

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>

FERİT EDGÜ görsel
yolculuklar *toplu sanat yazıları*

FERİT EDGÜ
görsel
yolculuklar
*toplu
sanat yazıları*



*SEL

GÖRSEL YOLCULUKLAR*

Toplu Sanat Yazıları

FERİT EDGÜ 1936 yılında İstanbul'da doğdu. 1954-58 yılları arasında Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümünde (Bedri Rahmi Atölyesi) okudu.

Daha Akademi yıllarındayken, ressamlar ve resim sanatı üzerine yazmaya başladı. Sanatçılarla söyleşi yaptı. 1958 yılında Paris'e gitti ve ilk yıllarında çalışmalarının ağırlık noktasını resim oluşturdu.

Paris'te yaşadığı yıllar (1958-67) boyunca, yaşayan önemli Türk ve yabancı ressamlarla dostluk kurdu.

1970'lerin ortasından sonra sayısız sergiler düzenleyip Fikret Muallâ, Bedri Rahmi, Eren Eyüboğlu, Abidin Dino, Avni Arbaş, Eşref Üren, Orhan Peker, Yüksel Arslan, Ergin İnan gibi sanatçıların sergilerini düzenledi, kitaplarını yayımladı.

Resim sanatıyla olan yakın ilişkisini, yazarlığını zenginleştirip tamamlayan tutkusu olarak niteleyen yazar, son kırk yılda yerli yabancı onlarca sanatçı üstüne yüzlerce yazı yazdı.

Ferit Edgü'nün kitapları yayınevimiz tarafından yayımlanmaktadır:

Tüm Ders Notları

Yazmak Eylemi

Abidin

Doğu Öyküleri

Hakkârî'de Bir Mevsim

Kimse

Nijinski Öyküleri

Van Gogh / Yüz Yıl Sonra

Biçimler Renkler, Sözcükler

Şimdi Saat Kaç

Kaçkınlar

Devam

İnsanlık Halleri

Paraboller

Leş (Toplu Öyküler)

***SEL YAYINCILIK**

Piyerloti Cad. 11 / 3 Çemberlitaş - İstanbul
Tel. (0212) 516 96 85 Faks: (0212) 516 97 26

<http://www.selyayincilik.com>
E-mail: halklailiskiler@selyayincilik.com

***SEL YAYINCILIK: 514**
ISBN 978-975-570-535-4

GÖRSEL YOLCULUKLAR
Toplu Sanat Yazıları
Ferit Edgü

© Sel Yayıncılık, 2011

Genel Yayın Yönetmeni: İrfan Sancı
Dizgi, düzelti: Jülide Altıntaş
Kapak: Erkal Yavi

Birinci Baskı: Kasım 2011

Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaası
Fatih Sanayi Sitesi, 12/197-203
Topkapı-İstanbul, 567 80 03

Sertifika No: 11931

Ferit Edgü

Görsel Yolculuklar

Toplu Sanat Yazıları

*Ölmüş ve yaşayan
tüm ressam dostlarıma*

YAZARIN NOTU

Bu kitapta bir araya gelen “sanat yazıları”nın hemen hemen tümü, son 35-40 yıl içinde, yurtiçi ve yurtdışındaki kimi sanat olaylarının, etkinliklerin yazdıldığı, dolayısıyla ister istemez “güncel”. Yazıldıkları günlerin dergi ve gazetelerinde, kataloglarında yer aldı. Bu nedenle de (umarım) kolay anlaşılır yazılardır. Bunun bir başka nedeni de bir sanat tarihçisi, bir estetik uzmanı tarafından yazılmamış olmalarıdır.

Gerçekten de, bu konudaki hocalarım kuramcılar değil, şairler, sanat tarihçileri değil, yaratıcı yazarlar olmuştur: Başta Andre Breton, resim sanatını yücelten tüm gerçeküstü şairler, Aragon’lar, Eluard’lar, Perret’ler René Char’lardan öğrendim bir resme bakmayı, bir resmi okumayı.* Ve tabii ressamlardan.

Yeteneğimin izin verdiği ölçüde onlardan öğrendiklerimi uygulamaya çalıştım.

Hepsi bu kadar.

* Bozuk Türkçede yorumlama sözcüğü karşılığında kullanılan okumak sözcüğüyle karıştırılmasın. Benimki gerçek OKUMAK. Bir kitabı okur gibi OKUMAK.

YAYINCININ NOTU:

*Bu kitapta yazarın daha önce yayınla-
dığı dört kitap bir araya
geliyor. Bazı yeni eklerle. Bunlar baş-
lıklarda yer alan (*) işaretiyle
gösterilmiştir.*

Önsöz Gibi
SANAT KONUSUNDA
KÜÇÜK DERS NOTLARI

I.
GÖRSEL YOLCULUKLAR
(Yeni Eklerle)

II.
VAN GOGH
YÜZYIL SONRA

III.
BİÇİMLER, RENKLER, SÖZCÜKLER

IV.
SEYİR SÖZCÜKLERİ

Önsöz gibi

**SANAT KONUSUNDA
KÜÇÜK DERS NOTLARI**

Bir seçici kurulda, bir ressamın yapıtlarını savunurken, seçici kurul üyesi bir başka ressam, "Ama bunlar sizin özel düşünceleriniz" dedi.

Bir an hiçbir şey anlamadım bu karşılıktan.

(Saçmayı algılamak her zaman daha güç gelmiştir bana.)

Algıladıktan sonra, şöyle dedim: Doğru. Şimdi de sizin düşüncelerinizi dile getireceğim.

Ve beni, kendi düşüncelerimi dile getirmekle suçlayan ressamın ağzından konuşmaya başladım.

Zavallı düş yoksunu!

⌘

– Denizin renginin mavi olduğunu söyleyen genç dostunuza niçin şiir yazmayı bırakmasını salık verdiniz?

– Deniz mavi olduğu için.

– Aynı yanıt veren bir ressam olsaydı, yanıtınız da aynı mı olacaktı?

– Bir ressama denizin ne renk olduğunu sormazdım ki. Olsa olsa dalgaların sesini betimlemesini isterdim ondan.

⌘

– Bir şiiri, bir yazıyı, bir resmi anlamadığınız zaman ne yapıyorsunuz?

– Goethe'nin dediğini. Karanlık ve karışık olan benim kafam mı, yoksa sanatçının mı, ona bakıyorum.



Michelangelo'nun mermerden yonttuğu Musa'ya çekicini fırlatıp,
"Konuş!" demiş olabileceğine hiçbir zaman inanmadım.
Söz konusu yontuyu, bu açıdan inceleyip, üzerinde bir "çekiç yarası" görmediğim için değil, sanatçının konuşmasını istediğı bir kişi yaratmak için daha kolay yollar olduğunu bildiğinden kuşku olmadiğı için.
Romanlarda, öykülerde, oyunlarda konuşuyor insanlar. Onları konuşturan da yazarlar. Üstelik kafalarına çekiç atmadan başarıyorlar bunu. Ama bu konuşan kişilerin ismi var, cismi yok.
Kimi kez isimleri de yok, ya da Kafka'da olduğu gibi yalnız bir harf: K.
Yazarın yarattığı kişiler konuşacak da, Michelangelo'nun Musa'sı konuşamayacak...
Bir saçmalık değil mi bu?
Mermere yontulmuş Musa konuşuyor, ama kendi sessiz diliyle.
Michelangelo'nun benimle konuşan Musa'sı yaratıcısı ile mi konuşmayacaktı?



Çinli bir bilge şöyle diyor:
"Beyaz'ı bilen, ama mekânı Siyah olan kişi dünyanın ölçütüdür."



Hiçbir sanatçı, hiçbir sanatçıyı aşamaz.
Onun yarışı kendi kendisiyledir.
Yolunun üstündeki engelleri aşmak.
Belki yalnızca bu.

⌘

İslâmın resmi yasaklamış olması –
Peki, İslâm romanı da yasaklamış mıydı?
Niçin XIX. yüzyıla değin İslâm toplumlarında,
bu arada Türkiye’de roman yok?

⌘

“Sanatçı, görünmeyi görür kıldır” diyor P. Klee.
Peki görüneni görünmeyen kılan yazar-çizerlere ne ad vereceğiz?

⌘

Zaman zaman bir Goya, bir Picasso, bir Matisse,
bir Klee özlüyor gözlerim.
Sonra Goya’nın, Picasso, Matisse ve Klee’nin
gözlerinin, yaşamlarının bir ânında özledikleri
resimleri düşünüyorum.
Böylece, bir yolculuktur başlıyor.
Benim “Düşsel Müze”m de bu.

⌘

Eski iplikle yeni kumaş dokuyan gelenekçi ozanlara,
ressamlara:
“Yaratıcı olmak isteyen, her şeyden önce yıkmayı,
değer yargılarını havaya uçurmayı öğrenmeli.”
Ben değil, yüz yıl önce Nietzsche söylemişti bunu.

⌘

“Yaşamda ve sanatta tüm yaptığımız,
yaptığımızı sandığımızın kötü bir kopyasından
başka bir şey değil.” (Pessoa)

❧

Gide'in, Günlüğündeki şu söz İngres'in mi?
"İnsan yetenekli ise ne istiyorsa onu yapar; yok,
eğer dâhi ise ne yapabiliyorsa onu yapar."

❧

Sanatta Doğu-Batı sentezine inananlardan değilim.
Sentezin olması için, bir tezin ve bir antitezin olması
gerekir.

Oysa, ne Doğu, ne Batı, ne tezdır ne antitezdır.
Dolayısıyla sentez yoktur. Olsa olsa bir etkileşme
söz konusudur.

Bu da tek yönlü değildir.

Sanatçıda senteze değil, *authenticité*'ye bakmalı.

Authentique bir sanatçı Doğu'yu da Batı'yı da yapıtında
barındıran sanatçıdır.

❧

Resim konusunda:

1. aşama: Resme bakmak
2. aşama: Resmi görmek
3. aşama: Resmi duymak
4. aşama: Resmi dinlemek
5. aşama: Resmi okumak
6. aşama: Resim.

⌘

Renklerin anlamı yoktur.

Kırmızı, mavi, yeşil, siyah, beyaz...

Tek tek ya da bir araya geldiklerinde bir resmi oluştururlar.

Resmin içindeki anlamdırlar. Ama bir sözcük-anlam değil.

Kendi dillerinden (görsellik) konuşurlar. Bu nedenle de, bir başka dile (sözcüklerin diline) çevrilemezler, dile getirilemezler.

⌘

Resim sanatında

didaktik hiçbir şey yok.

Her şey diyalektik.

⌘

Boş bir uzam gördüğünde

ressamın orayı doldurması gerektir.

Boşluğu çizmek istediğinde bile.

⌘

Resim *de* okunabilir.

⌘

Her şeyden önce

ressamın, resminin uzamını yaratması gerektir.

Ancak bunu gerçekleştirdikten sonra

yapabilir resmini.

⌘

Resimdeki imlerin kendilerinden başka anlamları yoktur.

⌘

Resimde ezber olmaz.

⌘

Her resim bir kültürü yansıtır. İster istemez.
Ressamın içinden çıktığı toplumsal kültür kadar
ressamın gönül verdiği kültürü de.

⌘

Evet, her yaşam bir romandır.
Ama hiçbir zaman bir tablo değil.

⌘

Ressam sessiz konuşur.

⌘

Yazının resme dönüşmesini izlemek için
Batı'dan Doğu'ya doğru bir yolculuğa çıkmak gerek.

⌘

Rastlantı hiçbir zaman yıkamaz bir resmi.
Tam tersi yaratabilir bile.



Uzakdoğu ve İslâm Hat Sanatı

saf plastik sanattır.

Özleri, okunmayı değil, bakmayı, görmeyi ve

düşünmeyi gerektirir-

tüm plastik sanatlarda olduğu gibi.



Beyaz, siyahın düşmanı değil dostudur.

Beyaza gönül vermemiş siyah – ne yalnızlık!



Karşıtlığı aramak.

Siyahla beyaz arasında değil.

Siyahla siyah arasında.

Beyazla beyaz arasında.



Bir sözcüğü anımsayabilirim:

Ama bir rengi, hiçbir zaman unutmam.



Siyahın sesini dinleyin.

Ama beyazı da unutmayın.



Bugün, ressamın, bir hekimmiş gibi
anatomi bilgisine gereksinimi yoktur.
Onun gereksinimi olan tek şey
iki boyutlu bir kâğıt, bir tuvaldir.
Bunların üzerinde yaratacağı dünya,
ne mene eşsiz, benzersiz olursa,
ressam amacına o oranda ulaşmış olur.



Ressam Tanrı'ya inanabilir.
Ama bunu sözcüklerle değil,
renklerle, biçimlerle dile getirmelidir.
Yoksa (bir sanatçı olarak)
hiçbir önemi yoktur inancının.



Hiçbir manzara resmi,
ne de bir *interieur*
bir çıplak kadar
heyecanlandırmaz beni.
Anatomi değil,
ışık, doğa, aşk, meşk, her şey ordadır.
Tüm dünya. Tüm doğa.
Tüm tarih. Hattâ coğrafya.
İnsanoğlunun tüm haritası.

⌘

Varoluşçu resim olabilir mi?

Hem de nasıl!

İşte Van Gogh. İşte Munch.

Onlar, varlığın tüm yükünü taşıyorlardı.

Umudu ve umutsuzluğu.

Boğuntuyu ve bunaltıyı.

Sanrıları. Deliliği.

Yaşamı. Ölümü.

Yaşamın hiçliğini.

Ölümün sonrasızlığını.

Okumasını biliyorsanız

onların renklerinin, biçimlerinin ötesinde

bunları okursunuz.

⌘

Bir resim—

kimi zaman bir pencere,

kimi zaman bir kapı,

kimi zaman bir duvar.

Pencereyi açıp gökyüzünü seyrederdin.

Kapıyı açıp kendini doğanın içinde bulabilirsin.

Kimi zaman da kafanı çarparsın.

Hangisi makbuldür, diye sorarsan,

kapıya değil, kafaya göre değişir, derim.

⌘

Işık, artık ışık değilse,
ışık olmaktan çıkmışsa,
ana kaynağını yitirmişse,
tek sözcikle: sönmüşse
karanlık da gerçek karanlık değildir.
İşte gene resimlerinin azlığının nedeni.

⌘

Bir zamanlar Batı'da olduğu gibi,
bizde de, insanların derisini yüzdüler.
Ama onlar, insanoğlunun anatomisini çıkardılar.
Biz ise ölümün şiirini yazdık.

⌘

Sandığınızın tersine, ben hiçbir zaman,
bir açık hava ressamı olmadım, dedi.
Ama resimlerinizin büyük bir çoğunluğu manzara, dedim.
Evet, ama nasıl görmediniz, onlar benim iç manzaralarım.
Bunu sanki iç çamaşırlarım, der gibi söylemişti.
Şimdi anlıyorum, dedim, manzaralarınızın
niçin hiçbirinde insanın olmadığını.
Evet, dedi, dikkat ederseniz hayvanlar da yoktur.

⌘

Bir resmin önünde, bırak gözün gezinsin.
Onu yönlendirme/ona rehberlik etme.
Ona hiçbir sözcük söyleme.
Gezinti bittiğinde, ne gördüğünü o sana söylesin.
Belki işine yarar. Resmi sen de görmeye başlayabilir,
senden başkalarının da anlayabileceği yorumlar yapabilirsin.



Ressama âşık olabilirsin.
Resme âşık olmaya kalkma.
O, kendisine veremeyeceğin kadar
çok şey ister senden.



Zenci sanatını sevmek / anlamak için
zenci olmak gerekmez.
Moğol minyatürlerini sevmek / anlamak için
Moğol olmak gerekmez.
Rembrandt'ın resmine yakınlık duymak için
17. yüzyıl Amsterdam'ında yaşamak gerekmez.
Van Gogh'un resmini kavramak için de
akıl hastanesinde konaklamak gerekmez.
Ama tüm bunlar için bir tek şey gerekir: Tüm bunlara
ve daha nicelerine, her bakışta,
ilk kez görüyormuşçasına bakmak.
Unutma,
derinlik lâf salatalarında değil
resmin kendi içindedir.



Bunları ilk gören insan gibi duymak kendini.
İlk keşfedenin kendin olduğuna inanmak.
Dışardan bakıp içerden görmek.



Matisse, Aragon'a şöyle demiş: "Bir sanatçının önemi, görsel dile getirdiği imlerin (*signe*) zenginliğiyle ölçülür." (in Matisse, *Le Roman*)



Cézanne, bir gün Monet'ye
Salon'a (Devlet sergisine)
bir oturak göndermek istediğini
söylemiş.
Yaklaşık kırk yıl sonra
Urinoire ile Duchamp
bunu gerçekleştirmiş.



Bir vahşet gravürünün altında, el yazısıyla
"Bunu gördüm" yazıyordu.
Bordeaux'da sürgünde öldü. Kulakları nicedir
hiçbir sesi duymuyordu.
Efsaneye göre, yüzyıl sonra, İspanya'ya getirilmek üzere
mezarı açıldığında, içinde iki iskeletin yattığı görülmüş.
Goya'dan söz ediyorum.
İskelet konusunda, Gogol için de
aynı şeyi söylerler.

I. Kitap

GÖRSEL YOLCULUKLAR

(Yeni Eklerle)

Birinci Baskı: YKY, 2003

BİRKAÇ SÖZCÜK

Bu kitapta yer alan yazılar, resim sanatı üzerine kırk yıldır yazdığım yüzlerce yazıdan küçük bir seçme.

Görüleceği gibi, bu yazıların hiçbir kuramsal yanı yok. Hattâ, birer resim eleştirisi de değiller.

Önünde sonunda, bir sanat eleştirmeninin değil, bir yazın adamının kaleminden çıkmış yazılar: Sergiler, yıldönümleri, ne yazık ki ölümler dolayısıyla, ama tümü, resim sanatı üzerine.

Bir resme bakıp görme, okumaya ya da bir ressamın yapıtını anlamaya çalışma sürecinde yazılan bu yazılarda, elimden geldiğince yalın, “edebiyat” yapmaktan kaçınan bir yol izledim.

Matisse’in, resimleri için söylediğini bu yazılarım için yineleyebilirim: *“Renklerimin seçimi hiçbir bilimsel kurama dayanmaz: yalnızca gözleme, duyguya ve benim duyarlık deneyimlerime dayanır.”*

Benim yerime, lütfen, “Renkler”in yerine “Sözcükler”i koyunuz.

Kandilli, Haziran '03

OSMAN HAMDİ BEY OLGUSU

Sanat ve kültür tarihimizde bir Osman Hamdi Bey olgusu vardır. Neresinden bakılırsa bakılsın, kolay kolay açıklanamayacak bir olgudur bu. Osman Hamdi'nin kişiliğini, başarılarında dolu yaşamını, kuşkusuz, 19. yüzyıl Osmanlı toplumundan, Batılılaşma girişiminden soyutlama olanağı yoktur. Bu konuda ayrıntılı bir araştırmanın, titiz bir belgenciliğin ürünü olan, Mustafa Cezar'ın kitabı* değerli bir başvuru kitabı olarak, on iki yıldır elimizin altında bulunuyor.

Osman Hamdi'yi Batı yanlısı ilk Türk sanat ve kültür adamı görenler, kuşkusuz, yanılmıyorlar. Onu, bu niteliğiyle eleştirenlerin ise gözden ırak tuttıkları bir gerçek var: 19. yüzyılın "Batılı olmak" isteyen Osmanlı aydınının önemlice bir kesiminin, birçok Cumhuriyet aydınından çok daha iyi bir bileşimi gerçekleştirmiş olmaları. Osman Hamdi, bunların başında gelir. Bu tür aydınlar için Batı "öykünmeciliği", çağına ayak uydurma isteğinden başka bir şey değildir. Örneğin, Osman Hamdi, Türkiye'de de resim, yontu yapılsın ister. Batı'daki müzelere bakar, evet, öykünür onlara: Benim ülkemde de müzeler olsun, der. O müzeleri dolduracak yapıtları toplar, kazılar yapar, bir araya getirir: bunları korumak ve sergilemek isteğini gösterir. On beş yaşındayken Paris'e gönderilmiştir. Resim sanatını Gérôme'dan, Boulanger'den "öğrenmiştir". Korkmadan söyleyelim: Resmi de bir öykünmedir.

Başka ne olabilirdi?

Başka nasıl olabilirdi?

* Mustafa Cezar, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, T. İş Bankası Yay. (1971)
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://ranney.org>

Ressam Osman Hamdi, kuşkusuz, büyük bir yetenektir. Ama büyük yetenek, her zaman, büyük ressam olmak için yeterli değildir. O da, kendi kuşağının, hemen tüm sanatçıları arasında karşılaştığımız ikilemler içindeydi. Bugün, dünyanın dört bir yanında, müze ve özel koleksiyonlardaki resimlerini toplayıp bir retrospektif düzenlemeye kalkışsak, göreceğiz ki ressam Osman Hamdi bütünlükten bir hayli yoksun bir sanatçıdır. Çelişkili gelebilir, oysa, kişilik sahibi bir ressamdır. Ama bu kişiliği, daha çok resim tarihi içinde ciddi bir yeri olmayan *orientaliste* eğilimli tablolarında yansır. Bugün, yurtiçinde, yurtdışında, Osman Hamdi denildiğinde ilk akla gelen bu resimlerinde, özellikle, 19. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa'da moda olan *orientalisme*, bir konu ve atmosfer resmidir. Başta Kuzey Afrika, Mısır ve Türkiye olmak üzere, İslâm ülkelerine, bu ülkelerin giysilerine, dekoruna, görünümlerine duyulan ilginin resmidir bu. İngres gibi akademik, Delacroix gibi romantik ressamlar bile karşı koyamamışlardır bu modaya.

Kendini genç yaşta Paris'te bulan ve *orientaliste*'lerin dünyasından gelen, bu dünyanın tüm nesnelerini, tüm havasını bilen bir Osman Hamdi'nin *orientalisme* modasından etkilenmemesi beklenemezdi. Kaldı ki bu tür resmin gerektirdiği benzetme yeteneğine, ayrıntıları resmetme ustalığına sahip bir yaradılışı vardı. Bir de, Batılı *orientaliste* ressamlara karşı önemli bir ayrıcalığı: *orientaliste* ressamların tutkunu oldukları dünyanın içinden geliyordu o; bu dünyaya, onlar gibi yabancı değildi. Resmettiği kendi dünyası, kendi kültürünün, sanatının mekânları, nesneleriydi. Bu ayrıcalığın kuşkusuz, bilincindeydi Osman Hamdi. Bu resimlerinde, birçok *orientaliste*'te karşılaştığımız gibi, uydurulmuş hiçbir nesne, hiçbir mekân yoktur. Gözlemleri yaşama kültürüyle birleşiyordu. Kütahya ve İznik çinileri, kilim ve halılar, giysiler, duvarları süsleyen hatlar, şamdanlar, buhurdanlıklar, gülabdanlar, peşkir ve yağlıklar, ağaç ve taş işlemler, her şey, her

şey birer etnolojik belge gibi resmedilmiştir Osman Hamdi'nin yapıtlarında. Kuşkusuz, bir resmi önemli ya da kalıcı kılan bir nitelik değildir bu. Ama Osman Hamdi'yi, Batılı *orientaliste*'lerden ayıran bir niteliktir.

Osman Hamdi Bey'in, o yılların Paris'inde moda olan *orientalisme* ile değil de, devrimci bir akım olan izlenimcilikle ilgilenmemesine şaşmak, sanatı toplumdan ve onun kültüründen soyutlamak olur. Kaldı ki gerek kişisel resim koleksiyonu, gerek onun, *orientaliste* resimlerinin dışında kalan birçok yapıtı, özellikle portreleri 19. yüzyıl ve öncesi ressamlarını da bildiğini ve etkilenecek denli sevdiğini gösteriyor. Bu resimler karşısında, *orientalisme*'in Osman Hamdi Bey'in sanatı için bir talihsizlik olduğunu düşünüyorum. Aynı zamanda Türk resim sanatı için de.

Orientalisme'in, gerek Osman Hamdi Bey'in çağdaşları, gerek kendisinden sonra gelenler tarafından pek fazla benimsenmemesini de oldukça şaşırtıcı buluyorum. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin uzun müdürlüğü döneminde de, pek *orientaliste* eğilimler göstermeyen yabancı ressamlar çağırması, *orientaliste* resmin, kendisi için oldukça verimli olan bu topraklarda gelişmemesini açıklamaya yeter mi, bilemiyorum. 19. yüzyıl, Osmanlı topraklarının yabancı arkeologlar tarafından talan edildiği bir dönemdir. Bugün, Batı müzelerinin zengin koleksiyonlarını oluşturan yapıtlar bu dönemde bulunmuş, ya kaçınılmış ya çıkışlarına izin verilmiş ya da Sultanlar tarafından armağan edilmiştir.

Bizleri, bu topraklar üzerindeki tüm uygarlıkların doğal mirasçısı olarak gören ilk sanatçı ve kültür adamı da Osman Hamdi'dir.

Osman Hamdi, bu görüşlerini (ses getirmeyeceğinden, bir işe yaramayacağından emin olduğu için olsa gerek) yazıdan çok, kazıya dökmüştür. "Türk müzesi adına yapılan millî kazının ilki, bugünkü Adıyaman ili sınırları içinde kalan Nemrut Dağı'nda

cereyan etmiş ve kazının başında Hamdi Bey'in bizzat kendisi bulunmuştur."

Türkiye'nin ilk eski eserleri koruma yasası sayılabilecek 1884 tarihli "Âsâr-ı Atfika Nizamnâmesi"nin hazırlanması da Osman Hamdi Bey döneminde ve onun girişimiyle gerçekleşmiştir.

Bu çok yönlü Türk aydınının, tüm bu işleri nasıl gerçekleştirmiş olduğu (içinde yaşadığı tarihsel dönem göz önünde tutulduğunda) şaşkınlık yaratıyor. Kanımca, Osman Hamdi, başarısını, talihinden çok kafasına borçludur.

Talihi: kültürlü, dünya görmüş, sanata düşkün bir Osmanlı paşasının çocuğu olması ve bunun nimetleri.

Kafası: Batılı, akılcı bir kafa. Örgütlenmiş bir toplumda, bir işbölümü içinde birçok kişinin yapması gereken işleri handiyse tek başına yapması, tek bir yaşama sığdırması ise, günümüze değin süregelen Türk aydınının yazgısı. Siz, dilerseniz buna sorumluluk ya da zorunluluk da diyebilirsiniz.

Tüm yaşamını resme adanmış bir Osman Hamdi, hiç kuşkusuz, bambaşka bir ressam olurdu. Tüm zamanını arkeolojiye vermiş bir Osman Hamdi'nin arkeoloji tarihindeki yeri bugünkünden farklı olurdu.

Ama bizim Osman Hamdi'lerimiz gibi özveri örneklerini de bir başka ülkede bulmak olanağı yoktur. Birkaç resmi, birkaç şiiri, birkaç romanı değil, iyi-kötü, eksik-fazla, Doğulu-Batılı her neyse, sahip olduğumuz sanat ve kültür dünyamızı bu insanlarımıza borçlu olduğumuzu, Osman Hamdi'nin de bunların başında geldiğini, bir yol gösterici olduğunu unutmayalım ve anısı önünde bir kez daha saygı ile eğilelim.

AVNİ LİFİJ BAMBAŞKA

1984 yılında, sanatçının “Poşadlar” başlığıyla yayımlanan kitabı ile birlikte düzenlenen sergisi dolayısıyla yazdığım küçük bir yazıya şöyle başlamışım: “Bir ressam için, olgunluk çağının başlangıcı sayılabilecek bir yaşta ölmesine karşın, arkada bıraktığı resimler, onun, yalnız büyük yeteneğini değil, derin kültürünü ve sentez gücünü de kanıtlar nitelikte.”

Bu satırlardan on üç yıl sonra, Yapı Kredi Sanat Galerisi’ndeki görkemli sergisini izlerken, Avni Lifij’in Türk resmi içindeki yeri üzerinde, bir kez daha düşünmek olanağını buldum. Kuşkusuz, benim gibi birçok resim-sever de.

Uzun yıllar, gerçek bir resim / heykel sanatları müzemiz olmadığı, olanların duvarlarında da Lifij’i yeterince tanıtıcı resimler bulunmadığı, eşinin elindeki resimler ise, uzun yıllar boyunca saklı kaldığı ve daha da önemlisi, Lifij’in resimleri “resim pazarı”nda çokça görünmediği, el değiştirmedeği için, o, kuşağının birçok ressamı kadar gündemde olmadı.

Ne yazık!

Kısa, ama verimli bir yaşamın ürünleri olarak yavaş yavaş ortaya çıkan resimleri, Türk resim sanatını yeniden bir değerlendirmeye zorlayacak nitelikte.

Zira, Çallı Kuşağı diye anılan ressamlar arasında, her şeyiyle *bambaşka* bir sanatçıdır Avni Lifij.

Onun resminde, ne konu, ne üslup açısından Çallı’da, Halil Paşa’da gördüğümüz değişiklikleri, daldan dala atlamayı, haydi sözcüğü

sakınmayayım, tutarsızlıkları görürüz. Bir-iki dekoratif panosu ile birkaç portresini saymazsak, resmi tam bir bütünlük gösterir. Işık, izlenimciliği yaratan bu ana öge, Türk resminde, ilk kez, *resmin kendi ışığı olarak* onun resminde belirmiştir dersem, abartmış olmam. Lifij, ışığı, açık-koyu, gölge-ışık olarak değil, renk gerçekliği içinde algılamıştır.

Bu açıdan, kuşağının en büyük ustası hiç kuşkusuz yok Avni Lifij'dir.

Figür, Avni Lifij için, günlük yaşamın figürleri değildir, renk ve lekedir.

Manzaraları da öyle.

Bizi doğaya ya da yaşama doğru yönlendirmez. Baktığımız nesneye, yani resme doğru yönlendirir. Zira yaşamdan değil, resimden gelirler, bizleri de ait oldukları dünyaya, resmin dünyasına çağırırlar.

Büyük Cézanne'ın dediği gibi "doğa içerdedir".

Bizler, bu içerdeki doğaya, resmin dünyasına ne kadar girebiliyorsak o ölçüde kavrayabiliriz resmi.

Her resimde yaşanmaz bu olgu. Hattâ pek az resimde yaşanır.

Resmin gerçekliğini kavramış ve bunu dile getirecek yeteneğe sahip sanatçıların yapıtlarına, daha açık bir deyişle, resimleri, bir sanat yapıtı olanlara özgüdür bu durum.

Avni Lifij'in resimleri bunlardandır.

Resme içinden bakmayı bilmeyen biri için, boya tabakası, tuşlar, doku aldatıcı olabilir.

Desende bu yoktur. Desen beceriksizliği gizleyemez. Göz boyayamaz.

Bir desen ustası olan Avni Lifij'in yağlıboyalarında da aldatıcılık, göz boyama yoktur. Her şey olması gereken yerdedir. Onun resimlerindeki doku, renkle bütünleşmiş, resmin ana öğesi olmuştur.

İzlenimcilerin bir özelliği de budur.

Ancak Avni Lifij, onlardan ödünç almamıştır bunu. Kendi resminin ayrılmaz bir parçası durumuna getirmiştir.

Renk, yalnızca tuvali kapsayan bir öğe olarak değil, orda, kapladığı düzeyde bir özdek olarak belirir.

Resimde, bu anlamda dokunun gereksinimini de ilk duyumsayan ressamımız, görsel belleğim beni yanıltmıyorsa, Avni Lifij'dir. Cézanne (gene o), resimle, resme bakan arasında korunması gereken uzaklığı belirtmek için, "*Tablolara çok yaklaşmayın terebentin zararlıdır*" der.

Avni Lifij'in resimleri söz konusu olduğunda, "iyice yaklaşın bu resimlere" diyeceğim. Çünkü göz onlara yaklaştıkça daha iyi görecektir.

Renkleri. Tonları. Bir rengin bir başka rengi nasıl değiştirdiğini, nasıl var ettiğini, ona nasıl görsel bir anlam kattığını.

Bir yazımda *zaman* kavramına yabancı, zaman kavramına yer olmayan bir tek sanat olduğunu, bunun da resim sanatı olduğunu yazmıştım.

Avni Lifij'in resimlerine bakarken, Sabah'ı, Öğle'yi, İkinci'yi, Akşam'ı, Gece'yi görüyorum.

Demek ki, resim sanatında da *zaman*'dan söz edilebilir, diye düşünüyorum.

Resimdeki *zaman*, kuşkusuz, müzik, roman, film, bale ya da tiyatrodaki *zaman* değildir.

Avni Lifij'in resminde ışıktır *zaman*.

Avni Lifij, bir resmin çerçevesine, ressamın görünüm alanına giren her şeyin sığmayacağını bilen ressamlardandır.

Resimleri, çoğunlukla küçük, çok küçük olduğu için değil.

Resmin, kendi boyutlarını aşması ve ona bakanın izleniminde büyüyeceğinin /büyümesi gerektiğinin bilincinde miydi sanatçı?

Kesin bir yanıt vermek güç. Ama, bu küçük, çok küçük boyutlu resimlerine baktığımızda, bunların ancak imgelemimizde büyüyebileceğini, çok büyük bir tuvalde gerçekleştiremeyeceklerini görürüz.

Sanatçı, konusunu (Cézanne, buna "motif" diyor) seçtiği gibi, fırçasını, tuvalini, boyutlarını da seçer.

Lifij'in resimlerinin büyük bir çoğunluğunda bitmemişliğin tadı vardır.

Ustalığın düştüğü akademik tuzaklara düşmediği anlamına gelir bu. Lifij'in, kanımca, en başarısız yapıtları, her şeyi yerli yerinde, hiçbir şey ekleyemeyeceğiniz (ve tabii çıkartamayacağınız da) resimleridir.

Oysa, resimlerinin büyük bir çoğunluğu, "eskiz, poşad" gibi görünenler, benim gözümde bitmiş (bir resim ne kadar bitebilirse) resimlerdir.

Resim sanatı söz konusu olduğunda pek anlamsız gibi gelen o "esin" sözcüğünü burda kullanmak zorundayım. Esin... Bir rüzgâr esintisi gibi. Bir anda gelip giden. Yılların birikiminin bir andaki esintisi, izdüşümü, birkaç fırça vuruşu. Tazelik.

“Sehpası önünde ne geçmişin ne de şimdinin tutsağıdır ressam: ne de doğanın, ne de komşusunun” diyordu Gauguin bir mektubunda.

Avni Lifij’in oldukça uzağındaki bir ressamın bu sözcükleri, ne kadar güzel anlatıyor hiçbir zaman görmediği Avni Lifij’in resimlerini (de).

1997

AVNİ LİFİJ İÇİN 15 NOT (*)

*Bir sanat yapıtında,
onda varolmayan değerleri değil,
yalnızca sahip oldukları nitelikleri
aramak, bulmak ve ortaya koymak,
kanımca tek doğru yoldur.*

I/

Bir yazımda
Zaman kavramına yabancı
Zaman kavramının içinde yer almadığı
bir tek sanat olduğunu
bunun da resim sanatı
olduğunu söylemiştim.
Şimdi, Avni Lifij'in resimlerine bakarken
Sabah'ı, Öğle'yi, İkinci'yi, Akşam'ı, Gece'yi
algıladığıma göre resim sanatında da
Zaman'dan söz edilebilir, diye düşünüyorum.

II/

Resim'deki Zaman
kuşkusuz, öyküdeki, romandaki
Zaman değildir.
En yakınındaki sanat, müzikteki
Zaman hiç değildir.
Avni Lifij'in resminde Zaman
ışıktır.

Rengin ılık olduğunu biliyoruz.
Zamanın rengi ya da rengin zamanı
niçin olmasın?

III/

Mevsimleri de,
zaman kavramının
içinde görüyorsak eğer
Zaman
Avni Lifij'in resimlerinin içindedir:
Bu kez,
 Bahar
 Yaz
 Güz
 Kış
 olarak.*

IV/

Resme, içinden bakmayı bilmeyen
biri için
boya ya da doku
aldatıcı olabilir.
Desende bu yoktur.
Hemen hemen yoktur.
Desende oyun, gözboyama, yutturma da yoktur.
Avni Lifij'in ustalığının,
sanatının hasılığının
kanıtlarıdır desenleri.

* Farkındayım, bu, son derece *prosaique*.

Belki "Zaman/Renk" önerim bağışlatır.

V/

Yarım-tonların ressamıdır Lifij.
Yarım-ton, yabanılığın
yüksek sesle konuşmanın
bağırmanın ve şamatanın
karşıtıdır.

Duyulur-duyulmaz bir sestir
yarım-tonlar.

Avni Lifij, resimlerinde
böylesi bir sesle konuşur
dinlemesini ve duymasını bilen
duyarlı, bakan-gören-okuyan-
anlayan-algılayan gözler için.

VI/

Resimde *dokunun* önemini
ilk sezen ressamımız
Avni Lifij'dir.
Yalnız boyalarında değil
desenlerinde bile dokuyu kullanır.
Doku: görsel dili zenginleştiren
bir öğedir, yerinde, *zamanında*
kullanıldığında.

VII/

Avni Lifij
bir resmin çerçevesine
ressamın görünüm alanına giren
her şeyin sığmayacağını biliyor.
Resimlerinin çoğunlukla, küçük, çok küçük

olduğundan kaynaklanmıyor bu görüşüm.
Resmin, kendi boyutlarını aşması
ve ona bakanın izleniminde/belleğinde
büyüyeceğini /büyümesi gerektiğini
bilinçli ya da değil, sezdiği için.

VIII/

Olağanüstü bir duyarlılığın
ressamıdır Avni Lifij.
Bu duyarlılığı konularından kaynaklanmıyor.
Böyle olsaydı, sıradan bir ressam olurdu.
Renkleri, lekeleri ve resminin dokusu
yaratıyor bu duyarlılığı.

IX/

Yerellik ve evrensellik
birçoklarının sandığı gibi
birer karşıtlık değildir.
Avni Lifij'in resimleri
hem yerel, hem evrensel
hem evrensel, hem yereldir.
Görünümleri bu ülkenin görünümleridir.
Işığı bu ülkenin ışığıdır.
Resminin dili ise evrensel.

X/

Bir sanat yapıtında
ilkin o yapıtın diline bakılır.
Bu dil evrensel değilse
sanat olgusundan söz etmek
kolay değildir.

XI/

Doğaya bir ressam olarak bakmıştır Lifij.
Gördüğünü olduğu gibi değil
algıladığını olduğu gibi
resmetmeye çalışmıştır.
Tüm büyük ressamlar gibi
o da algılarken değiştirir gerçekliği.
Böylece, yalnızca, ressamın gerçeğiyle
karşı karşıya kalırsız resimlerinde.

XII/

Figür, Avni Lifij için
renk ve lekedir;
günlük yaşamın figürleri değildir:
Bizi günlük yaşamın içine göndermezler,
resimden gelirler
ve resme, resmin içine
çağırırlar.

XIII/

Işık ressamı olduğu için olsa gerek
nature morte ilgisini çekmemiştir Lifij'in.
Çünkü *nature morte*'un ışığı
kendinden değildir.
Lifij, yaşayan doğayı seçmiştir
ışığın kendi içinde olan
dolayısıyla kendi ışığını yansıtan.*

* Yanılmışım. Bu notu düştükten beş yıl sonra, Cézanne'la ilgili bir kitapta, Büyük Usta'nın kayısı ile şeftaliyi karşılaştırırken, kayısının ışığı nasıl yoğunlaştırıp o güzelim rengini aldığını, şeftalide ise bunun söz konusu olmadığını okuyup bir ders daha aldım.

XIV/

Birçoklarının sandığı gibi
doğaya bir "tül"ün ardından bakmaz Lifij.
Doğanın öğeleri ile
onlara bakan kişi arasında
bir "hava"nın bulunduğunu bilir.
Bu "hava boşluğu"nın
renkleri değiştirdiğini de.
Birçok resmindeki "solukluk"
var olmayan bir "tül" (?) ardından
baktığı için değil
– Kâtip Çelebi'nin o şaşırtıcı deyişiyle –
"havanın inceliği"nin
renge ve biçimlere katılımını
hesaba katmasından dolayıdır.
Bu açıdan bakarsak
Avni Lifij ışığının, Türk resminde
ne öncesi vardır, ne de sonrası.

XV/

Gözleri, bir doğa görünümüne bile
içten bakmasını biliyordu Avni Lifij'in.
Art-zamanlı bir sanatçı olmamasının
başlıca nedenlerinden biri, sanırım
onun bu *içten bakış*'ıdır.

Avni Lifij Notlarına Ek

*Bu notları yazdıktan sonra
Merleau-Ponty'nin resim sanatı üzerine
bir denemesinde, Cézanne'ın, bilinen
"Doğa içerdedir" sözünü okudum.
Ponty, Cézanne'ın bu sözlerini
kendi diline, "gizli görülebilirlik" diye
çevirmiş.
Gizli görülebilirlik –
Lifij'in, resimlerinin büyük bir çoğunluğu
bu tür bir gizilin resimleridir.*

*Aynı denemesinin bir başka yerinde
filozofun şöyle bir cümlesi var:
"...figüratif ya da değil, resim,
hiçbir zaman bu görünebilirlik gizeminden
başka bir şeyi yüceltmez."
Bu görünürlük, ressam başardığı ölçüde
(ki Lifij, kanımca "büyük ölçüde"
başarmıştır bunu)
resim olarak, sanatın içinde yer alır.
Ama, Merleau Ponty'nin sözünü ettiği
gizem de vardır resmin içinde.
Demek ki, yalnız "içten bakarak"
"görünür kılmak" yetmiyor.
Gizem... Belki de yaratıcılığın açıkla(nama)ması
bu sözcüğün içinde gizli.*

ŞEKER AHMED PAŞA'DAN GÜNÜMÜZ SANATÇILARINA OTOPORTRE

Ressam kendi yüzünü nasıl görür?

Cézanne herhangi bir insanın yüzü gibi görüyordu, hattâ resmini yaptığı herhangi bir nesne gibi.

Acaba?

Kendi yüzünü, bıkıp usanmadan tuvale yansıtmaya çalışan Van Gogh, dış çizgilerinden çok, fırtınalı iç dünyasının iç-yüzünü çizdiği için olsa gerek hiçbir otoportresi birbirine benzemez.

Ben, Batılı ressamı arasında kendi yüzünü en çok resmeden ressamın Van Gogh olduğunu sanırdım. Yıllar önce dikkatli bir okurumun uyarısıyla yanıldığımı öğrendim: En çok otoportreyi bir başka Hollandalı ressam gerçekleştirmiş: Rembrandt.

Tabii, Türk ressamları saymazsak.

Türk ressamları arasında, otoportre konusunda başı Bedri Rahmi çeker. Bedri Rahmi yıllar boyunca, kendi yüzüne yüzlerce biçim vererek çizip boyamıştır.

Sanatçının ölümünden sonra gerçekleştirilen ilk sergisi ve yayımlanan ilk resim kitabı (*Binbir Bedros*) bu resimlerinden oluşmaktaydı.

Bedri Rahmi, yüzlerce desen, guaş, akrilik ve yağlıboyasında, kendi yüzünü çizip boyarken, kendi resmini sorguluyordu sanki.

Binbir Bedros kitabı için biraz Rimbaud'dan esinlenerek düştüğüm notlardan birinde şöyle demişim: "Ben 'sen'im; ben 'o'yum. Yani bir başkası olan kendim. Ya da kendim olan bir başkası. Binbir yüzümüz var. Ama bir tek gerçeğimiz."

İşte, sanatçı, kendi yüzünün binbir görünüşünün ötesindeki bu tek gerçeği arar. Rönesans'tan bu yana ressam, kendi portresini aynaya bakarak yapar. Çoğu kez mum ışığında.

19. yüzyılda aynanın dışına çıkar portre. Gördüğünü değil, bildiğini yansıtır ressam tuvaline. Aslına sadık olmak, resmine sadık olmaktır her zaman.

Leonardo'nun portresi, Rembrandt'ın portreleri, Goya'nın ölüm önündeki portresi, Bonnard'ın, bir banyonun çiğ ışığında, aynanın önündeki yaşlı adam (kendisi!) portresi... Sonsuza değin olmasa da bir hayli uzatabiliriz bu listeyi.

Figür (dolayısıyla portre) konusunda bir hayli yoksuldur Türk resmi. Özellikle 1900'lere değin. Ama her ressam, geleceğe, manzaraları, *nature morte*'ları kadar portrelerinin de kalmasını ister. Portre, bilinen bir şey, çoğu kez ısmarlamadır. Dolayısıyla bir benzetme. Dolayısıyla ister istemez, çoğu kez de bir beğendirme tasası.

Sanatçı, kendi portresini resmettiğinde, alıcısı, satıcısı yoktur. Kendi için, dilediğince yorumlayabilir, güzelleştirip, çirkinleştirebilir kendi yüzünü. Kendini, gördüğü, ya da görülmesini, belleklerde kalmasını istediği gibi resmeder. Ve her "yüz"ün, kendi resminin ana özelliklerini taşımasını. Van Gogh'un kırk kadar otoportresini yanyana koyduğumuzda sanatçının *ruh halleri*'ni görmek olanağı vardır. Ressam, kendi yüzünü çizirken ne kadar nesnel olabilir? Bir başkasının portresini yaparken nesnel olmasını beklemediğimiz sanatçı için, ne anlamsız bir soru. Pek o kadar değil. Çünkü modelden çalışan ressam vardır, hayalden çalışan ressam vardır. Söz konusu kendi portresi olduğunda bile.

Örneğin, Türk ressamları arasında kendi yüzünü en çok çizen Bedri Rahmi, hiç kuşkusuz, yüzünü mum ışığında aynada inceleyerek resmetmemişti. Kendi yüzüyle ilgili bir biçim gelişmiş

olmalıydı kafasında. Çizdiği hep aynı yüzdü. Ama bu yüzü, binbir biçime sokuyor, gene de ana karakterini yitirmiyordu portreleri. Kendi yüzüne karşı duyduğu bir yakınlıktan, hayranlıktan kaynaklandığını sanmıyorum bunun. Daha çok, yakından tanıdığı, aynada gördüğünde şaşıtıcı yüzünü, kişiliğinin bir aynası olarak görüyor, ve özyaşamöyküsünü yazar gibi, yüzünün aşk, meşk, hüznün, sevinç, umut, umutsuzluk, yaşam, ölüm, ayrılık “hallerini” resmediyordu.

Bu sergide yer alan tek otoportresine bakarak ve yalnızca Bedri Rahmi’yi düşünerek yazmıyorum bunları.

Yüzünde, kendisi ve başkalarını arayan, yaşatan tüm otoportre ressamlarını düşünerek yazıyorum. Rembrandt’ları, Cézanne’ları, Van Gogh’ları...

“Türk Resminde Otoportreler” Şeker Ahmed Paşa ile başlayıp Mustafa Horasan ile noktalanıyor.

Bu portrelere bakarken, Türk resminin yüzyıllık bir süreyi kapsayan eğilimlerini, değişimlerini de izliyor gibiyiz.

Şeker Ahmed Paşa’nın, elinde paleti, tablosunun önünde değil de, bir aynanın önünde durup kendine bakışını yansıtan portresi; Halil Paşa’nın, Bonnard’ın yukarıda andığım banyo aynası önündeki portresini anımsatan durgun bakışlı, gözlüklü portresi; Faik Mehmed Paşa’nın (?) profilden çalıştığı o küçük boyutlu ilginç portre; Çallı İbrahim’im kendine hem çok benzeyen hem hiç benzemeyen portresi; Avni Lifij’in, Lifij resmiyle ilgisi olmayan, bir hayli gerçekçi ama aynı zamanda *poseur* portresi; günümüze pek az resmi kalmış Muhittin Sebati ile Hâle Asaf’ın otoportreleri...

Türk resminin kıyıda köşede kalmış (ama çok şükür ki kalmış), bu tür tematik sergiler pek yapılmadığı için ortalarda görülmeyen bu ilgi çekici örneklerini bir arada görmek, geçmişten günümüze

öğretici bir sanat yolcuğu yapmamızı sağlıyor. Birçok resminde kendini model olarak kullanan Osman Hamdi Bey'in bu resimlerinden birinin bu sergide yer alması, değişik bir "otoportre" anlayışı açısından sergiye bir başka zenginlik katardı diye düşünüyorum. Kezâ, büyük bir portre ressamı olan Orhan Peker'in, ardında bıraktığı bir-iki otoportreden birinin; küçük, renge başvurmayan, ama ister desen, ister gravür, her örnekte iç dünyasını yüzünde yaşatmayı bilmiş Aliye Berger'den de bir otoportre yer almalıydı, diye düşünüyorum. Ancak bu sergide öylesine, kıyıda köşede kalmış, öylesine unutulmuş resimler yer alıyor ki, bizlere, bu sanatçı yüzlerine bakıp, insanın kendi yüzünü nasıl gördüğü, nasıl resmettiği, niçin resmettiği gibi soruların yanıtını aramak düşüyor.

Böylece, bu yazının noktalandığı burada yeni bir serüven başlıyor, hem okur, hem de yazar için.

Ve, niçin olmasın, hem de yaşayan ressamlar için. Kendi yüzünü çizerken de, insan bu soruları kendine yöneltebilir. Kim bilir, belki bu durumda yüzünü bambaşka görüp, resmini de bambaşka yapar.

Sanatın başlıca işlevi de bu değil mi: İnsanı ve dünyayı değiştirmek.

İZZET ZİYA'NIN -ÇOK ÖZEL- ÇIPLAKLARI

Türk resminin ilk döneminde figürle pek karşılaşmayız. Manzara ve *nature morte*; kimi zaman manzaranın içine yerleştirilmiş, bir-iki figür. Arada bir portre, ondan daha az otoportre.

Yalnız, *orientalist* olarak niteleyebileceğimiz resimlerinde, Osman Hamdi Bey, bu kuralın dışında kalır. Ama *çıplak figür*, Osman Hamdi Bey dahil, o dönemin pek az ressamının tuvalinde belirir. Onlar da uzun yıllar sergilenmeyen resimlerdir. Osman Hamdi Bey'in, Halil Paşa'nın, Hikmet Onat'ın çıplakları gibi.

Paris'ten yurda "kesin dönüş" yapan dönemin ressamları, bu atölye çalışmalarına kıyamamış, onları bir rulo yapıp yurda getirmiş, ama çok uzun yıllar boyunca, birkaç eş-dost dışında, kimselere göstermeye cesaret edememişler. Büyük bir olasılıkla kendi evlerinin duvarlarına asmaya bile. Doğrusu, Osman Hamdi Bey'in, Halil Paşa'nın, Hikmet Onat'ın gerçekleştirdikleri, bu kadın ya da erkek çıplakların çoğu bir atölye etüdlerinden öteye gitmez. Çıplak bir bedenin gizemi, yaratıcı bir heyecan, sanatçı kişiliğin ilk parıltıları bu etüdlere pek görülmez.

Cumhuriyete doğru, Nazmi Ziya'nın, Nâmık İsmail'in, Çallı'nın, Feyhaman ve Hikmet Onat'ın, etüdü aşan, tablo niteliğinde çıplakları belirmeye başlar.

Burada, bir-buçuk yüzyıllık geçmişi olan Batılı anlamdaki Türk resminin karşılaştığı ve aşmayı başardığı (ya da başaramadığı)

sorunlar üzerinde duracak değilim. Ama böylesi bir incelemeye girecek olsam, ilk çıkış noktam *çıplak* olurdu.

Resim ve yontu sanatının, handiyse varoluşundan beri, kendisine konu seçtiği *çıplak*, yalnız insan figürünün güzelliği, çirkinliği, anatomisi, plastik değerleri ile değil, bir ahlâk sorunu olarak da çıkar karşımıza. Yalnız insan figürünün resmedilmesini yasaklayan İslâm dininde değil, Hristiyan kültürü ve sanatında da.

Çıplak insan.

Evet, ama hangi insan?

Kim, nerde, nasıl *çıplak*?

Âdem ile Havva mı? Cennetten kovuldukları için mutlu mu görünüyorlar, yoksa ilk günahın izlerini taşıdıkları için mutsuzlar mı?

İsa'ya gelince, onun yaşamı, (başlı başına bir ana-konu oluşturan Ortodoks dünyasının ikonalarını bir yana koysak bile)

Ortaçağdan, Rönesansın sonuna dek, tüm Avrupa resminin ana konusudur. İsa, Meryem'li ya da Meryem'siz, havarileriyle birlikte ya da sırtında kendi haçı, bir resimli roman misali, uzun bir dönem Batı resminin başlıca figürüdür.

Bizim resim sanatımızın böylesi bir konusu, kahramanı, dolayısıyla sorunsalı yoktur. İran ya da Türk minyatürlerine, konuları değil de görsel özelliklerini göz önünde tutarak bakarsak, bu küçük ama çok figürlü resimlerde karakterlerle pek az karşılaşırız. Bu figürleri, sultanlar, paşalar, yeniçeriler, esnaf olarak değil de görsel bir öğe olarak değerlendirdiğimizde, geçmişin, o kendimize çok özgü resmine, minyatürlerine, doğru bir gözle bakmış oluruz. Zira, bir resim, minyatür ya da tuval; İran, Moğol, Japon ya da Osmanlı; ya da Avrupa'nın tuval resmi, önünde sonunda görsel değerleriyle var ya da yoktur.

Minyatür, bilineni kabaca iki-üç sözcükle yineleyelim, bir olayın resimlenmesidir. Bunlar ya fantastik, ya efsane, ya tarihsel olaylardır.

Tuval resminde de tüm bu örnekler geçerlidir. Ayrım, *yalnızca* boyuttan, dış dünyaya bakış ve algılayıştan, perspektiften kaynaklanır. Ama söz konusu *çıplaklık* olduğunda, bu iki dünya (dilerseniz buna Batı ve Doğu deyin), yalnız resim dilleriyle değil, ahlâk anlayışıyla da bir karşıtlık oluşturur. Bu nedenle, minyatürlerdeki ender çıplakları ve Batılı anlamda resim yapan ilk ressamlarımızın yukarda andığım Paris atölyelerindeki etüdlerini unutacak olursak, *çıplak*, Türk resmi (dolayısıyla Türk ressamı) için, resmin bir konusu olmanın ötesinde bir önem taşır.

Özellikle de, konumuz olan İzzet Ziya'nın çıplakları.

Türk resminin meraklıları, çok değil, yirmi yıl önce, İzzet Ziya imzasıyla pek karşılaşmamışlardı. 1880 yılında doğduğunu bir hayli sonra öğrendiğimiz sanatçı, (Sami Yetik, Mehmet Ali Laga, Nazmi Ziya, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Feyhaman Duran gibi) kuşağının ressamları arasında anılmaz.

1970 sonlarıyla, 1980'lerin başlarında İstanbul'un bazı galerilerinde ve müzayedelerinde bir-iki örneğini gördüğüm *çıplak figürlü* resimleri gerçekten şaşırtıcıdır. 1900'lerin başlarına ait bu resimler, gerek konuları gerek "resim diliyle", döneminin Türk resmine bir hayli yabancıdır.

O dönemin Türk ressamları, bilindiği gibi, "resim sanatını öğrendikleri" Fransız ressamların *derin* etkisi altındadır. Şeker Ahmed Paşa, Süleyman Seyyid gibi öncüler dahi kişiliklerini korurken bile, resimlerinde bu etkilerden kurtulamazlar. Bu da son derece doğaldır. Çünkü Türk sanatçısı, yeni bir resim dili öğrenmekte, bu dili de, o dili yaratan, geliştiren ustaların yapıtlarından öğrenmektedir. Bu olgu, uzun yıllar (bence 1950'lere değin) sürecelecektir.

İzzet Ziya'nın resimleri, yalnız *çıplak*'ı ele alışıyla değil, resim diliyle de bir hayli şaşırtıcıdır. Döneminde, Türk resminde, *çıplak*,

özellikle de böylesi bir çıplak kavramı olmadığı için değil; resim dilinin de, o günün Türk resminde derin izleri görünen Fransız resmiyle, özellikle de izlenimcilikle, uzaktan yakından bir ilgisinin olmaması dolayısıyla.

Çok güzel, çok başarılı, hattâ olağanüstü resimler yapan sanatçılar vardır. Ama bunlar, her zaman, kendilerine özgü bir dünyayı yaratmayı başaramamış olabilirler. (Örnekler çoktur, o nedenle vermeyeceğim.)

İzzet Ziya ise, günümüze ulaşan çok az resmiyle, bu kendine özgü dünyayı yaratmayı başaran ve yanına bir başkasını koyamayacağımız bir sanatçı olarak beliriyor. Onun, ilk resimlerini gördüğümünden bu yana, yıllar geçti. Yirmi yıl. Belki biraz fazla, belki biraz daha az. Bu süre içinde İzzet Ziya'nın on-on beş resmini daha gördüm. Ama daha fazlası değil. Bu da yetti bana. Çünkü gördüğüm tüm bu resimler, tutarlı bir biçimde, içinde yaşadığı toplumdan, onun ahlâkî ve estetik değerlerinden (daha doğrusu değersizliklerinden) etkilenmeden, *kendi için ve kendi içinde* bir dünya yaratan (bilinçle mi ya da sezgileriyle mi, bilemeyeceğim) bir sanatçıyla karşı karşıya olduğumu duyurdu bana. Gördüğüm her resimde, bir öncekilerin yarattığı dünya daha bir zenginleşti; üzerimdeki etkisi bugüne değin, eksilmeden süregeldi.

Resimde konunun büyük bir önemi olmadığını bu sanata ilgi duyan herkes bilir. Ama her resimde değil. İzzet Ziya'nın resmi işte bu aykırı resimlerdendir. Onun çıplakları genellikle, ergenlik dönemindeki oğlan çocuklarıdır. Çoğu da, deniz kıyısında, tek başına (ya da arkadaşlarıyla) kumlara uzanmış, ya da bir kayığın küpeştesini tutmuş, önden, yandan, arkadan resmedilmişlerdir. Bu resimlerden yansıyan açık bir erotizm yoktur. Tam tersine, ilk bakışta bir saflığı, bir "masumiyet"i yansıtır. Ama, bilinen tüm resimlerini, bir filmin kareleri gibi yanyana koyduğumda, bu

saflık ve “masumiyet”in bozulduğunu görüyorum. Bu çıplaklara bakan gözün, doğanın bir tansığına bakar gibi baktığını ve böylesi bir algılama içinde onları resmetmiş olduğunu görüyorum. Sanki, onların tenine dokunmak isteyip dokunamayan eldir onları tuvalinde resmeden kişi.

İlk bakışta bu resimlerdeki çıplakların, erkek çocuklar oluşlarının dışında, pek bir aykırılık yok. Ama yanyana geldiklerinde birer tutkunun, karşı koyulmaz bir çekim gücüyle resmedildiklerini görüyorum. Tutkunun nesnesi, görüyorum, orada, doğanın içinde, ressamın karşısında ve burada, tuvalin üzerinde, odamın duvarında yer alıyor. Ressamla modeli arasında belli bir uzaklık var. Ama bu, bir soluk uzaklığı. Ya da bir fırça, bir tuval uzaklığı, daha fazla değil.

İzzet Ziya’nın resimleri, yalnız ressamlığına, yeteneğine değil, yaşamına da tanıklık ediyor. Bu nedenle de Türk resminde apayrı bir yeri var.

Rönesansın büyük ustalarından, İngres’e değin, erotizmin gerçek soluğuna sahip tüm çıplaklarda, bu dokunma duygusunu (hattâ isteğini) yaşarız. Ressamın karşısındaki modellerden hiçbiri (Courbet’nin son yıllarında ünlenen *Yaşamın Kaynağı* hariç) ola ki, tablodaki kadar bir istek ve cinsellikle dolu değillerdi. Bu duyguyu bize veren, resimdeki duyguların yoğunluğudur.

İzzet Ziya’nın, bu bir hayli küçük boyutlu resimleri bu duygu yoğunluğunu yaşadığını ve bunu resimlerinde yansıttığını, handiyse *canlı* diyeceğim kanıtları. Onun resimlerini önemli kılan, yalnız bu duygu yoğunluğu değil. Tam tersine, İzzet Ziya’nın resimleri son derece soğukkanlı resimler. Sanırım, figüratif Türk resminin en soğukkanlı resimleri. Heyecan yok. Coşku yok. Ressam, kendini, eğilimlerini, tutkularını dizginler gibi. Bacon örneğinde olduğu gibi, arzu ve bunaltı kendine özgü gerilimli biçimler yaratmıyor. İzzet Ziya’nın resimleri bir dinginlik

resimleri. Daha doğru bir deyişle, her anlamda doğallığı yansıtan resimler. Hep doğanın içinde yer aldıkları, çıplaklıkları, güneş, kumsal, denizle bir bütünlük oluşturduğu için.

Freud'çu sanat açıklamalarından pek hoşlanmam. Bu nedenle, İzzet Ziya'nın resimlerindeki çıplak oğlanlarla deniz arasındaki ilişki ve suyun cinsel simgeselliği üzerinde durarak, yorumlayacak değilim bu resimleri. Önünde sonunda, bir resmi, varsayımlar, kuramsal yorumlar, sözcükler değil, resmin kendisi, kendine özgü değerleriyle açıklar. Bu açıdan baktığımda İzzet Ziya'nın resimlerinde şunları görüyorum:

- 1/ Bu resimlerin dili (yani renkleri, ışığı) döneminin Türk resminin ortak dili değil.
- 2/ Yalnız, çıplak erkek çocuğu figürü değil, resmin renkleri ve ışığı daha çok bir kuzey ışığı.
- 3/ O dönemin (1900'lerin başları) İskandinav resimleriyle bir hayli yakınlık gösteriyor bu resimler.

“Doğaya dönüş” kavramının açıklamaya yetmediği, ışık ve renkten kaynaklanan bir yakınlık bu.

Oysa, bugün Avrupa'da da yeni yeni “keşfedilen” bu resimleri İzzet Ziya'nın görmüş olması söz konusu değil.

- 4/ Gününün Türk resmiyle, uzaktan yakından bir ilgisi yok bu resimlerin. Bu nedenle olsa gerek, sergilemek, çağdaşı sanatçılarla ilişki kurmak gibi bir isteği olmamış sanatçının. Belki, çağdaşları için, adı bilinen, yapıtı bilinmeyen biriydi İzzet Ziya.*

* Yarınlaşım: Taha Toros'un bir yazısından, İzzet Ziya'nın Galatasaray sergilerine resim verdiğini, kezâ zamanın dergilerine karikatürler çizdiğini öğreniyoruz. Ama, bu “özel çıplakları”nu sergilemek cesaretini bulduğunu hiç sanmıyorum.

İzzet Ziya, geç izlenimcilik dönemini yaşayan Türk resminde, bambaşka bir yol izlemiş olan bir sanatçı. Adaşı Nazmi Ziya'daki açık Monet etkisi gibi, herhangi bir etkiden söz edilemez onun resimleri için.

Döneminin bazı İskandinav sanatçılarıyla olan yakınlığı, sanat tarihinde arada bir görülen, şaşırtıcı, açıklanması güç rastlantılardan biri olsa gerektir.

"Huyunu ve suyunu" resimlerinde dile getiren İzzet Ziya, kanımca, konuları kadar resim diliyle de, Avni Lifij'le birlikte, Batılı anlamda Türk resminin ikinci kuşağının en ilginç, en önemli ressamıdır.

Onun son yirmi yılda ortaya çıkmış olması ve bugün bilinen yalnızca 25-30 resminin bulunması, ardında yüzlerce resim bırakan *tüm* çağdaşlarından daha az önemli olduğu anlamına gelmez.

Unutmayın ki, 17. yüzyıl Hollanda'sının en büyük ressamlarından Vermeer de 19. yüzyıla değin hiç tanınmayan bir ressamdı, zaten günümüze ulaşmış yapıtlarının sayısı kırktan fazla değildir.

DENİZ RESSAMLARI

Geçmiş bir-buçuk yüzyılı bulan Türk resminde, deniz, çok yakın bir zamana değin İstanbul ile özdeşleşmiştir. Daha açık bir deyişle, Türk ressamaları, denize, İstanbul manzaraları resmederken yer vermişlerdir. İster istemez. Çünkü İstanbul, yalnız bir deniz kenti değil, yeryüzünün en güzel deniz kentidir. Bu nedenledir ki dünya resim tarihinde, çağlar boyunca, Venedik'le birlikte *en çok resmedilmiş* kent İstanbul'dur.

Açık deniz, ressama esin kaynağı olsa bile, resim sanatı açısından pek fazla olanak vermez. Hiçbir deniz ne Sainte-Victoire Dağı'dır ne de Rheims Katedrali. Bu nedenle deniz ressamaları arasında Batıda da, bir Cézanne ya da bir Monet ile karşılaşmayız.

Denizin ressama esin kaynağı olması için ya kara ile ya insanlarla ilişkisinin olması gerektir.

Venedik'te ikisi de vardır. Ama Venedik'in karası, doğal değil mimardır. (Doğrusu, denizi de deniz midir, bilemem.)

Olağanüstü mimarî yapılarıyla zengin bir görselliğe sahiptir ama, önünde sonunda yatay bir kenttir. Gene en çok resmedilmiş bir başka su kenti, Amsterdam gibi.

İstanbul ise, yedi tepe üzerinde kurulmuştur. Bu tepeler denize iner. Dolayısıyla bu engebenin oluşturduğu bir hareket söz konusudur. Ama hareket yalnızca tepelerin değil, denizin, kıyılar boyunca yarattığı koylarla, burunlarla, haliçle olağanüstü boyuta ulaşır. Bu tepeler, vadiler, koylar, denize ulaşan dereler, gün boyunca öylesine bir ışık değişimi yaratır ki, ressam, karşısında manzara değil, bir tansık gördüğünü sanır.

A.Boppe, 1911’de yayımladığı o küçük kitabına *Boğaziçi Ressamları* başlığını vermişti. İstanbul’a ilgi gösteren, gönül veren, nice güzel yapıtlarını Osmanlı’nın “payitaht”ında gerçekleştiren ressamları bir araya getirdiği bu kitabında Boppe, Boğaziçi’ni resmeden ressamlar kadar, İstanbul’un mimarîsini, Saray’ı ve insanlarını resmeden Felemenk, Fransız, İtalyan resamlara yer veriyordu: Van Mour, Liotard, Favray, Cassas, Hilair, Mayer, Melling, ...

Deniz savaşlarını konu alan minyatürler bir yana konulacak olursa, Osmanlı’nın donanması, İstanbul’un kıyıları, yalıları, dalyanları, hisarları konusunda bize belgesel bilgi aktaranlar (evet, resim, bilgi de aktarır) bu saydığım ve saymadığım Batılı resamlardır. Ne yazık ki Evliya Çelebi’nin yazın alanında yaptığı sanat alanında yapan o bilgileri günümüze taşıyan bir sanatımız yoktur.

“Bir resmimiz ve nesrimiz (düzyazı) olsaydı, her şey bambaşka olurdu” diyen Yahya Kemal ne kadar haklıdır.

Türk ressamı, kim ne derse desin, denizi de, çıplağı olduğu gibi, Cumhuriyetle birlikte keşfetmiştir. (Bana sorarsanız düzyazıyı da.)

19. yüzyılın ikinci yarısında, büyük romantik deniz ressamı Ayvazovski, Saray’da çok seviliyordu. Bu sevgi, denebilir ki, karşılıklıydı, Ayvazovski de İstanbul’u seviyordu. Buna, tabloları tanık Turner hayranı Ayvazovski, sanki, denizin binbir mavisini, yeşilini değil, dalgalarını, ay ışığındaki fırtınaları, dalgalarla boğuşan yelkenlileri, denizcileri, sis içindeki kıyıları ve “hayalet gemileri” resmetmek istemişti.

Resimden yana bir hayli yoksul 19. yüzyıl İstanbul’unda, bu önemli ressamın varlığı (Ayvazovski, 1886 ve 1888’de İstanbul’da iki sergi gerçekleştirmişti), o günlerin resme gönül vermiş Türk, Ermeni, Levanten sanatçı adayları üzerinde bir hayli etkili olmuş olsa gerek.

Meşrebiyle de eserleriyle de tam anlamıyla bir halk ressamı olarak adlandırabileceğimiz Civanyan bunlardan biridir. *Geceleyin Deniz*, *Gece Yangını* gibi konularla, bu büyük ustaya öykünürken, kimi zaman bir kartpostal ressamı olarak çıkar karşımıza, kimi zaman da şaşırtıcı yalınlıktaki deniz manzaralarıyla.

Zakaryan ve Çıracıyan'ın, yarı naif, yarı primitif, ne kendinden önce ne kendinden sonra hiç kimseye benzemeyen deniz manzaralarına baktığımda, 19. yüzyılın sonlarında, Türk resminde, denize böylesi ilgi gösteren, hattâ, hemen hemen yalnızca deniz, *yalnızca deniz* manzarası yapan başka ressamlarımız var mıydı, diye soruyorum kendi kendime.

Askerî okullarımızın, resim sanatında oynadıkları rolü düşünürsek, bu soruya, olumlu bir yanıt vermemiz gerekir. Özellikle bahriyeli ressamlarımızı anımsarsak. Tek deniz ressamı diye nitelendirebileceğimiz Diyarbakırlı Tahsin (evet, Diyarbakırlı!) ve dönemin diğer "denizci" ressamları Ali Cemal, Cevat Göktengiz, Rifat Çeteci, İsmail Hakkı Beyler... Ve adlarını anımsamadıklarım, resimlerini görmediklerim. Dilerseniz, onlara Ayvazovski hayranı, onun çok açık etkisiyle siste yelkenliler yapan Abdülmecid Efendi'yi de katın. Tümünün resimlerinde deniz, vapurlarla, zırhlılarla, kadırgalarla, muhriplerle yer alır.

Denizin deniz olarak, bir manzara içinde yer alması, "sivilleşmesi" yukarda da belirttiğim gibi geçen yüzyılın başlarında başlar ve Cumhuriyetle birlikte zenginleşerek günümüze değin gelir.

Deniz, artık Çallı'nın, Avni Lifi'ın, Nâmık İsmail'in, Hikmet Onat'ın (o da bahriyelidir), Bebek, Salacak, Harem, Üsküdar, Çengelköy, Küçüksu, Hisar, Paşabahçe, Beykoz, (gördüğünüz gibi Boğaz iskelelerini saymaktayım) manzaraları içinde, kimi zaman uzaktan, kimi zaman yakından yerini alır.

Batılı ressamların resmetmekten bıkmadıkları Haliç, belki artık eski Haliç olmadığından, büyüsünü yitirmiştir ve 20. yüzyıl ressamlarımızın ilgisini pek çekmez. Buna karşılık adalar, özellikle de Büyükkada, çamları, köşkleri, ada sefası sahneleriyle, şiirlerdeki, şarkılardaki yerini resimde de korur. Fenerbahçe'nin yerini Moda, Kalamış, Kurbağalıdere almıştır.

Belli bir kıyıya demir atmuş, Vecihi Bereketoğlu (Salacak, Harem, Kurbağalıdere), Hamit Görele (Büyükkada) gibi ressamlar vardır.

Nurullah Berk, Cemal Tollu, Ali Çelebi'nin deniz resimlerinde, hemen hiçbir zaman manzaranın nereye ait olduğunu bilemeyiz. Balıkçıları, tekneleri, dalgalarıyla bir deniz kavramıdır söz konusu olan. Yavaş yavaş, Hoca Ali Rıza'ların, Halil Paşa'ların deniz manzaralarından uzaklaşıyoruz. İstanbul'un ışığı ve denizi değişmemiştir (hiç değilse görsel açıdan) ama, resim sanatı değişmiştir. Bedri Rahmi, Eren Eyüboğlu, Cevat Dereli, Nuri İyem'in denizleri artık başka denizlerdir. Her sanatçı aynı yere bakmakta, ama, kendi denizini görmektedir.

Ressamlarımızın, Boğaziçi ve Marmara denizinin dışındaki denizleri keşfetmeleri ise 1960'lardan sonra olur. Ünlü *Mavi Gezi* yazarları, ozanları, fotoğrafçıları ressamlar yalnız bırakamazdı. Keşfedilen bu yeni iklim, yeni ışık, yeni kıyılar, yeni doğa ve tarih zenginlikleri yavaş yavaş Türk resminde kendini gösterir.

Bedri Rahmi'de gördüğümüz ilk örnekler, yıllar içinde, Mustafa Pilevneli'nin "Mavi Gezi Günlükleri" diye adlandırabileceğimiz, suluboyalarıyla, ama özellikle Turan Erol'un Bodrum, Avni Arbaş'ın Ege denizi ve balıkçıları konu alan resimleriyle zenginleşir. Yıllar boyunca, kendine özgü resim diliyle Boğaziçi'ni, Ayvalık'ı ve bu yörelerin kahvelerini, balıkçıları, dalyanlarını resmeden Nedim Günsür'ü; yeni bir gerçekçilik anlayışıyla denizle boğuşan emekçileri resmeden, kendisi de bir denizci olan rahmetli Özer Kabaş'ı da unutmamak gerek.

Tabii, bir de, soyut deniz resimleri var. Nejad'ın, Ferruh Başağa'nın, Mübin'in, Ömer Uluç'un resimleri. Onlar da, baktıkları, seyrettikleri denizi değil, algıladıkları denizi tuvallerinde yaratmak istemişler, belli. Su, dalgalar, derinlik, mavilik, fırtına... Denizle ilgili tüm öğeler, denizin, "kıyısını bir yalının süslediği mavi, durgun ya da dalgalı bir su" olmadığını göstermek, soyut resimlerin çıkış (ya da varış) noktalarını oluştururlar.

Gerçek bir sanatçı için deniz yaşamın başlangıcıdır. Sonrası ise kara toprak.

Her deniz resmi, bize şöyle seslenir:

– İşte deniz!

Gerisi, keyfinize kalmış, ister atlayıp yüzer, ister alır duvarınıza asarsınız, ister yelken açıp dünya turuna çıkarsınız, ister süngercilerle dalıp sünger çıkarırsınız, ister lux lambasını pompalayıp lüfere çıkarırsınız, ister yekeye yaslanıp rotasız bir yolculuğa çıkarsınız. Dilerseniz, Dalgacı Mahmut gibi denizi maviye boyayıp ressamla özdeşleşmeye bile kalkabilirsiniz.

Çünkü her resim bir çağrıdır. Deniz resimleri ise hem ressamın, hem denizin çağrısı.

Ne diyordu ozan: *"Deniz çağırıyor deniz, kim tutabilir artık beni"*.

FİKRET MUALLÂ BİR MİZACIN RESİMLERİ

Fikret Muallâ'dan, bir-iki serbest çizgiden oluşan bir eskizin dışında, elimizde bir otoportre yok. Ressamların, büyük bir çoğunluğunun ilgi gösterdiği otoportre "konusuna", çok başarılı portreler gerçekleştirmiş Fikret Muallâ'nın hiç ilgi göstermemiş olması ilginçtir.

Yalnızlığını, saplantılarını, *delirium tramens*'lerini resminin dışında tutan Fikret Muallâ'nın kendi yüzünü bir tuvalde nasıl resmedebileceğini, daha doğrusu kendini "ressamca" nasıl gördüğünü merak etmişimdir.

Van Gogh gibi, gerçek yüzünü göstererek mi? Bacon gibi, trajik boyutları içinde mi? Matisse gibi, herhangi bir modelden ayrılmaksızın mı? Yoksa, çok sevdiği Bonnard gibi, bir aynanın önünde, yüzüne bir boşluğa bakar gibi mi?

Resimleri, otoportre konusundaki bu varsayımlarından herbirini geçersiz kılıyor. Çünkü Fikret Muallâ, yaşamıyla sanatı arasında, daha başlangıçta bir çizgi çizmişti.

Daha önce, bir başka yazımda* onun yaşamıyla sanatı arasındaki bu çelişkiye değinmiştim: trajik yalnızlığı, saplantıları, *delirium tramensleri*, sayıklamaları, karabasanları hemen hemen hiçbir resminde yansımaz. Yalnızca çizgilere sözcüklerin eşlik ettiği bir-iki karnesinde ve mektuplarında kişilik yapısına ilişkin ipuçları buluruz. Bir de, akıl hastanelerinde ve düşkünler yurdunda gerçekleştirdiği birkaç desende.

* *Şimdi Saat Kaç*, Ada Yayınları, s.144

Resim, resim sanatının sorgulanması, mutlağın araştırılması olmadığı gibi, sanatçının ruhsal yapısının dışı vuruşu da değildi Fikret Muallâ için. Sanatı, özellikle resim sanatını, daha başlangıcından itibaren, kuşkusuz, "idealize" etmişti. Resim her şeydi. Varılacak en son noktaydı. O "son noktaya" Fikret Muallâ, düşünceyle, entelektüel bir yaklaşımla değil, sezgileri ve yeteneğiyle varmak istemişti. Dolayısıyla, onun resmini bir mizaç resmi olarak adlandırmak yanlış olmaz sanırım.

Bu resmin, resmin dışında hiçbir mesajı yoktur. (Fikret Muallâ, bir mesajı olduğunda, bunu, "normal yollardan", mektup, kartpostal ve telgraflarla iletiyordu.)

Bir *nature morte*'un, bir *bistro*'nun, bir çıplağın, bir berber dükkânının, bir kadın yüzünün, bir saksafoncunun, ya da bir hayvanın (ördek ya da kaz; tavuk ya da horoz; hindi ya da balık; ya da bir ayının) ne gibi bir mesajı olabilir... demeyeceğim. Çünkü bir taşın, bir elin, bir gözün bile mesajı olabilir. Resmine göre. Fikret Muallâ'nın yukarda sıraladığım konuları, (ki bunlara İstanbul ve Fransa manzaralarıyla, Paris'in kalabalık sokaklarını, Pazar yerlerini eklerseniz liste tamamlanır) bir hayli zengin konulardır, gerek resim, gerek mesaj yönünden. Ama o, yalnızca, konunun ressamı ilgilendiren yönünü seçmiştir. Bu "konuları", kendi gerçeklikleri içinde de göremeyiz. Çünkü, birkaç portre dışında, bu resimlerin modeli yoktur. Beylik deyişle, Fikret Muallâ "kafadan" resmeder. Bu nedenle, *bistro*'larındaki, Paris sokaklarındaki kişiler, bir resimden öbürüne, benzerlikler gösterir. Kadınları, erkeklerin, çocukların özel, kişisel karakterlerinin göze çarpmayacak kadar azlığı bu nedenledir. Resme, adı sanı olan birer kişi olarak değil, resmin konusu olarak girmişlerdir.

Resimdeki *bistro*'nun, genel olarak alkol, özel olarak sanatçının alkolizmiyle bir ilişkisinin olmadığı gibi. Bistro, insanların gittiği,

oturup içki içtikleri bir yerdir. Orda konuşulur, dedikodu yapılır, insanlar birbirini tanır, insan kendini iyi duyar orda. Bu denli basit. Bu denli yalın. Hiçbir trajik öge yok. İnsanoğlunun yalnızlığı ile bistro arasında hiçbir ilişki yok. Bistro'da içilen bir kadeh şarabın (handiyse) mutluluğudur bu resimler, alkole tutsak ressamın cehennemi değil. Van Gogh'un postalları, hem ressam Van Gogh'un gerçeğidir, hem de birey Van Gogh'un. Fikret Muallâ'nın *bistro*'ları ya da *bordel*'leri, bir yalnızlık, itilmişlik duygusunu yansıtmaz. Dramatik değildir.

Fikret Muallâ, yaşamın dramatik boyutunu, resminin dışına itmiştir. İçinde yaşayabileceği, yaşama dayanabileceği, kim bilir belki mutlu da olduğu bir dünya kurmuştur kendi iç-yaşamında, ya da ötesinde... ya da berisinde, bilemeyiz. Ama bildiğimiz (gözle görülen) bir şey var: dış dünya ile iletişim kurma çabası süresinde, sanatçının bireyselliğini, saplantılarını, yalnızlığın, sanrılarını saklama, resminin dışında tutma çabası. Dolayısıyla, onun resimlerinde (Akıl hastanesi Sainte-Anne'da çizdiği desenler ve karabasanlarını, çizgiler ve sözcüklerle dile getirdiği defterleri hariç) yaşamına ilişkin veriler görenler yanılıyor.

Yaşamak için çok resim yapmak zorunda olan Fikret Muallâ (1950'lerin ortalarına değin, bir şişe şarap ya da bir öğün yemek için bir resim "üretmek" zorundaydı) yaşama biçimi ve mizacı gereği (bunlar farklı şeyler mi, bilemiyorum) resimlerinin büyük bir çoğunluğunu bir mektup kâğıdı büyüklüğündeki kâğıtlara (çoğunlukla da mektup kâğıtlarına) guaşla gerçekleştirmiştir. Büyük boy resimleri de (ki en büyüğü, yaklaşık 65x85 cm. boyutlarındadır) gene kâğıt üzerine ve guaş boya ile yapılır. Büyük boy resimlerinin büyük bir çoğunluğu da (35x50 cm.; 50x70 cm.; ve çok az 70x100 cm. dolaylarında) o dönemin sergi afişlerinin arkasına yapılmıştır. O yıllarda Paris'te yaşayanlar bilir: Paris kahvelerinin duvarları, sergi afişleriyle kaplı olurdu. Süresi biten

sergilerin afişleri duvardan indirildiğinde, ya kâğıt sıkıntısı çektiği için, ya da bir başka ressamın sergisinin afişinin arkasına özgün bir resim yapmaktan hınzırca bir zevk duyduğu için bunları kullanmıştır Fikret Muallâ.

Gerek küçük boyutları, gerek guaşı seçmesi onun yaşama biçimine çok uygundu. *Spontané* bir ressamdı Fikret Muallâ. Bir resim üzerine haftalar boyu çalışacak mizaca, bir resim üzerinde yoğunlaşacak kişilik yapısına sahip değildi. Hemen kuruyan bir boya (guaş), bir anda, bir seansta çözümleyebileceği bir boyut (17x24 cm.) gerekiyordu ona. Ender, çok ender yağlıboya tuvaleri arasında, guaşlarındaki başarıya ulaşanların sayısı çok azdır.

Onun yaşamıyla sanatı arasında bir çelişki olduğunda söz etmiştim. Bu çelişki, bir kıyısından, hiç değilse günlük yaşamındaki “tezahürleriyle”, az-buçuk bildiğim kişiliğiyle, çok yakından bildiğim resimleri arasındaki çelişkidir. Bu satırları yazarken görüyorum ki bu çelişkiye karşın, bir de tutarlılık söz konusu: kendi olanaklarını, yeteneğini ve sınırlarını bilen bir sanatçının, resimlerini, boyuyla bosuyla, boyasıyla seçmiş olması. Bu da şu demek: Fikret Muallâ, olduğundan başka biri olmak istemedi.

Kimseyi aldatmadı.

Kendini aldatmayan, zaten başkalarını da aldatmaz, değil mi?

Resim sanatını ve kendi kişisel koşullarını, ikisini bir arada değerlendirdi ve ikisini de (birini öbürünün lehine) değiştirme yoluna gitmedi. Dolayısıyla, gönül rahatlığıyla yaşamı da, sanatı da *authentique* bir sanatçı karşısında olduğumuzu söyleyebiliriz.

On beş yıl önce, Türkiye’de, sanat çevrelerinde, yaşamıyla bir efsane idi Fikret Muallâ. Son on beş yıldan beri ise resimleriyle bir gerçek. Günümüz sanatında, bu 19. yüzyılın ikinci yarısından miras kalan, bohem sanatçı, anlaşılmayan ressam efsanelerinin

yeri yok. Bugün, bizi ilgilendiren sanatçının ardında bıraktığı yapıtlardır. Bunlar, bohemliğinin, alkolizminin, ruhsal dengesizliklerinin, saplantılarının, sanrılarının, karabasanlarının, paranoyasının, cinselliğinin, garipliğinin, her şeyin, hattâ intiharının izlerini taşıyabilir. Ya da Fikret Muallâ'da olduğu gibi, taşımayabilir. Bu durumda, biz yalnızca yapıtlarına baktığımız, bakıp da gördüğümüz; görüp de anladığımız; anlayıp da yorumladığımız oranda değerlendirebiliriz ressamı. Örneğin, birçok ressamdan, Fikret Muallâ'nın resimleriyle ilgili şu ortak eleştiriyi dinledim: "Bir ressam değil, yetenekli bir illüstratör o." Resmin, hâlâ bir tuval üzerinde, yağlıboya ile gerçekleştirilmiş bir sanat yapıtı olduğunu sananlar için doğru bir yargıdır bu. Ama, temelinde yanlıştır: Fikret Muallâ'nın kimi resimleri, hiç kuşkusuz, illüstratif nitelikler taşır- boyutlarıyla, resim diliyle, tekniğiyle. Oysa, çelişkili gelecek ama değil, Fikret Muallâ bir illüstratör değildi. Çünkü, hiçbir resminde, hiçbir öyküyü sözle *anlatılabilecek-olan-hiçbir-şeyi* resimlememişti.

Diyebilirler ki ama resminin dili, illüstrasyon diliydi. Değil. Ama diyelim ki öyleydi. Bu durumda, 20. yüzyıl resmini oluşturan birçok sanatçıyı, yalnızca, bu nedenle, bu yüzyılın resim tarihinin dışında bırakmak gerekecektir.

İşte, bir olumsuz eleştiriden, olumlu bir sonuç: Fikret Muallâ'nın resimlerindeki illüstratif dil, onun, kendi döneminin sanatçısı olduğunu gösteriyor. Bu dili, o, ister bilinçle, ister bilinçsizce seçmiş olsun. O dil, onun diliydi. Bu nedenle de, kimseye verecek bir hesabı yoktu.

Fikret Muallâ, yaşamı boyunca, yaşayabileceği ve resim yapabileceği ortamdan başka hiçbir şey aramadı. Bunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Resim sanatında yenilikler aramadığını da. Kendinden önce açılan yolda, kendi adımlarıyla yürümek isteyen biriydi o. Ve yaşamında ordan oraya savrulan, geceyle gündüzün,

gerçekle düşün, hakikatle sanrının aynrını yitiren bu adam, kendinden önce nice ressamın geçtiğı bu yolda, sendelemeden, düşüp kalkmadan, bir çocuk hafifliğı ve saflığıyla, küçük adımlarla, soluğunun yettiğı yere değın yürüdü. Ardında kendince ve hiç kuşkusuz, gönlünce izler bırakarak.

1987

FİKRET MUALLÂ'NIN HAYVANAT BAHÇESİ

Fikret Muallâ'nın hayvan resimlerinin hemen hemen tümü, onun sanatında temel bir dönüşüm tarihi olarak gördüğüm, 1950'lerden sonra gerçekleştirilmiş. Büyük bir bölümü, küçük boyutta ve guaş. Sanatçının, bu döneminde gerçekleştirdiği, çıplaklar, portreler, *nature morte*'lerle aynı dilden konuşuyor bu resimler. Hayvanlarla ilgili, Doğu ya da Batı kaynaklı herhangi bir öyküyü, masalı resimlemiyor. Örneğin, görseydi çok seveceği, *Kelile ile Dimne*'nin her biri birbirinden ilginç, birbirinden renkli minyatürlerinde yer alan hayvan resimleriyle bir hısım-akrabalığı yok bu resimlerin. Ne de Kazvinî'nin *Acaib'ül Mahlûkât*'ında yer alan, sözcüğün asıl anlamında, gerçeküstücü minyatürlerle.

Chagall gibi, La Fontaine'in masallarını; Picasso gibi Bacon'ı resimlemeyi de düşlememiş Fikret Muallâ. Belki, hiçbir yayımcı, kendisine böylesi bir öneride bulunmadığı için.

Burada birkaç örneğini göreceğiniz Fikret Muallâ'nın hayvanları, düpedüz hayvan. Hiçbir simgesel, allegorik, gerçeküstücü, fantastik, düşsel yanları yok. Fikret Muallâ'nın "hayvanat bahçesi"ne baktığımızda, bir tür zenginliğiyle karşı karşıya değiliz. Maymunlar, ayılar, boğalar, ördekler, hindiler, kazlar, tavuklar, papağanlar... Bunlardan kimilerini (papağanlar, Tokat tavukları, hindiler) çok sık resmetmiş. Zürafa, devekuşu gibi hayvanları ise daha az. Kimi resimlerinde, örneğin, bir zürafanın yanına bir balerin oturtmuş. Ama bu tür insanlı hayvanları ya da hayvanlı insanları çok az.

Ressamın "hayvanat bahçesi"ni oluşturan bu resimler, yakından incelendiğinde, aynı dönemde (hattâ belki aynı günlerde) yaptığı,

yosma, portre, sokak, bar, *bordel*, *nature morte* resimlerinden farklı bir anlatımla karşı karşıya olmadığımızı görüyoruz. Büyük bir çoğunluğu aynı boyutta (yaklaşık 18x24 cm.), kâğıt üzerine, guaşla çalışılmış resimler bunlar. Rahat, dingin, renkli resimler. Fikret Muallâ'yı bu resimleriyle tanıyan biri, onun yalnızlığından, nevrozundan, alkolizminden, akıl hastanelerinde geçen günlerinden hiçbir iz bulamaz. Tâ ki, kadim dostu Abidin Dino'nun "*Albastı Defterleri*"* adını verdiği defterlerindeki ve birtakım kopuk sayfalarındaki desenlerini görene dek.

Fikret Muallâ, daha önce birçok kez yazdım, nevrozunu sanatına yansıtmayan, yansıtmamakta büyük bir beceri gösteren bir sanatçıdır. Eğer, onun guaş ve yağlıboyaalarının hemen hiçbirinde, saplantılarını, nevrozunu ele veren resimle karşılaşmıyorsak, sözünü ettiğim *Albastı Defterleri*'nde, tam tersine tümüyle nevrozun verileriyle karşılaşırız. Çizgilerle, sözcüklerle, tüm saplantılarını, tüm sövgülerini dile getirir bu defterlerde. Bunu yaparken, kişilere, kurumlara (İnönü, Bayar, Stalin, Molotof, Birleşmiş Milletler, İş Bankası, Maarif Bakanlığı, KGB... liste bir hayli uzun!) çoğu kez hayvanlar eşlik eder. Bunlar çoğunlukla ayı (Rusya söz konusu olduğunda), zaman zaman domuz, sırtlan, kurt, koyundur. Tümü simgesel, alegorik, Fikret Muallâ'nın saplantılarını dile getiren yaratıklar. Bu dile getirme, çoğu sayfalarda, Fransızca, Türkçe sözcüklerle, sözcük oyunlarıyla desteklenir.

Bugün, aradan geçen uzun yıllardan sonra, Fikret Muallâ'nın yağlıboya ve guaşlarıyla, bu defterleri karşılaştırdığımda, bir kez daha görüyorum ki onun gerçek iç-yaşamı, bu defterlerdeki çizgi ve sözcüklerde gizli.

Resmini nasıl "arınmış" nevrozlarından?

* *Albastı Defterleri*, Yapı Kredi Yayınları, 1995

Fikret Muallâ'nın "hayvanat bahçesi" üzerine kaleme alınmış bu yazıda, bu soruya yanıt aramanın bir anlamı yok. Ama, onun, "hayvanat bahçesi"nden söz ederken *Albastı Defterleri*'ndeki hayvanlarını görmezden gelmenin de olanağı yok.

Fikret Muallâ'nın bu renkli "hayvanat bahçesi" resimleri, sanatçının yaşamı bilindiğinde, şaşılasi bir denge, tutarlılık ve bütünlük gösterir. Tıpkı Paris'in cazcıları, yosmaları, aynasızları, *café*'leri, pazarları gibi. Bu resimler, ne Füssli'de olduğu gibi bir karabasanın ürünleridir, ne de mizaç olarak ona yakın olan Gümrükçü Rousseau'nun aslanları, maymunları gibi fantastik, masalsı. Olsa olsa, biraz *humour*'dan söz edilebilir, ki o da, Fikret Muallâ'nın tüm mektuplarında ve *Albastı Defterleri*'nin tüm sayfalarında, kimi zaman zehir-zıkkım, her zaman vardır.

Ressamların gözdesi hayvanlar, at, aslan, panter, bu güç ve iktidar simgesi hayvanların Fikret Muallâ'nın "hayvanat bahçesinde" yeri yoktur. Boğa hariç. Ama o da, Picasso'nun azgın boğası değildir; tam tersine, sanki iğdiş edilmiş bir boğadır.

Bunu söyledikten sonra, hayvanlardan yola çıkarak sanatçının derin yaşamına girecek, oradan da nevrozuna doğru yola çıkarak yorumlara girişecek değilim.

Beni, açıkça söyleyeyim ki bu tür ruhsal yorumlardan çok, Fikret Muallâ'nın bu hayvan resimlerini nasıl yaptığı ilgilendiriyor. Zaman zaman, Paris'in o güzelim hayvanat bahçesine uzanıp, maymunlarla, papağanlarla, hindilerle "görüşüyor" muydu? Yoksa, çoğu, İstanbullu, Modalı çocuk belleğinde kalmış imgeleri mi kâğıda düşüyordu?

Resimlerindeki "anatomik" yapı, çocuk belleğinin kalıntıları görüşümü geçersiz kılıyor. Ola ki renkli zooloji kitaplarından yararlanıyordu. Ama, onu yakından tanıyan hiç kimse, Fikret Muallâ'yı resimli bir kitap karıştırırken görmemiş.

• İKİ AYI

Atları değil, eşekleri; kedileri, köpekleri değil, kurtları, sırtlanları, özellikle de kümes hayvanlarını, kuşları resmetmiş Fikret Muallâ. Ama onun *animalia*'sında, ayılar özel bir yer tutuyor. Rusya'nın simgesi ayıyı, albastı defterlerinde çokça çizmiş olmasını anlayabiliyorum: Soğuk savaş yılları.

Peki, Stalin'in, Molotof'un, Beria'nın söz konusu olmadığı "durumlar"daki ayıların anlamı ne?

Ayılar söz konusu olduğunda, bir anlam aramam gerektiğini düşünüyorum. Çünkü, papağanlar, hindiler, kazlar, ördekler, sıpalar gibi ressamca bir esinti, bir fantezi deyip geçemiyorum. Örneğin, bir resimde, birbirine sırtını dönmüş (biri Kızılhaç'ın simgesi altında sağa ya da doğuya, öbürü Kızılay'ın simgesi altında sola ya da batıya doğru yol alan) iki boz ayı, niçin Kızılay / Kızılhaç'ın simgesi olsun?

İkisi de aynı çayırdaki "otladıkları" için mi? Yoksa, "muhtacı himmet dede" nakkaşinden Fikret Muallâ'yı "görmedikleri" için mi?

Bilin ki, sanatçıların öcü korkunçtur. Düş güçleri ne kadar güçlüyse o kadar korkunç.

Belki de yanılıyorum.

Ola ki, ressamın o dayanılmaz karabasanlarında ona yalnızca bu boz ayılar yardımcı oluyordu. Güzel güzel resmedildikleri için.

• HİNDİ İLE ÖRDEK

O sabah, kasabanın sokaklarında kimseler yoktu. Ses de yoktu. Soluk da yoktu. Ne tramvay geçiyordu, ne otobüs. Ola ki sihirli bir el, tüm halkı uyutmuş ya da (Tanrı göstermesin!) öldürmüştü.

Yabancı, ne için geldiğini bilmediği kasabanın sokaklarında, arabasını sürerken aklından böyle varsayımlar geçiriyordu. Belki de sayım gününe rastladım, diye düşündü. En iyisi, arabayı yolun kenarına bırakıp kasabayı şöyle bir gezmekti. Görülecek nesi olabilir böyle sessiz, insansız bir kasabanın, diye düşündü. Ama gene de, içinden gelen sese uyarak, arabasını yolun kenarına çekip indi. Bir süre yürüdü. Gerçekten de in-cin top oynuyordu. Derken, uzaktan “hareket halinde” bir canlılar topluluğunun varlığını sezinler gibi oldu. Gelenleri çok iyi ayımsayamıyordu. Gözlüklerini taktı ve... gördü ki, bunlar, bir hindiyle bir ördektir. Biri kapkara, öbürü bembeyaz.

Demek bu kasabada canlılar yaşıyor, diye düşündü yabancı. (Düşünmeyi çok sever, bu nedenle de sık sık düşünürdü. Hattâ, ölülerin bile yaşayacağını düşündüğü olurdu.)

Birbirlerine yaklaştıklarında, hindi ve ördek (baktı ki bu sonuncunun bir de küçük yavrusu var) frene basmış gibi durdular. Glu-glu-glu yaptı hindi. Vak-vak-vak yaptı ördek. Öhhö, diye öksürdü yabancı. Birbirlerini şöyle bir kolağan ettiklerinde, hindinin sesini duydu kafasının içinde yabancı: Ne tarafa teşrif?

Bu taraflara, dedi yabancı. Ama bakıyorum, kimseler yok. N’apalım, dedi ördek. Ressam onları çizmemiş. Hindi ekledi: Sen sağ ben selâmet.

Bu son sözcükler üzerine iki taraf da yollarına devam ettiler. Ama yabancı, kendi yolunu bulamayıp onların ardından bakakaldı.

Bunu gören küçük ördek, uzaktan seslendi ona: Sen resmin dışındasın. İçine girmek istersen ressama müracaat. Adres, Çıkrık çıkmazı, numero otuz beş.

ÜÇ KENTİN BİR RESSAMI

Abidin, tek bir resim anlayışına inananlardan değildi. Aynı dönemde, yeryüzünün dört bir yanında, hem Batı'da, hem Doğu'da, hem Kuzey'de, hem Güney'de geçerli olabilecek bir resim, daha doğrusu bir sanat anlayışı söz konusu değildi Abidin için. Paris'teki sanatçı başka, İstanbul'daki bambaşka bir yol izleyebilirdi. 1962'de Melih Cevdet Anday'la bir tartışmasında şöyle yazmıştı: *"Paris'te bir türlü, Çemişkezek'te başka türlü resim olur mu? Bence olur. Ressam, bir çevrenin renklerinden, biçimlerinden tutun da, içinde yaşadığı toplumun, belirli belirsiz çeşitli etkilerine kadar hayatla sarmaş dolaş. Konya'da ve Cannes'da aynı tepkileri göstermesi zorca. Onu da geçin, Melih'ten korkmasam, Samatya'da başka, Kavaklar'da başka çeşit resim yapılacağını bile söyledim."*

Kuşkusuz, Abidin'in bu sözlerinin altında bir çelişki yatmıyor değil: Resmin dili değiştiğinde, resim sanatının değerleri, nasıl bir bütünlük, bir evrensellik gösterebilir?

Abidin, sanırım bu sözleriyle yalnız resim serüvenini izleyip anlamamız için bir ipucu vermiyor, aynı zamanda bu çok önemli çelişkiye, her yerde geçerli olabilecek bir karşılık getirmek istiyordu.

Resmindeki değişimlere yöneltilmiş ya da gelecekte yöneltilebilecek eleştirileri önlemek gibi bir tasası yoktu bunu yaparken. Onun, resim yaparken tek tasası, hiç kuşku yok, yaşamına yön ve anlam veren ilkedен farklı değildi: Doğru ve dürüst olmak.

Abidin'in bu tasası, yaşamı boyunca bıkip usanmadan çizip boyadığı *el'lerinde* olsun, *yüzler'inde*, insan figürlerinde olsun; *Antibes, Paris, İstanbul* resimlerinde ya da *Çiçekler'inde* olsun; soyut

resimlerinde ya da erotik resimlerinde olsun, hep böyle süregitmştir. Çünkü resim, her has sanatçıda olduğu gibi, bir varoluş biçimiydi Abidin için de. İnsanoğlunun tek bir varoluş biçimi olmadığına, olamayacağına göre, sanatçı, niçin tüm yaşamı boyunca tek bir resim yolunun yolcusu olsun?

Abidin, bu görüşünü, kuramsal olarak değil, (kuramlardan oldum olası kaçmıştır) yaratıcı eylemiyle örneklendirip temellendiriyordu. *Resim yapmak*, sözcüğün en geniş anlamında bir eylemdi onun için. Hem yaratıcı, kişisel bir eylem, hem de devrimci, toplumsal bir eylem. Resmiyle kendini, varlığını, düşüncelerini, inançlarını, sevgilerini, sevgilerini dışa vurmak istiyordu. Durum bu olduğunda, yaşamı boyunca tek bir yolda ilerlemek isteyen ressamları kınamadan, onların da hakkını vererek, kendine çok yollu bir sanat anlayışını seçmişti. Bu yolların tümü ayrı yönde gidiyor ve resimlerin dili ne kadar değişirse değişsin tümü tek bir amaca yöneliyordu.

Bu kadar çok değişen bir sanatçı, ya sürekli etki altında kalıyor, ya da bir türlü bulamadığı kişiliğini arıyor demektir. Oysa Abidin'in yarım yüzyılı aşan resim serüvenini izlediğimizde, ne biri söz konusu, ne öbürü. Etki yok mu? Elbette var. Kendini aramıyor mu? Hem de nasıl. Ancak onun resimlerinde, ilk bakışta hemen adlandırabileceğimiz bir ustanın, açık bir etkisiyle karşılaşmıyoruz.

Ne demek bu?

Özgünlük mü?

Hayır.

Çünkü Abidin, özgünlüğü hiçbir zaman, bir değer ölçütü olarak görmemişti. Burada kendi sorumu yanıtsız bırakmayı göze alarak, Abidin'in, çağdaşları arasında, etkiye en açık ressam olduğunu, ancak tüm etkileri kendi yaratıcı potasında erittikten sonra kâğıda ve tuvale aktardığını söyleyeceğim.

Etkilenmemek, ancak içinde yaşanan dünyada, kapısı ve pencereleri kapalı bir evde yaşamakla mümkün olsa gerek. (Demek ki mümkün değil.) Önemli olan, etkinin nasıl özümseindiğidir. Matisse'e hayran olup onun yolunda gitmek de bir etkilenmedir; Matisse'in resimlerini görüp, bu resimlerde İslâm minyatürlerinin o saf renklerinin yarattığı zenginliği görüp sanatçının etkilendiği ana kaynağa yönelmek, böylece hem Matisse'in ışığından, hem bu ışığın ana kaynağından yararlanmak da etkilenmedir. Yaratıcı etkilenme kuşku yok, ikincisidir.

Abidin, etkilendiği sanatçıların yapıtlarına değil, onların da etkilendikleri ana kaynağa gittiği, bu ana kaynağı, çoğu kez onlar kadar iyi tanıdığı içindir ki, resminde, söz konusu çağdaşı Batılı ressamların açık etkilerinden çok, onların da etkilendikleri ana kaynaklardan esinlenmeler, etkilenmeler görülür.

Abidin'in resmine baktığınızda, gördüğünüz rengi, motifi, çizgiyi daha önce bir yerlerde görmüş gibi bir duyguya kapılmazsınız. Ama gene de size yakın gelen "bir şeyler" vardır. İşte açık seçik adlandırlamayacak olan bu "bir şeyler" dir etkileri özümseyip, resmini yaratan ve onları yepyeni bir kaynak olarak etkilenmemiz için bizlerin görsel dünyasına sunar.

Çoğu kez, bir ressamı düşündüğümüzde, onun belli bir-iki tablosu gelir gözümüzün önüne. Ne tuhaf, Abidin'in resimlerini düşlediğimde, gözümün önüne *tek bir* resim gelmiyor; daha çok, birbirinden farklı sayısız resmin oluşturduğu tek bir tablo geliyor. Bu tabloda, onun *Elleri, Yüzleri, Çiçekleri, Pencereleri, Kayaları, Adaları, Antibes'leri, Paris'leri, İstanbul'ları, Uzun Yürüyüş ve İşkence* resimleri, her şeyi, her şeyi var. Hastane odalarında çizdiği o *humour* dolu desenleri, *Kuvâyi Milliye* desenlerine eşlik ediyor. Bunların ve daha nicelerinin içinden, Abidin'i en çok yansıtan, "İşte Abidin!" diyebileceğim bir-ikisini seçip çıkarmayı, doğrusu bu ya, başaramıyorum. Dahası, bunu pek de anlamlı bulmuyorum. Evet,

gözümün önünde beliren bu tabloda, çizgiler, siyah-beyazlar ağır basıyor. Siyah renk, ancak büyük Uzakdoğu ustalarının elinde kavuştuğu bir zenginlik içinde ortaya çıkıyor onun *lavis*'lerinde. Birçoğu *spontané*, daha da ileri gidip *instantané* diye niteleyeceğim resimler bunlar: Deniz ve gökyüzü. Dalgalar. Uzaktan belli belirsiz bir kent görüntüsü. Ya da Sivriada açıklarında bir balıkçı kayığı. Bir cami. Hangisi? Fatih mi, Süleymaniye mi, Sultanahmet mi, ya da o çok sevdiği alçakgönüllü Rüstem Paşa mı? Sislerin ve İstanbul'u İstanbul yapan o değişken ışığın aydınlattığı, Abidin'in fırçasından suların içinde bir tansık gibi çıkan Kızkulesi. Ya da tüm kenti göz altında tutarmışçasına yükselen Galata Kulesi. Çizildiği ânın heyecanını, coşkusunu, şaşkınlığını, *el* ne kadar yansıtabilmişse ressam onunla yetinmiş, yeniden "ele alıp" düzeltilmemiş; üzerinde oynamak, onu güzelleştirmek, yetkinleştirmek uğruna, o ilk soluğun verdiği heyecanı öldürmeye ya da ona ikinci bir can vermeye gönlünün elvermediği resimler bunlar.

Birer taslak.

Ya da birer başyapıt.

Bakıp görmesini bilen göz karar versin.

Biliyorum, her ressamda aranan, "olması gereken", olmazsa olmaz özellikler değildir bunlar. Abidin resminin "kişiyeye özel" nitelikleridir. Bunlar bilinmeden, fark edilmeden, Abidin resmi yanlışsız okunamaz, doğru değerlendirilemez.

Birçoklarına göre Abidin'in ressamlığında ağır basan, onun *illustrateur* yanıdır. Kendisi bu sözcükten hiç gocunmazdı. Niçin gocunsun ki, tâ başından beri, bilinçle ve inançla yaşamı resimlemeyi seçmemiş miydi?

Bir ömür boyu, bıkmadan usanmadan, yalın ve karmaşık çizgilerden oluşan parmaklarla, ellerle, kendine özgü, hem apaçık, hem de gizemli bir dünyayı, (Eluard'ın deyişiyle, "*bu dünyanın*

içindeki dünya"yı) yaratmayı başarmış bir sanatçı için *illustrateur* sözcüğü, olsa olsa bir övgüdür.

"Büyük resim" denilen o yağlıboya tuval resminin Batı müzeciliğinden kaynaklanan, kanımca bir hayli abartılmış önemi, daha bu yüzyılın başında *collage*'larla yıkılmamış mıydı? Yağlıboya ve tuvalle hiç tanışmamış olan Doğulu sanatçının ortaya koyduğu, hemen hemen tümü kâğıt üzerinde saydam renkler ya da mürekkeple gerçekleştirilmiş resimleri nasıl değerlendirmek gerekiyordu?

Abidin, bu Doğu/Batı karşıtlığının resim sanatında malzemeye ve tekniğe bağlı olmadığını bilincindeydi elbet. Kendisini, Batı'da yaşayan Doğulu bir sanatçı gibi duyuyordu. Rönesans sonrası yağlıboya tablo resminden çok, Osmanlı hattatları ve Uzakdoğu ressamı soyundan geldiğine inanıyordu. Batı resminde, ışığın dışardan geldiğine ve resmin dünyasının üstüne düştüğüne, Doğu resminde ise ışığın, resmedilenin içinden dışa fışkırdığını gözlemlemişti. *Antibes* ve *Paris* resimleriyle, *İstanbul* resimlerini yanyana seyrettiğimizde bu sözcüklerin somut olarak ne anlama geldiğini anlamamız kolaylaşır.

Gerçekten de, bu üç kentin resimlerinde birbirinden çok farklı bir resim dili var Abidin'in.

1955-56 yıllarında gerçekleştirdiği *Antibes* resimleri, soyutun sınırında, çok az renkle yetinen, doku ağırlığı olan resimler.

Uzun bir aradan sonra özyurdunda açacağı ilk sergi için 1966-67 yıllarında gerçekleştirdiği *İstanbul* resimleri* ise guaş ve

* 1920'lerin sonlarından ölümüne değin yakasını bırakmayan, dönem dönem yeniden ele aldığı, kâğıttan tuvale, tuvalden kile, bununla da yetinmeyip sözcüklere başvurmak gereksinimini duyduğu "el" teması gibi, "İstanbul" da, 1930'lardan itibaren, zaman zaman dönüp yeniden ele aldığı temalardan biriydi. 1930-40 yıllarında gerçekleştirdiği İstanbul'lar daha çok figürlü manzaralardır. Ve *lavis*'ler-

suluboya. Paris'te gerçekleştirilen bu resimler yaklaşık yirmi yıllık bir özlemin resimleri. Abidin, bu çok renkli, çok hareketli resimleri sanki gözlerini kapayıp bir İstanbul düşü gördükten sonra kâğıda dökmüş. 1970'lerdeki akrilik *Paris* resimlerinde ise içinde yaşadığı kenti insanlardan, sokaklardan, tüm ayrıntılardan soyutlayarak, hattâ ışığından bile, bir gece panoraması olarak resmetmiş. Doğu ve Batı, denebilir ki bu üç kentin resimlerinde buluşuyor.

Abidin, yalnız bu resimlerinde değil, her döneminde, gerekli gördüğünde, yağlıboyayı da, guaşı da, akriliği de, mürekkebi de (özellikle Çin mürekkebini, *lavis'yi*) kullandı. Tüm ressamalar gibi. Ama resimlerinin büyük bir çoğunluğunu kâğıt üzerine, o hattatların mürekkebiyle, nakkaşların bitki kökenli suluboyalarıyla gerçekleştirmiştir. Durmadan, her yerde, her zaman, her koşulda çizen bu insan, tuval ve yağlıboyadan çok, her zaman elinin altında bulunabilecek olan kâğıdı ve kalem seçmişti. İster istemez. Ama daha çok bilinçle ve isteyerek. Çünkü, kendini yakın duyduğu kültürün araçları tuval ve yağlıboyadan çok, bunlardı. Örneğin, en zorlu ameliyatlar öncesinde ve sonrasında, kendini ve çevresindeki insanları sözcüklerden çok çizgilerle anlatıyordu. Hasta yatağından, eşi Güzin'e ve dostlarına mektuplar yazmıyor değildi. Ancak bir ressam için, (Abidin gibi kalemini de fırçası denli ustalıklı kullanan çok yönlü biri de olsa) sözcükler hiçbir zaman yeterli değildir. Abidin, bir ânu anlatmak istediğinde sözcüklerle yetinmiyor, o ânu çizgilerle dile

den oluşur. 1968 yılında, yeni açılan bir galeriden (Galeri 1) bir çağrı aldığında, on yedi yıllık bir ayrılıktan sonra, Paris'te, düşlerindeki İstanbul'un resimlerini gerçekleştirdi. Daha doğru bir deyişle, düşlerindeki İstanbul'u resimledi. Daha sonra (1977) de Yaşar Kemal'in *Deniz Küstü* romanı için çizdiği resimleri de, onun İstanbul resimleri arasında anmak gerektir. İnsanları, denizi ve ışığıyla, *Deniz Küstü* resimleri, nerde olursa olsun, sürekli olarak içinde İstanbul'u yaşatmış olan ve o düşün içinde yaşamış bir sanatçının verileridir.

getiriyordu. Bu çizgilere baktığımızda, bunların sözcükler dünyasında karşılığı olmadığını görürüz.

