

Keyifli Okumalar Dileriz

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

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

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

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

JEAN - PAUL

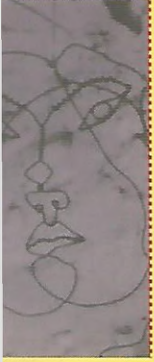
SARTRE

estetik üstüne denemeler

çeviren mehmet yılmaz



DORUK



Jean-Paul Sartre'in estetik üzerine görüşleri, diğer görüşleriyle (özellikle insanoğlunun içinde bulunduğu açmazlarla ilgili olanlarıyla) karşılaştırıldığında, en az tartışmalı olanları denilebilir.

Sanata oldukça açık bir zihinle yaklaşan Sartre, bulduklarını her zaman kendi düşünce sistemine uyarlama arayışı içindedir. Bu kitapta, bir sanatçının nasıl biçimlendiği ve işlevi de dahil olmak üzere, sanatın doğası ve insanla olan ilişkisi hakkında Sartre'in düşüncelerini okuyacaksınız.

Ele alınan dört sanatçı var bu sayfalarda: Tintoretto, Giacometti, Lapoujade ve Calder. Hem kendi çelişkileriyle dolu, hem de bir sürü muamma ile kuşatılan bu sanatçılardan her biri, sanat hakkındaki görüşüne destek oldukları, aydınlattıkları ve iyi birer örnek olduklarından ötürü, Sartre özellikle ilgilenir onlarla. Tintoretto, hem sınıfsal çelişkilerin bir ürün hem de kendi başarısını ve bireysel doyumunu değişik dalaverelerde arayan birisi olarak incelenir. Giacometti'nin saplantısı ise, dünyadan ve ulaşılabilir -ama bir türlü ulaşamadığı- nesnelerden soyutlanmışlık; ve yanısıra, boşluğu nasıl resmedebileceğini bulmaktır. Calder, özgürlük ile kontrol altına alınmışlık arasındaki bir sınırdaki çalışmasını sürdürürken, aslında hareketsiz olan bir şeyi nasıl hareketlendirebileceğinin yollarını araştırır durur. Lapoujade'a gelince; o da bir yandan güzellik ile yaratıcılığı bir araya getirmeye çabalarlarken, yapması gereken başka bir şey daha vardır: "Bir bütünün bölünemez birliğine, sonsuzca bölünebilir bir düzlem kazandırmak".

İlginç bulacağınızdan eminiz...



DORUK

ISBN 975-553-273-0



Jean-Paul Sartre, (1905-1980) Babası küçük yaşta ölen Sartre'ı dedesi Carl Schweitzer yetiştirdi. Şaşı ve ufak tefekti. Yaşlıları tarafından dışlanınca, gençlik anılarını içeren kitabı *Les Mots'da* (Sözcükler: 1964) dile getirdiği gibi "sözcükler"e sığındı ve kendisini reddeden dünyayı düşlerinde yeniden yaratmaya çalıştı. Yüksek Öğretmen Okulu'nda Raymond Aron gibi geleceğin ünlü yazar ve düşünürleriyle tanıştı. Lion ve Paris'teki lise-lerde öğretmenlik yaptı. 1939'da askere alındı, II. Dünya Savaşı'na katıldı. 1940'ta esir düştü, bir yıl sonra serbest bırakıldı. Çeyrek asır boyunca yalnızca Fransa'da değil, tüm Batı dünyasında yankı uyandırmış olan bir yazardır.

Sartre, bireyin özgürlüğünün ve insan onurunun felsefi savunusundan sonra toplumsal sorumluluk konusuna yöneldi. Marksizme; daha sonra da 'Yöntem Araştırmaları'nda Lenin'e bilgi kuramı, ontoloji, insan özgürlüğü, politika konularında önemli eleştiriler yöneltti

Önceki yapıtlarında amaçsız bir etkinlik gibi gözüken özgürlük, *L'Existentialisme est un humanisme* (1946; Varoluşçuluk, 1960/Ekzistansiyalizm Bir Hümanizm midir? 1964) adlı broşüründe insanlık mücadelesinin bir aracı haline geldi. Özgürlük kavramı artık toplumsal sorumluluğu da içeriyordu. "Bir davaya bağlanmak bir söz değil, bir eylemdir." ilkesine uyarak sık sık sokak gösterilerine ve devrimci eylemlere katıldı.

İkinci Dünya savaşından sonra varoluşçu (existentialist) felsefenin yaygınlık kazanmasında felsefi yapıtları kadar, roman, tiyatro oyunları ve politik görüşleri de etkili oldu. Savaşın toplumsal yıkımının arayış içine sürüklediği Avrupalı aydınlar ve genç kuşaklar varoluş, özgürlük, sorumluluk türünden temel sorunlarına, Sartre, Camus gibi güçlü düşünür ve yazarların getirdiği yanıtları benimzediler. Birkaç kuşak varoluşçu düşünceinin etki alanı içinde düşünüp yazdı ve yaşadı... Çünkü gerçekten de Sartre felsefi ve politik bilindiri yapıtlarına yansıtarak okurun yaşamını değiştirmeyi büyük bir tutkuyla istiyordu. O bir düşünür olduğu kadar bir ahlak öğreticisiydi de ... Bu amaçla, insanı çözümlemeye Freud'un psikanalizine bol bol başvurdu. Sartre düşünür ve yazar olarak ilgi çektiği kadar yaşamıyla da dikkatleri üzerinde topladı. Uzun yıllar çağdaş aydının simgesi olarak görüldü.

İkinci dünya savaşında Fransız direniş hareketine katıldı. Faşizmin yeniden diriltilmesine karşı ve barış uğruna etkin bir savaşım yürüttü. Dünya Barış Konseyine üye olarak seçildi.

Sartre'nin önemli yapıtlarından bazıları şunlardır: *La Nausée* (1938; Bulantı, 1961), *L'Imagination* (1936; İmgelen), *L'Être et le néant* (1943; Varlık ve Hiçlik), *L'Âge de raison* (1945; Akıl Çağı, 1964), *Le Sursis* (1945; Yaşanmayan Zaman, 1965/Bekleyiş, 1965), *La Mort Dans l'âme* (1949; Yıkılış, 1965/Tükeniş, 1965). *Oyunları: Les Mouches* (Sinekler, 1963), *Huis-dos* (1944; Gizli Oturum, 1950), *Les Mains Sales* (1948; Kirli Eller, 1962), *Nekrassov* (1955; Nekrassov, 1955).

© Doruk Yayıncılık
ESTETİK ÜSTÜNE DENEMELER
JEAN-PAUL SARTRE

İngilizce'den Çeviren:
Mehmet Yılmaz

Kitabın Orijinal Adı:
(*'Situations-IV'*) "*Essay in Aesthetich*"

Düzeltili:
Buket Tanyu

Kapak Tasarımı:
İnönü Bayramoğlu

Dizgi:
Leyla Çelik-Sevda Öztekin

Baskı ve cilt:
Ceren Basım-Yayın
Tel.: 0.212.284 37 21
İkinci Baskı, Nisan 2000
ISBN: 975- 553- 273-0

Adres: Mithatpaşa Cad. 24/A Kızılay - Ankara
Tel.Fax: (0. 312) 433 50 18
Doruk Yayıncılık Hat Ltd. Şti.'nin Kuruluşudur.

JEAN-PAUL SARTRE

ESTETİK ÜSTÜNE DENEMELER

("Essay in Aesthetich")

Çeviren
Mehmet Yılmaz



Jean-Paul Sartre; *Estetik Üstüne Denemeler*,
Çev.: Mehmet Yılmaz,
II. Baskı, Ankara 1999, Doruk Yayınları, 128 s.
ISBN: 975-553-273-0

İÇİNDEKİLER

İngilizceye Çevirenin Sunuşu

VENEDİK'E MAHKÛM BİR RESSAM	11
- Jacopo'nun Düzenbazlıkları	11
- Rialto'nun Püritenleri.....	23
- Köşeye Sıkışmış Bir Adam	45
- Güneşin Altında Bir Köstebek	55
GIACOMETTI'NİN RESİMLERİ	67
MUTLAĞIN PEŞİNDE	85
AYRICALIĞI OLMAYAN BİR RESSAM: LAPOUJADE.....	111
CALDER'IN DEVİNİMLERİ HEYKELİ	125



İNGİLİZCEYE ÇEVİRENİN SUNUŞU

Jean-Paul Sartre'ın estetik üzerine görüşleri, diğer görüşleriyle (özellikle insanoğlunun içinde bulunduğu açmazlarla ilgili olanlarıyla) karşılaştırıldığında, en az tartışmalı olanları denilebilir. Onun adıyla özdeşirilen varoluşçuluğa, şöyle kısısından köşesinden bulaşan insanlardan tutun da en ateşli tartışmaların içinde olanlara kadar, bu düşünürün varlığı çok özeldir: Ama bir o kadar yeri sislidir. Sanki bir tapınma merkezi. Çarpıcı başyapıtı, Varlık ve Hiçlik'te görüşlerini sistemli bir biçimde açıklamasının ardından, karamsar, acaip, huysuz ve insanın konumunu zihin bulandırıcı bir biçimde ele aldığı ge-

rekçesiyle, varoluşçulukla birlikte kendi adı da oldukça tartışmalı bir üne kavuşur. Tipik bir Fransız aydını olarak, asıl düşüncelerinin yanı sıra, çeşitli yerlerde yazılar yayınlar, temel görüşlerini etrafıca ele alır.

Her ne kadar Hegel sonrası üç düşünce akımının -Marksizm, varoluşçuluk ve olgubilimcilik (phenomenalism)- keşiştiği kavşakta bulunsa ve yine aynı şekilde, geleneksel Avrupa metafiziği, politikası, estetik ve ahlak görüşlerinin bir devamı olsa da, Sartre kendi insan anlayışı içinde son derece samimi ve yaptıklarının bilincinde olan bir bireycidir. Marksistlerin çözüm yöntemlerinin dışına çıkar, eylem hakkındaki görüşlerine kucak açar, ama öte yandan politikalarını kabul etmez. Kierkegaard'ın karşılıklı güveni atlamasını reddeder, ancak, insanın düzensiz (chaotique) bir evrende, yapayalnız ve acı içinde olduğu görüşüne katılır. Husserl'in Platonizmini ıskartaya çıkarır, ama, onun geliştirdiği en son kavramları kendi amaçlarına uyarlar. Bunlara, Kartezyen ikiciliğini reddetmesini ve Freudcu görüşlere göz kırpmasını da ekleyebilirsiniz. İşte onun genel görüşleri ve biçemi; nasıl da çarpıcı değil mi? Okuyucu, okuduklarının yeni bir şey olmadığını düşünür düşünmesine ama, acaba arkasında ne var diye meraklanmaktan da kendini alamaz. Sonuçta, Sartre yöntemlerini ve tartıştığı konularını kendinden önceki düşünürlere borçlu olsa bile, onun biçemi ve olayları genel kavrayışı şüphesiz çağdaştır.

Sanata oldukça açık bir zihinle yaklaşan Sartre, bulduklarını her zaman kendi düşünce sistemine uyarlama arayışı içindedir. Elinizdeki derlemede okuyacak olduğunuz denemelerde, bir sanatçının nasıl biçimlendiği ve işlevi de dahil olmak üzere, sanatın doğası ve insanla olan ilişkisi hakkında Sartre'ın düşüncelerini okuyacaksınız.

Sanatı sorgularken metafizik varsayımlara da dokunmadan

edemez. Ne dersiniz, sanatçı; “insana ait şeyleri boşluğa zorla damgalamak isteyen birisi mi, yoksa insansı özellikleri bir taşla yüklemek eğiliminde olan birisi mi”? “Yavaş yavaş çözümlenen, engellenen, hep karşı konulan, ne yaptığından habersiz; kör bir neden-sonuç zincirlemesi, bir İdea’dan habersiz bir şey mi bizim evrenimiz?” Bütün yazılarında olduğu gibi, bu denemelerinde de, okuyucunun bir parçası olmayı derinden arzulayan, onu değiştirmek için didinen, kendini onlara adayan bir ruhu hissetmekteyiz yazılarında.

Ele alınan dört sanatçı var bu sayfalarda: Tintoretto, Giacometti, Lapoujade ve Calder. Hem kendi çelişkileriyle dolu, hem de bir sürü muamma ile kuşatılan bu sanatçılardan her biri, sanat hakkındaki görüşüne destek oldukları, aydınlatıkları ve iyi birer örnek olduklarından ötürü, Sartre özellikle ilgilenir onlarla. Tintoretto, hem sınıfsal çelişkilerin bir ürünü hem de kendi başarısını ve bireysel doyumunu değişik dalaverelerde arayan birisi olarak incelenir. Giacometti’nin saplantısı ise, dünyadan ve ulaşılabilir -ama bir türlü ulaşamadığı- nesnelerden soyutlanmışlık; ve yanısıra, boşluğu nasıl resmedebileceğini bulmaktır. Calder, özgürlük ile kontrol altına alınmışlık arasındaki bir sınırda çalışmasını sürdürürken, aslında hareketsiz olan bir şeyi nasıl hareketlendirebileceğinin yollarını araştırır durur. Lapoujade’a gelince; o da bir yandan güzellik ile yaratıcılığı bir araya getirmeye çabalarken, yapması gereken başka bir şey daha vardır: “Bir bütünün bölünemez birliğine, sonsuzca bölünebilir bir düzlem kazandırmak”.

Hem yazarın hem de konunun hareketlerine yeni bir görünüm kazandırması açısından, Sartre’ın yaklaşımı her iki tarafta da göz kırpar. Tintoretto örneğini ele alalım: Sartre, daha yaşarken efsane olan sanatçıların ikna edici bir biçimde sorgulanmasını, her sanatçının kendi çağında layık olduğu konuma getirilmesini ister. Kendi çağdaşlarına göndermeler ya-

parak, onların, çağımızın risklerine nasıl yanıt verdiklerini gösterir. Bu yeni görünümlere ek olarak, bize bir sürü çarpıcı imge sunar, imalarda bulunur. Deha tanımına bakın: "Sonlu bir varoluş ile sonsuz bir yokoluş arasındaki çelişki". Tintoretto'nun sanatını şöyle tanımlar: "Bir kent" ile "reddedilmiş sevdalısı" arasındaki "tutkulu aşk oyunu". Biçemin (tarzın) biricikliği ve Öteki'nin görüşlerinin önemsenmesi de taşıdıklarındandır. II. Dünya Savaşı'nın bitmesinin ardından, Öteki'lerle "belli bir uzaklıkta" yaşaması gerektiği ise, öğrendikleri arasında sayılabilir. Uçağa binme korkusunun da güzellik aşkı ve çirkinlik tiksintisiyle ilişkisi var. Sartre, Giacometti'nin, "bir gün geç saatte eve dönerken karanlıkta bize doğru gelen bir yabancidan hissettiğimiz korkuyu" bizim de aynen hissetmemize neden olacak bir yanılşamayı günün birinde resmedebileceğini bekler durur.

(...)

WADE BASKIN

VENEDİK'E MAHKÛM BİR RESSAM*

Jacapo'nun Düzenbazlıkları

Hiç. Elde var sıfır. Kayıplara karışıp gitmiş bir yaşam. Birkaç tarih, birkaç belge ve gerisi de artık toprak olmuş yazarların uydurmaları. Ama cesaret; Venedik bize sesleniyor. Bu, çoğunlukla suskun kalan ama bazen haykıran bazen de fısıldayan bir yalancı şahidin sesi. Tintoretto'nun yaşam öyküsünü - portresini- doğup büyüdüğü kent resmeder; üstelik de kinle dolu olarak. Dojlar Kenti, en ünlü oğluna duyduğu küçümsemeyi gözler önüne sermekten asla çekinmez. Aslında bir

* İlk kez Kasım 1957'de Le Sequestre de Venice adıyla Les Temps Modernes'de yayınlanmıştır (Çev.).

şey açık değil; ortalıkta dolaşanlar, sadece sözler, imalar, öneriler. Bir kum tutarsızlığındaki bu katı kin, öyle açık seçik değil, tam tersine soğuk, huysuz ve sinsî bir mahkûm etme biçimindedir, ki bu da bizim tahmin ettiğimiz şeyin ta kendisidir. Jacopo büyük düşmana karşı zaten kaybedilmiş bir savaşa tutuşur, yorgun düşer, teslim olur ve ölür; işte yaşamının özü, hepsi bu. Onun bütün kasvetli çıplaklığını incelemeye ancak yolumuzu kapatan dikenli çalıları bir kenara atarak başlayabiliriz.

Yaşama, 1518 yılında bir kumaş boyacısının oğlu olarak gözlerini açar . Venedik'te çabucak yayılan bir söylentiye göre, kaderi daha en başından bellidir. "Genç Jacopo 1530 yılı dolaylarında Tiziano'nun atölyesinde çırak olarak çalışmaya başlar, ama şöhretinin doruğundaki bu ellilik usta, birkaç gün sonra, çırağının dehasını keşfeder keşfetmez onu işten atar." Bu anlatılan olay benzer şekilde bir çok kitapta karşımıza çıkıyor. Söylentilerin, birazcık da olsa, Tiziano'nun tarafını tuttuğu öne sürülebilir ki, şüphesiz öyle, buna rağmen biz bugün onun hiç de masum olmadığını düşünüyoruz. Ama Vasari'nin 1567'de kaydettiğine göre, Tiziano yarım yüzyıl hüküm sürer ve başka hiçbir şey bu uzun ve lekesiz dönemden daha saygıdeğer olamaz. Yine benzer şekilde, dönemin tanıklarına göre, Tiziano atölyesinde Tanrı'dan sonra ikinci güç olup, canının istediği insanı atölyesinden atma hakkına sahiptir. Bu gibi durumlarda kurban hep suçlu sayılır, kaderi zaten öyledir; belki de bulaşıcı, şeytani bir uğursuzluk. İşte ilk kez, İtalyan resminin bu göz kamaştırıcı efsanesi, bahtsız bir çocuğun tehdidi altındadır. Tiziano ve Jacopo arasındaki ilişkide kim haklı kim haksız, bunu daha sonra da tartışabiliriz. Şimdi dikkatimizi kente çevirelim: Dinlemesini ve algılamasını bildiğimiz sürece Venedik'in sesi bizi asla kandıramaz. Bu noktada yargıda bulunmayı bir kenara bırakmak, ama inanılması zor gerçeklere de kulak kabartmak, sanırız en iyisi.

Tiziano'nun iyi huylu biri olmadığı bilinen bir gerçek. Ama Jacopo daha on iki yaşındadır. O yaşlarda körpe bir yetenek hiç bir şeydir ve en ufak bir engel her şeyi mahvetmeye yeter de artar bile. Doğuştan gelen becerinin biçimlendirilmesi, bunun bir hünere dönüştürülmesi için çok uzun zaman ve sabır gereklidir. Öyle çok kibirli olmasına gerek yok, ününün doruğundaki bir sanatçı küçük bir çocuğa niçin kol kanat germe zahmetine katlansın ki? Ama bir an için, kıskanç bir ustanın çırağını kovduğunu düşünün. Bu bir cinayet değil mi? Bütün ülkeye mal olmuş büyük bir şöhretin laneti çok ama çok ağır. Özellikle Tiziano gibi, davranışlarının gerçek nedenlerini gösterebilecek kadar dürüst olmayan birinin -bir kralın- sadece kaşlarını çatması, o andan itibaren bütün kapıların Jacopo'nun suratına kapanmasına yeter. Jacopo meslekten men edilmiştir artık.

Bir çocuğun böylesine kara listeye alınması çok rastlanan bir şey değil. İçine düştüğü çıkmazdan kurtulmayı nasıl başardığını bulmaya çalışalım... Bu, boşuna bir çaba; çünkü bizi öykünün sonuna götürecek olan ip her seferinde kopuyor ve elimize aldığımız her kitapta sessizliğin sinsi komplolarıyla yüz yüze geliyoruz. On iki ve yirmi yaşları arasında ona ne olduğunu bize anlatabilecek bir Allah'ın kulu yok. Bazı yazarlar bu boşluğu, Jacopo'nun resim sanatını kendi kendine öğrendiğini düşünerek doldurmayı denemişler. Ama böyle bir şeyin olanaksızlığını gözden kaçırdıkları ortada. Çünkü, resim sanatı on altıncı yüzyılın başlarında, hâlâ karmaşık, oldukça biçimsel kurallara dayalı bir teknikti. Formüller ve dinsel gerekliliklerle boş yere engellenmiş, sanattan çok zanaat, bilgiden çok ustalık, bir yöntemden çok katı kurallar bütünüydü. Mesleki kurallar, gizli gelenekler, kısaca her şey, bir çırağın toplumsal gereklilik ve zorunluluklara göre yetiştirilmesine yönelikti. Yaşam öykücülerinin suskunlukları onların sıkıntılarını ele veriyor. Genç Robusti'nin vakitsiz gelen kötü ünü ile onun

aforoz edilmesi arasındaki ilişkiyi kuramayınca, yazarlar açıklayamadıkları sekiz yılı karanlığın kollarına bırakmışlar. Şundan emin olabiliriz: Jacopo, babasının boyacı dükkanında yorgunluktan ve hor görülmekten çürüyüp gitmediğine göre, bir ressamın yanında normal ve düzenli olarak çalışmış olmalı. Ama bu ressamın hakkında, onun Tiziano olmadığından başka hiçbir şey bilmiyoruz. Meslek kuruluşları arasındaki gizli kinin kökleri geçmişte aranmalı. Eğer, Jacopo'nun yaşamının gizemli başlangıcı, onun gizemli sonunun kehaneti gibi görünüyorsa; eğer içine düştüğü olağandışı felaketlerle açılan sahne, bu felaketlerin aslında hiç de olağanüstü olmadığı gibi bir sonla perdelerini indiriyorsa, bütün bunlar, en sonunda Venedik'in onun çocukluğunu ve yaşlılığını örtüstürmek için her şeyi yeniden düzenlediğindendir. Hiçbir şey yoktan var olmaz ve yine hiçbir şey rasgele sona ermez. Ölüm doğumun diğer yüzüdür, bu ikisi arasında döner durur dünya. Yaşam ve kötülük her şeyi yer bitirir.

Ancak, bu serapların ötesine geçerek görüş açımızı olabildiğince açıp, bütün bir ufuk boyunca genişletebiliriz. Devam edelim: Delikanlı aniden ortaya çıkar ve büyük bir hızla şöhretin peşine takılır. 1539'da Jacopo kendi atölyesini kurmak için ustasının yanından ayrılır. Artık o da büyük bir ustadır. Düñün çırağı bağımsızlığını, ününü ve müşterilerini kazandığından, artık çırak ve kalfa çalıştırma sırası ondadır. Şurası kesin ki, ekonomik bir krizin bütün pazarı boğmakla tehdit ettiği, ressamlarla dolu bir kentte yirmi yaşında ünlü bir usta olmak bir istisnadır. Ne erdem, ne çok çalışmak, ne de nezaket işe yarar; insanın çok şanslı da olması gerekir. Her şey Robusti'den yadır. Paolo Caliari on, Tiziano altmışiki yaşındadır. İlki daha hiç kimsenin farkında olmadığı bir çocuk, diğeri ise, daha bir sürü iyi ressamın keşfedilmesinden önce ölecek olan bir ayağı çukurda yaşlı bir ihtiyardır. Mükemmeli yakalayan Tintoretto olur. Kendi kuşağı içerisinde onunla boy ölçüşebilecek kimse

olmadığı için bütün kapıları açık bulur. İlk birkaç yıl boyunca da fırsatları çok iyi değerlendirir. Değeri katlanarak artar. Hal-kin, soyluların ve aydınların sevgisini kazanır. Aretino* lütfedip onu kutlar. İlahi takdirin genç ölümlülere sırası geldiğinde vermek için sakladığı doğaüstü güçlerle donatılan Tintoretto ölümün elinden kurtulur ama talihsizlikleri de başlar. Yaşlı kral Tiziano'nun ölmeye hiç mi hiç niyeti yoktur, yaşadığı sürece de genç rakibine karşı duyduğu nefretini göstermekten hiç çekinmez. En sonunda, resmi olarak atadığı varisinin sinsi hilelerine başvurur: Bu, hiç kimseyi şaşırtmasın, Veronese'nin ta kendisidir. Aretino'nun övgüleri aniden yön değiştirir, eleştirmenler kolları sıvarlar; sansürler, aşağılamalar başlar. Kısaca, hepsi tıpkı günümüzün birer eleştirmeni kesilirler. Jacopo halkın sevgisini ve ilgisini elinde tuttuğu sürece bütün bunlar küçük sorunlardı. Otuz yaşında, ne yaptığından emin, kendini kanıtlar. Bütün varlığını ortaya koyarak, "Aziz Markus'un Cesedinin Bulunuşu"nu yapar. Şaşırtmak, sarsmak ve isteklerini beklenmedik bir şekilde kabul ettirmek onun kişiliğinde zaten vardı. Oysa o an, hayatında ilk kez hazırlıksız yakalanır. Yaptığı resim çağdaşlarını hayretler içinde bırakır, ama aynı zamanda onları zıvanadan da çıkarır. Ateşli düşmanlar, hiç de heyecanlı olmayan dostlar edinir. Sahnenin arkasında adi bir komplonun düzenlendiğini hissedebiliriz. Sonuç: Hüsrân...¹ Venedik ve oğlu aynı kuşkuyla hem bir araya gelir, hem ayrı düşerler. Karşılıklı olarak birbirlerini süzerler, fakat nafîle; artık birbirlerini asla anlayamayacaklardır. Jacopo'ya, "yaptıkların delikanlılığına hiç mi hiç yakışmadı" der Venedik. Sanatçı yanıtlar: "Onları altedebilmek için kendimi göstermek zorunday-

* Yazılarında krallara, diplomatlara ve sanatçılara epeyce yer verdiği için, Pietro Aretino (1492-1556) ilk gazetecilerden biri olarak bilinir. Gariptir, müzayedelerde yüksek artışları teklif eden bu tutarsız yayımcı, Tiziano'yu sadık arkadaşları arasında sayar.

¹ Hatta, Ridolfi'nin belirttiğine göre Scualo San Rocco tabloyu istememiş ve Tintoretto da geri almak zorunda kalmıştır.

dım. Beni zaten sevmiyorlardı; yapmam gerekeni yaptım.” İpler kopar, karşılıklı hasetler aradaki soğukluğu büyütür.

1548 onun için bir dönüm noktası olur. Tanrılar daha önce onunla iken, sonradan karşısına çıkarlar. Bırakın kötü şansını ile bağlantılı büyük talihsizlikleri, küçük aksilikler bile onu umutsuzluk uçurumuna itmeye yeter. Demek, Tanrılar çocuğa sadece çöküşünü hazırlamak için gülmüşlerdi! Böylece, Jacopo aniden köklü değişimler geçirerek amansız bir hayduda dönüşür, Tintoretto olur çıkar. Önceleri, durup dinlenmeden çalışması dışında hiçbir şey bilmiyorduk; yirmi yaşında ünlü olmak öyle kolay bir şey değildir çünkü. Sonra, inatçılığı bir başkaldırıya dönüşür. Üretmek, durmadan üretmek, satmak, yapıtlarının büyüklüğü ve çokluğuyla rakiplerini ezip geçmektir amacı. Robusti zamana karşı ümitsizce çırpınmaya son nefesine kadar devam eder ve kendisini yapıtlarında bulmak için mi, yoksa kendinden kaçmak için mi durmadan çalıştığına dair en ufak bir ipucu bile vermez. “Şimşek Tintoretto” kara bayrak çekmiş seyir halindedir; hiç de adil olmayan belli çıkarlar uğruna her yol meşrudur bu hızlı korsan için. Ne zaman ücret söz konusu olsa, ilgisizce gözlerini aşağı indirerek bir fiyat söylemekten çekinir ve sanki bir çocuk gibi, “siz nasıl uygun görürseniz efendim” der. Ama Tintoretto gibi Napoli’li uçkağıtçılar ellerindeki malın değerini herkesten daha iyi bildikleri için, müşterilerinin cömertlik duygularını okşayarak onları yolmayıda gayet iyi becerirler.

Yeri geldiğinde, acil siparişleri göz önüne alarak, daha avantajlı işlere girebilmek için, ürünlerini ucuz-pahalı elden çıkarmaya her zaman hazırdır. Bir gün, Crociferi’nin Paolo Caliari’ye bir iş önerdiğini duyar ve sanki bundan habersizmiş gibi o da bir teklif verir. Onu kibarca reddederler: “Teşekkürler, biz Veronese tarzında bir şey istiyoruz.” Kurnazca sorar: “Veronese tarzı mı? İyi, güzel. Peki ama kim yapacak onu?” Odukça şaşkın, yanıtlarlar: “Neden? Biz düşünmüştük ki, Paolo

Caliari* bu konuda en iyi..." Ve, Tintoretto hayretler içinde: "Caliari mi? Gerçekten garip bir düşünce. Bakın beyler, ben size Veronese tarzı bir şey yaparım, hem de çok daha ucuza." İmzalı, mühürlü... Aynı numarayı yirmi kez daha çevirir; bazıları Tiziano, bazıları Pordoneno biçeminde; her seferinde de daha ucuza.

Fiyatları nasıl aşağı çekebilirdi? Uykularını kaçırın sorun buydu. Bir gün geleneklere aykırı, adice ama aynı zamanda, kendince bir o kadar da dahiyane bir çıkış yolu bulur. Öyle ya, ustalar yapıtlarının kopyalanmasına zaten alışkındılar. Kendi atölyelerinde resimlerinin birer kopyaları yapılır, hiç de ucuz olmayan fiyatlardan satılır ve böylelikle de ikinci bir resim pazarı oluşturulurdu. Bu bahaneyi ganimet bilen Jacopo, piyasada kendine bir yer edinebilmek uğruna, daha iyi resimler için daha ucuz fiyatlar ister. Taslakları ortadan kaldırır, çömezlerinin resimleri doğrudan kopyalamalarına izin vermez, onlardan esinlenmelerini ister. Böylece, basit ve kalıplaşmış yöntemlerle yeni ama aslında hiç de özgün olmayan eserler üretirler. Yapmaları gereken şey, kompozisyonu yeniden düzenlemekten ibarettir: Sağdakini sola, soldakini sağa yerleştirmek, başka bir kompozisyonda yeniden kullanılabilecek bir kadın yerine yaşlı bir adam figürü koymak gibi numaralardır bunlar. Zaten bunu açıkça söylemektedir Tintoretto: "Benim atölyemden herkes bir kopya fiyatına özgün bir tablo alabilir."

İsmlenen siparişler beğenilmediğinde onları hediye eder. Sizi bir örnek: 31 Mayıs 1564'de, Scuola San Rocco'da Kardeşlik Cemiyeti, konferans salonunun oval tavanını bir resimle süslemeye karar verir. Bu iş için de Paolo Caliari, Jacopo Robusti, Schiavone ve Zuccaro'dan taslaklar yapmaları istenir. Tintoretto uşaklara rüşvet vererek tavanın gerçek ölçülerini ele geçirir. Bu

* Paolo Caliari, Veronese olarak bilinir (1528-1588).

cemiyet için daha önce çalışmıştı. Bu yüzden içeride de bir takım işbirlikçilerinin olabileceği olasılığını gözardı etmiyorum. Gün batımında herkes kendi taslağını sergiler. Sıra Robusti'ye geldiğinde ortalık birden gerginleşir. Bir merdivene tırmanır, tavandaki karton kaplamaları söker ve aşağıda ona bakan şaşkın yüzlere, çoktan bitmiş, yerine bile yerleştirilmiş göz kamaştırıcı resmi gösterir. Tam bir kargaşa! Derken, Robusti'nin sesi yayılır kalabalığa: "Bir taslak yanlış anlaşılabilirdi. Bu yüzden tamamını, bitmiş olarak, yerinde görmeyi tercih ettim. Ama saygıdeğer baylar, yaptığım iş sizleri kızdırdıysa, onu size, hayır hayır sadece size değil, benim için çok şeyler yapan efendimiz San Rocco'ya hediye ediyorum." Bu tavrı herkesin elini kolunu bağlar: Çünkü kerata en başından beri dinsel bir bağışın cemiyet tarafından reddedilmesinin yasak olduğunu bilmektedir. Geriye sadece olayın kaydedilip anlaşmanın onaylanması kalır: "Bugün, aşağıda imzası bulunan ressam Jacopo Tintoretto cemiyetimize bir resim armağan etti, bunun karşılığında hiçbir şey istemedi. Kendisine izin verildiği takdirde, resmin son düzeltmelerini başarıyla bitireceğine söz verdi." İmza : "Io Jachomo Tentoretto pintor contento et prometo ut supra".

Yaptıklarında hoşnut muydu? Niye olmasın? Armağanı rakiplerini ürkütür, Scuola'nın bütün kapılarını ardına kadar açar. Cemiyetin boş ve büyük duvarları onun fırçasının insafına kalmıştır artık. Böylece, en sonunda yıllık yüz dukalık bir maaşa bağlanır. Hatta yaptığı işten o kadar memnundur ki, aynı numarayı 1571'de yeniden çevirir. Bu kez yer Dejlar Sarayı'dır. Yetkililer Lepanto Savaşı anısına bir yarışma düzenler. Tintoretto yine taslak yerine bitmiş bir resim getirir, onu hediye eder. Armağanı memnuniyetle kabul edilir; çok kısa bir süre sonra da faturayı gönderir.

Onun adi ve cezbedici düzenbazlıkları bazılarının aklını çe-

lebilir. Belki de bu, karakterle ilgili olmaktan çok ahlaki bir özellik. Gösteriş merakının, Tintoretto'nun değil ama onun çağının bir özelliği olduğunu söylemek bir dereceye kadar doğru kabul edilebilir. Yukarıda anlatılanlara benzer hikayeler temel alınarak Tintoretto mahkûm edilmeye kalkılırsa, onun savunmasında söylenebilecek her şeyi biliyorum. En güçlü iddia şu: Onun zamanında hiç kimse sadece kendi için çalışmazdı. Bugün resimler satılıyor, ama eskiden ressamlardı satılan. Ressamlar güney kasabalarındaki ameleler gibi pazar yerine dizilirler, sonra müşteriler gelerek kiliseleri, sarayları ya da evlerine resimler yaptırmak için beğendikleri ressamı götürürlerdi. Tıpkı günümüzün yönetmenleri gibi, kendilerini beğendirmek, reklamlarını yapmak, kendi yeteneklerini göstermek uğruna, saçma bir umutla herhangi bir senaryoyu kabul etmek zorunda olmaları gibi bir şeydi bu. Her şey -konu, sayı, nitelik, hatta figürlerin hareketleri ve tuvalin boyutları bile- bir anlaşmayla sabitti. Bütün bunlar dönemin genel beğenileri ve dinsel kısıtlamalarla, geleneklerce saptanırdı. Tıpkı günümüz patronlarının kaprisleri gibi, o zamanın resim alıcılarının da kendilerine göre ruh halleri vardı. Ve ressamların müşterilerinin, -ne yazık- evet onların ani huysuzlukları, saçma istekleriyle her şey yeniden yapılmak zorundaydı. Medici Sarayı'nda Benozzo Gozzoli'nin yıllar boyu aptal patronlarının eziyetlerine maruz kaldığı, bu konuyla ilgili herkesin bildiği bir gerçektir. Uğradığı baskıların büyüklüğünü anlamak için sadece Tintoretto'nun Dojlar Sarayı'ndaki bir resmi ile onun Louvre'daki "Cennet" adlı tablosunu karşılaştırmak yeterlidir. Uyumsuzluk, anlaşmanın inkarı, sefaletin görkemli seçimi yargılanamaz; çünkü sanatçı, ailesini geçindirmek ve atölyesini işletmek için tıpkı bir makina gibi çalışmak zorundadır. Özetle, ya resim yapmayı bırakmak ya da belirlenmiş kurallara boyun eğmek zorundadır tuvallerini boyarken. Hiç kimse para ka-

zanma hırsı yüzünden suçlayamaz Tintoretto'yu. Doğrusunu söylemek gerekirse, orta yaşlarına kadar ne işsiz ne de parasız kalır. Koşullardan en uygun bir şekilde yararlanma olanağını gözetken bu fırsatçı, "hiçbir şey karşılıksız yapılmaz ve belli bir yarar getirmediği sürece resim yapmak boşa kürek çekmektir" kuralına bağlı kalır ömrü boyunca. Sonunda, orta sınıf bir semtte küçük ama huzur verici bir ev satın alır. Bu, elde ettiği en değerli şey olmakla birlikte, bütün varını-yoğunu tüketir. İçindekilerle birlikte bu küçük ev ve zamanla azalan müşteriler önce büyük oğluna sonra da damadına gülünç bir miras olarak kalır. Kocasının ölümünden on iki yıl sonra, Faustina acıyla anımsar onun sıkıntı içindeki ailesini terk edişini.

