

John Berger | Sanatla Direniş

John Berger

Sanatla Direniş



metis



John Berger

Sanatla Direniş

John Berger (1926-2017) Londra'da doğdu. İngilizce yazan en etkili sanat eleştirmenlerinden biri olan Berger, ayrıca senaryo yazarı, romancı, belgesel yazarı ve ressam olarak da tanınıyor. 1940'ların sonunda Londra'da çeşitli galerilerde sergiler açtı. Bu dönemde Komünist Parti ile yakın ilişki kurdu, sol-kanat haftalık dergi *Tribune* için makaleler yazdı. 1948-55 yılları arasında resim öğretirken sanat eleştirmeni oldu ve 1951'den itibaren *New Statesman* için on yıl boyunca sanat eleştirileri yazdı. İlk romanı 1958'de yayımlanan *Zamanımızın Bir Ressamı*'dır. Romanı G. ile 1972 yılında Booker ödülünü almıştır. Metis'te birçok kitabını yayımladığımız John Berger'ı 2 Ocak 2017'de kaybettik, ama eserleri tüm dünyadaki okurlarını derinden etkilemeyi sürdürüyor.



Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com
Yayınevi Sertifika No: 10726

Sanatla Direniş
John Berger

İngilizce Basımı:
The Shape of a Pocket
Bloomsbury Publishing, 2002

© John Berger, 2001
© Metis Yayınları, 2014

Çeviri Eser © Aslı Biçen, 2016

Kitapta yer alan yazılardan "Görünüre Dair Küçük
Bir Teoriye Doğru Adımlar" ilk kez aynı adlı kitapta
(Çev. Bülent Somay, Metis 1999) yer almış, daha sonra
yazar tarafından bu kitaba dahil edilmiştir.
Çeviri Eser © Bülent Somay 1999

İlk Basım: Mart 2017

Yayıma Hazırlayan: Özde Duygu Gürkan
Kapak Tasarımı: Emine Bora
Kapak Resmi: Miquel Barceló, *İsimsiz*, 2014

Kitapta yer alan tüm resimler Metis edisyonuna
özgüdür, tarafımızdan eklenmiştir.

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197 Topkapı, İstanbul
Matbaa Sertifika No: 11931

ISBN-13: 978-605-316-053-3

Eserin bütünüyle ya da kısmen fotokopisinin çekilmesi, mekanik ya da elektronik araçlarla çoğaltılması, kopyalanarak internette ya da herhangi bir veri saklama cihazında bulundurulması, 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nun hükümlerine aykırıdır ve hak sahiplerinin maddi ve manevi haklarının çiğnenmesi anlamına geldiği için suç oluşturmaktadır.

John Berger

Sanatla Direniş

Çeviren:

Aslı Biçen



metis

İçindekiler

1. Bir Kapıyı Açmak	9
2. Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar	15
3. Stüdyo Konuşması	27
4. Chauvet Mağarası	35
5. Penelope	41
6. Feyyum Portreleri	45
7. Degas	51
8. Desen: Leon Kossoff'la Yazışmalar	57
9. Vincent	67
10. Michelangelo	73
11. Rembrandt ve Beden	81
12. Aynanın Üzerindeki Kumaş	89
13. Brancusi	95
14. Po Nehri	99
15. Giorgio Morandi	105
16. Yok Artık Devenin Nalı	109
17. Frida Kahlo	115
18. Yatak	121
19. Dağınık Saçlı Adam	123
20. Elma Bahçesi	129
21. Kavanozlarda Duran Fırçalar	139

22. Dünyanın Büyük Yenilgilerine Karşı	143
23. Subcomandante Marcos'la Yazışmalar	151
Balıkçılar	151
Balıkçılar ve Kartallar	153
Taşlarla Nasıl Yaşanır	159
24. Aynısı mı Olsun?	167
Görseller	181
Teşekkür	185

Bir Kapıyı Açmak

Odanın tavanı soluk gök mavisi boyalı. Kirişlere takılmış iki büyük, paslı kanca var; uzun zaman önce çiftçi, fûme sosislerini ve jambonlarını bu kancalara asarmış. İçinde oturup yazdığım oda bu. Dışarıda yaşlı erik ağaçları var, meyveleri kuzguni maviye dönme-ye başlamış ve onların ardında dağın ilk basamağını oluşturan en yakın tepe.

Bu sabah erken vakitte, ben daha yataktayken bir kırlangıç pencereden girip odada bir tur attı, sonra hatasını anlayıp dışarı çıktı ve erik ağaçlarını aşarak telefon teline kondu. Bu küçük olayı anlatmamın sebebi, bana Pentti Sammallahti'nin fotoğraflarını hatırlatması. Onlar da kırlangıç gibi normal akışın dışına çıkmış.

Bu fotoğrafların bazıları iki yıldır bende. Zaman zaman dosyalarından çıkarıp, buraya uğrayan dostlara gösteriyorum. Genellikle hemen tuhaflığın farkına varıyorlar ve gülümseyerek daha yakından bakmaya başlıyorlar. Bir fotoğrafa normalde ayrılan zamandan daha uzun süre bakıyorlar resimdeki yerlere. Bazen fotoğrafçı Pentti Sammallahti'yi şahsen tanıyıp tanımadığımı soruyorlar. Ya da fotoğrafların Rusya'nın hangi bölgesinde çekildiğini. Hangi yıl? Yüzlerinden okunan hazzı kelimelere dökmüyorlar çünkü bu bir sır. Sadece daha dikkatli bakıyor ve hatırlıyorlar. Neyi?

Bu resimlerin her birinde en az bir köpek var, orası kesin. Belki de sadece cazibeyi artırmak için kullanılan bir süs. Ama aslında köpekler bir kapıyı açmak için bir anahtar sunuyorlar. Doğrusu, bir bahçe kapısını – çünkü burada her şey dışarıda, dışarıda ve uzakta.

Aynı zamanda her fotoğrafta özel bir ışık dikkatimi çekiyor, günün saatinin ya da yılın mevsiminin belirlediği bir ışık. Figürler dai-



PENTTI SAMMALLAHTI, 1982, FİNLANDİYA

ma ışığın içinde ava çıkıyorlar – hayvanları, unutulmuş isimleri, eve giden yolu, yeni bir günü, uykuyu, bir sonraki kamyonu, baharı avlamaya. Bu ışığın içinde zerrece kalıcılık yok, bir anlık bir bakıştan daha uzun sürmeyen bir ışık. Bu da kapının bir anahtarı.

Fotoğraflar, geniş kesitli jeolojik etütler için kullanılan panoramik bir kamerayla çekilmiş. Burada geniş kesit önemli ama bence estetik sebeplerle değil, bilimsel, gözlemsel sebeplerle. Daha dar bir odak, benim şu anda gördüğüm şeyi bulamazdı, dolayısıyla bu şey görünmez kalırdı. Şu anda ne görüyorum?

Günlük hayatlarımızı, etrafımızı saran gündelik görüntülerle sürekli alışveriş halinde yaşıyoruz – genelde çok tanıdık, bazen beklenmedik ve yeni olabiliyor bu görüntüler ama bizi daima kendi hayatlarımız içinde doğruluyorlar. Hatta tehdit ederken bile yapıyorlar bunu: Yanan bir evin ya da dişleri arasında bıçakla yaklaşan bir adamın görüntüsü mesela, bize hâlâ (aciliyetle) kendi hayatımızı ve onun önemini hatırlatıyor. Alışkanlıkla gördüğümüz şeyler bizi doğruluyor.

Yine de bazen, aniden, beklenmedik bir şekilde ve çoğunlukla kaçamak-bakışların-yarı-ışığında, bizimkiyle çakışan ve onunla hiç alakası olmayan başka bir görünür düzeni yakalayabiliyoruz.

Bir sinema filminin hızı saniyede 25 karedir. Günlük algımızda, kim bilir saniyede kaç kare geçer. Ama sözünü ettiğim kısa anlarda,



PENTTI SAMMALLAHTI, 1992, RUSYA

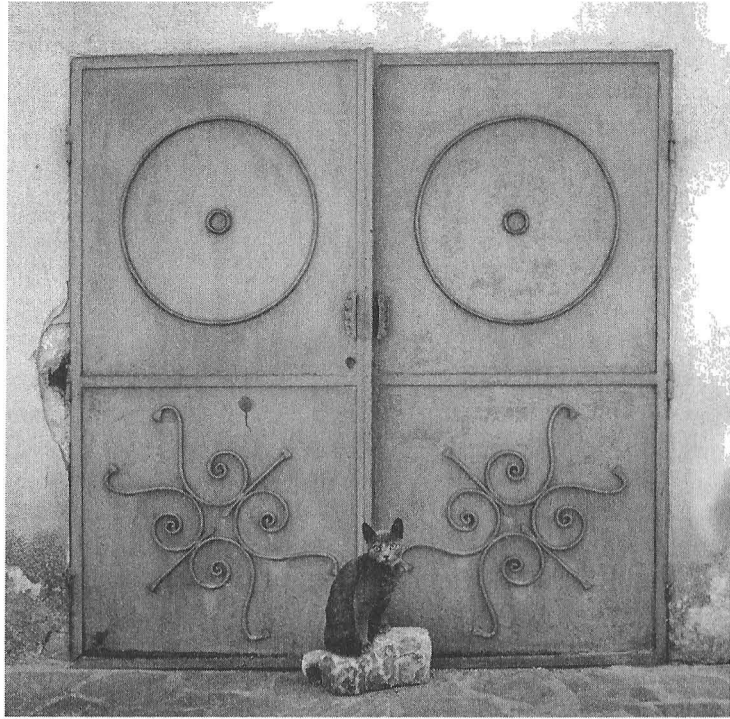
aniden ve bütün şaşırtıcılığıyla iki kare *arasını* görürüz sanki. Görünürün bizim için yaratılmamış bir bölümüyle karşılaşırız. Gece kuşları, rengineyikleri, gelincikler, yılanbalıkları, balinalar için yaratılmıştır belki de...

Bizim alışık olduğumuz görünür düzen mevcut tek düzen değildir: Diğerleriyle bir arada varolur. Cinler, periler, hayaletlerle ilgili hikâyeler, insanın bu bir aradalıkla başa çıkma teşebbüsüdür. Avcılar bunun sürekli farkına vardıkları için bizim göremediğimiz işaretle okuyabilirler. Çocuklar bunu sezgisel olarak hissederler çünkü bir şeylerin ardına saklanma alışkanlıkları vardır. Saklandıkları yerlerde, görünürün farklı yapıları arasındaki çatlağı keşfederler.

Hızlı bacakları, keskin burunları ve gelişkin ses hafızalarıyla köpekler, bu çatlakların doğal hudut uzmanlarıdır. Acil ve sessiz mesajlarıyla kafamızı karıştıran gözleri, hem insan düzenine hem de görünür diğer düzenlere ayarlanmıştır. Belki de pek çok durumda ve farklı sebeplerle köpekleri kılavuz olarak eğitiriz.

Büyük Finlandiyalı fotoğrafçıyı, bu fotoğrafların çekildiği yere ve âna götüren muhtemelen bir köpektir. Her resimde, insan düzeni halen görünür olsa da merkezde değil, kayıp gitmekte. Çatlaklar açık.

Sonuç sarsıcı: daha fazla yalnızlık, daha fazla acı, daha fazla terk edilmişlik. Aynı zamanda, köpeklerle konuştuğum, sırlarını dinlediğim ve kendime sakladığım çocukluğumdan beri tecrübe etmediğim bir beklenti var.



PENTTI SAMMALLAHTI, 1992, İTALYA



JOHN BERGER, MEZMUR 139, 1991

2

Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar

Yves için

“Rabbin Duası”nın ilk dizesini – “Cennetteki babamız...”– söylerken, cenneti görünmez, girilemez, ancak son derece yakın bir yer olarak tahayyül ediyorum. Bu cennetin hiç barok bir yanı yok, öyle girdap gibi dönenen sonsuz uzay, dudak uçuklatan perspektif oyunları filan yok. Bu cenneti bulmak için (o lütfu erilebilirse tabii) bir çakıltaşı ya da masadaki tuzluk kadar küçük ve el altındaki bir şeyi kaldırmak yetebilir. Cellini bunu biliyordu belki de.

“Egemenliğin gelsin...” Dünyayla cennet arasındaki fark sonsuz, uzaklık ise olabileceğinin en azıdır. Simone Weil bu cümleyle ilgili şunu demişti: “Burada arzumuz, ardındaki sonsuzluğu bulmak için zamanı deler ve bu da olup biten her şeyi, her ne olursa olsun, bir arzu nesnesine çevirmeyi bilebildiğimiz zaman gerçekleşir.”

Bu sözler resim sanatı için bir reçete sayılabilir.

Günümüzde her yanda bol miktarda imge var. Daha önce hiç bu kadar çok şey incelenip seyredilmemişti. Her an, gezegenin ya da ayın öte yüzünde nesnelerin nasıl görüldüğüne bir göz atabiliyoruz. Görüntüler şimşek hızıyla kaydedilip aktarılıyor.

Ancak bununla, bir şey masum bir biçimde değişti. Eskiden görüntüler elle tutulur bedenlere ait olduklarından bunlara *fiziksel* görüntü derdik. Şimdi her şey uçucu. Teknolojik yenilikler görüneni varolandan ayırmayı kolaylaştırdı. Ve bu tam da yürürlükteki sistemin efsanesinin sürekli olarak sömürmesi gereken şey. Görünüm-

leri kırılmalara dönüştürüyor, birer serap gibi: Işık değil iştah kırılmaları, aslında tek bir iştahın kırılmaları, hep daha fazlasını isteyen iştahın.

Bu yüzden (ve *iştah* kavramının fiziksel çağrışımları düşünülürse tuhaf bir biçimde) varolan, yani beden, ortadan kayboluyor. Bir içi boş elbiseler ve arkası boş maskeler seyirliğinde yaşıyoruz.

Herhangi bir ülkedeki televizyon haber spikerlerini düşünün. Bu spikerler *bedensizleştirilmiş* olanın mekanik zirvesidir. Onları icat etmek ve onlara bugün yaptıkları gibi konuşmayı öğretmek sistemin yıllarını aldı.

Bedenler yok, Zorunluluk da yok – çünkü Zorunluluk varolana özgü bir durumdur. Gerçekliği gerçek yapan şeydir. Sistemin efsanesinde ise yalnızca henüz gerçek olmayana, sanal olana, bir sonraki alışverişe yer vardır. Bu da izleyicide iddia edildiği gibi bir özgürlük (sözümona seçme özgürlüğü) duygusu değil, derin bir tecrit edilmişlik duygusu yaratır.

Son zamanlara kadar tarih, insanların hayatları hakkında anlattıkları her şey, tüm atasözleri, öyküler ve kıssalar aynı şeyle yüz yüzeydi: Zorunlulukla birlikte yaşamak için verilen ölümsüz, korkutucu ve zaman zaman güzel mücadeleyle, varoluşun bilmecesiyle – yaratılıştan bu yana sürdürülen ve durmadan insan ruhunu bileyen mücadeleyle. Zorunluluk hem tragedya hem de komedya üretir. Öptüğünüz ya da kafanızı çarptığınız şeydir.

Bugünkü sistemin seyirliğinde Zorunluluk yok artık. Dolayısıyla hiçbir deneyim de iletilmiyor. Geriye kalan paylaşılabilecek tek şey, seyirlik; kimsenin oynamadığı, herkesin seyrettiği oyun. İnsanlar kendi varoluşlarına ve acılarına, eskiden hiç olmadığı kadar, tek başlarına, zamanın ve evrenin uçsuz bucaksız arenasında bir yer bulmaya çalışıyorlar.

Rüyamda tuhaf bir satıcı olmuştum; görünüşler ve görüntüler satıcısı. Görünüşler ve görüntüler alıp satıyordum. Rüya da bir sır keşfetmişim! Kendi başıma, kimsenin yardımı olmadan.

Sır, baktığımı şeyin –bir kova su, bir inek, yukarıdan görünen bir şehir (Toledo gibi), bir meşe ağacı– içine girmek ve girdikten sonra

da görünümünü daha iyi hale getirecek şekilde onu yeniden düzenlemektir. *Daha iyi*, onu daha güzel ya da daha uyumlu yapmak anlamına gelmiyordu; meşe ağacını tüm meşe ağaçlarını temsil edecek şekilde daha tipik yapmak demek de değildi; yalnızca, inek, şehir ya da su kovanını daha görünür bir biçimde biricik olabilsin diye, daha kendisi yapmak demektir!

Bunu *yapmak* bana haz verdi ve içeriden yaptığım küçük değişikliklerin başkalarına da haz verdiğini hissettirdi.

Görünüşünü yeniden düzenlemek için nesnenin içine girmenin sırrı, bir gardırobun kapısını açmak kadar basitti. Belki de yalnızca kapı kendiliğinden açıldığında orada bulunmaktan ibaretti. Ancak uyandığımda, bunu nasıl yaptığımı unutmuştum ve nesnelerin içine girmenin yolunu bilmiyordum artık.

Resim tarihi çoğu kez birbiri ardından gelen üslupların tarihi gibi sunulur. Günümüzde resim alım satımıyla ve promosyonuyla uğraşanlar, bu üsluplar savaşını piyasaya marka isimleri sürmek için kullanmışlardır. Birçok koleksiyoncu (ve müze) resimden ziyade isim satın alır.

Safça bir soru sormanın vakti geldi belki de: Resimde paleolitik dönemden yüzyılımıza kadar ortak olan şey ne? Boyanan her imge *Ben bunu gördüm* ya da —eğer bu imge bir klanın ayinine dahilse— *Biz bunu gördük* der. Bu, temsil edilen görüntüye işaret eder. Figüratif olmayan sanat da bundan farklı değildir. Rothko'nun son zamanlarında yaptığı bir tablo, ressamın görünür olanla yaşadığı tecrübeden kaynaklanan bir aydınlanmayı ya da renkli parıltıyı temsil eder. Çalışırken tuvalini, *gördüğü* bir başka şeye göre değerlendirmiştir.

Resim, her şeyden önce, bizi çevreleyen ve sürekli olarak belirip kaybolan görünürün olumlanmasıdır. Kaybolma olmasaydı herhalde resim yapma itkisi de olmazdı, çünkü o zaman görünür olanın kendisi, resmin bulmaya çabaladığı kesinliğe (kalıcılığa) sahip olurdu. Resim, diğer bütün sanatlardan daha dolaysız bir biçimde, varolanın, insanlığın içine fırlatıldığı fiziksel dünyanın olumlanmasıdır.

Resmin ilk konusu hayvanlardı. Ve en baştan başlayıp Sümer, Asur, Mısır ve ilk dönem Yunan resminde devam eden bir çizgide, bu hayvanların tasvirleri olağanüstü derecede hakikidir. İnsan gövdesinin tasvirinde eşdeğer bir “gerçek-gibiliğe” ulaşılması için bin-yılların geçmesi gerekmiştir. Başlangıçta insanın yüzleştigi, varolandı.

İlk ressamlar, klandaki herkes gibi, hayatları hayvanları yakından tanımaya bağlı olan avcılardı. Ancak resim yapma fiili avlanma fiiliyle aynı şey değil. İkisinin arasındaki ilişki ise büyü.

Bazı eski mağara resimlerinde, hayvan resimlerinin yanında temsili insan eli şablonları var. Bunun hangi ayine hizmet ettiğini kesin olarak bilmiyoruz. Ama resmin avla avcı arasındaki, ya da daha soyut söyleyecek olursak, varolanla insan yaratıcılığı arasındaki büyü bir “yoldaşlığı” onaylamakta kullanıldığını biliyoruz. Resim işte bu yoldaşlığı açığa çıkarmanın ve böylece de (umulan oydu ki) kalıcı kılmanın yoluydu.

Hayvan sürüleri ve ayin işlevi resimden uzaklaşıp gittikten çok sonra bile üzerine düşünölmeye değer bir konu bu. Bence resim yapma fiilinin doğası hakkında bir şeyler söylüyor bize.

Resim yapma itkisi gözlemde ya da (muhtemelen kör olan) ruhtan değil, bir karşılaşmadan doğar: Ressamla modeli arasındaki bir karşılaşmadan – bu model bir dağ ya da boş ilaç şişeleriyle dolu bir raf bile olsa. Aix ’den göründüğü haliyle (başka yerlerden bakıldığında şekli çok farklıdır) St Victoire Dağı, Cézanne’ın yoldaşydı.

Bir resim cansızsa, bunun nedeni ressamın modeline bir işbirliğinin başlaması için yeteri kadar yaklaşmaya cesaret edememesidir. Bu durumda ressam *kopyalama* mesafesinde kalmıştır. Ya da günümüz gibi dönemlerde, sanat-tarihsel bir mesafede kalmıştır ve modelinin haberi olmadan üslup oyunları oynamaktadır.

Yaklaşmak, geleneği, şöhreti, mantığı, hiyerarşileri ve benliği unutmaktır. Abuk sabuk olmayı, hatta çıldırmayı göze almaktır aynı zamanda. Çünkü ressamın modeline fazla yaklaşması sırasında işbirliği bir anda bozulabilir ve ressam modelin içinde eriyip kaybolabilir. Ya da hayvan ressamı yiyebilir veya ezebilir.

Hersahici resim bir işbirliğini gösterir. Petrus Christus'un Berlin Staatliche Museum'daki genç kız portresine, Courbet'nin Louvre'daki fırtınalı deniz manzarasına ya da Çu-Ta'nın 17. yüzyılda yaptığı fare ile patlıcan resmine bakın: Modelin resme katkıda bulunduğunu inkâr etmek mümkün değildir. Aslında resimler öncelikle bir genç kız, dalgalı bir deniz ya da bir sebzenin yanındaki bir fare hakkında *değildir*; bu katkı hakkındadır. "Fırça," der 17. yüzyılda yaşamış büyük Çinli manzara ressamı Shitao, "nesneleri kaostan kurtarmak içindir."

