

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>

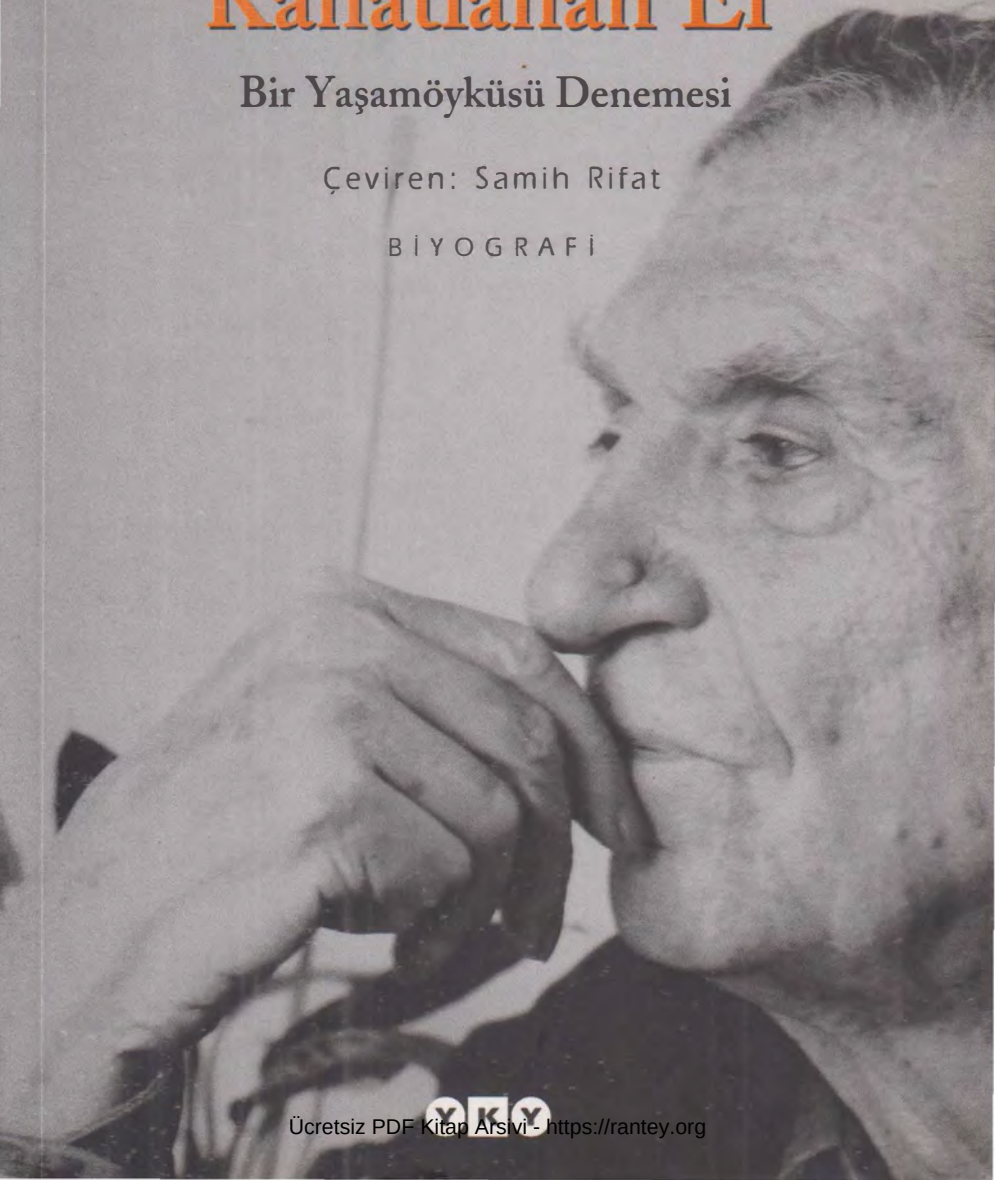
Jean-Pierre Deleage

Abidin Dino ya da Kanatlanan El

Bir Yaşamöyküsü Denemesi

Çeviren: Samih Rifat

BİYOGRAFI



ABİDİN DİNO

ya da

Kanatlanan El

Jean-Pierre Deleage Sorbonne ve Paris-Nanterre Üniversitelerinde edebiyat ve eski diller alanında eğitim gördü. Edebiyat, eski diller ve uygarlıklar dersleri verdi. Homeros, Seneca, Gustave Flaubert, Thomas Mann gibi pek çok yazar üzerine makaleler yayımladı. 1998 yılında L'Harmattan Yayinevi'nden *Yaşar Kemal: Forgeron obligé d'écriture* adlı incelemesi yayımlandı, yine Yaşar Kemal ile ilgili çeşitli etkinliklerde bildiriler sundu. Prof. Dr. Jean-Pierre Deleage Türk kültürü ve edebiyatıyla ilgili çalışmalarını sürdürüyor.

Samih Rifat (1945, Ankara - 2007, İstanbul) Saint-Benoît Lisesi'ni ve İTÜ Mimarlık Fakültesi'ni bitirdi. Üniversite yıllarından başlayarak çeviriye yöneldi; ilk çevirilerini 80'li yıllarda *Yazko Çeviri* dergisinde yayımladı. René Char, Jacques Prévert, André Verdet, Jean Follain, Paul Valéry, Kavafis, Le Corbusier gibi ozan/yazar'lardan çeviriler yaptı. Yine üniversite yıllarında fotoğrafçılıkla ilgilendi. 80'li yıllardan başlayarak çeşitli dergilerde, yazdığı yazılara eşlik eden fotoğraflar yayımladı; belgesel filmler çekti. Pek çok önemli serginin küratörlüğünü ve danışmanlığını üstlendi. Samih Rifat'ın *Akla Kara Arası*, *Herakleitos-Bir Kapalı Söz Ustasıyla Buluşma Denemesi* ve *Ada* adlı üç kitabı bulunmaktadır.

YKY'deki çevirileri:

Le Corbusier'den *Mimarlık Öğrencileriyle Söyleşi*; Paul Claudel'den *Japon Yelpazeleri İçin Yüz Tümce*; Claude Simon'dan *Tramway*; Amin Maalouf'dan *Uzaktan Aşk*; Yüziüncü Ad; *Adriana Matter*.

JEAN-PIERRE DELEAGE

Abidin Dino
ya da
Kanatlanan El

Bir Yaşamöyküsü Denemesi

ÇEVİREN:
SAMİH RİFAT

BİYOGRAFİ



İSTANBUL

Yapı Kredi Yayınları - 2569
Edebiyat - 792

Abidin Dino ya da Kanatlanan El - Bir Yaşamöyküsü Denemesi / Jean-Pierre Deleage
Özgün adı: Abidine Dino ou la main qui s'envolait
Çeviren: Samih Rifat

Kitap editörü: Korkut Erdur
Düzeltili: Mahmure İleri

Kapak tasarımı: Nahide Dikel

Baskı: Üç-Er Ofset
Yüzyıl Mah. Massit 5. Cad. No: 15 Bağcılar / İstanbul

1. baskı: İstanbul, Ekim 2007
ISBN 978-975-08-1304-7

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş. 2007
Sertifika No: 1206-34-003513
© Jean-Pierre Deleage, 2007
Bütün yayın hakları saklıdır.

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

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
Yapı Kredi Kültür Merkezi
İstiklal Caddesi No. 161 Beyoğlu 34433 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
<http://www.yapikrediyayinlari.com>
e-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr
İnternet satış adresi: <http://yky.estore.com.tr>
<http://alisveris.yapikredi.com.tr>
<http://www.yapikredi.com.tr>

İÇİNDEKİLER

Dino'dan Abidin'e • 7

Birinci Bölüm: Yetişme Yılları

1. Cenevre: Dünün Dünyası • 15
2. İstanbul: Tepetaklak Olan Dünya • 29
3. Moskova-Leningrad-Paris: Dünyanın Ölçüsü • 49
4. Türkiye'ye Dönüş: Umutlardan Düş Kırıklıklarına • 65

İkinci Bölüm: Fransa ve Olgunluk Yılları

5. Roma'dan Vallauris'e: Çıraklık Yılları • 81
6. Paris: Dünyanın Devinimi • 91
7. Paris: Dogmaların Zamanı: Soyut Kavgası • 105
8. Paris: Bozguna Karşı Sanat • 115
9. Akdeniz: Yaşam Güneşine Kavuşma • 133
10. Pencereleler: Bir Yapıtın İzleyiciye Ulaşması • 147

Bibliyografya • 159

Özel Adlar Dizini • 165

Dino'dan Abidin'e¹

"Bitmiş bitmemiş biitiin tuvallerim, günlüğümüün sayfalarıdır."

Pablo Picasso

"Yaptığım şey belki bir tür oyun; ama oldukça ciddi bir oyun."

Abidin Dino

1996'da İstanbul'da, Yapı Kredi Kâzım Taşkent Galerisi'nde *Üç Şehir* başlığıyla açılan bir sergi, Abidin'in Paris, Antibes ve İstanbul resimlerini bir araya getirdi: Ayasofya'nın Osmanlı dönemi minarelerinden Notre-Dame Kilisesi'ne ve onun l'Île de la Cité'nin akşam göklerinden fıskıran kulelerine; oradan Antibes'deki Fort Carré'nin bir iki çizgiyle betimlenmiş, daha çok geometrisi ve ağır kütleleriyle yakalanmış silüetine; Kanunî Sultan Süleyman'ın mimarı Sinan'dan Vauban'a –askeri istihkâmların Vauban'ına– ve dallı kıvrımlı Osmanlı bezemelerinden Hristiyan Batı'nın siyasi-dinsel sahnelemelerine uzanan bir yelpazede, yaşamının ve yaratıcılığının üç aşamasını

1 Fransızca metinde Abidin Dino için kullanılan ad, ressamın Fransa'da yaygın olarak tanınan sanatçı adı "Abidine"dir ve Fransızlar bu adı, baştaki A harfini kısa tutarak, bizden farklı bir biçimde okurlar. Çeviride, bu soyadsız kullanım –bizde böyle bir alışkanlık olmamasına karşın– sanatçının uluslararası kimliğini de anımsatmak amacıyla ve Türkçe yazımıyla korunmuştur.

simgeleyen bu üç kenti dehasıyla katediyordu sanatçı. Bir yapının nabzını belirleyen üç güçlü vuruştı bu resimler ve yalnızca onları seyretmek bile yaratıcının yürek atışlarını duyurmaya yetiyordu. Oysa ressamın izini sürmek ve yapının ruhuna ulaşmak için işe dördüncü bir yerden, Cenevre'den başlamak gerekiyordu: Her şeyin başladığı o ilk, o önceki yerden.

20. yüzyılın başlangıcında, çok sakın bir gölün uyuşmuş kıyılarında tanrıların fark ettiği bir çocuğun gözleri, Doğu'yu ve Batı'yı hummalı bir kargaşaya sürükleyecek geri dönüşsüz bir depremin ilk sarsıntılarını kaydetti. O andan sonra da bu çocuğun bir yaratı eylemi olarak tasarlanmış yaşamı, devinim olgusuyla birbirine karıştı. Sokrates öncesi Yunan filozofu Herakleitos, yirmi beş yüzyıl önce onun için çizmişti bu kavramın ufuklarını. Ephesoslu Herakleitos, eski topraklarıyla çağdaş Türkiye'ye bugünkü belirleyici çizgilerini ve düşünsel zenginliklerini veren Küçük Asya'nın bir çocuğuydu; 1991'de, bu kez kendisi evrensel bir sanatçı niteliğine ulaşmış ressam ve çizer de, sanki artık yalnızca onu usta kabul edercesine, gözalcı bir biçimde onurlandıracaktı filozofu.² Bu Herakleitosçu devinim, Doğu'yla Batı, Paris'le Cenevre ve İstanbul, Balkanlar'la Anadolu Türkiyesi ve evrensele yönelen bir yetenek arasında, belleklerimizin ve zamanımızın mekânını kateden, ışıklı ve renkli umutlarımızın, karanlık ve acılı korkularımızın, bunalımlarımızın mekânını kateden o varla yok arası çizginin gölgesine sinmişti bir kez! Abidin'in yapıtı, bu kutupsallıklar çevresinde biçimlenen, kendini gösteren ve okutan bir yapıttır işte.

Bir yaratıcıyı anlatmak kolay iş değildir; yazı düzeni ya yaşam çizgisini izlemeyi seçer –ama bu, yapının bakışına ne kadar uyar, bilinmez!– ya da bu yapıtta kimi örgütlenme ilkeleri görüyormuş gibi yaparak, ki bu ilkeler büyük olasılıkla yalnızca yazarın kafasında vardır, yapay bir düzen kurmayı yeğler. Ama eninde sonunda bu iki tehlikeden birini seçmek zorunludur ve bu kitapta yeğlenen yaşamöyküsü biçimi, en azından Abidin'i özellikle tanımlayan o dinamik perspektifi verebilme açısından daha elverişlidir. Yine ve her zaman Herakleitos! Bu

2 *Héraclite*, Paris 1991, Fata Morgana Yayınevi.

düzenin bizi yinelemelere, düşüncenin izlenmesinde kopukluklara düşüreceği doğrudur; bu yüzden de eksiklerinin giderilmesi gerekir. Burada dile getirilen kimi sezgisel yargılar, yalnızca kesin biçimde tarihlenmiş yapıtların incelenmesiyle sınanabilir. Uzmanlar, bunun bir eksiklikten, bir bitmemişlikten ileri geldiğini düşünebilirler. Kaygı duymasınlar; bu sınamayı önce biz yaptık. Öte yandan yaşamöyküsü anlatımının –olsa olsa incecik ve tinsel bir baba-oğul ilişkisiyle bağlı olduğu yapıtı hiçbir biçimde doğrudan açıklamaya yönelik ilkeler ve yanıtlar getirmese de– en azından, bu yapıtın gelip gelip dayandığı yaşam olgularını göstermek gibi bir üstünlüğü vardır. Abidin’in yaşadığı, bir anlam kazanacak kadar sık geri dönüşlü ilişkiler de böyledir işte: Osmanlı İmparatorluğu döneminden çıkan ülkesinin karmakarışık tarihiyle ilişkisi; 20. yüzyıl dünya düzeninin bunaltıcı itiş kakışıyla ilişkisi; onu birkaç kez acılara boğan hastalıkla ilişkisi ve başka bir düzlemde, politik düzenin baskıcı güçleriyle ilişkisi böyledir. Kişisel ve toplumsal olayların aynı noktaya yönelişidir bu. “Site”sinin yüreği ve belleğinde çektiği acıları, kendi etinde duyar ve çeker Abidin. Yarattısının gizi, büyük ölçüde, herkes için başka başka ışıldayan bu garip odaklarda gizlidir. Sanatçı, kendine özgü bir sözcük dağarını ve bir dizi özel imgeyi de bu yaşamsal “kaza”lardan yola çıkarak kotarmıştır.

Abidin’in sanatında ilk sırayı bir çifte miras, Anadolu Türk ve Osmanlı mirası yer alır. Bu ikisi de öyle kolayca edinilmiş değildir. Osmanlı kültürü, Abidin’in ailesi gibi büyük ailelerde temel bir edinimdir ama Atatürk’le başlayan çağdaş Türkiye –siyasal açıdan aynı ailelerin desteğini alsa da– bu kültürü hep bir tutuculuk simgesi gibi görmüştür; ancak çok yakın zamanlarda bazı önemli yazarlar, çağdaşlık peşindeki yapıtlarda yenisinden Osmanlı izleklerini kullanmaya başlamışlardır. Bu akımın bir ressamı ve çizeri olan Abidin’den de aynı şey beklenebilirdi. Hiç de böyle olmaz oysa; daha en baştan bizi şaşırtır, beklentilerimizi boşa çıkarır ve sanat dünyasına –tıpkı bir dine girer gibi– ilk adımlarını attığında, İmparatorluğun görkemli kalıtı hat sanatı da gelip çalışmalarının baş köşesine oturur. Buna karşılık 1923’ün büyük devrimci özlemleri arasında Anado-

lu'nun yeniden keşfi de vardır kuşkusuz ve Abidin, döneminin başka birçok sanatçısı gibi bu heyecanlı arayışa katılır. Üçüncü ayak, Rusya'da Konstrüktivizm, Avrupa'dan gelen gerçeküstücülük gibi zengin prizmaları içinde keşfedilen Batı çağdaşlığıdır ve bu edinilmiş dışavurum biçimleri toplamının son ögesini oluşturur.

Bu sonuncu öğeden söz ederken, sanatçımızın 19. yüzyıl sonlarından beri Türk aydınları arasında süregelen heyecanlı bir tartışmanın orta yerinde yaşadığını belirtmeden geçmeyelim: Batı sanatına öykünmek mi gerekir, yoksa onu yadsımak mı? Modern Türk basını Londra'ya, Cenevre'ye yerleşmiştir; gazetelerde ve sanat dergilerinde "Öykünmek büyümek midir, yoksa birilerine hizmet etmek midir?" kavgası sürüp gitmektedir. Avrupa'daki imgekirici kopuşu hızlandıran gerçeküstücü patlama, bu sorgulamayı Abidin için yeniden ve öylesine derin bir biçimde alevlendirecektir ki, 1930'ların başlarında sanatçımız, önce SSCB'de, sonra da başka Avrupalı sanatçıların yanında, sanatla politikayı birleştiren başka dışavurum biçimlerinin peşine düşecek; 1952 yılında da kesin biçimde Fransa'ya yerleşerek bu sindirme çabasına son noktayı koyacaktır.

Görüldüğü gibi burada doğrudan bağlamla ilgili öğeleri, uygarlık olgularını, estetik ortaklıkları gözardı etmek olanaksızdır. Yalnızca o desenleri ve tuvaleri seyrederek bile Abidin'in yapıtının, hem sinema gibi yüzyılla birlikte ortaya çıkmış devinim sanatlarına ve gerçeğin düşsel bir açınlanış biçimi olan gerçeküstücülüğe, hem de yetkin bir çizgi sanatı olan geleneksel Osmanlı hat sanatına neler borçlu olduğu hemen sezilir. Öte yandan kendi sorgulamalarının, saygısızlığa varan bir düzeyde ülkesinin sorgulamalarının önüne geçmesi de salt bir rastlantı değildir ve bunun acıklı sonuçlarına katlanacaktır sanatçımız; ne de olsa üvendiyesini en gerçek, en önemli yaralara ve kırıklara değdiren kişi, her zaman en az hoş görülendir.

Abidin, ressamlık ve çizerlik yaşamının büyük menzilleri üstüne bol bol konuşmuş, kendini anlatmış bir sanatçıdır. Biz de, ister sözlü olarak dile getirilsin, ister yazılıp derli toplu bir biçime sokulmuş olsun bu açıklamalara sık sık başvurduk. Yalnızca onlarla bile bir yaşamöyküsünün ana çizgilerini çizmek

olasıydı. Ne var ki, sağığında kendisi bunu yapmak istemişti. Biz de onları başka belgelerle, başka kaynaklarla, belirli bir dönemin atmosferiyle, o dönemin yaşamını oluşturan şeylerle bir araya getirdik ve böylece, atalarına uzanan köklerini, tam doğuşunda yakaladığı yeni bir dünyanın çağdaşlığıyla yüzleştirmekten çekinmemiş bir yaratıcının yaşamında öne çıkan görünümleri, değişik cepheleri ortaya çıkarmaya çalıştık.

Bu zemin üstünde karşımıza bir sürü yanlış anlama çıktı. 1952'den başlayarak kesin biçimde Paris'e yerleştiği için herkes onu bir sürgün gibi görmek istemişti; oysa şanslı atalarından kendisine miras kalan dünya görüşünü sürdüren biri olmuştu o daha çok: başkalarına ve onların farklı kültürlerine açılma eğilimiyle ve evrensellelikle yoğrulmuş ama ortak değerler üstüne oturan –ki gerçek kozmopolitliğin özü budur– bir dünya görüşünü sahiplenmişti. Yapıtında acı çeken insanlık her zaman ön planda olduğu için onu acının ressamı, sıkıntıların çizeri gibi görenler oldu; oysa tinsel mutluluk duygusunun estetik biçimleri olan güzelliğin ve umudun yorulmaz bir izleyicisiydi o aslında. Sanatı, bunalımı ve sıkıntıları bu denli güçlü bir biçimde dışa vuruyorsa, dünyamızın 20. yüzyılda umutsuzluğun en bunaltıcı biçimlerini icat etmiş olmasındandı bu. En uzgörümlü ressam bile, eninde sonunda onu çevreleyen dünyadan gördüğü, yakalayabildiği şeylerin resmini yapar. Bu, üçüncü yanlış anlamaya, ötekilerden hiç de hafif olmayan bir başka yanlış anlamaya verilecek yanıtlardan biridir aynı zamanda. Bu sonuncu yanlış anlama, aristokrat alışkanlıklarından vazgeçmeden ezilmişleri savunmaya kalkan, anlaşılmaz biri durumuna sokar onu. Oysa ne sürgün, ne militan, ne de umutsuz olan Abidin, sanatçının insanlar arasında bir insan olduğunu ama –Picasso'nun deyimiyle– gizemli antenlerinin onu dünya varlıklarına, yabancı gözlerin göremeyeceği ya da görmek istemeyeceği, ayrıcalıklı bağlarla bağladığını kanıtlamayı bilmiştir. Başka birçokları Anadolu'yla Batı dünyası arasında kesin seçimler yaptığında, Türklerin dünyasını bugün de tedirgin eden o eski soruya, duyarlık ve hümanizmayla yoğrulmuş bir yanıt verebilmiştir: Kendi kendini sakatlamadan ya da bir kişilik bölünmesine düşmeden Batı toplumları ve Türk-

Osmanlı kalıtıyla ikili bir ilişki içinde nasıl yaşanabilir? Çağdaşlığın sesini gür tutarken, bir yandan da geleneğin sesi nasıl duyurulabilir? İnsan kendini yadsıyıp dışlamadan, kimliğini nasıl ortaya koyabilir?

Bugün Abidin'in desenleri ve resimleri, özel ya da kamusal büyük koleksiyonlarda yer alıyor. Verdiği yanıt, başka ayrıcalıklı insanları da etkilemiş besbelli. İstanbul'da ya da Ankara'da olduğu gibi, Paris'te ya da Antibes'de, ama aynı zamanda Philadelphia, New York, Cezayir ya da Seattle'da, yapıtlarını hayranlıkla izlemek, oluşturdukları o sürekli etik ve estetik meydan okuma üstüne düşünmek elimizde. Yalnızca iki tarihin, 1913-1993 yıllarının çerçevelediği bir günlüğün gerçek anlamda "sayfaları" işte bu yapıtlardır aslında.

Burada özellikle -çoğu zaman bazı "nazik" anılara geri dönmeyi gerektirse de- baştan sonra bu kitabın oluşumunu izlediği ve kendi düşünceleriyle beslediği için eşi Güzin Dino'ya teşekkür etmemiz gerekiyor. Bu davranışın düzeyine kitabın da ulaşacağını umarak...

BİRİNCİ BÖLÜM
Yetişme Yılları

1 Cenevre

Dünün Dünyası

*“Köşebaşını tutan leylak kokusu,
Yakamı bırak da gideyim”*

Oktay Rifat

Abidin Dino’nun çocukluğunda Cenevre’de çekilmiş bir fotoğrafı var; bir taraçanın merdivenlerinde, beyaz giysiler içinde, aileden bir başka çocuğun ya da bir arkadaşının yanında duruyor. Fotoğraf 1916’dan, belki de 1917’den kalma. Arkada kepenkleri inik bir kentsoylu apartmanı görülüyor. Yaz aylarında Leman Gölü kıyılarının alışık olduğu türden boğucu bir sıcak ve parlak bir güneş var besbelli. Çocuk ışığı öğreniyor. Beyaz giysiler üstündeki beyaz ışığı. Görünüşe bakılırsa daha şimdiden resme belirgin bir eğilimi var. En azından çevresindekiler böyle diyorlar. Ama biz onun eğilimlerini, içinden doğmaya başlayan ve bazıları geleceğini belirleyecek dürtüleri ele almadan önce, bir an için geri dönüp, 20. yüzyıl başlarında Türk sürgünlerinin yaşadığı bu özel ortam üstünde biraz durmalıyız.

Çünkü Dino ailesi de o yıllarda Cenevre’de yaşayan, Birinci Dünya Savaşı’nın İmparatorluk sınırları dışında yakaladığı büyük Osmanlı ailelerinden biri. Orada, daha iyi günlerin gel-

mesini beklerken, zamanlarını çoğunlukla özünde “gerçeküstücü” heveslerle geçiriyor, her zaman şatafatlı bir yaşam sürüyorlar ve bu yaşam tarzı, aralarından çoğunu kısa sürede yıkıma sürüklüyor. Zengin, kültürlü, genellikle Fransızca konuşan insanların oluşturduğu bir ortam bu. Hepsi de, “Kızıl Sultan” II. Abdülhamid’in koyu bir baskı rejimi uyguladığı 1876-1909 yılları arasını, hizmetçileri, hastabakıcıları, özellikle de aşçıları eşliğinde –bunun ne denli önemli olduğunu ilerde göreceğiz– Avrupa’da yolculuk ederek geçirmeyi yeğlemişler. Sultan da bu arada, Boğaziçi’ne tepeden bakan Yıldız Sarayı’ndan, Osmanlı İmparatorluğu’nun son yıllarını kanlı bir diktatör gibi yönetmiş.

Oysa, çoğunluğu 18. yüzyıl Fransız filozoflarının Aydınlanma düşüncesiyle beslenmiş bu aydınlara, yüzyılın bu son yılları İmparatorluğun kapılarını siyasal bir çağdaşlaşmaya açacak gibi gelmişti. Önce III. Selim’in saltanatı, sonra da esini II. Mahmud’dan alan ve 1839-1861 yılları arasında Abdülmecid tarafından derinleştirilen Tanzimat reformları, insanın gelişmesine ve evrensel haklarına kavuşmasına önem veren top-



Abidin Cenevre’de

lum bir kesimine büyük umutlar vermişti. *Tanzimat-ı Hayriyye*'nin "hayırlı" düzenlemeleri, Osmanlı dünyasını Batı kültürüne açmaktaydı. İstanbul'da Avrupa tarzı bir eğitim sisteminin temelleri atılırken, yabancı tiyatro toplulukları, yeni inşa edilmiş tiyatroların açılışlarını yapmaya başladılar. Bu yıllarda Donizetti sarayın müzik yaşamına karışmış, Şinasi gibi yazarlar Doğu'da bilinmeyen büyük yapıtları çevirmeye başlamışlardı. Politikacıların da, kendilerinden çok aydınların başını çektiği bu batılılaşma hareketinin yükünü hızla üstlenmeleri gerekiyordu. İlke olarak sanatçının özgürlüğünü öne çıkaran ve dışavurum biçimlerini doğrudan tartışmaya açan bu devrimci düşünceler, olabildiğince çabuk yedeklenmeli, desteklenmeliydi. Çünkü sanatçının özgürlüğünden, ancak birey özgürse söz edilebilirdi. 1875'ten başlayarak etkisini açıkça göstermeye başlayan romantik düşünceler, bu hak arayışını daha da güçlendirdi. Türkçeye çevrilen, Molière'in *Tartuffe*'ü, Jean-Jacques Rousseau'nun *Émile*'i gibi yapıtlar, insanları derin tartışmalara çağırıyordu. Sanat ve politika alanlarının sınırları değişkendi. Örneğin Namık Kemal gibi bir yazar, tiyatronun bir "dil ve töre okulu" olduğunu söyleyebiliyordu.

Sanatla yaşam arasındaki bu geçişgenlikten kaygılananlar da vardı. Ama yine de yeni düşünceler benimsendi; geri dönülmez biçimde estetikle politikayı birbirine bağlayan çağdaşlığın, Batılı düşüncelerle ilişkiler tartışmasının dışında inşa edilmesi olanaksızdı artık. Bu sorunlar, bu biçimleriyle, Cenevre sürgünleri arasında konuşulan şeylerin başında geliyordu. Gelecekte Abidin'in yaratıcı eyleminin gelip içine kendi sorunsalını yerleştireceği çerçevelerin çizgileri de belirliyordu yavaş yavaş. Ne var ki, bu çağ dönümünün getirdiği düş kırıklığı çok büyüktü ve ileri görüşlü kişiler, İmparatorluğun ne tür bir ölüm kalım noktasına geldiğini kestirebiliyorlardı. Bu yüzden, 1839'daki Tanzimat Fermanı'ndan ve 1878'de Meşrutiyete geçişten sonra zorbalığın geri geldiği dönem, gelecek günleri hazırlarken uzak durulması gereken bir ayraç arası gibi görülebilirdi. 1889 yılında, *İttihat ve Terakki* adı altında gizli komite kuruldu ve bu girişim 1909'da, devrimci "Jön Türkler" hareketinin ortaya çıkışına yol açtı. Geçici olarak Avrupa'ya sığınan Jön Türkler, Birinci Dünya

Savaşı'ndan sonra yönetimi ele geçirecek olan Mustafa Kemal'e değerli bir destek ve dayanak oluşturdular.

Bunları beklerken, Leman Gölü kıyılarının bu "mikrokozmos"unda herkes sabırsızlık içindeydi. Oradan az uzakta, aynı kıyılarda, geleceğin modern dünyasının yazarları ve sanatçıları yaşıyordu – ama çocuk bunu bilmiyordu henüz; sanatta, yazında, romanda ve şiirde devrim yapacak kişilerdi bunlar ve kimileri, daha sonra Abidin'i aralarına alıp destekleyeceklerdi.

Sokaklarda Güney Amerikalı Borges'e, İrlandalı James Joyce'a, özellikle de Dada akımının elebaşısı Romanyalı ozan Tristan Tzara'ya rastlayabiliyordunuz örneğin; Tzara Zürih'te, Cabaret Voltaire'de, Hugo Ball, Hans Arp ve Emmy Hennings'le birlikte Dadaizm akımını kurmuştu; ondan esinlenen gerçeküstücülük de Abidin'in yapıtlarında silinmez izler bırakacaktı ilerde. Mizah duygusu, kurallara uymaktan hoşlanmama, gündelik yaşamda düşe ve masalsı olana çağrı, ama bunların yanında baskıcı toplum düzeninin ve kentsoylu hiyerarşisinin yadsınması (yaratıcıları: "Dada hareketinin tüm üyeleri aynı zamanda başkandır" diyorlardı) sanatta olduğu kadar yaşamda da paylaşma ve demokrasi kaygısı, kabına sığmazlık ve yüce gönüllülük... Gelecekte bunlara sahip çıkmayı bilecek sanatçı için bir dizi nirengi noktası öneriliyordu böylece. Cenevre'deki çocuk henüz bunların farkında değildi, ama Dada ruhu çoktan Leman Gölü kıyılarını yalamış ve 1920'de Walter Sterner, Cenevre'de, Plainpalais komünü salonunda bir "Dada Balosu" bile düzenlemişti.

Aynı iklimde, yakında geleneksel politik yaşamı altüst edecek büyük akımların elebaşları da yaşıyordu: Lozan Üniversitesi'nde öğrenciyken ortalığı karıştıran eylemleri yüzünden okuldan atılan Benito Mussolini; biraz daha ötede, Zürih'te, Munstergasse'nin hemen yakınında, Dadacılarla aynı sokakta rastlayabileceğiniz Lenin, yanında ideolog Karl Radek ve kendilerini daha şimdiden Lenin'in siyasal mirasçıları gibi gören Kamenev'le Zinoviev... III. Enternasyonal'in ilkeleri, 1915 Eylülü'nde, Berne kantonundaki Zimmerwald'da tanımlanmıştı. Ve 1919'da, hemen yakınlardaki Bavyera'da ilk "Sovyet"ler ortaya çıkmış ama ömürleri iki haftadan uzun olamamıştı. Ama bunun bir önemi yoktu: Devrim, zamanın havasına bulaşmıştı bir kez.

Bu arada tuhaf karşılaşmalar meydana geliyordu; o güne dek yerleşmiş tüm ölçüleri altüst edecek olayların öncü işaretleriydi sanki bunlar. Her şeyi göze alabilen ve her türlü düzen kararsızlığına –yeni de olsa– karşı çıkan Dadacı Tristan Tzara, satrançta Lenin’e meydan okuyor ve onu mat ediyordu örneğin. Ama bunun ne önemi vardı, ozan ve politikacı, aynı çağdaşlık oyununa birlikte girdiklerine göre! Zaman, nasıl olsa taramasını daha sonra yapacaktı. Çoğuyla da yollarımız yeniden kesişecekti ilerde: genç Türk ressamı Abidin Moskova’yla Leningrad arasında, Stalinci komünizmin 1930’larda geçirdiği sarsıntı ve katılaşmaları yaşarken; ya da Paris’te, bu yolcuya, bu yorulmak bilmez çağdaşlık avcısına sıcak bir kucak açma sırası Tristan Tzara’ya geldiğinde... Bu arada Radek, Kamenev ve Zinoviev, Lenin’le aynı trende, o ünlü “mühürlü vagon”da Sovyetler’e varmış olacaktı.

İşte bu tarafsız iklimlerde ve böylesine tuhaf atmosferlerde hazırlanıyordu yarının Avrupası. Sanatçılar ve politikacılar burarlarda, Birinci Dünya Savaşı’nın ateşleyeceği büyük kargaşadan az önce, geleceğin dünyasını düşünmeye çalışıyorlardı. Buradan ancak birkaç kilometre ötede, Lozan’ın hemen yakınındaki Ouchy’de de birkaç yıl sonra, çağdaş Türkiye’yi dünyaya getiren antlaşma, o ünlü “Türk Barışı” imzalanacaktı. Şimdiyse otelleri ve geniş konuksever evleri, başka sürgünler dolduruyordu: Ruslar, Yunanlılar, Araplar, İspanyollar, İtalyanlar... Bir çocuğun gözleri önüne, birbirine benzemez öğelerden oluşan bir dünya, gerçek *Dünya* seriliyordu ve o çocuk bir daha hiçbir zaman, kültürü ve yaşamı böylesi bir “kozmopolitlik” dışında düşleyemeyecekti. Çünkü Kant’ın 1795’te “kozmopolit hukuk”la ilgili olarak kaleme aldığı o ünlü yasa maddesi, Cenevre’de çok geçmeden uygulanmaya başlamıştı:

“Burada *konukseverlik*, yabancı bir ülkeye giden kişiye, başkasının toprağına ayak bastığında düşman gibi davranılmaması demektir.” Ve Kant, yanlış anlayabilecekleri uyarıyordu: “Burada insan sevgisi değil, bir *hak* söz konusudur.”³

3 Immanuel Kant; *Projet de Paix perpétuelle*; Fransızcaya çeviren: J. Gibelin, Vrin, Paris 2002.



Abidin, annesi Saffet ve babası Rasih Dino ile

Yine Aydınlanma Çağı; şimdi, hâlâ ve her zaman!

Ne tuhaftır ki, yaklaşan bu “Türk Barışı”, Dinoların geldiği Balkan toprağında ve ilk acıları sırasında Abidin’in gelip fırçasını banacağı Anadolu’da var olan insan mozağının de sonu olacaktı.

Gelelim Abidin’in ailesi- ne: İmparatorluk döneminde yüksek kademede bir devlet görevlisi olan baba Rasih Dino –Sayıştay başkanıydı ve sağırılığı yüzünden bu görevi bırakmak zorunda kalacaktı– sık sık yol-

culuklara çıkar ve evde çok ender bulunurdu. Balkanlar’da çok büyük topraklara sahip, feodal bir ailenin son temsilcisiydi; ailenin kökleri Epir’de, Preveze’deydi ve burada Dino Bey’e Sultan tarafından bir tımar verilmişti. Sultanın orduları 1538 yılında Preveze’de en büyük zaferlerinden birini kazanmıştı ve yöre, bu zaferin anısını yaşatmaya devam ediyordu; daha sonra, o yıllarda henüz bugünkü Türkiye olmayan ülkenin güneyindeki antik Kilikya’da, Dinoların başka toprakları da olacaktı. Bir yanda insanı kendine bağlayan, kök salmasını sağlayan sağlam toprak (Epir, eski Yunanlılar için *epeiros*, “sağlam toprak” demekti, “kara” demekti) karşısında da kopukluğu ve serüveni simgeleyen adalar vardı: Birinci Dünya Savaşı yıllarında epeyce hırpalanan Korfı ya da şu serüven delisi Odysseus’un adası İthaka. Öbür yanda da, uzakta, Yakındoğu’nun kapılarında uzanan Kilikya ili; mitologyaya göre buranın kurucusu Kiliks, aynı zamanda Europa’nın da kardeşiydi. Zarlar atılmıştı besbelli; kurucu tanrıların iyiliksever gözleri önünde köprüler yerden fıskırmaya hazırды.

Rasih Dino çok genç yaşıta, daha on altısındaiken, gencecik –on üç yaşında– bir kızla evlenmişti. Saffet adındaki bu genç annenin uzun ince parmaklı ve çok büyük ellerinin anısı, Abidin’in belleğinden hiç çıkmadı; gelecekte yapacağı o birbirine dolanmış parmak ve el kompozisyonlarının temelindeki ilk ve başat imgeydi bu. Sıradışı bir güzelliği olmasa da, dingin ve ağırbaşlı yüzünde o kraliçe edalı Türkmen kadınlarının özelliklerini sergileyen bir kadın gibi söz edecekti ondan. Gerçekten de böyleydi bu insanlar: Krallara yaraşır nitelikler taşıyan, dünyayı anlamak için üst düzey yeteneklere sahip, eğitimleri kadar yaradılışlarıyla da kozmopolitliğe yatkın, ister geçmişten, ister başka bir yerden gelsin “öteki”yle buluşmaya hazır ve her şeyden önce dünyanın büyük kargaşası içine kendi özgün yanlarını taşımaya ve oraya geleceğin tohumlarını ekmeye hazır insanlar. Abidin, her şeyden önce törel bir nitelik taşıyan bu “zarıflık” kaygısını, giyim kuşamına dek her şeyiyle taşıyacaktı.

Baba tarafından büyükbabası Abidin Paşa da böyle biriydi. Rodos’taki konağından Akdeniz adalarını yönetmiş, daha sonra Rumeli’nin, Yunanistan’ın kuzeyindeki Makedonya’nın, Trakya’nın ve İmparatorluğun başka birçok önemli kentinin valisi olmuş, “vezir” rütbesine dek yükselmişti. Bu adamdan torununa, çok değerli bir dil öğrenme yeteneği ve politikayla kültür konuları arasındaki ilişkileri anlama yetisi geçecekti. Abidin Paşa hem Voltaire’i, hem de Homeros’un büyük Yunan destanlarını okuyor, çevresine de okutuyordu. Aynı zamanda *Mesnevi*’yi Türkçeye çevirmişti. Bu metin 13. yüzyılda, Mevlevî tarikatının kurucusu olan ve Müslümanların Mevlânâ adını verdiği Celaleddin Rumî tarafından Farsça yazılmıştı. Torun Abidin de, zamanı geldiğinde, bu önemli şahsiyete ve Mevlevîlere derin bir ilgi duyacaktı. Öbür büyükbabaya gelince, o da Bektaşî tarikatındandı ve İslam geleneği içinde şaşırtıcı bir hoşgörü ve çağdaşlaşma düşüncesinin temsilcisiydi. Eleştirel düşünce, özgürlük merakı, mutlak egemen güce direnme, Alevilere yakın bu Şii tarikatının başlıca özellikleriydi. Bektaşîler, tarihin her döneminde çağdaşlığı kardeşlik ve özgür düşünce üstünde kuracağını ileri süren böyle bir ülküyü dile getirmenin bedelini kanlarıyla yeterince ödemişlerdi. Böyle bir kalıtın, böy-

lesi değerlerin, kendisi de olağanüstü parlaklıkta bir torunda yeniden ortaya çıkmaması beklenemezdi.

Abidin, Cenevre’de altı aylıktan altı yaşına dek kalacaktı. Küçük çocukluk dediğimiz dönemdir bu; aynı zamanda yetişkin kişinin imgeleminin temellerini oluşturan deney ve gözlemlerin dönemidir. Çocukluk anıları; güler yüzlü, çevresi sevgiyle iyilikle sarılı bir çocukluktan kalan izler: arkadaş olduğu başka çocukların imgeleri, kız ve erkek kardeşlerle paylaşılan sevinçler, yaramazlıklar, kozmopolit bir kültüre, müziğe, sanata giden yolda ilk çıraklık yılları... Bütün Dino kardeşlerde bir desen merakı vardır: özellikle de o dönemde moda olan ve kitapları zengin aile kitaplığında bulunan Daumier ya da Sem’den esinlenerek karikatürler çizerler. Kardeşlerden biri –Abidin’in genellikle “dev” dediği ağabey– çok ince, o zaman için çok modern, Paul Klee tarzı çizgileriyle ayırt edilir. Değişik merakları vardır bu ağabeyin: mekaniğe ilgi duyar, karmaşık aygıtlar icat eder, bir yandan antropolojiye, bir yandan da aşçılığa merak sarar. Günün birinde Alexandre Dumas’nın ünlü tarifini uygulayarak, “Alcantara usulü” bıldırcın yapmayı kafasına koyar; tarife göre bıldırcınların birkaç gün çok değerli şaraplarda yatması gerekmektedir. Öylesine pahalı şaraplar ki, aile dostu birkaç paşanın destek vermesi gerekecektir bu işe. İşte böyle sürüp gider Leman Gölü kıyılarında yaşam; bir gün masraflı oyunlar oynanır, bir başka gün küçük Çinli çocuklar için para toplama işine girilir; çünkü aynı günlerde Uzakdoğu’da, çağdaş dünyanın yazgısını belirleyecek oyunlardan bir başkası sahnelenmektedir. Bütün bunlardan geriye tuhaf, zamanı geçmiş bir atmosfer kalır Abidin’in anılarında; bu Fellini’yle Visconti arası çocukluk dünyasında, dantellere, ipeklilere bürünmüş, uzun eldivenli, geniş şapkalı, geniş dekolteli hanımefendiler ve onlara eşlik eden, katı yakalı, “monokl”lü, geniş kravatlı, açık renk yelek üstüne koyu renk takım elbise giymiş insanlar dolaşır; bu taraçalardan birinde az önce rastladığımız beyazlar giyinmiş çocuğun şaşkın gözleri önünde birbirleriyle selamlaşırlar. Bu dünyada buluşulur, tartışılır, göl kıyısındaki gölgeli parklarda, çiçekli bahçelerde dans edilir. Yaşamın geçiciliği ve her şeyin gerçek bedelinin bilinci üstüne bilgece otur-

tulmuş, Epikuros'cu keyiflerdir bunlar. Bu zarif ve uyuşuk göl kıyılarında Latin ozanı Horatius'un dizelerinin soluğu uçuşmaktadır sanki:

“Unutma, yazgının iniş çıkışlarında ve onlardan çok uzak olmayan bollukta, aynı küstah sevinçle diri tutmayı ruhunu... Dev çamla beyaz kavak, neden birleştirmekten hoşlanırlar sence, konuksever gölgelerini?.. İşte tam orada, söyle getirsinler şarabı, güzel kokuları ve sevimli gül ağacının kısa ömürlü çiçeklerini; yaşamana bak elin ayağın tuttukça, yaşın ve üç Kız kardeşin kara iplikleri izin verdiği siirece.”⁴

Türk ozanı Fazıl Hüsni Dağlarca da bu dizelere yanıt vermektedir sanki:

*“Biraz daha olayımı bırakınız
Bakirelerde beyazlık
Ateşlerde kırmızı
Sularda akan. (...)*

*Olayımı bırakınız, güzel,
Son defa.
Alnıma değsin
Rüya ve kan biraz daha”⁵*

Kimi zaman modern yaşam, gürültülü bir biçimde giriverir bu dünyanın içine: günün birinde yarı kuş yarı insan pilotuyla gelip, şaşkın kalabalığın ve büyülenmiş çocukların gözleri önünde göle konan şu deniz uçağı gibi. Çocuklar, bütün bunlardan ancak yeni ve bütünüyle özgün bir dünyanın çıkabileceğini ve ne yapıp ne edip onun bir parçası olacaklarını sezmektedirler artık.

Bakışmalar, bahçelerden yükselen kokular... Çocuk Abidin, duyuların dünyasına girmektedir yavaş yavaş, özellikle de sonradan onca düşkün olacağı kokuların dünyasına. Dadısı onu

4 Horatius, *Od'lar*.

5 Fazıl Hüsni Dağlarca, *Çakır'ın Destanı*, 1945.

gizemli kokularla dolu büyümlü bir yere, Cenevre'deki Ortodoks kilisesine götürür zaman zaman. Aynı dadı, henüz emekleme dönemindeki sinemayla da tanıştırır; bu devinim sanatı, daha o günlerde çocuğu derinlemesine etkileyecek ve sinema saplantısı onu hiçbir zaman terk etmeyecektir. Sanki her şey ışığın kıyılarında gelmiştir başına ve bütün bunlar bir değışimden başka bir şey değildir.

Dediğimiz gibi keyif ve bolluk içinde, kimi zaman da çılgınlıklarla geçmektedir yaşam. Bu arada yetişkinler, tükenen Osmanlı İmparatorluğu'nu dikkatle izlemektedirler; onlara göre İmparatorluğun yeniden yaşama döndürölmesi, ancak çağdaş ve Batılı bir biçime kavuşturulmasıyla olasıdır. Bu aileler bir anlamda öncü karakollardır ve Abidin'in babasının evi, İstanbul'un en önemli adlarının uğrak yeridir. Ama şu anda savaş, herhangi bir dönüş tarihi belirlemeye olanak vermemektedir. Bunun yerine "İmparatorluk sonrası" tasarıları yapılmaktadır. Abidin, ailesiyle birlikte "Canlı Sular Rıhtımı"⁶ üstündeki "Maison Royale"de oturmaktadır; Leman Gölü kıyısında, ailenin on dört üyesini rahat rahat barındıran çok büyük bir konaktır bu. Çok zaman sonra Abidin, konağı süsleyen o bütünüyle madenden yapılma, kanatları açık kartalı anımsamayı sürdürecektir, ama "Onu hiç sevmezdim" diyecektir. Evin duvarlarında çok büyük tablolar vardır: Dağlarıyla, gölleriyle, daha çok geleneksel tarzda İsviçre manzaralarıdır bunlar. Çocuğun gözünde gerçekçi resim, daha şimdiden sınırlarını belli etmekte ve sonuç olarak o, dünyaya pencereden bakmayı yeğlemektedir. Mevsimlere göre değışen bir beyazlar ve yeşiller evrenidir baktığı; ünlü bir ressam olduğunda, ilkeri yıllarda, bazı söyleşilerde böyle söz edecektir ondan. O ki henüz küçücük bir ressamdır ve büyükbabası Abidin Paşa'ya yakıştırdığı o cin gözleriyle doğanın ve insanların sırlarını yakalamaktadır, dünya önce renklerle gösterecektir ona güzelliğini: Kışın göz ka-

6 Rıhtımın Fransızca adı *Quai des Eaux-Vives*. Petit Robert sözlüğü *eau vive* tamlaması için "bir kaynaktan akan arı su" tanımını veriyor; ancak Abidin Dino *Quai des Eaux-Vives*'i "Canlı Sular Rıhtımı" diye çevirmiş ve birçok Türkçe metninde böyle kullanmış. Biz de ressamın düş gücüyle bir tür şiirsellik kazanan bu biçimi yeğliyoruz.

maştırıcı beyazlığıyla, sonra da yaz yeşillerinin apansız bastırışıyla... Dünyanın renkleri, daha şimdiden kozmik bir makamda titreşmektedir onun için; tıpkı yazar dostu Yaşar Kemal'in yanında sarı mavi renklerini yakaladığı Çukurova'da olduğu gibi. Bu beyaz ya da yeşil alanların ortasında, Leman Gölü'nün üstü yeşil lekeli, mavi imgesi vardır. Gelecekteki büyük yağlı-boyaların ilkeleri de belirlenmektedir böylece: Renkli bir iz olarak düşünülen mekânın öne çıkışı ve orada bir ruhla bir yerin ilişkiye girmesi; evrensel titreşimleri içinde yakalanmış özel bir dünyanın gerçekçi bir tarzda soyutlanması ve bunun yarattığı çelişki. Ruhun gözleri, çevredeki manzaranın saklı ve gizemli anlamını çözdükleri kadar –en az o kadar– yaratırlar da. Aşınmış Simgecilikle henüz ana karnındaki gerçeküstücülük arasında bir yerlerde.

Oysa dönemin İsviçre resmi, çok da sıradan bir resim değildir ve Dino ailesinin beğenileri, "Canlı Sular"daki evin duvarlarında sahtelikler görmeye dayanamayacak kadar gelişmiştir. O zamanki İsviçre ressamlarının daha çok öykü anlatmaya eğilimli –ama dönemin genel eğilimi bu değil midir zaten?– tuvalleri ve kompozisyonları, çoğu kez anıtsal, kimi zaman da birkaç sanatçının işbirliğiyle gerçekleştirilmiş yapıtlardır. Bu biçime örnek gösterilebilecek bir resim, Edouard Castres'in *Panorama Bourbaki* adlı yapıtı, Fransız generali Bourbaki'nin Prusyalılar karşısında uğradığı ünlü bozgunu ve sonrasını "anlatır" Herkesin terk ettiği, aç susuz askerler, ancak Verrières'in İsviçreli köylü kadınları sayesinde canlarını kurtarabileceklerdir. Bu dairesel fresko bize –çevresi 110, yüksekliği 14 metredir– atlarına otlatmak için kardan başka bir şey bulamayan bu adamların çaresizliğini aktarır. Yaprakları dökülmüş ağaçların kara silüetleri, federal yönetim konağının önünde durup kalmış yürüyüş alayının kara kütlesi arkasından sessizce yükselir. "Tarihsel" bir resimdir bu, bir toplumsal ve politik dramının resmidir ve insanın çaresizliğiyle dayanışma olgusunu çok güçlü bir biçimde duyurur. Zamanı geldiğinde Abidin de bu temalara duyar-sız kalmayacaktır. Genel olarak o yıllarda moda olan İsviçreli ressamların, birbirlerine bütünüyle ters akımları temsil ettiklerini görürüz: Mistik ve simgeci Arnold Böcklin (1827-1901) baş-

tan aşığı ışık ve gölgelerle örölü, insana gizemli dünyaların kapılarını açan kompozisyonlarıyla izleyicileri şaşırtıp büyüleyen, hayvan ressamı Rudolph Koller (1828-1905), gözlerinin miyopluğunu, yeşil çayırarda otlayan öküzleri en ince kıllarına dek tuvale aktararak kapatmaya çalışır. Gerçekçi Koller, Géricault'dan (çok sonra, Aragon'la birlikte, onunla bir kez daha karşılaşacağız) esinlenmektedir ve tıpkı Fransız ressamı gibi kendini "oryantalizm"e kaptırmıştır; aslan peşine düşmüş Arap atlıları (*Die Lövenjagd – Aslan Avı*) gibi tabloları Cenevre'deki Osmanlıların çok hoşuna gitmekte, tuvalleri zengin İsviçreli kentsoyluların duvarlarını süslemektedir. Çocuk Abidin'in evinde ya da dost ailelere ziyaretlerde seyrettiği resimler arasında onunkiler de var mıydı, bilmiyoruz. Başka bir İsviçreli ressam, Ferdinand Hodler, *Panorama Bourbaki*'nin yapımına katılmıştı; onunla ilgili olarak Abidin –biraz muzipçe gülerek– daha çok Cenevre parklarında ya da Kursaal'ın "Danslı Çayhane"sinde birlikte oynadıkları kızın güzelliğinden etkilendiğini söyleyecekti.