Tintoretto parayı seviyordu, tamam, ama Amerikan usulü bir sevgiyle. Başarının özünü değil, yüzeysel kısmını kavrayabilmişti. Aslında bu iş avcısının asıl derdi şuydu: Mesleğini sürdürebilecek koşullar ve araçlar. Onun bütün düzenbazlıklarının içinde dürüst bir yan vardı kuşkusuz. Sıkı çalışması, mesleki yeteneği ve hızı olmasaydı yaptıklarına inanmak gerçekten imkansız olurdu. Hele hızı çok büyük bir avantajdı. Öyle ki, başkalarının kötü bir taslak çizmek için harcadığı zamanda o çok iyi bir resmi bitirebiliyordu.

Ayrıca Tintoretto, Veronese'nin biçimini taklit ettiyse de ağzının payını alır sonradan. Onların karşılıklı paslaşmaları çağdaşlarının da dikkatini çekmiş olmalı. Çağdaşlarının gözünde büyük' ressamalar, belli toplumsal kıstaslara uyan, ortak değer yargılarıyla belirlenmiş bireylerdir. Bizler önce belli bir resimle, sonra onu yapan ressamla ilgileniriz; kısaca bir Matisse asarız duvarımıza. Ama bu noktada, eskiler bizden çok daha farklı düşünüyorlardı. Onlar, Caliarı'yle değil beğenilerini okşayan bir tarzla; oyalayıcı, zararsız ve düzenli bir tantana ile ilgileniyorlardı. Bütün bildikleri bir marka, bir slogandı. Sadece Veronese'nin imzasıydı insanları mutlu eden. Bütün istedikleri buydu, başka bir şey değil. Sahte Caliarı çok daha güzel re-

simler yapabiliirdi, "Çarmıha Gerilme"² de² herkese gösterdiği gibi. Ama dehasını boş yere harcamayacak kadar akıllı biriydi Tintoretto. İşte bu koşullar altında, tek başına hiç kimseye ait olmayan bir biçemi taklit etmekle suçlanamaz o. Yaptığı açık sözlü bir öneriden başka nedir ki: "Gerçeğe uygun ve alışıldık bir şey istiyorsunuz, öyle mi? Sorun değil hallederiz."

Çağının beğenilerinin elbette farkındayım. Buradaki amacım onu yargılamak falan değil. Ama beni ilgilendiren sorun şu: Yaşadığı çağ bizzat kendisini, Tintoretto ile birlikte, hiçbir rahatsızlık duymadan tanımlayabilmiş mi? En azından, davranışlarının çağdaşlarını şaşkına çevirdiğini ve onları kendine düşman ettiğini biliyoruz. Şöyle ufak tefek kaçamaklara göz yumulabiliirdi belki; ama kırdığı ceviz bini geçmişti Tintoretto'nun. Bütün Venedik'te tek bir ses yükselmekteydi: "Çok ileri gitti!" Böylesi büyük ticari bir kentte bile bu tür kurnazlıklar ancak bir kez geçebilirdi: Scuola San Rocco'da meslektaşlarının siparişlerini yürüttüğünde, zavallılar o kadar acı bağırmışlardı ki onları kendi elleriyle yatıştırmak zorunda kalmıştı. Cemiyette boyanacak başka duvarlar, tavanlar da vardı, ama çalışması da bitmek üzereydi. Onlardan kurtulmanın en iyi yolu, arta kalan işleri onlara bırakmaktı. Bu, onlar için yapabileceği en iyi şeydi. Ne var ki talihsiz rakipleri, çok geçmeden onun bir kafir gibi yalan söylediğini fark ederler. Scuola onun çöplüğü olma yolundadır artık. Ve o yaşadığı sürece de hiçbir ressam artık adını dahi atamayacaktır oraya. Bu yüzden, ondan nefret etmeğe başlamaları çok uzun zaman almaz. Bununla kalsa iyi: 1561 ve 1567'de iki skandal daha patlar. Bu olaylar arasındaki sürenin kısalığı bize Vasari'nin* topladığı çirkin söylentilerin kökenlerini ve nedenlerini gösteriyor. Bütün bunlar sadece kıs-

2 Resim, şu anda Louvre Müzesi'nde, ~~ışık~~ garibi, bu resim aslında Caliarı değil, gerçek adı Robusti'dir.

* Yaşamöyküsü yazarı. Büyük Ressamlar, Heykeltraşlar ve Mimarların Yaşamları (1550) adlı bir eseri var. (Çev.)

kanç rakiplerinin karalamaları mıydı? Hepsi birbirine karşı korkunç derecede kıskançtı; ama sanatçıların kokuşmuşluklarına en uç örnek, bütün ortak kusurlarının açık bir temsilcisi olmasıydı, bütün bu iftiralar ona yüklenir miydi? Müşterileri de oldukça şaşırılmış gibiydiler. Hepsi değil, tabii ki. Ama önemli yerlerde bir sürü düşman edinmişti. San Rocco Kardeşlik Cemiyeti üyelerinden Zammaria de Zigninoni, başka bir sipariş almaması koşuluyla, bazı süsleme işleri için Jacopo'ya onbeş düka ödemeye söz verir. Ama cemiyetin kayıtlarından öğrendiğimize göre, sözünde durmayan Jacopo'nun yaptıkları ortaya çıkınca kendisine vaadedilen on beş dukadan vazgeçilmiş.

Ayrıca, resmi makamlar da Tintoretto'ya karşı pek nazik değillerdi artık. 1571'de "Lepanto Savaşı"nı bağışlar, ama resim 1577'de çıkan bir yangında yanar. Onun yerine bir yenisinin yapılması gündeme geldiğinde, yetkililerin onu arayacaklarından oldukça emindir. Ama öyle olmaz; onun yerine sipariş, orta karar bir ressam olan Vincentino'ya verilir. Yanan resminin beğenilmediği, bu yüzden onun yeniden çağrılmadığı düşünülebilir. Ama bu pek akla yakın değil, çünkü resmi siparişler üzerinde çalışırken hep dikkatli ve uysal olmuş, kendi biçimini bir kenara koyarak Tiziano gibi boyamıştı. Ayrıca hükümet 1572'den sonra da ona birçok sipariş vermişti. Hayır, Venedik'li otoritelerin onun hizmetlerinden vazgeçmek gibi bir niyetleri yoktur, amaçları sadece onu uçağıtıcılıklarından ötürü cezalandırmaktır. Kısaca herkesin gözünde hain bir meslektaş, başınabuyruk ve yalnız bir ressamdır. Siz, ölümle yaşamı terbiye etmeye çalışan -evet siz- çilekeş ruhlar, uğraşın bakalım, onun ıstırap dolu tutkusundaki parıldayan nedenleri bulabileceğiniz? Şu gerçek ki tutkular da insanlar kadar çeşitlidir: Doyumsuz, kanaatkâr, hayalperest, gerçekçi, gizemli, uyuşuk, sabırsız, endişeli, ve daha yüzlercesi... Bence, Tintoretto'nun tutkusu gerçekçi, endişeli-gözüpek ve doyum-sabırsız olarak tanımlanabilir. Onun gülünç numaralarını keş-

fettikçe, bütün yaptıklarının kaynağının derinden yaralı bir yürek olduğuna daha çok emin oluyorum: Ne dehşet verici! Sanki yılanların kaynaştığı bir yuva! Ne ararsanız var içinde: Çılgınca bir gurur, ahmakça bir alçak gönüllülük, prangalı bir ihtiras, başıboş bir ürkeklik, insafsız azarlar, peşini hiç bırakmayan kötü talih, başarı dürtüsü ve başarısızlığın kamçı darbeleri... Onun öyküsü, yaşamı korkuyla zehir olan bir fırsatçının öyküsüdür: Sağlıklı ve parlak bir başlangıç; 1548'de yediği sert darbeye kadar çok iyi götürülmüş bir saldırı; ve bütün bu hızlı temponun ardından, kontrolden çıkıp cehennemin alevleriyle yüz yüze geliş. Jacopo, kaybedeceğini bile bile sonuna kadar savaşıyor. Fırsatçılık ve ıstırap; işte yüreğindeki en büyük iki yılan. Eğer onu daha yakından tanımak istiyorsak, bu iki düşmana daha yakından bakmak zorundayız.

Rialto'nun Püritenleri

Görünüşe bakılırsa hiç kimse kinik* değil. Cesaretsizliğin zaten olmadığı bir yerde cesaretini kaybetmek azizlerin bir sap-tırması, bir eğlencesi aslında. Ama bu bakir ve cömert yaratıklar, kendi şehvet duygularını ancak belli bir noktaya kadar kötülerler; ve yine aynı şekilde, para hırslarını da ancak belli bir noktaya kadar ele verirler. Bunlar içlerindeki asıl kangreni - azizliklerini- farkettiklerinde de bütün günahkâr yaratıklar gibi, ikna edici bir savunma uydurmak için kolları sıvarlar hemen. Tintoretto ise bir aziz değildir. Şehirdeki herkesin onun davranışlarını kınadığının farkındadır. Ama ker-di bildiği yolda sonuna kadar inat eder; çünkü kendisinin haklı, onların ise haksız olduğuna inanmaktadır. Hiç kimse onun kendi dehasının far-

* Kinik (ing: cynic / fr: cynique): İnsanların her hareketinin samimiyetinden şüphe eden, çıkarları yüzünden hep bencil davrandıklarını düşünen kimse; alaycı, olumsuzcu (Çev.).

kinda olduğunu öne sürmeye kalkmasın; ironik olmakla birlikte gerçek olan şu ki, bu deha cesaretinin farkındadır ama değerinin değil. Hiçbir şey olanaksıza ulaşmaya çalışan, sonra da büyük bir yenilgiye uğrayan delice bir cesareten daha perişan olamaz. İlk önce gurur gelir, dipten ve derinden; çılgınlığın içinde büyüyüp geliştiği zaman ona deha diyebiliriz. Gerçi, bunu böyle tanımlamak bize bir kazanç sağlar mı, bunu bilemem. Hayır, Tintoretto yaptığı korsanlıkları haklı çıkarmak için ne sınırlı yaratıcılığını ne de sınırsız arzularını bahane eder. Başkalarına verilmiş her siparişin, kendine yapılmış bir hak-sızlık olduğunu düşünerek savunur haklarını. Ona kalsa, şehirdeki bütün duvarları tek başına boyayabilirdi. Hiçbir mekân fazla büyük, hiçbir kuytu da zifiri karanlık kalamazdı onun ışığı karşısında. Mükemmel imgeleriyle donattığı tavanların altından hayranlıkla geçerdi insanlar. Fırça darbelerine ne Büyük Kanal boyunca dizilmiş sarayların boş duvarları, ne gondollar ne de gondolcular vız gelirdi. Koca bir şehri, tek başına, doğuştan ayrıcalık sahibi biri olarak elinde tutmaktı hayali. Venedik ancak onun resimleriyle gerçek güzelliğine kavuşabilirdi.

Tintoretto çıraqlığa başladığı yıllarda resim sanatı gittikçe çökmektedir. Floransa'da bunalım kendini açıkça hissettirirken, Venedik her zaman olduğu gibi sessiz ve iki yüzlü, hiçbir şey yokmuş gibi davranır. Oysa, güvenilir Rialtolu kaynaklardan öğrendiğimize göre ilham perisi çoktan terkedip gitmiştir Venedik'i. 15. yy'ın sonlarına doğru Antonello de Massina'nın ölmesi şehri derinden etkiler, bir dönüm noktası olur. Dışarıdan ressam ithal edilmeye başlanır. Demek istediğim, bütün ressamların çok uzak diyarlardan getirildiği değil, ama en ünlü ressamların Venedik'e anakaradan geldiği: Castelfranco'dan Giorgione; Pieve di Cadore'den Tiziano; Verona'dan Paola Caliari ve Bonifazio dei Pitagati; Sarinalta'dan Palma Vecchio; Trevesio'dan Paris Pordone ve Girolama Vecchio; Zara'dan And-

rea Schiavone ve daha niceleri. İşin doğrusu, bu soylular cumhuriyeti öncelikle bir teknokrasidir. Birçok uzmanı uzak ve yabancı diyarlardan getirecek kadar cesur, onları sanki kendi yurttaşlarıymış gibi eğitecek kadar da akıllıdır. Ayrıca, Venedik devleti denizlerde geri püskürtülür, “çizme”deki koalisyon devletleri tarafından tehdit edilir; bu yüzden daha iç bölgelere, taşraya yönelir. Yeni göçmenlerin büyük çoğunluğu sömürgelerden gelir. Böylece, çok sayıda sanatçıyı kendine dahil ederek eksikliğini tamamlamaya çalışır. 15. yy.’da birçok sanatçı da Venedik’te ya da Murano’da doğup büyümüştü. Bellini ve Vivarini ailelerinin yok olup gitmesinden ve Carpaccio’nun ölümünden sonra, bir kan nakli olmaksızın sanatın yeniden canlanamayacağı gerçeğini görmezlikten gelemeyiz. Soylular iyi sanat erbaplarının ülkeye göçünü kolaylaştırmakla sorumludurlar. Kozmopolit bir şovenizm olarak adlandırılabilir bu girişimin amacı, Dojlar devletini ayakta tutmak için her şeyi bir potada eritmektir. Bu noktada, resim de diğer bütün el sanatlarıyla aynı kaderi paylaşır. Kıskanç ve güvensiz soyluların gözünde, yabancılar gerçek birer Venedik’li kesilirler. Onların yeni ortamlarına çabucak uyum sağlamaları tam da çekingen insanlarda bulunan zayıf bir kişilik göstergesidir. Yerli sanatçıların, yeni gelen meslektaşlarına, soyluların gözüyle bakmadığından emin olabiliriz. Neden baksınlar ki? Onlar için, yeni gelenler daha fazla rekabet demektir. Gerçi, şikayetçi olmayacak kadar naziktirler; işlerine sanki hiçbir şey değişmemiş gibi devam ederler. Ama kolayca görünmese de büyük bir zıtlaşmanın, gittikçe gerginleşen ilişkilerin ve yaralı bir gururun delilleri var ortada. Bu yabancı göçmenlerin teknik üstünlükleri önünde eğilmek zorunda kalan yerli sanatçılar, kendi imtiyazlarını daha da artırarak ezilmişliklerini gizlemeye çalışırlar. Doğuştan gelen haklarına herhangi bir zarar gelmemesi koşuluyla, bu becerikli ve uzman ustaların yanında ikinci mevkiye düşmeye, istemeyerek de olsa çoktan razıdırlar. Sadece bir Ri-

alto'lu Venedik'in gerçek sahibi olduğunu iddia eder. Elbette Almanlar en yetenekli vernik ustalarıdır ama asla Venedik'li olmakla övünmeye hakları yoktur. 15. yy'ın büyük yerli ressamaları yok olup gitmeden önce, halkın artık kendilerine yüz vermeyerek yeni gelen bu davetsiz misafirlerle -üstelik de onları küçümseyen misafirlerle- ilgilenmeye başlamalarını acıyla görmüşlerdi zaten. Örneğin, bir yabancı olan Tiziano, Bellini kardeşlerden biri -Giovanni- için diğerini -Gentile'yi- terkeder. Ondan yirmi yıl kadar önce, Antonello kuyunun başını çoktan tutmuştu bile. Tiziano Vecellio'nun aslında Giovani'ye gereksinimi yoktu; aradığı tek şey bir kıvılcımdı onun. Ona hiç değer vermediğini, çok kısa bir süre içinde, büyük ustayı terkedi kendisi gibi bir yabancı olan Giorgione'nin atölyesine girerek kanıtlar. Tiziano ve Giorgione aynı kuşaktandır; hatta öğrenci, ustasından biraz daha yaşlı bile olabilir. Acaba, Bellini kardeşler kendi çağlarına hizmet ettiklerinin farkında mıydı? Giovanni'nin gerçek ardılları ne diyorlardı? Ya diğerleri, Murano okulunun son temsilcileri ne düşünüyorlardı? Bir çoğu ya genç ya da en verimli çağlarındaydı. Antonello da Messina'nın etkisi onlara Giovanni Bellini yoluyla aktarılmıştı. Renkler ve ışık Messina'dan gelir; onları çağın koşullarına hazırlayan ise Giovanni'dir. Bu şekilde, hepsi birer Venedik'li olurlar. Bu genç sanatçılar kendi onurlarını dürüstçe öne sürerler ama kendi sadakatlerinde boğulurlar. Onlar, öğrendikleri kaba denilebilecek tekniklerini bırakmadan, yeni koşullara uyum sağlamak için ellerinden gelenin en iyisini yaparlar. Ama böyle yapmakla da sıradanlığı kabul etmiş olurlar. Bu sıradan iki genç istilacı güç birliği ederek, yerleşmiş gelenekleri yıkarlar; Sicilya resminin gizlerini yeniden ortaya çıkararak hiç çaba harcamadan resim sanatını doruğa çıkarırlar. Bütün bu olup bitenleri, kendilerini sıradanlığa mahkûm eden yerli sanatçılar acıyla izlemişlerdir her halde. Giovanni hâlâ hüküm sürmektedir ve her şeye rağ-

men, bu büyük sanatçının ünü bütün bir kuzey İtalya boyunca yayılmaya devam etmektedir. Barbarların istilası onun son yıllarında başlar ve 1516'daki ölümünden sonra ezici bir zaferle sonuçlanır.

İstilanın en şiddetli olduğu bir anda yüzyılın en büyük ressamı, işte bu işgal edilmiş şehrin yüreğinde, Rialto'nun daracık bir arka sokağında doğar. Her zaman hor görülmüş, reddedilmiş, hep bekletilmiş bir halkın kasvetli gururu, umutla fırsatları gözlemişti o ana kadar. Bu kasvetli gurur, yetenek kıpırtıları taşıyan bu yalnız Rialto'lu doğar doğmaz, onun yüreğine sızar, cesaretlendirir ve ateşler. Bildiğimiz kadarıyla, geldiği yer ne burjuva ne de işçi sınıfıdır. Hiç kimsenin emri altında çalışmak zorunda olmamasıyla övünen babası, küçük burjuva sınıfından, başarılı bir zenaatçıdır. Bir işçinin oğlu olsaydı, belki de bir sanatçının hep geri plandaki yardımcısı olarak kalabilirdi. Oysa, bağımsız bir ustanın oğlu olduğu için ya işinin ehli gerçek bir usta olmak ya da yok olup gitmek zorundaydı. Aşamaları bir bir geçer, ne var ki, yoluna devam ederken yer yer kendi ailesinin ve sınıfının konumundan kaynaklanan engellerle yüz yüze gelmekten de yakasını bir türlü kurtaramaz. Çırak olarak çalıştığı atelyede iyi izlenimler bırakmaması gayet anlaşılabilir bir şey; çünkü daha işe başladığında, mümkün olan en kısa zamanda oradan ayrılarak, kendisi için toplumsal yapıda çoktan ayrılmış olduğuna inandığı yeri kapmaktır amacı. Ayrıca, Jacopo ustasını bir hırsız ya da yabancı olarak değerlendirirken, Scihavone (Bordone ya da Bonitazio dei Piatı -asında al birimi vur ötekine) de, onu istenmeyen biri olarak hor görmüş olmalı. Neyse, sözün özü, Küçük Boyacı oranın yerlisi, Venedik de onun beşik kertesidir. Alçakgönüllü ve alingan biri gibi davransaydı hep sıradan bir ressam olarak kalabilirdi; ancak, bir başkasının yanında ikinci mevkide kalamayacak kadar gururlu ve her şeyin farkındaydı Jacopo. Rialto'lunun gözünde, yabancıların mesleki

yeteneklerinden başka tutunacak hiçbir dalları yoktu. İyi bir ressam olarak Jacopo onları gölgeleyebilirse, hepsi geri çekilmek zorunda kalırdı ki, bu da, onların geberip gitmelerinden başkaca bir anlama gelmezdi. Kimse izinsiz ne tek bir satır yazabilir ne de tuval boyayabilirdi o zaman. "Madem ki 'Ben, Öteki*' değilim', kim buna cüret edebilirdi ki?" diye düşünmektedir.

Jacopo'nun yetkisinin kaynağı hep didinen, üreten halktır. Safkan bir Venedik'liye ayrıcalıklarının geri verilmesi için gereken bütün bedeller zaten ödenmiştir. Bütün bu varsayımlar, Jacopo'nun kural tanımaz tavrını açıklamaya yeter de artar bile. Ortalıkta dolaşan karşılıklı suçlamalar, savaşmak için karşı konulmaz bir istekle doldurur yüreğini. Yerli sanatçıların bütün haklarının tanınmasını sağlamakla görevlendirilmiştir. Bu amansız kavgada galip gelen kim olursa olsun, zafere götürebilecek her türlü araç kullanılır ve kaybedene karşı da en ufak bir merhamet bile gösterilmez; inancı budur. Jacopo'nun rakiplerine karşı yürüttüğü mücadele, onu soylular ve onların bu yabancıları asimile etme politikalarıyla karşı karşıya getirir ve bu da onun en büyük şanssızlığı olur. Sokaklara çıkıp "Verona'lılar Verona'ya" diye avaz avaz bağırdığında, aslında sesini duyurmak istediği yer hükümettir. Bir yanıt alamayınca önce tereddüt eder, sonra inatla yoluna devam eder; ve hep uysallık ile dikkafalılık arasında bocalar durur. Polis devletinin uyanık bir üyesi olarak hep alttan alır ya da öyleymiş gibi görünür. Dünyanın bu en güzel kentinde, yerli bir vatandaş olarak kendini beğenmekte sınır tanımaz; hatta kemikleşmiş kibirinden en ufak taviz bile vermeden sanki sadık bir köle gibi bile

* "Öteki" kavramı, varoluşçuluğun temelinde yer alır. "Öteki, sadece benim gördüğüm biri değil, aynı zamanda, beni gören biridir." Bana baktığı sürece de benim "kendim olduğumu anımsamamı" mümkün kılar. Öteki için varolmayı ben seçmedim, ama "Öteki"ne gözüktükçe, kendim olmayı seçerek, başkasının gözünde kendim olmayı deneyebilirim." ("The Other and His Look"un Justus Streller's To Freedom Condemned; New York, 1960) (Çev.).

davranır. Ama her şey boşuna. Soylular tarafından korunan bu insanlara karşı yürüttüğü mücadele, ya sabırsızlığı ya da iflah olmaz pervasızlığı yüzünden her seferinde geri teper. Şimdi, devletin ona karşı olan kinini yeni bir ışık altında daha iyi görebiliriz. Olaylar muhtemelen şöyle gelişir: Tintoretto'nun yalandan boyun eğdiğini, fırsatını bulur bulmaz kendi kurallarıyla oynamaya başlayacağını farkedenden aristokrasi, onu bir isyankâr ilan eder; ya da en azından, samimiyetinden hep şüphe eder. Artık onun patavatsızlığının sonuçlarını daha iyi inceleyebiliriz.

Öncelikle şunu söylemeliyim: İnsanın kendine hakim olmaması, aynı zamanda, kasıtlı ve neredeyse sadistçe bir şiddetle aynı anlama gelir. Toplumsal hiyerarşik yapının bütün ağırlığına katlanmak zorunda olan bir sınıfta doğan Jacopo, onların korkularını, endişelerini de miras alır; hatta bu insanların ihtiyatlı kişiliklerinin ipuçlarını bulabiliriz onun küstahlığında. Öyle ya, uyanık ve cesur komşuları nasılsa tehlikeyi önceden farkederek, önüne çıkan tehlikelere karşı onu uyarırlar, umutları ve yasak hayalleri gösterirler. Ve nihayet, kendisini koruyacak bir değerler sistemi kurmasını da sağlarlardı.

Sanki bir fanusa hapsedilmiş narin bir çiçek gibi, sınırları belirlenmiş fırsatlar, tahmin edilebilen bir alınyazısı, genel hatlarıyla önceden görülebilen bir gelecek; bütün bunlar hayalleri öldürür. Kişi sadece mümkün olanı arzular. Bu, yatıştırıcı bir durumdur; aptalları çileden çıkarır, geçici ama zorlama hevesleri de kıskırtır. Jacopo'nun ihtirası birdenbire patlar. Tutkusunun şiddetiyle beslenerek, ufacak da olsa bir ışık kaynağı, kısaca, olanaklar arar. Başka da bir yolu yoktur. Bir yol ve görünen bir son... Hedefi: Bu sona ulaşmak. Yoğun bir sis perdesinin altındayız. Ama isteyen bu perdeyi aşarak yükseklerde ışıltılı bir alana ulaşabilir; ancak, gittikçe netleşen, gözalcı başka yerler de vardır. Zirvede ise uzayın o muhteşem maviliği! Ama bunlardan Tintoretto'ya ne ki? Her insanın kendine göre

huyu suyu vardır. Tintoretto mesleki becerisinin farkındadır ve ona ta başından beri öğretilen şey de elindeki biricik sermayesinin yeteneği olduğudur. Bu sermayesini ustaca kullanarak kendine yeterli bir gelir sağlar. Bu yüzden, tıpkı madenci ve maden ikilisinin birbirini tüketmesi gibi, her zaman zengin bir damar peşinde koşturur durur. İşte o sıralar, bir başka işkolik -Michelangelo- aldığı işlerden bıkmakta, onları yarım ve bitmemiş olarak kaderlerine terketmektedir. Tintoretto ise siparişlerini ne pahasına olursa olsun bitirir. San Giorgio'da ölüm yakasına yapıştığında bile vazgeçmez çalışmaktan. Koca ömrü boyunca kendisine en ufak bir hoşgörü, tembellik hakkı tanımaz; hatta, bir rüyanın rahatlatıcı kollarına bile bırakmaz kendini. Yorgunluktan soluk soluğa kaldığında bile kendi kendine şu kuralı yöneltmiş olmalı: "Bir siparişi geri çevirmek, onu rakiplere ikram etmek demektir".

Ücret ne olursa olsun üretmek zorundadır. İşte size bir adamın istekleri ve onun kenti arasındaki uyumlu birleşme. Yüzyıl önce, deneyim uğruna yaratıcılığı kurban ettiği ve güya resim yapmak uğruna resim sevgisini durma noktasına getirdiği gerekçesiyle Donatello, Ucello'yu* paylamıştı. Ama bu ve benzeri şeyler Floransa'da oluyordu ve Floransalı sanatçılar, perspektif ile ilgili cesaretli denemelere daha yeni başlamışlardı. Nesneleri, geometrik bakış yasalarına uygun olarak yerleştirerek, resimde yeni bir mekan oluşturmayı denemekteydiler. Neyse; her devrin kendine göre bir mantığı var diyerek, biz yolumuza devam edelim. Venedik'te, Tiziano'nun önderliğinde resim sanatının en mükemmel noktasına ulaştığı ve

* Paola Ucello (1397-1475), çizimde ilk cesaretli atakları gerçekleştirir ve Rönesans üstün insanının yaratılmasında rol oynar. Geç dönemlerinde, çizgisel perspektifi çok sert uygulaması Gotik geleneklere paradoksal bir dönüş olarak düşünülür (Çev.).

artık daha fazla bir ilerlemenin olanaksızlığı* düşüncesinde herkes hemfikirdir : Sanat öldü, yaşasın yaşam! Aretino'nun aptalca demeçleri ile de barbarlık son haddine ulaşır: "Ne kadar gerçekçi! Gerçeğe ne kadar benziyor! Yapılırken kendi gözlerimle görmeseydim onun bir resim olduğuna asla inanmazdım! Sizin anlayacağınız, zaman, resim sanatının görünen dünyanın yüzeyselliğinde kaybolduğu bir zamandır. "İlham" ile donatılmış satıcıların tek derdi güzel ve işe yarar -para eder- bir şeydir. Resimler öyle bir boyanmalı ki, sanatseverleri cannevinden vurmali, şaşırtmalı, Cumhuriyet'i en görkemli hale getirerek de bütün Avrupa'nın gözlerini kamaştırmalıdır. Aslında değişen pek bir şey yok; bugün de aynı şekilde, zavallı turistler olarak, Vecentino'nun bir yapısı, Pordenone'nin bir sergisi, Paolo Caliari'nin bir resmi ya da Tiziano'nun yapıtları hakkındaki bir film önünde ağzımız bir karış açık, aval aval bakmaktayız. Jacopo Robusti, uzmanların da özellikle vurguladığı gibi, çağının önyargılarını benimser. "Tintoretto mu? Boşver. Film gibi bir şey!" dediklerini kaç kez duymuşumdur. Ve kendi çağında hala, ondan önce ya da sonra, araştırma tutkusunu kimse bu denli ileri götürmüş değildir. Kendi mükemmelliğinin bir kurbanı olarak resim sanatı, Tiziano ile birlikte çiçek açar ve ölür. Jacopo açısından bu ölüm, yeniden diriliş için bir gerekliliktir: Her son, yeni bir başlangıçtır, hiçbir şey kalıcı değildir (buna daha sonra döneceğiz). Gelgelelim, üretkenliğini kısıtlayabilecek deneylere de asla girmez ki, bu onun en büyük çelişkilerinden biridir. Venedik'te hiç boş duvar

* Sartre'ın burada Tiziano örneğini vererek işaret ettiği sorun, aslında bütün İtalya için geçerliydi. Başka bir anlatımla, Tiziano, da Vinci, Michalengelo ve Raffaello ile artık resim sanatının zirveye çıktığı, daha başka bir ilerlemenin artık olanaksız olduğu, dolayısıyla da, genç sanatçıların tek seçeneklerinin, bu büyük sanatçıların tarzlarını taklit etmek olduğu düşünülmeye başlanmıştı. Bu açıdan, Rönesans ile Barok arasındaki, bunalımlarla dolu bu geçiş dönemine "tarzcılık (maniyerizm)" adı verilir. Tintoretto -ve daha sonra El Greco- bu dönemde yaşayan, ve içi boş bir tarzcılığa -biçem taklitçiliğine- düşmeden özgünlüğü yakalayan sanatçılardandır (Çev.).

bırakmamacasına, ressamın görevi hepsini boyamaktır; töreler, bir atölyeyi laboratuvar haline çevirmeyi yasaklamaktadır. Sonuna kadar ciddi bir uğraş olarak, sanat davetsiz misafirlere karşı ölümüne bir savaştır. Tiziano ve Veronese gibi, Tintoretto da muhteşem kadavralar yapar; ancak, bir farkla: Onunkiler ateşten kıvranırlar ve biz, bunun, yaşamın doğal bir sonu mu yoksa bir çürümenin başlangıcı mı olduğunu ilk bakışta anlayamayız. Bir film yapımcısı ile karşılaştırabiliriz onu: Aptalca senaryoları kabul eder etmesine ama hepsine de kendi fikirlerini, saplantılarını sokar. Sizin anlayacağınız; müşteriyi kandırmak, parasını yolmak için birşeyler vermek zorundadır ki müşteri de Catherine'sine, Theresa'sına, Sebastian'ına; hatta bununla kalmayıp, yeteri kadar odası varsa, kardeşlerinin ve karısının portrelerine de kavuşsun; nasıl olsa tuvalerin boyutları ve fiyatları aynı değil mi? Ama bütün bunların altında, züppe ve yalancı gerçekçiliğinin ötesinde kendi biçimini ve deneyimlerini de yerleştirir tuvale. Önemli eserlerinin her biri çift anlamlıdır aslında. Öyle ki, katı işlevsellik altında sonsuz bir araştırma gizlidir. Müşterilerinin ön koşullarını kabul eder etmesine ama deneylerini sipariş edilen resmin genel havasına ustaca uydurarak, resim sanatında köklü bir devrimin kapısını da açar. İşte bu içsel motivasyonu, hem aşırı çalışma temposunun altındaki güç, hem de onu mahveden neden olur.

Ne olursa olsun sipariş kapmak zorundadır. Daha önce de gördüğümüz gibi, bunda oldukça başarılıdır. Ama gelin şimdi onun davranışlarını yeni bir ışık altında tekrar inceleyim. Tintoretto'nun isyanının farklı yansımaları olur. Planlarının çoğunun geri teptiğini tahmin edebiliriz. Yabancıların yerli halkla tek bir potada eritilme politikasına başkaldırdığı için, yapılan uygulamaları ihlal etmekle karşı karşıya kalır. Hem sürtüşmeyi ortadan kaldırmakta başarısız olan, hem de bu rekabetin sağladığı yararların bilincinde olan hükümet, bunu kendi çıkarları doğrultusunda kullanmak ister ama her şeyi eline yüzüne bu-

laştırır. İktidara sahip olan güçlü ve zengin karar mekanizması, kamu düzenini, yönlendirilmiş bir rekabet biçiminde dengeli bir politika ile korumaya çalışır.

Gerçekten bunda samimi miydiler? Şüphesiz; ama ne yaptıklarını tam olarak bilebilseydik her şey mükemmel olabilirdi. Ancak, onlardan geriye kalan sadece sözler. Arada bir barış sağlanır. Tintoretto her zaman iktidarla yüz yüze gelmekten kaçınır. Yabancılarla olan rekabeti inkar edebilir mi? Kesinlikle hayır! Sadece, yabancı sanatçıların yerli sanatçılarla aynı haklara sahip olmasını istemez, o kadar. Ama ortada görmezden gelinemeyecek bir rekabet var ve isyancımızın bütün çabası bu korumacılığı kökünden yıkmaktır. Köşeye sıkışır. Yetkililer, yargının kendilerine ait olduğu gerçeğini dayatırlar, fakat Tintoretto onların kendisi adına karar vermelerine meydan okur. Bu yüzden ya resim yapmayı bırakmak ya da resimlerinin kalitesi ile piyasaya kendini kabul ettirmek zorundadır. Çalışmalarının insanların dikkatini çekmesi uzun zaman almaz. Her fırsatı değerlendirerek rakiplerini şaşırtır, yetkililerin karşısına dikilir. Yeteneği, hızı ve yardımcılarının olağanüstü gayretleri ile seri üretim yapabilen bir sistem kurarak bütün rekorları kırar. Bu da ona resimlerini en ucuz fiyattan satabilme avantajı sağlar.

Bir Roma bulvarında kullanılmış eşyalar satan karşılıklı iki dükkan canlandırın gözlerinizde. Dükkan sahipleri, adı konmamış bir rekabetin içinde. İkisinden biri iflas edip, diğeri, iki dükkana da sahip oluncaya kadar sürecektir bu rekabet. Yüzleri sonsuza dek birbirine bakacak olan bu dükkanların camları sanki trajik bir komedyenin farklı iki yüzü gibi. Bir tanesi kasvetli sloganlarla dolu: "Prezzi disastrosi". Diğeri ise "Prezzi ridere! ... da ridere!... da ridere!" diyen çok renkli afişler. Bu, yıllardan beri böyle. Ne zaman bu dükkanları görsem Tintoretto'yu anımsarım. Gülmeyi mi yoksa ağlamayı mı tercih etmişti? Müşteriye bağlı olarak, öyle sanıyorum ki, her ikisini de.