Abidin, son soluğuna değin hem yazmayı, hem çizmeyi sürdürdü. Yaşama gözlerini kapamadan bir gün önce, küçük desen defterine, hasta yatağındaki *Abidin'in halleri*'ni çiziyordu. Son soluğunda bile *humour*'undan hiçbir şey yitirmeden. Su toplamış ve her gün bu suyun alındığı ciğerlerinde, kayıklar, küçük yelkenliler yüzdürüyordu çizgilerinde. (Ne tuhaf, bu tek kişilik acemi yelkencinin teknesinin adının *optimiste/iyimser* oluşu.) Ölüme nanik yapıyordu. Güçlkle konuştuğu son günlerinde, artık titremeye başlayan el yazısıyla notlar düşüyordu avuç içi defterlerin sayfalarına. Örneğin, şu üç sözcük: "*Ölüm. Ne buluş!*"

Her rüzgâra yelken açmış, Tanrı vergisi bir çizme ve benzetme yeteneği olan, defterleri, hattâ tuvalleri günlük yaşamundan izler taşıyan bir başka ressamın, Abidin'in çok sevdiği Picasso'nun, ölümünden birkaç ay önce çizdiği kendi portresi ile, Abidin'in, ölümünden on gün önce çizdiği özportresini (Abidin otoportre yerine özportre diyordu) karşılaştırdığımızda, birbirine bu denli yakın iki sanatçının, ait oldukları kültür dolayısıyla, ölümü yansıtan kendi yüzlerine, nasıl değişik bir gözle baktıklarını görebiliriz. Picasso'nunki trajik, Abidin'inki alaycı.

Resim, Abidin için bir yaşama biçimi derken, işte bunları düşünmüştüm.

Hiçbir sergi, hangi mekânda gerçekleştirilirse gerçekleştirilsin, Abidin'in ressamlığını tüm boyutları içinde yansıtmak için yeterli olmayacaktır. Çok büyük bir ressam olduğu için değil, daha da önemlisi, ardında çizgisiyle, boyasıyla, sözcükleriyle, düşünceleriyle, inançlarıyla, tüm değişmeler içindeki değişmezliğiyle, çok zengin, çok boyutlu, çok verimli bir sanat ve kültür mirası bıraktığı için.

Yazarlar, şairler için yapıldığı gibi, kimi ressamalar için de günün birinde *Tüm Yapıtları* başlıklı kitaplar yayımlanabilir. Yayımlanıyor da. *Tüm Goya'yı*, *Tüm Van Gogh'u*, *Tüm Cézanne'ı*, bir ya da iki ciltte kitaplığınıza yerleştirebilir, dilediğinizde bir-iki saat içinde baştan sona bir Goya, Van Gogh, Cézanne, yolculuğuna çıkabilirsiniz. Abidin için, sanırım, bu pek kolay olmayacaktır. Hattâ olanaksızdır. Altmış yılı aşan bir süre içinde, çok sayıda, çok çeşitli resim yapmış ve o resimler dünyanın dört bir yanına dağılmış olduğu için olanaksızdır. Aynı deseni, çeşitli aralıklarla, birçok kez yeniden çizdiği için olanaksızdır. Aynı yıllara birkaç dönemini sığdırdığı için olanaksızdır. Kısacası olanaksız olduğu için olanaksızdır. Bu nedenle, bu sergide, onun üç dönemini, (daha doğrusu üç *ara-dönemini*) üç kentte (*Antibes, Paris, İstanbul*) odaklaştırdığı resimleri bir araya getirmeyi uygun bulduk.

Üç kent. Üç tarih. Üç ayrı resim anlayışı. Tümü de aynı sanatçının fırçasından çıkma. Abidin'in çok sevdiği, yaşamı boyunca sürekli andığı, ilk Anadolu tasavvuf erlerine öykünerek söyleyecek olursam, bu sanatçı, aynı anda birçok kişiydi ve o birçok kişinin her biri gene Abidin Dino'ydu.

ABİDİN, İLLÜSTRATÖR (*)

*"Çizgi, insanoğlunun kendini en dolaysız
dışa vurma biçimidir."*

Alain

Türkiye’de, Abidin’i çoğu kez eleştirmek, küçümsemek için, ressam değil, illüstratör olarak niteleyenlerin bilmedikleri bir şey vardı: 20. yüzyıl modernizminin görsel sanatların dilini kökünden değiştirmiş, yenilemiş ve zenginleştirmiş olduğu.

Bu zenginliklerden biri de illüstratif ya da grafik diye nitelenen “iş”lerle *peinture* (yağlıboya resim) arasındaki sınırın ortadan kalkmasıydı.

Abidin’in çizgilerini “illüstratif” diye niteleyip dudak bükenler Miro’yu, Klee’yi, Magritte’i de ressamdan saymayanlardı.

Abidin, söz konusu “illüstratör” nitelemesinden hiç mi hiç gocunmazdı. Niçin gocunsun ki, resim sanatının ona verdiği özgürlüğü (hattâ mutluluğu) sonuna değin kullanmak isteyen biriydi o.

Türk ressamları arasında edebiyatla en yakın ilişkileri kurmuş sanatçı oydu.

Eli, yalnız fırça değil, kalem de tuttuğu için; düşüncelerini, duygularını, inançlarını, çizgiyle renkle dile getirebildiği gibi, sözcüklerle de dile getiriyordu.

Abidin, dünya görüşünün gereği olarak, sanatının odak noktasına, bireyden çok toplumsal insanı yerleştirmekle yetinmiyor, geniş halk kitleleriyle, sanatı aracılığıyla iletişim

kurmak istiyordu. Onun, çizgileriyle olsun, yazılarıyla olsun, dergilerde, gazetelerde boy göstermesinin gerçek nedeni budur: halka ulaşmak.

Yaşadığı her yerde, İstanbul'da, Ankara'da, sürgün kenti Adana'da ya da yaşamının son kırk yılını geçirdiği Paris'te yaptığı resimlerde (ister haftalık bir dergi ya da günlük gazete illüstrasyonu olsun, ister tuvallerinde) hep geniş halk kitlelerini amaçladı.

Bir gazete, bir dergi, ondan bir yazıyı, bir öyküyü, bir şiiri resimlemesini mi istemiştir, "illüstratör" Abidin hemen büyük bir coşkuyla, kimi zaman fırçaya, kimi zaman kaleme sarılmıştır.

İllüstratör Abidin'in, dünyanın dört bir yanına yayılmış gazete, dergi, kitap illüstrasyonları, plâk kapakları, afişleri bir araya getirilebilse başlı başına büyük bir sergi oluşturur.

1977 yılında, Abdi İpekçi Yaşar Kemal'in *Deniz Küstü* romanını Milliyet'te yayımlamaya karar verdiğinde, cesur bir yaklaşımla Abidin'den bu romanı resimlemesini istedi. Abdi İpekçi, belki biraz da çekinerek, Abidin'e, Paris'te bunu önerdiğinde, o bir an düşünmeden, "Elbette, dedi. Sonra ekledi: Kaç resim istiyorsunuz?"

Abdi Bey, 30-40 diyecek oldu. Abidin, 50-60 olsun, dedi.

Sonunda, siyah-beyaz ve renkli 300'den fazla resim yaptı.

Bu, bir benzeri pek sık görülmeyecek olayı, dilerseniz "illüstratör"ün kendi kaleminden okuyalım:

"Genellikle sergilere pek aldırış etmem, fakat bu sefer iş başka sayılırdı, dosta düşmana karşı en büyük sergimi açacaktım, iki ay boyunca her gün yarım milyondan fazla insan ister istemez çizgileri görecekti, yargılayacaktı. Resimlerle birlikte gazete her gün İstanbul balıkçıların eline geçecekti, ya da Anadolu yaylasında Çorumlu, Kayserili, Sivash köylülerinin eline

varacaktı örneğin... Bir ömür boyunca resimlerimi asıl onlara göstermeyi düşünemiştım, emekçilere sergi açmayı kurmuştım...

Fırsat bu fırsattı, Yaşar Kemal'in romanı ile kol kola, tuluat kumpanyası misali Anadolu turnesine çıkıyorduk gümbür gümbür...

Çok kısa bir zamanda her gün birkaç resim yetiştirmem gerekiyordu, sayı başına bir tek resimle iş bitmeyecekti, fazla resim yapıp seçimi Abdi Beye, sayfayı düzenleyen arkadaşlara bırakmayı daha uygun bulmuştım, Hasan Pulur'un başına iş açıyordum, böylece 60 yerine, yanılmıyorsam 300'ü aşkın resim gönderdim iki buçuk ayda. Gönderdiklerimden başka, yırttıklarım, bitiremediklerim, kenara koyduklarım, dayanamayıp renkli olarak yaptıklarım da caba!

(...) Abdi İpekçi benden çabuk resim bekliyordu, ona karşı sorumlu duyuyordum kendimi.

Yaşar Kemal'in kitabı ile alışverişimin çetinliğini, popülist roman geleneğinin niçin resimden ayrılmadığını, serüven romanının resimleri ile birlikte Fransa'da sosyologlar, etnologlar, edebiyatçılar tarafından neden bunca önemsendiğini bir yana bırakalım da şimdilik, çok zor bir işle karşılaştığımı biraz olsun anlatabildim mi?

N'olursa olsun, fazla düşünüp taşınacak vakit yoktu, 'Milliyet'te ilk ilânlar çıkmıştı bile... Böylece resimler her gün ucu ucuna yetiştiriyor, bazen de – bir posta grevi yüzünden, bir uçak gecikmesinden – yetiştiriyor, resimlerle konu arasında 'kaymalar' oluyor, çizdiğim kişiler kimlik değiştiriyordu. Fakat ne önemi var, Yaşar haklı çıkmıştı, resimlerle romanının uyumu, anlatı-resim bağlantısı düzeyinde değil, azgınlık kertesinde gerçekleşiyordu."

Kuşkusuz, Yaşar Kemal gibi, aralarındaki ilişkiler çok farklı ve çok eskilere giden bir yazarın romanına duyduğu yakınlığın sonucuydu bu verimli, coşku dolu çalışma.

Abidin, Yaşar Kemal'in romanını okurken, belli ki İstanbul'u, Marmaralı balıkçıları, deniz insanlarını düşünüyor ve Paris'in 14. mahallesindeki atölye-evinde, Marmara kıyılarında

yaşıyormuşçasına, çevreyi ve insanları, *Deniz Küstü*'nün kişilerini resmediyordu.

Büyük bir romancıyla büyük bir ressamın, çok az sayıda basılmış, numaralanmış, ancak koleksiyoncuların kitaplıklarında yer alabilecek bir sanat kitabı için değil, okunduğu gün atılacak bir gazete için çiziyordu bu deserleri Abidin. Kendi sözlerinden de anlaşılacağı gibi, onun için önemli olan, Yaşar Kemal ile birlikte, geniş okur kitleleriyle birlikte olmak, yüz binlere, Yaşar'ın sözcüklerine eşlik eden illüstrasyonlar gerçekleştirmekti.

Abidin'in, bu, bir kitapta, bir dergide, bir gazetede yayımlanacak illüstrasyonları çizmek konusundaki istekliliği, şimdi düşünüyorum da yalnızca toplumcu dünya görüşüne bağlı olmayabilir, diyorum. Çünkü, tâ başından, 1930'lardan beri, kendini bir yazar olarak duyuyor, hattâ bir yazar olarak görüyor olmalıydı.

Şiir hariç, her şey yazmıştı: Öykü, senaryo, oyun, deneme, eleştiri... Hiçbir zaman, yazmakla çizmek arasında (kendini ne kadar ressam olarak görürse görsün) bir seçme yapmak zorunda görmemişti.

Hem sözcükler, hem çizgiler, hem görsel imgeler, hem yazınsal imgeler...

Ama önünde sonunda ağır basan çizgiydi, renkti. Ama yazına olan yakınlığı, bu alandaki kültürü, çoğu kez (özellikle Türkiye'de) ressamlardan çok yazarlarla, şairlerle bir diyaloga götürüyordu onu. Yalnız Nâzım'la olan dostluğu değil, Garipçilerle, Sait Faik ve Orhan Kemal'le de yakın bir ilişki içindeydi: *Garip* üçlüsünün, bence dördüncü adamı Abidin'di. *Yaprak* dergisinde, Orhan Veli, Melih Cevdet, Oktay Rifat kadar Abidin'in soluğu da sezilir.

Diyebilirim ki, Abidin, resimden edebiyata değil, edebiyattan resme gelmiş biriydi. Bu nedenledir ki, yalnız Türkiye'de değil,

Odessa'da, Moskova'da daha sonra Paris'te de ressamlardan çok yazarlar ve şairlerle yakın ilişkileri oldu.

Paris'te, hem Fransız, hem Türk yazarlarının, şairlerinin yapıtlarını resimledi.

Aragon'un yönetimindeki *Lettres Françaises* haftlığında en çok Abidin'in desenleri görülür.

1950'lerden, dergi kapanana değin, yaklaşık yirmi yıl boyunca, birbirinden farklı onlarca konuda, Abidin'in illüstrasyonlarıyla karşılaşırız. Yalnız, Nâzım'ın bir şiiri ya da *Les Romantiques* başlığıyla "tefrika" edilen *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim* romanı, Kemal Tahir'in *Köyün Kamburu*, Orhan Kemal'in *Bereketli Topraklar Üzerinde*' si için yaptığı birbirinden farklı onlarca siyah-beyaz deseni bu satırları yazarken gözlerimin önüne geliyor.

Yalnız roman, öykü, şiir değil, Roma Olimpiyatlarını da bir foto muhabiri gibi izleyip resmetmiştir Abidin.

Koşucuları, disk, çekiç atıcılarını, özellikle de Türk güreşçilerini Abidin'in fırçasından izlemiştir *Lettres Françaises*'in okurları.

Abidin, yaptığı bir resmin, bir kez sergilendikten sonra, bir evin duvarında yer alacağını, böylece "hapsolacağını", sokaktaki insanlara ulaşamayacağını düşünüyor, bir gazetede, bir dergide yer alan yazısının, bir çizgisinin okunup bakıldıktan sonra atılsa bile, işlevini yerine getirmiş olduğuna inanıyordu.

Bunun yanı sıra, tuvaliyle başbaşa olmak yerine, bir romancının, bir şairin yapıtıyla başbaşa olmayı, onunla, onun yapıtıyla birlikte "bir şeyler" üretmeyi yeğliyordu sanki. Çünkü, önünde sonunda, Türkçeye taşımakla övündüğü "imece" sözcüğünün dile getirdiği "ortaklaşa"nın "elbirliği"nin insanıydı.

Abidin, tüm yaşamı boyunca, kitap ve plâk kapakları, dergi, gazete illüstrasyonları yaptı. Nâzım'dan Yaşar Kemal'e, Gülten

Akın'a; André Verdet'den André Velter'e, Guillevic'e, birçok, yerli-yabancı yazarın, şairin kitabını resimledi.

Bugün, elimizdeki özgün illüstrasyonların sayıları pek az. Çünkü Abidin bunları çizip, yazara ya da yayıncısına teslim ettikten sonra geri almak için bir çaba göstermemiş, bu desenlerin yayımlanması ona yetmiştir.

Bir kitapta, bir yazarla, bir şairle olmak onu öylesine mutlu kılmıştır ki, dostu André Velter'in şiir kitabı *Le mausolée du Maître blanc* adlı kitabını, her kitapta birbirinden farklı *monotype*'lerle resimlemiştir.

Nâzım Hikmet'in, dört bir ülkede yayımlanan kitaplarına, başta *Kuvâyi Milliye Destanı* olmak üzere sayısız desenler çizmiştir.

Ama illüstratör, illâ da bir şiiri, bir romanı resimleyen; bir kitaba, bir plağa kapak çizen sanatçı demek değildir. Illüstrasyon bir dildir ve sanatçı bu dili özgürce, hiçbir metne, hiçbir konuya bağlı olmadan da kullanabilir.

Kanımca, gerçek bir illüstratörün yaratıcılığının ölçütü de budur.

Abidin'in ardında bıraktığı binlerce desen, bu – deyiş yerindeyse – “özgür illüstratör”lüğünün belgeleridir.

Binlerce derken abartmıyorum ve bunu dile getirirken, illüstrasyonun (ya da illüstrasyonlarının) tuval resmi gibi üzerinde çalışılan değil, bir çırpıda çıkan, açıkçası kolay bir sanat olduğunu “itiraf etmiş” durumda kalacağımı da bilmiyorum değilim.

Varsın öyle olsun.

Evet, her illüstrasyon değilse de (Miro, Eluard'ın *A toute épreuve*'ini beş yılda; Matisse, Joyce'un *Ulysses*'ini iki yılda resimlemişti.)

Abidin'inkiler, bir çırpıda, kalemle ya da fırçanın bir devrimiyle *ânında* çıkmış gibidirler. Miro, Eluard'ın şiirini resimlemiyordu, Eluard'ın şiirine kendi resimlerini ekliyordu. Matisse ise, kendisine

Ulysses'i resimlemesi önerildiğinde Joyce'un ünlü romanını okumamıştı bile. Resimlemeye koyulduğunda da büyük bir olasılıkla okumadı. O, bildiği klâsik *Ulysses* efsanesini resimledi, Joyce'un romanını değil.

Abidin, hemen hemen tümü dostu olan yazar ve şairlerin kitaplarını resimlerken, o şiirlerden, o öykülerden alır esin kaynağını, onlarla birlikte yaşar, kendini, çizgilerini onlardan ve yazdıklarından ayırmaz.

Bu sergide yer alan ender baskılardan birine, 1955'de gerçekleştirilmiş André Verdet'nin *De Vercors à la Méditerranée* adlı şiir kitabına bakın. Şairin el yazısı şiirlerine eşlik eden Abidin'in taşbaskıları şiirle örtüşür; illüstratör, saygılı bir biçimde, şairin yanında durur.

Bu saygıyı, Abidin'in tüm kitap resimlemelerinde görürüz.

Peki, kitap, dergi, gazete illüstrasyonları dışındaki, o "özgür" diye nitelediğim illüstrasyonlardaki Abidin ne mene bir Abidin'dir?

Gerçekçi, düşsel, gerçeküstücü, alaycı, iğneleyici bir Abidin.

Kimi kez bir tiptemenin ardından gidip yepyeni yüzlere ulaşmış (*Esrarkeşler* dizisinde olduğu gibi), kimi zaman belleğinde yer etmiş bir yüzü hiçbir fotoğrafın veremeyeceği denli bir gerçekçilikle çizmiştir. (Adana portrelerinde olduğu gibi). Kimi kez düş gücünü alabildiğine özgür bırakmış, uydurduğu öykünün uydurduğu kişilerini (bunlara hayvanlar da dahil) en olmayacak konumlarda, ince bir alayla betimlemiştir, bir resimli roman yazıp çizer gibi. (Örneğin, *Pera Palas* metni ve resimleri.)

Daldan dala, sözcüklerden çizgilere, çizgilerden sözcüklere atlarken yoluna çıkan, örneğin, bir *Siyah Kalem* kitabında yer alan efsane yaratıkları görüp, "Dur hele, bir dev de Abidin çizsin" deyip çok uzaklardaki adsız bu ustaya selâm gönderir Abidin.

Çizgilerle oynayan, sözcükleri, duyguları, düşünceleri çizgilerle dile getiren biriydi Abidin.

Ölüm döşeğinde, elindeki deftere, titreyen (korkudan değil, halsizlikten) elleriyle kendi yüzünü çiziyordu. Sanki öte dünyada da illüstratörlüğünü sürdüreceğini bilmemiz, ardından gözyaşı dökmememiz için.

ABİDİN, RESSAM (*)

Karikatürcü, sinemacı, dekoratör, afişçi, illüstratör, yazar... Abidin, tüm bu alanlarda ürünler verdi. Ama mesleği sorulduğunda “Ressam” derdi.

Corbusier gibi zamanını örgütleyen, sabah ressam, akşamüstü mimar olanlardan değildi Abidin.

Tüm bu etkinlikleri (buna politikayı da ekleyin) çoğu kez bir arada yürütürdü. Geleceğin insanının, tek bir alanda uzmanlaşacağına değil, zaman bunun aksini gösterse de birçok alanda at oynatacağına inananlardandı.

Her sanatçı gibi dile getirmese de, geleceğe kalmak kaygısı Abidin için de geçerli olsa gerekti. Ama şu ya da bu resmiyle değil, bir bütün olarak kalmak isterdi geleceğe. Resim yapıyor, kendini, her şeyden önce bir ressam olarak görüyordu, ne var ki, yalnızca ressam olmak yetmiyordu ona. Ya resmin içine sığamıyordu, ya da resim, onu tüm kişiliği içinde kuşatamıyordu.

Bunda dünya görüşünün bir payı var mıdır?

Hiç kuşkusuz. Ama yalnızca dünya görüşünün değil, çok yönlü yeteneğinin de.

Önünde sonunda, her sanatçı, içinden gelen sesi dinler.

Abidin’in bu kadar geniş ve çeşitli alana yayılması, onun resim sanatında yoğunlaşmasına engel olmuş, daha açık bir deyişle, “büyük” bir ressam olmasını engellemiş midir?

Sanmıyorum.

Büyük ya da küçük her sanatçının sanatı, kişiliğinin bir uzantısı, hattâ tâ kendisidir.

Abidin, atölyesine kapanıp sabahtan akşama değin sehпасının başında terebentin kokuları içinde gününü tuvaliyle başbaşa geçirecek biri değildi.

Her şeyle, herkesle ilgileniyor, bunlara zaman ayırıyor ve bu arada resim yapıyordu. Resimlerinin büyük bir çoğunluğunu desenlerin, guaşların oluşturmasının başlıca nedeni de budur: zamansızlık.

Ressamlarda “el” dediğimiz olağanüstü bir çizgi yeteneğı vardı. Böylesi yeteneklerin sağladığı kolaylıklar, her zaman Picasso’daki gibi mutlu sonuçlar vermez; çünkü “el”in bu kolaylığı, ressamı ustalığa, ustalık da kolaylığa götürür: tam bir kısırdöngü.

Matisse’in sözünü anımsayalım: “Sağ elime söz geçiremediğimde, fırçayı sol elime alıyorum.”

Abidin’in resimlerine topluca baktığımızda, fırçayı ya da kalemi hiçbir zaman sol eline almadığını görürüz. Ben, bunun nedenini, onun resminin illüstratif diliyle açıklıyorum. Abidin, çizgileriyle dış dünyaya ait bir nesneyi ya da figürü kuşatmak istemiyor. Çizdiği nesneyi ya da insan figürünün gerçekliğine, bir Cézanne, Matisse ya da Giacometti örneğinde olduğu gibi, kendi resim dilinde ulaşmak gibi bir amacı da yok.

Kafasındaki düşleri, düşünceleri dışa vurmak için “kullanıyor” onları. Bu da, gerçeğin evrenselliğine olan inancından kaynaklanıyor olmalı.

Bu küçük girişten sonra, bakışımızı ressam Abidin Dino’nun resimlerine çevirebilir, onları, elimizden geldiğince *doğru* okumaya çalışabiliriz.

Abidin denildiğinde ilk akla gelen onun el resimleridir.

Tüm yaşamı boyunca, yüzlerce, binlerce el deseni çizmiştir.

Gençliğinden itibaren, her gittiğı yerde, her koşulda, elinin altında hangi malzeme varsa onu kullanarak binbir çeşide sokarak eller

yaratmıştır. Parmaklar, elleri öylesine yoğurmuş, sonra da öylesine doğurmuştur ki sonunda, *El* sözcüğüyle *Abidin* imzası özdeşleşmiştir.

Resim tarihinde, bir nesneye, bir organa böylesi bir tutkuyla (saplantı desem daha doğru olacak) pek sık karşılaşılmaz.

Tüm yaşamı boyunca, çanak, çömlek ve şişelerden oluşan *nature morte*'lar resmeden Morandi'den farklı olarak, Abidin, bir insan organını fetişleştirmiştir.

Yaşamının sonlarına doğru Fransızca yazdığı *Les Mains* (Eller) kitabında bu tutkusunu şöyle dile getirir: "*El kendi imgesini yansıtır: Özportre.*

Bir el? Beş parmak, her parmakta üç bağlam, salt başparmakta iki büküm var. Boyunun kısalığına bakmadan başparmak kalın ve güçlü. Hem çengel, hem kral.

Dr. Lotte Wolf'a bakılırsa başparmak kişinin 'manevi ve ahlaki düzeyine' tanıklık eder (Gel de inan!). Hele el çizgilerini yorumlamaya kalkışınca Chirognomie (El Bilimi), büsbütün boşuna zahmet.

Bana göre avuçta hayat, yürek, kader çizgisi adı ile anılan esas ve yan çizgiler, uzay dürbünleri ile en yitik yıldızlarda görülen kanallar kadar anlaşılması zor işaretler. Mars, Ay, Venüs denen yıldız isimli tümsekleri ile, yatay ya da dikey ırmak yolları ile –ki bunlar yer yer birincil ve ikincil kanallarla kesişip çeşitli boyda yıldızları oluştururlar– insanların avuçları, uzaysal görüntülerle örtülüdür. Sanki gizli bir iç ateş ürünü olan bu ince yarıklar, yeryüzü değil, gökyüzü bilgilerini ilgilendirmeliydi daha çok."

Kitabın sonlarına doğru Rimbaud'yu anar, ("Bu ne eller yüzyılı böyle! Elime asla sahip olamayacağım!..) ve "*Bense ressam olarak çağımın ellerini çizmekle yetiniyorum*" der.

"Elüstü, eloğlu, elaltı, el koma, eller yukarı, sakar el, el çabukluğu, eli silahlı, tatlı el, eli torbada, elden ne gelir, elden gitmek, elhasıl elden de,

yıldan yıla eller belleğimin su yüzüne çıkacaklardı durmadan.

Ömrümün su yüzüne, yüzüme gözüme, sürecin çarklarına kapılan parmaklar, kapıp koyuveren parmaklar, veren parmaklar, varla yok arası eller, son iz'ler."

Abidin, tüm yaşamı boyunca, insanı insan yapan, üreten, yaratan, öldüren, okşayan, dokunan elleri çizip boyadı. Çünkü resim yoluyla dile getirmek istediği her şey ellerde vardı.

Abidin, portreler yaparken, Adana'da *Partizanlar*, *Yörükler/Ağıtlar* dizilerini çizerken, Sovyetler Birliği'nde, Lenfilm stüdyolarında "sinemacılık" öğrenirken, *Savaşın Vahşeti* ya da *Çiçek* dizilerini gerçekleştirirken, arada, mutlaka bir-iki el deseni çiziyordu. Bunlar kimi zaman, geçmişte, yıllar önce çizdiği bir desenin benzeri, hattâ kimi zaman aynı oluyordu.

Önünde sonunda çizdiği el, kendi eli, hattâ özportresi değil miydi? Her sabah, tıraş olurken aynaya bakar gibi, önüne bir kâğıt kalem alıp, binlerce elden bir el çiziyordu. Hem düşsel, hem gerçek.

Abidin'in eller kadar değilse de yakasını bırakmayan başka konular da vardır. Örneğin, *Yüzler*, *Esrarkeşler*.

1930'larda Tophane'deki esrar tekkelerinde tanıştığı insan yüzleri de (kadın, erkek karışık) onun sürekli ele aldığı konulardan biridir.

O yılların sanat dergilerinden *Servetifünun*'da yayımlanan *Yeditepe Öyküleri*'nin kişileridir bu insanlar. Yosmalar, mamalar, bıçkınlar, kabadayılar... Yani lumpenler. Onların yüzleri Abidin'in desenlerine, hayatları da öykülerine konu olmuştur.

Öyküleriyle ilgilenmeyi bırakmışsa da, Tophane'nin esrar tekkeleri kapandıktan, oranın "ahalisi" dağıldıktan yıllarca sonra, Abidin, bir tür nostaljiyle o insan yüzlerini resmetmeyi sürdürmüştür.

Doğrusu, bu desenlerin, yıllar içinde, biçimsel olarak hemen hemen hiç değişmeden ya da çok az değişerek yinelenmesini pek açıklayamıyorum. O insanların ak kâğıt üzerine izini düştüğü yüz çizgilerini unutmamak için mi sürekli çizdi bu desenleri? Yoksa, kendi çizgileri (yani deseni) mi büyülercesine onu bu insan yüzlerine doğru çekiyordu?

Abidin, yazdıklarına, çizdiklerine hayran olan biri değildi.

Gene de, eline hayran olduğunu, onu yaşamı boyunca, dur durak bilmeksizin el resmi yapmaya zorlayan itkinin temelinde, bu hayranlığın yattığını söylemek için ruh hekimi olmak gerekmez.

Sanırım, bu aşamada, ressamın yaşamı/kişiliği ile resmi arasındaki ilişkiye değinmem gerekiyor.

Picasso'nun yakın dostu ve son yıllarda onun yaşam ve sanat öyküsünü yazan Amerikalı sanat yazarı John Richardson, Sabancı Müzesi'ndeki Picasso sergisi dolayısıyla İstanbul'a geldiğinde, Picasso üzerine kendisiyle yaptığım uzun söyleşinin bir yerinde şöyle demişti: "Picasso'nun yaşamöyküsü, yapıtları yıl yıl izlenerek yazılabilir."

Biz yazarların yapıtlarından yola çıkarak bir yaşamöyküsü yazmak her zaman karşılaşılan bir durumdur. Ama bir ressamın resimlerinden yola çıkarak yaşamının izini sürmek, pek öyle kolay olmasa gerek, diye düşünmüştüm.

John Richardson, örnekler vererek beni yöntemine inandırdı. Çok geçmeden, Abidin'in bu sergisini tasarlarken ve sergide yer alacak ve almayacak resimler (yüzlerce... yüzlerce...) belirtmeye başladığında, John Richardson'a hak verdim.

Abidin'i pek yakından tanımayanlar bile, bu resimleri tarihsel olarak kurgulayarak bir yaşamöyküsü yazabilirler, diye düşündüm.

Daha da ileri gideceğim: Gerçek yaşamöyküsü, takvim

yapraklarının arkasına düşülen notlardan değil, söz konusu insanın, kendi elinden çıkmış, iyi kötü kendine, yaşamına, içinde yaşadığı topluma, inançlarına, inançsızlıklarına tarukluk eden, onun bire bir benzeri yapıtından yola çıkılarak yazılabilir. Ve bu çok daha anlamlı, hattâ gerçeğe yakın olur.

Eller'i bir kıyıya koyalım. Ama Adana'daki sürgün yıllarında (1940'lar) gerçekleştirdiği resimlere (hemen hemen tümü desen) bakalım: Çukurova köylüleri, Yörükler ve Partizanlar.

2. Dünya Savaşı'nın en ateşli günlerinde Adana'da gündüzleri sokaklarda, çarşı-pazarda gördüğü insanları; geceleri ise küçük radyosunun başında çeşitli dillerde dinlediği haberlerle savaşın gelişmesini izleyip, Rus kentlerinde ortaya çıkan direnişi düşleyip, Çukurova insanıyla, Sovyet Partizanlarını aynı anda resmediyordu.

Abidin, o yıllarda, kaçınılmaz olarak toplumcu ve gerçekçi bir sanatın gerekliliğine inanıyordu. Partili ya da partisiz tüm ilerici yazarlar gibi.

Ne var ki, gerçekçiliğin bir sanat yapıtında belirmesi, her ülkede aynı biçimde olmuyordu. Yıllar sonra, dostu Melih Cevdet Anday'la tartıştığı bir yazısında, resim sanatının ülkeden ülkeye, hattâ kentten kente, hattâ hattâ semtten semte değişebileceğini ileri sürmüştü. Kuşkusuz, bir abartı vardı bu sözlerinde. Çünkü, 1940'larda Adana'da çizdiği desenlerle dünyanın dört bir yanındaki toplumcu gerçekçi çizgiyi sürdüren ressamın arasında bir hayli yakınlık vardı.

Sanatçının toplumsal kişiliği değil, bireysel kişiliğidir onu başkalarından ayıran ve tekil kılan. *Eller'in* ressamı Abidin'de olduğu gibi. Önünde sonunda konu değil, birbirinden ayrılması olanaksız öz ile biçimdir belirleyici olan.

Abidin, kuşkusuz, bunu biliyordu.

Zaman zaman bu gerçeği umursamaz gibi davranışı, politik yandaşlarıyla zamansız bulduğu bir tartışmaya girmemek içindi, diye düşünüyorum.

Belki de yanılıyorum.

Abidin'in resimlerinde toplumsaldan siyasala yöneliş, *İşkence* desenleriyle başlar. Ender tarihli resimlerinden birinin (belki de ilk *İşkence* deseni), tarihi Haziran 1954'tür.

TKP üyelerinin topluca tevkif edildikleri yıl 1951'dir.

O sıralarda Abidin, Paris'te, Nâzım, Moskova'dadır.

2. Dünya Savaşı sırasında Amerika'da başlayan komünizm avı kısa bir sürede tüm dünyaya sıçramıştı.

Türkiye'de zaten varolan komünizm düşmanlığını körükleyen Menderes hükümeti ve onun başındaki yandaşlarının saldırı korku, hattâ terör öylesine bir boyuttaydı ki, yalnız sayıları pek az (birkaç yüz) partili komünist değil, soldaki tüm aydınlar, yazar çizerler ağır bir baskı altındaydılar. Ressamların resimlerinde orak-çekiç aramak moda olmuştu. İşte bu ortamda tutuklanarak TKP üyelerinin sorguları sırasında işkence gördükleri haberleri Türkiye sınırlarını aşıyordu. Tutuklanmış, işkence gören militanların büyük bir çoğunluğunu tanıyor olmalıydı Abidin. Dolayısıyla işkenceyi resmederken, *Partizanlar* dizisinden ister istemez farklı bir yol izleyecekti.

İşkence, tarih boyunca hemen tüm toplumlarda (ilkel ya da gelişmiş, Doğulu ya da Batılı) uygulanagelen, insanlık dışı bir eylemdir.

Abidin, Türkiye'de işkence gören dostları için yeni bir diziye başladığında, yepyeni bir resim diline gereksinimi olacaktı.

Eller'in, *Partizanlar'ın*, *Yüzler'in*, bir çırpıda çıkmış duygusu veren çizgileri, yerini, siyah-beyaz lekelere bırakacaktı. *Eller'de*, *Partizanlar'da*, *Yörük/Ağıt* desenlerinde hiç karşılaşmadığımız

dramatik öge bu yeni resimlerin dilini oluşturacaktı. Çizgi saflığını yitirdiği için değil, yetersiz kaldığı için.

Abidin, çizgisini Osmanlı-Türk hat sanatına borçlu olduğunu söylerdi. Şair dostu André Velter'le yaptığı uzun söyleşinin bir yerinde, "[Küçük] yaşlarda duyduğum bir ilgi var ki, hayatım boyunca sanırım yolumu çizen o oldu. Bu, Türk minyatürlerine ve hat sanatına duyduğum ilgiydi."

Tüm *El* desenlerinde, hattâ *Partizanlar'* da, hat sanatının büyük ustalarına, Şeyh Hamdullah'lara, Hafız Osman'lara, Derviş Ali'lere, Râkım'lara, Mahmud Celâleddin'lere duyduğu hayranlık, görmesini bilen gözler için açık seçik ortadadır.

İşkence konusu gündemine gelip oturduğunda, dramatik bir görselliği yapısı gereği dile getirmesi olanaksız (bu nedenle de, birçoklarının sandığı gibi resim sanatının bir uzantısı olmayan) hat sanatının çizgilerinden uzaklaşacak ve bakışlarını Doğu'dan Batı'ya çevirecektir.

Tüm Batı sanatı, her döneminde, başta çarınha gerilme olmak üzere, acıların, dramların, hattâ vahşetin sanatıdır.

Abidin, bu zengin kalıtım içinde, vahşeti, dinselliğe bulaştırmadan dile getirmeyi başarmış, bir ressamı, İspanyol Goya'yı seçecektir.

Goya'nın *Kara Dönemi*'ni.

Abidin, Madrid'de Prado'da değilse de, Paris'te, Ulusal Kitaplığın o zengin *Estampes* bölümünde Goya'ları inceleme olanağını bulmuş olabilir. Sanat konusundaki görüşlerine önem verdiği André Malraux'nun, bol resimli *Saturne* başlıklı "Goya Üstüne Denemesi" de yayımlanmalı da çok olmuştur.

Sanatında, belli bir ressamın etkisinden söz edilemeyecek Abidin, ilk kez bu desenlerinde, Batılı büyük bir ustaya bakmaktadır.

İşkence ne yazık ki evrenseldir.

Türkiye'deki işkenceleri, bağımsızlık savaşı veren Cezayirli yurtseverlerle onları destekleyen ilerici Fransız aydınlarla uygulanan işkenceler izleyecek, Abidin'in *İşkence* dizisi böylece geçerliliğini koruyacaktır.

Sanatçının içinde yaşadığı günlere tanıklık etmesi gerektiğine inanan Abidin'in, bu dramatik dönemi, daha sonra (Goya'nın dizisine bir gönderide bulunarak) *Savaşın Vahşeti* dizisiyle sürmüştür. *Savaşın Vahşeti*, zamanla *Atom Korkusu* adını almıştır.

Hiroşima'dan beri insanların yüreğine yerleşmiş olan bu korkuyu, Abidin, gene Goya'yı anımsatan sahnelerle resmetmiştir.

Aynı yıllarda gerçekleştirilmiş olmalarına karşın, *İşkence* dizisiyle *Atom Korkusu* arasında çok büyük bir fark vardır.

Atom Korkusu'nda, tuval ve yağlıboyaya yönelmiş ve Abidin için bir hayli büyük sayılacak boyutlarda resimler ortaya çıkmıştır.

Bu resimlerde de çizgi, yerini açık-koyu lekelerle bırakmıştır. Çok renkli olmamalarına karşın, yoğun, dramatik bir renk duygusu yaratan resimlerdir.

Abidin'in sanatında birbirini izleyen bu iki konu, acı çekme, acı çektirme, ölüm ve insanoğlunun yaşamını, özgürce yaşayamamasına bir başkaldırı olarak yorumlanabilir.

Abidin, kendi deyişiyle, bu "kötümserlerin en iyimseri" uzun zaman, bu boğucu havayı soluyamazdı.

1955 yılında, Paris'te *İşkence* desenleriyle *Atom Korkusu* tuvallerini sergiledikten kısa bir süre sonra, St. Paul de Vence'da *Uzun Yürüyüş* dizisini sergiledi.

Bu diziyle Abidin geçmişe doğru bir yolculuğa çıkıyordu. *İşkence* ve *Atom Korkusu*'ndan sonra, rahat bir soluk alma, geleceğe umutla bakmak gereksinimini duymuş olmalı.

Çin'in sonsuz uzamı, Mao'nun utkuyla sonuçlanan Uzun

Yürüyüş'ü iyi bir esin kaynağı olmuştur Abidin'e.

Uzun Yürüyüş dizisinin, adının dışında ne kadar Çin'le, Mao'yla ve onun *Uzun Yürüyüş*'üyle ilgisi vardı?

Doğrusu bir şey söylemek zor. (Yıllar sonra Amerika'da sergilendiklerinde birçok ziyaretçi bu resimleri bir beyzbol maçı sanacaktır.)

Uzun Yürüyüş'te, *İşkence* desenlerinde *Atom Korkusu* tuvallerindeki dramatik öge yok. Bana karşılık uzam (*espace*) var. Özellikle *lavis*'lerde. Çizgi yerini lekeye bırakmış. Her şeyden önce bir figür ressamı olan Abidin'in bu resimlerinde insan figürleri birer leke. Zaten, *lavis*'den tuval resmine döndüğünde, çok az renkle yetindiği görülüyor: sarı, toprak rengi, kırmızı. Ama Çin mürekkebinin "sulandırılmış hâli", olan *lavis*'lerde Abidin'in samur fırçası, Çin ve Japon eski Uzakdoğu ustalarının diliyle konuşuyor ve bu resim dili *Uzun Yürüyüş*'e daha uygun düşüyor.

Garip çelişki: Mao'nun Çin'inde ressamlar, militan gerçekçiliğin gereği olarak eski ustaların sanatına sırtlarını dönüp Batı resminin tekniğini, perspektifi, anatomiye keşfediyorlardı.

Uzun Yürüyüş, *Eller*, *Çiçekler*, *Yüzler* gibi süreklilik gösteren bir dizi olmadı.

1955'de ilk kez, St. Paul de Vence'de, bir yıl sonra Paris'te, 1957'de New York'ta sergilendi. 1964'de Zürich'te sergilenen resimler daha önceki resimler miydi, yoksa yenileri mi eklenmişti, hiçbirinde tarih olmadığı için, bilemiyoruz.

Yalnız şunu söyleyebilirim ki, *Uzun Yürüyüş* resimleri, özellikle *lavis*'ler, Abidin'in "bildik" resimleriydi. Bu resim diliyle yıllar sonra, *Deniz Küstü* için gerçekleştirdiği *lavis*'lerde karşılaşacağız. Yağlıboya tuvallerdeki az renkli lekeci anlayışı ise bir daha görmeyeceğiz.

Uzun Yürüyüş'ün hemen ardından gelen *Antibes* resimleri de çok az renkli, leke değerleri öne çıkan resimlerdir. Ne var ki bu kez, düşsel bir uzam değil, Antibes'teki atölyesinin penceresinden baktığında "gördüğü" doğa söz konusudur. Bu resimlerde (birkaç kroki dışında hemen hemen tümü yağlıboyadır) illüstratif dil, tümüyle bırakılmıştır. 1950'lerin Paris'inde, genç ya da Abidin gibi ortayaşlı bir ressamın, soyut, non-figüratif resmin çekiciliğine karşı koyması hemen hemen olanaksızdı.

Savaş sonrası Paris Okulu soyut sanatın çeşitlemelerinden oluşuyordu ve sanki figüratif resim yapmak, geçmişin diliyle konuşmaktı.

Figüratif resmin, gerçeküstücülüğün büyük ustaları hayattaydı, ama öylesine bir kanı yaratılmıştı ki figüratif sanat Picasso'larla, Matisse'lerle, Giacometti'lerle; gerçeküstücülük de Miro'lar, Max Ernst'ler, Magritte'lerle sona erecekti. Günün sanatı, dış dünyaya sırtını dönmüş, figürü dışlamış resmin salt bir renk ve biçim sanatı olduğunu savunan, Kandinski'lerin, Maleviç'lerin, Mondrian'ların yolunda yürüyenlerin sanatıydı.

Paris'teki Türk ressamlarından Avni ve Abidin'den başka figüratif resimde direnen yalnız Fikret Muallâ vardı. Ama bu üç Türk sanatçı içinde, soyut resme ilgi duyup da, ona yönelemeyen yalnızca Abidin'di. Avni'nin ve Fikret Muallâ'nın figüratif resimde direnmeleri, Abidin gibi dünya görüşlerinden kaynaklanmıyordu. Onların resim anlayışı buydu; kendilerini en iyi, nesneler, figürler dünyası ve doğa içinde dile getirdiklerine inanıyorlardı.

Abidin, 1956 yılında Antibes'e gittiğinde, 1940 sonrası Paris Okulunun kuşkusuz en önemli ressamı Nicolas de Staël'in atölyesine yerleşti.

De Staël bir yıl önce, ününün doruğundayken bir gece yarısı deniz kıyısındaki bu atölyenin terasından, kendini kayalıklara bırakmıştı.

Son yıllarında, resimlerinde yavaş yavaş dış dünyaya, figüre dönerek sanki soyut-somut kavgası yapan sanatçı ve eleştirmenlere, resmin kaçınılmaz olarak bir soyutlama olduğunu, mavi, yeşil ya da kırmızı soyut bir biçimle mavi bir deniz, yeşil bir çimenlik, kırmızı bir tekne arasında hiçbir ayırım olmadığını göstermişti.

De Staël'e burada özel olarak değinmek gereğini duydum, onun atölyesine yerleşen Abidin, ister istemez, o mekânda bu soylu sanatçının bunalımı üzerinde düşünmüştür, diye düşünüyorum.

Niçin?

Çünkü Abidin, Avni, Fikret Muallâ ve Nicolas de Staël'den farklı olarak siyasal açıdan bir partiye bağlıdır ve bu partinin her konuda olduğu gibi, kültür ve sanat alanında da, bağlayıcı, hattâ buyurucu görüşleri vardır.

20. yüzyıl modern sanatının filizlendiği topraklarda, modernizmin her türünü yasaklayan, sanatçıları toplumcu gerçekçi (*réaliste socialiste*) bir sanat anlayışıyla yapıt üretmeye zorlayan Parti sanatını, Abidin, açıkça karşı çıkmasa da, hiçbir zaman benimsememişti. Ama Parti'nin, soyut, non-figüratif sanatı kökten mahkûm etmiş olması, onun Nejad, Mübin, Selim, Hakkı Anlı gibi, tümüyle soyut resme yönelişini engelliyordu, sanki.

Antibes'te denize, sonsuz bir ufka açılan Nicolas de Staël'in atölyesinde bu soyut-somut ikilemini yaşamamış olabilir mi?

Yaşadıysa, De Staël'in anısı ve son resimleri ona aradığı yanıtı vermede yardımcı oldu mu?

O günlerden, Abidin'in elinden çıkmış hiçbir yazı, hiçbir not bulunmadığı için bir şey söylemek güç. Ama *Antibes* resimlerine bakarak, bir varsayımda bulunabiliriz: Abidin, Antibes'de, soyut sanatın çekiciliğine, bakışlarını doğaya, karşısındaki manzaraya çevirerek ve "görüş alanına girenleri", doğayı, *soyut bir biçimde* resmederek, evet demiştir.

Nicolas de Staël'in bu atölyede gerçekleştirdiği çok renkli resimlerine karşı, Abidin'in *Antibes* resimleri az renkli resimlerdir.

Uzun Yürüyüş'ün yağlıboyaları gibi, bu resimlerde de, çizgi değil, leke egemendir. Denizi ve gökyüzünü, Akdeniz'in ışığını değil, kıyıları, kaleyi, dalgakıranı resmetmiştir. Tüm resimler (özellikle krokilerde bu daha açık görülür) soyut sanatın sınırındadır.

Abidin'in *Antibes*'leri, resmini derinleştirmek yerine değiştirme yolunu seçen bir sanatçının ürünleridir.

İşkence, Atom Korkusu dizilerinin ağır yükünden, sanki doğaya çıkarak derin bir soluk almak istemiştir.

Bu resimler bağımlı olduğu halde bağımsızlığını koruyan bir sanatçının ürünleridir. Sanatçının, yaratmak için güdüme değil özgürlüğe gereksinimi olduğunun her zaman bilincindedir Abidin. Ardında bıraktığı yapıtlar, hangi dönemde olursa olsun, bunun kanıtı.

Abidin, *Antibes* resimlerini 1958'de Avni Arbaş'la birlikte Antibes Grimaldi Sarayı'nda sergiledikten tam bir yıl sonra, Paris'te Galerie Schöller'de *Uzay* resimlerini sergiler.

Onun ilk "kayıtsız şartsız" non-figüratif resimleridir bunlar.

Bu resimlerde yepyeni bir uzam düzenlemesiyle karşı karşıyayız. Boşluk duygusu veren bir uzam. Ve hareketli lekeler. Ancak bunlara *tachiste* (lekeci) yakıştırması yanlış olacaktır.

Peki, soyut resmin hangi türüne giriyor Abidin'in bu resimleri?

Lirik soyut ya da *informel*.

Uzaya atılan (1957) ilk uydu Sputnik'in etkisiyle *Uzay Resimleri* olarak adlandırılan bu resimlerin de devamı gelmeyecektir.

Abidin, bu sergisinden beş yıl sonra, Paris'te Galerie Casanova'da *Adalar* adını verdiği guaş ve yağlıboyalarnı sergiler. Düşsel, lirik, renkli resimlerdir bunlar.

1967’de sergileyeceği *Acının Resimleri*’ne değin, biraz da sağlık nedenleriyle, belli bir temada yoğunlaşmaz; her zamanki konularını yeniden ele alır, yüzler, eller çizer.

Acının Resimleri, yukarda sözünü ettiğim, özyaşamının dile getirilmesinin çok açık kanıtlarıdır.

1967 yılında önemli bir böbrek ameliyatı geçiren Abidin, hastalığı süresince ve ameliyatını izleyen dinlenme döneminde, desen çizmiştir. Bu desenlerinde, gençlik yıllarındaki karikatürist Abidin’i anımsamış olmalı. Bu acılı konu, onun, dünyaya, insanlara, özellikle de kendine alaycı çizgilerle bakıp öyle dile getirmesini engellemiştir.

Sağlığına, Paris’e ve Güzin’e kavuştuğunda, yaşadığı bu acıyı tuvallerine taşımıştır. Bunlar, doğal jüt üzerine, siyah çizgilerden ve beyaz renkten oluşan resimlerdir. Jütün doğal rengini de, ona dokunmadan, bir astar olsun çekmeden, renk olarak kullanmıştır.

Abidin’in bu resimlerine topluca bakıldığında şu özellik hemen göze çarpar: Tema, kendi *medium*’unu beraberinde getiriyor. Örneğin, *Uzun Yürüyüş* ve *Atom Korkusu* büyük boyutlu tuvaler, yağlıboya ve pek zengin olmayan bir renk çeşitliliğini; *Çiçekler*, kâğıdı, gúaşı, özgün baskıyı ve çok renkliliği; *Ak La Ka Ra* (Çernobil resimleri) pres tuvali, siyah-beyazı ve grafik bir dili; *Biçimden Öte* tuvali ve dokuyu.

Acının Resimleri’ni, yıllar sonra kaleme aldığı hastalık günlüğü diye adlandırabileceğim metinle birlikte okuduğunuzda, bu resimleri niçin sanatçının özyaşamöyküsü olarak okuyacağımızı daha iyi anlarız. Abidin, Picasso’dan daha dolaysız bir biçimde, resim yoluyla, yaşadıklarını bizlerle paylaşmaktadır.

Yaşamı boyunca önemli hastalıklarla boğuşan Abidin son demlerinde, *Ville Juif* hastanesinde, elinde küçük bir defter, kendisiyle ve ölümle alay eden desenler çiziyor, notlar düşüyordu.

Bunlardan biri küçücük bir kâğıda, artık titreyen çizgileri ve yazısıyla, bir desen çizip altına düştüğü not:

*Kuşunun biri
Kelebeği yuttu.*

Shakespeare'in bir oyunundan çıkıp Türkçeye konmuş gibi duran bu dört sözcükle, Abidin, ardında bıraktığı bizlere ne demek istemişti?

Resimden mi söz ediyordu, yaşamdan mı?

Zamandan mı, mekândan mı?

Bilmiyorum.

Bildiğim, *El* kitabının o olağanüstü metninin ilk cümlesi:

"Bana ayrılan zamanı çizmek."

Bir başka yerde, başka bir çeşitlemesi var bu deyişin:

"Bana ayrılan boyutu çizmek:"

Bu sözlerinde, tıpkı kelebeği yutan kuğu örneğinde olduğu gibi, metafizik bir anlam görmüyor değilim. Ama Mevlânâ'nın, Yunus'un, tüm Anadolu erenlerinin, tekke ozanlarının hayranı olan Abidin'in öte dünyada bile bu "metafizik" sözcüğünden rahatsız olacağını bildiğim için, böylesi bir yorumdan kaçınıyorum.

Aslında, kim yazarsa yazsın, ressamın resimleri karşısında bizim sözcüklerimizin, yorumlarımızın ne anlamı var?

Anlam, resmin içinde gizli.

Söz konusu Abidin olduğunda, Cemal Süreya'nın deyişiyle, resim onun hayatına dahil; hayatı da resme.

AVNİ ARBAŞ, RESSAM (*)

Sunu

Bu kitabın resimlerine bakacak ama aynı zamanda yazılı bölümleri de okumak zahmetine katlanacak okuyucu hemen fark edecektir: Avni'nin resimlerinde özyaşam öyküsü yok. Yakın çevresinden birçok portre var. Ama bunların hiçbirinde o kişinin öyküsünü okumuyoruz, sanatçı ile doğrudan ya da dolaylı ilişkisiyle ilgili bir bilgi de edinmiyoruz.

Bu nedenle, metni kaleme alırken de, sanatçının yaşamından çok az söz ettim. Yaşamının, yapıtının açıklanmasına önemli bir katkıda bulunmayacağını düşündüğüm için.

Bunu söylerken, sanat yapıtını onu yaratan kişiden soyutlayarak ele almanın en doğru yol olduğuna inananlara katılmış değilim. Yalnızca, her kuralın, her sanatçıya uygulanamayacağını düşünüyorum.

Yaşamının her karesi yapıtıyla iç-içe olan sanatçılar vardır. Onların yapıtlarını yaşamlarından soyutlayarak yorumlamanın olanağı yoktur. Çoğu kez, yapıtları, günlük yaşamlarına (hattâ kimi kez gece yaşamlarına da), cinsel yaşamlarına, inançlarına, dünya görüşlerine gönderide bulunur. Örneğin, bu kitapta adı çokça geçen Nâzım Hikmet'in şiirlerini okuduğumuzda, onun yaşam çizgisini handiyse adım adım izleriz. İnancı, mapusane yaşamı, aşkları, dostlukları, yolculukları...

André Gide'in ya da Sait Faik'in, yapıtıyla yaşamını birbirinden ayırmak olası mıdır?

Peki söz konusu ressamlar olduğunda?

Ressamına bakar, diyeceğim. Örneğin, Picasso'nun resimleriyle yaşamöyküsü şaşılacak bir biçimde örtüşür. Öylesine ki, onun resimlerinden yola çıkarak, "Picasso'nun Resimli Yaşamöyküsü"

başlığıyla bir kitap yazılabilir. (Belki yazılmıştır da.) Aşkları, aile yaşamı, çocukları, politik serüveni, dostlukları, hattâ düşmanlıkları, kolaylıkla bu "resimli romanı" oluşturabilir.

Avni'nin resimleri, böylesi bir sanat çizgisinin içinde değildir.

Avni'nin yaşamı, tıpkı Cézanne'in, Seurat'nın, Bonnard'ın yaşamı gibi, resme, yalnızca resme adanmış bir yaşamdır. Dolayısıyla bu yaşamın öyküsü yalnızca resimlerinin öyküsüdür.

Avni, bugünmüş gibi anımsıyorum, Maraş kıyımının hemen ertesinde, o, benim Goya'ya yakıştırdığım resmi gerçekleştirmişti.

Tıpkı, daha önceki ve sonraki Kuvâyi Milliye'nin Mustafa Kemal'leri gibi. Bunlar, ressamın tepkilerini, belki olaylara karşı tavrını ortaya koyar. Ressamın düşünsel dünyasıyla ilgili ipuçları verir.

Ama onun özyaşamının parçalarını anlatmaz. Daha açık bir deyişle, Avni'nin resimlerini yıllara göre yanyana sıralayarak,

yaşamıyla ilgili çok fazla bir bilgi edinemeyiz. Ya da tersi, ressamın ağzından özyaşamöyküsünü yazmaya kalkışacak olsam, bu onun resimlerini açıklamaya yetmez. Tıpkı Melih Cevdet'in

Troya Önünde Atlar'ının, *Ölümsüzlük Ardında Gilgamış*'ının, şairin yaşamıyla açıklanamayacağı gibi. Ressamın yapıtları

arasında yer alan eşlerin, sevgililerin, çocukların, torunların, dostların portreleri, bu gerçeği değiştirmez. Çünkü Avni'nin

resminde öykü yoktur. Ne gizli, ne açık bir öykü. Her resim kendi içinde bir bütündür ve olsa olsa, ancak kendi oluşumunun öyküsünü okuyabiliriz onda. Kuşkusuz, sanatçı da bir insandır.

Onun da kendine özgü, gizli ya da açık bir yaşamı vardır. Bir gün, bir yerde, bir ana-babadan doğmuştur. Bir ailenin içinde yetişmiştir. Şu ya da bu okula gitmiştir. O okulda, A, B, C değil de, Z hocası olmuştur.

Kaçınılmaz rastlantılar onun da yaşamında vardır. İnişler, çıkışlar; aşklar, ölümler vardır. Bunuel'in deyişiyle, "Yazar ya da çizer, önünde sonunda her birimiz bir insanız."

Ama burada, bizi ilgilendiren, ilgilendirmesi gereken ressamın sanat duraklarıdır. Aşkları, inançları, yalnızlıkları, umutları, umutsuzlukları değil. Onları, yansıdıkları ölçüde ancak yapıtlarında okuruz. Ressamın dilinden okumayı biliyorsak. Bu kitapta, yazarın sözcüklerinden çok ressamın resimlerinin konuşmasını yeğledim. Kitap önünde sonunda onun olduğu için. Ama bunun için de, bir kitapta, sözcüklere gereksinme var. Bu sözcükleri seçerken, yol gösterici olmaktan çok, yorumlayıcı olmayı yeğledim. Önünde sonunda, kırk yılı aşan bir süredir yakından tanıdığım, izlediğim bir sanatçının yapıtlarıydı söz konusu olan.

Yazının diliyle, resmin dili birbirine hiç benzemez. Birincisi, ne olursa olsun, hep somutladığı, ikincisi gene ne olursa olsun, hep soyutladığı için.

Ben, burada, Avni Arbaş'ın sanatını, kendi yazı dilime çekip yorumlamak yerine, kendi yazı dilimi, onun resim diline yaklaştırmaya çalıştım. Elimden geldiğince.

Umarım, sözcüklerle biçimler hiç değilse yer yer, zaman zaman çakışır.

I/

Avni, ilk kez, gerçek bir resimle, bir kartpostalda tanıştı.

Üsküdar'da bir kırtasiyecide görüp aldığı Turner'in bir resmiydi bu. Turner'in konusu sanki yalnızca renk ve ışık olan, o son dönem resimlerinden biri bu.

1920'lerin sonlarına doğru (tam olarak 1928, Cumhuriyetin beşinci yılı) hangi rüzgâr atmış olabilir bir Turner kartpostalını Üsküdar'a? Yaşamın şaşırtıcı rastlantılarından biri olsa gerek. Özellikle, ilerde ressam olacak küçük bir Türk çocuğunun eline geçtiği düşünülürse.

Avni, kalem ve defteriyle birlikte aldığı bu avuç içi büyüklüğündeki karta bakıp bakıp duruyor.

Bir fotoğraf mı bu?

Değil.

Peki, bir insanoğlu, nasıl oluyor da hepimizin bakıp, görüp geçtiği ya da bir an için hayran olduğu, ama çok geçmeden unuttuğu bir manzarayı ya da kullandığı günlük bir eşyayı (örneğin, bir masa, bir iskemle, bir çaydanlık, bir bardak, bir pipo...) ya da yediği bir meyveyi, sebzeyi (örneğin, bir elma, bir armut, bir portakal, bir ayva, bir domates ya da kuşkonmaz) resmedilmeye değer bulup, ortaya bir yapıt koyuyor ki, bu, bir sanat yapıtına dönüşüyor?

Küçük Avni, yetenek denen o yaratıcı gücün ne mene bir tansık olduğunu bilmiyor henüz. Dolayısıyla, bu soruyu da sormuş olamaz. Ama o kartpostalı aldığına, karşısına koyup günlerce baktığına, şaşırdığına göre, şimdi, burada, benim sözcüklere aktardığımı sandığım soruyu, o, sözcüklere dökmeden sormuş olabilir. (Ressamın, sormak ve yanıtlamak için bizler gibi sözcüklere gereksinimi olmadığını biliyoruz.) Elinde tuttuğu, bakmaya doyamadığı bu küçücük resim, Avni'de varolan, ama

henüz ortaya çıkmamış, uyumakta olan o ressamlık yeteneğinin ilk kıpırdanışının bir simgesi miydi?

Evet. Başka ne olabilirdi ki?

Avni Arbaş, daha sonraları, Galatasaray Lisesi'ndeki öğrencilik yıllarında, yavaş yavaş bu ressam yeteneğini keşfetmeye başlayacak, çok geçmeden de, yaşamunda tutacağı tek bir yol olduğunun bilincine varacaktır.

Şaşılacak bir durum değil: Her kim ki yaratıcı bir yeteneğe sahiptir, o, bu gücün çağrısına karşı koyamaz. Avni de, yaşamıyla yeteneğinin tek ve ayrılmaz bir bütünü oluşturmak zorunda olduğunu görecektir. Bu dolambaçlı cümlelerin ardında yatan tek bir sözcük vardır: *Ressam* olmak.

Galatasaray Lisesi'nde bir resim atölyesi ve anlayışlı, onlara hem bilgi veren, hem de, doğaya, nesnelere ve tabii resimlere bakmasını, görmesini, sevmesini öğreten bir resim öğretmeni (Mehmet Ali Bey) vardır. Avni, ders dışında, bu atölyede, Cihat Burak'ın da aralarında olduğu birkaç öğrenciyle resim çalışır. Ama çok geçmeden, resim öylesine sarar ki benliğini, matematik dersinde, kuşları çizer defterine; geometri dersinde, kareleri, dikdörtgenleri, üçgenleri, daireleri birer renk ve leke olarak görür; edebiyat dersinde, şiirleri, öyküleri resimler; coğrafyada yolculuklara çıkar, denizler, gökler, dağlar, ovalar, ormanlar... Neyse ki, o yıllarda, Fındıklı'daki Güzel Sanatlar Akademisi'nin orta bölümü vardır. Ressam olmaktan başka bir yolu olmadığına göre, neden cebir, fizik, kimya sorularıyla uğraşsın ki Avni! El değmemiş, resme dönüşmeyi bekleyen ak tuvaler; terebentin, bezir kokuları, samur fırçalar. Dünyaya, çevreye bakmak, algılamak ve resmetmek. Yaratmak. Kendine ait bir dünyada varolmak. Kendine ait bir dünya mı? Ressam mı? Türkiye'de mi?

Avni'nin asker babası, Kuvâyi Milliye subaylarından Albay Mehmet Nuri Bey'dir.

Yıllar sonra "ilk hocam" dediği babası ile ilgili şunları anlatacaktır: "Babam resim yapardı. Resim eğitimi görmüş müydü bilmiyorum. Resimlerini hayal meyal hatırlıyorum. Suluboya çalıştığını, manzara yaptığını hatırlıyorum. Daha sonra bu resimlerden hiçbirini bulamadım. Cam üstüne resim de yapardı. Denemeler yapardı. Her gittiğimiz yerde evdeki odalardan birini atölye gibi kullanırdı. Boş zamanlarında hep orada çalışırdı. Babamı hep resim yaparken, kendimi de onun yanında boyalarla oynarken hatırlıyorum. Yani kendimi bildiğimden beri sürekli resim yaptım ben. Beni resme babam teşvik etti. İlk hocam da o oldu. Bana hep, 'Sen ressam olacaksın' derdi. Annem ise pek istemezdi, ressam olmamı. Annem itiraz edince babam bana göz kırpar, 'Evet, evet tabii ressam olmayacak' derdi. Hayatımın hiçbir döneminde 'Ne olacağım?' ya da 'Ne olmalıyım, ne yapmalıyım' diye bir düşüncem, endişem olmadı. Başından itibaren resim yaptım."*

Avni, başından itibaren sanatçıların yokluklar içinde geçen yaşamlarını, yalnız sanatları için yaşamaları gerektiğini bilir ve ressamlığı, bir meslek olarak değil (çünkü böyle bir meslek yoktur), bir yaşam biçimi olarak seçer.

Gençlik romantizmi mi?

Evet, gençlik romantizmi.

Yaşasın romantizm!

Yaşasın idealizm!

Ressam olmak isteyen, içinden gelen çağrıya karşı koyamayan hepitopu birkaç yüz gençten biridir Avni. Galatasaray Lisesi'ndeki öğrenimini yarıda bırakıp Akademi'nin resim bölümüne kaydını yaptırır.

Avni, resim sanatına karşı duyduğu bu aşkı, annesine, amcasına (babasını yitireli sekiz yıl olmuştur) hangi sözcüklerle dile getirmiştir, bilemem. Ama bildiğim bir şey var: 1937 yılının güzünde (18 yaşındadır), Fındıklı'daki Güzel Sanatlar Akademisi'nin kapısından içeri adımını attığı anda, doğru seçimini yapmış birinin iç rahatlığını duymuş olması. O yıllarda, Akademi'ye giriş sınavı var mıdır? Varsa da, bu, Galatasaray'daki resim atölyesinde desen çalışmış, yağlıboyaya geçmiş Avni gibi bir aday için bir sınav bile sayılamaz.

Avni Arbaş, yağlıboya, terebentin kokan, o dönemin gerçek Akademisi'nde (Tanrı'ya şükür, henüz üniversite değildir!) düşlediği bir dünyanın içinde bulur kendini.*

Yetenek bir şeydir. Ama onu geliştirmek, ona doğru bir yön vermek, ondan yararlanmak başka bir şey. İkincisi için, yalnız gözü ve eli çalıştırmak, renklerle ilgili kuramsal, boyalarla ilgili pratik bilgiler edinmek gerekir. Ama bu da yetmez. Resim de, tüm sanatlar gibi, önünde sonunda, Leonardo Ustanın belirttiği gibi bir kafa işidir: "*La causa mentale*".

Kimseye haksızlık etmek istemem, ama o yıllarda, Akademi'de resim sanatının, yeteneğin ötesinde bir kafa işi olduğunu bilen bir tek kişi varsa, bu insan Léopold Lévy olsa gerektir.

Léopold Lévy (1882-1966), Fransız yenilikçi resmi içinde yer almayan, resim sanatının Rönesanstan beri yerleşmiş kuralları olduğuna inanan, 20. yüzyılın sanatta devrimi gerçekleştiren yaşıtı modernistler gibi, bu kuralları yıkan değil, o kurallar içinde kendi sesini, kişiliğini arayan, dürüst, tutarlı, bilgili bir ressamdır. 1937'de Akademi'ye hoca olarak gelmiş. 2. Dünya Savaşı'nın patlamasıyla da Fransa'ya dönememiş İstanbul'da kalıp

* Avni'nin bana anlattığına göre, o yıllarda (ki daha sonraları da devam etti) öğrenciler Akademi'deki ilk yıllarını desen atölyesinde geçiriyorlardı. Desen atölyesinin başında Nazmi Ziya vardı. Ancak, Avni, doğrudan doğruya Çallı Atölyesine kabul edildi. Daha sonra, bir grup öğrenciyle birlikte Lévy'nin atölyesine verildi.

Akademi'deki hocalığına devam etmiştir.

Avni, Akademi'deki öğrenciler arasında, Galatasaray'da öğrendiği Fransızcayla Léopold Lévy'yle yakın ilişki kuran, ondan en çok yararlanan öğrencilerden biri olmuştur. Yıllar sonra, *"Resim sanatının kuralları olduğunu ben Léopold Lévy'den öğrendim"* diyecektir.

2. Dünya Savaşı'nın yoksul Türkiye'sinde, ekmek ve şeker karneye bağlanmıştı. Ressamın, olmazsa olmaz malzemeleri tuval ve boya, binbir güçlükte bulunur. (Hoş o yıllarda, tüp boya bulamayan Picasso'lar, Braque'lar da Paris'te, badanacıların kutu boyalarını kullanıyorlardı.) Yurtdışından gelen sanat kitap ve dergileri de yok gibi bir şey. Bizim ressamlarımız, Akademi hocaları, dönemin ünlü ressamları dahil, tuval bulamadıklarında kontrplak, duralit, jüt gibi malzemeler üzerine yaparlar resimlerini. Ama önemli olan, malzeme değil, resmin kendisidir; yaratmaktır, yarattığını ortaya koymak, görmek, göstermektir. Ölümsüz yapıtlar daha sonra gelecektir. O zamana değin de savaş bitecek, insanlar (bu arada bizim insanlarımız da) rahat bir soluk alacak, ressamlar da, zamana karşı koyan boyalarına, verniklerine, tuvallerine kavuşacaklardır.

Bu aşamada yapılacak tek şey, resim denen sanatı öğrenmek, yeteneği geliştirmek, gerçek bir ressam olmaktır. Van Gogh gibi, Cézanne gibi, Monet gibi, Manet gibi, Turner gibi, Delacroix gibi. Türk ressamının, başta zaman etkeni olmak üzere, tüm olumsuzlukları unutup, imkânsız gerçekleştirmek yolundaki direncidir bu. (*Direnç* sözcüğünü özellikle kullanıyorum. Kendisinden hiçbir talepte bulunmayan, böylesi bir gereksinimi duymayan bir toplum içinde resim yapmak ve ona sunmak! Bu direnç değilse, nedir?)

Léopold Lévy, öğrencilerine, en büyük öğretmenin doğa olduğunu, ama doğanın derslerinden yararlanabilmek için, geçmişin büyük ressamlarının yapıtlarını bilmek, incelemek,

onları görmek, dillerini öğrenip okumak gerektiğini de öğretiyordu kuşkusuz. Ancak eğitilmiş göz, doğanın önünde, *bakmak*'tan *görme* aşamasına ulaşp, onun verdiği derslerden yararlanabilir. Paris Güzel Sanatlar okulunun giriş sınavını kazanamayan Cézanne, gerçek okul olarak gördüğü Louvre Sarayı için, "*Louvre bir kitaptır, resim sanatı onu okuyarak öğrenilir*" dememiş miydi?

(Yıllar sonra Paris'e gittiğinde, Avni, Cézanne'in bu sözünün doğruluğunu, yaşayarak görecektir.)

Ne yazık ki, o dönemin Türk ressamlarının ne Louvre'u görme olanağı vardır, ne de kapısını çalacakları, Rusların, Şuşkin, Morozov gibi koleksiyoncuları.*

Zamanın baskı tekniği, hele renkli röprodüksiyonlarda, özgün resmi yansıtmaktan çok uzaktır. Bu durumda, genç ressam adayı, Akademi öğrencisi ya da yurtdışına çıkmamış bir ressam, nerden, nasıl öğrenecektir resme doğru bakmayı, görmeyi, okumayı, yorumlamayı?

Türk resmi, doğrusu istenirse, müzesiz ve kitapsız bir resim sanatıdır. 1950'lere değin değişmeyen bu gerçeği, o dönemin ressamlarını değerlendirirken hiç unutmamamız gerekir. İşte, yaşlıları gibi, beş aşağı on yukarı böylesi bir başlangıcı olmuştur Avni'nin. Uzun Akademi yılları. Toplam dokuz yıl. Başarısız bir öğrenci olduğu için uzayan bir öğrenim süresi değil.

* Yüzyılın başındaki iki büyük resim koleksiyoncusu Rus, özellikle dönemin öncü Fransız ressamlarının yapıtlarını toplamışlar, bir modern sanatlar müzesi durumuna gelen köşkerini, haftada bir gün halka açmışlardı. Bir anlamda modern resmi Rusya'ya sokan ve Devrim öncesi Rusyasında öncü sanatın oluşmasına yol açan olağanüstü koleksiyoncular olarak anılırlar.

1917 Devrimi sırasında fabrikalar, işyerleriyle birlikte Morozov ve Şuşkin'in koleksiyonları da kamulaştırılmıştı. Bugün, Rus müzelerinde bulunan 19. ve 20. yüzyıl sanatının başyapıtlarından büyük bir bölümü bu iki "efsane" koleksiyonda yer alan resimlerdir.

Tam tersine, Akademi'nin en başarılı öğrencilerinden biridir. Ama Akademi'yi bitirmek, diploma almak ne anlama gelir? Hemen askere gitmek. Uzun askerlik döneminden sonra da, şu ya da bu okulda resim öğretmeni olmak. Oysa Avni, resim öğretmeni değil, ressam olmak için çıkmıştır yola. Ve nicedir, çevresindeki herkes, ondan, "Ressam Avni" diye söz etmektedir.

Fındıklı'da, Boğaz'ın kıyısındaki Akademi'den bir tek yere gitmek için ayrılabilirdi Avni: Paris'e.

II/

"Sanatta yabancı yoktur."
Brancusi

Avni'nin, öğrencilik döneminden yıllar sonra gerçekleştirdiği gerek desenleri, gerek yağlıboyaları belli bir ustalığın izlerini taşıyordu. Yetenekli bir ressam için olağan, denecek. Ama bu resimlerde gördüğüm bir şey daha var ki, o, pek o kadar olağan değil. Avni'nin Türkiye'de, daha sonra Fransa'da, daha sonra gene Türkiye'de geçen, uzun sanat yaşamı boyunca, Akademi'deki gençlik yıllarında tuttuğu yoldan ayrılmamış olması. Kuşkusuz, aradan geçen yıllar boyunca hep aynı resmi yaptı demiyorum. Ama, her zaman, aynı anlayışta resimler yaptı, diyorum. Zaman zaman, ilgi duyduğu, etkisi altında kaldığı ressamlar değişti. Ama sürekli olarak doğa ile, insanlar ve nesnelerle sürdürdüğü diyalogun içinde eritti bu etkileri. Özellikle savaşın hemen ardından gittiği Paris'te, tüm değerler sorgulanırken, soyut resmin kayıtsız şartsız egemenliği hüküm sürerken, Avni, bu yeni oluşumlara kayıtsız kalmasa da, tuttuğu yolun yönünü değiştirmedir. Bu, kabul etmek gerekir ki, 1946 yılında, Paris'e ayak basan ve 1977 yılına değin sanat yaşamını orada sürdüren bir ressam için çok sık karşılaşılabilecek bir durum değildir.

Bu satırları yazmamdan birkaç ay önce, 1945-60 yılları arasındaki döneme ait, Fransız-Türk ressamlarından küçük bir kesiti yansıtmaya amacı güden bir serginin kataloğu için kaleme aldığım sunu yazısında, özetle, şunları yazmıştım:

Soyut resmin felsefesi, biraz zorlanacak olunursa, şöyle özetlenebilir: Madem ki resim sanatı, önünde sonunda, *kaçınılmaz* olarak bir soyutlamadır; öyleyse ressam niçin dış dünyanın öğelerine, doğaya, insan figürüne, nesnelere başvursun?

Esas konusu her zaman kendisi olan resim, konu ya da tema diye adlandırdığımız, resme baktığımızda ilk gördüğümüz öğeleri ortadan kaldırarak, onlara sırtını dönerek, eğer deyiş yerindeyse, özgürlüğünü ilân ederek, bir resmi resim yapan öğelere, daha açıkçası, çizgiye, istife, lekeye, renge, yalnızca onların kendi aralarındaki uyumlu ya da uyumsuz birlikteliğe yer vermesi hem mantıklı, hem tutarlı olmayacak mıdır? 20. yüzyıl resim sanatındaki gelişmelerin, yenilikçi akımların, handiyse, kaçınılmaz olarak gelip vardığı nokta bu olmuştur.

Kandinski'lerle, Maleviç'lerle başlayan, Mondrian'larla süren ve 2. Dünya Savaşı'nın hemen sonrasında, özellikle "*Paris Okulu*"* ressamlarının büyük bir çoğunluğu tarafından paylaşılan bu

* Ne bir akım ne de bir sanat okulu olan "*Paris Okulu*" (*Ecole de Paris*) kavramına, burada belki bir açıklık getirmek gerektir. Bu sözcükler ilk kez, bir sanat eleştiricisinin, Montparnasse üzerine yazdığı ve 27 Ocak 1925 tarihinde yayımlanan bir yazıda kullanılmıştır. Yazar, Comediea dergisinde yayımlanan yazısında, 1914'ten önce Paris'e gelip yerleşen yabancı sanatçılar için çok geçmeden bir deyişime dönüşecek olan Paris Okulu sözcüklerini kullanmıştır. Bu sanatçıların belli başlılarının (Picasso başta olmak üzere, Modigliani, Soutine, Chagall, De Chirico, Foujita, Kisling, Kupka, Pascin, Van Dongen v.b. v.b.), bir arada göz atıldığında, birbirinden değişik sanat akımları içinde yer aldıklarını görürüz.

Paris Okulu kavramı, dolayısıyla, belli bir akım; paylaşılan bir sanat görüşü değil, modernizmi yaratan, bu birbirinden değişik eğilimleri bir araya getiren ve Paris'le özdeşleştirilmek istenen bir deyiştir.

görüşler, izlenimciliğe, fovizme, kübizme benzer köklü bir değişim niteliğindeydi.

Öylesine ki, o yıllarda yaşayan eski kuşağın “figüratif” resamlarına, (Picasso, Matisse, Braque, Rouault, Derain, Bonnard, Leger ve diğerleri) aşılmış birer eski usta gözüyle bakılıyordu. Dahası, bazı çevrelerde, soyut resim devrimci; figüratif resim ise (türü ne olursa olsun), tutucu bir akımın ürünleri olarak değerlendiriliyordu.

Toplumcu sanat adına, tüm öncü sanatı “yozlaşmış burjuva değerlerinin” sonucu olarak görenler ise, soyut resmi bu yozlaşmanın en somut örnekleri olarak gösteriyorlardı. Ama kim ne derse desin, savaşın hemen sonrasından başlayarak, 1960'lara değin uzanan yıllarda, Paris'te yaşayıp da, soyut sanatın çekim alanına girmemek handiyse olanaksızdı. Paris'te yaşayan o dönemin Türk ressamı, Fahrelnissa Zeid, Selim Turan, Mübin, Hakkı Anlı, sanki kendiliğinden ve tartışmasız bir biçimde benimsemişlerdi soyut resmi. Onlardan önce Nejad'ın figüratiften soyuta geçişi, biraz Nicolas de Staël'in, 1950'lerin başlarında soyuttan figüratif resme geçişi gibi olmuştu: Resminin dilini, özünü değiştirmeden, doğal bir gelişmenin sonucu gibi. Fikret Muallâ gibi “figürle yatıp, figürle kalkan” yüzyıl başındaki fovizmi, aradan geçen yıllar hiçbir şeyi değiştirmemiş gibi, kendi meşrebince sürdürmeye çalışan bohem bir ressam bile, arada bir

Yakınlarda Paris Modern Sanatlar Müzesi'nde gerçekleştirilen ve 1904-1929 dönemlerini konu alan “*L'Ecole de Paris*” sergisinin alt başlığının “*La part de l'Autre*/Öbürünün Payı” olması, Paris'li yabancıların 20. yüzyıl sanatının dışındaki yerlerinin altını yeterince çiziyor mu, bilemiyorum. Paris Okulu'nun belki en anlamlı dönemi 1904-1929 yıllarıydı. Ama yabancı sanatçılar, 2. Dünya Savaşı'ndan sonra, öncü sanatın merkezleri Paris'in dışına dağıldığında da, Paris'e gelmeyi, bu kente yerleşmeyi sürdürdüler. Bu ressamlar da, gene Paris Okulu sanatçıları arasında anıldı. Bizim ressamlarımızdan, Fikret Muallâ, Abidin Dino, Avni Arbaş, Nejad Devrim, Mübin, Selim de, “*L'Ecole de Paris*” sanatçıları arasında anılan resamlardandı.

dayanamayıp, dilerse soyut, non-figüratif resim de yapabileceğini ispatlamak istercesine, ilginç, ama kendi sanat çizgisi içinde pek yeri olmayan resimler yapıyordu zaman zaman.

1950'lerde Paris'te yaşayan Türk sanatçıları arasında soyut resmin çekim gücüne, sonuna değin dayanan bir tek Avni Arbaş vardı.* Abidin, biraz da ideolojik nedenlerle olsa gerek, bir süre dayanmış, ama 1958'de Antibes'de, Nicolas de Staël'in atölyesine yerleştğinde, o da soyut sanatın çekiciliğine karşı koyamamıştı. Paris'te, her dönem olduğu gibi, o yıllarda da yeryüzünün dört bir yanından gelen bu genç sanatçılar, savaşın yıkıntıları ardından, yeni bir sanatın ortaya çıkmasını kaçınılmaz olarak görüyorlardı.

Büyük Savaş, insanoğlunun inandığı tüm değerleri yerle bir etmişti. Sanatçılar, düşünürler, Batı kültür ve uygarlığını sorgulamaya başlamışlardı. Bu sorgulama sonunda ortaya çıkan mutsuzluk tablosunda yer alan birey, tarihe de, sanatın, felsefenin değerlerine de kuşkuyla bakmaya başlamıştı. Varoluşçuluk, Fransa'da işte böylesi bir ortamda ortaya çıkıp yayıldı. Sartre'ın romanı *Bulanık* ve felsefe yapıtı *Varlık ve Hiçlik*'i, Camus'nun *Yabancı*'sını, çok geçmeden Beckett'lerin, Ionesco'ların, Adamov'ların "*absurdé*" tiyatrosu izleyecekti.

Soyut sanata yönelen ressamların resimlerinden insan figürünü ve dış dünyaya ait tüm görüntüleri atması yeni bir şey değildi kuşkusuz. Yukarda da değindiğim gibi, yüzyılın başlarında, tam olarak 1910'da, Kandinski, bugün Paris'te Ulusal Modern Sanatlar Müzesi "*Centre Georges Pompidou*"da bulunan ilk soyut suluboya resmini yapmıştı.

*Bu satırları yazdığım da, Avni'nin soyut hiçbir çalışmasını görmemiştim. Sanat yazarı kurator Necmi Sönmez, Avni'nin de o yıllarda soyut çalışmalar yaptığını, bunlara ait bazı fotoğrafların arşivinde bulunduğunu söyledi. Bunu Avni'ye doğrulatmak istediğimde, aldığım yanıt, "Belki birkaç çalışma olmuştur. Ama bunlar önemsiz, üzerinde durulmayacak denemelerden başka bir şey değildir" oldu.

Delaunay, Maleviç “konusuz” resimler yapmışlardı. Ancak savaşın hemen sonrasında, Paris’te ortaya çıkan ve gelişen soyut resim, birçok açıdan bunlardan farklı bir yol izliyordu. Soyut (*abstrait*), non-figüratif resim, ne bir akımdı, ne de bir okul. Bir bildirge yayımlanmış değillerdi. Ama 2. Dünya Savaşı’nın yıkımını yaşamış bu sanatçıları bir araya getiren *yeni bir resim dili* söz konusuydu. Bugün, aradan geçen yarım yüzyıl sonra, bu ortak dilin pek de ortak olmadığını görüyoruz. Kimileri (başta Nicolas de Staël olmak üzere, Bazaine, Tal Coat, Bissière, Lapicque, Manessier) tüm yenilikçi, atılımcı tavırlarına karşın, Fransız resim geleneğine bağlı kalmak istemişlerdir. Kimileri bunu yalnız resimleriyle değil, eylemleriyle, ortak sergileriyle de savundular.

Nedir bu hem yenilikçi olup hem geleneğin bir halkası olmak istemi? Bunlara Portekizli Vieira da Silva’yı da ekleyebiliriz. Öte yandan Rus asıllı Poliakoff, Lanskoy, Alman Hartung, Fransız Soulage, Mathieu ve Degottex, Kanadalı Riopelle, daha sonraları Amerikalı Sam Francis, İspanyol Tapies, İtalyan Burri, Çinli Zao Wouki, onlardan çok önce Alman Wols ve Belçikalı şair ressam Michaux bu geleneğe karşı bir resim dili geliştirmeye çalışmışlardır. Bunlardan kimileri, yepyeni bir resim uzamı (*espace*), yaratırken, Batı resminin vazgeçilmez malzemesi yağlıboya ve tuvale sırtlarını dönmüşlerdir.

Resimden doğayı, dolayısıyla ışığı; insan figürünü, dolayısıyla ifadeyi; nesneleri, dolayısıyla algıyı, felsefeyi attığınızda, uzamı, yaratacağınız yeni görsel öğelerle doldurmak gerektir. Kumla, paçavralarla, yırtık duvar afişleriyle kaplı, paslı metallere, camlardan, ahşaplardan oluşan yüzeylerin yanı sıra, örneğin, Michaux, Mathieu, Soulages, Hartung, Degottex gibi sanatçılar Uzakdoğu resminden, Hat sanatından, Zen felsefesinden esinlenen, resimler yarattılar. Bunlar, tuvalden yalnız konuyu atmakla yetinmediler, resim sanatına yepyeni anlatım olanakları, yepyeni duyarlıklar getirdiler.

Paris Okulu'nun ikinci altın dönemi, 1945-60 yılları arasında yaşanan soyut sanat/ non-figüratif resim dönemiydi. Yeryüzünün dört bir yanından gelen, aralarında Nejad, Selim, Mübin gibi Türklerin de bulunduğu ressamlar, sanatçı kişiliklerini bu yenilikçi resim dili içinde gerçekleştirdiler. Nazi döneminde, tüm modern sanat yapıtları, yoz sanat ürünleri olarak nitelenip lânetlenmişti. Ne yazık ki, özellikle büyük savaşın ardından, başta Sovyetler olmak üzere, tüm "sosyalist halk cumhuriyetlerinde" öncü sanata, soyut resme "yoz sanat" gözüyle bakıldı. Fransa gibi bir ülkede bile, savaş sonrasının güçlü siyasal örgütü Komünist Partisi, varoluşçulukla birlikte yeni soyut resme karşı bir savaş açmıştı. Daha açık bir deyişle, Partinin kültür ve sanat organlarında soyut sanat kıyasıya eleştiriliyor, toplumdan kopuk, mutlu azınlığın sanatı olarak niteleniyordu. Örneğin, Partinin önde gelen sanatçılarından biri, modern resimle ve bu resmi yaratan, hemen hemen tüm ressamlarla gerçeküstücülük döneminden beri yakın dostluk ilişkileri içinde olan Aragon, bir yazısında, günlük yaşamı tuvallerinde yansıtmaya çalışan, yaratıcılık yoksulu zavallı bir ressamı, Fougeron'u, yaşayan en önemli ressam olarak gördüğünü söylüyordu.

Bugün, bu satırları yazarken düşünüyorum da, Avni Arbaş'ın, Paris'e ayak bastığında, yukarda da değindiğim gibi, en fırtınalı dönemini yaşayan, eğer deyiş yerindeyse, resimden, insan figürüyle birlikte tüm dış dünya öğelerini atan ve bunu kendilerinden önceki modernizmin hayatta olan kurucularına karşı gerçekleştiren "Parisli soyutçular"a ilgi duymamasında, bu ideolojik diye nitelemekte sakınca görmediğim tutumun hiçbir etkisi olmamış mıdır? Bu soruya, Avni'nin, dünya görüşünü göz önünde tutarak, doğrusu, olumsuz bir yanıt veremiyorum. Öte yandan, Avni'nin resmini, bir hayli yakından izlemiş biri olarak, onun resminin doğal gelişmesinin, soyut sanatın yedeğinde değil, uzağında olması gerektiğini düşünüyorum.

Ancak, Avni'nin, sanat yaşamının hiçbir döneminde güdümlü bir sanatçı olmadığını da, hemen belirtmem gerekiyor. (Güdümlü bir sanatçının, önünde sonunda güdülen bir sanatçı olacağını o da biliyor olsa gerekti.)

Avni, birtakım siyasal çevrelerle dayanışma içinde olmak için dönmedi sırtını soyut resme; kendini, sanatını en iyi ifade edebileceği biçimlerin, renklerin, kaçınılmaz güdümüyle figüratif bir ressam olmayı seçti ve bugüne değin, hep bu çizgiyi izledi. Dünyaya bakışının, sanat anlayışının, eğer bir inançtan söz edilebilirse, inancının, hattâ mizacının diyeceğim, yönlendirdiği bir yoldu bu.

Bu söylediklerim, ne bir övgü ne de bir yergi; yalnızca bir saptama. Sanatçının seçtiği yol, onun, kendi kişisel dünyasını yaratması için verimli bir ortam yaratmışsa, sanatçı en doğru yolu seçmiş demektir. Avni'nin bir yaşam boyu yarattığı resimleri gözlerimin önüne getirdiğimde, onun, kendi için doğru olan yolu seçmiş olduğunu görüyorum. Bu yol onun kendi yoluydu. Çok erken yaşlarda kişiliğini bulduğu, sonra geliştirdiği, daha sonraları da sürekli zenginleştirdiği bir yol. Bu yolun başında da, ortasında da, sonunda da kendisi vardı.

Yaşamı boyunca sevdiği, eski yeni ressamların izlerini, esintilerini, etkilerini taşısa da.

III/

*"Günümüzde, müzikte, resimde ya da edebiyatta,
en çok ilgiyi çeken çıkış noktası;
[o çıkış] hiçbir yere varmasa bile."*

André Gide

Akademi'de öğrenciyken, hocalarımız, resimlerimiz önünde sorarlardı: "Çıkış noktan ne?"

"Ressam adayı" öğrencilerden bazıları somut yanıtlar verirdi: Bir dal. Bir dalga. Bir bulut. Bir duvar. Kimileri de (daha yetenekli değilse de daha zeki olanlar) şöyle yanıtlardı: Kare. Üçgen. Prizma. Kırmızı. Mavi. Yeşil. Düş. Sonsuzluk. Tutku. Barış. Aşk. Işık...

Bu tür bir soyutlamaya hangi ressam-hoca dayanabilir?

Sonsuzluğu, tutkuyu, barışı, aşkı kimin, nasıl resmedeceğini, kim bilebilir? Hepimizin kendince bir düşü, bir sonsuzluk imgesi, bir tutkular zinciri, bir barış anlayışı, bir aşk yaşamı ve ışığı olduğuna göre?

Sanırım, bu büyük savlara karşın, söz konusu resim olduğunda, aranılması gereken nitelik, kişilik, benzemezlik, yenilik, kısacası, *kendine özgü bir dil* olmalı.

Akademi yıllarımda yüzlerce kez duyduğum o soruya, bu açılımları ekledikten sonra, bu kez, ben sormak istiyorum:

Avni'nin resimlerinin çıkış noktası ne?

Bu soruyu sorur sormaz da, sorunun hiç de saçma ve yanıtlaması güç bir soru olmadığını görüyorum. Hattâ bu soruyu, Avni adına yanıtlayabileceğimi de. Evet, Avni'nin resimlerinin çıkış noktası olarak, ne bir narı, ne bir kavunu; ne bir yüzü, ne bir çıplağı, ne bir sandalı, ne bir balıkçıyı görüyorum. Onun resimlerinin çıkış noktası heyecanlar, gözlemler, sevgiler, tutkular, başkaldırıları, gözlemler.

Peki, bu soyut kavramlar nasıl, bir resmin çıkış noktası olabilir?

Yanıtlım, Avni'nin resimleri ne kadar yalınsa o denli yalın olacak: Bir insanın, bir çiçeğin, bir balığın, bir denizin, bir teknenin imgesiyle gerçekleşerek.

Her gerçek ressam gibi, Avni de, her resmin kaçınılmaz olarak, önünde sonunda bir soyutlama olduğunu biliyor. Ama resminden figürü atan soyut ressamdan temelde bir farkı var: Avni'nin resimleri, içinde yaşadığı, gözünün gördüğü, algıladığı dış

dünyanın görüntülerine, figürlerine, nesnelere gönderiyor bizi. Figüratif bir ressamın, bir resmi için seçtiği konu ne olursa olsun, çıkış noktası ne olursa olsun, dönüp dolaşıp geleceği bir nokta vardır: Doğa ve insan.

Ressamın baktığı doğa ve ona bakan insan.

Michel Leiris'in bir başka çağdaş ressam için söylediklerinin Avni örneği birçok ressam için geçerli olduğunu düşünüyorum: "Her figüratif ressamın etkinliğinin özü, diyordu, -20. yüzyıl resmine en doğru, en can alıcı bir biçimde bakıp bunu yazıya dökmeyi başaran Leiris,- insanın doğayla olan ilişkisinin temelindeki öz"dür."

IV/

*"Resim, benden daha güçlü.
Ne isterse yapıyor bana."*

Picasso

Az önce esintilerden, etkilerden söz ettim. Bunlara sevgiyi, yakınlığı, ilgiyi de eklemek gerek.

Modern resmin ustaları arasında Avni'nin sevdiği, kendine yakın bulduğu, etkilendiği biri varsa, bu kuşkusuz, Picasso'dur.*

Avni, dünya görüşüyle olduğu gibi, resim diliyle de, kuşkusuz, Picasso kuşağından bir Leger'den, bir Braque'dan, bir Matisse'den, bir Vlaminck'den, bir Dufy'den, hattâ bir Derain'den çok daha yakındır Picasso'ya. Ne var ki, Picasso'nun yukarda andığım sözünün tam tersine, resim Avni'ye değil, Avni resmine söz geçirmeye çalışıyor.

* Avni'nin resmini ilk kez, ortak dostları müzikçi Guy Bernard'ın evinde gören Picasso, kimin resmi olduğunu sormuş, birkaç gün sonra da, bir rastlantı sonucu gene ortak dostları Pignon'un atölyesinde tanıştıklarında, Güneye indiğinde kendisine uğramasını istemiştir. 1953 yılının yazında Vallauris'te buluştuğlarında da, Avni'den yardımlarını esirgememiştir.

"El" hiçbir zaman alıp başını gitmiyor. Gidecekken, gitmesi gerekirken, sanki gitse daha iyi olacakken, "el" resmi denetim altına alıyor. Bu denetimin, örneğin, André Lhote ve onun öğretisini körü körüne sürdürmüş birçok Türk ressamının, resmin daha yaratış öncesi sürecindeki "öz-denetim"le uzak-yakın bir benzerliği yok. Ama, bir resme çalışırken, hemen her aşamasında "bilgi"nin devreye girdiği de bir gerçek. Dolayısıyla, Avni'nin resminde rastlantılar yok. Ya da çok az. Daha doğrusu, kendisi istediği için var.

Eğer Avni'nin resim serüvenini çok yakından izlememişseniz, bu söylediklerimden yalnızca bilgi ve yeteneğin ürünü resimler getirebilirsiniz gözünüzün önüne.

Oysa tam tersine: Kendini sürekli denetleyen el (yetenek) ve bilgi (resim sanatının gelip geçmişiyile ilgili bilgi) bir resmi doğuran o ilk heyecanı, resmin yaratılma süreci içinde, sürekli canlı tutmayı bilmiştir.

Bu el, Picasso'da olduğu gibi, ressamı egemenliğine alıp, onu öngörmediği noktalara sürüklememiştir belki ama, Lhote'un kuramları ya da kuralları doğrultusunda da dikeyler, yataylar, eğriler, düz planlar, soğuk-sıcak renk denklemlerinin, daha açık deyişle, ruhsuz görsel öğelerin tuzağına da düşürmemiştir Avni'yi.

V/

*"Benim işim gördüğümü resmetmek;
bildiğimi değil."*

Turner

Üsküdar'da bir kırtasiyecide, Turner'in bir resminin kartpostalını bulup alan, onu hayranlıkla seyreden çocuk, yıllar sonra (1977), uzak düştüğü kentine, İstanbul'a "kavuştuğunda", uzaktan da olsa Turner'i anımsatan sisli deniz manzaraları resmetti. Ayazpaşa'daki atölyesi, Kabataş'ın üstünde, Üsküdar'ın, Kızkulesi'nin tam

karşısındaydı. Sağda, görüş alanına, Sarayburnu, Topkapı Sarayı, Ahırkapı Feneri ve adalara değin uzanan tüm Marmara Denizi giriyordu. Sisli sabahlarda, o renklerin varla yok arası olduğu ışığa borçluyuz Avni Arbaş'ın birçok başyapıtını.

Bu resimlerin ressamı Avni de, ustası Turner gibi, "Benim işim gördüğümü resmetmek, bildiğimi değil" diyebilirdi. Çünkü bu kez Turner'in resmi, (burada tema mı, yoksa konu mu söz konusu bilemiyorum) bir kartpostalda ya da bir kitapta değil tam karşısındaydı. Sisiyle, gri-mavi tonlarıyla hattâ siren sesleriyle. Ressam, sisli bir sabah, penceresinin önüne sehpasını yerleştirip, o ânu resmetmiş de olabilir; o ânu, bir gece vakti, elektrik ışığında ya da başka bir gün, pırl pırl bir güneş ışığının aydınlattığı atölyesinde de.

Ressam, bir fotoğrafçı gibi, o ânu "yakalamaz". Gördüğünü, algıladığını yorumlayarak bir sanat yapıtına dönüştürür. Uzun ya da kısa bir süre içinde. Sanatçısına ve gününe bağlı. Ama ben, yine Turner'in, yukarıda andığım sözüne döneceğim: "Benim işim gördüğümü resmetmek, bildiğimi değil."

Bu, kuşkusuz, ressamın gördüğünü, gördüğü anda resmetmesi demek değil. Turner, bunu söylemek istemiş olsa bile. Çünkü, doğaya yüzünü dönmüş, resamlardan, en önemli öğe olarak ışığı gören Cézanne, Van Gogh, Monet için, ışık başlı başına bir sorun, ışığın renk olarak izdüşümünü tuvalde gerçekleştirmek bu soruna bir yanıt özelliği taşıyordu. Bu nedenledir ki, St. Victoire Dağını bir..., beş..., on kez resmedebilmek için, sehpasını, tuvalini, boya kutusunu sırtlayıp, ressamların deyişiyle "peyzaja çıkıyordu" yaşlı Cézanne.

Van Gogh, bu kuzeyden gelen ressam, güneyin yaz güneşi altında, ayçiçeği tarlasının içine kuruyordu sehpasını. Monet ise, Rheims Katedrali'nin gün boyu değişen rengini, *ancak* ayrı ayrı saatlerde, ayrı ayrı tuvalerde gerçekleştirebileceğini düşünüyordu.

Bu ressamlar, bakıp gördüklerini mi resmediyordu, yoksa bildiklerini mi?

Fotoğrafçının bakma ve görme konusunda, ışık konusunda bilgisi olabilir. Ama onun, belleği yoktur. Varsa bile o belleği kullanmaz. Oysa, ressam, bakan, gören, gördükleri belleğinde yer etmiş kişidir. Böyle olmasaydı, bir el, bir göz, bir ayak, bir at, bir kedi çizmek için, her zaman karşısında, bir modelin olması gerekirdi. Oysa, bir başka yerde dediğim gibi, "el görür".

Ressamın elinden söz ediyorum.

Nedir elin görmesini sağlayan?

Bellek.

Bellekten başka ne olabilir?

Ama bu bellek, Proust'un, tad ve koku belleği değil. Renk ve ışık olarak algılanmış, belleğe bunlarla yerleşmiş bir yüz, bir beden, bir tekne, bir dalga, bir bulut, bir çiçek...

Bir ressamın, Avni örneği ressamların belleği.

Bir resimden öbürüne (nerde gerçekleştirilmiş, ne zaman gerçekleştirilmiş olursa olsun) kopukluğu önleyen, sürekliliği sağlayan da budur.

Avni'nin, Fransa resimleriyle Türkiye resimleri arasında, ne konular, ne de resim dili açısından uçurumlar vardır. Bir fark varsa eğer, resimlere yansıyan iki ülkenin ışığı arasındaki farktır. Tabii, portrelerde durum aynı değildir. 1943'te daha Akademi'deyken evlendiği ve Paris'te genç yaşta yitirdiği (1947) ilk eşi Zerrin Arbaş'ın, genç Picasso'ya yakışan bir-iki portresini anımsıyorum.

Gariptir, Zerrin Arbaş'ın portrelerindeki, Picasso'nun Mavi Dönemi'ni anımsatan hüznü, ikinci eşi Henriette'in portrelerinde (özellikle 1950'lerin başlarında gerçekleştirdiklerinde), gene Picasso'nun uzak etkilerini görürüz. Ama 1940'ların, 50'lerin Picasso'sudur bu kez söz konusu olan. Bu portrelerin tümünde, Avni usta bir portre ressamı olarak çıkar karşımıza. Picasso

örneğinde gördüğümüz gibi, karşısındaki modele benzetmekle yetinmez, onu, birbirinden değişik biçimlerde resmederken, resmin dış dünyanın bir izdüşümü olmadığını, bu kez bir de portreler yoluyla göstermek ister gibidir. Picasso, 1950'lerde, Vallauris'te, birlikte seramik çalıştığı Abidin'e söylediği şu sözleri, resimlerini bildiği Avni'ye de söyleyebilirdi: "Ben yıkmaya çalışıyorum, sen yapmaya."

Gerçekten de, Avni'nin resminde bir yıkım, bir *tabula rasa* yoktur. Yenilik isteyen sanatçı, yıkmak zorundadır. Geleniğin kurallarını yıkacak ve yepyeni kurallar koyacaktır. (İlk kuralı kuralsızlık olsa bile.) Avni, bu tür yeniliklerin, yenilikçi sanatın peşinde olmadı hiçbir zaman. O, eskimeyen yenilikler olduğuna inanan sanatçılardandır, dersem, sanırım onun, yenilikçi resim karşısındaki tutumunu doğru olarak dile getirmiş olurum.

Avni, Türkiye'ye döndüğünde de (1977) resminde hiçbir değişiklik olmadı. Belki kavuştuğu İstanbul'un ışığı, denizi, sisi onu değişik ufuklara çekti. Paris, Antibes resimlerinde görmediğimiz bir Monet bir Turner aşkı, yıllar sonra İstanbul'da depreşir oldu. Belki.

Bodrum'da, Foça'da, Antibes kıyılarındaki ışığı, renkleri, konuları buldu. Balıkçılar, tekneler, sıradan insan portreleri, develer, eşekler... Bodrum tersanelerindeki gemi iskeletlerinin, plastik yapısı (sanki, kalın, ahşap, olağanüstü hareketli çizgilerden oluşan birer yontu)

Turan Erol gibi Avni'yi de çekti ve birkaç değişik resim gerçekleştirdi. Ama sonra, yine eski aşklarına döndü. Deniz kıyısında çocuklar, balıkçılar, ağaçlar, çiçekler, atlar, atlılar...

Bu temalara, sanki bir gün önce bırakmış gibi geri döndü. Kim bilir, belki yaşamının sonuna değin de, sürdürecektir bu resimlerini. Kendi kendisinin kopyası olmak tuzağına düşmeden.

Üsküdar'daki kırtasiyeciden Turner'ın kartpostalını alan çocuk değil Avni. Turner'ı seviyor, ama onun gibi düşünmediği belli.*

* Bu satırları okuyan Avni, "Ben gördüğümü değil, düşündüğümü resmediyorum" dedi. "Düşündüğünü mü, düşlediğini mi?" diye sordum. Bir an düşündü. Sonra, "Düşündüğüm ve düşlediğimi" dedi.

Zira, her resmi “Ben bildiğimi resmederim” diyen bir ressamın fırçasından çıkmış, besbelli.

VI/

Resmin mekânı iki boyutlu, el değmemiş bir tuval ya da bir kâğıt parçasıdır. Zaman kavramı bu boyutların içinde yer almaz.

Avni’nin resimlerini (konuları ne olursa olsun) yaşadığı kentlere, bölgelere, ülkelere göre sıralamak pek zor değildir. Belki, yaşamında pek çok kent söz konusu olmadığı için. Örneğin, 1942 yılında, henüz Akademi’de bir öğrenciyken CHP’nin düzenlediği, ressamların yurt gezilerine katılıp gittiği Siirt’te, ilk kez, o yılların yoksul Anadolu’sunun acı yüzüyle karşı karşıya kalmıştır. Demek Türkiye, yalnızca İstanbul demek değilmiş. Binbir güçlükle vardığı, gerçek yoksullukla ilk kez karşılaştığı Siirt gezisinden tam yedi yıl sonra, Paris’te açacağı ilk sergisindeki resimlerin büyük bir çoğunluğunun, 1948’de yayımlandığında olağanüstü ve büyük yankılar uyandıran Mahmut Makal’ın *Bizim Köy*’ünü konu alması, (Siirt gezisi unutulmayacak olursa) Paris’te oturup Anadolu’nun resmini yaparak yoksulluğun, çaresizliğin sömürsünü yapmak eleştirisini haklı kılmaz.

Avni Arbaş’ın yaşadığı ve resimlerinde uzaktan ya da yakından izdüşümlerini, havasını, renklerini bulduğumuz kentlerin başında (ve sonunda) İstanbul gelir. Avni’nin kişiliğinin oluştuğu ilk kenttir İstanbul. Buna da şaşmamak gerektir. Sanatçı, çocukluğunu bu kentte yaşadığı, gözünü ressam olarak bu kentte açtığı için değil yalnızca; İstanbul’un yerli ya da yabancı her ressam için ilgi çekici köşelerle dopdolu oluşu ve özellikle yalnız mevsimler boyu değil, gün boyu değişen o şaşırtıcı ışıyla da.

İstanbul'un, Venedik'le birlikte tarih boyunca, dünyada en çok resmedilen kent oluşu doğal eşsizliğinin, ışığının, ama aynı zamanda mimarisinin ve Nâzım gibi söyleyecek olursak "insan manzaralarının" da benzersizliğinden kaynaklanıyor olsa gerek. Avni için Batılı ressamların Doğulu bir kent olarak görüp resmettikleri İstanbul imgesinin hiçbir anlamı yoktu. Onun geç (yoksa *gecikmiş* mi demeli?) izlenimcilerimizden Halil Paşa, Çallı, Hikmet Onat, Nazmi Ziya gibi de, İstanbul ressamlarının İstanbul'u yansıtmaya ve yorumlamalarından, gençlik döneminde bile pek etkilendiğini sanmıyorum.

Avni Arbaş, daha gençlik yıllarında bir İstanbul ressamıydı. Ama geç-izlenimciler gibi değil, kentin insan dokusunu resimlerinde yaşatmak isteyen Liman Grubu'na katılmasının nedeni de bu olmalı.

Avni'nin, Liman Grubu sergilerinde yer alan resimleri de, Abidin'in, Nuri İyem'in, Selim'in resimleri gibi, İstanbul limanını ve orda çalışan emekçileri konu alıyordu.* Doğaya değil, kente ve insana, özellikle de emekçiye yönelen bir yaklaşımın ürünleri. Bilinçli. Hattâ inançlı. Ama hepsinden önce, neresinden bakarsanız bakın, İstanbul resimleri.

* Bir tarıklık: *Liman Grubu*'yla ilgili olarak, Abidin Dino, *France Culture* Radyosunda yaptığı söyleşide, şair André Velter'e şöyle diyordu:

"Birkaç ressam arkadaşla birlikte "*Liman Grubu*"nu kurmuştuk. Limanda çalışanların arasına katılmak onları, yani denizcileri, doklarda çalışanları, deniz işçilerini, balıkçıları çizip boyamak, tuvallerimizde yaşatmak istiyorduk. "Modellerimizle" kısa bir sürede kaynaşmış dost olduk. Yapıtlarımızı sergilediğimiz mekânın girişine bir balıkçı ağı gerdik. İlk sergimizin açılışını balıkçılar yaptı. Elleri balıkçı bıçakları, sırtlarında sarı muşambaları, ayaklarında çamurlu çizmeleri... Güzel bir görüntüydü doğrusu. Ama bu alışılmadık açılış, öylesine bir gürültü yarattı ki, yetkililer şaşırdılar. Hattâ şöyle sorular soranlar bile çıktı: Nasıl olurdu da serginin açılışına Vali Bey balıkçılardan sonra gelirdi? Liman insanlarını konu alan figüratif resimlerdi bunlar. Ama sosyalist realist resimler değildi bunlar. Çok başka bir şeydi, bu resimlerde gerçek kadar düşün de yeri vardı. Kuşkusuz somut görüntülerden yola çıkıyorduk. Ama bir anlamda şiirleştiriyorduk bu gerçeği. Bugün, aradan geçen yıllardan sonra baktığımda pek de kötü resimler değillerdi diyeceğim. Liman Grubu

VII/

*Sanatçı, her gittiği yere kendi gerçeğini götürür.
Sonunda bu gerçek, orada, yaşadığı gerçekle örtüşür.*

Avni, Paris'e vardığında sevgili dostu Fikret Muallâ gibi, Montmartre'ı, Montparnasse'ı, Notre Dame'ı, Paris yosmalarını, sokaklarını, café'lerini, barlarını resmetmedi. (Paris manzaraları çok ender yer alır Avni'nin resimlerinde.) Onu ilgilendiren, sarımsık, Paris'in manzaralarından çok, yaşayan Paris'ti. Paris'teki sanat yaşamıydı. Paris'in müzeleri. Paris'in sergileri. Paris'in sinemaları, tiyatroları. Paris'in sanat ve entellektüel yaşamı. Avni'nin figüratif, non-figüratif ikilemini hiç yaşamadığını, daha Akademi yıllarında, İstanbul'da tuttuğu yolu Paris'te de sürdürdüğünü daha önce belirtmiştim. Paris'te, bu tuttuğu yolda küçük değişiklikler olmuş olabilir. Ama bunların hiçbiri onun resimlerinde bir şok, bir değişim, bir yenilik, şeklinde belirmez. Belki resminin konusu, çıkış noktası, esin kaynağı (nasıl adlandırırsak adlandıralım) hep yaşadığı, gözlemlediği, baktığı, algıladığı ve belleğine yerleştirip, yıllar boyunca, bir kâğıda ya da bir tuvale aktardığı konular olduğu için böyledir.* Bu konuları Avni'nin altmış yıla varan resim serüvenini izleyen herkes bilir: bir kız çocuğu, bir çıplak, bir insan yüzü, bir demet çiçek, bir tekne, deniz kıyısı, bir balık, bir köpek, bir kedi ama her zaman at ve atlılardır. 1950'lerdeki Nâzım, 1970-80'lerdeki Mustafa Kemal portrelerine birer "Avni klasiği" diyebiliriz. (Bu deyişin tam yerinde olduğuna inanıyorum.)

bir ekolü, bir akımı oluşturmuyordu. Bir araya gelmiş ressamlardık. Aramızdan birçoğu, hemen hemen hepimiz, daha sonradan üne kavuştuk. Selim Turan, Avni Arbaş daha sonra, buraya Paris'e geldiler. Benden önce. Sanatçı yaşamlarını burada sürdürüyorlar." A.Dino/Kısa Hayat Öyküm, (Y.Kredi Yay.) Sy.91

* Paris'teki ilk sergisinde yer alan resimlerin çoğunluğunun Mahmut Makal'ın, o büyük yankılar yaratmış *Bizim Köy*'ünden esinlenerek yaptığı Anadolu'dan insan manzaraları olması, her gittiği yere (bu gittiği yer ressamların o dönem Kâbesi Paris bile olsa) kendi gerçeğini götürdüğünün bir karutı değil midir?

Avni ister balıkçıları, ister atlıları, ister cirit oyuncularını, ister Paris'in *clochard*'larını, ya da Asmalımescit'in bir hamalını resmetsin, bunlardan hiçbirinde, sanatta kolaylığın, kolaycılığın bir başka adı olan *couleur locale*'in izini göremezsiniz. Onun resimlerinde gördüğümüz *clochard*, hamal, balıkçı, kadın, çocuk, sanatçının düşleyip yarattığı suretler değil, adı sanı olan, tanıdığı, karşısına alıp konuştuğu, ya da uzaktan gözlemlediği birer insanoğludur. Handiyse, denizleri, tepeleri, çiçekleri, atları, köpekleri, kedileri için de aynı şeyi diyesim geliyor.

Avni'nin resimlerinin bir başka özelliği, öykülemenin hiçbir biçimde söz konusu olmamasıdır. Bu resimlerde hiçbir öykü anlatılmaz, hiçbir metafor yoktur, hiçbir simgeyle karşılaşılmaz. Ressam renklerle, biçimlerle yaratacağı etkiden başka bir şey düşünmemiştir. Öyküyü, metaforu, simgeyi biz yazarlara bırakmış gibidir.