Çünkü Cenevre çevresinde her mevsim, başka bir sevinç getiriyordu çocuklara: Karlı yamaçlardan gürültülü ve neşeli tahta kızaklar kayıyor, ilkbahar kendini yeniden keşfedilen geniş yeşil çayırarla duyuruyordu. Yazın, gölün öbür ucuna, Montreux'nün üstündeki dağ otlaklarında bulunan ve küçük dağ trenleriyle ulaşılan otellere gidiliyordu. Bir dekor kurulu-yordu böylece: Kartalla, aile evinin o etkileyici kartalıyla –o kartal ki, Türk düş gücü onu her zaman çağların gerisinden bugüne uçuradurmuştu– özgün biçimin yerine her zaman daha azını koyan bir "betimleme/dünyayı yeniden-canlandırma" yönteminin yarattığı doyumsuzluk arasında bir yerlerde... Çocuğun gözleri, dünyanın gerçek zenginliğinin nerede olduğunu çok iyi biliyordu (varlıklara ve nesnelere aç gözlerle bakan ressam Abidin'in bakışını da önceden haber veriyordu böylece); kalp, paraya kanmamak gerektiğini biliyordu; belki şimdiden, sanatçının görevinin açınlama ve yaratıda yattığını da görüyordu, kim bilir!

Artık yaşlanan ve zamanla "dünyaya gelmenin, en az gitmek kadar zor olduğu" düşüncesine varan ressamın belleğin-

de, ayrıntıları gitgide silikleşen bir çocukluğun okunması/yeniden okunmasıdır bu. Sonunda dokunulmadan kalan tek kanı, insanlığımızı yalnızca somut dünyayla kurduğumuz ilişkinin oluşturduğudur. Bu nedenle Abidin için çocukluğunun öyküsü, hiçbir zaman güler yüzlü birtakım olayların masumca anımsanması demek değildir; daha çok bir çocuğun, önce duyular aracılığıyla, adım adım bu dünyanın gerçekliğinin bilincine varışının öyküsüdür. Kuramlaştırmamanın zamanı daha sonra gelecektir. Öte yandan gerçeğin kavranması hiçbir zaman mutluluk verici değildir; bir kopuşun öyküsüdür bu aynı zamanda ve evrenin keşfi, ilk kesin bilgilerle yaralanan çocuğa acı da vermektedir zaman zaman. Anlattığı olaylar arasından hep şu gerçeği açığa vurur Abidin: onun için çocukluk öyküleri her zaman bir biçimlenme ve bilinçlenme öyküleridir. Bir gün dadısı onu Leman Gölü'nün öbür kıyısına götürür ve Abidin, önce inanmadan, sonra şaşırarak, içinde yaşamaya alıştığı evrenin, "Canlı Sular"daki büyük evin, o koskoca kartalının, uzak bir noktadan bakıldığında küçücük lekeler gibi kaldığını keşfeder. İlk "merkezden kaçma"lar, ilk kopmalardır bunlar; ne var ki, onları bize aktaran kişi, bu kaymayı hem sanatçı çabasının, hem de politik düşüncesinin ölçüsü haline getirmiş yetişkin insandır artık.

Bakış, kendini bulmaya çalışmaktadır demek ki; çocuk, yavaş yavaş dünyayla ilişkiye geçmektedir, ama aynı zamanda dünyayla arasına mesafeler de koymak zorundadır. Bu arada koşullar, kopmayı daha da hoyratlaştıracaktır; kaçınılmaz olan yalnızca geciktirilmiştir çünkü. Birdenbire her şey hızlanmaya başlar. O zamana dek kıpırdamadan duran dünya, yeniden harekete geçer. Çünkü Tarih, Leman Gölü kıyılarını terk etmemiştir henüz. İsmet İnönü'nün (1938'de, Atatürk'ün ölümünden sonra cumhurbaşkanı olacak İnönü'nün) başkanlığındaki Türk heyeti, sekiz ay süren çetin pazarlıklar sonucunda, uluslararası düzlemde tanınmayı sağlar. Lozan Barış Antlaşması, Osmanlı İmparatorluğu'nun ölüm belgesine imza koyarken, yeni bir politik alan açmakta ve Cenevre sürgünlerinin umutlarını gerçekleştirmek üzeredir: Cumhuriyet'in doğumu için sadece, uzun zamandır süregelen bütün aşağılamaların simgesi işgal güçleri-

nin ülkeden çıkarılması beklenmektedir artık. 24 Temmuz 1923'te, bu şenlik gününde Lozan baştan başa aydınlatılır, katedralin çanları durmaksızın çalar ve delegasyonların toplandığı sarayın cephesini kocaman bir "PAX" yazısı süsler. O dönem genç bir gazeteci olan Ernest Hemingway, gazetesi *Toronto Star* adına olayı izlemektedir. Ama Dinolar bütün bunları göremeyecektir; çünkü çoktandır, Abidin için önemli şeyler muştulayan bir başka başkente, Paris'e geçmişlerdir.

1920 barışından sonra aile Paris'e, Auteuil'deki Villa Molitor'a, sonra da Molitor Sokağı'na taşındı. Abidin, gittiği Jean-Baptiste Say Lisesi'nde, resim öğretmeni tarafından fark edildi. "Daha o zamandan mı?" demek geliyor insanın içinden. Aynı anda Anadolu toprağında Mustafa Kemal, çevresindeki yeni insanlarla, artık çok yakınındaki iktidarı bütünüyle ele almak üzere harekete geçiyordu. Bu genç ve coşkulu insanlar arasında Nâzım Hikmet adında biri de vardı. İlerde onunla karşılaşma fırsatını sık sık bulacağız.

Dino ailesinin üyeleri, tası tarağı toplayıp, o yıllarda İstanbul'a dönüşmekte olan Konstantinopolis'in yolunu tuttular. Dönüşte İtalyan işgalindeki Korfu'dan –ata toprağı Epir'in karışısından– geçtiler; bu uğrak, duyuları bütünüyle dünyaya açık olan çocukta, portakal ve mandalina ağaçlarından yayılan kokunun silinmez anısını bıraktı. Başka yerler, başka kokular... Ama daha şimdiden Doğu'nun kokularıydı bunlar.

2 İstanbul

Tepetaklak Olan Dünya

"Türkiye'de şiir, gündelik yaşamda kullanılagelen bir şeydir."

Abidin

İlk ilişkiler

İşte, yeniden İstanbul adını alan Konstantinopolis! Ankara'daki Türkiye Büyük Millet Meclisi, antlaşmanın 163. maddesiyle onlara eklenen on kadar sözleşme ve protokolü onaylamış ve Mustafa Kemal'in birlikleri, 6 Ekim 1923'te, bir zafer havası içinde Boğaziçi'ne girmişlerdi. Dino ailesi de dönmüş ve Boğaz'ın sularına eğilen o renkleri güneşli, geleneksel ahşap yalılarından birine yerleşmişti. Dinoların yalısı İstanbul'un biraz kuzeyinde, Avrupa kıyısındaki Yeniköy'deydi. Boğaz, sert bir dirsek yapıyordu burada ve durmadan devinen suyun görüntüsü, çocuğun düş gücünü etkileyip biçimlendiriyordu. Zaman, Le-man Gölü'nünkilere hiç benzemeyen, Doğu tatlılarıyla örülmüş bu kıyıları gözleyerek, buralarda balık tutan İstanbullu yoksul balıkçılarla Boğaz'ın anaforsu sularında yüzmeye gelmiş kentli çocuklar arasında geçip gidiyordu. Abidin de bu yüzücü çocuklardan biriydi ve kıyıda kıyıya –Avrupa'dan Asya'ya, Asya'dan Avrupa'ya– bu bitip tükenmez geçişlerde, bilmeden,

gelecekteki yapının gizemli örgüsünü örüyordu sanki: Doğu ve Batı kültürleri arasında sabırla dokuyacağı ve Antikçağ'dan bu yana birbirini büyüleyen bu iki dünya arasındaki çalkantıların tam orta yerine, onlarla hemen hemen aynı düzlemde bir dokuma oluşturacak yapının örgüsünü. İki balıklama arasında, kısa bir süre için politikanın sıkıntılarından uzaklaşıp yatıyla bu büyüklü kıyıların tadını çıkarmaya gelmiş yeni cumhurbaşkanı Atatürk'ü de görebiliyordu. Çünkü Ankara'yı çağdaş Türkiye'nin yeni merkezi haline getirme istemine ve çabalarına karşın, Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk başkanının gözleri hâlâ İstanbul'daydı; ayakları sık sık buraya sürüklüyordu onu.

Abidin iki yıl süreyle Amerikan okulu *Robert College*'a gitti; orada İngilizce öğrendi ve ileride başvuracağı onca değişik dışa vurum biçiminden biri olan dil yeteneğini geliştirdi. Sanatı da böyle ilerleyecekti zamanı geldiğinde: deneylerin ve görsel anlatım yöntemlerinin sayısını çoğaltarak gelişecekti. Amerikan Koleji'nde, Cenevre'deki topluluğun bir benzerini bulmuştu: kültürlü, yönetimin ön saflarında yer almaya alışmış ailelerin ortamıydı bu ortam. Mustafa Kemal artık genç Türkiye Cumhuriyeti'nin cumhurbaşkanıydı ve Avrupa'dan onun iktidara geçmesine destek verenler de bu aileler olmuştu. Olayların doğal ve haklı gelişimiyle Türk kamusal yaşamına katkıda bulunuyorlardı şimdi; çocukları da Amerikan Koleji'nde bir araya geliyordu.

Bu yıllarda Abidin, ilerde Fransa topraklarında aynı yolları arşınlayacağı insanlardan biriyle, Jacques Prévert'le karşılaşacaktı az daha; tarihin büyük "T" ile yazıldığı durumlardan birinin meydana gelmesine ramak kalmıştı. 1921 yılı başlangıcıyla 1922 sonu arasında, Galata tepelerinde, eski ve tarihi Pera mahallesinin arkasındaki Gouraud Kışlası'nda⁷ "Doğu Seferi"ndeydi Prévert. Ama büyük Osmanlı ailelerinden birinin şık ve ince oğluyla, anarşist ve başına buyruk onbaşı Prévert arasında nasıl bir ilişki kurulabilir, Batı Avrupa'dan gelen lüks trenlerin son durağı Sirkeci Garı'nın çocukluktan yeni çıkmış orospularıyla sonu belirsiz maceralar yaşamayı uman, kışlası-

7 İşgal yıllarında Taksim Kışlası'na verilen ad.

nın sefil ve sağıksız havasından kurtulmak için sert içkilerin ve yapay cennetlerin peşine düşmüş bu 66. Piyade Alayı askeri arasında ne tür bir ortaklık bulunabilirdi? Hiçbir şey; ya da bir tür merak ve büyülenme yetisi belki!.. Renkli ve değişken bir dünyayı, Haliç kıyılarına yığılmış yoksul bir halkın canlılığını, gündelik sefaletini izlerken, Boğaziçi'nin sularına balıklama dalarlarken, her ikisinin de tenlerinde hissettiği bir yaşam ve dünya sevgisi. Düşlenen yaşama, şiirin açınladığı yaşama duyulan özlem; Prévert için Apollinaire, Rimbaud ve yine başka bir asker yoldaşın, Marcel Duhamel'in değeri ölçülmez dostluğu...

Bu, yine gelecekteki bir karşılaşmanın ilk denemesiydi sanki; şu an için gerçekleşmemiştir ama kahramanları 1950'lerin eşliğinde Fransa'nın güneyinde yeniden bir araya geleceklerdi. Öyle görünüyordu ki –tıpkı Birinci Dünya Savaşı sırasında İsviçre'de Tristan Tzara'yla olduğu gibi– yazgı beyaz çakıllarını yola sermiş, geleceğin koruyucu gölgelerini kâğıdın filigranına yerleştirir gibi yerlerine yerleştirmişti ve zamanı geldiğinde rollerini gereğince oynayacaktı bu gölgeler. Şimdiyse on yedi yaşındaki Abidin, anne babasının ölümü üzerine, Adana'daki atalardan kalma topraklara dönmek zorundaydı. Türkiye'nin ve Çukurova'ya dönüşmüş Kilikya'nın büyük kenti Adana'da kırk sekiz bin dönüm arazi: Balkanlar'da da Epir'in yarısına sahip olan büyük toprak sahibi Dinoların sonsuz servetinden ona ve kardeşlerine kalan buydu işte. Bu “arazi”nin sınırlarına neredeyse yedi köy sığıyordu. Ne var ki toprak para demek değildi ve Dinolar varlıklı değillerdi artık; ama çok kötü koşullarda yaşadıkları da söylenemezdi; epeyce küçülmüş olsalar da bu topraklar, bir ailenin yaşamını sürdürmesine şimdilik yetiyordu. Gelgelelim kısa zaman sonra İstanbul'un çağrısı dayanılmaz hale geldi ve Abidin İstanbul'a döndü. Adana'da geçirdiği bu ilk dönem çok kısa sürmüştü. Gelecekte, bu kente ikinci kez geldiğinde geçireceği günler çok daha acılı olacak ve ressamın yaşamındaki en karanlık dönemlerden birini oluşturacaktı.

Bohem yaşamından zengin evlerine

Boğaziçi kıyılarına geri gelen Abidin, gazetecilik ve yazın çevrelerine girip çıkmaya, gazetelerin toplandığı Babıâli'yi, İstanbul'un bu "*Fleet Street*"ini arşınlamaya başladı; İstanbul'un bohem yaşamının sanatçı ve yazarlarından ayrılmaz oldu; toplantılar, buluşmalar, apartman dairelerinde ya da Pera'nın barlarında ve meyhanelerinde sabahlara dek sürüyordu.

Pera: Başka bir efsane, etekleri Haliç'in ve Boğaziçi'nin bir-birine karışan sularına dek inen bir tepeye yaslanmış başka bir zaman kavşağıydı o da. Eski İstanbul değildi; Haliç'in bulanık sularını bir sıçrayışta aşıp ondan kaçmıştı; ama 20. yüzyıl İstanbulu'nun çağdaş yüzü de değildi. Arada kalmış bir durum, uzanan bir el, bir atılımdı sanki: tıpkı Abidin'le ilgili her şey gibi. Geçenin üstüne devrilecekmiş gibi duran eski ahşap evlerin doldurduğu sokaklarla 19. yüzyıl sonlarının modern yapılarını, halk pazarlarıyla Batılı elçiliklerin soylu konutlarını birbirine karan bu mahallede, her zaman bir özgürlük havası esmişti ve bu hava, yaşanan bu yeni zamana çok uygun düşüyordu. Gérard de Nerval, kadınların giyim kuşamında ve davranışlarındaki özgür havayı, kentin başka yerlerine göre daha az örtülü kadına rastlandığını, daha 1851'de fark etmişti. Mimar Le Corbusier'nin *Doğuya Yolculuk*'ta "*Işıklarla delik deşik, kara Pera*" dediği yerdı burası. Pipoların, sigaraların, nargile dumanlarının, rakı ya da şarap kadehlerinin arasında estetik ve politika konuşuluyordu burada. Şafakta herkes evinin yolunu tutuyor ya da Abidin gibi kentin sokaklarını arşınlıyordu. İki hareketli gece arasında gazetelere röportajlar ya da karikatürler satarak yaşamını sürdürüyordu genç adam. Dünyaya ve insanlarına büyük bir açlıkla bakan biri için iyi bir meslekti bu. Haliç çevresinin yoksul insanları, balıkçıları, zanaat erbabı... Tetikteki göz, her şeyi yakalamayı beceriyordu. Tıpkı, boynunda fotoğraf makinesiyle aynı yaşamı, aynı yoğunluğu kovalayan Ara Güler gibi.

Ama her şeyi değiştiren karşılaşma, kişiliğinin büyümesine hemen kapıldığı Nâzım Hikmet'le tanışması olacaktı. Osmanlı döneminde yüksek devlet görevlileri yetiştirmiş büyük bir ailenin çocuğu olan Nâzım Hikmet de çağdaş Türkiye'nin serüveni-

ne tüm benliğiyle katılmakta duraksamamıştı. İşgal güçlerine direnişinde Mustafa Kemal'e eşlik eden dayısı General Cebesoy gibi genç ozan da Osmanlı İstanbul'undan, yeni gücün merkezi, Anadolu kenti Ankara'ya doğru yollara düştü. Geçtiği köylerde Türk köylü sınıfının sarsıcı gerçekleriyle karşılaştı. Asker olamayınca öğretmen oldu. İkincil bir iş olarak da yazarlığı seçti; ama kısa zamanda bu ikincil iş, gelip birinci sıraya oturuverdi. Ödünsüzce ve ara yollara sapmadan. Yazı ya çağdaş olacak ya da hiç olmayacaktı. Bundan sonra sanatıyla toplumsal bağlanmayı da birbirinden ayırmayacaktı. Şiire getirdiği özgür dize, geleneksel Türk ölçüsü aruzu alaşağı etti. Ama ozan için bu aynı zamanda, en az şiiri kadar geleneklere bağlı bir toplumun politik ve toplumsal varoluş biçimlerinin yeniden ele alınması demekti. Gizlice gittiği Moskova'da, bu modernliğin deniz feneri kentte iki kez kaldı. Doğu İşçi Üniversitesi'ne yazıldı; uzun süre Fütüristlerle, Konstrüktivistlerle, özellikle de Mayakovski'yle dostluk etti. 1929'da İstanbul'a döndüğünde modern dünyanın başlattığı bu serüvenin önemli kişilerinden biriydi artık. Aynı yıl herkesin dikkatini çeken kitabı 835 *Satır*'ı yayımladı. Bu kitapta geleneksel şiirin bütün kuralları tepetaklak edilmişti. Yazılarını yayımladığı *Resimli Ay* dergisi, kısa sürede herkes için –genç Dino için de olduğu gibi– bu yeni akımın temsilcisi olmuştu.

Bu yüzden Nâzım Hikmet'le karşılaşması, Abidin için çok şeyi değiştiren bir karşılaşma oldu. Ressamın yaşam öyküsünde temel bir önem taşıyan bu kişiye, ilerde katedeceği yolun bütün kavşaklarında rastlıyoruz: Fransa'ya geldiğinde Abidin'e kollarını açan Tristan Tzara, 1951'de yazdığı bir önsözle ozanın öneminin altını ilk çizenlerden biri oldu; Abidin'in eşi Güzin Dino, Nâzım Hikmet'in şiirlerinin en sadık çevirmeniydi; Nâzım'ın SSCB'de rastladığı Mayakovski, bu modernlik simgesi ozan, Lili Brik'in kocasıydı; Brik de eşi Aragon'la birlikte Dino çiftinin en yakın dostları olan Elsa Triolet'nin kardeşi... Bu ilişkileri izlerken, dünyayı ve varoluşu kavrama ve görme biçimlerinde tuhaf bir yakınlıklar demetinin ortasına düşüyor insan.

1929'da Nâzım Hikmet İstanbul'a döndüğünde, Abidin 16'sına yeni basmıştı. Böylesi bir kişinin insanın içinde uyandırabileceği coşkulara kolayca kapılacak yaşıydı. İlk karikatürlerini

de, siyasal cesaretin ve yaratılmayı bekleyen 20. yüzyıl sanatının bu canlı simgesi için, bu kâhin tavırlı “mavi gözlü dev” için çiziktirmişti. Önce sık sık İstanbul gazetelerine çiziyordu; 1931’de gazeteci Fikret Adil’in çıkardığı *Artizan* dergisinde çalışmaya başladığında da henüz 18 yaşındaydı. Fikret Adil de oldukça tuhaf biriydi; kültürle ilgili her şeye büyük bir yakınlık duyan bir insandı ve 1925-28 yıllarının İstanbul bohem yaşamını anlatan, adını da ünlü Pera Palas’ın yakınlarındaki “Asmalımescit Sokağı”ndan alan bir kitabın yazarıydı. İşte bu sokaklarda, çoğunlukla göçmenlerin doldurduğu, cıvıl cıvıl barlarda, gürültülü patırtılı bir atmosfer içinde politika ve sanat konuşuluyordu durmadan. Marksist ozanlar, faşist yazarlarla çatışıyorlardı: Abidin’in karikatürünü yaptığı Peyami Safa ya da sanat ortamlarında revaçta olan sol akımlardan korkup aşırı sağ milliyetçiliğe sığınan Necip Fazıl gibilerle. Nâzım Hikmet’le Abidin’e de buralarda sık sık rastlanıyordu. Dahası, bir seferinde Abidin, bu barlardan birinde, iskele üstünde duvar süslemeleri yaparken tutuklanmıştı. İlerde evleneceği eşi Güzin, henüz sadece genç bir âşık gibi gördüğü Abidin’i almaya geldiğinde, orada kalmış meslektaşlarından birinin onu nasıl gizlice uyardığını sonradan anlatacaktı.

Toplantılar, İstanbul’un sanat dergileri derken, günün birinde bu iki adam tanışacaklar, birbirlerinden hemen hoşlanacaklar ve büyük Türk ozanının daha sonra Paris’te, Abidin’e seslenerek kaleme alacağı ünlü dize, onun sanatsal girişimine, tüm yapıtını kapsayan efsanevi bir giriş tümcesi oluşturacaktı. Bütün gerçek yaratıcılar için geçerli bir soruydu bu:

“Sen mutluluğun resmini yapabilir misin Abidin?”

Abidin de daha sonra Nâzım Hikmet üstüne şunları yazacaktı: “İstanbul’un bir ucundan ötekine öyle bir hızla koşardı ki, gözlerinin mavisiiyle saçlarının sarısı, iki renkli, uzun bir iz gibi kalırdı ardında.”⁸ Mavi gözlü sarışın devden, bu renk ve devinim lekeleri kalmıştı ressamın aklında. Sonra da şunu ekleyecekti:

“Hiç arkasına bakmaz, hep ilerisini merak eder, olacakları bilmek ister.”

8 *Europe* dergisi, Kasım-Aralık 1983.

Aslında Nâzım Hikmet'ten söz ederken biraz da kendini betimliyordu Abidin. Ama Nâzım Hikmet'in kendini bütünüyle politikaya adanmış olmasına karşın, Abidin'de bir siyasal bilinçten söz etmek çok erkendi. Büyük ozanda onu içgüdüsel olarak etkileyen şey, onun geleneksel Türk şiirini ve kurallarını sarsma isteği ve çabasıydı. Kendi bakış açısını buluyordu onda; geleneksel resimle ilişkisini kesmek isteyen ressamın bakış açısını. Bu resim, çok da gözardı edilebilecek bir resim değildi aslında: Şeker Ahmet Paşa bugün de çok yetenekli bir ressam sayılıyor; İbrahim Çallı gibi bazı ressamlar, 19. yüzyıl Fransız resminin en büyük Simgecilerini anımsatan resimler yapıyorlardı. Ayrıca Simgecilik, bu iki savaş arası yıllarında İstanbul'da hâlâ çok revaçtaydı. Şair Yahya Kemal, Jean Moréas'tan dizeler okuyor, Ahmet Haşım Simgecilikle Soyutlama arasındaki dönemeçle hesaplaşmaya çalışıyordu. Ama Abidin'in gözünde onların resmi, Cumhuriyet Türkiye'si'nin kapıldığı o genel çağdaşlaşma hareketiyle uyuşmuyordu artık. Onu Avrupa'nın Dadacılarına ve Paris'in gerçeküstücülerine yaklaştıracak olan da buydu; her ne kadar Türkiye'nin gerçeküstücüleri, bu tanıma tam olarak uymayacaksa da. Nâzım Hikmet gibi o da, şiirin ve yaratının okumuş yazmış bir seçkinler takımının tekelinde kalmasını istemiyordu; limandaki gemicilerden, balıkçılardan, sokaktaki işportacılara dek bütün halk, çok eskilerden beri şiirin diliyle, düşseli yaratan ve gündelik şeylerin orta yerinden fışkırtan o dille konuşuyorlardı. Bu yaratı sürecinde İstanbul'un özel bir yeri vardı ve geleceğin ressamı, bunu görkemli bir biçimde yapıtına aktarmayı başaracaktı:

*"İşin bir bölümünü kent üstlenir. Kadınlar ve erkekler, ayaklı dizeler gibidir; hepsi de şiiri doğrudan doğruya yaşar. Demek istediğim: mimikler, seslenmeler, sözcükler, tümceler, hepsi hemen bir karşılık, ötekiyle uyak düşürecek bir değişim arar. Dolmuşlar, Boğaziçi'nin, Adalar'ın, Haliç'in vapurları, köprüler, köşe başları, pasajlar, açık ya da kapalı pazarlar, hepsi de tartım ve yeni imge laboratuvarlarıdır."*⁹

Çağdaş büyük kentin gerçeküstücü esin gücü, çağcıl “ma-salsı”ya kaynak oluşturan gündelikliği, bundan iyi nasıl vurgu-lanır? Breton, içinde Nadja’yı dolaştırdığı Paris’i başka türlü düşünmemiştir; tıpkı 1928’de Louis Aragon’un *Paris Köylü-sü*’nde başka türlü düşünmediği gibi. Ara Güler de, o günlerin İstanbul’unda çektiği olağanüstü fotoğraflarla kent halkının bu “ortak özelliğini” en iyi saptamış kişilerden biridir büyük olası-lıkla: çocukların bakışları, kalafat yerinin parlak döşeme taşları üstünde çalışan, bedenleri gerilmiş işçiler, bütün bunlara tepe-den bakan düşsel gemi silüetleri... Kent ve halkı, bakmayı bilen kişiye, gerçeküstücü düşüncenin bayılacağı türden, gizemli bir varoluş destanı sunar. Abidin 1940 yılında, *Liman* sergisinde bunun estetik temellerini ortaya koyacak ve bu balıkçılar dün-yasında –1983’te bir kez daha anımsayacağı bu dünyada– şiirin gerçeklikten nasıl doğduğunu gösterecektir. Bu yıllarda yeni bir sanatçı kuşağı, Simgeciliğin son savunucularını bütünüyle geride bırakmıştır artık; ilerde bundan söz etme olanağını bula-çağız.

Abidin aynı dönemde, ailesinin saygınlığı ve kişisel ilişki-leri sayesinde değişik kibar ortamlara da girip çıkmaktadır; bu arada Fransa elçisi Kont de Chambrue’yle ve eşi Prenses Mu-rat’yla tanışır. Kandilli’deki Ostrorog Yalısı’nın kapıları ona açılır: soyluluk unvanını Fransa krallarından almış, daha sonra da Osmanlı sarayına hizmet etmiş eski bir Polonyalı ailenin oturduğu bu yalı, sosyetenin buluşma yerlerinden biridir. Te-peden tırnağa aşıboyalı ahşaplarıyla Kandilli kıyılarından Bo-ğaz’a bakan bu görkemli yalının Osmanlı tarzında döşenmiş, değerli Çin porselenleriyle süslü salonları, bütün Avrupalı ün-lülerin zorunlu uğrak yeridir. Bu Doğu’yla Batı arasında kal-mış yalının efendisi Kont Ostrorog da, genç gazetecinin gö-zünde, doğrudan doğruya *Kayıp Zamanın İzinde*’den çıkmış bi-rine benzemektedir. Bu Boğaziçi kıyılarında Proust moda bir yazardır zaten ve İstanbul yakınındaki bu yalılarda, belki de başka her yerden çok, kültür ve sanat düşkünü kozmopolit çevrelerin modası geçmiş atmosferi sürüp gitmektedir. Kont Jean Ostrorog Fransız kültürüne çok düşkün bir adamdır ve düzenlediği toplantılarda genç bir yetenek olarak bulunan

Abidin, Fransa'nın o dönemdeki bütün uluslararası ünlülerinin yalıdan gelip geçtiğini görecektir. Bir gün romancı Georges Simenon'a, bir gün Fransa konsolosu Crépin'le Rus asıllı karısı Hélène'e, bir gün Başkan Edouard Herriot'ya rastlamak olasıdır burada. Özellikle Herriot'yla çok tuhaf koşullarda karşılaşmıştır Abidin: bir röportaj yapmak üzere gönderildiği Pera Palas'ta, yüzyıl başlarında bütün dünya ünlülerinin kaldığı bu "fetiş" otelde (doğal olarak Fransız politikacı da burada kalmaktadır) ona bir koridor köşesinde rastlamıştır. Yalınayak ve don gömlek Herriot, banyosunun musluklarını onaracak birini aramaktadır. Bu karşılaşma meyvesini verecek ve Herriot genç ressam-gazeteciyi Beyoğlu'nun elçilikler mahallesindeki Fransız Sarayı'na davet edecek; Abidin oradan bir söyleşi metni ve artık vazgeçilmez olmuş karikatürüyle dönecektir. Ünlü Pera Palas'a gelince, o da ilerde, sanatçının yazılı yapıtları arasında, saçmalıkla mizah arasında gidip gelen kısa bir polisiye romanın hem sahnesi hem de başkışisi olarak çıkacaktır karşımıza; Abidin, yazının çağrısını yaşamı boyunca hiçbir zaman geri çevirmeyecektir.

Simenon'un ziyaretiyse bambaşka bir havada geçmişti. Deyim yerindeyse "organize edilmiş" bu ziyarette romancı, bütünüyle bu olay için hazırlanmış sahte bir esrar tekkesine götürülmüş, üstüne üstlük buraya bir de sahte polis baskını düzenlenmişti. Polisiye romanlarının büyük ve saygın ustasından bu kadarı da esirgenmemeliydi. Simenon olan biteni yutmadığı gibi, bütün bunlardan *Les Clients d'Avrenos* (Avrenos'un Müşterileri) adında, takma adlar altında gerçek kişileri konu alan bir roman çıkardı; ama bu arada *Yalı'nın* küçük sosyetesini, yetenek ve beceride Batı'nın en seçkin yazın "salonlarıyla" yarışabileceğini kanıtlamış oluyordu.

Doymak bilmez gözlerle çevresine bakan genç adam için sayısız ilginç ortam, yeni bir dünyayı tanıma susuzluğunu giderecek sayısız deneyimdi bütün bunlar.

Modernliğin kökleri

İstanbul o yıllarda, Batı'nın sanatsal düşünce ve aşırılıkları'nın hem doğrudan yansıdığı, hem de bir yandan Doğu'nun sanat ve gelenekleriyle sürtüştüğü bir merkez görünümündeydi. Böylece Abidin bir yandan Proust okuyor –bu kaçınılmazdı besbelli– bir yandan da örneğin kente gelip Fütürizm üstüne bir dizi konferans veren Marinetti'yi dinlemeye gidiyordu. Doğmakta olan yüzyılın “modern”liğini şaşırtıcı, baştan çıkarıcı, biraz da endişe verici bir biçimde işaret eden 1909 Manifestosu'nun yazarı Marinetti'yi:

“Tehlike sevgisini, enerji alışkanlığını ve gözü pekliği dile getirmek istiyoruz biz. (...) Yalnızca kavgada bir güzellik vardır. Saldırgan bir yanı olmayan başyapıt yoktur. (...) Çağların en ucundaki burundayız. (...) Savaşı –ki dünyanın sağlığının tek koruyucusudur– militarizmi, yurt sevgisini yüceltmek istiyoruz. (...) Müzeleri, kütüphaneleri yıkmak istiyoruz...”

Modernleşmeyi bir kopma gibi ele alan düşüncenin kafa karışıklıkları, hiçbir zaman bundan daha açıkça dile getirilmemişti. Birkaç yıl sonra Marinetti de kendini Mussolini'nin danışmanları arasında bulacaktı zaten. Ama İstanbul'da konferansını verdiğinde Abidin oradaydı ve genç ressam-çizer için, sanatsal başkaldırmaya verilecek yön konusunda çok iyi bir düşünme fırsatıydı bu.

Aynı yıllarda Abidin, İran ve Osmanlı minyatürlerini incelemeye koyulmuş, bir çizgi sanatı olan hat sanatına merak sarmıştı – o ki, ilerde ressamın imzasını bile kendi içinde bir sanat yapıtı düzeyine yükseltecekti. Daha şimdiden Doğu'yla Batı arasında, kalıtla yenilik arasında bir kavşağa yerleşiyor gibiydi. Ağabeyi Arif'in peşinden İstanbul kütüphanelerini dolaşıyor, bu büyümlü sanatın tanıklıklarını keşfediyordu. Yakın komşuları arasında Mevlevî tarikatına bağlı bir de hattat vardı. Böylece yavaş yavaş hat sanatının gizlerini öğrendi. Yaşar Kemal'in romanlarında, büyüleyici bir ustanın (bir demirci, marangoz ya da kuyumcu olabilir bu) sanatının peşine coşkuyla düşen çocuk fi-

gürlerine sık sık rastlanır. Sanatı bir *tabula rasa* gibi ele alan anlayıştan, birdenbire çok yaşlanmış bir dünyanın modası geçmiş çizgilerinin gelip kaybolduğu bir tuval beyazlığı karşısında büyülenen yaratıdan çok uzaktayızdır burada. Hayır, Abidin'in çizgileri modası geçmiş ve artık kimseyi tatmin etmeyen bir dünyanın karmaşasını yeniden yaratmaz. Çünkü dünyanın kendisi bir karmaşaya dönüşmüştür artık ve dikkate alınması gereken yeni olgu budur. Işıltılı şafaklarla at başı giden, korkunç tehditler serpilidir bu karmaşanın içine. Ve *Şafak*, ilerde ressamın en güzel tablolarından birinin adı olacaktır. Demek ki 19. yüzyıl sonu resminin şiddetle yadsınması, geleneğin de yadsınması değildir. Tam tersine. Daha çok bir tatminsizliktir bu; toprağa gömülüp kalmış modelleri yeniden keşfetme çabasıdır; Altay yamaçlarının ya da daha yakındaki Arap-İran kültürünün mirası, özel bir geçmişe bağlılıkla Batı'ya duyulan hayranlık arasında sıkışıp kalmış Türk kültürünün o çok eski sorununu, içerdiği o karmakarışık yadsıma ve özdeşleşme gereksinimleriyle birlikte, başka bir biçimde ortaya koyma kaygısıdır.

Dönem de yüzünü bu keşiflere dönmüştür zaten; Anadolu'nun uzak tarihine yaslı bir haklılık arayışının peşindeki Atatürk rejimi, büyük ölçüde bu akımı desteklemektedir. Ankara, bu yeni keşfedilmiş Anadolu boyutunun simge kenti haline gelirken, İstanbul yeniden Bizans olduğunu fark eder; çağdaş, laik Cumhuriyet ortamında Müslümanlığın kamusal varlığı gerilerken, çok sayıda cami, yeni ve hiç beklenmedik bir tarihsel anlam kazanır. Antik Bizans kentinin ve forumunun orta yerinden Sarayburnu'na ve Marmara'ya egemen, görkemli Ayasofya bazilikası, 17. yüzyılda hemen karşısında inşa edilen Sultan Ahmed Camii'nin biçimlendirdiği perspektif içinde olağanüstü bir "kontrpuan" noktasına oturur. Bu iki "bilgelik" yüz yüze, şaşırtıcı bir denge oluştururlar. Hristiyanlığın Ayasofya'yı esinleyen ve ona adını veren "Kutsal Bilgelik"e, Müslüman yapısının ışıltılı maviliği yanıt verir. Yeni yönetimin ilk eylemlerinden biri, 1934 yılında Ayasofya'yı bir müze biçiminde halka geri vermek olur; tıpkı Kariye'de eski Khora Kilisesi'nde olduğu gibi. Bu nedenle 1932 yılından başlayarak Amerikalı Thomas Whittemore'un ekipleri, coşkulu bir hava içinde, yapının

15. yüzyılda Fatih tarafından camiye çevrilmesiyle gözlerden saklanan Bizans mozaik ve freskolarını gün ışığına çıkarma işine girişirler. Badanalar altında İstanbul-Konstantinopolis'in bir parçası uyumaktadır; çağdaşlığın peşindeki Abidin de, önce bu yolculuğu yapmak ve kendi dönemlerinin çağdaşlığını yaratan bu yaratıcıların izini sürmek gerektiğini bilmektedir. Genç sanatçı, Cumhuriyeti yönetenlerin politik eyleminin, kendi "geçmiş araştırma" çabasıyla buluştuğunu anlamıştır. Bir politik amaç olduğu kadar, bir bellek çalışmasıdır, bu. Cumhuriyet Türkiye'si kendine, tasarladığı geleceğe yakışır bir tarih kurmaktadır.

Yapılan çalışmada önce badanalar kaldırılmakta, sonra da ortaya çıkan freskoların üstüne kocaman kovalarla su atılmaktadır. Gün ışığına çıkarılan yapıttan "resmin canı" denebilecek bir titreşim yükselmektedir bir anda. Abidin ve dostları, ressamlar, ozanlar, yapılan işi merakla ve dikkatle izleyen küçük bir grup oluştururlar ve Ayasofya'nın gölgesinde bir kahveyi kendilerine mekân tutarlar. Böylece de Amerikalıların heyecanlı çılgınlarla vurguladığı her buluşa katılma olanağını bulurlar. Yok olmuş bir dünyadan gelen ve birdenbire yepyeni bir sonsuzluğa kavuşan bu buluşları, gerektiği gibi coşkuyla kutlarlar. İşte bu sayede, Profesör Whittemore neredeyse beş yüzyıldır gözlerden gizlenmiş bu hazineleri ilk kez gün ışığına çıkardığında, onlar da olan biteni ön localardan izlemektedirler. Kova kova atılan sularla birdenbire canlanan mozaik ve freskolar, yaşamaya, ışıldamaya başlar. Küçük kahvedeki dostlar da aceleyle kalkıp, masaları sandalyeleri itip kakarak koşuşur, iskelelere tırmanır ve birdenbire yaşama dönen bu değerli yüzleri defterlerine çizmeye koyulurlar. Eşsiz bir an, önemli bir ayrıcalıktır bu. Öte yandan bütün bunlarda en küçük bir eskiye özlem de yoktur. Tam tersine, Bizans'ın yeniden canlanan sanatıyla Doğu mirasının özenle çözülen şifreleri arasında, bu çifte kültürlü genç Türk ressamının kendine çizdiği hedef, aslında bu zamanın sanatını enine boyuna düşündürmektir. Tarihle bu olağanüstü yüz yüze gelmeler, Cenevre'deki çocukluğundan bu yana yaşamı bir rastlaşmalar ve aydınlatıcı yüzleşmeler dizisi gibi gören genç Abidin'in kafasına ve duyarlılığına kesin biçimde damgası-

nı vuracaktır. Bizans imparator ve imparatoriçelerinin birer halleyle çevrili yüzleri, II. Ioannes Komnenos ve Eirene, IX. Konstantinos ve Zoe, Bakire'nin ve Mesih'in yüzlerine karışarak, hem şaşırtıcı bir varoluş ağırlığı taşımakta, hem de simgeci ve her türlü gerçekçilikten arınmış bir estetik koymaktadırlar ortaya. Bu resimlerde, sonraki yüzyılların dayattığı türden bir perspektife gerek duyulmamış olması, onları seyreden Abidin'i, daha önce gördüğü ve betimlenen dünyayı aynı düzlüğe indirgeyen, yüzlerin çiziminde ruhsal durumlara aynı kayıtsızlığı gösteren İran minyatürlerinin seyriyle de beslenmiş, yeni bir resim düşüncesine doğru götürür.

Önünde açılan yeni yüzyılın sanatının geleceğine ilişkin önsesizlerini doğrulayan bu dersi hiç unutmayacaktır Abidin. Aya-sofya mozaikleri, genç sanatçı için bir okul olacak ve o dönemde çağdaş Batı'nın Kübizm ya da Fovizm gibi büyük akımlarının ilkelerinin öğretildiği atölyeleri izleyen arkadaşlarınınkinden hiç de aşağı kalmayacaktır bu okul. Bu grubun, atölye ve okullara yolu düşmeyen ender üyelerinden biri, giderek tek üyesi de Abidin olacaktır. Paris'ten dönenler bile vardır bu arkadaşlar arasında; orada, Raoul Dufy'nin arkadaşı ve Kübizmin öncülerinden André Lhote'un ya da Fernand Léger'nin öğrencisi olmuşlardır. Ama İstanbul'un resim ortamları, yazın çevreleriyle aynı soruları yineleyerek, yadsımakla taklit etme arasında kararsız, egemen Batılı estetikler doğrultusunda bir yol ararken; Abidin özgün bir yola sapacak ve yeniden keşfedilen geçmişten dolanarak, çağdaşlığa doğru kişisel bir çıkış bulacaktır kendine.

Tıpkı o sıralar ülkesini sürükleyip götüren hareket gibi, bu dış örnekleri yalnızca birtakım var olma ve yapma "biçimleri" olarak görmeyi yeğliyor ve ancak Türk insanına özgü o çok eski kültür mirasıyla ilişkiye geçtiklerinde bir anlam kazanacaklarını düşünüyordu Abidin. İzlenecek bu yolun, o günlerin Türkiye'sinin siyasal niyetleriyle tam bir uyum içinde olduğunun altını ne kadar çizsek azdır; çünkü bu niyetler, o yola bir anlam ve var olma olanağı sağlıyordu; ama ülkenin bundan bir siyasal çıkar beklediği de kesindi ve 20. yüzyıl sonu Türkiye'si, ölümünden sonra bile ressamı onurlandırarak bu tutumunu sürdürecekti.

Aslında Avrupa'nın yenilikçi akımlarına, döneminin insanının yaptığı her şeye açık ve meraklı bir insan olduğu için ilgi duyuyordu Abidin; ama oradan öteye geçmeyecekti bu ilgi. Onu her zaman tanımlayacak bir "uzaklığı" burada da buluyoruz. Marinetti'nin konferanslarından da yüreklenerek ve heyecanlanarak dönmüş, ama kesinlikle ikna olmamıştı. Daha yakından incelenmesi gereken uzun bir yadsımlar dizisinin ilkiydi bu. Yaşanmış olayın, Fütürist akımın kuramcısı ve Mussolini'nin faşist danışmanı Marinetti'yle bu karşılaşmanın bugün canlı hiçbir izi yok. Ama bu bizi, ressamın yıllar sonra bu olayı anlatırken söylediği "*Ben fütürist değildim!*" sözünü kabul etmeye götürmemeli.

Yadsıma, olumsuz yanıtı ağır basmaktadır burada. Çünkü söylenen, "*Ben fütürist değildim*" değil, "*Ben, fütürist olmadığımı söylüyorum*"dur artık. Aynı durum, Nâzım Hikmet'le ilk karşılaşmanın anısında da görülür. Orada da her şey, geri dönüşlü bir anlatı içinden yakalanır; Abidin'in gerçeğini de bunun içinden çıkarmaya çalışmak gerekir. Başka bir yol da yoktur zaten. Basit bir yöntem ve tedbirli davranma sorunudur bu. Büyük yazarın yalnızca biçimi ve renkleri algılanmıştır: Zamanı ve uzamı aşıp geçen mavi sarı bir iz. Sonra da yazarın olağanüstü ahlaksal nitelikleri, özellikle de yürekliliği göklere çıkarılır. Ya ideolojisi? Ondan tek söz edilmez. Burada da, Marinetti'yle ilgili bölümdekine benzer, hoyratça bir "boşaltma" söz konusudur. Abidin, kabul edilmiş bir ressam ve aydın olduktan sonra kendi yaşamöyküsüne sahip çıkacak, bir hattatın işliğinden çıkmışa benzer, karmaşık, dalgalı bir çizgi gibi yeniden çizecektir onu: bu, imza atma sanatıdır ve yeni bir yaşamöyküsü yazma sanatını dayatmaktadır. Anlatının dış çizgileri, büyüleyici bükümler izler bu öyküde; o ellerin, o takıntılı parmakların kıvrımlarını andıran, esrar tütürenlerin havaya saldıgı dumanlara, özellikle de katlanmalarıyla, apansız yayılmalarıyla Osmanlı hat sanatının yazıyı anlamlı kılan çizgilerine benzer bükümler çizer. Tıpkı şu sultan tuğraları gibi: yalnızca fermanların altındaki varlıklarıyla, onları gönderen yetkenin kişiliğini ve buyurganlığını hem gösteren, hem de okutan o şifre ya da monogramlar gibi. Abidin'in "entelektüel" özyaşamöyküsü, do-

lambaçlılığı ve devingenliğiyle eleştirmeni, bu fazla bilinçli ve fazla kusursuz, ideolojiler söz konusu olduğunda da –en azından yaşamının bu ilk dönemi için– şaşırtıcı biçimde eksilteli bu “kendi kendini yeniden yazma” biçiminden yeterli bir uzaklıkta durmaya çağırır.

Öte yandan kusursuz bir süreklilikle korunan bu “mesafe”, Paris’in Kübist atölyelerinden gelmiş İstanbullu sanatçılarla araya konan mesafeyle aynıdır: aynı uzaklık ve kendi benzersizliğini kesin biçimde ortaya koyma çabası görülür burada da. Büyük olasılıkla nedenler de aynıdır: Bağlanmak istememek değildir bu – böyle düşünmek, sanatçının duyarlılığı ve törel titizliği konusunda ağır bir yanılığa düşmek olur; asıl neden, onun her zamanki belirgin niteliği olan çekingenliğiyle birleşen bir bilinç, düşünceyle özgürlük arasındaki o sürekli bağın bilincidir; ve bu bağ, sanatçıda, bütünüyle yaratıcılık ilkesinin içinde düğümlenir. Bu açıdan Abidin “büyük” bir sanatçıdır. İkinci neden –ki iyice düşünülürse birinciye hiç de uzak düşmez– dünyanın, özellikle de çağdaş dünyanın, baştan aşağı bir devinim içinde olduğuna ilişkin derin inancıyla bağlantılıdır. O coşkulu ilk atılım ânı geçtikten sonra her türlü katılımın ardında kuşkulu bir durağanlık kokusu almış olmalıdır Abidin. En devrimci olmak istediği zamanlarda bile. Bu yüzden de yaşamını yeniden yazarken, ister politik ideolojiler ister estetik kuramlar olsun, varlığının çarpıp batma tehlikesi geçirdiği kayalıkları çok keskin çizgilerle çizer. İşte bu yüzden Nâzım Hikmet, Marksçı bir aydın olarak ele alınmadan önce, İstanbul’u uçtan uca geçen sarışın bir okla simgelenenecektir sonsuza dek. Abidin’i, en çok esinlendiği o Antikçağ Yunan düşünürüne, devinimin felsefecisi Herakleitos’a bağlayan da yine bu oktur. Yıllar sonra Fata Morgana Yayınevi için Herakleitos’un *Parçalar*’ını resimleyecektir Abidin. Bu ok imgesi, devinimsizlikte sonuçlanan usa aykırı bir devinim düşüncesi olarak başka bir Yunan felsefecisinin, Elealı Zenon’un buluşudur. Ok yer değiştirmez; birbirini izleyen bir dizi durağan durumdan geçer yalnızca. Böylece, özgün düşünürleriyle ünlü bu Küçük Asya kıyısının filozofu Efesli Herakleitos’un düşüncesini çürüttüğünü düşünmektedir Zenon. Dünyanın sürekli bir devinimden başka bir

şey olmadığını söylememiş midir Efesli? Her şeyin durmadan değiştiğini ve –işte devrimci bir düşünce daha– bizim akıllı yaratıklar olduğumuzu ve gerçeği bilebileceğimizi... Uyumun, karşıt güçler arasındaki denge olduğunu; nesnelerin varoluşundaki yaşamın ve gerçeğin tam da burada olduğunu; tıpkı yayda ve *lyra*’da olduğu gibi o titreşen gerginliğin, varlığı tüketip bitirdiğini... Herakleitos’un dersini dinleyecek ve aklında tutacak, Zenon’u ve okunuysa devinimsizlikleri içinde oldukları yerde bırakacaktır Abidin. Ya da Zenon’un okunu alıp, o bir anda donmuş uçuşuyla yeniden uçuracak ve Nâzım Hikmet’in siluetiyle örtüştürecektir. Böylesine “özünde derinlemesine çatışmacı” bir çoğulculuk anlayışı, Abidin’in yaşam boyu sergilediği eğilimleri kuşkusuz büyük ölçüde açıklar; aynı zamanda plastik yapının büyük bir bölümünün anlam gerçeğini de açığa vurur. Onun çağdaşlığının kökleri de buradadır ve bu köklerin özsularını çok uzaklardan çektikleri apaçık ortadadır. Aynı dönemde Fransız felsefecisi Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*’da, “Devinim her şey değilse, hiçbir şeydir” dememiş midir? Bu güçlü düşünce benzerliği, bir yandan Osmanlı ruhunun durağanlığından kopan ve Kemalist devrimin dinamik perspektiflerini kabul eden Türk kültürüne özgü bir dünya görüşünün ortaya çıkışını simgelemekte, bir yandan da çağdaş insanın doğumunun ortaya koyduğu meydan okumalara derinlemesine uyumuyla evrensel boyutlar kazanmaktadır. Eğer insan ve ressam olarak Abidin’in ideolojik tutumlarını gerçekten anlamak istiyorsak, bütün bunları hesaba katmak zorundayız.

Bütün bunlardan, zamanı geldiğinde, 1950’lerin Parisli “angaje” aydınları arasında ve soğuk savaşın tam ortasındaki insan Abidin Dino, sanatçı Abidin’i tanımlamak zorunda kaldığında yeniden söz edeceğiz. Bunun öncesinde de, apayrı bir anlatının konusu olabilecek Sovyetler deneyimi yer alacak. Daha İstanbul’da Abidin’in gençlik yıllarının belirgin özelliği olan o mesafeli duruş, bu günlerin kuşkuvarında iyice ağır basacak.

