Samuel Beckett

DÜNYA VE PANTOLON

Fransızcadan çeviren:
Cem İleri

***SEL** YAYINCILIK
Babıali Caddesi, 20 / 1, Cağaloğlu - İstanbul
Tel. / Faks: (0212) 511 10 05
http://www.selyayincilik.com
E-mail:posta@selyayincilik.com

ISBN 975-570-106-0

© Sel Yayıncılık 2000

Sel Yayıncılık 110

Geceyarısı: 02

Dünya ve Pantolon

Samuel Beckett

Fransızcadan çeviren: Cem İleri

Kapak Tasarım: **Nahide Dikel**
Birinci Baskı: **Haziran 2000**
Baskı: **Kitap Matbaacılık**
Cilt: **Fatih Mücellit**

MÜŞTERİ: Tanrı dünyayı altı günde yarattı, ama siz, altı ayda bana bir pantolon dikmeyi beceremediniz.

TERZİ: Ama, bayım, bir şu dünyanın haline bakın, bir de pantolonunuza.

Başlamak için, başka bir şeyden bahsedelim, unutuluşa sürüklenmiş ya da başyapıtlar, sıradan yapıtlar ve övgüye değer yapıtlar olarak adlandırılan şeylere kulak asmayan yeğlemeler tarafından yok edilmiş eski şüphelerden bahsedelim.

Hiç şüphesiz, heveslinin şüphelerinden, şu tam da ressamların düşlediği türden, elini kolunu sallaya sallaya gelen ve elini kolunu sallaya sallaya giden, hayal meyal gördüğünü sandığı şey yüzünden kafası kazan gibi olmuş, uslu, sessiz hevesliden. Kafası bizim üç kuruşluk resimbilimimizin tarihleri, dönemleri, okulları ve etkileşimleri ile tıka basa dolup taşan; tam bir bilgelik içinde bir guvaşla bir suluboyayı birbirinden ayırt edebilen ve zaman zaman da tüm açık yürekliliğiyle,

beğenisine hitap eden şeyi keşfettiğini zanneden heveslinin bunaltıları yanında, uygulayıcının şüphelerinden bahsetmek amma da matrak olurdu. Çünkü garibim, resimle uzaktan yakından ilgili olan her şeye son derece hâkim olduğunu düşünüyor.

Gerçek anlamıyla eleştiriden bahsetmeyelim. Bir Fromentin'in, bir Grohmann'ın, bir Mc Greevy'nin, bir Sauerlandt'ınkinden de iyisi Amiel'inkidir. Mala marifetiyle dölyatağı ameliyatları. Peki başka türlü olabilir miydi ki? Alıntılamaktan başka bir şey yapabiliyorlar mı? Grohmann, Kandinski'deki moğol yazı sanatı etkilerini açığa çıkarttığında; Mc Greevy, çok da yerinde bir tutumla, Yeats ile Watteau arasındaki yakınlıktan bahsettiğinde, ne değişiyor? Sauerlandt şu tanınmayan büyük ressamdan, Bellmer'den, incelikle ve –dürüst olalım– pintilikle bahsettiği zaman, bu kime ulaşıyor? Herr Heidegger'in yazıları karşısında korkunç bir şekilde acı çeken Bellmer, *Das geht mich nicht an* diyor. Bunu son derece alçakgönüllü bir şekilde söylüyor.

Ya da, öyleyse, Lessing gibi genel estetikle uğraşalım. Bu sevimli bir oyundur.

Ya da, öyleyse, Vasari ve Harper's Magazine'in yaptığı gibi küçük öykücüklere yer verelim.

Ya da, öyleyse, Smith gibi açıklamalı kataloglar hazırlayalım.

Ya da, öyleyse, burada yapıldığı gibi içtenlikle, tatsız ve karmakarışık bir gevezeliğe girişelim.

Sözcükleri yalnızca kendimizi anlatmak için kullanıyoruz. Sözlük yazarları bile düşündükleri her şeyi hemen dile getiriveriyorlar. Daha günah bile çıkartamadan kendimizi ele veriyoruz.

Ama, hemen her zaman seviyle, çoğunlukla da özenle boyanan ve aslında kendileri de birer itiraf olan bu yüzeyler dışında, sokaktaki edepliliğimize başkaldırabiliyor muyuz? Göründüğü kadarıyla, hayır. Doğa karşıtı çiftleşmeler yalnızca kıyıda köşede, güzel ve ender olanın heveslileri arasında görülüyor. Geriye de, genel ahlâk kuralları karşısında saygıyla eğilmekten başka yapacak bir şey kalmıyor.

Tamamlanmış ve bütünüyle yepyeni olan tablo karşımızdadır, bir anlamsızlık olarak. Çünkü o henüz bir tablodan başka bir şey değildir; çizgilerin ve renklerin yaşamı dışında bir yaşamı, yaratıcısı dışında bir izleyicisi yoktur. Buluşma, bu konumundan dolayı çok önemlidir. Tablo buradan çıkartılmayı bekler ve o bakışları, sürüp giden tek hayatın, tüysüz ayaklıların hayatının içinde, yüzyıllar boyu, çünkü bu geleceği

olan bir tablodur, kendisini anlamlandıracak, karalayacak olan bakışları bekler. Ve yine orada yok olacaktır. Önemli değil. Üstünkörü onarılacaktır. Meremetlenecektir. Cinsel organlarını örtüp gerdanını uzatacaklardır. Tıpkı Dresden'de, Giorgione'nin Venüs'üne yaptıkları gibi, baldırlarının yerine bir at kabası yerleştireceklerdir. Mahzenlerden ve tavan aralarından kurtulamayacaktır. Tıpkı Dublin'de Lurçat'ya yaptıkları gibi, ona da şemsiyeler ve tükürüklerle saldıracaklardır. Eğer söz konusu olan beş metreye yirmi beş metre büyüklüğünde bir freskoysa, renklerini önceden azotik asit ile canlandırmayı ihmal etmeden onu bir domates serasına kapatacaklardır, tıpkı Hampton Court'da, Mantegna'nın *Triomphe de César*'ına yaptıkları gibi. Ne zaman Almanların onu nakletmek için vakitleri kalmasa, kendisini terkedilmiş bir garajda mantarlaşırken bulmuştur. Eğer bu bir Judith Leyster ise, Hals'a verilecektir. Eğer bu bir Giorgione ise ve onun Titien'e verilmesi için de artık çok geç ise, Dosso Dossi'ye (Hanover) verilecektir. Bay Berenson konunun içyüzünü aydınlatacaktır. Yaşamış ve zevk saçmıştır.