Giacometti, resmini ya da yontusunu yaparken, karşısına oturttuğu modelden çalışıyordu. Amacı, tuvalinde ya da yontusunda, (kendisinin sözcükleriyle) karşısındaki modelin gerçekliğini kavramak ve onu görünür kılmaktı. Avni ise, ister belleğine yerleşmiş bir imgeden yola çıksın, ister karşısındaki modelden, böylesi bir tasa taşımaz. Onu ilgilendiren, yalnızca resminin gerçekliğidir. Daha açık deyişle, resmiyle yarattığı gerçektir. Bunların dışında hiçbir fizik ya da metafizik sorunu yoktur.

Özellikle gençlik dönemine ait bazı resimlerine bakarken mutlak bir sessizliği duyduğum olmuştur. Zaman durmuş, ışık ise değişmemecesine donmuş gibidir. Oysa, herkes bilir ki, zaman kavramının, o korkunç burnunu sokmadığı tek sanat, resimdir. Bir resmin yaratma süreci söz konusu olduğunda, ancak bu durumda, ressam ya da resim için *zaman*'dan söz edilebilir. Ama resim tamamlandığında (Ne *zaman* tamamlanır resim? Gerçekten

tamamlanır mı?) son nokta konulduğunda, durur zaman. Ya da yepyeni bir zaman başlar: Resimden yana ya da resme karşı gelişecek zaman.

Avni'nin resimlerindeki zaman kavramının bir ikinci anlamı var ki, o bambaşka bir zaman sorunu ve yalnız onun resimlerine özgü değil. Şöyle örnekleyeyim: Bugün bir ressam, düşünme gücünden ya da elindeki gravür, fotoğraf gibi birtakım belgelerden yola çıkarak 18. ya da 19. yüzyıla ait bir İstanbul manzarasını resmetse, bu resim, hangi *zaman*'a ait olacaktır?

Kuşkusuz, 20. yüzyıla.

Peki, ressam bu manzarayı, 18. yüzyılın ya da 19. yüzyılın resim üslubuyla, örneğin, bir Corot gerçekçiliği, ya da Delacroix romantizmi, ya da Monet izlenimciliği üslubunda gerçekleştirse ne olacak? Biliyorum, saçma bir soru.

Ama bugün, sağda solda, koleksiyonlarda, galerilerde, kitaplarda, müzayedelerde karşıma çıkan birçok resme baktığımda, sorunun, pek o kadar da saçma olmadığını görüyorum.

Sorum, düpedüz, genelde sanat, özelde resim alanında eşzamanlılık / artzamanlılık sorunundan kaynaklanıyor.

Örnekleyeyim: Bugün sanat pazarında gördüğü olağanüstü ilgi dolayısıyla Nazmi Ziya'yı seçelim. Nazmi Ziya'nın benimsediği resim anlayışının, daha doğrusu akımın, nerde, ne zaman ortaya çıktığını, sanatçımızın bu akım içinde yer alan hangi ressamdan ziyadesiyle etkilendiği üzerinde pek durmadan, öncelikle, Nazmi Ziya resimlerinin zamanı ile ilgili soruyu sordüğümüzde nasıl doyurucu bir yanıt alabiliriz. Bu soru, en açık sözcüklerle şudur: Bu resimler ne zaman yapılmıştır? Monet'den kaç yıl sonra?

Sanatta eşzamanlılık / artzamanlılık sorunu her zaman vardı. Bugün her zamankinden daha fazla var. Öylesine ki, yapıtın değerini belirleyen başlıca öğe olarak bile görebiliriz.

Peki bir resme eşzamanlı, artzamanlı diye bakmak yerine, bu resimde, sanatçısına özgü, *authentique* hangi nitelikler var, onu diğerlerinden ayıran, sorusu tüm bu söylediklerimden sonra çok mu eğreti kaçacak. Bilmiyorum. Ama bu bakış açısının iletişimden kaçmanın olanaksız olduğu günümüzde değil, hiç değilse yakın ya da uzak geçmişte geçerli bir değer ölçütü olup olmayacağını tartışmak istemiyorum burada. Ancak, bir an için geçerli olabileceğini varsayıp, yeniden bakmak istiyorum Avni'nin resimlerine.

1940'ların ya da 1990'ların İstanbul'unda olsun, 1950-60'ların Paris'inde olsun, gene o yılların Antibes, Bodrum, Foça resimlerinde olsun, Avni'nin resimlerinde handiyse değişmeye karşı koyan bir süreklilik görüyorum. Bu elli yıllık dönemin, benim bildiğim hiçbir aşamasında, Paris yılları da dahil, günün moda akımlarından etkilenmeyi bırakın, onlara en küçük bir ilgi göstermiyor Avni.

Bu kişiliğini erken yaşta bulmuş bir sanatçının, doğru bellediği yolda ilerlemesi, bu arada kaçınılmaz olarak başka ressamlarla karşılaşp onlarla diyaloga girerek resmini zenginleştirmekle yetinmesi, bir modernlik gereksinimini duymaması, yeniliğe gelip geçici bir olgu olarak bakmasından mı kaynaklanmaktadır? Bu soruyu Avni'ye hiçbir zaman sormadım ve sormayacağım. Yanıtını bildiğim için değil, bana geçerli yanıtı yalnızca resimlerinin vereceğine inandığım için.

Avni'nin resimlerini tarihsel bir sıralamayla art arda koyduğumda, çok sevdiğini bildiğim, 19. yüzyılın büyük devrimci şairi Rimbaud'nun "*Mutlak modern olmak gerek*" sözüne, pek "itibar" etmediğini düşünüyorum. Sanatta *avant-garde* lık kavramı ise onu sanki hiç ilgilendirmemiş. Avni, "Bir tek modernlik yoktur" diyebilir, bunda pek de haksız sayılmaz. Her sanatçının, bu arada Avni Arbaş'ın, kendine özgü bir modernlik

anlayışı bile söz konusu olabilir. Niçin olmasın? Yaşadığı günlerin, duyumsamalarının, heyecanlarının, tepkilerinin, kısacası, algıladığı, düşlediği her şeyin, yani kendi iç dünyasının ve bu iç dünyayı besleyen dış dünyanın oluşturduğu resmini yapmaya çalışmak. Ama yakıp yıkmadan.

Monet'yi mi seviyor, gizlemeden ortaya koyuyor bu sevgiyi. Picasso aşkı mı? Birçok resminde, gizlisiz saklısız kendini ortaya koyuyor bu aşk. Ama bunların hiçbirinde bir ressamın arkasına takılıp, onun yolunda giden bir ressamla karşı karşıya değiliz. Belli bir sanatçının yolundan gitmek yerine birçok yolun birleşmesinden oluşan bir yolda ilerlemeyi seçmiş o. Bu da daha önce de söylediğim gibi, onun, Avni Arbaş'ın kendi yolu. Gün geliyor Maraş katliamı için bir resim yaratıyor ki, Goya'nın kara dönemine, bir başka coğrafyadan ve yüzyıllar ötesinden bir saygı sanki.

1980'lerde gerçekleştirdiği bir dizi Boğaz görünümü var ki, sisin örttüğü yarım tonlardan, çok uzaklardaki bir lekeden (kırmızı ya da kara) oluşan bu resimlerde, elbette bir Monet, hattâ Turner (çocukluk anısı!) havası var. Bunlar mekânı ve zamanı belli resimler. Bir farkla, ressam, *sanatın zamanını* sorgulamıyor bu resimlerde, o resmi yarattığı an, o andaki ışık, sis, belli belirsiz renkler, onların yarattığı, o ânın doğurduğu etki ve heyecan söz konusu.

Genelde resim, özelde kendi resmi üzerine düşüncelerini öğrenmek isteyecek birini, Avni'nin, sözcüklerle değil, çizgilerle, renklerle, daha açık bir deyişle, *sanatının diliyle* anlatılacağını biliyorum. Resimle ilgili, Paris'teki ilk yıllarına ait, bir-iki mektubu dışında, kaleme aldığı hiçbir yazı yoktur. Ender söyleşilerinde de, resmiyle ilgili pek az ipucu bulursunuz. Kendini dışa vurmasının, daha da ileri gideyim, kendini gerçekleştirmesinin bir tek yolu olduğuna tâ başından beri inanmıştır: Resim.Yalnızca resim.

Cézanne'ın bin kez andığım, resimle ilgili ne zaman konuşacak, yazacak olsam hep anacağım, o ünlü sözünü fısıldar gibidir Avni'nin fırçası: *"Sizlere gerçeği borçluyum. Bunu, resim yoluyla yerine getireceğim."*

Avni, tüm gerçek ressamalar gibi, hiçbir mekânda, hiçbir zaman diliminde, resmi, bir araç olarak görmedi. Resim, her zaman bir amaçtı onun için. Dünyayı bir ressam olarak algılayıp, bir ressam olarak yorumlayageldi. Kavramlarla değil, çizgiler, renkler ve biçimlerle dile getirdi gerçeği— ki bu, resmin gerçeğinden başka bir şey değildi.

Her gerçek ressamın dünyası görselliğin ve sanatın bu öğelerinden oluşur. Yapıtlarının değerini ise, herkes bilir ki, bunları kullanma ustalığı, acemiliği, anımsadığı ya da unuttığını seçtiği bilgiler, algılama, düşleme, bir araya getirme, ayrıştırma, zenginleştirme ya da yoksullaştırma konularındaki yeteneği belirler. Mekân ve zaman ise karşımızda bu öğelerden kendince bir dünya yaratan sanatçıyla karşı karşıya olduğumuzda gündeme gelir. Ancak o zaman.

VIII/

*"Ben gerçekten doğum, acı, kıyım,
başkaldırı gibi temalara çok inanırım.
Konulara pek inanmam."*
Picasso

Picasso böyle söylüyordu André Malraux'ya.

Konu ile tema arasındaki uçurumu dile getirerek.

Bir sanat tarihçisi, Lionella Venturi ise, konu ile içerik arasındaki ayrım üzerinde durduğunda, "Konu, ressamın resmettiğidir, diyordu. İçerik ise, nasıl resmettiğidir. Ve nasıl dediğimizde,

biçimden, düş gücünün biçiminden söz ediyoruz. Böylece içerik ile biçimin aynı şey olduğunu söylemiş oluyoruz.”

Venturi'nin bu sözleri, kanımca, özellikle, Avni gibi ressamların sanat anlayışlarını çok iyi açıklıyor. Çünkü içerik ya da öz ile (nasıl adlandıırırsak adlandıralım) biçim arasında hiçbir biçimde öncelik söz konusu olamaz. Her ressam için böyledir bu. Ama özellikle figüratif ressam için. Aslanan, çizgiler, renkler, lekeler... bu görsel dilin öğeleriyle bir resim oluşturmaktır. Bu yaratma sürecinde, o eski ve umarım aşılmış sorunun, öz (içerik) mü biçimi belirler, yoksa biçim mi özü tartışmasının hiçbir anlamı yoktur. Venturi'nin de belirttiği gibi, öz (içerik) ve biçim aynı anda birlikte var olur. Birbirlerinden önce gelmezler ve ne öz biçimi doğurur ne de biçim özü.

Ressamın, düşlediği belli bir konu olsa bile, o konuyu ressamca, yani çizgiler, renkler ve lekelerle düşlemek zorundadır. Çünkü ressamın dili, yalnızca bu üç öğeden, ama bu üç öğenin oluşturduğu sonsuz olanaklardan oluşur.

Picasso'nun, *tema* ile *konu* arasında çizdiği ayırıcı çizgi, bu açıdan bakıldığında, belki kavranması, dolayısıyla açıklanması daha zor bir sorunu ortaya koyuyor. Belki, tema kavramının içinde “birden fazla”lık, süreklilik, bütünlük anlamları gizli olduğu için.

Daha açık bir deyişle, herhangi bir *nature morte*, karpuz ya da kavun; elma ya da armut; çiçek ya da füme balık; kitap ya da tütün kutusu, birer konudur. Ama, tüm sanat yaşamı boyunca hemen hemen yalnızca *nature morte*'lar çizip boyamış, üstelik de bu *nature morte*'ları, yalnızca şişe ve kapkacak gibi sıradan hiçbir estetik özelliği olmayan gündelik kullanım nesnelerinden oluşan, Morandi gibi bir ressam söz konusu olduğunda, artık konudan değil, temadan söz etmek zorunluluğu ortaya çıkar. Ya da Avni'nin, kendi kuşağından hemen sonra gelen ressamlar arasında, kendine en yakın duyduğu Orhan Peker'e bakalım.

Orhan Peker'in bir beygir resmi, bir konudur. İki beygir resmi aynı konuda yapılmış iki ayrı resimdir. Ama, yük beygirleri, tüm yorgunlukları, hüznüleri, kötü beslenmişlikleriyle bir dizi resme konu olduğunda, artık *konudan* değil, temadan söz etmek gerektir. Ölümü, yıkılmışlığı, yorgunluğu, çaresizliği, açlığı, tükenmişliği, umutsuzluğu, ışıksızlığı resmettiği için.

Tema ile konu; içerik (öz) ile biçim arasındaki ilişkilere, farklılıklara bu kısa değinmeden sonra, artık, şu soruyu sorabilirim sanıyorum: Avni'nin altmış yıllık sanat yaşamına baktığımızda, konulardan mı yoksa temalardan mı söz etmemiz gerekiyor?

Aşağıda, onun resimlerinin, konularına göre, yaklaşık bir kümelemesini yapmaya çalıştım.

Bunlar, yıllar boyunca (kimisi yarım yüzyıl) aynı konularda yapılmış resimlerin bir araya getirilmesinden oluşan kümeler mi, yoksa, bir temanın çeşitlemeleri mi?

Soruyu yanıtlamadan, bu kümeleri sıralıyorum:

Manzaralar

İnsanlı ya da insansız sokaklar, kırlar, tepeler.

Denizler. Deniz kıyısındaki insanlar.

Balıkçı tekneleri. Balıkçılar.

Avni nerede yaşadıysa, oranın manzarasını, yani doğal görünüm-lerini, renklerini tuvalinde yansıtmıştır. Çoğu kez insanlarıyla birlikte.

İnsan Yüzleri/Çıplak İnsanlar

Avni, tâ başlangıcından beri, yakın çevresinin resimlerini yapmıştır. İlk eşi Zerrin'in, sonra Henriette'in, bu arada

kendisinin, sevdiklerinin portreleri. Paris'in tanınmış *clochard*'ları.

Balıkçılar. Sırt hamalları. Kız çocukları. Özellikle, Lewis Carroll'un *Alice*'ini anımsatan kız çocukları.

Çiçekler/Nature morte'lar

Avni'ye, çiçeklerini bir kıyıya koyacak olursak bir *nature morte* ressamı denebilir mi, bilmiyorum. Dönüp dolaşıp yaptığı narları vardır. Balıkları vardır. Nesnelerden pek hoşlanmıyor gibidir. Ama çiçekleri, 1959'dan bu yana, belli aralıklarda gerçekleştirdiği, dönüp yeniden ele aldığı çiçekleri, sanatında ayrı bir yer tutar.

Kuvâyi Milliye Atları/Mustafa Kemal Portreleri

Kuvâyi Milliye'ci bir "süvari zabiti"nin oğlu o. Çocukluğundan beri, atlar, büyük aşkı.

Paris'te Nâzım Hikmet'in ünlü şiirine konu olan bir dizi "*Kuvâyi Milliye Atları*" dizisini gerçekleştirmiştir.

Daha sonra, atlar (çıplak, binicili, topluca, doludizgin ya da bir cirit oyununun baş oyuncusu olarak tıpkı, yıllar boyunca sürekli döndüğü çiçekler dizisi gibi), onun yakasını ya da fırçasını bırakmaz.

Mustafa Kemal portrelerini diğer portrelerden ayırmamın nedeni, sarurum, belli.

Cumhuriyet dönemi Türk resmi, bilindiği gibi sayısız Mustafa Kemal Atatürk portresiyle doludur. Çallı'nın, Feyhaman'ın, Nazmi Ziya'nın imzalarını taşıyanlar da dahil, hiçbir Atatürk portresinde, Avni'nin portrelerindeki kadar gerçek Mustafa Kemal'i görmek olası değildir.

Avni'nin portrelerinde Mustafa Kemal dış görünüşünden çok kişiliğini, düşüncelerini, inançlarını yansıtan bir ifadeyle belirir.

Bu portreler, yapıldıkları günler (sancılı 1970-80 yılları) anımsandığında, birer protesto niteliğindedir.

IX/

Türk resim sanatının (ama yalnız resim sanatının değil; şiirinin, öyküsünün, romanının, müziğinin, mimarisinin de), 20. yüzyıl boyunca gündeminde olan, kanımca, en saçma, en yapay sorun, öz/biçim; toplumsal/bireysel; mutlu azınlık/mutsuz çoğunluk

türünden, birer karşıtlık olarak, zaman zaman tartışılan “Yerellik / Evrensellik” sorunudur.

Türk sanatçısı, uzun yıllar, kendi sınırları içinde kapalı olmanın, yoksulluklarını, yoksunluklarını yaşadı. Bu, ister istemez yapıtlarında kendini gösterdi. Çağdaşlığın, modernizmin pek farkına varmayan yazarlarımız, çizerlerimiz, yerellik / evrensellik; sanat için sanat / toplum için sanat gibi klişe ve hiç kimseyi, hiçbir yere götürmeyecek konuları tartışarak zaman yitirdi. Resimde, şiirde ya da müzikte, yapıtlarında birkaç yerli motife yer vermek, bize özgü, ulusal bir sanatı gerçekleştirmek sanıldı. Yerelliğin “*couleur locale*”, evrenselliğin ise, bir soyut temalar dizisi olmadığı, bu nedenle hiç anlaşılamadı ve bu kısır tartışmalardan tabii hiçbir sonuç alınamadı.

Osman Hamdi Bey, feraceli kadınları, türbeleri, camileri resimlerine konu diye seçtiği için yerel bir resim yapmıyordu. Eğer öyle olsaydı, 19. yüzyılın tüm oryantalistlerini, Osmanlı-Türk ressamı arasında anmamız gerekirdi. Oysa, önemli olan, bir ressamın düşünceleri değil, yapıtları; çıkış noktası değil, varış noktasıdır.

Yerelliği sanatın ana öğelerinden biri olarak gören ressam Osman Hamdi Bey’in, yerel olmak, evrensel olmak gibi bir kaygısı olmamış olsa gerektir. Çünkü o, Batılı ustalarının yolunu izliyordu ve onun döneminde Doğunun büyümesine kapılan romantiklerin sayısı çok az değildi.

Bedri Rahmi ise, genç yaşta gittiği Paris’te görüp geçirdiklerinden sonra, evrensele, ancak yerelden yola çıkarak varılabileceğine inanıyordu. Aslında, ne biri çıkar yoldu, ne de ikincisi. Yalnızca kendi resmini yapmak yeterliydi. Kim ki, kendi yurdunun ve insanının sesini, müziğini, rengini, ışığını, kokusunu, bakışını, yürüyüşünü bilir, onun yarattığı yapıtta bunlar, ister istemez, görünür-görünmez bir biçimde olsun yerini alır. Çünkü Do sesi

İstanbul'da da, Paris'te de Do sesi, çimen yeşili ya da çivit mavisi, her yerde çimen yeşili ve çivit mavisidir.

Evrenselliğe gelince, o yalnızca sanata ve insanlığa ait bilgilerin çağdaşlığın potasında kotarılmasıyla kendini ortaya koyar.

Avni'nin altmış yıllık resim serüvenini izlediğimizde, ne Türkiye'de, ne Fransa'da, modernlik, öncülük konularında gördüğümüz gibi, onun yerellik/evrensellik konusunda da bir tasası olmadığını görürüz. Bu yapay sorun da, haklı olarak onun hiç ilgisini çekmemiştir. Dolayısıyla, onun resimlerinin, geçmişimizin görsel sanatlarından hiçbir iz taşımaması doğaldır. Çağdaşlarından ve dostlarından, ne Abidin Dino'nun Osmanlı hat sanatına, Saray Albümlerindeki Siyah Kalem'in resimlerine duyduğu ilgi; ne Turgut Zaim'in minyatür sevgisi, ne Bedri Rahmi'nin kilim, nakış tutkusu vardır Avni'de. Onun, İstanbul'da yaptığı bir portre ile Paris'te yaptığı bir portre arasında, hiçbir fark yoktur. Hattâ manzaralarında da. O gün, o saatte, orda olan bir ressamın fırçasından çıkmış manzaralardır bunlar. Her yer, her yöre ressamın ülkesidir. Tâ başından beri, resmin, (eğer deyiş yerindeyse) asal değerlerinin dışında, hiçbir görsel ya da kavramsal öğeden etkilenmemesi gerektiğine inanmıştır. 1940'lardaki bir resmiyle, bugünkü bir resmi arasında bir kopukluğun olmayışı da ancak bu inancıyla açıklanabilir.

1980'lere doğru belirmeye başlayan Mustafa Kemal'ler hariç, diğer konular, sanatçının altmış yıl boyunca "işlediği" konulardır. Avni, konuları, yıllar sonra sanki bıraktığı yerden, yeniden ele almak gerekliliğini duymuştur. Özellikle, "Çiçekler"den ve "Atlılar"dan söz ediyorum.

Avni, bu konuları yıllar sonra yeniden ele alırken yeni açılımlar, yeni yorumlar mı getiriyordu? Doğrusu bunu söylemek güç.

Daha çok, bir anıyı resmeder gibi. Öylesine ki, bu resimlerin üzerlerinde tarih yoksa, bir zaman sıralaması yapmak pek kolay değildir. (İşte yeniden, *zaman!*)

Bu “kronolojik” olguyla, Avni’nin çağdaşı pek çok Türk ressamında da karşılaşırsınız. Yaşamı boyunca el desenleri çizen Abidin; Anadolu temasını, tüm yaşamı boyunca sürekli ele alan Bedri Rahmi; 1950 başlarından ölümüne değin, aynı yüzleri, aynı çıplakları, aynı sokakları, *café*’leri, *bistro*’ları resmeden Fikret Muallâ örnekleri bunlardan, yalnızca, en önemli üçü.

Avni’nin aynı konulara, yıllar sonra yeniden dönmesinin nedenlerini, resimlerin kendinde aramak, kanımca, en doğru yol olur. Bu nedenle, bu kitabın sanatçının resimlerine ayrılan sayfalarında kronolojik bir sıralama izlemek yerine, konulara göre bölümlendirmeyi ve kronolojik sıralamayı (elimizden geldiğince) her bir konuda ayrı ayrı gerçekleştirmeyi daha uygun buldum.

Bir kez daha yineliyorum: Önünde sonunda her tür bilgiyi, ressamdan da daha fazla, daha doğru ve daha açık olarak yapıtın kendi içerir.

Tabii okumasını bilen gözler için.

DESENLER GRAVÜRLER

“Desen, resmin temelidir” görüşü, Avni gibi ressamlar için doğru ve geçerlidir.

Çünkü Avni’nin resminin temelinde doğa vardır. O, karşısındaki modeli, manzarayı, *nature morte*’u resmedebilmek için algılamak zorundadır. Algılayacaktır ki yorumlayabilsin. Figüratif olup da, dış dünya ile böylesi bir ilişki içinde olmayan ressamlar da vardır. Oysa, Avni, izlenimcilerin, fovların çizgisinde bir ressamdır. Dolayısıyla renkçi bir ressamdır. Ama, resmini tasarlamasında, eski ustalarda olduğu gibi, desenin yeri büyüktür.

Doğa’da çizgi yoktur, denir. Eğer böyleyse, ressam desen çalışırken nasıl bir yol izleyecektir? Resmettiği insanın, nesnenin, manzaranın “ana hatlarını” mı arayacaktır, iki boyutlu kâğıdın yüzeyinde? Hiç kuşkusuz. Hat sözcüğü çizgi anlamına da geldiğine göre. Çizgilerden bir dünya yaratmak, renge, ışığa başvurmadan. Bu biraz da bir meydan okuma değil midir?

Kanımca evet. Çünkü desende göz boyamayacak az yer vardır, hattâ gören göz için, hiç yoktur. Şıpın işi, defterini açıp kurşunkalem, renklıkalem, tükenmez, füzen, birkaç çizgide bir portre, bir manzara karalayan ressamlar vardır. Avni onlardan değildir. Bir anda çıkmış gibi görünen (belki de, gerçekten bir anda çıkmış olan) desenlerine, siyah-beyazlarına bakın, iyice bakın. Onlarda, duraksayan, (kafasında) silen, yeniden başlayan, yeniden silen, yok eden, sonra yeniden var eden bir elin varlığını duyumsayacaksınız.

Desenin, gerçekten de resmin temeli olduğuna, tâ gençliğinden beri inanmış, bu nedenle de, bıkmadan usanmadan çizmiş, çizmiş ressam elidir bu.

MANZARALAR BALIKÇILAR

*"Her figüratif sanatçının çalışmasının özü,
insanoğlu ile doğanın başlıca
ilişkisinden biridir."*

Michel Leiris

Kimi ressamların eğilimi, daha doğrusu yeteneği, belli bir konuya yöneliktir. Öteden beri, portre, manzara, tarihsel olaylar, *nature morte*, *interieur*, çıplak gibi, konularında "uzmanlaşmış" ressamlar vardır. Bu konuların tümünde, aynı başarıyla yapıt veren ressamların sayısı ise oldukça azdır.

Avni, ilerki sayfalarda yer alan değişik konulu yapıtlarının da kanıtlayacağı gibi, hem manzarada, hem figürde; hem portrede hem çıplakta; hem lirik, hem epik temalarda aynı başarı çizgisini sürdürebilmiş ender resamlardan biridir. Bu bölümde yer alan manzaralarına bakın. Gençlik döneminin ilk çalışmalarından, Fransa, özellikle Güney Fransa manzaralarına, sonra, yeniden Türkiye, özellikle İstanbul ve Ege kıyılarının insanlı ya da insansız manzaralarına bakın; değişmeyen bir şey olduğunu göreceksiniz. Sanki, sürekli olarak bir eli öbür elini tutuyor. Alıp başını, yeteneğinin rüzgârına gitmesin diye. Ama değişmezliğin ana nedeni bu değil. Avni, her gittiği yere kendini götürüyor. Oranın ışığından, manzarasından, figüründen etkilenmiyor mu? Tabii ki etkileniyor. Ama, hiçbir yerde hiçbir zaman yerel bir ressam olarak çıkmıyor karşımıza. Hattâ kendi öz yurdunda bile. Hiçbir yerde yabancı değil. Özgürce resim yapabildiği her yer onun yurdu. Bu nedenle, onun ressam olarak yaşamöyküsünde sürgünden söz edilemez.

Yıllarca önce, 1943 tarihli küçük bir resmini görmüştüm bir galeride. Bir sokak. Karanlık. Akşam vakti. Burası, Lüleburgaz'ı andırıyor demiştim kendi kendime. 1950'lerde ilk kez gördüğüm Lüleburgaz'ın nesini anımsatmış olabilirdi ki bu resim bana? Söz konusu resmi aldım ve yıllarca evimin duvarında bakıp, zaman zaman yanıtlayamadığım bu soruyu sordum. Sonra, Avni'nin başka resimleri önünde de benzeri soruları sordum. Onun resimlerinde karşıma çıkan İstanbul'dan, Bodrum'dan, Güney Fransa'dan tanıdık manzaralar, beni bu gördüğüm yerlere götürmüyordu. Tam tersine, resmin içine çekiyordu.

Avni'nin manzaralarında, neresi olursa olsun, orayı tanıdık kılacak bir ipucu olmasa da, eğer bildiğiniz bir yerse, rengiyle, ışığıyla sizi içine çeken ve adlandırmanızı sağlayan bir yan vardır. Belki resim sanatı açısından üzerinde durulacak bir şey değildir bu. Gene de pek emin değilim. Hokusai'ye, bir resmi için söylenseydi bu, kendisini "resim delisi ihtiyar dilenci" diye adlandıran bu büyük Japon sanatçı bundan büyük bir kıvanç duyardı sanırım.

Avni de, bu büyük Japon usta gibi, tüm resimlerinde, ama özellikle manzaralarında, son derece tutumlu davranıyor. Hem biçimde, hem renkte.

İlk manzaralarında, ışıktan çok, renk ilgilendiriyordu onu. Sanki. (Işığın renk olduğunu unutmadan.) Son resimlerinde, ışık daha fazla ilgilendiriyor gibi. Deniz manzaralarına, özellikle Marmara görünümlerine bakın. (Bu kez ışığın renk olduğunun bilincinde.) Tutarlılık, kendi kendine sadık olmak, ya da ne bileyim, bildiğinden şaşmamak bir ressam için, böylesi bir şey mi? Ya da, genç yaşta inandığı, bağlandığı resim anlayışını hiç kuşkuya düşmeden, geliştirerek, derinleştirerek sürdürmek isteği mi bu?

Hem biri, hem öbürü.

Doğa tutkusu, onun aklını başından almıyor. En coşkulu resimlerinde bile, apaçık görülüyor, eli de, paleti de denetim altında. Van Gogh'çu bir coşum söz konusu olmadığı gibi, Cézanne'cı bir denetim de söz konusu değil.

İnsan figürünü, büyük bir ustalıkla, manzaranın içine yerleştiriyor. Öylesine bir ustalık ki, doğa ve insan, ikisi de aynı görsel önemde yer alıyor bu resimlerde.

Avni'nin sanatını, en iyi niteleyecek ifade, onun bir figür ressamı olduğunu söylemektir. Ama doğa ile bütünleşen figürlerine bakınca, Nâzım'ın deyişiyle "insan manzaraları"ndan söz etmek çok yakışıyor.

PORTRELER ÇIPLAKLAR

Resimlerini ya da yontularını, ancak karşısına oturttuğu "model"den çalışabilen Giacometti, kısa boylu, tıknaz, dökük saçlı, yuvarlak yüzlü, kırık boksör burunlu, aykırılar aykırısı yazar Jean Genet'nin portresine çalışırken, bir yandan karşısındaki modele bakar, bir yandan da bakıp gördüğü Jean Genet'nin yüzünü, tuvalinde gerçekleştirmeye çalışır.

Bu arada, kendi kendine söylenmektedir:

"Ne kadar yakışıklısunuz. (Bir an susar. Yeniden Jean Genet'ye bakar. Yeniden tuvaline bir-iki çizgi kondurur. Sonra ekler): Herkes gibi."

İnsanoğluna, yazar, çizer, şair, *clochard* (adembaba), güzel, çirkin, hiçbir ayırım gözetmeden bakmak, olsa olsa ermişlere, dervişlere ya da Giacometti gibi has sanatçılara özgü olsa gerek.

Avni'nin, Mustafa Kemal simge/ portrelerini bir kenara koyacak olursak, tüm portreleri, figürleri, sıradan insanlara aittir.

Bu sıradan insanların, kimi eşi, sevgilisi, kızı, torunu, dostları ya da Pariste oturduğu mahallenin bir *clochard*'ı, Asmalımescit'in bir hamalı, Bodrum'un, Foça'nın bir balıkçısıdır.

Avni, sözcüğün gerçek anlamında, (daha önce de söyledim, değil mi?) bir figür ressamıdır. Bunda, benzetme yeteneğinin önemli bir etkisi olsa gerek. Ama, resim sanatına az-buçuk ilgi duyan herkes bilir ki, bu yetenek her şey demek değildir. Hattâ kimi zaman, doğuştan benzetme gücüne ve kolaylığına sahip elin ressamın yaratıcılık yolunda karşılaştığı en büyük tehlike olduğu bilinir.*

* Matisse şöyle diyordu: "Kimi zaman elime söz geçiremiyorum. Bakıyorum almış başını gidiyor. İşte o zaman, fırçayı sol elime alıyorum."

Avni, portre, çıplak ve figür çalışmalarında, eğer yeteneğinin kendisine sunduğu bu tuzağa hiç düşmediyse, ya da çok az düştüyse, bunun nedeni, başta modeli, herkesin sevdiği, güzel, çekici, hoş resimler değil, gerçek resimler yapmasındadır. Daha açık bir deyişle, karşısındaki modelin yüzünü, iç-yüzünü onun gerçeğinin değil, bir ressam olarak kendi gerçeğinin peşinde olmasındandır. Bu arada yaptığı resim, modeline çok, hattâ bir fotoğraftan da çok benzemektedir, ne gam!, bu sanatın gerçeğidir. Peki nedir şu gerçek resim, ya da sanatın gerçeği?

Doğrusu bu soruyu, bir yazara değil, ressamı sormak gerektir. Ama ressamlar, çoğunlukla, gerçek resmi yaparlar da, onun ne olduğunu sözcüklerle dile getiremezler. Ya da, her biri bambaşka, çoğu kez birbiriyle çelişen sözcüklerle dile getirir. Bu da doğaldır, çünkü hem her ressamın "gerçek" kavramı algılayışı başkadır, hem de dile getirişi. Gene de, bu benzemezleri, birleştiren bir öge vardır.

Nedir bu önemli, Altamira mağaralarından günümüze, otuz bin yıldır değişmeyen öge?

Yanıtı, sözcüklerde değil, resimlerde arayın, diyeceğim.

ÇİÇEKLER ÇİÇEKLER

"Dünyadaki en güzel şey...
tüm renklerin rengidir...
tüm mavilerin en mavisii"

Picasso

Niçin ölü bir balığın ya da gülün resmini yapmak? Ya da balkabağının, dolmalık biberin, patates ya da domatesin? Yalnız meyve ve çiçeklerin değil, nesnelerin *nature morte*'u da söz konusu.

Eskilerden Chardin, çağdaşlardan Morandi örneğinde olduğu gibi.

Birincisi, günlük yaşamın nesnelerini, nesnel bir açıdan resmediyordu; ikincisi yalnızca şişeler ve kavanozlardan oluşan "konusunu", kendine özgü (az) renkler ve (çok) öznel resim diliyle.

Her ikisi de, yalnızca nesnelerden oluşan "kendisine ait" bir resim dünyası yaratmayı başarmışlardı.

Resim sanatının hemen hemen belli başlı tüm konularında yapıt vermiş Avni Arbaş'ın *nature morte*'larına baktığımızda neler görüyoruz?

Çiçekler, narlar, çiçekler, balıklar, çiçekler...

Evet, çiçekler handiyse bir *leitmotiv* olarak, 1950'lerin ortalarından bu yana karşımıza çıkıyor.

Bunlar, ressamın bir araya getirip sonra karşısında sehpasını kurduğu çiçek düzenlemeleri değil. Düşsel çiçeklerden oluşan *nature morte*'lar değil bunlar. Doğada var olan çiçekleri (laleler, gelincikler, papatyalar, irisler, lilyumlar, çiğdemler...), zihninde bir araya getiriyor Avni. Onları karşısına koyup resmetmiyor, eğer

benzetme yerindeyse, gözlerini kapadığında görüyor o çiçekleri. Gözlerini açtığında ise tuvalinde, kafasındaki *nature morte*'u gerçekleştirme süreci başlıyor.

İşin ilginç yanı, 1960'larda gerçekleştirdiği bir çiçek *nature morte*'unu, yirmi yıl, otuz yıl sonra, aynı gözle görüp, aynı gözle gerçekleştiriyor. Daha açık bir deyişle, aradan geçen yıllar, Avni'nin belleğindeki çiçekleri soldurmuyor.

Ressamın zamana meydan okuması mı bu?

Kim bilir?

Bildiğim, Avni'nin *nature morte*'lerinin, özellikle çiçeklerinin, hiç de *ölü-doğa** olmadıkları. Çünkü bu resimlerde, her gerçek resimde olduğu gibi, gerçek doğa, yani *ressamın doğası* yaşıyor.

Çiçeği dalından kopmuş olsa bile. Bir vazoda resmedilmiş olsa bile. Avni'nin resimlerinde hep yaşayacak.

Bu hüznü, yaşama sevinciyle dolu, sevdalı, zulme, ölüme direnen çiçeklere bakan, onları gören, okuyan, sorgulayan, onlarla iletişim kuran, yaşamı değiştirmek isteyen insanoğlu, varolduğu, yaşadığı, baktığı, gördüğü, düşündüğü ve düşlediği sürece.

* *Nature morte*, karşılığında, birçok yazarımız gibi, sözcüğü olduğu gibi çevirerek "ölü-doğa" diyemiyorum. Nesnelerden oluşan *nature morte*'larda doğa değil, nesne söz konusu olduğu için, bu bir. İkincisi konusu çiçek, kavun, karpuz, domates, biber olan *nature morte*'larda da, hiç de ölü bir doğayla karşı karşıya olmadığım için. Eğer kavramın karşılığı yoksa, onu sözcük sözcük çevirmek yerine, olduğu gibi kullanmayı yeğliyorum. Dilimize hangi yabancı dilden girdiyse.

KUVÂYİ MİLLÎYE ATLARI MUSTAFA KEMAL'LER

"Bu atlar, Avnî'nin atları
Kuvâyî Milliye atları
Kara yamçı altında ak sağrı dolgun
titrer burun kanatları
bu atlar Avnî'nin atları"
Nâzım Hikmet

At, Eski Yunan'dan bu yana, yalnız, Batı sanatında değil, tüm Çin resminde, insanla birlikte baş köşeyi alır. Batı'nın mermer, bronz at yontularına karşı Çin'de küçük, büyük, boyalı *terra cotta* at yontuları vardır.

İslâm minyatürleri, Moğol olsun, İran olsun, Osmanlı olsun, insanlar kadar atlarla doludur.

Yalnız farklı güzelliğiyle değil, insanoğluyla birlikte yaşayıp, uygarlıkların oluşumunda büyük katkısı olduğu için bu dost hayvan* ressamların başlıca konularından biri olmuştur.

Büyük at ressamları vardır. Soylu İngilizlerin, soylu atlarını resmeden Richard Roper, James Seymour, Georges Stupps, Francis Sartorius, Ben Marshall'lar gibi. Bu İngiliz ressamlarının atlarının tümü eğitilmiş, alımlı, bakımlı binek ve yarış atlarıdır. (Onlar yalnızca at resmi yapmayı seçmişlerdir)

Romantik Géricault'nun tuvale sığmayan, ağzı köpüklü, sağrısı terli atları. Tek başlarına ya da binicileriyle birlikte.

Ya da Delacroix'nın Arap atları. Savaşta. Acılı. Yaralı.

Atlara tutkuyla bağlı bir başka Fransız ressamının, Degas'nın atlarına gelince... Onlar, 19. yüzyıl burjuva Fransa'sının yarış atlarıdır.

* Attan, hayvan diye söz eden küçük Avnî'yi babasının azarlamasını arımsadım birden "O hayvan değil, demiş, Mehmed Nuri Bey oğluna, onun adı attır, oğlum."

Hipodromlarda boy gösteren kadınlı erkekli büyük burjuvalarla örtüşen, bir toplumsal olayın estetik belgeselleri gibi.

20. yüzyılın büyük ikonası *Guernica*'yı gözünüzün önüne getirin. Resmin trajik boyutunu oluşturan insan figürlerinden ve Picasso için kaçınılmaz o İspanyol boğasından çok, resmin hemen hemen ortasında yer alan, o korkunç, ürkünç at başı değil midir? Hele, bu resmin hazırlık çalışmalarını görmüşseniz, Picasso'nun bu büyük trajediyi, daha çok at başlarıyla "ifade" etmeye çalıştığını gözlemlemiştinizdir.

Ressamların sevgilisi bu soylu hayvan, Avni'nin resimlerinde de *Guernica*'da olduğu gibi yer yer bir simge görünümündedir. Ama gücünü, ressamın sevgisinden, gözlem gücünden alan, yaşayan bir simge.

Ressam, çocukluğunda "tanıştığı" o kokuyu, o teri, o dört nalı, o burundan solumayı, yıllar sonra eline fırçayı aldığı anda bir bir ayırmsar gibidir.

Avni'nin atları, Géricault'nun ya da Delacroix'nun atları gibi, tarihsel bir olayın tablosu içinde yer alır. Ama bu yerin, adı, tarihi, coğrafyası yoktur. Ya da simgesel olarak vardır. Yer, coğrafya, Anadolu bozkırındır. Bu resimlerdeki atlar binicileriyle birlikte dolu dizgin gidiyorlardır bozkırda. Geçmişten geleceğe ulaşmak istercesine. Evet, Avni'nin atları, nasıl Géricault'nun, Delacroix'nun, Picasso'nun ya da tüm sanat yaşamı boyunca, ya tek başına ya da binicisiyle, at resimleri, yontuları yapan Marino Marini'nin atlarına benzemiyorsa, o çok sevdiği Orhan Peker'in, yalnızlık ve hüznün dolu beygirlerine de benzemez.

Mustafa Kemal portrelerinin de, kendinden önce resmedilmiş hiçbir Mustafa Kemal portresine benzemediği gibi.

Nâzım, Avni'nin atlarında Kuvâyi Milliye atlarını görüyordu. Ne yazık ki, Avni'nin Mustafa Kemal portrelerini görmedi. Bu kalpaklı Mustafa Kemal'leri görseydi, onlarda *Kuvâyi Milliye Destanı*'ndaki Mustafa Kemal'le karşılaşacaktı.

Çünkü Avni'nin bu resimleri Mustafa Kemal'in yüzünden çok, Nâzım'ın destanlarındaki gibi, onun devrimci eylemini resmeder. Avni, bu resimler konusunda bir yerde şöyle diyor: "Ben, belli bir atı ya da Kuvâyi Milliyeciyi, Atatürk'ü değil, duygularımdaki, içimdekileri yapıyorum. Temalarım giderek bir nevi *simgeye dönüşüyor*."*

Mustafa Kemal'in zaten kendisi ve adı bir simge değil mi?

Ne var ki, Çallı'dan Feyhaman'a; Nazmi Ziya'dan Halil Dikmen'e hemen hemen tüm Cumhuriyet dönemi ressam ve yontucunun yapıtlarında, Mustafa Kemal, ya yalnızca bir simge ya da bir devlet büyüğü olarak görülür. Onu yakından tanımış, hattâ oturtup karşısında resim yapmış olanlardan hangisi, onu bir eylem adamı, bir inanç adamı, bir devrimci olarak resmedebilmiştir?

Avni, çocukken bir kez gördüğü Mustafa Kemal'in, yıllar yıllar sonra resimlerini yaparken benzetme kaygısının çok ötesinde bir kaygıya sahipti kuşkusuz. Yaşayageldiğimiz günlerin toplumsal karabasarında, suçlayıcı el işaretiyle tüm bir toplumu uyarmak isteyen Mustafa Kemal portreleriydi bunlar.

Kurtarıcıların, devlet adamlarının portreleri, hangi rejimde olursa olsun, kaçınılmaz olarak birer ikonaya dönüşür. Yüzlerce, binlerce Mustafa Kemal/ Atatürk resmine, yontusuna bakın; bu tehlikeyi (tabii ki sanatsal bir tehlikeden söz ediyorum) atatabilmiş pek az örnek bulabilirsiniz.

Avni'nin Mustafa Kemal'leri ise, simgesel ya da değil, hiçbir zaman bir ikonaya dönüşmez. Avni, Mustafa Kemal'i resmederken kendi inancını resmediyordu. Tıpkı Kuvâyi Milliye atlarında olduğu gibi. Zaman zaman, bilen bilmeyen, yazarın, ressamın "mesaj"ından söz eder. İşte size sanatı zedelemeyen, hattâ gücünü ondan alan mesaj-resimler: Avni'nin Kuvâyi Milliye Atları ve Mustafa Kemal Portreleri.

SON SÖZ

Paris yıllarımdan bu yana, kırk yılı aşan bir süredir izliyorum Avni'nin resimlerini. Bu kitapta, onun altmış yıllık sanat serüveninden çok, resimleri önünde düşündüklerimi dile getirmeye çalıştım. Çünkü bir resmin öyküsünün, o resimde başlayıp, o resimde bittiğine inanırım. Önünde sonunda bizleri ilgilendiren, ilgilendirmesi gereken, resmin kendisidir. Ama bir yazarın, ressamın içinden çıktığı toplumu, ressamın dünya görüşünü, sanatsal ilişkilerini, buluşmalarını, etkileşimlerini göz ardı etmeden yaptığı yorumların, değerlendirmelerin sanatçınunkilerle örtüşmediği çok olur. Eğer bir yazar, gerçekten karşısındaki resmi okumaya çalışmış, bunu yaparken de öyküden (anekdot anlamında) kaçınmış, genelde resim sanatına, özelde karşısındaki resimle ilgisiz edebî, felsefî, psikolojik hattâ estetik bir metin oluşturmuşsa, bunun, yazarına bilmem ama, ressama ve resme pek bir hayrı dokunmaz. Tabii okuyucuya da.

Avni'nin resmine bu görüşün ışığında bakmaya çalıştım. Burda sanatçı tarafından kabul gören (çok sık karşılaşılan bir durum değil) bir metne yer vermek istedim. Kısıklı bir düşüncenin, yorumun özeti olmaktan değil, okumaya çalıştığım resimlerin yoğunluğuna ulaşma çabasından doğuyor:

Yenilik (*modernité*) ile Çağdaşlık kavramlarını eş anlamlı kullanmak, yanlışları da, anlam sapmalarını da beraberinde getirir. Özellikle sanat alanında. Gerçi *moderne* sıfatının ilk anlamında, *yeni* ve *çağdaş* anlamları varsa da, sözcüğe Ortaçağ'da verilen anlamdan kaynaklanmaktadır bu. *Modernisme* sözcüğü ise çok yeni bir sözcüktür ve çağdaş sanat eğilimleri ve yapıtlarında yenilik kavramını dile getirir. Klâsik, akademik ve gelenekçi sanatın ve düşüncenin karşıtıdır.

Her çağdaş sanat *moderne* değildir; ama her yenilikçi sanat çağdaştır.* Yalnız modernizmi değil, klâsizmi, romantizmi yaşamadan post-modernizm tartışmalarının yapıldığı bir sanat ortamında Avni Arbaş'ın sanatından söz etmeden önce, birbirinin karşıtı olmayan, ama birbiriyle anlamdaş da olmayan, bu, *yenilikçi* ve *çağdaş* sanat kavramları arasındaki ayrımı belirtmekte yarar var.

Avni, kuşkusuz yenilikçi bir ressam değildir. O, 20. yüzyıl sanatının ne kendinden önceki modernist akımlarına, fovizme, kübizme, süprematizme, sürrealizme, dadaizme ilgi duymuştur, ne de kendi döneminin, özellikle Paris yıllarında (1946-76) içinde yaşadığı sanat ortamının öncü akımlarına eğilim göstermiştir. Avni'yi ilgilendiren, yıkımlar, yadsımlar, yeni resim dilleri, buluşlar değil, 19. yüzyıldan kendisine değin olan resim sanatının kesintisiz ve *kendi içinde* kendisini yenileyen çizgisiydi. Dada'nın *anti'sini*, sürrealizmin yazınsal söylemini, hattâ kübizmin yalnız resmin içinde kalan o büyük sanatsal devrimini benimsemedi. Bunlardan etkilenmedi.

Çağdaş resim sanatının kazançlarından biri olan grafik dil, illüstrasyon, doğaya sırtını dönen non-figüratifler, geometrik ya da lirik soyut ressamlar da onun ilgisinin dışında kaldı. Kuşkusuz bunlara baktı, inceledi, ama kendi resmini bu dünyanın dışında oluşturdu.

Avni için Klee, kuşkusuz lirik bir ressamdı, ama yapıtları resimden (*Peinture*, diyecektir Avni) çok illüstrasyondur. Bir konunun değil, ama bir düşüncenin illüstrasyonu. Dali'yi, Max Ernst'i, Magritte'i ve onlarla birlikte tüm sürrealistleri yazınsal ve belki akademik buluyordu. Kandinski, Mondrian, Maleviç gibi,

* Yalnızca günümüzde ortaya konulduğu için her sanat yapıtı da çağdaş değildir. Bunların arasında, gelenekçi, klâsik, akademik anlayışta yapıtlar dünyanın dört bir yanında ve sanatın her alanında ortaya çıkmaktadır, bunlara çağdışı, *anachronique* diyoruz.

soyut sanatın öncülerini de daha çok birer araştırmacı olarak değerlendirdiği gibi. Kuşkusuz bu bir tavidir. Ve Avni'nin sanatından söz ederken onun bu tavrını belirtmek gerektir.

Avni'nin resmi, bir yıkıp yıkma, bir yeni plastik dil yaratma kavgasından doğmamıştır. O, kendisinden önce var olan bir resim dilini kullanarak, o resim dili içinde kendi sesini, kendi dilini, kendi kişiliğini aramıştır. Klasizmin, gelenekçiliğin, akademizmin kolay tuzağına düşmeden. Kuşkusuz bu nedenle, Avni'nin yaklaşık yarım yüzyıllık sanat yaşamında iniş-çıkışlarla, dönemlerle karşılaşmıyoruz. O, başlangıçtaki çizgisini, geliştirerek bugüne değin getiriyor. Nerde olursa olsun, Paris'te ya da İstanbul'da, Antibes'de ya da Bodrum'da, hep aynı resmi yapıyor. Hattâ birkaç istisna dışında, konuları bile değişmiyor. Bir bilinmezlikle yol alan, bu bilinmezliğin çekiciliğine kapılan sanatçılardan biri değil o.

Kendi çizgisindeki resmin geçmişini çok iyi bilen bu adam, yarının resmi üzerinde kafa yormuyor. Onu geleceğe bırakıyor. Çünkü kendisini bir falcı olarak değil, yalnızca bir ressam olarak duyuyor.

Kuşkusuz, Avni türündeki her has sanatçı, kendine bir geçmiş ve o geçmiş içindeki sanatçılardan bazılarını seçer yol gösterici olarak. Onlara öykünmek için değil, onlarla bir göbek bağı olduğunu sezdiği için Avni'de de böyledir. Onun resimlerine yakından baktığınızda, Cézanne'dan çok Van Gogh'u, Ingres'den çok Delacroix'yı (özellikle eskizlerdeki Delacroix'yı); Braque'dan çok Matisse ve Picasso'yu, Dufy'den çok Bonnard'ı, Vuillard'ı, Lautrec'i, eskilerden Velasquez'den çok Goya'yı seven, yakınlık duyan bir ressamla karşı karşıya olduğunuzu anlarsınız. Oysa, Avni'nin resimlerinde, bu saydığım sanatçıların hiçbir etkisi yok gibidir.

Niçin?

Aldıklarını özümsemişti ve kendi kişisel diline çevirdiği için.

Bir gün bana, hocası Leopold Lévy'nin bir soruya verdiği cevabı aktarmıştı: Kendisine Rubens'in resimleri üzerine ne düşündüğü sorulan Lévy'nin cevabı, "Belki bir Tanrı'dır o, ama benimki değil" olmuştu. Sanırım, Avni de aynı cevabı verebilirdi. Yalnız Rubens örneğinde de değil.

Bugün, Rembrandt, Hals, Velasquez, Goya gibi resim yapmanın hiçbir anlamı yoktur. Bu tür resimler ne denli başarılı olursa olsun *anachronique*'tir. Her çağın bir resim dili vardır ve her sanatçı yapıtını bu dille gerçekleştirir. Avni de resimlerini bu dille gerçekleştiriyor. Bu dil, söylemek gerekiyor mu, anonim bir dil değildir. Her sanatçı, kendi kişisel dilini, ya kendine değin olan resim diline karşı çıkararak (yenilikçi bir dili benimseyerek) ya da o dili benimseyerek gerçekleştirir. Avni ikinci yolu izleyenlerdendir. Onun resimlerine baktığınızda, "Bu ressam ne öğrenmişse doğadan öğrenmiş" diyebilirsiniz. Oysa resmini yaptığı insanlara, hayvanlara, doğaya büyük bir dikkatle bakan, eşsiz bir gözlem gücü olan bu ressam, kendinden önceki, kendine yakın bulduğu ressamlardan öğrenmiştir insanlara, hayvanlara ve doğaya bakmayı ve onları yorumlamayı. Onların resim dilini benimsemiş, kendi kişisel dilini, o dil içinde arayıp bulmuştur. Kişilik dediğimiz olgu da budur.

Avni'yi doğanın kopyacısı olmaktan kurtaran, modeli, doğayı bir araç olarak algılayıp tuvalinde yaratmasıdır. Doğa ve nesneler dünyası, deniziyle, balıkçı tekneleriyle, insanları ve çiçekleriyle bir çıkış noktası olarak karşımızdadır bu resimlerde. Bir kalıp, bir şema olarak değil, yaşayan bir varlık olarak. Bu yaşayan varlık, plastik bir varlıktır. Hiçbir allegori ve simge niteliği olmayan. Eğer bu resimlerde, tanıdığımız doğayı görmüyorsak, bu ressamın yaratıcılığından kaynaklanmaktadır. Ressam, karşısındaki doğayı ve insanı, gördüğü gibi değil, görmek istediği gibi

resmetmektedir. Bakıp görmekte, sonra ayıklamakta, birleştirmekte ve *bir resim olarak* görünür kılmaktadır.

Yaratma süreci dediğimiz olgudan mı söz ediyorum?

Evet. Bu nedenledir ki bir at resmi için bin at deseni çizmesi gerekiyor. Bir yüz için, yüz desen, eskiz gerçekleştiriyor.

Bunlardan hangisi gerçeğe yakındır?

O gördüğü, algıladığı, ayıkladığı ve birleştirdiği ve bize bir yapıt olarak sunduğu resmin gerçeğine?

Her biri ve hiçbiri.

Bizler, resme bakanlar, sanatçının varmak istediği gerçeği hiçbir zaman bilemeyeceğiz. Bizim görebileceğimiz, algılayabileceğimiz, yalnızca ressamın bize sunduğu bir resmin gerçeğidir. Onunla yetinmek zorundayız. *Yetinme* sözcüğü belki yerinde bir sözcük değil. Çünkü karşımızdaki yapıtta doğanın zenginliğini değil, sanatın zenginliğini algılamak, hattâ keşfetmek durumundayız. Resme bakmak, görmek, anlamak, algılamak, edilgenliği değil, katılımı, bilgiyi ve erken bir çabayı gerektirdiği için.

Avni'nin resmine konu seçtiği manzaraları ben de seyrettim. Portrelerini yaptığı kişilerden birçoğunu tanıdım. Dolayısıyla, bu resimlere bakarken bu manzaraları, bu kişileri ister istemez anıyorum. Bu resimler o kişilere *benziyor*. Ama bu resimlerde onlara benzeyenin ne olduğunu kesin olarak bilmiyorum. Bu da doğal, çünkü ben de, onun gibi, resmin bir benzetme sanatı olmadığını biliyorum. Ama, resmi yapılan manzaranın ya da kişinin, ressam için *bir şey ifade ettiğini* unutmam da olanaksız.

St. Victoire dağını değişik ışıklarda defalarca resmeden Cézanne'a ne ifade ediyordu St. Victoire Dağı?

Kendi *vision*'unu gerçekleştirmesi için bir aracı. Başka ne olabilirdi ki? Bir dağın ya da bir elmanın bir resme konu olabilmek için kendi içinde nasıl bir özü olabilir? (Portrelerden söz

etmiyorum. İnsan... Ressam ve modeli... Bunlar apayrı bir konu.) "Ressam, kendini dışa vurmak için manzaralara, *nature morte*'lara başvuruyor, bunda anlaşılmayacak ne var?" diyen çıkabilir. Ben bu "başvurudan" pek emin değilim. Hiç değilse, Avni türündeki ressamlar için emin değilim.

Bir sözcük oyunu yapmadan, diyeceğim ki, kendini dışa vurmaktan çok, *içe vurmak* söz konusu olmasın? Zira, karşısındaki manzara ya da bir çiçek demeti, bir elma ya da bir balıkla ressam arasında gizli bir alış-veriş olmak gerektir. Bu da yalnızca bir form ve renk sorunu değildir.

Yaratıcı bir ressamın resmettiği doğa parçasını ya da nesneyi kopya etmediğine yukarda değindim. Bunlardan yola çıkarak kendi resmini, kendi dünyasını gerçekleştirmektedir o. Cézanne, bu nedenle sürekli olarak St. Victoire dağını resmediyordu. Hokusai, bu nedenle Fuji dağının yüzden çok değişik görünümünü çizmişti. Avni'nin resimleri arasında da, hiçbir zaman, tek bir çiçek *nature morte*'u, bir kişinin tek bir portresi, tek bir at, tek bir Antibes, Bodrum ya da İstanbul manzarası göremezsiniz. Karşısındaki ya da kafasındaki manzara, *nature morte* ya da modelden tek bir resim yaparak *vision*'unu gerçekleştiremeyeceğinin bilincindedir.

Her resim, günümüzde, eksik bir resimdir. Onu tamamlayacak olan, ardından gelen resimlerdir. Tek bir tuvalde gerçekleşen yetkin resimler, şaheserler dönemi eskilerde kalmıştır. Evet, Picasso'nun *Guernica*'sı 20. yüzyıl resminin bir başyapıtıdır. Ama *Guernica*'nın bir sergi salonunu dolduracak bir dizi resimden oluştuğunu da unutmamak gerektir.*

* Resim sanatıyla yazın ve müzik arasındaki ayrım: Yazar bir öyküyü, bir romanı yazarken birçok deneme yapar. Kuşkusuz, besteci de. Sonunda bunlardan birini seçer ve biz onu okur ya da dinleriz. Bir tablonun da nasıl aşamalardan geçtiğini, bugün, o tablonun radyografisinden izleyebiliyoruz. Ama o tablonun hazırlık çalışmaları,

Avni de, örneğin, eşi Henriette'in çok sayıda portresini yapmıştır. Bu portrelerin her birinde Henriette'i ilk bakışta tanıyorum. Oysa, bu portrelerin hiçbiri birbirine benzemiyor. Bundan yola çıkarak diyorum ki, Avni, bu portrelerde Henriette'in iç dünyasını değil, kendi iç dünyasını resmediyor.

Keza onun Atatürk portrelerine bakalım. Bunları gerçekleştirirken karşısında bir model yoktu. Bir fotoğraftan da yola çıkmıyordu. Kendinde varolan bir Atatürk imgesinden yola çıkıyordu. Bu portrelerle Atatürk'ün sağlığında gerçekleştirilen portreleri karşılaştıralım. Çallı ve Feyhaman'ınki gibi en başarılı olanlarla.

Göreceksiniz ki, aradaki fark bir dağ gibidir. Çünkü Çallı ve Feyhaman, yakından tanıdıkları Mustafa Kemal'i resmetmişlerdir. Modelden, fotoğraftan ya da zihinden. Oysa, Avni bir *vision*'dan yola çıkmıştır. Dolayısıyla resmi doğuran model değildir. Ressam resmini yaratırken modelini de yeniden doğurmuştur. Bu nedenledir ki, Türk resmindeki tek gerçek Atatürk portreleri Avni'nin imzasını taşımaktadır. Şunu mu demek istiyorum: Bir sanatçı, bir ressam için önemli olan *vision*'dur. Hayır, değil. Önemli olan, o *vision*'u resim diline aktarabilmesi, *vision*'dan sanatsal bir gerçek yaratabilmesidir.

Avni'nin başarısı da burdadır.

Örneğin, onun yıllar boyunca büyük bir tutkuyla bağlandığı at motifi (motif sözcüğü, burda Türkçedeki anlamıyla belki yerinde değil. Çünkü Avni, bir at motifini bir resminden öbürüne yinelemiyor, her deseninde, her resminde bir başka at çizip boyuyor).

Resim sanatının sorunsalı var. Bu sorunsal her dönemde vardı. Kimi ressam (örneğin, bir Henri Rousseau) bu sorunsalın

desenler, eskizler, resmin geçirdiği aşamalar da, birer sanat yapıtı olarak karşımızdadır çoğu kez. Bu nedenle, yukarda Picasso'nun *Guernica*'sını, bu çağdaş klâsiği örnek verdim. Bir romanda, bir öyküde, bir senfonide sanatçının nereden nereye vardığını göremeyiz. Oysa, birçok resimde bunu adım adım izlememiz mümkün.

bilincinde değildi. Dolayısıyla, onların resminde bu sorunsalı nasıl algıladığını göremeyiz. Akademik bir ressam olan İngres'in resimlerinde de göremeyiz. *Orientaliste*'lerde hiç göremeyiz. Ama ilk ve son örnek, resim tarihinin içinde değil, marjında yer alan örneklerdir. Türk resmi söz konusu olduğunda, böylesi bir sorunsalın varlığı çok uzun yıllar ressamlarımızın kafasını pek yormamış gibidir. İlk dönem ressamlarımızın, başta Osman Hamdi'nin *orientaliste* resimleri olmak üzere, *anachronique* oluşlarının nedenini belki burada aramak gerektir.

Peki, Avni'nin resimleri, resim sanatının hangi sorunsalına cevap getiriyor? Bu soruyla birçok kez karşılaştım. Ve yalnız Avni'nin resimleri konusunda değil. Buraya değin dile getirmeye çalıştıklarım, bu sorunun dolaylı bir açıklaması olarak da okunabilir.

Daha bir açacak ve Avni'nin sanatıyla kendimi sınırlayacak olursam, şöyle diyebilirim: Resmin dışında hiçbir sorunsalın resim sanatının alanına girmesinden yana olmayan bir ressamın, yeni bir dil araştırmak yerine, kendine değin olan resim diline yeni bir açılım, yeni bir tad, yeni bir duyarlılık kazandırma istemi var bu resimlerde. Sanatçı, kişiliğini, modernizmin serüveninde aramak yerine, önü ve sonu belli, ölçülü ve biçili bir sanat anlayışını benimseyerek gerçekleştirmeyi seçmiş. Kendi zamanı ve mekânı içinde sanatsal bir uyum yaratmanın peşinde. Özellikle uyum. Çünkü Avni'nin tüm resimlerinde egemen olan tek nitelik budur. Daha önce de belirttiğim gibi, kendine değin olan resim sanatının zincirinin bir halkası olmak istiyor o. O zinciri kırıp yeni bir söylem geliştirmek peşinde değil. Modernizm, Avni için, varolan, ama onu çekmeyen bir kavramdır. Bu nedenledir ki, modern resmin ana öğeleri, karşı-koyuş, yıkım, yadsıma, çirkinlik, uyumsuzluk, onun sanatçı sözlüğünde yer almayan kavramlardır. Avni'nin resimlerinde, bu nedenle sahte bir naiflik, folkloraya dayalı bir yerellik ve rastlantılara dayalı bir şiirsellik de görmeyiz. Onun

resimlerinin temelinde, ışığın ve rengin (ikisi de aynı şey, denecek, ama her zaman değil, artık değil ve Avni'nin kimi resimlerinde hiç değil) ağır bastığı tablolarında bile sağlam bir desen duygusu vardır. Bu durumda, zaten, rastlantıya yer olamazdı. Ama gene de rastlantının yarattığı özgürlük ve şiirsellik vardır bu resimlerde rastlantının kendisi olmadan.

Avni'nin resminde dönemler yoktur, dedim. Onun figüratif, non-figüratif dönemleri olmadığı gibi, İstanbul ve Paris dönemleri de yoktur. Paris'te yaşadığı dönemde, *Ecole de Paris* ressamları arasında yer almıştır. Ama resmi, hep aynı resimdir. Bu kitapta yer alan 1943 tarihli, küçük Lüleburgaz tablosuna baktığımda, geleceğin tüm Avni'lerini haber veren bir resim görüyorum. Kuşkusuz, o günden bugüne değişmiştir. Paris'te ve yurda döndükten sonra burda değişmiştir. Ama bu değişiklikler çok temel değişiklikler değildir. Güney Fransa'nın denizi ve balıkçıları, yıllar sonra İstanbul'un denizi ve Bodrum'un balıkçılarıyla buluşmuştur. Çevre değişmiştir. Çevre ile birlikte ışık ve renkler de. Avni ise, Sartre'ın kendisi için söylediği bir sözü tersine çevirerek söyleyecek olursam, değişende değişmeyendir. O, nerde olursa olsun, her gittiği yere kendi resmini götürmektedir. Belki İstanbul'un değişken ve zengin ışığı, resmini bir kerte olsun değiştirmiştir. Son yıllardaki İstanbul/Marmara manzaralarında, daha önceki resimlerinde görmediğimiz bir ışık ve alabildiğine bir yalınlık ortaya çıkar: Sise boğulmuş Boğaz. Marmara.

Sisin içinde bir tekne.

Bir leke.

Solgun mavilikte sarı bir ışık.

Sessizlik

Zaman sanki durmuş.

İşte Avni'nin resimleri.

BEDRİ RAHMİ ÇEŞİTLEMELERİ

Klâsik Japon ressamı, bir “tarz”dan (üslûp diye okuyun) diğerine geçerken, denildiğine göre, adlarını da değiştirirlermiş. Bugün, Hokusai (Hoksay diye okuyun) diye bilinen, o Fuji Yama Dağı’nın yüz görüntüsünü çizen yüce ressam, bu son adına (ki resim-delisi-fukara-derviş anlamına gelirmiş) değin tam otuz sekiz kez adını değiştirmiştir. Bu da, şu demek oluyor ki, otuz sekiz kez bir tarzı, bir üslûbu ya sonuna değin götürdüğü için ya da bıktığı için bırakmış, yeni bir tarza yönelerek yeni bir ad seçmiştir kendisine.

20. yüzyıl sanatına değin, böylesi bir değişkenliği tanımamıştır Batı resmi.

Kuşkusuz, her ressamın, sanat yaşamında dönemler olmuştur. Her dönem bir öncekiyle uyum içinde olmadığı gibi, bir sanatçıda bir adım ileri, öbüründe iki adım geri olabilmıştır.

20. yüzyıl, bu, arayışlar/buluşlar/yıkışlar/sırt dönmeler/ yangınlar ve her dem yeniden doğuşlar yüzyılında, yol açan sanatçılar, açtıkları yolda ilerledikten sonra, yeni yollar aramaya yönelmişlerdir.

20. yüzyıl Batı resminin, kanımca, en önemli akımı, Kübizmin, önüyle ardiyla, topu topu on yıl sürmesi şaşırtıcı değil mi?

Bu akımı yaratan sanatçılar, yeni bir yol açtıklarını biliyorlardı kuşkusuz. Ama bu açtıkları yolun, tüm bir yüzyılın sanatını etkileyeceğini ve bizi geçmişin sanatına da artık yepyeni bir gözle bakmak zorunda bırakacağını biliyorlar mıydı?

Braque'ın Kübizm sonrası resimlerine baktığımda, bu kendi kendime sorduğum soruya olumlu bir yanıt veremiyorum.

Ne demek oluyor bu?

Belki şu:

Sanatçı, getirdiği yeniliğin boyutlarını, önemini, kapsamını her zaman öngörebilemiyor.

Bizim resim dünyamızda Bedri Rahmi'nin "durumu" da aynen böyledir.

20. yüzyıl Türk resminde, (A. Dino dışında) onun kadar değişken pek az ressamımız vardır. Abidin, çok yönlü bir sanatçı ve bir mizaç ressamı olduğu için (belki) kolaylıkla bir tarzdan öbürüne atlamıştır ve bunu sürdürmektedir.

Bedri Rahmi de, tüm sanat yaşamı boyunca, sanatını, üslûbunu sürekli yenilemek istemiş ve bir "tarz"dan "öbürüne" sanki (?) büyük bir kolaylıkla geçmiştir. Onun bu "geçiş"lerinde hiçbir zorlama olmadığını, resimlerine baktığımızda görüyoruz. Sanki, yeni dönemin doğum sancılarını hiç çekmemiştir. Çekmişse bile, bu sancıları, resimlerinde görmeyiz. Gençlik resimlerindeki (özellikle peyzajlarındaki) Nazmi Ziya saygısı, Paris yıllarında yerini Matisse sevgisine bırakacaktır. (Paris'te, André Lhote atölyesinde çalışıp da, bu kuru post-kübit ressamın etkisinde kalmayıp Matisse'in dünyasına, kendi evine girer gibi girmesindeki giz, Matisse'de İslâm sanatının derin izlerini keşfettiği için olsa gerek. Daha o yıllarda (1930'lar) Türk Halk Sanatının (duvar resimleri, yazmalar, kilimler) Batılı bir ustanın resim dünyasında baş köşeye kurulması onu çılgına çevirmiş olmalı.

O sıralar Matisse'in bu renk ve motif dünyasını, çağdaş sanatın diliyle bir başka yaratıcıya izin vermeyecek bir biçimde "kullandığını" görüp de mi, bu "tarz" resimlerini bırakmıştır?

Bu konuda hiçbir şey söyleyemeyiz.

Yıllar yıllar sonra, Klee’de, İslâm sanatının izlerini gördüğünde aynı coşkuyu yaşadığında bu yalnız bir coşku olarak kalacak, Klee’ye olan sevgi ve saygısı bir öykünmeye ya da etkilenmeye gitmeyecektir. Zira artık, *kaynaktan etkilenme*’nin önemini kavramıştır. Ne var ki, kaynaktan etkilenme bir (Batılı anlamda) resim geleneği olmayan bir sanat ortamında, bir *couleur local* olarak kalmaya yükümlüdür.

Bir kilim motifi, son derece çağdaş bir plastik biçim olabilir. Yalnız Anadolu’nun halk sanatı örnekleri değil, yeryüzünün dört bir yanından gelen ve 20. yüzyılda artık bilinir kılınmış olan halk sanatları örnekleri, kuzeyden güneye, Eskimo sanatından Peru sanatına, İ.Ö. 200 yılından İ.S. 1200 yılına değin olanlar arasında öyleleri vardır ki çağdaş sanatın önde gelen örnekleri arasında yer alabilirler – biçimleriyle, renkleriyle ve özellikle zengin yalınlıklarıyla. Ama, hiçbir gerçek sanatçı, bunlardan yola çıkarak kurmamıştır yapıtını. Yapıtları, bu yüzyıllar ötesinden gelen sanatların örnekleriyle karşılaşmış ve şaşılası benzerlikler ortaya çıkmıştır.

Bedri Rahmi’nin resimlerinde de bu karşılaşmalar, buluşmalar söz konusu. Ama Bedri Rahmi’nin resmi midir halk resmine, kilim motiflerine giden, yoksa halk resmi, kilim motifleri mi onun resmine doğru gelmektedir? Doğrusu, soruya doğru bir yanıt vermek kolay değil.

Tanıdığım Bedri Rahmi için, yanılmıyorsam, bu soruların, bu aynımın pek bir anlamı yoktu. O, resmi, bir sevda, bir karasevda olarak algılıyor, dur durak bilmeden, gönül verdiği bir motifin, bir ressamın ardından koşuyordu.

(“Bal almak” deyişini çokça kullanırdı, bu nedenle peşinde koştuklarından bal aldığını söylesem onun anısına ve sanatına haksızlık etmiş olmam.)

Bu nedenledir ki onun sanatının değişimlerinden, duraklarından söz etmek gerektiğinde “dönem” sözcüğünü kullanamıyorum. Zira, bir dönemden öbürüne geçişte, mantıksal bir gereklilik ya da (daha önemlisi) sanatsal bir açılım gerekir. Bedri Rahmi’nin “dönemleri”, kuşkusuz, birer arayış dönemleridir. Ama bu arayışların temelinde mantıksal bir gelişme çizgisi olmadığı gibi, her zaman sanatsal bir açılamdan da söz edilemez.

“En-çok-yazan-ressamımız” olmasına karşın, en-az-kuram-üreten -ressamımız odur. Eğer bu çıkarımım doğruysa, Bedri Rahmi’yi düşüncelerini ve arayışlarının doğruluğu, yanlışlığından çok, ressamlığıyla ele alıp değerlendirmemiz doğru olur. Kişisel olarak, bu “seçme resimler” sergisi için dönem değil “çeşitleme” sözcüğünü yakıştırdım. Bu açıdan bakıldığında, birçok (yaşıtı) gibi, bir anda Paris’in moda akımı soyut resmi keşfedip, figüratif resmi bırakıp, soyut, non-figüratif resme yönelmemiştir. Soyut resmi denediğinde de, “Bir Türk ressamı olarak nasıl soyut resim yapılabilir?” sorusunu sormuştur kendisine. O yılların, o “tarz” resimlerinde, onun bu sorgulamasını okumak mümkündür. Hiç kuşkusuz, onun en özgün en “yerli” eserleri, figüratif olsun, non-figüratif olsun bu kaygılardan uzakta yaptığı resimlerdir. Bu “tarz” resimlerinde, içinde *yaşadığı* dünyayı değil, içinde *yaşattığı* dünyayı resmedebildiği için. Çünkü, ressam, her gerçek ressam, resminde, içinde *yaşattığı* dünyayı yansıtmayı başarandır- içinde *yaşadığı* dünyayı resmettiğinde bile.

Bedri Rahmi’nin ardında bıraktığı yapıtlara baktığımızda çok zengin bir değil birçok dünya barındırdığını görüyoruz. Bunların tümü, karımca, henüz keşfedilmiş, yorumlanmış, gün ışığına çıkmış değil. Her büyük ressam keşfedilmeyi beklemiştir. Bedri Rahmi de bugün ölümünden on-sekiz yıl sonra bunu bekliyor.

EREN – BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU AŞKIN RESİMLERİ (*)

Bir ressam için, aşk da, bir manzara, bir *nature morte*, bir portre gibi bir konu mudur?

Aşk kavramından değil, aşkın kendisinden söz ediyorum. Düşlenen bir aşktan, nesnesi belirsiz, yani herkes ve hiç kimse olan aşktan da değil. İki insan arasındaki, o yüzbin voltluk akımdan, depremden, fırtınadan söz ediyorum.

Yeniden doğuştan.

Eski yeni, yerli yabancı, pek az ressamın yapıtlarında böylesi bir aşkın izdüşümleriyle karşılaştım.

Cinselliğin, açık ve gizli bir biçimde kendini duyurduğu resimleri bir yana koyuyorum. Aşk sanatında onun bambaşka bir yeri ve boyutu var. Gerçekçi ya da simgesel olarak “erotizm” diye adlandırdığımız, cinsel aşkı resmetmek için, ressamın yeterli “öge”lere sahip olduğunu biliyoruz. Eros’lar, Afrodite’ler, phallus’lar... Tâ Courbet’in, son birkaç yılda ünü dünyayı ve Türkiye’yi tutan *Dünyanın Kaynağı*’na değin her şey.

Sanatın, gelmiş geçmiş ilk ana konusundan biri ölümse, ikincisi aşktır. Ama ölüme meydan okuyan, hayat değil, aşktır. Yaşamın son sözünü söyleyecek olan ölüm, öylesi aşklar vardır ki, onların önünde başeğer.

Yaşamın en büyük utkusudur aşk.

Aşkı, cinsel ve cinsel olmayan aşk diye, ortadan ya da yandan, önden ya da arkadan ikiye, dörde bölmek gibi bir amacım yok.

Ama mutlak cinsellikle (erotizmle) büyük A ile Aşk arasında bir ayrım yapmak gerekliliğine inanıyorum.

Bizim resmimiz, 1950'lere gelene değin, aşk konusunda, utangaç bir resimdir. Ressamlarımız, resmin ana konusu insan çıplaklığı karşısında bile utanmış gibidirler.

Savaş resimlerini, "inkılâp" konularını saymazsak, konulu resimlere de pek ilgi göstermemiştir ressamlarımız.

Nesne-insan arası ilişkiler, bu nedenle Türk resminde çok az yer tutar. Ölüm, yalnızlık, boğuntu, başkaldırı temaları ise hemen hemen hiç işlenmemiştir. (Türk sanatçıların, özellikle 1920-30 yılları arasında Paris'te olan ressamlarımızın, gerçeküstücülüğe hiç ilgi göstermemeleri, hattâ 20. yüzyılın bu en önemli sanat akımından habersiz oluşları bu açıdan incelenmeye değer.)

Bedri Rahmi'nin aşk resimlerini sunmadan önce, bu kısa genellemeyi niçin gerekli gördüm?

Özel olana geçerken, bazı genel noktaları anımsatmak için.

Gerçekten de, Bedri Rahmi'nin sanatından söz edilirken, hemen her zaman unutulan, bazı önemli noktalar vardır. Hattâ, diyebilirim ki, kendi sanatından ve yaşamından söz ederken kendisinin de göz ardı ettiği, üzerinde durmadığı noktalar. Örneğin, gençliği. Resme ne kadar erken başladığı. Tüm yaşamı boyunca, inişlere, çıkışlara, değişimlere karşın koruyacağı "kendi sesi"ne ne kadar genç yaşlarda kavuştuğu.

Bu sayfalarda yer alan resimlerine bakın. Olgun, kişiliği olan, bilinçli bir çocukluk ve saflığı yansıtan bu resimlerde, usta bir ressamla karşı karşıya olduğunuzu duyumsarsınız. Oysa, bu resimler 21-22 yaşındaki bir delikanlının elinden çıkmıştır.

Trabzon Lisesi'nden ayrılıp Akademi'nin resim orta bölümünde geçirdiği yalnızca iki yıllık bir eğitimden sonra, 1931 yılında (tam

yirmi yaşında) Fransa'daki ağabeyi Sabahattin Eyüboğlu'nun yanına giden Bedri Rahmi'nin, resim ve aşk serüvenini, Mehmet Eyüboğlu'nun Fransızca'dan çevirip yayınladığı, Eren ile Bedri'nin *Aşk Mektupları*'nda öğrenme, izleme olanağımız var.

Bu resimli aşk mektuplarını okuduğunuzda, onlara eşlik eden Bedri Rahmi'nin resimlerine baktığınızda şaşkınlığa düşmemeniz olanaksız. Yalnız, bu biri erkek, biri dişi, iki sanatçı arasında doğan ve gelişen aşkı izlerken, bu aşkla başat resim tutkusuna da tanıklık edersiniz.

Eren ile Bedri'nin öyküsü, neresinden bakarsanız bakın, tam anlamıyla çağdaş bir aşk masalıdır.

Paris'e "bilgi ve görgüsünü artırmak için" ağabeyi Sabahattin Eyüboğlu'nun yanına giden Bedri Rahmi, o dönem, yolu Paris'e düşen hemen hemen tüm Türk ressamlarının uğrak yeri olan André Lhote atölyesine Cemal Tollu'yu aramaya gider. Cemal Tollu yoktur, ama Ernestine adlı Rumen genç bir ressam vardır. Cemal Tollu'yu beklerken, bu iki yabancı, az-buçuk bildikleri bir yabancı dille konuşmaya başlarlar. Ortak bir tek konuları vardır: resim.

1931 yılının bir bahar günü Paris'te André Lhote'un atölyesinde başlayan bu resim sanatı üzerine olan konuşma, bu iki insanın tüm yaşamları boyunca, Bedri Rahmi 1975'te gözlerini kapayınca da değin sürüp gidecektir. Hattâ, bana soracak olursanız (ki sorabilirsiniz, çünkü birinci dereceden tanık durumundayım) Bedri Rahmi öldükten sonra, Eren ona kavuşuncaya değin de.

Sanatçı aşkları kolay aşklar sanılır. Bedri-Eren aşkının hiç de "samanlık seyrân" olmadığını görmek için, onların, sözünü ettiğim (Resimli) *Aşk Mektupları*'nı okumak gerek. 1930'larda bir Türk ressamıyla bir genç Rumen ressamının birlikteliği bugünkü kadar kolay olmuyormuş.

Birbirinden ayrı düşen sevgililerden Ernestine, 1 Nisan 1932 günü Paris'ten Lyon'a ilk mektubunu gönderir:

"Bedri!

Ruhumu okşayan iki mektubunuzu birden aldım. Lyon'a ne zaman dönmüş olabileceğinizi hesaplıyor ve mektubunuzu sabırsızlıkla bekliyordum. Lyon şehrini hiç tanımaz ve merak etmezdim. Şimdilerde çok merak ve hayal eder oldum.

Son gezintimizde, tanışmamızdan söz ederken, takınmış olduğunuz alaycı ve sarf ettiğiniz iğneleyici sözlerden şüphelenmiş, belki de bir daha bana yazmazsınız sanmıştım.

Her şeye rağmen, yine size kalbimde tatlı bir heyecanla cevap veriyorum. Gittiğiniz günden beri nasıl olduğumu size belki tam mânâsıyla anlatamam ama gittiğiniz günün gecesi çok neşeli olduğumu söyleyebilirim, o kadar sevinçliydim ki herkes benim aklıma yitirdiğimi sandı! Ancak pazartesi günü sahiden de gitmiş olduğunuza karar verdim. Odamın her köşesi bana sizi hatırlattı. Odamın içine sinen sigara dumanı kokusu bile, bana artık gittiğinizi hatırlatıyor. Bu da benin yüreğimi sıkıyor. Bana kalan, gün geçtikçe artan bir yalnızlık duygusu... Bu da beni çok hüznlendiriyor... Tanışmamızda konuştuğlarımız hiç aklımdan çıkmadı."

Bedri Rahmi, mektup eline geçer geçmez hemen yanıtlar ve 4 Nisan 1932 tarihli mektubunda Ernestine'ine şöyle seslenir:

"Ernestine,

Odamda yapayalnızım. Pastel kutusunu bana ödünç veren bir ressam arkadaşın pastelleriyle bir şeyler yapmaya çalıştım. Yalnızım. Dışarıda yağmur yağıyor... ve ben, belki de yirminci kere mektubunuzu okuyorum. Hattâ size, mektubunuzu okuya okuya ezberledim, diyebilirim.

Evet, Ernestine... Mektubunuz bana neler neler, ne ümitler vermedi ki! Hiç durmadan, ben şu cümleyi tekrarladım durdum: 'Bana güveniniz!' Güvenmek! Nasıl olur da ben size güvenmem? Ernestine...

Edebiyat yapmış olmamak için, size: 'Bütün kalbimle size güveniyorum' demeyeceğim. Size çok samimi ve çok basit olarak, sadece: 'Ben size güveniyorum, Ernestine' diyeceğim. Aklımdan en ufak bir yaramazlık geçirmeden, bunu size söyleyeceğim. (...) Haydi, Ernestine, sizden mektupların en uzununu beklerken, size kollarımı yolluyorum. Onlara izin verin de, sizin yaramaz saç buklelerinizle oynasınlar ve yüzünüzdeki boya lekelerini silsinler!!!"

Bir hafta sonra, yine Bedri, Lyon'dan Paris'e şöyle yazar:

"Ah! Acaba ne zaman oraya gelmiş olabileceğim? Söyleyin bana ne zaman? Artık hiç sabrım kalmadı. Günleri saymaya başlayınca, kalan günler geçmez oluyorlar. Bugünlerde çok zayıfladım. Daha elli gün var Ernestine, kim bilir, belki de o kadar yaşamam bile... Öff! Ne kötü bir düşünce.... Hayır! Hayır! Ölmek istemiyorum! Yaşamak istiyorum. Ernestine beni bekliyor. Bana güzel şarkılar söylersin. Öylece uyur kalırım..."

Ernestine, Paris'ten 17 Nisan 1932 günü:

"Bana kendi dilinizi öğretin. Ne kadar yoğun bir anlatım şekliniz var. Sizin bana bir cümleyle yansıttığınız düşüncelerinizi, hissederek mi söylüyorsunuz, yoksa öylesine mi yazdınız onları? Bana karşı bir 'trajikomedî mi' oynuyorsunuz yoksa? Bana doğruyu acımasızca, çekinmeden söyleyebilirsiniz. Bana doğrusunu söyleyin, Bedri... Sizden bunu istemem yersiz bile olsa... Bana yazın ve doğrusunu söylemekten çekinmeyin. Ben çocuk değilim..."

Fotoğraflarınız, çok güzel çıkmışlar. Sadece siz çok hüznü görünüyorsunuz... Çok da zayıflamışsınız...

Paris'e ne zaman tekrar geleceksiniz? Bunu bilmek istiyorum... zira şimdiden hiç sabrım kalmadı...

Cevap verin. Hatalarımın kusuruna bakmayın. Mazeretim var... Kalbim artık Paris'te değil."

Bedri, on üç gün sonra:

"Ernestine, Ernestine... Bana cevap verin. Şu anda ne yapıyorsunuz? Yaramaz gözleriniz ne âlemdeler: Yüzünüzde göz izleri var mı? Ah! Bu lekeler... Eldivenleriniz nasıllar? Ne kadar da sıcacıktilar... Onları ne kadar çok sevmiştim... Bir tanesi de bana kötü kötü bakıyordu... Onları iyi saklayın Ernestine... Bir gün gelir onları sizden isteyebilirim." (...) Geçen gün 'Gauguin'in Noa Noa'sını okudum... Hepsini okudum. Ama okuduğum kadarı beni deli etmeye yetti... Kendi Tahiti yolculuğunu anlatıyordu. Orada yabanileşmiş... Yalınayak, başkabalak sahici bir Tahiti'li gibi aralarına karışmış... Onların dilinde şöyle bir öğreti varmış: 'Âşık olun... mutlu olursunuz.' Gauguin orada sevmek sanatını öğrenmiş. Tabiatı sevmesini... Bir mavi gökyüzü parçasını, iki yeşil yaprağı, her şeyi sevmesini öğrenmiş..."

Ernestine, 9 Mayıs 1932 günü Paris'ten Lyon'daki Bedri'ye yazar:

"Desenlerini çok güzel buluyorum. Genç kız başıyla, delikanlı kafası için çok teşekkür ederim. Onları çok sevdim. Şimdi sizden cevap bekliyorum. Ama cevabınız düşlerle dolu olmasın. Ben de bayılırım düş kurmaya ama bazen de ciddi olmak gerekir. Bu sefer bunu sizden istiyorum."

Bedri, hemen yanltar:

"Ernestine, Lhote'un atölyesinin giriş kapısında size, 'Cemal burada mı?' diye sorduğum günü bilmem hâlâ hatırlıyor musunuz? İşte Ernestine... Sizin sevimli hayalperestiniz, sizi, daha o ilk anda tanıdı. Nasıl unutulabilir o ânı? Elinizde kullanılmış fırçalar vardı. Bütün yüzünüz boya lekeleriyle kaplıydı. Ellerinizi temizlemiştiniz ağır ağır."

Ben ise bu esnada, sizi çok büyük bir dikkatle inceliyordum. Gözleriniz dalgındı. Dudaklarınızda çocuksu bir eda vardı. İlk kahkahalarınızı duyduğumda, artık emindim. "Evet, bu küçük bir kız" diye düşünmüştüm."

Ernestine, bu 1001 Gece Masalları'nu andıran olaylar yığından sonra, son bir kez Türkiye'ye gelir, sevdiğine kavuşur ve... Eren olur.

Ama değişen yalnızca, nüfustaki bir isim değildir. Türk resminin temel taşı olması, Bedri'ye duyduğu ve Bedri'nin ona duyduğu aşk mıdır, yoksa bu kendini seven herkesi kucaklayıp kendine mâl eden Anadolu toprağının/kültürünün gizi mi?

Hangisi olursa olsun, yanıtlaması kolay olmayan bir soru vardır: Nasıl olup da bu "yabancı" çok kısa bir zamanda, bir çoğumuzdan daha derin, daha "authentique" biçimde bu toprağın sanatçısı olup çıkmıştır?

Bu olağandışı olgunun açıklaması Eren'in yaratıcı mayasında ve gücünde yatıyor olsa gerektir. Aşk ateşinin, olmayanı olur, görünmeyi görünür kılan gücüdür bu.

Bedri Rahmi'nin aşk mektuplarının çoğu resimlidir. Belli ki aşkını yabancı bir dilde dile getirirken zorlanmaktadır. Olağan bir şey. Çünkü, türkülerini, deyişlerini, deyimlerini, argosunu, yeterince bilmediği bir dildir bu. Öyleyse, her ikisine de yabancı olmayan resmin ortak diline başvuracaktır.

Sanatçının bu sayfalarda yer alan resimleri, işte bu aşk dönemine ait, konularıyla da, bu mektuplardaki resimleriyle benzeşen resimlerdir.

Renklerin ve biçimlerin dünyasına âşık bu coşkulu genç adam, Ernestine'e olan aşkını resimlerken, tek sözcükle, Aşk'ı resimliyor.

Türk resminde, aşkı, bir tema durumuna getirip, tüm yaşamı boyunca bu temayı, birbirini izleyen aşklarla zenginleştirip, yepyeni, cinselliğin en uç noktasına varan yeni aşk resimleri gerçekleştirdi Bedri Rahmi.

Bizim resim tarihimizde "özyaşamöyküsünü resim yoluyla dışa vurmuş" bir ikinci ressam yoktur.

Kasım 1999

BİNBİR BEDROS'TAN BİRİ (*)

Hem yazar olacaksın, hem de yazına konu olan kişiden, yalnız ondan söz edip kendini hiç mi hiç ortaya çıkarmayacaksın...

Yalnız alçakgönüllülük değil, ustalık ister. Büyük ustalık. Kendinden varolan ustalık. Özenme ile ulaşılamayacak bir ustalık.

Bunu bilmek, kuşkusuz hiçbir şeyi değiştirmiyor. Çünkü, bu ustalığa, özenilerek ulaşılamayacağı gibi, özenilerek ulaşılamayacağını bilmekle de ulaşamaz. Kaldı ki büyük ustaların en büyükleri bile, söz ettikleri, konu aldıkları kişilerin çoğunu kendilerine benzetmişlerdir. Dış görünüşleriyle değil, iç görünüşleriyle. Dile getirmek istedikleri düşünceleri, inançları, onların dilinden aktarmışlardır – sanki.

Niçin bu giriş?

Fotoğrafçı olmadığım için. Yalnızca bunun için.

Elimde bir fotoğraf makinesi olsaydı da, yaşarken Bedri Rahmi'nin fotoğraflarını çekseydim (ki değişik konumda binlerce fotoğrafını çekebilirdim) bu, nesnellik- öznellik konularına değinmek zorunluluğunu duymayacaktım. Ben, o gün, o saatte, ordaydım ve bu fotoğrafı çektim. Kanıtım ve taruğım işbu fotoğraftır:

Gülüyordu o an.

İşte siz de görüyorsunuz güldüğünü.

Acılı gibiydi az sonra.

Gözlerinde görmüyor musunuz acıyı?

Düşünceli gibiydi.

Neydi kederi? Gözlerinde okuyabiliyor musunuz?
Bir resmi yeni bitirmişti. Coşku içindeydi.
İşte coşkusu, elinde kadehi ve boyası kurumamış resmi.
Ama ben fotoğrafçı değilim, dolayısıyla, tüm bunları, ancak
sözcüklerle anlatabilirim.
Tek bir gün çekmedim fotoğrafını Bedri Rahmi'nin.

Ne "ilk tanıştığımız gün".
Ne Akademi'de, atölyesindeyken o öğretmen, ben öğrenci, üç yıl
boyunca.
Ne yolculuklarımızda.
Ne yıllar sonra, Paris'te karşılaştığımızda.
Ne dargınlıklarımızda, kırgınlıklarımızda.
Ne birbirimizi anladığımızda. (İki insan, birbirini ne kadar anlarsa
o kadar. Kimi gün belki biraz eksik; kimi gün belki biraz fazla.)
Ne Cerrahpaşa'daki yatağında.
Ne Kalamış'taki yatağında.
Ne şiir okurken, ne resim yaparken.
Çekmedim fotoğrafını Bedri Rahmi'nin.
Bunu derken bile, görüyorsunuz, yalnız ondan değil, kendimden
söz ediyorum.
İster istemez.

Anılar –

Nedir anılar?

Ölümün ardında bıraktığı anlar mı?

Ya da sessizce yaşanan günlük ilişkilerin birikimi, tortusu mu?

Biri ya da öbürü.

Ama bu durumda, anlatan ile anlatılan birbirinden nasıl ayrılacak?

Yalnız yazı için değil, bu albümde yer alan fotoğraflar için de
geçerli olduğunu sandığım bir soru bu: Burda (fotoğraflarda)
anlatan, Ara Güler, anlatılan, Bedri Rahmi. (Ve tabii başkaları.)

Gerçekten böyle mi?

Ya Ara, hiçbir şey anlatmıyorsa?

Ya yalnızca, bir ânın saptanmasıysa bu fotoğraflar?

Ara'nın saptadığı, Ara'nın seçtiği bir ânın.

Eğer böyleyse, anlatan Ara'dır: O ânı seçen, ölümsüzleştiren (sanatsal anlamda) değil, zamanı, o an durdurduğu için, deklanşöre bastığı o an, bir daha geri gelmeyeceği için) O'dur: Ara Güler.

İyi ama, bu durumda, ölümsüzlük, Ara Güler'e mi aittir, yoksa o ânı yansıtan modeline (burda Bedri Rahmi'ye) mi?

Karımca, anlatan, kendini anlatır.

Fotoğrafçı hariç.

O (fotoğrafçı) kendini anlatmak isteyip de anlatamayanı verir bize.

Deklanşöre bastığı an, hem fotoğrafçının ânıdır, hem de modelinin.

Modeli Fikret Muallâ, Bedri Rahmi ya da Picasso olsa da.

An(ı)larını sözcüklere döken yazarın durumu, belirtmek gerekir mi, çok farklıdır.

Sözcükler onun sözcükleridir. Kullandığı herkesin sözcükleri olsa bile – ki kullandığımız sözcükler herkesin sözcükleridir ya da çok geçmeden herkesin sözcükleri olacaktır.

Bir deniz yolculuğuna “mavi” sıfatını verenler, şiirsel bir imge yaratmak istemiş olmalılar.

Şiirsel imgenin ne olduğunu bilmeyen halk, gazeteciler ve Ege köylüleri ekmek, süt, soğan, zeytin dercesine, doğallıkla “Mavi Gezi” diyorlar bugün. “Doğa” sözcüğünü, “Tanrı” sözcüğünü, içtikleri su, yedikleri ekmek gibi doğal söyledikleri gibi.

Bunların ne ilgisi mi var Bedri Rahmi'yle?

Şu ilgisi var: Halkın doğallığı gibi bir doğallığın peşindeydi Bedri Rahmi.

Halkı yüceltiyordu. Kuşkusuz. Ülküselliğin ağır bastığı bir inanç, hattâ bir yaşama biçimiydi bu onun için.

Bu ülkede, mutlak bir şeylerin ağır basması gerektir. Ya yaşanan günler ağır basacaktır. Ya geçmiş günler – tarih. Ya sanat ve sanatçı ağır basacaktır (ki hiçbir zaman ağır basmamıştır) ya fasafiso, ya da fisofasa.

Felsefe ise yoktur. Kendini halkıyla özdeşleştirmek isteyen Bedri Rahmi de bunun gereksinimini duymaz.

Estetik?

Onun sözlüğünde Köstetik'e uyaktır.

Halkın sanatı, yüzlerce, binlerce yıl öncesinden gelir.

Bileşimdir. Gelenektir. Sağlam temellerdir.

Ordan yola çıkabilirsin.

Peki nereye varacaksın?

Bu senin yeteneğine bağlı.

Şiiri türkülerde arar.

Resmi, Van Gogh'da, Cézanne'da, Picasso ve Matisse'de olduğu kadar kilimlerde, yazmalarda.

Bu, eskiyle yeninin ortak noktasını, Matisse, nasıl bir odalıkta (yanlış okumayın "odakta" değil) yakalıyorsa, Bedri Rahmi de, sanatının ilk yıllarında Matisse'de yakalar. Klee nasıl hat sanatıyla buluştuysa, o da Klee'yi bulur; kilimi, yazmaları, duvar resimlerini, cam-altı resimlerini bulduğu gibi.

Bizde ne varsa bizde kalsın, diyenlerden değildi.

Bizden ne aldılarsa bize geri versinler, diyenlerden de değildi.

Biz biziz, onlar da onlar, diyenlerden hiç değildi.

Hayır, sınırlardan yana değildi; sınırsızlıklardan yanaydı.

Ne Doğu'nun ne Batı'nın önünde bir aşağılık kompleksi vardı.

Villon'a hayrandı, Yunus'a da.

Walt Whitman'a da, Nâzım'a da.

Matisse'e de, Matrakçı'ya da.
Klee'ye de, Karahisarî'ye de.

Tanıdığım da, bugünkü benden küçüktü.
Demek istediğim, bugün, bu satırları yazan benim yaşımdan
küçüktü: 1953'te tanıdığıma göre kırk iki yaşında olmalıydı. Bense
o yıl, on yedi yaşımda.
Ama tanıştığımızda ben bir yazardım. Üstelik resim seven bir
yazar.
Fotoğrafçı olsaydım, o günlerde çektiğim fotoğrafları basar, kita-
plaştırır ya da sergiler, başka da bir şey söylemek gereğini duy-
mazdım. Ama o gün olduğu gibi, bugün de bir yazarım, yalnızca
bir yazar.
Kendimden söz etmeden, sözünü edeceğim insanı Bedri Rahmi'yi
nasıl anlatabilirim?
Fotoğrafına bakarak mı?
Tanımasam, kolay. Ama tanıyorum onu. Yakından tanıyorum.
Yapıtlarından tanıyorum.
Yalnız yüzünü görmedim ki sesini de duydum.
Kızgın. Alıngan. Kırgın. Sevecen.
Sesini de duydum.
Hattâ kokusunu da.
Hattâ yemeğini de yedim.
Hattâ yemeğimi bile yedi.

Hattâ öldü.
İyi ki fotoğrafçı değilim.

İyi ki bize kalan
Ara'nın objektifinden
bu yaşayan yüzü.

İyi ki özenerek değil, duyarak, düşünerek, kendini sınayarak
yalınlığa, yalansızlığa ulaşabileceğini bilenlerdendi.

Ara'nın fotoğraflarında yansıyan da onun bu yüzü.
Böylece kalsın. Bellekte. Ve gelecekte.

Mart 1985

FAHRELNİSA - ALİYE - FÜREYA ÜÇÜ BİRLİKTE (*)

Bilim adamları, henüz yaratıcılıkla ilgili genler konusunda konuşmuyor.

Bir yaratıcılık geni var mı?

Bilmiyoruz.

Ama geçmişteki bazı sanatçı aileleri biliyoruz. Onlara bakacak olursak böylesi bir genin varlığına inanmamız gerekiyor.

Rönesans döneminde, özellikle görsel sanatlarda, aynı aileden, baba, oğul, amca, yeğen, birçok kişinin, aynı sanatta yaklaşık bir başarı çizgisi yakaladığını biliyoruz: Brueghel'ler, Bellini'ler gibi.

Soya çekim diye bilinen bu olgu, sanat alanında resimle birlikte müzikte (tüm bir Bach ailesi gibi) görülüyor. Shakespeare gibi, gelmiş geçmiş en büyük edebiyat dehasının tohumlarından, ne yazık ki sıradan bir ozan bile çıkmamış; bu da, sanat alanında soya çekmezliğin bir kanıtı.

Bize gelince... olsa olsa hattatlarda azımsanmayacak bir soya çekimle karşılaşıyoruz.

Resim sanatıyla edebiyat, bilindiği gibi, bizler için bir hayli yeni. Dolayısıyla bu açıdan pek sınanmış değil.

Bu bağlamda, Şakir Paşa ailesinin, oldukça şaşırtıcı bir örnek oluşturduğunu kabul etmek gerek.

Geleceğin Cevat ve Şakir paşaları, bu iki yeni yetme Osmanlı/ Türkmen çocuk, Sultan tarafından gönderildikleri Paris'teki öğrencilik yıllarında, doğmakta olan yeni bir sanatla (fotoğrafçılık) il-

gilenirler. Sergilere katılıp derece alacak denli bu konuda başarı kazanırlar. Yurda dönüp paşalığa, valiliğe, sadrazamlığa yükseldikten sonra da tarih, edebiyat, tasavvuf tutkuları derinleşerek artar.

Cevat Paşa'nın, yeniçeri ocağının kuruluşu, düzeni ve giysileri üzerine yayımlanmış bir *Yeniçeri Tarihi*, kardeşi Şakir Paşa'nın ise *Osmanlı Tarihi* başlıklı kitapları var.

Kardeşi Cevat Paşa'nın ölümünden sonra Büyükkada'ya (bu, Bizans'tan beri bir sürgün yeri olan adaya) yerleşen Şakir Paşa'nın, Giritli eşinden doğan çocuklarından, Cevat Şakir (Halikarnas Balıkcısı), Fahrulnisa Zeid, Aliye Berger, torunları Füreya Koral, Nejad Devrim, Şirin Devrim, Cumhuriyet dönemi Türk sanatının ilgi çekici, parlak kişileri olarak belirir.

Cevat ve Şakir Paşa'nın tarih kitaplarını değilse de, bu aileyle ilgili yazılmış "hatıraları" binlerce kişi okudu günümüzde. Ailenin yaşamı, yükselişi, İmparatorlukla birlikte çöküşü, ama bu çöküşten, bu olağan dışı sanatçı kuşağın çıkışı, gerçekten de, değişik açılardan, ancak Balzac, Dostoyevski, Proust gibi birbirinden değişik yazarların romanlarına konu olacak bir tablo çizmektedir.

Ama bizim, burdaki konumuz bu değil.

Konumuz, bu sergi dolayısıyla, sanatçı iki kız kardeş ile bir kuzinin yapıtlarını bir arada sunan bir sergidir.

Şakir Paşa ailesinin, geçen yüzyılın başlarında doğan bu üç kadın sanatçısının yaşamları da, sanatları da birbirinden oldukça farklı bir yol izlemiş. Baktığımda, onların ortak özelliklerini, başkaldırma, özellikle en kötü durumlarda, hangi konumda olurlarsa olsunlar, yaşama dört elle sarılma, hayatı, her şeye karşın kutsayıp bir aşka dönüştürme tutkuları ve kendi kendisi olmak yolundaki savaşım-ları.

Tüm bu söylediklerim, "ifadesini", her birinin birbirinden çok farklı yapıtlarında buluyor.

Belki bu özelliklerine, geçtikleri yolun her aşamasında bir iz bırakma istemlerini eklemem gerekecek. Kimi zaman derin, kimi zaman dramatik, kimi zaman yağın yağmurun sildiği izler bunlar.

Bu sergide, işte bu üç aykırı sanatçının artlarında bıraktığı izlerden bazıları yer alıyor.

Karşılaştırmak için değil, bir arada görülmek ve değerlendirilmek için.

I/ FAHRELNİSA ZEİD

Fahrelnisa Zeid'in resmini, Türk resmi içinde bir yerlere oturtup açıklamak pek kolay değildir. Onun 1940'larda yaptığı figüratif resimlerin, dönemin Türk resmiyle pek fazla ilgisi yoktur. Ne yaşıtları *D Grubu* ressamlarıyla, ne de bir önceki kuşağın, Çallı kuşağının resimleriyle.

Fahrelnisa Zeid'in, 1930 sonları 1940 başları resimlerinin konuları, ister iç-mekânlar, ister dış-dünya, doğa, insanlar olsun, çok hareketli, çok renkli resimlerdir. Türk resmine o yıllarda egemen olan *Kübizm-sonrası* eğilim, bu resimlerde görülmez. Bu da, onun daha sonraki yıllarda izleyeceği yolun habercisidir.

Fahrelnisa Zeid'in resmi, hiçbir zaman saf aklın ve mantığın resmi olmayacaktır. Dolayısıyla çözümleyici bir resim değildir onunki. Modernizmi, akıl yoluyla değil, sezgileriyle "keşfetmiş" gibidir.

Kübizm, modernizmin bu belirleyici akımı, eğer Cézanne çizgisinin kaçınılmaz devamı ise, Fovizm de doğurgan Van Gogh etkisinin başlangıç noktasıdır. Fahrelnisa'nın ilk dönem figüratif resimleri için bir yakınlık, bir akrabalık aramak gerekse, bu, ancak,

1900'lerin başlarında bir fırtına gibi esip yiten, ama ardında inanılmaz bir kalıtım bırakan Fovizm olmalıdır.

On dokuz yaşında, Sanayi-i Nefise'ye, yani Güzel Sanatlar Akademisi'ne kaydolun Fahrelnisa'nın bu okulda kaç yıl kaldığını, kimlerle çalıştığını bilmiyorum.

Çeşitli yerlerde yayımlanan yaşamöyküsünde, 1928'de Paris'e gittiği, burada *Academie Ranson*'a yazıldığı ve Bissière'in atölyesinde çalıştığıyla ilgili bilgiler yer almaktadır. Bu son bilgiler doğru olmalı. Çünkü André Lhote ve Braque'ın yakın dostu Roger Bissière, 1925-1937 yılları arasında bu Akademide görev almıştır. Klee'nin *écriture*'üyle Fransız resminin çözümleyici özelliklerini yaratıcı potasında eritmeyi başaran Bissière, Fahrelnisa Zeid'in sağda solda yayımlanan anlattıklarına bakılırsa iyi bir hoca olmalı. Ayrıca, o yıllarda, yolu Paris'e düşen hemen hemen tüm Türk ressamlarının inanılmaz bir biçimde buluştukları André Lhote atölyesi yerine *Academie Ranson*'da Bissière'in atölyesini seçen Fahrelnisa Zeid'e de, hakçası iyi bir not vermek gerektir. Öyle anlaşıyor ki, Fahrelnisa Zeid, Paris'te bir yıl kadar kalıyor. Sonra yurda dönüş ve 1929-30 yılları arası Nâmk İsmail'in atölyesinde sürdürülen çalışmalar.

Fahrelnisa Zeid'in resim serüveninin en önemli durağı kuşkusuz, Paris oldu. İkinci kez gidip yerleşeceği Paris. Bunda da şaşılacak bir şey yok. 1940'larda yaşadığı Londra'da, Paris'teki savaş sonrası arayışlardan, yavaş yavaş oluşmakta olan yeni akımlardan haberdarlığı kuşkusuz. Bu yeni doğmakta olan soyut resim, onun kişiliğine çok yatkındı. Onun, ilk non-figüratif resimlerine baktığımızda, kuralsızlığın başta edildiğini görürüz. Kendi kurallarını kendi koyan, düşlerini, düşlediklerini, handiyse hiçbir denetimden geçirmeden tuvaline aktaran bir sanatçı vardır karşımızda. Bu olgu onun kişiliğiyle de örtüşür. Sonuçta ortaya *authentique* bir yapıt çıkar.

Soyut sanata pek sıcak bakmayan gerçeküstücü André Breton'un, 1950'lerde Fahrelnisa Zeid'e ilgi göstermesinin nedeni de kanımca budur. Kendi kendi olan, ressamın yaşamının izdüşümünü olan, soyutlamanın çekirdeğinde düş/düşleme olan bir resim.

Ne anlama gelir bu?

Aklın denetlemediği, çizgilerin, renklerin sonsuz olanaklarının, düş dünyasının sonsuz olanaklarıyla örtüştüğü tuvaler anlamına.

Fahrelnisa Zeid'in bu Paris dönemi, en verimli, kanımca en anlamlı dönemidir. Daha sonraki yıllarda, Paris'te ve Paris'ten uzakta, soyut resimden uzaklaşan birçokları gibi, o da figüratif resme dönüş yaptı.

Mutlu bir dönüş müydü bu?

Özellikle portrelerine baktığımda bunu söylemek güç. Bu resimlerinde, ilk dönem figüratif resimlerinin çok uzağındaydı. Ressam, sanki gücünü değil (çünkü yaşlandıkça daha büyük tuvaler boyuyordu) gizini yitirmişti. Belki de haklıydı. Dünya da gizini yitirmemiş miydi?

II/ ALİYE BERGER

1954 yılında, İstanbul'da toplanan Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Sempozyumunu dolayısıyla, Yapı ve Kredi Bankası'nca düzenlenen yarışmalardan, resim dalındaki büyük ödül, seçici kurulu oluşturan Lionella Venturi, Herbert Read, Paul Fierens tarafından Aliye Berger'in tablosuna verildi ve...Türk sanat ortamı birbirine girdi.

İlk sergisini üç yıl önce açmış olan, küçük, çok küçük İstanbul manzaralarını metal kalıplara oyup basan, bunların dışında gene çok küçük boy *intimiste* diye nitelendirilebilecek bakır oymalardan başka bir resmi bilinmeyen, sözcüğün en renkli anlamındaki bu

"uçuk" kadının koskoca bir resim yapıp yarışmaya katılması ne cesaretti! Hele hele, dünyanın, o yıllardaki en ünlü sanat yazarlarının büyük ödül için oybirliğiyle bu resmi seçmeleri!

Her zaman, her başarısızlığın, her yenilginin altında bir bit yeniği arayan, yarışmaya katılıp da dereceye girememiş "sanatçılar" salvo ateşine tuttular zavallı Aliye'yi.

O, paraya gereksinimi olmasaydı, belki bu yarışmaya katılmaz; katılmış olsa bile, almış olduğu yaralardan sonra, hiç kuşum yok, geri çevirirdi ödülü.

Tek günahı, ressam kardeşleri, yarışmanın konusu *Hasat*'ı, sözlük anlamında üzüm, tütün, buğday, pancar, çay hasadı ya da balık avı olarak algılarken, onun Van Gogh'a yakışan bir güneş düşlemesiydi. Öylesine bir güneş, bir ışık demeti ki, dünya ile birleşip coşuyor, bakan da, bu resmin içindeki küçük figürleri, ilk bakışta görmüyor, soyut mu somut mu olduğunu anlamadan, anlayamadan bu resmin içinde yolunu yitiriyordu.

Hayır, yarışma konusunun resmi değildi bu. Bilinçli ya da bilinçsiz, resimde konunun bir *sujet* değil, bir *motif* olduğunu söyleyen Cézanne'ların, Van Gogh'ların bakışını benimsemiş bir sanatçının yapıtıydı bu.

Venturi'ler, Herbert Read'ler bakar bakmaz, onun resminde bunu görmüş olmalılar.

Biliyorum, bir sergi kataloğunda bu tür anıların yeri yoktur. Eğer yarım yüzyıl sonra, bu olayı ve yarattığı tepkileri andımsa, bunun bir nedeni var: O gün bugün, Aliye Berger, Türkiye'de ilk kez uluslararası bir seçici kurul tarafından verilen bu ödül dolayısıyla bağışlanmadı.

Tünel'de, Narmanlı Yurdu'nda, sözcüğün gerçek anlamında bohem bir yaşam sürdüren Aliye Berger'in gravürlerine, Akademili hocalar dudak bükerek baktı: "Gravür dediğin, belli

sayıda basılır, numaralanır, imzalanır. Bu birbirinden farklı kâğıt türlerine basılmış, biri öbürüne benzemeyen gravürler de ne oluyor ki?"

Evet, bu numarasız, hattâ imzasız gravürlerin, içine değil de *marge'*ına bakanların bu tür eleştirilerini ya duymaz, ya duymazdan gelir, ya da duysa bile anlamakta güçlük çekerti Aliye. Çünkü onun için aynı kalıptan çıkan, birbirinin aynı iki gravür yoktu. O, her baskıda, başka bir sonuç elde ediyordu; ona heyecan veren de buydu. Bu nedenle numaralamıyordu gravürlerini. Belki, nasıl, niçin numaralanması gerektiğini de bilmiyordu. Ne kendini bir sanatçı olarak, ne de gravürlerini birer sanat yapıtı olarak pek önemsemediği için, numaraya, imzaya gereksinme duymuyordu.