Hatta, halk arasında soyulduğundan şikayetçi olurken, içten içe kıs kıs güldüğünü bile tahmin edebilirsiniz. Ne olursa olsun; atölyesinde her gün sanırsınız mevsim sonu satışları var ve müşteriler de onun iyice düşürdüğü fiyatları yakalamak için can atmaktalar. Bir sipariş verebilenler de, arkasından, evlerindeki bütün duvarlara ondan birer resim daha almak istemektedirler. Meslektaşlar arasındaki zoraki arkadaşlık bağlarını açıktan açığa ilk kıran olur Tintoretto. Bu adı henüz konmamış Darvinci açısından “meslektaş”, “düşman” ile anlamdaştır. Ve yine, mutlak rekabetin ne demek olduğunu Hobbes’dan önce keşfeden de odur: Homo homini lupus.* Venedik titremektedir. Tintoretto virüsüne dur diyecek bir aşı bulunmadıkça, eski iyi sistem tepetaklak gidecek; geriye de sadece parça parça yalnızlıklar ve içten içe yanan düşmanlıklar kalacaktır. Onun yeni yöntemleri -yalapşap resim yapması, fiyatları aşırı düşürmesi, pazarı ele geçirme manevrası, vs.- hükümet tarafından tek tek saptanarak cezalandırılır. Sonra, çok sonraları, başka kentler onun yöntemlerini yaşam savaşı, seri üretim, ucuzluk yapmak, güven vs. gibi terimlerle yeniden tamınlayıp onurlandıracaktır. Bir süre için, bu kötü huylu adam bir tuvali kaybederken bir başkasını kapar. Ne yapıp edip sipariş bulur, ancak, artık kabul görmez. Çekirge bir sıçrar iki sıçrar; sonra, garip bir şekilde her şey tersine döner. Yüzde yüz Rialto’lu, tam bir yerli olan Tintoretto artık istenmeyen adam, neredeyse, sürgün olur kendi öz memleketinde. Hemen evlenip bir aile kurmazsa, sonunun korkunç olacağı kaçınılmazdır. Öncelikle, kendi atölyesindeki rekabeti bastırması gerekmektedir. Bu liberalizm şampiyonu kutsal emri tersine çevirir: “Başkalarına yaptığın şeyi, başkalarının sana yapmasına asla izin verme”. Yanında çalışanlar, şehirdeki onun hakkında çıkan skandallardan korkup yılabilirler ve onları yatıştırmak da zaman alıp, işlerini bozabilirdi. Bu yüzden çok sadık çalışanlara gereksinimi vardı. Ama ne olursa olsun,

* İnsan insanın kurdudur (Çev.).

bu skandallardan hiçbiri, onun ününü sarsacak kadar uzun sürmeyecektir. Sizce, neden müritler arar kendisine? Nedeni basit: Başka eller, çalışkan kollar ister de ondan. Böylece, yolu mutlak rekabetten kendi ailesini sömürmeye kadar uzanır. 1550 yılında Faustino dei Vescovi ile evlenir ve hiç vakit kaybetmeden çocuk yapmaya başlar: Tıpkı resim yapar gibi, dur durak bilmez. Sonuç ne yazık ki beklediği gibi olmaz. Bir sürü kız çocuğunu ne yapsındı ki? Çok kötü! İkisi dışında hepsini manastıra verir. Marietta'yı atölyede kendine yardım etsin diye alıkoyar, Ottavia'yı da başka bir ressamla evlendirir. "Şimşek Tintoretto", ona Marco ve Domenico isimli iki erkek çocuk doğuruncaya kadar, karısını zorlamaya devam eder. Zaten, Marco ve Domenico doğmadan önce, büyük kızı Marietta'ya mesleği öğretmeye başlamıştı bile. Kadın bir ressam Venedik'te duyulmuş, görülmüş değildi. Evet, gerçekten çok sabırsız bir insan olmalı. En sonunda, tahminen 1575 yılında operasyon tamamlanır. Yeni ekip artık tamamdır: Küçük kızı Ottovia'nın kocası Sebastiano Casser, Marietta, Domenico ve Marco. Aile kurumun sembolü, içinde yaşanları koruyacak ve onları bir arada tutacak bir yuvadır. Böylece o tarihlerde hiçbir zaman terketmeyecek olduğu bir ev satın alır. Yarı karantina altına alınmış evinde bir cüzzamlı gibi yaşar ve "öteki"lerin -rakiplerinin- gittikçe artan nefretlerini gördükçe ailesine daha çok sarılır. Evindeki yaşam biçimini, karısı ve çocuklarıyla olan ilişkisini inceleyerek, kişiliğinin başka bir tarafını daha keşfediyoruz: Katı bir ahlakçı. Yaşamında kalvenizmin derin izlerinden daha belirgin başka bir şey var mı sizce? Burada, karamsarlığı ve çalışmayı, çıkarıcı bir yaklaşım olarak ailesine olan düşkünlüğünü görüyoruz. İnsan doğası ilk günahla birlikte bozulur; insanoğlu bencillik yüzünden birbirine düşer. İyi bir hristiyan kurtuluşa çalışarak ulaşmalı, yaşamak için mücadele etmelidir. Emekçi, Tanrı'nın insanoğluna emanet ettiği dünyayı yüceltmelidir ki, Tanrı da ondan lütuflarını esirgemesin. İnsanoğlu, ilahi ihsanın işa-

retlerini ancak dünyevi başarılarında bulabilir. Kalbinden geçenlere gelince; kanı, canı, kısacı her şeyi demek olan çocukları için saklı tutulmalıdır onlar. Peki, Venedik dindeki bu yenileşmenin etkilerini hisseder mi? Bildiğimiz kadarıyla, yüz-yılın ikinci yarısında patrikler içinde herkesçe bilinen, Roma'ya düşman, ancak yabancı hareketlere de yakınlık duyan Fra Paola Sarpi adında garip bir adam vardır. Bazı entelektüel çevrelerde konuşulmaya başlanmasına rağmen, küçük burjuvazi bu Reform'dan kesinlikle habersizdir. Venedik Cumhuriyeti'nin biz-zat kendi kendini yenilediğini söylemek belki daha doğru olur. Uzun zaman önce başlayan bu dönüşüm, Tintoretto zamanında hâlâ devam etmektedir. Tüccarlar yaşamlarını garanti altına almak isterler; ticareti tefecilikle itham eden bir kilisenin sözlerini kabul etmezler. Ayrıca, Roma kilisesinin bilim alanındaki, özellikle de yürürlükteki yobazlıklarını küçümserler. Devlet, sivil otoritenin belirleyiciliğini her zaman olumlu bulur. Zaten bu temel yaklaşımını da değiştirmeye niyeti yoktur. Devlet her zaman ruhban sınıfının üzerindedir. Örneğin, Papa V. Pius yargı yetkisini sivil mahkemeden alıp kendi üstüne geçirmeye yeltendiğinde, Senato onun bu girişimini gayet usta bir manevrayla etkisiz hale getirir. Kaldı ki, kilisenin ruhani olmaktan çok, maddi ve askeri bir güç odağı olduğuna inanmakta hükümetin oldukça haklı nedenleri vardı. Bütün bunları, siyasi otoritenin Papa'ya yaranmasına, Cumhuriyetin eğilimlerinin riske girip girmemesine, aykırı dinsel görüşleri izleyip izlememesine ya da katı hristiyan monarşisine yaltaklanmak için Aziz Bortholomew onuruna görkemli festivaller düzenlemesine engel falan da değildir. Tintoretto'nun sahte Kalvenciliğinin kökeni kendi kentidir. Ressam, her çeşit kapitalist tohumun filizlendiği bir zamanda kurulan yumuşak bir protestanlığı bilinçsiz olarak özümser.³ Bu yüzden, sanatçıların durumu,

3 İtalyan kentlerini Lutherçilik hastalığına karşı aşılayan ve İtalya'yı, Karşı Reform adı altında kendi dinsel devrimini yapmaya cesaretlendiren benzeri bir hareket.

özellikle Venedik'te, bir hayli ikilemlidir. Ama durun; bu muğlaklığı kendi lehimize çevirip Jacopo'nun katı ihtirasını daha iyi anlayabiliriz.

Okuduklarımızdan öğrendiğimize göre, "Rönesans, Antikçağ'ın yaratıcı insanlar için sakladığı ve Orta Çağ'ın kendi kutsal değerlerini süslemekte kullandığı özellikleri yeniden kazandırır sanatçılara". Bu görüş yanlış değil, ama bunun tersi bir gözlem de en az onun kadar doğru görünüyor bana. "On altıncı yüzyıl boyunca resim ve heykel, hâlâ zenaat olarak değerlendiriliyor, en onurlu yere şiir oturtuluyordu. Bu da bize, düz yazı ve plastik sanatları aynı yere koyma gayretlerini açıklıyor".⁴

Bildiğiniz kadarıyla, yoksulların Petronius'u ve zenginlerin de Malaparte'si olan Aretino, hem Venedik'li soylu züppelerin zerafet ve diğer yapıtlarına hem de arkadaşlarınınca göklere çıkarılan Tiziano'nun -bütün ününe rağmen- bir şairle eşit olmadığına hakemlik etmiş biridir. Peki, ya Michelangelo? O, kendini doğuştan asil biri sanır ve bu yanılsama da yaşamını alt üst eder. Bir genç olarak, çaresizlik içindeki insanlığı -kerîdini hiç ezdirmeden- kurtarmak, yeniden adam etmek, yazılarıyla katkıda bulunmak ister. Çelik uçlarını kuşanmış olduğu halde, ne yaparsa yapsın, kendi kendini asla teselli edemez. Bu utancı yüzünden, yapmakta olduğu şeyin yüceliği, belki de, sanki içi kof bir oyunmuş gibi karmaşık düşüncelerle, resmi ve heykeli tepeden tırnağa yeniden gözden geçirir. Zor bela kendine hâkim olarak bu sessiz sanatları -resim ve heykeli- konuşturacak bir dil yaratmayı, alegori ve simgeleri çoğaltmayı araştırır durur. Sistine Kilisesi'nin tavrına resmin diliyle bir kitap yazar; mermeri zorla dile getirmek için elinden geleni ardına koymaz.

4 Eugenio Battista'nın Michelangelo hakkında l'Epoca'da yayınlanmış olduğu mükemmel bir makaleden alıntı (25 Ağustos 1957).

Bütün bunlardan nasıl bir sonuç çıkarabiliriz? Rönesans sanatçıları, sizce, Tanrısal insanlar ya da kahramanlar mı, yoksa sıradan kol emekçileri mi? Her şey bakış açısına göre değişir; müşterilere ve değerlendirme ölçütlerine bağlı bu. Belki de, ressamlar öncelikle kol emekçileridir. Bir ressam, sarayın işçisi ya da kendi sınırlı yöresinin ustası olarak kalabilir; tercih meselesi, anlayacağınız. Yerine göre, çalışacak olduğu yeri seçebilir ya da başkalarınca seçilebilir. Örneğin Raphael ve Michelangelo'nun Saray ile anlaşmaları vardır. Şöyle sıradan, hafif bir bahane ile, yaptıklarının beğenilmemesi durumunda (bir de gururları ve bağımsızlık duyguları işin içine girerse), her an kapının önüne konulma riskleri vardır. Ama buna karşılık, ünleri hükümdarın garantisi altındadır. Bu kutsal insan -kral- kendi doğaüstü güçlerini belli oranda dağıtır etrafa. Göz kamaştırıcı şöhreti ressamların üstüne sanki bir güneş gibi parlar ve onlar da bunu diğer insanlara yansıtır. Ressamların kutsal haklarının kaynağı kraldır. Sonuç: Boyacılıktan üstün insana terfi. Peki, bir devin (kralın), küçük burjuva sınıfından çekip alarak cennet ve dünya arasında sallandırdığı, şöhretini bir başkasına borçlu olan bu sıradan, bu uydu insanlar tam olarak kimdir? İnsanüstü bir kounuma terfi ettirilmiş sıradan insanlardan daha başka bir şey mi? Evet; arabulucu, iki taraf arasında gidip gelen haberci -kısaca, kahramandır onlar. Hatta, hâlâ monarşinin ölü yıldızının ışığına, dahilik kisvesi altında, onlara tapan ve eskiyi özlemle anan cumhuriyetçiler vardır.

Tintoretto da işte böyle bir kahraman. Tüccarlara, resmi dairelere ve kişilere işler yapar. Eğitimsiz değildir. Yedi yaşında okula gönderilir ve okumayı-yazmayı, toplama-çıkarmayı öğrendikten sonra büyük bir olasılıkla, oniki yaşında da okul hayatı biter. Ayrıca, el ve zihinsel yeteneklerin, duyguların ve atelye resminin öğretildiği geleneksel usta-çırak ilişkisi üzerine kurulu bir eğitim modeli önemini hâlâ kaybetmiş değildir.

Ama o asla saray ressamları mertebesine ulaşamayacaktı.

Michelangelo şiirde, Raphael de Latince'de çok iyiydi. Tiziano ise aydınların arasında -sanki kendisi de öylemiş gibi- yer bulabilmişti. Bu dünyaperestlerle karşılaştırıldığında, Tintoretto sanki bir ahmak gibi kalır. Ne sözcüklerle ne düşüncelerle oynama zevki ne de boş zamanı vardı onun. Edebiyatçıların hümanizmini alaya alır geçer. Venedik'te birkaç şair, ondan biraz daha az filozof vardır, ama Tintoretto'ya göre sayıları çok biledir. Ayrıca, onlarla bir alış veriş falan da yoktur. Utandığı için uzak durmaz onlardan, sadece görmezlikten gelir. Onların toplumsal üstünlüklerini de kıskanmıyor değildi hani. Tintoretto'yu lütufkâr insanlara özgü bir eda ile kutlamakta Are-tino kendine her türlü hakkı tanımaktadır. Venedik'in saygın simalarından biri olarak sosyete ile içli dışlı olduğu için sokaktaki bir ressamı selam vermeyi hayal bile etmeyen soylular, Are-tino'yu masalarına davet etmekteydiler. Tintoretto kıskanmak zorunda mıydı onu? Bir yazarı kıskanmalı mıydı? Ona göre, düşünsel tasarımlar ancak tam bir ahlaksızlık ortamı oluşturabilir, çünkü gereksiz ve bedavadırlar. Tanrı insanları, ekmeklerini alın teri dökerek kazanmaları için gönderdi yeryüzüne; oysa yazarlar ter dökmezler. Gerçekten çalışırlar mı ki onlar? Dua kitabı dışında asla bir kitabın kapağını açtığı görülmemiştir Jacopo'nun. Edebiyatçılarla yarışmak adına asla yeteneğini böyle aptalça zora sokamazdı. Anlam dışında her şey var resimlerinde; tıpkı dünya gibi dilsizdir onlar. Bir zanaatkârın oğlu olarak, bu ressamın değer verdiği tek şey fiziksel güç gerektiren el emeğine dayalı bir yaratımdır. Ressamlıkta onu cezbeden şey, burada, mesleki yeteneğin bir el hüneri noktasına itilmesi ve özünün iştah kabartıcı bir ticarete indirgenmesidir. Gerçekten büyük bir işçidir Tintoretto. Üretmek ve satmak uğruna varını yoğunu harcar, bitirir.

Bütün bunlar çalışmasına engel falan değildir. Prensleri sevip sevmemesi bile bunu değiştirmez. Aslında, sevmediği ortada. Olayın can alıcı noktası da bu zaten. Onlar, sanatçıyı hiç an-

lamadan ancak tehdit etmeyi bilirler. Bu yüzden ne onlara yaklaşmak ne de kendini tanıtmayı dener. Görünüşte tek derdi ününü Venedik sınırları içinde sınırlamaktır. Bütün yaşamı boyunca sadece bir kez, o da atmış yaşlarındayken, kentin dışındaki Mantua'ya gitmek için ayrılmıştı Venedik'ten. Hatta gitmesi için yalvarmışlardı kendisine. Müşterileri, yapmış olduğu tuvalleri bizzat sanatçının kendisinin asmasını istediklerinde, yanında karısı olmadan gitmeyi reddetmişti. Öne sürdüğü bu koşul onun sadece evlilik hakkındaki duygularını kanıtlamaz; şüphesiz seyahatten duyduğu korkuyu da gözler önüne serer. Venedik'li meslektaşlarının aynı korkuyu paylaştıklarını düşünmek yanlış olur. Zira, gitmedik yol bırakmaz onlar. Bir asır önce Gentile Bellini* karaları bitirip denizlere açılmıştı. Ne macera ama! Ama Jacopo, oyduğu deliklerden oluşturduğu kendi ağında yaşayan bir köstebektir. Ne zaman dış dünyayı hayal etmeyi düşünse korkuya kapılır; ve seçim yapmak durumunda kalsa, resimlerini değil ama, postu deldirmeyi göze alabilirdi. Yabancı siparişleri kabul eder ama onlar için özel bir çaba da harcamaz. Padua ötesindeki her şey yabancıydı onun için. Bir bu kayıtsızlığını, bir de Dojlar Sarayı'nda, Scuola San Rocco'da Crociferi'nin malikanelerinde sergilediği çılgınca davranışları arasındaki çelişkiyi şöyle bir düşünün! Yeteneğinin en ufak bir parıltısının bile anavatanının dışına çıkmasından ödü kopar sanki. Bu yüzden, dış siparişlerin yapımını atölyesindeki diğer meslektaşlarına bırakır. Onların seri üretimlerini uzaktan şöyle bir inceler, burnunu pek sokmaz. Avrupa geneline, ancak ikinci sınıf resimlerinin dağıtılmasına izin verir. Uffuzi, Prado, Ulusal Galeri, Louvre, Münih ve Viyana müzelerinde Rafael, Tiziano ve daha yüzlerce ressam bulabiliriz; her ressama, en azından neredeyse hepsine rastlayabiliriz; Tintoretto hariç. Yapıtlarını şiddetle korur kendi vatandaşları için. Onun hakkında doyurucu bir araştırma yapmak isteyen birinin tek seçeneği Venedik'e gitmektir.

* Bellini, bilindiği gibi Fatih'in portresini yapmıştı (Çev.).

Ama burada biraz daha dikkatli olmalıyız. Onun, Venedik'te iki farklı müşteri grubu vardır. Resmi dairelerin işlerini kaptığından, atelyesi tam kapasite ile durmadan çalışmaktadır. Hele bir de Senato sipariş verdiğiinde dokunmayın keyfine.

Dolar Sarayı'nda Tintoretto adı altında sunulan bir sürü toplama resim var. Bunların ışıktandırılmaları da gayet iyidir. Ama siz eğer Jacopo Robusti ile ilgileniyorsanız Plazetta'dan çıkıp Piazza San Marco'yu, sonra, bir eşeğin sırtında kanalları birbirine bağlayan köprüleri geçmek, karanlık labirentlerden daracık sokaklara dalmak ve nihayet karanlık kiliselere girmek zorundasınız. Onu oralarda bulacağınızdan emin olabilirsiniz. Scuola San Rocca'da, yardımcıları Mariatta, Domenico ya da Sebastiano Casser'e rastlayamazsınız; bütün eserler sadece onun elinden çıkmadır. Kirli bir sis resimleri görmenizi engelleyebilir, belki de aydınlatma iyi değildir; gözleriniz karanlığa alışmaya kadar sabırla bekleyin. En sonunda karanlıkta açan bir gül, bir dahi göreceksiniz. Kim sipariş etmişti bu resimleri? Bazen kiliseye sadık biri, bazen üst ya da orta ve nadir de olsa daha alt tabaka sınıftan oluşan kardeşlik cemiyeti üyeleri, elbette. Onun tek sevdiği, gerçek halkı bunlardı işte.

Bu işportacı ressamda tanrısal bir kahramana ait niteliklerden hiçbirini bulamazsınız. Azıcık bir şans sayesinde ünlenir, ama ışıltılı ve görkemli bir yer asla edinemez. Onu zirveye taşıyacak güçten yoksundur onun kutsal olmayan müşterileri. Elbette ki muhteşem meslektaşları resim sanatını layık olduğu onurlu yere çıkarırlar ve bu uğraşta onun emeği ve katkısı hiç de az değildir. Peki, onların pırıltılı şöhretlerini arzulamıyor muydu? Belki. Fakat çok istediği bu yere ulaşmak için gerekli olan şeylerin hiçbirini de kabul etmeye yanaşmaz; prenslerin koruyuculuğu altında çalışmayı hep reddeder. Çünkü bu, onu bir kulluğa indirgemek demektir. Jacopo Robusti, kendi çöplüğünde özgürce öten bir horoz misali, siparişler alıp resim satan, küçük de olsa, kendi atölyesinin patronu olmaktan mem-

nundur. Sanatçıların özgürlüğü ve küçük fabrika sahiplerinin ekonomik bağımsızlığı arasında herhangi bir fark yoktur ona göre. Eylemleri, piyasaya mal sürmek suretiyle bir talep yaratmak ve ticaret yasalarını tersine çevirmek yönünde gizli bir arzusu olduğunu kanıtlar bize. Hatırlayalım: San Rocco Kardeşlik Cemiyeti içinde, sabırla ve yavaş yavaş, bir sanat -belli bir tür sanat- talebi yaratmayı tek başına beceremiş miydi? İşte şimdi, kararlarını oy çoğunluğu ile alan bu tür cemiyetlerin ve kiliselerin işlerini yaparken, bu özgürlüğünü sonuna kadar kullanmaktadır.

Sonradan görme bir asilzade olan Michelangelo ve bir köylü çocuğu olan Tiziano, doğrudan sunulurlar monorşinin dikkatine. Tintoretto'nunki ise çalışanlar ve zanaatkârların bağımsızlığı türünden bir şeydir. Usta olan, gemisini denizde de karada da yüzdürür. Bir emekçi olarak elleriyle gurur duyar; ve bir küçük burjuva olarak da büyük burjuva sınıfının dikkatini çeker. Burjuvazi rekabeti kızıştırarak, oldukça boğucu olan sanat koruyuculuğu anlayışına taze hava girmesine izin verir. Venedik'te, o tarihlerde, burjuvazinin bir beklentisi vardır: Uzun zamandan beri tedbir almalarına rağmen, soyluların vereceği küçük bir açık. Soyluların katmanlara ayrılmış dünyasında, bir insan sonradan zengin olabilir, ancak soyluluk doğuştandır. Ama servetin önünde de engeller vardır. Kendi sınıfları önünde, sadece işadamları ve sanayiciler engel oluşturmazlar; onların da aşırı kazançlı işlerle uğraşması yasaktır. Devlet, soyluların bile appolto (deniz ticaret filosu kurma) imtiyazını sınırlamıştır. Mutsuz, hayalperest burjuvazi! Cysa Avrupa'nın başka yerlerindeki burjuvalar geçmişlerini bir an önce silip ünvan ve belli kaleleri satın alma gayreti içindedir. Venedik'te her şey, hatta mütevazi bir ihanet ihsanı bile yasaktır onlara. Bu yüzden, ihanet rüya olur çıkar. Örneğin, aslen Piacenza'dan olan Giovita Fontana iş dünyasına girerek altın biriktirir ve sonra da birikimlerini Büyük Kanal sırtlarında bir

saray yapımı için harcar. Bütün bir varoluş şu sözcüklerle özetlenebilir: Gırtlığına kadar doldurulmuş aç gözlü bir arzu, en sonunda züppece bir hayalperestliğe dönüşür. Tüccar ölür ve hayali bir soylu olarak yeniden doğar. Aslında soylu olmayan bu zenginler, kendi çöplüklerinde dansederler ve karanlık emellerini de gizlerler. Derneklerde toplanarak birbirlerine yardım ederler. Melankolik heyecanları, birdenbire, büyüsü bozulan soyluların melankolik eğlence alemleriyle çatışmaya başlar.

Venedik Cumhuriyeti denizlerin metresi değildir artık. Yavaş yavaş soyluluk inişe geçer, başarısızlıkları artar. Yoksul soyluların sayısı çoğalır ve diğerleri de girişimcilik ruhunu kaybederler. Ticaret prenslerinin oğulları da toprakları satın alarak, kendi gelirleriyle yaşamaya koyulurlar. Çok kısa sürede, bu sıradan "vatandaşlar" toplumda belli yerleri tutarlar. En sonunda da deniz ticareti, burjuva sınıfına mensup insanların kontrolüne geçer. Ama burjuvazi hala, hayallerini daha da geliştirip, kendini yönetici sınıf olarak görmeye hazır değildir. Öyle ki, devrik aristokrasinin belki bir gün yeniden ayağa kalkma olasılığını da hep göz önünde tutar. Bir başka açıdan baktığımızda, soyluların koşullarını daha da tahammül edilemez bir hale getirerek burjuvazinin gizli bir kışkırtmayı hep hazır beklettiğini söylemek daha doğru olabilir.

Tintoretto hayal görmez. Asla. Toplumsal ilerleme açısından, tutkular fırsatlara bağlıysa eğer, Venedik'teki en yeni yetme bireylerin küçük burjuvaya mensup olduğunu söylelenebilir. Hâlâ sınıflarını yükseltme fırsatları vardır çünkü. Fakat Tintoretto müşterileri ile arasındaki derin bağların farkındadır. Onların sanata ve ahlaki değerlere yaklaşımlarını, ortak duygularını takdirle karşılar. Özlemlerinden hoşlanır, özellikle de özgürlük için duydukları derin arzuyu paylaşır. Üretmek, almak, satmak -bütün bunların olabilmesi için özgürlük gereklidir çünkü. Onun fırsatçığını anlamamıza yarayan anahtarlardır bunlar. Zirveden onun lehine esen bir rüzgarın

beklentisi içindedir. Acılı bir gökyüzü, uzak ve görünmeyen bir tırmanış, ona yükselen bir geleceğin kapılarını açar; yeni bir ruhla doldurulmuş bir balon gibi uçar. Çocukluğundan itibaren gelişmesinin genel seyri burjuvazinininkine benzer. Fakat, içinden çıktığı sınıfın kendi çelişkileri onun tutkularını sınırlar: Bir işportacı olarak, her zaman üstünlük beklentisi içindedir; bir işçi olarak, elleriyle çalışmak zorundadır. Bu, onun konumunu belirlemeye yeter. Venedik'te yaklaşık olarak 7600 soylu, 13600 orta sınıf kentli, 127000 zenaatçı, işçi ve küçük iş adamı, 1500 Yahudi, 12900 yerli vatandaş ve 550 dilenci vardır. Soyluları, Yahudileri, dilencileri ve yerli vatandaşları görmezlikten gelerek, Tintoretto, orta sınıfı iki gruba ayıran sadece hayali bir çizgi ile ilgilenir: Bir tarafta 13600, diğer tarafta da 127000 insan. Arzusu, ikinci grupta birinci, birinci grupta da sonuncu, yani kısaca, en mütevazî zengin ve en tanınmış tüccar olmaktır. Bu tutumu, acılı Venedik'in tam göbeğinde, onu, gerçek bir burjuvadan daha gerçek bir yalancı-burjuva haline getirir. Gerek kendisinde, gerekse tuvallerinde; San Rocco Kardeşlik Cemiyet'in, ihanetle bozulmamış bir burjuvazinin güzelleştirilmiş görüntüsüne hayran kalacağını ummaktadır.

Sovereign Pantiff adına çalışmak için Michelangelo'ya her zaman izin vardır. Küçümsendiği gibi bir duygudan olsa gerek, zaman zaman kendi kendini tedirgin eder. Hep tepeden bakar sanata. Tintoretto ise, tam tersi: Kendini başka bir yere koyar. Sanatsız ne yapabilirdi ki? Bir boyacı. Sanat onun konumunu yükselten biricik güçtür ve onu ayakta tutan da kendini önemsemesinden başka bir şey değildir. Ya cehennem kuyusunun en dibine yuvarlanmak ya da çalışmak zorundadır. Sanattan ırkılmak? Ondan uzak kalmak? Nasıl? Resim hakkında soru soracak zamanı yoktur. Bunun için bir saniye ayırsa, kim ne bilebilirdi ki? Michelangelo hep düşünür, çünkü saygıdeğer ve aydındır. Tintoretto ise aralarda pek dolaşmaz; tuvallerini boyar sadece.

Fırsatçılığın bu kadarına ne demeli? Soylular cumhuriyetinin inişe geçtiği bir anda, burjuva püritenciliğinin hortlamasıdır onun kaderi. Bir başka yerde bu koyu hümanizm kök salabilirdi belki. Venedik'te ise, ne olduğunun farkına bile varılmadan -fakat, koruma altındaki aristokrasinin güvensizliği de uyanamadan- kaybolup gidecektir. Venedik'teki resmi ve bürokratik çevrelerin Tintoretto'ya karşı olan rahatsızlıkları kendi gösterir en sonunda. Bu, tıpkı soyluların Venedik'li burjuvalara duydukları gibi bir şeydir. Hem bu Allah'ın belası tüccarlar hem de onların ressamı, devletin düzeni açısından iyice tehlikeli olmaya başladıklarından, artık gözetim altında tutulmalarının zamanı çoktan gelmiştir.

Köşeye Sıkışmış Bir Adam

Tintoretto'nun rekabeti inatla reddetmesinin, kendince mü-kemmel bir bahanesi var. Öte yandan, "ne bir rakip ne de bir hakem tanırım" sözü de muhtemelen Michelangelo'ya ait. İşin kötüsü şu ki, bir meydan okumadan geçtik, Tintoretto'nun tavrı tam tersi: Kendinden ne zaman bir taslak yapması istense, kabul etmek için hiç zaman kaybetmez. Arkasından da şimşeğinin oklarını salıverir; evet, tıpkı mürekkep balığının mürekkebinin saçması gibi. Ve ışıktan gözleri kör olan zavallı izleyiciler de onun resmini net bir şekilde göremezler artık. Üstelik onların resmi inceleme gereksinimi duymamaları, daha da önemlisi, değerlendirememeleri için her şey çok iyi ayarlanmıştır. Kendilerine geldiklerinde ise resmi çoktan satın alıp anlamayı imzalamışlardır bile! Zavallıların görüp görebilecekleri tek şey bir anlık ışık patlamasıdır. Ya hepimiz korkunç bir şekilde yanıyoruz ya da kaşla göz arasında ne yapıp edip aklından geçenleri anında uygulayıveriyor. Rakipleri ile yüz yüze gelmekten korkar gibi sanki. Yeteri kadar yetenekli ol-

duğunu farketmiş olsaydı vaktini böylesine cince fikirlerle harcar mıydı? Çağdaşlarının, onun eserlerinin niteliği hakkında yeteri kadar bilgisi olmasaydı, Tintoretto eserlerinin sayısal çokluğu ile meslektaşlarını şaşkına çevirmeye tenezzül eder miydi acaba?

Bu rekabet, kendini haklı çıkararak tatmin olma duygusundan, kendini yok etmeye giden bir çizgide, onun delice tutkusunu su yüzüne çıkarır. Bu, onun can alıcı noktasıdır, ticari kimliğidir. Küçük bir eleştiri bile sinirlerini ayağa kaldırarak onu hemen saldırıya sevkeder.

1559'da, San Rocco Kilisesi, Pordenone'nin bir resminin karşısına asmak üzere, Tintoretto'ya "Bir Felçlinin İyileştirilmesi"ni sipariş eder. Hiç kimse, kendisinden, önceki sanatçının biçimini taklit etmesini istemediği gibi, rekabet⁵ için herhangi bir neden de yoktur. Çünkü, Antonio di Sacchis (Pordenone) öleli yirmi yıl olmuştur ve onun genç sanatçıyı etkilemiş olabileceği göz önüne alınsa bile artık yıllar geçmiş, üstelik Jacopo da kendi sanatını oluşturmuştur. Ama buna rağmen, Pordenone'nin biçiminde yapmak için dayanılmaz bir istek duymaktadır hâlâ. Dikkatler, onun, "mimari yapının içinde sıkıştırılan anıtsal figürlerin, bu yapı ile oluşturduğu zıtlığı kullanarak (.....) hareketlerdeki barok gerilimi abarttığı" ve "figürleri hareketsiz kılmak, gerilimlerini dondurmak için (.....) kolonları kullanarak (.....) ve tavanı alçaltarak bu etkiyi bashediği" noktasında odaklanmaktadır. Her zaman, zararsız bir yüzleşme kıskacında titrer durur: "Her iki Pordenone'yi birbiriyle karşılaştırın isterseniz; Ben, Jacopo Robusti, beğenmezseniz çeker giderim". Bu arada, kendi yaptığı sahte Di Sacchis'in, asıl Di Sacchis'i gölgede bırakmasından da rahatsız olduğunu kestirebiliriz. Onun bu geri çekilmesi bir bozgun, bir

5 Ridolfi onların biçimlerinin aşırı benzerliğine kanarak, adı geçen resmin Pordenone tarafından yapıldığını söylemiştir: "in concorrenza con il Pordenone."

yenilgi falan değil, bir parça meydan okuma sanki: "Yaşlı ya da genç; hepsini alıp, kendi sahalarında yendim". Ama kesinlikle şüphe götüren şeyler var. Söyler misiniz, onları "kendisi olarak" gölgede bırakabilecek güçte ise eğer, onların oyunlarını niçin onların kurallarına boyun eğerek oynar? Küstahlığındaki şu ileri gidişe bakın! Bu Cain,* kendisinin yerine tercih edilen her Abel 'i öldürebilirdi: "Demek siz Veronese'i seviyorsunuz. Peki öyle olsun, tenezzül edip onu -üstelik çok daha güzel- taklit edebirim. Onu bir insan sanıyorsunuz, oysa teknikten başka bir şey değil." Ne alçakgönüllülük ama! Günden güne, sırf sevilmek ve hoşlanılmak için, bu Venedik mahkumu bir kılıktan başka bir kılığa girer. Ve zamanla, kepazeliklerle dolu dehasını savunacak cesareti gittikçe kaybolur; umutsuzca, dehasını alaca karanlığın kollarına terkeder. Üstünkörü, kabaca kanıtlamak için çırpınır durur dehasını: "Evet, en iyi Veronese'leri, Pordenone'leri yaptım, tamam; ama bütün bunlara sırf resim yapma yeteneğimin sınırlarını merak ettiğim için giriştim". Bahaneye bakın! Şurası gerçek ki, birileri onun kendine olan güvenini ayağa kaldırmadıkça, ve boş bir odada yalnız bırakmadıkça, o asla kendini özgürleştiremezdi. Kendine olan güvensizliğinin kaynağı -hiç şüphemiz yok- başkalarının ona duyduğu düşmanlık ki, bu da diğer bir gerçek. Ama hem Tintoretto'nun çekingenliği hem de meslektaşlarının önyargıları aynı kaynaktan beslenmektedir. 1548'de Venedik'te, Tintoretto'nun soylulara, estetikçilere ve sanattan anlayan diğer insanlara karşı yürüttüğü mücadele -saldırı- sırasında resim tehlike altındadır.

Her yerde küfrün, kutsal olanın yerine. geçecek olduğu uzun bir evrim süreci başlamıştır artık. Hoşgörülü, ilahi bir karmaşanın peşinden, farklı insan tavırları -soğuk, yüzeysel, ışıltılı vb.- birbirinin ardı sıra tek tek belirmeye başlar. Bundan sanat

* Adem ile Havva'nın ilk oğlu Cain, kardeşi Abel'i öldürür. (Genesis: 4:1-16 Çev.)

da nasibini alır. Ortallığı kaplamış sisin içinden pahalı bir hayalkırıklığı çıkar ortaya: Resim. Bu, tıpkı Duccio ve Giotto'nun, Tanrı'nın Yeryüzünü Yaratması'nı resmedişlerindeki anı hatırlatır: Yaptığı şeye şöyle bir bakıp, dünyayı sonsuzluktaki yerine yerleştirdikten ve o defteri kapattıktan sonra, tam da ellerini oradan çekerken resmedilmiştir Tanrı. Resimde, İlk Gün ve İlahi Göz kesişmekte, psikoposlar zaman zaman şeffaflıklarından sıyrılmakta, Tanrı'nın baktığı şeye kendileri de bakmak için parmaklarının uçlarına basarak yaklaşmakta ve sonra, özür dileyip uzaklaşmaktalar. Bitiş: Göz kapanır, Cennet perdenin öbür yanında kalır. Nedir sonuç? İlk önce müşteriler değişir: İşler, ruhban sınıfı için yapıldığı zamanlar her şey gayet iyiydi; ama gün artık evlerini güzelleştirmek uğruna freskoları saçma sapan fikirlerde kullanan Floransa'lı büyük bankerlerin günüdür. Tüm güçlerin sahibi ve kendisinden korkulan bu sınıf, Ruhların Sevgilisi rolünün bundan böyle kendisine ait olduğunu savunur. Ardından, tabii ki, kentin gidişatı, sınıfsal konumun sağlamlaştırılması ve perspektifin ele geçirilmesi gelir. Perspektif, kutsallığın bozulup dünyevileşmesi, hatta küfür derecesinde bir başkaldırıdır. Mantegna'nın* yaptığı ayakları ön planda ve başı gittikçe uzaklaşarak küçülen yere uzanmış İsa'yı inceleyin: Tanrı'nın, kısa görünümlü bir Oğul'dan memnun olduğunu düşünebiliyor musunuz?

