Degas Dans Desen

Paul Valéry

YKY
YAPI KREDİ YAYINLARI

Çeviren: Orçun Türkay

2. baskı







DEGAS DANS DESEN
Paul Valéry

Paul Valéry (1871, Sète - 1945, Paris): Erken yaşta ortaya çıkan deniz merakı Valéry'yi Denizcilik Okulu'na girmeye itti. Daha sonra bu tasarısından vazgeçerek Montpellier'de hukuk öğrenimi gördü. Şiire olan ilgisi Hugo, Verlaine, Baudelaire okumalarıyla daha da arttı. Pierre Louÿs'le olan dostluğu sayesinde André Gide ile tanıştı. 1894 yılında Valéry yaşamını bütünüyle yazı yazmaya adamak üzere Paris'e yerleşti ve en önemli yapıtlarını (*Monsieur Teste*, 1895; *La Jeune Parque*, 1917) yayımladı. Bu arada ünlü *Defterler*'ini (*Cahiers*) tutmaya devam ediyordu. 1927 yılında Fransız Akademisi'ne, 1937 yılında ise Collège de France'a kabul edildi. Şairliğinin ötesinde, sanattan bilime, psikolojiden dil konusuna dek pek çok alanda kafa yoran Paul Valéry bu düşünce zenginliğini 5 kitaplık *Variétés* (Çeşitlemeler) adlı yapıtında topladı.

Orçun Türkay 1976'da İstanbul'da doğdu. Saint Joseph Lisesi ve İstanbul Üniversitesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi. Çeşitli yayınevlerine, kuruluşlara çevirmenlik ve editörlük yapıyor.

Paul Valéry'nin
YKY'deki kitapları

Eupalinos ve Öteki (2000)
Degas Dans Desen (2018)

PAUL VALÉRY

Degas Dans Desen

Çeviren
Orçun Türkay

YAPI KREDİ YAYINLARI

Yapı Kredi Yayınları - 5036
Sanat - 241

Degas Dans Desen / Paul Valéry
Özgün adı: **Degas Danse Dessin**
Çeviren: **Orçun Türkay**

Kitap editörü: **Korkut Erdur**
Düzelti: **Cennet Türker**

Kapak tasarımı: **Nahide Dikel**
Sayfa tasarımı: **Mehmet Ulusel**
Grafik uygulama: **İlknur Efe**

Baskı: Mas Matbaacılık Sanayi ve Ticaret A.Ş.
Hamidiye Mah. Soğuksu Cad. No: 3 Kağıthane / İstanbul
Telefon: (0 212) 294 10 00 • e-posta: kitap@masmat.com.tr
Sertifika No: 44686

Çeviriye temel alınan baskı: Gallimard, Paris, 1983
1. baskı: İstanbul, Şubat 2018
2. baskı: İstanbul, Şubat 2021
ISBN 978-975-08-4151-4

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., 2018
Sertifika No: 44719

Bütün yayın hakları saklıdır.
Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
İstiklal Caddesi No: 161 Beyoğlu 34433 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 Faks: (0 212) 293 07 23
http://www.ykykultur.com.tr
e-posta: **ykykultur@ykykultur.com.tr**
facebook.com/**yapikrediyayinlari**
twitter.com/**YKYHaber**
instagram.com/**yapikrediyayinlari**

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık
PEN International Publishers Circle üyesidir.

İÇİNDEKİLER

Degas • 13

Dans Üstüne • 21

Victor-Massé Sokağı, 37 Numara • 27

Degas ile Devrim • 33

Sözler • 41

22 Ekim 1905 • 43

Görmek ile Çizmek • 47

Çalışma ile Güvensizlik • 51

At, Dans ve Fotoğraf • 53

Zemin ile Biçimsizlik Üstüne • 57

Çıplak Üstüne • 61

Degas'nın Siyasal Görüşü • 67

Mimik • 69

Ara Söz • 73

Bir Başka Ara Söz • 75

Degas ile Sone • 79

Desen Delisi Degas • 83

Bir Önceki Bölüme Ek • 87

Ahlak Anlayışı • 89

Kıskançlık Günahı • 91

Birkaç "Söz" ile Birtakım Özellikler • 93

Başka "Sözler" • 97

Manzara ve Daha Pek Çok Şey Üstüne Düşünceler • 99

Modern Sanat ile Büyük Sanat • 103

Resmin Özeti • 105

Romantizm • 109

Desen Biçim Değildir... • 111

Berthe Morisot'nun Degas'yla İlgili Anıları • 113

Sanatların Dili • 117

Dönem Sorunları • 121

Mösyö Ernest Rouart'ın Anıları • 123

Son Demleri ile Sonu • 131

Çevirmenin Önsözü

Orsay Müzesi, önümüzdeki Kasım ayında, Edgar Degas'nın ölümünün yüzüncü yıldönümü için, bu küçük kitap –Müze'nin internet sitesindeki duyuruda "değeri bilinmemiş" kitap– üstünden, ona odaklanacak bir sergi açmaya hazırlanıyor. Serginin adı da "Degas Dans Desen". Altbaşlığıysa: "Degas'yı Paul Valéry'yle Birlikte Anmak". Resimler, yontular da (balmumundan yaptığı yontular arasında bir Degas başı da var) yapmış yazar, ozan Valéry'yle onun epey tuttuğu soneler yazmış ressam Degas'nın yapıtları yan yana koşulacak anlaşılan.

Bu kitabın "değerinin bilinmemesi" bir yana, Fransızlarda Valéry'nin "gitgide unutulduğu" görüşü yaygın. Bunun belki en somut, en önemli kaynağı, kuşkusuz, Yves Bonnefoy'nın 1958'de yazdığı, "Dönek Valéry" başlıklı yazı. Orada: "Valéry'yi unutmalıyız" diyor öteki ozan. "Bizim dilimiz geometriyle varoluşun birbirinden ayrıldığı bir zamana aittir, yasaların sözcüklerle değil de sözcüklere karşı arandığı, sözün rastlantıdan başka bir şey olmama düzeyine yükseltildiği bir zamana; ama bunu anlamadı Valéry[1]." Kaldı ki, Bonnefoy bu yazısının sonraki baskılarına, en sona bir dipnot eklemiş. Kimi Valéry savunucularına, onun okul kitaplarındaki bir "kartpostal şairi"ne indirgenmesine –Bonnefoy işi oraya vardırmıyor elbette, ama özellikle İnternet üstünde bir alıntı deposuna dönüştüğünü söyleyenler de var– karşı çıkanlara göre, bir anlamda "pişmanlığa" işaret eden o dipnotta, yazıyı Valéry'yi önemsediği için yazdığını, bunun da bir yazar açısından çok değerli sayılması gerektiğini fısıldıyor. Gelgelelim, bu "Valéry'yi unutmalı mıyız?" konusu öyle bir noktaya varmış ki, gerek *Degas Dans Desen*'le, gerek başka yapıtlarıyla ilgili okuduğum birçok yazıda Valéry önce "unutuluş"la anımsanır olmuş.

---

1 Y. Bonnefoy, *Olasılık Dışındaki*, çev. Ömer Aygün, YKY, 2003. Yazıyı bu derlemeye alınca adını da değiştirmiş Bonnefoy, yalnızca "Paul Valéry" demiş.

Kişisel düşüncelerim –belki burada "duygularım" demem daha doğru olurdu– bu noktada hiç önemli olmasa da, *Degas Dans Desen*'e "değeri bilinmemiş bir kitap" denmesi beni çok şaşırttı. Her şeyden önce, Degas'ya düşkünlüğüm nedeniyle, –yalan değil, neredeyse tam tarihini kestirebiliyorum– yaklaşık yirmi yıldır dönüp durduğum bir metin bu. Birkaç baskısı elimden geçti. Fransız Kültür Merkezi'nin kütüphanesindeki, eski Sermet Çifter Kütüphanesi'ndeki kopyalara aylarca el koydum, sonra Gallimard'ın 1998'de çıkardığı, görsel malzemesi bol baskıyı edindim. Dans dendi mi, Degas dendi mi, önce bu kitaba başvurdum. Valéry'nin söylediklerinden hareketle, "biçimsiz" nesneleri çizmeye kalktım. Doğruya doğru, kitapta iyi anlayamadığım, içinden çıkamadığım birçok yer de oldu. Valéry, benim için, hiç kolay değil. Daha önce, "Deniz Gömütlüğü" üstüne kendi yazdığı, görece kısa bir metni çevirmiştim de canım çıkmıştı. Sonunda, eskilerin dediği gibi, doğru dürüst okuyabilmek için bu kez *Degas Dans Desen*'i çevirmek istedim. Yine canım çıktı.

Kitabı ilk kez Ambroise Vollard 1936'da, Maurice Potin'in Degas kompozisyonlarından hareketle yaptığı yirmi altı gravür eşliğinde yayımlamış. Sonra hakları Gallimard'a geçmiş, Paul Valéry'nin toplu yapıtları içinde yer almış birçok kez, resimsiz. Son baskısı, sözünü ettiğim, fotoğraflarla, resimlerle bezeli 1998 baskısı. Ne var ki, çalışmaya başlayınca, bu son baskıda birtakım farklılıkların, yazım hatalarının olduğunu gördüm. Valéry 1945'te ölmüş, dolayısıyla yapıtları artık kamu malı sayılıyor. Ben de *Degas Dans Desen*'in tam metninin bir başka baskısına kolayca ulaşabileceğimi sandım. Öyle olmadı. İçinde zaman zaman kullanılan görsel malzemenin ya da eleştirel baskıların kamu malından sayılmamasından ötürü olsa gerek. Fransız Ulusal Kütüphanesi'nin Gallica projesi, metni Valéry'nin 1931-1950 arasında yayımlanan toplu yapıtlarının 8. cildindeki haliyle İnternet'e taşımış neyse. Çeviriye, gerek yazım, gerek satır aralıkları gibi biçimsel konular açısından, onu, bir de kitabın, Yapı Kredi Yayınlarından aldığım 1983 baskısını temel aldım. Bu ikisi arasında bile birkaç ufak tefek fark vardı. Yeri geldiğinde bir virgülün bile ortalığı birbirine katabildiği bir metinde, ulaşabildiğim en eski baskı gözüme daha güvenilir göründü. Yıllar geçtikçe, hatalar artmış gibi.

Valéry giriş yazısında büyük olasılıkla Vollard baskısındaki gravürlere gönderme yaparak, Degas'nın birtakım çizimlerinin çevresinde, kalemini kapıp koyuverdiğini, yazdığı metnin desenlerle bağının çok gevşek olduğunu söylüyor. Gerçekten de öyle. Bu yüzden, kitap her baskıda farklı farklı desenler eşliğinde de, çırılçıplak da okunabiliyor. Metin, belli birtakım yapıtlarla ilgilenmekten çok, bir genel anlayışı irdeliyor, Valéry'nin daha o zaman yitmeye başladığını düşündüğü, geriye kalan tek tük temsilcileri modern toplumdan dışlanan, hatta akıl hastanelerine kapatılan, eskil, bambaşka bir anlayış bu. Degas'ya eski ustalardan kalmış bir anlayış. "Nasıl bu denli gevşeyebildi insanlar?" Tutucu da sayılabilecek bir anlayış kuşkusuz. Valéry'nin burada sözgelimi kübizmle ilgili söyledikleri doğal olarak çok eleştirilmiş. Kumsallardaki çıplaklar için söyledikleriyse bugün kulağa gülünç geliyor. Ama Degas, dans, desen bir yana, genel olarak hareket, görme biçimleri, kıvrım, Mallarmé, İzlenimcilik, gelenek, resimde çıplak gibi konularda kitabın temel bir kaynak olduğu sanırım su götürmez. Kaldı ki, Fransızcadan başka yabancı dillerde, bu konuları işleyen metinlerde, yeni metinlerde de, alıntılanmayan, kurcalanmayan tümcesi neredeyse yok. Görünüşe göre, o dillerde, bir değer bilmezlikten söz edilemez.

Bu, Valéry'nin vurguladığı gibi, kesinkes kuralınca yazılmış bir yaşamöyküsü değil. Kurmaca bir metin hiç değil. Degas'nın desenlerinden öte, varlığıyla, sonra yokluğuyla yüklü, doğrusu istemeden katıldığı bir ortak çalışma belki bir yerde. Dilerim, sonsuz bir emekle yontulmuş bu hayaletler, dansçılar, atlar, ozanlar, ustalar size de belki işinize yaramayacak düşler, düşünceler kurdururlar.

Orçun Türkay
İstanbul, 2017

Kontes de Behague'a



Kendi portresi, büyük olasılıkla 1857.

Degas

Hani yarı dalgın bir okur bir kitabın sayfa kenarlarına bir şeyler karalar, kendini koyuverip kalemine estiği gibi, okunaklı yığınların yanına küçük varlıklar ya da belli belirsiz dallar budaklar çizer ya, ben de kendimi zihnin savrulmalarına bırakarak, aynısını Edgar Degas'nın şu birkaç çalışmasının[1] çevresinde yapacağım.

Bu resimlerin yanına okunmasa da olabilecek ya da bir solukta okunmasa da olabilecek, desenlerle bağı çok gevşek, ilişkisi de çok uzak kısacık bir metin konduracağım.

Dolayısıyla, kendine özgü bir kişiyle, eşine az rastlanır, canlı, incelikli, kaygılı bir zekâyla, son derece kararlı, saltık görüşleriyle sarsılmaz yargılarının altında, ne denli kendine güvensiz, kendini yeterli görme konusunda ne denli umutsuz olduğunu anlatamayacağım; eski ustaları çok iyi bildiği için böyle hem çok acı, hem de çok soylu duygulara kapılan, onlara dayandırdığı gizleri açığa çıkarmaya can atan, çelişkili kusursuzlukları üstüne düşünüp duran, ağırbaşlı, büyük bir sanatçıyla ilgili anılarımın, çeşitli düşüncelerimin özgürce canlanacağı bir tür monolog olacak bu yalnızca. Degas'ya göre, sanat kimsenin aydınlatamadığı, çok az kişinin varlığından kuşku duyabildiği, matematikten de karmaşık bir matematiğin problemlerinden başka bir şey değildi. *Bilgin işi sanat*tan söz etmeyi sever, bir resmin *bir dizi işlem*in sonucu olduğunu söylerdi... Yapıtlar saf gözlere bir konuyla bir yeteneğin kutlu buluşmasından doğuyormuş gibi görünürken, böylesine derin, hatta belki akıllıca davranmadığı düşünülebilecek denli derin bir sanatçı, zevki erteler, güçlük çıkarır, kestirmelerden sakınır.

Degas düşüncelerinin biricik nesnesiyle ilgili olmayan her şeyi reddettiği gibi *kolaylığı* da reddediyordu. Tek isteği kendisini onaylayabilmek, yani yargıçların en sertini, en acımasızını, en dürüstünü hoşnut edebilmekti. Gerek saygınlığa, üstünlüğe, servete, gerek

1 Bu kitabın ilk baskısı Degas'nın çalışmalarının gravürlerini içeriyordu (ç.n.)

yazarın cömert bir ciddiyetsizlikle sanatçıya kazandırabileceği o üne kimse onun gibi düpedüz burun kıvıramazdı. Yapıtlarının yazgısını insanların beğenisine, baştakilere ya da ticari çıkarlara bağımlı kılanlarla korkunç alay ederdi. Nasıl ki gerçek inananın işi yalnızca Tanrı'yladır ve onun karşısında ne açıkgözlüğün, ne dolap çevirmenin, ne hesapların, ne danışıklığın, ne tavrın, ne görüntünün bir önemi vardır, o da yalnızca sanatıyla ilgili kafasında oluşturduğu düşünceye boyun eğerek, yolundan dönmedi, hiç değişmedi. Kendisini olabildiğince zorlayarak elde edebileceği şeyler dışında bir şey görmezdi gözü.

Bütün bu konulara döneceğim kuşkusuz... Kaldı ki, bundan sonra ne diyeceğimi de pek bilmiyorum. *Degas* konusunda, bir *Dans*'a, bir *Desen*'e doğru biraz kayabilirim. Sonuçta, bu kesinlikle kuralına göre yazılmış bir yaşamöyküsü değil; yaşamöykülerine çok iyi gözle bakmam, bu da yaşamöyküsü yazabilecek biri olmadığımı kanıtlıyor ancak. Üstelik, birinin yaşamı bir dizi *rastlantı*dan, ayrıca bu birtakım olaylara verilen az çok doğru *yanıtlar*dan başka bir şey değildir...

Öte yandan, benim için bir insanda önemli olan şey, *ilinekler* değildir; soyu sopu, aşkları, acıları, gözlemlenebilecek şeylerin neredeyse hiçbiri işime yaramaz. Kendisinin değerini belirleyip, onu herkesten de, benden de derinlemesine ayıran şeyleri bunların *gerçekte* hiç aydınlatmadığını düşünürüm. Bize güvenilir hiçbir şey öğretmeyen bu ayrıntıları benim çoğunlukla merak etmediğimi söylemiyorum; *ilgimi çeken şey her zaman önem verdiğim şey değildir*, bu herkes için geçerli. Ama kişi *eğlenceli şeylere* bel bağlamamalı.

Degas'nın burada aktaracağım özelliklerinin birçoğu kendi anılarıma dayanmıyor. Degas'yı çocukluğundan beri yakından tanımış, ânı ânını tutmayan ustaya hem hayranlık duyarak hem de ondan saygıyla çekinerek büyümüş, özlü sözleri ve öğütleriyle beslenmiş, tartışmaya kapalı buyrukları üstüne, incelik gösterip kendim için yazmama izin verdiği, hem eğlenceli, hem önemli bilgilerle dolu öyküsünü olduğu gibi anlatacağım, çeşitli yağlıboya ya da gravür denemeleri yapmış Ernest Rouart'a borçluyum aktardıklarımı.

Son olarak, işin içine estetiği, *eleştiri*yi hiç karıştırmayacağım ya da onlara olabildiğince az başvuracağım.

Pek az şeye sıcak bakan Degas eleştiriye de, *kuramlara* da hiç katlanamazdı. İlham perilerinin kendi aralarında asla tartışmadığını söylemeyi severdi – yaşlılığında da bunu yineleyip durdu. Onlar bütün gün, ayrı ayrı çalışırlar. Akşam olup da iş bitince, yeniden bir araya gelince, dans ederler: *Konuşmazlar*.

Gelgelelim, tartışmada, akıl yürütmede kendisinin üstüne yoktu, konu siyasete ya da desene gelince adamakıllı coşardı. Asla pes etmez, sesini çabucak yükseltir, çok sert sözler savurur, kestirip atardı. Alceste bile onun yanında zayıf, uysal kalırdı.

Ama damarlarında akan, sesinin tonunu anında yükselten Napolili kanı yüzünden, kimi zaman hırçın olmayı, genel olarak öyle bilinmeyi sevdiğini düşünüyordu insan.

Doyum olmaz anları da vardı.

Ben Degas'yı ya doksan üçte ya da doksan dörtte Mösyö Henri Rouart'ın evinde tanıdım; aileyle Rouart'ın oğullarından biri sayesinde tanışmış, çok geçmeden öteki üç oğluyla da arkadaş olmuştum.

Lisbonne Sokağı'ndaki o konak, eşikten en üst kattaki odaya varıncaya dek, özenle seçilmiş resimlerle kaplıydı. Kapıcı bile, sanata merak sarıp odasının duvarlarına kimisi güzel resimler asmıştı, bu resimleri başka hizmetçilerin hipodromlara gittiği kadar sık gittiği satış salonlarından alıyordu. Çok iyi bir seçim yaptığında, işvereni tabloyu ondan satın alıyor, böylece resim kapıcı odasından salonlara geçiveriyordu.

Mösyö Rouart'ın gerek kişiliğe, gerek zihne özgü tüm erdemleri bir araya getiren meslek yaşamının zenginliğine karşı büyük bir saygı ve hayranlık besliyordum. Ne hırs, ne kıskançlık ne de öne çıkma tutkusu vardı kendisinde. Yalnızca birçok alanda irdeleyebildiği gerçek değerleri severdi. Bu adam bir yandan zamanının ilk resim meraklılarından biriyken, Millet'lerin, Corot'ların, Daumier'lerin, Manet'lerin –ayrıca El Greco'nun– yapıtlarının değerini görüp, onları birçok kişiden önce edinmişken, servetinin kaynağı yaptığı mekanik aletler, katıksız kuramdan tekniğe, teknikten sanayiye taşıdığı buluşlarıydı. Mösyö Rouart'a duyduğum gönül borcunu ve sevgiyi burada anlatmam yersiz kaçar. Yalnızca onu beni derinden etkilemiş insanlar arasında saydığımı söylemek istiyorum.

Madenbilimci ve teknisyen olarak, ısıyla çalışan makineler üretirken yaptığı araştırmalar ateşli resim tutkusuyla uyum içindeydi; kendisini işinde bir sanatçı olarak görüyor, hatta gerçekten resim de yapıyordu. Ama alçakgönüllülüğü yüzünden, ilgi çekici bir kesinliğe sahip kişisel yapıtını neredeyse kimse bilmedi, resimleri yalnızca çocuklarına kaldı.

Bir adamın farklı çalışmalar yürütmesini, türlü türlü güçlüklerle boğuşmasını severim. Kimi zaman matematik alanındaki anılarına meydan okuyan bir problem karşısında, Politeknik Yüksekokulu'ndan beri çözümlemeyi geliştirip derinleştirmeyi sürdüren eski arkadaşlarına koşardı Mösyö Rouart. Sanal kuramının yaratıcılarından, eşsiz bir uzaklık tanımı bulan büyük geometrici Laguerre'e danışırdı. İntegrali hesaplanacak bir diferansiyel denklem verirdi ona. Ama iş resme gelince, Degas'yla konuşurdu. Degas'ya tapardı, çok hayrandı ona.

Louis-le-Grand Lisesi'nden okul arkadaşıymışlar, sonra yıllarca birbirlerini görmemişler, derken birtakım olağandışı rastlantılar sonucunda yeniden karşılaşmışlar. Degas kavuşmalarının öyküsünü anlatmayı severdi. 1870'te, Paris kuşatma altındayken, Mösyö Rouart kenti savunmak için iki koldan çalışıyor, bir yandan eski bir Metz öğrencisi olarak müstahkem mevkiin çevresindeki bir bataryaya komuta ediyor, bir yandan da madenbilimci olarak top üretiyormuş; Degas ise piyade birliğindeymiş yalnızca. Atış talimi için Vincennes'e gönderilince, sağ gözünün hedefi görmediğini fark etmiş. O gözünde artık umut kalmadığını anlamışlar, buna (tüm bunları onun ağzından anlatıyorum) çatı katındaki, uzun süre yattığı odanın neminin neden olduğunu düşünüyordu. Piyade olarak bir işe yaramayacağından, kendisini topçu sınıfına *atamışlar*. Başındaki yüzbaşıysa okul arkadaşı Henri Rouart'mış. Bir daha birbirlerinden ayrılmamışlar.

Degas, her Çarşamba, hiç sektirmeden, büyük bir canlılıkla, katlanılmaz bir tutumla Mösyö Rouart'ın evindeki yemeklere hareket katardı. Ortalığa nükte, korku, sevinç saçardı. Kasıp kavurur, taklitler yapar, şakalar, kıssalar, özdeyişler sıralar, muziplikler eder, olabilecek en zeki adaletsizliği, en şaşmaz beğeniyi, en dar görüşlü, aynı zamanda en bilinçli tutkuyu sergilerdi her yönüyle. Yazarları, Enstitü'yü, yalancı keşişleri, *başarıya ulaşmış* sanatçıları yerin

dibine batırıp çıkarır; Saint-Simon'dan, Proudhon'dan, Racine'den alıntılar yapar, Mösyö Ingres'in tuhaf sözlerini anardı... Sesi hâlâ kulağımda. Kendisine tapan ev sahibi onu hayranlık dolu bir hoşgörüyle dinlerken, öteki konuklar, gençler, yaşlı generaller, dilsiz hanımlar bu *söz* cambazının ince alay, estetik ya da öfke alıştırmalarından farklı farklı tatlar alırlardı.

Bu çok değerli iki adamın birbirine taban tabana zıt oluşunu ilgiyle izlerdim. Kimi zaman, bireyler arasında, zihinsel güç ile etkinlik eşit olduğunda, ortaya çıkan anlayış farklılıklarını, uyuşmalar ile uyumsuzlukları edebiyatın çok seyrek işlemiş olmasına şaşıyorum doğrusu.

İşte ben de Degas'yı Mösyö Rouart'ın sofrasında tanıdım. Gördüğüm birkaç yapıtından olsun, kulaktan kulağa yayılmış birkaç *söz*ünden olsun, kafamda kendisine ilişkin bir düşünce vardı. Bir şeyi ya da bir kişiyi önceden kafamda oluşturduğum düşünceyle karşılaştırmayı her zaman çok ilginç bulmuşumdur. Bu düşünce açık olduğunda, nesnesiyle karşılaştırılması bize bir şeyler öğretebilir.

Bu tür karşılaştırmalar eksik verilerden hareketle imgeleme yetimizi belli ölçüde sınamamızı sağlar. Aynı zamanda özel olarak yaşamöykülerinin, genel olarak tarihin burnu büyüklüğünü bize gösterirler. Bununla birlikte, daha da öğretici bir şey vardır: O da doğrudan gözlemin şaşırtıcı *yanlışlığı*, gözlerimizle gördüğümüz şeyin sahteliğidir. *Gözlemlemek* büyük ölçüde görülmesi beklenen şeyin imgelenmesidir. Bundan birkaç yıl önce, benim de tanıdığım, epey meşhur biri bir konferans vermek için Berlin'e gitmiş, birçok gazete onu siyah gözlü olarak betimlemişti. Oysa gözleri çok açık renkti. Ama Güney Fransa kökenliydi; gazeteciler de bunu bildiğinden, gözlerin rengi değişivermişti.

Degas'yı çetin bir desenin sağlamlığına indirgenmiş, bora gibi biri, bir stoacı, sanatçı bir Jansen'ci olarak düşünmüştüm başta. Entelektüel kökenli bir tür kabalık başlıca özelliğiydi. Kısa bir süre önce "Mösyö Teste ile Bir Akşam"ı yazmıştım, her ne kadar olabildiğince kesin, doğrulanabilir açıklamalardan, ilişkilerden oluşsa da, sonuçta imgesel olan bu portre denemesi de *kafamda canlandırdığım bir Degas*'dan (hani derler ya) az çok etkilenmişti gerçekten. O

dönemde, korkunç bir zekâyla, bilinçle donanmış kişiler üstüne sık sık düşünüyordum. Bulanık şeyler beni öfkelendiriyor, hiçbir konuda, belki kimsenin düşüncelerini sonuna dek götürmeye yanaşmamasına şaşırıyordum...

Kafamdaki Degas'nın her şeyi olağanüstü değildi. Adam, öngörebileceğim gibi, beklediğimden de karmaşık biriydi.

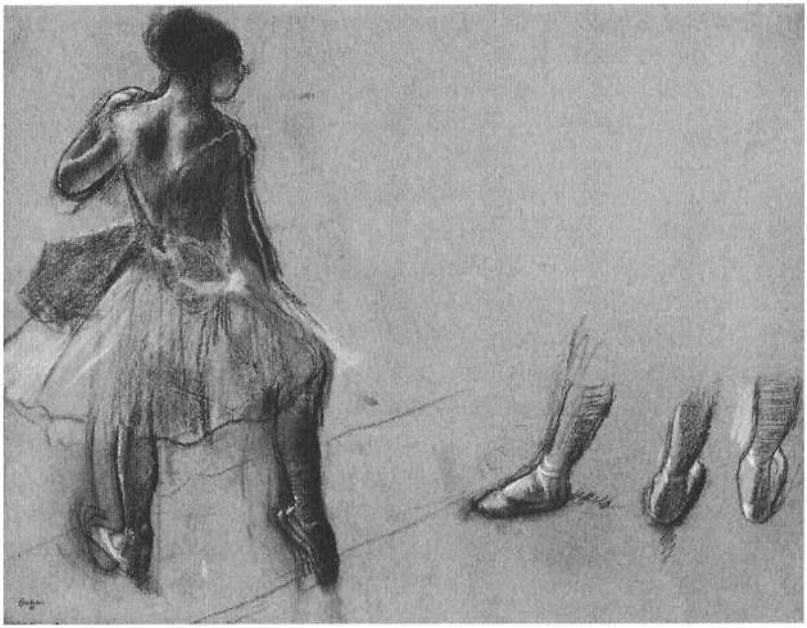
Bana nazik davrandı, insanın varlığıyla yokluğu bir olan birine davranacağı gibi. Gözünde, ilk anda, umursanacak bir yanım yoktu. Öte yandan, o zamanın genç kalemlerini hiç sevmediğini anlıyorum: Özellikle aynı çatı altında tanıştığı Gide'i sevmiyordu.

Oysa genç ressamlara çok daha iyi yaklaşıyordu. Onların da resimlerini, savlarını acımasızca yermekten kendini alamıyordu, ama saldırılarında alaycılığının sertliğine tuhaf biçimde karışan bir tür sevecenlik de oluyordu. Onların sergilerine gidiyor; en ufak yetenek belirtisini gözlemliyor; ressam da oradaysa, gönül okşayıcı bir söz söylüyor, bir öğüt veriyordu.

DEĞERLENDİRME:

Edebiyat tarihi de, sanat tarihi de budalalıkta genel tarihten aşağı kalmıyor. Bu budalalık yazarlardaki acayip bir merak eksikliğinden kaynaklanıyor. Hani en basit soruları bile sorma yeteneğinden yoksun gibiler. Örneğin, belli bir dönemde *gençlerin yaşlılarla* ilişkileri az sorgulanıyor. Hayranlık, kıskançlık, anlayışsızlık, buluşmalar, aktarılan ve küçümsenen öğütler, yöntemler, karşılıklı yargılar, çift taraflı yadsımalar, hor görmeler, geri dönüşler... *Anlayış Güldürüsü*'nün en canlı yanlarından birini oluşturabilecek tüm bu öğeler geçiştirilecek şeyler değil. Şiir sanatının kimi *gizlerinin* on altıncı yüzyılın sonundan on dokuzuncu yüzyılın sonuna dek aktarıldığını, bu zaman dilimindeki ozanlar arasından, aktarılan bu bilgilerin izinden gidenler ile onları yok sayanları kolaylıkla ayırabileceğimizi hiçbir *Edebiyat Tarihi* söylemiyor. Üstelik, sözünü ettiğim karşılıklı görüşlerden daha ilginç ne olabilir ki?

Claude Monet, ölmeden kısa bir süre önce, bana meslek yaşamının başlarında Laffitte Sokağı'ndaki bir galeride birkaç resim sergilediğini anlatmıştı. Galerici günün birinde bir adamla eşinin vitrinin önünde durduğunu görmüş; pek gösterişli, saygın birer kentsoyluymuş ikisi de. Beyefendi Monet'lerin karşısında kendini tutamamış: İçeri girmiş, rezalet çıkarmış; öyle korkunç şeyleri nasıl olup da sergileyebildiklerini anlayamıyormuş... "Onun kim olduğunu kesinlikle biliyorum" diye eklemiş galerici Monet'yi gördüğünde, olan biteni anlatırken. "Kimmiş?" diye sormuş Monet. "Daumier..." demiş galerici. Bir süre sonra, yapıtlar hâlâ vitrindeyken, bu kez Monet de galerideyken, yabancı biri durup uzun uzun bakmış, gözlerini kırpıştırmış, sonra kapıyı ittiği gibi içeri girmiş. "Ne güzel resim" demiş, "kim yaptı bunu?". Galerici ressamı tanıtmış. "Ah, beyefendi, ne büyük bir yetenek..." gibi şeyler söylemiş adam. Monet nasıl teşekkür edeceğini bilememiş. Hayranının adını öğrenmek istemiş. "Benim adım Decamps" demiş karşısındaki, sonra da çıkmış gitmiş.