Sonuç olarak 1933 yılında, başka ressam arkadaşlarıyla birlikte, sergileri tutucuların şimşeklerini çeken “D Grubu”nu kurdu Abidin. Birdenbire büyük bir skandal koptu. Büyük ölçüde Kübizm etkisindeki bu ressamlar –ki bir bölümü doğru-



*Pera Palas
desenlerinden*

dan Kübistlerin yanında yetişmişlerdi- ortalığı velveleye verdiler ve bu dönemde gerçek bir öncü akımın nasıl olması gerektiğini herkese gösterdiler. Bu arada "Beyaz Ruslar" diye anılan ve eski Osmanlı başkentinde dekoratörlükle geçinen çok sayıda Rus göçmeni, İstanbul'un sanat çevrelerini Kübizmle çoktan tanıştırmışlardı bile. "D Grubu" çeşitli deneylere girişti, yeni diller yaratmaya çabaladı. Bütün bunlar, aynı okullardan çıkmış olmasa da, çağdaşlık düşkünü genç ressamımızın derin eğilimlerine karşılık veriyordu besbelli.

Öte yandan, yine bu yıllardan kalma, deyimim güçlü ve estetik anlamıyla "gerçeküstücü" bir dizi kısa anlatı da var elimizde. Bu metinlere özgü doludizgin düş gücü, oyun merakı ve saf yaratıdan alınan haz, onları Batılı eşdeğerlerine, Breton ve takımının uygulamalarına kuşkusuz epeyce yaklaştırıyordu. Bu kısa metinlerden biri, kullanıcılarının çöpe attığı,

kullanılmış iki nesneyi söyleştirir; yararcılığa ve tüketimin zaferine yönelmiş bir toplumun iki atığıdır bunlar: bir rakı şişesiyle bir konserve kutusu. Gerçeküstücülerin böyle atılmış nesnelere merakını herkes bilir; her türlü mantık ya da yarar akılcılığından soyutlandıklarında, bu nesnelerin kendi büyüleyicilikleriyle bir değer taşıdığını ileri sürerler. Breton bu yüzden sık sık eskicileri dolaşır. Abidin’in metninde de toplumun ıskartaya çıkardığı bu iki nesne, deniz kıyısında, batmadan önce bir süre suların üstünde yüzer ve şaşırtıcı bir müzik eşliğinde söyleşir. Bir iki sayfada her şey söylenir; özgünlük, ustalık, meydan okuma, hiçbirisi eksik değildir. Bu metinler, benzer bir düş zenginliğiyle dolu küçük bir yapıta, *Pera Palas*’a benzetilecektir daha sonra; bu yapıtta da bir tür “sözde” polis araştırması –ortada ne silah, ne katil, ne de kurban vardır çünkü– baştan çıkardığı okuyucuyu, mizahla zengin bir sözel yaratıcılık arasında gidip gelen bir olağanüstü olaylar dizisi içine sürükler. Karmakarışık bir eskici dükkânı atmosferi içinde Hercule Poirot, Virginia Woolf ve Stalin, kan lekeleri ve uluyan köpeklerle bezeli bir zemin önünde görünürler. Ve büyük bir yersarsıntısı sonucunda Agatha Christie’nin sevdiği efsanevi Pera Palas, büyük Türk kentinden palamarı çözer, gelip Marsilya’nın en az onun kadar efsanevi caddesi La Canebière’in önüne bağlanır. Kuşkusuz daha geç bir metindir bu, ama doğrudan doğruya öncekilerin çizgisindedir. Ve daha bu 30’lu yıllarda, ufukta büyük bir yazarın belirlediği hissedilmektedir.

Ne var ki, bu yıllarda bambaşka bir olay, Abidin’in yaşamına kesin biçimde yön verecekti. İki ülke arasındaki iyi ilişkiler doğrultusunda Moskova’dan gelen Sergey Yutkeviç’in yönettiği bir sinema ekibi, Türkiye Cumhuriyeti’nin 10. yıldönümü dolayısıyla ve yönetimin koruyuculuğu altında *Türkiye’nin Yüreği Ankara* filmini çekmekteydi. Abidin kısa zamanda ekipteki kimi Sovyet yurttaşlarıyla ilişki kurdu; onlar da Abidin’i Moskova’ya davet ettiler. Yutkeviç Avrupa’nın, Paris’in öncü sanatçılarını tanıyan biriydi. Picasso’yu, Cocteau’yu keşfetmişti; SSCB’de de Ayzenştayn dostuydu. Bu koşullarda Abidin’in öncü sanata düşkünlüğünün ve gelenekle kurduğu karmaşık

ilişkinin Yutkeviç'i etkilemiş olması hiç de şaşırtıcı değildi. Abidin'in durmadan çizdiği o uzun parmaklar, kendi kendilerine, bağımsız bir yaşam sürer gibiydiler. Kökleri eski hat sanatından gelse de, aynı zamanda yüzyılın atılımlarını da simgeliyorlardı. Dahası ressamımız, afyon tekelerinde hareketlendiğini gördüğü ellerle parmakların kendisini ne denli büyülediğini sık sık vurguluyordu. Genç Türk ressamının yapıtlarına can veren bu doğuştan gelme devinim duygusu, Yutkeviç'i hayran bıraktı; o da sinema yoluyla tüm yaşamını devinime adanmış biriydi çünkü. Heyecanlanan Rus yönetmen Abidin'e şöyle dedi:



Lenfilm Stüdyoları'nda

“— Madem ki, böyle bir devinim duygusuna sahipsin, sinema yapmalısın.

— Doğrusu çok isterim.

— Öyleyse gel, çekinme. Rusya'da nasıl film yapılacağını öğre-nirsin.”

Abidin, Nâzım Hikmet aracılığıyla Sovyetler'deki sanat yaşamından haberi vardı zaten. Öte yandan ressam arkadaşlarının neredeyse hepsi Paris'e, Nâzım Hikmet ise Moskova'ya gitmişti. Daha fazla bekleyemeyeceğini hissediyordu. Madem ki büyük Türk minyatürcülerinin sanatını derinlemesine özümsemiş, Bizans sanatını yakından tanımıştı, eşiği aşmanın zamanı gelmişti öyleyse. Batı'dan ve onun taklidinden başlayan birçoğunun ter-

sine, Türk kültürünün yaşamsal öğeleriyle beslenmiş olarak Batı'nın limanlarına doğru yola çıkmaya hazırlanıyordu Abidin.

Bu koşullarda Yutkeviç'in Abidin'i ikna etmesi hiç de zor olmadı. SSCB'ye döndüğünde genç sanatçıya bir çağrı yollattı; Lenfilm Stüdyoları'nda dekoratör olarak çalışma çağrısıydı bu. 1933 yılının sonlarıydı ve böylece tam yetişme çağında, Abidin'in önünde yeni bir sayfa açılıyordu.

Görüldüğü gibi, amaçlar her şeyden önce sanatsaldı ve Abidin, keskin bir toplumsal adalet duygusunu paylaşıyor ve haksızlıklara öfke duyuyor olsa da, onun için henüz siyasal nitelikli bir eğilim söz konusu değildi. Şimdilik bir Sovyet vapuruyla Odessa'ya doğru yola çıkıyordu yalnızca; yanında da rejimin "resmi" sanatçılarından biri, en konformist türden Lenin ve Stalin portreleriyle tanınan Yerasimov vardı. Tuhaf bir birliktelikti bu ve daha şimdiden, gelecekteki yanlış anlamaları haber veriyordu sanki.

3

Moskova-Leningrad-Paris

Dünyanın Ölçüsü

"Belki yanıldık. Ama biliyor musunuz, en yüce gönüllüler hep biz olduk."

Elsa Triolet; Colette Seghers'le söyleşi

Kuşku çağı

Abidin 1934 başlarından 1938'e dek dört yıl SSCB'de kalacak ve zamanının çoğunu Moskova'yla Leningrad arasında geçirecekti. Orada bağımsız bir ressam olarak değil, Sovyet sanat çevrelerini çok etkilemiş bir grubun üyesi olarak bulunuyordu. Rusçayı hızla öğrendi –bu da doğal yetilerinden biriydi; dışavurum biçimlerini çoğaltmaya çok yatkındı– sinemacı Ayzenştayn'la, yazar Isaac Babel'le, tiyatro yönetmeni Meyerhold'la, bir yandan da (geleceğin Elsa Triolet'si) Ella Kagan'ın kız kardeşi Lili Brik'le tanıştı. Lili, Rus Fütürist Manifestosu'nu kaleme alanlardan, ozan ve sanatçı Mayakovski'yle evlenmiş, ozan 1930'da kendini öldürünce dul kalmış ama o yıllarda yoğun bir kaynaşma içine giren aydın çevreleriyle ilişkilerini sürdürmüştü. Doğal olarak Abidin de Lili'nin seçkin konukları arasına katıldı. Sanatçılarla politikacıları bir araya getiren bir sofraydı Lili Brik'inki; orada evin devamlı konuklarından ve

Stalin'e yakın üst düzey askeri yetkililerden biri olan Primakov'la da tanıştı; yepyeni bir erkekler, kadınlar, düşünceler, sanatsal uygulamalar burgacına kapıldı gitti. Nasıl ki Moskova tüm siyasal gücün merkezi, Karadeniz üstündeki Odessa her şeye her iznin verildiği bir karmaşa kentiyse, Leningrad da ülkenin Batı'ya açılış noktasıydı. Aslında stratejik bir konumdu bu; ama bir yandan da çeşitli ülkelerden gelmiş, çeşitli sanat dallarından insanların Lenfilm Stüdyoları'nda bir araya gelmesine olanak veren bir konumdu. Bu özgür düşünce tapınağı, bu gözü pek Batı limanı, genç adama –çok daha yoğun bir uluslararasılık ve çağdaş yaratıcılık boyutuyla– İstanbul limanını anımsatıyordu. Böylece Rusya, insanoğlunun geleceği sandığı şeye doğru devrimini tamamlarken, Abidin Dino, insanlığı oluşturan ve büyüten her şeye meraklı bu delifişek sanatçı, İsviçreli çocukluğundan ve İstanbullu delikanlılığından yeni sıyrılmış bu genç adam, çevresindeki yaratıcılık ateşi içinden kendi kusursuzluk yolunda yürümeyi sürdürüyordu.

Odessa'da vapurdan iner inmez, önce Leningrad'a giden trende, sonra da Moskova yolunda görüyoruz onu. O sıralar dünyanın bütün sinemacıları ve yedinci sanata ilgi duyan bütün sanatçıları orada, bir aradalar; dünya, "inşa edilecek" yeni insana ilişkin delici soruların yanıtlarını bir kez daha ve coşkuyla sanatta arıyor. Bu sorular, yeni yüzyılın bu ilk yarısının başlıca konusunu oluşturuyor. Bütün grupların ortasında da Ayzenştayn'ın yıldızı pırıl pırıl parlıyor. Arkasında daha şimdiden büyük bir yapıt ve *Grev*, *Potemkin Zırhlısı*, *Ekim* gibi filmler var. ABD'den, sinema sanatındaki ilk atılımların efsanevi kişisi D.W. Griffith'in yurdundan yeni gelmiş Ayzenştayn. Oradan yorucu, bütünüyle "akla kara arası" bir deneyimin sonuçlarıyla ve bitmemiş bir filmle, *Que Viva Mexico*'yla dönüyor. Yeni Sovyet Rusyası'nda bir hain gibi görülmesine de ramak kalmış. Ama Abidin'i asıl etkileyen, mühendis Ayzenştayn'ın Rus sinemasına yeni ve geri dönüşsüz bir yön vermiş olması. Tiyatrodan kalma ve baştan başa durağan bir oyunculuk sanatının yerine "teknik" bir sanatı, sekansların kurgulanmasına dayalı ve birbirine bağlanan planların yarattığı devinimi öne çıkaran bir sinema sanatını geçiriyor Ayzenştayn. Yönetmen Kuleşov'un

oyuncu Mosjukin'le gerçekleştirdiği ünlü deney herkesi şaşırtıyor: Oyuncunun yüzünü gösteren ve hepsi birbirinin aynı planları değişik sekanslar içine yerleştirerek, bu yüze değişik anlamlar ve ifadeler yükleyebiliyor yönetmen. Böylece oyuncunun oyununun, anlamlı bir kurguyla gereğince desteklenmediği durumlarda, kendi başına hiçbir anlam taşımadığı kanıtlanmış oluyor. Böylece devinimden anlam doğuyor ve Herakleitos'un şimşek gibi düşüncesiyle büyülenmiş Abidin'in, bu sanatsal girişimlere neden kayıtsız kalmadığı daha iyi anlaşılıyor.

Ne var ki Sovyet sinemacılarının söyledikleri, yalnızca estetiğe ilişkin bir şey değildi; devinen dünyayı anlatmaya, belki de belirlenmesine katkıda bulunmaya yönelik bu zincirleme kurguların altında yatan düşünce, yeni devletin yazgısını belirleyen ideolojik niyetlerle de bire bir örtüşüyor ve Abidin, bu devinim sanatının, kalabalığı ve halk yığınlarını belirli bir estetik düzleme çekmeye elverişli bir araç olduğunu keşfediyordu. Boğaziçi kıyılarının yoksul insanlarıyla yüz yüze aradığı şeyin de bu olduğunu anlamıştı. Daha da önemlisi, bu sinemadan doğan, bu sinemacıların aradığı destansı hava, Anadolu ruhunun destansılığa neler borçlu olduğunu bilen genç Türk ressamını çok etkilemişti. Çeyrek yüzyıl sonra Paris'te, gösteri yapan kalabalıkları çizerken aynı "halk yığınları" duygusunu yakalamayı başaracak, Rusya topraklarında geçirdiği günlerin derslerini ustaca özümseyecekti. Ayzenştayn'ın dil kurgularından esinlendiğini ve sinemaya özgü yeni sentaks kurallarını bunlardan yola çıkarak oluşturduğunu ileri sürmesi, onun çalışmalarına duyduğu ilgiyi daha da arttırmıştı. Çünkü bu çabayla, o günlerin Türkiye'sinde, yeni Türk devletinin kuruluş ve birleştirme çabalarının orta yerinde derinlemesine ele alınan dil sorunları arasında benzerlikler görüyordu Abidin.

Leningrad'a döndüğünde, bir sinema dekoratörleri ekibine katıldı Abidin o sıralar sanatçılarla teknik adamlar arasında ateşli bir biçimde tartışılan ve aslında aynı yapıtı biçimlendiren bu iki dünya arasındaki sınırları silmeyi amaçlayan kuramları kişisel olarak uygulamaya koyma olanağını buldu. Çehov oyunlarının provalarına katılması sonucunda, bir iki ay içinde şaşırtıcı saflıkta bir Rusça konuşur hale geldi. Bu dil yeteneği,

aslında kişiliğinden ayrı tutulması olanaksız bir iç disiplinin varlığını açığa vuruyordu. Daha sonra Fransızcasını duyanlar da aynı saflığa, neredeyse kusursuzluk noktasına getirilmiş bu “nüans” kaygısına şaşıracaklardı. Dil ve küçük anlam ayrımları, sanki zengin bir palet sunuyorlardı ona; içinden değerli özünü ve sonsuz sayıdaki olanaklarını çıkartsın diye. Bir dil ressamıydı Abidin ve tam bir renk dilbilimcisiydi.

Sinema setlerinde, o sıralar *Maça Kızı*’nı sahneleyen Vsevolod Meyerhold’la tanıştı ve bu yapıt süresince asistanlığını yaptı. 1920’de ilk Sovyetler tiyatrosunu kuran kişinin yanında olmak, heyecanlı genç adam için çok önemli bir ayrıcalıktı ve bu coşkuyla, sahnelemeleri notlamaları için yönetmenlere görsel bir abece önermeye dek vardırırdı işi. Daha sonra ünlü Sovyet maden havzası Donbass üstüne yapılan *Madenciler* filminin çekiminde çalıştı ve filmin çekim çerçevelerini çizdi. Bu endüstri bölgesi o yıllarda Stalinci propagandanın gözbebeği idi. Anlatılanlara bakılırsa burada, 1935 Ağustos’unun 30’unu 31’ine bağlayan gece, genç dip madencisi Aleksei Stakhanov inanılmaz bir kömür çıkarma rekoru kırmış, 6 saatte 102 ton kömürle alışılmış değer in 14 katına ulaşmıştı. Sinemacı ve sanatçılardan da hemen bu olayın ve kahramanlarının dünyaya tanıtılması istenmişti.

Çekimde Abidin’in desenlerine bütünüyle sadık kalındı; çünkü o zamanlar sinema bu yöntemle yapılıyordu. Film, bir tiyatro oyunu gibi sahne sahne hazırlanıyor, sonra da kesintisiz biçimde çekiliyordu. Bu arada Abidin, Lenin’i konu alan *Tüfekli Adam* filmi için hazırlık çalışmaları yaptı, belgeler topladı. Zamanının büyük bölümünü desen çizerek geçiriyor, sinemayla ilişkisi sayesinde aynı anda birkaç kişiyi, devinim içindeki kalabalıkları çizmeyi öğreniyor, kısacası Türkiye’deyken doğası gereği eğilim duyduğu şeyleri derinleştiriyordu. Her zamankinden çok devinimin ressamı ve çizeri oldu burada. Bu devinim duygusunu her zaman içinde taşıyacaktı Abidin; yalnızca çizgisinin ayırıcı bir özelliği gibi değil, hep aynı takıntılıların (ellerin, kaçınılmaz felaketin, tuvalerin karanlık yüzeyini delen ve içlerinden inadına yenilmez bir umudu taşıran mavi ya da sarı lekelerin) peşinden gitse de, durmadan yenilenen yaratıcılığının

sürekli bir ilkesi gibi taşıyacaktı. Sinema, sekansların kurgulanması aracılığıyla bu farklılıkları bir araya getirme olanağını veriyordu. Öte yandan bu geri dönüşlerde, yaratının bu kaçış çizgilerinde bir tarz dalgalanmakta ve kendi kendini aramaktaydı. Bu sürekli biçim değişiklikleri, yaratı eyleminin canevine yerleşmiş bu Herakleitosçu devinim ilkesi, sonraki yıllarda Paris galericilerini hep korkutacaktı. Ama eninde sonunda –ve şimdilik en azından düşüncede– sık sık tarz değiştirdiğini söyleyip buna karşı çıkanlara: *“Kahrolsun biçem!.. Ben şimdi başka yerdeyim... Tanrı’nın bir biçemi var mı sizce?..”* diyen Pablo Picasso’yla aynı düşüncede birleşmek değil miydi bu? Belirli bir tarzda kalmayı korkunç bir kısıtlılık gibi görüp, bunu kesin bir tavırla ve gururla yadsıamak değil miydi? Çünkü bu tarz değişiklikleri, özgün bir dehanın dışavurumlarından başka bir şey değildi; onu durmadan yeni diller öğrenmeye –Rusça örneğinde olduğu gibi– ve büyük bir açıklıkla bu dillerin ilkelerini sindirmeye iten de buydu. Bu koşullarda, sinemayla karşılaşmanın sanatçının yaşamındaki önemli olaylardan biri olması hiç de şaşırtıcı değildi. Başlıca ilkesi, kendi esin itici gücünü yalıtma olan bir sanat çıkmıştı burada karşısına.

Sovyetler Birliği’ne yerleşen Abidin orada bol bol okudu, Marksizme açıldı ve sosyalizmin temel metinleri konusunda, büyük olasılıkla çok derin bir bilgi birikimi edindi; her zaman bellek boşluklarından yakınan biri için oldukça şaşırtıcıydı bu, ama belleğinin zayıflığıyla ünlü sanatçı, 1993 yılında Boğaziçi kıyılarındaki Bebek’te Türkiye İşçi Partisi başkanı Mehmet Ali Aybar’la bir tartışmada Lenin’i Aybar’a karşı şiddetle savunacak, bunu yaparken de ilk Sovyet yöneticilerin mektuplarından kimi bölümleri, ezberden ve yanlışsız okuyacaktı. Zaten o günlerin SSCB’sinde estetik sorunlar, politik düşünceden hiçbir biçimde ayrı tutulmuyordu.

Öte yandan Abidin, SSCB’de zamanını yalnızca coşkulu kuramcıların tartışmalarına katılarak geçirmemiş, Meyerhold’un ya da Ayzenştayn’ın yanında, tiyatrodan, opera sahnesinde –ve elbette sinemada– çeşitli sanatsal uygulamalar yapmıştı; bu uygulamalar da, seçilen izlekler bir yana, biçim ve renk ilişkileri konusunda yeni deneylere zorlamıştı onu. Bütün

bunlar, bu olgunlaşma yıllarında yapıtının geleceği üstünde silinmez izler bırakacaktı.

Ne var ki, Stalinizmin kara gölgeleri yavaş yavaş çevreye yayılıyordu ve özgür tartışmalar, özellikle de yakın dostu Babel'le sohbetleri tehlikeli hale geliyordu. Sık sık Stalin'in "*Yazar ruhların mühendisidir*" benzeri tümcelerini yineleyen Andrei Jdanov, "sosyalist gerçekçilik" dogmasını Moskova'da 1934 Ağustos Yazarlar Kongresi'nde, tam da Abidin'in SSCB'ye geldiği yıl ortaya atmıştı. Aragon bu kongreye katılmıştı; yanında Elsa ve elbette André Malraux da vardı. Bir süre Sibirya'da kaldıktan sonra 1929 yılında yeniden göze giren Karl Radek resmi öğretiyi açıkladığında, onlar da ön sıralarda oturuyorlardı. Bir zamanlar Leman Gölü kıyılarında Lenin'e eşlik eden Radek'ti bu ve sayısız serüvenin ardından şimdi Stalin'in özel sekreterliği görevini yürütüyordu. Yazarlar Birliği sekreteri Aleksandr Fadeyev, ünlü "ekşi elma" eğretilmesiyle her şeyi özetledi: bir kez aşılıp sağaltıldı mı, ekşi elma beklenen elmaya dönüşecekti; başka türlü olması da düşünülemezdi. Tıpkı sosyalist insanın başka türlü olmasının düşünülemeyeceği gibi.

Ama Abidin için asıl büyük darbe, Sergey Kirov'un öldürülmesi oldu. Stalin'in "veliahtı" sayılan Kirov, Parti sekreteriydi, bir liberalleşme politikasından yanaydı. 1 Aralık 1934'te işlenen bu cinayet trajik bir dizinin de başlangıcı olacaktı. Kirov, Leningrad'da iyi tanınıyordu; partinin başına 1926'da, Zinoviev'in yerine geçerek gelmişti. 1930'da "Politbüro"ya çağırıldığında, güzel konuşması ve uzlaştırmacı düşünceleriyle öne çıkmıştı. Katili Leonid Nikolayev, onu yine Leningrad'da, Parti'nin bölge birinci sekreterliği görevini yürüttüğü sırada vurdu. Bir politik cinayet miydi bu, yoksa aldatılan bir kocayla (Nikolayev) bir âşık (Kirov) arasında sıradan bir kıskançlık olayı mıydı? Öyle ya da böyle, Stalin hemen Leningrad'a geldi ve kitle halinde tutuklamalar yapılmasını emretti; tutuklananlar arasında Zinoviev ve Kamenev de vardı.

Abidin, haberi Leningrad'da bir otel odasında, o uzun akşam tartışmalarından biri için yirmiye yakın sanatçının bir araya geldiği bir toplantıda aldı. Onun için Kirov, yalnızca bir adlı o günlerde – politik yaşama katılımının ne denli zayıf ve bü-

tünüyle kuramsal olduğunu buradan da anlıyoruz. Bu yüzden de arkadaşlarından biri odaya koşarak girdiğinde aralarında şu tuhaf konuşma geçmişti:

“— Kirov öldürüldü!

— Kirov da kimmiş? diye sormuştu Abidin.

— Kirov, bizim Mustafa Kemal'imizdir, yanıtını vermişti Yutkeviç'in Türkiye'ye onunla birlikte gelmiş arkadaşlarından biri. Bir üçüncüsü de

— Yok, diye düzeltmişti, Mustafa Kemal'imiz değil, İsmet İnönü'müz.”

Bundan sonra temizlikler gündelik bir olay oldu. Sinema stüdyoları ortamından birkaç sanatçı ve teknisyen Sibiryaya sürüldü. Bunların arasında genç bir kurgucu kadınla Abidin'in arkadaşlarından bir dekoratör, Paris Komünü'nü konu alan *La Nouvelle Babylone*¹⁰ filminin yapımına katkıda bulunmuş Enai da vardı, Macar kökenleri yüzünden, o sıralar Batı Avrupa Komintern bölüm başkanlığını yürüten, kısa süre önce Troçkist eğilimleri nedeniyle tutuklanan ve 1937'de de idam edilecek olan Bela Kun'a bağlılığından kuşkulandırmıştı.

Bir sabah, stüdyolarda çalışmaların başladığı saatte Enai, Abidin'in yanına geldi:

“— Biliyor musun, dedi, Sibiryaya gidiyorum. 48 saat zaman tanıdılar hazırlanmam için.”

Bu açılmanın dingin ve telaşsız edası, ortak bir sanatsal ütopya ve insanoğlunun gelişimine yönelik içten bir arzu çevresinde bir araya gelmiş bu sanatçıların yaşamlarında patlak veren tragedyayı yeterince gizleyemiyordu. Yine de Meyerhold, bu karanlık günlerde bir direniş ozanı ilan edilen Verlaine'in bir dizesini, Jdanov'a meydan okurcasına yinelemekten geri kalmıyordu: “*De la musique avant toute chose.*”¹¹ Politik açı-

10 Yeni Babil.

11 Her şeyden önce müzik.

dan hoş görülmesi olanaksız bir düzeydi bu. Jdanov'un o zamana dek basit bir estetik değerlendirme gibi görünen kuramları da, birkaç hafta içinde, sanatsal yaratı dünyasını yönlendiren tek gerçek oluvermişti.

Durum, özellikle dünyanın dört bir yanından Sovyet Devrimi'nin başarılarını görmeye gelmiş bu sanatçı ve aydınlar için son derece karışık. Bu trajik yanılgının bedelini ilk ödeyenler Rus meslektaşları olmuştu: Kirov'un öldürülmesi tarihsel bir olaydı ve doktrininin liberal yorumlarını kesin bir biçimde engelliyordu. Leningrad'da Andrei Jdanov, Sergei Kirov'un yerine geçti. Kent de onun çiftliği ve "sosyalist gerçekçiliğin" deney alanı haline geldi. Abidin'in gidip geldiği sinema stüdyolarında Pudovkin, sanat dünyasının politik dogmaya bütünüyle boyun eğişini çok iyi simgeliyordu: Moskova Sinema Okulu'nda eğitim görmüş, önce oyunculuk, sonra da dekoratörlük yapmış bu sinemacı, kendisiyle Parti arasına hiçbir mesafe koymak istemiyordu. Filmlelerinden birinin çekimi Parti'nin buyruğuyla apansız durdurulduğunda da, bunun nedenini soran Abidin'e kısaca, filmin "yukarıdan gelen" bir emirle durdurulduğunu ve kendisini bütünüyle Parti'yle özdeşleştirdiğini söylemişti. Pudovkin Stalinci tezlere bütünüyle bağlı kalacak ve 1953'te, Stalin'le aynı yıl ölecekti.

Ayrıca bu yıllarda tehlike, içerden gelen bir şey gibi algılanmıyordu. Daha çok Almanya'da Nazizmin yükselmesi, sonra da İspanya İç Savaşı gibi olaylar kaygılandırıyordu insanları. Kötüye giden durum karşısında, ortaklaşa kabul edilmiş ülküler çerçevesinde yeniden birleşmek gerekiyordu. Genç Abidin için buna bir de sanatçının özgürlüğe ve insanlığın itici gücünü oluşturan değişime duyduğu sarsılmaz inanç ekleniyordu. Sovyetler Birliği, daha kuruluşundan başlayarak, bunu bir "amentü" gibi dile getirmemiş miydi? Bundan kuşku duyulabilir miydi? İnançsızlık, kabul edilmiş ütopyayı içerden yalanlayan ve başlatılan hareketi trajik biçimde dondurabilecek her şeyin inatla yadsınmasıdır öncelikle. Abidin için de söz konusu olan buydu: Herakleitosçu bir evren anlayışının enerjisi, ilk kez siyasal ve toplumsal bir projede iş başındaydı ve bu projede sanatçılar, ayrıcalıklı bir rol oynuyorlardı. Geri kalanı anlaşılır şey değildi; ama bu geri kalan, o sıralar gerçeğin ta kendisiydi ve gelip kapıya dayanmıştı.

1936 ilkbaharında, Louis Aragon ve Elsa Triolet, Londra'dan Leningrad'a geldiler. Lili ve General Primakov onları, Sovyetler'in batısındaki bu limanda, askerlerin ellerinde tuttuğu bir dairede konuk ettiler. Primakov gücünün doruğundaydı ve dedikodulara bakılırsa Stalin bile onun söylediklerine çok önem veriyordu. Bir yıl önce ve Lili'nin isteği üzerine, yüce efendiden Mayakovski'nin saygınlığının geri verilmesi kararını bile koparmıştı. Ama sonra olaylar birbirini izlemeye başladı: 1924'te Stalin'in iktidarı ele geçirmesine yardım eden Kamenev ve Zinoviev, Kirov cinayetinin sorumluları olarak görüldüler. Tutuklandılar ve 1936 yılının Ağustos ayında idam edildiler. Bütün bunlar Karl Radek'in başının altından çıkmıştı. Ne var ki, aynı yılın sonunda mahkûm edilme sırası ona geldi ve bu kez, atıldığı zindandan canlı çıkamadı. 1932'de Sovyet Yazarlar Birliği'nin ilk başkanı olan ve "sosyalist gerçekçilik" kuramının oluşturulmasına katkıda bulunan Maksim Gorki, aynı yıllarda ve kuşkuyla koşullarda öldü. Cenaze törenini Moskova'da Gide, Aragon ve Gorki'nin takipçisi Şolohov, yan yana izlediler. Bundan sonra her şey daha da hızlandı. Abidin'in yakın dostları tehlikedeydi artık. Primakov tutuklandı, kurşuna dizildi. İki yıl içinde durum çok daha kötüye gitmişti.

Leningrad'da korkunç bir hava esiyordu; insanlar birbirlerine selam vermekten çekinir olmuşlardı. Yeni "hain"lerin eşleri bile gözetleniyordu. Yakında ortadan kaybolma sırası onlara gelecekti. Yalnızca Lili kurtulacaktı bu kıyımdan: bu belki de Primakov'un Stalin'den kopardığı son ayrıcalıktı. Abidin'e durumunun çok tehlikeli olduğu anlatılmaya çalışıldı; ama o, en azından temizliklerin başlangıcında, durumun ne denli ciddi olduğunu hemen kavramadı. Bir Balkanlıydı Abidin; mutlak yetke geleneğinin uzun süredir egemen olduğu bir ülkeden geliyordu ve bu tutuklama ve sürgünler ne yazık ki alışık olduğu şeylerdi. Kendi ailesi de bu tür uygulamalardan çok çekmişti. Bu yüzden gerçek ona, yavaş yavaş ve acılı bir biçimde kendisini kabul ettirdi. Özellikle de Lili Brik'le birlikte onu konuk eden Primakov'un öldürülmesiyle gözleri açıldı. Primakov'un idamından sonra sıra Abidin'in en çok sevdiği yazar olan Isaac Babel'e, ressamın kendi deyişiyle "çok yüksek sesle konuşan,

düşüncelerini bağıra bağıra söyleyen” adama geldi. Çocukluğunun Odessa gettosunda özgün bir Yahudi kültürüyle yetişmiş bu yetenekli Rus yazarı, Tolstoy’un hayranı, Gorki’nin dostu olan bu Maupassant çevirmeni 15 Mayıs 1939’da siyasal polis tarafından tutuklandı.¹² 1938’de Meyerhold’un tiyatrosu kapatılmış, kendisi de bir yıl sonra bir kampta ölmüştü.

1938’de Abidin Türkiye’ye doğru yola çıktı. Sinema, başaramamış büyük bir proje, çağdaş dünyayla arasında gerçekleştirilememiş bir buluşma olarak gönlünün bir köşesinde kalacak ve çağdaşlığa duyduğu susuzluğun önünde başka yollar açılacaktı. Ama yaşadığı deneyimin ve 20. yüzyıl sanatında devinimin etkin biçimde yer alması düşüncesinin izlerini her zaman içinde taşıyacaktı. Tıpkı o acı dolu anıları da taşıyacağı gibi.

Paris bir şenliktir

Abidin için Türkiye’ye dönüş yolu, İngiltere’den, Oxford’dan geçiyordu ve burada bir arkadaşının, ünlü armatör Kalkavan’ın oğlunun evinde bir ay kaldı. Ardından Fransa’ya geçti; boyutlarını yeni keşfettiği sanatsal ve siyasal atılımın bir parçasını da burada bulmayı umuyordu. Önemli bir Rus sanat koleksiyoncusu olan Şutişkin’in yeğeninin tavsiyesi, Paris’in bütün yaratıcılarıyla ilişkiye geçmesini kolaylaştırdı.

O sıralar genç ressamımız için Paris, bir yandan gerçeküstücü düşüncenin inşa edildiği, bir yandan da –özellikle komünist harekete yakınlık duyan yazarlar ve sanatçılar aracılığıyla– faşizme karşı bir aydın cephesinin oluşturulduğu yerdi. İlk karşılaşmaları da bu izlenimi doğrulamıştı. Her ne kadar Dadacı Tristan Tzara Abidin’in Türk yanıyla daha çok ilgileniyorsa da, kişiliğinde Doğu’nun mirasıyla SSCB’den yeni gelmiş birinin bilgi ve deneyim birikimini birleştiren bu delikanlıya her-

12 Isaac Babel’in ölümünün neden ve koşulları, uzun süre gizemini korumuştur. En yeni savlardan birini Dominique Desanti, “*Elsa Aragon le couple ambigu*” (Paris, Belfond, 1994, s. 378) adlı yapıtında ileri sürmektedir: bu sava göre Babel’in, rejimin polis şefi Beria’nın eşiyle, evliliğinden önce bir ilişkisi olmuştur.

kes merakla kucak açmıştı. Oysa o yıllarda Paris'teki hava, en azından gergindi. Gerçeküstücülerle Komünistler arasındaki ilişkiler apaçık bir anlaşmazlığa dönüşüyor, bu da bu iki sözcüğü, ortak bir "yeni bir dünya kurma" amacı için birlikte kullanmayı yeni yeni öğrenen genç Türk ressamının kerterizleri karıştırmasına yol açıyordu. Öte yandan gerçeküstücüler de bölünmüş durumdaydı: Bir yanda Montmartre'in eteklerindeki Fontaine Sokağı'nda "Papa" Breton vardı; bir yanda da Jacques Prévert'in başını çektiği bir grup; bu ikinciler de, Marcel Duhamel'in cömertliği sayesinde (aralarından ücretli bir işi olan tek kişi oydu) Montparnasse'da, Château Sokağı 54 numaradaki küçük bir evi mekân tutmuşlardı; Aragon'da sık sık buraya geliyordu – söylentiye bakılırsa evin tuvaletlerini o donatıp süslemişti!

Komünistlere gelince, Stalin'in adamları faşizme karşı savaşta etkili olabilecek bir düzenek oluşturmak için sıkı sıkıya yönlendiriyorlardı onları. Üç yıl önce Sovyetler'in *Izvestia* gazetesinin Paris temsilcisi İlya Grigorievich Ehrenburg, Paris'in sanatçı ve aydınlarını bu amaçla bir araya getirmişti. Paul-Vaillant Couturier, yazarların dünyasıyla Fransız Komünist Partisi arasında ilişkiyi ustaca götürüyordu. Jean Guéhenno'yla Paul Nizan ve Henri Barbusse'ün yayımladığı *Europe* dergisi çevresinde, sınırları pek belli olmayan ve en inançlı Stalincilerden André Malraux ya da André Gide gibi basit yoldaşlara kadar yayılan geniş bir topluluk oluşuyordu. 1935 yılının Haziran ayında *Palais de la Mutualité*'de yapılan Uluslararası Yazarlar Kongresi, bu oluşumun doruğu oldu: bu toplantıda Fransız aydınlarının yanında E.M. Forster, Aldous Huxley, Bertolt Brecht, Robert Musil gibi adlar da görülebiliyordu. Aragon doğal olarak oradaydı; Dadacılar Tristan Tzara'yla, gerçeküstücüler de René Crevel'le temsil ediliyordu. Ama bu birliktelik, bir dış görünüşten başka bir şey değildi. Daha 1934'ten başlayarak Ehrenburg, gerçeküstücülerin düşüncelerine sert bir biçimde saldırmış, onları törel sapkınlık ve yozlaşmayla suçlamıştı. 1935 kongresinin tadı kısa sürede kaçtı; Breton'la Ehrenburg birbirlerine girdiler ve kopma kesinleşti. Yalnızca René Crevel, adaletli bir birlikteliğe inancını koruyordu. Aragon'la sonuçsuz bir

görüşmeden sonra Crevel'in girişimiyle *Closerie des Lilas*'da¹³ son bir barışma denemesi yapıldı. Ehrenburg uzlaşmaya yanaşmadı. Aynı gece René Crevel kendini öldürdü. Bu akşamın öyküsü, Aragon'un oynadığı rol, Crevel'in intiharının gerçek nedenleri büyük ölçüde karanlıkta kalacak ve herkes öyküyü kendi bakış açısından yeniden yazacaktı; kesin olan, bunun gerçeküstücü akımla Komünist Parti arasındaki ilişkiye son noktayı koymuş olmasıydı. Breton'un kapanış gecesi için yazdığı metin, salonun ışıkları söndürülürken Paul Eluard tarafından okundu; ama ertesi günkü *L'Humanité*'nin¹⁴ bunu haber yapması için artık çok geçti. Bunun arkasından zehirli ve anlamı bulanık bir dizi açıklama dışında bir şey gelmedi; büyük olasılıkla da yalnızca Claude Roy, Stalin Rusyası'nın Fransız kentsoylu tutuculuğuna verdiği ödünler karşısında (bir ay önce, o zamanlar Dışişleri Bakanı olan Laval'le Stalin arasında imzalanan antlaşmayla kesinleşmişti bu ödünler) gerçeküstücülerin protestolarının gerçek anlamını kavradı. Komünizm ve gerçeküstücülük denen bu iki devrimcilik biçimine aynı ateşli inançla bağlı Abidin, SSCB'den gelip Paris'e ayak bastığında bu olayların üstünden henüz üç yıl geçmişti. Böylesi bir bağlamda, daha kozmopolit, daha az ideolojik ve ona daha çekici gelen bir ortama yönelmeyi uygun bulmasını anlamak pek zor değildi.

Ne de olsa Paris olağanüstü bir potaydı o yıllarda. Bir yanda göçmen Rus ya da İspanyol sanatçıları, diğer yanda Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra kente yerleşen Amerikalılar, Ernest Hemingway'in *Paris Bir Şenliktir*'de anlattığı o ünlü "Yitik Kuşak" ve bu dünyanın merkezinde yer alan en önemli kişilik, Gertrude Stein vardı. Sylvia Beach'le Adrienne Monnier'nin Odéon Sokağı'nda, birbirinden iki adım uzaklıkta yer alan kitapbevleri, bu iki savaş arasının ışıltılı sanat ve yazın odaklarıydı. Adrienne Monnier kitabevi, dönemin gözü pek müzikçilerini, Erik Satie'yi, Darius Milhaud'yu konuk ederken Gertrude Stein'in evinin duvarlarını Picasso, Matisse, Braque koleksiyonları süslüyor, bu "salon"larda yeni çağın ruhuyla canlanan ve deği-

13 Paris'in ünlü kahvelerinden biri.

14 Komünist Parti'nin sözcülüğünü yapan Fransız gazetesi.

şık sanat alanlarını kesiştiren tartışmalar yapılıyordu. Abidin'in merakını kamçılacak çok şey vardı buralarda.

Aslında Gertrude Stein'in oldukça uzun bir Paris geçmişi vardı. Erkek kardeşi Leo, Bernard-Henry Kahnweiler'le birlikte 1906'dan başlayarak Pablo Picasso'nun ilk tuval ve desen koleksiyonunu oluşturunurken, o da İspanyol ressamına modellik etmişti. Hemingway'in acımasız deyiimiyle bir "Roma imparatoru"nu andıran silueti, Paris sahnesine bütünüyle egemendi. Amerikalı gazeteci-yazar: "Giyimi kuşamıyla, anlamlı yüzüyle, topuz yapıp başında topladığı, ağır, canlı, güzel saçlarıyla, o göçmen saçlarıyla Kuzey İtalyalı bir köylü kadınına benziyor" diyordu onun için. Picasso da o ünlü "Göreceksiniz, sonunda resmine benzeyecek" sözünü, portresini yaptığı Gertrude Stein için söylemişti. Betimleme, canlandırma, benzerlik... Sanatla gerçeğin yeni ilişkileri üstüne her şey, bu birkaç sözcükte dile getirilmişti. Abidin'e gelince, onun yolu bunlarla daha önce de kesişmişti.

Gertrude Stein, yanında köpeğiyle sık sık görüldüğü Luxembourg Bahçesi'nin yakınındaki Fleurus Sokağı No. 27'den, yine 6. bölgede, Seine kıyısıyla Buci Kavşağı arasındaki Christine Sokağı'na taşındı. Yaşadığı başka yerler gibi burası da kısa sürede bir müze havasına bürünüverdi. Evinde her sınıftan sanatçıları, yazarları, ressamaları, müzisyenleri konuk ediyor, onlara aynı anda hem içki hem de öğütler dağıtıyor, yeni bir sanatın umudu gibi gördüğü bu yaratıcı kişileri şefkatli ve rahat bir ortamın sıcaklığıyla sarmalıyordu. Stein o sıralar Lord Berners'in müziği üstüne yeni bir *Faust*'a çalışıyordu. Çok yönlü bir kişiliği vardı Berners'in; meslekten diplomattı, yetenekli bir besteciydi, Diaghilev için birkaç bale yazmıştı ve bu yapıta çok önem veriyordu. Paris'e yeni gelen ama yaşamın gerçek değerini bilen herkesin hemen tanıdığı Abidin, her şeyden önce anıtsallığı arayan böylesi bir girişimin dekor ve giysilerinin tasarımı için biçilmiş kaftandı. Ama o yine kendi çizgisinde kalacak ve her ne olursa olsun, işe devinimi katmak için elinden geleni yapacaktı. Yaptığı desenler yazınsal yaratıyı etkilemeye başladı bu kez; iki yapıt, sanki karşılıklı birbirinden besleniyordu. Tuhaf bir atmosferde çalışıyorlardı: Gertrude

Stein metninden parçalar okurken Abidin bir şeyler çiziktiriyor, daha sonra karşılıklı birbirlerinin çalışmalarına bakıyor ve kendi işlerini yeniden gözden geçiriyorlardı. *Faust'un Işığı, Işık*; olan hiçbir zaman somutlaşmayacak kadar kendisi de "Faustçu" projenin ilginç adı buydu işte. Ortaklaşa yaratı seansları sürüp gidiyor, her birinin başında Gertrude Stein güçlü elektrik ışıkları yakıyor ve yaratıyı saf enerjinin simgesi altına yerleştiriveriyordu. Bu türden ortaklaşa çalışmalar o yıllarda oldukça yaygındı; yine Diaghilev, 1917 yılında Châtelet Tiyatrosu'nda *Parade* balesini sahnelerken Picasso ve, Cocteau'yla çalışmış, Erik Satie'nin sivri müziği de bunlara eklenince ortaya dönemin en görkemli sanat kışkırtmalarından biri çıkmıştı. Georges Auric'in deyişiyle bir "tiyatro adamı" olan Picasso, balenin sahne perdesini çizmiş ve boyamıştı.

Sonraki yıllarda bu dönemi anlatırken "müthiş karşılaşmalarla dolu seraserilik günleri" diye nitelendirecekti onu Abidin. Çarpıcı bir sadelikle, bir yandan delik ceplerini, eşe dosta zar zor gösterilebilecek otelini, bir yandan da yaşamının sonlarına dek ona eşlik edecek yıldız kişilikleri anımsatacaktı. Karşılaştığı kişiler arasında, o sıralar *Ædipe Roi*'sını hazırlayan Jean Cocteau da vardı. Sovyetler'den gelen bu genç adamın yenilikçi ve devrimci deneyimi, Cocteau'nun da ilgisini çekti; bir ara filminin dekorlarını ona yaptırmayı bile düşündü. O yıllarda sinema, Alman yönetmen Georg Pabst demekti aynı zamanda. Pabst Holywood'dan yeni dönmüştü. Abidin de Moskova'dan. Paris'te çağdaşlığın değişik biçimleri, görülmedik şeyler denemek üzere bir araya geliyorlardı. Abidin her yere çağrılıyor, her yerde yeteneğini kanıtlıyordu; taklit edilmesi olanaksız el desenleri ona, kendi deyişiyle "kartvizit" işlevi görüyordu.

İstanbul'dan, Robert Kolej'den eski arkadaşları da Abidin'e yeni kapılar açıyordu. Oxford'daki okul arkadaşının öğüdünü dinleyerek, Paris'te Nesuhi Ertegün'le buluştu. Birlikte *Quartier Latin*'i¹⁵ arşınladılar; Atlantik ötesinden gelen son caz plaklarının art arda dinlenebildiği plakçı dükkânlarından çıkmaz oldular. Uğrunda son kuruşlarına dek harcadıkları bu ortak tutku,

15 Paris'te üniversite mahallesine verilen ad.

aralarında yıllarca sürecek bir dostluğun doğmasına yol açtı. Gerçekten de ilkeri yıllarda, ABD'deki Türk büyükelçisinin oğulları Ertegün kardeşler, gitgide büyüyen bir imparatorluk çerçevesinde caz müziğinin en büyük adlarını art arda piyasaya sürecekler, şirketleri Atlantic Records –geleceğin Warner Electra Atlantic'i– bütün caz tutkunlarının gözde markası olacak ve Ertegün kardeşlerin Virginia benzeri Güney eyaletlerinin pamuk tarlalarında dolaşırken keşfettikleri Ray Charles gibi dâhileri bütün dünyaya tanıtacaktı. Abidin de bu serüvene, Atlantic Records'un çok sayıda plak kapağını resimleyerek katılacaktı. Çünkü Nesuhi Ertegün, genç dostunun çizer yeteneklerini unutmamıştı ve ressam Abidin'in hiçbir yapıtı doğrudan doğruya cazdan esinlenmemiş olsa da saksofoncuların ya da başka caz çalgıcılarının uzun ince silüetlerini yakalamada karikatürist ve çizer Abidin'in üstüne yoktu. 1960'ların başları Atlantic ürünlerinin kapakları buna tanıklık edecektir: Abidin'in Herbie Mann, Dom Cherry, John Coltrane, sonra da Modern Jazz Quartet kapakları çok ünlüydü, kimileri çeşitli ödüller almıştı. Tıpkı daha önce Leningrad'da sinemayla olduğu gibi, aynı devinim duygusunun bunca farklı iki sanatı burada da birleştirdiğini görüyoruz. Abidin'in gizli yeteneklerinden biri de –kendi esininin ana ilkesini içerdikleri ölçüde– sanatın bütün biçimleriyle ilişki kurabilmesiydi sanki. Böylece, devinimin toplumsal ya da sanatsal tüm biçimleri peşinde hiç usanmadan koşarken, aslında toplumun ve sanatın çağdaşlığını yakalamak ve bütün bu dağınık biçimleri, büyük, birleştirici bir hareketle bir araya getirmek istiyordu. Ertegün, Abidin konusunda yanılmayacak ve –başka bir tutkulu koleksiyoncu olan Daniel Filipacchi gibi– gerçeküstücü resimde dünyanın en önemli özel koleksiyonlarından birini oluştururken Abidin'in yetkin yapıtlarından bazılarını, özellikle de cazcılarını, futbolcularını ve çiçekler dizisinden kimi tuvallerini bu koleksiyona katacaktı.

Bu arada 1938'de Avrupa üstünde kara bulutlar toplanmaya başlamıştı. Hitler, Daladier ve Chamberlain arasında Münih Antlaşması imzalanmış, Alman orduları Çekoslovakya'ya girmiş, Almanya ve Avusturya arasında "*anschluss*" ilan edilmişti. Doğu Akdeniz'se hâlâ kırılğan, sakin bir liman manzarası ser-

giliyordu. Yaklaşan İkinci Dünya Savaşı karşısında Abidin, sonuçsuz kalan bir İspanya'ya geçme ve Cumhuriyetçi cepheye katılma girişiminden sonra Türkiye'nin yolunu tutmak zorunda kaldı. Askerliğini yapmadığı için pasaportu yenilenmiyordu ve Türk konsolosluğu onu bu dönüşe zorluyordu. SSCB'den döndüğünden beri hasta olan Abidin de bir rapor alarak çürüğe çıkarılmayı ve olabildiğince çabuk Fransa'ya dönmeyi umuyordu. Ne var ki evdeki hesap çarşıya uymayacak, Türkiye'de kalma süresi uzayacak ve yavaş yavaş bir kâbusa dönüşecekti.

4 Türkiye'ye Dönüş

Umutlardan Düş Kırıklıklarına

"Bize doğunun büyük şiiri kaldı."

Hilmi Yavuz

Karşılaşmaların zamanı

1938, Türkiye'de Mustafa Kemal Atatürk'ün öldüğü yıl oldu. Bu iki insanın, Cumhuriyet Türkiye'sinde biri politikada öbürü sanatta çağdaşlığın öncüleri olmuş bu başkanla sanatçının yazgıları son bir kez daha kesişti. Bir yas ufkundan geldiği haber verilen ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusunun ve ilk cumhurbaşkanının ölü bedenini taşıyan tren yavaş yavaş Anadolu kırlarından geçiyor; en uzak köylerden kendiliklerinden koşuşan köylüler, gecenin içinde, kendilerini ilk kez yeni bir devletin yurttaşları haline getiren insanın cenaze alayının geçişini bekliyorlardı. Başka bir trende de Abidin, nefret ettikleri zorba bir yönetimden kaçan ve bazıları Avrupa'dan Atatürk'ün ve girişiminin başarıya ulaşması için çalışan ailelerden birinin son çocuğu, durmuş bir başka katarda cenaze treninin geçişini bekliyordu. Demiryolunun kenarında, gecenin neresinden çıktığı belli olmayan bir çocuk, rayın üstüne bir madeni para bıraktı. Abidin, çocuğa bunu neden yaptığını sordu. "Tren geç-

tikten sonra, cenaze alayının izi sonsuza dek bu parada kalacak" yanıtını verdi çocuk. Türk köylüleri için Atatürk'ün önemi, bundan iyi simgelenemezdi.

