën'in notu.

3. Bkz. *René Magritte Görüntüyü Tam Yerine Oturtur.*

4. Marcel Havrenne 1 Haziran 1957'de ölür. Sonraki Salı cenazesi vardır, Magritte hastaneye kaldırılmış olan Colinet'ye yazıyor: *Cenaze, kelimelerimi kifayetsiz bırakacak bir tasvire şayan, bu yüzden sizin yapmanız lazım bu tasviri. Bütün ögeler birinci sınıf: Madame Havrenne'in, hık demiş burnundan düşmüşçesine kendisine benzeyen siyah örtüler altında bir kız kardeşi, Van Bruaene'nin derin bir sessizlikle saygı duruşu, Lord Byron'ın dizelerinden fırlamışçasına Chavée, Belçika bayrakları, ölüm kokan kiliseler, mezarlıktaki yağmur, Havrenne'lerde cin, mandarin ördeği ve seçmece sigaralar eşliğinde kahve ve sandviç.*

   11 Haziran'da Magritte Havrenne'in *Kara Plan ve Güller* derlemesi üzerine fikrini Colinet'ye açar: *Çok güzel ama görünürdeki bu sürekli mutlulukta beni rahatsız eden bir şey var ve bu şey "kendini ifade etmeyle" bir. Kendini böylesine iyi ifade eden, aslında olsa olsa biraz fuzuli duyguların bir "ifadesi" olur.*

5. *The Man that corrupted Hadleyburg,* alıntılandığı yer: *Enquêtes,* Paris, Gallimard, 1957, Paul ve Sylvia Benichou tercümeleri, s. 187.

*

Magritte ve "Edebiyat"

Magritte bilhassa samimi mektuplarında verdiği tepkilerden yana okuru bilgilendirir. Şöyle ki

Chavée'ye, not hâlinde, 22 Eylül 1945 tarihli bir mektuba hitaben: *N.R.F'den mükemmel bir kitap "Kara Dizi": Bu adam, Peter Cheyney yüzünden tehlikeli...* (Yine burada Cocteau'dan "çöp" ve Dotremont'dan da *Pan*'da kendisi üzerine bir makale yayımladı diye "bilinçli ya da bilinçsiz şekilde pot kıran" diye bahsedilir.)

19 Ağustos 1946'da Nougé'ye (*F. A.,* S. 127-129'da yayımlanmış 20. mektup): *Lanetli doktor Paracelsus* [René Allendy: *Paracelse, le médecin maudit,* Paris, Gallimard, 1937] esasında biraz Kune'un Baudelaire'ini andırıyor [*Cinq journées avec Charles Baudelaire,* Brüksel, Vigie 30, 1932] *neredeyse okunmaz hâlde. Binbir Gece Masallarını* [J.-C. Mardurs tercümesi, La Boetie, 6. cilt, 1947] *keyifle okumaya yeniden başladım, arkası da gelecek bunun...*

Léo Malet'ye 28 Şubat 1948'de (tıpkıbasım hâlde yayımlanmıştır. *Cahiers du silence: Léo Malet,* s. 68-70): *"La vie est dégueulasse"* [Paris, S.E.P.E., 1948; *Kara üçleme* yeniden düzenlenecektir: Paris, Losfeld, 1969, Magritte'in Lautremont için yapmış olduğu çizimlerden biri eserin kapağı olacak] *eserini yiyip bitirdim. "Önemli bir yazar" olma şansını yakaladınız sanıyorum. Bana öyle geliyor ki okurların piyasada buldukları, Amber'ler* [Kathleen Windsor'dan *Amber,* o dönemde best-seller] *ve öbür*

saçmalıkların talepkârlıkları sonunda daha da artacak ve o zaman sizinkiler gibi kitaplar başarıyı yakalamış olacaklar. Elbette tüm bunlar mantıken ve teorik olarak böyle, heyhat, mantığın ve arzulananın haricinde gerçekte olanı hesaba katmak lazım... Benim hep kayıtsız kaldığım (ve bu merak uyandırıcı) bölümler olayların rüya, halüsinasyon planında ya da hayal meyal[1] cereyan ettiği bölümler oluyor. Çünkü, yaşanmış yaşamda, uyurken başıma gelenle uyanıkken başıma gelene kuşkusuz aynı fiyatı biçiyorum ve okuduğum sırada gördüğüm şeyin, dahilinde cereyan ettiği plan, olduğu gibi kalması gereken bir plandır; bu, yazarın bana bir rüya metni teklif ettiği sırada ikiye katlandığı gibi ikiye katlanmamalıdır. Okumanın sunabileceği "saf hazza" dayanan bakış açısında ısrarcıyım. Çünkü, aynı şekilde, okumadan elde edilen başka sonuçlar da var ki o zaman söz konusu olan haz değil, başka şey oluyor: mesela; bir el işi süslemeleri ve nakışlar sanatı kılavuzunu okurken zahmetli çalışmalar, Freud okurken eğitici çalışmalar, vergi beyannamesini okurken kafa ütüleyicilik, vb. Demek istediğimi anlıyorsunuz elbette ve rüya metinlerinden yararlanma meselesini düşünmenin yararlı olduğu (gelecek keyiflerim açısından) kanısındayım, bunlardan yararlanmanın bir yolunu bulacağınızdan eminim, gerekirse bu rüya metinleri fuzuli edebi yönlerini de yitirirler...

31 Ocak 1948'de aynı kişiye (tıpkıbasım hâlde, *a.g.e.*, s. 122-123): *İki "5. yol"unuz (ki daha evvelden okumuştum)* [Paris, S.E.P.E., 1947] *için teşekkür ederim, kitabı daha önce okumuştum, Burma romanlarınızı pusuda beklemekteyim* [Nestor Burma, Malet'nin polisiye romanlarındaki "özel dedektif"] *neredeyse bir bunları okumayı seviyorum (öbürlerini nadiren okurum. Calaghan'ı eşliğinde Cheney bile kabaca bir hımm...'a dönüverir).* Aynı şekilde Magritte Pierre Andrieu'ye, 11 Mart 1948'de *Yaşam İğrençtir*'i okumasını önerir, sonra da 29 Nisan'da ondan şunu ister: *Jules Romains'in "Arkadaşlar"ını okumuş muydunuz? Okuması çok keyifli, bence gelmiş geçmiş en güzel kitaplardan biridir.*

14 (?) Temmuz 1954'te Noel Arnaud'ya: *Béalu*[2] *sayesinde Jungers'i aldım. Bu "Çelik Fırtınası"nı okumamı tavsiye etmişlerdi. Beş para etmezmiş.*

Eylül 1957'de Colinet'ye: *Raissa Maritain'ın kitabını* [*Büyük Dostluklar*, yakın zamanda Katolik kitap kulübü yeniden düzenlemiştir] *merakla okur gibi okudum. Olanca güçleriyle dua eden bu entelektüeller ailesinin neredeyse Rocambule'un dolaştığı yerler kadar pitoresklik barındırması gülünç; Guerin'in "acılı hayat"tan sanki dikkate değer, müstesna bir şeyden bahseder gibi bahseden zihniyetine de meraklıyım. Ne Seeger'in Guerin için duyduğu ne de Scut'un Zemgano*[3] *kardeşlere duyduğu heyecanı paylaşıyorum. Nankör bir okurum ben ve bu canımı sıkıyor, çünkü burun kıvıran bir hâlim var...*

Aynı kişiye: *Cami iyi, bana ayarladığınız bu iki kitapta o kadar çok buluş var ki. Bununla birlikte, çok geçmeden hafiften bir sıkıntı basıyor: le Jugement dernier* [Paris, Baudiniere, 1928] *eserinde mesela sahneye giren çok fazla kişi var ve sürekli yeni yüzleri görmenin yorgunluğu bana okumayı bıraktırıyor. Farfelus* [Paris, Baudiniere, 1951] *açısından da her ne kadar kişi sayısı daha az olsa da yorgunluk aynı yorgunluk. Ama uzun vadede saçmalık monotonlaşıyor ve tüketilmesi kederli hâle geliyor.*

Okumalar güçleşiyor. Eski Maigret'leri [Georges Simenon'un polisiye romanları] *de yine hafif bir sıkıntı eşliğinde okuyorum. Kitapçılara ziyaretlerim sonuçsuz kalıyor, her*

birinin dış kapağı berikinden daha resimli bu muazzam sayıdaki kitabın karşısında, nihai olarak elime geçen bir tiksinti sadece. Lorent'in[4] *tavsiyelerine güvenecek olsam (ki güvendim) yanımda taşıdıklarım "avangart" eserler oluyor ve gerisini tahmin edersiniz, çok parlak değil.*

Şöyle okunabilir birkaç iyi Ponson du Terrail lazım. Kendinizin ve okurlarınızın keyfini düşünerek iyi bir Ponson du Terrail yazıveremez miydiniz?

Ponson du Terrail ve sürrealistler hakkında bkz. Ades, s. 344.

Yine Colinet'ye, 1957 yazı: *Okumasız kalmıyorsunuz ve yazarlarımızın güzel tarzlarını takdir edecek kadar bilgi sahibisiniz. Ben, tarz değil ama hikâye olmadan yapamam, okumayı özledim. Proue'den*[5] *sipariş ettiğim üç kitap yakın zamanda elime geçti ve daha ziyade sıkıcılar: Paul Morand'dan Asrın Sonu* [Paris, Stock, 1958], *Gobineau'dan İran Mektupları (bunlar roman sanıyordum) Heidegger'in Felsefe Nedir'i*[6] *önce bunu okudum ama zevk almadım. Heidegger Gide'in bir fikrini anımsatıyor: "İyi edebiyat, güzel duygularla yapılmaz." Ama H. sahici filozofun hayretini, adamakıllı düşünmek uğruna gerekli olan bir özsel duygu olarak belirginleştiriyor. Gide, elbette duyguları hor görmüyordu: Diğer duygular bir yana, yazdığı sırada pürdikkat, yüksek beklentili bir hâli olmaz mıydı? Şu büyük "zihinler*[7]*" bazen sahiden epey küçükler.*

A. Bosmans'a 19 Şubat 1959'da: *Gobineau için çok iyi derim, bununla beraber biricik bir okuma hazzından başka bir beklentiniz varsa, düş kırıklığına uğramanızdan korkarım. Bu haz tek başına çok şey eder, hatta onu elde etmesi pek nadirdir ama bana göre Gobineau'nun yazdığı fikir, kendi düşündüğünden tatmin olan bir zihne ait olmayan bir fikirdir. Bu okuma hazzına şiir okurken asla sahip olmadım. Okumak için okumak, bana göre sadece şiirsel bir metnin bilincindeysem olabilir. Zaman zaman metinde olmayan bir şey, neyin hasretini çekiyorsam onu söyler gibi olur bana...*

Ertesi gün, aynı kişiye: *Belki de "olması gerektiği gibi" bir şiir okuru değilimdir? Belki de "olması gerektiği gibi" olan okur, Racine'in bütün yazdıklarını seviyordur mesela? Ya da Hölderlin'in? Ya da Baudelaire'in ya da Verlaine'in ya da Rimbaud'nun? Ben o raddede değilim: olsa olsa bağlamından kopuk birkaç mısra aydınlatıcı gözüküyor bana... Hölderlin'i sadece Heidegger'in "Şiirin Özü"nde*[8] *yorumladığı kesitler üzerinden tanıyorum... Kuşkusuz bu filozof Hölderlin'i seviyor ama yorumları (bana göre) üzücü: Şiirlerin felsefi anlamından bahsediyor ve tanımlamak istediği "şiirin özü" şiirin tanımlanır şey olmayan bilgisinden bambaşka bir bilgiyle ilgili. Hölderlin'i sevmesine seviyor (Van Gogh'u da öyle) ama tuhaftır, sevgisinin nesnesi hakkında yazıyor. Sevdiğini hem sevmek hem de onu analiz etmek (sevilene saygınlık kazandırır şekilde bile olsa) tuhaf bir alışkanlık ya da tuhaf bir meşgale...*

Aynı kişiye, 29 Ekim 1964: *Alıştırma niyetine, "Varlık ve Hiçlik"* [Paris, Gallimard, 1943] *harika bir kitaptır sanıyorum. "Kendimden emin" konuşacak kadar bilmiyorum kitabı. "Cahiller" Sartre'ın teknik dilinin zerresine erişemezler... Kitap Nobel Ödülü jürisince seçilmiş. Bana öyle geliyor ki bu jürinin işleri tesadüf eseri değil: Sartre'ın düşüncesi jüriyi rahatsız etmiyor ama Sartre seçkinler arasına alınsın diye "onurlu" kimselerden oluşan bir jüri tarafından sergilenen bu "onurlandırıcı" seçkinlik, Sartre'ın gururunu*

okşamışa pek benzemiyor. Sartre bunu öyle ya da böyle hak ediyordu ve bu hak etme bizim açımızdan az keyif verici şey barındırmakla beraber, ben de kendi adıma "hak ettiğini" düşünüyorum... "Bulantı" [Paris, Gallimard, 1938] *eseri oldukça heyecan verici. Ama öte yandan, sanata ve şiire dair söyledikleri zerrece heyecan uyandırmıyor.*

Aynı şekilde Rapin'e yazıyor, 13 Aralık 1956: *... Guggenheim'ın dolarları bizim evde geri çevrilmezdi. Ama şu hâlde, bu tarz bir şey ummamış olduğumdan, düş kırıklığına uğramış da değilim. Benim bir ricam olmadı, ikaz bile etmeden (bu sadece, varlığımı hatırladıkları anda kesin olarak almış oldukları bir karar ve bana "yarışta" olduğum söylendi) beni "yarışa koşan" Brüksel Müzesidir. Bu hikâyedeki düşünülesi eğlenceli bir şey var: vefasız İngiliz dekoratör-kübist* [Ben Nicholson, buradaki ifade büyük ihtimalle Magritte'in yanıtladığı Rapin'in mektubundan kaynaklanıyor] *ödülü kazanmanın onu kuşkusuz pek onurlandırdığını hissetmiştir? Neyse, onur diye bir şey varsa, ödül bana verilmiş olsa, ben değil, Guggenheim ödülü ve bunun jürisi onurlandırılmış olur diye düşünmeyi sağlıklı buluyorum!*

Sahiden bir anlamı olan bir "ödül", "iyi birine" takdim edilip kendi kendini onurlandıran bir ödül olurdu. Eğer Curie iyiyse (bu konuda bir şey bildiğim yok), ödüllendirilen Curie değil, Nobel Ödülünün kendisi olur, vb. Ama ahlaki zırvadan ödülleri darmaduman eder bu, çünkü "iyi kimseler" bunlarla alay eder.

8 Nisan 1964'te Bosmans'a, "yeterince yol kat ettiği" Zola'nın *Lourdes*'i üzerine: *"Alanında iyi bir" roman, rastlamayı umduğumdan az bilgi içeriyor...*

Blavier'ye, 19 Eylül 1961: *Queneau Fransız dilini değiştirmeyi istemekte haksız. Fransız dili mevcut hâliyle gayet iyi ve güzel şeyler yazmaya da gayet yeterli. Geriye kalan, kötü hatta beter bir Fransızca konuşma görevini üstlenmiş pek de ilgi çekici olmayan kimseler. Queneau yazısını münasip bir şekilde ve hoşça yazabilir. Bir Kaba Kış'ın* [Paris, Gallimard, 1939] *mesela akademisyenlerce kötü olduğuna hükmedilmezdi (konformist olmadıklarını söyleyen akademisyenlerce değil). "Epey gülünç bir durumdayım..." konuşması[9], saygıdeğer Fransızcaya saygılarını sunuyor. Kaldı ki, gençler ve hiç saygı duymayı bilmeyen ihtiyar budalalar hariç tutulduğunda, çok iyi bir şey bu.*

1 Kasım 1962'de Bosmans'a: *"Verviersli seçkin patafizikçiler"ce (zekâ kıvraklığından eser olmadan) talep edilen bir zevksizlik eşlik etmiyorsa, Queneau'ya koşulsuz hayranlık duyulmaz.*

Aynı kişiye, 10 Ekim 1965: *Jacques-Arnaud Penent... "Ölü Zamanlar"ın yazarı – Yayınevi: Grasset* [1965], *okunmaya değer olan bu kitap elime geçti, ki "günümüzde" okunmaya değer şeye nadiren rastlanır. Buna karşın Queneau'nun "Mavi Çiçekler"i* [Paris, Gallimard, 1965] *benim için okunabilir şeyler değil. Scut onları etkileyici buluyor. Scut'un duyduğu kimi edebi hazları duymayı kuşkusuz beceremiyorum? (Queneau'nun "Bir Kaba Kış"ını çok seviyordum. Biçimi, bugün de olduğu gibi "yaratıcılık" sunmuyordu.)*

8 Mayıs 1962, Bosmans'a: *Fatrasies* [Albert-Marie Schmidt tarafından yayımlanmıştır: *Cahiers de Pléiade*, 1950-1951] *meselesine gelecek olursak bu türden yazıların sahiden rezil olduklarını sizin düşündüğünüzden de fazla düşünüyorum... Söz konusu olan*

bir "otomatik yazı" karikatürü. Beri yandan bu otomatik yazı olsa olsa yazarı kadar değerli. Bu tarz eşek şakaları Fantasmagie ya da Phantômas bünyesinde iyi olur mesela...

M. Rapin'e 28 Şubat 1958'de: *Tam da Allais'yi yeniden okuyordum...: ne harika biri!... Zaten tüm diğer metinlerini de alıntılamak lazım, olağanüstü. "Natürmort[10]" Resim sanatı üzerine çarpıcı görüşler barındırıyor.*

Ve 15 Mart: *"Gülünçlük" mesela Allais'nin onu getirdiği raddeye geldiğinde, bu "gülünçlüğün" ya korkutacağı ya da eğlence ortamlarındaki cazibesinden eser kalmayacağı açıktır. Üstelik Allais, sahiden edebiyat dünyasına ait bir edebiyatçı değil.*

22 Mart'ta Magritte J. Conrad'ın *Typhon*'unun "güzel bir şey" olduğunu kabullenir. (*Bulletin de la T.P.S.*, 1 Ağustos 1969, Rapin Magritte'in çıkışını anımsatır: "Ne harika biri!" ama dikkatsizlikle Allais yerine Apollinaire yazar.)

Magritte 5 Kasım 1941'de Scutenaire'e yazıyor: ... *"Ayın Etrafında"yı arıyordum ve dün buldum, güzel gravürler eşliğindeki eski bir basım, dün akşam büyük bir zevkle okudum...* 23 Ağustos 1954, aynı kişinin yanında, Emerson'u ve *Dünyanın Yalanı*'nı [Frederic Paulhan] ödünç almak için ona "ne kadar kültürlü olduğunu gösterir."

Bosmans'a Nisan-Mayıs 1959: *Sizin gibi ben de Colinet'nin şiirlerini, örneğin hiç tamamen okumadığım Venose'un Evi* [Gabriel Piqueray, Paris, Fontaine, 1947, Robert Willems'in çizimleriyle] *misali uzun metinlere yeğliyorum.*

Aynı kişiye, 4 Mayıs 1959: *Anılarımda Büyük Meaulnes* [Alain-Fournier], *bana şu okuma mutluluğunu sağlayan bir romandı...*

Temmuz 1959: *Leziz bir kitap okumaktayım: Apollinaire'den İki Kıyının Avaresi. Sadece gerçek olan söz konusu ama zaman zaman sürreel yaklaşımlar eşliğinde, çekici bir gerçek bu. Bu kitapta varsa da tamamlanmamış okumamdan aklımda kalan talihsiz bir kelime ("er meydanı"nda ölen[11] arkadaşlarından birine olan ithafı hariç ki hem Apollinaire hem arkadaşına yazık olmuş) yok. Apollinaire'in dikkati isterse dağılsın, iyidir bu. Ama dikkati dağıtanın yurtseverlik olması benim açımdan anlaşılmaz. Bir kusurun var olmasını şart koşar (güzel şeyler yazabildiğinden kuşku duyulmayan bir kimsedeki belki de yabana atılmayacak bir kusur), Colinet'nin keşişlere duyduğu saygı onun böyle bir kusuruydu. Öte yandan Colinet bu saygısını kesin bir mizahla yumuşatıyordu ki bu kesin mizah Colinet'nin "dinini", Piqueray'ın bahsettiği dinden daha ikircil bir hale sokuyordu...*

Yine Bosmans'a 26 Aralık 1959: *Heyecanla okunmuş bir kitap (yarıya kadar): Le dernier des justes (Seuil)* [André Schwartz-Bart, 1959].

Ve 23 Temmuz 1960: *Asrın sonundaki yazarlar az sürükleyici değil. Lorrainli M. de Bougrelon mesela pek tavsiye edilesi bir kitap. Günün birinde bir tablomu, gençliğimde okuduğum ve hepten unuttuğum Cladel'in anısına "Kavgacıların Mezarı" diye adlandırmıştım. Tablonun başlığı, bir odadaki alanın içini dolduran büyük bir kırmızı gül fikrinin başlığı olmak için uygun gözüktü gözüme.*

26 Ağustos 1959'da Bosmans'a: *Şu ihtiyar Oscar Wilde, "Dorian Gray"inin önsözünde çok doğru bir şey diyor: aklımda kaldığı kadarıyla alıntılıyorum: faydalı eserler verenler, eğer bu yaptıklarına hayransalar, bu yaptıklarının hiçbir mazereti olmaz.*

Faydasız sanatla uğraşanlar buna pek hayranlık duyamazlardı. Laf aramızda, Oscar Wilde kendisine hayranlık duyabileceğimden fazla sanatçıdır. Bazen eğlendirir beni ama hepsi o kadar...

21 Şubat 1956'da Rapin'e: *Fena sayılmayan bir kitap okuyorum: Gizli Şeylerin Anahtarcığı* [Maurice Magret, Paris, Fasquelle, 1953]. *Fena değil ama neticede epey aptalca. Pek düşünceli düşüncenin hatalarının yerini, çabucak, konformist olmayan düşüncenin öbür hataları alsın diye berikinin hatalarını ifşa etme üzerine kurulu bir tür düşünce özgürlüğüne güzel bir örnek olarak işaret etmeyi düşünüyorum bu kitabı size.* [Bkz. Magritte'in Puel'e yazdığı mektuplardaki Zen'e yönelik tavrı].

Ve 6 Eylül: *Bernanos'un "Neşe"sini okumaya çalıştım. Aptal mıyım neyim? Neredeyse hiç anlamadım. (Anlayabilip de sevmeyebilirdim) Öte yandan böylesi bir kitabın ilgi uyandırması mümkün, Bernanosça ifade edilmiş "yüksek" duygular karşısında, vasatlıklarını ölçmek zorunda kalan zihinler üzerinde kuşkusuz gerçek bir değiştirici güce sahip bu kitap. Yakın zamanda Malcolm de Chazal'dan "Filtrelenmiş Yaşam"ı okudum* [Paris, Gallimard, 1949]. *Güzel ama benim zevkim açısından yazar, kendi söylediklerine fazla inanıyor sanki. Mevzubahis, kendi söylediklerine, onlara hayran olduğun oranda inanmak değil.*

20 Aralık 1956'da Rapin'e yazıyor: ... *bir gangster romanı okuru açısından "küçük kafa", küçük olan bir kafadan bambaşka şeyi anımsatır: bir ahmak kafa bu. (Hem çok gangster romanı okurum. Mérimée'nin bir kitabını bekletiyorum: Etrüsk Vazosu, yakın zamanda buldum ve bundan bambaşka çeşit bir haz duymayı bekliyorum...)*

Magritte erotik edebiyatı çok beğenmez. Volker Kahmen'e 8 Eylül 1966'da şöyle yazar: *Verlaine'in "Özgür Eserleri"ne gelirsek, size bir yardımım dokunmadığı için üzgünüm: bu tarz şiir sıkıyor beni. Mektup ekinde, müsveddeyi size, bunu çevirmenin ve yayımlamanın peşine düşmemeniz ümidiyle geri yolluyorum. Ortada zaten safi bu çeşit eserlerle uğraşan -dünyanın her yerinde- haddinden fazla "uzman" var.*

1965'te *Life Söyleşisi*'nde Magritte şöyle diyor: *I read quite a lot, but I really dont't read the new things. So I tend to read the classics. For pleasure, not for education.* [Oldukça fazla okuyorum ama yeni şeyleri pek okumam. Bu yüzden klasikleri okuma eğilimindeyim. Eğitim için değil, zevk için.]

Scutenaire 1947 tarihli *Magritte*'inin 44. sayfasında yazıyor: "Onları eliyle ve gözüyle şöyle bir tartıp birkaç sayfa kat eder, sonra kendisine tavsiye edilmiş nitelikli okumaların yüzde doksan dokuzunun 'okunmaz' olduklarını iddia ederdi." Ayrıca bkz. 59. mektup, Eylül 1943, *La Destination*, 1977: *Yazılı şeylere yönelik tavrımın mürekkep yalamış kimselerinkinden genelde farklı olması dikkatimi çekti...*

Ama Magritte hep bu kadar "kaprisli" bir okur olmamıştır: bkz. Chaïm Perelman'a 13 Mart 1965 tarihli, *Van Lennep'e Mektup*'ta alıntılanmış mektubu.

Pierre Andrieu'ye 15 Kasım 1947 tarihli bir mektubunda Magritte "cazibe" kavrayışını çepeçevre anlatma eğilimindedir: *5 tür cazibe olduğunu görüyorum*:

1) Ceket fikri misali fikirlerin telkin ettiği müstesna bir cazibe [Andrieu tarafından yayılmış olan tokmaklı bir ceket ve kapı kilidi fikri] *"Tecavüz", "Terapist" vb. tablolardaki cazibe bu. Müstesna ve gerçek bir cazibe (rastgele kombinasyonların, bunun üzerine oynayarak riske girmediği)*

2) Hoş, gerçek kızların, onların gülümsemelerinin, seslerinin cazibesi, orman içinde kalmış bir açıklıktaki serinliğin, kuşların seslerinin vb. cazibeleri

3) Kış gecesi ateşin başında, bir pipo, yumuşak oda terlikleri, sıcacık bitki çayı ve hatta konforlu bir nezle eşliğinde yapılan hoş bir okumanın cazibesi

4) 2 ve 3'teki mutlulukları canlandıran görüntülerin geleneksel cazibeleri, âşıkları canlandıran Chromos, çiçekler, kuşlar, vb. ama bu 4. cazibe bizim açımızdan öylesine bir yere varmayan bir cazibe ki! üstelik sıkıcı.

5) Benim önerdiğim, yakalanması en güç cazibe! Çünkü 2. ve 3. cazibelerin yerlerini alan, bizi aynı şekilde sarhoş eden görüntüler edinmek mevzubahis burada. Ama elverişli araçları keşfetmek lazım (4. cazibe yetersiz).

Ayrıca bkz. *La Destination* 70, 90, 97-99, 104, 111, 114, 116, 119, 121, 122, 124, 126, 128-130, 176, 182, 204, 207, 209, 214, 215, 223, 255, 257, 259, 267. mektuplar ve Magritte'in "tercih ettiği yazarlar" listesi, Torczyner, s. 51.

Argonotlar kitapçısı yakın zamanda Magritte'in iki mektubunu satışa çıkardı. Bu mektuplarda Magritte'in Eugene Laermans'ın bir tablosunu, Barres'nin *Sparta Seyahati*'ni ve *Berenice'in Bahçesi*'ni beğendiğini görmekteyiz. Buna karşın, Van Ostaijen ile ilgilenmiyor (ki öte yandan 1926'da onun *Het Bordeel van Ika Loch* eseri için resimleme yapmıştı.) (W 10, hatalı). Kitapçının mektuplardan ikincisi için önerdiği tarih besbelli hatalıdır.

NOTLAR:

1. Rüya, rüya olarak ele alındığında Magritte'e hep itici gelmiştir. Buna kanıt şu kesitlerdir:

   8 Haziran 1962'de Bosmans'a yazar: *Bazıları* [Bosmans'ın şiirleri] *güzel fikirler bildiriyor ama ne yazık ki bu fikirleri değersizleştiren "rüyalar" söz konusu ("bu bir rüyaydı" diye biten hikayelerde olduğu gibi).*

   Aynı kişiye 22 Aralık 1964'te: *Aslında Carroll "kedinin gülümsemeleri"nde çok güzel ve çok güçlü bir şey yazmıştı ki sonra bunu rüyadan bir şey gibi vererek büyük oranda yok etti...*

   Aynı kimseye, 24 Ekim 1964: *Bu sabah, görünüşe göre resmimi çok beğenmiş olan Nyst [Jacques] eşiyle beraber beni ziyaret etti. Söylediğine bakılırsa beğendiğinden şüphe duyamam. Bana öyle geliyor ki bilinmesi pek faydalı, pek güzel bir fikri var: Rüya bir "kaçış" diye düşünülmemeli. Rüya, içinde bulunduğumuz, uyanıkken içinde bulunduğumuzdan ne az ne fazla gerçek bir durumdur. İlaveten, eğer "kaçıştan" bahsediyorsak aynı şekilde uyanıklığın da rüyaya kıyasla bir "kaçış" olduğunu söyleyebilirdik.*

Ayrıca bkz. Nougé'ye mektup: *Magritte ve Komünist Parti*; Bosmans'a 1 Mayıs 1959 tarihli şu mektup: *Bu sabah kasaptaydım: bir hanımefendi iyisinden iki böbrek istedi. Ben, korkunç görünen iki böbrek isteme eğilimindeydim. Başka bir hanımefendi kurutulmuş sucuklardan istedi. Sarımsaklı mı, sarımsaksız mı olsun? diye sordu kasap hanım. Az sarımsaklı olsun diye cevaplandı soru. Az sarımsak mevcut hâldeki porsiyonda bir şeyi değiştiriyor değildi ki bu, müşterilerin belagat becerilerini yabana atmadıklarını gösteriyordu sanki. Onların bu tarzında, eleştiriler de bu becerileri yabana atmazdı. Bu kimselerin yanılgıları gazete okurlarınca paylaşılırdı. Böylece "rüya" resmi yapa yapa, bunun tam tersinin gerçekleştiğinden kuşkulanmadan, kendilerini "kaçmış" sayıyorlardı: rüya yoksa, kaçış da yoktu. Ressamlığımdan dem vuran eleştirilerin o sırada akıllarından, daha ziyade, az sarımsaklı iyisinden böbrekler geçiyordur herhâlde.*

2. Marcel Béalu, şair, kitapçı. Bkz. *Choix de textes,* Jean-Jacques Kihm'in bir çalışması eşliğinde, Paris, Seghers, 1965.
3. Maurice de Guerin. Goncourt kardeşler.
4. André Lorent, Brüksel kitapçısı döneminde, *Kopuş* grubunun üyesi.
5. *Savaşa karşı savaş* sergisini düzenleyen, işlerini Mercier'nin yürüttüğü Brüksel kitapçısı.
6. Magritte şunu yazmak istiyor: *Metafizik nedir?* Henry Corbin çevirisi, Paris, Gallimard, 1951. Söz konusu Fransızcası 1957'de çıkan *Felsefe nedir?* olabilir.
7. 1957 Temmuz ayında, Magritte Colinet'ye yazar: *Mevzu "büyük bir zihin" olma değil ama ara sıra zekâya sahip olma...* Magritte burada Rapin'in kullandığı ifadeden rahatsız olmuştur. Bununla birlikte 20 Mart 1956'da Rapin'e şöyle yazmaktadır: *Bir düşünme tarzından siz de benim gibi kuşkulanıyorsunuz, mesela Alquié'nin düşünme tarzı (ne kendisinin kitabına ne de sürrealizme bir merakım var) ama şöyle derken cümlesi doğru: "Büyük zihinlerin tümü sonunda birbirlerine katılırlar," o böyle dediği sırada sizi ve kendimi düşünüyorum...* Ayrıca bkz. *Resim Dili...* yorumlama.
8. *Hölderlin et l'essence de la poésie, Qu'est-ce que la métaphysique,* bkz. 6. Not.
9. *Raymond Queneau à la Décade de Cerisy,* Verviers, temps mêlés, S. 50-52, 1961, s. 9.
10. A. Allais: *Œuvres posthumes,* François Caradec ve Pascal Pia tarafından düzenlenmiş edisyon, Paris, Table ronde, 1966, cilt. I, s. 200-203. Ama Magritte bu masalı *Œil*'de okumuştur, Paris, Flammarion, 1921. Magritte Mart 1964'te, hakkında Bosmans'ın bir metin de kaleme alacağı tablosu *Alphonse Allais Anısına*'nın bir çizimini Anatole Jakovsky'e gönderecektir.
11. Paris, Gallimard, 1928.

131

(*Sol*'un Soruşturması)

– *Sanata ne rol atfediyor, onu nereye koyuyorsunuz?*

a) plastik sanatlar açısından; b) toplum açısından?

a) Resim sanatı kavrayışım, öncelikle bir kaygıya, görünür karakterlere sahip, içlerinde kişileri, nesneleri, ağaçları, taşları, gökleri vb. tanıyabildiğimiz tablolar yapabilme kaygısına dayanıyor. Bu tablolar, bana göre bize şimdinin gizemini açmalı ve bizi böylece ruhun yaşamına katmalılar!

b) Makbul sanat eserleri lazım, bunlar bir içsel mecburiyeti karşılar. Ancak toplum açısından zorunlu değil bunlar.

Sanat "toplumsal" olur olmaz, sanatçının güzergâhını, sanatçıyı sanatındaki olanakların özgürlüğüne odaklanmaktan mahrum kılarak tayin eden dış koşullara –dilerseniz karmaşık koşullar deyin– boyun eğer.

– *"Figüratif Sanat" ve "Soyut Sanat" hakkında ne düşünüyorsunuz?*

– Herhangi bir özelliğiyle caka satan bir sanat eseri, önceden var olan aynı türden örneklerin miktarı göz önüne alındığında, mecburen, olsa olsa bunlara fazladan eklenen bir örnek ne kadar değerli olabilirse o kadar değerli olur.

– *Bütününde ele alındığında günümüzdeki sanat hakkında (ve dünyada ona duyulan ihtiyaç hakkında) ne düşünüyorsunuz?*

– Sanatı ve günümüz beklentilerine müstahak olan dünyayı düşünürken sıkılıyorum.

– *"Halkın bütününün" (ve aynı şekilde entelektüel elitin) bu güncel sanata verdiği tepkilerden yana ne düşünüyorsunuz?*

– Bu soruya, halkın bütününden ve elitinden yana bir bildiğim olmadığından, yanıt veremem.

- Çağdaş sanat bir çıkmaz yolda mı? (Fikrinizi gerekçelendiriniz.)

- Düşünce temelsiz bir şekilde sınırlandırılmazsa, kadim bir ruhani etkinliğe denk düşen sanat, çıkmaz yola giremez.

- Çağdaş sanatın gelişimini ve geleceğini nasıl görüyorsunuz?

Gelecek benim açımdan, şimdinin öngörülmez olduğu kadar öngörülmez, bilgim dâhilinde bana geleceği tahmin ettirtecek hiçbir araç elimde yok.

La Gauche, Brüksel, 26 Ekim 1957, s. 7, (W 551): *Les artistes belges devant l'art et la vie*, III.

Magritte'in yanıtından önce bir uyarı yer alır: "Somville'in, Dubrunfaut'nun ve Salkin'in yanıtlarının ardından, bu hafta, René Magritte'in sorularımıza verdiği yanıtları yayımlıyoruz. René Magritte, sanatlar alanında uluslararası düzeyde en tanınmış Belçikalı ressamlardan biridir."

KAYNAKÇA:

Manifestes et autres écrits, s. 170-172.

132

"Tuhaf Olanın Cazibesi..."

Tuhaf olanın cazibesi, mesela, ötelerdeki bir maviye bakarken hissedildiği kadar, gökyüzünde beliriverecek bir manzaraya bakarken de hissedilebilir. Baktığımız şeyin bizde uyandırdığı "belirli" bir duyguyu hissetme mecburiyetinden kuşku duymak olanaklıdır. Çok aşina olduğumuz bir şey zaman zaman tuhaf bir his eşliğinde izlenir, hem gizemli denen şeylere de bir aşinalık duyabiliriz. Her iki ihtimalde de bir tuhaflık duyuşu olsun olmasın, duygu, aşinalık duyduğumuz şey ve kendimiz bir araya gelmiş olur. Bu, ne duygularımızın "belirlenmelerini" ne de ressamın, bir tablonun hangi duyguyu uyandırdığına karar verebilmesini zerrece beraberinde getirmez. Bu hususta şuna dikkat çekmeli, "belirlenmiş" olan ya da belirlenmiş görülen her şey, tek başlarınayken, cazibelerini ve ilgi uyandırıcılıklarını yitirirler: Bir tabloyu, güya "belirlenmiş" olanın ne olduğunu öğrene öğrene sevmeyiz –o zaman tablo, sıkıcı ve önemsiz bir yorumlama uğruna çabucak "gözden kaybolurdu".

Bir tabloyu seyredişimiz boyunca hissettiğimiz duygu ne tablodan ne de kendimizden ayırt edilecek şeydir. Duygu, tablo ve kendimiz gizemde bir araya toplanmış hâlde oluruz.

Magritte'in Colinet'ye yazmış olduğu bir mektubu aracılığıyla temin edilmiş metin: *Scut'un bunları betimleye betimleye işleme zorunluluğu fikrinin çıldırtıcı coşkusu karşısında, bu erzats'ın [sic] artikülasyonuna az önce kolları sıvadım. Yarın cumartesi akşamı, bu konuda konuşacağız. Umarım midem kaldırır... İlginç rastlantı: 26'sında yazıyorum size ve taşınmam 26 Ocak'ta gerçekleşecek (öngörüler doğrultusunda).* (Magritte 26 Ocak 1958'de taşınır. Bu mektup şu hâlde 1957 sonu tarihlidir ki o tarihlerde, 23 Aralık'ta yaşamını yitirmiş olan Colinet, Forest'de Maubel Sokağı 26 numarada ikamet etmekteydi.) Önerilmiş metnin, sanki, o vakitten itibaren *Sanat Defterleri*

bünyesinde, Paris, 24 Ocak 1958 (W 606) sergisinin önsözünü yazmakla görevli Scutenaire'in muhtemel bir acziyetinin üstünü örtmek için olduğu görülüyor ki Scutenaire bu sergi için şu önsözü yazar: *Çalar saat.*

Colinet'deki yazılar arasından bir başka metin göze çarpmaktadır, ayrı da olsa mevcut metinle akrabalığı kuşkuya hiç mahal vermez:

Resim duyguları mecburen ifade etmek ya da fikirleri dillendirmek zorunda kalsa, ne biraz iyimserlik ne de iyimserliğin tersini dile getirirdim.

Resmin tesirindeki sözde ifade etme gücünden fazla şüphe duyamazdık. Resme ya da mesela ötelerdeki bir maviye bakarken hissettiğimiz şey, bizim, önümüzde beliren tarafından "belirlenmiş" olmamızı gerektirmez.

Bununla birlikte, resim -ötelerdeki mavi ve tüm şeyler gibi- Dünya'dan görüntüleri açık eder ve onlara baktığımız, resmettiğimiz, düşündüğümüz sırada, gizemimizin şu aşina olmadığımız duygusuna -aynı şekilde ara sıra gözlerimiz kapalıyken de duyabiliriz bunu- sahip olabiliriz.

Gizemin aşina olunmadık duygusu, tüm fikirlerimize ve iyi kötü tüm duygularımıza egemendir. Bu duygu, gizemin kah umutla kah umutsuzlukla örtüşen aşina olunduk duygusundan anında ayrılır.

Ayrıca bkz. *Bir Kısım Haz; René Magritte Görüntüyü Tam Yerine Oturtur; Doğa ve Gizem.*

133

RENÉ MAGRITTE GÖRÜNTÜYÜ TAM YERİNE OTURTUR

İşte şu sanıyorum ki herkes için yeni bir fikirdir: Zaman zaman sorarız: "Bu tablo neyi temsil ediyor?" Bu soru, bir entelektüelin "bilgi sahibi" olmadığını göstermesi korkusuyla sormaktan sakındığı "safça" ve "popüler" bir sorudur; bu soru görüntünün kesinkes alımlandığını belirtir ama *hissettiğimiz şeyin* yorumu kesin olmaz. Tabloya bakarken hissettiğimiz ya da sahiden düşündüğümüz şey, "Bu tablo neyi, *kimi* temsil ediyor?" şeklinde sorulmuş soruya tekabül eder. Tabloyu, ona bakan, ona bakanın duyguları ve fikirleri temsil eder. Fikirlerimiz ve duygularımız, olağanüstü olmuş olsalar bile, bir münasebetle bu fikirlerin ve duyguların belli belirsiz ifade edilişlerine olanak tanınmamışsa, bunlar resim sanatınca ifade ya da temsil edilemezlerdi: fikirler ve duygular, resmedilmiş bir görüntüden *itibaren* belirebilirler ve bu görüntüyle buluşabilirler. Resmedilmiş bir görüntü fikri ya da duyguyu temsil etmez ama fikirler ya da duygular resmedilmiş bir görüntüyü *temsil edebilirler.*

Propos de René Magritte recueillis par Maurice Rapin, T.P.S. kitapçığı, 14 Ocak 1958 (W 602). Çizim: *La Leçon de Politesse.*

Rapin şöyle belirtiyor (*Aporismes,* s. 22): Bu kitapçığın düzeltilmesi zahmetli oldu ve bunun başlığı sayısız araştırmaya yer verdi. Maurice Rapin önce "René Magritte tam yerine koymada devrim yaratıyor" demeyi düşünmüş ve bu konuda Magritte, 20 Aralık 1957'de [*82 Lettres*] şöyle yazmıştır: *René Magritte tam yerine koymada devrim yaratıyor???? (büyük soru işaretleri) "René Magritte soru işaretinde devrim yaratıyor" neden olmasın???????*[1] *Yakın zamanda kiraladığım ev (97, Mimosas Sokağı, Brüksel, III)*

de bir soru işareti... Kimi açılardan[2] *bir ev bu ama Souvestre'in okunur gibi olmayan bir kitabını anımsıyorum (Souvestre'in kardeşi, "Fantômas" yazarı*[3]*) adı şu: "Çatı Katında Bir Filozof*[4]*" hem ne isterdim sadece tek bir odam olsun ya da Sovestre'nin bahsettiği gibi tavan arasında oturayım.* Brünner, *a.g.e.*, Magritte'in 31 Mart ve 20 Haziran 1957 tarihli mektuplarından başlamak kaydıyla, "Maurice Rapin tarafından derlenmiş metnin, René Magritte bahislerinden ve metin kesitlerinden destek aldığını" belirtir.

15 Haziran 1957'den kısa zaman sonra Magritte Colinet'ye şöyle yazar: Güzel bir fikrim var (büyük bir fikir değil), şu safça soru hakkında: *"Bu tablo neyi temsil ediyor?" Fikrim, soruyu soranın bunun neyi temsil ettiğini görmüş ama kendine şunu sormuş olması:* Tabloyu temsil eden nedir, *ve bu yönde mesafe kat etmenin güçlüğü karşısında bu kimse, tablonun "temsil ettiği" şeyi bize gösterecek yönde ilerlemeyi daha kolay ve yerinde bulsun.*

Tabloyu temsil eden, fikirlerimiz ve duygularımızdır -özetle, tablo, ona bakan kişinin temsil ettiği şeydir...

Magritte Bosmans'a bir mektubunda bu konuya yine döner, 19 Şubat 1959: *Eğer bir tablodaki konu içi doldurulacak bir tür program olsaydı, bir tabloda "konu" hasreti çekmezdik, eğer resmedilmiş bir görüntü marifetiyle temsil edilenin konusu olsaydı bu konu; bu konuyu temsilimizin ilkesi olarak almayı ve kendimize o şekilde temsil etmeyi artık bırakırdık.*

Düşünceme göre özlediğimiz tablolar (onlara bakan ya da onları tasavvur eden bizler için) bir şey temsil etmezler, onları temsil etme işi bizdedir... Resmedilmeye ve bakılmaya değer tabloların temsil ettikleri bir şey yoktur ki kimi tablolarım huzurunda zaman zaman sorduğumuz safça soru da bundan kaynaklanır: Tablolarımın gösterdiklerini seçik bir şekilde görmekteyiz: Gece vakti bir ağaç silueti üstünde hilal şeklindeki ay.[5] *Ve bu "neyi temsil ediyor" diye soruyoruz.*

Ayrıca bkz. *Dünyanın Anlamı;* A. Souris'ye mektup, 5 Aralık 1963, *F. A.*, S. 67 ve *Gurur duyuyordu...*'da alıntılanmış olan Colinet'ye mektup, 1957.

M. Duchamp: "Ce sont les *regardeurs* qui font les tableaux", *Le Surréalisme même*, S. 2, 1957 İlkbaharı; *Duchamp du Signe*, 1975, s. 247.

KAYNAKÇA:

M. Rapin: *Aporismes*, s. 22.

NOTLAR:

1. *Le Bulletin de la T.P.S.*, 20 Ocak 1969, "aşina olduğumuz bir Magritte görüntüsü" sunuyor: "Hasır bir koltuğa ters oturmuş, bacak bacak üzerine atmış... sonra bağırıyor: 'Sevgili dostum, düşündüm de soru işaretinde devrim yapma vakti geldi!' Ve çok

geçmeden, işte zarfların üzerinde, kâğıtların uçlarında, tipografik karakterler kuranlara önerilmek üzere bir dizi yepyeni işaret." Her "yaratıcılığa" düşman olan Magritte, bununla birlikte Rapin'e şöyle yazıyor, 28 Kasım 1956: *Birbirlerinden böylesine farklı karakterlerin yine de tıpatıp aynı şeyi belirttiklerini düşünüyorum* [akabinde farklı tiplerde 5 büyük A harfi gelir].

2. O zamana değin Magritte apartman dairesinde oturmaktaydı.
3. Emile Souvestre (1806-1854), Pierre ile hiçbir akrabalık ilişkisi yoktur.
4. 1846'da yayımlanmış bu eserin alt başlığı aslında şu: *Mutlu Bir Adamın Günlüğü.*
5. *On Altı Eylül.*

   8 Ocak 1943 tarihinde Nougé, Maurice Blanchot'nun kitabından alınmış Paul Werrie'nin elinden çıkma bu raporu kesip günlüğüne yapıştırmıştır: *Aminadab*, *Nouveau Journal*'de iki gün evvelinde çıkmış rapor: "Gerçekçi hedefler gütmekten memnun olmayan tüm anlatılar, ağır ağır güncellenmesi hikâyenin çeperlerine bağlı olan, bir gizli anlam beklentisi içindedir. Anlam ayrıntıya, ikilik çıkarmadan tekabül ediyorsa –ama anlam bu ayrıntının büsbütün dışında kalarak da ifade edilebilir– bu bir alegori olur. Şayet, bunun tersi olacak şekilde anlam, sadece kurmaca kanalıyla kavranabiliyorsa ve anlamın ta kendisini anlamaya çalıştığımız anda kaybolup gidiyorsa, bu bir sembol olur. Bu son derece sade eski ayrımları anımsatması daima iyidir. Bir hikâyenin anlamı, o hikâyenin kendidir. Anlam gizemli gibidir, çünkü anlam, dillendirilmeye tahammülü olmayan ne varsa tam da onu dile getirmektedir" (Nougé, *Journal*, s. 114).

134

RENÉ MAGRITTE'İN GECESİNDE HER BİRİMİZ ÜSTÜNDE DALGALANAN GÖKYÜZÜ VAR

Sihir söylenmemeli, icra etmeli. Bu sihrin, bir yanda "sihirli" öbür yanda "sihirli olmayan" şeyler olması fikrinde yatan budalalığın önümüzde belirmesini sağlayan bir doğası olduğundan, bu sihir bizi çoktan beri ilgilendirmektedir. Teologlar kendi "Doğaüstü"lerini "Doğal" olandan ayırırlar ve bu karşıtlık durumunu toparlayabilmek için fazladan, karşılığında bir bedel gerektirmeyen bir gizemi daha araya sokmaya mecburdurlar. İnanan ve ibadet eden bir Katolik olsaydım *tek bir* doğaüstü dünyada yaşamakta olduğumdan kesinkes emin olmam gerekirdi. Aynı şekilde, tıpkı "irade"ye ("istiyorum"a inanmayı ya da "istiyorum" demeyi sevmem) inanmayı sevmediğim gibi "bilinçdışımda" ben bilmeden yürütülecek çalışmalara inanmayı da sevmem; "bilinçdışı" kaynaklı çeşitli açıklamalara nispetle, fikirlerimizin ve duygularımızın tümünün öngörülmez olduğunu savunan, sıkı sıkıya tutunduğum *kendi inancımı* tercih ederim: her an, bir öngörülmez belirişti r, her an, şimdinin mutlak gizemini dışa vurmaktadır.

Propos de René Magritte recueillis par Maurice Rapin, T.P.S. kitapçığı, 15 Ocak 1958 (W 602, sehven 22 Ocak yazar), illüstrasyon *On Altı Eylül*.

Rapin: *Aporismes*, s. 22, "Rapin'in eserleri ve bilhassa Magritte'in '*sihirli konular*' diye adlandırdığı 'sebep olunan göz yanılsamaları' üzerine Magritte'in müsveddelerinden hareketle metnin kaleme alınmış olduğunu" belirtiyor. Bkz. Mirabelle Dors: *Une bombe particulièrement propre, La Suite au prochain siècle,* Chaville, T.P.S., 1962, sayfaları numaralandırılmamış ve Brünner, *a.g.e.*, s. 31.

Magritte'in Rapin'e 12 Mayıs 1957 (önce şurada yayımlanmıştır: *La Suite au prochain siècle*, Chaville, T.P.S., 1962, sayfaları numaralandırılmamış) ve 26 Mayıs 1957 tarihli mektupları (önce tıpkıbasım biçimde T.P.S kitapçığında yayımlanmıştır: *Origine de "Fortune faite"*, Şubat 1974) buradaki kitapçığın özünü sağlamaktadır. Ayrıca bkz. *Tarihe Düşülmüş Sözler*, 20. not. Bilhassa 26 Mayıs mektubunda şunu okuruz (bkz. *82 Lettres*): *...laf aramızda, şu hâlde, bir hikâyenin, hem mistik hem en uç noktada faal bir yaşam sürebilen Azize Teresa'nın güya çarpıcı hikâyesinin (sanırım adı böyleydi?[1]) içinde yürüyor değilim. Şu hâlde, başarı, sürrealistler için anlamlı bir mevzuya döner dönmez, zorunlu bir fikrin, "Sürrealizm"in halen bir anlamı olduğu zorunlu fikrinin, içinde yürümeyi artık keseriz. Hem onlar bu mevzuya önem vermiyor da değillerdi, kendilerini ne türden ahbaplıklara adamayı sevdiklerini anımsamak yeterli.*[2]

KAYNAKÇA:

Maurice Rapin: *Aporismes*, s. 22.

NOTLAR:

1. Bkz. Çocuk İsa'nın Azize Teresa'sı: *Histoire d'une âme*, Lisieux, Charmel, ve Pierre Mabille: *Thérèse de Lisieux*, Paris, Corti, 1937; Paris, Sagittaire, 1975, Radovan Ivsic'ten bir önsöz ile.
2. Ayrıca bkz. *Goossens Söyleşisi*, 17. Not.

135

DOĞA VE GİZEM

"Gizemli" diye nitelendirilmeleri münasip görülen şeylerin uyandırdığı, aşina olduğumuz bir gizem hissi vardır. Öte yandan, en yüksek gizem hissini "doğal karşılanmaları" münasip görülen, aşina olunan şeyler (öbürleri bir yana, düşüncemiz böyledir) uyandırır. "Alışılmış" bir dünyada, tesadüf eseri şeyler yaşayınca "harikulade" bir dünyanın kendini dışa vurmakta olduğu fikri, yeniden elden geçirilmesi gereken bir fikirdir. Tesadüflerle kendini tasdik eden pekâlâ "alışılmış" dünyadır: Tesadüfler, alışılmış dünyayı daha net tanımamızı sağlar. Başka bir dünyanın ilave varoluşuna hayret etmek yerine, tesadüflerin bizi şaşırttığı *yegâne dünyamızı* gözden kaçırmamalı.

Propos de René Magritte recueillis par Maurice Rapin, T.P.S. kitapçığı, 22 Ocak 1958 (W 602), illüstrasyon *Fortune faite.*

Bkz. Arthur Cravan: "Gizemi karanlıkta değil ışıkta keşfetmek, daha takdir edilesi şey", *PFF, Maintenant* içinde, Paris, Losfeld, 1957, s. 93.

KAYNAKÇA:

M. Rapin: *Aporismes*, s. 22-23.

136

(asla inkâr etmeyiniz)

André Breton'un türlü göz korkutma manevralarına yanıt mahiyetindeki açık mektuptur.

André Breton Bey,

Görevlendirdiğiniz iki kişinin René Magritte'in sergisini açılışta ziyaret ettikleri haberini yakın zamanda René Magritte'in kendisinden aldım. René Magritte en hayranlık duyduğum kimsedir ve köstek olmaya çalışan münasebetsiz bir zihniyetin, Magritte'in Paris'teki konaklamasının içine etmesini hiç istemem. Kendisinin adamakıllı içini rahatlatmak ve durumu aydınlatmak üzere "Beyaz Kitap" tarzındaki şu birkaç notu yayımlama niyetindeyim.

1. Yayımlarım "Popüler Sürrealist Eğilim" imzası altında gerçekleşmiştir ki bu ne bir grubun eğilimi ne de bir harekettir. Bu, düşünceye tayin edilmiş bir güzergâhtır. Bu eğilim, safi bir düşünce "organı" olan bir varlığı bağlamaktadır. *Basılmış bir şeyin* üzerinde René Magritte ile benim adlarımız yazıyorsa bunun anlamı, René Magritte ile benim bu itibarla bir şeye baş koyduğumuzdur, şayet basılanın altında sadece benim imzam varsa, bu metinde bir şeye baş koyan *sadece* ben olmuşumdur. Feodal oldukları su götürmeyen görüşlerinizin, bu algılanabilir ayrımı size fark ettirememelerinden üzüntü duymaktayım.

2. Bir hareketin oluşumunda etkin bir şekilde yer aldınız: "Sürrealist" denebilecek ne varsa hepsinin mutlak suretle olumsuzu olan bu hareket, taşist harekettir. Tez elden bir dürüstlükle, sizi "taşist" diye nitelendirmesi icap ederdi ki ben de hemen öyle yapacağım; hâlbuki siz hem taşist hem sürrealist olmak istiyorsunuz, iki yalaktan da kana kana içebileceğinizi mi sanıyorsunuz? Ben sanmıyorum!

3. Açıktan ya da aracılar marifetiyle idaresinde bulunduğunuz dergilerde Paul Eluard, Desnos, Crevel hakkında hakaretler, Yves Tanguy ve René Magritte hakkında safi çamur atmadan ibaret küfürler bastırıyorsunuz, oysa ben bu kimselerin

eserlerini seviyorum, René Magritte'e karşı şu dünyada olup olabilecek en kusursuz hayranlığı duymaktayım. İsyan hâlindeyim ki bu normal! Heyhat, daha neler var neler! İsmen sizin yönettiğiniz, şu hâlde sorumlusu olduğunuz bir kitapçıkta, M. Robert Lebel, Marcel Duchamp hakkında benim anladığım modern sanat (Kübizm, Dadaizm, Sürrealizm) üzerine diyor ki: "Bu büyük oranda burjuvazinin gayrı daha az karşı çıktığı şeyin sonucudur. Bu şey, burjuvazinin seçkin evlatlarının eğilimidir. Bu seçkin evlatları, burjuvazinin sanat alanındaki delegelerine döneceklerdir, sanki sanat kolonileştirilecek yeni bir toprakmış gibi. Hem bu evlatları... burjuvaziye bu yeni tekeli, onun evvelden sahip olduğu endüstri, ticaret, finans, edebiyat ve eğitim üzerindeki tekellerine ilaveten kazandıracaklardır." Bu fetih sayesinde burjuvazinin egemenliğini, en yaman iç karşıtlıklarından birini, kural tanımaz sanatçıları bertaraf ederek neredeyse mükemmelen tamamlayacağını hep söylüyor M. Robert Lebel (*Le Surréalisme même!*, S. 3, s. 27). İlk sürrealist eserlerini doğa bilimleri sınavına hazırlanırken vermiş bir işçi oğlu, belimi bükecek denli zahmetli bir profesyonel etkinliğin bana sağladığı azıcık keyifle, bu gayretin peşini bugün bile bırakmamış biri olarak yine isyan ediyorum ve çalışmanızı alçakça buluyorum: Benim yerimde kim olsa öyle bulmazdı ki?

4. Işığınızın söndüğünü ve fikir birliği ettiğiniz o rezil entelektüel mevzilerin aşına aşına bir hâl olduğunu kabullenme vaktiniz geldi çattı Breton Efendi. Göz korkutan manevralarınızın hanidir ateşi altındaydık ve 1953 Ekim'inde bana, René Magritte'i inkâr etmemi ve "taşist olmamı emretmeniz", bugün de René Magritte'e verdiğiniz, bir an evvel beni inkâr etmesi "emrinin" yanında daha az düşmanca kalır. Korkarım ki –safi nezaketen diyorum– kendinizi böylesi yöntemlerle küçük düşürme inadınızla çizdiğiniz oto portreniz pek gururlandırıcı değil.

Aslında başkalarına "emirler" verebilmemiz, zihin mecrasında, tasavvur edilir şey midir? Siz kendinizi hangi dünyada zannediyorsunuz şu hâlde? Bu davranışlara, kelimenin etimolojik anlamıyla, hangi "diktatörlükte" kalkışma iddiasındasınız? René Magritte'in "emir" alacak hâli yok, benim "emir" alacak hâlim yok, kimsenin "emir" alacak hâli yok!

T.P.S. kitapçığı, 24 Ocak 1958, Maurice Rapin imzalı.

Breton'un "gönderdikleri" şu hâlde Magritte'in *Cahiers d'art* sergisinin açılışı esnasında (24 Ocak 1958 (W 606)) T.P.S.'nin etkinliklerine katılmasını hararetle kötülemiş olmalılar. Brünner'e göre (*a.g.e.*, s. 33) *Asla İnkâr Etmeyiniz*'i Rapin ve Magritte el birliğiyle yazmış olmalılar. Magritte, Rapin'in istediği kısma karşı çıktığından altını imzalamamıştır: "Korkarım ki, safi nezaketen söylüyorum, vb.!"

7 Şubat, Magritte Rapin'e şöyle yazıyor: *Bu açık mektup öylesine iyi yazılmış ki içinde yer alan bazı "hiçbir anlama gelmeyen" sözcükler bende üzüntü uyandırıyor. Bence şu sözcükleri atmayı dilerseniz bu mektup mükemmel olurdu: alçakça, küçük düşürme,*

vb. Doğrusu söz konusu mükemmellik değil, kesinlik (mesela küçük düşürücü olduğu besbelli olan bir şeyin "kesinkes" böyle olabilmesi için bu duyguyu vermek amacıyla küçük düşürme lafını telaffuz etmek zorunda kalınmamalıdır) ve belki de tesirdir? Hakaretler işitmek elbette bazen eğlendiricidir ya da bazen bunun ölçüsü kaçmıştır... Magritte'in katkısı belki sadece bu araya karışmasından ibarettir? Bu sebepten metni tırnak içinde veriyoruz.

NOT:

1. Bkz. René Passeron: *Encyclopédie du surréalisme*, Paris, Somogy, 1975, s. 192: 1962'de [Magritte] yüce gönüllülükle der ki: "Breton, daima bir dostumdur."

137

(GEORGES D'AMPHOUX Söyleşisi)

- 1926'da diğer tüm resim üsluplarını ve sanat anlayışlarını terk ederek ondan sonra sadece "Sürrealist" denen kompozisyonları resmetmeye sizi iten sebepler nelerdi?

- Nedeni sorunuzda ima ettiniz gibi geliyor bana. Araştırmam, sadık kaldığım bir resim sanatı anlayışına yol açtı... Ayrıca, "kompozisyon" kelimesi "dekompoze olabilecek" (çözülebilecek) bir şeyi çağrıştırıyor. Şimdi, resimlerimin analiz edilmek üzere "çözülebileceğinden" şüpheliyim... Resimlerim, insanların onları "analiz etme" ihtiyacı hissetmediği sürece işe yarardır; insanların onlara sadece ilgi göstermeleri yeterlidir. İnsanlar sadece kendilerini üşüten şeyleri analiz ederler: Akıl yürütüp analiz ettiğiniz bir aşk olsa olsa aşkın karikatürüdür.

- Resminiz söz konusu olduğunda "Sürrealist" ifadesinin kullanılmasına karşı bazen belli bir isteksizliğiniz olduğu için, resimlerinizin nasıl nitelendirilmesini istersiniz? Ayrıca, artık ortadan kalkmış olsa bile "ekol" denen bir sanat ve düşünsel eğilimi, bir grubu tanımlamak için herkesin üzerinde uzlaştığı sözcüğü kullanmak eleştirmen, halk ve sanat tarihçisi için daha kolay değil mi?

- Elbette, bir ekole ya da sözde ekole atıfta bulunmak için bir "etiket" kullanmak daha kolay... Ancak, resmettiğim şeye bir ad takılmasını istemiyorum. Umarım eleştirmen ya da tarihçi, resimlerimin ortaya çıkardığı öngörülemeyen olasılıkları yazılı olarak aydınlatacaktır.

- Neden 1931'de Paris'ten ayrıldınız ve oradaki Sürrealist grupla eski bağlarınızı kopardınız?

- Paris'i "yakın mesafeden" yorucu bulan eşim ve ben, "uzun mesafeli" bir bakış açısını tercih ettik... Sürrealistlerle olan ilişkilerim, Belçika'ya dönmemden etkilenmedi: Neticede hiçbir şey değişmedi.

- Bayan Magritte'in Georgette isimli portresinde neden mavi gökyüzünde yüzen bir kâğıt parçasının üzerine "Vague" (Belirsiz) diye yazdınız?

– Benim resmimde "açıklanması gereken" bir gizem yok: Bu portrede yazılı olan "Vague" kelimesi, izah edilemez bir gizemi açığa çıkarıyor.

– Neden bu kadar gerçekçi bir portreyi altı nesneyle çevrelediniz: bir güvercin, bir defne dalı, yanan bir mum, bir eldiven, üzerinde "Vague" (Belirsiz) yazan bir kâğıt parçası ve bir anahtar? Bu nesneler eşinizin aktivitelerini, duygularını, zevklerini mi simgeliyor? Yoksa çağımızdaki evliliği mi özetliyor? Yahut siz ne düşünüyorsunuz?

– Yüze eşlik eden nesneler, yüzün kendisinden daha sembolik değil. Resimlerim, temsil ettikleri nesneler sembolik veya başka herhangi bir yoruma direniyorsa şayet, benim gözümde etkilidir.

– Bu portreden bahsetmişken, on sekizinci yüzyıl Brugeslü ressam Garemyn'in bir portresiyle paylaştığı benzerliğe, en azından bana göründüğü kadarıyla dikkat çekmek istiyorum. Garemyn keşiş Peder Rapsaet'in hoş bir portresini yapmış ve onu küçük dinî kompozisyonlarla çevrelemişti. Bu resim Bruges müzesinde duruyor. Aynı şekilde siz de bir rahip, piskopos, bankacı, yazar, yönetmen, hatta bir restoran sahibi veya bir şekerlemecinin portresini yapıp bu portreyi, modelinizin kendi yaşamını, ilgi alanlarını, faaliyetlerini ifade ettiğini düşündüğünüz nesnelerle çevrelemek ister miydiniz? Bilindik insanların bu kapsamlı çağrışımlarından büyük zevk alacağınızı düşünüyorum... Bu tür bir "kapsamlı portre" sizin düşüncenize, sanatınıza uyuyor mu, yoksa ters mi düşüyor?

– Anladığım kadarıyla resim sanatı, alışılmış yorumlara direnmeleri için nesneleri temsil ediyor. Dolayısıyla bu sanatın, bahsettiğiniz "kapsamlı portrelere" götüren bir anlayışla hiçbir ilgisi yok; çünkü bu "kapsamlı portrelerde" bir modelle ilgili en fazla bilgiyi bir araya getirirsiniz: Bu portreler "belge" olabilir ama sadece bende olmayan bir merakı tatmin ederler. Ben filanca kişinin filanca iş yaptığını, siyah saçlı ya da sarışın olduğunu vb. bilmekle ilgilenmiyorum.

– Bir sözünüz var, diyorsunuz ki: "Resim yapmadan önce onun sonuçları için endişelenmemiz gerekseydi, başka birçok şey için de endişelenmemiz gerekirdi; o zaman da resim yapamazdık." Eğer sizi doğru anlıyorsam, son yıllarda "adanmış sanat" diye adlandırılan ve fikir ve politik ilkelerin çatışmasına adanmış olan bu sanatın aslında sanatla bir alakasının olmadığını düşünüyorsunuz ki bu konuda size katılıyorum.

– Elimden geldiğince, beni yalnızca gizeme "adayan" resimler yapmaya çalışıyorum. Şimdi, sanat hakkındaki politik fikirler ve "yaygın" düşünceler, tam tersine, onları takip eden kişiye belli bir yöne "adandığı" ve kendisi için belirlenen kurallar ve ilkelere bağlı kalırsa mutlaka amaçladığı hedefe ulaşacağı hissini verir... Bu tür kurallar, benim resmini yapmaktan hoşlandığım imgeleri bulmama yardımcı olmaz.

– Dostlarınızdan biri olan Paul Nougé, Histoire de ne pas rire adlı bir derlemede size bir mektup yazıyor ve "gizli şeyin duygusundan neşet etmesi gereken o zihinsel

heyecanı" uyandırmaktan bahsediyor. Zihnin bu heyecanını uyandırmak istediğiniz için mi izleyiciye bir bilmece gibi görünen resimler yapıyorsunuz?

– Paul Nougé'nin gayet yerli yerinde ifade ettiği gibi, bir imgeyi resmedilmeye değer bulmak için "gizli şeyin duygusundan neşet etmesi gereken o zihinsel heyecana" ihtiyacımız var. Resimde yapmak istediğim tek şey, bana görünen ve resmedilmesi gerektiğini düşündüğüm imgeyi aslına uygun olarak temsil etmektir.

– Geçmişin geleneklerinin savunucuları tarafından tuhaf, bambaşka, hatta çılgınca diye nitelendirilen resimleriniz, kompozisyonlarınız, imgeleriniz aracılığıyla, genel olarak dünyaya değilse bile en azından belli sayıda insana ve duyarlılığa yeni duygular, yeni düşünceler, muhtemelen yeni alışkanlıklar, tabiri caizse yeni ruhsal formlar, düşünsel eğilimler ve hatta muhtemelen bir ahlâk anlayışı, bir etik aktardığınızı düşünüyor musunuz?

– Dünyaya herhangi bir şey katmaktan ziyade dünyayı "keşfediyorum" hissine kapılıyorum desem daha doğru olur. Hem dünyaya eklenecek şeyi ben nerede bulacağım ki?

– Şeyleri görmenin ve insanlar arasındaki ilişkileri kavramanın bu yeni yolunu öne sürmenin olası sonuçlarını düşündünüz mü?

– Bunu düşünmedim, düşünmek zorunda da değilim, çünkü sadece kendimden gelen bir şeyi öne sürmedim. Evrenin güçleri var, benim değil.

– Hoş olmayan ama muhtemelen güncel bir örnek vermek gerekirse; edebi ve ahlaki alanda, André Gide tarafından ortaya atılan "sebepsiz suç" kavramının gençlerin zihinleri üzerinde bir etkisi olduğunu ve kuşkusuz doğrudan Gide'e ait olmayan düşünceleri ve zengin bir burjuva olarak onun zihniyetine uymayan ama bazı "gençleri" ıslah mahkemesine çıkarabilecek eylemleri önce tasarlayıp sonra eyleme dönüştürmeye teşvik ettiğini düşünüyor musunuz?

– Belki André Gide mahkemelerdeki davalıların çoğalmasına yardımcı olmuştur, ancak bu davalılar pek okuryazar olmadığı için bundan şüpheliyim. Doğrusu bir yazarın dünya düzenini değiştirmek konusunda herhangi birinden daha fazla gücü yoktur.

– Sürrealist diye adlandıramayacağımız ama evrenin tutarsızlığına ve absürtlüğüne uygun bir tablo otomatikman bu saçmalığı bazılarının kafasında pekiştirmez mi? Öte yandan, örneğin, düzenli ve mantıklı bir "Fransız bahçesi" tasavvuru bu saçmalık kavramına karşı çıkar, böylece "Fransız bahçesi"nin ilkelerini özümseyecek gençlerin zihinlerinde düzen ve istikrara yol açabilir.

– Dünyanın veya evrenin tutarsız ve saçma olduğunu kabul etmiyorum. Saçma ve tutarsız olan, aklın mantığı denen şeyin kendinin uygun gördüğü şekilde dünyanın mantığını etkileyebileceği inancıdır. Bana öyle geliyor ki bir resim ne saçma ne de tutarsızsa ve dünyanın sahip olduğu gibi gizemin mantığına sahipse etkilidir.

– Bir seçim yapacak olursak: Sanat ya hayattan neşet eder ya da saf fantezidir. Siz hangisini seçerdiniz?

– Seçim diye bir şey söz konusu değil burada; hayatsız sanat olmaz.

– Son olarak, eserlerinizin asıl amacı kafa karıştırmak mı? Her şeyden önce iyi niyetle eserlerinize bakan bir izleyiciyi rahatsız etmeye mi çalışıyorsunuz?

– Aslına bakarsanız, resimlerimin görüntüsüne genellikle bir tuhaflık duygusu eşlik ediyor. Bu gerçek, peşinden koştuğum bir hedef değil; hayal edebileceğim herhangi bir "hedef" bana gülünç gelir.

KAYNAKÇA:

Georges d'Amphoux, *Conversation avec un surréaliste: Les idées de Magritte*, *Les Cahiers d'art*, Brüksel, 1 Şubat 1958, s. 712-14. Aslında bu "konuşma" yazılı bir soru cevap alışverişinden oluşmuştur.

138

BAŞ ARDINDA BİR DİĞER BAŞ

"Sanat"tan anladığımız anlaşılmaya değer bir dil ise sanatın "insanlar arasında ilave bölünmelere neden olması" konusuna kayıtsız kalamayız. "Hemfikir" olmadığımızı bilmek kolay ama iş, hemfikir olmanın sahiden hüküm sürüp sürmediğini ve sevimli bir yanlış anlamaya dayanıp dayanmadığını bilmeye geldiğinde, işte o başka mevzu! Örneğin Valery'nin Mallarmé'ye duyduğu hayranlık bana şüpheli görünüyor: Mühendis bir şairin doğası, hem mütevazı hem kibirli bir şairinkinden başka olur. Elbette yetersiz bu örnek! Bu pekâlâ fazlasıyla psikologların alanına girerdi. "Yegâne dünyamız", bunların aralarında iletişim kurmaları arzu edilmeksizin, azımsanamayacak sayıda ayrı ayrı dünyalar barındırır. Bazı zihinlerle hiçbir işe kol sıvanmaz, kesin olduğuna hükmettiğimiz bir düşünce, bu zihinler tarafından "acayipliğin", "sıvışıp kaçmanın" doruğu diye görülür..., vb. Yaptığımız şeyin ne seviyorlarsa onu seven bazı kimseler açısından bir değeri olur, sevilmesi münasip olanı seven ötekiler, bu kimseler arasından sayılamazlar.

Bu metin 24 Şubat 1958 tarihlidir ve Rapin, *82 Mektup*'un yayımlanacağı ana değin geçen, *Yöntemler*'in henüz yayımlanmamış olduğu esnada, bu metni yayımlamaya girişir. Magritte'in tıpkıbasım hâlde bir düzeltmesinden yana bilgi verir ki Magritte başka yerde başlığın, tablosundaki başlıkla değişmesini arzu etmektedir: *Hazır Buket*, kitapçıkta resimlenmiş halde olacaktır. 7 Mart 1958'de Magritte Rapin'e şöyle yazar: *"Sonsuzluğun Azıcık Kazanımı[1]" ise insanlar arasında bölünme olarak sanat sorununu çözmektedir. Saygın bir yazıdır bu (ve kendiliğinden gelişip gelişmediğini bilmek ona fazladan bir şey eklemez)...* Ayrıca bkz. Rapin'e 7 Şubat 1958 tarihli mektup.

NOT:

1. "Müsveddeyi sürrealist çevrelerde dolaşıma çıkaran ve sanatı insanlar arasındaki ilave bölünmenin bir faktörü olarak gören Rapin'in metni. Magritte bu metni eklentilerle zenginleştirme isteğini dışa vurmuş ve bu eklentiler arka arkaya yazımlar gerektirecek kadar çoğalmıştır..." (M. Rapin'in notu)

139

YÖNTEMLER

Önemsiz olmayan bir şey bulunması gerektiğinde ortaya konulan, resim yapmak ya da yazmak için kullanılan "yöntemler", tüm sorunları bir çırpıda hallediverir. Söz konusu olan tekniklerdir burada. Teknik kelimesinin kendisi bir Gordion düğümünü "hallediverme" tarzını belirtir; çünkü TEKNİK, bilinçli ya da bilinçsiz düşünce, bunlar, düşüncenin bizatihi kendisi olarak görülen "düşünme tarzlarıdır." Bizi bir çırpıda ilgilendiren, yazılı ya da resmedilmiş olan bir dildir ki bu dil bizi kendisine karşı kayıtsız bırakmaz ve söz konusu olan onun bilinçli mi yoksa bilinçsiz mi, kendiliğinden mi yoksa üzerine kafa yorulmuş şey mi olup olmadığını bilmek değildir. Bu tezatların bir ANLAM ifade ettikleri plan arzu edilirse bilimsel olabilir ama böyle olsa o planda ben soluk alamazdım.

Bazı şeyler vardır, bunlar ne bir ihsanın ne de bu ihsanı haiz "adamakıllı düşünülmüş" şeylerin elinden çıkmadırlar, kendiliğinden olur bunlar. Tesadüfe bağlı gelişmez, bu tesadüf, tam da tesadüfe inandığımız anda cereyan ediverir pekâlâ.

Propos de René Magritte recueillis par Maurice Rapin, T.P.S. kitapçığı, 13 Mart 1958, illüstrasyon: *La Nuit de Pise.*

Aporismes, s. 23'te, Rapin bu metnin 7 Mart 1958 tarihli olduğunu ve şu yayımlanmamış cümleyi içerdiğini belirtiyor: *Boileau'nun İzinde ya da Sürrealizm Manifestosu, umudun gülünç ve kolay tatmin edilir şey olduğuna tanık olmak demektir.*

KAYNAKÇA:

Rapin: *Aporismes*, s. 23. 1 Ocak 1968'deki ve 14 Nisan 1971'deki kitapçıklarda yeniden yayımlanmış haliyle bulunmaktadır.

140

"Düşünce ve Dil..."

Düşünce ve dilden yana sınırsız keşiflere açık bir yola baş koyduğumu hayal ediyorum, benim açımdan düşünce ve dil kendi işlevlerine (sosyologların varsaydığı işlevlere) indirgenemez. Bu *keşifler,* bir şeyi ya da bir kişiyi aşmak için değildir, çünkü söz konusu olan "daha iyisini ve fazlasını yapma" değil, "BAŞKA ŞEYİ başka yerde!" yapmadır. Böylece "Hayır", aşıyor ya da karşı çıkıyor diye bir *değere* sahip olmaz. "Peyzaj çevresinde bir şey görmüyorum" ya da "Gizlenmiş kadını görmüyorum" dediğim ve resmettiğim sırada, (çevresel tona ilişkin ya da bağıntılı olan) bir *olumsuzlamanın* mevzubahis olduğuna inanamam. Mesela "Fantômas, Juve *değildir*" demek de çevresel tona ilişkin, berikinden daha çok bir *olumsuzlama* değildir. Benim açımdan ciddiyet, sadece gizemimizi "ciddiyetle" düşünürken *sahicidir*, yani, gizemi açıklamayı düşünme ya da gizemi aşa aşa gizemin hakkından gelme yeterliliğine olanak olmadığında.

Bulletin de la Tendance Populaire Surréaliste, 1968 Ocak ayının ikinci yarısı.

Bu metin Magritte'in Rapin'e 14 Nisan 1958 tarihli mektubundan çıkmadır: *Bana göre, toplumsal meşgaleler, ne bilimsel disiplinlerin birinden ne de bunların zaman zaman sahip olabilecekleri "güzellikten" yana bir çıkar gütmeyen düşünceye toptan aykırı bir zihinsel alışkanlık içermez. Bu güzellik, bilimin saygınlığınca temin edilen sağlam gelirli, karnı tok bir kimse misali olduğu yere kurulmuş hâldedir.*

Meşhur kimselerin[2] *ölümleri üzerine olan fikrinizdeki güzellik bir biyoloğu gülümsetirdi mesela. Zihinsel alışkanlıkları itibarıyla bu adam, bu güzelliğin zihnimizi yakıp kavurduğu dünyadan ayrıdır. Seviyorum bu güzelliği, gücü ve cazibesi olmasa, ne zorla kabul ettirdiği başka bir şeye ne de kendini korumada kullanabileceği şeye sahip. Epey ihtimal dışı bir "bilimsel keşif", ona üzerine oturabileceği bilimsel bir zemin kazandırmak üzere çıkagelse, bu güzellik, benim açımdan önemsiz olurdu.*

Bu itibarla, dile ve düşünceye dair söylediğinizin tersini demek gerekirdi. Dil ve düşünce, benim açımdan, toplumsal dönüşümlerin peşinden giderek toplumsal yapıyı tartışmaya açan işlevlerine (bir sosyoloğun varsaydığı) tam anlamıyla indirgenemezler.

Dil ve düşünce bu işleve, bir sosyoloğun ya da dil ile düşüncenin putlarına zarar gelmesin diye sakınan bir filozofun nazarında sahip olur. Ben ne onlar gibi düşünme zorunluluğu duyuyorum ne de böyle düşünmeyi zerrece arzuluyorum!...

Mesela "Fantômas Juve değildir" demek, çevresel tona ilişkin ilaveten bir olumsuzlama içermez.

Bu lafları sizin yaptığınız gibi analiz etmek, dilin bir bilimsel eleştirisine "hak verir". Analizin, tersine bu türden bir eleştiriyi yasaklamasını arzu etmekteyim.

II. Not. Resmimdeki sui generis ile hemfikirim ama Yuvarlaklık ve Bodurluk gözüme başarılı[3] *görünmüyor. Açıklık tıpkı basitlik gibi "yuvarlak"tır, onun gücü -tabiri mazur görün- "bodurca" olur, bu terimler sanki isimlendirilmesi kesin olmayana bir pitoreskik, bir "neredeyselik" ilave ediyorlarmış ve sanki onun hakkında daha fazla bir şey söylememek lazımmış gibi geliyor bana.*

Bununla bağlantılı olarak, Ciddiyet sorunu (Picasso hakkında) bir monografinin başlığına yakışırdı. Benim açımdan ciddiyet, ciddi kimselerin (bilim adamları, askerler, vb.) ciddiyetiyle aynısı değildir.[4] *Ciddiyet, sahicidir, vb.* (*Aporismes*, s. 25, S. 30 ve 31, Rapin yine bu mektubun yeniden elden geçirilmiş bir versiyonunu verir.)

NOTLAR:

1. Bkz. *Mertens Söyleşisi*, 3. Not.
2. 28 Mart 1958 Magritte Rapin'e şöyle yazıyor: *Mektubunuzda bir fikir var ki anında çarpıyor:* SAHİDEN ÖLENLER SADECE MEŞHUR KİMSELERDİR! SIRADAN KİMSELER MEŞHUR OLMA SIRASI KENDİLERİNE GELENE DEĞİN ÇOK DEFA YAŞARLAR! (Bkz. Paul Valéry, *Tel Quel*, I, s. 219: "Büyük adamlar, bir kez adam, bir kez büyük olarak iki kere ölürler.")
3. Rapin'in yazma niyetinde olduğu, Magritte üzerine bir monografide kullanılan terimler. Magritte'in bilimsel tarzda ilerlemeye kayıtsızlığı ikisi arasındaki soğukluğun başlıca nedenlerinden biri olmuştur kuşkusuz.
4. Tabir belki Patafizik Okulundan çıkmadır. 1959 Haziran'ı başında Magritte, Bosmans'a şöyle yazar: *Sözcüklerin her türlü anlamları olur; "ciddi" sözcüğü böyle mesela. Bilim adamları, tüccarlar, strateji uzmanları, vb. misali kimseler "ciddi" kimselerdir. Bir Fransız biyolog (Rostand) bilim adamı ciddiyetiyle şöyle diyor: Çocukluğu geride bıraktıktan sonra, ciddiye alınası hiçbir şey bulunmadığını bilmek lazımdı. Ciddi bir ironiyi küçük görmeyen bu üstünlük, "ciddi" kimselerin ciddiyetlerinin karakterine pekâlâ sahip, aynı zamanda "her şeye el atmak" isteyen uzmanların budalalıklarının güzel bir örneğidir. "Ciddiyet" kelimesi üzerinde şairler, bu kelimeye sahiden ciddi bir anlam yükleyerek hak iddia edebilir: Şiir, bilimden, stratejiden, finanstan ya da ciddi denen başka bir şeyden daha ciddi bir "iş"tir.*

   Şair, şiirsel olmayanı ciddiyetle yargılayabilir. Bilim adamı, "savaşçı", "imparatorluk kurucusu" [Boris Vian'a muhtemel gönderme, *Les Bâtisseurs d'empire* eseri 13 Mart 1959'da çıkmıştı], *şiir üzerinde ciddiyetle hüküm veremezlerdi...* Ayrıca bkz. *Bots Söyeşisi*'nde alıntılanmış olan Ağustos 1959 tarihli Bosmans'a mektup.

141

"Max Ernst'in Ressamlığı..."

Max Ernst'in ressamlığı akıl ile bunamaya haricen var olan dünyayı canlandırır. Bize öğretecek şeyi yoktur ama bizi tam anlamıyla hedefler ve bu yüzden bizi şaşırtabilir ve büyüleyebilir.

Max Ernst, mutlu ya da mutsuz[1] olması için "büyük görmesi" –ya da küçük görmesi– gereken geleneksel sanatçıya elbette benzemez. Geleneksel resimde her türden ilginin yer bulduğu ispatlanmış şeydir: tarihsellik, belgesellik, politika, vb.

Max Ernst, ustalığıyla teknisyenlerin ehil değerlendirmelerine çağrıda bulunan ve bir fikrin taklit edilişinin uygulanmasına dayanan tablolara sahip olsa da, yine de Ernst'in tablolarına sahiden tekabül eden tek bir ilgisi vardır: doğanın hayretten ve hayranlıktan müteşekkil oluşuna duyduğu ilgi. Max Ernst'in tablolarının "iyi resmedilmiş" olduklarına dair müstesna duygu, "iyi resmetme" tanımlarından birine yönelik saygıdeğer bir dışa vurumun huzurunda bulunuyor olduğumuzdan çok, bu tabloların efsunu altında kaldığımız anlamına gelir.

Max Ernst'te öyle bir "gerçeklik" vardır ki harikulade* olana duyduğumuz güven eğer uykuya dalmışsa, bunu uyandırmayı becerir. Hem harikulade olana beslediğimiz güven, bu güvenin içinde belirdiği mevcut yaşamdan ayrıştırılamazdı.

Magritte'in Patrick Waldberg'e mektubu: Waldberg: *Max Ernst*, Paris, Pauvert, 1958, s. 266 ve 268 (W 603). Waldberg "yakın tarihte" almış olduğu bir mektuptan bahseder gibi bahseder bundan ve basımının tamamlanması 5 Aralık'ı bulmuştur.

28 Mart 1959'da Magritte Bosmans'a şöyle yazar: *Anlatınızda Ostende'deki "fantastik[2]" sanat sergisini ziyaret ettiğinizden bahsetmeyi unutmuşsunuz, bana öyle geliyor ki bana, Ernst'e ve şu lüzumsuz Dali'ye gelene kadar önce "CHIRICO"yu akılda tutmak lazım. Kendisi, resme resimden başka bir şey söylettirmeyi düşünen ilk ressamdır.*

"Taraf tutmuyorum", tabii mümkünse taraf tutmamak? Akabinde, Ernst, zaman zaman harikulade olana duyduğumuz güveni, eğer bu güven uykudaysa onu uyandıran bir gerçekliğe sahip derdim. Sonra Dali'nin lüzumsuz olduğuna dikkat çekerek devam ederdim: Şu yanan zürafa[3] *mesela, aptalca bir karikatür, akıllıca olmayan bir bahis artırımı, -resmetmiş olduğum, alev almış bir kâğıt parçasını ve alev almış bir anahtarı gösteren, ki akabinde, tek bir şeyi, bir "trompeti" alevler içinde göstererek belirttiğim görüntünün- neredeyse kolaycı ve fuzuli bir bahis artırımı. Dali, Papanın ziyaretine gitmemizin ve dinî-tarihsel resme bir değer vermemizin şu sefil dünyanın iyi tarafı olduğunu hâlihazırda bir süredir başka yerde ispatlamakta değil mi? Hiç de mecbur olunmadığı hâlde, bu "görünme" biçimini meşrulaştıran dinî duygulara sahip olmak her yerde ve her zaman ziyadesiyle bol bulunan yüzeyselliğin pekâlâ alametidir.*

8 Nisan 1964'te Magritte, Bosmans'a yazar: *Chirico'yu televizyonda gördüm. Sorular soran gazeteciye aslında zekice yanıtlar verdi. (Tablolarındaki Yunan dekorlarını açıklarken "uçmadığını" göstermeyi istedi sanıyorum...) Chirico'nun bazı kahkahalarının bunamışlıktan izler taşıyıp taşımadıklarını sordum hemen kendime. Durum ne olursa olsun "görüşmeyi" yapan gazeteci Chirico'nun hafife alması gereken türden sorular soruyordu.* Ayrıca bkz. Magritte'in James Thrall Soby'ye 20 Mayıs 1965 tarihli mektubu, Magritte Sergisi Kataloğu, New York, Museum of Modern Art, 1965, s. 8.

KAYNAKÇA:

* simgesine kadarki kısmın yeniden yayınlandığı yer: *Hommage à Max Ernst* (Hans Arp, Alain Bosquet, Joe Bousquet, Paul Eluard, *René Magritte*, Henri Micheaux, Benjamin Péret ve Patrick Waldberg tarafından), Köln, Der Spiegel Galerisi, 1960, sayfa numaralandırılmamış, 150 nüsha. Paul Pörtner tarafından yapılmış Almanca bir tercümede, Magritte metni Fransızca olarak göze çarpar. Galerinin bu sergiyi sahte bir anıyla ya da P. Waldberg'in tamamlanmamış bir projesiyle bağlantılı görüp reddettiğini not edelim. Yine de kâğıt üzerinde Fransızca metni *Der Spiegel*'deki (?) antetli kağıttan temin ettim.

Waldberg, *René Magritte: Imagination et mystère* eserinde son cümleyi alıntılayacaktır, *XX. Siècle*, Paris, S. 22, Noel 1963, s. 11.

NOTLAR:

1. Max Ernst'in *Mikroplar*'ına muhtemel gönderme: Max Ernst: *Sept Microbes vus à travers un tempérament*, Paris, Cercle des Arts, 1953.
2. Kursaal d'Ostende, 5 Temmuz-31 Ağustos 1953 (W 430)?
3. Bkz. Torczyner'e mektup, 24 Ocak 1959, tıpkıbasım hâlde: Torczyner, s. 67.

142

"İşte Hakikat..."

Bu, özü gizem olan hakikattir ve bu Pascal'daki hakikatin kendisine bir emsal olduğu, göreli hakikat değildir: "Burada hakikat olan, şurada hakikat olmaz.[1]"

Hakikat (hiçbir filozofun asla tam olarak tanımlayamadıkları hakikat) bilinmez. Hakikatin yüzünü görmeyiz biz. Magritte'in resmettiği kişinin yüzünü de görmemekteyiz; o da hakikat gibidir.

O kişi, hakikat olan birisidir; onda basit ve saf (tıpkı birinin hakikaten öyle olmasını bekleyeceği gibi basit ve saftır), iki öge bir arada bulunmaktadır, daha açık söylemek gerekirse, bir somun ekmek ve bir bardak su.

Hakikat elinden yetkilendirilmiş kişinin gamsız bir hâli olur. O sanki, kötülük güçlerinin üzerine salınma gösterisinin, bu gösterinin şahsi bütünlüğünü kıran bir gücü yokmuş izlenimini uyandırır. Bu kimsenin sapasağlam duruşu ile ögelerin düzensizlikleri, hiddetleri arasındaki kontrast, Milton'ın düşündüğü Hakikatin üzerine salınmış doktriner fırtınaların arasındaki kontrastla aynı kontrasttır.

L'Ami intime'in renkli kopyasının kenarlarında kalan metin, Chicago'daki Container Corporation of America tarafından yayımlanmış olan *Posters* dizisi, S. 116, 1958 sonu: *Great Ideas of Western Man.* O dönemde bu posterin kopyası basılmıştı, *Time, Newsweek, The New Yorker*; (W 704) ve dahası 6 Ekim 1963 tarihli NY Times, Time & Life Building'deki sergisi ve aynı şekilde C.C.A'nın katalogları vesilesiyle.

Fransızca aslı bulunamamıştır, hatta muhtemelen muhafaza da edilmemiştir.

Magritte burada Milton'ın bir düşüncesini yorumlamaktadır: "Doktrinin bütün rüzgârları, hakikati sahaya sürmek için dünyayla oynamaya salıverildiklerinde, hakikatin gücünden şüphe etmemizin... övünülecek yanı yoktu. Bırakın da hakikat ve yalan boğuşsun; Kim hakikati bir kez bilip de onu serbest ve açık bir karşılaşmada daha beter hâle sokmaz ki?" (*Areopagitica*, 1644)

C.C.A yayımladığı *posters*'lerin oluşma koşullarını şöyle anlatıyor: Sanatçı, seçili beyanat açısından en uygun kişi diye addedildikten sonra komisyonuna karşı yerine getirmesi gereken şart basittir: Sanat çalışması bir bakımdan fikre bağlı olmalıdır. *Hangi* bakımdan... bu sanatçının kararına bırakılmıştır. Bkz. Paepcke, *Modern Art in Advertising*, Chicago, Art Institute, 1946: "Sanatçı açısından toplumda dekoratör değil hayati bir katılımcı olma işlevini üstlenmek kolayca kotarılır, bol kazançlı ve hoş şey olsa gerektir."

11 Mayıs 1959'da Magritte Bosmans'a yazıyor: *Askeri mevzuyu, bu mevzunun taşımadığı bir öneme olabildiğince ve hatta bunun da azına indirgemede kullandığınız araçlara katkımı sunmak amacıyla ekte size "Time" (U.S.A)'den bir sayfa yolluyorum. Yandaki yorum i'lerin noktalarını koymak için yazıldı: yani, Container C.'nin idarecilerinin sahip olduğundan daha az güvenceyle yüzleşilecek şeydir hakikat. Bu hariç tutulursa bu yorumlamanın hiçbir varlık sebebi de olmaz: Görüntü, sadece, bu görüntünün sırtına aşırı yük bindirmemesi daha yerinde olan, az çok makul tüm diğer anlamlardan ayrı olduğunda bir "Anlam"a sahip olabilir aslında.*

Bu konu özelinde dikkat çekelim ki bir görüntü (bu görüntünün güzel bir görüntü tasavvur etme arzusundan başka bir arzuyla tasavvur edilmemesinden sonra) bir metinle başarılı bir şekilde bir araya gelebilir. Milton'ın metnini "resimlemek" için bu görüntüyü (ekteki) verdiğim ve "Tütsülenmiş Camlar"ı[2] size önerdiğim sırada olan da budur. "Resimleme" kelimesini atmak lazım. Görüntüler ve sözler arasındaki başarılı buluşmayı meydana getiren, var olan bir metinle, evvelden var olan görüntüler arasından seçilmiş bir görüntünün "bir araya gelmesidir."

19 Mayıs 1959, Magritte Bosmans'a *L'Ami intime* dâhilinde, *arka fonda sadece "gökyüzü" olduğunu ve bir "şartlar" fırtınası olmadığını* belirtir.

Yine Bosmans'a 19 Temmuz 1961'de Pierre Demarne'ın[3] kitabı hakkında yazıyor: ... *Alt başlığın pek başarılı olmuş gibi hissetmiyorum: "Fiziksel Şiirin Resimleyicisi", kendisinden dehşete kapılması gereken mecaz anlama başvurarak ses getiriyor. Fiziksel olan bir şeyin, bir bilimin, bir mesleğin "resimleyicisi" münasip terimin, bu terime muadil olan kelimenin isabetli olduğu kadar isabetli olmadığı kabulüyle dile getirilen bir şeydir. Bir resimleyici (somut anlamıyla) zaman zaman eğlendiren kimsedir ama çalışmaları resimlediği çalışmaya boşu boşuna eklenir. Dahası, fiziksel ile şiirsel olanın bağdaştırılması, bu bağdaştırmanın aşırı basitleştirici olması itibarıyla fizikçilere hak verirdi. Fizikçiler açısından şiir, bunların bildiği ya da bilebileceği kanunlara uymak zorundadır... resimlemelerin az bir kazanç sağladıklarını da... eklerdim. Resimleme fikri yerine, görüntülerin bir metne eşlik etmelerini arzulama fikri bana daha yeğlenir görünüyor. Bu görüntüler, metince "yönetilmemişler", ondan "esinlenmemişlerdir" ama onunla başarılı şekilde buluşabilen görüntülerdir bunlar. Resimleme "şöhret kazandırmak" demek olduğunda, bu sefer resimlemenin başka bir anlamı da kabul edilir olmuştur. Acaba Demarne beni bu anlamda mı "Resimleyicisi" diye adlandırıyor?*

24 Şubat 1956'da Rapin'e *Güneşli Yer*'in bir türevinin taslağını yolladığı sırada: *Bu görüntü, bana öyle geliyor ki "Oturan Kadın"* [Apollinaire]*'in bir cildiyle başarılı şekilde bir araya gelebilecektir. Resimlemek değil, bir araya gelmek... Lautremont tesadüfen*

demiyor: falanca şeyin makinesini oluşturan bütünün meydana gelmesi, vb.[4] *değil, bir makineyle buluşma, vb.*

Aynı şekilde, sevdiğimiz şeye ihanet etmeden, bir dikiş makinesinin bir araya gelmesi de diyebilirdi, vb. "Resimleme", basit ya da karmaşık mekanizması sökülebilen falanca şey üzerinde uygulanmış bir çalışmayı ima eder. Bir metinle bir görüntünün bir araya gelmeleri ya da buluşmaları öngörülmemiş şeydir.