Arkadan Görülen Dansçı ile Üç Ayak Çalışması, yaklaşık 1878.

Dans Üstüne

Dansçıların ressamından konuşurken, neden biraz da Dans'tan söz etmeyelim?

Dans'ın ne olduğuna ilişkin oldukça açık seçik bir düşünce oluşturmak istiyorum kafamda, sonra da onu herkesin önünde yapabildiğimce ele alacağım.

Dans bir insan hareketleri sanatıdır, *istemli* olabilen hareketlerin sanatı.

İstemli hareketlerimizin çoğunun amacı bizim dışımızdaki bir eylemdir; bir yere ya da bir nesneye ulaşmak, belli bir noktadaki herhangi bir algıyı ya da duyumu değiştirmek isteriz. Aziz Tommaso ne güzel söylemiş: "*Primum in causando, ultimum est in causato.*"[1]

Amaca erişilince, iş bitince, bir biçimde bedenimizin hem nesneyle, hem niyetimizle ilişkisi içinde *yer alan* hareketimiz kesilir. Hareketimizin belirlenimi baştan yok oluşunu içerir; onun sonu olacak bir olayın düşüncesi olmasa, desteği olmasa hareketi ne tasarlayabilir, ne gerçekleştirebiliriz.

Bu tür hareketler her zaman farklı koşullar altında karmaşıklaşabilen, ama harcamamızı ister istemez belirleyen bir güç ekonomisi yasasına göre gerçekleştirilir. Zihne belli bir asgariyet dayatılmadığı sürece, *sonlu* bir dış eylem düşünülemez bile. Étoile'den Müze'ye gitmeyi düşünüyorsam, tasarımı *aynı zamanda* Panthéon'dan geçerek gerçekleştirebileceğimi asla düşünemem.

Ama bir de yeri belli herhangi bir nesnenin yol açmadığı, belirlemediği, gelişime neden olup sonuca bağlayamadığı başka hareketler de vardır. O zaman, erişilince bu edimleri çözüme ulaştıran bir *şey* yoktur. Edimler nedenlerine, figürlerine, türlerine yabancı bir müdahaleyle kesilirler yalnızca; ekonomik koşullara bağlı olmaktan ziyade, aksine, savurganlığı amaçlıyormuş gibi görünürler.

Örneğin bir çocuğun ya da bir köpeğin sıçramaları, hoplamaları,

1 Nedende ilk olan, sonuçta sondur (ç.n.).

yürümek için yürümek, *yüzmek için yüzmek* yalnızca enerji duygumuzu değiştirmeyi, bu duygunun belli bir durumunu yaratmayı amaçlayan etkinliklerdir.

Bu tür edimler, üretecekleri, dışarıdan gelen değişiklikten bambaşka bir koşul devreye girene dek çoğalabilirler, çoğalmalıdırlar. Bu koşul onlara göre *herhangi bir şey* olabilir: örneğin *yorgunluk* ya da *uzlaşma*.

Amaçları kendi içlerinde olan ve bir *durum* yaratmayı amaçlayan bu hareketler gerçekleştirilme gereksiniminden ya da onları uyaran bir nedenden doğarlar, ama bu dürtüler hareketlere uzam içinde herhangi bir yer ayırmazlar. Hareketler düzensiz olabilir. Dayatılan hareketsizlikten bıkan hayvan kaçıverir, silkelenir, bir duyumdan kaçar, yoksa bir şeyden değil; *kendini salıp* son hızla, savrula savrula koşar. Gerek sevinçten, gerek öfkeden, gerek ruhundaki bir kaygıdan gerekse ansızın kabaran düşüncelerden ötürü, içinde hiçbir kesin edimin soğuramayacağı, nedeni içinde tüketemeyeceği bir enerji açığa çıkan bir insan da ayağa kalkıp gider, hızlı, geniş adımlarla yürür, görmeksizin katettiği uzamda bu aşırı gücün etkisine boyun eğer...

Ama güçlerimizi harcamanın dikkate değer bir biçimi vardır: Savurgan hareketlerimizi düzenlemeye ya da örgütlendirmeye dayanır.

Daha önce de söylediğimiz gibi, bu tür hareketlerde, Uzam yalnızca edimlerin alanıdır: *Onların nesnesini içermez*. Şimdi başrolü oynayan Zaman'dır...

Bu Zaman, yaşamın tüm temel almaşık işlevlerinin düzeninde bulunduğu haliyle, organik zamandır. Bu işlevlerin her biri yinelenen bir kas edimi döngüsüyle gerçekleşir, hani her edimin sonuçlanması ya da tamamlanması bir sonrakinin dürtüsünü doğuruyormuşçasına. Bu model üstünden, kollarımızla bacaklarımız birbirine bağlanan bir dizi *figür* yapabilir, figürlerin sıklığı ölgünlükten coşkunluğa, bir tür hipnotik kendini bırakıştan azgınlığa uzanan bir esriklik yaratır. *Dans* durumu yaratılmıştır. Hiç kuşkusuz, daha usta işi bir çözümleme bunu fizikte çok önemli bir yeri olan *rezonans*a benzer, kaslarla sinirlere bağlı bir olay olarak görebilir; ama böyle bir çözümlemenin yapıldığını duymadım...

Dans Evreni ile Müzik Evreni arasında herkesin duyumsadığı,

ama kimsenin şimdiye dek ne işleyişini kavradığı ne de *gerekliliğini* gösterdiği yakın ilişkiler vardır.

Kolaylıkla dile getirdiğimiz şu algıdan daha gizemli bir şey olamaz: *süre eşitliği* ya da *zaman* aralıklarının eşitliği. Nasıl seslerin eşit aralıklarla sıralandığını düşünebiliyoruz, eşit aralıklı darbeler vurabiliyoruz? Peki ya duyumuzun doğruladığı bu *eşitlik* ne anlama geliyor?

Kaldı ki, Dans plastik bir bütün yaratır: Dans etme hazzından dansın görülmesinin hazzı yayılır çevreye.

Figürler oluşturup bozan, sonra yeniden oluşturan aynı kollar bacaklardan ya da eşit ya da armonik aralıklarla birbirine karşılık veren hareketlerden bir *süre süsü* biçimlenir, tıpkı motiflerin uzamda yinelenmesinden ya da bakışımlarından bir *uzam süsü*nün biçimlenmesi gibi.

Bu iki kip kimi zaman birbirine dönüşebilir. Balede, bütünün hareketsizleştiği anlara tanık olunur, o sırada sahnedeki insanlar bakışlara durağan, ama uzun ömürlü olmayan bir dekor, özel bir kalımsızlık imgesi sergileyen, duruşlarında ansızın donup kalmış canlı bedenlerin oluşturduğu bir dizge sunar. Özneler mekanik ile insan kuvvetinin –başka şeyler düşünülerek– sürdürülmesine izin verdiği pozlardan çok uzak pozlarda mıhlanmış gibidir.

Bu da şu olağanüstü izlenimi doğurur: Dans Evreni'nde dinlenmeye yer yoktur; hareketsizlik zorlama, zorunlu bir şey, bir geçiş, neredeyse bir şiddet durumuyken, sıçrayışlar, ölçülü adımlar, puantlar, antrşa ya da insanın aklını başından alan dönüşler hem oluşun hem de yapmanın tümüyle doğal biçimleridir. Ama sıradan, genel Evren'de, edimler yalnızca geçiştir, harcadığımız tüm enerji kimi zaman kendiliğinden, *aşırı coşmuş* bir beden aracılığıyla yinelenmeyen, yeniden başlamayan bir işi bitirmeye yöneliktir ancak.

Dolayısıyla, bu Evrenlerden birinde *olası* olan şey ötekinde çok seyrek görülen bir *rastlantı*dır.

Bu açıklamalar benzerlik bakımından çok zengindir.

Uzun süremeyen, bizi kendimizin *dışına* ya da *uzağına* konumlandıran, buna karşın içinde *kalımsızlığın* bize destek olduğu, öte yandan *kalımlılığın* yalnızca rastlantı sonucu yer aldığı bir durum, bütünüyle yaşamımızın en seyrek anlarını içerebilen, bütünüyle yeteneklerimizin *sınır-değerler*inden oluşan bambaşka bir yaşam

düşüncesini getirir aklımıza. Yaygın biçimde adına *esin* dediğimiz şeyi düşünüyorum...

Söylemi kulakta yaratan sesli göstergeler dizisi, boğumlanmalar kendilerini dayatırlarken, Dil'in duygusal değerini dayatıp desteklerlerken, uzun ömürlü kılarlarken, uyandırdığı imgelerle düşünceler her benimsendiğinde zihni kendine çekip büyüleyen bir söylem kadar olasılıktan uzak bir şey olabilir mi?

Mallarmé dansçının [*danseuse*] dans eden bir kadın olmadığını, çünkü onun kesinlikle bir kadın olmadığını, dans etmediğini söyler.

Bu derin açıklama yalnızca derin değil: Aynı zamanda doğru; yalnızca doğru da değil, demek istediğim üstüne düşündükçe güçlenmekle kalmıyor, aynı zamanda doğrulanabilecek bir şey, ben doğrulandığına tanık oldum.

Olabilecek en özgür, en esnek, en ateşli dansı büyük Denizanalarını yansıttıkları bir beyazperdede gördüm: Kesinlikle kadın değildiler, dans etmiyorlardı.

Kesinlikle kadın değil, benzersiz, yarısaydam, duyarlı bir maddeden oluşmuş varlıklar, delicesine hassas camdan bedenler, dalgalanan ipek kubbeler, camsı çelenkler, baştan aşağı hızlı dalgaların katettiği uzun, canlı kayışlardı onlar; saçaklar, büzgüler kıvırıyor, sonra açıyor, bir yandan dönüyor, biçimsizleşiyor, havalanıyorlardı, onları sıkıştıran, kuşatan, dört bir yandan tutan, en ufak bükülmede onlara yer verip biçimlerini alan yoğun sıvı denli sıvıydılar. Bu yaratıklar, orada, onlara hiç direnç göstermiyormuş gibi görünen suyun sıkışmaz doluluğunda, en elverişli devinme yeteneğine kavuşmuşlar, ışıl ışıl bakışımlarını bir açıp bir topluyorlardı. Bu saltık dansçılar için ne zemin vardı, ne katı cisim ne de döşeme; bir tek istedikleri yere doğru gevşeyen tüm noktalarından dayandıkları bir ortam sarmıştı çevrelerini. Esnek, billur bedenlerinde de katı cisim yoktu, ne kemik, ne eklem, ne değişmez bağlar, ne sayılabilecek segmentler...

İnsan dansçı, hareketten, tükenmiş gücünün zehrinden, arzu yüklü bakışların yakıcı varlığından esrimiş, coşmuş kadın; cinselliğin buyurganca sunuluşunu, fahişelik gereksiniminin öykünmeli çağrısını, tuhaf, yırtık bir ısrarla çekiştirdikçe çekiştirdiği, kabarık fistolu eteği dalgalandıkça Eros düşüne dönüşen, sonra birden,

tüm titrek fırfırlarını, ayrık dudaklara benzer fistanını atıp ters dönen ve alabildiğine sere serpe yatan bu büyük Denizanası gibi asla ifade edemez.

Ama Denizanası anında toparlanır, titreyerek uzamına yayılır, derken, bir sıcak hava balonu gibi, gökcismiyle ölümcül havanın hüküm sürdüğü ışıklı, yasak bölgeye doğru yükselir.



Manet Sola Dönmüş Otururken, yaklaşık 1861.

Victor-Massé Sokağı, 37 Numara

Degas sevimli de olabiliyordu, sevimsiz de. Korkuncun korkuncu bir kişiliği vardı, ona uygun davranmayı da severdi, ama öngörülemeyecek büyüleyici günleri de olurdu. O anlarda eğlenceli biri olurdu; gülünçlüklerle, kaba şakalarla, senlibenliliğiyle insanı kendine çeker, davranışlarına eski zaman atölyelerinin öğrencilerine özgü, bir de Napoli kökenli, tanımlanması güç birtakım öğeler karışırdı.

Kimi zaman, kapısını nasıl karşılanacağımı bilmeden, epey çekinerek çalardım. Kuşkuyla açardı. Beni tanırdı. İyi gününde olurdu. Beni çatı katında, ışıkla tozun şen şakrak birbirine karıştığı, camlı (camları biraz kirli), geniş bir girişi bulunan uzun bir odaya alırdı. Leğen de oradaydı, donuk, çinko banyo teknesi de, eski püskü bornozlar da, cam kafesindeki, tütüsü gerçek tülden yapılma balmumu dansçı da, kömürkalemle çizilmiş, bir ellerinde tarak, öteki elin çekiştirdiği gür saçlarının çevresinde eğrilen bükülen, yassı burunlu figürlerle dolu şövaleler de. Güneşin belli belirsizce gezindiği camın önünde, boylu boyunca, üstüne kutular, şişeler, kurşunkalemler, pastel parçaları, uçlar, her zaman bir işe yarayabilecek adsız nesneler yığılmış bir raf uzanıyordu.

An olur, sanatçının işinin çok eski tür bir iş olduğunu düşünürüm; sanatçının kendisi de evinde bir şeyler üreten, bütünüyle kişisel, bütünüyle deneysel yöntemlere başvuran, karmakarışık bir ortamda, aletleriyle iç içe yaşayan, çevresini değil de istediği şeyi gören, evdeki kırık kapları, hurda demirleri, kullanılmayan nesneleri kullanan bir geçmiş zaman kalıntısı, yok olmak üzere olan bir işçi ya da zanaatkâr olarak görünür gözüme... Belki bu durum değişir, bu derme çatma araç gerecin, onlarla yetinen o ayrıksı insanın yerini, elinin altında yerleriyle işlevleri kesin olarak belli, özel üretilmiş aletler olan, baştan aşağı beyazlar giyen, lastik eldiven takan, çok sıkı bir saat çizelgesine uyan birinin resim laboratuvarının aldığına tanık oluruz, kim bilir?... Şimdiye dek, daha rastlantı

edimlerden, gizem yöntemlerden, esriklik saatlerden dışlanmadı; ama ne olacağını bilemem.

Bu gösterişsiz atölye, ben tanıdığımda Degas'nın Victor-Massé Sokağı'nda oturduğu evin üçüncü katındaydı. İlk kata, kendi parasıyla ya da takas yoluyla aldığı birkaç resimden oluşan *Müze*'sini asmıştı. İkincide, kendi dairesi vardı. Duvarlara kendisinin ya da başkalarının en sevdiği resimlerini asmıştı: büyük, çok güzel bir Corot, Ingres'in kurşunkalem çizimleri, bir de ne zaman görsem içimin gittiği bir dansçı çalışması. Onu çizmekten çok gerçekten bir kukla gibi kurup eklemlemişti, bir kolla bir bacak adamakıllı bükük, beden gergindi, kimi yerlerine kırmızılar vurulmuş desenden yaman bir istenç okunuyordu. Ona bakarken, aklıma Holbein'ın Basel'deki, bir *el*i betimleyen bir deseni geliyordu. Bir çolağın koluna oturtulacak, bir sanatçının tamamlanmadan önce resmini çizdiği, parmakları birleştirilmiş, yarı bükük, ama daha kabası alınmamış, öyle ki parmak kemikleri *kare yüzlü*, uzun zarları andıran takma el gibi tahtadan bir el yaptığınızı düşünün. Basel'deki el öyledir işte. Holbein'ın kafasında, bu tuhaf çalışma desenin yumuşaklığına ve yuvarlaklığına *karşı* yapılmış bir alıştırma mıydı diye düşünmüştüm.

Zamanımızın kimi ressamları bu tür *yapıların* gerekli olduğunu anlamış gibiler; ama alıştırmayı yapıtla karıştırıyorlar sürekli, araç olması gereken şeyi amaç gibi görüyorlar. Bundan daha *modern* bir şey olamaz.

Bir yapıtın *tamamlanması* üretim sürecini gösteren ya da belli edebilecek her şeyin ortadan kaldırılmasına dayanır. Bu modası geçmiş koşula göre, sanatçı kendini yalnızca biçemiyle göstermeli, çalışma çalışmanın izlerini silene dek çabalamalıdır. Ama kişiyle anın kaygısı kendi içinde gerek yapıtınkine, gerek süreninkine yavaş yavaş üstün gelmeye başladığı için, tamamlama koşulu gereksiz, rahatsız edici görünmekle kalmadı, *gerçeğin* de, *duyarlılığın* da, *dehanın* açığa çıkışının da karşıtına dönüştü. Kişilik halkın gözünde bile ana öğeye dönüştü. Taslak tabloyla eşdeğer oldu. *Degas*'nın beğenilerine, ya da isterseniz takıntılarına diyelim, bundan daha uzak bir şey olamaz.

İkinci kattaki o dairede birçok kez oldukça iç karartıcı yemekler

yedim. Degas bağırsak tıkanmasından ve yangısından çok korkuyordu. Yaşlı Zoé'nin çok ağır ağır tabaklarımıza koyduğu, içinde hiçbir şey olmayan dana etiyle temiz suda pişirilmiş makarna kesinlikle çok tatsızdı. Sonrasında da başta dayanamadığım, derken alıştığım, sanırım artık *anılar nedeniyle* nefret etmediğim bir Dundee portakal marmeladını yemek gerekiyordu. Şimdi ne zaman içi havuç rengi telciklerle dolu o ezmeden tatsam, kendimi korkunç yalnız, karanlık düşüncelere dalmış, gözlerinin durumu yüzünden tüm yaşamını adadığı işten uzak kalmış yaşlı bir adamın karşısında otururken buluyorum. Bana kurşunkalem gibi sert bir sigara uzatıyor, ben de onu içilebilir hale getirmek için avuçlarımın içinde yuvarlıyorum; bu hareketim her zaman ilgisini çekiyor. Zoé kahve getiriyor, koca karnını masaya dayayıp çene çalıyor. Çok güzel konuşuyor; anlaşılan, eskiden ilkokul öğretmeniymiş; gözündeki kocaman, yuvarlak gözlükler geniş, dürüst, her zaman ağırbaşlı yüzüne epey bilge bir hava kazandırıyor.

Zoé Argentine adındaki genç bir kızın yardımıyla evi çekip çeviriyordu. Bir akşam, Argentine çılgına dönmüş halde, bağıra çağıra teyzesinin öldüğünü söyleyerek bize koştu. Degas aklını kaçırmış gibiydi. Çabucak mutfağa gittim, hastayı yere yatırıp, gelişigüzel birkaç *ilkyardım* yöntemi uyguladım; rahatsızlığı geçiverdi, Zoé'nin dirilişine tanık olduk. Degas büyülenmiş, minnet duymuştu: Gördüğü şeyin bir mucize olduğunu düşünüyordu. Oysa, ben öylesine akıllı, öte yandan *klasik eğitimle yetişmiş* birinin en basit mefhumları, en temel uygulamaları bilmemesine şaşırmıştım. Birçok konuda cahil kadınlar gibi düşünüyordu.

1850'ye doğru liselerde verilen eğitim, her ne kadar daha *sıkı* olsa da, bugünkü kadar saçma bir eğitimdi büyük olasılıkla. Liseliler arasında düzenlenen Genel Yarışma Sınavı'nda ödül kazananlardan biri bile Vergilius'un sözünü ettiği yıldızları gökyüzünde gösteremezdi sanırım; Latince şiirler kaleme alanlar Fransızca şiirde bir müzik olduğunu kesinlikle bilmiyorlardı. Bu akıl almaz eğitim programında ne temizliğe, ne en ufak sağlıkbilgisi mefhumuna, ne davranış sanatına ne de dilimizin söyleyiş kurallarına yer verilmişti; beden, duyular, gökyüzü, sanatlar, toplumsal yaşam özellikle ele alınmıyordu...

Degas'nın odası da evin geri kalanı gibi bakımsızdı, o evde

her şey artık yaşamdan başka hiçbir şeye tutunmayan birini akla getiriyordu, ne de olsa insan her şeye karşın, kendisi istemese de yaşama tutunur. Odada İmparatorluk dönemi ya da Louis-Philippe tarzı birkaç mobilya vardı. Bir bardağın içindeki, kurumuş, kılları yarıya kadar soluk, pembe renkli diş fırçası Napoléon'un Carnavalet'deki ya da başka bir yerdeki tuvalet çantasında gördüğümüz fırçayı anımsatıyordu bana.

Bir akşam, Degas, kente yemeğe gitmek için gömlek değiştirmesi gerekince, beni de odaya aldı. Karşımda çırılçıplak soyunup giyindi, hiç rahatsız olmadan.

Atölyeye giriyorum. Yoksullar gibi eski püskü bir ayakkabı, asla iliklemediği, bol bir pantolon giymiş Degas orada dolanıp duruyor. Ardına kadar açık bir kapı en kıyıda köşede kalan yerleri bile aydınlatıyor.

Bu adamın eskiden iyi giyimli olduğunu, istediğinde büyük bir doğallıkla kibar olabildiğini, akşamlarını Opéra kulislerinde geçirdiğini, Longchamp at yarışı alanına sık sık gittiğini, insanın biçimlerine en duyarlı gözlemci, kadının çizgileriyle duruşlarının en yaman âşığı, en ince atların güzelliğinin seçkin uzmanı, dünyadaki en akıllı, en düşünceli, en titiz desen ressamı olduğunu düşünüyorum... Ayrıca kıvrak zekâlı biriydi, çağrıldığı yemeklerde baskın bir tutumla adaleti kendine göre yorarak, iyi seçilmiş birtakım doğruları özetleyip yıkıcı sözler söylerdi...

Şimdiyse, sinirli, neredeyse her zaman karamsar, kimileyin kötücül, kara düşüncelere dalan, derken ansızın yeniden köpürüp sonra yeniden zekâ pırıltıları sergileyen, çocukça dürtüler ya da sabırsızlıklar, huysuzluklar arasında gidip gelen yaşlı bir adam...

Arada sırada kendine geliyor: İnsanın yüreğine dokunan bir inceliğin ışığı, parıltısı yansıyor davranışlarına.

Ama *bugün* iyi bir gün. Bana Cimarosa'nın bir kavatinasını İtalyanca söylüyor.

Sanatçılarda çok görülen bir şey değildir ama Degas *beğeni duygusu yüksek bir adam*'dı. Öyle olduğunu göstermeye çalışırdı, ama gerçekten öyleydi.

"Romantizm"in ortasına doğmuş, olgunluk çağına doğru "natüralizm" akımına karışmış, sözgelimi Duranty'yle, Zola'yla,

Goncourt'la, Duret'yle arkadaşlık etmiş olmasına, ilk "izlenimciler"le birlikte sergi açmasına karşın, bizim için ne yazık ki yok olmuş bir tür olan, Racine'den, eski müzikten beslenen, alıntılar yapan, yalnızca yeni olan yeniliklerin gözünün yaşına bakmayan, ayak direyerek dar görüşlü olmaktan zevk alan, işi acımasızlığa, aşırılığa, kavgacılığa vardırasıya "klasik" olan o büyüleyici *zevk ehillerinden* biri olarak kaldı.

Onun gibi Mösyö Ingres'e tapmasına karşın, Delacroix'ya tutkulu bir hayranlık besleyen biri belki yaşlandıkça bu adama dönüşmüştü, kim bilir?

İnsanın, yaşı ilerledikçe, yavaş yavaş, gençliğinde gözlemlediği, gülünç ya da çekilmez bulduğu yaşlıları örnek almaya başladığı olur. Kimi zaman onların davranışlarına öykünür, daha kasıntılı, daha ince, daha buyurgan, hatta yaşamının baharında hiç olmadığı denli çapkın –ya da uçarı– olur.

Çok uzun zaman önce taşrada gördüğüm, artık yaşamlarının büyük bölümünde giyindikleri gibi değil de kendi gençliklerindeki yaşlılar gibi giyinen çok yaşlı insanlar anımsıyorum. Markinin biri gün gelir ay beyazı yelekler giyer, *kare* monokl takar.

Beğeni duygusu yüksek biri olan Degas bu yüzden kendi yaşındaki birçok kişiye göre eski kafalıydı, oysa gerçek yürekliliğiyle olsun, zekâsının açıklığıyla olsun, çağdaşı birçok sanatçının önündeydi. Fotoğrafın ressama neler öğretebileceğini, ressamın ondan neler alması gerektiğini ilk anlayanlardan biriydi.

Yapıtı belki de sanatsal arzularının çokluğundan, çeşitliliğinden, ayrıca işinin en yüce, ama en farklı noktalarına dikkat kesilmesinden zarar gördü.

Uzun süre incelenen tüm sanatlar derinleşip, çözülmez problemlere dönüşürler. İnceleme uzadıkça sayısız güçlük doğurur; kafada yaratılan bu engeller, birbiriyle bağdaşmayan arzular, kuruntular, pişmanlıklar kişinin zekâsıyla, bilgisiyle orantılıdır, hatta orantılıdan da ötedir. Raffaello ile Venedikliler arasında nasıl bir seçim yapabiliriz, Wagner uğruna Mozart'a, Racine uğruna Shakespeare'e kıyabilir miyiz? Bu güçlüklerin ne heveslisi ne de eleştirmen için acıklı bir yanı vardır. Ama sanatçıda, ne zaman az önce yaptığı şeye dönse yinelenen vicdan azaplarına yol açar.

Degas Mösyö Ingres'in buyrukları ile Delacroix'nın tuhaf çeki-

ciliği arasında kalmıştı; o duraksarken, zamanının sanatı modern yaşamın görüntülerini işlemeye karar verdi. Kompozisyonlar ile büyük biçem, kamuoyunda göz göre göre yaşlanıyordu. Yunanların, Türklerin, Şövalyelerin, Aşk Tanrılarının boşalttığı duvarları manzaralar kapladı. Manzara *konu* mefhumunu yerle bir etti, birkaç yıl içinde sanatın entelektüel yanını *madde*yle gölgelerin rengi üstüne birtakım tartışmalara indirgedi. Beyin tam bir ağtabakaya dönüştü, birkaç yaşlı adamın güzel bir Suzanna karşısındaki duygularını ya da kendisine milyonlar sunulan büyük bir hekimin soylu direnişini fırça yoluyla ifade etmeye çalışmak artık söz konusu olamazdı.

Aşağı yukarı aynı dönemde, gerek elde edilen derin bilgiler, gerekse dünyanın keşfi yeni hazlarla yeni kuşkular doğurdu. Yepyeni ya da unutulmuş birçok görme biçimi ortaya çıktı. "İlkel" merakı doğdu: eski zamanların Yunanları, İtalyanlar, Flamanlar, Fransızlar... Öte yandan, İran minyatürleri, özellikle Japon estampları hayranlık uyandırdı, sanatçılar onları incelediler, aynı zamanda Goya ile Theotokopulos moda ya da yeniden moda oldu. Derken, *duyarlı levha* geldi.

Her şeyi bilen, hepsinden tat alan, dolayısıyla acı çeken Degas'nın sorunu buydu işte.

Gözü de, eli de şaşmayan, modelde tüm gücünü yansıtmasını, derine inmesini sağlayacak şeyi kesin olarak gören Manet'deki güvene hayrandı, ona imrenirdi. Manet'de belirleyici bir güç, resim eylemine ilişkin stratejik bir tür içgüdü vardır. En iyi resimlerinde, *şiire*, yani sanatın doruk noktasına erişir, bunu sağlayan şeye de, izin verirseniz, *uygulamanın yankısı* diyeceğim.

— Ama resimden nasıl söz edilebilir ki?

Degas ile Devrim

Yirmi sekiz Temmuz 1904. Degas bana şu anısını anlattı:

Dört ya da beş yaşındaymış. Bir gün, annesi onunla birlikte Robespierre'in arkadaşı, dokuz Thermidor'da tabancayla intihar eden ünlü Konvansiyon üyesinin dul eşi Madam Le Bas'yı ziyarete gitmiş. Madam Le Bas'nın oğlu Philippe seçkin bir aydınmış. Degas'nın dayılarının özel öğretmeniymiş.

Bu yaşlı hanım Tournon Sokağı'nda oturuyormuş. Degas dairenin zeminindeki cilalı *kırmızı* karoları anımsıyordu.

Tam kalkmışlar, Madam Degas oğlunu elinden tutup Madam Le Bas'yla birlikte kapıya yönelmiş ki, birden giriş koridorunun duvarlarında Robespierre'in, Saint-Just'ün, Couthon'un falan portrelerini görmüş...

"Bu canavarların resimlerini hâlâ nasıl tutarsınız?" diye haykırmış.

"Saçmalama Célestine, onlar birer azizdi..."

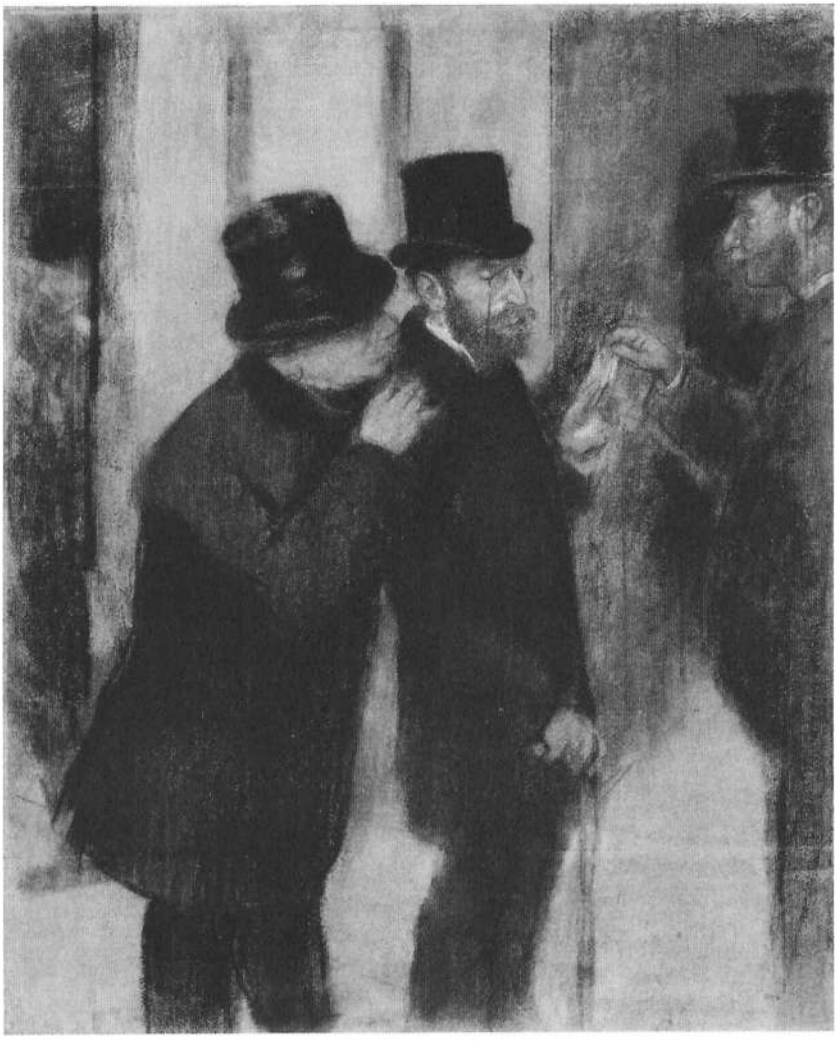
Yine yirmi sekiz Temmuz 1904'te, Degas anılara dalarak, bana 18..'de Napoli'de (yoksa Roma'da mı?) tanıyıp portresini yaptığı dedesinden söz etti.