Tanrı, gerçek ve mükemmel yerinde, aşkla dolu kendi evrensel mekanındadır. Yok olmasını engellemek için her an hazır bir vaziyette, kendi yarattığı bu evrende, Tanrı uzaktan gösterilebilir mi? Varlık, varolmayanı tasarlayıp üretebilir mi? Mutlak, göreceliğe yol açar mı? Gölge'yi tasavvur edebilir mi Işık? gerçeklik, görüntü ile yer değiştirebilir mi? Hayır; bu,

* Andrea Mantegna (1413-1506) sanat çalışmalarına genç yaşta geleneksel konularla başlar. En cesur girişimi, İsa'yı tıp öğrencilerinin görmüş olabileceği ceset rengine ve açık yaralar içinde, geleneklere aykırı ve incelikten uzak bir konumda imgeleştirmesidir.

ebedi bir öykünün yinelenmesi olabilirdi: Yaratıcılık, Bilgi Ağacı, İlk Günah ve Cennetten Kovulma. İşte bu kez, elma perspektif olarak çıkar karşımıza. Ama Floransa'lı Ademoğulları, onu yemek yerine günahları ile çabucak yüzyüze gelmemek için, azar azar ısırmayı tercih ederler bu kez. 15. yy.'ın ortaları boyunca, Ucello hâlâ Cennet'te olduğunu sanırken, "perspektifçiler" in kuramcısı zavallı Alberti, bir Görme bilimi olarak geometrik görme biçimini sanat çevresine sunabilmenin gayreti içindedir. İlahi Bakış'ın çizgilerin uzaklaştıkça birbirine yaklaşıp sonra da birleşmesinin garantisi olduğuna bütün kalbiyle inanmaktadır. İnsanı, kendine uygun olan ve sadece yeniden bir kez daha bulacak olduğu bir hiçliğe itecek olan bu saçma yalvarışı Cennet duyamaz: Uzaklık, yalnızlık, ayrılma -işte bu inkârlar oluşturur bizim sıçrama tahtamızı. Ufuk, sadece insanoğlu için vardır. Alberti'nin penceresi ölçülebilen bir evrene açılır; ancak bu şematik resim tamamen, bir yerde yoğunlaşmayı ve oradan ayrılmayı saptayan bir noktaya -yani göze- dayanır. Piero della Francesca'nın "Doğum Müjdesi" adlı resminde, Bakire ile Melek arasındaki gittikçe uzaklaşan bu sütunları görebiliriz. Bu bir yanılsamadır. Çünkü, gerek kendileri gerekse onların Yaratıcısı açısından, bu hareketsiz, birbirinin aynı ve muhteşem beyaz sütunların hiçbirisi daha uykularından uyanmamışlardır. İnsani zaafın, Tanrı'nın yarattığı küçük yer-yuvarlağını zorladığı bir gerilim eylemidir perspektif. Yüzyıl sonra, Hollanda'da Varlık, görünüşün tam kalbinde yeniden keşfedilecek ve görünüş, hayaletin ağırbaşlılığını sahiplenerek ıslah edecek; sonuçta resim sanatı kendine yeni amaçlar ve anlamlar edinecektir. Ama Vermeer'in, gökyüzünü ve yıldızları, gece ve gündüzü, ayı ve dünyayı, bize minicik duvarların içinde gösterme becerisini elde etmesinden çok önce, kuzeyli burjuvalar en büyük zaferlerini kazanmak ve kendi hümanizmlerini de yansıtmak zorundadırlar.

16. yy.'da İtalya, hâlâ kendi elleri ve gözlerinin tan-

ritanımazlığı içinde cebelleşen sanatçıların yüreklerinde aramaktadır iman ateşini. Gerçeği daha iyi kavrama mücadelesinde, tekniklerini, nefret ettikleri "Görecelik"e dayandırarak mükemmelleştirirler. Ne ileri ne de geri gidebilir bu şaşkın dogmacılar. Eğer Tanrı, artık onların yaptığı imgelere bakmayacaksa, O'nun yerine kim konacaktı? Elbette ki, ressamın imgeleri. Ama insan zayıflığının bir yansıması bunlar. Onları geçerli kılacak olan ne olabilir? Resmin tek amacı göz kusurlarımızın sınırlarını zorlamak -sınamak- ise, bu pek de yaralı bir iş değil. Tenezzül edip insanı balçıktan yapıp sonra da canlandıran Alemlerin Tek Efendisi'ne, insanı insana göstermek niye? Olmayan bir şeyi, sanki varmış gibi sergilemenin nedeni ne? 15. yy.'ın sonlarına doğru, 1480'lerde, yalancılıktan da olsa Cennet adına çalışan sanatçılar -Tiziano, Giorgione, Raphael- doğar. Zaman gelir, geçer.

Zenginlik ve yöntemlerin kapasiteleri, hedeflerin uğursuz belirsizliğini hâlâ gizlemektedir. Ayrıca, Raphael'in bu hedefleri önceden sezdiğini; herkesle, herşeyle dalgasını geçtiğini; kadınlarla sazlı sözlü eğlencelerde bulunduğunu; hem resimlerini satıp hem de yardımcılarını açık saçık gravürler yapması için kışkırttığını ve ayrıca bunlarla dalgasını geçtiğini bile tahmin edebiliriz. Samimiyetsizlik ve iki yüzlülük; bunlar, sanatçının intiharı demek. Yani anlayacağınız, resim sanatının huzuru o kutsal yaratıklarla birlikte kaybolur gider. Yüzyılın ikinci çeyreğinde resim, ulaştığı mükemmeliğinin bir sonucu olarak, delice azgın bir halde uğramadık alan bırakmamaya başlar. Çağdaşların tanık olduğu vahşice bir "büyük uyanış" içinde, belli bir huzursuzluk ortaya çıkar. Halk, ressamdan, kendi öznelliğini gizlemesi için, gerçekçiliğin her türlü şatafatını kullanmasını, kendine ait bütün anıları ve doğanın önünden kendisini silip atmasını talep etmektedir. Sözün özü, bir adam tesadüfen resmin önünden geçerken, diyelim ki ormanlık bir sahnede, resimdeki figürlerin sanki çerçevelerini

parçalayıp sonra da tesadüfen oradan geçenlerin boğazlarına doğru fırladığını sanmalıdır. Nesne kendi görünebilirliğini emmeli, içine almalı, sürekli olarak bütün duyuları uyatarak dikatleri başka yöne, özellikle de dokunma duyusuna doğru çevirmelidir. Bu muhteşem manzaradaki izleyicinin yalancıkdan katılımıyla, betimlemenin değiştirilmesi için her türlü hile ve kurnazlık seferber edilmelidir ki, korku ve tedirginlik insanları kendi imgelerine karşı itebilsin; eğer mümkün olursa kendi aralarında, perspektifin bütün fitillerini ateşleyerek, arzu, her derde deva kutsal taklit (ersatz)'i -vücudun aslına en yakın sunumunu ve alkın yolunu- keşfedebilsin. Arzu edilen şey, nesnenin kendisi ve onun yıkımıdır: Doğadan daha ulu, daha gerçek, daha güzel; yani, Terör. Fakat, Terör bir söyleyiş (rhetorique) hastalığıdır. Sanat kendi diline ait elemanları bir kez yitirirse, bu onun yüzkarası olur ve her şeyden elini ayağını çekip, ortalıktan sıvışabilirdi. Prangaya vurulmuş, hep gözaltında tutulmuş, devlet ve kilise tarafından dayatılmış kısıtlamalara bağımlı hale getirilmiş, bazen onurlandırılmış bazen gözetim altında tutulmuş olan sanatçı, o güne dek hiç olmadığı kadar, belki de tarihte ilk kez, kendi yalnızlığının bilincine varmıştır. Sanatçıya bu yetkiyi kim vermiştir? Her şeyi kendine yontma hakkının kaynağı nedir? Tanrı gitmiş, karanlık hüküm sürmektedir. Karanlıkta nasıl boyayacaktır tualini? Kimi? Neyi? Niçin? Sanatın konusu hâlâ Mutlak olan dünyadır ama Gerçeklik de sonlu ile sonsuz arasındaki ilişkiyi tersine çevirerek çekip gitmiştir. Muazzam bir kaynak, figürlerin perişanlığını ve onların kolayca parçalanabilirliğini desteklemektedir. İşte şimdi, parçalanabilirlik, emin olunan biricik kaynak olmaktadır. Yaratılanın içinde ve dışında, boşluk ve karanlık demektir Sonsuz. Tanrı, insan ruhundan çıkarılıp firara zorlanmıştır: Mutlak, yokluk demektir artık. Yaratmak için daha çok erken, yansıtmak için ise çok geçtir. Ressam ce-

hennemdedir, anlayacağınız. Ama ha gayret, yeni bir günahkâr doğmak üzere. Kendi bilinmeyen tantanalarını süzüp çıkarmak; dünyayı, tuval ve duvarlara karşı ezmek, dünyanın karanlığını delip geçmek ve onu bomboş olarak düşünmek gibi aptalca bir arzu, kesinlik taşımayan bir şey bu: Cehennemlik Deha. Avrupa'da yeni bir kavram olan Deha, hem Mutlak ile Görelî arasında hem de sonlu bir varlık ile sonsuz bir yokluk arasında bir çelişki demektir. Çünkü ressam, bu dünyayı terkedemeyeceğini; hatta becerebilirse, bütün benliğine nüfuz eden bu Hiçlik'e her yerde tahammül edebileceğini gayet iyi bilmektedir. Öncelikle başka resimsel mekanlar yaratma hakkını ve becerisini ele geçirmeden perspektifi aşamaz ressam.

Michelangelo, umutsuzluğunu ve kibrini iki sözcükle özetleyerek ölürl gider: İlk Günah. Tintoretto ise hiçbir şey söylemez; dalaverencilik yapar sadece. Zira, yalnızlığını itiraf edebilseydi, belki de buna katlanamazdı. Ama işte tam bu nedenden ötürü, anladığımız kadarıyla, herhangi bir insandan çok daha fazla acı çeker. Burjuvazi için çalışan bu sahte burjuvamız, şöhreti savunmaktan bile acizdir. Engereklerin kaynaştığı yuvada, Henri Jeanson'un mükemmel bir şekilde "hırslı bir insanın korkunç ahlaki sağlamlığı" olarak tanımladığı, ruhuna işlemiş bir sinir bozukluğuyla, küçük boyacı acıyla çırpınır; kendine mütevazî hedefler yaratır: Yeteneğini en uygun şekilde kullanarak babasını yüceltmek, halkın talep ve zevkelerini pohpohlayarak köşeyi dönmek. İyi niyetli bir fırsatçılık, kurnazlık, hız, yetenek -hiçbiri eksik değil. Başdöndürücü bir boşluğun ve Tanrısız bir Sanat'ın yardımıyla, herşeyin altı oyulup, zayıflatılabilir. Bu Sanat çirkin, bayağı ve karanlıktır; delikdeşik olmuş kalplere doğru esen karanlık ve buz gibi bir rüzgar, bir çeşit aptalca tutukudur. Hiçlik'in çizdiği kaderiyle, asla geri dönemeyeceği hareketsiz bir yolculuğa çıkar Jacopo.

Deha diye bir şey yoktur. O sadece, Hiçlik'in kepezece bir küstahlığıdır. Var olan, sadece Küçük Boyacı'dır ve sınırlarının

da farkındadır. Sadece gidişatı düzeltmek ister bu kısa boylu çocuk. Bütün arzusu müteva'zi bir zenginliktir.

Sonsuzluk ile ne gibi bir alıp veremediği olabilirdi? Jüri üyelerini şaşkına çevirmek için bir fırça darbesinin yeterli olduğunu nereden bilebilirdi? Bundan ötürüdür ki, onun kıskançlığı ve inatçı hırsı zincirlerinden boşanmışçasına dolar Cahilliğin Karanlığı'na. Her şey bir yana, resmin sanki tasmasız bir köpek haline gelmesi onun suçu olamaz. Üstüne üstlük, sonraları, orta yere salıverilmişliklerine sevinecek olan aptallar türeyecektir daha. 16.yy'ın ortalarında İtalya'da, tek bakışlı perspektifin bu ilk kurbanı kendini gizlemenin yollarını araştırır durur. Bir hiç uğruna yapayalnız çalışmak, korkudan gebermek demektir. İnsanın hakemleri olmalı. Ne pahasına olursa olsun. Tanrı ölüp gitti gitmesine ama, boşluklarını doldurabilecek, yeni imzalar yaratabilecek, delikleri kapayarak kan kaybını önleyecek güce sahip olan Venedik hâlâ yerindedir. Dojlar Cumhuriyeti'nde, insanlar attıkları her adımda devleti gözetmek zorunda olduklarından, ressamlara düşen görev de kenti güzelleştirmektir. Jacopo meslektaşlarına verilen bu görevde kendine düşeni yapmaya hazırdır. Sanatın ne olması gerektiği konusunda, oluşturulan akademik çözüm yollarına çabucak kendini hazırlar. O ana kadar bütün yaptığı da buydu zaten. Daha küçük bir çocukken, kendine öğretilen ve onun da inandığı şey şudur: Bir sanatçının değeri, ona verilen siparişlerin çokluğu, önem derecesi ve ödüllendirilmesiyle ölçülür. Böylece, dehasını fırsatçılığının altına gizleyerek hep toplumsal bir başarıyı, mistik bir zaferin görünen biricik işaretiyle ilgilenir. Onun bu şaşırtmacası diğerlerini kör eder. Dünya üzerine poker oynar, hile yapar. Ve sonra da cennet üzerine kumar oynar; hem de hilesiz. Yeninden çaktırmadan çıkardığı bütün asları ortaya koymasının amacı, oyunu zaten kazanmış olduğunu söyleyerek, diğerlerine sanki bir meydan okumadır. Ve, resimlerini satması da, ona göre, insanları tuzağa düşürmektir. Ama, bu

kötü niyetinden dolayı onu kim suçlayabilir ki? Sanatçı ve halkın birbirinden uzaklaşması 19.yy'da olur. 16.yy.'da resmin cinnet geçirdiği bir gerçektir, çünkü, artık din uğruna kurban olmaya başkaldırmıştır. Ama öte yandan, sanatın, akılcılaştırılarak toplumsal bir hizmet aracı haline sokulması da bir o kadar gerçektir. Peki o halde kim "kendim için, sadece kendimi ifade etmek için resim yapıyorum" diye övünebilir? Ayrıca, bugün aynı şeyleri söyleyenlerin samimiyetinden ne kadar emin olabiliriz? Hem herkes yargıç, hem de hiç kimse; ne anlarsanız anlayın. Tintoretto bir suçludan ziyade acınılacak biridir. Onun sanatı, kıvılcımları saçan bir kılıç gibi çağını delip geçse de, bunu sadece kendi çağında görür. Kendi cehennemini zaten seçtiğinden dolayısıdır ki, Sonlu yeniden Sonsuz'u kuşatır. Hırs, dehşetin; Venedik de bir daha asla dirilemeyecek olan ressamının üstünü örter. Ama tutsak olan Sonsuz'un içi içini yer. Jacopo'nun hesaplı fırsatçılığı bir çılgınlığa dönüşür. O artık sadece kazanmak değil, aynı zamanda bunu kanıtlamak zorundadır.

Gönüllü bir sanık olan bu talihsiz ressam kendini sonu gelmez bir denemeler zincirinin -bir sınavın- parçası yapar. Kendi kendinin avukatı gibi davranarak, her resmini bir savunma kanıtı yapar ve durumunu kurtarmak uğruna yalvarmaktan da asla geri durmaz. Suçlayan' yargıçlarıyla, burjuvalarıyla ikna edilmesi gereken -bütün varlığıyla bağlı olduğu- bir kent vardır. Hem ölümcül geleceğini hem de ölümsüzlüğünü, kısaca, onun kaderini belirleyecektir bu kent. Ama içinde bulunduğu bu garip karmaşanın sorumlusu da sadece ve sadece kendisidir. Son çaresi, ya kendi ölüm fermanını imzalamak ya da Venedik Cumhuriyetini en yüksek yargı organı olarak görmektir. Bu koşullar altında tek bir seçim yapar. Talihsizliğine bakın. Bütün bir evrenin geri kalan kısmına karşı onun bu ilgisizliğini, kayıtsızlığını daha iyi nasıl kavrayabilirim! Almanları, hatta Floransalıları bile dikkate almaz.

En zengin, en güzel kent Venedik'tir. En iyi ressamlar, en iyi eleştirmenler, en ileri görüşlü sanat patronları bu kenttedir. Burada; küçük duvarların içinde, gökyüzünün bu parlak kısmı ile suların arasında, Güneş'in gözalıcı yokluğu altında, tek bir yaşam sürecinde, Sonsuzluk hep yenilecek ve kaybolup gidecektir. İyi, güzel de bu hilekârlık niye? Kendini Veronese nişanlarıyla donatmanın anlamı ne? Madem dehasıyla insanları hayran bırakmak ister, bu dehasını durmadan niçin sıkboğaz eder?

Niçin? Çünkü mahkeme önyargılı; savunma baştan kaybedilmiş, cezası verilmiş. Her şeyin farkında. 1548'de, Venedik'ten, Sonsuz'un tanıklığına başvurmasını rica eder. Ama kent dehşet içinde korkar ve bunu reddeder. Kadere bakın! Tanrı tarafından terkedilmiş bir vaziyette, yargıçları seçme aşamasında, dalaverecilik yapmak zorundadır. Onları ele geçirdikten sonra, durumu bir süre daha idare etmek için yine hileye başvurmak zorundadır. Bütün yaşamı boyunca, bazen gözlerini boyayarak, bazen ortadan sıvışarak, bazen de onlara uyararak, hep garip bir merak ve şüphe içinde bırakır insanları. Her şey layık olduğu yerdedir: Acı çeken ve hastalıklı bir mizah, kibir, esneklik, insanüstü bir çaba, kin, iflah olmaz bir kıvanç ve aşık olunacak mütevazi bir arzu. Her şeyden önce, bir kent ile bir adam arasındaki ihtirash bir aşk oyunudur Tintoretto'nun resmi.

Güneşin Altında Bir Köstebek

Öyle görünüyor ki bu saçma aşk öyküsünde, kent adamdan daha aptal. Öbür ressamların da hemen hepsini onurlandırmakta elinden geleni esirgemiyor. Peki o halde, bütün ressamlar içinde bütün kanıtlar hep bir adrese, onların en büyüğü, en somurtkanı ve en güvensiz olanına çıkıyor? Nedeni çok basit: Bir başkasına aşık da ondan.

Venedik Cumhuriyeti itibar delisi, gemileri de onun tanınmasının bir yansımasıdır. Yorgun ve tahtından olma tehlikesiyle yüz yüze olan bir ressamla caka satmaktadır. Ama Tiziano artık geçici bir değerdir. Başına bir hale yapmak için kralların ve kraliçelerin taçlarından küçük ateş parçaları çalmıştır. Güya imparatorlardan ilham aldığı için, öncelikle herkes ona hayrandır. Korkunç ama kesinlikle zararsız, başının çevresindeki kutsal aşığın altında Venedik sanki kendi görkemini anımsar. Kralların ressamı olmak, ressamların kralı olmaktan daha önemsiz değildir. Denizlerin Kraliçesi, Tiziano'nun kendi oğlu olduğunu söyleyerek, onun aracılığıyla majestelerine ait olan şeyleri sergiler. Bir kere, ona saygın bir meslek ve ün bahsetmiştir.

Ama o krallar için çalıştığı için, kendi duvarlarından dışarı sızarak San Marco'ya kadar yayılan bir alanda kutsal bir ışıkla donanır. Ve kent onun kendisinden aldığını kat kat geri ödediğinin farkındadır. Ulusun yüz akıdır o. Üstelik bir çınar kadar uzun ömürlüdür. Bir asır dayanır ve bir okul haline gelir. Genç sanatçıların önünde bir engeldir. Öyle bir kurum ki, kendilerinden önce doğan ve onların yaşam şanslarını belirleyen tek üyeden oluşan bu akademinin varlığı, genç sanatçıların cesaretlerini kırar, onları çileden çıkarır ve arzularını bodur bırakır. Gençler, Venedik'in bir çeşit ölümsüzlük gücüne sahip olduğunu ve bu ihsanı da sadece Tiziano için sakladığına inanmaktadırlar.

Bu yanlış değerlendirmenin kurbanlarından biri olarak Tintoretto, "Venedik'in yetkisi bendedir" gibi uyduruk bir bahane ile, ilk ustasının ününe ve imtiyazına denk bir hakkı talep eder. Ancak bu miras davasının dayanağı yoktur. Çünkü, babadan oğula geçen bir hükmetme hakkına benzer böyle yetkiyi hiç kimse isteyemezdi Venedik Cumhuriyeti'nden.

Jacopo bütün dikkatini Rildo'nun asırlık çınarına yönelterek,

Dojlar Kenti'ne kızmakla yanlış yapar. Aslında tersi daha doğrudur. Venedik sınırlarının dışından gelen, kaynağı Roma ya da Madrid olan bir ışık demeti bu yaşlı çınara çarparak Venedik'in üstüne yansır. Gölgeler ise bir çeşit dolaylı aydınlatma ile yok olur. Ben başlangıçta yanılıp bu bölüme "Tiziano'nun Gölgesinde" adını vermeyi düşünmüştüm. Gerçekte ise, Tiziano gölgesizdir. Şuna dikkat edin: Jacopo doğduğunda Tiziano kırk yaşındadır. Genç rakibinin sanatçı olarak meydana ilk çıktığında ise yaşı yetmişikidir. O sıralar akla gelebilecek ve yapılması gereken en uygun davranış artık durup, kibarca kendi köşesine çekilmek olmalıydı. Ne demezsiniz! İnatçı kral yirmi yedi yıl daha hükmetmeyi sürdürür. Nihayet ortadan kaybolduğunda, asırlık ihtiyar, -sanki bir gençlik hülyasını yarım bırakmış gibi, bitirilmeden bırakmış bir Pieta ile mükemmel bir kadere sahip olduğunu bir kez daha kanıtlar. Yarım yüzyıldan daha fazla bir süre de Köstebek -Tintoretto- duvarları şöhrete bulanmış bir labirentte eşinir durur. Elli sekiz yaşına kadar, bu karanlık deliklerin yarattığı, Öteki'nin korkunç şöhretinden kör olmuş bir durumda, gün ışığından kaçır. Jacopo'nun ölmesine daha bir hayli süre varsa da zalim kral yaşamakta ısrarlıdır. Artık kazanacak daha fazla bir şey kalmamıştır. Ancak Tiziano iki uzlaşmaz çelişkiyi bir araya getirecek kadar da beceriklidir. Atelye sahibi olarak bağımsızlığını elden bırakmaz. Saray'ın işlerini yapar. Bu, sanat tarihinde herkese nasip olmayan mutluluk verici bir durumdur. Üstelik, bütün sermayesini tek bir işe yatırarak büyük bir riske girer. Tintoretto'nun edimlerinden ne kadar farklı, değil mi? İkisinin mezarını da ziyaret edin: Onun, vatanına hâlâ minnet borcunu ödediğine tanık olacaksınız. Büyük Yaşlı Adam'ın ışık saçan cesedi Santa Maria dei Frari'de bir süs yığınının altında gerçek bir Dojlar mezarlığında gömülü iken, Tintoretto'nunki ise yerel bir kilisenin kasvetli karanlığında, kalın kalasların altında bekler durur. Bana sorarsanız böyle olması gayet iyi ve yerinde, Tiziano'nun gar-

nitürü, tatlısı, baharatı, kısaca, her şeyi tamamdır. Ve bu, şiirsel bir haklıdır. Hatta, Büyük Milan Merkez istasyonu hariç, İtalya'daki en iğrenç anıt olan Roma'daki Victor Emmanuel anıtının altına gömülseydi keşke. Buna karşılık, Jacopo'da çıplak bir taşın dehşeti var. Onun adı yeter. Bunu kesinlikle kişisel bir düşünce olarak kabul edebilirsiniz ama kızgın bir ziyaretçinin Venedik'ten niçin bir açıklama beklediği anlayabiliyorum: "Nankör kent, oğullarının en iyisine yapacağın bu muydu? Cimri Kent, Tiziano'nun "Meryem'in Semaya Çıkışı" tablosunu ıslıl ıslıl aydınlattın da, Robusti'nin tuvallerinden sıradan elektirik lambalarını niçin esirgedin?" Bunun açıklamasını ben biliyorum; Aretino'nun 1599 tarihli yazdıklarında görülebilir: "Robusti madem onurlandırılmak ister, o halde tuvallerini neden Vecellio gibi boyamaz?" Jacopo bütün yaşamı boyunca her gün duyar aynı nakaratı. Bu, onun ölümünden önce de, sonra da, hatta şimdi bile yinelenir durur. "Niçin öyle değil de, böyle bir biçim kullanır? Onun için çoktan hazırlanmış olan ve kraliyete giden yoldan neden ayrılır? Bizim büyük Titian Tiziano Vecellio'muz resim sanatını daha fazla bir ilerlemenin artık olanaksız olduğu mükemmel bir noktaya getirdi. Yeni yetme sanatçıların yapmak zorunda oldukları tek şey, onun izinden gitmektir. Aksi halde, sanat tekrar uygarlık öncesi ilkel bir konuma düşer". Maymun iştahlı Venedikliler! Tutarsız burjuvalar! Gerçekte, Tintoretto onların ressamıdır. Çünkü onların hissettiklerini ve gördüklerini yansıtır tuvallerinde. Ve onlar da buna katlanamaz. Öte yandan, Tiziano onlarla alay eder ama onlar da ona taparlar! Tiziano zamanının büyük kısmını prensleri dinlendirerek geçirir, onları tuvaleri ile rahatlatır, bütün güzellikler içinde en iyi şeylere sahip olduklarına inandırır. Çelişkili; ama bu sadece bir yanılsama. Düşman ruhlar peplerinin renklerinden bellidir. Şiddet mi istiyorsunuz? Orman kaçkını, kılı-kaslı piç kurularının zoruyla sadece bir balet dansettirilebilir, o da gönülsüzce. Bu gibi şeyler, onun

kavgaları önemsememe yöntemidir. Bu ressamın sanatı mahçubiyete yanaşır ve sonra kutsal olana karşı korkunç bir tevekküle dönüşür. Ne ıstırap, ne haksızlık, ne şeytan ne de öldürücü günah vardır. Adem ile Havva, kendilerinin saf ve masum olduklarını hem bizi inandırmak, hem de bunu bizzat kendilerinin farkedebilmeleri fırsatını yakalayabilmek için günah işlerler. Yardımsever ve ulu Tanrı muhteşem bir eda ile Cennet'inden dışarı sarkarak, elini, yan gelip miskin miskin yatan Adem'in yukarı kalmış ellerine doğru uzatır. Ve emir işlemeye başlar; perspektif, hiyerarşik bir köleleştirmeye, bastırmaya karşı saygısını belirtir. Akıllıca oluşturulmuş kurallar, kralları ve azizleri tercihli konumları yoluyla yatıştırır. Eğer bir insan uzakta kayboluyorsa, bir sis perdesinin örttüğü meçhul bir yerde gömülü ise, ya da bir gaz lambasının sisiyle karartılıyorsa, bu kesinlikle tesadüfen değil, perspektifin gereğidir. Figürün belirsizliği mekanın karanlığı ile uyum içindedir. Ayrıca bu, dikkatlerin ön taraftaki ışık lekeleri üzerinde yoğunlaşmasına yardım eder. Sanatçı bir olayı anlatır ya da bir töreni görselleştirir fırçasıyla. Düzen uğruna hareketi ve bütünlük uğruna da zıtlığı feda ederek, figürleri kopya etmek yerine onları fırçasıyla adeta okşar. "Meryemin Semaya Çıkışı"nın bireyselleştirildiğini bu sakallı insanlardan hiçbiri göremez: Önce, havalanmış birkaç kol, bacaklar ve yanan bir çalı. Sonra, ayırtdedici bir elemanla zenginleştirilen asıl figür ve yeri geldiğinde elemanları emebilecek, bütünlük sağlayıcı ortak bir geriplanda nadiren seçilebilen anlık figürler. Öncelik-sonralık, önemlilik-önemsizlik gibi şeyler, anlayacağınız. Kişiliği, Mükemmel uğruna saklar Tiziano. Hatta burada, herşeye karşın, önemsiz elemanların açılarını ayarlarken son derece dikkatlidir. Keskin çizgiler karamsarlığı anlatır, uzaklık duygusu uyandırır ve gerektiğinde elemanları birbirinden ayırır. Tam bir iyimser olan fahişe ise, bütün olayı sakince özetlercesine, Tanrı'nın ihtişamını anlatan bir renkler senfonisini yönetir. Sonra, Tiziano

çeşitli lak ve vernikleri kullanarak işini cilalar ve kendince yapması gereken son dokunuşları gerçekleştirir. Hiçbir çabadan çekinmez, emeğini gizler, en sonunda da kendine ait her türlü izi tuvalden çıkarır atar. Gezgin, engelsiz bir alana dalar, gerçek bir güneşin altında çiçeklerin arasında dolaşmaya çıkar. Asıl mal sahibi ölmüştür artık. Gezgin o kadar yalnızdır ki, kendini unutarak kaybolur gider. Sonuç, bir çeşit -üstelik de en kötüsünden- ihanettir: Güzelliğin ele verilışı.

Bir kere, yaptığı şeye inanmak gibi bir bahanesi vardır hainin. Tam kentli değil, bir köylü bozmasıdır aslında. Çocukluk çağının ortalarında iken gelir Venedik'e. Köylü delikanlı, tanınmak ve soylulara nasıl davranmak gerektiği konusunda uzunca bir süre kendini eğitir, kültürlenir. Burjuvaziyle hiç karşılaşmadığı halde ona giden yolu kurar. Kendince en büyük, en sevdiği ustaları zirvede buluşturur; çünkü büyük bir saygı beslemektedir onlara. Sık sık kulağımıza çalındığına göre de gizliden gizliye kendisinin onlara denk olduğunu düşünmektedir. Öyle sanıyorum ki bu kesinlikle yanlış. Işığının kaynağı ne olabilirdi? Bir köledir o. Sadece kralların besleyebileceği bir şöhrere, soylulara doğru yola çıkar. Her şeyini, hatta gururunu bile onlara borçludur. Hal böyle olunca onlara karşı çıkmanın ne anlamı vardır ki? Kendi kibirli sakinliğini, iktidar hiyerarşisini ve dünyanın güzelliğini, birbirini tamamlayan etmenler olarak görür. Olabilecek en uygun biçimde, Rönesansın burjuva tekniklerini feodalizmin hizmetine sunar. Sizin anlayacağınız, onların araçlarını çalar.

Ama hem burjuvazi hem de asistokrasi hayrandır kendisine. Venedik, teknokratların kendi çöküşlerini ört-bas etmek için tam da takdire şayan bir çabanın içinde cebelleştiği bir anda, o da onlara ilahi uyum, şöhret ve mutluluk nutukları çekerek arka çıkar. Soylu ya da bir alt sınıftan, her tüccar, sanki bir kral ağırbaşlılığını yansıtan, sofuluk taslayan tuvalleriyle büyülenir. Eğer her şey mükemmel olan için ise, eğer şeytan

güzel bir yanılsama ise; ve eğer toplumsal hiyerarşide ve bu kutsal alanda herkes kendi soyağacındaki yeri tutuyorsa, bu demektir ki sanki son yüzyıldır Türkler İstanbul'u fethetmediler, Cristof Columbus Amerika'yı keşfetmedi, Portekizliler ucuz baharatı ya da Venedik Cumhuriyeti'ne karşı oluşturulan birleşik bir gücü rüyalarında bile görmediler. İnsanlar, acımasız korsanların denizleri tehdit ettiğini, Afrika'nın en önemli maden kaynaklarının bitirildiğini, yüzyılın ilk yarısı boyunca para sıkıntısı çekildiğini, İspanya sularından birdenbire Peru altınlarının akışının düzenlendiğini, fiyatların yükseldiğini, marketlere aktığını düşündüler; ama bunlar sadece bir hayaldi. Venedik, hâlâ Akdeniz'in sahibi olarak gücünün, zenginliğinin ve ihtişamının zirvesindedir. Diğer bir deyişle, onlar, yani bu huzursuz ruhlar Güzellik istemektedirler. Güzellik yatıştırıp rahatlatıcıdır çünkü. Onları çok iyi anlıyorum; çünkü ondan habersiz en az ikiyüz kez uçtum. Normal bir uçmayı düşünemeyecek kadar yeryüzüne bağımlıyım. Zaman zaman yüreğim ağzıma gelir -özellikle de yol arkadaşlarım en az benim kadar çirkinseler! Ama, uçakta güzel bir kadın, yakışıklı bir delikanlı ya da heyecanlı aşık varsa, korku falan kalmaz bende. Çirkinlik bir kehanettir. İnkârı korku noktasına doğru itmenin bir yolunu araştıran aşırı insanın belli bir özelliğini taşır çirkinlik. Güzellik ise tahrip edilemez; onun gizli imgesi korur bizi. Onu içimizde taşıdığımız sürece, hiçbir felaket gelmez başımıza. Venedik'in gerçeği de aynen böyle işte: Kendi sularının dibine boylayacağına ilişkin bir korkunun başlangıcında, güzelliğe doğru bir kurtuluş yolu, bir hafiflik bulduğunu; tuvallerini ve saraylarını yüzen sandallara ve botlara dönüştürdüğünü şöyle bir hayal edin. Tiziano'nun başarısından sorumlu olanlar, denizleri kurutanlar, iyice ortaya çıkmış ayıplarından kurtulmak için cümbüş ve alemlere sığınanlar, ticari çıkarlar sağlamak için kiralık yeryüzünün gizlerini tercih edenler değil mi?

Tintoretto acı içinde kıvranan bu kentte doğar işte. Venedik'in huzursuzluğunu solur, onun huzursuzluğu tarafından tüketilir. Bütün boyadığı, Venedik'in bu huzursuzluğundan başka nedir ki? Sorumlular onun yerinde olsalardı bile onun en sert eleştirileri daha farklı olmazdı. Ama değillerdi. Huzursuzluktan kaçamazlar ama bu huzursuzluğun gözlerine sokulmasını da istemezler. Bu yüzden gerçekleri yansıtan resmi suçlarlar. Kendi kendini tanımayı inkâr eden bir çağı, Tintoretto'nun farkında olmadan ortaya koymasını emretmiştir talih. Venedikli kötü insanın gizini ve kaderinin ne olduğunu işte şimdi anlıyoruz. Tintoretto herkesi rahatsız eder: Soyluları rahatsız eder; çünkü, püritenizmi ve burjuvazinin hayalperest söylemini tanıtır onlara. Meslek erbabını rahatsız eder; çünkü, sözüm ona mesleki dayanışma adıyla yutturulmaya çalışılan kin ve rekabeti ortaya sererek, ortak anlaşmaları alt üst eder. Yurtseverleri rahatsız eder; çünkü hiçbir şeyin, Venedik'in ölümünün bile mümkün olamayacağı, saçma ve sonunun önceden tahmin edilemeyen bir dünyada, resmin çıldırdığı anı ve Tanrı'nın yokluğunu gözler önüne serer fırcasıyla. Bu ressam, burjuva kültürü içinde erimiş olduğunu, en azından, bu sınıfın değerlerine uyum sağladığı izlemine verebilirdi diye düşünülebilir. Ama kazın ayağı öyle değil. Burjuvazi onu sadece yeri geldiğinde kullanmak için kabul eder. Her zaman büyüleyici, ama genellikle de bozguncu olarak görür. Bunun nedeni, burjuvazinin bizzat kendini olduğu gibi kabul etmemesinden başka birşey değil. Signor de Zigninoni herhalde ihaneti düşlemiş olmalı. Çoktandır, gizli gizli, soyluları haklı çıkaracak bahaneler ve burjuva gerçekliğinden kaçmanın yollarını araştırmaktadır. Robusti'nin resimlerinde bulduğu en rahatsız edici şey, hep gizli kalmış gerçekleri gözler önüne sermeleri ve pervasızlıklarıdır. Ne pahasına olursa olsun, ondan kurtulmak için, araştırmalarının özgünlükten uzak ve bütün kanıtlarının yalan olduğu, kısaca, atılımlarında ba-

şarısız kaldığına inanmak ve insanları da inandırmak gerekmektedir.