Girdiğimiz alan bir hayli garip, ben de kelimeleri garip bir biçimde kullanıyorum. 1870 yılının bir sonbahar günü, Fransa'nın kuzey kıyısında dalgalı bir deniz, sakallı ve ertesi yıl hapse girecek bir adam tarafından *görülmesine katkıda bulunuyor!* Ama hareket eden her şeyi durduran bu sessiz sanatın gerçek pratiğine yaklaşmanın da başka yolu yok.

Görünenin *raison d'être*'i gözdür; göz hayatın görünen biçimlerinin giderek daha karmaşık ve çeşitli hale gelmesi için yeterli ışığın olduğu yere evrildi ve gelişti. Örneğin vahşi çiçekler, görülmek için o renklerde dirler. Boş gökyüzünün mavi görünmesi, gözlerimizin yapısı ve güneş sisteminin doğası yüzündendir. Modelle ressam arasındaki işbirliğinin belirli bir ontolojik temeli vardır. 17. yüzyılda Wrocklau'da yaşamış bir tıp doktoru olan Silesius, görülen ile görme arasındaki karşılıklı bağımlılık üzerine mistik bir şiir yazmış:

*La rose qui contemple ton œil de chair
A fleuri de la sorte en Dieu dans l'éternel*

Senin etten kemikten gözünü seyreden gül
Böylece çiçek açtı sonsuzdaki Tanrı'da

Nasıl bu görüldüğün gibi oldun? diye sorar ressam.

Ben olduğum gibiyim. Bekliyorum, diye cevap verir dağ, çocuk ya da fare.

Neyi?

Seni, başka her şeyi terk edersen eğer.

Ne süreyle?

Ne kadar sürerse.

Hayatta başka şeyler de var.

Bul onları ve daha normal ol öyleyse.

Ya yapmazsam?

O zaman sana başka hiç kimseye vermediğimi veririm, ama bir değeri yok, yalnızca senin faydasız sorunun cevabı.

Faydasız mı?

Ben neysem oyum.

Bundan fazla bir vaadin yok mu?

Yok. Sonsuza kadar bekleyebilirim.

Normal bir hayatım olsun isterdim.

Git normal bir hayat yaşa ve bana güvenme.

Ya güvenmek istersem?

Her şeyi unut ve bende – beni bul!

Bunun ardından gelen işbirliği çoğunlukla iyi niyet üzerine değil, daha ziyade arzu, öfke, korku, acıma ve özlem üzerine kurulur. Resim hakkındaki modern yanılsama (ki postmodernizm bunu düzeltmek için hiçbir şey yapmadı), ressamın bir yaratıcı olduğudur. Aslında ressam bir alıcıdır. Yaratma gibi görünen şey, aldığına biçim verme fiilidir.

Bogena, Robert ve Robert'in kardeşi Witek akşam yemeğine geldiler bana; Rus takviminde yılbaşı kutlamasıydı. Onlar masada oturmuş aralarında Rusça konuşurken, ben de Bogena'nın resmini çizmeye çalıştım. İlk kez olmuyordu bu. Hiç beceremem, çünkü yüzü daima çok hareketlidir ve güzelliğini unutamam. Ve iyi resim yapmak için bunu unutmanız gerekir. Gittiklerinde geceyarısını çoktan geçmişti. Ben son taslağı yaparken Robert şöyle dedi: Bu son şansın John; çiz onu, çiz de adam ol!

Gittiklerinde, çizimlerin en eli yüzü düzgün olanını alıp akrilikle boyamaya başladım. Ansızın, değişen rüzgârla dönen bir rüzgâr gülü gibi, portre bir şeye benzemeye başladı. "Sureti" artık aklımdaydı – yapmam gereken de onu aramak değil çekip çıkarmaktı. Kâğıt yırtıldı. Boyayı iyice kalın sürdüm yer yer. Sabah dörtte yüz kendini temsiline vermeye, ona gülümsemeye başlamıştı.

Ertesi gün boyayla ağırlaşmış ince kâğıt parçası hâlâ iyi görünüyordu. Güneşin altında değiştirmem gereken birkaç nüans vardı. Gece vakti yapılan boya çok çaresiz olur bazen, bağları çözülmeden çıkarılan ayakkabı gibi. Artık bitmişti.

Gün boyu zaman zaman gidip resme baktım ve kendimi çok iyi hissettim. Hoşuma giden küçük bir resim yaptığım için mi? Pek değil. İyi hissetmememin kaynağı başkaydı. Yüzün—karanlıktan çıkıyormuş gibi— *belirişindendi*. Bogen'a'nın yüzünün, *ardında bırakabileceklerini* bir hediye gibi vermiş olmasından geliyordu.

Suret nedir? Bir insan öldüğünde kendisini tanıyanlara bir boşluk, bir uzam bırakır: Bu uzamın sınırları vardır ve ardından yas tutulan her kişi için farklıdır. Bu sınırları olan uzam kişinin *suretidir* ve canlı bir portre yapmaya çalışan ressamın aradığı şeydir. Bir suret, geride görünmez biçimde bırakılan şeydir.

Soutine, yirminci yüzyılın büyük ressamlarından. Bunun anlaşılması elli yıl almıştır, çünkü Soutine'in sanatı hem geleneksel hem de kaba sabaydı; bu karışım da moda olan tüm zevklere ters düşüyordu. Sanki resmi aksanlı, kaba bir lehçeymiş de ne dediği anlaşılmıyormuş gibi: en iyi ihtimalle egzotik, en kötü ihtimalle barbarca. Şimdi ise varolana olan adanmışlığı giderek daha fazla örnek alınıyor. Başka hiçbir ressam, resim sanatında içkin olan modelle ressam arasındaki işbirliğini onun kadar grafik bir biçimde açığa vurmamıştır. Soutine'in tablolarındaki kavaklar, cesetler ve çocuk yüzleri, fırçasına yapışır.

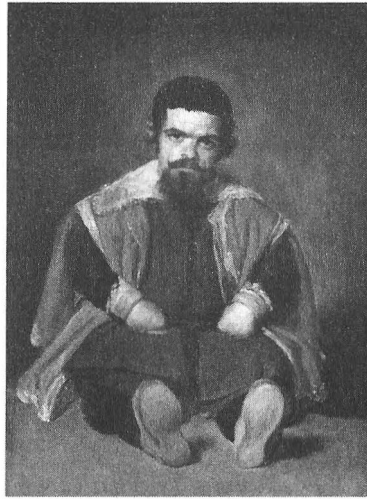
Yeniden Shitao'dan alıntı yapacak olursak:

Resim mürekkebin kabul ediliğinin sonucudur: Mürekkep fırçaya açıktır: Fırça ele açıktır: El kalbe açıktır: Tüm bunlar, yerin ürettiği her şeyin gökten türemesi gibidir: Her şey açıklığın, kabullenmenin sonucudur.

Tiziano, Rembrandt ve Turner'ın son dönem eserleri hakkında genellikle söylenen şey, boya kullanımlarının daha *özgür* olduğudur. Bir anlamda doğru olmakla birlikte, bu daha *maksatlı* oldukları gibi



RUBENS, KÜRK KAFTANLI HÉLÈNE FOURMENT,
DETAY, 1636-1638

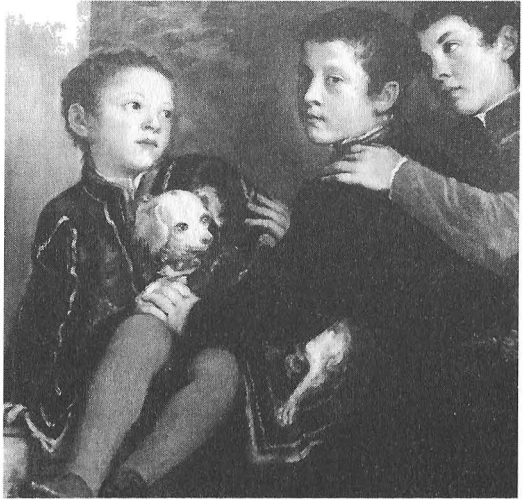


VELÁZQUEZ, SEBASTIÁN
DE MORRANIN PORTRESİ, Y. 1645

yanlış bir izlenim uyandırabilir. Oysa bu ressamilar ileri yaşlarında yalnızca daha kabullenici, “modelin” ve onun garip enerjisinin cazibesine daha açık bir hale gelmişlerdi. Sanki kendi bedenleri onlardan ayrılıp gitmiş gibi.

İşbirliği ilkesi bir kere anlaşılnca, bu her üsluptan eseri yargılamak için bir ölçüt olur, çalışma nesnelerini ele almadaki özgürlükleri ne olursa olsun. Ya da (*yargının* sanatta pek yeri olmadığından) resmin bizi neden etkilediğini daha açıkça görmemiz için bir içgörü sağlar.

Rubens, sevgilisi Hélène Fourment’in defalarca portresini yaptı. Hélène bazen işbirliği yapmış, bazen yapmamış. Yapmadığında, resmedilmiş bir ideal gibi durur; yaptığına ise biz de onu bekleriz. Morandi’nin bir vazodaki çiçekler tablosu (1949) vardır; çiçekler kedi gibi onun görüş alanına girmeyi bekler. (Çoğu çiçek resmi saf seyirlik olduğundan, bu pek az görülen bir durumdur.) İki bin yıl önce tahta üzerine çizilmiş bir adam portresi vardır ki, işbirliğini

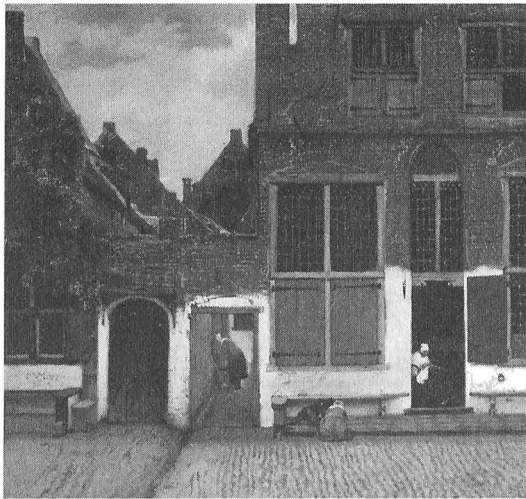


TITIAN, VENEDİKLİ VENDRAMIN AİLESİNİN
ERKEK ÜYELERİ, DETAY, Y. 1540-45

hâlâ hissederiz. Velázquez'in cücelerinde, Tiziano'nun köpeklerinde, Vermeer'in evlerinde bir enerji olarak görülme istencini fark ederiz.

Gittikçe daha çok insan müzelere gidip resimleri izliyor ve hayal kırıklığına uğramadan dönüyor. Onları hayran bırakan şey nedir? Bu soruya Sanat, Sanat Tarihi ya da Sanat Takdiri diye cevap vermek bence esas olanı gözden kaçırmaktır.

Resim müzelerinde başka dönemlerin görünürüyle karşılaşırız ve o bize yoldaşlık ediyor. Her gün belirip kaybolduğunu gözlerimizle gördüğümüz şeyin karşısında kendimizi daha az yalnız hiss ediyoruz. O kadar çok şey aynı görünmeye devam ediyor ki: dişler, eller, güneş, kadınların bacakları, balıklar... Görünürün âleminde tüm çağlar kardeşçe, bir arada varoluyorlar, aralarında yüz yıllar, binyıllar da olsa. Ve eğer resmedilmiş imge bir kopya değil de bir diyalogun sonucuysa, resim konuşuyor – biz dinlersek.



VERMEER, KÜÇÜK SOKAK, 1657-58

Görme konusunda yüzyılımızın ikinci yarısının büyük peygamberi Joseph Beuys'du; onun hayatı sözünü ettiğim işbirliğinin bir kanıtı, bu işbirliğine bir davettir. Beuys herkesin potansiyel olarak bir sanatçı olduğuna inandığından, nesneleri alıp öyle düzenlerdi ki, nesneler izleyiciden işbirliği yapmasını isterlerdi – resmederek değil, gözlerinin kendilerine söylediklerini dinleyerek ve hatırlayarak.

Görme yetisini kaybeden bir hayvandan daha üzücü (trajik değil, üzücü) pek az şey biliyorum. İnsanlardan farklı olarak, hayvanlara dünyayı tarif etmelerine yarayacak bir dil kalmaz. Tanıdık bir arazideyse, kör hayvan burnuyla yolunu bulabilir. Ama artık varolan elinden alınmıştır ve bu yoksunlaşmayla birlikte yok olmaya başlar, artık yalnızca uyuklar, belki de bir zamanlar varolan bir rüyayı arıyordur.

David'in 1790'da çizdiği Sorcy de Thélusson Markizi bana bakıyor. Onun zamanında kim bilebilirdi bugün insanların içinde yaşadığı yalnızlığı? Her gün dünyaya ilişkin bedensiz ve sahte bir imgeler

ağı tarafından yeniden onaylanan bir yalnızlık. Ama onların sahteliği bir hata değil. Eğer kâr peşinde koşmak insanlığın kurtuluşunun tek yolu olarak görülürse, gelir mutlak öncelik olup çıkar ve dolaşısıyla varolanın itibar görmemesi, görmezden gelinmesi ve baskı altında tutulması gerekir.

Bugün, varolanı resmetmeye çalışmak umudu teşvik eden bir direniş eylemidir.



DAVID, SORCY DE THÉLUSSON MARKİZİ,
DETAY, 1790



VAN GOGH, AYÇİÇEKLERİ, 1888

3

Stüdyo Konuşması

Miquel Barceló'ya

Buruşturulup stüdyonun zeminine, başında dikildiğin gerilmemiş tuvalerin arasına atılmış bir kâğıt parçası, etrafta boya kutuları – bazıları kille karıştırılmış, arada bir tava, kırık füzenler, bez parçaları, beğenilmemiş desenler, iki boş fincan. Kâğıt parçası üzerine iki kelime yazılı: YÜZ ve YER.

Stüdyo eskiden bisiklet fabrikasıymış, değil mi? Burada boya ayakkabıların ve boya giysilerinle çalışıyorsun. Gömlekle pantolon eskiden çizgiliymiş. Ayakkabılar gibi onların da üzeri boya kaplı artık. Bu yüzden de seni gözümde iki kişi gibi canlandırıyorum: bisikletine binip gitmek üzere olan bir adam ve bir mahpus.

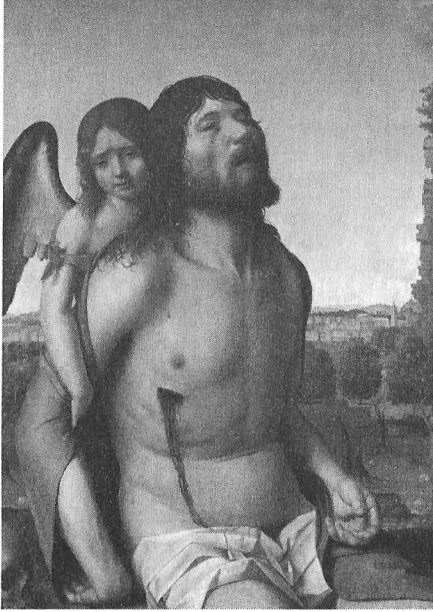
Ancak gün bittiğinde önemi olan tek şey, yerde yatan ya da duvara yaslanmış resim, ertesi gün görülmeyi bekleyen. Asıl önemli olan, değişen ışığın asla tam olarak ortaya çıkaramayacağı şey – insanın muhtemelen kaybettiğinden korktuğu anda en yakın olduğu şey.

Yüz. Ressam her neyi arıyorsa, onun yüzünü arıyor. Bütün o aramalar, kaybetmeler, tekrar bulmalar bununla ilgili, değil mi? Peki “yüzü” ne demek? Yaptığı resmin de kendisine bakmasını bekliyor, ifadesini arıyor – iç hayatına dair küçücük bir işareti. İster bir kirazın, ister bisiklet tekerleğinin, ister mavi bir dikdörtgenin, bir hayvan leşinin, bir nehrin, bir çalının, bir tepenin ya da aynadaki kendi yansımalarının resmini yapsın.

Fotoğraflar, videolar, filmler asla yüzü bulmaz; olsa olsa görün-

tülerin ve suretlerin anılarını bulabilirler. Halbuki yüz, daima yenidir: daha önce hiç görülmemiş ama tanıdık bir şey. (Tanıdıktır çünkü uyuduğumuzda, bütün dünyanın yüzünü görürüz belki rüyamızda, doğduğumuzda körlemesine içine fırlatıldığımız dünyanın.)

Biz yüzü ancak bize bakıyorsa görürüz. (Vincent'in ayçiçeği gibi.) Profil asla yüz değildir ve kameralar her nasılsa çoğu yüzü profile dönüştürür.



MESSINA, PIETÀ VE MELEK, 1475 -1476

Bitmiş bir resmin önünde durup kalmak, bize bakan bir hayvanın önünde durmak gibidir. Evet, Antonello da Messina'nın *Pietà ve Melek* tablosu için bile geçerlidir bu! Yüzeye yayılmış, fırçayla sü-rülmüş ya da bulaştırılmış boya hayvandır ve "bakışı" yüzüdür. Vermeer'in *Delft Manzarası*'nın yüzünü düşünün. Hayvan daha sonra saklanır ama bizi ilk durdurduğunda ve gitmemize izin vermediğinde oradadır.

Mağaralara kadar uzanan eski bir hikâye.



VERMEER, DELFT MANZARASI, Y. 1661-1664

Yer, *lieu*, *luogo*, *ort*, *mestopolojenie* anlamında yer. Son kelime Rusçadır ve *durum* anlamına da gelir, bu yüzden hatırlamaya değer.

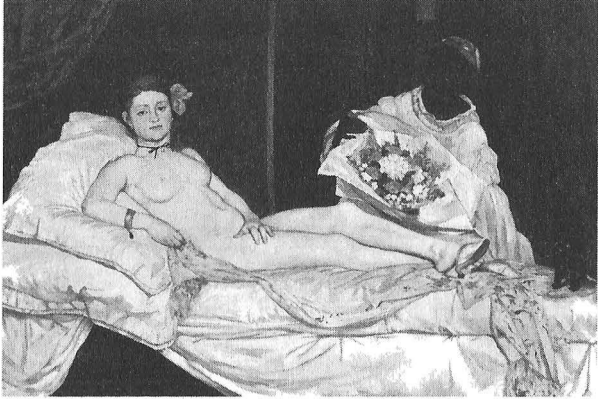
Bir yer, bir alandan fazlasıdır. Bir yer, bir şeyi kuşatır. Bir yer bir varlığın uzantısı ya da bir eylemin sonucudur. Bir yer, boş uzayın zıddıdır. Bir yer, bir olayın meydana geldiği ya da gelmekte olduğu mekândır.

Ressam sürekli, resim yapma eylemini içerecek ve kuşatacak yeri keşfetmeye, ona rastlamaya çalışır. İdeal olarak ne kadar resim varsa o kadar da yer olmalıdır. Asıl sorun bir resmin çoğunlukla bir yere dönüşmeyi başaramamasıdır. Bir resim yer olmayı başaramadığında, bir temsil ya da dekordan – bir süsten ibaret kalır.

Bir resim nasıl bir yere dönüşür? Ressamın yeri doğada aramasının faydası yoktur – Vermeer de onu Delft'te bulmamıştır! Sanatta da arayamaz – çünkü bazı postmodernistlerin inandıklarının aksine göndermeler bir yer oluşturmaz. Bir yer ancak doğayla sanatın arasındaki sınırdaki bulunabilir. Sınır çizgisinin silindiği, kum içinde bir çukur gibidir. Resmin yeri bu çukurda başlar. Bir eylemle, ellerle yapılan bir şeyle başlar, sonra eller gözün onayını arar, ta ki bütün

beden bu çukura girene kadar. Ancak o zaman çukurun bir yere dönüşme olasılığı vardır. Küçük bir olasılık.

İki örnek. Manet'nin *Olympia*'sında çukur, (kuşkusuz kadının içinde yattığı odayla hiç alakası olmayan) yer, sol ayağının yanındaki yatak örtüsü kıvrımlarından başlar.

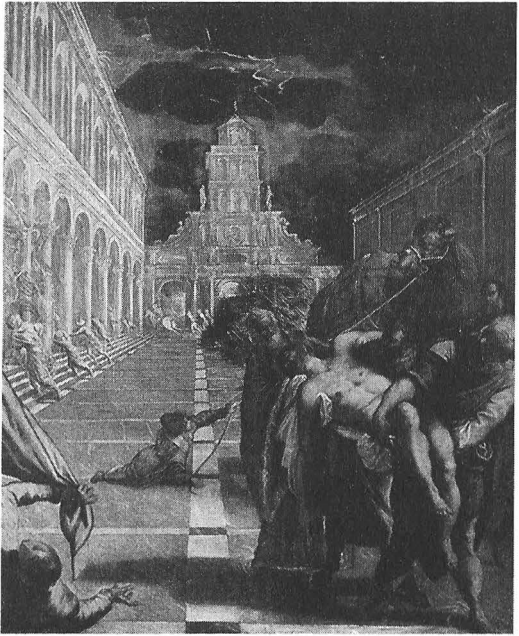


MANET, OLYMPIA, 1863

Senin yaptığın mango ve bıçak deseninde –tozlu, sarımtırak bir kâğıdın üzerine siyah kalemle, gerçek boyutta çizilmişlerdir– yer meyveyi bıçağın kıvrımına oturttuğunda başlar. Tam o anda kâğıt kendi yerine dönüşür.