Bu dede Devrim sırasında buğday üstünden borsa oyunu oynuyormuş. 1793'te, günlerden bir gün, o zamanlar Kraliyet Sarayı'nda kurulan Tohum Borsası'nda iş başında olduğu sırada, bir arkadaşı arkasından geçerken: "Çek arabanı!... Kurtar kendini!... Senin evdeler..." diye fısıldamış.

Dedesi hiç oyalanmamış, toplayabildiği kadar asinya[1] toplayıp, çabucak Paris'ten çıkmış, iki at çatlatmış, Bordeaux'ya gitmiş, kalkmak üzere olan bir gemiye binmiş. Gemi Marsilya'ya gitmiş. Bu gemi, Degas'nın anlattığına göre (sözünü kesmekten kaçınıyordum), Marsilya'dan süngertaşı almış, oysa bu bana pek inandırıcı gelmedi... Sicilya'dan kükürt almaya gidiyor olmasın?

---

1 Fransız Devrimi sırasında kullanılan kâğıt para (ç.n.).



Borsadan Portreler, yaklaşık 1878-79.

Mösyö De Gas sonunda Napoli'ye gidip yerleşmiş. Öyle becerikli, öyle dürüst bir adammış ki, gelişinden iki yıl sonra, Cambon'un yeni buluşu Parthenope Cumhuriyeti Devlet Borçları Büyük Defteri'ni hazırlamakla görevlendirilmiş. Cenovalı, Frappa ailesinden soylu bir kızla evlenip çoluk çocuğa karışmış.

Degas'nın arada sırada gittiği Napoli'de hâlâ akrabaları vardı. O yolculuklardan birinde, trende soyulmuş. Uyurken kendisine iğneyle güçlü bir uyuşturucu madde verdiklerini, daldığı derin uykudan yararlanarak da cüzdanını çaldıklarını ileri sürüyordu.

Napoli'ye ilişkin anımsamaktan hoşlandığı izlenimleri ve anıları da vardı. Napoli ağzını akıcı biçimde, son derece doğal bir vurguyla konuşur, kimileyin oralarda, sokak köşelerinde söylenen halk şarkılarından parçalar mırıldanırdı.

Degas'nın az önce anlattığım öyküsünde önemli sayılabilecek bir ayrıntı vardı.

Ölüm cezasına çarptırılma tehlikesiyle karşı karşıya kalıp tohum pazarından çabucak kaçan dede, ünlü "Verdun'lü Genç Bakireler"den biriyle nişanlandığı ihbarıyla şüpheli listesine alınmıştı; bu kızların çoğu 1792'de monarşiyi geri getirmek üzere Fransa'yı işgal eden Prusya ordusunu karşıladıkları için öldürülmüştü. Kimine göre düşman, kimine göreyse kurtarıcı bir müttefik olan o yabancı birlikleri çiçeklerle, beyaz bayraklarla karşılamışlardı.

Tüm bunları unutmuş gitmiştim, derken, Degas'yla konuşmamdan birkaç yıl sonra, Odéon'un kemerlerinin altında, bir tarih kitabını açtım. Devrim'i işliyordu. Kitabı tam kapayacaktım ki, Mallarmé adı gözüme ilişti. Kamu Selameti Komitesi'nin 1793'te Konvansiyon üyesi Mallarmé'ye Verdun olayını soruşturma, o gösteride doğrudan düşmanla birlik olan kişilerle kalmayıp (iyi düşünülmüş tüm siyasal kovuşturmalarda genelde olduğu gibi) bu işe uzaktan yakından karışan ne kadar kişi varsa onlarla ilgili kovuşturma açma görevini verdiğini okudum.

Bu Mallarmé'nin ozanın ailesinden biri olduğunu biliyordum, atası olsun olmasın.

Kafayı Degas'nın boynunu vurmaya takmış bir Mallarmé'yi düşünmek pek hoşuma gitti, birden Edgar Degas'nın Stéphane Mallarmé'yle olan ilişkisi aklıma geldi.

Bu ilişki çok basit bir ilişki değildi, olamazdı da zaten. Degas'nın arada kabalığa varan düz, *kasıtlı sert* kişiliği nerede, Mallarmé'nin *kasıtlı* davranışları neredeydi.

Mallarmé belli bir düşünce için yaşardı: En büyük amacı, yaşamasının nedeni, biricik ereği, evrenin biricik bahanesi olarak, imgesel, mutlak bir yapıt düşüncesi yakasını bırakmıyordu. Dışsal yaşamını, başkalarına, koşullara karşı tutumunu tüm değerleri yüklediği bu temel, arı, yüce düşünceyi gözetecek, sürekli daha çok geliştirecek biçimde değiştirmiş, düzenlemişti. İnsanlarla yapıtlar, gözünde, keşfettiği bu *gerçekliği* onlarda bulabildiği ölçüde *değer kazanıyor*, sınıflandırılıyorlardı büyük olasılıkla. Dolayısıyla, düşünsel anlamda birçok kişiyi yok etmesi, kafasında idam etmesi gerekiyordu: Bu da kendisini herkese karşı gerçekten *eşsiz* bir incelik, sabır, kibarlık sergilemeye, kapısını herkese açmaya, tüm mektuplara en nazik sözlerle, her zaman yepyeni ifadelerle yanıt vermeye itiyordu... Bu olağanüstü seçkin uygarlığı, herkese gösterdiği bu bilinçli saygı gerçekten şaşırtıcıydı, benim de bu davranışlarına saf saf anlam veremediğim olurdu, oysa onlarla kendine içine girilmez bir *korunma alanı* yaratıyor, olağandışı gururu orada bütünüyle kendisine kalıyor, zarar görmüyor, o adamın kendi tuhaflıklarıyla olan özel ilişkisinin hazinesini oluşturuyordu.

Degas'nın çarpıcı uzlaşmazlığı, acımasız şakalarla yansıttığı yargıları, hiç kaçırmadığı kestirmeden alaycı infazları, her zaman kendini belli eden hoşnutsuzluğu, mizacının korkutucu biçimde değişebilmesi, öfkesi nerede, Mallarmé'nin herkese karşı sergilediği eşit, cana yakın, nazik, tadına doyum olmaz ince alaycı tutumu neredeydi.

Sanırım, Mallarmé kendisininkinden bunca farklı olan bu kişilikten biraz korkuyordu.

Degas ise Mallarmé'den büyük bir sevgiyle söz ederdi, ama özellikle insanlığından. Yapıtını olağanüstü yetenekli bir ozan zihninin tutulduğu hafif bir deliliğin meyvesi olarak görüyordu. Böyle değer bilmezliklere sanatçılar arasında sık rastlanır. Pek anlaşamamalarına insan şaşırmıyor. Kaldı ki, Mallarmé'nin yazıları her türlü şakacıya, alaycıya büyük olanaklar sağlıyordu. Degas bu konuda tam olarak, Goncourt'un Mallarmé'nin de birkaç kez gittiği çatı katında toplanan gedikliler gibi düşünüyordu. O yazarlar

Mallarmé'nin büyüleyici biri olduğuna inanıyor, düşüncelerini yalınlıkla, açık seçik biçimde, eşsiz bir dille, eşsiz bir esinle konuşarak dile getirebilen, bu denli ince zekâlı bir adamın yazmaya kalkınca karanlık, karmaşık, olmadık şeyler üretmesine, özellikle de kendilerini beğendirmeye çalıştıkları, kitaplarını alsınlar diye yanıp tutuştukları okurları hiçe saymaya yeltenmesine şaşıyorlardı. Kitaplarının çok *basılmasına* aşırı önem veren, birbirlerini çılgınca kıskanan önemli yazarların oluşturduğu bu küçük topluluğa, öğretilerinin aşırı baskınlığının, romanlarının ününün, satışının daha elli yıl geçmeden azalacağı, buna karşılık, öylesine uzun uzadıya, öylesine sımsıkı işlenmiş biçimsel özellikleri nedeniyle modadan da, nicelikten de bağımsız olan ince, anlaşılması güç yapıtın en dikkatli zihinlerde kusursuzluğun tüm etkilerini uyandıracağı söylense, hiçbiri buna inanamazdı.

O çatı katında tartıştıkları bir gün, Zola Mallarmé'ye kendisine göre bokla elmasın eşdeğer olduğunu söyledi. "Öyle" dedi Mallarmé, "ama elmas daha az bulunuyor".

Degas Mallarmé'nin şiirine yer yer saldırmaktan geri durmuyordu:

> "Kendi alınyazısının kurbanı, kör talihlim..."[2]

Örneğin, Mallarmé'nin birkaç öğrenciye bir sone okuduğunu, öğrencilerin hayranlıkla şiiri yorumlamak istediklerini, her birinin kendince bir açıklama ileri sürdüğünü, kimisinin onda günbatımını kimisininse görkemli tan sökümünü gördüğünü anlatıyordu; Mallarmé de onlara şöyle demiş: "Hiç ilgisi yok... Anlattığım şey komodinim".

Anlaşılan, Degas öyküyü öykünün kahramanının yanında da anlatmış, söylediklerine göre, bunu duyunca Mallarmé'nin yüzünde bir gülümseme, ama biraz zoraki bir gülümseme belirmiş.

Bu anlatılanların aklıma çok yatmadığını da ekleyeyim. Mallarmé, benim bildiğim kadarıyla, dizelerini başkalarının önünde asla okumazdı. Tamam, *Zar Atımı*'nı 1897'de bana okumuştu; ama orada baş başaydık, üstelik o yapıtın olağanüstü yeniliği nedeniyle etkisini doğrudan sınayabileceğini düşünmüştü kuşkusuz.

---

2 *Stéphane Mallarmé, Profil*, çev. Ömer Aygün, Edebi Şeyler, 2015.

Ayrıca, Degas ile Mallarmé arasında birtakım tuhaf anlaşmazlıklar da yaşandı, hepsinin nedeni ilkinin huysuzluğuydu.

Mallarmé devlete bir Degas yapıtı aldırmayı düşünmüştü. Sonunda, o sıra Güzel Sanatların Müdürü olan arkadaşı Roujon'dan istediği onayı alınca, Degas'nın evine koştu.

Yalnızca "Güzel Sanatlar" adının bile küplere bindirdiği Degas aşırı öfkelendi, sövüp saydı, atölyede kafesindeki kızgın bir aslan gibi bir ileri bir geri gidip geldi.

"Şövaleler ellerinin altında uçuşuyor gibiydi" diyordu Mallarmé...

Madam Ernest Rouart'ın bana anlattığına göre, kendisinde "o patırtılı, kaba saba azgınlık gibi değil, şöyle bilinçli bir biçimde ayarlanmış, doğru dürüst, yerli yerinde bir öfkenin uyanmasını" istediğini de söylemiş.

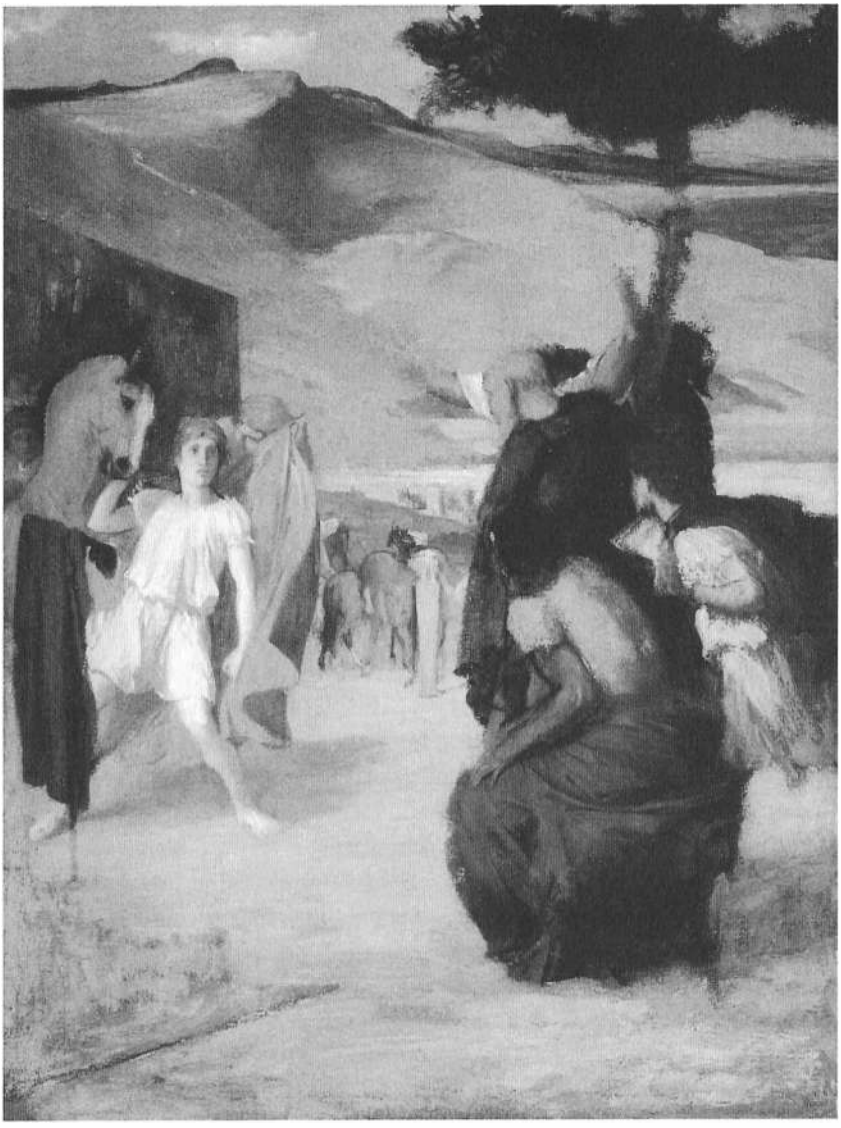
Aralarında başka sıkıntılar da yaşandı.

Arada sırada fırtınalı bir hal alan bu ilişkiyi bildiğimden, Degas'nın dedesinin Napoli'ye kaçmasında, dolayısıyla ressamımızın soyunun sopunun oluşmasında Konvansiyon üyesi Mallarmé'nin üstlendiği rolü bir rastlantı sonucu öğrenince pek eğlendim doğrusu.

1756'ya doğru Lorraine'de doğan bu Mallarmé (François Auguste) Yasama Meclisi'nde Meurthe milletvekiliymiş, sonra Konvansiyon üyesi olup idamdan yana oy kullanmış. II. yıl, 9 Nivôse'da, Kamu Selamet Komitesi Meuse ile Moselle bölgelerinde kendisine çok özel bir görev vermiş: "kamunun selameti için gereken önlemlerin alınması, devrimci yönetimin kurulması". Verdun olayını bu görevi sırasında öğrenmiş, kurallara harfi harfine uyarak olaylara neden olanları kovuşturmuş ve devrim mahkemesine çıkartmış. Otuz beş kişinin boynu vurulmuş. Lorraine'de onun yerine milletvekili Charles Delacroix geçmiş, bu adam da Eugène Delacroix'nın kuşkusuz gerçek babası olmayıp, ona adını veren kişiden başkası değilmiş.

François-Auguste Mallarmé'yi de Napoléon 1814'te Avesnes'e kaymakam olarak atamış; servetini istila sırasında çeteci birlik toplamak için harcamış. Restorasyon döneminde kralın öldürülmesinden yana oy kullandığı için sürgüne gönderilmiş, 1835'te ölmüş.

Kendisine ve oynadığı role ilişkin tüm bu ayrıntıları M. Edmond Pionnier'nin *Essai sur la Révolution à Verdun* (Verdun'deki Devrim Üstüne Deneme) adlı çok ilginç kitabında buldum (1905).



İskender ile Bukephalos, 1861-1862

Sözler

Degas söz Mösyö Ingres'e geldi mi tartışma kabul etmezdi. Biri kendisine o büyük adamın çinkodan figürler yaptığını söylediğinde, şöyle yanıt vermişti: "Olabilir!... Ama öyleyse dâhi bir çinko işçisi o".

Günlerden bir gün, Henri Rouart kalkıp, *Homeros'un Tanrılaştırılması*'nı soğuk bulduğunu, oradaki soylu duruşlarında donup kalmış tüm o tanrıların buz gibi bir havayı soluduğunu söylemişti.

"Olur mu öyle şey!" diye bağırdı Degas, "o olağanüstüdür, olağanüstü!... Gökler âleminin havası doldurur bütün tuvali"...

Gökler âleminin en üst katının bir ateş ülkesi olduğunu unutmuştu.[1]

Durmadan, o Montauban'lı ustanın özlü sözlerini anımsardı:

"Desen çizginin dışında değil, içindedir..."

"Biçimin kabartısını bir sayfanın üstünde koşan sinek gibi izlemek gerekir."

"Kaslar benim arkadaşımdır ama adlarını unuttum."

Degas Gustave Moreau'yu yakından tanımış, portresini yapmıştı. Moreau bir gün şöyle deyiverdi: "Demek sanatı dans aracılığıyla canlandıracağınızı ileri sürüyorsunuz, öyle mi?"

"Peki ya siz" diye karşılık verdi Degas, "sanatı takılarla mı yenileştireceğinizi ileri sürüyorsunuz?"

Ayrıca Moreau için şöyle derdi: "Bizi Tanrıların saat zinciri taktığına inandırmak istiyor..."

La Rochefoucauld Sokağı'ndaki Moreau Müze'sine gidişi, koleksiyonunu (ayrıca belki atölyesinin bir bölümünü) içerecek kendi Müze'sini kurma düşüncesinden caydırdı onu. "Gerçekten çok iç karartıcıymış" diyordu dışarı çıkarken, "insan kendini yeraltı me-

---

1 *Empyrée* (gökler âlemi) sözcüğü Latince göğün en üst katını tanımlayan, "yanan, ateşten" anlamına gelen *empyrius*'tan gelir (ç.n.).

zarında sanıyor... Toplanmış bütün o tuvaller aklıma Thesaurus'u, Gradus ad Parnassum'u getirdi."

Moreau nitelikli biriydi. Söylenene göre, öğrencileri ona tapar, büyük saygı duyarmış. Gözünü çok yükseklere diktiği yadsınamaz. Şiiri aradı, ama o zamanlar birçoklarının yaptığı gibi, onu aksesuarda aradı. Kaldı ki, ressamlığı derin değildi. Huymans'ın *Tersine*'de yaptığı çılgınca, aşırı ateşli betimlemelerden çok etkilenip, sonunda Moreau'nun birkaç yapıtını gördüğümde yaşadığım büyük düş kırıklığını anımsıyorum. Kendimi tutamamış, Huysmans'a "kaldırım gibi külrengi, onun kadar donuk" demiştim.

Huysmans kendini doğru dürüst savunamamıştı. Moreau'nun kullandığı boyaların niteliksiz olduğunu, kendisini büyüleyen parlaklığın solduğunu falan bahane etmişti.

22 Ekim 1905

Degas bugün bana Ingres'den, onunla olan ilişkisinden söz ediyor.

Yaşlı bir sanat meraklısı tanıyormuş, bu Mösyö de Valpinson –ne güzel ad, tam vodvil adı– Mösyö Ingres'in hem büyük bir hayranı hem de arkadaşıymış.

"Bu" dedi Degas, "1855'te oldu."

Bu Valpinson'u ziyarete gittiği bir gün, bir de bakmış adamın canı epey sıkkın.

"Ingres" demiş sanat meraklısı, "az önce çıktı. Bana çok gücenmiş gibiydi. Düzenleyeceği bir sergi için kendisinin bir tablosunu ona vermek istemedim. Yangından korktum. Orada her an yangın çıkabilir."

Degas karşı çıkmış, bağırmış çağırmış, Valpinson'a yalvarmış. Sonunda onu kandırmış.

İkisi, ertesi gün, ustanın atölyesine gidip ondan tabloyu aldırmasını istemişler.

Konuşma sırasında Degas duvarlara bakıyormuş. (O duvarlarda gördüğünü anımsadığı çalışmalar şimdi kendisinde).

Ingres, onlar kalkarken, büyük bir saygıyla eğilmiş. Eğilirken, başı dönmüş, yüzüstü düşmüş. Kaldırdıklarında, kanlar içindeymiş. Degas onun yüzünü yıkamış. Sonra Isle Sokağı'na Madam Ingres'i bulmaya gitmiş çabucak. Kadını koluna alıp yaya olarak Voltaire Rıhtımı, 10 numaraya getirmiş.

Vardıklarında, Ingres aşağı iniyormuş, hâlâ sarsılmış haldeymiş. Degas, ertesi gün, nasıl olduğunu sormaya gitmiş. Madam Ingres onu çok sıcak karşılamış, bir tablo göstermiş.

Bir süre sonra, Mösyö de Valpinson ondan kendi adına Ingres'in evine gidip, ödünç verdiği tabloyu sormasını istemiş.

Ingres tabloyu zaten sahibine gönderdiğini söylemiş. Ama Degas, bu kez, kendi adına konuşmak istemiş. Kendi kendine: Kesinlikle onunla konuşmam gerek, demiş. Önce utana sıkıla söz açıp, sonunda asıl söyleyeceğini söylemiş: "Ben resim yapıyorum; daha



Gravür Koleksiyoncusu, 1866.

işin başındayım, ince beğenili bir sanat meraklısı olan babam bende kesinlikle umut olduğunu düşünüyor."

Ingres de ona: "Çizim yapın... Çok çizim yapın, ister kafanızdan, ister modelden" demiş.

Degas, bir başka sefer, aynı görüşmeden söz ederken, oldukça önemli bir ayrıntıyı farklı anlattı bana.

Daha önce de söylediğim gibi, Ingres'in evine gitmiş gitmesine ama yanında Valpinson da varmış, kolunun altına da bir dosya almış. Ingres o dosyadaki çalışmaları karıştırmış, kapatırken şöyle demiş: "Güzel! Delikanlı, asla modelden çalışmayın. Her zaman kafanızdan, bir de ustaların gravürlerinden çalışmaya bakın."

Bu iki yorum üstüne uzun uzun düşünebilir insan. Degas'nın yanımda bu konuyla ilgili bir şey söylediğini anımsamıyorum.

Degas, Ingres'in atölyesine bir kez daha gitmiş. Ustanın sergilediği birkaç tabloyu görecekmiş. Ingres yapıtlarını bir beyefendiye (Degas "bir budalaya" diyordu) gösteriyormuş, adam da bir *Homeros*'tan bir *Türk Hamamı*'na geçerek bağırıp duruyormuş: "Ah! Şuna bakın, Mösyö, incelik deseniz burada, şehvet deseniz burada... üstelik, dahası da var..."

Ingres: "Mösyö, benim bir sürü fırçam var" diye yanıtlamış.



Puantlarını Düzelten Dansçı, 1873.

Görmek ile Çizmek

Bir şeyi elde kurşunkalem olmaksızın görmek ile *onun çizimini yaparken* görmek arasında çok büyük bir fark vardır.

Daha doğrusu, birbirinden çok farklı iki şey görülür. Gözümüzde en bildik nesne bile onun çizimini yapmaya çalıştığımızda bambaşka olur: Onu bilmediğimizi, daha önce hiç gerçekten *gör*mediğimizi anlarız. O ana dek göz yalnızca aracılık etmiştir. Bizi konuşturmuş, düşündürmüş, adımlarımıza, birtakım hareketlerimize yön vermiş, kimi zaman içimizde duygular uyandırmıştır. Hatta bizi büyülemiştir, ama bunları her zaman görmenin yerine geçen, dolayısıyla onu tam da tadı çıkarılırken ortadan kaldıran görme etkileri, sonuçları ya da yankıları aracılığıyla yapar.

Öte yanda, bir nesneden hareketle yapılan desen göze istencimizin beslediği belli bir komut verir. Bu yüzden, burada *görmek* için *istemek* gerekir, bu *istenen görme*nin *amacı* da, *aracı* da desendir.

Bir şeyi *fiilen* desenini çizmeden kesin biçimde algılayamam, o şeyin desenini de *başta algıladığımı, iyi bildiğimi sandığım şeyi büyük ölçüde değiştiren* istemli bir dikkat olmaksızın çizemem. Bildiğim şeyi –en iyi arkadaşımın burnunu– bilmediğimi anlarım.

(Bunun ile düşüncemizi daha bilinçli bir ifadeyle belirtmek istediğimizde ortaya çıkan şey arasında biraz benzerlik vardır. O da aynı düşünce değildir.)

İstencin aynı düzeyde kalması desende çok önemlidir, çünkü desen yalnızca özdevinimlerinde yeniden özgür olmak isteyen birbirinden bağımsız hareketlerin işbirliğini gerektirir. Göz gezinmek; el yuvarlamak, uzaklaşmak ister. Desenin desencinin isteğini yerine getirebilecek biçimde özgür olmasını sağlamak için, yerel özgürlükleri alt etmek gerekir. Bu bir yönetim sorunudur... Eli *göz açısından* özgür kılmak için, *kaslar açısından* özgürlüğünün yok edilmesi, özellikle de elin herhangi bir yöne doğru çizim yapmaya alıştırılması gerekir, bunu da hiç sevmez. Giotto fırçayla, iki yöne de kusursuz bir daire çizerdi.

Çeşitli hareketlerin bağımsızlıkları, kendilerine özgü gevşeklikleri, eğilimleri, *yatkınlıkları* istemli edimin gerçekleştirilmesine engeldir. Dolayısıyla, desen bir nesneyi olabildiğince gerçeğe yakın bir biçimde betimlemeye çalıştığında, kesin bir *uyanıklık* hali gerektirir: Düşle uzaktan yakından ilgisi yoktur bunun, çünkü dikkat edimlerin doğal akışını her an kesmek, kendini gösteren eğrinin çekiciliğinden sakınmak zorundadır.

Ingres kurşunkalemin kâğıt üstünde camın üstünde gezinen sinek misali incelikle hareket etmesi gerektiğini söylerdi. (Tam olarak böyle değil, kullandığı sözcükleri unuttum.)

Arada sırada, modelden yapılan desen üstüne şöyle düşünüyorum. Görme duyumuzun bize çevre çizgileri olarak yansıttığı biçimleri, gözlerimizin görüntüde *netliği* koruyan birlikte hareketlerinin algısı yaratır. *Korumaya yönelik* bu hareket *çizgi*dir.

Çizgileri görmek onları çizmek demektir. Gözlerimiz makine gibi çizgi çizen bir *iğne*yi yönetseydi, bir nesneyi istemeden, doğru olarak çizmek için ona bakmamız, yani farklı renklerdeki bölgelerin sınırlarını gözlerimizle izlememiz yeterdi. O zaman, iki cisim arasındaki, ağtabaka için bir nesne kadar net biçimde var olan uzaklığı da bir o kadar iyi çizebilirdik.

Ama bakış eli çok dolaylı yoldan yönetir. Birçok *aracı* devreye girer: Bunlardan biri de bellektir. Modele her bakış, gözün çizdiği her çizgi bir anının anlık öğesine dönüşür, kâğıt üstündeki el hareket yasasını bir anıdan alacaktır. Görsel bir çizme işlemi elle yapılan bir çizmeye dönüşür. Ama bu işlem benim az önce "anının anlık öğesi" olarak adlandırdığım şeyin ne kadar sürdüğüne bağlıdır. Desenimiz parça parça, bölüm bölüm oluşacak, bu da hata yapma olasılığımızı çok güçlendirecektir. Birbirini izleyen bu bölümlerin aynı ölçekte olmadıklarına, doğru dürüst birleşmediklerine tanık olunabilir kolaylıkla.

Dolayısıyla, bir çelişki olarak, bu tür desenlerin en kötüsünde, *bütün* iğrençken, her bölümün modele uyduğunu, gerçeğe aykırı portrenin tüm parçalarının güzel olduğunu söyleyebilirim. Hatta her seferinde göz dizgesinin çizdiği çizgiden farklı bir çizgi çizmek için sürekli bir keşif gerektiğine göre, sanatçının dikkatli olduğunu varsayarsak, *her kısmın yanlış olmasının çok uzak bir olasılık olduğunu bile söyleyebilirim.* Ama her öğe kolaylıkla, neredeyse ister

istemez *aslına uygun* olurken, *toplam* bir o kadar kolaylıkla *aslına uygun* görünmez.

Sanatçı ilerler, geriler, eğilir, gözlerini kırpıştırır, tüm bedenini gözünün bir parçası gibi kullanır, bütünüyle hedefleme, nişan alma, ayarlama, netleştirme organına dönüşür.



Dansçı, yaklaşık 1880.

Çalışma ile Güvensizlik

Degas'nın her yapıtı ağırbaşlıdır.

Kimi zaman ne denli eğlenceli, iç açıcı görünse de, kurşunkalemi olsun, pasteli olsun, fırçası olsun, kendini asla kapıp koyuvermez. İstenç baskındır. Çizgisi asla istediği şeye yeterince yakın olmaz. Resmin ne belagatine, ne şiirine ulaşır; biçemde doğruluğu, doğrulukta biçemi arar yalnızca. Sanatı ahlakçılarınkini andırır: hem yeni, hem doğrulanabilir bir gözlemi içeren ya da güçlü bir biçimde ifade eden olabilecek en açık düzyazılardan biri.

İstediği kadar dansçılarla ilgilensin: Onları hoş tutarak kandırmaya çalışmaktansa avlar. Onları saptar.

Nasıl ki en kesin biçime erişmek isteyen bir yazar bir sürü karalama yapar, yazdıklarının üstünü çizer, durmadan baştan başlar, asla yazdığı parçanın *en son* haline ulaştığını kabul etmez, Degas için de aynı şey geçerli; desenini sayfadan sayfaya, kopyadan kopyaya, durmaksızın baştan ele alır, derinleştirir, sıkılaştırır, sarıp sarmalar.

Kimi zaman bu deneme çizimlerine yeniden döner; renkler katar, kömürkaleme pasteli karıştırır: Etekler bir çizimde sarı, bir başkasında mordur. Ama altlarında her zaman temeli oluşturan, ayırt edilebilen, başka birleşimlerde de kullanılabilen çizgi, edimler, düzyazı yatar; Degas biçimi renkten ya da *madde*den ayıran soyut sanatçılar ailesindendir. Ben onun tuval üstünde kendini koyuvermekten, kendini resim yapmanın zevkine bırakmaktan korkacağını düşünüyorum.

O atlara güvenmeyen kusursuz bir biniciydi.



Yarış Atları, yaklaşık 1885-88.

At, Dans ve Fotoğraf

At ayaklarının ucunda yürür. Dört toynak taşır onu. Baş dansçıya, bale topluluğunun yıldızına hiçbir hayvan kusursuz bir denge sergileyen, binicisinin elinin havada asılıymış gibi tuttuğu, güneşin alnında ağır ağır ilerleyen safkan kadar benzeyemez. Degas onu bir dizeyle betimledi: Onun için şöyle dedi:

"İpek giysisinin içinde çıplaklığıyla gergin mi gergin"

Bunu eğlenip, yarış atını her yönüyle, her işleviyle –alıştırma, hız, bahisle hile, güzellik, aşırı zariflik– işlemeye çalıştığı, son derece iyi yazılmış bir sonede söylüyordu.