20 Eylül 1966'da Volker Kahmen'e: *Maldoror Şarkılarını "resimleme" ile alakalı sayısız kaygıyla yüzleşemeyeceğim artık. (Yerine başka şey bulamadığım için "resimleme" kelimesini kullanıyorum, görüntülerin bir metinle buluşmaları demek daha münasip olurdu.)*

1 Temmuz 1946'da Puel'e: ... *Benim tarafımdan resimlenmiş Maldoror henüz çıkmadı.*[5] *Yayınevi, neredeyse her yerden gelen talepleri alsa daha çok omuz silkerdi... Biliyorsunuz, ben, "Eseri" bunca zaman sonra görsem de artık pek keyif almayacağım, ona ilgimi yitireli çok oluyor.*

Ocak 1972'deki bir T.P.S. kitapçığı Magritte'in Rapin'e 17 Ocak 1958 tarihli mektubunu tıpkıbasım hâlde sunar: "*L'Ami intime*"in ve "*Légende dorée*"nin yaratılışları.

Bkz. 18 Haziran 1963'ten 11 Eylül 1965'e kadar olan mektuplar, Torczyner, s. 223.

NOTLAR:

1. "Sınırını bir nehrin belirlediği, keyif verici adalet! Hakikat Pirenelerden aşağı, hata Pirenelerden ötede", *Düşünceler,* V, 294.
2. André Bosmans'dan, "*Gecenin Kaidesi*" için kitap cephesi; Verviers, temps mêlés, 1959, (W 621).
3. Pierre Demarne: *René Magritte,* Tilleur, *Rhétorique,* S. 3, Eylül 1961 (W 758). Şu hâlde alt başlık kaybolmuştur...
4. Bununla birlikte Pierre-Jean Capretz, *Quelques sources de Lautréamont,* tez, Paris, 1950, s. 172, der ki: "... bu çeşitli konuların şu acayip örtüşmeleri, onların bir gazetenin reklam ekinde boy göstermeleriyle neticelenmiş gibi görünüyor..."
5. Brüksel, La Boétie, 1948 (W 295). Bkz. *La Destination,* 215. mektuba not, s. 241.

   René Char'ın Magritte'e 17 Mayıs 1957'de yazdığı yayımlanmamış bir mektup, on beş küsur şiirden oluşan bir derleme için Magritte'in elinden çıkma bir resimleme projesi olduğunu gözler önüne seriyor. Zaten 23 Ağustos 1947'de Magritte Scutenaire'lere şöyle yazıyordu: ... *Char için bir çizim yapma perspektifi beni mertçe değil, hazırlıksız yakaladı. Olabilecek en iyi şekilde durumu anlatın lütfen. Boğazıma kadar yapmam gerekenlerin içine battım, ya üstesinden gelmem ya da ölmem gerekecek.*

143

(7 Mart 1959 Tarihli Mektup)

İki tür başlık olur:

1. "Ölmek ya da ölmemek[1]", mesela, kitap olmadan bir şey "söyler" bu.

2. "Gezintiler[2]" önemsiz bir şey söylüyor değildir. Bir şey "söyleyen" kitabı düşündürür.

2. türden bir başlık olan "Özgür Alan[3]" epey açık sözlüdür, daha fazlası değil: bu başlığın bir şeyleri işaret etmesi ya da anımsatması için şiirleri okumak lazım. Tek başınalarken, "Özgür Alan", "Gezintiler" önemsizdir, bir şey söylemezler.

Ben birinci tür başlıkları tercih ediyorum ama şöyle bir düşünüyorum da tablolarımın başlıkları neredeyse her zaman ikinci türden olmuş: Fırtına, Sanat ve Muhabbet, Hafıza, vb. (Cahil Peri birinci türden başlıkların âleminden)

Ama kesinkes örtüşmeleri şartıyla bu ikinci tür başlıklar tabloları adlandırırken "konuşur" hâle gelirler. Bunlardaki anlamın tablolar sayesinde bir gücü ve bir cazibesi olur, hem tablolar iyi isimlendirilmiş olduklarından daha bir isabetlilik kazanırlar.

Bir kitap açısından ikinci tür başlıklar, "belirmelerinin" ötesinde bir amaç gütmeyen verili isimler olmakla sınırlı görünüyorlar bana. "Gezintiler" kitaba onu adlandırmaktan başka bir şey eklemiyor.

"Bininci Kafes" birinci türden başlıklardandır ama isabetli gözükmüyor bana. Belki de kesin olarak bulduğum başlık maalesef sadece ikinci türdendir: Uğur Getiren. Bu başlığın sınır fikrini içermesi dikkatimi çekti; uğur, alışılmış sınırlardan "daha fazlası". Bu tablo uğur getiriyor. Taşlar, dağlarda açan edelweiss çiçeği, vb. uğur getiren şeylerdir.

Ama bu görüntünün dile davet ettiği şeyi daha isabetli söyleyen birinci türden bir başlık düşünseydiniz, memnun olurdum.

(Akabinde, 11 Mart)

Bu isimlendirilmesi zor tablonun başlığı nihayet bulundu, Cam Anahtar diye isimlendirilirken sanki itirazları körüklemiyor gibi.

André Bosmans ve Scutenaire'e eş zamanlı olarak yollanmış (ufak farklar içeren) mektup (ve ekler). 1959'un 26 Şubat'ından Mart ortalarına kadar Magritte'in Bosmans'a yolladığı bir dizi mektup bu tablonun ne güçlükle isimlendirildiğini onaylamaktadır. Sırasıyla şu başlıklar elden geçmiş ve atılmıştır: 88. sayfa (Scutenaire), *Bir Camın Telleri*, *Opera*, *Kutsal Aile*, *Noel* (yine Scutenaire), *Metronom*, *Gerçek Olduğu Söylenen Dünya* ya da *Görünmez Dünya* (R. Magritte) *Uyanıklık Hali*, *Anahtar Taşı*, *Sonsuz Zincir*, *Şen Bilim*, *Hint Sandığı*, *Konuya Giriş*, *Asaletin Sıfatları*, *Güzel Zihinler*... (sonuncusu muhtemelen Rapin tarafından önerilmiş)

Yine tabloların başlığı hakkında Magritte, 13 Haziran 1960'ta Marcel Lecomte'a şöyle yazar: *Geçici olarak "Koca Vitray" diye adlandırılan bu tabloya senin bir başlık bulacağına inanmak hoşuma gidiyor, hem belki iki kadın elbisesinin, kadınların bunları giyebilmeleri*[4] *muhtemel bedenlerinden daha görünür şekilde sergilendiği tabloya da isim bulursun. Başlıklar hakkında şunu söyleyeyim, başlıkların tablolarla tam isabetle birleşen görüntüler olma zorunluluklarına dikkat edilmeli: Aslında başlıklar hiç tatmin edici değil. Her tabloya konulabilecek başlıklar hiç de daha münasip gelmiyor, mesela, "Görüntünün Kendisi", "Benzerlik" ve makul, aşırı makul olan öbürleri...*

NOTLAR:

1. Eluard, Paris, Gallimard, 1924, Thérèse d'Avila'dan alınmıştır.
2. Mallarmé, Paris, Charpentier, 1897.
3. Edith Thomas, 1945'te *Özgür Alan* (?) adında bir romanı Gallimard'dan yayımlamıştır.
4. *Arzunun Boynuzları. Koca Vitray* ise kah *Bir Azizin Anıları* kah *Temsil* olarak yeniden ele alınmış *olabilir.*

144

"Fantastik Sanat..."

Eğer bu tasavvur, öncelikli olarak endişe uyandırması mevzubahis bir sanat kavrayışı ise, fantastik ve sihirli denen sanatın fantastik ve sihirli olduğu tasavvur edilmektedir.

Resim sanatı kavrayışımı böyle isimlendirmek, onu istismar etmek demek olurdu. Resim sanatı kavrayışım, düşündüğüm şey ile olan alakası bakımından, olsa olsa ikinci sırayı alır: Bu kavrayışım, içinde yaşadığımız, aşina olduğumuz dünyanın gizeminin bende zorunlu olarak uyandırdığı duyguya denk düşer ki bu dünyanın resmi, bu resim fantastik olsun olmasın, herhangi bir başka ayrıntıyla aynı düzeyde, en fazla bir ayrıntı olabilir.

Fantasmagie, özel sayı, *De Tafelronde*, Anvers, 5. yıl, S. 3-4, 1959, s. 59 (W 638). Magritte "sihirli sanat" üzerine bir soruşturmaya yanıt verir.

KAYNAKÇA:

Katalog *Alt. Att. II* (W 986).

145

"Tıpkı Öbür Diller Gibi..."

Resim dili, tıpkı öbür dillerdeki anımsatmalar misali, gizemi "hükmen" değilse de "fiilen" anımsatmaktadır.

"İsabetlilikle ve düşüncenin yaşaması için zorunlu olan cazibe eşliğinde, sadece gizemi -olabildiğince- anımsatan tablolar yapayım diye açarım gözümü. Öyle görünüyor ki gizemin cazip ve isabetli anımsanması, aşina olduğumuz şeylerin görüntülerine dayanmaktadır. Bu şeyler öyle bir toplanmış ya da dönüşüme uğramışlardır ki bu anımsama mevzubahis şeylerin bizdeki safça ya da bilgiç fikirlerle sürdürdükleri uyumlarını kesintiye uğratır."

Bu görüntülerle tanışırken gerçek olduğu söylenen dünyada eksik olan isabetliliği ve cazibeyi tanırız. İsabetlilik ve cazibe, işte o dünyada önümüzde belirir.

Tıpkıbasım hâlde Magritte Sergisi Kataloğunda, Ixelles, Halk Müzesi, 19 Nisan 1959 (W 656).

Ayrıca bkz. *Psikanaliz...*

29 Şubat 1959'da Magritte Alphonse Waelhens'e yazıyor: *Gelecek bir sergi için kendime eziyet ede ede yazdığım ekteki metni okuyabilir misiniz? Yazdığımı düşünmekte hatalı olduğumu sanmıyorum ama söylenmiş olanın ifade edilişine dair kimi gözlemlerinizi bana iletebilirsiniz sanıyorum?...*

KAYNAKÇA:

Katalog *Alt. att. II.*

" arasında kalan bölüm Robert Goffin'in *Surréaliste René Magritte* (*Jardin des Arts*, Paris, S. 143, Ekim 1966, s. 30) başlıklı çalışmasını resimleyen *Seyahat Anısı* olduğu izlenimini verir.

146

(JEAN STÉVO Söyleşisi II)

– Sevgili Magritte, şu sıralar Ixelles müzesinde resimlerinizden oluşan bir sergi ziyarete açık durumda. Bu bir retrospektif sergi sanırım?

– Aslında bu müzede 1926 yılı ile günümüz arasında yapılmış yaklaşık yüz resmim sergileniyor.

– Bir resmi yaptıktan bir süre sonra ona baktığınızda ne düşünüyorsunuz?

– Sanki onun yaratıcısı ben değilmişim gibi beni şaşırtabilecek kadar kötü resim yapmadığımı düşünüyorum.

– Eserlerinizin böylesine önemli bir sergisini gördüğünüzde babacan bir duyguya kapılıyor musunuz?

– Evet, elbette ama çocuklarının neden bu kadar güzel ya da bu kadar çirkin olduğunu gerçekten bilmeyen bir aile babasının utancıyla.

– Ressam olarak siz resimlerinize bakarken utanıyorsanız, serginizi ziyaret edenlerin aklının karışmasını da anlayabilirsiniz... Hele ki fazla zorlanmadan beğenebileceklerine inandıkları resimlere yönelik estetik tercihleri varsa.

– Bu sadece anlaşılabilir olmakla kalmıyor, aynı zamanda bana öyle geliyor ki, bazı şeyler bize tanıdık veya utanç verici geliyorsa, bu, onlar hakkında sahip olduğumuz fikirler dolayısıyla oluyor. Doğrusu ben, insanlara tanıdık gözükmeyen ve ister naif ister ilmi olsun fikirlere uymayan türden resimler yapmaya özen gösteriyorum.

– Fikirleri resminle ifade etmekten, vebadan kaçar gibi kaçtığınız söyleniyor, bu doğru mu?

– Elimden geldiğince kaçınıyorum bundan. Kelimelerin fikirleri yeterince iyi ifade ettiğini düşünüyorum, bazen çok güzel fikirleri ama çoğu zaman da sıkıcı olanları. Resmin onlara eklemlenmesine gerek yok. Gördüğüm kadarıyla resim, fikirleri,

hatta parlak olanları bile ifade etmek zorunda değil. Ressamın dehası varsa, bu deha kendini fikirlerde değil, imgelerde gösterir.

– *Ama resimlerinizin isimleri fikir uyandırmıyor mu?*

– Muhtemelen uyandırıyor, yanlış anlaşılan bir kelime bile onu söyleyen adam için bir anlam taşıdığı fikrini uyandırabilir. Ancak kişinin anladığı kelimeler her zaman mutlaka bir fikir uyandırmaz. Bir resmin ismi, kelimelerden oluşan bir imgedir. O, fikirleri öğrenme ihtiyacını tatmin etmek istemeden, resmedilmiş bir imgeyle birleşir. Resim ve onun ismi, anlamı bilinmeyen imgelerden hoşlanan zihni zenginleştirir ve aydınlatır.

– *Anlamı bilinmeyen imgeleri zihnin neden sevdiğini sormak istiyorum size.*

– Bilmecelerin ve bulmacaların zihne çekici geldiği gün gibi aşikâr. Oyun gizli olanı bulmaktır. Ancak oyun, anlamı bilinmeyen imgeleri etkilemez. Ben zihnin bilinmeyenden, yani bilginin sınırları içinde olmayandan hoşlandığına inanıyorum, çünkü bizzat zihnin kendisinin anlamı bilinmiyor.

– *Sevgili René Magritte, sorularıma nazikçe yanıt verdiğiniz için teşekkür ederim. Umarım serginiz hak ettiği ilgiyi görür.*

KAYNAKÇA:

Ixelles Müzesinde düzenlenen Magritte sergisi vesilesiyle Jean Stévo tarafından yapılan bir röportajın yayınlanmamış metni, 19 Nisan 1959.

147

ANDIRMA

Gündelik dilde sözü geçen andırmanın demek istediği "başka bir şey gibi olmaktır."

Başka bir şey gibi olmak, benzerlik üzerinden tanınır.

İki su damlasının benzerlikleri,[1] mesela, gündelik dilde andırma olarak adlandırılır: "İki su damlası gibi birbirlerini andırıyorlar" deriz.

Ama aynı zamanda "dünyada birbirlerinin tıpatıp aynısı iki su damlası yoktur" da deriz. Hem, aslında su damlaları ayrıdır, her birinin kendi kimliği vardır.

Gündelik dilde geçen andırma, şu hâlde, iki kimliğin birbirlerine benzer olmaları nispetinde, az ya da çok andırandır.

Hâlbuki andırma, iki terim, mesela iki su damlası arasındaki bir bağıntı değildir.

Andırmak, bir edimdir ve safi düşünceye ait olan bir edimdir bu.

Andırmak, kendinle birlikte ele alınan şeye dönüşmek demektir.

Bir tek düşünce, kendisiyle birlikte ele aldığı şeye dönebilir. Bu şeyin adı, bilgidir. Bilgiye dönme, düşüncenin özsel edimidir.

Düşüncenin doğuşu, bir bilgiyi, kendisiyle birlikte ele alarak, yani bir dolaysız bilmeye dönerek kendini meydana getiren düşüncedir.

Andırma, bir dolaysız bilmeye, bu dolaysız bilmeyi değiştirmeksizin dönen düşüncedir.

Farklı farklı –tutarlı ya da tutarsız– düşünme biçimlerimiz dolaysız bilmemizi ara vermeksizin değiştirirler.

Bir düşünme biçiminin boyunduruğundaki düşünme, dünyanın sakin ya da fırtınalı veçhelerini kendi edilgenliğinde yansıtan bir gölle aynı şeydir.

Kendiliğinden geliştiği sırada düşünme, andırmadır.

Andırma, ne iyi ne kötü bir iradeyle neticelenen ve bir düşünme biçimi tarafından belirlenmemiş düşünmenin özsel edimidir.

Düşünme, andırmayı anlaması için kendiliğinden gelişmeli, yani dolaysız bilmeye dönmüş olmalıdır.

*

Gündelik dilde resim sanatı "bir andırma sanatı" diye adlandırılır. Gündelik dil resmedilmiş bir görüntüden, onun andıran olduğunu söyleyerek bahseder.

Daha açık görmek için andırmayla benzerliği ayırmak yerinde olur.

Bir yanda, safi düşünmeye ait andırma; öbür yanda, sadece görünür dünyanın veçheleriyle mümkün benzerlikleri olan resmedilmiş bir görüntü vardır.

Benzerliklerin ve farkların, yalnızca düşünmedeki mümkün edimler, bilhassa gözden geçirme, karşılaştırma, ayırma ve değerlendirme edimleri marifetiyle açığa vurulduklarına dikkat çekmek de yine yerinde olur.

Resim sanatı renkleri bir yüzeyde öyle bir yaymaya dayanır ki bu renklerdeki veçhe, görünür dünyanın uzaysallığında toplanmış figürlerle çakışır.

Görünür dünyanın tasviriyle neticelenen bu çakışmaya "resmedilmiş bir görüntü" denir.

Resim-görüntü, görünür dünyanın veçheleriyle bir benzerliği haiz olduğu nispette, birebir bir tasvir olur.

Resim-görüntüye hâkim düzen, görünür dünyanın figürlerini bir araya toplayan bilginin düzeni olacaktır.

Resim-görüntü ya bir yandan görünür dünyanın bir düşünme biçimi eliyle değiştirilmiş tasviri olur ya da öbür yandan bu resimdeki görüntü, görünür dünyanın kendiliğinden anlaşılan bir tasviridir.

Hiçbir durumda, görüntü canlandırılanla karıştırılacak şey değildir: Bir reçelli ekmek diliminin resim-görüntüsü, kuşkusuz ne sahici bir ekmek dilimi ne de eğreti, sahte bir ekmek dilimidir.

Bunun tersi olacak şekilde, bir yemek odasındaki şömineye kazandırılmış sahte veçhe, şömineyi mermerin veçhesini taklide soyunan bir resimle kaplayınca resim-görüntü içeriyor olmaz.

"Yaşayan bir tablo" da, yani yaşayan kişilerden ya da mankenlerden oluşmuş eğreti, sahte bir tablo da berikinden fazla resim-görüntü içermez. Dünyayı, ona bir resim-görüntüyü taklit ettirtmek üzere el altında bulundurmak, dünyaya sahiden eften püften, daha ziyade değerden düşmüş bir rol yüklemektir.

Son kertede resim-görüntü, renkleri bir yüzeyde yaymayla, bunun üzerine boca etmeyle, hatta fırlatmayla kısıtlı, bir parodi ressamlık sanatı içermez. Böylesi bir

meşguliyet neticede, sahiden mevzubahis olanın yalnız gönül rızası ya da falanca mecburiyet olduğu, öbür sözde ressamlık sanatlarına benzerdi.

Resim-görüntü sadece, bir yüzeyde yayılmış renklerin veçheleri, görünür dünyayla benzerlikleri olan bir görüntüyle çakıştığında var olur.

Resmedilmiş görüntünün taşıdığı kendine has benzerlik, baştan savma resmedilmiş görüntülerde zayıf olur. Görüntünün tarzı, bu görüntüye dair bilgimizi istila edecek denli çarpıcı olduğunda, bu benzerlik neredeyse algılanmaz.

Benzerliğe gelirsek "göz yanılsaması" denen resmedilmiş görüntüde -kayda değer bir fark olmaksızın- bu benzerlik olsa olsa bir düşünme biçimi hizmetine koşulmuş bir ressamlık biliminden kaynaklanıyor olabilir.

Aslında canlandırılmış figürlerin bir araya gelme düzenleri rastlantısal ya da akledilmiş bir düzendir, bir düşünce biçimince belirlenmiştir bu düzen. Mesela insan bedeni ve bir at, aşina olunan bir düzende bir araya gelsin: at binen bir süvari. Aykırı ya da aşinalık uyandırma yolundaki bir düzende ise at adam, ya da tüm fantezilere olanak tanıyan parodik bir düzende bir araya gelirse mayo giymiş bir at adam.

Göz yanılsaması olduğu söylenen resim, yoksul bir düşünme biçiminin hizmetindeyken bu yerici adı pekâlâ hak eder.

Ama bir görüntüye en yüksek benzerliği kazandırmada zaruri olan bu resim bilimi, aynı zamanda andırmaya tabi olan resim sanatı açısından da zaruridir.

Ama andırma iyi ya da kötü bir iradeye bağlı değildir.

Şimdi, esinin, düşüncenin andırmanın ta kendisi olmasındaki zorunlu hadise olduğunu demek gerekli.

Gündelik dil, safi benzerliği andırma diye adlandırmaktadır.

Aynı şekilde, bu dil, esini, yalnızca bir düşünme biçiminin harikulade veçhesi olarak adlandırır. Burada söz konusu olan aşina olunduk biçimde anlaşılan bir esindir.

Örneğin; düzeni düşünce biçimlerinden biri tarafından belirlenmiş bir soruna Arşimet'in anında gelen yanıtı. Kusursuz yanıt, bir sorunun gereklerine uymalı ve özel bir düzene tabi olmalıdır. Bu aşina olunan esin kavrayışı, bizi esinlendirmesi gerekenin ne olduğunu ya da hiç değilse esinlenilmesi gereken şeyin ne olduğunu bildiğimizi sanmaya imkân verir.

Bir resim yarışmasında, alelade bir yerin -olağan ya da olağanüstü bir yer- yarışmacıları esinlendirmesi gerektiğine işte böyle karar verilir.

Bu esin kimi şartlara bağlıdır: gündelik dilde anlaşıldığı anlamıyla olan esinden yana, işinin ehli jüriyi heyecanlandırmak ve ikna etmek.

Hâlbuki esin sadece mevcudiyetinin zorunlu şartı yerine geldiğinde belirir.

Aşina olunan düşünce, bir düşünme biçimine boyun eğmiş hâldeki düşüncedir.

Esinlenme, aşina olunmadık bir hadisedir, düşünmenin bizatihi kendisinin andırma olması için kesinlikle zorunludur.

Andırma bir kendiliğinden düşünmedir. Bu kendiliğinden düşünme, bu düşünmenin bir araya topladığı terimlerin isabetliliği ve zenginliği ile bezeli oluşup öyle belirir. Bu düşüncenin bu terimleri bir araya topladığı düzen, bir kendiliğinden düzendir. Hem bu düşünce, bu kendiliğinden düzeni değiştirmekten pekâlâ sakınır.

Andırma, tamamen, görünür dünyanın veçhelerine özel bir bilgiden oluşur. Andırma, bir görünür tasvir marifetiyle görünür olmaya yatkındır. Yani andırma, bu andırmanın bir kesin görüntüsü üzerinden görünür olmaya yatkındır.

Andırmaya tabi olan resim sanatı renkleri bir yüzeyde öyle bir yaymaya dayanır ki bu yayılmış renklerin veçheleri, dünyanın andırmada içerilen veçheleriyle çakışır ve andırmanın düzeni dâhilinde bir araya toplanır.

Resmedilmesi gereken, düşünmenin bizatihi andırma olma hadisesi olan esinlenme tarafından verilidir.

"Nasıl resmedilir" sorusu, andırmanın kesin bir tasvirini yapmaya olanak tanıyan bir ressamlık bilimine, yani andırmanın bir resim-görüntüsüne dayanmaktadır.

Bir kesin tasvir, ne bir fantezinin ne de kaba ya da incelikli bir lirizmin elinden cefa çeker. Az çok dikkat çekici bir tarz, bundan olsa olsa zenginliğini ve isabetliliğini eksiltirdi.

Bir andırma görüntüsünün başlığında yer alan gündelik dildeki kelimeler, andırmayı adlandırmaya kolları sıvadıkları sırada aşinalık uyandırmayı keserler. Aynı şekilde aşinalık uyandıran şeyler, andırma düzeninde bir araya toplandıklarında artık bu aşinalığı uyandırmayı kesmişlerdir.

Magritte tarafından Picard Akademisinde verilen 11 Aralık 1959 tarihli konferans.

Bunun çetelesini J.V.P baş harfleriyle Jean Vanparys tutar: *Journal des tribunaux,* Brüksel, 20 Aralık: "...akademisyenlerden biri tarafından 'sanatının' yaratılışı üzerine sorgulanmış, çığlık çığlığa sanatçı olmadığını, bu adlandırmayı reddettiğini, düşünen ve düşüncesini tıpkı başkalarının müzikle, sözle, vb. iletmeleri gibi resim kanalıyla ileten bir kimse olduğunu haykırır" (bkz. *Jan Walravens: Magritte ile Buluşma).*

Ayrıca bkz. bu ana metnin sonraki versiyonları ve *Resim Sanatı.*

2 Aralık 1959'da Magritte Bosmans'a şöyle yazar: *Andırmayı bahis konusu eden bir metin kaleme almaya çalışıyorum.*

Aynı kimseye 11'inde der ki: *Bu akşam "Picard Akademisi"ndeki bir toplantıda konuşacağıma söz verdim. Maruz kalmak zorunda olduğum bu tecrübe kuşkusuz içler*

acısı olacak: Konuşmacı kötü ve dinleyiciler sözün erbapları! Önemli değil, andırmayı düşünmeme yaradı bu, hem bir düşünme biçimini değil, bizatihi andırmanın kendisini tanımlamış olduğumu sanıyorum?

Sonunda, 15'inde: *Küçük konferans, yorucu şeylerden biri yerine geçti. Akıllıca sorulara olabildiğince iyi yanıt verdim sanıyorum. Öbür sorulara gelirsek, her zamanki gibi donup kaldım. Özellikle şeylerin "açıklanma" çalışmalarından sonra (ressamın biri, tablolar yapıp sonra bunları açıklıyor) tam da açıklayacak bir şey olmadığını sergilemiş olduğumdan, buna kolaylıkla yanıt vermiş olacaktım (budalalıkla donup kalmasaydım) çünkü benim gözler önüne serdiğim yegâne şey, bir muhakemeye bağlı olmayan, kendiliğinden olan düşünmedir.*

NOT:

1. İfade yaygın kullanılsa da Magritte'in tercihi Paul Eluard'ın *Comme deux gouttes d'eau* [*İki Su Damlası Misali*], Paris, Corti, 1933 derlemesinin anısından etkilenmiş olabilir.

148

(Luch de Heusch'ün Filmindeki Konuşma Sahneleri)

Magritte (parçaları birbirine tutturulmuş ve mahvolmuş hâldeki bir peyzaj vitrayın[1] kırıklarını Lecomte'a gösterirken): "İşte görüyorsun, bak ne oldu![2]"

Lecomte (kırıkları incelerken): "Ne garip... ne acayip...[3]"

Magritte (kaçamaklı): "Bu bir görüntü..."

Lecomte (onaylayan bir tavırla): "Bu bir sanat eseri![4]"

*

Başlık Arayışı. Aralarında Goemans, Scuttenaire ve Irène Hamoir'ın olduğu birkaç arkadaş, Magritte'in az evvel kurduğu bir masada "*Bağbozumu Ayı*" başlığının bulunuşundaki katkılarını sunmak üzere bir araya gelirler.

Magritte: "Hadi madem, betimleyelim şu tabloyu..."

Magritte (hemen sonrasında): "Bu odanın bir köşesine bir çalgı eklemeyi düşünmüştüm."

Goemans: "Odada müzisyenlerin bulunmasını önermeye bir sebep yok."

Luc Heusch'ün[5] filminde Magritte tarafından gerçekleştirilen konuşma sahneleri: *Magritte ya da Eşya Dersi* (W 648).

Scutenaire'in 22 Haziran tarihli bir mektubuna bakılırsa filmin çekimi 26 Haziran 1959'da başlamış olmalı; yine Scutenaire'in 24'ündeki bir mektubuna göre gerçekten başlaması 1 Temmuz'u bulmuştur.

2 Temmuz'da Magritte Bosmans'a şöyle yazar: *Şöyle adamakıllı bir hafta boyu, benimle, tablolarımın esas oyuncular oldukları bir filme başlayan Luc de Heusch'ün (Marie*

Storck'un[6] kocası) sinematografik beklentilerine teslim olacağım. Güzel olacak, sanıyorum (sesli, renkli, en gelişmiş teknik imkânlarla çekilen bir film). Bu yılın sonuna doğru "cine-clubs"'larda görebileceğiz.

Akabinde Temmuz ortasına doğru: *Profesyonellerin sinemaları çok yorucu. Neredeyse bir haftadır koşturma ki bu ayın sonunda yine başlayacak. Belki de film çok güzel olur. Luch de Heusch ve çalışma arkadaşları en iyi niyetlerle hareket ediyorlar. Bundan benim "kârım" da yadsınır değil: çok defa, şöyle diyordu de Heusch: "böyle güzel, şöyle saçma" ya da "aptalca bu" (emekleri, şu "aptalca şey" için coşku duymaya kafa yorma yerine geçmezdi, mesela, kamera karşısında oynarken bulundurmam gereken bir tablo[7] çerçevesiyle beraber, çerçevelenmiş hâlde, masada duran elmalar). Bu, sonra düşünürken (çünkü "kafam yavaş çalışır") bir hatanın, bütün bir edebiyatın, bir yandan saçma, öbür yandan bunun zıttı olacak şekilde, rüya ile düşleri karıştırması sayesinde geçerlik kazandığını bilme olanağı tanıdı. Rüya (absürt), bir alt-gerçekliktir. Hâlbuki, en üstün değer belleyip sevdiğimiz, absürt bir şeyin, karşısında ayakta kalamayacağı sürreel olandır. Gerçeklik bu iki "dünya" arasında bulunur ki gerçekliği, gerçek-üstü olanı yargılamak, "anlamak", tanımlamak üzere referans alabiliriz (ama gerçek-altı olanı referans aldığımızdan daha fazla referans alamayız).*

Şu bildiğimizi tasdik eden kimse: Gerçekliğe dair sahip olduğumuz fikirler ve duygular, gerçek-üstü nazarında değersizdir ve rüyaya dair sahip olduğumuz fikirler, sürreel olana uygulandıklarında sahihlikten yoksun bir hâl alırlar diye de ekler. Şiir tablolarının başlıkları, aslında, resmedilmiş görüntüde ya da şiirde söz konusu nesnelerin adlarına tekabül etmez. Bir ağaç görüntüsünü "Ağaç" diye adlandırmak bir hata, "kişileri karıştırma" olur bu, çünkü bir ağacın görüntüsü kesinlikle bir ağaç değildir.[8] Görüntü, gösterdiğinden ayrıdır.

Bizi tutkuyla kendine bağlayan resmedilmiş bir görüntü marifetiyle görebileceğimiz şey, görüntü sayesinde gördüğümüzle gerçekte olan buluşsa, önemsiz olur. Hem, bunun tersi de olur: Gerçeklikte hoşumuza gidene, bu gerçekliğin görüntüsünde rastlandığında – gerçekle gerçeküstünü ve gerçeküstüyle gerçek-altını karıştırmıyorsak– kayıtsız kalırız. Bu sayede bir tabloyu ya da gerçeküstücü bir şiiri safi gerçek ve gerçek-altı istikamette düşünen birine "açıklamanın" neden olanaksız olduğunu biliyoruz.

"Aramızda kalsın", "gerçeküstü yokluğunda", gerçeküstü olanın gerçek yorumlarından memnuniyet duyabiliriz. Şu hâlde söz konusu olan aldatılmadığımız bir oyundur.

Aynı kişiye 29 Temmuz'da: *4 Ağustos'tan itibaren, sizinle görüşme benim için zor olacak: Yine adamakıllı bir hafta sinemacıların elinde olacağım, bu son olacak diye umuyorum, çünkü yorucu ve ızdırap verici.*

Nihayetinde 18 Ocak 1960'ta: *Heusch'un filmi güçlükle biraz biraz ilerliyor, eşlik eden müzik hâlen tartışma konusu olan şeylerden...*

(Ayrıca bkz. Scutenaire'in 24 ve 26 Haziran 1959 tarihli mektupları.)

*

İlk gösterim 7 Nisan 1960'ta olur. Magritte o gün, görüşmeyi yayımlayan Jacques de Decker'in sorularını cevaplar. *René Magritte et le cinéma, Entr'acte*, Brüksel, S. 1, Ekim 1960, s. (13):

Soru: Luc de Heusch'ün eserlerinize adanmış filminin, eserlerinizi daha iyi anlamada halka yardımcı olabileceğini düşünüyor musunuz? Magritte yanıt verir:

– *Luc de Heusch'ün filminin bana ihanet etmediğini düşünüyorum ama sinemaya ihanet etti. Sinema hareketin sanatıdır, oysa ekranda gördüğümüz tablolarımın kopyaları, var oluşları itibarıyla bile durağan bunlar. Dahası, bu filmin eserlerimi tanıyanlara bir yardımı dokunacağını sanmıyorum: filmin rolü, sürrealizmden ve eserlerimden bihaber olanlara bir girizgâh niteliği taşımasıdır.*

Bunuel ve Dali'nin yapmaya çalıştıkları gibi sinemanın sürrealizme uygulanıp uygulanamayacağını kendisine sorduğumuzda, Magritte şöyle der:

– *Evet, sinema sürrealist efsaneleri ifade edebilir sanıyorum; ama kişisel olarak her ne kadar sinema sanatının temellerini bilsem de fikirlerimi sadece resimle ifade edebilirdim.*

Sonunda sinema üzerine genel bir kanıyı ifade etmek zorunda kaldığında samimiyetle gülümser ve sempatik bir tınısı olan sesiyle şöyle der:

– *Sinemaya olsa olsa seyirci olarak katılıyorum. Tercih ettiğim filmler "Babette[9]" ya da "Hanımefendi ve Arabası[10]", bana bir şeyler öğretmeye çalışan ya da tezler sunan filmlere tahammülüm yok: O sinema beni sıkıyor...*

Filmin Paris Ranelagh'da 1961 Mayıs'ının 24'ünden 29'una kadarki gösteriminin ardından, André Breton Magritte'e şöyle yazıyor:

Bence, kendinizi daha önce hiç bu kadar büyük göstermemiştiniz, sesiniz bu denli derin uzaklardan hiç işitilmemişti, hem aynı zamanda daha sade ve kendinizden daha emin göründüğünüz de hiç olmamıştı. Sizi, en ufak bir gösterişe yer vermeyen, şu işinizin başındaki hâlinizle görmekten daha mükemmel bir şey bildiğim yok, hem, Marcel Lecomte'un karşınıza gelmek üzere indiği merdiveni, tam da onun adımladığı yerlere basarak indiğinizi gördüğümüz sahne, aklımdan silinmeyecek bir görüntüdür. O an garip bir şey hissettim: Sanki başka bir boyuta –büyük bir ayırda varış boyutuna– Baudelaire'in oraya, anlık aydınlanmalar marifetiyle eriştiğinin anlaşılmasına göz yumduğu bir boyuta erişiyormuşum gibiydi: Siz ekrandan çıkageliyordunuz ve ben oturduğum koltuktan sanki ikimiz buluşacakmışız gibi ayrılıyordum. Birdenbire bir tür mutluluk aldı beni. Bu mutlulukta, epeyce bir gurur fikrin içine katılıyordu. Bu fikir (ki "fikir" dememek lazım buna), bir ruhani serüvene *beraber* atılmış olduğumuz fikriydi. Bu serüven oraya, doruklarından birine görünür şekilde ulaşmıştı. Elin oynanmış –oyunun da kazanılmış– olduğundan daha emin olamazdık (31 Mayıs 1961).

NOTLAR:

1. "İnsanlık durumu" parçasının başında, hadise hâlinde, *Tarlaların Anahtarı.*
2. Laurel ve Hardy filmlerindeki diyalogların anımsatılması?
3. Ionesco'yu anımsatma: *Kel Kantatris?*

4. 6 ve 9 Ekim 1959 aralığında Magritte Bosmans'a şöyle yazar: *Marcel Duchamp'ın fotoğrafı için teşekkür ederim, geçen yıl yolu Brüksel'e düştüğü sırada kendisini görmekten mutluluk duymuştum. Ona tabloları gösterip şöyle diyordum: Daha ne istiyorsunuz, işte sanat eserleri... (Yanılgıyı dağıtır bir tonda) şöyle yanıtladı: "Kişinin payına düşeni üstlenmesi lazım." Ve ben de onun "kısa"sıyla tamamladım: "Ne yaparsın, hayat işte..."*
5. Filmin teknik bilgileri için bkz. *Entr'acte*, Brüksel, S. 11, 1962, s. 16-17.
6. 26 Şubat 1959'da Magritte Bosmans'a bir plaket yollar, üzerinde *şöyle güzel şeyler bulmuştur*:

   "Ayin müziği sırları
   Çocukluğun mağaraları
   Yaprağın bakışı
   Gecenin odunu
   Havanın kolları
   dünya içten içe dönsün diye"

   Esasında buradaki şiirsel imgeler Marie Storck'un yakın zamanda kendisine yollamış olduğu derlemesinden kesitlerdir: *Au nom de toi*, Ostende, Sessizlik Arkebüzü Sancaktarlığında, 1958. 1934 Temmuz'unda Magritte, Henri Storck'un kızı Marie'nin doğumu şerefine olan davetiyelerin üzerinde kopya edilen güzel bir çizim yapar.
7. *İyi Niyet.*
8. Bkz. *Bu bir pipo değildir* ve bu tablonun tetiklediği edebiyat.
9. Christian-Jacque'tan *Babet, başını alıp savaşa gidiyor*, 1959.
10. Robert Vernay'dan, 1958.

*

Magritte ve Sinema

Magritte, 26 Eylül 1946'da (yayımlanmış mektup: *F. A.*, S. 127-129, mektup 25) Nougé'ye yazıyor: *"Portredeki Kadın"ı*[1] *gördüm, izlemek için hem fena değil hem çok fena -değil aptalca sonundan, başından itibaren bütün filmi mahvediyor (film, çoğu filmde olduğu gibi bir kahramanın kafa ütülemesi üzerine kurulu).*

Temmuz-Ağustos 1946'da aynı kişiye (*a.g.e.*, mektup 17): *Wergifosse üç gün kalmak üzere bana geldi, filmler izledik, biri çok güzeldi: Gizemli Falez*[2]*, izleme imkânın olursa hoşuna gidecektir...*

12 Ağustos 1957'de, Paul Colinet'ye: *Geçen cumartesi, 9'u ya da 10'u, Seeger, Scut ve Lecomte bol baharatlı bir makarna yemeye geldiler bize. Douglas Fairbank'in oynadığı eski film "The Americano"yu*[3] *izledik. Büyük hayal kırıklığı oldu ve akşamımız akabinde epey içler acısı bir şekilde zorlukla sürebildi.*

8 Temmuz 1945'te Scutenaire'e: *İzlenmemesi gereken bir film izledim: Amiral Namikof (ya da başka bir of, tam bilmiyorum). Bu film, bu tarz sinematografiyi*[4] *sevmek üzere eğitilmiş, basit ruhların beğenisini kazanabilir...*

Scutenaire'e mektup, 1949-50: *"Point du jour filminde bu kadar beğendiğim tam olarak ne?" sorusuna yanıt veremez hâldeyim.*[5] *Dün akşamdan beri biraz ilerleme kaydettim ve işte küçük bir değerlendirme:*

Beni tepeden tırnağa cezbeden şey iyi zevktir, sadece mükemmel duyguların (canlıların, verili durumlara, bunlarla ahenksiz karşılıklar vermeyen duyguları demek istediğim duygular) göz önüne alınmasındaki zevktir bu. Hem snopluğun kesinkes bulunmayışından da çok etkilendim. Şimdilik diyebileceklerim bunlar. Bu filmi güzelleştiren diğer motifleri analiz etmem henüz mümkün değil. İlk kez, erkek pantolonu giymiş kadınlar gördüğümde midem bulanmadı. Bir işçinin asil mi asil kılığıyla, pantolon giymiş pine girl'ünki arasında ne fark olur! "Sinema" mühendisinin hafiften temkinli yaklaştığı tek şey bu. Peki, İrine Daquin'in adresini alabilseydi, coşkumu kendisine yazarak kâğıda dökmek isterdim.

30 Eylül 1959'da Bosmans'a: *"Les 400 coups*[6]*" için bu kadar ilgi gösterilmesine inanamıyorum. Çünkü söz konusu olan "sinemasız" ama karşılığında "örnek alınası" bir konudan ziyadesiyle yoksun bir film ve dahası kötü örnek oluyor, çünkü böylesi bir film, gençlik suçlarının tatlarını gözler önüne serecektir. Sinema "entelijansiya"sının düzdüğü övgüler, bu "ahlakçı" filmi izlerken olsa olsa sıkılacak olan beni tam anlamıyla korkutuyordu, hem "entelijansiya"nın zevkleri göz önünde bulundurulduğunda, sıkıntım eksik olmadı. "Ahlakçı" sinemada (ya da eğitici ya da estetik sinema), basitçe, sinemanın bizi eğlendirmeyi ve heyecanlandırmayı becerdiğini tasavvur etmeye dayanan sinema ahlakı daima noksandır. Ahlakçı sinema, sinema değildir: Sıkıcı bir ahlak dersinin sıkıcı bir karikatürüdür. Tıpkı sıkıcı dersin ondan mahrum olması gibi öbürü de ahlaktan mahrumdur.*

Şunun gibi filmleri sahici sinema olarak görüyorum: Coup dur chez les mous,[7] *Madame et son auto, Babette s'en va-t-en guerre. Bunları sahici görüyorum çünkü bizi eğlendirmeye dair taşıdıkları hiçbir iddia, onları zaruri ahlaklarından alıkoymamıştır.*

20 Mart 1960'ta Bosmans'a: *Bana bahsettiğiniz filmleri bilmiyorum, sadece bildiğim kadarıyla ikisinden biri, bir yüceltilesi kurumun parodisi olsa gerek ki bu kurumun avamı hedefleyen dışa vurumları zaten bu kurumu kafaya takmama*[8] *ve onun yer verebileceği güldürülere itibar etmeme hakkını tanıyor bize. Öbür filmdeki görüntülere gelecek olursak, bir sinema camekanında görme imkânı bulduğum fotoğrafların, daha fazlasını bilme ya da sinemanın sağlayabileceği keyfi duyma amacıyla, bunları hareket halinde görmek gerekmeden bile, Zeman'ın*[9] *iletmek istediğini pekâlâ dillendirdiklerini düşünüyorum.*

"Entelektüeller için sinema" beni hiçbir zaman eğlendirmez ve sinemadan, boş deyin isterseniz, eğlenmek dışında bir şey beklemem ama pek az film bunu tetiklemeyi becerir.

23 Temmuz 1960'ta aynı kişiye: *Dün Hichkoc'un [sic] bir filmini gördüm: L'Affaire Paradine.*[10] *Sinema olarak çok güzel. Ama düşünce ne kadar üstünkörü! Ne verirsen ver, halkın onu alacağına inanılıyor: Kadının biri, kendi kocasına sadık bir uşağa duyduğu aşk yüzünden kocasını (kör kocasını) zehirliyor, kocasıyla tartışıyor (zehirlemeden önce), çünkü kadın uşağı kovdurmak istiyor ama kocası sadık uşak kovulmasın istiyor.*

Uşağın intihar ettiğini öğrenen umursamaz kadın suçunu itiraf ediyor: Kadının yaşamı, uşağın ölümüyle yıkılıyor!... Görünen o ki iki tür mantık yürütme var?–Çelişmezlik ilkesine tabi bir mantık: beyaz, siyah olamaz. Hichkoc ve halk bu mantığı göz ardı ediyor görünüyorlar.

– Bir özdeşlik mantığı: beyaz, siyah olur. Yanan ateş sönecektir. Sönecek olan yanar hâldeki ateşi barındıran form, bu mantık sayesinde, şairlerin gözünden bakar gibi bakmıştır. Halk bu mantığı göz ardı eder. Bu mantık aslında katiyen üzerine yürünmemesi gereken yasalaşmış mantığa karşı çıkar. Öbür mantığın üzerine yürüyerek beriki mantık olsa olsa paradoksa döner, kendini çelişkinin kolay kullanımına değin indirger...[11]

25 Kasım 1960'ta aynı kişiye: *Hichkoc çok yetenekli bir budala; son filmi Psychose*[12] *bunu ispatlıyor, çok yetenekli çünkü filmi izlerken iki ya da üç olağanüstü saniye geçiriyoruz. Budalalık, filmin başındaki bir sahnede, öbür sahneyi doğrulayan "konu"ya içkin bir şeyin bulunmadığı bir sahnenin gösteriminde kendini dışa vuruyor: Aslında, neredeyse çırılçıplak bir adam ve üzerinde geceliğiyle bir kadın görünüyor ve bu görüntünün, bu canlılıktan yoksun sahneyi göstermekten başka gayesi yok. Konu karmaşıklaşıyor: İlk plana deliliği koyan "suç filmi". Bu aşamada suç filmi, güya bilimsel bir filmle karıştırılıyor. Suç filminin özünde, bir akıl hastanesi hastası değil, suç unsuru vardır (yaban hayvanı, vahşi hayvan vb.). Hichkoc'un "geçerli" olma gayesiyle, "ciddi" bir kesimin zevklerine hitap ettiğini pekâlâ görüyoruz. Bu ciddi kesim, sinemanın bir karikatür olmasını bekliyor ki bu kesim hüküm verdiği vakit, bu hükümleri, bir derin düşünce sayılabilsin. Bu kesim Charlot'yu (ilk filmlerini) ya da Fantômas'yı gördüğünde omuz silker. Sinema uzmanlarının söylevlerini dinleye dinleye entelektüel hayata katıldığını hayal eder.*

14 Aralık 1962'de aynı kişiye: *Dayanılır gibi olmayan bir film izledim: L'œil du monocle.*[13] *Yönetmen, bir hikâye, gösterilmesi gerekene zerre değer vermeden nasıl gösterilir ona uğraşmış –fotoğrafik efektler, güya heyecan verici dekupajlar.*

26 Nisan 1963, aynı kişiye: *Dayanılır gibi olmayan "Les quatres Vérités*[14]*" filminden uzak durun ("Aznavour"un bir çerçeve yapımcısını canlandırdığı ve ilk sahnede, bir cenaze arabası eşliğinde çalmaya başlayan orkestranın, sonunda, hayranlık uyandırıcı bir müzik çaldığı kısa bir an hariç)*

Aynı zamanda şundan da uzak durun: FBI Carnaveral,[15] *bu tarz filmler çekilse de en kötüsü bu.*

"Rağbet gören" yönetmenler, budalalıkta yarışmakta kararlılar.

19 Eylül 1963'te aynı kişiye: *Önermemekte haklı olduğunuz filmi ve aynı türden bir başkasını izledim: "Symphonie pour un massacre.*[16]*" Fransızlar "ciddi" "gangster" filmleri yapmada fena çuvallıyor: Öyle görünüyor ki onlara göre "münasip bir atmosfer yeterli" (mesela: argo kullanımı). Öte yandan, güldürücü gangster filmleri yapmada pek başarılılar: "A toi de faire, mignonne*[17]*", "Coup dur chez les mous" ve başkaları beni çok güldürdü.*

26 Ekim 1963, aynı kişiye: *Harika bir film olan, Tati'nin filmlerinin bir taklidi mahiyetindeki "Le Soupirant"ı*[18] *sinemada izledim. Oldukça eğlendirici bir sürprizler dizisi*

içeriyor. Mesela, Fransa'da bir burjuva aileye davet edilen yabancı bir genç kız, Fransızca öğreniyor. Kitap, masanın üzerindedir demeyi bir kitaptan okuyor ve sonra öğreniyor. Boş bir masadan uzakta, kitabı elinde tutuyor. Fransız ailenin babası çıkageliyor ansızın, kız ona "kitap masanın üzerindedir" diyor. Beyefendi hafif bir şaşkınlıkla boş masaya bakıyor. (Bu kesinlikle bilincinde olunan bir matraklıkla "bu bir pipo değildir"i anımsatıyor). Başka başka gülümseten karakterler de var filmde. Diyaloglar, Tati'nin filmlerinde olduğu gibi en aza indirgenmiş...

Aynı ayın 30'unda aynı kişiye: *Evvelki mektubumda kötü ifade ettim: Le Soupirant düşünülmüş "bilinçli" bir mizah dışa vuruyor. Yazar, "pipo"nun (masanın üzerindeki kitap sahnesi hakkında) ne olduğunu illa düşünmüş olmak ya da bilmek zorunda değil. Söz konusu olan aynı türden mizah, fazlası değil. (Belki de matrak, fazladan bir not eşliğinde? Çünkü ailenin babasının şaşkınlığı tam da bu türden bir not niteliğinde...)*

8 Şubat 1966, yine Bosmans'a: *Evet, sinema giderek çirkinleşiyor, helikoptere binmiş bir "James Bond" ve balık adamları izlemekten kaçındım. Bunun televizyonda çıkan fragmanı, casusluğu, casusluğun içermesi gereken gizemli ve tehlikeli yönüyle beraber düşündürmüyor ama yeni silahlarla donanmış birliklerin yardımı eşliğinde, deniz altında gerçekleşen sportif egzersizleri düşündürüyor, alabildiğine sıkıcı...*

Magritte'in 6 Mayıs 1961 tarihli, Torczyner'e yazdığı bir mektup onun kocaman amatör bir John Wayne hayranı olduğunu gösteriyor. Aynı kişiye 6 Nisan 1967'de yazdığı yayımlanmamış bir mektup Magritte'in, Sidney Janis'in düzenlediği bir Marilyn Monroe Anmasına katkılarını sunmada pek kaygılanmadığını gösteriyor.

Ayrıca bkz. *Bahisler*, 1971. Ayrıca bkz. Jose Vovelle: *Magritte et le cinéma, Cahiers dada Surréalisme* içinde, Paris, S. 4, 1970, s. 103-110, *La Destination*, 82, 265 ve 267. mektuplar (Chaplin hakkında ve daha ziyade ona karşı). Ayrıca bkz. *La Destination*, 17 Aralık 1951'deki 238. mektup:

Deneyci sinema Le Stuart'ın bir isteği üzerine bugün, Seeger, Nicole, Micha ve Delcorde (deneyci sinemanın sekreteri) ile beraber I.N.R'de kaydedilen bir "tartışma"ya katıldım. Bir Bunuel filmi, Los Olvidados üzerine konuşmaktı mevzubahis. Delcorde'a şöyle yanıt verdim: Hayır, bu sürrealist bir film değildir. Bu gangster filmindeki kimi görüntüler, bir sürrealist estetiğin ifadeleri olarak görülebilirler ama sürrealizm bir estetik değildir. Sürrealizm, irrasyonel olanla, zalimlikle ya da skandal içeren ile karıştırılmaması gereken bir isyan hâlidir. Sanki basit bir yanlış anlamanın kurbanıymışçasına Bunuel, yaşayan düşüncenin konformist olmayışıyla bu düşüncenin ta kendisini birbirine karıştırmış. Bunuel, pek de olağanüstü olmayan sadist bir sarhoşluğu akışına bırakmaktan mutsuz bir toplumun resim sanatından faydalanmış...

168. mektup, 31 Mayıs 1946: *Belçika sineması için: Belçikalılara mahsus beceriksizlik, dramatik olmaya çalışan duyguları, komik bir şekilde ifade eder. Bu, mesela Carné'de (Carné: Les Visiteurs du soir) bedene bürünmüş, istem dışı bir güldürüye varmayan ve uğursuz bir sıkıntı yayan Fransızların beceriksizliğinden farklıdır.*

NOTLAR:

1. Fritz Lang, 1944. Bu filmdeki entrika, sonunda sadece esas kahramanlardan birinin kabusu diye açığa vurur. Bu konuda bkz. *Gurur duyuyordu*, Dosyadaki 1. not.
2. Louis Allen, 1944 (başka kaynaklara göre 1946).
3. John Emerson, 1915-17 civarı.
4. Vsevolod Poudovkine, *Amiral Nakhimov*, 1946.
5. Louis Daquin, 1948.
6. François Truffaut, 1959.
7. Jean Loubignac, 1955.
8. Belirtilmemiş.
9. Karel Zeman, *Fantastik Serüvenler*, 1958.
10. 1947. Magritte-Hitchcock hakkında bkz. Michael Gould: *Surrealism and the Cinema*, South Brunswick & New York, Barnes, 1976, s. 23 ve s. 112. *Pourquoi pas?* içindeki Guy Mertens'in bir makalesi, 5 Kasım 1959, aynı şekilde *Kovalayan Ölüm* hakkında Magritte'e göndermede bulunur.
11. Magritte 1959 Haziran'ı başında Bosmans'a şöyle yazar: *"Mantık" kelimesi haklı olarak size Descartes'ı düşündürür. Ama bu düşünürün, sayılarınkinden farklı bir mantığın –"kalbin kendi gerekçeleri vardır"– varlığını göz ardı etmeyen bir çağdaşı vardı. Şiirin kendi "mantığı" vardır, belki de cüretkarlıkla ekliyorumdur bunu, çünkü bu fikri, söz sanatlarına duyarlı kimseleri ikna edebilecek bir belagatle dayatmak için gerekli alet edevatım yok...*
12. 1960.
13. Georges Lautner, 1960.
14. Luis Berlanger, Henri Bromberger, René Clair ve Blasetti'den La Fontaine'in fabllları üzerine dört skeç, 1962.
15. Leslie H. Martinson ve Stanley Niss, *Operation F.B.I à Cap Canaveral*, 1961.
16. Jacques Deray, 1962.
17. Bernard Borderie, 1963.
18. Pierre Etaix, 1962.

149

"Sesin Evreni" Hakkında

Gerçek olan, kendi olanaklarına özdeştir. "Sesin Evreni" safça ya da bilgece soruları, pek kaygılı, yürekli kimselere, bir çözümlerini bulsunlar diye yönelten işte bu olanaklardan biridir.

Akustik gizemlere hiç meraklı değilim: "Sesin Evreni"nin zerrece bir varoluşu yok, bir kimseyi ne eğlendirebilir ne kaygılandırabilir. Esasında, gerçek olana ait evren hariç, başka bir evrenden yardım almaksızın dinler ve duyarım. Tercihen kulağa hoş gelen ve iyicil şeyler dinlerim, bunlardaki gizemi anımsatabilene kulak vermeyi ve onu görmeyi arzu ederim.[1]

Gerçek olanın olanakları, sevdalarımıza ve arzularımıza göre hoş, hoyrat, fantastik, bayağı, tanıdık, bilinmez vb. olurlar.

Gizem, gerçek olanın olanaklarından biri değildir; gizem, gerçek olanın, bunun varoluşunu sağlayan gizem bulunmadığındaki olanaksızlığını adlandırır.

Kimi resimler gizemi anımsatır. "Sesin Evreni", doğaları soru soran gizemlere nüfuz etmeye dayalı, belli başlı bilimsel araştırmaların konularını belirtmeye uygun düşen bir resimdir.[2]

Gizemi anımsatan bir resim, soru sormayanı anımsatır ve hiçbir merakı gidermez.

Phantômas, Brüksel, S. 15-16, Ocak 1960, s. 26 (W 693).

Magritte'in müzik zevkine dair ayrıca bkz. *F. A.*, S. 67, Haziran 1972: *Entre musique et peinture* (Magritte ile André-Souris arasında mektuplaşma); *Bahisler*, 1970; *Rhétorique; Louis Armstrong* için prospektüs ve Scutenaire'e mektup, 17 Aralık 1965, *Wai Söyleşişi*. Karş. Scutenaire: *Magritte* 1947, s. 23.

Karş. Ayrıca Magritte'in "tercih ettiği besteciler": Torczyner, s. 59; Rapin: *Aporismes*, s. 29.

NOTLAR:

1. Magritte, André-Souris'nin o dönemde yayımlanmamış bu notundan haberdardı (A. Souris ile zaten *Phantômas*'nın o sayısında birlikte çalışmışlardı): "Söz konusu olan, ışık saçan, tüyler ürperten, birbirlerinden kopuk ve öte yandan varoluşları sadece bizde olan, tüm nesnelerinin hem görünür hem de görünmez olduğu, şu dünyanın suretinde işitsel bir dünya yaratmak mıdır?"
2. Karş. Salvador Dali: *Entretiens*, Paris, Belfond, 1966, s. 129: "Müzisyenler tam anlamıyla sersemdir, hatta olağanüstü *vıcık sersemlerdir*... Kozmosu seslerle ifade etmeye kalksak... kesinlikle her şeyin sonu gelir."

150

(LUCIENNE PLISNIER Söyleşisi)

(Magritte beş yılda bir verilen taç giyme töreni ödülünü almıştır.)

– Çok mutluyum. Yalnız, ödülün adı beni tereddüde düşürüyor. Bir ressamın kariyerinde asla son yoktur. Ne kapanış ışıkları ne de son şarkı.

...Geçmişte resmin kendi başına var olabileceğine inanıyordum. Bugün resmin sadece bir şey söylemenin bir yolu olduğunu düşünüyorum...

Bizler çoğu zaman düşünceye büründürme ve dolayısıyla tuhaf olanı tanıdık olana indirgeme alışkanlığına sahibiz. Bense tanıdık olanı tekrar tuhaf kılmak için çaba sarf ediyorum...

Bir gün kendime konu olarak bir bisiklet seçiyorum. Onu tuvalin ortasına resmediyorum. Ama tabi ki sadece bisikleti resmetmek yeterli değil. Onun, bisikletin tasvirini tamamlayan bir nesne ile ilişkilendirilmesi gerekir. (Resim, bir düşüncenin olabilecek en doğru tasviridir.) Diğer nesneyi hemen bulamayıp işi bir süreliğine bırakıyorum. Başka bir resme başlıyorum: mavi dağların arka planda göründüğü, bir bisikletle binicisinin ön plandaki çok büyük bir baykuş tarafından yarı gizlendiği bir resim [*Melmoth* resmi]. Daha sonra ilk tuvale kaldığım yerden devam ediyorum ve bisikleti, puroyla ilişkilendiriyorum [*L'État de grâce* resmi]. Ama purom olmadığı için dükkâna gidip bir kutu puro istiyorum. Bana eski bir kutu buluyorlar. İnanılmaz! Kutunun üzerindeki kabartma resimde bir baykuş var...

– Paris'teki Saint-Sulpice Kilisesinde duran Delacroix'nın bir tablosunu görmeye gidiyorum. Ziyaretimden sonra, ultra-akademik resimlerin, özellikle de ritüel gereği bulutlardan oluşan bir koltuğa oturmuş olan Tanrı Baba resminin önünde duruyorum. Dönüş yolculuğum sırasında trenim bir manevra garında duruyor. Fikirler bir araya geliyor: Tanrı Babanın tüm görkemiyle üstünde arzı endam ettiği bir istasyonu gösteren bir tuval düşünüyorum. Resim bittiğinde bir arkadaşımla ismini tartışıyorum. Kelime oyunu olsun diye ona *Le Rossignol* [Bülbül] adını vermeyi kararlaştırıyoruz. Sonra, benim resmime ilham kaynağı olan, Saint-Sulpice Kilisesindeki resmi yapan kişiyi bulmak geliyor aklıma. Adamın adı "Rossignol" imiş.

KAYNAKÇA:

Elle, Brüksel, no. 736, 14 Ocak 1960, s. 12.

151

"Resmetme Sanatı"

Resmetme sanatı, dünyayı andıran bir düşünmeyi resmetmeye dayandığı sıra, andırma sanatı diye adlandırılmayı sahiden hak eder: andırma, düşünmenin kendiliğinden bir etkinliği olup makul ya da çılgınca bir benzerlik bağıntısı değildir.

Andırma, dünyanın kendisine sunduğuna dönüşen, bu sunulmuş olanı gizem cinsinden bir şeyle birleştiren –ki bu gizem olmaksızın dünya var olmazdı– böylece beliren –hem iyi hem kötü duygulara rağmen– bir düşünmedir.

Andırmada –ki andırma, resmetme marifetiyle görünür hâle gelmeye elverişlidir– içerilen yegâne figürler, dünyada nasıl gözükmüşlerse o hâldedirler: kişiler, perdeler, silahlar, yıldızlar, katılar, yazılar, vb., bunlar bir düzen içinde kendiliğinden bir araya geliverirler ki bu düzende, evvelce gizemin elinden alınmış hem tanıdık olanlar hem yadırgananlar, gizeme geri iade edilirler.

Resmedilmesi gereken –düşünmenin dünyada görünür olması gerekiyorsa– andırmanın resmi olur.

"Resmetme biçimi" şu hâlde görünür dünyanın andırmada içerilen tasvirine harfiyen tabidir. Bu resim-tasvir –ki ne yaratıcılıkla ne fanteziyle örtüşür– renkleri bir yüzeyde yaymaya dayanır.[1] Öyle ki renklerin etkin veçheleri uçuklaşır ve bu, bir andırma resminin belirmesine olanak tanır.

*

Resimler, tanıdık sözcüklerle isimlendirilir ama andırma resimlerini adlandırmaya kalkışan sözcükler, artık tanıdık olmayı keserler.

Magritte Sergisi Kataloğu, Paris, Rive Droite Galerisi, 16 Şubat 1960 (W 713).

Ixelles Müzesi müdürü M. Coquelet, 1959'daki Ixelles Sergisi Kataloğunun mevcut önsözü (*Tıpkı Öbür Diller Gibi..*) mevcut önsöz olmadan önce önsöz olması niyetiyle kaleme alınmış olduğuna inandığı Magritte'e ait bir müsveddeyi muhafaza etmektedir.

Bu müsvedde, *Rive Droite*'taki metin ile 1960 Kasım'ında Liège'deki Magritte Sergisinde yayımlanmış metin arasındaki gelişim sürecini pekâlâ gözler önüne serer; bu her iki önsöz de Picard Akademisindeki konferanstan türemedir.

Coquelet'deki müsveddede yazan metin:

Andırmanın –gündelik dilde bahis konusu olan– demek istediği, iki şey arasında farkın az, benzerliğin çok olduğudur.

Gündelik dilde deriz ya: "iki su damlası gibi birbirlerini andırıyorlar", "sahtesi gerçeğini andırıyor."

Ama "dünyada birbirinin kesinkes aynı olan iki şey yoktur" da deriz [burada üstü çizilmiş 5 satır var]. *Aslında tıpatıp aynı iki şey, tek bir şeyden fazlası etmezdi.*

Ayrı ayrı şeyler arasında olanaklı benzerlikler ve olanaklı farklar olur. Bu bağıntılar, inceleyen, karşılaştıran ve değerlendiren düşünme marifetiyle meydana çıkar.

Hâlbuki düşünme bir bağıntı değildir. Düşünme, özünde bir fiildir. Safi düşünmeye ait bu özsel fiil, şeyleri andırmak fiilidir.

Andırmak, düşünmenin beraberinde getirdiği şeylere dönüşmek demektir.

Andırma, bir dünya bilgisi eşliğinde kendini kuran düşünmedir.

Düşünme, dünyayı andırır.

Düşünmenin özündeki fiil, dünyayı andırma fiilidir. Ama düşünmenin olanakları dâhilindeki fiiller, yani tutarlı ya da tutarsız fiiller dünyayı andırmazlar: bu özsel olmayan fiiller, dünyaya bir düşünme biçimini andırtırlar.

Andırma, dolaysız bilgiye dönen düşünmedir ve dolaysız bilgide bir araya gelen terimlerin kesinlikleri ile zenginliklerini el sürmeden muhafaza eder.

İster uykuda ister uyanık olalım, farklı farklı düşünme biçimlerimiz dolaysız bilgilerimizi arasız bir şekilde değişikliğe uğratmaktadır.

Dolaysız bilginin kendiliğinden düzeni, uykuda ya da uyanıklıkta, bir düşünme biçimindeki tutarlı ya da tutarsız düzene boyun eğme gayesiyle allak bullak olur.

Bir düşünme biçimi boyunduruğu altındaki düşünme, aşağı yukarı, dingin ya da fırtınalı bir göğü edilgen bir şekilde [düzeltmeler, karalamalar] *yansıtan bir göle eş olur.*

Düşünmenin özündeki fiil, bir bilgideki terimleri içeren andırma ve bunları kendiliğinden bir araya getiren düzenlemedir. Bu düzenleme, sadece düşünmenin özündeki fiilde mevcuttur.

Resim sanatını şöyle adlandırmaya aşinayız: bir andırma sanatı. Ama resmedilmiş bir görüntü, andıramaz. Andırmak, sadece düşünmeye aittir. Düşünme, resmedilmiş bir görüntüyü, resmedilmiş bir görüntünün bilgisine dönüşerek andırabilir.

Resmedilmiş bir görüntüyü inceleyen düşünme, görünür dünyanın veçheleriyle görsel benzerlikler meydana çıkarır.

Resmetme sanatı renkleri bir yüzeyde öyle bir yaymaya dayanır ki bu renklerin veçheleri, görünür dünyanın görünür tasviri olur. Bu tasvire resim-görüntü denir.

Resmedilmiş görüntü, görünür dünyayla benzeştiği nispette kesin bir tasvir olur.

Resmedilmiş görüntüye hâkim düzen, düşünmenin (ya da bir düşünme biçiminin) görünür dünyanın figürlerini bir araya getiren düzeni olacaktır.

Dekoratif sanat biçimleri, figürleri değiştirirken basitleştirir [üstü çizilmiş: *ve resme görünür dünyanın optik derinliği ile herhangi bir benzerlik kazandırmayarak*]

"Göz yanıltıcı" denen resim, resmedilmiş bir görüntüye görünür dünyanın derinliğiyle çarpıcı bir fark arz etmeyen bir benzerlik kazandırır.

Beceriksizce yapılmış resim, çocuklarınki gibi mesela, az benzerlik sunar.

Fütürist ve kübist resimde benzerlik neredeyse algılanamaz.

Resmedilmiş görüntünün sunduğu benzerlik ister az ister çok olsun, canlandırılan figürleri belirli bir düzende bir araya getirir.

Örneğin: insan bedeni ve at, süvari düzeninin tanıdıklığında bir araya gelmiş olacaktır, bunlar at adam düzeninde –ki beri yandan bu tanıdıklaşmıştır– ya da mayo giymiş bir at adam düzeninde olduğunda yadırganır.

*

Nihayetinde, andırmanın düzenine tabi resim sanatı vardır.

*

Ancak hiçbir durumda resmedilmiş görüntü canlandırılan şeyle karıştırılmamalıdır.

Resmedilmiş bir görüntüden elde ettiğimiz bilgi, resim sanatı marifetiyle canlandırılmış şeyin bilgisi olmaz. Bir reçelli ekmek diliminin resmi, ne yenilir –kuşkusuz– bir ekmek dilimidir ne de yenilir bir ekmek diliminin yerini alsın diye eğretice konulmuş bir ekmek dilimidir.

Tersine, reçel taklidi yapan kırmızı boyayla boyalı kartondan bir ekmek dilimi, resim-görüntü içermez.

Renkleri bir yüzeye yaymaya, boca etmeye ve dahi yüzey üzerine fırlatmaya dayanan [üstü çizilmiş: *safi eğlenceli diye ya da mecburen*] *sözde resim sanatı, resim-görüntü içermez. Böylesi bir meşgale olsa olsa masumane denebilecek bir aldatma pahasına bir sanat olma iddiası taşıyabilir. Bu bedeli ödemek pahasına, bir dilim ekmek üzerine reçel sürmenin bir resim sanatı olduğunu iddia edebiliriz.*

Şunlar da neticede resim-görüntü içermez: orada burada sahici tabloların taklidine soyunan "yaşayan tablolar" adındaki eğreti tablolar.

Resim-görüntü sadece bir yüzeyde yayılmış renklerin veçheleri görünür dünya ile benzerlikler taşıdığında var olur: kişiler, perdeler, yıldızlar, katılar, yazılar, vb.

*

"Göz yanıltıcı" tarzda denen resim sanatı kötücül anlamını pekâlâ hak eder: bu resim sanatı en sıklıkla da aciz bir düşünmenin hizmetine koşulmuş hâldedir.

Ama "göz yanıltıcı" resim için şart olan resmetme bilgisi, aynı zamanda kesinlikli bir andırma resmi yapabilmek için de şarttır.

Bu bilgi sadece özen, sabır ve iyi niyetle edinilir.

Ama andırma ne iyi ne de kötü niyete tabidir.

Şimdi, düşünmenin andırmanın ta kendisi olması için zorunlu hadise esinlenmedir demeli.

Gündelik dilde esinlenme demek, birdenbire düşünmede beliriveren olağanüstü bir fikir demektir.

Söz konusu olan tanıdık bir esinlenme ve düşünme anlayışıdır.

Örneğin: Arşimet'in bir soruna yanıt veren esini, belli başlı bir düşünme biçimi üzerinden belirlenmiştir.

Esinlenme aynı zamanda -gündelik dilde- bir düşünme biçimi için münasip bir olanağın, şans eseri keşfedilmesi anlamına da gelir.

Bu gündelik dildeki esinlenme anlayışı, öte yandan, tanıdıklığı reddeden ile tanıdıklık arasında bağlar kurar.

Böylece esinlenişi yönetebileceğimize ancak bir nebze inanabiliriz, çünkü ona uşağımızmış gibi davranmamak gerekir.

Bir resim yarışmasında esinlendirsin diye çok sıradan ya da çok sıra dışı bir şeyin seçildiği olur. Bu şey, katılımcıları yeterince esinlendiriyor olmalıdır.

Hâlbuki esinlenme ne iyi ne de kötü niyetlere tabidir. Eğer öyle olsaydı bu, kendiliğinden düşünmenin sadece şu ya da bu belirli şartlar altında cereyan edeceği anlamına gelirdi. Yönetilebilecek olanlar, ki o da kesin olmayan az bir başarı şansıyla, -çünkü anlaşmazlıklar, en akıllı hesapları bozmaktan geri kalmaz- bir tek düşünme biçimleridir.

[4 satır üzeri çizili]

Andırma, daima esinlenilmiştir. Andırma, kendi dolaysız bilgisini değiştirmeden beliren düşünmedir.

Görünür dünyanın veçhelerine mahsus bir bilgi marifetiyle -bütünüyle- kurulmuş olan andırma, tam isabetli bir tasvirle görünür olmaya elverişlidir.

*

Resim sanatı -andırmaya tabi olan- renkleri bir yüzeyde öyle bir yaymaya dayanır ki bu yayılmış renklerin veçheleri, andırmada içerilen dünyanın düzeni ve veçheleriyle çakışırlar.

*

Resmedilmesi gereken, andırma, yani esinli düşünme tarafından sağlanmıştır.

"Resmetme biçimi", andırmada içerilen dünyanın veçhelerinin tam isabetli bir tasvirini yapmaya olanak tanıyan bir resim sanatı bilgisine dayanır.

Bu tasvir ne fantezilerin ne hoyrat ya da incelikli lirizmin ceremesini çeker [iki satırın üzeri çizilmiş].

*

Bir andırma resmini adlandırmada kullanılan tanıdık sözcükler, andırmayı adlandırmayı denerken artık tanıdık olmayı keserler. Aynı şekilde tanıdık şeyler, andırmanın düzeninde bir araya geldiklerinde artık tanıdık gelmeyi sonlandırmışlardır.

Ayrıca sonraki yorumlamalara bakınız.

Surréalisme et sociometerie, T. P. S, 2 Aralık 1961'de Rapin şöyle kısaltarak alıntılar: "Resim sanatı andırma sanatı diye adlandırılmayı sahiden hak eder, resmedilmesi gereken andırmanın resmidir, eğer düşünme dünyada görünür olmak zorundaysa, andırma, dünyanın ona sunduğuna dönüşerek ve ona sunulanı, yokluğunda dünyanın var olmayacağı gizemin düzeninde bir araya getirerek beliren bir düşünme olur."

Marcel Jean ve Mezei: *Histoire de la peinture surréaliste*, Paris, Editions du Seuil, 1959 (W 633) içinde Arpad Mezei'nin kendisi hakkındaki sözlerinden memnun kalan Magritte, bu kimseden kendisinin Rive Droite Galerisindeki sergisi (Mezei'ye 2 Ocak 1961 tarihli mektup) için bir önsöz yazmasını rica eder. Mezei ayın 31'inde Budapeşte'den bir önsöz taslağı yollar, Magritte'ten bunu "dilbilgisi bakımından" iyice bir düzeltmesini rica eder:

Aklın analiz etme gücü karşısında ayak diremekte en inat eden sırları çözerken başarıyla faydalanabileceğimiz yollardan biri de bize yönelttiği esrarengiz soruları yanıtlamak zorunda kaldığımız o kâhinin yerine kendimizi koymak olur. Bu kâhinin içini kemiren meşguliyeti nedir? Bu kâhin hangi düğümün çözülmesinin peşindedir? Kuşkusuz onu hırpalayan insanın içinde bulunduğu şartlardır, insanın evrendeki durumudur. Kâhin, etrafımızı çevreleyen şeylerden korkar, doğa, hiçlik, hakikatler ve yalanlar, aşk ve geometrik cisimler bu şeylerdendir.

İnsanın savunmaya geçmeden edemeyen bir cephaneliği vardır ki S. Freud'un kızı Anne Freud, bunun en eksiksiz kataloğunu derlemiştir. Ancak Doktor Fenichel'in dediği gibi, bu savunmaların çoğu sadece nevrotik kişiliği nitelendirir. Sağlıklı ve normal kimse için kabul edilebilir tek bir savunma mekanizması vardır: yüceltme.

Uzman psikiyatrların jargonunda yüceltme sözcüğü, sanatçının yaratım diye adlandırdığı şeyi belirtmede kullanılır. Yaratım, insana, onu olduğu gibi kalması yönünde zorlamaya çalışan dürtülerine, öngörülmedik bir hadisedeki en ufak bir davranışı üzerinden onu tanımlamaya uğraşan o durumun tamamına karşı, kendini dönüştürme olanağı veren yeteneğidir. Yaratım eylemiyle insan, mahkûmu olup çıktığı dünyadan sıyrılıp kaçabilir, canının istediği yasaları koymada özgür olduğu bilinmez bir dünyanın yurttaşı olabilir. Alın size sahici hapishane kaçkını!

Şu hâlde modern sanatı böylesi bir firar teşebbüsü olarak görebiliriz.

Ancak modern sanatta insanların yüceltmeye uğraştığı varoluş ile elde etmeyi başardıkları yeni varoluş arasındaki kopuş sıklıkla tam olur. Kaygı içindeki izleyici, yükünü sırtından öyle kolayca atıvermez. Eserlere bunların aşırı soyut göründükleri bir yerden bakarken izleyicinin yeterli inancı bulunmaz, iptal olanlar izleyicinin sahiden içinde bulunduğu şartlar, bağlar ve zorunluluklar olur. Belki de bu sadece bir askıya almadır!

Magritte'in yaratıcılığı burada vurgulanır. Magritte, doktor sıfatıyla, insana ızdırap çektiren hastalığın ta kendisini iyileştirmemiz gerektiği aksiyomundan yola çıkar. İnsan, yüceltilecek olanın kendi iç ve dış gerçekliği olduğu inancına sahip olmalıdır. Dönüşümün aşamalarını kendi gözleriyle takip etme olanağına sahip olmalıdır. Nihai sonuç, tüm baskıcı gerçekliğin tamamen ortadan kalkması ve yaratım siyaseti tarafından fethedilen yeni dünyanın ortaya çıkması bile, zaten ortadan kalkmış olan başlangıç noktasıyla gerekli bağı koruyacaktır; ressamın çok arzulanan rahatlamayı gerçekten izleyiciye getirdiğini gösterecektir. Magritte, yaratılmış eserle, insanın kendini yaratıma adama gerekçeleri arasındaki bağı bize göstermeyi becerir. Bu büyücünün işçiliğine maruz kalıp onun usulünde iyileşmiş olan insan, eski yaşamını anımsar ve ne çilelerden kurtulduğunu harfiyen bilir. İşte Magritte'in, sanat inancında günah çıkarırken baş ve son arasındaki elle tutulur bağ dediği, ki böyle adlandırmakta da gayet haklıdır, o şey budur: "andırmanın resmini yapmak."

Magritte bu gönderiye 5 Şubat 1960'ta yanıt verir: *Maalesef mektubunuz önsözü yayımlayamayacağım kadar geç elime ulaştı. Sergimin kataloğu Paris'te çoktan basıldı ve andırma üzerine olan notu size iletmekten hoşnut olmam dışında elimden gelen bir şey yok.*

Bundan pişmanlık duyuyorum, çünkü bizleri meşgul eden bu soruya isabetli yaklaşımınızı takdir ediyorum. Bilimsel "açıklamalar" karşısındaki tutumunuzdan şüphe edemezdim ama böylesi açıklamaların pek az bir şeye –zaman zaman "ilginç" karşılanan ama hiçbir umuda temel olamayacak şeyler...– indirgendiğini görmekten daima büyük bir keyif alıyorum. Macaristan'da bizim bu düşündüklerimizden hoşlanan dostlarınız var mı? Karşımıza çıkabilecek güncel yayınlar, sıra bunların nüfuzlarına geldiğinde sanki fazla hayale kapılmayı yasak ediyorlar bize. Dünyadaki birkaç nadir kimse hariç, insanlığın geri kalanı açısından bizleri büyüleyen, bilinmezliğini korumalı.

KAYNAKÇA:

Alt. Att. II.

Son satırbaşı İngilizce tercümede yeniden basılmıştır: (Julien Levy ve/veya Claude Tarnaud tarafından) *Surrealist Intruison in the Enchanter's Domain,* New York, D'Arcy Galerisi, 12 Kasım 1960 (W 723), s. 84.

NOTLAR:

1. Maurice Denis'nin ifadesinin hatırlatılması? *L'Occident*, Ekim 1903 (*Théories*, Paris, Rouart & Wattelin, 1920, s. 166). Bkz. *Görünür Şiir*, baş kısmı.

2. Çünkü Magritte, Marcel Jean hakkında Bosmans'a şöyle yazar, 26 Aralık 1959: *Ben de sizin gibi Marcel Jean'ın metninin epey ortalama bir aklın ürünü olduğunu düşünüyorum. Tarihin altına düşmemesi gerekeni alıp böylesi "tarihsel" bir şekilde sunmak, olsa olsa kendiliğindenliği zerrece sevmeyen zihinlere sahiden yaraşır. Pozitivist ruhlar açısından pek kıymetli olan şu meşhur "nesnellik", mevcut durumda temel ayrımları yapmayı beceremediğini açığa vurdu. Bir kendiliğinden düşünme resmiyle "boyanmış bir kolaj çalışmasını" karşılaştırmak mesela, sağda solda mantar gibi biten bu kafa karışıklığının açık bir ispatıdır. Sözde (çünkü bir otomatik sanat teorisine tabidir bu) kendiliğinden olan bir etkinliği, mekaniklikle uzaktan yakından alakası olmayan, olabildiğince özenli resim sanatında (ya da yazıda) tasvir edilmesi söz konusu olan bir kendiliğinden düşünmeyle karıştırmaktır bu. "Hoş bir oyun" olmayanı, zaman öldürmenin yaratıcı denebilecek bin bir biçimiyle karıştırmaktır bu.*

   Son sözcük olan "şeytani", iki anlamlıdır. Kafayı benim resmime takmış yazarın, kendine rağmen "ciddiye alıyor göründüğü" düşüncesine yönelik gülünç bir "tekinsizliği" de belirtir.

   Geriye 31 Ocak 1960'ta Mezei'nin Magritte'e şu yazdıkları kalır: "Resim-eserinize dair *bizim* [vurgulayan biziz] demiş olduklarımızla hemfikir oluşunuzu duymaktan memnunum."

152

(Sanat Evindeki Konferans)

(W 694)

Bu konferansı sadece bir davetiye kartı ve *Le Soir*'ın –Brüksel, 20 Ekim Salı, 1960– bu konferansa dair sağladığı anonim bir rapor üzerinden bilmekteyiz:

"Schaerbeek'in Sanat Evinde 'Bulunuş' toplantıları yeniden başladı. Bu sefer, onur konuğu ressam René Magritte idi. Halk Eğitimi ve Güzel Sanatlar Bakanlığında görevli M. G. Willot sanatçıyı takdim etti ve kariyerini anımsattı. Lessines doğumlu olduğunu, Montald ve de Combaz'ın derslerini takip etmek için Akademiye kaydolmak üzere Brüksel'e gelmezden önce Magritte'in Charleroililların içinde yaşadığını özellikle söyledi. Sanatı kabul gören Magritte, yurt dışında yıllar geçirmiş, eserleri nice ülkede yayılmış ve ün kazanmıştı.

René Magritte soru-cevap oyununa kendi gönüllü olmuştu. Son sorular zaman zaman şaşırttı. Ayrıca oturumun ardından Sanat Evinin bahçesine çıkılıp insanlar ortalığa dağıldığında, pek çok dinleyicisi ressamın etrafını sarmıştı.

Pek çok sanatçı ve siyasi ya da edebi kişilik boy göstermekteydi."

153

ANDIRMA (Liège Versiyonu)

Andırma –gündelik dilde bahis konusu olan– doğaları müşterek olan ya da olmayanlara atfedilir. Deriz ya: "İki su damlası gibi birbirlerini andırıyorlar" hem "sahtesi gerçeğini andırıyor" da deyiveririz aynı rahatlıkla. Bu sözde andırma, inceleyen, değerlendiren ve karşılaştıran düşünme marifetiyle ayırt edilen benzerlik bağıntılarına dayanır. Düşünmenin bu eylemleri olanaklı benzerliklerin bilincinden başka bir bilinç olmaksızın başarılmaktadır: Şeyler bu bilince sadece benzerlik niteliklerini açarlar.

Andırma, düşünmenin özündeki eyleme özdeştir: Bu eylem, andırmaktır. Düşünme, dünyanın düşünmeye sunduğuna dönüşerek ve yokluğu hâlinde ne herhangi bir dünya olanağının ne de herhangi bir olanaklı düşünmenin var olmuş olacağı gizeme, bunun elinden evvelce alınmış olanı, ona iade ederek andırmayı gerçekleştirir. Andırmanın belirdiği hadise esinlenmedir.

*

* Resmetme sanatı –masumane denebilecek bir aldatma olarak anlaşılan değil– ne fikirleri dile getirebilir ne de duyguları ifade edebilir: gözyaşı döken bir yüzün resmi, kederi ifade etmez, bunu ifade etmediği gibi fikirlerin ve duyguların hiçbir görünür formları olmadığından, bunun ötesinde bir keder fikri de dile getirmez.

Resmetme sanatı –andırma sanatı diye adlandırılmayı sahiden hak eden resmetme sanatı– resim marifetiyle görünür olmaya yatkın bir düşünmeyi betimleme olanağı sunar. Dünyanın bizlere sunduğu figürleri içermek, sırf bu düşünmeye mahsustur: kişiler, perdeler, silahlar, yıldızlar, katılar, yazılar, vb. Andırma, bu figürleri gizemi doğrudan anımsatan bir düzende kendiliğinden bir araya getirir.

Böylesi bir düşünmenin tasviri yaratıcı olmamaktan gocunmaz. Yaratıcılık ya da fantezi bu düşünmeye safi acizlik ve sefalet getirirdi. Andırmanın isabetliliği ve

cazibesi, bunun fantezi meraklısı bir tasvir edilişine değil, andırmanın ta kendisine bağlıdır.

"Resmetme biçimi", andırmanın tasviri, sadece renkleri bir yüzey üzerine yaymakla sınırlı olmalıdır. Öyle bir yaymadır ki bu, renklerin etkin veçheleri uçuklaşır ve bir andırma resminin belirmesine olanak tanınır. *

Bir andırma resmi, ne olduğunu tam gösterir, *yani hiçbir iması bulunmayan bir figürler bir aradalığı olduğunu* gösterir. Yorumlama isteği, –artık hangi özgürlüğü icra etme gayesiyle olursa olsun– esinlenilmiş bir resmin yerini karşılığı bulunmayan bir yorumlamaya vererek bu resmi tanımazlıktan gelmek olur, kaldı ki bu karşılıksız yorumlama da sırası geldiğinde bir sonu gelmez yüzeysel yorumlamalar dizisine malzeme olabilir.

Dokunulur şeyle resmi karıştırmamalı. Reçelli bir ekmek dilimi resminin, yenilir bir şey olmaması –kuşkusuz– şöyle dursun, bir dilim ekmeği alıp bir salonda sergilemek, bu ekmeğin etkin veçhesine dair bir şeyi değiştirmediği gibi bu ekmeği sergilemenin, herhangi bir düşünme tasvirinin belirmesine olanak tanımayı becerdiğini sanmak budalaca olurdu.[1] Lafı geçmişken söylemiş olayım, eğlenmek ya da belli başlı bir fayda sağlamak amacıyla bir tuval üzerine boca edilmiş, hatta fırlatılmış renklerden yana da durum aynıdır.

Bir andırma resmi katiyen ne bayağı ya da sıra dışı bir "konunun" resmedilmesiyle ne de bir fikrin ya da duygunun ifade edilmesiyle sonuçlanır. *Ressama, yapması gereken resmi esini sağlar*: Andırma, resmetme marifetiyle görünür olmaya yatkın bir düşünmedir; örneğin, reçelli bir dilim ekmek sözcüklerinden oluşup "bu reçelli bir ekmek dilimi değildir[2]" diye yazan ya da güneşli bir göğün altındaki bir gece manzarasından oluşan bir düşünmedir bu.[3] "Aslında" gizem, tek başına öylece duran bir dilim reçelli ekmekle ya da yıldızlı bir göğün altındaki gece manzarasıyla anımsatılmasa, beriki türden resimler gizemi "meşru şekilde" anımsatırlardı.

Bununla beraber, "sağduyuyla" çelişen tüm resimler gizemi ille de "meşru şekilde" anımsatmazlar. Çelişki, olsa olsa, yaşamı bir çelişme imkânına bağlı olan bir düşünme biçimini açığa vurabilir. Esinlenme ne kötü ne iyi niyete bağlıdır. Andırma, bilgece ya da safiyane bir düşünme biçimine ayak uydurma kaygısı gütmeyen bir esinli düşünmedir. Andırma, saçma olanla ters düştüğü gibi makul olanla da zorunlu olarak ters düşer.

*

Resimlere adları sözcüklerle konur. Kaldı ki bu sözcükler andırmanın resimlerini layığıyla adlandırdıklarında tanıdık ya da yadırgadığımız sözcükler olmayı artık keserler. Bu sözcükleri söyleyebilmek ya da işitebilmek için esin şarttır.

Magritte Sergisi Kataloğu, Liège, Güzel Sanatlar Müzesi, 14 Ekim 1960 (W 820).

19 Temmuz 1960'ta Magritte Bosmans'a şöyle yazar: *Size yolladığım metinde ilave değişiklik yapmam gerektiğini sanmıyorum. Bir salonda sergilenen bir reçelli ekmek diliminin sahiden üstlenebileceği yegana rolün "eğreti tablo" rolü olduğunu söylemek isterdim ama kalemşorluk "uzmanlarının" da diyecekleri gibi bunu söylesem belki cümle hantallaşırdı. Bununla beraber şu eğreti tablo fikri bilinmeye değer: Bu fikir, sahici bir tablonun eğreti bir şey olduğuna inanmanın önünü alırdı. Bunu metnimde münasip dille söylemenin bir yolunu bulmalı.*

Ertesi gün, aynı kişiye: *Kuşkusuz, bir salonda sergilenen bir reçelli ekmek dilimi, eğreti tablo-sahici tablo karşıtlığını imler. Ama bir tablonun eğreti olamayacağını düşünecek olan "sıradan okur"un alışılmış umursamazlığına bel bağlamak gerekir. Kendi adıma, şu besbelli "eğreti tablo" mefhumuyla karşılaştığım hiç olmadı: Zaman zaman kötü, budalaca ressamlıktan bahsederiz vb. ama "eğreti tablo" mefhumunun muğlak oluşu bana göre su götürmez. Malum karışıklıklar ileri süren sanat-figüratif sanat vb. halka tanıtılmayı hak etmezken eğreti tablo mefhumu bunu hak eder. "Moda olmanın" tam anlamıyla eğretilik gerektirdiği göz önünde bulundurulursa "eğreti tablonun" başarı şansı kuşkusuz hiç yoktur. Figüratif sanat demek, besleyici mutfak demekle, figüratif olmayan sanat demek de besleyici olmayan mutfak demekle eş değer olur. Düşünmenin bu deyişte ileri sürülen "yaşamı", laf ebelerinin (radyodakiler mesela) düşüncelerini ziyadesiyle süsler ki o yaşam, benim midemi bulandırır. Ben bir fikri sunmayı tamamlarken işgüzar kimseler yazabileceğim şeyin "hantallığına" çattılar diyordum alaycılıkla, işte bu laf ebelerini düşünüyordum o sırada.*

Manifestes du Surréalisme, Paris, Sagittaire, 1955 (W 479): Kendisine ithaf edilmiş bir sayfaya Magritte şöyle yazmıştır: *Ressam, dünyanın veçhelerini ona kayıtsız kalmadığımız bir düzen içinde bir araya getirdiğinde, esinlenmiş olur. Burada söz konusu olan talihin eseri, irade ya da fırsat ürünü bir yan yana iliştirme değil, sembollerden hiçbirinin o bir aradalıktaki gizemi eksiltmeyecekleri bir bir aradalıktır.*

28 Haziran 1960'ta Bosmans'a şöyle yazar: *Makineden düzgünce basılıp çıkmış*[4] *"Andırma"nın bana yolladığınız bir nüshasını okuyorum, şu mevcut hâlinde yayımlanmaması gerektiğine parmak basmam lazım: Bu Andırma bir "bilginler" topluluğunda okunsun diye kaleme alındı. Bundan yayımlanabilir bir şeyler çıkartmaya çalışacağım.*

Önümüzdeki Liège sergisi için bunu yayıma hazırlamak gerekirse, sizce bu, katalogda yer alamaz mı? Bu Temps Mêlés'nin bir sayısında da yer almasına engel olmazdı, şayet Blavier, aboneleri andırmanın benzerlik demek olmadığını bilsin istiyorsa. Her hâlükârda bu metni "güçlendirmeye" çalışacağım.

Magritte'in okuduğu *Le Coq et l'arlequin*'de (Bkz. *Saf Sanat*, 16. not), Cocteau şöyle yazıyordu: "Andırma ile analojiyi karıştırmayın." (s. 39) Ayrıca: "Madem kuşlar üzümden anlar, o zaman bu üzümün iki salkımı var demektir. Biri yenen leziz salkım, öbürü yenmeyen tatsız salkım..." Nougé: *Histoire de ne pas rire,* s. 230 (*Les Images défendues*) aynı şekilde, Apelles'in açıkçası son derece basit olan anekdotunu anımsattığını not düşer.

23 Mayıs 1966'da Magritte, o sırada *Kelimeler ve Şeyler* (Paris, Gallimard, 1966) eserini okumakta olduğu Michel Foucault'ya şöyle yazar: *Andırma ve Benzerlik sözcükleri size dünyanın ve bizim bulunuşumuzu -ki kesinlikle acayip- şiddetle telkin etme imkânı tanıyor. Bununla beraber öyle sanıyorum ki bu iki sözcük zerrece ayırt edilmemiş, iş bu sözcükleri ayırt etmeye gelince sözlükler hiç kayda değer fayda sağlamıyor.*

Bana öyle geliyor ki bezelye tanelerinin aralarında hem görünür (renkleri, biçimleri, boyutları) hem görünmez (doğaları, tatları, ağırlıkları) benzerlik bağıntıları bulunmaktadır. Sahte ve gerçek olan vb. arasında da aynı durum geçerlidir. "Şeyler"in arasında andırma bulunmaz, şeylerin arasında bulunan ya da bulunmayan sadece benzerlik olur... (Michel Foucault: *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier, Fata Morgana, 1973, s. 83-85). 4 Haziran'da Foucault Magritte'e yanıt verir: "Aslında, bana göre andırma ile benzerliğin arasındaki farka ve bu farkın görünür ve görünmez olanla bağıntılarına dair söylemiş olduklarınız fazla ileriye, neredeyse şeylerin temellerine değin gidiyor..." Yine de Foucault, Magritte'in yukarıda yazdığını yanlış yorumlamış gibi geliyor bize...

KAYNAKÇA:

Magritte Sergisi Kataloğu, Dallas, 8 Aralık, 1960 (W 725) *Déclaration par l'artiste* başlığı altında ikinci ve üçüncü paragraflar arasına tıpkıbasım hâlde imzalanmış ilave bir metin iliştirilmiş: *Resmimin* hiçbir şeyi ifade etmiyor oluşu *fikrine özellikle sıkı sıkıya bağlıyım. (Ne de başka yerlerdeki başka resimler bir şeyi ifade ederler.)*

Resme dair yanlış bir düşünce pek yaygındır: Resim, kuşkusuz böyle bir kabiliyeti bulunmamasına rağmen duyguları ifade etmeye muktedirmiş gibi gösterilir. Duyguların, resim sanatınca kopyalanabilecek hiçbir görünür formu yoktur.

Bir tabloya baktığımızda duygulanabiliriz, ancak tablonun bir duyguyu "ifade ettiği" sonucuna varmak için, örneğin bir pastanın, ona baktığımızda ve tadına baktığımızda aklımıza gelen duygu ve fikirleri "ifade ettiği" veya pastanın, pasta şefinin pastayı başarıyla pişirdiğinde ne düşündüğünü "ifade ettiği" sonucuna varmaya hazır olmak gerekir.