Ona karşı öne sürülen iddiaları şöyle bir düşünün: Öncelikle gerektiğinden çok hızlı çalışmakta ve olur olmaz her yere imzasını atmaktadır. İnsanlar pürüzsüz ve iyice bitirilmiş eserler, özellikle de bireysel olmayan şeyler istemektedirler. Ressamın kendini tanımlaması gerekseydi, halkın sabrını sınadığı için önce kendi kendini sorgulardı. Venedik, püritenlerin bir kuralı olan şu özdeyişi dayatır sanatçılara: "Bireysellik yasak". Kent, yorgun ve usanmış müteahhitlerin kaşarlanmış acelecilikleri ile Jacopo'nun lirizmi arasında da bir eşdeğerlilik bulmakta son derece dikkatlidir. Ayrıca, Tintoretto'nun atölyesindeki duvarlarda, Ridolfi'nin iddiasına göre şunlar yazılıdır: "Burada, Tiziano'nun renkleri ile Michelangelo'nun çizimleri birleşir". İlk kez, 1548'de Venedikli bir sanat eleştirmenin yazılarında ortaya çıkan bu tümce, Robusti'ye ait olmadığı için, Ridolfi'nin suçlaması temelsizdir. Dahası, Michelangelo'nun çalışmaları, Daniele de Volterra'nın yaptığı kopyalardan anlaşılabilir mi gerçekten? Yıl 1557 bile değildir. Bu sözlerde bir Allah'ın kulu doğruluk payı bulabilir mi? Tintoretto'nun böyle saçma formüllerle uğraşmış olabileceği ne kadar inandırıcı olabilir? İspanya'nın tehdidi bir yandan, merkezdeki ve güneydeki devletlerin birleşme hayalleri ise diğer yandan. Ama geçmiş olsun. Çağın düşleri, söylenceleri işte. Ama, canlanan ulusal bilinç, her şeye rağmen gelip geçici de olsa, güzel sanatları etkilemeyi başarır. "Michelangelo ve Tiziano" Floransa ve Venedik demektir. Resmin bir potada buluşması ne kadar da hoş değil mi?!

Açık konuşmak gerekirse, hiçbir şey ciddi değil. Rüya - herkesin rüyası olduğu müddetçe- hiç de günahkâr değil. Ama Robusti'nin mücadelesinde onun yalnız olduğunu görmemek için büyük bir çaba harcayanlar, sanatın en can alıcı noktasına tahrip gücü çok yüksek bir bomba -kabus- yerleştirmek su-

retiyile, sanatçıyı yerle bir etmek isterler. Aslında renk, Jack'ın* gülümsemesi; çizim, ağlamasıdır. İlk aşamada bileşim, ikincisinde ise düzensizlik riski. Bir yanda farklı dünyaların armonisi, diğer yanda özgürlüğe uçuş. Yüzyılın iki kahramanı birbirlerine karşı uçarlar, kucaklaşırlar ve birbirlerini boğarlar. Jacopo, olayların geliştiği bir tiyatrodur. Bazen Tiziano yakalar saçlarından, bazen de Michelangelo birleşme iddiasıyla çırpınır. İki ucu boklu değnek: Kaybeden, kazananın zaferini bozar. Bu Pyrrhic** zaferin sonuçları da resmin içine eder. Berbatlıktan aşırılığa bir gidiş. Bir hilkat garibesini andıran ortadan ikiye ayrılmış bir kişilikle, Aziz Vitus dansıyla kendinden geçen ve Buonarroti'nin karanlık tutkularınca bir çırpıda yutulan, sanki delirmiş bir Tiziano gibidir çağdaşlarının gözlerinde Tinterotto. Bir anlamda, sadece bir savaş alanı, diğer bir anlamda da bir canavar, bir sahtekârdır o. Vasari'nin masalı kristalleşir: Adem Robusti bilgi ağacının meyvelerini tatmak istemiş ve başmelek Tiziano ise, bir yandan kanatlarını çırparken diğer yandan da kapıyı göstererek onu Cennet'ten kovmuştur. İşte o sıralar İtalya'da, kötü bir kadere sahip olmak ile kötü bir kadere neden olmak aynı şeydir. Son zamanlarda ya ekonomik bir kriz içindeyseniz, ya bir araba kazası geçirdiyseniz, ya karınızı kaybettiyeniz, ya da ne bileyim, bacağınız falan kırılmışsa, akşam yemeğine davet edilmeyi ummayın boşuna. Bir hizmetçi, erken gelişmiş bir baldırı çıplağı, bir üşütüğü, ya da en aşırısı, merdivenlerden düşerek burnu kırılmış birini, diğer misafirlerine tanıtmaz.

Bir zamanlar kem gözlü bir Milanolu tanımuştım. Duyduğuma göre tek bir arkadaşı bile kalmamış ve şu sıralar da akşam yemeklerini evinde yapayalnız yemekteymiş. Tıpkı Jacopo gibi: Bir büyü dökümcüsü; içinde büyü var çünkü. Belki

* Jake: Jacopo'nun takma adı (Çev.).

** Pyrrhic: M.Ö. 272'de Romalılara yenilen Pyrrhus'un içine düştüğü durum. Eski Yunan'da bir çeşit savaş dansı (Çev.).

de annesi büyüldü, ona ağlarken. Büyünün kaynağı aslında Venedik'dir: Annesi huzursuz, sevimsiz, acı içinde bir ruh doğurur ve onun huzursuzluğunun içine de bir beddua yerleştirir. Talihsiz kurban, hayal kırıklığı noktasındaki umutsuz ve çelişkilerle dolu bu kente aşık olur. Ama onun sevgisi sevgiliyi korkutur. İnsanlar kenara çekilip beklerler Tintoretto geçerken: Ölümün nefesini hisseder. Kesinlikle. Ama zengin festivallerinden, burjuva merhametinden ve insanların uysallığından, bütün bunlardan yayılan bu koku ne peki? Ya içlerinde sıçanların cirit attığı, mahzenlerini sel basmış pembe evler? Sıdıklı su yosunları, rıhtımın altlarına doğru bakımsızlıktan küflenmiş çimentolarla kaynaşmış gri midyeleri ile birlikte, durgun kanallardan yayılan koku ne? Irmağın derinliklerinde, bir hava kabarcığı çamura sıkıca tutunmuş. Gondolların biçimlendirdiği girdaplarca gevşetilmiş bu parça (hava) yüzeyi yırtar, ıslak ıslak parlar ve nihayet, patlar. Su kabarcığı patladığında herşey -burjuva özlemi, Cumhuriyetin ihtişamı, Tanrı ve İtalyan resmi-darmadağın saçılır etrafa.

Tintoretto, Venedik ve onun yaşam biçimi için matem tutanların en başındaydı. Ama o öldüğünde, onun gibi yürekten üzülen tek kişi bile çıkmaz ortaya. Derken, bir sessizlik çöker her tarafa. Ve iki yüzlü sofular, kendi elleriyle örterler onun tuvallerini. Bu kara örtüyü çekip aldığımızda, yüzlerce kez tekrar tekrar başlatılmış bir portre ile karşılaşırız. Bu, Jacopo'nun mu, yoksa Denizler Kraliçesi'nin mi portresi? Tahmin ettiğiniz gibi. Ortada sadece bir yüz var; hem ressama hem de kente ait biricik yüz.

GIACOMETTI'NİN RESİMLERİ*

*" Odanın dibinde, Sfenks'in arkasından, birkaç
çıplak kadın farkedebildim.*

*Onlarla beni ayıran uzaklık (oraya doğru yürümek istememe
rağmen, aşılamaz görünen bu ıslıl ıslıl parlayan ahşap zemin),
en az kadınlar kadar etkilemişti beni."*¹

Sonuç: Odanın tabanında, dikey bir arka planın kenarında dengeye alınmış dört tane ulaşılamayan küçük figür. Giacometti, belli bir uzaklıktan nasıl görüyorsa, işte öyle yapmıştı onları. Dört kadın hâlâ çekiciliklerini korumaktalar. Zeminde dengeye alınmış vaziyette, sanki bir kapağın kendi kutusunun üstüne düşmek istercesine, sarırsınız her an Giacometti'nin üstüne atlamaya hazırlar.

* Giacometti ile ilgili diğer yazı: Mutlağın Peşinde (Çev.).

1 Matisse'e Mektup (Kasım 1950).

"Onları sık sık görmekteyim; özellikle de geceleri, Echaude caddesi üzerindeki küçük bir alanda; oldukça yakından, tehdit edercesine..."

Tesadüfen falan değil; uzaklık her nesne parçasında, gözlerde. Yirmi adım, yirmi ulaşılamaz adım uzaklıktaki bu orospular sanatçının umutsuz arzusunun ışığında çerçevelenmiş. Atölyesi takım adalar gibi, düzensiz aralıklarla kümelenmiş şeylerle dolu.

Ana Tanrıça duvara karşı durmuş, yakınlığı hep sabit bir şekilde ayarlamakta. Ben geri çekildikçe o ilerliyor, ben uzaklaştıkça o daha da yaklaşıyor. Ayaklarımın yanbaşındaki diğer bir heykel ise sanki bir otomobilin dikiz aynasında görünen, gittikçe kaybolan birisi. Heykele doğru yaklaşma çabamın hiçbir yararı yok; uzaklık bir türlü aşılamıyor. Bu yalnız figürler, hiç kimsenin geçmeye cesaret edemediği bir açıklığın, yeni kesilmiş bir çimenliğin ya da bir odanın genişliğinin asla aşılamayacağı gibi bir saplantıdan olsa gerek, bütün izleyicileri geri püskürtüyorlar. En az onunki kadar güçlü gözleriyle, Giacometti'yi sınıksız kavramış bir felçli gibi öylece ayaktalar.

Ama ne olursa olsun, yaptıklarına bakarak Giacometti'nin insanlardan nefret ettiği, kaçtığı gibi bir sonuç çıkarılamaz. Belki, bir çeşit çekingenlik. Genellikle hayranlık, bazen de saygıyla karışık, korkuyla yoğrulmuş bir çekingenlik bu. Tamam, hep uzakta; ama uzaklık kavramı da ancak insanla birlikte anlam kazanır. İnsanoğlu yaratmıştır bu uzaklığı. Uzaklık kahramanı Leader'den, Marothan'ı Atina'dan ayırabilir. Ama örneğin, çakıl taşları açısından bu uzaklığın bir anlamı yoktur.

Uzaklığın ne olduğunu, ilk kez 1941 yılında, bir Nisan gecesinde anladım. Bir zamanlar, bir siyasi suçlular kampında - hani balık istifi derler ya, aynen öyle- iki ay geçirmiş, tam bir deneyim yaşamıştım. Yaşam alanım kendi derimle sınırlıydı. Gece ve gündüz, bir memenin ya da bir omuzun sıcaklığına

karşı hissetmiştim vücudumu. Bu, o kadar da kahredici değildi; ötekiler ben idiler çünkü.

İşte o Nisan gecesi, henüz eski dostlarını bulamamış bir durumda, kendi şehrinde sanki bir yabancı gibi, bir kahvehanenin kapısını açtığımı anımsıyorum. Birdenbire, neredeyse ödüm boka karışmıştı. Bu basık ve yayvan binaların böylesine ayrılıkları nasıl da gizleyebildiğini anlayamamıştım. Kaybolmuştum. Darmadağın insanlar, bana yıldızlardan daha uzak gelmişti. Her biri, büyük bir mermer masada oturma iddiasındaydılar. Onlara dokunabilmek için, bizi ayıran "ışıl-dayan tabanı" aşmak zorundaydım.

Gaz lambalarının etrafında rahatça oturan bu zeki insanlara ulaşamamamın, bana sanki olanaksızmış gibi gelmesinin nedeni, onların omuzlarına ya da "birleşmiş başlarına" artık elimi koyma hakkımın olmamasıydı. Küçük burjuva sınıfına tekrar girmiştim ve "belli bir uzaklıkta kalarak" yaşamayı yeniden öğrenmeliydim. Açık havada bulunma korkum, çoktandır uzaklaşmış olduğum ortak yaşama ilişkin belli belirsiz kederli duygularımı ele vermişti.

Aynı durum Giacometti'nin başında. Uzaklık ona göre, çevreden gönüllü bir soyutlanma olmadığı gibi, bir sürgün hiç değil. Duruma göre, bir kutlama ya da bir zamanlar başından geçmiş kötü koşulların anımsanması gibi zorunluluklar gerekebilir. Matisse'e bir mektubunda bahsettiği gibi, bu, bir geri çekilmenin ya da hamlenin sonucu. Çıplak kadınlarla onu ayıran parlak tabanı geçmek için bir kaç adım atamıyor; ya bitkinlikten, ya da oturduğu sandalyeye sanki çivilendiğinden kaynaklanıyor bu hareketsizliği. Böyle hissettiği içindir ki aşılıyor uzaklık bir türlü. Ama onların sağlıklı gövdelerine de dokunmak istiyor. Uçkuru düşük biri gibi her fırsatı kollamıyor. Zira, istediği dostluk ve aşktır onun; bundan korkmuyor.

Figürçükleri tekbaşlarına, yalnızlar. Ama bir araya ge-

tirildiklerinde, nasıl oluyorsa işte, yalnızlıklarında kurtulup birleşerek, küçük ve büyülü bir topluluğa dönüşüyorlar.

“Masadan uzak bir açıklığa, odanın tabanına konmuş figürleri incelerken, çoktandır araştırmakta olduğum bir ilişki içinde iki gruba ayrıldıklarını keşfettim. En ufak bir değişiklik bile yapmada her iki grubu da altlıklarına yerleştirdim...”

İnsan kalabalığı, Giacometti’nin üzerinde çalıştığı konulardan biri. Bir meydana birbirlerine bakmadan geçen insanlar. Umutsuz, yalnız, ama birlikte. Birbirlerini kaybeden, ama birbirlerini aramadıkça da asla birbirlerini kaybetmeyecek olan insanlar. Bu tip grup heykellerinden biri üzerinde iyice düşünerek, kendi evrenini benden çok daha iyi tanımlıyor Giacometti:

“...acımasız geçen yıllar boyunca iyice gözlemlenmiş bir orman parçası... birbirlerinin yolları üzerinde durarak sanki karşılıklı konuşan insanlar gibi, kuru ve ince gövdeli ağaçlardan oluşan bir orman.”

Sadece sözcüklerin ulaşabildiği sürekli yinelenen bu uzaklık-boşluk biçiminde ortaya çıkan bir inkar, bir karşı çıkış değilse acaba nedir? İronik, meydan okuyucu, çocuksu ve kibar. Uzay boşluğunu her yerde görür Giacometti. “Her yerde değil,” diyebilirsiniz belki, “çünkü nesneler hep ilişki içindeler”. Ama Giacometti hiçbir şeyden, hatta emin olduğundan bile emin değil. Haftalar boyu, sanki ayakları yere değmeyen bir sandalye tarafından büyülenmekte. Nesneler arasında, bütün köprüler atılmışçasına, boşluk her bir yere nüfuz ediyor, her varlık kendi boşluğunu yaratıyor.

Boşluk saplantısı yüzünden heykeltraş olmuştur Giacometti. Küçük bir heykel hakkında, “yağmur altında, bir sokakta bana doğru koşuyordu” diye yazmıştı bir mektubunda. Heykeltraşların kendi büstlerini yapmaları pek enderdir. “Otobüst” lerini yapmaya yeltenenler de gündelik yaşamlarında kullansalar bile, gözlük yapmazlar kendi büstlerine. Nesnelliğin gerçek

peygamberleridir onlar. Ama şöyle duygulu bir heykeltraş hayal edin: Bu heykeltraşın ortaya koymaya çalıştığı şey, kendi iç dünyası; yani onu savunmasız bırakarak fırtınanın önüne atan ve bütün varlığını kuşatan boşluk . O bir heykeltraş; çünkü bir salyangozun kabuğunu taşıması gibi girer kendi boşluğunun içine. Bütün istediği, onu tüm boyut ve yüzleriyle ortaya koymak. Bazen gittiği her yere götürdüğü küçük ve uyumlu bir şey, bazen de alabildiğince büyük ve korkutucu bir şey.

Bir gün, bir arkadaşı ona gitmişti. Önce hoşlanmış ama kısa bir süre sonra sapıtmış Giacometti. "Bir sabah uyandığımda ne göreyim? Pantolonu ve ceketi benim mekanım"da!" Bir başka zaman ise duvarları çimenle kaplamış, barikatların kenarlarını çevrelemiş. Her tarafını kuşatan boşluk, ona göre, beklenmedik olayların ya da bir çığ düşmesinin habercisi; tam bir felaket telallı sanki. Ama ne olursa olsun onun varlığına da katlanmak zorunda.

Bu boşluğu heykele dönüştürebilir mi dersiniz? Alçıyı yoğurarak, yoğunluklu bir şey'den bir boşluğu nasıl yaratır ? Sanatçının parmaklarını hep "on adım ötede" tutan figür, ne yaparsak yapalım hep orada öylece kalır. Heykel izlenilmesi gereken uzaklığı bizzat saptar; tıpkı bir kralın, etrafındakilerle mesafesini belli ölçüler içinde ayarlaması gibi. Bu da, hiç kimsenin kendi alanına müdahale etmemesini sağlar. Figürlerinin her biri, kendi küçük boşluğunu yaratan Giacometti'nin ta kendisi aslında.

Ama en az gölgelerimiz ve isimlerimiz kadar bizlerden birer parça olan bu küçücük aralıklar, bir dünya yaratmak için hiç de yeterli değildir. Bütün nesnelerin arasında, aynı zamanda bir de evrensel Boşluk (Void) vardır. Sokak, güneşin altında bomboş kıvrılıp giderken, birdenbire, bir insanoğlu beliriverir bu ıssız boşlukta.

Heykel, bir doluluktan bir boşluk yaratabilir, ama ortaya çıkan bu doluluğun daha önceden aslında bir boşluk olduğunu gösterebilir mi? Giacometti yüzlerce kez bu soruya yanıt bulmaya çalışır. “Kafes” adlı kompozisyonu, onun, “heykelin kaidesini artık kullanmadan bir yüz ya da baş yaratmak için sınırları belli bir mekana duyduğu arzuyu” yansıtır. Bu, onun sainsal uğraşında en can alıcı noktadır işte. Çünkü, boşluk her zaman varlıktan önce gelir. Varlığın onun içinde barınabilmesinin tek koşulu ise, etrafının, boşluğun zarlarıyla çevrenmesidir. “Kafes, daha önce gördüğüm bir oda... Hatta, kapının arkasındaki perdeleri de görmüştüm...” Bir keresinde de “ev olarak tasarlanmış iki kutunun arasına koyduğu başka bir kutu içinde, küçük bir figür” yapmıştı. Sözün özü, kendi yalnızlıklarına hapsedilmiş bu figürlerine, bizi hep belli bir uzaklıkta tutan mekanlar yapar Giacometti. Figürler, önceden hazırlanmış bu boşlukları doldurmaya yeltenemezler, yaratamazlar; tahammül ederler sadece.

Peki, bir resim değilse, çerçevelenmiş ve figürlerle doldurulmuş bu boşluklar ne ola ki? Heykel yaparken lirik olan Giacometti, resim yaparken nesnel birisi olur çıkar. Kendi yalnız atölyesinde ya da bomboş bir odada gözüktükleri müddetçe, Diego’nun ya da Annete’nin karakterini yakalamak için çabalar durur. Heykele bir ressam gibi yaklaştığını, çünkü, alçı figüre sanki tuval üstündeki bir kişiymiş gibi davrandığını bir başka yazıda da belirtmiştim.* Heykelleri üstünde hep düşünsel ve sabit bir uzaklık tasarlar. Tersinden söylersem, resme de bir heykeltraş olarak yaklaşır diyebilirim; çünkü çerçeveye sınırlanmış düşünsel mekanı gerçek bir boşluk olarak kabul etmemizi ister; bizden. Yoğun uzay katmanları içinde, bir kadını tam da oturur durumda resmettiğini kavratmak ve tuvalini bir su gibi düşünerek, resmin içindeki figürleri görmemizi ister; tıpkı Rimbaud’nun gölün içindeki bir odayı saydam görmesi gibi.

* Giacometti ile ilgili diğer yazı: Mutlağın Peşinde (Çev.).

Heykel yapar gibi resim, resim yapar gibi heykel yapmak... Giacometti heykeltraş mı, yoksa ressam mı? Ne heykeltraş ne ressam; elbette ki, her ikisi birden. Ressam ve heykeltraş; zira, onun ilgi alanı, heykeltraş ve mimar olmasına izin vermez. Bitmez tükenmez yalnızlığına çare bulmak için heykeltraş; dünyadaki nesnelerin ve insanların yerlerini değiştirmek için ise ressamdır o. Bu muazzam evren boşluğunda, ilk başta resmini yapmayı umduğu şeyi, sonradan, üç boyutlu yapmak için son derece uygun bulabilir. "İzlenimlerin gerçekleştirilmesinde" resmin ve heykelin kendine göre olanakları vardır; her biri kendi olanaklarını sunar sanatçıya. Sizin anlayacağınız, her iki eylem birbirinden ayrılmaz ve birbirlerini tamamlar. Uzaklığın kökeni, sanatçının kendi içinde mi, evrende mi yoksa başkalarında mı? Resim ve heykel, işte bütün bunları her açıdan inceleme olanağı sağlar ona.

İnsan, bir boşluğu nasıl boyayabilir ki? Görüldüğü kadarıyla, Giacometti'den önce hiç kimse bunu denememişti. Ressamlar beşyüz yıldır tuvallerine neredeyse bütün bir evreni zorla koyarak resimlerini patlama noktasına getirmişlerdi. Giacometti, bunları tuvallerinden çıkarıp atmakla başlar işe. Örneğin, kardeşi Diego'yu koca bir hangarda kaybolmuş, yapayalnız biri olarak resmeder; bu onun için yeterlidir.

Bir insan, gerektiğinde, çevresindeki her şeyden soyutlanabilmeli. Bu, çevre çizgileri vurgulanarak gayet kolayca başarılabilir. Fakat bildiğimiz kadarıyla bir çizgi, iki yüzeyin kesişmesiyle yaratılabilir ve böylece, boş bir alan dolu bir yüzeye geçemez. Kesinlikle bir hacim uğruna falan değil. İç'i, dış'tan ayırmak üzere kullanılır bir çizgi. Oysa boşluk, bir dış biçim değildir.

Diego, arkasındaki bölmelerden “ayrılabilir” mi gerçekte? Hayır, “ön plan - arka plan” ilişkisi ancak, yüzeyler görelî olarak düzlemsel ise var olabilir. Geriye doğru itilmedikçe, uzak kısım, Diego’ya “arka plan” olarak hizmet etmez; kısaca, bağlantı için herhangi bir yol yoktur. Diego, resimde sadece bir adam, bir nesnedir. Bu yüzden de tuvalin bütünlüğünü sağlamak için oranlar ve renk tonları arasındaki ilişkiyi uygun bir konumda tutmalıdır. Ama bu karşılıklı ilişkiler, aynı zamanda, kendini onların arasına yerleştiren boşluk tarafından geçersiz hale getirilir.

Hayır, Diego’nun portresi, çizgiyle çevrelenerek arkasındaki duvardan ayrılmaz. Diego da duvar da orada, hepsi bu. Hiçbir şey kuşatmaz, hiçbir şey desteklemez, hiçbir şey içine almaz onu. Boş mekanın muazzam çerçevesi içinde, bütün yalnızlığı ile görünür sadece.

Giacometti her bir resmi ile, o ilk yaratma anına -ex nihilo’ya- geri götürür bizi. Her resmi eski bir metafizik soruyu yeniden gündeme getirir: Bir şey yok değil de niçin vardır? Bu inatçı, sorgulanamaz ve aşırı derecede düşsel olan şey nedir? Resmedilmiş kişi, sorgulayıcı bir hayalet biçiminde sunulduğu için olsa gerek, izleyenler üzerinde bir sanrı yaratıyor.

Ama, sınırlarını ve mekânını belirlemeden, sanatçı, bir figürü tuvaline nasıl yerleştirebilir ki? Denizin derinliklerinden yüzeye doğru çıkan bir balık gibi boş alanda aniden sırtmaz mı bu figür? Önemi yok bunun. Bir çizgi, içsel ve dışsal arasındaki dengeyi, yani dondurulmuş bir uçuşu betimleyebilir; dışardaki güçlerin baskısı altındaki bir nesnenin razı olduğu bir biçime dolanabilir; eylemsizliğin ve rehabetin bir simgesi olabilir.

Oysa, Giacometti keyfi bir sınırlama olarak ele almaz sınırlı olanı. Ona göre, bir nesnenin doluluğu ve belirleyiciliği onun tutarlılığı olup, aynı zamanda da bu, onun doğrulayıcı içsel gü-

cünün biricik sonucudur. Hani, matematikçilerin üzerinde kafa yorduğu hem kuşatan hem de kuşatılan bazı garip eğriler vardır ya, işte aynen böyle. Giacometti'nin resimlerinde nesne kendi kendini sınırlar.

Bir gün, tam da benim bir portremi çizeceğine söz verdiği anda, sanki ilk kez görüyormuş gibi aniden şaşırmış ve "kadere bak" demişti, "ne güçlü çizgiler!" Ben ise ondan çok daha fazla şaşırılmışım, zira hatlarımın zayıf ve sıradan olduğunu düşünüyordum. Dediğine göre, hatlarımdaki her bir çizgiyi merkeze doğru giden birer güç olarak görmesiymiş bunun nedeni. Bir spiral gibi, insan yüzü sürekli değişir. Dönün etrafında: Herhangi bir çevre çizgisi bulamazsınız, sadece dolu bir şeydir o. Çizgi, inkarın başlangıcı ve "olan"dan "olmayan"a bir geçiştir. Ama Giacometti'ye göre, gerçek saf bir olumlamadır. Olan şey vardır ve sonra aniden artık yok olur; ama varlıktan yokluğa akla uygun bir geçiş de yoktur.

Betimlenen biçimin içinde, çizdiği bir yığın çizginin nasıl oluşturulduğuna dikkat edin. Varlığın bizzat kendisi ile olan yakın ve içten ilişkilerini görmeye çalışın bu çizgilerin. Bir giysideki katlanmalar, bir yüzdeki kırışıklıklar, bir kasın çıkıntısı ya da bir hareketin yönü, kısaca hepsi dıştan içe doğru. Hepsi birden, izleyenlerin gözlerini kendilerine bağlayıp yönlendirerek, figürün tam merkezine doğru çekmekte. Yüz, sanki güçlü bir varlığın etkisi altında; sanki beş saniye içinde yumruğunuz büyüklüğünü alacak; tıpkı büzülen bir baş gibi. Ama, gövdenin sınırları da hâlâ kayıp. Bazen güçlü keskin çizgilerle, kahverengimsi bir tonla, ağır vücut kütlesi kurnazca belirlenmiş; bazen de göz kamaştırıcı bir ışık oyunu ile muğlaklaştırılan bir kalça ya da kol, bir yerlerde tamamen ortadan kaldırılmış.

Kimse bize tahmin edemediğimiz, beklenmedik çözümlerle karşılaşacağımız uyarısında falan bulunmuyor. Örneğin, bir

adam bağdaş kurmuş oturuyor. Sadece başına ya da vücuduna bakarak, onun ayaklarının var olduğuna ikna oluyorum. Hatta onları görebileceğimi bile düşünüyorum. Oysa iyice baktığımda, göz kamaştırıcı bir muğlaklık içinde, ayakların çözümlüp kaybolduğunu ve boşluğun nerede başlayıp, vücudun nerede son bulduğunu artık anlamıyorum. Masson'un, nesneleri çözerek, onları aynı anda tuvalin her tarafında hazır ve nazır bir durumda tutma girişimiyle karıştırmayın Giacometti'nin bu tutumunu. Giacometti bir ayakkabıyı sınırlamakta başarısız kalırsa eğer, bunun nedeni, o nesnenin sınırlanmasına inanmaması değil; sadece, bu sınırı bizim var saymamızı, bizim eklemizi istediğindendir, o kadar. Ayakkabılar bütün ağırlık ve yoğunluklarıyla gerçekten orada işte. Onları görebilmek için yapmamız gereken tek şey, onları bir bütün olarak görmeyi istemekten kaçınmak.

Giacometti'nin heykelleri için ara sıra yaptığı çizimleri sadece incelemek bile bu yöntemi anlamakta bize yardımcı olur. Bir kaidenin üstünde dört kadın. İyi, güzel. Ama gelin bu deseni inceleyelim. Öncelikle, cesur darbelerle oluşturulmuş boyun ve kafayı, sonra bir boşluğu, onun arkasından ise belli bir bölgeyi (göbek ve karnı) çevreleyen açık bir eğriyi görüyoruz. Ayrıca, önce yapılıp sonra bir kısmı silinmiş bir üst bacak; ve ardından yine bir boşluk; ön altta iki dikey çizgi, ve ayrıca iki tane daha başka çizgi de gördüklerimiz arasında. Hepsi bu kadar. Bütün bir kadın.

Yaptığımız ne peki? Sürekliliği sağlayabilmek için edinmiş olduğumuz bilgilerimize başvurduk; bu sağa sola dağılmış elemanları birbirine bağlamak için de gözlerimizi kullandık. Beyaz bir kağıt üzerinde omuzları ve kolları gördük. Onları gördük, çünkü bir insan başını ve vücudunu yeniden anımsadık.

Çizgilerle gösterilmemiş olsalar bile, vücudun elemanları kesinlikle oradaydılar işte. Aynı şekilde, sözcüklerle ifade edil-

memiş olsalar da bazen düşünceleri açıkca kavrar, belli bir bütünlüğe ulaşırız. İşte burada da gövde, kendi karşıt iki ucu arasında gidip gelmekte. Boş kağıdın görünmez geriliğiyle, mutlak gerçeklik ile karşı karşıyayız. Ama kağıdın bu boşluğu, aynı zamanda, boş bir mekanı (uzay boşluğunu) da yansıtmıyor mu? Kesinlikle; çünkü Giacometti hem maddenin hem de mutlak hiçliğin eylemsizliğini reddediyor. Bir boşluk, genişletilmiş bir doluluktur: Doluluk ve yönlendirilmiş bir boşluk. Gerçeklik şimşek gibi çıkıyor karşımıza.

Onun yaptığı figürlerde, gövde ve yüzleri ayıran yoğun ışık darbelerini farkettiniz mi hiç? Diego'yu oluşturan çizgiler, terzilerin diliyle söylersek, sağlamca dikilip birleştirilmez, ama birbirine şöyle bir tutturulur, "teyellenir". Ya da, Giacometti'nin "karanlık bir arka plan üstüne yazı yazmak" istediği düşünülebilir mi acaba? Olabilir. Artık vurgu, boşluğun doluluktan ayrılması üstüne değil, resmin doğrudan maddiliği üstünedir. İşte bu yüzden birlik ve çokluk bir aradadır. Bölünmeden, bir resim nasıl başkalaştırılabilir? Koyu darbeler tehlikelidir; çünkü, figürü ortadan kaldırabilir ya da yaralayabilir. Bir ağzın ya da gözün etrafı çizgilerle çevrenirse, figürün bütünlüğü kaybolabilir, gereksiz ve aşırı bir boşluk izlenimi ortaya çıkabilir. Beyaz çizgiler, görünmeyen yol göstericiler olarak orada olup, gözü yönlendirirler, hareketini belirlerler, şaşkınlığını giderirler. Ama asıl tehlike başka bir yerde yatakmaktadır.

Arcimboldo'un başarısının -karmakarışik meyvelerinin ve şaşkın balığının- başarısını biliyoruz. Onun becerisini niçin böyle başvurusı bir örnek olarak buluyoruz? Yöntemin ve sürecin bize olan yakınlığından, belki de bu. Bütün ressamlar kendilerince birer Arcimboldo mu acaba? Günden güne, bir yüzden diğerine, bir çift gözü, bir burnu, iki kulağı ve otuz iki dişi olan birer baş yapmadı mı her biri? Peki, fark nerede yatıyor? Archimboldo, yuvarlak bir et parçası alıp iki delik açmış ve her

birinin içine birer beyaz mermer yerleştirmiş; buruna benzer bir açıklık oyup göz kürelerinin altına yapay bir burun konurmuş; bir delik daha açtıktan sonra onu da beyaz çakıl taşlarıyla desteklemiş. Böylece, bir yüzün çözünemez bütünlüğü yerine, heterojen nesnelerden bir düzenleme yapmış olmuyor mu? Boşluk her yere kurnazca sızmış; gözkapakları ile göz-küresinin arasına; dudakların arasına; burun deliklerine... Baş, sanırsınız takım adacıklarına dönüşmüş.

Bu garip düzenlemenin gerçek ile uygunluk içinde olduğunu söyleyebilirsiniz. Öyle ya, bir göz doktoru gözü, bir dişçi de dişi yuvasından çekip almıyor mu? Haklı olabilirsiniz. Peki, ya bir ressam ne yapacak? Herhangi bir şeyi mi? Ne görüyorsak onu mu? Peki, gördüğümüz ne ?

Örneğin, pencerenin altındaki kestane ağacını ele alalım. Bazıları sanki büyük bir top, titreşimli bir birlik olarak çizer. Bazıları da her bir yaprağı damarlarına varıncaya kadar olabildiğince ayrıntılı bir şekilde resmeder onu. Bu ağacı yapraklı bir kütle ya da bir yaprak yığını olarak görebilir miyim? Her iki biçimde de gördüğümü söylemeliyim? Ama, sürekli birinden diğerine gidip geldiğimden dolayı onu asla kendi bütünlüğü içinde göremem. Yaprakları düşünün: Aynı şekilde, onları da bir bütün olarak algılayamıyorum; zira, tam kavrayacakken birdenbire kayboluyorlar. Ya da yapraklı kütleyle ele alın: Tam kavıyorum derken, o da aniden çözünüyor. Yani sözün özü, gördüğüm şey hem kaynaşan bir bütünlük hem de titreyen bir dağınıklık. Hadi bakalım, ressam boyasın bunu.

Ve ne olursa olsun, Giacometti'nin istediği, gördüğü şeyi tam olarak nasıl görüyorsa, işte öyle çizmek. Figürlerin, hareketsiz tuvaldeki kendi özgün boşluklarının tam ortasında, süreklilik ve süreksizlik arasında, durmaksızın kararsızca değişmesini ister. Gövdeye bir periskop gibi hizmet etmesi için başın sınırlanmasını ister. Baş ile gövde arasındaki ilişki, onun

gözünde, Avrupa'nın Asya'ya bağlı olması gibi bir şey aslında. Gözleri, burnu, ağzı, tek tek birbirinden ayırıp sonra da harmanlayarak, yapraklı bir kütlenin yaprakları haline dönüştürmek ister ve bunu da başarır. Bu onun en büyük zaféridir.

Nasıl gerçekleştirir bunu? Yanıt: Algıyı değil, ama mutlak doğruyu reddederek. Anlaşılmaz biri değil Giacometti. Varlığın mutlak doğruluğundan ziyade, aslında algılamamanın hiç de kesin olmadığına parmak basmayı tercih eder. Bizzat kendileri ya da daha iyi bakış açılarına sahip başkaları açısından, onun portreleri, bireyleşme kuralına sımsıkı uyarlar. Şöyle kısa bir bakış, bu yüzlerin ayrıntılardan iyice arındırılmış olduğunu ortaya koymaya; ve ayrıca, aniden Diego'yu ya da Arnetta'yı anımsamamaza yeter. Giacometti'nin öznelciliğinin ipuçlarıdır bunlar.

Bu arada, herhangi bir huzursuzluk duymadan bakamayız bu tuvallere. Bir flaşın, en azından bir mumun yardımına gereksinimimiz var. Bu, bir sis, gün ışığının azalması ya da gözlerimizin yorulması mı? Diego göz kapaklarını açıyor mu yoksa kapatıyor mu? Uyukluyor mu? Rüya mı görüyor, yoksa çaktırmadan bize mi bakıyor? Bu ve benzeri sorular ünlü sergilerdeki çok bilindik portrelerin önünde öyle kibar bir şekilde sorulur ki, yanıt da en az soru kadar uygun ve zorlamasız olabilsin.

Ünlü ressamların işe yaramaz kararsızlığı ile Giacometti'nin hesaplı kararsızlığı arasında en ufak bir benzerlik yoktur. Belki de Giacometti'nin tavrı, aşırı kararlılık olarak adlandırılabilir. Diego'ya sırtımı dönüyorum ve sırasıyla, bir uyuduğunu, bir uyandığımı; gökyüzüne, bana baktığımı görüyorum. Her şey gerçek, her şey açık seçik; ama başımı eğip, bakış açımı değiştirdiğimde de bu gerçek kayboluyor ve bir diğer gerçek onun yerini alıyor. Büyük bir mücadeleden sonra, belli bir fikre

ulaşmak istediğimde ise tek çarem, mümkün olduğunca çabuk terketmek onu. Buna rağmen, düşüncem parçalı ve olasılıklar içinde.