Binbaşı Muybridge'in enstantaneleri sayesinde, hareket halindeki soylu hayvanın gerçek figürlerini ilk inceleyenlerden biri oldu. Kaldı ki, sanatçıların fotoğrafı küçümsediği ya da yararlanıyorlarsa da bunu dile getirmekten kaçındıkları bir dönemde o fotoğrafı sevmiş, önemsemişti. Çok güzel fotoğraflar da çekti: Bana verdiği *büyütülmüş* bir fotoğrafını gözüm gibi saklarım.

Fotoğrafta, büyük bir aynanın yanında duvara yaslanmış Mallarmé'yle bir divanda oturan Renoir görülüyor önden. Aynada, Degas ile alet hayalet misali, Madam Mallarmé ile Matmazel Mallarmé de seçiliyor. Dokuz gaz lambası, fotoğraftakiler için kıpırdamadan geçen korkunç bir on beş dakika, işte bu başyapıt bu koşullarda ortaya çıktı. Bendeki gördüğüm en güzel Mallarmé portresi, tabii Whistler'ın yapım süreci model için bir başka işkence olan, ama Mallarmé'nin olağanüstü bir incelikle her şeye katlandığı hayran olunası taşbaskısını saymazsak: Orada, bir sürü seans boyunca, bir sobaya neredeyse yapışık poz vermek zorunda kalmış, sıcaktan kavrulurken gıkını çıkarmamıştı. Ama sonuç çektiği bütün sıkıntılara değdi. O portreden daha zarif, modeline *ruhsal anlamda* daha çok benzeyen bir portre olamaz.

Muybridge'in fotoğrafları tüm heykeltıraş ile ressamların atın çeşitli hareketlerini betimlerken yaptıkları hataları açığa çıkarmıştı.

O zaman, gözün ne denli yaratıcı olduğunu, daha doğrusu algının bize gözlemin kişisellikten uzak, kesin sonucu olarak yansıttığı her şeyi gerçekte nasıl işlediğini gördük. *Leke* durumu ile *şey* ya da *nesne* durumu arasında başlı başına gizemli bir dizi işlem devreye girer, tutarsız, ham verileri olabildiğince düzenler, çelişkileri çözer, çocukluğun ilk yıllarından beri biçimlenen yargıları araya sokar, bize *uzam*, *zaman*, *madde*, *hareket* adlarıyla sınıflandırdığımız süreklilikler, bağlantılar, dönüşüm biçimleri dayatır. Dolayısıyla, eskiden hareket halindeki hayvan göze göründüğü gibi canlanıyordu kafalarda; belki o eski betimlemeler dikkatle incelenseydi, kuşların uçuşundan ya da atın dörtnala koşusundan anların uzun uzun gözlemlenebilmişler gibi çizilmesini sağlayan bilinçdışı çarpıtmaların yasası bulunabilirdi, ama araya sokulan o anlar gerçekdışıdır. Hızla hareket eden bu hayvanlara *olası* figürler kazandırılıyordu; belgeleri karşılaştırarak, duyuların kaydettiği şeylerdeki boşlukları anlama yetisinin doldurduğu bu *yaratıcılığı* aydınlatmak ilginç olabilir.

Kuşların uçuşu konusunda, yeri gelmişken, enstantanelerin Leonardo da Vinci'nin taslaklarındaki, Japonların da estamplarındaki görüntüleri doğruladığını belirteyim; bu sonuca Da Vinci belki düşünerek ulaşmıştı, ötekilerse belki duyarlılıkları, sabırla gözlem yapmaları sayesinde.

Degas yarış atını, kendi doğası ve içinde yaşadığı dönem olsun, kendi seçimlerine dayattığı koşulları karşılayan, az bulunur bir konu olarak görüyordu. Modern gerçeklikte arı bir şey nereden bulabilirdi ki? Oysa, safkan hayvanın gösterişli arılığında gerçekçilik ile biçem, zarafet ile kesinlik uyum içindeydi. Öte yandan, hiçbir şey öylesine seçkin, öylesine güç beğenen, uzun hazırlık süreçlerine, ince eleyip sık dokumalara öylesine düşkün bir sanatçıya bu İngiliz-Arap başyapıtı kadar çekici gelemezdi. Degas binek atını öyle çok seviyor, öyle yakından tanıyordu ki, kendisiyle hiç ilgisi olmayan sanatçıların yapıtlarında bile iyi çalışılmış bir ata rastladığında onları övmekten geri durmuyordu. Günün birinde, Durand-Ruel'in orada, beni Meissonnier'nin tunçtan yaptığı, küçük bir at üstündeki *Napoléon* heykelinin önünde uzun süre tutup, o ufak yapıtta gördüğü güzellikleri, daha doğrusu doğruları ayrıntılarıyla anlatmıştı. İncik kemikleri, bukağılıklar, topuklar, oturuş, sağrı...

Eleştirel, ama sonuçta övgü dolu bir çözümlemeyi baştan sona dinlemek zorunda kalmıştım. Bana aynı zamanda Paul Dubois'nın yaptığı, Saint-Augustin'in karşısında duran *Jeanne d'Arc*'ın atını da övdü. Ama kadın kahramandan söz etmedi, oysa zırhı çok doğru işlenmiştir.



Yol, yaklaşık 1878-1880.

Zemin ile Biçimsizlik Üstüne

Degas *zemine* önem veren bir avuç ressamdan biridir.

Hayranlık uyandıran döşemeleri vardır.

Kimi zaman bir dansçıyı epey yüksekten alır, biçim bütünüyle sahnenin planının üstüne yansır, tıpkı kumsalda görülen bir yengeç gibi. Bu yöntem kendisine yeni bakış açıları kazandırmış, ilginç düzenler kurmasını sağlamıştır.

Zemin şeylerin görüntüsünün algılanmasında temel etkenlerden biridir. Yansıyan ışık büyük ölçüde onun yapısına bağlıdır. Ressam rengi artık yanındaki renklerle karşıtlık içinde, kendi başına etki eden yerel bir nitelik olarak değil de uzamda meydana gelen, uzamın içerdiği tüm cisimler arasında gidip gelen salımlar ile yansımaların hepsinin yerel etkisi olarak görmeye başladığında, bu ince etkiyi algılamaya çalıştığında, yapıtına kompozisyonunkinden bambaşka bir birlik kazandırmak için ondan yararlandığında, *biçim* anlayışı değişir. Bunun uç noktasında, izlenimciliğe varır.

Degas, bu *görme biçimi*ni çok iyi bilmesine, çevresinde gelişimine tanık olmasına karşın, gerek doğasının, gerek eğitiminin kendisini yönelttiği başlı başına çevre çizgisi sevgisinden onun için vazgeçmedi asla.

Sanatçılardan istediği arka arkaya yorumlarla "izlenimciliği" doğuran manzara resmi ona hiç çekici gelmedi. Yaptığı tek tük manzara resimlerini de atölyesinde, *belleğinden* yaptı. Onlar kendisi için, açık hava tutkunlarıyla da biraz alay etmeyi amaçladığı birer eğlence aracıydı. Dikkat çekici oranda gelişigüzel resmedilmişlerdi: Ama atlılarına olsun, başka konulara olsun, zemin olarak yaptığı manzaralarsa, o sevdiği kesinlikle, oturmuş bir görüntü çiziyorlardı.

Kayaları *evde*, sobasından aldığı *kok* parçalarına bakarak çizdiği ileri sürülür. Kovayı bir masanın üstüne boşalttığını, bu hareketiyle gelişigüzel oluşan görünümü özenle çizmeye çalıştığını söylerler. Desende o yığılmış kütlelerin yumruk büyüklüğündeki kömür

parçalarından başka bir şey olmadığını düşündüren hiçbir şey yoktu oysa.

Söylenenler doğruysa, bu düşünce bana epey *Da Vinci'ci* görünüyor. Ayrıca, bundan çok uzun zaman önce aklımdan geçen, belki Degas'ya ilişkin anılarımın bende uyandırdığı düşüncelerden çok da uzak olmayan düşünceleri anımsatıyor.

Arada sırada *biçimsizliği* düşünürdüm. Bir biçimde yalnızca edimsel olarak var olan şeyler, lekeler, kütleler, çevre çizgileri, oylumlar vardır: Biz onları yalnızca algılarız, bilmeyiz; tek bir yasaya indirgeyemeyiz, bir parçalarını çözümleyerek bütün hallerine ilişkin bir sonuca varamayız, akla yatkın işlemlerle baştan yaratılamazlar. Onları çok özgürce değiştirebiliriz. Uzamın bir bölgesini kaplamaktan başka bir özellikleri yoktur... Biçimsiz şeyler derken, bu onların herhangi bir *biçimlerinin* olmadığı anlamına gelmez, biçimlerinin içimizde açık seçik bir çizim ya da tanıma edimiyle yerlerini doldurabilecek herhangi bir karşılık bulmadığını gösterir. Gerçekten de, biçimsiz biçimlerden geriye yalnızca bir olasılığın anısı kalır... Nasıl ki rastgele çalınan bir dizi nota bir ezgi oluşturmazsa, bir birikinti, bir kaya, bir bulut, bir kıyı parçası da indirgenebilir biçimler değildir. Bu düşüncelerin üstünde durmak istemiyorum: Çok uzar. Desene döneyim. O biçimsiz şeylerden birinin, ama kısımları arasında belli bir dayanışma olduğu kabul edilebilecek bir şeyin desenini yapmak istediğimizi varsayalım. Buruşturduğum bir mendili bir masanın üstüne atıyorum. Bu nesne hiçbir şeyi andırmıyor. Göze ilk başta karmakarışık bir kıvrım yığını gibi görünüyor. Köşelerinden birini bir başkasını bozmadan hareket ettirebilirim. Buna karşın, sorunum desenim aracılığıyla bu tür bir kumaş parçasını, hem esnekliği hem de kalınlığı tek parça halinde gösterebilmeye dayanıyor. Dolayısıyla, gerçekte belirli herhangi bir yapısı olmayan bir nesnenin bir yapısını *anlaşılır* kılmam gerekiyor, üstelik iyi bildiğimiz parçalara bölünen bir ağaç, insan ya da hayvan figürü çizerken olduğu gibi çalışmaya yön verebilecek bir *basmakalıp örnek* ya da anı da yok. İşte bu noktada, sanatçı zekâsını kullanabilir, göz gördüğü şey üstündeki hareketleriyle, kurşunkalemin kâğıt üstünde izleyeceği yolları bulmalıdır, bir biçimin dokunsal öğelerini yoklayarak belirlemek, çok eğri büğrü bir katı cismi adım adım tanıyıp, onun birliğini kavramak zorunda olan bir kör gibi.

Biçimsiz olan üstünde yapılan bu alıştırmanın öğrettiği şeylerden biri, gördüğümüzü sandığımız şey ile gördüğümüz şeyi birbirine karıştırmamız gerektiğidir. Görmede alışkanlığın bizi bağışık tuttuğu bir yapım işlemi vardır. Genelde gördüğümüzden çok kestirir ya da öngörürüz, gözün izlenimleri bizim için göstergelerdir, yoksa temel eğitimin bize aşıladığı her türlü düzenlemeden, özetten, kestirmeden, doğrudan yerine koymadan önce gelen *tekil varlıklar* değil.

Düşünürün zihinleri her şeye şaşırmaktan bağışık tutan, yaşamı kolaylaştıran kalıplaşmış sözcüklerle ifadelerden kendini korumaya çalışması gibi, sanatçı da biçimsiz, demek ki *tekil* biçimli şeyleri inceleyerek, kendi tekilliğine, gözünün, elinin, nesnelerin, ayrıca istencinin ilkel, özgün eşgüdümüne kavuşmayı deneyebilir.

Büyük sanatçıda, duyarlılıkla olanakların son derece özel, *karşılıklı* bir ilişkisi vardır, bu ilişki genel olarak *esin* adıyla bilinen durumunda, bir tür hazza, arzuyla doyum, istençle güç, düşünceyle edim arasında neredeyse kusursuz bir alışverişe ya da uyuma varır, derken bu çok parçalı, aşırı birliğin bozuluverdiği, duyularımızdan, güçlerimizden, ideallerimizden, elde ettiğimiz hazinelerden oluşan olağanüstü varlığın dağıldığı, bozulduğu, bizi *geleceksiz algılara* karşılık *değersiz dakikalar* değiş tokuşuyla baş başa bıraktığı, kendisinden geriye yalnızca belli bir *zaman*da ya da belli bir *dünya*da, ola ki *baskı* altında, ola ki *Herhangi Bir Şey*i içerenlerinkinden ya da üretenlerinkinden çok farklı bir ruh *ısısı* sayesinde elde edilebilecek bir *parça* kaldığı çözülme noktası gelir...

Bir parça dedim, çünkü bu epey kısa ömürlü birleşmelerin bize belli boyutta, *bütünlüklü* bir yapıt vermelerini bekleyemeyiz çok da.

İşte bilgi, süre, baştan ele alma, yargılar burada devreye girer. Talihten yararlanabilmek, buluşlarla başa çıkabilmek, sonunda da *işi bitirmek* için sağlam bir kafa gerekir.

Kimileri ressamın *görmek*ten, bir de elindeki olanaklardan yararlanmaktan başka bir şeyi bilmesine gerek olup olmadığını düşünür.

Örneğin şöyle derler: Birçok kötü ressam anatomiyi iyi bilirken, birçok iyi ressam onu bilmez. Demek, anatomiye hiç gerek yok.

Perspektif bilimi konusunda da aynı şeyi düşünürler.

Ben de onlara ressamın her şeyi bilmesi gerektiğini, ama her

şeyde, bildiği şeyden yararlanmayı da bilmesi gerektiğini söylüyorum.

Yapısı bilinen bir nesne bambaşka görülür. Söz konusu olan kesinlikle derinin altındaki kasları göstermek değil, onun altında olan şeyi birazcık düşünmektir. Bu derin bir sorgulama gerektirir. Ben bunda yarar görüyorum.

Ama bir gözlemimi aktarayım: Perspektif ile anatominin hiç de savsaklanmadığı dönem uzaklaştıkça, yağlıboya resim modelden çalışmayla sınırlandıkça, buluşlar da, kompozisyon da, *yaratıcılık* da zayıfladı.

Anatomiyle perspektifin bırakılışı yağlıboya resimde gözün anlık eğlencesi uğruna zihinsel etkinliğin bırakılışı oldu yalnızca.

Avrupa resmi o anda güç istencinden bir şeyler yitirdi...

Sonuç olarak, özgürlüğünden de.

Bugün, kim bir Michelangelo'nun ya da Tintoretto'nun girişiği işlere, yani uygulama sorunlarıyla alay eden, topluluklara da, kısaltımlara da, hareketlere de, mimarilere de, simgelere de, ölüdoğalara da, eyleme de, ifadeye de, dekora da olağanüstü bir gözüpeklik ve sevinçle meydan okuyan bir arayışa kalkışır?

Bir meyve tabağının üstündeki iki elma, kara üçgenli bir çıplak tüketiyor bizi.

Çıplak Üstüne

Moda, yeni oyunlar, çeşitli kuramlar, olağanüstü tedaviler, yaşamdaki gereçlerin karmaşıklaştığı oranda yalınlaşan görenekler, her türlü benimsenmiş kısıtlamanın zayıflaması (bir de kuşkusuz şeytan) Çıplaklığın konumunun eskilerdeki sertliğini büyük ölçüde yumuşattı.

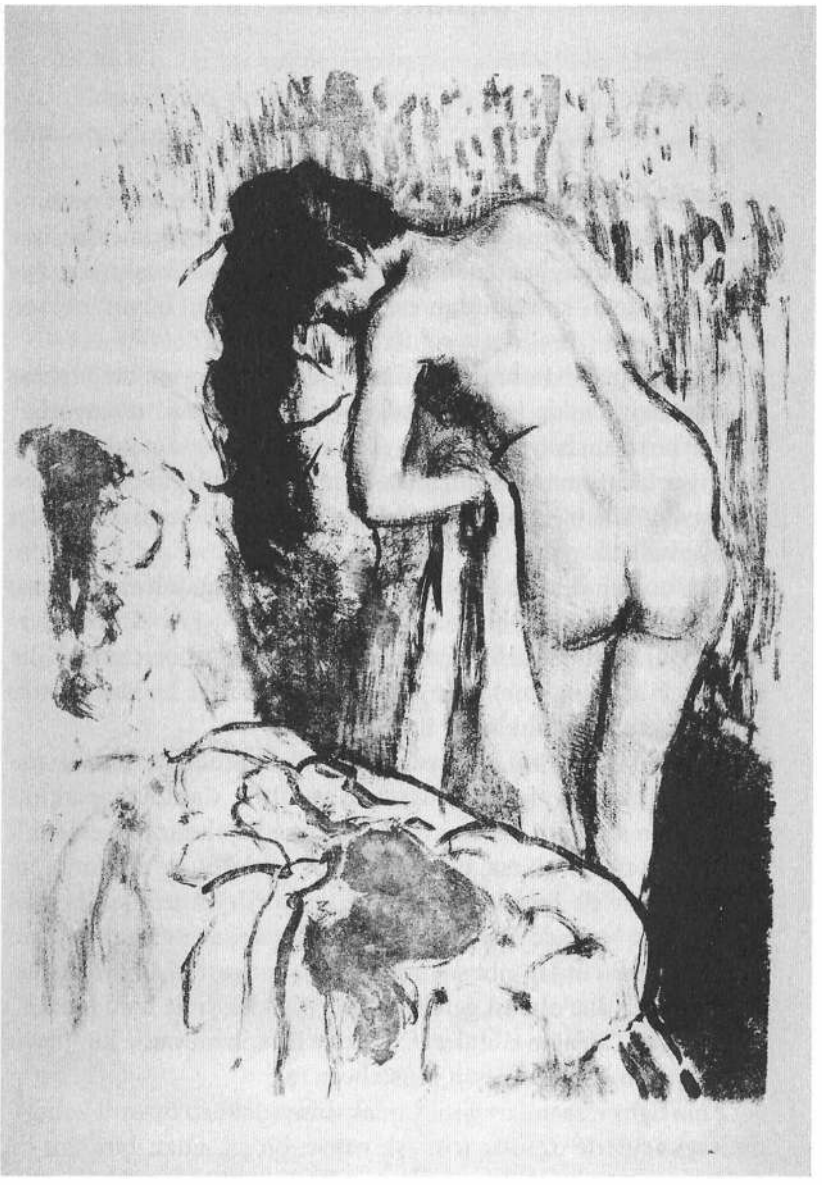
Sayısız çıplağın bulunduğu kumsalda, belki yepyeni bir Toplum biçimleniyor. Orada insanlar daha birbirlerine "sen" demiyorlar; örtülen birtakım *bölgeler* olduğu gibi, birtakım nezaket kurallarına uyuluyor hâlâ; ama Mösyö Çıplak ile Madam Çıplağın birbirlerine "Günaydın Mösyö", "Günaydın Madam" deyişini duymak şaşırtıcı olmaya başladı.

Bundan daha birkaç yıl önce, şu dünyada çıplağı yalnızca hekim, ressam, bir de kapısı genele açık evlerin gediklisi kendince tanırdı. Sevgililer ondan belli ölçüde yararlanırlardı; ama içen biri ille de gerçek bir şarap meraklısı, uzmanı olacak diye bir şey yoktur. Sarhoşluğun uzmanlıkla hiç ilgisi yoktur.

Çıplak, kutsal, yani uygunsuz bir şeydi. Yontularda arada sırada birtakım çekincelerle çıplaklığa izin verilirdi. Canlıda çıplaklıktan iğrenen ağırbaşlı kişiler, mermerde ona bayılırlardı. Gerçeklik tümüyle görünür olursa, ne devletin, ne adaletin, ne eğitimin, ne inançların ne de herhangi ciddi bir şeyin *işleyebileceğini* herkes belli belirsiz biçimde duyumsardı. Yargıca, papaza, öğretmene giysi gerekir, çünkü onlar gibi soyutlamaların simgesi kişilerde kusursuz, insanlık dışı olması gereken şeyi çıplaklık yerle bir edebilir.

Sonuçta, Çıplağın zihinlerde yalnızca iki anlamı vardı: kimileyin Güzel'in simgesi; kimileyin Müstehcen'in.

Ama figür ressamları için, Çıplak dünyadaki en önemli konuydu. Öykücülerle ozanlar için aşk neyse, biçim sanatçıları için de Çıplak oydu; aşkın öykücülere, ozanlara, varlıklarla edimlerin en özgür betimlemesinden tutun da duygu ve düşüncelerin en soyut çözümlemesine dek, yeteneklerini türlü türlü yollardan sergileme



Ayakta Kendini Kurulayan Kadın, yaklaşık 1890.

konusunda sınırsız olanak sunması gibi, ressamlar da Çıplak'ta, ideal bedenden en gerçek çıplaklıklara dek, en eksiksiz vesileyi buldular.

Tiziano'ya göre, erguvan kırmızısının üstünde, hem bir tanrıça, hem resim olarak tam bir kusursuzluk sergileyerek sere serpe harmanlanmış, en arı bedenli Venüs'lerden birini hazırlarken, *resmetmenin* okşamak, iki şehveti gerek kendine, gerek eldeki olanaklara hâkimiyet ile her duyunun Güzel'e hâkimiyetinin iç içe geçtiği yüce bir edimde buluşturmak olduğu açıkça sezilir.

Mösyö Ingres'in kömürkalemi çekicilik arayışında aşırıya kaçar: Sırt asla yeterince esnek, yeterince uzun, boyun asla yeterince bükülgen, uyluklar asla yeterince kaygan olamaz, bedendeki kıvrımlar onları görmektense kuşatıp dokunan bakışa asla yeterince kılavuzluk edemez. *Odalık* plesiosaurusu[1] andırır, iyi yönetilen bir seçilimin yarışta ustalaşmış İngiliz atı gibi yüzyıllardan beri hazda ustalaşmış bir kadın ırkını neye dönüştüreceğini düşletir insana.

Rembrandt tenin, ışığıyla altına dönüşen bir çamurdan oluştuğunu bilir. Gördüğü şeyi hoş görüp kabullenir: Kadınlar oldukları gibidirler. Onları ya çok şişman ya da aşırı zayıf bulur hep. Betimlediği bir avuç güzel kadının güzelliğinin kaynağı da biçimlerindense üstlerinden yayılan dile sığmaz canlılıktır. Kalın, yağlı deri önlükler gibi kıvrım kıvrım olmuş, sarkmış göbeklerden, tombul kollarla bacaklardan, kırmızı, ağır ellerden, çok bayağı yüzlerden çekinmez. Ama bu koca kalçaları, bu göbekleri, bu memeleri, bu et yığınlarını, bu kaknemleri, mutfaktan alıp tanrılarla kralların yatağına koyduğu bu hizmetçileri yalnızca kendisine özgü olan bir güneşle yıkar ya da okşar, gerçekle gizemi, hayvansılıkla tanrısallığı, en incelikli, en güçlü *uğraşla* resimde şimdiye dek ifade edilmiş en derin, en ıssız duyguyu kimsenin yapamadığı gibi birbirine karıştırır.

Degas, yaşamı boyunca, her açıdan, inanılmayacak kadar farklı duruşlarda, hatta baştan aşağı hareket halinde gözlemlediği Çıplak'ta, olabildiğince kesin, ama aynı zamanda olabildiğince genel bir yaklaşımla, bedenin belli bir anını *biçimlendiren* biricik çizgi dizgesini aradı. Ne çekiciliğin ardında koştu, ne gözle görünen şiirin. Onun

1 Jurassic Dönem başlarında yaşadığı düşünülen bir deniz sürüngeni. (ed. n.)

yapıtları asla şarkı söylemez. Kimi büyülerin harekete geçebilmesi, coşkunluk vermesi, paleti de, eli de etkisi altına alabilmesi için çalışmada *rastlantı*ya yer açmak gerekir... Ama o, özünde, ilk başta ortaya çıkan şeyden asla hoşnut olmayan, çok kararlı biri olduğu, zihni eleştiri açısından korkunç donanımlı, en büyük ustalardan aşırı beslenmiş olduğu için, doğal zevke kendini asla kapıp koyuvermedi. Ben bu sertliği severim. Kendilerine söz geçirmemişlerse, bir şey yaptıklarını, gerçekleştirdiklerini düşünmeyen insanlar vardır. Belki gerçekten erdemli kişilerin sırrı da budur.

Günün birinde, Louvre'da, Degas'yla birlikte büyük galeriyi geziyordum. Rousseau'nun koskocaman meşelerle kaplı bir yolu olağanüstü bir biçimde betimlediği önemli bir resmin önünde durduk.

Resme bir süre hayran hayran baktıktan sonra, ressamın yaprak yığınlarının güçlü etkisinden hiçbir şey yitirmeksizin, nasıl bir bilinçle, nasıl bir sabırla, sonsuz ayrıntıyı gerçekleştirdiğini ya da sonsuz bir emeği düşündüresiye o ayrıntının yeterli bir yanılsamasını yarattığını düşündüm.

"Gerçekten eşsiz" dedim, "ama bütün bu yaprakları yapmak ne kadar sıkıcı olmalı... Sıkıntıdan patlar insan."

"Saçmalama" dedi Degas, "sıkıntıdan patlamasaydı, eğlenceli olmazdı".

Aslında artık bu tür bir emek kimseyi pek *eğlendirmiyor*, benim yaptığım da yalnızca insanlarda tekdüze buldukları ya da uzun süre yinelenmiş, birbirine oldukça benzer edimlerle gerçekleştirildiğini düşündükleri her türlü işe karşı gitgide büyüyen tiksintiyi saf saf dile getirmekti. Makine sabrın kökünü kazıdı.

Degas'nın gözünde, bir yapıt sayısız çalışmanın, ayrıca bir *dizi işlem*in sonucuydu. Bence, bir yapıtın *tamamlandığının* asla söylenemeyeceğini düşünüyor, bir sanatçının kendi yaptığı resimlerden birini bir süre sonra görüp de elden geçirmek istememesini anlayamıyordu. Gün olur, uzun süredir arkadaşlarının evinin duvarlarında asılı duran resimleri geri alır, inine götürür, resimler oradan bir daha kolay kolay çıkmazlardı. Kimi yakınlarının ellerindeki Degas yapıtlarını ondan sakladıkları olurdu.

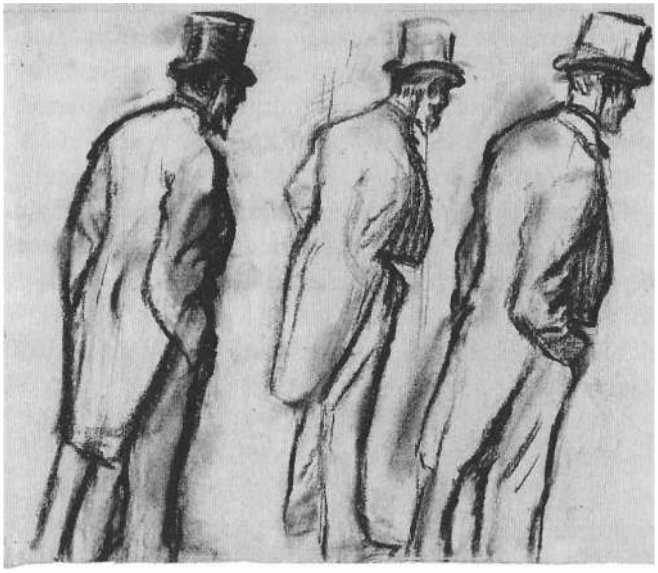
Bu sorunlar üstüne epey kafa yormak gerekir. Bu noktada, özellikle iki soru öne çıkıyor. Belli bir sanatçı için yapıtı neyi simgeler?

Tutkuyu mu? Eğlenceyi mi? Aracı mı, yoksa amacı? Yapıt kimilerinin yaşamına yön verir; kimilerininse yaşamıyla özdeşleşir. Bu niteliklere göre, kimisi bir yapıttan ötekine kolaylıkla geçer, yırtar ya da satar, bambaşka bir şeye başlar; kimisiyse uğraşır, didinir, düzeltir, kul köle olur: Oyunu bırakamaz, bir kazanıp bir kaybetmekten kendini alamaz: Onun gibiler ortaya konulan süreyle istenci iki katına çıkaran kumarbazlardır.

İkinci soru da ilkinden doğar. Herhangi bir sanatçı kendisine ilişkin ne düşünür (ya da ne düşünüyordu)?

Bir Velázquez, bir Poussin, müzelerdeki On İki Olympos Tanrısı'ndan biri, bizim gözümüzde kendisinin *ustalığı* olan şeyle ilgili ne düşünüyordu? Sorumun yanıtı yok. Kaldı ki, onlara sorabilseydik, onlar da yanıtlasaydı, en içten yanıttan bile kuşkulanabilirdik, çünkü soru her türlü *içtenlik*ten daha ötelere ya da daha derinlere uzanıyor. Kişinin, bütünüyle içinde duyumsadığı güçlere dayalı bir uğraşta temel bir işlev üstlenen kendine ilişkin düşüncesi, bilinçli, açık seçik bir biçimde gelişemez, dile getirilemez. Öte yandan, o olmadık yere bir coşup, bir zayıflayan, sonra yeniden doğan güçler gibi değişiklik gösterir.

Verilecek bir yanıt olmasa da, bu soru bana gerçek, ayrıca yararlı görünüyor.



Üç Ayakta Duran Ludovic Halévy çalışması, yaklaşık 1880.

Degas'nın Siyasal Görüşü

Degas'nın kendine göre birtakım siyasal düşünceleri vardı. Basit, tartışmaya açık olmayan, özünde Parislilere özgü düşüncelerdi bunlar. Rochefort'da inanılmaz bir *sağduyu* olduğunu düşünüyordu. Drumont geldiğinde, her sabah onun makalelerini okuturdu. Dreyfus Davası sırasında çılgına döndü. Tırnaklarını yiyordu. En ufak ipucundan karara varıyor, parlıyor, kestirip atıyordu: "Elveda Mösyö". Sonra da karşısındakine sonsuza dek sırtını çeviriyordu. Çok eski, çok yakın arkadaşlarıyla olan bağlarını böyle anında, bir daha barışmayasıya *kopardı*.

Degas tarzı siyaset ister istemez soylu, şiddetli, kendisi gibi çekilmezdi.

Bir zamanlar Opéra kulislerinde Clemenceau'yla tanışmıştı; bu yadırganacak oranda bencil, ödünsüz Jakoben, burnu büyük aristokrat, her şeyle alay eden, Monet dışında arkadaşı olmayan, ama yandaşları bulunan, sert, çevresinde korku uyandırmayı seven, yüreğinde halka yer olan, esenliğe kavuşana dek halkı dirençli kılan, yaşamını hazza, gurura, tehlikelere adamış adam oraya sık gidiyordu. Fransa'ya tapan, tüm Fransızları küçümseyen biriydi Clemenceau...

O sıra, gerek Parlamento'yla, gerek bakanlarla, gerek basınla ilgili yolsuzluk, danışıklı dövüş, rüşvet ya da yasadışı anlaşma söylentileri dolaşıyordu durmadan. Adlar kulaktan kulağa, listeler cepten cebe yayılıyordu. Her şey olabilir gibi görünüyor, her şeye inanılıyor, tüm kuşkular zihinlere kazınıyordu. İnsanlar kuşkucu oldukça, en kötü söylentilere daha kolay kanıyorlardı. Bu kargaşaya epey uzaktan bakan yazarlar ve sanatçılar kendilerince onun tadını çıkarıyor, korkunç *sözler* ediyor, tiksintilerini işliyor, yaygın duygulardan katıksız bir anarşi ya da tam bir saltçılık özü damıtıyorlardı.