Ardından başka ve bir kez daha çok şeyi değiştiren bir karşılaşma: Yaşamı boyunca yakasını bırakmayacak sağlık sorunlarını daha o zamandan yaşamaya başlayan Abidin, gidip kız kardeşinin evine yerleşti. Alt katta da gelecekteki eşi Güzin Dikel'in ailesi oturuyordu. Yine devlete hizmet etmiş büyük ailelerden birinden geliyordu Güzin Dikel; Rousseau'nun yapıtlarını ilk kez Türkçeye çeviren büyükbabası, din konusundaki özgür düşüncelerinin bedelini uzun yıllar Yemen'de, Sanâ Kalesi'nde yatarak ödemişti; kendisi de bir yazın ve sanat tutkunuydu ve İstanbul'da, Nazilerin Marburg Üniversitesi'nden kovduğu Leo Spitzer'le Erich Auerbach'ın derslerini izliyordu. Uzun, ortak bir öykü başlıyordu burada Abidin'le Güzin arasında.

1939'da, kendisini tarihsel açıdan yasallaştıracak temeller arayışını sürdüren Türk hükümeti, hem köylü kültürünü tanımaları, hem de -tersi yönde- kırsal alana kentsel ve bilimsel kültürün örneklerini taşımaları amacıyla Anadolu'ya ressamılar göndermeye karar verdi. Daha önce halk kültürünün değişik biçimlerine, özellikle de renk renk resimlerle süslü köylü arabalarına ilgi göstermiş olan Abidin de bu yolculuğa katılanlar arasındaydı. Kendinden bir şeyler bulur gibi olduğu bu kaynaklarla ilişkiye geçtiğinde, yapıtının dilbilimsel özellikleri ve izlekleri de yavaş yavaş yerine oturmaya başladı. Gelenekle çağdaşlık arasında bu iki kutupluluğun öbür ucundan bir olay da, aynı yıl New York Dünya Fuarı'nda Türk pavyonunun sanatsal dekorasyonunu yapmaya çağrılmasıydı.

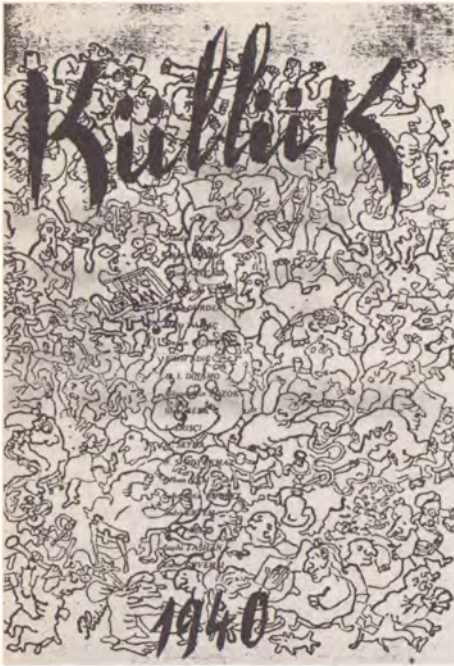
Desen ve yazılarını *Ses* dergisinde yayımlamaya başlaması da bu yıllarda oldu. İstanbul'un sıradan gündelik yaşamının bir parçası olan ama olağanüstü şeylerin fışkırdığı liman, esrar tekeleri gibi yerlere gidip gelmeyi sürdürüyordu. Buralardan getirdiği desenlerde iç içe, karmakarışık bedenler görülür; mekânın ortasında birbirine dolanan çizgilerin sarmalından dışarıya doğru koşut ve çapraz kollar, uzanmış bacaklar çıkar; boyunların ve alınların dalgalı çizgileri, merkezden doğan ve insanın bakışını sanki bir burgaca doğru sürükleyen dalgalanmayı son-

suza dek çoğaltır. İstanbul'daki başlangıç yıllarından kalma bu ilk desenlerde, kısa ya da uzun, ama her zaman kıvrımlı bir çizgi, tüm deseni kaplama eğilimindedir: bedenin dirsek, kalça, ayakbileği ya da başparmak gibi kırılma noktalarındaki giysilerin kıvrımları, esrarkeşlerin buruş buruş olmuş tenlerinin çizgilerini yineler. Alınlar yoğun biçimde kırış kırış, göz yuvarlakları aşırı derecede vurgulanmış, burun delikleri patlak patlak, bir yırtığa benzeyen ağızlar dişsizdir; yalnızca çizginin gücüyle gizemli ve kaygı verici hale getirilmiş bir dünyadır bu. Ancak yıllar geçtikçe bu figürler gitgide arınacak, kazanılan dinginlikle birlikte mekânı dolduramama kaygısı ve tutkusu hafifledikçe, boşluk ve beyaz hak ettikleri yeri kazanacaklardır.

Abidin bu dönemde sanat ve yazın dergileri için, başka genç ozan ve romancılarla birlikte çok sayıda yazı yazdı. Türk yazınının büyük adları ortaya çıkmaya başlamışlardı ve ressamın gözü, keskin bir mizah duygusuyla onları tanımlayan çizgileri saptıyordu: *"Bir Giacometti yontusuna benzeyen"* Orhan Veli; dostların en sadığı Melih Cevdet Anday *"gözleri İznik çinisi mavi"*; Oktay Rifat *"yakışıklı ve büyüleyici"* Bir önceki kuşakla, Sovyetler yolculuğu öncesinin kuşağıyla bağlar kopmuştu. Zaman Garip'in zamanıydı. Türkiye'nin ilk gerçeküstücü ortamıydı bu; mizahla düşsel birbirine karışıyor, bunlara yoğun bir de içsellik ekleniyordu. 1946'da Melih Cevdet Anday, *Fotoğraf* adlı tuhaf ve minimalist bir portrede Garip'çileri anlatıyordu:

*"Dört kişi parkta çektiymişiz,
Ben, Orhan, Oktay, bir de Şinasi...
Anlaşılan sonbahar
Kimimiz paltolu, kimimiz ceketli
Yapraksız aramızdaki ağaçlar..."*

Metinlerinde düşselle en somut gerçek, mizahla ölüm yana geliyordu sık sık. Ne var ki, Fransız gerçeküstücülerinin tersine, onlar için buluş ve yaratı bütünüyle bilinçliydi. Tümüy-le Dadacı bir tavırla geleneği yadsımak yerine, onu kendi yıkıcı tarzlarına uydurmayı deniyorlardı. Melih Cevdet Anday, Al-taylar'dan ya da Homeros metinlerinden kalma bir destansılığı,



Sayı: 1 Eylül Fiatı: 15 Kş.

Abidin'in çizgileriyle Küllük dergisi kapağı

insanın içindeki anlaşılmaz gizlin keskin bilinciyle bağdaştırıyordu.

"Nereye bağlasam atımı? Gök boş." (Ölü Timur Gök yüzüne Bakıyor)

Odysseus'un türküle-riyle Orta Asya steplerinin büyük destanlarını, çağdaş insan için yeniden yazıyordu Anday. Ve bu büyük yapıttan fışkıran kaygılar, Abidin'in, kendi devinimiyle başdöndürücü bir uçuşuma sürüklenen bu dünyaya ilişkin algılarıyla buluşuyordu.

Gerçekten de, tüm dünyanın girdiği bu karanlık yılların başlangıcında sanatçı, belki de herkesten daha çok hissediyordu yıkımın ne denli yakınlarda olduğunu.

Abidin, 1939 yılı Eylülünde

savaşın başladığını öğrendiğinde Ege Denizi kıyısındaki Edremit'teydi. Bugün, iki tablo bu haberin uyandırdığı yankılara tanıklık ediyor. İki ikiz tablo, iki pencere; ikincisi bir fırtına göğüne açılıyor. Bu gerilim, bu esin karanlığı, elli dört yıl sonra, бүтünüyle siyah-beyaz Çernobil dizisinde yeniden ortaya çıkacaktı.

Müzikli dostlukların adamı Nesuhi Ertegün, savaşın yaklaştığını sezinleyince Abidin'i ABD'ye, yanına çağırdı. Güzin de Atlantik ötesine taşınmanın resmi için çok yararlı olacağını biliyordu. Ama Abidin bu çağrıyı geri çevirdi: dostları, tanıdıkları, katkıda bulunduğu dergiler Türkiye'deydi. Kararını verdi. Türkiye'de kalması, Türk toprağı ve kültürüne ilişkin bilgilerini derinleştirmesi gerekiyordu.

Abidin Anadolu yolculuğundan, ortalığı birbirine katacak bir nesneyle, toprak bir köylü ibriğıyle döndü ve bu nesne, İs-

tanbul sanat ortamının orta yerine bir bomba gibi düştü. Abidin ise herkesin şaşkınlığına o muhteşem kayıtsızlığıyla, “Köylü, yirmi dört saatinin yirmi dördünü de bu ibrikle yaşıyor, en bayağı gereksinimlerini bile bununla karşıyor; Anadolu kültürünü bundan daha iyi ne simgeleyebilir?” yanıtını veriyordu. Marcel Duchamp’ı, onun ünlü pisuvarını ve “ready-made” tanımına giren nesneleri düşündürüyor bu insana. O Duchamp ki, *Merdivenden İnen Çıplak* tablosunda devinimi doğrudan resmin çerçevesi içine sokmuştu daha 1912’de.

Bu arada, modern Türkiye’de politikanın nelere gebe olduğunu kimse hesaba katmıyordu; oysa Atatürk’ün ölümünden sonra yerleşen rejim, ülkedeki yaşamın bazı görünümelerini kesin biçimde değiştirmeye başlamıştı. Bir yandan hep fazla cesaretli bulunmuş öncü sanatçılara karşı bir güvensizlik yerleşiyor, bir yandan da Türkiye’nin dış politikasında şaşırtıcı bir dönüş yaşıyor, SSCB’yle ilişkiler gerginleşiyor, taraflar birbirinden kuşku duymaya başlıyordu. İlk kurban olarak *Ses* dergisi kapatıldı. Ama olağanüstü bir canlılık göstererek yeniden ortaya çıktı; değişik adlar altında her seferinde yeniden kapatıldı ve açıldı: *Yeni Ses*, *Küllük*, *Yeni Edebiyat*, *Yeni Adam* birbirini izledi. “Yeni” sözcüğünün yinelenmesi anlamlıydı; yeni Türk kültürüne çağdaşlık ve canlılık getirme çabası bundan iyi vurgulanamazdı. Bu dönemde Abidin de kendilerine “Yeniler” diyen bir genç ressamıar grubunun içinde yer alıyordu. Bu gençlerin yazıları ve desenleri, D Grubu’ndan arkadaşlarının bir süre için ele geçirdiğı ünlü yazın dergisi *Servet-i Fünun*’da çıkıyordu. Yüzyıl başlarında *Servet-i Fünun*, sanatta ve yazında Batı yanlılarının parlak sözcüsü olmuştu. O kadar ki, II. Abdülhamid’in baskıcı yönetimi tarafından sansür edilmiş, geçici olarak kapatılmıştı. Yeniden çıkmaya başladığında, gerçekçi estetik ilkelerinin kesin bir zafer kazanmasını sağlamış, dönemin yazınsal ve sanatsal tekniklerinin gelişimine de büyük katkıda bulunmuştu. Böyle bir başlığın yeniden kullanımı, hangi kavramlara sığınıldığının, ne tür estetik niyetler ve yönelimler taşınıldığının açık bir göstergesiydi. Kısa bir serüven olmasına karşın bu birkaç ay, bu ünlü dergiye yepyeni bir görünüm kazandırmıştı.

Bütün bu dergiler, özgürlükle direnişi bir arada götürmeye çalışıyorlardı. Ozan Nâzım Hikmet, hapse atıldığında yazmayı bırakmamıştı. Şiirleri hapishane duvarlarını aşıyordu; özellikle ülkeyi sarsan bir depremle ilgili şiiri ünlüydü. Ozan'ın düş gücü, olayı İkaros'un düşüşüyle ilintilendiriyordu. Abidin, şiirin bastırılması işini üstüne aldı. Ardından karakola çağrılar, polis soruşturmaları başladı. Bu sorgulamalardan birinde sadık görevlilerden birinin, gayretkeşliği, "şu İkaros denen adamın nerede oturduğunu" sormaya dek vardırıldığını anlatır Abidin. Gerçekten de İstanbul'a egemen olan hava çok başkaydı. Kent, tüm Avrupa'dan kopup gelmiş casuslarla kaynıyor –onlara "turistler" deniyordu– Boğaziçi'nin büyük kenti herkesi çok dikkatli olmaya zorluyor, ama aynı zamanda zorunlu bağlanmalara da yöneltiyordu. Nazi tehlikesi kapıdaydı; "Bozkurtlar" da içerde onları çok iyi temsil ediyordu. Yunanistan'ın düşmesi uzun sürmeyecekti. Aralarında Abidin'in de bulunduğu faşizm karşıtı sanatçılar, yeni dünyanın düşüncelerini savunmaya kararlı bir grupta birleştiler. Gruba "Liman" adı verildi. Burada Abidin'in yanında, yıllar sonra Paris sokaklarında ya da Antibes'de yine birlikte göreceğimiz bir başkasını, Avni Arbaş'ı görüyoruz. Amaç, daha geniş bir izleyici kitlesine ulaşmak, halkla sanat dünyası arasında bir köprü kurmaktı. Liman, balıkçılardı, dok işçileriydi, büyük fotoğrafçı Ara Güler'in fotoğraflarında sonsuza dek saptadığı o küçük işçiler dünyasıydı. 1940'ta açılan ilk sergi ortalığı karıştırdı; her zaman çağrılan yetkililer yerine muşamba yamçılarıyla balıkçılar çağrılmıştı bu sergiye. Açılış kurdelesinin yerine de sıradan bir balıkçı ağı asılmış ama yine de tantanalı bir törenle kesilmişti; böylece halkla sanatçı arasındaki bağlantı vurgulanıyordu.

Ancak bu yarı siyasal yarı sanatsal etkinlikler her zaman iyi sonuçlanmıyordu. 1941'de Abidin, bir sıkıyönetim kararıyla Karadeniz yakınlarına, Ankara'yla Samsun arasındaki geleneksel sürgün yeri Mecitözü'ne yollandı. Neyse ki orada, önce Osmanlı sonra da Cumhuriyet döneminin baskılarına alışık küçük bir Kızılbaş topluluğu, genç adama destek oldu. Çağdaşlaşmaya açık oldukları –tıpkı Abidin'in ailesinin kendini onca yakın hissettiği kardeşleri Bektaşiler gibi– dinde eleştirel düşünceden

ve toplumsal gelişmeden yana oldukları için Sünni dünyasında her zaman sapkınlığından kuşkulanılmış bir Alevi azınlıktı bu. Abidin sonraları bu “olağanüstü” insanlarla paylaştığı “ilkel komün yaşamını” sık sık anlatacak ve “çok ileri olduklarını” söyleyecekti. “İleri olmak” deyimi Abidin için, insan dayanışması ve dostluğunun her zaman insanlığın geleceğinin değerleri, belki de biricik değerleri olduğunu gösteriyordu. O takıntılı desenlerde birbirine dolanan ve hareket eden parmakların gelip içine yerleştiği bir tür ufuk çizgisiydi bu. Bu yüzden de bu karşılaşma ve bu yakınlık çok yararlı olmuş, sanatçının evrensel kardeşlik ve hümanizma inancını pekiştirmişti. Bunun ardından da bir başka sürgünlük dönemi gelecek ve bu kez Adana’ya gidecekti.

Adana’nın sarı sıcağında

Adana o dönemde, Toroslar’la Akdeniz arasına sıkışmış geniş bir Güney Anadolu ovasının fıkır fıkır kaynayan merkeziydi. Kentin ve çevresinin tarihi epeyce çalkantılı olmuş ama işgal ve yıkım dönemlerinin arasında inanılmaz verimlilik dönemleri yaşanmıştı; biter toprak yılda iki kez hasat veriyor ve Türkler buraya ısrarla Türkiye’nin “Teksas”ı diyorlardı. Birinci Dünya Savaşı’nın sonunda Çukurova (antik Kilikya) Fransız yönetimine geçti. Kurtuluş Savaşı’ndan sonra Fransızlar 1921 yılında bölgeyi boşalttılar. Abidin’in ailesinin iyi tanıdığı bir yerdi burası; büyükbabası Abidin Paşa bir zamanlar burada valilik yapmıştı ve Adana bulvarlarından biri onun adını taşıyordu. Kendisi de bir ressam ve yazar olan, kıskırtıcı, iğneli, gerçeküstücü şiirler yazan ve dilinin ucuna geleni hiçbir zaman sakınmayan –Güzin’in deyişiyle– “Jüpiter benzeri” ağabey Arif de hepsinin Adana’da toplanmasını sağlamıştı. O Kayseri’de, Abidin Karadeniz’de sürgündü. İş çok zor olmadı; Ankara’daki egemen çevrelerde de Adanalı eski aileler vardı. Dahası, dönemin başbakanı Şükrü Saracoğlu da bu ailelerden birinden geliyordu; Cenevre’deki eve gelmiş, Arif’le dost olmuştu. Yıkıcı ressam ve sürgün Abidin’in, padişahın büyük bendelerinden

biri olan ve bir zamanlar kentin başına geçirilen dedesiyle aynı adı taşıyan bulvarda oturmasına da bu sayede izin verildi. Sür-
günün az da olsa önemsenmesi için yeterliydi bunlar; ayrıca
buna, Toroslar'da sayıca çok olan Türkmenlerin, neredeyse
kutsal saydıkları "ressam" kişiliğine gösterdikleri geleneksel
saygı da ekleniyordu.

Ama aslında durum hiç de iç açıcı değildi. Tozlu bir kentte
yaşamlarını sürdürmek zorundaydılar ve Abidin'in şıklığı bun-
dan epeyce zarar görüyordu. Burada, İstanbul'un ince aydınla-
rından uzakta, masal dünyalarından çıkmışa benzer tuhaf insan-
ların ritmine ayak uydurmak gerekiyordu. Adana kavşakların-
da, bakışları ulaşılmaz bir dünyada kaybolup gitmiş yaşlı bir ka-
dın, "Deli Avrat", kamyonların ve arabaların gelip geçişlerini
düzenliyordu örneğin. Garip danslarının, kendinden geçmeleri-
nin büyüüne kapılan herkes onun sözünü dinliyordu; bu şaşır-
tıcı dünyanın birçok başka kişisi gibi o da kutsal bir varlıktı. Abi-
din, defterlerine onun yüzünü de çiziktirecekti. Yarım yamalak
bakılan yollar at pisliği kokuyor, yayları dağılmış faytonlar mis-
kin miskin yolcu bekliyorlardı. Ama bu dekorun gerisinde daha
tehlikeli şeyler de vardı: kentte trahom, özellikle de tifüs gibi sal-
gın hastalıklar yaygındı; Abidin'in keyfine düşkün ağabeyi, Çu-
kurova'nın ölümcül hastalığı sıtmaya yakalandı, gözle görülür
biçimde zayıflamaya başladı. Giriş katındaki bakkalın kilerinden
çıkan fareler, genç evlilerin yaşadığı katı sardılar. Batılılaşmış
büyük kentlerin inceliklerine alışkın olan Güzin, Adana'daki il-
kel sağlık koşullarının doğurduğu tehlikelerin büyüklüğü karşı-
sında insanlarla fareler arasında acımasız bir savaş verilmesi ge-
rektiğini anlamıştı. "Estet" kocaya gelince, korkulu gözlerle ken-
disine elinde tuttuğu kanlı kapanları gösteren Güzin'i bir an için
Lady Macbeth'e benzeten ve genç karısını bu korkunç Shakes-
peare kahramanının adıyla çağıran sanatçının, bu savaşa katıl-
maya pek niyeti yoktu. Ne var ki, gecenin sessizliğinde kemir-
genlerin dişlerini şık ev sahibinin cilalı ayakkabılarına geçirdiği
duyulunca o da eşinin saflarına katılmış ve onun korkunç ama
son derece etkin yöntemlerini benimsemek zorunda kalmıştı.

Bütün bunların ötesinde, hepsi de polisin gözetimi altın-
daydılar. Yaşar Kemal'in romanlarında bu çifte belanın tüm bo-

yutlarını görürüz: Tefecilere borçlarını ödemek için, çoğu kez mevsimlik işçi olarak Toroslar'daki köylerinden inen köylüler, Çukurova yazlarının korkunç sıcağı altında bunalırlar. Pamuk tarlalarının, çeltiklerin üstüne "sarı sıcak" çöker; sıtma salgınlarının kırıp geçirdiği bir deri bir kemik kalabalıklar, ağır toz bulutları altında çalışmak zorunda kalırlar. Bütün bunlara kayıtsız yerli ağalar, kamu yönetimi temsilcilerini, ipotekleri elinde tutanları ve jandarmayı yaygın bir para yeme sistemine bağlamışlardır; bir sanat düzeyine yükseltilmiş rüşvetçilikle yozlaştırılan milletvekilleri de bu düzeni desteklerler. Romancı, eğilip bükülen bedenleri, yeni yetme çocuk mezarlarını gösterir bize. Böylesi bir insanlık dışılığa karşı çıkanların karşısına da polis izlemeleri, Adana hapishanelerinin cehennemi, bir iktidar gösterisine dönüştürülmüş işkence ve aşağılamalar dikilir.

Çukurova demek, bu gündelik işçilerin acımasızca ezilmesi ve sömürülmesi demekti aynı zamanda. Adana'nın Kale Kapısı'nda, pamuk ya da portakal toplamak üzere onları alıp götürecek işvereni bekleyen bu kalabalıklar, bu insanlık dışı itiş kakış ve bu yüzler karşısında heyecana kapılan Abidin, Yaşar Kemal'in deyişiyle onları "yutar gibi, sindirir gibi" çiziyordu. Olağanüstü bir yutma eylemiydi bu; dünyanın ve canlı olanın, güzel biçimleriyle olduğu kadar çirkin biçimleriyle de olağanüstü bir biçimde sindirilişiydi. Dünyanın seyredilmesi, yaratıyı önceleyen bir eylem olarak, hiçbir zaman seyirciyi dışarıda tutan tehlikesiz bir eylem değildir. Onu en gizli köşelerine dek içine alır; derinlemesine etkiler ve değiştirir. Abidin burada Daumier'nin kitle ve kalabalık izlenimlerini buluyordu. O Daumier ki Cenevre'de, o çok uzaklarda kalmış "Canlı Sular Rıhtımı"nda, aile kitaplığının başköşesinde durmuştu her zaman. Bir yandan da onun küçüklere, ezilmişlere yönelik acıma duygularını paylaşıyordu Abidin. Bu zavallı Anadolu köylülerini kâğıda düşürmek için kullandığı esnek ve buruşuk çizgi tekniğinde, Daumier'nin kişileriyle ilgili gözlemlerine çok şey borçluydu. Adana'da, Çukurova'da, şöyle bir gördüğü gündelik yaşam sahnelerini eksiksiz bir biçimde yinelemesine olanak veren inanılmaz belleği de Daumier'yle paylaştığı başka bir özelliğiydi. Tek bir atışla fıski- ran çizginin kendi üstüne kapanması ve böylece figürü doğur-

masıyla, ayrıntıyı bir kandırmaca olarak kullanan anlatımcı resmin tuzaklarına düşmüyordu Abidin. Onun gerçekçiliği, doğacılığın ve doğruculuğun yadsınması üstüne kuruluydu: Adana akşamlarında bir araya gelen dostların, büyük Batılı ya da Rus gerçekçilerin önemi üstüne tartışmalarının bir başka yankısıydı bu da.

Abidin bu deneyimini, Kanunî Sultan Süleyman'ın mimarı Sinan'ı canlandıran küçük bir kitaba da aktaracaktı. Kitapta Çukurova'yı kateden Sinan, Adana'da, Ramazanoğlu Camii'nin Selçuklu tarzı kubbeleri karşısında olduğu kadar, sıcağın tozun içinde bir deri bir kemik kalmış, aç susuz, hastalıklı insanların görüntüsüyle de şaşkına döner. Sinan'ın yaşadıkları, Abidin'le Güzin'in yaşadıklarına benzer: Toroslar'ın eteğindeki korkunç ova, yazları tam bir cehenneme döner, yüzleri yanıp kavrulan insanlar, birbirine bakmaya bile çekinir. Tıpkı Yaşar Kemal'in romanlarında olduğu gibi, Abidin'in resimlerinde de sarı renk her yanı kaplar. Toprak susuzluktan çatlar ve geceleri Abidin ve tüm Adanalılar, tıpkı Sinan gibi, kerpiçten evlerin damlarında, beyaz cibinlikler içinde serin bir nefes alma umuduyla uyumaya çabalarlarken, aşağıda, gece karanlığında ortaya çıkan çakallar ulur. Abidin, uçuşan sayısız sivrisineği, Sinan'ın katıldığı padişah ordusunun bir o kadar sayısız askerlerine benzetir. Tuvalini ve kroki defterini bir yana bırakıp yazmaya koyulduğu zamanlarda bile bu korkunç imgelerden kurtulamayacak, teninin en derininde yaşadığı o kişisel cehennem, dönem dönem gelip yakasına sarılacaktır.

Bir yandan da Sinan'ın döneminin paylaşılmış dünya ütopyasını günümüzde bulur Abidin: Adana pazarında Türkmenler, Kürtler, Araplar, Ermeniler, Süryaniler hep yan yanadır. Yaşar Kemal'in uzun uzun betimlediği büyük ağa konakları, bu uzun birlikteliğin uygarlığa neler kattığını da sezmemize yardımcı olur: her biri kendi geleneği ve kültürü içinden gelen taşçı ustaları, marangozlar, mimarlar, bezemeciler yetişmiştir burada. Sinan'ın yanına, bu sanatçı-zanaatçılardan birini, Ermeni bir kuyumcuyu yerleştirir Abidin; kuyumcunun yonttuğu bir akik taşı, bahtsız mimarı çok etkiler. Ne var ki, Ermeni yontucu Anadolulu mimarı, bu taşı armağan olarak kabul et-

mek zorunda bırakır. Abidin, Sinan'ı anlatırken bu zamanlar çok geride kalmıştı aslında; ama bir 20. yüzyıl sanatçısı için, bu 16. yüzyıl mimarının yaşadıklarını ve deneyimini anlatmak, insana ve evrensele olan yenilmez inancını bir kez daha vurgulamanın bir biçimidir.

Öte yandan yaşamında önemli bir rol oynayacak iki kişiyle, 20. yüzyıl Türk yazınının gelecekteki "büyükleriyle" de Adana'da karşılaştı Abidin; bunların biri Orhan Kemal'di, öbürü Yaşar Kemal. Henüz yirmilerinde, ince uzun boylu, zayıflığı yüzünden bütün dostlarının acıdığı bir gençti Yaşar Kemal ve tüm zamanını köyden köye dolaşıp sözlü destanlar ve ağıtlar toplamakla geçirmekteydi. Bu ağıtlardan bir ilk derlemenin yayımlanmasını da Abidin sağlamıştı. Sanatı, sesini kamuya duyuramayanların bir dışavurumu olarak yaşamının bu biçimi, iki adamı birbirine yakınlaştırmıştı. Bundan sonra hiçbir zaman dostluklarına gölge düşmeyecekti. Yaşar Kemal, en boynu büküklerin yüzyıllar ötesinden gelen destanını, tam da dev ekonomik aygıtların onları acımasızca ezdiği bir zamanda herkese duyuruyordu. Sözcüğün tam anlamıyla bir halk yazarıydı ve o yıllarda "yazı makinesini ağlatan adam" olarak tanınıyordu. İnsan saygınlığının sanat aracılığıyla ve herkesi kapsayan bir kardeşlik düşüncesi içinde yüceltilmesi Abidin'i hemen etkilemişti. Onun Anadolu seferleri, halk seramiklerinin ve çömleklerin peşine düşüşü, Liman Grubu girişimleri de hep aynı kaygıların sonucuydu. Yaşar Kemal'le birlikte Çukurova'yı, Çukurova'nın bitkilerini, hayvanlarını keşfe çıktı. Türk yazarı, doğayı birkaç romanının başkişisi haline getiren olağanüstü betimlemeler çıkartacak; güzellik düşüncesinin en kusursuz biçimini aldığı bu yaşam ve devinimle cıvıl cıvıl dünyayı aynı heyecanla seven Abidin de bitip tükenmez seyirlere kapılıp gidecekti burada. Çok sonra, *Çiçekler* dizisini keşfettiğinde şöyle diyecekti Yaşar Kemal:

"Ovayı bu çiçeklerde yeniden yaratmış, bu turuncularla, morlarla oranın havasını vermişti."

Çünkü romancı da bir renkler ressamıydı; amaçsız bir estetik kaygı yüzünden değil, gerçekten de bu renkler Çukurova'nın özünü, onun yaşamla ölüm arası o çifte nabız atışını duyurduğu için. Ovada canlıları birleştiren, romanda da sarı-mavi kutupsallığının duyurduğu o derin nabız atışını... Bu iki renkten birincisi bize, sıtmanın kol gezdiği bu bataklıklara egemen olan baskı ve yıkım güçlerini, dayanılmaz sıcağın pamuk ve çeltik ağalarının katılığıyla ikiye katlanan acımasızlığını anlatır; ikincisiye yeniden ele geçirilen yaşamın, hem cömert ve bereketli, hem de kardeşlik, dayanışma gibi insanlık değerlerine ve masalsılığa açılan bir doğanın umut şarkısını duyurur uzaktan uzağa. İstanbullu ressamla Adanalı romancı her türlü doku-naklılıktan uzak, ama kurbanlara karşı aynı yakınlık ve karşı çıkma duygusu içinde, ortak bir lirizmde buluşmuşlardı besbelli. Yaşar Kemal onlarda Çukurova'nın derin doğasını bulduğunu söylese de, Abidin'in o onca güzel çiçekleri, aslında gerçeğin çok ötesinde düşünmüş çiçeklerdi; saltık peşindeki ressamın olabildiğince kesin çizgileriyle yakalamaya çalıştığı düşsel çiçeklerdi. Ne var ki bu sanatın özü de düşsel aracılığıyla gerçeğin asıl doğasını yakalamaktır. Ve dünyanın güzelliği için geçerli olan, çirkinlikleri için de geçerlidir.

Geriye artık, tam deyimiyle bir "izlenim" olan şeye, anlamını bütünleyecek ve onu bir töreler tarihçesi, dönemin toplumsal ve politik bir betimlemesi haline getirecek ideolojik bir çerçeve vermek kalıyordu. Çünkü Abidin, Louis Aragon'un anlattığı bazı roman ya da gerçek öykü tiplerine, örneğin *Beyaz At'ta* Elsa Triolet'nin yarattığı o kahramana benziyordu biraz: *"Savaş öncesinin, yüce gönüllü düşüncelerle dolu, ama ideolojiden yoksun bir genci"*; ya da Aragon'un *Kutsal Hafta'sının*, döneminde bir James Dean gibi görülen Théodore Géricault'suna: Ona göre *"her türlü insanlık erdemiyle -iyilikle, güçle, zekâyla- donanmış, büyük şeyler düşleyen"* bir gençliği temsil ediyordu Géricault, ama *"belirli bir toplumun insanında somutlaşan bu gençliğin karşısında, bu erdemler ayarında herhangi bir hedef görülmüyordu"* Burada, Abidin'in sonradan Paris'te, üstelik yine Louis Aragon'un yanında derinleştireceği "sosyalist gerçekçilik" in köklerini görüyoruz büyük olasılıkla. Yaptığı desenlerin etkisi, bes-

belli genelleştirme yetilerinin gücünden geliyordu; çünkü bu desenlerde gerçek insan tipleri yaratılıyordu, ama bu tiplerin doğrudan doğruya tekilliklerinden ve bireyselliklerinden gelen heyecan verici yanları da yadsınmıyordu. Sanatçının dehası, bu çifte genelleştirme ve bireyleştirme hareketinde kendini açığa vuruyor ve yapıt, bu ikisinin birbirini tamamlamasıyla yaratılıyordu. Tıpkı Honoré Daumier gibi, tıpkı Yaşar Kemal gibi, yaratıcı eylemiyle, toplumsal baskının insanlıktan ve saygınlıktan yoksun bıraktığı insanlara, bunları geri veriyordu ve bunu hiçbir “sefalet edebiyatı”na düşmeden yapıyordu.

Köy seferlerinden dönen Yaşar Kemal de Adana’da, Dino kardeşlerin çevresinde toplanmış grupta, Toros âşıklarının köyden köye dolaştırdığı destanların derlenmesi işlemiyle çağdaş yazının ve Batı romanının ayartması arasında nasıl bir eklemleme yapılabileceğini kendi kendine sormak için buluşuyordu belki. Bu iki dünya, bu iki değişim biçimi arasındaki kopukluk, bu küçük aydın grubunda herkesin paylaştığı bir sorundu ve ateşli tartışmalar siyasetle sanat arasında sürüp gidiyordu. Toplumcu metinler, birer zanaat ürünü gibi özenle üretilmiş sayfalar üstünde gizlice dolaştırılıp okunuyor, açıklanıyor, yorumlanıyordu. Joyce, Faulkner, Kafka tartışıldığı gibi Marx, Engels de yatırılıyordu masa üstüne. Abidin’le eşi, insanlık adına direnme cesaretini gösteren bu birkaç kişiyi evlerinde konuk ediyor, onları dinliyor, onlarla her şeylerini paylaşıyorlardı. Üniversitedeki asistanlık görevinden istifa edip Adana’ya gelerek Fransızca öğretmenliği yapmaya başlayan Güzin’in varlığı, bu umutsuzluk günlerinin en büyük karanlıklarına bile karşı durma gücü veriyordu. Çift, Adana’da resmen evlenmişti. Ama günler geçtikçe tehlikeler daha somut ve doğrudan olmaya başladı. Bir akşam, genç çiftin oturduğu beton direkli, beyaza boyalı ahşap ev, bir faşist çetenin saldırısına uğradı. Facianın kıyısından kıl payı dönüldü. Ama bu sefer de polis evi gözetime aldı. İşin tuhafı, evin alt katında bulunan bakkal dükkânının akşamları bir meyhaneye dönüştürülmesi ve Adana’nın en önemli devlet yetkililerinin sık sık buraya uğramasıydı. Bir kez daha polis gücüyle ressam arasında gergin ama birkaç anlama çekilebilen bir ilişki kurulmuştu. Bu arada Abidin’in yazdığı

Kel adlı oyun yasaklandı. Yaşar Kemal hapse atıldı, yapıtları toplatıldı, bazılarıysa tümüyle yok edildi.

Adana sürgünü, Mecitözü, Çukurova ve Ankara arasında paylaşılan yedi yıllık bir dönemin üç uzun yılını kaplayacak ve ancak herkesin, özellikle de Güzin'in uzun, sabırlı savaşımlı sonucunda, küçüklü büyüklü sayısız sıkıntıya katlanarak, 1946 yılında önce Ankara'ya dönebilecekti Abidin. 1948'de burada büyük bir başarıyla yapıtlarını sergileyecek, daha sonra da eşini, hastalıklı kuşkuculuğu ölçüsünde kendi saçmalığından habersiz bir siyasi polisle karşı karşıya bırakarak İtalya'ya gidecekti. Giderken sevgili seramiklerini bırakmak zorunda kalmıştı ve zavallı polis memurları, büyük bir dikkatle yerinden oynatıyorlardı onları: Abidin dışlanmış biriydi ama Ankara'nın en üst çevrelerine dek girmiş bir sanatçı değil miydi? Bu yüzden o değerli ve kırılğan nesneler, o ürkek ellerde, katıksız bir anlamsızlık zemini üstünde gidip geliyordu. Ne var ki yetkeyi ikna etmek kolay değildi; sağlam kanıtların yokluğunda, sonunda sanatçının imzasının sakıncalı bulunduğunu görecekti Güzin. Bu hastalıklı ve kuşkucu gözler, bu imzada birbirine dolanmış bir orakla bir çekiç gördüklerini ileri sürüyorlardı. Sonradan Abidin en doğrusunu söyleyecekti: *"Gogol bundan olağanüstü bir öykü çıkartırdı!"*

İKİNCİ BÖLÜM
Fransa ve Olgunluk Yılları

5 Roma'dan Vallauris'e

Çıraklık Yılları

"Dadacı olmak demek, olayların karmaşasına dalmak, her türlü çökelmeye karşı çıkmak, kısa süre bir koltuğa oturmak ama yaşamını da tehlikeye atmak demektir."

Tristan Tzara, Berlin, Nisan 1918

Geçiş

Batı Avrupa'ya dönüş, Roma'da en az bir yıllık bir molayla başladı ve Abidin burada yazın ve sanat ortamlarının bütün önemli kişileriyle karşılaştı (yazar Alberto Moravia da bunlardan biriydi). Kısa sürede tanınan genç ressam, İspanya Meydanı'nda, bir dostunun ona ödünç verdiği bir daireye, bu barok meydana tepeden bakan bir sarayın son katına yerleşti. Bu mahalle ve onun sanatçı evleri bu yıllarda, kısa zaman sonra çağın sanatlarını etkileyecek kadın ve erkekleri barındırıyordu. İki adım ötedeki Pincio tepesinin eteklerinde, Via Margutta'da Federico Fellini oturuyordu. Abidin'in atölyesinin alt katında, geniş bir camekânın altında ünlü gerçeküstücü ressam De Chirico resim yapıyordu. Yapıtlarıyla, daha 1928'de *Nadja*'da ondan ısrarla söz eden André Breton'u ve bir süre Dadacı yürünge dolaştıktan sonra gerçeküstücülük çevresinde toplanıp

akımı yeni üyelerle zenginleştiren Benjamin Péret, Robert Desnos, Louis Aragon, Paul Eluard, Man Ray gibi isimleri çok etkilemişti. İki adam talihsiz bir kaza sonucunda tanıştılar: Sıcağın da etkisiyle Abidin'in katının saçak silmesinden bir tuğla koptu, sözünü ettiğimiz camekânı delip geçti. Sinirlenen De Chirico, bu kazayı Türk sanatçının kendisine yönelik düşmanca bir davranışı olarak görmekte ısrar etti; polis çağırdı. Tahmin edilebileceği gibi iki adamın ilişkisi de bundan öteye geçemedi. Bu olay aslında başka bir olayı çok yakından andırıyordu: 1925 yılında gerçeküstücü ressam Yves Tanguy'ı resim yaparken gizlice gözetlemeye gelen Jacques Prévert de, ressamın atölyesini örten camekândan içeriye, henüz tamamlanmamış bir yapıtın üstüne düşmüş ve onu tam anlamıyla ezmişti; tamamlandığında *Santé Sokağı* adını alacak bu resim de ressamına epeyce ün sağlayacaktı.

Bir kez daha Abidin'in ayak izleri, sanki gizemli bir biçimde, kendine çok yakın hissettiği yaratıcıların izleriyle birbirine karışmıştı; ama o bu sanatçıların etkisini çok güçlü bir biçimde içinde taşısa da, bu izlere hafifçe dokunup geçecekti yalnızca.

Bu arada artık Abidin'in yetkinliğini kanıtlamasına da gerek kalmıyordu. Aynı yıl Venedik Bienali'ne çağrıldı; bienal savaşın yıkıntıları arasından yeniden doğuyordu ve 1948'de resim büyük ödülünü Georges Braque'ın alması bu yenilenmeyi açıkça vurguluyordu.

Aslında tüm İtalyan sanatı kaynaşma içindeydi ve bu, Abidin'in çok hoşuna gidiyordu. Onu hiç terk etmeyen ve İstanbul, Leningrad, Roma arasında bir süreklilik sağlayan kaygıları burada da buluyordu. İtalyan sanatçıları da soğuk savaşın sıkıntılarını yaşamaya başlamışlardı ve gerçekçilik ya da siyasal bağlanma gibi konuları, ülkelerinin kendine özgü sorunları ve tarihsel ışığında ele alıyorlardı. Toplumsal konular da resimleniyordu elbette; örneğin Renaldo Guttuso'nun bir resminde köylü alayları, ellerinde sopalar, bayraklar ya da oraklarla karanlıktan çıkıp umdukları ışığa doğru yürüyüşlerini inatla sürdürüyorlardı. 1949 tarihli *Occupazione di terre incolte in Sicilia*'ydı¹⁶

16 Sicilya'da Ekilmemiş Toprağın İşgali.

bu. Sicilya toprağında olsun, Anadolu toprağında olsun, harekete geçmiş kalabalıkları hep aynı arayış katediyordu. Estetik açıdan da, ideolojik açıdan da sorgulama aynıydı. İtalyan gerçekçiliğinin Şubat 1946'da *Numero* dergisinde yayımlanan manifestosu *Oltre Guernica*, gerçekçilik ve doğacılık konularında bütünüyle aynı soruları ortaya atıyordu. Bütün bunlar Abidin'e Adana akşamlarını, Yaşar Kemal'i, Zola'ya karşı savunulan Balzac'ı, Manet ve Türk ressamı Osman Hamdi konulu tartışmaları anımsatıyordu. Böylece yarımada da bir "Yeni Sanat Cephesi" kuruluyor, modernist ve "avangard" da olsa sonuçta yine kuralcılığa yönelen bir geleneğin ağırlıklarından kurtulmuş, gözü pek bir gerçekçiliğe yöneliyordu bu cephe. Nasıl Abidin baskı altındaki Anadolu köylülerinin resimlerinde duygusallığa ve doğacılığa hiçbir biçimde yer vermiyorsa, Emilio Vodejo da gerçekçilikle geometriciliği *Campo di Concentramento*'larında,¹⁷ başka bir baskı biçimini anlatırken bir araya getiriyordu. Abidin o yıllarda keskin, acılı bir grafizm ve ressamın birçok yapıtının tanımlayıcı özelliği olan o siyahlar aracılığıyla, bir devinim olarak algılanan zaman takıntısını da yakalıyordu tuvallerinde. Roma'ya geldiğinde, her türlü durağanlığı ve "akademizm"i yadsıyan İtalyan grubu zaten bir değişim içindeydi. 1952'de Sekizler Grubu, *Otto pittori italiani*¹⁸ ortaya çıkmıştı. Roma sanat çevrelerinde, Abidin'in ileride Paris'te benzerleriyle karşılaşacağı başka tartışmalar alevleniyordu. Soyutçularla figüratifler arasında kan gövdeyi götürüyor, bir yandan da sanatçılar ilkel maddelere, dokumalara, toprağa, ahşaba merak sarıyordu. Bütün bu araştırmalar ve sorunsallar Abidin'in iyi bildiği şeylerdi ve bu atmosfer ona iyi geliyordu besbelli; tartışmaları ve uygulamaları paylaşıyor ya da zaten daha önce paylaşmış oluyordu. Bu tartışmalardan çıktığında, sokaklarda, meydanlarda Roma'nın güzelliklerini, obur gözleri önüne serilen geçmiş çağların kalıtlarını seyretmekten hoşlanıyordu. Müzelerden *piazza*'lara Leningrad deneyimini yineliyordu bir bakıma: sanki Lenfilm Stüdyoları'nın çağdaşlığıyla Ermitaj Müze-

17 Toplama Kampı.

18 Sekiz İtalyan ressam.

si'nin hazinelerini çarpıştıran o günlerin heyecanını yeniden yaşıyordu. Hiçbir zaman sıkılmayacağı bir çiftte deneyimdi bu. Çünkü onu ressam yapan şey, tam da tartışmayla bakışın, bugünle geçmişin bu kesişmesiydi.

1952 Temmuzunda Güzin de Abidin'e katıldı. Trevi Meydanı'ndaki *Albergo Trevi*'ye¹⁹ yerleştiler. Pencereden yönetmen William Wyler'in çektiği *Roma Tatili* filminde oynayan Gregory Peck'i görüyorlardı. Genç çift için de bir Roma tatili oldu bu, ama ancak bir ay sürdü. Hastalanan Güzin, Türkiye'ye ve üniversitedeki görevine dönmek zorundaydı. Ayrıca genç çiftin Roma'da geçinmesi çok zordu. Bu yüzden Abidin bir kez daha bavullarını yapmak zorunda kaldı. Ama İtalya'yı hiçbir zaman unutmayacak ve en güzel yaratılarından birini ona adayacaktı: 1970'te yaptığı göz kamaştırıcı bir işti bu; *pyrogravure*²⁰ tekniğiyle üretilmiş, şaşırtıcı güzellikte beş çiçek. Ertesi yıl (1971) onları Roma'da sergileyecek ve İtalyan ozan Alfonso Gatto'nun önsözüyle basılan *Cinque Fiore* başlıklı görkemli bir albümde bir araya getirecekti. *Pyrogravure* tekniği bu kompozisyonlara özgün bir doku ve renk vurgusu katıyor, motifleri beklenmedik bir biçimde öne çıkarıyor, değerlendiriyordu. Birinde beklenmedik bir gül, sonsuz incelikte bir atılımla fışkırırken başka iki çiçek kumlu mavilikler içinde inciler gibi parlıyordu. Abidin ve Gatto, yine koşut bir yaratı alıştırmasında buluşuyorlardı; yazın yaşamına gerçeküstücü yazı teknikleriyle başlayan ve Türk ressamıyla, toplumun kurbanlarına, ezilmişlerine yönelik benzer ilgileri paylaşan Gatto'nun da sevdiği bir çalışma tarzıydı bu. Bütün bunlar Abidin'in "güzergâhını", gerek esinlenme eğrisiyle, gerekse birbirinden uzak demir atma noktalarıyla tanımlayan yeni buluşmalar, yeni yaklaşımlardı.

Böylece 1952'de Abidin yeniden Fransa'ya geldi. Cebinde doğru dürüst parası yoktu. Roma günleri, kentin güzelliklerine ve sanat yapıtlarına özellikle duyarlı sanatçının coşkusuyla boşa çıkarmamıştı gerçi; ama yine de Paris'te beş parasızdı. İtalya'da sürekli olarak Güzel'in yüce biçimleri arasında ve kendi

19 Trevi Oteli.

20 Ahşap üstüne yakma resim.

deyişiyse “bir prens gibi, ama meteliksiz” yaşamıştı. Sanatçının gözü, çocukluğunda İsviçre’de başlayan, sonra da Sovyetler Birliği’nde devam eden o yorulmak bilmez çıraklığını burada tamamlamıştı. Abidin için duyularla algılanan dünya deneyimi, her zaman, her türlü bilgi ve yaratı için bir önveri olmuştu. Duyulabilir kılınan güzellikle de, kötülüğün ve çirkinliğin orada bir yara gibi zonklayan varlığını sorgulamıştı durmadan.

Paris’e geldiğinde Sovyet Yazarlar Birliği başkanı Konstantin Simonov’la karşılaştı. Simonov, rejimin yücelttiği bir sanatçı olmasına karşın –üç kez Stalin ödülünü alacak ve Yüksek Sovyet Üyesi seçilecekti– aslında yapıtları geniş yığınlarca sevilen özgün bir yazar ve gerçek yaratı sorunlarıyla yakından ilgili bir sanatçıydı. Dış ülkelerdeki propaganda görevi de ona, bu yaratının özgürce dile gelebileceği bir atmosferde yaşama ve kendisi gibi toplumsal umutla sanatsal içtenliği bağdaştırabilen başka sanatçılarla tanışma olanağını veriyordu. Abidin onunla birlikte Paris’i baştan başa dolaştı. Kahvelerden kitapçılara, müzelerden atölyelere sürüp giden bu gezide Simonov’u en çok şaşkına çevirip büyüleyen şey, *Quartier Latin*’deki kırtasiye dükkânı *Joseph Gibert*’in yazı malzemesi tezgâhlarının zenginliği ve ürünlerinin çeşitliliği olmuştu.

Abidin bu arada, savaş öncesi Moskova dönüşünde ona yürekten kucak açan Tristan Tzara’yla ilişkiye geçmeye karar verdi. İki adam arasındaki dostluk hiçbir zaman zayıflamamıştı. Ayrıca Abidin, özgür bir başkaldırı olarak sanatın özünü, gerçeküstücülerle onların sonu gelmez kavgalarından çok –her türlü okul ve biçem tartışmasının, aynı zamanda da Fütürizmin sapmalarının ve insanı yadsıyışının uzağında– Dadacı düşüncede buluyordu. Tristan Tzara’nın Dadacılığı, önceden herhangi bir estetik tanım yapmadan sanat olgusunu, insanlığı Birinci Dünya Savaşı’na götüren ve sonuçlarıyla küçülten her şeye yönelik bir “karşı çıkış”a dönüştürmeyi bilmişti. Ayrıca Abidin gibi bir çizerin, Weimar Cumhuriyeti’ne saldıran Dadacıların o coşkulu “karikatürleştirme” yaklaşımına kayıtsız kalması düşünülemezdi. Buna karşılık grubun, özellikle Marcel Duchamp çevresinde toplanan ve *ready-made*’lerin yapımıyla seri üretilmiş nesnelerin gülünç duruma düşürülmesine yönelen bir ka-

nađından dűřűnceleriyle ayrılıyordu; resim sanatına her zaman sadık kalan Abidin, geleceęin “yerleřtirmeci”lerini ۆnceleyen bu gruba hiębir zaman katılmadı. Bunun yanı sıra, dűřűnce-resmi ۆne çıkaran ve resimsel betimlemeye hiębir deęer vermeyen bűtűn aędař akımlara da uzak durdu. Bu yűzden *pop-art* ya da *body-art* gibi akımlara yűz vermedi; dűřűnce gűcűnűn hiębir bięimde betimlemeden uzaklařmayı gerektirmedięine inanıyordu. Ama Dadacı dűřűncenin, hem kendisinin “bir devinim olarak ele alınan dűnya” anlayıřına onca uyan ۆzgűr soluęunu, hem de insanı zayıflatan her řeye karřı çıkmayı ۆn plana alan insancıl esinini her zaman benimsedi.

İřte bu kořullar içinde Tristan Tzara, gidip Gűney Fransa’ya yerleřen Picasso’yu bulmasını salık verdi Abidin’e.