Rönesans'ın, dışarıdan bir bakış açısını tercih eden perspektif düşüncesi, yüzlerce yıl yer-olarak-resim gerçeğini pek çok kişiden sakladı. Resmin, bir yerin “görünümünü” temsil ettiği söylendi. Ancak bu sadece kuramdı. Pratikte ressamlar bunun böyle olmadığını biliyorlardı. Perspektifin son dönem büyük ustalarından Tintoretto, zaman zaman bu kuramı zihninde evirip çevirirdi.

Aziz Markos'un *Cesedinin Taşınması* tablosunda, yer olarak resim, arkatları ve mermer parke taşlarıyla devasa meydanın perspektifiyle değil, orta mesafede duran, azizin üzerinde yakılacağı, rasgele yığılmış kütüklerle alakalı bir şeydir. Tuvalin üzerindeki diğer



TINTORETTO, AZİZ MARKOS'UN CESEDİNİN TAŞINMASI, 1562-66

bütün her şey, o ağaç dallarının üzerindeki fırça darbelerinden doğar – kaçan figürler, devenin postu, gökyüzündeki şimşek, azizin yandan bakıldığı için daha kısa görünen uzuvları... Ya da başka bir ifadeyle, bütün devasa resmin ağı, odun yığınının başlıyarak örülmüştür.

Jacopo Robusti, namı diğer Tintoretto ikimize birden musallat olduğuna göre bir örnek daha vereyim. Londra'da sergilenen *Susanna ve İhtiyarlar* tablosunda yer-olarak-resim, Susanna'nın kusursuz vücuduyla, usta işi aynayla ya da dizine kadar gelen suyla başlamaz; karşısında duran, İhtiyarların arkasında saklandığı tuhaf, yapay, çiçekli çitle başlar. Jacopo, boya dolu fırçasıyla çitin çiçeklerine dokunmaya başladığında, diğer şeylerin gelip toplanacağı yeri tanzim ediyordu. Çit, evsahibi ve usta olarak her şeye hâkim olmuştu.



TINTORETTO, SUSANNA VE İHTİYARLAR, 1556

Tek başına çalışan ressam, resmi dışarıdan kontrol edebilmenin çok ötesinde resmin içinde ikamet etmesi ve ona sığınması gerektiğini bilir. Karanlıkta el yordamıyla çalışır.

Stüdyonda akşama doğru ışık değişiyor ve tuvaler, etrafta görünen her şeyden daha fazla değişiyor. (Üzerinde iki kelime yazan buruşuk kâğıttan daha fazla.) Onlarda değişen tam olarak ne? Söylemesi zor. Belki ısıları, belki hava basınçları. Çünkü bu ışıktaki resimler gibi değişmiyorlar. Her biri, bir kapının önündeki tanıdık bir toprak parçası gibi değişiyor. Bir yer gibi.

Bir ressam karanlıkta nasıl çalışır? Boyun eğmesi gerekir. Genellikle ileri doğru gitmek yerine daireler çizmesi gerekir. Başka bir yerden gelecek bir işbirliği için dua eder. (Senin durumunda, rüzgârdan, termitlerden, çöl kumundan.) Etraftaki araziye keşfedecek akınlar düzenlemek üzere kendine bir sığınak inşa eder. Bütün bunları boyayla, fırça darbeleriyle, paçavralarla, bıçakla, parmaklarıyla yapar. Fazlasıyla dokunmaya dayalı bir süreçtir bu. Ancak dokunmayı umduğu şey, normalde dokunulur olan bir şey değildir. Yegâne gerçek gizem budur. Senin gibi nicelerinin ressam olma sebebi.

Bir resim bir yere dönüştüğünde, ressamın aradığı şeyin yüzünün orada belirmesi olasılığı vardır. Özlemle beklenen “geri dönme bakışı” asla doğrudan gelmez, bir yer vasıtasıyla gelir.

Yüz gelmişse, kısmen boyadan, renkli çamurdan; kısmen sürekli düzeltilen çizilmiş formlardan oluşur; ama en önemlisi aradığı şeyin zuhur etmesi, varlığa-kavuşmasıdır. Ama bu zuhur henüz elle tutulur bir şey değildir – doğrusu asla da olmayacaktır, tıpkı mağara duvarlarındaki bizonların asla yenememesi gibi.

Her hakiki resmin dokunduğu şey yokluktur – o resim olmasa muhtemelen farkına varmayacağımız bir yokluk. Ki farkına varmak bizim için bir kayıp olacaktır.

Ressamın sürekli aradığı şey, yokluğu ağırlayabileceği bir yerdir. O yeri bulabilirse onu düzenler ve yokluğun yüzünün belirmesi için dua eder.

Yokluğun yüzü bir katırın kıcı da olabilir! Tanrıya şükür bu alanda hiyerarşi yoktur.

Kurtarılan bir şey var mı? diye soruyorsun.

Bu sefer, evet.

Ne?

Tekrar tekrar başlayan şeyin bir parçası, Miquel.



CHAUVET MAĞARASI, FRANSA

Chauvet Mağarası

Sen Marisa, yüzlerce mahlukun resmini yapmış, binlerce taşı ters çevirmiş, çömelip saatlerce araştırmış olan sen anlarsın belki söylediklerimi.

Bugün Paris'in güneyindeki bir banliyöde pazara gittim. Postalardan, denizyıldızına kadar her şeyi bulmak mümkün. Yediğim en güzel paprikayı satan bir kadın var orada. Kendisine güzel görünen değişik bir balık eline geçtiğinde bana seslenen bir balıkçı var – çünkü benim resmini yapmak için balığı satın alabileceğimi düşünüyor. Bal ve şarap satan sakallı, uzun ince bir adam var. Son zamanlarda şiir yazmaya başladı; daimi müşterilerine şiirlerinin fotokopilerini veriyor, onlardan bile daha şaşkırmış görünerek.

Bu sabah bana verdiği şiirlerden birisi şöyle:

*Mais qui piqua ce triangle dans ma tête?
Ce triangle né du clair de lune
me traversa sans me toucher
avec des bruits de libellule
en pleine nuit dans le rocher.*

Kim koydu bu üçgeni kafama?
Ayışığından doğmuş bu üçgen
bana dokunmadan geçti içimden
bir pervane sesiyle
gece kayasının derininde.

Bunu okuduktan sonra sana resmi yapılmış ilk hayvanlardan bahsetmek istedim. Aslında çok bariz bir şey söylemek istiyorum, Pa-

leolitik mağara resimlerine bakmış herkesin muhtemelen hissettiği ama asla (ya da pek) açıkça söylenmemiş bir şey. Belki zorluk kelime dağarcığından kaynaklanıyordur, belki yeni göndermeler bulmalıyız.

Sanatın başlangıcı zamanda sürekli daha geriye çekiliyor. Avustralya Kununurra'da daha yeni bulunan oyulmuş kayalar yetmiş beş bin yıl önceye tarihleniyor olabilir mi. 1994'te Fransa Ardèche'deki Chauvet Mağarası'nda bulunan at, gergedan, dağ keçisi, mamut, aslan, ayı, bizon, panter, rengineyiği, yaban öküzü ve baykuş resimleri, Lascaux mağaralarında bulunan resimlerden muhtemelen on beş bin yıl daha eski! Bu sanatçılarla aramıza giren zaman, Sokrates öncesi filozoflarla aramızdaki zamanın en az yirmi katı.

Yaşlarını bu kadar şaşırtıcı kılan şey, açığa vurdukları algının hassaslığı. Bir hayvanın boynunun uzanışı, ağzının duruşu ya da sağırlarındaki enerji, Fra Lippo Lippi, Velázquez ya da Brancusi gibi ressamların eserleriyle kıyaslanabilecek bir asabiyet ve kontrolle gözlemlenmiş ve yeniden yaratılmış. Besbelli sanat acemilikle başlamamış. İlk ressamların ve heykeltıraşların gözleriyle elleri de sonradan gelenler kadar maharetliymiş. İlk andan itibaren bir zarafet varmış. Asıl muamma bu, değil mi?

O zamanla şimdi arasındaki fark beceri değil mekân: onların imgelerinin imge olarak varolduğu ve hayal edildiği mekân. Bu noktada yeni bir konuşma şekli bulmak zorundayız çünkü fark çok büyük.

Neyse ki Chauvet resimlerinin çok kaliteli fotoğrafları var. Mağara mühürlü ve halkın ziyaretine kapalı. Bu doğru bir karar çünkü resimler bu şekilde korunabiliyor. Kayaların üzerindeki hayvanlar, içinde çok uzun süre kaldıkları ve içinden çıktıkları karanlığa geri gömülmüş.

Bu karanlığı tanımlayacak bir kelimemiz yok. Gece değil, cehalet de değil. Zaman zaman her birimiz bu karanlığın içinden her şeyi görerek geçeriz: o kadar çok şey görürüz ki hiçbirini ayırt edemeyiz. Bunu benden daha iyi bilirsin, Marisa. Her şey içeriden gelir.

Bu yaz bir temmuz akşamı, Louis'nin ineklerini almak için çiftliğin çok yukarısındaki en yüksek tarlaya çıktım. Saman balyalama mevsiminde bu işi sık sık yaparım. Son römork da ahıra boşaltıldığında saat iyice ilerlemişti ve Louis'nin akşam sütünü belli bir saatte teslim etmesi gerekiyordu, ikimiz de yorgunduk, bu yüzden de o süt sağına makinesini hazırlarken ben sürüyü getirmeye gittim. Hiç kurumayan derenin yatağı boyunca uzanan patikadan çıkıyordum. Patika gölgeliydi, havaysa hâlâ sıcak olduğu halde pek bunaltıcı değildi. Önceki akşam olduğu gibi atsinekleri yoktu. Patika ağaç dallarının tüneli içinden ilerliyordu ve yer yer çamurluydu. Çamurdaki sayısız inek izlerinin arasına kendi ayak izlerimi bırakıyordum.

Sağ tarafta dereye doğru çok dik bir iniş vardı. Kayın ve dişbudak ağaçları bu inişin tehlikeli olmasını engelliyordu; bir hayvan aşağı kaysa onu tutabilirlerdi. Sol tarafta çalılar ve tek tük mürver ağaçları vardı. Ağır ağır yürüdüğüm için çalılardan birinin dallarına takılmış kızıltımtırak inek tüylerini gördüm.

İnekleri daha görmeden seslenmeye başladım. Böylece ben yanlarına gittiğimde tarlanın köşesine gelmiş olacaktı. Herkesin ineklerle konuşurken farklı bir tarzı vardır. Louis onlarla asla sahip olmadığı çocuklarıymış gibi konuşur: kâh yumuşak, kâh öfkeli, kâh mırıldanarak, kâh küfrederek. Ben onlarla nasıl konuştuğumu bilmiyorum; ama onlar biliyorlar. Beni görmeseler de sesimi tanıyorlar.

Tarlaya ulaştığımda beni bekliyorlardı. Elektrikli teli açtım ve *Venez, mes belles, venez*, diye bağırdım; gel güzelim, gel. İnekler uysaldır ama aceleye gelemezler. Ağır bir hayat sürerler – bizim bir günümüze onların beş günü karşılık gelir. Onlara vuruyorsak mutlaka sabırsızlıktandır. Kendi sabırsızlığımızdan. Dövüldüklerinde o çok eski ıstırapla bakarlar, bir nevi münasebetsizliktir bu (evet, bile bile yaparlar!) çünkü beş gün değil, beş devasa çağ vardır bu bakışların ardında.

Tarladan ağır ağır çıkıp patikadan inmeye başladılar. Her akşam Delphine önden gider, Hironde en arkadan. Diğerlerinin çoğu da sırada hep aynı yeredir. Bu düzen bir şekilde sabırlarıyla uyumludur.

Topal olan yürüsün diye kışından ittim ve her akşam olduğu gibi atletimin altından omzuma kadar çıkan muazzam sıcaklığını hissettirdim. *Allez, Tulipe*, dedim ona, elimi bir masanın köşesi gibi sip-sivri çıkıntı yapan sağrısında tutarak, hadi Tulipe.

Çamurda adımları neredeyse hiç ses çıkarmıyordu. İnekler çok dikkatli adım atar; podyumun ucuna geldiğinde yüksek topuklu ayakkabıları üzerinde dönen mankenler gibi yerleştirirler ayaklarını. Bir ineği ip cambazlığı yapmak üzere eğitmek gibi bir fikre kapıldığım bile olmuştur. Mesela bir nehrin üzerinden!

Akan derenin sesi daima akşam yürüyüşümüze eşlik ederdi, onun sesi kesilmeye başladığında da inekler, ahırın yanındaki yalağa, dişsiz bir ağızdan çıkan tükürük gibi dökülen suyun sesini duyarlardı ve orada susuzluklarını giderirlerdi. Bir inek iki dakikada yaklaşık otuz litre su içebilir.

O akşam da ağır ağır aşağı inmeye devam ediyorduk. Aynı ağaçların yanından geçiyorduk. Her ağaç patikaya kendi yordamınca taşıyordu. Charlotte bir tutam yeşil otun yanında durdu. Poposuna hafifçe vurdum. Yola devam etti. Her akşam aynı şey. Vadi boyunca çoktan biçilmiş tarlaları görebiliyordum.

Hirondelle her adımda başını ördek gibi aşağı indiriyordu. Kolumu boynuna koydum ve birden o akşamı, bin yıl öteden bakıyormuş gibi gördüm:

Louis'nin sürüsü titizlenerek patikadan aşağı yürüyor, dere yanımızda şırıldıyor, sıcaklık düşüyor, ağaçlar bize omuz atıyor, ineklerin gözleri etrafında sinekler, vadi, uzak sırttaki çam ağaçları, Delphine'in çişinin kokusu, La Plaine Fin denen tarlanın üzerinde süzülen şahin, yalağa dökülen su, ben, ağaç tünelineki çamur, dağın hesaplanamaz yaşı, aniden orada bulunan her şey birbirinden ayrılmaz bir hal aldı, bir oldu. Daha sonra her kısım kendi hızıyla parçalanacaktı. O anda hepsi sımsıkı bir araya toplanmıştı. İp üzerindeki cambaz gibi sımsıkı.

“Beni değil *logosu* dinleyince, her şeyin bir olduğunu kabul etmek akıllıcadır,” demiş Herakleitos, Chauvet resimleri yapıldıktan yirmi dokuz bin yıl sonra.

Ancak bu birliği ve sözünü ettiğimiz karanlığı hatırlarsak bulabiliriz o ilk resimlerin mekânına giden yolu.

Resimlerde çerçeve içine alınmış hiçbir şey yoktur; daha da önemlisi hiçbir şey karşılaşmaz. Hayvanlar koştukları ve profilden göründükleri için (kendine hedef arayan, çok iyi silahları olmayan bir avcının bakış açısidir bu temelde) bazen karşılaşacakları izlenimini verirler. Ama daha dikkatli bakın: Karşılaşmadan birbirlerinin yanından geçip giderler.

Mekânlarının sahneyle hiçbir ortak noktası yoktur. Uzmanlar burada “perspektifin başlangıcını” bulduklarını iddia ettiklerinde derin, anakronistik bir tuzağa düşerler. Resimlerdeki perspektif sistemleri mimari ve kentseldir – pencereye ve kapıya dayanır. Göçebe perspektifi mesafeye değil, ortak varoluşa dairdir.

Mağaranın derinliklerinde yani toprağın derinliklerinde her şey vardı: rüzgâr, su, ateş, uzak yerler, ölümler, gök gürültüsü, acı, patikalar, hayvanlar, ışık, doğmamış şeyler... Kayanın içinde çağırılmayı bekliyorlardı. Gerçek boyutlu meşhur el izleri (onlara bakıp bize ait olduklarını söylüyoruz) – o eller orada, aşıboyasıyla basılmış, dokunmak, mevcut-her-şeyi ve bu mevcudiyetin içinde bulunduğu mekânın son sınırını işaretlemek için.

Desenler birbiri ardına, bazen aynı noktaya gelmişler, belki yıllar ya da asırlar geçmiş aralarında ve onları çizen parmakların ait olduğu sanatçı değişmiş.

Sanatın ileriki dönemlerinde, kenarları olan bir yüzey *üzerine* resmedilen bir sahneye dönüşen bütün o drama burada, görünmek üzere kayanın *içinden* çıkıp gelen hayalin içine sıkıştırılmış. Kireçtaşı o geçsin diye açılmış, ona yer yer bir çıkıntı, bir oyuk, derin bir çizik, sarkık bir dudak, çökük bir böğür hediye ederek.

Bu hayal neredeyse görünmeden, uzak, tanınmayacak kadar uçsuz bucaksız bir sesi peşinde sürükleyerek, adeta yüzeyi kabartarak gelmiş ve sanatçı onu yüzeyin üzerine sabitleyerek, hayal artık kaybolduğunda, *birinin* içine döndüğünde bile görünür kalmasını sağlamış.

Sonraki binyılların anlamakta zorlandığı şeyler olmuş. Bedensiz bir baş gelmiş. Birbiri ardına iki kafa gelmiş. Tek bir arka bacak,

kendine zatendört bacağı olan bir gövde seçmiş. Tek bir kafaya altı duyurga takılmış.

Yüzeyi kabarttığımızda ne büyüklükte olduğumuzun önemi yoktur: Devasa ya da küçücük olabiliriz – önemi olan tek şey kayanın içinde ne kadar yol kat ettiğimizdir.

Bu resmi yapılmış ilk mahlukların dramı ne yanlarında ne de önlerinde, daima arkalarında, kayanın içinde. Geldikleri yerde. Bizim de geldiğimiz yerde...



CHAUVET MAĞARASI, FRANSA

5

Penelope

Onları yakından görmeniz gerekir. Kelimeler etraflarından dolanamaz. Röprodüksiyon ise onları geldikleri yere geri gönderir. (Celmins'in eserlerinin çoğu fotoğraflardan çıkmadır.) Onlara dokunacak kadar yakın olmanız gerekir.

Velázquez'in onun için çok önemli olduğu söylenir. İnanırım. Ona dair söylemek istediğim şeylerin bir-ikisini Velázquez için de söyleyebilirim ama başka ressamlar için pek söyleyemem. Ortak duruşlarının önkoşulu, belli bir tür anonimlik, kendini kenara çekmedir.

Vija Celmins altmış üç yaşında. Riga'da doğmuş. Ailesi ABD'ye göç etmiş. Otuz yıl California, Venice'te yaşamış. Şimdi New York'ta.

Benim tahminim, Prado'da Velázquez'i keşfederken bir resim yüreğine işlemiş – *Duvar Halısı Dokumacıları*.

Hem yağlıboya resim yapıyor, hem de karakalem desen çalışıyor. Üzerinde çalışılıp bitirilmiş, nesneleri olduğu gibi gösteren resimler bunlar – bir elektrik ocağı mesela, bir televizyon, bir tava, bir tabanca. Bunlar fotoğraftan çalışılmamış; gerçek boyutlarda, Rokeby Venüs'ü gibi boyanmış eserler. Bunu yetenek kıyaslaması için söylemiyorum, doğru tonu yakalamanın çok önemli olduğu bir gözlem türünü, sabırlı ve ustalıkla bir araştırma tekniğini vurgulamak için söylüyorum.

Seçtiği diğer konular, havada uçan İkinci Dünya Savaşı uçakları, ayın yüzeyi, bomba atıldıktan sonra Hiroşima, çöllerin yüzeyi, okyanusun ortası, yıldızlı gece göğü. Gerçi bunları konu diye adlandırmak yanıltıcı olabilir belki. Venice'teki stüdyosunda haberini aldığı yerler daha ziyade. Bu haberler sıklıkla fotoğraf şeklinde geli-

yor. (Bazen, okyanusta olduğu gibi, kendi çektiği fotoğraflar yoluyla.)

Onu stüdyosunda, görmek için gözlerini kaparken hayal ediyorum, çünkü görmek istediği –ya da görmek durumunda olduğu– şeyler hep çok uzakta. Gözlerini sadece kendi resmine bakmak için açıyor. Gözlerini kapattığında yaptığı şey, denizin sesini dinlemek için kulağımıza deniz kabuğu kapatmamıza benziyor.

Galaktik uzayın resmini yapıyor, asla dışarı çıkmıyor ve kuvvetli hayal gücünü asla başıboş bırakmıyor. Hayal etmek çok kolay ve çok tüketici. Senelerce nöbet yerinde durması gerektiğini biliyor. Ne mi yapıyor? Bence bekliyor.

Velázquez'in *Duvar Halısı Dokumacıları* tablosu bize bir ipucu sunuyor. Vija Celmins, ressamın Penelope hali. Uzaklarda amansız Truva Savaşı sürüyor. Hiroşima yerle bir oluyor. Yanan bir adam koşuyor. Bir çatı tutuşuyor. Bu arada mesafeleri ayıran deniz ve aşağı bakan gökyüzü tamamen kayıtsız. Burada, Celmins'in durduğu yerdeyse hiçbir şey anlamlı değil, onun tuhaf ve muhtemelen saçma sadakati dışında.

Otuz yıl boyunca eğilimleri, modayı ve sanatsal abartıyı görmezden gelmiş. Kendini uzaklara adamış. Bu sadakati sürdürülebilir kılan iki şey var: resme dair derin bir şüphecilik ve fazlasıyla disiplinli bir sabır.

Celmins'in şüpheciliği resmin asıl görüntünün önüne geçemeyeceğini söylüyor ona. Resim daima geridedir. Ama şöyle bir fark var: Resim bittiğinde imge sabit kalır. Bu yüzden de imgenin *dolu* olması gerekir – benzerlikle değil araştırmayla dolu. Bütün hileler açığa çıkar. Sadece beklenmeden gelen şey için bir umut vardır.