Dünyanın kamuoyuna en çok burun kıvıran, iş dünyasından en az anlayan, kazancın çekiciliğine en duyarsız adamı Degas, iktidarı seçkin bir anlayışla değerlendiriyordu, sanki gerçek iktidar

koşulları onun tertemiz biçimde kullanılmasına bir kez olsun izin vermiş gibi.

O da birçokları gibi siyaseti bir sanat, bir bilim olarak gösteren tarihle tarihçilere kanmıştı, oysa böyle bir şey ancak yapay perspektifler, kimisi tiyatronunkileri kimisi de satrancınkileri andıran keyfi ayrımlar, bir sürü uzlaşma sayesinde, kitaplarda geçerli olabilir. Ama doğrusu, bu yanılsama gerçekliğe etki etmekte, somut, genelde yıkıcı sonuçlar doğurmakta.

Dolayısıyla, Degas dürüstlüğünden asla ödün vermeyen, işini yapabilmek için, gerek insanlara, gerek koşullara karşı, kendisinin sanatında her zaman sergilediği acımasız özgürlüğü, katı *ilkeleri* sergileyen ideal bir devlet adamı canlandırabiliyordu kafasında.

Bir akşam, Dans Fuayesi'nde, Clemenceau'yla aynı sırada yan yana otururlarken, söze girmiş... Bana o konuşmayı, daha doğrusu monoloğu yaklaşık on beş yıl sonra anlattı.

Bir yandan yüce, bir yandan çocuksu düşüncelerini açmış. İktidarda olsaymış, sorumluluğunun büyüklüğü her şeye üstün gelirmiş, bir çileci gibi yaşarmış, en gösterişsiz evde otururmuş, her akşam bakanlıktan beşinci kattaki dairesine gidermiş gibi şeyler...

"Peki Clemenceau, ne yanıt verdi?" diye sordum.

"Bana şöyle... küçümseyerek bir baktı..."

Başka bir sefer, yine Opéra'da Clemenceau'yla karşılaşınca, o gün Meclis'e gittiğini söylemiş: "Toplantı boyunca, yandaki küçük kapıdan gözümü alamadım. Tunalı köylü her an oradan içeri girebilirmiş gibi geldi bana..."[2]

"Aman canım, Mösyö Degas" diye karşılık vermiş Clemenceau, "biz onu konuşturmazdık ki..."

2 La Fontaine'in anlattığı bir köylü. Çirkin, kaba saba görüntüsüne karşın, elçi olarak gönderildiği Roma'da çok gözüpek, çarpıcı, suçlayıcı bir konuşma yapar, Romalıları derinden etkiler (ç.n.).

Mimik

Degas'da *mimiğe* karşı ilginç bir duyarlılık vardı. Öte yandan, konu ettiği dansçılarla ütücü kadınları uğraşlarına ilişkin anlamlı duruşlarda yakalamış, bu da bedene bakışı yenileyip, kendisinden önceki ressamların hiç ilgilenmediği bir sürü pozu çözümlemesini sağlamıştı. Sere serpe yatmış güzellere, hayran olunası Venüs'lere, Odalıklara sırt çevirdi; bir yatağın üstüne bir olgu kadar çarpıcı, biraz açık saçık, egemen bir Olympia kondurmaya çalışmadı. Ten, ister altın rengi olsun, ister beyaz, isterse lal rengi, onu betimlemeye hiç istekli değilmiş gibiydi. Ama dansın, kolalamanın ya da kaldırımların kölesi bu uzmanlaşmış dişi hayvanı yansıtmak için dişini tırnağına taktı; eklemli yapılarını çok oynak durumlara soktuğu (bir dans ayakkabısının bağlanması, ütünün iki elle çamaşıra basılması gibi), biçimleri az çok bozulmuş bu bedenler bir canlı varlığın bütün mekanik dizgesinin bir yüz gibi *buruşabildiğini* düşündürür.

Sanat eleştirmenliğine soyunsaydım, burada üç köklü bir varsayım ileri sürebilirdim. Degas'daki bu *mimik olarak görme biçimi*ni üç koşulun bir araya gelmesiyle açıklamaya çalışırdım. Öncelikle, daha önce sözünü ettiğim şu Napolili kanı: Mimik Napoli kökenlidir, orada her zaman sözlere jestler, anlatılara öykünmeler eşlik eder, herkes her an bürünebileceği, her an hazır olan çeşit çeşit rolüyle birlikte var olur.

Sonra da Degas'nın sorununu, demek istediğim bir sanatçı için günün eğilimleri, birbiriyle çekişen akımlarla biçemler karşısında karar verme zamanı geldiğinde yapılması gereken seçimi, "gerçekçiliğin" yalınlaştırıcı yöntemlerini benimseyerek çözdüğünü gözlemlerdim. O Semiramis'i, sıradanlığı dışlayan türün ürünlerini bir kenara bırakıp, gördüğü şeye bakmaya çalıştı.

Ama yalnızca ayrım gözetmeyen bir gözlemci, yapılmış her şeyi ortadan kaldırıp onların yerine başkalarını koymayı isteyen, bütünüyle devrimci bir uygulayıcı olamayacak denli kültürlü, akıllıydı.



Ayağını Kurulayan Kadın, 1885-1886.

Degas "klasiklere" özgü kaygıyı gerçeklik üstüne yaptığı araştırmalara taşıdı. Bu da benim üçüncü koşulum.

Bir figürü, ama yaşamda, sokakta, Opéra'da, şapkacıda, hatta başka yerlerde bulunmuş bir figürü, dahası herhangi bir anda, en özel kıvrımıyla yakalanmış, her zaman hareket halindeki, her zaman ifadeli bir figürü belirleyen biricik çizgiye tutkulu bir arzu, işte bana göre bu Degas'yı iyi kötü özetliyor. Anlık olanla atölyedeki sonsuz emeği birleştirmeyi, izlenimi derin incelemeye, ânı rasyonel istencin süresine katmayı denedi, denemekten çekinmedi o.

Sözünü ettiğim mimiğe ilişkin duyarlılığa gelince, bu konuda bir örnek vermeye çalışacağım.

Gitgide yalnızlaşan ve hırçınlaşan Degas, akşamları ne yapacağını bilemediğinden, o saatleri, güzel havalarda, tramvayların ya da omnibüslerin *üst katlarında* geçirmeyi düşünmüştü. Biniyor, son durağa dek gidiyor, oradan da evine en yakın durağa geri dönüyordu. Günün birinde, bir önceki akşam tramvayda yaptığı gözlemlerden birini anlattı bana. Bu özellikle gözlemciye ilişkin bilgi veren gözlemlerden biriydi. İşte, bir kadının gelip kendisine yakın bir yere oturduğunu söylemişti, kadının doğru dürüst oturmaya çok özen göstermesi ilgisini çekmiş. Kadın önce elleriyle giysisindeki kırışıklıkları düzeltmiş, oturduğu sıranın eğrisine uyum sağlamaya çalışıp iyice yerleşmiş; eldivenlerini çekip parmaklarına oturtmuş, özenle iliklemiş, dilini hafifçe ısırdığı dudaklarının üstünden geçirmiş, ılık çamaşırının içinde serinleyip kendini rahat hissedebilmek için giysisinin altında kıpırdanmış. Son olarak, burnunun ucunu azıcık çimdikledikten sonra ince peçesini indirmiş, düşmüş bir lüleyi çevik bir parmak hareketiyle düzeltmiş, bir yandan da göz ucuyla çantasının içine bakıyormuş, tüm bu işlemleri tamamlarken işini bitiren ya da başlamadan önce bir insanın yapabileceği her şeyi yaptığı için içi rahat olan, gerisini Tanrı'ya bırakan birini andırıyormuş.

Tramvay sallana sallana gidiyormuş. Artık yerine adamakıllı yerleşmiş olan hanımefendi tüm varlığıyla kusursuzluğa erişmiş durumda en az elli saniye öylece durmuş. Ama Degas'ya (benim büyük güçlükle betimlediğim şeyleri olağanüstü biçimde taklit ediyordu) sonsuz gibi gelen bu sürenin sonunda, birden hoşnutsuz görünmüş: Doğrulmuş, boynunu yakasının içinde oynatmış, bu-

run deliklerini biraz kırıştırmış, dudağını bükmüş; sonra yeniden duruşunu, üstünü başını düzeltmeye başlamış, giysi, eldivenler, burun, ince peçe... Bu *pek kişisel* çalışmayı yine kalıcı görünen, ama yalnızca bir an süren yeni bir denge hali izlemiş.

Degas onun pantomimini bana yeniden oynuyordu. Bayılmıştı bu işe. Keyfine biraz da kadın düşmanlığı karışıyordu. Az önce, dişi hayvandan söz ettim: Bu doğru bir tanım mı, kuşkuluyum. Huysmans onun dansçıları resmederken büyük bir korku içinde olduğunu yazmamış mıydı? Huysmans abartıyordu; ama bu seçkin adamın gönlündeki inceliği, zekâyı bulabildiği bir avuç kişi bir kenara, Degas hiç kuşkusuz cinselliği az önce anlattığım davranışlarıyla göz önünde bulundurduğu sıradan modellerine göre değerlendiriyordu. Onları güzelleştirmeye asla kalkışmıyordu.

Nasıl bir duygusal yaşamı olduğunu bilmiyorum: Hanımlar konusundaki yargılarımız genellikle deneyimlerimizin etkisindedir.

Bu tür işler içimizde yalnızca iğrenme, yılgınlık, kimi zaman daha da kötüsünü uyandırdığında, insanın bir tek kendisini suçlaması için bir tür bilge olması gerekir. Ama Degas'nın kişiliği bana kadını yapıtlarındaki haline indirgeyişinin geçmişteki yaşamıyla çok da ilgili olmadığını düşündürüyor. Onun kara bakışı hiçbir şeyi pembe görmüyordu.

Ara Söz

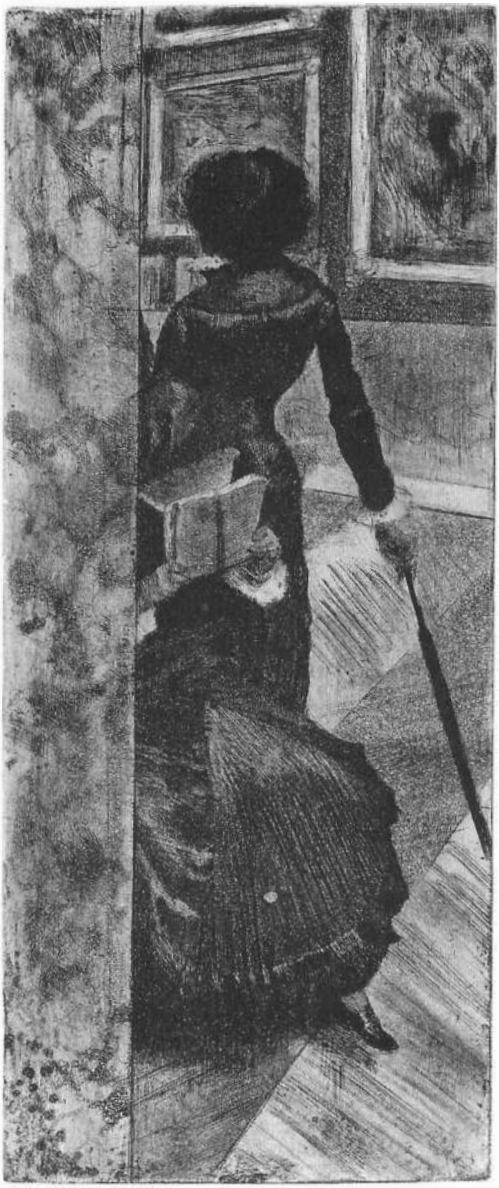
Desen kadar *zekâ* isteyen başka bir sanat türü bilmiyorum. İster görüntünün karmaşasından *çizgiyi* bulup çıkarmak, bir yapıyı özetlemek, ele boyun eğmemek, *yazmadan* önce *okuyup içten içe dile getirmek* söz konusu olsun, isterse an içinde buluşun öne çıkması, düşüncenin sözünü dinletmesi, gözlerin önünde, kâğıdın üstünde dönüştüğü şeyle aydınlanıp zenginleşmesi, insanda var olan tüm kişilik özelliklerinin de epey güçlü bir biçimde yansıdığı bu çalışmada zihnin tüm yetenekleri işe koşulur.

Leonardo'nun ya da Rembrandt'ın desenlerini inceledikten sonra, onlardaki kavrayış gücünün, istencin boyutlarını kim aklından geçirmez ki? Birinin en büyük felsefecilerden biri, ötekininse en *içsel* ahlakçılardan, gizemcilerden biri sayılması gerektiğini kim görmez?

Bence, gelenekler ya da okulda edinilen alışkanlıklar bizi *var olan şeyi* görmekten alıkoymasaydı, zihin türlerini ifade etmeleri gereken şeylere göre değil de ifade biçimlerine göre bir araya getirmeseydi, Felsefe, Sanat, Edebiyat, Bilim tarihinin yerini *Zihinle İlgili Şeylerin Biricik Tarihi* alırdı.

Böylesi bir örneksemeli tarihte, Degas, Beyle[1] ile Mérimée'nin arasına konabilirdi kesinlikle. İtalyan müziğine düşkünlüğüyle, Alman tarzının soyutlamalarından tiksinmesiyle, arzusunun hem *romantik* çeşitliliğe hem de klasik yalınlığa yönelmesiyle, kesin, köktenci, acımasız yargılarıyla, takıntılarıyla, Stendhal'in yanında yer almasına engel olacak hiçbir şey yoktu. Deseni bedenleri Stendhal'in kişilerle güdüleri işlediği gibi aşkla, sertlikle işliyordu. İkisi de Raffaello'ya hayrandı, ayrıca *ideal güzel* ikisi için de saltık değer ölçüsünü oluşturuyordu.

1 Stendhal'in gerçek adı (ç.n.).



Mary Cassatt Louvre'da, yaklaşık 1879-1880.

Bir Başka Ara Söz

Modern sanatın üstüne, en tuhaf *araştırmaların* kesinlikle ortadan kaldırmaktan çok yoğunlaştırdığı bir bilgisizlik ya da yetersizlik gölgesi düşmüş durumda.

Buluşlar yitti. Kompozisyon yerleştirmeye indirgendi.

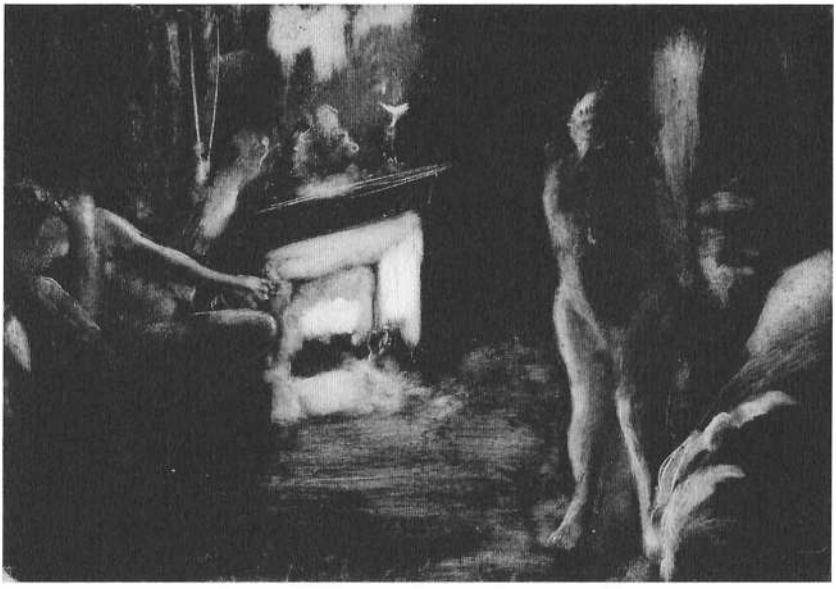
İpekli kumaşlarla dolu bir vitrini ya da bir demeti güzelce düzenlemek, gerekli biçimlerle ifadede bir o kadar *uyum* isteyen, insanlarla dolu bir sahneyi düzene sokmaktan daha kolaydır. Böyle *gözlere bayram ettiren şey* bir *savaş*tır *aynı zamanda*.

Artık neredeyse hiçbir şey modelsiz yapılmıyor. Neredeyse her şey hazırlık çalışması olmaksızın yapılıyor; daha doğrusu, neredeyse her şey yalnızca bir hazırlık çalışması, ama işe yaramaz bir hazırlık çalışması! İyi bir hazırlık çalışması ayrıntıda her tablodan ileri gitmeli, ayrıca atölyenin alacakaranlığında kalmalıdır. Asla satışa çıkarılmamalı, asla Müze'ye konmamalıdır.

Nasıl bu denli gevşeyebildi insanlar?

Öncelikle, yapıtlar arasındaki, türler arasındaki *hiyerarşi* düşüncesi zayıfladı. Bir tabağın üstündeki iki erik bir Çarmıhtan İndiriliş'le ya da bir Arbela Savaşı'yla *eşdeğer* olduysa, X'in yaptığı bir taslak Y'nin yaptığı koskocaman bir tuvalden çok daha fazla değer kazandıysa –yani sonuç probleme üstün geldiyse–, bu yargılar, doğru da, kaçınılmaz da olsalar, bütünüyle *öznel* olmayan değerlendirme öğelerinin *ağırlığını* yavaş yavaş azalttılar. ("Akademicilik" özünde az çok aldatıcı *ölçütlerin*, –anatomi, perspektif, benzerlikler, renklere ortak bakış gibi– *nesnel* yargıların az çok bilinçli bir biçimde korunmasından başka bir şey değildi.)

Sonuç: Kötü ressamların sayısı arttı, çünkü ünlü nesnel ölçütlerimin değersizleşmesi öncelikle sanattaki (en azından üstünde uzlaşılmış) tüm *güçlüklerin* ortadan kaldırılmasına yol açtı. Bir sandalyenin üstüne atılmış bir kumaşı, bir yaprağı, bir eli özenle, çok başka yerlere gidebilecek (Leonardo) akıl yürütmelerle incelemek ya da nesneyle böyle baş başa kurulan ilişkiden, yavaş ya-



Şöminenin Yanında, yaklaşık 1876-77.

vaş, doğrudan bir yarar gözetmeksizin, kendine, anlama gücünün, arzunun, görme duyusunun, elin *belli bir şey* ile bağlantılı olarak birlikte kullanılmasına ilişkin bir tür bilgi edinmek artık kimseyi *eğlendirmiyor* – özellikle de hedef kitlenin yokluğunda. (Bu son nokta çok önemli: Kişi yalnızca kendini şaşırtmaya çalışmalıdır.)

Bir başka sonuç:

Edebiyat her şeye gücü yeten, ünü yaratabilen ya da yok edebilen yargıca dönüştü. *Bir resme verilen değer ya da gösterilen saygı onu göklere çıkaran ya da yerin dibine batıran yazarın yeteneğine bağlı* (belli bir süre için). Biçimsiz her şeye, renklendirilmiş saçmalıkların, keyfi çarpıtmaların hepsine, her zaman başta anlaşılmayıp alaya alınmış yapıtı kamuoyunun birden başyapıt sayması, başlangıçtaki satış değerinin bin katına çıkması olgusuna (XIX. yüzyılda yirmi kez doğrulanmıştır bu) dayalı olarak, betimleme ya da açıklama yoluyla dikkat çekilebiliyor, hatta bu sayede hayranlık bile uyandırabiliyorlar.

Böylece zavallı Resim Siyaset ile Borsa'nın o hızlı, o güçlü yöntemlerinin pençesine düşüverdi.

Bizi baştan sarsamayan, yeterince hakaret ya da alay edilmeyen her sanatçıyı sıradan bulmak gibi tuhaf bir alışkanlık edindik. Gözümüze çarpıcı gelmeyen ya da yan bakmadığımız şey dikkatimizi çekmiyor. Bundan da sarsıcı olmak, bunun için uğraşmak gerektiği sonucunu çıkardık. Modern sanat iyice incelense, elli ya da yetmiş yıldır, her beş yılda bir *sarsma problemi*ne bulunan çözümler açığa çıkarılabilir.

Ben tüm bunların altında kolaya kaçma tehlikesinin yattığını düşünüyorum; kanımca, sanat düşüncesi bir kişinin, dolayısıyla birtakım başkalarının en eksiksiz gelişimi düşüncesinden gitgide kopuyor.



Dante ile Vergilius, 1857.

Degas ile Sone

Pek saygı görmeyen ve Romantiklerin elinde bozulan *sone* XIX. yüzyılın sonuna doğru yeniden göze girdi. Birçok hayran olunası, bir sürü işe yaramaz sone yazıldı. Önce katı kurallara dönülmesi gerekti, bu işi Parnasçılar üstlendi. Sonra, Verlaine, Mallarmé, ayrıca birkaç ozan daha bu antik, kalıplaşmış figüre daha önce duyulmamış bir incelik ya da yoğunluk kattı.

Edebiyat alanında, istenç ile hevesi karşı karşıya getirmeye, gerek amacın, gerek dürtülerin tamamlanan yapıtla olan farkını vurgulamaya, özellikle de zihni *içerik* ile *biçim*i birbirine denk koşullar olarak görmek zorunda bırakmaya en elverişli tür sonedir. Açayım: O bize bir biçimin *düşünce* bakımından zengin olduğunu öğretir, matematik çözümleme olağanüstü gücünü bir ölçüde görünüşte bir çelişki gibi görünen bu derin ilkeye borçludur.

Kimi büyük ozanlar soneyi küçümsedi ya da ona dudak büktüler, ama bu ne onun değerini düşürdü ne de onların saygınlıklarına zarar verdi. Engellerin çeşitli lirik düşmanlarının küçümsemelerine ya da alaylarına karşılık, hiç de öyle sıradan kişiler olmayan Michelangelo ile Shakespeare'in, kurallara bütünüyle uyarak, bu ilkeleri belli biçimde bir araya gelmiş dörtlükler, üçlükler yazdığını söylemek yeterli olacaktır.

Michelangelo şöyle yazmıştı:

> "Non ha l'ottimo artista alcun concetto
> Ch'un marmo solo in se non circonscriva,"
>
> Sanatçıların en kusursuzu bile bilemez
> Tek bir mermerin içeremeyeceği şeyi.

Aynı sözcükleri kullanarak, bunu soneyle yetkin ozanın ilişkisi için de söyleyebilirdi.

Ama burada sonenin ne işi var?

İşi şu, Degas arkasında dikkat çekici yirmi kadar sone bıraktı.

Nereden estiğini bilmiyorum. Heredia'nın sıradışı becerilerinden mi, yoksa iyi bir sonenin gerektirdiği emekle ölçüsüz zaman konusunda duyduklarından mı etkilenmişti? Yalnızca güç işlere değer verir, çalışma başlı başına onu coştururdu. Ozanın çalışması, birbiri ardına kestirimlerle oldukça kesin koşulları karşılayacak bir metin aramaya dayanması ölçüsünde, desen ressamının onun kafasındaki çalışmasına yakın bir şey olarak görünmüş olmalı gözüne. Ama belki de ilk dizelerini eğlence ya da parodi olsun diye yazmıştır.

Öte yandan, içinde, ağzından çıkan *sözlerle* olsun, sık sık yaptığı Racine ya da Saint-Simon alıntılarıyla olsun, kendini yeterince belli eden bir edebiyat adamı yatıyordu.

Sonelerini yazmaya başladığında, Heredia'ya ya da Mallarmé'ye danışıyor, karşılaştığı güçlükleri, kafasını kurcalayan şeyleri, şiirin ozanla çatışmalarını onlara soruyordu.

Bana anlattığına göre, bir gün Berthe Morisot'nun evinde Mallarmé'yle yemek yerken, şiirsel kompozisyonda ne denli zorlandığından yakınmış ona: "Bu nasıl iş böyle!" diye bağırmış, "canına yandığım bir soneye bütün günümü harcadım, bir adım ilerleyemedim... Oysa, düşünce değil eksiğim... Bir sürü düşünce var kafamda... Fazlasıyla..."

Mallarmé de o tatlı derinliğiyle şöyle demiş: "İyi de Degas, şiir dediğiniz düşüncelerle yapılmaz ki... *Sözcüklerle yapılır.*"

Tek *sır* buydu işte. Ama bu demek değildir ki, şiirin özü biraz olsun derin derin düşünmeksizin kavranabilir.

Degas desenin *biçimi görmenin yolu* olduğunu söylerken, Mallarmé de *şiirin sözcüklerle yapıldığını* söylerken, her biri kendi sanatı açısından, bütünüyle ve yararlı bir biçimde "zaten bulunmuş olmasaydı"[1] olarak anlaşılamayacak şeyi özetliyordu.

Degas'nın sonelerinin çoğu kurşunkaleminin ya da fırçasının gözde nesneleriyle ilgili: Dansçılar, safkan atlar, Opéra ya da yarış alanı izlenimleri. Yalnızca bu ayrıntı bile onları ilgi çekici kılmaya yetebilirdi, çünkü ozanlığı uğraş edinmiş olanlar yarış alanını ya da sahneyi işlemeyi hiç akıllarından geçirmediler, kaldı ki bu şiirler kendi içlerinde üstün nitelikli, özgün şiirler.

Üstünde özenle çalışılmış dilin kaynaklarına ilişkin (onca seç-

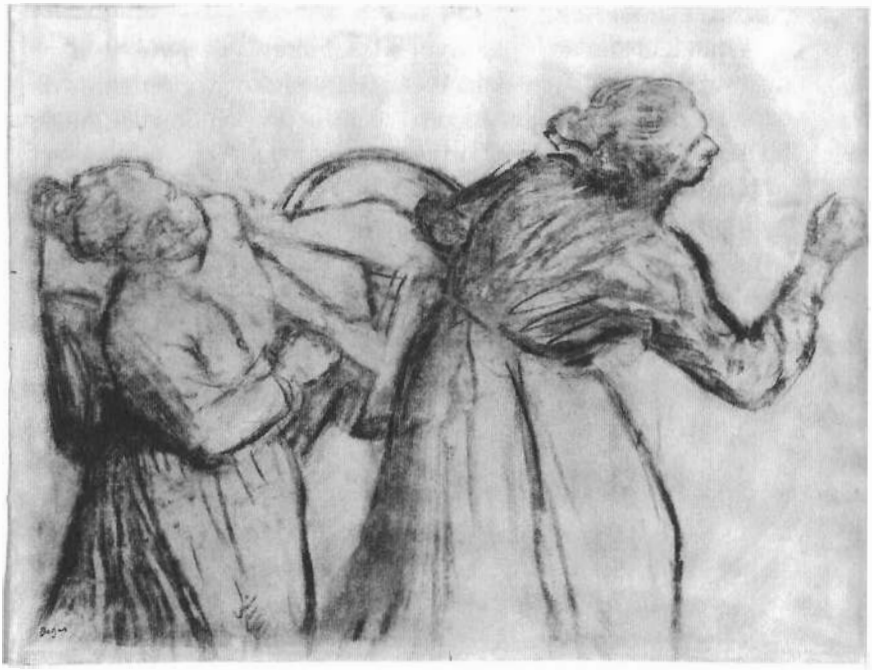
1 Pascal'in "Beni zaten bulmuş olmasaydın, aramazdın" sözüne gönderme (ç.n.).

kin bir sanatçıdan bekleneceği üzere) çok kesin bir sezginin belli oranda *beceriksizlikle* bir araya gelmesi, gülmece de, yergi de, güzeller güzeli dizeler de içeren, Racine'le taşlamaları, birtakım düzensiz parlamalara uyarlanmış Parnasçı oyunlarını, kimileyin olağanüstü Boileau'yu tuhaf, eşi pek görülmemiş biçimde bir araya getiren bu beklenmedik ifadelerle dolu, çok sıkı örülmüş, küçük parçalara tat katıyor...

Yapıtı için alın teri dökmesini bilen, bununla da *uğraş*ın direndiği, söz dinlemediği noktalar üstünden sanatımızın gizemini ya da özünü sezmeyi başaran bu meraklı adam, bence, kendini bütünüyle bu işe verseydi, 1860-1890'ların ozanları türünde, en dikkat çekici ozanlardan biri olurdu kuşkusuz.

Engeller kimisinin önlerinde umutsuzluğa kapıldığı ikircil göstergelerdir, kimisiyse anlaşılması gereken bir şeylerin olduğunu anlar.

Ama onları görmeyenler bile vardır...



Örtü Taşıyan Çamaşırcılar, yaklaşık 1885-1895.

Desen Delisi Degas

Desen delisi Degas, Modern Sanat trajikomedisinin kendi içinde bölünmüş, tedirgin kahramanı, bir yandan yoğun bir *doğruluk* kaygısıyla boğuşan, gerek şeylere bakış, gerek resim yöntemleri açısından az çok doyurucu yeniliklere meraklı, öte yandan inceliğinin, yalınlığının, biçeminin temelindeki koşulları çözümlemeye yaşamını adadığı, bütünüyle klasik dehaya tutkun Degas, yaşamda ne bir yapıtta yer alabilecek, ne doğrudan yapıta yararı dokunabilecek şeylerden inanılmayacak oranda habersiz, aşırı saflığından ötürü çocuksu, ama kimi zaman derinlere de dalan katıksız sanatçının tüm özelliklerini sergiliyordu gözümde...

Çalışma, Desen, onda bir tutkuya, bir disipline, kendi kendilerine yeten bir gizemcilik ile bir etiğin nesnesine, başka her türlü işi geçersiz kılan baskın bir düşkünlüğe, kendisini başka her türlü meraktan kurtaran, ardı arkası gelmez, çerçevesi fazlasıyla belli problemlerin kaynağına dönüşmüştü. Bir çeşit evrenselliğe erişebilen bir türün uzmanıydı o, öyle de olmak istiyordu.

Yetmiş yaşında, Ernest Rouart'a şöyle demişti:

"İnsan yaptığı şeyi değil, *günün birinde yapabileceği şeyi* önemsemeli; yoksa, çalışmanın anlamı yok."

Yetmiş yaşında...

Her türlü kendini beğenmişliğin panzehri gerçek gurur budur işte. Özünde sanatçı olan sanatçı da sürekli oyunda nasıl oynayacağını düşünen, geceleri satranç tahtasını ya da iskambil kâğıtlarının açıldığı çuhayı kafasından atamayan, uygulayabileceği taktiklerin, başvurabileceği çözümlerin gerçeklerinden daha canlı görüntüleri gözünün önünden hiç gitmeyen bir oyuncu, bir kumarbaz gibidir.

Bu yoğunlukta bir *varlığa* tutkun olmayan kişi ıssız bir kişidir: Boş arazidir.

Kuşkusuz aşk, ayrıca para merakı gibi bir hırs bir yaşamı büyük ölçüde doldurur. Ama somut bir amacın varlığı, böyle bir amacın

içerdiği, ona yakın ya da uzak olma, erişmiş ya da erişmemiş olma bilinci bu tutkuları *sonlu* tutkulara dönüştürür. Oysa, kendimizde bulduğumuzdan daha büyük bir güç ya da yetkinlik sergileyecek bir yapıt yaratma arzusu, kaçıp her anımıza karşı koyan bu nesneyi bizden sürekli uzaklaştırır. Kaydettiğimiz her ilerleme onu güzelleştirip uzaklaştırır.