Aliye Berger öleli 27 yıl oluyor. Resme, büyük, çok büyük bir aşkın, bir karasevda'nın, Karl Berger'in ölümüyle noktalanması üzerine başlamıştı. O yıllarda, Londra'da bulunan ablası Fahrelnisa'nın ısrarıyla, John Buckland Wright'ın atölyesinde gravür "öğrenmeye" başlamıştı. Burada gerçekleştirdiği ilk gravürler, İstanbul, Büyükkada'daki yaşamının, büyük aşkı Karl Berger Boronai'nın portreleri, onun kemarı, Büyükkada'daki köşk, küçük Aliye, bahçe, mutfak... tümü, tümü üzerine ölümün gölgesinin düştüğü özyaşamöyküsünü anlatır.

Bir yaşamın, çizgilerle dile getirilişi, hattâ çizgilerle yazılışı, Türk resminde pek benzeri olan bir olgu değildir, sanıyorum.

III/ FÜREYA KORAL

Her üçü de, başlangıçta müziğe ilgi duymuşlardı. Resim, çok sonraları girdi yaşamlarına. Özellikle Aliye ve Füreya'nın yaşamlarına. İkisinde de, boyutları, birbirlerinden çok farklı olsa da, büyük sarsıntılardan sonra.

Aliye, büyük aşkı Karl Berger'i bir anda yitirdiğinde kendini, tam anlamıyla boşlukta buldu.

İntihar girişimleri.

Ablası Fahrelnisa'nın yanına Londra'ya gönderilişi ve burada resme başlayış.

Aliye'nin gençlik yıllarından kalan günlüklerine, not defterlerine bir göz atma olanağı bulsanız, onun aşkını ararken de kendini arayan; aşkını bulduğunda kendini bulduğuna inanan; yaşamın anlamını ararken çılgınlığın, daha sonra ölümün kıyısına gelen, handiyse 1950'lerin varoluşçu bir sanatçısıyla karşı karşıya olduğunuzu sanarsınız.

Füreya'nın, müzikle başlayan sanat serüveni evlilikleriyle noktalanır. Mutsuz bir ilk evlilik, sonra, Frenklerin "akıl evliliği" dediği, Kılıç Ali'yle olanı. Ankara; hayranı olduğu Mustafa Kemal; Çankaya; Mustafa Kemal'in ölümü; gözden düşen Kılıç Ali (ikinci eş); savaş yılları ve verem.

Kendini, İsviçre'de bir sanatoryumda bulan Füreya, yaşamı sürdürmenin tek yolunun yaratma olduğunu görür. Ve nasıl bir rastlantıysa, çamurla tanışır. Çamur, bilmeyen mi var, insanoğlunun soyuttan somuta geçtiği, düşüncenin tasarlayıp eli yönlendirdiği, onu eğittiği ve biçim verdiği bir hammadde. Uygarlığın temelindeki hammadde.

Füreya, ölümle yaşam arasındaki sanatoryum günlerinde bu hammaddeyi yoğurmaya başlar. Bundan böyle, tüm yaşamının çamur yoğurup, ona biçim vermek, onu pişirip, boyamak ve sırlamakla geçeceğini bilmeden.

Seramik sanatı, kimin elinden çıkarsa çıksın, söylemek zorundayım, eğer süslemeye yönelik değilse, çoğu kez, bir düş kırıklığıyla sonuçlanır.

Seramiğin süsleyici dekoratif yapısından kaynaklanan bir olgudur bu. Füreya, daha başlangıcında, bunun bilincindedir. Seramiğin *minör* bir sanat olduğunu bilir. Zaman zaman bunu nasıl aşabileceğini düşünür. Resimle, yontuyla boy ölçüşmek için değil, hayır, bunun olanaksız olduğunu bilecek kadar sağduyusu vardır. Kendi kendine sorduğu soru, bu bağlamda, şu olmalı: Ne yapabilirim ki, bu *minör* sanatın içine, kendi kişiliğimi ekleyebileyim?

Kişilik, en yalın haliyle, görsel bir sanat yapıtında, biçimde, istifte ve renkte ortaya koyar kendini. Eğer seramikle uğraşıyorsanız, ayrıcalıklı öge, biçimdir kaçınılmaz olarak.

Füreya'nın tüm seramiklerinde izleyebilirsiniz bunu.

Soyut panoları, evleri, kuşları, tabakları... Geleneğe eklenen, gelenekten ayrılan biçimler, renkler...

Sonra bir gün, artık yaşlandım, artık çamura biçim verecek, renklendirecek, pişirecek gücüm kalmadı deyip, fınırını söndürdükten, boyalarını dağıttıktan sonra, bir gün, dayanamayıp yeniden çamur yoğurmaya başladı; bir gün, yoğurduğu çamura biçim vermeye başladı; bir gün, bu biçimlerin, içleri bomboş insanlar olduğunu gördü. Sanki onları kendisi yaratmamıştı. Öylesine şaşırdı ve korkuya kapıldı. Birçoğunu, daha doğmadan öldürdü. Kırıp bir kıyıya attı. Diğerlerini kurumaya bıraktı.

Onları ilk kez gösterdiğinde, tümünü yok etmek üzereydi. Bizler için saklamasını söyledim. Çünkü bu içi boşalmış insanlar, bizlere benziyordu. Tümü, kendi aralarında susuyorlardı. Sözcükler yoktu. Renkler de yoktu.

Seramikçi, süsleyici yapıttan uzaklaşmış, simgenin değil, "ifade"nin peşinden sürüklenmişti.

Kuşu'nun son şarkısıydı bu.

ALİYE BERGER ÇİZGİSİ

Füreya'nın anısına

Çizgi. Bir metal plakaya oyulmuş çizgi. Sert. Yaşamın derinliklerinden gelen çizgi.

Yaşamı yansıtan değil, yaşamın kendisi olan çizgi.

Bir özyaşamöyküsü olarak.

Metal plakayı oyan el, bir zamanlar piyanonun tuşlarına dokunan el değil artık. O narin el değil. Ne de kocaman defterlerde yaşamın anlamını sorgulayan, sözcükleri art arda sıralayan el.

Bu kez sanki feleğin eli. Kör feleğin. Ya da ona, feleğe, verilen yanıt. Başkaldırış. Mademki bu çelik kalemi ölüm verdi elime... der gibi. Madem öyle, biz de onunla, yaşamın kaçınılmaz sonucu olan ölümle konuşuruz. Sanki böyle der gibi.

Küçük Aliye, mutfak kapısından içersini gözlüyor. Küçük Aliye, piyanonun başında. Küçük Aliye, Büyükkada'nın çamları arasında sevgili Berger'inin kemanını dinliyor. Hiç büyümeyecek o. Çevresine hep o şaşkın, saf, çocuksu bakışlarla bakacak. Her şeyi görecektir. Herkesi. Herkes orda olacak. Onun çizgilerinde.

Ah! inanılmaz dünya. Geçen günler. Geçmeyen geceler. Yaşamın çizgisi. Ne kadar derin kazırsan, gravüründe o denli kara.

Gözünü açtığında düşlediği dünya değil bu. Gözünü kapadığında gördüğü dünya. ("Orda ölümü gördüm.") Ne garip rastlantı. Yaşamla ölümünki. Ölümünden doğan yaşamunki. Çizgiler sözcük

sanki. Ya da birer im. Bir yaşamı anlatıyor gibi. Yaşamın çizgileri gibi. Derin. Sert. Acı. Ne kadar derin kazırsan, o denli yalnızlık.

Bir ağaç, tek başına. Bir ağaç bir yamaçta yapayalnız.

Bir pencere, bir ocağın ya da maltızın üzerinde, yalnız. Bir oda, bomboş, yapayalnız. Bir ev içi, bir insan, yapayalnız. Mekânın yalnızlığı.

Bir başka an (hep anlar var çünkü): Mahalleler. Sokaklar. Gecekondular. İnsanlarla dolu, hiçbir insan figürü olmasa da. İstanbul denen bu kent.

Siz o insanları tanımış mıydınız? Tanımadıysanız, işte ordalar, su taşıyorlar, yoğurt satıyorlar, konuşuyorlar, söyleşiyorlar, dertleşiyorlar, yorgun ve argınlar, susuyorlar, yapayalnızlar, yoksul oğlu yoksullar. Üşüyorlar. Ve ölümün soğuk yeli esiyor üzerlerinde.

Hiçbir zaman kurtaramadı kendini. Tüm gülüşleri, kahkahaları, renk renk jüponları, şarkıları ve sayıklamaları unutmak içindi.

Unutamadı. Hiç kimseyi. Ne onu, ne kendini. Çizgisi tanık.

Bakırı oydu, evet. Bastı, evet. Yaşam bu çizgilerde, diye düşündü, evet. Sanki, evet.

Belki, evet. Der gibi evet. Hiçbir şeyi çoğaltmadı. Her şeyi zenginleştirdi.

Ah yaşam!

Çizgilerinde var.

Peki ya ölüm?

O zaten yaşamın içinde.

Yoksa değil mi?

MÜRİDOĞLU'NUN SON YAPITLARI

Yontu (ya da Melih Cevdet'in yeğlediği “yonut”) sözcüğü, çağdaş anlamıyla, bu sanatı (eskilerin deyimiyle heykel, Frenklerin deyimiyle *sculpture*) karşılamıyor. Madem yeni bir sözcük yaratıyoruz, bunu, Frenkçe ya da Arapça sözcüğü çevirerek değil, kavramı, bugünkü boyutları içinde düşünerek yaratmamız daha doğru olmaz mı?

Yontmak kökünden gelen yontu ya da yonut, söz konusu sanatı eski anlamında beş aşağı-on yukarı karşılıyor. Oysa, bugün, bu sanat yontmaktan çok, yapmak, kurmak, oluşturmak edimlerine daha yakın. Elinde kaynak makinesi, metal parçalarını birbirine ekleyerek yaratıyor birçok sanatçı yapıtlarını. Ya da ahşabı kesip biçerek, otomobilleri preslerde ezerek, poliüretanı köpürterek, keçeyi yayıp dikerek... Mermeri yontup ölümsüzleştirenlerin sayısı gün geçtikçe azalıyor.

Niçin bir sözcük üzerinde böylesi duruyorum? Düşüncemizi sözcüklerle oluşturduğumuz için. Ve bu gerçeğin okur-yazarlarca unutulmaya başlandığını gördüğüm için. Yontmayan, ya da (heykel) traşlamayan adama, niçin yontuç, yontucu (ya da heykeltraş) diyeyim? Bu kavramı, bugünkü anlamına göre düşünmemiz ve bu kavramı karşılayacak bir sözcük üretmemiz daha doğru olmaz mı? Örneğin, çağdaş yontu sanatının iki büyük özelliği vardır: Hacim ve uzam (mekân). Denecek ki, bu, söz konusu sanatın her zamanki sorunuydu. Kuşkusuz, öyledir. Ama bir farkla: biz, bugünün insanları gözünde böyledir. “Kiklad” (Ege adaları, İ.Ö. 3.000. yy.) yontularının yalınlığı, İskit figürlerinin dehşetini yaratanlar, kuşkusuz, “hacim/uzam” ilişkisinin

bilincinde bile değillerdi.

Bugün de, yontu sanatının bu birbirini tamamlayan iki ana kavramını bu sanatı belirleyen tek değer ölçüsü olarak göremeyiz. Örneğin, Giacometti'nin figürleri, varlıktan çok yokluğu dile getirmek istercesine kitleden uzaklaştıkları duygusu verirler.

Zamanın yıprattığı bedensel maddeliğini yitiren Giacometti'nin figürleri (bunlar kimi zaman yürüyen bir köpek, kimi zaman kopuk bir koldur) hacim olarak boşluğu doldurmak yerine boşluğu büyütme, genişletme, duyurmak amacıyla yaratılmış gibidirler. "Gibi"si belki fazla.

Tüm bunları (ama yalnızca bunları değil), Zühdü Müridoğlu'nun son yapıtlarına bakarken düşündüm. Bir yontu sergisi için son derece elverişsiz, daracık, ışıksız bir galeri mekânının içinde baktım bu yontulara.

Zühdü Müridoğlu, Türk yontu sanatının kurucularından biridir. Seksen yıllık yaşamı boyunca, taşa da, çamura da, ahşaba da, madene de biçim vermiştir. 1950'lere değin sürdürdüğü figüratif anlayışı, yerini yavaş yavaş figüre bağlı olmayan yönelimlere bırakmıştı. Son yıllarda, onun, yeniden figüre döndüğüne tanık olduk. Bu sergisinde yer alan desenleri de, bronzları da, ahşap kabartmaları da bu yönelimin örnekleri. Bu yönelimin, dedim, bu "anlayışın" değil. Çünkü kanımca, bir ressam ya da bir yontu için figür ya da figür-dışılık bir "anlayış" olamaz. Sanatçı yapıtını, figürden yola çıkarak da gerçekleştirebilir, figüre sırtını dönerek de. Yontu söz konusu olduğunda bizi ilgilendiren, hacim ve uzamdır.

Yontu nasıl oluşuyor? Üçüncü boyutu nasıl görüyor? Uzamı nasıl algılıyor? Tüm bunları kendine özgü bir dünyada nasıl kotarıp sunuyor bize?

Bize sunulan ister bir küre olsun, ister bir insan başı. Gözler,

burun ve dudaklar değil, biçimlerdir konuşan yontuda. Bu doğrultuda bakıldığında, Zühdü Müridoğlu'nun figüre dönüşünü bir "geriye...dönüş" olarak görmek yanlış olur. Ancak, bu figüratif yapıtlarında 1950-60'ların cesur biçim/hacim/uzam araştırmalarıyla karşı karşıya olmadığımızı da belirtmek gerek.

Yontu, bütün dünyada, ama özellikle ülkemizde maddi güçlüklerle dolu ve nankör bir sanattır. Düşlediğiniz yapıtı, düşlediğiniz boyutlar içinde, düşlediğiniz malzemeyle gerçekleştirmek, sanatçının ancak, düş gücünü sınırlamasıyla olasıdır. Çünkü, size, dilediğiniz alanı, uzamı ve yapıtınızı gerçekleştireceğiniz malzemeyi veren çıkmaz. Sanatçının olanakları da bunu karşılamaz.

Bu bilinen gerçekleri niçin sıralıyorum? Zühdü Müridoğlu'ya haksızlık etmemek için. Çünkü bu sergisindeki bronz yontulardan birkaçını doğal boyutlarında, 1.60-1.70 m. yüksekliğinde gerçekleştiren, büyük alanlara, deniz kıyılarına yerleştirseydi, kuşkusuz, üzerimizdeki etkisi çok daha değişik olacaktı. Kimi resimler büyük boyutları kaldıramaz. Kimileri de küçük boyutlara sığmaz. Müridoğlu'nun son yapıtları, bana öyle geldi ki kalıplarına sığmıyor, büyümek, gerçek boyutlarına ulaşmak, insanlar arasında soluk almak istiyorlar. Çünkü bu küçük figürlerdeki "hareket" ancak büyüdüğünde ifade ettiği hareketin gücüne kavuşacak.

Biliyorum, ulusça ne sanata ayıracak zamanımız var, ne de kentlerimizde bir yontuya verilecek bir metrekairelik alarımız. Bu durumda, seksen yıllık yaşamını yalnızca yontu sanatına veren Zühdü Müridoğlu ne yapsın? Ne yapacak, ufak ufak yontularını yaratıyor, sokaklarımız, alanlarımız için değil, evlerimiz, odalarımız için. Sanatı, gerçek sanat yapıtını, gizli gizli sevme alışkanlığımız, geleneğimiz olduğuna göre, buna da şaşmamak gerekir.

FERRUH BAŞAĞA GEOMETRİ, RENK VE IŞIK

Ferruh Başağa. Bu seksen altı yaşındaki delikanlının resimlerini, yarım yüzyıldır, kısa pantolonla resim sergilerine gitmeye başladığım çocukluk yıllarımdan beri izliyorum.

Yapı Kredi'deki son sergisinin kataloğunda, biraz da şaşkınlıkla gördüm ki, kırk beş yıl önce, onunla Vatan gazetesinin sanat sayfası için bir söyleşi yapmışım. Hem sorular, hem yanıtlar açısından, bir hayli naif bir söyleşi. Kırk beş yıl önce, İstanbul'un tek sanat galerisi Maya'da bana şöyle demiş: "İlk sergilediğim resimler realist resimlerdi. Sonraları Kübizmi, Sürrealizmi ve abstre resimleri denedim. Son çalışmalarım sergide gördüğünüz gibi – geometrik resimlerdir..."

Yeni yetine Akademi öğrencisi (ben) tüm naifliğiyle sormuş: "Bu geometrik resim dediğiniz abstre sanatın dışında mı?"

Sanatçının, bu naif soruya verdiği yanıt, hiç mi hiç önemli değil. Ama bu soru ve yanıttan, bende bir tek sözcük kalmış: *Geometri*.

Ferruh Başağa, o yıllarda başladığı arayışlarını bugüne değin sürdürdü. Yaklaşık yarım yüzyıl. Bu süre içinde, onun resim sanatına bakışında hiçbir değişiklik olmadı. Resim, iki boyutlu bir düzeyde, yalnızca çizgi, biçim ve renklerden oluşan bir sanattı onun için. Ve hep öyle kaldı.

O yıllarda (1950'ler), Paris'in rüzgârı, yalnız bu kentte yaşayan sanatçıları değil, Paris'e hiç yolu düşmemiş Türk sanatçıları da etkisi altına almıştı. Türk resminde ilk kez, Paris'le iyi, kötü bir eşzamanlılık yaşanıyordu. Mademki, yaşayan büyük ustalar,

Matisse'ler, Picasso'lar, Braque'lar, Léger'ler hariç, tüm bir savaş sonrası kuşağı soyut resme yönelmişti, bizlerin de tek seçeneği, onlarla birlikte, ne kadar uzakta olursak olalım, bu yeni oluşuma katılmaktı. Ressamlarımızdan birçoğu böyle düşünüyor olmalıydı.

Bu ressamların arasında bu gençlik andına sadık kalan ender sanatçılardan biridir Ferruh Başağa. O, bir kez seçtiği yolu sonuna değin benimsedi, doğruluğundan kuşkuya düşmedi, o yolu derinleştirip zenginleştirerek erişti bugünlere.

Yaşıtlarının, soyut resme gönül vermiş resamlara bir bakın. Birçoğunun ölümlerinden sonra sergilenen, müzayedelere çıkan resimlerini yanyana getirin. Hemen hemen hiçbirinde yaptıkları işe bir inanç olmadığını görürsünüz. Bir yandan soyut resmin her türünü denerlerken, öte yandan figüratif resim anlayışıyla da "üretim"lerini sürdürmekteydiler.

Sanki hiçbirisi, resmin temel sorununun soyut ya da somut; non-figüratif ya da figüratif; geometrik ya da taşist; illüstratif ya da dekoratif olmadığını bilmiyordu.

Ferruh Başağa ise, ressamın, tüm iç ve dış dünyasını ortaya koyacağı yüzeyin (kâğıt ya da tuval) iki boyutlu olduğunu, yapabileceği tek şeyin, resim sanatının ona verdiği olanaklarla (çizgi, leke, ışık, renk) bu iki boyutun içinde kendi resmini yaratmak olduğu inancını koruyageldi.

Cézanne'ın, Sainte-Victoire Dağı görünümüleri ya da kimi portrelerinde olduğu gibi, Başağa da, bir resminde, kafasındaki sorunları çözümleyemeyeceğini biliyor olmalıydı. Bu nedenledir ki yaklaşık yarım yüzyıldır, hep aynı resmi yaptı. Her biri birbirinden farklı, ama yanyana geldiklerinde birbirlerini tamamlayan, birbiriyle çelişmeyen resimler...

Ne tür resimler?

Yüzeyi açık bir geometri anlayışıyla algılayan, kesişen çizgilerle bir renk ve ışık devinimi yaratan; istifi, tüm parçalanmış görünüşüne karşın bir bütünlüğü amaçlayan resimler.

Başağa'nın resimlerindeki, müzik dilindeki anlamıyla *harmonie*'nin dikkatlice bakıldığında karşıtlıklardan doğduğu görülecektir. Ama bu karşıtlıklar, bir siyah-beyaz karşıtlığı değil, yarım tonların karşıtlığı.

Soyut ressamlarımız arasında, şimdi bakıyorum da, 1950'lerde rengin ışık; ışığın renk olduğunun bilincinde pek az ressamımız olduğunu görüyorum.

Ferruh Başağa ise, 1950'lerden bugüne, tüm çalışmalarını bu odakta toplamıştır. Onun resimlerinde, yalnız resim sanatının öğeleri konuşur. Tüm gerçek yaratılar gibi. Bıkmadan, usanmadan, hep aynı resmi yapan, her resminde, bir öncekinin eksikliğini gidermeye çalışan, böylece, bir sonrakini doğuran, sonu olmayan, hiçbir zaman da olmayacak olan bir döngü. Ama kesinlikle bir kısır döngü değil. Dış dünyanın, ne nesneleri, ne figürleri, ne de manzaralarıyla bu resimlerde yeri yoktur. Ölüme ya da daha doğru bir deyişle, *Zaman*'a karşı bir meydan okuyuş: Her gün aynı şeyi yaptığı sanılan sanatçı, her saniye bambaşka şeyler yapmakta. Çünkü ışık ve renk her saniye değişiyor. İşte, Başağa'nın dış dünyaya borçlu olduğu tek şey: Işık. Yani renk. Ama bunda da kuşkusuz var, onun ışığı doğadaki ışık mı, yoksa resmin içinde oluşan ve tuvalde gerçekleşen bir ışık mı?

Yanıtı doğada değil, resimlerde arayın.

PARİS'TE SOYUT SANAT YILLARI (1945-1960)

Soyut resmin felsefesi, biraz zorlanacak olursak, şöyle özetlenebilir: Madem ki resim sanatı, önünde sonunda, kaçınılmaz olarak bir soyutlamadır; öyleyse ressam niçin dış dünyanın öğelerine, doğaya, insan figürüne, nesnelere başvursun?

Esas konusu her zaman kendisi olan resmin, tüm bunları ortadan kaldırarak, onlara sırtını dönerek, özgürlüğünü ilân etmesi daha tutarlı değil midir?

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

Kandinski'lerle, Maleviç'lerle başlayan, Mondrian'larla süren ve 2. Dünya Savaşı'nın hemen sonrasında, özellikle "Paris Okulu" ressamlarının büyük bir çoğunluğu tarafından paylaşılan bu görüşler, İzlenimciliğe, Kübizme benzer köklü bir değişim anlamına geliyordu. Öylesine ki, o yıllarda yaşayan eski kuşağın "figüratif" ressamlarına (Picasso, Matisse, Braque, Rouault, Derain, Bonnard, Léger ve diğerleri), aşılmış birer eski usta gözüyle bakılıyordu. Dahası bazı çevrelerde, soyut resim devrimci; figüratif resim ise (türü ne olursa olsun) tutucu bir akımın ürünleri olarak değerlendiriliyordu. Toplumcu sanat adına, tüm öncü sanatı "yozlaşmış burjuva değerlerinin" sonucu olarak görenler ise, soyut resmi bu yozlaşmanın en somut örnekleri olarak gösteriyorlardı.

Ama kim ne derse desin, savaşın hemen sonrasında başlayarak, 1960'lara uzanan yıllarda, Paris'te yaşayıp da, soyut sanatın çekim alanına girmemek handiyse olanaksızdı. Paris'te yaşayan o dön-

min Türk ressamaları, Selim Turan, Mübin Orhon, Hakkı Anlı, sanki kendiliğinden ve tartışmasız biçimde benimsemişlerdi soyut resmi. Onlardan önce Nejad'ın figüratiften soyuta geçişi, biraz Nicolas de Staël'in, 1950'lerin başlarında soyuttan figüratif resme geçişi gibi olmuştı: Resminin dilini, özünü değiştirmeden, doğal bir gelişmenin sonucu gibi.

Fikret Muallâ gibi, "figürle yatıp, figürle kalkan" yüzyıl başındaki Fovizmi, aradan geçen yıllar hiçbir şeyi değiştirmemiş gibi, kendi meşrebince sürdürmeye çalışan bohem bir ressam bile, arada bir dayanamayıp, dilerse soyut, non-figüratif resim de yapabileceğini ispatlamak istercesine, ilginç ama pek bir anlamı olmayan resimler yapıyordu zaman zaman.

1950'lerde Paris'te yaşayan Türk sanatçıları arasında soyut resmin çekim gücüne, sonuna değin dayanan bir tek Avni Arbaş vardı. Abidin, bir süre dayanmış, ama 1958'de (ne rastlantı!) Antibes'te Nicolas de Staël'in atölyesine yerleştiğinde gerçekleştirdiği resimlerle soyut sanatın karşı konulmaz çekiciliğine kaptırmıştı kendini.

Paris'te her dönem olduğu gibi, o yıllarda da yeryüzünün dört bir yanından gelen bu genç sanatçılar, savaşın yıkıntıları ardından, yeni bir sanatın ortaya çıkmasını kaçınılmaz olarak görüyorlardı. Büyük Savaş, insanoğlunun inandığı tüm değerleri yerle bir etmişti. Sanatçılar, düşünürler, Batı kültür ve uygarlığını sorgulamaya başlamışlardı. Bu sorgulama sonunda ortaya çıkan mutsuzluk tablosunda yer alan birey, tarihe de, sanatın, felsefenin değerlerine de kuşkuyla bakmaya başlamıştı. Varoluşçuluk, Fransa'da işte böylesi bir ortamda ortaya çıkıp yayıldı.

Sartre'ın *Bulanık*'sını ve felsefe yapıtı *Varlık ve Hiçlik*'i; Camus'nün *Yabancı*'sını, çok geçmeden Beckett'lerin, Ionesco'ların, Adamov'ların *absurde* tiyatrosu izleyecekti.

Soyut sanata yönelen ressamların resimlerinden dış dünyaya ait görüntüleri, insan figürünü atması yeni bir şey değildi kuşkusuz. Yukarda da değindiğim gibi, çok önceleri, Kandinski, Delaunay, Maleviç “konusuz” resimler yapmışlardı. Ancak savaşın hemen sonrasında, Paris’te ortaya çıkan ve gelişen soyut resim, birçok açıdan bunlardan farklı bir yol izliyordu. En önemlisi de, bu akımın (bir manifestosu olmamasına karşın, burada *akım* sözcüğünü kullanabiliriz) tüm sanatçıların 2. Dünya Savaşı’nın yıkımını yaşamış olmalarıdır. Onları bir araya getiren, yeni bir resim dilini ortak olarak kullanmaktan başka bir şey değildi. Bugün, aradan geçen yarım yüzyıl sonra, bu ortak dilin pek de ortak olmadığını görüyoruz. Kimileri (başta Nicolas de Staël olmak üzere, Bazaine, Tal Coat, Bissière, Lopicque, Manessier) tüm yenilikçi, atılımcı tavırlarına karşın, Fransız resim geleneğine bağlı kalmak ister gibidir. Bazaine, Manessier, Tal Coat bunu açıkça dile getirirler. Nedir bu bağlılık?

Gauguin’lerden, Cézanne’lardan gelen çizgiyi yenileyerek sürdürmek. Bunlara Portekizli Vieira da Silva’yı da ekleyebiliriz. Öte yandan Rus Poliakoff, Lanskoy; Alman Hartung; Fransız Soulages, Mathieu ve Degottex; Kanadalı Riopelle, daha sonraları Amerikalı Sam Francis, İspanyol Tàpiès, İtalyan Burri, Çinli Zao Wouki, onlardan çok önce Alman Wols ve Belçikalı şair ressam Michaux bu geleneğe karşı bir resim dili geliştirmeye çalışmışlardır. Bunlardan kimileri, yepyeni bir resim uzamı (*espace*) yaratırken, Batı resminin ana maddelerini, yani yağlıboyayı, tuvali resimlerinden uzak tutmaya çalışmışlardır.

Resimden, doğayı, dolayısıyla ışığı; insan figürünü, dolayısıyla ifadeyi; nesneleri, dolayısıyla dış dünya ile ilişkileri (biçimsel ve ontolojik) attığınızda, resmin iki boyutlu yüzeyini, yaratacağınız yeni şeylerle doldurmak gerekecektir. Kumla, paçavralarla, yırtık duvar afişleriyle kaplı, paslı metallere, camlardan, ahşaplardan

oluşan yüzeylerin yanı sıra, örneğin, Michaux'da, Mathieu'de, Soulages, Hartung ve Degottex'de Uzakdoğu resminden, hat sanatından, hattâ felsefesinden esinlenen, resimler ortaya çıktı. Bunlar tuvalden yalnız konuyu atmakla yetinmediler, resim sanatına yepyeni anlatım olanakları getirdiler. Daha açık bir deyişle, eski iplikle yeni bir kumaş dokunamayacağını gösterdiler.

Soyut resmin Paris'teki altın yılları 1945-60 yılları arasında yaşandı. Yeryüzünün dört bir yanından gelen ressamalar bu serüven içinde yer aldılar.

Paris'te yaşayan Türk ressamalar da (figüratif resmi seçenler de, soyut resmin anlayışını benimseyenler de) onların arasındaydılar. Yıllar sonra, İstanbul'da bir sergide, tüm eksikliklerine karşın, bir arada oluşları gibi.

NEJAD'IN YAŞAMI VE SANATI

Mehmed Nejad Melih Devrim Bey (Paris'te bir süre böyle uzun bir ad seçmişti Nejad. Kimi kez, bu da yetmiyormuş gibi, adının başına bir de 'Prens' sözcüğünü eklerdi) 1 Temmuz 1923'te İstanbul'da doğdu.

Bilmeyen mi var, kendisi kadar ünlü, kimi ülkelerde, kendisinden de ünlü Fahrelnisa Devrim'in (daha sonra Zeid) oğluydu.

Babası, İzzet Melih Devrim (yeni kuşak onu tanımaz, eski kuşak da haklı olarak çoktan unutmuştur) şiirler, romanlar yazmış bir Meşrutiyet dönemi aydınıdır.

Reji İdaresinde çalışmış, Galatasaray'da hocalık yapmış, Harp Akademisi'nde kurmay subaylara Fransızca öğretmiştir. Edebiyat doktorudur ve Fransız Yazarlar Birliği onur üyesidir.

Meşrutiyeti, Cumhuriyeti, Demokrasiyi, 27 Mayıs'ı ve İnönü'nün yeniden dirilişini gördükten sonra, 1966 yılında yaşama gözlerini yummuştur.

Fahrelnisa Devrim, İzzet Melih Bey'den ayrıldıktan sonra, Ürdün kraliyet ailesinden Emir Zeid ile evlenmiştir. Sadrazam Cevat Paşa'nın yeğeni, Şakir Paşa'nın kızı, Halikarnas Balıkcısı Cevat Şakir'in kız kardeşi, Aliye Berger'in de ablasıdır.

Bu sanatçı ailenin ressam ana-oğlu acaba dile getirilmeyen bir "rekabet" içinde miydiler?

Paris yıllarında zaman zaman Nejad'ın, zaman zaman Fahrelnisa Zeid'in öne çıktığı olmuştur. Belki bu nedenle sanatçı anne ile sanatçı oğul birbirinden uzaklaşmış, hattâ kopmuşlardır. Oysa, Fahrelnisa Zeid'in resmi ile Nejat Devrim'in resmi arasında hiçbir benzerlik yoktur. Fahrelnisa Zeid'in, gerek figüratif, gerek soyut

resimleri bir hayli marjinal resimlerdir. Nejad'ın resimleri ise, Doğu ve Batı sanatlarının ana kaynaklarını çok iyi bilen ve bu kaynaklardan yola çıkarak özgün bir yapıt ortaya koymayı başarmış bir sanatçının ürünleridir. (Bu değer yargıma, Nejad'ın son yıllarda ürettiği, çiziktirdiği resimleri katmıyorum.)

Bir sanatçının yaşamı ve sanatı üzerine kaleme alınan bir yazının girişinde, niçin, tüm bu özel yaşama değgin ayrıntılar?

Nejad'ın yapıtı, tek başına önemli ve zengin değil mi?

Ardında bıraktığı resimlerin büyük bir çoğunluğu, bu soruya olumlu yanıt vermemi gerektiriyor. Ama, başarılı ya da başarısız, tüm resimleri gerçekleştiren sanatçının kendisidir.

Bu sanatçı, Nejad olduğunda, onun yaşamını, aile ilişkilerini bilmeden, yükseliş ve çöküşünü anlamakta zorlanırsınız.

Birçok sanatçıda olduğu gibi, Nejad'ın sanatında da, gerçekten bir yükseliş ve çöküşten söz edebiliriz. Bu yükseliş ve çöküşlerin nedenini, arayıp ortaya koymak her zaman kolay değildir.

Nejad'ın resimleri, ister figüratif, ister non-figüratif, belli bir geleneğe bağlı (üstelik sıkı sıkıya bağlı) resimlerdir. Dolayısıyla, bir ruh hastasının değil, bir sanatçının yaratılarıyla karşı karşıya olduğumuzu biliriz. Daha açık bir deyişle, Nejad da, Fikret Muallâ gibi, nevrozunu yapıtlarında yansıtmamış; nevrozu, yaratıcılığının kaynağını, itici gücünü oluşturmamıştır.

Nejad, sanatının ilk dönemine, "Bizans dönemi" adını verirdi. Bizans mozaiklerinden çok, ikonalar, hattâ Ortodoks mist-iğinden kaynaklanan resimlerdi bunlar.

1940'ların ikinci yarısında Türkiye'de gerçekleştirdiği bu resimlerde modernliğin izleri görünmez.

Sanki böyle bir kavram yoktur ve bu resimler zamana karşı resimlerdir.

İkinci Dünya Savaşı'ndan hemen sonra (1946) gittiği Paris'te yaptığı resimlerde, dış dünyanın deformasyona uğramış görünüşüyle karşılaşırız. Egemenliğini yavaş yavaş duyurmaya başlayan non-figüratif sanata doğru uyumlu bir yaklaşmanın ürünüdür bu resimler. İstif, leke, renk olarak, son derece başarılı ve son derece kişisel resimler... Zaten bu nitelikleriyle, hemen, yeni bir oluşum içindeki Paris resim dünyasında, ilgileri üzerinde toplar. Bu, has, içinden geldiği Doğu'yu da, içinde yaşadığı Batı'yı da bilen bir sanatçının yaratılandır bu resimler.

Özetle, yeni yönelimler içindeki savaş sonrası Fransız resminin, özellikle *Paris Ekolü*'nün, yepyeni önerilerle dolu ressamıdır Nejad.

De Staël, Poliakoff, Soulages, Vieira de Silva, Tal Coat, Bazaine, Manessier, Ubac, Lanskoy... ve Nejad.

Dönem, figüratif sanata karşı olanların, resimde figür değil, bir nesnenin, bir doğa parçasının varlığına bile dayanası olmayanların, kendinden başka konusu olmayan resimleri yaratanların dönemidir.

Kandinski ile başlayan, dış dünyaya herhangi bir gönderide bulunmayan resmin, o *mutlak* resmin peşindedir bu ressamlar.

Nejad da onlardan biridir. Onların önde gelenlerinden biridir.

Ortak bir dilin etkisiyle, zaman zaman birbirleri arasında yakınlık olan bu ressamların tabloları benzerlikler gösterir. Hem bir etkileşim hem ortak bir dili kullanmanın sonucudur bu. Tıpkı Kübist dönemlerinde, Picasso ile Braque'ın birçok resminin birbirlerinden ayırt edilemeyecek denli benzerlik göstermesi gibi. Nejad'ın resimleri, o dönem resimlerinde, zaman zaman Lanskoy ile Nicolas de Staël'in resimlerine yakındır.

Çok renklilik, içten gelen çabukluk, hareketlilik, lekeci bir resim anlayışı tablolarına egemen olur.

Bir Türk ressamının, ilk kez, Paris Modern Sanatlar Müzesi'ne girmesi de böylece gerçekleşmiş olur.

Nejad'ın adı, o dönemde Paris Ekolü'nü oluşturan, birçoğunu yukarda andığım ressamların arasında yer almaktadır.

Eluard'ın, Tristan Tzara'nın kitaplarını resimler; İspanya'ya, İngiltere'ye, New York'a yolculuklar yapar ve her yolculuktan eli dolu döner.

1948-1956 yılları arasında *Salon de Mai* sergilerine katılır. İlk kişisel sergisini Paris'e varışından bir yıl sonra gerçekleştirir (*Gallerie Allard*). İki yıl sonra Londra'da sergiler yapıtlarını.

1950'ler, Nejad'ın en verimli ve en tutarlı yapıtlar ortaya koyduğu yıllardır. Sürekli kişisel ve toplu sergiler. Paris, New York, Londra, Brüksel, Kopenhag...

Bu yıllarda yarattığı resimlerde lirik bir hava vardır. Hat sanatı, resimlerinde daha bir ağırlığını duyurur. Türk-İslâm hat sanatı kadar, Uzakdoğu'nun Çin ve Japon hat sanatının esintileridir söz konusu olan.

1960'larda kullanmaya başladığı, daha sonra da hiç bırakamayacağı ana malzeme, pirinçten üretilen Japon kâğıdıdır. *Lavis*'ler ve bitki kökenli boyalar... Aynı rahat, *spontané* renk kullanımını yağlıboya tuvallerinde de gerçekleştirir.

Batı'nın soyut resmine yeni tatlar getiren bir ressamdır Nejad. Uzun bir süre, bir suskunluk dönemi yaşar. Paris galerilerinde resimleri görünmez olur.

Sonra birden, 1963'te, yepyeni bir sergiyle yeniden adından söz ettirmeyi başarır.

Çin yolculuğu (1962) sırasında gerçekleştirdiği bu resimlerinde, soyut resimden –eğer deyiş yerindeyse– "uzaklaşmadan uzaklaşmıştır".

Her zamanki resim dili içinde, bu kez, Asya'nın çeşitli görünümleri yer alır. Zaten Paris'te de, figüre dönüş başlamıştır.

Nejad'ın, bu, son derece ilgi çekici Çin manzaralarından sonra düşüşe geçtiğini görüyoruz. Ve çok geçmeden de Paris'teki sanat çevrelerinden kopup Polonya'ya yerleşecek; gene yolculuklar yapacak, gene resimler yapacak, gene şurada burada sergiler açacak, ama yeniden o eski günlerdeki ressam olamayacaktır.

Toplumlar gibi, insanların da, sanatçıların da yükselme ve düşüş dönemleri vardır. Frans Halls'in ömrünün son yıllarında yaptığı birkaç resim, belki ömrü boyunca yaptığı tüm resimlere bedeldir.

Kübist döneminden sonra yarattığı resimler, Braque'ın sanatına ne katmıştır? Cézanne, Van Gogh'un yaşında ölmüş olsaydı, bugün adını çok az kimse anımsayacaktı.

Nejad, gençlik yıllarındaki coşkuyu, yaratıcı gücü, ne yazık ki orta yaşlılığından sonra yitirmişti. Olağanüstü duyarlılığı, yeteneği, nasıl, niçin, hangi "maddi ve manevi" nedenlerden dolayı körelmişti? Bunu hiçbir zaman bilemeyeceğiz.

Nejad'ın ölümü dolayısıyla kaleme aldığım bu yazıda, onun yaşamından hiç söz etmeyebilirdim. Belki böylesi daha iyi, daha doğru olurdu. Ama bir yazar olarak, benim ilgimi çeken bir olguyu, bu yazıyı kaleme alırken bilmezden gelmek istemedim.

Sanatçı ile sanat yapıtını birbirinden ayırmaya özen gösterenlerden biriyim. Sanat yapıtını, sanatçının yaşamıyla açıklamaya çalışmıyorum. Ama bunları iki ayrı dünya olarak da görmüyorum, göremiyorum.

Nejad'ın resminde, Nejad'ın kendini, kişiliğini, ruhsal dengesizliğini görmüyorum. Belki bunun için yeterince "donanımlı" değilim.

Belki de bu son neden dolayısıyla, bu küçük yazımda yalnız resmine değil, yaşamına da değinmek gereğini duydum.

MÜBİN KENDİNİ ARAYAN BİR RESSAMIN KENDİLİĞİNDEN RESİMLERİ

Türkiye’de Siyasal Bilgiler öğrenimi görmüş, 1940’ların sonlarında doktora yapmak için gittiği Paris’te amansız bir hastalığa (resim humması) yakalanmış, tüm yaşamı boyunca bu hastalığı yaşamış ve bu hastalıktan ölmüş bir insan.

Mübin Orhon (1924-1981).

Doğrusu 2. Dünya Savaşı sonrasının Paris’i, olağanüstü, doğurgan, coşkulu bir kargaşanın yaşandığı, sanatta, felsefede her şeyin, her geçen gün yeniden sorgulandığı, bir dünya sanat başkenti olma niteliğini sürdürüyordu.

Abidin Dino, Mübin’in ölümünden sonra Türkiye’de gerçekleştirilen sergisi için kaleme aldığı sevgi ve anlayış dolu yazısının bir yerinde o yılların Paris sanat ortamını şöyle özetler: *“Aslına bakarsanız 1950 yılları çeşitli akımların tokuştugu bir alandı. Bir yandan Picasso biçimlere perendeler attırıyor, Matisse eline düşen renkleri azdırıyor, Chagall gökyüzüne kemancılarını salıyor, Balthus soyunuk küçük kızlarla uğraşiyor. Max Ernst gerçekte gerçeküstü arasında cambazlıklar ediyor, Nicolas de Staël soyutla somut arasında köprüler kuruyor, ama beri taraftan Hartung beyaz alanlara dobra dobra kara lekeler sürüyor, Vieira da Silva zaman ve mekânla satranç oynuyor, Tal Coat doğadan esinlenen bilmecelere dalıyor, Wols deliriyordu... Demek istiyorum ki resim sanatının çalkantılı denizlerine açılmaya kalkışmak, bir rota seçmek, gemisini kurtarıp, kaptan olmak, kolay değildi.”*

Bu küçük panoramaya belki şunlar eklenebilir: Savaş sonrasında, her şey sorgulanırken, resim sanatı da, Fovlardan, Kübistlerden, Dadacı ve Gerçeküstücülerden sonra, bir kez daha sorgulanıyordu.

Neydi temeldeki sorun? Bugüne değin ressamların çizip boyadıkları dış dünya (manzaralar, *nature morte*'lar, portreler, çiplaklar) ressam için bir amaç değil, bir araç olduğuna göre, bu araçtan vazgeçip, resmi resim yapan değerleri koruyarak yepyeni bir görsel dil yaratılamaz mı?

Kuşkusuz, savaş sonrası Paris'inden önce de, birçok ülkede, birçok sanatçı bu tür soruları sormuştu kendilerine. Ve karşılarındaki diğer ressam dostlarına. Maleviç'in, Kandinski'nin, Klee'nin, Mondrian'ın ve daha nicelerinin yanıtlarını biliyoruz, hem kuramsal, hem yaratı olarak.

Daha sonra *Ecole de Paris* olarak adlandırılacak ressamların arasında *abstrait/soyut* resim tartışmaları içinde yer alacak sanatçılar, bu, daha önce yapılmış tartışmaları yeniden gündeme getirme peşinde değillerdi. Onlar, tıpkı yazının temel sorunlarını kuşkuyla yeniden gözden geçiren Gerçeküstücülük sonrası yazarlar gibi, resmin sorunlarına, estetik olduğu kadar (handiyse) etik yanıtlar arıyorlardı.

Biliyorum, etik sözcüğü kadar resim sanatına (genelde tüm görsel sanatlara) yabancı bir sözcük pek az bulunur. Ama sanatçının davranışı ve sorduğu soruya yanıt verişindeki tavır "etik" endişeler taşıyabilir. Bu savaş sonrası sanatçıların hemen hemen tümü için taşıyordu da.

Bu sanatçılar için figüratif resimle non-figüratif resim, handiyse bir namus sorunuydu. Figüratif resimden soyut resme yönelenlere olduğu gibi, tersi yolu izleyenlere de, politik dilin bir sözcüğüyle sesleniyorlardı: "Dönek!"

Söz konusu dönemin, kanımca, en önemli ressamı Nicolas de

Staël'in resimlerinde futbolcular, manzaralar belirmeye başladığında, soyut resmin yoldaşları tarafından hemen dışlanmıştı.

Bir ressam olmayan, bir resim eğitimi almamış olan Mübin, işte böylesi bir Paris'te açmıştı gözlerini resim dünyasına.

Mübin, Paris'te resme ilgi duymaya başladığında, resim sanatının, tarihinin de, kuramının da, pratiğinin de bir hayli dışında olmalıydı. Abidin, andığım yazısında, Mübin gibi "klâsik resim disiplininin, kurallarından geçmemiş bir sanatçı için, o yıllarda ortaya çıkan *Tachisme*'in, 'Lekeci' resim dilinin biçilmiş bir kaftan" olduğunu söyler.

Doğrudur.

O tür bir resim için, doğrusu akademik bilgilerin hiçbir yararı yoktur. Elin yeteneğine, kullanmayacağı desen, istif, renk, leke gibi resim bilgilerine ne için gereksinimi oldu *Tachiste* ressamın?

Pollock'un o "akıtmalı" resmi için, Tiziano'yu, Giatto'yu, El Greco'yu, Rembrandt'ı, bilmeye, incelemeye niçin gereksinimi oldu?

Resimlerini bugün hâlâ yalnızca siyah rengin tonlarıyla gerçekleştiren (üstelik bunu yaparken bilinen fırçaları da, tüp boya da kullanmayan) Soulage'ın akademilerde öğretilen renk kuramları nerede, yaratıcılığının hangi aşamasında işine yarayacaktı?

Mübin'in bu soruları kendisi için sorup sormadığını bilmiyorum. Ama onun, soyut denilen resme bir kurtarıcı gibi sarıldığını ve kişiliğini orada aradığını, ve... bulduğunu çok iyi biliyorum.

Paris Ekolü'nün soyut resim kanadıyla, daha önceki soyut resmin öncüleri (örneğin, Maleviç, Kandinski) arasında, tümü bir başlık altında toplanamayacak denli çok önemli bir ayrım vardı.

Resim sanatı, yapısı gereği, zaten bir soyutlama sanatıdır. Dış dünyayı ve figürü soyutlayarak tuvaline aktarabilir bir ressam. Bu, Cézanne için böyle olduğu gibi, Picasso, Braque, Matisse, Bonnard için de böyledir.

Non-figüratif resim de, tabii, soyut bir resimdir. Ama soyut sözcüğü burda hiçbir şey tanımlamaz, çünkü figüratif resim de, belirtmeye çalıştığım gibi zorunlu bir soyutlamanın sonuncusudur. Bu nederledir ki "non-figüratif" nitelemesi yalnız bir tanımlamayı değil, aynı zamanda bir tavrı da adlandırır: Figüratif, yani, dış dünyanın nesnelere, görüntülerine, soyutlayarak da olsa resminde yer vermeyen ve bunu yapanlara (handiyse) karşı olan bir resim.

Mübin, kendinden öncekilerden (Nicolas de Staël, Hartung, Bram van Velde, Poliakoff, Tal Coat, Manessier, Ubac...) farklı bir soyut resmin peşindeydi. Bu andığım ressamlardan Fransız kökenli kimileri "kendi" resim gelenekleri içinde yer aldıklarını ileri sürüyor, Paris Ekolü içinde anılan "yabancı" ressamlarla aralarına bir sınır çekmeye çalışıyorlardı.

Mübin, tıpkı dostu, Amerikalı ressam Sam Francis gibi, yalnız Fransız değil, herhangi bir geleneğe bağlı olmak istemiyordu. Ne Cézanne'ın doğa yorumları, ne Van Gogh'un, resmi bir varoluş sorunu olarak algılayışı, ne Picasso ile Braque'ın Kübizmi, ne Kuzeyin ışığı (Nolde, Munch), hattâ ne de Kandinski'nin soyutlama kuramları, Dubuffet'nin *Art Brut*'ü, onun resim çalışmaları içinde yönlendiriciydi.

Oysa, bu ressamlardan bazılarını, hiç değilse kişilik yapılarıyla kendisine yakın duyuyor olsa gerekti. Van Gogh'un yalnızlığı, Munch'un, Nolde'nin resimlerindeki dramatik öğe, Kandinski'nin soyut resmi temellendirme çabaları, Dubuffet'nin Batı resmini tümüyle yadsıyan, bilginin değil, ilkelin yaratılarına duyduğu ilgi Mübin'e yabancı değildi. Ama o, ne resminde, ne konuşmalarında bu

tür bir gönderide bulunmazdı. Geçmiş olmayan bir resim yapmak istiyordu.

Kuşkusuz, bu yolun tek yolcusu değildi. Sam Francis, Schneider, Mossion, Quentain, birbirine yakın resimler yapıyorlardı. Peki neydi bu geçmiş olmayan dediğim resim?

Roland Barthes'ın bir kitabının başlığındaki bir sözcüğü değiştirerek söyleyecek olursam, "Resmin sıfırıncı noktası". Resim o noktada yaratılıyordu.

Soyut resimler, dedim, hiç kuşkusuz soyuttu bu resimler. Ama bir soyutlamanın sonucunda soyut değillerdi. Dış dünyadan bir im/ imge/ simge/ iz taşımadıkları için soyuttular. Peki bu, bir resmi soyut olarak nitelemek için yeterli mi?

Mübin'in ve dostlarının o dönem resimlerini gözümün önüne getirdiğimde, belki tuhaf gelebilir, *Soyut* sözcüğünden çok *somut* sözcüğünü yakıştırıyorum onlara. Açıklıyayım: Kendinden başka bir şey olmayan, başka herhangi bir şeye gönderide bulunmayan, bir nesne: bir tablo.

Bir resmi okumasını bilen bir göz bu tabloda neyi görüp okuyabilirdi? Ressamın (Mübin Orhon'dan söz ediyorum) hiçbir tasarımı olmadan karşısına geçtiği tuvali bir resim haline getirmekten başka bir çabası yoktu. Karşısında tuval, elinde fırça, önünde boyalar, ressam (Mübin) ne resmedeceğini önceden bilmiyordu.

Eğer karşınızda bir elma varsa ve ressam bunu bir daire biçiminde tuvaline aktarıyorsa, bu kuşkusuz, bir soyutlamadır. Ama varolmayan bir şeyi ya da ressamın deyişiyle boşluğu soyutlamak olası mıdır?

Evet, boşluğu (tuvalin iki boyutu) dolduracaktı ama, ne bir istif, ne bir çizgi, desen, ne bir nesne ya da figür söz konusuydu. Tam

bir serüven. Nereye varacağı önceden bilinmeyen, boşlukta bir yaratı yolculuğu.

Mübin'in resminin ana sözcüklerinden biri böylece kalemimden kaçmış oldu: Boşluk.

Onun resmi, özellikle 1950 resimleri, boşluğun resimleridir. (Bu sözcüğe metafizik bir anlam yüklemek istemiyorum; her ne kadar böylesi bir anlamın varolduğunu bilsem de.) O, bu boşluğu doldurmak istiyordu. Elinden gelen tek bir şey vardı, her gün karşısına geçtiği, el değmemiş, lekesiz, ak tuvali boyamak.

Bu tuvalde dış dünyanın hiçbir izi yer almadığı gibi, "biçim" diye adlandırılabilir bir görsel bir öge de yer almıyordu. Tuval, üzerinde çalışılan bir resme "dönüşüyordu". Tuvalin dört bir yanına uzanıyordu ressamın fırçası. Resimlerine çerçeve konulsun istemiyordu. Çünkü onlara bakan, boşlukta onların devam ettiğini düşlemeliydi. Tüm bu söylediklerim, Abidin Dino'nun "Taşist" yakıştırmasına pek denk düşmüyor, biliyorum. Çünkü Mübin'in o dönem resimleri, yer yer boya akıntıları dolayısıyla Taşist resimleri andırıyorsa da, onun rastlantıları "el"inin rastlantılarıydı. Sanki gizli bir gücün yönettiği elinin.

Bu resimler 1964'te Türkiye'ye gelişine değin sürdü. Paris'e döndükten sonra resminde temel bir değişiklik oldu. Büyük tuval resimleri, hareketli fırça darbeleri, yerini, küçük boyutlu guesa ve sanki gecenin içindeki biçim arayışlarına bıraktı. 1950-60 resimleri, sözcüğü artık söyleyebilirim, ne soyut ne de non-figüratif di, *informel*'di. Belki de, Fautrier ve Wols ile birlikte *informel* resmin önde gelen sanatçılarından biriydi Mübin.

Son resimlerinde sanki varlığından kuşku duyduğu biçimi arıyor, özgün bir renk anlayışı eşliğinde. Gecenin içinde kimsenin görmediği ama kendisinin görmese de varolduğunu bildiği renk ve biçimleri. Yalnızca kendisinin özü olarak.

KUZGUN, ANILARDA

Pek az sanatçı dostum vardır ki yaşamın rastlantıları, orada ya da burada ya da anılarda, birçok kez, bizi bir araya getirmiştir. Günlük rastlantılardan söz etmiyorum. Ne de birkaç aylık beraberliklerden. Yaşamın belli dönemlerinden söz ediyorum. Kuzgun, yaşamımın belli dönemlerine girmiş, bu çok az sayıdaki sanatçı dostumdan biriydi.

1955 yılında, Adalet Cimcoz'un Maya Galerisi'nde sergilediği, telden oluşturduğu ilk yapıtlarının önünde, yontu sanatı açısından önemli bir yenilik karşısında duymuştum kendimi ve bu duygularımı Pazar Postası'nda yayımladığım bir yazıda dile getirmek istemiştım. Bugün, yalnızca yazının başlığını anıyorum: *Kuzgun, Bir Kurtuluş Yolcusu.*

1957'deki sergisi dolayısıyla kendisiyle yaptığım konuşmayı Vatan'ın sanat sayfasında yayımlamıştım.

1960 yılında, Paris Bienal'inde sergilenen, paslı çivilerden oluşturduğu yontularının Büyük Ödülü aldığını, bir Montparnasse gecesi, Giacometti'den öğrenmiş ve soluğu postanede almıştım. Çektiğim telgrafın yanıtı iki gün sonra geldi: "Kuşlar gibi uçuyorum, yakında Paris'e konacağım."

Gerçekten de, ödölün sağladığı burstan yararlanarak, çok geçmeden Paris'e "kondu". Böylece, üç yıl süren Paris beraberliğimiz başladı. O yıllar Paris hâlâ bir şenlikti. Kahveler şenliği. Sergiler şenliği. Tiyatro şenliği. Özellikle de (bizler için) film şenliği. Sinemayı o kadar seviyor ve sinema tarihinin

yapıtlarına öylesine bir açlık duyuyorduk ki, *Rue d'Ulm*'deki, o 200 kişilik Sinematek'te, kimi kez, birbiri ardı sıra üç film birden seyrederdik. (Zaten günde, yalnız üç film gösterilirdi.)

Yanılmıyorsam, Paris'te Kuzgun'u götürdüğüm ilk sanat merkezi Sinematek olmuştu. Louvre, Modern Sanatlar Müzesi çok sonra girdi gündeme.

Bienal ödülü, Kuzgun'a yalnız iyi bir burs değil, aynı zamanda bir yontucun düşlerinde görebileceği bir de atölye sağlamıştı.

Kuzgun, Paris'in dışındaki bu büyük atölyede sanırım pek az yapıt gerçekleştirdi. Eğer düşleri, tasarıları, taslakları saymazsak belki de hiçbir yontu gerçekleştirmedi. Ama bir sanatçı, yarattıkları kadar, düşleri ve tasarladıkları ile de vardır. Nasıl olsa, günün birinde gerçekleştirecektir onları. Bu, özellikle Kuzgun için, sanatın ve yaşamın bir ilkesi, handiyse, tek geçer akçesiydi.

Birinci yılın sonunda bu atölyeden ayrılmak zorunda kaldığında Paris'in ortasında bir atölye buldu.

33 yaşındaydı. Ve bir yıl sonra, Paris Modern Sanatlar Müzesi'nde kişisel bir sergisi olacaktı. Sarkis'e varana değin, bir Türk sanatçısının elde ettiği en büyük şansı bu. 1960'larda, ünleri Fransa sınırlarının dışına taşmış, Gilioli, Etienne Martin, Stahly gibi sanatçılara verilmemiş bir olanaktı bu.

Böylesi önemli bir sergi için, önünde yalnızca 365 günün olması ürkütmüyordu Kuzgun'u. 200 gün kaldığında da ürkütmedi. 100 gün kaldığında da. Kuzgun'dan çok, ürken korkmaya başlayan ben oldum. Korkmakta telâşlanmakta, haklı mıydım, değil miydim? Bu sorunun yanıtını, bugün, çeyrek yüzyıl sonra verecek durumda değilim. Çünkü, geçen zaman, her kişinin, her sanatçının, kendine özgü bir yaratma süreci, bir yaratma bunalımı, bir yaratma ritmi olduğunu öğretti bana.

Büyük gün geldiğinde, Kuzgun'un yapıtlarını Müzeye taşıdık ve yerleştirdik. Birkaç ay içinde gerçekleştirdiği, ama onun çeşitli

dönemlerini yansıtan yapıtlardan oluşan sergiye "Retrospektif" adını verdik.

Bir yıl sonra, *Galerie La Cloche*'daki sergisi.

Sonra kürkçü dükkânı: Türkiye.

Ben, Hakkâri'de bir mevsim geçirdikten sonra, yeniden gittiğim Paris'ten 1 Mayıs 1968'de döndüm İstanbul'a. Ve Kuzgun'u, Kanlıca'da benim için kiralanan yalının iki yüz metre ötesindeki bir başka yalıda buldum. Yalının bahçesinde, ilk büyük "iş" Ankara'daki *Gima* binasının duvar rölyefi üzerinde çalışıyordu. Akşamları balığa çıkıyor, gündüzleri de, iki kaynak parltsı arasındaki molada, isteği üzerine, binbir güçlkle İsviçre'den alıp getirdiğim 16 mm. *Areflex* kamerasıyla çekmeyi düşlediği filmleri konuşuyorduk. Sonra kaynakçı gözlüğünü takıp, kaynak elektrodlarını ateşliyordu. Ama gönlünde yatan aslan sinemaydı.

İlk sinopsisimi Kuzgun için yazdım: Beykoz'da çökmekte olan bir yalı. Üst katın camları kırık odalarında, bırakılmış, unutulmuş eşyalar arasına yuvalarını kurmuş güvercinler. Tüm odalar güvercin gübresiyle doluydu ve kapıyı açıp girdiğimizde, henüz uçamayan güvercin yavruları, korkuyla gagalarını açıp kaçıyorlardı bizden. Alt katta ise bekâr bir balıkçı yaşıyordu. Onun altında ise, tek bir odaya sığışmış bir başka balıkçı ve onun bin yaşındaki annesi: Melek Cici.

Evet, ilk kısa metrajımızın adı *Melek Cici* olacaktı.

Kuzgun, elindeki kaynak makinesini bırakıp, *Areflex*'ini aldı. Tanım! Ne kadar da heyecanlıydı. 16 mm. film bulmakta güçlük çekiyorduk. Ama gene de karaborsada buluyordu. Çekim bir hafta sürdü. Ama hiç kimse *Melek Cici*'yi görmedi. Elimde kala kala kısa bir film öyküsü kaldı.

Yıllar sonra, bir kitabıma (*Bir Gemide*) alacak ve artık aramızda olmayan Kuzgun'un anısına adayacaktım onu da.

Kuzgun, *Gima* rölyefini tamamlayıp monte ettikten bir süre sonra, aramızdaki iki yüz metrelik uzaklığa dayanamayıp, bizim, Kanlıca Körfezinin girişindeki yalının alt katına taşındı. Böylece, artık yalnız gündüzleri değil, Paris'te olduğu gibi, geceleri de beraberdik. Balık ağımızı beraber atıyor, istavrit, lüfer, zargana avına beraber çıkıyorduk. Sonra, yollarımız değil, evlerimiz ayrıldı. Ben Kanlıca'dan Kandilli'ye taşındım.

Yıllar sonra, bana heyecan veren yapıtlarını, Paris'te, Mehmet Ulusoy'un evinde görecektim: Brecht'in, *Kafkas Tebeşir Dairesi* için gerçekleştirdiği olağanüstü masklardı bunlar. Bugüne değin (Uzakdoğu hariç) belki bir tiyatro yapıtı için gerçekleştirilmiş en önemli masklar.

Yapıtlarının üzerine titreyen biri değildi Kuzgun. Paris dönüşü tüm yontularını, son oturduğu apartmanın bodrumuna bırakmıştı. Yıllar sonra, Mehmet Ulusoy'la çalışmaya gittiğinde, uğrayıp, yapıtlarının "encamını" sormak gerekliliğini duymamıştı. Nasıl ve niçin duyabilirdi ki? Kim ödeyecekti ambalaj giderlerini? Kim ödeyecekti taşıma ücretini? Türkiye'ye gelse de bu yapıtlar ne olacaktı?

Sarının, bu soruları sormadan, yanıtları biliyordu. Ne yazık ki yanılmadı: En büyük yapıtı (hiç değilse boyut olarak), *Gima*'nın duvarından söküldü, bir depoya atıldı, sonra da kilo hesabı satıldı.

Benim resimlerime eşlik etmek alçakgönüllülüğü gösterdiği tel yontularının izlerini bile bulamadık. Kim bilir, belki onlar da, "düzeltilip" bir kümes oluşturdular. Bir sanatçının uluslararası niteliğe ulaşması için, ilkin ulusal bir niteliğe kavuşması, önemsenmesi, kendi ülkesinde değerinin bilinmesi gerektir. Kendi sanat ve kültür değerlerinin farkında olmayan bir ülkenin sanatçısıydı Kuzgun. Geçmişte, onu, yapıtlarına sahip çıkmadığı için eleştiriyordum. Bugün, içinde yaşadığı nesnel koşulların bilincinde olduğunu görüyorum.

Ölümünden on iki yıl sonra gerçekleştirilen bu sergisini görebilseydi eğer, hiç kuşku yok, gözleri dolar, yüreği biraz daha hızla çarpar ve yeniden kaynak makinesini eline alırdı. Ya da kümes tellerini. Ya da, bugüne değin bir sanat yapıtında görmediğimiz yepyeni bir malzemeyi. Sanırım, bu sergisi dolayısıyla yayımlanan albümün güzelliği önünde, biyografisindeki yanlışları düzeltmeye, eksiklikleri doldurmaya bile çalışmazdı.

Unutulmaya bırakılmış, kendisinin de unuttuğu desen ve yontulardan oluşan bu sergiyi ve bu sergi dolayısıyla yayımlanmış albümü gerçekleştiren eşinin, dostunun gözlerinden öperdi. Onun yerine, izin verirlerse ben yapacağım bunu.

ADNAN VARINCA

"Resminiz, doğaya verilmiş bir derstir."

William Shakespeare

Eluard'ın derlediği *Sanat Üzerine Yazılar Güldestesi*'nde okuduğumda hem nutkum tutulmuş, hem de Shakespeare'in gerçek dehâsının yeni bir kanıtı olarak görmüştüm bu sözcükleri.

Eluard'ın, nerden çıkarıp, Shakespeare'in hangi oyunundan aldığını bilmediğim bu birkaç sözcükte, büyük şair, hele dönemi de göz önünde tutulacak olursa, ancak bir ressamın ya da sanat felsefecisinin dile getirebileceği resim sanatına ait bir gerçeği birkaç sözcükle dile getirmiş.

Ama Varınca'nın, Shakespeare'in bu sözünü kendisi için yineleyeceğini sanmıyorum.

O, olsa olsa, Courbet gibi, *"Ne zaman doğanın içinde bulsam kendimi, resimlerime karşı öfkeleniyorum"* diyecektir.

– *Bonjour Monsieur Courbet.*

– *Merhaba Adnan Varınca.*

I/

On beş yıl önce, Adnan Varınca'nın bir sergisi üzerine yazdığım bir yazıyı* şöyle bitirmişim:

* Güneş Acar imzasıyla, Hürriyet. 11 Ocak 1985

“Adnan Varınca’nın resmini keşfetmek için 2000 yılını mı bekleyeceğiz?”

Bu soruyu sorarken, onu, daha 1950’lerde, İstanbul’da, Paris’te, sonra gene İstanbul’da “keşfeden” resim-severlerin olduğunu bilmiyor değildim.

Kendi köşesinde yaşayıp çalışan, resimden başka bir şey bilmeyen, resimden başka bir inancı olmayan bu insan, ömrü boyunca, sanatını tanıtmak, adını duyurmak için hiçbir şey yapmadı. Resimleriyle ilgili konuşmadı. Resmi üzerine konuşup yazarları ise, o kendine özgü gülüşüyle okudu. Bu onaylamak anlamına mı geliyordu, yoksa hoş görmek anlamına mı, yaşamını ve yapıtlarını yarım yüzyıldır izleyen ben, hiçbir zaman bilemedim.

O da, ustası Manet gibi, bir resim üzerine konuşmanın olanaksızlığını biliyor olsa gerekti.

Ne var ki genelde resim sanatı üzerine değil, özelde bir resim, bir tek resim üzerine konuşmanın (yazmanın) güçlüğünü, giderek olanaksızlığını bilen birinin de, yazmak gerektiğinde elinde bu yetersiz sözcüklerden başka bir şey yok.

Kırmızı sözcüğünün kırmızı rengi, sarı sözcüğünün sarı rengi, mavi sözcüğünün mavi rengi “ifade” etmediğini bilen biri, bir resim üzerine ne yazabilir?

Manet, resim bir öykü anlatıyorsa, yazarın o öykü üzerinde konuşabileceğini söyler. Peki, resim, konu olarak yalnızca bir tek kuşkonmazı seçmişse?

Manet’den, onun sözlerinden ve tek bir kuşkonmazdan söz etmem, bir rastlantı değil.

Adnan Varınca’nın 1950-60’larda Paris’te, daha sonra İstanbul’da gerçekleştirdiği bir dizi küçük *nature morte* var ki Manet’nin *Kuşkonmaz’ı* gibi, resimden tüm öykü ögesini (hattâ mekân

kavramını) atıyor. Resimle, salt resimle karşı karşıya bırakıyor beni, bugün ve yarın bu resimlere bakacak olanları. Doğrusu, resim türleri içinde *nature morte*, konusu dolayısıyla en ilgi çekici olanıdır.

Ne “çıplak”ta olduğu gibi, insanoğlunun bedensel güzelliğini ya da çirkinliğini, tenselliğini, cinselliğini; ne portrede olduğu gibi ifade gücünü, hattâ sosyal konumunu; ne de manzarada olduğu gibi, doğaya övgüyü, ışığı, renk zenginliğini, yansıtabilir *nature morte*.

nature morte, çoğu kez dilimize çevrilirken *ölü-doğa* gibi bir saçmalığa dönüşen bu Fransızca deyiş, nesneler dünyasını dile getirir. Nesnelerinse, ister dalından koparılmış bir meyve, bir sebze olsun, ister insanoğlunun elinden çıkmış bir eşya, (bir sandalye, bir masa, bir tabak, bir kutu...) bir manzarada olduğu gibi, ressama sunulmuş bir durumları yoktur.

Cézanne, her gün Sainte-Victoire Dağını resmetmek için sehpasını, tuvallerini, boya kutusunu yüklenip, o günlerin ressamca deyişiyle “peyzaja çıkıyor”du. Bizim Nazmi Ziya’mız, Hikmet Onat’ımız da. Resmini yapacakları doğa parçasını seçiyorlardı. Yalnız güzel bir görünüm, bitki örtüsü değil, ışık da, izlenim ciliğin izindeki bu ressamlar için yol göstericiydi. Ama bir *nature morte* söz konusu olduğunda, ışık yönlendirici olmaktan çıkıyor. Eğer deyiş yerindeyse, doğayı aydınlatan dıştan gelen ışığın yerini, *nature morte*’ta nesnelerden gelen iç-ışık alıyor. Tabii burada düzenleme, istif de doğanın değil, ressamın eliyle gerçekleşiyor.

nature morte üzerinde duruyorum, çünkü Adnan Varınca’yı özellikle bir *nature morte* ressamı olarak görüyorum.

Tüm yaşamı boyunca yalnız *nature morte*’lar yapan Morandi’yi; hiçbir zaman ne bir manzara, ne bir *nature morte* yapmış olan

Modigliani'yi; yalnızca, Paris sokaklarını çizen Utrillo'yu; bir kez olsun, bir manzara ya da bir elma resmi çizmemiş Lautrec'i; Signac'ı gözümün önüne getiriyorum. Aynı zamanda, Adnan Varınca'nın resimlerini. İlerki sayfalarda görüleceği gibi, onun resim dünyasında hem insanlar, hem hayvanlar, hem ağaçlar, çiçekler, tepeler, denizler yer alıyor, hem de...bir somun parçası, bir balık, bir midye, bir kabak, bir turşu kavanozu, bir şapka, bir yeşil biber –yeşil olmanın yettiği.

Nasıl olur da bir ressam, en derin en mahrem duygularını, bu dünya içindeki yalnızlığını, bu insanlardan uzaklığını, kopukluğunu, iletişimsizliğini bir nesneyle dile getirebilir?

İşte resim sanatının gizi de gücü de burdadır.

Adnan Varınca, tâ başından beri hem bu gizin hem bu gücün farkındadır.

Cézanne gibi, o da, resmi bir mutlak olarak görür. Şu anlamda: gerçeği dile getirmek için, resmin kendinden başka hiçbir şeye ihtiyacı yoktur. Öylesine ki bir şapka, bir uskumru balığı, bir biber, bir kabakla da söyleyeceği her şeyi söyleyebilir ressam. Ama aşağıda anacağım bir-iki "olay", Varınca'nın bu sıradan nesnelerle nasıl bir ilişki içinde olduğunu, sanırım çok açık bir biçimde ortaya koyacak.

II/

Giacometti, yaşamının sonlarına doğru, gerçeklikle kendi sanatı arasında öylesine sıkışmıştı ki, *"Tüm yaşamımı, bir iskemleyi resmetmekle geçirebilirim"* diyordu.

Giacometti, gerçeküstücü döneminden sonra, gün gelmiş kendini modelin önünde bulmuştu. Ne bir çıplağı, ne bir portreyi, ne de masanın üzerindeki bir elmayı ezbere çizemez olmuştu.

Adnan Varınca'ya gelince, o gerçeklikten hiçbir zaman kopmamıştı. Onun, resimlerine konu seçtiği nesnelerle olan ilişkisiyle ilgili birkaç anımı burada anmak isterim.

1950'lerde, henüz Paris'e gitmeden önce (ilk sergisi miydi?) Beyoğlu'nda, İrfan Eğilmez(?) adlı bir mimarın galerisinde açtığı sergide gördüğüm bir resmini unutamam. Bembeyaz kalın bir boya dokusu olan, konusunu ilk bakışta ele vermeyen, handiyse soyut bir resimdi.

Adnan'a, tuvalde neyi resmettiğini sordum. Aldığım yanıt, "*Kireç tenekesi*" oldu.

Adnan bu sergiden kısa bir süre sonra Paris'e gitti. Birkaç yıl sonra da ben.

Paris'te, bir gün, resimlerini görmek için, o yatıp kalktığı, aynı zamanda resim yaptığı, yoksul otel odasına uğramıştım.

Odada ağır bir koku.

Bir midyenin resmini yapıyordu. Tabii, midye bir günde kokuşmuş, ama resim bir haftada tamamlanamadığı için, yeni, taze bir midye de aynı midye olamayacağı için, Adnan o ağır kokuya aldırmadan resmine çalışıyordu.

Ama (anlayan için) daha da anlamlısı var:

Aynı otelde kalan, ressam dostu Oktay Günday'ın tıraş fırçasını beğeniyor ve bu fırçanın resmini yapmak için ödünç alıyor. Fırçayı, pencerenin önüne, masanın belli bir yerine yerleştiriyor ve küçük boyutta bir tuvale tıraş fırçasını resmetmeye koyuluyor.

Oktay Günday, her gün tıraş olan biri değildi. Dolayısıyla bir sorun yok. Ama aradan dört-beş gün geçtikten sonra, Oktay, "bir tıraşlık" fırçasını istiyor. Tıraş olduktan sonra, tabii, onu yeniden verecektir Varınca'ya.

Nasıl olur?

Orada, pencerenin önünde, masanın şu noktasında, beş gündür duran fırça gidecek, sıcak suya girecek, sabunlanacak, Oktay'ın sakalını köpürtecek, sonra yeniden suya girecek, yıkanacak ve geri verilecek ve Adnan da onun resmini yapmaya bıraktığı yerden devam edecek, öyle mi? Kendisi de bir ressam olan Oktay Günday nasıl düşünebilir böyle bir şeyi?

Adnan, fırçayı sahibine verir.

Resim de yarım kalır.

Adnan Varınca'nın nesneleri nasıl gördüğünü, resmettiği nesnelerle arasındaki ilişki niteliğini çok iyi anlattığı için bu iki "olay"ı buraya aktardım. Onun resimlerine bakanlar, bunları bilsin ve bu resimlere daha derinden bakabilsinler diye.

III/

"Resmi sevmek, diyor Malraux, her şeyden önce, onun, kendi dönemine ait çok güzel bir mobilyadan kesinlikle farklı olduğunu; bir tablonun bir eşya değil, bir ses olduğunu bilmek demektir."

Bir ses- (Malraux bu sözcüğü kullanıyor).

Resmin kendine özgü sesinden söz ediyor.

Resmi, resim yapan öğelerin oluşturduğu, iletişimi sağlayan öğeden.

Ben, Varınca'nın resimleri önünde bu sesi her zaman duyduğumu sanıyorum. Hiçbir zaman resim yaparken yanında olmadım, ama, karşısındaki el değmemiş ak tuvale ilk fırçayı sürüşünden, o ilk boya lekesinden başlayarak, sonuna değin, yani, "yaratış süreci" diye adlandırdığımız, hem zamanın içinde, hem zamanın dışındaki o birbirini izleyen, sonra duraksayan, sonra yeniden başlanan, Adnan Varınca anlarını gözümün önüne getirebiliyorum. Varınca'nın karşısındaki manzara, yerde yatan köpek ya da masanın üzerinde düzenlediği nesnelerle ve onların

tuvalindeki yansımaları olan renkler, lekeler, çizgilerle sürekli bir karşılıklı konuşma içinde olduğundan hiç kuşku yok.

Jean Genet, Giacometti'nin resmine ya da yontusuna çalışırken, sürekli kendi kendine söylendiğinden, zaman zaman da karşısında oturan modeline laf attığından söz eder.

Adnan'ın da resmini, doğa ile, nesnelerle, kırmızı, yeşil, mor renklerle bir diyalog içinde gerçekleştirdiğinden eminim.

Diyalog diyorum, çünkü ressamın sözcüklerine, tuvalin üzerindeki biçimlerin, renklerin, ışığın, kendi dillerinden yanıtlar verdiğini, aralarında bir iletişim olduğuna inanıyorum.

Yıllar önce, arada bir, eski bir dost olarak iş yerime uğradı. Bugünmüş gibi gözümün önünde: Çalışma masamın sağ y anındaki eski meşin koltuğa oturur, çayını yudumlarken, yüzünde bir gülümseme, konuşmaya başladılar. Kendi kendisiyle mi, yoksa benim görmediğim biriyle mi? Bilemeyeceğim. Tek bildiğim, konuşmasını bana yönlendirmemiş oluşuydu. Odaya girip çıkanlar, telefonun çalan zili onu rahatsız etmezdi. Arada bir söyledikleriyle ilgili sorumu yanıtlar, kimi zaman da duymazdan gelirdi.

Tüm bu yazdıklarımın sonra, bu paragrafı, "Sanki başka bir dünyadan biriydi" diye bitirmem gerekiyor, değil mi?

Ben de öyle bitireceğim, ama *o başka* dünyanın adını biliyorum: resim dünyası.

Varınca, yaşaması için gerekli olan tüm oksijeni o dünyada buluyordu. Ama dünyasında yalnızca resme yer vardı, demek istemiyorum. Hayır, okuyordu (birçok yazardan daha çok), müzik dinliyordu (birçok müzikçiden daha çok), ama bir tek varoluş nedeni vardı: resim.

Bir gün, gene, o eski koltukta oturmuş, kendi kendine konuşurken ağzından şu sözcükler dökülmüştü:

"Je suis né comme un rocher, avec mes blessures."

O sırada, ne ile meşguldüm, anımsamıyorum. Ama elinde bir kalem varsa düşmüş; bir kahve içiyorsam üstüme dökülmüş olmalı. Bakışlarımı ona doğru çevirdiğimde, apal ve terli yüzünde, bir görenin bir daha unutamayacağı kırık gülümsemeyi gördüm. Bana mı, şaşkınlığıma mı, ağzından dökülen sözcüklere mi, yoksa odanın duvarlarında gördüğü kendi hayaline mi gülümsüyordu, bilmiyorum. Elime kalemi aldım ve az önce dudaklarından dökülen sözcükleri, hem yineledim, hem yazdım. Noktayı koyduğumda, "Böyle miydi?" diye sordum. Aldığım yanıt, Evet, yerine, "*René Char*" oldu.

Boşluğa bakan gözlerinde yine aynı acı gülümseme.

Unutamam.

O akşam, eve dönüldüğünde, Char'ın kitapları açıldı ve o sözcükler bulundu. Bir kez daha anladım ki, şairin her sözcüğü, bir zamanlar, bir yerde yaşanmış ya da yaşamakta olan birisi için yazılmıştır ve hangi dilde olursa olsun, ne zaman olursa olsun, günü geldiğinde ona ulaşır. O da, yaşadığım örnekte olduğu gibi, kendini anlatmak için onları kullanır. Çünkü artık şairden çok ona aittir bu sözcükler.

*"Bir kaya olarak doğmuşum, yaralarımıla."** Bu sözcüklerin, Adnan Varınca'dan daha çok yakışacağı bir kişi tanımıyorum.

Resimlerindeki imzasına bakın. Resmini imzalamak yerine, sanki korkunç bir zorunlulukla "itirafnamesini" imzalamış gibidir.

Ya da yaralı kayanın izdüşümünü.

* Geçenlerde, bir kitapta Nietzsche'nin şu sözcükleriyle karşılaştım: "Varlık, sonsuz bir yaradır."

RESİMLER VE SÖZCÜKLER

Yaklaşık yarım yüzyıllık resim çizgisini, sanki zaman yokmuş gibi, sessiz sedasız, yavaş yavaş geliştiren Varınca'nın en yalın resimlerini bir kitapta toplamak isterdim.

Bu kitabın adı ne olabilirdi, bilmiyorum. İlk "Nesneler" adını düşündüm. Ama düşlediğim kitapta yer alacak resimleri gözümün önüne getirdiğimde bu çok sevdiğim başlığın, onun resim serüvenine pek yakışmayacağını düşündüm. Çünkü bu resimlerde tek başına yer alan "konular":

Bir kuru soğan/Bir külde pişmiş patates/Bir pırasa/Bir incir/ Bir somun ekmek/Bir iskemle/Bir balık/Bir şapka/Bir midye...

Kuşkusuz, birer konu değil bunlar. Yalnızca birer resim. Eğer sıralamam hep tekil Bir'lerden oluşuyorsa, bu resimlerde yalnızca bir pırasa, bir soğan, bir şapka... resmedildiği içindir.

Burdaki *İncir* onlardan biri.

Tek başına bir incir o küçük tuvalde yer almış.

Ressam, sanki bu yumuşak renklerle, fonla bütünleşen modeliyle, kontrastları silip atmasıyla meydan okuyor: Yalnızca bir tek incirden bir dünya yaratabilirim.

Açıklamak gerekli mi, yarattığı dünya, incirin değil, ressamın ve resmin dünyasıdır.

✂

1960'larda Paris'te gördüğüm bir resim.

Adnan Varınca'nın o küçük otel odasında. Bir yığın resim arasında gözüm bu resme takılmıştı.

Bir ağıl ya da kulübe. İçinde yaşayanların (hayvan ya da insan) görülmediği. Doğanın sanki doğa olmadığı.

Resmin ânu?

Bilmiyorum. Ne sabah, ne akşam. Belki ikindi. Resmin ânundan çok yalnızlığı çekmiş olmalı ilgimi. Bugün de, ne zaman baksam, garip, sessiz bir yalnızlık bu resimde gördüğüm.

Resme, herhangi bir resme bir öykü yakıştırmaktan hoşlanmam. Ama öylesine resimler vardır ki tuvalin ardında onun bir öyküsü vardır. Siz öyküden ne kadar kaçarsanız kaçın, o sizi kovalar. Varınca'nın bu resmi de böylesi resimlerden biridir.

Varınca, hiçbir zaman "kafadan" resim yapmaz. Yaptığı resim bir manzara ise, sehпасını o manzaranın ön'ünde kurmuştur. Resmettiği *nature morte* ise, *nature morte* yalnız renkleri ve biçimleriyle değil, kokusuyla da karşısındadır.

Bu manzarayı nerde resmettiğini sormadım Varınca'ya.

Türkiye'den mi taşımıştı bu resmi Paris'e, yoksa Fransa'da mı yapmıştı, bilmiyorum.

Karanlık, insanı içine çeken bir resimdir bu. Uzakta iki tepenin ortasında, beyaz bir nokta, bir ışık. Belki de bu karanlık resimdeki bu küçük ışık çekmişti beni.

Kafka'nın *Dâvâ'sının* sonunda, Joseph K. öldürülmeden önce bir ışık görür. O ışığın kendisini kurtaracağını sanır. Ama o ışık söner ve Joseph K. "bir köpek gibi" bıçaklanır. Kafka'nın düşlediği ışık, görsel olarak bu resimdeki gibi bir ışık olsa gerektir.

Hiç kuşku yok, bu resmini yapmak için sehпасını bu manzaranın karşısına, daha doğrusu içine kurmuştu Adnan Varınca. Ama o bir nokta büyüklüğündeki o ışık karşısında yoktu. Resmi yaparken o ışık yoktu, diyorum. Resmi bitirirken koymuştu o beyaz "lekeyi". Çünkü ressamın kendi içindeki ışıktı, o küçücük ışık, o kirli beyaz nokta.

Bundan hiç kuşkum yok.

Bu resmi Paris'teki o küçük otel odasında görmemin üzerinden yıllar geçti. Bir gün, Moda'daki evinde yeni resimlerini görmeye gittiğimde, birden karşıma bu resmi çıkardı.

Çok şaşırdım. Ama o, "Bu resmi Paris'te görür görmez fark etmiştin. Onu, senin için sakladım" dedi.

⌘

Bu resimlerin (bir kez daha söylüyorum) resimden başka amacı yok. Dolayısıyla, bu resimlerin, resim sanatının dışında yorumlanması hem saçma, hem yanlış.

Öyküsü de, felsefesi de, şiiri de resmin kendisi. Bu resimler, biz, resme bakanları resmin dışında bir yere göndermiyor. Tam tersine, resmin içine çekiyor. Bu resmin adı *Badem Ağacı*. Ama ne dallarını ne yapraklarını ne de baharın güneşinde belirmiş pembe-beyaz çiçeklerini görüyoruz. İki küt gövde. Sanki doğanın içinde. Doğaya kafa tutar gibi. Ya da çiçeğini açmış, dökmüş, meyvesini vermiş, yapraklarını dökmüş, artık kendi kendisiyle baş başa kalmış, öylece, ayakta, kendinden başka kimsesi olmayan bir gövde.

Dilediğiniz gibi düşleyebilir, düşünebilirsiniz, resim sizi sınırlamıyor. Sözcükleri, düş gücünüzü, hattâ metaforlarınızı yasaklamıyor da. Ama bunlardan herhangi birine, ressamın vereceği yanıt, "Evet, istediğim tam buydu, bunu resmetmek istedim" olamaz. Onun resimsel gerçeği, iki badem ağacından yola çıkarak tuvalinde gerçekleştirdiği iki kunt, kara(msar?) biçim.

⌘

Bir yanda öz, öbür yanda biçim diye, birbirinden ayrı düşünülebilecek, ayrı ayrı ele alınacak kavramlar söz konusu

değil. Bu ayrılığın, bir şiirde, bir öyküde ya da romanda varolmadığını, varolamayacağını, öz ve biçimden herhangi birinin, diğerinden daha önce varolamayacağını yıllar önce, *Ders Notları*'nın bir yerinde yazmıştım.

Bir biçim ve renk sanatı olan resimde bu çok daha açık seçik olarak görünür.

Şu karşınızdaki resme bakın. Ne görüyorsunuz?

Bir domates ya da elma ve bir ayva.

Bunların biçimiyle resmin özünü birbirinden ayırabilir miyiz?

Domatesin, biberin, kavunun özü ne olabilir ki ressam onları resminin konusu olarak seçmiş olsun? Biçimleriyle, hacimleriyle, renkleriyle ressama, resmini yaratmaktan öte bir yardımları ve işlevleri yok onların. Dolayısıyla, resimdeki biçimleri, resmin özünü belirlemiyor. Resmin özü de biçimi belirlemiyor. İkisi bir arada, ressamın bir varoluş sürecinin tuvale yansımalarının ürünleri.

Tek tek, ayrı ayrı değil, bir bütün olarak. Bu nedenle *biçim ve öz*'den ayrı ayrı söz etmeyi, tümüyle saçma buluyorum.

Karşımdaki resim de bana hak veriyor. Olsa olsa, bir BİÇİMÖZ'den söz edilebilir.



Günümüzde, doğadan çalışan ender ressamlardan biridir o. Varınca için doğanın dışında bir gerçek yoktur. Ama bir de resmin gerçeği vardır ki, doğadan kaynaklansa da, önünde sonunda tuvalin iki boyutu içinde gerçekleşir. Dolayısıyla, her tuval, her resim, doğayla değil, resim sanatıyla ilgili bilgiyi iletir bize.

Doğayı yadsımayan, doğaya sırtını dönmeyen, doğaya öykünmeyen ressam, resmin bir ayna olmadığını bilir. Çünkü resminin yansıttığı, doğanın görünen yüzü değil, onun derin anlamıdır. (Sözcüğü sevsem, *ruhudur*, diyeceğim.)

⌘

"Bir psikolojiye, bir sosyolojiye, bir estetik ya da morale başvurmadan edebiyattan söz etmek olanaksızdır" diyor Barthes.

Resim için tam tersini düşünüyorum. Ne psikoloji, ne sosyoloji, ne moral, ne tarih, ne edebiyat. Belki, kaçınılmaz olarak estetik. Eğer bir resmi yorumlarken, estetik hariç, tüm bunlara başvuruyorsanız, bilin ki ya siz resmi okumasını bilmiyorsunuz, ya da resim yeterince resim değil. Ressam için doğabilim ya da geometri, hiç kuşkusuz, ruhbilim ya da felsefeden daha önemli, daha yol göstericidir.

⌘

Geçmişten geliyor bu insanın resimleri. İnsanlık kadar geçmişten. Ama bu öylesine bir geçmiş ki sanki bugün.

İlk bakışta, onu günümüz içinde göremiyoruz. Ne sözcükleri, ne konuları, ne renkleri günümüze ait değil gibi. Sanatın güncel bir şey olmadığına, zamanın da takvim zamanı olmadığına inanan biri o. Bu nedenle geçmiş sözcüğü yeterince aydınlatıcı değil. Resim sanatının sonsuzluğu içinde akıp gidiyor. İzler bırakarak.

⌘

Alain, resim sanatını zaman kavramının dışında görür. Birçok kez yazdım, benim için de, bir filmde, bir romanda olduğu gibi zaman yoktur resimde.

Ama Varınca'nın resminde, garip bir biçimde sürekli zaman sonunuyla karşı karşıya geliyorum.* O durmuş, değişmeyen, ne

* İyi bir şair olduğu kadar, iyi bir sanat yazarı olan Yves Bonnefoy aynı düşüncede değil: "Resim, birçok biçimde zamana sahip."

Bir resmin kendini ele verişini, daha doğrusu bizde (ona bakanda) yeniden doğuşunu (yaratılışını) resmin zamanlarından biri olarak görüyor, şair.

Ben, "Resmin zamanı yok" derken, sanatçısı tarafından yaratılma ve ona bakan

leri, ne geri giden ve artık, hiçbir zaman da gitmeyecek olan, donmuş bir zamanın gölgesini duyumsuyorum bu resimlerin bazılarında. Buna sonsuzluk diyebilir miyim?

Bilmiyorum.

Bilmek de istemiyorum.



Yarım yüzyılı aşan resim çizgisini, sessiz sedasız, yavaş yavaş geliştiren, ekleyip çıkararak yalınlığa doğru zenginleştiren bir ressam o. Yalınlık ve zenginlik sözcükleri, yanyana, yadırgatıcı gelebilir. Ama gerçek zenginliğin, sanatta yoksulluk ve yoksunluk yolundan geçtiğini unutmamak gerek.

İşte bir şapka. Resmedilecek belki en son nesne. Ama Varınca'nın resminde şapka sanki şapkalığını unutuyor. Yalın biçimi ve tek rengiyle, görkemli konulardan, cafcacı renklerden uzakta, dingin bir resmi oluşturuyor. Deniz ve mehtap, güzel kadın portreleri, belli ki ressamın ilgisi dışında.

O, bir şapkada, resmin gerçeğini arıyor.



Şaşırtmak, yenilik için yenilik peşinde koşmak, onun, bırakın benimsemeyi, anlayacağı sanatçı davranışları değildir.

Daha Akademi yıllarından başlayarak, bugüne değin, altmış yıl boyunca, sevdiği ustaların peşinden gitmiştir korkusuzca. Çünkü gerçek bir ressamın bu yolda bir korkusu yoktur. O, severek, hayran olarak, etkilenerek, kendi sesini, kendi kişiliğini bulup önünde sonunda kendi dünyasını kurmayı başarır.

bizler tarafından yeniden yaratılma sürecinden değil, bir romanın, bir filmin zamanı gibi, kendine özgü, kronolojik ya da değil, bir zamanı olmadığı söylüyorum. Tabii bunu anlamak için, Bergson'u değil, bir resmi okumayı bilmek gerek.

Varınca bu tür sanatçılardandır.

Onun dünyasında afra tafra, göz boyama, oyunculuk, reklam ve pazarlamacılık yoktur.

Çünkü yürüdüğü yolda, ondan önce Cézanne'lar, Van Gogh'lar, Gauguin'ler, Matisse'ler yürümüştür. Onlara karşı bir namus borcu olduğunu bilir. Resmine biraz da bu borcu ödemek için çalışır.



Resim sanatının her şeyden önce bir renk sanatı olduğuna inanan, çizgiyi de handiyse renk olarak algılayan bir ressam, nasıl olup da bu denli az renkle yetinebilir?

En az renkle, en fazla renk yoğunluğuna ulaşmak için olmalı.

Nesnelere olan düşkünlüğünün nedeni de bu olsa gerek.

SON SÖZ YERINE

Bir resimden söz eden bir yazıyı okuduktan sonra, siz gene de resmi okumaya çalışın.

Kuşkusuz, bu eylem, sizden çok özel bir çaba ister. Ama bu çabanın sonucunda yepyeni bir dünya keşfedeceğinizi unutmayın.

Biz yazarların sözcükleri, en iyi durumda, bir pusula işlevini görür.

O kadar.

Ressamın bir çizgisi, bir rengi ise, size, Eluard'ın deyişiyle "Bu dünyanın içinde bir başka dünyanın var olduğunu" duyurur.

Ressam, bir teneke resmiyle bile başarabilir bunu.

YÜKSEL ARSLAN ÖZÜMSENMİŞ ETKİLERDEN YARATICI ETKİLERE

I/ Influences Dizisi

Yüksel'in dizisinde daha çok etkilenmeler anlamında. Sanatçının, kişiliğinin oluşma sürecinde, kendisini etkileyen (birincil ve ikincil düzeyde) kültürler, sanatlar, ressamlar, yazarlar, şairler, düşünürler, bilim adamları... Bunların, dolaysız, adlı adınca ve yaratıcı düzeyde anılmaları.

İlkin bu diziye oluşturan resimlerin (sanatçının deyişiyle *Arture'lerin*) bir dökümünü sıralayalım:

Tarih-öncesi sanat / Hitit / Mısır papirüs ve mumyaları / İslâm sanatı / Geleneksel halk sanatları / Leonardo da Vinci / Jerome Bosch / Van Gogh / Bela Bartok / Eric Satie / Bach / Xenakis / Aristofanes / Rabelais / Diderot / M.de Sade / W.Whitman/ Paris Komünü / Mayakovski / Freud / Miguel Hernandez / Benjamin Peret / Nâzım Hikmet / Pablo Neruda / Henri Michaux / Yannis Ritsos / Bruegel / Goya/ Courbet/ Daumier / Dadacılık- Gerçeküstücülük / Grosz / Meksika duvar resmi / Akıl hastalarının resimleri / Duvar çiziktirmeleri / Janacek/Mussorski'den Şostokoviç'e / Prokofiev / Jazz / Varese / Viyana okulu / Sergey Ayzenştayn / Heraclitos / Anatagores / Sokrates / Epikür / Lucretius / Samsatlı Lucianos / François Villon / Descartes / Bacon / Voltaire / La Mettrie / D. Holbach, Helvetius, Mably / J.-J. Rousseau / Robespierre / Ch.Fourier / Babeuf / Hegel- Feuerbach / Nerval / Baudelaire / Edgar A. Poe / Marx-Engels / Lautreamont / Rimbaud / Nietzsche/ Jarry / Apollinaire / Lenin /

Lorca / Machado / Gramsci / Artaud / Attila Jozsef / Desnos / Eluard / Raymond Roussel / Brecht / Bataille / Rafael Alberti / Michel Leiris / Pavlov...

Soluk kesen bir listedir bu. Hangi ressamın (eski ya da yeni, yerli ya da yabancı) böylesi bir "merak" yelpazesi vardır:

Yüksel Arslan'ınki öylesine bir merak ki – ilkin biriktiriyor, sonra biriktirdiklerini (özümsediklerini) bir çıkış ya da varış – (burda, gene aynı şey) etkilendiği kaynaklar yaratının kaynağını oluşturuyor.

"Ben buyum" demek ve etkiler içindeki bir özyaşamöyküsünü sergilemek – Yüksel Arslan'ın gerçekleştirdiği bu.

Gelmiş-geçmiş ressamlar arasında böylesi bir serüveni göze alan bir başkasını tanımıyorum. Böylesi bir serüveni göze alan ressam için başarmak, serüvenini başarmaktır, başarılı bir "resim" ortaya koymak değil. Çünkü başarılı bir resmin, bu tür sanatçı için pek bir anlamı yoktur.

II/

Yüksel Arslan, daha önce de yazdım, hemen her büyük ressam gibi belli temaların ressamıdır. İlk sergisinden (1955) bu yana tüm sergileri, hep belli bir temanın sergisi olmuştur. 1955'teki sergisi, "İlişkilere, Davranışlara ve Sıkıntılara Övgü" başlığını taşıyordu. Daha ilk sergisinde yaratıcı yeteneğini ressam olarak, ama resmin dışında, (hiç değilse o aşamada, resmin kıyısında) arayan denemelerdi bunlar. Henüz kendi tekniğini bulmamıştı.

Sabahattin Eyüboğlu'nun, bu sergi için yazdığı yazıda, yerinde bir deyişle, *tabula rasa* olarak nitelediği bir yaratıcı eylem içindeydi Yüksel Arslan.

Bu sergisini, 1958'deki *Phallisme* dizisi izledi.

Kendi boyasını, kendi tekniğini yaratmıştı artık.

1955 resimlerinde gördüğümüz pastel'i bir daha görmeyecektik.Yağlıboyadan ise tiksiniyordu. Suluboya, guaş, akrilik sözcüklerini sanki hiç duymamıştı.

Etkiler dizisinin, yukarda sıraladığım adlarından da anlaşılabilceği gibi pek az ressamdan etkilenmişti. Onların da, plastik duyarlıkları değil, daha çok yaşamları ilgisini çekmişti. Daha açık bir deyişle, resmin kendisi kadar, hattâ daha fazla, resmin ardı (resmin-ardındaki-ressam) ilgilendiriyordu onu.

Vermek (yaratmak) için, sürekli almak (etkilenmek) gereksinimi içindeydi.

Etkilendiği kaynakları sıralarken niçin bilmem, birini unutmuştu: Siyah Kalem.

III/

Phallisme... Siyah Kalem figürlerinin bir hayli etkisini taşıyan bu cinsel aşk ağırlıklı resimlerini daha sonra diğer diziler izledi:

* *Portreler* / 1959

* *Tatalogie* / 1960

* *Nous Arslandröns* / 1962

* *Artures* / 1962-1968

* *Alienations (Yabancılaşmalar)* / 1969

* *Das Kapital* / 1969-1975

* *Kapital'in Güncelleştirilmesi Denemesi* / 1975-1980

* *Etkiler* / 1980-1984

* *Autoartures* / 1984-1986

Yüksel Arslan, bir çıplak çizdikten sonra, bir *nature morte* gerçekleştiren ressamlardan değildir. Bir ressamdan çok, bir yazar gibi, üzerinde çalışacağı yapıtın (bu yapıt, tek bir resim değil, o

dizinin tümüdür) aşamalarını defterine not düşen (sözcüklerle ve desenlerle) daha sonra dizisine başlayan ve her gün sabahtan akşama masasının başında çalışan bir emekçi gibidir o. Nasıl ki bir el emekçisinin ürününde esinti, rastlantı pek enderse Yüksel Arslan'ın resminde rastlantı o denli enderdir. (Bu ne övgü, ne bir yergi – yalnızca bir saptama.)

IV/

Arslan'ın *Etkiler* dizisini bir bileşim çabası olarak değerlendirmiştim ilk gördüğümde. Kendi sanatının geçirdiği evrelerin etkilenmelerinin bir bileşimi anlamında.

Phallisme'den *Marxisme*'e geçen sanatçının bir yol durup nereden nereye geldiğini kendine sorması gerekiyordu.

Etkiler dizisi, bu soruyu soran sanatçının verdiği karşılıktır.

Her gerçek sanatçı sorusunu da yanıtını da yarattığı yapıtında verir.

V/

Faulkner, romancının zeki olması gerekmediğini söyler.

Kuşkusuz, burdaki zekâ saflığın (naiflik anlamında) karşıtı değildir. Çünkü kurgusal bir zekâ gibi matematik (bilimsel) bir zekâ da vardır. Saf, el değmemiş, ilkel bir zekâ da.

Eğer *zekâ*'yı Türkçede *intellect* karşılığında kullanıyorsak – ki ben bu anlamda kullanıyorum - bu, yaratıcılığın karşıtı, onun düşmanı bir nitelik değildir. Tam tersine yeteneğin dostu, onun yardımcısı ve güç motorudur.

Huxley'in zekâsı değildir yapıtının düşmanı olan; yaratıcı gücü ile zekâsı arasındaki uyumsuzluktur.

Picasso'nun büyüklüğü ise zekâ ile duyarlılık arasındaki uyumdur.

Dilerseniz adına *Yaratıcı-Saf-Zekâ* diyelim. Ve özet olarak (handiyse bir atasözü:) Zekâsını kullanmayan ressam yalnızca bir ressamdır, diyelim.

Sezgileriyle resim yapan.

Resim sanatını sorgulamayan.

Kendi sanatını da sorgulamayan.

Yalnızca resim *yapan*.

Yüksel Arslan bu tür sanatçılardan değildir. O, resim sanatını sorgulayan ve bunu yaparken kendi yaşamını sorgulayandır. O, yaşamı ile resmi arasında ayrılmaz bir *bütün* oluşturmaya çalışıyor. Ama önemli olan bunu başarmak değildir: Çok güzel bir resim, başarılı bir resim değildir, yalnızca çok güzel bir resimdir ve yalnızca bir duvarı (bir evin ya da bir müzenin duvarını) süsler.

Yüksel Arslan'ın resimleri hiçbir duvarı süslemez. Onun resimlerine her baktığımda – ki ilk sergisinden bu yana otuz yılı aşan bir süredir bakıyorum – resim sanatının tüm öğelerinin yadsındığını görüyorum. Ve kendi kendime soruyorum: Resmi yadsıyan bir resim olabilir mi?

Ve yanıtı, gene bu resimlerde buluyorum: Evet.

Bu olumlu yanıt (itiraf etmem gerekli mi?) rahatlatmıyor beni.

Tam tersine: Nasıl? diye soruyorum.

Yadsındığını belli eden yapıtlar ortaya koyarak oluyor yanıtlım.

Kuşkusuz, Dada'nın, Gerçeküstücülüğün çeşitli yapıtlarında, böylesi bir olumsuzlamayla karşılaştık daha önce. Ama Yüksel Arslan'inkilerle bu örnekler arasında bir ayrım var. Ve bu ayrım yalnız zamanla sınırlı değil. Bir lavaboyu ya da çişliği imzalayıp bir sergiye göndermekle resmi, resim sanatının karşıt bir öğesi olarak sunmak arasında bir ayrım olmalı. Üstelik bu resim, soyut, lekeci, non-figüratif bir resim olmadığında.

VI/

Yüksel Arslan'dan söz ederken "ressam" nitelemesini kullanmamak için bir yazımda, *yazar-çizer* deyişini tersine çevirerek *çizer-yazar* demiştim.

Gerçekten de, çizen ve yazandır o. Birçok anlamda.

Birincisi, resimlerini çizip boyadığı kadar yazdığı için.

İkincisi, esin kaynakları, çizerlerden çok yazarlar olduğu için.

Üçüncüsü (ve en önemlisi), resminin henüz okuyucuya (seyirciden çok okuyucuya, evet) ulaşmayan notlar bölümü çizgilerden çok sözcüklerden oluştuğu için.

Ressamların, eskiz defterleri yayımlandığında gerçekleşmiş ve gerçekleşmemiş resimlerinin taslaklarını görürüz.

Yüksel Arslan'ın Not Defterleri*, günün birinde yayımlanacak olursa çizgilerden çok sözcüklerle karşılaşacağız.

VII/

Yüksel Arslan'ın son dönem resimleri bir de şu soruyu getiriyor: Bir ressam kendi yaşamını resimleriyle dile getirebilir mi?

Rönesanstan bu yana, biliyoruz birçok ressam kendi portresini yapmıştır, gizli ya da açık bir biçimde.

Picasso, eşlerini, çocuklarını resmetmiştir.

Otoportreler ise sayısızdır. Ama bir yazar gibi bir ressam, yüzünü değil yaşamını (sanatsal ya da değil) dile getirebilir mi?

Yüksel Arslan, bu soruya olumlu yanıt veriyor.

* Bu defterler, çizgilerden çok sözcüklerden oluştuğu için, Eskiz Defteri yerine Not Defteri dedim.

Etkiler dizisini izleyen *Autoartures* (ressam-olarak-özyaşamöyküsü)'de bunu gerçekleştiriyor. Bu da onun, bir kez daha, bir çizir kadar bir yazar olduğunu belgeliyor.

VIII /

Neyi yazıyor, nasıl yazıyor Yüksel Arslan?

Entelektüel yaşamını. Ama aynı zamanda, toplumsal ve varlıksal konumunu da. *Autoarture*'lerin birinde bir mezar kitabesi gibi karşımıza dikilen, bir parmağını makineye kaptırmış bir işçiyi çizmiştir. Babasını...

İlk *Autoarture*: Eyüp mezarlığı, Haliç, Bahariye ve iki portreden oluşur. Doğup büyüdüğü yerler ve annesiyle babası.

Bu büyük ressamlardan çok büyük şairlerin etkisinde kalmış çizir-yazarın resimlerinde gözlenen şiirsellik plastik dilin çarpıtılmasından doğmuyor, konularından doğuyor. Ama onun resimlerinde bu şiirsellikten çok daha fazla ağır basan bir öge var: *Humour*.

Şiirselliği, nasıl Klee'nin, Miro'nun, Chagall'in şiirselliğini andırmıyorsa, *humour*'u da, Magritte'in, Dubuffet'nin *humour*'una benzemiyor. Yüksel Arslan *anlatan* bir ressam.

Anlattığını çizgilerle anlatıyor.

Ressam olmaktan bir vebadan kaçır gibi kaçtığı için de rengi öne çıkarmıyor.

Renk, bu resimlerde hem var, hem yok.

Yok- çünkü renkler konuşmuyor ve herhangi bir ressam gibi, doğal olarak dünyasını renkler üzerine kurmuyor.

Anlatmak istediği ise, renkten uzaklaştırıyor onu. Bu alanda yoksulluğu seçmiş gibi. Öylesine gönüllüce seçilmiş bir yoksulluk

ki bu, hiçbir resminde, hiçbir biçimde boya tadı yok. Resmini boyamıyor. İpşiroğlu'nun deyişiyle, resmini oluşturuyor.

Özyaşamöyküsünü kaleme alan bir yazarın yaşamını (düşleri, düşünceleri, yaşadığı, etkilendiği olayları, okuduğu kitapları, sevdiği kadınları, erkekleri, dostlukları, düşmanlıkları, düş kırıklıklarını, darbeleri...) sözcüklerle *yeniden* kurar.

(Sartre'in, özyaşamöyküsü için *Sözcükler* adını seçmiş olmasını anıyın.)

Yüksel Arslan ise çizgiler ve... sözcüklerle kuruyor. (Onun resimlerinde yazı'nın her zaman önemli bir yeri oldu.) Bu çizgilerin ortaya koydukları suretler (insanlar – baş, gövde, kollar ve bacaklar, beyin ve seks –; hayvanlar – horoz, koyun, at, eşek, kuş, ördek, fare, köpek ve böcekler –; nesneler – mezartaşı, süpürge, sapan, tekerlek, somun, kitap, "alet ve edevat" –; doğa görüntüleri – ağaçlar, dağlar, ovalar, yapraklar ve çiçekler –) hiçbir simge niteliği taşımazlar.

Doğadaki ve toplumdaki yerlerinin izdüşümleridir bu resimlerde yer alan.

Parçalanmış, bir araya getirilmiş, birbiriyle ilintili ya da hiç ilintisiz olarak.

Tıpkı gündelik yaşamın dağınıklığı ve kopukluğu içinde olduğu gibi.

IX/

Yüksel Arslan'ın kurduğu dünya, yazın'ın, felsefenin, resmin, arkeolojinin, halk sanatlarının sınırlarında kurulmuş bir dünyadır. Dolayısıyla birçok benzeri olan, ama bir *tek* benzeri olmayan bir dünyadır.

Sanatçının bu dünyasına girmek için, ilkin sanatla ilgili önyargılarımızı bırakmak, buna karşılık "bilgi" edinmek zorundayız! Çünkü bir anlamda bilgiyi resimliyor o. Bu resimlere, patlıcanlı bir *nature morte*'a bakar gibi bakamayız.

Bu resimlere, bu tür önyargıları bırakarak bakanlar, ancak onlar, *okuyabilir* bu resimleri.

ARSLAN, NE SERÜVEN! (*)

I/

Resmin (plastik) değerlerine karşı çıkan
ressamlarla doludur yüzyılımız.
Bir tuvalin üstüne gelişigüzel atılan boyalardan
oluşan resim
bir tuvali yırtarak oluşan resim
bir tuvali yakarak oluşan resim
bir tuvali tek bir renge boyayarak oluşan resim
bir tuvalin ortasına bir dörtgen oturtarak oluşan
resim...

Bunlar (yalnızca birkaçını saydım)
resim sanatının öldüğünü
ama yeni bir resim dilinin yaratılabileceğini
gösteren örneklerdir.

Arslan için, resmin, *tek başına* resmin
yani plastik değerlerin araştırıldığı
ya da eski değerlerin yadsınıp
yeni plastik değerlerin
(ya da karşı-plastik değerlerin)
yaratıldığı resmin
hiçbir anlamı yoktur.

O, bir düşünceyi resmetmek ister.
Bu nedenle, ressam sözcüğü ona pek yakışmaz.
Öteden beri kendine yakıştırdığı sözcük
"çizer-boyar" dır.
Oysa, "çizer-yazar" daha uygun düşer
onun uğraşına.

Çünkü o, çizdiği kadar yazardır.
Esin kaynağı doğa değil, kitaplardır.
Onun resmi "bir şeyler" anlatır.

Resim sanatının kendine özgü değerleriyle
yalnız onlarla varolmayı seçmemiş biri
neyi *anlatabiliyorsa*, onu.
Her resmin bir öyküsü vardır.
Ama bu öykü, yazarın yazdığı öykü değildir.
Ressamın öyküsüdür.
Onun öyküsünü, yazar yazamaz
ya da (yazınsal anlatmaya kalksa) ister istemez
bambaşka bir biçimde anlatacaktır–
çünkü yazar sözcüklere mahkûmdur.
Arslan'ın sözcükleri ise
(onun resimlerinde öteden beri
çok sayıda sözcükler, heceler, harfler yer alır)
bir biçimdir, bir karalamadır, bir silmedir,
bir kazımadır.

II/

Resmin sorunsalı
hemen hemen hiçbir zaman
Arslan'ın sorunu olmadı.
Başlangıçta, Miro'ya, Klee'ye ilgi duydu.
Daha sonra ana kaynaklara gitti.
Halk sanatlarıyla, Karagöz figürleriyle,
Siyah Kalem'le ilişki kurdu.
Ama plastik değerler, bu dönemlerde bile
onun üstünde durduğu birincil konular değildi.
Sorduğu soru, "Düşüncemi nasıl resmedeyim?"
oldu hep.

Bu sorusunun karşılığını
sanırım, bir resimden çok
bir kitapta
bir ressamdan çok
bir yazarda, bir düşünürde buldu.

III/

Uzun bir süre
atlar çizdi. Atlar, öküzler...
Bir öküz deseninin altına şöyle yazmıştı:
"Freud haklı."
Arslan'ın resmi, hiç değilse 1968'lere değin
bir değişim sanatıdır.
Atları çizerken insanları çizdi.
Çiftleşmeleri çizerken
mutsuzlukları, tekleşmeleri çizdi.
Mezar taşlarını insanlaştırdı.
İnsanları mezar taşı durumuna getirdi.
İnsanları değiştirmede.
İnsanları değişkenlikleri içinde çizip boyadı.

IV/

Onun kadar azla yetinen bir ressam
tanımıyorum.
Renkçi ressamlar vardır.
Çizgici ressamlar vardır.
Lekeci ressamlar vardır.
Arslan bunların hiçbiri değildir.
Rengi, bir ikon sanatçısının
madde-dışını yansıtan altın yaldızı
kullandığı gibi kullanır.

Resimde renklerin
dikkati çekmemesi
gözü çelmemesi için
özel bir çaba harcar.
Ama renk, istese de, istemese de ordadır.
Varla-yok arası, soluk, toprak rengi
ama ordadır.
Onun anlatım gücü çizgidedir.
Çizgilerle örер resmini.

V/

Tablo gerçekliğin aynası değildir.
Hiçbir tablo.
Ama Arslan'ın bir resmi
düşüncenin bir aynasıdır,
Arslan düşüncesinin
– onun resminde düşünceden söz edebiliriz.–
Hiç değilse o (resim ya da Arslan)
bunu gerçekleştirmeye çalışıyor.

VI/

Bir başka yerde yazmıştım.
Sanatçı kendini başkalarında bulabilir,
kendini ararken de başkalarını bulabilir.

Arslan'ın resminde hep bu “buluşmalar” vardır.

VII/

Arslan, hiçbir zaman
bir çıplak, bir *nature morte*, bir manzara
resmi yapmadı.