Tüm bunlar, tabloların müzelerde neden özel koleksiyonlardan daha iyi göründüğünü açıklıyor.

Ve Balzac'ın *Bilinmeyen Başyapıt*'ının neden bunca filiz verdiği de anlaşılmış oluyor. İnsanların değerlendirmelerinden mahrum bırakılmış yapıt, sonunda korkunç acılar çekerek yok olmaya mahkûmdur. Saf yaratım olarak tanımlanan ve yaradılışla birlikte işlevsiz hale gelen yapıt, hiçliğe adanmıştır.

Tek bir (eğitimli) hevesli bile, onu kurtarabilir. Güvencesi olmayan vecd anlarından dolayı avurtları çökmüş, sayısız duraklamalardan ayakları yassılaşmış, elli franklık katalogları karıştırmaktan parmakları yıpranmış olan; gelip önce uzaktan, daha sonra yakından bakan, içinden çıkılması pek kolay olmayan özel durumlarda rölyefin yüzeyini hafifçe sıvazlayarak inceleyen şu baylardan yalnızca bir tanesi bile. Çünkü burada, tıpkı öğretmen okulu öğrencilerinin odalarına yerleşmiş olan "özel ders almak isteyen öğrenci hayaleti" gibi, atölyelerde sık sık görünen grotesk ve iğrenç bir hayvan imgesi değil, ve fakat, doyuma ulaşma umuduyla galerilerde, müzelerde ve kiliselerde dolaşıp duran (kimilerinin sinemadan çıkmaması gibi) savunmasız bir deli imgesi söz konusudur. Utanmaz rezilin amacı ne kendini yetiştirmek ne de daha iyiye gitmek; kendi zevkinden başka bir şey düşündüğü yok.

Resmin, kamusal bir şey olarak varlığını meşrulaştıran da odur aslında.

Başlangıçta ona yer verdim ki, konumu daha da bulanık bir hale gelsin.

Gerçekte doyuma ulaşmaktan başka bir niyeti yok, ama onu bu amacından uzaklaştırmak için en olmayacak şeyler yapılıyor.

Modern resmin onun için tümüyle bir tabuya dönüşmesi amacıyla özellikle en olmayacak şeyler yapılıyor.

Nedenini bilmeksizin yalnızca hoşlanabileceği ya da berbat bulacağı bir şey karşısında, bir seçim yapması, taraf tutması, a priori kabul etmesi, a priori dışlaması, bakmaya bir son vermesi, varolmaya bir son vermesi için en olmayacak şeyler yapılıyor.

Ona şöyle diyorlar:

"Soyut sanata yaklaşmayın. Bu sanat bir dolandırıcılar ve yeteneksizler çetesi tarafından uydurulmuştur. Onlar başka bir şey yapmayı bilmezler. Desen yapmayı bilmezler. Oysa İngres, "desen sanatın namusudur" demişti. Boyamayı bilmezler. Oysa Delacroix, "renk sanatın namusudur" demişti. Onlardan uzak durun. Bir çocuk bile bu resimlerin aynılarını yapabilir."

O bu resimlerden hoşlandıysa, onları yapanlar dolandırıcı olsun olmasın, ne fark eder? Desen yapmayı bilmiyorlarsa bile, bu onu ilgilendirir mi?

Cimabue desen yapmayı biliyor muydu? Hem, ne demeye geliyor: Desen yapmayı bilmek? Çocukların da aynılarını yapabilecek olmaları neyi değiştirir? Keşke çocuklar aynılarını yapabilselerdi. Bu harika olurdu. Peki neden yapmıyorlar? Onlara kim engel oluyor? Anababaları belki de. Belki de bu iş için ayıracak vakitleri yoktur?

Ona şöyle diyorlar:

"Zamanınızı gerçekçilerle, gerçeküstücülerle, kübistlerle, fovlarla, yabanıllarla, izlenimcilerle, dışavurumcularla vb. harcamayın." Ve her seferinde de ona mükemmel gerekçeler sıralıyorlar. Az kalsın ona, resmin Cézanne öncesinde kalan berbat çağlarıyla ilgilenmekten vazgeçmesini bile söyleyeceklerdi.

Ona şöyle diyorlar:

"Resimde iyi olan, kalıcı olan, endişe duymadan hayran olabileceğiniz her şey, Eyzies mağaralarından Galerie de France'a dek uzanan bir çizgi üzerinde yer alır."

Fakat bunun en başından düzenlenmiş bir çizgi mi, yoksa sümüklüböceğin salyaları gibi zamanla olu-

şan bir iz mi olduğu konusunda kesin bir şey söylemiyorlar. Herhangi bir tablonun hangi belirtiler doğrultusunda söz konusu çizgiye bağlanabileceğini belirtmiyorlar. Bu görünmez bir çizgi. Acaba çizgileri bir tasarıma dayanıyor mudur?

Ona şöyle diyorlar:

"Doğrudan ifadelendirmeye yüz çevirme hakkına, yalnızca bu konuda yetenekli olanlar sahiptirler. Resimde biçimsizleştirme anlayışı, yeteneksizlerin sığınağından başka bir şey değildir."

Hak! Ne zamandan beri sanatçı, haklarının tümüne sahip durumda değil? Belki de pek yakın bir zamanda, uzun akademi yıllarını kanıtlayamadığı durumlarda, sergi düzenlemesine, hatta çalışmasına bile izin verilmeyecektir.

Yüz elli yıl önce aynı ağlayıp sızlanmalar, serbest vezni ve tonal gamları da selamlıyordu.

Ona şöyle diyorlar:

"Picasso, iyidir. Ona güvenebilirsiniz."

Ama ardı sıra yükselen homurtulardan hiç haberi olmuyor.