Diyelim ki, bir perde motifinde, bir mürekkep lekesinde ya da bir ateşte, bir yüz keşfettim. Aniden ortaya çıkan bu şekil maddileşir ve beni zorlar. Onu, hep aynı şekilde görmeye devam etsem bile, eminim ki başkaları çok farklı bir şekillerde göreceklerdir. Ama Giacometti'nin resimleriyle uyarılırken; ve aynı zamanda, emin olduğumuz bir gerçeğin var olması ile bylenirken, ateşin içinde gördüğüm bir yüzün herhangi bir gerçekliği yoktur. Arasam da aramasam da orada, tam burnumun dibinde. Ama görüş alanım bulanıklaşıyor, gözlerim yoruluyor. Vaz geçiyorum. Sonra, Giacometti'nin bizi zorladığıny anlamaya başlıyorum. Çünkü, bahis konusu olan sorunda, gerçekleri tersine çevirmiştir.

Ingres'in bir resmi de oldukça öğreticidir. Onun haremdeki kadınının burnunun cuna bakıyorum: Dudakların tatlı kırmızılığı ile bölünmüş, pembemsi, hafif ve yumuşak bir yüz farkediyorum. Sonra, dikkatimi dudaklara kaydırđıđımda, dudakların puslu ve yer yer glđeli alandan sıyrılıp ortaya çıktıklarını; arka plandaki ayırt edici boşluk tarafından yutulan burnun ise, bu kez kaybolduğunu görüyorum.

Giacometti'nin resimlerinde durum tam tersi. Bir ayrıntıyı ikna edici bir şekilde açıkça görebilmek için gereksinim duyduğum şey, dikkatimi onun merkezinden uzak tutmak. Gvenim, göz ucuyla gördüğüm şey ile tazeleniyor. Diago'nun gözlerine ne kadar çok bakarsam, onlar da o kadar az ilişki kuruyor benimle; ama ağzın kenarındaki garip gülümsemeyi, kaybolan yanağı da hafifçe farkediyorum. Gerçeklik saplantımdan olsa gerek, dikkatimi onun ağzına ynelttiğimde ise, her şey alelacele kaçıyor benden. Ağzının ifadesi nasıl? Sert? Acı? Alaycı? Ayrık? Ya da sanki mühürlenmiş gibi, kapalı mı? Buna karşılık,

görüş alanımın ötesindeki gözlerinin yarı-kapalı olduğunu biliyorum. Ve benim az ötemde, durmaksızın bir biçimden diğer bir biçime dönüşen bir hayalet yüz tarafından, orada çakılıp kalmış vaziyette durmamı hiçbir şey engelleyemiyor. En dikkate değer kısmı ise, onun inandırıcılığı. Doğrudan izlendiğinde, sanrılar, onların konturlanmış görünüşlerini sadece ortadan kaldırıyorlar. Ama öte yandan ise, bildiğimiz gibi...

Bu sıradışı figürler o kadar ruhaniler ki, sık sık şeffaflaşıyorlar; o kadar bütün, bir o kadar da gerçekler ki, fiziksel birer darbe gibi unutulmaz ve maddi bir şey olup çıkıyorlar. Yitiyorlar mı yoksa beliriyorlar mı? Her ikisi de. Bazen öyle bir saydamlaşıyorlar ki, özelliklerini tartışmak bile geçmiyor aklımızdan. Gerçekten var olup/olmadıklarını anlamak için kendimizi çimdiklemek zorunda kalıyoruz. Onları incelemekte ısrar edersek, bütün tuval başlıyor nefes alıp vermeye. Koyu bir deniz dalgası üzerlerine yuvarlanıyor ve geriye sadece yağlıboya lekeli bir yüzey kalıyor. Ve sonra, dalgalar geri çekildiğinde, beyaz ve çıplak suyun altında ışıldadıklarını görüyoruz. Ama figürlerin yeniden ortaya çıkmaları, şiddetli bir doğrulamaya bağlı. Bir yerlerde, kederlenen ya da yardım isteyen birine bilgi vermek üzere, sanki bir dağın zirvesine kıvrıla kıvrıla yükseliyorlar.

Görünüşün ve kayboluşun, kaçışın ve tahrik edişin karşılıklı yer değiştirmesi Giacometti'nin figürlerine cazibeli bir hava veriyor. Onun figürleri, bana, bir söğüt ağacının altında sevgilisinden kaçan, ama aynı zamanda da onun kendisini görmesini arzulayan Galatea'yı anımsatıyor. Evet, gönül avcısı ve zarif; çünkü katıksız bir eylem içindeler. Uğursuz; çünkü, çevreleri bomboş. Hiçliğin bu yaratıkları hem şaşırtarak hem de kaçarak, maddi birer varlık olup çıkıyorlar.

Her gece, bir şihirbaz ile onun üç yüz kadar suç ortağını dü-

şünün: Seyirciler ve onların ikinci kişilikleri. Sihirbaz, parlak kırmızı bir giysi kolu içinde, omuzuna ağaçtan bir kol takmış. Seyirciler onun iki kolu olduğuna inanıyorlar. Çünkü, iki kol - iki giysi yeni- görmekteler. Bu da onları ikna etmeye yetiyor. Oysa bu arada, siyahlara sarılarak gizlenmiş asıl kol, habire bir tavşan, bir kart ya da yanan bir sigara çıkarıp duruyor.

Giacometti'nin sanatı sihirbazınkine benziyor. Bizler onun kurbanları ve suç ortaklarıyız. Biz kolayca aldatılmaya bu kadar istekli olmasaydık, zıtlıkların ve hislerin geleneksel yalancılığı olmasaydı, Giacometti asla yaşamsallık kazandıramazdı portrelerine. Onun esin kaynağı sadece kendi gördüğü şey değil, aynı zamanda -ve özellikle- bizim daha sonra görecekt olduğumuzu düşlediği şeydir. Niyeti, bize tam doğru bir görüntü sunmak değil. Ama, -bu portreler, olduklarından daha başka şeylermiş gibi bir yalan içermeseler de- Giacometti'nin niyeti, gerçek insanların varoluşları yoluyla, içimizde hisler ve davranış tarzları uyandıran imgeler üretmektir.

Grevin Müzesi'nde gezinmekte olan bir insan, balmumundan yapılmış bir bekçinin varlığından korkabilir ya da sinirlenebilir. Hiçbir maskaralık bundan daha etkili olamazdı her halde. Ama Giacometti maskaralık delisi falan değil. Gerçi bir istisna var: Yaşamını kutsayan bir istisna bu. Sanatçıların, ya-nılsamalar yaratarak, imgeler dünyasında çalıştıklarını uzun zamandan beri bilmektedir Giacometti. Bildiği bir diğer şey ise, "uydurulmuş canavarların", seyircilerin içlerinde yapay korkulardan başka hiçbir şey yaratamayacakları gerçeğidir.

Her şeyin farkında olmasına rağmen, umutsuz değil Giacometti. Bir gün, dış görünüşü benzetme yeteneği olan ressamların yaptıklarına benzer bir portresini yapabilir belki Diego'nun. Buna -onun bir hayalet, boş bir yanılsama, kendi çerçevesinde bir tutsak olduğuna- kendimizi önceden hazırlamalıyız. Ve yine o gün, bu sessiz tuvali görmeden önce bir

şaşkınlık, şöyle küçük bir korku hissetmeliyiz: Tıpkı geç saatte eve geri dönerken, gecenin karanlığında bize doğru yürüyen bir yabancidan duyduğumuz korku ve şaşkınlığın aynısı bu. Yani sizin anlayacağınız, Giacometti resimleriyle gerçek bir heyecan yarattığının farkında. Ve sonsuza kadar hep aldatıcı olarak kalacak olan bu imgelerin her noktasının gerçek güçlerle dolu olduğunu da bal gibi biliyor. Bu unutulmazlık numarasını çok kısa bir sürede tam olarak ele geçirebileceğini umuyorum. O başarılı olamazsa, hiç kimse olamaz. Neyse, hiç kimse ezip geçemez, görmezden gelemaz Giacometti'yi.

MUTLAĞIN PEŞİNDE*

Giacometti'nin tarih öncesi yüzüne şöyle bir göz atarsak, onun, kendini zamanın başlangıcına yerleştirme arzusunu ve gururunu hemen farkedebiliriz. Giacometti Kùltür ile alay eder, dalgasını geçer; İlerleme'ye -en azından, Güzel Sanatlar'daki bir ilerlemeye- pek değer vermez. Çağdaşlarından ya da Altamira ve Eyzies mağaralarında yaşamış olan atalarından "daha ilerlemiş" olarak görmez kendini.

* Pierre Matisse Galerisi'nde (1948) açılan Desen, Resim ve Heykel Sergisi kataloğu için yazılmıştı. Aynı yıl Les Temps Modernes'de de yayımlandı (Çev.).

Bildiğimiz şu ki, insanoğlu ve doğanın bulunduğu o ilk zamanlarda ne çirkinlik ve güzellik, ne beğeni, ne sanatsever ne de eleştiri vardı. İlk olarak, bir kaya parçasından bir şeyler oyma becerisini kazanan insan, sıfırdan başlamak zorundaydı. İnsandı, onun modeli; ne bir diktatör ne bir general ne de bir uzun mesafe koşucusuydu. İlkel insan kendinden sonra ortaya çıkacak olan heykeltraşları baştan çıkarabilecek asaletten ve çecikilikten yoksundu daha. Ufuktan yürüyüp gelen, upuzun ve ne olduğu ayırt edilemez bir gölgeden daha başka bir şey değildi. Ama hareketlerinin herhangi bir nesneninkinden oldukça farklı olduğu seçilebiliyordu. Onun ilk kıpırtılarına işaret eden bu hareketler, uçarı bir geleceğin işaretleriyle dolu ortama sızmış, onu gebe bırakmıştı. Bir çilek koparmak ya da ağaç köklerini ve dallarını bir tarafa itip yığmak; velhasıl ne dersiniz deyin, kökenleri açısından değil, tam tersine, onların gelecekleri ve sonları açısından ele alınmalı, anlaşılmalıydı bütün hareketleri. Ne birbirinden ayrılabilir, ne de belli bir yerde hapsedilebilirdi.

Eğri bir dalı bir ağaçtan çekip alabilirim, fakat kalkmış bir kolu ya da inaçla sıkılmış bir yumruğu bir insandan asla ayrı düşünemem. İnsan kolunu kaldırır, insan yumruğunu kararlılıkla sıkar. Hem çözülmez bir bütün, hem de eylemlerinin mutlak kaynağıdır insan. Dahası, simgelerle ve işaretlerle dolu bir büyücdür insan; Bütün bunlar saçlarında yansır, gözlerinde parlar, dudaklarında danseder ve gelir parmak uçlarına yerleşir. Bütün vücuduyla konuşur bu canlı: Koşarken konuşur, seslenirken konuşur. Ve uykuya daldığında, uykusu -evet o da bir çeşit konuşmadır.

Gelelim Giacometti'ye: Bir kayadır, boş mekanda bir çıkıntıdır onun malzemesi. İşte tam bu yüzden, sadece boşluktan -sıfır noktasından- durağan kütle içinde bir hareket, sonsuz çokluk içinde bir birlik, su katılmadık görecelik içinde bir mutlak, ebedi varlık içinde sonlu bir şey ve nesnelerin inatçı sessizliği

içinde simgelerden oluşmuş bir zenginlik biçimlendirmek; kısaca, bir insan oluşturmak zorundaydı Giacometti. Malzeme ile model arasındaki kopukluk aşılamazmış, araya bir köprü kurulamazmış gibi görünüyorsa bile, bu boşluğun boyutlarını Giacometti'nin bildiğini sanıyorum. Ancak onun, insana ait şeyleri boşluğa zorla damgalamak isteyen birisi mi, yoksa insansı özellikleri bir taşla yüklemek eğiliminde olan birisi mi olduğundan tam emin değilim. Belki de her ikisi arasında, kendince bir denge de duruyor.

Heykeltraşın tutkusu, uzam içerisinde kendini tamamen dönüştürmek. Bir insan heykeli dökebilmek için istiyor bu dönüştürümü. Beyni, taşla ilgili bir yığın düşüncenin baskısı altında. Öncelikle, daha en başından, zaten "boşluk" korkutmuştu sanatçıyı. Kuş uçmaz kervan geçmez, bu ıpıssız mekanda kendi boşluğunu kavramaya çalışırken, bir aşağı bir yukarı, aylarca gezinmişti. Sadece kendi korkunç yalnızlığı eşlik etmişti ona. Bir keresinde de ölü ve ruhsuz nesnelerin artık toprağa değmedikleri gibi bir yanılzamaya kapılmış; ne derinlik ve yükseklığın, ne uzunluk ve genişliğin, ne de nesneler arasında gerçek bağlantıların olduğu, sanki düşünsel bir ölüm noktasında, kendi vücudunu farkedir bir durumda, sürekli ve düzensizce değişen bir evrende yaşadığını sanmıştı. Ama aynı zamanda, bir heykeltraşın görevinin, takım adalarla dolu bu dipsiz bucaksız boşluktan bir yüz oyup çıkarmak olduğunun da bilincindeydi. Ve çevresindeki öteki varlıklara dokunabilen tek bir varlık tarafından doldurulmalıydı bu yüz.

Yüz ve vücut hareketlerinin büyüüne bu denli duyarlı başka birini tanımıyorum. Sanki başka bir krallıktan gelmişcesine onları hep tutkulu bir kıskançlıkla süzer. Ne yapacağını bilmez bir durumda büyük caddelerde çığ halinde yuvarlanan taşlar gibi, ona doğru sanki kör gibi ilerleyen yığınları zihninde canlandırarak, bunları tek tek değerlendirmek istemişti bir zamanlar. Yani sizin anlayacağınız, ona göre, şap-

lantılarının hepsi birer görev, birer deneyim ve boşluğu yaşamak için birer araçtır.

“O bir deli. Heykeltraşlar üç bin yıldır, onunki gibi saçmalıklara düşmeden heykeller yapmaktalar. Üstelik, son derece güzel eserler bunlar. Kendinden önceki ustaları görmezden geleceğine, denenmiş ve doğru sonuca götürücülüğü kanıtlanmış teknikleri kullanarak, niçin hatasız heykeller yapmayı denemiyor ki?” diyor insanlar.

Aslında gerçek olan şu: Heykeltraşlar üç bin yıldır sadece kadavralar yapagelmışler. Bazen bir mezarın yüzeyinde uzanır, bazen bir oyma koltukta ya da bir atın sırtında oturur durumda gösterilir bunlar. Ama ölü bir at ile üstündeki ölü adamı toplasanız, ikisi birden yarı canlı bir yaratık bile etmez. Oysa bu yaratık, bir müzede şaşkınlıktan ağzı bir karış açık, aval aval bakan insanları kolayca kandırır. Kolları sanki hareket ediyormuş gibidir. Ne çare ki, demir bir engel her noktasını bağlar. Katı sınırları, sonsuz sayıdaki parçalarını zorlukla bir arada tutar. Yüzeysel bir benzerliğin büyüğü içindeki izleyiciler, hayal güçlerinin esiri olmuş bir vaziyette, sonsuzlukta kaybolmuş bu maddeye ışık, sıcaklık ya da hareket yüklerler.

Bu yüzden, işe sıfırdan, tekrar başlamak gerekliliği var. Üç bin yıl sonra, Giacometti ve onun çağdaşı heykeltraşlar galerileri yeni çalışmalarla tika basa doldurmazlar ama heykelin hâlâ oyularak yapılabileceğini kanıtlarlar. Tıpkı Diogenes’in, Parmenides ve Zeno’ya karşı çıkarak kendini kanıtladığı gibi, heykelin ancak böyle mümkün olabileceğini gösterirler. Gidilebilecek son noktaya kadar gidip, neler yapılabileceğini görmek arzusunda her biri. Bir an için amaçlanan şeyin başarısızlığa mahkum olduğunu düşünelim; en uygun koşullarda bile, bu başarısızlığın sorumluluğunu heykeltraşa mı, yoksa heykelin kendisine mi yüklemek gerektiğine karar vermek olanaksız olurdu herhalde. İşe yeniden başlaması gerekenler, bir

şekilde başlayabilirlerdi. Giacometti bu tip sanatçılardan biri olarak, her zaman yeniden başlar. Fakat burada söz konusu olan, sonu olmayan bir ilerlemeden daha başka bir şey. Ulaşılmaması gereken belli bir amaç, çözülmesi gereken biricik sorun var: Korkutmadan, onu kaskatı geçirmeden, taştan bir insan heykeli nasıl yapılabilir? Tamamen ya da hiç: Sorun çözüle bile, çok az heykel çıkacağı belli.

“Ah keşke, şöyle doğru dürüst bir heykel yapmayı bir becersem, binlerce yapabilirdim...” diyor, Giacometti. Beceremediği sürece, doğaldır ki heykel çıkmayacaktır. Ancak, onu amacına günbegün yaklaştıran kaba yontular çıkacaktır ortaya. Her şeyi yıkar parçalar ve yeniden başlar. Zaman zaman, arkadaşları bu katliamdan bir baş, bir delikanlı ya da genç kız heykelini zor bela kurtarmayı başarırlar. Yıkmaktan korkmaz ve yeniden başlar mücadeleye. On beş yıldır bir tek sergi bile açmamıştı.

Yaşamak zorunda olduğu için, en sonunda, bu sergiye karar verdi. Fakat sergi hakkında endişeleri vardı. Rahatsızlığını, yazdığı şu sözcüklerle açıklamak istiyor: “Bu heykellerin şu anki (fotoğraf ve bronz) durumunda olmasının tek nedeni, yoksulluk belası. Yani, satılmaları iyi olur. Ancak, sonuçlardan tam olarak emin değilim. Bazıları bir hayli iyi ama yine de tam istediğim gibi değiller.”

Her zaman varlık ve yokluk arasında bir yerlerde, sürekli bir yıkılma ve yinelenme, mükemmellik ve değişim süreci içindeki bu etkileyici çalışmaların, artık ciddi ciddi bağımsızlıklarını kazanıp ondan bir şekilde uzaklaşarak kendi toplumsal konumlarına doğru harekete geçmeleri Giacometti’nin canını sıkıyor. Zaten, olanları görmezden gelip, onlar hakkındaki her şeyi unutmaktan başka çaresi de yok. Ondaki en önemli ve dikkat edilmesi gereken şey, mutlağın peşinde koşarken gösterdiği korkunç azim ve çabadır.

Bu yerinde duramayan fakat bir o kadar da kararlı sanat işçisi, kendi çalışmalarını hep yavaşlattığından dolayı, taşın dirençliliğinden pek hoşlanmaz. Bundan dolayı hafif ve aynı zamanda da her biçime sokulmaya en elverişli, gerektiğinde çabucak parçalanabilen ve bütün maddeler içinde en uçarı - ruhsal- malzemeyi seçer: Alçı. Parmak uçları zorlukla hisseder bu maddeyi. Alçı, sanatçının ulaşılmaz ve anlaşılmaz devrimlerine bir çeşit yanıttır.

Atölyesine giren birisi, ilk olarak, uzun ve kırmızımsı iplere dolanarak onu yarı katı bir hale sokan beyaz nesnelerden yapılmış (alçı ve üstüğü karışımı) bu garip korkulukları farkedecektir hemen. Giacometti'nin deneyimleri, düşünceleri ihtirasları ve düşleri, bir an için onun alçı adamlarına yönelerek onlara birer biçim verirler, sonra birlikte devam ederler. Sürekli olarak hep bir değişim içinde olan ve belli bir biçimi olmayan bu garip yaratıklardan her biri, Giacometti'nin başka bir dildeki yaşamı sanki.

Maillol'un heykelleri küstahça fırlatırlar gözlerimize kendi şiddetli sonsuzluklarını. Ama taşın sonsuzluğu, durağanlık ile eşanlımlıdır; varlığı her zaman katıdır. Giacometti ise ne konuştur ne de düşünür sonsuzluk hakkında. Bir gün, daha biraz önce bozup parçaladığı heykellerini kastederek söylediği şeyler hoşuma gitmişti: "Onlardan bir hayli memnundum, fakat sadece bir kaç saat dayanabildiler."

Birkaç saatlik ömür -bir şafak vakti, bir mutsuzluk, kısacık ömürlü bir bahar sineği sanki! Belki de, doğumlarının en kritik anında bozulup yok olmaya mahkum edildiklerinden olsa gerek, bildiğim bütün heykeller içinde, Giacometti'nin bu yaratımları sözcüklerle anlatılamayan anlık çekiciliklerini hep koruyan eserler: Daha sonlu, daha kırılğan ve insana daha yakın. Giacometti'nin malzemesi, boşluğun tozu demek. Öyle ki, bütün atölyesini sanki bir taban gibi kaplayan, deyim ye-

rindeyse, zemini gömen; çivilerinin altına, hatta sanatçının yüzündeki en derin kırışıklara bile ulaşan bir malzeme bu.

Ama uzay boşluğu, bütün çıplaklığına karşın, hâlâ o kadar aşırı ki! Son derece garip bir sonsuzluk korkusu var Giacometti'nin. Pascalvari ya da hiç bitmeyen kocaman bir şey değil sözünü ettiğimiz. Bu, parmaklarından akan, gizli ve anlaşılması güç türden bir sonsuzluk. Giacometti'ye göre, "boşlukta bir aşırılık var". Bu aşırılık, bir şekilde yanyana konmuş elemanların basit ve saf bir şekilde yan yana gelmesidir. Heykeltraşların büyük çoğunluğu kandırılmaya yatkındırlar. Cömert boşluğun bu seri üretimi karşısında kafaları karışır; çalışmalarını, gereğinden fazla şeylerle doldururlar. Mermer bir göğsün dolgun hatlarıyla büyülenirler; insansı hareketleri ve biçimleri şişirip abartırlar.

Giacometti, nefes alıp veren bir insanda aşırı ve gereksiz hiçbir şeyin olmadığını farkındadır. Ondaki her şeyin bir işlevi vardır çünkü. Yine bilir ki, uzay boşluğu varlığı mahveden ve her şeyi yiyip bitiren bir kanserdir. Onun açısından heykel yaratmak, uzay boşluğuna biçim vererek ondan bir doluluk oluşturmak, onu sıkıştırmak ve bütün aşırılıklarından kurtarmaktır. Doğaldır ki bu çaba umutsuzluklarla doludur. İki ya da üç kez Giacometti'nin tam bir hayal kırıklığının eşiğine kadar geldiğini sanıyorum. Heykel yapmak, baskı altına alınamayan bu boşlukta ekleme ve çıkarmayı gerekli kılmasaydı, bir heykelin ortaya çıkması zaten olanaksız olurdu. "Aynen öyle" demişti, "başkalarının yaptığı gibi, heykelime burun ucundan başlarsam daha burun deliklerine ulaşmadan, sonsuz bir süre bile geçebilir". Buluşunu gerçekleştirmişti.

Kaidesine yerleştirilmiş Ganymede'i inceleyin. Onun ben-den ne kadar uzakta olduğunu soracak olursanız, size yanıtım, "ne demek istediğinizi anlamıyorum" olacaktır. "Ganymede" derken, Jupiter Kartalı tarafından uzaklara götürülen gençten

mi bahsediyorsunuz? Eğer öyleyse, ben de size, onunla aramızda gerçek bir uzaklığın olmadığını, ve ayrıca, böyle bir ilişkinin hiç varolmadığını, çünkü o delikanlının varolmadığını söylerim. Ya da heykeltraşın bir mermer kütlesinden yonttuğu yakışıklı bir delikanlı imgesini mi demek istiyorsunuz? Eğer meramınız buysa, "varlığı somut ve dokunulabilen gerçek bir şeyden söz ediyoruz" demektir. Ve ayrıca bazı karşılaştırmalar bile yapabiliriz.

Resim sanatında, üçüncü boyut yanılması diğer iki boyut yanılması da gerekli kıldığını ressamın uzun yıllardan beri bilmekteler. Figürler ile benim gözlerim arasındaki uzaklığın bir gerçekliği falan yok. O uzaklık, sadece bir yanılma. İleri doğru bir kaç adım atsam, sadece tuvale yaklaşmış olurum, figürlere değil. Hatta bir an için burnumu onlara dokundurduğumu düşünelim, yine de benden yirmi adım ötede görüneceklerdir; çünkü daha oraya yerleştirildiklerinde, benden yirmi adım uzakta tasarlanmışlardır. Bütün bunlardan, resmin, Zeno paradoksuna* bağlı olmadığı sonucu çıkarılabilir. Virgin'in ayağını Aziz Joseph'in ayağından ayıran boşluğu sonsuza kadar tekrar tekrar ikiye bölsün bile bütün becerebildiğim, tuval üzerinde belli alanlar oluşturmak olurdu ki, bu da asla Virgin ve kocasının bastığı kaldırım demek değildir.

Heykeltraşlar bu en temel gerçekleri yıllarca göremediler, çünkü onlar üç boyutlu bir boşlukta, gerçek mermer bloklarla çalışıyorlardı. Ürettikleri insan figürü tamamen hayali bir şey olsa da, onlar gerçek boyutlarda çalıştıklarını düşündüler hep. Gerçek uzay ile hayali uzayın birbiriyle karıştırılması garip sonuçları doğurdu. Öncelikle, gördükleri şeyi (on adım ötedeki bir modeli) yeniden üretmek yerine, kilden bir şey (modelin kendisini) yaptılar. Heykellerinin izleyiciye on adım uzakta

* Eleacı filozoflardan olan Zeno'ya göre evren bir çokluk değil, birlik'tir. Böyle bir birlik içinde, bir boşluktan söz edilemeyeceği içindir ki, doğal olarak, hareket olanaksızdır. Çokluk ve hareket sadece birer yanılma'dır.

durdukları izlenimini vermek istedikçe (ki, modelleri kendilerine on adım uzaktaydı), bu istekleri onlara gayet mantıklı geliyordu. Öyle ya, modelleri ile kendileri arasındaki ilişki neyse, heykelleri ile izleyici arasındaki ilişki de aynıydı! Fakat bu, ancak modelin dışarıda bir yerde durması ve mermerin de işte tam burada olmasıyla mümkündü.

Peki, söyler misiniz, tam olarak ne demek burada ve dışarıda bir yerde olmak? On adım uzaktan, çıplak bir kadının belli bir imgesini yakalıyorum. Ona yaklaşp, daha yakın bir mesafeden baktığımda ise artık onu tanıyamıyorum: Oyuklar, çatlaklar, pütürler, kararmış yaprağımsı şeyler, akan çizgiler, dağ ve ayı anımsatan şeyler. Velhasıl, belli bir uzaklıktan hayran olduğum taze ve carlı vücut besbelli ki pürüzsüz falan değil, olamaz da. Heykeltraşın yaratması gereken yanılısma bu mu olmalı? Konuya yaklaşmanın sonsuz olasılıkları olabilmeli. Ve bunun yanı sıra, onun yüzüne ne kadar yaklaşırsa yaklaşsın, arada hep daha daraltılması gereken bir açıklık kalacaktır.

Sizin anlayacağınız, bir heykel ne tam olarak modele benzeyen bir şey, ne de heykeltraşın gördüğü bir şeydir. Heykel, kendi içinde belli çelişkiler taşıyan bir takım geleneklere göre oluşturulur. Heykeltraş, uzaktan görülmese de, aslında var oldukları bahanesiyle, bazı ayrıntıları gösterir. Öte yandan, aslında var olan ancak görülmediği gerekçesiyle başka ayrıntıları da görmezden gelir. Bu, inandırıcı bir figür oluşturabilmek için izleyicinin 'bakış açısını dikkate almaktan başka nedir? Eğer öyleyse, Ganymede ile aramızdaki ilişki benim konumuma farklılıklar kazandırır; yaklaştığımda, daha önce belli bir uzaklıktan kaçırdığım ayrıntıları keşfederim. Bu da bizi çelişkili bir noktaya getirir: Ya bir yanılısma ile gerçek bir ilişki içindeyim; ya da benim mermer kütleye aramdaki gerçek ilişki ve Ganymede ile olan hayali ilişki birbiriyle karıştırılıyor -seçim sizin.

Bütün bunlardan şu sonuç çıkarılabilir: Gerçek uzaklığa ait özellikler, gerçek olmayan uzaklığa ait olanları örter, maskeler. Gayet açık bir şekilde, mermerin gerçek bölünebilirliği bireyin bölünemezliğini alt eder. Kazananlar, taş ve Zeno'dur. Yani, geleneksel heykeltraşın dogmatizm ile flört ettiği söylenebilir; kendi bakış açısını bir kenara atabileceğini ve insan doğasından daha başka bir şey verebileceğini düşünür çünkü. Ama gerçek olan şu ki, ne yaptığının farkında bile değildir; zira, gördüğü şeyi üretmez o. Gerçeğin peşinde koşarken geleneğe çarpar. Sonuçta, izleyicinin dikkati gerçek bir yaşamdan, heykeltraşın duran imgelerine doğru kaydırılır ve onun mutlak üzerine yaptığı araştırma ise, sanat eserini, izleyicinin görelî bakış açısına bağlar, onun emrine verir. Zavallı izleyici de gerçek yerine hayali, hayal yerine de gerçeği almış olur. Bölünemezliği ararken, bölünebilirlik ile karşılaşır her yerde.

Klasisizmi tersine çevirerek, heykellerine hayali ve bölünemez bir derinlik (espace) kazandırır Giacometti. Göreceliği daha en başından açıkça benimseyerek, mutlağı ortaya koyar. Şu bir gerçek: Giacometti, insanı görüldüğü gibi -yani, belli bir uzaklıktan- yapan ilk heykeltraştır. Tıpkı, ressamların tuvallerindeki figürlere mutlak bir uzaklık verdiği gibi, o da verir mutlak uzaklığı kendi imgelerine. "Yirmi adım ötede" ya da "on adım ötede" bir figür yapar. Ve ne yaparsanız yapın, o hep orada kalır. Ortaya konan figür gerçekliği olmayan bir alana atmıştır kendini. Onun sizinle olan ilişkisi, sizin alçı kütleye olan ilişkinize bağlı değildir artık: İşte buna Sanat'ın özgürleşmesi denir.

Klasik bir heykel, sürekli olarak hep yeni yeni ayrıntılar içerdiği sürece, mutlaka incelenmeli, ve daha yakından bakılmalıdır. Önce parçalar, sonra parçaların parçaları tek tek seçilir, içinde kayboluncaya kadar bu böyle sürer gider. Giacometti'nin ise hiçbir heykeline yaklaşamazsınız. Onun yakınına doğru gittikçe sakın bir göbeğin ya da göğsün biraz daha

büyüyeceğini falan sanmayın; bir değişiklik olmaz. Ve siz de, bulunduğunuz mesafeden, süreçle ilgili garip bir izlenim edirsiniz. Düşüncelerimiz bulanık. Ancak tahmin yürütebiliyoruz; sanırım göğüs uçlarının görüldüğü noktadayız. Bir iki adım daha yaklaşıyoruz; ve, hâlâ bir beklenti içindeyiz. Bir adım daha derken, herşey kayboluyor. Geriye kalan, sadece alçının dokusu. İşte gördük: Heykellerini incelemek, onlara bakmak ancak belli bir uzaklıktan mümkün. Buna rağmen, herşey -beyazlık, yuvarlaklık, dolgun bir göğsün yumuşak dönüşleri vb.- hâlâ orada; madde hariç, her şey. Yirmi adım uzaklıktan, dolgunca bir dokunun yorucu yalnızlığını gördüğümüzü -yalnızca- düşünüyoruz. Bu doku bize önerilir, çevrenir, gösterilir; fakat asla tam olarak teslim edilmez.

İşte şimdi, uzayı yoğunlaştırması için Giacometti'ye baskı yapan şeyle karşı karşıyayız: Uzaklık'tan başkası değildir bu. Parmak uçlarımızla ona dokunmayı becerebilsek bile, kendi uzaklığını hep koruyan bir kadını göstermek suretiyle, bu uzaklığı bizim görüş menzilimiz içine yerleştirir Giacometti. Bizim gözlerimizde canlandırdığımız ve tahmin ettiğimiz göğüsler, gerçekte, asla ele vermez kendilerini; ancak, birilerinin görmesi için de bir beklenti içindedirler. Sanatçının yaratmış olduğu bu vücutlar, aslında maddenin önerileri, verilmiş sözlerinden başka bir şey değil.

Şimdi kalkıp birileri, "bu olanaksız, çünkü, aynı nesne, yaklaşıldıkça uzaklaşamaz" diyebilir. Fakat biz aynı nesneden söz etmiyoruz ki! Alçı kütlesi yakın, düşünsel insan uzak, hepsi bu.

"Eğer öyleyse, uzaklık her üç boyutu da hâlâ sıkıştırıp yoğunlaştırmak zorunda. Ve burada, yükseklik dokunulmadan öylece kalırken, yatay derinlik ve genişlik etki altında." Doğru. Fakat aynı zamanda başkalarının gözünde, her insanın kendi mutlak boyutlarının olduğu da bir gerçek. Bir insan, yürüyerek benden uzaklaştıkça, aslında küçülmez; kafamızdaki "imgesi

(figür) öylece kalırken, nitelikleri yoğunlaşma eğilimindedir. Aynı insan bana doğru geldikçe, aslında daha da büyümek, fakat, nitelikleri genişler.

Her şeye rağmen itiraf etmeliyiz ki Giacometti'nin erkek ya da kadın figürleri, sanki boylarını-poslarını göstermek istencesine, genişliklerinden ziyade yükseklikleriyle uzanırlar bize. Fakat, Giacometti amaçlı bir şekilde uzatır onları. Bir anda ve bütün olarak görmek zorunda olduğumuz bu heykelleri, asla uzun uzadıya gözlemleyip inceleyemeyeceğimizi anlamak zorundayız. Onları görür görmez tanırım. Tıpkı bir düşüncenin aklımdan geçip gittiği gibi, onlar da aynı şekilde geçer gider görüş alanımdan. Düşüncede bu ani yarı saydamlık var. Düşünce, belli bir anda neyse odur. Sonuçta, çokluğu basit bir şekilde bastırıp yoğunlaştırarak, Giacometti çokluk içinde birlik sorununun biricik çözümünü bulur.

Alçı ve bronz bölünebilirler. Ama devinin halindeki bir kadında bir düşüncenin ya da heyecanın bölünemezliği vardır. Kadın, tek tek parçalarını değil -ki, yok zaten- bir anda bütün olarak teslim eder kendini. Saf varoluşa (pure presence) algılanabilir bir ifade vermek, özü teslim etmek, bir anlık ortaya çıkışı yakalayabilmek için, Giacometti, çareyi figürü uzatmakta bulur.

Parçalanamayan ve zamandan bağımsız olan bu hareket, dal gibi upuzun bacakların da yardımıyla öylesine güzel anlatılmıştır ki, bu özgür yaratıcılık atılımı, El Grecovari figürleri, sanki ateşleyerek gökyüzüne fırlatır. Bir Praksiteles figüründe olmayan insani özellikleri -devinin mutlak kaynağını- buluyorum Giacometti'nin heykellerinde. Giacometti, kullandığı maddeye, insana ait biricik bütünlüğü doğru bir şekilde vermeyi başarır: Bu, eylem bütünlüğü'dür.

Giacometti'nin heykele vermeyi denediği bu atılımın Copernicvari bir devrim olduğunu düşünüyorum. Giacometti'den

önce, heykeltraşlar varlığın heykelini yaptıklarını düşünüyorlardı; ve bu mutlak, görüntülerin⁶ sonsuz çokluğu içinde eriyip gitti. O ise, heykeli belli bir durumda gerçekleştirmeyi seçerek mutlağa giden yolu keşfeder. Erkek ve kadınları zaten gördükleri gibi sunar bizlere, sadece kendi gördüğü gibi değil. Giacometti'nin figürleri, öğrenmeye çalıştığımız ancak zaten çoktandır başkaları tarafından konuşulmakta olan bir yabancı dil gibi görünür bize. Bir başkası tarafından nasıl görülüyorsa, başkaları için neyi ifade ediyor, kısaca, insanlararası konumu neyse, onun figürlerinin her biri kendini bize aynen öyle sunar. Yirmi ya da on adım ötede diye basitleştirme adına, yukarıda bahsettiğim gibi değil ama, bir insanın gerçeğe uygun uzaklığı anlamında bir sunuştur bu. Her biri daha ilk başta, insanın orada olmadığını, ancak daha sonra başka zaman görülebileceğini kanıtlarlar. Fakat bu insan öyle bir varlıktır ki, onun özü, başkaları için varolmak zorundadır. Alçıdan yapılmış bu kadın heykelini algıladığımda, ona doğru yönelen kendi donmuş bakışlarımla karşılaşırım; bu da bana huzursuz bir mutluluk verir. Zorlandığımı hissedirim. Ancak, zorlandığımı, üstelik bizzat kendi kendimi zorladığımı güç bela keşfedene kadar, niçin ve kim tarafından zorlandığımı asla bilemem.