("Hangi resim 'neşe'yi ifade eder?" diye soran yürekli bir kimseye verecek tek cevabım buydu: "Neyi neşe diye görüyorsanız, neşeyi onun resmi ifade eder.")

Liège Versiyonu aynı şekilde şurada yeniden basılmıştır: *Alt. Att. II.* Kataloğu.

İsveççe tercümede ilk iki paragraf şurada yeniden basılmıştır: Magritte Sergisi Kataloğu, Stockholm, Moderna Museet, 1967, s. 45.

Luigi Carlucci tarafından yapılan İtalyanca tercümede iki bölüm yeniden basılmıştır: Magritte Sergisi Kataloğu, Torino, Galateo, 2 Şubat 1962 (W 843). * Arasında kalan bölüm küçük açıklama yazısı olarak geçer: José Pierre: *René Magritte, Peinture moderne*, Paris, Casterman, 1974, s. 115.

Önceki ve sonraki versiyonlara ve Suzi Gablik'in uyarlamasına bakınız: *Magritte*, s. 100.

Karş. 6 Temmuz (?) 1960 Torczyner, s. 29, tıpkıbasım hâlde ve aynı kimseye mektuplar, 21 Ekim-14 Kasım 1960, Torczyner, s. 221.

NOTLAR:

1. Magritte burada adı henüz konmadan önceki *eat art*'ı suçluyor olabilir mi?
2. Karş. *La Trahison des Images*, 1928-29'dan itibaren.
3. *Işıklar Alemi.*
4. Bkz. *Picard Akademisindeki Kabul Konuşması.*

154

"Resimleme..."

Bilim, Araştırma, Hümanizm temalarının resimlemeleri sadece alegorik olabilir. Bu temalarda, dünyanın, bir düzene göre bir araya gelmiş, gizemi anımsatan figürlerini bulmak mümkündür. Bilimin gizemi delip geçtiği kabul edilebilir. Tabloda bir araya gelmiş[1] figürler doğrudan doğruya bilimi ilgilendirirler... Yani, dünyanın bilimin ilgilendiği yönlerini ilgilendirirler. "*La Présence d'Esprit*", bilimci ruhlara, bunlar bilimci ruhlar diye önyargıyla yaklaşmaz.

Abbotherapie, Montreuil-sous-Bois, S. 5, Ocak 1961 (W 708). Görünüşe göre metnin aslı ortadan kalkmıştır. Chicago'daki Abbot tıp laboratuvarları tarafından, bu kurumun "house organ"ı "*What's new*"in 25. yıl dönümü için Magritte'ten söz konusu temayı yorumlaması rica edilmiştir.

Metin *Abbotherapie*'de yayımlanmıştır. "*What's new*"in Fransızca versiyonu yüksek ihtimalle R. M. Watrous tarafından Amerikan yayını için yapılmış Fransızca tercümenin aslından hareketle, Max Bihan tarafından tekrar çevrilmiştir.

Öte yandan, zan altındaki İngilizce ve İtalyanca tercümeler göletine (Bkz. hemen aşağıda) ve Magritte'in *fine*'da muhtemelen "zihinler" diye yazdığı sözcüğün "ruhlar" olarak geçmesine rağmen, kısmen de olsa Magritte'in bizatihi kendi versiyonuyla karşı karşıya bulunuyor olmamız büsbütün ihtimal dışı değildir.

Durum her ne olursa olsun, Magritte 25 Nisan 1961'de Bosmans'a şöyle yazar: ..."*La Présence d'Esprit"nin tasvirinde* [Bosmans'ın yayımlamaya hazırlandığı tasvir, karş. *Montrer du doigt la connaissance*, *Rhétorique*, S. 2, Ağustos 1961; bu eserde "kişi" yerine Magritte'e önceden teklif edilmiş olan "varlık" ifadesini kullanır] *"kişi" sözcüğünden sanki kaçınılması lazım gibi geliyor bana. Burada söz konusu olan ne saygın ya da ünlü bir "kişinin" ne de hayal ürünündeki bir "kişinin" figürü. "Kişi" sözcüğü, figürü büsbütün dışsal özellikler (rol, makam, vb.) üzerinden insanla kısıtlıyor. Hâlbuki bir*

kuş ya da balıkla bir araya geldiğinde, bu insan varlığı, olsa olsa, ayırıcı özellikler vazetmemesi anlamında insan varlığına özdeş olabilir. Bu bakımdan "Zihin Kıvraklığı" "belagatini" doğrular; onun zihne yaraşan bir dil olduğunu söylemeye safi görünüşü yeter. [Bildiğimiz kadarıyla ilgili bölüm Fransızca tercümede bulunmadığı hâlde İngilizce ve İtalyanca versiyonlarda "insan varlık"ın "insan" yapıldığını not edeceğiz.]

Bkz. ayrıca Torczyner'e mektup, Temmuz 1960, Torczyner, s. 84.

KAYNAKÇA:

İngilizce tercüme: R. M Watrous, *What's new*, Chicago, S. 220, Aralık 1960: *The illustration of the theme, Science, Search, Humanity, could not be other then allegorical. One can find in it elements of the world united in an order that evokes mystery and it is acknowledged that science "pierces[2]" the mystery of man. The figures in the painting interest science directly; indeed, "La Présence d'Esprit" shows the sky, the earth, a bird, a man (who symbolizes[3] the unity of humanity) and a fish –namely, the aspects of the world with which science is concerned. It seeks to show what they mean to scientific souls... but this image does not prejudice what these elements could be to minds subjected to other disciplines.[4]*

Antonio Caiola tarafından yapılan İtalyanca tercüme, *Abbotterapia*, 1961:

L'illustrazione del tema "Scienza, Ricerca, Umanita" non poleva esséré che allegorica. Nel quadro si possono riconoscere gli elementi del mondo, uniti in un ordine che evoca il mistero –et è ormai acquisizione comune che la scienza "penetra" il mistero dell' uomo. Le figure del quadro interessano ditettamente la scienza; infatti in esso Sono raffigurati il cielo, la terra, un uccello, un uomo (che simbolizza l'unità dell umanità) ed un pesce– vale a dire, gli aspetti del mondo connessi alla scienza. L'allegoria cerca di dimostrare cio che tali elementi significano per lo spirito scientifico. .... Senza peraltro pregiudicare l'interpretazione che al quadro possono dare studiosi di altre discipline.

NOTLAR:

1. Söz konusu tablo: "*La Présence d'Esprit*". Bosmans'a 31 Ağustos 1960 tarihli bir mektup bu tablonun önceden "Les Besoins de la Cause" diye adlandırıldığını açığa vuruyor.
2. Fransızca versiyonda tırnak işaretlerinin kaybolduğunu not düşmeli. Magritte'e ait olan asıl metinde yerlerinde olduklarından şüphe yok.
3. Sembol mefhumuna olan bu müracaatı da açığa vurmalı. Belki de kendisini tastamam memnun eden bir ifadenin yokluğundan olacak Magritte, Fransızca tercümede bu parantezin kalkmasını istemiştir?
4. Yine burada da Fransızca tercümeye göre neredeyse tam tersine olan sapmayı not düşelim.

155

"Bilmiyorum bile..."

Nerede oy vermem gerektiğini bile bilmiyorum. Durun bakayım... Foucart sokağı. Foucart sokağı ne tarafta biliyor musunuz? Seçimler bana hangi resmi anımsatır? Ortalama Belçikalılar oylarıyla öylesine bir budalalık açığa vurmaktalar ki korkarım bunlardan biraz olsun akıllı olmalarını bekleyemeyiz.

Comment ils ont voté, La Meuse-La Lanterne, Liège-Brüksel, 27 Mart 1961.

Magritte'in cevabı bir muziplik peşindedir.

27 Mart Pazartesi, seçimlerin ertesinde, Magritte Bosmans'a şöyle yazıyor: *Bu sabah "La Lanterne"in şu sorusunu yanıtladım: Seçimler hakkında ne düşünüyorsunuz? ... Yanıtım gazetede çıktı mı bilmiyorum ama TSF bana aslında ortalama Belçikalı vb. nedir ne değildir öğretiyor.*

156

"Gizem değildir..."

Gizem değildir gerçek olanın olanaklarından biri. Gizem, gerçek bir şeylerin var olması için mutlak suretle zorunlu olandır.

1961 Mayıs'ında çıkacak olan, adı Barbey d'Aurevilly tarafından konulmuş "*Le Prêtre marié*"nin bir kopyasıyla resimlendirilmiş *Rhétorique* için prospektüs, S. 1. (Öncekiler için karş. R. L. Doyon *Les prêtres mariés dans les histoires et les littératures*, *Livrets du Mandarin*, Nisan 1956.)

Cümle Bosmans'a 29 Temmuz-13 Ağustos 1959 aralığında yazılmış bir mektuptan çıkarılıp alınmadır. Ayrıca bkz. *"Sesin Evreni" Hakkında.*

Gaston de Pawlowski, *Voyage au pays de la quatrième dimension*, 1923 baskısı, s. 11 (Magritte'in bu yayını muhtemelen okumuş olduğunu göstermiştik, Bkz. *Saf Sanat*, 5. not) eserinde "bir bilinmez"den bahseder ki "bu bilinmez olmadığında bilinir olan var olamaz."

157

DÜZENE ÇAĞRI[1]

Fikirleri ya da duyguları sembolize eden figürler –hem bunlar başka şeyler de "sembolize" edebilirlerdi– böylesi safiyane değerlendirilmeseler, "canlandırıyor" sayılmalarının bir faydası olmazdı. Bir sembol, kaybolması hâlinde fikirlerin ve duyguların yaşamlarının zerrece etkilenmeyeceği bir "temsilci"dir. Ayrıca görünür şekilde belirebilen bir figürün, görünür formları bulunmayan fikirler ve duygularla doğaca aynı olmadığına da dikkat çekmek yerinde olur. Bir "temsilci" temsil ettiği ile doğaca bir olmalıdır, aksi takdirde sadece kendini "temsil eder". Bir sembol neyi temsil ediyor diye sorarken pekâlâ görünür olanın "temsilci"den başkası olmadığı ve kısa bir söylevin bizi, kendisine isnat edilen faydayı kendi elinden sağlamaya muktedir olmayan sembolün bilgilendireceğinden daha iyi bilgilendireceği kabul edilir.

Semboller bize ne sembolize ettiklerine ne de figürler yordamıyla "temsil ediyor" sayıldıklarına dair bir şey öğretirler: Adaleti sembolize ya da "temsil" eden kişi, mesela, adalet fikrine birtakım kesinlik kazandırmak yerine bizi bu kesinlikten uzağa, bir fikrin görünür bir forma sahip olabileceğini kabullendiğimiz bir karmaşanın içine çeker. Adaleti sahiden "görsek" adaleti" temsil" eden sembole şu ya da bu değeri yüklemek bahis konusu olmazdı. Adalet sözcüğü, kesinleştirmesi sadece felsefenin üzerine vazife olan bir fikri belirtir. Fikirler, sadece aldatma ve soyutlama hâlinde formlar üzerinden "temsil" edilir. Duygular ve duyular açısından da durum aynıdır: fikirler, duygular ve duyular görünür hiçbir yer kaplamaz ve uzaysal bir görüntüyle çakışamazlar. Bir tabloda çizili bir çember gördüğümüzde, çember fikrini değil, bir formu görmekteyizdir. Fikirler, duygular ve duyular arasındaki bu ayrım bir kenarda durur ve uzayda belirmiş şey bizi, düşünmeyi özel olarak fikirlere, duygulara ya da duyulara özdeş sanmadan alıkoyar. Düşünme sözcüğü, –iki kelimeye bağlı karışıklık bir yana– "Ruh ya da Bilinç" ile aynı şeyi belirtmektedir.

Düşünme –önyargılar her ne olursa olsun– fikirlerle özdeşleştirildiği gibi uzaydaki görüntülerle de duygularla ya da duyularla da özdeşleştirilir. Alışılmış önyargılar mutlak düşünmeyi güçleştirir, öyle bir düşünme ki terimleri kendi arasında tüm yorumlamayı dışlayan bağlantılara sahiptir.

Ressam, eğer, kendini fikirleri, duyguları ya da duyuları "ifade eden", "temsil eden" ya da "sembolize eden" bir sanatçı hâline getirmiş önyargılara maruz kalmamışsa, resimlerle düşünebilir. Bir ressamın düşüncesi, esinlenme onu önyargılardan kurtardığında resimlerle bir olur. Bu düşünme o zaman safi dünyaca sunulmuş görünür veçheleri içerir: gökler, kişiler, ağaçlar,[2] yıldızlar, katılar, yazılar, vb. Bunlar bizim kayıtsız kalmadığımız bir düzen içinde bir araya gelir. Böylesi bir düşünme ressamlık marifetiyle görünür kılınmaya elverişlidir ve bu düşünmenin anlamı, dünyanın anlamının bizden saklı oluşu nispetinde bizden saklıdır. Anlam, anlam üzerine yapılan yorumlamalara aykırıdır.

Bir resme konulan ad, bu resimle bir araya gelir. Örneğin: Bilgi sözcüğü, içinde geceye[3] açılan bir kapı bulunan güneşli bir manzarayı başarıyla adlandırır. "Bilgi" bu resimle öylesine bir araya gelir ki sanki güneşli bir manzara ile geceye açılan bir kapı "Bilgi"nin kendinde bir araya gelmiş gibi olur. Böylesi bir bir aradalık, keyfe keder karmaşıklaştırabileceğimiz ya da basitleştirebileceğimiz bir yan yana iliştirme değildir.

Bir resimdeki sözcükler ve bu resmin adı, bunlar mutlak bir düşünmenin sözcükleri olduğu sıra, değişikliklere amade olmaz.

Rhétorique, S. 1, Mayıs 1961, s. (2-4) (W 758).

KAYNAKÇA:

Alt. Att. II. Kataloğu.

NOTLAR:

1. Başlık Cocteau'dan alınmış?
2. " Ağaç" sözcüğü önceki sayımlardaki "silahlar" sözcüğünün yerine kullanılır.
3. *Le Savoir*, 1961.

158

SÖZCÜK MEVZUSU

Söylenecek sözcükler konusu aslında sadece yazarlar için değil, dili sıradan ve sıra dışı gayeleri için kullanan kimseler için de öncelikli önemdedir.

Gündelik dil, ağzından çıkana kayıtsız kaldığından sıklıkla budalacadır, bir sözcük bir fikrin yerine geçer. Sanki konuşulmuyor da halk arasında sesli bir egzersiz yapılıyordur.

Rhétorique, S. 1, Mayıs 1961, kapaktan sonra 3. sayfa (W 758).

Bu metin André Bosmans'a ait *La Question des mots* çalışmasında ortaya çıkar: "Anlamları sınırlandırması ve henüz bilinmedik bir kesinliği açığa vurmaları gereken sözcüklerin bizatihi seçimlerinden yana düşünülen nedir? Her sözcük bir yanıyla resmin kurgusuna, yani, bilinecek sözcüğün tam dibine bağlı, yeni bir ışıktır ama öbür yandan sözcük, ta kendisinin anımsattığı neyse ona bağlıdır.

Böylece, malzemesi sözcüklerce sağlanan resmin kurgusuna kolları sıvamazdan evvel şair, kimi sözcüklerin olanaksız düşünceleri anımsattığını takdir edecektir: duvar köşesi, hücre, para, seste makam geçişi, haç, atletizm, ter, vb. Şair, kendi esini uyarınca sadece araştırılması lazım olan sözcükleri karşısında bulacaktır: okyanus, ayna, zincir, mobilya, yağmur, lamba, orman, heykel, güneş, vitrin, sokak feneri, kubbe, maske, yastık, vb.

Sorundaki yararı takdir eden René Magritte, şu açıklamaya [*Rhétorique*] vardırır:"

Ayrıca bkz. *Jan Walravens: Magritte ile Buluşma.*

159

ANDIRMA
(Londra versiyonu)

Andırma –gündelik dilde bahis konusu olan– müşterek bir doğaya sahip olan ya da olmayanlara atfedilir. Deriz ya: "İki su damlası birbirlerini andırıyorlar" ve bir şeyin sahtesinin gerçeğini andırdığını da söyleriz. Bu sözde andırma, inceleyen, değerlendiren ve karşılaştıran bir düşünme tarafından ayırt edilebilen sırf benzerlik bağıntılarına dayanmaktadır.

Andırma, düşünmenin özündeki eyleme özdeştir: bu eylem, andırmaktır. Düşünme, dünyanın düşünmeye sunduğuna dönüşürken ve kendisine sunulmuş olup evvelce gizemin elinden alınmış olan bu şeyi, yokluğunda ne bir mümkün dünyanın ne de mümkün bir düşünmenin olduğu gizeme geri iade ederek andırmaktadır.

*

Resmetme sanatı –masumca denebilecek bir aldatma diye anlaşılanı değil– ne fikirleri dillendirebilir ne de duyguları ifade edebilir: gözleri yaşlı bir yüzün resmi, kederi –hiçbir görsel formu bulunmayan bir duygu ya da bir fikir görünür bir şekilde canlandırılamazdı– ifade etmez. Bir tabloda çizili bir çember bir "yuvarlaklık düşüncesine" eş değerdir ama onu tanımlaması yalnız felsefeye mahsus olan çemberin fikrini ya da çember duygusunu canlandırmaz.

Resmetme sanatı –andırma sanatı diye adlandırılmayı sahiden hak eden– resmetme marifetiyle görünür olmaya elverişli bir düşünmeyi tasvir etme olanağı tanır. Bu düşünme özel olarak, görünür dünyanın bize sunduğu figürleri içerir: kişiler, yıldızlar, mobilyalar, silahlar, katılar, yazılar, vb. andırma bu figürleri gizemi doğrudan anımsatan bir düzende kendiliğinden bir araya getirir. Böylesi bir düşünmenin tasviri "yaratıcı olmama" sıkıntısı çekmez. Yaratıcılık ya da fantezi bu düşünmeye safi zayıflık ya da sefalet getirirdi. Bir andırma resmindeki

isabetlilik ve cazibe, andırmayı yaratıcı bir biçimde tasvir etme faydası uğruna yitirilir. Görünür dünyayı andıran esinli düşünmeyi canlandırmanın biçimleri farklı farklı olmaz. Andırmayı "resmetme biçimi", renkleri bir yüzeyde öyle bir yaymaya dayanmalıdır ki bu renklerin etkin veçheleri uçuklaşsın ve bir andırma resminin belirmesine olanak tanınsın.

Eğer bir andırma resmine bakarken heyecanlandığımız ya da bunun ilgimizi çektiği oluyorsa, bundan o resmin bir duyguyu "ifade ettiği" ya da bir fikri dillendirdiği sonucunu çıkarmamalı. Öbür türlüsü, mesela, bir pastanın, pastacının onu yaparken düşünmüş olduğu şeyi "ifade ettiğini" sanmadaki kadar safça olurdu.

Bir resmi dokunulur şeyle karıştırmamalı. Bir pipo resmi, bir pipo değildir. Bir andırma resmini yorumlama isteği, -artık bu şekilde hangi özgürlüğü icra edecek-sek- karşılıksız bir yorumlamayı bu resmin yerine koyarak esinlenilmiş bir resmi tanımazlıktan gelme demek olur ki sırası gelince bu yorumlama, arkası gelmez bir yüzeysel yorumlamalar dizisine malzeme olabilir. Bir andırma resmi ne bir kez olsun bayağı ya da olağanüstü bir "konunun" resimlenişiyle ne de bir fikrin ya da duygunun ifade edilişiyle sonuçlanır. Onda "sembolik" bir şey bulunmaz, semboller kendilerini canlandırılacak" konular" arasına katacak hiçbir esinlenme gerektirmezler.

RESMEDECEĞİ ŞEY RESSAMA ESİN SAĞLAR: Andırma, görünür olmaya resmetme marifetiyle elverişli bir düşünmedir; örneğin, pipo ve yazı sözcüklerini içeren "Bu bir pipo değildir" düşüncesi ya da güneşli bir göğün altında bir gece manzarasından oluşan düşünce böyledir. Böylesi düşünmeler gizemi "meşru şekilde" anımsatırlar anımsatmasına ama "aslında" gizem, küllüğe bırakılmış bir pipoyla ya da yıldızlı bir gökteki gece manzarasıyla anımsatılmıştır.

"Sağduyuyla" çelişen şu ya da bu resmin, eğer bu resim, bir çelişki olanağından fazlası değilse, gizemi anımsatışının "meşru olmayışı" dikkat çeker. Andırma "sağduyuya" ayak uydurma ya da bunu bozma kaygısı gütmez. Andırma, görünür dünyanın figürlerini esin tarafından sağlanmış bir düzende kendiliğinden bir araya getirir.

*

Andırma resimlerini onlara yaraşır şekilde adlandıran sözcükler, artık tanıdık olmayı da yadırganmayı da kesmişlerdir. Bu sözcükleri söyleyebilmeye de işitebilmeye de esin gerekir.

Magritte Sergisi Kataloğu, Londra, Obelisk Gallery, 26 Eylül 1961, s. 5-8 (W 789), tıpkıbasım hâlde. İngilizce tercüme Philip M. Laski tarafından yapılmıştır.

Bkz. *Resim Sanatı*... ve diğer versiyonlar.

Bu aynı katalog, s. 4'te, bir aslından Magritte'in bizzat kendisi tarafından çevrilmiş olan *Biographical Notes* sunmaktadır. *Bulletin d'autographes à prix marqués*, S. 716, Kasım 1965, aslında 30 141 numarasıyla Laski tarafından toplanmış dosyanın bütününü sunmaktadır. Bu dosyada Magritte'e ait altı mektup ve bir kartpostal bulunur. Bunların arasından biri "tamamı Magritte'in kendi tarafından sağlanan biyografik bir tanıtım yazısından oluşmuştur". Tercüme üzerinden bildiğimiz kadarıyla işte o tanıtım yazısı:

Born at Lessines in Belgium on the 21st November 1898.

Attented school until 1916.

Studied in the Académie des Beaux-Arts in Brussels from 1916 to 1918.

Research influenced by cubism and futurism from 1918 until 1925.

In 1925, Magritte abandons his research concerning the aesthetic and produces his first painting in which the interest consists exclusively in evoking the mystery of the world, about which the painter often has a sudden inner feeling. "Le Jockey perdu", "Roses de Picardie" date from 1925.

1927 Exhibition at Le Centaure in Brussels...

1927-30 Magritte participates in Surrealist activities in Paris.

1930 Magritte returns to live in Brussels.

1961 Magritte becomes tired, but the feeling he has for mystery is always as alive, only it has now become a fertile certainty.

KAYNAKÇA:

L'Art Belge, Brüksel, Ocak 1968, s. 41-43, şu başlık altında: *Magritte par lui-même* (küçük değişikliklerle).

Hugo Van der Perre tarafından yapılan Hollandaca tercüme: *De Kunst Van De Gelijkenis*, *Kroniek Voor Kunst En Kultuur*, Amsterdam, t. XXI. S. 8, 1961, s. 49-51.

Sonia Orwell ve Pamela Sylvester tarafından yapılan İngilizce tercüme: David Slyvester: *Magritte*, 1969, s. 84.

Walter Swennen tarafından alıntılanan uzunca bölüm: *Sur le pop-art*, *Vent-Art*, heyecan verici dergi; Brüksel, III, 4 Ocak 1969, s. 15.

160

(ISRAEL SHENKER Söyleşisi)

Bana göre sanat, gizem yaratmanın aracıdır... Bir taşı nasıl görülmeye değer bir şekilde resmedebilirim? [*Pyrénées Şatosu* resmi]... Bir gül olduğunda ve birisi ona karşı duyarlılık gösterdiğinde, gülü benim resmettiğim gibi büyük resmeder, böylece gül odayı dolduruyormuş gibi görünür... [*Güreşçilerin Mezarı* resmi] [Burada, söyleşiyi yapan kişi şüphesiz Magritte tarafından aktarılan bir ayrıntıya değinir: "Magritte'in bir kitaptan aldığı isim".]

...Yaşlanıyorum; dişim ağrıyor, başım ağrıyor ve yapacak bir şey yok... Çok güzel şeyler buluyorum, üzerinde lekeler olan eskimiş duvarlar gibi. Ama bana lekeli bir duvarın bir resim olduğunu söylerseniz, yanılıyorsunuz derim... Harekettir o, resim değil. Gizem yüce bir şeydir. Bir gizem olduğunu bilmek, bildiğinden daha fazlasının olduğunu bilmek güven vericidir.

KAYNAKÇA:

Time, 3 Kasım 1961, s. 42 ve 44. Bu söyleşi, 16-19 Ekim tarihleri arasında, New York'taki Albert Landry Galerisinde düzenlenen bir Magritte sergisi vesilesiyle, 17 Ekim 1961 yapıldı.

161

JAN WALRAVENS: Magritte ile Buluşma

Walravens: Sanat dünyasıyla ilk temasınız nasıl oldu?

Magritte: Çok gençken, resimleri boyamaktan keyif alırdım zaten. Ama küçük bir taşra kasabasında geçirdiğim tatillerde sanat dünyasının kapıları bana açıldı. Bu kasabanın metruk eski bir mezarlığında sanatını icra eden bir ressam gördüm; o zaman sanat dünyasının ne olabileceğine dair ilk fikrim zihnimde belirdi.

Walravens: 1921'de Ekspresyonizme nasıl tepki verdiniz?

Magritte: 1921'de Kübistler, Fütüristler, geleneksel ve soyut ressamlar gibi resim yapma isteğiyle gelgitler yaşıyordum. Onların doğal olarak birbiriyle çelişen teorileri, kuru olmalarına rağmen beni çok cezbetti. Onlarda, o dönemdeki düşünsel uğraşlarımla örtüşen unsurlar buldum. Ama 1921'de Ekspresyonizm beni kayıtsız bıraktı. Bu akımın teorisyenleri ilgimi çekmedi. Ayrıca, herkes için geçerli bir Ekspresyonizm teorisinin mümkün olduğuna inanmıyorum. Ekspresyonizm, aslında benim paylaşamayacağım belli bir çarpıtma ve basitleştirme duygusuna verilen bir yanıttır.

Walravens: O yıllarda soyut resimler yaptığınızı söylersem bana katılır mısınız?

Magritte: O yıllarda farklı üsluplarda resim yapmaya çalıştığım için "soyut" diyebileceğimiz resimler de yaptım. Fakat bu yalnızca, resimle daha az, dünyanın kendisiyle daha çok ilgili olacak şekilde resim yapma arzumu tatmin edebilecek bir araştırma meselesiydi.

Walravens: Belçika'da yaşarken Fransız Sürrealistlerle nasıl temasa geçtiniz?

Magritte: Benim Fransız Sürrealistlerle tanışmam 1926 dolaylarında gerçekleşti; bu grup ile Brüksel'de benimle aynı şekilde düşünen birkaç arkadaşım arasında geçen bir yazışmadan sonra gerçekleşti bu. Ayrıca 1927'den 1930'a kadar Paris'te yaşadım ve bu, André Breton'un "deus ex machina" olduğu toplantılara gitmemi sağladı.

Walravens: O yıllarda Sürrealizm neydi?

Magritte: Başından beri Sürrealizm esasen bugün olduğu şeydi: Bir insanın hayatının kesinlikle yaşamaya değer olması gerektiği fikri. Bu fikir, sözde zorunluluklara boyun eğen bir anlayışın azalttığı imkânlara ve değersizliğe bilinçli ya da bilinçsiz boyun eğmekle çatışır.

Walravens: O zamanlar Freud'un çalışmalarını biliyor muydunuz?

Magritte: Freud'un yazılarını, serbestçe erişilebilir olduğu dönemde dikkatle okumuştum. Ancak Freud'un tercihlerine göre zekice yapılmış olsa bile, verili bir gerçekliğin analiziyle ilgilenemiyorum.

Walravens: André Breton konusunda bize bir anekdot anlatmak ister misiniz?

Magritte: Bilimsel zihinlerin merakı bir teoriye tekabül eden bilinmeyen bir şeye yönelirken, André Breton bilinmeyeni sırf bilinmeyen olduğu için severdi; onu, bilinen bir şeye indirgeyecek bir bilgi nesnesi olarak tasavvur etmeden. Breton edebi bir eser yaratmak için yazmaz, hayatın kesinlikle yaşamaya değer olması gerektiği fikrini pekiştirmek için yazar.

Walravens: Ya Paul Éluard?

Magritte: Éluard şöyle yazmıştır: "En karanlık gözler, en aydınlık olanları kuşatır." Éluard gizeminden ayrılamaz olan bir gerçekliği zihnimizde uyandırmayı başarabilmişti; bu herhangi bir öğretiden türetilmeyecek bir gizemdir. Hiçbir şeyle karşılaştırılamayacak bu gizem olmadan hiçbir düşünce ya da dünya mümkün olmaz.

Walravens: Bahsettiğiniz iki zat dışında hangi Fransız Sürrealistler sizin üzerinizde en güçlü etkiyi bıraktı?

Magritte: Bence Marcel Duchamp çok önemli bir Fransız Sürrealist: Son derece sıradan nesnelerin çok küçük değişiklikler sayesinde değerli bir çekicilik kazanabileceğini bize gösterdi; mesela, Paris'te içinde havadan başka hiçbir şey olmayan bir şişeyi kapayıp üzerine PARİS HAVASI yazılı bir etiket yapıştırdı. Ama şunu söylemeliyim ki İtalyan de Chirico ve Alman asıllı Max Ernst özellikle ilgi çekici ressamlar. Ne yazık ki Dali hakkında söylenebilecek tek şey, Sürrealizmde sadece aptalların ilgi duyabileceği bir aktiviteyi hayata geçirmenin yolunu bulduğudur.

Walravens: Neden Brüksel'e döndünüz?

Magritte: Bir şehirden diğerine taşınmak için herhangi bir neden kadar alelade, basit, pratik nedenlerle.

Walravens: Belçikalı Sürrealistler hakkında ne düşünüyorsunuz?

Magritte: Her ikisi de yakın zamanda ölen Belçikalı Sürrealist Camille Goemans ve Paul Colinet'den bahsetmeliyiz. "Edebi figürler" olarak anılmak istemediler; edebiyatla ilgilenmiyorlardı, Sürrealist de değillerdi. Goemans olağanüstü bir zihne tanıklık eden şiirler ve denemeler yazmıştır. Colinet rahatsız edici sıcak bir

mizahın sırrını biliyordu. E.L.T. Mesens esrarengiz bir tılsım yayan şiirler yazmıştır. Scutenaire okuru tuhaf sorumluluklarla yüzleştiren aforizmalar yazar. Marcel Lecomte kelimelere sığmayacak denli güçlü bir dille konuşmanın ne denli takdire şayan olduğunu bilir. André Bosmans gerçek bir şair olduğunu gösterdi: Bizi utandırmadan kendisine "edebiyat adamı" dememizi sağlayacak tuhaf bir güce sahip. Kendisi "Hiçlik dünyadaki tek mucizedir" diye düşünür. Son olarak, yazar Nougé'yi anmak istiyorum; bu dünyadaki varlığı bize "her şeyin hâlâ mümkün olduğunu" ve "evrenden sorumlu olduğumuzu" hatırlatıyor. Kendilerine Sürrealist diyen Belçikalı ressamlara gelince, onlar Sürrealizmden çok resimle ilgileniyorlar. Yapıtları, Sürrealistlerin haklı olarak terk ettikleri sanatsal alışkanlıklara bir teslimiyetin kanıtıdır yalnızca. Bu alışkanlıklar, bariz bir kafa karışıklığı ile el ele gider; mesela yalandan inanma ile şiir arasında gelip giden kafa karışıklığı gibi.

Walravens: Sizce gerçeküstü olan nedir ve renk ve biçim sanatı olan resim neden onunla uğraşmalıdır?

Magritte: Gerçeküstü olan, hayali bir dünya arzusuyla karıştırılmamalıdır. Hayali olan, şiirin bir karikatürüdür. Harikulade bir şey olduğunda, şiir ortaya çıktığında, bu bir hayal gücü veya hayal gücü eksikliği meselesi değildir. Örneğin, "Uyuyan Güzel" gibi bir hikâyeden bahsederken hayal gücü ifadesini kullanmak kıt bir zihniyetin işidir. Masal okumaktan aldığımız zevk hayali değildir; ve bu gerçek zevk, uyuyan güzelin hikâyesinden ayrı tutulmamalıdır. Gerçeküstü veya gerçeküstülük, kendisine atfedilen banal veya olağanüstü anlamdan arınmış gerçekliktir. Gerçeküstü, gizeminden ayrılmamış gerçekliktir. Sürrealist ressam, resim yoluyla görünür kılınabilecek düşünceyi ifade eder. Bu düşünce gizemi, onsuz ne düşüncenin ne de dünyanın mümkün olamayacağı gizemi akla getirir.

Walravens: Resimlerinizin psişik içeriğinin temel özellikleri nelerdir?

Magritte: Benim resimlerim görünür düşüncelerdir. Bu düşünceler hususen dünyanın bana sunduğu figürlerden oluşuyor. Bu düşünceler gizem uyandırmak için bir araya getirilmiştir. Benim resim sanatına dair anlayışım, bir temayı orijinal veya hayali bir tarzda ele almaktan ibaret değil. Bu, bir kişinin mümkün olduğu kadar kesin bir şekilde tanımlayabileceği bir şeyi keşfetme meselesidir.

Walravens: Neden gözü yanıltan illüzyonist resimler yapıyorsunuz?

Magritte: Çünkü bu tarz resimler, resmettiğim imgeye, görünen dünyanın derinliğinin ifadesini katmamı sağlıyor. Bir başka sebep de şu: Resmim, dünyanın gizemini akla getirmek için dünyaya benzemeli.

Walravens: Eserlerinizdeki rengin kendi ifade gücü var mı?

Magritte: Bazı resimlerimde renk bir düşünce unsuru olarak karşımıza çıkıyor. Örneğin, mavi gökyüzüyle aynı renkte olan bir kadın vücudundan oluşan bir düşünce [*Kara Büyü* tablosu]. Diğer resimlerde renk, resmedilmiş şekillerin görünen dünyadaki şekillere daha çok benzemesini sağlıyor. Rengin –mavi gökyüzü örneğinde

bile– resmin dünyaya benzerliğini artırmak için resme girdiğini söylemeye gerek yok, ama yine de gökyüzünün rengini sırf kendisi için de sevebilirsiniz.

Walravens: Resimlerinizin isimleri ile figürleri arasındaki ilişki nedir?

Magritte: Figürler birbiriyle nasıl ilişkili ise resmin ismi de resmedilmiş figürlerle aynı şekilde ilişkilidir. Figürler gizem uyandıran bir düzen içinde bir araya getirilir. Aynı düzene göre isim, resmedilmiş imgeye birleştirilir. Mesela *Hatıra* resmi, üzerinde kan lekesi olan alçıdan bir yüzü göstermektedir. Resme adını verdiğimde, birbirlerine gayet uyduklarını düşündüm. Resimden ve onun isminden bahsedebiliriz. Konuyu dağıtmadan konuşmaya çalışacağım.

Ama önce şunu belirtmeliyim ki *Hatıra* resmini yaparken şimdi ne söyleyeceğimi düşünmedim. Ben sadece imgeyi ve imgeyi adlandıran ismi nasıl uyumlu hâle getireceğimi düşündüm. Sonuçta, resim şu fikirlerin bir gösterimi değildir: "Hatıra" kelimesini sarf ettiğimizde, onun bir insan kafasının görüntüsüne tekabül ettiğini görüyoruz. Eğer hatıra bir yer kaplayabiliyorsa, o zaman sadece kafanın içinde olabilir. O hâlde kan lekesi bize yüzünü görebildiğimiz kişinin ölümcül bir kazanın kurbanı olduğunu düşündürebilir. Velhasıl burada, hatıra sayesinde aklımızda kalan geçmişteki bir olay mevzubahistir.

Walravens: Sürrealistler, Sürrealizmin devrimci bir sanat olduğunu iddia ediyorlar. Neden?

Magritte: Bize dayatılan az çok keyfi kurallara karşı devrimci bir düşünce olmasaydı, Sürrealizm bir insanın hayatının kesinlikle yaşamaya değer olması gerektiği fikrine yüce bir değer kazandıramazdı.

Walravens: Edebi bir ressam olmakla itham ediliyorsunuz, buna cevabınız nedir?

Magritte: Cevabım, böyle bir iddianın kabalık barındıran bir hata olduğu. Edebi olmayan, hatta edebiyat karşıtı bir resim diye bir şey varsa, işte benim gerçekten de yapmaya çalıştığım şey bu. Aslına bakarsanız, benim resmim hiçbir fikir veya duygu ifade etmiyor. Bu işi, elinin altında bir dile sahip olan, fikir ve duyguları iletebilen yazarlara bırakıyorum. Fikirler ve duygular, resimde temsil edilebilecek görünür bir şekle sahip değildir. Benim resmim, tek referansı görünen dünyadaki figürler olan bir düşüncenin (hiçbir özgünlük ya da fantezi olmaksızın) tasviridir sadece. Bu figürler, kimseyi kayıtsız bırakmayacak bir düzende birleştirilmiştir. Ne var ki onlar, onlara baktığımızda içimizde uyanan fikir ve duygulardan sorumlu değildir.

Walravens: Sürrealizmin modern kültüre vazgeçilmez ne kattığını düşünüyorsunuz?

Magritte: Bir yandan Sürrealizm, aklın yaşamı için, yaşamın kendisi için şaşırtıcı sayıda aptallığın gerekli olduğunu ima eden bazı yanlış değerleri kınadı. Sanatta ilerleme, onu yaşamda amaç edinen birkaç yalın ruhu tatmin eder. Onlar saçma ve etkinlikten yoksun bir dünyaya beden ve ruh kazandırırlar. Öte yandan

Sürrealizm, sembollerin sembolize ettiği şey lehine sembolleri ortadan kaldırdı. Sürrealizm, hayatın sanatın veya başka herhangi bir şeyin hizmetinde olmaması gerektiği, bizi kayıtsız bırakan hiçbir şeyin manevi bir değerinin olmadığı fikrini kültüre kazandırdı.

Walravens: Çağdaş sanat hakkında ne düşünüyorsunuz?

Magritte: De Chirico ve Ernst dışında, beni kayıtsız bırakan entelektüel alışkanlıklardan etkilenmemiş bir resim anlayışına azıcık da olsa yaklaşan çağdaş bir ressam tanımıyorum.

Walravens: Resimlerinizi rüyanızda hiç görür müsünüz?

Magritte: Yapacağım bir resmi rüyamda hiç görmedim. Dünya uykuma bir rüya kisvesinde girmiyor. Tamamen uyanık olmadıkça ve dahası, zihnimin varlığını olduğu gibi hissetmedikçe bir resmi "göremem". Ben uyurken zihnimin varlığını hissetmem.

Walravens: Eserleriniz arasında favori bir resminiz var mı ve şayet varsa neden o resim?

Magritte: Favorim yok. Ancak ve ancak bir karşılaştırma yapabildiğinizde bir ayrım ortaya çıkabilir. Şimdi, resimlerimi karşılaştırmak, onların varoluş nedenlerinden habersiz olmak anlamına gelir. Resimlerimden herhangi biri, başka hiçbir şeyle karşılaştırılamayacak bir şeyi çağrıştırıyor: hiçbir öğretiye uymayan bir gizemi, onsuz ne dünya ne de düşüncenin mümkün olamayacağı bir gizemi.

KAYNAKÇA:

Jan Walravens, *Ontmoeting met René Magritre*, *De Vlaamse Gids*, Antwerp, Kasım 1962, s. 736-43.

162

(PIERRE DESCARGUES Söyleşisi I)

– Resimlerinizdeki bu hem epey gerçek hem epey hayret uyandırıcı dünyayı, nereden çıkarıp da yarattınız? diye sorduk kendisine.

– Şöyle ki tablo zihnimde tastamam olmadan resim yapamam. Ağır ağır cereyan eder bu. Elimin altında çizimlerim için bir not defteri bulunur. Esin, bana bir resim verir, bir bulut çizesim gelir. O zaman birkaç, belki bir tane bulut çiziveririm. Ve her defasında bulutların etrafını, ne anlama geldiklerini bilmediğim formlarla çevrelerim, ta ki esinin beni yeniden ziyaret edeceği ve bulutun altına yakışanın kristal camdan bir bardak olduğunu bileceğim o ana değin.[1]

– Size hangi esin rehberlik eder?

– Öncelikle hiçbir sistemin esin getiremeyeceğini söyleyerek yanıtlardım bunu. Gizemli olan, esindir. Açıklanabilir gizemleri sevenler var. Ben, açıklanamaz gizemleri sevenlerdenim.

– Sizin açıklanamaz dediğiniz şeyi psikanalizin açıklayabildiğini düşünmüyor musunuz? Tablolarınızdaki bilinçdışınız değil mi?

– Psikanaliz çok akıllı bir sistem. Ancak o sadece diğer pek çok sistemden bir tanesi. Psikanaliz canlandırılmış olanlara, sanatçı tarafından seçilen nesnelere bir sembol değeri yükler. Ben, bir tablodaki bir bulutun bir buluttan fazlası olmadığını düşünüyorum. Ne bilinçdışına ne de dünyanın kendini bize sanki biz uykuda gördüğümüzden başka bir rüya görüyormuşuz gibi sunduğuna inanırım. Uyanıkken görülen rüyaya inanmam. Hayal gücüne de inanmam. Hayal gücü soyut şeydir ve ben hakikati ararım ki hakikat gizemdir. Nihayetinde, "fikirlere" inanmam. Eğer fikirlerim olsaydı, tablolarım sembolik olurlardı. Oysa, böyle olmadıklarını teyit etmekteyim.

– O zaman bu tablolardaki gizemi nasıl açıklıyorsunuz, madem bu gizem ne hayal gücü ne bilinçdışı ne de fikir kaynaklı?

– Peki madem! Bu gizem basitçe görünür hâle gelen düşünmelerdir. Ama bu düşünmeler hiçbir yorumlama altına düşmez. Düşünmeler dünyayı andırabilir: işte gerçek andırma budur. Sıklıkla andırmak diye adlandırdığımız safi benzerliktir.

– *Esininiz size böylesi düşünmelerden çokça vermiş midir?*

– 1926'daki[2] kötü geçen ilk sergimden bu yana, binlerce tablo yaptım ama konuştuğumuz resimlerden sadece yüz kadarını tasavvur ettim. Bu binlerce tablo, genellikle resimlerimin sadece türevlerini yapıp duruyor olmamdan ötürü meydana çıkmıştır: bu benim gizemi kuşatma, ona iyice sahip olma biçimim.

Pierre Descargues: *René Magritte, le plus célèbre des surréalistes belges parle du mystère, Feuilles d'avis de Lausannes-Magazine*, 1 Kasım 1961.

NOTLAR:

1. *La Corde Sensible.*
2. Magritte, 23 Nisan 1927'de Centaure'daki ilk *kişisel* sergisinden bahsediyor.

163

(JEAN STEVO Söyleşisi III)

Uzayıp giden bir sohbette, annesinin kendini Sambre nehrinin sularına bırakmasıyla cereyan eden intiharının onu derinden etkileyip etkilemediğini sormuştuk kendisine, işte yanıtı:

– Elbette, bunlar unutulur şeyler değil. Evet beni derinden etkiledi ama düşündüğünüz anlamda değil. Bir şoktu bu etki. Kaldı ki psikolojiye, hayali bir yeti olan iradeye inandığımdan daha fazla inanmam. Psikoloji ilgimi çekmez. Psikoloji düşünmemizin akışını ve duygularımızı açığa çıkardığını iddia eder, onun girişimleri benim bildiğimle ters düşüyor, psikoloji gizemi açıklamak istiyor. İşte yegâne gizem: dünya. Psikoloji sahte gizemlerle ilgileniyor. Annemin ölümünün falanca etkisi oldu ya da olmadı diyemeyiz... Ergenliğim boyunca sönmüş bir balon, kapalı bir kutuymuşum gibi hissetim, bu türden şeyler hissettim.[1] Kendimi sıklıkla gizemli bir dünyada buluverdiğimi duyardım (hâlen duyarım): bir sokak, bir yüz, gök bilinmedik, alışılmadık veçheleriyle önümde belirirler. İşte o zaman düşünme, dünyayı andırır...

Tanrı benim için hayali bir şeydir...

Hep resim yaptım. Çocukken resimleri boyardım ama on beş yaşlarımdayken Soignies'deki akrabalarımın yanında geçirdiğim tatiller sırasındaydı, gözden uzak eski mezarlıkta, motif çalışması yapan bir sanatçı ressam gördüm. Şu olağanüstü şeyin ortaya çıkışını ilk defa görüyordum: bir tablo. Sanat Akademisine girişim bu yüzden oldu. 1925'e doğru, farklı farklı teknikleri denemiş biri olarak resim sanatındaki gelişmenin ilgimi fazla çekmediğini düşündüm ve ilk sürrealist tablomu yaptım: üzerinden dallar büyüyen hacıyatmazlar ormanı ve bu ormanda hareket hâlinde görülen bir jokey...

Magritte'e bugünkü sürrealizm tanımının ne olduğunu soruyoruz:

– 1925'ten bu yana gayet kesindir bu tanım. Benim açımdan sürrealizm, resimdir, gizemi anımsatan bir düşünmenin tasviridir; bu, düşünmenin, dünyanın kendisine sunduğu figürleri andırma gerekliliğini imler, mesela: yüzleri, kişileri, ağaçları, mobilyaları... kısacası, görünen namına dünya artık her ne sunmuşsa hepsini. Benim açımdan düşünme safi görünür şeylerden oluşur, düşünme ressamlık marifetiyle görünür hâle gelebilir. Bunun aksini iddia etmek, aldatma olur. Yaptığım resmin hiçbir sembolikliği yoktur (yorumlanacak bir şey bulunmaz). Sembollerle değil, sembolize edilen şeyle ilgilenirim. Ne demektir bu? Şeyleri bir araya getiriş biçimim sürrealist gizemi anımsatır. Vardır sürrealist gizem diye bir şey. Benim açımdan gerçeklik gizemsiz tam olmaz. Gizem zevkim olsa da zevkime uymayan gizemler beni tatmin etmez...

Magritte'e Belçikalı sürrealist ressamlarla temasları olup olmadığını da sorduk.

– Hiçbirinin sürrealist resim anlayışı yok. Psişik yönünden çok, sürrealizmin estetik yönü için kaygılanıyorlar. Onlar sürrealizmin sadece bir göz yanılsaması ve saçmalıklar derlemesi olduğunu sanıyorlar. Elbette sürrealizm onları çekiyor, çünkü orada bir şey olduğunu tahmin ediyorlar. Hâlbuki resim, resimden başka şeye yaramalıdır.

Jean Stevo: *Magritte et le surréalisme*, *Bouquin*, Brüksel, S. 89, 15 Aralık 1961, s. 189-196, özellikle s. 194.

KAYNAKÇA:

Bu bahisler *Hommage à Magritte*, *L'Art Belge*, s. 59-62 Ocak 1968'de yeniden çıkacaktır. Stevo oradaki son sözcükleri düzeltir: *Resim, resimden başka şeye sadece resimde yaramalıdır.*

Aynı bahisler Magritte Sergisi Kataloğuna (Lessines, Hôtel de ville, 13 Mayıs 1973) malzeme sağlayacaktır. (Adı geçen katalog başka yerde, Van Bruaene'nin aforizmasını Magritte'e atfeder: "İnsanın günde yirmi dört saat özgürlük hakkı vardır", kuşkusuz kesin olmayan bir anıdan hareketle Magritte'in bu kimseye dair notundan yola çıkarak atfetmiştir, Bkz. *Gerard Van Bruaene.*)

NOTLAR:

1. Bkz. *Hayat Çizgisi*: *Jan Walravens: Magritte ile Buluşma*, vb. Régina'nın ölümüne dair bol miktarda ayrıntı D. Sylvester tarafından sağlanmıştır, *Rétrospective*, s. 51-53.

164

GİZEMİN SESİ

Gizem –ki yokluğunda ne bir dünya ne de bir düşünme mümkündür– hiçbir doktrine denk düşmez ve kendisi bir imkân değildir.

Hem şöyle bir sorunun hiçbir anlamı olmaz: "Gizem nasıl mümkün olur?" Bunun hiçbir anlamı olmaz, çünkü gizem bir olanak değildir. Öbür yandan, imkân sorusunun mümkün olana hepten bağlı olduğunu bilirsek gizem anımsatılabilir.

Bazı vasat ya da gülünç şeyler gizem fikrinin üzerine sahici bir şüphe düşüremezler, güzel ya da yüce şeylerden hiçbirisi gizeme tesir edemez. Güncel, eski ya da gelecekteki mümküne dair hüküm, gizem fikrinde araya karışmaz. Açığa vurduğu niteliği ne olursa olsun her şey gizemlidir: görünen ve gizlenen her şey. Bilgi ve cehalet, yaşam ve ölüm, gün ve gece. Her şeyde bulunan gizeme gösterilen özenin, bu özene eşlik eden ayrıcalıklı duyguyu göz ardı edersek ve en yüksek değeri mümkün olana verirsek bir tek o zaman temiz olduğuna hükmedilebilir. Bu ayrıcalıklı duygu, "mümkün olanın yasaları" dediğimizden yana özgür olunmadan mümkün olmaz.

Gizeme özen gösteren düşünmedeki özgürlük daima mümkündür, mümkün değilse de mümkün olanın nitelikleri ne olursa olsun, mevcuttur –bu nitelikler ister hoyrat ister hoş olsunlar ister küçük hesaplar peşinde koşsunlar ister büyüleyici olsunlar. Bu düşünmedeki özende, etkin olmanın gücüyle gizemi anımsatma kabiliyeti bulunur.

Rhétorique, S. 4, Ocak 1962, s. (1) (W 833).

Magritte Bosmans'a 23 Eylül 1961'de şöyle yazıyor: ... *Kuşkusuz siz de benim gibi bu metinde süregelen hiçbir ikircilliğin ya bulunmadığını ya da pek az bulunduğunu takdir ediyorsunuzdur. Mesela son paragrafın ilk cümlesinde* [burada sondan bir önceki

yapılmış] *eğer ikircillik varsa çok da kötü değil, zaten "ona eşlik eden" yan cümlesinin öznesi "gizeme gösterilen özen". Gizem özne diye alınsa, gizeme eşlik eden ayrıcalıklı bir duygu fikri bana göre akılda tutulacak şey oluyor.* Ayın 25'inde aynı kişiye: *"Gizemin Sesi" metnim üzerine bir sohbetin ardından, benim bahsettiğim gizemle, din adamlarının onun üzerinden kendi propagandalarını yaptıkları gizemin karışmasından korkmalı: akıl erdirdikleri anlamda, bir "inanan" olduğuma beni nasıl ikna edeceklerini bildiklerini söylediler bana.*

11 Aralık 1961'de aynı kişiler arasında iki mektup, nihai değişiklikler getirmektedir.

KAYNAKÇA:

Alt. Att. II. Kataloğu.

İsveççe tercüme, Magritte Sergisi Kataloğu, Stockholm, Moderna Museet, 1967, s. 23.

*

Magritte 23 Aralık 1963'te Bosmans'a şöyle yazıyor: *Gizem duyuşu (ki gizem olmaksızın ne bir dünya ne bir düşünme mümkün olurdu) bizi kavrar. Sakin sakin inceleyebileceğimiz "kavranır" şeylerden değildir bu duyuş. Gizemi anımsatan resmedilmiş görüntüler "gösteri" olarak anlaşılmış-olmayan-dünyayı andırırlar... Eğer rüyadaysak ya da rüyada olduğumuzu biliyorsak gizem duyuşu tarafından kavranmamız mümkün olmaz. Gizemin anılması, tatminkâr denebilecek cevaplarla karşılanmaya elverişli sorgulamalar hayal eden düşünmenin, alışılmış hareketini kesintiye uğratır... Gizemi anımsatan resmedilmiş görüntüler ne duyu ne de duyu-olmayanın güzelliğini tasdik ederler. Bu güzellik, bilgeliğin ve aklın güzelliğinden ayrılır. Bu güzellik, iyiye ve kötüye bulaşmış çeşitliliğin ötesindedir ama bu çeşitlilik bir toptan uyum uğruna inkâr edilmiş değildir; tersine, bu güzellik zıtlıkları suçlar. Işık ile karanlık artık sistemli bir şekilde soyut yasalarla yönetilen bir dünyaya ait olmazlar, bunlar gizemi anımsatan ve düşünmeye, düşünmenin ortaya atabileceği sorgulamalardan ve bu sorgulamalara yanıt diye bulabileceklerinden tatmin olmasını yasaklayan bir düzende birleşmişlerdir... Sistemler, düşler dünyasında yaşar. Hiçbir sistemin gerekliliğine boyun eğmemek gizemin tanımında içerilir. Gizem tastamam hâldedir ve ancak düşünmenin özündeki eylemin tamamlanmasıyla anımsatılabilir: Bu eylem, dünyayı ve dünyanın gizemini andırma eylemidir.*

Aynı kişiye, 9 Ağustos 1961'de: *Sınamam için bana gönderdiğiniz kısa metinde* [karş. André Bosmans: *Montrer du doigt la connaissance, Rhétorique*, S. 2, Ağustos 1961] *ortaya attığınız konu, bence tartışması es geçilemeyecek denli değerli.*

1. *Bence, bazı vasat ya da budalaca şeyler mesela Brabant şeysi, içine kutsal su konan kap, Atomium* [1958'deki fuar için yapılan Brüksel'deki anıt] *vb. "gizem fikrine ne bir kuşku düşürebilir ne bu fikri azaltabilir, vb."*

Cezbedici, görkemli ya da akıllı şeylerin var oldukları nispette bu şeyler de vardır.

Varoluşu olan her şey bir imkândır ki bu imkân gizemsiz olmaz: Gizemin yokluğunda hiçbir imkân mümkün olmazdı.

2. Vasat şeyler –varoluştan böyle olanlar– ortaya gizem sürmeye mecburdurlar ki gizem olmasa bunların varlıkları da mümkün olmazdı. Bunlar aslında gizemi anımsatırlar. Varlıklarının mümkün olması için gizem gerektiğini düşünürsek gizemleri anımsatmakta haklı çıkar bu şeyler.

3. Güzel, akıllı, heyecan verici vb. şeyler aslında gizemi (vasat olanların anımsattıkları gibi) anımsatmazlar. Gizemi meşru şekilde anımsatabilmeleri için bunların mümkün olabilmelerinin gizem tarafından sağlandığını düşünmüş olmamız gerekir.

Benim anladığım sanat, şeyleri öyle bir bir araya getirişe dayanır ki (esin sayesinde) bunlar gizemi meşru şekilde anımsatabilirler.

Bazı şeylere yaftalanan anlam göz önünde bulundurulduğunda, mesela içine kutsal su konan kaba, gizemi (ilk akla gelen anlamını silip atmak zordur) haklı olarak anımsatacak şekilde sunması güç olur ama bu güçlük sayesinde vasat anlamından kurtulan bu kap, gizemi güçlü bir şekilde anımsatabilen bir şeye (mesela bir ağacın anımsattığı gibi) döner.

4. Metninize bakılırsa kimi şeyler (içine kutsal su konan kap, dişli çark vb.) var olmakta değiller. Var olmayı bizim açımızdan başka bir çıkar gütmeden sadece var olmak fiiline atıfla söylüyorsanız, bir tek o zaman hemfikir olurum. Yok eğer Varoluşun "var olanlardaki mükemmel Hiçliği açığa vuran" olduğunu söylerken sizdeki anlamını muhafaza ederek söylüyorsanız, önemsiz şeylerin var olmadıklarını söyleyemezsiniz.

5. Hiçlik, dünyanın yegâne büyük harikasıdır.

Bu güzel düşünceye hep hayran oldum *ama Hiçliğin Gizemle eş anlamlı olduğunu sanmıyorum. Hiçlik, sadece gizem onu mümkün kıldığı için mümkündür. Şeyler varoluşlarını yitire yitire yok olurlar. Hiçlik, Gizemin mümkün kıldığı bir şeyin ortadan kalkışıdır. Hiçlik, mutlak varoluş noksanlığıdır. Gizem, varoluşun mümkün olması için mutlak zorunlu şarttır.*

22 Mart 1967'de Magritte, Chaïm Perelman'a şöyle yazar: *Onun* [Gabriel Marcel: *Journal métaphysique*, yeni baskı, Paris, Gallimard, 1949, s. 79] *sandığının aksine bence bu aydınlanma, sorunu çözmeden düşüncenin nasıl düşünebileceğini söylemenin dikkate değer –ama tamamen hayal ürünü– bir yoludur. Bana göre bu sorunun kabul edilebilir bir çözümü yok, bu sorunun gizem anımsatıcı bir değeri var.*

Bana göre aslında her şey gizemi anımsatır. En boş merak, bilinmeze doğal olarak duyduğumuz ilgiyi hâlihazırda ispatlar. Beceriksizlikte bunun gerisinde kalan beriki ilgi, kendisi bilinemez olan bilinmeyenle daha doğrudan "ilgilenir": gizem. Gizemi meşru şekilde anımsatmanın yolları vardır. Yine de bu yollar öyle canımızın istediği gibi elimizin altında bulunmazlar: Sahiden yakışık alanı, sadece esinlenme üzerinden keşfedilmiş olmalarıdır. Esin, onu önceleyen meşgaleler ne olursa olsun belirir. Tıpkı en "sıradan" düşünmenin aslında gizemi anımsatması gibi esin, gizemi meşru şekilde anımsatmanın yollarını keşfeder ya da bunları hayal eder. Bu iş hem "umut barındırmaz" hem

bir "aydınlanma" da değildir, üstelik bunları belirten sözcükler olmasa ne "umut" ne "aydınlanma" duygularına sahip olabilirdik. Arzu ve düş kırıklığı kendilerini belirten sözcüklere bağlı olmayan duygulardır. Gizemin meşru anımsatılması bir arzuya karşılık gelir ve onu tamamen doyurur. Orada ne umut ne de düş kırıklığı bulunur.

Özetle, bu anımsatmanın arzuyu doyuma ulaştıran ya da herhangi bir ihtiyacı gideren herhangi bir hadiseden daha değerli olduğunu sanmıyorum. Çünkü bu anımsatmadan onun bir şey kurduğuna -ne de yıktığına- dair hiçbir sonuç çıkartamayız. Söz konusu olan gizemin konu edildiği bir andır -daha fazlası değil. Belki fazlası olsaydı, hayat olduğundan daha az mı vasat olacaktı? Ama iyinin kötüye karşı kazandığı eksik zaferinden sahiden ne türden bir hayır beklenebilirdi? Biz daimî bir göreceliği sürdürürdük, gizem daimî mutlaklığı sürdürürdü.

Kuşkusuz, artakalan, artık göreceliğimiz ne olursa olsun, gizemin meşru şekilde anımsatıldığı ayrıcalıklı anlardır ve o zaman gizem varoluşumuza sanki bir anlam kazandırır gibi olur ama bu anlam, zorunlu olarak gizemli olur. Yaşamak için de ölmek için de bildiğim bir sebep (eğer varsa) yok.

Magritte 8 Aralık 1964'te Jacques-Arnaud Penent'e (Jacques-Arnaud Penent Magritte'e *Les Temps morts* kitabını (Paris, Grasset, 1965) yollamıştır) yazar: *Ölümü anımsatan bir tablo arzu ediyorsunuz. Oysa benim tek meşgalem görünür ve görünmez olanın gizemini (açık ya da gizli) anımsatmaktır. Yani "her şeyin" gizemini anımsatmaktır meşgalem. Ölüme dair sahip olabileceğim fikirlerin bir faydaları olmaz. Dahası, o fikirleri yazmak, yazıyla tasvir etmek gerekirdi. Resimle böyle bir şey yapmak benim için tasavvur edilir şey değil. (Fikirleri, duyguları ya da duyuları bir tuval üzerindeki renklerle sözüm ona "ifade" etmeye dayanan şu aldatmacaya kendimi bırakmaya rıza göstermediğim sürece.)*

Bir gizem fikrine sahip değilim, tüm sahip olduğum sadece bir gizem duyuşudur -şimdilik akademik bir duyuş. Gizemi anımsatmam (ve gizeme dair sahip oluşum muhtemel duyguyu "ifade" etmek için değil) için esinlenmem gerekir... Bu esin ne genel ne de özel anlamda, bir şey anımsatmadaki "hareket noktası" olma işlevi görmez: ölüm mesela, aşk, melankoli, neşe, vb.

Nougé, *Journal*, s. 97, 24 Aralık 1963 tarihinde Mallarmé'nin "gizem" sözcüğü yerine "sır" sözcüğünü tercih ettiğini hatırlatır.

165

"Takip Edilen Derslerin Ardından..."

Güzel Sanatlar Akademisinde, 1916 ve 1917'deki[1] derslerin ardından, elimdeki imkânlar dâhilinde, kayıtsız kalmadığım tabloları nasıl yapabilirim diye araştırdım. (Duyguların "ifadesi" denen resme kayıtsızdım ve öbür yandan resimsel efektlerle büsbütün sınırlı resim, bana göre görülmeye değer değildi) tatmin edici bir şekilde resim yapmayı -fütürist, kübist ve dadaist teorilerin yardımıyla- denedim. İkna edici bir şeyin çıkmadığı, on yıl kadar süren bir araştırmalar dönemiydi bu.

Yapmam gereken resme dair yaşadığım bir aydınlanma diye gördüğüm o şey sağ olsun, bu araştırmalar 1926'ya doğru bırakıldı: *o vakitler yapmam gereken resim, bugün, 1962'de yapmam gereken resimdi.* Yapılması gereken resim, ressamlık marifetiyle tasvir edilebilen bir düşünmeyle sınırlıdır. Fikirlerin ve duyguların hiçbir görünür tezahürleri olmadığı göz önünde bulundurulursa, bu düşünme (ressamlık marifetiyle tasvir edilip görünür olabilir) ne bir fikri ne de bir duyguyu içerir. Bu düşünme, görünür dünyanın bilincimize sunduğuyla özdeştir. Bununla beraber, bu düşünme bir ayna gibi edilgen değildir; son derece etkindir, görünür dünyanın figürlerini -dünyanın ve düşünmenin gizemini anımsatan bir düzen içinde- birleştirir: gökler, kişiler, perdeler, yazılar, katılar, vb. Bu düşünmenin (ressamlık marifetiyle tasvir etmeye değer olan düşünme) her önüne geleni "toplamaması", "bileşke oluşturmaması" dikkat çekicidir: Bu düşünme şeyleri öyle bir birleştirir ki bu görünür olanlar, yokluğunda hiçbir şeyin var olmayacağı gizemi anımsatırlar.

Örneğin güneşli bir göğün altındaki bir gece manzarası[2] ve öte yanda kuş biçiminde bir dağ[3] resmin -benim anladığım resmin- şekilci araştırmalarla yönlendirilmediğini, düşünmeyi, özellikle de dünya ile gizeminin devamlılığındaki çözüm eksikliği itibarıyla ilgilendirdiğini ispatlar.

René Magritte
20 Mart 1962

SORU FORMU

Ad: *Magritte René*
Adres:

97 Rue des Mimosas, Bruxelles 3

Atölye adresi:
Doğum yeri ve tarihi: *Lessines 21.11.1896*
Milliyet: *Belçikalı*

İlk kişisel serginizin yeri ve tarihi:

Bruxelles Galerie Le Centaure 1926[4]

İlk ortak serginizin yeri ve tarihi:

Bruxelles Galerie Le Centre d'art 1916-17-18-19[5]

Bize belli başlı kişisel sergilerinizin bir listesini sunabilir misiniz?

Bu bana zor görünüyor. Mesela Güzel Sanatlar Müzesi Arşivine bakmak gerek muhtemelen.

Eserlerinizin içinde yer aldığı belli başlı özel koleksiyonlar hangileridir?

Bunlar özellikle Güzel Sanatlar Müzesi Arşivlerinde belirtilmiştir.

Eserlerinizin ve koleksiyoncuların bir envanter kaydını tutar mısınız?

Hayır.

[arkası:]

Şunların fotokopilerini iletebilir misiniz:

A) Sanatçılar arası mektuplar
B) Basın açıklamaları
C) Görsel belgeler (sanatçılara, toplantılara, yerlere vb. ait fotoğraflar)
D) Monografiler
E) Eserlerinizin fotoğrafları

Arşivlerimize koymamız için bize şunları teslim edebilir misiniz:

A) Sergi Katalogları
B) Sanatçılarla ilgili monografiler
C) Dergiler
D) Mektuplar ya da diğer belgeler

Bir noktaya kadar evet.

Kimler bize yardımcı olabilecektir ve sizin tarafınızdan kiminle (isim ve adres) temas kurmamız olanaklıdır?

André Blavier 114 rue du Palais Verviers.
Pierre Bourgeois 30 rue Van Dyck Bruxelles 7.
Robert Giron Palais des Beaux-Arts.

20 Mart 1962
René Magritte

Bu iki belge, Magritte'in Brüksel'deki Çağdaş Sanat Arşivlerine ilettiği yanıtlardan oluşur. Çağdaş Sanat Arşivleri dosyalama ve kimi dosyaları yerleştirme işini tamamlamaktadır. Magritte, yanıtlarını Marcel Lecomte aracılığıyla iletir (Bu konuda bkz. Suzanne Houbart-Wilkin: *Marcel Lecomte aux Musées royaux des Beaux-Arts*, Kraliyet Müzeleri Bülteni, 1970, 2-4, s. 151-174).

KAYNAKÇA:

Bu belgelerden ilki tıpkıbasım hâlde yeniden basılmıştır, Jacques Meuris: *Magritte, Industrie*, Brüksel, t. XXI, S. 9, Kasım 1967, s. 508-510.

NOTLAR:

1. Bkz. *Otobiyografik Eskiz*, 4. Not.
2. *Işıklar Alemi.*
3. *Le Domaine d'Arnheim.*
4. Magritte 1927 demek istiyor.
5. Sayımda tereddüt edişi Magritte'in tam hatırlamadığını pekâlâ gösteriyor. Sayılanlardan ilki Brüksel'deki Sanat Merkezinde 20 Aralık 1919'daki (W 2) bir afişler sergisidir. Ama Magritte kuşkusuz burada, aynı salonda, Floquet ile beraber 10 Ocak 1920'de (W 3) gerçekleştirdikleri tablolarının ilk sergisini düşünüyor.

166

"Yanlış bir fikir..."

Sanat eserlerine dair yanlış bir fikir, resme, duyguları isabetli denebilecek şekilde ifade etme, hatta fikirleri dillendirme kabiliyeti atfeder. Bir tabloya baktığımız sırada yaşadıklarımızı "yorumlayışımıza" bağlı bir hatadır bu; o esnada heyecanlandığımız olur, "aklımıza fikirler gelir" ve tablonun bir duyguyu ifade ettiği ya da fikirler dile getirdiği çıkarımında bulunuruz. Buna inanmakla, mesela, afiyetle yenen bir pastanın onu yediğimiz esnadaki duygumuzu ve pastayı yapan pastacının ifade etmek istediği duygu olan afiyeti ifade ettiğine inanmak aynı şey olur. Bir soğan "onu soyduğumuz sırada oluşan bizi ağlatma" fikrini dile getirmektedir demek yine bununla aynıdır.

Soğan-gözyaşı ve pasta-haz ilişkileri mümkündür ve tablo-heyecan-fikir ilişkisinin bundan aşağı kalır yanı yoktur. Ama soğan, pasta ve tablo hiç kuşkusuz duyguları ifade etmeyi de fikirleri dile getirmeyi de beceremezler.

Aynı şekilde resim için zaruri olan "malzemenin" (yağ, tutkal, paletteki renk karışımı) bir ressam tarafından kullanılınca dikkat çekici yeni bir şey sunmadığı da su götürmez. Hatta bu malzemenin neye yaramış olduğunu bilmeyi sahiden arzu ediyorsak dikkati onun üzerine hiç çekmemelidir.

Sanat eserlerini tasavvur etmede ya da değerlendirmedeki farklı farklı biçimler, neredeyse hep sefilce ya da densizce olur. Hem varlık sebepleri dünya ile düşünmeninkinden başka olmayan tasavvur ve değerlendirmeler nadirdir.

Rhétorique, S. 5, Nisan 1962, kapaktan sonra 3. sayfa (W 833).

Bkz. *Andırma*, Dallas versiyonu.

İlk defa, *temps mêlés*'ye hitaben, 1960'tan itibaren kaleme alınmıştır, karş. Magritte'in Bosmans'a 25 Ekim 1960 tarihli mektubu:

Resim üzerine yanlış bir fikir çok yaygın: görünüşe göre resme, resim bunu kuşkusuz beceremediği hâlde, duyguları ifade etme gücü atfediliyor. Bu hatanın sebebi, bir sanat eserine baktığımız sırada başımıza gelenleri "yorumlayışımızdan" kaynaklanıyor: Bir tabloya bakarken heyecanlandığımız olur. Bundan tablonun hissedilmiş heyecanı "ifade ettiğini" çıkarmak, mesela, öyle söylemeden de olsa, bir soğanın kendisini soyarken gözlerden akan yaşı "ifade ettiğini" sanmak demektir.

Soğan-gözyaşı ilişkisi kesin, hem tabloya bakan kimsedeki tablo-heyecan ilişkisi de ondan az kesin değil. Kaldı ki duyguları ifade ediş bir tek düşünen varlığa yaraşır.

5 Kasım'da Magritte Bosmans'a şöyle yazar: *"Soğan Hikâyesi"ndeki ciddiyetin (bizi gülümseten) ortalama okurun kolayca başından savdığı bir şakaya karışıp kaybolmasına izin vermemek üzere –çünkü bu okur, birinin, mesela tablo biçimindeki eserinden, soğanın marifetlerinden çıkarılanlarla aynı sonuçları çıkarmasına itiraz edebilir– sanıyorum ki şu versiyon her yönden daha doğru:*

Pek yaygın bir yanlış fikir resme duyguları ifade etme ve fikirleri dillendirme gücü atfediyor, hâlbuki resim hiç kuşkusuz buna muktedir değil. Bir tabloya baktığımız sırada "aklımıza fikirler geldiği" olur. Ama bundan tablonun bir heyecanı ifade ettiği ya da bir fikri ilettiği sonucuna varmak, açıkça söylemeden, mesela, bir pastanın, bu pastayı görmedeki ya da tatmadaki hazzı ve o pastayı tasavvur edip başarıyla pişiren pasta şefinin fikirleri ile hislerini "ifade ediyor olduğunu" kabullenmek demektir...

Ayrıca bkz. *Fryns Söyleşisi* ve A. Souris'ye diğer mektuplar, 5 ve 7 Aralık 1963, *F. A.* S. 67, Haziran 1972.

KAYNAKÇA:

Alt. Att. II. Kataloğu.

167

"Esinlenme..."

Esinlenme, düşünmenin esinli düşünmeye dönme hadisesidir.

Düşünme o zaman bayağı, sıra dışı, çıldırtıcı ya da dahiyane olmayı keser.

Düşünme dünyayı andırırken ve yokluğunda ne herhangi bir dünyanın ne de herhangi bir düşünmenin var olacağı gizemi anımsatarak esinli düşünmeye döner.

Esinli düşünme, ortada her ne mutluluk ya da mutsuzluk olursa olsun daima mevcut değilse de mümkündür.

Şiiri esinli düşünmenin tasviriyle bir tutuyorum.

Resmetme sanatı –esinli düşünmeyi tasvir edebilen– görünür olarak belirmeye elverişli esinli düşünmeyi tasvir etmeyle sınırlıdır. Yani, görünür dünyanın figürleri olan kişileri, gökleri, dağları, ağaçları, mobilyaları, katıları, yazıları, vb.ni birleştiren –gizemi anımsatan bir düzende– düşünmedir bu. Resmetme sanatı –esinli düşünmenin tasvirinin belirmesini sağlayan– görünür şiirin gelişine olanak tanır.

Magritte Sergisi Kataloğu: *Paintings, gouaches, collages 1960-1962*, New York, Iolas, 3 Mayıs 1962 (W 850), Suzi Gablik'in İngilizce tercümesi.

Bkz. *Görünür Şiir*. Ayrıca bkz. V. Kahmen'e mektup, 25 Kasım 1964, Torczyner, s. 223.

KAYNAKÇA:

1960'a tarihlendirilen Japonca tercümede bütünüyle yeniden basılmıştır, Magritte Sergisi Kataloğu, Tokyo, 1971.

168

"Psikanaliz..."

Psikanaliz, sadece yorumlanmaya elverişli olanı yorumlama olanağı tanır. Fantastik ve sembolik sanat, psikanalize müdahil olmanın sayısız fırsatını sunarlar; bu sanatlarda, besbelli denebilecek çokça çılgın konu bulunur.

Benim sanat anlayışım psikanalize boyun eğmez: O sanat, yokluğunda dünyanın var olmamış olacağı gizemi, yani istediği kadar zor olsun, şu ya da bu türden bir sorunla karıştırılmaması gereken gizemi anımsatır.

Bir tek dünyanın gizemini andıran resimler yapmaya açarım gözlerimi. Bunun olanaklı olabilmesi için iyice uyanık olmam lazım ki bu kendimi fikirlerle, duygularla, duyularla[1] özdeşleştirmeyi büsbütün kesmem demektir. (Rüya ve delilik, bunun tersine, mutlak bir özdeşleme[2] için biçilmiş kaftandır.)

Kale alınır hiç kimse psikanaliz dünyanın gizemini aydınlatıyor sanmaz. Gizemin merakı tam olarak silip atan bir doğası vardır. Psikanalizin dünyanın gizemini anımsatan sanat eserleri üzerine söyleyecek daha fazla şeyi yoktur. Belki de psikanalize tabi tutulacak en iyi malzeme psikanalizin kendidir.

Brüksel, 21 Mayıs 1962

Sergi Kataloğu: *The Vision of René Magritte*, Minneapolis, Walker Art Center, 16 Eylül 1962 (W 856).

Ayrıca bkz. *Tıpkı Öbür Diller Gibi*; karş. *Feuilles de la Tendance populaire surréaliste*, Ağustos 1971: *Propositions pour une action surréaliste*. "Bilinçdışı" sözcüğü burjuva basın tarafından Sürrealizmi küçümsemek ve gülünçleştirmek için kullanılmış, olabildiğince atılası bir sözcüktür, bu sözcüğün yerine "yabancılık" ya da "yardımcı egolar" denebilir.

Marcel Duchamp açısından (*Medium*, S. 4, Ocak 1955; *Duchamp du Signe*, Paris, Flammarion, 1975, s. 235) psikanaliz sadece sahte-bilimsel bir durugörüdür. Aksi görüş için bkz. René R. Held: *L'Œil du psychanalyste*, Paris, Payot, 1973, s. 279-298.

NOTLAR:

1. Evvelki iki cümle 14 Eylül 1962'deki *Minneapolis Star* Sergisinin raporu *Have fun with art* içinde kullanılmıştır. Montajı yapan Arthur Hager şöyle yazar (kuşkusuz boş bulunarak): "I have to identify myself completely!"
2. Magritte 27 Temmuz 1962'de Bosmans'a şöyle yazar: *Bu katalogda yer alan metnimdeki "Rüya ve delilik mutlak bir özdeşleşme için biçilmiş kaftandır" ifadesine şunu eklemiş olabilirdim: "gerçekçi düşünme de."* Ayrıca bkz. 22 Ağustos 1962 tarihli *Söyleşi*.

169

(MICHEL GÉORIS Söyleşisi)

René Magritte bana telefonda şöyle dedi: "Size anlatacak ilginç bir şeyim olduğunu sanmıyorum..." Loulou adında Pomeranian cinsi küçük siyah bir köpeği eliyle sakinleştirdi: "Senin veteriner olduğunu zannediyor... kesinlikle saldırgan değil..."

- Toplumsal geçmişiniz nedir?

- Babam bir iş adamıydı; kitaplarla, sanatla pek ilgilenmiyordu.

- Ne zaman çizmeye ve resim yapmaya başladınız?

- Çok gençken, altı yedi yaşlarında. Daha sonra Charleroi'deki Athénée'ye gittim, orada çizim ve resim yapmayı sevdim. Annem ben çok küçükken öldü. Babam çizimlerimi ve resimlerimi beğeniyordu... Kibar biriydi ve mesleğimde beni hep teşvik etmiştir.

- Profesyonel bir ressam olmaya ne zaman karar verdiniz?

- Ben karar vermedim. Kendiliğinden oldu bu. 1914-18 savaşı sırasında Brüksel Akademisine kaydoldum. İki yıl bu akademiye gittim. Çok özgür pansiyonlarda tek başıma yaşıyordum ve derslere pek gitmiyordum. Çok neşeli bir hayat sürdüm, tabii ki resmime odaklandım, ama aynı zamanda arkadaşlarımla beraber bira içip bitmeyen tartışmalara girişiyordum; kısacası, pek çalışkan olmayan bir öğrenci hayatı yaşadım! Daha bir tane bile resim satamadan 1920'de evlendim. Resimlerimi satmakla ilgili hiç kaygı duymadım, resim yapıyordum ben, hepsi bu. Ancak, geçimimi sağlamak zorundaydım, bu yüzden bir duvar kâğıdı fabrikasında tasarımcı olarak çalıştım.

- İlk resminizi ne zaman sattınız?

- 1923 dolaylarında, daha sonra Fernand Quinet ile evlenecek ve öldürülecek bir şarkıcı olan Évelyne Brélia'ya bir resim [onun portresini] sattım... Ama bu başka

bir hikâye. O resmi 100 franga sattım. Évelyne Brélia resmimi çok beğendi. Müziğe de bayılırdı: Debussy, Ravel.

O zamanki resmim şimdikinden oldukça farklıydı. Aslında 1925'e kadar araştırıp durdum. Resmim sürekli bir arayıştı. Kübizm, Fütürizm, soyut sanat, tüm avangart eğilimlerden güçlü bir şekilde etkilendim.

– Ne zaman resimle geçiminizi sağlamaya başladınız?

– Bir gün duvar kâğıdı fabrikasının müdürüyle tartıştım. Bana karşı çok küçümseyici bir tavır içindeydi, ben de buna asla tahammül gösteremezdim. Bu yüzden, zaten sıkılmaya başladığım fabrikasından ayrıldım ve başka işler aradım.

Dekoratif sanatlarda ufak tefek işler yaptım ve arayışıma devam ettim. 1925'te neyin resmini yapmam gerektiğini buldum. O zamandan beri de resim yapıyorum!

O günlerde resimlerimi satmaya başladım. Giroud Galerisinde bir grup sergisine katıldım. Sonra birkaç arkadaş, Pierre Bourgeois ve şimdi Galeries tiyatrosunun yönetmeni olan Aimé Declercq, Mont des Arts meydanında küçük bir sanat galerisi açtılar ama neredeyse hiçbir şey satamadılar.

Ardından, P. G. van Hecke'nin idare ettiği Le Centaure galerisi, bana çok mütevazı bir sözleşme teklif etti; buradan kazandığım gelir geçimimi sağlamama yetiyordu. Demek ki 1925'ten beri resimle hayatımı kazanıyorum.

1926'da Le Centaure galerisinde büyük bir sergi düzenledim. Fiyatı 1000 frank olan ve sergide satılmayan bir resim, çok geçmeden Londra'da 250 bin franga satıldı.

1927'de arkadaşlarım Paul Nougé, Marcel Lecomte, Camille Goemans ve E. L. T. Mesens ile birlikte Paris'e gittim. Sürrealist grubun faaliyetlerine katılarak üç yıl kaldım orada. André Breton, Paul Éluard ve Aragon ile tanıştım. Breton her zaman dostum olarak kaldı.

Ancak 1930'da Le Centaure galerisi iflas etti. Sözleşmem iptal oldu. Bunun üzerine Brüksel'e geri döndüm ve yeniden dekoratif sanatlarda bir süreliğine çalışmak zorunda kaldım.

O zamanlar bir İngiliz bana çok önemli bir iş verdi ve o günden beri her yıl biraz daha fazla resim sattım. Ama asıl başarım ancak savaştan sonra 1945'te geldi. O zamandan beri, maddi meseleler üzerine endişelenmeme gerek kalmadı. Resim satmak için hiçbir şey yapmıyorum. İnsanların bana gelmesini bekliyorum.

– Hiç kamu fonlarından destek aldınız mı?

– 1924'te 500 franklık bir destek aldım. Güzel sanatlara dair hiçbir politikanın sanatla bağdaşamayacağına inanıyorum. Sanat hiçbir surette resmî bir şekilde dikte edilemez. Bu saçmalık olur.

– Başarınızı neye bağlıyorsunuz?

– İnsanların resimlerime değer verip satın alması sayesinde olmadı. Bu bir şans meselesi. Büyük ressamlara her zaman hakları verilmemiştir. Yetenek, otomatikman takdir anlamına gelmez.

– *Resimlerinizi satın alan insanlar hakkında ne düşünüyorsunuz?*

– Aldıklarını gerçekten seven birçok sanatsever var. Ayrıca spekülatörler var... bir çeşit kumarbazlar. Bu üzücü, çünkü birçok ressam modadan etkileniyor.

– *Peki ya siz? Moda sizi etkiler mi?*

– Hiç etkilemez. Maddi kaygılar canımı sıkıyor. Satış işini yapamıyorum. İş adamı olmaktansa satmaktan vazgeçip yoksulluk içinde yaşamayı tercih ederim. Yeterince sorumlu biri değilim. Ben çok kaygısız biriyim ve satışla falan uğraşmaktansa maddi kaygılarla başa çıkmayı tercih ederim.

– *Şu sıralar ABD'de çok resim satıyor musunuz?*

– Evet, çok satıyorum ama bazen özel bir alıcı beni görmeye gelse de sadece birkaç büyük sanat tacirini tanıyorum.

– *Soyuta karşı figüratif tartışması hakkında ne düşünüyorsunuz?*

– Bu tartışma anlamsız. Bu tartışmayı kuşak farkının bir ürünü olarak sunanlar birer şakacı sadece. Ben kırk yıl önce soyut resim denen resmi yapıyordum!

– *Ünlü ressamların başarısını neye bağlıyorsunuz?*

– Şansa. Az önce başarımdan bahsederken söylemiştim bunu. Değerli olan illa takdir görür diye bir kural yok. Kimi çok büyük ressamlar hâlâ göz ardı ediliyor.

– *Ressam olan arkadaşlarınız var mı? Onlarla resim hakkında tartışıyor musunuz?*

– Tanıdığım ressamlar beni ilgilendirmeyen meselelerle ilgileniyorlar. Benim için asıl mesele resim yapmak değil, düşünmektir!... Çağdaş ressamlardan bir aydınlanma falan beklemiyorum! Ben sergilere gitmem. Çok sıkıcı! Zaten sergilenen resimler birer karikatürden ibaret. Soyut karikatürler! Sürrealist karikatürler! Yine de karikatürler.

– *Sertsiniz!*

– Çok önemsediğim iki ressam var sadece: de Chirico ve Max Ernst. Bana göre resim görünen şiirdir!

– *Değerli ressamların resmi bıraktığına inanıyor musunuz?*

– Değerli bir ressamın türlü sebeplerden dolayı resmi bırakabilmesini anlayabiliyorum, çünkü artık resimle ilgilenmiyordur, çünkü zihninin artık bu sanatsal etkinliğe ihtiyacı yoktur.

– *Başarı olmasaydı resim yapmaya devam eder miydiniz?*

– Elbette! Nasıl yapacağımı bildiğim tek şey bu! Benim için resim yapmak düşüncelerimi hayata geçirmektir. Şairleri ve yazarları çok severim ama ben bir yazar değilim, bu yüzden romanlar veya şiirlerle değil, resimlerle düşünüyorum.

– *Sizce genel halk resimle ilgileniyor mu?*

– Kitleler; muhtemelen hayır! Genel halk; olabilir! Zaten bir tabloyu görmek gerekli değildir! Bir sürü reprodüksiyon, bir sürü sanat kitabı var. Bana göre bir reprodüksiyon yeterli! Tıpkı edebiyatta olduğu gibi, bir yazarın kitabına ilgi duymanız için onun el yazısını görmenize gerek yok!

Sanata duyulan ilgi doğal olarak, kendiliğinden gelmelidir. Propagandaya ihtiyacımız yok!

Magritte'ten ayrılmadan önce, onu bu kadar rahat, gösterişsiz, kaygısız, iddiasız gördüğüme şaşırdığımı kendisine söylemeden edemedim.

"Biliyorsunuz, ben teşhirci değilim," *diye karşılık verdi nazik gülümsemesiyle.*

"Çocuğunuz yok mu, Mösyö Magritte?" *diye biraz acı bir soru sordum.* "Yok, bunun için hayatta yeterince güvencem yok..." *diye cevap verdi.*

KAYNAKÇA:

Michel Géoris, *Ces étrangers qui vivent parmi nous: les peintres. 4. Un peintre célèbre: René Magritte, Le Peuple*, Brüksel, 5 Haziran 1962.

170

GÖRÜNÜR ŞİİR

Resim sanatında bana göre teknik olsa olsa ikincil bir rol oynar. Boş bir merak dışında bir şeyi tatmin etmeye muktedir olmayan, büsbütün kişisel bir ilgiyi ortaya sürmektedir teknik. (Ressam tarafından değişikliğe uğratılan "Malzeme[1]" dikkat çekmeye değer yeni bir özellik kazanmaz). İşin özü şu öngörülmez ve olmazsa olmaz hadiseye dayanır: Uykuda ya da uyanıklıkta, mutluyken ya da mutsuzken esinlenme daima imkân dâhilindedir, değilse de mevcuttur. Esinlenme olmadan düşünme mekanikleşir, "konformist" denebilecek "sağduyu"nun hoyratlığına boyun eğer ve bildiği olsa olsa hayal ürünü bir dünya olur. Düşünme esinlene esinlene bayağı, sıra dışı, çılgınca ya da dahiyane olmayı keser: Düşünme, dünyanın, düşünmeye sunduklarıyla benzerlikler kazanırken VE alımladığı şeyin gizemini anımsatırken dünyayı andırmaktadır. Gizem kalıcıdır, bilgece ya da safiyane yorumlamalara mutlak suretle aykırıdır; gizem, sadece anımsatılabilir.

Şiiri, esinli düşünmenin tasviriyle bir tutarım.[2]

Resmetme sanatı –esinli düşünmeyi tasvir eden– esinli düşünmenin görünür biçimde belirmeye elverişli tasviriyle sınırlıdır. Yani, görünür dünyanın –gizemi anımsatan bir düzende– figürlerini –kişiler, gökler, dağlar, ağaçlar, mobilyalar, katılar, yazılar, vb.– birleştiren[3] düşünmedir bu. (Böylesi bir sanat elbette görünmez olanın –fikirler, duygular, duyular– tasvirine uygun değildir.)

Esinli düşünmenin tasviri görünür şiirin gelişine olanak tanır.

Magritte Sergisi Kataloğu, Knokke, Casino Communal, Temmuz-Ağustos, 1962 (W 855).

Rhétorique, S. 13, Şubat 1966, Magritte'in siyah ve renkli eserlerinin kopyalarından oluşan bir dizi şöyle adlandırılmıştır: *Görünür Şiir*.

KAYNAKÇA:

Alt. Att. II. Kataloğu.

NOTLAR:

1. Magritte 10 Temmuz 1963'te Bosmans'a şöyle yazar: *"Kolaj" konusunu düşündüğüm sırada kolajın, tutkal (ve resim açısından yağın) kolaj beğenimizde bir rol üstlenmediği nispette önemsiz olmayabileceğini -yağlı boya tablo misali- görüyorum. Oysa, maalesef pek çok "sanatçının", "mesajlarını" kullanılan malzemenin "mühim" bir bilgisiyle sınırladıklarını söylemeli... "Yağ, guaj, kurşun, şeker, cila, mermer, kum", "kolajlar", vb. "cinsinden" malzemelere atfedilen budalaca önem bana göre artık bu budalalığın, bir katalogda ya da bir sohbette gözler önüne serilmesine engel oluyor (tabii bu önem bundaki saçmalığı ifşa etmek için atfedilmemişse). Mesela "Nobel ödülü" (ki Nobel'in bilimsel alanlarda liyakatli oluşunu inkâr etmiyorum), marifeti günümüzde hâlâ" bilinmeyen" bir yolla yapıştırmaktan menkul bir "yapıştırıcıya" verilse hiç şaşmayalım!*
2. Karş. Magritte'in James Thrall Soby'ye mektubu, 4 Haziran 1965, İngilizce tercüme olarak yayımlanmıştır. Magritte Sergisi Kataloğu, New York, Museum of Modern Art, 15 Aralık 1965.
3. "Birleşmek" sözcüğü "bir araya gelmek" sözcüğünün ardından gelir. 25 Nisan 1961'de Magritte Bosmans'a şöyle yazıyor: *İşte fikirleri ifade eden sözcükler karşısında fikirlerin gereklerine yüklenen zorluklardan biri bu. "Kompozisyon" sözcüğü aynı zorluğu tetikliyor. "Bir araya gelme" daha uygun, hem bozulma, analiz, çürüyüp dağılma sözcüklerindeki "bileştirme" fikrini çağrıştırmanın önünü alıyor. "Bir aradalığın bozulması", dünyanın düşünmeye sunduğu şeyin sabit durumudur. Esinlenme verili olanla "bileşke oluşturmaya" dayanmaz, çünkü "bileşke oluşturmak" için esinlenmek gerekmez, herhangi bir şeyi herhangi bir şeyle bitiştirmek yeter. Bir araya getirme, sadece esinlenmenin bize sunduğu bağlar marifetiyle mümkün olur (bu bağlar, esinlenmenin bir arada olmayan şeyleri bir araya getirdiği esnada orada bulunmaktadırlar)* ... Ayrıca bkz. *Hayat Çizgisi I*, 42. not ve Bosmans'a 22 Ekim 1963 tarihli mektup.

171

(HENRY LEMAIRE Söyleşisi)

– Evet az evvel bu kitapçıktan[1] söz ettiler. Elbette, zerresine katılmıyorum! Kim hayal etti bunu bilmiyorum... Evet, belki de benimle alay etmek, bana zarar vermek istediler. Ya da belki beni eğlendirmek istemişlerdir, bilmiyorum. Dikkatinizi çekerim, çok komik. Mizahı da kusursuz. Benim aklıma asla gelmezdi bu. Bunu yazmış, matbaacıya gitmiş olmam gerekirdi vb. Bunları yapamayacak kadar tembelim ben...

– *Bu sizi biraz olsun kızdırmıyor mu?*

– Hayır. Ama resim söz konusu olduğunda hep paradan bahsetmek ne yazık. Para giderek önemli hâle geliyor sanırım...

– *Konuşmalarda rüyalardan çokça bahsettik*[2]...

– Evet ama anlamadım neden. Benim resmim rüyaya zıttır, çünkü rüya, kendisine yüklenen anlamı karşılamaz. Sadece uyanıkken çalışabilirim. Ben öyle istemeden olur bu. Bunu esin diye de adlandırabiliriz.

– *Dali'nin aşırılıkları hakkında ne düşünüyorsunuz?*

– Bunların aşırılıklar olduğunu düşünüyorum.

Henry Lemaire: *A Knokke-le-Zoute, René Magritte assiste au vernissage de son exposition*, *Le Soir*, Brüksel, 1 ve 3 Temmuz 1962 (W 855).

NOTLAR:

1. Söz konusu kitapçık: *La Grande Baisse* (W 828), Bkz. *Textes apocryphes*, 4.
2. O dönemde Güzel Sanatların genel müdürü olan Emiel Langui'nin ve Millî Eğitim Bakanlığı temsilcisi Roger Roch'un söylevleri.

172

(MARCEL FRYNS Söyleşisi I)

– Adınız Sürrealizm ile o kadar yakından bağlantılı ki birçok insanın gözünde bu hareket ve doktriniyle özdeşleşiyorsunuz. Bunu kendinize dert ediyor musunuz?

– Gruba dâhil olmam kaçınılmazdı, çünkü o zamanki meselelerim, ki bugün bile aynıdır, Sürrealistlerin meseleleriyle örtüşüyordu. 1927'de Sürrealist Devrime katkıda bulundum ve Sürrealizmin gelişiminde yer aldım.

– Sizin gözünüzde Sürrealizm nedir? Tanımlanabilir mi?

– Bir sanatçının nazarında Sürrealizmin bir sanatçı olarak bilincinin gerçeği olduğunu söyleyebilirim. Sanatçının durumu, filozofun durumundan ayırt edilmelidir. İlkinin bir düşünme biçiminin değil de hayatın farkına vardığına inanıyorum. Sanatçı bir yaşam tarzının kendiliğinden farkındadır ve tamamen bilinçliyse yaşamın anlamı ona ifşa olabilir. Genelde sanatçı sanatının bilincindedir sadece; bu ise sanatı kullanan Sürrealistin durumundan çok farklıdır. Sanat Sürrealistin varlık nedeni değildir; eğer o, sanatı kullanıyorsa, bir düşünme aracı olarak kullanıyordur.

– Sık sık resim tekniğini küçümsemekle mi itham ediliyorsunuz? Bu size ne anlam ifade ediyor?

– Eseri görünür kılmak için teknik olmazsa olmazdır; bu nedenle, bir yazarın kullandığı mürekkep gibi önemlidir. Ancak tekniğin bundan daha fazla önemi yoktur; doğrusu, bir amaç değil, bir araçtır o. Şimdilerde genç sanatçıların resim tekniğinin sorunlarına fazla kafa yorduklarını söyleyebilirim. Bu son derece aptalca bir meşguliyet; yeni teknikler kullanmak hiçbir başarı sağlayamaz.

– Şiiri somutlaştıran ilk kişi siz misiniz?

– Benden önce bunu yapanlar var, örneğin benim gibi şiiri görünür kılan Giorgio de Chirico ve Max Ernst var, ama şiiri açıklığa kavuşturan kişi benim. Biri sizden şiiri tanımlamanızı istediğinde ona ne dersiniz ki? Bundan daha belirsiz bir şey

yok. Şiir hakkında net olmanın önem taşıdığını düşünüyorum. Şiiri ilham olunan düşüncenin betimlenmesi diye tanımlıyorum.

– Bu şiirsel görünümün aracı olarak resmi neden seçtiniz?