Çıraklık toprağı Vallauris

Bűtűn bir 1952-53 kışı boyunca Abidin, Picasso’nun Madoura için yarattığı motifleri kopya edecekti. Suzanne ve Georges Ramié, Akdeniz kıyısıyla Grasse kırları arasındaki Vallauris’te bir atۆlye açmışlardı; Matisse, Chagall, Cocteau, Reverdy, Eluard ve Picasso da buraya gidip geliyorlardı. Picasso, 1946’da Françoise Gilot’yla birlikte Golfe-Juan’a yerleşmiş, Madoura atۆlyesini keşfedince de 1948’de Vallauris’e taşınmıştı. Seramik sanatına merak saran Pablo Picasso her zaman ki izlek ve takıntılarını, boęa gűreřlerini, mitologyayı, kadınları ve doğayı, bu malzemeye aktarıyordu şimdi. Yapıtlarını gerçekleştirme olanağını veren Madoura atۆlyesinin yardımıyla, orada çok sayıda değişik yaklaşım denedi: fayans űstűne resimler, gۆmme resimler, seramikten biğimi bozulmuş gűndelik kullanım nesneleri yapıyor, bۆylece ۆrneęin basit bir vazoya bir insan başına ya da bir masal hayvanına dۆnűřűveriyor, kabarıklıklar gۆvde ya da kafa, ağızlar burun, kulplar kol oluveriyordu.

Abidin geldięinde Pablo Picasso oldukça verimsiz bir dۆneminden yeni çıkıyordu. Uluslararası dűzeyde tanınmıř bir sanatçıydı. ۆnlűydű, belki biraz da fazla ۆnlűydű. 1950’de al-

diği Lenin Ödülü, siyasal bağlılığını taçlandırmıştı. Usta sanatçı, bir mitosa dönüşmüştü zamanla. Ün onu, yalnızlığı aramaya, korunmaya, toplumdan uzaklaşmaya zorladı. Bu yıllar, resminin de her zaman ilerlemediği yıllar oldu; bu dönemde çok az büyük iş ısmarlandı sanatçıya. *Kore’de Kıyım*, görece az ilgiyle karşılandı. Gençler üstünde başka ressamların, Klee’nin, yeniden keşfedilen Kandinski’nin, Miró’nun gerçek bir etkisi görülüyordu. Sıçrama 1953, 1954 yıllarından sonra, esin izleklerinin yenilenmesiyle, özellikle de eski ustaların yeni yorumları dizisiyle geldi. Vallauris’teyse Picasso yalnızca seramik ve yontu sanatlarıyla uğraşıyordu. Çömlekçi atölyesi, ne olursa olsun ortaklaşa bir ortamdı, bir çalışanlar topluluğunu bir araya getiriyordu ve sanat-zanaat kavramlarını birbirine yaklaşıtıyordu.

Burada Abidin de kendini bu çifte boyutun içinde buldu. Bir zamanlar Türkiye’de seramik yapmıştı ve bu sanatta ustaydı. Ayrıca burada, Anadolu’da uzun süre gözlemlediği bir halk sanatı geleneğini yeniden bulduğunu da söylemek gerekir. Okuyucu şu ünlü “ibrik”leri anımsayacaktır. Doğal bir malzemeyle kurulan ilişki, bu malzemenin elle biçimlendirilmesi, kişiliğinin çok derinlerinden gelen ve o birbirine dolanmış parmaklar motifinde olduğu gibi kendini eğretilmelerle dışa vuran o dokunma takıntısına da karşılık veriyordu aynı zamanda. Bu kez gerçek dünyayla kurulan ilişki doğrudandı, somuttu ve desende olduğu gibi bir eğretilmeye dönüştürülmüş değildi. Cenevreli çocuğun yaşadığı dünyayı dokunarak tanımaya başlaması, o ürkek, acılı ilişki, bu kavşak etkinliğinde kendine bir karşılık ve bir anlam buluyor; burada düşselle gerçek, soyut idealizme hiçbir ödün vermeden yüz yüze gelebiliyorlardı.

Balçıkla, her şeyin temelini oluşturan o ilk öğeyle oynamak, her yaratisıyla biraz daha dünyadan uzaklaşma ve dünyadan soyutlanma tehlikesine düşen sanatçıyı onunla uzlaştıran bir eylem olduğu kadar, asıl yaratıcı figürle, dünyayı yoğunlaştırarak biçimlendiren ve dönüştürülmüş toprağa can veren Tanrı’yla da akraba kılar onu. Bir başka büyük desen ustası, Daumier, modellerini toprak kalıplardan yola çıkarak çiziktirir-

miş. Sanki –teknik bir yaklaşımın ötesinde– karikatürün gereğinden fazla anıştırmacı olması, gerçeklik dünyasından kesin biçimde kopması tehlikesine karşı bir önlem alır gibi... Böylece kendimizi bir kez daha Abidin için ortaya konduğu biçimiyle, yani bir sorunsal olarak “gerçekçiliğin” peşinde buluyoruz. Üstelik betimleme ve desen de boyut ve derinlik kazanıyor burada; onların sözde soyutluklarının yarattığı o tuhaf büyülenme duygusu da buradan doğuyor. Çünkü burada gözler kadar eller de yaratıyor. Öte yandan savaş sonrası yıllarının, birçok sanatçı için sanatla zanaatı kesiştiren bu tekniklere yeniden ilgi duyma yılları olduğunu ve daha kırsal malzemelere dönüş olanağı yarattığını da unutmamak gerekir; Soulages için ceviz boyasının, Lurçat –Abidin’in başka bir sadık arkadaşı– için halıcılık uğraşının anlamı buydu. O Lurçat ki, bu dönemde, biraz da yeni yitirdiği oğlunun yerine koyuyordu belki Abidin’i.

O yıllarda halk da merak ve heyecanla bu yeni malzemeleri ve yeni tarzları keşfediyordu: zanaatçı-sanatçı izleniyor, siparişler gelmeye başlıyordu. Abidin’in parasal durumu yavaş yavaş düzeldi; özellikle de Picasso ve Chagall’le aynı atölyeyi ortaklaşa kullandıkları dönem, yaşamının en önemli dönemlerinden biri oldu. Üstelik Chagall’le Leningrad’da öğrendiği Rusçayı da paylaşıyordu (Rus ressamın Fransızcası çok kötüydü). Chagall’in bir sürü sanatsal deneye giriştiği, resimden seramiğe, yontudan vitraya geçtiği bir dönemdi bu. Her ne kadar onun esin izlekleri Abidin’e epeyce uzak olsa da, şiir yüklü eğretilemelere duydukları yakınlık ortak özellikleriydi. Chagall’in işe olağanüstüyü karıştırdığı yerde, birbirine özgürce bağlanan motiflerin yaratıcısı Abidin, aynı kapıları, düş gücümüzü yakalayan şiirsel dünyalara doğru açıyordu. Picasso’ya gelince, o uzun zamandır böyle alevli ama gündelik yaşamla bağdaştırılması acı veren birlikteliklere alıştı; dehasıyla tam bir egemen kral edası takınarak aradaki dağcı ipini bilinmedik göklere doğru çekerdi hep; peşinden gelenler de onu gidebildikleri yere kadar izlerlerdi. Geçmişte, Cérét’de, tam Kübist dönemi içindeki Georges Braque’la ya da 1928-32 yılları arasında İspanyol Katalan yontucu Julio Gonzales’le yaşadığı deneyimler, bu ortak atölye yaratılarının başlıca örnekleriydi.

Seramik atölyesinin bacasından koyu kara bir duman kustuğu Vallauris'te Picasso, dünyaca tanınmış bir ünlüydü. İspanyol usta, boğa güreşleri, umutlarla dolu genç kadınlar ve fazla meraklı gazeteciler arasında tam bir "star" yaşamı sürüyor ama bütün bunlar, sanata ayırdığı zamanı azaltmıyordu. Atölyede benzersiz bir atmosfer yaşandığını söylemek gerek: yaratının yoğun anları, zaman zaman Chagall'le Picasso arasında ansızın patlayan muhteşem öfke gösterileriyle kesiliyor, İspanyol, Rus'a sık sık oyunlar oynamaktan geri kalmıyordu. Günün birinde Picasso birdenbire topallayarak yürümeye başladı. Bununla her üçünün de kendilerine göre total dâhiler olduklarını söylemek istiyordu: Chagall'ın de, Abidin'in de –elbette Picasso'nun da– kendilerine özgü kusurları vardı ve bu kusurlar, hepsinin özel biçimlerini oluşturuyordu. Büyük ustanın "düşünme" ve sanatsal yaratıyı eyleme dönüştürme biçimi de buydu işte.

Ama Picasso'nun hüznü, kötümser hastalıklı yanı (konuşmalar sık sık ve takıntılı bir biçimde gelip ölüm, tabutlara dayanıyordu) Abidin'in yaradılışıyla pek uyuşmuyordu. Ölümü, beden yaralarını fazlasıyla tanımıştı o. Bu karanlık dünyadan da yeni çıkmıştı. Şu anda gereksinim duyduğu şey, yok edilmesi olanaksız bir güç ve aşılması olanaksız bir gerçeklik olarak yaşamın olumlanmasıydı. Bir direniş biçimi olarak yaşamın yüceltilmesiydi. Öte yandan bu tür bir çalışma, tam da hedeflediği şey değildi. İçindeki ressam ve çizer, kendi yaratı alanlarına dönmek için kıvranıp duruyorlardı. Abidin için bir sürgünlük söz konusu olduysa, Türkiye'den ayrıldığı için değil, resme ve desene duyduğu derin ilgiye karşın, zaman zaman ikincil işlerle uğraşmak zorunda kaldığı için olmuştur. Bu adamın kozmopolit dünya görüşünün soydan gelen büyüklüğü ve yüce gönüllülüğü, bu fiziksel yer değiştirmelere (ki onlara her zaman dünyaya yönelik meraklı bir bakış eşlik etmişti), çoğunlukla geçim kaygısının dayattığı zorunlu etkinliklerden çok daha kolay uyum göstermiştir. Aynı zamanda, bir ressam olarak gerçekçi bir karar alması gerektiğini de anlamıştı: Eğer kendini böyle kabul ettirmek istiyorsa, zenginlikleri ne olursa olsun seramikten uzaklaşmalı, kendi dışavurum araçlarına, resme ve desene

yeniden kavuşmalı, daha da önemlisi, kendi yaratıcı dehasının içinde kaybolup gidebileceği bu heyecan verici olduğu kadar bunaltıcı ortamdan uzaklaşmalıydı.

Böylece Abidin, valizlerinde Picasso ve Chagall'le paylaştığı ortak fırında pişmiş seramiklerle Paris'in yolunu tuttu. Bundan daha iyi bir yükümlü dönülebilir miydi geriye?

6 Paris

Dünyanın Devinimi

*“Paris deyince aklıma
Boğuk sesli bir kadın gelir
Şarkı söyler uykusuzluğa
Göğsü bir iner bir yükselir”*
Cahit Külebi

İnsan burgacı

Bundan sonra ressamın yaşamında dingin bir dönem başladı; bir kozmopolitlik ve İstanbul entelektüelliği kokusuyla tam bir Paris yaşamıydı bu. Gerçi atmosfer iki savaş arası atmosferinden farklıydı, ilk Paris yıllarının oyuncularını sahnedan çekilmişti (Gertrude Stein 1946’da ölmüştü) ama Paris yine dünyanın dört bir yanından gelmiş sanatçı ve aydınlarla doluydu. Bunlar arasında Abidin’in yurttaşı, Türk dili ve yazınının uzak kaynaklarının yorulmaz araştırmacısı Pertev Boratav da vardı. Paris aynı zamanda ressam Serge Poliakov demekti; uzun yıllar başkentin Rus barlarında gitar çalıp bir bohem yaşamı sürdükten sonra kendine bir “koruyucu” bulmuş,

İzmir'den gelip Saint-Germain-des-Prés'de, *Flore*'un²¹ yanı başında dükkân açmış bir halı tüccarının kayını, onu kanatları altına almıştı. *Le Tapis* adındaki bu dükkânla galeri arası yerde, duvarlara asılı halılar arasında, artık kendini bütünıyla soyut resme vermiş Poliakov'un resimleri de görülebiliyordu. En önemli olaylardan biri, Abidin'in gelecekteki dostu Jean Lurçat'yla tanışması oldu: Lurçat'nın cömertliği sayesinde, onun boyalarını aldığı dükkândan bedavaya, istediği kadar malzeme alabilecekti artık. Dayanışma ve dostluk, Abidin'in girip çıktığı ortamlarda her zaman var olan şeylerdi. Öte yandan Vallauris seramiklerinin satışı, rahat bir yaşam sürmesine olanak vermese de, en azından yarın konusunda daha az kaygılı olmasını sağlıyordu. Bizim aristokrat kökenli demokrat da, yurdundan dışlanmış bir sanatçı olarak yuvasını Saint-Jacques Sokağı 269 numaradaki görkemli Schola Cantorum'a taşımının iyi bir muziplik olacağını düşünmüştü. Yüzyıl başlarında Vincent d'Indy'nin üne kavuşturduğu bir müzik okulu bu burası, daha sonra tüm dünyadan sanatçılar için kozmopolit bir aile pansiyonuna dönüşmüştü ve ilerki yıllarda Türkiye'den gelen başka bir büyük ressamı, Avni Arbaş'ı da barındıracaktı. Bu iki ressamın yolları, bir kez de Akdeniz kıyısında, Antibes'de kesişecekti. Abidin, Paris yaşamının bu günlerini anlatırken muzipçe gülerek, Benedikten tarikatının Anglikan koluna ait bu 16. yüzyıl yapısında, ona bir zamanlar İskoçya Kralı II. Charles'ın dua odası olan odayı vermekle bir ayrıcalık tanıdıklarını söylüyordu. Bir zamanlar modern dünyanın yaratıcıları arasında yer alacak birçok müzikçiyi barındırmış (Vincent d'Indy'nin olağanüstü yetenekli öğrencisi Erik Satie de bunlardandı) yaban asmalarıyla kaplı bu evin yarım-ay kemerli pencerelerinden eğilip bakmayı seviyordu Abidin. Bu beklenmedik ama konumuz olan kişiye yakışan durumun sonunu da, hem Abidin'i hem de Parislilerin çoğunu zor duruma sokan 1956 kışı soğuklarıyla, kentlileri yakıt-sız bırakan Süveyş krizi ve Nâsır'ın petrolü ulusallaştırması gibi olaylar getirecekti.

21 Saint-Germain'in ünlü kahvelerinden biri.



"Pencereler" sergisinde Aragon ve Yaşar Kemal arasında

Elimizde, yeni yapıtlar ve karşılaşmalar açısından epeyce verimli bu döneme tanıklık eden birkaç fotoğraf var; bunlardan ikisinin üstünde özellikle duralım. 1964 tarihli ilk fotoğrafta Abidin, Louis Aragon ve Yaşar Kemal'le birlikte görülüyor: iki dünya, Batı ve Doğu, köprü-adam Abidin aracılığıyla buluşuyor. İkinci fotoğraftaysa dört yıl sonra, Paris'in Saint-Michel kavşağında, basın fotoğrafçıların arasında, elinde kalemi kâğıdıyla mevzilenmiş olarak görüyoruz onu; hızlı hızlı, öfkeli öğrencileri ve büyük ayaklanmanın ilk belirtilerini çiziyor. 1956 kışının zorlukları karşısında terk etmek zorunda kaldıkları Schola Cantorum'dan sonra Güzin'le Abidin önce Quai des Grands Augustin'e, sonra Quai Saint-Michel 13 numaraya taşınmışlardı. Her iki dairenin kapıları da yeni dostluklara açılıp durmuştu. Burada ya da çevredeki barlarda, kabarelerde, lokantalarda Abidin'le Güzin, bir yandan Nâzım Hikmet ve Yaşar Kemal'le, bir yandan da Simone Signoret ve Yves Montand'la, Louis Aragon ve Elsa Triolet'yle, şarkıcı Barbara, yazar John Berger, oyuncu Michel Piccoli ya da Philippe Noiret gibi



Abidin Dino sokak gösterilerini çizerken

insanlarla buluşmuşlardı. Tartışılıyor, savlar ileri sürülüyor, her zaman bir şeyler paylaşılıyordu bu buluşmalarda. Türk mutfağının güzel sanatların bir kolu konumuna yükseltilmesi de yine buralarda, ünlü *La Tour d'Argent* lokantasının yakınlarında olmuştu.

Abidin, Simone Signoret'yle ilk kez, yazar –aynı zamanda da çizer– Jean Vercors'un evinde karşılaşmıştı; Vercors'la Signoret aynı binada oturuyorlardı. Yine bir akşam Bernard Kouchner gelmişti oraya; henüz çiçeği burnunda bir doktordu ama geleceğinin parlak olduğu belliydi. Hiçbir gruba doğrudan bağlı olmamasına karşılık Abidin'in, Paris'in hâlâ derinlemesine kozmopolit sanat ve düşünce ortamlarından tanıdığı kişiler, onun sanatla insanlık arasındaki ilişkilere nasıl baktığı konusunda da bize bir fikir veriyor; bu bakışta, o doğuştan gelme zarafeti, o kendine güveni ve –çelişkili bir biçimde– onu her şeyi yeniden sorgulamaya iten “ötekine açık olma” özelliklerini bir arada buluyoruz. Zaten sanatıyla Paris ve İstanbul çevreleri dışında çok farklı yerlerde sesini duyurabilmesine de, bunca farklı ortamlarda hareket etmesine olanak sağlayan o şa-

şırtıcı rahatlığı izin vermişti; böylece yapıtları, uluslararası iş dünyasından zengin ailelerinin çocuklarının, politik tartışmaları bir yana bırakıp İtalya’da, İngiltere’de ve ABD’de oluşturdıkları büyük koleksiyonlarda, 20. yüzyılın en büyük yaratıcılarının yapıtlarıyla yan yana gelmişti. O sıralar UNESCO’nun yöneticiliğini yapan Roger Caillois da en uzak kültürleri birbirleriyle bağdaştırma tutkusunu paylaştığı Abidin’le ilgilenmekte gecikmedi; Yaşar Kemal’in arkadaşıydı Caillois, meraklı, herkese dostça davranan biriydi ve o da halk işi desen türlerinin, özellikle de duvar karalamalarının bıkıp usanmaz bir kovalayıcısıydı. 1981’de Abidin, UNESCO tarafından, Birleşik Devletler’de, Durango’da yapılan “*The Future of the Past*”²² konulu uluslararası bir sempozyuma Türkiye adına katılmaya çağrıldı. Burası Colorado’nun dağlık bir bölgesiydi ve Kuzey Amerika Kızılderili kültürlerinin en önemli merkezlerinden biriydi. Abidin’e gelince, geçmişle gelecek arasındaki köprülerden, konferansın başlığının gerektirdiği biçimde söz edebilecek daha iyi biri bulunamazdı büyük olasılıkla. Eşi Güzin’e, 13. yüzyıl Türk ozanı Yunus Emre’den şiirler çevirtip okutması hem bu seçimin doğruluğunu bir kez daha kanıtladı, hem de zorlu tartışmalardan yorgun düşmüş katılımcıların gözlerinden yaşlar fışkırmasına yol açtı. Ne de olsa, kendi döneminde yalnızca adı bile ortalığı karıştırmaya yeten bir gözü peklik örneği idi Yunus Emre.

Heyecan dolu bir yapıt

Seçim bundan daha yerinde olamazdı. Tıpkı romanlarında baskıcı Osmanlı’ya karşı dikilen isyan ve başkaldırı ozanlarını, 17. yüzyıldan Karacaoğlan’ı, 19. yüzyıldan Dadaloğlu’nu yücelten Yaşar Kemal gibi, Abidin de Türk-Osmanlı dünyasının tarihini hep aynı kaygının, bugünü tarihsel bir dinamik ve devinim olarak açıklama kaygısının ışığında okumuştur her zaman. Savaş sonrasının Paris’i de şimdi büyük bir hızla ve onun

22 Geçmişin geleceği.

meraklı gözlerinin önünde bir başkaldırı kentine dönüşüyordu. Heyecanlı kalabalıklar hem sokağın mekânını, hem de tanık olduğu sahneleri çiziktirdiği kâğıtların mekânını dolduruyordu.

Örneğin bir dizi desen, 28 Mayıs 1958'te Paris'te meydana gelen olayları aktarıyor bize. Bir Halk Kurtuluş Komitesi'nin kurulduğu Cezayir'de durum, iki haftadır hızla kötüye gidiyordu. Paris'te sosyalist Guy Mollet, Meclis başkan yardımcısı seçilmiş; General de Gaulle de iktidarı ele almaya hazır olduğunu söylemişti. Ulusal Meclis "olağanüstü durum" ilan etti ve 28'inde Pierre Pflimlin hükümeti istifa etti. De Gaulle'le siyasi ilişkiler yoğunlaştı ve o akşam Paris'in göbeğinde, Cumhuriyetin korunması için çok büyük bir miting yapıldı. Abidin'in kurşun kalemıyla mürekkebi, başvurduğu "lekeci" yöntemler, heyecanlı kalabalıkları betimlemede yine olağanüstü sonuçlar veriyordu. Düzensiz biçimde yinelenmiş noktalar, kalabalıkta sıkışmış yüzleri göstermeye yetiyor, üstünkörü çizilmiş bir bisiklet gibi ansızın ortaya çıkan bir iki ayrıntı, yığınları yer yer bölüyordu.

On yıl sonra yine Saint-Michel rıhtımında, Ile de La Cité'yle Polis Müdürlüğü'nün karşısında otururken, tüm bir Mayıs ayı, *Quartier Latin*'i harekete geçiren yığınların gösterilerine tanıklık etti Abidin. Paris devrimci bir coşkuya kapılmıştı. Bir yandan da, afişlerini ona yaptırmak isteyen Güzel Sanatlar Okulu öğrencilerinin baskısına direniyordu; bu kaynaşmada kendi rolünü böyle görmüyor, yabancı statüsü de zaten buna izin vermiyordu; ama her zaman sokağa, sanatçının asıl yeri olduğunu bildiği yere iniyordu. Notre-Dame Kilisesi'nin önündeki meydanda, Polis Müdürlüğü'nün tam karşısında –ama ona sırtını dönmeyi yeğleyerek– duruyor, kulelerin dibinde açılan bayrağıyla halkın canlandığı yaşlı katedrali, halkın katedralini, Hugo'nun Notre-Dame'ını kâğıda aktarıyordu. Bakış açısının tersine çevrilmesi, sahneye anlamını veren tarihsel bir perspektife çekiyordu izleyiciyi; Polis Müdürlüğü aslında oradaydı ama desende yoktu, toplanmış kalabalık için bir tehdit oluşturan varlığı böylece gözlerden gizleniyordu. Başka bir desende, sanatçıyı bu kez Saint-Michel bulvarının alt ucuna yerleşmiş, polisle öğrenciler arasındaki gergin yüz yüzeliğin orta yerinde buluyoruz. Sonra birden eski üniversitenin avlusunda,

Pasteur yontusunun dibinde; ardından, işgal edilmiş Sorbonne'un tıklım tıklım amfilerinden birinde. Hızlı, hafif çizgiler, binlerce yuvarlak: Abidin'in elinde kalem defter, öfkeli adımlarını çılginca bir umutla izlediği o canlı, o titreşen kalabalık...

Bu insan selinin betimlenme biçimi, Abidin'in çok sevdiği Osmanlı minyatürlerini anımsatıyor bize. Çizgi bükülüyor; anıştırıcı ama figüratif değil. Devinimin özüne bire bir uyuyor, kişiliklerden değil ortak bir yazgıdan söz açıyor. Osmanlı minyatür sanatı Abidin'i hep büyülemiştir: İnsan ve hayvan figürleriyle fıkır fıkır kaynayan bu resimlerden yoğun bir yaşam duygusu dışa vurur her zaman. Atlarla atlılar, mekânı tıpkı sultan çadırının çevresindeki okçuların attığı oklar gibi kateder, oyun ya da savaş sahnelerinde her şey hareket eder, her şey durmadan yer değiştirir. Manzaranın kendisi bile, hat motifleri gibi açılıp uzayan kıvrıl bayraklarla birlikte dalgalanıp titreşmeye başlar. Tepeler ve kıyılar kıvrımlı çizgiler doğurur, kalelerin düz çizgileriyle ya da savaş için toplanmış gemi dizileriyle kırılan güçlü perspektifler yaratırlar.

Yaşam izlenimi gerçekten çok güçlüydü bu minyatürlerde; Osmanlı resminde gerçekçi ve çağdaş perspektiflerin ortaya çıkması için 19. yüzyıl başlarını beklemek gerekecek, buna karşılık bu yaşam duygusu aynı yönde güçlenmeyecekti. Tersine, bu yüzyılda manzaralar boşalacak, evren sessiz ve hareketsiz hale gelecek, örneğin Ahmed Münip'te bomboş sokaklar, Muallim Şevket'te bütün insan göndermelerinden arınmış mimariler çıkacaktı karşımıza. Asıl kopmaysa daha çok yüzyıl sonlarına doğru, Fransız izlenimcilerinin etkisiyle meydana gelecekti. O zaman bahçelerin ve kıyıların durgun suları canlanacak, Halil Paşa'nın Nil resimlerinde olduğu gibi, onları kateden ışığın etkileriyle biçim ve nitelik değiştireceklerdi. Besbelli çağdaşlıkla dinamizmin yan yana geldiği bu dünya görüşü, daha yakın geliyordu Abidin'e.

Saint-Michel rıhtımından ırmağa bakan Türk ressamı, bu tuvalleri anımsıyordu. Orada gözlerinin önünde, Notre-Dame'ın bağlı bir gemiye benzeyen başucu, her an fışkırmaya hazır bir çizgi ve kütle oyunu gibi duruyordu. Gece olduğunda, yalnızca "aslolan" kalıyordu geriye; turistleri, sözde sanat ve

mimarlık tarihi meraklılarını hayran bırakan ayrıntılar “unutuluyordu” Oysa Abidin de bir mimarlık tutkunuydu; Kanunî Sultan Süleyman’ın mimarı Sinan üstüne bir kitap bile yazmıştı. Ve onda –tıpkı hattatlarda olduğu gibi– en gözü pek başkaldırılarıyla tutunduğu o Osmanlılık özünü arıyordu besbelli. Burada da Parisli katedralin karanlık kütleleri, aracısız ve parazitsiz bir biçimde, yine geceye ait bir başka kütleyle, kozmik gecenin uçsuz bucaksız maviliğiyle karşı karşıya kalıyordu; tuvalin üstündeyse, yerle gök arasında artık bir anıt olmayan anıt, o yitik katedral, göklerin dilsiz saltıklığıyla yüz yüze, dev bir lekeye dönüşüyordu. İlk ve temel güçlerin, devlerin yüz yüze geliyordu bu. Dünyanın tan sökümüydü. Bu “lekecilikte” ve onun baskın siyahlığında bir durağanlık, donmuş, karanlık bir biçim görmek yanlış olur. Hayır, burada siyahın içinden bir ışık saçılır sanki; “*Bir ilk siyahın ürpertili tanığı siyahların olağanüstü yoğunluğu*”ndan söz açar ozan Guillevic ve şöyle yazar:

“Onun tüm renkleri siyahtan yayılır ve ışığı geceden doğar.”²³

Bu siyah, savaş sonrası sanatçılarının yakasını bırakmayacaktı. Abidin Venedik Bienali’ndeki birçok yapıtta onunla karşılaşmıştı. Bir Matisse’in renkçiliği artık çok uzaklarda kalmıştı. Siyah renk, üç renkli devrimci bayrağının çevresinde toplanmış bir Fransa ve onun rengârenk, büyüleyici bir dokuda bir araya gelmesi hayalinin dağılıp gittiği bu yıllara egemen olmuştu. Bir yeraltı siyahıydı bu; artık ulaşılmaz hale gelmiş doğruya ulaşmak için son çareydi. Çünkü gerçeğe, insanların ve nesnelerin ham varoluş biçimine çağırıyordu. Geri çevirmenin, başkaldırmanın siyahıydı; faşist bayrakta hastalıklı bir büyüme yaşamış olsa da, aslında Juliette Greco’nun kazağında, Frères Jacques’ın dar giysilerinde bulduğumuz Varoluşçu siyahtı o; siyah lekenin içerdiği varlık yoğunluğuyla büyülenen Pierre Soulages’ın siyahıydı. Ama aynı zamanda çizginin, çini mürekkebinin, kurşunkalemin de siyahıydı ve onlarla hat sanatını, çizgi sanatını yakalıyordu Abidin, ve belki biraz da o çok iyi tanıdığı eski Os-

23 Guillevic, “*Abidin’in Soyluluğu*”; *Abidine*, Paris, Dumerchez, 1994.

manlı kültürünü. Orada siyah, Batılıların giysilerini betimlemede kullanılır ve bir düzdeğişmeceyle doğrudan Batılları simgelerdi; özellikle de Topkapı Sarayı'nı mekân tutmuş Osmanlıların, Süleymaniye ya da Beyazıt mahallelerinin karşısında, Haliç'in öte tarafında, Galata'nın Frenk mahallelerinde oturanları.

*"Galata içre dahi bir sanem var
Fireng oğlanıdır ol çeşmi ayyâr*

*Siyeh câmeyle san ol mâh-i tâbân
Görünür zulmet içre âb-ı hayvân"*

İşte 16. yüzyıl ozanı Yahyâ Bey, bir iki sözcükle böyle betimliyordu –bu görüntüye pek de duyarsız kalmadığını belli ederek– buralardan bir delikanlıyı. O da siyah rengin taşıdığı ışık gizilgücüyle, hayranlık verici bir ustalıkla oynamayı biliyordu.

Sonuç olarak bu karanlık lekeler, Abidin'in resimlerinde kendilerine özgü bir dalgalanma içine girerler; sanki onlarla Osmanlı harflerinin kıvraklığı arasında gizemli bir bağ vardır. Yağlıboyanın en derinlerine daldığında bile desen sanatının Abidin'i hiçbir zaman terk etmediği açıkça bellidir. Bu açıdan bakıldığında, o uçsuz bucaksız Paris katedralinin gecenin içinden fışkıran olağanüstü lekesi çok daha iyi anlaşılır. Abidin'in siyahı, bu kararsızlık zamanında hastalıklı bir umutsuzluğun ve durağanlığın çok uzağında, tersine, soğuk savaşın doğurduğu donukluğa ve hareketsizliğe, İspanya'nın tepesine çöken ölümcül Frankoculuk belasına karşı durur, direnir. Bu siyah, yaşamdır, ışıktır, yaşam ilkesinin devinimidir.

Öte yandan İstanbul'un yuvarlaklıklarını ve Doğu göğünün uçuculuğuna karşı dikilen atılımlarını da çok iyi görmüştür Abidin. Şiirsel bir metinde bu biçimsel özellikleri, kentin imgesinin bir ön ilkesi olarak sunar:

"Birilerini şaşırtma tehlikesini göze alıp, yarı açık iki dudak biçimindeki iki kıyı boyunca uzanan bu kentin anatomisinin bir dişilik organını andırdığını söyleyebilirim. Daralıp genişleyen Boğaz'ın tuzlu

kıvrımları, Karadeniz'den (o "rahim deniz"den) gelip Marmara'ya yayılan, sonra da Sporadlar'a kadar (bu sözcüğün kökü bir rastlantı değildir²⁴) uzanan sularının ağır ağır akışı, benzerine başka hiçbir yerde rastlamadığımız bir coğrafi orgazmlar sürekliliği oluşturur. Gerçekten de insanı kösnullüğe iter İstanbul.

Başka bir öge: İstanbul yedi tepeden oluşur, bu da İstanbulluları, tıpkı dev bir kadının tombul bedeni üstünde dolaşan Liliputlular gibi, bir mahalleden ötekine inip çıkmaya zorlar. Haliç'in iki yanında yükselen Galata ve Beyazıt kulelerinin, sayısız Osmanlı ve Bizans kubbesinin, minarelerin, Boğaz sularını bir mahmuz gibi yaran Sarayburnu'nun hemen tepesinde Topkapı Sarayı'nın surlarıyla çevrilen Harem çekirdeğinin görsel anlamları da sanırım yorum gerektirmeyecek kadar açıktır."²⁵

Mizahının ve erotik bakışının gerçeküstücü özelliği, bu küçük metni, Abidin'in birçok tablosu için çok değerli bir kılavuz niteliğine dönüştürür; tıpkı burada olduğu gibi bu tablolar da yaşam, şaşırtıcı bir biçimde, ansızın kişileştirilen kentin biçimlerini kuşatır. Gerçeküstücü hareketin kurucusu André Breton'un da kenti böyle başkalaştırmaya kalkıştığını anımsayalım; onun için de şafağın ilk ışıklarında uyanan Paris, uykudan uyanan bir kadının gizemli görüntüsüne bürünür. Ressam ya da yazar Abidin'de yaşam ve devinim, bütünüyle şiirsel biçimlere bürünmeyi de bilirler. Çünkü bu hayalci dünya görüşünün ötesinde Abidin, her zaman olduğu gibi, çevresindekilerin resmini yapmaktadır. Sistemli bir aylak ve gezgin olmasa da dünyayı gözlemekte ve onun gerçeğini dışa vurmaya çalışmaktadır.

Abidin'in bu desenleri, onun özel yaşamına ve sorularına tanıklık ettikleri kadar kentin kaygılı yaşamına da tanıklık ederler. Ayrıca 1968 olayları karşısında sanatçıların görece geriye çekilmiş olmaları da üstünde durulması gereken bir olgudur. Oysa bu sokak sahnelerinde, oluşan harekette ve onun devrimci gücünde dikkate değer çok şey vardı. Ama çok az sa-

24 Bu ad Yunanca *sporos*, tohum sözcüğünden geliyor.

25 *Europe* Dergisi, Kasım-Aralık 1983.

natçı olan bitenle ilgilenmiş, geri kalanı ayrıcalıklı tanıklık görevini foto muhabirlerine bırakmışlardı. Abidin olaylarla ilgilenen bu birkaç sanatçı arasında, Tiraje'nin, Lapoujade'ın yanında yer alıyordu. Bu ikisinin tuvalleri de tepeden tırnağa kaynaşma ve heyecan doluydu; özellikle Lapoujade, yapıtlarında günün büyük sorunlarını, Cezayir Savaşı'nı, 68 Mayıs'ını yakalamaya çalışmış ender sanatçılardan biriydi.

Abidin'in dostu Lil Michaelis'in tuhaf kolajları da, başka bir türde, polislerle öğrenciler arasındaki çatışmaların stilizasyonlarından yola çıkarak soyutlamayla saf yüreklilik arasında kararsız bir dünyaya götürüyordu izleyiciyi. Bir yıl sonra, devrimci çevrelerin destek ve bildirileriyle *Centre Culturel de la Galerie des Arts*'da açılan ve "*Mayıs Tanıkları*" gibi anlamlı bir ad taşıyan bir sergi, bu yapıtlardan bazılarını bir araya getirecek, Abidin de burada düzenlenen toplantılara katılacaktı.

O hiçbir zaman elden bırakılmayan, daha Rusya yıllarında, Lenfilm Stüdyoları deneyiminde açıkça ortaya konan arayışı, desenin ve tuvalin doğrudan doğruya bir devinim olması arzusunun bu çalışmalarda da kolayca fark edebiliyoruz. İçinde yaşadığımız dünya böyleydi çünkü ve çizerin gerçek yeri, sokak fotoğrafçısının yanı başında olmalıydı. Öte yandan bu takıntı, başka bir biçimde de gerçekleşme olanağı bulacak ve bize, sanatçının çok yönlülüğünün bir örneğini daha verecekti: 1966'da Londra'da, yapımcı Samuelson'un isteği üzerine, Dünya Kupası futbol karşılaşmalarının filmini çekmeyi kabul etti Abidin ve bu filmle Flaherty Ödülü'nü aldı. Bu dönemden çok sayıda deseni futbolcular üstünedir; zamandan çalınmış bir hareketin büyüğü içinde yakalanan, kalecinin ya da oyuncunun saf hareketinin uzamda donup kalmış gibi görüldüğü anların desenleridir bunlar. Nicolas de Staël de futbola ilgilenmişti; özellikle de 1952 yılında, Fransa'yla İsveç'i Parc des Princes'de karşı karşıya getiren gece maçını izledikten sonra atölyesine dönüp bir dizi küçük yağlıboya yapmıştı. Bunlar, daha sonra gerçekleştireceği 2x3.5 metre boyutlarındaki *Parc des Princes* tablosunun hazırlık resimleri olacaktı. Ama bu tablolarla daha çok, çarpışmalardan ve renk lekelerinin oluşturduğu zincirlerden doğan sert etkiler yaratılıyordu. Geniş siyah, gri ve mavi bantlarla bölünmüş düz

renkli zeminler üstünde mavi formalarla beyaz şortların, geniş kırmızı çorapların dansı izleniyor, el ele tutuşmuş gibi duran oyuncular sanki yana doğru birer adım atıyorlardı.

Güzin'le birlikte televizyonda maç izledikleri saatler, ikisi için de saf bir keyif anıydı. Telefonlar fişten çekiliyor, kapılar kapanıyor ve karı koca, devinimin ve ortak varoluşun erdemleri üstüne kurulu bu modern zamanlar mitologyası içinde birlikte kaybolup gidiyorlardı. Abidin 1960 yılında *Lettres Françaises* dergisine, Roma'da yapılan 17. Olimpiyat Oyunları için bir tam sayfa hazırladı. Çok etkileyici bir sayfa düzeni içinde sunulmuş bu on iki desende, hem bir ok gibi uçan Abdou Seye ya da 400 metre engellide dans eder gibi koşan Davies gibi atletler, hem de tribünler ve o her zamanki bayraklar görülüyor. Yalnızca bu bayrakların varlığı bile Abidin'in çizgisiyle Osmanlı minyatürleri arasındaki sürekliliği ortaya koymaya yetiyor. Desen sanatı, basit altyazılar dışında tüm açıklamaları gereksiz kılan bir röportaj aracı haline geliyor. Kalabalıkta, o fıkır fıkır, heyecanlı çoklukta, tek bir mürekkep lekesi bir yüzü canlandırmaya yetiyor. Görülen sahneler, yaşanmış bir gerçeğin tanıklıkları, 100 metre finişinde bayılan Halberg, madalya töreni, pusuya yatıp bir deparı bekleyen fotoğrafçı (oysa ressam-çizer nasıl da geride bırakmış onu!), her şey, her şey orada canlanıyor, durmadan değişen ve dans eden bütün bir mitologya gözlerimizin önünden geçip gidiyor. Abidin'in çizgisi, devinimi, atılım içindeki hareketi gösteriyor bize ve bu atletlerin çizimleri 1941 yılı "Partizan"larının desenlerine çok benziyor: onlar da saldırganca bir şeyler atarken yakalanmışlar ve bu bütünüyle başka türden bir "atma" olsa da, bedenlerin bükülüğü, onlara can veren dinamizm, tıpatıp aynı. Abidin'in kimi desenlerinde devinimin öğelerine ayrıldığını da görüyoruz; sanki güç odaklarını ayrıştırmak üzere isteyerek yavaşlatılmış birkaç imge üst üste geliyor. Sanatçının eli ve gözü burada sinema sanatına egemen ilkelere boyun eğiyor artık. Çizginin sinemacısı Abidin hep aynı arayışı sürdürüyor; insanların ve dünyanın sürekli sarsıntısı gibi gördüğü yaşamın peşinden ayrılıyor.

Çünkü spor, bu öfkeli ve doğurgan zamanın ruhunu, belki de başka halk gösterilerinden çok daha fazla açığa vuruyordu.

IMAGES

F
I
L
M
P
A
R



A
B
I
D
I
N
E

DES XVII^e



JEUX



OLYMPIQUES

Abidin'in çizimleriyle Olimpiyat Oyunları

Abidin burada, bir dönemin mizacını dışa vuran bir olgu olarak spor oyunlarının masalsı gücünü keşfediyordu; tıpkı bir ara boks salonlarına gidip gelen Bertolt Brecht'in, aynı devinimin bir o kadar masalsı acımasızlığını keşfettiğini sandığı gibi. Kendini bütünüyle devinime vermiş bir dünyanın dışavurumu olan bu mitos, onun cazcı desenlerinde de buluruz; bu olağanüstü figürler de kıvrımlar, bükümmler içinde yakalanmışlardır ve bu çizgilerden, başka bir dışavurum olanağı verilmemiş tüm bir zenci-Amerikalı halkın müziksel çılgılığı fıskırır. Bu desenleri seyrederken –ya da dinlerken– Jack Kerouac'ın sanrılarla dolu sayfalarını ve o sayfalardan yükselen Amerikan cazının büyüleyici ritimlerini anımsamamak olanaksızdır. Bunun yanı sıra Henri Matisse'in 1950'de yaptığı o unutulmaz tabloyu, o büküm büküm *Danseuse créole*'ü de anımsamadan edemeyiz. Tepeden tırnağa canlı renkler ve taşkın bir sevinçle boyanmış bu resmin de Mevlevî dervişleri gibi kendine özgü bir dönüşü vardır; caz müzisyenlerinin ses sarmallarına benzer müziksel bir alevdir o da. Bir an gelir –19. yüzyıl sonu yazarları bunun farkına varmışlardı– sanatçının bir araştırmacıya, içinde ruhunun biçimlendiği yerleri ve gerçeklikleri kovalayan bir gazeteciye dönüşmesi gerekir. 1913'te, Guillaume Apollinaire'in *Alcools* adlı şiir kitabının yayımlandığı yıl doğan Abidin için de ritimle sarhoş olmak, dünyayı tanımak demektir. Bunun içindir ki, Apollinaire'in çağdaşlığın sanki bir tür imbiği saydığı o “bölge”leri, sokak, stadyum gibi büyümlü yerleri, cazcıların çaldığı o dumanlı salonları keşfe çıkmak gerekir. Onun İstanbul'da gidip geldiği esrar tekkelerinin Avrupa'daki, Amerika'daki benzerleridir bunlar ve oralarda da esrar içenlerin parmakları, aynı yarı karanlıklar ve aynı sarmallar içinde, benzer bükümmler oluşturur.

Bu yeni mitologmalar –modern bir dünya için– bir evrenin ve bir zamanın, ortak bakışın el yordamı arayışlarını izlemekte zorlandığı ve olsa olsa gecikmiş “mahşerlerinde” yakaladığı kırılmalarıyla atılımlarını, herhangi bir tarihsel incelemeden çok daha iyi anlatır bize.

Abidin, özellikle Paris odaklı tartışmaların yoğunlaştığı dengesiz bir dünyaya böyle girmiştir işte.

7 Paris

Dogmaların Zamanı: Soyut Kavgası

“Durmadan, usanmadan insan yüzlerine baksaydık, bakmayı öğrenseydik, doğaya, evrene, insana, kendimize karşı bu kadar sevgisiz kalabilir miydik?”

Yaşar Kemal

Abidin Paris’te, 1958’de Yves Klein’ın yapıtlarını sergileyen Iris Clert galerisiyle ilişkiye girdi ve o ünlü “Boşluğun Sergisi”ni açtı. Bu sergide tüm resim girişimi, geri dönülmez biçimde bozulup yok oluyor gibiydi. Böylece Abidin, sanatçıyla izleyici arasındaki ilişkinin sınırlarını topluca sınıyordu sanki. Dönemin eğilimlerine uyarak boyadığı tuhaf düşey kompozisyonda kırmızı ve siyah zeminler hoyratça çarpışıyor, tüm yuvarlaklığıyla sezdirilmiş biçimler de izleyiciyi ana düşünceye, çağdaş dünyanın gelişmelerini kaygıyla izleyen bu sanatçıda ender rastladığımız tatlı ve güzel bir barış ütopyasına yöneltiyordu. Çok dişil, esiniyle çok düşsel ve şaşırtıcı bu yapıt, belki de gerçeküstücü geleneğe en sıkı sıkıya bağlı yapıtlarından biriydi Abidin’in; ama gerçekleştirilişinde, özellikle de renk kullanımı ve biçim dengesi gibi özelliklerinde, 1960’ların büyük soyut eğilimleriyle tartışılmaz akrabalıklar sergiliyordu. Daha sonra, 1977’de Paris’te, Le Scriptorium adlı galeride, yine bütünüyle geometrik bir dizi “kâğıt üstüne guvaş” sergileyecekti.

Ama bu sefer dörtgenlerin ya da yumurta biçimlerinin düzenli ve simetrik zincirlenmeleri yapıtı doygun bir hale getirmiyor, tersine, içinde bakışların kaybolup gittiği mistik pencereler açıyordu izleyiciye. Sanat eleştirmeni Raoul-Jean Moulin, bu resimlerde katı ve anıtsal biçimli eski Arap kûfî yazısının izlerini görüyordu; ama biçimler, “hat”laştırılmış uzantılarıyla esnetilip yumuşatılmıştı. Abidin’in bu kompozisyonları, ağır kütlelerden oluşmalarına karşın, renklerin zaman zaman oldukça sert çarpışmaları, özellikle de değişik biçimler arasındaki bağlantıların inceliği sayesinde (bazen çok geniş bir dörtgen, bir üçgenin incecik ucu üstüne oturabilir) büyük bir düşeylik ve hafiflik izlenimi uyandırmayı başarırlar. Ama yapıtı asıl hafifleten şey, dönüp dönüp gelen o “pencereler” yöntemi-
dir. Bu dönem yapıtlarıyla ilgili olarak şöyle yazacaktır Ferit Edgü:

*“Evler gibi
düşlerin de pencereleri vardır
içe doğru açılan (...)*

*Gören göz için
penceresiz duvar yoktur.”*

Çünkü Abidin için soyutlama hiçbir zaman, kimilerinin onu içine hapsetmek istedikleri yok oluştaki yitip gitmiyordu. İnsanların yüzlerini silikleştirip görünmez hale getiren ve Michel Tapié’nin deyişiyle “lekecilik”le ilk karşılaşması sayılabilecek resimlerde bile, soyutlamayı çevreleyen duvarda bir yarık açmıştı Abidin. Klein’la birlikte, soyutlamanın getirdiği silmelerin –başkaları ne derse desin– insanla ilişkili şeylerin silinmesi anlamına gelmediğini anlamıştı. Zaten Yves Klein da saf rengin peşine düşüp ilk monokromlarına, o deniz mavilerine geri dönmüş, *Antrophométrie*’lerinde de kesin bir yer değiştirme gerçekleştirmiş ve –fırça yerine insan bedenlerini kullanarak– canlı yaratığı, geleneksel model durumunun durağanlığından çıkarıp dinamik yaratı sürecinin orta yerine yerleştirmişti. Abidin’in de, insanı ve insan figürünü, onu dışlamakta inat eden

bir resmin içine bu denli dinamik bir biçimde ve yeniden sokma kaygısına kayıtsız kalması olanaksızdı.

Paris bir kez daha figüratif resim yanlılarıyla soyutlar arasında ikiye bölünüyor, her türlü dogmacılığa karşı çıkan Abidin'in özgürlük merakı da onu her iki "tarikatın" yargıçlarından uzak durmaya zorluyordu:

"Betimleme ve betimlememe kutupları arasında gidip gelmeyi sürdürdüm"

diyecekti André Velter'e. Ayrıca yalnız da değildi: Nicolas de Staël de, herkese karşın, soyuttan figüratife geçmişti ve Abidin, düşünceler adına bir güzellik biçiminin mahkûm edilmesinden hiç hoşlanmıyordu. Resmini yapmaya giriştiği çiçekler, her şeyden önce düşlediği çiçeklerdi; bir hayal kurma sürecinden doğan renkler ve biçimlerdi:

"Çiçeklerin resmini yaptım, ama var olmayan çiçeklerin"

diye ekleyecekti aynı radyo söyleşisinde.

Bu bir kıydan öbürüne gidip gelen sanatçılar kuşağı için sınırlar hareketlidir; ya da en azından onları ortadan kaldırmak gerekir ve çağdaşlık, her şeyden önce bir serüven gibi görülmelidir. Dogmacı düşünürlerin eski sınırların yerine yenilerini koymaktan başka bir şey yapmadığının bütünüyle bilincindedir onlar. Nicolas de Staël'in suçladığı o ünlü "ön-soyut çetesi" anımsanacaktır. Abidin soyutlamaya doğru kaydıysa, bu hiçbir zaman dünyanın gerçeğiyle bir kopma anlamını taşımamıştır. Zaten onun için "betimlemeyen" resim, bununla bütünlenen bir estetik ya da içsel deneyin ulaştığı son nokta da değildir. O "gerçeğin düşselliği"nden, yani dünyayla "anlatılmaz"ın bilinci üstüne kurulu bir ilişkiden söz etmeyi yeğlemektedir. Böylece de gerçeküstücü dostlarına yaklaşmakta ve resmini, dünyanın örtülü yüzünü ortaya çıkartan bir bakışa, sözlü dilin sınırlarını ve hilelerini tamamlayan bir araç olarak düşselliğe açmaktadır. Picasso daha önce söylemişti:

"Daha derin, gerçekten daha gerçek, gerçeküstüne ulaşan bir benzetmenin peşindeyim ben."

Bir zamanlar bir yazar olmayı, Anadolu'nun Balzac'ı olmayı düşleyen Abidin, bu çabadaki ütopya ve geleneksellik payını iyi biliyordu. Bir meydan okuma gibi, yeni ve şaşırtıcı bir parmak kompozisyonu daha yarattı; ama bu kez, daha önce Ingres'in *Türk Hamamı* için seçtiği tam dairenin içine yerleştirmişti onu. Böylece, şaşırtıcı bir biçimde, bu kez bir Türk ressamı 19. yüzyıl Fransız sanatçısının egzotik ve erotik motifini yeniden kullanmakta ama aynı anda hem Ingres'in çok sevdiği o gevşek, çıplak bedenlerin, hem de Abidin'in takıntısı parmaklarının ve tırnaklarının çifte gerçekliğini yok etmekteydi. Bakış açıları arasında tuhaf bir yer değişimi bu: Türk, Fransız etkileyen Doğu göndermesini ortadan kaldırıyor ve onun esinleriyle kompozisyon anlayışını koruyordu yalnızca. Böylece düğümü çözülen ilk motif, eğlenceli bir plastik "metinlerarasılık" içinde, soyuta doğru kayıyordu. Ne var ki çizgi, yalnızca yanıl-sama düzeyinde bozulan şeyi yeniden yakalıyor, izleyiciden de herkesin tanıdığı bir motifi yeniden ve yeni bir biçimde algılaması isteniyordu. Birbirine dolanmış, iç içe girmiş, gevşemiş ya da gururla dikleşmiş parmaklar, soyutlamalarının son kertesinde kösnül bedenlere, "tabu"yla, yasaklanmışla cilveleşen ve Ingres'in ancak hafifçe dokunarak geçtiği bir erotik gücü yüklenen, şaşırtıcı anatomik ayrıntı anıştırmalarına dönüşmüşlerdi. Ve bütün bunlar, en büyük gerçeküstücülerin bile yadsımayacağı bir mizah duygusu içinde gerçekleştirilmişti. Aslında gerçeküstücüler, erotizm bağlamında elin ve parmakların bütün anıştırma olanaklarını kullanmayı bilmişlerdi: André Breton'un *Nadja*'sındaki ünlü eldivenleri ve bu yapıttaki ikonografik ele alınışıyla bu nesnenin bir fetiş olma özelliğinin nasıl vurgulandığını anımsayalım; öte yandan Claude Cahun'un -Abidin'in çini mürekkebi desenlerine özellikle çok benzeyen- 1936 tarihli *Eller* fotoğrafını da unutmayalım. Ingres'e, aynı düzeyde bir Türk ustanın yanıt vermesi gerekiyordu: Abidin de sanatın bir suçortaklığı, göz kırpması ve oyun işi olduğunu biliyordu. Alıntılama ve onun postmodern biçimleri, sanatçıyı burada yeni bir yaratı sürecine itiyor ve bu süreç, izleyiciyi yapıta sıkı sıkıya bağlarken, ona düşen gelenek payını da yeniden tanımlamaya zorluyordu.

