

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Ferit Edgü

Biçimler, Renkler Sözcükler*



*SEL

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://rantey.org>

2.
BASKI

“Söylemem gerekiyor mu,
gerek seçtiğim resimler,
gerek sözcükler, birbiriyle
çelişen, birbirine zıt,
birbirini yalanlayan ya da
doğrulayan örneklerden
oluşuyor.
Şaşıрма buna. Çünkü
sanatta tek bir doğru
yoktur. Ve *foto*loji
kadar da sanata yabancı
bir kavram yoktur.”

BİÇİMLER, RENKLER, SÖZCÜKLER*

Ferit Edgü'nün

Yayınevimizdeki Kitapları:

Tüm Ders Notları

Yazmak Eylemi

Abidin

Doğu Öyküleri

Hakkâri'de Bir Mevsim

Kimse

Nijinski Öyküleri

Van Gogh / Yüz Yıl Sonra

Biçimler, Renkler, Sözcükler

Şimdi Saat Kaç

Kaçkınlar

Devam

İnsanlık Halleri

Paraboller

Leş (Toplu öyküler)

Yaralı Zaman

Görsel Yolculuklar (Toplu sanat yazıları)

Eylül'ün Gölgesinde Bir Yazdı

Selma Gürbüz İçin Üç Yazı

Çılgılık

***SEL YAYINCILIK**

***SEL YAYINCILIK**

Piyerloti Cad. 11 / 3 Çemberlitaş - İstanbul
Tel. (0212) 516 96 85

<http://www.selyayincilik.com>

E-mail: halklailiskiler@selyayincilik.com

SATIŞ - DAĞITIM:

Çatalçeşme Sokak, No: 19, Giriş Kat

Cağaloğlu - İstanbul

E-mail: siparis@selyayincilik.com

Tel. (0212) 522 96 72 Faks: (0212) 516 97 26

***SEL YAYINCILIK: 354**

ISBN 978-975-570-365-7

BİÇİMLER, RENKLER, SÖZCÜKLER

Ferit Edgü

© Ferit Edgü, 2008, 2013

© Sel Yayıncılık, 2008, 2013

Genel Yayın Yönetmeni: İrfan Sancı

Kapak resmi: Matisse

Birinci Baskı: Mayıs, 2008

İkinci Baskı: Kasım, 2013

Baskı ve Cilt: Yayılcık Matbaası

Fatih Sanayi Sitesi, 12/197-203

Topkapı-İstanbul, 567 80 03

Sertifika No: 11931

Ferit Edgü

Biçimler, Renkler Sözcükler

İÇİNDEKİLER

Önsöz

BİRİNCİ BÖLÜM

Van Gogh Gerçeği 17

Malraux / Picasso 29

Matisse / Işıktan Doğmuş Gibi 44

Klee / Kavram ve Yaratı 60

Gümrükçü Rousseau /

Gerçek Naif'in Gülümseten Dünyası 73

Braque / Kendini Gerçekleştiren Resim 81

Fernand Léger / Resmin Yapı İşçisi 93

Düşlerin Değil Düşlemin Ressamı / Salvador Dali 103

İKİNCİ BÖLÜM

Cézanne / Kim? 116

Brancusi / Mekân İçinde Yalınlığın Son Sınırında 125

Chagall Ağacının Kökleri 135

Giacometti / Yeniden 142

Bacon / Resmin Trajik Boyutu 149

Nicolas De Staël 161

ÖNSÖZ

Bir gün, çok sevdiğimi söylediğim bir resmin önünde bana şu soruyu sormuştun: “Ne buluyorsun bu resimde?”

Bu sorudan gocunmayacağım bir resmin önündeydik.

Renksiz, albenisiz, bakını kendine çekmeyen, bir coşku yaratmayan bir resimdi bu. Gri/boz bir fon içinde gri/beyaz çizgilerle ortaya çıkan, daha doğrusu gizlenen bir attı resmin... hayır, konusu değil, modeli.

Renkleri renklere katarak şaha kalkmış, yeleleri rüzgârda savrulan, uzak kaleleri fethe gitmek için süvarisini bekleyen bir at değildi bu. Tam tersine, uzun, sıska bacakları üzerinde yükselen, boynundaki yem torbasının içinde hiçbir şey kalmadığı belli, yorgun, belki dört-beş yaşında, ama çok yaşlı, ölecek kadar yaşlı, sessiz, hüzünlü bir attı. Gene de bir ylık atı değil.

“Ne buluyorsun bu resimde?”

Sorunu cevaplamak için resme yeniden baktığımda, işte bunları gördüm; ama yalnız bunları değil. Sana, büyük bir olasılıkla, bu resmin “Sanatçının Yaşlı Bir At Olarak Portresi” olduğunu söyledim. Resmin bu insan boyutu ya da uzantısıydı beni kendine çeken.

Gocunan sen oldun: Bir atta sanatçının kendisini göremeyeceğini düşünmüş olmalısın ki bana yönelttiğin o anlamsız soruyla alay ettiğimi sandın. Gerçeği söylemediğimi sandın. Oysa, sana gerçeği söylemiştim. Resmin, bendeki gerçeğini. Ama buna nasıl inandırabilirdim seni?

Ancak başka resimleri göstererek. Başka resimler üzerinde konuşarak.

Resim sanatının, olağanüstü, başka hiçbir sanatta olmayan bir özelliğinden söz ettiğimi anıyordum. O gün sana: Bir müzeyi,

bir-iki günde dolaştığında, bir dönemin sanatı konusunda az-buçuk bir bilgi edinebilirsin, demiştim. Plastik sanatların dışında hiçbir sanat bu olanağı vermez. Örneğin, 19. yüzyıl Fransız resmi konusunda az çok bir görüş sahibi olabilirsin, yolun Paris'e düştüğünde, ya da burda resimli bir kitaba alıcı gözle baktığında. Ama 19. yüzyıl Fransız yazını üzerinde görüş edinebilmek için aylar yetmez, Ulusal Kitaplığın okuma odalarında günün sekiz saatini geçersen bile.

Gören bir göz için, Cézanne bir günde "keşfedilebilir".

Sen, buna "Gözün şansı" diyordun. Bense, "Gözün yeteneği".

Bir Fransız şairini anarak, "Göz dinler" dediğimde, gözün nasıl dinleyeceğini sordun bana.

Sorulara mantıklı olmaları koşuluyla, her zaman saygı duydum. Senin soruna da. Paul Claudel, "Göz dinler" demiş diye, niçin gözün dinleyebileceğine inanmalı?

Herkes gibi şairlerin de yanılacağını bilmiyor muyuz?

Ben de tuttum senin ve kendimin sorularımızın karşılığını resimlerde aradım. Ve gördüm ki göz gerçekten, çizgileri, renkleri, istifi, hattâ dokuyu dinliyor. Yeşil, kırmızı, mavi, siyah, mor... Renkler, her zaman her resimde aynı dilden konuşmuyorlar. Bir fırça ile bir spatül darbesindeki kırmızı ya da yeşil, aynı kırmızı ve yeşil değil. Bir füzenin çizdiği çizgi ile bir kurşunkalemin ya da bir pastelin çizdiği çizgi – göz için aynı değil – aynı el aynı nesneyi ya da modeli aynı biçimde çizmiş olsa bile.

Bunları sana gösterdiğimde, her yazarın, şairin kaleminden çıkan bir sözcüğün (diyelim AŞK) aynı olmadığını, aynı anlama gelse bile aynı olmadığını düşündük. Belki abartıyorduk. Bilmiyorum. Ama kimi kez, abartılarak, ancak abartılarak algılanabilir bir gerçek. Özellikle bir sanat yapıtının gerçeği. Örneğin, bazı resimler (her resim değil, ama bazı resimler) gerçeği bize yansıtır – kendilerinden başka bir şey olmayan gerçeği.

Bana, ne bir yolda, ne bir dağda, ne bir çayırdaki olan, yalnızca tuvalin üzerinde (kendi dünyasında) yaşama savaşı veren, yorgun, hüznü at resminin önünde, "Ne buluyorsun bu resimde?" diye sorduğun günden bu yana, baktığım her

resmin önünde kendime bu soruyu soruyorum. Sorunun yanıtını yalnız resimlerde aramadım, baktığım resimlere benden önce bakmış yazarların, şairlerin yazdıklarında da aradım. Ve eli yazmak için kalem tutan ressamların yazdıklarında. Böylece baktığım, kavramak istediğim her resmin önünde onların sesini de dinlemiş oldum.

Resim sanatı ve ressamlar üzerinde okuduklarının büyük bölümünün, öyküden, bir o kadarının betimlemeden, bir o kadarının edebiyattan, bir o kadarının şiirden, bir o kadarınınkinin safsatadan oluştuğunu gördüm. Bu da, şaşırtmadı beni.

Resmin tarihi yazılabilir. Ama bir tablonun ne tarihi yazılabilir, ne de gözün dinlediği tam olarak sözcüklere dökülebilir. (Bunu Baudelaire'i, Diderot'yu, Mallarmé'yi, Aragon'u, Malraux'yu, Artaud'yu, Genet'yi okuduktan sonra söylüyorum.) Çünkü bir resim, kendi içinde gerçekleştiği oranda, son sözünü söylemiş demektir. Ona bakan, gören ve onu dinleyen en yetkin göz, ancak bu son sözü duyabilir, algılayabilir ya da sezebilir. Ama bunlardan hiçbirini sözcüklere aktaramaz. Genellemelerden, kuramlardan, hattâ günümüzde, sağda, solda örneklerini okuyageldiğimiz betimlemelerden söz etmiyorum. Bunlar gören gözün, yazarın kalemin ürünleri. Hiçbir sanat yapıtına, hiçbir resme, özellikle üzerinde konuştukları resme ışık tutmayan. (Rengin ışık olduğunu biliyorsun değil mi?)

Tüm bunların arasında, tüylerimi diken diken eden, bir resme baktığında, onda yalnızca resmi ve ressamı değil de resmedileni (modeli) görenlerdir. Onlardan olmadığın, bu gibi bakarkörlerin izlerinden gitmediğin sürece, bu dizide yer alacak, senin için seçtiğim resimlerin önünde konuşabilir, bizden önce konuşanların seslerine kulak verebiliriz.

Benim *nature-morte* dediğime, sen ölü-doğa diyebilirsin (ki değildir), ama lütfen nesneler, meyveler, sebzelerle, bir resim olarak *nature-morte*'u birbirine karıştırma ve karşılaştırma. Elindeki, John Berger/*Görme Biçimleri* adlı kitap bunu tersini söylüyor olsa da, sen "bir nesnenin resmini yaptırıp aldığında, o nesneyi satın alıp evine getirmekten başka bir şey değildir"

gibi zırvalara inanma. Ya da konuşmayı burada keselim. Biliyorum, nasıl olsa, çarşıdan bir karpuz alıp, bir ressama götürüp, bunun resmini yapmasını istemeyeceksin. Resimle karpuz, kavun, portre, çıplak ya da manzara arasında bir ayırım olduğunu biliyor olmalısın. Bir karpuz ya da kavun görmek istiyorsan, çarşıdan al ve evine götürüp masanın üzerine koy. Ama duvarına asmak istediğin *nature-morte*'un bir karpuz, bir kavun, bir balık, bir kâse, bir ud, bir vazo, bir gül, bir lâle olmadığını bil. O yalnızca bir resim. Çarşıdan, bostandan ya da kırlardan değil, ressamın atölyesinden geliyor. Ve sen onu, karpuz, kavun, kâse olduğu için değil, bir resim olduğu için seçtin. Onu hiçbir zaman yemeyeceksin. O hiçbir zaman çürüyüp kokuşmayacak. Zaten o, gerçekten bir karpuz, bir kavun, bir gül, bir lâle mi?

Birlikte baktığımız o at resmi, yalnızca bir at mı?

Hiçbir zaman bir *nature-morte*'a, bir manzaraya, bir çıplağa ideolojik bir gözle bakmadım. Baktığım resmi, içinde yaşadığı çağdan, toplumdan, resim tarihi içindeki yerinden soyutlamadım kuşkusuz. Ama bir resme bakarken, bunları düşünmedim. Bunu hemen başta belirteyim ki okur, kendisine sunamayacağım yorumları beklemesin benden.

Bana öyle gelir ki bir resim ilkin böyle algılanabilir: bir resim olarak. İş, o resim üzerinde yazmaya geldiğinde, öyküler, sanatçının yaşamı, dünya görüşü, gelenek içindeki yeri, etkiler v.b. söz konusu olur.

Resimde, resmin gerçeğini arayan göz, kendisine bu olanağı veren bir yapıtın, ona dünyayı algılamak, kendini çevreleyen nesnelerin ve doğanın göremediği yüzünü göstermek, dolayısıyla bu gözün baktığı, ama görmediği dünyayı anlamak olanağı da verir. "Resim görünmeyeni görünür kılar" (Klee).

Bana, bir gün, sevdiğim bir resim önünde sorduğun "Ne buluyorsun bu resimde?" sorusuna ayaküstü, soruyu geçiştirmek için verdiğim yanıt şimdi görüyorum ki geçerli tek yanıtım: Resimde resmi buluyorum. Ya da resmi görüyorum.

"Anlatabilir misin?"

O gün, anlatacak sözcükleri bulamamıştım.

Bugün yanıma, yazarları, şairleri ve ressamların sözcüklerini aldım.

Bilmiyorum, hep birlikte, bir şeyler “anlatabilecek” ya da anlayabilecek miyiz?

Ola ki bugüne değin görmediğin bir resmi göreceksin ve onu seveceksin. Ya da bugüne değin kitaplarda gördüğün bir resimle yeniden karşılaşacaksın ve ona yepyeni bir gözle bakacaksın.

Bu dizinin tek amacı da bu: Kimseye bir şey öğretmek değil; yalnızca varolan yolların duraklarını işaretlemek. Ve gözün o duraklarda konaklamasına yardımcı olmak.

Ben yalnızca o durakları seçerim.

Sen, gözünü kullandığında, bu duraklardaki resimlerde benim ve başkalarının görmediklerini görebilirsin.

Gözünü resimden ayırma ve kulağını, yazarların, şairlerin sözcüklerine iyice aç ki “Bu dünyanın olası tek dünya olmadığını” (Klee) kavrayabilesin.

Hiçbir sanat, resim kadar, insanoğlunun, dünyanın ve eşyanın algılanmasına yardımcı olmamıştır. Resim, dış dünyayı yansıtan bir ayna olduğu için değil, tam tersine, doğanın ve eşyanın gözle ayırımsayamadığımız ilişkilerini ve gizini araştırdığı ve görünür kıldığı için.

Eski Çinlilerin, resmi, sanatların yücesi saymaları ve diğer sanatları (şiiri bile) sanatın daha alt basamaklarında görmelerinin nedeni belki de budur.

Şairlerin sözcüklerle yarattığı dünya, ne denli imge peşinde koşarlarsa koşsun, gözle görünen bir dünya değildir.

Ama şairlere haksızlık etmeyelim ve bir sanatı bir diğerinin ne üstüne ne de altına yerleştirelim. Her sanatın kendine özgü bir dili vardır. Resmin dili de görünür kılmaktır.

Dünyayı sözcüklerle kavramaya, yorumlamaya, sezmeye ve çözmeye çalışanlarla, bunları biçim ve renklerle yapanlar yanyana geldiğinde karşılıklı bir alışveriş gerçekleşir ki bundan yalnız taraflar değil, tüm insanlık nasibini alır.

Yazar ve şairlerin resim sanatıyla olan ilişkilerinin Batı’da çok verimli sonuçları olmuştur. Özellikle, 19. yüzyıldan sonra,

Fransa'da, filozoflar, romancılar, şairler, hemen her zaman, ressamın yapıtlarını (özellikle çağdaşlarını) sanat eleştirmenlerinden daha iyi, daha derinden anlamışlardır. 19. yüzyılın, kuşkusuz, en ilginç, birçoklarına göre en önemli sanat yazarı Baudelaire'di. Victor Hugo, resamlara ilgi duymakla kalmamış, kendisi de, bugün bile bizi şaşırtan resimler yapmıştı. Paris'te, Hugo'nun bir sergisini gören Melih Cevdet, bir gün, bu satırların yazarına, "Şair Hugo mu büyük, ressam Hugo mu, doğrusu karar veremedim" demişti. Kuşkusuz, bu kararı veremeyen yalnız, Melih Cevdet değildi. Mallarmé'nin ressamlarla olan yakın dostluğunu, Edgar Poe'nun şiirlerinin çevirisinin başında yer alan şu küçük not, sanırım çok iyi dile getirir: "Eduard Manet'in anısına, bu birlikte okuduğumuz sayfalar..." Delacroix, Baudelaire'in kendisi için yazdığı yazılara bir şair tarafından anlaşıldığından duyduğu kıvançla karşılık verir. Daha öncekilerden, Stendhal, Diderot gerçek bir resim tutkunudur. Balzac, resim sanatı üzerine pek yazmamıştır ama, *Bilinmeyen Şaheser* adlı o garip romanının konusu bir resim ve ressamdır. Cézanne'ın gençlik arkadaşı Zola, birçok izlenimci ressam üzerine tanıtma yazıları yazmış onlara yenilik kavgalarında yardımcı olmuştur. Proust'un tüm romanlarında resim vardır. *Guermites'lerin Semtinden*'deki kişilerden biri, Elstrip izlenimci bir ressamdır. Bu kişinin çevresinden ve ağzından o günün resim anlayışı üzerine Proust'un ilginç söylemini okuruz.

20. yüzyılla birlikte, yazar ve şairlerin resim sanatına olan ilgileri daha bir artmış gibidir. Modern sanatı oluşturan akımların her biri, yazarlarını, şairlerini ya yanında ya da akımın içinde bulur. Dadacılar da ve gerçeküstücülerde, yazar, şair, ressam üçlüsü deyim yerindeyse "içli-dışlı" olmuşlardır. Resme çok yakın ve çok özel ilgi göstermeyen gerçeküstücü bir tek şair yoktur. Şiire ilgi duymayan bir tek gerçeküstücü ressam olmadığı gibi.

Yalnız şairler değil, düşünürler ve filozoflar için de geçerlidir bu yakın ilişkiler. Alain'den Bachelard'a, Sartre ve Merleau-Ponty'den Roland Barthes'a birçok düşünür, dilbilimci, filozof,

dış dünyanın ve nesnelerin gizini çözmek çabasında resimlere başvurmuşlar ve resimleri yorumlayarak kendi sorunlarına karşılık aramışlardır. Bunu yaparken de resmin gizine, dolayısıyla resmin gerçeğine de ışık tutmuşlardır.

Aragon'un iki ciltlik *Henri Matisse, Roman* adlı oylumlu yapıtı, gerçekten de resimli bir roman gibidir. Jean Genet'nin *Giacometti'nin Atölyesi* adlı kitapçığı ile Rembrandt üzerine yazdıkları, yazarın romanlarının ve anlatılarının yanında yer alacak niteliktedir. Eluard ve Char ressamın resimlerini şiirlemişlerdir. Birçok ressamın bu şairlerin şiirlerini resimlediği gibi.

Hayır, bu dizide yer alacak örneklerin tümünü sıralayacak değilim. Eğer, burda daha çok Fransız yazarlarının, şairlerinin adını andımsa ve bu dizide daha çok onlarla karşılaşacaksanız bunun başlıca nedeni, dünyanın hiçbir ülkesinde yazar-şair-ressam iç-içeliği bu ülkedeki kadar yoğun ve verimli olmadığı içindir.

Bir de özrüm var: Resme bakmayı, ben, biraz da bu yazarlardan, şairlerden öğrendim.

Umarım bu şairlerin, yazarların isimleri, ilgilendikleri ressamlar, baktıkları resimler, bu resimlere bakışları, görüşleri, yaptıkları yorumlar, açtıkları ufuklar, bir resimden esinlenerek yarattıkları şiirler, bu özrümü, özür olmaktan çıkarır.

P.S.: Söylemem gerekiyor mu, gerek seçtiğim resimler, gerek sözcükler, birbiriyle çelişen, birbirine zıt, birbirini yalanlayan ya da doğrulayan örneklerden oluşuyor. Şaşırma buna. Çünkü sanatta tek bir doğru yoktur. Ve *totoloji* kadar da sanata yabancı bir kavram yoktur.

Beylerbeyi, Nisan 1987

BİRİNCİ BÖLÜM

VAN GOGH GERÇEĞİ

Evet, Picasso ile, 20. yüzyılın sanatıyla başlayacaktım. Kaynaklara inmeden. Bu yüzyılın tüm büyük ve temel resminin geldiği Cézanne'ı bile konu etmeden. Çünkü bir sanat tarihi değil amacımız, yalnızca ressamlarla, şairlerin, yazarların buluştukları yerleri, buluştukları sözcükleri ya da renkleri aktarmak. Bir göz gezintisi.

Bu gezintide de, bir resim bir başka resmi, bir yazar bir başka şairi getirdi. Her zaman olduğu gibi.

Bunlardan biri tam kırk yıl önce yayımlanmış küçük bir kitapçı: "Antonin Artaud / *Van Gogh Toplumun İntihar Ettiği*". Ne var ki bu kitabı bulamadım kitaplığımda.

Birkaç hafta önce, Paris'te yeni açılan Orsay Müzesi'ndeki Van Gogh'ların önünde yine bu kitabı anıdım. Ve müzenin kitapçısında kitabın yeni basımını buldum. O akşam, Van Gogh/*Toplumun İntihar Ettiği* adlı bu deneme-şiiri yıllar sonra yeniden okurken, bir ressam üzerine yazılmış en önemli metinle karşı karşıya olduğumu anladım. Nasıl oluyordu da, Antonin Artaud gibi, geniş bir resim kültürü olmayan bir şair, Van Gogh'un resmini böylesine eşsiz bir biçimde yorumlayabiliyordu? Nasıl oluyordu da, bir resmin önünde, genellikle, ya betimlemeye, ya öykülemeye yönelen sanat yazarlarını aşılıyor ve ressamın dünyasını, yani resmi, sözcüklerle yaşatabiliyordu?

Ressam ile şair, Van Gogh ile Artaud, aynı ortak yazgıyı paylaştıkları için mi?

İki sanatçının ikisi de, toplumun birer "müntehiri" oldukları için mi?

Artaud'nun, Van Gogh metni, renklerin, biçimlerin, fırça vuruşlarının, boyanın ve bir resme yansıyan, bir resimde okunan tüm bu izlerin sözcüklere yansıyabileceğini, sözcüklerde dile gelebileceğini öğretti bana.

Ama yalnız bunu değil.

Yalnız bakmasını bilen, gören ve resmin içinde, kendi dünyasında dolaşır gibi dolaşan, o resmin yaratıcısıyla konuşan ozanın, resmi yalnız görsel bir olay olarak algılamayabileceğini de öğretti.

Resim, Van Gogh resmi, varlıksal bir olguydu; ve şair Antonin Artaud, bunu, tüm varlığıyla duyumsamış ve algılamış olmalıydı. Sanat tarihinde, kanımca, bir eşi daha olmayan bir olay. Artaud, bunu, Van Gogh ile aynı "toplum-dışına-itilmişlik" yazgısını, tımarhaneleri paylaşmasına mı borçluydu?

Peki Van Gogh? O neye borçluydu? Toplumun ve o toplumun ruh hekimlerinin tanımına mı? Tedavi yöntemlerine mi? Yaratıcılıkla ruhsal dengesizlik arasındaki ayrımı göremeyen, ruh sağlığını (?) yaratıcılık çöküşüne yeğleyen, hiçbir derinliği olmayan ruh(suz) hekimlerine mi? Yoksa yalnızca kişiliğinin ayrılmaz bir parçası olan nevrozuna ve yaratıcılığına mı? Van Gogh'un resmi, eğer bir tepkiyse, kuşkusuz, nevrozuna karşı da bir tepkiydi.

"Hayır, Van Gogh deli değildi" diyor elektroşoktan yeni kurtulmuş Artaud. Bu satırları yazan, ben, Antonin Artaud da deli değilim, demektir bu. Onun resimleri, diyor, bir Bizans ateşi, bir atom bombasıydı. Burjuva beğenisini alt üst eden..." Burjuva beğenisi... 19. yüzyılın Fransa'sında Manet'nin *Olympia*'sında sanatın yozlaşmasını gören ve bu resmin sergilenmesine bile karşı çıkan hoş-görüsüzlükten başka bir şey değildir bu sözüm ona beğeni. Sanat, yerleşik beğeniye karşı çıkmasa, nasıl yenileyecektir kendini? Nasıl yansıtacaktır çağının değişimini? "Van Gogh'un resmi" diyor Artaud, "bir ahlâk/töre konformizmine değil, kurumların konformizmine karşı çıkıyordu. Ve doğa, doğanın dış görünüşleri, iklimleri, gelgitleri, tan fırtınaları, bu dünyadan Van Gogh geçtikten sonra artık aynı yerçekimine sahip değildir."

Konformizmin baş düşmanı değişikliklidir. Eğer resimde, şiirde bir değişiklik, bir devrim söz konusu olabiliyorsa, tüm toplumda ve toplumun tüm değerlerinde değişiklikler ve devrimler olabilir demektir.



Van Gogh
Ekici / 1888

Konformist düşüncenin, tutucuların sanattaki yeniliklere karşı olması, bu gerçeğin bilincinde olduklarını gösterir. İlerici düşüncenin ve ilericilerin bu yeniliklere karşı oluşları ise sanatta karşı-devrimci olduklarını. Eğer Van Gogh bıkmadan, usanmadan, bir çift eski postalın, bir hasır sandalyenin, yoksul bir yatak odasının, patates toplayan, patates yiyen yoksul köylülerin resimlerini yaptıysa ve bu resimler acındırıcı, duygulandırıcı resimler değil de, renkleriyle, istifleriyle, biçimleriyle bu çaresizliği, yoksulluğu, yalnızlığı ve atılmışlığı, öykülemeyen, yepyeni bir resim diliyle gerçekleştirdiyse, konformist ahlâk ve sanat beğenisi onu dışlayacaktır. O konformist sanat beğenisinin bu tür konfora karşı olması için hiçbir neden yoktur. Gözü yaşlı çocukların, yoksul insanların bir arada oldukları ve yedikleri sade suya patates için Tanrı'ya şükrettikleri ev, hattâ izbe içleri, konformist burjuvanın duvarlarını süsleyen resimlerin konusu bile olabilir.



Van Gogh
Joseph Roulin'in Portresi / 1888

Şükretmek. Yokluğa bile şükretmek. Ama Van Gogh'un "modeli" şükretse bile, resmi başkaldırır. Çünkü resmin dili değişmiştir. Ve dil, sanatın dili değiştiğinde, tüm bir dünyadır değişen. Değişecek olan. Değişmesi mümkün olan.

"Toplumsal düzeyde, diyor Artaud, dağılan, çöken kesimler Van Gogh'u deli ilân edeceklerdir."

Deli? Hangi akla göre?

Burada söz konusu olan akıl, zekâ değil, tutucu ahlâk ve sanat anlayışıdır. Van Gogh da bu ahlâkın, bu sanat ve insan anlayışının (anlayışsızlık demek daha doğru olurdu) kurbanlarından biridir.

"Böğründe, ölümüne neden olan, sıkıdığı kurşun, elinde fırça, tuvalinin üzerini kara kargalarla dolduran, resminin altını bomboş bırakan: bomboş, kurşunî mor renkte bir ova, toprağın şarap tortusu rengi, buğdayların kirli sarısıyla çatışmada..."

Kayalar... Buğday tarlaları... Yer ve gök... Tüm bu karşıtlıkların hiçbir simgeselliği yoktur Van Gogh'ta. "Yeşille kırmızının karşıtlığında insanoğlunun o korkunç tutkusunu vermeye çalıştım" diye yazmıştır. Ama bu, renklerin gücü ve resmin dilidir, simgelerin değil. Eğer bir simgeden, gerçek bir simgeden söz edebilseydik, Van Gogh'un yıpranmış postallarında, yoksul yatak odasında, hasır sandalyesinde, yalnızlığın simgesini bulabilirdi. Oysa, bu resimlerde, yalnız nesneler değil, renkler, biçimler, resmin bizzat kendisi yalnızlıktır. Ressam hiçbir simgeye başvurmadığı gibi, bu resimler de hiçbir simgeyi barındırmaz içlerinde.

Artaud: "Bir sandalyenin üzerinde bir şamdan, bir yeşil hasır koltuk, koltuğun üzerinde bir kitap. Ve işte aydınlatılmış bir dram.

Kim girecek içeri?

Gauguin mi, yoksa bir başka hayalet mi?"

Hayır, bir betimleme değil bu: "Van Gogh'un bir resmini betimlemek neye yarar?" diye soruyor Artaud. Van Gogh'un resmini ancak o resim betimleyebilir.

Artaud'nun deyişiyle bu "ressamların en ressamı"nın yapıtlarında "ne hayaletler vardı, ne uyanık-düşler, ne de sanrılar... Öğle güneşinin yakıp kavuran gerçeğidir bu

resimlerde ortaya çıkan. Çiğ bir ışık. Işık-gölge oyunlarına yer vermeyen. Gerçeği çırlıçıplak, gölgesiz, örtüsüz yakalamak isteyen ve renkleri kendi içlerinde birer gerçek olarak yaşatan.”

Artaud, (devam):

“Saint Remy zeytinlikleri

Akdeniz servileri

Yatak odası

Zeytin toplanması

Arles köy kahvesi

Köprü-insanın parmağını daldırmak istediği su

Su mavi,

Su mavisi değil ama

Sıvı boya mavisi

‘Müntehir’ deli ordan geçti ve resmin

suyunu doğaya geri verdi

ama ona,

kim verecek ona

verilmesi gereken suyu?”

Yaşarken, hiç kimse veremedi. Hiç kimse onun susuzluğunu gideremedi. Hemen hemen hiç kimse.

Mutlağın, resim sanatıyla sınırlanmış olsa da mutlağın sınırlarına atılmış, “doğru bildiği” yolda giden ve kendini bu yolun her durağında yapayalnız bulan Van Gogh’u yıllar sonra bulacaktır insanlar.

Kuzeyin rutubetli, sisli ikliminden, Hollanda’nın engebesiz topraklarından, renklerin ancak yarım tonlarla algılandığı bir doğadan, yağmuru az, güneşi bol, renkleri parlak ve birbiriyle yarışan; sarı buğday tarlaları, masmavi bulutsuz gökyüzü, engebeli arazisi, dağları, ağaçları, her meşrepten ressamı, her ülkeden ve ilkeden kaçınlarıyla Güneye indiğinde, bu gönüllü sürgün, bu, ülkesinden, çevresinden kaçtıkça kendisine çok daha fazla yaklaştığını bilen, kendi ülkesinde (Rembrandt’ların, Franz Hals’ların, Vermeer’lerin, Bosch’ların, ülkesidir orası) kendi çevresinde anlaşılmamasını, anlaşılması en olası bir ülkede de (resim sanatının Kâbe’si sayılan Fransa’da) yinelendiğini gördüğünde, hem resminden kuşkuya düşer, hem



Van Gogh
Otoportre / 1889

de sanat çevrelerinin beğenilerinden, sanat anlayışlarından. 20. yüzyıl sanatını hazırlayan 19. yüzyıl sonu devrimci ressamlarının hemen hemen ortak yazgısıdır bu.

1890'da şakağına tabancayı dayadığında yalnızca 37 yaşındaydı Van Gogh. Kendini bir *raté* (hiçbir işe yaramaz, başarısız) biri olarak görüyordu. Oysa, pek az ressamın sahip olduğu bir yeteneği vardı: Nesnelerin, eğer deyiş yerindeyse, dışyüzlerini değil, içyüzlerini görüyordu. İnsanların yüzlerini, gözlerini, burunlarını değil, ruhlarını görüyordu. Işıklar, ışıklar içinde yaşayan ve bunu resmine de yansıtan bir sanatçıydı.

Yepyeni bir dilden konuşmuştu – resimlerinde.

Yepyeni bir dünyanın kapılarını açmıştı – resimlerinde.

Belki tüm bunlar için aklın sınırlarını aşmak gerekiyordu.

Delacroix'yı anlayan Baudelaire, Baudelaire'i anlayan melez bir yosma, çok yakın geleceğin sanatını gören bir koleksiyoncu, bir galerici tetiğe giden eli belki durdurabilirdi. Oysa, kimse tutmadı o eli. Kimse durdurmadı. "Hiç kimse tek başına intihar etmez" diyor Artaud. Başka bir deyişle: "İnsan intihar etmez.