İmgeyi Bellekte Sabitlemek diye bir oyun oynar. Kumsaldan incelemek için on bir çakıltaşı toplar (hepimizin aylakken yaptığı gibi) sonra onların bronz kalıplarını alır ve boyar. Hangisi gerçek taş hangisi onun yaptığı? Ayırabilir misiniz? Emin misiniz? Peki nasıl? Bu yakın çekim bir şüphecilik idmanıdır. (Aynı zamanda asıl çakıltaşlarına değer kazandırmanın bir yoludur.)

O ilk Penelope gibi gün boyunca dokuduğunu –taliplerini uzak tutmak için– gece boyunca sökmez. Yine de aynı kapıya çıkar çün-



VIJA CELMINS, İMGEYİ BELLEKTE SABİTLEMEK, 1977-82

kü ertesi gün kalemiyle, asla durmayan parlıtlı su üzerinde ağır ağır dolaşmaya devam eder ve bir kâğıdı nihayet bitirdiğinde başka bir kâğıt alır. Ya da resmini çizdiği gece göğüyle, galaksiden galaksiye geçer. Sabrı, aşması gereken mesafenin farkındalığından gelir.

“Kelimelerden daha güçlü ve biraz daha gizemli bir yeri anlatan bir malzemeyle çalışmanın derin bir yanı var bence,” demiş bir keresinde.

Onu tanıyorsanız ve sevmiyorsanız bütün bunlar kendi başına ilginç gelmeyecektir. (Ben şahsen tanıyorum.) Yaptığı katkı, tartışmaya yönelik değil; elle tutulur bir katkı ve camın ardında çerçevesiz gizemli imgelerde yatıyor: dokunacak kadar yakın olmanız gereken imgelerde.

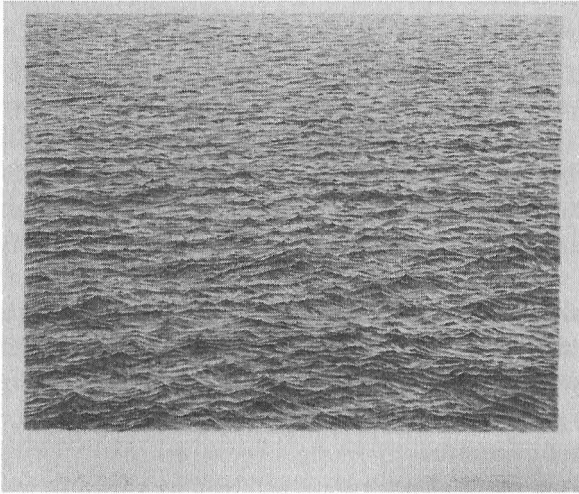
Onu kendime Penelope olarak açıklıyorum çünkü bu imgeler fazlasıyla el yapımı (evde, başı öne eğik oturarak, seneler boyu çalışarak yapılmış), oysa getirdikleri haberler kötü ya da tehditkâr – savaş, dayanılmaz mesafeler, kayıplar, henüz ateşlenmiş bir silah-tan çıkan duman.

Bu tuhaf evlilik, tuhaf bir dönüşüme yol açıyor. Denizin fotoğrafını santim santim karelere bölüyor ve kendini unutarak sadakatle

tercüme ediyor. Kopyalayamayacak kadar zeki ve şüpheli, bildiği bütün sadakatle tercüme ediyor. Ve nihayet bitirdiğinde, acımasız denizin –ya da öldürücü bir anda fotoğrafı çekilmiş acımasız denizin– bir imgesi ortaya çıkıyor ve üzerinde, her yerde, sevgi dolu bir elin dokunuşunu görüyorsunuz. Gözle görülür bir şekilde ve tamamen el yapımı.

Bütün yağlıboyları ve karakalemleri böyle. Olana, insanın yaptıklarına, yalnızlığın boyutlarına gözlerini kırpmadan bakıyorlar ve hepsine sistematik bir sevgiyle dokunulmuş.

Homeros'un bir açık iki kapalı dizeden meydana gelen altı ayaklı vezinle yaptığını, parmaklarının basıncıyla yapıyor Celmins – kalemın mors alfabesi gibi bir şey. Bu şaşmaz ölçü sayesinde, ürpertici mesafe imgeleri ısınıyor ve bu bizi duraklatıyor, şaşırtıyor.



VIJA CELMINS, DENİZ YÜZEYİ, 1983

Feyyum Portreleri

Günümüze kalmış en eski yağlıboya portreler bunlar; Yeni Ahit'in Dört İncili yazılırken yapılmışlar. Madem öyle bize şimdi neden bu kadar yeni geliyorlar? Bireysellikleri neden bize bizdenmiş gibi geliyor? Onları takip eden iki bin yıllık geleneksel Avrupa sanatının bize sunduklarından neden çok daha çağdaş görünüyorlar? Feyyum portreleri daha geçen ay yapılmış gibi bir his veriyor. Neden? Bulmaca bu.

Kestirme cevap şu olabilir: Melez, tamamen piç bir sanat formuna aitler ve bu heterojenlik mevcut durumumuzda bir şeylere karşılık geliyor. Yine de bu cevabı daha anlaşılır kılmak için ağır ağır ilerlemeliyiz.

Tahtanın üzerine resmedilmişler – çoğunluğu ılıhlamur ağacına, bazılarıysa pamuklu kumaş üzerine. Yüzler büyüklük olarak gerçek boyuttan biraz daha ufak. Bir kısmı zamklı boyayla yapılmış; çoğunluğu için kullanılan malzeme *encaustic*, yani balmumuyla karıştırılmış boya; balmumu saf haldeyse ısıtılarak karıştırılıyor, sıvıya dönüştürülmüşse soğuk vaziyette.

Ressamın fırça izlerini ya da boyayı kazımak için kullandığı bıçağın izlerini görebiliyoruz hâlâ. Portreler siyah zemin üzerine yapılmış. Feyyum ressamı koyu renkten açık renge doğru çalışmış.

Hiçbir röprodüksiyon antik boyanın ne kadar iştah kabartıcı olduğunu gösteremez. Ressamlar yaldız dışında dört renk kullanmışlar: siyah, kırmızı ve iki farklı aşı boyası. Bu renklerle boyadıkları ten insana hayatın ekmeğini düşündürüyor. Ressamlar Yunan asıllı Mısırlılarmış. Yunanlar dört asır önce Büyük İskender'in fethi sırasında Mısır'a yerleşmişler.

Geçen yüzyılın sonunda Feyyum eyaletinde bulundukları için

Feyyum portreleri olarak alınıyorlar – Nil’in seksen kilometre batısında, Memfis ve Kahire’nin azıcık güneyinde, bir gölün etrafına yayılmış Mısır’ın Bahçesi denen bereketli topraklar. O sıralarda bir simsar, Batlamyus ve Kleopatra’nın portrelerini bulduğunu iddia etmiş. Sonra resimlerin sahte olduğu söylenerek bir kenara itilmişler. Aslında şehirli orta sınıf meslek erbabının portreleri bunlar – öğretmen, asker, sporcu, Serapis rahibi, tüccar, çiçekçi. Bazılarının isimlerini de biliyoruz – Aline, Flavian, Isarous, Claudine...

Nekropolislerde bulunmuşlar çünkü portre sahibi öldüğünde mumyasına iliştirilmek üzere yapılmışlar. Muhtemelen insanlar hayattayken yapılmış portreler (bazılarının öyle tekinsiz bir canlılığı var ki); bir kısmı da ani bir ölümden sonra yapılmış olabilir.

Resim olarak ikili bir işlevleri varmış: Çakal başlı tanrı Anubis’le Osiris Krallığı’na yapacakları yolculukta ölümlerin kimliğini gösteriyorlarmış, pasaport fotoğrafları gibi; ikinci işlevleriye daha basit, acılı aile için kaybettiklerinden bir yadigâr. Cesedin mumyalanması yetmiş gün sürermiş ve bazen bu işlemin ardından mumya evde bir duvara dayanır, nekropolise yerleştirilene kadar ailenin bir üyesi olmaya devam edermiş.

Daha önce de söylediğim gibi Feyyum portreleri stilistik açıdan melezdir. O sıralarda Mısır, Roma valilerinin yönettiği bir Roma eyaletiydi. Bu yüzden de poz verenlerin giysileri, saç biçimleri, mücevherleri Roma’daki son modaya uygundu. Portreleri yapan Yunanlar, MÖ dördüncü yüzyılda yaşamış büyük Yunan usta Apelles’in kurduğu gelenekten beslenen doğalcı bir teknik kullanmışlar. Son olarak da bu portreler Mısırlılara has bir cenaze ritüelinin kutusal nesneleriydi. Bize tarihi bir dönüşüm ânından gelmişlerdir.

Bu ânın geçişkenliği, yüzlerdeki ifadeden bağımsız olarak yüzlerin resmedilme şeklinde kendini gösterir. Geleneksel Mısır resminde hiç kimse cepheden görünmez çünkü önden görünüş kendi zıddını da mümkün kılar: arkasını dönmüş giden birinin arkadan görünüşünü. Bütün renkli Mısır figürleri ebedi bir profil şeklinde resmedilmiştir, Mısırlıların ölümden sonra yaşamın kusursuz bir şekilde sürmesi kaygısına uygun bir seçimdir bu.

Ancak antik Yunan geleneğinde resmedilmiş Feyyum portrele-

rinde, erkek, kadın ve çocukların, yüzlerinin tamamı ya da dörtte üçü görülür. Bu format pek değişmez ve portrelerin hepsi vesikalık fotoğraf çeken bir makineden çıkmış gibi cepheden görülür. Onlara baktığımızda bu karşıdan görünüm hâlâ beklenmedik gelir bize. Sanki az önce bize doğru kararsız bir adım atmış gibilerdir.

Bilinen yedi yüz portre arasındaki kalite farkı hayli büyüktür. Gayet usta zanaatkârlar olduğu gibi sıradan ve vasat işler çıkaranlar da vardır. Hızlı tarafından bir rutini icra edenler olduğu gibi müşterilerinin ruhuna evsahipliği yapanlar da vardır (hem şaşırtıcı ölçüde çok). Yine de ressamın kullanabileceği resimsel seçenekler kısıtlıymış; önerilen biçim çok katıymış. Resimlerin en kalburüstü olanları karşısında ressamın muazzam enerjisini hissetmemizin sebebi paradoksal olarak bu. Hedef yüksek, hareket alanı darmış. Bu koşullar sanatta enerjiyi yaratır.

Şimdi iki eylem üzerine düşünmek istiyorum. Birincisi bir Feyyum portresinin yapılma eylemi, ikincisi günümüzde bu portrelerden birine bakma eylemimiz.

Ne bu portreleri sipariş edenler ne de onları yapanlar, portrelerin gelecek kuşaklar tarafından görüleceğini hayal edemezdi. Görünürde geleceği olmayan, gömülmeye mahkûm imgelerdi bunlar.

Bu da ressamla poz veren kişi arasında özel bir ilişki olduğu anlamına geliyordu. Poz veren henüz *model* olmamıştı, ressam da gelecekteki şöhretin simsarına dönüşmemişti. O ânı yaşayan bu iki kişi, ölüme hazırlık için işbirliği yapıyordu ve bu hazırlık sonsuz hayatı güvence altına alıyordu. Resmi yapmak isimlendirmektir ve isimlendirilmek bu sürekliliğin garantisiydi.*

Başka bir deyişle, Feyyum ressamı, bizim anladığımız manada bir portre yapması için çağırılmıyordu, kendisine bakan müşterisini kayda geçirmek için çağırılıyordu. Kendisine bakılmasına rıza gösteren “model” değil ressamdı. Yaptığı her portre bu rızayla başlıyordu. Bu eserleri portre olarak değil, Aline, Flavian, Isarous, Claudine tarafından bakılma deneyimine dair resimler olarak kabul etmek gerekir.

* Jean-Christoph Bailly, Feyyum portreleri üzerine gayet etkileyici bir deneme kaleme almış: *L'Apostrophe Muette*, Paris: Hazan, 1999.

Bu tavır, bu yaklaşım, daha sonraki portre tarihinde gördüğümüz her şeyden farklıdır. Daha sonraki portreler ileriki kuşaklar için yapılmıştır, eskiden yaşamış olanlara dair tanıklığın sonraki nesillere aktarılması için. Şahıslar daha resimleri yapılırken geçmiş zamanda hayal ediliyorlardı ve ressam, çalışırken pozunu veren kişiye –tekil ya da çoğul– üçüncü şahıs olarak hitap ediyordu. *Benim gözlemlediğim haliyle o ya da onlar*. Yaşlı olmadıkları halde pek çoğunun yaşlı görünmesinin sebebi bu.

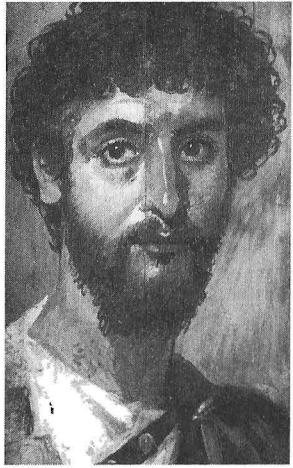
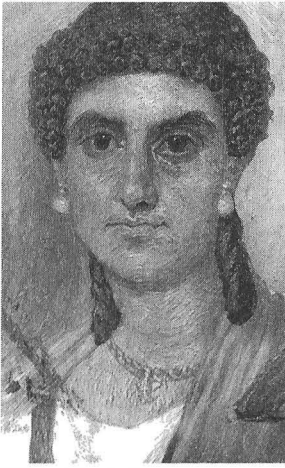
Feyyum ressamı için durum çok farklıdır. Poz verenin ona bakmasına razı olmuştur, bu arada kendisi de onun için Ölümün, daha doğrusu Sonsuzluğun ressamıdır. Razı olduğu modelinin bakışlarıysa ona ikinci tekil şahısla hitap eder. Bu yüzden de cevabı –yani resmi yapma eylemi– aynı kişi zamirini kullanır: *Toi, Tu. Esy, Ty... burada olan*. Bu durum kısmen dolaysızlıklarını açıklar.

Bizim elimize geçmesi niyetiyle yapılmamış bu “portrelere” baktığımızda kendimizi çok özel bir mahremiyet sözleşmesinin büyüsüne kaptırırız. Bu sözleşmeyi anlamak bizim için zor olabilir ama bakış bizimle konuşur, özellikle günümüzdeki bizimle.

Feyyum portreleri daha önce, mesela on sekizinci yüzyılda ortaya çıkarılmış olsaydı, sanırım topu topu ilginç bir şey gibi görünürlerdi. Kendinden emin, yayılınacı bir kültür için kumaş ya da ahşap üzerine yapılmış bu küçük tablolar, muhtemelen acemi işi, baştan savma, kendini tekrar eden, ilhamdan nasibini almamış şeyler gibi görünürdü.

Yirminci yüzyılın sonunda durum farklı. Gelecek şu an için önemsizleştirilmiş vaziyette, geçmişse gereksiz kılınıyor. Bu arada medya, insanları eşine rastlanmamış miktarda imgeyle kuşatıyor, bunların çoğu yüzler. Kıskançlık, yeni iştahlar, hırslar ya da zaman zaman iktidarsızlıkla birlikte bir acıma duygusu yaratarak durmadan nutuk atıyor yüzler. Dahası bütün bu yüzlerin imgeleri olabildiğince yüksek sesle nutuk atacak şekilde seçiliyor ve işleminden geçiriliyor, böylece bir cazibenin bir öncekini bastırması ve devre dışı bırakması sağlanıyor. İnsanlar da canlı olduklarının kanıtı olarak bu gayri şahsi sese bağımlı hale geliyor!

Birisi Feyyum yüzlerinin sessizliğiyle karşılaşır da öyle kala-



FEYYUM PORTRERLERİ

kaldığında neler olduğunu hayal edin. Hiçbir şeye davet etmeyen, hiçbir talepte bulunmayan, yine de kendilerinin ve onlara bakan herkesin canlı olduğunu ilan eden erkek ve kadın imgeleri! Kırılğan da olsalar, unutulmuş bir özsaygıyı tekrar canlandırıyorlar. Her şeye rağmen hayatın eskiden de şimdi de bir armağan olduğunu doğruluyorlar.

Feyyum portrelerinin günümüzde konuşmasının bir sebebi daha var. Defalarca işaret edildiği üzere bu yüzyıl, zorunlu ve gönüllü göçlerin yüzyılı. Yani sonu gelmeyen ayrılıkların yüzyılı, bu ayrılıkların hatıralarının musallat olduğu bir yüzyıl.

Artık orada olmayan bir şeyi özlemenin ani ıstırabı, insanın aniden elinden düşen bir kavanozun paramparça olması gibi. Tek başınıza parçaları topluyorsunuz, hangisinin nereye geleceğini buluyorsunuz, sonra da özenle hepsini teker teker birbirine yapııştırıyorsunuz. Sonunda kavanozun parçaları bir araya gelmiş oluyor ama kavanoz eskisi gibi olmuyor. Hem daha kusurlu hem de daha değerli oluyor. Ayrıldıktan sonra bellekte tutulan sevgili bir yerin ya da sevgili bir insanın imgesine de böyle bir şey olur.

Feyyum portreleri de benzer bir yaraya benzer bir şekilde temas ediyor. Resmi yapılmış yüzler de hem kusurlu hem de o yüzün asıl

sahibinden, eriyen balmumunu soluyarak ressamın atölyesinde oturmuş asıl kişiden daha değerli. Kusurlu çünkü elde yapıldığı çok aşikâr. Daha değerli çünkü resmi yapılan bakış, günün birinde kaybedeceğini bildiği hayata yoğunlaşmış tamamen.

Öylece bize bakmayı sürdürüyor Feyyum portreleri, kendi yüz-yılımızın kayıpları gibi.

Degas

Bir tarafta aşk var, demiş bir keresinde, öteki tarafta hayatının mesleği ve sadece tek bir kalbin var. O da tercihini yapmış. Kalbini hayatının mesleğine vakfetmiş. Bunun nasıl bir neticeye yol açtığını anlatmaya çalışacağım.

New Orleanslı bir Fransız-Amerikalı olan annesi, onu doğurduktan on üç sene sonra ölmüş. Görünüşe göre bir daha hiçbir kadın duygusal hayatına girememiş. Bakımını hizmetçilerin üstlendiği bir bekâr olarak sürdürmüş hayatını. Ailesinin bankası olduğu için pek maddi sıkıntısı yokmuş. Resim koleksiyonu yapmaya başlamış. Çok geçimsizmiş. “Berbat bir adam” derlermiş arkasından. Montmartre’da yaşamış. Dreyfus Davası sırasında ortalama burjuvanın geleneksel Yahudi karşıtlığını benimsemiş. Yaşlılık fotoğrafları, yalnızlıktan kurumuş, zayıf, ihtiyar bir adam gösteriyor bize. Edgar Degas.

Hikâyeyi ilginç kılan, Degas’nın sanatının daha ziyade kadınlar ve bedenleriyle alakalı olması. Bu alaka yanlış anlaşılmış. Yorumcular, kadın düşmanı ya da feminist önyargılarını güçlendirmek için onun desenleriyle heykellerini kullanmışlar. Şimdi, Degas çalışmayı bıraktıktan seksen yıl sonra, sanatçının geride ne bıraktığına bakmanın zamanı gelmiş olabilir. Sigortalı başyapıtlar olarak değil – eserlerinin piyasa değeri çoktan belirlenmiş– yaşamaya yardımcı bir şey olarak.

Pragmatik olarak. 1866’yla 1890 arasında küçük bronz at heykelleri yapmıştı. Hepsi de yoğun ve duru bir gözlem sergiler. Daha önce hiç kimse –Géricault bile– atları böyle ustalıkla doğalcılık ve akıcılıkla aktarmamıştır. Ama 1888 civarında nitel bir değişiklik meydana gelir. Üslup tamamen aynıdır ama enerji farklıdır. Göze

batan bir farktır bu. Bir çocuk bile anında fark edebilir. Sadece bazı sanat ahlakçıları gözden kaçırır. İlk bronz heykeller, geçici, gözlemlenebilir dünyada hayranlıkla görülmüş gerçek atlara aittir. Sonrakilerse, sadece gözlemlenmemiş, bir iç titremesiyle derinden algılanmış atlardır. Enerjileri sadece kaydedilmemiştir, onlara boyun eğilmiş, maruz kalınmış, katlanılmıştır; heykeltıraşın elleri atın korkunç asabi enerjisini, şekillendirdiği kilin içinde hissetmiş gibi.



DEGAS, SAĞ AYAĞINI BÜKMÜŞ DÖRTNALA KOŞAN AT

Bu değişimin tarihi, Degas'ın, atların dörtnala koşarken bacaklarının nasıl hareket ettiğini ilk olarak gösteren Muybridge'in fotoğraflarını keşfetmesiyle örtüşür. Degas'ın bu fotoğrafları kullanması, dönemin pozitivist ruhuyla tam bir uyum içindedir. Ancak *içkin* değişimi açığa çıkaran şey her türlü pozitivistin ötesindedir. Doğa, incelenen bir nesne olmak yerine bir özneye dönüşür. Sonra ki eserlerin hepsi sanatçının iradesinden ziyade modelin taleplerine uymuş gibidir!

Gerçi bu sanatçının iradesi konusunda yanılıyor olabiliriz. Mesela heykellerinin sergileneceğini asla düşünmemiştir: Bitirilip sunulacak şekilde yapılmamışlardır. Onlara duyduğu ilginin sebebi başkadır.

İzlenimcilerin sanat tüccarı Ambroise Vollard, Degas'ya heykelticiklerini neden bronzla dökmediğini sorduğunda, bronz denilen

teneke ve bakır karışımının sonsuza kadar dayandığını ama kendisinin en çok sabitlenmiş şeylerden nefret ettiğini söylemiştir!