Büyük bir iyi yüreklilikle, ona şöyle diyorlar:

"Ruh halleri, düşler ve hatta karabasanlar da dahil olmak üzere, her şey resmin nesnesidir; trans-

kripsiyonun plastik araçlarla yapılmış olması şartıyla."

Acaba herhangi bir tablonun söz konusu çizgi üzerindeki varlığı ya da yokluğu, bu araçları kullanmış olup olmamasına göre mi belirleniyor?

Her ne olursa olsun, plastik araçlar ifadesiyle tam olarak ne kastedildiğini öğrenmek faydalı ve hatta ilginç olacaktır. Belki de bu konuda hiç kimse bir şey bilmiyordur; bu yalnızca, bu işin ehli kişilerin sezinleyebileceği bir şeydir.

Fakat bir an için tanımın, herhangi bir çapaklının, üzerinde tartışılan resmin karşısına geçerek şu şekilde haykırabileceği kadar kesin, genel-geçer bir kabul gördüğünü varsayalım: "Evet, güzel, araçlar plastik"; ve aynı zamanda, yalnızca tüketilebilen resmin iyi olduğu kanısının da yaygın bir şekilde kabul gördüğünü varsayalım. Bu durumda, söz konusu genel-geçer ortama sırtını dönmüş olan sanatçı hakkında ne düşünmeli?

Böyle bir durum, pratik estetik bağlamında derin ve karmaşık sorunların doğmasına neden olacaktır; gösteriş budalalığıyla, hiper-gösterişçilikle, bile bile yapılan şatafatçılıkla, bunların karşılıklı ilişkileri ve kırılma bölgeleriyle, ve genel anlamda, arzu edilen yara-

tıcı kusurun meşruiyetiyle, pardon, uygunluğuyla ilintili sorunlardan bahsediyorum.

Ona şöyle diyorlar:

"Dali? Gösterişçinin tekidir o. Başka bir şey yapmayı bilmez."

İşte, rastlantıya hiçbir şans tanımamak diye buna denir. Önce boğazlıyorlar, sonra da karnını deşiyorlar.

İkiye katlanmış yargılar da böyle anlarda çoğalmaya başlar. Yargıçlar hakkında söyleyecek çok şeyleri vardır.

Aşağıdaki örneği türün modeli olarak öneriyorum. Kısa, açık, iyi dengelenmiş (önce olumlama, sonra yadsıma), incelikle aşkın, Anglo-sakson'ların kolaylıkla telaffuz edebilecekleri türden ve kopyasız. Yani aslında kopya üretmeye (replique) en geç on beş yaşına doğru başlamak gerekir.

Uzunca bir süredir, ressamlar arasındaki, heveslileler arasındaki, ressamlarla heveslileri arasındaki ilişkileri fikir düzeyinde zehirlemeye devam eden korkunç ve kurnaz anlaşmazlığı oradan söküp atabilmeyi, on cilt rezilce inceleme bile başaramaz.

Çünkü Dali olmazsa bir başkası vardır; şatafatçı değilse, mutlaka başka bir şeydir.

Gösteriş budalalığının ortaya çıkmasının bir anlamının olduğunu ve Dali'nin de, isteyerek ya da istemeyerek, bu tanım içinde değerlendirilebilecek olan yüz karası sanatçıların bir temsilcisi olduğunu kabul ettiğimizde akla gelebilecek olan sorulardan yalnızca birkaç tanesini inceleyelim.

Eğer bu Dali'nin işine geliyorsa, neden açık açık gösterişçilik yapmıyor?

Gösterişçi olan ve olmayan Dali'yi, biri diğerinin hizmetinde olmak şartıyla, yek vücut olarak tasarlayamaz mıyız? *La Princesse d'Elide* nesri, dizelerden mahrum kalsaydı bu denli güzel olabilir miydi? Alçılamanın, Claude'un manzara resimlerine gerçekten hiçbir katkısı olmamış mıdır?

Başka bir şey yapmayı bilmediğini nereden biliyoruz? Bu konuda bir tutanak mı imzalamış? Asla başka bir şey yapmadığına dair? Ve eğer bu işine geliyorsa, neden çocukluğundan bu yana yalnızca gösterişçilik yapmakla yetinmemiş?

Ve neden, gösterişçilikten başka bir şey yapmayı bilmediği halde, bu konuda ortaya hayranlık uyandırıcı herhangi bir şey koymayı beceremiş? Çünkü hayranlık uyandırıcı şatafatçılık bir contradictio in adjecto'dur.

Ve bu böyle sürer gider.

İşte, heveslilere söylenegelen şeylerden sadece birkaçı.

Ona asla şöyle bir şey söylemezler:

"Resim diye bir şey yoktur. Yalnızca tablolar vardır. Bunlar da birer sosis olmadığına göre, iyi ya da kötü değildir. Söylenebilecek tek şey, tabloların saçma ve gizemli patlamaları az ya da çok kayıp ile görüntüye çevirdiği, ve karanlık, içsel yönelimlere oranla az çok tamamlanmış olduğudur. Tamamlanmışlık derecesi hakkında kendi kendinize karar vermeye gelince, gerilmiş olanın derisi olmadığınıza göre, bu bir sorun oluşturmayacaktır. O bile, çoğunlukla bu konuda hiçbir fikre sahip değildir. Zaten önemsiz bir katsayıdan başka bir şey de değildir. Çünkü kayıplar ve kazançlar, sen'in söylenen'i, tüm varlığın da tüm yokluğu aydınlattığı sanat ekonomisinde geçerlidir yalnızca. Bir tablodan asla öğrenemeyeceğiniz şey, onu ne kadar sevdiğinizdir (ve gerektiğinde, onu neden bu kadar sevdiğiniz; tabi bu sizi ilgilendiriyorsa). Ama sağır olmadıkça ve harflerinizi unutmadıkça, bunu da büyük bir ihtimalle asla öğrenemeyeceksiniz. Ve en sonunda sizin için, Louvre ziyaretlerinizden geriye, çünkü artık Louvre dışında hiçbir yere

gitmiyorsunuzdur, süre anılarından başka hiçbir şeyin kalmadığı bir dönem gelecek: "Profesör Pater'ın gülüşü önünde tam üç dakika kalmıştım, ona bakmak için".