İnsanı intihar ederler." Ama insanı, ne ölümünden önce, ne ölümünden sonra ressam etmeye kimselerin gücü yetmez.

Başka bir deyişle, intihar (kim etmiş olursa olsun) resmin, yaratının sonu değil, başlangıcı da olabilir. Resim artık tek başına yaşayacak, tek başına kendini savunacak, tek başına zamana karşı koyacak, tek başına unutulacak, ya da yepyeni ufuklar açacaktır insanlara.

Van Gogh'un yalnız ölüm üzerindeki yengisi değil, yaşam üzerindeki yengisi de resimleridir.

Artaud'nun Van Gogh metnini birlikte okuduğumuz akşam bana sormuştun, "Bir kaçkını anlamak için kaçkın mı olmak gerek? Bir yalnızı anlamak için yalnız mı olmak gerek? Bir atılmışı, bir sürgünü anlamak için, bir atılmış, bir sürgün mü olmak gerek? Van Gogh'u anlamak için, bir Antonin Artaud mu olmak gerek?"

Sorunu yanıtlamamış, "Artaud'yu bir kez daha oku ve sonra bir kez daha bak Van Gogh'un resimlerine" demekle yetinmiştim. Kuşkusuz, bir kaçmaktı bu. Ama o gün bugün bana yönelttiğin

soru üzerinde düşünüyorum.

Bir yanıt bulamadım. Ya da yalnızca şu “geçici” yanıt buldum: Bir kaçkını, bir yalnızı, bir atılmışı, bir sürgünü ve bir “müntehiri” anlamak için, bunlar olmak gerekmiyor. Nasıl ki bir resmi anlamak için, ressam olmak gerekmiyorsa. Ama yalnızlığı, atılmışlığı, sürgünü, intiharı anlamak ve *içinde* duymak gerekiyor.

Resme gelince, onu sevmek, ona bakmak, onu dinlemek gerek.

“İnsanoğluna ait hiçbir şey bana yabancı değildir” demek.

Tüm saydıklarım insanoğluna yabancı gerçekler olmadığına, resim sanatı da bu gerçeklerden biri olduğuna göre, sorunun yanıtını kendin ver. İster Van Gogh’tan, ister Artaud’dan yola çıkarak...

VAN GOGH

THEO'YA MEKTUPLAR'DAN*

Cuesmes, Belçika, Temmuz 1880

"İnsanı kendi içinde kapalı tutan, çevresine aşılmaz duvarlar ören, hattâ, sanki toprağa gömen şey nedir, her zaman bilemeyebilir, ama, gene de birtakım parmaklıkların, kapalı kapıların, duvarların varlığını hissederiz. Bütün bunlar hayalî mi, kafamda uydurduğum fanteziler mi? Sanmıyorum. Sonra soruyorsun kendi kendine: 'Tanrım! Daha çok sürecektir mi bu? Hep mi böyle sürüp gidecek? Sonsuzluğa dek mi?' Kişiyi bu esaretten çekip kurtaran nedir bilir misin? Çok derin ve ciddi sevgi. Dost olmak. Kardeş olmak, sevmek... En üst erk ile, sanki sihirli bir güçle hapisanenin kapısını açan bu işte. Bu olmadı mı insan ömür boyu hapiste yaşıyor...

Duygu birliğinin yeniden doğduğu yerde yaşam yeniden başlar."

Arles, Ağustos ortası, 1888

"Buralar her zaman canlı renklerle dolu değil. Geçende bir ahırda dört tane ayrı kahverengi inekle gene aynı renkte bir buzağı gördüm. Her yanından örümcek ağları sarkan ahır, mavimsi beyazdı, ineklerin hepsi çok temiz, çok güzeldi, kapıda ise toz ve sinek girmesini önlemek için yeşil bir perde asılıydı.

Gene gri – Velazquez'in grisi...

Öyle bir sükûnet vardı ki görünümde – ineklerin sütlükahve ve tütün rengi derileri, duvarların yumuşak, mavimsi gri beyazı, yeşil perde ve dışarısının ışıltılı altın yeşili çok çarpıcı karşıtlıklar oluşturuyordu. Görüyorsun ya, şimdiye dek yaptıklarımın çok farklı şeyler var burada hâlâ yapılabilecek."

* Theo'ya Mektuplar, Çev.: Pınar Kür, Ada Yayınları, 1985

Arles, Ağustos sonu 1888

"Artık Gauguin ile birlikte kendi atölyemizde oturmayı kuruyorum ya, stüdyo için dekorasyon hazırlamak istiyorum. Hep kocaman ayçiçekleriyle... Hani, senin dükkânın bitişiğindeki lokantada çok güzel süs çiçekleri vardı ya, orada, pencerenin içinde duran ayçiçeği hep aklımda.

Bu fikri gerçekleştirsem on iki ayrı tablo olacak: hepsi birden, sarı ve mavi üstüne bir senfoni oluşturacaklar. Her sabah şafakla birlikte bunun üstünde çalışmaya başlıyorum, çünkü çiçekler daha çabuk soluyor ve her tabloyu bir oturuşta bitirmek gerek."

Arles, Eylül başı, 1888

"Resimlerimle rahatlatıcı, yatıştırıcı bir şeyler söylemek istiyorum, müzik kadar yatıştırıcı bir şey. Resimlerimdeki kadınlara, erkeklere, bir vakitler hale'nin simgelediği o sonsuzluk duygusundan katmak istiyorum, bunu renklerimin parlak titrekliliğiyle vermeye çalışıyorum."

ANTONİN ARTAUD

“VAN GOGH

TOPLUMUN İNTİHAR ETTİĞİ”nden

Öyle sanıyorum ki Gauguin, sanatçının, simgeler, efsaneler araması gerektiğini düşünüyordu. Yaşamın olgularını bir mitosa değin büyütmek için.

Van Gogh ise, günlük, sıradan şeylerin mitosunu en aza indirmeye çalışıyordu.

Bunda da sapına dek haklıydı. Benim görüşüm. Çünkü gerçeklik dediğimiz olgu, hiçbir kurmaca, hiçbir masal, hiçbir kutsallık, hiçbir gerçeküstücülükte yanyana gelmeyecek kadar önemli ve üstündür. Gerçekliği yorumlamak için bir gerçeğe sahip olmak yeter.

Van Gogh’tan önce, ne de sonra hiçbir ressam gerçekleştirmedi bunu. Çünkü Van Gogh, gerçeklik denen olgunun üstesinden gelmişti bir kez ve son kez.

Bedene kulağı veren candı, Van Gogh ise ona canını verdi.

Onun resmettiği güneş yamığı altın ayçiçekleri birer ayçiçeği olarak resmedilmiştir, başka hiçbir şey değil. Ama doğadaki bir ayçiçeğini anlamak için, bundan böyle ilkin Van Gogh’unkilere bakmamız gerekiyor.

MALRAUX'NUN PİCASSO'SU

Andre Malraux, 1974'te yayımladığı *La Tête d'Obsidienne* adlı kitabında Picasso ile konuşur. Picasso ile konuşurken İspanya'dan, iç savaştan, sanatsal yaratıdan, politikadan, Uzakdoğu resminden, Batı resminden, Afrika fetişlerinden, çağdaş sanatçılardan, Louvre Müzesinden...

Yazarın çok sevdiği(m) o *Düşsel Müze*'sindeyizdir. Picasso da orda. Ölmüş ve yaşayan dostlarıyla. Resimleriyle. Yontularıyla. Düşünceleriyle. Ne bir röportajdır bu kitap, ne de bir sanat tarihi. Sorular ve yanıtlar kitabıdır. (Belki, çoğunluğu sorulmamış sorular, dolayısıyla alınmamış, uydurulmuş yanıtlardır. Olsun.) Picasso üzerine benden bir kitap istendiğinde, sana bu kitabı vermiştim. Malraux'nun romanlarından *İnsanlığın Koşulu*'nu, *Umut*'u, *Fatihler*'i okumuştun. Ama sanat yazarlığı üzerinde bir fikrin yoktu. Yalnızca bazı resimli kitaplarını karıştırmış, Ortaçağ, Rönesans, Barok, Romantik, İzlenimci, Avrupa'nın ve 20. yüzyılın değişik akımlarına uzanan, bu arada, ülkelerin sanatına, Hint, Çin, Japon, Uzakdoğu resmine, yontu sanatına uzanan ilgisine, bilgisine şaşırmıştın. Bir insan, Fransız da olsa bu kadar şeyi nasıl bilebilir, nasıl inceleyip sonuç çıkarabilir diye sorduğunda, merak ve düş gücüyle, demiştin. Zekâ ve yetenek sözcüklerini de eklemek gerekiyordu. Tabii içinden çıktığı toplumsal ortamı da. Picasso'nun yapıtlarıyla ve sesiyle dolu söz konusu kitabı verip de, uzun bir süre senden haber çıkmadığında sevinmiştim: Demek altını çize çize okuyor. Oysa, beni, yıllarca altını çizdiğim yerlerin çevirisini yapıp getirmiştin kitapla birlikte: "Bakalım söylediklerini anladım mı?" Birinin yazdığı bir kitabı, bir başkasının okurken altını çizdiği cümleleri, bir üçüncüsü okurken, "Bakalım anlıyor muyum?" sorusunun güdüsünde çıkarsız bir çeviri de yapmış olsa, görüyorsun, gün gelip yararı oluyor. Hiç değilse birine. Şu anda, örneğin, bana. Çünkü, bu



Picasso
Yelpazeli Kadın / 1908

yazıda, yıllarca önce okurken altını çizdiği satırların çevirisine yer veriyorum.

Ölümünden sonra Malraux'nun ziyaret ettiği Picasso'nun eşi Jacqueline şöyle diyor kitabın 23. sayfasında: "Cézanne'a hayrandı; Van Gogh'u severdi."

Bu küçük saptamada, onun, Picasso'nun sanatının bir anahtarı yok mu? Şu ya da bu resmini açacak bir anahtar değil bu, kişiliğinin, sanatının bir anahtarı. *Avignon'lu Kızlar*'la başlayan kübizm serüveni, kuşkusuz, Cézanne'dan uzanan bir yolun üzerindeki bir duraktı. Van Gogh'u ise, bu kadar açık seçik hiçbir resminde görmedim. Ama spontaneliğinde ve temperemanında vardı Van Gogh. Doğa'ya ne Cézanne gibi bakmıştı, ne de Van Gogh gibi. İkisi gibi bakmıştı. Eğer bu iki karşıt mizaç bir insanda bir araya gelebilirse.

Malraux'ya daha 1940'larda ne demiş: "Doğa'nın tabii ki var olması gerek, ırzına geçmek için". Hayır, bunu Van Gogh söylemezdi. Cézanne ise, bunu söyleyen bir insanla selâmı sabahı keserdi. Ama onu izleyen sözü, sanki Van Gogh'un Theo'ya yazdığı bir mektuptan alınma.

Picasso için doğa, yalnız bir doğa parçası (O Manzara adı verilen tablo) değil ki. Her şey, her resminin konusu doğa Picasso'nun. Nesneler de, insanlar da. Boğalar da, boğa güreşçileri de. Pencereden görülen ağaç ve deniz de, deniz kıyısındaki insanlar da. Eğer tüm bunlar, sürekli olarak aynı biçime sahip değillerse, doğa değiştiği için değil. Doğaya bakan insan, sanatçı, örneğin, Picasso değiştiği için. Kim bilir doğaya bakışımız değişiyorsa, belki doğa da değişiyordur. Biçime gelince, Malraux söylüyor: "Biçemin sürekliliği, bir cehennemdi. Kahrolsun biçem!, diye söyleniyordu (Picasso). Tanrı'nın bir biçemi var mı ki! Gitarı, Arlequin'i, götten bacak (bunu ben ekledim) köpeği yaptı, puhukuşunu ve güvercini yaptı. Benim gibi. Fil ve balina, çok güzel, peki ama fil ve sincap ne oluyor. Çıfıt çarşısı. Varolmayan şeyi yaptı. Ben de öyle. Resim bile yaptı. Ben de yaptım." Doğrusu, yıllar sonra, Tanrı'yla kendini böylesi karşılaştırması, bir sanatçının, beni kahkahalara boğdu. Bu ne bir büyüklük saplantısı, ne de bir meydan okuma. Olsa olsa... Olsa olsa ne? Bilmiyorum. Ama hemen sonra altını çizdiği satırlarda



Picasso
Deniz Adamı / 1946

bulmuşum belki bu sorunun yanıtını: "Gerçek dostum yok benim, olsa olsa sevgililerim var! Belki Goya hariç, bir de *özellikle* Van Gogh." Özellikle sözcüğünün altını ben çizmişim. Az önceki kahkahalarım gözyaşına döndü. Adın ve yeteneğin Picasso bile olsa, Tanrı'yla karşılaştırsan bile kendini, önünde sonunda, özellikle resminin önünde yapayalnızsın. İki ölü kardeşin var seninle dostluk edecek olan: Goya ve *özellikle* Van Gogh.

Bir soluk aldım. Şu cümleyi (Ama bu Picasso'nun değil, Malraux'nun kendisinin) ne güzel çevirmişsin: "Picasso'nun tüm yapıtı bir çılgık olurdu, eğer resimleri yaratılışlarıyla çılgıktan kurtulmuş olmasalardı: Goya'nın resmettiği bir işkence, artık, işkencelere değil, resme ait bir olaydır." (*Olay sözcüğünü ben ekledim.*)

Resme ait olmak... Bu, resmin resim oluşu demektir. Kendinden başka hiçbir şeye, ne dışardan, ne içerden, ne yoruma, hiçbir şeye, ihtiyacı belki yalnızca ihtiyacı olan bir mekâna ve ışığa olmamak, yalnızca görünebilmek için gerekli belli bir mekân ve özellikle ışık ister o.

Hem dış, hem iç ışık...

Madem ki işkenceden ve Goya'dan söz ettik. *Guernica*'ya geçebiliriz. Daha boyası kurumamış bu başyapıt önünde, yazarla ressam arasında şu konuşma geçer:

MALRAUX: "Konulara hiç inanmayız ama kabul etmek gerekir ki konu size yardımcı oldu."

PICASSO: "Gerçekten inanmam konulara, ama temalara inanırım.

Doğum, gebelik, acı, kıyım, ölüm, başkaldırı gibi temalara."

Malraux, Aşk, Savaş, Barış anmıyor (unutmuş olabilir).

Ama Picasso için bunların da bir tema olduğunu biliyoruz.

PICASSO: "Bunlar, uygarlıktan bile daha eski temalardır."

Malraux, Picasso'nun yontularına benzeyen Sümer pişmiş toprak heykelciklerinin fotoğrafını gösterdiğinde, gülerek şöyle diyor Picasso: "Çok çalıştığınızda, bir gün, öyle bir an gelir ki artık biçimler kendiliklerinden gelmeye başlar, tablolar kendi başlarına gelir, onlarla uğraşmak zorunda değilsinizdir. (Bir an duraklar.) Her şey tek başına gelir. Ölüm de."



Picasso
Portre / 1949



Picasso
Pencerde Kadın / 1952

Hüzün. Trajedi. Dram. Yalnızlık. Ölüm. Picasso'nun her dönem resimlerinde gösterir kendini.

"Bir yaşam var, bir de resim" der. Malraux bunu şöyle çeviriyor: "Yaşamın karşısında yalnızca resim var." Bu cümlelerin kıyısına eklediğin ("Yaşama anlamını veren de bu") sözcüklerin ressam için geçerli olsa gerek. Picasso'nun andığı, eski bir Çin sanatçısının sözünü ("Yaşamı taklit etmek değil, onun gibi çalışmak gerek") bu bağlamda, bir çelişki olarak değil, bir tamamlayıcı gibi algıladım. Yalnız Picasso'nun dünyası Rembrandt'ların, Velazquez'lerin, Goya'ların, Cézanne, Van Gogh ve Manet'lerin, "hayaletleriyle" dolu değildi. Kendinden öncekilerle, özellikle hayranlık duyduğu, resim sanatının büyükleriyle sürekli hesaplaşıyordu, ama ilkelerin sanatı, Yunan, Roma, Etrüsk ve Doğu'dan Batı'ya tüm uygarlıkların ve kültürlerin eski yeni tüm yaratılarının bu dünya içinde yeri vardı. Resimlerini, yontularını, çoğu kez oyun oynar, eğlenir gibi yaratmasında, özellikle bu ikincilerin büyük etkisi olmalı. Rembrandt, Hint minyatürlerinden çalışmalar, kopyalar yapmıştı. Dürer, Anvers'te gördüğü Aztek statülerini incelemişti. Geçen zaman, yeryüzünün tüm sanatlarını kendi sınırlarının dışına taşımıştı; bir anda değil, ama yavaş yavaş (20. yüzyılla birlikte birden hızlanarak) tüm insanlığın mah olmuştu bunlar. Merak duygusunu yitirmemiş, kendi dünyasının dışında da dünyaların olduğunu bilen, bunları anlamaya, algılamaya, sevmeye, benimsemeye ve onlarla bir diyalog kurmaya hazır insanlar, sanatçılar için dünya, artık bir başka dünya olmuştu. İşte, Picasso, bu "başka dünya"yı, hiç çekinmeden ve sarırmayılanmadan, ileri sürebiliriz ki kendi dünyasına çevirmeyi başaran, bunu başardığı oranda da 20. yüzyıl sanatını değiştiren, ona yeni açılımlar getiren, en büyük sanatçıdır. Böylesi bir olgu karşısında, artık şu ya da bu resminin önemli, şu ya da bu resminin önemsiz olması söz konusu değildir.

Ressamın en büyük düşmanının biçem (*style*), olduğuna inanıyordu. Malraux soruyor: "Resmin de en büyük düşmanı?" "Resim, diye yanıtıyor Picasso, biçimini kendisi bulur, siz öldükten sonra. Her zaman en güçlü olan resimdir."

Ama onun resimleri biçemlerini bulması için, ressamın ölümünü

beklemedi. O daha imzasını atmadan bulmuşlardı biçemlerini. Ama onları yaşar kılan, bir duvarda (bu duvar bir müzenin duvarı da olsa) bir nesne olmaktan çıkaran, bir "ses" olarak bakıldığında konuşan, dünyanın, nesnelerin, varoluşun, yaratının gizlerini açıklamaya hazır oluşları, bu biçemden mi geliyordu? Sanmıyorum. Çünkü tek başına ne yazında ne resimde biçem diye bir şeye inananlardan değilim. Sanırım, "oluşum" sözcüğü daha uygun. Öz, konu, tema, biçim, biçem... Tüm bu kavramları içerdği için. Ve bir sürekliliği simgelediği için.

Giacometti, bir sohbetinde, Picasso'nun eşlerinden birinden, Dora Maar'dan duyduğu şu sözleri, Picasso'nun olduğuna inanarak aktarmıştı: "Değerler ölçütünün zirvesine ulaşamayacağım için, ölçütü yıktım." Kuşkusuz, çağdaş sanatın, yaratıcılığın büyük bir yıkımdan geçtiğini ilk görenlerden biriydi. Kuşkusuz, bir yığın geleneksel değeri yıktı Picasso; ama yaratarak ve yeni değerler getirerek. "Her şey yapmalı, ama yeniden başlamak koşuluyla."

Bakın bu, tam ona yakışan bir düşünce. Yaşamı ve sanatı da bunu kanıtlıyor.

Niçin soruyorsun, "Tüm bunlar Malraux'dan mı?" diye.

Çevirdiğin, altı çizili cümlelerin tümüne yer vermediğim için mi? Emin misin, gerçekten yer vermedim mi?

Madem ki bu yazarın romanlarını sevdin ve Picasso ile ilgili bu kitabını emek vererek okudun, dur sana, bir başka sanat kitabını, *La Métamorphose des Dieux* (Tanrıların Dönüşümü)'nü vereyim. Romanları ve sanat kitapları için, "Bunlar bir ve aynı yaşamın bölümleridir" demişti.

Ve küçük bir imgeyle bitsin bu yazı. Öldüğünde, eski bir Bakan olarak, resmî bir cenaze töreni yapılmamasını istemişti. Yalnız çok yakınları eşlik etti son yolculuğunda. Anma töreni ise, Louvre'un büyük giriş salonunda yapıldı; Malraux, bu törende kendini, eski Mısır sanatından bir kedi yontusunun (*Tanrı Baset*) "temsili" etmesini istemişti. Malraux'yu Louvre Sarayı'nda "temsili" eden yontu, kuşkusuz, Picasso'nun da kadim bir dostuydu.

PİCASSO

KENDİ SESİNDEN

•

Eskiden resimler bitimlerine doğru gelişerek gerçekleşirlerdi. Bir tablo eklemelerin birikimiydi. Bende ise silip atmaların birikimidir. Bir resim yapıyorum, sonra yaptığımı siliyorum. Ama işin sonunda yiten bir şey yok; bir yerden kaldırdığım kırmızı, bir de bakıyorum, resmin bir başka yerinde.

•

Bir tablonun (geçirdiği) aşamalarını değil de değişimini fotoğraflamak çok ilginç olurdu. Böylece, belki, beynin, düşlediğinin somutlaşmasının hangi yoldan gerçekleştiği anlaşılabilirdi. Gerçekten ilginç olan, tablonun aslında değişmediği, tüm görünüşüne karşın başlangıçtaki düşlemin (vision) hemen hemen bozulmadan “bâki” kalmasıdır.

•

Nesneler önünde nasılsam, resmin önünde de öyleyim. Örneğin, bir pencere resmi yapıyorum, pencereden bakar gibi. Eğer bu açık pencere, resmimde iyi durmuyorsa, perdeyi çekip kapatıyorum, tıpkı odamda yaptığım gibi. Yaşamda nasıl davranıyorsak, resimde de öyle davranmak gerektir: tutarlı.

JACQUES PRÉVERT

PİCASSO'NUN GEZİNTİSİ

*Yusyuvarlak gerçek bir porselen tabağın üstünde
bir elma duruyor
elmanın karşısında ise
gerçekçi bir ressam.
Ressam elmayı olduğu gibi
resmetmeye çalışıyor
ama elma
bırakmıyor yapsın
elmanın söyleyeceği bir sözü var
elma küfesinde bir hayli
dönenip (yuvarlamp) duran elma
şimdi de
gerçek tabağın içinde
kendi çevresinde sinsice
yavaşça kımıldamadan
dönenip duruyor
ve kendine rağmen portresi yapılmak istendiği için
bir sokak feneri kılığına giren bir Kıl Dükü gibi
elma güzel bir meyve kılığına bürünüyor
ve işte o zaman
gerçekliğin gerçekçi ressamı
anlıyor ki elmanın
tüm dış görünüşü
kendine karşıdır.
Ve herhangi bir yardımseverler
ve herhangi bir hayırseverler derneğine muhtaç
o zavallı yoksul o çaresiz kişi gibi*

gerçekliğin mutsuz ressamı
birden kendini üzünçlü
çağrışımlarla karşı karşıya buluyor
ve elma dönerken
cennet bahçesinin elma ağacını düşünüyor
Havva'yı ve tabii Âdem'i getiriyor aklına
hor ve tumu su ve uyu am ve asyayı
fer ve iki el ve mayı
yıl ve anı mü ve zeyi
ve ilk günü ve ilk günahı
ve sanatın kaynaklarını
ve İsviçre'yi Guillaume Tell'i
ve hattâ Isaac Newton'u
o birçok kez evrensel yerçekimi sergilerinde
madalya almış olan Newton'u.
Tüm bunlardan sonra ressam şaşkınlık ve şaşkınlık
karşısındaki elmayı görmez olup
uykuya dalıyor.
İşte o an ordan geçmekte olan
her zaman her yerden
her gün kendi evindeymiş gibi geçen Picasso
elmayı ve tabağı ve uyuklayan ressamı görüyor
Nerden aklına gelmiş elma resmi yapmak, diyor
ve tutup elmayı yiyor Picasso
ve elma Picasso'ya şükranlarını sunuyor
Picasso kaldırıp porselen tabağı yere çalıyor
ve sonra çekip gidiyor gülerek
ve bir diş gibi
düşlerinden çekip çıkarılmış ressam
kendini tek başına
kırılmış tabak çanağın ortasında
gerçekliğin ürkütücü çekirdekleri içinde
ve bitmemiş tuvalinin önünde buluyor.



Picasso
Gölge / 1953

PAUL ELUARD

PABLO PICASSO'YA

Güzel bir gün aklımdan hiç çıkmayan onu gördüm bugün
Aklımdan hiç çıkmayacak olan onu
Ve gözleri benim için bir onur kıtası oluşturan
Gülüçüklerinin içine sığan
O bir görünüp bir yiten kadınları
Güzel bir gün tasasız dostlarımı gördüm bugün
Ağır çekmeyen adamları
Biri geçiyordu
Fareciğe dönüşmüş gölgesi
Derede kaçıyor
Gökyüzünü çok büyük gördüm
Her şeyden yoksun kişilerin güzel bakışlarını
Kimsenin uğramadığı uzaktaki kıyıyı
Güzel bir gün melankolik başladı gün
Yeşil ağaçların altında karaydı
Ama birden şafağa bulanıp
Yüreğime giriverdi ansızın
Bana her zamanki o uysal adamı gösterin
Parmaklar dünyayı donatır diyen adamı
Ebemkuşağı bağlanır yılan sürünür
Üstünde bir çocuğun parıldadığı ten aynasını
Ve bu rahat elleri kendi yollarında giden
Çıplak baş eğen ve uzamı daraltan
İstekle imgeyle yüklü elleri
Aynı saatin birbirini izleyen akreple yelkovanını
Bulutlarla kaplı gökyüzünü gösterin bana
Göz kapaklarımın altına kaçan dünyayı yineleyen

*Tek bir yıldızda gökyüzünü gösterin bana
Gözlerim kamaşmadan görüyorum yeryüzünü
Karanlık taşlar hayalet otlar
Manzaraların bu koca amber blokları büyük su bardakları
Alevin ve külün oyunları
İnsan sınırlarının görkemli coğrafyaları
Kara korseleri de gösterin bana
Burada geçici konuk olarak bulunan o kara ve saf kızların
Çekilmiş saçları dalgın gözlerini
Mevsimin duvarlarındaki onurlu birer kapıdır onlar
İçi boş garip küpler birbirinden erdemli
Sıradan ilişkiler için boş yere yapılmış
Dünyayı donatan o olmayan saraylarla
Onların şakaklarını birleştiren gizleri de gösterin bana.*

(1939)

MATİSSE IŞIKTAN DOĞMUŞ GİBİ

André Breton, “Benim üslûbım yok” derdi.

Aragon, “Ama üslûpsuzluk da bir üslûptur” diye yanıtlıyordu Breton’u. Ya Breton’unki bir paradokstu ya da Aragon haklıydı. Ya da ikisi birden. Çünkü Breton kendine özgü bir üslûbu olan bir yazardı. Belki, kişisel bir üslûp yaratmak istememişti (Bunu da pek sanmıyorum). “Benim üslûbım yok” demek, söylediklerim o kadar önemli ki ayrıca bir üslûba gerek yok, demektir. Bu büyüklük duygusu Breton’a yabancı değildi.

Yalnızca bu cümle bile, yazıldığında, bir üslûbu yansıtır. Hattâ bir üslûbun kendisidir. Hattâ kişiliğin aynası bir üslûp. Buffon haklı: *Üslûp insanın kendisidir*. “Benim üslûbım yok” diyen Breton’un üslûbu da Breton’un kendisiydi. Üslûp. Nedir üslûp? Bir metinde, uzun ve kısa cümleler, imgelerin kullanılışı, sıfatların sıralanışı, soyutlama ya da somutlama çabaları, seçilen sözcüklerin türleri, düz ya da devrik cümleler, çetrefil ya da dümdüz, inişsiz çıkışsız bir anlatım, metnin omurgasını oluşturan yalınlık ya da iskeletin kemiklerindeki karmaşıklık, daha da ötesi, yapının bütününün yapısı: kurgu ve motifler ya da kurgu ve motif yokluğu; dolaylı ya da dolaysız anlatım, geçmiş zamanın sıcaklığı ya da soğukluğu, niçin olmasın, belki de ılıklığı, renklerin, kokuların dile gelişindeki duyarlılık ya da yalnızca nesnelerin özdeksel görüntülerinin dile getirilişindeki nesnellik; birinci tekil kişi ağzından konuşurken başkalarını anlatmak ya da kendini, ya da hem kendini hem başkalarını; gördüklerini, gördüğü gibi (?) anlatma çabası, ya da görmediklerini, düşlediklerini, görmüş “maddi” olarak yaşamışçasına dile getirmek; ya da gerçekten yaşadıklarını



Matisse
Latin Çiçekli Dans II / 1912



Matisse
Madam Matisse'in Portresi / 1913

düşünde görmüş gibi bir düşün dili yaratarak bir sanat yapıtına (şiir, öykü ya da roman) dönüştürmesi... Tüm bunlar bir üslûbu oluşturan niteliklerdir. Üç noktayla bitmediğini “vurguladığım” bu uzun cümle gibi.

Peki ama “üslûp” sözcüğünü resme uyguladığımızda, hayır uyguladığımızda değil, resimde, sanatçının üslûbunu aradığımızda, nasıl arayacağız onu, nerde bulacağız? Desende mi? İstifte mi? Renklerde mi? Yoksa tüm bunların birliğinde mi? Peki ama tüm bunlar, bir arada, bir resimde yoksa? “Tüm bunları sana yazdıran, önündeki açık kitap, Aragon’un, *Henri Matisse, Roman*’ı değil mi?” diyorsun.

Evet bu kitap.

Nereye baktığımı, baktığımda ne gördüğümü, gördüğümde ne öğrendiğimi hiç saklamadım ki üslûp konusundaki bu temrin sorgulamayı da Aragon’un *Henri Matisse, Roman*’ından yola çıkarak yaptığımı saklayayım. Madem bu kadar biliyorsun, o zaman Aragon’un da, üslûp konusunda bu kadar ayrıntıya girmedikini, hiç değilse üslûp kavramını böylesi bir uzun cümleyle sorgulamadığını kabul et.

Ressam... evet onun sözcükleri yok, çizgileri, biçimleri, renkleri var. Dünyaya bakışı, doğayı ve nesneleri algılayış biçimi var.

Ama bu, onların üslûbunu açıklamak için yeterli mi?

Önümdeki açık kitaba dönüyorum: “Ressamların üslûbundan çok az söz edilir. Ressamın yarattığı bir üslûptan. Oysa, burda, yazılı dilde olduğundan daha çok sanatçının kendisidir üslûp.”

“Ama Aragon, aynı zamanda bir insanın gizinden, bir de üslûbun gizinden söz ediyor. Oysa, sen yanılmıyorsam bir de gizin üslûbundan söz edersin.”

“Hayır, hiçbir zaman bir gizin üslûbundan söz etmedim. Belki, gizli bir üslûptan söz etmişimdir. Ama bunun ressamlıkla, resimle bir ilgisi yok. Ya da çok az ressamla ve resimle ilgisi var. Sen, şimdi, şu resimli kitabı al ve oku.”

Okuyor: “Matisse’in dile getirmek istediği, kendisi. Üslûbu, kendini dile getirmek için bulduğu bir araç. İnsan, sonra silinip gidecek. Yalnız üslûp kalacak. Çağını kavrayan ve onu etkileyen bir üslûp.”

Biliyorum, büyük sanatçılar, büyük sözcüklerle, ya da büyük soruları dile getiren sıradan(mış gibi) sözcüklerle konuşurlar. Aragon/Matisse. Bu iki büyüğün “üslûbunun” bunlardan olmadığını da biliyorum. Hiç değilse Matisse’inki. Ama onun üslûbunu değil, yirmi yedi yıl boyunca, bu elindeki kitabı yazmak için ressamın izini süren, Aragon’un üslûbu kendine özgü. Ama aynı zamanda Matisse’i de *bir üslûp içinde* kuşatma çabasını gösteriyor.

Bana, bir ressam ya da bir resim üzerinde yazılırken, o ressamın, o resmin üslûbunu yazıda gerçekleştirmenin mümkün olup olmadığını sorduğunda ne diyeceğimi bilemedim. Bunu yarın düşünelim, dedim sana. Gecenin geç bir saatiydi. Zihinsel yorgunluğu giderecek tek şey, zihinsel bir başka etkinliktir.

Yılların deneyimi, biliyordum bunu.