Günümüzde varlığını koruyan yetmiş dört bronz Degas heykeli- nin biri hariç hepsi o öldükten sonra bronz olarak dökülmüştür. Kıl ya da balmumundan yapılmış olan asıllarının çoğu bozulmuş ve dağılmıştır. Yetmiş civarı figürse kurtarılamayacak kadar fazla bozulmuştur.

Bundan ne çıkarabiliriz? Heykelcikler maksatlarını yerine getirmişlerdi. (Degas hayatının sonuna doğru, yaptığı hiçbir şeyi sergilemez olmuştu.) Heykelcikler başka bir eser için skeç ya da hazırlık mahiyetinde yapılmamıştı. Asıl hedef onlardı ve istenilen şeye hizmet etmişlerdi: Ulaşabilecekleri zirveye ulaştıkları için terk edilmişlerdi.

Degas için zirve noktası, resmi çizilenin resme, heykeli yapılanın heykele intikal ettiği noktaydı. Onun ilgisini çeken yegâne buluşma ve aktarım buydu.

Resmi çizilenin, resme nasıl girdiğini açıklayamam. Sadece bunun mümkün olduğunu biliyorum. İnsan en çok resim yaparken bunu anlamaya yaklaşıyor. Montmartre mezarlığında Degas'ın mezar taşında sadece şu sözler yazılı: "*Il aimait beaucoup le dessin.*" ("Resim çizmeyi çok severdi.")



DEGAS, YIKANAN KADIN

Şimdi de kadınları resmeden karakalem çizimleri, pastel­leri, mo­notipleri ve bronz heykelleri düşünelim. Bu kadınlar bazen balerin, bazen süslenen bir kadın, bazen de (özellikle monotiplerde) fahişe­dir. Nasıl sunuldukları önemli değildir: Bale, küvet ya da kerhane Degas için sadece bahaneydi. Resim “senaryosuna” dair her türlü eleştirel tartışmanın asıl meseleyi kaçırmasının nedeni budur. De­gas, yıkanan kadınlara neden bu kadar hayrandı? Anahtar deliğinden dikizcilik mi yapardı? Bütün kadınları fahişe gibi mi görürdü? (Wendy Lesser’ın, *His Other Half* [Öteki Yarı] kitabında böyle soruları çözümlediği harika bir deneme var.)

İşin aslı Degas insan vücudu üzerindeki çalışmasını sürdürebil­mek için her türlü fırsatı kullanır, fırsat yoksa yaratırdı. Genelde ka­dın bedenlerini çizerdi çünkü heteroseksüeldi ve erkeklerden ziya­de kadınlara hayrandı; onun yaptığı türden resimler de ancak hay­ranlıktan doğar.

Çizdiği bedenlerin kusurlu, çirkin, hayvansı, çarpık çurpuk ol­duğundan şikâyet edenler çıkmıştı. Hatta resmini yaptığı kişilerden nefret ettiğini iddia edecek kadar ileri gittiler!

Bu yanlış anlamanın sebebi, resim ya da edebiyat tarafından ge­leneksel olarak aktarılan fiziksel güzellik kanunlarını hiçe sayma­ıydı. Pek çok sanat izleyicisi için bir beden ne kadar çıplaksa, ge­lenekle o kadar giydirilmelidir, ister sapkın ister idealize olsun norınlara o kadar fazla uymalıdır; çıplağın, bir taburun üniforması­nı giymesi gerekir! Halbuki kendi hayranlığından yola çıkan De­gas, hatırladığı ya da baktığı bedenın her profilinin şaşırtmasını, imkânsız olmasını istemiştir çünkü bedenın eşsizliği ancak bu şe­kilde elle tutulur bir hal alabilirdi.

Degas’nın en güzel eserleri gerçekten de sarsıcıdır çünkü sıra­danla –Wendy Lesser’ın hayatın “gündelikliği” dediği şeyle– baş­layıp biterler ve orada daima beklenmedik ve katıksız bir şey bu­lurlar. Bu katıksızlığın içinde acının ya da muhtaç olma halinin bir anısı vardır.

Uzanmış bir kadının bacağına masaj yapan bir masajcı heykeli vardır ki onu kısmen bir itiraf gibi okurum. Zayıflayan gözlerinin ya da bastırıldığı –kadınlara dokunma– ihtiyacının değil, bir sanatçı



DEGAS, MASAJCI

olarak temas etmekle bir şeyleri hafifletme fantazisinin itirafıdır bu – o temas sadece kâğıda değen füzen çubuğunun teması olsa bile. Peki neyi hafifletir? Etin taşıdığı bütün yorgunluğu...

Pek çok kereler desenlerinin üzerine fazladan kâğıt parçaları yapıştırmıştır çünkü usta olmasına rağmen onların üzerindeki kontrolünü kaybetmiştir. İmge onu, gitmeyi tasarladığı yerden daha uzağa götürmüştür, tam sınıra, bir anlığına kendini ötekine teslim ettiği yere. Kadın konulu bütün geç dönem eserleri bitirilmeden bırakılmış gibidir. Bronz atlarda olduğu gibi onlarda da bunun sebebini anlayabiliriz: Belli bir noktada sanatçı kaybolmuş ve model devreye girmiştir. O zaman sanatçının çalışma arzusu dinmiş ve işi bırakmıştır.

Model “girdiğinde”, gizli olan da kâğıt üzerinde görünür olan kadar varlığını hissettirir: Arkadan görünen bir kadın, küvetin kenarına dayadığı ayağını kurular. Bu esnada vücudunun görünmeyen ön tarafı da oradadır, desen tarafından bilinmekte ve tanınmaktadır.

Degas’ın geç dönem eserlerinin bir özelliği de bedenlerin ve uzuvların dış hatlarının tekrar tekrar, yoğun bir şekilde çalışılmasıdır. Bunun sebebi basittir: Kıyıda (sınırdan), öteki, görünmez taraftaki her şey tanınmak için haykırır ve çizgi onu arar... ta ki görün-

mez devreye girene kadar.

Tek ayağı üzerinde durmuş öteki ayağını kurulayan kadını seyrederken, tanınmış ve *içeri alınmış* olan şey bizi mutlu eder. Mevcut olanın kendi Yaratılışını hatırladığını hissederiz, yorgunluktan öncesini, ilk genelevden ya da ilk kaplıcadan öncesini, narsisizmin yalnızlığından öncesini, takımyıldızlara isimlerinin verildiği zamanları. Evet, dengesini korumaya çalışırken onu seyrettiğimizde bunu hissederiz.

Peki Degas bitirilmiş başyapıtlar bırakmadıysa, geriye ne bırakmıştır?

Hepimiz bilinmeyi istemez miyiz, sırtlarımız, bacaklarımız, kalçalarımız, omuzlarımız, dirseklerimiz, saçlarımızla bilinmeyi? Psikolojik olarak tanınmayı değil, sosyal olarak alkışlanmayı, övülmeyi değil, sadece tüm çıplaklığımızla bilinmeyi. Bir çocuğun annesi tarafından bilindiği gibi.

Belki şöyle ifade edilebilir: Degas çok tuhaf bir şey bırakmıştır geriye. İsmi. Desenleri sayesinde artık bir fiil olarak kullanılabilen ismini. “Degasla beni. Beni öyle bil! Tanı beni, sevgili Tanrım! Degasla beni.”

Desen:**Leon Kossoff'la Yazışmalar**

Sevgili Leon,

Seni stüdyonda, daha doğrusu stüdyo olarak kullandığın odada ziyarete ilk gelişimi hâlâ çok net hatırlıyorum. Kırk yıl kadar önceydi. Etrafın keşmekeşini ve her yerde varlığını hissettiren umudu hatırlıyorum. Umut tuhaftı çünkü bir köpeğin toprağa gömdüğü kemik gibi bir hava taşıyordu.

Şimdi kemik topraktan çıkarıldı ve umut, etkileyici bir başarıya dönüştü. Gerçi o son kelime yanlış, sence de öyle değil mi? Başarının canı cehenneme ve onunla birlikte daima çok geç gelen şöhetin. Ama bir kurtuluş umudu gerçek oldu. Sevdğin şeylerin çoğunu kurtardın.

Bütün bunları kelimelere dökmek daha iyi. Sarımsağın ya da isticidenin kokusunu tarif etmeye benziyor. Ben sana stüdyoyu sormak istiyorum.

Ressamların bir stüdyo mekânıyla ilgili ilk soruları genelde ışık konusundadır. Bu yüzden de stüdyo bir sera, gözlemevi, hatta deniz feneri zannedilebilir. Elbette ışık önemlidir. Ama bana öyle geliyor ki bir stüdyo kullanılmaktayken, mide gibi bir şeydir. Sindirme, dönüştürme ve dışkılama alanı. İmgelerin biçim değıştirdiğı yerdir. Her şeyin hem nizami hem beklenmedik olduğı yerdir. Görünürde bir düzenin olmadığı ve içinden iyi olma hissinin geldiğı yerdir. Dolu bir mide, maalesef, dünyada hayali kurulan en eski şeylerden biridir. Değil mi?

Belki bunu seni kışkırtmak için söylüyorum, çünkü (imgelerin yaratıldığı) stüdyonun senin kafanda ne gibi imgeler uyandırdığını bilmek isterdim – senelerini tek başına bir stüdyoda geçirmiş biri olarak. Anlat bana...

John

Sevgili John,

Mektubun için teşekkür ederim. Neredeyse kırk yıl önce çalışmalarım üzerine çok yüce gönüllü bir yazı yazmıştın, *Ağırlık*. Çalışmalarıma verilmiş ilk tepkiydi bu ve senelerce daha yapıcı ve pozitif başka bir tepki verilmedi ama sana bir türlü teşekkür edemedim. Ama hiç unutmadım ve şu an yaşadığım tuhaf deneyimi, ilk retrospektifim için çalışmalarımı (ve sanırım hayatımı) derleyip toplama deneyimini yaşarken sık sık aklıma yazın geldi.

Stüdyo konusunda söylediklerinin hepsi doğru ve içinde çalıştığım mekân üç aşağı beş yukarı eskisi gibi. Bir evin –daha büyük bir evin– bir odası. Her yer darmadağın ve duvarlarda, yerlerde boya lekeleri var.

Fırçalar kaloriferin yanında kuruyor, duvarlarda bitmemiş yağlı-boyalar ve yeni konuların desenleri var. Köşede modelin oturabileceği bir yer var ve duvarda resim yapmaya başladığımdan beri bulundurduğum birkaç röprodüksiyon. Işığa kafamı çok takınıyorum, oda güneye baktığı için ışık bazen biraz sorun yaratabiliyor, o zaman resmin yönünü değiştirip yeni bir versiyonunu yapmaya başlıyorum. Sonsuz bir faaliyet döngüsü içindeyim sanki. Kırk yılın büyük bölümünü yalnız geçirdim ama son zamanlarda biraz fazla göz önünde olmam ve stüdyo ziyaretleri yüzünden burası terk edilmiş bir gemi halini aldı.

1950’lerde Brancusi ve Giacometti’nin stüdyolarının zihin açan, heyecan veren fotoğraflarını ilk gördüğümüz zamanı hatırlıyor musun? O zamanlar özeldi. Şimdi her sanatçının her kitabında stüdyonun bir fotoğrafı bulunuyor. Ressamın çalışmalarının tanınmış deko-runaya dönüştü. Eylemin kendisi sonuçta ortaya çıkan imgeden daha

önemli bir hal mi aldı yoksa imge kendi başına yeterince güçlü olmadı için, stüdyo ve sanatçı miti tarafından onaylanmaya mı ihtiyacı var?

İşlerim nihayet Tate'in duvarlarına asıldığında nasıl görünecekler bilmiyorum. Senelerdir beni iten güç, desen yapmayı kendi kendime öğrenmem gerektiği konusundaki saplantım oldu. Asla iyi çizemediğimi hissetmedim ve zaman geçse de bu duygu değişmedi. Dolayısıyla çalışmalarım kendi kendime öğrenmek üzerine yapılmış bir deney oldu.

Şimdi bunca desen yaptıktan sonra, Veronese'nin devasa tablolarından birinin karşısına geçtiğimde, yağlıboyayla yapılmış heyecan verici bir keşif deseni gibi deneyimliyorum tabloyu. Şu anda National Gallery'de sergilenen Velázquez'in *Papa X. Innocentius* tablosuna bakıp, az ilerisinde sergilenen erken dönem *Kamçılandıktan Sonra İsa* tablosuyla kıyasladığımda, yağlıboyayla desen yapma becerisindeki dönüşüme hayret ediyorum. Bu yakınlarda kitaplaştırılmış Feyyum portrelerini gördüm ve Cézanne'a, Picasso'nun en iyi işlerine ne kadar yakın olduklarını düşününce, zamanın başlangıcından beri desenin sanat için ne kadar önemli olduğunu hatırladım. Bütün bunların sana çok aşına –hatta basit– geleceğinin farkındayım ama benim için olay burada başlayıp burada bitiyor.

Sergi senin üzerine yazdığın, yoğun çalışılmış tabloyla başlayacak. Sonraki daha açık renkli ve hafif çalışılmış tablolar, kendi kendime desen yapmayı öğrenerek dış dünyayla ilişki kurma ihtiyacından çıkmış kabul edilsin.

Sevgiler, Leon

Sevgili Leon,

Desen konusundaki düşüncelerini elbette “basit” bulmuyorum. Ben de o olağanüstü Feyyum portreleri kitabını karıştırıyordum. Muhtemelen herkes gibi benim de ilk gözüme çarpan, oradalıkları. Şimdi ve burada, tam karşımızdalar. Zaten yapılma maksatları da bu –gittikten sonra burada kalabilmek.

Bu nitelik desenden ve suç ortaklığından kaynaklanıyor, baş ve hemen çevresindeki boşluğun karşılıklı geçişmelerinden. (Aklımıza Cézanne'ın gelmesi belki de kısmen bundandır.) Ama başka bir şeyle de alakası yok mu acaba – desen dediğimiz bu çok gizemli sürecin sırrına yaklaşan bir şeyle – poz verenin işbirliğiyle? Poz verenlerin bazıları hayattaymış, bazıları ölü, ama insan daima bir iş-tirak hissediyor, bir görölme isteği ya da belki görölmeyi-bekleyiş.

Bana öyle geliyor ki büyük bir ustanın eserlerinde bile, hayran bırakan işleriyle geri kalanlar arasındaki fark, resmi yapılanın iş-birliği ya da bu işbirliğinin yokluğu meselesine gelip dayanıyor.

Romantik düşüncede sanatçının yaratıcı olarak görülmesi –günümüzde de yıldız olarak görülmesi– sanatçıda alıcılığın, açıklığın rolünü gölgede bırakıyor. Halbuki böylesi bir işbirliğinin önkoşulu budur.

“İyi” desen yapmak denilen şey daima bir cevap sunar. Parlak bir cevap olabilir bu (bazen Picasso) ya da donuk bir cevap olabilir (bir kısım akademisyenler). Gerçek desen sürekli bir sorudur, bir beceriksizliktir ki bu da, çizilen şeye karşı gösterilen misafirperverlik biçimlerinden biridir. Böylesi bir misafirperverlik gösterildiğinde bazen işbirliği de başlayabilir.

“Kendi kendime çizmeyi öğrenmem gerekiyordu,” dediğinde, bu düşüncenin geldiği inadı ve şüpheyi tanıyorum sanırım. Ama verebileceğim yegâne cevap şu: Umarım çizmeyi asla öğrenmezsin! (Öğrendin mi artık işbirliği kalmaz. Geriye sadece cevap kalır.)

Ağabeyin Chaim (1993'te yaptığıın daha büyük portresinde) antik Mısırlılar gibi *orada*. Onun ruhu farklı, farklı bir hayat sürmüş, farklı bir şeyi bekliyor. (Hayır! Yanlış söyledim, aynı şeyi bekliyor ama farklı bir şekilde.) Ama onlarla aynı ölçüde *orada*. Birisi ya da bir şey *orada* olduğunda resim tekniği ayrıntıdan ibaret kalıyor. İyi bir evsahibinin kendini geriye çekmesine benziyor.

Pilar (1994) o denli *orada* ki bize diğer bütün ayrıntıları unutturuyor. Bütün vücudunda hayatı görölmeyi bekliyormuş, bu hayat seninle işbirliği yapmış ve senin yağlıboya desenin bu hayatın içeri girmesine izin vermiş.

Sen yağlıboyayla Velázquez gibi çizmiyorsun – sadece devir de-

ğiştiği için değil, zaman da değiştiği için, senin açıklığın da aynı değil (onda açık bir şüphencilik var, sende canhıraş bir kapalılık ihtiyacı) ama işbirliği bulmacası yine benzer.

Belki *senin* “açıklığın” derken basitleştiriyor ve fazla şahsileştiriyorum. Evet, senden geliyor ama başka şeylere de geçiyor. Pilar’ın portresinde, boyanın yüzeyi, bir annenin ömrü boyunca yaptığı ev işleri gibi birbiri üzerine yapılmış o hareketler, odanın alanı – bütün bunlar Pilar’a ve görülmeyi bekleyen bedenine *açık*. Yoksa tanınmayı-bekleyen mi demeli?

Senin manzara resimlerinde, havanın kuşattığı şey karşısındaki alıcılığı daha da belirgin. Gökyüzü, altında bulunanlara açılıyor ve *Christchurch Spitalfields, Morning 1990*’da onları sarmalamak için bükülüyor. *Christchurch Stormy Day, Summer 1994*’te kilise de gökyüzüne aynı ölçüde açık. Aynı motifi çizmeye devam etmen bu işbirliklerini gittikçe birbirine yaklaştırıyor. Resimde mahremiyet budur belki? Sen de bunu, kendine has yönteminle en uç noktaya kadar götürüyorsun. Gökyüzünün bir çan kulesini ya da sütunu “kabul etmesi” o kadar basit değil ama gayet net bir şey. (Asırlar boyu çan kuleleri ve sütunlar bunun için yapılmış.) Bir yaz başı banliyö manzarasının, bir dizel motoru “kabul etmesini”, ona açık olmasını sağlamayı da başarmışsın!

Bunu nasıl yaptığını bilmiyorum! Sadece yapmış olduğunu görüyorum. İkinci sıcağının bununla bir ilgisi var mı acaba? İyi de o sıcak nasıl desene dönüşmüş? Böylesi bir sıcak yağlıboyayla nasıl desen yapar? Yapmış ama nasıl yapmış bilmiyorum. Söylediklerim kulağa karmaşık geliyor. Aslında söylediklerimin hepsi o muhteşem ve çok basit başlıkta mevcut: *Here Comes the Diesel* (Dizel Geliyor).

Resim odalarının duvarlarına senelerdir bazı röprodüksiyonları astığını söylemişsin. Neler acaba? Dün gece en azından birini rüyamda gördüm. Ama sabah uyandığımda unutmuştum.

Resimleri Tate’e asmana pek uzun zaman kalmadı herhalde. Ben hiç böyle bir şey yapmadım ama zor bir an olacağını tahmin ediyorum. Resimleri iyi bir şekilde asmak zordur çünkü *oradalıkları* rekabet eder. Ama bu zorluk dışında, onları sergilenecek şeyler olarak

görmek durumunda olmak da güç olsa gerek. Beuys için böyle bir sorun yoktu çünkü o işbirliğini izleyiciyle yapardı. Ama seninki gibi ikonik eserlerde, bu bir yerinden olma, dolayısıyla da şiddet gibi görünebilir. Yine de canını sıkma – onlar kendilerine mukayet olur. Kilburn ve Willesden Green arasındaki tren gibi kendi yerlerinden geliyorlar.

Saygı ve muhabbetle,
John

Sevgili John,

Desen ve yağlıboya işi konusunda, senin son mektubundaki dolaysızlıkla ve kendine odaklanmayan içgörüyü yazan çıkmamıştır. Kelimelerin vasıtasıyla imgelerin ayrılığını ve bağımsızlığını ortaya koyuyor oluşun, “benim” işlerim üzerine yazıyor oluşundan çok daha önemli.

“Oradalık” hiçlikten sonra gelir. Önceden tasarlanması imkânsızdır. Senin söylediğin gibi poz verenin işbirliğiyle ilgilidir ama aynı zamanda imge ortaya çıktığı anda poz verenin ortadan kaybolmasıyla da ilgilidir. “İyi evsahibinin kendini geri çekmesi” demekle kastettiğin bu mu? Feyyum portreleri kuşkusuz hayat ve ölüm karşısında, bizimkinden çok daha farklı bir tavır sayesinde ortaya çıkmıştı. Piramitlerde ölümden sonra hayat vardı ve hayat, portrelerin “oradalıkları” içindeydi. Pilar tablosunda bu niteliği taşıyan bir şey varsa sebebi, belli bir resmi yapmaya çalışmam değil, kendimi içinde bulduğum süreçtir.

Birkaç yıl önce Pilar bana poz vermeye geldi. Haftada iki sabah geliyordu. İlk iki-üç sene ona bakarak desen çalıştım. Sonra yağlıboya resimlerini yapmaya başladım. Yağlıboyayı tuval üzerinde hızla çalışıyor, tuvalde olup biteni, gördüğümü zannettiğim şeyle ilişkilendirmeye çabalıyordum. Boya, resme başlamadan önce karıştırılmış oluyordu – başka bir versiyona başlamak için daima kenarda başka bir tuval bekliyordu. Bu süreç uzundur, bazen bir ya da

iki yıl. Hayatımda beni etkileyen başka şeyler olsa da, bir kenara bıraktığım imge, bazen hareketteki ya da ışıktaki küçük bir değişikliğe cevap olarak, çalışmayı bıraktıktan çok sonra belirebilir. Manzara resimleri için de aynı şey geçerlidir. Konu defalarca ziyaret edilir ve çoğu gayet hızlı olmak üzere pek çok desen yapılır. Çalışma, her yeni desenin yeni bir başlangıç olduğu stüdyoda başlar, ta ki günün birinde konuyu yeni bir şekilde açan bir desen ortaya çıkana kadar, o zaman poz veren birini kullandığım gibi o resmi kullanmaya başlarım. Asıl önemli olan şey bu süreçtir.