– Sırf resim yapmayı yazmaya tercih ettiğim için. Resim düşünceyi de beraberinde getiren farkındalığı içerir ve beni şiire açıklık kazandırmaya sevk etmiştir.

– Knokke sergisinin adı "Rene Magritte'in Eserleri". Bu bir retrospektif sergi mi yoksa bir seçki mi?

– Retrospektif değil, ama sanatsal gelişimimi takip etmenizi sağlayan önemli bir seçki. Aslında bu gelişim çok küçük çaplı. Benim meselelerim değişmeden bugüne kadar geldi; ruhsal bir gelişim söz konusu değil. Fakat bir deneyim var; zihnin içindekiler zengin ve çeşitlidir.

– Eserleriniz şiirsel gerçeklerin tercümesi olduğu için psikolojik bir anlama sahip olabilirler mi?

– Hayır, herhangi bir duygu, fikir veya duyum ifade etmiyorum. Şiiri gösteriyorum ama şiiri ifade etmiyorum. Doğrusu, benim resimlerim asla bir durumun tercümesi değildir; yani psikanaliz resimlerimi analiz edecek nitelikte değildir.

– Genellikle Sürrealist resimlerin sembolik olduğu varsayılır. Bu iddiaya ne diyorsunuz?

– Bu kökten yanlıştır, çünkü Sürrealizm tam da sembollerin tümden bastırılmasıdır, sırlarını açığa çıkaracak bir anahtara sahip herhangi bir evrenin yadsınmasıdır. Breton'un şiirleri sembolik değildir; "Benim... aç!" diye yazdığında, burada bir sembol aramak saçma olur. Éluard, "En karanlık gözler, en aydınlık olanları kuşatır" dediğinde, burada bir sembol aramak için şiire duyarsız olmanız gerekir. Sembol her zaman şiirin yadsınmasıdır.

– Resimlerinizin önemini ve onları nasıl anlamak gerektiğini soran bir ziyaretçiye ne tavsiye edersiniz?

– Resmim aracılığıyla konuşanın şiir olduğunu söyleyebilirim.

KAYNAKÇA:

Marcel Fryns, *René Magritte: "J'identifie la peinture à la description de la pensée inspirée"*, *Arts*, Paris, 11 Temmuz 1962.

173

(22 Ağustos 1962 Tarihli Söyleşi)

6 Ağustos 1962'de Magritte A. de Waelhens'e şöyle yazar: *"Televizyon" 15'inde benimle görüşmeye gelecek. Yanlarında bir de bilinçdışından bahsedecek olan "bilinci yerinde" bir psikiyatr olacak. Bu toplantıya (oldukça kısaltılmış) katılmak istemez miydiniz?... Her hâlükârda, beni bekleyen "konunun işkencesine" hazırlanmama yardımı dokunacak olan aşağıdaki anı üzerine ne düşündüğünüzü bilmek isterim... Almayı umduğum cevabınızın yanına aşağıdaki "anıyı" eklemenizi de rica ediyorum: zira elimde kopyası yok.*

Görünüşe göre Magritte yeniden eline geçen anıyı muhafaza etmemiş ve kayıt da aynı şekilde korunmamış, Magritte'in "yayınlara" olan bu dahlini sadece birkaç mektup ile stensil kâğıda basılı, A. Bosmans tarafından son derece az sayıda yayımlanmış bir kitapçık sayesinde bilmekteyiz:

René Magritte Televizyonda
22 Ağustos 1962

Magritte'in gizeme ve resmetme sanatına dair söyledikleri dillendirilmeye ve işitilmeye layıktır, çünkü mühim olanın ta kendisi bu düşüncelerdir ve özenli davranma zahmetini gösterecek her kimse, çok doğru bir istikamette "kendini kurmuş" olacaktır. Kendisine yöneltilen "Resim sanatı anlayışınız nedir?" gibi kimi sorular Magritte'e söylenmesi gerekeni *–sadece ve sadece söylenmesi gerekeni–* söyleme olanağını tanımıştır. Öte yandan, kuşkusuz televizyoncu kimselerin seçtikleri gelişigüzel başlık yüzünden Magritte'e cevap vermekten kendini alamadığı sorular sorulmuştur ama esasında bu sorular safi düşüncesine aykırı sorunları anımsatmaktadır; böylece, asla el uzatmadığı ve kendilerinden de hiçbir şey beklemediği "oyunlara" bulaşan bir kimse konumundadır. Bu oyunlar, bilincin ve resmin gerektirdikleri açıklığa[1] aykırı, bir otomatizm formu işlevi görürler. Sonunda, böylece, birkaç apaçık şeyi hatırlatmak

gerekmiştir; "acıtan" resimler bir "amaçtan" çok bir olay içerirler ve elbette niyeti "acıtmak" olan bir resmi tasavvur etmek bahis konusu olmaz. Magritte "mizah" açısından bunun aynını yapmıştır, "mizah sadece gülümsetmez ama bazen biraz korkutabilir" der, hem düşünmenin ve davranmanın öyle bir biçimi vardır ki bunda "bize dokunan bir taraf" mevcuttur.

Delilerin resminden uzun uzun bahsetmesi gerektiğine inanan doktora gelecek olursak, bu kimsenin beni sıktığı kadar Magritte'i de sıktığına ikna oldum. Bu kimse "psikanaliz"den bahsettiği sırada, sistematik arzuları, yorumlama ya da tasvir etme değil de açıklama, anlamlandırma olan psikanalistlerin sözüm ona değerlerini (sadece bilimsel olabilecek ve şiirin göz ardı ettiği bir değer) kayda değer miktarda azaltan Minneapolis Kataloğu vesilesiyle yazmış olduğu metni Magritte okusun isterdim [ardından bahis konusu olan metin gelir, Bosmans'ın ifadesine göre 27 Temmuz 1962'de tamamlanmıştır, *a.g.e.*, 2. not].

Magritte'in bir tablodaki sembolleri keşfetmenin imkânsızlığına atfettiği önem, bir tek delilerin "dünyayla temas kurma" ihtiyaçlarından ve anlamlandırmanın imkânından (ki bu imkân, kuşkusuz teşhis koymada da ispatlanan, fiziksel uygulamalara oldukça alışkın doktorların bilimlerinin bir parçasıdır. Tıbbın bahis konusu edildiği bir televizyon yayınında bir şairin görüş belirttiğini duymayı bekleyecek değildik ya?!) bahseden bir doktorun fikirleriyle gerçekten apaçık bir zıtlık içindedir. Bu doktor açısından uyanık biri bir resmi hayal ettiği sırada uyanıklığını yitirir, tersine, Magritte açısından bir resme imkân veren esini alımlamak için bir "zihin kıvraklığı" şarttır. Öbür yandan, Magritte'in bir mektubunda yazdığı gibi bu doktor "'aklı yerinde' bir ressamın, resimlerine, bunların gerçekte sahip olamayacakları bir anlam yüklerse, ressamın bir deliyi andıracağından hiç kuşku duymuyor; 'resim' söz konusu olduğunda cahillerle bir düşünen bir 'uzman' açısından ressamın bu deliliği, fazlasıyla açık ve fazlasıyla basit, besbelli malum şeydir."

Televizyoncularda şu "herkesin anlayabileceği[2]" düşünceleri –ki bizim için hatırı sayılan sadece düşüncelerdir– sunma niyeti, açıklanamaz olanı belirsiz denebilecek şekilde de olsa hiç aldatıcı olmayan ("her şeyi söylemek zordur" vb.) birkaç mefhuma indirgemelerine karşın yayını yine de gerçekleştirirken açığa vuran şu "en iyi şekilde özetleme" niyeti, olsa olsa ya bunaltabilecek ya da düş kırıklığına uğratabilecek imkânsız bir niyettir.

Magritte, 7 Ağustos 1962'de Bosmans'a şöyle yazar: *Bir "Soruyla İşkence" seansı perspektifim var. Televizyondan ayın 15'inde iyi niyetle sorulmuş sorulara cevap vermemi rica ettiler ama sorular öyle bir sorulmuş ki operasyonun "kontrolünü kaybetmemem" zor olacak.*

İşte mesela, sorulardan biri: Sürrealistler dengesiz kabul edilirlerse, sağlıklı kişiyi akli dengesi yerinde olmayan kişiden ayırmanın ölçütleri ne olur?

Bu oturumun ardından, bir daha bu tarz maskaralıklara alet olmayı kabul etmeme sözünü pekâlâ verdim kendime. Tartışmaktan kaçınmam ve olabildiğince nazik, net bir reddedişle karşı koymam gerekecek...

10 Ağustos: *Sağlam anlaşmazlıkların sağlam zeminlerinden yükselecek olsa, televizyoncularla sohbet aslında zahmetli ve mümkün görünüyor. Bu kimseler, neredeyse Valéry gibi her önlerine gelene "alaka gösteriyorlar", evrensel bir becerileri var. Karşısına çıkacağım televizyoncunun kimya üzerine bir yayınından yeterince dinledim, çok becerikisiz olduğumdan bildiğim hiçbir laf ebeliği tekniği yok, korkuyorum yayına çıkmaya. Televizyonda, bilinçdışının gerçekliğine inanmadığımı tekrar söyleme fırsatım olacak. Bilinçdışı, tedavilerde "çalışma için varsayım" oluşturabilecek sonuçlar sağlasa da onun varsayımsal varlığı benim gizemde yaşama bilincimi RAHATSIZ ediyor. Bu şeyin gerçekliğinden yana inancım şöyle: Nasıl bazı kimseler için istatistik, jeoloji hayret verici konularsa, bilinçdışı da benim hayretimi, bunlarla aynı başlık altında uyandıran bir konu.*

Bilinçdışını açığa vuruyor sayılan "rüyalar, dil sürçmeleri, nevrozlar, vb." bana göre hiçbir varsayımsal şey açığa vurmazlar ama bunlar dünya tarafından düşünmeye sunulmuşlardır. Scutenaire şöyle yazmıştı: "Delilik bir hastalık değildir, bir ruh hâlidir" ("Petit Philosophe de Poche", Gallimard baskısı[3]). Böylece Scutenaire sözüm ona bir bilinçdışı düşünme kaynaklı sayılan hakkındaki görüşümü geliştirmeden dile getirmiş oluyor. Hem bilinçdışının "semboller dili" de var. Sembollerdeki vasatlığı ve gelişigüzelliği anlamak için bu dili ne hayal etmek ne de "anlamak" lazım.

15 Ağustos'ta: *Sözüm ona hayranlık uyandıran nesneleri eleştiriniz "düşünülmesi gerekeni" konu ediyor ki buna Nougé'nin verdiğiniz alıntıda atfettiği insani bir değer atfetmekteyiz.[4]*

"Kaşık biçiminde sandalyeler[5]" alışılmış düşüncenin kendini aşmadaki güçsüzlüğüne iyi bir örnektir. Bir kaşık sandalyeyi düşünmekte ilgi çeken bir şeyler bulunur (tıpkı bir hayvan kuyruğu takılmış bir sandalyeyi düşünmekte bir ilgi çekicilik olduğu gibi[6]) ama bu mobilyalardan oluşan bir koleksiyonu tasavvur etmek pratikte şart değildir. (Aynı şekilde, başka yerde dediğiniz gibi bir müze tasavvuruna ne bir sabırsızlık ne de bu müzeyi "gerçekleştirme" arzusu eşlik eder.) Televizyondaki sorularla yüzleşmeye hazırlıyorum kendimi. "Kaşık biçimindeki sandalyeler" metni bana şunları düşündürüyor:

Düşünülmesi gereken şey, alışılmış düşünceyi aşar. Bu aşkın olan, alışılmış düşüncedeki dışa vurumların eleştirilmelerini özellikle içerir.

"Sürrealizm" (ki değeri, bir düşünme biçimine atfeden doktrinlerden ayrılır) buna dayanır.

Breton'un hâlihazırda şu eski tanımı: "yüksek ile alçağın zıt algılanışlarının son bulduğu nokta" kesindir ama ne Breton ne de sürrealistin biri çıkıp onu yinelemezdi.[7]

Benim "planım" şöyle özetlenir:

Sürrealizm = düşünülmesi gereken (düşünülecek olan)

Düşünülmesi gerekeni esinlenme verir. (Bunu bir düşünme biçimiyle karıştırmamalı.)

Şiir, alışılmış düşünmeyi aşan esinli düşünmenin tanımıyla birdir.

Esinli düşünme = düşünülmesi gereken ve düşünülmüş olan

Bilinçdışı mefhumu düşünülecek şey değildir: İnsan için hiç değeri yokmuşçasına eleştirilecek şeydir. Bilinçdışı, gizemi anımsatmaya muktedir olmayan (tıpkı tüm diğer düşünme biçimleri gibi) bir düşünme biçimini açığa vurmaktadır.

18 Ağustos: *Yolladığınız kısa metinleri çok iyi buldum.*[8] *Özellikle "Harabeye dönen su." Hedefiniz sadece sahiden doğru değil, gözden kaçırılmayacak denli de önemli.*

Televizyondaki beyefendiler için geçerli değil bu durum: "Oturum" dün gerçekleşti sonunda, o kadar zahmetli geçti ki sıklıkla yok gibiydim. Bu tarz bir tecrübeyi bir daha asla tekrar etmemeye kararlı, bezmiş bir hâlde sorulara sıkıla sıkıla yanıt veriyordum. Nihayetinde önümüzdeki 22 Ağustos Çarşamba akşamı saat 10.00'da (Brüksel Fransız Televizyonu) siz de fark edebileceksiniz bunu.

23 Ağustos: *Televizyonda söylediklerimi duymuş olacak ve siz de benim gibi hiç iyi bir konuşmacı olmadığımı düşüneceksiniz: Basit şeyleri dile getirirken basit sözcükleri güçlükle buluyorum. Bu doktorun yanındayken sanki dedikoducu bir kadının yanındaymışımcasına konuşma imkânından mahrum kaldım. Neyin bahis konusu olduğunu tanımlamaya izin vermeyen uzlaşılması imkânsız hususlar vardı. Bu doktor açısından, "delilerin sanatı" denen şeyin, tam da "kadının cinsel organını" göstermek amacıyla bir ahtapot resmi yapmak demek olması ne besbelli ne de bilindik şeydi. Bu konu özelinde "aklı yerinde" bir ressamın, resimlerine, bunların gerçekte sahip olamayacakları bir anlam yüklerse bir deliyi andıracağından hiç şüphe etmiyordu. "Resim" söz konusu olduğunda cahillerle bir düşünen bir "uzman" açısından bu, fazlasıyla açık ve fazlasıyla basit, besbelliydi. (Gözler önüne serdiği "Şeytanla anlaşma" onun açısından güzel bir eseri tasavvur ederken sanatçının "aklını yitirdiğini" mi ispatlıyordu? Oysa, sanatçının aslında yaşamakta olduğu "aklını geri kazanmak"tı, çünkü "akıl" bu doktorun çıkar gütmeden kesinkes tabi olduğu "sağduyuyla" karıştırılmaması gereken şeydir.)*

Televizyondaki bu oturum ve kendime bunun son olmasını söz verişim üzüntü verici bir tecrübe...

Sonunda, 25 Ağustos'ta: Düşünme *biçimleri arasında bunca farklar olduğunu gözlemlemek kahredici şey midir? Hem umutsuzluğa kapılmadan farklılıkların aralarında ne denli büyük olduklarını bilmek lazım, örneğin bir ağaç ve ay. Doktorun bir ağaç olmasını ya da bizim gibi düşünmesini arzu etmek yersiz. (Televizyondaki oturumun ardından bir "beyefendi" bana telefon etti; çok memnun kalmış ama Saçma sözcüğünün tela ffuz edilmiş olmasından üzüntü duyuyormuş, çünkü bu sözcük "karışıklığa mahal veriyormuş" ve ikna olayım diye, beni ve Lecomte'u*[9] *televizyonda izleyen kişilerle, bizim adı geçen saçmanın taraftarları olup olmadığımızı anlamak için saatlerce tartışmış diye de iletti bana!)*

Bu kahredici değil ama biraz gülünç, hem öylesine ufak bir şey ki hakkında daha fazlasını düşünmeyeceğiz...

"Bilinci yerinde" psikiyatr teşhis edilememiştir. Karş. Torczyner'e 18 Ağustos 1961 tarihli mektup (?), Torczyner, s. 83.

*

Magritte Rapin'e 3 Mayıs 1956'da şöyle yazıyordu: *Televizyondaki (saçma sapan şey) spikerler aslında mükemmel gülünçlüğün sırrına ermişler. Ve buradaki programlar, bildiğim kadarıyla -demek ki çok az- budalalıkta Fransa'daki programlardan hiç geri*

kalmıyorlar. Haklarında en ufak bir malumatımız olmasa da yanılma endişesi duymadan Amerika'daki, Rusya'daki vb. programları da ekleyebiliriz buna. Bu konu –tıpkı tıraş makinesi, araçlardaki karbüratör, özel mülkiyet vb., vb. konular gibi!!!– ekseriyetle sessizliğe mahkûm edilmiş.

Ancak bir tıraş makinesini, bir gazete sütununu ya da televizyonu ya da sinemayı ya da taksimetreyi –tam kullanılması gerektiği gibi– kullanabiliriz. Şu hâlde benim başıma gelen buydu[10] *ve gelecekte başıma olabildiğince az gelsin diye televizyon şirketlerinin müşterilerini, bu müşterilerin anlayacakları tarzda memnun etmek için kaygılanacaklarına bel bağlıyorum.*

Rapin'in "*Tarihe Düşülmüş Sözler*"i yayına hazırlamasına karşın Magritte 8 Kasım 1956'da şöyle ekler: *Çıkarmak gerekecek sanıyorum... televizyonla ilgili cümleyi, çünkü birbirimizi yazarak anlıyorsak "halk için" yazılmamış olan bazen halk için yazılmış olandan daha büyük bir anlaşmazlığa konu olabilir. "Gelişim yanlıları" beni kendilerinden sanmamalı, hem televizyon ya da sinema sözcüklerinin, gelişim yanlısı işlevlerini yerine getirdikleri sıra bu kimselerin işlerini kolaylaştırmamasından endişe ediyorum.*

NOTLAR:

1. Bkz. *Gerçeküstücü Oyunlar.*
2. *Encyclopédie de poche: Magritte, Images du surréalisme*, Charles Godefroid tarafından oluşturulmuş, 22 Ağustos 1962'de Paul Rolan'a sunulmuştur. De Waelhens'ten istenen "anı" sadece Bosmans'a yollanmış "plan" eşliğinde birlik oluşturabilir.
3. Gabriel Pomerand: *Le Petit Philosophe de poche*, Paris, Librairie général française, 1962 (*Livre de poche*, s. 751-752). Alıntının doğrusu *Mes Inscriptions*'dan gelir, Paris, Gallimard, 1945, s. 89: "Delilik bir mazeret değil, bir ruh halidir."
4. Bosmans, *La Premiere Vue*, T. P. S. kitapçığı, Aralık 1962.
5. Karş. "*Magritta*" ve "siège", yönetmen Sebastian Matta, 1970.
6. *Une simple Histoire d'Amour*, ayrıca bkz. *Bahisler*, 1960.
7. Bununla beraber bkz. *Conrad Altenloh Söyleşişi.*
8. "Su, öyleyse, harap oluyor", André Bosmans: *L'Envers des ombres, Rhétoqrique*, S. 9, Haziran 1963, sayfaları numaralandırılmamış.
9. Madem öyle yayına katılmış olan kimdi?
10. Bkz. *Işıklar Alemi.*

174

(GEORGES DRICOT Söyleşisi)

– *Figüratif olmayan sanat üzerine ne düşünüyorsunuz?*

– Figüratif denen sanatın öğretmeyen okuldan ya da besleyici olmayan yemekten vb. farkı yoktur.

– *Resme nasıl ve hangi şartlar altında başladınız?*

– Akademideki derslerim 1916'da 18 yaşımdayken başladı. Kendimi on yıl, evvelki tüm ekollerden etkiler taşıyan derslere ve araştırmalara adadım: kübizm, fütürizm, soyut sanat vb.; Picasso'nun, Renoir'ın vb. etkileriyle.

1926'da yapılması gereken resmi bulduğuma hükmettim, bu resmin Chirico'nunkiyle çok ortak noktası vardı. Uzun yıllardan beri, Magritte'in resminde Chirico'yu akla getiren bir şey yok.[1]

– *Belçika'daki resim sanatı hakkında ne düşünüyorsunuz?*

– Ne Belçika'daki ne de dünyadaki resim hakkında düşündüğüm bir şey yok, bunlar ilgimi çekmiyor.

– *Sürrealizm nasıl tanımlanabilir?*

– Benzersiz olanın resmini yapmak istedim. Benzersiz ya da özsel olanı resmetmek, gizemi anımsatmaktır. Benzersiz gizemi anımsatmak için esin lazım.

Esinlenme bir soruna yanıt bulmaya dayanmaz (Arşimet gibi mesela[2]). Bir soruna çözüm bulmak safi deha ister. Esinlenme ne çılgınlığa ne de yaratıcı ya da bayağı bir düşünme biçimine berikinden daha fazla dayanıyor da değildir.

Esinlenme, düşünmenin esinli olma hadisesidir. Esinli düşünme dünyayı andıran düşünmedir, bunu hayali olanla karıştırmamalı. Esinli düşünme, dünyaya, düşünmeyi andırtır.

Düşünmemiz hep esinli değildir, öyleyse dünyayı hep andırır da değildir. Düşünmemizin dünyayı andırması için esin gerekir.

– Düşünme özsel olanı yani gizemi nasıl anımsatabilir?

– Resim sanatı (yani tablo yapma işi) gizemi anımsatan bir düşünmenin tasvirine dayanır. Resim sanatı gizemi anımsatan bu düşünmeyi tasvir edebilir ki bu düşünme, görünür olmaya elverişli olmalıdır, aksi takdirde ressamlık marifetiyle tasvir edilemez. Görünür olmaya elverişli bir düşünme safi görünür figürler içerir, bunlar görünür dünyanın figürleri, yani, kişiler, gök, dağlar, yazılar, vb.'dir. Öyleyse bu düşünme, safi bu şeylerden oluşmuş bir düşünmedir. Bu figürlerin gizemi anımsatan bir düzende bir araya gelmeleri gerekir.

Gizemi anımsatan ya da esinli olan düşünmeye örnek: Bu düşünme bir gece manzarasıyla güneşli bir göğü bir araya getirir.[3]

Esinli düşünmenin başka bir örneği, kendini bir pipo resmi olarak tasvir edip "bu bir pipo değildir" yazısıyla bir araya gelen düşünmedir. Bu tablo bir pipo resmini canlandırır ama bu bir pipo olmaz. Gizemi, onu düşünecek olursak anımsatırız. Bu pipo resmi şu hâlde, görünüşte bir görüntüsü olmayanı, öyleyse, gizemi düşündürür.

Georges Dricot: *Une Interview de René Magritte, Lecture, mon doux plaisir* (2 nolu Kütüphanenin üç aylık Bülteni), Brüksel, 3. yıl, 1962, S. 3, stensil kâğıda, s. 45-48 (W 811).

Georges Dricot: "Resme tutkun genç bir öğrenci. Daha iyi bilmeye ve daha iyi sevmeye öylesine susamış ki bu gayeyle çalmakta tereddüt edeceği hiçbir kapı yok. Sorularını yöneltmek üzere Magritte'i evinde ziyaret eder. Bir sanatsal yaratım formunun anlaşılması hususundaki sorular ve cevaplar büyük fayda sağlamaktadır.

İkili, birbirlerine, henüz yayımlanmamış bu görüşmeyi yayımlama iznini verirler."

Dricot Magritte'i şöyle takdim eder: "Lessines doğumlu, altmış üç yaşındaki ayık ve doğrucu çehreli bu sanatçı, beni sevecenlikle kabul etti. Davranışında, olayları akışına bırakan sanatçı rahatlığına ihanet eden hiçbir şey yoktu. Hiçbir resim grubunun üyesi olmayan bu ressam, kötü bir zevkle değişip duran modaya karşı kayıtsızdır. Belçika'da tek bir René Magritte var. Delvaux ve Dali'nin de aralarında bulunduğu pek çok sanatçı ondan etkilenmiş ancak geleneksel sayılabilecek düşünme alışkanlıklarına boyun eğip kalmışlardır [bu son cümle görüşülen kimse tarafından en az vurgulanan cümledir]. Onu dünyanın en iyi ressamlarından biri yapan başarısı (hem sanatsal hem finansal açıdan) başını döndürmemiştir. Eserleri, ilk günlerindeki gibi el değmemiş ve saf olmayı sürdürmektedir.

Günümüzde tabloları dünyanın en büyük müzelerinin baş köşelerinde asılıdır."

Dricot görüşmeyi özetler: "René Magritte şiiri, esinli düşünmenin tasviriyle bir tutar. Şiir, hayal ürünü bir şey değildir, çünkü bir tasvir hayal ürünü şey değildir.

Bu bakımdan René Magritte, belirsizlikte kalmaya mecbur geleneksel şiir kavrayışından ayırılır.

Magritte şiiri son derece kesin bir tasvirle, esinli düşünmenin, yani, dünyayı andıran ve yokluğunda ne herhangi bir dünyanın ne de herhangi bir mümkün düşünmenin var olacağı gizemi anımsatan düşünmenin tasviriyle bir tutar."

22 Kasım 1962'de Magritte Bosmans'a şöyle yazıyor: *Mektuba bir "inceleme" koydum. Bu incelemede, iyi niyetli olsa da eksik özeni ve yazılı ifadesindeki karışıklıklar yüzünden coşkusu olumsuzluklara sebep olmuş bir öğrenciyle söyleşim yer alıyor.*

NOTLAR:

1. *Avis*, Mart 1928, Chirico resminin yeni yönelimine karşı. Karş. Robert Lebel: *Avant et après Magritte*, *L'Œil*, Paris, S. 159, Mart 1968, s. 30: "... ve her ne kadar bir noktaya değin Chirico'nun sapmalarına yönelik Sürrealistlerin kınamalarını paylaşıyorsa da onların Chirico'yu aforoz edişlerini asla tamamen tasvip etmedi."
2. Bkz. *a.g.e.*
3. *Işıklar Alemi.*

175

"Benzerlik..."

Benzerlik, farklı ölçüm araçları yordamıyla doğrulanabilir. Bununla beraber, bezelye tanelerinin, bir şeyin sahtesi ile aslının ya da gök ile göğün bir gölün suyuna düşmüş aksinin birbirlerini andırdıkları yargısına varılsa da –bunların arasında sadece benzerlik bağıntıları sayılabilecek bağıntılar bulunur– benzerliği andırmayla karıştırmamalı. Doğası itibarıyla farklı olan ya da olmayan, böylece, bir sözüm ona andırmayla bezenmiş oluverir.

Andırma safi düşünmeye aittir: düşünme, görünmez (fikirler, duygular, duyular) ve görünür (kişiler, gökler, dağlar, mobilyalar, katılar, yazılar, resimler vb.) biçimde kendini dışa vuran dünyaya dönüşe dönüşe andırır.

Resim sanatı, aldatmaya başvurmaksızın kendini, görünmez olanın tasvirinin sanatı diye anlayamaz. Resim, kuşkusuz fikirleri dillendirmeye de duyguları ifade etmeye de duyuları tanımlamaya da uygun değil. Resim sanatı, olsa olsa, dünya kendisine görünür namına ne sunmuşsa, onu andıran düşünmenin tasviriyle kendini sahiden sınırlandırabilir.

Esinlenme, düşünmenin, yokluğunda ne dünyanın ne düşünmenin mümkün olacağı gizemi anımsatma gücüne sahip olma hadisesidir.

Şiiri, esinli düşünmenin tasviriyle bir tutuyorum.[1]

Resmetme sanatı –benim anladığım– görünür olmaya elverişli esinli düşünmenin tasviriyle, yani, dünyanın görünür namına dışa vurduklarını –gizemi anımsatan düzende– birleştiren düşünmeyle sınırlıdır.

Esinli düşünmenin resim marifetiyle tasviri görünür şiirin gelişine olanak tanır.

Magritte Sergisi Kataloğu, Milan, Schwartz, 6 Aralık 1962, Arturo Schwartz'ın İngilizce ve Enrico Crispolti'nin İtalyanca tercümeleri eşliğinde (W 861).

Magritte Descartes'ın "*Aklın Yönetimi İçin Kurallar*"ının başını hatırlamakta mıdır? Magritte muhtemelen Nicolas Calas'nınn *Foyers d'incendie* (Paris, Denoël, 1938) –s. 102-103'te "benzerlik" ve "çağrışım" arasında bir fark kuruyor– eserini okumuştur.

Magritte Bosmans'a 3 Ağustos 1962'de şöyle yazıyor: *Şu "gibi" sözcüğü hakkında ayrıca bir metin yazabilirim[2] sanıyorum. "Gibi"nin –karşılaştırma anlamında– sadece, çokça oldukları söylenebilecek benzerlikleri konu aldığını belirtecek olurduk ve burada söz konusu andırma olmazdı (şayet andırma yanlış anlaşılmamışsa: mesela, bir şeyin sahtesi ile gerçeği arasında andırmanın mümkün olduğunu sanmadaki gibi). Bu sebepten ötürüdür ki şiir ne benzerlikler ne de şu hâlde karşılaştırmalar ihtiva eder. Karşılaştırmalar ve benzerlikler safi ölçümleyen düşünme marifetiyle ayırt edilir, ölçülen ille de bilinmek zorunda olmaz. Valéry'yi aklıma getiriyor bu, fazla ölçmek gibi epey kötü bir huyu vardı: onun kitaplarından birinde "attitude" (davranış) kelimesini "altitude" (yükseklik) diye okuyunca aklım kendiliğinden ölçümlenemeyene (attitude) gitmişti. Hâlbuki yükseklik ölçülür şeydir. Her hâlükârda Variétés ve diğer eserleri, onun düşüncesi ile benim mutlak suretle değerli gördüğüm şey arasında süregelen uyuşmazlığa rağmen okumak için çok hoş. (Pascal'ı sevmediğini söyler ama etekleri Pascal'dan öyle bir tutuşur ki Pascal'ın Düşünceler'i onun üzerinde belirleyici bir nüfuza sahip olmuştur. Bu konuda açık değildir, çünkü hassastır ve bilmeye de isteksizdir...)*

10 Ağustos 1962'de aynı kişiye: *Ama aynı Valéry, ilgilendiklerinin "alanını" sınırlandırıverir ve yaptığı tercih, ciddiyeti elden bırakmadan işleneceklerden sayılanları asla dışlamaz. Uzun vadede eserleri yavan gelebilir ama bu yavanlık, edebiyatın zaman zaman eriştiği isabetliliğe iyi bir örnek olur. Bu yavanlık niteliği –Valéry'nin bu niteliği kullanış tarzı yabana atılmaz– heyecan verici yazılarda sıklıkla noksandır, hem bu niteliğin kesinliği arttıkça noksan oluşu da artacaktır.*

Valéry'nin şiirlerini bilir misiniz? Okunmaya değerdirler.

Ama elbette, bunun kısıtlı bir değeri var, bu bizi tasalandırmayan şeyler "bagajına" dâhil bir şey...

Valéry için ayrıca bkz. *La Destination*, mektuplar 114, 182, 185, 187.

(3 Ağustos tarihli mektup ayın 2'si tarihli bir mektupla iletilmiştir: *..."Gibi" yasaklanacak bir şey değil: "bir otopsi masası üzerindeki şemsiye gibi güzel" bilinmesi pek arzu edilir bir örnek. Orada söz konusu olan "söz sanatı" anlamında "karşılaştırma" değil. "Gibi" buradaki anlamında daha ziyade bir nitelendirme. "Gibi" eğer mermerden bir el "mermer gibi bir el"e eş değer olursa önemsiz olur. Orada, bize önemsiz bir "bilgi" verme amacı güden bir karşılaştırma mevcut: Ne onu dile getirmek ne de "anlamak" için esinlenmeye bir gerek olur. Bir kolluk kuvveti görevlisi, bir raporda adamın tekinin elinin mermer gibi soğuk olduğunu yazabilir, bunu kurumsal bir ifade gibi söyleyebilir vb. tıpkı size son mektubumda çizdiğim gibi olan bir tablo yapacağım vb.)*

Karş. André Breton: "Zihin, tesadüfen alınmış iki nesnenin aralarında bulunabilecek en zayıf bağıntıyı kavramada olağanüstü çeviktir ve şairler, falancanın filanca *gibi* olduğunu söylerken her zaman korkmadan yanılabileceklerini bilirler: Şairler arasında

kurabileceğimiz yegâne hiyerarşi, dayansa dayansa, bir tek onların bu konuda ispatladıkları şu var denebilecek özgürlüklerine dayanır..." (*Les Vases Communicants*, 1932, s. 149.)

Ayrıca bkz. *Bahisler*, 1973, ve *La Destination*, mektup S. 255, 24 Haziran 1952.

KAYNAKÇA:

İtalyanca versiyondaki Magritte Sergisi Kataloğunda yeniden basılmıştır, Roma, L'Attico, 9 Ocak 1963 (W 890). Aynı şekilde *Alt. Att. II.* Kataloğunda yeniden basılmıştır.

NOTLAR:

1. Bkz. *Marcel Fryns Söyleşişi*, 2. Not.
2. *Rhétorique* için, S. 7.

176

"Umarım..."

Umarım filozofa ait -kafayı yenilikle bozmuş- bu düşüncenin resimlenmesi, arkeologlar nazarında değerli olup şimdiye ait bir şeyle karıştırılan geçmişin bu (aynı anda hem başka hem aynı olan bir şey) resmiyle doğrudan anımsatılmış olur. Şimdi geçmişin bir tekrarı olmadığında, geçmişten "mutlak" farklı oluştan kaçınamaz.

Bana öyle geliyor ki geçmiş, size gönderdiğim resimde doğrudan (dolaysızca) anımsatılmış, hem o resimde şimdi de anımsatılmaktadır. Bunlar filozofun cümlesinde içerilen zamansal ayrımlardır. Bunlar arası bir temas, filozofun cümlesinde açık edilmektedir; fazla zorlamak olurdu böylesi, hem resmedilmiş görüntünün, böyle bir bilgiyi, bu sebepten, iletmesi uygun olmazdı. "Resimde gereksiz sözcüklerden" kaçınalım.

Magritte'in *Great Ideas of Western Men* dizisinin *posteri* için kaleme aldığı metin, Container Corportation tarafından yayımlanmıştır, Chicago, 1963.

177

Eller Yukarı

(*Vendonah* grubunun kitapçığı, S. 2, Brüksel, 23 Şubat 1963 (W 886), Tom Gutt tarafından kaleme alınmıştır ve Freddy Beyns, André Bosmans, Yves Bossut, Philippe Brachet, Marc J. Dalain, Leo Dohmen, *René Magritte*, Gene Moest, Krista Offeciers, Louis Scutenaire, Gilbert Sénécaut, Michel Thyrion ve Jean Wallenborn'un imzalarını taşır.)

Magritte, 20 Şubat 1963'te Bosmans'a evvelki kitapçığın –*Un ton plus bas* Marc Eemans'a yöneliktir (karş. Scutenaire tarafından anlatılan anekdot, *Magritte*, 1947, s. 17 ve Eemans vakası hakkında Marcel Mariën'in iki kitapçığı: *Autant en rapporte le vent*, 1973 ve *Le dernier mot*, 20 Kasım 1975)– yayımlanmasına motivasyon oluşturmuş hadiselerden haberi olmadığını yazsa da M.A.C karşıtı olarak bu kitapçığın 2. sayısının altına imzasını atar.

Öte yandan Magritte "*Le Vent se lève*" (W 886) kitapçığını geri çevirecektir. Esasında *Vendonah*'a Haziran 1963'te şöyle yazar: *Kitapçığınızın altına imzamı atamam. Şu sebeplerle:*

Sürrealistlerin, olanaklarını daha 1926'da tüketmiş oldukları ve hâlihazırda yeniden başlamaya dayalı tecrübeler, bugün artık "harikalar imparatorluğunu bütünüyle bu tecrübelerden beklemeyi ısrarla sürdürüyoruz" deme olanağı vermiyor. Öbür yandan bir adalet bakanına "devrimci sanat"tan bahsetmek, ona Flaubert'in ve Baudelaire'in suçlanışlarını hatırlatmak böylesi bir kurumun gülünç tarafını göz ardı etmek olur.

"Devrimci sanat" mefhumu, "toplumsal" olandan başka bir bilinçten, toplumsal bilinçte bedenimizin ve düşüncemizin yaşamları için zorunlu bir özgürlük sahiden konu edilsin diye, aşırı kolaylıkla vazgeçiyor.

Bu size göre yeterince kesin mi?

4 Ağustos 1963 tarihli 4. sayılı kitapçık: "René Magritte (1898-1963) çağının önemli ressamlarından olmuştur." 29 Ağustos 1963'te Magritte Bosmans'a şöyle yazar: *Şu genç budalaların (Tom Gutt ve saz arkadaşları) bastıkları şeylerden geçti yine elime. Hakikaten, sadece içinden b.k taşan lazımlık dengi bir şeyi "hayal etmede" iyiler. Bunları ne toplum içinde ne de kişisel olarak yanıtlamam bir an olsun söz konusu olamaz. Bu basılı şeylerin yeri çöp kutusu...*

Cartes d'après nature'ün sahteleriyle, artık bu "husumetler" doruğa ulaşır.

Jeune Europe, Brüksel, 4. yıl, S. 134, 15 Mart 1963, Jean Thiriart'ın yönetiminde *Eller Yukarı*'yı ironik bir şekilde işler.

178

"Ebedi aptallık..."

Ebedi aptallık, sözüm ona bir "soyut", "figüratif olmayan" ya da "informel" sanatın –"malzeme"yi bir yüzey üzerine az ya da çok fantezi ya da inançla boca etmeye dayanan–, resim sanatının yerini alma vaktinin geldiği iddia edildiği şu son zamanlarda kendini özellikle dışa vuruyor.

Ancak resim yapma etkinliği, dünya, kendi maddi veçhelerinin çeşitliliğine indirgensin diye değil, şiir belirsin diye icra edilir.

Şiir, dünyanın gizemini unutmaz: şiir ne bir firar yolu ne de hayali bir lezzettir, şiir, zihnin bulunuşudur.

Rhétorique tarafından yayına hazırlanmış kartpostal, muhtemelen 31 Mart 1963'te, *Rhétorique*'in yolladıklarının arasına eklenmiş haldeydi, S. 9, Haziran 1963 (W 881).

Daha 8 Mart 1963'te Magritte, Bosmans'ı bir ön redaksiyon yapmaya mecbur bırakıyordu: *Ebedi aptallık şu anda resim sanatının yerini sayısız sözde "soyut", "non-figüratif" ya da "informel" resmin almasının zamanının geldiği iddiasında ve şiirin hayali değerler lehine bir kaçış eyleminden ibaret olduğu inancında kendini göstermektedir.*

Biraz daha önce, 13 Ağustos 1959'da Bosmans'a şöyle yazar: *Mümkün resim türleri, zaman zaman eğlenceli ve heyecan vericidir. 1915'lerde Mondrian ve soyut resmin ortaya çıkışı beni heyecanlandırmıştır. Oysa, bugünkü soyut tabloların tümü sadece soyut resmi göstermekte ve bundan başka hiçbir şeyi kesinlikle göstermemektedir. Ressamlar, 1915'teki soyut tabloyu (ister kırmızı ister siyah ya da beyaz ister büyük ister küçük olsun, vb.) tabloyu tekrar tekrar yapmaktadırlar.*

Dünya ve gizemi asla tekrar tekrar resmedilmez, kopyalansa yetecek bir model değildir bu. Ayrıca ne soyut resmin söylüyor olabileceğinden ne de bir defaya mahsus olmak üzere nihai olarak söylemiş olduğu şeyden yana benim bir çıkarım olabilir.

Rhétorique'in bu nüshası, Haziran 1963'te Phantômas'nın bir replikasının doğmasını sağlamıştır: *Carte postale d'après Magritte*, Brüksel, Haziran 1963, Théodore Koenig'in metni, Emilio Scanavino'nun lavis çizimi: "... Karmaşa örgütleniyor. Sanki tek bir hissetme, tek bir görme türü olduğuna inanmaya koşullandırıyor. Sahiden!... Bunlardan bazıları, sadece bir kayıtsızlıklar dünyasında edindikleri başarılarına bel bağlıyorlar. Bunlar sanki, resim trenine, bir sözüm ona düşünme kesinliği –ama gürültü patırtı koparark– bindiriyorlarmış gibi yapmaktalar..." (W 881 a).

Magritte 13 Haziran 1963'te Bosmans'a şöyle yazar: *Bilmem bu "kartpostaldan" haberdar mısınız? Şunu yolladım Beyefendilere:*

Kıymetli Beyefendiler,

"Kartpostalınız" sizi yeryüzünde tek başınıza olduğunuzu sanmadan alıkoyan zevkinize mi bir örnektir?

Size göre meşru olan, kendinizi koyvere koyvere anlattığınız SİZDEKİ tereddüt, mesela "Neden olmasın" demedeki tereddütten sayılır mı?

Phantômas'nın Papalığa özel bir gelecek sayısı, sizdeki şu "insanların dünyasını"na hitap etme hassasiyetindeki özene yaraşırdı. Kıymetli Beyefendiler, inanın durumu anlıyorum...

KAYNAKÇA:

André Bosmans'ın stensil kâğıttan kitapçığında tamamen yeniden basılmıştır: *A l'intention de ceux qui lisent "Le Journal des poètes" et à l'intention de ceux qui ne le lisent pas*, Tilleur, 24 Mayıs 1963.[1]

Magritte Sergisi Kataloğunda yeniden basılmıştır, Cenevre, Iolas, 7-31 Ekim 1963 (W 903) ve W. G Ryan'nın İngilizce tercümesi eşliğinde, Magritte Sergisi Kataloğu, Little Rock, Arkansas Sanat Merkezi, 15 Mayıs 1964 (W 944). Önceki İngilizce versiyonda yeniden basılmıştır, Magritte Sergisi Kataloğu, Londra, Zwemmer Gallery, Temmuz 1966. İsveççe tercüme Magritte Sergisi Kataloğu, Stockholm, Moderna Museet, 1967, s. 38. Japonca tercüme Magritte Sergisi Kataloğu, Magritte, Tokyo, 1971, *Düşünce ve Resimler*'dan bir bölüme eklenmiş hâlde. Suzi Gablik'teki uyarlama: *Magritte*, s. 149. Son cümle başka yerde yeniden basılmıştır: Magritte Sergisi Kataloğu, Londra, Hanover Gallery, 14 Mayıs 1964 (W 942) ve küçük açıklama yazısı biçiminde *Werkelijkheid en verbeelding* Sergisi Kataloğunda, Arnhem, Gemeentemuseum, 12 Temmuz 1964 (W 950).

NOTLAR:

1. Bosmans'ın bu kitapçığı, *Points de repère* adıyla *Journal des poètes*, Brüksel, Mayıs 1963'te çıkmış olan, Magritte'in mevcut metnini *Jusqu'où l'évolution peut mener*'den (Bkz. *Œsophage*) bir bölümle karşılaştıran bir makaleye yanıt vermektedir. Önceden alıntılanmış 27 Mayıs 1963 tarihli mektupta Magritte, Bosmans'a bu küçük aksilik

hakkında şöyle yazmaktadır: *Her kılığa bürünen sahtekârlar (devrimci Mariën, din adamlarının şairi Floquet) son zamanlarda sanki bana ilgi gösterir oldular. Kuşkusuz beni rahatsız edici buluyorlardır? Ama metninizi çok beğendim, yayımlamaya niyetli misiniz, düşünürseniz nasıl? Bazı kimseler söz konusu olur olmaz ne bundan bahsetmek ne de bunu onlarla "tartışmak" mümkün (bana göre). Fikirlerin konu edildiği bir yayınla uzlaşmaz şey bu. Bir tartışma kuşkusuz uygar kimseler arasında mümkün olur, hem belki sahiden uygarsalar, böyle bir tartışmaya girişme sebepleri de olmaz?* (Bosmans'ın bu kitapçığından çok az sayıda stensil kâğıda basıldı.)

Magritte 21 Mart 1956'da Rapin'e şöyle yazar: *Belki ben de tartışmaya yeltenebilirim. Bununla beraber, tartışmaya girsem, şaşkınlık duygusu elimi kolumu bağlar sanıyorum; saçmalık karşısında aşırı kuvvetli bir şaşkınlığa kapılıyorum ve aciz olduğumu hissediyorum. Şayet bazı sanat eleştirilerine hitaben şiddetli ya da gülünç mektuplar yazasım gelirse* [karş. W 278], *bu onların yersizliklerini güçlü bir şekilde hissetmem eşliğinde cereyan ediyor.* Aynı kimseye ayın 26'sında: *Tartışma metinlerinde bir bu kadar rahatsız edici olan da hedefe oturttuğumuz mevzuya gösterdiğimiz ilgidir.* Soyut sanat konusunda karş. yine Magritte'in Paul Bourgoignie'ye olan mektubu, *F. A.* S. 49, Mart 1971.

179

"Kara figür..."

Kara figür ve Louis Armstrong'un sesi, benim açımdan bir dünyanın dışa vurumlarıdır. Bu dünya, bayağı gerçekliğin donatılarını sahiden yitirmiş, sahiden zorunlu olanı dolaysızca anımsatır.

Jazz Magazine, Paris, özel sayı, Aralık 1975, s. 94: Michel Boujut: *Pour Armstrong*, Franks Ténot'nun önsözüyle.

Haziran 1963'te Magritte, Bosmans'ı bir ilk versiyon kaleme almaya mecbur bırakır: *Benim açımdan, Louis Armstrong, bir siyahi adam resmine ve buna eşlik eden zenci müziğinin sesine indirgenmiş bir dünyanın dışa vurumudur. Hem bunlar, yüzeysel bir otoriteden mahrum da değildir. 26 Haziran 1963.*

2 Temmuz'da aynı kimseye şöyle sorar: *Bu yolladığınız Armstrong'a dair son "versiyon" mu? Öyle sanırım. Bu son derece ikincil önemdeki "faaliyette" sergilediğiniz başarılı çalışmalarınızdan ötürü teşekkür ederim.* (Temps Yayınları, o dönemde Armstrong'a, görünüşe göre basılmamış olan kolektif bir anma oluşturmaya hazırlanıyordu.)

Bir Jazz dergisinin bir sayısı, *Image à la Maison verte*'in (W 290) bir kopyasını yayımladığı sırada Magritte, Andrieu'ye 7 Temmuz 1947'de şöyle yazar: ... *Hep güzel maskaralıktır. Jazzmış, Kanadalılarmış, vb. hem jazz ile tablom arasında kurulabilecek bağıntı, en nefret ettiğim şeylerden... Değil bu bağıntıya, onun emaresine bile içinde her şeyden biraz bulunan, olsa olsa çarpık bir zihinde rastlanır.*

180

"Esinli düşünme..."

Esinli düşünme –resimli tasviri mümkün kılandaki– sadece dünya tarafından sunulmuş formları andırır. *Bu formlar, dünya aracılığıyla görünür.* Şelale[1] resmim, ormanın hem uzağında hem içinde aynı anda rastlanabilecek bir esinli düşünmenin tasviridir. Aslında bu düşünme, ormanın içindeki yeşilliği, ötede bir orman belirmesine imkân tanıyan bir resimle birleştirmektedir.

Şiiri, böylesi bir düşünmenin tasviriyle bir tutuyorum.

The Waterfall adlandırması, bu esinli düşünmenin bir şelale gibi çağladığını telkin eder.

Guggenheim International Award 1964 Sergisi Kataloğu, New York, Solomon R. Guggenheim Müzesi, Ocak 1964 (W 930), s. 104.

Aslı kaybolmuş görünüyor (Bkz. *Düşünce ve Resimler*, kaynakça).

Magritte'in Marcel Lecomte'a yazdığı 15 Ekim 1963 tarihli bir mektuba bakılırsa bu metin, serginin organizatörleri tarafından kendisinden istenmiş: *"Şelale" tablosunun bir kopyasına eşlik etmesi amacıyla birkaç satır yazmamı rica ettiler. Yazı benim elimden çıkmalıymış, hem bu satırların senin Rhétorique'te[2] çıkan metninin ne bakımdan bir uzantısı olduğunu bilmek hoşuna gidecek sanıyorum* [Akabinde az evvel okuduğumuzdan azıcık farklı bir metin gelir ve mektup sonlanır]: *Belki de bu düşünme, senin telkin ettiğine sadece bir kesinlik kazandırıyordur? Aslında bu senin "orman-altı" metninde –ve ötedeki bir orman (yaprak örtüsününkinden farklı bir doğanın mevcudiyeti) metninde– konu ediliyor. Başlığına gelecek olursak, böylesi bir tabloyu tasavvur eden zihin, kuşkusuz bir şelaleden çağlayan su gibi fışkırır. Bundan başka yazacak şey bulamadım.*

19 Nisan 1964'te Magritte Bosmans'a şöyle yazar: *Düşünmenin ormanın hem uzağında hem içinde aynı anda göründüğünü yazmayı yerinde buldum. Bu Lecomte'un metnince telkin edilene bir kesinlik kazandırıyor diye inanıyorum. Lecomte iki yaprak örtüsü doğası (biri iç tablodaki ve tabloyu çevreleyen diğeri) ayırt ediyordu. Bunlar "uzamsal*[3]*" düzeyde farklardır: uzak ormanın etrafındaki yaprak örtüsü (iç tabloda canlandırılan). Ama bu "uzamsal" farklar burada birleşmekte ve bir ölçüm hesabından çok düşünmeyi konu etmekteler. Böylelikle doğaca (uzamsal) farklar, zihindeki bir geometri uygulamasından ziyade bir ruhani imkana, şiirsel bir güce dönmekteler.*

Karş. André Dahl'dan bu bölüm, *Trou-les-Bains. Histoire gaie d'une ville d'eau*, Paris, Baudinière, 1930, s. 151: "M. Potidassoff, olup biteni zar zor fark edebilen meşhur Rus ressam, Kapris Şelalesini mesken tuttu ve 4 metreye 7 metrelik, turistlerin seyirlerini tastamam dolduran devasa bir tuvali boyamaya başladı. Turistlerin tuval üzerindeki şelaleyi gördükleri doğrudur..."

NOTLAR:

1. *La Cascade.*
2. S. 5, Nisan 1962 (W 833).
3. Magritte 20 Kasım 1947'de Pierre Andrieu'ye şöyle yazar: *AMA esas olan mekân ise öyle sanıyorum ki her resim mekân fikrini güçlü denebilecek bir şekilde masaya yatırmaktadır.*

181

(KAREL GEIRLANDT'ın Araştırması)

"Çağdaş sanatta insan figürasyonunun rolü hakkında ne düşünüyorsunuz?

Defigürasyonun modern sanatın bir özelliği olduğunu düşünüyor musunuz? Öyle ise bu ne anlama gelir?

Sanattaki insan mevcudiyetinin insan figürasyonuna tercüme edilmesini zaruri görüyor musunuz, görüyorsanız neden?"

Bence bu rol değişkendir ve türlü türlü sanat anlayışları doğrultusunda hep değişken olagelmiştir.

Şayet "defigürasyon" sözcüğü figür noksanlığı, yani sanatta esas olan duyulur canlandırmanın noksanlığı anlamına geliyorsa, bu sözcük, geçmişteki, şimdiki ve gelecekteki sanatın basit ve saf bir olumsuzlanışıyla eş değer olur.

İnsanın mevcudiyetinin sanattaki tüm dışa vurumlara dolaysızca bağlı olduğu şu hâlde, insan figürasyonu bu mevcudiyetin etkin olması için zaruri olmaz.

Magritte, *Figuration et défiguration* Sergisinin (Gand, Güzel Sanatlar Müzesi, 10 Temmuz 1964 (W 949)) organizatörleri Karel Geirlandt ve M. de Cock tarafından sorulan üç soruya yanıt veriyor.

Yanıtlar yayımlanmamıştır ve K. Geirlandt'ın bize söylediğine göre, soruların muhatabı sanatçıların çoğu "defigürasyon" sözcüğünün anlamına küçümseyici yaklaşmışlardır.

21 Şubat 1964'te Magritte Bosmans'a şöyle yazıyor: *Aklıma hiç gelmemiş bu soruları yanıtlamak beni biraz eğlendirdi.*

182

"Benim sanat anlayışım..."

Benim sanat anlayışım düşünülmesi ve resmedilmesi gerekeni teşhis eder... Tıpkı gizemi anımsatan diğer tablolar gibi "Tanrıların Gazabı" (1963) düşünülmesi gerekene kesinkes boyun eğmiş bir görüntüyü bir çırpıda sunmaktadır; kendini gizemin anımsatılmasına adamış, şu ya da bu gelişim fikrine aykırı bir düşünmeyi dışa vurur. Bizi heyecanlandıran tabloların değeri, kişisel denebilecek bir tercihe bağlı olmaz, "Tanrıların Gazabı"nı *Réalités*'de yayımlansın diye pratik gerekçeler doğrultusunda seçtim.

Magritte'in metni: Jean-Pierre Lenz: "Les six plus grands peintres surréalistes choisissent et commentent le tableau auquel ils tiennent le plus," *Réalités*, Paris, Nisan, 1964, S. 219, s. 40-47, *Le Surréalisme* Sergisi vesilesiyle, Paris, Charpentier Galerisi, 15 Nisan (Mayıs) 1964 (W 943).

183

(*Rhétorique* Metinleri)

Resim sanatı anlayışım, görünmeze görünür üzerinde herhangi bir üstünlük yüklemediğimizde "açıklanır"; dünyanın görünür namına sundukları, yokluğunda ne herhangi bir dünyanın ne de herhangi bir düşünmenin mümkün olacağı gizemi anımsatan,[1] şiirsel bir dil kurmaya yetecek kadar zenginlik içerir.

ZAMAN GEÇİYOR

Taşlardaki kayıtsızlık, kuşkusuz hiçlikteki kayıtsızlıkla birdir.

*

Görünmez olan, kendini görüşümüzden gizleyemez.

*

Karışık hiçbir şey yoktur, zihin dışında.

*

Somut ve soyut, her ikisi de olabildiğince az şey söyleyen sözcüklerdir.

*

Aktör adımını tiyatro dışına atar atmaz, aktör rolünü oynamaya çabucak yeniden başlar.

*

Merak uyandırıcı bir olgu: "Maaşlardaki artış" asla "hayat pahalılığındaki artışı" öncelemez.

*

Gün ortasında ay ışığı var ve denizden dönüyor lokomotifler.[2]

MAGRITTE'İN BELÇİKA TELEVİZYONUNDAKİ BİR SÖYLEŞİDEKİ AÇIKLAMASI

Dadaizmin şunun şurasında elli yıl evvelki ortaya çıkışını göz ardı edecek olursak "Pop-Art" bir yeniliğe benzer.

Dadaizmin mizah anlayışı şiddetliydi ve skandal çıkarıyordu.[3] Dadaistler mesela "Joconde"u bir çift bıyık eşliğinde sevimli gösterir ya da bir pisuarı sanat eseri diye sergilerlerdi.[4]

"Pop-Art"taki mizah, daha ziyade "çok düşünen" bir mizah. Bu mizah, "Bir yıldızı eksik ya da fazla koca koca Amerikan Bayrakları[5]" çizmeye gelmiş herhangi bir dekoratör-vitrin düzenleyicisinin anlayabileceği, zerre kadar zihinsel özgürlük gerektirmeyen ve hiçbir teknik zorluk ileri sürmeyen bir mizahtır.

"Pop-Art"tan hareketle ılıtılmış bir Dadaizmden başka şeye erişmek olanaklı mıdır? Her şey, kuşkusuz her zaman mümkün.[6] Madem onlar benim üzerimden, beni böyle unutmakla övünüyorlar, Dadaizmi unutmak şartıyla mümkün olabilir bu, "Pop-Art" tayfası belki günün birinde bilinmez olanın beklenmedik resimlerini bize gösterecek ve böylelikle nüfuzlu şiire duyduğumuz arzuyu yatıştıracaklar.[7]

Rhétorique, S. 12, Ağustos 1964, (W 924).

KAYNAKÇA:

Hepsi yeniden basılmıştır, *Alt. Att. II.* Kataloğu. İngilizce tercümedeki son metin yeniden basılmıştır: Suzi Gablik: *Magritte*, s. 72. Buna karşın, bu son metin hariç kalanların tümü Volker Kahmen tarafından yapılan Almanca tercümede yeniden basılmıştır, Magritte Sergisi Kataloğu, Hanovre, Kestner Gesellschaft, 1969, s. 47.

*

1 Ekim 1964'te B. R. T (Belçika'daki Flaman televizyonu) Magritte'in Ludo Bekkers ve Karel Geirlandt tarafından Charpentier Galerisinde *Le Surréalisme* Sergisi vesilesiyle gerçekleştirilmiş bir söyleşisini yayımlamaktaydı. Bu yayını bir tek Magritte'in Bosmans'a 2 Ekim tarihli mektubu üzerinden bilmekteyiz: *Konuşmada zorlanışım ve yüzüme vuran Michel Simon "fotojenikliği" eşliğinde, dün Flaman televizyonundaki "Sürrealizm"i izledim. Delvaux da konuşmacıydı, boş sözlerden başka söylediği (Flamanca alt yazısı vardı) bir şey yoktu.* "Hâlen geçerli olmalı"daki muğlaklığa (henüz geçerlikten kalkmamış ya da "yeniden geçerlik" kazanacak) rağmen Dypréau'nun yapımında Bekkers'in programından faydalanılmamış olduğu kesin.

Burada radyoda ve televizyonda çıkmış, haklarında ne bir yazılı kaynağa ne de bir kayda sahip olduğumuz öbür şeylerden bahsedeceğiz:

1) R. T. B. Brüksel. René Magritte ve Harry Torczyner söyleşisi, 10, 11 ve 14 Ekim 1963 (Magritte'in Bosmans'a 10 Ekim tarihli bir mektubu sayesinde tanık oluyoruz):

2) 6 Nisan 1965, Magritte B.B.C.'yi kabul eder. Aslında ertesi gün Bosmans'a şöyle yazar: *Etkinliklerimin birtakım gezintiler ve dinlenmeden müteşekkil olduğu düşünülürse daha çok kabul edilebilir bir durumdayım. Bazen "istisnalar" oluyor: Dün Londra televizyonuna "poz verdim". Bizim gibi Fransızca konuşan insanlarla olduğundan daha az yorucuydu.* (Söz konusu Jonathan Miller'ın filmi, senaryosu George Mellyy'e ait: *René Magritte, middle class magician*, 16 mm., 17'22", Monitor Films tarafından siyah beyaz çekilmiştir.)

3) 5 Nisan 1965, saat 20.30'da B. R. T., Marc Aertssen'in bir oturumunu yayımlar: *Op zoek naar de waarheid van René Magritte (1898)* (*A la recherche de la vérité*) *Onz Kunstbezit* dizisi içinde yer alır; karş. Jan Walravens'in makalesi: *Op zoek*, vb. *Openbarer kunstbezit, Vlaanderen*, 1965, S. 7.

4) 1966-67'de, R. T. B. Christian Bussy'ye ait bir dizi televizyon programı yayımlar: *Les grandes largeurs* (7 Aralık), *Signes de vie* (Magritte'in katılımıyla, 4 Ocak; Bkz. *Bussy Söyleşişi*) *La Proie Pour L'Ombre* (18 Ocak) ve *Les complices* (1 Şubat).

5) 11 Mayıs 1954'te I. N. R. (Institut national de radiodiffusion) *Onze Kaleidoscoop* dizisi içinde Maurits Blicke'nin bir programını yayımlar, bu programda konu Magritte'tir.

6) 12 Nisan 1967 civarı bir "pazartesi" Magritte R. T. B.'de Georges Kohnen'in programına katılır: *La Preuve par quatre.* Aslında o gün Bosmans'a şöyle yazar: *Öyle olacağına fazla inanmasam da biraz eğlenmeyi düşündüğüm şu "La Preuve par quatre" saçmalığına yorgunluktan "katıldım".*

7) 11 ve 18 Nisan 1969'da R. T. B., Jean Dypréau ve Deroisy'nin radyo programlarını yayımlar: *Autour de René Magritte* (1. *Les Affinites electivés*; 2. *La Révolution surréaliste*), Bkz. *Bahisler*, 1969.

Ayrıca bkz. *Lucienne Plisnier Söyleşişi* (Jean Antoine'ın 5 Şubat tarihli programı) ve *Işıklar Alemi*, 1. Not.

NOTLAR:

1. P. (1). Bkz. *Göz ardı etmek lazım...*
2. P. (2). Bkz. Scutenaire'e Kasım 1939 tarihli mektup, *Pour l'Invention collective*'de alıntılanmıştır.
3. Magritte Rapin'e 28 Şubat 1958'de şöyle yazıyor: *Dada'dan az da olsa hâlâ hüküm süren çok başarılı bir sendeleyiş. Yine de vakti zamanında güçlü ama olumsuz bir kesinliği vardı, hem kapı gıcırtısına tatmin oluverdiğini de iddia etmezdi...*

4. Duchamp: *L. H. O. O. O.*, 1919; *Fountain*, aynı kişi, 1917.
5. Jasper Johns'un tablosuna gönderme: *The Flag*, 1954.
6. Bkz. *Jan Walravens: Magritte ile Buluşma*.
7. P. (19). 6 Ekim 1964'te Magritte Bosmans'a şöyle yazıyor: *"Duyuru" hâlen "geçerli" olmalı. Eğer seçilen zamandan haberim olmazsa, sizden önce gelirim.* Jean Antoine ve Jean Dypréau'nun programlarında araya sokulur: "*Dieu est-il pop*?", Henri Billen'in *Métamorphoses* dizisi. İlk gösterim 19 Ocak 1965'te Brüksel Güzel Sanatlar Müzesinde gerçekleşmiş ve 20'sinde televizyonda yayımlanmıştır. "Duyuru" muhtemelen O. R. T. F. tarafından 24 Kasım 1968'de yeniden yayımlanmış olan "duyuru"dur.

184

"Göz ardı etmek lazım..."

Resmimde bilgece ya da safiyane bir sembolleştirme çağrışımını göz ardı etmek lazım. Öte yandan resmim, görünmezin görünür üzerinde herhangi bir üstünlüğü olduğunu hiç varsaymaz: Görünür olan, şiir dilini oluşturmaya, görünmezin de görünürün de gizemlerini anımsatmaya yeter zenginliktedir.

Le Sens Propre Sergisi Kataloğu, Paris, Iolas, 12 Kasım 1964 (W 954), İngilizce tercüme eşliğinde.

26 Nisan 1964'te Magritte Philipe Robert-Jones'a yazdığı bir mektubunda her türlü sembolleştirmeyi toptan reddedişini teyit ediyor: *"La Part du rêve" sergisini ilgiyle ziyaret ettim [W 941], son derece başarılı buldum.*

Bununla beraber şu hataya dikkat çekmeli: Camekanın birinde duran bir not kâğıdı, tablolarımda canlandırılan nesneleri "semboller" diye nitelendiriyordu. Bu hatayı düzeltirseniz size çok minnettar olurum. Mevzubahis nesnelerdir (çıngıraklar, gökler, ağaçlar, vb.) ve sembol değildir bunlar. Canlandırmaya dayalı sanatlarda semboller, falanca düşünme alışkanlığı sahibi, pek saygın sanatçılarca bilhassa kullanılır: Bu alışkanlık bir nesneyi herhangi ve uygun düşen bir anlamla bezeme alışkanlığıdır. Benim resim anlayışım bunun tersine, nesnelere, bunların nesnelik değerlerini geri kazandırmayı (resim anlayışım, bir resme, bunun sembolik, alegorik, vb. değerini otomatikleşmiş bir şekilde düşünmeksizin bakamayan zihinleri şoke etmeyi ihmal etmez.) dener.

Bu konuda karışıklıktan olabildiğince kaçınılması arzu edilir bana göre.

13 Eylül 1960'ta, Chavée'ye şöyle yazar: *Kendine tablolarımı yorumlama özgürlüğü tanıdığın mektubuna dair soruyordum kendime, acaba bir şiir karşısında da aynı özgürlüğü kendine hak görüyor musun? Eğer görüyorsan, şiirin yorumunu –yani şiirin bayağı dile tercüme edilişini– şiirin kendisine tercih ederdin ve benim resmimi sembollü resimle karıştırırdın ki bu koca bir hata olurdu.*

Kuşkusuz bir şiirden ya da bir tablodan (benim anladığım anlamda) bahsetmesi mümkün ama ondan kötü bahsetmek, o şiir ya da tablodan edinebileceğimiz kesin bilgiye yeğlenir değildir. Tablo hakkında iyi konuşmak kuşkusuz "ilginç" olsa da o şiirin ya da tablonun kendisi, en becerikli yorumlamalardan daha değerlidir.

Şiirin ya da tablonun dengi, bu şiirle ya da tabloyla başarıyla buluşan bir sözlü düşünmedir. Şu hâlde söz konusu ne tercüme ne de yorumlama olur: Söz konusu bir yaratımdır; düşünme biçimlerinden biri, bunun belirmesini mekanik bir şekilde sağlayamaz.

Şöyle sorular var: Bu tablo ne demek istiyor, bu tablo neyi temsil ediyor? Bu sorular, sadece, bir tabloyu kendi hakikatinde görmeye muktedir olmadığımızda, son derece açık bir resmin, kendini açıkça göstermediğini, mekanik bir şekilde düşündüğümüzde mümkün olur. "İma edilenin" (varsa böyle bir şey?) "anlaşılan"dan değerli olduğunu sanmaktır bu: Resmime bir sembolik anlam yaftalamak için hazırda bekleyen bir kafa karışıklığı olsa da resmimde ima edilen bir şey bulunmamaktadır.

Sembolleri yorumlamanın tadını nasıl çıkarabiliriz. Semboller "yerine koyulanlardır". Bu "yerine koyma" sadece, şeylerin kendilerini tanımaktan aciz bir düşünmeye yaraşır. Yorumlama fanatiği bir kimse, bir kuşu göremez: Kuşun yerinde sadece bir sembol görecektir. Eğer dünyayı bu bilme şekliyle bilmek, akıl hastalıklarının tedavisinde faydalıysa, bu bilme şeklini, özel düşünme biçimlerinin hepsinden yaşamak uğruna vazgeçen bir düşünmeyle karıştırmak, budalaca olur.

Chavée'nin Boétie Galerisinde 5 ve 15 Ocak 1946 tarihleri arasında gerçekleşen konferansı hakkında Magritte ona şöyle yazar: *"İhlal" ve "Yangın" tabloları üzerine hayranlık uyandırıcı yorumların, bana, sanki bu tabloların "anahtarları" diye sunulmaktalar gibi göründü. Belki ben yanlış anlamışımdır ama bu tabloların anlamlarını (bir anlamları varsa) dolaysızca temsil edilseler kullanışsız olacak fikirlere indirgiyormuşsun izlenimi edindim. Bu tabloları bu şekilde anlamak, fikir çağrışımları örnekleri diye verilmeli. Bu fikir çağrışımları, bu tablolar sayesinde doğabilir. Kaldı ki bu fikirlerin yanı sıra diğer binlercesi de beriki fikirler kadar mümkün olur. Bu fikirler, bir zihinsel etkinliğin alametleridir yalnızca. Bu zihinsel etkinlik, bu fikirleri doğurtacak resimleri, en azından şimdilik el değmemiş ve daha aza indirgenmemiş halde bırakır... Nesnelerin Freudcu yorumlanışları açısından, hem şiirin de bir şartı olarak sanırım, mesela, rüyada görülen bir kravat bir cinsel organ anlamına gelirse, rüya uyanıklığın bir tercümesi olursa,* uyanıklıktaki yaşamın da rüyanın bir tercümesi oluşu son derece önemli olur.

Yine Chavée'ye, 20 Ağustos 1960'ta: *Tablom (yeşil bulut ve dağ[1]) "alçakça" olsun isterim bir bakıma ama hayranlığı dile getireceğim diye kendini illa kolayca ifade etmek şart değil. Hayranlığı bir resmin üzerine işemeye kalkışarak ifade etme de aynı şekilde şart değil. Bunun imkânsız olduğuna dikkat çekmeli: Renklerle kaplı bir tuvali yok edebilsek de bu tuvalin belirmesine yol açan o resmi yok edemeyiz. Ekseriyetle resimlerimin "yorumlama" adı altında yok edilmeleri denenir. Mesela resmettiğim bir bulut, bir at, bir atom bombası patlaması ya da başka şey diye "yorumlanır". Ya da resmin kendisi bununla hiçbir alaka ileri sürmezken resimlerimde bir duygunun "ifadesine" rastlanır ve resmimin "yorumcuyu" mutlu eden beş para etmez bir "yorumlama"ya sığınması icap ediverir... "Soyut sanat"ta gördüğün fayda şu hâlde artık beni şaşırtmıyor.*

Sana masumane aldatmaların ürünü şeyleri "yorumlama" ve senin tabirinle "yeni dalga"da aldatılmışların müşterek mutluluğunu tatma fırsatını tanıyor. Bunca kolaylıkla aldatılabilse şair, artık şaşırmam.

Magritte'in bu dört satırlık metni, *Sens Propre*'la aynı katalogda yer alan, hakkında biraz temkinli davrandığı André Breton'un "*Envergure de René Magritte*" (ilkin Houstan'daki *Magritte* Sergisi Kataloğunda görünmüştür, Haziran 1964) metninin yeniden basımını dengelemek üzere kaleme almış olması muhtemel. Magritte, bu metindeki, ona göre aşırıya kaçan, Dore Ashton'un makalesinden (*Arts Magazine,* Nisan 1963) hareketle kendisine düzülen övgülere ve... bir şişe coca-cola[2] göndermesine özellikle çıkışıyordu. Bununla beraber, bahsi geçen katalog Breton'un metnini Houston versiyonuna göre değiştirmeden yeniden basmıştır.

KAYNAKÇA:

Almanca tercüme, Magritte Sergisi Kataloğu, Köln, Zwirner Galerisi, 30 Ocak 1965, anonim tercüman (W 973). İngilizce tercümede yeniden basılmıştır: *Harper's Bazaar*, Nisan 1967, s. 153, *Les Liaisons dangereuses*'ün yeniden basımları eşliğinde, s. 165 (*Men's Bazaar*, 28 Mart 1965, aynı türden bir reklam kullanımına başvurmaktaydı; ona rastlayamadık).

NOTLAR:

1. *La Corde Sensible.*
2. Karş. Pieyre de Mandiargues: *Pour Magritte. 7 poèmes à couteau, Ruisseau des solitudes*, Paris, Gallimard, 5. şiir defteri, 1968:

   "III. Yıldızlar takımının
   Papalık beyazıyla bezeli bayrağı
   Almış işe İsviçreli beceriklisi
   lıkır lıkır budalalığı
   İçerken coca-cola'yı"... Magritte'in dışa vurduğu kızgınlıkla belki de alakasız değildir.

185

(PIERRE MAZARS Söyleşisi)

– Balkon *adlı resminiz, klasik resmi yıkmaya çalıştığınız anlamına mı geliyor?*

– Hiç de değil! Ben sadece o resimlerden farklı bir şey göstermeye, onları kullanmaya çalışıyorum. Ve ölümle alay etme ihtiyacı hissetmiyorum, çünkü alay bir duygudur ve dolayısıyla görünmezdir. Görünen bir şey olan resim, görünmeyeni nasıl resmedebilir ki?

– *Resimleriniz birer sembol olarak yorumlanamaz mı?*

– Gösterdiğim şeyleri sembolizmden olabildiğince arındırmayı çalıştığım kesin. Mesela, yüzü büyük bir elma tarafından gizlenmiş melon şapkalı bir adamı gösteren *Büyük Savaş* adlı resmimi ele alalım. Bu resmi yaparken savaşı düşünmediğimi söylememe lüzum yok. Elma, gizli-görünür olanı (adamın yüzünü) gizleyen aşikâr-görünürdür. Dünyada her şey hep böyle vuku bulur. Yani bir tür gerilim, savaş var: Zihinlerimiz gözlerimizle göremediğimiz şeyleri görmeye çalışır. Ayrıca resmime bakan izleyicinin şiirsel bir hâlde olmasını istiyorum; şiirle sarsılmış bir hâlde.

– *Tuvallerinizde çok fazla perde görüyoruz. Bunun sebebi nedir?*

– Evet, mesela burada gökyüzü perde şeklinde, çünkü bizden bir şeyler saklıyor. Etrafımız perdelerle çevrili. Fark etmişsinizdir, çok sınırlı bir kelime dağarcığım var: sıradan, tanıdık şeylerden ibaret. "Olağanüstü" olan ise bu kelimeler arasındaki bağlantıdır. Balığım [*Ruhun Varlığı* resmi] derinlerden gelen bir canavar gibi bir mesele ortaya atmıyor; diğer nesnelerle birleştiği için bir mesele ortaya atıyor. Bu tuhaf birlikteliklere yol açan şey ise ilhamdır. Birdenbire içimde bir görüntü beliriyor. Benim rolüm ise hayalperestliğe kaçmadan o görüntüyü tuvalimde tasvir etmek.

Benim ilgimi çeken ressamlar, neyin resmedilmesi gerektiği meselesine kafa yoran kişilerdir; Max Ernst, daha önceleri de Chirico. Üslubun özellikleri beni ilgilendirmiyor. Güzelliği sunan şey resmin üslubu değil, konunun kendisidir. İnsanların,

sanatçının maharetinden ziyade görüntünün neyi temsil ettiğini düşünmelerini tercih ederim. Açıkçası, bu maviyi bu grinin üzerine koyuyorsam, aralarında bir uyum olacağını beklediğimdendir. Ama bu sadece işin bir parçası...

KAYNAKÇA:

Pierre Mazars: *Magritte et l'Object*, *Le Figaro Littéraire*, 19 Kasım 1964, *Le Sens propre* sergisi vesilesiyle.

186

(OTTO HAHN Söyleşisi)

"Nasıl" resmedilmesi gerektiğini değil, "neyin" resmedilmesi gerektiğini kovalıyorum. Aklıma bir fikir geldiğinde onu tuvale olabildiğince doğru bir şekilde yerleştiririm. Tıpkı bir yazarın "özneyi, fiili, tümleci" yerlerine koyacağı gibi.

Yazım hatalarının önünü alıp fiilleri ayarlamayı bir becerdiler mi, artık yazarlar için teknik bir mesele kalmaz...[1]

Sadece görünür olanın resmini yaparım. Öyleyse görünmezin peşine düşmemeli... "Büyük Savaş"a bakınız (14-18'le hiçbir alakası yok, konu sadece bakış ve şeyler arasında süregelen ebedi mücadeledir). Yüzü olan, görünür bir adam görürsünüz orada. Aynı zamanda, kendisi yine görünür olan bir elma görürsünüz. Bununla birlikte, görünürlerden birinin öbürünü görmeye engel çıkardığı bir an da gelir...

Günümüzdeki resimde, benim kaygılarımı paylaşan kimseyi görmüyorum.

Söyleşi, Otto Hahn: "Le Père du Pop Art", *L'Express*, Paris, 30 Kasım 1964, s. 58-60, *Le Sens Propre* Sergisi vesilesiyle, Paris, Iolas Galerisi (W 954).

Hahn, Magritte'in heykeller sergisinin raporunda (Paris, Iolas, 1969) 17 Şubat 1969 tarihli L'Express'te, neredeyse değişikliğe uğramamış aynı bahisleri yeniden basacaktır: *Yazı yazar gibi resim yapıyorum. Özne, nesne, tümleç, yazar olmak için bunlardan fazlasını bilmek gerekmez.*

NOT:

1. Karş. Picabia: "Meslek, hiçbir surette resmin araştırması olmamalı... Meslek artık sadece, sanatçının izlenimini ifade etmek üzere faydalandığı yazı olmalıdır." (*Gaulois du Dimanche*, 9-10 Şubat 1907, yazarın izlenimci dönemi) yeniden basılmıştır: *Ecrits*, Paris, Belfond, 1975, t. I, s. 19.

187

(JEAN NEYENS Söyleşisi)

– *Kendini güzeli göstermeye adamış bir ressam vardı.*

– Buna çok değer veririm ama taşıdığım kaygı bu değildir.[1]

– *Özetle, bana öyle geliyor ki sanatınızda bir hayli kesin kurallara katlanmaktasınız.*

– Kesinlikle, resim sanatı benim için bir tasvir aracı. Mevzubahis bir düşünmeyi tasvir etmek ama iyi anlaşıldığı üzere, herhangi bir düşünme değil bu. Süre düşüncesini tasvir edemem mesela.[2] Onu tasvir etmek yazarın işi.[3] Bir tek, dünyanın görünür namına sunduklarının resimlerine –bir göğün, bir ağacın, bir kişinin, bir yazının, bir katının resimleri[4]– dayalı bir düşünmeyi tasvir edebilirim. Öte yandan bu düşünme, görünür şeylerin bir dip dibe dizilişi olmaz. Bu düşünme, bana göre, sadece esinli olduğunda tasvir edilmeyi hak eder ve görünür şeyleri, bunların gizemlerini anımsatır şekilde birleştirdiğinde esinli olur.

– *René Magritte, öyle sanıyorum ki, nesneyi hiç terk etmediğiniz göz önünde bulundurulduğunda, sizden bahsederken nesneye geri dönüyor diyemeyiz. Ama sizdeki nesne, tek başına değil: insan biçimine komşu. Öte yandan, sanki nesne bireye üstünlük sağlıyor gibi geliyor bana.*

– Nesne üzerine belki kesinlikli konuşamayız.[5] Bunlar benim gösterdiğim resimlerdir, hem tablolarımda nesnelere, şeylere –bir ağaç, bir gök, bir hayvan vb.[6]– ayrılan yer ile insan kişiye ayrılan yer, aynıdır. Nesne, bir düşünmede içerik olabilir. Dünya görünür şeyler sunar diyesim geliyor: Dünyanın görünür namına sunduğu dolaysızdır. Hâlbuki "nesne" ifadesini kullansam bu, görünür olan dâhilinde nesne olanları ve böyle olmayanı ayırt eden evvelki bir düşünmeyi varsayardı. İnsan tıpkı bir bulut, bir ağaç, bir ev, gördüğümüz her şey gibidir, görünür bir görüntüdür. İnsanın değerini göz ardı etmiyorum ve öte yandan, dünyanın görünürlük altında sunduklarının bir hiyerarşisinde insana üstünlük atfediyor değilim. Aslında bir kişi gösterdiğimde, konu onun etkinliği değil, varoluşu olur.

İnsanın gerçekleştirmesi muhtemel etkinliği, bana göre gizemi zerrece anımsatmaz, buna karşın onun varoluşu, hâlihazırda tüm diğer şeylerin varoluşları gibi bir gizemdir.

– Gizemden çokça bahsediyorsunuz, Görünmez olanda ne var? Herhangi bir şey ihtiva ediyor mu görünmez olan?

– Görünmez olan deyince, görünmezle gizli olanı ayırt etmek lazım ama. Gizli olan görünür, vardır. Bir zarfın içindeki mektup mesela, görünen gizlilerdendir ama görünmez olanlardan değildir bu. Denizin dibindeki bilinmeyen bir canlı, görünmez bir şey değildir, görünen gizlilerdendir.

– Her şeyde mevcut gizemden bahsettiğiniz sırada, bu gizemin sizi ne bakımdan alakadar ettiğini duymaktasınız?

– Pek tabi bu gizemin kesinkes zorunlu olması bakımından duymaktayım. Herhangi bir şey gizemi olmadan var olamazdı. Kaldı ki, zihne mahsus olan, gizemin var olduğunu bilmektir. Sadece fotoğraf çeken bir aygıt olsam, gizem anımsatılmazdı. Son derece tanıdık şeyleri, mesela "bir elmayı[7]", gösteren tablolarım soru sordurtur. Bir elmayı gördüğümüzde, ondaki gizemin şu hâlde anımsatıldığını artık anlamıyoruz. Yakın zamanda yaptığım bir tabloda, bir kişinin yüzü önünde bir elma gösterdim.[8]

– Evet, o resmin bir kopyasını gördüm. Evet, tablodaki kişinin silueti daha anonim olamazdı sanıyorum. Bu kişi ata yaka bir gömlek giymiş, siyah bir kravat, melon bir şapka takmakta ve yeşil elma, öyle sanıyorum ki yüzünü büsbütün gizlemiş.

– En azından yüzünün bir kısmını gizliyor. Tamam işte orada, şu hâlde yüzün bir kısmı görünüyor, elma, görünen gizliyi, kişinin yüzünü gizliyor. Durmadan olup biten şeydir bu. Gördüğümüz şeylerden her biri, berikini gizler, gördüğümüzden hareketle gizlenmiş olanı görmeyi arzu eder dururuz sürekli. Gizli olana yönelik bir ilgi mevcuttur ve görünür olan bize gösteriyor değildir. Bu ilgi, epey yoğun bir duygu biçimine bürünebilir, görünür gizli ile görünür açık olanlar arasında bir tür çatışma var derdim.[9]

– Prévert'in Picasso hakkındaki şu şiirini düşünüyorum. Bildiğiniz gibi Picasso üzerinde bir elma ve bir sandviç duran bir masaya yanaşır.[10] Sizin tablodaki kimse, bu elmayı asla kütür kütür yemez. Böylesi sizin resminizde hayal edilmez ve aslında pek sıklıkla elmanın kişiyi gizlediği ve gizlenmiş görünmezin daima insan çıkıverdiği oluyor.

– Ah! illa öyle olması gerekmez. İnsan başka şeyi, mesela arkasında duran bir elmayı gizleyebilir.

– Ama zaman zaman bunu gösterdiğiniz oluyor mu?

– İşte bu, bir elmayı gizleyen bir insanı göstermek zor görünüyor bana, sizce de öyle değil mi? Kişiyi göreceğiz ama ne gizlediğini görmeyeceğiz. Bu kimse mutlaka bir şey saklıyordur...[11]

– Anlıyorum, bol bol rüya görür müsünüz Magritte?

– Ben de herkes kadar rüya görürüm ve bu konuda resmimin rüyalar âleminden fırlama –rüya tırnak içinde– olmadığına dikkat çekmek lazım sanıyorum. Rüya üzerine çokça konuşulur ama böylesi daha iyi dile getirecekse, söz konusu olanın rüya değil zihin kıvraklığı olduğunu söylerdim. Söz konusu olan zihin kıvraklığıdır çünkü resmimde konu olanın hayali bir yönü olmadığına eminim. Söz konusu olan dünyevi ve sadece dünyevidir ve hayali olandan, olsa olsa birtakım fantezi, araya dünyayı yorumlamak üzere karışırsa bahsedilebilir.

– Evet, belki de rüya, bazen de kâbus izlenimi uyandıran belki de nesnelerin donuk, ağırlaşmış oluşlarıdır.

– Ama resim hareketli bir şey değildir, içerdiği hareketsizlik eşliğindeki bir görüntüdür bu. Hareketi gösterdiğimi iddia ederek ne kendimi ne de başkalarını kandırmak istemem. Tersine, eğer hareketsizliği gösterebilseydim ya da daha çok mutlak hareketsizliği düşündürebilseydim, bir tür mükemmellik umardım sanıyorum, çünkü mutlak hareketsizlik düşünmedeki bir durağa denk düşerdi, belli bir sınırın ötesine geçemeyen düşünme, dünyanın var olduğunu anlayamaz.[12] Dünyanın ve bizim varoluşumuz düşünme açısından birer skandaldır, bu konuda hangi açıklamayı ileri sürebilirsek sürelim, mutlak suretle anlaşılmaz bir şeydir bu. Bana öyle geliyor ki tablolarımda gösterdiğimi bir kâbus fikriyle bağdaştırmış oldunuz?

– Bir tür avlak bekçisinin canlandırıldığı bir tablo düşünmekteyim, bu kişi tuğladan bir duvara kolunu kaptırmış ve sanıyorum bağırmakta ya da bağırmasa da her hâlükârda şaşkınlığını dışa vurmakta.

– Evet ya da çıkmazını ya da korkusunu, anksiyetesini dışa vurmakta. Bu tablonun adı zaten "Evrensel Yer Çekimi". Bu tablonun, aynı şekilde diğer tabloların da adları resimler tamamlandıktan sonra bulundu. Bu yerçekimini düşünürsek kabustan bahsedebilir miydik? Bana öyle geliyor ki o zaman hayali olabilen kâbus ile evrendeki bir zorunluluğu ayırt ederiz.

– Gündelik hayatımızda bu bizi az ilgilendirir.

– Kuşkusuz bizi az ilgilendirir ama aslında bu, mesela, gerçekliğe dair hissedebileceğimiz anksiyetenin bir örneğidir. Ama bu anksiyete –bunun hakkında şu an akademik tarzda bir konuşma yapıyoruz– olsa olsa düşünmenin ayrıcalıklı bir anı olur. An itibarıyla hiçbir anksiyete duymuyorum ama bu belli başlı anksiyetenin birdenbire beliriverdiği anlar olur ve o zaman bunun hayali denebilecek ve evrenin bir zorunluluğu olan gizeme ait bana sirayet etmiş bir duyuş olduğundan emin olurum.

– Esinli düşünme dediğiniz nedir?

– Peki madem, şu hâlde esinli düşünme, görünür şeyleri gizemi anımsatır şekilde birleştiren düşünmedir. Örneğin: Güneşli bir gökyüzü altında bir gece manzarası.[13] Günün ve gecenin birlikleri, hiç kuşkusuz gizemi anımsatır.

– Gizemin bu anlamı nereden çıkmıştır? Onu anlamak için René Magritte'in çocukluğuna inmek gerekli midir?

– Beşikte olduğum zamanlardan ilk hatırladığım duygu gizem ve ilk gördüğüm şey beşiğimin yanında duran bir kutuydu, ilk gördüğüm şey, dünyanın bir kutu görünümünde bana sunulmuş olduğuydu.

– René Magritte her hâlükârda ne doğduğu döneme ne de doğduğu yere borçlu olduğu hiçbir şey olmadığını iddia ediyor. Bu bir yana, Belçikalı değil mi kendisi?

– Bu arızi bir şey, değil mi? Belçika'da doğmayı ben istemedim, neticede Belçika'da doğmuş olmamın bana göre dikkat çeker bir yanı yok.

– Ve bu çağın insani olmanız, bu da arızi mi?

– Ah! Elbette öyle, çünkü neticede geçmişe göre daha gelişmiş olduğumuzu sanmıyorum.

– O zaman yeni nesil ressamlar tarafından fazlasıyla günümüz ressamı olarak görülmeniz, kendiyle çağı arasında hiçbir alaka görmeyen siz açısından nasıl açıklanmaktadır?

– Onları anladığımı sanıyorum, hem korkarım ki bu anlayışım biraz kafalarını karıştırıyor. Onlar sanatta devrim yapmak istiyorlar ve benim öyle yaptığımı hissediyorlar, oysa benden yana mevzubahis bir kopuştur, bir gelişme isteği değildir.

– Neyden bir kopuş?

– Sanatı kendine yeten bir gaye diye görmeye dayalı alışkanlıktan bir kopuş.

– Resimlerinizin bana dile getirilemez sırlar olarak gözüktüğünü söylemem lazım. (R. M güler). Ama bununla beraber, bizatihi sizin için bile bu sırrı dile getirecek sözcükler bulmanın ara sıra gerektiği oluyor. Dünya görüşünüz nasıl özetlenir, bize söyleyemez misiniz? Ya da yanıtı dilimizin ucunda olan ama orada, olduğu yerde, dilimizin ucunda kalmaya mahkûm bir sır mıdır söz konusu olan?

– Çözmesi güç olan çok sır vardır ve tablolarımla karşı karşıyayken söz konusu olanın bu sırlardan biri olduğunu düşünebiliriz. Ama bahis konusu olan gizem, tanımı gereği yanıtsızdır. Bu ne umutsuzluktan ne de umuttan sayılır. Nihayetinde bunun yüreklendirici ya da cesaret kırıcı olduğunu düşünmeye hiç hakkım olmaz, bu basitçe, nasılsa öyledir.

Jean Neyens: *Interview de René Magritte*, F. A., S. 108-109, Mart 1975; başka bir şey belirtmeden üzerine şu tarih atılmış: 1965.

22 Ocak 1965'te Magritte Bosmans'a şöyle yazar: *Salı akşamı, radyonun kısmen duyduğunuz söyleşiyi verdiğini bilmiyordum. Sorulara yanıt vereli birkaç hafta oluyor, duyduğunuz kuşkusuz onlardaki kayıttı. Bu konuda elimde bir metin yok: Hazırlıksız*

bir sohbet söz konusuydu. Sıklıkla beklemediğim sorular soruldu ki bu kuşkusuz kesin bir anlaşmazlık eşliğinde gerçekleşti sanıyorum. Düş kırıklığı yaratan tecrübelerim bana bunu sürdürmememin uygun olduğunu öğretiyor: Gelecekte, sürekli cesaret kırıcı bir tarzda yaşanan bu şeylere kalkışmayı kabul etmeyeceğim... (R. T. B. tarafından yayımlanma tarihi şu hâlde 19 Ocak 1965 olurdu, *Dieu est-il pop?*'un Güzel Sanatlar Müzesindeki ilk yayımlanma günü).

NOTLAR:

1. Kuvvetle muhtemel elimizdeki *script*'te eksiklikler var, Magritte burada evvelden sorulmuş bir soruyu yanıtlıyor.
2. Bkz. *Saf Sanat*, 2. Not.
3. Volker Kahmen'e mektup, 16 Aralık 1965, Kestner-Gesellschaft Kataloğu, tıpkıbasım hâlde, s. 2-3, ve Kahmen tarafından yapılan Almanca tercüme, s. 33.
4. *Script*'te şöyle yazar: "alışılmamış."
5. Magritte 25 Kasım 1964'te Marcel Lecomte'a şöyle yazar: *Paris gazeteleri benim sergim [Le Sens Propre] hakkında yazarken "nesne"den bahsediyorlar. "Nesne" pekâlâ anımsatılsın isterim ama sözcüğün genel özelliğini –hiçbir içerik ihtiva etmediği noktada– belirtmek lazım. "Nesne"nin öylesine farklı anlamları vardır ki örneğin bir elmanın, bir yıldızın, görünür şekilde belirişini belirtmez. Dünyanın görünür namına sundukları arasından "nesne" olanla böyle olmayan nasıl ayırt edilir? Öbür yandan "özne" ve "nesne" dediğimiz şey nasıl ayırt edilir, çünkü birlik halinde olmasalar bunlar var olmazlardı?*
6. Bkz. *Figuration et défiguration.*
7. *La Chambre d'Ecoute; Les Belles Réalités*, e. a.
8. *La Grande Guerre.*
9. Bkz. *Otto Hahn Söyleşişi*, 30 Kasım 1964. Bkz. ayrıca Patrick Walberg'e mektup, Waldberg: *René Magritte*, 1965, s. 247-248.
10. *Promenade de Picasso, Paroles*, Paris, Le point du jour, 1947, s. 279-281.
11. "Şey" sözcüğü geri kazandırılmıştır.
12. *Saf Sanat*, 2. Not.
13. *Işıklar Alemi.*

188

(VOLKER KAHMEN Söyleşisi)

– Dieses Bild! ist während des Krieges enstanden. Heute lehne ich diese impressionistische Manier ab, denn ich habe mich damals mit einer Technik der Malerei eïngelassen. Es gibt für mich aber keine Technik, ich schreïbe lediglich meine Gedanken nieder.

– Ja, das ist die Dritte Dimension...

– Kommen Sie bitte in mein Atelier. Eigentlich ist es gar kein Atelier, ich arbeite im Salon meiner Frau; ich bin ja auch kein Kunstmaler... Dies Bild? ist aus der Zeit meines Anfangs, als ich meine ersten Versuche machte. Ich hatte meinen Stil noch nicht gefunden. Sie sehen, es ist ein wenig kubistisch.

– *Warum datieren Sie Ihre Bilder so selten?*

– Ja, das ist richtig, ich schreibe nicht oft ein Datum auf meine Bilder, Ich glaube, das ist unwichtig, wann ein Bild entsteht. Das, was wichtig ist, ist das Bild und nicht das Jahr, in dem ich es gemalt habe. Das Wichtige ist die Wahrheit in Bild, die Klarheit, mit der ein Gedanke erscheint, nicht aber das Datum...

– Ich habe sie versteckt, damit ich nicht immer sagen muss, dass sie schon verkauft sind...

– Dort hängt noch ein Porträt meiner Frau, das ich vor einigen Jahren gemalt habe.

– Der Irre, der sich für Napoleon hält, lebt in seiner Imagination. Das ist eine Art der Imagination. Eine andere erfindet zum Beispiel die Dampfmaschine, das ist die zweite Art. Und in meinen Bildern gibt es eine dritte Art der Imagination. Sie sehen, wie gefährlich es ist, das Wort Imagination zu gebrauchen... Mir fällt da noch eine Art der Imagination ein. Im Fernsehen stellt man zum Beispiel eine Tatsache falsch dar; die Leute aber glauben daran und haben sogar Angst davor.[1]

(*Domaine enchanté* hakkında, Magritte Poe'ya ait bir cümle alıntılar:"Sie kennen das Unbekannte, nicht aber sich selbst...")

– Die Titel meïiner Bilder existieren nicht, bevor ich mein Bild gemalt habe. Zuerst male ich ein Bild, dann gebe ich ihm den Titel.

Wenn jemand ein Bild konzipiert wie zum Beiïspiel "Das Opfer Napoleons", so existiert zunächst nichts als der Titel, dann erst entsteht das Bild. Es illustriert also "das Opfer Napoleons". Meine Titel dagegen erklären nicht; denn ich lege keinen Wert auf Illustration.

– *Als ich heute nach Belgien kam, hatte ich eine Idee: Man könnte ein Tor malen, nur ein Tor in der Landschaft, ein Tor ohne Funktion.*

– Diese Idee ist gut, doch habe ich das schon gemalt?, freut sich. *Magritte...*

– *Ihre Bilder sind nicht bloss Malerei, sie helfen vielmehr den Geist zur bildlichen Aussage. Das Besondere Ihrer Kunst ist, dass hinter jedem Werk, "La Présence d'Esprit" zu spüren ist.*

– Ja, das ist wahr, ich male nicht um zu malen. Wenn ich male, male ich, um eine Wahrheit aufzuzeigen, ich erfinde meine Bilder.