İşte bir hevesliye asla anlatılmayacak olan gerçeklerin son derece önemsiz bir bölümü. Anlatılmayan kısımlardan daha gerçek olmadığı apaçık ortada. Ama yine de geriye kalanları değiştirebilir.

Abraham ve Gerardus van Velde'nin yapıtı, (böyle bir yapıt var olmadığına göre) Paris'te pek az tanınıyor, yani pek az tanınıyor. Bununla birlikte onlar Paris'te yirmi yıldan beri, on altı yıldan beri çalışmaktalar.

A. van Velde'nin yapıtı özellikle çok az tanınıyor. Bağımsızlar'da karmakarışık bir halde gerçekleştirilen yıllık havalandırmayı saymazsak, tabloların atölyeden dışarıya asla çıkmadıklarını söyleyebiliriz. Bu uzun içe kapanmanın ardından, yapıtlar bugün, sanki ilk ortaya çıkışlarından bu yana hayranlık uyandırma, hoş görülme ve aşağılanma süreci hiç kesintiye uğramamışçasına, yepyeni bir şekilde su yüzüne çıkıyor.

Daha önce önemli ya da önemsiz hiçbir sergi, birinin ya da diğerinin tuvallerini Paris'te bir araya getirmemişti.

Buna karşılık, G. van Velde, 1938 yılında, Londra'da, Genç Guggenheim Galerisinde önemli bir sergi gerçekleştirmişti. Sayısız tuvali İngiltere'de kalmıştır.

Çoğunlukla Paris'te ve yakın çevresinde çalıştılar. Bununla birlikte, A. van Velde bir dönem Korsika'da (1929-1931) ve Majorka'da (1932-1936) da bulunmuştur.

En önemli şeyi söylemeyi unuttum. A. van Velde, Lahey'de, 1895'in ekim ayında doğmuştur. Sis, pus mevsimi. G. van Velde, Leyde yakınlarında, 1897'nin nisanında doğmuştur. Lâle mevsimi.

Bundan sonrası, benden başkasını ilgilendirmeyeceğini çok iyi bildiğim duyarlıkların sözsel bir biçimsizleştirilmesinden, hatta bir tür sözsel kıyımdan başka bir şey olmayacak. Yani, açıkçası, duygusal bir gerçekliğin biçimsizleştirilmesinden çok, onun tuhaf beyinsel izinin biçimsizleştirilmesi. Çünkü beni sayısız çöküntüden kurtardıklarını duyumsamam için, A. van Velde'nin tablolarının bana vermiş olduğu, verdiği tüm hazları ve G. van Velde'nin tablolarının bana vermiş olduğu, verdiği tüm hazları düşünmem yeterlidir.

Öyleyse, bir çifte kıyım.

Biçime gelince, ister istemez bir dizi zorunlu önermenin işleyişi doğrultusunda ortaya çıkacaktır. Bu, kendini öne sürmemenin tek yoludur.

Her şeyden önce, bu iki yapıtı birbiriyle karıştırmamak gerekiyor. Burada, birbirinden kesinlikle farklı iki ayrı şey, iki ayrı şeyler dizisi vardır. Gitgide, birbirlerinden ayrılıyorlar. Gitgide, birbirlerinden ayrılacaklardır. Tıpkı, Chatillon kapısından çıkıp, çok iyi tanımadıkları bir güzergâhta, sık sık kendilerini cesaretlendirmek için mola vererek, biri Champ-de-l'Alouette sokağına, diğeri Ile des Cygnes'e doğru yönelen iki adam gibi.

Daha sonra da, bu iki yapıtın ilişkilerini çok iyi kavramak gerekiyor. Bir arada yaşayan, yatan, oturan, gezinen sayısız insanın ortasında, aynı ufka doğru yürüyen bu iki adamın birbirlerine ne kadar benzediklerini.

Önce, yaşça daha büyük olandan bahsedelim. Özgünlüğü, bu ikisi içinde, çok uzaktan bile kolaylıkla kavranabilen ve daha çarpıcı bir yapıt üretmiş olmasından ileri gelmektedir. G. Van Velde'nin resmi, aşırı derecede içine kapalıdır; korunma amaçlı olduğu hissi uyandıran balkımalarla devinir; astronomların (yanlış hatırlamıyorsam) büyük bir kaçış hızı dedikleri şey

konusunda çok yeteneklidir. Oysa A. van Velde'nin resmi, değirmi bir boşlukta donmuş kalmış gibidir. Hava çekip gitmiştir oradan.

Abartıyorum.

Özellikle son tuvalleri; G. van Velde'nin Midi'den geri getirdiklerini ve A. van Velde'nin 1940-1941 yıllarında yaptıklarını (o tarihten bu yana hiçbir şey yapmadı) düşünüyorum. Son on yıldır, aradaki fark çok daha az hissedilir oldu. Ama önceden açıkça belli oluyordu.

Hiç kimse, rollerin bu şekilde dağıtılmasını beklemiyordu. Herkes tam tersini öngörmekteydi. Ve en büyük korkum da, tutarlığa pek düşkün zihinlerin, aslında onların tersine çevrilmeleri gerektiğini savunan gözlemleriyle aynı kanıyı paylaşmaktır.

Bu boşluk içindeki nesne etkisi nereden kaynaklanıyor? Biçimden mi? Bu, mavi etkisinin gökyüzünden kaynaklandığını söylemek gibi bir şey. Daha geniş bir alan bulmaya çalışalım.

Abraham van Velde'de, düşünceleri tamamen bir uğultuya dönüşmüş olan bizlerin güçlükle ve ancak bir tür sözdizimsel denetime başvurarak, zaman içine yerleştirerek kavrayabileceği, özellikle ve şiddetle resimsel olan bir kavrayış gücüne gereksinim vardır.

(Parantez içinde, en azından birkaç kez tanık olduğum bir olaya, tabloların iyi niyetli izleyiciler üzerinde yarattığı tuhaf etkiye işaret etmek istiyorum. Bu tablolar, kendilerini yorumlamak için sabırsızlananlar da dahil olmak üzere, tüm iyi niyetlileri konuşma alışkanlığından yoksun bırakır. Bu hiç de, resmi en sonunda yok olup gidecek uzdilli çürütmelerle değerlendirecek olan allak bullak olmuş izleyicinin sessizliğine benzemiyor. Bu, nedenini bilmeksizin bir dilsizin karşısına zorla oturtulmuş olan birinin sessizliği, hatta neredeyse uyuşumudur.)