Ayrıca, bizdeki zihin karışıklığını biraz daha körükleyerek, Giacometti'nin bundan zevk aldığını düşünüyorum. Bunu da, örneğin, bir gövdenin yakınlarına, ona belli bir uzaklıkta duracak şekilde bir baş yerleştirerek gerçekleştirir ki, amacı, neyin nerede, hangi davranışın nasıl olduğu konusunda kafamızı karıştırarak algılamamızı olanaksız hale getirmektir. Oysa, bu gibi zihin bulandırıcı şeylere başvurmaya da onun net olmayan imgeleri zaten kafa karıştırıcıdır. Çünkü, en sağlam görsel alışkanlıklarımızı bile alt üst etmeye yeter onun figürleri. Oldukça uzun zamandan beri, bir gövde görme hastalığımızı -açlığımızı- gidermeye yönelik pürüzsüz ve sessiz yaratıklara alıştırılmış

durumdayız. Bu bekçi ruhlar çocukken bahçelerimizde oynadığımız oyunları izler, dünyanın tehlikelerden uzak olduğunu söyler, hiç kimsenin kılına bile bir zarar gelmeyeceğine teminat verir; ve en sonunda, daha doğarken öldüklerine inandırırız bizleri.

Buna karşılık, Giacometti'nin yaptığı vücutlarda başka bir şeylerin olduğu belli. Bir sürgün kampından, bir gençlik pınarından ya da bir iç-bükey aynadan mı ortaya çıkarlar dersiniz? İlk bakışta sanırsınız ki, Puchenwald kampında bir deri bir kemik kalmış zavallılarla karşı karşıyayız. Ama hemen biraz sonra yanıldığımızı anlayıp bambaşka duygulara kapılırız. Onun incecik dal gibi yaratıkları sanki semaya doğru yükselmekteler; yeryüzünden cennete doğru uçan bir grup İsa ve Meryem ile karşı karşıyayız sanki. Dans etmekteler: Kendileri, dans zaten; aynen bize vaat edilen tanrısal vücutlar gibi, orta yoğunlukta bir maddeden yapılmışlar. Ve biz hâlâ bu mistik yükselişe dalmış derin derin düşünürken, bu sıksa vücutlar açılıp güzelleşirler. Gördüklerimiz sadece dünyevi çiçeklerdir.

İşte, ıstırap içindeki bu yaratık sadece bir kadın. Fakat, tam anlamıyla -endamlı, arzulu, gülünç ve nazik bir ağırbaşlılık ile hep uzakta duran, yüksek ökçeli terlikleriyle yataktan banyoya doğru, tembelce sallana sallana giden, kıtlık ya da katliama uğramış bir kurbanın acınası korkusu içinde- bir kadın; teşhir edilen, reddedilen, itilip kakılan bir kadın; gizliden gizliye bir tatminsizlik içinde olduğunu belli eden, yuvarlak hatlarıyla ayartıcı ve tatlı diliyle yatıştırıcı bir kadın; burada, yani yeryüzünde tehlikede olan, ama artık bütün varlığıyla yeryüzünde olmayan; yaşayan ve bize cinselliğin heyecanlı macerasından - bizim maceramız'dan- söz eden, tam bir kadın. Tıpkı bizim gibi, işte bu yüzden doğar bu kadın.

Ne var ki Giacometti tatminsiz; gidişattan pek memnun değil. Basit bir şekilde, maçı zaten kazanmış olduğuna bir inan-

sa, her şey daha iyi olabilirdi. Fakat aklını başına toplayıp bir türlü yoğunlaşamadığı için, günden güne, neredeyse saat başı değiştirir durur kararını. Bazen, bütün bir gece çalıştıktan sonra tam zaferini kutlamaya hazırlanırken, sabah olunca bir de bakmışsınız, her şey tuzla buz olmuş. Hegel'in, kendi kurduğu sisteme tedbirsizce yakalanmasının ardından, yakasını bırakmayan can sıkıntısı gibi, kendi zaferinin arkasında pusuda bekleyen bir sıkıntıdan mı korkuyor acaba Giacometti? Malzeme, belki de bir öç peşinde. Ya da, çalışmalarından çıkarıp attığı sonsuz bölünebilirlik, sanatçı ile onun amacı arasında dikilmiş, öylece duruyor. Görünen köy kılavuz istemez derler, sonuç ortada işte. Ancak ona ulaşabilmesi için de ilerlemesi gerekiyor.

Yolun çoğunu katetmiş durumda; fakat şimdi biraz daha ilerlemesi gerektiğini, kendini ancak o zaman biraz daha iyi hissedebileceğini düşünüyor. Çağdaş Achilles*, belli ki asla yakalayamayacak kaplumbağayı! Bu bakımdan, bir heykeltraş, boşluğun seçilmiş bir kurbanı demek -eserinde değilse bile yaşamında böyle bu. Ama onunla bizim aramızda her zaman bir konum farklılığı olmak zorunda. Ne yapmak istediğini sadece o bilir, biz bilmeyiz; ama öte yandan, onun ortaya ne koyduğunu biz biliriz, o bilmez. Heykellerinin her biri onun canından, kanından birer parça; ne çare ki bunu anlayamaz. Sonuca tam ulaştı derken, birdenbire, daha hafif, daha ince ve daha uzun bir kadın hayali kurmaya başlar. Bize göre bitmiş de olsa, eser onun gözünde henüz mükemmel değildir. Bütün neden, eserleri aracılığıyla ideal olanı yakalamaktır. İşte sırf bu yüzden, asla gönül rahatlığıyla bitiremez işini; çünkü içindeki başka birisi ne yapar eder yaptığı şeyi aşmayı başarır. Her zaman böyle bu.

* Yunan mitolojisindeki huysuz, kindar, tedirgin ve güçlü bir kahraman. En zayıf noktası olan topuklarından oklanarak öldürülür (Çev.).

Zaman zaman, “bitirdiğimde” der Giacometti, “yazı yazacağım, resim yapacağım, sonra keyfime bakacağım”. Ama biliyoruz ki bitiremeden ölüp gidecek. Haklı olan biz miyiz yoksa o mu? O haklı. Çünkü, da Vinci’nin belirttiği gibi, bir sanatçının mutlu olması pek iyi bir şey değil. Ama öte yandan, biz de haklıyız: Sanatçı mutlu olabilmeli. Gariptir; Kafka, ölüm döşğinde yatarken kitabının yakılmasını rica etmiş; Dostoyevski ise, hayatının son anlarına kadar Karamazov Kardeşler’in devamını yazmayı düşlemişti. Her ikisi de büyük bir olasılıkla tatminsiz öldüler. Birincisi, kitabının üzerine artık bir nokta bile ekleyemeyeceği düşüncesiyle, ikincisi ise, o ana kadar henüz yeterince iyi bir eser ortaya koyamadığından yakınarak çekip gitti dünyadan. Her şeye rağmen, büyük bir olasılıkla ne düşünüp neler ortaya koyduklarından habersizdiler. Ve hiç tartışmasız, savaşı kazananlar hanesine yazıldılar.

Mücadeleyi kazanan bir diğer sanatçı, Giacometti. Kendisi de bu gerçeğin tamamen farkında. Heykellerini bir cimri gibi saklamasının, işi savsaklayıp ağırdan almasının ve zaman kazanmak için daha yüzlerce bahane uydurmasının ona bir yararı yok. Beyhude çabalar bunlar. Ne yaparsa yapsın, insanlar atölyesine gelerek onu bir kenara itecek ve atölyesinin tabanını bir örtü gibi kaplayan alçılar da dahil olmak üzere, eserlerini alıp uzaklara götürecekler. Bunun farkında. Yılgın tavrı ihanet ederek, ele verir onu. Nihayet, bizzat kendisine rağmen bashediğinin, ve ayrıca, bize ait olduğunun da farkında Giacometti.

Ayrıcalığı Olmayan Bir Ressam: LAPOUJADE

Goya'dan bu yana, ne katiller vaz geçtiler katliamlarından, ne de barış yanlıları yıldılar mücadeleden. Her beş ya da on yılda, silahlarını ve üniformalarını yenileyerek mutlaka bir ressam çıkar ortaya, savaşın iğrendiklerini canlandırmak için. Faydasız. Hiç kuşku yok ki yüreği öfkeli, ama fırçasına yansımaz bu öfkesi.

Lapoujade'ın kendine özgü bir ilgi alanı var. Amacı, sanatı İnce Beğeni'nin hizmetine sokarak dondurmaktan ziyade, res-

min kendi alanını ve doğayı derinden incelemek. Neredeyse yüzyıldır Sanatsal Yaratım eleştirel oldu ve bu hakkını da göğsünü gere gere ilan etti. Lapoujade resim yaşamı boyunca, biçimini kendi geliştirdi. En sonunda da her bir kompozisyonun vazgeçilmez unsurları olan değerleri yarattı ve götürülebilecek en uç noktaya kadar da götürdü.

Onun sanatsal endişeleri figüratif bir anlatımla ortaya konamazdı. İnsan figürü, özellikle, insanoğlunun acılarını hem içerir hem de gizler. Sanatın döl yatağında, figürün ölümü başka şeylere gebeydi: İşkenceden geçirilmiş kurbanlar, yerle bir edilmiş kasabalar, katledilmiş kitleler ve hep hazır bekleyen işkenceciler. Ressam bize hem kazananı, hem de kaybedeni -kısaca, yüzyılımızın portresini- gösteriyor. Artık sanatın konusu bireysel ya da tipik olan değil. Bu, Çağımızın gerçekliği ve benzersizliği. Figüratif resmin başaramadığı şeyi, soyut sanatın sınırlamaları içinde kalarak nasıl başarır Lapoujade?

Tuvaller, sadece resmin yasalarına göre değerlendirilme haklarını kazandığından beri, sanatçılar, güzellik ve yaratıcılık arasındaki temel ve kopmaz bağı yeniden gündeme getirdiler. Kanıtlanabilirliği ne olursa olsun, bir resim ya güzeldir ya da değil. Yalapşap boyanmış bir tuval, resim olmadığı gibi, başka bir şey de değildir; sadece bir bulaşıktır o. Güzellik ise, resmin amacı olmaktan öte, kanı-canı; kısaca, varlığıdır. Herkes her zaman bunu söyler ama yine herkes de görmeden gelir. Maalesef şu gerçek ki, saf bir mükemmeliyet yaratmak arzusu ve bir büyücünün hayaliyle karartılmış olan yaratıcılık ve güzellik arasındaki bu temel bağ, işte yeniden -üstelik ilk saflığındaki gibi- geri geliyor.

Aynı zamanda, tekrar gündeme getirilen bir klişe daha var: "Sanat sanat içindir". Ama bu bir saçmalık! Hiç kimse sanat yaratmak için ya da sanat olsun diye boyamaz tuvalini. Sanatçı, sadece yapar. Lapoujade tuvalinin her santimetrekaresini gü-

zelliklerle doldurma beklentisiyle boyamaz. Yaptığı şey, sanatının özünden kaynaklanan konularını, amaçlarını, kafasını meşgul eden düşüncelerini ve kendi motiflerini tuvaline yerleştirmekten ibaret. Sanat dünyası 'kendini zorlayan figürü' çözümlayıp bir kenara koyduktan sonra, varlığını hangi iddia ile sürdürecektir acaba? Aslında, gördüğümüz her sanatın kökeni aynı. Diğer hepsi gibi, Hiroşima da önce sanat ile işgal edildi.

Şu belki biraz sarsıcı gelebilir: Politikacıların, sanatçılardan büyük küçük bazı hizmetleri yaşama geçirme beklentileri oldukça eskilere dayanır. Garip amaçların hizmetine her verildiğinde, resmin öldüğüne yığınla kanıt vardır. Değişik şeyler kullanarak insanları şeytana karşı uyarma arzusunda olan ressamlar, aslında şimdiye kadar hiç de istemedikleri iki seçenekle karşı karşıyaydılar: Ya ahlaki değerlere önemli bir katkıda bulunmadan resme; ya da Güzellik uğruna, insanoğlunun acılarına ve kızgınlıklarına ihanet edeceklerdi. Hangi yolu seçerlerse seçsinler, sonuç ihanetti.

İyi duyguların biçimciliğe doğru bir eğilimi vardır. Haklı bir öfke duygusu dışavurulmak isteniyorsa eğer, halk bu mesajı anlayabilmeli; sanatsal endişeler sahte güvenlerin emrine verilmelidir. Çünkü, Canlı Güzellik gelişmesini zaten sürdürür. Sanatçı da bu arada, deneyşelliğin kendi özünde hep var olan zihin bulandırıcı şeylerden kaçınarak Ölü Güzellik'i tercih ederek, resim sanatının, bir bakıma, geçmişe ait olması gereken ve geleneksel biçemi olan en anlaşılabilir ifade yöntemini kabul eder.

Şiddet eylemlerini, parçalanmış ve asılmış cesetleri, işkence edilerek yakılmış vücutları resmetme girişimleri çoktandır görülmüş oldu, kısırlaştı artık. Görsel geleneklere geri dönerek, sanatçılar bize gerçekliğin durağan olmayan, hareketli bir yanını göstermekte ve bizi de eyleme geçme konusunda -ki, normal olan da bu- yönlendirmekteler. Korkuyla, öfkeyle, özellikle de

başka insanların yaralarını, sanki kendi vücutlarında da aynı oyuklar varmışçasına, bizzat yaşatan sessiz bir sempati akışıyla hissedilen bir karşı çıkış bu. İşte bu dayanılmaz durum, izleyiciyi oradan hemen uzaklaşma noktasına iter. Bir resim, mü-kemmel oranları ve uyumu ile dahiyane bir kompozisyon olabilir. Ancak, izleyici oradan tüyüp bir daha geri dönmezse de her şey boşa gider. Ve eğer onun geri gelmesi gerekiyorsa, patlamış gözler, kokmuş yaralar -her şey- elenmeli ve güzellik asla yeniden oluşturulmamalıdır. Tam bir başarısızlık.

Bu durumda, ressamın çok kaba biri olarak nitelendirileceğinden emin olabiliriz. Eğer bu gibi istenmeyen konulara eğilmek istiyorsa, onun daha sağduyulu, ölçülü olması gerektiğini söyleyeceklerdir insanlar. Örneğin, Tiziano bu konuda oldukça duyarlı biri olarak bilinirdi. Önemli insanlar -kendi istedikleri doğrultuda olmak koşuluyla- bir katliam resmi sipariş verirler, o da buna uyarak, bir kafile ya da bale yapıverirdi. Ve sonuç da -doğal olarak- güzel olurdu. Bu süreç böyle işledikçe, işkence sahneleri tuvallerden, tıpkı resmedilmiş bir gülden kokusunun çekilip alınması gibi, tek tek elendi gitti. Katiller gösterişli giysileri içinde, fiyakalı paragözler de bir operasyon hazırlığında gösterilir oldu. Bacakları, gövdesi ve kafası karanlıkta kalırken, kraliyetin zoruyla, sağlıklı ve ayartıcı bulundu bir kurbanın çıplak ayakları. Tiziano Vecellio bir haindi; çünkü yaşayan cesetler, acısız çileler, rahatlatıcı katliamlar yaptırmıştı fırçasına. Onun bütün sanatı boyunca Güzellik insanı aldattı ve krallarla fin-girdeşti. Odasındaki penceresinden, aşağıdaki araziye yoğunlaşarak başına buyruk bir adamın, bir meyve kompostosu çizmesinin pek bir ciddiyeti yoktur. Bir çeşit ihmaldir onun günahı. Aynı araştırma ve deneysellik ruhun içinde, o gerçekten bir komposto olsaydı eğer, resimdeki asıl suç, araziye yoğunlaşmak olurdu.

İki istisna biliyorum. Birincisi gayet açık seçik. Pişmanlık ve ani duygu değişiklikleri ile bastırılan, kararsız ve acı içindeki

hayalperest Goya, savaşı değil ama kendi görüşünü resmetti. Bu yolunu şaşırmış adam, kitlelere önderlik etme arzusunu tümüyle yitirdi ve en sonunda da savaşların dehşetini ve kitle katliamlarını sadece kendi varoluş korkusuna dönüştürdü.

Guernica ise farklı. Burada, sanatçıların bu en talihlisi, tualini kıyaslanamaz değerlere gebe bırakan o eşsiz ve mükemmel talihine şükreder, onu sever. Hem de hiçbir çaba harcamaksızın. Unutulması olanaksız bir nefret duygusu içeren, bir kitle katliamının anısına yapılan bu resim, ne olursa olsun, sonuçta, bir Güzellik araştırmasıdır. Dahası, araştırma başarılıdır. Her zaman sert ve alaycı suçlamalar olacaktır. Ama bu, onun sakın plastik Güzelliğine zara vermez. Tam tersine, onun plastik güzelliği, duygusal vuruculuğunu gizlemek yerine, onu yüceltir.

İkinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde en can alıcı bir zamanda patladı İspanya İç Savaşı. İşte tam o sıralar, bu ressamın yaşamı ve resmin bu tarzı, her ikisi birden bir karar aşamasına doğru yaklaşıyordu. Fırçanın negatif gücü figüratif resmi iyiden iyiye yoruyor ve sistemli bir yıkıma kapı aralıyordu.

O tarihlerde figür daha tam olarak bozulamamıştı. Çünkü deneyselliğin amacı, hareketi yakalamaktı. Figürün parçalanmasına yol açacak olan bir gereklilikti bu. Şiddetin gizlenmesi ya da başka bir şeye dönüştürülmesine gerek yoktu. İnsanoğlunun kendi bombalarının neden olduğu bir parçalanma sayesinde, bu şiddet çok basit bir şekilde ortaya konabilirdi. Sonuçta, biricik anlamı bir ayaklanma ve bir isyanın kınanması demek olan bir sanat eserinde deneysel bir süreç gerçekleşmiş oldu. Bir ressama kendi düzenlerini inkâr ettiren aynı toplumsal güçler, aynı zamanda, hem Guernica'yı hem de yıkıcı faşist eylemleri yaratmışlardı. Kaderin bu cilvesi, güzelliğe kur yapmaktan kaçınmasında Picasso'ya yardımcı oldu. Breton'un dediği gibi, bu suç, bir yandan "plastik bir eser"e dönüşürken,

öte yandan hep çirkin ve iğrenç olarak kalıyorsa, bunun nedeni, hem suçun halen patlıyor olması, hem de Picasso'nun güzellik anlayışının sürekli patlamasıdır. Zarların düşüş gelme mucizesi bir daha gerçekleşmedi. İkinci Dünya Savaşı'nın hemenertesinde yeni bir başlangıç denediğinde, Picasso'nun sanatı değişmişti; ve doğal olarak, dünya da. Araları açılmıştı, anlayacağınız. Engellemeler vardı. İnsanlarla ve onların acılarıyla ilgilendiğimizde, dehşetin ne betimine ne de debbede içinde kaybedilmesine razı oluruz.

Lapoujade açısından ise artık ne bir seçenek ne de bir sorun var. Figüratif resimden iki örneği ödünç olarak almam işte bu yüzden. Gariptir; insan figürünün taklidi hem dışarıdan dayatılan koşulları gerekli kılar; hem de, taklide başvurmamak sanatın bizzat kendisi tarafından dayatılan koşulları gerekli kılar.

Bu, uzun bir yolculuğun son aşaması. Lapoujade yıllar boyu çıplaklar, ikili figürler ve onun fırçasına kendini zorla kabul ettiren kalabalıklar resmetti. Gençlik yıllarına bir göz atın: Eksik olan bir şey yok. Ne var ki, et tamamen çıplak; derisiz. Vücudun yapay ve ustaca sınırlarını görebilirsiniz. Ayrıca, hiçbir ayırım gözetmeksizin fırlatılmışlardır tuval yüzeyine bu bedenler. Çıplak bir vücudun varlığı ile bizi karşı karşıya getirmek için, -kenar çizgilerini, hacmi, kitleyi, perspektifi- bütün bunları kullanmak zorunda değil miydi sanatçı? Tabii ki, hayır. Ya da tam tersi doğru: Resim, yabancı elemanlardan kurtarıldığında, doğal olarak, bizim etin tadından haberdar olmamızı gerekli kılar.

İlk aşamada endişe var. Akademik bir gelenekten kurtulan sanatçı, kendisine miras kalan düz yüzeyi, yani bahçesini, baştan başa yeniden adam etmek ve her yıl ekilen bu tarlayı daha yoğun bir verimliliğe hazırlamak için nadasa yatırıp bir süre dinlendirmek istiyor. Dahası, taklidin dayattığı kısıtlamaları, dolambaçlı yolları, engelleri, görevleri ve araçları bir kenara

atmak da istedikleri arasında. Sanatın alanını daha da genişletmeyi ve aynı zamanda, onun bütünlüğünü yeniden ele almayı amaçlıyor.

Deneysel tavrın en temel amacı, Güzellik'e daha iyi bir damar, daha zengin ve güçlü bir tutarlılık kazandırmak; sanatçının ilgilenmesi gereken asıl derdi de sanattır . Ve Lapoujade'ın çalışmalarına baktığınızda, onun yeni bir resim tarzı araştırdığını değil ama, resme başka bir kişilik verdiğini hissedebiliriz. Elbette ki gerisi arkadan gelir. Ama sanattaki ciddi değişimler önce malzemede gerçekleşirken, özdeki asıl değişim ise en son ele verir kendini. Lapoujade, inşaacılar kuşağından (generation of builders). Picasso, Braque ve bütün analitik kibistlerin ardından, Lapoujade kendi yerini "figüratif sanatın parçalandığı bir alanda" tanınıyor. Kendi kuşağına miras kalan bu alanda karmakarışık ritm, renk ve parçalanmış artıklar var. Başka bir seçenekleri de yoktur zaten. Bu damıtılmış ve kullanıma hazır malzemeler yeni kompozisyonlarda bir araya gelmeye çoktan hazırılar.

İlk başta, bu gençler kendilerini bekleyen ortak bir amaçla bir araya geldiler. Arkasından, yeni sanatın kaynaklarını ve amaçlarını belirleme çabasıyla, her biri yalnız başına çalışmaya başladı. Lapoujade, bizim dünyayı yeniden elden geçirmemizi istediği bir yolu seçti. Benim kendi düşünceme göre, bu çok önemli bir seçenek. Oysa emin olabiliriz ki, dünyanın böyle bir ricası falan yok. Dünya, hem kanlı hem de yeni yüzünü gösterecek olursa, resim sanatı bunu -zorla da olsa- becerebilir.

Güzellik, her yanı aynı tek katlı bir bütünlük (monadic) değil. Bir görünen bir de gizli olmak üzere, iki kısımdan oluşur. Eğer kaba bir çabayla, şöyle üstünkörü, yüzeysel bir bakışla sanat eserinin özünü yakalamaya kalkarsak, bu öz, yüzeyde görünen cansız bir kabuğa indirgenebilir. Güzellik silinip gidebilir ve geriye de sadece onun süs öğeleri kalabilir. Onun daha

uygun ve yerinde bir yaklaşımla ele alınması, izleyici ve ressamın aradığı bir birleşmenin, belli bir varoluşun kesintisizce yeniden oluşturulması yoluyla mümkün olabilir. Bu varoluş, dönüşümlü olarak, kendi parçalanamaz birliğini sadece sanat aracılığıyla iletebilir bize. Ve yine bu varoluş, hem sanatçının hem de bizim çabamızın, ancak bir bütünün güzelliğini (yeniden) oluşturacak biçimde bir araya gelmesiyle iletebilir.

Eylem tamamıyla estetik ama biz hâlâ dışardayız. Bütün, her görsel bileşime nüfuz ederek, onu hem biçimlendiriyor hem de güçlendiriyor. Biz, ressamın bizim için çizdiği patikaları keşfetmek ve onları izlemeliyiz. Biz, bu haşın ve büyük renk lekelerini, özün bu damıtılmış elemanlarını yeniden bir araya getirmeliyiz. Biz, yansımaları ve ritimleri yeniden canlandırmalıyız. Bir varoluş, ancak bunlardan sonra gelebilir güvenli alana. İşte o bütün, seçimimizi belli bir düzene sokarak, doğru yolları bulmamızı sağlar. İnşaa etmek, görsel ilişkilerin sadece yerli yerine oturtulmasını gerekli kılar. Bir yapıyı güvenceye almak ve onu genel saçmalıklardan korumanın yolu ise deney ötesi (transcendental) bir birlikten geçer. Bu birlik, sanat izleyicisinin gözlerinin asla yorulmamasının ve birlik'in görünmeyen sürekliliğini araştıran bu gözlerin kesintisiz ilerleyişinin sigortasıdır. Bakmayı sürdürmeliyiz; bir kez duracak olursak her şey paramparça olabilir.

Bu varoluş (presence) nedir? Hemen belirtmeliyim ki, ne Lapoujade bir Platoncu, ne de ben. Kompozisyonlarında bir İdea'nın peşinden falan gitmez. Hayır, izlediği kural her bir resmini tamamlar ve resimden de asla ayrılmaz: Karşılıklı olarak, birinin varlığı diğerine bağlıdır. Bu soyutçu ressam, her resmine somut bir varlığı aşılama için devam eder yola. Bütün her şey aynı etiket altında toplanmak zorunda kalırsa, her eserin bir anlam araştırması doğrultusunda yönlendiğini ve bu araştırmanın her an başarılı olduğunu da belirtmemiz gerekebilir.

Özellikle bir noktanın aydınlatılmasında yarar var: Bir anlam, ne bir işaret ne bir simge, hatta ne de bir imajdır. Canaletto'nun bir Venedik resmini ele alırsak, benzerliğin mükemmel olduğunu görürüz. Onun, hem mükemmel perspektifi hem de ele aldığı arazinin kesin doğruluğunu bir arada barındıran "Selamlaşma" adlı resmi, kesinlikle yanlış yorumlanamaz. Bu resmin neden bir anlamının olmadığı, işte bu yüzden. Kimlik kartından başka herhangi bir anlam aramayın. Bir de Guardi'nin yaptığı, ışık banyosu içindeki tuğladan evlere, darmadağın çöplüklere, daracık geçitlere ve kanallara göz atın: Bize gösterdikleri, sıradan rıhtımlar ya da çözünmüş ışık alanları. Canaletto fırçasını memleketi'nin hizmetine adar. Guardi'nin yoğunlaştığı şey ise plastik (sanatsal) sorunlardan başka bir şey değil: Çeşitli ve hırçın yanlışlıklar arasında bir bütünlük, ışık, renk, varlık ve yokluk. Sonuç ortada: Venedik'in varlığı, işte her tuvalde; kendisinin ya da bizim gördüğümüz gibi; herkes tarafından yaşanan ve hiç kimsenin göremediği gibi.

Zamanın birinde, bir nehir kıyısında, tuğladan yapılmış bir sarayın görkemli tavanarasında yaşayan bir yazarı ziyaret etmiştim. Guardi'nin, resimlerini yapmayı pek sevdiği figürlerin hiç birinden eser yoktu ortalıkta. Sarayı görür görmez, yazarın çevresindekileri inceler incelemez, ressamı anımsamıştım hemen. Venedik'i işte yeniden görmüştüm; benim Venedik'im, her birimizin belli deneyimler yaşadığı Venedik; ve aynı şekilde, diğer nesneleri, diğer sarayları ve diğer insanları hissetmiştim. Aynı şey? Tam olarak değil. Anlam, onu doğuran öze bağlıdır. Her zaman bizim deneyimlerimizden çok daha fazla şey söyler Guardi; bunu da farklı bir şekilde yapar.

Figüratif resim, ikili birlik kuralına mahkum olmada, ilk sırada yer alır. Paradoksal olarak, görünmeyen bir varlığın somutlaşıp ortaya çıkarılması, bir çeşit dışsal sözleşme -portreyi modele mahkum eden acmasız ve mekanik bir sözleşme- ile ka-

rartılır. Eserinde kendini yeniden yaratan ressam, üzümlerin salkımlar halinde resmedilmesi gerektiğine inanmaktadır. Aples'den beri, tıpkı, hani o üzümleri gerçek sanan kuşların aptallığı gibi, sanatçının başkaca bir tutkusu yoktu sanki. Van Gogh ise bir tarlayı resmettiğinde, onu tuvaline aktarmak gibi bir yalana başvurmaz. Sanatsal kuralların tek ölçütünün aldatıcı bir betimleme olduğu bir anda, kendisini, diğer insanları, tarlaları, kısaca bütün hepsini kapsayan kocaman bir dünyanın doluluğunu -bizim dünyamızı- yaratmaya girişir Van Gogh, o hırçın ve düşey tuval yüzeyinde.

Van Gogh'un, kargalarla kaplı bir tarlayı, meyve ağaçlarıyla dolu bir bahçeyi, bu nesnelerin betimlenmeye direndiği gibi basit bir nedenden ötürü, asla yansıtmak istemediği söylemek istemiyoruz. Fırçaya meydan okuyan bir varlığın doğumu için estetik bir öz ortaya koyar o: Bir sihirbazın sopasından dökülen bir dünya bu; çiçekleri, hendekleri ve buğday tarlaları ile örtülme sürecindeki bir dünya. Ve yine, yaratılan görüntü modelden uzaklaşmalıdır; aksi halde, dünya olması gerektiği gibi olmayacaktır. Sanat aracılığıyla en güzel ve can alıcı şeyleri mi, yoksa, hep korku ve dehşetle iç içe olan masum ve doğal kusurafları mı göstermesi gerektiği gibi bir ikilem içinde, Van Gogh her şeyi bozarak başlar işe.

Şimdiye kadar, figüratif resmin üç elemanla haşır neşir olduğunu gördük: Tuval üzerinde tanımlanan gerçek, ressam tarafından yapılan betimleme ve sanat eserine sızan varoluş (presence). Bu üçlü birlik, bir karışıklığa yol açar gibi gözüküyor ki, aslında, buna neden olur da. Bizim oldukça bulanık gerçekliğimiz, sanki bir rehber gibi algılansa bile, gerçekte, hiçbir şey göstermez. Çevrede yüzer, dolaşır, kabarır, kontrolden çıkar. Bu belirsiz gerçeklik, sadece hayali bir nesneye dönüştürüldüğünde kontrol altına alınabilir. Yeniden ve oldukça geniş bir şekilde inşaa edilene kadar, hiçbir alan taşımaz dünyanın dehşetini ya da çekiciliğini. Ya da ikisini birden, birlikte

ya da ayrı ayrı taşır. Her şeyi yansıtır ama, tutarlı bir şekilde değil. Bir arada, bir bütün oluşturmaktan çok, parçalanma, saçmalık ve karışıklık çıkacaktır ortaya.

Ortakdaki engeller tanımlanmadıkça, böyle monoton bir düzensizlik, yaşanmış ve denenmiş bir evrenin karmaşık yapılarını başka bir alana asla taşımaz. Ressamın tuvaline eklediği şeyler, kendi yaşamından kesitler ve geçip giden ya da geçmek bilmeyen bir andır, zamandır. Bu güçlü katalizörler resmedilen nesneyi dönüştürürler. Modelin tepkisiz bireyselliği tuvale aktarılmadığı gibi, bir tipin ya da işaretin genel karakteri de bir figürde ortaya konamaz. Dünyanın bir insan üzerindeki etkisi ve bir insanın sürekli tutkusu, aldatıcı bir film ışığı altında birlikte kaydedilirse, bunlar, birkaç dönümlük alanı bireysel yaşam öyküleri ile aşılamış olurlar; ve son derece aptalca bir başlangıçtan ölüme doğru süratle uçan bir hayat serüvenini akla getirirler.

Aynı şekilde, bir kompozisyona katılmaktan başka yapacak daha iyi bir seçeneği olmadığı için, figür, sanatın dayattığı değişimlere katlanmaya devam eder -yassıltılır, çıkıntıları ayıklanır, indirgenir. Bir tarlayı "boyuyormuş gibi" yapar yapmasına ama, gerçekte ne yaptığının da farkındadır Van Gogh. Tuvalinde bir düzen yaratır. Fakat bunu, buğdayların arasında esen rüzgârın çıkardığı yumuşak hışırtılarla birlikte, tıpkı doğadaki haliyle yeniden oluşturmayı ya da sınırlarını belirlediği dünyanın merkezini, bir parçasını, insanın içini, insan varlığının gizli tereddütlerini uyandırmayı ise asla denemez.

Paletini yere bıraktıktan sonra, varoluş kompozisyonunda ortaya çıktığında, nesnenin betimlenmiş hali ne durumda acaba? Bir saydam, bir iz; mükemmel bir imadan biraz daha fazla bir şey. Ve tarla, nihayetinde, sanatçının betimlemiş gibi yaptığı düz alan -eğer dünya kurtarılmış bir yere gelmemiş ya da tuvalerin asıl sahipleri olan yaratıcı eylemin gerçek işaretleri, yer-

yüzündeki güneşlerin galaksisinde alabildiğince geniş dalgalı buğday tarlalarının içinde, kalın boya hamurundan yapılmış sınırsız bir güneşin altında kendini yeniden yaratmamış olsaydı tuvalden elenip gidebilirdi.

Figüratif resimde geleneklerin önemi abartıldığı kadar çok değildir. Bu sistemin referansları içinde nesne ya da konunun en iyi şekilde betimlendiğine figür bizi ikna ediyorsa, bu yeterlidir. En iyi yöntem; ve en sağlam, en zengin, en anlamlı biçim. Bir beceri ya da şans etkeni. Ve hala, son yüzyıldan beri her yeni oluşum, figür ile konu arasındaki açıklığı daha da genişletme eğilimde. İkisi arasındaki açıklık büyüdükçe, sanat eserinin içsel gerilimi de o denli artmakta. Sanatçı, tesadüfen ortaya çıkan başka bir şeyden öte, imge ve gerçeklik arasındaki herhangi bir benzerliği bertaraf etmek için fazla ileri gittiğinde, anlam, betimlemenin parçalanması sayesinde özgürleşir ve ters bir yönde çaba sarfetmeye başlar. Anlam, yıkıcı güçlerin bir ürünü olarak, inceden inceye düşünülmüş belirsizliklere, gerçeğe yaklaşımlara, boşluğa, benzerliklere doğru bir flaş gibi patlar. Görülemez, kör eder; çünkü, kendi taklit edilemez varoluşunda figürleri çözer, parçalar.

Bu gibi şeyler, iç dünyamızı sık sık ziyaret eden anlamlar olup, ayrıntıyı imha ederek onu besin kaynakları arasından çeker alır. Bütün tuğla duvarlar, sanki onu soyutlamışçasına, Venedik'i benden gizler. Oysa, onu yakalamamı sağlayacak her türlü ayrıntının atılıp yerine yenilerinin eklendiği, bütün saraylarının yerle bir edildiği durumlarda bile Venedik'i hâlâ hissedebiliyorum. Sanatçı, işte tam da bu yüzden boyar tuvallerini en temel sezgilerini gizlemek için. Bu reddediş ile tahrik edilen varoluş -daha fazla ayrıntılanamayan ve bölünemeyen mekan-kendi kendini vareder. Ama bu, sanatçının kurduğu bir tuzaktır. Sanatçı konuyla doğrudan bağlantısı olmayan figürleri de sunar bizlere. Ama asıl gösterdiği oldukça huysuz ve sert kum ve çakıl taşları arasındaki ilişkilerdir. Yeni bir varlık ortaya

koymanın yollarını araştırır. Çünkü bu varlık, birbirinin yerine konulabilen şeyler tarafından gizlice bozulan bir boşlukta beslenir durur. I. ve II, Dünya Savaşı arasında, bir altın madeni ile birlikte ergiyip, sonra da onun özüyle yeniden kendini yaratacak bir güçle donanmış birer kimyager olmayı ne çok ressam düşlemişti? Onlardan bir tanesi, ikili bir dönüşüm amaçlayarak, bir giysi dolabını, asıl işlevini kaybettirmeden, sanki ağaç bir sandıkmış gibi boyamayı denemişti. Yerine göre, her nesneye farklı yaklaştığında, bu tercihten yaklaşımların kendisine plastik bir öz ya da doğuş yaratmasına izin vereceğini umuyordu.