Volker Kahmen: *Besuh bei René Magritte*, Magritte Sergisi Kataloğu, Hanovre, Kestner-Gesellschaft, 1969, s. 29-32.

Magritte'in Kahmen'e 28 Eylül ve 16 Ekim 1965 tarihli mektuplarından bu ziyaretin 3 Ekim'de gerçekleştiği sonucunu çıkartıyoruz.

KAYNAKÇA:

Muhayyile biçimleri üzerine olan bölüm Kahmen'e bir makale için malzeme verir: *Le Saut périlleux*, Almancası *Rhétorique*'te yayımlanmıştır, S. 13, Şubat 1966, s. 28-29 ve Evelyn Deknop Cornélis'in Fransızca tercümesi: *a.g.e.*, s. 30-31. Magritte'in bahisleri bundan son derece ufak farklar üzerinden ayrılır. Kahmen'in makalesi Kestner-Gesellschaft Kataloğunda s. 37'de tekrardan belirecektir.

NOT:

1. Orson Welles'in yayınına olası gönderme. 27 Haziran 1966'da Magritte Scutenaire'e şöyle yazar: *Üç çeşit gerçek dışı var diye düşünüyordum ama şimdilik bunlar hangileri bilmiyorum.*

189

(*Life* Söyleşisi)

Mizah mı? Hayır, resimlerim matrak değildir. Mizaha genelde atfedilen anlamda matrak değildir. İnsanları güldürme ya da hatta şaşırtma niyeti güttüğüm yok. Benim peşinde olduğum önemsiz olmayan bir resim ki zaten bu insanları şaşırtıyor. Kaldı ki ben onları şaşırtmaya ya da tahrik etmeye uğraşmıyorum. İnsanlar, kendilerine bilinmez şeyler gösteriyorum diye şaşırıyorlar. Bunlar yine de epey yakından tanıdıkları şeylerdir, ben dünyadaki tanıdık nesnelerin şiirini ararım. Tıpkı basit sözcüklerle yazan bir şairin aradığı gibi. Baudelaire'in o muazzam şiirleri mesela, son derece basit sözcüklerden meydana gelmiştir...

...

– *Ama siz... yani demek istediğim resim sağa sola saçılmıyor mu?*

– Hayır, resmin yere değil[1] tuval üzerine yapılması gerekir.

...

Size söyledim, keyfimden değil, işimin gereği bu. Fikirlerimi tasvir etmenin bir yolu bu. Resmetmek istediğim şeyin kesin bir fikrine resmetmezden önce daima sahip olurum. Eğer o fikre sahip olmasaydım, resmi yapamazdım. Ben keyif aldığından resim yapan bir ressam-sanatçı değilim. Yağı tuvalin üzerine boca etmiyorum. Böylesi daha çok bir spor ya da egzersiz olurdu ve benim öyle yapmama gerek yok.

...

Hayır, benim resmimde sembolizm ya da alegori bulunmaz. Resmimde bu türden bir anlam yok. Bir nesne gösteriyorsam, bu o nesnedir, hepsi bu kadar. Sembolizm ve alegori klasik resimle ilintilidir. Şu hâlde, melon şapkayı uygun buluyorum. Bir nesnedir bu. Eğer benim resmim özelse bunun sebebi sembolizm ya da alegori içermemesidir.

İlgi çekici mi? Bilmem. Resmim bilgi vermez, ilgi çekici şeyler bilgi verirler, bilgi taşırlar. Resimlerim nesneleri genelde sahip oldukları anlamdan mahrum gösterir. Bunlar alışık olmadığımız bir bağlamda gösterilirler.

Güzellik başka mesela. Güzelliğin güzel olmayan yönleri vardır. Nedir güzellik? Sizden fazla bilmiyorum ben de. Güzellik görelidir. Bir Afrikalı açısından Milo Venüsü çirkin olabilir. Benim peşine düştüğüm, önemsiz olmayan bir resim.

Beyinsel mi? Resmim, belli başlı bir anlam sunmadığından hesaplanmış değildir, bu bakımdan beyinsel olduğunu sanmıyorum. Hayır, bu daha çok bir şiirsellik ve ruhaniyet meselesi. Beyinselden çok ruhanidir.

...

Neden bu bir pipo değil? *(Derken civarı şöyle bir süzer, ebedi hakikatlerle övünmeye zemin oluşsun diye bekliyordur. Yine, yüzünde o bıyık altından sırıtışla.)*

Sonuçta... Çünkü bu bir pipo resmi, sahici bir pipo değil.

...

Bizim, her birimizin dikkati, kullanışlı çokça şeyle öylesine dağılmış durumda ki gizemi es geçiyoruz. Zaman zaman durmalı ve gizemi düşünmeliyiz. Bilim, gizem tanımaz. Bilimin tüm bildiği keşfetmedir. Bu bir yana, günümüz bilimi paradoks ilave ediyor...daha fazla gizemlerin keşifleri.

İnsanların sık sık hayrete kapıldıklarını biliyorum ama amacım bu değil. Galilei Dünya'nın Güneş etrafında döndüğünü söylediğinde bu insanları şaşırttı. Ama Galilei bunu insanlar şaşırsın diye söylemedi.

Sıradan nesneler büyülüyor beni. Tanıdık bir şeydir bir kapı ama aynı zamanda garip bir şeydir... Gizemle doludur.

Şu resme bir bakın. Uçan, taştan bir kuş. Sizi kıstırıveren bir fikir, değil mi? Eski püskü şeyin teki değil ya sırf?

Her yerde insan görüyorum demek mi bu? Pek sayılmaz. Belki de sizin görmeyi beklemediğiniz yerlere yerleştiriyorumdur insanı. Ama o zaman insan gökyüzünde de olur, değil mi? ... Göktedir insan. Dünya gökte seyahat eder ve insan orada, dünyadadır... Hayır, hayır bu insan dünyaya egemendir demek değil. Bu ahlaki bir soru ve ben ahlaki sorularla uğraşmam, hem her neyse, beriki konuda çok emin değilim. Golconda sihirli bir şehirdi. Zenginlikler ve şatafatla dolu büyüleyici bir şehir olduğundan, harikalar cinsinden bir şey anlamına gelmektedir bu ad. Hem dünyayı gökyüzünden seyahat etmenin bir harika olduğu kanısındayım. Resim yapmada, kabul ederseniz, neşe bulunur, çünkü resim yapmak bir harikadır. Hem bir iyimserlik de bulunur resim yapmada. Ama resim yapmanın kendinde herhangi bir duygu bulunmaz. Duyguya sahip olan izleyicidir.

...

Resimlerim hakkında çok düşünürüm... Planına önceden sahip olmadığım bir resmi yapamam. Ama iş ve işin yorgunluğu... hoşuma gittiğini söyleyemem. İşim çok düzgün olmak zorundadır. Fikri taşıması için son derece titizlikle yapılmalıdır.

...

Resim yapmaya çocukken, tıpkı boyalarla oynayan diğer tüm çocuklar gibi başladım. Derken Brüksel'deki Güzel Sanatlar Akademisinde okudum ve çeşitli denebilecek akımlara katıldım: kübizm, fovizm, empresyonizm. 1922'de 24 yaşımdayken evlendim. Geçen tüm bu süre boyunca bir arayışta olduğumu biliyordum. Beş ya da altı yıl böyle havayı kokladım.

Nihayet, 1926'da olan oldu. Günün birinde yapmak istediğimin, optiği bütünüyle değiştirmek olduğunu fark ettim. Bir aydınlanma anıydı bu. Evde olduğumu, daha ziyade bir şeyler karalamakla oyalansam da sürekli düşündüğümü anımsıyorum. Hâliyle tüm bu süre boyunca aydınlanma yönünde ilerliyordum; duygularım oluşuyordu.

Ama birdenbire oldu aydınlanma. Anladım ki çok basitmiş. Konu, yeni bir resim yapma yolu, –biçimi– aramak değil ama göstermen gerekeni bilmekmiş. Aklına bir fikir geldiğinde kendine bir kartal, bir kaya ve yumurtalar seçmen gerekiverir ve onları belli başlı düzgün bir biçimde –ama şu ya da bu özel teknikle, biçimle değil– resmetmek zorunda olursun.

Bana sürrealist diyebilirsiniz sanırım. İfade tamamen doğru. Şu ya da bu, bir ifade kullanmanız lazım. Ama biri çıkıp da bu realizm demeli, her ne kadar realizm genelde sokaktaki gündelik yaşama gönderme yapsa da. Gerçek olan gizemle birlikte, gerçek olanın içinde bulunur. Realizmden anlaşılması gereken budur.

... Seyahat etmem. Edersem bu tatil amacıyla İtalya'ya ya da Güney Fransa'ya olur, hem o esnada resim yapmam. Deniz resmi yapmak için denizin yanında olmam lazım değil. Resim kafamın içinde. Çalışırken yaşamı nadiren kullanırım. Yaşamdan ya da modellerden hareketle karalamalar yaptığım nadirdir. Gördüklerimi akılda tutan bir hafızam var. Hafızamdan yanıma kar kalan bir taraf bu yalnızca. Yoksa resmin nasıl yapılacağını biliyorum elbette.

Ama yeni görüntülere rastlayacağım diye kalkıp tuhaf bir ülkeye gitmezdim. Sahici bir gizem duyuşu için etrafımdaki tanıdık dünyaya gereksinim duyarım. Böylesini tuhaf bir ülkede elde edemem. Öbür türlüsü sadece egzotik ve pitoresk olurdu.

Zaman zaman bir şeyler yazarım. Mısralar vb. Notlar tutarım. Düşüncelerime kesinlik kazandırmaya çalışırım. Epeyce okurum ama yeni şeyleri okuduğum sahiden yok. Öyle olunca klasikleri okumaya meylediyorum. Zevk için, kendimi eğitmek için değil. Kendimi geliştirmek amacıyla okumam. Bana yaşamın sırrını öğretebilecek kimse yok. O, bilinir şey değil.

Tüm yapabileceğimiz gizemi anımsatmak. Onu ne açığa vurabilir ne de tanımlayabiliriz. Öbür türlüsü zorlama bir şaka olurdu. Evet Tanrı'ya inanırım ama kimsenin Tanrı hakkında herhangi bir şey söyleyebileceğini sanmıyorum. Tanrı yerine, gizem diyorum ben.

...

Adam beş ya da altı kez karşıma geçti. Kaldı ki portrelerde kişilerle çalışmayı sevmem. Beni sıkmaya, rahatsız etmeye meyillidir bu. Birinin beni portresini yapacak raddeye getirmesi için çok cazip bir teklifte bulunması lazım... Alevler? İşte bu! Alevlerin sorduğu bir soru var. Ve ben, dünyada neden ateş var diye soruyorum? Dünyada ateş olmasıyla adamın kömür getirmesinin bir alakası yok. Adamın bir kılıcı ve yaprağı da var, demek ki tek başına değil. Bir adamın yanında daima bir şeyler olur. Biz, dünyadayız. Dünyadan kaçamayız. Kendimizi yapayalnızlaştıramayız. Ahlaki bir yalnızlaştırmadan bahsedebiliriz ama resmimde ahlak mecrasına girmem. Yazarın işi o. Ortalığı karıştırmamaya çalışırım. Ortalığı karıştırmak çok kolaydır.

Adamın niye kanatları varmış? "Neden olmasın?" diye sorardım New York'taki Beyefendiye. İlgilenirse... Elbette, kanatlar hafif. Ama aynı zamanda ağırlar. Kanatları adamın arzularına, mutluluğuna, zaten yapabileceğinin ötesine erişmede yardımcı olamazlar. Adamın yüksek ihtimalle ne kendinin kanattan olduğundan ne de orada bulunan aslandan haberi var. İnsanın çıkmazı bu.

Her kimsenin kendi Ayı olur. Bir kimse düşündüğünde, Ayını düşünüyordur. Herkesin Ayı vardır ama Ay yine de bir tanedir. Felsefi bir sorun bu: Birlik nasıl bölünür. Dünya bir bütündür ama bu bütün bölünebilir. Bu muazzam bir paradoks.

Bu yüzden Başyapıt diyorum. Bu bir paradoks ve onu kabullenmemiz lazım. Sadece bir adet Ay var ama her kimsenin ayrı ayrı Ay fikri var. Her zaman yaptığım üzere bu başlık için çok çalıştım. Başlıklar konusunda epey ince eler sık dokurum. Bu başlık özelinde, paradoksun muazzamlığından başlığın bir başyapıt olduğunu düşündüm. Ayrıca bu bir gizem. Düşünmenin bir ufku vardır ve düşünmenin bu ufka sahip oluşu bir gizemdir: Hem uzay değil bu, sınırsız uzay değil.

...

Kayaları çok severim. Kayaların güzel nesneler olduklarını düşünüyorum. Peki neden bir kayanın üstünde bir şato olsun? Çünkü sık sık kayalar üstüne yapılmış kaleler görüyoruz ama benim resmettiğim, kalenin asılı olduğu şu şekildeyken bu ikisi, daha ayrışmaz bir hâl almaktadır. Kaya ile kale, tek bir şey olarak birlikte durmaktalar.

Deniz neden olduğu yerde? New York'taki adam deniz başka yerde olsun istiyorsa bu onun bileceği iş. Pek tabi göğü aşağıda denizi yukarıda resmedebilirim ama böyle bir fikrim yok. Olasılıklar pek çoktur. Neden bir kadını masanın üzerinde gösteren bir resim yapılmasın?

Eh, her şeyi de yapamam.

...

Evet, kayıp gidiyor ve saklanıyor, değil mi? Bir amazon bu, at sırtında bir kadın. Başlık, yerin yerinin değiştirilmesine göndermede bulunuyor. Görünür olanlar diğer görünür olanları daima gizleyebilirler. Dört ağacın arasından geçen kadın bu ağaçları gizliyor, öbür ağaçlar da kadını gizliyor. Karanlık İmza, kadının kendine, yapmakta olduğunu yapma iznini verişidir.

Görünür olanlar gizli ve görünmez olabilirler. Ama görünmez olan asla gizli olamaz. Belki göz ardı edilmiş olabilir, görüntüsü yoktur. Bir his, bir duygu, görünmezdir. Bir nesne görünürdür. Ama görünmez düşüncemiz, ki orada bir yerdedir, göz ardı edilebilir ama asla gizlenmez.

Resim rahatsız edici mi olmuş? Bu, kişinin dünya görüşüne bağlı. Kişi bunun büyüleyici ya da rahatsız edici olduğunu beyan edemez. Böylesi ikircil olur, resim rahatsız edici olduğu kadar coşku uyandırıcı da olabilir. Gizem bir harikadır.

... Resimdeki Boticelli figürü her ayrıntıda bellidir. Yine burada da kadının figürü, adamın bir yanını gizlemektedir, neden kadının figürü orada bulunuyor? Eh, bir şey seçmem gerekiyordu ve bu hoşuma gitti. Boticelli'nin resmini çok severim. Resmin, Primavera ile şapkalı adamın arasında bir çeşit evlilik olduğunu gördüm. Primavera'nın fikrini değil, görüntüsünü seçtim. Boticelli'nin kadına yüklemesi muhtemel alegorik anlamı okumadım. Okumak da istemem. İlgimi çeken felsefe değil, resim.

...

Evet, ben de bazen şapka takarım. Ama çok meraklısı değilim. Şapka yaratıcılıktan mahrum bir kafa giysisi, şaşırtmıyor. Ve ben, onu giyiyorum. Kendimi müstesna kılmaya can atmam. Sokakta ses getirmek isteseydim, ona göre giyinirdim.

Ama bunu istemiyorum.[2]

Magritte'in söyleşi kaydında (?) bahsettikleriyle ilgili olan yazının, daktiloda yazılmış belgenin yazım noktalamasına dair işaretlerin de doğruladığı üzere, maalesef, bizim elimizde mevcut olan ilk sayfası eksik.

PA 50 Feb 11 diye belirtilmiş ve şu iletiyle son buluyor: "Muhtemelen Cumartesi, ilave alıntılarla beraber biyografik malzeme, düzeltmeler ve çeşitli olasılıklar ve sonlar içeren ikinci kısa kaset geliyor. Saygılarımla GB 9 PM HH."

Bir an göze çarpan John Randal'a atıf doğrulanamamıştır.

Daha sonra da göreceğimiz gibi bu söyleşinin kaynağı belirsiz makale "*The Enigmatic Visions of René Magritte*"e malzeme sunmuş olduğu su götürmez, *Life*, 22 Nisan 1966'da yayımlanmış, s. 113-119.

*

"İlerleyen sayfalarda Magritte'in bizatihi kendisi, sergilenmekte olan esrarengiz resimlerine dair kimi ipuçları sunar:"

Resmim matrak değildir. İnsanları güldürmeyi ya da hatta şaşırtmayı amaçlamıyorum. Benim peşinde olduğum önemsiz olmayan bir resim ve bu insanları şaşırtıyor. Şaşırıyorlar çünkü bilinmedik şeyler gösteriyorum ama bunlar, yine de son derece tanıdık şeylerdir. Tanıdık şeylerin dünyadaki şiirini arıyorum ben, gizemi arıyorum. Örneğin, sık sık kayalar üzerine kurulu kaleler görürüz ama ben onları havada asılı şekilde resmettiğimde -Pirenelerdeki Şatoda olduğu gibi- kaya ve kale ayrılmaz olurlar, bir fikir olurlar. Peki yer çekiminden ne haber? İzleyicide, taşın düşmeye mecbur oluşu düşüncesiyle uyanan his, o taş yerde olsa hissedeceğinden daha kuvvetli bir taş hissidir. Taşın hüviyeti çok daha görünür olur. Ayrıca, kaya zeminde konumlanmış olsa, resim dikkatinizi hiç çekmezdi. Sıla Hasretinde, mesafeyi anımsatmak için adamı sisin içine yerleştirdim, çünkü adam çok uzaktaki şeyleri düşünmektedir. Adamın kanatları var ama bunlar arzularına erişmede aslanın yardımcı olabileceğinden daha fazla yardımcı olmuyorlar. Adamın kuvvetle muhtemel ne kanatlarından ne de orada bulunan aslandan haberi yok. İnsanın çıkmazı bu.

Ve sonra paradokslar gelir. Şu durumda, biri Ay hakkında düşünse, kendisine ait bir Ay fikri olur; bu fikir, onun Ayı olur. Böylece ben de her birinin kendi Ayları başları üzerinde bulunan üç kişi resmettim. Kaldı ki gerçekte Ayın bir tane olduğunu bilmekteyiz. Felsefi bir sorun -birlik nasıl bölünür- bu. Dünya bir birliktir ama bu birlik bölünebilir. Bu paradoks öylesine muazzamdır ki bir başyapıttır, ben de resmimi Ufkun Başyapıtı ya da Ufkun Gizemleri diye adlandırdım.

İlk defa ressam gördüğümde 7 ya da 8 yaşımdaydım. Bir harikaydı. Yetişkinlerin resim yaptığını biliyor değildim. İnsan çocukken futbol da oynar resim de yapar ama bunları ciddiye alabileceğini bilmez. Daha sonraları Brüksel Akademisinde bir şeyi tam olduğu gibi resmetmem dışında bir sanatla uğraşmamamı isteyen bir öğretmenle çalıştım. Ama hoş bir 1926 günü, istediğim şeyin, görme biçimini toptan değiştirmek olduğunu birdenbire fark ettim. Bir aydınlanma anıydı bu. Mesele yeni bir tarz arayışı değildi, göstermek zorunda olduğun şeyi bilmek ve akabinde, onu belli başlı bir biçimde resmetmekti mesele.

Sanıyorum bana sürrealist diyorsunuz. Ama realizmle ilgilendiğimin sahiden söylenmesi lazım, her ne kadar realizm genelde sokaktaki gündelik yaşama gönderme yapar olsa da. Realizmin gerçek olandaki gizemi gerçek olanla birlikte alan olarak anlaşılması lazım. Ben, gerçekliği gizemi anımsatan bir şekilde göstermek istiyorum.

İnsanlar çalışmalarımda hep sembolizm arıyorlar. Alakası yok. Çalışmalarımın o tarzda bir anlamları yok. Mesela şu resmi ele alalım [Golconda]*: Bir insan kalabalığı, farklı insanlardan oluşan bir kalabalık var. Kaldı ki kalabalık içindeki birey düşünülmedikçe, insanlar, kalabalığı imler şekilde, olabildiğince basit, birbirleriyle aynı giyimli olurlar. Ama tüm bunlar ne hakkında? Bu ben her yerde insan görüyorum mu demek? Pek sayılmaz. Belki de insanı onu görmeyi ummadığınız yere koyuyorumdur. Ama o*

zaman, gökte de insan olur, olmaz mı? Ve dünya gökte seyahat eder ve insan orada dünyadadır. Golconda adına gelecek olursak, Hindistan'ın zengin, harika bir şehriydi Golconda. Dünyayı gökyüzünden gezmenin bir harika olduğunu düşünüyorum. Melon Şapka, öte yandan, hiç şaşırtmıyor. Yaratıcılıktan mahrum bir kafa giysisi bu. Melon şapkalı adam, göze çarpmayan orta sınıf bir kimse sadece. Ben de melon şapka takarım, kendimi müstesna kılmaya can atmam.

Görünür şeyler görünmez olabilirler. Biri ormanda at binse, onu önce görür, sonra kaybedersiniz ama orada bir yerde olduğunu bilirsiniz. Boş Kâğıda İmzada at binicisi ağaçları, ağaçlar da kadını gizler. Ama bizim düşüncemiz her ikisini de görünür olanı da görünmez olanı da içerir. Düşünmeyi görünür kılmak amacıyla resim yapıyorum. Kullanıma Hazır Bukette Boticelli'nin Primavera'sından bir figür, bir adamın sırtında görünür. Birinin bir şeye baktığı sırada başka şey düşünüyor olabileceğini telkin edebilir bu. Geçmiş ve şimdi muhayyilede birleşir. Ama bunca şiirsel bir anı kim açıklayabilir ki? Çalışmama bakınca kendimi gizemin bağrında sanırım ve dünya üzerinde bunu bana izah edebilecek bir şey bulunmaz.

*

Magritte'in bahislerine konu olan metin burada, iki dizi hâlinde önümüzde, yeniden basılmıştır: *Secret affinities* Sergisi Kataloğu, Houston, 1976 ve bu metin ile diğer tümü, Magritte'in Aralık 1965'teki Houston ziyareti sırasında tutulmuş notlardan çıkarılmıştır:

Le Chant de l'Orage için: *Sürrealist kimse yüzde bin başka bir başlık bulurdu, şimdilik "Amerika'nın Keşfi"* (s. 11).

Cosmogonie élémentaire için: *Gök yapım halinde. Bu göğün enginliğini hissettiriyor, bu hissi göstermenin incelikli bir şekli* (s. 13).

La Légende des Siècles için: *Güzel başlık. Kendime bu başlığı koyma özgürlüğünü tanıdım... Taştan bir masanın sıradan bir masaya göre düşündüğü az olur. Bunun düşüncesi yoktur; mutlak olanı hatırlar* (s. 14).

Le Chant des Sirènes için: *Başlığı Nougé buldu. Hoş bir şey yazdı: "Evrenin sorumluluğu bizim üzerimizde"* (s. 15).

Golconde için, *Life*'taki metnin yeniden basımı sonrası: *Bu resim bir harika, gerçek bir başarı* (s. 16).

Le Monde invisible için: *Benim hatam. "Görünür Dünya" demem lazımdı? Öylesi daha iyi olurdu ama başlığı değiştirmeyin* (s. 17).

Le Menteau de Pascal için: *Başlık benden. Pascal insanlığın önemsizliğini yansıtıyor. Toz bezinden manto yaraşır ona* (s. 18).

Les Origines du Langage için: *Başlık Paul Colinet'den... Taşlar benim için son derece önemli ve resimlerimde çokça taş bulunur... Düşünmeyen bir taş, mutlak olanı düşünür... Mutlak olan, gizemli olan hakkında hiçbir söz edemeyiz... Dilin Kökeni... bir gizemdir* (s. 19).

La Bataille de l'Argonne için: (*Life*'taki ağırlıkla ilgili metnin yeniden basımı), s. 20.

"*Listening to René Magritte*" başlığı altında, s. 22:

Taşlar benim için çok önemli, taşların düşünceleri olmaz... Düşünmeyen bir taş, mutlak olanı düşünür... Mutlak olan hakkında, gizem hakkında hiçbir şey söyleyemeyiz.

Form ilgimi çekmez. İlgimi çeken düşünmedir... Etik ilgimi çeker, estetik çekmez.

Birisi: *Ama resimleriniz güzel.*

Etik konular da güzeldir.

Egzotik ya da acayip olanla ilgilenmiyorum... Resimlerimin şoke edici oldukları söylendi bana. Niyetim şoke etmek değil. Böylesi bir gaye gülünç olurdu. Şoke etmek vasat bir meşgale... Çok kolaydır şoke etmesi... Dadaistler skandal çıkarmak için değil sanat üzerine bir peşin hükmü yok etmek için şoke ettiler.

Birisi: *Bir resmi tamamlamanız ne kadar sürüyor?*

Düşünmesi kırk yıl, bunu elde işlemesi yirmi saat alıyor.

Heykeli giderek daha fazla andıran resimler yapmaya çalışıyorum. Yalan yok... Ustalık, sadece teknik: Kazanılan şeydir ustalık. Hiçbir söyleyecekleri olmayıp hayranlık uyandırıcı resimler yapan Prix de Rome kazanmışlar öyle çok ki.

(Çocuk sahibi olmak üzerine): *Yaşama yeterince güvenmem. Hep en kötüsünü beklerim. Beşikte olduğun andan itibaren ölmeye hazırsındır... Olup biten ne varsa bizi yenilgiyi kabullenmeye iter. Yenilgiyi kabullenmek, ne sağlam laf... Neyse ki gizem var. Bildiğimiz hiçbir şey yok ve bu mutluluk verici. Gizem umuda ve umutsuzluğa olanak tanır. Madem konu mutlak olan, kişi umabilir o zaman.*

Filozoflar... onların şiarından olmamız lazım... Modern filozoflar teknik bir dil kullanır... Bunu anlamak için uzman olmak gerekir. Platon, teknik bir dil kullanmamıştır... Platon ve Sokrates, beni bir bilim adamının ilgilendirdiğinden fazla ilgilendirirler... Mutlak olanı aramak...düşünme olmayan düşünme, tıpkı bir taşınki gibi... onu bulamayız... Sokrates çok değerli bir şey biliyordu, çünkü hiçbir şey bilmediğini biliyordu.

Birisi: *En önemli şey aşk.*

Ben olsam en önemlisi nezakettir derdim. Nezaket, aşktan fazla yürek ister.

Bana göre mühim olan gayet basit, öylesine küçük bir şey ki değerinden şüphe ediyorum. Ama şüphe ettiğim için önemli olduğunu görüyorum.

NOTLAR:

1. Bu evvelden Margaret Cullman'a verilen yanıttır, bkz. *Bahisler*, 1960. Yorumlama zaten bunu vurguluyor: "O şaşırtmayı görmüştü ve belki şu önceden hazırlanmış yanıta yıllardan beri sahipti."
2. Bununla beraber bkz. Scutenaire'e 20 Aralık 1965 tarihli mektup, *Marcel Fryns Söyleşişi*'nde alıntılanmıştır.

190

(Houston Söyleşisi, Aralık 1965)

1.

Burada, Amerika'nın göğünden, ağaçlarından ve manzaralarından çok hoşlanıyor görülen Magritte'in ağzından haykırılan, sahiden yeni bir dünya var. Biraz Aziz Thomas gibi olduk, o dünyaya dokunmamız gerektiğini hissettik...

Bir realist olduğumu hissediyorum ama realist sözcüğünün günümüzdeki anlamında değil. Gerçeklik hem görünür hem görünmezdir. *O, gerçek olanın metafizik yapılı olduğunu, gerçekliğin sıradan algımızın algıladığından daha geniş olduğunu söyler.*

Hangi maddenin var olduğunu bilimsel olarak bilebiliriz ama o maddenin aslında ne olduğunu bilmeyiz, *düşüncelere dalar.*

Dünya bir gizemdir. Resmimde ben, bu gizemi telkin etmeye uğraşırım... İnancı şaşmaz olanlar dindarlardır, *dedi kendisi.* Bu inancın başkalarıyla paylaşılması gerekir.

Resimlerindeki şiir onun açısından dünyanın gizeminin duyuşudur. Dünya sözcüğünün anlamını bilmiyorum, *diye sürdürdü sözlerini Magritte.* Ben dünyanın bir parçasıyım. Dünyaya aitim, resmimde dünyayı ona ihanet etmeden canlandırmak isterim. *Bu sonraları bıraktığı bir tutkusuydu* ama benim tutkumdur bu...

Geri kafalıyım, *diye neredeyse bağırır Magritte, şaşırtıcı ve şaka yollu...* Onların yaptıkları [pop-sanatçıları] Dadaistlerin 50 yıl evvel yaptıklarıyla ilişkili.

Ann Holmes, *Houston Chronicle*, 19 Aralık 1965, s. 1 ve 13.

Magritte'in Amerika'da kaldığı sürede bölge koleksiyoncularına ait eserlerden küçük bir grup, 17 Aralık 1965'te Saint-Thomas Üniversitesinde gösterime çıkmıştır.

A.g.e., 26 Aralık, s. 18, Ann Holmes Magritte'in diğer bahislerine göndermede bulunuyor: *Bir gizem duyuşu vardır, yabancı ülkelerin gizemleridir, deniz dibinin gizemidir –tanıdık olmayanın gizemidir– bu. Sonra bir de tanıdık olanın gizemi vardır ki...*

Kim bu? O elbette Magritte, isimsiz tanık ya da bana söylediği şekliyle "*o herkes, Bay Herkes.*"

Magritte'e göre ölmeyi akla getirmek, *hepimiz için en kışkırtıcı hadisedir... Ölümün tadı kötüdür. Ölüm üzerine konuşmak yakışık almaz. Kaldı ki ölüm son derece normaldir.* Hem Magritte bir tür süreklilik olduğuna da inanır...

2.

1926'da 60 tablo yaptım ama bir gençlik coşkusuydu bu. Bugün *Magritte göz kırparak söylüyor* daha yaşlıyım, o hızı yakalayamam. Şimdi o vakitlerden çok daha az resim yapıyorum...

Kübist denemelere kadar, tüm sanatların konusu birdi, farklı olan sadece resmetme biçimiydi. Şimdi resim yapma biçimleri tükendi. Artık resmetmenin yeni bir biçimi yok. Olanlar sadece Picasso'nun, Picabia'nın, Duchamps'ın [*sic*], Ernst'in ve Archipenko'nun erken dönem denemelerinin daha acınası taklitleri. Saf resmin son dönemine Picasso'nun kübist döneminde rastlanır.

Ben şiirsel gizemin ve dönüşümün ressamı sıfatıyla Paul Klee'nin adını anınca Magritte kesin bir dille şöyle der: safi dekoratif, *fazlası değil... Resimdeki fikirlerini kâğıda döküp dökmediğini sorduğumda, kendine ara sıra bir şeyler karalayan bir şairi anımsattığını söyleyerek şiirlerinden birini alıntılar:*

Öğle vakti ay ışığı var.
Lokomotif deniz dönüşünde.[1]

Çeşit çeşit şaşkınlık vardır, kimileri yolda tesadüfen bir dostla karşılaşılması misali anlık bir hayret uyandırır ya da bir şekerleme ya da çikolata armağanının uyandıracağı his misali, hoşça şaşırtır... ama başka türden bir şaşkınlık da var... "Sınırsız Rönesans"taki, zorunlu, bilinmez bir şeyle birleşmede yaşatılan şaşkınlık mesela...

Bayağı, sıradan bir hedef olmaz mıydı kışkırtmak ya da şaşırtmak amacıyla resim yapmak?..

Bu gözlüğü ele alın mesela.[2] Freud, bunda bir kadın sembolü görürdü. Bana göre bir gözlük sadece bir nesne, portresi andırma marifetiyle yapılacak bir nesnedir...

Halkın genelindeki şöhretini neye borçlu olduğunu sorduğumuzda Magritte şöyle dedi: Umarım insanın özündeki bir şeye, insanın olduğu şeye, estetikten ziyade etik konulara temas ediyorumdur.

Eleanor Kempner Freed, *Houston Post*, 26 Aralık 1965.

3.

1926'ya değin... Duygularımı ifade edecek bir yol, bir biçim arayıp durdum. Tüm ressamların aynı şeyi konu belledikleri ne, farklılaşanın tarz olduğuna karar vermiştim. Ardından, 1926'da kübizmi, fütürizmi ve Chirico'nun çalışmalarını tanıdıktan sonra tarzın dil kuralları gibi olduğunu fark ettim. Bunun resimle bir alakası yoktu. Bir şeyden sayılan, kişinin yapmaya *mecbur* olduğu resimdi. Ayrıca görünmez olanın görünür yapılamayacağını da fark ettim. Görünmez olan duyguların, duyuların, vb. resmedilemeyeceklerini fark ettim, nasıl yapacaksınız özgürlüğün resmini? Nasıl canlandıracaksınız özgürlüğü, sözler ya da resimler şöyle dursun, aklınızda nasıl canlandıracaksınız? Canlandıramazsınız. *Magritte omuz silker*. Yapıp yapabileceğiniz sadece fikrinizi tasvir etmek olur...

Devamlı ve çarpıcı şekilde sürekli düşündüğüm, yaşamın gizemidir. Onu canlandıramazsınız. Onu sadece anımsatırsınız. İşte ben de 40 yıl kadar bunu, gizemi anımsatmayı denedim.[3] Her baktığım yerde, sıradan dediğiniz yerlerde görüyorum gizemi. Gökyüzü gizemsiz mi? "Üzerimizdeki gök" diyorsunuz ama siz göktesiniz,[4] gök, her yerdedir. Yaşam ve ölüm, Güneş ve Ay, ateş ve su hepsi birer gizem değil midir? Ah evet onları analiz edebilir, bölümlere ayırabilir, onlardan denklemler kurabilirsiniz ama gizemi çözmüş olur musunuz? Tanrı'dan bahsetmiyorum. Tanrı pek anlamadığım bir sözcük. Yaşamaktan söz ediyorum ben, yemek yemekten, uyumaktan, büyümekten, oynamaktan, ölmekten. Her şeyin beni ilgilendirir olması bu yüzden, isterseniz bayağı karşılayın, gök ile bir oda, bir tabut, bir yatak ve bir tuba[5] arasında bir birliğe rastlayışım bu yüzden. Şoke etme gayesiyle acayip şeyleri dip dibe dizmiyorum. Ben, gizeme dair düşüncelerimi tasvir ediyorum. Gizem, tüm şeylerin birliğidir ve onun hakkında bildiğimiz hiçbir şey yoktur.

Bir yeteneğim yok, *der sakin devrimci*. Yetenek istemiyorum –ya da yaratıcılık– çünkü yaşamda geçerli olan, bir kimsenin yapmak zorunda olduğunu yapmasıdır.

Newsweek, "The square Surrealist", 3 Ocak 1966, s. 57.

NOTLAR:

1. *Il y a clair de lune à midi et les locomotives reviennent de la mer*, *Rhétorique*, S. 12, Ağustos 1964, s. 3, Bkz. *Benim sanat anlayışım...*
2. Magritte'in *La Force des Choses* önünde kadeh kaldırırkenki bir fotoğrafı makaleyi süsler.
3. İngilizce metinde Fransızca.
4. Metin *Golconde*'un kopyasıyla süslenmiştir.
5. Göğün, farklı eserlerde sayılan çeşitli nesnelerle "birliği" diye anlamak lazım bunu.

191

(MARCEL FRYNS Söyleşisi II)

– Özellikle uzun bir yolculuk düşüncesiyle ilgili olumlu bir önyargım yoktu ama buraya geldiğim andan itibaren New York manzarası bana olağanüstü göründü. Gerçekten de kendini bana sunan yeni bir dünyaydı. New York'un ihtişamını, eşsiz bir ihtişamı hissettim. Roma'yı düşündüm, ama Roma'da bize çekici gelen tarihi anılar; New York'ta başka bir şey var.

– Bu transatlantik geziyle ilgili özellikle sevinçli bir anınız var mı?

– Evet, Edgar Allan Poe'nun çimenlikle çevrili küçük ahşap evini ziyarete gidişim; bundan çok etkilendim ve yaşadığı o evde bir mobilya parçasına tünemiş bir kuzgun tarafından karşılandım. Edgar Allan Poe'yu seviyorum: Bir şair olarak kendine has meşguliyetleri göz önüne alındığında, benim için her zaman çok önemli olmuştur. Evinde, kendisiyle kafa dengi olduğumu hissettim, tam bir uyum içindeydik.

– New York, pop art akımının anavatanıdır; bu akımın sanatçıları size sahip çıktı. Ama siz onlara böylesi bir yakınlık duymadınız sanırım?

– Pop art daha çok Dadaizm geleneğinden geliyor ama bu dönemde Dada'nın özgürlüğü yok. Gördüğüm kadarıyla hakiki avangart sanat her zaman kötü karşılanırken sahte avangart sanat son derece başarılı. Pop art, ona kışkırtıcı olma gücünü verecek özgünlükten yoksun.

– Size göre hakiki avangardı ne temsil ediyor?

– Bu terim tartışmalıdır. Sokrates avangarttı ve hepimiz onun başına ne geldiğini biliyoruz. Düşünce ebedidir, her zaman var olacaktır, ancak başlı başına avangart taklitçilikten uzak devrimci bir düşüncedir. Bugünlerde bana hiçbir şey bu anlamda avangart gelmiyor; her şey taklit.

– Sanatın geleceği konusunda karamsar mısınız?

– Hayır, bence bu düşünce durmayacak. Gelecekte, yeniden tezahür edecektir.

– *René Magritte, New York resimleriniz konusunda çok heyecanlı. Günümüzdeki Sürrealizm çılgınlığını nasıl açıklıyorsunuz?*

– Ben sosyolog değilim, ama belki de halk benim deneylerime belli belirsiz bir ilgi duyuyor. Bu yaygın bir hadise: Keşifler çeyrek asırlık bir gecikmeyle yeniden keşfedilir.

– *Sürrealizm bir doktrin mi yoksa kalıcı bir tutum mu?*

– Öteden beri var olagelen ve bugün de var olan bir tutum, fakat Sürrealizm birkaç yıldır şeklini şemailini bulmuştur. Kısaca Sürrealizm, henüz zihin tarafından bilinmeyen bir olanağın ortaya çıkmasıdır. Alışılmış bir düşünce tarzının tam tersi olan bu olanağı zihnin tekrar ortaya koyamaması için bir neden göremiyorum.

– *Bilinmeyen, gençlerin ulaşabileceği bir yerde mi?*

– Evet, bilinmeyeni keşfetme fırsatları var ama şimdilerde böyle bir şey gerçekleşmiyor.

– *Pop art akımındakiler sizin eserlerinizde ne bulduklarını iddia ettiler?*

– Belki de benim işlerimin sanatsal üretimler olmadığını anladılar ve bu niteliğe, yaklaşımımın şiirsel yanına hayran kaldılar. Bana göre bir yanlışa kapılarak şiiri mevcut dünyada gözler önüne sermek gerektiği sonucuna vardılar. İşte onların hatası burada yatıyor. Onlar günümüz dünyasını ifade etmek istiyorlar; şimdi burada geçici bir durum, bir moda söz konusu, oysa şiir geçici olanla ilgilenmez. Şiir, kalıcılığıyla gerçekliğin verdiği duygudur.

KAYNAKÇA:

Marcel Fryns, "Pop art et poésie avec René Magritte", *Beaux-Arts*, Brüksel, no. 1114, 20 Ocak 1966, s. 6.

192

(JACQUES GOOSSENS Söyleşisi)

– Siz Fantômas mısınız?

– Bu çok hoş bir soru, çünkü benim Fantômas olabileceğime inanıyor gibisiniz. Ben Fantômas'yı düşünüyorsam, bir bakıma Fantômas olduğumu söyleyebilirim ama iki şekilde başka biri olabilirsiniz; mesela, kendinizin Fantômas olduğuna bir deli gibi gerçekten inanırsınız; ya da benim inandığım gibi, bir şair Fantômas'yı düşündüğünü ve bu düşüncenin uydurma değil de gerçek olduğunu söyleyebilir. O hâlde sorunuza nasıl cevap vereceğim? Fantômas olmadığımı biliyorum ama aklım Fantômas'yı düşündüğünde, Fantômas'dır.

– Fantômas'yı seviyordunuz; ayrıca bilindik bir Amerikan dedektif, Nick Carter'ı da seviyorsunuz sanırım?

– Ah evet, Nick Carter ve Nat Pinkerton, elbette.

– Onlar eserlerinizi etkilediler mi?

– Sanmıyorum, çünkü... bu kitaplardaki gizem, anahtarı olan bir gizem, nihayetinde, bir çözümü olabilecek bir gizem. Şimdi, benim eserlerimdeyse bilinmeyen bir gizem söz konusudur.

– Sizi ressamların değil de edebi şahsiyetlerin etkilemiş olması ilginç.

– Eh, edebiyatın etkisi var mı bilmiyorum. Yazılan sözü beni duygulandırıyorsa sevebilirim; ayrıca resmedilmiş bazı imgeleri de seviyorum, müziği de seviyorum, birçok şeyi seviyorum ama onları etki olarak telakki etmiyorum... en azından doğrudan etkide bulunmuyorlar.

– Aileniz akademiye kayıt olmanızı canıgönülden mi kabul etti?

– Evet, muhalefet yoktu.

– Öğretim iyi miydi?

– Evet, çok ciddi bir eğitimdi, önce hususen çizim yapmayı öğretiyorlardı. Sonra, bu derslerle birlikte [Georges] Eekhoud tarafından verilen edebiyat dersleri ve ardından anatomi, perspektif üzerine dersler... bir ressamın bilmesi gereken her şeyden biraz öğretiyorlardı.

[...]

Eh evet, itiraf etmeliyim ki orduya katılmak pek de bana göre değildi; yine de üstlerimi memnun etmek için bir ressam olarak yeteneklerimi elimden geldiğince kullandım, bu da beni birçok görev ve talimden kurtardı.

– O dönemde üstlerinizden birinin portresini yapmıştınız sanırım?

– Evet öyle... aslında bir komutanın veya yüzbaşının portresiydi... Pek hatırlamıyorum şimdi.

– Sanırım bir gün Pierre Bourgeois, üzerinizde büyük bir etki bırakacak bazı Fütürist eserleri size göstermiş?

– Evet, gerçekten de, akademiden ayrıldıktan sonra Pierre Bourgeois ile tanıştım ve bana bazı resimler gösterdi, hiç tanımadığım Fütürist ressamların reprodüksiyonlarını, onlar beni çok etkiledi.

– Bir gün Marcel Lecomte size de Chirico'nun resimlerinden birini göstermiş.

– Ah evet, bu karşılaşma aslında Fütüristlerle karşılaşmamdan daha önemliydi, çünkü Fütüristler yeni bir resim üslubu üzerinde çalışıyorlardı, oysa de Chirico bir resim üslubuyla değil, neyin resmedilmesi gerektiğiyle ilgileniyordu, ki bu oldukça farklı bir şey... *Âşk Şarkısı* sahiden çok güzel bir tablo.

– O zamanlar de Chirico'dan ilham aldınız, bir karara varıp yeni bir yola girdiniz, öyle mi?

– Evet, olağanüstü bir karşılaşmaydı.

– Ve o noktada var gücünüzle resim yapmaya başladığınızı tahmin ediyorum?

– Şey, resim yaptım evet ama de Chirico –daha doğrusu Kirico– gibi resim yapamazdım, resmini yapabileceğim bir şey aramaya koyuldum, de Chirico gibi ama de Chirico'nun resmettiği şeyi resmedemezdim... Evet, [Le Centaure'da] ilk sergimi açtım; bu sergi resimlerimde değerli olduğunu düşündüğüm şeyi gerçekten temsil ediyordu... Evet, [*Kayıp Jokey* resmi] dört başı mamur ilk resmimdi, onunla tabiri caizse yolumu bulduğumu hissediyordum.

– Kayıp Jokey bir çeşit manifesto mu?

– Hayır, bir manifesto değil; bir dışa vurum, benim için çok değerli olan bir dışa vurum.

– Size şunu sormak istiyorum, sevgili Magritte, o sırada asıl meseleniz neydi? Aklıma İmgelerin İhaneti tablosu geliyor. Sahi derdiniz neydi?

– *İmgelerin İhaneti*, bir pipoyu gösteren bir resmin ismidir ve piponun altında şu yazar: "Bu bir pipo değildir." Bu resimde çelişkili bir şey görmüyorum çünkü piponun resmi piponun kendisi değildir, arada bir fark var.

– *Bunun bariz olanı ifade ettiğini söyleyemez miyiz?*

– Eh, bir piponun resminin piponun kendisi olmadığı gün gibi açıktır. Belki basit görünüyor ama yine de apaçık olanı düşünmeyen insanları şoka uğratıyor.

Evet, bunda [*Rüyaların Yorumu* resminde] nesnelerin resimlerine genellikle verilen adlardan başka adlar verdim; bu bana etkili bir deney gibi geliyor. Doğrusunu isterseniz, eğer bir resimde ayakkabıyı göstereceksem, o ayakkabıyı ayakkabı diye adlandırırsam, o zaman pek de ilginç bir şey yapmış olmam.

– *Halkın tepkisi ne oldu?*

– Şey, her zamanki gibi, halkın tepkileri alaycılık, yanlış anlama ya da öfkeydi...

– *İnsanlar açıklanamayan şeyleri sevmiyor mu?*

– Hayır, insanlar alışkanlıklarını seviyor ve belki de haklılar, bilmiyorum... Doğrusu o andan itibaren *Kayıp Jokey*, benim takdire şayan bulduğum ilk resmim oldu.

– *Onu halkın beğenilerine karşı bir itiraz olarak gördüğünüz için mi?*

– Evet, bu arada resmimin halkı basbayağı kışkırttığını unutmayın lütfen, ancak niyetim kışkırtıcı olmak değildi... Evet, Le Centaure'da mecburen bir satış oldu ve satılan tablolar arasında Mesens'in satın aldığı tablolarımın sayısı çok azdır.

– *Şu epey şaşırtıcı grup olan Gizem Topluluğu neyin nesidir?*

– Sadece birkaç arkadaş... Mesens, Paul Nougé, Lecomte, Souris, Scutenaire vardı grupta ve hepimiz aynı kafadaydık. Toplumluluğumuzla ilgili olarak, biraz ketum görünmüş olabiliriz; siz bize gizemin dostları diyebilirsiniz.

– *Düşman karşısında birbirinize arka çıkıyordunuz...*

– Birbirimize arka çıkmak değil de birbirimizi anlıyorduk. Birbirimizi anladık ve hepimiz hâlâ bilinmeyen ne söyleyebileceğimizin peşindeydik.

– *Paris'teki Sürrealistlerle iyi anlaştınız mı? Onlarla ilişkileriniz nasıldı?*

– Açıkçası çok iyi anlaştık, çünkü aynı şeyleri dert ediniyorduk. Ancak onlar sayılarının çokluğu sayesinde, bizim yaptığımızdan başka etkinlikler de yapabiliyorlardı; onların Sürrealizm fikrini yerleştirmek için başvurdukları başka yolları da vardı.

– *Fikirleriniz benzer miydi?*

– Genel anlamda, evet.

– *Karakterler farklıydı muhtemelen.*

– Yalnızca, onlar sırf provokasyon olsun diye provokasyon yapmaktan epey zevk alıyorlardı. İşte bu noktada aramızda bir fark vardı.

...Öf! "Tema" kelimesinden hoşlanmıyorum.

– *O hâlde hangi kelimeyi kullanılmalıyız?*

– Hımm, figürler, onlar figürlerdir.

– *Sık sık aynı figürlere rastlıyoruz.*

– Evet.

– *Perdeleri ele alalım, örneğin.*

– Evet, perdeler ya da örneğin...

– *Perdelerin arkasında ne var, neden onları tekrar tekrar görüyoruz?*

– Ee, çünkü onlar var. Ben sadece gerçekten var olan şeyleri gösterebilirim.

– *Evet ama diğer şeyler de aynı ölçüde var ve onlara aynı sıklıkta geri dönmüyorsunuz.*

– Herkesinki gibi benim repertuarım da oldukça sınırlı. Tek bildiğim, tek görebildiğim perdeler, ağaçlar, gökyüzü...

– *Zilleriniz, şu meşhur zilleriniz nereden geliyor?*

– Şey, bu ziller, hani şu atların boynuna takılan türden ziller.

– *Bu da mı bir çocukluk anısı?*

– Öyle değil, hayır, sanmıyorum; ne de perdeler öyle; bunlar sadece dünyada gördüğüm ve bir araya getirdiğim şeyler, böylece elde ettiğim imge sıradanlıktan kurtulup olabildiğince ilginçleşiyor.

– *Gökyüzü de sizin için çok önemli –gökyüzü, bulutlar...*

– Ya evet, her zaman gökyüzünü görüyoruz. Gökyüzünü görmeden yaşamayı hayal edemezsiniz; yahut belki de hayal edebilirsiniz, en iyisi bunu düşünmemek.

– *Peki ya kayalar?*

– Evet, taş da bir varlık, benim için önemli bir varlık. Belki...

– *Özel bir önemi mi var?*

– Belki de taş düşünmezken, bir mobilya parçası ya da bir ev gibi şeylerin insan eliyle yapılmaları nedeniyle biraz olsun düşündüklerini söylediğim için.

– *Bu sizi rahatsız ediyor mu?*

– Çok da rahatsız etmiyor, sadece bu düşüncelerden hoşlanmıyorum [kayıtta boşluk var].

– *Peki ya çubuklara ne diyorsunuz?*

– Şey, onları masaların altında görüyoruz, bilirsiniz işte, resimlerimde görünen ve masa ayağı olarak rol oynamayan, tornayla işlenmiş masa ayakları.

– *Ama ne olursa olsun yapıtlarınızda insan var.*

– Eh, doğal olarak.

– *Erkekler, kadınlar, ama şaşırtıcı olan, onları nadiren birlikte görmemiz; daha ziyade, neredeyse her zaman yalnızlar. İnsan resimlerinizde çoğu zaman yalnız.*

– Evet, ama bunun, ovada tek başına bir ağacı göstermemden daha fazla manevi bir anlam taşıdığını düşünmüyorum; resme bir yalnızlık duygusu vermem gerektiğini düşünmüyorum, çünkü bu bir yalnızlık meselesi olsaydı, aktarılması pek ilginç olmazdı.

– *Kendinizi şahsen yalnız hissetmiyor musunuz?*

– Özellikle değil, çünkü etrafım o kadar çok şeyle çevrili ki kendimi yalnız bulamıyorum.

– *René Magritte, sizce Sürrealizm bir estetik mi?*

– Ah, hayır! Ayrıca Sürrealistler kendilerinin bu şekilde anlaşılmalarına karşı çıkarlar. Sürrealizm ne bir edebiyat ekolü ne de bir sanat ekolü. Sürrealistler, aklın ne söyleyebildiğini ve henüz bilinmeyeni göstermek için edebi ve sanatsal araçları kullanırlar.

– *Sürrealizm politik bir duruş sergiler mi?*

– Burjuva düşüncesi ile Sürrealist düşünce arasındaki fark göz önüne alındığında, Sürrealist düşünce zorunlu olarak özgürlük fikrinden yanadır ve siyasette özgürlüğü temsil eden şey kaçınılmaz olarak soldadır.

– *1945'te Komünist Parti'ye bu yüzden mi katıldınız?*

– 1945'te Komünist Parti'ye katıldım ve partiyle temas kurduktan sonra, insanlara sanatın Komünistlerin anladığı gibi olamayacağını, yani bir propaganda sanatı olmadığını gösterebileceğime inandım, ancak başarısız oldum, tıpkı Fransa'daki Sürrealistlerin de başarısız olması gibi.

– *Bir hayal kırıklığı mıydı?*

– Tabiri caizse evet, ama büyük bir hayal kırıklığı değildi, çünkü işler böyle yürüyor.

– *Eserlerinizde metafizik nasıl bir rol oynuyor?*

– Ah... metafizik... Metafizik ile ne demek istiyorsunuz?

– *Şey, yeniden başlayalım: Bir tür keder mi var?*

– Evet, aynı zamanda neşe de olabilen bir keder, illa keder olması gerekmiyor, bu...

– *Zamanın geçmesi sizi üzüyor mu?*

– Hayır, hiç üzmüyor, hiç mi hiç üzülmüyorum; ben dünyanın bir gizem olduğunu ve gizem hakkında hiçbir şey söylenemeyeceğini, bu nedenle de keder ya da umut için bir zemin olamayacağını düşünüyorum.

– *Magritte esasında bir gizem değil mi?*

– Evet! Hepimiz birer gizemiz, kendisi de bir gizem olan dünyanın birer parçasıyız.

– *Şu halde, Patrick Waldberg'in kitabında söylediği gibi, sizinle beraber eserleriniz kilidi olmayan bir anahtara benziyor gibi.*

– Evet, anahtarsız bir kilit... veya kilitsiz bir anahtar.

– *Le Centaure Galerisinde, Mesens'in resimlerinizi elli franga aldığını sanıyorum.*

– Evet.

– *Resimleriniz bugün ne kadar para getiriyor?*

– Bilmiyorum, görünüşe bakılırsa çok değerliler... Açıkçası bazı tablolar bir milyona satılıyor.

– *Bundan memnun musunuz?*

– Hayır, bununla hiç ilgilenmiyorum.

KAYNAKÇA:

Bu söyleşi, Patrick Waldberg'in *René Magritte* adlı kitabının yayımlanması vesilesiyle 28 Ocak 1966'da Belçika televizyonunda yayınlandı.

193

(MAX-POL FOUCHET Söyleşisi)

– *Sanırım sanatınızın önemli yaklaşımlarından biri de banal olanı, bildik olanı alışılmadık bir hâle getirmek?*

– Evet, sanırım şiirin tanıdık bir duygusu var, kolaylık olsun diye ben bunu turist duygusu diye adlandıracağım. Bu turist duygusu şiiri çok uzaklarda aramaya gider. Bu duygu bulduğu şiiri zaten daha önceden tanıyor, biliyordur. Burada çok yabancı şeyler tarafından verili olan tanıdık bir şiir söz konusudur. Oysa tanıdık olan, alışılmış olmayan bir şiiri, bilinmez bir şiiri keşfetmenin bir vesilesidir.

Arka plandaki ses: *La Traversée difficile* [Zor Geçit] bu tablonun adı. Elbette görünürdekileri aşmak. Saydamlığı aşabilme kabiliyetine sahip bir göz vasıtasıyla. Magritte'in eseri harika bir tiyatrodur.

– *Bunun, insanların görmeye alıştıkları nesneleri belirli bir hâlde, belirli bir konumda görme arzusu olduğunu düşünür müsünüz? Alıştıkları yerden başka yerde görme arzusu.*

– İnsanların bu arzuya sahip olduğuna derinden inanıyorum. Hayatı düşünmek için, insanı uzun zamandır havada görmek istedim. Alışılmadık bir şekilde insanı görmek istedim.

– *Magritte'in resmi dünyada yerleşmiş gizli bir hayatı açığa çıkarmak gibi görünmüyor mu?*

– Patrick Waldberg: Evet, kesinlikle. Magritte bize şeylerin bu öteki tarafını gösteriyor. Somut imgenin devamını en soyut yönleriyle gösteriyor bize. Ama düşüncenin bakış açısından. Bu nedenle Magritte söz konusu olduğunda asla resimden bahsetmem, düşünce-imgelerden bahsederim. Bunlar düşünce-imgelerdir ve bu ısrar ettiğim terimi onun da onaylayacağını zannediyorum.

– Bana gelince, şiirdeki iki uzak imgenin birbiriyle karşılaşması gerekir düşüncesinin tersini betimleyen imgeler tasarladım. İçinde bir açıklığın olduğu bir kapı ki

içinden geçilebilir. Bu açıklık aracılığıyla gökyüzü veya gece görülebilir. Görünen her şey başka görünen bir şeyi saklar ardında, bu durumda gökyüzü ve geceyi.

– Resimlerinize verdiğiniz isimlerin kendileri şiir ve tablonuza bakan kişiyi şaşırtıyor. Mesela her ikisi de maskeli iki elma gösteriyorsunuz ve buna "evli rahipler" adını veriyorsunuz. Bu ismin kendisi bile şaşırtır izleyeni.

– Evet.

– Neden bu türden isimler veriyorsunuz?

– İsmin imgenin yüksekliğine erişebilmesi için izleyeni şaşırtması gerekir.

– Ve kendini bir şekilde açığa çıkarması gerekir.

– Ve tabloya da uyması gerekir. Akılcı bir şekilde değil, mantıksal bir şekilde değil ama şiirsel bir şekilde.

– Resimlerinizde bazen onlardan ayrılan bir duygu var. Havada asılı duran bir taş görüyorum ve o ânda bir kaygı duygusu hissediyorum. Ama sanırım başka bir şey de bulunabilir bunda.

– Evet, bu kaygı duygusunu hissediyorsunuz, çünkü bu imgeye duyarlısınız. Eğer duyarlı olunursa baş dönmesi veya kaygı hissedilmek zorunda. Öte yandan gizemin bilinebilir bir şey olacağını sanmıyorum, bu bilinemez. Bu bilinemez de aynı ânda neşeye neden olabilir bizde. Ve bilinmeyen bir imgeyle karşılaştığımızda kafamızın karıştığını zannedebiliriz. Ama aslında zaten oradayızdır. Kendimizi bulmak istediğimiz yerdeyiz.

KAYNAKÇA:

Terre des Artes galerisi, 05.06.1967 tarihli video kaydı.

194

(GUY MERTENS Söyleşisi)

– Neden İsrail'e gittiniz?

– Davet edildiğim için; bir kongrede resimle ilgili bir sürü tumturaklı ve sıkıcı ahkâm kesmeye gitmedim. Bir keyif gezisiydi; oldukça çekici ve eğlenceli.

– Bazen tatile gider misiniz?

– Boş zaman bulduğumuzda hep tatile gideriz. Tiberias Gölünde Lyonlu bir adam tarafından servis edilen St. Peter adında bir balık yedim ve Nasıra yakınlarında topçu ateşi altında kaldım. Nasıra denen küçük bir yerde bunun olacağını hiç beklemezsiniz.

– Tiberias Gölü nasıl bir yer?

– Mavi. Kudüs Müzesi çok ilginç. Ünlü Ölü Deniz Parşömenlerini gördüm.

– Bu "paha biçilmez" belgeler sizi etkiledi mi?

– Muhakeme sayesinde, evet. Dolaylı olarak onların benim gözümdeki anlamı hükmünü yitirmiş kanun olmalarıdır. Pek çok şeyin ilginç olduğunu cidden kabul edebilirim, örneğin X ışınları. Demek istediğim, beni ilgilendirmeyen şeyi küçümsemem. Beni en çok etkileyen şey, bu hazinenin bir savaş çıkması halinde yerin altında büsbütün kaybolabilecek bir yerde sergileniyor olması. Bu çok güzel. Herkesin "başka bir yerden" geldiği, savaşın gizli gizli cereyan ettiği İsrail, normal bir ülkenin hayatını yaşıyor ve ihtiyacı olan her şeye sahip. Picasso'nun resimlerinin yer aldığı büyük bir modern resim sergisi düzenleniyor [Mart-Mayıs 1966], büyük bir modern resim sergisi var. Amerikalılar ve Fransızlar "ne olacağını asla bilemeyeceğiniz için tehlikeli" diyerek yapıtları ödünç vermeyi reddetmedi. Ayrıca onlar savaş yokmuş gibi davranmıyorlar.

– Kudüs'te hiç Magritte resmi var mı?

– İki tane var: *Güzel Kuluçka Makinesi* ve... hatırladığım kadarıyla, 1927 yılına ait bir resim [*Resmin Tereddüdü*]. Sürrealizm hakkında her şeyi biliyorlar ve bir tür

kozmopolit vatanseverlik içinde hummalı bir hayat yaşıyorlar. Orada geçmiş de şimdi de harika: Kutsal Yazıtlar, Kibbutz, araziler ve sulama. Orada bir müzeye, bir konsere, bir konferansa gidiyorsunuz ve bir yanardağın kenarında duruyorsunuz.

– İsrail'in ressamlara sahip olma gibi bir lüksü var mı?

– Evet, onlar benden başka pek çok şeyi düşünüyorlar ama yaşayan bir ressam olarak bana da önem veriyorlar. Neden peki? Zamanımın insanı değilim, Lessines veya başka bir yerden de gelmiyorum. Yaşadığım zamanın gelip geçici tarihinden ve coğrafyasından değil de varoluş gerçeğinden etkileniyorum. İşte alışmakta zorlandığım şey bu.

– Sizin nazarınızda varoluş ve dünyanın var olması nasıl bir şey?

– Bu beni şaşırtıyor.

– Ressam Magritte zamanın akışına olduğu kadar geçmişe ve geleceğe de kayıtsız mı?

– Benim gözümde gelecek, dünyanın sonudur. Yüz yıl sonra resmime değer verilip verilmeyeceği, umurumda değil. Belki sadece tarihi bir değeri olacak. Önemli olan, bu yüz yıllık zaman zarfında birinin benim bulduğum şeyi bulması, ama farklı bir yolla.

– Valéry de şöyle söylüyor: "Önemli şeylerdeki hakiki gelenek, başkalarının yaptıklarını yeniden yaratmak değil, bu şeyleri yaratan ve başka bir zamanda bambaşka şeyler yaratabilecek ruhu yeniden keşfetmektir." Şimdi, siz bir iç manzarasınız, İsrail kırsalını hiç seyreylediniz mi?

– Elbette, hem de her gün. Dikkatli ve kibar davranmalısınız, ki bu kendiliğinden olur. Manzara çok güzel, ama ben bir egzotiklik duygusuna kapılmadan ve yönümü şaşırmadan keyif aldım manzaradan. Küçük bir bulut, bir günbatımı, bir yıldız, orada buradaki renk tonları aynı. Kilometrelerce yolculuk yapmıyorum. Ben gezgin bir yolcu değilim. Gittiğim her yerde benim için kendime şunu söylemek kolay: "İşte ben tam da bunu düşünmüştüm. Ben de böyle düşünmüştüm."

– Ayda bile mi?

– Ben zaten oradayım. Kendi varlığımıza sahibiz, gökyüzünde seyahat ediyoruz. Galileo'nun zamanında Kilise, dünyanın artık evrenin merkezi olmadığı düşüncesinden korkmuştu. Ancak keşiş [Giordano] Bruno şöyle düşündü: "Aksine, dünyanın uzayda hareket etmesi, insanın evrendeki konumunu genişletir." Öte yandan karım, İsrail manzarası karşısında büyülendi, her zamanki "turistik" nedenlerle değil tabii. Gobi Çölünde dikkate değer bulduğum bir şey söyledi. Genelde pek de rahatlatıcı bir vakit olmayan akşamın karanlığı çökmüştü. Şöyle dedi: "Burada ölüm düşüncesi beni korkutmuyor."

– Amerikalılar resminiz için deli oluyorlar. Neden acaba?

– Belki de bilinçsiz nedenlerle. "Gerçek" olanın, materyalin karşısında eziliyorlar. Belki de bu bir nevi telafidir.

– Bitkinlikten öldükleri için mi?

– Olabilir, evet. İlaç alan adam ilacın nasıl işlediğini bilmeden kendini daha iyi hissedebilir.

– İsrail'de şahit olduğunuz en tuhaf şey neydi?

– Yeni evlenmiş yüz yaşındaki bir hahamla yemek yemek. Eşim yanına oturdu. Onu "kirli" komşusu kirletmesin diye mecburen araya bir adam oturttular. Gerçek hayatın içinde müzelik bir eser. Bu ülke ultra modern; en gelişmiş tekniklerle, ekiplerle, makinelerle hayatta kalmayı umuyorlar ama restoranlarda etin yanında tereyağı alamıyorsunuz, sadece balıkla falan alabiliyorsunuz.

– Siz ressam denen kişi misiniz?

– Tablolarım resme benziyor. Benim resmim, gördüğünü isimlendirmeden gören bir zihindir. Bir nesnede gördüğü şey, başka bir gizli nesnedir.

– İnsanlar sizin hakkınızda hep şunu söylüyorlar: bir gizem ustası.

– İnsanlar her şeyi söyler. İnsanların kelimelerle oynadığı gibi ben de nesnelerle oynamıyorum. Burada bize tanıdık gelen bir gizem söz konusu; açık sırlar. Şey, ben "gayet doğal" sayılan her şeyin karşısında bilinmedik bir gizemin varlığını seziyorum. Sürpriz olan bu. Ben her zaman şaşırıyorum. Bakın, insanlar "Görünmez olan gizlidir" demeye meyillidir. Bu yanlış: gizli değil, meçhul demek lazım. Ressam onu ne gösterir ne açıklar; onu çağrıştırır. Benim açıklamalara ihtiyacım yok.

– Ayakta duran tabutlar, alçılı kadınlar, ağaç dolaplar, siyah melon şapkalı adam, hayali kapı ve pencereler, bütün bunlar birer sembol değil mi? Tuvaldeki bir delikten görülen dünya [Doğru Yol resmi].

– Kesinlikle hayır; herhangi bir sembolizmden veya "duygudan" arındırılmış figürlerdir onlar.

– Resminiz metafizik değil mi?

– Tanrı kelimesinin benim için bir anlamı yok, ama onu boşluğa değil, gizeme havale ediyorum.

– "Edebi" havalarıyla resimlerinizin isimlerine gelirsek?

– Onlar mümkün mertebe resimlere eşlik ediyorlar. Birer anahtar değiller, maymuncuklar sadece.

– Şimdilerde yok olma yolundaki eski "burjuva" Picasso'dan nefret ettiğinden bile daha fazla nefret etmiyor mu sizden?

– Hayır, sahiden öyle mi?

– Evet, çünkü en azından "Picasso'nun resim bile yapamadığını" iddia edebileceğine inanıyordu. Bu itham şuna dönüştü: "Magritte bizi aptal yerine koyuyor ama kesinlikle resim yapabiliyor."

– Özne ile fiilin uyuşmasını sağlayan yazardan daha sıra dışı bir şey değil bu!

– *İsrail'e gelirsek...*

– Bütün bunları İsrail'de anlattım! Benimle hemfikirler!

KAYNAKÇA:

Guy Mertens, "René Magritte, peintre de l'invisible, retour d'Israël", *Pourquoi pas?*, Brüksel, 26 Mayıs 1966, s. 91-94.

195

(Michel Foucault'ya Mektup)

23 Mayıs 1966

Kıymetli Beyefendi,

Kitabınız "Kelimeler ve Şeyler" okumalarıma ilişkin şu birkaç düşüncemi değerlendirmek, dilerim hoşunuza gider...

Andırma ve Benzerlik sözcükleri, dünyanın ve bizatihi kendimizin bulunuşlarını -ki kesinlikle tuhaf- şiddetli bir şekilde telkin etme olanağı tanıyor. Beri yandan, bu iki sözcüğün zerrece ayrışmadıkları kanısındayım, iş bunları ayıranın ne olduğuna geldiğinde sözlükler hiç eğitici değil.

Mesela iki küçük bezelye tanesi arasında hem görünür (renkleri, biçimleri, boyutları) hem görünmez (doğaları, tatları, ağırlıkları) benzerlik bağıntıları bulunur. Bir şeyin sahtesi ile sahicisi arasındaki durum vb. de bunun aynısıdır. Şeyler arasında andırma bulunmaz, şeylerin arasında bulunan ya da bulunmayan benzerliktir.

Andırmak, düşünmeye mahsustur. Düşünme gördüğü, duyduğu ya da bildiği dünya ona ne sunuyorsa ona dönüşerek andırır.

Düşünme, acı ya da haz kadar görünmezdir. Kaldı ki resim sanatı araya bir zorluk karıştırır: Gören ve görünür biçimde tasvir edilebilen düşünme vardır. "Nedimeler" Velázquez'deki görünmez düşünmenin görünür resmidir. Şu hâlde görünmez olan, düşünmenin sırf görünür figürlerden oluşması şartıyla bazen görünür mü olur?

Bu hususta, resmedilmiş bir görüntünün -doğası gereği dokunulur olmayan- gizlediği hiçbir şeyin olmadığı kesin, buna karşın dokunulabilen görünür, bir başka görünür olanı kaçınılmaz olarak -tecrübemize inanacak olursak- gizler.

Kafası karışık bir külliyat yüzünden "görünmez" olana bir süredir acayip bir üstünlük atfedilmektedir. Görünür olan gizli olabilse de görünmez olanın hiçbir

gizlediği yoktur. Bu akılda tutulsa, mevzubahis külliyatın uyandırdığı ilgi kayboluverir: Görünmez olan ya bilinirdir ya bilinmezdir, bundan fazlası olmaz. Ne görünmeze görünürden ne de berikine öbüründen fazla önem atfetmenin bir manası olur.

Önemi "eksilmeyen", esasında hem görünür hem görünmez tarafından anımsatılan ve "şeyleri", gizemi anımsatan bir düzende birleştiren düşünme tarafından, *meşru* şekilde anımsatılabilecek gizemdir.

Yaratıcı resim yapma kaygısı gütmeden yaptığım şu tabloların kopyalarını[1*] dikkatinize sunarım.

Arz ederim.
René Magritte

*

4 Haziran 1966

Kıymetli Beyefendi,

... Sorunuz ("Perspektif" tablom hakkında. Manet'nin Balkonu) yanıtı kendi içinde olan bir soru: Manet'nin beyaz figürler gördüğü yerde bana tabutlar olduğunu gösteren, tablom aracılığıyla görünen görüntüdür. Tablomdaki görüntüde "Balkon" dekoru, tabut koymaya uygun bir yer olmuştur.

Burada işlemiş "mekanizma" benim muktedir olmadığım bilgece bir açıklamaya konu olabilir. Bu açıklama geçerli hatta kesin olacaktır ama en ufak bir gizem barındırmayacaktır.

"Perspektif" diye adlandırılan ilk tablo, bir manzarada görünen taşın üstüne oturtulmuş bir tabuttu.

"Balkon" bunun bir türevi, "Perspektif"in başka başka önceki türevleri de var: "Perspektif. Madame Récamier, David'e ait" ve "Perspektif. Madame Récamier, Gerard'a ait." "Ornas'ta Cenaze"nin dekoru ve kişileri eşliğindeki bir türev de mesela, parodi türü bir şey olurdu.

Öyle sanıyorum ki "Perspektif" adındaki bu tablolar, Perspektif sözcüğünün her iki anlamınca da içerilmeyen bir anlamı göstermekteler.[1] Bu ve diğer sözcüklerin, bir bağlamda, belli anlamları var ama bu bağlam –ki siz bunu "Kelimeler ve Şeyler"de herkesten iyi ispatlıyorsunuz– hayali bir dünya hayal eden zihin hariç, karışık hiçbir şeyin olmadığını dile getirebilir.

---

* "Ceci n'est pas une pipe" bu kopyalar arasında yer alır: Arkasına Magritte şöyle yazmıştı: "Başlık çizimle çelişmez; başlık çizimi başka bir deyişle doğrular."

Roussel ile benim düşünülmeye layık gördüğüm şey[2] arasında bir andırma görmenizden hoşlandım. Hayal eden, hayali hiçbir şey anımsatmaz, o, tecrübe ile aklın karmaşık bir şekilde ele aldıkları dünyanın gerçekliğini anımsatmaktadır.

Yıl sonuna doğru Paris'te, Iolas'ta düzenlenecek sergim vesilesiyle sizinle buluşmayı dilerim.

En içten dileklerimle.
René Magritte

Michel Foucault: *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier, Fata Morgana, *Scholies* koleksiyonu, 1973, s. 83-85, not, s. 91. (*Les Cahiers du chemin*'de aynı adla yayımlanmış denemenin genişletilmiş yeniden basımı, Paris, S. 2, Ocak 1968, s. 79-105; karş. A. Blavier: *Ceci n'est pas une pipe*, Verviers, Temps mêlés, 1973.[3])

Magritte 1966'nın sonunda Lecomte'a şöyle yazar: *Çok ilginç bir kitap okuyorum Foucault'dan (Gallimard) "Kelimeler ve Şeyler".*

KAYNAKÇA:

Foucault'nun kitabının özellikle Almanca tercümesi: Münih, W. Seiffler, 1974; İspanyolca: Barselona, Anagrama, vb.

NOTLAR:

1. *D'après* Sergisi Kataloğu, Lugano, 1971, s. 59: "... nesne [tabut], tabloda yeniden işlenmezden evvel, ilkin Nougé'nin 'Perspektif' (geometrik uzayda *perspektif*, zamanda *perspektif*) adını takmış olması muhtemel bir guaj çalışmasında müstakilen belirmiştir."
2. Çok önceleri Eluard ilintiyi kurmuştu, karş. Scutenaire: *Magritte*, 1957, s. 19.
3. Karş. Marcel Mariën: *F. A, Chronique de la pénurie*, S. 134 (*Lèvres nues*, yeni dizi, S. 12) Şubat 1975: "'Bu bir pipo değildir'i anlamaya yakın olmadığımızdan (başlık M. Foucault) ..."

196

(CLAUDE VIAL Söyleşisi)

...– Otuz küsur yıldır sanırım binden fazla tablo yaptım. Nerede bunlar? Bir ressam bilir mi nerede olduklarını? ... Bazısı müzelerde, bazısı özel koleksiyonlara dağılmış, bazısı da burada...

– Nasıl mı sürrealist oldum? Akademiden sonra kendi yolumu aradım, kübizmi bile denedim. Chirico esin kaynağımdı, ki onu hiç yakinen tanımadım ama kendisine büyük bir saygı duyarım. Sene 1926 idi. Yapılması gereken resmi nihayet bulduğumu anladım ve dört elle sarıldım. Resmim daha yön değiştirmedi...

– Ah, bu bir şans meselesi! Çok şanslıyım. Yetenekli olmalarına karşın ömürleri boyu hiç tanınmamış ressamlar olur. Niçin? Siz söyleyin!...

– [Amerika'ya dair] İzlenimlerim şahane: Muazzam bir kalabalık vardı ve sergilediklerime çok ilgi gösterdiler. Modern Sanatlar Müzesine gelirsek, gelecek asırlar için inşa edilmiş devasa bir bina. Avrupa'da benzeri bir binamız yok. Hem şimdiden ne zenginlikler barındırıyor içinde!

–... Onca insan gördüm, onca insanla kucaklaştım, onca isim duydum... Her hâlükârda İngiliz dilini inceleme fırsatım oldu: "how do you do?" ve "room service" demesini –neredeyse aksansız bir şekilde– öğrendim bile... Her hâlükârda, çok istediğim en azından bir şeyi yapmaya zamanım oldu: Edgar Poe'nun New York'taki evini ziyaret ettim. Gördüğüm en etkileyici evdi bu. Giriş kapısı, içi doldurulmuş bir karganın hükümranlığı altındaki karanlık bir koridora açılıyor... Tıpkı şu meşhur şiirdeki gibi, hatırlıyor musunuz: Bir daha asla!...

– Bana sık sık kendimi büyük Belçikalı ressamların mirasçısı hissedip hissetmediğimi sorarlar. Neden Belçikalı, özellikle? Bana göre Belçika'daki resim sanatı, Sanatın genel tarihindeki diğer pek çok bölümler arasından bir bölümdür. Ve Bosch alıntılanır... Hiéronymus Bosch bir Folklor, bir düşler aleminde yaşıyordu. Ben, gerçek dünyada yaşıyorum.

...– Bana özgür sincapların olduğu söylendi [Central Park'ta]. Gidip görmeden edemedim. İki yanı ağaçlarla bezeli bir orman yolunun orta yerinde, havada asılı bir levha: üzerinde bir sincap vardı[1]...

İnanır mısınız yolda tek bir gangstere bile rastlamadım! Sahiden yazık, "Kara Dizi"ye ve polisiye filmlere bayılırım ben.

...– Onlar [pop sanatçıları] çok nazik, çok sempatikler ama... Ne yazık ki bana yeni hiçbir şey öğretmediler, hem de hiç. Herkesçe beklenen eserler vermek için gerekli akıldan mahrumlar gibi geliyor bana. Resmin dirilişi onların elinden olmayacak!

...– Evet, bana Pop Art'ın, Op Art'ın ve diğer her türlü "sanatın" babası dediklerini biliyorum[2]... Ama Pop Art, elli sene evvelki eski güzel Dadaizmin olsa olsa ikincil –sınırsızca az cüretkâr– bir türevi sayılır! Modern resim Picasso ile son bulan devrimin peşinden gitti. Yenilikler diye bunca toz kaldırarak bize sunulanlar, sadece, hâlihazırda çok seneler evvel yapılmış olanın bir türevinden ibaret. Oradan hareketle nasıl gelişecek resim? Ama... artık nasıl yapacaksa öyle yapacak!

...– Pop... iyi madem! çok da ciddi değil, hem kuşkusuz mevzubahis olan sanattan sayılmaz mı diyelim? Ya da göstermelik, reklamlardaki, son derece geçici türden bir sanat. Bunun sokakta, gençlerin kıyafetleri üzerinde küçük bir yansıması olur, hakkını veriyorum...

– Resimlerimdeki konuları hiç öngörmem. Esinlenirim: Konumu özenle "düşünürüm", akabinde onu tuvalin üzerine atarım. Bir işe koyuldum mu her şey çabucak oluverir.

...– Ne bekliyordunuz? Ressam çırağının tekinin elinden çıkma bir tahıl ambarı mı? Bir karşılığı olmayan pitoresk mi...ya da bohem mohem!... Bende olmaz öyle şeyler!

...– Çok titizim, evet. Yaşamımda da resmimde de titizim. Hem gelenekçiyim, hatta geri kafalıyım: modern mobilyalardan, makinelerden ve B'si büyük Bilimden tiksinirim.

...– Politika alanında, berikinin tersine azimli bir devrimciyim. İnsan dünyaya aittir, dünya insana değil. Egemenlik, güç, fetih anlamsız sözcüklerdir. Benim açımdan bilinçaltı lafından daha anlamlı değil bunlar...

Sık sık resmimde gizli olan ne diye sorulur! Hiçbir şey! Akıl ermez şeyleri anımsatan görünür resimler yaparım ben. Sembolist değilim... Ama elbette, resmimi yorumlayan insanlara mâni olamam. Onlar kapıdan girmek yerine duvarın üzerinden atlamayı tercih ediyorlarsa, ne yapayım istiyorsunuz?

...– Meşhur pipo[3]...O yüzden ne çok çıkıştılar bana! Ve yine de... Pipomun içini doldurabilir misiniz? Hayır, değil mi, sadece bir canlandırma o. Madem öyle tablomun altına "Bu bir pipodur" yazsam yalan olmuş olacaktı!... Bir resimde mühim olan konudur, fikirdir. Beni bir çanak meyve, sebze, ölü av hayvanı değil, müzik

ve şiir esinlendirir. Asla bir "natürmort" bir "Suzanne au bain" ya da bir "Sacre de Napoleon" çizmem. Diri, zorunlu, daima arayışta olan, daima gelişen insan düşünmesi, işte değerli olan bu. Yazar açısından dildeki kurallar neyse, ressam açısından bir tuval ve fırçaları da öyle olmalıdır: Ressamın bir şeyi anımsatmasına olanak tanıyan araçlar. Hem benim açımdan bu "bir şey" bizim için en önemli olandır sanıyorum: Dünyanın gizemi.

Claude Vial: *René Magritte, Femmes d'aujourd'hui,* Brüksel, S. 1105, 6 Temmuz 1966, s. 22-24.

NOTLAR:

1. *Le Chef d'Orchestre*, 1955.
2. Marcel Broodthaers, *D'après* Sergisi Kataloğu, Lugano, 1971, s. 33, Jean Dypréau tarafından alıntılanmıştır: "Magritte çocuklarını yiyen bir baba[dır]." Ayrıca bkz. *Stevo Söyleşişi*, Nisan 1959.
3. *La Trahison des Images.*

197

(SUZI GABLIK Söyleşisi)

Sembollerden *tiksiniyorum.* Gerçekliği canlandırmaları gerek ama doğrusu, hiçbir şeyi canlandırdıkları yok.[1] Bir kimse bir şeye onun anlamını keşfetme niyetiyle baksa, şeyin kendisini görüyor olmayı sonlandırır, baş gösteren soruyu kafaya takar. Zihin iki farklı anlam görür: 1. gözüyle gördüğü ve 2. soru (gözüyle görmediği).

Bulmaca çözer gibi[2] bir "sorunu" çözme fikri de insanın tadını kaçırır. *Sorun çözmek için düşünmek şart değildir. O zaman, sorun çözme işinin başında değilse, nerededir zihin? Bilmek mümkün olmaz, sorun tam olarak bu, *ortaya bir sorun atıldığında* zihin kendini çözüm bulma işine nasıl koşmasın. Zihin, kendi varlık gerekçelerini anlamaz ve *varlık sebebini* anlamaksızın (ya da bildiğini neden biliyor olduğunu anlamaksızın) ortaya attığı sorunların da *var olmaya bir sebepleri* olmaz.[3] Ancak biz, zihnin *varlık sebebini* anlamadığımızı bilmekteyiz. Zihin pek çok işlev yerine getirir, çok amaçlara hizmet eder ama bu bir varlık sebebi değildir. Diri düşünme, fazla şeye bağlanmaz. Sadece tek bir şey onun ilgisini sahiden üzerine çeker ve bu şey, herhangi bir *varlık sebebine* sahip olmayışıdır. Bu şey, onun gizemidir. Bu şey, en az önemsiz ve onu en alakadar eden* şeydir. Kaldı ki bu gizemin sahiden tartışmaya açılabilmesi için bunu yapabilmenin araçları bulunmalıdır. Zihnin gizemi, benim *Hoş Hakikat* resmimde tartışmaya açılır. Bu resmin herhangi bir ikna edici *varlık sebebi* yok. Nice sanatçıların çalışmaları, bunların ille de yapılmaları gerektiği –sanki bu çalışmalar yapılmış olmasa, dünya bir tür tehlikeye maruz kalacakmış ve bu yüzden dünya bu çalışmalara mecburmuş gibi– sanrısının gölgesinde tasavvur edilir. (Elbette, bunlar sırf para kazanmak üzere yapılan çalışmalardan değilse) Resimlerim yok edilse umurumda olmaz. Hayat devam ediyor. Pop sanatçıları çağdaş olmanın peşinde, coca-cola reklamlarının etkisi altındaki dönemlerinin bir parçası olmaya çok istekliler. Esinlendikleri şey ziyadesiyle içler acısı.

Kendi adıma şimdiki zamanın buram buram vasatlık ve atom bombası koktuğunu düşünüyorum ama belki de çağlar üç aşağı beş yukarı aynıydı. Kendi çağıma ya da dahası hiçbir çağa ait olmak istemiyorum.

Geçen gün biri bana yaşamımla sanatım arasındaki ilişki ne diye sordu.[4] Yaşamın beni bir şeyler yapmaya mecbur etmesi hariç ki ben de resim yapıyorum, aralarında hiçbir alaka düşünülemezdi. İnsanın hiçbir şeye –insanlığın ne geleceğine ne de şimdisine– karar verir olduğuna inanmıyorum. Şans eseri bir evren mi? Bilmem. Bilinmeyen güçler mi var? Bu konuda konuşmaktan nefret ederim, çünkü bir anlamı yok (tıpkı semboller üzerine konuşmak gibi). Evrenin bizim sorumluluğumuzda olduğunu[5] düşünürüm ama bu, biz bir şeye karar veriyoruz demek değil. Neden ve sonuç mu? Determinizm olur bu ve yine inanmayı gerektirir. Bir kimse determinist ise aynı sonucu vermeyi sürdüren bir neden olduğuna daima inanmak zorundadır. Ben determinist değilim ama şansa da inanmam. Şans, dünyanın başka bir "açıklaması" olma hizmetini sürdürüyor. Sorun tam olarak ne şans ne de determinizm yordamıyla herhangi bir dünya açıklaması kabul etmemeye dayanıyor. İnancımdan sorumlu değilim. "Sorumlu değilim"e karar veren benim kendim bile değil –ve böyle sınırsızca sürüp gider– inanmamaya mecburum. Yola çıkış noktası bulunmuyor.

Açıkçası, bizler acınası müzayede mallarıyız. "İlgi çekici olmak şart." Şu ilgi çekici olma düşüncesi ilgi çekici değil, çünkü soyut. Bir resim bunların tümünü esinlenme marifetiyle anımsatıverir. Bir kimse gizem hakkında konuşamaz, gizemin onu yakalamış olması gerekir. Aksi takdirde kişi bir tecrübeyi sahiden yaşamayıp hakkında yarım yamalak konuşur. *Hoş Hakikat*'i yaptığım sırada çok heyecanlıydım. Şimdi tiksindiriyor beni: aydınlanma anı pek kısa sürer. Çalışmam üzerine yakın zamanda yazan birinin metninde iki güzel fikir bulunuyor: Biri güzelliğin şekilci kaygıların neticesi olmaması, diğeri dünyanın sonunu geleceğin getirecek olması.[6] Bu fikirler soyut değil. Bunlar, dünyanın evrimi üzerine iki saat konuşmaya yeğlenir.

Kübizm (Kübizmi bizzat icat emiş olduğundan Kübizm, Picasso'nun Kübizmidir) önemlidir, çünkü sanatta tarihin sonunu imler.[7] Picasso'ya değin resim, farklı farklı araçlar kullanan bir inşa meselesiydi. O zamandan beri süregelen ne varsa, bir biçimleriyle evvelce olanı andırır. Öbür yandan Dadaistler, yıkım işine dâhil oldular. Dadaistler sanat fikrini, sanatın önemini ortadan kaldırmak amacıyla yok etmeyi istediler. Yeni bir şeydi bu. Ama sonrasında insanlar Dadaistlerin yöntemlerini sanat yapmada kullandılar. Sanat fikrini yok etmeyi daha ileri götüremeyiz, çünkü bu fikir günümüzde yok edildi. Kimileri, çoktan yok edilmiş bir fikri yok etmeye devam ediyorlar: Adına da sanat diyorlar. İlerleme nasıl olacak? Bu hassas bir konu. Kişiyi yıkmaya ya da inşa etmeye dâhil etmeyen bir durum, hassas bir konu. İnsanlar resimlerimde sembolik anlamlar bulmaya kalktıklarında bir inşa bulurlar. İnsanlar meyledecek bir şey istiyorlar. Sembol arayışındaki –aradıklarını da bulan– insanlar hakkında beni son derece kızdıran işte bu. Rahatları kaçmasın, tutunacakları sağlam bir dal olsun, onları hiçlikten kurtarsın istiyorlar. Hiçbir sembolik anlam peşine düşmeden nesneleri kullanmaya dünden razılar ama resimlere baktıklarında, bunlara uygun bir kullanım bulamıyorlar.

Derken kendilerini bu kararsızlığın pençesinden kurtarmak için ve resimle karşı karşıyayken ne düşünmeleri gerektiğini anlamadıklarından sağda solda anlam avına çıkıyorlar. Lautremont'un resmi mesela, bir otopsi masasında bir şemsiyeye ve dikiş makinesine rastlama şansı, sembolik bir dille şöyle tasvir edilebilirdi: düzensizlik, çünkü şeyler olmaları gerektiği yerlerde değil. Ama bunun resme içkin şiiri ve gizemi yakalamayı beceremediğini de söylemek lazım. Sembolik anlamları kovalayan kimseler kuşkusuz bu gizemi hissederler ama ondan kurtulmaya uğraşırlar. Korkarlar ondan. "Bu ne anlama geliyor?" diye sordukları sırada her şeyin anlaşılır olması arzularını ifade ediyorlar. Ama bir kimse gizemi reddetmezse, bu kimsenin yanıtı epey farklı olur. Başka şeyler sorar o. Şair bir dostum mesela, *Hoş Hakikat*'i ilk görüşünde şöyle dedi: Bir an, paniğe kapıldım.[8] Andan sayılan, o panik anının herhangi bir açıklaması değil, tam da o panik anının kendisidir. *Bir panik anı tarafından yurduma geri gönderildim. Bunlar vasatlığı aşan ayrıcalıklı anlar. Ama böyle anlar için sanat şart değil, herhangi bir anda bu olabilir.*

Suzi Gablik: *Conversation with René Magritte, Studio,* Londra, Mart 1967, s. 18-131.

Makale mevcut metindeki son üç cümleyi küçük açıklama yazısı biçiminde içermektedir ve şu not eşliğinde sunulur: "Monologlar tarzındaki bu dergi, 27 Temmuz-3 Ağustos 1966 haftasında Brüksel'de ziyaret ettiğim René Magritte'le yapılan kimi sohbetlerin sentezidir. Bir büyükelçi[9], *İskender'in İşleri...* adlı bir resmini sembolik biçimde yorumlaması için Magritte'i kışkırtır. Bahis konusu beyefendi bu resimden kendince günümüz İsrail'inin siyasal ve ekonomik durumuna ilişkin olarak kurbanın celladına galip gelişi ya da hatta iyiliğin kötülük üzerindeki zaferi fikrinin resimlendiği anlamını çıkarmış. Çalışmasının üzerine sorumsuz yorumlamaların yıkılması ya da çalışmasına bir anlam aranması Magritte'i hep huysuzlandırmıştır."

KAYNAKÇA:

Suzi Gablik: *Magritte*, 1970, s. 72 ve 170.

Gudrun Harms tarafından yapılmış Almanca tercümedeki bölümler, Kestner-Gesellschaft Sergisi Kataloğu, s. 50-51.

* arasındaki bölümler Sonia Orwell ve Pamela Sylvester tarafından yapılan İngilizce tercümede yeniden basılmıştır, David Slyester: *Magritte*, 1969, s. 32 ve 124.

Eddie Wolfram: *Magritte*, New York, Ballantine, 1972.

NOTLAR:

1. Aynı dönemde Magritte Gui Rosey'ye şöyle yazar (karş. *L'Image en soi* Sergisi Kataloğu, Paris, Iolas, 10 Ocak 1967): *Bir sembol sembolize edilene özdeş değildir... bizatihi şeyler anlamlıdırlar.*
2. Magritte onları hepten küçümsemez. *Sport cerebral*'in çapraz bulmaca eki 20 Haziran 1969'daki 573. sayısındaki bulmacaları Magritte'in eserlerinin adlarına ayırır ve bu bulmacada dört eserin adı bulunur!
3. Metinde Fransızca olarak yer alır. İfade Magritte'e Bosmans tarafından telkin edilmiş olabilir, Bkz. Bosmans'ın Magritte'e 23 Ekim 1966 tarihli mektubu, *Sur la mort de Breton.*
4. Bkz. *Carl Wai Söyleşişi.*
5. Bkz. *Jan Walravens: Magritte ile Buluşma.*
6. Magritte'in bizatihi kendisi *Note pour le Ministère*'de ve *Guy Mertens Söyleşişi*'nde. Magritte masum denebilecek bir dikkat dağınıklığı mı yaşar yoksa Suzi Gablik, Brüksel'de tuttuğu notlardan faydalanırken kafası mı karışmıştır?
7. Karş. André Masson: *Ecrits*, Paris, Hermann, 1976, s. 13-23 ve özellikle s. 15.
8. Kuvvetle muhtemel Marcel Lecomte, hatta Scutenaire olması daha makul.
9. Brüksel'deki İsrail Büyükelçisi Amiel Najar. Magritte 20 Eylül 1961'de Bosmans'a şöyle yazıyor: *Yakın zamanda yaşadığım bir tecrübe, bana zihinleri ayıran uçurumu ölçtürdü; benim yaptığım bir resmin bir "açıklamasını" duydum. Mevzu "İnsan Hakları". Öyle görünüyor ki tabloda görünen ateş, Prometheus'un ateşiymiş ama savaşın da sembolüymüş! Elinde bir yaprak tutan kişi, barışı "temsil ediyormuş" –zeytin ağacının yaprağı olsa gerekmiş bu yaprak!!! Böylece bu tablo vb. Burada kesiyorum, çünkü acemilerin hayal güçleri tükenmek bilmiyor ama bu hayal gücü son derece bayağı, şu acemilerde zerre esin yok.*

198

(CHRISTIAN BUSSY Söyleşisi)

– Akademicilik olmadan geri kafalılığın olmayacağı, geri kafalılığın olmadığı andan itibaren de sürrealizmin var olmayacağı düşünülürse, bu bakımdan akademicilik zorunlu bir fenalık mı olmaktadır ve kendinize akademiciliğin önemine atıfta bulunma hakkı tanır mısınız?

– Bana göre, mesela bir yangın, içine sos konan bir çanağa karşı nasıl bir tepki değilse, aynı şekilde sürrealizm de burjuva sanatına karşı bir tepki değildir.

– "Güzellik, sadece kasılmalı olacaktır" demişti André Breton[1]: Bu ifadeye katılıyor musunuz ya da şöyle nitelemeyi mi tercih ederdiniz: Güzellik, sadece rahatsız edici olacaktır?

– Bu nitelendirmelerden birini diğerine tercih ediyor değilim. Her ikisi de güzelliğin alışılmadık birer özelliğini belirtiyorlar.

– Neden resim yapıyorsunuz René Magritte? Neden resim yapıyorsunuz?

Paul Valéry ressam olmuş olsa şöyle derdi: "Zayıf olduğumdan" resim yapıyorum. (Valéry "neden yazıyorsunuz?" sorusuna "zayıf olduğumdan" diye yanıt vermişti[2]) Sizin gerekçeniz de zayıflığınız mıdır?

– Ölmeye ve yaşamaya sebebimi nasıl göz ardı ediyorsam, resim yapmaya sahici sebebimi de öyle göz ardı ediyorum.

– 40'lardan kalma, sürrealizmi konu alan bir kitapçıkta "Tecrübe devam ediyor[3]" yazdığını görebiliyorduk. Sizin açınızdan da 1966'da hâlâ devam etmekte midir tecrübe?

– Şayet bu tecrübe ne umutla ne umutsuzca, imkansıza erişmeyi denemeye dayanıyorsa, devam ediyor.