Katıksız bir kavrayışı betimlemek, anlamsız bir cümle yazmak demektir. Hiç kuşkusuz. Çünkü ne zaman sözcüklere gerçek bir aktarma işlevi gördürülmek istense, ne zaman onlardan, kendilerinden başka bir şeyi ifade etmeleri istense, kendi kendilerini karşılıklı olarak geçersiz kılacak bir şekilde hizaya girerler. Bu, hiç şüphesiz, hayata tüm büyüsünü veren şeydir.

Çünkü burada, bir bilinçlenme değil, kısacık bir görme, bir görüş söz konusudur. Kısacık! Ve bazen daha fazlasına bile değil, yalnızca görmeye olanak tanıyan, yanlış tanınmak için her zaman ısrar etmeyen, görünüm olmayan tüm şeyleri hiçe sayma konusunda sa-

dık olanlarla zaman zaman uyum içinde olan bir alanın; iç alanın görümüdür bu.

Sona ermiş, değiştirilemez, zaman fabrikasında zamana karşı korunaklı olan zaman yapıcı tarafından zamandan söküp alınmış (Ve tüm gününü, Sacré-Coeur'ü görmek zorunda kalmamak için orada geçiren) gövdeler ve uzam; işte Barbizon'a ve Pérouse'un gökyüzüne layık olan. Zaten bir anlamda, orada ortaya çıkan sonuç da budur.

Kuşlar can verdi, Manto sessizliğe büründü, Tirésias bilemedi.

Bilgisizlik, sessizlik ve devinimsiz, mavi engin gökyüzü; işte bulmacanın cevabı, en son cevap.

Kimileri için.

Temsilci sanatlar neye, oldum olası, sıkı sıkıya sarılmıştır? Bir yandan temsil ederken, öte yandan durdurmak istediği zaman'a mı?

Ne kadar çok uçuş, ne kadar çok akıntı, akış ve ok. Ne kadar çok düşüş ve yükseliş. Ne kadar çok duman. En çok da saatlerin geçip gidişini simgeleyen, idrar boşaltma'ya (kutsal Potter'ın mümini) kadar geldik.

Bu konuda, hiçbir zaman yeterince minnettar olamayacağız.

Ama belki de nesnenin, görünür diye adlandırılan dünyadan, oraya buraya doğru, el ayak çekmesinin zamanı gelmiştir.

Çağlayanın karşısında canı çıkan, bulutlara verip veriştiren "gerçekçi", bizi büyülemeye devam ediyor. Ama artık şu nesnellik ve görülebilen şeyler hikayeleriyle canımızı sıkmaktan da vazgeçti. Hiç kimsenin görmemiş olduğu şeyler içinde en korkuncu, kesinlikle onun çağlayanlarıdır. Ve bundan böyle nesnelliğin lafının bile edilmemesi gereken bir yer varsa, orası kesinlikle gerçekçinin, güneşlikli şapkasıyla üzerinde dolaşıp durduğu topraklardır.

Öyleyse A. van Velde'nin resmi, her şeyden önce, kararsızlık içinde olan, ertelenmiş nesnenin resmidir; can sıkıcı çağrışımlarla yüklü olmasaydı seve seve, ölü nesnenin, eşsiz şekilde ölü nesnenin resmi derdim. Çünkü, resimde görülen şey artık yalnızca ertelenmiş olarak temsil edilmiyor, ve fakat tam da öyle olduğu için, gerçekten askıda bırakılıyor. Bu, yalnızca görme isteğiyle, yalnızca kendisini görme isteğiyle yalıtılmış bir nesnedir. Boşluktaki devinimsiz nesne, ve işte nihayet görünür şey, saf nesne. Burada başka bir şey görmüyorum.

Kafatası, bu metnin temelinde yer almaktadır.

Tıpkı, son ampul de söndüğünde sayacın çarklarının ağır ağır yavaşlaması gibi, zaman da arada sırada yatışır burada.

Ve en sonunda, karanlıkta görmeye başladığımız yerdir burası. Hiçbir tansökümünden çekinmeyen karanlıkta. Boş bir gökyüzünün, değişmez dünyanın tansökümü ve öğle vakti, akşamı ve gecesi olan karanlıkta. Zihni aydınlatan karanlıkta.

Burası, ressamın dingin bir şekilde göz kırpabileceği yerdir.

Ressamın şu meşhur, kendi nesnelerini yaratma "hakkı"nın çok uzağındayız. Bu cesur eylemi doğuran, açık havadır.

Aynı şekilde, gerçeküstünün sululuklarından da uzakta.

Hâlâ Sienalılarının görkeminden bahsedip durduğumuz, eleştirel -nesnelerinin eleştirisi, araçlarının eleştirisi, amaçlarının eleştirisi, eleştirisinin eleştirisi – resmin büyük okuluyla alet edevat konusundaki benzeşmelerden de uzakta.

Bir zamanlar, büyük Thomas denilen bir adam vardı... Abraham van Velde'nin özgünlüğünü, olağanüstü nesnelliği dışında başka bir yerde aramak faydasızdır, çünkü geriye kalan her şey oraya bağlanır; hiç

şüphesiz ki, bu bir sonuç ya da bir etki değildir ve fakat aynı neden, geriye kalan her şeyi ortaya çıkarmaktadır. Bu resmin düşüncesizce, safça, düzenlemeden ve özensizce ortaya koyduğu her şeyden bahsediyorum.

Tek olan üzerinde düşünmek olanaksızdır. Eni konu düşünülmüş resim, her fırça izinin bir sentez, her çizginin bir simge olduğu; her tonun, binlercesi arasından seçilerek bulunduğu ve örtük tasım'ın kırılıp bükülmeleri ile son bulan resimdir. Hercai bir ölüdoğadır. Ameliyat masasındaki dikiş makinesidir. Aynı anda hem cepheden hem de yandan görülebilen figürdür. Bu aynı zamanda hiç şüphesiz ki - kesinkes doğru olmasa da, memeleri sırtında olan bir hanımefendidir. Böyle bir resim kendi tarzında başyapıtlar üretir.