Metni okumadan, resimlere bakmayı önerdim sana. Karlı bir İstanbul gecesinde, bir kitabın sayfalarında bir ressamın, belki gerçektekilerinden uzak renklerden oluşan resimlerine bakmak. Birlikte baktık bu resimlere. Sen bir sayfayı çevirdiğinde, resimli sayfaları, gölge yapmasın diye tam ışığın altına getirdiğinde, dışarda yağan kar, sokak lâmbasının ışığında, yalnızca bir silüet olan yan bahçedeki çam ve elma ağacı, kitaptaki renklerle birleşiyordu gözümde.

Bir resme böyle bakılmayacağını bilmiyor değilim. Resim bizden bir çaba ister. Bize açılmak, bizimle konuşmak – sorularımızı yanıtlamak için.

Kapa kitabı, dedim. Biz gene sözcüklere dönelim.

Sözcüklere döndük. Şairin, ressam için söylediği sözcüklere. Gece öylesine yoğundu ki karın beyazlığı bile kapkara göründü bana. Oysa, masanın üzerinde açık kalmış kitabın üzerine düşen masa lambasının ışığı, bu beyazlık içinde beliren, bir tansık gibi beliren masmavi bir çıplağı aydınlatıyordu.

Aragon’un andığı Ritsos’un şiirini okumanı istedim. Okudun. Sanki dışarda yağan kar değildi. Bir kumsaldaydık. Ve mavi denizden masmavi bir kadın çıkmış bize doğru geliyordu. Okudun, dilimize çevirerek, Matisse’in bir resminin önünde, Aragon’un andığı Ritsos’un şiirini:

MAVİ KADIN

Elini denize soktu.

Eli mavi oldu.

Hoşuna gitti.

Tepeden tırnağa denize düştü.

Mavi oldu.

Sesi ve sessizliği, mavi.

Mavi kadın

Birçok kişi hayrandı ona

Ama hiç kimse sevmeydi.

O gece ben kitabı kaparken sen şöyle dedin:

Çivit mavisi evler görmüştüm

Çivit mavisi kadınlar görmemiştim

Bu gece onu da gördüm.

Şairler, dedim sana, özellikle şair ressam, özellikle görmediklerini, göremediklerini gösterirler insana.

O gece, seni bilmiyorum, ama tüm uykuları düşlerle dolu olan ben, hiç düş görmedim. Gördümse de hiçbirini anımsıyorum. Resimlere gün ışığında bakmak gerekir diyen kimdi? diye sorduğunda, birden çıkaramadım. Belki hiç kimse. Ama, resmin kitaptaki baskısına değil, kendine, kuşkusuz, gün ışığında bakmak gerektir. Gene de... her resmin değil. Ama Matisse'in resmi böylesi bir ışığı gerektirir... diye düşünmüştün, bilemiyorum. Çünkü benim için, Matisse'in resmindeki ışık içten dışa doğru yayılır. Renk ışıktır. Bunu bir yerde okumuş olmalıyım.

Çocuklar, bilirim, çoğu kez, büyüklerden daha kolay, daha dolaysız, daha doğru ve daha dürüst olabilirler. Söz konusu, sanat yapısı, bir TV filmi değil de bir resimse daha az yarırlar. Matisse'in resimlerinden sözcük derlemek... Bana bunları söyleyen bir çocuk değildi. Ama Aragon da bir çocuk değildi.

Matisse ile ilk karşılaştığında kırk yaşlarında olmalıydı. Fransa savaştaydı. Ressam, Güney’de, özgür bölgedeydi. Aragon ise yeraltında. Gene de Ressam ve Şair karşılaştılar. Resimden ve şiirden, daha çok resimden söz etmek için. İşgal altındaki bir ülkede yaratmanın dayatmak olduğunu biliyorlardı.

Aragon, insanoğlunun gizinden söz ediyor kitabının 68.

sayfasında ve ekliyor: “Henri Matisse, bu bilinmeyen...” Bir ressama yaklaşan, sanatı üzerine yazan yazar için, ressam/resim, hiç kuşkusuz, bir giz, bir bilinmeyendir. Bilineni yazmak yinelenmek niçin?” Aslında, “Matisse’in birçok çizgisi ama bir tek üslubu var” diyor Aragon.

“Bir desen, bir desen daha, tıpkı abeceye eklenen yeni bir harf gibi...”

Ressamın abecesi, bir anlamda sonsuz değil mi?

Sanmıyorum.

Çünkü eklenen “harf” (burda, çizgi) bir deseni oluşturuyor, değişik bir çizimi (yazımı) olan deseni: “Sözcük olarak karşılığı olmayan davranış biçimlerinden biri”dir bu. Ne A’dır, ne Z.

Resmin abecesine aittir ve resmin Henri Matisse abecesine.

Davranış biçimi... yoksa “kafa tutuş biçimi” mi demeliydim?

Çünkü sanatçı, ressam ya da şair, renge, çizgiye, sözcüklere kafa tutan kişi değil midir? Şiir ve resim konusunda bir hayli kafa yormuş Valery bile, hiç değilse ressamın bu “kafa tutuşunu” anlamamış olmalı ki ressam, Aragon’a şöyle diyor: “Valery sanıyor ki tüm bunlar – eliyle desenleri gösteriyor Matisse – elin bir hareketi!”

Hayır, elin beyaz kâğıt üzerindeki bir hareketinden doğmuyor desen –Valery bunu nasıl bilmeyebilir? – elin arayışından doğuyor. Ortada bir hareket var kuşkusuz, ama bu “hareket” elin kendinden, içgüdüsel ya da yeteneksel hareketi, çizgisi değil, beynin yönettiği bir çizgi, bir harekettir. (Çok sonraları, beynin yönetiminden kurtulmuş ‘el’in gerçekleştirdiği resimler de çıkacaktır ortaya, ama Valery, çok şükür görmeyecektir bunları.) Matisse’in desenlerinde el kendini tutar. Elinin buyruğunda olmak istemez o. Çok sonraları, sağ elinin ustalığına karşı sol elini kullanacaktır Matisse. Güzelim çıraklık! Çünkü sol el yeni yeni öğrenecektir çizmeyi.



Matisse
Pencere Önünde Kemancı / 1918



Matisse
Dağınık Saçlar / 1952

Ama Aragon, Matisse'in güç anlaşılır bir sanatçı olduğunu söylüyor, diyorsun. Oysa, çırak karmaşık yanıtlara yönelmez. Yanılıyor muyum?

Evet, "Matisse güç bir sanatçıdır" diyor Aragon. Sözcük sözcük çeviriyorum: "Durduk yerde resimlememiştir Mallarmé'yi. Ama, Mallarmé, onun yanında yalındır; güçlüğü bellidir, gözle görülen bir güçlüktür."

Matisse'in güçlüğünü ilk bakışta kolay anlaşılmasında mı görüyor Aragon?

Bilmiyorum, diyorum. Ama Aragon, unutma ki onu bestecilerle karşılaştırıyor ve Beethoven'den çok Bach'a yakın görünüyor. Şairlerin böyle görüşleri vardır, Matisse kadar Bach'a uzak pek az büyük ressam tanıdığımı söylüyorum sana.

Peki ama hanginize inanayım? diyorsun.

Tabii hiçbirimize. Yalnız gözüne inan, oluyor yanıtlım.

Kendin için doğru bildiğimi, niçin başkaları için de doğru olabileceğini düşünmeyeyim?

Yalnız gözüne inan. Ama bu arada kulağını da açık tut. Her söylenene, her okuduğuna inanmak zorunda değilsin. Elindeki kitabı oku, ama resimlere de bak. Şairin yazdıklarını ansımadan bak bu resimlere ve onları kavramaya çalış. Bu çabanın sonunda yeniden şairin yazdıklarına dön.

Döndüm, diyorsun, ama bu kez karşına çıkan, ressamın derkenarında yer alan sözcükleri: "Aylardır yeni bir nesne arıyorum. Neyi aradığımı bilmiyorum... Bir şok arıyorum."

Ressamlar her zaman arar ve Matisse gibileri hemen her zaman da bulurlar. Çünkü aradıkları, her zaman yolları üzerindedir. Hattâ daha önce görüp görmezlikten gelmişlerdir. Ya da, zamanı değil demişlerdir. Ressamlar ne aradıklarını bilirler. İnan bana. Tabii, Matisse, Picasso, Klee gibi ressamlardan söz ediyorum, tatil ressamlarından, resmi yalnızca bir yetenek olarak görenlerden değil.

Resmi öğrenmek gerekir, söylemek istediğin bu mu? diyorsun.

Evet, ama yalnız resim yapmak için değil, resme bakmak, resmi anlamak, resim üzerinde konuşmak, hattâ resmi evinin duvarına asmak için de.

Anlaşıldı, diyorsun, sabahları konuşmak zor seninle. Konu resim olsa bile. Ne yapalım, akşamı bekleriz.

Akşamı beklerken, elindeki kitabı biraz karıştır ki konuşacak bir konumuz olsun.

Bana bir gün, Flaubert'in ünlü sözü "Madame Bovary, Benim"i, herkesten başka anladığını söylemiştin: "Herkes, Flaubert'in romanın kişisi Madame olduğunu anlıyor bu sözden; oysa, Flaubert, romanın, adı Madame Bovary olan romanın kendisi olduğunu söylemek istemiş olamaz mı?"

Aragon'un Matisse'inde bu örnek sürekli anılıyor. Aragon bu soruya olumlu yanıt verir gibi.

Peki, Matisse'in, "Ben odalığım. Ben pencereyim. Ben Tahiti manzarasıyım. Ben *nature-morte*'um" dediğini de yazıyor mu Aragon?

Hayır.

Oysa, böyle diyebilirdi Matisse. Özellikle bir şaire. Sözcüklerin gizini, art anlamlarını kavrayabilecek birine. Özellikle "Gerçek-Yalan"ın yazarı Aragon'a.

Belki söylemiştir de Aragon not etmemiştir. Ya da... Çünkü, gerçekten, odalık da, Tahiti manzarası da, oda-içleri de, pencereler de, çıplaklar da hattâ *nature-morte*'lar da Matisse'in kendisidir. Üslûptan söz etmiyorum; resmin ressamla olan özdeşliğinden söz ediyorum. Bunun her ressam için söz konusu olamayacağını bilinciyle. Öylesine resimler, ressamlar vardır ki resmettiği çiçekler herkesin çiçekleri olabilir. Çizdiği yüzler herkesin yüzü olabilir. Kendisi hariç. Çünkü kendisinden hiçbir şey yoktur bu resimlerde.

"Model, kimileri için, bir bilgi aramadır. Benim için, beni durduran bir şey." Kuşkusuz, Flaubert'i de, *Madame Bovary*'i düşlediğinde durdurmuştu bu kişilik. Ama söz konusu roman olduğunda, bilgi edinmek söz konusuydu. Matisse için böylesi bir bilgi edinmek, kişilik yaratmak söz konusu değil. Yoksa psikolojik bir resimle karşı karşıya olurduk. Matisse'inki insancıl bir davranış, modellerini konuşturması. Onları rahatlatmak için, onlarla ressamca değil, insanca bir ilişki kurması. Çünkü ressamın, modelinin öyküsüne gereksinimi yoktur. *Nature-morte*'un öyküsü olmadığı gibi, bir manzaranın öyküsü

olmadığı gibi, bir çıplağın, bir portrenin de öyküsü yoktur. Varsa bile ressamı ilgilendiren bir öykü değildir bu. Ressamın yukarda andığın sözlerinin karşı sayfasındaki fotoğrafa bak: İhtiyar Matisse, önünde Abdülhamid'in torunu Neyzi'nin resmini yapıyor. Bu modelden yaptığı tabloya bak. Matisse'in resimlerinde arasında en az "Doğulu" olanı. Modeliyle kendisi arasında yalnızca görsel bir ilişki var. Tüm büyük ressamalarda olduğu gibi. Model yalnızca bir araç. Tıpkı sanatçının bir antikacıda görüp aldığı ve büyük bir heyecanla bir "buluş" olarak nitelediği ve "portresini" yaptığı ve birçok resminde yer alan bir "Rokay" koltuk gibi.

"Matisse'den önce tüm resimler karanlıktır, denmiştir. Bu belki yanlış ve haksız bir düşüncedir. Ama bu söylendi. Matisse'in önünde Van Gogh kararmıştır. Renoir da ve Manet ve Turner da..."

Kuşkusuz, bir ressamın renkleri bir başka ressamın renklerini öldürmez. Kaldı ki siyah (koyuluk/karanlık) da bir renktir. Söylememiş miydim sana, genç Matisse'in resimlerini gösterdiği ihtiyar Renoir, bir gün kendisine şöyle demiş: "Doğrusu bugüne değin gösterdiğiniz resimlere baktıkça sizin ressam olmadığınızı düşünüyordum. Ama bugün getirdiğiniz resimlerde siyah rengi öylesine kullanmışsınız ki bunu ancak bir ressam başarabilir. Evet, evet ressamısınız siz..."

Siyah, kara, karanlık... Nasıl nitelersen nitele, yalnız simgesel olarak değil, yalnız dış dünyada değil, resimde de ışığın yokluğudur. Ama resmin ışığı siyahı aydınlatabilir ve onu bir renge dönüştürebilir. "Henri Matisse, diyor Aragon, okullarda öğrenilmiş perspektif gözlüklerini atıp, ışığın çıplaklığını gördü, ya çırlıçıplak ışığı gördü."

Işık, dış dünyada karanlığı (siyah rengi) yok eder. Ama resimde siyahi yaşatır. Onu renk kılar. Kendi başına bir renk. Ve diğer renkleri yaşatan bir renk.

O iki ciltlik büyük kitabın sayfaları arasındaki Matisse'in resimlerine baktık. Bu resimlere baktıkça tüm soruların yitiyordu: Bu resimlerden yansıyan ışıktaki, yıllar önce, bir yerde yazmış olduğum gibi, "handiyse mutluyduk."

HENRİ MATİSSE

KENDİ SESİNDEN

Doğayı, ona körü körüne bağlı kalarak kopya etmek söz konusu değil. Doğayı yorumlamak zorundayım ben ve resmimin havasına bağlı kılmalıyım onu.

Anlatım (ifade) benim için bir yüzde beliren tutkuda ya da çarpıcı bir devinimle ortaya koymaz kendini. O, resmin tüm düzenlemelerinde vardır: nesnelerin kapladığı alan, onların çevresindeki boşluk, orantılar, tüm bunların payı vardır.

Tablo bir bütünlük uyumuna sahiptir: gereksiz her ayrıntı, resme bakanın gözünde, önemli bir ayrıntının yerini alır.

Ben resmimin renklerini seçerken, hiçbir kuramsal temele dayanmam: gözleme, duyguya ve duyarlılığımın deneyimine dayanırım yalnızca.

Duygularımızın bir gelişme yaşı vardır. İçinde bulunduğumuz ortama bağlı değildir bu. Uygarlığın bir döneminden gelir bu. Çünkü bir uygarlık döneminin duyarlılığıyla doğarız.

Çizgi çizen elime güvenim varsa eğer, bu, elimi bana hizmet etmeye` alıştırtırken, onu, duygularımın önünde koymasına, kendi başına buyruk olmasına izin vermemek için zorladığım içindir. El, duyarlılığın ve zekânın uzantısından başka bir şey değildir.

Her yeni resim, tek, bir eşi daha olmayan bir şey olmalıdır.

*İnsanoğlunun kafasındaki dünyanın tasarımına yeni bir figür
getirecek bir doğuş olmalıdır her yeni resim.*

*Sanatçı, tüm gücünü, içtenliğini, alçakgönüllülüğünü, yaratma
sürecinde eline kolaylıkla gelen eski, bilinen klişelerden kurtulmak için
kullanmalıdır.*

ARAGON

MATISSE KONUŞUYOR

Ellerimde dağıttığım tüm saçlar
Ve günün renkleri onları da ben verdim
Odamda bir iç çekişin dalgalandırdığı tüller uçar
Sürekli düşümse yarınki bakışımdır benim

Çıplaklığın her çiçeği tutsaklara benzer
Güzelliği önünde parmakları titreten
Bekliyorum görüyorum düşünüyorum uzaklaşıyor gökler
Yapyalın önümde tıpkı soyunmuş tazeler

Açıklıyorum sözcük yok nöbetin adımlarını
Açıklıyorum yalınayağı yelin sildiği
Açıklıyorum gizemsiz bu dünyanın bir ânını
Açıklıyorum düşünülmüş bir omza düşen güneşi

Açıklıyorum açık pencere önündeki siyah bir deseni
Açıklıyorum kuşları ağaçları mevsimleri
Açıklıyorum yeşil bitkilerin suskun erincini
Açıklıyorum evlere sinmiş sessizlikleri

Açıklıyorum bıkmadan usanmadan gölgeyi ve saydamlığı
Açıklıyorum kadınların dokunuşunu parıltısını
Açıklıyorum bu nesneler gökkubbesini bunu
Açıklıyorum nesneler arasındaki ilişkiyi tınısını
Açıklıyorum geçici biçimlerin kokusunu
Açıklıyorum süt beyazı kâğıdı coşturamı
Açıklıyorum bir yaprağın hafiflik nedenlerini dokusunu
Ve artık ağır birer kol olan o ağaç dallarını
Işığa hak ettiğini ödüyorum bir iz
Bu dönemin mutsuzlukları ortasında durgun bir hediye
Gözlerin umudunu resmediyorum ki Henri Matisse
İnsanın yarından beklediğine yarın tanıklık etsin diye



Matisse
Mavi ıplak / 1952

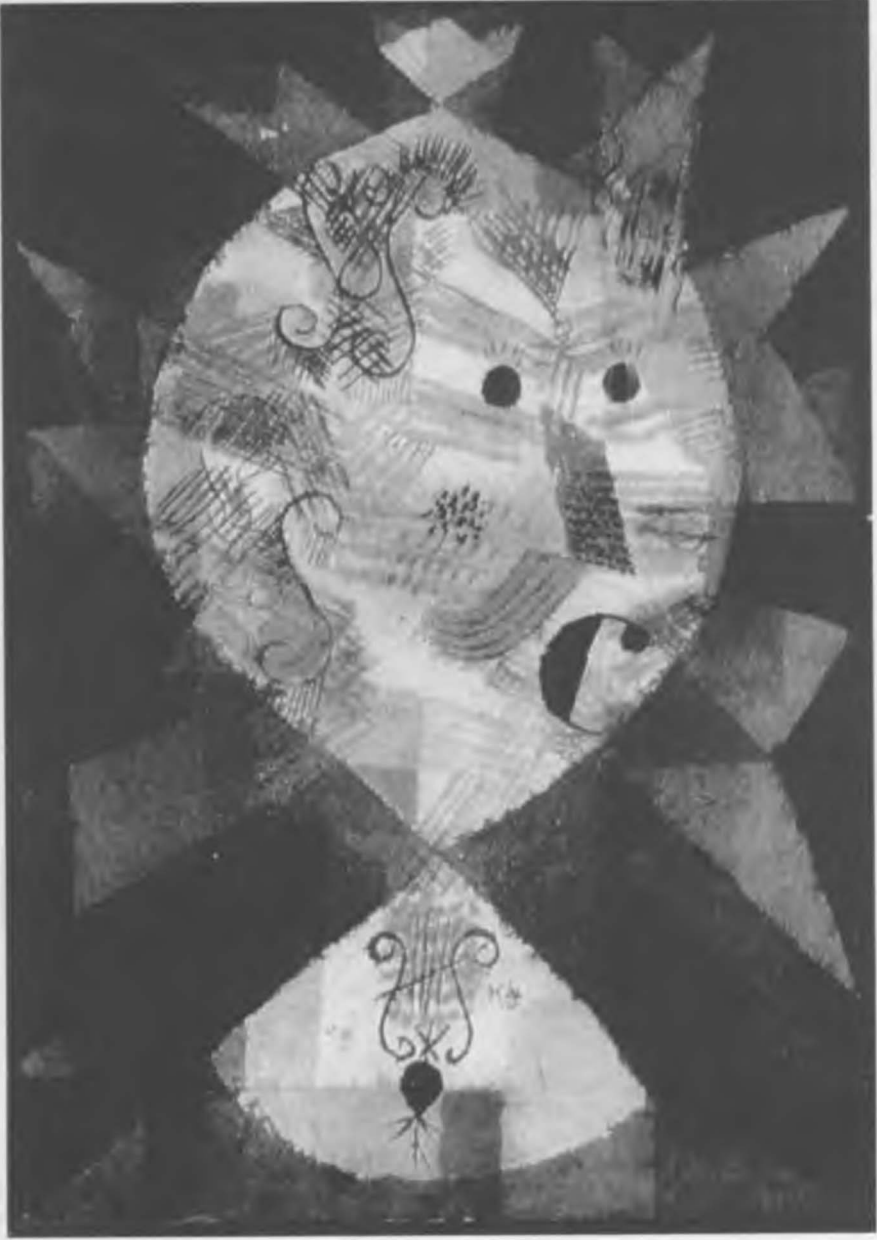
KLEE

KAVRAM VE YARATI

Evet, haklısın, Picasso'yu çok önemsiyor, Matisse'i çok seviyorum, ama ben, aslında Klee'ye hayranım. Picasso'nun resmi sürprizlerle doludur. Yontuları da her zaman şaşırtmıştır beni. Kitaplarda gördüğüm, müzelerde, sergilerde bakıp geçtiğim, dudak büktüğüm, gülümsediğim tüm yapıtları. Matisse'in resmini "keşfetmek" için beklemem gerekti. Yavaş yavaş ele verir kendini bu resim. Ama, bu resimle aranda görsel bir ilişki kurulduğunda, bir daha bırakmaz seni. Her baktığında biraz daha çeker kendine. Öylesine bir an gelir ki başka ressamın yapıtlarını da bu resimlerin ölçütüne vurup, değerlendirmeye başlarsın. Ressamın haslığı ve büyüklüğüdür bu. Ama resim-sever bir göz için de büyük bir tehlike. Çünkü her resmi kendi içinde görmek ve değerlendirmek gerektir. Taşıdığı etkileri ve tepkileri göz ardı etmeden. O resmin etkilerini de bir başka resme/ressama taşımadan. Yoksa, göz, hayranı olduğu ressamın gözüne dönüşmeye başlar, o ressamla özdeşleşir beğeni ve değerlendirmelerinde. Bu da bir tür körelmedir.

Biraz da bu "sakınca" nedeniyle klâsik Picasso/Matisse/Braque sıralamasını bozuyorum burda. Bunların bir hayli uzağındaki Paul Klee'ye yöneliyorum.

Onun ilk resimlerini gördüğümde on altı yaşındaydım. Avuç içi büyüklüğünde birkaç karttı bunlar. Tünel'deki Kohen Kızkardeşlerin kitabevinde bulmuştum, yaşamımda yer eden nice şairin, yazarın kitabını orada, o tozlu raflarda bulduğum gibi. Bu resimler, o güne değin gördüğüm resimlerden farklıydı ve bir anda beni kendilerine çekmişti. Bugün aradan geçen otuz



Klee
Karşı Düzen / 1921



Klee
Geveze Makine / 1922

beş yıl sonra bile bu "çekiş" in nedenlerini tam olarak bilmiyorum. Ama bir şeyi biliyorum: Klee'ye olan hayranlığım hiçbir zaman eksilmedi, tam tersine arttı.

Daha sonraları, Klee'nin resimlerinin asılları önündeyken, kendimi ve bu resimleri sorguladım: Ne vardı bu resimlerde, resim sanatı konusunda hiçbir bilgisi olmayan bir yeni yetmeyi kendine çekecek?

Ola ki bu resimlerde yansıyan çocuksu havaydı.

Ola ki bu resimleri insanı itmiyor, kendine çekiyordu.

Ola ki sanatçının iç dünyasını dolaysız bir biçimde dile getirmesiydi.

Ola ki resme bakandan bir katılım isteyen gizem yanıydı.

Tüm yazıyı bu "ola ki..." lerle doldurmak zor değil. Ama bugün, hiç değilse bir şeyi biliyorum: bunların hiçbiri yeterli bir açıklama değil.

Biliyorum, bu sözcükler gülümsetiyor seni. Ne güzel! Klee'nin birçok resminin adı da gülümsetebilirdi.

Boğalı Dağ

Karmaşık Taam

Akşama Doğru Vapur ve Yelkenliler

Sel Baskınından Sonra

Zavallı Melek

vb., vb.

Sözü nereye mi getirmek istiyorum?

Paul Klee'ye.

Bu resimlerden hiçbiri adlarının resimleri değildir.

Açıklayayım: *Çayırda Öğle Yemeği*'nde (Monet) bir çayır, insanlar ve çimenler üzerinde bir sofraya görürüz.

Gece Bekçisi'nde (Rembrandt) geceyi ve bekçiyi görürüz.

Çarmıhtaki İsa'da (adlı adsız sayısız ressam resmetmiştir) çarmıhta bir insan görürüz.

Guernica'da (Picasso) Guernica'nın ne anlama geldiğini biliyorsak, bildiğimiz dehşetle, resmin dehşetini özdeşleştirebiliriz.

Ama Klee'nin resimlerinin çoğunda, resimlerin isimleri (*Zengin Liman*, *Yeni Ayda Aşk Şarkısı*, *Korku*, *Şeytansı*, *Kaçış*, *Zehir*, *Mâtem*, *Ölüm Anındaki Bitkiler*, *Şaşkın Ruh*,...) bize hiçbir şey

çağrıştırır. Hattâ resmin kendini bile.

Klee bir kavram ressamı olduğu için mi?

Bu soruyu birçok yazar-çizer sormuştur.

Çoğu da, sorunun hemen ardından olumlu bir yanıt vererek.

Kuşkusuz, Klee'nin sanatında kavramlar vardır. Ama bu kavramlar plastik bir düşüncenin oluşturduğu kavramlardır, felsefî bir düşüncenin değil. (Plastik düşüncenin temelinde ya da kıyısında felsefî bir düşünce yatsa da.)

Çıplaklar, manzaralar, evler, ağaçlar, elmalar, armutlar değil, imler, imgeler, simgelerle doludur Klee'nin resimleri. Ama bu imler, imgeler, simgeler bizi resmin dışında bir yere, (bu yer, bir başka sanatın alanı da olsa) göndermez.

Peki, "düşünce, dünya ile evren arasındaki aracıdır" diyen Klee değil midir?

Klee'dir, ama düşüncenin, niçin yalnızca sözcüklerle dile getirilebileceğine inanmak zorunda olayım? Niçin mekâna, zamana ve uzama ilişkin düşünceler, varoluşları bu kavramlara bağlı sanatlar tarafından, her sanatın kendine özgü dili içinde gerçekleştirilmesin?

Ama Klee, diyorsun, resmin alanını aşan düşünceler ve kavramlar peşindedir. Ve örnek veriyorsun: "Tüm oluşum devinimdedir. *Laocoon*'da Lessing zaman sanatı ile mekân sanatı arasındaki ayrımı çok önemsemez. Ama yakından bakıldığında, bu bir yanılsamadır. Bilgiççe bir yanılsama. Çünkü mekân da zamansal bir kavramdır. Bir nokta devinip bir çizgiyi oluşturmaya başladığında zaman etkeni işin içine girer. Çizgi, ordan oraya gidip bir yüzey yarattığında da durum aynıdır." Klee'den alıntılara başladığında, biliyorum, bunun sonu yoktur. Çünkü ben de, Klee'nin sözcükleriyle yanıtlayabilirim seni. Resim sanatı, sanat felsefesi üzerine öylesine düşünmüş ve düşüncelerini öylesine açık seçik (bir ressamdan beklenmeyecek kertede) dile getirmeyi başarmıştır ki bunları okurken, bir ressamın sözcüklerini mi okuyoruz, bir sanat felsefecisinin mi, kolay kolay çıkaramayız.

Ne var ki Klee'nin resimleri önünde durduğumda onun bu "açıklama"ları ve kuramsal yazıları, bana, resmini anlamak için pek bir ışık tutmamıştır. Hattâ, onun, genelde resim, özelde

kendi sanatıyla ilgili açıklamalarını hiç okumamış olmayı yeğlemiş, unutmak yolunu seçmişimdir.

Büyünün bozulacağından korktuğum için mi?

Olabilir. Söz konusu Klee'nin resimleri olduğunda bu sözcüğü (büyü) kullanabilirsin. Çünkü bu resimler gizemle yüklüdür.

Dış dünyaya ait öğelerin (nesneler, figürler) kendi gerçeklikleri içinde yorumlanıp birer resim gerçeğine dönüşmesi değildir söz konusu olan. Daha açık bir deyişle, Klee'nin resimlerinin modelleri yoktur. Kuzey Afrika ve Ortadoğu gezilerinin kimi manzaralarını unutacak olursak, (Cézanne ya da Matisse gibi) model ya da doğa önünde çalışmadığı gibi, bir model, bir manzara, bir *nature-morte* da tasarlamaz Klee. Onun resmi bir oluşumdur. Daha önce varolmayan, dolayısıyla dış dünyaya herhangi bir gönderide bulunmayan yapıtlardır.

Açıkçası bir soyutlama mı?

Hayır. Sanırım tam tersi. Soyut kavramların, duyguların, duyumsamaların, içsel yaşamın somutlanması...

Yine Klee'nin sözcüklerine başvuruyorum:

"Faustgil her şey yabancıdır bana. Çok uzak bir noktada, olayların kaynağında seçmişim ben kendi yerimi. Hem insan, hem de hayvan, bitki, maden ve elementler için geçerli olacak formülü bulmayı düşündüğüm yaratı düzeyidir benim kendime seçtiğim yer."

Ama bu bir ressamın değil, bir filozofun sözcükleri, ereği olabilir, diyorsun haklı olarak.

Ama bu kez, bir filozof-ressamla karşı karşıyayız. Bern'de Klee'yi ziyaret eden Picasso iki isimle nitelendirmişti onun sanatçı kişiliğini: "Pascal-Napolyon".

Müzikle yakın bir ilgisi olsaydı, bunlara Mozart ya da Bach'ın adını da ekleyebilirdi Picasso. Çünkü Klee'nin sanatında düşünsel bir yan (Pascal); Picasso'ya Napolyon'u ansitan bir fetih (bilinmeyen fethi) yönü varsa, o denli güçlü bir müzik (harmoni) niteliği de var.

İki boyutlu bir sanat olan resimden, söz konusu Klee'nin resmi olduğunda "çok boyutlu" diye söz edebiliriz. Mekânı zamandan koparmayan sanatçı için, müzik (harmoni) de, resmin bir boyutudur. Kavramsal düşüncelerinin öğeleri de.

“Diyalektik” sözcüğü ile “didaktik” sözcüğünü birbirine karıştıran ya da anlamdaş sayanların pek kolay kavrayamayacakları bir örnek üzerinde konuştuğumuzu unutma.

“Doğa ile diyalog, sanatçı için *sine qua non* (kaçınılmaz) bir koşuldur. Sanatçı insandır; kendisi doğadır, doğanın içinde doğanın bir parçasıdır.”

Bu kendi üzerine kapanan resim, bu doğanın mistik yorumu, bu filozofça düşünceler, bu im, imge ve simgeler, resimden çok, gizemsel bir yazın anlayışına daha uygun değerler mi? Bu işaretler, yön gösteren oklar, harfler...

Örneğin, Rimbaud’nun *Sesliler Sonnet*’sini ansitmıyor mu sana?

“A kara, E ak, İ kırmızı, U yeşil, O mavi...”

Sözcük sanatındaki en küçük birimlerin simyası peşindeki bir şairle, çizgi, renk ve biçim simyası peşindeki bir ressamın yapıtları arasındaki ilişki, bir çıplak, bir doğa parçası, ya da bir çiçek demeti ile bir ressam arasındaki ilişkiden daha derin daha anlamlı değil mi?

Klee’yi, sorunu yanlış anlamadımsa, dış dünyaya, doğaya, yaşayan varlıklara sırtını çevirmiş bir sanatçı olarak görüyorsun. Eğer böyleyse, bil ki yanılıyorsun. O, gözünü dört açmış, dünyaya, nesnelere ve doğaya bakıyor. Ve bizlere (onun resimlerine bakanlara) diyor ki gördüklerinizi gerçekten görmüyorsunuz; görülmesi gerekenleri ise hiç mi hiç görmüyorsunuz: “Görünenin tarih-öncesini görmeyi öğrenmek gerek. Derinlikleri kazmayı öğrenmek gerek. Çırlıçıplak olarak ortaya koymayı öğrenmek gerek. Gözler önüne sermeyi ve çözümlemeyi öğrenmek gerek.”