O, bir insan ya da bir hayvan çizerken
bunları resmin amacı olarak değil,
aracı olarak "kullandı".
Dün de, bugün de.
Birtakım düşünceleri resimlediğini söyledim.
"Öyleyse o, bir illüstratör" denecek.
Evet, ama bir aynıyla:
Nietzsche'yi, Sade'ı, Jarry'yi
yorumlamıyordu o resimlerinde.
Onların çizgisindeki kendi düşüncesini
resme aktarıyordu.
Daha doğrusu resimliyordu.
Bu düşünceyi resmediyordu.
Resimlemek/Resmetmek.
İki ayrı kavram.
Yukarıda sözünü ettiğim *ayrım*
burda belirliyor:
Arslan (daha önce de söyledim)
bir düşünceyi resimleyen değil,
onu resmedendir.
İllüstratör'lüğünü bu anlamda
anlamak / yorumlamak gerekir.

VIII/

İnsanın nerden geldiği değil,
nereye gittiği önemlidir,
diyor Doğulu bir bilge.
İnsanın nereye gittiğini anlamak istiyorsan
nerden geldiğine bak,
diyor Batılı bir bilgin.

Arslan'ın geldiği ve gittiği yer...
 Birçoklarına şaşırtıcı gelecek ama
 gerçektir.
 Biz Türk sanatçılarına özgü, benzersiz bir yoldur bu.

Gözlerini Haliç'in kirli sularında
 aç dünyaya
 mezarlıklar arasında büyü
 kışında don yokken
 kendi çabanla bir yabancı dil öğren
 o dilden, Nietzsche'leri, Sade'ları,
 Sartre'ları, Artaud'ları,
 Jarry'leri, Kafka'ları oku
 bu arada *kendi* resim dilini bul
 özel boyanı ara, kişisel bir teknik geliştire
 yepyeni bir resim dili yarat
 Marx'ı bul,
 sonra kimsenin cesaret edemeyeceği bir işe başla
Das Kapital'i resim diline çevir.
 Bu, ancak bir Türk sanatçısının
 geçtiği yollar olabilir.
 Batı'da bir benzeri yoktur Arslan'ın.

IX/

Eleşkirt'ten 9 Ekim 1957 günü
 yazdığı bir mektubunda Seneca'dan
 şu alıntı yer alıyor:

"Birlikte oturup, birlikte gezerken
 söyleyeceğim sözler nasıl işlenmemiş
 nasıl sade ise mektuplarımın da öyle olmasını
 isterim: onlarda da fazla yapmacıktan sözler
 olmasın. Elden gelse, duyduğumu söylemez,
 gösterirdim."

Arslan'ın resmi, her döneminde
düşündüğünü / duyduğunu / sezdiğini / düşlediğini /
tasarladığını / yaşadığını anlatan
bir resimdir–
Anlatarak gösteren bir resim.

X/

Şöyle dersem belki daha doğru olur:

O resim yapmıyor,
resmediyor.

Ama resmettiği yalnız düşünce değil.

Adına “yaşam” dediğimiz
iç ya da dış dünyanın karmaşasını, çelişkilerini
resmediyor.

Bu nedenle de,
resim sanatının özgürlüğünden, bağımsızlığından
özerkliğinden söz edenlere
şaşkın gözlerle bakıyor.

Nasıl ki Sartre “öncü” sözcüğünün sanat alanında
kullanılamayacağını, bunun askerî bir deyim
olduğunu ileri sürdüyse,
Arslan için de
özgürlük / özerklik / bağımsızlık kavramları
toplumsal-siyasal literatürün kavramlardır.
Sanatı, sanatçıyı ancak bu açıdan ilgilendirir.

XI/

Yalnız figüratif
yalnız illüstratif
olmak yetmiyor ona.
O, figürün ötesine gitmek istiyor

ve bunu, en güç yoldan
soyutlamadan gerçekleştirmek istiyor.

İllüstratör yönüne gelince,
(söz konusu Arslan'ın resmi olduğunda
bu sözcüğün hiç de aşağılayıcı bir yanı yok)
resimleri,
resmettiği düşünceyi yarattığı dille *aşılıyor*.
Bu düşünceyi başkalaştırmıyor,
ona yeni bir anlam katıyor,
ona bir katkıda bulunuyor,
ona yeni bir soluk veriyor.
Tüm bu nitelikleri dolayısıyla da
bu yaptıkları, bir resim
yani istese de istemese de
bir sanat yapıtı olarak
çıkıyor karşımıza.

XII/

Arslan'ın resimlerindeki
insan figürlerinin değişimi
bu değişimi izleyecek olursak
onun geçtiği yollarda bıraktıkları
izleri görürüz.
Bunları izleyecek olursak,
sanatçının değişimini, dünya görüşünü
dünyaya bakışını da izlemiş oluruz.

XIII/

Niçin doğayı soyutlamak da
insan düşüncesini somutlamak değil?
Günümüzde bu soruyu
kaç ressam sormuştur kendine?

XIV/

Son resimlerine bakarken:

Bulduğu tekniği geliştirmede.

Tam tersine, daha bir yoksullaştırdı gibi.

Teknikten yararlanmak istemiyor.

Handiyse, kimselere benzemeyen,

kendi yarattığı

bu tekniği bile kullanmak istemiyor,

diyeceğim.

Onu (tekniğini) üç kuruşluk bir tükenmez kalem
kertesine indirmiş.

Usta bir ozanın, büyük bir düşünürün

diyeceği ne varsa, üç kuruşluk bir

tükenmezle de

dile getirebileceğini biliyor.

EK:

(Mayıs 1982)

Dört yıl önceki bu notlarımı okurken ve

o günden bu yana Yüksel Arslan'ın

gerçekleştirdiği yeni resimlere bakarken

ekleyebileceğim ne var, diye düşünüyorum.

İpşiroğlu'nun, Hilâv'ın, Duru'nun yazılarından

benim bu kitapta yer alan notlarımla sanatçının

"Anılar"ından oluşan (*Yüksel Arslan/ Bir Dönem:*

1951-1961)'de yalnız onun on yıllık

sanat etkinliğine değil, o gün (1978) varmış olduğu

aşamaya da (ister istemez) değinilmişti.

Gerçek bu: Yüksel Arslan'ın sanatı

çeşitli aşamalardan geçmiştir.

Bu aşamaları, sanatçının değişik dönemleri

olarak sıralayabiliriz.

1/ ARAYIŞ DÖNEMİ

(İlişki, Davranış, Sıkıntılara Övgü, 1955)

2/ EROTİK DÖNEM

(Phallisme, 1955-1961)

3/ DÜŞÜNSEL DÖNEM

(Artures, 1961-1967)

4/ TOPLUMCU DÖNEM

(Kapital, 1968-1980)

5/ BİLEŞİMCİ DÖNEM

(1980'den bu yana sürdürdüğü, henüz
sergilenmemiş ve kitaplaşmamış
"İnfluences / Etkiler" dizisi)

Arslan, bir dönemden öbürüne geçerken her şeyi silip atan sanatçılardan değildir. Sözcük yerindeyse daha önceki birikimlerinden yararlanmış, hattâ onları kullanmıştır. Bunun sonucu olarak, yirmi beş yıla yayılan belli başlı beş dönemde bir kopukluk değil, bir süreklilik söz konusudur.

Başka bir deyişle, "günün modasına uygun" resimler yapmamış, kimsenin izinden gitmemiş, kimsenin de kendisini izlememesi için, gerekli "tedbirleri" almış gibidir. Dolayısıyla, Arslan'ı, daha önce adı konulmuş herhangi bir sanat akımı içinde görmek olanaksızdır. Breton onun resimlerine ilgi göstermiştir. Oysa gerçeküstücü bir ressam değildir o. Kapital'i resimlemek cesaretini göstermiştir. Oysa, toplumcu-gerçekçi bir ressam değildir o. Son dizisi "Etkiler", sanatçının, sanatçı olarak

özyaşamöyküsünü anlatır gibidir.

Oysa bireyci bir sanatçı, hiç değildir.

Tüm bunların sonunda,

dört yıl önceki notlarımda kullandığım

bir deyiimi kullanacağım:

Arslan, bilinen, alışık olduğumuz

anlamda (sözcüklerin dışındaki "ressam"
tanımlamaları dahil) bir ressam değildir.

Öylesine değildir ki bir resmin güncel
serüveninden çok, bir dönemin serüveni
ilgilendirmektedir onu.

Her dönemine

başlangıcı ile sonu tasarlayarak girer.

Örneğin, son resimlerine ("Etkiler")

başlamadan önce notlarını almış, hangi sanatı,
hangi sanatçıyı, hangi bilgini, hangi düşünürü
nasıl değerlendireceğini önceden saptamıştır.

Arslan, bir "*nature morte*", bir görünüm,
bir çıplak ressamı olmadığı için, resminin
düşünsel düzeyde bir hazırlık, bir tartışma
aşamasını yaşıyor.

Bu aşamada da

renklerle, çizgilerle değil, kavramlarla
kuruyor resmini.

Demek ki, bir resim / ressam olgusunun
uzağındayız, diyecek aklı başında okur.

Hiç kuşkusuz.

Zaten özellikle bu yanıyla

ayrılıyor ressamlardan.

Beni aranızda almayın, diyor.

Son resimleri bir bileşim çabasının sonuçları (gibi).

Ama bu bileşim, yalnızca kendi dönemlerinin bileşimi. Geriye dönüp bakan ve etkilendiği sanatları, sanatçıları (Yazar / Düşünür / Ozan / Besteci / Bilim Adamı / Ressam...) ele alan, etkilenmelerini resimliyor.

Bu diziye, "Sanatçının ressam olarak özyaşamöyküsü" adı verilebilir.

Bu özyaşamöyküsünün çizgileri acı, tatlı, ak, kara, saçma, anlamlı tüm *humour* öğeleriyle dolu.

Ne serüven!

ERGİN İNAN İNSAN / KOZMOS / EL-AYAK ve MEKTUPLAR

Ressam için tek bir gerçek olduğu, bu gerçeğin de resminden başka bir şey olmadığı görüşü doğruysa, resimde yer alan dış dünyaya ait tüm öğeler bizi dış dünyaya göndermez, tam tersine resmin içine çeker. Her şey orda, resmin içindedir.

Bu görüşü kanıtlayan örneklerden biridir Ergin İnan'ın resimleri. Tüm has sanatçılar gibi Ergin İnan da resimlerinde kendine özgü bir dünya yaratmanın peşindedir. Hem bir iç, hem bir dış dünya. Dış dünya, belirtmek gerekir mi, sanatçı onu içselleştirdiği ölçüde vardır. Resme kendine özgü anlamı veren de budur.

Ergin İnan'ın resimlerinin her biri çeşitli imler ve anlamlarla yüklüdür. Ama bunlar sözcüklerle dile getirilebilecek imler ve anlamlar değildir. Resmin imleri, resmin anlamlarıdır. Örneğin, sözcük düzeyinde ne anlamı vardır şu ya da bu böceğin, şu ya da bu sürüngenin, şu yada bu insan suretinin? Bir figür ya da yüz, nedir anlamı bunların? Sarırm, bir domatesin, bir hıyarın (dil/sözcük düzeyinde) bir anlamı olmadığı gibi, bu figürün ya da yüzün de bir anlamı yoktur. Ama resim dilinde "okumayı" başardığımızda bunlarda binbir anlamın gizli olduğunu görebiliriz. Bunlar, çizgi ve renklerle bir yüzeyde (resmin yüzeyinde) bir araya geldiklerinde, bir dünyayı, ya da bir dünyanın parçalarını oluşturur. Böylece resim dilinde anlamlarına (dolayısıyla varlıklarına) kavuşurlar.

Bu, yalnız, Ergin İnan'daki gibi, içinde bir hayli gizemlilik taşıyan resimler için söz konusu değildir. Herhangi bir çıplak, bir

görünüm, bir *nature morte* için de geçerlidir. Bir resimdeki elmanın ya da patlıcanın; kavunun ya da karpuzun, resmin dışında ne anlamı olabilir ki? Ama Cézanne'ın resmindeki bir elma ile Van Gogh'un bir resmindeki bir elma arasında bir fark varsa, bunu, nesnede değil, özünde, yani resmin kendisinde aramak gerektir. Bu arayışta da şu sorular çıkar karşımıza:

- 1/ Bir resmi kendinden önceki resimlerden ayıran nedir?
- 2/ Ressam kendi dünyasını yaratmak için, dış dünyanın öğelerinden nasıl, ne oranda yararlanıyor?
- 3/ Dış dünya, ressamın yapıtında ne mene içselleşmiştir?
- 4/ Ressam, dış dünyanın nesnelerini resmettiğinde, onları kendi gerçeklikleri içinde mi ele alıp resmetmektedir, yoksa...
- 5/ ... onlar birer araç mıdır? Yoksa ressamın gözünde, gerçekliklerinden soyutlanmış birer ime, birer simgeye dönüşmüş plastik değer olarak mı belirliyorlar?

Ergin İnan'ın resimleri bu soruların getirdiği yorumlara açık resimlerdir. Onun resimlerindeki insan figürü, ister bir çıplak olsun, ister yalnızca bir yüz, bizi, belli, adını koyabileceğimiz bir insana, bir bireye göndermez. Kadın ya da erkektir. Hemen hemen hiçbir zaman yalnız değildir. Doğanın diğer yaratıkları (ya bedeninin içinde ya da çevresinde), ona eşlik eder. Bunlar, deniz ve kara kabukluları, sürüngenler, sinekler, böceklerdir. Böylece, sanatçı dopdolu bir dünyadaki yalnızlığına çekip götürür bizi. Yaratmış olduğu resmin uzamı karşısında Kozmos kavramını duyumsayabilirsiniz. Tüm oluşumlara açık bir Kozmos. İnan, bu tür resimlerinde bize fiziksel bir mekân sunmuyor. İki boyutlu bir yüzeyde çok boyutlu bir Kozmos düşü görüyor.

Düş... Kuşkusuz, Ergin İnan'ın anahtar sözcüklerinden biridir bu. Gözü açık ya da kapalıyken gördüğü düşleri resimliyor o. Görmediği bir dünyayı, gördüğü bir dünyanın öğelerinden yola

çıkarak kurmaya çalışıyor. Eğer bu dünyadaki insanların yüzünde üç, dört, altı... göz görüyorsanız, bunlar kuşkusuz, varolmayan modelin yüzündeki gözler değil, sanatçının bir çift gözle kavrayamadığı o görünmeyen dünyayı keşfe çıktığında açtığı dört (ve fazlası) gözdür. Çünkü o, kendisini çevreleyen, görünen ve görünmeyen dünyaya bakarken, o dünyanın da kendisine baktığını biliyor. Öylesine biliyor ki onun resimlerine baktığımda, çoğu kez ürperiyorum: sanki onlar da bana bakıyor, insanıyla, böceğiyle, hattâ bir su damlası, bir ışık huzmesiyle. Resimde metafiziğe* inanmam. Metafizik bir resmin varolduğuna, varolabileceğine de. Ne Gerçeküstücülerin bir metafizik ressam olarak niteledikleri De Chirico'nun resimleri, ne de ressamların en Hristiyanı El Greco'nun resimleri benim gözümde metafizik öğeler taşır. Ressamın yarattığı dünya, her zaman fiziksel bir dünyadır. Resmin pratiğinde kavramlar yoktur. Resmin türü ne olursa olsun, Gerçekçi, Gerçeküstücü, Kübist ya da Fütürist, soyut ya da somut, İzlenimci ya da aşırı-gerçekçi kavramlar, resmin edebiyatında kalır, resmin içinde yer almaz.

Eğer ressam, gözümüzün önündeki dünyayı gördüğü gibi resmetmiyor da, onu çarpıtıyorsa ya da bu dünyaya sırtını dönüp resminde başka dünyalar, görünmeyen dünyalar yaratmak istiyorsa (ki Ergin İnan onlardan biridir) bu onun sorunudur. Biz bu resimlere bakarak, "okumaya" çalışarak ilgilendiren, karşınızdaki dünyadır. Ressamın yaratıp bizlere sunduğu bu benzersiz dünya. Ergin İnan'ın dünyası, imler, simgeler ve anlamlar açısından bir hayli zengin ve karmaşık bir dünyadır.

Yukarda saydığım öğelerin dışında, uzun bir süredir bu resimleri

* Burada sözünü ettiğim, kolayca anlaşılabilirdiği gibi, felsefi anlamda bir metafizik kavramdır. Sözcük anlamında ele aldığımızda ve dilimize doğa-ötesi diye çevirdiğimizde, bu görüşüm geçerliliğini yitiriyor. Çünkü, her resim (doğadan yola çıkarak gerçekleştirenler dahil) doğanın ötesindeki birer yapıttır.

oluşturan yazı (hat), el ve ayak öğeleriyle karşılaşırız.

Gerek resimlerinde, gerek özgün baskılarında, resmin yüzeyini İslâm hattı ve Yıldızname, Falname ve Tılsım Mühürlerinde yer alan figürler, istifler, formüller kaplamakta. Şaşırtıcı bir olgu: İnan, bu öğeleri resminin bir kaynağı olarak kullanmıyor. Daha açık bir deyişle, bunlardan yola çıkarak, onları kendi resim diline çevirip yaratmıyor resmini. Tam tersine, onları oldukları (bulduğu) gibi kullanıyor. Bunu yaparken, kuşkusuz, ekleyip çıkıyor.

Eklemekten çok çıkıyor. Daha doğrusu siliyor. Aradığı bunlardaki anlam olmadığı için olsa gerek. Elindeki bu gereçleri görsel birer öğe olarak kullanıyor. Ama herhangi görsel öğe olarak da değil. Yaratmak istediği dünya içinde yer alabilecek, o dünyayı oluşturacak dokuya yardımcı birer öğe olarak. İslâm'ın fal ve tılsımlarında çokça karşılaşılan El ("Fatma Anamızın Eli") ve Ayak ("Hazreti Muhammed'in Ayağı") birer motif olarak değil, resmin kendisi olarak karşımıza çıkıyor. "Fatma Anamızın Eli" ve "Hz. Muhammed'in Ayağı" olarak değil. Bir tılsım motifi ve simgesi olarak da değil. İkonayı anlamından boşaltıp yeniden yaratırken ikonanın kendisini kırıyor o. Çünkü el, kendi eli. Ayak, kendi ayağı.

Peki, "Mektuplar" neyi yazıyor?

Herhalde kınlan ve yaratılan ikonaların öyküsünü değil. Derdini anlatmak için kıvranan, sözcükleri yazdıktan sonra silen, hiçbir sözcüğün anlatmak istediğini dile getiremediğini gören bir sanatçının umutsuzluk çırpınışları içinde, sözcüklere çizgileri, çizgilere renkleri eklemesi olmasın bunlar?

Ve sonra bunların da gerçek derdini anlatamadığını görüp, renkleri, çizgileri silip, yeniden sözcüklere, yeniden renklere, yeniden yapıştırmalara, yeniden çizgilere dönüşün, dolayısıyla yazmanın olanaksızlığını resmetmenin çabaları?

Bilmiyorum. Gerçekten bilmiyorum. Ama bildiğim bir şey var:

Ergin İnan'ın kendine özgü bir dünya yaratmakta olduğu.

Ne mene bir dünya bu?

Kuşkusuz, hem plastik, hem mistik bir dünya.

Madem ki bu dünyanın içindeki görülmeyen bir başka dünyayı görmek ve onu gözlerimizin önüne sermek istiyor ve bunu yaparken günlük yaşamımızda kullandığımız sözcüklerin yetersizliğini görüyor, bu nedenle de, yeni, okunamayan; okunduğunda anlamını çıkaramadığımız sözcüklere başvurarak yaratıyor bu dünyayı; öyleyse bu sanatçıya "mistik" niteliğini verebiliriz.

Bu dünya, ister istemez ikilemler dünyasıdır. Görülen ve görünmeyen aynı anda bu dünyada yerini alır.

Ergin İnan'ın atölyesinde, bir gün, eski yazılı solmuş kâğıt yaprakların arasında yolunu arayan bir karınca, duvarda kımıldamadan duran, canlı bir çekirge, pencerenin camında ise, örümcekle sivrisinek arası bir yaratık gördüm. Bir an, bunları ressamın modelleri sandım. Kertenkeleleri, denizsalyangozlarını ve semenderleri nerde sakladığını sordum.

Ergin İnan, gülümseyerek, gördüklerimin modelleri değil, davetsiz konukları olduğunu söyledi bana.

"Zararsız varlıklar, gördüğünüz gibi, böyle ziyaretime gelip, sonra çekip gidiyorlar."

O, bunları söylerken, çekirge açık pencereden dışarı zıpladı. Biraz sonra içeri adını bilmediğim bir başka böcek girdi.

Ne büyüye inanırım, ne de tılsıma. Ama yaratıcılığa, yaratıcılığın binbir türüne her zaman inandım. Ve her yaratıcının binbir dili konuştuğuna.

Binbir dil... Bu, resim sanatının, kurallara sığmayan dilidir.

Ergin İnan'ın resimleri işte bu dilden konuşuyor.

ERGİN İNAN'IN RESMİNDE İNSANIN İÇİ ve DIŞI(*)

I/

Bakıyor ve görüyoruz.

Ama her birimiz aynı "şeye" bakmıyoruz.

Aynı "şeye" bakanlarımız da aynı şeyi görmüyor.

Bakmasını bilen göz

aslında

dıştan içe bakan değil

her zaman "iç"ten bakandır.

Ergin İnan'ın gözü de bunlardandır.

II/

Bir kâğıdın yüzeyinde

dokuz "yüz" görüyorum.

Bunlar, dokuz değişik insanın yüzü

olabileceği gibi

bir yüzün dokuz görünümü de olabilir.

Bana, bu sonuncusu daha doğru geliyor.

Ergin İnan, dokuz ayrı insanın

yüzünü çizmek istemiş olsa da.

III/

Bir insanı çizerken

birçok insanı çizdiği gibi

birçok insandan da

bir tek insanı oluşturduğu

resimleri var Ergin İnan'ın.

Bir "devinim" yakalamak
onu resmetmek için değil.
İnsanı çınlıplak
"içi-dışı bir" resmetmek istediği için.

IV/
Ergin İnan "sanki" gözlerini
kapayıp çiziyor.

V/
Fantastik gerçekçilik tanımı
hele başına bir de
bir kent adı
Viyana, geldiğinde
tüylerini ürpertiyor.
Özellikle bu etiket resimlerine yapıştığı
Fusch gibi gözboyacıların
resimlerini düşlediğinde.

VI/
Resmin, ne gerçekçisi, ne gerçeküstücüsü
ne dışavurumcusu, ne fantastiği göz boyar.
Ergin İnan'ın resimleri de göz boyamıyor.
Deyim yerindeyse göz açıyor:
Görmediğimiz bir dünyanın üzerine.

VII/
Fantastik gerçekçi bir ressam
değil Ergin İnan.
Onun resminde,
(resim dilinin dışına çıkarsak)
olsa olsa
varoluşçu öğeler var:

yalnızlık/bunalım/içinde yaşadığı dünyayı yadırgama...

Ama Sartre ya da Camus'nün değil
daha çok Beckett'in dünyası bu.
Mevlânâ'nın, Yunus'un adını değil de
(Ergin İnan'ın metinlerine karşın)
Beckett'in adını anıyorsam
bunun bir bir nedeni var:
Mistik birer resim değil bunlar.
İnsanoğlunun gizini
onun varlığından ayrı görmediği
ve resimlerinde hep o insan varlığını
resmin kendi diliyle
gerçekleştirme çabasında olduğu için.

VIII/

Ergin İnan'ın resimlerinde
yazınsal değil
resimsel bir anlatım var.
Onun konuları
doğa görünüşleri ya da "*nature morte*"lar değil
insan – yalnızca insan.
İnsan figürüne eşlik eden
yalnızca böcekler ve "hat/yazı".

IX/

Türk resminde "yazı"
yalnız iki ressamımızda
resmin önemli ögesi olmuştur:
Yüksel Arslan ve Ergin İnan.

Ergin İnan'ın resimlerinde yazı (hat)
resmin bir parçasıdır.

Yazı resimle bütünleşir,
resim yazıyla –
Anlam olarak değil
simge olarak hiç değil.
Yalnızca resmin bir yazı-ögesi olarak.

Onun resimlerinde yazı
ya resmin çıkış noktasıdır
ya da onun tamamlayıcısı.
(Daha çok ikincisi.)

X/
"Yazı"yı, özellikle, eski(miş) yazıyı
doku olarak da
kullanır Ergin İnan.
Bunlar (tıbbî) deyim yerindeyse
bir doku kaynaşması (*synéchie*)
oluşturur.

Böylece "collage"ın (yapıştırmanın)
işlevi dışında bir işlev yüklenir.

XI/
İnsan'ı ve Tanrı'yı
resminde arayanlardandır Ergin İnan.
İnsanda Tanrı'yı
Tanrı'da insanı arayanlardan değil.

XII/
En illüstratif resimlerinde bile
bir düşünceyi ya da bir kavramı
düpedüz resimlemiyor Ergin İnan.
Bu resimler, resim oldukları oranda

bir düşüncenin, bir kavramın
resimlerini oluşturuyor.

XIII/

Yazı, kimi zaman resmi çevreliyor.
Kimi zaman resmin içine giriyor.
Ama yazı, hiçbir zaman
tek başına resim olmuyor.
Hattat'ın hakkını Hattat'a veriyor o.

XIV/

Böcekler, özellikle kabuklular
çokça yer alıyor bu resimlerde –
Çünkü Ergin İnan, doğaya
insanların yaşamında yer aldığı
oranda bakmıyor.
Kendini ilgilendirdiği oranda bakıyor.

Dolayısıyla, bu böcek kabukları
birer "*nature morte*" (ölü-doğa?) değil onun için.
Ressamın kendi doğası.

XV/

Resimlerindeki "eskilik"
bir "Zaman" değil
bir doku sorunu.
Yüz yıl yaşındaki solmuş, aherli bir kâğıda
bugünün resmini çiziyor.
Diyebilirim ki, bu eskilikten esinleniyor.
Böylece, sanki, sanatta eski/yeni yoktur, diyor.

XVI/

Bir Afrodit deseni var
çeşitli eski yazılı sayfaların üzerine çizilmiş.
Bu deseni boş bir kâğıdın üzerine aktarın
bambaşka bir resimle karşılaşırsınız.
Desen değişmemiştir, doku değişmiştir.
Doku ile birlikte resmin kendisi.
Dolayısıyla resmin algılanışı, anlamı da.

XVII/

Bir yerlerde sıkışıp kalmış
insanlardır Ergin İnan'ın çizdiği insanlar.
Nerde? / Nasıl? / Niçin?
sıkışıklarını
bu dört duvar arasını
bizlere açıklamaya çalışmak ister gibidirler.

XVIII/

Ecce Homo (İşte İnsan) -
Grosz'un toplumsal eleştirilerini
dile getirdiği dizisinden
Ergin İnan'ın desen, gravür ve resimlerine
yakışan iki sözcüktür bu.

XIX/

Kadın ve Erkek...
Tanrı ve İnsan...
İnsan ve Doğa...
bu resimlerde yer alır.
Kimi görünür olarak

kimî görünmez olarak.
Çünkü çizgi ve renk görünür.
Görünmeyen, görmesini bilip
gözünü kapadıktan sonra
düşlemesini bilenler içindir.

Ergin İnan'ın resimlerinde
bir giz ya da gizemden söz edilebilirse eğer
bu, resmin üçüncü boyutudur.

Bu da yalnızca düşlemesini bilenler içindir.

Kasım 1986

MEHMET GÜLERYÜZ'ÜN DESENLERİNİ OKUMAK (*)

"Çizdiğim desenlerdeki insanların, hayvanların, böceklerin fırlayıp kâğıdın yüzeyinden kaçıp kurtulacaklarını görür gibi olmuştum. Gerçekten olağanüstü değil mi bu? Bunu duyan bir yayıncı, bu desenleri (bir albüm yapmak için) öylesine istedi ki, hayır diyemedim. Neyse ki, oymacı Ko-İdzumi (kendisi çok iyi tahta kalıp oyar) kıl gibi bıçağıyla, benim yaratıkların damarlarını ve sinirlerini öylesine ustalıklarla kesti ki, kaçıp kurtulmaları suya düştü."

HOKUSAI (1760-1849)

Resmin ana öğelerinden biri değil resmin kendisidir desen. Gerçek bir desen kendi kendisine yeter. Tuvale aktarılıp, allanıp pullanmaya gereksinimi yoktur.

Eskilerin deyişiyle "deseni güçlü" bir ressam, resim yoluyla dile getirmek istediği gerçeği yalnızca çizgilerle gerçekleştirebilir.

Rönesans'tan beri böyledir bu. Belki her ressam için değil. Örneğin, Monet'nin güçlü bir deseni yoktur; ama Manet'nin, Degas'nın desenleri şaşırtıcıdır. Braque'ın desenleri oldukça sıradandır. Picasso'nunki ise, sanatçının tüm eğilimlerini, sorunlarını, dramını yansıtan görsel bir dünya yaratmaya yetmiştir.

Goya'nın *Kara Dönemi*'nin desenleri, gravürleri (gravür desenin bir uzantısıdır) kuşkusuz, tuvaleriyle yarışamaz, ama onlarla aynı dilden konuşur. Bu avuç içi büyüklüğündeki desenlerde, o büyük

yağlıboya tablolarındaki dehşeti, terörü, işkenceyi, savaşın çılgınlıklarını aynen okuruz.

Van Gogh'un, o kısa yaşamı boyunca gerçekleştirdiği acılı dünyası içinde desenin yeri, yağlıboyalarından daha mı az önemlidir? Köylü yaşamının tüm yoksulluğu, tüm dramı ressamın çektiği acılarla örtüşür bu çizgilerde.

Bir saptama: Desen, zamana karşı sanki daha dayanıklı.

Savaş sonrası Batı sanatı, soyut, non-figüratif, taşist, informel resim, dış dünyaya, doğaya, figüre gereksinimi olmadığını ileri sürerken, deseni de, resim sanatından kapı dışarı etti. Desen tümüyle unutuldu. Müzelerin, en zengin hazinelerini oluşturan, onbinlerce, yüzbinlerce deseni barındıran, gün ışığının girmedığı o bölümlere (*cabinet de dessin*) yeni yapıtlar eklenmez oldu.

Böylesi bir ortamda, Mehmet Gülerüz'ün desen tutkusunun bambaşka bir anlamı olduğunu düşünüyorum. Gülerüz, daha öğrencilik yıllarından itibaren büyük bir aşkla sarıldığı desene, Goya, Van Gogh, Picasso gibi eğildi. Deseni, resminin yan, hattâ temel ögesi olarak görmedi. Ona özerkliğini verdi. Bu nedenledir ki, onun tüm desenleriyle aynı değerde yer alır yapıtının toplamında. Gülerüz'ün desenleri de, Goya'nunkiler gibi, acımasız, saçma, irkiltici bir dünyaya aittir.

Gülerüz'e göre resim, insanoğluna erinç vermek için değildir. İrkiltmek, tedirgin etmek, düşündürmek, hattâ korkutmak içindir.

Bu nedenledir ki desen, Mehmet Gülerüz'de en dolaysız, en dramatik biçimde ortaya koyar varlığını. Boyayla, füzenele "karartma" yoktur. Her şey son derece nettir: Bu dünya korkunç bir dünyadır ve bizler de korkunç yaratıklarız.

Mehmet Gülerüz'ün resminden söz eden sanat yazarları sık sık dışavurumculuk sözcüğünü kullanırlar. Haklıdırlar. Onun

resimleri toplumsal eleştiri açısından Alman ekspresyonizmine yakınlık gösterir. Ama bu eleştirinin sınırları Güler yüz’de çok geniştir. Toplumsal olduğu kadar dünya ile insan oğlu ile ilgili bir eleştiridir. Bir de, dilimize dışavurumculuk diye çevrilen ekspresyonizm sözcüğünün kökünde “ifade” anlamını unutmamak gerek ki, Güler yüz’ün resmi söz konusu olduğunda, ben, bu anlamın daha bir ortaya çıktığını düşünüyorum. Bu ifade, çizdiği bir figürde, bir yüzde, bir çıplakta, insan-insan, insan-hayvan ikilisindeki, belli belirsiz bir mekâna sıkışmışlığın kaçıp kurtulma isteminin ifadesi değildir yalnızca, aynı zamanda çizginin kendi ifadesidir. Daha açık olabilirse, çizginin içerdiği dehşetin, korkunun, yalnızlığın ifadesidir. Bu nedenledir ki, onları hiçbir zaman ilerde gerçekleştirilecek yağlıboya tuvalerin birer taslağı olarak görmedim. Ne ifade etmek istiyorlarsa etmişler. Ne renge, ne ışığa, ne de daha büyük bir yüzeye gereksinimleri var.

Yüce Hokusai’nin desenlerindeki yaratıkların damar ve sinirlerini keserek onları iğdiş edip denetim altına alan Ko-İdzumi ustaya iş vermeyeceği çok açık Mehmet Güler yüz’ün. Elinden gelse, onlara bir de adrenalin verecek. Resmin dünyasından bizlerin dünyasına hak ettiğimiz sözcükleri yüzümüze haykırınsınlar diye.

SEMİHA BERKSOY: BİR TANSİK

Klee'nin, Kandinski'nin, Mondrian'ın resimleriyle müzik sanatı arasında çok yakın ilişkiler vardır. Ama Arnold Schönberg'in resimlerinde hiçbir müzik ögesi yoktur.

Sanatçılar, zaman zaman kendi etkinlik alanları dışına çıkıp bir başka sanat alanına, örneğin, resim sanatına el attıklarında, kendi uğraşlarından ve onun sorunsalından uzaklaştıkları görülür.

İlk opera sanatçılarımızdan biri olan Semiha Berksoy'un resim çalışmalarıyla ilk kez, on yıl kadar önce kaşılaştığımda aynı saptamayı yapmışım: Bu resimlerde müzik yok, bu resimlerde bambaşka, özgün, sıra dışı bir dünya var. Dünya, bir sanatçının dünyası. Nerden geldiği ve nereye gittiği önemli olmayan, bu konuda bir varsayımda bulunamayacağımız bir sanatçının resimleriydi karşımda olan.

Sanat tarihi, bugüne değin olduğu gibi, kuşkusuz, bundan sonra da yeniden yazılacak. Yeniden yazılan bu tarihlerden birinde, hiç kuşkusuz, bu sıra dışı sanatçılara da yer verilecek. Sanatın tarihi, ister istemez, birbirini izleyen, birbirine eklenen, ya da kendinden öncekilere karşı çıkıp sanatı yenileyen akımların ve sanatçıların tarihidir. Peki, yerel ya da evrensel sanat akımlarının hiçbirinde yer almayan, yer almadıkları için de onlara eklenmeyen ya da onlara karşı çıkmayan (bu nederle de sıra dışı diye nitelediğimiz) sanatçıların yapıtlarını nasıl değerlendireceğiz?

Tek bir kültürün, tek bir uygarlığın, tek bir sanatın söz konusu olmadığını, Batı, 19. yüzyılın sonlarına doğru ayrımsadı. İlkelerin sanatının hiç de ilkel olmadığını, tarihin derinliklerine gömülü

sanatların son derece çağdaş bir dile sahip olduğunu, naiflerin arasında da bizlere yeni bir resim diliyle seslenecek kişilerin bulunduğunu, ruh hastalarının saplantılarından, nevrozundan da sanat yapıtlarının doğabileceğini gösterdi bize 20. yüzyıl sanatı.

Bu örneklerle kendi arayışları doğrultusunda yer açan, çağdaş sanat dilini zenginleştirirken, evrensel sanat ve kültürün tek yönlü olmadığını, yüzyıllar boyunca sanat, kültür dışı bırakılan yapıtları, günlük sanat tartışmalarının, değerlendirmelerinin gündemine getirdi 20. yüzyılın gerçek yenilikçi sanatı.

O gün, bugün, Afrika, Okyanusya ilkellerinin, yeryüzünün dört bir köşesinde ortaya çıkan naiflerin yapıtları, mağara resimlerinden ilk uygarlıklara uzanan on binlerce yıllık birikim, sanat tarihinin kimi kez içinde, kimi kez marjında, kimi kez özel koleksiyonlarda, kimi kez müzelerdeki yerlerini aldılar.

Semiha Berksoy'un resimleri, yerel ya da evrensel sanat tarihinin birbirine eklenen halkalarından biri değil. Operanın bu büyük sesi, günün birinde kendi iç dünyasının sesini aradığında resme yöneldi. Dış dünyayı algılayan ve tuvallerinde bu dünyayı yeniden kuran ya da yıkan bir ressam gibi değil. Zira, onun tasası, iyi, güzel, tutarlı bir resim, bir manzara, bir *nature morte*, bir portre yaratmak değil. İç dünyasının içinde yer alan imgeleri, saplantıları, tutkuları, düşleri resmetmek istiyor. Bu nedenledir ki, bir renk uyumu, bir istif, dış dünyaya ait bir nesnenin yorumunu bulmuyoruz resimlerinde. Her resmin bir öyküsü var. Ama bu öykü, bizlerin gündelik yaşamımıza ait bir öyküye benzemiyor. Mantiğimizle kavrayacağımız birer öykü değil.

Ruhbilimin sözcük dağarcığına da başvurmak istemiyorum. Çünkü o durumda, ruhsuz ruh hekimlerinin yorumlamasına çağrıda bulunmuş olacağım ki bunu hiç istemem. Zira, bu resimlere bakarken, Freud'dan, Jung'tan, Kraft Ebing'ten, Lacan'dan neler öğrendimse tümünü unutarak bakıyorum.

Bunlara bakarak, yaratıcılarının ruhsal saplantılarını, (varsa) nevrozunu çözümlmek gibi bir amacım yok. Onları olağanüstünün alanında görüyorum. Niçin söylemeyeyim, benzerleri olmadığı için birer tansik olarak beliriyor bu resimler gözümde.

Dubuffet, bu tür sanat yapıtlarına *Art Brut* adını vermiş ve yeryüzünün dört bir yanından topladığı bu yapıtları, Lozan'da bir araya getirerek, (müze sözcüğünden tiksindiği için) *Collection d'Art Brut* adıyla kurumlaştırmıştı. *Art Brut* kavramını biraz açacak ve bu koleksiyonda yer alan yapıtlara bakacak olursak, bu yaratıların hiçbir kültürden, gelenekten etkilenmeden, doğrudan doğruya yaratıcısının içgüdüsünden kaynaklandığını görürüz. Bir iç gereksinim sonuncu ortaya çıkan yapıtlar... diyecektim. Ama, tüm sanat yapıtları, böylesi bir gereksinim sonucunda ortaya çıkmıyor mu?

Semiha Berksoy'un resimleri de böylesi bir gereksinimden doğmuş. Öncülü ve ardılı yok. Ama yeryüzünün dört bir yanında yakınları, akrabaları var. Aynı dilden konuşan. Ama aynı öyküler anlatan.

Onun bir resminde şu sözcükleri okumuştum:

Do sesini verdim

Ölümü yendim

Ölümle iç içe geliyor ve ölüme meydan okuyor Berksoy'un resimleri.

Bu resimleri "okurken" derinden sarsılmamızın nedeni de bu.

TURAN EROL'UN YENİ RESİMLERİ

Turan Erol'un bu sergisinde (dolayısıyla bu katalogta) yer alan resimlerin büyük bir çoğunluğu son yıllarda yaratılmış. Sanatçının, nerden geldiğini yakından izlemiş olanlar, ilk bakışta bir yenilikle karşı karşıya olmadıklarını görecektir. Doğrusu istenirse, Turan Erol'un resmi, hiçbir dönemde büyük değişimler göstermemiştir. O, konularını, paletini günün modasına ya da "yenilik için yenilik" uğruna değiştirenlerden değildir. Turan Erol resminin yeniliği sanatçı kişiliğinin temelinde yatar. Yeniliği resmin dış görünüşünde değil, içinde, resmin anlamında aramak gerektir. Turan Erol, içinde yaşadığı doğal ortamdan uzaklaştığında, daha doğrusu, bir yöreden bir yöreye göçtüğünde, belleğinde yer eden, o, eski doğal çevre, rengiyle, ışığıyla hattâ nesnel öğeleriyle resminde uzun bir süre yaşamaya devam eder. Bu nedenle, Turan Erol'un resmine topluca baktığımda sanatçının birbirinden kesin çizgilerle ayrılan değişik dönemlerinden söz edilemeyeceğini düşünüyorum.

Şaşırtıcı gelebilir, ille dönemlerden söz etmek gerekiyorsa, bunu, yörelere göre yapabiliriz:

1960'ların Güneydoğu resimlerinde, o sert, renksiz doğanın resme yansımaları, daha sonraki ilk Bozkır/ Ankara manzaralarında da sürer. Birbirine yakın renklerin, ara tonların resimleridir bunlar. Karşıtlıkların (*contraste*) pek yer almadığı resimler. 1970 başlarından itibaren Ankara resimleri renklenir. Ankara Resim ve Heykel Müzesi'nde bulunan 1971 tarihli *Mitos* adlı manzarasında görüldüğü gibi o bozbulanıklığın içinde çekingen renkler kendini

göstermeye başlar. *Ankara/Gecekondular* dizisi ise, gerek istif, gerek leke, gerek renk açısından yeni bir dönemin habercisidir. 1980'lere vardığımızda, sıcak renkler, açık tonlar, Ankara çevresinin karlı sokaklarında; Bodrum'un mavi denizi, bulutsuz göğü, beyaz badanalı evlerinde buluşur. Daha sonra bunlara, sanatçının doğup büyüdüğü, ilk sanat ürprişlerini yaşadığı Milas sokakları, evleri, köprüleri, ağaçları eklenir.

Bu arada, *çiçekli nature morte*'lar manzaralara eklenip yiter. Sonra birden, *Kömür Dağıtım Yeri* dizisi gelir (1986-87). Yorgun ve yılgın atlar. Karanlık, dumanlı hava. (Sanatçının, hiç kuşkusuz en karanlık resimleridir bunlar.) Ama çok geçmeden yeniden güneş, yeniden Ege, yeniden çiçekler... Tüm buraya değin söylediklerim, Turan Erol'un bir doğa ressamı olduğuna işaret ediyor. Ama yalnız buna değil: Turan Erol'un içinde yaşadığı coğrafyayı ve çevreyi sürekli bir biçimde *inde* yaşattığına da. Resimleri, bu içinde yaşattığı coğrafyanın ve çevrenin ürünleri – sanatçı kişiliğinin kaçınılmaz sonucu.

Nedir Turan Erol'un sanatçı kişiliğinin belirgin öğeleri?

Denetim altında tutulan bir coşku; ustalık tehlikesini, ustalığı nerde, nasıl ve ne kertede kullanması gerektiğini, nerde durmak gerektiğini bilmek; azla yetinmek, ama gene de (sanki kendini tutamayıp) rengin ve ışığın esrikliğinden kaçınmamak; etkilenmeden korkmamak; ama tüm aldıklarını kendi yaratıcı potasında özümsemek.

Tüm bunlar, bir sanatçının, büyük, yaratıcı bir ressam olmasının işaretleri midir?

Bilmiyorum. Bildiğim, doğru ve dürüst, yaptığı işi bilen ve seven, doğayla olduğu gibi kendinden önceki sanatçıların yapıtlarıyla da hem ilişkisini hem de hesaplaşmasını sürdüren bir sanatçıyla karşı karşıya olduğumuz; bunlar olmadan da, yaratıcılığın ve büyük

ressamlığın söz konusu olamayacağı. Böylece kendine değin olan zincirin bir halkasını oluşturuyor Turan Erol. Çünkü bu zincirin hem varolduğuna, hem de gerekliliğine inanıyor. Bu açıdan bakıldığında şu sıralarda pek moda olan modern/post-modern kavramları, bu kavramlar çevresinde geliştirilen tartışmaların, Turan Erol gibi bir ressamın yapıtları söz konusu olduğunda, pek bir anlam taşımadığını söyleyebiliriz. Sanat dünyasında ve dünya sanatındaki değişimlere, yeniliklere, arayışlara karşı belli bir resim anlayışını sürdürerek çağdaş bir sanat yapıtı ortaya koymak mümkün müdür?

Yalnız, Turan Erol'un değil, yerli yabancı değer verdiğim pek çok sanatçının yaratıları karşısında sorduğum bir sorudur bu.

Rimbaud, "*Mutlak modern olmak gerektir*" diyordu.

Rimbaud'dan bu yana, sanat dünyasında birbirini izleyen akımlara baktığımızda, Rimbaud'nun sözünü ettiği modernliğin, yalnızca *çağdaşlık*, *güncellik* ve *yenilik* olmadığını görüyoruz. Hiç değilse bunlardan yalnızca biri olmadığını. Sanırım, dünün ve bugünün bu güncel soruların yanıtını, Turan Erol'un resimlerinde aramanın bir anlamı yok. Çünkü onun resimleri, ne bu sorunun resimleri, ne de böylesi bir sorunun yanıtının. Sorusu sorulmuş, yanıtı verilmiş bir sanat anlayışının ürünleri bunlar. Sanatçı, kendinden önce açılmış güvenli bir yolda ilerliyor. Daha başından o yolu seçmiş, (birbirinden kesinkes ayrılan dönemlerinin olmayışı da belki bu yüzden) ama bu yolda kendi adımlarıyla ilerliyor. Üstünde taşıdıkları tarihe karşın gene de sorulabilir: Hangi zamana aittir bu sergideki resimler? Diyeceğim ki içinde yaşadığımız yıllarla, aylarla, haftalarla, günlerle hiçbir ilgisi olmayan resimlerdir bunlar.

Bir *tek servili ev*'dir. Bir *zeytin ağaçlı veranda*'dır. Üzerinden hiçbir zaman geçmediğiniz taş *bir köprü*'dür. Bir yerlerde gördüğünüz, bir yerlerde gezdiğiniz, ya da ne gezip ne gördüğünüz bir *çarşı içi*'dir,

gördüğünüzü sandığınız bir *Erciyeş* görünümüdür, bir *sepetli üç enginar çiçeği*'dir. Sergide yer alan tüm resimleri sıralayacak değilim. Yalnızca bu resimlere biraz yakından bakmanızı isteyeceğim. Bu yazıyı kaleme alırken, benim yapmaya çalıştığım gibi. Bakmanın bir adım ötesine geçip, görmeyi başardığınızda, gözünüz bu resimleri okumaya başladığında, hem zeytin ağaçlı verandayı, hem çarşı içini, hem enginar çiçeklerini göreceksiniz. Ama bunları daha önce hiç görmediğinizin bilincine varacaksınız. Çünkü onları, sarıların, bozların, morların, mavilerin, beyazların diliyle, doğa değil ressam yarattı.

TURAN EROL MANZARA (*)

Turan Erol'u temalardan çok yörelerin ressamı olarak görüyorum. Güneydoğu Anadolu, Orta Anadolu ve Ege...

Kuşkusuz, yöre-dışı resimleri de vardır: *nature morte*'lar, az da olsa portreler ve hemen hemen hiç çıplaklar.

Onun bu "yöre"lerinden hangisini kendime yakın bulduğum sorulsa, hiç duraksamadan Güneydoğu Anadolu ve Orta Anadolu, derim.

1960'larda gerçekleştirdiği bu resimlerde, hemen hemen hiç insan figürü yoktur. Çitler, tahta perdeler, tepeler, köyler, gecekondu, kavaklar ve bozkır vardır. Ve bunların boz bulanık kokuları.

Gökyüzü bile kirlidir. Bozkırı, o kısa süren renk cümbüşünde resmetmemiştir hiç. İyi de etmiştir. Bu, bozkır kendi doğasından, zamanından çekip çıkarmak, idealize etmek olurdu. Onun resimlerindeki bozkır, her şeyiyle yoksulluğun, susuzluğun ve yaprakları dökülmüş ağaçların, birbirine sokularak yaşamaya çalışan sözüm ona evlerin bozkırıdır. Sanatçı bu bozkır ve Güneydoğu'yu bırakıp, Ege yöresine yönelmeden, Ankara'yı resmettiğinde bile, bu resimlerindeki renksizlik, sessizlik, yalnızlık ve yoksulluk yerini çok renkliliğe bırakır. Oran'ı kar altında resmederken bile, resimleri cıvı cıvı hareketli ve renklidir. Kar her şeyi örtmüştür, ama kırmızı-kahve, mavi, mor ağaçlar; sarı, mavi boyalı evler; karla karşıtlık oluşturan koyu gri yollar, bizi canlı renkler dünyasına çeker.

Ressamın paleti Ege'ye, Milas'ın, Bodrum'un sokaklarına vardığında, bu dünyası daha bir renklenir: bir mavi cümbüşü,

morlar, firuzeler, kırmızılarının hemen tüm tonları evlerdeki, sokaklardaki, atlardaki, köpeklerdeki, bisikletlerdeki yerlerini alırlar. Aynı ressam ve iki yöre. Hattâ, aynı ressam, iki ayrı doğa. Hattâ hattâ, aynı ressam ve iki ayrı dünya. Ama ressam, nerde olursa olsun, kişiliğini koruyabildiği içindir ki, her resmin önünde, aynı ressamı ve aynı dünyayı görürüz.

Acaba?

Ressamın Güneydoğu ve Orta Anadolu'da gerçekleştirdiği resimlere baktığımızda aynı dünyayı mı görüyorum?

Örneğin, son derece başarılı *Sodra Dağı* (Milas) resimleriyle, *Torba Koyu*, *Bodrum*, *Zeytin Ağacı*, *Tekne İskeleti* resimleriyle, *Gecekondu*, *Mitos*, *Mamak Yolu Üstünde Gecekondu* aynı dünyayı mı yansıtıyor bize? Özellikle *Mamak Yolu Üstündeki Gecekondu* resmi? Ya da bu dizi için seçtiğim bu *Manzara*?

Doğa, içinde yaşadığı insanı yüzyıllar boyunca, tepeden tırnağa nasıl biçimlendirmişse, bana öyle geliyor ki, ressamı da o kısacık dönemlerde öyle biçimlendirmiştir.

Turan Erol bu resminde, Ege yörelerinden yaptığı resimlerden ne kadar uzak. Ne kadar az renkle yetiniyor. Ne kadar bu yetindiği renklerin nüanslarından bir dünya yaratmayı başarabiliyor. Baktığı, seyrettiği, gördüğü (belki var, belki yok) bu ıssız köyde yükselen yaprakları dökülmüş kavaklar ve onların ardında yükselen tepe nasıl duyumsatıyor bize orda yaşanan sessizliği, yalnızlığı ve çaresizliği. Gökyüzü bile imdada yetişmiyor. O da yeryüzünün boz bulanık renklerine bürünmüş. Her şey, resimde yer alan tüm öğeler, yalın. Rüzgâr yok. Güneş yok. Zaman durmuş. Sanki evler evlerle konuşuyor. Ağaçlar ağaçlarla. Köpekler bile havlamıyor. Kapılar kapalı. Tanrı'nın unuttuğu bir yöre.

Ama belli, burdan gerçek bir sanatçı geçmiş.

CIHAT BURAK: BİR PORTRE İÇİN TASLAK

Çok yönlü sanatçı olgusunun, 20. yüzyıla özgü olduğu sanılır genellikle.

Ülkemiz için doğru bir kanı: Şairlerimiz bile, roman, öykü, deneme yazmaya 19. yüzyılın sonlarında başlamışlardır. Oysa, çok yönlü sanatçı, Avrupa Rönesansının ürünüdür. Rönesans sanatçılarının büyük bir çoğunluğu, yalnız resimle ya da yontuyla yetinmezler, şiire, geometriye, mimarlığa ve doğal bilimlere el atarlar. Ortaçağın yarattığı bilgi susuzluğunun sonucudur bu.

Aydınlanma çağında, ressam resmini yapar, şair şiirini yazar, bilgin bilimini yapar. Çok yönlü sanatçı tipi, 19. yüzyıla değin, hemen hemen silinir. 20. yüzyılda, Rönesanstaki yoğunlukta değilse de, yeniden ortaya çıkar.

Burda, şaşırtıcı bir çelişki vardır: 20. yüzyılın bir niteliği de "uzmanlık"tır. Ana bilimler bölünmüş, yepyeni yan bilim dalları doğmuştur. Oysa, sanatçıya, kendi öz uğraşı çoğu kez yeterli olmamıştır. Picasso bir oyun yazar. Klee ve Kandinski'nin kuramsal yazıları bir estetikçinin denemeleri niteliğindedir. Michaux hem şair, hem ressamdır. Corbusier sabahları ressam, öğleden sonraları mimardır. Giacometti'ye yontu sanatının üç boyutu yetmez. Renge ve çizgilere gereksinme duyduğu için olsa gerek, desenler ve tablolar yapar. Dubuffet resminin dışında çevre düzenlemelerine, anıtlara, mimarî yapılara ve yazmaya yönelir.

Mimarlık öğrenimi görmüş ve yıllar boyu bu uğraşını sürdürmüş Cihat Burak'a gelince... Onun hiçbir mimarlık yapıtını bilmiyorum.

Ama onun, her zaman bir mimar olarak yaşadığını biliyorum. Mimar, ressam ve yazar olarak. Üçü aynı anda. Sanatın bu üç dalında da özgün bir sanatçıyla karşı karşıyayız.

Mimarlığını bilmediğime göre, iki demem gerekiyor, ama ben gene de üç diyeceğim. Şu nedenle: resimlerinin büyük çoğunluğunda mimarlığının izleri yok. Öykülerinde ne mimarlığının, ne ressamlığının izleri var. Ama her resminde, her öyküsünde, birbiriyle çelişmeyen, hattâ birbirini bütünleyen öğeler var. Örneğin, *Cardonlar*'daki birçok öyküde, fantastik, gerçeküstücü nitelikler ağır basıyor. Bu öğelerle birçok resminde karşılaşıyoruz. Gerçeklik, dış dünya, kişisel bir *humour* ile biçim değiştiriyor. Böylece, gerçeklik, sanatsal bir gerçeğe dönüşüyor.

Birçokları Burak'ı saf, "naif" bir sanatçı olarak niteliyor. Saflığına saf, ama "naif" değil. Kendisi "naif" olmayan bir sanatçı, "naif" bir sanat dilini seçebilir mi?

Kuşkusuz, seçebilir. Üstelik bu, sanatsal bir oyun da olmayabilir. Cihat Burak'ta olduğu gibi. "Naif" sanatçının başlıca iki özelliğini (şaşırmamak ve dalga geçmek) hem yaşamında, hem yapıtlarında sürdürür gibidir Burak.

Marquez'in bir konuşmasında değindiği, "*Yaratıcılığın kaynağı, önünde sonunda, her zaman gerçekliktir*" sözü, sanki ressam / yazar Cihat Burak için söylenmiştir. Onun resimleri ve öyküleri birer fantezi değil, kaynağını gerçeklikten alan, ama düş gücüyle bu gerçekliği aşan olağanüstü yapıtlardır.

Olağanüstü... Çünkü her yapıtı, olağanı aşma ve bizlere yepyeni bir dünyanın kapılarını açma isteminin sonucu.

SON BOHEM BURHAN UYGUR'UN ARDINDAN

Bu çelimsiz, başı sürekli bir omzu üstüne düşmüş, elleri, konuşurken, hattâ susarken sürekli devinen; soru sorarken ve karşısındakini (kim olursa olsun) gözlerini şaşkın, kocaman açarak dinleyen, bu yaşlı çocuğu, ne zaman, nerde tanıdım?

Ölüm haberiyle birlikte belleğimin tabakalarını aralamaya çalıştım. Ama boşuna. Ne onunla ilk kez karşılaştığım mekânı, ne de o ânu bulup çıkaramadım. Sanki her zaman tanıdım onu.

Ressamların atölyelerinde kendileri ve resimleriyle karşılaşmaktan (bir tür "keşif") her zaman zevk aldım.

Ressamların atölyeleri, söylemek gerekli mi, onların dünyalarıdır. Bilmiyorum, hangi baharın, hangi ayında ve hangi cumartesi günü, Burhan Uygur'un Üsküdar'daki evinin kapısını çaldım. Burası küçük bir daireydi ve bu küçük dairenin en büyük odası da onun atölyesiydi.

Topladığı ve atölyesinin sağına soluna dağıttığı nesnelere baktığımda neler görmemiştim ki? Bir sokak tabelası. Birkaç plastik bebek. Ve nesnelere yalnızca antika ya da parasal değerleri gözüyle bakanlar için anlamsız, saçma, bir yığın sıradan, zavallı nesne. Evet, böylesi "zavallı", "değersiz" nesnelerle doluydu atölyesi. Hüznün dolu nesneler. Ancak bir sanatçı eli değdiğinde değer kazanan (o da yalnız sanatçının ve onun gibi bakanların gözünde) nesneler.

Has bir sanatçı karşısında olduğumu o gün anlamıştım. Bugüne, onun ölümüne değin de, bu görüşümde bir değişiklik olmadı. Has

bir sanatçı, her zaman büyük, hattâ önemli bir sanatçı olmayabilir. Sanat tarihinde, her zaman böyleleri vardır. Sanatlarının yeni öncü niteliğiyle değil, marjinal nitelikleriyle yerlerini alırlar. Rouault gibi. Soutine gibi. Modigliani gibi. Burhan, daha çok bu son ikisine benziyordu. Türk resminde olmayan, bir hüznü, bir yaşam çarpıklığını, özüne uygun bir biçim "yakalayarak" gerçekleştirmişti.

Bizim resmimizde, öncülü olmayan, yazınsal (ama öykülemenin tuzağına düşmemiş) bir resimdi onunki.

Tüm gerçek bohemler gibi, renklerin, biçimlerin, çizgilerin ötesindekini, gerçeği arıyordu sanıyorum. Ama tüm bunları, gerçek bir ressam olduğu için, kendine özgü çizgilerin, biçimlerin, lekelerin, dokuların ve renklerin hakkını vererek gerçekleştirdi.

Resimlerine eşlik eden sözcükler gizli bir şairle karşı karşıya olduğum duygusu uyandırmıştır bende.

Çoğu kez gülümseyerek okumuşumdur bu sözcüklerini.

Şimdi ise, onun resimlerine, sergilerine verdiği adlara göz attığımda bir hüznün kaplıyor içimi.

Yaşamın izdüşümünü görüyorum ardında bıraktığı resimlerde.

Bunu kaç ressamımız için söyleyebilirim?

KOMET'İN RESİMLERİNİN ÖNÜNDE VE ARDINDA

*"Bir ressamın en kötü, en berbat resmini
sevdiğimde [ancak o zaman], seviyorum onun sanatını.
En iyi resimlerde en berbat izlerin; en
berbat resimlerde de en iyi izlerin yer aldığına inandığım için."*

A. Giacometti

André Derain üzerine bir yazısından.

Nerden geliyor Komet'in resimleri?

Yıllardır onun resimleri önünde sorduğum bir soru bu.

Onun resimleri doğaya bakan, doğayı algılayan, doğayı konu alan, doğayı yorumlayan bir sanatçının resimleri değil.

Picasso ve Matisse'in, "Hepimiz ondan geliyoruz", dedikleri; bizim alçakgönüllü Fikret Muallâ'mızın, "Biz ressamların Kâbesidir o" dediği Cézanne'dan, onun doğal uzantısı Kübizm ve sonrasında, tek bir sözcükle, modernizmden bir hayli uzak bu resimler. Cézanne'ın, andıkça içimi acıtan, "Mösyö, bunlar bir akıl hastasının resimleri" diye nitelediği Van Gogh'un resmiyle de bir yakınlık yok bu resimlerde. Bu iki örneği anıyorum, çünkü, 20. yüzyıl modernizminin ana kaynağını, bu, birbirlerinin karşısı iki sanatçı oluşturmuştur.

Bu bağlamda, Komet'in resimlerinin nerden geldiğini (henüz) bilmiyorum. Bildiğim onun resimlerinin süsleyici, dekoratif resimler olmadığı. Sisli bir hava, koyu renkler, yarım tonlar, şiirsel bir etki yaratan yüzeyler. Ve söylemek gereksiz, figürler. Ama tüm bunlar günümüzde, hiçbir şey demek değil.

Komet, figüratif bir ressam. Evet. Ama figürleri, Matisse, Giacometti örneklerindeki gibi modelden çalışmalar değil. Hattâ Picasso ya da Abidin gibi, modeli karşısına oturtmayıp da gözünün önüne getirerek gerçekleştirilmiş resimler de değil. Komet, belleğindeki, adlı ya da adsız insanların, portrelerini, figürlerini resmetmiyor. Kimliği olmayan kişileri resmediyor. Ne kendisi tanıyor onları, ne de bu resimlere bakan bizler. Hem herhangi bir insan bu figürler, hem hiç kimse. Tıpkı masal ya da efsanelerin kişileri gibi.

Gerçekten de Komet'in resimleri, masal ve efsanelerdeki gibi, simgeler, uykulu ya uykusuz düşler, belirsizlikler, öykücükler, hangi oyuna (komedi ya da dram), hangi operaya ya da operete ait olduğunu hiçbir zaman bilemeyeceğimiz sahneler sunuyor bizlere. Sahne sözcüğü, sanırım, onun resimleri için uygun bir sözcük.

Tuvalin iki boyutlu yüzeyinde yarattığı uzam (*espace*), bir sahneye dönüşüyor ve ona bakan resim-severi içine çağırıyor.

Ben şahsen, seyirden daha aktif bir eylem isteyen bu çağrıya birçok kez uydu. Orada, o uzamın içinde olup bitenleri kavramaya çalıştım.

Bir ara sorduğum sorular değişti:

Ben nerdeyim? Resmin içinde mi, dışında mı?

Hangi dilden konuşuyor bu insanlar?

Hangi dünyanın insanları bunlar?

Başlangıçtaki, Bu resimler nereden geliyor? sorusuna mı eklemem gerekiyor bu soruları? Belki.

İlk sorumun, beklediğim yanıtı olmadıkları için mi? Belki.

Kimi zaman bir soru, bir başka sorunun yanıtı olabilir. Ama ben yanıt sözcüklerde değil, resmin kendisinde aradım.

İşin içinden çıkamadığım durumlarda, her zaman olduğu gibi, yapıta sırtımı dönmeden, sanatçısına başvurdum:

MEKTUP

Sevgili Komet,

Bana, şu soruların yanıtını, sözcük oyunlarına kaçmadan, verebilir misin?

- 1) Senin resimlerin nerden gelip nereye gidiyor?*
- 2) Sen kendin de yarattığın dünyanın içinde misin?*
- 3) Senin resimlerinde düş ile yaratı arasındaki sınır nerde başlıyor, nerde bitmiyor?*
- 4) Resimlerinin sözcüklere (anlatıya) gereksinimi olduğunu, zaman zaman düşünüyor musun?*
- 5) Somutluyor musun, soyutluyor musun?*

Sorularının yanıtını almam çok gecikmedi.

Bir zarfın içinde, çoğu bu kitapta yer alan resimlerinin saydamları.

Benim buna verilecek bir yanıtım yoktu. Yanıtı, ressamın da çok sevdiğini bildiğim, büyük bir şairimizin şiirlerinde aradım.

Örneğin,

İSTASYON

*Peronu kocamış bir istasyonun,
Bilmediğim akşam saati, hüznün
Yanımda, şaşırdım yönleri.*

*Yukarda bırakmıştım seni, gökte,
Karanlıktı ağaçlar ve yol,
Karanlıktı ak giysilerin.
Gece, o hazne, yabancı taş,
Ağaçların üstündeydi penceren.
Artık ses ve demir onamaz beni.*

*İşte burda saatlardayım,
Saatlar hiçbir yerde değil, değil
Ne bu yönde, ne de o yönde,*

Yukarda bırakmıştım seni, gökte.

(Teknenin Ölümü)

Bir akşam, Melih Cevdet'in yukardaki şiirinin güzelliğini paylaşmak istediğim bir dostum, beni şaşırtan şu sözleri söyledi:

"Çok güzel, gerçekten çok güzel. (Bir an.) Ama, doğrusunu istersen, hiçbir şey anlamadım."

Acaba, diyorum, ben de, sözleri beni dondurup bırakan dostum gibi miyim Komet'in resimleri önünde?

Bana gönderdiği saydamları gün ışığına tutup bakıyorum. Önümdeki beyaz kâğıtların üzerine renkli izdüşümleri düşüyor. İnsanlar, insanlar, kadınlar, erkekler, çocuklar, köpekler...

Mektubumda, tüm o soruların yerine, keşke "Bu resimlerin anlamı ne?" sorusunu yöneltseydim, diyorum.

Oysa, bu soruyu soramayacağımı çok iyi biliyorum. Çünkü bir resmin gerçek anlamını, sözcüklerle açıklamak olanaksızdır.

Gene de Melih Cevdet'in, şiirini sevip de hiçbir şey anlamadığını söyleyen dostumla aramda bir ayrım olduğunun bilincindeyim. Ben, Komet'in bu resimlerini okuduğumu sanıyorum. Onlarla aramdaki ilişki (o benim dediğim dünyanın bu resimleri okuduktan sonra geçirdiği değişiklik) dolayısıyla bir anlamları var, bende. Ama bu son derece öznel.

Komet'in resmine bakarken, bu resmi okumaya çalışırken, öznellikten korkmadan, gözümü (kendimi) de sıırıyorum.

Karşımdaki resim ve ona bakan ben nereye gidiyoruz? Hangi yolculuğun eşiğinde ya da sonundayız?

Bu resimler bana neyi, hangi resimleri, hattâ hangi metinleri anımsatıyor?

Derken,

BİR DÜŞ

Bir alandayım. Daha doğrusu bir çayır burası. Bir ulu ağaç var. Çınar olmalı. Gölgesinde insanlar. Onlardan biri babama benziyor. Yaklaşıyorum.

Babammış.

Beni görünce ayağa kalkıyor. Bana doğru geliyor.

Nerde kaldın? diyor. Sabahtan beri seni bekliyorum.

Ama daha sabah olmadı ki, diyorum.

Sabah çoktan oldu, diyor. Sen görmedin, Çünkü uyuyordun.

Elinde uçurtmasıyla bir çocuk koşarak yanımdan geçiyor.

Babam, Onu tanıdın mı? diye soruyor.

Hayır, diyorum.

Babam, başımı okşarken, Nasıl olur? diyor. O sensin.

Çocukluğun.

Oysa, düşümde başı babası tarafından okşanan bir çocuğum zaten.

Bu, Komet'in bana anlattığı bir düş değil.

Benim uyurken gördüğüm bir düş de değil.

Tam tersine, gözlerimi, Komet'in bir resmi önünde "dört açmışken" gördüğüm düşlerden biri.

Öyleyse niçin Komet'in anlattığı düş değil, diyorum.

Anlattığım gerçek bir düş olmadığı için.

Komet'in sanatı üzerine, çok boyutlu bir inceleme kaleme almış olan dostum Ahmet Oktay da, Komet üzerine yazan birçok yabancı sanat eleştirmeni gibi, onun resimlerindeki düş ögesi üzerinde durur uzun uzun ve Freud/Jung öğretisi doğrultusunda yorumlar

yapar. Bu yorumlara benim ekleyebileceğim hiçbir şey yok. Hattâ, ruhbilim benim alanım olmadığı için, çocuk Komet'in yaşamının, yıllar sonra resmine nasıl yansıdığına, örneğin, libidosuyla resimleri arasındaki ilişkiye (eğer gerçekten böyle bir ilişki varsa) değinmem de doğru olmaz. Ben, olsa olsa, genelde, *düş* ile resim; özelde, *düş* ile Komet'in resmi arasındaki ilişkiye değinebilirim. Komet, acaba, bugüne değin yarattığı birkaç bin resmin (çünkü verimli bir ressam o) birkaçında, uyurken gördüğü bir *düşü* resimlemeye kalkıştı ve bunu başardı mı?

Bu soruyu, Komet'e sormadım. Çünkü yanıtını biliyorum: Hayır. Bunu başaramayacağı için değil. Bir *düşü* tuvale aktarmayı *hiçbir* ressamın başaramadığını bildiğim için.

Bosch'tan Füssli'ye, resim sanatında fantastik öğeleri, *düşler* dünyasının izlerini görmek olasıdır. Gerçeküstücülük, bilinçaltına verdiği önemli yer dolayısıyla, şiirde, öyküde, hattâ o pek ilgilenmedikleri romanda; özellikle sinema ve resimde *düşler* dünyasına büyük yer verir.

Chirico'nun "metafizik" resimleri; Dali'nin, Magritte'in gerçekliğin mantığını alt üst eden tabloları; Toyen'in tuvallerinde yarattığı bu dünyaya ait olmayan o *düşsel* uzam; Max Ernst'in nesne-insan ilişkisini ters yönden ele alan *collage*'ları ya da gizemli tuvalleri, çoğu kez "*düş*" sözcüğüyle açıklanmıştır. Oysa, *düşün* geniş anlamında değil, en dar anlamında (yani uykuda görülen *rüya*'nın) kendine özgü bir mekânı ve dili vardır. Bu saydığım ressamların hiçbirinin yapıtında göremeyiz bunu.

Komet'in resimlerinden söz ederken, eleştirmenlerin *düşten* söz etmeleri, bu eski alışkanlıktan kaynaklanıyor olsa gerek. Günlük gerçekliğin ilişkilerini bozan, ters-yüz eden bu resimler karşısında, kalemlerinin ucuna gelen ilk sözcük "*düş*" olmuşsa, bunun başlıca nedeni, gerçeküstücü resim için kullanılagelen *düş* sözcüğündeki yanlışın, bugüne değin düzeltilmemiş olmasındandır.

Benim Komet'in bir resmi önünde gördüğüm düş de, aslında bir oyun. Her birimizin birçok sanat yapıtı önünde, elimizde olmadan daldığımız düşlerden biri.

Resim/ düş ilişkisi konusunda, kısaca, söylemek istediğim şu: bir öyküde, bir romanda, bir şiirde, hattâ bir filmde dile getirilebilen bir düş dünyası (karabasanlar, sanrılar, onlar konumuz dışı), ressama, onu tuvalinde gerçekleştirmek olanağını vermez. Düş ve resim, *ikisi de* görsel oldukları için.

Bu saptamadan sonra Komet'in resmine dönüyorum. Belki tüm bu söylediklerimden sonra çelişkili gelecek, ama bunu göze almam gerekiyor: Yapıtını, bilinçaltıyla, düş dünyasıyla ilişkiler içinde kurmuş hiçbir Gerçeküstücü ressam, Komet kadar düş dünyasının içinde olmamıştır. Düş dilinin izdüşümünü tuvalinde yarattığı için değil, gerçekçilikten uzak figür anlayışı ve doğadan bir hayli uzak manzaralar gerçekleştirdiği için.

Bir yanıyla Gerçeküstücü resimden geliyor Komet, bir yanıyla da masallardan, efsanelerden. Düş gören sanki Komet'in eli. Gördüğü düşü yazıyor karşısındaki tuvale. Sözcüklerle değil. Sanki biçimlerle de değil. Yaratıp sahneye fırtattığı figürlerle.

"NEREYE GİDİYOR KÖPEKLER?"

Dostum Roland Topor, dostu Komet için yazdığı bir sunu yazısına Baudelaire'den yaptığı bu alıntıyla başlayıp sonra devam eder:

"Peki Komet'in resimlerindeki kişiler nereye gidiyor?"

İşlerine gidiyor olamazlar, çünkü açık-seçik görülüyor ki büyülenmiş onlar.

Komet'in kişilerinin gölgelerinizle kıyaslanabilecek bir varlık ve bir psikolojileri var.

Bu ele avuca sığmayan birtakım simgelerden çıkan yaratıklar, bazı kişilerin hayatlarını kaçak yollardan kazanması gibi, resmin acil gereksinimi için birer biçime bürünüyorlar.

Onun resimlerini oluşturan manzaralar (entrevus), kişiler, nesneler, hayvanlar, ortak düşlerin, öykülerin ve efsanelerin birikiminden geliyor.

Onun görünümüne giren tüm bunlara aşınayız, görür görmez tanıyoruz onları. Evet, evet Komet popüler bir ressam."

(Anısı biz dostlarında hâlâ yaşayan) Topor'un, *kara mizah*'ın bu büyük ustasının, Komet üzerine yazdığı bu kısa yazıda, bu resimlerindeki *humour*'a değineceğini ummuştum.

Düş kırıklığına uğradım.

Komet üzerine yerli-yabancı yazarlardan okuduğum hiçbir yazıda, onun resimlerindeki saçmalıklardan kaynaklanan *kara mizah*'ın altının çizilmemiş olduğunu gördüğümde daha çok şaşırdım.

Oysa Komet'in resimlerine ilk baktığımda gözüme çarpan öge, hep *kara mizah* oldu. Onun resimlerindeki figürler, figürler arasındaki tüm ilişkiler, anlamsız, açıklanması olanaksız, mantık-dışı daha doğrusu mantık-ötesi, *saçma* ilişkilerdir. Kaçınılmaz olarak da alaycı.

Komet, bu figürlerini yarattıktan sonra, sanki onları, ardında bir mum ışığı yanan küçük bir perdenin önüne çıkarır. (Kimindir şu güzel söz: "– Ne resmediyor?

– Işığın üzerine düşen gölgeyi.") Bu nedenle yoktur figürlerinin gerçekçi görünimleri. Manzarasının da doğayla bir ilişkisi olmadığı söylemiştim. Işığı ardından alan bir perdeye yansıyan gölge gibidir, ağaçlar, dağlar, ormanlar, çayırlar.

BİR İTİRAF

"Önce zemini boyuyorum. Sonra üzerinde çalışırken yavaş yavaş bazı lekeler beliriyor. Sonra bu lekeler değişiyor. Kendimle âdeta savaşıyor,

kendimi eleştirerek, diyalektik bir değişim içinde ilerletiyorum resmi. Sonra bazı lekeler figürlere dönüşmeye başlıyor. Yani soyut sanatçıların yaptıklarının tam tersi. Onlar doğa ve çevredeki somut objelerden hareketle onları giderek soyut biçimlere dönüştürüyorlar. Bense tam tersini yapıyorum. Soyut bir hareket noktasından somuta doğru. Bir yerden sonra âdeta resmin unsurları kendi yazgılarını elde etmeye başlıyorlar. Yazarıyla boğuşan roman kahramanları gibi. Bunlara tam bir figür demek doğru değil. Örneğin, şurda küçük bir şey görüyorsun: Bir kuş veya köpekle bir çocuk arası bir şey. Sonra bu uzun boylu insan figürleri ona doğru eğilip bakıyorlar..."

Evet, bir itiraf bu. Bir ressamın, ama Lekeci (Tachiste) bir ressamın itirafı değil.

Rastlantı? Evet. Ama, herhangi bir sanatla en küçük ilişkisi olan herkes bilir ki rastlantıları yaratan sanatçının kendisidir.

Wols, duvarlardaki sanki rutubetin yarattığı lekelerden yararlanıyordu resminde.

Amerikalı Pollock, Sam Francis, bizim Mübin (Orhon) ve tüm Taşist ressamlar kuşağı, büyük ölçüde rastlantılardan yararlanıyordu. Ama bugün, bu dönemin resimlerine baktığımızda aralarında boyanın tuval üzerindeki gelişigüzel rastlantılarını yönlendirmeyi ve her bir lekede bir titreşim yaratmayı başarmış olan sanatçıların yapıtlarının bizleri etkilemeye devam ettiklerini görüyoruz. Diğerleri, ölü birer leke olarak kalmış, son soluklarını çoktan vermişler. Belli ki bir daha dirilesileri yok.

Komet de (kendi itirafı) lekelerden yararlanıyor. Ama bu yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan Taşistler gibi değil. Onunki el değmemiş tuvalin beyazlığı önündeki ürküntüye bir tepki. Resmin ilk başlangıç noktası.

Her leke bir rastlantıdır. Onu rastlantı olmaktan çıkaran, sanatçının rastlantıyı yönlendirmesi, denetimi altına alması, daha doğru bir deyişle *salt* leke olmaktan çıkarması, ona yaşanmışlık, sahilik vermesi ve bunu renklerin titreşiminde yansıtmadaki başarısıdır.

Komet'in resimlerinde yukarda andığım bu Taşist ressamların renk titreşimleri yok. Onun resmindeki lekeler birer amaç değil, birer araç, hattâ yalnızca bir çıkış, bir başlangıç noktası.

Komet, tuvalin beyazlığına dayanası olmadığı için, ilkin onu gelişigüzel boyuyor, sonra önünde düşler görüyor.

Bulutları, dağlara, denizlere, hayvanlara, masal kişilerine benzeten, düş zengini çocuklar gibi.

Bir sözcükten yola çıkarak da bir öykü kurabilir. Komet bir leke-den yola çıkarak bir resim gerçekleştiriyor.

Özetleyecek olursam:

- Komet hiçbir şey betimlemiyor.
- Komet'in resimlerindeki doğa, gerçek doğa değil.
- Doğa resmin gerektirdiği bir öge.
- Figür ise, bir öykünün kişisi. Ama hangi öykünün?
- Modernizmin tersi yönünde ilerliyor. Sanki, geriye giderek de ilerlenebileceğini kanıtlamak istiyor.
- Gerçeğe, gerçekliğe ayna tuttuğunu söyleyen ressamlardan değil. Aynanın daha çok sırrı ilgilendiriyor onu.
- Resminde rastlantılar ağır basıyor. Ama, bunu hiç rastlantı yokmuş gibi gerçekleştiriyor.

ZAMAN

Abidin anlatmıştı, Vallauris'te Picasso'yla birlikte seramik çalışırken, Picasso bir gün, Abidin'in yaptıklarına bakıp (32 yaş küçüğü sanatçıya) şöyle demiş: "Ben yıkmaya çalışıyorum, sense yapmaya."

Görsel sanatlarda yalnız bu yüzyılın son çeyreğindeki gelişmelere değil, gerçeküstücülük hariç, tüm modernist akımlara karşı duruyor Komet.

Resmini böyle *konuslandırıyor*.

Onun resminin rakibi, ne doğa, ne de modernlik.

Tek bir rakibi var: Zaman.

SARKİS, İKONALAR

Mektup

Paris, 24.6.1997

Sevgili Dostum,

Bu sabah 52 ikonanın yeni ekta'larını yerleştirdim...

Hepsinde belirli bir TASVİR var: Strasbourg'daki gizli odam (10 yıl yaşadığım), ... 1989'da geçirdiğim kazadan kalma yara kabuğu...

Leningrad'da 1990 yılında parmağım ile yazdığım bir mektup cinsi...

Bir merdiven/sahne üzerinde sarılmış bir çift (Munch'tan sonra)...

Karanlık bir fona dokunan kara parmak izleri... sarı/ışıklı bir fonda eriyen bir sarı el, elin avcunun içinde bir sarı ev... Kırmızı bir el yeşil fonu ısıtan... 2 ciğer veya 2 kanat... Kulakları (beyaz) uçuşan kırmızı bir baş (autoportrait) kırmızı bir fonda (çok ağır bronz bir çerçeve içinde)...

Munch'un vampirinden esinlenip 2 figürün ağır bir çerçeve -senden gelen- içinde erimesi... Strasbourg'daki gizli odanın yanması... bir çocuk sandalyesinin (yanmadan önceki durumu)... Atölyelerimin (İstanbul'dan bugüne) yanması (ahşap çerçeveler içinde)... Nantes'daki son sergimin strüktürü (kurşun- kalemle çizilmiş) karanlık bir fonda kaybolmak üzere (çok parlak bir çerçeve içinde)...

Bunları yazarken MEKTUBUN geldi.

Ne rastlantı!

S.

I/

Çerçeve. Neyi çerçeveliyordu? Neyi çerçeveleyecek? Yeni bir şey. O şey ne? Bir renk mi?

Bir renk olarak ne?

Bir biçim. O biçim ne?

Sürekli soran, elinde, çerçeve, boş, bomboş, ışığa tutup soran ve aldığı yanıtı, alamadığı yanıtı, o boşluğa işleyen, işledikten sonra, yeniden ışığa tutup bakan. Sonra tarihleyip (19.6.1960) karanlığa* gömen, böylece imgeyi yaratan ve öldüren, öldürdükten sonra diriltten.

Tüm "tasvir" çalışması boyunca renklerin tınısını da arayan. Her zaman aramış olduğu gibi. Belleğinin derinliklerinden ışığın anısını çıkarmaya çalıştığı gibi.

Onu duymaya başladığında, biçimin ve renklerin gelmekte olduğunu ayrımsayan, bu gelmekte olan renkleri ve biçimleri önündeki (elindeki) çerçevenin boşluğuna işleyen.

Betimleyemediğimiz, adını koyamadığımız o nesne (?) artık boşlukta yaşamaya başladığında, okumayı bilen tüm gözler için geçmişin değil, geleceğin bir anısına dönüşmüş bir imge.

II/

Çerçeve. Bir bitiş noktası iken, bu kez çıkış noktası oluyor. Çünkü, biliyor ki, son nokta yok. Hiçbir zaman olmadı. Yaşam ve yaratı sürdüğüne göre.**

El bunu biliyor. Araması bundan.

Altın ve varak. Fildişi ve ahşap. Cam ve seramik.

* Karanlığa, yani tarihe.

** Bizden öncekilerin yaşamı, bizim hayatımızda sürüp gittiğine göre...

Garip nesne, kendinden başka bir imgeyi çerçeveleyen, barındıran.

Nesnenin, kendisinin değil, kuşattığı boşluğun gücü bu. O, içine imge yerleşmeden, adı konulamayacak olan boşluğun.

Çerçeve. Kendi yalnızlığında orda duruyor. Bir rastlantı sonucu oradan geçen o çerçeveyi görüp o kırmızıyı ve yeşili, o sarıyı ve karayı kondurması gerekiyordu sanki. Bir şeyler (?) yazması.

İşte oldu.

Bu ne biçim bir yazı, acıyla yoğrulan, geçmişle hesaplaşan, şimdi, şu anda var olmak isteyen, ama dur durak bilmeden gelecekle konuşan.

Şimdi, *şimdi*, şu anda, hem geçmişten, hem gelecekte gelen, *şimdi* duyulan sesin yönlendirdiği el. O elin sesi, o elin rengi, o elin biçimi, o elin yaşam biçimi. Geçmişin, geleceğin ve tabii *şimdi*'nin tüm gözleri için görünür kılmaya çalıştığı bu:

Kendinden başka bir şey olmayan, böylece her şey olan imge.

III/

Göze yol gösteren el.

Çerçeveyi tutan el. Düşleyen el. Bir imgeye, bir kokuya, bir soluğa, havaya, neme, yosunlu duvarlara dokunan el.

Elin yarattığı imgenin kaynakları bunlar. Çerçevenin içinde, yerini aldığı anda imge tüm bunlardan kurtuluyor. Artık özgür.

Aydınlığı oranında pencere. Karanlığı oranında zindan.

IV/

Işık.

Boşlukta yol gösterenin ışık olduğunu nasıl unuttum?

Işık.

Kutsallıktan arınmış insan yüzünün ışığı.
Birbirleriyle konuşan binbir insan.
Sesleri kulağıma geliyor. Sonra seslerin binbir rengi. Göz kırıyor.
Göz bakıyor. Geziniyor boşlukta.
Elin yolu üzerine çıkan her imge, gözün seçtiği tüm renkler, tüm
biçimler, insanoğlunun tüm küçük ve büyük dünyaları, tümü
imge'nin özünde.

V/

Ne ekleyebilirsin boşluğa kendinden başka?

Elinle yokluyorsun boşluğu. Bir zamanlar, orada varolan imgeyi
arar gibi. Gözlerin kapalı. Düşlüyorsun. O boşlukta yer alacak
imgeyi. Ona bir ad arıyorsun. Ad yok. Karanlık var. Karanlıktan
çıkarıp yaratacaksın. Işık gelecek, renkler ve sonra da ad.

VI/

Elin boş çerçeveyi delip geçiyor.
Çerçevenin henüz ne önü var ne ardi.
Gözünün belleği.
Dördüncü boyut.
Gerçekten.
Zaman geldi.
Şimdi, şu anda elinin ayasında yansıyan da o; senden başka
kimsede olmayan imge:

İ K O N A

SARKİS, IŞIK YILI (*)

Yakından izlediğim Sarkis'in sergileri önünde birçok kez kendi kendime şu soruyu sormuşumdur: Neyi arıyor Sarkis?

Pantheon'un iç-ışığını mı?

Ayasofya'nın sessizliğinin sesini mi?

Selimiye'nin, mekânı da içine alan mekânı (tıpkı beden ve ruh gibi) mı?

Verdiğim örnekleri hep mimarlık yapıları arasından seçmemin bir nedeni var: Tanıdığım yerli-yabancı hiçbir görsel sanatçı arasında, mimarlıkla böylesi yakın bir ilişki içinde olan bir başkasını tanımadım.

Sarkis, zaten kendisi bir sanat yapıtı olan mimarî bir yapıya, (Sinan'ın ya da Luis Kahn'nın) *dokunarak* onlara yaklaşıp, içine girip gezinerek okumaya çalışıyor. Yeniden, yeniden okumaya çalışıyor.

Onun yorumlarında öğretici hiçbir şey yok. Yalnızca görmediğimiz, Sarkis olmasa ve onlara bakıp yeniden okumasa, hiçbir zaman göremeyeceğimiz biçimde bakmaya, görmeye, okumaya, hattâ yaşamaya başlıyoruz onları.

Sarkis'in bu okumaları bana öyle geliyor ki tümüyle tinsel bir okuma. Her şeyden önce yapının bilinen üç boyutuna, dördüncü boyutu, *Zaman*'ı ekliyor.

Zaman yoksa yapı da yok.

Ya da: Yapıya gerçek anlamını (anlamı, dedim; işlevin çok ötesinde bir şey bu) zaman veriyor. Geçen zaman. Hiç kuşkusuz.

Ama aynı zamanda, belki de daha önemlisi, yapının *kendi zamanı*. Yapıta ait olan, ve yapının varoluşundan beri süregelen ve süregelen zaman. Yapı çıktuktan sonra bile varlığını sürdürecektir olan.

Yaşam, geçmişten günümüze doğru uzanırken, her gün, her an, izdüşümünü bırakıyor. Taşa, metale, hattâ belleği olmayan suya. Yalnız mimarî yapıtlar değil, tüm yapıtlar yaşamın izini taşır. Bu nedenle tüm nesneler Sarkis için esin kaynağıdır. Sarkis'in Ayasofya'ya ya da Selimiye'ye (baria anlattıklarından yola çıkarak söylüyorum), Cézanne'ın Sainte Victoire'a bakarkenki "vecd" duygusuyla baktığını düşünmüşümdür.

Cézanne, Sainte Victoire dağının karşısına kuruyordu sehpasını, Sarkis ise, Ayasofya ya da Selimiye'nin, sözcüğün gerçek anlamında, içine giriyor. Orda, zaman içinde geziniyor. Ordaki havayı soluyor. Zamanın özünü, yüzyılları eşeleyerek arıyor.

Böylece, zaman kavramına yabancı tek sanat olan görsel sanatların içine zamanı dahil ediyor. Mekân, hiçbir zaman, zamandışında varolmuyor.

Sarkis'in sanatındaki tinsellikten (bu sözcüğü, çok hoşlanmasam da, Kandinski'nin *spirualité* sözcüğüne yüklediği anlamda kullanıyorum) boşuna söz etmedim. Tanrı'nın yerine Zaman'ı koymuş olan bir sanatçının yapıtlarının içerdiği bir tinsellik bu. Yeterince açık olduğunu sanıyorum: *Zamanın tinselliği*.

Anlamışsınızdır: Kavramların en soyutu zaman, Sarkis için soyut bir kavram değildir. Mekânlarda, nesnelerde arayıp bulduğu ve görünür kıldığı somut bir kavramdır. Belki çekilen acıların yara izlerini de taşıdığı için.

Sarkis'in ünlü *İkonalar* dizisini gözünüzün önüne getirin. Her birine ayrı ayrı, teker teker, dakikalarca bakın. Çeşitli ülkelerden, çeşitli kültür ve inançların izlerini taşıyan çerçeveler için düşleyip

gerçekleştirdiği bu modern ikonaların tinsel boyutu, yalnız içindeki resimden kaynaklanmaz; onu çerçeveleyen, eğer deyim yerindeyse, içinde barındıran, bir parçası olduğu çerçeveden de kaynaklanır. Öylesine ki, artık çerçeveden ve ikonadan ayrı ayrı söz etmek olanaksızlaşır. Değil mi ki çerçeveyi seçen ve *onun için* bir imge, bir ikona düşleyen kişi aynı kişidir.

Sanırım, onun tüm yapıtları *Sarkis'in Tarihi* üst başlığı altında toplanabilir. Bu tarihin içinde, hem tarih var, yani zaman; hem coğrafya, yani bir toprak parçası, bir yurt; hem de o zamana ve coğrafyaya ait insanlar. Yanlış okumadınız, insanlar, dedim. Onların sureti değil. Mekâna ve eşyaya yansımış gerçek yaşamları. Mekâna ve eşyaya sinmiş ruhları.

İstanbul Modern'deki son sergisinde yer alan piyanoyu görmüş, öyküsünü duymuş muydunuz? O zaman, onu herhangi bir piyano olmaktan çıkararın yalnızca bir *anı* olduğunu biliyor olmalısınız. Annesinin son günlerini geçirdiği hastanede gördüğü bir piyanodur bu. Sarkis, bu nesneyi sergisine taşıırken bu bilgiyi de taşır. Dolayısıyla, bu bilgiden yoksunsanız, söz konusu piyano, herhangi bir nesneden başka bir şey değildir. Sarkis'in yapıtının bir ögesi değildir. Bir anlamı yoktur. Sarkis, ona bu anlamı yaşamla verir. Nesnelerin de bir yaşamı olduğuna inandığından. Çok sık kullandığı bantlarda, ses ya da görüntü neyin kayıtlı olduğunu bilmiyorsanız, o yapıtın anlamını hiçbir zaman keşfedemeyeceksiniz demektir. Fiziksel olarak, o bantlardaki ses ya da görüntü kaydını hiçbir zaman dinleyemezsiniz, seyredemezsiniz. Ama neyin kayıtlı olduğu bilgisi, sizin bilgi birikiminizle örtüşüyorsa, karşınızdaki yapıtla gerçek bir iletişime geçme olanağınız var demektir.

Sarkis'in yapıtının, gözden çok belleğe ve duyulara seslendiğinin altını çizen, hiç kuşkusuz, birçok yazar olmuştur. Benim burda yaptığım, yapmaya çalıştığım, onun yapıtını yorumlamak değil,

onun yapıtını okurken, hattâ yaşarkenki duygularım. (Sarkis'in sergi düzenlemelerinde, estetik kaygılardan çok yaşamsal kaygıların itici gücü oluşturduğuna inanıyorum. Bunun içindir ki, düşünce sözcüğü yerine duygu sözcüğünü kullandım.)

Sarkis'in her sergisi bir yolculuktan doğuyor, bir yolculukta gelişiyor. Zaman içindeki yolculuktan söz ediyorum. Tarihlerin önüne bir sıfır koyarak zaten sonsuz olan zamanı bir kez daha sonsuzlaştırıyor o. 2009'un sonuna koyduğu sıfırlar XXI. yüzyılı XXI. binyıla dönüştürüyor. Yani bizleri 20.000 yıl ileri götürüyor. Ama aynı zamanda 20.000 yıl geriye de. Bu, zamanı yadsımak kadar korkunç bir şey. Öylesine ki, tarihlenemeyen bir zaman içinde sonsuz bir özgürlük duygusuna sahip olabilir insan, ama aynı zamanda sonsuz bir boşluk, sonsuz bir ölüm duygusuna da. Bir sıfırla, zamanı değil, tarihi yok ediyor Sarkis. Geçmişin bugün olduğunu, geleceğin de bugün olduğunu, sıfır değeri kullanarak gözümüze gözümüze sokmak istiyor.

Bu nedenle, diyorum ki, Sarkis'in yolculuğu ancak *ışık yılı* ile ölçülebilir.

Mart-Nisan 2010

SELMA GÜRBÜZ'ÜN BÜYÜLER, TILSIMLAR ÜLKESİNDE BİR GEZİNTİ

Selma Gürbüz, çağdaşlarından kimselere benzemeyen bir sanatçı. Onun, yapıtlarının benzerlerini, günümüzde değil, çok uzak bir geçmişte aramak gerek.

Selma Gürbüz'ün dünyasını; manzaralar, dağ başları, deniz kıyıları, elmalar, armutlar ya da çıplaklar oluşturmuyor. Türk kahvesinin tavelerinden (dolayısıyla fallardan), masalların düşsel yaratıklarından, hayaletlerden, cinlerden, perilerden, simyacıların *Mundus Elementaris*'lerinden, 1003. gecelerden, kara, ak ya da gri büyülerden geliyor o. Karagözden, şamanlardan, tilsimlerden, Siyah Kalem'in gizemli figürlerinden, Fahnâmelerden, Yıldıznâmelerden... Onlardan yola çıkarak ya da onlara *doğru* yola çıkarak yaratıyor suretlerini. Geçmişteki bu hısım-akrabalarını, günümüze, hattâ bizden sonrakilere, geleceğe çağırıyor.

Metal kesiklerden oluşan *Karanâme*'leriyle, bir halıda can bulan *Yünnâme*'leri, kara büyü'nün dünya başkenti Prag'da sergilediği *Magie Grise* (Gri Büyüler)'leri büyüyle olduğu kadar, büyü'nün içindeki sanatla da ilgili.

Selma Gürbüz, kendine özgü bir dünya, daha doğrusu bir mitologya yaratıyor. Bir ortaçağ karanlığından günümüze taşıdığı yaratıklar, bir modernlik *postunun* üzerinde şaman dansları yapıyorlar. Öylesine bir şaman şöleni ki bu, onları seyrederken yanıldığımı, onların geçmişten değil gelecekte geldiklerini düşünüyorum.

Bilmiyorum, geleceğin sanatı, belki de bilinmeyi bilindir kılma, varolana meydan okuma, bir dokunuşla, bir heceyle, bir suretle,

olayları, olguları, hattâ yazgıları değiştirecek bu tür suretlerden doğacak.

Eğer, sanat alanında her son, ayrı zamanda bir başlangıçsa, niçin olmasın?

Büyü ülkesinde, düşünce, buradakinden çok farklıdır. Düşünce gelir, oluşur, netleşir, sonra geldiği gibi de gider. Farkı çok iyi duyuyordum. Bu dağınık varlıklar, bu düşünceler açık seçik olmasa da çelişkiler içindedirler. Avrupa'da, hiç durmadan kafanızın içinde dolanırlar, ne birbirlerine, ne de size yararları vardır. Orada bu tür larva'lar görünmez: ülkenin tüm çevresi, büyük baraj'la koruma altına alınmıştır.

*Büyücüler ve Hintli çilekeşler, Müslüman ve Hıristiyan ermişler ve bir ayağı çukurda birkaç ihtiyarın getirdiği bir-iki ender düşüncenin, bu barajı aştığı görülmüştür, ama bu da çok kısa bir süre için.**

I/

Nerden geliyor Selma Gürbüz'ün bu "büyük barajı" aşan yaratıkları? Bu gölgeler? Bu gölge-yaratıklar?

Binlerce, on binlerce yıl öncesinden. On binlerce yıl sonra ana kaynağa dönmek.

Bir yerde dediğim gibi, "al baştan" öyle mi?

Bana kalırsa, öyle. Ama bunu bir de onlara sormak gerek.

Onlar, hiçbir dilde, hiçbir sözcüğü bilmezler, diye söze giriyor S.

Onlar, yalnızca biçimleriyle varlar ve yalnızca biçimleriyle konuşurlar. Onların bellekleri biçimden başka bir şey değil sanıyorsanız, yanılıyorsunuz. Deviniyorlar. Belli bir müzikleri var. Ama dillerinde adlar, adıllar, sıfatlar, fiiller yok. Yokluktaki varlığı yaşıyorlar. Varlıkta yokluğu.

* Henri Michaux / *Au Pays de la Magie*

Mistik bir dünyada mıyız?

Tanrıların da, şeytanların da bir suretten başka bir şey olmadıkları bir dünyadayız demek, sanırım daha doğru.

II/

İnsanların hayaletlerden niçin korktuklarını hiçbir zaman anlamadım, diyor S. Tam tersine, hayaletlerin insanlardan korkması gerekmez mi?

Sen bir büyü yap, diyorum. Aslanlı, panterli, şahmaranlı bir büyü ki ne insanlar korksun hayaletlerden, ne de hayaletler insanlardan.

Çünkü önünde sonunda, onlar da biz de aynı dünyayı paylaşıyoruz.

III/

Uzun zamandır tılsımlara inandım. Beni, en umutsuz olduğum anlarda, yaşamla karşı karşıya getirecek ve yaşamın olası anlamını bana duyuracak, anımsatacak tılsımlara.

Hiçbir zaman karşılaşmadım diyemem. Bir gün Topkapı Sarayı'ndaki bir yazmada, bir başka gün Tracadero'daki *Musée de l'homme*'da, bir başka gün Louvre'da bir Fayyum portresinde, bir başka gün Mısır'da, bir ebrahim ölüler odasında, bir başka gün...

Böylesi yüzlerce, binlerce *başka günler* yaşadım.

Her tılsım beni, aynı yere, aynı yarıya götürdü. Ama aynı yollardan.

Artık tılsım mılsım kalmadı, diye düşünmeye başlayıp, her karşıma çıkan sanat yapıtını bir gazete gibi okumaya başladığımda, S.'nin suretleri çıktı karşıma.

Her zaman inandım tılsımlara.

Gene inanıyorum.

Ama artık, yaşamın anlamını değil, tılsımların anlamını çözmeye çalışıyorum.

IV/

Benim yarattığım dünyada ayna yoktur, dedi S. Bu nedenle insanın yüzünü değil, gölgesini resmetmeyi yeğledim. Bu gölgeye bakarsan, her şeyi görebilirsin. Çünkü her şey onun içindedir. Melek de şeytan da. Özellikle şeytan. Yani insan.

Bu suretlerde derinlik, önden arkaya değildir. Yukardan aşağı ve sağdan soladır. Daha açık bir deyişle, tepeden tırnağıdır.

Gerçek derinlik de budur.

Yoksa bir ok delip geçemez bedeninizi.

V/

Müzelerdeki saklı zamanı araştırdığım günlerdi.

Kalde, Elam, Asur, Hitit, Mısır...

Zamanın izini, tanrıların, kralların, firavunların, bilgelerin, meczupların, ermişlerin, orospuların yüzlerinde sürüyordum. Bunların kimisi hayvan suretine bürünmüştü. Kimi hayvan da insan suretine. Saklı zaman hazinelerine hiçbir zaman ulaşamadım. Zaman orda durmuştu. Ama suretler, o duran zamana aldınış etmeden yol almayı sürdürüyorlardı.

Yıllar geçti. Günün birinde, onlarla yeniden karşılaştım. Görünüşte bir hayli değişmişlerdi. Ama özlerinde bir değişme yoktu. Değişen yalnızca biçimdi.

Eh, binlerce yıllık yolculuktan sonra, bu kadar değişiklik olur, dedim.

Hayır, dedi S., Özde hiçbir değişiklik yok. Ben, on binlerce yıldır yaşayan, senin müzelerde aradığın saklı zamanın içinden

geliyorum. Yanımda ölüleri değil, dirileri getirdim. Bir zamanlar yapılmış olan büyü, onların ölümünü engellemiş. Ölümsüz olduklarını söylemiyorum, ama bugüne değin yaşayageldiklerini söylüyorum. Yolculuklarım boyunca karşılaştım onlarla.

Bilmez gibi konuşma, rastlantı yoktur. Ne yaşamda, ne sanatta. Yalnızca karşılaşmalar vardır.

VI/

S.'nin resimlerinde su yok.

Çünkü su büyüü bozar.

Ateş var (görülme de; ama görülüyor).

Ateş büyüü yapar.

Bitkiler var.

Bitkiler büyüü büyütür.

Hayvanlar var.

Hayvanlar büyüün baş oyuncularındır.

İnsanlar var.

İnsanlar büyüü yapan, dünya düzenini bozan, sonra yeniden yaratanlardır.

Görünmeyen el, büyüü *Yaradan*, işte o insanın tanrısal elidir.

VII/

Bir yerde, bu dünyanın, insanlardan çok hayvanlar için yaratılmış olduğunu söyleyen sen değil miydin?

Evet bendim, hayvanlara yakıştığını söyleyen. Doğa ile hayvanlar arasında gerçek bir uyumun varlığını gözlemlediğim için.

Ya da sanat yapıtlarıyla insanoğlu arasında bir uyum gözlemlediğin için – mi?

Hayır, başlangıçta, bir uyum vardı. Mağaralarda, Eysie'de,

Altémira'da. Aztekler'de. Mısır'da. Bozkırda. Afrika'da. Şimdi yok. O eski uyumu gerçekleştirmek istiyor gibi.

Bugün değilse, yarın. Onun yabanıl yaratıkları bizim dünyamızın yaratıkları değil gibi gelebilir size. Onlar geçmişin ve geleceğin yaratıkları.

Geçmişle gelecek arasındaki, içinde yaşadığımız *bu ara dönemde* yaratılmışlar, o kadar.

VIII/

André Breton son yapıtı, o eşsiz *L'Art Magique*'de, İskenderiye'li Valentin'in bir sorusunu anar: "*İmgenin nedeni nedir?*"

İmge, buradaki anlamıyla suret, ressamı tarafından rafa kaldırılalı çok oluyor.

Ama sanatta hiçbir sorun, hattâ hiçbir suret sonsuza değin rafa kaldırılamaz.

İşte, S., İskenderiye'li Valentin'den yüzyıllar sonra aynı soruyu soruyor. Ve Breton'dan çok farklı bir yanıt veriyor: Sözcüklerle değil, suretlerle.

Sanıyorum şöyle diyor: Suret, canlıların yeniden doğan ikizleridir. Ama onların canlılara benzer bir yanı yoktur. Çünkü baka baka değil, düşleye düşleye, yarattım onları.

IX/

Bir yaratığın suretine binbir yönden bakılabilir. Ama aslolan üç yönlü *tek* bir sorudur:

1° Kimlerdendir?

2° Kimin tarafından resmedilmiştir?

3° Niçin resmedilmiştir?

1° S.'nin kimlerden olduğunu (artık) biliyoruz: Bizlerin görmediği, ama varolan, bizler görmediğimiz için yok saydığımız, canlıları gören, bizlere de göstermek isteyenlerdendir.

2° Yanıtı yukarda verilmiştir.

3° Yanıtı yukarda verilmiştir.

Peki, bizler kimiz?

Doğrusu istenirse, bu sorunun yanıtını *tam olarak* bilmiyorum.

Belki S.'nin çizdiği yaratıklardan biri.

Belki o yaratıkları düşleyen biri.

Belki, ilk kez, bu resimlerde bu yaratıklarla karşılaşan biri.

Belki gözleri kamaşmış biri.

Belki yaratıkların düşlediği biri.

Ya da tüm saydıklarım. Tümü.

X/

Bu suretleri gördükten kırk gün, kırk gece geçtikten sonra şöyle düşündüm. Kafka'nın K.'sının dönüşümü gibi, bu suretler de Selma'nın S.'sinin dönüşümleri mi?

Onlarda bir öykü okuduğum, kırk gün, kırk gece o öyküyü düşündüğüm için değil. Yalnızca bir hayvanın kendinden başka bir şey olmayan bir başka havyana dönüştüğünü düşünüp durduğum için.

Öykü yok. Ama masal orda.

S.'nin dünyası, zaten masalsı bir dünya. Bin ikinci geceden itibaren anlatmaya başlıyor masalını. Binbir gecenin bittiği yerden. Ama aynı zamanda 20. yüzyıl sonu itibariyle Batı resminin son noktayı koyduğu yerden.

Uzun bir yol var önünde. Ama bu yol, hiçbir zaman geçmişi kadar uzun olamaz.

Bu resimler bir büyüünün resimleri, dedim. Bu nedenle korkulacak bir şey yok. Çünkü yalnız büyü, *zamana* meydan okuyabilir. Zamanı yok sayabilir.

*Dönüşüm'*ün K.'sı bir büyü sonucu hamamböceğine (ya da Nabokov'a bakarsak, adsız bir böceğe) dönüşmüştü. Ama, Kafka bunu bilmiyordu. Bu nedenle, tüm yaşamı boyunca yalnızlık ve acı çekti.

Oysa, S. türü büyücü/yaratıcılar, ne yalnızlık, ne de acı çekerler. Onlar olayların seyrini değiştirirler. Kişilerin yaşamına burunlarını sokarlar. Böylece, iyi koku aldıkları için, kimi zaman, tarihin akışını değiştirdikleri bile olur. İnsanlar bunu hemen fark etmese de.

XI/

Michaux, yazımın başına alıntıladığım kitabının bir yerinde, *Büyünün Ülkesi'*nde, büyücülerin ufku kaldırdıklarını, her şeyi görünür bıraktıkları halde ufuk çizgisini yok ettiklerini yazıyor.

İşte bu nedenle, S.'nin büyüsel yaratıklarına baktığımda, onun Michaux'nun sözünü ettiği ülkeden geldiğini düşündüm ilk anda. Ürkmedim değil. Çünkü, yarattığı bu suretler, karşı konulmaz bir güçle, sizleri de geldikleri yere sürüklemek ister gibiler.

Kendinize güveniniz yoksa böylesi bir serüvene çıkmamanızı salık vermem.

XII/

Michaux, "üslûbun ruhu"ndan söz ediyor.

Buna inanırım. Kimi insanların ruhundan daha çok inanırım.

Örneğin, S.'nin suretlerinin (hayvan ya da insan) ruhlarına da inanıyorum.

Büyülendim mi?

Olabilir.

Ama büyüü yapan kim?

Bu suretler mi büyüden doğdu, yoksa suretlerin kendileri mi birer büyü?

Poncelces diyor ki, "Büyülerle ilgili soru sorulmaz. Ya inanırsın onların gücüne ya inanmazsın."

İnanmazsan başına geleceklerin sorumlusu büyüler değil, sen kendinsin.

XIII/

Bir mektubunda, yerine varmayan mektupların hayaletler tarafından yenildiğini yazan Kafka haklı. Selma'nın, seksen yıl sonra resmettiği hayaletlerdi Kafka'nın mektuplarını yiyip yok edenler. Çünkü hayaletler sözcükleri sevmez.

Birazdan, biliyorum, ışığı söndürür söndürmez, bu satırları da yiyip bitirecekler. Hattâ şimdiden sabırsızlandıklarını, dışardan, gecedan içeriye süzölmek için balkonun penceresini zorladıklarını duyar gibi oluyorum.

Ama yağma yok, benim sözcüklerim de S.'nin suretleri denli tılsımlı. Siyah Kalem'le yazıyorum onları.

Bu nedenle onlara dokunmaya kimsenin eli varamaz. Eli varanın, vay haline.

XIV/

Yazı olmasaydı, her şey daha kolay olurdu. Meramını, biçimleri ve renklerle anlatan her kişi (Sanatçı? Büyücü?) bilir bunu.

Tarih yazılmayabilirdi.

Savaşların tarihi.

Sanırım, yazılmasa da olurdu. Hattâ daha iyi olurdu.

Resmin yazıya üstünlüğü burdadır. Onda boş söz yoktur. Öykü yoktur.

Ya da yalnızca simgelerin, tılsımların, büyülerin öyküsü vardır.

Öyküsü olup da büyüü olmayan bir resim, sözcüğün en kötü anlamında "edebiyat"tır.

Hayaletler, ister insanoğluna, ister hayvanlara ait olsun, edebiyattan hoşlanmazlar.

Çok konuşmazlar. Çok konuşanları da dinlemezler.

Eğer Kafka, Selma'nın resimlerini görmüş olsaydı, K'nın bir kara büyü sonucu bir böceğe dönüştüğünü anlayacak ve rahatlayacaktı.

TÜLAY TURA BÖRTECENE, RESMİN KENDİ İFADESİ

Leopold Lévy, Akademide, tuvali üzerinde kararsız çizgiler, lekeler ve renklerle “boğuşan” genç bir ressamı sormuş: “Ne yapıyorsunuz?”

Genç ressam, “Arıyorum” deyince, Leopold Lévy, “Umarım ne aradığınızı biliyorsunuzdur” deyip yoluna devam etmiş.

Birçok sanatçı için, övgü olarak söylenen *arayış içinde olma*’nın gerçekte ne anlama geldiğini, Lévy’nin bu yalın yanıtı, kanımca, çok iyi dile getiriyor: Arayış, ancak, neyi aradığınızı bildiğinizde bir anlam taşır.

Arayış; sezip, duyumsayıp, kafanızda çözümleyip de yaratma sürecinde birebir karşılığını bulamadığınız, karşılığını bulmak için çabaladığınız yaratıcı eylemin adı ise, diyecek hiçbir şey yok. Bu durumda, kafanızda varolan bir dünyanın yollarını aramaktasınız demektir. Ne aradığını bilmeyen, yalnızca aramak için arayan ise, sıfırdan yola çıktığı için gene sıfıra varacak demektir.

Boyaları tuvalin üzerine akıtan, *informel* Pollock bile ne aradığını biliyordu.

Kuşkusuz, arayışında rastlantılara büyük yer veriyordu. Ama gerçekleştirmek istediği *vision*’u da zaten bu rastlantıları üzerinde kuruluydu.

Sanatçı, çıkış noktasıyla varmak istediği nokta arasında bocalayabilir. Hattâ bu bocalamalardan önemli sanat yapıtları da doğabilir. Bunun tek bir koşulu var: Sanatçının bunun bilincinde olması.

Tülay'ın son resimleri, bu tür bir arayış ve yaratış süreci sonunda ortaya çıkmış resimlerdir.

Bomboş bir tuvalin önünde yola çıktığında, kuşkusuz, nasıl bir resim ortaya koymak istediğini biliyordu.

Yaratma sürecinde ise, o, renklere, lekeler yön verirken, renklerin, lekelerin de kendisini yönlendirmesine izin veriyordu. Dahası bunu istiyordu.

Bu resimlerde bir kaos izlenimi varsa, bu, yaşamı doğuran bir kaostur. Tülay'ın örneğinde resimleri doğuran; resimleri yaratan itici güç.

Bir önceki dönemi (1981-86) figür ağırlıklıydı. Trajik ifadeli figürler.

Bu resimlerde "ifade" ağır basıyordu ve rastlantılara yer yoktu. Resmin, eğer deyiş yerindeyse, tek "hâkimi" ressamın kendisiydi. Bu resimlerinde ise "ifade" yok. Ne trajik, ne de gülyüzlü. Yalnızca renkler ve oluşum hâlindeki biçimlerin ifadesinden söz edebilirim ki bu da sanatçının karşısındaki ya da belleğindeki insan yüzlerinin ya da doğanın herhangi bir görünümünden kaynaklanan bir ifade değil. Renklerden ve lekelerden oluşan bir "ifade". Bu nedenle "resmin kendi ifadesi" deyişini kullandım.

Her resim bir soyutlamadır.

Ama her resim soyut bir resim değildir.

Tülay'ın bu resimleri de bir soyutlamadır.

Ama bunları, soyut, *non-figüratif* birer resim olarak görmemek gerektir.

Akademi yıllarında, Bedri Rahmi, öğrencilerinin, doğayı yansıtmayan, hiç değilse doğaya açık gönderme yapmayan resimleri karşısında hep aynı soruyu sorardı: "Çıkış noktan ne?"

Deniz ya da gökyüzü.

Bir ağaç ya da bir yaprak.

Bir çıplak ya da bir kitap.

Bir şişe ya da bir bardak.

Öğrencilik yıllarında (aynı atölyenin öğrencileriydik) Tülay'ın hocasına ne cevap verdiğini anımsıyorum.