En sonunda bulunmuş olan, merkezi her yerde olan ve çevresi hiçbir yerde olmayan bilinmeyen'den başka bir bilinmeyen istemek olanaksızdır; ne onu durdurabilecek bir etkenin var olduğunu öne sürmek olanaklıdır, ne de onu durdurma amacının var olduğunu. İşte tam da bu yüzden, bu hayranlık ve heyecan uyandıran şeyi bundan böyle görmemekten; zamanın, körlüğün içine girmekten; hiçbir zaman ölmemiş olan gövde burgaçları önünde sıkılıyor olmaktan ve kavak-

ların altında titreşmekten bahsedilebilir. O halde onu, mümkün olan tek biçim aracılığıyla göstermekten başka bir şey yapılamaz.

Basit olanı düzene sokmak olanaksızdır.

Ya gösterilir, ya gösterilmez.

Görünüşe dayanan resim, ona araçları sunmuştu. Etkisi pek fazla sürmedi. O zamandan bu yana, A. van Velde bu araçta bir hayli değişiklikler yarattı. Ama resmin kökenine ulaşmak hâlâ mümkündür. Bu aracı, görünüşçü resimle en ufak bir ilgisi dahi bulunmayan kendi çalışmasının gereksinimlerine uyarladı.

Braque'ın, kullandığı araçlar üzerine plastik bir meditasyon gerçekleştirirmişçesine yaratmış olduğu resimleri vardır. Onlardaki tuhaf hipotez izlenimi de buradan kaynaklanmaktadır. Son, her zaman yarına ertelenir. Bu yaklaşım, yaşayan modern resmin büyük bir bölümü için de –yoksa, en küçük bölümü için falan değil- tutarlı bir gözlem gibi gözüküyor.

Abraham van Velde'de buna benzer hiçbir şey yoktur. O ileri sürer. Ortaya koyar. Araçları, bir spekülom'un özgüllüğüne sahiptir. Varlıkları işlevleriyle düz orantılıdır. van Velde, araçlarıyla onlardan şüphelenecek kadar yeterli bir süre ilgilenmez. O yalnızca araçların yansıttıklarıyla ilgilenir.

Tam da bu noktada, kökten bir önem taşıyan ve Cézanne'dan bu yana resim sanatının, kendisinden önce gelenlerle ilişkisinin neyin gereği olarak kesilmiş olduğunu (bu bağlantıları yeniden sağlamak isterken o kadar çok zaman harcanmıştır ki) ve neyin gereği olarak, A. van Velde'nin, sırası geldiğinde kendisini bu anlayıştan tümüyle sıyırmış olduğunu anlamamıza olanak tanıyabilecek bir noktaya parmak basmış oluyoruz.

Sanat, sıçramalara bayılır.

Bu, gerçeğe katı bir şekilde uygun yaklaşımdan G. van Velde'nin resmine geçmek, *Tolgalı Adam*'dan, *Delft Manzarası*'na; *Sixtine*'den, *Loggia*'lara geçmeye benziyor (oranları karşılaştırıyorum).

Zorlu bir geçiş olacak.

Bu kayıp giden düzlemler, titreşen çevre çizgileri, karanlıkta yontulmuşa benzeyen bedenler, kendisine bakıldıkça, bir hiç tarafından bile yerinden edilebilecek olan, kendi kendisini bozan ve yeniden biçimlenen bu dengeler hakkında ne anlatmalı? Nefes alıp veren, soluk soluğa kalan renklerden nasıl bahsetmeli? Uğuldayan, kaynaşan birikmeden? Bu ağırlıksız, yoğunluksuz, gölgesiz dünyadan?

Burada her şey harekete geçer, yüzer, sızar, geri gelir, çözülür, birleşir. Her şey durmaksızın durur.

Tıpkı bir kayanın, dağılmasından saniyenin binde biri kadar bir süre önceki iç yapısı; moleküllerin başkaldırısı gibi.

İşte edebiyat, budur.

Bu iki görme ve resmetme biçimiyle, aynı gün içinde bir ilişkiye girmemek en iyisidir. En azından ilk zamanlarda.

Kabaca bir ayrım yapalım. İşi, gülünç olmaya kadar vardıralım.

Abraham van Velde, uzamı resmediyor.

Gerardus van Velde, art arda gelişi resmediyor.

Uzamı görebilmekten önce, ve betimleyebilmekten haydi haydi önce, onu devinimsizleştirmek gerektiği için, A. van Velde, güneşin kırbacı altında topaç gibi dönen doğal uzama sırtını dönüyor. Onu ülküselleştiriyor, ondan bir bilinç yaratıyor. Çünkü onu, eşi benzeri görülmemiş bir açıklık ve nesnellik ile gerçekleştirebilmesi için, ülküselleştirmesi gerektiğini biliyor. Onun keşfi, işte budur. A. van Velde bu keşfini, en uç noktasına ulaşmış olan açık ve duru görme gereksinimine borçludur.

G. van Velde ise tam tersine, bütünüyle dışarıya, nesnelerin ışık altındaki hayhuyuna, zamana dönmüş-

tür yüzünü. Çünkü zaman algısına ancak, kurcaladığı, görümüne engel olduğu nesneler aracılığıyla ulaşabilmektedir. Bütünüyle dışarıya açılarak, zamanın ürpertisiyle sarsılan makrokozmosu göstererek; kendi kendisini, sarsılmazlığından, ne huzura ne de dinginliğe sahip olan kendi gerçekliğinden hareketle var ediyor. Bu, Heraklitos'un basit hesaplamasına göre, hiç kimsenin içinde ikinci kez yıkanmayı başaramayacağı nehrin betimlemesidir.

G. van Velde'nin ışıklı resmi, tuhaf bir *memento mori*'dir. Bunu ilk elde, hemen belirtmek istiyorum.

Bu resmin; nilüferlere, dinsel ezginin sonsuzluğu boyunca günde yalnızca iki dakika ayırabilmek için, aşağıdaki yıldızların can sıkıcı debelenmelerini aklına getirmeden, yeryüzünün dönme devinimini durdurduğunu sanan kurmalı saat resmi ile hiçbir ilişkisi yoktur. G. van Velde'de zaman dörtnala gider; o, zamanı bir tür ters-Faust sayıklamasıyla mahmuzlamaktadır.