Bir sanatta uygulamanın bütün yönlerini öğrenme, eldeki olanaklardan duyularımızın, kolumuzun bacağımızın en sıradan işlevlerinden yararlanırken olduğu gibi güvenle, rahatlıkla yararlanma düşüncesi kimilerinde sonsuz bir kararlılık, emek verme, alıştırma yapma gereksinimi, kıvranışlar yaratan düşüncelerden biridir.

Büyük bir geometrici bana kişinin iki yaşamının olması gerektiğini söylemişti: biri matematiği derinlemesine öğrenmek için; öteki de ondan yararlanabilmek için.

Flaubert ile Mallarmé, birbirinden epey farklı türlerde, farklı biçimlerde olsa da, kendi kafalarında yazma sanatına yükledikleri bütün gerekliliklere bütün yaşamlarını adamaları açısından örnek oluştururlar.

Kendini atlara adamış, Sokrates'inkinden bile güzel bir ölüm ânı yaşayana dek tam bir binicilik, hayvan eğitimi delisi olan, son nefesini gözde öğrencisine son bir öğüt vermek için harcayan Baucher'nin erdeminden, tutkusundan daha hayranlık uyandırıcı bir şey olabilir mi? Öğrencisine şöyle demiş: "Hafif gem ne güzel şey..." Sonra elini tutup, kendisine göre olması gereken yere koymuş: "Ölmeden önce size bir de bunu öğrettiğim için mutluyum" demiş.

Kimileyin, zihnin bu büyük tutkuları ruhu ortaya konan işleri küçümsemeye, üretme gücünü biriktirmek için önemsememeye iter. Bu cimrilik çelişkilidir; ama ya birtakım derin arzularla ya da kişinin üstüne titrediği, aynı zamanda sıradan insanlar arasında alay konusu olmasından ya da kötüye kullanılmasından çekindiği sonuçlara olan sevgisiyle açıklanabilir...

Zihin Güldürüsü'nde (uydurulabilecek) en güzel sahnelerden biri, Michelangelo'nun Leonardo'ya *çıkıştığı*, onu *değerini kanıtlayacak* yapıtlarını yaratıp çoğaltmak yerine, sonsuz araştırmalara, meraklara kapılmakla sertçe eleştirdiği, etkileyici, beklenmedik sahnedir. *Son Akşam Yemeği*'nin yaratıcısı *Son Yargı*'nın yaratıcısına

tuhaf ve derin bir yanıt vermiş olabilir... Sanata bakışları birbirine hiç uymuyordu. Belki de Leonardo yapıtlarını bir *araç* olarak –daha doğrusu, edimler yoluyla soyut düşüncelere dalmanın yolu olarak– görüyordu, bu tür bir Felsefe tanımlanmamış, olumlu yaptırımdan yoksun terimleri bir araya getirmekle yetinen bir felsefeden ister istemez üstündür.

Ama sahne uydurma kuşkusuz, yine de bu ilgi çekici olmasına, dolayısıyla *varlığına* engel değil. *Tarihsel gerçekliğin* ne olduğunu bilmiyorum; artık var olmayan şey düzmecedir.



İki Dansçı, yaklaşık 1879.

Bir Önceki Bölüme Ek

Desen zihni ayartan en büyük takıntı olabilir... Peki ama zihni mi demeli gerçekten?

Şeyler bize bakar. Gözle görünen dünya sürekli bir uyarıcıdır: Her şey *bakışın oluşturduğu* şeyin figürünü ya da kabartısını ele geçirme içgüdüsünü uyandırır ya da besler.

Ya da insan, zihninde beliren görüntüyü daha açık seçik biçimlendirme arzusuyla kaleme sarılır, işte o zaman arada sırada çığırından çıkan bir oyun başlar, bu oyuna o arzu, rastlantı, anılar, eldeki bilgiyle eşitsiz olanaklar, düşünceyle araç katılır; çizgilerin, gölgelerin, biçimlerin, varlıklarla yerlerin görünüşlerinin, sonuç olarak yapıtın az çok doyurucu, az çok öngörülen sonuçlarını yansıttığı değiş tokuşlar yaparlar aralarında...

Yeri gelir, imgelem ürünü olan bu desen onu yapanı kendinden geçirir, kendi kendini tüketen, besleyen, kendiliğinden hızlanan, azan çılgınca bir eyleme, doyuma doğru, görmek istenen şeyin elde edilmesine doğru atılan ateşli bir harekete dönüşür.

Gitgide belirginleşen, gitgide daha dayatmacı olan bir gereksinim zihnin keyfiliğine, kaplanacak boş uzama da yaptığı gibi, bütünüyle saldırır, onu düşürüp ele geçirir.

*Zihnin ruhu*nun birdenbire canlanıp beklentisini tamamıyla karşılaması, *kendi olabilmek* için olanca gücüyle uğraşması, en sıradan halinden çok farklı olmadıkça da olamayacağını açıkça duyumsaması inanılmaz bir şey. O en sık olduğu şeye indirgenmek istemez.

Bunun için, birkaç damla mürekkep, bir de sayfa, yani anlar ile edimlerin birbirine eklenmesini, eşgüdümünü sağlayan malzeme yeterli olur...



Attan Düşmüş Jokeyin Başı, yaklaşık 1866.

Ahlak Anlayışı

Her alanda, gerçekten *güçlü* olan kişi hiçbir şeyin verilmediğini, her şeyin kurulması, her şeyin karşılığının verilmesi gerektiğini en iyi duyumsayan, önünde engel göremediğinde ürperen, engeller yaratan kişidir...

Onda, biçim gerekçeli bir karardır.



Dansçı Çalışması, yaklaşık 1873.

Kıskançlık Günahı

Degas'nın *sözleri* çok acımasızdı, doğruyu söyleyeyim derken haksızlık ettiği olurdu.

Bir akşam, yine o amansız ateşleriyle kıvılcımlar saçarken, bir kıskançlık duygusu içimi kavurdu.

(Oysa, bana arada *Melek* derdi. Bundan ne anladığını hiç öğrenemedim.)

Kendimi tutamayıp, ona şöyle dedim:

"Siz ressamlar bütün gününüzü şövalenizin başında geçiriyorsunuz; zamanınızın büyük bölümünde gözünüzle eliniz işliyor, zihniniz bu *kısa devreli* çalışmanın dışında tamamıyla özgür. Boyalarınızla incelticilerinizi karıştırıyor, tonlarınızı hazırlıyor, sürüyor, kazıyorsunuz... Kaldı ki, zihniniz o arada boşta olduğu için, içinizdeki Şeytanlık çalışıyor! Akşamı düşünerek, seçimler yapıyor, topluyor, bileyliyor. Hava kararmaya başlayınca, palet kazınıyor... Ondan sonra, akşam kente yemeğe gitmesi gerektiğini bilen bir ressamın saf baldırana batırdığı aman vermez oklardan kaçın kaçabilirseniz...

Sofrada, büyülenmiş yazar çıtını çıkarmadan sizi dinliyor. Onun zihni bütünüyle kâğıdında kalmış. Elindeki yalnızca kalıntılar..."



Atının Üstündeki Jokey, yaklaşık 1868-70.

Birkaç "Söz" ile Birtakım Özellikler

Günlerden bir gün, Detaille'la birlikte yarış alanındaydı, ona cep dürbününü vermişti. Detaille, aleti geri vermek için dönünce, Degas ona şöyle dedi: "Tam bir Meissonier resmi, değil mi?" Öteki irkildi, yanıt vermedi doğal olarak.[1]

Resimleri kadar ufak tefek biri olan, o sıralar pek beğenilen Meissonier için ayrıca şöyle derdi: "O cücelerin devi!"

Degas'nın her çevreden insanla ilişkisi vardı, yine az çok tanıdığı *pompier*'lerle[2] kafede oturduğu bir gün, aralarından biri ona şöyle dedi:

"Söyleyin bakalım! Sizce Corot gerçekten güzel bir ağaç çizebiliyor mu?"

"Şaşıracaksınız ama" dedi Degas, "figürleri daha da iyi çiziyor!"

"Uğraşmayın" dedi bir üçüncüsü, "yine deli deli konuşacak."

Resim üstüne genel düşüncelerine döndüğünde, her zaman Sanat'ın bir uzlaşma olduğunu, Sanat (*Art*) sözcüğünün yapaylık (*artifice*) mefhumunu içerdiğini söylerdi.

Buna karşın, sanatın, ne kadar soyut olursa olsun, arada sırada doğrudan doğadan elde edilen izlenimlere dönmeye gerek duyduğunu anlatmak için, Antaios masalını kendince yorumlardı:

Herakles, devi yendikten sonra, onu sıkarak öldürmek yerine, kollarını gevşetip: "Diril Antaios!" demiş, sonra da yeniden yere basmasına izin vermiş.

Bir de şöyle derdi: "İnsan bilmediğinde resim pek kolaydır... Ama bildiği zaman... ah işte o zaman!... Bambaşka bir şeye dönüşür!" Ingres'in yağlıboya resimle desen üstüne sözlerini anmayı severdi; o özlü sözlerden çok hoşlanır, onları Delacroix'nın Sanatlar, Estetik,

---

1 Meissonier Detaille'ın ustasıydı (ç.n.).

2 *Pompier* aslında itfaiyeci demek. Jacques-Louis David'le onun okulundan ressamların resimlerinde betimlenen Antikçağ kahramanlarının başlarındaki miğferler itfaiyeci başlıklarına benzetilmiş, sonradan *pompier* sözcüğü geleneksel, gösterişçi, akademik resimler yapan ressamı da tanımlamaya başlamıştır (ç.n.).

Felsefe gibi konularla ilgili olarak yazdığı biraz aşırı özentili, edebi olmaya çalışan tümceleriyle karşılaştırırdı.

Kendine karşı sert olduğundan, bir eleştirmenin bir sergi yazısında onun için söylediği şeyi yinelemekten biraz zevk alıyordu: "Orantılarda sürekli bir kararsızlık."

Bir yapıt üstünde çalışıp didinirken büründüğü ruh halini hiçbir şeyin bundan iyi anlatamayacağını ileri sürerdi.

Yine bir an için olsun kafasından çıkmayan desen üstüne:

"Desen ile yerleştirmeyi birbirine karıştırmamak gerek, ikisi bambaşka şeylerdir." Gözünde, Mösyö Ingres'in en büyük özelliği, o günlerdeki David okuluna özgü bütünüyle orantıya dayanan desene biçimin girinti çıkıntılarıyla tepki göstermesiydi.

Bir *Faust* oyunundan sonra!.. Oyuncunun (Faure) locası yeteneğini göklere çıkaran hayranlarla doluydu: "Harika, olağanüstü, eşsiz!" falan filan.

"Ayrıca pek yavan!" diye bir ses geldi odanın arkalarından. Degas'ydı bunu söyleyen.

Faure öfkeyle dönüp: "Bu yaptığınız karşılıksız kalmayacak canım!" dedi.

Gerçekten de, başına binbir türlü iş açtı, zamanında teslim etmediği resimler için kapıcıyı gönderdi örneğin.

Kimi ilkgençlik anılarını, örneğin öğle yemeğinde annesiyle babası arasında geçen bir sahneyi eğlenceli, capcanlı bir biçimde anlatırdı.

Babasının birtakım sözlerine içerleyen annesi parmaklarıyla sinirli sinirli masanın kenarına vurup seslenmiş: "Auguste! Auguste!"

Baba hiç sesini çıkarmamış, yemek bitince kapıdan çıkıp sırtına bir pelerin almış, çıt çıkarmadan merdivenlerden aşağı süzülmüş.

Ayrıca Touraine'de köpeğiyle birlikte (hayvanlardan daha tiksinmiyormuş o zaman) yaptığı bir gezintiyi de anlatırdı. Hava çok sıcakmış, sıcaktan soluksuz kalan köpek başlamış hırlamaya. Çılgına dönen Degas bir veteriner bulup zavallı hayvanı ona göstermiş. Adam yalnızca mendilini derede ıslatıp, köpeğin burnuna su serpince, hayvan kendine gelivermiş. Degas teşekkür edip borcunun ne kadar olduğunu sormuş. Veteriner şöyle yanıt vermiş: "Olur mu öyle şey Mösyö, mendilimi azıcık ıslatıp, köpeğinizin burnunu sildiğim için sizden para *istersem*, ne dersiniz benim için sonra?"

Degas bu tümceyi bayıla bayıla yineler, onu Touraine'lilerin nazik konuşmasının dikkat çekici bir örneği olarak gösterirdi.

Degas 70 savaşından sonra New Orleans'a gittiğinde, aslında ailesinin bir bölümüyle buluşacağı Amerika'da kendini yabancı hissetmişti.

Kuzey'den (New York) gelip, kentte geçirdiği ilk geceden sonra, sabah komşu evde çalışan duvarcıların sesine uyandığını anlatmıştı: Hop! Auguste! "Tıpkı Fransa'ydı!" diyordu Degas, ülkesinden onca uzakta, umulmadık bir anda duyduğu bu haykırış onu derinden etkilemişti.

Çok yurtsever, hatta şovendi; Halévy özellikle Dreyfus davası sırasında kendisini bu yüzden epey eleştirdi.

Bayıldığı Taillebourg Savaşı'ndan söz ederken, arada:

"IX. Louis'nin pelerinin mavisi Fransa'dır!!!" derdi.

Léon Brunschwicg genç bir felsefe öğrencisiyken, Ludovic Halévy'nin Douai Sokağı'ndaki evinde Degas'yla karşılaştığını anlatmıştı bana, onları tanıştırmışlar.

Degas, karşısındakinin metafizikle uğraşan biri olduğunu öğrenince, onu bir pencere açıklığına çekip heyecanlı heyecanlı: "Söyleyin bakalım delikanlı, SPİNOZA'yı bana beş dakikada açıklayabilir misiniz?" demiş.

Bence bu beklenmedik soru düşündürücü. Bilgileri, beş dakikada açıklanabilenler ile ötekiler olarak iki gruba ayırmak felsefeye bütünüyle aykırı olmayabilir, hatta birtakım ilginç sonuçlar da doğurabilir...

Brunschwicg Degas'ya o içinden çıkılmaz açıklıkta ne yanıt verdiğini söylemedi; ama onun yerinde olsaydım, Degas'dan beş dakikada RESMİ bana açıklamasını isterdim.

At yarışları konusunda, anlatmayı sevdiği bir öykü vardı:

Kenar mahalledeki bir yarış alanına gitmek için trene binmiş, orada atların bacaklarını çizmek istiyormuş. Kompartımanında, üçkâğıt oynayan, pek tekin görünmeyen bir sürü adam varmış, doğal olarak onu da aralarına çağırmışlar. Degas istememiş, kumar oynamadığını söylemiş. "Kumar oynamıyorsanız, at yarışlarında ne işiniz var?" diye sormuşlar biraz gözdağı verircesine. Konuşmanın geldiği noktadan çok da mutlu olmayan Degas, gözünü karartıp, yüzünde çok imalı, kaygı verici bir gülümsemeyle: "Buraya ne yapmaya geldiğimi size söylesem, şaşarsınız!" demiş. Onu polis sanan adamlar gıklarını çıkaramadan ilk durakta çabucak toparlanıp inmişler.



Havlulu Kadın, 1894 ya da 1898.

Başka "Sözler"

Degas, (estetik) ağırbaşlılığının gerek dünyevi, gerek politik *başarı* koşullarına uyduğunu düşündüğü bir sanatçı için şöyle diyordu:

"O da tren saatlerini bilen keşişlerden."

85'e doğru, Salonları dolduran insanlara çok ılımlı, ikinci, hatta üçüncü el bir modernizmi kabul ettirip beğendiren bir başkası için de:

"Bizim kanatlarımızla uçuyor."

Degas modelleriyle çene çalmayı severdi.

Modeller resim dünyasında biçimlerini bakışın çözümlemesine sunmaktan bambaşka bir rol de üstleniyorlardı. Kimileri, bir bahçedeki böcekler gibi, çiçekten çiçeğe uçup tohum taşıyor, türleri gelişigüzel melezleştiriyor, edilen sözleri, ortaya konan yargıları atölyeden atölyeye aktarıyor, birinden duydukları bir şakayı başkasının kulağına fısıldıyorlardı.

Bu kadınlardan biri, günün birinde, Degas'ya Puvis de Chavannes onuruna şölen düzenlenecek olmasını kıskanan Bouguereau'nun küplere binerek: "Raffaello onuruna şölen düzenlendi mi?" diye bağırdığını anlatmış.

Degas bununla çok alay ederdi.

Degas Forain'e pek düşkündü.

Forain "Mosyö D'gâs" derdi, Degas'nın da "Mösyö Ingres" dediği gibi. Birbirlerine korkunç *şakalar* yaparlardı.

Forain kendine bir konak yaptırınca, bir de telefon aldı, o sıralar hiç de yaygın bir şey değildi. Aleti öncelikle Degas'yı şaşırtmak için kullanmak istedi. Onu yemeğe çağırdı, daha önceden anlaştığı bir arkadaşı da yemek sırasında Forain'i telefonla aradı. Forain onunla biraz konuştuktan sonra geri döndü... Degas ise ona şöyle dedi: "Demek telefon dedikleri bu... Zil çalıyor, siz de gidiyorsunuz."



Bale Sahnesi, yaklaşık 1907.

Manzara ve Daha Pek Çok Şey Üstüne Düşünceler

Manzara öncelikle önünde bir şeylerin meydana geldiği bir kır görüntüsüydü. Sanırım, manzarayı başlı başına ya da resimlerinde sergiledikleri güzel ineklere zemin olarak ilk ele alanlar Hollandalılardı.

Gerek İtalyanlarda, gerek bizde, dekor olarak önem kazandı. Poussin ile Claude manzaraya olağanüstü bir düzenle biçim verdi. Görünüm şarkılar söylemeye başladı: Opera gündelik yaşam için neyse, o da *doğa* için oydu. Ağaçtan, koruluktan, sulardan, dağlarla yapılardan, bütünüyle süslemeye yönelik olarak ya da teatral biçimde, özgürce yararlanıldı. Yine de yüzyıl sonra yapılacak olan çalışmalarla karşılaştırılabilecek, çok doğru *hazırlık çalışmaları* yapıldı. Düşlem uç noktaya taşındı.

İmgesel manzara ömrünü duvar kâğıtlarıyla, Jouy dantelleriyle tamamladı. *Gerçeklik* devreye girdi.

Önceleri yapıtlarına hâlâ çekidüzen vermeye, bazı şeyleri seçip, bazı şeyleri ayıklamaya, düzeltmeye özen gösteren çok büyük *manzara ressamları* yavaş yavaş *olduğu gibi doğayla* kapışmaya başladılar.

Gittikçe atölyede daha az, kırlardaysa daha çok çalışır oldular. Şeylerin katılığıyla ya da akışkanlığıyla boğuştular; kimisi ışığı hedef aldı, zamanı ve ânı yakalayıp sonlu biçimlerin yerine ustalıkla ayarlanmış yansımalardan, tayf öğelerinden oluşan bir örtü koymak istedi.

Kimisiyse, tersine, gördüğü şeyi ördü.

Böylece manzara bambaşka bir önem kazandı. Eylemin yanında, az çok onun belirlediği bir ayrıntıyken, bir harikalar diyarına, dalgın gözlere haz veren bir düş ülkesine dönüştü... Derken, izlenim üstün geldi: *Madde* ya da *Işık* egemen oldu.

O zaman, resimde birkaç yılda insansız bir dünyanın görüntüleri kapladı tuvalleri. Issız denizler, ormanlar, kırlar gözlerin çoğuna doyurucu geldi. Bunun da birçok önemli sonucu oldu.

Ağaçlarla arazileri hayvanlardan çok daha az tanıdığımız için, sanatta keyfilik arttı, üstünkörü yalınlaştırmalar bile alışkanlık haline geldi. Bir bacak ya da kol bir dalın betimlendiği gibi betimlense afallardık. Eskiden, mineral ya da bitkisel biçimler konusunda, olanaklıyla olanaksızı birbirinden hiç ayıramıyorduk. Dolayısıyla, manzara büyük *kolaylıklar* sağladı. Herkes manzara çizmeye başladı.

Başka bir etki: Bir zamanlar özel olarak ele alınan –öyle ki anatomi Leonardo'dan beri bir sanatçının bilmesi gereken şeylerden biri olarak görülmüştü– nesne, insan figürü, herhangi bir nesneyle bir tutulur oldu: Tenin parlaklığı, dokusu biçim değişikliklerinin küçümsenmesine yol açtı; yüzlerden ifadeler silindi, herhangi bir niyet okunamaz oldu. *Portre açmaza girdi.*

Son olarak, *manzara resminin gelişmesi sanatın entelektüel yanının çok belirgin biçimde zayıflamasıyla örtüşüyor gibi görünüyor.*

Ressamın üstünde düşünce yürüteceği pek bir şey kalmadı. Estetikle ilgili, uğraşlarındaki tekniklerle ilgili soyut düşüncelere dalan birçok ressama rastlanıyor rastlanmasına ama bence, yapmak istediği *herhangi bir yapıtı* ölçüp biçen çok az kişi var. Bunu yapmalarını gerektiren hiçbir şey yok, ne de olsa her şey manzaraya ya da *ölüdoğaya* indirgeniyor; bu türler de *sınırlı* bir eğlenceye dönüştü. Bir sanatçının, gözlemlerini zihnine kazımadan önce *yazarak*, örneğin kadınlara, yaşlılara, küçük çocuklara özgü hareketlerle duruşlar üstüne düşünmeyi zaman kaybı olarak görmediği günler geride kaldı. Bundan vazgeçilemeyeceğini söylemiyorum. Ben *büyük sanat*ın bu tür gereksiz işlerden asla vazgeçmediğini söylüyorum, gerçekten *büyük sanat* diye bir şeyin var olduğunu söylüyorum. Belki bu konuya biraz sonra dönerim.

Şimdiye dek resim alanında anlattığım her şey Edebiyat alanında yaşananlarla şaşırtıcı bir benzerlik sergiliyor: *Betimleme*nin Edebiyatı ele geçirmesi *manzara*nın Resmi ele geçirmesine koşut; ikisi de aynı anlamı taşıyor, ikisi de aynı sonuçları doğuruyor.

İki durumda da, başarı büyük sanatçıların devreye girmesiyle geldi, aynı şekilde bir tür *capitis deminutio*'ya[1] yol açtı.

Bir betimleme genelde *sırası değiştirilebilecek* tümcelerden oluşur: Bu odayı dizilişleri neredeyse hiç önemli olmayan bir dizi önermeyle betimleyebilirim. Bakış gönlünce gezinir. Bu uçarılıktan daha doğal, daha *gerçek* bir şey olamaz, çünkü... *gerçeklik rastlantıdır*...

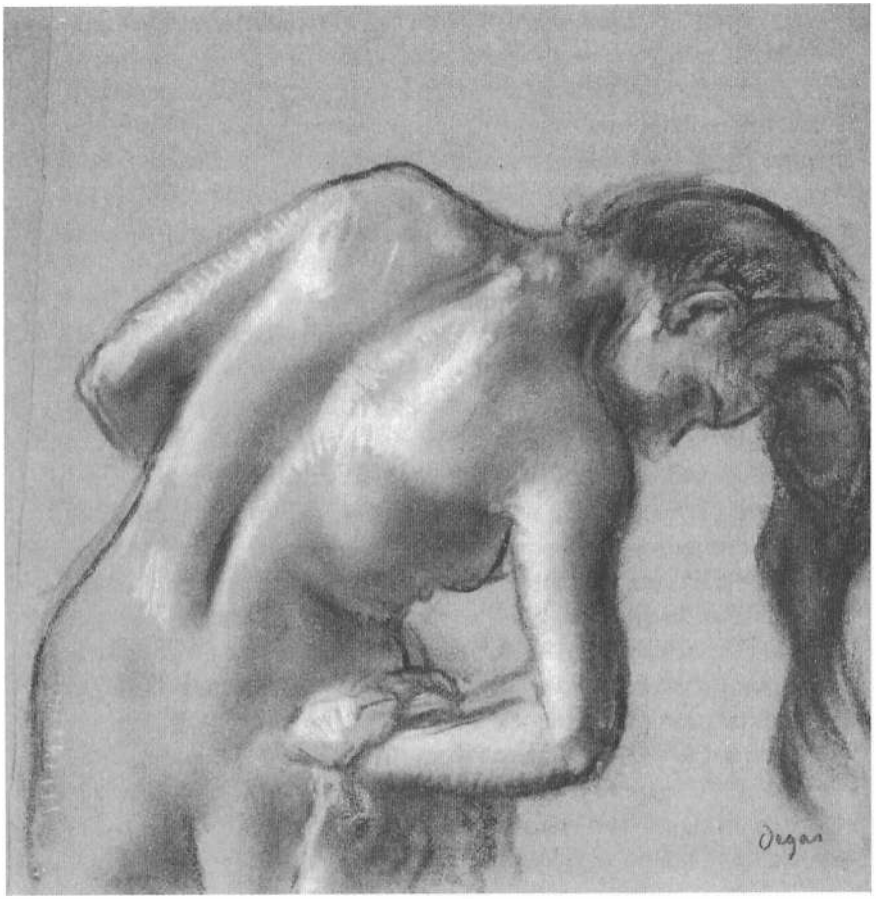
Ama bu özgürlük, içerdiği kolaylığa alışılmasıyla birlikte, yapıtlarda egemen olmaya başlasa da, yazarları yavaş yavaş soyut yeteneklerini kullanmaktan caydırmaya, ayrıca okurda en ufak dikkat gereksinimini ortadan kaldırıp, onu yalnızca *anlık etkilerle*, *sarsıcı belagatle* kendine çekmeye başladı...

Özünde yerinde görünen, bir sürü çok güzel şey doğuran bu yaratma biçimi, manzara resminin de hor kullanımı gibi, *sanatın entelektüel yanının zayıflamasına* neden oldu.

Bu noktada birçokları bunun ne önemi var diye çıkışacaktır! Oysa ben, sanat yapıtının *eksiksiz insan*ın ortaya koyduğu şey olması bakımından, epey önemli olduğunu düşünüyorum.

İyi de günümüzde çok doğal olarak önemsenmeyen bir şeye bir zamanlar nasıl o kadar önem verilebilmiş? II. Julius ya da XIV. Louis zamanını yakından tanıyan bir meraklıya, resimde temel noktalar olarak gördüğü şeylerin neredeyse hiçbirinin bugün artık önemsenmediğini, ressamın öncelik verdiği şeyler arasında da, resimle ilgilenen kitlenin beklentileri arasında da onlara kesinlikle yer olmadığını söylersek çok şaşırır. Hatta bu kitle *incelik kazandıkça ilerliyor*, demek ki sözünü ettiğim eski ideallerden uzaklaşıyor. Ama aynı zamanda *yetkin insan*'dan da uzaklaşılıyor. Eksiksiz insan ölüyor.

1 Roma hukuku kavramı, "hak ehliyetinin azalması" anlamına geliyor. Burada "yeterliğin azalması" olarak yorumlanabilir (ç.n.).



Kendini Kurulayan Kadın, yaklaşık 1892.

Modern Sanat ile Büyük Sanat

Modern sanat genel ya da duygusal duyarlılığın, kurma, süreleri birbirine ekleme, zihin yoluyla dönüştürme yetilerimizin zararına neredeyse yalnızca *duyumsal* duyarlılıktan yararlanma eğilimi gösteriyor. Dikkat çekme konusunda son derece usta, bunun için de her türlü yönteme başvuruyor: yoğunluklar, karşıtlıklar, bilmeceler, şaşırtmacalar. Kimi zaman yöntemlerinin etkisiyle ya da uygulamadaki gözüpeklikle çok değerli avlar yakaladığı oluyor: çok karmaşık ya da çok eğreti durumlar, *akıldışı* değerler, doğuş halindeki duyumlar, yankılar, *tutarlıklar*, oynak bir derinliği olan önseziler... Ama sağladığı bu yararların bedelini de ödüyoruz.

Siyasette de, ekonomide de, yaşam biçiminde de, eğlencelerde de, harekette de, modernliğin tıpkı bir *zehirlenme* gibi işlediğini görüyorum. *Dozu* artırmamız ya da *zehri değiştirmemiz* gerekiyor. Kural bu.

Hep daha *ileri*, hep daha *yoğun*, hep daha *büyük*, hep daha *hızlı*, ayrıca hep daha *yeni*, işte gereken şeyler bunlar, dolayısıyla duyarlılık da kaçınılmaz olarak belli oranda köreliyor. Yaşadığımızı duyumsayabilmek için, fiziksel etkenlerin gittikçe yoğunlaşan etkisine, sürekli oyalanmaya gerek duyuyoruz... Eskiden sanatta *süre*yle ilgili düşüncelerin üstlendiği işlev neredeyse bütünüyle ortadan kalktı. Bence, bugün kimse herhangi bir şey yaparken, iki yüzyıl sonra da beğenilmeyi düşünmüyor. Cennet, cehennem, sonraki kuşaklar çok gözden düştü. Bununla birlikte, artık ne öngörmeye zamanımız var, ne öğrenmeye...

Adına "Büyük Sanat" dediğim şey, yalnızca bir insandaki *tüm yeteneklerin* işe koşulmasını gerektiren, ortaya koyduğu yapıtlarla bir başkasındaki *tüm yeteneklere* çağrı yapıp onları anlamaya çalışmak zorunda bırakan sanattır.

Keyfilikten sanatçının en yüce edimi olan, sevişme gereksinimi denli güçlü, baskın bir gereksinimle yöneldiği zorunluluğa geçişten daha hayran olunası bir şey olabilir mi? Aşırı güçlü bir istenç, aşırı güçlü bir duyarlılıkla bilginin (kendimiz için edindiğimiz ya da dönüştürdüğümüz gerçek bilginin) bir araya gelip amaç ile araçlar, rastlantı ile seçim, töz ile ilinek, öngörü ile olanak, madde ile biçim, güç ile direnç arasında, bir süreliğine, cinsiyetler arasındaki ateşli, tuhaf, sıkı çekişmeyi andıran, insan yaşamındaki tüm enerjileri birleştiren, her birini bir başkasıyla uyaran, sonunda da *bir şey yaratan* bir *alışveriş* sağlamasından güzel bir şey olamaz.

Resmin Özeti

Belli bir resim türü bir döneme uyduğunda, bir sonraki dönem bu uygunluğu bir uzlaşma olarak görür.

Zaman (açıklama konusunda tam bir abalıdır, her türlüsünü kaldırır) eskiden doğal, zorunlu görünen şeyi uzlaşmaya dayalı gösterir.

Değişim-için-değişim İblisi birçok şeyin gerçek babasıdır...

Bizi *güzel*'den *gerçek*'e *gerçek*'ten *saf*'a, *saf*'tan *saçma*'ya, *saçma*'dan da *yavan*'a savurur.

Çağlar boyunca, en az yüzyılda bir o yaman *Doğa'ya Yakarış* ezgisini şakır. Ama *Doğa asla aynı değildir*.