Yaratıcılık Tanrı vergisi olabilir, ama yalnızca Tanrı vergisi olan yaratıcılık, varolana öykünür, *yeniden* yaratır. Oysa, sanat “yeniden değil, yalnızca yaratmadır.”

Çağdaş ressamlardan farklı olarak, çok değişik, çok “yoksul” materyaller kullanmıştır Klee: eski, solmuş kâğıtlar, buruşuk, lekeli masa örtüleri, çuval parçaları, teneke, alçı yüzeyler, ambalaj kâğıtları, gazete sayfaları, ahşap kaplamalar...

Boyaları da öyle: şimdilerde “karışık teknik” denilen türden.

Aynı yüzeyde hem yağlıboya, hem pastel; kurşunkalem, tebeşir,

çini mürekkebi, suluboya, guaş tutkallı boya... Amaçladığı resmin yeni bir dil olduğunu biliyordu ve materyalini de bu dilin bir ögesi olarak görüyordu.

Doğayı yorumlamak yerine, dünyayı, evreni algılamak yolunu seçmişti. Biçim ve öz ne birbirinin karşısı, ne de birbirini tamamlayan iki ayrı kavramdı onun için. "Biçim, sondur, ölümdür, diyordu. Oluşum ise yaşamdır."

Tüm buraya değin söylediklerimden sonra, belki, 19. yüzyılda ortaya çıkan oryantalizmin uzantılarını, çağdaş bir yorumla, birer eşya, dekor, giysi, renk ve motif olarak resminde duyumsayan, bu Doğu/İslâm öğelerine resimlerinde bir hayli yer veren Matisse'den, onun kadar olmasa da Picasso'dan çok daha fazla, Klee algılamıştır Doğu/İslâm sanatını, diyeceğim. İçinde yaşadığı dünyada, sayısız, "keşfedilmeyi" bekleyen dünyalar olduğuna inanıyordu Klee. O dünyalardan birinin kapılarını açmaya çalışıyordu resimlerinde. Ola ki İslâm sanatında, açmak istediği bu kapılardan birinin, daha önce aralandığını görmüştü.

1950'lerin İstanbul'unda, resim sanatıyla henüz içli dışlı olmamış bir genç, avuç içi büyüklüğündeki kartlarda, onun resimleriyle karşılaştığında, ola ki bu nedenle sevmiş, hayranlık duymuştu bu sanatçının yapıtlarına.

Ola ki bu nedenle, o genç, bu akşam, başka yazarlara söz vermedi bu yazısında, dedin. Ama ben, bir ressamdan çok, bir yazar, bir düşünürden söz eder gibi konuştuğun bir ressamın, bir resmi üzerine, bir yazarın neler yazmış olabileceğini merak ediyorum. Lütfen diyalektik değil, didaktik bir metin olsun.

Klee "uzmanı" bir sanat tarihçisinin, Will Grohmann'ın kitabını uzattım. Gelişigüzel bir sayfasını aç ve oku, dedim. Açtığın sayfada, sanatçının "Mavi/Kuş/Kabak" adlı resmiyle ilgili bir yorum vardı.

Okudun.

Gördüğün gibi, dedim, bir resme bakmak, onu yorumlamak, o ressamın dostu da olsan, sanatının "uzmanı" da olsan pek kolay değil. Resmi sözcüklere çeviremezsin. Resmin doğru bir betimlemesini yapamazsın. Çünkü söz konusu olan bir

betimleme ise, ressam onu betimlemiştir zaten kendi dilinden. Ama ben Klee'yi yorumsuz da seviyorum, dedin.

Bu kez soru sorma sırası bendeydi: Ne zamandan beri? Daha hiçbir resmini görmeden.

Bakışlarımdaki soruyu da şöyle yanıtladın:

Çünkü bu dünyadan keşfetmem gereken dünyalar, (eğri ve doğru çizgiler, soğuk ve sıcak renkler, güzel ve çirkin biçimler) olduğunun bilincindeydim. Bir gün, bunları bir arada gördüm. Önümde aralanana kapıdan içeri girdim. Senin ve başka yazarların söylediklerinizin tersine hiçbir gizi yoktu bu dünyanın. Ya da bir insanın ne kadar gizi varsa, o kadar.

WILL GROHMANN

MAVİ-KUŞ-KABAK

"Bu çalışma bir seramiğe benziyor. Picasso bundan bir tabak yapardı. Klee renkli bir resimle yetindi. Kahverengi düzey oval bir tabak biçiminde, siyah bir dipdüzeyin üzerine oturtulmuş. Weimar döneminde bir "duvar panosu" ön çalışması resmettiğinde, Klee'ye siparişi kendinin gerçekleştirmek gerçekleştirmeyeceği sorulmuştu. Bunun başkalarının işi olduğunu, kendisinin zamanının kendi çalışmasına vermesi gerektiğini, bu çalışmanın da resim olduğunu söylemişti Klee. "Mavi-Kuş-Kabak" ile de aynı şey oldu. Yalın ve hafif bir taslaktır bu resim. Kuşun ve kabağın biçimleri, aydınlık bir mavi, kahverengi düzeyle bütünleşir ve içerde keskin siyah çizgilerle belirginleşmiştir.

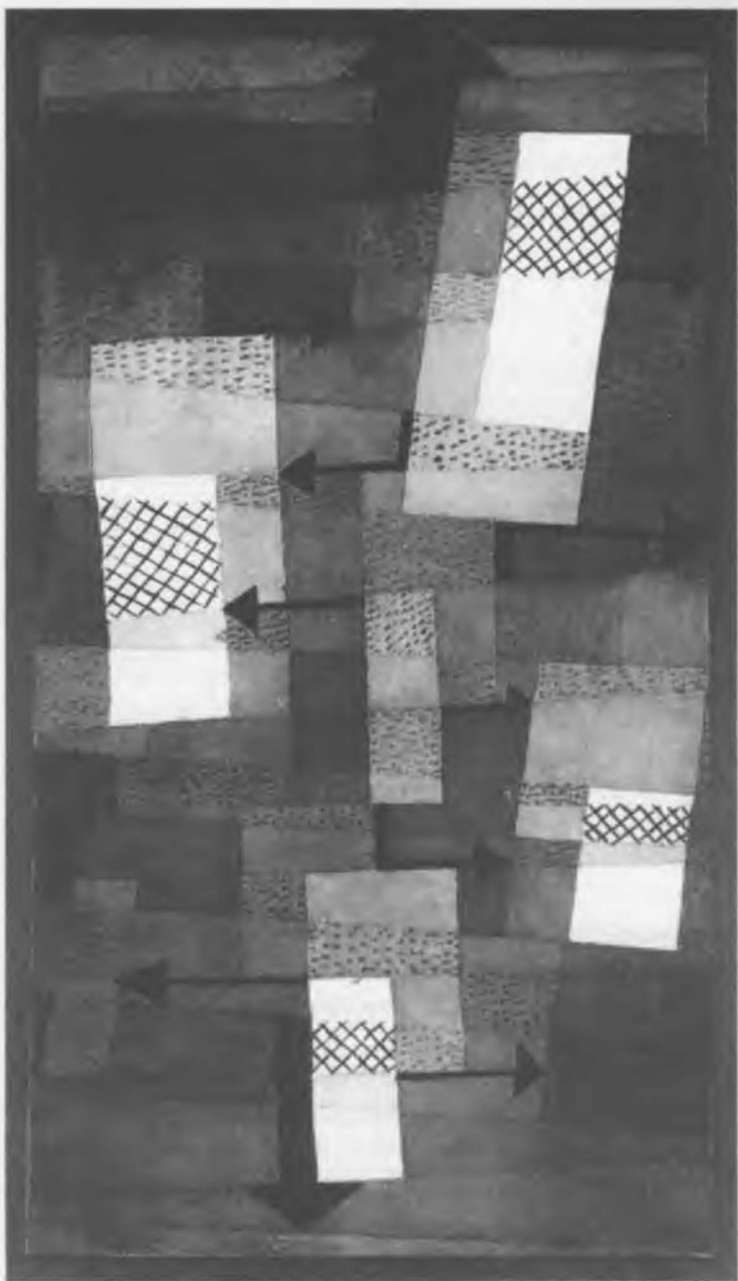
Aynı yıl gerçekleştirdiği "Dokunaklı Filizlenme" adlı resmiyle, bu resmi arasında bir yakınlık vardır, ama bu daha çok dış görünüştedir, çünkü "Dokunaklı Filizlenme" dipdüzeyi zengin bir resimdir, büyüme süreci bazı devinimlere indirgenmiştir. Klee, bu resimde de benzeri bir düşünceye kapılmış olsa gerektir. Zira, "Mavi-Kuş-Kabak" neyi ifade eder, kuşun kabakla ne ilgisi olabilir ve niçin mavi?

Daha önceki yıllarda bu tür örneklerde, temanın, anatomik, fizyolojik ya da biyolojik karmaşıklığı söz konusuydu. Burda, böylesi bir karmaşıklık yok.

Mavi kuş, kara iskeleti, iki gözü ve kafasıyla daha çok küçük bir taç görünümünde. Onun önünde kabak ve çekirdekleri, yem; ama görünüş besleyici olmaktan çok fantastik. Kahverengi üzerindeki mavi de bunu pekiştiriyor. Mavi öylesine karıştırılmış ve öylesine konulmuş ki fırçanın dış izleri eflatuna kaçıyor. Bu da, resmin tümünü bir hayli yumuşatıyor.

(...) Bu yalınlık aşılamaz, ama, bu özelliğiyle (bu resmin) gizemli bir özelliği var.”

Alejo Carpentier, kendi deyişiiyle, “ilginç deneyiminden” söz ediyor Klee’nin resmiyle ilgili: “Havana yakınlarındaki Hemingway’in evinde palmiyeler ve çiçek açmış bugenvilyelerle dolu bir bahçeye bakan pencerenin tam yanında asılı Klee’nin resimlerine bakıyordum. Bir süre sonra Klee’nin resimlerinin yanıp tutuşup, *tropikleştiiğini*, kendilerine yabancı bu manzara ile olağanüstü bir uyum gerçekleştirdiklerini gördüm.”



Klee
Sallanan Denge / 1922

KLEE VE MÜZİK

Yalnız müzik var, ilişkilerimin sürekli iyi olduğu.

P. Klee

(Klee'nin resimlerinde) Renk yüzeyleri birer harmoni olarak işlenmiştir, çizgiler birer melodi, renk katmanları ise bir çokseslilik (polyphonic) olarak.

Klee, birçok kez, müziğin bir mekân, görsel sanatların da bir zaman sanatı olduğunu vurgulamıştır.

O. Henrik Moe

Mozart, Klee'nin gözündeki, bağımsız sanatçının modeli, kutsal ve yaratıcı varlığın canlı, sonut bir örneği idi.

Klee'nin en şaşırtıcı katkılarında biri, çok açık bir biçimde, resmin, nasıl yontudan çok müzik olabileceğini, rengin rolünü genişleterek, yeniden yorumlayarak göstermesi olmuştur.

Klee (evrensellik) düşlemine gerçekleştirmek için, bir yapının, bir dizginin, bir renk mimarisinin, büyük bir anlatım (ifade) bileşiminin gerektiğini görmüştü. Özellikle Mozart'ın gerçekleştirmeyi başardığı tür bir bileşimi. (...)

Klee de Goethe gibi, müzikte, tüm insancıl çabaların ötesinde, yaratının gizlerine ilişkin en temel sorunların yanıtını da biliyordu.

Kogan

(Klee'nin resimlerinde) müzik öylesine sindirilmiştir ki bundan haberimiz olmasaydı, hiç kuşkusuz, bu resimlerde müziği aramayı düşünmeyecektik.

Richard Verdi

GÜMRÜKÇÜ ROUSSEAU GERÇEK NAİF'İN GÜLÜMSETEN DÜNYASI

"Bir şişe şarapta uyuyan güneş, halk şarkılarının nakaratlarına asılı utku, buğday tarlaları üzerinde yürüyen Tanrı ve ellerinde sabahın doğuşunu ve akşamın ölümünü tutan yaşam, fırçasının ucunda parıldıyor ressamın. Keman çalıyor bir ressam, çevresinde dostları: köşebaşındaki manav, Mme. Bourges, çilingir, M. Louis Leblond, hanımı ve hanım kızları. Tümünü tanımıyorum.

"Duvarlarda tablolar, bunlardan birinin, bir köşesine havagazi lâmbasının çiğ ışığı düşmüş: bir kaplan, bir ev, Seine nehri ve bir kum yığını görülüyor.

"...Güneş, en sonunda, Perrel sokağını aydınlattığında, Gümrükçü gözlerini açıyor ve resimlerine 'gülücükler gönderiyor'. Sabah, onu, köşedeki kahvede bekliyor; eğer hava iyiye, bir kadeh beyaz şarap yudumluyor; yağışlıysa, bir kahve içiyor; kapalıysa bir kadehçik konyak.

"...Rousseau, kahvenin kapısının eşiğinde, piposundan bir duman çekiyor; her zamanki gibi, hava durumunu anlamak için bulutlara bakıyor; soruyorlar: Hava güzel mi olacak? Yoksa kötü mü?

"Okullu çocuklar geçiyor, çalışmanın habercisi. Yavaş adımlarla, Rousseau atölyesine yollanıyor. Duvara asılmış tablolar ressama gülücükler gönderiyor, kapılar başını sallar gibi, ev canlanıyor, Seine nehri akıyor, kum yığını büyüyor. Hava güzel mi olacak? Yoksa kötü mü? Gün başlıyor.

"Fırça biraz titriyor parmakları arasında. Tuval yerinde değil. Küçük, neşeli bir şarkı, tümünü, parmakları, fırçayı, tuvali ve ressamı uzlaştıracak. Rousseau bir şarkı söylemeye başlıyor.

"...Korkutulmaktan hoşlanan çocuklar gibi, Gümrükçü bir zamanlar gördüğü ormanların gizemli yalnızlığını resmetmekten alıkoyamıyor kendini. Guillaume Apollinaire'in 'Amerikan egzotizminin Fransa'da plastik sanatlara kazandırdığı tek şey' diye nitelendirdiği bu resimler, her zaman ürkünç. Dalların sesi duyuluyor bu resimlerde, otların kokusu, orman içlerinin serinliği; soğuk bir titreme, ağaçların yapraklarını yoklar gibi.

"...Gümrükçü, ağaçları seviyor, o bitmez tükenmez yaprakları. Tüm resimlerinde, güzel bir ağaç resmetmiştir. Bir gün, bir balkonda, bir hanımcığın portresini çıkarırken (ağaçlar ne yazık balkonlarda bitmiyor), ağaç sevgisine karşı koyamayarak, bir bilgiç öğretmen olan modelinin ellerine ters dönmüş bir ağaç oturtuvermişti.

"...Gümrükçü, bir resmini tamamlarken, hiçbir zaman bir ders vermez, hiçbir zaman bir örnek önermez. Resmine bakana bir zevk vermesi bundandır; bir kürsüde kasılmış bir üstadı dinliyormuş gibi bir izlenim yaratmaz hiçbir zaman. Bir kahvede bir dostla birlikte oturuyor gibisinizdir, cana yakın, kimi zaman hınzırca saf, ama her zaman yalın bir dostla.

"...Baktığınız resmin sizin için yapıldığı duygusuna kapılırsınız çoğu kez ve almış olduğunuz tadı sanki sizden başkası alamayacaktır. Bu ressam her şeyden önce bir insanoğludur ve yalnızca bir insanoğlu."

Tam altmış beş yıl önce, bir Haziran sıcağında ya da yağmurunda, böyle yazıyordu gümrükçü Rousseau üzerine, şiiri, resmi nerden gelirse gelsin, haslığı, yalınlığı içinde benimseyen, seven, coşan ve coşkusunu başkalarıyla paylaşmayı uzun yaşamı boyunca sürdürmüş Philippe Soupault, bu büyük ve alçakgönüllü şair.

Rousseau'yu tanımamıştı Soupault. "Ama her zaman dostlarımdan biri olarak gördüm onu, 1916'da, ilk resmini gördüğümünden beri" diyordu.

Hiç kuşkusuz, diyorsun, öylesine karşılaşmalar vardır ki bıraktığı iz hiçbir zaman gitmez. Şair, yazar ya da ressam, onlarla karşılaşan insanın dünyası içinde yerini alır. Şair ya da ressam, konuşursun onunla. Dertleşirsin. Onun sorunları üzerine kafa



Gümrükçü Rousseau
Manzara



Gümrükçü Rousseau
Pierre Loti'nin Portresi

yorarsın. Yaratıcılığı sana yepyeni ufuklar açmıştır. Sıkıştığında ona başvurursun. Onun sözcüklerini bile kullanırsın. Onur renklerini düşlersin.

Nereye gelmek istiyorsun? diye sorduğumda, hiçbir yere, dedin. Yazarları, şairleri ressamlarla buluşturan sensin. Ya da hiç değilse, bu buluşmaları ansıyan, anan... Ben yalnızca bu karşılaşmaların kendimce altını çizmek istedim.

Bir daha hiçbir şeyin altını çizme. Hiç değilse konuşurken. Ben senin Rousseau'nun yaşamındaki bu coşkulu, sevgi dolu karşılaşmalardan söz ettiğini sanmıştım. Onun resmini ilk "keşfedenin" Alfred Jarry olduğunu, bir başka şairin, Apollinaire'in, herkes bu resimlere güler ve sarakaya alırken, sanat yazılarında sürekli bu "garip" ressamı ve onun resimlerini savunduğunu, ilk müşterilerinden birinin Picasso olduğunu belki bilmiyorsun.

1900'lerde, bu sanatçılardan başka kimse anlamamıştı onun resimlerini. Bu "kimse"lerin başında da elbet sanat eleştirmenleri geliyordu. Ama sanatçılardan yana talihi açık bir ressamdı Gümrükçü. Sonia Delaunay ve Robert Delaunay hayranlık duyuyor ve destekliyorlardı Rousseau'yu. Altın yürekli şair ve ressam Max Jacop da onun resmine gönül verenlerdendi.

Demek bir ressamı seven ve onu destekleyen ressamlar da oluyor. İyi ama, bu resimlerde, yadırgatıcı, anlaşılmaz olan neydi? Niçin sergilere kabul edilmiyor, kabul edildiğinde de basın ve seyircilerin alay konusu oluyordu?

Zaman henüz "olgun" değildi bu resimlerin anlaşılması için. Gözler daha eğitilmemişti ve bu tür bir *humour* yepyeni bir kavramdı. Özellikle resimde. Gümrükçü'den on yıl önce, Van Gogh'lara, Cézanne'lara karşı olan tepkileri düşünürsen, Gümrükçü'nün yadırganmasını, hattâ bilgiç balkabakları tarafından ciddiye alınmamasını daha iyi anlarsın.

Bir gözlemini dile getirdin: Rousseau'nun resimleri önünde, seni hep gülümserken gördüm. Başka da hiçbir resmin önünde gülümserken görmedim seni.

Doğru. Bu resimler, her zaman, hem saflığı, hem hınzırlığı; hem düşseli, hem gerçekliği, ama her seferinde, dünyaya, çevresine bir çocuk gözüyle bakan bir sanatçının varlığını duyurmuştur bana. Ama bu resimlerin önündeki gülümsememin nedeni, özellikle *humour* ile yüklü oluşlarıdır.

Naif resmin ana ögesi olarak gördüğün *humour*... biliyorum bunu. Hattâ *humour*'suz bir naif resmin olamayacağını yazmıştım bir yerde. Gerçek naiften ve onun gerçek naif resminden söz ediyorum ben. Yoksa naifliği seçen, 1950'lerden sonra, yeryüzünün birçok yerinde ortaya çıkan "fabrike" naiflerden değil.

Madem naif resimden söz ediyoruz, onu, benzeri görülen resim türlerinden kesinlikle ayırmak gerek. Resim yapmasını bilmeyenlerin, köylülerin, çobanların, ev kadınlarının yaptıkları resimle, gerçek naif resmin uzaktan yakından hiçbir benzerliği, ilişkisi yoktur. Ne de çocuk resimlerinin. Akıl hastalarının çizip boyadığı resimler de ilginçtir, ama bunlar da naif sanatın sınırları dışındadır.

İnsan ya naiftir ya da değildir. Naiflik de, bölünük değil, sözcüğün en saf anlamında saflıktır, dokunulmamışlıktır. Kişilik yapısıdır. Bir ressam, kübizmi seçebilir. İzlenimciliği, dışavurumculuğu, soyut sanatı seçebilir. Ama naifliği seçemez. Kübik insan, izlenimci, dışavurumcu, soyut insan yoktur. Ama naif insan vardır. Ve bu insan, ressam yeteneğini taşıyorsa, yaptığı resim de, büyük bir olasılıkla naif olacaktır. Bir resim dilidir naiflik: ama ondan da öte, dünyayı ve yaşamı algılama biçimidir. Ve sanıldığının tersine, resim sanatında çok az sayıda gerçek naif vardır. Gümrükçü Rousseau ise bunların babasıdır. Biraz soluk almaz mısın?

Sanatçının.... (ne soluğu?) gerçekleştirdiği şu otoportreye bak. İlk adımdan başlayalım: "*Kendim, portre, peyzaj*". Hayatta, hiçbir zaman sahip olmadığı, giyinip kuşanmadığı siyah komple giysiler içinde, elinde paleti (paletin üzerinde Clemence ve Josephine sözcükleri okunuyor. Sanatçının birinci ve ikinci eşinin adları) ayakta duruyor. Bir rıhtımda. Arkada, İngiliz

bandıralı garip bir tekne. Flamaların birçoğu gerçek denizci flamları, birçoğunu da kendi fantezisine göre renklendirmiş. Rıhtımda iki küçük insan – varla yok arası. En olmadık yerde, Eyfel Kulesi. Garip bulutlar. Ve bunların arasında süzülen bir balon.

Eyfel Kulesi, bu resmin yaratılmasından bir yıl önce, 1899’da dikilmiş ve hemen tüm yazar-çizerlerin tepkisiyle karşılaşmıştı: “Bu da ne böyle? Paris’in ortasında bu demir yığıru?” Ama Rousseau, Eyfel’i gene o yılların bir yeniliği olan balonla birlikte resmine yerleştirmişti. Bir resimde yanyana gelmeyecek her şey bu resimde bir bütünü oluşturur. Rousseau, kendisini portreyle peyzajı birleştiren ilk ressam olar görür: “Peyzaj/Portrenin ‘mucidi’ benim” der. Eyfel Kulesini ilk resmeden de odur. O garip bulutları ve kıyıda mini minnacık insanları da. Bu mini minnacıklar onun her resminde var.

Yanılıyor muyum? diyorsun.

Hayır, yanılmıyorsun. İnsan olarak, kedi olarak, köpek olarak. Kuş ya da çiçek olarak. Ama *humour*, yalnız bunlardan, onların resimde oldukları yerden, resmin içindeki anlamlarından kaynaklanmıyor; resmin tümünde var *humour*. Resminin naif dilinde var bu *humour*. Bir *nature-morte* resmettiğinde de var. Günlük yaşamındaki davranışlarında, konuşmalarında, yazdıklarında olduğu gibi. Soupault’nun bir başka yazısından öğrendiğime göre, 1894’te, Girard Constance adlı bir yazar *Gelecek Yüzyılın Kişileri* adlı bir kitap hazırlamaktadır. Bunu öğrenen Gümrükçü özyaşamöyküsünü kaleme alıp, yayımcının kapısını çalar. Bu özyaşamöyküsünü, sanatçının sözünü ettiğim portresine bakarken okuyasın diye çevirdim.

Bir de, naiflikten söz edildiğinde hep gülerек andığım bir sözü vardır, Picasso’ya söylediği: “Günümüzün iki büyük ressamından biri sensin Pablo, öbürü de ben. Sen Mısır sanatını sürdürüyorsun, bense modern akımı temsil ediyorum.” Bunu, Picasso söylemiş olsaydı, gülünç olurdu. Rousseau söylediğinde sevecen oluyor ve *humour* dolu. Özellikle, *Mısır ve modern akımlar* nitelemeleriyle.

Ama kuşkusuz, ressamlığına ve büyüklüğüne inanıyordu. Ve bunu dile getirmekten kaçınıyordu. Sen ki yapıtına kuşkuyla, hattâ korkuyla bakmayan kendinden memnun sanatçılardan uzak durursun, Gümrükçü'ye karşı gösterdiğin bu hoşgörü nereden kaynaklanıyor?

Naifliğinden. Naifin, gerçek naifin yapıtına hayranlık duyma hakkı vardır. Çünkü o, yapıtından kuşkuya düştüğünde naifliğini yitirmeye başlamıştır. Eğer onun resimleri önünde her zaman bir gülümseme görüyorsan dudaklarımda, bu, has bir insanın, yaşamında da, sanatında da yalanı dolanı olmayan, kendini nasıl duyuyorsa resmini de öyle gerçekleştiren bir insanoğlunun sıcak soluğunu resimlerinde her zaman duyduğum içindir. Unutma, hayranlıkla da gülümseyebilir insan.

BRAQUE

KENDİNİ GERÇEKLEŞTİREN RESİM

"Çocuklar ve dâhiler bilirler ki köprü diye bir şey yoktur, suyun, geçilmeye izin vermesinden başka bir şey değildir bu.

Braque'da da kaynak kayadan ayrılmaz, meyve topraktan, bulut da yazgısından, görünmeden ve özgürce. Yalnızlık ile insan, insan ile yalnızlık arasındaki sürekli git-gel, gözlerimiz önünde yüreklerin en kocamanını yaratıyor. Braque, bir tek şeyle yetinmemiz için pek çok şeye gereksinmemiz olduğunu düşünüyor, dolayısıyla da ne pahasına olursa olsun, yaratıcılığın sürekliliğini, bu yaratıcılıktan hiçbir zaman yararlanmayacak olsak bile, güvence altına almak gerekliliğine inanıyor..."

Resmi, ressamı, aşk gibi, dostluk gibi, doğanın gizleri gibi şiirlerinin başlıca konularından biri yapmayı başarmış büyük bir şair, René Char, 1947'de, Braque üzerine yazdığı yazıya böyle başlıyor.

Az ama öz, diyorsun. René Char'ın şiirini bilen, Braque'ın resmini özümsemiş biri gibi.

Bunların hiçbirisi gerçek değilmiş gibi devam et sen, diyorsun.

"Bu adam, düş gücünün yaralarıyla kaplıydı. Düşlem, yalnızca, eski kabuk bağlamış yaralarda kanıyordu."

Char, senin için mi söylemiş bu sözcükleri, yoksa sen onun için mi söylüyorsun? Çünkü Braque'da izlediğim kadarıyla kanayan hiçbir yarayla karşılaşmadım ben.

Braque için söylenmiş, şairin sözcükleri bunlar. Ama senin ve benim ve şairin kendisi için de söylenmiş olmalı. Öte yandan, şair bizim görmediğimizi gören, dile getiremediğimizi dile getiren değil midir?

Öyle olsa gerek, ama ben gene de kanayan bir tek resmini görmedim Braque'ın. Belki de düş gücüm yeterli değildi. Benim ki de, diyorum.

Buna şaşmadığını, ama itiraf etmekte belki güçlük çekeceğini sandığını söylüyorsun. Ve ekliyorsun: Kanayan kabuk tutmuş yaralar Braque'ın resimlerinde değil, şairin düşleminde var.

Duymazlıktan geliyorum. (Eski bir Çin atasözü, "Herkes ve her söze kulak vererseniz, sonunda ya sağır ya dilsiz olursunuz" diyor.) Burda, şairlerin, yazarların genelde resim sanatına, özelde bir ressama ya da bir resme nasıl baktıklarını gördükçe, resmin varolan bir nesnenin ya da doğa parçasının resmedilmesi olmadığını, tam tersine, dünyaya eklenen bir yaratı olduğunu algılayacağımızı umuyorum, diyorum. Söylediklerimi duydun mu, duymadın mı, bilmiyorum. Çünkü Braque'ın andığın sözcükleri, söylediklerimle hem ilgili, hem ilgisiz: "Benzerlik göz aldatmasından başka bir şey değildir" öyle mi?

Hiç kuşkusuz, diyorum, ama unutma, burdaki benzerlik, dış dünya ile resim arasındaki benzerliktir.

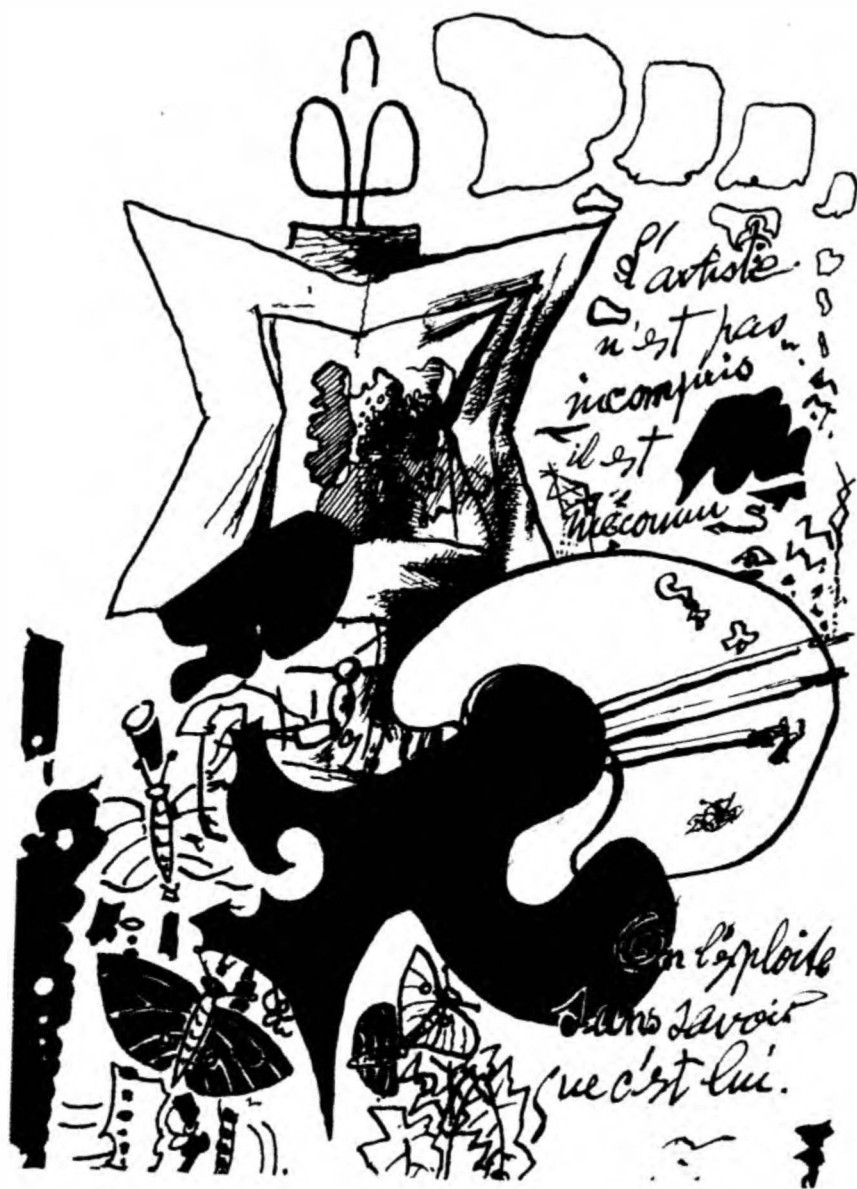
Peki "düşlerin yaraları" ne oluyor? diyorsun.

Bu kez duymazlıktan gelemeyeceğim: Onlar resimler olsa gerek. Hangi resimleri Braque'ın? Hangi resimlerinin neresi? Hangi resimlerinin nesi? Hangi biçim, hangi renk, hangi çizgi kanıyor? Bu kez Malraux'ya sığınıyorum: "Manet, tablonun bir görüntü değil de bir resim olması için yanılısamayı ortadan kaldırmak istemişti."