Bu tuvaller, "işte, biz buyuz" diyorlar. Ve ekliyorlar: "Bu bir şanstır".

Tüm bunların yanı sıra, önümüzdeki, olağanüstü bir sakinliğin ve dinginliğin resmidir. Kuşkusuz, ondan hiçbir şey anlamıyorum. Hiç gürültü yapmıyor. A.

van Velde'nin resmi çok belirgin bir ses çıkarırdı; uzaklarda çarpan bir kapının sesi, duvardan söküp almak için çarpıp durdukları kapının önemsiz, donuk yankısı.

Sonuç olarak, birbirini çürütüyormuş gibi gözüken ama gerçekte, plastik sanatları da kapsayan şu ikilemin tam ortasında yeniden bir araya gelen iki yapıt: Değişim nasıl betimlenebilir?

Her ikisi de, kendi tarzlarında, dolambaçlı çarelere karşı çıktılar. Onlar ne müzisyendi, ne edebiyatçı, ne de kuaför. Bir ressam için, nesne olanaksızdır. Zaten, modern resmin en iyi yapıtlarının önemli bir bölümü de, bu olanaksızlığın betimlenmesi çabası sonucunda ortaya çıkmıştır.

Fakat her ikisi de, çözümsüz bir plastik durumun, plastik bir çare üreterek nasıl çözümlenebileceğini bilmiyordu.

Aslında resim onları fazla ilgilendirmiyordu. Onları asıl ilgilendiren şey, insanlık durumuydu. Bu konuya daha sonra yeniden döneceğiz.

Değişimi betimlemekten vazgeçtilerse, o halde, betimlenebilir olandan geriye ne kalmıştır onlara? Değişimin dışında, betimlenebilecek başka bir şey var mıdır?

Geriye: Birine, boyun eğen, değiştirilen nesne; diğerine, gücünü kabul ettiren, değiştiren nesne kalmıştır.

Kendilerini en sonunda temsil edilebilir kılan kopuşları –birinin cellattan, diğerinin kurbandan kopuşu– içinde, yaratılmayı bekleyen iki nesne. Bunlar daha henüz nesne değildir. Onun da zamanı gelecek. Gerçekten.

Burada, birbirinden son derece farklı olan; ve aceleyle bir antitez haline getirilmiş olan ilkeleri, uzun zamandan, ta *dyskoloi* ve *eukoloi*'lerden beri psikolojinin zevkleri arasında yer alan iki tutum söz konusudur. İkisinin kökleri de aynı deneyimden türemiştir. Ne kadar hoş. Değil mi?

Bu ayrımın incelenmesi hiçbir şeyi açıklığa kavuşturmayacak olsa bile, en azından bu iki yapıtı birbirlerine oranla yerlerine yerleştirmemize yardım edebilir. Özellikle de, söz konusu yapıtlarda üslup farklılığı şeklinde ortaya çıkan ve tamamen yüzeysel bir karşılaştırma yapmaktan uzak durmak istiyorsak, derin anlamını kavramak zorunda olduğumuz ayrım konusunda bizi aydınlatabilir. Bu konu üzerinde daha fazla durmayalım. Bu türden bir kategorik özensizlik, mağrur savrukluk; egemen araçların böyle kendini beğen-

miş bir şekilde kullanımı, yaşça büyük olanda içsel bakışın iyediliğini ve baskınlığını ortaya koyarken, diğerinde onarılamaz hatalara dönüşür. Çünkü berikinin, kendisini, basit bir dibi boylama örneklemesi haline getirenlere bağlayan tüm palamarları koparıp atmış olan, adeta kendisiyle arasındaki tüm palamarları söküp atmış olan, ve yeniden yüzdürülmesi için kesinlikle bu ustalık ve usanç karışımına gereksinim duyan basit bir nesneye değil, çok daha karmaşık bir nesneye gereksinimi vardır. Doğrusunu söylemek gerekirse, bir nesneden çok bir sürece, sanrı ve esrime sağlamlığı kazandırdığı bir tür yoğunluk ile hissedilebilecek bir sürece gereksinimi vardır. Onun işi her zaman, bileşiklerledir. Söz konusu olan artık, gündelik, iç karartıcı ışıldamaları arasında büzüşüp kalmış doğal bileşkeler değildir, ama aynı öğelerin karşı karşıya getirilmesidir. Bu geçit vermez kitleyle yüz yüze gelen A. van Velde, ihtiyacı olan şeyi özgürlüğüne kavuşturmak için bu engeli yok etmek zorundadır. Diğeri için ise, bu çözüm, daha en başından bir kenara atılmış durumdadır.

İki şeyin bir araya getirilmesi gerekmektedir. Çünkü art arda geliş, ancak birbirini izleyen durumlar aracılığıyla ve söz konusu durumların, en sonun-

da eriyip birbirleriyle kaynaşabilmelerini sağlayacak ölçüde hızlı bir kaydırma işlemine, demem o ki, neredeyse art arda gelişin kendi görüntüsünde yer alacak bir devinimsizleştirme işlemine tabi tutulması yoluyla betimlenebilir. Dışsal şeylerin başlıca görünmezliklerini, bu görünmezliğin kendisi de bir şeye; basit bir sınır bilincine değil de, görülebilen, gösterilebilen ve yalnızca kafada değil (ressamların kafaları yoktur, kafa söz konusu olduğunda onları gülünç durumda bırakan uzuvlardan bahsedildiği hatırlanmalı) tuval üzerinde de gerçekleştirilebilen bir şeye dönüşene kadar, zorlamak; işte, en uç noktada bir esneklik ve hafiflik ustalığını; ileri sürdüğünden çok daha fazlasını barındıran, yalnızca büyük *pozitif*'in, biricik pozitifin, her şeyi önüne katıp sürükleyen zaman'ın kaçıcı ve ikincil apaçıklığı ile olumlu olabilen bir ustalığı gerektiren şeytansı bir karmaşıklık çalışması.