– Sürrealist eserin bir tecrübeler dizisi olması nispetinde, sanat sözcüğünü sürrealizme eklemek mümkün müdür?

– Evet çünkü eserler sürrealist olsunlar ya da olmasınlar tamamlanabilmelerine olanak veren bir sanatı gerektirirler.

– Neden, sizce Paul Nougé "sürrealist" sözcüğünün üstünü çizmeye bir engel olmadığını açıkça görmek amacıyla Kutsal Kitap yorumcularına danıştı?[4]

– "Sürrealist" sözcüğünün yerini heyecan verici bir içerik alsın diye –başka bir deyişle– sembolize edilen sembolün yerine geçsin diye.

– Fantôme denen, güncel gazetelerimizin çizgi roman eklerinde gelişimini gördüğümüz karakter, vaktiyle Fantômas'nın size esin kaynaklığı etmesi misali[5] esin kaynaklarınızdan biri olabilir miydi?

– O çizgi romanlardaki karakteri bilmiyorum. Her hâlükârda ne ondan ne de Fantômas'dan bir esin kaynağı meydana getirmek söz konusu olmaz, çünkü esin kaynakları sadece düşünmede olur.

– Fransız sürrealistlerinin Fransa'da Perreux'de bulunduğunuz sırada üzerinizde belirleyici bir etkisi oldu mu?

– Fransa ziyaretimin öncesinde, sırasında ve sonrasında belirleyiciden çok aydınlatıcı etkilere maruz kaldım.

Christian Bussy: *Interview de René Magritte, F. A.*, S. 108-109, Mart 1974, Ağustos 1966'da kaydedilmiş ve 4 Ocak 1967'de yayımlanmıştır, dörtlü bir dizinin ikincisidir. Mariën'in notu: "Bu son görüşme sürrealizm üzerine bir program esnasında, *Signes de vie* adındaki bir bölümde yayımlandı. Christian Bussy Magritte'ten fazladan bir söyleşi rica etti, Magritte bu ricayı aşağıdaki mektupla yanıtladı:

2 Eylül 1966.

Kıymetli Bay Bussy,

Yeni sorularınız onları yanıtlarken layığınca bürünemeyeceğim bir kafa yapısı gerektiriyorlar: Söz konusu 'sürrealizm yapmak' dahi olmaz ama radyo dinleyicilerinin alışkanlıklarına uyacak şekilde sürrealizmden bahsetmek olurdu.

Sürrealizmdeki bahis 'sürrealizm üzerine bir program'da sahiden dışa vurulamaz. Aşırı kurallı 'radyo yayınları' bunun dışa vurulmasına karşı çıkardı. Size vermiş olduğum yanıtlarla yetinirseniz minnettar olurum, anlaşmazlıklar körükleme ve hiç hazırlıklı olmadığım türden bir oyunu oynama riskini almaksızın daha fazlasını söyleyemem.

Sorduğunuz üzere başlık olarak 'Hayat Belirtileri'ni öneriyorum.

Sevgilerle."

NOTLAR:

1. "Güzellik ya KASILMALI olacak ya da olmayacak": *Nadia*, s. 215.
2. *Litterature*, Paris, S. 10, Aralık 1919, s. 263.
3. *L'Experience souveraine*, Mayıs 1941, (*Histoire de ne pas rire*, s. 125). *Aux écrivains public* dahilinde yeniden basılmıştır, *Le Salut Public*, özel sayı, 1945 (*Histoire de ne pas rire*, s. 169.)
4. Karş. Bussy: *Anthologie*, s. 430. Cümle *Surréalisme* Sergisi için yazılmıştır, Brüksel, Editions de La Boétie, 15 Aralık 1945 (W 234). Karş. Nougé: *Journal*, s. 139, 24 Nisan 1945: "Yaftaları" unutarak düşünmek. Sözcük dağarcığından "sürrealist" sözcüğünü çıkarmanın tam vakti olurdu. Fikir, öncesinde, Nougé tarafından yayımlanmış olan *La Carte d'après nature*'deki, özel sayı, Ocak 1954, *Récapitulation*'da belirmiş ama 1941'de kâğıda dökülmüştür.
5. Bkz. *Fantômas Üzerine Notlar*. Ayrıca bkz. *Le Mal du Pays* ve José Vovelle: *Cahiers Dada Surréalisme*, Paris, S. 4, 1970, s. 103-110, "*Magritte et le cinéma*". Çizgi romanlardaki karaktere gelirsek, Ray Moore'un Phantom'unu 1936'da yaratmış olduğunu söylememiz lazım. 1946'dan 1961'e değin Wilson McCoy bunu yeniden işlemiştir ama 1958'den itibaren Sy Barry'nin çizimleri belirirler ki Bussy bunlara gönderme yapar. Her üç çizerin de ortak senaristi *Mandrake*'nin yazarı olan Lee Falk'tur.

199

(PIERRE DU BOIS Söyleşisi)

Yaşamım hiçbir pitoresk şey sunmaz. Burjuva bir aileden geliyorum. Okudum. Resim yapmayı bir Brüksel akademisinde öğrendim. Biraz sendeledim. Bilhassa, olgun bir şekilde düşündüm. Bu beni resmin şeklini değil, temelini işlemeye sevk etti. Resim yapma biçimi nihayetinde az bir fayda sağlar. Zaten haddinden fazla resim yapma biçimi mevcuttur. Yaratıcı denebilecek bir resim yapma biçimi aramak yerine şeylerin temeline gitmeyi, resmi, dünyaya dair bilgimizi –ama kendi gizeminden ayrı düşmeyen bir bilgi bu– derinleştiren bir araç kılmayı tercih ettim. Benim resim yapma biçimim tamamen bayağı, akademik bir biçimdir. Mühim olan resmimin ne gösterdiğidir. Dünyanın derinlikli bir şekilde bizi nasıl alakadar edebileceğini keşfetmeyi esas alıyorum. Dünya gizemi üzerinden bizi derinlemesine öyle bir alakadar eder ki. Gizemden anladığım bilinmez olan, bilimin açıklanabilir bir bilgiye indirgeyemeyeceği şeydir.

*

Şu "ifade etme" lafı uygunsuz çünkü bana göre ressam ya bir şey ifade etmez ya da etse bu faydasız olur. Duyguları ifade etmeye bir sebep –ifade edip edebileceğimiz artık her ne kadarıysa– göremiyorum. Gizem elbette bilinmedik, öyleyse canlandırılmaz ne figürleştirilmiş ne de sembolik bir şeydir. Şu hâlde gizemi canlandırmanın değil, görünür dünyanın gizemi anımsatan bir düzende birleşmiş görüntülerinin peşindeyim.

Gazette litteraire, Lausanne, 1966.

KAYNAKÇA:

Jean Bouret yeniden işler (ardından da alıntılar): *Magritte l'assambleur des impossibles*, *Lettres françaises*, 23 Ağustos 1967, s. 28.

200

(André Breton'un Ölümü Üzerine)

1927'de André Breton ve ben, bir bistronun duvarında asılı bir atıştırmalık reklamına dönüp dönüp bakıyorduk. Birbirimizi ne akılla ne delilikle açıklanabilir bakışlarla yokluyorduk.

Yüzünün gözleri kapalı bir fotoğrafını çekmesini ona telkin ettiğim sıra, aynı muzır bakışlarla birbirimizi süzdüğümüz bir başka seferdi.[1]

Heyhat! Gözleri kapalı olmasına kapalı ama ister açık ister kapalı olsunlar, düşüncesinin şiir, aşk ve özgürlüğün marifetleriyle hakikati kovaladığını unutamayız.

Les Lettres françaises, Paris, S. 1151, Ekim 1966, s. 17. Son paragraf Janine Warnod tarafından *Le Figaro litteraire*'de alıntılanır, Paris, 17 Ağustos 1967, Magritte'in ölümü vesilesiyle.

Magritte 23 Ekim 1966'da Bosmans'a şöyle yazıyor: *Cuma 21.30'da Bx 1'de ve Pazartesi 22.00'de Bx 3 UKW 96'da radyoda bir program olacak. Ama şu radyoculardan yana kesin konuşmak mümkün olmuyor ve bir o kadar belirsiz bir program için danışmam gerekecek. Söz konusu André Breton'un ölümü üzerine bir söyleşi. Scutenaire ve ben bu "programa" katıldık, başkaları da vardı.*

4 Kasım'da aynı kişiye: *Pazartesi "programını" duyamadım. Cuma denemiştim. Hiçbir şey yoktu ve yıldım. Radyoda okuduğum metni muhafaza etmedim. Sorunuza dair (Gerçeküstülük yaşamlarımıza bir varlık sebebi kazandırır mı?) Breton'un akıldan nefret ettiğini, yaşamaya ya da ölmeye neyin sebep olduğunu aklın bilmeye muktedir olmadığını, hem akıl, sınırlarını bilecek olsa bile o sınırları, bilgiden, içeriği itibarıyla değil gerçeküstü –bu gerçeküstü sözcüğü bayağı gerçeklikten ayrılır– bilgisi itibarıyla daha fazlası ve daha değerlisi olan şiirsel bilginin alanına tayin edemeyeceğini söyledim. Kullandığım sözcükleri tam hatırlamıyorum ama size ne dediysem o anlama*

geliyorlardı. Gerçeküstülüğü gerçeküstücülüğe tercih etmeye bir sebep olmadığı kanısındayım, çünkü gerçeküstücülük gerçeküstülüğün araştırılmasıdır. Şayet yazdığınız gibi "sürrealizm edebi bir akım yaratıyor" ise bahis konusu olanın sürrealizm olmadığını, sürrealizmin bir tek insanları birleştirdiğini ki bunun hususi olarak edebi olmadığını söylemez miydiniz?

Şu hâlde program 28 Ekim'de yayınlanmış olacaktır.

4 Ağustos 1967'deki Rotterdam Kataloğunun giriş bölümünde, s. 17'de Jean Dypréau şöyle yazıyor: "André Breton'un ölümünün tam ertesi günü Belçika televizyonu Breton'u uğurlamak üzere René Magritte'i ağırlıyordu. Magritte'in duyguları kuvvetliydi ama muhatabının Magritte'in ağzından kerpetenle almayı becerdiği birkaç sözcük, meşrep farklılıkları, dargınlıklar ve anlaşmazlıklara rağmen Magritte'in şair ile ressamı birleştiren sadık ve derin düşüncesini anlamaya yetiyordu."

NOT:

1. *Je ne vois pas la femme nue...* Ayrıca bkz. *Picard Akademisindeki Kabul Konuşması*, Eluard'ın mısrası "En karanlık gözlerde..."nin Magritte tarafından sayısız alıntısı. 2 Nisan 1963'te yine Bosmans'a *Kapalı Gözler*'in *sırt görünümüyle çerçevelenmiş tablonun ilk denemesi* olarak iyi bir başlık olacağını yazar.

   1950'de Breton, *Almanach surréaliste du demi-siècle* (Paris, Sagittaire, *La Nef*, S. 63-64) için Chirico'nun *Cerveau de l'Enfant*'ının bir fotoğrafı üzerinde *gözleri açan* bir rötuş yapar. Breton'un fotoğraflandığı ikinci *Kadavra*'da gözleri açıktır (*Je ne vois pas la femme nue...* için olan rötuş ya da deneme). Karş. yine Magritte: *Les Deux Sœurs* tablosu, 1925.

201

ANDIRMA SANATI

Andırma –gündelik dilde bahis konusu olan– doğaları müşterek olan ya da olmayan şeylere atfedilir. Deriz ya: "İki su damlası gibi birbirlerini andırıyorlar" ve "sahtesi gerçeğini andırıyor" diye. Bu sözüm ona andırma, inceleyen, değerlendiren ve karşılaştıran düşünme marifetiyle ayırdına varılmış benzerlik bağıntılarına zerrece dayanmaz.

Andırma, düşünmenin özündeki eyleme özdeştir: Bu eylem, düşünmenin –dünya kendisine her ne sunuyorsa ona dönüşerek– gizemi andırmasıdır ki gizem olmasa ne bir dünya ne de herhangi bir düşünme imkânı olurdu.

*

Resim sanatı –masumca denebilecek bir aldatma olmayan– ne fikirleri dillendirebilir ne de duyguları ifade edebilir. Fikirler ile duygular görünmez olanlardandır. Görünmez olanın görünür[1] üzerinde hiçbir üstünlüğü yoktur ve görünmez olanı resim sanatına ait görünür resimler marifetiyle resmetmeye teşebbüs, budalalık türü bir şey olur. Bir çemberin görüntüsü "yuvarlaklık düşüncesi"ne eş değerdir ama çemberin ne fikrini ne de duygusunu canlandırır, o felsefenin işidir.

Resmetme sanatı –sahiden "Andırma Sanatı" diye adlandırılmayı hak eden– resim marifetiyle görünür biçimde belirmeye elverişli olan bir düşünmeyi tasvir etmeye olanak tanır. Bu düşünme dünyanın kendisine sunduğu sırf görünür figürleri içerir: kişiler, yıldızlar, mobilyalar, silahlar, ağaçlar, dağlar, katılar, yazılar, vb. Bu düşünme, gördüğü figürleri gizemi doğrudan anımsatan bir düzende birleştirdiği sırada andırır. Dünyayı andıran gizeminden ayrı düşmemiş düşünmenin tasviri ne yaratıcılığı ne de fanteziyi hoş karşılar. Bir andırma resmindeki isabetlilik ve cazibe, "yaratıcı" bir şekilde resim yapma uğruna gözetilen vasat fayda uğruna yitirilir. "Resim yapma biçimi", andırma, renkleri bir yüzey üzerine öyle bir yaymalı ve bu yayıştan ibaret olmalıdır ki bu renklerin etkin veçheleri uçuklaşsın ve

gizemi andıran, yitirdiğini gizeme geri teslim eden bir düşünmeye ait resmin belirmesine olanak tanısın.

Bir andırma resmine baktığımız sırada "çarpılıveriyorsak" bundan o resmin bir duyguyu "ifade ettiğini" ya da bir fikri dillendirdiğini çıkarmamalı. Böylesi mesela bir soğanın parça parça doğradığımız ağlama duyuşunu ifade ettiğini ya da ağlama duyuşunun mutfakta nasıl kullanılacağı fikrini dillendirdiğini sanmaktaki kadar yanlış olurdu.

Bir resim, dokunulur şey değildir: Bir resim görünür denebilecek hiçbir şeyi gizlemez (görünmez denebileni de elbette gizlemez –görünmez olan bir şey gizleyemez– görünmez ya bilinir ya bilinmez). Bir andırma resmini "yorumlamayı" istemek –artık bilmem hangi özgürlüğü icra etmek amacıyla– bu resmi göz ardı etmek ya da onu bir karşılığı bulunmayan bir yorumlamayla değiştirmek anlamına gelir ki sırası gelince bu karşılıksız yorumlama sonu gelmez bir önemsiz yorumlamalar dizisine malzeme olabilir.

Bir andırma resmi bir "meselenin" ya da bir "tema"nın ya da bir "sembolün" resimlenişiyle sonuçlanmaz. *Bir andırma resmi, bizatihi-resimdir*[2], ona aykırılık göstermeyen sadece gizemdir.

*

Şiir esinli düşünmenin tasviriyle, yani gizeminden ayrı olmayan dünyayı, andıra andıra gören düşünmenin tasviriyle birdir. Ressama yapması gereken resmi esini sağlar; mesela, unsurları bir pipo ve "bu bir pipo değildir" yazısı olan bir düşünme ya da güneşli bir göğün altında bir gece manzarası böyledir. Küllükte öylece duran pipoda ya da yıldızlı bir göğün altındaki bir gece manzarasında gizem –ama dışa vurmuş biçimde değil– "aslında" bulunmuyor olsa, beriki düşünmelerin gizemi anımsatışları "meşru" olur.

Andırma, dünyadaki yersizliklere edilgence ayak uyduran "sağduyuya" uyacağım ya da bunu bozacağım diye kaygılanmaz. Andırma –ki sadece esin onu ortaya çıkarabilir– aklın yersizlikler dünyasının telkin etmeye muktedir olmadığı gizemi dışa vurur.

*

"Tarihsel" olarak andırma sanatı, 20. yüzyıl izlenimcilerinin, fütüristlerinin, kübistlerinin şekilci ve soyut çalışmalarının sonlanmasıyla belirir. Bu araştırmalar, bir sanatı özgürleştirdiklerini sanıyorlardı. Belirli bir repertuvar içinden seçilmiş "konuların" resimlenişinden ibaret bir sanattı bu. Hem bu araştırmalara mahsus kafa karışıklığı, yenilikçiliğin cazibesinden de nasibini almıştı. Andırma sanatı, kafa karışıklığı yüzünden bir yenilik diye anlaşılmış olacaktı: Bu sanatın, onun tarafından masaya yatırılmış olan, yaşamın ve ölümün gizemlerinden –tarihsel yönleri zerrece bulunmayan– geri kalır hiçbir yanı yoktur.

*

Andırma resimlerinin başlıklarında yer almaya özellikle uygun düşen sözcükler, tanıdık olmayı da yadırganmayı da artık kesmişlerdir. Bu sözcükleri söylemek ve duymak için esin gereklidir.

Tıpkıbasım hâlde *Kestner-Gesellchaft* Sergisi Kataloğunda, s. 10-12. Pek az farklı bir versiyondan[3], s. 55-57, Volker Kahmen tarafından yapılan Almanca tercüme.

NOTLAR:

1. 10 Şubat 1967'de Magritte Kahmen'e daktilo edilmiş bu metni yollar, elde yazılmış şu not iliştirilmiştir: "*Makineden çıkmış metninize" cevaben -ki tek eksikliği ORD-RE (düzen) sözcüğünde R'ye rastlamayışım, hem AMA yerine VE demesi daha uygun- size birkaç çizim göndereceğim...* Aslında Magritte'in Kahmen'in tercümesini "süslemesi" mevzu edilmişti, bkz. Kahmen'e 20 Eylül 1966 tarihli mektup, "*Gurur Duyuyordu...*" ve aynı kimseden aynı kimseye 22 Kasım 1966, 17 Ocak ve 29 Haziran 1967 tarihli mektuplarda alıntılanmıştır. Karş. yine Marcel Duchamp: *Duchamp du signe, Entretien avec James Johnson Sweeney*, Paris, Flammarion, 1975, s. 181.
2. Bkz. Daniel Frasnay'a mektup, Mayıs 1967. Poe, *Poetic Principle* eserinde "bizatihi şiir" ifadesini kullanır; André Bosmans, Magritte'in "temps mêlés" Sergisi, Liège, Ekim 1960 (W 720) önsözünde italik bir şekilde "bizatihi resimler" der.
3. Karş. V. Kahmen'e 22 Kasım 1966 tarihli mektup. Bkz. ayrıca *Rétrospective*'deki Fabrizio'ya mektup, s. 47.

202

(Denize Mesaj)

Deniz için ne yapmalı?

Kimsenin bundan anladığı yok.

İmzalanmış, düşülen tarih: Brüksel, 17 Ekim 1966, *Message à la mer* operasyonunun "Ziyaretçi defterinde", Brüksel, rue de Hennin 65. Bu ziyaretçi defteri Louise de Vilmorin'e ait (muhtemelen Magritte'i imzalamaya teşvik eden de odur), "Onurlandırıcı Sözlerle" doludur, diğer kimselerin yanı sıra Maurice Chevalier, Jean Rostand, André Maurois, Belçika prensi Albert Grace de Monaco, Léopold Sedar Senghor, Houphouët-Boigny ve Hailé Sélaissié'nin tanıklıklarını da içerir... Karş. Marcel Clébant: *Croisade pour la mer*, Brüksel, Rossel, 1973.

203

"Ya severiz ya sevmeyiz..."

Ya severiz ya sevmeyiz... Benim açımdan şeylerin görünümleri öncelikli öneme sahiptir. Görünmez olanı, görünür olanın mecrasındaki resimde canlandırma isteğinde çelişkili bir şeyler var... Uygulamalı, akademik bir okulun öğrencisi, bu kişileri çizebilirdi... ama bir öğrenci genelde yaptığının anlamından bihaberdir... kopyalıyordur... Gizemi anımsatan bir düzende topluyorum... Gizemde yaşadığımı hissediyorum... Yaşamda ne var ne yoksa gizemi anımsatır... Onlar [pop-sanatçıları] bana, beni pek sevdiklerini söylerler. Ama onlar kendi zamanlarında yaşıyorlar, neon, afişler, teknoloji... Ben, hakikatte yaşıyormuşum gibi hissediyorum[1]... Akabinde, şunun söylenmesi lazımmış gibi hissediyorum... Artık ne umudum ne umutsuzluğum var... Yapacak bir şey yok...

Jacques Michel: *Le Maître du mystère. Aimez-vous Magritte?, Le Monde*, Paris, 13 Ocak 1967, *Les Images en soi* Sergisi, Paris, Iolas vesilesiyle.

NOT:

1. Rapin, *Aporismes*, s. 26'da şöyle yorumluyor: Magritte muhtemelen şöyle demek istedi: "Onlar neon ışıkları altında, ben İsyanın Hakikatinde yaşıyorum."

204

(PIERRE DESCARGUES Söyleşisi II)

Evet... Ressamlık göze çarpmasın, olabildiğince az görünür olsun diye sürekli uğraşıyorum. Okurun eserde yazarın ifade etmek istediği fikir hariç, başka hiçbir şeyin ayırdına varmayacağı, söz sanatı etkilerini toptan reddedecek şekilde, en sade tonu tutturma arayışında yazan bir yazar misali çalışıyorum biraz. Ressamlık o hâlde gizli şey. Bu besbelli sanıyorum ama asla yeterince sakınmıyoruz. Yaptığım resimlerde ikiye katlıyorum bunu. Mesela burada, şu iki defa canlandırdığım pipoyu ele alın: bir sefer şövale üzerinde resmettiğim pipo (tablom içinde bir tablo), bir sefer uzayda bir pipo biçiminde resmettiğim pipo. İlkinin üzerine şöyle yazma özenini gösterdim: Bu bir pipo değildir. Bu, onun bir piponun sadece resmi olduğunu söylemek için yazıldıydı. Zaten ikincisi de öyle. Açık değil mi?...

İsterseniz temalardan söz açmayalım. Bunlar tema değil. Benimle buluşan, kendilerini bana dayatan resimler. Herkesin çevresinde görebileceği, daima en sade olan nesnelerin resimleri bunlar: bir şapka, bir çıngırak, bir elma, bir şövale, bir kuş, bir sokak feneri, tuğladan bir duvar, ayakkabılar, bir takım elbise. Kaldı ki şapkanın varlığı zaman zaman bir elmaya dayanır, kuş taştan olur, ayakkabılar parmaklarını ayırt edebildiğimiz ayaklar olur, tuğla duvar bir büro şekli alacak biçimde içine göçer ve takım elbise huzurlu bir vadiye kol kanat gerer. Resim kombinasyonlarından oluşan bu fikirler, ben onları kovalamadan aklıma gelirler. Zaman zaman onları bertaraf ederim, çünkü kötücül olduklarını görürüm. Daha az evvel, galeri yolundayken böyle bir tanesini geri çevirdim. Ama aklımda tuttuğumda her şey kolaydır: öylesine açıktır ki geriye sırf onu icra etmesi kalır.[2] Dert değil; ıskaladığım tablo hiç yok...

Psikanaliz bir bilimdir. Ben bilimci değilim. Ama kendimi matematiğe pekâlâ adamış olabilirdim. Matematik dâhilinde bir yaşam kurabiliriz.

Pierre Descargues: *René Magritte: Faire la peinture qui se remarque le moins possible*, *Tribune de Lausanne*, 15 Ocak 1967, *Les Images en soi* Sergisi vesilesiyle, Paris, Iolas.

NOTLAR:

1. Stendhal okuru Magritte üzerine bkz. *Saf Sanat*, 7. not.
2. Karş. Marcel Duchamp: "Her resim, tuvalin üzerine konmazdan evvel var olmalıdır ve boyanıp bir resme döndüğü her sefer bir şeyi yitirir." *Queer thing painting*'de Walter Pach tarafından alıntılanır, New York, 1945.

205

"Bir baş dönmesi alır beni..."

Boyalarımı ve paletimi gördüğümde bir baş dönmesi alır beni, ki o baş dönmesi içinde, türlü üçkâğıtlar çevirmem gerekecektir. Tablolarımda nesneleri, onlara hiç rastlamadığımız yerlerde konumlanmış hâlde gösteririm... Evlerimizin duvarlarında ve yüzümüzde gördüğümüz çatlaklar gökyüzünde olsalar, bunu daha incelikli bulurum. Masanın ayakları, bir ormana hâkim biçimde ansızın beliriverseler, masumane varoluşlarını yitirirler... Kendi yeteneklerine, ustalıklarına mahkûm sanatçılara mahsus zihinsel alışkanlıklardan toptan bir kopuştur bu. Söz konusu olan, izleyicinin kendi yapayalnızlığını bulduğu ve dünyanın sessizliğini işittiği yeni bir bakıştır... *Ne mütevazı ne gururluyum, neyin yapılması gerektiğini düşündüysem, onu yaptım.*

Otto Hahn: "Magritte ni modeste ni fier", *L'Express*, Paris, 16 Ocak 1967, *Les Images en soi* Sergisi vesilesiyle, Paris, Iolas Galerisi.

* arasında kalan iki cümle sahiden de yeri geldiğinde Magritte'in kendisi tarafından söylendi. Söyleşiyi yapan bunlara *Hayat Çizgisi*'nden iki bölüm ekler. Hahn, bu bölümlerden ikincisini *L'Express*'teki heykeller sergisi raporunda (Paris, Iolas Galerisi, 17 Şubat 1969) yeniden kullanacaktır. Bunun yanı sıra, Magritte'in Kasım 1964'teki söyleşisinde söz ettiği bahislerden birini de yine kullanacaktır.

Ayrıca bkz. Bosmans'a 28 Mayıs 1959 tarihli mektup.

206

(CARL WAÏ Söyleşisi)

Okuruna yavaş yavaş nüfuz eden titiz bir yazıyla René Magritte sorularımızı yanıtladı:

– Çalışmalarınızda öznenin rolü nedir?

– Açık konuşmak gerekirse, benim resimlerimde özne yoktur. Her şey resmedilecek bir özne olarak görülmekten daha fazlasını hak eder: Her şey sadece bir özneyi az çok özgün bir şekilde yorumlamakla ilgilenen ressam için söz konusu olmayan bir gerçekliğe sahiptir. Resimlerimde görünen şey bir "temalar" koleksiyonu da değil. Dünya "temalardan" oluşmuyor. Benim resim sanatı anlayışım dünya ve onun gizemi ile ilgilidir. Resimlerim bilinenlerin bilinmeyen görüntülerinden oluşuyor. Dünyanın bize sunduğu görünümlerden oluşan bir düşünceyi, gerçekliğinin gizemini çağrıştıran bir düzen içinde birleştirerek anlatıyor.

– Resim yapmak size var olduğunu fark etmediğiniz perspektifleri ne ölçüde açtı? Resim yapmamış olsaydınız dünya daha küçük bir yer mi olurdu?

– Örneğin Chirico ve Max Ernst gibi birkaç nadir ressam gibi ben de görünür figürlerle düşünüyorum. Ama herkes gibi ben de fikirlerle, hislerle ve duyumlarla düşünüyorum. Benim dünya anlayışım –bana göre– ancak dünya mutlak gizemle eşdeğer olduğunda değerlidir. Bu duygu anlıktır ve inanıyorum ki her insan gözlerini ilk açtığında bunu hissetmiştir. Dünyanın değeri onun gizemidir, perspektifinin ufku yoktur.

– Hayatınız ve eserleriniz ile dünyanın gizemi arasında nasıl bir ilişki var?

– Her şey gibi ben de gizemin içinde yaşıyorum. Bunu yazarken "teorik" değil "fiili" bir yaşamdan söz ediyorum. Birdenbire gizemin hakkında konuşulabilecek bir nesne olmadığı bir an gelir, böylece bilfiil gizemin hakikatini tecrübe ederim. Resmim –her şey gibi– gizem uyandırıyor, zaten gizem uyandırmak için tasarlanmıştır. Sonuçta, gizemle doğrudan bir ilişkisi vardır.

– Resim yapmak kaygınızı artırdı mı yoksa azalttı mı?

– Resmime ne kaygı ne de huzur karışır. Uygun duyguyu hissettiğimizde, baktığımız şeyi görürüz. Baktığımız şeyi görme hadisesi, sır ortaya çıktığında gerçekleşir.

– Yaratırken sezginin ve bilinçli düşüncenin görece önemi nedir?

– Düşünce illa sezgiden, daha doğrusu ilhamdan önce gelir diye bir kural yok. İlham, uzun bir arayıştan sonra ortaya çıkan ama kendisi aranmadan da gelebilen bir "Evraka" (buluş) hâlidir.

– Rimbaud şöyle yazıyor: "Kalemi tutan el, sabanı yönlendiren el kadar değerlidir." Micheaux ise bir röportajında şöyle diyor: "Kendimi yanlarında rahat hissettiğim kişiler beni bir yazar olarak değil de basitçe hayatın ne olduğu sorusunun cevabını arayan bir adam olarak gördüler." Resmin beyhude göründüğünü, bu nedenle Éluard ve tüm Sürrealistlerin bahsettiği "yaşamın aciliyetine" karşı çıktığını hiç düşündünüz mü?

– Sanatsal bir hobi olarak telakki edilen resmin kendi çekiciliği olabilir. Talep edilen işin kendisi bir zevktir. Belki sabanı tutan kişi de toprağı sürmekten zevk alıyordur. Şayet zevkin beyhude olduğunu düşünüyorsanız, bu işleri de beyhude bulursunuz. Keza hayatın da beyhude olduğunu düşünüyorsanız, benim "üzerinde çalıştığım" resmi de beyhude bulursunuz.

– André Breton'un özgürlük, aşk, şiir gibi sözlerine nasıl bir değer atfediyorsunuz?

– Özgürlük, aşk ve şiir, imkânsıza doğru çekildiğimiz anlamına geldiği zaman yüce bir değer taşırlar.

– 1922'de bir gün Marcel Lecomte size de Chirico'nun bir resminin baskısını getirdiğinde hissettiğiniz şoku anlatır mısınız?

– De Chirico'nun *Âşk Şarkısı* tablosunun bir baskısını ilk gördüğümde, hayatımın en hareketli en etkileyici anlarından birini yaşadım: Gözlerim ilk kez düşünceyi gördü.

– İnsanın kendi durumunu anlama ve ona hâkim olma konusundaki yetersizliğini nasıl karşılıyorsunuz?

– Bunlar, çeşitli disiplinlerin büyük zorluklarla çözmeye çalıştıkları problemlerdir. Gizemli bir varlık olarak insan, bu problemlere yönelik meraktan yoksun görünüyor.

– Kabullendiğiniz bozgunculuğa karşı çareniz nedir?

– Şayet bu bir çareyse, umuda ya da umutsuzluğa kapılmadan yaşıyorum. Kötülük iyilik tarafından alt edilebilirse, bozgunculuğum sona erer.

– Hayatınızın bir başlangıç sorgulaması olarak tasavvur edilebileceğini kabul eder miydiniz?

– Öğrenilmesi gereken asli bir şey olduğunu düşünmüyorum.

– *Mizahtan ne anlıyorsunuz?*

– Şair dostum Guy Rosey'nin dediği gibi, mizah "kabalık" içermediğinde ve "sihirli" olduğunda bir nebze zihinsel sağlık temin eder.

– *Marcel Lecomte daha yeni vefat etti [19 Kasım 1966]. Onun yumuşak, büyüleyici varoluşuna dair ne hatırlıyorsunuz?*

– Marcel Lecomte'u, bu dünyada dikkatin ete kemiğe bürünmüş hâli olarak hatırlayacağım her zaman.

*

– *Ölümü sık sık düşünür müsünüz?*

– Hayatı düşündüğümden daha sık değil.

– *Hayatınızın bir anlamı olduğunu düşünüyor musunuz?*

– Hayatımın bir anlamı var mı bilmiyorum.

– *Aşkın ne denli önemli olduğunu düşünüyorsunuz?*

– Akıldan daha önemli, tıpkı duygular gibi.

– *Peki ya sanat?*

– Hâlihazırda varılmış veya varılacak bir hedefi olduğunda sanat pek de önemli değildir.

– *Bize hayat hikâyenizi en fazla on satırda anlatmak isterseniz?*

– On satır benim için çok fazla.

– *Hayal gücünün ne derece önemli olduğunu düşünüyorsunuz?*

– Yapmacıklığa tâbi olmayan zihin kadar önemlidir.

– *Düşünmeyi mi tercih edersiniz?*

– Hayali olmayanı icat etmedikçe, düşüncenin gerçek bir içeriği yoktur. Akıl ve muhakeme gücü, bir tercihe izin veren terimler değildir.

– *İçinde yaşadığınız toplum hakkında ne düşünüyorsunuz?*

– Kaderinin efendisi olmadığını zannediyorum.

– *İçsel bir özgürlük hissediyor musunuz?*

– Bunlar benim için birer kelimeden ibaret sadece.

– *Rüyalarınız ne derece önemli?*

– Rüyalar bir düşünce hastalığıdır; unutulmaları kolaydır.

– *Yaşlanmak hakkında ne düşünüyorsunuz?*

– Yaşlılık, gençlikten ne daha fazla ne de daha az ilginçtir.

– *Şans hakkında ne düşünüyorsunuz?*

– Öngörülsün ya da öngörülmesin her şey "şans eseri" olur. Gerçekte, hiçbir şey evrensel tesadüfilikten kaçamaz.

– *Arzu hakkında ne düşünüyorsunuz?*

– İnsanın deliliğini ve bilgeliğini kanıtlıyor.

KAYNAKÇA:

Carl Waï (namıdiğer Charles Flamand ve Frédéric Baal), *Ceci n'est pas René Magritte, Le Patriote illustré*, Brüksel, 2 Nisan 1967, ss. 793-97.

207

(ERNEST DEGRANGE Söyleşisi)

Resim yapmaya –boya fırçaları ile tüplerini karıştırmanın basit hazzı sayılandan başka– 18 yaşıma doğru, Belçika Güzel Sanatlar Akademisindeki derslerimi takip ederek başladım. O zamanlar mevzu çizmeyi, resim yapmayı öğrenme ve bir sanatçının sahip olması gereken çeşitli bilgileri edinmeydi...

Elbette, bu raddeye bir anda gelmedim. 1925'e kadar sayısız ve çeşitli araştırmalar ve dersler sürdü ki bunlar sonunda bir resim sanatı anlayışına erdi. Bu anlayış, resim sanatının, resmin resimde canlandırdığı konudan bağımsız, kendinde bir amacı olduğu düşüncesine karşı oluşuna –özellikle– dayanıyordu. Benim anlayışım, canlandırılmış olanın bilinir görüntüler arasındaki bir bilinmeyen görüntü olması şartıyla "canlandırılana" üstünlüğü atfeder. Başka bir deyişle, tanıdık nesneler, varoluşlarındaki ve genel anlamda varoluşun kendisindeki gizemi anımsatacak bir düzende birleşeceklerdir. Genel anlamıyla resim yapma "biçimi" artık bana bir fayda sunmuyor; bana göre bu düzgün olmalı, hepsi o kadar. Mühim olan söyleme biçimi değil, ne söylediğimizdir...

Tüm sanat eleştirileri onda [ilk sergisinde] hiçbir ilgi çekici şey bulmamada ağız birliği etmişlerdi. Tablolarımın bilindik, kabullenilmiş estetik anlayışlarla –ki bu estetik anlayışlar da yanlış biliniyordu– bir alakaları olmadığı hâlde, onlarda "resimsel nitelikler" aramayı ısrarla sürdürdüler. Ama 1925'ten itibaren kaygılarım Fransız sürrealistlerinin kaygılarıyla örtüşmeye başladı. Onlarla iş birliği yaptım ve Paris'teki sürrealist etkinliklere katıldım. 1927'den 1930'a kadar Paris'te yaşadım. İşbirliği devam etti... Tam hangi sene başladığını belirtemeyeceğim ama çok oluyor, çalışmalarıma çoktan beridir ilgi gösteren birkaç kişinin, yazarların, filozofların, hatta[1] ressamların, amatörlerin yanı sıra halkın ekseriyeti sanat ürünlerimde niteliğini takdir edemeyeceğim ama kuşkusuz yeterli bir fayda gördüler, neticede, mesela New York Modern Sanat Müzesi geçenlerde eserlerimin retrospektifini organize etti, Amerika'yı baştan uca kat etti bu; ve yakında Rotterdam'da ve Londra'da da aynısı düzenlenecek[2]...

Resmimdeki konu... "şeylerin" belirmeleri; dünyanın bize "görünenler" namına sunduklarının belirmeleridir. Bu görünür olan (faydalı ya da hoşça şey diye anlaşılmadığında) görünür olanın "varoluşunu" anımsatır... Görünür olandaki olumsallıklar mutlak gizemden ayrılmaz. Mutlak gizem olmaksızın bu olumsallıklar mümkün olmazdı. Öyleyse şiiri (resmimle erişmek istediğim), varoluşun gizemini anımsatan bir düzende birleşmiş, sırf görünür figürlerden oluşan bir düşünmenin tasviriyle bir tuttuğum nispette ben de bir metafizikçi olurdum.

... Skandal çıkarma arzum yok. Bakılanı görmeme olanağı tanıyan –mesela– bir alışkanlığa borçlu olduğunu düşünmeye kıyasla benim resmettiğim, skandal çıkarır niteliktedir.

[Ernest Degrange]: *Nos artistes chez eux: Entretiens avec Magritte, métaphysicien international*, *Nouvelle Gazette de Charleroi*, 2 Şubat 1967, *Les Images en soi* Sergisi vesilesiyle, Paris, Iolas Galerisi, 10 Ocak 1967. Ayrıca bkz. *Bahisler*, 1963.

NOTLAR:

1. Saflıkla mı vurgulanmış yoksa manidar mı? Pek çok yerde, bilhassa 1954'ten itibaren, Magritte'i ele geçiren "felsefi teşebbüs"ü gözlemleyebiliyorduk (bkz. *La pensée nous éclaire-t-elle*, ek metin).
2. New York Modern Sanat Müzesindeki Sergi, 15 Aralık 1965, akabinde Brandeis, Chicago, Berkeley ve Pasadena'da; Boyman-Van Beuningen Müzesi, 4 Ağustos 1967; Tate Gallery, 13 Şubat 1969.

208

(Başlık Testi)

Tetanos'un dostu

*

Belirtilerin yatışması

*

Özütünü meşru bir şekilde çıkarmak

*

Doktorun parçaları

*

Aceminin kutusu

*

Reçel projesi

Pierre Alechinsky: *Le Test du titre.* 6 tabela ve 61 keskin başlık nişancısı, Paris, Losfeld, 25 Mart 1967.

209

(Serge Creuz'e mektup)

18 Nisan 1967

Sevgili Serge Creuz,

Tiyatro dekorları hususundaki mektubunuz sonunda elime geçti. Benden dekorlar hayal etmemi istediler[1] ama muhayyilenin dekor resimlerinde işe karışmaması gerektiği kanısındayım: Drama yazarının çizdiği resim, bizi heyecanlandırmaya yetmeli.

Dekor niyetine ellerinde manzaralar ile iç mekanların sunduğu sahici görüntüler bulunsa yeter. Bu görüntüler bir tiyatro oyununun ruhunu "ifade" edecek şeyler değil, zira yazarın kendisi o işi oyunu yazarak yapmayı becerdi.[2]

Bana kalırsa bir dekor, gerçeklikçe sunulmuş görüntüye sahip olmalıdır ve nasıl ki oyuncuların canlandırdıkları karakterlere dönüşmeleri safi görünüşte kalması gereken şeyse, aynı şekilde dekor sahip olduğu gerçekliğin sadece görüntüsü olmalıdır. (Bundan ötürüdür ki mesela bir doktor, doktor rolünü kötü oynardı.)

Bir "avangart" tiyatro anlayışına boyun eğmediğimin ve "eski kafalı[3]" gözüktüğümün farkındayım. *Yeni yollar bulma kaygısının her mecrada bir karmaşayı ve çocuksu bir hayal gücünü ispatladığına eminim. Muhayyilenin değeri, düşünülmesi gerekeni, bizim açımızdan önemsiz olmayanı keşfetmesinde yatar.*

Düşündüğüm şeye ne menem bir ilgi gösterdiğinizi bilmek benim için pek hoş, size ve eşinize en içten duygularımla.

Serge Creuz: *Journal d'un article pour journal, Beaux-Arts*, Brüksel, S. 1166, 6 Mayıs 1967, s. 14-19 ve özellikle 18-19.

Söz konusu Monique Verken'in Serge Creuz'dan –"sürrealizm ve tiyatro dekoru arasındaki bağıntıları" işlemiş olsa gerek– istediği bir makaledir. Serge Creuz bunu Magritte'e ve Paul Delvaux'ya açar. Magritte'in cevabından şu sonucu çıkarır: "Şu iyicil anlamda, paradoks. Bu metin düşünülecek şeydir. Kendi hakikat yükü var. Metin, tiyatro dekorunun (ve dahi oyuncularının) sahneyi lüzumsuzca doldurduklarını beyan eden Jarry ile hemfikir.[4] Tiyatronun yabancısı Magritte'in bizatihi kendisi bir yönetmen, bir tablo yönetmeni... Onun kafasında sürekli dönüp duran gösteriden hepimiz faydalandık."

KAYNAKÇA:

Louis Cousseau bu metni Strasbourg'da, *La Vie du Centre dramatique de l'Est* dahilinde yeniden yayımlamayı değerlendiriyordu. René Fugler'e bakılırsa, Centre'daki sekreterin bunda hiç parmağı yok.

* arasında kalan bölüm S. Creuz tarafından, kendisinin nekrolojik makalesinde alıntılanmıştır: *Pourqoi Pas?*, *Magritte, le père tranquille de la pensée inspirée,* Brüksel, 24 Ağustos 1967, s. 33-34.

NOTLAR:

1. Magritte Groupe Libre tarafından organize edilmiş bir temsilin dekorlarını çizmiştir, Brüksel, Ekim ortası, 1925. Gösterinin içeriği: Walden'den *Foi* ve Max Deauville'den *Rien qu'un homme. La Nervie*'de (Braine-le-Comte, 1925, X, s. 20-21) övgüler düzen raporlara rastlıyoruz: "Magritte'in dekorunu iyi düşünmeden edemeyiz: Bu iş birliğini sağladıkları için 'Groupe libre'i tebrik etmeli." Floquet, *7 Arts*, 8 Kasım 1925'te daha da açık bir şekilde: "Magritte tarafından hayal edilmiş farklı tabloların dekorları, heyecan verici bir büyüleyicilikle, dramanın duygusal gelişimine, bu tabloların telkin edici değerlerindeki etkin tamamlayıcılığı getirmişlerdir. Buluşlar sayısızdır. İlk tablolardaki *parmaklığı*, mahkûm tarafından anlatılan olayı anımsayalım. Hz. İsa temalı *mahkeme* dekoru dehşet verici derecede liriktir, *bistro*nun dekoru sağlam ama ahenksiz bir ironi içerir, dikey şehir, ikinci tabloda pencereyi kaplar, derken sokaktaki sabah serinliğinin yumuşaklığı, renk tonlarından ziyade formları ve hatları hissetmenin kiplerinde çekimlenmiştir. Işığın ilkel olsa da becerikli kullanımı bu plastik görüntülere destek oluyordu. Dekorun heyecan verici ışığı altında, son tablonun yenilgisi esnasında cereyan eden şu trajik el patlamasını yine burada da alıntılayalım... Telkin edici çalışmalarından faydalanan ressam Magritte, *Le décor a sauvé la pièce!* eserini kurtarıverir." (Walden'in eserini Marcel Lecomte'un çevirmiş olduğunu belirtelim.)

   Ölümünün ardından, tiyatro zaman zaman Magritte'ten "yararlandı": Tom Stoppard'dan *After Magritte* (ilk gösteri Londra'da, 9 Nisan 1970; Londra, Faber, 1971) *L'Assassin menacé*'den esinlenilmiş sahneler içerir. 1972'de Anna Sokolow'un bale-tiyatrosu, aynı şekilde Magritte'in eserlerinden esinlenilmiş olma iddiası taşıyan on küsur "hareketli tablo"yu oyunun içine sokar; Belçika'nın Genç Şairlerinden *Lautréamont*

gösterileri de yine böyledir. Stoppard'ın *Parodies*'sini Guy Dumur uyarlamasıyla sahneye koyan Adrian Brine'den söz ederken de yine Magritte bahsi geçecektir.

Başka göndermeler arasından Charles Lewson *Times*'ta 29 Mayıs 1974'te Wedekind'den *Spring Awakening*'in dekoru ve Milton Shulman *Evening Standard*'da 29 Ocak 1975'te Ibsen'den *Jean-Gabriel Borkman*'ın dekoru hakkında konuşurken Magritte'i alıntıladıklarını saptamaktayız.

2. Karş. Felix Labisse. Hélène Parmelin: *Cinq peintres et le théâtre*, Paris, Cercle d'art, 1956 (Léger, Coutaud, Gischia, Labisse ve Pignon): "Dekor meselesi ne bir dekorasyon ne de bir belgeleme meselesidir, bir kültür meselesidir bu."

3. Magritte Rapin'e 15 Ocak 1958'de şöyle yazar: *Şu ya da bu uzmanın, terzinin, parfümcünün ya da yönetmenin bildirgesine kuşkusuz bağlı olmayan bir "zevk" var. Gençler mesela, benim zevksizliğimi yadırgıyorlar. Aynı sebepten, resmettiğim karakterlerin zazou kılığına bürünmüyor olmaları, onları hayıflandırıyor (Daha da geriden geliyorum, galiba? Zazou çok mu eskide kaldı?)* ... Ve aynı kişiye 11 Şubat 1958'de: *Zaman zaman terzilikte olduğu gibi günümüz dünyasının tek eksikliğinin bir uzun etekli-elbise ya da uzun etekli-fikir olduğuna birdenbire karar veririz sanki. Ve çabucak, eğer bu "yenilikleri" takdir etmeyi beceremezsek bizi ilkel köylü diye gösteriverirler. Ziyaretime gelen ve kuşkusuz beni onurlandırmak üzere mide bulandırıcı pastel renkte bir gece elbisesi giymiş Rachel Baes, beni öyle görüyordur herhâlde. Hem şu uzun etekli-fikri de pek savunulası buluyordur: Otoritelerin beni baron unvanı ile ödüllendirerek "sanatsal değerimi" tanıma vakitleri geldi çattı! Eğer "self-defense"im eksik kalırsa, sonunda yerimde sayacağım...*

4. *De l'inutilité du théâtre au théâtre*, *Mercure de France*, Eylül 1896. Magritte "zarafet" üzerine bir konferans vermek zorunda kalmamış olmasından ötürü kendini kutlar, karş. Torczyner, s. 28.

210

"Resmi şöyle görüyorum"

Resmi, renkleri dip dibe koyma sanatı olarak görüyorum. Öyle bir dip dibe koyuştur ki bu, renklerin etkin veçheleri uçuklaşır ve görünür olana ait tanıdık figürlerin birleştikleri –şiirsel bir düzende– bir resmin ortaya çıkmasına imkân tanınır. Bu figürler: gökler, kişiler, ağaçlar, dağlar, mobilyalar, yıldızlar, katılar, yazılar, vb. Bu resimdeki şiir, eski ya da yeni sembolik anlamlardan vazgeçmiştir.

Şiirsel resim bir şey gizlemez; sırf görünürün figürlerini gösterir, çünkü resim, görünmezi canlandırmaya elverişsizdir.

Görünmez olanın, yani ışığın aydınlatamayacağı şeyin, göz ardı edilmez bir değeri var. Ama görünmez olanı görünür kılmayı arzu etmek için onu, örneğin haz ve acıyı, bilgi ve cehaleti, sesi ve sessizliği tanımazlıktan gelmek gerekirdi.

Geleneksel-olmayan-resmin anlaşılmaması gerektiğini, bunu anlamayı istemekle karşı karşıya kaldıktan sonra kabulleniriz. Her iki durumda da hiçbir ağır yükümlülük altına girmeyiz: Bu işteki yegâne bahis konusu, gerçek dışı bir hayaliliktir. Şiirsel resim, bilinemeyene yönelik doğal ilgimize karşılık verme amacıyla hayal edilmiştir. Şiirsel resim, gerçek dışı gerçek olan gizemi doğrudan anımsatır.[1]

Şiirsel resimlerdeki gerçeklik, evrenin gerçekliğiyle aynı türdendir. Bu resimleri bizatihi resimler diye ele alabiliriz.[2] Kaldı ki bu resimlerdeki bilinmeyeni bilinir olana indirgeyişten kendimizi sakınarak onları böyle görürüz.

Tıpkıbasım hâlde: Daniel Frasnay: *Peintres et scuplteurs: Leur monde.* René Huyghe tarafından yapılan sunum; Paris, Draeger, 1969, s. 100.

Bu sondan bir önceki yazıda Magritte, Rotterdam'daki sergisinin kataloğu için evvelki metinlerde geçen ifadeleri bir hayli derinlikli biçimde nihai olarak elden geçirir. Böylece "şiir" sözcüğü "gizem" sözcüğünün yerini alır (bir tutulur) ...

Magritte 24 Şubat 1967'de Ch. Perelman'a şöyle yazar: *Dün akşam üzerine konuştuğumuz metni dikkatinize sunarım. Görüşlerinizi bilmekten memnuniyet duyacağım (aynı fikirde olmasam da). Görünmez olanı bir tanımlamanın yapacağından daha kesin bir şekilde belirtebilmek –görünmez olanın tanımı dahilinde olmayan bir yerde– amacıyla bir iki görünmez örneği sunmaktan hepten "vazgeçmiş değilim". Düşünmeden konuşuyor, görünmez ile gerçek dışı olanı ve görünmez ile göz önünde olmayanı öyle çok karıştırıyoruz ki.* Magritte 22 Şubat'ta Alphonse de Waelhens'e de danışmıştır: *Bir sergi için kaleme aldığım kısa bir önsözde, görünmez olanı tanımlamam gerekti ki yapamadım. Yardımınızı rica ediyorum. Görünmezin sadece "fikirleri"ni buldum ki bunlar pek az kesin. Ama neyin görünmez olduğunu biliyorum: mesela, gün ve gece, acı ve haz, bilgi ve cehalet ve... hepsi... ki burada dile getiremeyeceğim, görünmezdirler:*

ve düşünmenin GÖREBİLECEĞİ –çünkü, suyun formu yoktur ama suyu görürüz– gözüken bir formu bulunmayanların hepsi görünmezdir. Şu hâlde [görünür olanın] şartı form olmaz.

Öte yandan, gizli görünürün (zarf içindeki bir mektup), mektubun, GÖREBİLECEĞİMİZ gözüken bir formdan artık yoksun oluşu itibarıyla, düşünme tarafından GÖRÜLMEYEBİLECEĞİNİ (hatalı olarak) düşünebilir miyiz?

Bildiğimizi nasıl söyleyeceğiz?

Görünür olan, zifiri karanlıkta bile "görünürlüğünü" sürdürür, bir nesnenin görünürlük niteliği o nesnenin ışık altında olup olmamasına bağlı değildir. Işık, kuşkusuz görünmezdir ama bir ışık kaynağının görünmez olduğunu söyleyebilir miyiz? (ateş görünürdür)[3]

25 Eylül 1964'te A. Bosmans'a: *Görünmezden anladığım görünür olmayandır; mesela sıcak, ağırlık, haz, vb.*

Gördüğümüz görünen olan, *vardır: "Büyük Savaş" tablosundaki yüz üzerindeki elma ve gizli olan görünür: görünür elma tarafından gizlenmiş olan yüz. "Şölen"de ağaçlardan bir örtü ardında gizlenmiş güneşin kendisi, görünürdür, vb. Gizem, görünmezdir. Gizem önemini görünmez oluşuna değil, mutlak suretle zorunlu olmasına borçludur.*

"Görünmezlerden hiçbiri bakışlarımızdan gizlenemez" lafım, şöyle ifade edilecek bir amiyanelik: Görüş alanımızdaki görünmez, gözükmemeye muktedir değildir. Görünmezin görünürden farkıdır bu. Şu hâlde, bakışımız altında gözükmemezlik edemeyen görünmez, gizli de olamaz. Ve Magritte zarf hakkında devam eder: İnsan hep görünmezdir. Wells'in "Görünmez Adam"ı bir saflık: Her ne kadar insan bedeni, elbiselerle neredeyse sürekli gizlenmişse de görünür olan, insan bedeninin görüntüsüdür. Ayrıca dünya da görünmezdir.

Aynı kişiye 4 Ağustos 1965'te: *Elbise ve şapka "sorunu" sanırım çözümsüz: "Görünmez Adam"la kurulacak kaçınılmaz alakadan özellikle kaçınayım diye erkek kıyafeti yerine bir elbiseyi seçtim. Belki bundan kaçınmanın bir yolunu bulacağım ama şüpheliyim... Başlığın akla görünmez bir kadının gelişine engel olması gerekirdi. Bu başlık, göz ardı edilememesi bakımından önemli olurdu. Hem onu* resmin altına yazmak da gerekecektir.

"İyi Ünlü Kadın" benzeri bir başlık bu rolü başarıyla oynamazdı. Scut, kuşkusuz öyle öngörmeden resmin olası bir başarısız yorumlanışını önerdi.

İşte, bir beklenti içinde ortaya sürülmemiş denebilecek güç bir sorun. 10 Ağustos'ta aynı kişiye: *Şapka ile elbise arasında yer alan "hiçbir şey"deki "fikri", bu fikir böyle böyle başka –başka değilse aynı resim daha fazla resmedilir– fikirler uyandırsa da resmedilemez sayma kanaatindeyim. Tablonun üzerine bir başlık yazmak, faydasız bir yorumun önünü alır. "Görünmez Adam" yazmasa, hiçbir sorun (çözümsüz) çıkmayacaktı. Mesela "Hiçliğin Kızı" benzeri bir şey yazmak göz önünde bulundurulabilir ama böylesi bir işlem, her ne kadar mevzu açıkça "bir temayı süslemek" olmasa da resmi bir süsleme düzeyine indirirdi.*

En azından şimdilik, bu projeyi bırakmam gerek...

NOTLAR:

1. Bkz. *V. Kahmen Söyleşişi*, 6. Not.
2. Magritte, *Les Images en soi* Sergisinin başlığına ithafen (bizatihi resimler, bir yanıyla metafizikçinin bizatihi şeyi, öbür yanıyla tabloyu görenin anladığı, tek başına ele alınan şey anlamındadır), ilaveten yüklenen bir anlamı açık eder.
3. Bkz. A. de Waelhens'e mektup, s. 387.

211

(Jacques Van Lennep'e Mektup)

Kıymetli Beyefendi,

"L'Homme du Large" konferansınızın -ilgiyle inceledim, katılımcılar sizi dinlerken düş kırıklığına uğramamışlardır sanıyorum- metnini bana ilettiğiniz için müteşekkirim.

Sürrealizmin komünizmle ilişkine dair kimi [ya da belli başlı] biricik hususlardan yana sizi aydınlatamama endişesi taşıyorum: Bu konuda Breton'un metinleri açıktır. Sadece geçici bir ilgi duyduğum diyalektiği kullanmayı diriltmeyi de beceremem.

Simyaya gelecek olursak, ona dair bildiklerim öylesine az ki, hermetikliği itibarıyla *Büyük Eserin işlerini açık bir şekilde tasvir etmeyi* sanki bir reddedişe -tıpkı metninizin 11. sayfasında sizin de dediğiniz gibi- indirgiyor gibi gelir bana...

Sürrealizmi Simyadan ayıran belli bir nokta vardır: *Sürrealistler, düşündüklerini açıkça belirtmeyi asla reddetmediler. Bu düşündükleri, o düşüncenin gönderme yapmayı kesmesine ve olduğundan başka şeye dönmemesine ziyadesiyle yeter. *Peki gizem değilse, nedir bu düşündükleri? Gizem, düşündüklerinin hüviyetidir.*

Sürrealist düşünme -benim anladığım- hayal edilmesi gereken şeydir ama kendisi hayali değildir; evrenin gerçekliğiyle aynı "türden" bir gerçekliği vardır. Bu gerçeklik gerçek dışıdır, onun gerçek dışılığı hayali değildir ama hayal edilmiş olmalıdır.

Sürrealist düşünme, *"bir rüya, gerçek dışı bir şey..."* izlenimi -5. sayfada yazdığınız gibi- uyandırıyor olabilir. Bunun kafa karışıklığına mahal verdiğini düşünüyorum: Düşünmemizin alışılmış oyalayıcı etkinliğinden, kendinde (çünkü mühim olan sadece gerçeklik hissidir) önemsiz bir olay vesilesiyle ansızın mahrum kaldığımızda, o an hissettiğimiz şeyi, gerçeklik hissi diye böylece adlandırıyoruz.

Resmim ve simya arasında olduğuna dikkat çektiğiniz alakalar, resmime ve simyaya gösterilen bir ilginin bunlar arasında paylaştırıldığını ispatlar. Simyacıların umutları, umut noksanlığı ve bendeki umutsuzluk arasında iyi adetlerin canlarına kastetmeyen bir tür evlilik görmektesiniz. * Gizemden bir şey çıkaramam, çıkarsam bu onun özünü tanımazlıktan gelme demek olurdu. Görünürün figürlerinin hüviyetleri "aslında" bunlardaki gizemi anımsatır. Resim yordamıyla sadece görünür olanı gösterebilirim. (Görünmez olan, yani ışığın aydınlatamadığı şeyin resmin canlandırabileceği bir görüntüsü olmaz.)

Benim resim sanatı anlayışım, renkleri kesinkes dip dibe koymaya dayanır. Öyle bir dip dibe koyuştur ki bu, bu renklerin etkin veçheleri uçuklaşır ve "şiirsel" dediğim bir resmin belirmesine olanak tanınır. Bu resmim bilinmeze doğal olarak yönelen ilgimize karşılık verir. Bu resimde, görünür olana ait tanıdık figürler birleşmiştir. Bu resim gizemi "meşru şekilde" doğrudan anımsatan etkili bir düşünmenin tastamam tasviridir.

Benim açımdan konu sırların fethi olmadığı gibi simyacılar da değil: bilmesi ya da öğrenmesi zorunlu bir şey yok.

Şu kesin, meraklı biriyim, pekâlâ zaman geçirmek lazımdır. Ama gizemi sahiden duyduğum nadir anlar, merakımın kurcalandığı anlar olmaz. Bununla birlikte, bu duyguya atfettiğim önemin üzerinde yükselebileceği herhangi bir temel olmadığını da eklerim.

En içten duygularım..., vb.

Bu mektupta * arasında kalan bölüm *Fantasmagie*'de yayımlanmıştır, Brüksel, S. 27, Eylül 1968, s. 4

A.g.e., aynı sayfa, Magritte'in Jean Seeger'e bir yanıtından alıntı: *Je suis noir*, vb.

Magritte'in mektubu 9 Mayıs 1967 tarihlidir ve Van Lennep tarafından Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesinde 3 Mayıs 1967'de düzenlenmiş *L'Homme du Large* konferansıyla ilgilidir.

7 Aralık 1956'da Magritte Rapin'e şöyle yazar: *Hermetizm bana hep gizli denebilecek gizemleri "bilenlerin" deli işi bir şeysi gibi geldi. Bu gizemlerle uğraşmak zaman zaman heyecan vericidir. Bu gizemler, bilindik duyguların kulağa düşük ya da yüksek yoğunlukta gelebilen gamındadır. Bu gizemler, gizemin tanıdık duygusundakilerdir. Gizem, hermetikçilerin bam telidir ki bunlar gizem yordamıyla hem kendi aralarında birbirlerinin hem kendi topluluklarının ilgisini çekmeye çalışırlar.*

*

Pek çok yerde Magritte "hayali" olanı "muhayyile"den ayırma işine baş koymuştur. Bu konuda evvelden karşılaştığımız metinlerin yanı sıra Gualtieri di San Lazzaro'ya

hitaben 12 mektup bulunduğunun altını çizelim. Şu başlıkla yayımlanmıştır: *Imagination et imaginaire*, 120 nüsha, Milan, Naviglio Yayınları, 1969 (özellikle 28 ve 29 Aralık 1964 ve 13 ile 19 Ocak 1965 tarihli mektuplar) 14 ve 23 Aralık 1965 tarihli V. Kahmen'e mektuplar, Kestner-Gesellschaft Sergisi Kataloğu, s. 4-5, 35-36 ve 6-7, (bu sonuncusu Almanca tercümede, s. 36) ve mektuplaşmanın günümüzde erişilebilir çok yorucu olmayan bölümlerinde Magritte, söze şöyle devam eder:

31 Aralık 1964'te Scutenaire'e: ... *Münasip ifade arayışımı sürdürüyorum. Demek ki hayali olan ile muhayyileyi ayırt etmek lazım çünkü muhayyile bir hayali olan safsatası içermez ama önemsiz olmayan şeylerin belirmelerini olanaklı kılar: lokomotif, velosipet, sigara, melankolinin kara güneşi, vb.*

Bosmans'a 7 Ocak 1965'te: ...*"Hayali olanın kaynakları" sayısı için kapak yapacağım çünkü gözlemlerim sonunda hayali olanı konu eden bir mektubum yayımlanacak... Hayali*[1] *olandan çok muhayyilenin düşünülmesi gerektiği gözleminde bulunmuştum. Öyle ki hayali olanın, zorunlu olarak sadece hayali bir değeri olur. Yaratıcı muhayyile, tersine, "hayali" olanı oluşturmak zorunda değildir: mesela lokomotifi, masayı, Milo Venüsünü, melankolinin kara güneşini muhayyileye borçluyuz. "Hayali olan" sırf saçmalıklardan sorumludur: "firar", reklamlardaki dil, ... tüm bunlar, başlangıçtaki oturmuş bir kafa karışıklığı sağ olsun, günümüz sanatlarında "kıymete biner"...*

Aynı kimseye, 9 Ocak 1965*: Kafa karışıklığı hariç hiçbir şeyin, hayali değerlerdeki olumsuz anlamları olumlu bir şekilde anlayan şu sözüm ona özgürlüğü paylaşmakla övündüğü yok. Bu değerler muhayyiledeki vasat bir etkinliğin sonuçlarıdır. Sanki hayal eden zihnin, mesela hayali bir çocuğun varlığını gerçek sanma dışında bir gücü yokmuş gibi...*

14 Ocak 1965*: Kesin olan, "hayali" sözcüğünde yatan (aynı şekilde Rüya, Diyalog, vb. sözcüklerdeki) servetin, hiçbir olanaklı dinçliği bulunmayan bir düşünme biçimine tabi entelektüellerin, sadece onların hoşuna gittiğidir...*

Aynı kimseye 22 Ocak 1965'te*: Düşsel olan bana göre hayali olandan farklı. Hayali olan "kültürlü" bir kitle tarafından hoş görülür, buna karşın Düşsel olan, değerli bir doğadan yoksun oluşundan kuşku duydurmaz... Düşsel fikirler, hoşa gitmeleri faydadan sayılmazsa, zihni olabilecek en az faydalı şekilde meşgul ederler. Bu fayda satranç oynamadaki faydayı andırır mesela: Bu oyunu oynamanın olumlu keyfi bir kenara bırakılırsa, geriye başka şey kalmaz. Rüya, Düş, Hayali sözcükleri romantikler tarafından bugünkü anlamlarından farklı bir anlamda ele alınmışlardır. O zamanlarda "kültür" böyle ön planda değildi. Günümüz kurumsal dünyası bu sözcükleri (düşsel hariç) mutlak bir ciddiyetle el üstünde tutuyor. Üstelik, ucu "halk eğitimi" denebilecek şeye dokunursa, bu sözcüklerin her türlü karmaşık kullanımından kaçınmamız gerekir.*

Sonunda 13 Kasım 1965'te yine aynı kimseye şöyle yazar*: Miró, Tanguy*[2] *gibi olan ressamların mesela, din adamları gibi davrandıklarını düşündüm; bu ressamların Katolik tanrısını çağırmada kullandıkları reçete, nihai olarak daima aynısıdır. Kuşkusuz hem bu ressamlar hem Katolikler, hayali olan ile muhayyile arasındaki ayrımdan ya vazgeçmişlerdir ya da onu görmezden gelirler ve değişmez hayali olan ile yetinirler.*

Şair hayal eder, bu kesin ama hayal ettiği hayali olan türünden bir şey değildir. Muhayyile gerekmesine gerekir ama gerekli muhayyile bir akıl hastasınınki değildir...

16 Ekim 1965'te Volker Kahmen'e: *... (muhayyile) onun hayali olanla da deha ile de bir alakası yok. Bu konuda ne demeli? Sokrates, kuşkusuz, bu konuda ne söylenmemesi gerekse onu söylemiş olacaktı...*

Chaïm Perelman'a 13 Mart 1965'te: *Bana atfetme nezaketini gösterdiğiniz "Büyüleyici Resmi[3]" gördüm. Bazı "bilim kurgu" edebiyatınca sağlanan bu parlak analizin içinde, hayali, gerçeküstü, gerçek dışı olanı layığınca işleyen bir fikre rastlamasam da keyifle okudum. Bir Huei Neng göndermesine rağmen, "Aydınlanmayı Dünya dışında aramak, tavşanda boynuz aramaktır", yazarın tavşanda boynuz aramaktan vazgeçmediğini sürekli hissetmekteyim. Hem ses getiren pek çok şey hava cıvadan ibaret, mesela "algılanmış gerçeklik, ötelerdeki bir anı havası vererek yeniden belirse de bizi bundan ayıran derin uçurum yalnızca dalgınlığımızdaki derin uçurumdur." "Büyüleyici Resim" s. 214'ten bu alıntı, bu kitaba başvurulsa ürpermeyecek bir yazarı ciddiyetle dinlememe engel oluyor.*

Sıklıkla kullanılan şu sözcüklerin tanımlanmış bir anlamları yok: Hayali, Gerçek dışı, Gerçeküstü; bazen "gerçek dışı" gerçeklikten değerli oluverir, gerçek dışı sadece ayrıcalıklı anlarda algılanmış gerçeklik oluverir, bazen de Gerçek dışı ve Gerçeküstü eş değer sözcükler oluverirler. Görünmez olan bir resim marifetiyle canlandırılabilirmiş: "... Görünmezden resme geçeceğiz" (s. 214). Yazar gizli görünür ile görünmez olanı ayırt etmiyor. Görünmez olan ne gösterilebilir ne de gizlenebilir çünkü tanımı gereği o ne gözükür haldeki görünür ne de gizli haldeki görünür cinsinden bir şeydir. Bu yetersiz açıklıktan hareketle aydınlatıcı bir tez nasıl oluşturulabilir?

Gerçeküstü sözcüğü, Sürrealizm, iyi oturmuş disiplinlerle bağlantısız bir düşünmeyi adlandıralı beri "revaçta". Sürrealizm ne "gerçeküstü" ne "gerçek dışı" ne "fantastik" ne "hayali"dir. Öyle olsa, en fazla edebi ya da sanatsal bir ekol olurdu. Görünüşe göre yazar bunu bilmiyor.

Sahiden sürrealist olan şiir, bir "gerçeküstü" gerektirmez. Gerçeküstünün değeri, daima faydasız, önemsiz bir fikrin bıraktığı boşluğu doldurmadan menkuldür.

Düşünmenin hiçliğini dolduran bu sözcüklerin söyledikleri hiçbir şey tam anlamıyla yoktur. Örneğin, resme dair "figüratif" sözcüğü böyledir. Vinci "figüratiftir" derken basitçe bir ruhani acizliği ispatlıyor oluruz.

"Büyüleyici Resim" mahirce yazılmış ama bana bir ustalığın sunabileceği -dahası değil- şeyin ne olduğunun bir ispatından daha lüzumlu bir şey -okuma zevki hariç- kazandırmadı.

Hatırlayalım ki Nougé *La Carte d'après nature*'ün Ocak 1954 özel sayısındaki *Récapitulation*'da şöyle yazıyordu: "'Hayali' sözcüğü çokça matematik çırağını hanidir nasıl da yoldan çıkardı ve çıkarmaya da devam ediyor..."

NOTLAR:

1. *Aux sources de l'imaginaire*, Paris, XX[e] siècle, S. 25, 1965. Esasında Magritte'in bu mektubu Pierre Volboudt'un bir makalesindeki bir bölümden sıyrılıp ortaya çıkmıştır: *Magritte, a.g.e.*: "Ressam, hayali olanı suçlamışsa, muhayyilenin buna eş değer efsunlarına teslim olmayı kendine yasaklamış değildir." Magritte, 19 Ocak 1965'teki mektubuyla San Lazzaro'ya iletmiş olduğu "açıklığa kavuşturmalar"dan Volboudt yararlansın istemiştir: *Hayali olanın (ne de düşsel olanın) tek başına değeri olmaz. Bununla beraber onu şiirsel gerçeklikle karıştırmamalı, düşsel olan en sevdiğim şeylerdendir. Sevdiğimiz şey illa şiir, ahlak, entelektüel ya da kullanımda olanlar cinsinden bir şey olmak zorunda değildir. (Şiirin mutlak gerçekliği, bizim ona atfettiğimiz büyük denebilecek önemine bağlı değildir.)*

2. Doucet Kütüphanesi, Paris, Scutenaire'in *Magritte*'inin bir nüshasına sahiptir, 1947, üzerinde şu ithaf bulunur:

   Eski Komutanım Yves Tanguy
   Onun ihtiyar yüzbaşısı,
   Louis Scut
   ve onun druid dostu,
   Magritte.

3. Maurice-Jean Lefebve: *L'Image fascinante et le surréel*, Paris, Plon, 1965. Huei Neng'in alıntısı, kapağa eklenmesi rica edildi diye görünür yalnızca.

212

(PAUL WALDO SCHWARTZ Söyleşisi)

Haziran 1967'de René Magritte bana görünmez olanın, doğası itibarıyla görünürün sanatı olan resimle boyutça uyuşmadığını söyledi... Sözcükleri bu bakımdan yabana atılır gibi değildi. Ağır Ağır, düşünerek, bazen de o koyu Belçika Fransızcası aksanıyla konuştu[!]. Kendinden öylesine emin konuşuyordu ki buna neredeyse bir diyalog denemezdi. Her soru bir yuvarlak cevabı, Magritte'in açıklığa kavuşturamayacak ya da kavuşturmayacak olduğu, bir dillendirilmemiş ahenk düşüncesini referans veriyordu.

– Resmin öyle çok türü var ki biri resimden söz ettiğinde ne kastettiğini güçlükle anlıyorum.

– Ama siz fiziksel anlamdaki yüzey fikrini bastıran türden bir resimden bahsetmiştiniz.

– Evet, ben öncelikle, resmin ne olması gerektiğini anlıyorsam onu söyledim. Resim, renkleri bir yüzeyde öylesine bir yayma sanatıdır ki bu renklerin etkin veçheleri bir esinli düşünme tasvirinin belirmesine olanak tanımak üzere kaybolur. Bu tasvir insanın görebileceği bir resimdir. Böylece, bir düşünmenin tasviri şiir olur ve şiir bir şeyin yaratımı –bir kimsenin yaptığı resim– demektir... Bana göre resmin böyle olması gerekir.

– Ama genelde ressamlar tasvir sözcüğünden, hatta bir fikrin tasvirinden nefret ederler.

– Evet, ama ben bir fikri tasvir etmiyorum. Ben sadece görünür figürler içeren bir düşünmeyi tasvir ediyorum ki bu tasvir edilebilir şeydir. Bu düşünme fikirler içerse, bu fikirleri resmetmeyi beceremezdim.

Resimlerinin en baştan çıkarıcısı, şu esinli düşünme *cümlesi, Magritte'in ağzından geçiştirilerek ve kapalı biçimde* durmadan yinelenmiştir.

– Anlayışıma göre resimde sadece görünür olanın gösterilebilir oluşu esastır.

– *Ama görünür olanın bir şey telkin ettiği de olabilir mi?*

– Evet, olabilir ama o zaman bir kesinlik olmaz. Bir dağ ne telkin edecek? Ağırlık? Yükseklik? Bilemiyorum.

– *Bir kuşun hayaletini telkin ediyordur belki?*[1]

– Hayır! *der Magritte kararlılıkla.* Bir kuşu telkin etmez. Göz var, izan var! Bunu telkin etmez, her şey ortada, belli bu. Bakan kişi dağ şeklinde bir kuş görüyor. Bu belli. Son kertede resimlerim açıktır, sakladıkları hiçbir şey yoktur çünkü bir resim dokunulabilir şey değildir. Görünür şeyler diğer görünürleri gizlerler ama dokunulur olmayan resim bir şey gizleyemez.

– *Peki ama resimde örtük semboller bulunmuyor mu?*

– Benim resmimde sembol *yok*. Nedir sembol? Duyulan, canlandırılmış bir fikrin münasip figürasyonu. Ama şiir ve gerçeklik sembole baskın gelir.

– *Yine de resminizde saplantılı bir düzende tekrar eden kimi temalar var.*

– Ama resmimde hiç tema yok ki. Onları sürekli görmekteyim diye göğün, kuşların, evlerin tema olduklarını söyleyemem. Gerçek şeylerdir bunlar, temalar değil. Bir tema, bir kimsenin belli bir şekilde işlediği bir konudur ama resmimde konu yok. Konuyu keşfetmem gerekir ve bir konuyu keşfetmeme olanak tanıyanlar, görünür olanın figürasyonlarıdır. Çok farklı bir şey bu, hem kendi adıma, sanatsal bir yeteneğim yok benim. Genelde kastedildiği anlamıyla bir ressam değilim. Bu genel anlam, bir kimsenin göze hoş gelen bir şey yapmak amacıyla, tuvalin üzerine güzel renkler serpiştirmesine dayanır.

– *Ama bu dip dibe konmuş görünür figürasyonlar, bireysel bir evreni tasvir etmekteler.*

– Hayır dip dibe konmuş değiller, birleşik hâldeler. Dip dibe olanlar renkler. Ama şekiller şiirsel düşünme marifetiyle birleşmiştir. Bir evrenin kişisel olabileceğine inanmam; insan kafayı yerdi. Ama düşündüğüm, resimlerime konu olan şey, evrensel. Sahici dünya bu, benim değil, gerçekliğin sahici dünyasıdır masaya yatırılan. Benim dünyam değil, çünkü ben ilginç değilim. Ne insanlara iletecek ilginç fikirlerim ne de sıra dışı duygularım var. Ben tamamen –bu sözcüğün bir anlamı varsa– normal, sıradan biriyim. Ben de sadece herkesin gördüğünü, göğü, ağaçları, dağı görüyorum. Duru görüleri olan kimseler misali görünmez olanları gördüğüm yok.

– *Ama görünür şekillerin birlikleri gerçek olanı sorgulatan bir gizem üretiyor.*

– Ah, gizem vardır çünkü şiirsel resmin bir gerçekliği vardır. Çünkü "esinli düşünme" görünür olanın figürlerini birleştiren bir düzen hayal eder, şiirsel resmin gerçekliğiyle evrenin gerçekliği aynı cinstendir. Neden? Çünkü bilinmeze doğal bir ilgi duymaktayız, bu ilgiye karşılık vermesi yerinde olur. Birisi bilinmezin "evren" olduğunu düşündüğünde, evrenin gerçekliğinin bilinmez olduğunu anımsamaktadır. Bu yüzden bir kimse şiirsel bir resim gördüğünde, soru sorar. Böylece, bilinmezi –bilinir olanlar eşliğinde– icra etmekte olurum.

Baştan sona, şiirsel düşünme ve esinli düşünme *ifadeleri açıklamalara ayak direr. Sohbet konu değiştirir, kitaplardan laf açılır ve Magritte'in yanıtları şaşırtıcıdır. Elbette Magritte,* Cehennem Günceleri*'nin*[2] *yazarı Belçika-daşı Michel de Ghelderode'un çalışmalarına bir yakınlık duymaktadır. Kitapta şöyle yazar: "Eski bir aynada*[3] *hâlihazırda bulunmakta olan görüntünüzün karşısına geçtiğiniz oldu mu hiç?" Ya da yine der ki: "Bir kimsenin kendini hasta edecek nesneler*[4] *gördüğü olmuştur... Hem Hieronymous Bosch şeylerin*[5] *renk vermeyen, çetin dünyalarını bizler için gayet güzel tasvir etti." Hatta, "Fikirlerin dünyalarını keşfetmeden önce şekillerin dünyalarını keşfettim.*[6]*"*

– Ghelderode'dan haberim yok... Oyunlarını görmüştüm ve sıkmışlardı beni.

– Yine de Ghelderode, görünürdeki görünmezin görüntüsünün, görünmezin gölgesinin hakkından geldi.

– Görünmezin etrafımızı sardığı belli. Örneğin, madde dedikleri şeyle çepeçevre sarılı hâldeyiz. Hem şu madde görünmez şeydir. Hiç madde görmedim. Bir kimsenin gördüğü, görüntüleri olan nesnelerdir ve bunların Maddeden yapıldıkları söylenir. Bu masa ağaçtan yapılmış. Benim gördüğüm ağaçtır...

– Arketip değil mi?

– Ah, o başka mesele. O falancanın bilgi teorisine dayanıyordu, Platon muydu? Oraya kadar gitmiyorum. Yine de benden önce kimsenin düşünmediği gibi düşünüyorum. Filozof değilim, metafizikçi değilim. Önemsiz olmayan resimler yapıyorum. Önemsiz değiller, çünkü şiirseller. Kendimi bu işe koşmaktayım ki bu fazlasıyla yeterli bir program gibi geliyor bana. Nasıl başka şey yaparım, bilmiyorum... Realizm kaba, sıradan ama benim açımdan gerçeklik bir çırpıda erişilir şey değil. Ve bu yüzden, sürrealist deme sebebim, zihin kıvraklığına sahip olduğumuz kimi ayrıcalıklı anlarda algıladığımız bu gerçekliği anlamlandırmak içindir.

Paul Waldo Schwartz: *An Interview with René Magritte, Studio,* S. 908, Şubat 1969, s. 74-75.

NOTLAR:

1. *Le Domaine d'Arnheim.*
2. *Fastes d'enfer, Théâtre complet*'de ilk yayım, Brüksel, Houblon Yayınları, 1943, t. III.
3. "Eski bir aynada yüzünüzle karşılaştığınız hiç oldu mu?" (*Entretiens d'Ostende*, 1956, s. 42).
4. "Bize hasım nesnelerin var oldukları, öbürlerinin de kendilerini iyicil olanlar diye açığa vurdukları hiç dikkatinizi çekmedi mi?" *a.g.e.*, s. 98. Ayrıca bkz. Ghelderode'un Renée Fox'a mektubu, 29 Ağustos 1961.
5. "Size kötülük yapmaya, yaralamaya uğraşan nesneler gördük ve Jerome Bosch bizler için şeylerin bu kapalı ve çetin dünyalarını gayet güzel betimledi", *a.g.e.*, s. 98. Karş. Salvador Dali, *Entretiens* (Paris, Belfond, 1966, s. 60-61): Jérôme Bosch'un canavarları, sise boğulmuş kuzey ormanlarının ve Orta Çağ hazımsızlığının ürünüdür. Bu sembolik karakterler bunun neticesidir ve satir, bu devasa ishali kendi yararına kullanır. Beni alakadar etmeyen bir evren bu."

   Magritte ve Bosch üzerine bkz. *Bahisler*, 1970. Yine 25 Eylül 1967'de Claude Roger Marz şöyle başlık atıyor: *Deux drôles: Magritte et Bosch, Figaro Litteraraire.* André Masson, *Ecrits*, Paris, Hermann, 1976, s. 32, o dönemdeki sürrealistlerin Bosch'un eserlerini ya görmezden geldiklerini ya da çok az bildiklerini teyit etmektedir.
6. "Şekillerin dünyasını fikirler dünyasından kesinkes önce keşfettim", *Entretiens d'Ostende*, s. 59.

   Ghelderode'un Edgar Poe hayranlığı ve Poe'dan büyülenişi doğrulanmıştır. Karş. diğerlerinin yanı sıra 1918'deki Babonniere'deki konferansı ve *La Mort regarde par la fenêtre*, Ghelderode'a göre "şiirvari" drama, bu konferans programına ek malzeme olsun diye kaleme almıştır. Ayrıca bkz. *Entretiens d'Ostende*, s. 70, 81, 82.

213

"Şiir..."

Şiir ne fikir ne de duygu ifade eder. Mallarmé şöyle demiyor muydu: "Fikirler ve duygularla değil, sözcüklerle yazılır şiir.[1]"

Yazılı şiir görünmezdir, boyanmış şiirin görünen bir görüntüsü olur. Yazan şair, tanıdık sözcüklerle düşünür, resim yapan şair görünür olana ait tanıdık figürlerle düşünür. Yazı, düşünmenin bir görünmez tasviridir ve resim bu düşünmenin görünür tasviridir.

Sadece şiirsel resim yapma kaygısı taşırım ki bunu edebi resimle karıştırmamalı. Edebi resim fikirler ve duygularla meşguldür, onların münasip semboller biçimindeki yalancı canlandırmalarını kullanır.

Geleneksel olmayan resmi anlamak istedikten sonra, bunun anlaşılmaması gereken şey olduğunu kabulleniriz. Her iki durumda da dişe dokunur hiçbir sorumluluk almayız: Ne öğrenmeye ne de anlamaya mecbur olduğumuz bir şey var.

Ama şiirsel resimleri anlamak gerekiyorsa, anlamanın "kendinde ele almak" olduğunu ve açıklamak demek olmadığını bilmesi uygun olur.

Benim anladığım resim renkleri bir yüzeyde öyle bir dip dibe koyar ki bu renklerin etkin veçheleri, görüntüsü görünen bir şiirsel resmi ortaya çıkarmak üzere uçuklaşır. Bu resim, görünürün tanıdık figürlerini önemsiz olmayan bir düzende birleştiren düşünmenin tastamam bir tasviridir: gökler, kişiler, ağaçlar, dağlar, mobilyalar, yıldızlar, katılar, yazı, vb. Bu etkin düzen hayal edilmiştir ama gerçek dışı değildir. Şiirsel resmin gerçekliği evrenin gerçekliğidir.

Benim yaptığım resimler görünür olanın figürlerinden başka hiçbir şey göstermezler ama bilinmeze doğal olarak duyduğumuz ilgiye yanıt veren bir düzendedir bu figürler.

Görünmez olanın yabana atılmaz bir önemi var ama resim, şunlar gibi görünmez olanları mesela, resmetmeye mutlak suretle uygun değil: haz ve acı, bilgi ve cehalet, ses ve sessizlik, yani ışığın aydınlatamayacakları.

Şiirsel resimler dokunulur değildir. Sonuçta, gizledikleri bir şey de yoktur. Özellikle, hiçbir gizli sembolik anlamları yoktur. Resimde sembollerin kesinkes beyhude oluşları göz önünde bulundurulursa, sembollerin şiirsel gerçeklikle hiçbir alakaları olmaz.

Yaptığım resimlere, bunları olabildiğince iyi isimlendirecek başlıklar koyarım.

Het mysterie van de werkelijkheid Sergisi Kataloğu, tıpkıbasım hâlde, Rotterdam, Boymans-Van Beuningen Museum, 4 Ağustos 1967, s. 30. Hollandaca tercüme: Evelyn Deknop-Cornélis, s. 31.

KAYNAKÇA:

Muhtemelen Karin Bergvist Lindegren tarafından yapılan İsveççe tercümede yeniden basılmıştır, Magritte Sergisi Kataloğu; Stockholm, Moderna Museet, 1967, s. 5. Avrupa gravür (Paris, 1967) Kulübünün renkli prospektüsü eşliğindeki *René Magritte* kitapçığında yeniden basılmıştır. Bu Kulüp, Magritte'in tarzındaki bir gravürün 150 nüshasının yayımını haber vermektedir: *Le Chant d'amour* (üç elma).

NOT:

1. Henri Mondor: *Vie de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1941, t. II, s. 684. Mevzu Degas ile ilgilidir: "Soneler hiç de fikirlerle yazılmaz Degas, sözcüklerle yazılır." Ama Magritte bu alıntıyı, Charleroi'daki konferansı (20 Ocak 1929, 1946'da yayımlanmıştır, *Histoire de ne pas rire*'de yeniden basılmıştır, s. 199) sırasında okuyabilmiştir. Karş. ayrıca Nougé, *a.g.e.*, s. 237 ve *Le Vocatif*, Brüksel, S. 32, Kasım 1973: Nougé 1941 ilkbaharında Raoul Ubac'tan kendisi için Mondor'un kitabını temin etmesini rica eder. 3 Mart 1942 tarihinde *Journal*'inde Nougé, Roland de Renéville'i, şiir üzerindeki bu hükmün "derinliği"ni ispatlar şekilde alıntılar (*Nouvelle Revue française*, Şubat 1942).

*

Magritte'in bu son metninin eski biçimlerini bulduk. Bu metin uzun, bazen zahmetli, yıllar almış bir düşünceyi yoğunlaştırarak işliyor. Bu eski metinleri kronolojileri üzerinde yanlış hüküm vermeden bir düzen içinde yayımlıyoruz.

1. Fikirleri ve duyguları "ifade" etmek için yazılı ve sözlü olmak üzere iki dil vardır. Bununla birlikte, Mallarmé şöyle der: Şiir ne fikirlerle ne duygularla yazılır, şiir sözcüklerle yazılır. Şair tanıdık sözcüklerle, ressam –edebi resim yapmayan– görünür olana ait tanıdık figürlerle düşünür. Belki de resim anlayışları ressamların sayılarınca çoktur? (Bu son cümlenin üstü çizilmiş.)

Resimden anladığım, renkleri dip dibe koyma sanatıdır. Öyle bir dip dibe koyuştur ki bu, renklerin etkin veçheleri uçuklaşır ve esinli düşünmenin tastamam tasvirinin

ortaya çıkmasına izin verir. Bu resim şiirseldir; şiiri esinli düşünmenin tasviriyle bir tutuyorum.

Esinli düşünmeyi dışa vurmaya zorlayacak bir yöntem yok; bu düşünme, belirmesine dair evvelki kaygılar her ne olursa olsun kendiliğindendir. Bu düşünme göldeki su misali, etrafını saran düzenin edilgen bir yansıması değildir. Esinli düşünme önemsiz olmayan bir düzen hayal eder ve bu düzen görünür olanın figürlerini birleştirir: gökler, kişiler, ağaçlar, dağlar, mobilyalar, yıldızlar, katılar, yazılar, vb. Bu demek değildir ki hayal edilmiş olan bir gerçek dışı olsun: Şiirsel resmin gerçekliği evrenin gerçekliğiyle aynı türdendir ki bu gerçeklik bilinmeze yönelik duyduğumuz doğal ilgimize yanıt verir.

Şiirsel resimlerin gösterdikleri sırf görünür olana ait figürlerdir, bunlar esinli düşünmece hayal edilmiş olan bir düzen içinde birleşmiştir. Görünmez olanın yabana atılmaz bir değeri var. Ama resim bir görünmez olanı resmedemez. Görünmez olanın ışığın aydınlatabileceği bir görüntüsü yoktur. Şunlar görünmezdir mesela: haz ve acı, bilgi ve cehalet, yani gizlenebilecek hiçbir içerikleri olmayanlar.

Şiirsel resimler dokunulur değildir. Neticede bir şey gizlemezler. Onların etkililikleri, uyanık düşünmenin bilinmeze duyduğu ilgiyi yanıtlar. Semboller –resimdeki– münasip karşılanan figürlerden oluşur. Gelenekçi düşünme inatla bunları düşünür, sanki fikirlerin ve duyguların bu sahte-canlandırmaları [fazla yazılmış, sonra üstü çizilmiş okunmaz bir bölüm.] (*)

Şiirsel gerçekliği tanımazlıktan geliş, buna eski ya da yeni sembolik anlamlar yüklerken açığa vurur.

Resimlerimin şiirsel gerçekliklerini sözcüklerle olabildiğince iyi adlandırma kaygısı güderim.

(*) Semboller münasip karşılanan, fikirleri ve duyguları canlandırıyor sayılan figürlere dayanır. Bu sahte-canlandırmalar –eğer bunlara bir değer verilmişse– kafası karışık bir düşünmeye –akıldaki ve kalpteki karışıklıkla örtüşen– denk düşer.

(*) Semboller münasip karşılanan figürlerden oluşur ki bu figürler, geleneksel –geleneklere maruz– düşünme tarafından sadakatle ele alınır. Fikirlerin ve duyguların bu sahte-canlandırmaları –eğer inatla bunlara bir değer verilmişse– kafa karışıklıklarının en kötülerini sürdürür, sürdürmeye elverişli olur, muhafaza eder, bunlara denk düşer.

Semboller ...-den oluşur. Bu sahte-canlandırmaların sembolize ettikleriyle hiçbir ortaklıkları yoktur, iyice oturmuş itibarlarını düşünmenin rahatını –fikirlerin ve duyguların karışıklıklarındaki– kaçırmayan geleneğe borçludurlar. Hem bu gelenek, baktığımız resmi görmeyi engellemeye devam edip ortada bir sorun yokken yanıtlar arıyordur.

2. Şiiri esinli düşünmenin tasviriyle bir tutuyorum.

Mallarmé demiyor muydu... (...) Eklerim ki sözcükler basitçe keyfe keder değil, esinli düşünmenin düzeni uyarınca birbirleri ardına gelmelidir. Yazan şair açısından bu düşünme sırf sözcüklerden, benim anladığım ressam açısından, evrenin bize sunduğu tanıdık figürlerden meydana gelmiştir (...). Esinlenme bu figürleri şiirsel bir düzende birleştirir ve ressam bu birliği alıp ondan görünür şiirin resimlerini yapar.

Esinlenme, figürlerin bir şiirsel düzende nasıl birleştirileceklerini hayal eder, bu demek değildir ki hayal edilmiş olan gerçek dışı olsun. Şiirin gerçekliği evrenin gerçekliğiyle aynı "türdendir". Şiirsel resimler ve evren dokunulur değildir ama evreni göremesek de şiirsel resimleri GÖRÜRÜZ. Baktığımızı GÖRMEMİZ ve öğrenmeye mecbur olduğumuz şeyin bulunmadığını bilmemiz nadiren olur. Sanki GÖRMEKTEN feragat ederiz, GÖRMEDEN geçip gideriz ve geleneksel düşünmenin açıklamacı etkinliği içine yeniden düşüveririz: eğer, mesela, bir ağacı GÖRÜRSEK onu bir sembolle, bahçıvanlık ya da topografiyle ilgili değerlendirmelerle, sunulabilecek beğeni değerlendirmesiyle, vb. değiştirip gözümüzün önünden kaybediveririz. Resimlerim düşünmüş olduğumdan başka hiçbir şey göstermezler. Resimlerim görünürdür, ne görünür ne de görünmez gizledikleri bir şey yoktur. Resimlerim dokunulur değildir ve –bu sebepten– bir şey gizleyemezler. Görünür olana görünmez üzerinde, ne de berikine öteki üzerinde bir üstünlük atfederim. Ama resim düşüncem –doğası gereği– sadece görünür olanı içerir; bir mektup, bir zarf içinde gizlenmiş olduğunda bile görünür olanlara aittir. Görünmezden anladığım işte şu: haz ve acı, yaşamaya ya da ölmeye bir sebep –varsa.

Tablolarımın başlıkları, GÖRÜLENİ olabilecek en isabetli şiirsellikle adlandırmak amacıyla onlarla birleşir.

3. Şiiri esinli düşünmenin tasviriyle bir tutarım.

Esinli düşünme –ki ressamın tasvir edebileceği yegâne düşünmedir– sırf görünür olanın tanıdık figürlerini içerir. (...) Esinli düşünme, belirme anından evvelki kaygıları ne olursa olsun, kendiliğinden olur: Esinli düşünmeyi dışa vurmaya zorlayacak bir yöntem yok. Etrafını çevreleyen alışıldık düzeni değiştirmeyen edilgen bir yansıma –bir göldeki su misali– değildir o. Esinli düşünme figürlerin önemsiz olmayan bir düzende nasıl birleştirildiklerini düşünür. [Bu demek değildir ki düşünülmüş olan gerçek dışı olsun.] *Şu hâlde düşünülmüş olan, bir gerçek dışı değildir.*

Esinli düşünmenin tasviri, renkleri bir yüzeyde, bunların etkin veçheleri kaybolup esinli düşünmenin görünür tasviri belirecek şekilde yaymaya kararlıdır.

Bu tasvir, tıpkı evren gibi dokunulur olmayan şeydir ama onu görebiliriz. Bu tasvir bir şey gizlemez, resmini yaptığım sadece düşünmüş olduğum ve görülen –eğer görmeden bakmakla yetinmiyorsak– şeydir.

Resmin tasvir edebileceği esinli düşünme, sırf görünür olanı içerir. Görünür olan, kendini görünür biçimde gösterme gücünü asla kaybedemez; batayazan güneş, ağaçlardan bir perdenin ardına gizlendiğinde, bir mektup zarf içindeyken görünür olmayı sürdürmektedir.

Resmin tasvir edebileceği esinli düşünme hiçbir görünmez olan içermez. Görünmezden anladığım ne gösterilebilen ne gizli olabilen, yani ışığın asla aydınlatamayacağı şeydir. Şunlar görünmezdir: haz ve acı, bilgi ve cehalet ve evrende kendilerine gizlenecek "yer" bulamayan her şey. Görünmez olanı göz ardı edebiliriz ama bir görünmez şeyi gizleyemeyiz. Resmim, görünmezi gizleyemez: o sırf düşünmüş olduğum görünür olanı gösterir.

Neticede, resmimde bir sembol yok. Görünür olanın figürlerinin gerçeklikleri, esinli düşünmece hayal edilmiş bir düzende birleşmiştir ki bu sembolik anlamlara, evrenin gizemli gerçekliğinin sembolik anlamlara aykırı olduğu kadar aykırıdır.