Buna koşut olarak, tek bir tekniğe kapanıp kalmadan, durmadan yeni şeyler deniyordu Abidin: kurşunkalem, ĉini murekkebi, keĉekalem, yağlıboya, suluboya, guvaş... Ankara'da bryk bir ses getiren *Yryzbir ĉiĉek* sergisinin resimlerinde sulu-boya ve guvaş karıştırmıştı. Ote yandan yağlıboyayı her zaman en soylu resim malzemesi olarak gorse de, koşullar yavaş yavaş akrilik kullanımını dayatmıştı. Ozellikle yolculuk ve tatil dnyemlerinde de resim yapmak gerekiyordu ve geĉ kuruyan yağlıboya, ĉok ĉabuk kuruyan akriliğin tersine, bryle bir kullanıma elverişli değildi. O ĉok nemli Brtanya kıyılarına, Mœllan-sur-Mer'deki bir dost evine birkaĉ kez tatile gittiklerinde de bryle olmuş ve Abidin oradan nefis *Brtanyalar* getirmişti. Abidin'in iyi yorumcularından biri olan Raoul-Jean Moulin, onun bu kıyıların ozel ışığından ĉok hoşlandığını sryluyor ve bu ışığı Marmara'nın ışığına benzetiyordu. Yine Brtanya'da Abidin, Marksist felsefeci Henri Lefebvre'le uzun uzun konuşup tartışma olanağını buldu. Ama geĉirdięi ĉok sayıda ameliyat, sıcak sularda yryzmesini gerektirmekteydi; bu yryzden, kısa sryre sonra Provence'ın ve Akdeniz'in daha sıcak sularını ve daha uygun iklimini yeğlemek zorunda kaldı.

Yaratıcıyı birtakım aşkın mekânlara gnynderen esinlerin payını kuyumsemeyelim, ama sryzünü ettiğimiz tryrden teknik sorunların onemini de gzyardı etmemek gerekir. Bu konuda –desenlerinde en az Abidin'inkiler kadar kysnrl eğriler bulduğumuz– Matisse rnyęini anımsamak yeterlidir. 1944'te *Ktyrlrk ĉiĉekleri*'nin basımı iĉin bir dizi kroki ĉizmeye karar verdiğinde o da, brytynryle fiziksel bazı olgularla savaşmak zorunda kalmıştı: *crayon gras*²⁶ ile yaptığı desenler, beklenenden ozce kurumuş ve taşbaskıları yapan işçinin titizliğine ve bu iş iĉin ozel nemli kurutma kâğıtları kullanmasına karşın baskıda sanatçının figryrlerinin belirgin biĉimde uzadığı anlaşılmıştı. Neyse ki, desenleri gnydermeden ozce, tedbirli davranıp onların fotoğraflarını ĉektirmiřti Matisse ve sonunda bu fotoğrafların kullanılmasına razı olmak zorunda kalmıştı. Demek ki teknik seĉimler, yaşam koşullarına gryre değişiklik gysterebilir; ama bunları

26 Ozellikle taşbaskısı yapılacak desenlerde kullanılan yağlı bir karakalem ttryry.

yalnızca öykü değeri olan birer yan olgu gibi görmek yanlış olur. Başka bir açıdan bakıldığında deneyler, değişik tekniklerin yaratıcı eylem içinde eşit saygınlık taşıdığını gösterir bize. Bunun da ötesinde: değişik tekniklere başvurmak, donmuş bir dünyaya kapanıp kalmaya karşı çıkmak demektir; Herakleitosçu bir tavırla dünyanın bir devinim, kural dışı eyleminse yaratının temel koşulu olduğunu bir kez daha ilan etmek demektir. “Başkalaşım burcunda doğmuştu o” diye yazacaktır John Berger, Abidin için.²⁷

Öte yandan Abidin’de desen sanatı da aynı kural tanıma, aynı donmuş sınırları aşma özelliklerini gösterir. Sanatçının bir teknik olarak deseni yeğlediği apaçık ortadadır ve onu kursosuz bir sanat haline getirecektir. Abidin’i, çalışma aralarında çizgi sanatıyla da uğraşan bir ressam gibi görmek kadar yanlış bir şey olamaz. Cenevre’deki aile kitaplığında Daumier ve Sem’in çok özel bir yer tuttuğunu söylemiştik ve sokağa indiğinde, dünyanın büyük sarsıntısına elindeki kroki defteriyle tanıklık edecektir Abidin. Demek ki onun yapıtını anlamak için desen tekniğiyle ilişkisini kavramak temel bir önem taşımaktadır. Chagall de kompozisyonlarında guvaşla mürekkebi bir arada kullanmıştı – unutmayalım ki o da büyük bir sınır aşıcıdır; onun birbirine sarılmış çiftleri, çok renkli zeminler üstünden masalsı bir dünyaya kayarlar ve resmin taşıyıcı kâğıdı, içinde figürlerin yarım kalmış adımlar attığı büyük alanlar sunar bize. Abidin, çizgiyi renklere yeğlediğini açıkça söylemiştir zaten:

“Genel olarak desene, renklerden daha büyük bir önem veririm. Ben işe desenle başladım ve renge daha geç geldim.”²⁸

Büyük olasılıkla çizgi, yaratıcıyla izleyiciye ortak bir özgürlük alanı sunduğu içindir bu; böylece her biri kendi duyarlılığına göre bu alanın bir parçası olmaktadır. Bu konuda bir şeyler sorulduğunda, tarihöncesi mağaralarını, çizginin var olduğu o ilk ortamları anımsatır Abidin. Bu mağara karanlıklarında,

²⁷ Abidine, Paris, Dumerchez, 1994.

²⁸ Celal Özkan’la söyleşi; *Oluşum* no. 27, Kasım-Aralık 1993.

onu hayvandan geri dönülmez biçimde ayıran bu gizemli hareketle kendi doğum belgesini imzalamıştır insanoğlu. Abidin'in sık sık dile getirdiği, desen çizmenin dayanılmaz, neredeyse organik bir gereksinim olduğu düşüncesi de bununla bağıntılıdır: insanoğlunun izidir, damgasıdır desen ve sanatçının elinden fışkırdığında en yetkin biçimine ulaşır. Ayrıca çizginin verdiği sarhoşlukla, Mevlvî dervişlerinin semalarından doğan sarhoşluğun yakınlığını da anımsatır. Çizerin *gestus*'unun kökeninde, o yorulmak bilmez yinelemeyi buluruz hep. Hem büyü törenlerinin hem de modern şiirin çekirdeğinde yer alan bu "sonsuzda dek yinelenen" devinim, Anadolu'da kilim dokuyan alçakgönlü kadınların devinimi olduğu gibi, "leitmotiv" temelli büyük destanları okuyan gezgin ozanların da devinimidir. Burada teknik bizi bir yandan kutsallık alanına ve atalardan kalma gündelik el sanatı uygulamalarına götürürken, bir yandan da çağdaş yazının en yetkin biçimlerine taşır. Abidin, her zamanki ustalığıyla, köprü ya da kavşak diye nitelenebilecek bu denge noktalarını, insanı oluşturan her şeyin ısıdığı bu sinirsel merkezleri bulmayı bilir. Tarihe adım atan insanın çizgisi, kurucu çizgi, mistik çizgi ve her şeyden önce Dionysosçu çizgi: Abidin'in sanatının tartışılmaz boyutlarından biridir bu ve onu Çukurovalı dostunun, Yaşar Kemal'in yakınında tutan şeydir. Çünkü yaratı da –tıpkı yaşam gibi– zorunlu olarak bereketli, sevinçli ve büyüselidir. Ve Dionysos, Doğu'dan gelen tanrı, bu alanın efendisidir. Kâğıt, fıkır fıkır ve boyun eğdirilmesi olanaksız bir yaşamla canlanır: sanatçının esnek ve yumuşak çizgiye, yaşamsal atılıma inancıdır bu. Nabzını yalnızca kendisinin duyduğu uzaklıklara –çünkü içinden doğmaktadır bu nabız– gururlu bir saldırıyla atılmış mendirektir. Picasso'nun o sözünü anımsayalım: "*Şöyle doğru dürüst bir el çizmeyi bilen, bir sen varsın bir de ben!*" der Picasso. Çünkü bir yandan da –tartışılmaz bir biçimde– özgür büklümleri ve yol alışlarıyla Doğu'nun ve Osmanlı'nın hat sanatı geleneğini yaşatmaktadır Abidin'in çizgileri. Bu konuda İstanbullu hattatı unutmayalım; ve onu hayranlıkla izleyip sanatını anlamaya çalışan komşusu genç adamı... Yıllar sonra ve yaşamının sonuna dek önüne hat sayfaları alıp, tutkulu bir güzellik ve anlam arayışı içinde onla-

rın çizgilerinin peşinden gitmeyi ısrarla sürdürecektir Abidin. İzleyicilerin gözünden uzakta, “kendisi” için yaptığı desenlerdir bunlar; hattatın çizgisini değişik anlamlarda izleyip yineleyen sanatçının alıştırma sayfalarıdır ve bu desenlerde çizginin inceliği ya da kalınlığı, son derece incelikli çeşitlemelere yol açıp, çizen elin duyarlı nabzına göre bükümlenip kıvrımlanır. Alıştırma yapan kişi burada, Osmanlı geleneğiyle modern sanatın ritimli ve saf stilizasyonunun kesiştiği noktada, şanlı bir geçmişin Arap ya da İranlı sanatçılarından miras kalmış ve çok iyi bilinen bir gamı, yeniden, ama aslında ondan kurtulmak ve beklenen etkileri aşırp şaşırtıcı biçimler dayatan özgür bir çizginin önemini vurgulamak için çalmaktadır. Burada sanat bir kez daha kutsallıkla buluşur. Desen yazıya yaslanırken, yazı da bir yandan dünyanın gizemine açılır. Abidin’in Anadolu Hurufleri’ne duyduğu ilgi, onların yazı anlayışına dayanır; bu anlayışa göre de insan bedeni, özellikle de insan yüzü, değişik harflerle oluşturulmuş mistik bir alandır ve bu harflerin her biri kendine özgü bir anlam taşır. Üstelik yalnızca anlamla değil duyuların dünyasıyla da ilgili olabilir bu harfler. Örneğin özel kokular duyurabilirler. Cenevre’deki çocukluğun silinmez kokularıdır belki bunlar. Öte yandan Osmanlı şehzadeleri, üstlerine büyümlü sözler ve harfler işlenmiş gömlekler giyerler. Abidin onlarla da ilgilenmiştir; o ki dünyanın karmaşasının desenlerine yansıdığını ileri sürmüştür her zaman, sanatçı içgüdüleriyle görünmez bir dünyayı, gerçek bir arzu nesnesi olarak hedefleme niyetini de açığa vurmuştur böylece; bize verilmiş evrensel kaosu bir kenara bırakmadan elbette.

Böyle bir noktadan sonra teknikler, onları yönlendiren düşünceden daha az önemlidir: yağlıboyalar, kurşunkalem ya da mürekkep desenler, hepsi de aynı niyeti sergilerler. Gerek lekecilik, gerekse Osmanlı hattından miras kalma özgür ve bükümlü çizgiler, aynı devinimi getirirler resme; bir yandan da aynı okuma zorluğunu doğururlar. Birbirine dolanan çizgilerin sınırsız yoğunluğu –tıpkı renkli kütlelerin yüz yüzeliği gibi– kompozisyonların ritmini düzenlerken, izleyicinin resimle arasına koyduğu uzaklığa göre değişen çoğul kavrayışlara da yol açar. Tuhaf bir uzaklık etkisidir bu ve bitip tükenmez bir duyu

fıskırmasının son derece karmaşık yapısıyla sağlanabilmiştir ancak. Böylece Abidin, gerçeküstücülerden alınma bir bilinçaltı estetiğinin –her ne kadar “Türk Gerçeküstücülerini” işi bu yöne Batılı meslektaşları kadar götürmemiş olsalar da– ve böylesi bir deneyimi akıl yoluyla denetleme isteminin özgün kavşağına yerleşir. Yaratıcı eylemde rastlantının payını yadsıyarak figürasyon ve soyutlama sorununu kendine özgü bir biçimde çözer Abidin. Figür vardır, apaçık oradadır, daha doğrusu resme sinmiş durumdadır ve çoğul okumalara açıktır. O uzun elleri biçimlendiren çizgiler neyi çevrelemektedir? Parmakları ve tırnakları mı? Boşaltılmış yerler, işaret edilmiş figürler hangileridir? Paris göğündeki gerçeğin, onu betimlemesi gereken lekenin içinde yitip gitmesi, ele geçirilmeyi bekleyen başka yerleri de gösterir bize. Osmanlı minyatür ve hat sanatlarının çizgisini sürdüren ve onları gerçeküstücü kaynaklarda yeniden canlandıran bir sanatla Abidin, yeni bir figürasyon sistemi yaratmıştır; bu sistemde iç ve dış ayrımı ortadan kalkar ve artık bir önveri olmayan, yalnızca çağırılan anlamın gerçekleşmesi için de izleyicinin katılımı beklenir. Leke ve çizgi tekniklerinin sağladığı olanaklarla geleneksel figürün ortadan kaldırılması, sanatçıyla izleyiciyi birleştiren bir arayışın kapılarını açar. Çağdaş bir hümanizmanın doğuşudur bu ve yıllar önce Cenevre’de, Canlı Sular Rıhtımı’ndaki evin geniş salonlarında edinilmiş hümanist bir kültürün gelip dayandığı noktadır. Burada Abidin, kuşağının başka sanatçılarının araştırmalarını yönlendiren o ruh halinden kopmuş değildir elbette; ama ona, az rastlanır bir kültürel durumdan doğan kendi yanıtını vermektedir.

Bu desenlere can veren ana rahmini, sanatçının yaşamı boyunca dönüp dönüp susuzluğunu giderdiği ve yeni atılımlar için güç aldığı kaynağı çok uzaklarda aramanın gereği yoktur: el ve parmaklar, annenin uzun ince parmakları, esrar içenlerin parmakları, her türlü bedenden arınmış gibi duran, kendi kendine hareket eden, masalsı nesneler... Sevilen parmaklar, insanın kendi parmakları, esnek ve dalgalı uzantılar, ya da tersine, kapanmış salkımlar, baş döndürücü bir yumağın ucunda tırnağın yalnızca belli belirsiz bir sınır oluşturduğu geometrik kurular. Aragon, çok eski bir şövalye armaları geleneğine gönder-

me yaparak Elsa'nın gözlerinden söz açıp ozanın aradığı dünyanın onlarda yansıdığını söylerken, ozan Melih Cevdet Anday da sevgilinin gözlerinden söz eder ve ansızın dünyanın tuhaf yanı ortaya dökülür bu dizelerde:

*"Gözlerine bakıyorum
Denizden çıkarılmış bir tabaktaki kuş resmi
Dağınık köy evleri gibi orda burda
Sepetteki sümbül soğanı gibi gölgeli"*²⁹

Abidin el motifinde, seyreden gözün içinde kaybolup gittiği aynı gerçeğe düş karışımı evreni bulur. Bu esinlenme açıkça beden gerçektüstücü anlatımına gönderir bizi. Ellerin gizemi, Melih Cevdet Anday'ı da büyüler:

*"Ben bu ellerimi hiç görmemiştim
Çünkü onlar benim ağaçlarımdı
Şimdi ışığı söndürsem ve
Kalkıp tutsam ağaçlarımı
Ellerim midir, yoksa
Ellerimin adları mı?"*

Söz'ün evreninde, konuşmanın kendi sınırlarını aşması ve bir açıklama haline gelmesi için Türk yazarındaki gibi bir düşünme gücü gereklidir. Abidin de aynı şeyi desen dünyasında gerçekleştirir. Ne var ki bu sınır aşımından, çok geçmeden yeni ve daha ürkütücü bir yanlış anlama doğacaktır. Abidin yalnızca biçimleri değil, dünyayı da ezip büzmekte, değiştirmektedir. Bu tartışmanın Türkiye Cumhuriyeti kadar eski olduğunu görmüştük. Ama 1950'lerin Paris'inde, yeni vurgular kazanacak ve soyut tartışmasına ürküntü verici siyasal boyutlar, yeni tartışmalar eklenecektir.

29 Melih Cevdet Anday; *Göçebe Denizin Üstünde (Yan Yana Dalgınlık)*.

8 Paris

Bozguna Karşı Sanat

"Tarih'te, kimileri zamanla ortadan kalksa da, durmadan yeni felaketler ortaya çıkar. Buna karşılık yeni mutluluklar yoktur; mutluluk her zaman eskidir. Yalnızca bu mutluluğu elde etmek için verilmesi gereken kavganın türleri değişir."

John Berger

Abidin'in 1955'te Galerie Kléber'de açtığı ilk serginin katalog önsözünü, anlamlı bir biçimde gerçeküstücü Philippe Soupault kaleme almıştı; Parisli izleyicilere sunulan tuvaler de en iyimserleri bile ürpertecek nitelikteydi. 1950'lerin başlarında, Ankara'nın o karanlık yıllarında işkence gören arkadaşlarının öyküleri Abidin'in aklından çıkmıyordu ve bu resimlerle, gerçek bir şeytan kovma çabası içinde, mide bulandırıcı takıntılardan kurtuluyordu. André Malraux, *Obsidyen Baş'ta* Pablo Picasso'nun benzer deneyimini ve bu konuda söylediklerini aktarır:

"Eğer ruhlara bir biçim verirsek, bağımsız oluruz. Ruhlar, bilinçaltı, (...) heyecan, aynı şeylerdir. Neden ressam olduğumu anladım (...) Avignon'lu Kızlar'ın o gün gelmesi gerekiyordu. Ama kesinlikle biçimler nedeniyle değil: O benim ilk şeytan kovma tuvalimdi de ondan!"

1950'lerin başlarında Abidin'in yaşadıklarının buna çok benzediğine bahse girebiliriz. Bu yıllarda Türkiye görülmemiş sertlikte bir baskı dalgasının altında kaldı. Komünist Parti yasaklanınca, üyeleriyle uzaktan yakından ilişkisi olduğundan kuşkulanan herkes acımasızca tutuklandı ve işkence gördü. Bu korkunç durumu dile getirenler biri olan Yaşar Kemal'in ve o yıllarda genç bir felsefe öğrencisi olan Ahmed Arif'in tanıklıkları Abidin'i çok etkiledi. Bundan doğan *İşkenceler* dizisi, hiçbir zaman onun yakasını bırakmayan ve ölümüne dek yapıtının özelliğini oluşturacak büyük temaların, zavallı Anadolu köylülerinin yara bere içinde, ezik bedenlerinden, hastalığın işkence ettiği kendi bedenine dek uzanan o dizinin içinde yerini alacak, atomik parçalanmanın pençesine düşmüş Dünya'nın bedeni de bunun dışında kalmayacaktı.

Gelgelelim bu takıntı da başka türden yanlış anlamalara yol açacaktı. Resimlerinde siyasal ve toplumsal baskının işkence ettiği bedenlerin dışı vurumundan başka bir şey göremeyenler, Abidin Fransa'ya ayak bastığında resimleri ve desenleriyle ilgili yanlış bir değerlendirme yaptılar ve bunları, belirli bir politik amaca hizmet eden yapıtlar olarak gördüler. Kısa süre önce SSCB'de bulunmuş olması ve Nâzım Hikmet'le süregelen dostluğu da bu yanlış anlamayı güçlendiriyordu. Soğuk savaş havası her şeye egemendi. Buna yakında "Stalin'den arındırma" hareketinin ilk adımları da eklenecek ve her şey birbirine karışacaktı. Gelecek on yıl, büyük ideolojik çatışmalara özellikle yatkın olacaktı. Aynı zamanda, acele verilmiş kararlara da... Ortada sağlam kerterizler olmayınca kestirip atmak ve bir iki basit kanıya sığınmak herkesi rahatlatır. Bir komünist komplosunun bozguncu söylentilerine tepki olarak, ne pahasına olursa olsun bir Amerikan karşıtlığı istiyordu ideoloji; kültürel açıdan Amerikan insanı, standartlaştırılmış bir dünyada yaşayan, tarihsel kültürden yoksun birinde başka bir şey olamazdı. Kural böyle kondu mu, Amerikalı sanatçı da bunun dışında kalamıyordu; Avrupalı kökenleriyle kendini kurtaran biri ikisi dışında... Yaşlı kıtanın hegemonya kurma alışkanlığı, sağırlığının doruğuna ulaşıyordu. En azından özellikle İngiliz eleştirmenlerinin yaydığı kanı bunu gösteriyordu: Amerikalı sanatçı, ancak alkol ya da şiddet-

le kimlik değiştirmek koşuluyla sanatçı olarak kabul edilebilirdi. Yazarları arasında felsefeci Bertrand Russell ve ozan Stephen Spender'in de bulunduğu *Horizon Journal*'da yayımlanan yazılar, bu tutuma açıkça tanıklık ediyordu; daha sonra sanat eleştirmeni David Sylvester, kendisinden söz ederken bu tutumun yanlışlığını itiraf edecek ve o yıllarda "modası geçmiş bir Amerika duişmanlığıyla gözlerinin körleşmiş olduğunu" söyleyecekti. Ama onun soyut dışavurumculukla ilgili değerlendirmeleri de bu tür önyargıların tipik bir örneğiydi ve bu duişünceler Avrupa'da, açıkça siyasal partilere bağlı bir basın tarafından benimseniyordu. Amerikalıların tam anlamıyla kabul görmesiye ancak 1950'lerin ortalarında, izleyicinin tıkanması ve Avrupalı sanatçıların gerçeği görmeye başlamasıyla oldu; Londra'da, Whitechapel Art Gallery'de, uzak görüşlü yönetici Bryan Robertson'un girişimiyle açılan sergilerin başarısı buna açıkça tanıklık ediyordu. Çünkü bu dünya, tam da sanatçının içinde yolunu bulmaya çalıştığı bir çağdaşlık biçiminin dünyasıydı. Yazın alanında Whitman, Kerouac ya da Dos Passos, yüzyıl başından başlayarak onu çok yetkin bir biçimde dile getirmişlerdi. Sanat alanında Amerikan modernizminin yaratıcı da olabileceğinin –sözgelimi Jackson Pollock gibi bir örnekle– anlaşılması biraz daha zaman alacaktı. Ancak bu tartışmalar, uygarlığın ve ideolojinin bütün alanlarında ABD'nin üstünlüğünü savunan siyasal bir duişüncenin yayılması için sürdürölen yoğun propandaya hiç de engel değildi.

Uzaktan yakından Sovyetler'i anımsatan her şeye duişman, hastalıklı ve karanlık fanatizmlerin her gün yeni yaralar açtığı bir ölkede yetişen, üstelik SSCB'de geçirdiği günlerin anısını bir hâle gibi başında taşıyan Türk ressamı Abidin'in böyle bir atmosfer içindeki Fransa'ya gelişi, hiç beklenmedik boyutlar aldı ve sanatçı, politikayla özdeştirilen çağdaşlığın canlı bir simgesi haline geliverdi. Yanlış anlamaların şafağı söküyordu böylece.

Tartışma kavgaya döndü: İdeolojik çatışmanın bütünöyle sözde kaldığı Paris'te insanlar –Türk insanının tersine– ezilen, işkence edilen, sürölen ya da en azından takip edilen bedeni bu çatışmanın en korkunç ortamı haline getiren terör ve baskı ha-

vasından haberli değillerdi. Nâzım Hikmet 1950'den beri Rusya'da, sürgünde yaşıyordu. Bir söylentiye göre Türk Dışişleri Bakanı ve tarihçi Fuat Köprülü onun için: "Bu adamı asmalı, sonra da gidip mezarı başında ağlamalı" demişti; bir yıl sonra da Türk vatandaşlığından çıkartılmıştı Nâzım Hikmet. 1993'te, ölümünden otuz yıl sonra Türk parlamentosu vatandaşlığını geri vermemekte direnecekti. Sanatçılar, yazarlar ve oyuncular için dayanışmaların yüksek sesle haykırmanın zamanıydı. Paris'te Varoluşçular işin başını çekiyorlardı; zaman düşünce ustalarının, gerçeğin sözcülerinin zamanıydı. Jean-Paul Sartre bağlanma görevinin sözcülüğünü yapıyor, Pablo Picasso savaşın hemen sonrasında resmen Komünistlere katılıyor ve bunun, daha önceki eylemlerinin mantıklı bir sonucu olduğunu söylüyordu. Bu yüzden Paris'e geldiğinde Abidin, Fransız Komünist Partisi'ndeki yoldaşlarca çok iyi karşılanmış –aralarında Picasso da vardı– ve onun gibi genç sanatçıları aralarına almaya özen gösteren Partinin ideolojik kanadında, sıcak ve dostça bir ortam bulmuştu. Ayrıca Abidin, sosyalist bir toplumun kuruluş yıllarını çok somut bir biçimde, örnek alınması gereken umutları ve başarılarıyla olduğu kadar sınırlarıyla da yaşamış biriydi. Bu değişimi o güne dek, bir iki yapay SSCB yolculuğunun zor maskeleyiği izlenimlere dayanarak, sadece kuramsal ve soyut bir düzeyde yaşayan kişilere kendi deneyiminden neler aktarabileceğini kestirmek hiç de zor değildi. Yalnızca Aragon ve Elsa Triolet, gerçeğin bir bölümünü bildiklerini söyleyebilirlerdi. Ne var ki Abidin Batı Avrupa'ya geldiğinde, bir bakış açısı değişikliğine zorlandığını da fark etti; Aragon'un şu çok yerinde sözlerle saptadığı bir durumdu bu:

*"Sosyalist gerçekçilik SSCB'de, Fransa'dakinden çok başka koşullar içinde gelişmiştir. SSCB'de sosyalizm bir devlet öğretisi olduğu için orada sosyalist gerçekçilik, daha başlangıçta sanatla yönetici sınıfın uzlaşması üstüne kurulmuştur. Oysa Fransa'da, bugünün toplumsal koşullarında, sosyalist gerçekçilik bir karşı çıkma sanatından başka bir şey olamaz."*³⁰

30 Louis Aragon, "Her şeyi adıyla anmak gerekir", 23 Nisan 1959, *La Mutualité*'de verilmiş konferans.

Abidin'in yeni durumunu, terimlerin bu yer değiştirmesinden daha iyi açıklayacak bir şey yoktu belki de: bakış açısının tersine çevrilmesini sürgünlüğe yeğlemek gerekiyordu. Bundan sonra Fransız Komünist Partisi'ne bağlı aydınların desteğinden hiç yoksun kalmayacaktı. Ama yine çok hızlı bir biçimde, bu ateşli Paris atmosferinde, Türk sanatçıların tenlerinde yaşadıkları sıkıntılarını, sonu lanetlemeye ve dışlamaya varan kanıtlara dönüştürölüp tozlarının havaya sağıldığını da görecekti.

Ne var ki, partinin kanatları altında propaganda amacıyla kullanılsa da Abidin'in deseni, dirençli gücünü ve canlılığını koruyordu. Kalabalıklar, devinim, toplumun kaynaşması, Anadolu'ya da Parisli kadınlarla erkeklerin acıları, gördüğü ve duyduğu şeyler: sessiz desenden çaresiz kalabalığın çığılı fışkırıyordu her zaman. Göçmenler yararına yapılan gösteriler, daha sonra "S.O.S. Irkçılık" hareketinin düzenlediği toplantılar, Bastille Meydanı'nda toplanmış büyük kalabalıklar... "Çizer-tarihçi"nin gözü ve eli, çağın büyük ve coşkulu halk hareketlerine her seferinde tanıklık ediyordu. 1968'de öğrencilerin işgal ettiği Sorbonne'un avlusunu, onca zamandır hareketsiz parmakları arasına dikilmiş bayrağıyla bir izci kimliğine bürünen yaşlı Pasteur'ün yontusunu çiziyordu; yontunun başı ve bakışları, dünyayı yeniden kurmaya kalkışanların belli belirsiz çizilmiş silüetlerine dikkat kesilmiş gibiydi. İlk başlardaki yaklaşımını buluyoruz burada; Ankara'daki başlangıç yıllarında yaptığı "toplumsal resim"lerin ya da Adana desenleri-



Güzin'le Adana'da. Evlendikleri yıl, 1943

nin, onca yıl aralarında yaşadığı o hastalıklı Güneydoğu Anadolu insanlarını kıpır kıpır kıpırdatan desenlerin havasını buluyoruz. İstanbul'da ya da Anadolu'da olduğu gibi burada da desen ya da karikatür, toplumsal gerçeği ve onun yaralarını daha iyi anlamaya ve dışa vurmaya yardımcı oluyor. Kentin ve insanların bunalımı üstüne söyledikleriyle siyasal bir bakış var karşımızda; ancak bu modern gerçekçiliğin, en azından Sovyetler Birliği'nde dayatılmış ve dondurulmuş biçimiyle o "sosyalist gerçekçilik" sloganından ne denli uzakta olduğu hemen görülüyor. Köylü kadınların kucaklarında çocuklarıyla portreleri, bu insanların umutsuzluğunu ve yıkımını dile getiriyor; Toroslar'daki köylerinden Adana yakınlarındaki Çukurova tarlalarına pamuk toplamaya gelen ve gelecek toplama mevsimine dek kışı çıkarmalarını sağlayacak azıcık parayı kazanmaya çabalayan zavallı kalabalıkları anlatmaya koyulduğunda Yaşar Kemal'in yazınsal bakışı da böyle bir nitelik kazanıyor. Yaşar Kemal çağdaş Türk romanına, Ankara'dan ya da İstanbul'dan görülebileceği biçimiyle "folklorik" bir köylülüğü değil, kendilerini çarmıha geren yeni bir dünyanın bilincine varmış gerçek insanları sokuyor; küçümsenen, aşağılanan ama kendi özgürlüklerini yaratmaya doğru yürüyen insanlar bunlar. Abidin de, kendi içine kapanmış, parçalanmış bir yazgının çemberinde sıkışıp kalmış bu insanların siluetlerini çiziyor. Neredeyse bir fışkıрма niteliğindeki çizginin sağlamlığı, aşağılanmayı bir gerçek olarak gözler önüne seriyor ama hiçbir zaman açıklamaya kalkışmıyor. Bu "gerçekçilik", Géricault'nun *Le Radeau de la Méduse* tablosu üstünde düşünürken Aragon'un söylediği anlamda "sosyalist" bir gerçekçilik:

*"Bu tutku, Stendhal'in yarattığı bir tutkuyu anımsatıyor bana; benim de paylaştığım bir tutkuyu. Zaten Géricault'nun resimde, Stendhal'in romanda tuttuğuna benzer bir yer tuttuğunu düşünüyorum, (...) Bir Stendhal'cinin, sık sık söylendiği gibi bir 'kırmızıacı'nın, bu iki hayranlığı bağdaştırmaya çalıştırması bence çok doğal."*³¹

31 Louis Aragon, *Géricault Üstüne*, 1959.

Yaşar Kemal de bu Stendhal tutkusunu paylaştığını itiraf ediyordu. Aragon şunu da ekliyordu aynı metinde:

“İnsan zamanına değişik biçimlerde tanıklık edebilir. Önemli olan, bunu dâhice yapmaktır.”

Abidin’le tartışırken, onun tuvallerini incelerken onlarda bu “dehayı”, bir “sanatsal yaratı yöntemi” gibi gördüğü ve “zamanımızın, hem bugünün hem de geleceğin tarihsel perspektifini hesaba katan gerçekçiliği”³² olarak tanımladığı o “sosyalist gerçekçilik”i buluyordu besbelli. Bir örnek vermek gerekirse, Abidin’in idam mangasının karşısında ve daha önce öldürülmüş arkadaşlarının karmakarışık cesetleriyle dolu bir hendeğin başında duran insanlar tuvalini, tarihle ve gelenekle kurulan böylesi bir özel ilişkiye borçluyuz. Siyahlarla beyazlardan oluşan bir zemin üstünde düşey ve yatay çizgilerin oyunuyla kurulan bu katı kompozisyonda en küçük bir romantizm, en küçük bir duygulandırma çabası yok. Ancak Goya’ya gönderme çok açık ve onun konusunun yeniden ele alınıp işlenmesi, siyasal baskıyı suçlamanın yeni ve gerçekçi bir biçimi olarak karşımıza çıkıyor. Abidin, sanat ve kültür konularında Lenin’in kuramlarını iyi biliyor; tabloları ve desenleriyle, evrenselliğini geçmişin kültürleriyle geleneklerinden alan –dostu Nâzım Hikmet’in de paylaştığı– bu bakış açısını tam olarak somutlaştırıyor. Böylece Yaşar Kemal’e, onun Anadolu’nun masalsı malzemesiyle destanları yeniden ve çağdaş bir biçimde ele alışına da yaklaşıyor. Geçmiş kültürlerin hesaba katılması sorunu, Lenin için, Bogdanov’un esinlediği “goşist” Proletkult hareketinin yandaşlarıyla sürdürülen tartışmaların doğrudan uzantısında yer alıyordu. Geçmişin bütünüyle silinip atılmasıyla yeni bir proletarya sanatı yaratılabileceğini savunanlara şöyle yanıt veriyordu Lenin:

“Eski dünyanın bize bıraktığı malzemeyi kullanacağız. (...) Kapitalizmin bize bıraktığı bütün kültürü alıp sosyalizmi onunla kurmamız

32 Saint-Denis’de verilmiş söylev, 28 Şubat 1959.

gerekiyor. (...) Bu bilim, bu teknik, bu sanat uzmanların ellerinde ve beyinlerindedir.”³³

“Uzmanlar”: hiç duraksamadan kendini onlar arasında sayıyordu Abidin, bunun için de komünist düşünürün sanatçıya duyduğu güvene yaslanıyordu:

“Yazın, mekanik bir eşitlemeye, bir düzleştirmeye, çoğunluğun azınlık üstünde baskı kurmasına her şeyden daha az yatkındır. Bu alanda kişisel girişime, kişisel eğilimlere, düş gücüne, biçime ve içeriğe en geniş yerin verilmesi gerektiği kuşkusuzdur.”³⁴

Seçtiği konuma güvenen Abidin de, bu düşünceler ışığında girişimlerinin ve öncü yaratıcı eylemlerinin haklılaştığını düşünüyordu. Lenin’in düşüncelerini okuduğu ve olgunlaştırdığı dönem, sanatsal ve siyasal davranışları açısından çok önemli bir dönem oldu.

Böylece, Fransız Komünist Partisi’ne üye olmamasına karşın, partinin gazetesi *L’Humanité*’de kendisine sık sık desenlerini ve karikatürlerini yayımlama olanağının verildiğini gördü. Birkaç kez, partinin düzenlediği “L’Humanité Şenlikleri”nde yapıtlarını sergilemeye çağrıldı, aynı grubun çıkardığı yazın dergisi *Les Lettres Françaises*’e katkıda bulundu. Yine bu derginin birkaç sayısı için, Nâzım Hikmet’in (eşi Münevver Andaç tarafından Fransızcaya çevrilen) *Romantikler*’ini resimledi. Belli ki siyasal çözümleme ve kavramlaştırma yetenekleriyle olduğu kadar, gerek konuşma ve yazılarından, gerek desenlerinden taşan “esprisiyle”, şakacı yanıyla da komünistleri etkiliyordu Abidin. Buna karşılık, yakın arkadaşı Lurçat’ın tersine hiçbir zaman komünistlerin “evlerinin” eşliğini aşmayacak, hiçbir zaman kayıtlı üyeler arasında yer almayacaktı. Son bir bağımsızlığını koruma, sanatçı ve kişi olarak özgürlüğünü devretmeme kaygısı mıydı bu; yoksa Türk gizli polisiyle arasındaki çok es-

33 Lenin, 6-7 Mart 1919 ve 6 Mayıs 1919 söylevleri: “Edebiyat ve Sanat Üstüne”, Fransızca basımı: Editions Sociales Internationales, 1933.

34 A.g.e.

kilere dayanan ve karanlıkta kalmış sorunların etkisiyle mi böyle davranmıştı? Bu soru henüz yanıtlanmamış değil; ama arkadaşlarının birçoğu partiye bağlılıklarını açıkça ilan etmişken, Abidin konusunda bu bağlamda daha fazlasını söylemek olası değil. Sonuç olarak Nâzım Hikmet Rusya’da yaşamayı seçmişken, Dinolar Paris’e yerleşmişti.

Bu arada –o yıllarda Borzecki adına bir pasaportla yolculuk yapan– Nâzım Hikmet’in geliş gidişleri, tuhaf ziyaretlere ve küçük hac seferlerine vesile oluyordu: 14. bölgede Marie-Rose Sokağı, bir zamanlar Lenin’in oturduğu evin önü, mahallenin komünist hücreleri... Aslında 1950’lerin sonları, her şeyden önce Cezayir Savaşı yıllarıydı ve Fransız aydınları bu sorunla doğrudan ilgileniyorlardı. Paris’te polemikler alevlenirken bombalar da korkutucu olmaya başlıyordu. Nâzım Hikmet’in Moskova’dan gelişi, Fransız Komünist Partisi’nin etkin biçimde rol aldığı bu siyasal girişimler bağlamında okunmalıdır. Aynı dönemde Türkiye’de de askeri bir cunta yönetimi ele geçirdi.

Bu yıllarda düşünce benzerlikleri ve ortak dostluklar, Abidin’i Aragon’a yaklaştırmaya yetti; bu yakınlık ona, Moskova ve Leningrad’da öğrendiği Rusça sayesinde Elsa Triolet’yle uzun sohbetler yapma olanağını da veriyordu aynı zamanda. Aragon “genç adam” dediği Abidin’le senli benli olmuştu ve onları sık sık Varennes Sokağı 56 numaradaki evine çağırıyordu; 1960 yılında satın aldığı, duvarları ahşap kaplı, görkemli bir apartman dairesiydi bu; bir 19. yüzyıl soylu konağının içinde yer alıyordu ve Grenelle Sokağı’ndaki SSCB Elçiliği’nin bahçelerini de kapsayan eşsiz bir manzarası vardı. Aragon’un romanı *Kutsal Hafta*’nın büyük başarısı Louis ve Elsa çiftine La Sourdière Sokağı’ndaki, duvarları gerçeküstücü tablolarla kaplı küçük evlerinden çıkma olanağını vermişti. O dönemde Aragon’un düşünceleri, resim ve betimleme sorunu üstünde yoğunlaşıyordu. Bir iki yıl sonra da *Henri Matisse Roman* adlı yapıtı yayımlanacaktı. *Kutsal Hafta*’da, romanın kahramanı genç ressam Théodore Géricault, bir Paris hanında, o yıllarda genç bir delikanlı olan geleceğin tarihçisi Augustin Thierry’ye şöyle diyordu:

"Ah, bir gün gelecek, pazaryerlerinde, kalabalıklarda, izbe barlarda bir insan gerçeği, bir kavşak gerçeği gördüğümüz için insanlar ellerimizi öpecek!"

Böylesi tümceleri okuyunca neler düşünüyor olabilirdi Abidin? Galata'nın izbe meyhanelerini ve esrar çekenleri mi? Haliç kıyılarının balık pazarlarını mı? Adana'nın kavşaklarını ve "Deli Avrât"ı mı? Üstünde anlaşacakları, tartışmaları gereken çok şey vardı besbelli. Aragon'un *Kutsal Hafta* romanı, 1814'te Napoléon Bonaparte'ın Fransa'ya döndüğü o çılgın ve trajik haftayı anlatır; Bonaparte, Antibes yakınlarındaki Golfe-Juan'da karaya çıkıp Paris'e yönelir ve böylece iktidardaki kralcılarının çil yavrusu gibi dağılmasına yol açar. Romanın özgün yanı, Saray silahşorlarından ressam Théodore Géricault'yu olayın merkezine almasıdır; yazar böylece okuru, sanatçının iktidarla ilişkisi üstüne düşünmeye zorlar. Ama Aragon'un romanı bu entrikanın çok ötesine geçer. Zengin, yoğun bir romandır bu; bizi Géricault'nun –*"Kaçıp giden eski dünyanın bu Don Kişot'unun"*– peşinde çılgınca at koşturmalarından, en tepedeki iktidar çemberinin kararsız üyelerini öne çıkaran sahnelere götürür; Krala bağlılık yeminiyle İmparatora açık tutumları –kimileri daha önce onun hizmetinde de bulunmuştur– arasında kalmış kişilerdir bunlar. Sürgünlüğün karanlığında ve Fransa'nın kuzeyindeki Picardie ülkesinin çamurlu yollarında müthiş bir karşı-destan kurulur:

"Bu yolunu şaşırmış, bitip tükenmeyen yollarda kargaşa ve yorgunluktan bitkin kalabalık, Ksenophon'un 'On Binler'ine benzetilebilirdi. Tam bir orduydü. Bir dünyanın toplu göçüyüdü. Yüzyılların sonuydu. Bütün büyüklük biçimlerinin uçsuz bucaksız karmaşası, bağlılığın ve kahramanlığın karikatürüyüdü. Düşük yapan bir efsaneydi."

Gece, rastlantılar sonucunda, Bonaparte'çıların önünden yabancı ülkelere doğru kaçan Saraylıların artçılarını yakalamaya uğraşan sanatçıyla, düşük imparatorun dönüşünü Cumhuriyet için yeni bir ütopya dönuştürmeye çalışan komplocuları karşı karşıya getirir. Issız orman ve onları bir araya getiren de-

mirici atölyesi –o destansı yer– yeni ideallerin biçimlendiği, tavında “dövüldüğü” yerdir. Roman, Aragon’un sorgulamalarının dolaylı bir aynasıdır; bir ara söze karışan yazarın dediklerinden de anlaşıldığı gibi:

“İşte benim yaşamım. (...) Bu dağılmış, bölünmüş halk, apaçık çıkarlarına ters davranan, ne yapacağını bilemeyen en yoksullar. Bu ideoloji eksikliği. Bütün bunların düzene girmesi ya da girer gibi olması için gereken zaman... 27 Eylül 1935 günü, sendika birliği kararının alındığı o toplantıda nasıl da heyecanlı olduğunu anımsıyor musun?”

Varenne Sokağı’ndaki evde konuşulanların ne derinlikten ne de ilginçlikten yoksun olmadığını kestirmek hiç de zor değil. Bir yanda ozan, romancı, Nazi barbarlığına karşı Fransız Direnişini yücelten kişi, komünist kongrelerin kahramanı Aragon vardı ve o dönemde, 1950 sonlarının geniş “Stalin’den arındırma” girişimini izlemekteydi; öbür yanda da Abidin, Kemalizmin zaferine hayran bir Türk ressamı ve aydını; ama Sovyet zindanlarından kıl payı kurtulduktan sonra Türkiye’de en sert baskıyı, sürgünleri tanımıştı ve ülkesi 1961’de bir başbakanını asmaya hazırlanıyordu. Cumhuriyetin temel ülkülerine bağlılıkla, çok partili rejimin denetlenmesi olanaksız etkileri arasına sıkışıp kalmış bir ülkede (Marshall planının hızlı uygulamalarıyla çok daha büyümüşü bu etkiler), görevini kötüye kullanmakla suçlanıyordu bu başbakan.

Elsa ve Louis Aragon yeni evlerinde, Sovyet Yazarlar Birliği Başkanı Konstantin Simonov’u, gerçeküstücü Philippe Soupault’yu, Nâzım Hikmet’i, o zamanlar ünlü *Vogue* dergisinin yayın yönetmeni olan Edmonde Charles-Roux’yu ve elbette Abidin’le Güzin’i, çok canlı geçen yemeklerde bir araya getiriyorlardı. Daha sakın kimi akşamlarda da iki çift şömine başında toplanıyor, Abidin’le Elsa Rusça konuşmaya dalıp, ortak sevdiklerinden, belki de Isaac Babel’den ve onun her zaman Elsa’ya gösterdiği inceliklerden söz ederken Güzin’le Louis Aragon, saygıdeğer konutun bir başka bölümünde, Aragon’un şiirlerinden Monique Morelli’nin söylediği şarkıları, yeni çıkmış ve kapağı Abidin’in bir deseniyle süslü plaktan dinliyorlar-

dı. Ölümüne dek Aragon'a sadık kalacak olan İtalyan hizmetçi Maria, çay getiriyordu onlara. Buna karşılık Aragon da parti toplantılarından dönerken Dinoların Saint-Michel rıhtımı 13 numaradaki evlerine uğruyor ve bir süre oyalanıyordu. Gevşeme akşamlarıydı bunlar; gergin, kimi zaman düşmanca tartışmalar içinde bir ayrıç açıp, kısa süre için bile olsa her şeyi unutmaya zamanlarıydı. Kimi zaman da yakınlarıdaki *La Bûcherie* lokantasında geceye devam ediliyor, o sırada yandaki bir barda Hélène Martin, Aragon'un ve Nâzım Hikmet'in şiirlerinden şarkılar söylüyordu.

Paris'te kaldığı günlerin birinde Konstantin Simonov Abidin'i Moskova'ya çağırırdı. Ancak bunu Güzel Sanatlar Akademisi adına değil kendi adına ve başkanı olduğu Yazarlar Birliği adına yapmış, böylece de Abidin'i plastik sanatlar alanındaki resmi öğretiyeye ilişkin kaygılarından kurtarmıştı. Aslında Türk ressamı, yakınlarda yaşadığı bir olay nedeniyle bu konuda biraz düşünceliydi. Nâzım Hikmet'in 1963'te ölümünden kısa süre sonra Elsa Triolet bir *Çağdaş Sovyet Ozanları Seçkisi* hazırlamıştı; aralarında Rus fütürizminin ve Mayakovski'nin mirasçısı Semen Kirsanov da vardı. İşte bu ozanları –bir heyetle Paris'e geldiklerinde– Abidin'i ziyarete yollamıştı Elsa Triolet. Etkileyici bir ziyaret oldu bu; ozanlar, çoğu soyut tarzda resimlerin önünden derin bir sessizlik içinde geçtiler. Bu çok belirgin çekingенliğin nedeninin şaşkınlık mı, tedbirlilik mi olduğu hiçbir zaman anlaşılamadı. Ama bundan alınacak dersler vardı. Böylece Abidin 1966'da Moskova'ya sergi açmaya gitti. Bu fırsattan yararlanarak bu kez de o, soyut resim yaptıkları için dışlanan, Sovyet dogmasının uzağında, bodrum katlarındaki geniş atölyelerinde bir şeyler yaratmaya çalışan sanatçıları ziyaret etti. Daha önce Nâzım Hikmet de alttan alta bu sanatçıları desteklemiş, o çok resmi "Datça" sınıfı duvarlarını onlardan satın aldığı tuvalerle süslemişti. Abidin'in Moskova sergisi pek çok kişi tarafından gezildi; resimleri çok beğenildi.

Aslında çok çalkantılı bir dönemden geçiliyordu. Örneğin Dominique Eluard'ın evinde bir akşam yemeğinde Claude Roy ve Nâzım Hikmet, partiye ait olma konusunda tartıştılar. Fransız Komünist Partisi'nden (PCF) çıkartılan Claude Roy'ya, gele-

neksel bir yıllık bekleme süresinin ardından yeniden katılma isteğinde bulunabileceği bildirilmişti. Onun bunu geri çevirmesi üzerine de *Memleketimden İnsan Manzaraları*’nın ozanı, partinin kimsenin kişisel mülkü olmadığını anımsatarak Claude Roy’ya geri dönüşünü istemenin bir görev olduğunu söylemişti. Abidin bu tuhaf görev konusunda ne düşünmüştü acaba o sırada? Sanatçı için siyasal bağlılığının gerekliliği üstüne tartışmalara çoktandır aşındı Abidin; o an, İstanbul’da gerçeküstücü “Garip” akımından arkadaşlarıyla ya da Adana’da Yaşar Kemal’le ve ağabeyi Arif’le geçirdiği uzun tartışma akşamlarını anımsadığına bahse girebiliriz. Abidin parti ruhunu hiçbir zaman dışta tutmayan bu mesafeli tavrı takınmaya alıştı; parti ruhuysa, dost bir ortamda soyut idealizmin yadsınması, ama aynı kardeşlik duygusu çevresinde birleşen bu kişilerin, dogmacılıklar yüzünden çalkantılı akşamlarda karşı karşıya gelmesi demekti. Unutmayalım ki Sovyetler Birliği’nde yaşadığı deneyim, Stalin’ci temizlik yıllarının başlangıcında, aralarında Isaac Babel’in de bulunduğu en yakın dostlarının yaşamlarına mal olduğu gibi onu da tehlikeye atan o korkunç olaylar, hiçbir biçimde Abidin’in komünist ideolojiden kopmasına ya da kuşku duymasına yol açmamıştı. Babel için bile asıl önemli olan, Batı kapitalizmiyle savaş değil miydi? Belli ki Adana sohbetlerinde olgunlaşan bu Marksizm, çok sayıda Türk aydınına, Kemalizmin başlangıç yıllarında karşılaştığı birçok çözümsüz toplumsal sorunun tek çıkış kapısı gibi görünüyordu. Ayrıca Karl Marx’ın düşünce ve yazılarının bu ortamlarda “zanaat ürünleri” biçiminde dolaştığını, onların ardından da Alman komünistlerinin ve Fransız Georges Politzer’in yorumlarının geldiğini unutmayalım. Bunun da ötesinde, Abidin bu ideolojik çeşitlemelerin üstüne Leningrad’da kaldığı günlerin ve Lenin okumalarının tartışılmaz ölçüde uyarıcı deneyimini de eklemişti. Her neyse; o akşam Claude Roy geri çevirme kararında direndi ama bu, Nâzım Hikmet’in şiirlerinin son basımının önsözünü yazmasını da engellemedi.