Bu ikili amaç her zaman zanlıydı. Sanatçının istediği, dünyanın karmakarışık anlamlarını bize yaşatmak ya da ortadan kaldırmak değil, tam tersine, daha önceden var olmayan anlamları yaratmaktır. İlhamdan yoksun el çabukluğu, ölü doğmuş mucize demektir. Sanatçı yaratıcılığının mucizevi yanılsamalara mahkum edildiği bu uzun krizin sonunda figürdeki paçalanmaya giden doğru sezgi, hayal gücünün biricik mutlak olduğu yanılsaması bir yanlış anlamaya doğru gitmekteydi. Peki, ya anlam? Aynı zamanda mı ortadan kayboldu? Tabii ki, tam tersi. Aslında gördüğümüz gibi, ikisi arasında gerçek bir bağ yok. Şunu anlamak zorundayız: Varoluş, soyut sanatın en temel elemanı (sine qua non) olarak ortaya çıkar.

İngelerin parçalanıp tuzla buz edilmesi çağdaş ressamların inceden inceye düşünüp ortaya koydukları bir seçim değil. Bu, hâlâ açılıp genişlemeye devam eden ve sonuçlarının da henüz tam olarak kestirilemediği bir olgu. Tıpkı yanıcı ve patlayıcı bir şey gibi bir tuvalden diğerine sıçramayı sürdürüyor. Her ressam, aynı anda bunu kendi sanatsal sorunu olarak görüyor. Sanatçının yaptığı, bu patlamayı izlemek ve kendi patlayıcılığını yaratmak.

Bu fırtınaya katılmanın yollarını araştıranların asıl öncüleri, rüzgârı her tarafa yayarak, kasırga içinde bir kasırga daha koparırlar ve içindeki en küçük parçaları bile taviz vermeden organize ederler. Yarattıkları kuralları ve görsel mantığı kullanarak, bu toz dumanı yeniden biçimlendirmek ve korumak; bu çok parçalılık arasında katmerli bir birlik araştırmak; tuval üzerinde yeni bir öz kavayışı yakalamak; yangın alanlarını, karanlık boşlukları, lekeleri, boya birikintilerini ve güneş altındaki canlı her şeyi birbirine dolayarak, bunların nasıl ayırtılacağını ve bir arada nasıl pıhtılaştırılacağını, genişletileceğini bilmek; ve en sonunda da, birleştirilmiş bir plastik seramoni içinde, akışkanlığı ve yoğunluğu, sert yapısal elemanlar olarak, kullanmak zorundadırlar. Dalaverecelik, hile ve dolap kapı dışarı edilmelidir. Ayrıntıların artık herhangi bir önemi kalmamıştır. Hiçbir şey kaybolmaz, her şey hesaplıdır.

Renklerle oynayarak, çizgileri uzatarak, buluşlar gerçekleştirip onlardan yararlanarak, hortumlar oluşturarak, ve bölgesel çalkantılar arasında katı dengeler kurarak, ressam, pıhtılaşmaya hazır ve başarılması korkunç derecede zor olan olgulara neden olur. Sonuç, en kötü durumda bir süs aynası, en iyi durumda da neşeli ve içkili bir evlilik partisidir. Patlayıcı mekanın ritmini korumak, renk titreşimlerinin sürekliliğini arttırmak ve derindeki bilinmeyi söke söke çıkarmak için, sanatçı, varlığı parçalayarak ve onun dönüşümlü hareketinden yararlanarak, tuvale ve bize anlamı dayatmak üzere kullanılmalıdır fırçasını.

Yolu olmayan herhangi bir hareket ve yönü olmayan herhangi bir yol düşünebilir misiniz? Ve ayrıca, sanatçı sınırsız bir görüşe sahip olmadıkça, saptamalara kim karar verecek? Ama, figüre ve öykünmeye başvurmaksızın bu muhteşem parçalanmışlığın ve dağılımın birliğeğini yakalamaya soyunmuşsa, güçlü bir motifi bir tarafından yakalamak zo-

rundadır. Sadece bir motif vardır: Sanat eserinin görünmeyen, gizli birliği. Bu da, tahmin ettiğimiz gibi resmin ta kendisidir.

Bu dünya içinde, başka bir dünyanın daha olduğundan söz eder Eluard. Ama sanatçı, sözü edilen bu başka dünyayı da sadece ve sadece kendi resminin bütünlüğü içinde ilerleyerek bulabilir. Yeni bileşimler yarattığımız ya da gözün birbirine yakın nesneleri birleştirdiği her an, o bütünün varlığından azar azar haberdar olmaya başlarız. Bu varlığı asla göz önüne seremeyiz; bir organizma olarak kabul edebileceğimiz eserin kendisidir çünkü bu. Sanat, figüratif resmin hatalı bütünlüğünü tekrar ele almaya çağırır Lapoujade'ı. Sanatçı buna girer girmez de ihtiyacı olan şeyi farkeder: Şansı bir kenara bırakmak ve bir bütünün bölünemez birliğine sonsuz bölünebilir bir düzlem kazandırmak.

Onun hissettiğini çok az sayıda ressam hisseder. Lirik bir birlik anlayışını tercih eder bunlar. Lirik ressam, iyice ölçüp biçmeden o an içinden geldiği gibi girer, deyim yerindeyse, "saldırır" tuvale. Sonra da, bu kez tuvalin bizi çarpması için çekilir aradan. Tuvalle mücadele etmesi, resim yapması demektir. En sonunda da, varoluş, sanatçının bizzat kendisi olarak görünür tuvalde. Sanatçı eserine saldırgan bir eylem bütünlüğü sokmuştur. Lirik resmin olanaklı olduğunu bilmektedir Lapoujade. Birileri lirik resim yapabilir -ki, zaten yapılmıştır da. Korktuğu şey ise, saf sanat denilen şeyde, bizzat kendi yansımasının açıkça görülememesi olabilir. Ve sanat, sürekli yerli yersiz söylendiğinin tersine, bir dil değildir. Ayrıca, bizlerin sadece işaretlerle anlaşılabildiğini söylemek de gerçeği yansıtmıyor. Başkaları, nasıl bizi yaşar ise, biz de onları yaşarız. Hepimiz ortak ve etkileşimli bir deneyim alanındayız.

Lirik ressamlar sakinliklerinden, enerjik çıkışlarından ya da heyecanlarından oluşmuş bir birliği tuvallerine sokmak için çaba harcarlar. Kısaca, seçtikleri şey, kendi bireysel ma-

ceralarını başkalarının gözlerinde de yaşatmaktır. Daha önceden ortaklaşa verilmiş bir karar olmadan böyle bir şeye olanak var mıdır? Sanırız, hayır. Çünkü, biriciklik ya da bireysellik sadece ve sadece genel olandan bir ayrılma, bir farklılaşma ile ortaya konabilir. Ressamlar sadece kendilerini resmetmiş olsalardı, her biri sadece kendi yaşadığı dönemde hapsolup, kendilerinden sonraya kalamazlardı. Sanat, kapalı ve anlaşılmaz bir şey olsa bile kendi bütünlüğünü korumalıdır. Ama aynı zamanda, lirik resim, çokluğa, olmazsa olmaz denebilecek bir mühür ilave etme eylemidir. Ve bu eylem de her zaman yenilenmek zorundadır. Eylem yenilenmeksizin, Güzellik yaratılamaz.

Göz ani ve uyarıcı bir iletişim yeteneğine çoktan beri sahip. Bundan dolayı ressam, soyut bir çalışmanın sonsuz üretimini sürekli yinelenen tamamlanış sürecini ortaya koyarak, kendi bitmez tükenmez dikkatini kazandırmak zorundadır göze. Birleştirme süreci içinde ortaya konan ve aynı zamanda da kendi varlığıyla yaratılan bu birliğin değerini artıran anlam ise, doğal olarak, ilişki kurulabilir olmalıdır. Bir çıkış yolu ortaya koymadan yeni bir durum yaratmak, sanat eserini oldukça büyük bir tehlikeyle karşı karşıya bırakmaktır.

İnanıyorum ki bu bahsettiklerimiz, Lapoujade'ın en temel kanısıdır. Resim, çok önemli bir iletişim yoludur ve gittiği her kavşakta da doğurduğu varoluşları bulur; ve onu aramak zorunda da değildir. Anamlara gince; eğer sanatçı bunları bir arada toplamak isterse, düzinelerce elde edebilir. Açık-seçikliklerinin ya da gerekliliklerinin en ufak farkına bile varmadan, çok yavaş da olsa, göz okuyabilir anlamları. Ressam ve izleyici tarafından paylaşılan acil bir gereklilik ve belli bir biçime girmekte olan malzemenin titreşimleri sayesinde anımsatılmazlarsa, anlamlar nasıl ileri sürülebilir ve kabul ettirilebilirler ki? Yanlış kanıt bizi yoldan çıkarır ama sanatçı isterse bize bir el verip doğru yola çıkmamızı sağlayabilir. Sa-

natçı, kulak kabartmaksızın, anayoldan ya da arayoldan yayılan karmakarışık sesleri ayırt edebilir. Çünkü kendisi anayoldadır. Ve burada, ihmal edilmiş terkedilmiş izler vardır. İnsan ve dünya arasındaki çok yönlü bir bağlantı yolu olarak, Lapoujade, seslerini kaldırıp koyveren, sessiz duran , garip bir şekilde hep tereddütte kalan her şeyi dolu dolu boyar ve inatla döker bu renkli asfalta. Yalıtılmışlığın resme uygun düşmediğini ısrarla ileri sürer ve haklı olduğu konusunda da beni ikna eder.

Öyle bir gün gelecek, artık ressamlara gerek kalmayacak, demişti Marx. Bu ancak, ne insanların ne de ressamların olmadığı bir güne tekabül eder ki, o gün de henüz çok uzaklarda. Aslında, Lapoujade garip bir çelişki. Çok az sayıdaki birkaç çağdaşı ile birlikte, resim sanatını, akıl almaz ihtiyatlı bir olguya indirger ki, bu, onun özüdür. Tuvalinde ortaya çıkan insani varoluşlarla kuşatılmış olsa da, özel bazı ayrıcalıklar peşinde olmayan ilk sanatçıdır Lapoujade. Bir ressam olarak, sanatçının maskesini yırtıp atmak aracı olarak kullanır resmi. Bütün çıplaklığıyla insanlarla başbaşa, imtiyazsız, içimizden biri olarak çalışmasının muhteşemliği ile yıkar geçer her şeyi.

Resimlerine bakın: Kalabalıklar. İnsanlar bir tuvalde aptalları gördükçe, gülmeye de o denli alışırlar. Bu konuda ilk değildir o. Ama, eski ressamlar korunurlardı. Belli yerlerde, bir prensin sağ kolu olarak çalışırlardı. Sıradan insanlarla yüz yüze, onların düzeyinde çalışmak zorunda kaldıklarında da askerler tarafından korunurlardı. Her resimde gizli bir mesaj vardı: “Ben bir ressamım; dünyanın ileri gelen büyük adamları, ben size aitim; ve her zaman, yönettiğiniz bu insan yığınının yüzeyliliğini ve tenezzül edip beni onlardan kurtarmanızı görselleştiriyorum”.

Çağ, sorumluluk altındaydı; “figür” de öyle. Burada, şurada, her yerde, kendi kendini yaşayıp oluşturan kendi kendini

izleyen bu kalabalığı nasıl resmedecekti acaba sanatçı? Merkezinin, çevresiyle her noktada birbirine bağlandığı sonsuz bir daire içinde, oyarak bir şeyler yazmak için, uzay boşluğunu nasıl bükecekti? Her birinin içindeki lider ya da sempatizanları nasıl ortaya serecekti? Ve bu insan parçacıkları hangi biçimleri, hangi renkleri göstermeliydiler ki, hem her biri diğerleriyle boy ölçüşmeyi göze alsın, hem de hepsi birbirinin karşılıklı olarak yerine geçebilsinler? Bütün çıplaklığıyla insan yığınlarının safalarına katılması için bu yığınların ressama izin verdiğine; en ufak bir yardımcı eleman ya da görsel bir aksesuar istemediğine; ikinci sınıf şeyleri kabul etmeme konusunda kitleleri uyardığına; bir insan olarak, safalarına bütün çıplaklığı ve sadeliği ile katılması gerektiğine; arada bir değişip kaçtığına; dizginlenmiş bir liderlik yarattığına; sınırıldığına, ve nihayet, ürettiğine, sanatseverleri inandırmak için nasıl bir yol, nasıl bir kurallar silsileri seçmeliydi? Şiddetli, ama henüz yeni başlamış anılarla dolu, mümkün olan en iyi koşullar altında, yirmi ya da bilemediniz, yüzbin tane daha öteki "kendi (self)" nin ağırlığına -sadece resmine geri dönmek için- dayanmak zorunda mıydı? Bir kalabalığın içsel tepkileri görülemez; bu tepkiler içselleştirilir, yaşanıp denenir ve sonra da açıklanırlar. Size de, bunların resimler aracılığıyla betimlendiğine seyirci kalmak düşer.

Yığınların yeni ressamının genel özelliklerini çizen şudur: Sanatçı, figürler aracılığıyla betimlemeyi kabul etmemesi sayesinde ortaya koyar onların varoluşlarını. Ve yine, çevresindeki bütün sanatçılar gibi, figürü atölyesinden kovarak, Lapoujade, Güzellik'i elde etmek için hiç duraksamadığı ve istemekten de kaçınmayacak olduğu çok ender rastlanan bir iddiayı yeniden gündeme getirir. Fakat aslında bundan biraz daha ileri giderek kürsüsünden ayrılır. Ayrıcalıklı konumundan dolayı hem dışlanmayı hem de kendi konumunu dışardan değerlendirmeyi istemez. Figüratif resim, modeli ve ressamı bir-

birinden ayırır. Burjuva ve anarşist tavır içindeki sanatçılar, bir yandan figürün biçimini bozarken, diğer yandan da gayet kibar bir alaycılıkla söz etmişlerdi yalnızlıklarından. Ayan beyan ortadaydı ilişki kurup anlaşılmadıkları!

Oysa, sanatçı Lapoujade'dır ve iletişimin anında gerçekleştiğini görürüz. Onun kitlesi gerçek, taşkın ve tedirgindir. Kendini ona sunar ve ayrıntının azar azar ortadan kalkmasını izler. Ama, polisın 27 Ekim saldırısına ve kitlesel bir toplantıya ilişkin "anlam" kalır geriye. Bu anlam, binlerce adı sanı bilinmeyen insanın aynı anda yaşadığı, paylaştığı ve hepsi için de aynı içeriğe sahip olan belli bir olgudur. Bu yaşantının kendini gösterebilmesi için ise bir malzeme gereklidir. Dilin yetersiz olduğunu biliyoruz, çünkü, bir sürü gerçeği birbirinin arasına sınırlar çizerek, her birinin anlamını diğerinden ayırır.

Manevra yeteneği oldukça iyi biri olarak, parça parça yaşantılardan oluşmuş macerasını ve kararsızlığını ifade etmek, resmetmek için, Lapoujade, akıcı olmasına karşılık, parçalanmışlık içinde sağlam bir bütünlük sergileyen bir malzeme ile çalışır kalabalık kompozisyonları için. Farklı parçalardan oluşan bu birlik, aşkın (transcendent) bir elamanın ortaya konmasıdır: Kitlelerin patlayıcı birliği. Arkasından, kendi yaşamının parçalı bütünlüğünü yeniden keşfetmek için, hepimizin içinde yuvalanmış olan kalabalığın belli bir yöne sevk edilmesi gelir. Bu konuda ressam bize yol gösterir. Dedğine göre, hızlı ve anlık ifade verileri vardır: Karanlık, tuvalin en altında renklerden oluşmuş yoğun bir kitle, maddenin sürekli hareketi, canlı ve parlak ışık çıkışları; ve birbirine kenetlenmiş yüzlerce, binlerce başka şey. Ama bütün bunların tek yaptığı, kalbi tahrik etmek, uyandırmaktır. En temeldeki nitelik, yönlerin her biri içinde, fırcasıyla ortaya konur. Bazen yoğun, bazen gevşek, bazen kalın ve sert, bazen akışkan; malzemenin bizzat kendisinin, görünmeyen bir şeyi, etrafımızdaki biçim değişimlerini ve bir boşluğun içimizden bir makiye, düm-

düz bir çayırılık alana ya da bakir bir ormana doğru geçişini görürnür kılmak gibi bir endişesi yoktur. Malzemenin işaret ettiği, önerdiği şey kendi dokusu ve yönelimidir.

Ressam, deneyimin muğlaklığı ile kullandığı maddelerin katılığı, zıtlık yaratmak için bir avantaj olarak kullanmaktadır. Yan yana getirilmiş kalabalık lekeler birbirinden ürküp kaçır gibidir. Bir anda bulunmuş yeni bir yönelim ise, kendi aralarında karşılık yeni ilişkiler kurmaya çabalayan renklerin tonlarını ve şiddetlerini düşürmek için onları zorlamaktadır. En sonunda da, bu başkalaşımın içerisinde, kendisini oluşturan bütün yoğunluklarıyla bir defada ve aynı anda yaratılan dışavurumun bölünmez varoluşunu kavrarız. Ve sonra, aniden, ince bir yol belirir: Bu, uzay boşluğudur. Taşar ve tuvalin dibine doğru akar gider. Peki ama, zirve ya da dip nedir? Gerçekte bunlar var mıdır?

Bu mekânın (space) kendisi, aslında, kitle tarafından yaratılan ve kitlenin eylemleriyle belirlenen bir yöndür. Renk lekesi, ufka doğru uçan, uzaya aniden giren yoğun bir hamledir. Polisin saldırısı, anlayacağız. İnsanlar tüyecekler mi, yoksa direnecekler mi? Ne yaparlarsa yapsınlar, uzay boşluğu bütün boyutlarıyla bir şeyin içindedir. Bu, bir yandan azalıp tükenirken, diğer yandan sonsuzluğa kulaç atan bir boşluk, bir aralıktır. Ama burada sözcüklerin hiçbir hükmü yok; gereksizdir onlar. Anlamı canlandırmak için, boya lekesi kendi kendine yetebilir. Ve yaratılan şey, ne yapay bir varoluş, ne bir gardrop ne de hilekâr sanatçıların kurtlar sofrasıdır. Tam tersine bu, gerçek bir varoluştur; parçalanamaz, genel ve tekil, kısaca, ressamın müdahalesiyle zenginleştirilmiş her şeydir.

İnsanlar arasında bir insan, dünya üzerinde insanlar, insanların içindeki dünya: Bu, Lapoujade'ın inanılmaz patlamasıyla uyarılan biricik varoluştur; bu, sanatçının bizim için, bizim aracılığımızla, aramızda yaşattığı, herkes için ortak ve

herkes için özel olan, biricik ateşten gömlektir; bu, daha ilk başta tuvali aydınlatan, hatta bu aydınlatmanın kendisinden önce iletilen biricik mesajdır. Ama tıpkı betimlemenin reddedilmesi gibi bu özel ayrıcalığın reddedilmesi de, ressam ve insan tarafından gerçekleştirilen bir anlaşmadır. Bu anlaşma, bir tuvalden diğerine, girdiği yükümlülüğün en keskin sonuçlarına kadar sürükler Lapoujade'ı.

Sanatçı, diğer insanlar üzerinde kafa yormayı bırakırsa, akranlarınca artık istenmezse, ilk aşamada, eylem onu ya ayrı bir yere yerleştirir ya da her bir insanı diğer bütün insanlara bağlayan bir köprü konumuna getirir. Eylemde bulunur. Acı çeker. Kendi kendini kurtarır. Belirler ya da belirlenir. Onun düşünme eylemi tamamen pasiftir. Öteki'ni görmezden gelerek değil, tam tersine, onu hissedip yaşayarak, eylemi yeniden yaratmalıdır fırçası. Resmin Anlamı, değiştirme sürecinde farkedilen Öteki'nin doğuşu olacaktır. Sanatçı, yaşadığı ya da başına dert açtığı değişimler içinde kendi kendini keşfettiği için, bu değiştirme eylemi sanatçının insiyatifine bağlıdır.

Ten rengi ne olursa olsun, bir Çıplak'ın hareketsiz duruşu genellikle sıkıntı vericidir. Yalnız, çevresinde soyutlanmış bir kadın; ve odanın öbür tarafında da bir ressam. Gerçek yaşamda hiç kimse -ve tabii ki, hiçbir ressam- bir çıplağa ne bu kadar uzak ne de bu kadar kayıtsız kalmayı düşünebilirdi! Lapoujade'ın yaptığı, tek bir insan değil, bir çifttir. Zaman zaman genç bir vücudun sadece zerafeti ile ilgilenmiştir ama, "Le Vif du Sujet"* diye bilinen seride, erkeklerin yaklaşımıyla, kadının bir sevişme anındaki durumuna işaret etmiştir. Bir Çıplak ama, iki insanın varlığını taşıyan bir çıplak. Gerçi burada, sadece bir kadının varlığı söz konusuymuş gibi olsa da, bir erkeğin varlığı renklerin hareketi ile ortaya konmaktadır. Tuvale kendi varoluşunu veren şeydir bu.

* Can alıcı konu, en önemli şey (Çev.).

Eylem, yani insanlar arasındaki çok katlı bağ, renk lekelerini ve materyali tutarlı bir yapı haline getirir; ve yine bu eylem, ressamın projesine de bir mükemmellik kazandırır. Figüratif bir biçimle anlatılamaz; ancak non-figüratif (soyut) bir sanatın kendine özgü görselleştirme olanağıdır bu proje. Soyut sanat, ilk bakışta bazı sınırlamalar getiriyormuş gibi algılansa da, aslında, ressamın özgürlük alanını daha da genişleterek ona yeni işlevler kazandırır.

Bu seçimin diğer bir sonucu ise, bu ayrıcalıksız ressamın diğer insanlarla gönüllü bazı ortaklıklar içinde olduğunu göstermesidir. Onların aralarındaki bağlılık sağlam temellere dayanır. Sanatçının sahip olduğu ve istediği de budur zaten, başkaca birşey değil. Ve ayrıca, bu bağlılığın sürekliliği garanti altındadır. Kadın sevişirken, erkeklerle bir boğuşma içinde birleşirken görünür tuvalde. Ama en çarpıcı ve aynı zamanda en sade gerçek şudur: Soyut bir anlatım tercihi, tuvallerine insanı bir kez daha yerleştirmesinde Lapoujade'a öncülük etmiştir ki, bu bizzat sanat adına gerçekleştirilen bir eylemdir. Ne var ki, onun resmindeki insan güçlü din adamları ya da prensler zamanından çıkıp gelmez; kendini kıyımdan kurtarmak, açlığını yatıştırmak için inatla mücadele eden, sıradan ve adı sanı bilinmeyen insandır sadece. Lapoujade'ın tuvallerinin her bir noktasında hazır ve nazırdır; portresini damıtmaması, onun resim yapmasını asla engellemez.

Lapoujade işte şimdi anlamıştır insanı. Hiç ayrıcalığı olmayan bir gözün gördüğü bu insan, ne büyük ne küçük, ne güzel ne de çirkindir. Onun sanat anlayışı, insan krallığının gerçek bir portresini tuvallerine yerleştirmesi için zorlamıştır, adeta tahrik etmiştir Lapoujade'ı. Ve bugün, bu krallık hakkındaki gerçeğin, insan türünün fikir kurbanlarından, işkencecilerden ve onların suç ortaklarından ibaret olduğunu biliyoruz. İşkenceciler azınlıkta; ancak, suç ortaklarının sayısına bereket! Ama sayıları en kabarık olan grup ise halen işkence gö-

renler ya da işkence için sırada bekleyenlerdir. 1961’de, Öncelikle azap çektirenlerden söz etmedikçe, hiçbir Allah’ın kulu, insanoğlu hakkında konuşamaz. Hiç kimse, işkenceden geçirilen Cezayirliileri anmadan, ne Fransa ne de Fransızlardan söz edebilir. İşte, bu bizim portremizdir. Ona gerçekçi bakmak zorundayız. Ancak ondan sonradır ki, koruyabilir ya da değiştirebiliriz bu portreyi.

Lapoujade işkenceyi göstermek ister; çünkü zaten içimizdedir; çünkü rezil benliğimizin en derin, en ücra noktalarına kadar, maalesef, ulaşmıştır. Bunu görselleştirme çabasına giriştiğinde, insani varoluşun bütün anlamı demek olan azabın portresini, soyut bir anlatım aracılığıyla yakalayabileceğini görmüştü en başından. Hiç koşulsuz, yaptığı üçlü pano güzeldir; ve yine, hiç vidan azabı çekmeksizin güzel kalabilir. Non-figüratif bir tuvalde gözlenmez Güzellik. Böyle bir resim hiçbir şeyi sergilemez, baştan başa gösterir sadece. Korkunun derinlere yayılmasına izin verir; elbette, sadece güzel olması koşuluyla. Bu güzellikten kasıt, resmin en karmaşık ve zengin bir şekilde organize edilmesidir.

Canlandırılan sahnelerin mükemmelliği, fırçasının mükemmelliğine bağlıdır. İzleyici, yön çeşitlemelerinin yanı sıra, güzel ama tahrik edici renkleri tanımalı ve ilişkileri yeniden kurmalıdır. Alleg ve Djimila’nın düşünceleri uğruna öldükleri anımsanırsa, bunun ne demek olduğunu anlamanın biricik yolu, olayı bizzat yaşamaktır -ki, izleyicinin resim karşısındaki tavrı buna benzer bir şey olmalıdır.*

* Henri Alleg, Fransa’nın Cezayir’de yaptığı işkenceleri ayrıntılarıyla ele aldığı kitabını yayınlamasının ardından, devlet güvenliğini tehlikeye attığı gerekçesiyle, haksız bir şekilde hapse atılmıştır. Kitap, 1958 yılında Fransa’da yasaklanmıştır. “Cezayir’in Jean d’Arc’ı” olarak bilinen Djamila Bouhired ise işkenceden geçirildikten sonra idam cezasına mahkum edilmiştir. Uğradığı haksızlık, uluslararası bir skandala dönüşmüş ve ölüm cezası bir süre ertelenmiştir (çev)

Anlam, daha önce de belirttiğim gibi, yeni ve yabancı bir öğeden daha farklı bir katkı sağlar resme. Plastik malzemelerde ete kemiğe bürünen anlam, çılgin ve öfkeli renkler, yaralı vücutlar ve dayanılmaz bir acı aracılığıyla sezgilerimize yol gösterir. Ama hissettiğimiz acı kurbanların çektiği acıdır: Anlaşılması zor ve üstü kapalı biçim içindeki, bizim dayanılmaz olarak tanımladığımız bu acı, bir yanlış anlamadan da korumalıdır bizi.

Bu ışıltılı Güzellik'in arkasında gördüğümüz şey, insanların -yani bizlerin- yine insan için yarattığı amansız bir Kader'in ta kendisidir. Lapoujade tam anlamıyla başarılıdır ve bu başarının kaynağı resim ve onun yaşalarıdır. Başka bir anlatımla, soyut resmin mantığıyla tam bir uzlaşma ve uyum içindedir. Ne çare ki, yüreklerimizden kopup gelen acı ve tasayı yeni bir kılıkla göstererek, bizim gözümüzde böyle bir övgü kazanmasının, inanıyorum ki, bir ressam için öyle fazla bir anlamı yoktur.

CALDER'IN DEVİNİMLİ HEYKELLERİ*

Heykeltıraşların genellikle durağan nesneler yaptığı düşünülür. Ama bu düşüncüyü Calder'ın sanatına uyarlamaya kalkarsak yanılmış oluruz. Calder heykelde devinim yansamasından çok, devinimi gerçekten ele geçirir ve kullanır. Devinimi, altın ya da bronz içine hapsetmek gibi niyeti yok. Bu namı büyük madenler, doğaları gereği, zaten hareketsiz ve ağırbaşlıdır. Adi ve sıradan metalleri, incecik kemik parçalarını, çinko ya da teneke artıklarını, ağaç gövdelerini ve dallarını kullanarak garip düzenlemeler yapar Calder. Kapanlar, ses çıkaran nesnelerdir bunlar; tıpkı bir örümceğin kendi ağından sarkması gibi, bu nesneler incecik bir telin ucunda sarkar dururlar. Ya da sanki yorgunluk ve bıkkınlıktan uyuklar gibi, beklerler birer ka-

* İlk kez 1948'de Les Temps Modernes'de yayımlandı (Çev.).

idenin üstünde. Sonra bir etken (rügar, bir canlı vb.) onlara çarpar, canlandırır; yönlendirerek yeni ve geçici bir biçime sokar - yani, Devinimli bir Heykel doğar.

Bir Devinimli Heykel: Küçük bir yerel festival, kendi hareketiyle belirlenen ve onsuz varolmayan bir nesne; durur durmaz solup kuruyan bir çiçek, ışık saçan bir nesnenin özgürce oynadığı bir oyun. Calder, bazen doğadan yola çıkıp yeni biçimler yaparak kendince eğlenir. Örneğin, bir keresinde bana demir kanatlı bir cennet kuşu göstermişti. Pencere yakınında, birkaç hava tabancası onun harekete geçmesi için yetiyordu. Tı-kırtılar çıkarıyor, dikiliyor, eğilip bükülüyor, kafasını öne arkaya sallayabiliyor, yuvarlanıp zıplayabiliyor, ve sonra da, sanki görünmeyen bir işaretle aniden uslanarak, kanatları açık durumda, yavaş bir dönüş gerçekleştiriyordu. Ama çoğu zaman, doğal biçimlere öykünen işler yapmaz Calder; ve bildiğim bir şey daha var ki, o da, diğer sanatların onunkilerden daha az aldatıcı olmadığıdır.

Heykel hareket, resim ise derinlik ya da ışık önerir bize. Calder hiçbir şey önermez; yaşayan bir hareketi yaratarak gerçekliğin içine oturtur. Onun hareketli heykelleri kendilerinden başka hiçbir şeye gönderme yapmaz ve hiçbir şeyi göstermezler. Sadece kendi kendilerine benzeyen/yeten mutlak nesnelerdir onlar.

Bu heykellerde şans, belki de, diğer sanat çalışmalarında olduğundan daha büyük bir rol oynar. Eserlerinin ortaya çıkmasında ve sonraki devinimlerinde etkili olan güçler, herhangi bir insanın -hatta o eserin yaratıcının- olası bütün sonuçları önceden tahmin edemeyeceği kadar karmaşık ve çoktur. Calder, onların her biri için genel bir hareket düzeneği kurar ve sonra onun terkeder. Bilir ki zaman, güneş, sıcaklık ya da rüzgar her parçanın dansını belirleyecektir. Sonuçta nesne her zaman doğal olayların başına buyrukluğu ile bir heykelin uysallığı arasında bir yerededir. Geliştirdiklerinin her biri, ilhamını bir hareketten alır. Devinimli bir heykel, Calder'ın genel temasını ele verir; ancak, binlerce özel çeşitlemelere de kapı aralar. Sanki bir gökyüzü, bir sabah gibi, biricik ve geçici, sanki bir anda çıkmış

bir hot-jazz akorudur; hareketi bir kez kaçırdınız mı, onu son-
suza kadar kaybettiniz demektir.

Bir denizin sürekli olarak hep yinelendiğini söylemişti Va-
lery. Calder'ın nesnelerinin her biri işte böyle bir denize benzer
-en az onun kadar büyüleyicidir: Değişken ve her zaman yeni.
Üstün körü şöyle bir bakış yetersizdir; insan onunla bir süre
kalmalı ve etkilenmelidir. Bu saf ve değişken, bazen özgür,
bazen sabit biçimlerle, ancak böyle coşabilir imgelerin gücü.

Nesnenin hareketleri bizi mutlu edecek, gözlerimizi he-
yecanlandıracak şekilde ayarlanmıştır; ancak, hareketlerin me-
tafizik ve derin bir anlamı vardır. Bu heykellerin hareket ettirici
bir güce gereksinimleri olduğu su götürmez. Calder önceleri
elektrikli motor kullanmıştı; şimdilerde ise, çalışmalarını do-
ğanın insiyatifine bırakıyor. Bir bahçede ya da açık bir pencere
önünde, sanki bir rüzgar arpi gibi, titreşir dururlar. Havadan
beslenirler. Atmosferin onlara değen kısımlarından ya-
rarlanırlar, burada soluk alıp verirler. Sizin anlayacağınız, bu
heykellerin devinimliliği oldukça garip cinsten.

Her ne kadar bir insanın yarattığı nesneler olsalar da, bu
heykellerde Vaucanson'un* nesnelerindeki o son derece dü-
zenli hareketlilik etkisi görülmez. Vaucanson'un aygıtlarındaki
çekicilik, gerçekte, sanki bir insan gibi flüt ya da gitar çalıyor ol-
masıydı. Ancak bu hareketler, kör ve sadece sürekli aynı katı
hareketi yineleyen bir nesneye aitti. Buna karşılık Calder'in ha-
reketli heykelleri, sanki yanlış bir eylemi düzeltircesine, te-
reddüt ederler ve yeniden devinirler.

Atölyesinde yükseğe asılmış bir gong ile bir de tokmak gör-
müştüm. Gong döndükçe onun etkisiyle ve çok az bir yük-
selmeyle tokmak da onu izliyordu; görevi ona yetişip vurmaktı.
Sanki sakar bir el gibi, gongu arada bir rüzgara kaptırıyordu.
Ve derken irkiltiçi bir gümbürtü çıkararak tam ortasına vu-
ruyordu. Tıpkı düzensiz dalgalanmalarla dolu bir yüzeyde yu-
varlanan ve yönü bu aksak düzlemden dolayı hep değişen bir
topun hareketleri ile karşılaştırılabilir bu son derece ustaca ya-

* Jacques de Vaucanson (1709-1782) kendisine oldukça şöhret kazandıran me-
kanik aygıtlar yapmıştı. "Flütçü" ve "Ördek" en önemlilerindendir.

ratılmış düzenlemenin hareketleri. Her birinin yaşam kaynağı yine kendileri aslında.

Yine bir gün, Calder ile atölyesinde konuşurken, o ana kadar hareketsiz duran bir model, hemen sağ yanımda şiddetli bir gü-rültünün etkisiyle harekete geçmişti. Onun hareket menzili içinde bulunduğunu farketdiğimde geri çekilmiştim. Gürültü durur durmaz, tam da model sakinleşti derken, önceden hareketsiz duran uzun ve muhteşem kuyruğu, birdenbire, sanki havanın etkisiyle yönlenerek burnuma dokunmaktan üzölmüşçesine tembelce devinime başlamıştı.

Tereddütleri, uyanıklıkları, sanki el yordamı ile bir şey aramaları, aradıklarını bulamamaları, ani kararları ve özellikle de muhteşem bir kuğunun asaletli tavırları, canlılık ve cansızlığın ortasında bir yerde, Calder'ın heykellerini garip birer yaratık yapar çıkar. Sanırsınız bazen hareketlerinin bir nedeni var; ya da tam tersine, yol boyunca amaçlarının ne olduğunu unutarak aptalca bir devinime kilitlenmişler. Benim kuşum uçar, duraksar, bir kuğu yada savaş gemisi gibi yüzer. Bir kuş o; yalnız bir kuş. Aniden, önemsiz ve küçük bir titreşimin etkisiyle kendini oluşturan metal parçalarından ayrılır.

Calder'ın ne tamamen canlı ne de tamamen mekanik, sürekli değişen ama ilk duruşlarına da her zaman geri dönen devinimli heykelleri bir derenin eğdiği su bitkilerine, başsız bir kurbağanın bacaklarına ya da hava akımına yakalanan bir örümcek ağına benzerler. Özetle, Calder'ın herhangi bir doğal canlıdan esinlenmek ya da taklit etmek gibi bir arzusu olmamasına karşın (ki, onun asıl amacı, daha önceden hiç bilinmeyen ritmik hareketler ve tınılardır), onun devinimli heykelleri aynı zamanda, lirik ve teknik buluşlar, nedeys e matematik düzenlemeler ve Doğa'yı anımsatan simgelerdir: Çiçek tozlarını sağa sola saçan, binlerce kelebeğin bir anda kanatlanmasını sağlayan; kör bir neden sonuç zincirlemesi olduğundan ve bir İdea'dan habersiz olup olmadığını asla açıklamayan büyük ve anlaşılmaz bir doğurganın, yani şu bildiğimiz Doğa'nın simgeleridir, demek istediğim.