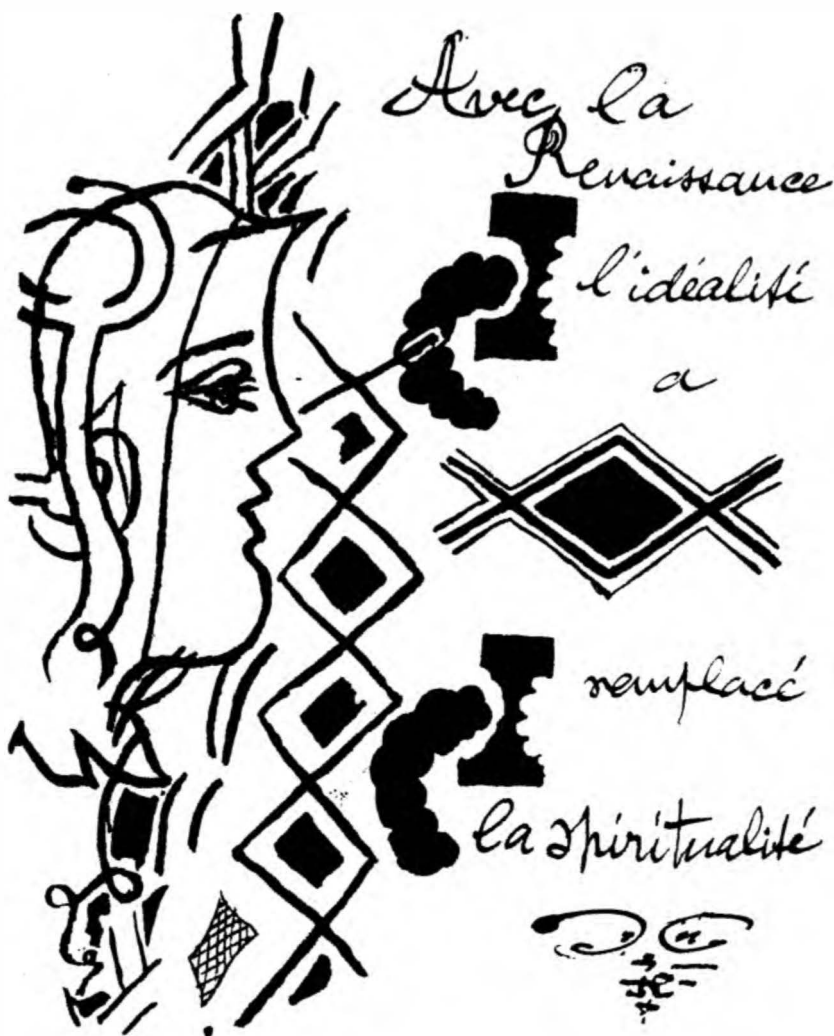
Bunu gerçekten gerçekleştirenler ise, Cézanne, Picasso ve Braque olmuştu. Ama yanılısana, Picasso ve Braque'ın kübizminden sonra da süregelmıştır, diyorsun.

Haklısın. Özellikle gerçeküstücü resmi düşündüğünde. Ama kübizmden sonraki yanılısana, artık kendisini bir yanılısana olarak ortaya koyar, gerçekliğin ardında gizlenmez. Unutma, sanat alanında her gerçek yenilikten sonra, daha önceki sanat yapıtlarına *bile* artık aynı gözle bakamayız.

Bunu bana değil de, resamlara ve eleştirmenlere söylenmiş kabul ediyorum, diyorsun. Burda, hep resimden söz ediyoruz,



Braque
Eskiz Defterinden I / 1917-1955



Braque
Eskiz Defterinden II / 1917-1955

biraz da ressamdan söz etsek. Yazarlar arasında, resmi anlamak için ressamları anlatanlar yok mudur?

Çoğunluk onlardadır, diyorum. Sanat yapıtıyla yaratıcısı arasındaki ilişkiyi, gerek şairler, gerek ressamalarda çok iyi bilen Jean Paulhan'ı anıyorum: Paulhan, ressamın atölyesindedir.

Braque bir yandan resmini yapmakta, bir yandan konuşmaktadır.

Jean Paulhan anlatıyor: "Braque, tuvalin üzerinde bir yerlere yeşil ya da mavi bir leke konduruyor, tuvalden uzaklaşıp bakıyor kondurduğu lekeye, sonra gelip parmağıyla eziyor bu yeşil ya da mavi boyayı. Bir de bakıyorum, tuvalin öbür ucunda. Bu arada anlatıyor: '(Birinci Dünya Savaşı sırasında yaralanmış) Carency'de ameliyat olmuştum. Vizite saatini bekliyordum. İçeri bir hastabakıcı girdi. Kafasından ameliyat olan siz misiniz? dedi. Hadi çıkarın pabuçlarınızı. Anlıyor musunuz, kafamdan yaralıydım ben, oysa, o ayaklarıma bakmak istiyordu.'

"Susuyor, yeni bir boya lekesi konduruyor resmine, sonra ekliyor: 'Çağrının nerden geleceği önceden bilinmez, beklemek gerektir.'

"Braque sabırlı, Yüzü öylesine alçakgönüllü ki gören erince ulaşmış sanır. Ama omzu, bir oduncunun omzu, bedeni ise, bir dev bedeni. 'İnsanın düşleyecek zamanı olmalı' diyor.

Düşlemek istercesine sandalyesine çöküyor. 'Gençliğimde, diyor, model olmadan resim yapılamaz sanırdım. Yavaş yavaş vardım bugünkü noktaya. Bir portre yapmak! Ya da gece giysileri içinde bir hatun. Hayır, kimseyi baskı altına alacak yaradılışım yok benim.'

"Açıklıyor: 'Portre tehlikelidir. Modeli düşünüyormuş gibi davranmak gerek. İki ayak bir pabuçta. Daha soru sorulmadan karşılığı veriliyor. Herkesin kendince bir fikri var.'

"Bir fikri olmak.. Braque için hiç de koltuk kabartan bir yanı yok bunun. Tam tersine. Ressamdan söz ederken onun bir zekâ küpü olduğu mu söyleniyor, aman, o ressama dikkat!"

Resim sanatının bir kafa, başka bir deyişle, zekâ işi olduğunu söyleyen sen değil miydin? diyorsun.

Hayır, ben değilim. Leonardo.

Braque, daha 1917’de (yaş otuz beş...) ‘Heyecanı düzelten kuraldan hoşlanırım’ demişti. Bununla bir coşku ressamı olmadığını belirtiyordu. Zekice bir söz, diyorsun gülümseyerek.

Braque’ın çağdaşı bir şair, Francis Ponge, ressamın bu sözünü yorumlarken şöyle diyor: “Her şey bir heyecanla başlar, sonra kural girer işin içine. Kural konusundaki düşüncesi ne Braque’ın? Seviyor kuralı. Sevmek de bir heyecan değil mi?

Bir insan düşleyin ki her şey kendiliğinden doğuyor onda: heyecan, heyecanı düzelten kural ve hemen ardından, bu kuralın sevgisi. Bu insanın iyi resimler yapmasına şaşmamak gerek.”

Bir başka yazısında, Braque’ı bir denizciye benzeten Ponge (her iki sanatçının da dostu olan Paulhan, ansıyacaksın, Braque’ı oduncuya benzetmişti) bunu ressama söylediğinde, aldığı yanıt: ‘Bense kendimi biraz da bahçıvan olarak duyuyorum’ oluyor.

Braque devam ediyor: ‘Bu tablolar – kolunu onlara doğru uzatıyor – kendi kendilerine yetişiyorlar. Onlarla ilgilenmem ve azbuçuk onlara yardımcı olmam gerekiyor. Arada bir, birkaç dalı kesmem, sürgünleri ayırmam, birazcık da budamam söz konusu oluyor.’

En önemli iki öğeyi unutmuş, diyorsun, toprak ve gübre. Bunlardan birincisi tuval, ikincisi de boya, renkler olmalı, diyorum.

Braque’da başlangıcından beri varolan bu düşünceden (resmin kendi kendini yapması) söz ediyorum sana. Bir gün şöyle demişti: ‘Bir resmin üzerinde çok çalışıp da başaramadığımı gördüğümde, bir kenara koyarım onu. Bir süre sonra bakarım ki resim kendi kendini yapmış.’

Francis Ponge’a söylediklerinde de, bir başka imgeyle aynı inancı (umarım burdaki *inanç* sözcüğü irkiltmeyecektir seni) dile getiriyor, diyorsun: “El değmemiş bir tuval, bana, üzeri beyaz bir tozla kaplıymış gibi gelir. Bu durumda, benim çabam ne ola ki? Tablonun üzerindeki bu tozu dikkatlice almak. Bunu da, işte şu elimdekilerle (çeşitli renklere bulanmış fırçalarını gösteriyor) gerçekleştiriyorum. Bunu becerdiğimde, tablo yaşamaya hazırdır. Tozun altında soluk alıyordu.”



Braque
Eskiz Defterinden III / 1917-1955



Braque
Eskiz Defterinden I V / 1917-1955

Braque'ın sözlerini çeviren sen, bir hayli kuşkuyla soruyorsun: Gerçekten inanıyor musun buna?

Neye?

Resmin kendi kendini gerçekleştirmesine.

Ama bu bir sanatçı imgesi, diyorum. Braque, resmin (kafasmda? düşleminde?) resmedilmeden varolduğunu söylüyor. Daha açık bir deyişle, resim, daha resmedilmeden yaratılmıştır. Onun çabası, bu yaratılmış olan resmi tuvale aktarmaktır.

Peki bunu gerçekleştiremediğini görüp resmi bir kenara bıraktığında, nasıl oluyor da, aradan bir süre geçtikten sonra, resmin kendi kendini gerçekleştirdiğini söyleyebiliyor.

Aradan geçen süre içinde, Braque'ın kafasındaki resim de değişmiştir. Gerçekleştirdiği (tozunu aldığı) tuvalin üzerindeki resim, ressamın kafasındaki resmin yerini almıştır.

Tüm bunlar, Braque'ın resmi konusunda bana daha önce söylediklerini doğrular gibi, diyorsun. Bir gün, birlikte, Braque'ın resimlerine bakarken şöyle demiştin: Braque'ın doğa ile bir sorunu olduğunu sanmıyorum. Böylesi bir savaşımlı yok.

Öylesine yok ki bu resimlerde gördüğümüz insan ve nesneler, ressamın gözünü kapadıktan sonra belleğinde kalan çizgilerden, lekelerden ve renklerden başka bir şey değildir. Resmini, o anda, karşısında olandan yola çıkarak yaratmıyor Braque, bir zamanlar gördüğü, belki de hiç görmediği, düşlediği bir nesneyi, bir *nature-morte*'u, bir figürü resmediyor. Özellikle kübist döneminden sonraki resimlerde. Portreleri, figürleri, Picasso ve Matisse'de (daha sonra, Giacometti ve Francis Bacon'da göreceğimiz gibi) olduğu gibi, belli bir insana ait değil. Bu resimlerin hiçbir özel karakteri yok. Yalnızca birer resim ögesi onlar.

Daha önemlisi, bu resimlerin bir gizi, bir dramı yok, diyorum. Evet, bunu da söylemiştin, diyorsun.

Bu resimlerin gizi, bildiğimiz ya da bilmediğimiz herhangi bir gerçekliğe yönelmiyor. Ama gene de kendilerine özgü bir niteliği (senin karakter dediğin) var.

Ah! Evet, ressamın kendi karakteri bu. Resimlerinden yansıyan. Aynı zamanda, bu resimlere bakan şair ve yazarların sözcüklerinde yansıyan.



Braque
Penceredeki Çıplak

SANATÇININ NOT DEFTERİNDEN

Gerçeklik.

Yaptığınız resmi göstermek yetmez. Ona dokundurmayı da bilmek gerek.

* * *

İstediğim gibi yapamıyorum, yapabildiğim kadar yapıyorum

* * *

Yaratmak istediğini taklit etme.

* * *

Heyecanı düzelten kuralı severim.

* * *

Ressam bir öykü kurmaz, resimsel bir olgu kurar.

* * *

Bir halk sanatı vardır, bir de halk için sanat. Bu sonuncusu enteller tarafından icat edilmiştir.

Beethoven'ın, ne de Bach'ın halk ezgilerinden esinlenirlerken bir diğer ölçütü kurmayı düşlediklerini hiç sanmıyorum.

* * *

Doğayı kopya etmekten çok onunla birlik olmaya çalışıyorum.

* * *

Yazmak betimlemek değildir.

Resim yapmak resmetmek değildir.

* * *

Sınırlı olanaklar yeni biçimler doğurur, yaratıcılığa çağırır, üslûbu oluşturur.

Sanat alanında ilerleme sınırları genişletmek değil, onları daha iyi tanımaktır.

Tutuculuk tanımlama ile başlar.

* * *

Seçmek gerek.

* * *

Bir şey hem gerçek hem de benzer olamaz.

* * *

Her zaman iki düşün gerekir; biri öbürünü yıkmak için.

* * *

Gelecek konusunda kâhinlik yapmak için geçmişe dayananlar, geçmişin yalnızca bir varsayım olduğunu bilmez gibidirler.

* * *

Tablo, düşünüyü sildiğinde biter.

Düşün resmin kızağıdır.

* * *

Yaş ilerledikçe, sanat ve yaşam ayrılmaz bir bütünü oluşturur.

* * *

Gerçeğin karşıtı yoktur.

FERNAND LÉGER RESMİN YAPI İŞÇİSİ

“1907’ye doğru, Cézanne’ı keşfediyorum. O hepimizin, biz tüm modern ressamların ustasıdır. Kimi zaman, o olmasaydı, bugünkü resim ne olurdu diye sorarım kendi kendime. Uzun bir dönem, onun resmiyle çalıştım. Yakamı bırakmıyordu bir türlü. Bu resmi bulmanın, yeniden bulmanın sonu yoktu. Hemen her gün, bir başka yönüyle ilgimi çekiyordu. Cézanne, bana biçimlerin ve hacimlerin aşkını öğretti. Çalışmalarımı desen üzerinde yoğunlaştırmaya iteledi. Desen denen şeyin duyarlı değil, katı, kaskatı olması gerektiğini ondan öğrendim...

“İlgimi çeken her şeyi incelerim, örneğin, bir taş, bir yaprak, bir böcek. Dolaşırım, toplarım. Sonra çizerim, gerçekçi bir yöntemle. Çoğu kez büyüteç kullanırım. Biçimi ararım, ryhtme’i bulurum. Yorum, amaca, varmak istediğim yere göre gelir. Ama her zaman nesneden yola çıkarım, hiçbir zaman da duygusal davranmam. Niçin söylemeyeyim, klâsik bir tavrım vardır...

“Renk benim için, her zaman gerekli bir uyarıcı oldu. Bu konuda da, Delaunay ve ben öbürlerinden bir hayli uzaktaydık. Onlar tek renkle çalışıyorlardı, biz çok renkle. Sonra Delaunay ile de aramız açıldı. O, izlenimcilerin çizgisini sürdürüyordu, birbirinin yanında tamamlayıcı renkler, kırmızı ve yeşil. Ben tamamlayıcı iki rengi yanyana koymak istemiyordum. Kendi içinde yaşayan tonlara varmak istiyordum, bir kırmızı ama kıpkırmızı; bir mavi, ama masmavi. Mavinin yanına sarı koyduğumuzda bu hemen bir tamamlayıcı olur, yani yeşil. Delaunay, açık koyulara gidiyordu, bense rengin ve hacmin açıklığına, karşıtlığına. Saf bir mavi, grinin, ya da tamamlayıcı olmayan bir tonun yanında saflığını korur. Bir portakal rengine karşı olursa, aradaki ilişki yapıcı olur, ama renklendirici olmaz...

“Bir yerlerde, plastik güzelliğin, duygusal, betimleyici ve benzetici değerlerden bağımsız olduğunu yazmıştım. Her nesne, her resim ya da süslemenin kendi içinde bir değeri vardır, mutlak bir değeri, “temsil” edebildiğinden bağımsız olarak. Eğer, günümüzde, bir konu yaratılıyorsa, bu konuya, plastik niteliği unutulur bir üstünlük tanınıyorsa, sıradan bir natüralizme düşmek olur bu...”

“Nesne son derece önemlidir benim için, konunun içindeki nesne. Böylece, her öge nesne’ye dönüşecektir...”

“Soyut? Tam bir özgürlük, çağdaş sanatın bir gerekliliği. Sıfırdan yola çıkılıyor. Aslında, mutlak bir gerçekleştirme değil, kendi içinde bir son değil, yalnızca bir arınma aracı ve yeni ülkelere doğru bir yola koyulma, kendini yenileme, yetkinleşme yolu...”

“Saf sanat, beni etkilemedi. Bu kapalı dünya, çok cılız benim için. Ama bunun yapılması gerekiyordu, en aşırı uca değin gitmek gerekiyordu...”

“Bir açık resim vardır, bir de kapalı resim. Bu açıdan baktığımda, Renoir, kapalı bir ressamdır, belki sürekli olarak kendinden duyduğu memnunluk dolayısıyla.

“Cézanne’a gelince, o, açık bir ressamdır. Bizi sürekli olarak başka bir şeyler bulmaya iteler...”

“Resmi yapılacak olan şeyin güzelliği değildir önemli olan, nesnenin plastik değer olarak yeniden yaratılışının şeklidir, bu nesne isterse bir çivi olsun. Dolayısıyla, bu çivinin varolan bir nesne saygınlığına sahip olması gerektir.

“Resimde, bir çivinin, bir insan yüzü kadar önemi olmalı.

Nesne, gerçekten benim sehpa resmimin konusudur. Nesneyi aldım, masayı defledim, bu nesneyi havaya yerleştirdim, perspektifsiz, desteksiz. Bu durumda, rengi de özgür bırakmak gerekti. Ama bunun için uzun bir süre gerekti.

“Delaunay’la benim, bir rengin kendi içinde geçerli ve yeterli olduğunu, bir mavinin mavi olmak için bir giysiye; bir yeşilin, yeşil olmak için ağaca gereksinimi olmadığını ilan ettiğimizden beri. Bir renk, bir renktir, o kadar...”

“Gelelim nesneye... Nesneye elimden gelen yoğunluğu sağlıyorum. Sehpa resmini, daraltmak değil, genişletmek gerek. Bu nesneyi ya da nesneleri



Léger
Mekanik Elemanlar / 1924



Léger
Yayı İşçileri / 1950

başka nesnelerle karşıtlıyorum, ya da yaşattığım, ama aynı yoğunlukta olan başka biçimlerle. Oyuna bir devinim katıyorum, tuvale de bunu geçiriyorum. Kimi kez durağan, kimi kez devingen...

"Bu nesne-konu kavramı, kafamda belirlediği andan bu yana, yol gösterdi bana. Manzara ya da insan figürü söz konusu olduğunda bile...

"Büyük konular alıyorum ele. Ama yineleyeyim, benim resmim her zaman bir nesne-resim'dir. Bu, 1936'ya doğru, Adem ve Havva adını verdiğim resimle başladı. Kişilerim insancillaşmalarını sürdürüyor, ama ben, hep plastik olgu içinde kalıyorum. Süslü püslülük yok, romantizme ise hiç yer yok...

"1951'de, Yapı İşçileri'ni gerçekleştirdiğimde, tek bir plastik özveride bulunmadım. Her akşam, arabayla Cheuvreuse'e giderken, bu konu beni kendine çekti. Tarlaların ortasında yükselen bir fabrika yapısı vardı. Yukarda demir kirişler arasında salınan adamlar görüyordum. Bir insanı bir pire gibi görüyordum, üstünde gökyüzü, kendi buluşları içinde yitmiş gibi görünüyordu o insanlar bana...

"Bunu vermek istedim: İnsanla buluşları arasındaki karşıtlığı, işçi ile tüm bu metal mimari arasındaki karşıtlığı. Bu katılığı, bu demirleri, bu cıvataları ve bu perçinleri. Bulutlar, onları da teknik olarak koydum resme. Bulutlar metal kirişlerle bir karşıtlık oluşturuyordu. Duygusal hiçbir özveri söz konusu değil. Figürlerim çok çeşitli ve fazla bireyselleştirilmiş olsalar bile. Sorunu unutmadan kendimi yenilemeye çalışıyorum. İnsan olgusu gelişti bende, gökyüzü gibi. Kişilerin varlığı üzerinde daha ağır basıyorum, ama aynı zamanda onların devinimlerini ve tutkularını denetim altında tutuyorum. Bana öyle geliyor ki gerçek böylece daha iyi dile geliyor, daha dolaysız, daha kesintisiz..."

Léger'in resimleriyle ilgili hiçbir şey sormadın. Benim sorularımı yanıtlamadan. Ben de, Léger'in kendi sözlerini çevirmekle yetindim. Gene bir ressam dostu şairin, André Verdet'nin bize aktardığı bu sözleri.

1955 yılında yayımlanmış bu küçük kitabın (Fernand Léger/Le Dynamisme Picturale) üzerinde bir başka imza ve tarih yer alıyor: Yüksel Arslan/1956. Verdet'nin kitabını, İstanbul'da bulup, yollamış olmalıyım dostum Yüksel Arslan'a. O da, okuduktan

sonra bana geri vermiş olmalı. Genç bir ressamın (1956 yılındaki Yüksel Arslan'ın) altını çizdiği satırlar bu çevirdiklerim. Al bir oku, bakalım ne diyeceksin?

Kâğıtları uzatırken, kendinden hiçbir şey eklememişsin, diyorsun. Eklemedim. Bir ressam, sanatının böylesine bilincindeyse, bunu, böylesi açık seçik dile getirebilmişse ve ressamın dile getirdiğini, şair böylesi bir açıklıkla yazıya aktarmışsa ve bir genç Türk ressamı, Allah'ın Eleşkirt'inde askerliğini yaparken, bunları okuyup altını çizmişse, ben bunlara ne ekleyeyim?

Kendi görüşünü, diyorsun.

Ama bunu daha önce yaptım, diyorum.*

O yazında da yalnızca sorular sordun, hemen hemen yalnızca sorular. Yanıtları, burda olduğu gibi, Léger'den, ölmüş ressamın yaşayan sözcüklerinden seçmiştin. Okuduklarını unutmuyorsun, bu da çok güzel, diyorum.

Niçin Léger'yi kendi gözünle görmüyorsun? Niçin bir şairin aktardığı sözcüklerle yetiniyorsun?

Ressam, resmini çok iyi açıkladığı için olsa gerek, diyorum.

Ya da sen, bu ressamdan kaçtığın için?

Hiçbir ressamdan kaçmadım, diyorum. Bunu da nereden çıkardın?

Tam tersine, her zaman resamlara doğru gittim.

Ama her zaman aradığını bulamamış olabilirsin onlarda. Léger de bunlardan biri olabilir, diyorsun.

Ne yanılgı! Hiçbir zaman aradığımı bulmak için okumadım kitapları. Hiçbir zaman, daha önce bende (düşlemimde) varolanı görmek ya da bulmak için bakmadım bir resme. Böyle olduğu içindir ki beni şaşırtan, allak bullak eden, dünyamı değiştiren hep resimler oldu.

Belki Léger'ninkiler bunlardan değildi, diyorsun.

Evet, Léger'ninkiler, bunlardan değildi. İki tür resim bildim bugüne değin. Birincisi, ilk karşılaştığımda, beni kendine çeken, ilk anda bu "çekişin" niçin olduğunu bilmediğim, nedeni daha sonra, resimden uzaklaşıp, gözümü yumduktan sonra bulduğum resimler. Van Gogh'un, Cézanne'ın, Picasso'nun, Klee'nin, Giacometti'nin, Dubuffet'nin, Bacon'ın, De Staël'in resimleri gibi.

* 100. Doğum Yılında Fernand Léger ile Bir Konuşma, Şimdi Saat Kaç, YKY, s.60



Léger
Bir Yüzün Yarısı / 1953

İkincisi ilk karşılaştığımda beni kendine çekmeyen, ama önemini kavradığım, sonra, (gözümü hep açık tutarak), *öğrendiğim* resimler. Kandinski'nin, Maleviç'in, Dali'nin resimleri gibi. (Tabii eskilerden Bruegel, Bosch, Rembrandt, Vermeer, Velazquez ve Goya'ları, İslâm minyatürlerini, Çin ve Japon sanatçılarını anmıyorum, bu yazı dizisi için çizdiğimiziz sınırı aşmamak için.)

Léger, bunlardan hangisine giriyor?

Öyle sanatçılar (şair, romancı, besteci) vardır ki önemlerini bilirsin, ama senin sanatçın değildir onlar. Daha açık bir deyişle, aynı ortak duyarlığa sahip değilsinizdir. Bu, ne o ressamın önemini gölgeler, ne de senin beğeninin geçersizliğini. Bir sanat tarihçisi, olabildiğince nesnel olmalıdır. Ama bir resim-severin böylesi bir zorunluluğu yoktur. O, resme yalnız kendi gözüyle bakar.

Dolayısıyla istese de nesnel olamaz. Duvarıma asacağım, sürekli karşımda duracak resmi, nesnel olarak seçmem.

Ama kendi duvarında olmayan, önünden gelip geçtiğin ya da bir kitabın sayfaları arasında karşılaştığın bir resme nesnel olarak bakabilirsin, diyorsun.

Bakabilirim. Ama burda da, resimle benim aramda, o resmin, sanat tarihi içindeki yeri, bir değer ölçütü olarak yer alır.

Öznellik/nesnellik kavgası mı başlar o anda? diye soruyorsun.

Hiçbir kavga başlamaz. Bir ressamdan (Avni Arbaş'tan) dinlemiştim: hocası Leopold Lévy'e, Rubens'i nasıl bulduğunu sorduğunda, Lévy'nin yanıtı, "Çok, çok büyük bir ressamdır – ama benim ressamım değil" olmuş. İşte hem nesnellik (Rubens'in büyüklüğünün kabulü), hem öznellik (Lévy'nin, Rubens'in resmine karşı duyarsızlığı) kavgasız bir biçimde dile geliyor.

Léger için, kendi açısından, aynı şeyi mi söyleyeceksin? diyorsun.

Hayır. Ben Léger'yi yavaş yavaş sevdim. Bir Rubens'le, Rembrandt'la ya da çağdaşları içinden örnek vermek gerekirse, bir Picasso, ya da Matisse'le karşılaştıramam onu. Ama tutarlı bir ressam olduğunu, dünya görüşü ile, sanat görüşünü aynı potada eritmesini bildiğini de göz ardı edemem.

Léger, resmin, toplumsal bir işlevi olduğuna inanıyordu. Ama bu inancı uğruna, resimden bir ödün vermedi. Resim uğruna, dünya görüşünden de ödün vermedi. Kendi deyişiyle, bir klâsikti. Modernlerin klâşiği.

FERNAND LÉGER

HALKIN DİLİ RESSAMIN DİLİ

Sanat için sanat (yani konusuz sanat) ile soyut sanat (yani nesnesiz sanat) bir hayli eleştirildi. Öyle görülüyor ki ikisi de zamanlarını doldurmak üzere.

Halk tarafından anlaşılabilir büyük konulara dönüşü yaşıyoruz.

Bütün bir gün işinden baş kaldıramayan, değerlendireceği boş zamanı olmayan halk, tümüyle, bugünlerde burjuva düzeninin dışında.

Savaşta önce, Vaillant-Couturier, Halk Cephesi sırasında beni görmeye geldi: "Halka sanatın zenginliğini göstermenin günü gelip çatı."

Kuzeye, Lille kentine bir gidip bakalım, dedim. İşçilerin arasına girelim, anlatalım. Ve gittim: Konuşmamı dinlemeye yüz kişi kadar bir topluluk gelmişti, tümü de mühendis, bir tek işçi yoktu. İşte sonuç: Bir hiç.

Vaillant-Couturier üsteledi. Ona dedim ki: "Okullarda yarışmalar yapmalı, ilkin de resim sanatı konusunda yüreklendirilmeli öğrenciler. Sınıflar resimlerle süslenmeli ki çocuklar ilgi duymaya başlasınlar."

Çocukların deseni çok özgürdür, bugün bizim yaptıklarımız çocuk desenlerinin sınırındadır.

Ama, bu arada Vaillant-Couturier öldü ve hiçbir şey yapılmadı.

Daha sonra gidip dostum Huysman'ı buldum: "Olacak iş değil, senin müzelerin akşam saat 5'te kapanıyor."

Huysman, müzeyi akşamları da açtı ve işçiler de geldiler müzeye. Ama ne var ki yalnızca bir resmi gördüler: La Jaconde'un önünde kuyruk yapmak gerekiyordu, sinemadaki gibi "yıldız" oydu. Dolayısıyla sonuç gene bir hiç oldu.

... Halk karşılaştırarak yargılar: "Ele benzeyen el en güzel olanıdır." Bu da yanlışların en yanlış olanıdır.

(Duvar Resmi, Sehpa Resmi konulu bir konuşmasından.)

DÜŞLERİN DEĞİL DÜŞLEMİN RESSAMI: SALVADOR DALİ

Hayır, hayır, Dali deli değil. Kendisi, bir tür deliliği savunuyor ve sanatıyla *Paronia*'yı özdeşleştiriyor olsa bile.

Hayır, hayır, Dali, gözü dönmüş para tutkunu (*avida dollars* / Breton bu adı takmıştı ona) bir köşe-dönücü değil. Kendisi bu para deliliğini önüne getirdiği bir nitelik olarak seçmiş olsa da.

Hayır, hayır, Dali bir dâhi değil. Kendisinin ve birçok yazarın, şairin, eleştirmenin, sanat tarihçisinin kanısı bu olsa bile.

Hayır, hayır, Dali'nin resmi, tutucu, gerici, kralcı bir resim değil. Kendisi tutuculuğu, kralcılığı savunmuş olsa da.

Hayır, hayır; Dali düşlerin ressamı değil. Çünkü hiç kimse, onun resimlerini görmeden böylesi çarpıtmalarla dolu bir düş görmemiştir.

Dali'yi, sanatının ardında silinmeyi değil, sanatının önünde görünmeyi seçen bu ressamı, uzun bir süre, birçokları gibi ben de, deliyi oynayan kurnaz; para delisi bir "teşhirci"; iktidarsız bir erotik; eski resmin diliyle yeni şeyler söylemek isteyen bir öncü ressam; gerçeküstücülük etiketini sonuna değin kullanan bir fırsatçı, vb. olarak görmüştüm.

Tâ ki 1979 yılının sonunda, Paris'te Beaubourg Sanat Merkezi'ndeki Retrospektif Sergisi'ni görene değin.

Bu sergiye değin, gerçek Dali görmemiştim.

Bu sergide ilk kez gördüğüm yapıtları da değildi kanımı değiştiren; onun sanatının, ilk kez bir arada görüp ayırımsadığım 1920'lerden 1980'lere kadar uzanan (gelişme?) çizgisiydi. Dali de, bu yüzyılın tüm önemli sanatçıları gibi, zaman içinde değişmişti. Ama değişmeyen bir şey vardı bu

yapıtlarda: Ressamın dili. Bir ressam ki kendince bir dil yaratmasını başarmıştır; o dile, geçen zaman içinde zenginleştirmesini bilmiştir, tüm yapıtları yanyana geldiğinde bir bütünü oluşturur, kendinden başka taklitçisi yoktur, o, kuşkusuz has bir ressamdır.

Çağdaş sanatta bu "bütün"ün pek önemli olmadığını, değişkenliğin 20. yüzyıl sanatının en belirgin özelliklerinden biri olduğunu söyleyen sen değil miydin? diyorsun.

Her alanda belleklerin körelmeye yüz tuttuğu bu ülkede, umut veriyorsun bana, diyorum. Günün birinde, söylemiş olduğum bir sözün, ölene değin beni bağlaması mı gerekiyor?

Hayır, yalnızca, andım, o kadar.

Sanatta genelleme yoktur, bunu da bir gün söylemiş olmalıyım, diyorum, Picasso'nun bir yaşama birçok yaşamı sığdırdığını da. Her dönemi ayrı bir sanatçının yaşamını oluşturabilecek yoğunlukla olduğu için mi?

Evet, diyorum. Ama Picasso kural dışı bir örnek. Bu değişimi, Braque'da, Kandinski'de izleyebilirsin. Matisse ve Léger'de *bile* görmedik mi?

Niçin *bile*? Bu sanatçıların, kendilerince bir yol tutup, tüm sanat yaşamlarını, bu yolun sonuna varmak için (Cézanne, Van Gogh örneğinde olduğu gibi) harcayanlardan olmadığını mı vurgulamak istiyorsun? diye soruyorsun.

Vurgulamak...

Benim hiçbir şeyi vurgulamak istediğim yok. Benimki yalnızca bir saptama.

Dali'ye dönsek?