Bu kargacık burgacık yapıtın ardında, göz yanılsaması yaratan hilelerden, inceliklerden oluşan sağlam bir temel var mıdır? Pergel kullanmaksızın gökkuşağı çizmeyi becerebilirler mi? Ya, yağmur altında gemi azıya almış bir atın kabasının girinti çıkıntılarını verebilmeyi? Bu soruları onlara hiçbir zaman sormadım.

van Velde'lerin yapıtının, az önce söylediklerimin yardımıyla kolaylıkla (yetersizliğe) indirgenebilecek daha başka gizleri de vardır. Ama her şeyi kaybetmek niyetinde değilim.

Bu tür açıklamaların ne kadar keyfî, şematik ve; birer vesile ve besin kaynağı olarak algıladığı görüntülerle, görüntülerin görüntüleriyle ne kadar uzlaşmaz olduğunu bilmezlikten geliyor değilim. Onlara, birçok kısıtlamanın ve nüansın yardımıyla son derece uygun, ikna edici bir hava vermek, hiç şüphesiz ki olanaksız değildir. Ama gereği de yok.

Üstelik, bu ressamların ne yaptıklarıyla, ya da ne yapmak istedikleriyle, ya da ne düşündükleriyle hiçbir zaman ilgilenmedim; söz konusu olan yalnızca, yaptıklarını yaparken benim gördüklerimdi.

Yinelemek istiyorum, çünkü sözlerimden, entelektüel domuzların tarafını tuttuğum yolunda bir anlam çıkartılmasından çekiniyorum.

Oysa, kendini entelektüel olmaktan bu kadar sakınmış bir başka yapıt daha tasarlanamaz.

Özellikle A. van Velde'nin, yaptıklarının ayırdına tam olarak varabilmesi için, on yıl geçmesi gerekmişti. Demek istiyoruz. Doğru yolda ilerlediğini, her seferinde, bir okyanus balığının uygun derinliği bulmasına

benzer bir yöntemle, *bilirdi*, ama nedenler ondan daima esirgenmiş olurdu.

Bu, son derece farklı olan saldırısının gerektirdiği sınırlandırmaları göz önüne aldığımızda, G. van Velde için de geçerli gibi görünüyor.

Bana Cervantes'in, "Neyi resmediyorsunuz?" sorusuna, "Fırçadan çıkan şeyi" cevabını veren ressamını hatırlatıyorlar.

Bitirmek için, başka bir şeyden bahsedelim, "insan"dan bahsedelim.

Burada bu bir sözcük, ama aynı zamanda, büyük katliam dönemleri için saklı tutulan bir kavram, hiç kuşkusuz. İnsanların birbirlerini sevmeyi düşünmeleri, yan taraftaki bahçıvanı rahat bırakmaları, basit ve yalın olabilmeleri için, veba, Lizbon ve büyük bir dinsel kıyım gerekiyor.

Bugün bu sözcük, daha önce asla bu düzeye erişmemiş olan bir büyük öfke ile kullanılıyor. Tıpkı, dom dom kurşunu gibi.

Bu yaklaşım, sanat çevrelerinin üstüne çok özel bir bolluk içinde yağıyor. Ne yazık. Çünkü sanatın, üretim yapabilmek için kıyametlere gereksinimi yokmuş gibi görünüyor.

Daha şimdiden, hatırı sayılır ölçüde zarar, ziyan.

"Bu insanca değil" ile, her şey söylenmiş oluyor. Çöpe.

Yarın domuz kasabından insan gibi olması istenecek.

Bu, hiçbir şey demek değil. Yine de bir alışkanlık söz konusu.

Sözcüğün tam anlamıyla tüyler ürpertici olan ise, sanatçının bu bakışı benimsemiş olması.

"Ben bir insan değilim, sadece bir şairim" diyen şair. "Aşk" ile "yıllık izinler"e uygun birer kafiye, hemen.

"Surdinli trompetlerle siren sesi etkisi yaratacağım" diyen müzisyen. Evet, bu çok daha insanca olacaktır.

"Bütün insanlar kardeştir. Haydi, küçük bir kadavra." diyen ressam.

"Protagoras haklıydı." diyen filozof.

Elli yıl boyunca bizi şiirden, müzikten ve düşünceden soğutmayı becerdiler.

Özellikle itiraz etmeyelim.

Yaşayan, uygun bir varlık mı istiyorsunuz? Ona biraz mavi ekleyin. Bir ıslık sesi verin.

Uzam sizi ilgilendiriyor mu? Hep birlikte yıkalım onu.

Zaman sizi tedirgin mi ediyor? Onu hep birlikte öldürelim.

Güzellik? Bir araya getirilmiş insanoğlu.

İyilik? Boğazlayın.

Gerçeklik? Büyük yığınların yellenmesi.

Bu panayırın ortasında, bu münzevi resmin, bu zihni kuşatan ve bizi kucaklayan yalnızlığın münzevisi resmin akıbeti ne olacaktır?

O resim ki, en ufak parçası bile, kutsal koyunun mutluluğuna yönelmiş tüm ayin alaylarından çok daha gerçek bir insanlığa sahiptir.

Taşa tutularak yok edileceğini düşünüyorum.

Yaşamın sayısız koşulu ve bedeli vardır. Bunları ayırt edecek olanların vay haline.

En sonunda belki de yuhalamakla yetinmek zorunda kalacağız.

Ne olursa olsun, aynı yere geri döneceğiz.

Çünkü, van Velde kardeşler üzerine saçma sapan sözler söylemeye başlamaktan başka bir şey yapmıyoruz.

Seriyi başlatıyorum.

Bu bir şereftir.

Sel Yayınları'nın Geceyarısı Kitapları dizisinin ikinci kitabı,
Samuel Beckett'in "Dünya ve Pantolon"u Nahide Dikel'in
tasarımıyla gerçekleştirilmiş, 11 punto BerkeleyBook
dizilen metin, 80 gr. Enzo Krem kâğıdına 1000 nüsha
Kitap Matbaacılık'ta, 2000 yılının Haziran ayında basılmıştır.

Samuel Beckett,
neden iyi dikilmiş
bir pantolonu
kötü tasarlanmış
bir evrene yeğliyor?