Bunun her zaman belli bir etkisi olur. Bununla birlikte, çevresinde bir kalabalığın toplandığını gördüğü anda, tüyüverir, biçim değiştirir, insanların arasına dönüp mırıldanır. Kulaklara Doğa'nın da bir uzlaşma olduğunu fısıldar. *Gerçekçiliğin* karşısına *izlenimciliği* koymaya başlar. Nesne diye bir şey olmadığını, retinanın özelliklerinden başka bir şeyi ifade etmekten kaçınmak gerektiğini ileri sürer... Derken, her şey titreşmeye başlar.

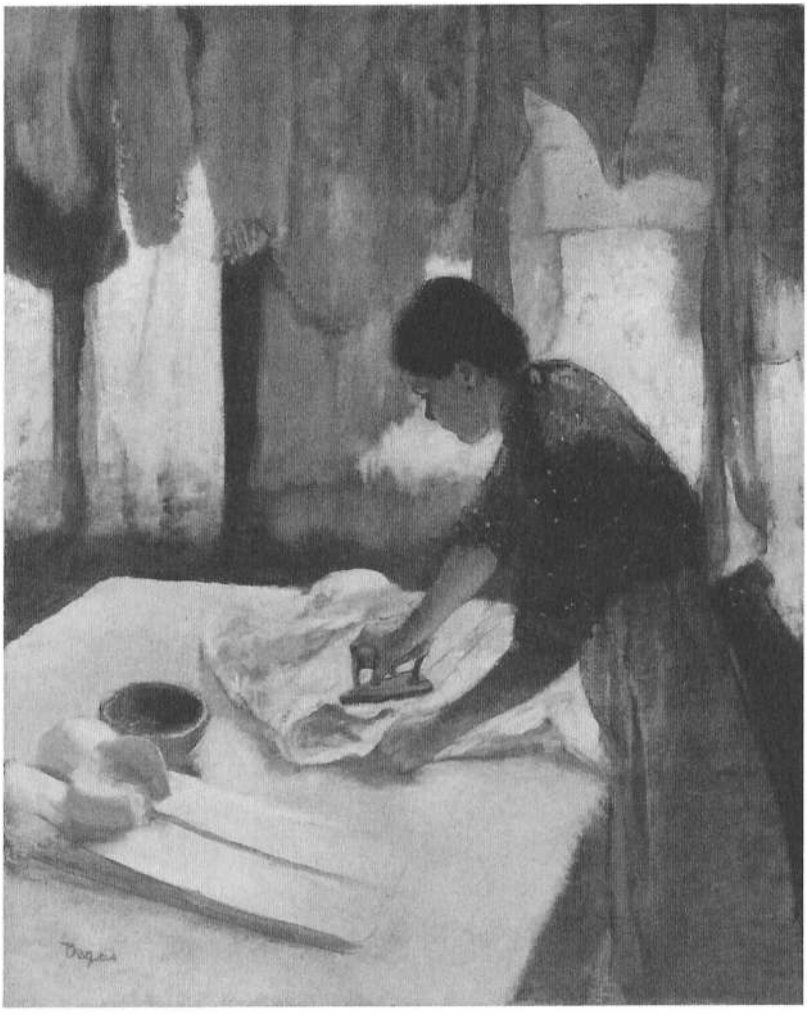
Tuvallerin üstüne büyük bir emekle yansıtılır yansıtılmaz ışığın tüm biçimleri silip süpürmesinden, bu renk dünyasında hayaletlerden, kırpışan yapraklardan, pul pul su birikintilerinden, belli belirsiz yapılardan başka bir şey olmadığından, canlıya çok rastlanmadığından yakınır. Bunun üstüne, en köhne köhnelikleri yenilik gibi gösterebilecek denli derin, akıl sır ermez ambarından bir *küre*, bir *koni*, bir *silindir*, derken en sona sakladığı *küp*ü çıkarır.

Her şeyin bu katı cisimlerle ya da geometrici çocuk oyuncaklarıyla *oluşturulmasını* önerir. Ressamın evreni çokyüzlülerle, yuvarlak cisimlerle ifade edilebilecek hale gelir. Bu katı öğelerle yapılabilecek ne göğüs, ne uyluk, ne yanak, ne at, ne de inek vardır. Bu da korkunç çıplakların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Aşk da sivri köşelerinden korktuğu bu kütlelerden kaçar.



Nakış İşleyen Kadın, 1855-1860.

Sinsi sinsi yüzünü yeniden Guido ile Albani'ye dönen o İblis de buna bel bağlamıştır: Harites ile Nymphalar, tatlı mı tatlı, badem sütünden Meryem Analar, hafifçe ele gelen Venüsler, sonsuzluğa uğurlandıklarına inanılırken, daha şimdiden resimdeki olasılıkların ufkunda kendilerini göstermeye başlamış gibiler.



Ütü Yapan Kadın, yaklaşık 1876'da başlanmış,
yaklaşık 1887'de tamamlanmıştır.

Romantizm

Hoş tını farklarının daha da zenginleştirdiği uyumsuz akorlarla karşılaştırılabilecek olağandışı birliktelikler vardır.

Degas *ile* Renoir; Monet *ile* Cézanne; aynı şekilde, Verlaine *ile* Mallarmé...

O dönem Paris öyle zengindi ki!... 1860 ile 1890 arasında, resimde olsun, şiirde olsun, buluşların ardı arası kesilmiyordu!... İnsanlarla düşüncelerin yarattığı o güzelim ortamın sonunu gördük. Ne düşündüğümü söyleyeyim mi?

O otuz yıllık süreç 1825'ten 1855'e dek ünlü romantizmi içeren süreçten daha parlak, daha önemli görülecek ileride.

Çünkü "Romantikler"in hepsi ya da neredeyse hepsi, dışarıdan heyecan verici ya da çekici buldukları, ama özlerine aldırış etmedikleri söylencelerle, öykülerle zehirlenmişlerdi. En büyükleri zırhları, koşumları, tespihlerle nargileleri, tiyatroya ya da karnavala özgü anlamsız nesneleri, bir put koleksiyonunu, benimseyip, ellerinden geldiğince coşturdukları, saçma sapan, safça abartılmış ruhları işliyorlardı.

Gerçek bir Romantik her şeyden önce bir oyuncudur. Öykünme, (yoğun bir ifadeyle yine bir öykünme olan) abartı, yalnızca doğrudan duyumlar yaratmayı amaçlayanların her zaman kapıldığı kolaya kaçma alışkanlığı sanat dünyasında yaşanan bu sürecin kusurlarıydı.

Aralarında üstünden neredeyse yüzyıl geçmesine karşın ünü azalmayanların aynı zamanda çalışma istenci, *uğraşın* kendisine yönelik tutku, eldeki olanaklara ilişkin gitgide daha sağlam, daha incelikli bir bilgi edinme arzusu gibi erdemleri önemseyen, zamanın hatalarına kurban etmeyen kişiler olması dikkat çekicidir. Hugo, Delacroix, bunun kanıtıdır. *Onlar ileri gittikçe bildiler, bildiklerini de bildiler.*

Hugo'nun yetmiş yaşında yazdığı dizeler yaşamının geri kalanında yazdığı her şeyi ezer geçer.

Ötekilerin en iyi yapıtlarıysa ilk zamanlarında yazdıkları şeylerdi. Aynı zamanda bir çırpıda yazdıkları şeyler.



Yelpazeli Dansçı, yaklaşık 1880.

Desen Biçim Değildir...

Degas resimden söz etmeyi severdi, başkasının söz etmesineyse pek katlanamazdı.

Hele yazarların bu konuya girmesine hiç katlanamazdı. Onları susturmayı kendine iş edinmişti. Proudhon'un "yazar milleti"yle ilgili, şimdi unuttuğum bir özdeyişini yapıştırıverirdi anında...

Ben hiç yazmadığım, o da özdeyişi çok sık yinelediği için asla gücenmezdim. Tersine, onu kolayca küplere bindirmek beni eğlendirirdi.

Ona: "İyi ama, *Desen* deyince ne anlıyorsunuz?" diye sorardım.

Ünlü belitiyle yanıt verirdi: "Desen biçim değildir, biçimi görmenin yoludur."

İşte bu noktada, fırtına kopardı.

Ben söylediği şeyin bana boş, anlamsız geldiğini epey belli eden bir tonda mırıldanırdım: "Anlamadım" derdim.

Anında bağırmaya başlardı. Avaz avaz, kafamın almadığını, beni ilgilendirmeyen konulara burnumu soktuğumu söylerdi...

İkimiz de *haklıydık*. Söylediği şey insanın istediği gibi yorumlanabilir, ben de onu tartışabilecek biri değildim doğrusu.

Söylemek istediği şey konusunda bir varsayımım vardı kuşkusuz. "Yerleştirme" dediği şeyle, yani nesnelerin uygun biçimde betimlenmesi ile "desen" dediği şeyi, yani bir sanatçının gerek görme, gerek uygulama biçiminin o doğru betimlemeyi, örneğin aydınlık kutuyla elde edilen betimlemeyi özel olarak bozmasını karşı karşıya koyuyordu.

Bu tür bir *kişisel hata* şeyleri çizgiyle, gölgelerle betimleme çalışmasının bir *sanat* olabilmesini sağlar.

Yerleştirmeyi tanımlamak için andığım aydınlık kutu, çalışmanın herhangi bir noktadan, hatta bütüne bakılmaksızın, çizgiler ya da yüzeyler arasında bağlantılar aranmaksızın, *görülen* şeye onu *yaşanmış* bir şeye, birinin eylemine dönüştürmek için etki edilmeksizin başlamasını sağlayabilir.

Kaldı ki, değerleri yadsınamayacak birtakım desen ressamlarında aydınlık kutunun kesinliğine, eşitliğine, doğruluğuna rastlanır. Aynı zamanda, onun gibi soğukturlar, uğraşlarında kusursuzluğa yaklaştıkça, birinin yapıtı başkasınınkinden ayırt edilemez olur. *Sanatçılar* içinse durum bambaşkadır. Sanatçının değeri, bir figür, bir sahne ya da bir manzara üstünden, *bir kişinin yatkınlığını* da, *istencini* de, *gereksinimlerini* de, aktarım, yeniden biçimlendirme gücünü de açığa vuran aynı yöndeki ya da eğilimdeki birtakım *eşitsizliklere* bağlıdır. Bu saydıklarıma *şeylerde* rastlanmaz; iki farklı kişide de aynı olmazlar asla.

Dolayısıyla, Degas'nın sözünü ettiği "görme biçimi" geniş anlamda anlaşılmalı, *var olma*, *yapabilme*, *bilme*, *isteme* biçimi gibi şeyleri de içermelidir...

Degas, sanırım, Zola'dan duyduğu, Zola'nın da Bacon'dan duyduğu, Sanat'ı tanımlayan şu sözü sık yinelerdi: *Homo additus naturae.*[1] Geriye bu sözcüklerin her birine bir anlam kazandırmak kalıyor yalnızca...

1 Doğaya eklenmiş insan (ç.n.).

Berthe Morisot'nun Degas'yla İlgili Anıları

Bunlar Degas'nın Berthe Morisot'nun sofrasında söylediği, Morisot'nun bir deftere[1] yazdığı birtakım sözler.

Degas doğadan çalışmanın anlamsız olduğunu, resim bir uzlaşma sanatı olduğuna göre, Holbein'ın çalışmaları üstünden yapılacak çizimlerle çok daha fazla şey öğrenilebileceğini, Édouard'ın bile, doğayı körü körüne kopya etmekle böbürlenmesine karşın, dünyadaki en özentili ressam olduğunu, ustaları düşünmeden tek bir fırça darbesi bile vurmadığını, örneğin Frans Hals'ın tırnak çizmediği için ellere tırnak yapmadığını söyledi. [Bence, bu noktada Degas yanılıyor. Hals Descartes'a bile tırnak yaptı.]

(Mallarmé'yle akşam yemeğinde): Sanat düzmecedir! Sonra da bir sanatçının yalnızca belli zamanlarda, istencini zorlayarak sanatçı olabileceğini açıklıyor. Nesneler herkese aynı görünüyor...

Degas: "Turuncumsu renklendirir, yeşil yansızlaştırır, mor gölgelendirir" dedi.

Degas Charpentier'ye yılbaşında kumaş örnekleri ve karşılıklı şeritler eşliğinde Kadınların Cenneti*'nin yeni bir baskısını yapmasını önermişti. Ama Charpentier anlamadı. O (Degas) mağazada çalışan genç kızın* insanlığına *çok hayran olduğunu söylüyor. Zola'nın* Eser'i *yalnızca yazarın sanatçıdan çok daha üstün olduğunu kanıtlamak için yazdığını düşünüyor; zavallı ressam gerçek yaşamda* çıplak *girişiminden ötürü ölür.*

Günün birinde, Goncourt, Zola, bir de Daudet'nin kendi işlerinden konuştukları sofranın bir ucunda, Degas sessizdi. "Eee!" dedi ona

1 (Madam Ernest Rouart'dan.)

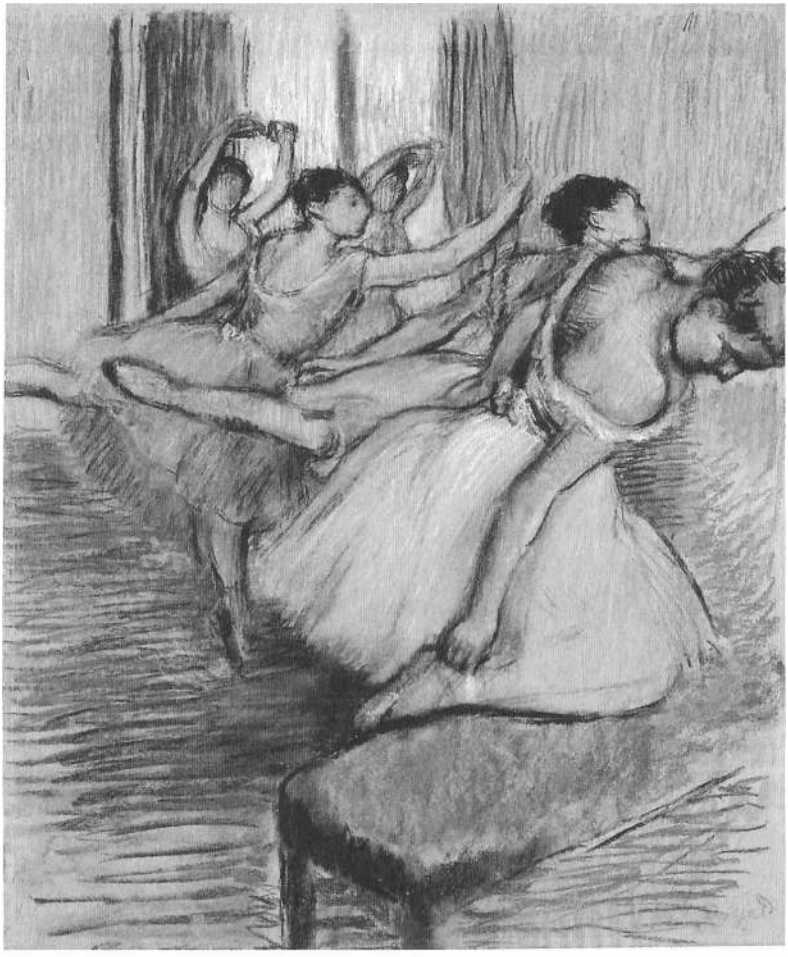


Karakehribar Küpe, 1876-1877.

Daudet, "bizi küçümsüyorsunuz demek!" "Sizi ressam olarak küçümsüyorum" diye yanıt verdi Degas.

Édouard Manet'nin kendisini P. Alexis'le tanıştırırken şöyle dediğini anımsıyor:

"Modelden kafeler yapıyor!"



Dansçılar, tarih bilinmiyor.

Sanatların Dili

Degas sanatının diline önem verirdi.

Ne bu dil ne de başka herhangi bir sanatın dili kesin bir model oluşturur: Sanatçılar birbirlerini yeterince doğru anladıklarında anlaşamayabilirler. Felsefeciler için de aynı şey geçerlidir.

Degas kapalılığa olan düşkünlüğünden dolayı ressam argosunu çok severdi. Resmi çok özel bir dal, gizem, teknik bir ezoterizm olarak görür; konuya yabancı birinin, özellikle de boşboğaz *kalem erbabının* kafasını karıştıran, püf noktası ancak kullanıla kullanıla, doğurduğu gereksinimlerle, akıl yürütmelerle birlikte öğrenilebilecek bir sözcük dağarcığından nefret etmezdi.

İnsanın bildiği değerli bir şeyi gizlemesi kadar geleneksel bir şey yoktur. Yazıtlar Akademisi'ndeki seçkin meslektaşım Alexandre Moret bize Mısır'da "her türlü görev ya da mesleğin meslekten insanlar dışındakiler için bir giz olabileceğini" söylüyor.

Ben herkesteki her şey üstüne akıl yürütme arzusuna karşı gelen bu kıskançlığın öncelikle yararlı yönlerini görüyorum. İlk kez gördüğümüz bir şeyin karşısında görüşümüzü dile getirmeden önce, hiçbirimiz kendi kendimize şöyle demeyiz: "Bu konuyla uzun süredir haşır neşir olmuş, bunun üstüne yirmi yıl düşünmüş, ilgili kitapları karıştırmış olsaydım da aynı şeyleri hisseder miydim? Bu kitabı, bu resmi, bu politikayı, şimdi yaptığım gibi, anında, aklıma estiği gibi yargılar mıydım? Çabucak verdiğim karar ne kadar değerli?"

Ama biraz üstü kapalı, özel bir dilin doğru kullanılabilmesi için, yalnızca sanatın uygulamasıyla ilgili olan şeylere işaret etmesi gerekir kesinlikle. Ama öyle olmuyor. Sanat dünyasının Dili uğraşın arı mefhumlarıyla fazlasıyla karışan bütün bir metafizik yüzünden bulanıklaşıyor. Mefhumlar kendi içlerinde hem açık seçik, hem de sağlamken, üstelik algılanabilir, iletilebilir özelliklere ya da yöntemlere işaret ediyorken, işe karışan metafizik duygudan, çeşitli, çok eski *yaklaşık bilgilerden*, modadan, moda karşıtçılığından türü-

yor, hiçbir şeyin çözemeyeceği o tartışmaları doğuruyor. Çağlarca belirsizliğin aktarımıyla yüklenmiş gibi duran bir sürü söz var...

Oysa, gerçek sorunların deneyimle ortadan kalkacakları ya da en azından kalkabilecekleri bilinir. Yararlı mefhumların da o gerçek sorunların kesin bir biçimde ifade edilmesini sağladıkları.

Denizcilik dilinden ya da büyük sürek avınınkinden daha güzel, daha olumlu bir şey olabilir mi? Örneğin, ikincisininki yalnızca av söz konusu olduğunda görülebilecek, yapılabilecek şeylerin adlarını, bir av hayvanıyla ilgili bilgileri, ardında bıraktığı izleri ve kalıntıları tam olarak adlandırmak, hatta koklayıp şapkanın tepesinde ya da avcı borusunun ağzında taşınan dışkılarını betimlemek için gereken her şeyi içerir. Ama ne bu görkemli sözcük dağarcığında ne de denizcilerinkinde, zihni belli etmeden en küçük doğaötesi öğesine yönlendirebilecek bir şeye rastlanır, çünkü bu sanatlarda amaç farklı durumlarda en hızlı, en kesin biçimde harekete geçebilmektir. İnsan ne istediğini bilir.

Böylesi diller en ufak ayrıntıyı doğru biçimde ifade etmeye çalışırken, büyük sanatların dilleri her zaman sonsuz belirsizliklere, üstesinden gelinemez anlaşılmazlıklara doğru kayar. Şimdiye dek hiç yağlıboya, desen yapılmamış ya da yazı yazılmamış gibi tartışılıyor hâlâ. *Biçem*, *biçim*, *Doğa*, *Yaşam*, daha nice hata olasılığı içeren ad zihinlerle alay eder, karşılarında hem heyecan uyandırıcı, hem boş, sonsuz sayıda birleşim oluşturur, oysa neyin ne olduğuna ilişkin kesin bir şey duyamayız, okuyamayız. Örneğin, bildiğim kadarıyla ne optik açıdan ne de hareket açısından çözümlenmiş, hatta çözümlenmesi hiç denenmemiş, her şeyden önce karmaşık bir sanat olan desen üstüne kesin ve derli toplu bir şey görmedim hiç.

Böyle bir çözümleme yapılmış olsaydı, Degas'nın ünlü "biçimi görmenin yolu" sözü bambaşka bir anlam kazanırdı: Demek istediği şeyi dile getirirdi, yoksa herkesin kendine göre yorumlayacağı şeyi değil.

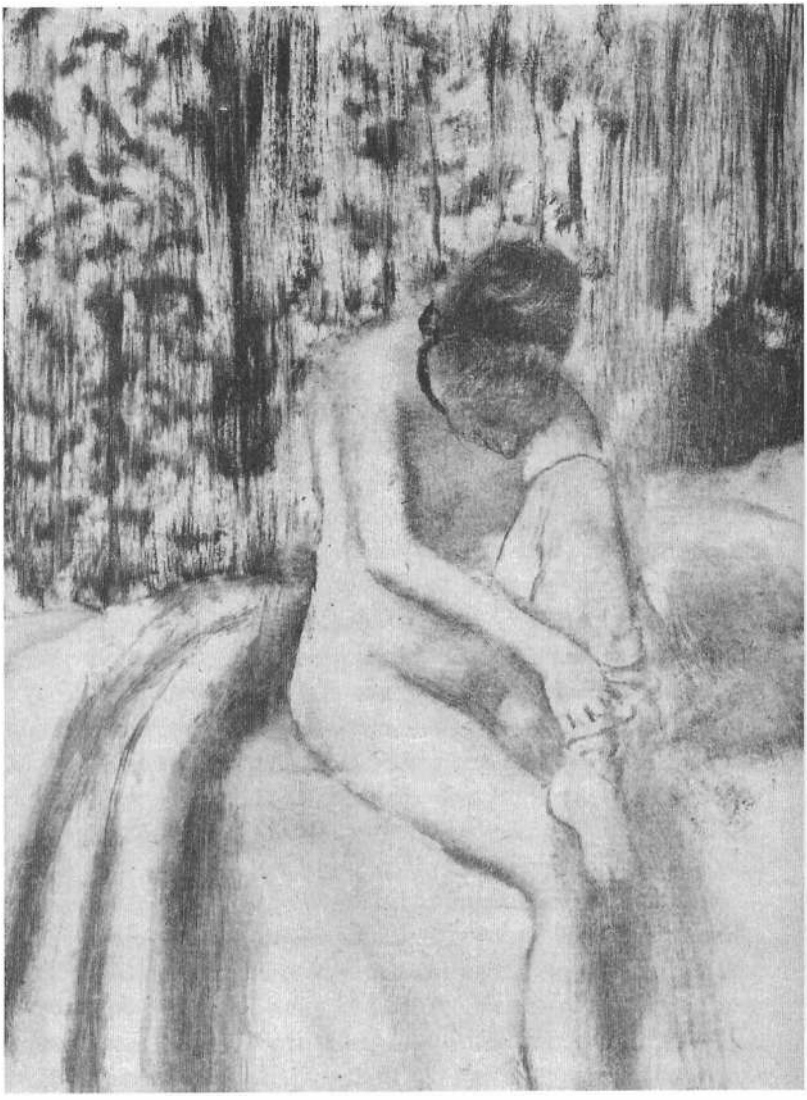
Ama büyük sanat dilinin *katışıklığının* yarattığı can sıkıcı sonuç da bu zaten: İnsanın ne istediğini artık bilmemesine yol açıyor. Sanatçıların, kendi yapıtlarının anlaşılmasını sağlamak, insanların onun görüntüsüne alışmasına yardımcı olmak için başvurdukları, bütünüyle felsefeyle ve kimi zaman matematiğe dayalı, çoğunlukla saf değerlendirmelerle yüklü kimi sözleri ya da izlenceleri kadar

şaşırtıcı bir şey olamaz. Oysa, sanatlarda, zevki kendiliğinden devreye sokması, esinlenecek bir düşünce varsa da, ona giden yolu algılanış biçimleriyle göstermesi gereken şey *görüntü*dür asıl. Bir ressam her zaman eklemli dil yetisinden yoksun biri için resim yaptığını düşünmelidir... Çok güzel bir şey karşısında hayranlıktan *dilimizin tutulduğunu* unutmayalım...

Hedeflenmesi gereken şey budur, bunu dilin şaşkınlıktan tutulmasıyla kesinlikle karıştırmamak gerekir. Bu ikincisi birçok modernin en çok önem verdiği şeydir. Şaşırtmacanın türlerini birbirlerinden ayırmaz hiç. Kaldı ki, her bakışta yenilenen, incelendikçe, yapıtla derinlemesine yakınlık kuruldukça, tanımlanması güçleşen, ama gitgide daha çok algılanan bir şaşırtmaca da vardır. Güzel şaşırtmacadır bu. Ötekiyse, yalnızca bir uzlaşmanın ya da bir alışkanlığın bozulmasının yarattığı afallamanın sonucudur ve o afallamaya indirgenir. Uzlaşmayı ya da alışkanlığı değiştirmeye karar vermek afallamanın *etkisini azaltmaya* yeter.

Yine o çok ilginç uzmanlık dili konusuna dönersek, bu sayfalarda değinmek istediğim her şeye değinmeye karar verdiğim için, okura köpeğin koku alma duyusuyla insanınki arasında ne kadar fark varsa, gözlem yetenekleri bizimkinden o kadar farklı olan ilkel ya da yabanıl toplumların sözcük dağarcıklarını şeylerin ya da varlıkların durumlarında algıladıkları ince farklılıklara göre geliştirdiklerini anımsatmadan edemeyeceğim. Bundan üç-dört yıl önce, Panama bölgesini keşfeden, özlemle andığımız İsveçli bilgin Nordenskjöld oralarda yaşayan Kuna yerlilerinin yaprakların saate ve rüzgâra göre farklı biçimlerde kıvrılmalarına adlar verdiklerini, timsahların on dört baş hareketini tanımlayan eksiksiz *on dört fiillerinin* olduğunu söylüyordu.

Ressamlarda fırça tutma, kullanma biçimlerinin tümü ya da çalışmalarında gözün devreye giriş biçimlerinin hepsi için bu kadar çok sözcük var mı bilmiyorum. Kuşkuluyum bundan; ama elimden geldiğince doğallıkla dile getirdiğim bu düşüncelere şaşırdıklarından, hatta kahkahayı bastıklarından kuşkum yok.



Çoraplarını Giyen Kız, 1876-77.

Dönem Sorunları

Degas "düşünür" olarak adlandırdığı kişileri tefe koyardı.

Reformcular, akılcılar, "adalet ve doğruluğun" savunucuları, soyutçular, sanat eleştirmenleri... Bu pek ciddi insanlar onun gibi mizacı gereği neredeyse acıklı, çetin, sert bir sanat anlayışını başkalarının ideallerindeki gülünçlükleri, budalalıkları kavramaya yönelik belli bir çocuksulukla, sapkın bir eğilimle birleştiren, hiç aldanmamaya bakan, ateşli, incelikli birine çok itici geliyordu.

"Mimarlar"ı da bu "düşünürler"in (bu ağır, iç karartıcı sözcüğü bir de onun ağzından duymak gerekiyordu) yanına koyuyordu seve seve... Onları "toplumun en alt basamağı"na yerleştiriyordu...

Düşünürler ile mimarları, dönemin başındaki belaların çoğunun sorumlusu olarak görüyordu. Öte yandan, o sıralar (1890'a doğru), birtakım seçkin kişilerde modernliğe ve kuramcılarına karşı bir tepki uyanmıştı. Öteki olguculuk gibi işe bir *tabula rasa*'dan başlamak şöyle dursun, laboratuvar deneyinden ziyade, basitçe, saf saf yüzyılların deneyimine başvuran görgül bir olguculuk ortaya çıkmıştı. Geçmişteki yüzyıllar insana istediği yanıtı verir. Yeniden katedrallerden, Poussin'den, Racine'den söz edilir oldu. Ortaçağ zanaatçısı göze girdi, kimi ressamlar ya da heykeltıraşlar onun gibi giyinmeye başladılar. *Gelenek* adı dile getirildi. Kimisi, geçmiş tutkusuyla, çocukluğundan beri hiç yüz vermediği sunaklara, birçoğu manastırlara koştu. Kimisi gelenekten hoşuna gideni alıp, çoktanrıcı kaldı. Tanıdığım, tamamıyla anarşist ruhlu başkalarıysa, XIV. Louis'yi her şeyin üstüne koyuyorlardı.

Bir geleneğin yalnızca bilinçdışında var olduğu, kesintiye uğramaya dayanamayacağı unutulmuştu. Duyumsanmayan bir süreklilik oluşturur onun özünü. "Bir geleneği canlandırmak, sürdürmek" aldatıcı bir ifadedir. X. Charles'ın kutsama töreni ister istemez gösterişliden ziyade gülünç görünür. Bir geleneğe böyle bakıldığı anda, o artık herhangi bir yaşam ya da davranış biçimine dönüşür, değeri ötekilerinki gibi eleştiriye açık olur. Yeri gelir, böyle sına-

malara girişilmesi gerekir, geçmişten bize kalan şeyler arasında, saygı duyulması gerekenler ile kurtulunması gerekenleri ayıracak ince bir çözümleme yapmak zorunda kalınır. *Kiri pas*tan ayırmak da her zaman kolay iş değildir...

Günümüz sanatçılarının, yüzlerini daha iyi olduklarını düşündükleri başka zamanlara çevirmeleri oldukça doğaldır. Gelecek kapkaranlık görünmektedir gözlerine. Altın çağlarınaysa büyük kişisel huysuzluklar, söz konusu olan ister bir yönetim biçiminin, ister bir ailenin, ister bir inancın isterse ünün sürekliliği olsun, sürekliliğe güven damgasını vurmuştur.

Ama *artık kimse yok*... Kendilerine öylesine değerli, öylesine özgün saraylar, bahçeler, kiliseler, mezarlar, mücevherler ya da mobilyalar, gurur, pişmanlık ya da keyif anıtları yaptırabilecek hükümdarlardan, büyük piskoposlardan, sınırsız gücü olan beylerden kalmadı... çünkü başına buyruk, özgün, dikbaşlı kimse kalmadı. Geriye kalan tek şey yığınlar; vekillerle kurullar. Yer yer, halkları *arkasından sürükleyen* iki-üç kişi görüyorum görmesine ama onların da istekleri kalabalıklara esinleyebilecekleri ya da dayatabilecekleri şeylerle kısıtlı.

Kendine özgü kişilere az rastlanıyor; acayipler, tuhaf olanlar yitti; zaten kalanlar da fark edildikleri anda bugün psikiyatrların onlar üstüne güzel güzel kitaplar yazdığı akıl hastanelerine yatırılıyorlar.

Amerikalı birkaç milyarder Médici'lerin rolüne soyunmaya yeltendi, ama çekine çekine, demek istediğim: *akıl ala ala*!...

Zaten onlar gazeteler, müzeler, kamu yararı açısından etkiyi gözeterek hareket ediyorlardı...

Haz için değil.

Kaldı ki, asıl sorun da bu: Şehvet ölüyor. Artık insanlar zevk almayı bilmiyorlar. Geldiğimiz noktada önemli olan şey, en kestirme yoldan yoğunluk, aşırı büyüklük, hız, sinir merkezlerinin doğrudan etkilenmesi.

Sanat, hatta aşk, boş zamanla enerji fazlasının farklı biçimlerde harcanmasına boyun eğmek zorunda; bu biçimler ne olursa olsun...