Dönelim. Sanatçının, sözünü ettiğim 1979 Retrospektif Sergisi'nde gördüğüm bütünlük, tüm sanat yaşamı boyunca bir tutarlılığı koruduğunu duyurdu bana. Onun, Fransa, Hollanda, İngiltere, İspanya, Amerika müzelerinde gördüğüm resimlerini, sevmiş/sevmemiş; önemsemiş/önemsememiş olmamın hiçbir anlamı olmadığını bu sergide gördüm. Bir şeyi daha: Dali'nin resimlerine her zaman önyargılarla bakmış olduğumu.

Önyargı? Ama bir resme nasıl bakılabilir önyargıyla?

Şaşkınlığında haklısın.



Salvador Dalí
Paul Eluard's Portraits



Salvador Dalí
Otoportre

Bir resme hiçbir zaman önyargıyla bakılamaz, bakılmamalı. Ne var ki Dalı'nın yazdıkları, Dali üzerine yazılanlar, Dalı'nın yaptıkları, yaşama biçimi... benim Dalı'nın resmine...
...Nesnel olarak bakmama engel oldu, demeyeceksin umarım, diyorsun.

Bu da nereden çıktı? diyorum. Bir resme nasıl nesnel olarak bakabilirim? Bunun için birkaç gözlük gerek. Oysa, ben, her zaman (çok şükür) gözlüksüz baktım resme. Ama gene de nesnel olarak bakmama engel olmadı değişik gözlükler kullanmam. Resim üzerine yazılanlar, önemsedığım bir yazarın, özellikle ressamın kaleminden çıkmışsa etkilemiştir kuşkusuz beni. Ama çok değil. Çünkü resim, resimdir. Ve sözcüklerin (bu sözcükler ressamın sözcükleri de olsa) resmin önünde pek fazla önemi yoktur. Bu da mı 1979 sergisinin sonucu? diyorsun.

Dali konusunda, evet.

Hayırlarla başladığın Dali konuşmanı, korkarım Evet'lerle bitireceksin.

Bu çok Dalı'ce olurdu. İnsanları şaşırtmayı amaçlayan ve bunu resmiyle olduğu kadar, yazdıkları ve yaşama biçimiyle de sürdüren Dalı, niçin itiraf etmeyeyim, beni de hayli şaşırtmıştı: Yazdıkları mı sanatçının kendisiydi, yoksa resimleri mi? Aradığın, sanatçının "has"lığıydı, öyle mi?

Evet, her sanat yapıtında, her sanatçıda ilkin bunu aradığımı bildiğini sanıyordum.

Ama, has (*authentique*) bir sahtekâr da olabilir, diyorsun.

Bu anlamsız yakıştırmaya ne yanıt verebilirim?

Hiç kuşkusuz, diyorum, has bir katil, has bir işkenceci de olabilir. Ama bizim konumuz sanat. Sanattaki "has"lıktan söz ediyoruz.

Ah, sanattan söz ettiğimizi unutmuştum, diyorsun.

Bir düş görmüş olmalıyım. Dalı'nın resimleri gibi bir düş.

Mantığı ve gerçekliği unutturan bir düş. Ama Dalı'nın resimleri birer düş değil ki, diyorum. Düşsel bir görüntü bile değil.

Nasıl böyle bir düş görebilirsin?

Bunu ilk kez duyduğunu, çünkü bugüne değin, okuduğun, genelde gerçeküstücü resim, özelde Dalı'nın resmi üzerine yazılmış, hemen her yazının, her incelemenin düştən söz ettiğini söylüyorsun.

Ama ola ki tümü yanıliyordu, diyorum. Önünde Dali'nin hemen hemen tüm yapıtlarının yer aldığı kitaplar var. Bak bu resimlere: Erimiş saatler, yalınmlı zürafalar, bir uzamın içinde yer alan uyumsuz nesneler, hayvanlar ve insanlar... Ancak bir resimde görebileceğin kayalar, çöller, denizler... Bunların hiçbiri ne gerçek dünyanın kayaları, çölleri, denizleri, gözü, güneşi, ışığı, ne de bir düşün. "Uyku" resmine bak. Sen düşünde hiç böyle uyuyan adam gördün mü?

Ama sen bu söylediklerinle, farkında mısın, tüm bir efsaneyi yıkıyorsun, diyorsun.

Hangi efsaneyi? Dali'nin düşlerin ressamı olduğu efsanesini mi? Hayır, tüm gerçeküstücü resmin düş efsanesini. Ama bu, tüm efsaneler gibi yıkılması gereken bir efsanedir. Unutma, sanat efsanelerinden yararlanılabilir, ama sanat yapının kendisi efsane olamaz.

Ama bu resimler düşlerin görüntüsü değilse neyin görüntüsü? Ressamın düşleminin. Yalnız bu. Çünkü ne sen, ne ben, ne de Dali böylesi düşler gördük. Düşlerimiz, gerçek dünyanın tutarsız gibi görünen, belki gerçekten tutarsız, belki tutarlı (ama bu biraz *rüya tabirleri*'ne bağlı), izdüşümlerinden başka bir şey değil. Ateşli hastalıklar, sayıklamalar, karabasanlar sırasında ve bazı uyuşturmanların etkisinde görünen hayallerin ve hayaletlerin dışında, her kişinin, her gece gördüğü düşlerde böylesi görüntüler yoktur. Dali'nin resimleri ise, bu "normal" açıdan düşlerin resmi değil, resmin düşleri. Dali'nin kendisi de söylüyor, üstelik "Uyku" resmiyle ilgili olarak: "Çoğu kez, uykunun canavarını, korkunç, büyük, ağır, boş bir ve çöp gibi ince ve gerçekliğin değnekleriyle dengesini koruyan bir beden olarak düşledim ve öyle geliştirdim."

Yani uykuyu, uykunun simgesini düşünde görmedi, onu gözü açık düşledi ve öyle resmetti. Söylemek istediğin kısaca bu mu? Eğer böyleyse...

Bu kez sözünü kesen benim: Evet. Ama yalnız uykunun resmi değil, Dali'nin tüm resimleri, yalnız Dali değil, tüm gerçeküstücüler için geçerli bu. Belki Delvaux hariç.

Ama o da, sence, zaten önemsiz bir ressam, diyorsun. Yanılıyor muyum?

Yanılmıyorsun. Düşleri, gerçekçi bir ressam gibi resmettiği için, önemsiz.

Âlâ, diyorsun, peki Dali'nin resimleri için, başka yazarlar, şairler ne diyor? Örneğin, Breton?

Breton, daha işin, yani gerçeküstücülüğün başında şöyle demiş Dali için: "Dali bir zamanlar erdemle günah arasında yapılan ayırım gibi, yetenekle deha arasında duraksar gibi görünen (gelecek duraksamadığını gösterecektir) biri..."

"Onun sanatı, bugüne değin bilinen en sanrısız sanattır. Bu sanat gerçek bir tehdidi oluşturuyor: Yepyeni varlıklar, kötü niyetleri açıkça ortada, yürümeye başlıyorlar..."

Daha sonra ne demiş Breton?

Gerçeküstücü ahlâka uymadığı için aforoz etmiş onu.

Peki Aragon?

Aragon, gerçeküstücü Dali'ye 1930'larda yazdığı tüm övgüleri sonradan unuttuğuna, kitaplarına almadığına göre, niçin anayım Aragon'u burada?

Ya gerçeküstücülüğün kurucularından, ressamların dostu, Philippe Soupault?

O, resimle ilgili son kitabında, sövüp saymanın terbiyeli bir örneğini Dali üzerine yazdığı yazıda veriyor: "Dali berbat bir soytarı. Öylesine berbat bir soytarı ki sirk yöneticileri onunla bir anlaşma yapmayı akıllarından geçirmez. Öte yandan, tüm reklam ajansları yöneticileri onun bir teşhirci olduğunu bilir..."

Peki Dali ne diyor kendisiyle ilgili?

Bir anekdot:

"-Eşinizi, omzunda sallanan ızgarada pişmiş bir çift pirzola ile resmettiğiniz söyleniyor, doğru mu bu?

- Evet, doğru. Ama pirzolalar pişmiş değildi, çiğdi.

- Niçin?

- Çünkü Gala da çiğdir.

- Peki pirzoların eşinizle ne ilgisi var?

- Ben pirzolayı çok severim, karımı da. Her ikisini birlikte resmetmemek için bir neden göremiyorum."

20. yüzyıl ressamaları arasında, yalnız en çok resim yapan değil, aynı zamanda en çok yazanlardan biri olan Dali'den, bula bula, bu anekdotu anmanda, bu en büyük gerçeküstücü ressama (hiç değilse benim için öyle) karşı "hasımca" bir tutum görüyorum. Tıpkı, Malraux, Jean Paulhan, René Char ve daha nice ressam ve resim dostu yazarın, şairin, onun adını anmamak için gösterdikleri özen gibi.

Ne kadar haksızsın! Dali'yi bir yazı konusu yapmak onu dışlamaktan çok, içlemek değil mi? Ama onun yazdıkları, bir gevezenin ipsiz sapsız konuşması gibidir. Hiçbir sanatçı yoktur ki reklam uğruna, yapıtlarını, yazdıklarıyla, böylesi yanlış yorumlamalara kurban etmiş olsun.

Böylece, resme bakanın, o resmi yaratandan daha doğru bir yorum yapabileceğini mi söylemek istiyorsun?

Burda, yapmaya çalıştığımız bu değil mi? diyorum.



Salvador Dalí
Çarmıh



Salvador Dalí
Afrika İzleminleri (ayrıntı)

FEDERİCO GARCİA LORCA

SALVADOR DALİ İÇİN

Ey zeytin sesli Salvador Dali

Acemi delikanlı fırçanın övgüsünü yapmayacağım

Ne de çağının rengine renk katan sanatının

Bunaltın var bu sözcüklerde ve o her zamanki sınırlılığın

Yeni mermerler üzerine yaşayan sağlıklı can

İnanılmaz biçimlerin balta girmez karanlık ormanlarına kaçırıyorsun

Elinin vardığı yere, düşlemin de varıyor

Ve gecenin gazelini yudumluyorsun pencerede

Dünya karman çorman ve o donuk alacakaranlıkta

İnsanoğlunun karşılaştığı ilk sınır-taşı

Ama şimdiden yıldızlar var görünümü gizleyen

Hem de yörüngeyi yetkin şemasını çizen

Alında parlayan kadim ışığı istiyorsun

O insanın ağzına ve yüreğine varmayan ışığı

Baküs'ün duygulu asmalarının ürktüğü ışığı

Bir de kavis çizen suyun darmadağın gücünü

Ey zeytin sesli Salvador Dali

Senin ve resimlerinin söyledikleri bunlar

Acemi delikanlı fırçanın öyküsünü değil

Okların yöneldiğı yetkin noktayı dile getiriyorum burda

Katalan ışıklarının o güzelim çabalarını dile getiriyorum

Ve açıklanır olan her şeye olan aşkını

O sonsuz ve yufka yüreğinin şarkısını

İskambil yüreğinin, yarasız yüreğinin şarkısını...

İKİNCİ BÖLÜM

CÉZANNE KİM?

20. yüzyıl sanatının iki büyük adı, Picasso ve Matisse, “*Hepimiz ondan geliyoruz*” diyorlardı. Onun açtığı yoldan, onun doğaya bakışından, resim sanatına getirdiği açılımlardan söz ediyorlardı. O, (Paul Cézanne) gerçekten de, 19. yüzyıl resminde ancak devrim sözcüğüyle nitelendirilebilecek bir yenilik olan izlenimciliğin kazanımlarını, öylesine ötelere götürmüştü ki yeniliklerle ve olağanüstü yetenekte ressamlarla dolu 19. yüzyılın son çeyreğine damgasını vuran iki ressamdan biri o olmuştu. (Diğeri ise Van Gogh.)

Cézanne’ın resmi, kendine değin olan tüm yenilikçi arayışları özümlemenin ve doğayı yepyeni bir açıdan değerlendirmenin ürünüdür. Van Gogh’unki gibi, delice bir tutkunun; güneşin, ışığın, renk coşkusunun, kendini handiyse dolaysız bir yoldan tuvalde bulması değil; tam tersine bir yandan Louvre’da resim tarihinin gelmiş geçmiş başyapıtlarını incelerken öte yandan, doğayı sorgulama süreci içinde oluşmuş bir yapıttır Cézanne’ınki.

Gelişme başlangıçta öylesine yavaş olmuştur ki yıllar önce, gençlik resimlerinden oluşan bir sergi dolayısıyla yazdığım gibi, Cézanne, Van Gogh gibi otuz yedi yaşında ölmüş olsaydı, ardında bıraktığı yapıtlarla bugün ancak Fransa’nın küçük taşra müzelerinde yer alan sıradan bir ressam olarak yer alırdı resim tarihlerinde. Van Gogh, erken ölümünü bilircesine yaşamının son yedi-sekiz yılında yaratmıştır tüm önemli yapıtlarını.

Cézanne ise, 1875’lerden yani otuz altı yaşından sonra.

Cézanne’ın gençlik resimlerine baktığımızda, gerek konuları, gerek kişiliği açısından ilgi çekici pek fazla bir şey görmeyiz.



Cézanne
Kafatası Piramidi / 1898-1900

Kendi döneminin birçok ressamının çalışmalarından bir hayli geride, dramatik; boyayı kalın, macun gibi kullandığı, çok koyu renkli, ışığı yansıtmaktan çok öldüren resimlerdir bunlar. Cézanne'ın bu dönem gençlik resimleriyle 1875 sonrası resimleri karşılaştırıldığında, bir yeteneğin nasıl ortaya çıktığı, nasıl geliştiği, sanatı ve doğayı doğru bir açıdan sorguladığında, nasıl yeni yorumlamalara vardığını, nasıl yeni yollar açtığını görürüz. Heyecan verici olduğu kadar öğretici bir yolculuktur bu. Sanatın ne olup ne olmadığını, yetenekle yaratının ilişkilerini, bir sanat tarihi dersindeymişiz gibi izleriz bu serüvende. Diyebilirim ki yeteneğin gelişmesi, Leonardo'nun, o, "Resim



Cézanne
Ağaçlar / 1900-1904

sanatı kafa işidir” sözü, gelmiş geçmiş hiçbir ressamın sanatsal yaşamında, Cézanne örneğindeki kadar somut olarak görülmez. Van Gogh’un, o yıllardaki (1880-1890) resimleri bir patlayışın resimleridir. Bu, resim sanatı üzerinde durup düşünen, akıl hastanesinde yaptığı resimlerde bile resmi bilinçli bir ressamın, sanatındaki göz kamaştırıcı bir patlayıştır. Öylesine göz kamaştırıcı ki onun resimlerine bakanların çoğu, Cézanne dahil, onlardaki yeniliği, cevheri, haslığı görmemişlerdir.

Van Gogh’un kardeşine ve dostlarına yazdığı mektupları okunduğunda bu sözlerinin anlamı çok iyi anlaşılır. Cézanne’inki adım adım kazanılmış bir ustalıktır. Öylesine ki bir Cézanne elması ile, bir Cézanne portresi arasında hiçbir fark yoktur.

Van Gogh, portrelerinde, buğday tarlalarında, zambaklarında, ayçiçeklerinde yalnızlığını, sanrılarını, korkularını, umutsuzluğunu, öyküye başvurmadan dile getirmiştir. Van Gogh’un resmi çaresizliğin resmidir. Bu resimlerde, sanatçının insanî, varoluşsal sorunlarını apaçık görürüz. Van Gogh, yaşamı ile sanatını birbirinden ayırmıyordu. (Bu anlamda denebilir ki ilk tek ve gerçek varoluşçu ressam odur.)

Peki Cézanne?

Cézanne’ın resminde, insanlık dramının ya da komedisinin yeri yoktur. Tüm duyguları, tutkuları, acıları resminin dışında bırakmış gibidir. O da Van Gogh gibi yalnız bir adamdır.

İnsanlarla güç iletişim kurmaktadır. Van Gogh’un mektupları olmasaydı da, resimlerinde, sanatçının bu gerilimli iç dünyasının izlerini okumakta güçlük çekmeyecektik.

Cézanne’ın resimlerinde ise yaşamıyla ilgili hiçbir iz yoktur.

Resim *kendi içinde* mutlaktır.

“Sizlere gerçeği borçluyum, diyordu. Ve bu gerçeği resimde dile getireceğim.”

Neydi Cézanne’ın sözünü ettiği gerçek? Yalnızca resim sanatında kendini bulacak ve dile gelebilecek gerçek?

Bir Van Gogh yalnızlığı, bir Gauguin *exotisme*’i, bir Manet çıplağı, bir Delacroix romantizmi, bir İngres akademizmi, bir Gerôme oryantalizmi (Tanrı korusun!) değil elbette.

Çağdaşı Monet’nin dediği gibi, “resim öğretilerle yapılmaz.”

Cézanne bunu biliyordu. Kendi konumunu, olumsuz yönde biraz fazla abartıyordu: “Zavallı bir ressamım ben ve hiç kuşkusuz, bir ifade aracı olarak fırçayı Tanrı tutuşturdu elime. Dolayısıyla, düşüncelere sahip olmak ve onları geliştirmek benim işim değil.”

Cézanne’ın işi düşünceler üretmek, kuramlar ortaya koymak değildi kuşkusuz. Sözcüklerle değil, resmiyle zaten düşünceler de üretiyordu o. Üstelik, Van Gogh gibi sürekli değil; arada bir, bu, resminin ürettiği ya da resmiyle birlikte ortaya çıkan düşünceleri sözcüklere de döküyordu. İşte birkaç örnek:

- . *Doğa önünde çalışmak, karşındaki nesneyi kopya etmek değildir, heyecanlarını gerçekleştirme.*
- . *Ressamda iki şey vardır: Göz ve beyin. Her ikisi birbirine yardımcı olmalıdır; birlikte gelişmelerine çalışmak gerektir.*
- . *Resmetmek renkli duyuları saptamaktır.*
- . *[Doğada] çizgi yok, “modelé” yok, yalnızca karşıtlıklar var. Bu karşıtlıkları siyah ve beyaz değil, renkli duyular yaratıyor.*
- . *Gölge de ışık gibi renktir.*
- . *Doğa’daki her şey, koniye, silindire ve küreye indirgenebilir. Bu yalın biçimlerde resmetmeyi öğrenmek gerek. Daha sonra istediğini yapabilir ressam.*
- . *Her şeyi şöyle özetlemek olası: duyumsamak ve doğayı okumak.*

Ancak doğayı okumayı bilen ve renk, biçim heyecanına sahip bir sanatçı, doğadaki karşıtlıkların bilincine varıp, bu karşıtlıklardan bir uyum yaratabilir.

Van Gogh resmi bir uyumsuzluğun, bir tedirginliğin resmidir. Cézanne’ın resmi ise, tam tersine, bir uyumun, *harmonie*’nin resmi.

Ressamın baktığı bir doğa parçasının çözümlenmesini, sonra yeniden tuvalin yüzeyinde kurulmasını görürüz.

Kendisi kuram üretmeyen Cézanne, 20. yüzyılın filozof, düşünürlerine kuram üretmekte en fazla kaynaklık etmiş bir sanatçıdır. Sanatçının kendi susuyordu, çünkü resimleri yeterince konuşuyordu. Cézanne, kendinden sonra gelenlere, sanatçı ile doğa arasındaki diyalogun sınırları üzerinde eşsiz

bilgiler vermişti. Öylesine ki kübizmle en uç sınırına ulaşan Cézanne resmi, ancak bu noktadan sonra yeniden okunarak bir *referans* durumuna gelmiştir. Cézanne, kendini, hem yeni bir yol açan, hem de açtığı yolda tek başına ilerleyen biri olarak niteliyordu.

Picasso ile Braque, Cézanne'ın resim sanatına getirdiği geometriyi bir adım daha öteye götürdüler.

20. yüzyıl resim tarihinin bu en önemli akımının ömrünün uzun sürmemesi, ana kaynak Cézanne'ın resmi unutulduğunda şaşırtıcı gelebilir.

Cézanne'ın resimde vardığı nokta ancak kübizmle son sınırına götürülebilirdi. Cézanne, açtığı yolun hemen hemen sonuna değin gelmişti. Picasso, Braque, Juan Geris, Delaunay ve bir döneminde Léger, Cézanne'ın resmiyle, Afrika, Okyanusya ilkellerinin sanatının şokunu bir arada yaşadılar. Van Gogh'un resmini, kendi grameriyle yazılmadığı için, "bir deli resmi" olarak niteleyen Cézanne, Afrika yerlilerinin masklarının, yontularının kendi resmiyle birlikte Batı resminde yepyeni bir yönelişin ana kaynağını oluşturduğunu (çok değil, ölümünden on yıl sonra) görseydi ne düşünürdü?

Bilmiyorum; bir varsayımda bulunmak da istemiyorum.

Yıllarca önce yazdığım bir öykümde, Cézanne'm o yıllarda Paris'te Goncourt Kardeşler'in öncülüğünü yaptığı Japon sanatının "keşfine" hiç mi hiç yakınlık duymadığını; Hokusai'nin, Utamaro'nun, Sengai'nin estamplarından esinlenen izlenimcilerin, onlardan yola çıkarak resimler yapan Van Gogh'un çok uzağında olduğunu, bu tür arayışlara, yönelişlere gözünü ve kulağını tıkayan bir Cézanne öyküsü düşlemiştim.

Uydurduğum öykünün hiçbir dayanağı yoktu – Cézanne'ın resmini, resim sanatı üzerine düşüncelerini bilmekten, dostlarının kaleme aldığı anılarını okumuş olmaktan gayrı. Bu öyküyü yazdıktan *on beş yıl* sonra *Grand Palais*'deki bu retrospektif sergisini, bir akşam vakti dolaşırken, resimleri önünde durup, önümdeki insanların omuzları üzerinden onlara bakmaya, onları görmeye, okumaya çalışırken, öykümün pek de kurmaca olmadığını gördüm. Cézanne kendini içine kapadığı

bir dünyada, inandığı, doğru bildiği bir yolda ilerlemişti yaşamı boyu. Başka bir yol düşlememiş, buna gereksinme duymamıştı. Ancak tuttuğu yolda derinleşebileceğini biliyordu.

Yapıtına eklenen her yeni yapıtla etkilerden kurtulduğunu hattâ izlenimci referansların bile ortadan kalktığını, silindiğini görüyordum sergideki resimlerde. Yalnızca kendine ait bir dünyanın ressamı olarak ortaya çıkıyordu. Kendisinin de bir yerde dediği gibi “Kendi açtığı yolda tek başına ilerleyen, bir primitifim ben.” Primitif, yani bir *başlangıç*, bir *ilk*, bir *öncülü* olmayan.

Oysa, Fransız resminin, handiyse doğal bir sonucudur Cézanne. Poussin’lerden, Géricault’lardan, Chardin, Delacroix ve Courbet’lerden gelen zincirin bir halkasıdır. Bu açıdan resim tarihine baktığımızda, onu hem geçmişe, hem de kendinden sonraya bağlamakta hiç güçlük çekmiyoruz.

Her yenilik böylesi bir sürekliliğe sahip olmayabilir. Bir kopuş, bir karşı koyuş, bir yadsımadır, yenilik isteminin itici gücü, ana kaynağı.

Emile Zola, yaratıcılığından kuşkuya düşüp umutsuzluğa kapılan gençlik arkadaşı Cézanne’a ressamlığının başlangıç yıllarında yazdığı bir mektupta şöyle diyordu:

“On yıldan beri sanattan, edebiyattan söz ediyoruz. Birçok kez birlikte oturduk –hatırlıyor musun– ve çoğu kez geçmişe eşeler, günümüzü sorgular, gerçeği bulmaya çalışır ve kendimize eksiksiz ve sarsılmaz bir inanç ararken bakardık sabahlamışız, gün sökmek üzere. Bir yığın korkunç düşünceyi elekten geçirdik, tüm sistemleri inceledik sonra da kurtulduk onlardan. Uzun, sıkı bir çabadan sonra, bireysel ve güçlü bir yaşamın dışında yalnızca yalanın ve alıklığın varolduğuna karar verdik.

Kendi köşemizde, kendi gölgemizde yaşıyorduk. Düşüncelerimiz yetiyordu bize. O hafif, sağduyu yoksunu (complaisante) yığının içinde kendimizi yitik kişiler gibi duyuyorduk. İnsanları arıyorduk her şeyde, her yerde, her yapıtta, resim ya da şiirde kişisel bir ses (accent) olsun istiyorduk.

Ustaların, dehâların, ele aldıkları her parçadan bir dünya yaratıklarına inanıyorduk. Onların çömezlerini, yeteneksizlikleri, sağdan soldan özgünlük apartmaktan başka bir şey bilmeyenleri



Cézanne
Laives'daki Atölyeden Görünüş / 1904-1906

kendimizden saymıyorduk. Biliyor musun, sevgili dostum, (bizler o sırada) farkında olmadan birer devrimciydik."

Her bir sanatçı, kişiliğini ararken, yaratmaya çalışırken, yenilik rüzgârını arkadan almak ister. Ama yenilik rüzgârı, havada kendiliğinden varolan bir şey değildir. O, geçmişten gelir ama, dönemin duyarlılığından, toplumsal, bilimsel değişimlerden, gereksinimlerden doğar. Rüzgârın hangi yönden estiğini bilenlerin sayısı pek azdır. Öncü dediğimiz sanatçı bu yönü ilk saptayanlar arasından çıkar. O, kendinden önceki kavramları yıkıp yeni kavramlar, yepyeni anlayışlar, duyarlılıklar getirecektir.

Unutmamak gerektir ki *yineleyen* değil, *yenileyen* sanatçıdır geçmişle gelecek arasındaki gerçek, sağlam köprüyü kuran. Cézanne, bu tür sanatçıların en seçkin, en doğru örneğidir.

BRANCUSİ MEKÂN İÇİNDE YALINLIĞIN SON SINIRINDA

I/

Brancusi'yle ilk kez bir mezarlıkta karşılaşmıştım.

Montparnesse mezarlığında.

Paris'in mezarlıkları, İstanbul'un kiler kadar olmasa da güzel mezarlıklardır. Dar yollarında yürürken tanıdık bir yazar, bir ressam, bir bilginin adıyla karşılaşsınız.

Hiç unutmam, 1960 yılının en yağmurlu bir Nisan sabahı Delambre Sokağındaki otelimden çıkmış, her zamanki gibi, Montparnesse Bulvarına değil de Edgar Quinet Bulvarına yönelmiş, oradan da Montparnesse mezarlığına varmıştım. Burada, mezarlıklar labirentinde yağmur altında sırlı sıklam ilerlerken, birden, bir mezar taşı üzerinde yükselen bir sanat yapıtının önünde bulmuştum kendimi. Ünlü bir ozanın, ya da ressamın mezarı değildi bu.

Yontulmamış bir taşın üzerine Kiril alfabesiyle bazı sözcükler kazınmıştı. Brancusi'nin yarım metre yüksekliğinde yontusu (*Öpüşme*) işte bu taşın üzerindeydi.

Bir mezarlıkta, bir mezarın üzerinde yükselen (yücelen, demem daha doğru olurdu) bu heykel, konusuyla olduğu kadar, "modernliği" ile de sanki geçmişe, dolayısıyla ölüme meydan okuyordu.

Mezarın sahibi (ölü olduğuna göre artık hiçbir şeyin sahibi değildi kuşkusuz) Bayan Taniuşa Raşevskaya kimin nesiydi bilemiyorum.

Adının altında birkaç satır daha yazı yer alıyordu.

Ama iliklerime işleyen o yağmur altında bilmediğim bir dilde



Brancusi
Öpüşme / 1909



Brancusi
Evsane Yaratık / 1915

bir yaşamöyküsünü heceleyecek durumda değildim. Herkese, herkesin bildiği dilden seslenen Brancusi'nin yontusuna bakmakla yetindim. Hayranlıkla. Yağmurun altında gördüğüm, bu birbirine sarılmış iki insancık figürü kadar hiçbir antik ya da modern bir heykel, o güne değin, böylesi bir ürperti uyandırmadı bende. Daha sonraları, Mısır'ın, Hitit'in, Asur'un, Afrika'nın kimi yontuları önünde de benzeri bir ürpertiye yaşayacaktım. Ama aynısını değil. Belki onlarla yağmurlu bir günde bir mezarlıkta değil, müzelerde ya da galerilerde karşılaştığım için.

(Kıssadan hisse: Sanat yapıtlarından mümkün olanları müzelerden dışarıya taşımak gerek.)

II/

Görsel sanatlardaki yeniliklerin başını, Rönesans'tan bu yana resim sanatı çekmiştir. Rönesans'a değin önde gelen yontu sanatı, 16. yüzyıldan sonra bu öncülüğünü, resim sanatına bırakmıştır.

Yönlendirici olan da resim sanatı olmuştur. Heykelde bile ilgi çekici örnekleri veren, özellikle Picasso, Matisse gibi ressamlar heykelleriyle de çağdaş sanata, yepyeni açılımlar sağlamışlardır. Her biri ayrı telden çaldığı halde tüm modern sanatı oluşturan ressamların sayısı ne kadar çoksa heykelticilerin sayısı o denli azdır. Ama onların arasında biri vardır ki heykel sanatında modernlik onunla başlamıştır.

Montparnasse mezarlığında, Taniuşa Raşevskaya'nın mezarı üzerinde yükselen, o, taştan (ama hiç de taşın soğukluğunu taşımayan) *Öpüşme* heykelinin yaratıcısı Brancusi'dir bu. 1876 yılında Romanya'nın taşra kenti Pestişani'de doğan bu köylü çocuğu 1894 yılında Crairo Meslek Okuluna girer. Marangoz olacaktır. Daha sonra kendisine verilen bir burs yaşamını değiştirecektir. 1898'de girdiği Bükreş Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki öğrenimini 1903'te tamamlayan Brancusi, 1904 yılında Paris'e doğru yola düşer.

Yola düşmek.. gerçek deyiş budur. Çünkü, bu beş parasız genç, "sanatı" için Paris'e gitmek zorundadır. Ve Bükreş-Paris yolculuğunu sırtında çantası yaya olarak gerçekleştirir.

Ey, İdealistler çağ!ı!

Bireyi, toplumu, dolayısıyla sanatı kökünden değıştirme çağ!ı.

Dolayısıyla bir yıkma çağ!ı.

Dolayısıyla adı henüz konulmadıysa da modernizm çağ!ı.

Ama ne kadar idealist, ne kadar yaratıcı, ne kadar yıkıcı, ne kadar modernist olursanız olun, gerçekleştirmek istediğınız yeniliğın, evrenselliğın tartışıldığ! bir ortama gereksinimi vardır. O yıllarda, Paris, bu gereksinimi karşılayan merkezlerden birincisidir. Dünyanın tüm sanatç!ları Paris'te buluşmak için birbirlerine söz vermiş gibidirler.

20. yüzyılın yenilik savaşı, özellikle resim sanatında, burada verilecektir. Sonraları Berlin'de, Moskova'da verildiğ! gibi. Brancusi, Paris'e vardığında kendine dostlar edinir.

Léger, Matisse, özellikle de Gümrükçü Rousseau.

1904'de gelip ölene değin (1957) yaşayacağ! bu kentte, modern heykel sanatının öncü örneklerini verir Brancusi.

Ölümünden sonra Beaubourg Pompidou Sanat Merkezi'ndeki Ulusal Modern Sanatlar Müzesi'ne taşınacak olan Rousin çıkmazındaki atölyesinde, yaklaşık elli yıl boyunca heykel sanatının sorunlarıyla yaşar. Yapıtlarında heykel sanatının iki büyük sorunsalına (mekân ve hacim) yanıtlar arar. Bıkıp usanmadan. Sürekli sorguladığ!ı, genelde heykel sanatı ise, özelde kendi sanatıdır.

Bir heykeli heykel yapan öğeler, mekân içindeki yeri, hacim ve heykelin ana maddesi, çamur, alçı, taş, mermer, ahşap, bronz... Tüm bunlar, aralarındaki ilişkiler açısından sorgulanır yaratma sürecinde.

III/

Brancusi, Romanya'nın ahşap işçiliğ!yle ünlü bir yöresinin çocuğudur. Dolayısıyla ahşaba büyük bir eğilimi vardır.

En önemli yapıtı sayılan *Sonsuz Kolon*'un varyasyonları ahşap üzerinde gerçekleştirilmiştir.