Resimleri galeriye asmak konusunda fazla endişeli değilim. Tate tayfası bu konuda çok iyi. İlginç bir tecrübe olacak. Resimlerin çoğunu uzun zamandır görmedim ve sergi yaklaştıkça, işlerin heyecanlı, ilginç ve ufuk açan bir yaşama deneyini temsil edeceğini daha fazla fark ediyorum, bu yüzden de başarı ya da başarısızlıktan ziyade, bu deneyi sürdürmek için kendimi olduğum gibi muhafaza etme kaygım var. Bu biraz zor.

Öğrenciliğimden beri duvarıma astığım röprodüksiyonlar: Rembrandt *Batşeba*, geç dönem bir Michelangelo deseni, Philadelphia Müzesi'ndeki Cézanne, yine Cézanne'ın *Achille Empereur* resmi, Frank Auerbach'ın erken dönem eserlerinden birinin fotoğrafı. Yaklaşık yirmi yıl önce bunlara Velázquez'in (*Ezop*) ve Delacroix'nın birer portresini ekledim. Fazla bakmasam da asılı duruyorlar.

Sevgiler, Leon

Delacroix'nın portresi Apasie. Poussin'in *Süleyman'ın Hükmü* tablosunu neredeyse unutacaktım.

Sevgili Leon,

Evet, poz verenin belli bir noktada kaybolması. Haklısın onu atmışım. İmge baskın çıkar. Senin resimlerinde, imge boyanın, tuvalin, sıvamanın, çizmenin ve kazımanın bütün evreleri arasından geçip de gelir: Hayatın yıpratıcılığına dokunaklı bir yakınlık üreten

evrelerdir bunlar. Senin de söylediğin gibi imge beklenmedik bir şekilde baskın çıkar. Orada olanı rahatsız etmeden keşfetmenin o çok ağır süreci başlar. Bazen de orada olanı rahatsız etmeden yok etmenin. (Kulak kabartanlar bizi deli zannedebilir ama doğrudur bu.) Hem bütün bunlardan sonra, daha doğrusu bütün bunlar esnasında, meydana gelmekte olan başka bir şey yok mudur? Pozu veren –belki bir tren, bir kilise ya da bir yüzme havuzu– tuvalden geri gelir! Sanki kaybolur, silinir, başka şeylerle karışır – bir nevi İç Dai-rede (aylar hatta yıllar süren) bir yolculuğa çıkar, sonra da bütün bu zaman zarfında boğuştuğun malzemenin içinde yeniden belirir. Yoksa yine çok basit şeyler mi söylüyorum?

“Pozu veren” ilk başta şimdi ve buradadır. Sonra kaybolur ve (bazen) oraya geri gelir, resimdeki bütün izlerden ayrılamayacak şekilde.

“Kaybolduktan” sonra nereye gitmiş olabileceğine dair yegâne ipuçları bir-iki desendir. Elbette bazen bunlar yeterli olmaz ve pozu veren de asla geri dönmez...

Evet, bizim yaşımızda en önemli şey “olduğu gibi muhafaza etmek” ve “deneyi sürdürmek”. Bunu yapmak (çoğunlukla) epey zor.

Sanırım *Batşeba*’nın, elinde mektup tuttuğu tablo, değil mi? Bir de benim anlayamadığım ama muhtemelen senin anlayabileceğin bir şekilde, resmin anahtarı kolunun üst kısmındaki bilezik sanki? Ve gölgedeki o harika bacak, vücudu dışında her şeyin belirsizliği.

Dostum İspanyol ressam Barceló, gözleri görmeyenlerin parmaklarıyla hissedebilmesi için kabartma tablolarından ve Braille alfabesiyle yazılmış yazılardan oluşan bir kitap yaptı. Bana öyle geliyor ki gözleri görmeyen biri, *Batşeba*’nın, sonra *Pilar* ya da *Cathy*’nin bedenlerine parmaklarıyla dokunduğunda, benzer bir tene dokunduğunu hissedecektir. Bu benzerlik benzer bir yağlıboya tarzından değil, tene, boyaya ve onların evrelerine, sonsuz evrelerine duyulan benzer bir saygıdan kaynaklanır. Velázquez’in *Ezop*’uyla ben de senelerce birlikte yaşadım. İlginç bir tesadüf, değil mi Leon?

Yine, yöntemle hiç alakası olmayan bir seviyede, *Ezop* ve senin ağabeyin *Chaim* (1993) arasında bir ortaklık görüyorum. Mevcudiyetlerinin söylediği bir şey. “Onu kuşatan şeyi, dışında olan şeyi

gözlemliyor, izliyor, tanıyor, dinliyor ve aynı zamanda algıladığı şeyi içinde ölçüp tartıyor, durmadan düzenliyor, doğuştan gelen beş duyunun ötesinde bir duyu bulmaya çalışıyor. Gördüğü şeyde bulduğu bu duyu, her ne kadar kırılgan ve belirsiz olsa da yegâne gerçek mülkü.”

Geçen hafta Madrid’de *Ezop*’a bakıyordum, bir geyik kafasıyla aynı odada, Willesden ve bir çocuk yüzme havuzuyla aynı hayatta.

Nasılsın anlat.

Seni selamlıyorum! (Coşunca iflah olmaz bir Latin’e dönüşüyorum, esmerlik de cabası.)

John.

Not: Ne tür müzik seversin?

Sevgili John,

Mektubun için teşekkür ederim. Hâlâ “oradalık” ve Velázquez’in *Ezop* portresi üzerine düşünüyorum. Ressam üzerine yazılmış bir kitabı karıştırırken şunu buldum: “Bu resim aslında bir portre değil, realizm cilasası altında başarıyla gizlenmiş, edebi ve görsel kaynakların bir karışımıdır.” Sanat tarihçileri ne dese yutturuyor! Ben de Velázquez’in kayınpederi, ressam Pacheco’ya döndüm, şöyle yazmış: “Her şey için doğaya başvuruyorum, aynı tavrı benimseyen damadımın diğerlerinden ne farkı olduğu da görülüyor, zira daima gerçek hayat üzerinden çalışıyor.” Daha ileride de şu var: “Mükemmel desen yapabilenler bu alanda da (portre) mükemmeli yakalayacaklardır.”

Pacheco’yu okuyunca Velázquez’in sürekli desen yaptığı anlaşıyor ve yağlıboyayla geçen uzun bir günün sonunda, ressam uğraştığı işi bırakıp stüdyosuna giren bu olağanüstü insanla karşılaştığında, *Ezop* imgesinin nasıl birkaç dakika içinde beliriverdiğini anlamak mümkün oluyor. Velázquez hızlı çalışan, deseni yağlıboya tabloya çeviren sanatçıların en önde gelen örneği, tıpkı ondan sonra

gelen Degas ve Manet gibi. Resimde gerçek hayat üzerinden desen yapmak “oradalığa” dönüşüyor.

Bir şey daha var – dostun Barceló’nun körler için yaptıkları, kısa süre önce radyoda, kendi ışık deneyiminden bahseden kör bir adamın sözlerini hatırlattı bana. “İnsanlara güven vermek, onları cesaretlendirmek bir nevi ışık veriyor,” demişti. (Senin söylediğin şeyin bu olmadığını biliyorum ama “dokunmak” da bir tür ışık yaratmaz mı?) Bu kör adam bir şekilde dışarıdaki dünyayla ilişkisinin derinleşmesi sayesinde ışığın ortaya çıkacağını biliyordu. Resimde de böyle. Işığın resmini yapmaya oturmak imkânsız. Resimde ışık kendiliğinden belirir. Işın içindeki ilişkilerin çözülmesi sonucunda ortaya çıkar. Ressam kaygıyla çalışmış olabilir ama bitmiş eserdeki ışık (aklımda Cézanne var) bizi hayran bıraktığı gibi onu da şaşırtır. Bir bakıma eser çözülmeden önce ressam, bir şekilde kördür.

Yaşlandıkça Latinleşiyoruz belki de. Ben kendi adıma tam tersi ni tercih ederdim. Belki de etmezdim. Bu aralar, daha en baştan Akdeniz’e yakın bir yerlerde doğmuş olmayı diliyorum.

Sevgiler, Leon

Vincent

Ona dair daha fazla kelam etmenin hâlâ imkânı var mı? Kendimin-kiler de dahil daha önce yazılmış şeyleri düşündüğümde “Hayır” cevabını veriyorum. Resimlerine baktığımda cevap –bu sefer başka bir sebeple– yine “Hayır”; tuvaler sessizlik telkin ediyor. Neredeyse *dileniyor* diyecektim ama yanlış olurdu çünkü yaptığı tek bir imgede bile acınası bir hal yok – sonsuzluğun kapılarında başını iki eli arasına almış ihtiyar adamda bile. Hayatı boyunca şantaj ve acındırmadan nefret etmiş.

Ancak desenlerine baktığımda söylenmiş kelimelere yenilerini katmak anlamlı görünüyor. Belki de desenleri bir nevi yazıyı andırdığı ve genelde kendi mektupları üzerine çizim yaptığı içindir. En ideal proje, desen yapma sürecini *çizmek* olurdu, desen yapan elini ödünç almak. Yine de bu işi kelimelerle yapmayı deneyeceğim.

1888’de yapılmış bir desenin, Arles yakınlarındaki yıkık Montmajour Manastırı çevresindeki manzara resminin önünde, malum sorunun cevabını bulur gibi oluyorum: Bu adam neden dünyanın en sevilen ressamı oldu?

Efsane, filmler, fiyatlar, “şehitlik”, parlak renkler kendi rollerini oynayıp, eserlerine olan küresel talebi artırdı ama işin kökeninde bu yatmıyor. Zeytin ağaçları deseninin önünde içimden şöyle dedim: Çok sevildi çünkü onun için karakalem ya da yağlıboya resim yapma eylemi, baktığı şeyi neden bu kadar kuvvetle sevdiğini keşfetmenin ve göstermenin bir yoluydu ve hayatının ressam olarak geçirdiği sekiz yılı (evet, sadece sekiz) boyunca baktığı şey gündelik hayatı.

Gündelik şeyleri yüceltmeden, barındırdıkları ya da hizmet ettikleri bir ideal üzerinden kurtuluşa gönderme yapmadan, eserle-



VAN GOGH, MONTMAJOUR MANASTIRI, 1898

rinde onlara çıplak bir saygı ifade eden başka bir Avrupalı ressam bilmiyorum. Chardin, de la Tour, Courbet, Monet, de Staël, Miró, Jasper Johns –aralarından sadece birkaç ismi sayarsak– hâkim resim ideolojilerinden destek almıştır, halbuki o ilk mesleği olan vazizliği bırakır bırakmaz ideolojiyi tamamen terk etmiştir. İdeolojik olarak çıplak, katıksız bir varoluşçuya dönüşmüştür. İskemle iskemledir, taht değil. Botlar yürümekten aşınmıştır. Ayçiçekleri bitkidir, takımyıldız değil. Postacı mektupları getirir. Zambaklar solacaktır. Çağdaşlarının saflık ya da delilik olarak gördüğü bu çıplaklıktan, karşısında gördüğü şeye bir anda âşık olma kabiliyeti doğmuştu. Daha sonra eline kalem ya da fırçayı alarak bu aşkı gerçekleştirmeye, ona ulaşmaya çalışırdı. Hepimizin daha iyi anlarımızda hayalini kurduğumuz ve çerçeve içine konduğunda derhal tanıdığımız gündelik şefkatin haşinliğini doğrulayan âşık-ressam...

Kelimeler, kelimeler. Uygulamada nasıl görünür olur? Desene dönelim. Mürekkeple ve kamyş divitle çizilmiş. Gün boyu böyle çok desenler yaparmış. Bazen bunun gibi doğrudan doğaya baka-

rak, bazen boyası kuruyana kadar odasının duvarına astığı kendi tablolarından.

Böylesi desenler hazırlık çalışmasından ziyade grafik umutlardı; boyayla uğraşma zahmetine girmeden, daha basit bir şekilde, yağlıboya ediminin onu nereye götürebileceğini gösterirdi. Aşk haritalarıydı bunlar.

Biz ne görüyoruz? Kekik, başka çalılar, kireçtaşı kayalar, tepede zeytin ağaçları, uzakta bir ova, gökyüzünde kuşlar. Kalemimi kahverengi mürekkebe batırıyor, izliyor ve kâğıda çiziyor. Hareketleri elinden, bileğinden, kolundan, omzundan, hatta belki boyun kaslarından geliyor ancak kâğıdın üzerine indirdiği darbeler, fiziksel olarak kendisine ait olmayan ve *ancak çizdiğinde görünür hale gelen* enerji akımlarını takip ediyor. Enerji akımları? Bir ağacın büyümesindeki enerji, bir bitkinin güneşe uzanmasındaki, bir dalın yanındaki dallara göre kendini ayarlamasındaki, dikenlerin ve çalılarının köklerindeki, bir bayıra yerleşmiş kayaların ağırlığındaki, güneş ışığındaki, sıcaktan mustarip canlılar için gölgenin sunduğu cazibedeki, kuzeyden esen ve kayaları şekillendiren Mistral rüzgârındaki enerji. Bu listeyi rasgele yaptım; ama onun kâğıt üzerindeki darbeleri rasgele değil. Örüntü parmak izi gibi. Kimin?

Netliğe değer veren bir desen –her çizgi açık ve belirgin– yine de karşılaştığı şey karşısındaki açıklığı içinde kendini tamamen unutmuş. Bu karşılaşma öyle yakın ki hangi iz kime ait bilemiyor-sunuz. Tam bir aşk haritası.

İki yıl sonra, ölmeden üç ay önce, toprağı kazan iki köylünün küçük bir yağlıboya tablosunu yapmış. Beş yıl önce Hollanda'da resmini yaptığı köylülere ve hayatı boyunca Millet'ye hürmeten yaptığı eserlere atıfta bulunduğu için ezberden yapmış tabloyu. Ancak bu resmin konusu da, desende gördüğümüz gibi bir füzyon.

Yeri kazan iki adam, tarla, gökyüzü ve uzaktaki tepelerle aynı renklere boyanmış – patates kahverengisi, bel grisi ve Fransız iş elbiselerinin soluk mavisi. Adamların uzuvlarını tanımlayan fırça darbeleri, tarlanın çukur ve tümseklerini izleyen fırça darbeleriyle aynı. İki adamın kalkmış dirsekleri, ufkun önünde iki tümsek, iki sivri yükseltiye dönüşüyor.



VANGOGH, İKİ KÖYLÜ, 1889

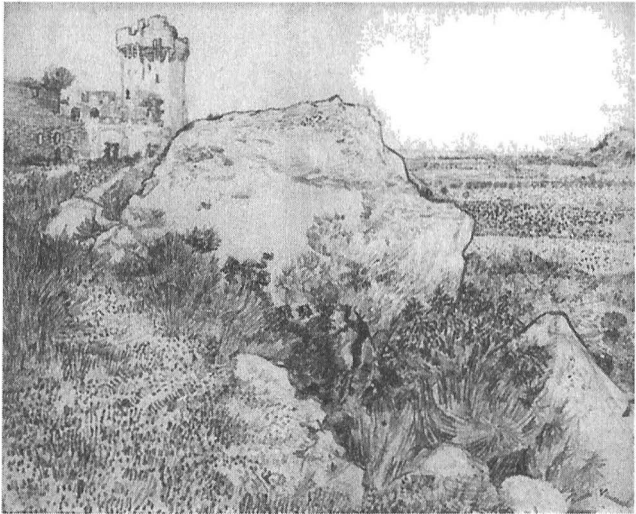
Tablo kuşkusuz bu adamları, o dönemde şehirlilerin köylüleri aşağılamak için kullandığı tabirle “toprak topakları” ilan etmiyor. Figürlerin toprakla kaynaşması, tarımı oluşturan karşılıklı enerji alışverişine keskin bir göndermede bulunuyor ve uzun vadede tarım üretiminin neden sadece ekonomi kanunlarına indirgenemeyeceğini açıklıyor. Aynı zamanda –köylülere duyduğu sevgi ve saygı dolayısıyla– kendisinin bir ressam olarak çalışmalarına da göndermede bulunuyor olabilir.

Kısacık ömrü boyunca kendini kaybetme riskiyle yaşamak ve kumar oynamak durumunda kalmış. Bütün otoportrelerinde, girdiği bu bahis göze çarpar. Kendisine bir yabancı ya da ayağına dolanmış bir şey gibi bakar. Yaptığı diğer portreler daha şahsidir, odakları daha yakındır. İşler çığrından çıktığında ve kendini tümüyle kaybettiğinde, efsanenin de bize hatırlattığı üzere sonuç felaket olmuştur. Böylesi zamanlarda yaptığı yağlıboyalar ve desenlerde de bu hal açıkça görülür. Kaynaşma kırılmaya dönüşmüştür. Her şey, kendi dışındaki her şeyin üzerini çizmiştir.

Bahsi kazandığı zamanlarda –yani çoğunlukla– kimliği etrafında konturların olmayışı, onun olağanüstü açık olmasına imkân tanımış, baktığı şeyin içine nüfuz etmesine izin vermişti. Yoksa yanlış mı düşünüyorum? Belki de konturların yokluğu kendini rehin bırakmasına, terk etmesine ve ötekine girmesine, nüfuz etmesine imkân tanımıştı. Belki bu süreçlerin her ikisi de işlemişti – yine tıpkı aşkta olduğu gibi.

Kelimeler. Kelimeler. Zeytin ağaçları desenine dönelim. Yıkık manastır sanırın arkamızda. Tekinsiz bir yer – daha doğrusu yıkık olmasa tekinsiz olurdu. Güneş, Mistral rüzgârı, kertenkeleler, cırcırböcekleri, ara sıra öten ibibik, hâlâ duvarlarını temizliyorlar (Fransız Devrimi sırasında yerle bir edilmiş), hâlâ eski iktidarının fuzuli kalıntılarını ortadan kaldırıyor, şimdide ısrar ediyorlar.

Sırtını manastıra vermiş ağaçlara bakarak otururken, zeytinlik aradaki mesafeyi kapatıp kendini ona yaslıyor. Bu hissi tanıyor – sık sık yaşamış bunu, içeride, dışarıda, Borinage, Paris ya da burada Provence'ta. Bu yaslanmaya –belki de hayatı boyunca bildiği tek sürdürülebilir mahrem aşk olan bu temasa– inanılmaz bir hız ve had



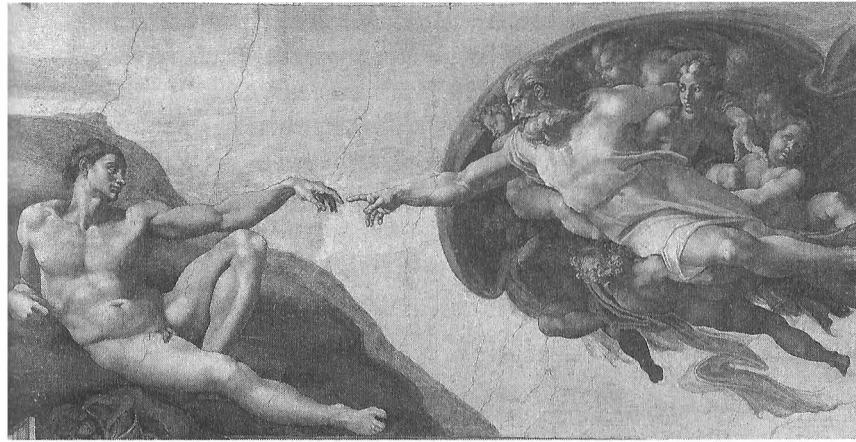
VAN GOGH, MONTMAJOUR MANASTIRI, 1888

safhada bir ilgiyle cevap veriyor. Gözünün gördüğü her şeyi parmakları aktarıyor. Ayaklarının dibindeki çakılların üzerine düşen parşömen kâğıdındaki son rötuşlara ışık vuruyor – bunlardan birinin üzerine Vincent yazacak.

Bugün bu desende, ancak minnettarlık diyebileceğim bir şey var sanki, adı konması zor bir şey. Yerin minnettarlığı mı bu, onunkinin mi yoksa bizimkinin mi?

10

Michelangelo



MICHELANGELO, ÂDEM'İN YARATILIŞI, 1508-1512

Sistine Kilisesi'nin tavanına, *Âdem'in Yaratılışı*'na bakmak için kafamı iyice geriye atıyorum – acaba sen de benim gibi o elin dokunuşunu ve geri çekildiği o olağanüstü ânı hayal ettin mi bir zamanlar? Ve püff! Seni uzaklarda Galiçya'daki mutfağında, küçük bir köy kilisesinin yağlıboya Madonna'sını restore ederken gözümün önüne getiriyorum. Evet, burada Roma'da restorasyon çok güzel yapılmış. İtirazlar haksızmış, nedenini söyleyeyim.

Michelangelo'nun tavanda oynadığı dört farklı alan var – alçak kabartma alanı, yüksek kabartma alanı, sırtüstü yatıp resim yaparken sonsuz mutluluk olarak hayal ettiği yirmi çıplağın oluşturduğu

geniş alan ve gökyüzünün sonsuz alanı. Bu farklı alanlar şu anda eskisine nazaran daha belirgin ve şaşırtıcı bir şekilde birbirinden ayrılmış. Usta bir snooker oyuncusunun serinkanlı dokunuşuyla birbirinden ayrılmış, Marisa! Tavan kötü temizlenmiş olsaydı ilk kaybedilen bu olurdu.