Ama bugün, aynı soru sorulacak olsa, tek bir sözcükle yanıtlayabilir, sanıyorum: İnsan.

Bu yanıt, hem dünkü, hem bugünkü resimleri için geçerli olurdu.

Tülay, sanat yaşamı boyunca, insanı, yalnız gerçekliği içinde değil, düşsel boyutları içinde de resmetti.

Son resimleri daha çok ikinci türden.

Bu resimlerin, sanatçının uykusundaki düşlerden doğduğunu söylemek istemiyorum. Tam tersine, uyanırken, el değmemiş bir tuval önünde, gözü alabildiğine açıkken gördüğü düşlerden söz ediyorum. Düşün de bir *kaos* olduğunu düşünerek.

Bir düşün saydamlığı.

Bir düşün elle dokunulması olanaksız madde-dışılığı.

Bir düşü görünür kılmak isteyen çıkış noktası.

Ve tüm bunların onun tuval üzerinde gelişmesi, örgütlenmesi ve gerçekleşmesi.

Bir yenilik arayışı içinde değil, görsel *vision*'u tuval üzerinde nasıl gerçekleştireceğini arayan, resmini sürekli sorgulayan bir sanatçının yapıtları var karşımızda.

SONUÇ YA DA ÖZET

Her imge bir kurgudur, gerçeklik değil...
İsodore

Ressamlar ve şairler her şeye cesaret etme hakkına sahiptirler eşit olarak.
Horatius

*Gözüne ve onun deneyimine güvenen, akla başvurma gereğini duymayan
ressam,
karşısındaki nesneleri yansıtan ama onları tanımayan ayna gibidir.*
Leonardo da Vinci

Resim doğa ile yarışır ve onunla savaşıır.
Leonardo da Vinci

Tablo koklanmak için değildir; geri çekilin; boya kokusu sağlıklı değildir.
Rembrandt

İnsan figürünün öğeleri ya da ilkeleri kübe, daireye ve üçgene indirgenebilir.
Pierre-Paul Rubens

Bir testi ve birkaç meyveyle bir başyapıt yaratılabilir.
Chardin

Doğa, bizler için, yüzeyde değil, derinlikte.
Cézanne

Bir pencere resmediyorum pencereden bakar gibi.
Picasso

*Bir sabah, siyah boyası kalmamış aramızdan biri, tutup maviyi kullandı:
İzlenimcilik doğdu.*

Renoir

Kırmızı ve yeşille insanoğlunun o korkunç tutkularını resmettim.

Van Gogh

*Her sanatçı gibi ressamın da ilk işi, bilinçli ya da değil, nesnelerin
işlevlerini değiştirmektir.*

André Malraux

*Her gerçek sanatçı, aynı anda ya da nöbetleşe hem ne olduğunu, hem de bir
raté olduğunu bilir.*

Nicolas de Staël

Bellek, anımsama değil, oluşumdur.

Nicolas de Staël

II. Kitap

VAN GOGH YÜZYIL SONRA

(Elli Not)

Birinci Baskı: Ada Yayınları, 1990

Sel Yayıncılık'ta Birinci Baskı: Aralık 2007

*"... Türk, namuslu kişiliğiyle
ve incelikle yaklaşıyor
Van Gogh'a, ondaki
şeker-özünü toplamak için.*

Antonin ARTAUD
Van Gogh / Suicidé de la Société

1 / KURŞUN YARASI

27 Temmuz 1890. Auvers-sur-Oise kırları. Kızgın bir güneş.
"İmkânsız, imkânsız" diye söylenir. Bir köylü duymuştur kendi kendisiyle konuşan bu garip ressamın son sözcüklerini.

Nedir imkânsız olan?

Yaşam mı? Resim mi? Yoksa ikisi birden mi?

Auvers şatosunun yakınlarında, cebinden tabancayı çıkarır, göğsüne, sol memesinin altına çevirir namluyu. Tetiğe basar. Sırtüstü düştüğünde, gökyüzü, güneşiyle birlikte üstüne düşüyordur.

Son iki ayda (Haziran/Temmuz) yetmiş yağlıboya tablo gerçekleştirmiştir. Otuz-iki de desen.

Otuz-yedi yaşındadır.

Kanayan yara.

Gökyüzünü ve güneşi hiç bu kadar yakından görmemiştir.

Gözlerini kırıştırır: Renkler, renkler, renkler...

Paramparça. Sanki bir ılık yağmur.

Bu ne biçim ölüm? diye düşünür.

Gözlerini yumar.

Kanayan kurşun yarası.

Gözlerini yummasıyla birlikte daha yoğun bir renk, bir ılık yağmur.

Nereye gidiyorum böyle? diye sorar kendi kendine.

Nerden geldiklerini ve ne olduklarını bilen kişilerin, son soluklarında sordukları soru bu mudur?

[Bu metinlerde yer alan Van Gogh mektuplarından alıntılarının tümü, THEO'YA MEKTUPLAR'dan (Çeviren: Pınar Kür / Ada Yayınları, 1987) alınmıştır.]

2/ RESMİN DİLİ

“Hiçbir zaman, hiçbir şeyi başaramayacağım.”

Ama gene de devam eder. Ressam olmaya karar verdikten sonra, yalnızca resim yapacaktır.

Oysa, karar çoktan verilmiştir. Tüm başarısızlığı, bu içinde patlamayı bekleyen ressamlığından kaynaklanıyordur da, ne o, ne başkaları biliyordur.

Çılgınlığı? Evet, çılgındır. Sevddiği genç kıza aşkını göstermek için elini mumun alevinde yakacak kadar.

Kulağını kesip bir orospuya armağan edecek kadar.

Ama resimleri “ressam olmaya karar verdikten sonra” aklı başında resimlerdir. Yalnız buradaki aklı başındalık başkalarının aklı başındalığı değildir, o kadar.

Bu resimler, kendi çağlarında, nasıl olup da anlaşılmamıştır?

Nasıl olup da, birileri, hiç değilse yazarlar, şairler, bu resimlere ilgi göstermemiştir?

Resmini satmak, sergi açmak, üne kavuşmak değildir derdi Van Gogh’un. Anlaşılmaktır. Kendinden duyduğu kuşkuyu dengeleyecek, ona güven verecek bir ilgi.

Yalnızca bu.

Beş aşağı-on yukarı, ayrı dilde konuşan Gauguin’le dostluğu bu nedenle önemlidir onun için. Bu, otuz-beş yaşına değin bankerlik yapmış, bu işte de başarılı olmuş, mutlu aile babası Gauguin’in her şeyi tepip, resmi, sanatçı yaşamının getirdiği güçlükleri seçmesi, bu, yaşamunda, hiçbir zaman, hiçbir işte başarılı olmamış Hollandalı’yı kendine çeker. Kuşkusuz, yalnız Gauguin’in kişiliği değil, resmi de. Birini bulmak, birine

açılmak, biriyle, renklerin ve biçimlerin yeni diliyle konuşmak...
Seni dinliyorum, der Gauguin.

İşte, der Van Gogh.
İşte benim sözcüklerim der gibi, resimleri gösterir tek tek.
İnsanlar arası iletişimin yalnızca sözcüklerle sınırlı olmadığını, daha o günlerde bilen biridir Van Gogh.
Resimleriyle konuşur.

3/ İNANÇ

Papaz baba. Hollanda'nın taşra kasabaları.

Protestan ahlâk: Yararlı olacaksın! Yararlı olacaksın! Yararlı olacaksın!

Kime? Tüm insanlara. Nasıl? Onlar gibi olarak.

Ama onlar gibi değildir Van Gogh. Daha çocukluğunda onlar gibi değildir. Handiyse yüzü, gözü bile onlarınki gibi değildir. Okulda kendisine öğretilenleri öğrenemez. Ama kendi kendine başkalarının bilmediği şeyleri öğrenir. Yalnız çizgilerin diliyle değil. Sözcüklerin diliyle de. Fransızca'yı, İngilizce'yi öğrendiği gibi.

Aile ve toplum. İnsanlık. Yararlı olacağım.

Belçika'da maden ocakları yöresine vaiz olarak gider. Ah! ne kadar inanıyordur Tanrı'ya ve İsa'ya ve onun öğretisine.

Tüm yaşamını, insanları, bu öğreti doğrultusunda harcamaya hazırdır.

İnsanlar, madenciler, yoksullar, acı çekenler, bir kap yemeği paylaşanlar, onlar ilgilendirmektedir genç Van Gogh'u: "İrgatlar, yaşamınız acıklı, ırgatlar, bu hayatta çok çekiyorsunuz, ırgatlar, sizler Tanrı'nın kutsadığı kişilersiniz."

Daha sonraları kardeşi Theo'ya şöyle yazacaktır:

"Işığı ve özgürlüğü ara ve pek fazla batma bu dünyanın çamuruna."

Ama dünyanın çamuruna batmadan, nasıl bulacaksın ışığı?

Bulduğun ışık, gerçekten aradığın ışık mıdır?

Hem bulsan bile, bu ışıkla neyi aydınlatacaksın?

Tüm bu soruların yanıtı, kendisini, tümüyle resme verdiğiinde gelecektir.

Çünkü özgürlük de, kurtarıcı ışık da yaratıcılıktadır,
resimdedir.

Dünyanın çamuruna bulaşmamanın tek yoludur yaratmak.
Tek başına. Dünyanın bir yaratıcısı varsa eğer, onun gibi.

4/ YETENEK

Konuşma yeteneği olmadığı için vaizlik görevine son verildi. Resim yeteneği olmadığı için çağdaşlarından hemen hemen hiç kimse ilgilenmedi resimleriyle.

Madem, madencilere, yoksul köylülere, onların sözcükleriyle seslenemiyordu, öyleyse o da onların resimlerini yapardı. Bu resimleri gören, Parisli eleştirmen, yazar, koleksiyoncu, galerici baylar, tıpkı Brüksel'deki kilise yetkilisi gibi karar verdiler: Ressam yeteneğin yok.

Gerçekten de, o bayların, bildikleri, sevdikleri, alıp duvarlarına astıkları resimlere benzemiyordu onun çizip boyadıkları. Kuşkusuz, madencilere de, başka vaizlerin sözleriyle seslenmemişti. Ne o konuşma biçimini, ne o resim biçimini biliyordu Van Gogh. Çok şükür ki bilmiyordu. Çünkü başkalarının diliyle konuşarak sanatçı olunmaz.

Bilineni yinelemek neye yarar? Hattâ, bilineni yenilemek neye yarar? Böylesi soruları belki o hiç sormadı. Belki değil, sormadı. Çünkü ressamlığının başında ve yaşamının sonunda, Millet gibi namuslu, ama sıradan bir ressama olan hayranlığıyla kopyalar yaptı: "*Tohum Eken Adam*'ı beş kez çizdim. İkisi büyük, üçü küçük boyutta, ama yeniden ele alacağım.

Millet'nin bu figürü öylesine ilgimi çekiyor ki."

Delacroix, Japon estampları da, ilgisini çekecek ve onlardan da esinlenerek resimler yapacaktır.

Yeteneğinin boyutlarının farkında olmayan, bu yetenekten sürekli kuşku duyan bir dehânın olağan yönelişleridir bunlar. Nasıl olsa, dehânın dışı vuruşu esin kaynaklarında değil, yapıtın kendisinde yatıyordur.

Ayrıca...

... her dehâda, unutmayın ki, biraz da alçakgönüllülük yatar.

5/ PAYLAŞMALAR

Yaşamdan her zaman korktuğu kesin.

Kendisini, içinde yaşadığı düzene bir yabancı olarak duyduğu kesin.

Bu yabancılığı yenmek için elinden geleni yaptığı kesin.

Elinden geleni yaptığı halde, başını hep taş duvarlara vurduğu kesin.

Mutsuzluğu, yalnızlığın bir uzantısı olarak, yazgısı olarak kabullendiği kesin.

Bu yalnızlıkta, bir insana, bir insan soluğuna, bir insan tenine duyduğu gereksinme kesin.

Ama uzattığı el (mum alevinde yansa da) her seferinde geri itiliyorsa, o da geri çevirmeyecek birine yardım elini uzatır.

Varsın bir orospu olsun. Yoksul ve gebe bir orospu.

Aslında, "yardım elini" uzatacak eli yoktur. Çünkü kardeşinin yardımıyla sürdürmektedir yaşamını. Ama olsun, yardımla da yardımlaşılabilir. Paylaşmayı bildikten sonra.

Kim ondan daha fazla bilmiştir paylaşmayı?

Zengin paylaşması değildir onunki.

Yoksul paylaşmasıdır. Kendisine zar-zor yetene, bir başkasını ortak etmektir. Kısa ömrünü böyle yaşamıştır.

"Kimi kez kuru ekmeğimi kendim kazandım, kimi kez de bir dost, yüreğinin iyiliğinden, bir dilim ekmeği bana uzattı...

...Elimden nasıl geliyorsa öyle yaşadım, iyi kötü, gelişigüzel..."

6/ KAFESTEKİ KUŞ

14 Ekim 1875 günü Theo'ya şöyle yazar:

"Babam bir keresinde İkarus'un öyküsünü unutma, diye yazmıştı bana. Güneşe uçmayı amaçlayan, belirli bir yüksekliğe varan, ama birden kanatları yarıp denize düşen İkarus..."

Hayır, mitologyadaki İkarus'un öyküsünü unutmayacaktır.

Kanatları güneşe yaklaştıkça yanan İkarus.

Ama o, kendini İkarus'tan çok, kafesteki bir kuş gibi duymaktadır: "Kafese kapatılmış bir kuş, bahar geldi mi yapacağı bir şey olduğunu çok iyi bilir, ama yapabilecek durumda değildir. Nedir bu? Pek iyi anımsayamaz. Belli belirsiz bir şeyler gelir gözünün önüne ve kendi kendine der ki 'Öteki kuşlar dallarda yuva kuruyorlar, yumurtluyorlar, yavrularını yetiştiriyorlar.' Ve başını kafesin çubuklarına vurur da vurur. Oysa, kafes olduğu yerde kalır ve kuş, acıdan deliye döner."

Temmuz 1880'de Belçika'dan yazdığı o uzun mektupta yer alan bu satırlar, sanki Kafka'nın kaleminden çıkmıştır.

Yalnızlığın avuntusu. Mektup. Kendini dışa vurmanın, bir "insan kardeşiyle" iletişim kurmanın yoludur. Van Gogh için de, Kafka için de. Bu her iki yalnızın da kısa yaşamları boyunca binlerce mektup yazmış olmalarına bir de bu açıdan bakmak gerekir. Aynı mektupta, gene, sanki Kafka'nın kaleminden çıkmış şu cümle: "Duygu birliğinin yeniden doğduğu yerde yaşam yeniden başlar."

Ama hangi duygu birliği?

Hangi yaşam – yeniden başlayan?

Yaşamın yeniden başlaması, yeniden doğuş ve sonsuzluk kavramlarını gündeme getirir.

Ama bu duygusal insanın kavramlarla başı hoş olmasa gerektir.

O yalnızca, acının sevince; yalnızlığın birlikteliğe; gecenin gündüze dönüşmesini istemektedir.

Belki bu istekle, yıldızlı gecelerin resmini yapmak cesaretini göstermiştir.

Sözünü ettiği duygu birliğini de, yeniden başlayan yaşamı da, yalnızca resimlerini yaratırken yaşamış olmalı.

7/ ACIDA VE SEVGİDE

Çağdaşları izlenimcilerdir.

Seurat

Signac

Monet

Lautrec

Renoir

Cézanne

Sisley

Pissarro...

Ve tabii, Gauguin.

Bu ressamların resimlerine bakar. Onların tasalarını,
amaçlarını algılamaya çalışır.

Pissarro'yu dinler.

Ama Millet'ye hayrandır.

Tarlaların, marabaların ressamı Millet'ye.

Ölene değin sadık kalacaktır ona. Baba Millet'ye.

"Baba", çünkü o genç resamlara yol gösterendir.

İkinci, üçüncü sınıf bir ressamdır belki.

Ama Van Gogh için değil.

Millet'nin bu halktan kişileri tablolarına konu alışı Van Gogh'u
kendine çeker. Ondaki gerçekçilik: hüznün, acı, yalnızlık.

Çünkü hep ezilenlere ilgi duymuştur o da. Acı çekenlere. Feleğin
sillesini yiyenlere. Kendisi gibi.

Millet'nin resimlerinde tüm bunları ve kendinden parçalar bulur.

İzlenimcilerin ışık/ renk kuramları, iyi, güzel ama duygular,
yalnızlıklar nerde kalıyor?

Hangi ışık/ renk kuramı boğuntuyu ya da coşkuyu
verecektir?

Millet' de kuram yoktur. Van Gogh, ömrünün sonuna değin Millet'ye hayran kalacak ve kendi fırçasıyla ustasının birçok resmini yorumlayacak, "yeniden" yaratacaktır.

Ama çok şükür ustasını aşan çıraklar da vardır.

Yalnız, ustalarına olan saygıları bunu dile getirmelerine izin vermez.

Kendisine usta seçtiği Millet'nin yolunu izler kendi yolunda ilerlerken.

Bir kış boyu elli portre gerçekleştirecektir. Elli köylü portresi.

8/ NEDİR SANAT? NEDİR YAŞAM ?

Gerçi birkaç ay, Paris'te Cormon'un atölyesine gitmiş, orda desenler çizmiştir. (Cormon'un atölyesi o dönemde, Paris'e ilk giden Türk ressamlarının da demir attıkları bir limandır.)

Bu akademik ressamın atölyesinde neler öğrenmiştir?

Kuşkusuz hiçbir şey. Belki bir şeyi: Akademik resmin, sanatı "kimi hikâyeleri anlatmak için bir araç olarak kullandığını". Sözümlerine evrensel, tarihsel, mitolojik konular. Ama tümü de yerel tonlarda, yerel renklerde.

Sanat buysa eğer, maden ocağında işçiliğe razıdır. Ya da Hollanda tarlalarında patates toplamaya. Ya da yeniden, Belçika'da vaizlik etmeye.

Hayır, sanat bu değildir.

Peki nedir sanat?

Durmaktan kendi kendine sorduğu sorulardan, yanıtını verir gibi olduğunda da, inanmayıp, yeniden sorduğu düzinelerce sorudan ikisi: Nedir sanat? Nedir Yaşam?

Yanıtını (sezgileriyle) hep doğru yerlerde aramıştır: Sanat yapıtlarında. Resimlerde, romanlarda. "Şu sıralarda çok kitap okuyorum" diye yazar Theo'ya.

Tüm mektuplarında okuduğu kitaplardan söz eder.

Kutsal Kitap'tan, Heine'den, Keats'den, Tolstoy'dan, Michelet'den, Hugo'dan, George Eliot'tan, Zola'dan...

Kitaplardan oluşan *nature morte*'lar resmedecektir. Onların cisminde bir ruh vermek istercesine. Edebiyat değil, yaşam. Onun saf, billûr kadar saf yaşamı. Ama her şey ne kadar karanlıktır.

Karanlığın içindeki ışığı arayandır sanatçı. Yaşamın içindeki gerçeği bulup çıkarandır. Gözler önüne serendir.

Gören görür. Bugün değilse yarın. Biri. Birileri.

Kendisi de bu birilerindendir. Delacroix'nun, Rembrandt'ın resimlerine bakarken.

Ama bakmak, görmek, sezmek yetmez.

Sorunun (Nedir sanat? Nedir yaşam?) yanıtını yaratılmış ve yaratılacak olan sanat yapıtı verecektir. Ama yaratmak için ilkin kendi sesine sahip olması gerektir.

Ne talihsizlik!

Eğitilmemiş, kötü, berbat bir sesi vardır.

Kendi kendine, baka okuya eğitir sesini. Güzel bir ses değildir aradığı. Kendi sesidir.

Mektuplarında hep bu sesi arar.

Çiziktirmelerinde hep bu sesi arar.

Resimlerinde bu sesi arar.

Çoktan bulmuştur sesini. Olsun, o gene arar.

Bu arayışlarının ve sorgulamalarının bilemediği sezgidir, ona, geleceğin, kendinden sonraki sanatın ışıklarını yakan:

"Geleceğin ressamı, der bir mektubunda, bugüne kadar hiç görülmemiş bir renkçi olacaktır."

9/ RESİM VE YAŞAM

Resim yaşamın kendisidir. Aynası değil.

Ayna çoktan kırılmıştır. Kim bilir nerde?

Belki babaevinde. Groozundrt'te. Belki Zevanberger yakınlarındaki o küçük Provily yatılı okulunda.

Daha 12-13 yaşlarındayken.

Belki daha sonraları Goupil Galerisinde çalışırken.

Brüksel'de ya da Londra'da. Londra'da, ev sahibesinin kızı

Ursule'ye uzattığı el itildiğinde.

Ayna, yaşamın aynası, içinde kendisini görmek istediği ayna, bir değil bin kez kırılmıştır.

Ve hep o kırık ayna imgesi ile yaşayacaktır.

Tüm otoportrelerini ayna karşısında gerçekleştirir.

Kendi kendisinin hem modeli, hem ressamıdır. Anasız

babasız kendi kendini doğurduğunu ileri süren ve yıllar sonra

Van Gogh üzerine bir "çığlığı" kaleme alacak olan Antonin

Artaud gibi, o da, aynanın önünde kendi yüzüne bakarak kendi

portresini gerçekleştirir. Kendi yüzü, gerçek yüzü aynada

yansıyan yüz değil, kendi eliyle tuvaline resmettiği yüzdür.

Belki Tanrı'ya da ilk gençlik yıllarında bu kırık aynadan

seslenmiştir – uzun bir sessizlikten sonra, kulağına gelen kendi sesi olduğuna göre.

Kendi sesini duyar, ama konuşan hep başkalarıdır. Ya da tersi,

hep başkalarının sesini duyar, oysa konuşan, kendi kendine

konusan, resmini yaparken, durmadan, sesli sessiz konuşan, tar-

lada, ormanda ya da tek kişilik odasında konuşan hep kendisidir.

Mektupları da bu iç-konuşmalar değil midir?

Durmadan soran, sorgulayan, cevap verdiğinde bile cevabı bir soru olan.

Resmine, bugün, doğumundan yüz yıl sonra bakarken bizler de sorabiliriz: İçinde yaşadığı dünyaya sorduğu soruların resimleri midir bunlar, yoksa gerçekten verdiği cevapların mı?

Eğer sanatçı "doğaya öykünen" değil de "doğanın rakibi" ise (Malraux), bu resimlerin her biri kim bilir hangi sorunun yanıtı.

Ya da dünyanın yarındaki değil karşısındaki sanatçının varlığının tek tek karıtı.

Dilediğinizi seçin. O da böyle yapmıştı kendinden önceki büyük-küçük resamlara bakarken.

10 / DÜNYAMIZI DEĞİŞTİRENLER

Gombrich, bir yerde; “Öylesi anlarda, Van Gogh, başkalarının yazdığı gibi yapıyordu resmini...”
Başkaları (Gombrich belirtmemiş): Rimbaud, Lautréamont, Hölderlin, Nietzsche, Artaud...
Elin, sözcüklerin, düşüncelere, duygulara, sezgilere yetmemesi, aynı hıza ulaşamaması. Kaçıp gidenleri yakalama çabası – bir tuş oraya, bir sözcük buraya.
Peki daha önceki tuş (renk) nerdeydi?
Peki daha önceki sözcüğün anlamı neydi?

Hiç kuşkusuz, dünya herkes için aynı hızla dönmüyor.
Düşüncesi, sezgisi, fırçasından, kaleminden önce koşanlar da var.
Onların yakalayabildiklerini görüp okuyabiliyoruz. Dünyamızı değiştiren onlar. Yinelemeyenler, yenileyenler onlar. Bu nedenle anlaşılmalrı için belli bir sürenin geçmesi gerekiyor biz ölümlüler ve her gün yineleyenler için.

11 / CÉZANNE: “DELİ RESİMLERİ”

Paris'teki günleri sona ermeden, güneye, tarlalara, kargalara, servili yollara, yıldızlı göklere, bağlara, küçük han odalarına, tımarhanelere doğru yola çıkmadan önce, Baba Tanguy'un (Van Gogh'un portrelerinde yaşamaktadır kendisi) Clauzel Sokağı 14 numaradaki galerisinde Cézanne'la karşılaşır. Garip bir adamdır Tanguy. Sokağın köşesinde bir Loteryacı kulübesi açıp para kazanacağına, bir resim galerisi açmıştır. Van Gogh'un portrelerindeki Tanguy Baba, sanatçıları seven, ama resimden pek anlamayan dürüst bir adam izlenimi uyandırır bende. Ama bu izlenim/im kuşkusuz, bir yanılgı. Çünkü, kimsenin yüzüne bakmadığı resimleri bu adam sergilemektedir galerisinde.

Cézanne mı?

Büyük tuvaler (konuları ne olursa olsun) 100 frank, küçüklerse 40 frank, bu galeride satılmaktadır.

Tanguy, Cézanne'la Van Gogh'u birbirine tanıştırdıktan sonra, adı duyulmamış bu genç Hollandalı'nın birkaç resmini gösterir Cézanne'a.

Cézanne, resimleri uzun uzun inceledikten sonra, tüm doğrucu-davutluğuyla, Van Gogh'a, “Doğrusunu isterseniz, sizin yaptığınız bu resimler birer deli resimleri bayım” der. İstese de, istemese de Descartes'in torunu olan Cézanne, akıl ile deliliğin sınırlarında dolanan bu resimleri hem görmüş, hem görememiştir. Onlardaki çılgınlığı görmüş, ama onlardaki yeniliği, özgürlüğü, özgünlüğü, yol-açıcılığı görememiştir.

Van Gogh ise, kuşkusuz, bir sanatçı tarafından hem anlaşılıp, hem de anlaşılmamış oluşunun şaşkınlığını yaşamıştır.

—Teşekkürler Tanguy Baba. Resimlerim sende kalsın.
Ben uzaklara, Cézanne'dan da, Paris'ten de uzaklara
gidiyorum.

12/ EL VE GÖZ

“Resim her şeyden önce bir kafa işidir” (Leonardo da Vinci).

Kabul. Ama yalnızca kafa işi mi?

Eğer yalnızca kafa işi olsaydı, örneğin, bir André Lhote, XX. yüzyılın en büyük ressamı olur, onun atölyesinde yetişen Türk ressamları da en büyük Türk ressamları olurlardı.

Resim de (tüm diğer sanatlar gibi) kafayı (yani aklı ve bilgiyi) aştıktan, unuttuktan sonra gerçekleşebilir.

Ama ilkin bilmek gerektir. Zira, hiçbir şey bilmeyenin unutabileceği bir şey yoktur.

Bilenin unutulması ise gerçekte unutmaya değil, bildiklerini aşmasıdır. Klee tüm bildiklerini unutup, bir çocuk saflığına ulaşmak ister. Van Gogh ise bildiklerini yenileyendir.

Hayranı olduğu resamlardan (Rembrandt, Millet, Delacroix, Utamaro) yaptığı “kopyalara” bakın. O resimleri canlı birer model olarak kullandığını ve kopya değil, kendi resmini yaptığını göreceksiniz.

İşte, Leonardo’nun sözünü ettiği, “Resim her şeyden önce bir kafa işidir” sözü yalnız Cézanne’ın Descartes’cı kafasında değil, Van Gogh’un bu yaratılarında da anlamını bulur.

Ayrıca,

belki,

bilinmediği halde unutulması

gereken şeyler de vardır.

Ya da unutulduğu halde ansınan şeyler.

Çünkü, El, her zaman aklın, hattâ iradenin buyruğunda değildir.

Göz ise, hemen hemen hiçbir zaman.
Ressamın ise iki özgül organı vardır:
El ve Göz.

13/ RESİMDE ANARŞİ

Cézanne'ın resminde, o yıllarda (1880'ler) artık bir düzen vardır, organik bir düzen: Bu resmin kuralları, hattâ kuramı vardır.

Van Gogh'da tam tersi: Bir düzensizlik, bir kuralsızlık, bir kuramsızlık.

(Kendisi mektuplarında ne derse desin.)

Resmiyle ilgili tüm açıklamaları, resimlerini tek tek, uzun süre "içinde" yaşadığını belgeliyor. Ama yazdıklarından hiçbirisi resim sanatıyla ilgili kuram getirmiyor.

Onun bu kuramsızlığıdır ki XX. yüzyıl sanatının, Cézanne'la birlikte iki yol-açısından biri olmasını sağlamıştır.

Belki buna, "kuramsızlık" da denemez. Bir tür anarşi. "Anarşi, karamsardır." (*Elie Faure*)

Karamsarlıkta doğar ve bu karamsarlığı yansıtır.

"Ama henüz hüznü değildir" diye ekliyor E. Faure.

Yıkma ve yaratma coşkusunu "henüz" içinde taşıdığı için olsa gerek.

Van Gogh'da ve resimlerinde olduğu gibi.

Cézanne'da ve resimlerinde olmadığı gibi.

14/ RESMİN DELİSİ

Van Gogh'un hayranlık duyduğu Japon resminin ustalarından Hokusai, ömrü boyunca, otuz-sekiz kez adını değiştirmiştir. Her üslûp değişiminde, gelenek gereği, adını (imzasını) da değiştirmiştir.

Kendine seçtiği son ad: Hokusai, "Resmin Delisi" anlamına geliyordu. "Resmin Delisi Fukara Derviş". Bizim hat sanatçılarımızın ketebelerinde yazdıkları gibi: "Tanrı'nın hâkir ve fakir kulu..."

Van Gogh da, küçük adı Vincent (Hollandaca Zafer demek)'dan yola çıkarak bir gün şöyle yazar bir mektubunda: "Kimi zaman yenilgiye uğramış olmak, zafer kazanmaktan daha önemlidir." Adı Zafer olan ve tüm yaşamı yenilgilerle geçmiş bir insan.

Yenilgiye yenilgi!

Yazgıysa yazgı!

Yaşamın sillesini yemekse, yaşamın sillesini yemek!

Ama tüm bunlara karşı koyacak olan yaratılan resimlerdir.

Gün boyu yaratılan, gece boyu düşlenen resimler.

—Kimse bana kim olduğumu sormadı. Adımı ben kendim söylüyorum ve resimlerimi bu küçük adımla imzalıyorum:

Vincent-Zafer. Geleceğe inanıyorum. Yarın gelecekler bunları görecekler.

Gerçekten görecekler mi?

"(Adına Sanat denilen o şeyin) bizden daha yüce olduğunu duyuyoruz ve hayatımızdan daha uzun süreceğini..."

Oysa hayatımızdan daha uzun süremez acılanımız. Ne de yalnızlığımız.

Bir insan hayatının, hem her şey, hem de hiçbir şey olduğunu bilenlerdendir Van Gogh. Bu nedenledir ki yaşam içindeki

yenilgisinin, yaşamundan sonra yengiye dönüşebileceğini düşler.
Buna inanır.

İnsanların da gözü açılır. Bugünün hiçbir şey görmeyenleri, yarın
her şeyi, hemen hemen her şeyi görebilirler.
Yarını gören böylesi akı başında kaç deli gördünüz?

15/ İKİ YABAN

1888 yılının 21 Şubatında varır Arles'a. Bağları, bahçeleri için. İklimi, güneşi, ışığı için. Ve tabii, Paris'ten daha ucuz yaşayacağı için. Dilinden, resminden anlamayan insanların arasında Paris'te yaşamak yerine, dilinden anladığı bağların, bahçelerin, çiçeklerin, ağaçların arasında olmayı seçmiştir. Deliler gibi çalışır. Ekim başlarında Gauguin gelecek, ama Aralık sonunda kaçıp gidecektir. Birlikte çalışacaklar, ama birbirlerine övgüler düzmeyeceklerdir.

Birbirlerinin, gerçek ışığı ve rengi unutmuş bir resme alışık gözlerin bakıp da göremedikleri resimlerine bakıp tartışacaklar, kavga edecekler, sonunda, Gauguin çekip gidecektir.

Kendi kendisine dayanası olmayan bu iki insan, ne kadar severse sevsin karşısındaki ve yaptığı resmi, nasıl dayanabilir ona uzuuuunnn bir süre?

Onlar da dayanamadı. Ayrıldılar. Ama resimleri onları birbirine çekiordu.

Birbirlerinden uzağa düşen, bu hem yeni, hem yalnız iki insan, tartışmalarını, kavgalarını unutup yazıştılar.

Tasarılarından, gerçekleştirdiklerinden, gerçekleştirmek isteyip de gerçekleştiremediklerinden söz ettiler birbirlerine. İki yeni. İki yalnız. İki yaban. İki kardeş.

16/ HANGİ HAYAT? HANGİ UTANÇ?

Theo'ya bir mektubunda hesap verir:

"20 frank Roulin'e verildi – temizlikçi kadının Kasım aylığı olarak.

Ayrıca 10 fr. Ocak ayının ilk yarısı için.

Toplam 30 fr.

"Hastaneye 21 fr. Pansumanımı yapan hastabakıcılara 10 fr.

Buraya gelirken aldığım masa, gazocağı vb. 20 fr. Çarşafların yıkanması, kana bulanmış çarşafların temizlenmesi 12,5 fr.

Çeşitli alışveriş, bir düzine fırça, bir şapka vb. onlara da 10 fr. diyelim, genel toplam 103 buçuk frank."

Bu arada hiçbir şey yiyip içmedi mi?

Bir şişe şarap? Bir paket tütün? Bir kadın? Bir yosma?

10 franklık bile olsa.

Sanki yemedi. Sanki içmedi. Sanki yatmadı.

Bir deli, bir dâhi, bir ressam, bir deli-dâhi-ressam nasıl böylesi tutumlu olabilir?

Şarkının dediği gibi: Hayat utansın.

Ama hayat, onun hayatı. Yüz yıl önceki.

Bugün, yüz yıl sonra, bir günde yaptığı bir resim milyarlar ediyorsa, hangi hayat utanacak?

Hangi soyut hayat?

Ya da hangi soyut utanç?

17/ BİR DELİ-DEHÂ

Hasta? Hiç kuşkusuz hastaydı. Bir akıl hastası.
Sözcüğü sakınmadım, gene sakınmayayım: bir deli.
Bir deli-dâhi. Sanırım, dehâ, delideki akılla, akıllıdaki
deliliğin, biz ölümlerinin bilmediği oranlarında oluşuyor.
Hastalığının bilincindeydi. (Birçok kez tımarhaneye kendi
isteğiyle girdi.) Üstelik mektuplarında hastalığını, krizlerini
çok açık bir biçimde dile getiriyor.

Ama, başta ailesi, çevresi, sonra içinde yaşadığı çevre,
toplum, bu hastalığından dolayı onda bir suçluluk duygusu
yaratmıştı.

Hastalığının sorumlusu kendisiymiş gibi.
Sürekli kendi kendini suçlaması bundan.

Yarım yüz yıl sonra, bir benzeri, bir Deli-Dâhi, Artaud, bu oyuna
gelmeyecek ve kendisini suçlayanları, Van Gogh'u suçlayanları,
sözüm ona tedavi edenleri suçlayacaktır.

Bir başka "müntehir" yazar Arthur Adamov ise, "Patoloji
hiçbir şeyi açıklamaz" diyecektir kendini öldürmeden önce.

Pathos, kuşkusuz hiçbir şeyi açıklamaya yetmez. Özellikle sanatçı
Pathos'u. Onu iyileştirmeye çalışmak (yani *Pathos*'u yok etmek)
yerine, onu, *Pathos*'u ile kabul etmek ve sıradan aklın ve mantığın
dışında da bir aklın ve mantığın olduğunu kabul etmek gerektir.
Çoğu kez, bir akıl hastasını iyileştirmek, onu öldürmek
demektir. Ya da onu "ihtihar etmek".

Van Gogh örneğinde olduğu gibi.

Hangi doktor iyileştirecektir Van Gogh'u?

Deli-dehâsının ürünlerini armağan ettiği hekim, bu resimleri
oğluna nişan tahtası olarak veren hekim mi?

18/ MOTİFİN KENDİSİ

Artaud: “Ben de dokuz yıl tımarhanelerde yattım. Bir intihar saplantım olmadı. Ama biliyorum ki bir psikiyatr ile olan her konuşma, vizite saatlerinde kendimi asmak isteği veriyordu, onu (hekimi) boğazlayamayacağımı gördüğümde...”

“Van Gogh’un bir resminin betimlemesini yapmak, neye yarar bu? Bir başkası tarafından kalkışılan hiçbir betimleme, Van Gogh’un kendisinin doğal nesnelerle renkleri arasında yarattığı yalın birleşimi veremez.”

“Hayır, Van Gogh’un tablolarında hayaletler yok, dram yok, konu yok, hattâ nesne yok diyeceğim, çünkü motif (konu) tek başına nedir ki?

Bir dâhiyi, bir deli-dâhiyi en iyi anlayan, onu tüm gerçekliği içinde anlayıp dile getirenin gene bir deli-dâhi olduğunun kanıtlarıdır yukardaki satırlar.

Peki Artaud’nun sorusunu nasıl yanıtlayacağız?

Yalın soruya, yalın cevap: “Konu tek başına nedir ki?”

Resmin bir tek konusu vardır: Resmin kendisi. Özü. Yalnız kendi resminin değil, gelmiş geçmiş resimlerin de özü.

19/ ÖYKÜSÜZ RESİMLER

“Plastik sanatlar, hiçbir zaman, dünyayı görmekten doğmaz, dünyayı yapmaktan doğar” (Malraux).

Van Gogh dünyaya bakan ve gören ve resminde bu gördüğü, algıladığı dünyadan yola çıkarak yepyeni, özgün, kişisel bir dünya yaratan sanatçılardandır.

Tüm büyük ressamalar gibi.

Onun yaşamına bakarak resmini, resmine bakarak yaşamını kavramamız zor değildir.

Acı çekiyordu. Resimleri de acı çeken bir adamın resmidir.

Eğer resmi okumayı biliyorsanız.

Kuşkusuz, yaşam öyküsünü anlatmıyordu bu resimlerde.

Ya da Kafka, Beckett, öykülerinde, romanlarında sözcüklerle ne kadar özyaşamöykülerini anlattılsa o kadar.

Öykü yoktur onun resimlerinde. Pitoresk yoktur. Yalnızca doğa ve insanlar vardır.

Yalnızca, dedim, burada yalnızcanın karşılığı dünyaca’dır. Van Gogh’un dünyaca doğası, dünyaca insanları...

Başlangıçta, yalnızca ona ve resmine ait olan.

Bugün, tüm insanlığa...

20/ YAŞAMIN HIZI

Kuramı olmadığını daha önce yazmış mıydım?
Mektuplarında var gibi görünüyorsa da yok.
Ne çözümleme, ne bileşim. Ne de estetik bir dizge.
Yalnızca yaşam.

Yaşam: dış, iç, karışık, kapanık, açık, yalnız, birlikte,
güneşin sıcaklığında, kavakların gölgesinde, son buğday
tarlalarında, bağlarda, zeytinliklerde, tımarhanelerin
çıldırıcı yalnız-kalabalıklığında, buğday tarlalarının
üzerine üşüşen karabasanların kargalarında.

Ama her şey yerli yerindedir. Hemen hemen. Hiçbir *Fausse note*
yoktur. Anarşi kendi içinde son derece tutarlı.

Düzensizlik kendi içinde düzenli.

Yarın değil, üç ay sonra yapacağı resmi biliyordu.

Tasarlamıştı. Eskizini yapmıştı. Kâğıt üzerinde.

Bir mektupta. Çünkü eli, düş gücüne, sezgilerine, tek sözcükle
yaratıcılığına yetişemiyordu. Bir ayda 50 yağlıboya tablo
yarattığında bile.

21 / GERÇEK YENİLİK

Kaçmak istiyordu. Okuldayken. Yeni yetmeyken. Resim yapmak isteyip de yapamazken.

Hollanda'dan kaçmak kolaydı.

Hollanda'dan kolayca kaçtı. Goupil galerilerine girdi. (Brüksel, Londra, Paris.)

Kendinden kaçmak da (belki?) kolaydı.

Ama ya seni bırakmayan biri, birileri varsa içinde?

İmkânsız olan, hem dünyadan, hem kendinden aynı anda uzaklaşmaktır. (Bunu 29 Temmuz 1890 günü denedi.)

Birçok benzeri (geçmişte, o gün, bugün) gibi, dünyanın ayakları altında sarsıldığını duymak değil, aynı zamanda, kendisinin, kendi kendine yabancılaşması, kendi dışına çıkıp kendine bakması. Ya da, daha korkuncu: Kendi içine girip kendine bakması.

O, daha çok bu sonunculardandı.

Dünyanın ayakları altında sarsıldığını duyduğunda, bu sarsıntıdan ürktü, kendi içine sığındı, kendi içinde kendini aradı (Ne yalnızlık!) ve o karanlıkta, kendi varlığının labirentinin duvarlarında, kendine ait şifreleri çözmeye kalktı.

Dünyaya yeniden baktığında, doğayı, insanları, hayvanları, bitkileri, çiçekleri artık yeni bir gözle görüyordu.

İşte onun resmindeki *gerçek yenilik* budur.

22/ GECENİN RESMİ

Gece resmi yapmış ender ressamlardan biridir.

Yıldızların ışığını görüyordu.

Nietzsche'yi okumadığı halde "gecenin de bir güneşi olduğunu" biliyordu.

Gece – Yalnızların korunağı.

Gece – Renklerin öldüğü.

Gece – Uyku ve düş.

Gece – Uykusuzluk.

Gece – Korku ve ölüm.

Tüm bunlar, gariptir, mektuplarında hemen hemen hiç yer almaz.

Resimleri gibi mektuplarını da gündüzleri yazar gibidir.

(Gece resimlerini de kuşkusuz, gündüzleri gerçekleştiriyordur.

Ya da düşlerinden, sanrılarından, karabasanlarından söz etmemeyi seçmiştir – uyanık yaşamı onlarla dolu olduğuna göre.)

Ölümü değil, yaşamı arıyordur. Umutsuzca. Ama yaşamı, sevinci, mutluluğu bilmiyordur. Oysa, her yarattığı resim bir sevinç, bir mutluluktur. Gerçek sevincin, mutluluğun elde edilmiş sevinç, mutluluk olduğunu bilmeyen mi var? Ödemek gerektir, sevinci de, mutluluğu da, aşkı da. Hattâ ölümü bile.

(İktidarsız Kafka'nın mektuplarını, romanlarını yazarken orgazm olduğuna inanan ben, iktidarsız olmayan Van Gogh'un her başarılı bulduğu resmi bitirdiğinde orgazm olduğuna niçin inanmayayım?)

23/ BUNALTILAR

Lânetlenecek kimse yoktur. Ne anne, ne baba. Ne de Tanrı.

Hiçbir işe yaramadığına inandığında kendini
lânetleyecektir o da.

Oysa, belli bir iş için, o işin gerektirdiği yetenekle doğmuş, ancak onu gerçekleştirebilecek, başka hiçbir baltaya sap olamayacak kişilerdendir.

Kendine inancı olmadığı için lânetler kendini.

Bunaltı.

Varolmanın bunaltısı.

Varolamamanın bunaltısı.

Ressam olmanın bunaltısı.

Ressam olamamanın bunaltısı.

Bir şeyler gerçekleştirmek istemenin bunaltısı.

Bir şeyler gerçekleştirmenin bunaltısı.

Bir şeyler gerçekleştirip, gerçekleştirdiklerinin hiçbir işe yaramadığına inanmanın bunaltısı.

“Hiçbir zaman, hiçbir konuda, yararlı, başarılı bir şeyler yapamayacağım.”

Bu satırlarını yazdığında, ardında beş yüz resim vardır. Sağa sola dağılmış, hiçbirini alıcı bulamamış beş yüzden fazla resim.

24/ NIETZSCHE İLE

Çağdaşı Nietzsche, 1889'un bir günü şöyle bir not düşmüştür: "Elveda, bana izin verileden ötesini gördüm."

Van Gogh, Nietzsche'ye aynı yıl, aynı ay, aynı gün şöyle yanıtlayabilirdi: "Günaydın, bana izin verilenleri görmeye çalışıyorum."

İki deli. İki dehâ.

Birinde sözcükler, kavramlar, İkincisinde biçimler ve renkler.

Niçin bir araya gelemediler?

Van Gogh, sözcüklerden çok, renkler ve biçimlerle doğayla bir diyaloga girdiği için mi?

Nietzsche?

Onun felsefesinde müziğe yer vardır, resme değil.

Nietzsche'yi okumuş bir Van Gogh düşünüyorum.

Van Gogh'un resimlerini görmüş bir Nietzsche düşünüyorum.

Baudelaire'i okumuş bir Van Gogh düşünüyorum.

Van Gogh'un resimlerini görmüş bir Baudelaire düşünüyorum.

Yalnız, filozof, şair ve ressam değişmezdi. Şiir, felsefe ve resim de değişirdi.

Tıpkı, Malraux'nun, Van Gogh'un otuz altı yaşında değil de, "Monet kadar yaşasaydı 1936'da ölecekti" demesi gibi.

Van Gogh, 1936 yılına değin yaşayacak olsaydı, XX. yüzyıl resim sanatı kuşkusuz, bambaşka bir yol izleyecek, tarihi de bugünkünden farklı olarak yazılacaktı.

25/ DOĞA VE DOĞU

Van Gogh doğa ile "diyalog halinde"dir.

Kendinden önceki, hayranı olduğu Japon ressamlarında olduğu gibi, hiç kuşku yok, bağlarla, bahçelerle, güneşle, bulutlarla, çiçeklerle konuşuyordur.

Bulutlar, bahçeler, bağlar, ağaçlar, çiçekler ve özellikle güneş de onunla konuşuyor olmalı!

— Orda benim resmimin konuklarısınız.

— Elini çabuk tut, birazdan ışık değişecek.

O, doğanın önünde sehpasını kurup, "edindiği" izlenimleri resmediyordu.

Hayranı olduğu Japon ressamı ise, doğaya bakıp, gözlerini kapıyor ve belleklerinde kalanı kâğıdın üzerine geçiriyorlardı.

Biri bakış, ikincisi görüş.

Doğulu ressam, resmiyle "görüşüyordu".

(Görüşmek: karşılıklı alıp vermek. Zen.)

Van Gogh, onlardaki içtenliğe, doğaya olan inancı ve handiyse bir fırça darbesiyle yarattıkları resimlere hayrandı.

Japon resmindeki bu yalınlığın, bu dalıncın ve *spontané* yaratıcılığın ilk farkına varan ressam Van Gogh'tur.

Japonların resimlerini gördükten sonra, doğa ile olan diyalogu da değişmiştir.

Resimleri bittiğinde hiçbir rengi kurumamıştır.

Sanki bugün bile, tablolarının boyası kuru değildir.

26/ YANILGI

Kuşkusuz, hastalığının kalıtsal olduğunu bilmiyordu. Bu nedenle kimseyi lânetlemiyordu. Kendini lânetliyordu. İşe yaramaz bir yaratıksın sen! Bir aşka bile yaramayan bir yaratık!

Kendisini kendi eliyle dünyanın sınırlarına attığını, (hastalığıyla ve hastalığına karşın) nasıl olup da görmemişti?

Nasıl olup da bambaşka bir yazgısı olduğunu, bambaşka bir duyarlılığı olduğunu, bambaşka bir aklı olduğunu, bambaşka bir sezişi olduğunu, bunların sonucunda bambaşka bir sanatı olduğunu nasıl olur da görmemiş, sezmemişti?

Nasıl olur da inanmamıştı kendine?

Hayır, tümüyle doğru değil bu dediklerim.

Biraz, bir başkası olduğunu sezmişti.

Biraz, değişik bir yapısı olduğunu sezmişti.

Biraz, yeni bir resim yarattığını sezmişti.

Ama güven duygusu için hep başkalarına gereksinimi olmuştu.

Resmini satmak, eleştirmenlerce alkışlanmak için değil.

Yalnızca sezgilerinin, yaratılarının az-buçuk doğrulanması için. Artaud'nun deyişiyle, "toplumun müntehiri" olduğunun bilincinde değildi.

Çıkamaz sokakta kendi kendisiyle karşılaşan ve o şaşkınlıkta karşısındakine ateş açan, onu, yani kendini öldüren.

Bunalım.

Daha önce yazdım: karşıtlıkların bunalımı. Hem yaşamın, hem ölümün. Hem yeteneğin, hem yeteneksizliğin.

Ve düşlediklerini hiçbir zaman gerçekleştirememenin bunalımı.

Bu bunalımı yaşayan bir sanatçı, hiç kuşkusuz, o çıkmaz sokakta, karşısına çıkan kendini öldürebilir.

Oysa, onun yürüdüğü yol, hiç de çıkmaz bir sokak değildi.

Ve karşıdan gelen de kendisi değildi.

Çifte yanlış.

Oysa, bir intihar için tek bir yanlış bile yeter.

27/ DOĞURUR GİBİ

Resim, kendi kendini gerçekleştirmenin bir yolu değil miydi?
Öyleydi ve o, bunu çok iyi biliyordu.

Ama o, resimleri bir kez gerçekleştirdiğinde (yoksa
doğurduğunda mı demeliyim?) onları unutuyordu.

Resimleri üzerine titreyen ressamlardan değildi. Üzerine titrediği
resimler, üzerinde çalıştığı ya da kafasının içinde olup da henüz
gerçekleştirmedeği resimlerdir.

Mektuplarında, eski resimlerinden hiç söz etmez.

Yalnızca çalışmakta olduğu resimlerden ve tasarımlardan
söz eder.

Resmi “doğurmuş” ve o resimle artık/sanki bir ilgisi
kalmamıştır.

Öylesi bir yaratıcılık, doğurganlık içindedir ki doğmuş
çocukları değil, doğurmakta olduğu ve yarın doğuracağı
yapıtlardır onu ilgilendiren. Ona acı çektiren. Onu coşturan.
Onu konuştur.

28/ NEUNEN'LİLER

Millet'den yaptığı kopyalarda (ki kopya değildir) Millet kendisini tanıyabilirdi. Ama aynı zamanda kendisinde sonra gelen bir ressamın (Van Gogh'un) yaratıcı yeteneğini de.

Neunen'de "resmettiği" köylüler, oduncular, madenciler, dokumacılar da, bu desen ve tablolarla kendilerini tanıyabilirlerdi.

Millet, kendi resminin bu *version*'u önünde şaşırmasdı sanırım. Çünkü ressamla ressam arasında bir ilişkiydi söz konusu olan. Oysa, Neunen halkı çok şaşırırdı.

Çünkü onlar için, kendileri ve yaşamları bir sanat eserinin konusu olamazdı. Günlük yaşamlarının dışında bir varlıkları yoktu kendi gözlerinde. Bir insanın, dışardan kendilerine bakmasını; zamanını ve yeteneğini onları bir kâğıt ya da tuval üzerinde saptamasını anlayamazlardı.

Hele, karşılarındaki bu resimlerin *tam kendileri* olmasını, hiç. Olsa olsa, Niçin? Sorusu ve bu sorunun şaşkınlığıyla karşılaşırldı.

Neunen'liler, herhangi bir çarşıdaki İsa tablosunu "anlayabilirlerdi". Resim nitelikleriyle değilse de, konusuyla. Çünkü İsa, onların inançlarının kaynağıydı.

Bir peygamberdi o. Kendileri ise birer insancık. Bir çiçek resmini de anlayabilirlerdi. Çünkü bir güzellik, bir renktir çiçek.

Ama kendileri hiçbir şeydir. Hiçbir şeyin konusu olamazlar. Bir dokumacının, bir orakçının, bir madencinin, bir marabaranın bedeninde ve yüzünde yalnız maddesel acı vardır. Tanrı'nın ve insanın nuru ve soluğu değil.

Van Gogh'un kendisinin de çektiği acılar vardır.

İnsancıl bir soluk, bir çizgi, bir renktir bu. İnsanları aldatıp içinde yaşadıkları gerçeğin dışına çekip götürecek kutsal bir soluk değil. Van Gogh'un bu resimlerine bakan Neunen'liler, kuşkusuz kendilerine, kendi gerçeklerine bakar gibi değil, anlamsız bir nesneye bakar gibi bakmışlardır (eğer baktılsa) bu resimlere.

29/ İÇ-IŞIK

Her şeyden önce resim.

Evet, ama yaşam da vardır.

Kimi zaman ikisi birleşir.

Van Gogh örneğinde olduğu gibi.

Ama birleştğinde bile, mutlak biri önde gider.

Cézanne'da, Picasso'da, Matisse'de hiç kuşkusuz resim.

Van Gogh'da ise ağır basan yaşamdır. Savaşı ilkin yaşamaylandır.

Resim, yaşama bir denge ögesi olarak girer. O olmasa, yaşam da kayıp gidecektir. Kuşkusuz. Ama dengelenmesi gereken resim değil, yaşamdır.

Bu nedenle olsa gerek, Van Gogh'un resimlerindeki ışık, izlenimcilerde olduğu gibi fizik yasasına uymaz. Yalnızca Van Gogh'un yaratıcı güdüsüne uyar.

Onun resimlerindeki ışık, dışardan değil (ne kadar açık hava resimleri yaparsa yapsın) içerden gelen, (zaman zaman da) taşan ışıktır.

Gecenin renklerini görmüştür o.

Oysa, herkes bilir ki gecede ışık olmadığına göre, renk de yoktur. Ama iç-ışık varsa, gecenin de rengi vardır.

Geceleri derinliğine yaşayanlar ve görenler için.

30/ İÇİNDEKİ ATEŞ

“İçimde öylesi bir ateş duyuyorum ki sönmesine izin veremiyorum” diyordu.

İçinde duyduğu o ateşi fırçalarıyla ve yağlıboya ile söndürmeye çalışıyordu. Ya da renklerini ve fırçasını ateşe bulayıp öyle resmediyordu.

Derdi günü, gündüzü gecesi resim olan bu adam, içindeki ateşi resmetmek istiyordu. Başka çaresi yoktu. Hiçbir çaresi yoktu.

Yağ ve boya ile bir ateş nasıl söndürülebilirse öyle söndürmeye çalışacaktır içindeki ateşi.

Söndürmek eyleminin bir yangına dönüştüğünü görerek ya da görmeyerek.

Bilerek ya da bilmeyerek. Çaresiz.

31/ "STATÜ"

Akıl hastalarının, çaresizlerin, kimsesizlerin, gariplerin, yapayalnızların, melankoliklerin, bunakların, yaşamları karabasana dönüşmüşlerin, sayıklayanların, sanrılarıyla yaşayanların, toplumdan kopmuşların, koparılmışların arasına katılmaya, daha açık bir deyişle, bir XIX. yüzyıl taşra tımarhanesine girmeye rıza gösterecektir. Evet, içerdikilerden biridir o. Bunun da bilincindedir. Ama bir koşulu vardır: "Oraya bir ressam ve bir emekçi olarak girmek isterim."

Yaşamı boyunca istediği, sahip olmayı istediği tek statü: Bir tımarhaneye ressam ve emekçi olarak kabul edilmek. Kendisini Napolyon, Lear, Shakespeare, çocuk, kadın, anne, baba, Tanrı ya da İsa olarak görenlerden değildir o. Kendisini Vincent olarak görmektedir.

Her zaman Vincent olarak görmüştür. Zavallı bir Vincent olarak. Tımarhaneden içeriye adımını bu koşulla ve bu adla atmak ister. İçerdikilerle bir arada yaşamayı kabul etmiştir. Onların dünyasını paylaşmayı kabul etmiştir. Ama onlardan farklı olarak bir isteği vardır: Yaratma özgürlüğünün kendisine verilmesi. Çünkü ancak böylece Vincent olarak kalabilir. Delilik bile, onu, kişiliğini, yaratıcılığını ondan alamaz.

Eğer yaratmayı, resmini yapmayı sürdüremezse, işte o zaman gerçekten hastalığına teslim olacaktır.

Ödün gibi, teslim olmanın da onun sözlüğünde yeri yoktur.

Hastalığına karşı değil, hastalığı içinde karşı koyar:

"Ben neysem oyum ve bunun kabul edilmesini isterim".

Ressamdır. Hiç kimselerin iplemediği. Olsun. Ama kendini ressam olarak duyar. Ve tımarhaneye bile, ancak bir ressam statüsüyle girmeyi kabul eder.

32/ ATEŞİN KÜLLERİ

Şizofreni.

Melankoli.

Sara.

Manik depresyon...

"Resimde, der, beni yaşamdan koparıp alacak yolu arıyorum yalnızca."

Ama resim, onun resmi, yaşamın, özellikle kendi hasta yaşamının tâ içlerine çekip götürecektir onu. Çünkü yaşam resimden başka bir şey değildir.

Bir kısırdöngü mü?

Tam tersini düşünüyorum.

Bu çelişki (yaşam/ resim çelişkisi) ona yeni açılımlar, dönüşümler sağlıyordu. Kendi her zaman farkında olmasa da.

Karl Jaspers, onun, "hastalığını son derece denetim altında tuttuğundan" söz eder.

Gerçekten de öyledir.

Neyle denetim altında tutmaktadır?

Resmiyle.

Kırmızı ve yeşil renkleriyle.

Çünkü renklerin gücüne inanır.

Bir mektubunda şöyle der:

"Yeşil renkte, insanların korkunç tutkularını dile getirmeye çalıştım."

Kırmızılarla da, belki başkaldırıları.

Buğday sarılarıyla (en sevdiği ve en çok kullandığı renk) belki sanrıları. Ya da içinde yanan ateşi. Ya da o ateşin küllerini.

33/ KUŞKU

Kardeşi Theo'nun yardımlarıyla yaşamını sürdüren, bunu kendine yediremeyen bu onurlu adam, bu yükten kurtulmak ister.

Bunun için elinde yalnızca resimleri vardır.

O resimleri gönderir Paris'te resim tecimi yapan kardeşine.

Ama resimleri para etmemektedir.

(Theo'nun da onları ne kadar anladığı doğrusu pek belli değil.)

Hiç kimse başını çevirip bakmaz bu resimlere.

Bakanlarsa, o resimlerde yatan gerçeği, yeniliği göremeyip dudaklarını büküp geçip giderler.

Cézanne'la ilk karşılaştığında, yaşlı ustanın dediği gibi, "Bir delinin resimleri bunlar", diye düşünürler büyük bir olasılıkla.

Hiç kuşkusuz, deli resimleri yapmaktadır. Daha doğrusu delice resimler yapmaktadır. Renkleri, tuşları delice kullanıyordu.

Ama bunları yaparken son derece akıllı başındadır.

Bilinçlidir. (Mektupları bunun kanıtı.) Günün birinde anlaşılacağını seziyordu.

Ama biraz olsun gününde de anlaşılacak istiyordu.

Hiç değilse sanatçılar tarafından. Kendine olan güvenini kazanması için.

Ama Cézanne bile böyle diyorsa...

Acaba yanılıyor muyum? Acaba bu resimler gerçekten deliliğimin ürünleri mi? Gerçekten bu resimlerim, benim, Theo'nun ve Gauguin'in dışında hiç kimseye bir şey demiyor mu?

Hiç kimse yok mu bu resimlere nesnel olarak bakıp değerlendirecek?

Hayır, yoktur.

Hiç kimse yoktur.

Olsun, biz gene yaratmaya, resmetmeye devam edelim.

Çünkü hem bir yolun sonundayız, hem de yeni bir yolun başlangıcında. Ama belki hiçbir zaman bu yeni yolu kavrayamayacaktır kimse. Hep o eski yol sürüp gidecektir.

Ama bu olası mı?

Hayır, değil. Yoksa sanat olmazdı. Yalnız sanat değil, hiçbir şey olmazdı. Her şey yerinde sayardı.

İnsanlık ilerlemezdi.

İşte o korkunç sezgisiyle bu gerçeği de görmüştür.

Öyleyse niçin kendinden bu kuşku Van Gogh?

34/ RESSAMIN DÜNYASI

Theo'yu bir ressam olarak görmek ister. (Demek ki bir ressam olarak çektiği yoksulluğun sanat uğruna çekilebilecek bir yoksulluk olduğuna inanmaktadır.)

Ona yazdığı mektupların birçoğu, bir ressamın bir başka ressamla olan konuşması gibidir. (Theo'nun mektuplarını bilmiyoruz.

Gerçekte, o da bir ressam gibi mi konuşmaktadır kardeşine? Sanki öyle. Zira, bir mektubunda (31 Temmuz 1882) Theo'nun görüşlerine de yer verir: "Anladığım kadarıyla, doğadaki kara renk konusunda elbette aynı görüşteyiz. (Demek ki doğadaki siyah renkle ilgili Theo'nun görüşleri vardır.) Aslında kesin, mutlak siyah yok. Ama beyaz gibi siyah da hemen hemen her rengin içinde var ve sonsuz gri çeşitleri oluşturuyor – hepsi de ton ve güç bakımından birbirinden değişik. Öyle ki doğada bu ton ve koyultulardan başka bir şey görmüyor insan gerçekte." Sonra ekliyor: "Yalnızca üç temel renk var: kırmızı, sarı, mavi; karışımlar ise turuncu, yeşil ve mor."

Renkler... Tüm dünyası renklerdir. Doğada, yeşilimsi bir gri mi görmüştür? Hemen bunun çözümlemesini yapar: Sarı, siyah ve maviden oluşmuştur.

Ressam gözü. Ama her ressamın gözü, her griyi, her yeşili, her moru, her sarıyı aynı gözle görmez. Hiç değilse bu renkleri, aynı duyguyu, aynı coşkuyu, aynı düşünceyi, aynı aynıyı dile getirir gibi görmez.

Picasso'da mavi başkadır. Van Gogh'da başka. Cézanne'da yeşil başkadır, Matisse'de başka. Anlam değil, çünkü resmin kendi dışında anlamı yoktur.

Söz konusu olan değişik dünyalardır. Picasso'nun dünyası, Matisse'in dünyası, Van Gogh'un ya da Cézanne'in dünyası.

35/ GENÇLER

Sürekli çalışır. Eksikliklerini bilir. Tamamlamak ister.

"Desen çizerken ve perspektif kurarken elimin

yanulmayacağı durum gelinceye dek çok çok çalışarak.

Öte yandan genç ressamların kafadan, *hatırladıkları kadarıyla*

desen oluşturup çizdiklerini – sonra da boyaları gelişigüzel,

keyifleri nasıl isterse öyle, gene *hatırladıkları kadarıyla*

sürüştürdüklerini – sonra gerileyip uzaktan bakarak,

yüzlerinde esrarlı ve kasvetli bir anlamla, yaptıkları işin neye

benzediğini anlamaya çalıştıklarını ve sonunda kendilerine göre

işi bitirdiklerini – hep *hatırladıkları kadarıyla* – gördükçe midem

bulanıyor..."

İyi ki günümüzde yaşamıyor Van Gogh.

36/ "BANA İNAN"

Tüm resimleri bir "şimşek hızıyla" gerçekleşmiş gibidir. Yoksa nasıl, on yıl içinde bir ressam doğar, gelişir, onca yol alır ve ölür ve ardında bunca resim bırakabilirdi?

"Uzun ve sürekli çalıştıktan sonra bir şimşek hızıyla" çizer desenlerini. Deseni bir kez kurduktan sonra da, gene "şimşek hızıyla boyar".

1882 yılının Ağustos başlarında Theo'ya yazdığı mektupta böyle der.

Kendini tümüyle resme verişinin ikinci yılıdır bu.

Bir yandan çalışırken, bir yandan da öğrenmeyi sürdürür:

"Teknik konusunda yeni bir şeyler öğrenmeye kesin kararlıyım: yani, değişik *maddeleri*, tonları, *renkleri* ifade edebilme açısından. Tek kelimeyle, nesnelerin yoğunluğunu – yapılarını – ifade edebilmek..."

Ne bildiğini, ne bilmediğini çok iyi bilen bir sanatçıdır. Hattâ bilmedikleri konusunda biraz da abartan.

Alçakgönüllülükten çok, kendini bilmek ve sanatının gereksinimlerini görmek: "...Yalnız siyah-beyazda kalmak, kontur üstünde biraz daha çalışmak zorundaydım" diye sürdürür aynı mektubunu. "Oysa şimdi, gemimi suya indirdim."

Resminden, çalışmalarından, günlük yaşamından (örneğin, kendine aldığı pantolondan) söz eden bu mektup, "Ve bana inan" diye biter.

Bir istekten çok bir yakarı. Yürek dağlayan.

37/ SÖZCÜKLERLE RESİM

Bir tek yazar-çizer bilmiyorum ki bir resmi kafasında, belleğinde, Van Gogh kadar kurmuş ve onu bir bütün olarak, en ince *resimsel* ayrıntılarına değin tutmuş olsun, Van Gogh bunu sözcüklere dökerken, öylesine bir içtenlikle, kendiliğinden, sanat, hattâ betimleme tasası taşımadan yapar ki Proust'un doğa/peyzaj betimlemeleri, onunkiler yanında renk ve ruh yoksunu kalır.

"... Bu yerden yükselen körpe kayın ağaçları ise, bir yandan ışık alıyorlar; ışığın düştüğü yanları parl parl bir yeşil, gölgede kalan yanları ise sıcak, derin, karamsı bir yeşil. Bu fidanların gerisinde, kıvıllı kahverengi toprağın gerisinde, çok ince, uçucu, mavimsi gri bir gökyüzü var, sıcak, nerdeyse mavi değil, ışıllı-ışıl, bunun üstüne belli-belirsiz bir yeşille işlenmiş, ağaç gövdeleri ve dallarından sarımsıtrak yapraklardan oluşan bir ağ. Odun toplayan birkaç insan figürü, esrarlı gölgelerin yoğun koyultuları olarak dolanıyorlar şurada burada. Yerden kuru bir dal almak için eğilmiş olan bir kadının beyaz başlığı, yerin kıvıllı kahverengisi üstünde birden göz alıyor.

Birinin etekliği ışığı yansıtıyor – bir gölge düşüyor – bir erkeğin karanlık gölgesi çalılardan üstünden yükseliyor. Beyaz bir başlık, bir kep, bir omuz, bir kadın gövdesinin üst bölümü, biçimleniyorlar gökyüzü fonunda. Bu figürler büyük ve şiir dolu – o derin, gölgeli tonun alacakaranlığında, bir stüdyoda yapılmış kocaman, kilden figürleri andırırlar..." (*Theo'ya Lahey'den* 1882 yılının Eylül başlarında yazdığı uzun mektuptan.)

Aynı mektubun sonlarında şöyle der: "Bu kadar çok desen çizmemiş olsaydım, bir bitmemiş kil heykeli andıran figürleri algılayıp resim olarak saptayamazdım. *Şimdi açık denizlere çıkmış gibi hissediyorum kendimi...*"

38/ BİR MODEL : AT

“... Bu sıra bir dizi at etüdü yapmam kesinlikle gerekti. Öyle sokakta gördüklerime bakarak alelacele çizilmiş şeyler değil, *bir model tutmam şart* (altını ben çizdim). Yaşlı, beyaz bir at biliyorum, aklına gelebilecek en zavallı beygir (havagazı işletmelerinin orada). Ancak, zavallı sıska hayvana en zor işleri yaptıran, sırtından yapabildiğince çok para kazanan sahibi, benden de dünyanın parasını istedi: yani, eğer o buraya gelirse, sabahtan öğlene, üç gulden, ben oraya gidersem bir buçuk gulden... Bir de yalnızca Pazar sabahları olacaktı”.

Beş parasız Van Gogh, kesinlikle gerekli gördüğü at etüdləri için bir “model tutmanın” şart olduğuna inanıyor. Ve model olarak da atların en sıksasını, en zavallısını, o en “sömürülen” beygiri seçiyor.

Eğer doksan yıl sonra, bu tür atların resmini, Türkiye’de Orhan Peker resmettiyse, bunu Van Gogh’un bu tutkusuna, bu özverisine borçludur. Yeryüzünün dört-bir yanındaki birçok büyük-küçük ressamın ona nice borçları olduğu gibi.

39/ "RATÉ"

Bilinen bir gerçek: Yalnız "*raté*"ler kendilerini "*raté*" olarak duymaz ve kabul etmez.

Buna karşılık birçok dehâ ya da büyük yetenek, sürekli olarak "*raté*" olup olmadıklarından kuşkuya düşerler.

Michaux gibi, her sanatçının, ister istemez bir "*raté*" olduğuna inananlar vardır.

Çünkü bir sanatçı, varmak istediği yere, amacına, hiçbir zaman varamaz. Varamadığına göre başarısızdır.

Dolayısıyla bir "*raté*" dir.

Van Gogh da kendisini bir "*raté*" olarak görenlerdendir.

Yeteneğine inancı olmadığı için değil. İnancı olduğu halde, varmak istediği noktanın karşısında, yeteneğinin yetersizliği dolayısıyla.

"Kimi kez otuz yaşında olduğuma inanmıyorum" diye yazar.

"Çok daha yaşlı hissediyorum kendimi. En çok ne zaman oluyor bu, biliyor musun? Beni tanıyanların çoğunun bana '*raté*' gözüyle baktıklarını düşündüğümde ve bazı şeyler düzelmezse belki de haklı çıkacaklarına inandığımda... Dediklerinin *doğru çıkabileceğini* düşündüğümde öylesine güçlü bir duygu oluyor ki bu, içim kararıyor, sanki bu şimdiden gerçekleşmişçesine bir umutsuzluğa kapılıyorum."

İşte, o zaman geçmişini bırakıp, geleceğe bakar: "İlk otuz yıldan çok daha güzel geçecek yıllar..."

Hiçbir zaman gelmeyecek, hiçbir zaman görmeyeceği o güzel yıllar.

40/ KRALLAR KADAR ZENGİN

Çoğu kez krallar kadar zengin olduğuna inanır. "Parasal olarak değil elbet, ama (her gün aynı olmasa da), çalışmalarımda kendimi tüm ruhum ve yüreğimle adayacağım bir şeyler bulduğum için, bu yaşamıma anlam kazandırdığı, esin kaynağı olduğu için zenginim." Demek ki krallardan fazla zengindir.

Ruh hâline gelince...

"Ruh hâlim arada sırada değişiyor elbet, ama ortalama alınacak olsa, sakın dönemler ağır basıyor. *Sanata kesin bir inancım var...*" (Altı ben çizdim.)

Sakin dönemler – yaratıcı olduğu dönemler.

Siyahı siyah, beyazı beyaz, sarıyı (özellikle sarıyı) sarı olarak gördüğü dönemler.

Sanata kesin inancı var. Ama kendi sanatına, kendi yeteneğine değil.

Sanatıma inancım var / Yaratmışım resimlere inancım var / Yeteneğime kesin inancım var, demiyor.

Çünkü bu konularda kesin hiçbir inancı yoktur.

Ama gene de küçümsemez, yok saymaz yeteneğini; yalnız kendi yeteneğini değil, hiçbir yeteneği: "... kişiyi bir limana ulaştırarak güçlü bir akıntı olduğuna – tabii, insan kendisi de katkıda bulunacak elinden geldiğince – kesinlikle güveniyorum: ve ne olursa olsun yaşamını yönlendirecek işi bulmuş birinin, Tanrı'nın büyük armağanına kavuştuğunu öylesine iyi biliyorum ki kendimi bahtsızlar arasında saymam söz konusu değil."

Kendine ve resmine güveni yaşadığı günlerde (Mart ortası 1883, Lahey) yazılmış bir mektup olsa gerek, bu uzun, çok uzun

mektup. Bir yerinde "Bazen bir rahatlama geliyor; bazen insanın içinden enerji doğuyor ve bundan dolayı yüceliyor kişi, ama günün birinde en sonunda, belki de yücelemeyeceği gün gelecek... İnsanoğlunun ortak yazgısı bu, inanıyorum."

Sürekli (görüyorsunuz) karşıt kutuplar arasında gidip-gelme. Hem yücelme. Hem düşüş. Hem inanç. Hem inançsızlık. Hem bir yerlere varmak. Hem hiçbir yere varamamak.

Unutmayın, bu inişler çıkışlar arasında (çoğu kez) gerçekleşir çağlarına damgasını vurmuş en önemli yapıtlar.

41 / DIŞ DÜNYA – İÇ DÜNYA

Dış dünya – gözün gördüğü, fotoğraf makinesinin saptadığı doğa. Bu dünyayı gerçekleştirmek istiyordu resimlerinde.

Ama bu konudaki yeteneksizliği (unutmayın, her yaratıcının, kendi alanında bile yeteneksiz kaldığı konular vardır) dış dünyayı olduğu gibi değil, yetenekleri ölçüsünde vermesini sağlamıştır.

Varolanı bir başka düzeyde gerçekleştirmek – onun işi değildi bu. Kendisi her ne kadar bunu istese de. (Millet hayranlığının bir nedeni de bu olsa gerektir.)

Aslolan *yapmak* (gerçekleştirmek) değil, *yaratmak* ise, o, gerçeklikten (gözle görülden) yola çıkıp yeni, yepyeni bir resim yaratıyordu.

Bugün bu resimlerin önündeki bizleri ilgilendiren, kargalar, buğday tarlaları, krizantemler, ayçiçekleri ya da postallar değil, Van Gogh'un kargaları

Van Gogh'un buğday tarlası

Van Gogh'un çiçekleri

Van Gogh'un postallarıdır

daha önce hiç görmediğimiz

daha önce görüp de algılayamadığımız daha önce, içimize bir bıçak gibi saplanmamış

yalnızlığımızı, varoluşumuzu,

bunaltımızı,

umudumuzu,

umutsuzluğumuzu,

bir arada görmediğimiz yaşamı ve ölümü...

bu resimlerdir bize duyuran.

42/ AKIL İÇİNDE AKIL

Cézanne, ne kadar akılcı, Descartesçi olursa olsun, bir, daha doğrusu iki şeyi es geçecektir (resim sanatında yeri olmadığı için): Biri etik, öbürü vicdan.

Van Gogh'da bu iki kavramın anlamı birdir. Resme ressamca bakar. Ressama ise etik açıdan yaklaşır. Vicdan ise, bu eski inanmış, yalvaç için, "aklın en yüksek aşamasıdır". Akıl içinde akıldır. Aklın, hem bilinç, hem vicdan anlamında, "Herkes tarafından saygı göreceği çağa henüz gelmedik. Böylesi bir çağın gelmesi için katkıda bulunmak ise hepimizin görevi" der.

Ve hemen ardından, inanılmaz bir saptama: "Ayrıca, kişilerin karakterlerini yargılarken insanlığın gerektirdiği ilk şeylerden biri de, çağdaş toplumun özelliklerini göz önünde bulundurmadır." Kendinden yola çıkan, kendi özel durumundan ve böyle genellemelerde bulunan bir kişi, bir yazar, bir şair değil de bir ressamısa eğer, onun resimlerine, yazdıklarını okuduktan sonra bakmakta yarar vardır.

43/ UMUTSUZLUĞUN UMUDU

"Satılabilecek bir resim yapabilsem dünyalar benim olacak."

Oysa, Paris'te satılan resimlerin ne mene resimler olduğunu biliyordur.

Ama eli varmaz o tür resim yapmaya.

Gerçekten ödün nedir bilmeyen sanatçılardandır.

Bu tür sanatçılar göz boyamak istemezler. Genel isteğe göre resim yapamazlar. Resim, *Mutlak*'tır onlar için. Yaşam ya da ölüm kadar Mutlak.

Bildiklerinden şaşmazlar. Reklamları yoktur. Yaşam ve ölüm vardır. Ve bu ikisi arasına sıkışmış, ister istemez sıkışmış sanatları. Soluk alışverişleri gibi.

Üstelik melankolinin ve şizofreninin dışında garip bir hastalıkları vardır: kuşku.

Bu resminden söz ederken şöyle der: "Bu resmin de gerçekten pek kötü olduğu kanısında değilim ama, renk kullanmayı iyi bilen ressamların yapıtlarından farklı.

Renklerin bazıları doğru olmasına doğru ya, gene de gerekli etkiyi vermiyorlar; boya da bol bol sürülmüş, gene de kuru, yavan bir etki bırakıyor. (...) Renk kullanımı açısından hiç ilerlemediğimden dolayı kaygılandığım zamanlar olmuştur, ama şu günlerde yeniden umutluyum."

Umutsuzluğun umudundan başka bir şey değildir bu.

44/ DİYALOG

Hiç kuşku yok, ağaçlarla, yosun tutmuş duvarlarla, bağlarla, bahçelerle, çiçeklerle; hekimlerle konuştuğundan daha iyi konuşuyor, daha iyi derdini anlatıyordu.

Çünkü doğaya ve nesnelere derdini anlattığında, onlardan bir yanıt, bir anlaşılma beklemiyordu. Çizgilerle, renklerle konuşuyordu. Açıkçası, onların dilinden.

İnsanlarla ise sözcüklerle.

Derdini sözcüklere döktüğünde bile (mektupları gerçek bir yazarın kaleminden çıkmışçasına, dolaysız, vurucu ve yalındır) bir sağırın yanıtlarıydı aldığı.

Çok-konuşan-sağır-oğlu-sağır-ruh-hekimlerinden.

Hekimi ilgilendiren hastalıktır. Bu ruh (ne demekse) hekimleri, kişiyi unutup hastalığa baktıklarında, iyileştirdiklerini sandıkları hastanın ardında bir batık bıraktıklarını bilmezler. Kurtardıklarını sandıkları bir teknedir. Karaya vurmuş bir tekne. O teknenin rengi, omurgası ilgilendirmez onları. Ve bilmezler ki o tekneyi batıran denizin dalgaları değil, o tekne-insanın ya da insan-teknenin kendi iç dalgalarıdır.

Bu deneyimlerden geçmiş Van Gogh, son derece açık bir biçimde gerçek kurtuluşu dile getirir: "Herkesin kendi düğümünü kendinin çözmesi gerek."

Ama çözüldükçe kanşan, büsbütün işin içinden çıkılmaz olan düğümler de vardır. Kördüğüm.

Fırça, tuval ve boyalar da yetmeyebilir bu kördüğümü çözmeye. Ama gene de düğümü çözecek olan kişinin kendisidir. Ak kâğıda düşmüş sözcüklerle. Ya da ak keten tuvale düşmüş renklerle. Van Gogh daha o yıllarda Beckett gibi konuşur: "Devam etmek, devam etmek, işte gerekli olan bu..."

45/ KARŞI

Evet, Theo'ya, "Devam etmek... devam etmek..." diye yazmıştır. Ama neye devam edecektir?
Yalnızlığına. Yaratmaya. Resme.
Çünkü yaşamının tek dayanağı resimdir.
Deliliğinin tek denge ögesi.
Ama yaşamaya da devam etmek gerektir. Bu da, deliliğini (zaman zaman) yaşamak, acı çekmek, çıldırmak ve ve ve... demektir.
Ve sanrılara
Ve karabasanlara
Ve albastılara
Ve yalnızlıklara
Ve yapayalnızlıklara
Ve kendi kendiyile konuşmalara
Ve yoksulluğa
Ve yoksunluğa
Ve yokluğa
devam. Yaşamaya devam. Resme. Okumaya. Yeryüzüne bakmaya. İşığa, renklere, doğaya hayran olmaya. Bunların içindeki yansımalarına. O coşkuya.
O coşkuyla.
Aynı zamanda ölüme de.
Karşı koyuş. Yaşama da, ölüme de. Aynı zamanda. İkisi bir arada.
Tıpkı yaşamın içindeki yaratıcılık, yaratıcılığın içindeki yaşam gibi.
Devam –

46/ BAŞARISIZLIK

"Artık anlaşılacak hiçbir şey kalmadığında, her şey anlaşılır." (Umberto Eco)

Peki hiçbir şey anlaşılmamışsa? Ya da yalnızca birtakım şeyler anlaşılmışsa?

Yaşamın sonlarına doğru, "Kendini öldürmeye kalkmış ama suyun çok soğuk olduğunu ayımsayınca, var gücüyle yeniden kıyıya dönmeye çalışan bir adam gibiyim" diye yazar.

Her zaman anlaşılacak, anlaşılmayı bekleyen bir şey vardır. Sarı rengin etkisi.

Kırmızı-yeşil karşıtlığı.

Bir yüzdeki hüznün renkleri.

Delacroix'ın *Pieta'sı*.

"Ne garip şey *dokunmak!*" der. "Bir fırça vuruşu..."

Önemli olan her şeyin anlaşılır olması değil, görülenin, algılananın, sezilenin, düşlenenin, hiçbir zaman yüzde yüz bir yapıtta gerçekleşemeyeceğidir.

Bu nedenle haklıdır Beckett: "Her sanat bir başarısızlıkta sona erer."

47/ DELACROIX'DAN VAN GOGH YARATMAK

“Ölünceye dek bir akıl hastanesinde kalmak zorunda olsam da sanırım, bu durumu kabullenebilirdim. İçerde de resmi yapılacak konular bulmakta güçlük çekmezdim herhalde.” Bu satırları yazan bir insan kendi dünyasını kendi içinde taşıyor demektir. Herhangi bir nesnede, herhangi bir insan yüzünde, o dünyayı yeniden kurup, yeniden yaratabilir. Eğer hiçbiri yoksa, örneğin, elinin altındaki (“yağın içine batmış, berbat olmuş”) bir Delacroix taşbaskısından yola çıkarak yaratır resmini. “Boş vakitlerimi, der (sanki boş vakti varmış gibi) tablonun yağlıboya kopyasını yapmaya ayırdım.”

Kopya dediği yepyeni bir resimdir.

Delacroix'nın değil, Van Gogh'un resmi.

48/ BİR MUTLAK OLARAK RESİM

Tımarhanede, hastalar hastalara, yoksullar yoksullara bakar.
Ona yabancı bir dünya değildir bu.

Neunen'de vaizlik yaptığında, doğuştan bir yoksul olarak,
yoksul işçilere seslenmiştir.

Hattâ mutluluğun, sevinçte değil, acı çekmede; zenginlikte
değil, yoksullukta olduğunu söylemiştir.

Ah! gençlik yılları. Ah! inanç yılları.

Yoksulluğa yaklaştıkça, sanata da yaklaşmıştır.

Sanata yaklaştıkça, Tanrı'dan ve inançtan uzaklaşmıştır.

Bu nedenle olsa gerek, *artık* resmi bir Mutlak olarak görür.

Her şeye kadirdir o. İnsanların acılarını ve sevinçlerini dile
getirebilir, ortaya koyabilir. *Gerçek*'ten daha gerçek olabilir.

Ve zaman – zaman yoktur resimde.

O gün, o an diyelim (27 Temmuz 1890), boyuyordur
tuvalini.

Ama hem geçmişe, hem geleceğe uzanmaktadır
gerçekleştirdiği.

Tanrı'yı da, kim bilir, bir zamanlar belki böyle anlamış,
böyle algılamış. Ona böyle inanmıştı.

49/ YAŞAYAN

Ölesiye sürdürmek. Yaşamayı ve yaratmayı.

Sol memesinin altına sıkıdığı iki kurşun bile, hemen orda, buğday tarlasında, Temmuz güneşinin altında, tüm çektiklerini sona erdirmeyecektir.

"Bunu *bile* başaramadım" diyecektir ölüm yatağında, piposundan bir iki duman çekip.

Bunu bile – yani ölümü bile.

Ölüm, kendiliğinden, yavaş yavaş gelecektir. İki günlük bir uzatmadan sonra.

Kurtulabilirdi.

Ama kurtulmak istemediğini düşünen Dr. Gachet, doktor elini uzatmamıştı.

Karşısında Theo'yu gördüğünde, bir düş gördüğünü sanır.

Sanki ölmüştür de, ölümden sonra bir düş görüyordur.

Karşısındakinin gerçek Theo olduğunu anladığında, daha yaşayacak birkaç saati olduğunu anlar.

"Kurtuluyorum bu dünyadan" diye düşünür.

"Sen de, Dr. Gachet de, herkes, herkes kurtuluyor benden.

Bir cehennemde yaşadım. Gittiğim yerde daha kötü bir cehennem olamaz."

Bilmiyordu ki son soluğunu verdiği anda, resimleri yaşamaya başlayacak ve aralıksız, hiç durmadan, evrensel bir ilgi odağını oluşturacaktır.

Ne cennet, ne cehennem, yalnızca sanat. Yalnızca resim.

Yaşayan. Dünya durdukça yaşayacak olan.

Yaşama elveda dediğinde, resme elveda dememişti.

Ya da, daha doğrusu, resimleri yaşama, dünyaya elveda dememişlerdi. Sanki yaşama kavuşmak, sevilme,

beğenilmek, sergilenmek, satılmak, müzeleşmek için onun ölümünü beklemişlerdi.

Olağan: Her şeyini, canını, ruhunu (varsâ ruh diye bir şey), bu resimlere vermişti.

50/ BİR FIRÇA VURUŞU

Her şey vardır resimde. Her şey varolabilir. Öyküyü yadsıdığına bile insana ait her şeyi *anlatabilir* resim. Resimde olmayan yalnız Zaman'dır. Zamanın kendini duyurduğu ender (tek dememek için) resimlerdir onunkiler. "Bir fırça vuruşu..."

Bir an. O ânın tuvalde somutlaşmış lekesi, rengi, şiddeti... Hem geçmiş, hem içinde yaşadığı o an. Yarına seslenme (anlaşılma) ihtiyacı.

Kendi ölümünü kendi eliyle gerçekleştirecek olan bir adamın ölümsüzlük peşinde olması.

Ne çelişki!

Ama bu çelişkide gerçekleşir, yaşamla sanatı böylesi bir tutarlılık içinde birleştirebilme; yaşamın ve sanatın son sınırlarına yapılan yolculuk.

Selâm sana bu dünyanın içinde binlerce dünya olduğunu sezen ve bunu bize duyuran ve her fırça vuruşunu yaşamının bir ânıyla ödeyen ressam!...

*Berlin – İstanbul
Nisan – Temmuz 1990*

*'İşte böyle
gerçek olan şu ki
yalnızca resimlerimizi
konuşturabiliriz.'*

(Theo'ya son mektubu)

III. Kitap

BİÇİMLER RENKLER SÖZCÜKLER

Birinci Baskı: Sel Yayıncılık, Mayıs 2008

ÖNSÖZ

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

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

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

“Ne buluyorsun bu resimde?”

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

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

Ancak başka resimleri göstererek. Başka resimler üzerinde konuşarak.

Resim sanatının, olağanüstü, başka hiçbir sanatta olmayan bir özelliğinden söz ettiğimi anıyıyorum. O gün sana: Bir müzeyi, bir-iki günde dolaştığında, bir dönemin sanatı konusunda az-buçuk bir bilgi edinebilirsin, demiştim. Plastik sanatların dışında hiçbir sanat bu olanağı vermez. Örneğin, 19. yüzyıl Fransız resmi konusunda az çok bir görüş sahibi olabilirsin, yolun Paris'e düştüğünde, ya da burda resimli bir kitaba alıcı gözle baktığında. Ama 19. yüzyıl Fransız yazını üzerinde görüş edinebilmek için aylar yetmez, Ulusal Kitaplığın okuma odalarında günün sekiz saatini geçersen bile.

Gören bir göz için, Cézanne bir günde "keşfedilebilir". Sen, buna "Gözün şansı" diyordun. Bense, "Gözün yeteneği". Bir Fransız şairini anarak, "Göz dinler" dediğimde, gözün nasıl dinleyeceğini sordun bana.

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

Herkes gibi şairlerin de yanılacağını bilmiyor muyuz?

Ben de tuttum senin ve kendimin sorularımızın karşılığını resimlerde aradım. Ve gördüm ki göz gerçekten, çizgileri, renkleri, istifi, hattâ dokuyu dinliyor. Yeşil, kırmızı, mavi, siyah, mor...

Renkler, her zaman her resimde aynı dilden konuşmuyorlar. Bir fırça ile bir spatül darbesindeki kırmızı ya da yeşil, aynı kırmızı ve yeşil değil. Bir füzenin çizdiği çizgi ile bir kurşunkalemin ya da bir pastelin çizdiği çizgi – göz için aynı değil – aynı el aynı nesneyi ya da modeli aynı biçimde çizmiş olsa bile.

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

kendilerinden başka bir şey olmayan gerçeği.

Bana, ne bir yolda, ne bir dağda, ne bir çayırdaki olan, yalnızca tuvalin üzerinde (kendi dünyasında) yaşama savaşı veren, yorgun, hüznü at resminin önünde, "Ne buluyorsun bu resimde?" diye sorduğun günden bu yana, baktığım her resmin önünde kendime bu soruyu soruyorum. Sorunun yanıtını yalnız resimlerde aramadım, baktığım resimlere benden önce bakmış yazarların, şairlerin yazdıklarında da aradım. Ve eli yazmak için kalem tutan ressamın yazdıklarında. Böylece baktığım, kavramak istediğim her resmin önünde onların sesini de dinlemiş oldum.

Resim sanatı ve ressamlar üzerinde okudukları büyük bir bölümünün, öyküden, bir o kadının betimlemelerden, bir o kadının edebiyattan, bir o kadının şiirden, bir o kadının safsatadan oluştuğunu gördüm. Bu da, şaşırtmadı beni.

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

Tüm bunların arasında, tüylerimi diken diken eden, bir resme baktığında, onda yalnızca resmi ve ressamı değil de resmedileni (modeli) görenlerdir. Onlardan olmadığın, bu gibi bakarkörlerin

izlerinden gitmediğin sürece, bu dizide yer alacak, senin için seçtiğim resimlerin önünde konuşabilir, bizden önce konuşanların seslerine kulak verebiliriz.

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

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

Birlikte baktığımız o at resmi, yalnızca bir at mı?

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

Bana öyle gelir ki bir resim ilkin böyle algılanabilir: bir resim olarak. İş, o resim üzerinde yazmaya geldiğinde, öyküler,

sanatçının yaşamı, dünya görüşü, gelenek içindeki yeri, etkiler v.b. söz konusu olur.

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

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

"Anlatabilir misin?"

O gün, anlatacak sözcükleri bulamamıştım.

Bugün yanıma, yazarları, şairleri ve ressamların sözcüklerini aldım.

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

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

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

Ben yalnızca o durakları seçerim.

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

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

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

aynımsayamadığımız ilişkilerini ve gizini araştırdığı ve görünür kıldığı için.

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

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

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

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

Yazar ve şairlerin resim sanatıyla olan ilişkilerinin Batı'da çok verimli sonuçları olmuştur. Özellikle, 19. yüzyıldan sonra, Fransa'da, filozoflar, romancılar, şairler, hemen her zaman, ressamların yapıtlarını (özellikle çağdaşlarını) sanat eleştirmenlerinden daha iyi, daha derinden anlamışlardır.

19. yüzyılın, kuşkusuz, en ilginç, birçoklarına göre en önemli sanat yazarı Baudelaire'di. Victor Hugo, resamlara ilgi duymakla kalmamış, kendisi de, bugün bile bizi şaşırtan resimler yapmıştı. Paris'te, Hugo'nun bir sergisini gören Melih Cevdet, bir gün, bu satırların yazarına, "Şair Hugo mu büyük, ressam Hugo mu, doğrusu karar veremedim" demişti.

Kuşkusuz, bu kararı veremeyen yalnız, Melih Cevdet değildi. Mallarmé'nin ressamlarla olan yakın dostluğunu, Edgar Poe'nun şiirlerinin çevirisinin başında yer alan şu küçük not, sanırım çok iyi dile getirir: "Eduard Manet'in anısına, bu birlikte okuduğumuz sayfalar..." Delacroix, Baudelaire'in kendisi için yazdığı yazılara bir şair tarafından anlaşıldığından duyduğu kıvançla karşılık verir. Daha öncekilerden, Stendhal, Diderot gerçek bir resim

tutkunudur. Balzac, resim sanatı üzerine pek yazmamıştır ama, *Bilinmeyen Şaheser* adlı o garip romanının konusu bir resim ve ressamdır. Cézanne'ın gençlik arkadaşı Zola, birçok izlenimci ressam üzerine tanıtma yazıları yazmış onlara yenilik kavgalarında yardımcı olmuştur. Proust'un tüm romanlarında resim vardır. *Guermites'ların Semtinden'*deki kişilerden biri, Elstrip izlenimci bir ressamdır. Bu kişinin çevresinden ve ağzından o günün resim anlayışı üzerine Proust'un ilginç söylemini okuruz.

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

Yalnız şairler değil, düşünürler ve filozoflar için de geçerlidir bu yakın ilişkiler. Alain'den Bachelard'a, Sartre ve Merleau-Ponty'den Roland Barthes'a birçok düşünür, dilbilimci, filozof, dış dünyanın ve nesnelerin gizini çözmek çabasında resimlere başvurmuşlar ve resimleri yorumlayarak kendi sorunlarına karşılık aramışlardır. Bunu yaparken de resmin gizine, dolayısıyla resmin gerçeğine de ışık tutmuşlardır.

Aragon'un iki ciltlik *Henri Matisse, Roman* adlı oylumlu yapıtı, gerçekten de resimli bir roman gibidir. Jean Genet'nin *Giacometti'nin Atölyesi* adlı kitapçığı ile Rembrandt üzerine yazdıkları, yazarın romanlarının ve anlatılarının yanında yer alacak niteliktedir. Eluard ve Char ressamların resimlerini şiirlemişlerdir. Birçok ressamın bu şairlerin şiirlerini resimlediği gibi. Hayır, bu dizide yer alacak örneklerin tümünü sıralayacak değilim. Eğer, burda daha çok Fransız yazarlarının, şairlerinin adını andımsa ve bu dizide daha çok onlarla karşılaşacaksanız

bunun başlıca nedeni, dünyanın hiçbir ülkesinde yazar-şair-ressam iç-içeliği bu ülkedeki kadar yoğun ve verimli olmadığı içindir. Bir de özrüm var: Resme bakmayı, ben, biraz da bu yazarlardan, şairlerden öğrendim.

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

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

Beylerbeyi, Nisan 1987

BİRİNCİ BÖLÜM

VAN GOGH GERÇEĞİ

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

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

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

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

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

İki sanatçının ikisi de, toplumun birer "müntehiri" oldukları için mi? Artaud'nun, Van Gogh metni, renklerin, biçimlerin, fırça vuruşlarının, boyanın ve bir resme yansıyan, bir resimde okunan

tüm bu izlerin sözcüklere yansıyabileceğini, sözcüklerde dile gelebileceğini öğretti bana.

Ama yalnız bunu değil.

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

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

Peki Van Gogh? O neye borçluydu? Toplumun ve o toplumun ruh hekimlerinin tanımına mı? Tedavi yöntemlerine mi?

Yaratıcılıkla ruhsal dengesizlik arasındaki ayrımı göremeyen, ruh sağlığını (?) yaratıcılık coşkısına yeğleyen, hiçbir derinliği olmayan ruh(suz) hekimlerine mi? Yoksa yalnızca kişiliğinin ayrılmaz bir parçası olan nevrozuna ve yaratıcılığına mı?

Van Gogh'un resmi, eğer bir tepkiyse, kuşkusuz, nevrozuna karşı da bir tepkiydi.

"Hayır, Van Gogh deli değildi" diyor elektroşoktan yeni kurtulmuş Artaud. "Bu satırları yazan, ben, Antonin Artaud da deli değilim, demektir bu. Onun resimleri, diyor, bir Bizans ateşi, bir atom bombasıydı. Burjuva beğenisini alt üst eden..."

Burjuva beğenisi... 19. yüzyılın Fransa'sında Manet'nin *Olympia*'sında sanatın yozlaşmasını gören ve bu resmin sergilenmesine bile karşı çıkan hoş-görüsüzlükten başka bir şey değildir bu sözüm ona beğeni. Sanat, yerleşik beğeniye karşı çıkmasa, nasıl yenileyecektir kendini? Nasıl yansıtacaktır çağının değişimini? "Van Gogh'un resmi" diyor Artaud, "bir ahlâk/töre konformizmine değil, kurumların konformizmine karşı çıkıyordu. Ve doğa, doğanın dış görünüşleri, iklimleri, gel-gitleri, tan

fırtınaları, bu dünyadan Van Gogh geçtikten sonra artık aynı yerçekimine sahip değildir.”

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

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

Şükretmek. Yokluğa bile şükretmek. Ama Van Gogh'un "modeli" şükretse bile, resmi başkaldırır. Çünkü resmin dili değişmiştir.

Ve dil, sanatın dili değiştiğinde, tüm bir dünyadır değişen.

Değişecek olan. Değişmesi mümkün olan.

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

Deli? Hangi akla göre?

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

"Böğründe, ölümüne neden olan, sıkıdığı kurşun, elinde fırça, tuvalinin üzerini kara kargalarla dolduran, resminin altını bomboş bırakan: bomboş, kurşunî mor renkte bir ova, toprağın şarap tortusu rengi, buğdayların kirli sarısıyla çatışmada..." Kayalar... Buğday tarlaları... Yer ve gök... Tüm bu karşıtlıkların hiçbir simgeselliği yoktur Van Gogh'ta. "Yeşille kırmızının karşıtlığında insanoğlunun o korkunç tutkusunu vermeye çalıştım" diye yazmıştır. Ama bu, renklerin gücü ve resmin dilidir, simgelerin değil. Eğer bir simgeden, gerçek bir simgeden söz edebilseydik, Van Gogh'un yıpranmış postallarında, yoksul yatak odasında, hasır sandalyesinde, yalnızlığın simgesini bulabilirdik. Oysa, bu resimlerde, yalnız nesneler değil, renkler, biçimler, resmin bizzat kendisi yalnızlıktır. Ressam hiçbir simgeye başvurmadığı gibi, bu resimler de hiçbir simgeyi barındırmaz içlerinde.

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

Gauguin mi, yoksa bir başka hayalet mi?"

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

Artaud'nun deyişiyle bu "ressamların en ressamı"nın yapıtlarında "ne hayaletler vardı, ne uyanık-düşler, ne de sarırlar... Öğle güneşinin yakıp kavuran gerçeğidir bu resimlerde ortaya çıkan. Çiğ bir ışık. Işık-gölge oyunlarına yer vermeyen. Gerçeği çırılçıplak, gölgesiz, örtüsüz yakalamak isteyen ve renkleri kendi içlerinde birer gerçek olarak yaşatan."

Artaud, (devam):

"Saint Remy zeytinlikleri

Akdeniz servileri

Yatak odası

Zeytin toplanması

Arles köy kahvesi
 Köprü-insanın parmağını daldırmak istediği su
 Su mavi,
 Su mavisi değil ama
 Sıvı boya mavisi
 'Müntehir' deli ordan geçti ve resmin
 suyunu doğaya geri verdi
 ama ona,
 kim verecek ona
 verilmesi gereken suyu?"

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

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

Kuzeyin rutubetli, sisli ikliminden, Hollanda'nın engebesiz topraklarından, renklerin ancak yarım tonlarla algılandığı bir doğadan, yağmuru az, güneşi bol, renkleri parlak ve birbiriyle yarışan; sarı buğday tarlaları, masmavi bulutsuz gökyüzü, engebeli arazisi, dağları, ağaçları, her meşrepten ressamı, her ülkeden ve ilkeden kaçkınlarıyla Güneye indiğinde, bu gönüllü sürgün, bu, ülkesinden, çevresinden kaçtıkça kendisine çok daha fazla yaklaştığını bilen, kendi ülkesinde (Rembrandt'ların, Franz Hals'ların, Vermeer'lerin, Bosch'ların, ülkesidir orası) kendi çevresinde anlaşılmamasını, anlaşılması en olası bir ülkede de (resim sanatının Kâbe'si sayılan Fransa'da) yinelendiğini gördüğünde, hem resminden kuşkuya düşer, hem de sanat çevrelerinin beğenilerinden, sanat anlayışlarından. 20. yüzyıl sanatını hazırlayan 19. yüzyıl sonu devrimci ressamlarının hemen hemen ortak yazgısıdır bu.

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

Yepyeni bir dilden konuşmuştu – resimlerinde.

Yepyeni bir dünyanın kapılarını açmıştı – resimlerinde.

Belki tüm bunlar için aklın sınırlarını aşmak gerekiyordu.

Delacroix'yı anlayan Baudelaire, Baudelaire'i anlayan melez bir yosma, çok yakın geleceğin sanatını gören bir koleksiyoncu, bir galerici tetiğe giden eli belki durdurabilirdi. Oysa, kimse tutmadı o eli. Kimse durdurmadı. "Hiç kimse tek başına intihar etmez" diyor Artaud. Başka bir deyişle: "İnsan intihar etmez. İnsanı intihar ederler." Ama insanı, ne ölümünden önce, ne ölümünden sonra ressam etmeye kimselerin gücü yetmez. Başka bir deyişle, intihar (kim etmiş olursa olsun) resmin, yaratının sonu değil, başlangıcı da olabilir. Resim artık tek başına yaşayacak, tek başına kendini savunacak, tek başına zamana karşı koyacak, tek başına unutulacak, ya da yepyeni ufuklar açacaktır insanlara.

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

Artaud'nun Van Gogh metnini birlikte okuduğumuz akşam bana sormuştun, "Bir kaçkını anlamak için kaçkın mı olmak gerek? Bir yalnızı anlamak için yalnız mı olmak gerek? Bir atılmışı, bir sürgünü anlamak için, bir atılmış, bir sürgün mü olmak gerek? Van Gogh'u anlamak için, bir Antonin Artaud mu olmak gerek?" Sorunu yanıtlamamış, "Artaud'yu bir kez daha oku ve sonra bir kez daha bak Van Gogh'un resimlerine" demekle yetinmiştim. Kuşkusuz, bir kaçmaktı bu. Ama o gün bugün bana yönelttiğin soru üzerinde düşünüyorum.

Bir yanıt bulamadım. Ya da yalnızca şu “geçici” yanıtı buldum: Bir kaçkını, bir yalnızı, bir atılmışı, bir sürgünü ve bir “müntehiri” anlamak için, bunlar olmak gerekmiyor. Nasıl ki bir resmi anlamak için, ressam olmak gerekmiyorsa. Ama yalnızlığı, atılmışlığı, sürgünü, intiharı anlamak ve içinde duymak gerekiyor. Resme gelince, onu sevmek, ona bakmak, onu dinlemek gerek. “İnsanoğluna ait hiçbir şey bana yabancı değildir” demek. Tüm saydıklarım insanoğluna yabancı gerçekler olmadığına, resim sanatı da bu gerçeklerden biri olduğuna göre, sorunun yanıtını kendin ver. İster Van Gogh’tan, ister Artaud’dan yola çıkarak...

VAN GOGH
THEO'YA MEKTUPLAR'DAN*

Cuesmes, Belçika, Temmuz 1880

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

Duygu birliğinin yeniden doğduğu yerde yaşam yeniden başlar."

Arles, Ağustos ortası, 1888

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

Gene gri – Velazquez'in grisi...

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

Arles, Ağustos sonu 1888

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

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

Arles, Eylül başı, 1888

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

ANTONİN ARTAUD

"VAN GOGH

TOPLUMUN İNTİHAR ETTİĞİ"nden

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

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

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

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

Bedene kulağı veren candı, Van Gogh ise ona canını verdi. Onun resmettiği güneş yanığı altın ayçiçekleri birer ayçiçeği olarak resmedilmiştir, başka hiçbir şey değil. Ama doğadaki bir ayçiçeğini anlamak için, bundan böyle ilkin Van Gogh'unakilere bakmamız gerekiyor.

MALRAUX'NUN PİCASSO'SU

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

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

olsa, görüyorsun, gün gelip yararı oluyor. Hiç değilse birine. Şu anda, örneğin, bana. Çünkü, bu yazıda, yıllarca önce okurken altını çizdiği satırların çevirisine yer veriyorum.

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

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

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

Picasso için doğa, yalnız bir doğa parçası (O Manzara adı verilen tablo) değil ki. Her şey, her resminin konusu doğa Picasso'nun. Nesneler de, insanlar da. Boğalar da, boğa güreşçileri de. Pencereden görülen ağaç ve deniz de, deniz kıyısındaki insanlar da. Eğer tüm bunlar, sürekli olarak aynı biçeme sahip değillerse, doğa değiştiği için değil. Doğaya bakan insan, sanatçı, örneğin, Picasso değiştiği için. Kim bilir doğaya bakışımız değişiyorsa, belki doğa da değişiyordur. Biçeme gelince, Malraux söylüyor: "Biçemin sürekliliği, bir cehennemdi. Kahrolsun biçem!, diye söyleniyordu (Picasso). Tanrı'nın bir biçemi var mı ki! Gitarı, Arlequin'i, götten bacak (bunu ben ekledim) köpeği yaptı, puhukuşunu ve güvercini yaptı. Benim gibi. Fil ve balina, çok

güzel, peki ama fil ve sincap ne oluyor. Çıfıt çarşısı. Varolmayan şeyi yaptı. Ben de öyle. Resim bile yaptı. Ben de yaptım.”

Doğrusu, yıllar sonra, Tanrı’yla kendini böylesi karşılaştırması, bir sanatçının, beni kahkahalara boğdu. Bu ne bir büyüklük saplantısı, ne de bir meydan okuma. Olsa olsa... Olsa olsa ne? Bilmiyorum. Ama hemen sonra altını çizdiği satırlarda bulmuşum belki bu sorunun yanıtını: “Gerçek dostum yok benim, olsa olsa sevgililerim var! Belki Goya hariç, bir de *özellikle* Van Gogh.” Özellikle sözcüğünün altını ben çizmişim. Az önceki kahkahalarım gözyaşına döndü. Adın ve yeteneğin Picasso bile olsa, Tanrı’yla karşılaştırsan bile kendini, önünde sonunda, özellikle resminin önünde yapayalnızsın. İki ölü kardeşin var seninle dostluk edecek olan: Goya ve *özellikle* Van Gogh.

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

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

Hem dış, hem iç ışık...

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

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

PİCASSO: “Gerçekten inanmam konulara, ama temalara inanırım.

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

Malraux, Aşkı, Savaşı, Barışı anmıyor (unutmuş olabilir). Ama Picasso için bunların da bir tema olduğunu biliyoruz.

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

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

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

"Bir yaşam var, bir de resim" der. Malraux bunu şöyle çeviriyor: "Yaşamın karşısında yalnızca resim var." Bu cümlelerin kıyasına eklediğin ("Yaşama anlamını veren de bu") sözcüklerin ressam için geçerli olsa gerek. Picasso'nun andığı, eski bir Çin sanatçısının sözünü ("Yaşamı taklit etmek değil, onun gibi çalışmak gerek") bu bağlamda, bir çelişki olarak değil, bir tamamlayıcı gibi algıladım. Yalnız Picasso'nun dünyası Rembrandt'ların, Velazquez'lerin, Goya'ların, Cézanne, Van Gogh ve Manet'lerin, "hayaletleriyle" dolu değildi. Kendinden öncekilerle, özellikle hayranlık duyduğu, resim sanatının büyükleriyle sürekli hesaplaşıyordu, ama ilkelerin sanatı, Yunan, Roma, Etrüsk ve Doğu'dan Batı'ya tüm uygarlıkların ve kültürlerin eski yeni tüm yaratılarının bu dünya içinde yeri vardı. Resimlerini, yontularını, çoğu kez oyun oynar, eğlenir gibi yaratmasında, özellikle bu ikincilerin büyük etkisi olmalı.

Rembrandt, Hint minyatürlerinden çalışmalar, kopyalar yapmıştı. Dürer, Anvers'te gördüğü Aztek statülerini incelemişti. Geçen zaman, yeryüzünün tüm sanatlarını kendi sınırlarının dışına taşımıştı; bir anda değil, ama yavaş yavaş (20. yüzyılla birlikte birden hızlanarak) tüm insanlığın malı olmuştu bunlar. Merak

duygusunu yitirmemiş, kendi dünyasının dışında da dünyaların olduğunu bilen, bunları anlamaya, algılamaya, sevmeye, benimsemeye ve onlarla bir diyalog kurmaya hazır insanlar, sanatçılar için dünya, artık bir başka dünya olmuştur. İşte, Picasso, bu “başka dünya”yı, hiç çekinmeden ve sanırım yanılmadan, ileri sürebiliriz ki kendi dünyasına çevirmeyi başaran, bunu başardığı oranda da 20. yüzyıl sanatını değiştiren, ona yeni açılımlar getiren, en büyük sanatçıdır. Böylesi bir olgu karşısında, artık şu ya da bu resminin önemli, şu ya da bu resminin önemsiz olması söz konusu değildir.

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

Ama onun resimleri biçemlerini bulması için, ressamın ölümünü beklemedi. O daha imzasını atmadan bulmuşlardı biçemlerini.

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

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

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

Niçin soruyorsun, "Tüm bunlar Malraux'dan mı?" diye. Çevirdiğin, altı çizili cümlelerin tümüne yer vermediğin için mi? Emin misin, gerçekten yer vermedim mi?

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

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

PİCASSO

KENDİ SESİNDEN

•

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

•

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

•

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

JACQUES PRÉVERT

PİCASSO'NUN GEZİNTİSİ

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

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

PAUL ELUARD

PABLO PİCASSO'YA

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

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

MATİSSE IŞIKTAN DOĞMUŞ GİBİ

André Breton, "Benim üslûbum yok" derdi.

Aragon, "Ama üslûpsuzluk da bir üslûptur" diye yanıtlıyordu Breton'u. Ya Breton'un ki bir paradokstu ya da Aragon haklıydı. Ya da ikisi birden. Çünkü Breton kendine özgü bir üslûbu olan bir yazardı. Belki, kişisel bir üslûp yaratmak istememişti (Bunu da pek sanmıyorum). "Benim üslûbum yok" demek, söylediklerim o kadar önemli ki ayrıca bir üslûba gerek yok, demektir. Bu büyüklük duygusu Breton'a yabancı değildi. Yalnızca bu cümle bile, yazıldığında, bir üslûbu yansıtır. Hattâ bir üslûbun kendisidir. Hattâ kişiliğin aynası bir üslûp. Buffon haklı: *Üslûp insanın kendisidir*. "Benim üslûbum yok" diyen Breton'un üslûbu da Breton'un kendisiydi. Üslûp. Nedir üslûp? Bir metinde, uzun ve kısa cümleler, imgelerin kullanılışı, sıfatların sıralanışı, soyutlama ya da somutlama çabaları, seçilen sözcüklerin türleri, düz ya da devrik cümleler, çetrefil ya da dümdüz, inişsiz çıkışsız bir anlatım, metrin omurgasını oluşturan yalınlık ya da iskeletin kemiklerindeki karmaşıklık, daha da ötesi, yapının bütününe yapısı: kurgu ve motifler ya da kurgu ve motif yokluğu; dolaylı ya da dolaysız anlatım, geçmiş zamanın sıcaklığı ya da soğukluğu, niçin olmasın, belki de ılıkılığı, renklerin, kokuların dile gelişindeki duyarlılık ya da yalnızca nesnelerin özdeksel görüntülerinin dile getirilişindeki nesnellik; birinci tekil kişi ağzından konuşurken başkalarını anlatmak ya da kendini, ya da hem kendini hem başkalarını; gördüklerini, gördüğü gibi (?) anlatma çabası, ya da görmediklerini, düşlediklerini, görmüş "maddi" olarak yaşamışçasına dile getirmek; ya da gerçekten yaşadıklarını düşünde görmüş gibi bir düş dili yaratarak bir sanat yapısına (şiiir,

öykü ya da roman) dönüştürmesi... Tüm bunlar bir üslûbu oluşturan niteliklerdir. Üç noktayla bitmediğini "vurguladığım" bu uzun cümle gibi.

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

Evet bu kitap.

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

Ressam... evet onun sözcükleri yok, çizgileri, biçimleri, renkleri var. Dünyaya bakışı, doğayı ve nesneleri algılayış biçimi var. Ama bu, onların üslûbunu açıklamak için yeterli mi?