Heykel sanatında, ana madde, gerek işleniş!i, gerek gerçekleştiriliş!i, gerek tekniğ!i açısından bir ressam için renk ve doku neyse, o denli önemlidir. Ahşap ile bronz; alçı ile mermerin yarattıkları plastik duygu birbirinden öylesine



Brancusi
Genç Adam Gövdesi / 1922



Brancusi
Matmazel Pogany II / 1925

farklıdır ki ayrı kalıptan dökülecek bir beton, bir alçı, bir bronz, bir plastik heykel, özgün kalıp aynı olduğu halde, aynı plastik duyguyu vermeyecektir.

Brancusi, bu nedenle, kimi heykellerinde ahşabı, kimi heykellerinde taşı, mermeri, kimi heykellerinde de alçıyı ve bronzu "kullanmıştır." Gerekeni gerektiği yerde. Kaygan yüzeyli bronz ve mermer heykellerine, zamanın ve tensel dokunuşun izlerini katmak ister. Bu nedenle, bir zenci modele, kendisine heykellerinde modellik etmesi için değil (çünkü modele gereksinimi yoktur Brancusi'nin) yalnızca heykellerini okşaması ve okşaya okşaya onlara sanki bir ruh vermesi ya da okşamanın el izlerini bırakması için ücret öder.

Böylece, yontulmuş ya da dökülmüş bir insanoğlu başı, yaşayan bir varlığın dokunuş ve okşamalarının bıraktığı izle üçüncü boyutun ötesinde bir boyut kazanacaktır sanki.

Heykel gibi son derece somut, elle tutulur bir sanatta mistik arayışlar mı?

Modern sanatın bir başka yaratıcısı, Marcel Duchamp, 1933 yılında yazdığı bir yazıda, Brancusi'nin "materyallerinin özüne ulaştığını ve kadim Çinli sanatçıları gibi moleküllerle, atomlarla çalıştığını" söylüyor ki bu da, yanlış anlamıyorsam, gerçeği olduğu yerde ve kendine ait öğelerle arama anlamına geliyor. Brancusi'nin gerçekleştirdiği işte budur.

Peki bu çok mu önemli bir sanatçı için?

Öylesine önemli ki çalıştığı malzemeye bir araç "muamelesi" yapmıyor. İşinin (yani heykelinin) özünün, o malzeme içinde olduğuna inanıyor, yapıtını o malzemenin dışında gerçekleştiremeyeceğine de.

Böylece yapıtı, elindeki malzemeyle özdeşleşmiş oluyor.

Arayışını o malzeme içinde sürdürüyor.

IV/

Brancusi, Fransa'ya geldiğinde heykel sanatının tanrısı Rodin'dir. Resim sanatındaki yeniliklerin heykelde, henüz karşılığı yoktur. Brancusi, tüm hayranlığına karşı Rodin'in kapısını çalmaz. Gerçi birkaç yıl Paris Güzel Sanatlar Okulu'na gitmiş, burada Rodin'in etkisini taşıyan çalışmalar yapmışsa da

çok geçmeden okulu da, Rodin'i de bırakır.

Eğer Tanrı-Rodin'le değil, Safyürek-Rousseau ile dostluk kurduysa, doğmakta olan modern sanatın, Tanrı-Rodin'den değil, arkeolojinin ve ilkelerin sanatının derinliklerinden doğmakta olduğunu sezdiği içindir belki de. Heykel sanatında anatominin ve ekspresyonizmin yerini, bu yeni sanatta yalınlık ve düşünce alacaktır.

Brancusi de, heykel sanatının sorunsalını sözcüklerde değil, biçimde, hacimde, özdekte arayıp dile getirecektir.

M.Ö. III. binde Ege adalarında ortaya çıkan Kiklad heykellerinin mermere yansıyan yalınlığı ile, Afrika'nın Kuba, Zaire, Yoruba ve Mali maskalarında, figürlerinde gözlemlediğimiz yalınlık ve en soyut biçimlerde bile kendini gösteren anlatım gücü Brancusi'ye Rodin'den daha çok ışık tutmuş olmalı.

Gümrükçü Rousseau, Picasso'ya tüm naifliği içinde, "Bugün iki modern ressam var, diyordu. Biri sen, öbürü de ben. Sen, eski Yunan'ı temsil ediyorsun, bense eski Mısır'ı."

Birçoklarını gülümsetecek bu naif saptama, ilk okuduğumdan bu yana beni düşündürüyor.

Picasso, hiç kuşkusuz, bir geleneğin ressamıydı.

O geleneği (Yunan, Roma, Rönesans, romantizm, realizm, izlenimcilik...) yıkan ve yeniden yaratan eşsiz bir sanatçı.

Gümrükçü Rousseau, ne resimlerinin konusu ne de resim diliyle bu geleneğe aitti. Dolayısıyla kendine bir başka gelenek seçmişti: Mısır sanatını.

Brancusi, yapıtındaki gizem dolayısıyla Mısır; yalınlığıyla da Kiklad sanatının bir devamı gibi görülüyor. Oysa değil. Bir devam değil, bir başlangıç o.

O, adına modernizm denilen yeni bir dönemin sanatçısı.

V/

Brancusi'nin heykeli saf bir biçim. Brancusi bu saflığa (katıksız anlamında) ekleyerek değil, çıkararak varılacağı inancında olmalı ki 1907'den itibaren *modelage*, yani çamurdan (ekleyerek) heykel oluşturmaya bırakıp, seçtiği malzemeyi yontarak, biçerek, ona kafasındaki biçimi vererek yaratmaya başlıyor heykellerini. Onun sanatında rastlantıya bırakılmış hiçbir şey

yok. Her şey (buna heykelin üzerinde yükseldiği kaide dahil) ölçülmüş, biçilmiş ve sanatçının elinden çıkmış.

Brancusi, heykelini yalnızca bir heykel yaratmak için yontmuyor. Yaradılışa, varolana bir kafa tutuyor. Onun yapıtında Doğu'nun mistik düşüncesinin izlerini gören bir yazar, Gilbert Lascault bir yerde şöyle diyor: "Brancusi'de, her heykel, her zaman daha bir büyümek isteğindedir. Küçük ya da orta boy heykeller içlerinde bir sonsuzluk isteği taşırlar". Giacometti şöyle diyordu: "Heykele yaklaştığında, büyümeyi, küçülür."

Brancusi'nin heykeli ise, kendisine yaklaşılmayı, dokunulmayı, okşanmayı bekleyen, isteyen bir heykeldir.

Mermer ya da bronz, ona dokunduğunuzda eliniz onu görmeye başlayacak, heykel de teninizden alacağını alacaktır. Doğası gereği kendi mekânını yaratan heykel, Brancusi'de sanki kendi zamanını da yaratmaktadır.

Burada keseyim. Çünkü bundan sonrası, sanata değil, felsefeye ait bir alandır. Constantin Brancusi'nin kendisi şöyle demişti: "Sanat düşünceler doğurur, düşünceleri dile getirmez."

Yumurta ya da *Dünyanın Başlangıcı* adını verdiği yapıtlarından söz ederken ise, "Yarattığım bu biçimle dünyayı sarsabilirim" diyecek denli, yaratıcı gücüne inanan bir sanatçının ilk büyük retrospektifini izlerken, otuz beş yıl önce, Montparnasse mezarlığındaki *Öpüşme*'siyle olan karşılaşmamızı anıdım. Yağmur yağmuyordu. Delambre sokağında oturmuyordum. Paris'te de değildim.

CHAGALL AĞACININ KÖKLERİ

Chagall.

Kimileri için "Damdaki Kemancı"nın ressamı.

Kimileri için yerçekimi yasasının söz geçiremediği âşıkların ressamı.

Kimileri için insanları, aşk, duygu, sevgi dünyasında; başta sevimli sıpalar olmak üzere horozlara, tavuklara, atlara, ineklere, koyunlara, kuzulara, balıklara, domuzcuklara yer veren ressam.

Kimilerine göre sanki bir naif.

Bu sözcüğün en derin anlamında, saf.

Doğada ve insanda ne varsa onların tümüne şaşılabilir bir saflıkla bakan, nesneler, hayvanlar ve insanlar dünyasını bu saflık içinde resmetmiş biri.

Kimilerine göre en gerçeküstücü ressam.

Kimilerine göre bu yüzyılın en şair ressamı.

Kimilerine göre Rusya'nın derinliklerinden gelen, "Rus ruhunu" resimlerinde yaşatan bir usta.

Kimilerine göre "Yahudi folkloru"nın sınırları içinde kalmış bir sanatçı.

Kimilerine göre 20. yüzyılın sanat serüveninde yer almamış bir göz boyayıcı. Kimilerine göre resim sanatının masalcı dedesi. 20. yüzyıl resmi denildiğinde, adı dört büyüklerle (Picasso, Braque, Miro ve Matisse) birlikte geçen Chagall bunlardan hangisi?

Evet, bir Rus. 1887 yılında Vitebsk'de doğmuş. Okuması yazması olmayan bir anne ile, tuzlama balık atölyesinde çalışan bir babanın sekiz çocuğunun en büyüğü. İliklerine değin Rus. Ve Vitebsk'li bir Yahudi. Bu iki kimliği uzun yaşamı boyunca sürdürecektir ve resimlerinde yansıtacaktır.

İşte, özetle Chagall ağacının kökleri.

Paris Kenti Modern Sanatlar Müzesi'nde gerçekleştirilen *Marc Chagall/Rusya Yılları/1907-1922* başlıklı sergi, işte bu köklerin ürünlerini sergiliyor.

20. yüzyıl resim sanatı tarihine, fantastik, masalsı, gerçeküstücü nitelikleriyle geçmiş Chagall'i yerli yerine oturtan ve onun resminin özellikle gerçeküstücü yanının, gerçeküstücülük akımından çok önce ortaya çıktığını gösteren, belgeleyen bir sergi.

Chagall'in bu ilk dönem resimleri bilinmediğinde, Fransız gerçeküstücülüğünden esinlenmiş bir ressam gözüyle bakılabilir ona. Hattâ bu akıma bağlı, bu akımın doğrultusunda, güdümünde bir sanatçı olarak görülebilir. Oysa, bu sergide yer alan "Rusya Resimleri" (ki birçoğu 1910-1914 Paris yıllarına ait). Chagall'in, 1924 *Gerçeküstücülük Bildirgesi*'nden çok önce gerçeküstü resimler yarattığını belgeliyor.

Bu sergide yer alan resimlere baktığımızda ilkin şunu görüyoruz: Chagall, gerçeküstücülerden en az on yıl önce gerçeküstüymüş. Tüm gerçeküstücü ressamlar arasında, en gerçeküstücü ressam, bu akıma bağlanmayan Chagall olmuş. Gün ışığı ve gece.

Aydınlık ve karanlık.

Düş ve güncel gerçeklik.

Güncel gerçeklik ve düş.

Tüm bunlar, bir aynanın önü ve ardı gibi yer alıyor Chagall'in bu resimlerinde. Onun bu dönem resimlerinde ne Dali'nin sayıklamaları var, ne Chirico'nun metafiziği; ne Max Ernst'in aklın sınırlarını zorlamak isteyen, nesne/insan arasındaki çözmekten çok oluşturmaya çalıştığı çelişkiler yumağı; ne Toyen'in soyut düşleri; ne Matta'nın *science-fiction* mekânları; ne Miro'nun fantastik hattı; ne Masson'un erotizmi.

Bu resimler gösteriyor ki Chagall, tüm yaşamı boyunca içinden çıktığı toplumsal yaşama, ait olduğu kültüre sadık kalmış. Tüm yaşamı boyunca, kendisini yinelemek pahasına hep bu Rus/Yahudi kişiliğini korumuş.

Bu kültürün göstergeleri dış dünyaya ait. Dış dünya, ne kadar içinde olursanız olun, tüm kişileri, nesneleri, hayvanlar ve bitkileriyle, sizin dışınızdaki bir dünyadır. Bu dünya, resminizde



Chagall
Özportre / 1912-13



Chagall
Analık / 1912-13

ya da şiirlerinizde, oyununuzda ya da romanınızda ona kendinizden bir şeyler kattığınız oranda sizin olur, ancak o zaman adına yaratıcılık dediğimiz iç dünyanızı yansıtır. Chagall'ın dünyası işte böylesi bir dünyadır. Hiçbir gerçeklik amacı gütmeyen, gerçekçi bir resim diliyle de konuşmayan bu resimler, nasıl oluyor da, etnik bir topluluğun yaşamını yansıtabiliyor? (Yoksa düşler, düşlemler, günlük yaşamdan daha mı gerçekçi?)

Chagall'de ilk resimlerinden son resimlerine Yahudi kimliğinin izlerini, izleklerini görürüz.

İlk dönem (Rusya dönemi) resimlerinde, oraya buraya serpiştirilmiş, Kiril ve İbranî abecesiyle yazılmış sözcüklerden ya da son dönem Tevrat resimlemelerinden söz etmiyorum. Onun "insan manzaraları", içinde yaşadıkları dünyayı görüntülerken, düşlerini de katıp onu zenginleştiren ve gerçekliğin sınırlarını genişleten Bosch'un tablolarını anımsatır.

Hiçbir çağdaş ressam, günlük yaşama böylesi şiirsel bir dille yaklaşmamış, yaşamı, hayvanlarıyla, insanlarıyla bir renk ve masal coşkusu içinde anlatmamıştır. Resmetmek yerine *anlatmak* sözcüğünü özel olarak kullandım. Çünkü, Chagall'ın resmi "anlatan" bir resimdir.

Chagall, resmederken anlatır.

Bir öyküyü. Bir masalı. Bir düşü. Kısacası yaşamı.

Yöntemine gelince...

Buna betimleme, diyemeyiz.

Renklerle, biçimlerle bir atmosfer yaratır o.

Duygulu, duyarlı, lirik bir atmosfer.

Modern sanatın her şeyden önce lirizmin (Türkçesiyle *şairâneğin*) baş düşmanı olduğu görüşü doğruysa, Chagall modern değildir. Oysa, Rusya Resimleri'ne, yani Chagall ağacının gerçek köklerini oluşturan bu resimlere baktığımızda, onun daha sonraki tüm sanat yaşamına yön verecek yaratılarının, modernizmin doğuş yıllarında ortaya çıktığını görüyoruz.

Bu resimlerdeki lirizm, daha sonraki resimlerinde olduğu gibi aşırı yüklü değil, ama gene de renkleriyle, biçimleriyle, konularıyla hem lirik, hem de modern sanatın oluşumu içinde değerlendirilmesi gereken örnekler.

Burada *modernlik* kavramının bir çelişki gibi durduğunu bilmiyor değilim. Ama düşlerin dünyasını, fantastiği (fanteziyle karıştırmayın) gerçeküstüyü, gerçeküstücülükten on beş yıl önce gerçekleştirmek, böylece istemeden de olsa bir öncü işlevi yüklenmek modern sayılmak için yeterli sayılmaz mı?

Chagall, ne Maleviç gibi, resmi bir beyaz fon üzerine beyaz bir kareden, yani sıfırdan başlatmayı düşlüyordu o yıllarda, ne de Kandinski gibi, dış dünyaya ait ne varsa resimden atıp, resmi yalnızca resme ait öğelerden (çizgi, renk, leke, istif) yaratmayı. 1922 yılında kaleme aldığı *Hayatım* adlı kitabında, 1910'da, Paris'e geldiğinde balıklama Fransız resminin içine daldığını yazar. Paris'te geçirdiği ilk dört yıl, kendi deyişiyle, kendi kişisel yolunu bulmakta belirleyici olmuştur.

Paris'te, şöyle der kendi kendine: "Naturalizm, izlenimcilik, gerçekçi kübizm (?) yerin dibine batsın. Tüm sorunlar –hacim, perspektif, Cézanne, zenci plastiği– hepsi kapı dışarı! Nereye gidiyoruz?

Teknik sanata övgüler yağdıran, biçimciliği kutsallaştıran bu çağ ne biçim şey böyle. Yaşasın bizim çılgınlığımız!" Sonra ekler: "Beni fantastik diye nitelemeyin! Tam tersine, gerçekçiyim ben. Yeryüzünü seviyorum."

Herkesin, her sanatçının bir gerçeği ve gerçek anlayışı var. Yeryüzünü hayvanları ve insanlarıyla seven Chagall'ın "gerçekçiliğinde" tüm dünya alt üst olmuş, perspektif yok olmuş, eşek yeşil boyanmış, kemancı dama çıkmış, horoz evin yüksekliğini aşmış, yedi parmaklı ressamın kafası kopup başka bir yönde gitmeye başlamış, ne önemi var?

O, Chagall, Gogol'ün ülkesinden gelmiyor mu?

Kim Gogol'ün gerçekçi bir yazar olmadığını söyleyebilir bana? Söz konusu bu naif özyaşamöyküsü şöyle sona erer:

"Ne çarlık Rusya'sının ne de Sovyetler Rusya'sının bana ihtiyacı var. Onlar için anlaşılmaz, yabancı biriydim. Eminim ki Rembrandt beni seviyor."

Niçin Rembrandt?

Niçin olsun, yalnızca ressam olduğu için.



Chagall
Dünyanın Dışında Herhangi Bir Yerde / 1915-19

GIACOMETTİ, YENİDEN

Giacometti, Paris'e vardığında (1922), neydi modern sanatın görünümü?

Tüm sanatlarda ağır basan gerçeküstücülük. Plastik sanatlarda, gerçeküstücülüğün yanısıra kübizm sonrası dönem. Heykel sanatında ise, yalınlığın ilk büyük ustası Romanyalı Brancusi.

Hemen belirtmek gerekiyor, resim sanatındaki atılımlar, yenilikler, heykel sanatında aynı yoğunlukta kendini göstermiyor. Bu nedenle olsa gerek, modern sanatın öncüleri, başta Picasso ve Matisse olmak üzere, Braque, Miro, Léger dönem dönem heykele yöneliyorlar. Picasso ve Matisse ise bu yaratılarında gerçek bir heykeltçi kişiliğiyle karşımıza çıkıyor. Modernlikle Paris'te tanışan Giacometti'nin ilk eğilimi gerçeküstücülüğe doğru oluyor. Paris'teki ilk önemli ürünleri gerçeküstücü akımın içinde.

Ne var ki daha o yıllarda "Bir gün gelecek kendimi modelin karşısında bulacaktım. Kaçınılmazdı bu" diye düşünür. Gerçekten de, 1930'ların sonlarına doğru gerçeküstücü fantezilere, buluşlara, nesnelere sırtını dönüp, gözün algılayabildiği dış dünyayı, elinden geldiğince, yeteneğince, bu dış dünyayı görebildiği ve algılayabildiği ölçüde, kendi deyişiyle, kopya etmeye koyulur. "Başaramayacağını bile bile."

Heykel sanatı, üçüncü boyutuyla, her şeyden önce bir hacim sanatıdır. Herkes bilir bunu. Ama aynı zamanda bir boşluk sanatı da değil midir? Çünkü önünde sonunda, heykel, malzemesi ne olursa olsun, ister bronz, ister mermer, ister ilk haliyle çamur, boşluğun içinde yer alacaktır.

Heykelin boyutları bellidir, ama bir tabloda olduğu gibi, o boyutlar içinde sınırlı değildir heykel.

Giacometti, heykelinin, hacmiyle, doluluk duygusu değil, içinde



Giacometti
Lotar II / 1954



Giacometti
Diego'nun Büstü / 1955

yer aldığı boşluğu da ona bakana duyurmasını ister. Hattâ boşluğu sınırlamaya, heykelinin kendine özgü mekânını yaratmaya kalkar.

Gerçeküstücü döneminde de duyduğu bir gerekliliktir bu. Son yıllarında, *Maeght Vakfı* için gerçekleştirdiği olağanüstü figürlerin yerleşimi için yapının mimarıyla işbirliği yaparak, bu figürlerin yer alacağı hacmi birlikte oluşturmuştur. Çünkü sonsuz bir boşlukta yer alan Giacometti heykeli ile kapalı ve sınırları belli bir hacimdeki Giacometti heykeli arasında çok önemli bir fark vardır. Tıpkı bir ehramdaki herhangi bir Mısır heykelinin, ehramın dışına çıktığında tüm kutsallığını (dolayısıyla gerçek anlamını, hattâ ağırlığını) yitirmesi gibi. Bu mekân ve boşluk duygusu, onun heykelinin algılanmasını etkileyen hattâ oluşturan öğelerden biridir.

Giacometti'nin, bunu ayırımsaması, Cézanne'ın, resmettiği resim ile kendisi arasında bir hava boşluğunun bulunduğunu; dolayısıyla, bu hava boşluğunu nesnenin önünde resmetmediği sürece, gözün görebildiği gerçeği hiçbir zaman tuvalinde gerçekleştiremeyeceğini algılamasıyla bir benzerlik taşır. Cézanne'a olan sınırsız bağlılığı ve hayranlığı da bu benzerlikten kaynaklanıyor olsa gerektir. Cézanne, bu "buluşunu", doğada geometrik biçimler; koniler, küpler, prizmalarla çözümlemeye kalkışmıştı. Giacometti, "Keşke ben de böyle bir şeyler bulabilseydim" der.

Onun, 1930'ların sonlarında başlayan ve ölümüne değin süren büyük umutsuzluğu, hiçbir zaman gördüğünü resminde ya da heykelinde gerçekleştiremeyeceğine inanmasından kaynaklanıyordu. Desenlerinde, tablolarında, Picasso'nun portrelerinde olduğu gibi bir anda çizilmiş usta bir çizginin yansıttığı bir baş; o başı oluşturan bir göz, bir burun, bir dudak göremezsiniz.

"Ah! bir göz yapabilseydim, işim ne kadar kolaylaşırdı" diye yakınır. Heykelinde bile ifadeyi gözde arar. Yüzlerce, binlerce çizgiden oluşan, silinmiş, eklenmiş, çıkarılmış, dokunulmuş bu yüzler, bu çıplak insan bedenleri öylesine bir "hakikat" yüklüdürler ki (tıpkı "elektrik yüklü" denildiği gibi) bir heykelde çok az karşılaşılan, *varlık, yokluk, ölüm, yalnızlık, umutsuzluk* gibi

duygu, cořku, dűřűnce ve dalıncılara sűrűkler bizi. Oysa bir heykel,  nűnde sonunda görsel estetik bir olgudur.

  lűn ortasında yűkselen bir ehramdan daha etkili bir heykel dűřűnűlebilir mi?

Aynı ehramı, bir ormanın içinde a acağınız bir alanda gerçekleştirin, ya da bir adada, hiçbir şey ifade etmez. Ya da bambaşka şeyler ifade edecektir. Ama ehramın içindekileri bilen biriyle, onu, içi boş ya da kum dolu bir yapı olarak bilen birinin, ehrama bakışı ve ondan etkilenişi de aynı değildir.

Giacometti'nin yontuları da, onları ilk g rdűđűmden bu yana, bana öyle gelmiřtir ki sanatçısının, uzun çalıřmaları, silip yeniden yapmaları; bitmiřken, handiyse bitmiřken, umutsuzluđa kapılıp, gerçeklikten, yani kafasındaki deđil, karřısındaki modelin gerçekliđinden uzaklařtıđına karar verip, biçim verdiđi çamur yıđınının ya da çizip boyadıđı tuvalin  nűnden ayrılmasıyla noktalanın, ama ertesini gűn yeniden bařlayacak olan, adına yaratma sűrecini dediđimiz bir serűvenler yumađıdır. Picasso, hemen hemen tűm portrelerini,  ıplaklarını, karřısında model olmadan gerçekleřtiriyordu.

Bakıyor, g rűyor ve belleđinde kalan çizgileri, o olađanűstű yeteneđiyle k đıdına, tuvaline aktarıyordu.

Giacometti'de ise, çeşitli modellerinin yazılı tanıklıklarına bakılırsa, yaratmak bir işkenceydi. Yalnız kendisi için değil, modeli için de. Modellerinin de, hemen hemen tűműnűn çok yakınıları, anası, kardeşi, eři ve yakın dostları olduğu bilinirse, durum, bilmiyorum daha mı iyi anlaşılır, yoksa daha mı karışır? Sanırım, yaşlılık döneminde bile modelden çalışmayı sűrdűren Matisse'den de farklı bir durum söz konusuydu Giacometti'de. Matisse de, eđer yorumum doğruysa, Picasso gibi resmin gerçeğini, karşısındaki model aracılığıyla tuvalinde gerçekleştirmenin peşindeydi. Modelle arasında bir ilişki vardı kuşkusuz. Ama bu, Giacometti'nin modeliyle olan ilişkisinden çok farklıydı. Giacometti'de bir resim, bir heykelin gerçekleştirilmesi genel olarak aylarca sűrűyordu.

Bir tűr yaz-boz tahtası gibiydi oluřmakta olan yapıtı. Sanki bir resim, bir heykel sorunu ile deđil de, varoluřsal bir sorunla karřı karřıyaydı.  ylesine ki her gűn, aynı iskemleye, sanatçıya



Giacometti
Büyük Baş / 1960

santimi santimine aynı uzaklıkta oturmak zorunda olan modelden, yapıtının oluşumuna katkıda bulunmasını bekliyordu.

Niçin?

Birincisi, elbette, bir Matisse, bir Picasso gibi usta bir eli yoktu. Böylesi bir isteği de yoktu. İkincisi, her gün birlikte yatıp kalktığı karısı Annette'in büstünü ya da portresini yaparken bile, onu ilk kez görür gibiydi. Uzun bir çalışma gününden sonra, yemekte gözlerini üzerinden alamayan Giacometti'ye sorar eşi: "N'oldu, ne var, niçin böyle bakıyorsun?"

"Bugün ilk defa görüyorum seni" olur aldığı yanıt.

Bakmakla, görmek; görmekle algılamak elbette ayrı yetenek, hattâ ayrı süreçlerdir. Bu süreç içinde ezbere yer yoktur.

Giacometti'nin eli, hiçbir şeyi ezbere bilmediği için, hiçbir çizgiyi ustalıkla çizip, bir elma, bir masa, bir baş, bir göz durumuna getirmez. Her göz başka bir gözdür. Her baş bir başka baştır. Üstelik her göz, her baş, her burun, her dudak; her gün, her saat aynı göz, aynı burun, aynı baş değildir. Bunları tanımak için karşısında duran modele yaklaştığında işi büsbütün zorlaşır. Çünkü ne kadar yaklaşırsa, model ondan o kadar uzaklaşır. Nedeni basit: yaklaştığınız oranda bütünden ayrıntıya gidiyorsunuz. En fazla yaklaştığınızda (burun buruna geldiğinizde) ise en küçük parçayı görüyorsunuz.

Giacometti'nin heykelleri, bize, yalnız sanatçının duyumsadığı sanatsal ve varoluşsal endişelerini yansıtmakla kalmaz, mekân, yakınlık-uzaklık gibi kavramlar üzerinde dolaylı olarak düşünmeye iteler bizi.

Zira, bakan göz, düşünme düşünme görmeyi öğrenir.

1996

BACON

RESMİN TRAJİK BOYUTU

20. yüzyıl, sanat alanında bir *izm*'ler yüzyılıdır:

Fovizm, Nabizm, Kübizm, Pürizm, Ekspresyonizm, Fütürizm, Dadaizm, Sürrealizm, Süprematizm...

Bu yüzyılın, bu akımlar içinde yer almayan önemli ressamları da, önünde sonunda, resimlerindeki eğilimlere göre bu akımlardan birinin etiketini taşımak zorunda kalırlar. Böylesi sınıflandırmalar, eleştirmenlerin ve sanat tarihçilerinin işlerini kolaylaştırdığı için olsa gerek. Bunlar, bir sıfat yakıştıramadıklarında "Paris Okulu" deyip sanatçıları sınıflandırmayı sürdürürler.

Oysa, sanat tarihinin temel taşlarını, daha çok "akım-dışı" diye niteleyebileceğimiz bu sanatçılar oluşturur.

20. yüzyıl söz konusu olduğunda, örnek edebiyatsa, Kafka'dır, Proust'tur, Joyce'dur. Celine ve Virginia Woolf'tur. Faulkner ve Beckett'tir bu temel taşları. Resim sanatında ise, Picasso, Matisse, Braque, Kandinski, Mondrian, Klee'dir.

Bu yazar-çizerlerin, hemen hemen tümü, *izm*'lerin, ya ötesinde, ya berisindedirler. Bir okul ya da akımın içinde göründüklerinde, çoğu kez bir akım kurmak amacı taşıdıkları için değil, birbirlerinden habersiz sürdürdükleri ortak arayışları, yönelişleri sonucunda olur bu. Kübizm örneğinde olduğu gibi. Picasso ve Braque, Cézanne'm bıraktığı yerden, resmin uzamını genişletmek, iki boyutlu resme üçüncü boyutu, (hacmi, derinliği) kazandırmak için yaptıkları yaratıcı arayışlarında, geometriye ait bir sözcük olan *küp*'ten yola çıkmadılar. Tam tersine, hiçbir *izm*'in izini taşımayan Cézanne'ın resimlerinden yola çıktılar.

Cézanne'ın 1904'te noktalanmış resminin, daha öteye götürölüp götürülemeyeceğini sordular kendi kendilerine.

Dolayısıyla, Picasso'nun ve Braque'ın başlangıçta, kendi köşelerinde yaptığı, bu birbirine inanılması güç benzerlikte resimler çıktı ortaya. Sonra da *kübizm* sözcüğü. Kübizm böylece hiçbir bildirgesi olmayan bir akım olarak sanat tarihi içinde yerini aldı.

Niçin, çağdaş sanata bir parça ilgi duyan hemen herkesin bildiklerini, burda, Francis Bacon için yazmaya oturdüğüm bu yazının girişinde yinelemek gereğini duyuyorum?

Şunun için:

2. Dünya Savaşı sonundan başlayarak, soyut resmin yükselişe geçtiği dönemde, bu resmin ne yanında, ne de karşısında olan Bacon'ın figüratif resmi, gerek o ünlü Paris okulunun, gerek Amerikan soyut resminin estirdiği fırtına ortamında ortaya çıktı. Hemen benimsenmedi, ama, tüm tedirgin ediciliğine karşın, yadsınmadı da. Belki, sağında solunda, Giacometti gibi, Dubuffet gibi figürü çok değişik açılardan ele alan sanatçılar bulunduğu için. Bacon'ın resimleri, her ikisinden de oldukça uzaktı. Ama Michel Leiris gibi bir yazarın yazdıkları, getirdiği yorumlarla Bacon'ın resmini savunuyor, hattâ denebilir ki onu "lance" ediyordu.

Onun, ne Picasso gibi, *Mavi, Pembe, Kübist, Post-kübist, Klâsik, Neo-klâsik* dönemleri olmuştu, ne de Giacometti gibi gerçek anlamda bir sürrealist dönemi. (Picasso ve Giacometti'yi özellikle andım. Picasso'nun bir resim sergisini gördükten sonra "ressam olmaya", karar verdiği ve ilk resimleri (1930'lar) Picasso'nun açık etkisini taşıdığı için).

Bacon, eleştirmenlerin ve sanat tarihçilerinin, o işin kolayına kaçan sınıflandırmalarının dışında bir sanatçıydı. Onu keşfeden, yorumlayanlar da Leiris gibi, Spender gibi, Deleuze gibi, resmin "ardını" görmeyi bilen, resmin ortaya koyduğu sorunsalı çözümleyebilecek bilgi, yetenek ve geniş ufka sahip yazar ve düşünürler oldu.

Bacon'ın bu son retrospektif sergisi, ilk kez 1978'deki *Tate Gallery*'deki retrospektifini izlerken düşündüğüm, ama onun



Bacon
Potemkin Zırhlısı filmindeki hemşire için eskiz / 1957



Bacon
Üçlü / 1973

üzerine yazdığım yazıda, çok öznel bulduğum için dile getirmekten çekindiğim bir niteliği çok açık bir biçimde ortaya koyuyor: *Bacon, 20. yüzyıl resim sanatının, tek varoluşçu ressamıdır.* Çağımızda hiçbir ressam, felsefi anlamda “varlık”ı resminde bir özne olarak resmetmek gibi bir serüvene atılmamıştır.

Nature-morte, manzara, hattâ çıplak gibi resim sanatına ait bir konu olmadığı için olsa gerek. Belki, 19. yüzyılda bir Van Gogh’un, bir Munch’un bazı resimlerinde varoluşçuluğun temalarından bazılarının (korku/endişe/boşluk/umutsuzluk...) yansımalarını görmek zor değildir.