4. Yaptığım resimler şiirseldir: Bunlar birer şiirsel düşünme tasvirleridir. Böylesi bir düşünme, mesela bir göldeki su misali, etrafını sarmış geleneksel düzene maruz kalan bir yansıma değildir. Şiirsel düşünme, evrence bize sunulan görünür ve tanıdık figürleri birleştiren bir düzen hayal eder (...) Bu demek değildir ki hayal edilen gerçek dışı olsun. Şiirsel resim ve evrenin ortak özellikleri ikisinin de dokunulur olmamalarıdır, kaldı ki şiirsel resmi görebiliriz.

Görünür olana görünmez, ne de berikine öteki üzerinde bir üstünlük atfederim. Sadece görünür olanın resmini yapıyorum çünkü görünmez olana ait figürleri resmetmeyi arzulamak, su katılmamış bir budalalık olurdu. Bir zarf içinde gizlenmiş olan mektup, ağaçlardan bir örtü ardına gizlenmiş güneş görünmez değildir. Şiirsel bir resim elle tutulur şey değildir; bu resim bir şey gizlemez. Yaptığım resimler sadece düşündüğüm şeyi gösterirler. Görünmez olan, resmin tasvir edebileceği şiirsel düşünmeden dışlanmıştır. Görünmezden anladığım şu: haz ve acı, bilgi ve cehalet, görebileceğimiz bir görüntüsü olmayan -güçlükle algılansa bile- şey.

Resmimde sembol yok. Semboller, geleneğe, şiirin gizemli gerçekliğine sahici bir özen gösteremeyecek denli saygılı bir düşünceye aittir.

Başlıkları tablolarımla, bunları olabilecek en isabetli şekilde isimlendirmek amacıyla birleşirler.

214

(MICHÈLE CORAINE Söyleşisi)

...– Hayır, otomatik resim yapmıyorum. Ama hoşunuza gidecekse bu otomatizm, genel kaidelere maruz kalmamak anlamında bir otomatizm...

Varoluşa ne değer biçmeli? Hiç. Çünkü ne ölmeye ne yaşamaya bir sebep var.[1] Ama anlam kazandırıcı bazı sebepler yok değil: bir kadın, güzel nesneler, yemek yemek..., vb.

Kapı dışarı çıkmasam da olur, çünkü dünya bana resimler sunmaktadır.[2]

Yabancısı olduğumuz yerde her şey hayret uyandırıcı olabilir, şu hâlde yaşamıyor olmamız gereken yerde olduğumuzu unuturuz. Öyleyse, yaşamamız gereken bir yer var, çünkü o esnada o yerde bulunmamaktayız. Mevzu bu yeri bulmaktır. Resmim beni yurduma geri döndüren dünyayı gösterir. Özetle o dünya, bizleri vatanımız olan dünyamızdan eden genel kaideler olmaksızın yaşadığımız şu dünyamızdır...

Bunlar rahatsızlıklarını dile getiren sanatçılar. Benim diyecek hiçbir ilginç şeyim yok: resimler... andırsın diye uğraşıyorum...

Kartezyenim. Descartes'tan bile daha Kartezyenim, çünkü şeylerin sonuna değin gidiyorum. En azından öyle yaptığımı hissediyorum...

Ne halt etmeye herkes resim yapma "biçimini" yenilemeyi kovalar olmuş? Ve "konu" arayışındalar? "Resmi yapılması gerekeni" saptamak çok olağanüstü, değil mi?

– *Resmi seviyor musunuz?*

– Çoktan beri hayır. Resmim sıkıyor beni. Bazen eğlendiriyor.

[Kimi *eserlerini evinde tutmaktadır*] çünkü eşim evde tutuyor bunları.

[Picasso *hakkında*]: Hâlâ fazlasıyla sanatçı!...

Sözcükler güzeldir... Güzel sözcükler resimlere başarıyla eşlik ederler.

Sözcükler resimleri canlandırabilirler ama bunu yapmak zorunda değiller. Kaldı ki resimler de ahlak reçeteleri olmak zorunda değiller.

[*1927'deki sergisi hakkında*]: Gösterdiklerim neden orada ve göstermediklerim neden orada değil diye çatıyorlardı bana.

[Yazı *yazar mı?*] Pek az. Küçük bir kesim tarafından bilinen küçük dergilerde.

[*Alıntılıyor*]: "Bir nesnenin üzerinde gördüğümüz, gizlenmiş, başka bir nesnedir" [ve] "Tablolarım, estetik incelemelerin olduğu gibi olan tablolar dediği, yanıtladıkları şey bulunmayan tabloları andırıyorlar.[3]"

[Amerika'da *el üstünde tutuluşu?*] Yok öyle bir şey. Diğerleri gibi bu da. Niye her şey değişsin istersiniz...?

Kim bilir belki de Amerikalıların akli dengesi yerinde değil ve kaygılılar. Düşünün ki sürekli meşguller! Bu insanı hasta ediyor tabi. Belki de haberleri olmadan resmimde bu hallerini dengeleyen bir şey buluyorlardır.

Michèle Coraine: *Qui êtes-vous donc, René Magritte? Le Soir Illustré*, Brüksel, 17 Ağustos 1967, s. 38-39.

Teyit etmiş değiliz ama bu söyleşinin 1966 içinde yapılmış olduğunu sanıyoruz (karş. Magritte Sergisinin ABD turnesine ve Waldberg'in kitabının yayımlanmasına gönderme).

Ressamın ölümüyle resim taslakları ortaya çıkmış olacaktı...

NOTLAR:

1. Karş. Phil'e mektup. Mertens, 23 Şubat 1967, *Rétrospective*, s. 75.
2. Knokke hakkında mesela, 1951 Eylül'ünde Magritte Paul Colinet'ye şöyle yazar: *Bir ek okuma niyetine, tablolarımın önemlerini yeniden keşfettiğimi belirtirim size. Bu tablolar sayesinde görülmüş resimler ve bu görünün anısı, yaşam için olmazsa olmazlarla aynı düzeydedir.*
3. Bkz. *Tarihe Düşülmüş Sözler*.

215

Tarihsiz Metinler

I

Topraktan güneşe doğru büyümüş. Bir ağaç, bir mutluluğun resmidir. Bu mutluluğu algılamak için bir ağaç kadar hareketsiz olmamız lazım. Kıpırdadığımızda, ağaç izleyici olur. Sandalye, masa, kapı biçimlerine bürünür, yaşamımızın koşturmacalı denebilecek gösterisine yine tanık olur. Derken tabut olur, toprakta kaybolur. Ve ateşe döndüğü zaman, havaya karışıp yiter.

Scutenaire, *René Magritte*, 1947, s. 69, bu metni ileri sürer: "O [Magritte] doğru sözcüğü inanılmaz arzuluyor. Sözcüklerin anlamlarına her zamankinden fazla ilgi duyar oldu.[1] İşte kendi geliştirdiği bir ağaç tanımı." Scutenaire'in kitabının redaksiyonu anımsayalım ki 1942'de tamamlanmıştı.

La Destination'un 40. mektubuna not, 1977, İşgal süresince ve özellikle 1942'nin ilk aylarında Magritte'in ve arkadaşlarının *Akademi*'de "oynadıkları"nı, yani sıra sıra önerilmiş sözcüklere kısa şiirsel anlamlar bulmaya çalıştıklarını bildiriyor bize. Marien Magritte'ten bir başka tanım gösteriyor: *Bahçe: bir manzara ile çiçek demeti arasındaki alan.*

Ayrıca bkz. *Hayat Çizgisi I*, *Bir Halk Adamı... Ölüm Mahkûmu... Arbre* [Ağaç], Pierre Bourgeois'nın bir şiirinin adıdır, *Au Volant*, S. 3, Ağustos 1919, s. 33-34.

KAYNAKÇA:

İngilizcesi: Suzi Gablik: *Magritte*, s. 26-27.

II

Avrupa'da, güneşin olgun buğday başakları üzerinde parıldadığı engin ovalarda, aşımızın yanı başında yaşamak üzere, birkaç adamla kadınız.

Scutenaire'in 1947 tarihli *Magritte*'inde yayımlanmış olan kendisine yazılmış bir mektupta, s. 40-41. Magritte bu cümlenin *tamamen geçici ve söz meclisten dışarı "SON SÖZ" diye adlandırılabilecek bir kitabın başlangıç cümlesi olmasını* önerir. *10-15 ya da 300 sayfalık bu küçük kitabı şu ilkeye dayanarak el birliğiyle oluşturacağımızı pekâlâ göreceğiz: Dahiyane olmayan ve sağlayabileceği azami verimi sağlamayan tek bir sözcüğü de satırı da olmayacak...*

III

EVDEKİ BULGURDAN OLMAK

Londra'da ihtiyar bir kumarhane sahibi olan Jure, hâlen yatakta olduğu sırada ziyaretine gelen, *güçlükle tanıyabildiği* bir kimseyi içeri buyur eder: Esir düşeli beri değişmiştir Fred. Ortadan kayboluvermiş, şimdi Jure'den ona emanet ettiği parasını geri istemeye gelmiştir. Jure'ün genç arkadaşı Joséphin içeri girer. Fred Jure'e Irma'dan ve Paulon'dan bir haber olup olmadığını sorar. Irma Fred'in birlikte yaşadığı arkadaşıdır ve Jure'ün kumarhanesi Paulon ile Fred'in uğrak yeridir. Jure'ün onlardan haberi yoktur. Jure, kendisine emanet edilen parayı Fred'e verecektir. Joséphin araya girer. Kavga dövüş. Joséphin başına sağlam bir darbe alır, Fred parasını alır ve çekip gitmeden evvel Joséphin'in suratına bir tekme daha savurur. Jure onu iyileştirdiği sıra kendine gelen Joséphin, bir şişeyi kaptığı gibi Jure'ün başına indirir.

Polis Fred'in hapse girmezden evvel sıkça görüldüğü söylenebilecek yerlere göz atar. Fred, Jure'ün evinden çıkarken iki polisi atlatır. Eski dairesine gelir. Takip edildiğini hissetmektedir, dairenin şimdiki sahibini bir darbeyle indirip evdeki bir şömine üstü levhasında bir zarfı ele geçirir.

Irma uzun uzadıya lafa tutulur. Fred durumu ona izah eder. Vurdu kırdı sahnelenir. Irma Fred'i polise ihbar eder, suçunu *reddedişi* ve emanet parası sağ olsun, Fred, hafifletici nedenlerden faydalanır ve ölüm cezasına çarptırılmaktan paçayı kurtarır.

Fred, boyu ve kilosu kendisini andıran Marcel ile orta hâlli bir restoranda karşılaşmıştır. Marcel'in eline yurt dışındaki bir noterden düzenli bir gelir geçmektedir; Marcel fesattır, ailesi yoktur, kadınlarla giriştiği maceralar yüzünden kaldığı otelleri sürekli değiştirmektedir ki bu yüzden hayatı karmaşıklaşıyordur.

Fred, önemli bir fabrikatör olup çıkmış, düzenli bir hayat sürmekte olan Paulon'u soruşturur. Paulon'un karısı ölmüştür ve kızları Edmonde günlerini gün eden gençlerle düşüp kalkmaktadır.

Joséphin intikam almak için Fred'in peşindedir ve Paulon ile Irma'nın adreslerini bulur. Irma'yı görmeye gidecek ve beraber Fred'den intikam almanın yollarını arayacaklardır. Irma Joséphin'e Fred'in Paulon'la ilişiği olduğunu söyler. Paulon, tahsildarı Fred tarafından öldürülmüş bir bankada veznedardır.

Edmonde'un arkadaşlarından biri olan Jean, birlikte oldukları bir sırada kıskanç davranışlar sergiler. Sakinleştirilir ve sarhoş olur. Jean'ın iş adamı olan acayip, anormal babası Cesky, Jean'daki umutsuzluğun sebebini büyüte büyüte çocuğa ahlaken işkence etmekten sadistçe bir haz duyar.

Edmonde kurşunla öldürülmüş hâlde bulunur. Mücevherleri kayıptır. Paulon, katili yakalatacak kişiye verilmek üzere banka hesabına bir çek yatırdığını ve tehlikede olduğunu (Paulon katilin firari Fred olduğunu düşünmektedir) hissedip kendisini koruması için dedektif Bokin'i aradığını gazetecilere ve polise bildirir. Paulon, tedbiri elden bırakmayarak Fred'i olup bitenlerden haberdar eder: Paulon, Fred'i önceden tanıyan biri sıfatıyla, vaktiyle Fred'in davası görülürken yardım etmedi diye kendisini suçlayabileceğini ve kızını öldürerek belki de intikam aldığını söyler.

Jure merakından ve belli belirsiz sempatisinden olacak, gazetelerde değere binivermiş olan eski müşterisi Paulon'u ziyaret eder. Ardında bıraktığı yaşamından bu anımsatma Paulon'u sıkıntıya sokmuştur. Bokin'in bir yardımcısı Jure'ü evine kadar takip eder ve adresini Bokin'e verir. Bokin, çok geçmeden onu sorgular ve Joséphin Fred'i Edmonde'u öldürmekle öylesine ısrarla itham eder ki kendisi şüpheli durumuna düşer. (Joséphine Edmonde'u suçu Fred'in üzerine yıkmak için öldürmüş, hem bu vesileyle Edmonde'un mücevherlerini de çalmış olabilecektir.)

Polis Jean'ı bir güzel ıslatır ve olay esnasında suç mahallinde olmadığının kanıtlanmasını beklerken göz altında tutar. Bokin Jean'ın babasını, oğlunu zan altında bırakır görünmek istemeden zan altında bırakan Cesky'yi görmeye gider. Cesky, oğlunun kefaretini ödemez. Cesky'nin oğluna duyduğu nefret, onu, tıpkı Joséphine misali, şüpheli konumuna düşürür.

(Joséphin'in isimsiz bir mektubunun akabinde) Polisin suçladığı Fred, bu sefer takip edildiğini iki kat hissetmektedir. Marcel'i odasına kabul eder. (Fred, otelci ve Marcel'in yanlarındayken sahte bir isimle yaşamaktadır). Kaldığı otelin patronunu kıskançlıktan deliye döndüren Marcel, kapı dışarı edilmiştir. Yeni bir otel arayacak ve valizlerini gün içinde Fred'de bırakacaktır. Marcel'e lazım gelen, hoş hanımefendilerin oda hizmetinde bulunduğu bir oteldir ki Fred'in zaten boş odası kalmamış otelinde bu işi sadece ihtiyar bir çift görmektedir.

Fred'in bir planı vardır. Marcel'e, akşam, tanıdığı iki yaramaz hanımefendinin evlerine gitmeyi teklif eder. Randevulaşılır. Fred bu iş için araba kullanacaktır zira

hanımlar banliyöde oturuyorlardır. Marcel ayrıldığı sırada Fred çıkar, kelepir fiyattan, akşam 8 sularında teslim almaya geleceği bir araba satın alır. Londra ve çevresinin bir planı, bir tren tarifesi ve bir butikten, pek çok anlama gelebilecek pozlar vermiş iki adet kadın fotoğrafı da satın almıştır. Evine gelince plana ve tarifeye bir bakar, bazı notlar alır. Kadınlardan birinin fotoğrafı üzerine, kargacık burgacık yazmak için sol eliyle, kendisine hitaben olduğu anlaşılsın diye alçakça bir ithaf yazar: "Fred'e..." Fotoğraf üzerine kendi izlerini (bir dizi içinde yer alacak erotik bir fotoğraf niteliği taşımamaktadır; daha ziyade beceriksiz aceminin biri tarafından çekilmiş gibidir) kazır. Fotoğrafı, kullanılmış ve eski gözüksün diye sıvası dökülmüş duvara sürter, biraz kirletir, tahrip eder. Akşamleyin Fred ve Marcel Londra'nın dışında ıssız bir yerde bir demiryolunun kenarında dururlar. Yine bir iki tek atarlar. Marcel yeterince sarhoştur. Fred baksın diye ona ikinci fotoğrafı, görmeye gittikleri şu iki kadını gösterdiğini söylediği fotoğrafı uzatır ki Marcel baktığı sırada kafasına bir darbe indirir, hemen ardından onu yolda sürükleye sürükleye taşır. Marcel'in cebinde ne var ne yoksa alır: kimliği, vb. Fred'e ithaf edilmiş fotoğrafı onun cebine yerleştirir ve yanlarına birkaç küçük ıvır zıvır, para vb. koyar. Fred saatine bakar, hâlâ on dakika beklemesi gerekmektedir. Marcel'in parmakları ile yüzünü taşla ezer sonra, tren uzaklardan göründüğü sırada onu rayların üzerine yatırır. Tren Marcel'in üstünden geçer.

Polisle ilişki hâlindeki Bokin, Londra-Birmingham hattında bulunmuş cesedin kimlik tespitinin yapıldığını öğrenir. Fred'e ithaf edilmiş fotoğrafın üzerindeki izler sayesinde, cesedin Fred'in cesedi olduğu anlaşılır. Ayrıca Fred sarhoştur (otopsi raporu açığa vuruyor) ki bu kazayı kısmen açıklamaktadır.

Fred'in ölümünü öğrenen Paulon'un içi rahatlar ama Bokin'e incelemelere devam etmesini söyler. Jean salıverilir. Bokin'in elinde hâlen iki şüpheli mevcuttur: Joséphin ve Cesky. Yardımcılarını bunların peşine takar.

Marcel'in kimlik bilgilerine sahip Fred'in adı artık *Marcel*'dir. Kendinin ve kurbanının işlerini, Londra yakınlarındaki bahçesi güzel bir eve taşır. Marcel'e dönmüş, olduğu yerde çıt çıkarmamakta, polisin dikkatini çekmemektedir. Kurbanının davranacağı gibi davranır: Yurt dışındaki notere yeni adresini bildirir (tıpkı kurbanının habire yaptığı gibi). Bununla birlikte, daktiloda yazdığı bir mektup aracılığıyla Paulon'a uzaktan şantaj yapar. Fred'in suçlandığı davada, Paulon'un sahiden ne parmağı olduğunu bilen ve elinde kanıt bulunan, Fred'in bir arkadaşı olduğunu söyler. Fred'in eski dairesinde bulup muhafaza etmiş olduğu bir zarfta, Paulon tarafından aceleyle yazılmış bir senet vardır. Veznedar Paulon, bankaya varınca falanca tahsildarın hatırı sayılır bir meblağı aktarmış olması gerektiğini öğrenir. Fred'i haberdar etmek için ona, tıpkı gişede bir müşteriye senet teslim eder gibi kendisine teslim ettiği bir senet üzerine durumu yazıp bildirmekten başka imkânı yoktur. Fred tahsildarı öldürmüş ve parayı Paulon'la bölüşmüşlerdir. Paulon Fred'in ağzını açmamasını isteyecekse epeyce bir meblağı gözden çıkarması gerekecektir. Falanca akşam görüşmek üzere randevu ayarlanır.

Korkmuş Paulon, tehlike arz eden parayı elde etmeyi umarak randevuya iştirak eder. Arabasında, gölgeler içinde görünmeden oturan Fred'e yeniden bir miktar para verir. Fred henüz parayı bölüşmek istememektedir ve Paulon'a kendisinden gelecek yeni bir mektubu beklemesini söyler. Fred, başını izlediği bir gösterinin sonunu görmek ve tiyatroya dönmek amacıyla randevuya iştirak edeceği vakit ayrılmış olduğu bir müzikhole geri döner.

Paulon şaşkınlıkla sonunda Bokin'e itiraflarda bulunur ve onun, tehlike arz eden meblağı Fred'in elinden alma görevini üstlenmesini ister.

Fred'in eski arkadaşını tanımayan Bokin Jure'ün evine döner. Jure'ün tek tanıdığı Irma'dır. Bokin Irma'dan öğrenir ki Fred Georges'la pek sıkı fıkıdır. Bokin uyuşturucu kaçakçısı Georges'u bulur. Georges Bokin'in kendisini kaçak işleri yüzünden aradığını sanmaktadır ve iki katilin yardımıyla Bokin'i pataklar. Acılar içinde kıvranan Bokin, berikinin adını Irma'dan aldığını ve Georges'un tasalanmasına gerek olmayan bir vakayı açıklığa kavuşturmak üzere geldiğini söyler. Bokin, bir bodrumda tek başına terk edilir ama sonunda kaçmayı becerir.

Joséphin Irma'ya gider. Irma çenesini kapalı tutmadı diye Georges'un iki katili tarafından öldürülmüştür. İki katil, Joséphin'i Jure'ün evine götürürler. Orada hem Joséphin'i hem Jure'ü öldürürler çünkü her ikisi de aşırı gevezedir.

Irma'nın kapıcısı, Joséphin'in merdivenlerden Irma'nın evine çıktığını görmüş, akabinde, suç açıklığa kavuşuncaya değin geri inen kimse görmemiştir (katiller Joséphin'le birlikte çıkmışlar, yangın merdiveninden inmişlerdir). Polis Joséphin'in suçlu olduğuna inanır ve Joséphin'in nerede yaşadığını bilen Jure'ün evine gider. Apartmanın önünde, polisi sırıtarak karşılarlar: Joséphin ve Jure, odalarında hoşça vakit geçirmektedirler. Polis onları bir kan gölü içinde bulur.

Bokin pekâlâ bir hesap görülüyordur diye düşünmektedir ve bu cinayetler için tasalanmaz. Paulon şantajcıyla yeniden randevulaşır (evvelki randevudan kalanın üstünü tamamlamak için). Bokin, randevuya katılır.

Sahte Marcel gelir (geçen seferki gibi bir gösteriyi yarıda bırakmıştır; gerekirse, gösterileri böyle yarıda bırakıp gidişini o yerlerdeki kimselere şiddetli bir karın ağrısıyla açıklayacaktır ve bir doktorun muayenehanesinin önünde bir müddet bekleyecektir.) Bokin ile bir yardımcısı, sahte Marcel'i kendilerini ikametgahına götürmeye zorlarlar. Yarım yamalak aydınlatılmış bahçeyi iyi görememektedirler. Bahçede yaprakları ölü, hasta bir ağaç, etrafındaki sağlıklılar arasından seçilmektedir. Evde daktilo makinası, Edmonde'un mücevherleri ve Paulon tarafından yazılmış senet aranır. Dayak faslı sonuçsuz kalır. Sabahleyin Bokin vardığı sonuçtan kuşkulanır ve gözetim altında tutulacağına güvenerek sahte Marcel'i salıverir. Bokin ve yardımcısı evden çıkarlar. Bokin hasta ağaca doğru yürürken gizlenmiş bir şey keşfeder. Ağaca yontulmuş bir oyuğu özenle tıkayan, dikdörtgen şeklindeki metal bir levhanın üzerine oturtulmuş bir ağaç kabuğunu, tutturulduğu yerden çeker. Tam o sırada sahte Marcel, Bokin'in yardımcısının kafasına bir darbe

indirir, belinden silahını kaptığı gibi Bokin'e ateş eder. Bacağından yaralanan Bokin, kurşunu kalmamış sahte Marcel'e ateş eder, Marcel arabasına atlayıp kaçar.

Daktilo, mücevherler, Paulon'un seneti gizli bölmededir, Bokin seneti cüzdanına tıkıştırır. Polisi arar ve sahte Marcel'in Edmonde'un ölümündeki suçunu ispatlayan mücevherleri teslim eder.

Polis radyosundan sahte Marcel arayışları anons edilir.

Bokin Paulon'u korkudan dehşete kapılmış bir hâlde bulur. Bokin, Fred'in Paulon'un evinde saklandığını öğrenir. Çıkan arbedede Paulon Fred tarafından öldürülür. Etkisiz hâle getirilen Fred, polise teslim edilir. Bu sefer ortadan kesin olarak kaybolmuştur.

F. A., S. 32, Şubat 1970.

Marcel Mariën'in notu: "50'li yılların başlarında, Camille Goemans'ın bir sinema firmasıyla ilişkileri vardı ve kendisine ticari amaçlı film senaryoları teklif etmek üzere dostlarına çağrıda bulunurdu. İşte Magritte'i mevcut sinopsisi yazmaya iten gerekçe bu, hem bildiğimiz kadarıyla kabul de görmedi."

Bu senaryonun genel tınısı Irène Hamoir'ın kilit öyküsü "*Boulevard Jacqmain*"i anımsatmıyor değil (Brüksel, Terres et Visages, 1953). Bu öyküyü daha ziyade, Goemans'ın sinema faaliyetlerinin rağbet gördüğü 1938-39'a konumlandırma eğilimi gösteriyoruz.

Ayrıca bkz. *Bir Fikir Sahası*.

IV

Resmi yapılması gereken, olumsuz ama kesin bir ölçüte tabidir: Resmi yapılması gereken, aklın ya da deliliğin kendisine tayin edebileceği bir izahata indirgenemez olmalıdır. Böylece, resmi yapılması gereken, bir mutlak meşrulaştırma –Evren misali– altına düşmez (çünkü Evren Her Şey olduğundan Mutlaktır).

25 Gouaches Sergisinde yer alan bir guaj çalışmasının altında Magritte'in el yazısıyla yazılmıştır, Brüksel, New Smith Gallery, 18 Kasım 1970. Sergideki tüm resimlerin sahihliklerinin epey şüphe götürür olduğunu biliyoruz. Yine de René Gérain bize diyor ki (mevzubahis guaj tablo onun koleksiyonundan): "'Evren Her Şeydir' üzerine metni arkadaşım René Magritte bana olduğu gibi yani resimlenmiş şekilde elden verdi ki Magritte'in vadesi dolmuşsa, bunu Eşi Magritte Hanımefendinin ta kendileri teyit edebilir. Bir sanat eserinin sahihliği hususunda ağır basan bu eserin kalitesi değil (birileri bundan hoşlanmaz) kökeninin sahici öyküsü ile bilgisi olur. Eseri bağışlayan René Magritte'in ve onu mutlulukla kabul eden bendenizin içinde bulunduğu şu durumda şüpheye mahal yoktur: ötesi hayal ürünü."

"*Çünkü Evren* vb." cümlesi büyük harfle yazılmadan *7. Kölner Kunstmark* Sergi Kataloğunda, Köln, 29 Eylül 1973 ve Münih'teki Thomas Galerisinin reklamında, s. 108'de yayımlanmıştır. Sadece guajın kopyasının ön yüzünde "Surrealismus" sözcüğü fazlasıyla koyu yazılmıştır.

Bu metin 60'lı yıllara konumlanıyor olmalı. René Gérain bize Magritte'in başka bir metnini daha iletti, bu metin apayrı ve tarihlendirilmemiş:

Bakış açısı üzerine not

Sanatçının, kendini de fazla kandırmadan, satılığa çıkardığı bir şey olduğu kesin. Daha iyisi olsun diye beklerken böylesi gayet iyidir. Planını bunca fevkalade yapmasından ötürü toplum tarafından kutlanan sanatçı, o esnada, kendini daha az yalnızlaşmış hisseder.

Görüşmek üzere, sevgili Geert.

V

Bir kadınla bir çocuğun fotoğraflarına bakıyordum ve kadının, çocuğun annesi olduğunu tahmin ettim.

12 Nisan 1967'de Magritte Bosmans'a şöyle yazıyor: *"Merak okşayıcı" bulduğum bir cümle kaleme aldım* ve 14'ünde: *Şu anneli çocuklu cümleye rastladım eski kâğıtlarda. O cümleyi hangi durumda yazdığımı anımsamıyorum.*

NOT:

1. Scutenaire *Magritte*'ini 1948'de bitirmiş olsa da 21 Şubat 1947'de Magritte ona şöyle yazmaktadır: *Lazım olan Orchestrion (Bkz. iki ciltlik Larousse). Orgun ne tarihsel ne duygusal ne de yakışık alır enstrüman olması söz konusu...*

216

DÜNYANIN BİLGİSİ

(Magritte'in resmi üzerine birkaç not)

Esinli düşünmenin tasviri şiirin gelişine olanak tanır.

Magritte

Evrenden sorumluyuz.

Nougé

İnsan elinden çıkma tüm eserlerde olduğu gibi sanatta da belirleyici rolü içerik oynar.

Hegel

Bir sanat eseri, görmekte olduğumuzun evvelce görülmemiş olduğunu bize daima bildiriyor olmalıdır.

Valéry

Magritte'in tablosunu seyredenlerin, her şeyden çok o sırada ne düşündüklerine dikkat kesilmelerini arzu ederiz; düşündüklerinin kendileri için zaruri olmasını da dileriz.

Scutenaire

Courbet'nin realizminden bu yana resim evrilmeye hep devam etti: Mondrian'ın soyut sanatının peşinden empresyonizm, ekspresyonizm, fovizm ve kübizm geldi. Bununla birlikte bu evrilme aslında resim sanatını, bu sanatın kesinkes şekilci yönünden itibaren, *resmetme tarzından* yana özgürlük iyiden iyiye dışa vurduğu sırada, farklı farklı anlamanın biçimleriydi; resmedilenin pek az bir önemi vardı, hatta hiç yoktu. Mevzu bizatihi gerçek olanın kendisi değildi, oysa, sahiden öyle olabilmesi için şairin özgürlüğü gerekirdi. Resim yapma tarzlarının farklı farklı biçimleri 1910 civarında, Mondrian'ın resmiyle beraber tükenmişti. Aslında, günümüzdeki soyut tablolar evvelce yapılmış tabloların yerine geçen ucuz kopyalardır, akademik alıştırmalardır bunlar, dahası değil.

Resim yapma bahsi sürdükçe, *resim yapma tarzlarına* atfedilen önem, yerini aksesuar olmayan bir bulunuşa bırakmak zorunda kaldı: dünya ile düşünmenin önemleri. Chirico bu bulunuşu doğrudan dışa vuran bir resmi ilk anlayan kimse oldu.

Bu resimden yana cehalet öylesine bir boyuttadır ki Chirico, kuşkusuz öbürlerinin arasından "ilginç" bir ressam olarak baş gösterir ama bir gelişme diye görülen ve aslında olsa olsa 1910'daki uygulamaların önemsiz taklitlerinden mütevellit sahte araştırmalar yüzünden Chirico, "devri geçti" diye değerlendirilmektedir.

Chirico tarafından açılmış yolda, karşımıza hiçbir gelişme çıkmaz; bir gelişimden daha iyisi olan bu yol, dünya ile düşünmenin doğurganlıklarına çıkar. Magritte'in resmi, Chirico'nunkine katılmadan edemez; bu Magritte'in resmine dair söyleyebileceğimiz en asgari şeydir ki, onun resmi bizleri, Magritte'in paha biçilemez değerini bilmeye davet etmektedir.

*

"En kesin figürasyondan hareketle alışılmamış olanı tetiklemek" diye yazıyor gazeteciler. Magritte sırf alışılmamış –"fantastik" diyenler de var– olanı sunsa, tabloları Jérôme Bosch ve James Ensor'unkilerin yanında yer alır. Bu kimseler eğlendirme, belki büyüleme eğiliminde olmuşlar, bununla beraber *dünyayı bildirme* iddiası taşımamışlardır... Çünkü "alışılmamış" olan sırf kaçma olanağı tanır, bir "gerçeklikten kaçış aracından" ibarettir bu. Tersine, Magritte'in resimleri, gerçeğin bağrındaki dünyaya ait figürlerin güçlerini gösterirler ve şiiri tanımlarlar. Bu şiirin bir matematik problemi ya da kimi verilerin işaret ettiği gibi "fantastik" bir şey olması imkânsızdır ve bu şiir, bir problemdeki terimlere eş tutulabilecek bir çözümle neticelenmez. Şiirin "amacı" olmaz; bu amaca kısmen ya da tamamen erişmek şiiri ona aykırı bir şekilde sömürmek olurdu ki şiir, başarıyla büründüğü, düzeni şairin elinden kurtulmuş, bir resimler dizisi formunda sınırsızca tamamlanır.

Eğer "alışılmadık" sıfatı Magritte'in düşüncesini çarpıtıyor ya da eksiltiyorsa, kimilerinin Magritte'te rastlayacaklarını sandıkları ve başkalarının faydalanma niyeti güttükleri bir "yaratıcılık" da bunun aynını yapıyor. Bu "yaratıcılık" esasında

dünyaya ait figürleri ilgi çekici kılmaya muktedir değil; daha ziyade bu figürlerin hayranlık uyandırmalarına engel oluyor; bazı "yaratıcılık" amatörleri elinden dehşet verici bir hale sokulmuş mobilyaları ve öteki kullanışlı nesneleri hayıflanarak izleriz. Dünya nice figürler sunar, Magritte, bu figürlerin görüntüleri pek az tahammül edilebilir, farklı farklı veçhelerini değil, sadece onların var oldukları düşüncesini aklında tutar.

Ressamın dikkatini çeken, bir tek dünyaca sunulmuş figürler değil, aynı zamanda bu figürler sahasında yapılacak uygun tercihtir. Nougé şöyle der: "İnsanın en önemlileri diye görmesi gereken nesneler öyleyse hangileridir? Elbette, en sıradan olanları." İnsan bir nesneye, doğrudan doğruya, bundaki bayağılık sayesinde önem atfeder. Bir resim, ne anımsattığına bağlı olarak yeni bir ışık olur. Şiir yazan bir kimse slalom, çamaşırlık, gaz vb. sözcüklerden kaçınır; berikiyle aynı sıfatla tablo yapan kimse, güncel ya da bilimsel değeri olan şeyi göstermez. Hem bu tercih öznel olmayacaktır: Eğer şairin esini sahici ise resmedilmesi gerekeni açığa çıkarır.

*

"Resimlere adları sözcüklerle konur. Ama bu sözcükler resimleri layığınca adlandırmayı becerdiklerinde tanıdık olmayı da yadırganmayı da keserler. Bu sözcükleri söylemek için de işitmek için de esin şarttır."

*

Ayakta duran birisinin üzerinde "oturan kişi" yazan resminde, "oturan" sözcüğü "bir koltukta konumlandığını" anlatmak ister. "Oturan" sözcüğü şu hâlde "refah" diye anlaşılmasını olanaklı kılan "sanatlı" bir anlamda içerilmemelidir. Alegoriyi dışlayan *somut* anlam gözetilecek yegâne anlamdır; somut anlam *kişisel* dile mahsustur ve bayağı dili özgüllüğün esrarengiz dilinden ayıran zihin kıvraklığını gerektirir. Bayağı dil, sözcükleri, bunlar için olması zorunlu yaşamdan mahrum eden ölü bir dildir. Özgüllüğün dili, sözcüklere, evvelden hiç söylemediklerini ve söylenmesi gerekeni söylettirirken onlara "söz hakkı" tanımaktadır. (Sözcük tek başınayken somut anlamı bir ve aynıdır ama burada söz konusu olan, sözcüğün somut anlamının, kimi durumlarda dile getirdiği şeydir.)

*

Figürler tablolarda canlı kılınmak üzere birbirleriyle nasıl buluşuyorlarsa, resimlerin de –ister boyanmış ister çizilmiş olsun– şiirlerle öyle buluştukları olur. Birbirlerine karşılık gelen iki gücün buluşmasıdır bu. Kaldı ki bu güçler, açıklayıp yorumlayan *image d'Epinal* misali birbirlerini tercüme etme niyeti gütmezler. Burada mevzu, bir metne "dayalı" resimlemeler değildir; şiir mecrasında, açıklama ve yorumlamalar, artık parlak sayılabilecek her ne görüntüye büründüyseler de daima budalalıktır. Magritte'in tabloları ne bazı alametlerdir ne de muammalardır.

"Soyut" ressamlar şu soruyu sık sık işitirler: "Bu neyi temsil ediyor?" Ve sadece bir harfi harfine açıklamalar karmaşası içinde kaybolup giderler. Şu hâlde "Neyi temsil ediyor?" sorusunun tatmin edici olmama pahasına tek bir yanıtı olur; Magritte'in bir tablosunun, kesinkes, bu tablonun yapılabilecek en sadık tasvirini "temsil ettiğini" ya da berikinin "anlamına geldiğini" bilirdik. Dahası Magritte'in düşüncesini de tanımlayabiliriz: Söz, sözcükler marifetiyle, gözün gördüğünü, sessizlik daha isabetli, daha yerinde olsa da tasvir edebilir.

Bununla birlikte, safça ya da budalaca "açıklamaların" resme ve onun yegâne mümkün anlamı olan resmin ta kendisine zararları dokunduklarını düşünsek de psikanalizin "açıklamalara" bilimsel disiplini sayesinde cüret edebileceğini düşünen bir kesim de yok değildir. Psikanalistlerin yorumlamaları bir tür tanılamanın peşindedir ve Magritte, tablolarını analiz eden bilimcilerin sağlamış oldukları hayal ürünü biyografilere yüz çevirmekten memnundur. Hem burada mevzu "beceri" ya da bu bilimcilerin büründükleri "ciddiyet" değildir. "Gizemin doğası merakı yok eder. Psikanalizin, dünyanın gizemini anımsatan sanat eserleri üzerine söyleyecek hiçbir şeyi olmaz. Belki de psikanaliz tarafından incelenecek en iyi konu psikanalizin ta kendisidir." Beri yandan, psikanaliz üzerine hiçbir söyleyecekleri bulunmayan şairler, psikanalistlerin şiir üzerine söyleyeceklerinden pek az kaygılanırlar.

Şiirin lehine "argümanlar" kovalamayız, böyle argümanlar bulmak –mümkün olmuşsa– yüzeysel bir meşruiyet kaygısını ispatlardı. Hem şiir açıklanmaz, şiir düşünülür, yazılır, boyanır. Düşünmeyi kirleten yorumlamalara gelecek olursak bunlar kesin olabilir de olmayabilir de, bunlar sembolize ettikleri, ifade ettikleri bir şey bulunmayan resimlere mecburen aykırıdırlar. "Bir tablonun bir duyguyu ya da bir fikri ifade ettiğini sanmak, afiyetle yenen bir pastanın afiyeti ifade ettiğini sanmakla aynı şeydir. Resimler "fikirler arama" çağrısı yapmaz. Şair fikirlere, sadece, söz konusu olan sırf fikirler olduğu vakit (Hegel'deki gibi mesela) duyarlı olabilir. Bir "fikir" resmin hükmü altına düşmüşse bu resmi tanımak faydasız ve zararlı olur, çünkü şu hâlde bu resim, bir fikir süslemesinden ibaret olmuş, resim haklarını yitirmiştir. Şair bir resmi, ona dair, bu resmin ta kendisinden başka şey söyleyemeyecek olduğumuz resmi düşünüyorsa, esinli şairin "bir fikri var" diye yazamayız. Colinet *Parabol* tablosu üzerine şöyle yazar: "Beyaz ev simsiyah. Siyah ev bembeyaz. Birbirlerini andırma yetenekleri var. Birbirlerinde yaşıyorlar. Güçlü yıldızlar var alıkoydukları. Hiç yer değiştirmiyorlar." Lecomte *Şelale* tablosu üzerine şöyle yazıyor: "Manzarasının gölgesinde bir adımdakiyle aynı boşluk, maddeye bürünüyor;" işte böylece, bir analizin ya da açıklamanın yapabileceğinden daha iyi bir şekilde dil, bizi düş kırıklığına uğratamamaktadır.

*

Resmedilmiş görüntüler, eğer bunları boyayan renklendirici malzemeye bakılırsa, görünmez olurlar, bilinemezler. Bu ürünler, "madde", bir ressamın elinde kullanıldığında, tüm değerlerini, etkin veçhelerini, bir düşünme resminin belirişine olanak tanımak üzere yitirmeleri hariç, hiçbir yeni maddi vasıf kazanmaz.

Öyleyse, malzemenin sahiden ne işe yaradığını bilmek istiyorsak dikkati "malzemeye" hiç vermemelidir.

*

Eğer resimler mesela bir dağın, bir bulutun, bir sandalyenin vb. nasıl gösterileceğine, evlerden nasıl yararlanılacağına vb. dair sorunlar ileri sürüyorlarsa bu "sorunlar" ressam "malzemelerine" toslayınca illaki çözülecektir. Ressamın çalışması onun resim bilgisiyle tamamlanır. Boyayı, tutkalı, fırçaları ve diğer araçları kullanma emeğine gelecek olursak, bu emek sadece bir temas doğuşu, bir sayfa düzeni oluşturmadır.

Magritte'le estetin yegâne ortak noktaları, her ikisinin de yazım kurallarının yazara, metalin demirciye sağladıklarıyla aynını sağlayabilen aynı teknikleri kullanmalarıdır. Scutenaire son derece mutlulukla şöyle yazar: "Magritte büyük bir ressam. Magritte bir ressam değil." Hem zaten: "Magritte resmi kullanmayı değil, resmi bir bilgi aracı olarak alıp aşındırmayı arzulamıştır." Ayrıca Magritte açısından, sırf farklı malzeme kullanımlarına denk düşer şekilde anlaşılan resim, sıkıntı verici şeydir; hem lirik, burlesk ya da ezoterik değil, açık ve zorunlu olan şiiri iletmeye olanak tanıması bakımından resim, harika bir efsundur. Düşünmenin besbelli ortada oluşu sınırsız olanaklar sunar ki Magritte ilk tablosundan itibaren bunları kovalamaktadır. Bunca "gizem" diye adlandırdığı, böylece anımsatılmış olur. Resimler olmasa gizem göz ardı edilmiş ve yitik kalırdı. "Gizem gerçekliğin olanaklarından biri değildir; gizem, bir gerçek şeyin olması için zorunlu olandır."

Gizem bizi kavrar. Öyle sakin sakin inceleyebileceğimiz, "kavranacak" bir şey değildir gizem.

Gizemi anımsatan resmedilmiş görüntüler, "gösteri" biçiminde anlaşılmamış olan dünyayı andırırlar. Bir "izleyici", rüya gördüğünü biliyor diye kendini rüyanın dışında sanan, hâlbuki rüya görmekte olan bir kimse gibi kendini dünyanın dışında sanır.

Rüyadaysak ya da rüya gördüğümüzü biliyorsak gizem duyuşu tarafından kavranmak mümkün olmaz. Gizemin anımsatılması, sorgulamalar ve önemsiz denebilecek yanıtlar hayal eden düşünmenin alışılmış hareketini durdurur.

Gizem ne iyimserliğe denk ne de kötümserlikle bağlı bir anlam içerir. (Gizemin ne bir anlamı olur ne de bir anlam-olmayanı olur çünkü anlam ve anlam-olmayan tanımlanabilirdir.)

Gizemi anımsatan resmedilmiş görüntüler ne anlam ne anlam-olmayan olanın güzelliğini onar; bu güzellik bilgeliğin ve aklın güzelliklerinden ayrılır. Bu güzellik, iyiyle ve kötüyle karışmış bir çeşitliliği barındırır ki bu çeşitlilik onda, toptan bir ahenk uğruna göz ardı edilmez; bu güzellik, tersine, zıtlıklara kabahat bulur. Işık ile karanlık, soyut yasalarla yönetilen sistematikleşmiş bir dünyaya ait olmayı sürdürmüyorlardır artık, ışık ile karanlık kendilerinin gizemlerini anımsatan bir düzende birleşmişlerdir.

Gizemin anımsatılması, falanca bir nihayete, mesela "zıtlıkların ortadan kalktığı noktaya" varmanın bir "aracıyla" karıştırılmamalıdır. Bu nokta, erişilecek en üstün gaye diye André Breton tarafından sunulmuştur. Gizemin anımsatılması hiçbir tezattan el çektirtmez ve yatıştırıcı bir estetik formdan ayırt edilmelidir. Gizemdeki güzellik birtakım entelektüel tereddütle uyuşmaz. Bu güzellik, ışığa ve karanlığa bunların evvelce sahip oldukları (bu zıtlık, rüya gören ya da rüya gördüğünü bilen düşünmede yitirilmiştir) güçlü zıtlığı geri iade eder.

Sistemler düşler âleminde ya da gerçek dışında yaşarlar. Hiçbir sistemin gerekliliklerı önünde boyun eğmeyen gizem, bir tek düşünmenin özündeki eylem tamamına erdiğinde anımsatılmış olur; bu eylem, dünyayı ve dünyanın gizemini andırma eylemidir.

Ressam, bir geçmişe çoktan karışıp gitmiş, kendisinden bir gelecek beklentimiz olamayacak olan tamamlanmış bir tabloyu unutabilir. Yine bilinmez olan başka resimler, güçlerini onamak üzere geleceklerdir.

Bilme yolu şiir, içinde var olduğumuz gizemde yaşamaya yardım eder; şiir, safi duyuları ve zihni neşelendiren şey olsaydı, son derece göreli bir değeri olmuş olacaktı.

*

Raphaël'in ya da Gauguin'in "dehalarını" anlatan "sanat eleştirileri" bu sanatçıların, daha az becerikli, daha az üretken diye değerlendirdikleri öbür sanatçılar üzerindeki fiziksel, teknik bir üstünlüklerini ispatlama eğilimindedir. Magritte'in ressamlığındaki deha başka türden. Bir olay, değeri mukayeseye bağlı olmayan bir durum gibidir ondaki deha; onun *dehası* bir resim yapma biçimini ya da bir yaratıcı gücü değil, sadece düşünmedeki kesinliği nitelendirir. "Önemsiz, fantezici ya da soyut olmayacak şekilde bir bardak su, bir tabloda nasıl gösterilir?" Magritte'in ressamlığındaki *deha*, şaire, bir tek resmi yapılması gerekeni, fantezi olanağı bulunmaksızın resmetme olanağı tanıyan, mükemmel bir apaçıklık olarak alımlanmıştır. Öyle ki resim ve düşünme çakışır.

Eğer her ikisi de gizemi anımsatıyorlarsa bir resim öbüründen nasıl "daha iyi" ya da "daha kötü" olur? Ayrıca "meşhur" bir resim, daha az bilindik bir resme kıyasla dikkatimizi nasıl daha çok celp edebilir? Farklı olsalar da gizem uyandıran iki resme böylesine incelikli bir hayranlık duymaya imkan vermek, zevkleri ve renkleri tercihlere sahip olma gücüne tercih etmektir.

Zaman zaman resimlerin apaçıklığı bakan kimsenin maruz kaldığı bir "şok" ile aktarılır; bu ucuz sözcük, ona *kalıcılık* niteliği kazandırsak belki daha az rahatsız ederdi. Bir resmin doğuşuna bakacak olursak, ressamın esinlenmesi sayesinde bu sistematik bir yönteme dayanıyor olamaz; resim kendiliğinden biliniverir, her ne kadar onun belirişini ısrarla talep eden sabırlı bir araştırma onu öncelemiş olsa da o istem dışı beliriverir. Magritte'in elinde *Almeyer Deliliği*'nin araştırma safhasında kalmış bir çizimi bulunur; orada kulenin kökleri halen belirsiz bir formdadır.

Hegel'in Tatili'ni de örnek verelim: "Hepsinin üzerinde bir çizgi bulunan, bir sürü su bardağı çize çize başladım, yüzüncü ya da yüz ellinci çizimden sonra bu çizgi genişledi ve akabinde bardağa konulmuş bir şemsiye formuna büründü ve nihayetinde bardağın altına yerleşti. Akabinde Hegel, iki karşıt işlev gören bu nesneye pek hassas davranır diye düşündüm; bu nesne suyu hem itiyor hem içeriyordu. Kim bilir belki Hegel'i büyüler belki eğlendirirdi ve tablonun adını 'Hegel'in Tatili' koydum."

*

Eğer basit bir resim keyfi olarak karmaşıklaştırılmışsa, bu resim fantezi beklentisini, zihnin bir zorunluluğuna yaklaşırkenki özenli özgürlüğünden daha fazla yanıtlıyordur. Böylece bir girişteki, girmeye ve çıkmaya olanak veren içe göçmüş bir kapı hem basit hem karmaşık olur. Mevzu bu resmi farklı durumları yığa yığa karmaşıklaştırmak değildir; öylesi, bir tür içini tıka basa doldurma zevkini tatmin etmede pek uygun olurdu; resmi bir uçağa ya da bir odanın tavanına asmak da söz konusu değildir...

*

Magritte'in tablolarında basitçe mükemmel "biçimin" zararına olacak şekilde, konu sadece dünyayı göstermektir; konu dünyayı alışılmış kılan ve görülmesini, bilinmesini engelleyen "niteliklerini" değil, dünyayı olduğu gibi vermektir. Kullanılmazdan evvel sandalye, sokak lambası, bulut insan kalabalıklarınca göz ardı edilmiştir. İstirahate, sokakların aydınlatılmasına ve yağmur üretmeye yaramazdan evvel dünyadaki bu figürler öncelikle sandalyedir, sokak lambasıdır, buluttur. Magritte'in tabloları bu sade ve göz ardı edilmiş apaçıklığı açığa vurur. "Tıpkı Hegel'in düşündüğü gibi sanat, doğal ve psişik olanı taklit ederken değer kaybeder; sanat dünyayı taklit edecek değil, onu açığa vuracak şeydir."

Bu metin bir bakımdan René Magritte'in *kabul görmüş* "vasiyetnamesi"dir. Magritte'in Bosmans'a 9 Aralık 1963'ten 22 Ekim 1965'e değin yazdığı mektuplar üzerinden aşamalı, "iki taraflı" uzun bir gelişim süreci olmuştur. İlk halini Bosmans'a borçluyuz ama Magritte'in uyarılarını ve telkinlerini hesaba katma gayesiyle ondan fazla kez yeniden yazılmıştır. 20 Şubat 1965'te Magritte Bosmans'a şöyle yazar: *Rhétorique'i bırakmamayı düşünmek gerekecek. "Malzeme" yokluğundan yine bir Demarne yapabilirdik* [*Rhétorique*'in 4. sayısına gönderme] *bu sefer de bir Bosmans olurdu. İlginizi çekiyorsa, redaksiyonundan bu yana edinilmiş "tecrübeler"i de hesaba katarak ressamlığım üzerindeki metninizi yeniden gözden geçirebilir misiniz? Kuşkusuz bundan nüshalar basılacak hatta belki bazıları renkli bile olur?*

Bosmans 20 Ekim 1973'te bize şöyle yazıyor: "Günün birinde yayımlanırsa, üzerinde benim adım görünmemeli çünkü nihayetinde doğrudan iş birliğim dahi Magritte'in 'düşünme'sinden alınmadır; pekâlâ ve pek güzel mevzubahis, Magritte'in metnidir."

Bu metnin özel konumunu belirtmek gayesiyle yukarıdaki notu düşmekten kaçındık.

217

Bahisler

Müteakip bahisler bir düzen içinde derlenmişlerdir, bu düzen her zaman pek seçik görünmemekle beraber, onların ilk basımlarındaki düzendir.

1943

1.
Bir portrenin model aldığı şeyi andırma görevi üstlendiği olur. Ama, diyor Magritte, bu modelin portresini andırma görevi üstlenmesini arzu edebiliriz.[1]

2.
Ve Hegelci jargonun leziz ironisini kendi rızasıyla işleyen Magritte, evvelki resminin gözüne bugün dahi "metafizik" gelen yönü üzerinde şimdi zafer kazanmış olduğu düşüncesini paylaşıyor benimle; yarı bilgin yarı şakacı bir edayla ekliyor: "Kuşkusuz yeni bir senteze yönelik ilk adım var orada." Sonra da sakalıma kahkahayla gülüyor.[2]

1945

Daha çok faşistlerin savundukları şu folklorik sanata güvenmiyorum. Halk-için-sanat yanlıştır, çünkü yüzeysel bir bakışa dayanır. Ben de halkım. Bir ressamın yapması gereken insanı işçi kılığında görmektir. Courbet de "Taş Kırıcılar"da öyle yapmıştır, resme alışık olan cenahta o tablo skandal çıkarmıştır, çünkü konu yenidir. Zaten ben de işçilerleyken en eğitimli estetlerle olduğum zamankinden daha çok anlaşıldığıma rastladım sık sık. Züppelere gelecek olursak sürrealist girişimleri birdenbire alkışa tutuvermişlerse bunun sebebi, *modayı takip etme zorunda* oluşlarıdır. Bugün kendilerini varoluşçuluğun acınası tekdüze tınısıyla beşiklerinde sallanmaya bırakmış hâldeler, yarın[3]...

1947

1.
Virane meraklısından fazlası olmayan, aceminin teki Magritte, koca bir bombardıman uçağının evine yakın bir tarlaya çakıldığını öğrenir öğrenmez, bir gezintiye çıkma fırsatı yakaladığını hemen görüverir. Felaket mahalline varınca, dağılmış parçaları üstünkörü bir inceledikten sonra pilot kabinini ziyarete karar verir. Kabinde, onun gibi aylaklık eden iki genç bulur ve laf lafı açarken gençlerden her ikisinin de kendi gibi Güzel Sanatlar Akademisinde öğrenci olmalarına istemeden şaşırır. Derken birdenbire sohbete dalarlar: "Bak ben de senin gibi sanatsal şeylerle ilgileniyorum!" Sonra ara vermeksizin –yakın ve uzak savaş, un ufak olmuş dev uçak, kabinin parçalanmış dökülen tavanı, başlarının üzerindeki gök ve gün ışığı, kaygısızlık ve tüm bunların sorumluluğu konuşulur– en yüksek mükemmelliğine erdirdiği şatafatlı saçmalıktan tam kurtulacağım derken, evrene şu ölümcül darbeyi indirir: "Ben *meşhur* ressam Magritte'im" der.[4]

2.
Scutenaire'in *René Magritte*'i, Brüksel, Selection, 1947 (W 270), bol miktarda bahis, hatta söyleyiş biçimleri ve istemsiz hareketler ya da dil oyunları ya da Magritte'e nadiren ithaf edilen şeyler sunar. Magritte üzerine yeri doldurulmaz bu eser, yakın zamanda yeniden yayıma hazırlanmıştır, Scutenaire: *Avec Magritte*, Brüksel, Lebeer Hossmann, 1977, bunların asıl baskıda bulundukları başlıca sayfalar: 10, 12, 13, 15, 17-23, 26, 33-37, 41, 43-46, 48-50, 52-55, 57-61, 65-69, 71, 72.

1956

Beni alıp da Klasik Yunan'ın ahenkli sütunları arasına götüren bunlardaki güzellik değil, bunlardaki şiirdir.[5]

1959

Magritte eseri üzerine alevlenen tartışmalara güler. Bu tartışmaları ağzında geveleyip duran bir eleştiriye şöyle karşı çıkıyordu: "Resmime giydirdiğim kıyafeti onun anlamından daha mı çok arzuluyorsunuz?[6]"

1960

1.
Açılış konuşmamız çifte-yapmacıktı çünkü sanatçı İngilizce konuşmadı. Ona nerede resim yaptığını sordum. Parmağıyla kirletilmemiş resim sehpasını gösterip orada çalıştığını söyledi. Halıya boya dökülüp dökülmediğini sordum. Kafası karışmış görünüyordu; hayır, boyayı tuvale döküyordu, etrafa saçıldığı hiç olmamış

mıydı? Daha çok kafa karışıklığı: hayır, çünkü boyasıyla ne yapacağını önceden düşünmüştü...

Görüyorum ki sandalyelerden siz de hoşlanıyorsunuz. Sandalyelerden çok hoşlanırım ama bazen tam-mutlu gözükmüyorlar diye endişelenirim. Evet onlara kuyruk takmayı düşünüyorum. Şimdi daha memnunuz[7]...

[İki gün sonra]: Sandalyeler kumaşla kaplanmış. İhtiyaçları yok, kendi kendilerine yetebiliyorlar. Ama ahşap sandalyelerin konuldukları yerler rahatlarından nasıl da memnunlar, işte bir kuyruk böyle dengeler!...

Şu pencere! Ne de sıkıyor beni! Fazla -fazla dikdörtgen! Sanki inşaatı yapan, sıra sonuncu pencereye gelince onu ters takmak -çapraz doğrultuda mesela- için yerini değiştirmiş sanırsınız. Günün birinde kendim yapmak için kolları sıvamam gerekebilir.[8-9]

2.
Konuşmayı bilmiyorum, biraz resim yapmaktan anlarım sadece.[10]

1962

1.
"Ölüm sırf ölüm olsa bile gizem yekpare kalır" diyor Magritte.[11]

2.
Magritte'i geçen ay Avrupa'da ziyaret eden Albert Landry'nin söylediğine göre "resimleri 'ad imperative' keşfedilmiş; bunlar hakikatin, Magritte'e hakikati algılamak üzere verilen kadarki kısmına denk düşmekteymiş. Normal ilişkilerden yana mantıklı bir eksiklik varsa, o zaman, bu sadece bizim şeylerin görünümleri dediğimizdeki bir gerçeklik eksikliğini işaret eder." Magritte'e göre "resim sadece gizemin gerçekliğini ifade edebilir, onu açıklayamaz" ve *fantezi* sözcüğü, bizim, şeylerin normal görünümleri dediğimizi adlandırmada uygundur ama bu sözcük, şiirsel biçimde algılanmış ve tam sadakatle kaydedilmiş resmin gerçekliği üzerine uygulanamaz.[12]

1963

Nice sanatçıdan farklı olarak, sanatından sadece çok az bahsedecektir ki o kadar bile bahsetmesinin sebebi bizim onu bu mecraya çekmiş olmamızdır. Başarısına mı göndermede bulunuyoruz? Tüm mütevazılığıyla başarısının bir kısmını talihine atfeder. Örneğin adı geçtiği sırada sıklıkla ima edilen, bir sahtekâr olduğu söylencesine karşı kendisini koruyacaktır. Onun nazarında, iyi anladıysam tabi çünkü düşüncesini hep tamamına erdiriyor değil, sahtekâr demek, gerçeklik denen şu imkânsız şeyi kopyaladığını iddia eden kişi demektir.

Ayrıca duygunun sanatla bir alakası olmadığını da söyler. Belki de "kendi sanatının duyguyla alakası" demek istiyordur.

Aynı şekilde kendini sanatta sembolün düşmanı ilan eder.

Söylediğine göre yegâne kaygısı, henüz görülmemiş görüntüler canlandırabilmektir.

Bir nokta, hepsi bu kadar. Aranacak açıklama yok.

En rağbet gördüğü ülke Amerika. Eserlerini Amerika'nın tüm müzelerinde sergilettiren bir tüccarı var New York'ta. Fransa'da istifade ettiği[13] bir kesim alıcısı var; Belçika'da onun için pek bir şey yok.[14]

1965

1.
Eğer bu resmi [Patavatsız] "yorumlamam" gerekse, kişinin görüntüsünün, kişiye eşlik ettiği sırada, onun gizemli erdemini yeniden keşfettiğini (mesela) söylerdim: Beliriveren bir kişi, görüntüsünün görüntüsü hariç, kendi öz gizemini anımsatmaz.[15]

2.
Cenazesinde [Geert Van Bruaene'nin] üçümüzdük: Léonce Rigot, Jean Vanparys ve ben. İşte Brüksel'in tamamı değil de ne?[16]

3.
"Harika öyle değil mi?" ya da: "Şu çok güzel, sanıyorum" diyordu Magritte, yazdığı ilk sayfadan büyülenmiş, biraz çocuk edasıyla. Bazen de tersine, uzun zamandır görmediği falanca eski eser yeniden piyasaya çıktığında surat asıyordu: "Bunu göstermemek lazım" diyordu. Ama konuşmacı azıcık ısrar edivermeyegörsün, isyan ediyor, sonra kendi fikrini söylüyordu.[17]

4.
Resmimde ifade olan düşünce mutlaktır... Yorumlanamaz. Resmimdeki bir kuş, bir kuştur. Bir şişe, bir şişedir, başka bir şeyin sembolü değildir.[18]

1967

1.
"Hiçbir zaman şeylerin tek yanlarını görmeyiz" dedi sanıyorum Victor Hugo... Oysa,[19] benim ifade etmeye uğraştığım tam anlamıyla "öbür yan"dır[20]...

2.
"Magritte cesaretini korudu. Pazartesi öğleden sonraki son sözlerinden biri şuydu: *Atlatabilecek miyim diye soruyorum kendime.*[21]"

3.

Vasat bir soruya dahiyane bir yanıt veresi gelmişti: Birisi ısmarlama tablo yapıp yapmadığını sorunca yapmayı isteyeceğini ama böyle resimler yapmasını teklif eden kimse olmadığını söyledi. "Her seferinde benim kendime ısmarlamam gerekiyor" diye bitirdi sözlerini.

Bir öğle sonrası Magritte bizi "Arnheim Hanesi"ni tasvir edelim diye çağırdı... Tereddüt ettiğimizi görüp bize yardım ediyordu: Arka planda bir duvar olduğunu idrak ediyoruz, duvarın üzerinde içinde yumurtalar olan bir kuş yuvası var... Bu tuvali [*La Page Blanche*'ın ilk hali] tasvir etmek ister misiniz?

Uzaktaki bir evin aydınlık pencerelerinin ayırdına varıyoruz...

– Evet, çok güzel, diyordu Magritte yüzünde bir gülümsemeyle (alaycı?), öğrencisinden memnun bir köy öğretmeninin çağ dışı edasıyla... Devam edin...

– Yıldızlı göğün ortasında, Ayın dörtte birlik bir kısmının parladığı görülüyor. Ayın yüksekliğine tutturulmuş hâlde yapraklar var. Bu yapraklardan biri kısmen kesik gibi (Duraksama anı. Magritte sessizce bizi süzüyor). Ayın önündeki bu yaprağın neden kesik olduğunu anlamıyorum.

– Ayın önünde mi? diyor Magritte neredeyse işitilemeyecek kadar kısık bir sesle...

Tabloyu bize tasvir etmesini gidip Genç Hanımdan rica edeceğiz.

Genç kız, gökte Ayın önünde duran yapraklardan bahseder.

Ayın önünde mi? Ayın önünde dediniz değil mi?

– Evet, Ayın önünde.

Ah! Ah! diye yapmacık bir saflıkla şaşırır Magritte, Ayın önünde. Öyleyse Ayın önünde mi bu yapraklar?

– Evet öyle, Ay yaprakların arkasında.

– O zaman olmamış, diyor Magritte kabaca. Çünkü yaprakları ayın arkasında göstermek istemiştim.

Aslında, Ayın dörtte birlik kısmı bir yaprağın bir kısmını örtüyor, biz yanılarak bunu kesik sanıyoruz ve sahiden de Ayın arkasında yer alıyor bu. Magritte kısa bir süre sonra, tüm karışıklığın ortadan kalkması amacıyla bir tam Ay çizer. Salona geçeriz. Genç kız böylesi bir resim karşısında afallamış görünmektedir:

– Ayı örten yaprakları görmek benim hoşuma gitti.

– Ayı örten yaprakları görmek benim de hoşuma gitti, der Magritte, ama bunları Ayın arkasında görsek muazzam olurdu, hayatın nihayet bir anlamı olurdu!

... Magritte'le buluştuğumuz son sefer kütüphanesini tepeden tırnağa taradık. Chirico'nun "Hebdoméros[22]" eserini arıyorduk. Bulamadık. "Kaybetmiş olmalıyım. Çok düzenli değilim" diye tekrarlıyordu ressam.[23]

1968

1.

Özel tasarım-giyimli adam... René Magritte'in "Hacı" resmi (yukarıda) tarafından fevkalade iyi örneklenen mükemmeliyetçi adamdır. "Bu ne anlama geliyor?" diye sorulduğunda Magritte, –yaşadığı yer olan Brüksel'de geçen yaz vefat etmiştir– şöyle yanıt verir: "Adam ve kıyafetleri ayrışmazdır. Sorun nerede? Birini diğerine uygun yapmada... ve ikisi birlikte salınıp dururlar.[24]"

2.

Beri yandan Breton, Magritte'in meşhur ayakkabılarının bir kopyasını da içinde barındıran *Le Surréalisme et la peinture*'ün [W215] ikinci baskısıyla Amerika'ya gidince bu tablo birdenbire kayda değer bir piyasa değeri kazanır. Magritte, kendisine bu tablonun satılıp satılmadığını soran bir kadını evine kabul eder. Ona son derece sakin bir şekilde yanıt verir: Çoktan satıldı ama size bir kopyasını yapabilirim. Magritte namına ne varsa, orada, bu tablonun içinde mevcut.[25]

1969

1.

Bir köprünün korkuluğuna yaslanmış, nehri seyreden birisini ve arkasındaki bir aslanı hiç mi görmedin? Hayır mı? Şimdi bu resim sayesinde görmüş oldun.[26]

2.

Floransa'daki Uffizi Müzesini gördüm, fena değil ama resimli kartlardaki hâli daha güzel. Bunun haricinde, içinde birkaç güzel parça resim ama bilhassa bolca çöp var.[27]

(Galerie Charpentier'de 1964'teki [W 943] resim sergisine köpeğinin alınmayışı sergiye katılmasına engel olur): Ama küçük Loulou için çok yazık oldu, sürrealistleri görmemiş olacak!

(Bir New York gezisi fikri kendisini pek cezbetmemiş olacak, Magritte'in anımsama eğiliminde oldukları, Edgar Poe'nun evi ve Central Park'taki sincaplardır): En azından yol gittiğime değmiş! Birleşmiş Milletler binasını göstermeyi önerdiler bana. Aklınız alıyor mu? Ziyaret edeyim istedikleri yerler iş yerleri![28]

(Magritte "resmi sevdiğini beyan eden bir prensin[29]" akşam yemeği teklifini reddeder): Üzgünüm ama yapamam. Eşim bekler. Erikli tavşan yapmış.

– "Eşinize telefon edin, arzu ederse yemekte bize katılsın" diye yanıtlar muhatabı.

Magritte iyiden iyiye daralır, çünkü tavşan teranesini o uyduruvermiştir.

O vakit telefona doğru ilerler, rastgele tuşlara basar ve "Alo, Alo!" diye bağırır ve bir müddet sonra kapatır:

Evden telefona cevap vermiyorlar, belki Georgette'in başına bir şey gelmiştir, hemen gidip ne olduğuna bakacağım.

(Bir kraliyet açık hava partisi davetini geri çevirir. Grand Marechal de la Cour'a telefon eder): Davete katılamayacak, çünkü sigarasından düşen ateşle smokini üzerinde bir delik açtı...

(Eski İtalya kralının[30] kızlarından biri, Paris'teki Iolas sergisinin Kasım 1964'teki [W 954] açılışının olduğu zamanlarda Magritte'e kaldığı otele kadar eşlik eder ve arabadan inmesine yardımcı olmaya çalışmaktadır): Hayır, hayır küçüğüm, böyle iyiyim. Haydi, iyi geceler ve teşekkürler.

– Sanat eserleri, resimsiler[31] tuval üzerinde yapılırlar. Şişeler resimleri yapılsın diye değil, içlerine sıvılar konsun ve boşaldıklarında çöpe atılsınlar diye üretilmişlerdir. Şişelerle işim bitti!

(İyi amatörlerden birini,[32] tam olarak bir şişenin fiyatını sormak için Magritte'e telgraf çekmiş olan Kaliforniyalı hukukçuyu saymaksızın). "Güleceğiz" diyor Magritte, "yüz bin frank diyeceğim."

(O dönemde, bu muazzam bir paraydı, amatörün cesaretini kırmaya yetmesi gerekirdi. Mektuba cevaben ikinci bir telgraf gelir, şöyle diyordur: "Siz onu iki şişe yapın.")

(Emekliye ayrılan bir banka müdürünün portresinin yapılması ricası üzerine[33]): Tabi, ama size dört yüz bin Franga patlar.

– Anlıyorum Hanımefendi, iyi, güzel ama Bir X Beyefendiye söz verdim onu (bir eseri almak için ısrar eden bir kadına yönelik)[34]

3.

"Onunla ilk karşılaştığımda ağzından çıkan ilk söz şu oldu:

– Oynar mısınız? (Satranç ima ediliyor)

Ve heyhat, şöyle yanıt vermek zorundaydım:

– Hayır.[35]

1970

1.

Mütevazı ve uzun zaman acınası bir hâlde yaşamış Magritte, büyüklenmeci havalar takınan dünyanın dört bir yanından budalaları hoş görmezdi. Ve İŞÇİ olduğu duvar kâğıdı fabrikasından, müdürünün kendisine "korumacı" bir bakışla yaklaştığını gördüğü gün kaçtığını anlatırdı. "Bu kimse" diyordu "Bana epey tepeden bakıyordu, oysa ben o durumda olmaya dayanamazdım, bu yüzden onun fabrikasından ayrıldım.[36]"

2.

(Suzi Gablik'in *Magritte*'i, Londra, Thames & Hudson, Magritte'ten epey bol miktarda metin ve alıntı içerir. Aşağıda bu metinlerden o zaman yayımlanmamış

ya da önceki versiyonlara göre bir kenara atılmış olanları yeniden işlemekteyiz. Gablik aslında bu alıntıların "mektuplardan ve diğer metinlerden, yayımlanmış ya da yayımlanmamış olan ya da sanatçıyla yaptığı bizzat kendisine ait söyleşilerin ve sohbetlerin kayıtlarından doğrudan alınma olduklarını söylüyor. Resminde olduğu gibi yazısında da Magritte bir fikri tekrar tekrar çalışmaktadır. Düz yazısı bazen hantal ve zor gelir; açık olması için fırsat buldukça farklı kaynaklardan alınmış konuyla alakalı cümleleri bütünleşik bir yapı oluştursunlar diye bir araya koydum.")

S. 14 (Burada Fransızca aslını yeniden oluşturma imkânı buluyoruz):

Dünyadan ve onun nesnelerinden yana sağduyu düzeyindeki bilgi, bunların resimde canlandırılmalarını meşrulaştırmaya yetmez; şeylerin dünyalarındaki çıplak gizem, tıpkı gerçeklikte olduğu gibi resimde de fark edilmeden geçip gidebilir. Eğer izleyici resmimin sağduyu üzerine şüphe düşüren bir şey olduğunu düşünüyorsa, bu sadece, kapıldığı yanlış bir fikirdir. İşte şundan başka eklemek istediğim yok: Benim açımdan sağduyuya şüphe düşüren, dünyadır.

S. 14: Hieronymous Bosch ve Sürrealizm arasındaki paralellik giderek konu diye masaya getirilir oldu ki elbette uygun düşen buna direnmektir. Ya bunlardan her ikisi de aynı anda hem yüzeysel hem yanlıştır ya da bu paralellik yüzeysel ve yanlıştır. Bosch çağdaşlarının canavarlara dair fikirlerini –onun resmi olmasa da özellikle Orta Çağ "gizemleri" elinden iletilmiş olabilecek fikirler– resmetti. Bosch, en "güncel" ya da geleneksel, adalet, nükleer güç, endüstri vb. fikirlerle düşünceleri "ifade" eden bugünkü "toplumcu gerçekçiler" tarzında bir "dindar gerçekçi" idi. *Ben fikirleri resmetmem. Ben edebildiğim kadar tasvir ederim.* Resmedilmiş görüntüler, nesneler ve nesnelerin bir araya gelişleri aracılığıyla, fikirlerimizin ve duygularımızın bunlara bağlanmalarının önünü alan bir ışıkta tasvir ederim. Bu nesneleri karşılaştırmamak, nesneler arasındaki bağlantılar ve çatışmaları hiçbir "ifade" ya da "resimleme" ya da "kompozisyon" ile karşılaştırmamak esastır. Bunlardan sonuncusu, "kompozisyon" tüm gizemi bozuyor gibi görünüyor, halbuki benim resmettiğim tasvir, zihne falancanın ne olduğunu ifşa etmez, ki bu, nesnelerin görünmelerine sebep olabilir ya da nesneleri bağlayan şey olabilir ya da onların birbirlerine rastlamalarını sağlayabilir (Ayrıca bkz. *Schwartz Söyleşişi*).

S. 100: *Andırma*'dan bir bölümün uyarlaması, Ekim versiyonu, 1960.

S. 106: Resmin bir kalınlığı olmaz; böylece purolu resmimin [*L'Etat de Grâce*] mesela, algılanabilir bir kalınlığı yoktur. *Akılda puronun kalınlığı var.* Eğer hakikat kaygısının bir önemi varsa, beriki de değerce eksik olmaz. Hatta bu kaygıyla anlaşılan ve yapılan resim, *bir resmin* biricik nitelikteki sesine sahip olmalıdır. Kişinin gördüğü puro değil, *bir puro resmidir.* (Gablik'e mektup, 2 Mayıs 1959)

3.
Seyahate çıktığımda en güzel anım seyahatten döndüğüm andır.[37] Müzikte Debussy ile Ravel'in ötelerine geçmem. (Ama zaman zaman Georgette'e soruyordu): Bana Satie'den bir *gymnopédie* çalsana.[38]

Evrende bir gizem var ama nedir bu gizem?

Bundan bahsetmeyelim... (diyordu ölüm hakkında).[39]

1971

Polisiye roman hikâyesi.

– "*Pas d'orchidées pour Miss Blandish*[40]": Okusanız beğenirsiniz, diye tavsiye veriyor René Magritte Jean Paulhan'a, bir yandan da Paulhan'ın "Yaşama Becerisi" denen ankete yanıtını bekliyordur.

İki gün sonra Paulhan'dan yanıt gelir:

– Okudum, çok saçma.

Sinema hikâyesi

Magritte'in, Oyuncu Suzy Delair'i[41] Jouvet çevrelerine tanıtan bir Clouzot filminden tek hatırladığı Suzy Delair'dir, çünkü sırf şarküteriyle beslenen şu Parisli kadınları çağrıştırıyordur.

Sirk hikâyesi

Magritte günün birinde, çember gereçlerin yerlerine takılmalarının ardından bir gözlemde bulunur. İzleyicisine bakılırsa, sirk gösterisi, ilk günlerinden bu yana, bir izleyiciler dekoru önünde cereyan etmektedir.[42]

1972

1.
Rachel Baes'in resmi Marcel Proust'un dünyasıdır.[43]

2.
Alev almış bir deniz –bıyık altından güler– ilgimi çeker.[44]

1973

1.
René, dildeki metafor kullanımının şeylerin alışılmış düzenlerini derinden bir değiştirme isteğine karşılık gelebileceğini hayal ediyor. "Altından ya da kandan bir gök" demek göğün sahiden böyle olmasını arzu etmeyle ve hatta bir anlık öyle

olduğunu sanmayla eş değerdir. Ama böylesi bir istek çabucak zıt bir duygunun -göğün sahiden böyle olmasından duyulan korku- saldırısına maruz kalır. "Hileli dil" metaforu -Kutsal Metin yorumcularının emniyet supapları ve boş zaman eğlenceleri- mefhumuyla çatışma hemen çözülüverir. Resmimin açıklaması, diye sürdürüyor René, şu işlemle çıkarsanabilir; metinden son cümleyi atmak yeter. Eğer kandan bir gök resmetmişsem, gök sahiden öyledir. Artık metafor yok.[45]

2.

Ölüm sadece ölüm olsa bile gizem yekparedir.[46]

Yine ölüm hakkında konuşuyorduk, İkinci Dünya Savaşı sonlarında, kimilerine kalsa Benjamin Péret Meksika'da ölmüş olurdu dedim ona. "Aziz Péret, dedi gülümseyerek, böyle sağlam şakayı yapsa yapsa o yapardı.[47]"

Falanca grubun filanca yöneticisinin ahlaki sağlamlığından yana düştüğüm şerhlerde ucu ona dokunan bir şey söylediğimde, bir parti yöneticisi olanların kişisel donanımlarının bu partinin eylemine etkisi bulunmadığından, mevzunun beni ırgalamadığını söyleyerek yanıt veriyordu. Hem beni ikna etmek üzere, kafamı keseceklerse, doktorun bir alçağın teki olması ya da olmamasının bir şey değiştirmeyeceğini de ekliyordu.[48]

Sürekli sıkıldığından ve yorulduğundan şikâyet eden Magritte, şunu tekrarlamayı severdi: "Ne en yorgun kişi en çok çalışandır, ne de günü eksiksiz doldurulmuş kişi en az sıkılandır[49]..."

3.

İki ölü ressam: bir anı.

Bir 1942 günü, Magritte yakın zamanda Delvaux'yu gördüğünü anlattı bana, Delvaux çok heyecanlıymış, çünkü karısının evvelki gece gördüğü rüyayı resmedecekmiş. Mevzubahis *Village des Sirènes*. Bu tabloda denize yakın bir sokak göze çarpar, sokağı uzun kıyafetli kadınlar doldurmuştur, kıyafetleri boyunlarına kadar sıkı sıkıya kapalı kadınlardan her biri, evlerin kapıları önündeki bir sandalyeye oturmuştur.

Ve Magritte zafer kazanmış bir edayla ekler: "Görüyorsunuz ya kendi başına rüya görmeyi bile beceremiyor![50]"

1974

1.

Bu bana yaraşmayan bir rol,[51] hem bahçe sahip olmadığımız çocuklar[52] için fazla büyük.

2.
Ama biraz düşünmek de lazım.[53]

1975

Magritte, Quat'Sous Operasından[54] alınma olan filmde, dilencilerin muhasebecileri rolünü oynamak üzere bir "entelektüelin" –şu durumda Artaud– seçilmiş olmasını şiddetle alaya alıyordu.

1978

Ruhl Otelinde, yazarın odasındaki [Torczyner] ışık yanıyordu.

Söndürdüm, diyor Magritte. İsraf sevmem.

Şöyle anlatıyor: Sakallı küçük papazın hikayesidir, kendisiyle görevi başında karşılaşılır, eve davet edilir, Kara Büyüyü görür: "Kadınların erkeklerden farklı yaratıldıklarını bilmiyordum ama öleyazan bir kadının ayaklarına taşıra-taşıra-yağ-sürdüğüm son sefer, çarşaf kayıp düşüverdi.[55]"

*

"Magritte içtenlikle şöyle söylüyordu: *Küçük yaramazlıkların herkesin aklına geldiği olur.*" (Scutenaire, *Rétrospective*, s. 14).

NOTLAR:

1. Paul Nougé: *René Magritte ou Les Images défendues*, Brüksel, Auteurs associés, 1943, s. 42 (W 202).
2. Marcel Mariën: *Magritte*, Brüksel, Auteurs associés, 1943, s. 14 (W 199).
3. Christian Dotremont: *Nos peintres: René Magritte*, *Clarté*, Brüksel, S. 50, 16 Aralık 1945, s. 4, Dotremon şu inceliği belirtiyor: "Elbette Magritte propaganda ressamlığının yarayışlılığını kabulleniyor, konusu itibarıyla devrim niteliğinde ama nihayetinde temelinde sırf dekoratif bir ressamlık bu. Son derece katı bir bilinçle kullanılmalı." (W 234 a). Karş. Floquet, *7 Arts*, 1 Mayıs 1927; Magritte hakkında: "... resmi hep edebiyat danışmanlarının, kazanç, skandal ve parlak kaplı tecrübeler müptelası tüccarların ellerinde dolaşıyor, sadece midemi bulandırıyor."
4. Marcel Mariën: *Les Corrections naturelles*, Brüksel, Selection, 1947, s. 94 (W 263).
5. *Journal de Charleroi*'daki raporunda, 7 Mart 1956 (W 533 a), Jacques Guyaux bu bahse gönderme yapar.
6. Jean Vanparys: *Magritte ou Le Prestige des images*, Karş. *Jan Walravens: Magritte ile Buluşma.*
7. *Une simple Histoire d'Amour.*
8. *Les Rencontres naturelles.*

9. Marguerite Cullman: *Ninety dozen Glasses*, New York, Mirton & Cy, 1960, s. 208-213 (W 676). Magritte'e ziyaretleri 1958'uzanır.
10. André Marc: Magritte'in Liège'deki sergisinin açılışının raporunda, *La Meuse-La Lanterne*, 17 Ekim 1960. André Blavier'nin, Marcel Deprez'in ve André Bosmans'ın müdahil olmalarından sonra ressamdan kısa bir konuşma yapması rica edilir.
11. Louis Scutenaire: *A la santé du bûcheron, Rhétorique*, S. 4, Ocak 1962, s. (10), (W 833). *Mes Inscription*'da yeniden basılmıştır (1945-1963), s. 251. Magritte Colinet'ye ölüm hakkında şöyle yazıyor, 12 Ağustos 1950: *Ölüm mutlak hiçlikse, bizim için mutlak rahatlık demek olur. Madem mutlak hiçlikse ölüm, şu hâlde, ona erişmek için her ne yol kullanılmış olursa olsun, eksiksiz bir şekilde edinilmiş, bir mutlak rahatlık programı olur. Ölümün mutlak bir hiçlik oluşu fikri, gizemde yaşıyor oluşumuz fikriyle çelişmez.* Karş. yine Rapin'e mektup, 7 Ocak 1958, Dominguez'in ölümü hakkında, Messens'e *Le Cache-sexe des anges*'daki mektup, s. 66-67 ve *La Destination*, 258. mektup.
12. John Canaday: *When you call me good, smile, New York Times*, 25 Mart 1962. Öte yandan A. Landry'nin bahisleri yayımlanmış görünmüyor. Magritte'in Landry Sergisi esnasındaki "fantezisi"nden ötürü tebrik edildiği duyulmuş, 17 Ekim 1961, karş. ayrıca W 643. Bkz. *Shenker Söyleşişi*.
13. Muhafaza edilmiş kupür içinde Magritte'in elinden çıkan düzeltmeyi barındırır: "bénéficie".
14. A. E. D. [Ernest Degrange]: *Ce mysterieux René Magritte, Nouvelle Gazette de Charleroi*, 11 Ocak 1963. Makale, ressamın kuzeni Aline Magritte'in evinde gerçekleşmiş bir görüşme olarak sunulmuştur. Önceki söyleşilerden –özellikle *Degrange Söyleşişi* ve *Michel Géoris Söyleşisi*– dolaylı bir anlatım tarzı oluşturacak şekilde yeniden elden geçirilmesi söz konusu olmuş olabilir.
15. Suzi Gablik: *Meta-trompe-l'œil, Arts News*, Mart 1965, s. 47 (W 962). Gablik'te yeniden basılmıştır, s. 142 (Magritte'in G. Sundheim'a olan mektubundan bir bölüm).
16. Patrick Waldberg: *René Magritte*, Brüksel, de Rache, 1965, s. 218.
17. *A.g.e.*, s. 257.
18. *Illogical logic, Time*, 31 Aralık 1965, s. 74 (Magritte'in New York'ta Museum of Modern Art'taki sergisinin raporu).
19. *Les Contemplations*, IV, 15: *A Villequier*. Hugo, *Alpes et Pyrénées*, 27 Temmuz 1843'te şöyle belirtiyor: "Biz şeylerin sırf bir yüzlerini görürüz: öbür yüzlerini Tanrı görür."
20. Pierre Cabanne: *Magritte, un bourgeois surréaliste dont l'imagination fantastique se nourrissait du quotidien le plus banal, Lectures pour tous*, Paris, S. 167, Kasım 1967, s. 45-52. Makale özellikle *Hayat Çizgisi*'nden başka alıntılar da barındırır. Burada gönderme yapılan bahis, harfiyen denebilecek şekilde, Paris'teki bir sergi açılışında, muhtemelen *Les Images en soi* Sergisi, Iolas, 10 Ocak 1967, gündeme gelmiş olabilir.
21. *Magritte parle de sa peinture*, 1940'taki montaj –bilhassa *Hayat Çizgisi*'nin başlangıcında– Jacques Wergifosse tarafından yapılmıştır, *La Meuse-La Lanterne*, 17 Ağustos 1967.
22. *Hebdoméros*, Paris, Edition du Carrefour (coll. Bifur), 1929.
23. Carl Waï (Charles Flamand): *Le Patriote illustré, Magritte*, Brüksel, 27 Ağustos 1967, s. 2034. Buradaki bahisler *Waï Söyleşişi*'ndeki bahislerle çağdaş olmalı.

24. Patrick O'Higgins: *The customer-tailored man*, *Harper's Bazaar*, Mart 1968. Muhtemelen *Les Images en soi* sergisinin açılışında gündeme gelmiş olan bahislerdir, Paris, Iolas, 10 Ocak 1967. Makale, *Men's Bazaar*'dakine, 28 Mart 1968, benzer bir kullanıma gönderme yapıyor ki bunu elde edemedik.

25. André Souris: *Paul Nougé et ses complices*; Ferdinand Alquié: *Entretiens sur le surréalisme*, Paris-Lahey, Mouton, 1968, s. 452-453.

26. A. V., *Télémagazine*, Brüksel, Nisan 1969, s. 52: J. Dypréau ve Deroisy'nin filmlerinin bildirisi, bkz. 1 Ekim 1964 tarihli *Söyleşi*.

27. Anekdot yeniden basılmış ve Jean Dypréau tarafından "yorumlanmıştır", *D'après* Sergisi Kataloğu, Lugano, 1971, s. 30-31.

28. Bkz. *Marcel Fryns Söyleşişi*, 20 Ocak 1966.

29. Belçika Prensi Charles.

30. Prenses Marie-Béatrice. Karş. Marcel Mariën'in kitapçığı: *Le roi des autres*, Nisan 1975.

31. Magritte sözcüğe René Crevel'de rastlayabilmiştir: *Le Clavecin de Diderot*.

32. Barnet-Hodes.

33. Bkz. Scutenaire'e 5 Kasım 1958 tarihli mektup, *G. d'Amphoux Söyleşişi*'nde alıntılanmıştır.

34. Louis Scutenaire: *Pour Illustrer Magritte*, *F. A.*, S. 24-25, Ağustos 1969. Scutenaire'in eserinde yeniden basılmıştır: *Avec Magritte*, Brüksel, Leeber Hossmann, 1977, s. 144-147.

35. Maurice Rapin, *Bulletin de la Tendance Populaire Surréaliste*, 10 Ekim 1969. Karş. *La Destination*, 93 sayılı mektup.

36. Maurice Rapin: *Aporismes*, s. 23. (Magritte'in "masasından" diğer bahisler, *Aporismes*, s. 29-36.) *A.g.e.*, s. 24, Magritte'in görünür evrenden sadece bir virgülle ayrılabilen bir sanat eseri arzusu (Nougé tarafından ortaya sürülmüştür), kötü bir okuma anısı sonucudur. Nougé yazıyor (*Les Images défendues*, *Histoire de ne pas rire*'de yeniden basılmıştır, s. 241): "... arzu edilen şeyin, üzerinde yazı yazan bir sayfadaki, karmaşık bir tablodaki, kara mürekkebin ufacık bir oynayışıyla olan çizgideki tek bir virgülün takdimiyle doğmuş olacağı bu durum, neredeyse ideal bir durumdur." Ayrıca bkz. *Michel Géoris Söyleşisi*.

37. Stan Lauryssens'in Georgette Magritte'le söyleşisinde alıntılanmıştır, *Panorama*, Anvers, 6 Ağustos 1974.

38. A. Suzi Gablik, 23 Eylül 1961, Magritte "muhteşem bir plak önerir. Mozart, *Maurerische Trauermusik* KV 477."

39. *En ecoutant Georgette Magritte*, René Passeron: *René Magritte*, Paris, Filipacchi-Odège, 1970.

40. James Hadley Chase, Marcel Duhamel tercümesi; Paris, Gallimard, 1949.

41. *Quai des orfèvres*, 1947.

42. Marcel Mariën: *Les Lèvres nues*, yeni dizi, S. 4 (*F. A.*, S. 55) Aralık 1971, s. (1).

43. Rachel Baes'in sergisinin kataloğunda, Brüksel, Galerie robert Finck, 12-30 Nisan 1972. Rachel Baes bize şöyle yazıyor: "Çok iyi anımsıyorum, 1960'ta, her hafta Louise

caddesindeki sinemaya giden Magritte, köpeği içeri kabul edilen tek kimseydi sanıyorum. Sokağı geçip benim yeni resimlerime bakmaya gelirken (Brüksel'de yaşadığım o dönemde Louise caddesinde bir atölyem vardı) köpeğinden istifade ederdi. Resimlerimi sessizce uzun uzun süzdü, bazı tek heceli sesler çıkardığı oluyordu: 'Ah... evet', 'Ah... şuna bak' ya da 'bak...şurası' diyordu ilgisi azıcık artmayagörsün. Akabinde, konuşmadan resimlerime bakarken yine düşlere daldığı bir sırada şöyle dedi: 'Resminiz Marcel Proust'un dünyası...' En azından o gün kendisine gösterdiğim, son derece içselleştirdiğim resimlerden bahsediyordu. 1961 değilse yine aynı yıl olacak, arkadaşlarla toplandığımız bir sırada da bu fikrini havadan sudan bir sohbet esnasında yineledi..." Aslında, Magritte 1955'te R. Baes'e yazdığı bir mektupta şöyle der: *Serginizde* [Brüksel Güzel Sanatlar Müzesinde] *son derece güzel şeyler gördüğümü size söylemekten memnuniyet duyarım. "Dünyanıza" kayıtsız kalmam mümkün değil, bana Marcel Proust'un dünyasını düşündürdü.*

44. Claude Spaak, *Magritte-Delvaux-Gnoli* Sergisi Kataloğu, Bourges, 17 Haziran 1972. Claude Spaak'ın evinde, bir plajın canlandırıldığı, Magritte'in önünde kazara alev alıvermiş bir tablo hakkında.

45. André Souris'nin Paul Nougé'ye mektubu, 25 Nisan 1932, *Lettres surréalistes*'te yayımlanmıştır, 198 sayılı mektup. Ayrıca bkz. *Benzerlik...* Karş. Nougé: *Histoire de ne pas rire*, s. 253.

46. Bkz. *Bahisler*, 1962.

47. Değişikliklerle yeniden basılmıştır: *Mes Inscriptions* (1945-1693), s. 57.

48. *A.g.e.*, s. 173.

49. Scutenaire'in asıl metni: *Au fil des années, avec René Magritte*, Barbara Wright'ın İngilizce tercümesinde yayımlanmıştır, Magritte Sergisi Kataloğu, Londra, Marlborough Gallery, Ekim-Kasım 1973, s. 11-14. Scutenaire, *La vie et les actes de René Magritte d'antan peintre universel et parisien* metnini 1948'de Paris'teki serginin ardından yazar, Magritte'e kesinkes düzmece olan kimi bahisler isnat eder.

50. Marcel Mariën: *Les Lèvres nues*, yeni dizi, S. 7, (*F. A.*, S. 100), Kasım 1973.

51. Aile babası rolü.

52. Stan Lauryssens: *Le modèle du maître*, Georgette Magritte ile söyleşi, *Panaroma*, Anvers, S. 32, 6 Ağustos 1974, s. 29. Bkz. *Michel Géoris Söyleşisi.*

53. Mont-des-Arts'daki Les Contemporains Galerisinin hatıra defterine Fernand Poncelet sergisi vesilesiyle Magritte tarafından yazılmış olan cümle, Ekim-Kasım 1955, ve *+-0*'da yayımlanmıştır, Brüksel, S. 6, Aralık 1974, başlığı: *Phrase inédite de René Magritte.*

54. G. W. Pabst hakkında, 1931. Marcel Mariën, *Les Lèvres nues*, yeni dizi, S. 12 (*F. A.*, S. 134), Şubat 1975.

55. Derlenmiş bahisler, 2 Haziran 1964, Torczyner, s. 173.

218

Dağınık Metinler

1. Georges d'Amphoux [Louis Thomas]: *Magritte, prince des surréalistes belges*, *Phare-Dimanche*, Brüksel, 23 Şubat 1958.

Paroles datées'den ve aynı kimseyle olan *Söyleşi*'den alıntılar, 15 Nisan 1955, ve *Un Art poétique*'ten alıntılar.

2. René Magritte: *l'inspiration et le mystère, XX^e siècle,* Paris, yeni dizi, S. 22, 1963 Noel'i, s. 10-18.

Yaşam Çizgisi'nden, *Andırma*'dan ve Waldberg'e olan mektuplardan, Max Ernst üzerine mektuplardan, vb. bölümler. *Andırma*'ya bir türev, s. 17:

Esinli düşünme dünyayı andırır ama bir şeyin sahtesinin sahisini "andırması" gibi ya da su damlalarının birbirlerini andırdıkları gibi "andırmaz". Düşünme, dünyanın gizemini anımsatarak andırır. Bu esinlenme olmadan, andırma eksiktir.

3. *The Sunday Times Magazine*, Londra, 9 Şubat 1969: *Magritte,* s. 24-31.

Sonia Orwell, Pamela ve David Sylvester tercümeleri, *Yaşam Çizgisi*'nden, *Gablik Söyleşisi*'nden bölümler; "défatisme" üzerine Waldberg'den yeniden basılmış alıntı.

4. *Magritte* Sergisi Kataloğu, Hanovre, Kestner-Gesellschaft, 8 Mayıs 1969.

İşaret edilen metinler haricinde, onların yerlerine: Magritte'in V. Kahmen'e mektupları, tıpkıbasım hâlde ve/veya Almanca tercümede; *Yaşam Çizgisi*'nden, *Gablik Söyleşisi*'nden kesitler, Max Ernst üzerine mektuptan bölümün Gudrun Harms tarafından yapılan tercümesi, s. 47, Jacques Wergifosse'un bir metninin Magritte'e atfedilmesi: *La Gravitation universelle, Rhétorique*'te yayımlanmıştır, S. 5, Nisan 1962.

5. Feuillet de la Tendance Populaire Surréaliste, 1 Ağustos 1969.

Öte yandan, Magritte'ten pek çok alıntı M. Rapin tarafından yayımlanmıştır.

6. Suzi Gablik: *Magritte*, Londra, Thames ve Hudson, 1970.

Yerlerine işaret edilen alıntılar. Şu sayfalarda yer alırlar: 11, 12, 14, 16, 24, 25, 26-27, 28, 41, 48, 61, 65, 66 (Colinet'ye mektup, 12 Ağustos 1957), 70-72, 97, 99, 100, 104-105, 106, 121 (*Les Vacances de Hegel* üzerine mektup), 137 (Mariën'e mektup, Eylül 1943), 138-140, 142, 149, 152-153 (Scutenaire'e mektup, 17 Mayıs 1948), 170, 182-188.

s. 71: "İşte bu! Sürrealizmin *yeniden ısıtılıp masaya getirilmiş* bir şakadan başka şey olduğunu hiç düşünmedim."

Gablik'in monografisinin [Brüksel, Cosmos, 1978] Almanca bir tercümesinin yanı sıra, bugün elimizde Evelyne Deknop-Cornélis tarafından yapılmış Fransızca bir tercümesi de mevcut. Orada Magritte'in alıntıları elbette asıl hallerine göre yeniden düzenlenmiştir. Yegâne asıl yayına referansları muhafaza ettik.

7. Sergi kataloğu: *Peintres belges de l'imaginaire*, Paris, 4 Şubat 1972 (sergi New York'ta tekrarlanmış, *Painters of the mind's eye*, 1 Şubat 1974 ve 4 Nisan 1974'te de Houston'da).

s. 128, alıntılar ve tıpkıbasım hâlde Magritte'ten ve mektup kesitlerinden kısa bölümler.