Mösyö Ernest Rouart'ın Anıları

Bunlar Ernest Rouart'ın bana aktardığı birtakım çok değerli anılar. Ressamımızın deneysel zekâsını, yaşadığı kararsızlıkları çok canlı, eğlenceli biçimde yansıtıyorlar. Bu anlatı akla şu soruyu getirebilir: Öğretmen olarak, ortalama bir sanatçı büyük bir sanatçıdan yeğ midir? İtiraf etmek gerekir ki, birçok durumda, ortalama sanatçıların düşünceleri büyüklerinkine göre daha kesindir; bu da neredeyse bir tanım oluşturur.

"Degas çok zor hoşnut olur, bir resmin hazır olduğuna kolay kolay karar veremezdi. Bunun nedeni, kimilerine aşırı gelebilecek, ama kendisinin dikkat çekici resimler, çoğunlukla da başyapıtlar yapmasını sağlayan o büyük özen, yetkinlik arayışı değildi, gençlik dönemindeki yapıtlarını saymazsak.

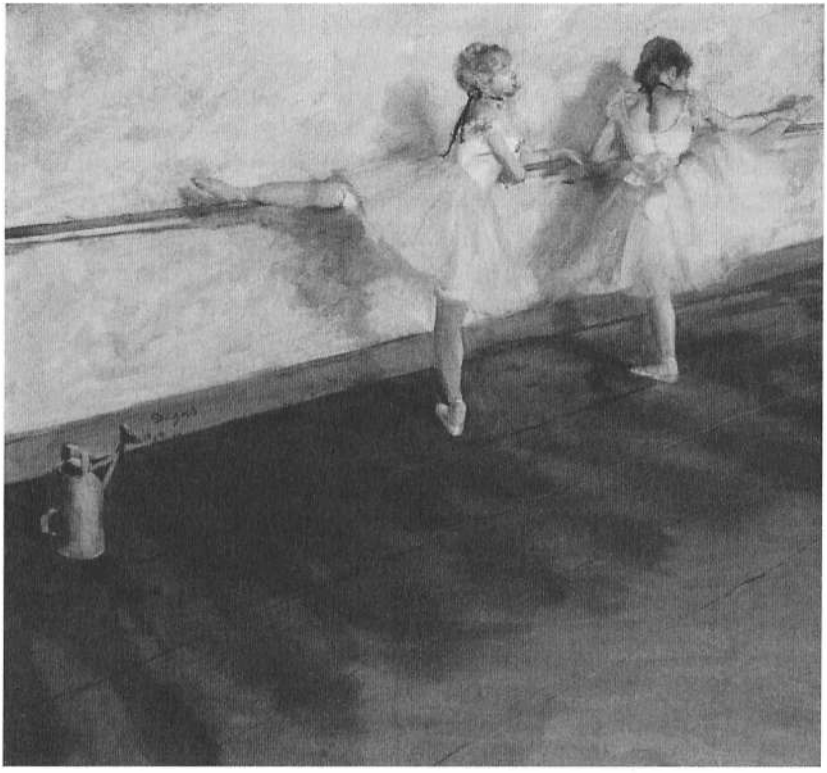
Gözünün doyabilmesi için, bir yapıtta ayrıntıların kusursuz olması değil, yapıtın bütün olarak uyandıracağı izlenimin eksiksiz olması gerekiyordu; öncelikle genel yapıya, sonra onu oluşturan farklı öğelerin düzenine, demek ki desen çizgileri, yoğunluklarla renkler arasındaki ilişkilerin doğru olmasına bakıyordu.

Kompozisyona, çizgilerin genel kıvrımlarına, sonra da biçimle kabartıların yansıtılmasına, kendisinin sözüyle desenin vurgusuna olağanüstü önem verirdi. Bir biçimin ifadesini ne kadar belirgin kılarsa kılsın, bu ona yetmezdi asla.

Bir gün, pastellerinden birinin, yıllar önce yaptığı bir nü çalışmanın da bulunduğu bir sergideydik, resmi dikkatle inceledikten sonra bana şöyle dedi: 'Çok sönük! Vurgu yok!'. *Ben gerçekten güzel olan o çıplağı savunmak için ne dersem diyeyim, bildiğinden şaşmadı.*

Kendi yaptığı, eski sayılabilecek bir yapıtla karşılaştığında, her zaman onu şövaleye koyup elden geçirmek isterdi.

Örneğin, Degas babamın satın aldığı, çok sevdiği, göz alıcı bir pasteli onun evinde göre göre, her zamanki gibi resmi düzeltmeye yönelik dayanılmaz bir istek duymaya başlamıştı.



Barda Alıştırma Yapan Dansçılar, 1877.

Sözü durmadan oraya getiriyordu, babam da pes edip resmi almasına izin verdi. Bir daha göremedik o pasteli.

Babam sık sık sevgili pasteline ne olduğunu sorar, Degas da kem küm ederdi, ama sonunda işlediği suçu itiraf etmek zorunda kaldı; meğer kendisine ufak tefek düzeltmeler yapsın diye verilen yapıtı mahvetmiş.

Ne denli sevdiği bir nesnenin yok olmasına izin verdiği için bir türlü avunamayan babam büyük bir umutsuzluğa kapıldı.

Degas, bunun üstüne, zararı karşılamak için, ona günün birinde ünlü Barda Alıştırma Yapan Dansçılar'ı *getirdi.*

İşin gülünç yanı o ki, ondan sonra, uzun yıllar boyunca, Degas ne zaman o dansçıların önünden geçse babama: 'Şu sulama kabı çok saçma, kesinlikle kaldırmam gerek onu!' *dedi.*

Bence haklıydı, o kabı kaldırsa resmin etkisi daha güçlenirdi. Ama bir kez ağzı yanan babam buna kalkışmasına asla izin vermedi.

Hatta Degas götüremesin diye resmin duvara asma kilitle tutturulduğu anlatılır.

Bu doğru değil elbette.

Kendisine göre tamamlanmamış bir şeyi yeniden ele alma gereksiniminden asla kurtulamıyordu, evindeki bir sürü resmi düzeltmek istiyor, o halleriyle atölyesinden çıkamayacaklarını düşünüyordu.

Bu yüzden, atölyesindeki yapıtların toplu olarak satılmasından korkuyordu; bu yüzden, öyle bir satış ihanetti ona.

Sanatsal bilinç olarak adlandırabileceğim, ama kabul etmeliyim ki çoğunlukla geri dönüşü olmayan noktalara varan bu saplantının bir başka örneği de Kaynak Balesi *adlı önemli resmin başından geçenler.*

Resimde dansçı Matmazel Fiocre bir su birikintisinin kıyısında, yalınayak, sahne kostümüyle görülür, yanında bir at su içmektedir. Kompozisyon büyüleyici ve şaşırtıcıdır, ama...

Degas bu resmi salona göndermişti, hangi yıldı anımsamıyorum. Vernisaj[1] *(o zamanlar içi boş bir sözcük değildi bu) günü, resmine epey kaygılı gözlerle bakıyor, çok iyi bir etki uyandırmadığını düşünüyordu. Daha yeni bitmişti (bir önceki gün, hâlâ üstünde çalışıyordu), boyayı içen birçok yer resmi donuk gösteriyordu gerçekten.*

1 Resim sergisinin resmi açılışından bir gün önceki özel açılışı. Sergiye katılan ressamlar o gün tablolarını vernikleyebiliyorlar (ç.n.).

Bunun üstüne, elinde fırçası, vernik kabıyla oradan geçen boya satıcısı gözüne ilişince: 'Hey baksanıza! Haydi! Bir kat vurun şuna' dedi. Bu işlem yapıtın yararına mı oldu? Bilmiyorum... Ne olursa olsun, atölyeye dönünce yaratıcısı sonucu hiç beğenmedi, elden geçirmek üzere verniği kazıdı. Tam bir felaket! Verniği kazıyınca, doğal olarak yağlıboyanın yarısı da gitmesin mi! Her şeyi bozmamak için, çalışmayı öyle yarım yamalak bırakmak zorunda kaldı. Resim yıllar boyu atölyenin bir köşesinde öylece durdu.

Degas çok sonra (doksan iki ile doksan beş arasında) resmi bulunca, yeniden üstünde çalışmayı kafasına koydu.

Bir restoratör çağırdı (o zamanlar Chialiva'yla yakınlığı yoktu daha), adam geri kalan verniği iyi kötü kazıdı, rötuşların nasıl yapılması, zarar gören yerlerin nasıl düzeltilmesi gerektiği konusunda bilgi verdi. Sonuç Degas'nın içine pek sinmemişti.

Degas bana Mantegna'nın Louvre'daki Bilgeliğin Kötülüğü Yenmesi *adlı resminin kopyasını yaptırdığında, o sıralar kafasında eskilerin uygulamalarına ilişkin yeni düşünceler vardı, bana o kopyayı da kendisinin yarattığı, Mantegna'nınkindense Venediklilerinkini andıran bir tekniğe göre yaptırdığını ileri sürüyordu.*

Sonuçta, farklı çözümler bulma konusunda yaratıcı zihninde tasarladığı yöntemleri denemek istiyor, ama iş gerçekleştirmeye gelince emin olamıyordu.

Çalışmaya başlayınca, bunun iyice farkına vardım.

Bana önce şöyle dedi: 'Başta yeşille çalışacaksın. Sonra, onu açık havada aylarca kurutacağız. Tiziano bir resmini yeniden ele almadan önce belki bir yıl beklermiş! Sonra, o zemin adamakıllı kuruyunca, kırmızıyla parlatıp, istediğimiz tonu elde edeceğiz'.

Resmimin taslağını toprak yeşiliyle yapmaya başladım, derken Degas Louvre'a beni görmeye geldi: 'İyi de bu yeşil değil ki! Külrengi! Elma yeşili kullan!...'

Ben de onun istediği gibi bir yeşil bulabilmek için en canlı boyaları kullandım. Louvre'a gelip gidenler beni deli sanıyordu. 'Nasıl olur! Bu resmi bu renk mi görüyorsunuz?' 'Tabii ki, yem yeşil olduğunu görmüyor musunuz?'

Sonunda, taslak binbir güçlükle bitti. Kompozisyon karmaşıktı, dahası tüm figürleri yerleştirmede de çok zorlanmıştım.

O sırada, Degas bana şöyle diyordu: 'Bir türlü bitiremedin şunu, ben de evde bir kopyaya başladım, deseni bitti gibi, gel de bir gör'.

Atölyesine gittim, bana taslağını bir fotoğraftan, tek renk pastelle yaptığı bir resim gösterdi. Karşımda, heyecanla, desenini biraz daha vurguladı. Ama sonra öylece bıraktı.

O resim satılırken 'Fransız Okulu'ndan sayıldı. Resmi savaştan sonra bir galericide buldum, adam ona iki yüz frank ödemiş. (O sıralar, Châlons'da askerdim, satışı izleyememiştim.) Galerici onun bir Degas yapıtı olduğunu anlamıştı, doğal olarak bana bir hayli daha yüksek bir fiyata sattı. (O haliyle, benim için değerli bir anıdır.)

Taslağımı bitirince, avluda kurusun diye Lisbonne Sokağı'na taşıdık. Üç ay sonra da yeniden Louvre'a götürüp saydam boya sürmek için sözleştik.

Kararlaştırdığımız gün oradaydım, bütün gün Degas'yı bekledim, gelmedi.

Ne yapmamı istediğini tam olarak bilmediğim için, resme dokunmadım. Ertesi gün, yine Louvre'a gidip bekledim.

Sonunda hızlı adımlarla yürüyerek, Louvre'un parkesinin üstünden kayarcasına, pelerinli paltosunun kollarını kanat çırpan bir kuş gibi sallaya sallaya çıkageldi.

'Eee! Hiçbir şey yapmamışsın!'

'Sizi bekledim...'

Biraz homurdandı, ben de biraz kafam karıştığından ses çıkarmadım. Sonuçta, büyük olasılıkla benim resimle boğuşmamı istemişti, kendisi sonradan gelip bana birtakım dersler verecekti.

Ama ben hiçbir şey yapmadığım için, işe başlamamız gerekiyordu.

Güzel bir kırmızı alıp, tenin tonlarını elde etmek üzere hazırlık çalışmasının yeşilinin üstüne hafifçe yaydık.

Çok iyi olmadı. Siena toprağı rengi kattık, biraz daha eşelendik. Sonunda, bana:

'Tüm bu tonları (mavileri, kırmızıları, sarıları) çok hafifçe, suluboya yapar gibi, altları görülecek biçimde sürersin, o zaman çok güzel olacaktır' deyip gitti.

O talihsiz resimle elimden geldiğince uğraştım durdum, itiraf etmeliyim ki sonuç çok parlak olmadı. Çok fazla inceltici kullandığım için resim korkunç sararmıştı.

Daha önce, çok daha sistemsiz bir biçimde yaptığım Carpaccio kopyasının üstesinden daha iyi geldiğimi düşünüyordum.

Özgün yapıtın, iş olarak, Degas'nın kafasındaki düşünceye daha yakın olduğunu söylemek gerek. Mantegna'nın yumurta kullanarak boyadığı yapıtında bambaşka bir tekniğe başvurulmuştu; bence, sevgili ustamın onu bana Venedik tarzında ya da en azından öyle olduğunu düşündüğü bir biçimde kopyalatmak istemesi hataydı.

Her şeye karşın, bu çeşitli denemeler işime de yaradı, onlardan çok şey öğrendiğime inanıyorum.

Yaşamının sonlarında, renge, renkten elden edilebilecek etkiye iyiden iyiye düşkün olmuştu. O sıralar, kafasında renk etkileriyle, rengin resimde kullanımıyla ilgili bana seve seve anlattığı, ama her zaman kolay anlaşılmayan, özellikle de kendisini ağzı bir karış açık dinleyen bir öğrenciye anlatması güç olan kuramlar vardı (tek renk zeminler, saydam boyalar falan).

Renk bakımından öylesine zengin, öylesine ışıltılı pastellerini de o dönemde yaptı. Gitgide bozulan gözlerinin, o ara başladığı, ama tamamlayamadığı büyük tuvalleri yapmasına izin vermemesi çok üzücü.

Renk etkisiyle eskilerin tekniğine duyduğu hayranlık kendisini bu alanda araştırmalar yapmaya, doğal resim yapma yolları üstüne, hep söylediği gibi meslek üstüne kuramlarla dizgeler geliştirmeye itiyordu.

Bu düşünceler ileri sürdüğü kadar kesin miydi kafasında? Öyle olduğunu söylemeye dilim varmıyor, kaldı ki Boileau'nun savını –'Doğru tasarlanan şey açıkça dile getirilir'– yalanlamaya bayılırdı. Takıntılarından biriydi bu, durmadan yineler, bunun kadar yanlış bir söz olamayacağını söylerdi.

İşte, bana yeni düşüncelerini sınamak için bir Mantegna kopyası yaptırırken, çalışmaya başladıktan sonra, uygulamada, yaptığı şeyden konuşurken göründüğü kadar emin olmadığını açıkça gördüm. Öte yandan, bundan daha doğal, daha insanca bir şey olamaz. Onun gibi bir sanatçı kuramla uygulamayı tuvalle boğuşarak uyumlu hale getirir. Ama öğrenci için öyle mi ya!

Çok yaratıcıydı, yalnızca yapıtları tasarlayışı açısından değil, aynı zamanda onları gerçekleştirirken kullanabileceği yöntemler, malzemeler açısından. Ellerinin ustalığıyla, elişine düşkünlüğüyle birleşen bu yeteneğinin kendisini çok eğlendiren gravür aşkında payı büyüktü.

Gravür alanında da, yüreklendirilse (paraca demek istiyorum) olağanüstü şeyler çıkarabileceği birtakım yöntemler düşünmüştü.

'Rembrandt taşbaskı yöntemini bilseydi, Tanrı bilir neler yapardı' demeyi severdi.

Degas'nın devletin Güzel Sanatlar Akademisi ile ilişkisi konusunda iki önemli düşüncesi vardı:

– Öncelikle, meydanları, taşra müzelerini sanatçılara sipariş edilen yapıtlarla doldurmak yerine, Güzel Sanatlar'ın bütçesinin Toplumsal Yardım Kurumu'na bağlanması.

– Roma Ödülü'nün Politeknik Okulu anlayışından kurtarılması.

Babamın evinde, babamın Politeknik'ten bir sürü okul arkadaşının (topçular, istihkâmcılar falan) yanında bile, sürekli, her fırsatta, Politeknik Okulu'yla alay ederdi.

Annem de ona (biz o zaman daha çocuktuk): 'Rica edeceğim, oğullarımın önünde Politeknik Okulu'nu fazla yermeyin' derdi fısıldayarak.

Bonnat'yla, uzun süre görüşmedikten sonra, yeniden karşılaşması da oldukça eğlenceli.

Cauterets'ye kaplıcaya giderken, omnibüsün üst katında bir beyefendinin yanına oturmuş, adam kendini tanıtmış. Bonnat'ymış. Derken, ona şöyle demiş: 'Yahu Degas, bir zamanlar portremi yapmıştınız, ne oldu ona? Almak isterim o resmi..'

'Atölyemde duruyor, size onu seve seve veririm.' Bonnat bir süre duraksadıktan sonra, kendini alamamış: 'İyi ama siz benim yaptıklarımı beğenmezsiniz ki!' (Bunu söylerken, karşılığında bir şey önermeyi düşünüyordu kuşkusuz.) Çok canı sıkılan Degas da ona şöyle demiş: 'Ah! Bonnat, ne diyeyim bilmem ki, ikimiz de kendi açılarımızdan bakıyoruz'. Daha fazla uzatmamışlar.

Ama Degas verdiği sözü kendiliğinden tutmadı. Bonnat'nın ricası üzerine, babamın portreyi, hatta biraz üsteleyerek istemesi gerekti. Degas bir gün onu Lisbonne Sokağı'na getirmeye karar verdi. O zaman bile, portrenin babamda kalmasını istedi. Babam doğal olarak böyle bir şey yapmadı."



İki Dansçı, 1873.

Son Demleri ile Sonu

Bu 25 Eylül 1917 günü, Degas'nın öldüğünü öğrendim.

Yıllardır onu kimse görmüyordu, görüştüğümüz son birkaç yıl da gitgide daha sert, daha ödünsüz, daha katlanılmaz biri olup çıkmıştı.

Savaşta olduğumuzun bile farkında mıydı acaba? Yaşamının uzun süren, içler acısı son demleri, bu çok büyük, saçma sapan savaş daha bitecek gibi görünmüyorken, noktalandı.

Fazla yaşayıp öldü, çünkü önce ışığı gitti, sonra kendisi. Ağır tükenişi gözlerinin adamakıllı bozulmasıyla başladı. Yavaş yavaş çalışamaz oldu, daha yaşarken yaşama nedenini yitirdi. Son yapıtlarından biri yüzünde diken diken, kısa, ak bir sakal, başında kasketle, kendi portresiydi. Onu gösterip: "Bir köpeği andırıyorum" diyordu.

Ama elleri hâlâ biçimleri arıyordu. Nesneleri yokluyordu; dokunma duyusu gitgide baskınlaştığından, şeyleri dokunmaya ilişkin sözcüklerle anlatıyordu çoğunlukla; bir resmi överken: "Güzel bir yağlıboya gibi düz" diyor, el hareketleriyle kendisini büyüleyen o düzlüğü betimliyordu. Avuç içini, elinin arkasını ideal bir düzlemde gezdiriyor, yumuşak bir fırça gibi kaydırıp okşuyordu. Eski arkadaşlarından biri ölünce, birinin eşliğinde cesedin yanına gidip yüzüne dokunmak istedi.

Bir zamanlar onca çalışan gözler gitmiş; akıl dalgınlıkla umutsuzluk arasında bocalamakta; saplantılar olsun, aynı şeyleri yinelemeler olsun artmış; korkunç sessizlikler ansızın tüyleri diken diken eden bir "Ölümden başka şey düşündüğüm yok" sözüyle deliniyor; öylesine soylu birinin yaşlılıkta çökmesi kadar üzücü bir şey olamaz. Kendiyle baş başa kalmıştı ürkütücü bir biçimde, bu içe kapanıklığı o büyük sanatçının kafasındaki çeşit çeşit düşüncelerin, arzuların, tasarıların yerini alıyordu.

İnsan artık dışarıdaki yaşama katlanamayan yaşlı adamdaki bu acınası düşkünlüğün, bu kendini bırakışın başkalarından kopmaya, kimseye güvenmemeye, karalamaya ya da korkutucu biçimde

basitleştirmeye, kestirip atmaya epey eğilimli bir mizacın sonucu olduğunu düşünüyor ister istemez. İnsansevmezlik belki de bir yaşlılık tohumu içeriyordur, çünkü olmadık bir hırçınlık, bireylerin çeşitliliğine karşı değişmez bir tutum sergiler insansevmezler...

Degas kendini hep yalnız hissetti, her yönden de yalnızdı. Yapısı gereği *yalnız*; seçkinliği, kendine özgülüğü gereği *yalnız*; doğruluğu gereği *yalnız*; sertliği, katı ilkeleri, yargıları gereği *yalnız*; sanatı, yani kendisinden beklediği şeyler gereği *yalnız*.

Hep daha fazlasını bekleyen kimi araştırmalar onlara dalıp giden kişileri başkalarından ayırırlar. Bu kopuşun farkına varılmayabilir: Ama derinlere dalmış biri, istediği kadar insanlarla görüşsün, çene çalsın, tartışsın, özü olduğuna inandığı şeyi saklı tutar, yalnızca büyük tasarısı bakımından gereksiz bulduğu şeyi açığa vurur. Zihninin bir bölümü *başkalarına* yanıt vermeye, hatta aralarında öne çıkmaya çalışıyor olabilir; ama o, izlenim benzerliklerine, düşünce karşıtlıklarına yol açan karşılıklı ilişkinin doğurduğu kendini unutuşa kapılmak şöyle dursun, gerçekte ne kadar uzakta olduğunu daha açık seçik biçimde duyumsamasını sağlayan, her görüşmede kendiyle birlikte, kendi içine daha derinlemesine kapanmaya iten bu alışveriş yüzünden daha da kopar insanlardan. Böylece, tepki olarak, kendisini gizliden gizliye, inceden inceye, kıskançça benzersiz kılabilmek için gerekli gördüğü ikinci bir yalnızlık oluşur. Dahası, bu el ayak çekme, baştan başlama işini öyle bir noktaya vardırır ki, kendisini olduğu kişiden de, yaptığı şeylerden de yalıtır: Elinden çıkan tek bir yapıt yoktur ki, gözüne iliştiğinde yok etmek ya da elden geçirmek için yanıp tutuşmasın...

Bu geçimsiz, doğru bildiğinden şaşmayan insanlar bugün yok olmaya yüz tutmuş bir tür değil midir? Bu dönem *özgün kişiler* için çetin bir dönem. Çoğunluğa burun kıvıranlara gitgide daha az rastlanır oldu. Birey ölüyor, modern dünyaya yön veren uçsuz bucaksız, sayısız bağlantılarla ilişkilerin kendisine dayattığı aşırı bağımlılığa katlanamıyor. Degas, bir akşam, buyurgan bir zil sesiyle telefona koşan Forain'le alay etmişti. "Demek telefon dedikleri bu... Zil çalıyor, siz de gidiyorsunuz..." Bu alaycı sözü rahatlıkla genelleştirebiliriz. "Demek Ün dedikleri bu... Adınızı anıyorlar, siz de bir şey oldum sanıyorsunuz!..."

Ama Degas bu belli belirsiz, uyduruk ünü, gazetelerdeki istatistik saygınlığın yarattığı ünü reddediyordu. Sanatından hiçbir şey anlayamayacaklarını düşündüğü kişilerin övgülerini küçümsüyordu. Bunu onların yüzüne de haykırıyordu. O sanatı ancak çok az kişinin kavrayabileceğine inanıyordu, çünkü resim sorunu üstüne öyle uzun uzun, tutkuyla düşünmüş, o kadar çok açmaz bulmuş ya da kendisi o kadar çok açmaz yaratmıştı ki, onun ne araştırmaların karmaşıklığından, ne yöntemlerin gizeminden, ne kompozisyonun soyluluğundan ne de ruhundan, ne uygulamanın etkisinden ne de inceliğinden anlayacak sıradan insanlara göre bir şey olmadığı düşüncesi yerleşmişti kafasına.

Pascal de bu konuda yanılmış, bu sanatı tepeden bakarak ele almış, görüntüleri önemsiz olan şeylerin benzerlerini yapmak için didinip durmak gibi *boş bir çabaya* indirgemişti; bu da onun bakmayı bilmediğini, demek ki görülen şeylerin adlarını unutmayı bilmediğini kanıtlıyor. Resmin, şiirin Jansen'cilerindeki kusursuzluk arayışını, kılı kırk yarmayı görse, biri yalnızca belli bir biçime, ötekiyse yalnızca belli bir sözcük dizgesine erişmek, onları yetkinleştirmek için yaşayan, ama arzularıyla emeklerinin bu boş nesnelerine bir tür sonsuzluk katan, sonuçta... aradıkları şeyin *zaten bulunmuş* olduğunu düşündürebilecek her şeyi katan Degas'lara, Mallarmé'lere ne derdi kim bilir!

Görsel Kaynakçası

SAYFA 12: National Gallery of Art, Washington'ın izniyle, Rosenwald Koleksiyonu (1943.3.3360)

SAYFA 20: National Gallery of Art, Washington'ın izniyle, Annesi Myron A. Hofer'ın anısına, Charles Hofer'ın bağışı (1945.6.1)

SAYFA 26: The Metropolitan Museum of Art, Purchase, Mr. and Mrs. Derald H. Ruttenberg Gift, and several members of The Chairman's Council Gifts, 2003 (2003.329)

SAYFA 34: The Metropolitan Museum of Art, Janice H. Levin'in bağışı, 1991 (1991.277.1)

SAYFA 40: National Gallery of Art, Washington'ın izniyle, Eşi Dr. Rudolf J. Heinemann'ın hatırasına, Lore Heinemann'ın bağışı (1997.57.1)

SAYFA 44: The Metropolitan Museum of Art, H.O. Havemeyer Koleksiyonu, H.O. Havemeyer'in bağışı, 1929 (29.100.44)

SAYFA 46: The Metropolitan Museum of Art, H.O. Havemeyer Koleksiyonu, H.O. Havemeyer, 1929 (29.160.26)

SAYFA 50: The Metropolitan Museum of Art, The Walter H. & Leonore Annenberg Koleksiyonu, Walter H. & Leonore Annenberg, 2001, Walter H. Annenberg'in bağışı, 2002 (2001.202.2)

SAYFA 52: The Metropolitan Museum of Art, The Walter H. & Leonore Annenberg Koleksiyonu, Walter H. & Leonore Annenberg, 1999, Walter H. Annenberg'in bağışı, 2002 (1999.288.3)

SAYFA 56: National Gallery of Art, Washington'ın izniyle, Rosenwald Koleksiyonu (1952.8.224)

SAYFA 62: National Gallery of Art, Washington'ın izniyle, Rosenwald Koleksiyonu (1943.3.3367)

SAYFA 66: National Gallery of Art, Washington'ın izniyle, Mr. & Mrs. Paul Mellon Koleksiyonu (1985.64.88)

SAYFA 70: The Metropolitan Museum of Art, H.O. Havemeyer Koleksiyonu, Mrs. H.O. Havemeyer'ın izniyle, 1929 (29.100.36)

SAYFA 74: National Gallery of Art, Washington'ın izniyle, Rosenwald Koleksiyonu (1946.21.106)

SAYFA 76: The Metropolitan Museum of Art, Harris Brisbane Dick Fund, The Elisha Whittelsey Koleksiyonu, The Elisha Whittelsey Fund ve C. Douglas Dillon bağışı, 1968 (68.670)

SAYFA 78: The Metropolitan Museum of Art, Mrs. Imrie de Vegh'in bağışı, 1949 (49.127.6)

SAYFA 82: National Gallery of Art, Washington'ın izniyle, The Armand Hammer Koleksiyonu (1999.79.7)

SAYFA 86: The Metropolitan Museum of Art, H.O. Havemeyer Koleksiyonu, Mrs. H.O. Havemeyer'ın bağışı, 1929 (29.100.189)

SAYFA 88: National Gallery of Art, Washington'ın izniyle, Mr. & Mrs. Paul Mellon Koleksiyonu (1999.79.7)

SAYFA 90: The Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Koleksiyonu, 1975 (1975.1.611)

SAYFA 92: The Metropolitan Museum of Art, Walter C. Baker'ın bağışı, 1971 (1972.118.206)

SAYFA 96: The Metropolitan Museum of Art, H.O. Havemeyer Koleksiyonu, Mrs. H.O. Havemeyer'ın bağışı, 1929 (29.100.37)

SAYFA 98: National Gallery of Art, Washington'ın izniyle, Chester Dale Koleksiyonu (1963.10.16)

SAYFA 102: The Metropolitan Museum of Art, Stephen C. Clark'ın bağışı, 1960 (61.101.18)

SAYFA 106: National Gallery of Art, Washington'ın izniyle, Mr. & Mrs. Paul Mellon Koleksiyonu (1995.47.33)

SAYFA 108: National Gallery of Art, Washington'ın izniyle, Mr. & Mrs. Paul Mellon Koleksiyonu (1972.74.1)

SAYFA 110: The Metropolitan Museum of Art, H.O. Havemeyer Koleksiyonu, Mrs. H.O. Havemeyer'ın bağışı, 1929 (29.100.188)

SAYFA 114: The Metropolitan Museum of Art, Anonim bağış, Francis Henry Taylor'un anısına, 1959 (59.651)

SAYFA 116: The Metropolitan Museum of Art, George N. & Helen M. Richard'ın bağışı, 1964 (64.165.1)

SAYFA 120: The Metropolitan Museum of Art, H.O. Havemeyer Koleksiyonu, Mrs. H.O. Havemeyer'ın bağışı, 1929 (29.107.54)

SAYFA 124: The Metropolitan Museum of Art, H.O. Havemeyer Koleksiyonu, Mrs. H.O. Havemeyer'ın bağışı, 1929 (29.100.34)

SAYFA 130: The Metropolitan Museum of Art, H.O. Havemeyer Koleksiyonu, Mrs. H.O. Havemeyer'ın bağışı , 1929 (29.100.187)

Hani yarı dalgın bir okur bir kitabın sayfa kenarlarına bir şeyler karalar, kendini koyuverip kalemine estiği gibi, okunaklı yığınların yanına küçük varlıklar ya da belli belirsiz dallar budaklar çizer ya, ben de kendimi zihnin savrulmalarına bırakarak, aynısını Edgar Degas'nın (...) çevresinde yapacağım.

20. yüzyılın en kendine özgü, edebi ve felsefi figürlerinden biri olan Paul Valéry'den Degas üstüne denemenin sınırlarını fazlasıyla zorlayan bir metin.

Yaşamöyküsü, hatırat, monografi, tanıklık, hepsi ve daha fazlası...

Bu bağlamda *Degas Dans Desen* çetrefilli ve ucu açık bir kitap.

Kapak resmi: Degas, *Dans Dersi*, 1874.
The Metropolitan Museum of Art,
Mrs. Harry Payne Bingham'ın bağışı, 1986 (1987.47.1)

ISBN 978-975-08-4151-4
9 789750 841514
18 TL
KDV'den muaftır.