Abidin’de görüş açısı genişliğinin, özgürlük tutkusunun ve hatta dostlukların, partizan bağlılığa ağır bastığını söylemek zor değildir. Ancak bu, ideolojik boyutu dışlamaz ve Abidin,

sanatçının sorumluluğunu, siyasal güçle sanatsal yaratı arasında özgür bir ilişki içine yerleştirir:

“Sanatçılar ve halk, bugün her zamankinden daha çok, organik bir iletişimin yolunu bulabilecek durumdadır. Politikanın rolü, böylesi bir değişimin zemini hazırlamaktır... gerçek sanatçıya güvenmek gerekir.”

Ve insanlık ülküsünü, paylaşılmış bir dünya hayaline inanan bir düşünce ortaklığında ve bir mizaç benzerliğinde bulur daha çok. Türkiye İnsan Hakları Vakfı’nın amblemini ona yaptırmak istemesine de işte bu ülkü, kendi karanlık yanıyla kapışan insanoğlunun büyük saygınlığını sürekli biçimde vurgulaması yol açtı. O da elbette yaptı bu amblemi: Siyah kare bir zemin üstünde incecik bir insan silueti, karanlıkların örtüsünü parçalamak üzere ileri atılıyordu. Bu basit karenin içinde savaşım ve atılımdı her şey. Her türlü körü körüne ideolojik bildirinin ötesindeydi. Picasso’nun ünlü güvercininin ruhundan birazı uçuşuyordu bu desende. Yalnızca birazı, çünkü uzak bir allegori yerine, daha doğrudan bir biçimde haklarını ele geçiren İnsan’ın savaşını anımsatmayı yeğlemişti Abidin.

Büyük Paris gösterilerinin bez afişleri üstünde UNEF ya da CGT* kısaltmaları, tuhaf bir biçimde desenden desene bir görünür, bir kaybolur ve böylece bir karşı çıkış olarak sanatın, açıkça dile getirilmiş bildirilere gereksinim duymadığını gösterir bize. Bir yandan da bu boşaltmalarla sanatçının o usanmak bilmez çağdaşlık arayışını ve geleneğin donmuş biçimlerini yadsıma kaygısını sürdürdüğünü vurgular.

“Bir yapıtın devrimci karakterini, figüratif ya da soyut görünümü değil içeriği belirler”

diye yazar Abidin. Ve içinde insan biçimlerinin, bir iki çizgiyle belirtilmiş yüzlerin itişip kakıştığı, sağlam bir çizgiyle doymuş bir dünyada, göstericilerin büyük beyaz afişlerinin ya da bir polisin uzattığı kalkanın varlığıyla ortaya konan “beyazlar”, gerçe-

* UNEF, Solcu Öğrenci Birliği; CGT, Devrimci İşçi Konfederasyonu.

ğin karşı karşıya getirdiği iki ögeyi aynı düzleme yerleştirirler: karşı çıkışın bayrağı ve onu bastıran gücün kalkanı. Kurbanın karşısındaki zorba. Bu yöntem gerçekçi perspektifin eriyip gitmesinin, gerçeğin silinmesi anlamına gelmediğini anımsatır bize. Tersine, gerçek daha da çarpıcı biçimde yakına gelir. Yıllar önce Jean Cocteau, desenlerinde yüzleri ortadan kaldırıp yalnızca bir çevre çizgisi bırakmaya başlamıştı. Picasso ve Matisse, bu silip ortadan kaldırmayı daha da ileri götürmüşlerdi. Abidin bunu yapıtlarının temel bir ögesi haline getirir; ister tuval olsun, ister desen, hepsi de düşünsel evrenimize sorgulama alanları açmayı hiçbir zaman elden bırakmaz. Abidin'in desenleri de yağlıbovaları da, beyaz lekeleriyle, kara lekeleriyle öyle bir titizlik sergilerler ki, varlığında direne direne sonunda siyasal bir nitelik kazanır bu titizlik; sanatçının çalışmasının, tüm diğer çalışanlarıkiyle eşit, büyük saygınlığını ortaya koyarak, ama aynı zamanda tüm yerleşik ve sadece anlatımcı oldukları için gerçek olduğu varsayılan söylemlere karşı çıkmadaki büyük gücünü gözler önüne sererek kazanır bu niteliği. Bu lekeli yaklaşım, daha baştan, gerçek üstüne söylemleri, bir apaçıklık saydamlığına indirgemek isteyen bütün ideolojik zorbalıkları yıkıp geçer.

Uzun bir aristokrat ve aydınlıkçı geleneğin, bir yandan "toplumcu düşüncelerle" yoğrulmuş, bir yandan Aydınlanma Çağı yazarlarının kitaplarıyla, özgürlük aşkıyla beslenmiş bu mirasçısı için, yapıtlarını satın alan büyük işadamı ve kentsoyluların salonlarında olduğu kadar, eylem içinde portrelerini çiziktirdiği siyasal göstericiler arasında da kendini aynı derecede rahat hissedilen bu aydın sanatçı için, bağlantılarını gösteriş yaparcasına ilan etmekten daha gereksiz bir şey olamaz. Mizah, giderek alaycılık, zaten kötünün dışavurumunu uzaklaştırmaya ve yapıtlarını, aslında onca uzak olduğu o "toplumcu gerçekçilik" girdabında boğulmaktan kurtarmaya yetmiştir çoğu zaman.

Daha düz bir biçimde söylersek, bir ressam ve çizer olarak Abidin konusunu seçmez, içinde yaşadığı dünya, ona kendini dayatır; ister pamuk milyarderleriyle Türk proletaryasının en zavallı örneklerinin yan yana yaşadığı Adana'da olsun, ister De Gaulle karşıtlarının penceresinin önünden geçtiği Paris'te... Hastalığın işkence ettiği beden, hem kendi bedenidir, hem de

Ankara’da siyasi polisin işkence ettiği arkadaşlarının bedeni. Durumun korkunçluğu, törel açıdan çok titiz ve hem kendi üstüne başına, hem de çevresindeki dünyaya büyük özen gösteren bu adama başkalarından daha ağır gelmektedir besbelli. Güzelliğe saldırılar, sanatçının kaldıracağı şeyler değildir ve karşı çıkışı, estetik düzlemden etik düzleme taşırlar: Yaşar Kemal’le söyleşirken, 13. yüzyılda: “Gerçek ressam, güzelliği olduğu kadar çirkinliği de resimleyebilmeli” diyen Celaleddin Rumî’nin sözlerini aktaran da o değil midir? Atom korkusundan esinlenen tuvalerde de böyledir: içinde tuhaf balıkların, röntgen filmlerine benzer yüzlerin, kafataslarının yüzdüğü tirşe yeşili sular vardır bu tuvalerde. Bir başka arkadaşının, gerçeküstücü ozan Melih Cevdet Anday’ın 1956’da kaleme aldığı *Bilmeceler* dizisi içinde yer alan “Atom” adlı şiiri, *H, Elektron* ve *Çekirdek* başlıklı üç kısa beyitten oluşan şiir de bu korkuyu anlatır. 1967 sonbaharında Paris’te, Galerie J. Casanova’da açılan bir sergide, yine aynı esinlenmeyi buluruz; kısa süre önce geçirdiği ameliyatın acılarından doğan yapıtlarla Vietnam savaşının acılarının esinlediği yapıtlar, aynı karşı çıkışta bir araya gelir.

Abidin’in Nâzım Hikmet’e duyduğu yakınlıkta, “Liman” grubu üyelerinin kışkırtmalarında da böyle bir başkaldırı payı vardı. Ama bu sonuncularla ideolojisini paylaştığı şey, politik bir kargaşa zemininde biçimlenen kültürel bir başkaldırıydı daha çok. Kemalizm, başka bir toplum sözünü veriyordu; sanatçılara düşen de, temelde ona karşı çıkmadan, gözü peklilikleriyle onun sınırlarını daha ileriye götürmektir. Savaş sonrasında Fransa’da, politik direniş hareketlerinin yanında yer alan sanatçıların gözündeyse durum değişmiş ve belirgin bir toplumsal tutuculuğa dönmüştü. Çünkü “De Gaulle’cü” yıllarda, ekonomik bir bolluk zemini üstünde yavaş bir değişim sürecine giren bir toplumda toplumsal ve siyasal devrim beklemenin boşuna olduğu apaçık ortaya çıkmıştı. İşte o zaman bir kehanet, suçlama ve karşı çıkma sanatının içinde yerini bulmuştu Abidin. Ama bu savaş sonrası döneminin sosyo-politik bağlamında her şeyin ne tür anlam karışıklıklarıyla dolu olduğunu kestirmek bugün hiç de zor değil.

Sanki bu ani keşiflerle bir denge oluşturmak ister gibi renk, düşsellik ve canlılık atılımlarıyla patlıyordu zaman zaman. Böylece Galerie Klébert'deki sergisinden hemen sonra, düşlerin en gizli köşelerinden fışkırmışa benzeyen o olağanüstü çiçekler dizisiyle, kendisini gerçektirine ve düşsele çağıran sesin tüm gücünü ve derinliğini yeniden yakaladı Abidin. Başlıca özelliklerinden biri olan kendini alaya alma alışkanlığıyla, bunu "görsel sağlığa" bir dönüş olarak niteliyordu. Bu tuvaler, dünyanın o sürekli gerilim ve insanlar arasında görünme isteği içindeki güzelliğini açığa vurmada masalsılığın ne denli büyük bir güç oluşturduğunun ve sanatçının buna nasıl aracılık ettiğinin en üst düzeyden tanıklarındır. Yaşam ve güzellik arzusunun gücünden doğan bu hayal çiçekleri, bir yuvarlaklıklar ve canlı renkler dünyasında gizemli bir biçimde açarken, dirime ve sessiz doğurganlıklara yönelik olağanüstü çağrılarını duyururlar alttan alta. Bu dizi, içerdiği gizem payıyla, göndermeleriyle –yazar Nedim Gürsel, bu çiçeklerden düpedüz cinsel bir coşku taşıdığını söyler–, dünyayla kurduğu o büyü ya da belki kutsallık ilişkisiyle, Abidin'in yapıtının gerçeküstücü esine en yakın bölümüdür büyük olasılıkla. Sonuç olarak bazı tuvalerin alt köşelerindeki o sarı yuvarlaklar, Anadolu dağlarının ufuklarında zaman zaman ortaya çıkan ve patlamalarıyla ölümlülere kutsal dünyanın görünür belirtisi gibi gelen o ışık toplarından çok da uzak değildir. Yaşar Kemal, romanlarında bu saf masalsılık anlarını olağanüstü bir ustalıkla betimler.

Şöyle ya da böyle herkesin, özellikle de Abidin'in beklentilerin tersine, Galerie Klébert'de sergilenen tuvaler çok çabuk satıldı. Birkaçını Saint-Paul-de-Vence'ta, Galerie Octobon'da sergilemek üzere alıp götüren André Verdet, gider gitmez resimlere alıcı buldu ve Abidin'e bir telgraf çekerek elinde kalanları da göndermesini istedi. Karşı çıkışındaki estetik ve etik yüceltinin en iyi kanıtıydı bu. Söyleminin evrenselliğinin de kanıtıydı aynı zamanda; sanatçıya düşen o "sessizlerin acılarını dile getirme" görevinin kanıtı. Bu sergi konusunda soru sorulduğunda şöyle demekle yetinecekti Abidin:

"Yapmam gerekiyordu, yaptım."

Türk insanının imgeleminde çok eskilerden beri yer etmiş o “kendini mecbur hissetme” duygusunu buluyoruz burada; ne tuhaftır ki, Aragon da *Kutsal Hafta* romanında ressam Théodore Géricault’dan söz ederken buna çok benzer bir şey söylüyor:

“Hiçbir şey eskisi gibi görünmüyor artık gözüne. Rastladığı her sefil kuliibe, tarlada çalışan her erkek, her ırğat, askerler geçerken saklanan her başörtüsü, her etek... Ve sanki yeni, bilinmedik bir gerçeğe dokunuyor parmaklarıyla (...) Hemcinslerine derin bir saygıyla davranmak istiyor.”

Bu arada önemli bir nokta: Saint-Paul-de-Vence sergisiyle birlikte yazgı, Abidin’in yolunu bir kez daha yaşlı Akdeniz kıyılarıyla kesiştiriyordu.

9 Akdeniz

Yaşam Güneşine Kavuşma

Yaratının güneşleri

Fransa'nın güneyi, ressamın Picasso ve Chagall'le dostluk yıllarından beri iyi tanıdığı bir yerdi. Aynı dönemde başka bir Türk ressamı daha Antibes'e gidip geliyordu: 1919 İstanbul doğumlu Avni Arbaş. Abidin'le yolları daha önce Schola Cantorum'da kesişmiş ama Arbaş orada Abidin'den önce kalmıştı. Balıkçı kayıklarını konu alan, düşle deniz dünyası arasında kararsız ve olağanüstü güzellikte bir tablosu, bugün Antibes'deki Grimaldi Müzesi'nde sergileniyor.

Aslında dokuz yıldır her yaz, Paris yaşamı Akdeniz mekânına açılıyordu. İlk kez Vallauris'teki Picasso atölyesine gidişin ardından kısa bir süre, Nice'in gerilerine düşen ve Akdeniz'in göz kamaştırıcı mavi-beyazıyla Alpler'den sarkmış karanlık çizgiler arasındaki ilk tepelerde yükselen Saint-Paul-de-Vence'ta kalmışlardı. Şimdi de -1955'te- işkence gören bedenler sergisinin ve satılan ilk dizinin ardından André Verdet, Abidin'i, gelip bu güneşli ve güzel kokulu küçük köye yerleşmeye ve resimlerini sergilemeye çağırmıştı. André Verdet'yi iyi tanıyordu Abidin: daha o yıl, *Vercors'dan Akdeniz'e* adlı şiir derlemesini resimlemişti. Alt başlığında bir "epik şiir" olduğu belirtilen bu kitapta, Alpler'in Vercors masifinde Fransız direnişçile-



André Verdet ve Abidin

rinin Nazi zorbalarına karşı verdiği savaş anlatılıyordu ve kitabın litografi tekniğiyle basılmış el yazısı metninin karşısına Abidin'in litografileri yerleştirilmişti.

Bu litografiler, ozanla çizer arasında, çizginin ve Söz'ün dayanışmasını ortaya koyan bir yüz yüzelikte birbirlerini yanıtıyor, Abidin'in çizgileri kendilerine ayrılmış sayfanın alanından taşıp metnin alanına giriyor ve bununla bir okuma sürekliliği sağlandığı gibi bir yandan da çarpıcı bir devinim etkisi yaratılıyordu; özellikle de resmin, orduların ve tankların tüm mekânı kaplayan hareketlerini betimlediği, tipografik sınırların üstünden atladığı ve ozanın sözünü dar bir alana sıkıştırdığı yerlerde... İran sanatını, Osmanlı minyatürlerini ve eski yazmaları yeterince incelemiş, metinle resim arasında bu söyleşimin ne denli doğurgan bir ilke olduğunu gözlemiş Doğu kökenli ressam için bu yeni bir şey değildi. O eski yazmaların yaratıcıları, Arapça metinle ona eşlik eden resimleri, sayfanın yüreğine işleyen bir gelgit içinde söyleştirmeye alışıktilar; o kadar ki sonunda göz bu ikisini ayırt etmez oluyor, Arap el yazısının sü-

tunları sahnelemeyi düzenleyip, perspektiflerini belirleyip, her şeyi bir ritim içine sokarken, resim de şimşek gibi bir atılımla çerçeveyi delip geçebiliyordu yer yer. Ama bu fışkıрма ve atılımlar, aygıtların –örneğin yavru kedi ya da sincap kılından fırçaların– inceliğiyle her zaman denetim altında tutuluyordu. Bunun iyi bir örneğini, bugün Tahran’daki Çağdaş Sanatlar Müzesi’nde bulunan, 16. yüzyıldan kalma ve Tebriz işi diye bilinen ünlü *Şehname*’de görüyoruz; Rüstem adlı kahramanın başardığı büyük işleri destansı bir tarzda anlatan bu kitap, bu metin-resim söyleşisine sık sık başvuran bir yapıt.

Verdet’nin “epik şiir” tarzındaki metni, Nazi zorbaları karşısında Fransız direnişinin savaşımını betimleyip yücelttiğinde ve bize Vercors şehitlerinin şarkısını duyurduğunda Abidin gözlerimiz önüne serilen çift sayfanın yüreğine yerleşiyor, insanlarla bayraklar kıyılardan akıp giderken bir destan esinini yakalayıyor. Başka sayfalarda yalnız figürlere rastlıyoruz, kimi zaman duvarlara düşen gölgelere... Kimi zaman da darağaçlarının sallantısına; André Verdet, Kurtuluş’tan bir gün önce Nice’te asılan direnişçilerin bedenlerini “söylerken”:

*“Canlıların ölü kardeşlerine sunduğu bir ezgiydi
Aynı taze çiçeği ben de ellerinde silah
Bedenlerinde özgürlükle düşenlere sunuyorum
Bir vitraya benziyor vedalaşma aşk ve öfke
Manş kıyısından Akdeniz’e (...)*

*Halkın gözlerinde bir damla yaş titriyordu
Terrin’i ve Grani’yi görebilirdiniz o gözyaşında
Nazilerin kancalarında sallanırken orada
Halkın gözlerinde bir yaş belirliyordu.”*

Sonra da özgürlüğüne kavuşan Nice’te Abidin çizgileri bize, yeniden ele geçirilen yaşamı ve umudu gösteriyor. Bir yapıt boyunca destan geleneğiyle, tıpkı Homeros’ta olduğu gibi insanların sevincinin ve acılarının yüceltildiği o gerçek halk esinli şiir geleneğiyle bir kez daha buluşuyor ressamımız.

Bu arada yazgı bir kez daha işe karışmış ve Paris'e gelen Sergey Yutkeviç, yanında Yves Montand ve Simone Signoret'yle birlikte Saint-Michel rıhtımında dolaşırken Abidin'i tanımış ve ona seslenmişti. Abidin'in çok yakında Saint-Paul'e gideceğini öğrenen Yves Montand'la Simone Signoret, hiç duraksamadan onu oradaki evlerinde kalmaya çağırdılar. Böylece Abidin kendine hem bedavaya bir ev bulmuş, hem de yemeklerini yiyeceği "*La Colombe d'Or*" oteline³⁵ konuk olarak kabul edilmiş oldu; otelin sahibi Madame "Titine", asıl adıyla Baptistine Roux –Paul Roux'nun eşi– bu durumdan çok hoşnuttu; sanat meraklısı bir otelciydi bu kadın ve Parisli ya da uluslararası sanat ve sinema çevrelerinden önemli kim varsa (Galler Prensi de aralarında olmak üzere) evine getirmeyi başarmış biriydi. Yves Montand sigara paketlerinden birinin arkasına, Abidin'i Madame "Titine"e tavsiye eden bir iki sözcük karalamış, bunun sonucunda da yediği yemekler, kaldığı evden daha pahalıya patlamamıştı ressamımıza.

Kısa zaman sonra Abidin "*La Colombe d'Or*"u terk etti ve yine Saint-Paul-de-Vence'ta, kasabaya tepeden bakan, daha önce yörenin papazının oturduğu küçük bir evi kiraladı. Bu Provence kasabasında, dağarcığı İstanbul öyküleriyle dolu ozan Jacques Prévert'le de karşılaşacaktı Abidin; 1921 yılında Fransız ordusu, Sèvres Antlaşması gereğince Türkiye'nin birkaç bölgesini "işgal" ettiğinde, Prévert de askerliğini İstanbul'da, o zamanki adıyla Konstantinopolis'te yapmıştı. Prévert'in, ünlü polisiye romanları dizisi *Série Noire*'in³⁶ kurucusu Marcel Duhamel'le birlikte, Ortadoğu'ya gönderilen ve o yıllarda, Beyoğlu yakınlarındaki Gouraud Kışlası'na yerleştirilen Fransız askerleri arasında olduğunu daha önce söylemiştik. Yıllar önce, birkaç ay farkla İstanbul'da karşılaşmış olabileceklerini anlayan Abidin'le Prévert, anılarında eski Osmanlı başkentini ve Pera'nın, Galata'nın hareketli gecelerinin canlandıran uzun sohbetler sonrasında, bir daha ayrılmaz dostlar haline geldiler.

35 Altın Kumru Otel.

36 *Kara Dizi*, yayını günümüze dek sürmüş bir polisiye romanları dizisidir ve bu ad, zamanla bir tür adı haline gelmiştir.

Bunun ardından Abidin, yine Prévert'le birlikte Saint-Paul'den ayrılıp Antibes'e geldi ve orada Grimaldi Müzesi'nin yöneticisi Romuald Dor de la Souchère tarafından çok sıcak bir biçimde karşılandı. Bu özgün ve ileri görüşlü sanat meraklısı, savaş yıllarında müzesini Pablo Picasso'ya açmış, o da orada anıtsal kompozisyonlarını gerçekleştirmişti. Böylece Abidin ve Güzin Dino çifti, kesin biçimde Paris'e yerleşmiş olsalar da, bundan sonra düzenli olarak Antibes körfezine gelecek ve kökenlerindeki Akdeniz güneşinin ve sıcaklığının birazını burada bulabileceklerdi. Bu arada buradaki deniz suyu sıcaklığının, Abidin'in art arda ameliyatlara zayıflamış bedenine çok iyi geldiğini de söylemek gerekir. Antibes, bir resim ve caz kenti olarak kutsanmış bu kent, gölgeli sokaklarına dağılmış çok sayıda galerisi ve umutlarla dolu bir denize dimdik inen surlarının göz alıcı güneşiyle, sanatçılar için çok konuksever bir yer gibi görünüyordu. Abidin o çok sevdiği caz müziğiyle yeniden karşılaşmış olmaktan da hiç mutsuz değildi. Côte-d'Azur'e inerken, onları Güney'e götüren otoyollarda o etkileyici önden çekişli Citroën'i Güzin kullanıyordu her zaman; çünkü düş gücünün sürekli avareliği içinde akli her an başka yerlerde olan Abidin, kaza yapıp birilerini yaralamaktan korkuyordu. Bu koca siyah arabaya, biraz da alaycı bir edayla Düldül adı verilmişti (Hz. Ali'nin katırının adıydı bu); zaman zaman Moskova'ya geri dönen Nâzım Hikmet'i Bourget Havaalanı'na götürmek için de kullanılıyordu. Lyon'u geçtikten sonra Drôme yöresi köylerinin küçük meydanları, gölgeli çınarlarıyla karı koca Dinolara sayısız mola olanağı veriyordu; böyle bir gün, bir fotoğrafçının objektifi, üstü bagajlarla yüklü ağır arabanın önünde neşeli bir edayla poz verirken yakalamıştı onları.

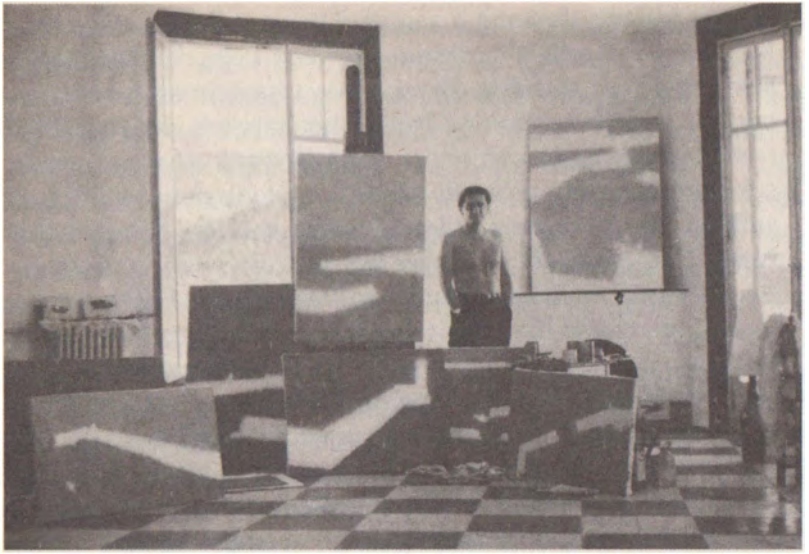
Önce iki mevsim Salis'te, 1955'ten sonra da –Romuald Dor de la Souchère'in ısrarı üzerine– yedi yıl süreyle Antibes'de, Nicolas de Staël'in atölye-stüdyosunda kaldılar; o sıralar, o taraçadan kendini atan ressamın intiharıyla ilgili ayrıntıları tam olarak bilmiyorlardı. Bu iki ressamın yapıtları arasında tuhaf akrabalıklar vardı zaten. Nicolas de Staël'in, örneğin Sicilya manzaralarını gözden geçirmek, kitle ve denge kompozisyonlarına dikkat etmek, onu Abidin'e yaklaştıran ama aynı zamanda

ondan uzaklaştıran şeyleri görmek için yeterlidir: aynı “manzaraları leke ve kitle etkilerine indirgeme” eğilimi, aynı dengeler, aynı Akdeniz uzamları... Ama birincide ortaya renk şarkıları fışkırıp, ıslıl ıslıl kırmızılar, sarılar saçılırken, Türk ressamında yoğun ve kıpır kıpır siyahlar, tuhaf parıltılar doğurur. Buna karşılık her iki sanatçının da gerçekçilikle soyut arasında kesin bir seçim yapmayı reddettiğini görürüz; bu tartışmadaki kısır biçimciliği ikisi de görmüştür besbelli. Tuvallerinin tutarlılığı ve modernliği, sürekli bir gerilimden doğar ve bu gerilimin içinde son kertede yalınlaştırılan figüratif öykü, gücünü, mekânı yaratmaya yeten şematik manzara kompozisyonlarından alır. Bu arada Abidin’in Akdeniz manzaralarında, özellikle de Antibes’den *Fort Carré* resimlerinde gözlediğimiz geometrik netliğin, kompozisyon düzlemlerinin duyurulmasına büyük katkıda bulunduğunu da belirtmek gerekir. Nicolas de Staël’in Sicilya’sı, çok sayıda yoğun ve saf rengi birbiriyle söyleştiren köşeli biçimlerin dengeleriyle, Abidin’in tuvallerinde sezdirilen Antibes kalesine şaşırtıcı biçimde yakındır.

I. François’yla IV Henri’nin kalelerinden biri olan ve 17. yüzyılda Vauban tarafından elden geçirilip onarılan *Fort Carré*, Abidin’le eşinin yazlarını geçirdikleri taraçanın tam karşısında yükseliyordu. Zarif kemerlerle olağanüstü güzellikte bir manzaraya açılıyordu bu taraça ve ressamımız, atölyesinden sabah akşam Antibes limanına giren Akdeniz’in sularını seyredabiliyordu. Bakışları kendinde toplayan bu manzaradan, soyutlamasını *Fort Carré*’nin sert çizgilerinden ve kütlelerinin gerçekçi varlığından alan o ünlü tuvaler çıkacaktı. Ressam burada işin öykü yanını oluşturan renkleri unutup, hacimleri ve atılımları dikkate alıyordu yalnızca. Etkileyici görünümlü sokaklara sırtını dönüyor, göz alıcı renklerle bezeli o Provence tarzı çarşının yerine, kendi gizemine açılan bir resim takıntısının peşinden gidiyordu yine; böylece, gerçekçi betimlemenin korkaklığına karşı çıktığı zaman takındığı gerçeküstücü tavırdan pek de uzağa düşmüyordu. *Fort Carré*, saf bir geometri ve düşünceye doğru bir kanatlanma niteliğiyle tarihin ve zamanın dışına taşıyor, biçimler dünyasının evrenselliğine ulaşıyordu. Burada ressamın en belirgin özelliklerinden biri olan o çifte çekim, soyutla

gerçek, kitleyle devinim arasındaki o gelgit bir kez daha ortaya konuyordu. Antibes surlarının, böylesi koyu lekeler biçimine sokulup arıtıldıklarında, havalanmaya hazırlanan bir böcek kanadının açılma hareketine benzer bir hareketi çok incelikli bir tarzda yinelediğini kim yadsıyabilirdi? Fizik dünyanın ve yerçekiminin ağırlığıyla, umut veren bir gökyüzünün hafifliği arasındaki bu duraksama anları, Paris'te geceleri palamar çözen Notre-Dame Kilisesi'ni benzer bir devinim içinde yakalamış o tuval dizisini anımsatıyordu kaçınılmaz olarak. Başka resimlerde de buna yakın ilkeler içinde betimlenmiş Paris köprüleri, iki yer arasında kesin bir karşıtlığa dayalı bir kompozisyon yaratıyor; bu iki yer arasında kararsız kalan bakış, sağır gölgeden, yoğunluklarıyla daha da ince görünen renklerin ışıklarına doğru yüzüyordu. Bakışın konacağı yerin, sanki tuvale bir yapı da kazandıran bu ikiliği, yüzler ve parmaklarla dolu o çini mürekkebi resimlere de bir gönderme yapıyordu bir bakıma: o resimlerde de göz, çizgilerin kesip böldüğü alan parçalarına konarken duraksıyor, böylece çeşitlemeleriyle sayısız yeni anlamlar yaratan geri çekilip bakmaların ritmine kapılıp gidiyordu.

Antibes yağlıboyaları, ressamın betimlemeyle betimlememe arasındaki çelişkileri aştığı bu yaratı döneminin bir doruğunu oluşturur. Vauban'ın Fort Carré'sinin köşeli geometrisi, bu oluşuma katkıda bulunmuş olabilir; ama ressamın daha önce karşılaştığı teknikler, burada en yetkin ustalık düzeyine ulaşır. Tuval alanı geniş aydınlık şeritlerle açılırken, betimleme kaygısının son kalıntısı siyah kütleler parçalanıp birbirlerinden ayrılır, sonra da dünyanın "zekice" bir görünümünün izlenimini sonsuza dek incelten sayısız leke içinde başka yağlıboyalarda eriyip giderler. Dünyanın "zekice" görünümüne gelince, onun yeniden oluşturulması söz konusudur ve bu, sanatçılarla izleyicilerin ortaklaşa görevidir. 1884'te Claude Monet de Antibes'de bir süre kalmış ve aynı verilerden yola çıkarak bütünüyle başka bir çözüme ulaşmıştı. Onun tuvallerinde de tıpatıp benzer mekânları inceltme eğilimi, onların akılcı kavranışından uzaklaşma kaygısı ve köklerini bu yerin ışığını ele geçirmede bulan bir "görü"yü dışa vurma isteği sergilenir. Monet'nin paleti, yoğun bir ışığın yumuşattığı renkleri yeğler; gördüklerinden resimlerine yalnızca suyu,



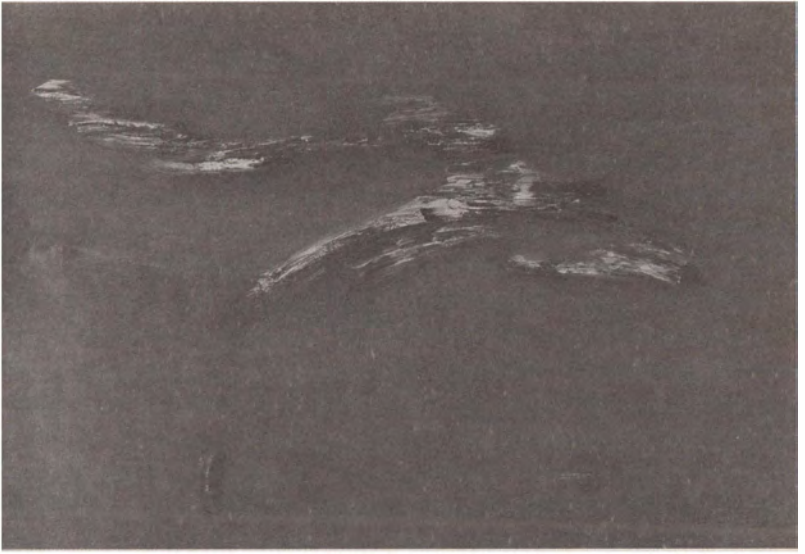
Abidin Antibes'deki atölyesinde

kıyı çizgisini ve dağları yansıtır ve bu öğeler arasındaki süreklilik, renklerin belli belirsiz kaymalarıyla sağlanır. Abidin'se, tersine, karşıt ve geometrik güçler biçiminde örgütlenen beyazların ve siyahların kesin oyunuyla ışığı patlatır. Bu yüzden de keskin ayırtlı Fort Carré motifi gelir, Claude Monet'nin Antibes koyu manzarasının doğal çizgilerinin yerini alır.

Bu dönemden yapıtların yer aldığı bir kataloğa önsöz yazan Ferit Edgü şöyle diyor:

*"Sanki kendi kendine
soruyor Abidin:
Figürleri ortadan kaldırırsam
resimlerimden ne kalır geriye?"*

*Yanıtı sözcüklerde değil
renklerde, biçimlerde arıyor.
Biliyor çünkü gerçek yanıtın
yapıtın kendinde olduğunu."*



Uzay resimlerinden

Aynı dönemden bir başka tuvalde sarı-kahverengi “hayaller”, maddeyi patlatıp bir leke sürekliliğine dönüştürüyor ve günün değişik anlarında bu lekeler üstüne düşen ışık, önümüzde derinlemesine kozmik bir manzaranın kapılarını açıyor. Sovyet astronotu Yuri Gagarin’in ilk uzay uçuşunun hemen öncesinde gerçekleştirilen bu yapıtla Abidin –her zamanki mizah duygusunu bir kez daha sergileyerek– “kozmos”u ilk keşfedenin aslında kendisi olduğunu söylüyordu. Onun dünya görüşünün başlıca bileşkelerinden biri olan bu mizah duygusu, temelde iyimser yaradılışının ve yapıtındaki mutluluk arayışının bir göstergesiydi aslında: ne de olsa her zaman elle tutulacak kadar yakındaydı “uyum”

1958 yılında Aragon ve Elsa, artık Picasso Müzesi olan Grimaldi Şatosu’nda açılan bir sergi vesilesiyle Antibes’e, Abidinlere geldiler. Kemerli sur kapısından geçip surların hızlı yükselişini izleyen bir ziyaretçi, iki adım sonra hayranlık içinde, Dinoların stüdyosunun taçlandığı küçük apartmanla karşılaş-veriyordu: tepeden küçük koya dönüktü stüdyo; sol yanından

da uzaklardaki Nice'e doğru geniş bir panorama açılıyor ve Vauban'ın kalesi bu panoramanın merkezini noktalıyordu. 1960'ta Picasso da bir kez gelmişti onlara. Dostça buluşmaların, yaratının zamanıydı; mutlu günlerin Akdeniz'inde günler böyle geçiyordu. Prévert surların üstünde, Marcel Duhamel'in evinin hemen yakınında bir dairede oturuyordu. Bir taraça köşesinde, pazar meydanında bir gölgelikte ya da bir kahvecinin zar zor iki sandalyeyle serin bir masa yerleştirdiği çarpık bir kaldırım köşesinde buluşuluyordu zaman zaman.

Gerçi hepsi bu büyüleyici yerlerde bulunmaktan hoşlanıyorlardı ama aslında buraların geçmişi epeyce karanlıktı. Yahudi düşmanı baskılardan kaçan çok sayıda sanatçı –aralarında 1945'te Prévert'in *Sözler* adlı kitabının kapağını yapan Macar fotoğrafçı Brassai ve aynı ülkeden besteci Joseph Kosma da vardı– İkinci Dünya Savaşı'nın başlarında Nice'e yakın kıyılarda ve bu kıyıların gerisinde toplanmaya başlamışlardı. Yerin büyüünün farkına daha sonra varılmıştı. 50'li, 60'lı yılların bu buluşmalarını da, olayların doğal bir sonucu gibi görmek gerekirdi belki: yaşanan sıkıntıların ardından herkes burada aynı yaşama mutluluğunun peşine düşmüştü. Böylece Picasso, Mougins'deki konağından Jacques Prévert'i, Antibes'deki Grimaldi Müzesi'ne, kolajlarını sergilemeye davet ediyordu örneğin. Bu karşılaşmaya tanıklık etmek üzere çağrılan fotoğrafçı da Jacques Doisneau'dan başkası değildi.

Sınamaların dönüşü

1967'de, yine bu Güney ve Akdeniz ikliminde Abidin, yeni bir sınamayla ve fiziksel bedenin kırılganlığıyla karşılaşacaktı bir kez daha.

Paris'teyken durumunu inceleyen Profesör Hamburger Abidin'in bir böbreğinin alınmasına gerek görmüş, ama ameliyatı Montpellier'deki Saint-Charles Hastanesi'nde yapmak istemişti. Bu uzaklık her şeyi zorlaştırıyor, fiziksel acıya Paris'ten ve çok sayıda dosttan uzak kalmanın verdiği terkedilmişlik duygusunu da ekliyordu. Öte yandan Güzin de çok çabuk baş-

kente geri dönmek zorundaydı. Ayrılık acı vericiydi. Üstelik Güzin daha Montpellier'ye geldiklerinde çok yorgundu; o kadar ki, bir ara: "Hangimiz daha hasta?" diye sormuşlardı birbirlerine. Yine de Abidin'in odasının karşısında, orta halli bir otele yerleşmişti ve bir çağrı uzaklığındaydı. Bu da ressamı rahatlatıyordu. Neyse ki, art arda birtakım yüzler görünmeye başladı hastanede; başka yüzler, tanımadığı ama Parisli dostların harekete geçirdiği yüzler. Onunla ilgilenen adamın –adı Gérard'dı– bir resim tutkunu olduğu anlaşıldı; günün birinde dedesinin dostu olduğunu söylediği Degas'ın bir yapıtıyla geldi hastaneye; giderken yanında Abidin'in en sevdiği konu olan el desenlerinden birini de götürdü.

Bir başına kalan Abidin, gazete okuyordu durmadan; Vietnam savaşı yıllarıydı ve bu iki acı –hasta adamın acısıyla Vietnam halkının acısı– birbirine karışıyordu. Bu arada düşler görüyordu ve garip bir biçimde karabasanlarına eşlik eden kişi hep Tristan Tzara oluyordu. En çok da desen çiziyordu. Montpellier'deki ameliyatından, eziyet görüp düğüm düğüm olmuş bir çizginin baş edilmez bir kara mizah duygusu içinde kedi fare oyunu oynadığı, görkemli bir desen derlemesi çıkacaktı. Bu acılı yolculuğun seyir defterini gözler önüne seriyordu sanki bu derleme: Acının ve bitip tükenmez bekleyişin yatağı, verilen serumlar, ameliyat masası ve projektörleri... Tuhaf bir "kendini dışarıdan görebilme", en zavallı an ve durumlarda görselleştirebilme yetisi gözleniyordu bu desenlerde. Birkaç kez ileri atılan ameliyat, yorucu bir bekleyişe yol açtı. Sonunda yapılabildi ama bu sefer de kötü sonuçlar doğurdu. Abidin bir akciğer ambolisinin kurbanı oldu. Ama sonunda, beklenen taburcu olma zamanı geldi.

Sanatoryuma gitmeden önce Dinolar, Aix-en-Provence yakınlarında, François Hugo ve eşi Monique'in evinde bir mola verdiler. François Hugo ünlü yazarın torunuydu. Burada Abidin'in insanların dünyasıyla ve doğayla yeniden ilişki kurduğu iki rahatlama ve umut tazeleme günü geçirdiler. Bundan sonra Cannes'daki Centre Helio-Marin'de üç ay geçirecekti Abidin; üstelik bu süre, adı oldukça ürkütücü başhekim Kalaşnikov'un kararına göre üç ay daha da uzatılabilecekti. Zaman

çam ormanlarıyla Akdeniz arasında, Cannes körfezinin desenlerini çizerek ya da hemen yakınlarda yapılan festivali izleyerek geçti. Piramit biçimindeki odada, Eski Mısır'ı anıştıran karabasanlar görüyordu durmadan. Neyse ki üç aylık süre yinelenmedi. Abidin de bunun üzerine Lil ve Cecil Michaelis'in Aix yakınlarındaki malikânesi L'Harmas'a gitti; Cézanne'ın sevgili dağı Sainte-Victoire'a uzansan dokunacak kadar yakın, Picasso'nun Vauvenargues Şatosu'nun az uzağındaki L'Harmas'a...

Lil'in annesi Nuriye Hanım Türk kökenliydi; özellikle kâğıt yapıştırma teknikleriyle çağdaşlığın yollarını kateden bu kadın sanatçıyı Abidin'e daha da yaklaştıran bir özellikti bu. Ressamımız, L'Harmas'ta yeniden dünya nimetlerinin, Akdeniz'den gelen kokuların, ağustosböceği türkülerinin, gece olurken gökte ve hemen yakınlardaki Aix'te yanan ışıkların tadını almaya başladı. Yeniden bulduğu bu duyarlık, dünyaya nüfuz edebilmek için gerek duyduğu bu duyu yolları, Cenevre'de dadısıyla gezmeye çıktığı günlerden ya da belki Türkiye'ye ilk dönüşünde Korfu'da geçirdiği kısa ama duyusallığıyla üstünde derin izler bırakmış dönemden beri onu terk etmemiş şeylerdi aslında. Onun evrenle ilişkisi için her şey denebilir ama soyut bir ilişki olduğu söylenemezdi. Sanatçının titreşen antenleri Provence'da, ilk çocukluk yıllarının gücüne kavuştular; genç Dino'nun, önünde açılan masalsı dünyayı kovaladığı yıllardaki duyarlıklarını yeniden kazandılar. Ayrıca L'Harmas, olağanüstü bir sanatçı sığınağıydı. Max Ernst ve André Masson buraya sıkça gitmişlerdi. Tıpkı Tal Coat gibi: o da 20. yüzyılın kanlı çalkantılarıyla yıkımlarına, İspanya İç Savaşı'na karşı sesini yükseltmişti (*Kıyımlar* 1936 tarihliydi) ve Abidin gibi yazı sanatında –ama Çin yazısında– çağdaş kaygılara denk düşen, arıtılmış bir dışavurum biçimi arıyordu. Abidin, Michaelis'lerde gravür sanatçısı Bill Hayter'le de karşılaştı. Akşamları uzun tartışmalarla geçiyor, ama çevredeki Provence kırlarına yaptıkları gezilerle bölünen günlerini çoğunlukla resimle dolduruyordu Abidin. Çünkü resim, Montpellier'deki hastaneye yerleştikleri günden beri Abidin'i bütünüyle eline geçiren desen karşısında yeniden

ağır basmıştı. Aslında renge dönüş, acının uzaklaşmasıyla at başı gidiyordu. Ve sanki desen, gözü peklikleri, bükülüp kıvrılmaları, izin verdiği çizgi titreklilikleriyle bunalım dönemlerine daha uygun düşüyordu. Çizgi, işkence edilen, kan ya da serum verilen, orası burası dinlenen, eğilip bükülen, bitkin düşürülen, kısacası yabancılaştırılan bedeni gösteriyordu. Bir kez daha kötülük ve çirkinlik, güzellikle kavgaya girişiyordu. Bedense, saldırının bu dayanılmaz yoğunluğuna, acılı bir çığlıkla bağlarından kurtulan çizginin inanılmaz eğilip bükülme-leriyle yanıt veriyordu sanki. Ama şimdi, aradan geçen zamanın yarattığı durulma, daha düşünülmüş taşınılmış bir tekniğe dönüşe olanak veriyor ve bu teknikte rengin varlığı, tehlikeli geçiş döneminin izin vermediği bir geri çekilip bakmayı zorunlu kılıyordu.

Yeni bir şeytan kovma alıştırmasıydı bu demek ki; ressamın yaşamında onca kez rastladığımız türden, zaman zaman işkence, hastalık, kişisel ya da –*Çernobil* dizisinde olduğu gibi– toplu fiziksel ölümler çevresinde dolanan bir şeytan kovma. Ve bunlara bir yanıt gibi ortaya çıkan, her türlü biçim ve malzemeyle oynama girişimleri: tuval üstüne yağlıboyalar, çini mürekkepleri, insanı yaşamın toprak anasıyla ilkel bir noktada ilişkiye geçiren seramikler, 1950’lerin başlangıcından beton parçalar ve onların, tıpkı antik Yunan çömlekçilerin işlerindeki gibi, kırmızı bir zeminden yükselen siyah –ya da tersi– çizgileri... L’Harmas’taki iyileşme döneminin bir bölümünü de zaten, Akdeniz toprağından üreyen büyük seramik karolarla geçirecekti Abidin. Bir kez daha yaşamsal gücünü, evrenin temel öğeleriyle kurduğu bu ilişkiden alacaktı. Üstelik –belki de bu bir meydan okumaydı– bu karolardan birinde bir otoportre gibi, kendini resim yaparken betimlemişti. Resimler, özellikle Galerie Casanova tarafından çok çabuk satıldı; ama hasta yatağının desenleri için bir süre daha beklemek gerekecekti. Abidin onları sakladı ve ancak İstanbul’da, Garanti Bankası’nın Harbiye Sanat Galerisi’nde açtığı sergiyle gün ışığına çıkardı. Sergiye biri Türkçe, biri İngilizce iki albüm eşlik ediyor ve albümler çok anlamlı bir biçimde “*Acıyı Çizmek*” (Drawing Pain) adını taşıyordu.



Acıyı Çizmek'ten

Bir kez daha çizgi, sanatçının hiçbir zaman aklından çıkmayan şeyleri, o her zaman anımsanan ve her zaman uzakta tutulmaya çalışılan şeyleri ufka taşıyor ve orada tutuyordu. Benzer biçimde, son yıllarının çoğalan fiziksel sınavlarını ve geçirdiği zor ameliyatları, yine sanatının gücüne güvenen bir sanatçı gibi göğüsleyecekti Abidin. Ve bütün bunlardan, hepsi de kendi tarzlarında aynı takıntısız motifin çekimlerini yapan tuhaf tuvaler, büyüleyici çini mürekkepleri çıkacaktı: bir dö-lüt torbasının merkezinde büzülüp kalmış bir beden, çizgi çizgi, buruş-

muş bir cenin, yaşamla ölüm, ileri bir yaşlılıkla çok yakın bir doğum arasında ölümcül bir kararsızlık belirtisi sergiliyordu bu resimlerde. Yeni dünyayla eskimiş ve aşınmış dünyanın halleri, kaygı verici bir biçimde birbirine karışıyordu. Bu resimlerin hemen öncesinde sürekli baş dönmeleri yüzünden hastaneye kaldırılan Abidin, iç karartıcı bir kurumda, sönmüş yaşlılar arasında ve her türlü umuttan her zamankinden daha uzak, son derece bunaltıcı günler geçirmişti. Ne var ki, tıpkı *Çernobil* ve *Acıyı Çizmek*'te olduğu gibi, bu yapıtların her birinde yepyeni bir şafağın ilk ışıkları parılıyordu.

10 Pencereler

Bir Yapıtın İzleyiciye Ulaşması

“İyi ki gelmişiz dünyaya. Bu tek yönlü bir yolculuk da olsa, en azından bu sevinci, bu aşkı tatmış olacağız...”

Yaşar Kemal

En zor anlarında bile hep yanında olan dostlarının yürek-
lendirme ve destekleriyle, 70’li ve 80’li yıllarda Türk ve Fransız
ideoloji ya da sanat çevrelerinin sınırlarını çok çok aşan bir ta-
nınmışlığa ulaştı Abidin. 1966’da Prag’da, 1978’de kardeşi
Ali’yle birlikte Atina’da, 1982’de Kopenhag’da, 1991’de Tori-
no’da, Edinburg’da, Linz’de, Tokyo’da, Stockholm’de sergiler
açtı. Uzayıp gider bu liste. Sağlığı gitgide bozuluyor, ameliyat-
lar birbirini izliyor ama kroki defterini hastane yatağında bile
yanından ayırmıyordu. Sanatçı, içindeki insanı aşmıştı artık ve
bunun boyutlarının iyi değerlendirilmesi gerekir.

Coğrafyanın bir cilvesi, ömrünün sonlarında Paris’in 14.
bölgesinde bir sanatçı stüdyosuna yerleşen Abidin’i, yaklaşık
yetmiş yıl önce Château Sokağı 54 numarada, çevrenin kadın
satıcıları ve orospuları arasında gerçeküstücülüğün kurucuları-
nın toplandığı küçük harap evin iki sokak ötesine getirmişti.
Kimler geçmemişti ki oradan: grubu parasal açıdan destekleyen
Marcel Duhamel’in çevresinde Jacques Prévert, Louis Aragon,

André Breton, Benjamin Péret ve elbette ressamlar, Yves Tanguy, ozanlar, Desnos, Eluard, “Prévert Çetesi”, gerçeküstücülüğün Papası’nın sadık bendeleri... Her şey Montparnasse mahallesinden, kahvelerinden, ressam atölyelerinden iki adım ötede olup bitmişti. Çoğunun yolları da sonradan Abidin’le kesişmişti. Bu arada ilk Dadacı, sadık dost Tristan Tzara’yı da unutmayalım. Bir an için tarihin devinimini ve olayların akışını durdurup –ki eminim, Abidin bundan hiç hoşlanmazdı– bu yaşamın ve bu yapıtın ipliklerinin nasıl ilk günlerden başlayarak eğrilip örüldüğünü gözlemek sanırım ilginç olur: Birinci Dünya Savaşı sırasında Tzara İsviçre’de, Prévert ve Duhamel İstanbul’daydı; savaş sonrasında da –Dinolar henüz “Dinolar” değilken– gerçeküstücüler, Chateau Sokağı’nda... Sonra gizemli bir biçimde her şey yerine oturdu: İstanbul’da gerçeküstücülük esintileri, “Liman” Grubu, Aragon’la tanışmayı hazırlayan SSCB yolculuğu, yeniden aranıp bulunan Tzara, Prévert’le karşılaşma, sonunda bir çemberi kapatırcasına gelip 14. bölgeye yerleşme ve bütün bunların her aşamasında Nâzım Hikmet’in varlığı. Abidin’in yaşamı ve yaratısı gizemli bir yasaya boyun eğiyordu sanki; olması gereken her şey, tanrıların –ya da iyiliksever Esin Perilerinin– çizdiği bir yolu izleyerek sonunda kaçınılmaz bir biçimde gerçekleşiyordu. İnsanoğlunun küçücük tarihinde bir sanatçı ve aydın için ne şaşırtıcı bir yol haritası!..