Varoluş, bireyin çırpılçplak, yaşamla ölüm arasındaki sınırda, tüm sorunsalıyla, kendini gizlisiz saklısız bir aynanın önünde görmesi ise, Sartre’ın romanlarından ve oyunlarından çok daha varoluşçu olarak niteleyebiliriz Van Gogh’un, Munch’un resimlerini. Tüm bu resimler sanatçının bireyselliğinin en uç noktasında ortaya çıkmış olan yapıtları olduğu için. Bacon’ın resimleri de bu ailedendir. Sözcüklerle değil, renklerle, biçimlerle gerçekleştirdiği *Özyaşamöyküsü’nün*, deyim bağışlansın, “resimli roman”larıdır.

Bir sanatçıyı anlamak için, onun çağdaş ya da değil; ilişkide olduğu ya da yadsıdığı sanatçıları da bilmek, onların sanatını da anlamak gerektir. Bacon, 1930’larda resme başladığında Picasso’nun ağır etkisi altındaydı. (Bu dönemde yaptığı resimlerin büyük bir çoğunluğunu sanatçı daha sonraki yıllarda yok etmiştir).

Her sanatçı, bir başka sanatçıdan, sanatçılardan gelir. Bu nedenledir ki ressamların gerçek okulu, akademiler değil, müzelerdir. O, hayran oldukları ve haklı olarak yerin dibine batırdıkları yapıtları barındıran müzeler.

Etki elbette tepkiyi doğurur. Hemen hemen tüm has sanatçılar için geçerlidir bu. Önemli olan etkisinde kalınan sanatçı ile kurulan diyalogun niteliği, etkiye karşı doğan tepkideki yaratıcı güçtür. Eğer etkileyen ile etkilenen arasında anlamlı (yani verimli) bir diyalog gerçekleşmemişse, etki yaratıcı değil, yok edicidir. Kişiliğin ortaya çıkıp gelişmesini sağlamaz, onu, kendi dar dünyası içinde kapar. Bacon, yalnız Picasso ile değil, diğer ressamlarla (başta Velazquez, Van Gogh, Manet olmak üzere)

böylesi verimli bir diyalogu gerçekleştirmiştir. Ama bu, yaşamın içinde yaratıcı gücün kurduğu diyalogdur, dolayısıyla bize her zaman doğrudan doğruya ulaşmaz. Bizler de resimlerde bu izleri açık bir biçimde görmeyiz.

"Velazquez gibi resmetmek isterdim, diyordu. Velazquez'in resmini gergedan derisi bir dokuyla gerçekleştirmek isterdim."

Gergedan derisinin o kırışık, pürüklü ağır dokusunun Velazquez'in resimlerine nasıl bir katkıda bulunacağını bugün de anlamış değilim. Bacon, 20. yüzyıl sanatında bazı ressamlar için, resmin önemli bir ögesi durumuna gelmiş olan "doku" ile Velazquez'in resmi arasında nasıl bir bağ kuruyordu? Özellikle, sözünü ettiği ve aslını değil, kitaplarda yer alan röprodüksiyonlarından tanıdığı *Papa X. Innocentius'un* portresiyle.

Bacon'ın, bir başka resimden yola çıkarak 1956-57 yılları arasında gerçekleştirdiği sekiz resimlik *"Van Gogh'un Portresi Etüdləri"* sanki resim sanatının o unutulmaması gereken gerçeğini örneklendirmek için yapılmıştır: *Resmin esas konusu resmin kendisidir.*

Picasso da, birçok ressamla, birçok resimle hesaplaşmış, İngres'den Velazquez'den, Rembrandt'tan, Manet'den yola çıkarak sayısız tablolar, gravürler, desenler yaratmıştır. Picasso'nun Velazquez'e el attığında, onu kendi alanına çektiğini, Bacon'un ise, daha çok Velazquez'in alanına girmek istediğini söyleyen Gæten Picon ne kadar haklıdır, doğrusu bilemiyorum. Onun Van Gogh resimlerine baktığımızda Van Gogh'u değil, Bacon'ı görüyoruz. Ama aynı zamanda Van Gogh'u da. Bacon'ın resim dili, bu sekiz dizilik, kendi değişiyile "etüd"de, tümüyle değişmiş, ekspresyonizmin uzantısı diye niteleyebileceğimiz bir renk, boya anlayışına yönelmiş gibidir. İşin şaşırtıcı olan bir başka yönü, Bacon'ın bu resimlerini, Van Gogh'un hiçbir zaman aslını görmediği bir tablosundan yola çıkarak gerçekleştirmiş olmasıdır. (Tıpkı Velazquez'in, o, aslını hiç görmediği *Papa X. Innocentius* portresi gibi). Kuşkusuz, başarısızlığı önceden belli bir çabadır bu. Gelmiş geçmiş ressamlar arasında kendi kendisiyle olan iç savaşımını yüzünü resmederek somutlaştırmış bir sanatçı olan Van Gogh'un

portresini, onun bir resminden yola çıkarak gerçekleştirmek istemekle, Velazquez'in, *Innocentius* portresinden yola çıkarak, kendi deyişiyse "etüd"ler gerçekleştirmek aynı şey değildir. Van Gogh, kişiliğı, yaşamı, ölümüyle de ilgilendirmiş olsa gerektir Bacon'ı.

Bacon, özellikle 1950'lerden sonraki resimlerinde, gerek portre, gerek figür olarak yakın çevresinden kişileri, sevgililerini, dostlarını resmetmiştir.

Bir başka örnek, Giacometti'nin modelleri de eşi Anette, annesi, kardeşi Diego ve dostlarıydı. Ama Giacometti için, her bir resim ya da yontu, yirmi-otuz seansın sonunda ortaya çıkabiliyordu. Ya da çıkamıyordu. Oysa Bacon, resmini yaptığı kendisine model olarak seçtiğı yakınlarını, resimlerini yaparken karşısında görmek istemez. Karşısında, kendisine poz verirlerken bile, onlara değil, bir köşedeki fotoğraflarına bakıp resmini bu fotoğraflardan yola çıkarak geliştirir. Resmi hiç de fotoğrafik olmadığına göre, bu fotoğrafa olan ilgi niçin?

Bacon da, Proust gibi, gerçekliğin bellekte oluştuğuna mı inanıyor? Bilmiyorum. Bildiğim, aynadaki görüntünün, Bacon'ın da, benim gibi gerçek görüntü olmadığına inanması ve aynadaki görüntüyü değil, belleğindeki görüntüyü resmetmeye değer buluşudur.

Peki fotoğrafın yardımı? O, bu durumda yalnızca, belleğe yardım eden bir öge midir Bacon için?

Niçin olmasın?

1949'da gerçekleştirdiğı, Velazquez'in *Papa X. Innocentius'u* için şöyle diyordu: "*Bugüne değin gerçekleştirilen en güzel portrelerden biri. Sonunda bu resim bir saplantı olup çıktı bende.*"

Bu resmin "olağanüstü rengine" kapılan Bacon, şaşılacak bir şey, yukarıda da belirttiğim gibi, resmin aslını hiçbir zaman görmemişti; hiçbir zaman da görmeyecekti. Resmin röprodüksiyonunun yer aldığı tüm kitapları satın aldığını söylüyordu. İşte bu baskılardan yola çıkarak yaratmıştı *X. Innocentius'un* portrelerini. Bu baskılardaki, aslına biraz yakın, bir hayli uzak renklerden yola çıkıp, belki de o renklerin nasıl olması gerektiğini düşleyerek.

Bir resmin aslı ile, ne kadar başarılı olursa olsun, röprodüksiyonları arasındaki ayrımı bilenler için, doğrusu şaşırtıcı olmaktan öte, açıklanması güç bir durum. Ama şaşırtıcı olan yalnız bu değil, Bacon, Velazquez'in bu resminden yola çıkarak gerçekleştirdiği etüdlerde, *Papa X. Innocentius*'un yüzündeki ifadeyi, Velazquez'in portresinden değil, *Ayzınştayn*'ın, *Potemkin Zırhlısı* adlı ünlü filmindeki büyük plan bir yüzden (çığlık atan adam) almıştı.

Bir başka örnek, ressam dostu Lucian Freud'un portresidir: Portresini yapmak için kendisine modellik etmesini istediği Lucian, atölyeye vardığında, portresinin hemen hemen tamamlanmış olduğunu görür. Bu kez de, Kafka'nın bir kitaptaki fotoğrafından yola çıkarak gerçekleştirmiştir Lucian Freud'un portresini.

Onun resimlerinin ana kaynağı, kendisinin ve yakın çevresinin, dostlarının yaşamları ve ölümleri ise, bir ikincisi de fotoğraflar, özellikle de, geçen yüzyılın Amerikalı fotoğraf sanatçısı May-bridge'in 1880 baskılı albümleridir. Bu fotoğraflardan hareket halindeki insan figürleri, Bacon'ın resimlerinde gerçek bir *başkalaşıma* uğruyordu.

İçki arkadaşı fotoğrafçı John Deakin'dan ilerde resimlerinde yer alacak kişilerin fotoğraflarını çekmesini istemişti.

Ama Bacon, fotoğraftan yararlandığı bilinen bir başka ressam, Osman Hamdi Bey gibi kullanmıyordu fotoğrafı. Bir çığlık resmi yapmak istediğinde, ağız hastalıklarıyla ilgili bir kitabın illüstrasyonlarından yararlanması gibi, fotoğraflardan da, ola ki bazı ifadeler "çalıyor"du.

Günlük yaşamın gerçekliğini, tablolarında yansıtmaya özen gösteren, ama bunu, realist ya da hiperrealist bir ressam gibi gözün gördüğünü yansıtmakta değil, gözün algıladığından, bellekte oluşan anlarından, anılarından, renklerden ve biçimlerinden yola çıkarak gerçekleştiren Bacon'ın resimlerinde, ayrıntı, yaşanmışlığın izlerini taşır. Örneğin cigara izmaritleri, tavandan sallanan soluk ışıklı bir ampul, bir telefon, lavabo, elektrik düğmesi, bir W.C, okunup atılmış bir gazete, dağınık bir yer döşegi, yarı açık bir perde.

Erken dönem resimleri hariç, hemen hiçbir resminde bir *nature-morte* ya da insansız bir manzara görmeyiz. Kapalı mekânlar yaratır. Hattâ kapalı mekânın içinde, daha çok grafik sanatına ait bir dille yeni bir mekân daha yaratıp, kişilerini, eğer deyiş yerindeyse, oraya “hapseder”. Bu nedenledir ki onun resmine yakınlık duyduğunuz oranda, bu resim sizi, içine, yaratmış olduğu resimden başka hiçbir yere ait olmayan bir başka mekâna doğru çeker. İşte o mekânda, resmi yeniden görür, ve eğer elinizden geliyorsa okumaya, daha doğrusu Beckett’çi bir benzetmeyle, hecelemeğe başlarsınız.

Özyaşamöykülerinin, yazarlara özgü olduğu sanılır. Bir öykü ancak sözcüklerle dile gelebilir, inancımızdan kaynaklanıyor olsa gerek bu. Oysa yaşam öyküleri de, ölüm öyküleri de seslerle, görüntülerle de anlatılmıyor mu? Bir resmin, hattâ bir fotoğrafın görsel gücüne ulaşabilmek için çoğu kez sözcükler yetersiz kalmıyor mu? Sözcüklerle yaratıldıklarında da imgelere başvurmak zorunda kalmıyor muyuz? Resim tarihine baktığımızda, birçok ressamın özyaşamöykülerini, çizgiyle, renkle, ışıkla, sözcüklerden çok daha etkili “yazdıklarını” görüyoruz.

Kendi yüzlerini, Rembrandt, Van Gogh, Bedri Rahmi gibi, büyük bir tutku, hattâ bir saplantıyla resmedenlerden söz etmiyorum. Yaşamları boyunca gerçekleştirdikleri resimleri yanyana koyduğumuzda yaşamöykülerini okur gibi olduğumuz ressamlardan söz ediyorum. Bu resimler portre de olabilir, çıplak da. Hattâ *Nature-morte* ya da manzara da. Van Gogh’un o kısa, ama verimlilik açısından çok uzun, topu topu on yıl süren ressam yaşamından, günümüze kalan bin kadar resmi, kendi özportreleri, hattâ mektupları kadar, tüm yaşamını, fırtınasıyla, tutkusuyla, acılarıyla, yalnızlığıyla dile getirmiyor mu?

Onun mektuplarını okumadan, yalnız resimlerine bakarak, bu “yapayalnız ruhun” nasıl her şeyden, kendinden uzaklaşıp ölüme yaklaştığını, adım adım izlemiyor muyuz?

Picasso’nun gerçek yaşamının tüm aşklarıyla, tutkularıyla, dirilip bunalmaları, hattâ siyasal bağlantılarıyla, bir günlük

tutarcasına resmettiği 150-200 portresinin yüzünde okumak, bir resim meraklısı için pek de güç olması gerek.

Bacon'ın da 1940'ların sonlarından ölümüne değin gerçekleştirdiği resimler yanyana geldiğinde de onun özyaşamöyküsünü okur gibi oluruz.

Bacon, sık sık, resminin "sinir sistemi"yle ilgili olduğunu söylüyordu. Onun sanatı üzerine yazılanlarda aralıksız karşımıza çıkan "*pathos, mithos, psikoz, nevroz*" sözcükleri de, görüldüğü gibi resim sanatından çok psikanalize ait kavramlardır. Ne var ki bu resimler Freud'un ya da Akhilleus'un; Dostoyevski'nin ya da Proust'un kitaplarından çıkmış değillerdir. Bu resimlerin yazınsal bir yanı olduğu su götürmez. Bir öykü anlattıkları için değil. Bir varoluşu resim diliyle yansıttıkları için.

T.S. Eliot'un *Waste Land*'inden (Çorak Ülke) esinlenerek yaptığı resimleri bile, bu şiirin illüstrasyonu değil, bağımsız resimlerdir. Oysa, birçok ressamın, "aşağılayıcı" bulduğu illüstrasyon sözcüğü, Bacon'ın resimleri için rahatlıkla kullanılabilir ve her has sanatçı gibi Bacon'ın da bu sözcükten gocunacağını hiç sanmıyorum. Çünkü onun resimlerinde grafik öğeler, hem bolca, hem gönüllüce yer alır.

20. yüzyılda, resim sanatıyla grafik sanatlar arasındaki sınırın, birçok sanatçıda hemen hemen yok olduğunu, karşılıklı etkileşimin bu birbirine yakınlaşan her iki sanatta da derin izler bıraktığını hepimiz biliyoruz.

Ama bir Klee'de, bir Miro'da, bir Bissiere'de yerli yerine oturmuş, resmin öz dili olmuş grafik dil, Bacon'da resme eklenmiş bir ikinci dil gibi geliyor bana; yadırgamamın nedeni bu.

Bacon, kendisini "*Ben imgeler üreten biriyim*" diye tanımlıyordu. "*Gerçekliğin yoğunlaşmasından başka bir şey olmayan imgeler yaratıyorum*".

Bu, gerçekliğin yoğun anlarının toplamı imgeler; bu, belleğin derinliklerinde oluşan, bilinç-altı ve bilinç-dışı beslediği imgeler, Bacon'ın oluşturduğu, bir öykü anlatmadan, yaşamın resim dilinde kendisi olan, terebentinden çok sperma, kismuk, alkol,



Bacon
Üç Portre I / 1973

korku, endişe, kan ve küf kokan resimlerde karşımıza çıktığında, *imge*'nin onun sözlüğünde oldukça özel bir anlamı olduğunu görürüz.

Yaklaşık yirmi yıl önce, Bacon'ın Paris sergisi dolayısıyla kaleme aldığım bir yazıyı şöyle bitirmiğim:

“Bu resimlerde, eşseviciliğin, alkolün, uyuşturucuların birleştirici ya da ayırıcı özelliğini, o çırpınan, o parçalanan, o bunalan, o kendinden başka tutunacak dal bulamayan, o çıplak ampulün altında yalnızlığını yaşayan, o geceleri ya da sabahları lavabolara kusan, o kendini kapatılmış (ya da daha korkuncu, boşlukta) duyan, o yüzünü (kişiliğini) keşfetmek için aynalarda kendini arayan, o merdivenlerden güçsüz bacaklarıyla inen, ve o, hep kan ağlayan insanı, sanatçının kendisini ya da benzerlerini görüyoruz.”

Aradan geçen yirmi yıl, bu resimlerin dehşetinden, dramatik boyutundan, çılgılığın, renklerinden ve kokularından hiçbir şey alıp götürmemiş.

Tam tersine, yaşadığımız her gün, bu resimlere yani, yepyeni; derin, depderin trajik boyutlar ekliyor.

1996

NİCOLAS DE STAËL

Soyut resmin felsefesi, biraz zorlanacak olunursa, birkaç sözcüğe indirgenebilir: Mademki resim sanatı, önünde sonunda, *kaçınılmaz olarak* bir soyutlamadır; öyleyse ressam niçin dış dünyanın öğelerine, doğaya, insan figürüne, nesnelere başvursun? Esas konusu her zaman kendisi olan resmin, tüm bunları ortadan kaldırarak, onlara sırtını dönerek, özgürlüğünü ilân etmesi daha tutarlı değil midir?

Modern sanatın, kuşkusuz bir hayli basite indirgenmiş görüşlerinden biridir bu.

Kandinski'lerle, Maleviç'lerle başlayan, Mondrian'larla süren ve 2. Dünya savaşı sonrasında, özellikle "Paris Okulu" ressamlarının büyük bir çoğunluğu tarafından paylaşılan bu görüşler, resim sanatında izlenimciliğe, kübizme benzer bir devrimle karşı karşıya olduğumuz izlenimini yaratmıştı. Öylesine ki o yıllarda yaşayan eski kuşağın "figüratif" ressamları, Picasso'lar, Matisse'ler, Braque ve Rouault'lar aşılmış birer eski usta konumunda değerlendiriliyordu. Dahası, bazı çevrelerde, soyut resme devrimci; figüratif resme ise (türü ne olursa olsun), handiye, gerici bir akımın ürünleri olarak bakılıyordu.

Toplumcu sanat adına, tüm öncü sanatı "yozlaşmış burjuva değerlerinin" sorunu olarak görenler ise, soyut resmi bu yozlaşmanın somut örnekleri olarak değerlendiriyorlardı. Ama kim ne derse desin, savaş sonrasında, 1950'lerde Paris'te yaşayıp da, soyut sanatın çekim alanına girmemek için özel bir karşı koyma yöntemine sahip olmak gerekirdi. Paris'te yaşayan o dönemin Türk ressamları, Selim Turan, Mübin, Hakkı Anlı tartışmasız kabullenmişlerdi soyut resmi. Nejad'ın figüratiften soyuta geçişi, birazdan değineceğim, De Staël'in, soyuttan figüre geçişi gibi olmuştu: resminin dilinde de köklü değişikliklere gitmeden.

Fikret Muallâ gibi “figürle yatıp, figürle kalkan” bohem bir ressam bile, arada bir dayanamayıp, soyut resim *de* yapabileceğini göstermek istercesine, bir hayli başarısız, özentî ürünü resimler yapıyordu.

Türkler arasında soyut resmin çekiciliğine sonuna değin dayanan bir Avni Arbaş vardı.

Abidin, bir süre dayanmış, ama 1951’de (ne rastlantı!) Antibes’de, Nicolas de Staël’in atölyesinde gerçekleştirdiği resimlerle soyut sanatın karşı konulmaz çekiciliğine o da kaptırmıştı kendini.

Yeryüzünün dört bir yanından gelen bu genç insanlar, yeni bir sanat yaratmanın ya da sanatta yeni bir devrim yaratmanın ortak heyecanını yaşıyorlardı o dönemin Paris’inde.

Bu aynı inançtan çıkan sanatçıların yapıtları çok az birbirine benziyordu. Poliakoff’la Manessier; Tal Coat ile Schneider; Lanskoy ile Ubac; Soulage ile Bissière; Nejad ile Selim Turan ya da Hakkı Anlı arasında, soyut resme gönül vermişliğin dışında pek bir yakınlık yoktu.

Picasso, soyut sanata karşı tepkisini şöyle dile getiriyordu:

“Soyut sanat... İyi de, işin dramı nerde kalıyor?”

İşin dramı, daha açık deyişle insanoğlunun dramı...

Ressam, sevinci de, acıyı da, renklerle, biçimlerle dile getirdiğine göre, soyut sanatın ne eksiği olabilirdi? Resmi yaratanla, resmi okuyan (resme bakan ve onu kişisel birikimiyle yorumlayan) arasındaki iletişimi kurmakta yardımcı olan insan figürü, doğa görüntüleri ya da nesneler mi?

Guernica’nın yaratıcısının sözünü ettiği “dram”ın öğeleri kuşkusuz bunlardı.

Oysa, soyut resim binbir koldan oluşuyordu. Bu akımın ressamları, kaçınılmaz olarak figüratif resimden non-figüratif resme gelmişlerdi. Hemen hemen tümü, yaşamlarının sonuna değin tuttukları bu yolda sürdürdüler yaratıcı çalışmalarını. Aralarında figüratif resme dönenler oldu. Büyük bir çoğunluğu içler acısı resimler yaptı. Sanki soyut resim/figüratif resim ayrımının yapaylığını kanıtlamak istercesine.

Bu örneklerde gördük ki her zaman yalnız iyi resim/kötü resim;



Nicolas de Staël
Vapurlar / 1955



Nicolas de Staël
Antibes'deki Atölye / 1955

has resim/özenti resim vardır.

Büyük resim, o sanat tarihinde yol açan, bakışımızı etkileyen, görüşlerimizi yeniden gözden geçirmek zorunda bırakan, gözümüzü kapadığımızda, uzağında olduğumuzda bile gördüğümüz; yeniden görmek istediğimiz; yeniden gördüğümüzde daha da derinden bağlandığımız; edebiyattaki *Don Kişot*, *Karamazov*'lar gibi, *Suç ve Ceza* gibi, *Dâvâ* gibi, *Hamlet* gibi, *Kızıl ve Kara* ya da *Madame Bovary* örneği, unutamadığımız o büyük resimler, ayrı bir konu.

Çünkü onlar, yalnız kendilerinden öncekilerin yapıtlarıyla çarpışarak doğmuyorlar. Yaratıcılarının kendi kendileriyle olan sürekli hesaplaşmaları var temellerinde.

İşte, 1940-50 yıllarının, "Paris Okulu" ressamaları arasında, yalnız birinin yapıtları, kanımca böylesi bir nitelik taşıyordu. Nicolas de Staël'in resimlerinden söz ediyorum.

1941 ve 1942 yıllarına ait gençlik yapıtları (günümüze kalan topu topu iki portre), figüratif resimlerdir. Kaçınılmaz olarak. Bunlarda, geleceğin Nicolas de Staël'ini muştulayan pek bir şey yoktur.

İlk soyut resmi ise, 1942 tarihli.

Uzun bir süre (1945 - 1952) spatülle sürülmüş kalın boya tabakalarının oluşturduğu bir doku, yarım tonlar, sıcak renkler, dış dünyadan hiçbir anınsamaya yol açmayan biçimler, o günlerin Parisli ressamalarının ortak çabalarının, arayışlarının ürünleri. Ama bu resimlerinin tümü, imzasını taşıdığı sanatçının kişiliğini de yansıtıyor. Örneğin, spatülle boya üstüne boya vuran, böylece oluşan dokuyu, resminin ana ögesi durumuna getiren, bir başka Rus asıllı ressamın, Serge Poliakoff'un resimlerinden ne kadar uzakta Nicolas de Staël'in resimleri. Poliakoff, tüm soyutluğuna karşın, tuvalinde yarattığı uzamla (*espace*) ikonaların dünyasına götürüyordu resmine bakanları. Bunlar, figürün olmadığı, ama yüzey anlayışıyla o sanata yakın resimlerdi. De Staël'in 1952'lere değin olan resimlerinde ise geçmişe yönelik hiç anıştırma yoktur.

Oysa önü ve ardı olmayan resim yoktur. Yalnız resim değil, şiir de yoktur. Müzik de yoktur. Mimari hiç yoktur. Yalnızca, geçmişe, geçmişin gözüyle bakanlarla; geçmişe, bugünün

gözüyle bakanlar vardır. ("Bellek, diyor bir mektubunda De Staël, anımsama değildir; oluşumdur.")

Bu ikincilerin yapıtlarında, geçmişin izi görülmez değildir; görülür. Ama ona damgasını vuran kişilik öylesine bir ışıkla aydınlatır ki beslendiği kaynağı, o güne değin, o kaynağın varlığından habersiz olduğumuzu şaşkınlıkla görürüz. Bu ortak kaynak artık, onu keşfeden, onda, kendinden bir ses, bir renk, bir biçim, bir varlık bulan sanatçıya aittir.

Nicolas de Staël bu ender sanatçılardan biriydi. Onun resimlerine ilgi duyan Braque, ola ki kendi resminin varması gereken yere doğru onun ilerlediğini görmüştü.

Nicolas de Staël, kübizm ya da kübizm-sonrası Braque'a değil, 1940'ların artık çok az resim yapan Braque'ına yakınlık duyuyor olmalıydı. Hayır, *Kuşlar*'ın Braque'ına da değil, o rengiyle, dokusuyla, olağanüstü yalınlığıyla şaşırtan *Pulluk*'ların Braque'ına.

Her ressam seçtiği, gönül verdiği ressamlardan bir şeyler öğrenir. Bilinen gerçek: bir kavundan değil, bir ustanın *nature-morte*'undan bir şeyler öğrenir ressam. Ancak, bunu öğrendikten sonra, kavuna ya da elmaya; üzüm salkımına ya da portakala; çıplak bir kadına ya da herhangi bir insanoğlunun yüzüne bakarak, neleri, nasıl, tuvaline aktaracağını bilir ressam.

Herhangi bir ressam değil, gerçek, has bir ressam. Ama, sözünü ettiğiniz o has, o gerçek ressam da, çoğu kez, kendinden önceki, çok önemli bir ressamın yapıtını, gereğince okuyamayabilir. Ya onun dili kendine yabancı geldiği için ya da aynı yere baktıkları halde bambaşka şeyler gördükleri için. Nicolas de Staël'in, Cézanne'dan çok Van Gogh'a; Picasso'dan çok Braque ya da Klee'ye ilgi duyması bu tür yakınlık ve uzaklıklardır.

Onun, 1952'den başlayarak, ilkin yavaş yavaş, sonra büyük bir hızla figüratif resme yönelişini bu yakınlıklarla açıklayacak değilim. Resminde eksik bulduğu "şeye" (yılda bir kez benzetme yapmama izin verilsin) kendi öz yatağında akıp duran bir ırmağın denize ulaşması denli doğal bir biçimde varmıştı. O güne değin sürdürdüğü resme sırtını dönmeden. Resminin, dilini, dokusunu değiştirmeden. Yalnızca nesneleri,

gökyüzünü, ağaçları, insan figürlerini anıştıran biçimleri, lekeleri resmine dahil ederek.

Soyut sanatın bağnazlarının (eleştirmen bağnazların da, ressam bağnazların da) "İhanet!" diye bağırıp döneklekle suçladıkları sanatçının, bu resimlerde bir yerden döndüğü, resmine ihanet ettiği filan yoktu. Tam tersine, içinde yaşadığı dünyadan, Cézanne'ın deyişiyle, "motif"leri resmine dahil ediyordu. Tam olarak bu da değil, resmini onlarla oluşturunuyordu. Londra'da gördüğü ve çok etkilendiği Paolo Uccello'nun *Savaş Alanı* resminden kısa bir süre sonra, Paris'te, bir gece Parc des Princes stadyumunda eşiyile birlikte izlediği, Fransa-İsveç futbol maçından dönüşünden hemen sonra, *Futbolcular* dizisini gerçekleştirmişti. O gecenin izlenimlerini dostu René Char'a yazdığı mektupta şöyle dile getirecektir:

"Sevgili René,

(...) *Sen Paris'e döndüğünde birlikte maça gideriz. Olağanüstü bir şey bu. Orada hiç kimse kazanmak için oynamıyor, eğer sinirlerin gerildiği ender anları saymazsan. O zaman da zaten sakatlanıyorlar. Gökyüzü ile toprak arasında, kırmızı ya da mavi çimin üzerinde, bir ton kas kendinden geçmiş bir durumda oradan oraya koşup duruyor. Ne keyif! René, ne keyif, anlatamam!*

Ben de, tezgâhı kurup tüm Fransız ve İsveç takımlarımı ele aldım. Yavaş yavaş kımıldamaya başladılar. Gauguet sokağındaki gibi büyük bir atölye bulabilecek olsam, iki yüz kadar küçük tabloya birden başlayacağım. Paris çıkışında, otoyol üzerindeki afişlerde o insanı çarpan renkler vardır ya, öylesi çarpıcı renklerle..."

Nicolas de Staël'i yakından izlemiş bir sanat yazarı şöyle der: [Nicolas de Staël'in resimlerinde] "doğaya, dış dünyaya gönderiler, 1952'den sonra çok açık seçiktir. O yılın başından itibaren *Elmalar*, *Honfleur Göğü* ya da *Dieppe'te Deniz* adını verdiği ilk manzaralar ve *nature-morte*'lar ortaya çıkmaya başlar. "Henüz durağan resimlerdir bunlar, üçüncü bir türün, insan figürünün eksikliği duyulur.

"Hareketli sahneler geçmek için bir pırıltı/kıvılcım gerekiyordu.

Bu da, 26 Mart 1952 gecesi, sanatçı, eşiyle birlikte Parc des Princes stadyumunda Fransa-İsveç maçını izlerken gerçekleşti. Maçtan çıkıp atölyesine döner dönmez hemen çalışmaya koyuldu ve büyük boy bir tuvale, *Parc des Princes* adını verdiği resmi gerçekleştirdi."

Bu resmi, büyük, küçük, orta boy yirmi üç resim izledi. O güne değin, bir-iki resim dışında, tüm sanat yaşamı figüre sırt dönmüş bir sanatçının *kendi resim dilinde* figürle buluşmasıydı bu dizi. Yoksa, De Staël'den çok önceleri, birçok ressam, sporu, hattâ futbolu konu alan resimler gerçekleştirmişlerdi.

Gümrükçü Rousseau'nun o naif, ayak oyununa benzemeyen futbolcuları (1908), sonra, gözleri çok uzakları gören Robert Delaunay'ın futbolcuları (1912-1913) ve resim sanatında o güne değin ressamların pek ilgilenmedikleri konuları işleyen, böylece modernizme, konularıyla da yeni açılımlar sağlayan Fernand Léger'in futbolcuları, Matisse'in yüzücüleri... Ama bunların hiçbirinde, bu "konu", Nicolas de Staël'deki olduğu kadar önemli değildi. Onun, bir gece maçı sırasındaki heyecanı, belli ki bir buluş, bir keşif heyecanı yaratmıştı. Bildiğini, beklediğini gören sanatçının heyecanı. Daha, soyut döneminde yazdığı bir mektubunda öyle demiyor muydu: "Görmeden resmedemem." Staël, yol açan ressamlardandı. Soyut sanat anlayışını, bir bağnazlık kertesine indirenlere karşın, sanat yaşamının hiçbir döneminde, yaptıklarından hiçbirini yadsımadan, yepyeni bir dil yaratmasını bilmişti. Tek başına *Futbolcular* dizisi bile, yarattığı bu yeni görsel dilin önemini, boyutlarını kanıtlamaya yeter. René Char'ın deyişiyle, bu, "umuda hiçbir şey borçlu olmayan" adam, 1955 yılının bir Mart gecesi, Antibes'teki atölyesinin terasından, deniz kıyısındaki kayaların üzerine bıraktı kendini. Kırk bir yaşındaydı. Ardında tam 1100 resim bıraktı. Desenlerini ve baskılarını saymazsak.



Nicolas de Staël
Vapurlar / 1955

Ferit Edgü, bu kitapta yer alan sanat üzerine yazılarında

Vincent Van Gogh

Pablo Picasso

Henri Matisse

Paul Klee

Gümrükçü Rousseau

Georges Braque

Fernand Léger

Salvador Dalí

Paul Cézanne

Constantin Brancusi

Marc Chagall

Alberto Giacometti

Francis Bacon

Nicolas de Staël

gibi sanatçıların yapıtlarını "okumaya" çalışıyor
ve onların seslerini dinliyor.



9789755703657

4 TL

www.selyayincilik.com

www.twitter.com/selyayincilik

www.facebook.com/SelYayincilik