Bir şey daha keşfettim: İnsanın gözüne çarptığı halde kimse bununla tam yüzleşmiyor. Belki de Vatikan'ın kurumsal baskısından. Onun dünyevi zenginlikleriyle, ahretteki uzun azap listesi arasında ziyaretçiler kendilerini küçücük hissediyor. Kilisenin abartılı mal varlığı ve tarif ettiği abartılı azaplar aslında birbirini tamamlıyor. Cehennem olmasa, zenginlik Hırsızlık gibi görünürdü! Gerçi dünyanın dört bir tarafından gelen ziyaretçiler öyle büyük bir hayranlık duyuyor ki kendi küçük şeylerini unutuyorlar.

Ama Michelangelo unutmamış. Onların resmini yapmış ve öyle büyük bir sevgiyle yapmış ki odak noktası haline gelmişler, bu yüzden de ölümünden sonra asırlar boyunca Papalık otoriteleri, Sistine Kilisesi'nde erkeklik organlarını, belli etmeden birer birer ya kazımış ya da üstlerini boyamış. Neyse ki geriye hâlâ birkaç tanesi kalmış.

Hayatı boyunca ona “yüce deha” dediler. Sanatçının, Rönesans' taki üstün yaratıcı rolünü Titian'dan bile daha fazla üstlendi – mümkün olan son tarihi anda. Başlıca konusu insan bedeniydi ve onun için bu bedenin yüceliği erkek cinsel organında saklıydı.

Donatello'nun *Davut* heykelinde, genç adamın cinsel organı, efendi gibi yerli yerindedir – bir ayak ya da el parmağı gibi. Michelangelo'nun *Davut* heykelindeyse cinsel organ, bedenin merkezin dedir ve diğer bütün parçalar, adeta bir mucize karşısında duyulan hürmetle onu işaret eder. Bu kadar basit ve bu kadar güzel. *Brü'lü Madonna* heykelindeki bebek İsa'nın cinsel organı için de, belki o kadar göze batınamakla birlikte aynı şey geçerlidir. Şehvet değil bir nevi tapınmadır bu.

Bu tercih ve Rönesans dehasının o büyük gururu düşünüldüğünde, sence hayalindeki cennet nasıl olurdu? Doğum yapan erkek fantazisinin gerçekleştiği bir yer olmaz mıydı?

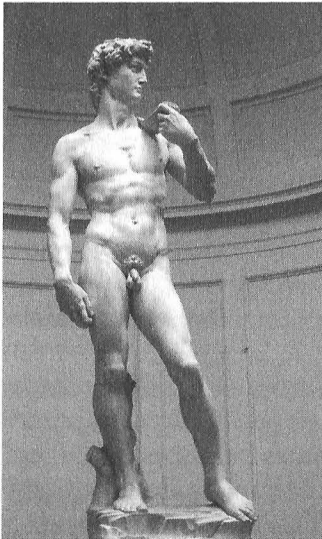
Bütün tavan aslında Yaratılışla ilgili ve onun için Yaratılış, akla

gelebilecek her şeyin, fırlayıp uçuşarak erkeklerin bacakları arasından doğması anlamına geliyordu!

Medici türbesini hatırlıyor musun, Gece ve Gündüz, Günbatımı ve Şafak figürlerini? Uzanmış iki erkek ve iki kadın. Kadınlar edeplice bacaklarını birbirine yapıştırmış. İki erkek de bacaklarını açmış ve doğum yapar gibi kasıklarını kaldırmış. Doğurdıkları kanlı canlı bir şey değil ve –neyse ki– simgeler de değil. Bekledikleri doğum, bedenlerinin cisimlendirdiği, tanımlanamaz ve sonsuz muamma; açılmış bacakları arasından çıkacak muamma.

Tavanda da aynı şey geçerli. Kilise zeminindeki ziyaretçiler, Peygamberler ve Kadın Kâhinlerin etekleri ve ayakları arasından henüz yere dökülmüş figürler gibi. Pekâlâ. Kâhinler kadın ama aslında değil, yakından bakınca değil: kadın elbisesi giymiş erkekler.

Onların ortasında Yaratılışın dokuz sahnesi ve her bir sahnenin dört köşesinde, yorumcuların açıklamakta zorluk çektiği, şaşırtıcı, hareketli, devasa, gayret sarf eden erkek nüler var (*ignudi*). Kimileri onların İdeal Güzelliği temsil ettiğini söylüyor. Madem öyle ne-



MICHELANGELO, DAVUT, 1501-1504



DONATELLO, DAVUT, 1440



MICHELANGELO, SON HÜKÜM, DETAY, 1536-1541

den çalışıyor, ulaşmak istiyor ve emek sarf ediyorlar? Hayır, yukarıdaki yirmi çıplak adam, tavanda görebildiğimiz ve hayal edebildiğimiz her şeyi doğurmuş. Yukarıdaki erkeğin sevilen bedeni her şeyin *ölçüsü* – platonik aşkın, Havva'nın hatta senin bile.

Bir keresinde Bevedere Torsosu (MÖ 50) hakkında konuşurken şöyle demiş Michelangelo: “Doğadan daha fazlasını bilen bir adamın eseri bu!”

Rüya, bastırılmış arzu, pathos ve yanılsama hep bunun içinde yaşıyor.

1536'da, tavanı bitirdikten iki yıl sonra, mihrabın arkasındaki devasa duvara yapmaya başladığı resim *Son Hüküm*. Avrupa'daki en büyük duvar resmi olabilir. Hepsi çıplak sayısız figür, çoğu erkek. Başka yazarlar bunu Rembrandt ya da Beethoven'ın geç dönem eserleriyle kıyaslamış ama ben onlara katılmıyorum. Ben saf bir dehşet görüyorum ve bu dehşet yukarıdaki tavanla yakinen bağlantılı. Bu duvardaki erkekler de hâlâ çıplak ama hiçbir şeyin ölçüsü değiller!



SEBASTIÃO SALGADO, 1980, BREZİLYA

Her şey değişmiş. Rönesans ve ruhu bitmiş. Roma yağmalanmış. Engizisyon kurulmak üzere. Her yerde umudun yerini korku almış ve kendisi de yaşlanmakta. Belki de günümüz dünyası gibi.

Aniden aklıma Sebastião Salgado'nun resimleri geldi: Brezilya'daki altın madeninde ve Hindistan, Bihar'daki kömür madeninde çektiği fotoğraflar. İki sanatçı da aktarmak durumunda oldukları şeyden dehşete düşüyor ve ikisi de kırılma noktasına gelecek kadar zorlanmış bedenleri gösteriyor ama bedenler bu zorlamaya bir şekilde dayanıyor!

Gerçi benzerlik bundan ibaret çünkü Salgado'nun figürleri çalışıyor ama Michelangelo'nunkiler feci şekilde aylak. Enerjileri, bedenleri, devasa elleri, duyuları hep işlevsiz hale gelmiş. İnsan kısırlaşmış ve kurtuluşa erenlerle eremeyenler arasında neredeyse hiç fark kalmamış. Bir zamanlar çok güzel olan bedenlerin hiçbirinde rüya kalmamış. Sadece öfke ve pişmanlık var – Tanrı dünyayı doğaya bırakmış ve doğa da körleşmiş gibi! Kör mü? Nihayet bu da doğru değil.

Son Hüküm bittikten sonra yirmi yıl daha yaşadı ve çalıştı Michelangelo. Seksen dokuz yaşında öldüğünde mermer bir Pietà heykeli yapıyordu. Bitiremedi *Rondanini Pietà* denilen heykeli.

Oğlunun kendini bırakmış bedenini kucağında tutan anne, taş kabaca yontulmuş. Oğlanın iki bacağı ve kollarından biri bitirilip cilalanmış. (Belki de kısmen imha ettiği başka bir heykelden kalmışlardı – ama önemi yok: Bu anıt enerjisi ve yalnızlığıyla diğerlerinden ayrılıyor.) Geçiş çizgisi, pürüzsüz mermerle kaba taş arasındaki, tenle taş bloğu arasındaki sınır tam İsa'nın cinsel organı seviyesinde.



MICHELANGELO, RONDANINI PIETÀ, 1552-1564

Bu eserdeki muazzam pathos, bedenin taş bloğuna, annesine, geri dönmesi, sevgiyle geri üflenmesi. Nihayetinde her türlü doğumun tam tersi!

Salgado'nun çektiği bir fotoğraf yolluyorum sana, ekim ayında, deniz suları çekildiğinde, Ria de Vigo'da midye arayan Galiçyalı kadınların fotoğrafı...



SEBASTIÃO SALGADO, 1988, GALİÇYA



REMBRANDT, YIKANAN KADIN, 1654

Rembrandt ve Beden

Altmış üç yaşında öldüğünde, kendi zamanının standartlarına göre bile çok yaşlı görünüyordu. İçki, borçlar, en yakınlarının veba salgınına kurban gitmesi gibi açıklamaları var bu harabiyatin. Ama otoportreleri başka bir şeyin daha ipucunu veriyor. Ekonomik fanatizm ve kayıtsızlık ikliminde yaşlanmıştı – şu anda yaşadığımız dönemin iklimine benzer bir iklimde. İnsan artık (Rönesans'ta olduğu gibi) sadece kopya edilemiyordu, artık insan apaçık ortada değildi: Karanlıkta bulunması gerekiyordu. Rembrandt'ın kendisi inatçı, dogmatik, kurnaz, belli bir tür şiddete yatkın bir adamdı. Onu aziz yapmanın âlemi yok. Yine de karanlıktan çıkmanın bir yolunu arıyordu.

Resim yapmayı sevdiği için resim yapardı. Etrafını kuşatan şeyleri günbegün ona hatırlatan bir şeydi resim. Özellikle hayatının ikinci yarısında resim onun için çok farklı bir şey olmuştu: karanlıktan çıkış yolunu bulmak için bir arayış. Belki de desenleri –olağanüstü ışıklarıyla– aslında nasıl yağlıboya yaptığını görmemizi engellemişti.

Nadiren taslak çizer, resme doğrudan tuval üzerinde başlardı. Tablolarında doğrusal mantık ya da mekânsal süreklilik pek yoktur. Resimlerinin bizi ikna etmesinin nedeni, ayrıntıların, parçaların öne çıkıp kendilerini gözümüze sunmasıdır. Ruysdael ya da Vermeer gibi çağdaşlarının eserlerinde olduğu gibi hiçbir şey önümüze serilmez.

Desenlerinde tam bir espas ve oran ustası olduğu halde, yağlıboya tablolarında sunduğu fiziksel dünya ciddi anlamda çivisinden çıkmıştır. Sanatı üzerine yapılan çalışmalarda bu husus yeterince

vurgulanmamıştır. Belki de bunu açık bir şekilde algılamak için insanın akademisyenden ziyade ressam olması gerekir.

Bir stüdyoda, resim sehpası önünde duran bir adamı (kendisini) resmeden bir erken dönem tablosu vardır. Adam olması gereken büyüklüğün neredeyse yarısı kadardır! Son dönemlerinde yaptığı harika *Açık Kapı Önündeki Kadın* (Berlin) tablosunda Hendrickje'nin sağ kolu ve eli, adeta Herkül ebatlarındadır! *İbrahim'in İshak'ı Kurban Etmesi* (St Petersburg) tablosunda, İshak'ın fizyolojisi genç bir erkek gibidir ama babasına orantılandığında sekiz yaşın üstünde olamaz!

Barok resim, kısaltımları ve imkânsız şeyleri yan yana koymayı severdi ama Rembrandt Barok sanatın verdiği icazetten faydalanmış olsa bile tablolarındaki bozukluklar farklıdır çünkü kendilerini *göstermezler*: adeta gizlidirler.



REMBRANDT, İBRAHİM'İN İSHAK'ı KURBAN ETMESİ,
1635



REMBRANDT, AZİZ MATTİ VE MELEK, 1661

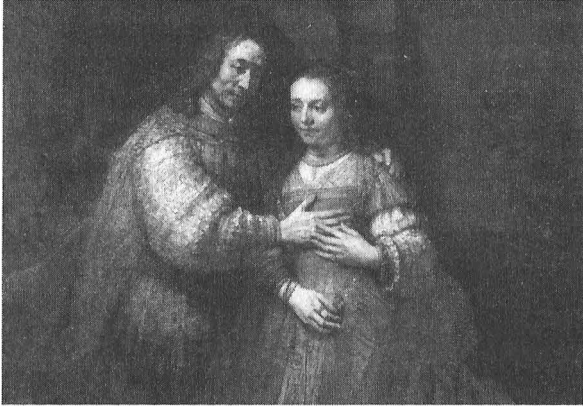
Muhteşem *Aziz Matta ve Melek* tablosunda (Louvre) İncil yazarının omzu üzerinde, meleğin başının bulunduğu imkânsız espas gizlice ima edilmiştir, adeta meleğin fısıltısı gibi. Desenlerinde büyük bir ustalıkla yaptığı şeyi tablolarında neden unutmuş ya da görmezden gelmiş olabilir? Başka bir şey –“gerçek” uzamın antitezi olan bir şey– daha çok ilgisini çekmiş olmalı.

Müzeyi bırakalım. Bir hastanenin acil servisine gidelim. Muhtemelen bodrum katında olacaktır çünkü röntgen cihazlarının yeraltına yerleştirilmesi gerekir. Tekerlekli sandalyelerde itilen ya da bir sonraki uzman onlarla ilgilenene kadar sedyeleri üzerinde yan yana saatlerce bekleyen, yaralı ya da hasta insanlar vardır. Genellikle en ağır durumda olanlar değil en çok parası olanlar önceliklidir. Her durumda, yeraltındaki hastalar için bir şeyleri değiştirmek için artık çok geçtir.

Her biri kendi bedensel alanı içinde yaşamaktadır, bu alanı belirleyen şeyler acı ya da sakatlık, alışık olunmayan bir his ya da uyu-

şukluktur. Cerrahlar ameliyat yaparken bu alanın kanunlarına uymazlar – *Dr. Tulip’in Anatomi Dersi*’nde öğrenilen bir şey değildir bu. Ancak her iyi hemşire, dokuna dokuna bu alana aşinalık kazanır – ve her yatakta, her hasta için bu alanın farklı bir şekli vardır.

Duyularını kaybetmemiş her bedenin kendi farkındalığının alanıdır bu. Öznel alan gibi sınırsız değildir: Nihai olarak daima bedenin kurallarıyla sınırlıdır ama sınır işaretleri, vurgusu, iç oranları sürekli değişir. Acı, böylesi bir alana dair farkındalığımızı keskinleştirir. İlk kırılگانlığımızın ve yalnızlığımızın alanıdır bu. Aynı zamanda hastalığın alanı. Ama potansiyel olarak hazzın, iyi hissetmenin ve sevilmenin de alanıdır. Sinemacı Robert Kramer bunu şöyle tanımlar: “Gözlerin ardında ve bütün bedende. Devrelerin ve sinapsların evreni. Enerjinin sürekli aktığı çiğnenmiş patikalar.” Görmekten ziyade dokunmakla daha rahat hissedilir. Rembrandt bu bedensel alanın resmini yapmakta ustaydı.



REMBRANDT, YAHUDİ GELİN, 1667

Yahudi Gelin tablosundaki çiftin dört elini düşünün. Yüzlerinden ziyade ellerinden okunur: evlilik. İyi de Rembrandt buraya nasıl ulaşmıştı – bu bedensel alana?

Davut’un Mektubunu Okuyan Batşeba (Louvre). Gerçek boyutlarda ve çıplak oturmaktadır. Kaderinin ne olacağını düşünür. Kral



REMBRANDT, DAVUT'UN MEKTUBUNU OKUYAN BATŞEBA, 1654

onu görmüş ve arzulamıştır. Kocasını savaşa gitmiştir. (Kaç milyon kere oldu böyle şeyler?) Önünde çömelmiş hizmetçisi ayaklarını kurulamamaktadır. Krala gitmekten başka seçeneği yoktur. Hamile kalacaktır. Kral Davut, çok sevdiği kocasını öldürtecektir. Kocasının yasını tutacaktır. Kral Davut'la evlenecek ve ileride Kral Süleyman olacak oğlunu doğuracaktır. Uğursuzluk kendini göstermiştir ve bu uğursuzluğun merkezinde Batşeba'nın bir eş olduğu halde arzulanması durmaktadır.

Bu yüzden de Rembrandt, kadının cazip karnını, göbeğini bütün tablonun odağına yerleştirmiştir. Hizmetçinin göz hizasına. Bu karnı, bir yüz gibi sevgi ve merhametle resmetmiştir. Avrupa sanatında, bu şefkatin yüzde biriyle resmedilmiş tek bir göbek yoktur. Kendi hikâyesinin merkezine dönüşmüştür.

Her tablosunda bir bedenin bir parçasına ya da bedenlerin parçalarına özel bir anlatım gücü kazandırmıştır. Böylece tablo pek çok sesle konuşur – farklı insanlar tarafından farklı bakış açılarıyla an-



REMBRANDT, KUTSAL AİLE, 1640

latılan bir hikâye gibi. Yine de bu “bakış açıları” ancak, coğrafi ya da mimari alanla uyumlu olmayan bedensel alan içinde varolabilir. Bedensel alan, ölçülerini ve odak merkezlerini, koşullara göre sürekli değiştirir. Metrelerle değil dalgalarla ölçüm yapar. “Gerçek” uzamı bozması da bu yüzden gereklidir.

Kutsal Aile (Münih). Meryem, Yusuf’un atölyesinde oturur. İsa kucağında uyumaktadır. Meryem’in bebeği tutan eli, çıplak göğsü, bebeğin başı ve uzattığı kolu arasındaki ilişki, her türlü geleneksel resim alanı açısından saçmadır: Hiçbir şey oturmaz, doğru yerinde, doğru büyüklüğünde değildir. Yine de üzerinde süt damlası olan meme, bebeğin yüzüyle konuşur. Bebeğin eli, annesi olan biçimsiz kara parçasıyla konuşur. Annenin eli, kucağında tuttuğu bebeği dinler.

Rembrandt’ın en iyi tabloları, izleyicinin bakış açısına birbirini tutan pek az şey sunar. Bunun yerine, izleyici, başka başka yerlere

savrulmuş parçalar arasındaki diyalogların arasına girer (kulak mîsafirî olur) ve bu diyaloglar bedensel bir deneyime öyle sadıktır ki herkesin kendi içinde taşıdığı bir şeyle konuşur. Onun sanatı karşısında, izleyicinin bedeni kendi iç deneyimini hatırlar.

Eleştirmenler sık sık Rembrandt'ın imgelerindeki “içsellik”ten bahsederler. Yine de ikonun tam aksidir bunlar. Tensel imgelerdir. *Derisi Yüzülmüş Öküz*'ün eti istisna değil kuraldır. Bir “içsellik” ortaya koyuyorlarsa bu bedene aittir, sevgililerin birbirlerini okşayarak ve ilişkiye girerek ulaşmaya çalıştıkları şeydir. Bu bağlamda “ilişki” kelimesi hem daha doğrudan hem de daha şiirsel bir anlam kazanır. İki bedenin birbirine ilişmesi.

Büyük şaheserlerinin neredeyse yarısı (portreler hariç) bir kucaklaşmayı ya da kucaklaşma hazırlığını –açılmış kollar– resmeder. *Pişman Olan Oğul, Yakup ve Melek, Danae, Davut ve Abşalom, Yahudi Gelin...*

Başka bir ressamın resim külliyyatı içinde bununla kıyaslanabilecek bir şey yoktur. Mesela Rubens'in resimlerinde, tutulan, taşınan, çekilen bir çok figür vardır ama kucaklaşan pek azdır. Başka kimse'nin eserlerinde kucaklaşmanın böyle baskın ve merkezi konumu yoktur. Resmini yaptığı kucaklaşma bazen cinseldir, bazen değil. İki bedenin birbirine sarılmasıyla sadece arzu değil bağışlama ya da güven de aktarılabilir. *Yakup ve Melek* tablosunda (Berlin) bunların her üçünü de görürüz ve birbirlerinden ayırt edilemeyecek halledirler.

Ortaçağdan beri Fransa'da devlet hastanelerine Hôtels-Dieu denir. Hastalara ya da ölüm döşeğindeki'lere, Tanrı adına bakılan yerler. İdealleştirmeye dikkat. Paris'teki Hôtels-Dieu, veba salgını sırasında öyle kalabalıktı ki her yatakta üç kişi olurdu, “biri hasta, biri ölmek üzere, biri ölü”.

Yine de Hôtels-Dieu terimi, farklı bir şekilde yorumlandığında Rembrandt'ı açıklamaya yardımcı olabilir. Klasik uzamı bozmak durumunda olan vizyonunun anahtarı Yeni Ahit'ti. “Tanrı sevgidir, sevgide yaşayan Tanrı'da yaşar, Tanrı da onda yaşar. ... Tanrı'da ya-

şadığımızı ve Onun bizde yaşadığını, bize kendi Ruhundan vermiş olmasından anlıyoruz” (Yuhanna’nın Birinci Mektubu, 4. Bap).

“Onun bizde.” Cerrahların bir bedeni kestiklerinde buldukları şey başkadır, onun aradığı şeyse başka. Hôtels-Dieu, içinde Tanrı’nın ikamet ettiği bir beden anlamına da gelebilir. Tarifsiz, korkunç son dönem otoportrelerinde, kendi yüzüne bakarken Tanrı’yı bekliyordu, onun görünmez olduğunu bile bile.

Sevdiklerinin, hayal ettiklerinin ya da yakın hissettiklerinin resmini özgürce yaparken, o anda varolduğu haliyle bedensel alanlarına girmeye çalışırdı, yani Hôtels-Dieu’leri içine. Böylece karanlıktan bir çıkış bulmaya çalışırdı.