Abidin’in yapıtının izleyiciye ulaşmasının –ki tanınmışlığından ayrı tutulması gereken bir olgudur; bu iki kavram birbirleriyle ilişkili olsalar da bütünüyle örtüşmezler– modern sanatın tarihinde kendine özgü bir yeri vardır. Tuhaf bir biçimde –ve Abidin bunun bütünüyle bilincindeydi– Türkiye’de, Fransa’dan daha çok tanınıyordu. Bunu, kozmopolit bir varoluş anlayışında erittiği kimliğini yitirme pahasına gerçekleştirdiği o merkez değişikliğinin bir başarısızlığı sayabilir miyiz? Batı Avrupa’da çağdaş sanatın özellikle kavramsal bir boyuta kayması, “yerleştirmeciler”in, yani dünyanın verilerini zaman boyutundan çok uzam boyutunda ele almaya eğilimli bir sanatın egemenliği, yapıtının izleyiciyle kurduğu ilişkinin “resim yanlıları”nın dünyasına doğru geri çekilmesine büyük olasılıkla katkıda bulundu. Böylece onun yankılarını da sınırlamış oldu.

Çağdaş Batı dünyasının aşırı bir akılcılığa yönelmesinin de bu olguda payı vardı kuşkusuz: bu dünya, kendi alanı dışındaki bütün deneyleri hemen, marjinal ve önemsiz gördüğü bir akıldışılığın sınırları gerisine itiyordu. Böylece dünyayı farklı okumaya yönelik bütün çabalar, sanatta her türlü mistik yaklaşım, bir süre için tümüyle okunaksız hale getirildi. Özellikle André Malraux konusunda çok çabuk gözlemlendi bu olgu. Abidin ise, dünyanın mistik okuma ve algılanışlarına açıkça ilgi duyuyordu ve bunlar ona, çağın bu döneminde çok az kişinin izlemeyi göze alabildiği yollar gösteriyorlardı. Tutkulu bir biçimde Selçuklularla, Konya Mevlevîleriyle, sayı ve harflere simgesel ve büyümlü anlamlar yükleyen *Lettrisme* (Harfçilik) olgusuyla ilgileniyordu; örneğin Sultan II. Mehmed'in oğlunun, üstüne mistik anlamlar taşıyan harfler işlenmiş tılsım gömleğini inceliyordu büyük bir dikkatle. Aynı mistik yaklaşımı Hurufilerde de buluyor (14. yüzyılda Ashtarâbad'lı Fazlullah'ın kurduğu Hurufiliğin adı *harf* sözcüğünden türemiştir) bütün bunlarla Rimbaud'nun *Voyelles* (Sesliler) şiiri arasında şaşırtıcı bir bağlantı kuruyordu ansızın. Hurufiler bizi, Cenevre'deki aile çevresini çok etkilemiş bir başka kişiye, Bektaşî tarikatının kurucusu Hacı Bektaş Velî'ye götürüyor. Yakın "akrabaları" Alevilerle birlikte *Kuran*'ı içrek ve simgesel anlamlarıyla okuma geleneğini sürdürüyorlardı Bektaşîler. Harflerle sayıları birbiriyle ilişkilendiren Hurufî tekniklerinin karmaşık gelişmeleri sonucunda şaşırtıcı hesap sistemleri ve karmaşık harf-zaman dizinleri oluşturulmuştu ve bunlar bize insanlık tarihinin anahtarlarını veriyordu. İnsanların yazgısı, Türk halkı arasında "alın yazısı" kavramıyla simgelenmiyor muydu zaten? Abidin'in hat sanatının çizgisini alıp biçimden biçime sokması, imzayı bir sanat düzeyine yükseltip onu zaman zaman yenilemek istemesi –ya da şaşırtıcı bir biçimde kimi tuvallerin-



den bütünüyle kaldırması– bütün bunlar, yukarda saydığımız ilgiler ışığında bambaşka anlamlar kazanır.

Dahası, Sovyet sosyalistleriyle karşılaşması, dünyayı ve harfleri bu ele alış biçiminden onu uzaklaştırmak yerine, tersine, bunun keşfedilmemiş bir yol olduğu düşüncesini desteklemişti. Mayakovski’nin çok anlamlı bir biçimde “yeni şiirsel kıtaların Kristof Kolomb’u” diye adlandırdığı ozan Velimir Klebnikov, onu uzun süre büyüledi. Gerçi Elsa Triolet onun şiirlerinden kimilerini çevirmişti ama Abidin metinleri özgün biçimlerinden okuyacak kadar Rusça biliyordu. Ozan, aydın, zamanın ve geleceğin kâşifi, kendisine *futuriste* (gelecekçi) değil *futurien* (gelecekten) diyen Klebnikov, yeni bir sanat dili düşünüyor-du; ona göre, endüstri ya da ticaret dillerine koşut, “akıl-ötesi” bir dil olacaktı bu ve simgesel zenginliğiyle yeni dünyaların kapılarını açacaktı. Görüldüğü gibi o da tuhaf, gizemli ilişkilerin peşindeydi. Abidin, Orta Asya göçerlerinin “Rus dervîşi” adını taktığı bu adamı, bir “şiir dervîşi” gibi görüyordu. Tıpkı onun gibi, geleceği görme yetisiyle donanmış insan gibi kabul ediyordu sanatçıyı. Picasso da sanatçıya özgü o “gizemli antenler”den söz etmiyor muydu? Bu aracılık görevi, onun siyasal ve demokratik işlevini de tanımlıyordu böylece.

Halkla ve politikayla bu barışma, sanatı, bir kültürün tarihselliğin ve geleceğinin hesaba katılması gibi ele almayı kabul ettiğimizde tüm anlamını kazanır. Abidin, Yaşar Kemal’in yanı başında, Anadolu’nun sözel geleneğini derlemek gibi büyük bir hedefle Çukurova’yı ve Toroslar’ı dolaşırken bu yola girmişti zaten. Aynı dönemde Béla Bartók, aynı arayışla yine bu dağlara gelmiş ve buraların halkı tarafından büyük bir coşkuyla karşılanıp konuk edilmişti. Velimir Klebnikov’a gelince, o Kızıl Ordu’nun yük trenleriyle İran’a, göçer kabileler arasında yaşamaya gitmiş, orada İran ve Türk dilleriyle kültürlerini keşfettikten sonra da, atalardan kalma mitosların, çağdaş ve bilimsel inançlarımızın ilk değışkeleri olduğu düşüncesiyle geri dönmüştü.

Kuşkusuz Abidin bütünüyle bu yola girmiş değildi. Yapıtının yalnızca mistik bir okumayla ele alınması gerektiğini ileri sürmek aşırı ve anlamsız olur. Ama bu yapıtta tutkulu bir arayışın belirtileri apaçık görülür ve bu arayış, aşkın bir ülküyü de-

ğil, dünyanın zamanıyla insan değişimlerinin tarihselliğini yeni bir biçimde anlamayı hedefleyen bir arayıştır. Böylece o ısıtılı Çiçekler dizisi gibi, karanlık Çernobil kompozisyonları da bize bilinmedik evrenlerin kapılarını açar. Bu “çiçek”lerden kimilerinin üstünde sarı bir küre parıldar ve bu mavi zeminli kompozisyonların ortak özelliği olan kırmızı yuvarlaklara bir yanıt oluşturur. Parlaklığı ve ışımasıyla varlığını hemen duyurur bize ve bir hayal geleneğinin sürekliliğini anımsatır: Anadolu söylencelerinde, “Kırk Ermiş” arasına katılmayı hak eden saf bir insan öldüğünde, gizemli ışık toplarının göğü kapladığı anlatılır. Bu söylencelerin çok eski dünyasında bu ışık toplarının varlığı, kutsallık dünyasının ölümlü insanların dünyasıyla ilişkiye geçtiği o kırılgan ânuimgeler. Bu evrende böyle bir ilişkinin kurulabilmesi için her şeyiyle örnek bir insanın varlığı gereklidir ve bu olgu, çoğu zaman kahramanın masalsı ölümüyle ilişkilendirilir. Abidin’in düşsel dünyasında da, hayran bakışlarımız önünde düşün ve gizemin kapılarını açan sanatçının bu ayrıcalıklı kişi olduğuna bahse girsek yeridir. Yaşar Kemal de romanlarının bazılarında bir “leitmotiv” olarak kullanmıştır bunu.

Bu tür inanışların kâhince yanını dile getirmeye özellikle yatkın olan resim sanatı, derinlemesine halka özgü ve geleneksel bir izleği, burada, zamanının izleyicisi tarafından da anlaşılabilircek çağdaş bir okuma için yeniden ele almaktadır. Nâzım Hikmet de bir zamanlar halk masallarının dünyasında dolaşmış ve onlardan yeni anlamlar çıkartmayı başarmıştı. Onun *Masalların Masalı* adlı yapıtı, masalsı dünyanın dilsel biçimlerini kullanır, ama insanların tarihini hayaller dünyasına geri döndürmenin olanaksızlığını da kesin biçimde vurgular: dünyanın tarihselliğinin ve gerilimlerinin, herhangi bir aşkınlık içinde eritilemeyeceği apaçık ortadadır. Dünya, bakışımızın görüp göreceği son gerçektir: Abidin’in desen ve resimleri de –kâhince bir sapmanın ardından bile– bize bundan başka bir şey söylemez.

Burada bizi Velimir Klebnikov’a geri götürecek bir sav ileri sürmeyi göze alalım isterseniz; Abidin’in bu Rus aydınına duyduğumuz ilgi, onun üstünde biraz daha durmamızı haklı çıkaracak boyuttadır. Klebnikov’un yeni bir dil yaratmaktan başka tasarları da olduğu genellikle unutulur. Onun dille ilgili girişimi, aslın-

da ikili bir girişimdir ve birbirinden bütünüyle ayrı iki yöne yönelmesiyle gerçek anlamını kazanır: birinci dil, varlığını daha çok soyutlamaya ve biçimlendirmelere borçlu bir dildir, salt mantık kurallarına boyun eğen, astronomik bir dildir, “yıldızların” dilidir; daha iyi tanınan ikincisiyse, ünlü “*zaum*” ya da “*zaumnyj jazyk*”, yani “akıl ötesi”nin dilidir; daha içgüdüsel, mantığa değil benzeşimlere dayalı bir iletişim biçimine, nesnelliğe değil öznelliğe yer verir. Klebnikov’un tasarısı da anlamını bütünüyle bu çelişik birliktelikten alır. Bu arada Fransız filozofları Gilles Deleuze ve Félix Guattari³⁷, çok haklı olarak, bu ikilinin, tam da 20. yüzyıl başlangıcında, 1917 Devrimi dönemecinde Rus konstrüktivistleriyle fütüristlerinin gözleri önünde çatışan iki iktidar figürünü simgelediğini söylerler. Soyut ve üst düzeyde biçimlendirilmiş birinci dilsel biçimin karşılığı, biçimci ve uzlaşmaz bir hiyerarşi çevresinde örgütlenmiş, ama yönettiği kişilerle –ona çok kesin biçimde boyun eğmiş olsalar da– çok gergin bir bağ dışında ilişki kuramayan, merkezci ve eskimiş bir iktidar tipidir: Çarların imparatorluğu, biçimsel ve kesintili, ama varlığını gösterme gereğini duyduğunda bunu doğrudan ve hoyratça yapan bir iktidar dışında herhangi bir şeye olanak vermeyecek kadar geniştir. Buna karşılık Klebnikov’un düşlediği ikinci dilsel biçim, modern ve yakınlık üstüne kurulu yeni bir iktidar tipinin karşılığıdır; daha yeraltında, daha gizli, ama daha tepkili ve etkin bir iktidardır bu. Doğmakta olan yüzyılda, uygulanacağı biçim ve yerlere göre sosyalist ya da kapitalist iktidar biçimini alacaktır.

İşte burada Abidin’in kendi kendine sorduğu sorulardan çoğunu buluyoruz: sanat, iletişim biçimleri, iktidar ve bunların karşılıklı etkileşimleri üstüne sorular bunlar. Aynı zamanda Abidin’in katettiği yolu ve yaşadığı deneyleri de buluyoruz: iktidarla, onun baskıcı güçleriyle çatışmasını, sanatçının dışavurum yollarına ilişkin kaygılarını. Kısacası, kendi çağında yaşayan ama evrenselli düşünen adamı buluyoruz. Rus konstrüktivist ve fütüristleriyle aynı iktidar biçimleri değişimi olgusunu yaşamıştı Abi-

37 Gille Deleuze, Felix Guattari; Kafka, pour une littérature mineure Paris, Edition de Minuit, 1975 (*Kafka, Minör Bir Edebiyat İçin*; çev: Özgür Uçkan, Işık Ergüden, YKY, 2001).

din; ne var ki burada 1923 Kemalist Devrimi, 1917 Sovyet Devrimi'nin yerini alıyordu ve çöken, Rus çarlarının değil Osmanlı sultanlarının imparatorluğu. Tıpkı Rusya'daki karşılığı gibi, Babiâli'nin iktidarı da uzak bendelerine ancak aralıklarla ama hoyrat bir biçimde ulaşıyordu; tıpkı onun gibi, 19. yüzyıl sonlarından başlayarak yerini yavaş yavaş yeni bürokratik biçimlere bırakmaktaydı; 20. yüzyılın devrimlerinde kendilerine bir çağdaşlık örtüsü altında yeni yasal destekler bulan bu bürokratik biçimler, şimdi insanların ve ailelerin özel yaşamlarına dek sızmakta –işte bu yeni bir olguydu– ve bu özel yaşamları yasal düzlemde örgütlemekteydi. Tıpkı Kafka gibi, Klebnikov gibi, sanatçı Abidin de bu yabancılaştırıcı biçimleri simgeleyen figürleri arayıp buluyordu: sanat, onların gizlenmiş özlerini söylerken, aynı zamanda içlerindeki yaratıcı gizilgücü açığa çıkartıyor, bunu izleyiciye aktarmakla da bu gizilgücü aynı iktidarın karşısına çıkartıyordu. Herkesin yaşamında ağırlığını hissettiren bu gizemli tözü yakalamak, bir bakıma onun üstündeki giz örtüsünü sıyırmak ve herkesin kullanımına açmak demekti. Abidin'in sanatı, bıkıp usanmadan iktidarın söylemini sorgular. Büyük bir güncelleme ve sözcüğün en yüce anlamında bir “iletişim” girişimidir bu. Aynı kaygılı araştırmada gerçeküstücü esinle soyut arayışının nasıl yan yana gelebildiğini de anlamamızı sağlar bu. Bir yanda düş ve içsellik, benzeşim ve yan yanalık üstünde yükselen bir söylem vardır, bir yanda biçimciliğe yönelen bir dışavurum biçimi. İki farklı söylemdir bu, birbiriyle çatışan iki iktidar tipinin soyulup bütün çıplaklığıyla gözler önüne serilmesidir. Sanatçı, dışavurumunun biçimlerini seçmede, içeriklerin seçiminden daha özgür değildir: hiç durmadan döneminin ona dayattığı ya da ondan kaçırdığı şeyleri sorgular. Böylece Abidin, içinde yaşadığı dünyanın gizli düzenini gösterir bize.

Abidin'in büyük adımlarla geçmişin ve geleceğin yollarını kateden dizileri, sayısız indirgeme girişimiyle yüz yüze gelme ve onlara direnme tehlikesiyle karşı karşıyaydı; izleyiciden kabul görmeleri de kolay olmayacaktı büyük olasılıkla. Ne var ki Abidin'in mizah anlayışı, bu dünyanın acı çekenleri için beslediği derinlemesine kardeşçe duygular ve bunun desenlerine, tuvallerine dek yansması, gördüğü kabule bir süreklilik kazandır-

dı ve böylece ünü, dost ve sanatçı çevrelerinin dışına taşdı. Türkiye’de insanların, aşırı ussallaştırma çabalarının dışında kalabilen bir boyutla hâlâ çok güçlü bağları, Abidin’in yapıtının o bildiğimiz yankıları bulmasını sağladı. Orada tanınmışlık, yapıtın gördüğü basit kabulün sınırlarını kısa sürede aştı; sonra da ortak imgelem, Abidin’in kimliği çevresinde yeni bir görüntü oluşturdu. Bir mitos doğuyordu böylece. Bu koşullarda Fransa’nın ve Türkiye’nin, bu sanatçıyı en iyi biçimde paylaştıklarını söylemek pek de çelişkili olmaz sanırım: biri, modern sanata güçlü damgasını vuran bir yapıtın hak ettiği konukseverliği göstererek yaptı bunu; öteki de bu yaratıda, kendi öz dehasının sonunda yeniden buluşabildiği bir parçasını yücelterek.

Kuşkusuz Batı Avrupa’da, özellikle sanat çevrelerinde gördüğü sıcak konukseverliği, sözcüğün en iyi anlamıyla “egzotik”liğine borçluydu her şeyden önce. Doğulu kökenleri ve kültürü, onu resim sanatının izlek ve tekniklerini derinlemesine yenileyebilecek bir yaratıcı haline getiriyordu. Kendileri de deney meraklısı sanatçılardan gördüğü açık ilginin nedeni buydu. Sonunda Tristan Tzara’nın, Pablo Picasso’nın gözleri önünde, resimsel başkılığın gerçek bir temsilcisi duruyordu işte. Batılı geleneğin tükendiğini düşünen ve onu yeniden canlandıracak başka bir kalıtı henüz bulamamış olanların gözünde Abidin’in sanatı, yeterince ince, giderek karmaşık’ kültür miraslarına ve soykütüklerine yaslanıyordu. Anadolu ve Osmanlı kültür hazinelerini bir arada sindirmişliğiyle bu arayışa yeni bir yanıt getiriyordu Abidin ve bu yanıt aynı zamanda, halk dışavurumuyla gelişmiş sanat arasındaki bağları yeniden gözden geçirme olanağını da veriyordu. Bu konuda da 20. yüzyılın uzun bir bölümü boyunca tartışılacak soruları önceden ortaya koyuyordu Abidin.

Aslında bu sorulara kuramsal bir yanıt başlangıcı, Sovyet Devrimi’yle birlikte verilmişti. Bu yönden de Abidin örnek bir kişilik oluştuyordu. SSCB’de, gerçek toplumcu sanatçıların yanında geçirdiği günler, bu tartışmalar yalnızca bir kuramcı gibi değil, bu yolla yenilenmiş modern kültürün gerçek bir uygulamacısı gibi katılmasına olanak veriyordu. Yinelemekte yarar var mı bilmem: Leningrad’daki sanat çevrelerini istemeye istemeye bırakıp gitmişti Abidin; çünkü birçok Batılı kentsoylu aydın için

devrimci bir sempatiden öteye geçmeyen şey, Abidin'e köklerinden gelen o kozmopolit "entelijensiya" düşünüyü gerçekleştirme ve sanat yapıtına yeni bir toplumsal tüketici "yaratma" olanağı gibi görünmüştü: böylece modern sanatın öncüleri, avangardları arasında yerini alıyordu Abidin ve SSCB'de bu durum, siyasal öncülüğü de içeriyordu. Bütünüyle halka yönelik bir sanat olan sine-ma sanatı, Lenfilm Stüdyoları'nda uygulandığı biçimiyle, bu niyetin bütünüyle gerçekleştirilmesine olanak veriyordu. Ancak bu düş, Batı Avrupa'ya gidişle hoyrat bir biçimde kesintiye uğrayınca, Abidin onu gerçekleştirme olanağını bu kez desenin sürekliliğinde bulmuştu; özellikle de sokak desenlerinde, halkın siyasal, sanatsal ya da spor amaçlı gösterilerini konu alan desenlerde, caz, futbol desenlerinde... Toplumsal işbölümü onu ayrıcalıklı biri yaptığı için de, ataların ve halkın sanatlarıyla kurduğu ilişki, toplumsal uygulamanın kendi sanatına "kulak vermek" dışında her şeyi yasakladığı insanları dikkate alan bir çağdaşlığın inşasına katılma çabaları, Abidin'e, sanatçıya düşen sorumluluğu bütünüyle üstlenme ve yaşama olanağını verdi. Bunu da hiç gösteriş yapmadan, hiçbir şeyi "teşhir" etmeden yaptı. Yaşamından, tanıdığı insanlardan, bağılıklarından söz ederken her zaman ölçülü sözcükler kullandı. Görünmez bir doruğa dizili sözlerdi bunlar ve aslında çekingenlikleriyle bir zarıflığı tanımlıyorlardı. Yaşamın karşısına çıkardığı bu sorumluluktan hiçbir zaman kaçınmamış olmanın derin inancını da hiç eksiltmiyordu bu tutum. Herkes için özgürlüğün oyuna sürüldüğü noktadır bu; sanatçının payına düşen de burada belli olur. André Verdet'nin Fransız direnişçileri üstüne des-



Uzun Yürüyüş resimlerinden

tansı metni *Vercors'dan Akdeniz'e* için yaptığı resimlerde, Nâzım Hikmet'in *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın geniş freskosunda ya da Çin'i anlatan *Uzun Yürüyüş* dizisinde, resimden resme hep aynı esinin yol aldığı görülür. Aynı soluk ve aynı yazgı akrabalığı izlenir. O uzaklarda kalmış *ibrik*, böylece onu hak eden gerçek sahiplerinin, susmaya ve acı çekmeye hükümlü tüm halkları simgeleyen, bir paradigma figür niteliğindeki Anadolu halkının eline ulaştırılmış olur. Üstelik bu "hakkın yerini bulması" durumu, büyük ölçüde sanatçının o nesneye yüklediği yeni anlamdan doğmaktadır. Abidin'in tuval ve desenleri çok farklı ortamlarda hemen kabul görmüştür; çünkü herkesi, sanat yapıtının üretim ve tüketim ilişkileri üstünde yeniden düşünmeye itmektedir bu yapıtlar. Kısacası Abidin, ekonomik ve politik boyutlarıyla toplu bir yapıt anlayışına zorlamıştır insanları. Tarihe sıkı sıkıya bağlılığı, kişisel şeytan kovma çabalarıyla hep at başı giden tarihsel suçlamları da bunu doğrulamaktadır: *İşkenceler* ya da *Çernobil* dizilerinde olduğu gibi.

20. yüzyıl sonlarında yaratıcılığın koşulları çok değişti ve o zamana dek görülmemiş bir biçimde sanatçıyı pazar koşullarına bağımlı duruma getirdi. Ressamla resim satıcısı arasındaki ilişki, doğrudan bir yatırımcı gibi davranmaktan çekinen alıcılar karşısında sanatçıya belirli bir özgürlük ve yaşamını sürdürme olanağı sağlıyordu. Abidin'in galericileriyle ilişkileri yalnızca bir dostluk ve bir tutkuyu paylaşma ilişkileri değildi: aynı zamanda karşılıklı güvene ve yaratı güvencesine dayanıyordu bu ilişkiler. Ne var ki, açık artırma salonu temsilcilerinin, *auctionneers* dediğimiz kişilerin bu alanı ele geçirmesi –yozlaştırması dememek için bu sözcüğü kullanıyorum– bu ilişkinin dengesini bozdu; sanatçılarla alıcılar arasında doğrudan bir ilişki kurarak bu özgürlüğü tehlikeye soktu. Açık artırma şirketlerinin adamları bugün doğrudan doğruya atölyelere gitmekten çekinmiyorlar; bu şirketler galerileri düpedüz satın almayı yeğlemediğinde elbette. Bir süreklilik güvencesi olmadan bazı hızlı kazançlar da elde edilebiliyor belki; ama bu koşullarda hangi sanatçı, bir emir verenin isteklerine boyun eğmek zorunda kaldığı sürece, bir şeylere özgürce karşı çıkabilmek için gerekli umursamazlık lüksüne sahip olabilir? Abidin bu zorla-

maların dışında resim yapıyor ve desen çiziyordu: bu yüzden etkiliydi ve gördüğü genel kabulle taçlanıyordu bu yapıt. Yine bu yüzden, bugün sanatsal yaratının karşısına dikilen gerçek tehlikeleri anımsatmamızda yarar var.

Daha da önemlisi: egemenliği ele geçiren pazar, sanat tarihini yeniden yazdırmaya kalkışıyor; onu kendi değerlerine göre biçimlendiriyor, değerlerini ona da “bulaştırıyor” Bugünün yaratısını etkilemek yetmiyor; mantığı onu geçmişe de ağırlığını koymaya, kendi alanı olmayan yerlerde yeni anlamlar üretmeye yöneliyor. Böylece yeniden tuhaf rol dağıtımları yapıldığını görüyoruz: İzlenimciler, “19. yüzyıl ressamları” diye etiketlenen topluluğa katılıyorlar, 20. yüzyıl sanatçıları kendilerini “klasik modernler” ve “çağdaşlar” diye ikiye ayrılmış buluyorlar. Abidin’i nereye yerleştirebiliriz peki? Tarihsel bağlarını göz önüne almadan, modern sanatla ilişkileri dışında onu nasıl tanımlayabiliriz? Yaygın bir pazarın rastlantısal, başıboş ölçütleri ve yaltakçı yasaları: İşte bugün sanat dünyasının yönetimine soyunan ve kibirli bir tavırla özgür insanların gözü pekliğine, özgürlüğüne, başkaldırısına gem vurma savında olan yeni koşullar bunlar gibi görünüyor.

Buna koştut olarak Türkiye’de de çağdaş sanat, İstanbul kentini ele geçiriyor; düzenlenen bienaller vesilesiyle müzelerin dışına taşıyor. Büyük metropolün 1930’lardan –Abidin’le ele avuca sığmaz yaratıcı dostlarının İstanbulluları şaşkına çevirdiği o yıllardan– bu yana görmediği bir canlılık egemen bugün orada. Abidin de, daha sağlığında bir “mitos”a, bir söylenmeye dönüşüyor. Geri dönüşlerinde, özellikle yaşamının son üç yılında, 1991, 1992 ve 1993’te ülkesine yaptığı yolculuklarda görkemli bir biçimde, kimi zaman da –uzun süre rahatsız edici bir kuşkulu gibi görülmüş ve daha az tanınmış dostları nice eziyet çekmiş biri için– biraz fazla şatafatla karşılanıyor. Bir sürgün “mitos”u, bir acı çeken sanatçı “mitos”u dolanıyor ortaklıkta; bir anlamda da asıl sözcük anlamıyla *mythos*’un, yani söz’ün mitos’u... Çünkü Abidin’in resmi de desenleri de bizimle konuşuyorlar. Bütün güçleri de burada zaten; dünyanın çirkinliğine, insanların yüzkarası yazgısına karşı ayak direme gücünü bundan alıyorlar. Abidin’in bir devinim sanatı olan, mo-

dernliğin sonsuzluğuna doğru uzatılmış bir Osmanlı eğrisi sanatı olan *gestus*'u, esinini, mirasçısı olduğu ama döneminin tedirgin akıntısına uydurarak değişime uğrattığı, çok uzaklarda kalmış başka *gestus*'lardan alan bir karşı çıkışı dile getiriyor. Ve sonunda o şeytan kovucu çizginin çılgılığı sönüp gittiğinde resminin huzuru ve dinginliği, o yeniden bulunmuş yaşamın mutluluğunu, birbirleriyle yarışarcasına kutlayıp yüceltiyorlar. Bir sevinç resmi Abidin'inki – dünyada böyle bir şey varsa eğer; önümüzde umut ve yaşam kavşakları açıyor. İnsanların insanlara dayattığı dikenli telleri aşıp geçerek, skolastik sınırları yok sayarak, insan kardeşliğinin ve saygınlığının kaybolmuş ipuçlarını yeniden yakalıyor. Bir örgü aynı zamanda: bugünün değerlerinin parlak bir biçimde vurgulandığı bir ortamda geçmişin kalıtını, hiçbir eski özlemine kapılmadan hesaba katan bir sanat. Bu kalıtta büyük Osmanlı minyatürcüleriyle Daumier, Goya, Ingres, Picasso, Matisse gibi büyük Batılı ustaların gölgelerinin yolları kesişiyor. Baştanbaşa meydan okuma, devinim, yaşam bu sanat. Ve büyük Herakleitosçu ırmakların dingin, inatçı gücüyle akıyor.

Bibliyografya

Burada yalnızca bu deneme çerçevesinde başvurulmuş başlıca yapıtların adları verilmiştir; daha derin bir araştırma için başvurulması gereken birçok yapıt vardır.³⁸

Abidin'in Türk resmindeki yerini anlamak için:

Renda, Günsel ve Erol, Turan: *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, Tiglat Basımevi, İstanbul 1980

Ural, Murat: *Avni Arbaş*, İstanbul, Milli Reasürans T.A.Ş. 1998

Soyut tartışmasıyla ilgili çok sayıda yapıt arasından:

L'art en Europe: les années décisives 1945-1953, Zürich, Pro Litteris, Editions d'Art Albert Skira S.A. – Association des Amis du Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne, 1987

ve Jackson Pollock örneğinden yola çıkarak:

Lewison, Jeremy: *Interpreting Pollock*, Londra, Tate Gallery Publishing Ltd. 1999

20. yüzyıl başlarının yazınsal ve sanatsal eğilimleriyle ilgili başlıca kaynak olarak: Pertev N. Boratav'ın yönetimindeki *Philologicae*

38 Abidin Dino konusunda Türkçede daha geniş bir biyografi oluşturulabilirdi; ancak böyle bir çalışmada yazarın yararlandığı kaynakların özellikle önemli olduğu düşünülerek, Fransızca metinde verilen biyografi buraya olduğu gibi aktarılmıştır.

Turcicae Fundamenta'da Kenan Akyüz'ün kaleme aldığı sayfalar, Wiesbaden, Franz Steiner, 1965

Paris dönemi üstüne, artık klasikleşmiş birkaç yapıt:

Bouchardeau, Huguette: *Elsa Triolet*, Paris, Flammarion, 2000

Courrière, Yves: *Jacques Prévert*, Paris, Gallimard, 2000

Desanti, Dominique: *Elsa-Aragon Le couple ambigu*, Paris, Belfond, 1994

Lili Brik'le Elsa Triolet'nin, Gallimard Yayınevi tarafından Paris'te, 2000'de basılan mektuplaşmalarında Abidin'le ilgili birkaç bölüm var.

Lottman, Herbert R: *The Left Bank*, Wallace and Sheil Agency Inc., New York, 1981 (Fransızca çevirisi: *La Rive Gauche*, Paris, Seuil, 1981), ayrıca Ernest Hemingway'in *Paris Bir Şenliktir*'deki tanıklığı (M. Saporta'nın Fransızca çevirisi, *Paris est une fête*, Paris, Gallimard, 1966); özellikle Gertrude Stein konusunda, Carl Van Vechten'in *Last opera and plays* için yazdığı giriş yazısı, New-York Toronto, Rinehart and Co. Inc., 1949

Doğrudan Abidin üstüne Fransızcada çok az metin var:

John Berger'in güzel kitabı *Photocopies*'in bir bölümü ona ayrılmış; Bloomsbury, 1996 (Fransızca çevirisi: Elisabeth Motsch, Paris, Le Seuil/L'Olivier, 1999; Türkçe çevirisi: *Fotokopiler*, Cevat Çapan, Metis, İstanbul, 1999)

Okur, sanatçının ölümünden sonra *Abidine* adıyla yayımlanan ve Guillevic, Yaşar Kemal, André Velter, John Berger, Ferit Edgü, Michel Conil-Lacoste, Raoul-Jean Moulin, André Verdet, Anouar Abdel-Malek'in metinleriyle sanatçının yayımlanmamış desenlerini içeren derlemeyi okuyabilir (ve seyredebilir). Bu kozmopolit derleme, kuşkusuz Abidin'e yöneltilmiş en kalıcı saygı gösterilerinden birini oluşturuyor; Ed. Dumerchez, Paris, 1994

Abidin'in kendi kaleminden:

Kısa Hayat Öyküm, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995. Abidin'in çocukluğu, karşılaşmaları, yolculukları ve yetişmesi üstüne en ayrıntılı bilgileri içeren bu yapıt, sanatçının Türk ya-

zarı Ferit Edgü'yle sohbetlerinden ve André Velter'le yaptığı, France-Culture'de birkaç kez yayımlanmış bir radyo söyleşisinden oluşuyor.

Pera Palace, Fata Morgana, Paris, 1991 (Türkçe çevirisi: *Pera Palas*, Samih Rifat, Ada Yayınları, İstanbul 1994 / Sel Yayıncılık, İstanbul 2005); Abidin'in birkaç vinyetini de içeren küçük bir metin; gerçeküstücü bir tarzda yazılmış, mizah dolu bir polisiye roman parodisi.

Mains, Fata Morgana, Paris 1989 (Türkçe basımı: *Eller*, Ada Yayınları, İstanbul 1994 / Sel Yayıncılık, İstanbul 2005); Abidin'in dostu Nesuhi Ertegun'e ithaf ettiği kitap, sanatçının metinlerini ve desenlerini çok etkileyici bir biçimde bir araya getiriyor. Abidin'in yapıtında durmadan karşımıza çıkan bu takıntısı izleğin bütünüyle kuşatıldığı bir yapıt.

Visages pile ou face, Fransızca çevirisi: Güzin Dino, Fata Morgana, Paris 1992 (Türkçesi: *Yüzler*, Ada Yayınları, İstanbul 1994 / Sel Yayıncılık, İstanbul 2005), Abidin'le Yaşar Kemal'in dost söyleşisi, iki sanatçının ortak esin kaynaklarından desenlerle resimlenmiş. Kitapta özellikle Çukurova'da geçirilen günler anlatılıyor.

Acıyı Çizmek / Drawing Pain, Ada Yayınları, İstanbul (tarihsiz); Abidin'in Montpellier'de geçirdiği ameliyat günlerinden anlatı ve desenler.

André Verdet'yle birlikte hazırladığı *De Vercors à la Méditerranée*, 1955. Yapıtın bir örneği Saint-Etienne Modern Sanat Müzesi'nde görülebilir; örnek, galerici Vicky Rémy'ye "Choses épiques" sözcükleriyle ithaf edilmiş.

Un étrange voyage, (Tuhaf Bir Yolculuk), Maspéro, Paris 1980; kitapta Nâzım Hikmet'in metinlerine eşlik eden desenler yer alıyor. *Paysages humains*'in "bilimsel" denen bir baskısının da Abidin'in sunuşuyla yayımlandığını belirtmeden geçmeyelim.

Nâzım Üstüne, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002; Abidin'in, Nâzım Hikmet'in şiir kitapları için yazdığı önsözlerin ve bu kitaplar için yaptığı kapakların toplandığı, önsözünü Ferit Edgü'nün yazdığı bir derleme.

Çağdaş Türk yazınına duyduğu ilgi, Abidin'i değişik derle-

melere önsöz yazmaya yöneltmişti; bunlardan biri de P. Souffles tarafından 1988’de yayımlanan Sait Faik derlemesiydi. Kanunî Sultan Süleyman’ın ünlü mimarı üstüne yazdığı *Sinan* adlı kitap, Yapı Kredi Yayınları’nca 1999 yılında İstanbul’da yayımlandı.

Çeşitli kataloglar, yapıtını bir ölçüde kuşatmamıza olanak veriyor. Bunlar arasında, bu çalışma için taşıdıkları önem nedeniyle şunları özellikle belirtmemiz gerekir: *İşkence-Torture*, Türkiye İnsan Hakları Vakfı, Galeri Nev, Ankara; *Çernobil için Çernobal*, Galeri Nev, 1993; *Çiçekleme*, Galeri Nev, 1990 (Yaşar Kemal’in önsözüyle); *Images d’Antibes-Fenêtres et Ouvertures* (Antibes Resimleri-Pencereler ve Açılar), İstanbul. Galeri MD, 1989 (Ferit Edgü’nün önsözü, Güzin Dino’nun Fransızca çevirisiyle).

Louis Aragon’un başlıca sözleri, *J’abats mon jeu* adlı bir kitapta bir araya getirildi; Mercure de France, Coll. “Les Lettres françaises”, Paris, 1992.

La Semaine Sainte romanı, Gallimard Yayınevi tarafından, 1958’de yayımlandı.

Yaşar Kemal’in Güzin Dino ya da Münevver Andaç tarafından Fransızcaya çevrilen metinleri, Gallimard Yayınevi’nin “Du monde entier” koleksiyonunda yer alıyor. Bunlara, az önce sözünü ettiğimiz Abidin’le söyleşisi *Visages pile ou face’ı* da eklemek gerekiyor. Yaşar Kemal’le Abidin’in ilişkilerinin eleştirel bir incelemesi, bu satırların yazarı tarafından yayımlandı: Jean-Pierre Deleage, *Yachar Kémal, Forgeron obligé d’écriture*, L’Harmattan, Paris, 1998

Metindeki Türkçe şiirler, genellikle aşağıdaki derlemelerden alındı:

Entre les murailles et la mer, değişik kişilerin çevirileri, F. Maspéro, Paris, 1982

Melih Cevdet Anday, *Offrandes*, Timour Mouhidine’in yönetiminde çift dilli basım, Publisud-Unesco, Paris, 1970, 1998

Bu arada “büyük ağabey” Nâzım Hikmet’in şiirlerinden söz etmeden geçmeyelim. Bu şiirlerden Münevver Andaç’la Güzin Dino’nun yaptığı yeni bir çeviri derlemesi, Claude Roy’nın önsözü, Güzin Dino’nun sonsözü ve Abidin’in bir metniyle, 1999’da Paris’te Gallimard Yayınevi tarafından yayımlandı.

Caz ve Atlantic markasının serüveni üstüne, Ahmet Ertegün’ün kendi yazdığı kitap okunabilir: *What’d I say – The Atlantic story*, Orion Ed., 2001

Özel Adlar Dizini

- Abasıyanık, Sait Faik 162
Abdülhamid II 16, 69
Abdülmecid I 16
Abidin Paşa 21, 24, 71
Adil, Fikret 34
Ahmet Paşa, Şeker 35
Akyüz, Kenan 160
Ali, Mehmet 53, 147
Andaç, Münevver 122, 162, 163
Anday, Melih Cevdet 67, 68, 114, 130, 162
Apollinaire, Guillaume 31, 104
Aragon, Louis 26, 33, 36, 54, 57, 58, 59, 60, 76, 82, 93, 113, 118, 120, 121, 123, 124, 125, 126, 132, 141, 147, 148, 160, 162
Arbaş, Avni 70, 92, 133, 159
Arif, Ahmed 116
Arp, Hans 18
Atatürk, Mustafa Kemal 9, 18, 27, 28, 29, 30, 33, 39, 55, 65, 66, 69
Auerbach, Erich 66
Auric, Georges 62
Ayzenştayn, Sergey Mihayloviç 46, 49, 50, 51, 53
Babel, Isaac 49, 54, 57, 58, 125, 127
Ball, Hugo 18
Balzac, Honoré de 83, 108
Barbara 93
Barbusse, Henri 59
Bartók, Béla 150
Beach, Sylvia 60
Berger, John 93, 110, 115, 160
Beria, Lavlenti 58
Berners, Lord 61
Bogdanov, Aleksandr 121
Boratav, Pertev 91, 159
Borges, Jorge Luis 18
Bouchardeau, Huguette 160
Bourbaki, General Charles Denis Sauter 25, 26
Böcklin, Arnold 25
Braque, Georges 60, 82, 88

- Brassai, 142
 Brecht, Bertolt 59, 104
 Breton, André 36, 45, 46, 59, 60, 81, 100, 108, 148
 Brik, Lili 33, 49, 57, 160

 Caillois, Roger 95
 Castres, Edouard 25
 Cebesoy, Ali Fuad 33
 Celaleddin Rumî, Mevlânâ 21, 130
 Chamberlain, Arthur Neville 63
 Chambrue, Kont de 36
 Charles, Ray 63
 Charles-Roux, Edmonde 125
 Chirico, Giorgio de 81, 82
 Christie, Agatha 46
 Clert, Iris 105
 Cocteau, Jean 46, 62, 86, 129
 Coltrane, John 63
 Conil-Lacoste, Michel 160
 Courrière, Yves 160
 Couturier, Paul-Vaillant 89
 Crépin, Fransa konsolusu 37
 Crépin, Hélène 37
 Crevel, René 59, 60

 Çallı, İbrahim 35
 Çehov, Anton 91

 D'Indy, Vincent 92
 Dadaloğlu 95
 Dağlarca, Fazıl Hüsnü 23
 Daladier, Edouard 63
 Daumier, Honoré 22, 73, 77, 87, 110, 158
 Davies 102
 De Gaulle, Charles 96, 129, 130

 Dean, James 76
 Degas, Edgar 143
 Deleuze, Gilles 152
 Desanti, Dominique 58, 160
 Desnos, Robert 82, 148
 Diaghilev 61, 62
 Dikmen, Tiraje 101
 Dino, Arif 38, 71, 127
 Dino, Güzin Dikel 12, 33, 34, 66, 68, 71, 72, 74, 77, 78, 84, 93, 95, 102, 119, 125, 137, 142, 143, 161, 162, 163
 Dino, Rasih 20, 21
 Dino, Saffet 20, 21
 Doisneau, Jacques 142
 Dom, Cherry 63
 Donizetti, Gaetano 17
 Dor de la Souchère (Romuald) 137
 Dos Passos, John 117
 Duchamp, Marcel 69, 85
 Dufy, Raoul 41
 Duhamel, Marcel 31, 59, 136, 142, 147, 148
 Dumas, Alexandre 22

 Edgü, Ferit 106, 140, 160, 161, 162
 Ehrenburg, Ilya Grigrievitch 59, 60
 Eirene 41
 Eluard, Dominique 126
 Eluard, Paul 60, 82, 86, 148
 Enai 55
 Engels 77
 Ernst, Max 144
 Erol, Turan 159
 Ertegün, Nesuhi 62, 63, 68, 161

- Fadayev, Aleksandr 54
 Faulkner, William 77
 Fazlullah 149
 Fellini, Frederico 22, 81
 Filipacchi, Daniel 63
 Forster, E.M. 59
 François I 138
 Frères Jacques 98

 Gagarin, Yuri 141
 Gatto, Alfonso 84
 Géricault, Théodore 20, 26, 76, 120,
 123, 124, 132
 Giacometti, Alberto 67
 Gide, André 57, 59
 Gilot, Françoise 86
 Gonzalez, Julio 88
 Gorki, Maksim 57, 58
 Gouraud 30, 136
 Goya 121, 158
 Grani 135
 Greco, Juliette 98
 Griffith, D.W. 50
 Guattari, Félix 152
 Guéhenno, Jean 59
 Guillevic, Eugène 98, 160
 Guttuso, Renaldo 82
 Güler, Ara 32, 36, 70

 Hacı Bektaş Veli 149
 Halil Paşa 97
 Hamdi, Osman 83
 Hayter, Bill 144
 Hemingway, Ernest 28, 60, 61, 160
 Hennings, Emmy 18
 Henri IV 138
 Herakleitos 8, 43, 44, 51

 Herriot, Edouard 37
 Hikmet, Nâzım 28, 32, 33, 34, 35,
 42, 43, 44, 47, 70, 93, 116, 118
 121, 122, 123, 125 126, 127, 130,
 137, 148, 151, 156, 161, 163
 Hodler, Ferdinand 26
 Homeros 21, 67, 135
 Horatius 23
 Hugo, François ve Monique 143
 Hugo, Victor 96
 Huxley, Aldous 59

 Ingres, Jean Auguste Dominique
 108, 158

 İnönü, İsmet 27, 55

 Jdanov, Andrei 54, 55, 56
 Joyce, James 18, 77

 Kafka, Franz 77, 152, 153
 Kahnweiler, Bernhard-Henry 61
 Kalaşnikov 143
 Kamenev 18, 19, 54, 57
 Kandinski, Vasili 87
 Kant, Immanuel 19
 Kanunî Sultan Süleyman 7, 74, 98,
 162
 Karacaoğlan 95
 Kemal, Namık 17
 Kemal, Orhan 75
 Kemal, Yahya 35
 Kemal, Yaşar 25, 38, 72, 73, 74, 75,
 76, 77, 78, 83, 93, 95, 105, 111,
 116, 120, 121, 127, 130, 131, 147,
 150, 151, 160, 161, 162
 Kerouac, Jack 104, 117

- Kısakürek, Necip Fazıl 34
 Kirov, Sergey 54, 55, 56, 57
 Kirsanov, Semen 126
 Klebnikov, Viktor-Velimir 150, 151, 152, 153
 Klee, Paul 22, 87
 Klein, Yves 105, 106
 Koller, Rudolph 26
 Kolomb, Kristof 150
 Komnenos, Ioannes II 41
 Konstantinos IX 41
 Kosma, Joseph 142
 Kouchner, Bernard 94
 Köprülü, Fuat 118
 Kulešov, Lev Vladimiroviç 50
 Kun, Bela 55
 Külebi, Cahit 91

 Lapoujade, Robert 101
 Le Corbusier 32
 Lefebvre, Henri 109
 Léger, Fernand 41
 Lenin 18, 19, 48, 52, 53, 54, 87, 121, 127
 Lewison, Jeremy 159
 Lhote, André 41
 Lottman, Herbert R. 160
 Lurçat, Jean 88, 92, 122

 Mahmud II 16
 Malraux, André 54, 59, 115, 149
 Manet, Edouard 83
 Mann, Herbie 63
 Marinetti, Filippo Tommaso 38, 42
 Martin, Hélène 126
 Marx, Karl 77, 127
 Masson, André 144

 Matisse, Henri 60, 86, 98, 104, 109, 123, 129, 158
 Maupassant, Guy de 58
 Mayakovski, Vladimir 33, 49, 57, 126, 150
 Mehmed II 149
 Meyerhold, Vsevolod 49, 52, 53, 55, 58
 Michaelis, Cecil 144
 Michaelis, Lil 101, 144
 Milhaud, Darius 60
 Mimar Sinan 7, 74, 75, 98
 Molière 17
 Mollet, Guy 96
 Monet, Claude 139, 140
 Monnier, Adrienne 60
 Montand, Yves 93, 136
 Moréas, Jean 35
 Morelli, Monique 125
 Mosjukin, Ivan 51
 Motsch, Elisabeth 160
 Moulin, Raoul-Jean 106, 109, 160
 Murat, Prences 36
 Musil, Robert 59
 Mussolini, Benito 18, 38, 42
 Münip, Ahmed 97

 Nâsır, Cemal Abdül 92
 Nerval, Gérard de 32
 Nikolayev, Leonid 54
 Nizan, Paul 59
 Noiret, Philippe 93
 Nuriye Hanım 144

 Ostrorog, Jean 36

- Pabst, Georg 62
 Pasteur, Louis 97, 119
 Peck, Gregory 84
 Péret, Benjamin 82, 148
 Pflimlin, Pierre 96
 Picasso, Pablo 7, 11, 46, 53, 60, 61, 62, 86, 87, 88, 89, 90, 107, 111, 115, 118, 128, 129, 133, 137, 141, 142, 144, 150, 154, 158
 Piccoli, Michel 93
 Poliakov, Serge 91, 92
 Politzer, Georges 127
 Pollock, Jackson 117, 159
 Prévert, Jacques 30, 31, 59, 82, 136, 137, 142, 147, 148, 160
 Primakov 50, 57
 Proust, Marcel 36, 38
 Pudovkin, Vsevolod 56

 Radek, Karl 18, 19, 54, 57
 Ramié, Suzanne ve Georges 86
 Ray, Man 82
 Rémy, Vicky 161
 Renda, Günsel 159
 Reverdy, Pierre 86
 Rifat, Oktay 15, 67
 Rimbaud, Arthur 31, 149
 Robertson, Bryan 117
 Rousseau, Jean-Jacques 17, 66
 Roux, Baptistine 125, 136
 Roy, Claude 60, 126, 127, 163
 Russel, Bertrand 117

 Safa, Peyami 34
 Saracoğlu, Şükrü 71
 Satie, Erik 60, 62, 92
 Say, Jean-Baptiste 28

 Seghers, Colette 49
 Selim III 16
 Sem 22, 110
 Seye, Abdou 102
 Signoret, Simone 93, 94, 136
 Simonon, Georges 37
 Simonov, Konstantin 85, 125, 126
 Soulages, Pierre 88, 98
 Spender, Stephen 117
 Spitzer, Leo 66
 Staël, Nicolas de 101, 107, 137, 138
 Stalin 19, 46, 48, 50, 52, 54, 56, 57, 59, 60, 85, 116, 125
 Stein, Gertrude 60, 61, 62, 91, 160
 Stein, Leo 61
 Stendhal 120, 121
 Sterner, Walter 18
 Sylvester, David 117

 Şevket, Muallim 97
 Şinasi 17, 67
 Şutişkin 58

 Tal Coat, Pierre 144
 Tanguy, Yves 82, 148
 Tapié, Michel 106
 Terrin 135
 Thierry, Augustin 123
 Triolet, Elsa (Ella Kagan) 33, 49, 57, 76, 93, 118, 123, 126, 150, 160
 Tzara, Tristan 18, 19, 31, 33, 58, 59, 81, 85, 86, 143, 148, 154

 Ural, Murat 159

 Vauban 7, 138, 139, 142
 Vechten, Carl Van 160

Veli, Orhan 67	Yahyâ Bey 99
Velter, André 107, 160, 161	Yavuz, Hilmi 65
Vercors, Jean 94	Yunus Emre 95
Verdet, André 131, 133, 134, 135, 155, 160, 161	Yutkeviç, Sergey 46, 47, 48, 55, 136
Verlaine, Paul 55	Zenon, Elealı 43, 44
Visconti, Luchino 22	Zinoviev 18, 19, 54, 57
Vodejo, Emilio 83	Zola, Emile 83
Voltaire 18, 21	
Whitman, Walt 117	
Whittemore, Thomas 39, 40	
Woolf, Virginia 46	
Wyler, William 84	

Türk yazını üzerine çalışmalarıyla tanınan Fransız yazar Jean-Pierre Deleage'dan Abidin Dino üzerine bir yaşamöyküsü denemesi: *Abidin Dino ya da Kanatlanan El*.

Abidin Dino'nun Cenevre'deki çocukluğu, İstanbul'a dönüşü, Moskova, Paris ve Adana yılları; ressamlar, yazarlar, ozanlar, dostluklar, çalkantılar, savaşlar ve bitmek bilmeyen bir resim tutkusu...

Jean-Pierre Deleage, Abidin Dino'nun yaşamının ve sanatsal yaratısının izleklerini sürerken, bir yandan da değişim sürecindeki Türkiye'ye ilişkin kesitler sunuyor. Abidin Dino'nun yaşamı, sürgünler arasında "mutluluğun resmi".

ISBN 978-975-08-1304-7



9 789750 813047

10 YTL