8. Sergi kataloğu: *Hommage de la ville de Lessines à René Magritte*, Lessines, 13 Mayıs 1973.

Kimi alıntılar bazen hafiften çarpıtılmış:

Benim açımdan sürrealizm, gizemi anımsatan bir düşünmenin tasviri, bunun resmidir; bu demektir ki bu düşünmenin, dünyanın düşünmeye sunduğu figürleri andırması gerekir. Örneğin yüzleri, kişileri, ağaçları, mobilyaları... kısacası dünya görünür namına ne sunmuşsa. Nesneleri bir araya getirme biçimim, sürrealist gizemi anımsatır. Vardır sürrealist gizem diye bir şey.

Benim açımdan gerçeklik gizem olmadan tam değildir.

Gizem zevkim var ama zevkime uymayan gizemler beni tatmin etmez.

Bunun haricinde, Van Bruaene'nin maksimi kabaca Magritte'e atfedilir: "İnsanın günde yirmi dört saat özgürlük hakkı vardır."

219

Düzmece Metinler

1. *Söz Péret'de.*[1]

2. *Noter ile ilgili.* Elit kesimin haftalık dergisi "Germinal[2]" tarafından Tour de France üzerine sorulan soruları yanıtlayan René Magritte, böyle bir şeyin yaşanmadığını söyler ve son kertede, daha şık ve daha az hoyrat bulduğu tenisi tercih etmektedir. İşte bilmediğimiz temel bir şey.[3]

3. *İç savaş.*[4]

4. *Büyük Yarık.*[5]

5. "Başı açıkta bırakmaya gelmiyor bu sağanak[6]... Ne mutlu bana ki silindir şapkamı takmamışım! Yön değiştirmeye gör, iyice uzadı bu köy yolu. Colinet'ye yürüyerek nasıl gidilir bilmiyorum ki, yine de gidelim bakalım! Çok yazık, çiroz balığı ve patatesli ala doğan hazırlamıştı.[7]"

6. *La Carte d'après nature*, S. 11 ve 12.[8]

7. Marcel Broodthaers: *René Magritte ile Hayali Söyleşi.*

"– Yeni bir gazete için sizinle bir söyleşi yapmama ne dersiniz?

– Tabi, ama hangi konuda? Sanki bu daha önce söylendi.

– Konu özel olurdu. Bu söyleşinin gayesi bir makale ya da burun kıvırdığım Untel benzeri bir kitap yazmak olmazdı.

X- (X Magritte'le görüşmelerde sık sık yer alır. Sanki şairdir kendisi. Zaman zaman sohbeti veciz sözlerle böler. Kurnazca ve hünerli bir şekilde böyle araya girer.) Kapıcıların okuyacağı şeyler yazacak kimselerin bulunmaları pekâlâ gerekli.

(Ev sahibinin görünüşe göre koleksiyonunu yaptığı duvar saatlerinin çan sesleriyle dolu bir sessizlik anı gelir. Talihli ziyaretçi dostumuz bunları bir tür saygı içerisinde dinler. Bozuk saatlerin çanları birbirleri ardına 10 ile 20 saniye arayla çalar, bir klasik müzik konseri başlangıcı havası estirirler. Gözler duvara çevrilir. Magritte'in yüzünün kıpırdadığına, hatlarında bir şeylerin yazılı olduğuna dikkat çekilecek an gelmiştir. Bu kimse büyüleyici bir kişiliktir. Renk vermeyen bir göz gezdiriş. Muhatabının rahatını kaçıran bir diksiyon. Tam kıvamında değilse de abartılı bir nezaket.)

– O zaman benimle söyleşi yapmak istiyorsunuz. İyi fikir.

– Evet, bir kayıt cihazı getirmem gerek.

– Gazeteciliğe baş koysanız ne iyi olurmuş. Budalalar öyle çok ki. Bugüne değin herhangi bir gazetede okunmaya değer bir şeye hiç rastlamadım.

– Sizin hakkınızda okumuştum. Aslında, bayağı şeylerdi...

– Ah...bu arada...gayet basit. Ben de başka türlü olsun isterdim.

– Şuna ne dersiniz? Artık resimlerinizi –sık sık söylediğiniz gibi– izleyicinin yönünü şaşırtmaya ve imgeyi zihninde herhangi bir genel yorumdan tamamen kopuk bir düzeye taşımaya yarayan başlıkları açısından değerlendirmeyin. Tersine, yaşamdan, toplumdan hadiseleri yeniden buluyorlar... Kısacası, yitirilmiş çevre eserlerinizin etrafında yeniden çiziliyor. O andan itibaren tablolarınız şiirler olarak değil, güncelin tanıklıkları olarak belirirlerdi.

– Anlamıyorum.

– Bakın bu benim sanat alanındaki fikrime pek tercüman olmuyor. Bu bakış açısı ilgi çekici olabilirdi. Resimlerinize yönelik dipdiri bir eleştiri temellendirmeyi hedeflemiş olabilirdi. Bana kalırsa, bu eleştiri hiç yapılmadı.

– Merak uyandırıcı şeyler söylüyorsunuz. Sosyolojinin ağzı bu, beni ilgilendirmiyor. Ama sizi ilgilendiriyorsa... (güler)... Bir sakınca görmüyorum.

– Başka şeyden mi bahsedelim istersiniz?

– Fena fikir değil.

– Resimlerinizde çokça melon şapka var. Neden?

– Ah, evet var.

– Hayatınızın hangi döneminde melon şapka sizi etkiledi? Melon şapkayla ilgili bir çocukluk anınız var mı?[9]

8. Tom Gutt: *Carte postale*.[10]

NOTLAR:

1. Copyright by International University Press, ABD'de Union Labor tarafından basılmıştır, sürrealist yayınlar için, 28 Mayıs 1943 (W 203). Yayıma yeniden hazırlanmış Paris, Pauvert, 1965. s. 7, yazarın "arkadaşları... adlarını aramızda olmayanların yanına yazdırabileceklerine inanırlar. Aramızda olmayanlar, evvelki davranışlarıyla, özgürlük anlayışları şaşmaz olanların göstereceği dayanışmayla aynı güncel dayanışmayı göstermişlerdir ki bu ödün vermezlikten yana müstesna olan bir yaşama arka çıkmıştır." İşte böyle böyle *Magritte*, Nougé ve Raoul Ubac Belçika uğruna Péret'nin metninin kolektif sunumunu "vekaleten" imzalarlar.
2. Belçika'nın sosyalist basınına bağlı haftalık dergi.
3. *Daily Bûl*, La Louvière, S. 3, Eylül 1947, son sayfa.
4. Söz konusu olan Nougé tarafından kaleme alınan bir kartpostallar projesidir, "Bir 1953 Ekim'i Pazarı" ve muhatapları Magritte'e yollanmamıştır ama hileli bir şekilde onun adıyla imzalanmış olsa gerek. Marcel Mariën'in yazdığı bir açılışla *Les Lèvres nues*'de yayımlanır, yeni dizi, S. 10, Ağustos 1974. *Conseil aux jeunes littérateurs* – başlık Baudelaire'den alınmadır– buna bağlanır, Mariën tarafından *Les Lèvres nues*'de yayımlanmıştır, S. 9, Kasım 1956, s. 5 (muhataplarının adlarında ufak değişiklikler yapılmış, bunlar Nougé tarafından onaylanmış).
5. Sahte-kitapçık, Marcel Mariën'e atfedilir, Magritte'in Knokke'deki sergisinin açılışı esnasında (W 855), bkz. *H. Lemaire Söyleşisi*, A. Bosmans'ın *Rhétorique* dergisi adına, adı yanlış yazılan nakliyeciyle çabucak yollanmış.
6. "Sağanak, şiddetli yağmur"un Belçikalılaşmış söylenişi.
7. *Daily Bûl*, La Louvière, S. 10, Mayıs 1964: *Essai d'analyse stéthoscopique du continent belge.* Ernest Pirotte mahlasıyla son kertede makul olan bu bahisleri, Magritte için hazırlayan Pol Bury'dir.
8. S. 11, Mayıs 1964; S. 12, Ağustos 1964.
9. *Journal des arts plastiques*, Brüksel, S. 30, Ocak 1967, s. 3-5.
10. Marcel Mariën'in sergisi hakkında: *Rétrospective et nouveautés*, Brüksel, Galerie Defacqz, 18 Nisan 1967 ve özellikle katalogdaki 87. sayı.

KAYNAKÇA:

Basında çıkan tıpkıbasımlar ve 1963'te basılmış bir sahtesi haricinde, bu kitapçığın *Encyclopedie des farces et attrapes et des mystification*'da bir kopyası oluşturulmuştur, Paris, Pauvert, 1964, s. 390-391 ve *+-0*, Genval, Aralık 1974, s. 15.

Karş. André Souris: *Paul Nougé et ses complices*, Ferdinand Alquié: *Le Surréalisme*, Lahey-Paris, Mouton, 1968, s. 452-453.

Magritte 2 Temmuz 1962'de Bosmans'a şöyle yazar: *"Rhétorique'in" bir sahte "kitapçığının" yayımlanmış olduğundan bilmiyorum haberdar mısınız? Çok kimse bundan bahsetti bana, hem bu kitapçığın bir nüshasını da görebildim (elime geçmedi, tersine adli kolluktan sözüm ona bir görevli aradı, beni bu konuda sorgulamak istiyormuş) bu maskaralık kimin güzel aklına gelmiş olabilir?*

3 Ağustos'ta aynı kişiye: *"Prospektüs teranesi" bu sabah adli kolluktan bir müfettişi ziyaret etmeme sebep oldu: Belçika Bankası şikayetçi olmuş. Görünüşe göre bir banka senedinin fantezi ürünü olarak dahi kullanılması, böyle kararlaştırıldığı üzere, yasakmış. Müfettişin sorularına yanıt verirken bu prospektüsün kaynağını bilmediğimi söyledim. Sadece şüpheliyim ama bu kesin Mariën'in başının altından çıkmıştır demedim. (Mariën bu konuda ona yazdığım bir mektubuma yanıt verdi, bu prospektüsün üretiminde zerrece parmağı olmadığını söyledi.)*

Sizi de sorgulayacaklarına şüphe yok, sahte kaşeli Rhétorique, bu prospektüsü yapan kişi olarak sizi işaret ediyor. Bunun "soruşturmaya" yararı olabileceğini sanmıyorum, hem sorgulanma sizin için fazla nahoş bir mevzu olmasa gerek: Beni sorgulayan "dedektif" amatör bir ressammış, kim bilir belki sizin göreceğiniz dedektif de "poète du dimanche" çıkar? Güldüren acayip türden her şey mümkün: keyfekeder şiir, çocukların resimleri için sergi, vb.

Bu soruşturmanın varacağı yeri görmeyi merak ediyorum, sonunda bu prospektüsün yazarı sahiden kim onu görmek amacıyla.

7 Ağustos: *"Rhétorique"in sahte kaşesini taşıyan şu zarflardan bana yine gönderebilir misiniz? (Sanıyorum "karşılığında" bunlardan birkaç tane elinize geçtiydi?) Hem şu prospektüslerden de yollayabilir misiniz? Madam Krebs'e vermem lazım bana ayırdığı prospektüsü...*

Magritte 17 Temmuz 1962'de Blavier'ye yazıyor: *Prospektüs için kendinizi üzmeye mahal yok. Türlü çeşitli yorumlamalar her zamanki gibi ilgi beklentisi içindeler. Ne sizin falanca ifade etmediğinizin ne de filanca düşünmediğinizin aslında bir önemi yok: "Bir ve aynı temayı farklı bir başlık altında türevleme alışkanlığım." Resmettiğim şey çeşitliliğiyle "çarpsa" gerek, resmettiğim birkaç bin ya da iki bin küsur kadar tablo içinden, elli küsur kadar ya da o civarda (özel kullanıma ayrılmış olsunlar diye) hayatta kalabilmiş bir kısım" türevlerini", "çarpıcı olsunlar" diye resmettim... Tema kavramı, aynı şekilde şeylerin "çarpıcılık" ölçülerinden kısmak üzere orada bulunuyor.*

Hiç kuşkusuz sizin bilimsel bakış açınıza göre şu prospektüsün yazarı bilge bir maymun, şu adı taktım: Editör Mariën (Lèvres nues şeyinin editörü).

15 Aralık 1962'de Suzi Gablik'e yazar: *Mariën bireyi (ve bu bireyin hayal edebileceği şey) beni alakadar etmiyor. Kendini dünya komünizminin sözcüsü yapalı beri tahammül sınırlarını aştı.*

André Breton tongaya düşer, *Combat*'da coşkulu ve anonim bir yazı yayımlar, Paris, 3 Temmuz 1962.

Magritte'e bu makaleyi yolladığıyla aynı gün ona şöyle yazar: "Hiç kuşku yok, buna karşı çıkan pek az şey olur: Yine benim elimden ve muhtemelen evvelki gün aylık dergi *Combat-Arts*'ta çıktığını bilmeniz şart. Orada dediğiniz unutulur gibi değil, tadını çıkaran bir ben değildim. En azından 'Promenade de Venus'ten [o dönemde sürrealistlerin toplandığı Paris'teki kafe] tüm arkadaşlarım bulunuyordu ki bir gün siz de orada boy gösterseniz ne iyi olurdu! Elbette tadını çıkaran başkaları da vardı..."

Gözü açılınca Magritte'e 12 Temmuz'da Saint-Cirq'ten şöyle yazar: "Pekâlâ, ferasetimle gurur duydurmuyor bu. Kendi nazarımda ferasetimi çocuk saflığımla kazandığım doğrudur. 'Promenade de Venus'ten sürrealist arkadaşlarımız, henüz doymamışlardı: Sizden gelen metni herkes tadabildiği kadar tattı. Oluşan etkiyi, eğer güvensizlik hiç tetiklenmemişse, olduğunuz yerden bir hükme bağlamak sizin açınızdan son derece güç olsa gerek. En yüksek seviyeden bir mizahtı bu. Mesafeliydi hem. Bu, çok genel, bireysel, kendini

aşırı ciddiye alma eğilimine işaret eden bir mesafelilik olduğu kadar *birilerinin* piyasalarına da yönelik bir mesafelilikti. Lichtenberg'in sık sık topladıkları misali parmak ısırtan bir şaka. Benim bu tongaya düşmem de bu şakadan az üzücü değil. Bu kitapçığın yazarı ya da yazarları kuşkusuz size karşı pek güzel niyetler taşıyor değiller. Yine de işin özü, size saçmalıklarının itinalı ürünlerini hazırlayarak arkadaşınız kılığında sizi istismar ederek sizi kendi nazarlarında hiçbir açıdan küçültmüş olmamalarıdır çünkü kendilerine sizin zihninize sunulmak üzere olan bir malzeme hazırlatmışlardır. Bana bildirdiğiniz gibi bu malzemeyi şakayla karışık işleyebilmiş olsanız gerek ki şu ressam ve para mevzusu kendini a posteriori dayatan, besbelli bir şey ama pekâlâ itiraf etmem lazım, kendimi uyarmamı zerrece gerektirmeyecek denli yetersiz. Belki ben de Escautlu (tam böyle mi yazılıyordu?) olmayan bir mizahın güçlerine fazla değer atfetmeye doğal olarak meyilliyimdir. Yine kuryenin getirmiş olduğu *Phantômas*'nın, tam olarak "yeşil mizah" başlıklı bir sayısını karıştırdığım bu sabah, beriki güçler en verimlileri diye gözüktüler gözüme. Bu türden –son derece özel– mizahı hem *leziz* buluyorum hem beni endişelendiriyor; Jean Graverol'a daha yakın zamanda dedim bunu. Endişelendiriyor çünkü geriye kalan her şeyi boyunduruğu altına almaya meyilli bu mizah, bu sebepten ötürü, şiirin, yer çekiminden taraf oluşları su götürmeyen olasılıklarını ince eleyip sık dokuyor..."

Bosmans'ın aracılığıyla Ghérasim Luca, Magritte'e üzerinde, çulsuzluğu yüzünden bir yağ alamayıp ağladığının görüldüğü bir çizim bulunan 5 yeni frank yollar!

Karş. ayrıca *La Destination*, 278. mektup, 14 Temmuz 1962 ve not.

Vendonah, S. 23, Haziran 1964, şöyle okuyoruz: Bir sahtesi mi? Heyecana kapılmış sanatların ve mektupların orta yerinde. "La carte d'après nature" (on birinci teslimat) yakın zamanda çıktı. Aramızdan birinin ricasına cevaben Magritte şöyle yazar: "Bu 11. sayı (eğer varsa) sahtedir." Çeşitli incelemeler henüz suçlunun maskesini düşürmemize olanak vermedi. Heyhat, bizim bu işte hiç parmağımız olmadığından, şu kimseler zan altındadır: Magritte'in kendisi ("Büyük İndirim" kitapçığının birbiri ardına yaşanan talihsiz serüvenlerinden sonra yine kötücül bir konumdadır) Nougé (az olası), Sénécaut (inkarlarına rağmen, hatta inkarları yüzünden, bu varsayımın üzerine gidiyoruz), Mariën (aracı kişilerden ötürü), Lecomte ve nihayetinde sadece uzaktan uzağa gördüğümüz Jean Wallenborn.

Magritte Bosmans'a 28 Mayıs 1964'te şöyle yazar: *... Bir "on birinci carte d'après nature"ün çıktığını sizden öğreniyorum. Öyle varsayıyorum ki Brüksel'deki sözüm ona "sürrealist grup" bunun anonim editörlüğünü yapıyor. Pekâlâ takdir edeceğiniz üzere söz konusu olan kötü, ihbar edilmesi gereken bir şaka (banka senedi şakası türünden). Hiç vakit kaybetmeden bana şu "carte d'après nature"ü yollayabilir misiniz, böylece ona nasıl cevap verilmesi gerektiğini bileyim (durumu anlamış olur olmaz size geri göndereceğim)? Aynı zamanda, verilecek yanıta dair bir fikriniz olursa, bana söylemenizi rica ederim.*

Varlığımdan rahatsız gerzekler yüzünden tatilim çoktan burnumdan geldi bile. Bu sersemler güzel bir şey yapmaya uğraşmamıza tahammül edemiyorlar.

1 Haziran 1964'te aynı kimseye: *... Saçmalığı kaygı duyulacak şey değil, üstelik tepki vermeye de gerek yok.*

8 Eylül'de: *Geçen cumartesi Scutenaire bana sahte bir "carte d'après nature"ün çoktan dolaşımda olduğunu söyledi. Her ihtimale karşı, "arşivlerinizi" tamamlarsınız diye "sizinkini" size geri yolluyorum.*

(Gerekli "beceriye" sahip olmayan) polise başvurmak konu edilemez. Bununla birlikte, Rhétorique'in gelecek sayısında buna bir cevap verilebilir. *Bu çözüm hakkında ne düşünüyorsunuz: "Aktüalite" bölümünde iki nüsha (küçük bir şekilde) oluşturulur. Bu nüshalardaki metinler, model aldıklarına benzer denebilecek şekilde küçük karakterlerle basılır...* (Magritte'in teklif ettiği başlık: *Taklit edilmeleri tam yerinde olan yazarların elinden dolaşıma çıkarılmış "Cartes d'après nature"ün sahte tıpkıbasımları.*)

8 Eylül 1964: *Düşünüyordum da sahte nüshalar oluşturmak şüphesiz arzu edilir şey olmaz, bunların tasvirini vermek yeterli... "Bir yazım bilinci vakası"nın ardından sahte nüshaları yeniden oluşturmadan daha kolay karşıladığım bu çözümü düşündüm. Juste sözcüğü, evvelki mektubumda cümlede zarf (adet üzere değişmeyen şekilde) olarak geçiyor. Şu hâlde ona bir "s" eklememeli...*

26 Eylül 1964: *Yine "Vendova" tarafından basılmış bir çöp... Bunlara hayat belirtisi sayılabilecek bir tepki bile hiç vermemeli, bu onların "davalarına" aşırı fayda sağlardı...*

29 Eylül 1964: *"Vendova"nın (adı aşağı yukarı buydu) bastığı şey hakkındaki son mektubunuz elime geçti. Doğrudan cevap vermemeli haliyle, ama bu gerzeklerin ısrarları göz önünde bulundurulursa, Rhétorique'in bir nüshası dağıtıma çıkarılabilir. Zorluk, bunu yazmada. Bir düşünün, bunu yapmak ister misiniz? İhtiyacınız olan tüm zamana sahipsiniz, "başarılı formüller" bulursunuz. Akabinde gelecek küfürlere haklarını teslim etmek üzere başarılı ifadeler bulmak gerek. İşte mevzubahis olabilecek ya da olamayacak birkaç unsur. Daha iyileri de var: (bunu bir başlangıç olarak düşünün.)*

1) Zaten mükemmelen saçmalayan bir beyinsizler takımı, üzerinde "Vendova" yazan daktilo edilmiş kağıtlar basıyor.

2) Bu takımın lideri, ki deri savaş kemeri üzerine siyah deri bir ceket giymiş, eleştirel ve devrimci yönleri müstesna bir zihin açıklığı sanılan bilinçdışı bir faşizm kılığında "kurtlarını döküyor". Saçma sapan tahrikler kendilerini, yegâne özgün sürrealist etkinlik sıfatıyla ileri sürüyorlar. Üstelik bunlar, mali işlerle uğraşan ailesinin üzerine düşeni yapmalarını beklerken cereyan ediyor.

3) Bu rezil genç burjuva takımı, değecek amaçlar uğruna her aracı kullanmanın mübah olmasından "onur" duyduklarını itiraf edip bu onur üzerinde hak iddia ediyorlar: Öbürleri gibi bu da sahte. Mesela: aralarından biri [Roger Van de Wouwer] *bir kadın bedenine sarılı, bir temizlik bezinin canlandırıldığı* [aslında Milo Venüsü'nün bir kopyası] *kötü bir resmi sergiliyor. Halkın kayıtsızlığı –ister eleştirel ister budalaca olsun– o kadar ayyuka çıkmış ki bunların takipçileri, dikkat çekmek için bu sözüm ona sürrealist resmin sergilenişiyle tetiklenen skandalı (öyle bir şey yok) ihbar eden bir mektubu polise göndermekten başka şey hayal edememişler, bundan umdukları basının kendilerinden söz edebileceği bir hadise çıkarmak...*

4) René Magritte'in bu türden bir maskaralığa katılmayı reddi, bu genç sersemlerin tiksinti öznesi olalı beri ona pahalıya patlıyor. Bunların son bastığı şeylerden birinde, basitçe "sahteci" –üstelik bunların kendileri, bu basımda André Bosmans'ın bir mektubu ile onun sahte bir şiirini tekrar yayımlayarak bilindik budalalıkları eşliğinde bir sahteciliğe imza atıyorlar– diye nitelendiriliyor.

30 Eylül: *Bu "ögeler" ışığında. Bunlar bilinçdışılarında faşistler (ki adanmış "devrimciler" olduklarını sanıp bunu inkâr ederler). Aslında, bastıkları şeye dair sundukları sözüm ona bilgiler, 3. Reich'ın ahlak belletmenlerinin pek hoşlanacakları, o propagandacı zihniyetin*

ürünüdür. Bunlardan farklı olarak 3. Reich'takiler "propagandayı" açıkça yaparlardı, bunların yaptığı, daha ziyade Hitlerciliğe katılmaya elverişli tebaanın yaptıklarına karşılık gelir.

"Bunlar kendilerini inkâr eden bilinçdışı faşistler" demeden evvel böyle desem, daha oturaklı mı olurdu?

Açıkça ya da: tamamen aptalca
Tamamen doğal
En basitinden? ...

Sonunda 1 Ekim 1964'te, Scutenaire'e: *Carte d'après nature'ün sahte 11. sayısını aldın mı? Brüksel'den J. L Moyson diye biri onu benden rica ettiğini yazdı. Bu saçmalığı basan sersemin kimliğini öğrenirseniz, fırsatınız olur olmaz beni haberdar edin...*

Karş. Blavier: *Ceci n'est pas une pipe*, s. 25, *Rhétorique*, S. 12, Ağustos 1964.

Magritte, Marcel Lecomte'a 21 Ağustos 1964'te şöyle yazıyor: *Saint-Laurent Galerisinde bir nesne gördüğümü belirtirim. Bu nesne, önümüzdeki "rüya" sergisi süresince bir müze vitrininde etkin bir rol üstlenebilecek kıvamda.*

Söz konusu, Broodarts'in hayal ettiği, bir müzisyen için olan bir nota sehpasıdır. Hangi müze bu nesneyi sergilerse, canının istediği kadar (bir nebzeye kadar) sürrealist olur.

Broodthaers'ın makalesi (*Gare au défi. Le pop art, Jim Dine et l'influence de René Magritte, Beaux-Arts*, Brüksel, 14 Kasım 1963 (W 868)) hakkında Magritte Bosmans'a şöyle yazar: *Makalenin "Journal des Beaux-Arts"da boy gösteren yazarı, kaleme almış olduğu ve aslında pek yerinde olan yazısını bana yolladı. Yakından olmasa da tanıştığım bir kimse, kuşkusuz onu yeniden görme fırsatım olacaktır.*

Geçici ve stensil bir kâğıt 1950'ler civarında Brüksel'de belirir ve adı *Degré zéro* olabilir, Magritte-Broodthaers görüşmesini yayımlamış olabilecektir. Buna rastlayamadık.

Metinlerden Doğru Yararlanma Üzerine

Hamburg'da, 1978 Aralık'ında pek az sayıda yayımlanmış Ralf Schiebler'e ait *Kunsttheorie René Magrittes*, bu çalışmada pekâlâ girizgâh olabilirdi. Onu çalışmamızın giriş bölümünde sunmadığımız için kısmen özür dilemiyor değiliz.

Bu çalışma hem yüksek kesinlikli hem esnektir. Bu çalışma, eserlerin ve az evvel okuduğumuz metinlerin, bunlara tutkuyla bağlı ve özenle yapılmış incelemeleri üzerine kuruludur. Ayrıca bu metinlere erişimin önünü de canıgönülden açmış olduk.

Buradaki kadar nitelikli olan çalışmalarda, bizimkinin doğrulandığını görmekten memnuniyet duyarız; öbürlerinin bizimkindeki hataları düzeltmelerini ve boşlukları doldurmalarını umarız.

İsim Dizini

A

ABBOT (laboratuvarlar), 154.
ADES (Dawn), 21, 42, 51, 71, 130.
AERTSSEN (Marc), 183.
AGAR (Eileen), 62/4.
ALAIN-FOURNIER, 130, 27.
ALBAN (A.), 38.
ALBERT I (Belçikalı), 202.
ALBERT (Henri), 1, 42, 126.
ALECHINSKY (Pierre), 57, 208.
ALEXANDRE (Maxime), 20.
ALEXANDRIAN (Sarane), 192.
ALLAIN (Marcel), 15, 140, 148, 192, 198, 11, 62/3, 133.
ALLAIS (Alphonse), 62/4, 130, 114.
ALLEN (Louis), 148.
ALLENDY (Colette), 61.
ALLENDY (René), 130.
ALLOWAY (Laurence), 108.
ALQUIÉ (Ferdinand), 129, 130, 13, 22, 198, 217.
ALTENLOH (Conrad), 117.
AMY (Rose), 5, 42.
ANDRÉ (Suzanne N.), 62/3.
ANDRIEU (Pierre), 27, 62/3, 62/5, 108, 130, 169, 179, 180.
ANGELIS (de), 101.
ANGENOT (Marc), 113.
ANTOINE (Jean), 141, 150, 183.
APELLE, 153.
APOLLINAIRE (Guillaume), 62/3, 62/4, 142, 130.
ARAGON (Louis), 62/5, 62/6, 169, 5, 11, 18, 21, 22, 39, 62/1, 62/2, 62/3, 64/1, 68, 71, 78, 82, 126.
ARCHIPENKO, 108, 190.
ARENTS (Marcel), 64/1, 64/2, 67.
ARMSTRONG (Louis), 179.
ARNAUD (Cécile), 112.
ARNAUD (Noël), 172, 48, 56, 61, 64/2, 65, 89, 98, 99, 103, 130.
ARNIM (Achim Von), 192.
ARP (Hans), 62/3, 99, 141.
ART (Raymond), 106.
ARTAUD (Antonin), 62/3, 217.
ASHBERY (John), 42.
ASHTON (Dore), 184.
AULARD (Marie-Louise), 103.
AYCARD (Albert), 103.
AZNAVOUR (Charles), 148.

B

BACH (J.-S.), 75, 206.
BACHELARD (Gaston), 99.

BACON (Francis), 64/1.
BAES (Rachel), 209, 217, 52.
BAKER (Joséphine), 5.
BALDUNG-GRIEN, 128.
BANCQUART (Marie-Claire), 64/2.
BARBEY D'AUREVILLY (Jules), 156.
BARNET-HODES, 32, 217.
BARR (A.-H.), 83.
BARRAULT (Jean-Louis), 103.
BARRÈS (Maurice), 1.
BARRY (Sy), 198.
BARTHELS (Luc), 64/1.
BARTOSZEWICZ (W.), 38.
BASCH (Victor), 110.
BASTIEN (Jean), 82.
BATAILLE (Georges), 48, 51, 56, 83.
BAUDELAIRE (Charles), 42, 62/3, 116, 127, 130, 177, 218/3, 91, 148, 189, 219.
BAUGNIET (Marcel), 7, 8.
BÉALU (Marcel), 203, 130.
BEAUREPAIRE (André), 106.
BECKFORD (William), 83.
BEDOUIN (Jean-Louis), 42, 64/2.
BEECHER-STOWE (H.), 191.
BEKKERS (Ludo), 183.
BELLMER (Hans), 27, 54, 62/3, 63.
BENDA (Julien), 126.
BENEDEK (Joseph), 192.
BENDERE (Robert de), 9.
BENEZIT, 38.
BENICHOU (Paul ve Sylvia), 130.
BENOIT (Pierre), 130.
BERGER (Léontine), 41, 57, 85, 126.
BERGSON (Henri), 108, 64/2.
BERKELEY, 64/1, 77, 62/5.
BERLANGER (Luis), 148.
BERNARD (Jean-Pierre), 42.
BERNANOS (Georges), 60, 130.
BERNIER (Armand), 103.
BERTHOT, 36.
BESS (Forest), 62/1.
BEYNS (Freddy), 177.
BIDAULT (Georges), 103.
BIENTELHOZ (Victor), 5.
BIENSTOCK ve CURNONSKY, 5.
BIHAN (Max), 154.
BILCKE (Maurits), 183.
BILLAUDEL (M), 62/5.
BILLEN (Henri), 183.
BITON (Lucien), 64/2.
BJERKE-PETERSEN (Vilh.), 21.
BLAIZOT (Georges), 18, 19.
BLANCHARD (Maurice), 62/3, 106.
BLANCHOT (Maurice), 133.
BLASETTI (Alessandro), 148.
BLAVIER (André), 130, 153, 165, 1, 4, 5, 7, 8, 20, 22, 27, 29, 33, 35, 46, 56, 62/3, 63, 65, 74, 79, 97, 103, 106, 112, 118, 125, 130, 136, 137, 150, 195, 217, 219.
BLOY (Léon), 113.
BLUM (Léon), 42.
BOCKSTAEL (Albert), 27, 79, 106.
BOHY-DENIS (H. ve G.), 31.
BOILEAU (Nicolas), 139.
BONNET (Marguerite), 172.
BORDERIE (Bernard), 148.
BOREL-CLERC, 5, 40.
BORGES (J.-L.), 130, 1.
BOSCH (Jérôme), 126, 196, 217, 212.
BOSMANS (André), 161, 1, 3, 5, 15, 21, 27, 30, 39, 42, 52, 60, 61, 62/3, 62/5, 63, 64/2, 64/3, 71, 75, 77, 88, 91, 95, 99, 101, 104, 106, 108, 110, 112, 116, 124, 127, 130, 133, 140, 141, 142, 143, 146, 147, 148, 150, 151, 153, 154, 155, 156, 158, 160, 164, 166, 168, 169, 170, 173, 174, 175, 177, 178, 179, 180, 181, 183, 187, 191, 192, 193, 194, 197, 200, 201, 205, 206, 210, 211, 215/5, 216, 217, 218/4, 218/6, 219.
BOSMANT (Jules), 64/1.
BOSQUET (Alain), 42, 141.
BOSQUET (André), 82.
BOSSUT (Yves), 177.
BOTICELLI, 189.
BOTS (M.), 88.
BOUJUT (Michel), 179.
BOURDON (Yves), 69.
BOURET (Jean), 199.
BOURGEOIS (Pierre), 1, 106, 127, 165, 169,

192, 9, 42, 215/1.
BOURGEOIS (Victor), 169.
BOURGOIGNIE (Jean ve/ya Paul), 64/1, 64/2, 67, 178.
BOUSQUET (Joë), 57, 62/3, 63, 42, 62/4, 141.
BOUSQUET, 42.
BOUTS (Dirk), 64/1.
BOYER (Lucien), 5.
BRACHET (Philippe), 177.
BRAQUE (Georges), 37, 44.
BRASSEUR (Pierre), 103.
BRAUNER (Victor), 62/1.
BRAUSEN (Erica), 192.
BRAY (doktor), 113.
BRELASCH (Michel), 31.
BRÉLIA (Evelyne), 106, 169, 2.
BRET-HARTE, 42.
BRETON (André), 39, 42, 46, 62/1, 62/2, 62/4, 62/5, 64/1, 65, 103, 116, 128, 129, 139, 161, 169, 172, 173, 192, 200, 211, 18, 20, 22, 34, 36, 54, 59, 62/3, 64/2, 71, 74, 78, 79, 95, 99, 106, 112, 113, 116, 117, 120, 125, 127, 136, 148, 153, 175, 184, 194, 198, 206, 216, 219.
BRETON (Elisa), 112.
BRINDEAU (Serge), 112.
BRINE (Adrian), 209.
BROHÉE, 28.
BROMBERGER (Henri), 148.
BROODCOORENS (Pierre), 1.
BROODTHAERS (Marcel), 215, 219, 64/1, 64/2, 67, 196.
BRUCO (Franz de), 36.
BRUNIUS (J.-B.), 62/3, 62/4.
BRUNNER (Zoltan), 112, 123, 126, 128, 129, 133, 134, 136.
BRUNO (Giordano), 194.
BRUNO DE JÉSUS-MARIE, 30.
BRUNSCHVICG (L.), 9.
BRUNSCHVIG (Chantal), 5.
BRUSSELMANS, 55, 60.
BUKENS, 90, 102.
BUNUEL, 148, 24, 70.
BURDEAU (A), 1.
BURNELLE (Ernest), 64/1, 64/2.
BURSSENS (Gaston), 6.
BURY (Pol), 46, 16, 62/5, 64/1, 219.
BUSSY (Christian), 4, 7, 9, 13, 15, 17, 22, 23, 30, 33, 34, 35, 37, 42, 44, 47, 56, 90, 93, 94, 98, 100, 111, 121, 183, 198.
BUTOR (Michel), 55,
BUYSSENS (Eric), 21.
BYRON (Lord), 130.

C

CABANNE (Pierre), 217.
CACHIN (Françoise), 11.
CAHEN (Jacques), 54.
CAILLAUD (Aristide), 193.
CAILLE (Pierre), 73.
CAILLOIS (Roger), 48.
CAIOLA (Antonio), 154.
CALAS (Nicolas), 175.
CALVET (Jean), 5.
CAMFIELD (William A.), 61.
CAMI, 130.
CAMUS (Albert), 89, 137.
CANADAY (John), 217.
CAPEL (Rose), 51, 71.
CAPRETZ (Pierre-Jean), 142.
CARADEC (François), 56, 103, 114, 130.
CARDINAL (Roger), 21.
CARELMAN (Jacques), 21, 68.
CARLUCCI (Luigi), 153.
CARNÉ (Marcel), 148.
CARRA (Massimo), 66.
CARREL (Alexis), 88.
CARRINGTON (Leonora), 62/3.
CARROLL (Lewis), 62/1, 62/4, 130.
CASO (Paul), 113, 126.
CASSART (Claudine), 1.
CASTEELS (Maurice), 1.
CASTELAIN (G.), 106.
CENDRARS (Blaise), 3.
CÉSAIRE (Aimé), 62/3.
CÉZANNE (Paul), 37, 60, 110, 70.
CHAMPOLLION, 79.
CHAPLIN (Charles), 148.
CHAR (René), 142, 62/3.

CHARAVAY, 159.
CHARPIER (Jacques), 62/3.
CHASE (James Hadley), 217.
CHAVÉE (Achille), 106, 130, 33, 35, 45, 46, 54, 62/3, 62/5, 63, 64/1, 64/2, 64/3, 67, 68, 103, 122, 130, 184.
CHAVEPEYER (Kardeşler), 27, 42, 106.
CHAZAL (Malcolm de), 130.
CHEVALIER (Maurice), 63, 5, 202.
CHEYNEY (Peter), 130.
CHIRICO (Giorgio de), 42, 62/1, 106, 108, 128, 141, 161, 169, 172, 174, 180, 185, 190, 192, 196, 206, 25, 27, 60, 200, 216, 217.
CHOPIN (Henri), 57.
CHOTS (Irène), 36.
CHRISTIAN-JAQUE, 148.
CHURCHILL (Winston), 63, 77.
CIMAROSA, 206.
CIORAN (E.-M.), 206.
CLADEL (Léon), 130, 160.
CLAESSENS (Bob), 64/2, 64/1.
CLAIR (Jean), 1.
CLAIR (René), 148.
CLAUDEL (Paul), 60.
CLÉBANT (Marcel), 202.
CLEMENCEAU (Georges), 42, 44.
CLOUZOT (Henri), 217.
COCK (de), 181.
COCTEAU (Jean), 1, 60, 8, 27, 64/1, 106, 130, 153, 157.
COENEN (Félix), 64/2.
COLINET (Paul), 27, 39, 86, 89, 103, 104, 106, 109, 110, 113, 130, 161, 189, 24, 26, 40, 42, 45, 51, 57, 59, 62/1, 62/3, 64/1, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 87, 90, 91, 92, 95, 98, 101, 102, 105, 111, 112, 114, 125, 126, 127, 128, 129, 132, 133, 148, 194, 214, 216, 217, 218, 219.
COLLARD (Jacques), 92.
COLLARD (Léo), 192.
COLON (Jenny), 73.
COMBAZ, 152.
CONNALLY (Cyril), 21.
CONRAD (Joseph), 130.
COOPER (Valérie), 46.
COPERNIC, 194.
COQUELET, 151.
CORAINE (Michèle), 214.
CORBIN (Henry), 130, 161.
CORNIL (Maurice), 127.
COROT, 37, 32.
CORYELL (John Russell), 11, 190.
COSYN (Lou), 47, 66, 76.
COUNHAYE (Charles), 64/1.
COUPERIN (François), 106.
COURBET (Gustave), 37, 42, 52, 70, 195, 217, 216.
COURMES (Alfred), 129.
COUSSEAU (Louis), 209.
COUTAUD (Lucien), 229, 106, 209.
COWLING (Elizabeth), 68.
CRASTRE (Victor), 42.
CRAVAN (Arthur), 135.
CREGUT (Robert), 76.
CREMONESI (Maurice), 92.
CRESPELLE (J.-P), 126.
CREUZ (Serge), 209.
CREVEL (René), 68, 136, 216.
CRISPOLTI (Enrico), 175.
CROM (Edmond de), 9.
CULLMAN (Marguerite), 189, 217.
CURIE (Pierre), 130.
CUVELIER (A), 192.

D

DAHL (André), 180.
DALAIN (Marc J.), 177.
DALI (Gala), 191.
DALI (Salvador), 60, 77, 141, 161, 171, 191, 192, 24, 27, 42, 62/5, 148, 149, 174, 212.
DALIZE (René), 130.
DAMIEN (Baba), 60.
DAQUIN (Louis), 148.
DASNOY (Albert), 60.
DAUSSY (Raymond), 64/2.
DAVID (Louis), 195.
DAWSON (P. Norman), 46.
DAX (Adrien), 62/1.
DEAUVILLE (Max), 209.
DEBUSSY (Claude), 169, 217.

DECHAMP (Pierre), 120.
DÉCHELETTE (Louis), 107.
DECKER (Jacques de), 148.
DECLERCQ (Aimé), 169.
DEFOIN (Félicien), 106.
DEGAS (Edgar), 213.
DEGRANGE (Ernest), 208, 217.
DEGRÈVE, 64/1.
DEHARME (Lise), 62/5.
DEKNOP-CORNELIS (E.), 95, 188, 213, 218.
DELACROIX (Eugène), 37, 150.
DELAIR (Suzy), 217.
DELCORDE (Jacques), 206, 148.
DELTOUR (Louis), 73.
DELVAUX (André), 144.
DELVAUX (Paul), 55, 60, 65, 183, 192, 217, 42, 73, 174, 193, 209.
DELWARTE (F.), 57.
DEMANY (Fernand), 64/1.
DEMANY (Jeannine), 52.
DEMARNE (Pierre), 212, 216, 88, 142.
DEMEYER (Jef), 36.
DENIS (Jacques), 54, 60, 62/3, 62/4, 64/2.
DENIS (Maurice), 15.
DEPREZ (Marcel), 217.
DERAIN (André), 42.
DERAIVE (Laurent), 35.
DERAY (Jacques), 148.
DEROISY (Lucien), 183, 216.
DESCAMPS (Richard), 36.
DESCARGUES (Pierre), 162, 204.
DESCARTES (René), 64/1, 77, 105, 110, 148, 214, 54.
DESCLIN (Nicole), 148, 123.
DESNOS (Robert), 28, 136.
DESPRÉAUX (Louis), 42.
DEWALHENS (Paul), 110.
DIANA (Antonin), 103.
DI DIO (François), 89.
DIEU (Jean), 33, 35.
DINE (Jim), 219.
DOHMEN (Léo), 177.
DOMINICI (Gaston), 100.
DOMINGUEZ (Oscar), 217.
DORS (Mirabelle), 150, 112, 126, 134.
DOTREMONT (Christian), 64/1, 64/2, 48, 57, 58, 67, 72, 14, 92, 112, 130, 216.
DOYLE (A. Conan), 112.
DOYON (René-Louis), 156.
DRANEM, 5.
DRICOT (Georges), 174.
DUBOIS (Hubert), 8, 73.
DU BOIS (Pierre), 199.
DUBRUNFAUT (E.), 73, 131.
DUBUFFET (Jean), 61.
DUCHAMP (Marcel), 5, 42, 62/1, 128, 133, 148, 161, 190, 1, 78, 99, 136, 145, 168, 183, 201, 204.
DUGUET (Edmond), 150.
DUHAMEL (Marcel), 11, 217.
DUITS (Charles), 99.
DUMAS (Baba, Alexandre), 27.
DU MAURIER (George), 62/1, 62/4.
DUMONT (Fernand), 46, 103, 33, 35, 45.
DUMOUCHEL (Louis), 64/2.
DUMUR (Guy), 209.
DURIERREUX (Richard), 63, 73, 130.
DUPONT (André), 130.
DUPUIS (Pierre), 5.
DUPUY (M.), 194.
DUTHUIT (Georges), 44.
DUTILLEUL (G.-M.), 113.
DYPREAU (Jean), 17, 74, 183, 196, 200, 216.

E

EECKMAN (Léon), 63.
EEKHOUD (Georges), 192.
EEMANS (Marc), 177.
EINSTEIN (Albert), 77, 78.
ELUARD (Paul), 27, 39, 42, 45, 46, 60, 62/2, 62/3, 83, 90, 103, 106, 143, 161, 169, 172, 21, 72, 79, 91, 104, 136, 141, 147, 195, 200, 206.
EMERSON (R. W.), 130.
EMERSON (John), 148.
EMMANUEL (Pierre), 60, 103.
ENGELS, 46.
ENSOR (James), 52, 55, 64/2, 45, 161, 169, 172, 185, 190, 206, 218, 13, 51, 62/4, 106, 112.

ERNST (Max), 42, 60, 62/1, 141.
ESNAULT (Louis), 42.
ESTIENNE (Charles), 112.
ETAIX (Pierre), 148.
ETIEMBLE, 44.

F

FABRE-LUCE, 60.
FABRIZIO, 201.
FABRY (Emile), 38.
FAIRBANK (Douglas), 148.
FALCONETTI, 5.
FALK (Lee), 198.
FARDOULIS-LAGRANGE (Michel), 62/3.
FELDMAN (Valentin), 110.
FELTIN (kardinal), 89.
FENICHEL (doktor), 151.
FERGAR (Feyyaz), 62/3.
FERRY (Jean), 62/3.
FEUILLADE (Louis), 148.
FIERENS (Paul), 73, 32.
FLAUBERT (Gustave), 177.
FLEISCHMAN (Théo), 75.
FLORKIN (Marcel), 63.
FLOUQUET (Pierre-Louis), 60, 103, 178, 1, 62/3, 165, 209, 217.
FONTAINE (Pierre), 60.
FONTENELLE, 27.
FORTON (Léon), 42.
FOUCAULT (Michel), 195, 153.
FOUCHER (Max-Pol), 193.
FOUGERON, 64/2.
FOURIER (Marcel), 62/4.
FOX (Renée), 212.
FRANCE (Anatole), 112.
FRANCE (Hector de), 52.
FRANCIA (Alex), 52.
FRANCK (Jacqueline), 103.
FRASNAY (Daniel), 110, 210.
FRÉDÉRIQUE (André), 62/3.
FREED (Eleanor Kempner), 190.
FRÈRE (Maurice), 137, 213.
FREUD (Anne), 151.
FREUD (Sigmund), 44, 56, 130, 161, 184, 190, 126, 151.
FRONVAL (Georges), 11.
FRYNS (Marcel), 172, 191.
FUGLER (René), 209.
FUISSEAUX (A. de), 54.
FUMET (Stanislas), 28.
FUMIÈRE (Camille), 150.

G

G... (Edouard), 206.
GABLIK (Suzi), 91, 206, 15, 21, 39, 49, 46, 65, 95, 97, 98, 103, 107, 108, 120, 137, 153, 167, 178, 183, 191, 197, 215/1, 217, 218, 219.
GAFFÉ (René), 192, 18, 19, 20, 54.
GAGNAIRE (Aline), 64/2.
GAILLLIARD (J.-J.), 126.
GALILÉE, 71, 189, 194.
GALLIENI (general), 114.
GAREMYN, 137.
GASCOYNE (David), 39.
GASSEL (Ita), 82.
GAUDI, 1.
GAUGUIN, 209, 216.
GAULLE (Charles de), 60.
GAUTIER (Théophile), 42.
GEIRLANDT (Karel), 161, 181, 183.
GEORGE VI (İngiltere Kralı), 60.
GEORIS (Michel), 169.
GÉRAIN (René), 215/4.
GÉRARD (François), 195.
GÉRARD (Wim), 79.
GÉRARD-GOOSSENS (Renée), 36.
GÉRICAULT, 37.
GERSHMAN (Herbert S.), 18.
GHEERBRANT (Alain), 62/3.
GHELDERODE (M. de), 112, 212, 161.
GIACOMETTI, 108.
GIDE (André), 130, 137.
GIOVANELLI (Félix), 46.
GIRON (B.), 191.
GIRON (Robert), 106, 109, 60, 165.
GISCHIA, 209.
GLEIZES (Albert), 1, 55.
GNOLI, 42.
GOBINEAU (Arthur de), 130.
GODEFROID (Charles), 173.

GOEMANS (Camille), 9, 97, 106, 161, 169, 2, 7, 8, 13, 15, 17, 18, 39, 64/2, 66, 76, 120,125, 148, 215/3.
GOETZ (Henri), 61.
GOFFIN (Robert), 103, 5, 145, 191.
GOLDMANN (Jean), 64/1.
GOMEZ (André), 70.
GOMEZ-CORREA (E.), 83.
GONCOURT, 230.
GOOSSENNS (Jacques), 192.
GOURMONT (Remy de), 7, 56, 112.
GOULD (Michaël), 148.
GOYENS DE HEUSCH (Serge), 1, 60.
GRACE (Monakolu), 202.
GRACQ (Julien), 62/3.
GRARD (Georges), 73.
GRAVEROL (Jane), 101, 68, 97, 219.
GRÉGOIRE (Antonina), 82.
GRENIER (Jean), 161.
GRONIER (Georges), 42.
GUÉNON (René), 62/1.
GUÉRIN (Maurice de), 130.
GUERNE (Armel), 62/5.
GUGGENHEIM (Peggy), 44.
GUIETTE (René), 55.
GUIOT (François), 104.
GUITRY (Sacha), 112.
GUTT (Tom), 177, 57, 64/1, 219.
GUYAUX (J.), 217.

H

HAESAERTS (Luc), 56.
HAESAERTS (Paul), 192.
HAFEZ (Mounir), 62/3.
HAGER (Arthur), 168.
HAHN (Otto), 62/3, 71, 186, 205.
HAILÉ SÉLASSIÉ, 202.
HAMMACHER (A.-M.), 21, 42, 68, 80, 82, 106, 191.
HAMMETT (Dashiell), 11.
HAMOIR (Irène), 62/1, 123, 148, 40, 46, 62/3, 64/1, 66, 67, 75, 80, 101, 113, 115, 119, 215/3.
HANTAI (Simon), 112.
HARBAUGH (T. Chalmers), 11.
HARDELLET (André), 103.
HARDY (Oliver), 148.
HARMS (Gudrun), 197, 218.
HAVERKAMP (Jean), 106.
HATHAWAY (Henry), 62/1, 62/4.
HAULLEVILLE (Eric de), 7.
HAVRENNE (Marcel), 130, 33, 35, 54, 64/1, 64/2, 67, 79, 103.
HEERBRANT (Henri), 76.
HEGEL, 44, 108, 110, 116, 113, 216.
HEIDEGGER (Martin), 110, 130, 161.
HELD (René), 168.
HELLENS (Franz), 91.
HELLO (Charles), 213.
HENRY (Maurice), 62/3.
HENRY (O.), 62/4, 11.
HERAKLİTOS, 116, 128.
HERVÉ (Gustave), 42.
HESS (Thomas B.), 62/1.
HEUSCH (Luc de), 106, 95, 148, 161.
HITCHCOCK, 148.
HITLER (Adolf), 36, 42, 77.
HODES (Eleanor), 127.
HOFMANN (Werner), 21.
HÖLDERLIN, 130.
HOLMES (Ann), 190.
HOOREMAN (Paul), 7.
"HORNIK", 62/5, 108.
HORWICH (Léonard), 108.
HOSTELET (Christine), 56.
HOUBART-WILKIN (Suzanne), 55, 165.
HOUPHOUËT-BOIGNY, 202.
HUEI NENG, 211.
HUGHES (Patrick), 1.
HUGNET (Georges), 46, 62/3, 70, 103.
HUGO (Valentine), 103.
HUGO (Victor), 42, 217.
HUIDOBRO (Vicente), 62/3.
HURET (Jules), 103.
HUYGHE (René), 210.

I

IBSEN (Henrik), 209.
IMHAUSER (Fernand), 113.

INGRES (Dominique), 62/1, 70.
IOLAS (Alexandre), 108, 195.
IONESCO (Eugène). 62/5, 148.
ISOU (Isidore), 5.
IVSIC (Radovan), 134.
IZOARD (Jacques), 127.

J

JAGUER (Edouard), 64/2.
JAKOVSKY (Anatole), 130.
JAMES (Edward), 45, 39, 42, 95, 169.
JAMMESS (Francis), 103.
JANIS (Sidney), 148.
JANKÉLÉVITCH (V.), 110.
JARRY (Alfred), 103, 125, 192, 42, 64/1, 209.
JAURÈS, 36.
JEAN (Marcel), 151, 21, 62/3.
JEANS (James), 62/5
JENNINGS (Humphrey), 39, 46.
JESPERS (Floris), 45.
JOHNS (Jasper), 183.
JOUFFROY (Alain), 52, 206.
JOUVET (Louis), 217.
JOYE (Pierre), 64/2.
JÜNGER (Ernst), 130, 91, 101.

K

KAHMEN (Volker), 10, 12, 14, 16, 21, 46, 57, 90, 91, 106, 114, 130, 142, 161, 167, 183, 187, 188, 201, 211, 218.
KAISER (Fritz), 64/1.
KANDINSKY, 128.
KANT (Emmanuel), 110, 113.
KEMBLE (Fanny), 39.
KERELS (Henri), 1.
KIERKEGAARD, 56.
KIHM (G. J.), 130.
KINDS (Edmond), 36, 51, 79, 82, 84, 92.
KLEE (Paul), 76, 190.
KLEIN (Jean-Claude), 5.
KLEIN (Simone), 42.
KLINGER (Max), 42.
KNOX (John), 46.
KOENIG (Théodore), 79, 178.
KOJEVE (A.), 110.
KOHNEN (Georges), 183.
KUHNEN DE LA COEUILLERIE (Simone), 103.
KUNEL (Maurice), 130.

L

LABBÉ (Denise), 137.
LABISSE (Fernand), 129, 64/2, 103, 106, 130, 209.
LABORDE (Jean), 100.
LAGARDE, 5.
LAGNEAU (Jean), 64/1, 64/2.
LALMAND (Edgard), 64/1, 64/2.
LALMAND (Georges), 82.
LAMBERMONT (general), 192.
LAMBLIN (Simone), 62/3.
LAMBRICHS (Georges), 103.
LAMENNAIS, 126.
LANDRY (Albert), 160, 217.
LANG (Fritz), 148.
LANGUI (Emile), 42, 171.
LANIEL, 103.
LAROCK (Victor), 171.
LAROUSSE, 97, 116, 215/1.
LARRONDE (Olivier), 106.
LA SIZERANNE (R. de), 108.
LASKI (Philip M.), 159.
LAUREL (Stan), 148.
LAURENS (Henri), 44.
LAURENS (J.-P.), 38.
LAURYSSENS (Stan), 191, 217.
LAUTNER (Georges), 148.
LAUTRÉAMONT, 62/4, 83, 124, 126, 142, 197, 48, 130, 209.
LAWRENCE (D. H.), 56.
LEBEL (Robert), 136, 174.
LE BOEUF (Henry), 35.
LE BRUN (Annic), 21, 30.
LECOMTE (Marcel), 27, 46, 56, 86, 104, 106, 110, 113, 125, 148, 161, 169, 173, 180, 192, 206, 15, 17, 24, 26, 33, 35, 42, 45, 48, 76, 92, 101, 108, 111, 116, 126, 143, 165, 187, 194, 195, 197, 209, 216, 219.
LE CORBUSIER, 77, 1.
LEDEL (Dolf), 1.

LEDUC, 64/2.
LEFEBVE (Maurice-Jean), 211.
LEFEBVRE (René), 35.
LEFRANCQ (Marcel), 45, 64/1.
LÉGER (Fernand), 44, 209.
LEGRAND (Gérard), 128.
LEMAIRE (Henry), 171.
LEMONTEY, 129
LEMPEREUR (Emile), 27, 42, 106.
LENİN, 42, 55.
LENOIR (Jacqueline), 5.
LENZ (Jean-Pierre), 182.
LEPLAE (Charles), 127.
LERNYS (François), 8.
LE ROUGE (Gustave), 42.
LEROUX (Gaston), 128.
LESCURE (Jean), 48.
LÉVÊQUE (J.-J.), 126.
LÉVY (Julien), 151.
LÉVY (Raoul), 192.
LEWSON (Charles), 209.
LEYRIS (Pierre), 130.
LHIÉTARD (kardinal), 60.
LHOTE (André), 55.
LICHTENBERG, 219.
LINDEGREN (Karin Bergqvist), 21, 213.
LINZE (Georges), 1.
LIPPARD (Lucy R.), 5, 30, 44, 46.
LISTA (Giovanni), 42.
LIVET (Charles), 123.
LOCOGE (Hélène), 106.
LORENT (André), 130, 33, 35, 64/1, 67.
LORRAIN (Jean), 230.
LOTH, 194.
LOUBIGNAC (Jean), 148.
LOULOU (köpek), 116, 123, 217, 169.
LUCA (Gherasim), 113, 219.
LUKACS, 64/1.
LUDÉ (Albert), 106, 33, 35, 64/1, 64/2, 67.
LUMUMBA (Zaireli), 63.
LYLE (John), 71.

M

MABILLE (Pierre), 46, 134.
McCOY (Wilson), 198.
MACDOUGALL (Allan Ross), 68.
"MADELEINE", 85.
MAERTENS (Médard), 64/1.
MAGRE (Maurice), 150.
MAGRITTE (Aline), 217.
MAGRITTE (Georgette), 56, 62/3, 103, 106, 116, 123, 130, 137, 161, 188, 191, 194, 216, 5, 24, 31, 49, 41, 64/1, 64/3, 90, 112, 150, 164, .169, 215/4, 217/1.
MAGRITTE (ailesi), 206, 163, 169.
MAGRITTE (Léopold), 206, 137, 169, 42.
MAGRITTE (Paul), 106, 2.
MAIRLOT (Oscar), 189.
MALET (Léo), 62/2, 130, 11.
MALLARMÉ (Stéphane), 62/1, 62/2, 103, 116, 138, 143, 213, 62/3, 126, 164.
MAMBOUR (Auguste), 55, 60.
MAN (Henri de), 31, 64/1.
MANDIARGUES (André Pieyre de), 62/3, 184.
"MANDRAKE", 11.
MANET (Edouard), 37, 42, 52, 62/5, 66, 68, 195.
MAQUET (Jean), 62/3.
MARC (André), 217.
MARCEL (Gabriel), 264.
MARC-HENRY, 125.
MARCUSE (Herbert), 1.
MARDRUS, 130.
MARIE-BÉATRICE (Piémontlu), 217.
MARIE-JOSÉ (Piémontlu), 62/3.
MARIËN (Marcel), 56, 62/1, 62/2, 63, 64/2, 83, 103, 104, 106, 113, 178, 218/4, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 24, 39, 42, 44, 45, 46, 49, 50, 52, 54, 55, 56, 57, 60, 61, 62/3, 62/5, 64/1, 64/3, 66, 67, 69, 71, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 90, 94, 100, 101, 102, 103, 111, 121, 123, 130, 177, 195, 198, 215/1, 215/3, 216, 217, 219.
MARIN (Gilberte), 36.
MARINETTI, 1, 42.
MARION (Denis), 23, 36, 73.
MARITAIN (Raïss), 130.
MARSHALL (planı), 64/2.
MARTINSON (Leslie), 148.

MARX (Claude-Roger), 212.
MARX (Karl), 46, 64/1, 64/3, 77, 62/5.
MASHECK (Joseph), 1.
MASSIN (Robert), 104.
MASSION (doktor), 57.
MASSON (André), 44, 46, 62/3, 62/4, 71, 108, 129, 161, 197, 212.
MATHY (Robert), 106.
MATISSE (Henri), 55.
MATTA, 62/1, 173.
MATTÉ (doktor), 82.
MATTHEWS (J.-H.), 42.
MATURIN, 150.
MAUGHAM (Somerset), 85.
MAURIAC (François), 60.
MAUROIS (André), 202.
MAYER, 57.
MAYER-PASINSKI (Karin), 42.
MAYOUX (Jehan), 62/3.
MAZARS (Pierre), 185.
MÉLIÈS (Georges), 62/1, 62/4.
MELLY (George), 110, 183.
MENIL (Dominique ve Jean), 191, 169, 189.
MENNA (Filiberto), 21.
MERCIER (kitapçısı), 130.
MÉRIMÉE (Prosper), 130.
MERLEAU-PONTY (Maurice), 110.
MERTENS (Guy), 194, 148.
MERTENS (Phil.), 214.
MESENS (E.L.T.), 1, 5, 39, 42, 45, 46, 104, 106, 109, 161, 169, 192, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 15, 21, 22, 25, 28, 29, 31, 33, 34, 35, 36 44, 54, 55, 62/1, 62/3, 62/4, 111, 116.
MESSAC (Régis), 11.
METRINOVITCH (?), 46.
MEUNIER (Constantin), 69.
MEURIS (Jacques), 165.
MEZEI (Arpad), 151.
MICHA (René), 148.
MICHAUX (Henri), 103, 110, 161, 141, 206.
MICHEL (Jacques), 203.
MICHEL-TYL (E.), 62/5.
MICHELET (Jules), 116.
MICHON (Emile), 42.
MIGUEL (André), 99, 60, 103.
MIGUEL (Cécile), 99.
MILHAUD (Darius), 73.
MILLER (Jonathan), 183.
MILLET, 37, 42, 52.
MILTON (John), 142.
MINNE (Pierre), 48.
MIINSART (Maurice), 106.
MIRO (Joan), 62/1, 129, 211, 44, 60, 61.
MISTINGUETT, 5.
MODAVE (Janine), 75.
MOERMAN (Ernst), 45.
MOEST (Gene), 177.
MOIRANT (René), 1.
MOLIÈRE, 108.
MOLLET (Baron Jean), 103.
MONCELET (Christian), 150.
MONDOR (Henri), 213.
MONDRIAN (Piet), 108, 178, 216.
MONROE (Marylin), 148.
MONTALD (Constant), 706, 38, 60, 152.
MONTBREUSE (Gaby), 5.
MONTHERLANT (H. de), 60.
MOORE (Ray), 198.
MORAND (Paul), 130.
MOREL (doktor), 5.
MORLION (Edouard), 28.
MOULAERT (Pierre), 60.
MOYSON (J.-L.), 219.
MOZART, 71, 77, 73, 217.
MUNCH (Edvard), 128.

N

NAJAR (Amiel), 197.
NADEAU (Maurice), 18, 22, 34, 58.
NAMER (Louis), 194.
NAPOLYON I, 77, 90, 112, 188, 196.
"NAT PINKERTON", 98, 192, 11, 62/1.
NAVILE (Pierre), 62/5, 42, 64/2.
NERON, 77.
NERVAL (Gérard de), 62/3, 62/5, 73, 110, 128, 211, 110.
NEUHUYS (Paul), 91.
NEWTON (Isaac), 183.

NEYENS (Jean), 187.
NICHOLSON (Ben), 130.
"NICK CARTER", 71, 192, 15, 98.
NIESIOLOWSKA-ROTHERT (Sophie), 38.
NIETZSCHE, 1, 5, 42, 44, 46, 126, 110.
NIEUWERKERKE, 42.
NISS (Stanley), 148.
NOËL (Bernard), 66.
NOIRER (Joseph), 71, 72, 79.
NOJORKAM, 65.
NORDAU (Max), 42.
NORGE (Geo), 7, 8.
NOUGÉ (Paul), 42, 62/1, 62/5, 63, 64/1, 64/2, 83, 104, 106, 137, 161, 169, 173, 189, 192, 1, 4, 5, 7, 8, 10, 13, 14, 15, 16, 17, 21, 22, 23, 24, 28, 29, 31, 33, 34, 35, 36, 39, 43, 45, 49, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 62/1, 62/3, 67, 68, 72, 73, 74, 77, 78, 79, 80, 82, 99, 101, 107, 130, 133, 148, 153, 164, 191, 195, 198, 211, 213, 216, 217, 219.
NYST (Jacques), 130.

O

OFFECIERS (Krista), 177.
O'HIGGINS (Patrick), 217.
OLLINGER (Gisèle), 68, 120.
OPPENHEIM (Meret), 112.
ORSI, 5.
ORWELL (Sonia), 21, 108, 159, 197, 218.

P

PABST (G.W.), 217.
PACH (Walter), 204.
PAEPCKE (Walter P.), 142.
PAQUAY, 64/1.
PARISOT (Henri), 62/1.
PARMELIN (Hélène), 209.
PASCAL (Blaise), 9, 62/3, 142, 148, 175, 189, 113.
PASQUE (Aubin), 60.
PASQUET (Martine), 1.
PASSSERON (René), 42, 136, 169, 217.
PASTEUR (Louis), 64/2, 77.
PASTOUREAU (Henri), 62/3.
PATAU-BOUSQUET, 62/3.
PAULHAN (Frédéric), 130.
PAULHAN (Jean), 63, 83, 103, 217.
PAULUS (Eugène), 42.
PAUWELS (Louis), 103.
PAWLOWSKI (Gaston de), 1, 78, 156.
PEARSON (Edmund), 11.
PECH (Maurice), 104.
PEISER (Kurt), 64/2, 82.
PENENT (Jacques-Armand), 130, 164.
PENROSE (Roland), 43, 46, 62/3.
PENROSE (Valentine), 62/3, 62/4.
PERELMAN (Chaïm), 103, 129, 130, 164, 192, 210, 211.
PÉRET (Benjamin), 42, 62/3, 64/2, 79, 141, 217, 219.
PÉRIER (G.D.), 9.
PERMANTIER (Armand), 92, 106.
PERRAULT (Charles), 161.
PÉTAIN (mareşal), 60, 62/3.
PETERS-LACROIX, 1, 106.
PETRUS, 42.
PFEIFFER (Jean), 106, 62/3, 76.
PIA (Pascal), 130.
PICABIA (Francis), 61, 62/4, 190, 3, 68, 186.
PICABIA (Germaine), 61.
PICARD (Edmond), 127.
PICARD (Olivier), 55.
PICASSO (Pablo), 37, 42, 60, 63, 70, 77, 103, 108, 140, 174, 192, 194, 196, 197, 214, 56, 110, 187.
PIC DE LA MIRANDOLE, 73.
PICON (Gaétan), 42.
PIE XII, 63, 54.
PIERRE (José), 42, 61, 112, 153.
PIETERS, 60.
PIETTE (Fernand), 79.
PIETTE (Florent), 82.
PIGNON, 209.
PIQUERAY (Marcel ve/ya Gabriel), 113, 62/3, 64/1, 64/2, 75, 76, 92, 111, 130.
PIRENNE (Maurice), 112.
PISCOPO (Ugo), 42.
PIVIDAL (Rafaël), 64/2.
PLANCHE (Gustave), 42.

PLARD (Henri), 101.
PLATON, 5, 73, 189, 212, 113.
PLISNIER (Lucienne), 91, 150.
POE (Edgar), 42, 91, 116, 188, 191, 196, 11, 78, 201, 212, 217.
POMERAND (Gabriel), 173.
PONCELET (Fernand), 217.
PONGE (Francis), 42.
PONSON DU TERRAIL, 130.
POOTER (Frans de), 82.
PORAYE (Raymond), 1.
PÖRTNER (Paul), 141.
POTHIER (C.-L.), 170, 5.
POUDOVKINE (V.), 148.
POUCET (Thierry), 62/4.
POUJET (A.), 64/2.
POULENC (Francis), 103.
POUPARD-LIEUSSOU, 3, 61.
POUSSIN (Nicolas), 42.
PRASSINOS (Gisèle), 62/3.
PRÉVERT (Jacques), 187.
PRIMEVÈRE, 106.
PROQUET (Paulus), 5.
PROTAIS (general), 97.
PROUST (Marcel), 108, 217, 68.
PUEI (Gaston), 42, 54, 56, 60, 62/1, 62/2, 62/3, 62/5, 91, 95, 99, 104, 104, 110, 111, 113, 126, 130, 142, 169.

Q

QUENEAU (Raymond), 102, 130, 18, 62/1, 118.
QUIÉVREUX (Anne), 65.
QUIÉVREUX (Louis), 65, 189.
QUINCEEY (Thomas de), 130.
QUINET (Fernand), 169.

R

RABELAIS (François), 68.
RACHE (André de), 64/1, 42, 57, 67.
RACINE (Jean), 130.
RADCLIFFE (Ann), 189.
RADZITSKY (Carlos de), 45.
RAINE (Jean), 57.
RAKOFSKY (J.), 113.
RANDAL (John), 189.
RAPHAEL, 42, 44, 46, 126, 216.
RAPIN (Maurice), 112, 1, 3, 5, 9, 21, 39, 42, 45, 55, 57, 62/2, 62/3, 62/4, 62/5, 63, 65, 77, 78, 89, 90, 95, 99, 107, 108, 110, 113, 118, 119, 120, 123, 125, 126, 128, 129, 130, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 142, 143, 149, 151, 161, 168, 173, 178, 183, 192, 203, 206, 209, 211, 217, 218.
RAPSAET (baba), 133.
RAUSCHENBERG, 206.
RAVEL (Maurice), 128, 169, 217.
RAYNAUD (Alfred), 113.
READ (Herbert), 46.
REMBRANDT, 42.
RENAN (Ernest), 70.
RENÉVILLE (A. Rolland de), 213.
RENIEU (Lionel), 5.
RENOIR (Auguste), 62/1, 174, 70.
RENS (Ivo), 31.
REVAULT D'ALLONNES (Olivier), 61.
REVERDY (Pierre), 62/3.
REY (Stéphane), 65.
RIBEMONT-DESSAIGNES (G.), 112.
RICHARD (Claude), 116.
RICHIR, 38.
RICHTER (Jean-Paul), 71.
RIGOT (Léonce), 64/1, 64/2, 67, 217.
RIMBAUD (Arthur), 44, 77, 130, 206.
RIUS (Robert), 42.
ROBERTS-JONES (Philippe), 55, 184.
ROBESPIERRE, 64/2.
ROCH (Roger), 171.
ROGY (Georges), 38.
ROLAND (Paul), 173.
ROLMER (Lucien), 130.
ROMAINS (Jules), 130.
RONY (J.A.), 128.
ROOSEVELT (F.D.), 63.
ROQUE (Georges), 106.
ROSEY (Gui), 206, 42, 64/3, 197.
ROSNER (Carl), 113.
ROSSELLINI, 28.
ROSSIGNOL (J.), 62/5.
ROSTAND (Jean), 140, 202.

ROULEAU (Raymond), 7, 8.
ROUSSEAU (Henri), 62/3, 77.
ROUSSEAU (Jean), 42.
ROUSSEL (Raymond), 62/4, 195, 79.
ROUSSELOT (Jean), 104.
RUBENS (Pierre-Paul), 62/1.
RUSKIN (John), 108.
RYAN (W.G.), 120, 178.
RYBAK (Boris), 48.

S

SADE (D.A.F. de), 62/1.
SAINT-VICTOR (Paul de), 42.
SAMAIN (Albert), 103.
SAMUEL (S.), 2, 106.
SANDERS (Pierre), 42, 27, 35.
SAN LAZZARO (G. de), 1, 211.
SANOUILLET (Henri), 3, 5.
SANSOM (Philip), 62/4.
SANTAYANA (Georges), 176.
SARTRE (Jean-Paul), 116, 130, 125.
SATIE (Erik), 55, 217, 3, 5, 217.
SAUWEN (Rik), 4, 5, 6, 124.
SAVINIO (Alberto), 66.
SAVONAROLE, 42.
SAWYER (Eugène T.), 11.
SCANAVINO, 178.
SCHAFER (Hans Dieter), 11.
SCHEIDWEILER (Pierre), 161.
SCHELER (Max), 194.
SCHERER (Jacques), 103.
SCHMIED (Wieland), 11.
SCHMIDT (Albert-Marie), 130.
SCHNEEDE (Uwe), 11, 14, 15, 21.
SCHNEIDER (Henri), 60.
SCHÖNBERG, 73, 111.
SCHOONHOVEN (Etienne), 161.
SCHOPENHAUER (Arthur), 1.
SCHUSTER (Jean), 112.
SCHWARTZ-BART (André), 130.
SCHWARTZ (P. Waldo), 212.
SCHWARZ (Arturo), 175.
SCHWOB (Marcel), 130.
SCUTENAIRE (Jean, sonra Louis), 39, 42, 62/5, 64/2, 83, 84, 104, 106, 113, 123, 130, 132, 146, 148, 150, 161, 173, 192, 200, 206, 210, 1, 3, 5, 11, 15, 21, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 35, 40, 41, 44, 45, 46, 55, 58, 61, 62/1, 62/3, 64/1, 65, 66, 67, 70, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 85, 87, 89, 90, 91, 92, 97, 101, 103, 105, 111, 112, 116, 124, 126, 127, 130, 137, 142, 143, 149, 150, 167, 176, 183, 188, 189, 191, 193, 194, 195, 210, 211, 215/1, 215/2, 216, 217/6, 219.
SÈDE (Gérard de), 48.
SEEGER (Jean), 64/1, 123, 130, 148, 64/2, 67, 105, 107, 211.
SÉGALAT (Roger-Jean), 46.
SEIFFER (W.), 192.
SENGHOR (Sédar), 202.
SÉNÉCAUT (Gilbert), 177, 219.
SERVAIS (Max), 33, 35.
SERVRANCKX (Victor), 1, 106, 103.
SEVERINI (Gino), 1.
SEURAT (Georges), 42, 62/1, 59.
SHAKESPEARE (William), 206.
SHATTUCK (Roger), 21.
SHENKER (I.), 160.
SHORT (Robert Stuart), 21.
SHULMAN (Milton), 209.
SIGNOL, 150.
SIMENON (Georges), 130, 11.
SIMON (Armand), 64/1, 67.
SIMON (Michel), 183.
SIMONPOLI (Jean), 48.
SIMONSON, 106.
SINGER (Maurice), 33, 34, 35.
SINGH (Iqbal), 43.
SINISI (Silvani), 65.
SIQUEIROS, 101.
SISTU (Romano), 21.
SLUYS (Félix), 56.
SMET (de), 45, 60, 64/2.
SNUTSEL (V.), 106.
SOBY (James Thrall), 141, 170.
SOKOLOW (Anna), 209.
SOKRATES, 93, 189, 191,211.
SOLLIER (René de), 101.
SOMVILLE (Roger), 73, 101, 131.

SOUPPAULT (Philippe), 71.
SOURIS (André), 192, 7, 8, 9, 13, 15, 22, 29, 30, 33, 34, 35, 62/3, 62/5, 73, 133, 149, 166, 198, 217, 219.
SOUVESTRE (Emile), 133.
SPAAK (Claude), 35, 36, 42, 217.
SPAAK (Paul-Henri), 42.
SPARTAKÜS, 77.
SPELLMAN (kardinal), 54.
STALINE (Joseph), 63.
STENDHAL, 1, 5, 204.
STÉPHANE (Jean), 36.
STEPHENSON (George), 39.
STERNHEIM (Carl), 125, 194.
STEVENSON (R.L.), 68.
STEVO (Jean), 109, 146, 163.
STOPPARD (Tom), 209.
STORCK (Henri), 60, 24, 36, 148.
STORCK (Marie), 148.
STOUT (Rex), 62/5.
STRAVINSKY (Igor), 73.
SUE (Eugène), 39.
SUNDHEIM (G.), 217.
SWEENEY (J.J.), 201.
SWENNEN (Walter), 159.
SYLVESTER (David), 10, 21, 64/1, 108, 163, 169, 192, 197, 218.
SYLVESTER (Pamela), 21, 108, 159, 197, 218.

T

TAKIGUCHI (Shuzo), 21.
TANGUY (Yves), 106, 211, 46, 136.
TARDIEU (Jean), 21.
TARNAUD (Claude), 151.
TASSENCOURT (Théo), 120.
TATI (Jacques), 148.
TATIN (Robert), 193.
TAYLOR (Simon Watson), 62/4.
TEMERSON (Hélène), 194.
TENOT (Frank), 179.
TERFVE (Jean), 64/1, 64/2.
TEYSSÈDRE (Bernard), 108.
THÉODOSE, 79.
THIRIFAYS (André), 24, 35, 36, 192.
THOMAS (Louis), 113, 115, 126, 129, 137, 218.
THYRION (Michel), 177.
TOMKINS (Calvin), 145.
TORCZYNER (Harry), 191, 21, 39, 42, 52, 103, 106, 108, 129, 130, 142, 148, 149, 150, 153, 154, 168, 173, 183, 189, 191, 194, 209, 217.
TROUILLE (Clovis), 64/2.
TOSCANINI, 73.
TRUFFAUT (François), 148.
TSHOMBÉ, 63.
TYTGAT (Edgar), 60, 72.
TWAIN (Mark), 130.
TZARA (Tristan), 60.

U

UBAC (Raoul), 63, 45, 46, 48, 99, 161, 213, 219.
UCCELLO (Paolo), 128.

V

VALÉRY (Paul), 42, 77, 113, 188, 173, 175, 24, 78, 126, 129, 190, 140, 194, 198, 216.
VALSENESTRE (Jeanne de), 103.
VAN BELLE (Régine), 94.
VAN BRUAENE (Gérard), 124, 130, 216, 9, 101, 163, 215/4, 218.
VAN DAMME (Suzanne), 56.
VAN DAMME-SYLVA, 192.
VANDELOISE (Guy), 112.
VAN DEN BERGHE-HACHÉ (Yannik), 161.
VANDERCAM (Serge), 74, 80.
VAN DER PERRE (Hugo), 159.
VAN DE SPIEGHELE (Louis), 46, 64/1, 45.
VAN DE WOUWER (Roger), 57, 219.
VANEIGEM (Raoul), 67.
VAN EYCK (kardeşler), 65.
VAN ESSCHE (Maurice), 1.
VAN GOGH (Vincent), 110, 113, 130.
VAN HECKE (P.G.), 106, 169, 2, 5, 9, 45, 54.
VAN HECKE (Norine), 2, 106.
VAN LENNEP (Jacques), 211.
VAN OSTAIJEN (Paul), 7.
VANPARYS (Jean), 113, 217, 127, 147, 161, 217.

VAN PUYVELDE (Léo), 52.
VAN REUSSELAER DEY (F.), 11.
VAN ROEY (kardinal), 56, 65.
VÉDRINE (Hélène), 194.
VÉLASQUEZ, 195.
VELLE (Marthe), 64/1, 64/2.
VERKEN (Monique), 209.
VERLAINE (Paul), 130, 62/3.
VERMEYLEN (Pierre), 36.
VERNAY (Robert), 148.
VERNE (Jules), 130.
VEROUGSTRAETE (Willem), 42.
VIAL (Claude), 196.
VIAN (Boris), 97, 140.
VICHINSKY, 64/2.
VICO (Giambattista), 116.
VIGNY (Alfred de), 116.
VIGUIER (Marcel), 104.
VILLON (François), 46.
VILMORIN (Louise de), 191, 202.
VINCI (Léonard de), 71, 77, 211, 42.
VIRMAUX (Alain ve Odette), 62/1.
VITS (doktor), 82.
VOGELS (Guillaume), 38.
VOLBOUDT (Pierre), 211.
VOVELLE (José), 4, 5, 15, 22, 24, 29, 33, 35, 42, 62/3, 67, 148, 161, 198.
VRIAMONT, 106.
VUYST (Edith de), 42.

W

WAELHENS (Alphonse de), 110, 42, 62/5, 90, 120, 145, 173, 210.
WAGNER (Richard), 110.
WAHL (Jean), 110.
WAI (Carl), 206, 217.
WALDBERG (Patrick), 15, 17, 21, 23, 29, 42, 64/1, 64/3, 65, 79, 106, 116, 126, 141, 187, 192, 214, 217, 218.
WALDEN (H.), 106, 209.
WALLACE (Oliver G.), 5.
WALLENBORN (Jean), 177, 219.
WALRAVENS (Jan), 161, 183.
WALTER (Bruno), 73.
WARNOD (Janine), 200.
WATROUS (R.M.), 154.
WAYNE (John), 148.
WEDEKIND (Frank), 209.
WEEKS (Harold), 5.
WEILER (Walter), 73.
WELLES (Orson), 188.
WELLINGTON (general), 79.
WELLSS (H.G.), 210.
WERGIFOSSE (Jacques), 57, 62/1, 148, 42, 54, 57, 62/2, 62/3, 62/4, 62/5, 68, 91, 111, 119, 161, 183, 217, 218.
WERRIE (Paul), 133.
WICKENBURG (Alfred), 36.
WILCHAR, 64/1.
WILDE (Oscar), 130.
WILLEMS (Robert), 64/1, 75, 92, 95, 130.
WILLIOT (G.), 152.
WINDSOR (Kathleen), 130.
WITTIG (Monique), 1.
WOLFRAM (Eddie), 42, 197.
WRIGHT (Barbara), 15, 103, 106, 217.

Y

YORIS, 64/2.
YOUNG (Terence), 148.

Z

ZEMAN (Karel), 148.
ZOLA (Emile), 103, 130, 30.
ZOUBKOVA (M.), 120.

Konu Dizini

A

A.B.D., 190, 191, 196.
Açıklama 5, 42, 65, 77, 108, 109, 110, 113, 127, 137, 147, 151, 153, 166, 196, 197, 217.
Adanmış sanat, 64, 77, 82, 101, 131, 137, 177, 192, 217.
Ağaç, 40, 102, 148, 215/1.
Ahlak (bkz. İyilik, Kötülük).
Akustik, 149.
Analiz (ayrıca bkz. Açıklama), 137.
Anarşi, 5.
Andırma, 147, 151, 153, 159, 162, 175, 195, 201, 2217.
Anlam dışılık, 105.
Anlam, 105, 108, 115, 117, 142.
Antimilitarizm (bkz. Ordu).
Arzu, 113, 164, 206.
Astronotik, 189, 190, 194.
Aşk, (ayrıca bkz. Cinsellik) 3, 17, 19, 42, 63, 110, 130, 206, 214.
Avangart, 191, 206, 209.
Ay, 45, 178, 183, 189, 190, 194, 217.

B

Başarı, 71, 126, 134, 169, 190, 194, 196, 207, 214, 217.
Başlıklar, 42, 68, 107, 126, 127, 143, 146, 147, 151, 153, 157, 159, 161, 188, 189, 194, 201, 206, 208, 210, 213.
Bayağılık (bkz. Sahihlik), 118.
Benzerlik (bkz. Andırma).
Bilgi, 118, 206, 211.
Bilim kurgu, 99.
Bilim ve şiir, 88.
Bilim, 99, 116, 140, 154, 188, 196, 199.
Boyutlar, 1, 106, 141.
Bozgunculuk 65, 113, 161, 189, 206.
Bulmaca, 107.
Büyü, 59, 62, 128, 134, 135.

C

Cazibe (ayrıca bkz. Haz) 62, 65, 66, 129, 130, 132, 145, 149, 152.
Ciddiyet, 5, 45, 62, 140.
Cinsellik, 42, 44, 46, 56, 104.

Ç

Çarpıtmalar, 56, 60, 73, 83, 219.
Çatlaklar, 11, 13, 42, 45, 46, 62, 102, 205.
Çizim, 70, 192, 194.
Çocukların sanatı, 66.

D

Dadaizm, 5, 123, 183, 190, 191, 196, 197.
Deha (ayrıca bkz. Esinlenme) 45.
Dekorasyon (bkz. Dekoratif sanat).
Dekoratif sanat, 1, 63, 88, 183.
Delilerin sanatı (ayrıca bkz. Delilik) 173.
Delilik (bkz. Delilerin sanatı), 42, 110.
Determinizm (bkz. Nedensellik).
Devrim, 31, 42, 44, 45, 89, 124, 130, 161, 193.

Dışavurumculuk, 161, 213.
Dil, 79, 91, 95, 108, 129, 140, 158.
Diyalektik materyalizm (ayrıca bkz. Diyalektik) 62, 64.
Diyalektik, 64, 77, 116, 140, 211, 217.
Düşünme, (ayrıca bkz. Andırma), 86, 105, 108, 110, 126, 140, 164, 206.

E

Edebiyat, 112, 130, 161, 189, 192, 217.
Egzotizm (ayrıca bkz. Seyahatler), 88, 189, 190, 191, 194.
Eğreti tablo, 151, 153.
Eklektizm, 178.
Eldivenler, 42.
Erotizm (bkz. Aşk).
Esinlenme (ayrıca bkz. Zihin kıvraklığı) 113, 147, 151, 153, 159, 164, 167, 170, 172, 173, 174, 175, 180, 187, 196, 197, 198, 201, 206, 212, 217.
Esinli düşünme (bkz. Esinlenme).
Estetik, 1, 44, 77, 108, 110, 137, 138, 140, 164, 166, 189, 198.
Evren, 116. 215.
Evrim (ayrıca bkz. İlerleme), 1, 5, 172, 193.
Ezoterizm (ayrıca bkz. Büyü), 72, 113, 206, 211.

F

Fantastik sanat, 127, 128, 129, 134, 141, 144, 168.
Felsefe, 62, 68, 110, 161, 180, 189.
Fikirler, (bkz. "İfade").
Folklor, 63, 64, 72, 129, 217.
Fotoğraf, 59, 66, 187.
Fütürizm 42, 103, 161.

G

Gazetecilik (ayrıca bkz. Sanat eleştirisi), 63.
Gece ve gündüz (bkz. Işık).
Geçmiş (bkz. Zaman).
Gelecek (bkz. Zaman).
Gelecek nesiller, 113.
Gerçek-altı, 65, 148.
Gerçek, 30, 42, 84, 129, 148, 149, 189, 190, 191, 196, 217.
Gizem, 1, 9, 27, 40, 42, 64, 65, 88, 103, 108, 115, 116, 118, 126, 129, 132, 134, 135, 137, 140, 144, 145, 148, 149, 151, 153, 156, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 167, 170, 174, 175, 178, 182, 183, 184, 187, 189, 190, 192, 194, 195, 196, 197, 201, 203, 206, 207, 210, 211, 212, 217.
Gizemler, 62, 162, 163, 164.
Gizli, 10, 17, 119, 126, 129, 164, 187, 195, 205, 210.
Gök Mavisi 42, 62, 71, 132, 161.
Görünür düşünme (ayrıca bkz. Andırma), 161, 162, 165, 187, 206, 207.
Görünür şiir, 167, 169, 170, 172, 175.
Görünür-Görünmez, 15, 110, 183, 184, 186, 187, 189, 190, 194, 201, 210, 211, 212, 213.
Göz yanılsaması, 62, 71, 110, 147, 151, 161, 163.
Güneş, 58, 62, 64, 150.
Güzellik (bkz. Estetik).

H

Hakikat, 142.
Halk, 1, 113, 131, 192, 194, 217.
Hareket, 61, 71, 78, 95, 148, 187.
Harikuladelik, 30, 99, 141, 161.
Haz (ayrıca bkz. Cazibe), 61, 62, 64, 65, 68, 166.
Hermetizm (bkz. Ezoterizm).
Heykel, 1.
Hiçlik, 61, 108, 161, 164, 183, 206, 217.

I

Işık, 21, 62, 108, 110, 113, 118, 120.

İ

İcatlar 1, 79.
İdeal, 63.
İfade 44, 88, 127, 132, 146, 148, 153, 157, 159, 161, 164, 165, 166, 175, 199, 209, 213, 214.
İlerleme, 1, 62, 127, 137, 187.
İlkel sanat, 66.
İllüstrasyon, 129, 142, 153, 154, 188, 210.
İntihar, 79, 103, 161.
İrade, 134.

İsrail (devleti), 194.
İyi (ayrıca bkz. Umutsuzluk) 62, 109, 110, 119, 148, 206.
İzlenimcilik 37, 42, 52, 59, 62, 66, 77.

K

Kapalı gözler, 12, 39, 51, 73, 118, 127, 132, 200.
Kara Mizah, 62.
Kaygı, 65, 187, 192, 197, 206.
Keder, 116.
Kelimeler ve imgeler, 21, 39, 95, 214.
Kendiliğindenlik, 139, 151.
Kolajlar, 42, 151, 170.
Kolaylık, 38, 62, 113, 118, 119, 126.
Kompozisyon (ayrıca bkz. Nesneler) 53, 137, 170.
Komünizm, 64, 82, 88, 192.
Konu Dizini
Kötülük (bkz. İyilik).
Kötümserlik (bkz. Bozgunculuk).
Kübizm, 1, 3, 37, 103, 161, 197.
Kültür, 77, 211.

L

Lüks, 82, 83.

M

Madde, 1, 212.
Malzeme, 1, 137, 161, 166, 170.
Mantık, 137, 148.
Mecaz anlam, 95, 142,
Mekan, 105, 180, 189.
Melon şapka, 189.
Mimari, 1.
Mizah, 63, 173, 189, 206.
Muhayyile, Hayali, 76, 161, 187, 188, 195, 206, 209, 211.
Müzik, 74, 149, 179.

N

Nedensellik, 42, 91, 119, 126, 197, 206.
Nesneler (algı, canlandırma), 9, 13, 37, 42, 44, 59, 62, 66, 68, 96, 99, 184, 187, 189, 216.
Nesneler (bir aradalık), 21, 39, 42, 66, 91, 95, 111, 147, 150, 151, 153, 157, 159, 161, 163, 165, 170, 175, 185, 187, 190, 192, 201, 203, 207, 210, 212, 213, 217.

O

Okült bilimler (bkz. Ezoterizm).
Olumsuzlama, 140.
Ordu, 61, 87, 90, 93, 97, 114, 142, 192.
Otomatik yazı (bkz. Otomatizm).
Otomatizm, 62, 139, 173, 206, 214.
Oyunlar, 27, 173.

Ö

Ölüm, 41, 85, 93, 113, 140, 164, 190, 195, 198, 206, 217.
Özgürlük, 42, 69, 70, 105, 108, 116, 117, 119, 126, 164, 190, 206.

P

Para (ayrıca bkz. Sanat ticareti) 42, 65, 171, 192.
Patafizik, 103, 112.
Pedagoji, 53.
Personalia, 42, 46, 55, 63, 65, 70, 71, 83, 106, 113, 150, 159, 161, 163, 165, 169, 174, 187, 189, 190, 192, 199, 207, 217.
Pitoresk (ayrıca bkz. Egzotizm), 42.
Polemik, 112, 178, 219.
Polisiye roman (ayrıca bkz. Edebiyat) 11, 13, 14, 15.
Politika (ayrıca bkz. Komünizm, Devrim) 36, 54, 60, 62, 63, 64, 113, 125, 155, 160, 161, 196.
Pop sanat, 183, 187, 190, 191, 196, 197, 203.
Popüler sanat (bkz. Folklor).
Portreler, 137, 189, 217.
Psikanaliz, 42, 44, 46, 56, 62, 82, 91, 116, 127, 134, 161, 162, 168, 172, 173, 184, 196, 204.
Psikoloji, 77, 108, 163.

R

Radyo-Televizyon, 63, 75, 120, 153, 161, 173, 183, 198, 206.
Rastlantı (ayrıca bkz. Nedensellik), 62, 206.
Reklam, 2, 63, 106.
Renk (bkz. İzlenimcilik, Malzeme).
Reprodüksiyonlar, 1, 169.

Resim (evrimi), 32, 37, 70, 71, 77, 112, 127, 190, 201, 210.
Resim tekniği, 1, 53, 71, 139, 151, 161, 170, 172, 188, 209, 214.
Resim, 1, 9, 50, 59, 70, 71, 112, 113, 151, 163, 165, 166, 169, 170, 194, 206, 210, 212, 213.
Resimlenmiş görüntüler, 108, 133, 147, 148, 151, 153.
Resmedilmiş Şişeler, 188, 217.
Romantizm, 206.
Rüya, 3, 12, 15, 16, 38, 42, 62, 91, 94, 130, 148, 162, 164, 168, 171, 187, 206, 217, 219.

S

Saçma, 137, 173.
Saf sanat, 77.
Sağduyu, 137, 159, 217.
Sahihlik, 66, 153, 159, 161, 185, 189, 190.
Sanat eleştirisi, 37, 42, 44, 52, 207.
Sanat ticareti 25, 32, 52, 64, 106, 215, 217.
Semboller, 45, 65, 101, 157, 161, 162, 172, 184, 185, 189, 190, 194, 196, 197, 198, 209, 210, 211, 212, 213, 217.
Seyahatler, 126, 189, 191, 194, 214, 217.
Sıkıntı, 65, 70, 112, 131, 205, 217.
Simya, (bkz. Ezoterizm, Büyü).
Sinema 24, 59, 71, 123, 148, 215, 216.
Skandal, 44, 54, 62, 189, 192, 207.
Soğuk tonlar, 88.
Sorumluluk, 110, 118, 137, 197.
Sosyalist gerçekçilik (bkz. Adanmış sanat).
Soyut sanat, 108, 112, 128, 131, 153, 161, 169, 174, 178, 181, 183, 184.
Sömürgecilik, 63.
Sözcükler, 140, 158, 161, 214, 215/1.
Standartlaşma, 1.
Stiller, 1.
Süre (bkz. Zaman).
Sürrealizm, 32, 42, 45, 54, 62, 64, 65, 70, 112, 117, 126, 128, 129, 134, 137, 161, 162, 172, 173, 174, 189, 191, 192, 198, 206, 211, 212, 218.

Ş

Şiir, 18, 20, 30, 46, 64, 88, 103, 126, 161, 167, 172, 178, 190, 191, 201, 206, 207, 210, 211, 212.
Şiirsel resimler, 113, 127, 210, 213.

T

Tarih (bkz. Zaman).
Tarihlendirme, (ayrıca bkz. Zaman), 188.
Tasvirler, 57.
Taşizm (ayrıca bkz. Soyut sanat), 126.
Taşlar, 57, 103, 105, 108, 183, 189, 190, 192.
Tehlike, 62.
Temalar, 204, 206, 212.
Terör, 17, 65.
Tesadüfler, 150.
Tiyatro dekoru, 209.
Tiyatro, 209.

U

Umut (bkz. Umutsuzluk).
Umutsuzluk, 41, 41, 52, 64, 110, 161, 164, 169, 187, 203, 211.
Uygulamalı sanat, 1.

V

Varlık, 105, 110, 116, 164.

Y

Yapayalnızlık, 14, 42, 44, 61, 62, 63, 137, 189, 192, 205.
Yaratım, 1, 5, 53, 64, 65, 88, 91, 105.
Yaşam, 1, 62, 81, 137, 161, 206, 210, 213, 214.
Yazı (Resme karşı), 1, 38, 108, 137, 139, 161, 169, 172, 186, 187, 189, 190, 192, 196, 213.
Yorumlama (ayrıca bkz. "Açıklama", Psikanaliz) 1, 153, 184.
Yurtseverlik, 45, 46, 63, 71.

Z

Zaman, 12, 42, 63, 88, 119, 151, 176, 183, 186, 187, 189, 192, 194.
Zeka, 77, 113, 119.
Zen, 113.
Zihin kıvraklığı, (ayrıca bkz. Esinlenme) 108, 126, 137, 154, 161, 162, 206, 212.
Zihinsel evren, 59, 62, 68, 77.