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

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

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

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

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

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

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

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

Kapa kitabı, dedim. Biz gene sözcüklere dönelim.

Sözcüklere döndük. Şairin, ressam için söylediği sözcüklere.

Gece öylesine yoğundu ki karın beyazlığı bile kapkara göründü

bana. Oysa, masanın üzerinde açık kalmış kitabın üzerine düşen masa lambasının ışığı, bu beyazlık içinde beliren, bir tansık gibi beliren masmavi bir çıplağı aydınlatıyordu.

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

MAVİ KADIN

Elini denize soktu.

Eli mavi oldu.

Hoşuna gitti.

Tepeden tırnağa denize düştü.

Mavi oldu.

Sesi ve sessizliği, mavi.

Mavi kadın

Birçok kişi hayrandı ona

Ama hiç kimse sevmeydi.

O gece ben kitabı kaparken sen şöyle dedin:

Çivit mavisi evler görmüştüm

Çivit mavisi kadınlar görmemiştım

Bu gece onu da gördüm.

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

O gece, seni bilmiyorum, ama tüm uykuları düşlerle dolu olan ben, hiç düş görmedim. Gördümse de hiçbirini anımsıyorum.

Resimlere gün ışığında bakmak gerekir diyen kimdi? diye sorduğunda, birden çıkaramadım. Belki hiç kimse. Ama, resmin

kitaptaki baskısına değil, kendine, kuşkusuz, gün ışığında bakmak gerektir. Gene de... her resmin değil. Ama Matisse'in resmi böylesi bir ışığı gerektirir... diye düşünmüştün, bilemiyorum. Çünkü benim için, Matisse'in resmindeki ışık içten dışa doğru yayılır. Renk ışıktır. Bunu bir yerde okumuş olmalıyım.

Çocuklar, bilirim, çoğu kez, büyüklerden daha kolay, daha dolaysız, daha doğru ve daha dürüst olabilirler. Söz konusu, sanat yapıtı, bir TV filmi değil de bir resimse daha az yanılırlar. Matisse'in resimlerinden sözcük derlemek... Bana bunları söyleyen bir çocuk değildi. Ama Aragon da bir çocuk değildi. Matisse ile ilk karşılaştığında kırk yaşlarında olmalıydı. Fransa savaştaydı. Ressam, Güney'de, özgür bölgedeydi. Aragon ise yeraltında. Gene de Ressam ve Şair karşılaştılar. Resimden ve şiirden, daha çok resimden söz etmek için. İşgal altındaki bir ülkede yaratmanın dayatmak olduğunu biliyorlardı.

Aragon, insanoğlunun gizinden söz ediyor kitabının 68. sayfasında ve ekliyor: "Henri Matisse, bu bilinmeyen... Bir ressama yaklaşan, sanatı üzerine yazan yazar için, ressam / resim, hiç kuşkusuz, bir giz, bir bilinmeyendir. Bilineni yazmak yinelemek niçin?" Aslında, "Matisse'in birçok çizgisi ama bir tek üslubu var" diyor Aragon.

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

Ressamın abecesi, bir anlamda sonsuz değil mi? Sanmıyorum.

Çünkü eklenen "harf" (burda, çizgi) bir deseni oluşturuyor, değişik bir çizimi (yazımı) olan deseni: "Sözcük olarak karşılığı olmayan davranış biçimlerinden biri"dir bu. Ne A'dır, ne Z. Resmin abecesine aittir ve resmin Henri Matisse abecesine. Davranış biçimi... yoksa "kafa tutuş biçimi" mi demeliydim? Çünkü sanatçı, ressam ya da şair, renge, çizgiye, sözcüklere kafa tutan kişi değil midir? Şiir ve resim konusunda bir hayli kafa

yormuş Valery bile, hiç değilse ressamın bu “kafa tutuşunu” anlamamış olmalı ki ressam, Aragon’a şöyle diyor: “Valery sanıyor ki tüm bunlar – eliyle desenleri gösteriyor Matisse – elin bir hareketi!”

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

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

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

Matisse’in güçlüğüünü ilk bakışta kolay anlaşılmasında mı görüyor Aragon?

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

Peki ama hanginize inanayım? diyorsun.

Tabii hiçbirimize. Yalnız gözüne inan, oluyor yanıtlım.

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

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

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

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

Resmi öğrenmek gerekir, söylemek istediğin bu mu? diyorsun. Evet, ama yalnız resim yapmak için değil, resme bakmak, resmi anlamak, resim üzerinde konuşmak, hattâ resmi evinin duvarına asmak için de.

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

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

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

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

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

Aragon?

Hayır.

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

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

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

Nature morte'un öyküsü olmadığı gibi, bir manzaranın öyküsü olmadığı gibi, bir çıplağın, bir portrenin de öyküsü yoktur. Varsa bile ressamı ilgilendiren bir öykü değildir bu. Ressamın yukarda andığın sözlerinin karşı sayfasındaki fotoğrafa bak: İhtiyar Matisse, önünde Abdülhamid'in torunu Neyzi'nin resmini yapıyor. Bu modelden yaptığı tabloya bak. Matisse'in resimleri arasında en az "Doğulu" olanı. Modeliyle kendisi arasında yalnızca görsel bir ilişki var. Tüm büyük ressamlarda olduğu gibi. Model yalnızca bir araç. Tıpkı sanatçının bir

antıkacıda görüp aldığı ve büyük bir heyecanla bir "buluş" olarak nitelediği ve "portresini" yaptığı ve birçok resminde yer alan bir "Rokay" koltuk gibi.

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

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

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

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

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

HENRİ MATİSSE

KENDİ SESİNDEN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ARAGON

MATİSSE KONUŞUYOR

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

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

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

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

Açıklıyorum bıkmadan usanmadan gölgeyi ve saydamlığı
Açıklıyorum kadınların dokunuşunu parıltısını
Açıklıyorum bu nesneler gökkubbesini bunu
Açıklıyorum nesneler arasındaki ilişkiyi tınısını
Açıklıyorum geçici biçimlerin kokusunu
Açıklıyorum süt beyazı kâğıdı coşturunu
Açıklıyorum bir yaprağın hafiflik nedenlerini dokusunu
Ve artık ağır birer kol olan o ağaç dallarını

*Işığa hak ettiğini ödüyorum bir iz
Bu dönemin mutsuzlukları ortasında durgun bir hediye
Gözlerin umudunu resmediyorum ki Henri Matisse
İnsanın yarından beklediğine yarın tanıklık etsin diye*

KLEE KAVRAM VE YARATI

Evet, haklısın, Picasso'yu çok önemsiyor, Matisse'i çok seviyorum, ama ben, aslında Klee'ye hayranım.

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

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

Onun ilk resimlerini gördüğümde on altı yaşındaydım. Avuç içi büyüklüğünde birkaç kartt bunlar. Tünel'deki Kohen Kızkardeşlerin kitabevinde bulmuştum, yaşamımda yer eden nice şairin, yazarın kitabını orada, o tozlu raflarda bulduğum gibi. Bu resimler, o güne değin gördüğüm resimlerden farklıydı ve bir anda beni kendilerine çekmişti. Bugün aradan geçen otuz beş yıl sonra bile bu "çekiş" in nedenlerini tam olarak bilmiyorum. Ama

bir şeyi biliyorum: Klee'ye olan hayranlığım hiçbir zaman eksilmedi, tam tersine arttı.

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

Ola ki bu resimlerde yansıyan çocuksu havaydı.

Ola ki bu resimleri insanı itmiyor, kendine çekiyordu.

Ola ki sanatçının iç dünyasını dolaysız bir biçimde dile getirmesiydi.

Ola ki resme bakandan bir katılım isteyen gizem yanıydı.

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

Biliyorum, bu sözcükler gülümsetiyor seni. Ne güzel!

Klee'nin birçok resminin adı da gülümsetebilirdi.

Boğalı Dağ

Karmaşık Taam

Akşama Doğru Vapur ve Yelkenliler

Sel Baskınından Sonra

Zavallı Melek

vb., vb.

Sözü nereye mi getirmek istiyorum?

Paul Klee'ye.

Bu resimlerden hiçbirisi adlarının resimleri değildir.

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

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

Çarmıhtaki İsa'da (adlı adsız sayısız ressam resmetmiştir)

çarmıhta bir insan görürüz.

Guernica'da (Picasso) Guernica'nın ne anlama geldiğini

biliyorsak, bildiğimiz dehşetle, resmin dehşetini özdeşleştirebiliriz.

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

Klee bir kavram ressamı olduğu için mi?

Bu soruyu birçok yazar-çizer sormuştur.

Çoğu da, sorunun hemen ardından olumlu bir yanıt vererek.

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

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

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

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

Ama Klee, diyorsun, resmin alanını aşan düşünceler ve kavramlar peşindedir. Ve örnek veriyorsun: "Tüm oluşum devinimdedir.

*Laocoon'*da Lessing zaman sanatı ile mekân sanatı arasındaki ayrımı çok önemsemez. Ama yakından bakıldığında, bu bir yanılsamadır. Bilgiççe bir yanılsama. Çünkü mekân da zamansal bir kavramdır. Bir nokta devinip bir çizgiyi oluşturmaya başladığında zaman etkeni işin içine girer. Çizgi, ordan oraya gidip bir yüzey yarattığında da durum aynıdır."

Klee'den alıntılara başladığında, biliyorum, bunun sonu yoktur.

Çünkü ben de, Klee'nin sözcükleriyle yanıtlayabilirim seni. Resim

sanatı, sanat felsefesi üzerine öylesine düşünmüş ve düşüncelerini öylesine açık seçik (bir ressamdan beklenmeyecek kerte) dile getirmeyi başarmıştır ki bunları okurken, bir ressamın sözcüklerini mi okuyoruz, bir sanat felsefecisinin mi, kolay kolay çıkaramayız.

Ne var ki Klee'nin resimleri önünde durduğumda onun bu "açıklama"ları ve kuramsal yazıları, bana, resmini anlamak için pek bir ışık tutmamıştır. Hattâ, onun, genelde resim, özelde kendi sanatıyla ilgili açıklamalarını hiç okumamış olmayı yeğlemiş, unutmak yolunu seçmiştir.

Büyünün bozulacağından korktuğum için mi?

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

Açıkçası bir soyutlama mı?

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

Yine Klee'nin sözcüklerine başvuruyorum:

"Faustgil her şey yabancıdır bana. Çok uzak bir noktada, olayların kaynağında seçmişim ben kendi yerimi. Hem insan, hem de hayvan, bitki, maden ve elementler için geçerli olacak formülü bulmayı düşündüğüm yaratı düzeyidir benim kendime seçtiğim yer." Ama bu bir ressamın değil, bir filozofun sözcükleri, ereği olabilir, diyorsun haklı olarak.

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

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

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

"Diyalektik" sözcüğü ile "didaktik" sözcüğünü birbirine karıştıran ya da anlamdaş sayanların pek kolay kavrayamayacakları bir örnek üzerinde konuştuğumuzu unutma. "Doğa ile diyalog, sanatçı için *sine qua non* (kaçırılmaz) bir koşuldur. Sanatçı insandır; kendisi doğadır, doğanın içinde doğanın bir parçasıdır."

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

Örneğin, Rimbaud'nun *Sesliler Sonnet'*ini anıtmıyor mu sana?

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

Sözcük sanatındaki en küçük birimlerin simyası peşindeki bir şairle, çizgi, renk ve biçim simyası peşindeki bir ressamın yapıtları arasındaki ilişki, bir çıplak, bir doğa parçası, ya da bir çiçek demeti ile bir ressam arasındaki ilişkiden daha derin daha anlamlı değil mi? Klee'yi, sorunu yanlış anlamadımsa, dış dünyaya, doğaya, yaşayan varlıklara sırtını çevirmiş bir sanatçı olarak görüyorsun. Eğer böyleyse, bil ki yanılıyorsun. O, gözünü dört açmış, dünyaya, nesnelere ve doğaya bakıyor. Ve bizlere (onun

resimlerine bakanlara) diyor ki gördüklerinizi gerçekten görmüyorsunuz; görülmesi gerekenleri ise hiç mi hiç görmüyorsunuz: "Görünenin tarih-öncesini görmeyi öğrenmek gerek. Derinlikleri kazmayı öğrenmek gerek. Çırılçıplak olarak ortaya koymayı öğrenmek gerek. Gözler önüne sermeyi ve çözümlemeyi öğrenmek gerek."

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

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

Boyaları da öyle: şimdilerde "karışık teknik" denilen türden. Aynı yüzeyde hem yağlıboya, hem pastel; kurşunkalem, tebeşir, çini mürekkebi, suluboya, guaş tutkallı boya... Amaçladığı resmin yeni bir dil olduğunu biliyordu ve materyalini de bu dilin bir ögesi olarak görüyordu.

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

Tüm buraya değin söylediklerimden sonra, belki, 19. yüzyılda ortaya çıkan oryantalizmin uzantılarını, çağdaş bir yorumla, birer eşya, dekor, giysi, renk ve motif olarak resminde duyumsayan, bu Doğu / İslâm öğelerine resimlerinde bir hayli yer veren Matisse'den, onun kadar olmasa da Picasso'dan çok daha fazla, Klee algılamıştır Doğu / İslâm sanatını, diyeceğim.

İçinde yaşadığı dünyada, sayısız, "keşfedilmeyi" bekleyen dünyalar olduğuna inanıyordu Klee. O dünyalardan birinin kapılarını açmaya çalışıyordu resimlerinde. Ola ki İslâm

sanatında, açmak istediği bu kapılardan birinin, daha önce aralandığını görmüştü.

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

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

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

Okudun.

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

Ama ben Klee'yi yorumsuz da seviyorum, dedin.

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

Bakışlarımdaki soruyu da şöyle yanıtladın:

Çünkü bu dünyadan keşfetmem gereken dünyalar, (eğri ve doğru çizgiler, soğuk ve sıcak renkler, güzel ve çirkin biçimler) olduğunun bilincindeydim. Bir gün, bunları bir arada gördüm.

Önümde aralanan kapıdan içeri girdim. Senin ve başka yazarların söylediklerinizin tersine hiçbir gizi yoktu bu dünyanın. Ya da bir insanın ne kadar gizi varsa, o kadar.

WILL GROHMANN

MAVİ-KUŞ-KABAK

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

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

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

Mavi kuş, kara iskeleti, iki gözü ve kafasıyla daha çok küçük bir taç görünümünde. Onun önünde kabak ve çekirdekleri, yem; ama görünüş besleyici olmaktan çok fantastik. Kahverengi üzerindeki mavi de bunu pekiştiriyor. Mavi öylesine karıştırılmış ve öylesine

konulmuş ki fırçanın dış izleri eflatuna kaçıyor. Bu da, resmin tümünü bir hayli yumuşatıyor.

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

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

KLEE VE MÜZİK

Yalnız müzik var, ilişkilerimin sürekli iyi olduğu.

P. Klee

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

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

O. Henrik Moe

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

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

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

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

Kogan

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

Richard Verdi

GÜMRÜKÇÜ ROUSSEAU GERÇEK NAİF'İN GÜLÜMSETEN DÜNYASI

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Hiç kuşkusuz, diyorsun, öylesine karşılaşmalar vardır ki bıraktığı iz hiçbir zaman gitmez. Şair, yazar ya da ressam, onlarla karşılaşan insanın dünyası içinde yerini alır. Şair ya da ressam, konuşursun onunla. Dertleşirsin. Onun sorunları üzerine kafa yorarsın. Yaratıcılığı sana yepyeni ufuklar açmıştır. Sıkıştığında ona başvurursun. Onun sözcüklerini bile kullanırsın. Onun renklerini düşlersin.

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

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

1900'lerde, bu sanatçılardan başka kimse anlamamıştı onun resimlerini. Bu "kimse"lerin başında da elbet sanat eleştirmenleri geliyordu. Ama sanatçılardan yana talihi açık bir ressamdı Gümrükçü. Sonia Delaunay ve Robert Delaunay hayranlık duyuyor ve destekliyorlardı Rousseau'yu. Altın yürekli şair ve ressam Max Jacop da onun resmine gönül verenlerdendi. Demek bir ressamı seven ve onu destekleyen ressamlar da oluyor. İyi ama, bu resimlerde, yadırgatıcı, anlaşılmaz olan neydi? Niçin sergilere kabul edilmiyor, kabul edildiğinde de basın ve seyircilerin alay konusu oluyordu?

Zaman henüz "olgun" değildi bu resimlerin anlaşılması için. Gözler daha eğitilmemişti ve bu tür bir *humour* yepyeni bir kavramdı. Özellikle resimde. Gümrükçü'den on yıl önce, Van

Gogh'lara, Cézanne'lara karşı olan tepkileri düşünürsen, Gümrükçü'nün yadigarınmasını, hattâ bilgiç balkabakları tarafından ciddiye alınmamasını daha iyi anlarsın.

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

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

Naif resmin ana ögesi olarak gördüğün *humour*... biliyorum bunu. Hattâ *humour* 'suz bir naif resmin olamayacağını yazmıştım bir yerde. Gerçek naiften ve onun gerçek naif resminden söz ediyorum ben. Yoksa naifliği seçen, 1950'lerden sonra, yeryüzünün birçok yerinde ortaya çıkan "fabrike" naiflerden değil. Madem naif resimden söz ediyoruz, onu, benzeri görülen resim türlerinden kesinlikle ayırmak gerek. Resim yapmasını bilmeyenlerin, köylülerin, çobanların, ev kadınlarının yaptıkları resimle, gerçek naif resmin uzaktan yakından hiçbir benzerliği, ilişkisi yoktur. Ne de çocuk resimlerinin. Akıl hastalarının çizip boyadığı resimler de ilginçtir, ama bunlar da naif sanatın sınırları dışındadır.

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

vardır. Gümrükçü Rousseau ise bunların babasıdır.

Biraz soluk almaz mısın?

Sanatçının.... (ne soluğu?) gerçekleştirdiği şu otoportreye bak.

İlkin adından başlayalım: “*Kendim, portre, peyzaj*”. Hayatta, hiçbir zaman sahip olmadığı, giyinip kuşanmadığı siyah komple giysiler içinde, elinde paleti (paletin üzerinde Clemence ve Josephine sözcükleri okunuyor: Sanatçının birinci ve ikinci eşinin adları) ayakta duruyor. Bir rıhtımda. Arkada, İngiliz bandıralı garip bir tekne. Flamaların birçoğu gerçek denizci flamaları, birçoğunu da kendi fantezisine göre renklendirmiş. Rıhtımda iki küçük insan – varla yok arası. En olmadık yerde, Eyfel Kulesi. Garip bulutlar. Ve bunların arasında süzülen bir balon.

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

Bu mini minnacıklar onun her resminde var.

Yanılıyor muyum? diyorsun.

Hayır, yanılmıyorsun. İnsan olarak, kedi olarak, köpek olarak. Kuş ya da çiçek olarak. Ama *humour*, yalnız bunlardan, onların resimde oldukları yerden, resmin içindeki anlamlarından kaynaklanmıyor; resmin tümünde var *humour*. Resminin naif dilinde var bu *humour*. Bir nature morte resmettiğinde de var. Günlük yaşamındaki davranışlarında, konuşmalarında, yazdıklarında olduğu gibi. Soupault’nun bir başka yazısından öğrendiğime göre, 1894’te, Girard Constance adlı bir yazar *Gelecek Yüzyılın Kişileri* adlı bir kitap hazırlamaktadır. Bunu

öğrenen Gümrükçü özyaşamöyküsünü kaleme alıp, yayımcının kapısını çalar. Bu özyaşamöyküsünü, sanatçının sözünü ettiğim portresine bakarken okuyasın diye çevirdim.

Bir de, naiflikten söz edildiğinde hep gülerek andığım bir sözü vardır, Picasso'ya söylediği: "Günümüzün iki büyük ressamından biri sensin Pablo, öbürü de ben. Ben Mısır sanatını sürdürüyorum, sense modern akımı temsil ediyorsun."

Bunu, Picasso söylemiş olsaydı, gülünç olurdu. Rousseau söylediğinde sevecen oluyor ve *humour* dolu. Özellikle, Mısır ve modern akımlar nitelemeleriyle.

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

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

BRAQUE KENDİNİ GERÇEKLEŞTİREN RESİM

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

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

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

Bunların hiçbirisi gerçek değilmiş gibi devam et sen, diyorsun.

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

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

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

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

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

Duymazlıktan geliyorum. (Eski bir Çin atasözü, "Herkes ve her söze kulak verirseniz, sonunda ya sağır ya dilsiz olursunuz" diyor.) Burda, şairlerin, yazarların genelde resim sanatına, özelde bir ressama ya da bir resme nasıl baktıklarını gördükçe, resmin varolan bir nesnenin ya da doğa parçasının resmedilmesi olmadığını, tam tersine, dünyaya eklenen bir yaratı olduğunu algılayacağımızı umuyorum, diyorum.

Söylediklerimi duydun mu, duymadın mı, bilmiyorum. Çünkü Braque'ın andığın sözcükleri, söylediklerimle hem ilgili, hem ilgisiz: "Benzerlik göz aldatmasından başka bir şey değildir" öyle mi?

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

Peki "düşlerin yaraları" ne oluyor? diyorsun.

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

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

Haklısın. Özellikle gerçeküstücü resmi düşündüğünde. Ama kübizmden sonraki yanılısana, artık kendisini bir yanılısana

olarak ortaya koyar, gerçekliğin ardında gizlenmez. Unutma, sanat alanında her gerçek yenilikten sonra, daha önceki sanat yapıtlarına bile artık aynı gözle bakamayız.

Bunu bana değil de, ressamalara ve eleştirmenlere söylenmiş kabul ediyorum, diyorsun. Burda, hep resimden söz ediyoruz, biraz da ressamdan söz etsek. Yazarlar arasında, resmi anlamak için ressamları anlatanlar yok mudur?

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

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

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

"Braque sabırlı, yüzü öylesine alçakgönüllü ki gören erince ulaşmış sanır. Ama omzu, bir oduncunun omzu, bedeni ise, bir dev bedeni. 'İnsanın düşleyecek zamanı olmalı' diyor. Düşlemek istercesine sandalyesine çöküyor. 'Gençliğimde, diyor, model olmadan resim yapılamaz sanırdım. Yavaş yavaş vardım bugünkü noktaya. Bir portre yapmak! Ya da gece giysileri içinde bir hatun. Hayır, kimseyi baskı altına alacak yaradılışım yok benim.'

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

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

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

Hayır, ben değilim. Leonardo.

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

Zekice bir söz, diyorsun gülümseyerek.

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

Bir insan düşleyin ki her şey kendiliğinden doğuyor onda:

heyecan, heyecanı düzelten kural ve hemen ardından, bu kuralın sevgisi. Bu insanın iyi resimler yapmasına şaşmamak gerek.”

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

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

En önemli iki öğeyi unutmuş, diyorsun, toprak ve gübre.

Bunlardan birincisi tuval, ikincisi de boya, renkler olmalı, diyorum.

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

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

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

Neye?

Resmin kendi kendini gerçekleştirmesine.

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

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

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

Tüm bunlar, Braque'ın resmi konusunda bana daha önce söylediklerini doğrular gibi, diyorsun. Bir gün, birlikte, Braque'ın resimlerine bakarken şöyle demiştin: Braque'ın doğa ile bir sorunu olduğunu sanmıyorum. Böylesi bir savaşımlı yok. Öylesine yok ki bu resimlerde gördüğümüz insan ve nesneler, ressamın gözünü kapadıktan sonra belleğinde kalan çizgilerden, lekelerden ve renklerden başka bir şey değildir. Resmini, o anda, karşısında olandan yola çıkarak yaratmıyor Braque, bir zamanlar gördüğü, belki de hiç görmediği, düşlediği bir nesneyi, bir *nature morte*'u, bir figürü resmediyor. Özellikle kübist döneminden sonraki

resimlerde. Portreleri, figürleri, Picasso ve Matisse'de (daha sonra, Giacometti ve Francis Bacon'da göreceğimiz gibi) olduğu gibi, belli bir insana ait değil. Bu resimlerin hiçbir özel karakteri yok. Yalnızca birer resim ögesi onlar.

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

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

Ah! Evet, ressamın kendi karakteri bu. Resimlerinden yansıyan.

Aynı zamanda, bu resimlere bakan şair ve yazarların sözcüklerinde yansıyan.

SANATÇININ NOT DEFTERİNDEN

Gerçeklik.

Yaptığınız resmi göstermek yetmez. Ona dokundurmayı da bilmek gerek.

* * *

İstediğim gibi yapamıyorum, yapabildiğim kadar yapıyorum

* * *

Yaratmak istediğini taklit etme.

* * *

Heyecanı düzelten kuralı severim.

* * *

Ressam bir öykü kurmaz, resimsel bir olgu kurar.

* * *

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

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

* * *

Doğayı kopya etmekten çok onunla birlik olmaya çalışıyorum.

* * *

Yazmak betimlemek değildir.

Resim yapmak resmetmek değildir.

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

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

Tutuculuk tanımlama ile başlar.

Seçmek gerek.

Bir şey hem gerçek hem de benzer olamaz.

Her zaman iki düşün gerekir; biri öbürünü yıkmak için.

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

Tablo, düşünüyü sildiğinde biter.

Düşün resmin kızağıdır.

Yaş ilerledikçe, sanat ve yaşam ayrılmaz bir bütünü oluşturur.

Gerçeğin karşıtı yoktur.

FERNAND LÉGER RESMİN YAPI İŞÇİSİ

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

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

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

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

"Nesne son derece önemlidir benim için, konunun içindeki nesne. Böylece, her öge nesne'ye dönüşecektir...

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

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

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

"Cézanne'a gelince, o, açık bir ressamdır. Bizi sürekli olarak başka bir şeyler bulmaya iteler...

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

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

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

"Delaunay'la benim, bir rengin kendi içinde geçerli ve yeterli olduğunu, bir mavinin mavi olmak için bir giysiye; bir yeşilin, yeşil olmak için

ağaca gereksinimi olmadığını ilan ettiğimizden beri. Bir renk, bir renktir, o kadar...

"Gelelim nesneye... Nesneye elimden gelen yoğunluğu sağlıyorum. Sehpa resmini, daraltmak değil, genişletmek gerek. Bu nesneyi ya da nesneleri başka nesnelerle karşıtlıyorum, ya da yaşattığım, ama aynı yoğunlukta olan başka biçimlerle. Oyuna bir devinim katıyorum, tuvale de bunu geçiriyorum. Kimi kez durağan, kimi kez devingen...

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

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

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

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

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

1955 yılında yayımlanmış bu küçük kitabın (*Fernand Léger/Le Dynamisme Picturale*) üzerinde bir başka imza ve tarih yer alıyor: Yüksel Arslan/1956. Verdet'nin kitabını, İstanbul'da bulup, yollamış olmalıyım dostum Yüksel Arslan'a. O da, okuduktan sonra bana geri vermiş olmalı. Genç bir ressamın (1956 yılındaki Yüksel Arslan'ın) altını çizdiği satırlar bu çevirdiklerim. Al bir oku, bakalım ne diyeceksin?

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

Kendi görüşünü, diyorsun.

Ama bunu daha önce yaptım, diyorum.*

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

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

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

Ya da sen, bu ressamdan kaçtığın için?

Hiçbir ressamdan kaçmadım, diyorum. Bunu da nereden çıkardın? Tam tersine, her zaman resamlara doğru gittim.

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

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

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

Belki Léger'ninkiler bunlardan değildi, diyorsun.

Evet, Léger'ninkiler, bunlardan değildi. İki tür resim bildim bugüne değin. Birincisi, ilk karşılaştığımda, beni kendine çeken, ilk anda bu "çekişin" niçin olduğunu bilmediğim, nedeni daha sonra, resimden uzaklaşıp, gözümü yumduktan sonra bulduğum resimler. Van Gogh'un, Cézanne'ın, Picasso'nun, Klee'nin, Giacometti'nin, Dubuffet'nin, Bacon'ın, De Staël'in resimleri gibi. İkincisi ilk karşılaştığımda beni kendine çekmeyen, ama önemini kavradığım, sonra, (gözümü hep açık tutarak), öğrendiğim resimler. Kandinski'nin, Maleviç'in, Dali'nin resimleri gibi. (Tabii eskilerden Bruegel, Bosch, Rembrandt, Vermeer, Velazquez ve Goya'ları, İslâm minyatürlerini, Çin ve Japon sanatçılarını anmıyorum, bu yazı dizisi için çizdiğimiz sınırı aşmamak için.) Léger, bunlardan hangisine giriyor?

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

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

Bakabilirim. Ama burda da, resimle benim aramda, o resmin, sanat tarihi içindeki yeri, bir değer ölçütü olarak yer alır. Öznellik/ nesnellik kavgası mı başlar o anda? diye soruyorsun. Hiçbir kavga başlamaz. Bir ressamdan (Avni Arbaş'tan) dinlemiştim: hocası Leopold Lévy'e, Rubens'i nasıl bulduğunu sorduğunda, Lévy'nin yanıtı, "Çok, çok büyük bir ressamdır – ama benim ressamım değil" olmuş. İşte hem nesnellik (Rubens'in büyüklüğünün kabulü), hem öznellik (Lévy'nin, Rubens'in resmine karşı duyarsızlığı) kavgasız bir biçimde dile geliyor. Léger için, kendi açıdan, aynı şeyi mi söyleyeceksin? diyorsun. Hayır. Ben Léger'yi yavaş yavaş sevdim. Bir Rubens'le, Rembrandt'la ya da çağdaşları içinden örnek vermek gerekirse, bir Picasso, ya da Matisse'le karşılaştıramam onu. Ama tutarlı bir ressam olduğunu, dünya görüşü ile, sanat görüşünü aynı potada eritmesini bildiğini de göz ardı edemem. Léger, resmin, toplumsal bir işlevi olduğuna inanıyordu. Ama bu inancı uğruna, resimden bir ödün vermedi. Resim uğruna, dünya görüşünden de ödün vermedi. Kendi deyişiyle, bir klâsikti. Modernlerin klâşiği.

FERNAND LÉGER

HALKIN DİLİ

RESSAMIN DİLİ

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

Halk tarafından anlaşılabilircek büyük konulara dönüşü yaşıyoruz.

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

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

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

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

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

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

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

Huysman, müzeyi akşamları da açtı ve işçiler de geldiler müzeye. Ama ne var ki yalnızca bir resmi gördüler: La Jaconde'un önünde kuyruk

yapmak gerekiyordu, sinemadaki gibi "yıldız" oydu. Dolayısıyla sonuç gene bir hiç oldu.

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

(Duvar Resmi, Sehpa Resmi konulu bir konuşmasından.)

DÜŞLERİN DEĞİL DÜŞLEMİN RESSAMI: SALVADOR DALİ

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

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

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

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

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

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

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

Bu sergiye değin, gerçek Dali görmemiştim.

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

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

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

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

Hayır, yalnızca, andım, o kadar.

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

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

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

Vurgulamak...

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

Dali'ye dönsek?

Dönelim. Sanatçının, sözünü ettiğim 1979 Retrospektif Sergisi'nde gördüğüm bütünlük, tüm sanat yaşamı boyunca bir tutarlılığı koruduğunu duyurdu bana. Onun, Fransa, Hollanda, İngiltere, İspanya, Amerika müzelerinde gördüğüm resimlerini, sevmiş/sevmemiş; önemsemiş/önemsememiş olmamın hiçbir

anlamı olmadığını bu sergide gördüm. Bir şeyi daha: Dali'nin resimlerine her zaman önyargılarla bakmış olduğumu.

Önyargı? Ama bir resme nasıl bakılabilir önyargıyla?

Şaşkınlığında haklısın.

Bir resme hiçbir zaman önyargıyla bakılamaz, bakılmamalı.

Ne var ki Dali'nin yazdıkları, Dali üzerine yazılanlar, Dali'nin yaptıkları, yaşama biçimi... benim Dali'nin resmine...

...Nesnel olarak bakmama engel oldu, demeyeceksin umarım, diyorsun.

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

Dali konusunda, evet.

Hayır'larla başladığın Dali konuşmanı, korkarım Evet'lerle bitireceksin.

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

Aradığın, sanatçının "has"lığıydı, öyle mi?

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

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

Bu anlamsız yakıştırmana ne yanıt verebilirim?

Hiç kuşkusuz, diyorum, has bir katil, has bir işkenceci de olabilir.

Ama bizim konumuz sanat. Sanattaki "has"lıktan söz ediyoruz.

Ah, sanattan söz ettiğimizi unutmuştum, diyorsun.

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

Nasıl böyle bir düş görebilirsin?

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

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

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

Hangi efsaneyi? Dalı'nın düşlerin ressamı olduğu efsanesini mi?

Hayır, tüm gerçeküstücü resmin düş efsanesini. Ama bu, tüm efsaneler gibi yıkılması gereken bir efsanedir. Unutma, sanat efsanelerinden yararlanılabilir, ama sanat yapının kendisi efsane olamaz.

Ama bu resimler düşlerin görüntüsü değilse neyin görüntüsü? Ressamın düşleminin. Yalnız bu. Çünkü ne sen, ne ben, ne de Dalı böylesi düşler gördük. Düşlerimiz, gerçek dünyanın tutarsız gibi görünen, belki gerçekten tutarsız, belki tutarlı (ama bu biraz *rüya tabirleri'*ne bağlı), izdüşümlerinden başka bir şey değil. Ateşli hastalıklar, sayıklamalar, karabasanlar sırasında ve bazı uyuşturmanların etkisinde görünen hayallerin ve hayaletlerin dışında, her kişinin, her gece gördüğü düşlerde böylesi görüntüler

yoktur. Dali'nin resimleri ise, bu "normal" açıdan düşlerin resmi değil, resmin düşleri. Dali'nin kendisi de söylüyor, üstelik "Uyku" resmiyle ilgili olarak: "Çoğu kez, uykunun canavarını, korkunç, büyük, ağır, boş bir ve çöp gibi ince ve gerçekliğin değnekleriyle dengesini koruyan bir beden olarak düşledim ve öyle geliştirdim." Yani uykuyu, uykunun simgesini düşünde görmedi, onu gözü açık düşledi ve öyle resmetti. Söylemek istediğin kısaca bu mu? Eğer böyleyse...

Bu kez sözünü kesen benim: Evet. Ama yalnız uykunun resmi değil, Dali'nin tüm resimleri, yalnız Dali değil, tüm gerçeküstücüler için geçerli bu. Belki Delvaux hariç. Ama o da, sence, zaten önemsiz bir ressam, diyorsun. Yanılıyor muyum?

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

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

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

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

Daha sonra ne demiş Breton?

Gerçeküstücü ahlâka uymadığı için aforoz etmiş onu.

Peki Aragon?

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

Ya gerçeküstücülüğün kurucularından, ressamların dostu, Philippe Soupault?

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

Bir anekdot:

" –Eşinizi, omzunda sallanan ızgarada pişmiş bir çift pirzola ile resmettiğiniz söyleniyor, doğru mu bu?
– Evet, doğru. Ama pirzolar pişmiş değildi, çiğdi.
– Niçin?
– Çünkü Gala da çiğdir.
– Peki pirzoların eşinizle ne ilgisi var?
– Ben pirzolayı çok severim, karımı da. Her ikisini birlikte resmetmemek için bir neden göremiyorum."

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

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

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

Burda, yapmaya çalıştığımız bu değil mi? diyorum.

FEDERİCO GARCÍA LORCA

SALVADOR DALİ İÇİN

Ey zeytin sesli Salvador Dali

Acemi delikanlı fırçanın övgüsünü yapmayacağım

Ne de çağının rengine renk katan sanatının

Bunaltın var bu sözcüklerde ve o her zamanki sınırlılığın

Yeni mermerler üzerine yaşayan sağlıklı can

İnanılmaz biçimlerin balta girmez karanlık ormanlarına kaçyorsun

Elinin vardığı yere, düşlemin de varıyor

Ve gecenin gazelini yudumluyorsun pencerede

Dünya karman çorman ve o donuk alacakaranlıkta

İnsanoğlunun karşılaştığı ilk sınır-taşı

Ama şimdiden yıldızlar var görünümü gizleyen

Hem de yörüngeyin yetkin şemasını çizen

Alında parlayan kadim ışığı istiyorsun

O insanın ağızına ve yüreğine varmayan ışığı

Baküs'ün duygulu asmalarının ürktüğü ışığı

Bir de kavis çizen suyun darmadağın gücünü

Ey zeytin sesli Salvador Dali

Senin ve resimlerinin söyledikleri bunlar

Acemi delikanlı fırçanın öyküsünü değil

Okların yöneldiğı yetkin noktayı dile getiriyorum burda

Katalan ışıklarının o güzelim çabalarını dile getiriyorum

Ve açıklanır olan her şeye olan aşkını

O sonsuz ve yufka yüreğinin şarkısını

İskambil yüreğinin, yarasız yüreğinin şarkısını...

İKİNCİ BÖLÜM

CÉZANNE KİM?

20. yüzyıl sanatının iki büyük adı, Picasso ve Matisse, “*Hepimiz ondan geliyoruz*” diyorlardı. Onun açtığı yoldan, onun doğaya bakışından, resim sanatına getirdiği açılımlardan söz ediyorlardı. O, (Paul Cézanne) gerçekten de, 19. yüzyıl resminde ancak devrim sözcüğüyle nitelendirilebilecek bir yenilik olan izlenimciliğin kazanımlarını, öylesine ötelere götürmüştü ki yeniliklerle ve olağanüstü yetenekte ressamlarla dolu 19. yüzyılın son çeyreğine damgasını vuran iki ressamdan biri o olmuştu. (Diğeri ise Van Gogh.) Cézanne’ın resmi, kendine değin olan tüm yenilikçi arayışları özümlemenin ve doğayı yepyeni bir açıdan değerlendirmenin ürünüdür. Van Gogh’unki gibi, delice bir tutkunun; güneşin, ışığın, renk coşkusunun, kendini handiyse dolaysız bir yoldan tuvalde bulması değil; tam tersine bir yandan Louvre’da resim tarihinin gelmiş geçmiş başyapıtlarını incelerken öte yandan, doğayı sorgulama süreci içinde oluşmuş bir yapıttır Cézanne’ınki. Gelişme başlangıçta öylesine yavaş olmuştur ki yıllar önce, gençlik resimlerinden oluşan bir sergi dolayısıyla yazdığım gibi, Cézanne, Van Gogh gibi otuz yedi yaşında ölmüş olsaydı, ardında bıraktığı yapıtlarla bugün ancak Fransa’nın küçük taşra müzelerinde yer alan sıradan bir ressam olarak yer alırdı resim tarihlerinde. Van Gogh, erken ölümünü bilircesine yaşamının son yedi-sekiz yılında yaratmıştır tüm önemli yapıtlarını. Cézanne ise, 1875’lerden yani otuz altı yaşından sonra. Cézanne’ın gençlik resimlerine baktığımızda, gerek konuları, gerek kişiliği açısından ilgi çekici pek fazla bir şey görmeyiz. Kendi döneminin birçok ressamının çalışmalarından bir hayli geride, dramatik; boyayı kalın, macun gibi kullandığı, çok koyu renkli, ışığı yansıtmaktan çok öldüren resimlerdir bunlar.

Cézanne'ın bu dönem gençlik resimleriyle 1875 sonrası resimleri karşılaştırıldığında, bir yeteneğin nasıl ortaya çıktığı, nasıl geliştiği, sanatı ve doğayı doğru bir açıdan sorguladığında, nasıl yeni yorumlamalara vardığını, nasıl yeni yollar açtığını görürüz. Heyecan verici olduğu kadar öğretici bir yolculuktur bu. Sanatın ne olup ne olmadığını, yetenekle yaratının ilişkilerini, bir sanat tarihi dersindeymişiz gibi izleriz bu serüvende.

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

Van Gogh'un kardeşine ve dostlarına yazdığı mektupları okunduğunda bu sözlerinin anlamı çok iyi anlaşılır.

Cézanne'ın adı adım kazanılmış bir ustalıktır. Öylesine ki bir Cézanne elması ile, bir Cézanne portresi arasında hiçbir fark yoktur. Van Gogh, portrelerinde, buğday tarlalarında, zambaklarında, ayçiçeklerinde yalnızlığını, sanrılarını, korkularını, umutsuzluğunu, öyküye başvurmadan dile getirmiştir. Van Gogh'un resmi çaresizliğin resmidir. Bu resimlerde, sanatçının insanî, varoluşsal sorunlarını apaçık görürüz. Van Gogh, yaşamı ile sanatını birbirinden ayırmıyordu. (Bu anlamda denebilir ki ilk tek ve gerçek varoluşçu ressam odur.)

Peki Cézanne?

Cézanne'ın resminde, insanlık dramının ya da komedisinin yeri yoktur. Tüm duyguları, tutkuları, acıları resminin dışında bırakmış gibidir. O da Van Gogh gibi yalnız bir adamdır. İnsanlarla güç iletişim kurmaktadır. Van Gogh'un mektupları

olmasaydı da, resimlerinde, sanatçının bu gerilimli iç dünyasının izlerini okumakta güçlük çekmeyecektik. Cézanne'ın resimlerinde ise yaşamıyla ilgili hiçbir iz yoktur. Resim *kendi içinde* mutlaktır. "Sizlere gerçeği borçluyum, diyordu. Ve bu gerçeği resimde dile getireceğim."

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

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

Çağdaşı Monet'nin dediği gibi, "resim öğretilerle yapılmaz." Cézanne bunu biliyordu. Kendi konumunu, olumsuz yönde biraz fazla abartıyordu: "Zavallı bir ressamım ben ve hiç kuşkusuz, bir ifade aracı olarak fırçayı Tanrı tutuşturdu elime. Dolayısıyla, düşüncelere sahip olmak ve onları geliştirmek benim işim değil." Cézanne'ın işi düşünceler üretmek, kuramlar ortaya koymak değildi kuşkusuz. Sözcüklerle değil, resmiyle zaten düşünceler de üretiyordu o. Üstelik, Van Gogh gibi sürekli değil; arada bir, bu, resminin ürettiği ya da resmiyle birlikte ortaya çıkan düşünceleri sözcüklere de döküyordu. İşte birkaç örnek:

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

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

Van Gogh resmi bir uyumsuzluğun, bir tedirginliğin resmidir. Cézanne'ın resmi ise, tam tersine, bir uyumun, *harmonie*'nin resmi. Ressamın baktığı bir doğa parçasının çözümlenmesini, sonra yeniden tuvalin yüzeyinde kurulmasını görürüz.

Kendisi kuram üretmeyen Cézanne, 20. yüzyılın filozof, düşünürlerine kuram üretmekte en fazla kaynaklık etmiş bir sanatçıdır. Sanatçının kendi susuyordu, çünkü resimleri yeterince konuşuyordu. Cézanne, kendinden sonra gelenlere, sanatçı ile doğa arasındaki diyalogun sınırları üzerinde eşsiz bilgiler vermişti. Öylesine ki kübizmle en uç sınırına ulaşan Cézanne resmi, ancak bu noktadan sonra yeniden okunarak bir *referans* durumuna gelmiştir. Cézanne, kendini, hem yeni bir yol açan, hem de açtığı yolda tek başına ilerleyen biri olarak niteliyordu. Picasso ile Braque, Cézanne'ın resim sanatına getirdiği geometriyi bir adım daha öteye götürdüler.

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

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

Bilmiyorum; bir varsayımda bulunmak da istemiyorum.

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

Uydurduğum öykünün hiçbir dayanağı yoktu – Cézanne'ın resmini, resim sanatı üzerine düşüncelerini bilmekten, dostlarının kaleme aldığı anılarını okumuş olmaktan gayri.

Bu öyküyü yazdıktan *on beş yıl* sonra *Grand Palais*'deki bu retrospektif sergisini, bir akşam vakti dolaşırken, resimleri önünde durup, önümdeki insanların omuzları üzerinden onlara bakmaya, onları görmeye, okumaya çalışırken, öykümün pek de kurmaca olmadığını gördüm. Cézanne kendini içine kapadığı bir dünyada, inandığı, doğru bildiği bir yolda ilerlemişti yaşamı boyu. Başka bir yol düşlememiş, buna gereksinme duymamıştı. Ancak tuttuğu yolda derinleşebileceğini biliyordu.

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

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

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

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

"On yıldan beri sanattan, edebiyattan söz ediyoruz. Birçok kez birlikte oturduk –hatırlıyor musun– ve çoğu kez geçmişî eşeler, günümüzü sorgular, gerçeği bulmaya çalışır ve kendimize eksiksiz ve sarsılmaz bir inanç ararken bakardık sabahlamışız, gün sökmek üzere. Bir yığın korkunç düşünceyi elekten geçirdik, tüm sistemleri inceledik sonra da kurtulduk onlardan. Uzun, sıkı bir çabadan sonra, bireysel ve güçlü bir yaşamın dışında yalnızca yalanın ve alıklığın varolduğuna karar verdik. Kendi köşemizde, kendi gölgemizde yaşıyorduk. Düşüncelerimiz yetiyordu bize. O hafif, sağduyu yoksunu (complaisante) yığının içinde kendimizi yitik kişiler gibi duyuyorduk. İnsanları arıyorduk her şeyde, her yerde, her yapıtta, resim ya da şiirde kişisel bir ses (accent) olsun istiyorduk.

Ustaların, dehâların, ele aldıkları her parçadan bir dünya yarattıklarına inanıyorduk. Onların çömezlerini, yeteneksizlikleri, sağdan soldan özgünlük apartmaktan başka bir şey bilmeyenleri kendimizden saymıyorduk. Biliyor musun, sevgili dostum, (bizler o sırada) farkında olmadan birer devrimciydik."

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

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

BRANCUSİ MEKÂN İÇİNDE YALINLIĞIN SON SINIRINDA

I/

Brancusi'yle ilk kez bir mezarlıkta karşılaşmıştım.

Montparnasse mezarlığında.

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

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

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

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

Mezarın sahibi (ölü olduğuna göre artık hiçbir şeyin sahibi değildi kuşkusuz) Bayan Taniuşa Raşevskaya kimin nesiydi bilemiyorum. Adının altında birkaç satır daha yazı yer alıyordu.

Ama iliklerime işleyen o yağmur altında bilmediğim bir dilde bir yaşamöyküsünü heceleyecek durumda değildim. Herkese,

herkesin bildiği dilden seslenen Brancusi'nin yontusuna bakmakla yetindim. Hayranlıkla. Yağmurun altında gördüğüm, bu birbirine sarılmış iki insancık figürü kadar hiçbir antik ya da modern bir heykel, o güne değin, böylesi bir ürperti uyandırmadı bende. Daha sonraları, Mısır'ın, Hitit'in, Asur'un, Afrika'nın kimi yontuları önünde de benzeri bir ürpertiye yaşayacaktım. Ama aynısını değil. Belki onlarla yağmurlu bir günde bir mezarlıkta değil, müzelerde ya da galerilerde karşılaştığım için. (Kissadan hisse: Sanat yapıtlarından mümkün olanları müzelerden dışarıya taşımak gerek.)

II/

Görsel sanatlardaki yeniliklerin başını, Rönesanstan bu yana resim sanatı çekmiştir. Rönesansa değin önde gelen yontu sanatı, 16. yüzyıldan sonra bu öncülüğünü, resim sanatına bırakmıştır. Yönlendirici olan da resim sanatı olmuştur. Heykelde bile ilgi çekici örnekleri veren, özellikle Picasso, Matisse gibi ressamlar heykelleriyle de çağdaş sanata, yepyeni açılımlar sağlamışlardır. Her biri ayrı telden çaldığı halde tüm modern sanatı oluşturan ressamların sayısı ne kadar çoksa heykelticilerin sayısı o denli azdır. Ama onların arasında biri vardır ki heykel sanatında modernlik onunla başlamıştır.

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

Yola düşmek... gerçek deyiş budur. Çünkü, bu beş parasız genç,

“sanatı” için Paris’e gitmek zorundadır. Ve Bükreş-Paris yolculuğunu sırtında çantası yaya olarak gerçekleştirir.

Ey, İdealistler çağı!

Bireyi, toplumu, dolayısıyla sanatı kökünden değiştirme çağı.

Dolayısıyla bir yıkma çağı.

Dolayısıyla adı henüz konulmadıysa da modernizm çağı.

Ama ne kadar idealist, ne kadar yaratıcı, ne kadar yıkıcı, ne kadar modernist olursanız olun, gerçekleştirmek istediğiniz yeniliğin, evrenselliğin tartışıldığı bir ortama gereksinimi vardır.

O yıllarda, Paris, bu gereksinimi karşılayan merkezlerden birincisidir. Dünyanın tüm sanatçıları Paris’te buluşmak için birbirlerine söz vermiş gibidirler.

20. yüzyılın yenilik savaşı, özellikle resim sanatında, burada verilecektir. Sonraları Berlin’de, Moskova’da verildiği gibi.

Brancusi, Paris’e vardığında kendine dostlar edinir.

Léger, Matisse, özellikle de Gümrükçü Rousseau.

1904’de gelip ölene değin (1957) yaşayacağı bu kentte, modern heykel sanatının öncü örneklerini verir Brancusi.

Ölümünden sonra Beaubourg Pompidou Sanat Merkezi’ndeki

Ulusal Modern Sanatlar Müzesi’ne taşınacak olan Rousin

çıkamazındaki atölyesinde, yaklaşık elli yıl boyunca heykel

sanatının sorunlarıyla yaşar. Yapıtlarında heykel sanatının iki

büyük sorunsalına (mekân ve hacim) yanıtlar arar. Bıkıp

usandırmadan. Sürekli sorguladığı, genelde heykel sanatı ise, özelde kendi sanatıdır.

Bir heykeli heykel yapan öğeler, mekân içindeki yeri, hacim ve

heykelin ana maddesi, çamur, alçı, taş, mermer, ahşap, bronz...

Tüm bunlar, aralarındaki ilişkiler açısından sorgulanır yaratma sürecinde.

III/

Brancusi, Romanya'nın ahşap işçiliğiyle ünlü bir yöresinin çocuğudur. Dolayısıyla ahşaba büyük bir eğilimi vardır. En önemli yapıtı sayılan *Sonsuz Kolon*'un varyasyonları ahşap üzerinde gerçekleştirilmiştir.

Heykel sanatında, ana madde, gerek işlenişi, gerek gerçekleştirilişi, gerek tekniği açısından bir ressam için renk ve doku neyse, o denli önemlidir. Ahşap ile bronz; alçı ile mermerin yarattıkları plastik duygu birbirinden öylesine farklıdır ki aynı kalıptan dökülecek bir beton, bir alçı, bir bronz, bir plastik heykel, özgün kalıp aynı olduğu halde, aynı plastik duyguyu vermeyecektir.

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

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

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

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

Peki bu çok mu önemli bir sanatçı için?

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

Böylece yapıtı, elindeki malzemeyle özdeşleşmiş oluyor. Arayışını o malzeme içinde sürdürüyor.

IV/

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

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

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

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

Picasso, hiç kuşkusuz, bir geleneğin ressamıydı.

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

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

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

O, adına modernizm denilen yeni bir dönemin sanatçısı.

V/

Brancusi'nin heykeli saf bir biçim. Brancusi bu saflığa (katıksız anlamında) ekleyerek değil, çıkararak varılacağı inancında olmalı ki 1907'den itibaren *modelage*, yani çamurdan (ekleyerek) heykel oluşturmayı bırakıp, seçtiği malzemeyi yontarak, biçerek, ona kafasındaki biçimi vererek yaratmaya başlıyor heykellerini. Onun sanatında rastlantıya bırakılmış hiçbir şey yok. Her şey (buna heykelin üzerinde yükseldiği kaide dahil) ölçülmüş, biçilmiş ve sanatçının elinden çıkmış.

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

Giacometti şöyle diyordu: "Heykele yaklaştığında, büyümeyi, küçülür."

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

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

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

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

CHAGALL AĞACININ KÖKLERİ

Chagall.

Kimileri için "Damdaki Kemancı"nın ressamı.

Kimileri için yerçekimi yasasının söz geçiremediği âşıkların ressamı.

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

Kimilerine göre sanki bir naif.

Bu sözcüğün en derin anlamında, saf.

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

Kimilerine göre en gerçeküstücü ressam.

Kimilerine göre bu yüzyılın en şair ressamı.

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

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

Kimilerine göre 20. yüzyılın sanat serüveninde yer almamış bir göz boyayıcı. Kimilerine göre resim sanatının masalcı dedesi.

20. yüzyıl resmi denildiğinde, adı dört büyüklerle (Picasso, Braque, Miro ve Matisse) birlikte geçen Chagall bunlardan hangisi?

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

İşte, özetle Chagall ağacının kökleri.

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

20. yüzyıl resim sanatı tarihine, fantastik, masalsı, gerçeküstücü nitelikleriyle geçmiş Chagall'i yerli yerine oturtan ve onun resminin özellikle gerçeküstücü yanının, gerçeküstücülük akımından çok önce ortaya çıktığını gösteren, belgeleyen bir sergi. Chagall'in bu ilk dönem resimleri bilinmediğinde, Fransız gerçeküstücülüğünden esinlenmiş bir ressam gözüyle bakılabilir ona. Hattâ bu akıma bağlı, bu akımın doğrultusunda, güdümünde bir sanatçı olarak görülebilir. Oysa, bu sergide yer alan "Rusya Resimleri" (ki birçoğu 1910-1914 Paris yıllarına ait). Chagall'in, 1924 *Gerçeküstücülük Bildirgesi*'nden çok önce gerçeküstü resimler yarattığını belgeliyor.

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

Gün ışığı ve gece.

Aydınlık ve karanlık.

Düş ve güncel gerçeklik.

Güncel gerçeklik ve düş.

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

Bu resimler gösteriyor ki Chagall, tüm yaşamı boyunca içinden çıktığı toplumsal yaşama, ait olduğu kültüre sadık kalmış. Tüm

yaşamı boyunca, kendisini yinelemek pahasına hep bu Rus/ Yahudi kişiliğini korumuş.

Bu kültürün göstergeleri dış dünyaya ait. Dış dünya, ne kadar içinde olursanız olun, tüm kişileri, nesneleri, hayvanlar ve bitkileriyle, sizin dışınızdaki bir dünyadır. Bu dünya, resminizde ya da şiirlerinizde, oyununuzda ya da romanınızda ona kendinizden bir şeyler kattığınız oranda sizin olur, ancak o zaman adına yaratıcılık dediğimiz iç dünyanızı yansıtır.

Chagall'ın dünyası işte böylesi bir dünyadır. Hiçbir gerçeklik amacı gütmeyen, gerçekçi bir resim diliyle de konuşmayan bu resimler, nasıl oluyor da, etnik bir topluluğun yaşamını yansıtabiliyor? (Yoksa düşler, düşlemler, günlük yaşamdan daha mı gerçekçi?)

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

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

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

Chagall, resmederken anlatır.

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

Yöntemine gelince...

Buna betimleme, diyemeyiz.

Renklerle, biçimlerle bir atmosfer yaratır o.

Duygulu, duyarlı, lirik bir atmosfer.

Modern sanatın her şeyden önce lirizmin (Türkçesiyle *şairâneliğin*) baş düşmanı olduğu görüşü doğruysa, Chagall modern değildir. Oysa, Rusya Resimleri'ne, yani Chagall ağacının gerçek köklerini oluşturan bu resimlere baktığımızda, onun daha sonraki tüm sanat yaşamına yön verecek yaratıların, modernizmin doğuş yıllarında ortaya çıktığını görüyoruz. Bu resimlerdeki lirizm, daha sonraki resimlerinde olduğu gibi aşırı yüklü değil, ama gene de renkleriyle, biçimleriyle, konularıyla hem lirik, hem de modern sanatın oluşumu içinde değerlendirilmesi gereken örnekler.

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

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

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

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

Herkesin, her sanatçının bir gerçeği ve gerçek anlayışı var.
Yeryüzünü hayvanları ve insanlarıyla seven Chagall'ın
"gerçekçiliğinde" tüm dünya alt üst olmuş, perspektif yok olmuş,
eşek yeşil boyanmış, kemancı dama çıkmış, horoz evin
yüksekliğini aşmış, yedi parmaklı ressamın kafası kopup başka bir
yönde gitmeye başlamış, ne önemi var?
O, Chagall, Gogol'ün ülkesinden gelmiyor mu?
Kim Gogol'ün gerçekçi bir yazar olmadığını söyleyebilir bana?
Söz konusu bu naif özyaşamöyküsü şöyle sona erer:
"Ne çarlık Rusya'sının ne de Sovyetler Rusya'sının bana ihtiyacı
var. Onlar için anlaşılmaz, yabancı biriydim. Eminim ki
Rembrandt beni seviyor."
Niçin Rembrandt?
Niçin olsun, yalnızca ressam olduğu için.

GIACOMETTI, YENİDEN

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

Tüm sanatlarda ağır basan gerçeküstücülük. Plastik sanatlarda, gerçeküstücülüğün yanısıra kübizm sonrası dönem.

Heykel sanatında ise, yalınlığın ilk büyük ustası Romanyalı Brancusi.

Hemen belirtmek gerekiyor, resim sanatındaki atlımlar, yenilikler, heykel sanatında aynı yoğunlukta kendini göstermiyor. Bu nedenle olsa gerek, modern sanatın öncüleri, başta Picasso ve Matisse olmak üzere, Braque, Miro, Léger dönem dönem heykele yöneliyorlar. Picasso ve Matisse ise bu yaratılarında gerçek bir heykelci kişiliğiyle karşımıza çıkıyor.

Modernlikle Paris'te tanışan Giacometti'nin ilk eğilimi gerçeküstücülüğe doğru oluyor. Paris'teki ilk önemli ürünleri gerçeküstücü akımın içinde.

Ne var ki daha o yıllarda "Bir gün gelecek kendimi modelin karşısında bulacaktım. Kaçırılmazdı bu" diye düşünür.

Gerçekten de, 1930'ların sonlarına doğru gerçeküstücü fantezilere, buluşlara, nesnelere sırtını dönüp, gözün algılayabildiği dış dünyayı, elinden geldiğince, yeteneğince, bu dış dünyayı görebildiği ve algılayabildiği ölçüde, kendi deyişiyle, kopya etmeye koyulur. "Başaramayacağını bile bile."

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

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

Giacometti, heykelinin, hacmiyle, doluluk duygusu değil, içinde yer aldığı boşluğu da ona bakana duyurmasını ister. Hattâ boşluğu sınırlamaya, heykelinin kendine özgü mekânını yaratmaya kalkar.

Gerçeküstücü döneminde de duyduğu bir gerekliliktir bu.

Son yıllarında, Maeght Vakfı için gerçekleştirdiği olağanüstü figürlerin yerleşimi için yapının mimarıyla işbirliği yaparak, bu figürlerin yer alacağı hacmi birlikte oluşturmuştur. Çünkü sonsuz bir boşlukta yer alan Giacometti heykeli ile kapalı ve sınırları belli bir hacimdeki Giacometti heykeli arasında çok önemli bir fark vardır. Tıpkı bir ehramdaki herhangi bir Mısır heykelinin, ehramın dışına çıktığında tüm kutsallığını (dolayısıyla gerçek anlamını, hattâ ağırlığını) yitirmesi gibi.

Bu mekân ve boşluk duygusu, onun heykelinin algılanmasını etkileyen hattâ oluşturan öğelerden biridir.

Giacometti'nin, bunu ayımsaması, Cézanne'ın, resmettiği resim ile kendisi arasında bir hava boşluğunun bulunduğunu; dolayısıyla, bu hava boşluğunu nesnenin önünde resmetmediği sürece, gözün görebildiği gerçeği hiçbir zaman tuvalinde gerçekleştiremeyeceğini algılamasıyla bir benzerlik taşır.

Cézanne'a olan sınırsız bağlılığı ve hayranlığı da bu benzerlikten kaynaklanıyor olsa gerektir. Cézanne, bu "buluşunu", doğada geometrik biçimler; koniler, küpler, prizmalarla çözümlemeye kalkışmıştı. Giacometti, "Keşke ben de böyle bir şeyler bulabilseydim" der.

Onun, 1930'ların sonlarında başlayan ve ölümüne değin süren büyük umutsuzluğu, hiçbir zaman gördüğünü resminde ya da heykelinde gerçekleştiremeyeceğine inanmasından kaynaklanıyordu. Desenlerinde, tablolarında, Picasso'nun portrelerinde olduğu gibi bir anda çizilmiş usta bir çizginin

yansıttığı bir baş; o başı oluşturan bir göz, bir burun, bir dudak göremezsiniz.

“Ah! bir göz yapabilseydim, işim ne kadar kolaylaşırdı” diye yakılır. Heykelinde bile ifadeyi gözde arar. Yüzlerce, binlerce çizgiden oluşan, silinmiş, eklenmiş, çıkarılmış, dokunulmuş bu yüzler, bu çıplak insan bedenleri öylesine bir “hakikat” yüklüdürler ki (tıpkı “elektrik yüklü” denildiği gibi) bir heykelde çok az karşılaşılın, varlık, yokluk, ölüm, yalnızlık, umutsuzluk gibi duygu, coşku, düşünce ve dalıncılara sürükler bizi. Oysa bir heykel, önünde sonunda görsel estetik bir olgudur. Çölün ortasında yükselen bir ehramdan daha etkili bir heykel düşünülebilir mi?

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

Giacometti’nin yontuları da, onları ilk gördüğümünden bu yana, bana öyle gelmiştir ki sanatçısının, uzun çalışmaları, silip yeniden yapmaları; bitmişken, handiyse bitmişken, umutsuzluğa kapılıp, gerçeklikten, yani kafasındaki değil, karşısındaki modelin gerçekliğinden uzaklaştığına karar verip, biçim verdiği çamur yığınının ya da çizip boyadığı tuvalin önünden ayrılmasıyla noktalanın, ama ertesi gün yeniden başlayacak olan, adına yaratma süreci dediğimiz bir serüvenler yumağıdır.

Picasso, hemen hemen tüm portrelerini, çıplaklarını, karşısında model olmadan gerçekleştiriyordu.

Bakıyor, görüyor ve belleğinde kalan çizgileri, o olağanüstü yeteneğiyle kâğıdına, tuvaline aktarıyordu.

Giacometti’de ise, çeşitli modellerinin yazılı tanıklıklarına bakılırsa, yaratmak bir işkenceydi. Yalnız kendisi için değil, modeli için de. Modellerinin de, hemen hemen tümünün çok

yakınları, anası, kardeşi, eşi ve yakın dostları olduğu bilinirse, durum, bilmiyorum daha mı iyi anlaşılır, yoksa daha mı karışır? Sanırım, yaşlılık döneminde bile modelden çalışmayı sürdüren Matisse'den de farklı bir durum söz konusuydu Giacometti'de. Matisse de, eğer yorumum doğruysa, Picasso gibi resmin gerçeğini, karşısındaki model aracılığıyla tuvalinde gerçekleştirmenin peşindeydi. Modelle arasında bir ilişki vardı kuşkusuz. Ama bu, Giacometti'nin modeliyle olan ilişkisinden çok farklıydı. Giacometti'de bir resim, bir heykelin gerçekleştirilmesi genel olarak aylarca sürüyordu.

Bir tür yaz-boz tahtası gibiydi oluşmakta olan yapıtı. Sanki bir resim, bir heykel sorunu ile değil de, varoluşsal bir sorunla karşı karşıyaydı. Öylesine ki her gün, aynı iskemleye, sanatçıya santimi santimine aynı uzaklıkta oturmak zorunda olan modelden, yapıtının oluşumuna katkıda bulunmasını bekliyordu.

Niçin?

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

"Bugün ilk defa görüyorum seni" olur aldığı yanıt.

Bakmakla, görmek; görmekle algılamak elbette ayrı yetenek, hattâ ayrı süreçlerdir. Bu süreç içinde ezbere yer yoktur. Giacometti'nin eli, hiçbir şeyi ezbere bilmediği için, hiçbir çizgiyi ustalıkla çizip, bir elma, bir masa, bir baş, bir göz durumuna getirmez. Her göz başka bir gözdür. Her baş bir başka baştır. Üstelik her göz, her baş, her burun, her dudak; her gün, her saat aynı göz, aynı burun, aynı baş değildir. Bunları tanımak için karşısında duran modele yaklaştığında işi büsbütün zorlaşır. Çünkü ne kadar yaklaşırsa, model ondan o kadar uzaklaşır. Nedeni basit: yaklaştığınız oranda

bütünden ayrıntıya gidiyorsunuz. En fazla yaklaştığınızda (burun buruna geldiğinizde) ise en küçük parçayı görüyorsunuz. Giacometti'nin heykelleri, bize, yalnız sanatçının duyumsadığı sanatsal ve varoluşsal endişelerini yansıtmakla kalmaz, mekân, yakınlık-uzaklık gibi kavramlar üzerinde dolaylı olarak düşünmeye iteler bizi. Zira, bakan göz, düşünce düşünce görmeyi öğrenir.

BACON RESMİN TRAJİK BOYUTU

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

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

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

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

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

Bu yazar-çizerlerin, hemen hemen tümü, *izm*'lerin, ya ötesinde, ya berisindedirler. Bir okul ya da akımın içinde göründüklerinde, çoğu kez bir akım kurmak amacı taşıdıkları için değil, birbirlerinden habersiz sürdürdükleri ortak arayışları, yönelişleri sonucunda olur bu. Kübizm örneğinde olduğu gibi.

Picasso ve Braque, Cézanne'ın bıraktığı yerden, resmin uzamını genişletmek, iki boyutlu resme üçüncü boyutu, (hacmi, derinliği) kazandırmak için yaptıkları yaratıcı arayışlarında, geometriye ait bir sözcük olan *küp*'ten yola çıkmadılar. Tam tersine, hiçbir *izm*'in izini taşımayan Cézanne'ın resimlerinden yola çıktılar.

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

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

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

Şunun için:

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

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

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

Bacon'ın bu son retrospektif sergisi, ilk kez 1978'deki *Tate Gallery'*deki retrospektifini izlerken düşündüğüm, ama onun üzerine yazdığım yazıda, çok öznel bulduğum için dile getirmekten çekindiğim bir niteliği çok açık bir biçimde ortaya koyuyor: *Bacon, 20. yüzyıl resim sanatının, tek varoluşçu ressamıdır.* Çağımızda hiçbir ressam, felsefî anlamda "varlık"ı resminde bir özne olarak resmetmek gibi bir serüvene atılmamıştır. *nature morte*, manzara, hattâ çıplak gibi resim sanatına ait bir konu olmadığı için olsa gerek. Belki, 19. yüzyılda bir Van Gogh'un, bir Munch'un bazı resimlerinde varoluşçuluğun temalarından bazılarının (korku/endişe/boşluk/umutsuzluk...) yansımalarını görmek zor değildir.

Varoluş, bireyin çınlıçplak, yaşamla ölüm arasındaki sınırda, tüm sorunsalıyla, kendini gizlisiz saklısız bir aynanın önünde görmesi ise, Sartre'ın romanlarından ve oyunlarından çok daha varoluşçu olarak niteleyebiliriz Van Gogh'un, Munch'un resimlerini. Tüm bu resimler sanatçının bireyselliğinin en uç noktasında ortaya çıkmış olan yapıtları olduğu için. Bacon'ın resimleri de bu ailedendir. Sözcüklerle değil, renklerle, biçimlerle gerçekleştirdiği *Özyaşamöyküsü'*nün, deyim bağışlansın, "resimli roman"larıdır. Bir sanatçıyı anlamak için, onun çağdaş ya da değil; ilişkide olduğu ya da yadsıdığı sanatçıları da bilmek, onların sanatını da anlamak gerektir. Bacon, 1930'larda resme başladığında Picasso'nun ağır etkisi altındaydı. (Bu dönemde yaptığı resimlerin büyük bir çoğunluğunu sanatçı daha sonraki yıllarda yok etmiştir).

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

Etki elbette tepkiyi doğurur. Hemen hemen tüm has sanatçılar için geçerlidir bu. Önemli olan etkisinde kalınan sanatçı ile kurulan

diyalogun niteliği, etkiye karşı doğan tepkideki yaratıcı güçtür. Eğer etkileyen ile etkilenen arasında anlamlı (yani verimli) bir diyalog gerçekleşmemişse, etki yaratıcı değil, yok edicidir. Kişiliğin ortaya çıkıp gelişmesini sağlamaz, onu, kendi dar dünyası içinde kapar. Bacon, yalnız Picasso ile değil, diğer ressamlarla (başta Velazquez, Van Gogh, Manet olmak üzere) böylesi verimli bir diyalogu gerçekleştirmiştir. Ama bu, yaşamın içinde yaratıcı gücün kurduğu diyalogdur, dolayısıyla bize her zaman doğrudan doğruya ulaşmaz. Bizler de resimlerde bu izleri açık bir biçimde görmeyiz.

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

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

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

Picasso da, birçok ressamla, birçok resimle hesaplaşmış, İngres'den Velazquez'den, Rembrandt'tan, Manet'den yola çıkarak sayısız tablolar, gravürler, desenler yaratmıştır. Picasso'nun Velazquez'e el attığında, onu kendi alanına çektiğini, Bacon'un ise, daha çok Velazquez'in alanına girmek istediğini söyleyen Gaëten Picon ne kadar haklıdır, doğrusu bilemiyorum. Onun Van Gogh resimlerine baktığımızda Van Gogh'u değil,

Bacon'ı görüyoruz. Ama aynı zamanda Van Gogh'u da. Bacon'ın resim dili, bu sekiz dizilik, kendi değişiyile "etüd" de, tümüyle değişmiş, ekspresyonizmin uzantısı diye niteleyebileceğimiz bir renk, boya anlayışına yönelmiş gibidir.

İşin şaşırtıcı olan bir başka yönü, Bacon'ın bu resimlerini, Van Gogh'un hiçbir zaman aslını görmediği bir tablosundan yola çıkarak gerçekleştirmiş olmasıdır. (Tıpkı Velazquez'in, o, aslını hiç görmediği *Papa X. Innocentius portresi* gibi). Kuşkusuz, başarısızlığı önceden belli bir çabadır bu. Gelmiş geçmiş ressamlar arasında kendi kendisiyle olan iç savaşımını yüzünü resmederek somutlaştırmış bir sanatçı olan Van Gogh'un portresini, onun bir resminden yola çıkarak gerçekleştirmek istemekle, Velazquez'in, *Innocentius* portresinden yola çıkarak, kendi deyişiyile "etüd"ler gerçekleştirmek aynı şey değildir. Van Gogh, kişiliği, yaşamı, ölümüyle de ilgilendirmiş olsa gerektir Bacon'ı.

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

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

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

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

Niçin olmasın?

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

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

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

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

Onun resimlerinin ana kaynağı, kendisinin ve yakın çevresinin, dostlarının yaşamları ve ölümleri ise, bir ikincisi de fotoğraflar, özellikle de, geçen yüzyılın Amerikalı fotoğraf sanatçısı

May-bridge'in 1880 baskılı albümleridir. Bu fotoğraflardan hareket halindeki insan figürleri, Bacon'ın resimlerinde gerçek bir başkalaşıma uğruyordu.

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

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

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

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

Özyaşamöykülerinin, yazarlara özgü olduğu sanılır. Bir öykü ancak sözcüklerle dile gelebilir, inancımızdan kaynaklanıyor olsa gerek bu. Oysa yaşam öyküleri de, ölüm öyküleri de seslerle,

görüntülerle de anlatılmıyor mu? Bir resmin, hattâ bir fotoğrafın görsel gücüne ulaşabilmek için çoğu kez sözcükler yetersiz kalmıyor mu? Sözcüklerle yaratıldıklarında da imgelere başvurmak zorunda kalmıyor muyuz? Resim tarihine baktığımızda, birçok ressamın özyaşamöykülerini, çizgiyle, renkle, ışıkla, sözcüklerden çok daha etkili "yazdıklarını" görüyoruz.

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

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

Picasso'nun gerçek yaşamının tüm aşklarıyla, tutkularıyla, dirilip bunalmaları, hattâ siyasal bağlantılarıyla, bir günlük tutarcasına resmettiği 150-200 portresinin yüzünde okumak, bir resim meraklısı için pek de güç olması gerek.

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

Bacon, sık sık, resminin "sinir sistemi"yle ilgili olduğunu söylüyordu. Onun sanatı üzerine yazılanlarda aralıksız karşımıza çıkan "*pathos, mithos, psikoz, nevroz*" sözcükleri de, görüldüğü gibi resim sanatından çok psikanalize ait kavramlardır. Ne var ki bu resimler Freud'un ya da Akhilleus'un; Dostoyevski'nin ya da

Proust'un kitaplarından çıkmış değillerdir. Bu resimlerin yazınsal bir yanı olduğu su götürmez. Bir öykü anlattıkları için değil. Bir varoluşu resim diliyle yansıttıkları için.

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

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

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

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

Bu, gerçekliğin yoğun anlarnın toplamı imgeler; bu, belleğin derinliklerinde oluşan, bilinç-altı ve bilinç-dışı beslediği imgeler, Bacon'ın oluşturduğu, bir öykü anlatmadan, yaşamın resim dilinde kendisi olan, terebentinden çok sperma, kusmuk, alkol, korku, endişe, kan ve küf kokan resimlerde karşımıza çıktığında, *imgé*'nin onun sözlüğünde oldukça özel bir anlamı olduğunu görürüz.

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

"Bu resimlerde, eşseviciliğin, alkolün, uyuşturucuların birleştirici ya da ayırıcı özelliğini, o çırpınan, o parçalanın, o bunalın, o kendinden başka tutunacak dal bulamayan, o çıplak ampulün

altında yalnızlığını yaşayan, o geceleri ya da sabahları lavabolara kusan, o kendini kapatılmış (ya da daha korkuncu, boşlukta) duyan, o yüzünü (kişiliğini) keşfetmek için aynalarda kendini arayan, o merdivenlerden güçsüz bacaklarıyla inen, ve o, hep kan ağlayan insanı, sanatçının kendisini ya da benzerlerini görüyoruz.”

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

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

NİCOLAS DE STAËL

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

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

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

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

geçiş i gibi olmuşt u: resminin dilinde de köklü değ iş ikliklere gitmeden.

Fikret Muallâ gibi "figürle yatıp, figürle kalkan" bohem bir ressam bile, arada bir dayanamay ıp, soyut resim de yapabileceğini göstermek istercesine, bir hayli başar ı sız, özenti ürünü resimler yapıyordu.

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

Abidin, bir süre dayanmış , ama 1951'de (ne rastlant ı !) Antibes'de, Nicolas de Staël'in atölyesinde gerçekleşt i rd i ğ i resimlerle soyut sanatın karşı konulmaz çekiciliğine o da kapt ı r m ı ş t ı kendini.

Yeryüzünün dört bir yan ı ndan gelen bu genç insanlar, yeni bir sanat yaratmanın ya da sanatta yeni bir devrim yaratmanın ortak heyecan ı nı yaşıyorlard ı o dönemin Paris'inde.

Bu aynı inançtan çıkan sanatç ı ların yapıtları çok az birbirine benziyordu. Poliakoff'la Manessier; Tal Coat ile Schneider; Lansko y ile Ubac; Soulage ile Bissière; Nejad ile Selim Turan ya da Hakk ı Anlı arasında, soyut resme gönül vermiş liğ in dış ı nda pek bir yakınlık yoktu.

Picasso, soyut sanata karşı tepkisini şöyle dile getiriyordu: "Soyut sanat... İ yi de, iş in dram ı nerde kalıyor?"

İ ş in dram ı , daha açık deyiş le insanoğ lunun dram ı ...

Ressam, sevinci de, acıyı da, renklerle, biçimlerle dile getirdiğ ine göre, soyut sanatın ne eks i ğ i olabilirdi? Resmi yarananla, resmi okuyan (resme bakan ve onu kiş isel birikimiyle yorumlayan) arasındaki iletiş imi kurmakta yardımcı olan insan figürü, doğ a görüntüleri ya da nesneler mi?

*Guernica'*nın yaratıcısının sözünü ettiğ i "dram"ın öğ eleri kuş kusuz bunlard ı .

Oysa, soyut resim binbir koldan oluş u yordu. Bu akımın ressamları, kaç ı nılmaz olarak figüratif resimden non-figüratif

resme gelmişlerdi. Hemen hemen tümü, yaşamlarının sonuna değin tuttukları bu yolda sürdürdüler yaratıcı çalışmalarını. Aralarında figüratif resme dönenler oldu. Büyük bir çoğunluğu içler acısı resimler yaptı. Sanki soyut resim/figüratif resim ayrımının yapaylığını kanıtlamak istercesine.

Bu örneklerde gördük ki her zaman yalnız iyi resim/kötü resim; has resim/özenti resim vardır.

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

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

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

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

İlk soyut resmi ise, 1942 tarihli.

Uzun bir süre (1945 - 1952) spatülle sürülmüş kalın boya tabakalarının oluşturduğu bir doku, yarım tonlar, sıcak renkler, dış dünyadan hiçbir arımsamaya yol açmayan biçimler, o günlerin Parisli ressamalarının ortak çabalarının, arayışlarının ürünleri. Ama bu resimlerinin tümü, imzasını taşıdığı sanatçının kişiliğini de yansıtıyor. Örneğin, spatülle boya üstüne boya vuran, böylece oluşan dokuyu, resminin ana ögesi durumuna getiren, bir

başka Rus asıllı ressamın, Serge Poliakoff'un resimlerinden ne kadar uzakta Nicolas de Staël'in resimleri. Poliakoff, tüm soyutluğuna karşın, tuvalinde yarattığı uzamla (*espace*) ikonaların dünyasına götürüyordu resmine bakanları.

Bunlar, figürün olmadığı, ama yüzey anlayışıyla o sanata yakın resimlerdi. De Staël'in 1952'lere değin olan resimlerinde ise geçmişe yönelik hiç anıştırma yoktur.

Oysa önu ve ardı olmayan resim yoktur. Yalnız resim değıl, şiir de yoktur. Müzik de yoktur. Mimarî hiç yoktur. Yalnızca, geçmişe, geçmişin gözüyle bakanlarla; geçmişe, bugünün gözüyle bakanlar vardır. ("Bellek, diyor bir mektubunda De Staël, anımsama değıldır; oluşumdur.")

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

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

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

Her ressam seçtiğı, gönül verdiğı ressamlardan bir şeyler öğrenir. Bilinen gerçek: bir kavundan değıl, bir ustanın *nature morte*'undan bir şeyler öğrenir ressam. Ancak, bunu öğrendikten sonra, kavuna ya da elmaya; üzüm salkımına ya da portakala; çıplak bir kadına ya da herhangi bir insanoğlunun yüzüne bakarak, neleri, nasıl,

tuvaline aktaracağını bilir ressam. Herhangi bir ressam değil, gerçek, has bir ressam. Ama, sözünü ettiğiniz o has, o gerçek ressam da, çoğu kez, kendinden önceki, çok önemli bir ressamın yapıtını, gereğince okuyamayabilir. Ya onun dili kendine yabancı geldiği için ya da aynı yere baktıkları halde bambaşka şeyler gördükleri için. Nicolas de Staël'in,

Cézanne'dan çok Van Gogh'a; Picasso'dan çok Braque ya da Klee'ye ilgi duyması bu tür yakınlık ve uzaklıklardır.

Onun, 1952'den başlayarak, ilkin yavaş yavaş, sonra büyük bir hızla figüratif resme yönelişini bu yakınlıklarla açıklayacak değilim. Resminde eksik bulduğu "şeye" (yılda bir kez benzetme yapmama izin verilsin) kendi öz yatağında akıp duran bir ırmağın denize ulaşması denli doğal bir biçimde varmıştı. O güne değin sürdürdüğü resme sırtını dönmeden. Resminin, dilini, dokusunu değiştirmeden. Yalnızca nesneleri, gökyüzünü, ağaçları, insan figürlerini anıştıran biçimleri, lekeleri resmine dahil ederek. Soyut sanatın bağnazlarının (eleştirmen bağnazların da, ressam bağnazların da) "İhanet!" diye bağırıp döneklele suçladıkları sanatçının, bu resimlerde bir yerden döndüğü, resmine ihanet ettiği filan yoktu. Tam tersine, içinde yaşadığı dünyadan, Cézanne'ın deyişiyle, "motif"leri resmine dahil ediyordu. Tam olarak bu da değil, resmini onlarla oluşturunuyordu. Londra'da gördüğü ve çok etkilendiği Paolo Uccello'nun *Savaş Alanı* resminden kısa bir süre sonra, Paris'te, bir gece Parc des Princes stadyumunda eşile birlikte izlediği, Fransa-İsveç futbol maçından dönüşünden hemen sonra, *Futbolcular* dizisini gerçekleştirmişti. O gecenin izlenimlerini dostu René Char'a yazdığı mektupta şöyle dile getirecektir:

"Sevgili René,

(...) Sen Paris'e döndüğünde birlikte maça gideriz. Olağanüstü bir şey bu. Orada hiç kimse kazanmak için oynamıyor, eğer sinirlerin

gerildiği ender anları saymazsan. O zaman da zaten sakatlanıyorlar. Gökyüzü ile toprak arasında, kırmızı ya da mavi çimin üzerinde, bir ton kas kendinden geçmiş bir durumda oradan oraya koşup duruyor. Ne keyif! René, ne keyif, anlatamam!

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

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

“Hareketli sahnelere geçmek için bir pırıltı/kıvılcım gerekiyordu. Bu da, 26 Mart 1952 gecesi, sanatçı, eşiyle birlikte Parc des Princes stadyumunda Fransa-İsveç maçını izlerken gerçekleşti. Maçtan çıkıp atölyesine döner dönmez hemen çalışmaya koyuldu ve büyük boy bir tuvale, *Parc des Princes* adını verdiği resmi gerçekleştirdi.”

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

Gümrükçü Rousseau'nun o naif, ayak oyununa benzemeyen futbolcuları (1908), sonra, gözleri çok uzakları gören Robert Delaunay'ın futbolcuları (1912-1913) ve resim sanatında o güne değin ressamların pek ilgilenmedikleri konuları işleyen, böylece

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

IV. Kitap

SEYİR SÖZCÜKLERİ

Birinci Baskı: YKY, Temmuz 1996

*Anda sözler yerinde görmektir
Anda kim göz görene sormaktır*

Sultan Veled (1227-1312)

SUNU

Bu kitapta yer alan tüm metinler, resimlere, fotoğraflara eşlik etmek için kaleme alınmış ve ilk kez o görsel imgelerle birlikte yayımlanmışlardı.

Dilsel imge ile görsel imgenin ayrı dilleri vardır. Birbirlerine çevrilmesi olanaksız bu iki dil, olsa olsa, bazı durumlarda birbirlerine eşlik ederler. Ama önünde sonunda, her ikisi de, kendi özgür yaşamını –ya da ölümünü– tek başına yaşar.

Bir zamanlar bu sözcüklere eşlik eden görsel imgeler –gravürler, fotoğraflar, resimler– vardı.

Bugün sözcükleri cırtlıplak ve yapayalnız yayımlıyorum. Kendi kendilerine yetip yetmediklerini ölçmek için.

Ekim 1995

KİTAP

Bülent Erkmén için

Bülent Erkmén'le birlikte tasarlayıp gerçekleştirdiğimiz, Mas Matbaacılık tarafından Türkçe ve İngilizce olarak yayımlanan (1989) KİTAP'ın tam metnidir. Daha sonra Kitap & Ressamın Öyküsü adlı kitapta (1991) yer almıştır.

*Bakıyorum
görmeye çalışıyorum.
Neyi?*

Her şey ortadaydı. Gözlerimin önünde. Olup bitenler.
Geçenler. Geçmeyenler. Sözcükler. Biçimler. Renkler.
Sözcüklere dönüşen biçimler ve renkler.

Bir düştten uyanırcasına.

Tannm! dedim. Gerçeği mi görüyorum düşümde?

Yanıt gelmedi.

Sorumu yineledim.

Tannm! dedim. Gözlerim açık bir düş mü bu gördüğüm?

Yanıt yok.

Sonra karşımdaki surete baktım.

O da bana bakıyordu.

Niçin yanıtlamıyorsun beni? dedim.

Gülümsedi.

İki sorudan biri her zaman bir yanıtıdır, dedi.

Ama hangisi? dedim.

İki sorudan biri, dedi.

Acaba

(Bu kez sormadım. Yalnızca düşündüm. Düşündüğümü sanıyorum.

Belleğimdeki sözcüklerle. Sayıları çok az. Kimi kez sözcükler olmadan düşünüyorum. Bir sağır-dilsiz gibi.

Ve o zaman hiçbir şeyi dile getiremiyorum.)

Acaba?

Ama suret çoktan gitmişti.

Yalnızca bembeyaz bir sayfa.

Yazılmamış bir kitabın bir sayfası. Tasarlanmış, ama sözcüklere dökülmemiş. Yazılmayı bekleyen. Boş, beyaz bir kâğıt. Bana bakıyordu. İşte o zaman...

En çok şaşırdığım bu oldu. Boş bir sayfanın bana bakışı.

Ben de ona bakıyordum. Bu karşılıklı bakıştan doğacak olanı bekliyordum.

Bakışlarımı yoğunlaştırdım.

Hiçbir şey düşünemiyordum. Yalnızca o boşluğu.

Bakışlarının algıladığı.

Birden bir leke belirir gibi oldu.

Bir sözcük.

Hayır. Değil.

Bekledim. Belki bir hece. Bir ilk hece. Döl yatağına düşmekte olan bir tohum. Orda, çok geçmeden, bir sözcüğe dönüşecekti ya da bir surete. Sanki. Beklediğim. Ya da değil.

Bilmiyorum.

Tanrım! Aynı anda ne kadar çok insan, dedim.

Çünkü sözcükler gibi renkler birbiri ardı sıra dolduruyordu sayfayı.

Ola ki bu suretlerden biri de bendim.

Ya da renklerden. Ya da sözcüklerden.

Onlar arasında dolaşan. Eski bir anı. Çok eski.

Hangi dilden konuşuyorduk.

Ansımıyorum.

Yarını ansıyan kim var?

Her zaman (*hemen hemen*) sorguladım gözümü.

Baktığını görüyor musun?

Gördüğünü algılıyor musun?

Gençlik yılanımda yaşadığım ikilemler yıllar geçtikçe, üçlemlere, dörtlemlere, beşlemlere, onamlara, yüzlemlere doğru gidiyordu büyük bir hızla.

Geçmiş şimdiki zamana karışıyordu.

Ama düşlerinde, daha çok yaşamadığın olayları, tanımadığın insanları gördüğüne göre (*diyordum kendi kendime*) sen, geleceğin düşünüyü görüyor olmalısın.

Sonra düzeltiyordum:

Geçmişteki geleceğin düşünüyü.

Ya da

Gelecekteki geçmişin düşünüyü.

Hep o boş kâğıtlar önünde.*

* "Göz, o ak sayfadır". (E. Jabès)

Her zaman önümde boş bir kâğıt (*uzam*) yoktu.

Zaman da yoktu.

İnsanlar da.

Ben de.

O olmayanlara ad veriyordum.*

Sonra aramızda konuşuyorduk.

Nerden geliyorsun?

Çok uzaklardan.

Nereye gidiyorsun?

Nereye olursa.

Bu ne yorucu yolculuk!

Sözcüklerin, renklerin, biçimlerin yolculuğu, elbet yorucu olacak.

Onları ellerinden tutup kendime çekmek, yüzümde soluklarını

duymak istiyordum.

Onları ellerinden tutup kendime çekiyor, soluklarını duyuyordum
yüzümde.

Sonra bırakıyordum.

Yollarına devam ediyorlardı.

Ben orda, sayfanın (*artık boş değil*) ortasında kalakalıyordum.

Ne yalnız, ne değil.

* Bu nedenle *suret* sözcüğünü kullandım.

Her meyvenin çekirdeği var.

İnsanın çekirdeği nerde?

İçinde.

Çok gizli bir yerinde –

Kendisinin de bilmediği.

Kim bulacak o çekirdeği?

İnsanın kendisi.

Öyleyse bul bana o çekirdeği.

Ama çok kanatmadan.

Çiçeksiz ve meyvesiz bir çekirdek.

Bulması zor.

Zorlamadan zor.

Kanatmadan zor.

(Sor. Sor. Sor.)

Belki ancak el yordamıyla.

Belki ancak belleğin yardımıyla.

Belki ancak belleğin çekirdeğinden yola çıkarak.

Ya da gözün.

(– Gözün belleği olduğunu unutma!

Unutmam. Sen de belleğin gözü olduğunu.

– Bilinen şey. – Olsun sen gene unutma.)

Ne zaman aramaya başlayacaksın?

Şimdi.

Hemen mi?

Evet, önümüzdeki sayfa henüz boş olduğuna göre.

Ben ile Ben'in konuşması böyle sürüyordu.

Sürekli sorular.

Sürekli yanıtsızlık.

Yanıtı, bir sözcükte (çekirdek?) aramak.

Yanıtı, bir çizgide aramak.

Yanıtı, bir renkte aramak.

Yanıtı, bir surette aramak.

O olmayan yanıtı.

Olan her şeyde aramak.

Yaptığım buydu. Yapmaya çalıştığım.

Yerinde saydığım. Hiç değilse saydığım.

İlerlemesen bile. Zamana karşı.

Sorusuz nasıl yaşanır anlamıyorum.

İşim zor. Biliyorum. Boş bir sayfayı sorgulamak.

O sayfa pek o kadar boş değilse bile.

Bir sözcüğü sorgulamak.

O sözcük benmişim gibi.

Bir sözcüğü sorgulamak.

O sözcük senmişsin gibi.

Bir rengi sorgulamak.

O renk o imiş gibi.

Direniyordum.

Hep direndim.

Bunu belli etmesem de.

Boş sayfalar önünde hep direndim.

Boş

Say-

fa,

Dir-

en.

İşte, sözcükler bölündüğünde, elimden kaçtığında,
tarihe dönüyordum.

Kendi özel tarihime.

Kendi kendimin arkeolojisine.

Soruyordum:

İlk kez nerdeydi?

Nerdeydi ilk kez?

Kiminleydi ilk kez?

Niçindi ilk kez?

Hangi ilk kez?

Sorular yanıtlanınca, bu kez, yanıtların sorusu başlıyordu:

Niçin ilk kez ordaydı?

Niçin ilk kez onunlaydı?

Niçin öyleydi ilk kez?

Niçin ilk kez niçindi?

O (gerçekten) ilk kez miydi?

Yoksa ikinci, üçüncü, yoksa...?

Böylece bir döngü, sonsuz bir döngü başlıyordu.

Çünkü yanıtların sorusunu da yanıtlamak gerekiyordu.

Sonra soruların yanıtına sorgulamak gerekiyordu.

Sonra...

Böylece sonsuza değin sürüp gidebilirdi
sorular ve yanıtlar ve sorular.

Oysa, (*artık biliyordum*) sonsuzluk yoktu.

İlk kez, dediğimde, söz konusu olan başlangıçtı.

Sonun başlangıcı?

Hiç kuşkusuz.

Tarihin karanlıklarında, arkeolojinin toprak tabakaları arasında
yitiriyordum yolumu.

Sonunda, elimde kalan

gene bir sözcük

bir çizgi

bir renk

bir suret

oluyordu

boş sayfanın üzerinde seçebildiğim.

Böylece geçmişten bugüne

olan yolculuğumun bu durakta (*şimdilik*)

sona erdiğini düşünüyordum.

Bu çok kolay oluyordu:

Bir soruyu yanıtlamıyordum.

Hepsi bu.

Böylece döngü sona eriyordu.

Kendiliğinden.

O kısırdöngü.

Kalan yalnızca bir söz ve cük oluyordu.

Ya da

bir çiz ve gi.

Ya da

bir ren ve ek

Ya da

bir su ve ret.

Böylece **Tüm**'ü kavrayamayan insanoğlu (*ben*)
parçaları kavramaya, onlardan bir bütün yaratmaya çalışıyordum.

İşte, sorulann yazarı, diyordum
bu uzun yolculuktan dönerken.

Öyle sanıyorum ki bu gece çok konuştum.

Gerektiğinden çok.

Ama bir şeyi söylemedim: Gözümle (de)
dinlediğimi.

Çünkü boş bir kâğıda bakarken
o boşluğu dinler gözüm
ve o boşluğun gizini çözmeye
çalışır.

Birden beliren bir leke, bir çizgi,
bir hece, bir sözcükle serüven başlar.

Düşlerin serüveni.

Ya da düşüşlerin.

Ya da yazmanın.

Ya da çizmenin.

Ya da tasarlamamanın.

Yalnızca. Göz–

ün iş–

levi bit–

miştir.

Su–

sar artık.

Göz kap–

akları iner

artık.

Renkli bir dünyadır artık (yavaş yavaş)
başlayan.

O renkli dünyanın bitkileri,
insanları, hayvanlarının deviniminde,
– Tanrım! niçin susuyorsun?

Biraz da sen konuşsana!

Hayır! Tanrı konuşmaz.

Konuşacak olan insanlardır.

İnsanlar.

Hattâ hayvanlar ve bitkiler.

– Niçin olmasın? –

Ben gözlerim kapalı

onları dinlerim.

Gözlerimi açtığımda, bakanım

– “Yazılan yazılmıştır, o kadar.”*

RESSAMIN ÖYKÜSÜ

Ergin İnan için

Ergin İnan'ın 16 gravürüne eşlik eden bu metin, Türkçe ve Almanca olarak (15+15 adet) yayımlanan (1989) albümünün sunu yazısıdır. Daha sonra Kitap & Ressamın Öyküsü başlığıyla yayımlanan (1991) kitapta yer almıştır.

I/

Âdem bakıyordu.Çevresine. Âdem nesnelere bakıyordu.

Âdem seslere bakıyordu.

Âdem yalnızca bakıp gördüklerini algılıyor,
yalnız onlar yer ediyordu
belleğinde.

Âdem insanlara bakıyordu.

Çıplak ya da giyinik.

İnsanlar da Âdem'e bakıyordu.

Böcekler, nesneler bakmıyordu Âdem'e.

O sıralar Âdem'in kendisi de

kendisine bakmıyordu:

Aynası yoktu Âdem'in.

II/

Âdem, hiçbir zaman, dış dünyasındaki
canlı ve cansızları
bana-bakanlar / bana-bakmayanlar diye
ikiye ayırmayı düşünmemişti.

Bunu yapmamakla ne kadar dürüst
davrandığını bir gün gördü:
Kumsalda topladığı denizböceği kabuklarından **birinin**
–eve götürüp tümünü masanın üzerine yaydığında –
kendisine baktığını **gördü**.

Birkaç gün önce, sokakta
bir araba atının da kendisine
baktığını görmüş, ama yanıldığını sanarak
kendi kendine gülümsemişti.

Bu kez, bakan, cansız bir varlıktı:
bir denizböceğinin kabuğu.

Âdem, diğerlerinden ayırdı onu.

Şimdi, daha iyi bakıyordu kabuk ona.
Âdem onu eline aldı, okşadı.
Sürekli bakıyordu kabuk – olmayan gözleriyle.

Âdem onun resmini yaptı.
Bir kez, iki kez, üç kez, on kez, yüz kez...
Artık sayısını bilmiyordu.
Deniz kabuğu sürekli bakıyordu Âdem'e.

III/

Âdem bir gün, ormanda dolaşırken
bir ağacın kendisine baktığını **gördü**.
Ağacın önünde durup, kendisi de ağaca baktı.

Bir gariplik vardı **durumda**: Ağaç, Âdem'e
gövdesi, dalları ve yapraklarıyla bakmıyordu.
Âdem, "Yanılıyor muyum acaba?" diye sordu
kendi kendine.

Hayır, yanılmıyordu. Ağaç kökleriyle bakıyordu
Âdem'e.

Akşam eve döndüğünde, kendisine bakan
ama kendisinin görmediği
ağacın köklerini çizdi bir kâğıda.

IV/

Artık evler, bahçeler, duvarlar, sokaklar, kuleler
bakar olmuştu Âdem'e.
Bir yerden geçmeye görsün, mutlak kendisine bakan
bir atı, bir sıpayı, bir böceği, bir arıyı,
bir taşı, bir tahtayı, bir kapıyı, bir pencereyi,
bir kapı kulbunu, bir mezar taşını görüyordu.
Sonra evine dönüp onların resmini yapıyordu.
Öylesine bir an geldi ki
Âdem başa çıkamaz oldu.
Çünkü yeterince çabuk yapamıyordu resimlerini.
Ayrıca, Âdem çizip boyadıkça,
kendisine bakan
hayvan, bitki ve nesnelerin
sayısı artmaya başlamıştı.
Âdem onları değil, onlar Âdem'i seçiyordu sanki.

V/

Âdem, bir gün mikroskopta bir hücreyi inceliyordu.

Bir insanoğlunun derisinin hücrelerini.

Âdem hücreye baktıkça

hücrenin de kendisine baktığını gördü.

Gözle görülmeyecek bu canlı hücre

mikroskobun altında Âdem'e

Âdem'in kendine bakan gözüne bakıyordu.

Âdem, bu hücrenin resmini yapmaya kalkışmadı.

O akşam, büyük bir şairin bir dizesini değiştirerek

Bir ben var hem bende hem dışarıda

yazdı defterinin bir yerine.

Sonra bunu değiştirdi:

Bir ben var

hem içimde

hem dışımda

Sonra bunu da değiştirdi:

Bir ben var içimde

Bir ben de dışımda

Âdem, sözcüklerin kendi aralarındaki

ilişkinini değiştirirken, resmini de değiştiriyordu.

Bu konuda (?) birbirinden değişik

kırk-bir hücre resmi yaptı.

Bu resimlerde hem kendisi görünüyordu "zahiren",

hem de kendisine benzeyen (ya da hiç benzemeyen)

bir başkası.

VI/

Âdem, deniz kıyısında böcek kabukları toplarken
(*Ah, bu sanatçı tutkusu ya da saplantısı!*)
denizin kendisine bakmadığını, denizin hiç kimseye bakmadığını
görmüştü.
Âdem nice yazlar boyunca denize girdi çıktı.
Deniz hiçbir zaman bakmadı Âdem'e.
Âdem, bu süre içinde, belki bin kez denizi resmetmek istedi.
Hiçbirinde başaramadı. Yalnızca mavi bir rengi
gerçekleştirebiliyor, daha ötesine gidemiyor ve bu mavi renk
üzerinde oynadıkça, mavi renk de yitiyor, ortaya binbir renkte
denizböcekleri, denizkestaneleri, kum tanecikleri, çakıl taşları,
çıkıyordu.

VII/

Gece, nerde olursa olsun, hep bakıyordu Âdem'e.
Hiçbir şeyin, ne canlı, ne cansız
Gece kadar gözü
Gece kadar bakışında derinlik
Gece kadar bakışında yoğunluk yoktu.
Gece, hayır, bakmıyor, sanki kolluyordu Âdem'i.
Âdem geceleri çalışırdı.
Ama Gece ile hesaplaşmak için
gündüzü seçti ve Gece'nin resimlerini gündüzleri yaptı.
Gözler, yıldızlar, koyu renkler, derinlikler,
inleyişler, ölümler, doğumlar...
bu resimlerinde yer aldı.
Ressamların belâlısı beyaz rengi
gariptir, başarıyla, ilk kez bu resimlerde kullandı.

VIII/

Âdem bir kez, düşünde,
düşünen bir adam gördü.
Yaşlı bir adamdı ve düşünüyordu.
Âdem adamın ne düşündüğünü,
niçin düşündüğünü bilmiyordu.
Sormaya da çekiniyordu.
Düşündeki bu yaşlı adam, kendisini
düşünde gören Âdem'i gördü ve ona dedi:
"Niçin bu kadar düşünüyorsun?
Düşünmenin sonu olmadığını öğrenemedin mi daha?"
Âdem uyandığında, düşünde gördüğü
düşünen yaşlının, kendisine böylesi bir soru
yönelmiş olmasını yadırgadı.
Eğer düşünmezsem dedi, nasıl düşlerim?
Bu soruyu uykusunda (*düşünde*) mi sormuştu,
yoksa uyanır uyanmaz mı?
Hiçbir zaman bilemedi Âdem.

IX/

Âdem. Bir gün, kendisine baktığını gördüğü

eski bir Sur'un resmini yapıyordu.

İlk kez, açık havada çalışıyordu.

Sur, bu çalışma sırasında,
sıradan, herhangi bir sağır duvar gibiydi.

Âdem'e bakmıyordu.

Ve Âdem, Sur'a baktığında,
ayrıntıları kavramaya çalıştığında
kendini (*resmini?*) bu ayrıntılar içinde yitiriyor,
Sur'u bir bütün olarak göremiyordu.

Fırçasını bırakmış, umutsuzluk içinde
işin içinden nasıl çıkacağını düşünürken
yanıbaşında, elinde beyaz bastonuyla
bir ihtiyar belirdi.

Âmâ ihtiyarın sağa sola salladığı bastonu

Âdem'in sehpasına çarptı.

Âmâ durdu ve gülümseyerek sordu:

"Bir ressama rastladım sanırım."

"Evet" dedi Âdem.

"Nicedir, sokakta resim yapan ressamlarla
karşılaşmıyordum" dedi Âmâ.

"Doğrusu ben de ilk ve sanırım son kez giriştim bu işe"
dedi Âdem.

Âmâ sordu:

"İlk kez olabilir, ama niçin son kez diyorsunuz?"

"Çünkü başaramadım" dedi Âdem.

"İlk kez çıktığınıza göre, başarmayı mı bekliyordunuz?"
diye sordu Âmâ.

"Hayır. Ama bu kadarını da değil" dedi Âdem.

"Sur'un resmini mi yapmaya çalışıyordunuz?" dedi Âmâ.

“Evet” dedi Âdem.

“Ama bunu hiç kimse başaramamıştır” dedi Âmâ.

“Öyleyse kararında haklıyım” dedi Âdem.

“Sanmıyorum” dedi Âmâ, tam tersine,
başarılmamış olanı başarmak değil midir
sanatçının amacı?”

“Ben o sanatçılardan değilim” dedi Âdem.

“Anlıyorum, dedi Âma, eğer bütünü resmedemiyorsanız,
bir parçasını resmedin. Belki bunu başarırsınız.”

Âdem, Âmâ haklı olabilir, diye düşündü.

Âmâ, beyaz bastonunu sağa-sola sallayarak uzaklaşırken,
“Bu kez de bir Âmâ tarafından görüldüm” diye düşündü.

Ve Sur’un resmini başaramadığına üzülmeydi.

Sur’un bir taşını resmetmeye çalıştı.

Ve güneş batarken resmini bitirdi.

Nice sonra, bu resme baktığında
Sur’un kendisini gören parçasının
bu taş olduğunu ansıdı.

Aynı zamanda, bu resmin bir yerinden
kendisine bakan yaşlı Âmâyı da.*

* Yazının bir başka “version”u şöyle bitiyor:

Nice sonra Âdem bu resme baktığında, Sur’un resmettiği taşından kendisine
bakan bir yaşlı Âmayı gördü. “Fakat ben bunu resmetmemiştim” diye düşündü.
Yaşlı Âmâ, oradan geçerken girmiş olmalıydı resme.

X/

Öyle bir an geldi ki Âdem, kendine bakan
bir ağaç resmi yaptığında tüm ağaçları
resmetmiş gibi oluyordu.

Bir böcek resmi yaptığında tüm böcekleri

Bir çiçek resmi yaptığında tüm çiçekleri

Bir el resmi yaptığında tüm elleri

Bir yüz resmi yaptığında tüm yüzleri

Bir çıplak resmi yaptığında tüm insanları
tüm çıplakları, tüm güzellikleri içinde
resmetmiş gibi oluyordu.

Bunu sezdiğinde "tekilden çoğula geçer gibiyim"
diye düşündü Âdem.

Ve haklı bir korkuya kapıldı.

XI/

"Tekilden çoğula geçiş" o noktada kalmadı.
Kendine bakan nesneleri, hayvanları, bitkileri
resmetmeyi sürdürdüğünde, öylesine bir aşamaya geldi ki
böcekler, hayvanlar, bitkiler, nesneler
bir insanı yansıtır oldu.
Ya da tersi: bir insan çizdiğinde,
kadın ya da erkek,
portre ya da çıplak,
böcekleri, nesneleri, bitkileri
görüyordu bu resimde.
Bir gün, bir dostunun portresini
salyangoz olarak yaptı.
Bir başka gün, bir zamanlar çizdiği sevgilisinin
çıplak bedeninde bir ormanı gördü
– çıplak yitmiş, yerini orman almıştı –.
Aynı gün, bir zamanlar portre olarak yaptığı resmi
"Su"yun resmi olarak gördü.
Gözler birer kaynaktı.
Ağız bir göl.
Bir şey, her şeye dönüşmeye başlamıştı.
"Resimlerim öznelerini yitiriyor" dedi.
Ve ikinci kez haklı bir korkuya kapıldı.
Yarılmıyordu.
Bir portre, hem portre, hem su, hem bir bitkiydi.
Bir böcek, hem bir böcek, hem bir insan, hem bir bitkiydi.
Resimleri kendi yaşamlarını yaşamaya başlamıştı.
Ama gene de tüm bunlar resmin içindeydi – ve her biri yalnızca
resimdi.

XII/

Âdem, korkularını, resim-sever bir dostuna açtı.
Resim-sever dostu,
"Korkuların boşuna" dedi ona.
"Her resmin bir kendi gerçeği vardır. Bu gerçek de
konusuyla sınırlı değildir.
Korkularından birinde haklısın:
Her resim insanı yansıtır.
Eğer bu doğruysa, böcek, nesne
ya da bitki resimlerinde bir insanı görmek doğal."
"Peki, dedi (*bir hayli şaşkın*) Âdem,
bir portrede, bir çıplakta
bir böcek, bir bitki görmem de doğal mı?"
"Doğal, dedi resim-sever dostu, çünkü
bir şeyin tersi, onun yüzüdür."
Âdem hiçbir şey anlamadı.
Daha doğrusu bir şeyi anladı:
Kendisine bakan hayvanları, insanları,
bitkileri, nesneleri resmederken
onlar gibi oluyordu, bunun dışında
anlayabildiği pek bir şey yoktu dünyada.

XIII/

Âdem, bir gün, kendisiyle konuşan bir
Ses'in resmini yapmak istedi.

Çok özel bir sesi bu.

Küçük bir çocuğun sesi.

O, doğa içinde, sehpasını kurmuş,
bir kır resmi yaparken yanına yaklaşan
bir kız çocuğu, sürekli olarak
onunla konuşmuş, ona sorular sormuştu.

O gün, resmini gerçekleştirememiş,
tüm yaptığını silmişti.

Evinin yolunu tuttuğunda,
bir şeyi ayımsadı:

Bu çalışma gününden kendisinde kalan
renkler, biçimler,
kendisine bakan kızıl kayalar değil
bir çocuğun sesiydi.

Akşam, yemekten sonra, Âdem
bu sesi resmetmeye çalıştı.

İlk kez, varlığı görsel olmayan bir şeyi
–sesi– resmediyordu.

Âdem'in çizgisel, çok az renkli
ama dingin ilk ve son soyut resmi
o akşam gerçekleştirdiği resimdir.

Bu resmi gören dostu, onu
yeni yollar aradığı için kutladı.

Âdem, ona, yeni bir yol aramadığını
yalnızca bir çocuğun sesini
resmetmek istediğini söylemedi.

Çizgiler... çizgiler... çizgiler...

Dış dünyanın hiçbir biçimini
ansıtmayan bu resmin bir yerinde
yalnızca bir çocuk dudağı gizliydi,
öylesine gizlemişti ki Âdem çocuğun dudaklarını
hiç kimse, bu resimde, bir dudak, bir göz,
bir burun... hiçbir şey göremedi.
Çünkü tuvalin kendisi bir dudaktı
ve resme bakanlar, tümü değil, parçaları görüyordu.
Âdem bu resmi sergiledi. Ama hiçbir zaman satmadı.
Ne zaman, bu resme baksa,
o gün, kendisiyle konuşan çocuğun sesini duyar.*

* Bir gün, bu resmi gören bir çocuk,
"Bu resmi siz değil, bir çocuk yapmış" dediğinde,
Âdem, ilk kez anlaşılmış bir sanatçının mutluluğunu duymuştu.

XIV /

Alevin resmini yapabilir misin Âdem?

Sana bakmayan

ve var etmeyen, yalnızca yok eden alevin resmini?

Ve geride kalan küllerin resmini?

Soluğun resmini – soluk da kimseye bakmaz?

Uykunun resmini Âdem

uykusuzluğun resmini çizebilirsin, ama uykunun,

mutlu bir yaz uykusunun

mutlu aşkların uykusunu

– âşıkları çizmeden –

resmedebilir misin Âdem?

XV/

“Resmin resmi... Ama bu Mutlak’ı resmetmek olur”
dedi Âdem.

Benim Mutlak’la bir işim yok.

Ben dostlarımı seviyorum.

Onlar bana yetiyor.

Sevgilimin çıplaklığı

Sokaktaki adamın yüzü

Denizyıldızı

Denizkestanesi

Denizsalyangozu

Karasalyangozu

Kuru bir çiçek

Bir diken

Bir dal

Bir orman

Bir çocuk sesi

ve bir taş, bir kayalık, bir kumsal, bir deniz, bir bulut yetiyor bana.

Ben bana bakanlarla yetinenim.

Bir gün, beyaz bastonu resim sehpama çarpan

yaşlı bir kör bana şöyle demişti:

“Demek bir ressamsın sen.

İlkin tasavvur ediyor,

sonra da tasvir ediyorsun.

Bunun ne önemli bir şey olduğunun bilincinde misin?”

Onu cevaplayamadım.

İhtiyar kör içini çekti:

“Anadan doğma bir kör, bir darîr olan ben, şiir sanatının gizlerini
öğrenebildim ve sözcüklere sahip olabildim.

Kutsal kitabımızı, birçok benzerim gibi, ben de ezberleyip
hatmettim.

Binbir Gece Masalları'nı,

Gazalî'yi,

Camî'yi de.

Mesnevî'yi de hemen hemen ezbere bilirim.

Yaşamumun bir döneminde

fıkıhla ilgilendim

isagoji öğrendim.

İbni Batuta ile yolculuklar ettim.

Eflâtun ve Farabî ayrılmayan yoldaşlarım oldu.

Belki sen, bunların çoğunu bilmiyorsundur.

Bense, bu fakir darîr

ister inan, ister inanma

insanları, doğayı, bitkileri, hayvanları

tasavvur edebilirim

ama ne yazık ki

onları tasvir etme olanağım yok.

Sende hem bu yetenek, hem de bu olanak var.

Kullan bunu.

Çünkü bu yetenek – her yetenek gibi – bir hazinedir
ve sana dünyanın kapılarını açar.”

XVI.

“Ve bir gün çizdiğim resimlerin
bana baktığını gördüm.
O günü unutamam.
Canları olmayan nesneler
ve gözleri görmeyen biri değil
benim fırçamdan çıkmış
renkler ve biçimler bakıyordu bana.
Tasavvur ve tasvir ettiklerim...
O gün, iyi, kötü (*ne önemi var?*)
bir ressam olabileceğimi
daha doğrusu başka hiçbir şey
olamayacağımı anladım.
İşte, benim ressamlığımın öyküsü.”

Yazar, ressamın gösterdiği resimlere baktı.
Sonra, her kitapta yer alan
buradaki sözcükleri yanyana getirdi
– sanki yarı aralık kapıyı biraz daha aralamak için –
ki başkaları da görsünler.

Ressamın öyküsünün (*kendi itirafıyla*)
bittiği burada, yazarın öyküsü başlar.
Ama bu öyküyü en iyi anlatacak olan
yazar değil, ressamdır.

YOLLAR BOYUNCA YOLLAR

**Türkiye Bir Portre adlı, Türkçe ve İngilizce olarak (Archipelago Press, 1993)
yayınlanmış fotoğraf kitabının ana metnidir.**

Suların yolunu izle, demişlerdi bana.
Bir atın sırtında nasıl izleyebilirdim suların yolunu?
Önümdeki yolu izledim. Haritasız ve pusulasız.
Yollar ve atım beni nereye sürüklediyse oraya gittim.
Ve kendimi bozkırın kapısında buldum.
Batıdan gelip doğuya gidiyordum. Denizlerden gelip dağlara.
Çok şükür mevsimlerden bahardı.

Sözcüklerden çok, görüntülerin peşinde olduğumu anıyorum.
Yoluma dağlar, ovalar, akarsular, göller,
denizler, köyler, kasabalar, kentler
atlar, arabalar, tavuklar, horozlar, köpekler ve insanlar çıktı.
Evet, tıpkı böyle oldu.

Bozkır geçtim. Dağlara, ırmaklara, denizlere kavuştum.
Bu çorak bozkırda, bu sarp dağlarda, bu boz bulanık akan
Dicle'nin, Fırat'ın kıyılarında, Karadeniz'in derin, Ege ve
Akdeniz'in camgöbeği sularında neydi aradığımı?
Bilmiyorum.
Herhalde kendimi değil. Bir insanoğlunu ya da insankızını,
yani büyük A ile Aşkı da aramıyordum.
Belki hiçbir şey aramıyordum.
Ola ki yalnızca zamanı öldürmek istiyordum.
Zamanı öldürmek mi? Bunu hiçbir zaman söyleme. Kimse
öldüremez zamanı. Ancak zaman bizi öldürür. (Bir an.)
Ben sana neyi aradığını söyleyeyim mi?
???

Sen, hiçbir şeyin peşinde değilim derken, her şeyin peşindeydin.
Hattâ bozkırın tozunun, dağların karnın, denizlerin balığının,
ovaların otunun, yaylaların çiçeğinin. Ve tüm insanların.
Bu nedenle geldin buraya.

(*Bir an.*)

Bunlardan hangilerini buldun?

Toprağı ve güneşi. Ölümü ve yaşamı. Suyu ve ateşi. Tüm dünya nimetlerini.

Biliyor musun, mistik hiçbir şey yok bu söylediklerinde.

Mistik? Ne anlama geliyor bu?

Hiç.

İstanbul'dan yola çıkıp, doksan gün yürürsen Ağrı'da bulursun kendini. Dizlerinde yeterli güç, ciğerlerinde yeterince soluk varsa, yirmi bir günde Ağrı dağının karlı zirvesine tırmanırsın. Nuh'un gemisini belki görmeyebilirsin. Ama göreceklerin Nuh'un gemisinden daha az heyecan verici değildir.

Ona bu yolculuğu yapacak ne zamanının ne de gücümün olduğunu söyledim. Bana, neler göreceğimi anlatmasını istedim. Bunu sana kimse anlatamaz, dedi. Çünkü herkes bir başka şey görür.

Aynı şeyi görse bile, başka türlü algılar. Ve herkes gördüğünü başka türlü anlatır.

Bunun için mi Ağrı dağının sabah, öğlen, ikindi ve akşam vakitlerinde, değişik zamanlarda, değişik ışıklarda fotoğrafını çektin?

Hayır, dedi. Bir efsanenin fotoğrafı çekilebilir mi?

Ben yalnızca, dört değişik zamanda, dağın *kendisini* görüntüledim. Gördüğün gibi, bunların hiçbirini birbirine benzemiyor. Her fotoğrafçı buradan başka bir anıyla döner.

Dağın anısı mı, efsanenin ki mi?

Bunu ancak kendin yanıtlayabilirsin – bu yolculuğu yapacak zamanın ve gücün olduğunda.

Bir duvarın fotoğrafını çektiğin zaman
konuşan duvar mıdır,
duvarı yapan taş mıdır,
duvarı ören usta mıdır?

Yoksa, onların tümünü dile getirmek isteyen fotoğrafın kendisi mi?

Peki, duvarın önündeki, bebeğini emziren kadın ne oluyor?

Bir soru eksik kaldı, dedi. Fotoğrafa bakan sen, duvara mı
bakıyorsun, duvarın taşlarına, duvarın işçiliğine mi? Yoksa
duvarın dibine çömelmiş çocuğunu emziren kadına mı?

Tümüne, dedim. Aynı ayrı, ama aynı zamanda hep birlikte.
Peki gördüğün ne?

Bir yaz günü, Orta Anadolu'nun bir kasabasında, yüzyılların izini
taşıyan, bir yanı yıkık, yıkık olan yanında yabani bir incir ağacının
bittiği bir duvarın dibinde, bir kadın. Bebeğinin ağzına cömertçe
memesini vermiş, gökyüzüne bakıyor. Öğle zamanı olmalı.

Bir ağacın (ulu bir çınar olmalı) gölgesi düşmüş kadının ayakları
dibine. Gelip geçen kimse yok. Yalnızca sineklerin vızıltısı
duyuluyor. Kadın seni görmemiş olmalı.

Evet, hemen hemen böyle oldu. *Cadre'*ın içine farkına varmadan
o ve sen girdiniz. Ama sen, fotoğraftaki gölgeni tanımadın.

Doğrusu, bunu ben de fark etmedim. Ama bu anlattıkların doğru
olduğuna ve fotoğrafın sağ köşesinde sana benzeyen bir gölge
olduğuna göre...

Sen, "yolculuk yapan ve yolu üzerinde kendisini bekleyen kenti
henüz tanımayan kişi"* , bil ki kenti görmeden uçsuz bucaksız
bozkır tanıyacaksın. Mevsimlerden yazdır. Bozkır kupkuru
ve toprak susuzluktan yanılmıştır. Atın yorulmuş, sen de bir trenle

* Calvino, *La città invisibile*.

aşmaktasındır Bozkır'ı. Kimi yerde, bir-iki ev, bir koyun sürüsü, at üstünde birkaç insan (köpeklerin peşinden koştuğu) göreceksin ve treni durdurup inmek isteyeceksin.

Ama tren, yalnızca belli istasyonlarda durur.

Sen, geçip giden görüntüleri vagonun penceresinden fotoğraflamaya çalışacaksın. Bu boz rengi. Bu soluk gökyüzü mavisini. Bu bulanık, akıp akmadığı belli olmayan dereleri, nehirleri, bu atlarını durdurup şaşkın şaşkın trene, sanki sana bakan insanları, bu...

Hayır, bu sonuncuyu kaydetmedi makinen. Filmin bitmişti.

Gece. Trenden indiğinde karşıladı seni kent.

Işıklarını yakmıştı.

Derin bir soluk aldın.

Genzini yakan, hiç tanımadığın bir koku havada. Bir meyve kokusu.

Kayısı, dedi, seni istasyondan alıp götüren arabacı. Bu mevsim, kent kayısı kokar.

Daha sonra, karpuz kokan Diyarbakır'ı, pamuk kokan Adana'yı, çay kokan Rize'yi, turunç, mandalina, limon kokan Ege köylerini, zeytinyağı ve sabun kokan Ayvalık'ı görecektin. Isparta'ya gül kokuları içinde girecektin.

Leş, çamur, toz, balık ve yosun kokusu tüten; üzüm, buğday, ekmek, insan, kan, şarap, sidik, ter kokan köyler, kasabalar, kentler görecektin.

Bunlardan hangisi yer edecekti belleğinde?

Fotoğraflarını önüne serdiğinde, aylar sonra, bu soruyu sorduğunda, nasıl bir yanıt vereceksin?

Kokuların fotoğrafı olmaz deme bana.

Benim de bir fotoğrafımı çek abi, dedi pazar yerinde gördüğüm küçük çocuk. Şöyle fiyakalı bir resim olsun.

Çektim.

Benim de fotoğrafımı çek, dedi yaşlı bir adam. Şöyle arkamdaki cami ile birlikte.

Çektim.

Benim de fotoğrafımı çek, demedi yorgun yük beygiri.

Ama ben çektim.

Çayırda kadınlar kendi aralarında eğleniyorlardı. Beni görünce gülüşmeye başladılar.

Fotoğraf çektiğimi görünce, hep bir ağızdan,

Çek abi, çek, ama bize göndermeyi unutma, diye seslendiler.

Çektim ve gönderdim.

Bir balıkçı, motoru kıyıya yanaşırken seslendi:

Bugün kısımette balık yokmuş, hiç değilse bir fotoğrafımızı çek.

Çektim.

Bir pehlivan, Beni böyle sivil olarak çekip n'ideceksin ki, dedi.

Sen beni ayağımda kispet, er meydanında çekmelisin.

Birini çektim, öbürünü başkalarına bıraktım.

Teyze fotoğrafını çekiyorlar, diye bağırdı bir çocuk.

"Teyze" bana dönüp, A oğul, benim fotoğrafımı çekip n'ideceksin?

Şu koca çınarı çeksene, deyip ardındaki çınarı gösterdi.

Çektim.

Hem yaşlı kadını, hem koca çınarı.

Kadının boşluğa bakan gözlerini.

Çınarın düşen yapraklarını.

Sonra dağda, bayırda, çayırda, ormanda topladığı otları,

çiçekleri, pazaryerinde sergileyip satan bir başka kadının

"eseriyle" birlikte fotoğrafını çekmekteydim ki farkına varıp;

eline bir demet kırmızı çiçeği alıp poz verirken şöyle dedi:

Çekesin yavrum, ama renkli olsun. Çünkü dünya çok renklidir.

Pencerenin fotoğrafını çektin, pencereden bakanın fotoğrafını da

çektin mi?

Çektim.

Kentlerin fotoğrafını çektin. Kentteki köylünün fotoğrafını da çektin mi?

Çektim.

Denizin fotoğrafını çektin, tuzun fotoğrafını da çektin mi?

Çektim.

Yolların fotoğrafını çektin, hızın fotoğrafını da çektin mi?

Çektim.

Şarkıcının fotoğrafını çektin, sesin fotoğrafını da çektin mi?

Çekemedim.

Geçmişin fotoğrafını çektin, geleceğin fotoğrafını da çektin mi?

Çekemedim.

Yüzleri ve dudakları ve gözleri çektin, acıların fotoğrafını da çektin mi?

Çekemedim.

Peki sonuçta, neyin fotoğrafını çektin, neyin fotoğrafını çekemedin?

Yüzlerin fotoğrafını çektim, terslerin fotoğrafını çekemedim.

Yaşamın fotoğrafını çektim, ölümün fotoğrafını çekemedim.

Doğanın, renklerin fotoğrafını çektim, sözcüklerin fotoğrafını çekemedim. Renkleri çektim, sesleri çekemedim.

Ama sessizliğin fotoğrafını, ama yalnızlığın fotoğrafını, ama çaresizliğin fotoğrafını, ama umudun, ama umutsuzluğun fotoğrafını da bu arada çektiğimi sanıyorum.

Nerde bu fotoğraflar?

Görmüyor musun, işte burda!

Bana bir olanak daha ver, dedi fotoğrafçı.

Niçin bir *nature morte* değil de bir insan? diye sordum.

Çünkü insan yaşıyor. Çünkü insan canlı. Çünkü insanın yüzünün ve bedeninin ifadesi var.

Bana bir olanak daha ver, dedi fotoğrafçı.

Tüm bunları bir *nature morte*'da veremez misin? diye sordum.

Hayır, dedi. Bin kez hayır. Tanrı göstermesin. Hiçbir zaman

denemedim ve denemem de. Bana, yerinde duramayan, hareket halinde, renkli, konuşan, bakan, yürüyen, ağlayan, terleyen insanlar gerek. Ölü meyveler ve durağan nesneler değil. Ben bir ressam değilim. Onları yeniden yaratamam. Yaratılmışlar sana yeter öyle mi? dedim gülümseyerek. Evet, deyip boyun büktü. Yaratılmış olanlar ve yaşayanlar bana yeter. Güzel çirkin fark etmez. Yeter ki insan olsun.

Uçsuz bucaksız bir kumsalda konuşuyorduk. Sabahın erken saatleri. Kumların üzerinde bir insan ayağının izi yok. Bizimkileri saymazsak. Bu ıssız, insansız kumsal da hiç fena değil, dedim. Ressam olmayan biri için.

Bu kez benden bir olanak istemedi.

"Sen çek" gibilerden fotoğraf makinesini uzattı.

Viseur'e gözümü dayadığımda, baktım, uzakta, iki kişi, kumların üzerine oturmuş konuşuyorlar. Hiçbir ayarlama yapmadan bastım deklanşöre.

Sonra fotoğraf makinesini geri verirken, İşte bu sabahın insanları, dedim. Hiçbir zaman şu anki suretlerinin kayda geçtiğini, film ve kâğıt üzerindeki suretlerinin kendilerinden daha uzun bir süre yaşayacağını bilemeyecekler.

Baktım fotoğrafçı dostum, elindeki değnekle, kumun üzerine, neye benzediğini çıkaramadığım desenler çiziyor. Çırlıçıplak soyundum ve ardıma bakmadan denize doğru yürüdüm.

Belki benden de bir görüntü kalır gerimde, ya da çok uzaklarda, belki de yanımda, kim bilir, dedim kendi kendime. O an nasıl bir görüntüm olduğunu hiç bilmeden.

Gözlerimi kapadım ve ona iki deniz arasındaki boğaz ve iç denizin kıyılarına yayılmış eski kenti anlattım. Yıkılmış surlarını, hisarlarını, sultanların, paşaların ve eşkıyaların atıldığı deniz kıyısındaki derin, karanlık zindanlarını, gözlerine mil çekilip sürüldükleri adaları, dalyan adı verilen balık tuzaklarını, Asya ile Avrupa'nın karşılıklı kıyılarında dizilmiş, birbirinden farklı üslûptaki (ya da hiçbir üslûbu olmayan) yalıları, kasırları, sahil-sarayları, yalı-mescitleri, köylerin içinde hâlâ varolan hamamları, terzi ve berber dükkânlarını ve binbir türlü baharatın, sebzenin ve meyvenin ve gene binbir tür balın satışa sunulduğu pazarları anlattım. Soluyan bir kent görmek istiyorsan deyip kentin pazaryerlerini ve günlerini söyledim.

Boğaz'a, Adalar'a, Haliç'e gidip gelen vapurları tarifelerini verdim. Karşılıklı kıyılar arası işleyen motorların tarifelerini vermedim; çünkü böyle bir tarife yoktu ve onlar yolcu dolunca karşıya geçerlerdi. Avrupa'dan, Asya'ya; Asya'dan Avrupa'ya. İstanbul'dan Adalar'a; Adalar'dan İstanbul'a.

Haliç'in içinde dört dolanıp herkesi, dilediği yere götürürlerdi.

Böylesi salaş bir motorun bizi bıraktığı Haliç'in bir kıyısında keşfettiğimiz eski bir havranın duvarına sırtımızı dayamış, bir yandan, yandaki kahveden gelen çayları yudumluyor, bir yandan da söyleşiyorduk ki içimden geçenleri sanki duvarların ardından duymuş olan hahambaşı, havradan çıkıp yanımıza geldi. Selâm alıp verdikten ve dostumun elindeki fotoğraf makinesini gördükten sonra şöyle dedi:

Bilir misiniz ki Tanrı insanları iki türlü yaratmıştır.

Bir *görenler*, ikincisi *görülenler*. Kitap öyle yazmasa da, ben derim ki her ikisi de makbul insanlardır.

Hiç fotoğrafını çektiğin bir hayvanın (at ya da köpek; kedi ya da deve) düşleyebileceğini düşündün mü?

Hiç fotoğrafını çektiğin bir duvarın, bir sokağın, bir çeşmenin tarihlerini düşündün mü?

Hiç, sana bakan ve fotoğrafını çektiğin bir yüzün ne düşündüğünü düşündün mü?

Hiç, içinde bulunduğun ve görüntülediğin ânın, *şimdi'*den çok geçmişe ait olduğunu düşündün mü?

Biliyor musun, biz fotoğrafçılar, genellikle sol gözümüzü kaparız fotoğraf çekerken. Sağ gözümün gördüklerini sol gözüm görmez. Sol gözümün düşlediklerini ise sağ gözüm bilmez.

Bu ne demek oluyor?

Bu şu demek oluyor ki söylediklerinin yarısını düşlemiş olmalıyım. Öbür yarısını ise objektifime bakanlarla, fotoğraflarıma bakanlar düşünmüş olmalılar. Makbulü, bana sorarsan bu olurdu.

Daha önce bu kıyılar ve kentlerle ilgili kartpostallar görmüştüm. Ama bu kıyı ve kentler, o kartpostallara hiç benzemiyor.

Nesi benzemiyor? diye sordum.

Hiçbir şeyi, dedi. Ne renkler, ne ışık. Hattâ genel görüntü bile.

Hiçbir şey.

Peki, bunu nasıl açıklıyorsun?

Bilmiyorum, dedi. Ama gene de açıkladı:

Sanırım, kartpostallardaki fotoğraf içerden değil, dışardan çekilmiş.

Varolanı değil, varolması gerekeni düşlemiş kartpostalın fotoğrafçısı.

*Ortak-güzel'*i yakalamaya çalışmış.

Böylece yerli-yabancı herkese, hemen hiçbir zaman göremeyecekleri bir görüntü sunmuş.

Peki, sen ne sunmak isterdin? diye sorduğumda, aldığım yanıt şu oldu:

Hiçbir şey, yani yaşamın kendisi. Olduğu gibi. Gördüğüm gibi değil, algıladığım gibi. Ne kadar algılayabiliyorsam...

(*Bir an duraladıktan sonra:*) Ama çektiğim fotoğrafın, gözümdeki ışığı, genzimdeki kokuyu, damağımdaki tadı da *vermesini* isterdim. Öyleyse sözcüklere gereksinmen olacak, dedim.

Oh! hayır, hiçbir zaman, dedi. Yalnızca görüntü, yalnızca görüntü. Benim işim yalnızca bu.

Görüntüye sözcükleri eklersem, bir *bindirme* olmaz mı?

Gülüştük.

Evet, dedim, gerçek sözcük bu; hakikaten *bindirme* olur.

İskelede durmuş vapuru bekliyordum.

Çımacı gelip ne beklediğimi sordu.

16.45 vapurunu beklediğimi söylediğimde, o vapurun çoktan kaldırıldığını, aslında bu iskeleye uğrayan tüm vapurların nicedir tümünün kaldırıldığını söyledi.

Peki, öyleyse senin burda işin ne? diye sordum.

Ben de, senin gibi bir yarılmanın sonucu burdayım, dedi. Ama benimki sürekli. Çünkü benim işim bu. Bu iskeleye uğrayan vapurları kaldırdılar, ama beni burda unuttular.

Peki, burda sabahtan akşama sıkılmıyor musun? dedim.

Doğrusu, ilk zamanlar sıkılıyordum. Ama sonraları alıştım. Daha doğrusu kendime bir uğraş buldum. Sabahları martılara ekmek atıyorum. Sonra kıyından balık tutuyorum. Güneş açtığında da bizim oğlanın fotoğraf makinesi ile fotoğraf çekiyorum.

Güneş açtığında mı, dedim. Ne fotoğrafı?

İskelemize uğramadan geçen vapurların fotoğraflarını, senin gibi yanılıp iskelemize gelen hayalî yolcuların fotoğraflarını...

Yani şansına ne çıkarsa.

Peki, çektiğin fotoğrafları ne yapıyorsun? dedim.
Biriktiriyorum, dedi. Belki günün birinde lazım olurlar.

Çocuk elimden tuttu, sağ elinin işaret parmağını dudaklarına götürerek susmamı işaretledi.

Güneşin altında tepeyi çıkıyorduk. Sandaletlerin içindeki çıplak ayağıma kurumuş dikenler batıyordu. O, ayağında pembe plastik bir ayakkabı, elimi hiç bırakmadan, bana mısın demeden yürüyordu.

Bir taşın üstüne oturup dinlenmek istedim. Ve ona dikenlerin kanattığı ayaklarımı gösterdim. Bana bir şeyler söyledi. Ama ne dediğini anlamadım.

Elimden tutup kaldırdı, yeniden yürümeye başladık. Sanki belli bir saatte belli bir yerde olmamız gerekiyordu; öylesine acelesi vardı.

Nice sonra, makilerden kurtulup, bir düzlüğe vardık.

Bıraktığı eliyle, altımızda uzanan zeytin ormanını gösterdi.

Soluğum kesik, baktım. Yaşlı zeytinlerin ortasında bir Zeus sunağı sanki bize bakıyordu. Bir anda, sanki yorulan, terleyen, kanayan ben değilmişim gibi, sunağa doğru koşmaya başladım.

Niçin koşuyordum, bilmiyorum. O an olmam gereken yer orasıydı ve ben geç kalmıştım.

Hayır, hiç kimse yoktu beni bekleyen. Yalnızca deniz vardı.

Demek az önce sunağı gördüğümde, farkında olmadan denizin sesini duymuşum. Her zaman böylesi rastlantılar olur hayatta, dedim kendi kendime. Ve bu rastlantının fotoğrafını çekmek için makinemi arandım. Yoktu.

Fotoğraf makinesini pansiyonda unutmamış olsaydın, şimdi tüm bu gördüklerin gerçek olacaktı, dedi bir ses.

Peki, şimdi ne?

Şimdi yalnızca bir düş, dedi ses.

Uyanmadım. Ama dizlerimin ağrısını gene de duyuyordum.

Düşümde bir fotoğraf gördüm, dedi. Hem fotoğrafı, hem fotoğrafçıyı gördüm.

Fotoğrafçı göl kıyısındaydı; gölde ise balıkçılar vardı.

Gün yeni doğuyordu. Ya da yeni batıyordu. Balıkçılar, dopdolu ağlara bakıp gülüşüyordu. Tüm bunları (fotoğrafçı dahil) fotoğraflamak istedim. Ama fotoğraf makinemin (bir kez daha) yanımda olmadığını gördüm.

Peki, şimdi bu düşü nasıl saptayacağım? diye düşünürken, baktım Dicle üzerinde (Niçin Dicle? Bulanık sularından dolayı mı? Yoksa bir salın üzerinde oluşumdan dolayı mı?) evet, Dicle'de bir salın üzerindeyim.

Sal değil, kelek, diye düzeltiyor, salın üstündeki ikinci adam.

Bir keleğin üzerinde iki kişi ben ve dümenci, ırmağın bir kıyısından karşı kıyısına geçiyormuşuz. Ama hangi kıyısından hangi kıyısına, bunu bilmiyorum.

Dümenciye soruyorum.

Biz mi, diyor o. Biz Hicaz'a gidiyoruz beyim.

Peki, benim fotoğraf makineme n'oldu? diyorum.

Bana vermiştin, unuttun mu? diyor.

Çantamı uzatıyor.

Hayır hayır, istemem, diyorum. Henüz fotoğraf çekilecek bölgede değiliz.

Fotoğrafçı bu kapının fotoğrafını 1974 yılının 24 Şubat günü çektiğini söylüyor.

Oysa, bugün bu kapı yerinde yok.

Tüm aramalar sonuç vermedi.

Durum *Interpol*'e bile, fotoğraflar eşliğinde bir raporla bildirildi.

Kapı ile ilgili tüm bilgiler *Interpol* ile birlikte belli başlı dünya müzelerine ulaştırıldı.

Söz konusu kapı XIII. yüzyıldan kalmaydı. Selçuklu dönemine ait. Konya-Aksaray arasındaki bir kervansarayın kapısıydı.

Kervansaray tümüyle yıkılmış, yalnızca kapıyı ayakta tutan cephe duvarları ayakta kalmıştı. Kapı, baştan aşağı çiçek ve sfenks motifleriyle süslüydü. Sağ kanadın üstünde (muhtemelen) kervansaray sahibinin adı yazılıydı:

Hikmet-ül Hüda

Esseyyid Mustafa

Aynı kanadın alt köşesinde ise kapıyı yapan ustanın adı yer almaktaydı ki bu tür eserler arasında, ustanın imzasını taşıyan tek örnek olarak ilgi çekiciydi.

Kapıyı yapan usta, sağ kanadın, sağ alt köşesinin görülür görülmez bir yerine

Amel-i Ahmed bin Mehmed Kündekâri

Sene 586

sözcüklerini oymuştu.

Vermiş olduğum tüm bu bilgiler, bugüne değin (aradan yaklaşık yirmi yıl geçti) bir işimize yaramadı.

Kapı çalındıysa, bir müzeye ya da bir koleksiyoncuya satılmak için çalınmış olmalıydı. Ama ne bir müzeden, ne bir koleksiyoncudan, ne de bir antikacıdan haber alındı.

Bugün, elimizde bu kapının yalnızca bir fotoğrafı var.

İşte, Müzemizde, bu, bir zamanlar varolmuş, yüzyılların karına, yağmuruna, kum fırtınalarına dayanmış, ama eğrilip bükülmemiş, yalnızca yer yer çatlamış, kendi döneminin başyapıtı niteliğindeki kapının kendisini değil de, bu büyük boy fotoğrafını sergilememizin nedeni.

Evleri gördün mü, evleri?

Yahıları, köşkleri, mahalle arasında birbirine yaslanmış, birbirinden güç alıp ayakta duran evleri, gecekonduları?

Evleri gördün mü, evleri?

Üst katlarındaki sofa, silme havuz olan, çevresinde oturulup sohbet edilen, kahve, çay içilen, geceleri mum yakılıp sessizce mum ışığının sudaki yansıması izlenilen Safranbolu evlerini; kerpiç duvarlı, saman damlı Orta Anadolu evlerini; sanki ahşabın özünü yakalamak isteyen Muğla evlerini; Karadeniz'in yayla evlerini; kaya oyuklarına gizlenmiş Göreme evlerini? Peki, Yörüklerin çadırlarını?

Gördüm, dedi. Ama yalnız saydıklarını değil. Saymadıklarını da. İstanbul'un kenar semtlerindeki birbirleriyle içli-dışlı evleri. Birbirini tanıyan, sanki tümü bir ailenin bireyleri gibi, birbiriyle konuşan, birbirleriyle dertleşen, birbirinden tuz, biber, kibrit, kömür ödünç alan evleri.

Tabii, Boğaziçi'nin yalılarını da gezdim. Hiç değilse birkaçını. Kayıkhanelerin üzerindeki yatak odalarında uyumadım. Dolayısıyla gecenin içinde dalgaların sesi eşlik etmedi düşlerime. Ama başka bir şey düşledim. İstanbul'dan, Boğaziçi'nden çok uzak bir yerde, Van gölünün ortasındaki Ahtamar adasında; o yıkık Ortaçağ kilisesinin üzerindeki taş kabartmalarını seyrederken, "Ben nerdeyim, hangi ülkede, hangi çağda?" diye sordum.

Ne yanıt aldın?

Hiçbir yanıt. Daha doğrusu, yanıtı, Anadolu'nun bir ücra köyünde, tek odalı bir evde (yanımız ahırdı ve hayvanların ısısı, içinde bulunduğumuz mekânı ısıtıyordu) aldım.

Yaşlı bir köylü bana şöyle dedi: Burda aramızdasın. Hiç korkma. Kılına halel gelmez. Burda, aramızda dilediğince kalabilirsin. Yeterince yiyecek ve içeceğimiz var. Tanrı'ya hamdolsun. (*Bir an sustu. Sonra:*) Bizi tanımak istediğini söyledi. Sana inandık. Buyur, otur.

Az-buçuk dilimizi konuşuyorsun. Aramızda daha bir öğrenirsin.

Bu arada bizde seni, geldiğin yerleri tanımış oluruz. Bizim buralara pek yabancıların yolu düşmez. Düşenlerinse... (Cümlesini bitirmedi. Daha doğrusu şöyle bitirdi:) Ne eksiğin olursa, çekinme söyle. Elimizden geleni yaparız. Gülümsedim.

Ne eksiğin vardı?

Hiçbir eksiğim, dedin. Onlar ve ben, birbirimize insanlığın bilgisini alıp veriyorduk. Ne eksiğim olabilirdi ki? Bu köyde evler iki odalıydı. Biz erkekler bir odada yatıyorduk. Her gece yeniden serilip, her sabah yeniden toplanan yer yataklarında.

Kadınlar ve çocuklarsa öbür odada. Çok geçmeden kendimi bu küçük, alçakgönüllü evde, kendi evimdeymişim gibi duymaya başladım. Sanki bu balı, bu yoğurdu, bu tarhana çorbasını, bu bulgur pilavını çocukluğumdan beri yiyordum.

Sonra n'oldu?

Sonra evin ergin bir oğlu olarak ardımda gözyaşları bırakarak ben de *yuvamı* terk ettim.

Gündoğumuna yakın vardığım korunun kıyısında karşılaştım onunla.

Sağ elinin işaret parmağını dudaklarına götürüp susmamı işaretledi.

Sonra duyulur, duyulmaz bir sesle, Birazdan şakımaya başlayacak, kulağını aç da dinle, dedi.

Birazdan şakıyacak olanın ne olduğunu sormadım ona.

Gerçekten de, doğan günle birlikte, ilkin bir, sonra beş, sonra on, sonra sayısız kuş şakımaya başladı. Bunların arasından bülbülün, sakanın, floryanın, isketerin şakımasını ayırımsar gibiydim.

O, yanuma gelip kulağımın dibinde fısıldadı:

Yüzlerce kuşun sesini duyuyorsun değil mi? Oysa, tümü aslında bir tek kuştur, hepsi aynı türdür. Ama bir araya geldiklerinde

her biri ayrı bir ses çıkarır.

Onu kırmak istemedim. İnarmış gibi davrandım.

Kim bilir belki de haklıydı.

Bu kuşları yakından görüp incelememiştim. Yalnızca seslerini duymuş, bir de havalanışlarını görmüştüm.

Peki, onların fotoğrafların çekmeyi başarabildin mi?

Evet. Ama, o da, kaydettiğim şakımaları gibi. Birbirine hiç benzemiyor.

Ama türlerini (gerek ses, gerek görüntü olsun) saptamak olanaksız.

Geceleri de yol almıştık, ansıyorum.

Uzun, ışıksız yollar.

Hanlar. Köyler. Çadırlar. Göçerler.

Göl kıyıları. Dağ başları. Ay ışığı.

Tanrı sanki bizi seyrediyordu.

Niçin böyle konuşuyorsunuz? Elimizde fotoğraf makineleri, sabah, kuşluk vakti, öğlen, ikindi, akşam, yatsı, gece, biz de *sanki* onu seyretmiyor muyduk?

Ay ışığında, kurbağa korosunu dinlerken mi?

Evet, ama aynı zamanda gündoğumundan önce paraketeleri çekerken de.

Ama balıklarımıza köpek balıkları saldırmıştı.

Ne var ki eşsiz bir gündoğumuna tanık olmuştuk.

Bizim işimiz bu. Bir şeylere tanık olmak.

Hayır, yaşamak.

Nasıl istersen.

Adam geldi, durdu ve sana baktı.

Bunca yol teptin, ne gördün? diye sordu.

Ona gülümseyerek, Dünü ve bugünü, dedin. Hayvanları ve insanları; çiçekleri ve ağaçları; bozkırı ve dağları; yolları ve köprüleri; kervansarayları ve hanları; camileri, kiliseleri ve havraları; tiyatroları ve sunakları; ırmakları ve denizleri gördüğünü söyledin.

Adam, sıradan bir şey, örneğin, bir karpuz ya da kavun görüp görmediğini; incir ya da üzüm tadıp tatmadığını soruyormuş gibi, sordu: Peki, tanrıları da gördün mü?

Bu sıradanmış gibi soruya, sen de sıradanmış gibi bir yanıt verdin: Evet, gördüm. Hem de pek çok.

Adam, sağ elinin işaret parmağını, yüreğinin içine sokmak ister gibi, sana, göğsüne doğrultup, o tok sesiyle yeniden sordu: Peki, aynı zamanda onlarla konuştun mu?

Bir an duraksadın: "*Aynı zamanda?*"

Karşındakinin nasıl bir yanıt beklediğini sezmeye çalıştın.

Tanrıları görmüştün, evet. Herkes gibi.

Ama "*aynı zamanda*" onlarla konuşmak ne demekti?

Karşındaki, elini indirmiş, ama bu kez yeşil gözlerini, senin kara gözlerine dikmişti. Yanıtını bekliyordu.

Bu kez duraksamadan, Evet, konuştum, dedin.

Yeni soru, aynı sertlik ve kuşkuyla geldi:

Peki, nerde? Ne zaman?

Anımsamak ister gibi yaptın. Sonra, işin garibi, anımsamaya başladın.

Karşındaki yeşil gözlü adama doğru uzandı sağ elin. Omzuna değdi ve onu yere doğru yavaşça itti. Birlikte yere, yarısı toprağa gömülmüş, toprağın üzerinde kalan bölümü yer yer yosun tutmuş, üzerinde insan ve balık kabartmaları olan bir mermerin üzerine çömeldiniz.

Bu hareketinle adamın sorularının sanki tümünü yanıtlamış gibi olmalıydın ki o, artık sana değil, ufka doğru bakıyordu.

Batan güne karşı, ona bir masal anlatmaya başladın:

Ben Hitit hükümdarı Şuppiluliuma döneminde yaşadım. Büyük krallığın son dönemiydi bu ve çok kötü günler yaşıyorduk. Ben de, babam gibi Saray yazmanıydım.

Babam, III. Arnovanda dönemiyle ilgili yaşadıklarını değilse de, hükümdarın sözlerini, andaçlarını yazmıştır. Bense görüp yaşadıklarımın hiçbir şey yazmadım.

Ama o yazmadıklarımı, taş işçileri dağlara, taşlara işlediler ki bugün bile okunabilir. Zaman (3000 yıl, hattâ daha fazla) onları ne kadar aşındırmış olursa olsun, resimler ve imler ordadır.

İnsanların gözleri önünde.

Gözümü yeniden açtığımda, beş yüz yıl geçmişti. Gordion'da Kral Midas'ın mezarını gördüm ve kapının üstündeki kakma labirente bakarken yolumu yitirip zamanın dışına çıktım. Nice sonra kör bir ozanın sesiyle kendime geldim. Adı Homeros'tu ve bana sanki daha önce bildiğim bir savaşı anlatıyordu. Asasını tuttum, tüm bedenim sarsıldı – binlerce sesin titreşimi avcumdan tüm bedenime yayıldı. Yaşamöyküme göre (kim yazmış, bilmiyorum) o dönemde doksan yıl yaşamışım; üç karım ve on yedi çocuğum olmuş. ama Mısır'da Tann Ammon'un oğlu olarak tapınılan, İran'da kendini Persli gibi duyup sonra yok olan hemşerim Büyük İskender'le Anadolu'yu geçtiğimde, Bergama'da konaklamam bugünmüş gibi belleğimdedir. Toprak fırından çıkma sıcak kara ekmeğimizi ağır, yeşil zeytinyağına banıp kara zeytinlerden yemiş, tadını ve kokusunu unutmadığım şaraptan içmiştik. Bacchus'e şükranlarımızı sunup. İskender'in yüzü gümüş ve bakır sikkelerin üzerinde kaldı. Bense yoluma devam ettim.

Dizlerimin gücü daha ötelere gitmeme izin veriyordu, ama yüreğim, hayır. Bu toprakların kadını (bir kez daha) çekmişti beni kendine.

Kalemi bıraktım (*İskendernâme* ilk ve son yapıtım oldu) ve sabanı tuttum. Böylece, bu topraklara kök saldım.

Çünkü tohumu ekenin kendi de o toprağa kök salmaya yükümlüdür.

Değil midir?

Bu demektir ki Zeus'a taptım. Athena'ya da. Hades'e de. Artemis'e de. Hera'ya da. Tüm tanrı ve tanrıçalara. Öylesine bir yaşamım vardı ki tarih içinde ordan oraya gidiyordum. Ama aynı zamanda coğrafya içinde de sürüyordu sonsuz yolculuğum. Troya'dan Van'a gidiyordum. Van'dan Neandria'ya. Assos ve Bergama'dan yola çıkıp Tralleis, Nysa'ya varıyordum. O sıralar Hadrianus dönemiydi ve güneş tüm yöreyi, yalnız gündüzleri değil sanki geceleri de ısıtıp aydınlatıyordu.

Yüzyıllarım, böylece güneş, deniz, balık ve sünger ve karada zeytinlikler ve gül bahçeleri içinde geçti. Sonra, gene yüzyıllar sonra, kulağıma bir başka ses, bir başka musikî çaldı. Konya'da bir saraydaydım ve bir başka dil, bir başka Tanrı'dan söz ediyordu ve şiir müziğe eşlik ediyordu ve insanlar...

Ve insanlar deyip sustun.

Ve üç gün boyunca ağzını açıp bir şey söylemedin.

Üçüncü günün sonunda, bıraktığın yerden devam ettin:

Ve insanlar, sanki değişivermişti. Oysa, üç gün boyunca onları izlediğimde gördüm ki aslında hiçbir şey değişmemişti. Şu anda seninle benim, bu konuşmaya başladığımızdan beri değişmediğimiz gibi.

Ama, konuşulalı beri çok şey değişti, dedi sana. Hem sen, hem ben.

Hem anlattıkların. İnsanlar ve tanrılar, her şey değışti.
Çünkü uyduruyorsun tüm bunları.

Biliyorum, dedin. Bir fotoğrafçı bile bilir bunu. Deklanşöre
bastığında gördüğünü değıştirmiştir. Ama gördüğü, Sinan'ın bir
yapısı ise (örneğin, Süleymaniye ya da Selimiye), o zaman sormak
gerektir: Değişen kimdir, nedir, neresidir?

Bunca değışik dönemlerde yaşayan sen ver yanıtı, dedi yeşil gözlü
yoldaşım, oturduğumuz mermerden yavaşça kalkarak.

Ben, bu sorunun yanıtını bilmiyor değilim, dedin, ama onu dile
getirmek istemem.

Öyleyse ben gideyim, dedi o günkü yoldaşım.

Nereye? diye sordum.

Bilmiyorum, dedi. Belki bir Zeus tapınağına. Belki de Van'a
Ahtamar kilisesine. Ya da Nemrut dağındaki o görkemli olduğu
kadar gizemli başları görmeye.

Yolun açık olsun, dedin ona.

O ise bir balıkçıya seslenir gibi, Rasgele, diye seslendi senin
ardından.

Bir çocuk elini uzattı.

Senin gitmek yer, ben seni götüre, dedi.

Adımlarımı onun küçük adımlarına uydurdum.

Yollardan geçtik.

Gelip geçenler bize bakıyordu.

Bir süre taşlı yollarda yürüdük, sonra yoksul, kerpiç bir evin
önünde durduk.

İşte burası, dedi. Neresi burası? dedim.

Senin ev, dedi.

Kapıyı açıp "benim ev"den içeri girdim.

Karanlıkta bir ses duydum:

Hoş gelmişen, evimize şeref vermişen, geç şöyle otur köşeye.
Bunları söyleyen aksakallı bir ihtiyardı.

Gösterdiği döşeğe oturdum.

Az sonra, genç bir kızın, bakır bir tepsi içinde getirdiği
demli çayları yudumlarken ihtiyara sordum:

Beni buraya kim getirdi?

Güldü.

Seni buraya Talih getirdi, dedi. Bizim burda yabancıları hep
çocuklar getirir. Seni de Talih getirdi.

Talih... adı *bu* mu onun?

Evet, dedi. *Talih, Onur, Dağ, Deniz, Kaya, Güneş, Işık...*

çocukların adları böyledir *bizim* burda.

Peki, büyüdüklerinde ne oluyormuş adları?

Bak bunu sormadım. Sanırım, adları değil, kendileri değişiyordur.

Peki, ne yaptın o evde?

Ne yapacağım: O akşam, pilavı, köfteyi, dolmaları yapan evin
kızlarından birine âşık oldum. Sonra, onun dokuz fotoğrafını çek-
tim. Biri evin içinde yalnız. Biri evin dışında Talih ile. Biri ocağın
başında. Biri çeşmenin başında, köyün öbür altı kızıyla. Biri de
anasıyla, bahçelerindeki çiçekler içindeki kayısı ağacının altında.
Diğerleri çıkmamış.

Ne talih! dedim.

İşte, gerçek Talih'in fotoğrafı bu, deyip, objektife, boşluğa bakar
gibi bakmış, saçı üç numara makineye vurulmuş, yamalı ceketini
içinde bir oğlan çocuğunun fotoğrafını gösterdi.

Tıpkı savaş yıllarındaki çocukluğum!

Amca beni çek fotoğrafımı çek elimdeki çiçeği çek kardeşimin
yüzünü çek babamın elini çek anamın dilini çek

Amca köpeğimin fotoğrafını çek kediye kovalarken çek kemiği
kemirirken çek Amca mısır yerken çek beni bir de dondurma
yerken Amca denize koşarken çek kardeşimi sandaldaki ağamı

Balık çekerken çek dalgaya tutulmuşken çek
Erik ağaçlarını çek elma ağaçlarını çek
Ben ekşi eriği çok severim yüzüm buruşmuşken çek
Ve yeryüzünü çek amca yeryüzündeki bizleri bu denizleri
dereyi erikleri kardeşleri anaları babaları sıcak simitleri çek amca
gözün neyi görüyorsa şu ağacı çek kavak ağacını şu köprüyü çek
köprünün altından süzülüp geçen ördekler filosunu sazları
kamuşları gün doğarken kıyıya gelip süslenen deniz kızlarını dere
boyunca yüzüp gelen sazanları çek be amca hadi çek durma
çek zaman geçiyor ve ben büyüyorum beni büyürken çek
doğan kardeşlerimin resmini çek ninniler unutulmadan çek
evin içine gir öyle çek evin dışına çık öyle çek dünyanın içinde
dünyanın dışında cennette çek
Bak elimi yüzümü yıkadım dişlerimi fırçaladım anam tertemiz
giydirdi günlerden bayram mevsimlerden bahar saatlerden sabah
tam zamanı hadi şöyle bir çek.

Bu kez, Doğu'dan Batı'ya doğru gidiyordum.
Dağlardan, yaylalardan başım dönmeye başlamış, kıyılara doğru
inmeye başlamıştım.
Portakal ve mandalina bahçelerini mi gördün?
Evet, ama yalnız onları değil, çay ve tütün tarlalarını. Ve...
zeytinlikleri. Bir gece yatmış ve ertesi sabah yattığım yerden
binlerce kilometre güneyde bir yere uzanmış olmalıydım.
Hayır, bir yere gitmemiştim. Doğa beni şaşırtmak için elinden
geleni yapıyordu. Şaşkınlığım geçtiğinde, Denizi görmek
istiyorum, diye bağırdım.
Çok geçmeden gördüm de.
Bu deniz bizim denizlerimize benziyordu. Sarp kıyılar. Derin ve
sürekli dalgalı bir deniz.
Bir kıyıda, bir kaya buldum, tek başıma bu kayaya oturup,
dalgaları ayaklarımı yalayan denizle konuştum.

Ne dedi?

Sonunda geleceğin yer burasıydı, dedi.

Hayır, dedim, uyduruyorsun, bunu demiş olamaz.

Haklısın, dedi. Bunu demedi. Yalnızca bakiştık, o kadar.

Sonunda izledim suların yolunu.

Üstelik bu kez, hem haritamız vardı, hem de pusulamız.

Yelkenlerimizi açmış, kuzeyden güneye iniyorduk.

Rüzgârı hafif pupadan alıyorduk.

Bir deniz çocuğu olan ben, böylesi bir deniz görmediğime yemin ederim. Işık, dolayısıyla denizin rengi, her saniye değişiyordu.

Değişmeyen yalnızca hafiften esen, yelkenleri şişiren ve tenimizi okşayan rüzgârdı.

Kaptanımız anlatıyordu. Yıllar boyunca süngercilik yapmıştı.

Yalnız kıyıları, koyları, bükleri, rüzgârları değil, denizin dibini de biliyordu.

Bir akşam, bereketli bir parakete avından sonra, tayfalar turna ve lahos buğulaması yaparken, kış üstünde, kaptanla akşamın ilk rakısını yudumluyorduk. Bir ara şöyle dedi:

Bana bak dostum, bir haftadır beraberiz. Bu, adamına göre kısa, adamına göre çok uzun bir zamandır. Hele denizde. Bana denizci olduğunu söyledin, ama anlamadığım bir şey var, kış üstünde oturup bütün gün gökyüzüne bakıyorsun. Böyle yollara düştüğüne ve bulutlara daldığına göre bir derdin olmalı.

Ona hiçbir derdimin olmadığını anlatmaya çalıştım.

Ama, dedim, insanlar için yalnızlık da bir derttir. Karasevda ve yalnızlık, ölümcül, onmaz dertlerdir bunlar, bilmez misin?

Oysa, hiç mi hiç yalnız duymuyordum kendimi. Deniz beni çağırmış, ben de dağlardan, bozkırdan, yaylalardan kopup dönmüştüm ona.

Bu masmavi, henüz kirlenmemiş, ve bir hayli hareketli denize. Peki, neden seni çağıran denize değil de, sürekli gökboşluğuna bakıyordun? diye sordum.

Bak, bunu ben de bilmiyorum, dedi. Belki, denizle birlikte deniz kuşlarını da özlediğim ve bir hafta boyunca bir tekini görmediğim için.

Koyda kimse yoktu. Tüm teknelerin kaptanları, tayfaları daha uykudaydı. Yalnızca uzaktan, ağlarını ya da paraketelerini çeken balıkçı tekneleri seçiliyordu hayal meyal.

Sabahın serin sularına atıuştım kendimi.

Dünya ile baş başaydım.

İşte beklediğim an gelmişti. Dünyayı onun içindeyken, kendi dışımda görüyor ve onunla konuşabiliyordum. Doğa, deniz, balıklar, bulunduğumuz bükü çevreleyen ve denize düşen akisleriyle o turkuvaz renkteki suyu, bir anda koyu yeşile dönüştüren çamlar değildi, hayır hiçbir. Bir an, suyun yüzünde kalmaya çalışmaktan başka hiçbir şey yapmadığım bir an, dünyanın dışına çıkmayı ve ona belli bir uzaklıktan bakmayı başardım.

Gerçekten bir başarı mıydı bu?

Bilemeyeceğim.

Ama onu, bu dışımdaki, yalnız su, toprak, ışık ve renkten oluşan dünyayı sorguladığımı çok iyi anıyorum.

Aldığım yanıtı da.

Ben tüm açıklığımı ve gözlerimle karşıdayım. Sen de benim içimde, benden bir parçasın. Orda ya da burda ne fark eder? Ne fark ederse senin için eder. Çünkü insan olan, düşünen, düşündüğü için soran, diyaloga girişen sensin. Bak, güneş yükseliyor. İkimizi aynı anda aydınlatıyor. Hadi iş başına.

Peşimden bir köpek balığı kovalıyormuş gibi, büyük bir hızla tekneye doğru yüzmeye başladım.

Sonra?

Sonra, kurulanmadan fotoğraf makinemi çıkardım ve sabahın ve denizin ve doğan güneşin ve çam yapraklarından süzülüp denize düşen ışığın fotoğraflarını çekmeye başladım.

Ve tabii kendinin, dedim.

Kendimi unutmuştum. İnan, gerçekten unutmuştum kendimi.

Öylesine ki çayımı içip, tıraş olmak için aynanın karşısına geçtiğimde çok şaşırdım. Çünkü tepeden tırnağa masmavi olduğumu sanıyordum.

Gülümsedim.

Niçin inanmayayım, "sarhoş gemi" oluyor da, sarhoş fotoğrafçı neden olmasın? Özellikle Ege'de. Özellikle sessiz, kimsesiz bir sabah vakti.

Doğa sana yüreğini açmışsa. Sen de ona seslenmişsen...

Niçin değişmesin rengi insanın? Niçin, bir an için yemyeşil ya da masmavi olmayasın?

Demirlediğimiz koyların çoğunda, demiri atar atmaz, daha çıma almaya vakit bulmadan, kıçtan takma bir motorla, genellikle iki çocuk yaklaşıp halatlarımızı alır ve bir ağaca ya da kayaya çımanızı bağlarlar.

Sonra dönüp sorarlar:

Bir isteğiniz var mı? Su, sebze, içecek, balık...?

Bir seferinde, bir böcek istedim. Çok geçmeden getirdiler.

Bir seferinde bir ahtapot istedim. İki ahtapot getirdiler.

Aynı gün incir ve üzüm istedim. Günbatımına doğru bir sepetin içinde asma ve incir yaprakları üzerine dizilmiş renk renk incir ve üzüm getirdiler. Yolculuğun sonuna yaklaşmıştık. Bir akşam vakti, tekneye gene yaklaşıp sorduklarında, isteyecek hiçbir şeyim yoktu. Bir denizkızı istedim.

Gittiler ve bir daha görünmediler.

Gittim ve döndüm.

Bu, ne kadar zaman aldı, bilmiyorum.

Sanki zaman içinde bir yolculuktan bu.

Belleğini fotoğraf filmlerine teslim eden fotoğrafçılara
imreniyorum.

Tik-tak.

Deklanşör.

Tik-tak.

Bir an.

Hangi an?

Zamanın hangi parçası?

Tik-tak.

Daha deklanşöre bastığında çoktan geçmiş zaman.

Çeyrek yüzyılın belleği mi bu karşımdaki fotoğraflar?

Çeyrek yüzyılın tanıklığı mı?

Kim tanıdı? Hangi fotoğrafta? Neyi? Kimi?

Bir izlenim mi?

Neyin izlenimi?

Tozunki mi – Toprağınki mi?

Bir akarsuyun, bir alınterinin mi?

Gidip dönülmeyen yolların, bakıp kalınmayan hanların,
ölü kervansaraylarının mi?

Bir zamanlar geçilmiş köprülerinki mi?

Bir gün konuşulmuş, sesi duyulmuş, kulağa çalınmış
bir insanınki mi?

İçilen bir çayın anısı mı? Ya da bir kahvenin kırk yıllık
hatırı mı?

Bir çeşmenin serinliği mi susuzluğunu gideren?

Bir atın ter kokusu mu, bir arabanın tıngırtısı mı?

Bir rençperin elinin, bir çocuğun gözünün anısı mı?

Sen mi onlara bakıyorsun, onlar mı sana?

Tik-tak.

Bir fotoğraf daha.

Geçmişe kalmak için.

Sanki.

Böylece.

İşte.

BİNDOKUZYÜZDOKSANİKİ
ARALIK AYININ
ONDOKUZUNCU GÜNÜ
İSTANBUL

Bülent Erkmen'in tasarlayıp gerçekleştirdiği 10 fotoğraf sanatçısının 19.12.1992 günü saat 7:00 – 23:00 arasında görüntüledikleri İstanbul fotoğraflarının yer aldığı ve Ofset Yapımevi tarafından yayımlanan (1993) albüm için, aynı gün yazılmış metindir.

Sabah: Çengelköy

Gök koyu gri. Hava yoğun, kurşunî. Işık varla yok arası.
 Zamanı olmayan; belli bir zamana ait olmayan bir ışık.
 (Sabah mı? Öğlen mi? İkindi mi? Belli değil.)
 Kaynağı da olmayan bir ışık bu. Yukardan (gökyüzünden)
 gelmiyor. Yerden birkaç metre yükseklikten, yatay olarak
 yayılıyor.

Boğazın karşı (Rumeli) kıyıları belli belirsiz.
 Sis mi bu? Değil. Duman mı? Hayır.
 Bir şeyler yağıyor gibi. Ama yağmur değil.
 Ya da yağmur. Belki de yağmur. Camın ardından
 yeterince seçemiyorum.
 Seçebildiğim, içinde hemen hemen hiç mavi olmayan,
 gri renkteki denizin üzerinde kuzeye doğru seken
 kirli beyaz lodos dalgaları.

Karşı kıyı. Bu ışık ki, karşı kıyının tüm çirkinliklerini
 bir anda yok ediverdi. Hiçbir ayrıntı seçilmiyor.
 Hiçbir renk. İstanbul'dan çok Kuzey ülkelerine özgü
 bir ışık. Büyük Flaman ustalarının resimlerindeki.

Öğlen: Üsküdar.

Batı ve kuzeyde aynı ışık. Aynı bulutlar. Ama Topkapı Sarayı
 üzerinde gök yanmış, bulutlar gümüşü bir ışık için
 parçalanmış, Topkapı Sarayı'nı, Ayasofya'yı aydınlatarak,
 Gülhane kıyısına, Sirkeci'ye, ordan Haliç'e uzanan
 çığ, berrak bir ışık bu. Bir hortum gibi, sanki alanına girecek her
 şeyi, sarayları, kiliseleri, camileri, taşıtları, ağaçları, hayvanları,
 insanları çekip içine alacak.
 Tansık.

İkindi: Kasımpaşa.

Piyalepaşa'dan geçiyorum. Bu camiin, benim belleğimde, ışıkla hiç ilgisi yok gibidir.

Çevresinde geniş bir alan, görüş alanı, bir *recul* olmadığı için mi? Bu çok kubbeli camii, çocukluğumda bir akarsuyun kıyısında düşlerdim, deyip geçtim, Bahariye caddesinden İskele'ye indim.

Karanlık, Haliç'in üzerine çökmüş. Burda, bu "karanlık ışıık" Haliç'ten yukarıya, gökboşluğuna yayılıyor. Süleymaniye Camii uzaklaşmış. Olduğundan çok ötelerde sanki.

Nerde bugünü fotoğraflayacak olanlar?

Turgut Salgar, Neşet Kırçalıoğlu, Ali Tara,
Paul McMillen, Anı Çelik Arevyan, Nazif Topçuoğlu,
Sıtkı Kösemen, Tamer Yılmaz, Tülin Altılar,
Umur Turagay neredeler?

Bu olmayan ışığın içindeki hangi ışığı yakalayacaklar?
Bu garip ışığın benden uzaklaştırdığı Süleymaniye'yi
onların gözüne yaklaştıracak objektifleri olmalı.
Hiçbir zaman objektifim olmadı.

Beni Cibali'ye atacak bir sandal bakındım. Bir de,
karşı kıyıdan bu yakayı seyretmek istiyordum.
Varolmayan bir ışığı arar gibi. Çocukluğumun
yitik ışığını belki. Kim bilir, Doymazdere ile Hasköy,
Halıcıoğlu arasında ya da Okmeydanı'na doğru
bir yerlerde, günbatımına yakın "yakalayabilirdim".

Işığı yakalamak... Ne yazık ki beni karşı kıyıya atacak bir sandal yoktu.

Akşam Çökerken.

Ne garip, bugün sesler, gürültüler de yoktu İstanbul'da ve kafamın içinde. Böylece dinleyebildim kentin yavaş ve derinden soluyuşunu.

Gölgelerin olmadığı kesin. Ne Topkapı Sarayı'nın, ne Ayasofya'nın, ne Süleymaniye'nin, ne Dolmabahçe, ne Çırağan Sarayı'nın, ne Küçüksu Kasrı'nın aksi düşmüştü sulara. Hiçbir sarayın. Hiçbir yalının. Hiçbir çınarın. Ben de ardımda gölgem olmadan dolaşmışım bütün gün. Ya da, bu kentte doğmuş büyümüş, ışığını, rüzgârlarını, kokusunu, gecesini, gündüzünü bilen ama artık hiçbir şey bilmez olan gölgemin *kendisi* olarak.

Başımı gökyüzüne doğru kaldırdığımda birden karanlık çöktü. Güpegündüz gece oldu. Sanki.

ESKİ İSTANBUL ANI/T/LARI

"İstanbul Görüntüleri" başlıklı, çeşitli fotoğraf sanatçılarımızın yapıtlarının yer aldığı, Eczacıbaşı Kuruluşları tarafından Türkçe ve İngilizce olarak yayımlanan (1995) kitabın "Anıtlar" Bölümü için kaleme alınmıştır.

İlkin sözcüklerle anlatıldı kent. Havasından, suyundan, ışığından, denizlerinden, bereketli topraklarından önce, korucusu hükümdarı öven, yücelten sözcüklerle.

Tabii onu koruyan, yol gösteren, yolunu aydınlatan, güç kaynağı İsa Efendisi ve havarileri unutulmadan. Sonra resimler geldi. İlkin, yukarda anılan yüceltmeleri, kutsamaları betimleyen, onlara eşlik eden küçük resimler. Sonra freskler ve mozaikler görülmeye başladı kilise ve sarayların duvarlarında. Bunlar artık kenti betimlemiyor, kentin birer parçası oluyor.

İsa ve havarileri, ama aynı zamanda hükümdarlar, soylular, din adamları; kuşlar ve balıklar; bitkiler ve çiçekler yepyeni bir dünya yaratıyordu.

Olağanüstü olan her şeye inanmaya teşne olan halk duvarda yaşamaya başlayan bu suretlere hayranlıkla bakıyor, onlardan korkuyor, öte yandan inancı da (sanki) pekişiyordu.

Devlet'in gerçek dayanakları, sanki duvarlardaki bu suretlerdi. Bir gün bu oyun bozuldu.

Tanrı'nın bir başka elçisine inanan insanlar, kenti ele geçirdiklerinde, bu suretler tüm anlamlarını ve güçlerini yitiriverdi.

Yok edilmediler. Yalnızca üstleri bir kireç tabakası ile örtüldü. Sustular. Yüzyıllar sürecektir bir uykuya daldılar.

Üstlerindeki örtü kaldırıldığında her şey değişmiş, hiçbir şey değişmemişti. Yeni bir yaşam başlıyordu onlar için. Kim oldukları, ne zaman gerçekleştirildikleri biliniyordu. Hangi inancın erleri, hangi soyun kişileri oldukları da.

Bugün, Müslüman, Ortodoks, Katolik, Nasturî, Musevî, Yezidî, Bahaî, inançlı, inançsız insanlar bakıyor ve

bu kez bambaşka bir diyalog oluşuyor. Onlar gene bu kentin birer parçası. Ama hiçbir erkleri yok. Çok daha insancıl, çok daha evrensel bir dilden konuşuyorlar şimdi. Sanat yapıtının kaçınılmaz yazgısı: İnsanlar gene onlara inanıyor. Üstelik birer suret olarak değil. Birer gerçek olarak. Sanatın gerçeği olarak.

Bu kent, her şeyden önce bir ışık ve su kentidir. (Dün ressamların, bugün fotoğrafçıların gösterdiği ilginin nedenlerinden biri bu olmalı.)

Işık, her mevsimde değişerek, duvarlarda, sokak aralarında, alanlarda, camilerde, kiliselerde, sur diplerinde, mahzenlerde, mezarlıklarda, evlerde... her yerde birbirine hiç benzemeyen, zengin renk ve ışık-gölge oyunları ile duyurur kendini.

Mevsimlerin havaya ve zamana yansıyan değişimleri, günlerin uzayıp kısalan gölgeleri, Boğaziçi'nin, Haliç'in, Marmara'nın üzerine, dik, eğik ya da yatay düşen ışıkların göz kamaştıran sertliği ya da kırılğanlığı, kentin kimi yörelerini, kimi zaman silip görünmez kılışı, kimileyin uzakları yakınlara taşıyışı bir tansık gibi izlenir.

Ezan sesinin kilise çanlarıyla kaynaştığı dönem ve köşelerde, ulu bir çınarın altında, bu ışık oyunları içinde çaylarını yudumlayan insanlar görürdüm. Yalnızca orda olmaktan, o ânu yaşamaktan ve o ânu başkalarıyla paylaşmaktan mutlu gibiydiler.

Ayrı dili çok farklı konuşan, ama çok kolay anlaşılan bu insanlar her zaman bir hayranlık uyandırmıştır bende. Sanki değişik dönemlerin, değişik inançların yaşayan uzantıları gibidirler.

Yeryüzünde bir kentin yaşayacağı en büyük mutluluk budur, diye düşünmüşümdür.

Kenti çevreleyen su, bir ayna gibi, ışığı ne kadar yansıtırsa, Ayasofya ve Süleymaniye de ışığı öylesine az, handiyse süzerek alır; eğer deyiş yerindeyse, dışardan gelen ışığı "hapseder ve işler". Onu kendi iç-ışığı yapar. İçerden dışarı vuran bir ışıktır artık söz konusu olan. Mekânı belirleyen en önemli öge hacimdir kuşkusuz. Ama ışığın bütүнlemediği bir hacim, yaşayan bir mekân değildir.

Uygarlıklar da ölümlüdür. Ama gene de o uygarlığı yaratanlar, tarih sahnesinden çekilip yok olduklarında, yonttukları bir taş, biçim verdikleri bir çömlek; taş, tuğla, ahşap ve kiremitten, yaratıcılık ve alınterleriyle yükselttikleri mabetler, su yolları, köprüler, surlar; yangınlara, depremlere, kara, yele, sele karşın ayakta kalmayı başarır, yaşamlarını sürdürürler. Belki insanoğlunun zaman adını verdiği o korkunç akışı bilmedikleri için. Zaman onlar için yüzeylerindeki aşınma, küf, yosun ve pastan başka bir şey olmadığı için. Zaman, böylece içlerine işlemiştir. Ne var ki maddenin ruhu ve belleği olmadığı için bilmez bunu.

Mekâna, zaman boyutunu, onu yüzyıllar sonra seyreden insanoğlu verir. Tüm sanat yapıtları gibi, mabetler, anıtlar da böylece sürekli olarak yeniden doğarlar.

Ozarın, sözcüklere yeni sesler, yeni anlamlar vererek yaşatması gibi, kili yoğurup biçim veren, sırlayıp pişiren; küfeki taşıru yontan; mermeri işleyen; bir meşe, ceviz, sedir ya da dişbudak tomruğunda bir sütunu, bir kitabeyi, bir kapı ya da bir pencere kanadını düşler, gerçek bir ustanın gözü.

Ateşte eriyen çinkoya, bakıra, kurşuna; örsünde dövdüğü kor demire; yonttuğu ahşaba, taş, mermere, sevdiği bir kadına bakar gibi bakan ustalar gördüm. Bomboş bir arazinin üzerinde, haftalar boyu, gözlerini boşluğa dikmiş oturan, ışık ve rüzgârın notlarını alan; o boşlukta yükselecek ve kentin iki mühründen biri olacak anıtı, Süleymaniye'yi düşleyen, kafasında tasarlayıp bozan, düzelten, sonra, gün geldiğinde, gözlerini kamaştırın Temmuz güneşinden korunmak için ellerini siper edip, ikisi üç, ikisi iki, toplam on şerefeli (onuncu Sultan'ın adına yükselen cami!) dört ince minareyi seyreden, hattâ yedi yıl sonra okunacak ilk ezanı duyan, sonra başını eğip kafasında bitirdiği camiden çıkıp giden Büyük Usta'yı düşledim. Üç kıtadan gelen taş, mermeri, madeni, camı işleyecek olan; ülkenin dört bir yanından, Avlonya'dan, Belgrad, Bosna; Eflak ve Filibe'den; İnebahtı, Kavala, Kosova, Manastır, Midilli ve Ohri'den; Rodos, Sakız, Selânik, Silistre, Simav, Sofya ve Üsküp'ten; Karahisar, Konya ve Darende'den; Kahire'den ve Sivas'tan; Taşköprü ve Trabzon'dan gelen adları Hamza, İlyas, Mahmud, Şaban; Aleksi, Dimitri, İstrati, Todor, Yorgo Reis, Mihail ve Nikola olan neccarlar, haddad ve sürbgerler, nakkaş, cemger ve bilumum ırgatların emeği, alınteri, bilgileri, ustalıklarıyla yükselir Büyük Usta'nın ve Sultan'ın kente armağan ettikleri cami.* Kafasında çoktan bitirdiği yapının ayrıntılarından Büyük Usta'yı uğraştıran. Kendinden önceki bir

* Sinan. Kanunî. Süleymaniye.

başyapıtı aşmak istemiştir. Tüm büyük yaratıcılar gibi. (En iyi o bilir: Ayasofya olmasaydı Süleymaniye olamazdı.)

Ama yeteneğinin sınırlarını bilip böylesi bir yarışa katılmak istemeyen ustalar da vardır. Bunlar başlarını, alçakgönüllüce omuzları üstüne eğip, yapıtları karşısında şöyle der gibidirler:
"Benim adım Hıdır / Elimden gelen budur."

Kentin mührünü yaratan o Büyük Ustalardır. Kentin dokusunu ise, bu alçakgönüllü yapılar oluşturur.

Aynı konuda tek bir efsane yoktur. Efsaneler, her yerde, her zaman birbirlerini izler, birbirlerini doğurur. Bu kentin efsaneleri de, kentin kuruluşundan bu yana, yenilenerek, değişerek, zenginleşerek, bölünüp bütünleşerek günümüze değin ulaşmıştır. Bu kentte yaşayan insanlar, tarih boyunca efsanelerle doğup büyümüş, bu efsanelerle içli-dışlı olmuşlardır. Yaşamları boyunca kimi efsane değişmiştir. Bu kentte yaşayanlar, ölümsüzlüğün varolmadığını, değişimin ise bir yazgı olduğunu bilirler. Onlar için ölümsüz varlık yoktur. Yalnızca, geçmişten kalan yapılardır ölümsüz olan: Ayasofya ve Süleymaniye. Yılanlı Sütun ve Çemberlitaş. Kız Kulesi ve Galata Kulesi. Hisarlar ve Surlar.

Efsaneler yalnız tarih boyunca değil, coğrafya içinde de değişir. Aynı efsane, Fatih'te başka türlü anlatılır, Üsküdar'da başka. Aynı efsaneye

Büyükada'da başka anlam verilir, Beykoz'da başka. Nasıl ki Haliç'in suları ve balıkları, Boğaz'ın suyuna ve balıklarına hem benzer, hem benzemezse, efsaneler de öyledir, hem benzer, hem benzemez.

Bizans, Latin, Venedik, Ermeni, Musevî, Süryanî, Osmanlı kayıtlarına geçmiş ve geçmemiş, binlerce, on binlerce efsaneden sonuncusu, yüzyılımızın son çeyreğine rastlar.

Kıyıda köşede anlatıldığına göre, ülkenin dört bir yanından kenti görmeye gelenler, bir daha doğdukları yerlere dönmemekte, kentin içinde ve dışında yerleşim, tecim bölgeleri açmakta, kendi yaşama biçimlerini burada sürdürmektedirler. Kentin mimarîsi değişmiş, sokakları dolmuş, eski yapılar yıkılmış, yakılmış, yerlerinde ne idüğü belirsiz, ilkin, tek katlı, sonra çift katlı, sonra on, yirmi, kırk katlı yapılar yükselmeye başlamıştır.

Kenti kurtaramayacaklarını anlayan yerliler, bir araya gelerek, kuşaklar boyu yaşayageldikleri, kendileriyle özdeşleştirdikleri bu kenti, gelecek kuşaklara, hiç değilse bir görüntü olarak bırakmak amacıyla ülkenin önde gelen fotoğraf sanatçılarıyla anlaşmışlar, çekilen dokuzyüzdoksandokuzbin kadar siyah-beyaz ve renkli fotoğrafı, yeryüzünün dört bir köşesindeki *İnsanlığın Mirası Vakfı* arşivlerine göndermişlerdir.

İstanbul doğumlu bu satırların yazarının, kendilerine olan gönül borcunu, burada şu birkaç sözcükle dile getirmiş olmaktan mutluluk duyuyorum.

YÜZ
MASK
MASKE

FOL dergisinin maskeye ayrılan 2. sayısında (Aralık 1995) yayımlanmıştır.

1/ SÖZCÜK

Maske.

İtalyanca *Maschera*.

İlkel Latince *Maska*'dan geliyor.

Türkçeye de sanki bu kökten gelmiş.

"İnsan yüzünün doğal görünümünü değiştirmek için kullanılan örtücü nesne" diyor sözlükler.

Gerçekte onu kullanan insanın iç-yüzünü mü koruyor, yoksa dış-yüzünü mü değiştiriyor?

Maske – bir başka yüz mü?*

* Eğer böyleyse sayıları gittikçe artan milyonlarca yüz­süz niçin maske kullanmıyor günümüzde? Beceremedikleri için mi? Yoksa yüz­süzün zaten maskeye gereksinimi mi yok?

II/ MASK / E

Ölünün yüzünden alınan alçı kalıba, biz Türkler
"mask"* diyoruz, maske değil.

Artık yaşanamayan bir yüz, o insanın nesidir?

Son-uykudaki-ölü-yüz mü?

Yoksa ilk ve son kez *gerçek yüzü* mü?

Maske kavramına yabancı bir kültürün dili niçin
maske ve mask arasına bir gerekli ayrımı (tek bir
harf ile) koymuş?

Ama biz ilkellerin tören, büyü, vb. maskelerine de
mask diyoruz.

Bizim dilimizde maske, sanırım yalnızca karnaval
maskesini, maskeli baloyu çağrıştırıyor.

* Fransızcada, her iki anlama (maske ve mask) gelen *masque* sözcüğünün okunuşu.

III/ NÔ'DA

Nô tiyatrosunun hiçbir yapıtını sahnede sonuna değin izleyemedim. Oysa, her söylediğine inandığım birkaç sanat adamından biri olan Michaux, sahnede yalnızca Nô oyunlarına dayanası olduğunu söylüyordu. Nô tiyatrosunda tüm oyuncular sahneye maskelerle çıkarlar.

Bu maske, oyuncular, o ucuz duygu sömürsünden uzakta tutar: Ağladıklarını görmezsiniz. (Zaten ağlamıyorlardır.) Güldüklerini görmezsiniz. (Zaten gülmüyorlardır.) Seyirciye baktıklarını görmezsiniz. (Zaten bakmıyorlardır.) Maske, seyirci ile sahne arasında olması gereken perdeyi çekmiştir:

Bu bir oyun

O bir oyuncu

Sen bir seyircisin.

Hepimiz haddimizi – ya da yerimizi – bilelim der

Nô oyuncusunun yüzündeki maske.

IV/ ŞAMAN

Şaman, âyinde, giysilerini değiştirir. Sonra maskesini takar. Gökyüzünün yedinci katına çıkmak ya da yerin yedi kat dibine inmek için.

Oralarda ruhlarla karşılaşacak, onlarla konuşacak olan Şaman'ın bu giysi değişimini anlamak zor değil:

Gittiği yerde karşılaşacağı ruhlar için değil,
geldiği yerdeki insanlar için maskesini takıyor,
zillerini kuşanıyordur o.

Tümü ses getirsin diye.

Ve "büyük sürü"den başka biri olduğu, daha törenin ilk ârında anlaşılsın diye.

Maske, Şaman'ı Şaman kılar.

Kendine özgü giysileri giymiş ve maskesini takmış
Şaman artık başka biridir.

Maskesi bir *im*'dir. Şaman'ı kabilenin tüm
üyelerinden ayıran.

V/ AFRIKA'DA

Afrika maskları, sömürgeci Avrupa'nın meraklıları ve etnologlarca, Afrika'da toplanıp Avrupa'ya getirildiklerinde, bunları birer sanat yapıtı olarak görmüştü kimi sanatçılar.

Başlangıçta, yalnızca sanatçılar.

Oysa, "sanat" sözcüğünün karşılığı yoktur hiçbir Afrika dilinde.

Nedeni basit: Sanat kavramı yoktur ilkelerde.

Bu maskları yapanlar birer sanat yapıtı olarak değil, kabile yaşamlarındaki inançlarının birer simgesi olarak yapıyorlardı bu maskları.

Sözgelimi, ölen kişiye tabii benzemiyordu.

Büyücü / sanatçı o yetkinliğe ulaşamadığı için değil, benzemesi gerekmediği için.

Bir şeyi gizlemiyordu bu mask/e. Tam tersine, göçüp giden birinin varlığını sürdürüyordu.

Afrika maskları, yalnız, bir insanı değil, bir hayvanı da yaşatmak ister. Çünkü insanın olduğu gibi hayvanın da bir ruhu olduğuna inanır *animalist* toplum.

Tektarınlı dinlerin tanımladığı "ruhtan" daha bir derinliği olan "ruh"u yansıtır ilkelerin maskları.

Yazılı kültürden gelmedikleri için.

Dolayısıyla "el değmedik" bir ruhun derinliklerinden geldikleri için.

VI/

En az maske imajı İslâm kültüründedir.
Ne Arap yarımadasında, ne Kuzey Afrika'da, ne de
Osmanlı dünyasında vardır maske.
Ne bayramlarımızda, ne şenliklerimizde yer alır.
Hadi peçeyi, maske sayalım.
Peki erkekler, onların hiç mi hiç gereksinimi olmaz
yüzlerini gizlemeye?
İslâm dünyasında maskenin yerini kanımca ayna tutar.
(Ayna, yüzün mü, maskenin mi *alter ego*'sudur?
Bilmiyorum. Belki yalnızca *ego*'dur ayna.)
Ayna zaman zaman (hattâ çokça zaman) maske
değil midir?

Bir ilâhiden:

"Aynayı tuttum yüzüme / Ali göründü gözüme."

Aynaya baktığımda kendini değil de Ali'nin yüzünü,
ya da "gaip"ten yüzler gören kişi için, ayna binbir
yüzlü bir maskedir.

VII/

İslâm'da maske yoktur, dedim.

Ayna, bir başka, handiyse metafizik bir maskedir.

İslâmın gerçek maskesi "peçe" dir.

Kadınların yüzünü örterek, görünmez kılarak onların kişiliğinin aynasını yok etmekle kalmaz, onları "cismanî" olmaktan çıkarır peçe.

Tüm İslâm minyatürlerinde, Hz. Muhammed'in yüzü de garip bir peçeyle kapanmıştır.

Bir yazımda, tarihin ilk "resimli roman"ı olarak nitelediğim *Siyer-i Nebî* (Peygamberin hayatı)* adlı altı cilt ve toplam 814 minyatürden oluşan yapıtta yer alan hiçbir minyatürde Hz. Muhammed'in yüzü görülmez.

Beyaz bir örtü (peçe) bu "kutsal yüzü" kapar.

"Musavvir" (tasvir eden, yani ressam) kendinde o yüzü "tasvir" edecek gücü bulamadığı için mi, yoksa o "kutsallığı" hiçbir renk, hiçbir çizgi, hiçbir fırça betimleyemeyeceği için mi?

Yorum yok.

Batı resminde Hz. İsa bir insandır. Açık yüzü ve çıplak bedeniyle.

Anası Meryem'in kucağından haça gerilene değin tüm yaşamı resmedilmiş Hz. İsa.

Havarileriyle son yemeğini yiyen ya da kuzulara çobanlık eden Hz. İsa.

* *Siyer-i Nebî* (İslâm Tasvir Sanatında Hz. Muhammed'in Hayatı) Zeren Tanındı, Hürriyet Vakfı Yayınları, 1984.

Konusu ne olursa olsun, tüm resimlerde (Ortodoks ikonaları hariç) Tanrı'nın oğlu kılığında değil, insanoğlu kılığında resmedilmiştir.

Yüzünde peçe ya da maske yoktur.

Çektiği acı vardır.

İslâm minyatürlerindeki Hz. Muhammed'in yüzünde ise hiçbir ifade yoktur. Peçe/maske saklamaktadır onun yüzünü.*

* Fransa Ulusal Kitaplığı (Paris)'nda bulunan Timur dönemi bir *Miracnâme* yazmasındaki (*Manuscrit Supplément Turc* 190) olağanüstü minyatürlerde, muşavvir tüm peygamberleri (bu arada Hz. Muhammed'i) yüzlerini saklamadan tasvir etmiştir. Ama İslâm resmi anatomi ve perspektiften uzak olduğu için (bu bir eleştiri değildir) insan gerçeğinden uzak, bir *im'*dir minyatürde yer alan. ... Suret, diyecektim. Ama değil. Çünkü varlık yok ki sureti olsun.

VIII/ SON MASKE

Sözümü edeceğim son maske, madenî bir mask/e/ dir.

Bakırdan dövülerek yapılmış bir baştır bu.

Başın üzerinde bir külâh vardır.

Tüm yüzey, önü, ardı, boynu, külâhı, bitkisel motiflerle bezenmiştir.

Boynu çepeçevre saran, sülüs hatla yazılmış bir "bordür" vardır. Bir de başın tam arkasında çerçevelenmiş, gene sülüs hatla yazılmış bir metin vardır.

Metin okunamamakta, okunduğunda ise açık seçik bir anlam çıkmamaktadır.

Zamanın aşımına karşı koymak için kalaylanmıştır.

Yazar bu mask/e/ yi 1980'lerin başında Paris'te bir açık arttırmadan satın almıştır.

Katalogda, geldiği yer olarak "Kuzey Irak (?) " gösterilmektedir.

Yazar, kataloğun bilirkişisiyle yaptığı görüşmede mask/e/ nin kaynağı, dönemi ve işlevi konusunda aydınlatıcı bilgiler sağlayamamıştır.

Bir tören maskesi olduğu kesindir.

Boynun alt sınırındaki delikler bir sınığın ucuna monte edildiğini göstermektedir. Başın çıkışında yer alan yazının okunabilir sözcüklerinden biri Âli'dir. Yani yüksek.

Kalaylı yüzeyde yer alan patine ve bezemelerdeki aşınmaya bakarak yaşını yaklaşık olarak saptamak mümkündür. Yirmi-yirmi beş yıllık yanılma payıyla, yüzyıllık bir nesnedir.

Paris'teki bilirkişi, bu mask/e/ nin, Dürzî kültürüne ait olabileceğini belirtmiş, mask/e/ yi satın alan yazar da bu görüşe katılmıştır.

Ama, o yaklaşık on beş yıldır, hemen her gün baktığı, zaman zaman eline alıp, evirip çevirdiği, incelediği ya da inceler gibi yaptığı bu mask/e için daha fazla bir şey söyleyecek durumda değildir. Belki şunu ekleyebilir: Bu nesne gülüyor mu, ağlıyor mu, belli değil. Çünkü bir gün baktığında onu gülerken görmüş, bir başka gün ya da gece, gözleriyle ve dudaklarıyla ağladığını ayrımsamış, bir sabah ise... Belki de ne gülüyor, ne ağlıyor bu garip, bugüne değin eşi görülmemiş bir mask/e. Tüm gerçek masklar ve maskeler gibi.

Temmuz 1995

SELMA GÜRBÜZ “CİN İLE PERİ” (*)

Sunu

Selma Gürbüz, Anadolu'ya, Mezopotamya'ya, Bağdat'a, Hindistan'a, Japonya'ya, Ortaçağ'a, Binbir Gece Masalları'na, ilm-i simyaya yaptığı yolculuklar sırasında bazı yaratıklar gördü. Onlara, Cin ve Peri, dedi. Olsun, desin varsın.

Aslolan, aramızda pek az kişinin görebildiği bu yaratıkları, bizlere göstermek için resmetmiş olması.

Ben, onun bu siyah-beyaz-siyah suretlerine baktım. Sonra gözlerimi kapayıp bu sözcükleri yazdım.

Umarım, bu yaratıklar, onları gören ve gösteren sanatçıya davrandıkları gibi davranırlar bu satırların yazarına.

Daha açık bir deyişle bana da görünürler.

Böylece, bu dünyada varolmayan eşitlik, bir ölçüde, aramızda kurulmuş olur.

ÖN DEYİ

- *Nasıl yaratık bunlar? İnsanoğluna benzemeyen bu figürler.*
- *İnsanoğlu da kendi kendine benziyor mu ki?! Bunlar da kendilerince yaratıklar.*
- *Peki, ressam onları görmüş mü?*
- *Hiç kuşkusuz! Bunlar, görülmeden resmedilebilir mi?*
- *Peki, gözleri kapalıyken mi görmüş, açıkken mi?*
- *Asıllarını değil suretlerini gördüğüm için bir şey söyleyemem.*

Kuşlar, hem içlerinde hem dışlarındaydı onların.
Kimi, cinsel organlarına; o derin, ıslak mağaraya yuva
kurmuşlardı; kimileri de, omuzlarına, kafalarına
tünemişlerdi – türlerine, boylarına göre.

Kuşlar: Alakargalar, kuzgunlar, hüthüt kuşları, muhabbet kuşları,
papağanlar, olmazsa olmaz anka ve simurğlar.

Onlar, kuşlarla iyi geçinmek gerektiğinin bilincindeydiler.

Kuşların tüm isteğine boyun eğiyorlardı. Kuşlar da onların.
Haberleri kuşlardan alıyor, haberleri kuşlarla iletiyorlardı.*

Bir yüz dilediğinde çoğalıyor, on yüz, yüz yüz oluveriyordu.
Bu yüzlerin bedenleri yoktu. Daha doğrusu bir tek bedenleri
vardı. O da çok uzaklardaydı. Kaf dağının ardında.

Tanrısal yaratıklar değillerdi. Cennetten kovulanlar sınıfından da
değillerdi. Konuşmadan anlaşıyorlar, dokunmadan sevişiyorlardı.
Günah nedir bilmiyorlardı.

Kimilerinin içinde bir ağaç kök salmıştı. Alev ağacı. Kökler, ince,
kılcal damarlar gibi; dallar, omurganın kemikleri gibi; yapraklar,
aşkın dilleri gibi sarıp sarmalıyordu gövdelerini.
Kan kızılı kökler, gök mavisi dallar, zehir yeşili yapraklar...
Gövde bu bitkiyi besliyor, ama aynı zamanda ondan
besleniyordu.

* Yakutlar, insanlar öldüğünde, iyilerin de kötülerin de gökyüzüne çıkacağına ve ruhlarının, orada, kuşa dönüşeceğine inanırlar.

Çıplaklıkları biz insanların çıplaklığına benzemezdi. Kimi kez, ellerle; kimi kez, gözlerle; kimi kez, kanatlarla; kimi kez, kuşlarla kaplı oluyordu çıplak bedenleri. Bu çıplaklığın giyimi kendiliğinden oluyordu. Gözü düşündüğünde bedeni gözlerle kaplanıyordu. Eli düşlediğinde ellerle. Hiçbir şeyi düşünmediğinde havada salınıp duruyor, bir geçen olursa onun peşine takılıyordu.

Söylemeyi unuttum, bunların çoğu iki boyutluydu. Derinlik boyutundan yoksundular. Gene de iki boyutlu derken, kuşkusuz yanılıyorum: çünkü zaman boyutları vardı. Zaman, onların dışında akıp giden saniyeler, saatler, günler, geceler, haftalar, aylar, yıllar, yüzyıllar değildi. Tik-tak'ı olmayan bir zamandı bu. Her birinin ayrı bir zamanı vardı ve her biri kendi zamanını içinde taşıyordu.

Kimilerinin kuyrukları vardı. Ama onlar bunun kuyruk olduğunu bilmiyordu. Kuyrukların birbirine dolandığı oluyordu. Kuyrukları dolananlar ayrılamıyordu. İsteseler de bir daha birbirlerinden kopamıyorlardı. Zaman içinde olmuştu bu.

Dilleri vardı, ama konuşamıyorlardı. Konuşmadan anlaşıyorlardı. Ya da anlaşıyorlardı.

Anlaştıklarında, çoğalıyor; dişil-erki, alt-üst, o anda oluşturdıkları oyunun bir parçası oluyorlardı.

Tekillik yoktu. Her şey çoğuldu. Eğer aralarından biri kanatlanmışsa, bir anda, onlarcası kanatlanıyordu.

Eğer birinin gövdesine bir göz düşmüşse, bir anda, onlarca, yüzlerce göz onu izliyordu.

Dans etmeyi çok seviyorlardı. Zaten bildikleri tek sanat da buydu. Ama nasıl bir müzikle dans ettiklerini bilmiyoruz.

Aralarında, şu ya da bu nedenle anlaşmazlıkların çıktığı olmuyor değildi. Bunu kendileri çözüyordu.

Yün bir kazağı çözer gibi.

Bunu başaramayanlar insan suretine girip aramıza karışıyordu.

Tanrısal adalet'e asla inanmıyorlardı. Şeytanın gücüne inanıyorlardı. Bunu sınamışlardı. Bu nedenle aralarına şeytanın girmemesine büyük özen gösteriyorlardı. Gene de, zaman zaman, şeytan, şu ya da bu kılık altında, aralarına karışıyor; onların olmayan düzenini allak bullak ediyordu. İşte o zaman, yüzlercesi, binbir parçaya bölünüyor ve iblisi içlerine alıp, onunla birlikte boşlukta ordan oraya uçuyorlardı. Böylece şeytan yok oluyordu. Ama bir süre sonra, iblisin oğlu yeniden çıkıyordu ortaya. Aynı oyun yeniden yeniden başlıyordu.

Tanrı'nın tüm adlarını bilirlerdi: Allah, Rabb, Hâlik, Gâfur, Bâki, Jami, Hâdi, Zeki, Hak, Tâhir, Kâfi, Lâtif, Mâlik, Sâmi, Kâdir, Zâhir ilh...

Ama Tanrı onlardan yalnızca birkaçının adını bilirdi: İsrâfil, Mîkâil, Cebrâil, Kalkâil, Dardail, Raftmail, Tankafil, İsmâil, Sarakikail, Rüyail, Hülâil, Lumail, Itrail, Amrail, Azrâil. Adlılarla adsızlar arasında hiçbir hiyerarşi yoktu. Ast-üst nedir bilmezlerdi. (Sanki) bölünerek çoğalırlardı. Gene de sayıları hep aynı kaldı.

Kimileri, şu ya da bu duygusal nedenle, bir saraya, bir eve, bir ine kapılanırdı. Sultan Mustafa'ya olduğu kadar, Kayıkçı Mustafa'ya

da yamayan olurdu. Bu yolu seçenlerin ömrü kısaydı: o kişi gözlerini kapadığında, onun da ışığı sönerdi.

Göz (az önce söylemiş miydim) bunlar için çok önemliydi. Kendi gözleri olmadığı için değil. Her an, her yerde olmak istedikleri, varoluşları buna bağlı olduğu için.

Gözler içinde, alındaki üçüncü gözdü önemli olan. Çünkü bu yüreğin gözüydü. O, olmayan yüreklerinin gözü. Işığın gözü. Körlüğü yok eden göz. Erdemin gözü. Üçüncü göz pek azında vardı. Sağ göz (güneş) geleceği görürdü; sol göz (ay) geçmişti. Üçüncü göz, günün ve gecenin güneşini; taşın içindeki canı; yerin altındaki yılanı; meyvenin içindeki kurdu...

SON DEYİ

Ortaçağın bazı bilginlerine göre, bunların birçoğu, aslında bir ruh edinmek isteyen hayvanlardı. Bunlardan insana dönüşenler oldu. İnsana dönüşmeyenler, işte bu gözle görülmeyen yaratıklardır. Bunlardan, insanlara yakın duran, onlara kapılananların aslı evcil hayvanlardır. Aralarında, kanatlılar, perde ayaklılar, yüzgeçliler yok değildir. Ama tümü, birbirini yadırgamaz ve uyum içinde yaşarlar.

*Görünmez olmalarına karşın insanların arasına (yukarda saydığım birkaç aykırı örneğin dışında) pek karışmazlar. Onlar gecenin yaratıklarıdır. İnsanoğlu uykuya daldığında onların gerçek yaşamı başlar.**

Bugüne değin insanoğulları arasında, hem geçmişi, hem geleceği aynı anda görebilme yeteneğine sahip olan çok küçük bir azınlık onları görebilmiş; sözcükler ya da biçimlerle dile getirmeyi başarmıştır.

Mart 2004

* Akıllı kıt kişiler, akıl erdiremedikleri güneşe “Gece” adını vermişlerdir.
(Michelangelo)

İÇİNDEKİLER

Önsöz Gibi 11

Sanat Konusunda

Küçük Ders Notları 13

I. KİTAP / GÖRSEL YOLCULUKLAR

BirkaçSözcük 27 - Osman Hamdi Bey Olgusu 29 - Avni Lifij, Bambaşka 33-
Avni Lifij İçin 15 Not 38 - Şeker Ahmed Paşa'dan Günümüz Sanatçılarına
Otoportre 45 - İzzet Ziya'nın (çok özel) Çıplakları 49 - Deniz Ressamları 56
- Fikret Muallâ, Bir Mizacın Resimleri 61 - Fikret Muallâ'nın Hayvanat Bah-
çesi 67 - Üç Kentin Bir Ressamı 72 - Abidin, İllüstratör 80 - Abidin, Ressam
88 - Avni Arbaş, Ressam 103 - Bedri Rahmi Çeşitlemeleri 159 - Eren-Bedri
Rahmi Eyüboğlu, Aşkın Resimleri 163 - Binbir Bedros'tan Biri 171 - Fahrel-
nisa-Aliye-Füreyâ Üçü Birlikte 177 - Aliye Berger Çizgisi 186 - Müridoğ-
lu'nun Son Yapıtları 188 - Ferruh Başağa: Geometri, Renk ve Işık 191 -
Paris'te Soyut Sanat Yılları (1945-1960) 194 - Nejad'ın Yaşamı ve Sanatı 198
- Mübin, Kendini Arayan Bir Ressamın Kendiliğinden Resimleri 203 - Kuz-
gun, Anılarda 209 - Adnan Varınca 214 - Yüksel Arslan, Özümsemmiş Et-
kilerden Yaratıcı Etkilere 230 - Arslan, Ne Serüven! 239 - Ergin İnan, İnsan
/Kozmos/ El-Ayak ve Mektuplar 251 - Ergin İnan'ın Resminde İnsanın İç
ve Dışı 256 - Mehmet Güler yüz'ün Desenlerini Okumak 263 - Serniha Berk-
soy, Bir Tansık 266 - Turan Erol'un Yeni Resimleri 269 - Turan Erol, Man-
zara 273 - Cihat Burak: Bir Portre İçin Taslak 275 - Son Bohem Burhan
Uygur'un Ardından 277 - Komet'in Resimlerinin Önünde ve Ardında 279
- Sarkis, İkonalar 290 - Sarkis, Işık Yılı 294 - Selma Gürbüz'ün Büyüler, Tıl-
sımlar Ülkesinde Bir Gezinti 298 - Tülay Tura Börtecene, Resmin Kendi İfa-
desi 308 - Sonuç ya da Özet 311

II. KİTAP / VAN GOGH / YÜZYIL SONRA

Kurşun Yarası 317 - Resmin Dili 318 - İnanç 320 - Yetenek 322 - Paylaşmalar 323 - Kafesteki Kuş 324 - Acıda ve Sevgide 326 - Nedir Sanat? Nedir Yaşam? 328 - Resim ve Yaşam 330 - Dünyamızı Değiştirenler 332 - Cézanne: "Deli Resimleri" 333 - El ve Göz 335 - Resimde Anarşi 337 - Resmin Delisi 338 - İki Yaban 340 - Hangi Hayat? Hangi Utanç? 341 - Bir Deli-Dehâ 342 - Motifin Kendisi 343 - Öyküsüz Resimler 344 - Yaşamın Hızı 345 - Gerçek Yenilik 346 - Gecenin Resmi 347 - Bunaltılar 348 - Nietzsche ile 349 - Doğa ve Doğu 350 - Yanılgı 351 - Doğurur Gibi 353 - Nuenen'liler 354 - İç-Işık 356 - İçindeki Ateş 357 - "Statü" 358 - Ateşin Külleri 359 - Kuşku 360 - Ressamın Dünyası 362 - Gençler 363 - "Bana İnan" 364 - Sözcüklerle Resim 365 - Bir Model: At 367 - Raté 368 - Krallar Kadar Zengin 369 - Dış Dünya - İç Dünya 371 - Akıl İçinde Akıl 372 - Umutsuzluğun Umudu 373 -Diyalog 374 -Karşı 375 -Başarısızlık 376 -Delacroix'dan Van Gogh Yaratmak 377 -Bir Mutlak Olarak Resim 378 -Yaşayan 379 -Bir Fırça Vuruşu 381

III. KİTAP / BİÇİMLER, RENKLER, SÖZCÜKLER

Önsöz 385 - BİRİNCİ BÖLÜM : Van Gogh Gerçeği 395 - Malraux'nun Picasso'su 405 - Matisse, Işıktan Doğmuş Gibi 416 - Klee / Kavram ve Yaratı 428 - Gümrükçü Rousseau, Gerçek Naif'in Gülümseten Dünyası 438 - Braque, Kendini Gerçekleştiren Resim 444 - Fernand Léger, Resmin Yapı İşçisi 452 - Düşlerin Değil Düşlemin Ressamı: Salvador Dali 460 - İKİNCİ BÖLÜM: Cézanne, Kim? 469 - Brancusi, Mekân İçinde Yalınlığın Son Sını- rında 475 - Chagall Ağacının Kökleri 482 - Giacometti, Yeniden 487 - Bacon, Resmin Trajik Boyutu 492 - Nicolas De Staël 502

IV. KİTAP / SEYİR SÖZCÜKLERİ

Sunu 513 - Kitap 515 - Ressamın Öyküsü 531 - Yollar Boyunca Yollar 553 - Bindokuzyüzdoksaniki Aralık Ayının Ondokuzuncu Günü İstanbul 583 - Eski İstanbul Anı/t/ları 589 - Yüz, Mask, Maske 597 - Selma Gürbüz, "Cin ile Peri" 609

DİZİN

- Abasıyanık, Sait Faik 83
Abdölmecid Efendi 58
Acar, Güneş 214
Acar, Kuzgun 209-10-11-12
Adamov, Arthur 115-95, 342
Ahmed Karahisari 175
Alberti, Rafael 231
Ali Cemal 58
Altılar, Tölin 586
Anday, Melih Cevdet 72, 93
Anlı, Hakkı 99, 114-95, 502-3
Apollinaire, Guillaume 230, 438-40
Aragon, Louis 117, 416-17-18-20-21-22-23-24-64
Arbaş, Avni 107-8-9-14-15-26-27-49-95, 503
Arbaş, Zerrin 123
Arevyan, Ani Çelik 586
Aristofanes 230
Arslan, Yüksel 230-31-32-33-34-35-36-37-39-40-41-42-44-45-46-47-48-49-55-58
Asaf, Hâle 47
Atatürk, Mustafa Kemal 104-27-35
Ayvazovski, İvan 57, 58
Ayzenshtayn, Sergey 230

Babeuf, François-Noël 230
Bacon, François 53, 61-7, 230, 449-56-92-93-94-95-96-97-98-99, 500
Bach, Johann Sebastian 177, 230, 421-32-50
Barthes, Roland 207-26, 391
Bartók, Béla 230
Başaga, Ferruh 60, 191, 192, 193
Bataille, Georges 231
Baudelaire, Charles 230-85, 349-87-90, 400
Bayar, Celal 68
Bazaine, Jean 116-96, 200
Beckett, Samuel Barclay 155-95, 258, 344-74-76, 492-98
Berger, Aliye 48, 178-81-82-83-86-98
Berger, John 388
Berger, Karl 183-84
Beria, Lavrentiy Pavlovich 70
Berik, Nurullah 58
Berksoy, Semiha 266-67-68
Bernard, Guy 120
Beyatlı, Yahya Kemal 57
Bissière, Roger 180
Bonapart, Napolyon 358, 432
Bonnard, Pierre 46-7, 61, 104-14-52-94, 206
Boppe, Auguste 57
Boulanger, Gustave 29
Bonnefoy, Yves 226
Bosch, Jérôme 230, 284, 399, 456-84
Börtçene, Tölay Tura 308
Brancusi, Constantin 112, 475-76-77-78-79-80-81-87
Braque, Georges 110-14-20-52-60-80-92-94, 200-2-6, 263, 428-44-45-46-47-48-61-72-82-87-92-93, 502, 505, 506
Breton, Andre 7, 181, 248, 303, 416-60-64
Buñuel, Luis 104
Buckland Wright, John 183
Burak, Cihat 107, 275-76
Burri, Alberto 116-96

Calvino, Italo 557
Camus, Albert 115-95, 258
Carpentier, Alejo 436
Caseas, Louis Fernan 57
Celine, Louis-Ferdinand 492
Cevat Paşa 178-98
Cézanne, Paul 24, 34-5-6, 42-4-5-7, 56, 79, 89, 104-10-11-22, 132, 142, 152-54-55, 174-79, 182, 192-96, 202-6-16-17-28-52-79-95, 311-26-33-35-36-37-56-60-62-72-86-91-95, 406-8-31-41-45-52-53-56-61-69-71-72-73-74-85-88-92, 506
Cezar, Mustafa 29

Chagall, Marc 67, 113, 203-36, 482-83-84-85-86
Char, René 7, 221, 311-91, 444-65, 506-8
Chardin, Jean-Baptiste-Siméon 145, 311, 473
Chirico, Giorgio de 253, 284, 483
Cimcoz, Adalet 209
Civanyan, Mırdıç 58
Constance, Girard 442
Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret) 88, 275
Cormon, Fernand 328
Corot, Jean-Baptiste-Camille 129
Courbet, Gustave 53, 163, 214-30, 473

Çallı, İbrahim 33, 47-9, 51-8, 109-26-35-49-56-79
Çelebi, Ali Avni 59
Çeteci, Rifat 58
Çıracıyan, Davit 58

Da Vinci, Leonardo 230, 311-35
Dali, Salvador 460-66
Degottex, Jean 116-96-97
Degas, Edgar 147, 563
Delacroix, Eugene 30, 110-29-47-48-52, 322-29-
35-76-77-90, 400-71-73
Delaunay, Robert 116-96, 452-53-72, 507
Delaunay, Sonia 440
Deleuze, Gilles 493
Delvaux, Paul 464
Derain, André 114-20-94, 279
Dereli, Cevat 59
Derviş Ali 95
Desnos, Robert 231
Descartes, René 230, 333-35-72
Devrim, İzzet Melih 198
Devrim, Nejad Melih 198
Devrim, Şirin 178
Dino, Abidin 68, 72-3-5-9, 80-1-2-3-4-5-6-7-9, 90-
1-2-3-4-5-6-7-8-9, 100-1-2-14-15-26-37-38-60-95
203-5-8-80-89, 503
Dino, Güzin 77, 101
Diderot, Denis 230, 387-90
Dikmen, Halil 149
Diyarbakırlı Tahsin 58
Dubuffet, Jean 268-75, 439
Duchamp, Marcel 24, 478
Duran, Feyhamam 51

El Greco 205-53
Eluard, Paul 75, 85, 201-14-29, 391, 414

Ernst, Max 98, 151, 203, 284, 483
Epikür 230
Erkmen, Bülent 515-18-84
Erol, Turan 59, 124-27, 269-70-71-73-74
Evliya Çelebi 57
Eyüboğlu, Bedri Rahmi 45-6-7, 59, 136-37-38-59-
60-61-62-63-64-65-66-69-70-71-72-73-74-75,
309, 499
Eyüboğlu, Eren 59
Eyüboğlu, Mehmet 165
Eyüboğlu, Sabahattin 165
Faik Mehmet Paşa 47
Faulkner, William 233, 492
Faure, Elie 337
Flaubert, Gustave 422, 423
Foujita, Léonard Tsugouharu 113
Francis, Samuel Lewis 116-47-96, 206-7-87, 447-
48-49-93
Freud, Sigmund 54, 230-41-67-83, 497-99
Fierens, Paul 181
Füssli, Johann Heinrich 69, 284

Gauguin, Eugène Henri Paul 37, 168-96, 228,
318-19-26-40-60-98, 403-4-71
Gilioli, Émile 210
Genet, Jean 143, 220, 387, 391
Geris, Juan 472
Gérôme, Jean-Leon 29, 471
Géricault, Théodore 147-48, 473
Giacometti, Alberto 89, 98, 128-43-89, 209-17-20-
75-79-90, 391, 409-49-56-80-87-88-89-90-91-93-96
Gide, Andre 103-18
Goethe, Johann Wolfgang von 13, 437
Gogol, Nikolay Vasilyevich 24, 486
Goya, Francisco José de 15, 24, 46, 79, 95-6, 104-
31-52-53, 230-63-64, 407-8-56, 540-41-42-43-44-
47-55-58
Göktengiz, Cevat 58
Görel, Hamit 59
Gramsci, Antonio 231
Grohmann, Will 434-35
Guillevic, Eugene 85
Güler, Ara 172-73
Gümrükçü Rousseau 69, 438-39-40-41-42-43-47-
80, 507
Günday, Okmy 218-19
Günsür, Nedim 59
Gürbüz, Selma 298-99, 609

- Hafız Osman 95
 Halil Paşa 33, 47, 49, 59, 126
 Hals, Frans
 Hartung, Hans 116, 196, 197, 203, 206
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 230
 Helvétius, Claude Adrien 230
 Heraclitos 230
 Hernández, Miguel 230
 Heine, Heinrich 328
 Hikmet, Nazım 85, 103-35-47, 230
 Hilair, Jean Baptiste 57
 Hoca Ali Rıza 59
 Hokusai, Katsushika 141-55-59, 263, 265, 338, 473
 Horasan, Mustafa 47
 Horatius 311
 Hölderlin, Johann Christian Friedrich 332
 Hugo, Victor 328-90
 Huysman, Joris-Karl 458

 Ingres, Jean Auguste Dominique 16, 30, 53, 152-57, 471-95
 Ionesco, Eugène 115-95

 İnan, Ergin 251-52-53-55-56-57-58-59-60-61-62, 531-32
 İnönü, İsmet 68, 198
 İpekçi, Abdi 81-82
 İsmail Hakkı 58
 İyem, Nuri 59, 126
 İzzet Ziya 51-2-3-4-5, 198

 Jabès, Edmond 521
 Janáček, Leoš 230
 Jacop, Max 440
 Jarry, Alfred 230-43-44, 440
 Jaspers, Karl 359
 Joyce, James 85-6, 492
 Jozsef, Attila 231

 Kabağaçlı, Cevat Şakir (Halikarnas Balıkcısı) 178
 Kabaş, Özer 59
 Kafka, Franz 14, 212-23-44, 304-5-6-7-24, 414-47-92-97
 Klossowski, Balthasar (Balthus) 203
 Katip Çelebi 43
 Kazvinî 67

 Keats, John 328
 Kemal, Orhan 83-4
 Kemal, Yaşar 77, 81-2-3-4
 Kılıç Ali 184
 Kırcaioğlu, Neşet 586
 Kisling, Moise 113
 Klee, Paul 15, 80, 151-61-74-75-80, 204-36-40-66-75, 335-89, 422-28-29-30-31-32-33-34-35-36-37-56-92, 500-6
 Komet 279-80-81-82-83-84-85-86-87
 Koral, Füreyâ 178-83
 Kösemen, Sıtkı 586
 Kupka, František 113
 Kür, Pınar 317

 Laga, Mehmet Ali 51
 Lanskoj, André 116, 196, 200, 502
 La Mettrie, Julien Offray de 230
 Lapicque, Charles 116-96
 Lascaut, Gilbert 480
 Lautréamont 230, 332
 Léger, Fernand 114-20-92-94, 452-55-56-57-58-61-72-77-87, 508
 Leiris, Julien Michel 120-40, 231, 493
 Lenin, Vladimir İlyiç 230
 Levy, Leopold 109-10-53, 308, 457
 Lhote, André 121-60-65-68-80, 335
 Lifij, Avni 33-4-5-6-7-8-9, 40-41-42-43-44-47, 55-58
 Liotard, Jean-Etienne 57
 Lorca, Federico García 231, 466

 Maar, Dora 409
 Mably, Gabriel Bonnot de
 Machado, Antonio 231
 Magritte, René 80, 98, 151, 236-84
 Mahmud Celâleddin 95
 Makal, Mahmut 125-27
 Malraux, Andre 95, 132, 219, 312-31-44-49-87, 405-6-7-8-9-10-45-65
 Martini, Marino 178
 Martin, Étienne 210
 Manessier, Alfred 116-96, 200, 206, 503
 Marx, Karl 230-44
 Mathieu, Mireille 116-96-97
 Matisse, Henri 15, 24-27, 61, 74, 85-9, 98, 114-20-43-52-60-74-75-92-94, 203-6-28-79-80
 Matrakçı Nasuh 175

Mehmet Ali Bey 107
 Mehmet Nuri Bey 108
 Melling, Antoine Ignace 50
 Merleau-Ponty, Maurice 44, 391
 McMillen, Paul 586
 Michaux, Henri 116-96-97, 230-75-99, 305-68, 601
 Michelangelo, Buonarroti 14, 615
 Millet, Jean-François 322-26-27-35-54-71
 Miro, Joan 80-5, 98, 236-40, 482-83-87, 500
 Modigliani, Amedeo Clemente 113, 217-78
 Moe, O. Henrik 437
 Mondrian, Piet 98, 113-51-94, 204-66, 492, 502
 Monet, Claude 24, 55-56, 110-22-24-29-31-63, 326-49, 429-71
 Morandi, Giorgio 90, 133-45, 216
 Morozov, Dimitri 111
 Mour, Jean-Baptiste van 57
 Muallâ, Fikret 61-2-3-4-5-7-8-9, 70, 98-9, 114-27-38-73-95-99, 279, 503
 Munch, Edvard 21, 206-90, 494
 Müridoğlu, Zühtü 188-89-90

 Namık İsmail 49, 58, 180
 Nazmi Ziya 49, 51-55, 109-26-29
 Nejad 198
 Nerval, Gérard de 230
 Nietzsche, Friedrich Wilhelm 15, 221-30-43-44, 332-47-49

 Oktay, Ahmet 283
 Onat, Hikmet 49, 51-8, 126
 Orhon, Mübin 195, 203-7
 Osman Hamdi Bey 29, 31-2, 48-9, 136, 498
 Pascal, Jules 113
 Paulhan, Jean 446-47-65
 Peker, Orhan 48, 133-34-48, 367
 Perret 7
 Pessoa, Fernando 15
 Picasso, Pablo 15, 67-9, 78, 89, 92-8, 101-3-10-13-14-20-21-23-31-32-33-45-48-52-55-56-73-74-92-94, 200-3-6-33-35-63-64, 75-79-80-89, 311-56-62-95, 405-6-7-8-9-10-11-12-13-14-22-28-32-33-35-40-43-45-49-56-61-69-72-79-82-87-88-89-90-92-94-95-99, 502-3-6
 Picon, Gâeten 435
 Pignon, Edouard 120
 Pilevneli, Mustafa 59

Poe, Edgar Allan 230, 390
 Poliakov, Serge 116, 196, 200-6, 503
 Ponge, Francis 447-48
 Prévert, Jacques 412
 Proust, Marcel 123-78, 365-91, 492-96, 200
 Péret, Benjamin 230
 Pollock, Jackson 205-87, 308

 Rabelais, François 230
 Râkım 95
 Raşevskaya, Taniuşa 475, 76
 Rembrandt, Harmenszoon van Rijn 23, 45-6-7, 153, 205, 311-29-35-91-99, 408-29-56-57-86-95-99
 Read, Herbert 181-82
 Renoir, Pierre Auguste 312-26, 424-53
 Richardson, John 92
 Rifat, Oktay 83
 Rimbaud, Arthur 45, 91, 130, 230-71, 332, 432
 Riopelle, Jean-Paul 116-96
 Ritsos, Yannis 230, 419
 Ritsos, Yannis 230, 419
 Rubens, Peter Paul 153, 311, 457
 Robespierre, Maximilien de 230
 Rodin, Auguste 479
 Rouault, Georges Henri 114, 194, 278, 502
 Rousseau, Jean-Jacques 230
 Roussel, Raymond 231

 Sade, Marquis de 243-44
 Salgar, Turgut 586
 Samsatlı Lucianos 230
 Sarkis 210-90-94-95-96-97, 430-66
 Sartre, Jean-Paul 115-58-95, 237-44-45-58, 391, 494
 Sebati, Muhittin 47
 Seurat, Georges 104, 326
 Seyyid, Süleyman 51
 Shakespeare, William 102-77, 214, 358
 Signac, Paul 217, 326
 Silva, Maria Helena Vieira da 116-96, 200-3
 Sisley, Alfred 326
 Soulages, Pierre 116-96-97, 200
 Soupault, Philippe 439-42-64
 Soutine, Chaim 113, 278
 Sönmez, Necmi 115
 Spender, Stephen 493

Staël, Nicolas de 98-9, 100-14-15-16-95-96, 200-3-56, 312, 456, 502-3-4-5-6-7-8

Stalin, Joseph 68, 70

Stähly, François 210

Sultan Veled 511

Sokrates 230

Şakir Paşa 177-78-98

Şeker Ahmet Paşa 45-7, 51, 110

Şeyh Hamdullah 95

Şuşkin, Vasili 111

Tahir, Kemal 84

Tal-Coat, Pierre 116-96, 200-3-6, 503

Tarundi, Zeren 605

Tara, Ali 586

Tàpies, Antoni 116-96

Tell, Guillaume 413-39

Tollu, Cemal 59, 165

Tolstoy, Lev 328

Topor, Roland 285-86

Toros, Taha 54

Topçuoğlu, Nazif 586

Toyen, Marie Čermínová 284, 483

Turan, Selim 502, 503

Turagay, Umur 586

Turner, Joseph Mallord William 57, 106-10-21-22-24-31, 424

Uccello, Paolo 506

Uluc, Ömer 60

Ulusoy, Mehmet 212

Ural, Murat 108-49

Uemaro, Kitagawa 335, 473

Uygur, Burhan 277

Van Velde, Bram 206

Vannca, Adnan 214-15-17-18-19-21-22-23

Vaillant-Couturier 458

Vallauris 120-24, 289

Van Dongen, Cornelis Theodorus Maria 113

Van Gogh, Vincent Willem 21-3, 45-6-7, 61-3, 79, 110-22-42-52-74-82, 202-6-28-30-52-64-79, 312-13-15-17-18-19-20-22-24-26-27-30-32-33-35-37-38-42-43-44-47-49-50-54-55-56-61-63-62-65-67-68-71-72-74-77-95-96-97-98-99, 400-1-2-4-6-7-8-24-56-61-69-70-71-72-73-94-95-96-99, 506

Velazquez, Diego 402-8-56-95-96-97

Vecellio, Tiziano 205

Veli, Orhan 83

Velter, André 85, 95, 126

Venturi, Lionella 132-33-81-82

Verdet, André 85-6, 455

Verdi, Richard 437

Vermeer, Johannes 55, 399, 456

Vinci, Leonardo da 230, 311-35

Villon, François 174, 230

Vlaminck, Maurice de 120

Whitman, Walter 174, 230

Wolf, Lotte 90

Wols 116-96, 203-8-87

Woolf, Virginia 492

Wou Ki, Zao 116-96

Yetik, Sami 51

Yılmaz, Tamer 586

Xenakis, Iannis 230

Zaim, Turgut 137

Zakaryan, Dork 58

Zedong, Mao 94-7

Zeid, Fahrelnisa 114-78-79-80-81-98

Zola, Emile 328-91, 474

FERİT EDGÜ
görsel
yolculuklar
*toplulu
sanat yazıları*

Rembrandt'tan Bacon'a;
Goya'dan Picasso'ya;
Matisse'den Fikret Muallâ'ya;
Osman Hamdi'den;
Lifij'den, Bedri Rahmi'ye, Turan Erol'a;
Abidin Dino'dan, Avni Arbaş'tan
Yüksel Arslan'a, Ergin İnan'a,
Fahrelnisa Zeid'e, Aliye Berger'e, Nejad'a...
uzanan,
50'ye yakın sanatçı üzerine
50'den fazla yazı.
Bir yazarın, görsel sanatlara
kırk yıl boyunca kuram ve kuraldışı
bakışının toplamı.

ISBN 978-975-570-535-4