Küçük bir tablo olan *Yıkanan Kadın*’ın (Londra) önünde, kendimizi kadının yanında hissederiz, kaldırdığı eteklerinin içinde. Dikizci olarak değil. Şehvetle Susannah’yı gözetleyen İhtiyarlar gibi değil. Sadece Rembrandt’ın şefkatli sevgisiyle, kadının beden alanına girmeye yönlendiriliriz.

Rembrandt için belki de kucaklaşma resim yapınayla eşanlamlıydı ve her ikisi de duanın bu tarafıydı.

Aynanın Üzerindeki Kumaş

Son dönem Rembrandt otoportreleri bir paradoksu barındırır: İhtiyarlıkla ilgili oldukları çok nettir, yine de geleceğe yönelirler. Ölüm dışında bir şeyin kendilerine doğru geldiğini varsayarlar.

Yirmi yıl önce New York'ta, Frick Koleksiyonu'nda, bu tabloların birinin önünde şu satırları yazmıştım:

Yüzündeki gözler
 iki gece güne bakan
 zihninin evreni
 acımayla katlanmış
 başka hiçbir şey yetmez.
 Atsız bir yol kadar sessiz
 bir aynanın karşısında
 bizi hayal etmiş
 sağır dilsiz
 karayolundan dönerken
 ona bakmak için
 karanlıkta.

Aynı zamanda bir küstahlık, bir meydan okuma da var resimde, Amerikalı polemikçi ve kurgu yazarı Andrea Dworkin'in çok sevdiğim bir hikâyesindeki sözel otoportresini hatırlattı bana:

Paramparça edilmemiş, fırtınalara göğüs germemiş, tel tel dağılmamış, büyük dikişler ve çirkin yara izleriyle, pek nahoş bir halde kendini tekrar bir araya getirmemiş insanlara tahammülüm yok. Ancak böyle olurlarsa bir parıltı görürüm. Ama dışı pırıl pırıl olan şu tipler, şu kış sallayanlar, doğrusu onlardan hiç hoşlanmam. Hem de hiç.

Büyük dikişler, çirkin yara izleri. Tuvale boya böyle çalınır.

Yine de geç dönem otoportreleri böyle müstesna kılanın ne olduğunu biraz daha iyi anlamak için onları türün geri kalanıyla ilişkilendirmemiz gerekir. Diğer yağlıboya otoportrelerden nasıl ve neden ayrılırlar?

Bilinen ilk otoportre MÖ ikinci binyıldan kalmadır. Başka pek çok kişinin bulunduğu bir ziyafette patronunun uşağının ona sunduğu içkiyi bir testiden içen ressamın profilini gösteren bir Mısır alçak kabartması. Böylesi otoportreler –zira bu gelenek ortaçağın başlarına kadar sürmüştür– resmedilen kalabalık sahnelere ressamın attığı imza gibiydiler. Kenara düşülmüş bir not: *Ben de oradaydım*.

Sonraları, Bakire Meryem'in resmini yapan Aziz Lukas çok tutulan bir konuya dönüşünce, ressam kendini daha merkezi bir konumda resmetmeye başladı. Yine de orada bulunma sebebi Meryem'in resmini yapıyor oluşuydu: Henüz kendi içine bakmak için orada değildi.

Tam da bunu yapan ilk otoportrelerden biri, Londra'daki National Gallery'de sürekli sergilenen Antonello da Messina'nın otoportresidir. Yağlıboyayı ilk kullanan güneyli ressam olan Messina'nın (1430-1479) olağanüstü bir Sicilyalı netliği ve tutkusu vardı – daha sonra Varga, Pirandello ve Lampedusa gibi sanatçılarda rastladığımız türden. Otoportresinde kendisine, yargıcına bakar gibi bakıyor. Ayrışmadan eser yok.

Bunu takip eden otoportrelerin çoğunda ayrışma yani poz kesme salgın halindeydi. Bunun da fenomenolojik bir sebebi var. Bir ressam kendi sol elini bir başkasının eliymiş gibi çizebilir. İki ayna kullanarak kendi profilini bir yabancıyı inceliyormuş gibi çizebilir. Ama aynaya karşıdan baktığında tuzağa yakalanır: Gördüğü yüze verdiği tepki o yüzü değiştirir. Ya da başka bir şekilde ifade edersek, o yüz kendisine hoşlandığı ya da sevdiği bir şey sunabilir. Yüz kendini düzenler. Caravaggio'nun Narkissos tablosu bunun mükemmel bir örneğidir.



MESSINA, GENÇ BİR ADAMIN PORTRESİ, 1475-76

Bu hepimiz için geçerlidir. Banyodaki aynaya baktığımızda poz keseriz, ifademize ve yüzümüze derhal çekidüzen veririz. Sağ tarafın sol tarafta görünmesi bir yana, hiç kimse bizi, kendimizi lavabonun üstünde gördüğümüz şekilde görmez. Bu ayrışma anlık ve hesaplanmamış bir tepkidir. Aynanın icadı kadar eski.

Otoportreler tarihi boyunca benzer bir “bakış” sürekli tekrarlanır. Eğer yüz bir grubun içine saklanmamışsa, kendine has teatrallığı sayesinde, insan bir otoportreyi bir kilometre öteden tanıyabilir. Dürer’in İsa’yı, Gauguin’in serseriye, Delacroix’nın züppeyi, genç Rembrandt’ın başarılı Amsterdam tüccarını oynadığını görebiliriz. Bir itirafa kulak misafiri olmuş ya da bir böbürlenmeye şahit olmuş gibi içten içe güleriz. Yine de çoğu otoportrenin önünde, inceleyen gözle bakışa karşılık veren göz arasındaki özel suç ortaklığı yüzünden bir opaklık hissederiz, bizi dışarıda bırakan bir çifte açmazın dramını seyrettiğimizi hissederiz.

Doğru, istisnalar vardır, *bize* bakan otoportreler: Chardin, Tintoretto, Frans Hals’ın iflas ettiğinde yaptığı otoportre, Turner’ın

gençliği, Goya'nın Bordeaux'da sürgündeki hali. Yine de bunların sayısı pek azdır. Peki hayatının son on yılında Rembrandt nasıl olmuş da doğrudan bize hitap eden yirmi kadar otoportre yapmayı başarmıştır?

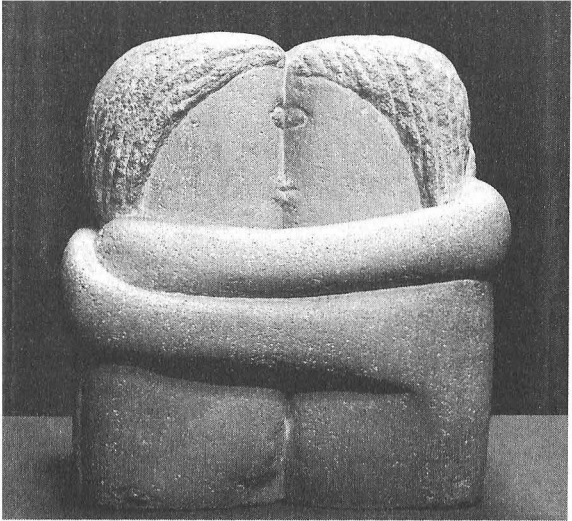
Başka birinin portresini yapmaya çalıştığınızda ona büyük bir dikkatle bakarsınız, yüzde ne olduğunu bulmaya, yüzün başından geçenlerin izini sürmeye çalışırsınız. Sonuç (bazen) bir tür suret olabilir ama genelde ölü bir surettir, çünkü poz verenin varlığı ve gözlemin dar odağı, sizin tepkilerinizi bastırır. Pozu veren gider. Ancak belki o zaman tekrar başlarsınız, bu defa karşınızdaki yüze değil, artık içinizde olan hatırladığınız yüze bakarak. Gözlerinizi artık kırmaz, kapatırsınız. *Pozu verene dair aklınızda kalan şeyin portresini yapmaya başlarsınız.* Bu sefer yaptığınız şeyin canlı olma ihtimali vardır.



REMBRANDT, OTOPORTRE, DETAY, 1661

Rembrandt da kendisiyle aynı şeyi yapmış olabilir mi? Bence sadece her tablonun başlangıcında kullanıyordu aynayı. Sonra üzerine bir kumaş örtüyor ve bütün bir ömrün geride bıraktığı kendi imgesiyle, yaptığı resim örtüşene kadar tuvalin üzerinden tekrar tekrar geçiyordu. Bu imge genelleştirilmiş değildi, çok özgüldü. Ne zaman bir portre yapsa üzerine giyeceği şeyi dikkatle seçerdi. Her seferinde yüzünün, duruşunun, görünüşünün nasıl değiştiğini ziya-

desiyle fark ederdi. Gözlerini kaçırmadan incelerdi hasarı. An gelir aynanın üzerini örter, bakışını bakışına uydurmak zorunda kalmazdı ve içinde kalan neyse ona bakarak resmi yapmaya devam ederdi. Çifte açmazdan kurtulunca, ileride başkalarının, kendisine izin vermediği bir şefkatle ona bakacağına dair belli belirsiz bir umut, bir sezgiyle devam ederdi işine.



BRANCUSI, ÖPÜCÜK, 1916

Brancusi

Resim için teşekkür ederim, Marisa, çerçevelettim. Bir adam yapmışsın, etrafında ufuklar, yanında resim değil gerçek bir liken, milyonlarca yıl kuraklığa ve abartılı sıcaklık farklarına dayanmış bir liken. İlkel likenler, yapraklar, tüyler – defterinin sayfaları arasına koyarsın bunları ve ne zaman bir yolculuğun resmini yapacak olsan bir bilet gibi cüzdanından çıkarırsın!

Ben mi ne yapıyorum? Gelmiş geçmiş en büyük Brancusi sergisinde dikiliyorum. Liken yok, tüy yok, kaşındıran bir şey yok. Hemen her şey cilalanmış, tertemiz.

Hayal meyal hatırlıyorum sanki, 1957’de, Brancusi’nin ölümünden hemen sonra Impasse Ronsin’deki stüdyosunu görmeye gitmiştim. Yanımda bir arkadaşım vardı – belki de ortak dostumuz olan Zadkine. Kapının üzerine kargacık burgacık harflerle yazılmış BRANCUSI adını, yanına asılmış at nalını, yüksek çatı pencerelerini, kanepenin üzerindeki lekeyi, heykelleri, meşhur yontulmuş kaideleri, Sonsuz-sütun’un parçalarını, birbirlerini itip kakmadan toplaşmış bir halde hatırlıyorum – her eser komşusuyla platonik olarak kol kola girmişti.

Özellikle de az önce Montparnasse mezarlığına gömülmüş adamın iyicil varlığını hatırlıyorum. Stüdyo bana bir ekmek fırını gibi görünmüştü, fırıncı nehir kenarına inmek için az önce kapıdan çıkmıştı ama içerideki fırın hâlâ sıcaktı.

Ama doğru mu bu? Gerçekten orada mıydım yoksa uydurdum mu? Hayal gücüm, onun stüdyosunda çektiği göz kamaştırıcı, gizemli fotoğraflardan ya da sonradan müze olarak açılan, yeniden inşa edilmiş stüdyoya yaptığım ziyaretten etkilenmiş olabilir mi?

Bunu doğrulatabileceğim kimse kalmadı artık. Yine de şüphe-

lenmekte fayda var çünkü Brancusi'nin tamamen kendisi olmak ama aynı zamanda kaçıp gitmek gibi şaşırtıcı bir becerisi vardı. (Karpaz Dağları'ndaki evinden ilk kaçtığında yedi yaşındaydı.) Ben kuşların heykelini yapmıyorum, demişti bir keresinde, uçmanın heykelini yapıyorum.

Rus köylüsü gibi giyinirdi ama dostu Marcel Duchamp, 1920'lerde Brancusi'nin heykellerini ABD'deki avangard sanat koleksiyoncularına satardı ve bu heykeller modern çağın ışıltılı simgeleri olarak görülürdü.

Heykelini yaptığı ilk kuşlar, Romanya ormanlarının efsanevi kuşu Maiastra'dan esinlenmişti. 1904'te Bükreş'ten Paris'e gelirken yolun büyük bölümünü yayan gitmişti. Yine de 1930'larda yaptığı son kuşlar, Concorde jetinin formunu önceden haber veriyordu!

Desenlerinde harita havası vardır ki bir heykeltıraş için tuhaftır bu. Ana çizgiler formları belirlemez, sadece aşılabilir hudutları işaretler. Bütün eserleri terk etmekle ilgilidir. Özellikle de gökyüzüne çıkmak için yeri terk etmekle, Sonsuz-sütunların yaptığı gibi.

Burada böyle dururken, Marisa, aniden direnmek geldi içimden. Senin kuş tüylerinden birinin yere düşüşünü düşünüyorum. Belki de mükemmel olmayanı, kusurlu olanı biraz fazla seviyorum. Namussuzu nasıl anlamlandıracağımı bir bulsam. Büyüklüğünden bir şey kaybetmeyecek kuşkusuz ama ıstırapı neydi bilmemiz lazım.

Körler İçin Heykel sergisinde bir eser var. Mermerden yapılmış, yan yatan bir oval, devekuşu yumurtası büyüklüğünde ama o kadar simetrik değil.

Gözleri görmeyen biri onu eline aldı ve parmaklarının ucuyla hayran hayran dokunmaya başladı diyelim. Bu hafif çıkıntı burun mu? Bu küçük oyuk göz mü? Şu çıkıntı saçların başladığı yer olabilir mi? Bir süre sonra yumurtayı çevirip, açılan bir Paskalya yumurtası gibi üzerinde bir çatlak olup olmadığını keşfetmeye çalışacak. Nihayet kendine şu soruyu soracak: Ellerimde tuttuğum bu şey kabuk mu yoksa çekirdek mi? İçinde bir baş mı var yoksa belirmesine ramak kalmış bir baş mı bu?

1910'la 1928 arasında yapılmış yatay, oval başlardan oluşan uzun serinin bir parçası bu eser. İsimleri farklı: *Uyuyan İlham Peri-*

si, *Yeni Doğmuş, Dünyanın Başlangıcı, İlk Çılgılık, Prometheus*. Bel-
li ki Brancusi bunları kabuk olarak değil çekirdek olarak hayal et-
miş.

Bütün pürüzsüz yontularında –kuşlar, balıklar, prensesler– hep aynı şeye ulaşmaya çalışmış. Her bir heykeli yaparken geriye dön-
mek istemiş, bütün kusurları, yıpranma ve bozulmaları ortadan kal-
dırmak, ilk Yaratımın, şekil almadan önceki saf düşüncenin başla-
dığı noktaya dönmek. Yine Platonik. Heykellerini cilalamakla ge-
çirdiği aylar da, saflığa, yerçekiminden ve cennetten dünyaya düş-
meden önce varolan şeye dönüş yolculuğunun ayrılmaz bir parça-
sıydı.

Bunu mermer, bronz ve meşe gibi ağır, dünyevi malzemeler kul-
lanarak yapmak gibi zorlu bir hedef seçmiş kendine namussuz. Ba-
zen başarmış, bazen başaramamış. Başarısız olduğunda cilalanmış
nesne bir kılıf, bir kabuk olarak kalmış ve çekirdeğe dönüşememiş.
Başardığında malzeme, ona verdiği mucizevi hareketle tam bir dö-
nüşüm geçirmiş. Büyük, yassı *Balık*'ta mermer suya dönüşür.

Neredeyse bütün kuşlar ve balıklar başarılı olmuş, oval başlar
da. Penguenler, kaplumbağalar, büstler, Leda, güzel kadınlar başa-
rısız olmuş. Kabuk olarak kalmış. En iyileri deniz kabukları gibi,
en kötülerini özel yapım motosiklet benzin depoları gibi.

1927'de ABD gümrüğünde, Brancusi'nin heykellerinden birine
sanat eseri olarak değil endüstriyel nesne olarak görüldüğü için ver-
gi kesilmesi hikâyesi, bürokratik kültürsüzlük örneği olarak anlatı-
lır sık sık. Bu büyük hata bana biraz anlaşılır geliyor, gösterildiği
kadar aptalca görünmüyor.

Sanırım yaşanıp yalnız kaldığında kendisi de bu kabuk mesele-
sini hissetmişti. Hayatının son yirmi yılında neredeyse hiç yeni bir
şey yapmamasının sebebi de muhtemelen aradığı her şeyi bulmuş
olmasıydı. Ne de olsa çekirdekler öyle pek fazla değildir ve onun
ilgisini çeken, tüylerin, yaprakların, kabukların, derilerin sonsuz
çoğulluğu DEĞİLDİ.

Tek istisnayla. Bu istisna onun en şaşırtıcı buluşudur. *Öpücük*.
İlkini 1907'de yapmıştı, 1940'a kadar da yenilerini yapmaya devam
etti. Külliyyatı içinde en çok tekrar eden tema budur, kuşla birlikte.

Bütün *Öpücük* heykelleri kaba taştan yapılmıştır. Tek biri bile cıalanmamıştır, platonik değildir.

Bütün versiyonlarda bir kolon gibi dikdörtgen bir taş bloğu üzerine yontulmuş, birbirine sarılan bir çift vardır. Profilden görünen gözleri birleşerek tek bir göz, dudakları tek bir ağız oluşturur. Birbirine yapışık tenleri arasındaki sınırı sığ bir çizgi belirler. Taş bloğunun en dış yüzeyinde birbirlerini kuşatan dört kol vardır, bu kollar pek vurgulanmamış açık ellerde son bulur, bu ellerle karşıdakini göğüslerine bastırırlar.

Bu örnekte taşın kendi maddesel doğasını aşması gerekmez. Dünyaya bağlı kalır, likenler, yosunlar ve tüyler gibi. Bu çiftlerin aynı sanatçının elinden çıktığı belli olsa da diğer eserlerinden çok farklı bir şey yapmaya çalışırlar.

Onlara bakarken, cennetten kovulmadan önce değil, kovulduktan sonra olan şeyle karşılaşırız. Tıknaz sevgililer bu taraftadır, bizim tarafımızda, her zamanki keşmekeşimizin içinde. Mükemmellik aramazlar; sadece biraz daha bütün olmaya özlem duyarlar. İhtiyar namussuz, *Öpücük* heykellerinde zaman zaman taşı bir sızıyla doldurmuştur: kaybedilmiş bir tekliğe duyulan arzunun sızısı.

Tekrar teşekkür ederim, Marisa, hem çizdiğin adam için hem de kaba kâğıda yapıştırdığın liken için...

Po Nehri

Michelangelo Antonioni, Ferraralıdır – sadece orada doğduğu için değil, daha karmaşık bir şekilde şehir ve ruhu daima eserlerinde mevcut olduğu için. (Yüzü ve yakışıklılığı bile Ariosto’nun ve Este hanedanının şehrinin yansıtır.)

Günümüzde küçük lükslerin (mücevher gibi küçük boyutlu, Cosimo Tura’nın resimlerini hatırlatan şeylerin) ve büyük hüznün bir garip şehridir Ferrara. Genç kadınların evlenip anne oldukları, sonra annelerin açıklanamaz bir şekilde üvey anneye dönüştüğü bir şehir. Babaların anlaşılmaz bir şekilde çocuklarına yabancılaştığı bir şehir. Hiçbir şeyin ne kadar tanıdık olsa da görüldüğü gibi olmadığı ve her şeyin yavaş yavaş uzaklaştığı bir şehir.

Orada hiç yaşamadığım için bunları söylemeye hakkım yok belki ama kırk yıl boyunca yaptığım her ziyaret bu izlenimi doğruladı ve Bassani’nin hikâyelerini okumaya başladığımda bu izlenimin muhtemelen doğru olduğu sonucuna vardım. Camları sürekli buğulanan bir seraya benzeyen bir şehir. İçinde ne var? Bir sır. Belki sırlar gerdanlığı. Ya da bir silah, hem zalim bir silah.

Ferrara demek Po Nehri demektir. Diğer yerleşimler –Cremona, Torino, kaynağı yakınındaki küçük Paesana kasabası– nehirle daha samimidir ama nehrin anıtı, görkemli mezartaşı Ferrara’dır. Ferrara’dan sonra nehir yayılmaya başlar ve nihayet öte tarafa dökülür. Bu öte taraf boyutu, Antonioni’nin 1943-47 arasında yaptığı ilk belgesel filmi, dokuz dakikalık *Gente del Po*’nun (Po Halkı) sonunda tüm görkemiyle gözler önüne serilir.

Po Ovası Kuzey İtalya’ya zenginliğini vermiştir ama nehir öngörülemezdir, daima yönünü değiştirir, menderesler yapar, normları

reddeder. Düzenli tekrarlar ve öngörülemezlikten oluşan sereserpe bir hikâyesi vardır. Mil yığar. Denizi ileri iter! Yatağı yükseldikçe yükselir – sonu gelmez sel tehlikesinin sebebi budur. Yüzeyde gündür (dişi bir nehirdir Po, belki dünyanın en dişi nehri – halbuki Tuna erkektir mesela) ama derinde görünmeyen, müthiş akıntılar vardır. Acemi tekne kaptanları dikkat! Po suları toplayıp götürür, bereketli hasatlar sunar ve bütün nehirler gibi umursamazdır.

Antonioni'nin filminde ana karakter nehirdir, denize ulaşmak için sergilediği muazzam iradeyle tanımlanır, sabırsızlıkla değil. Denize ulaştığında, ona sarılmak yerine şöyle bir omuz verip gökyüzünün beyaz yatağına tırmanır.

Gente del Po'daki diğer ana karakterler, nehirden aşağı beş mavnayı çeken römorkörün kaptanı, karısı ve hasta olduğu için aşağıda yatağında yatan kızıdır. Anne, nehir kıyısındaki fakir bir köyün eczanesinden kızının hastalığına çare olacak bir ilaç almak için kıyıya çıkar. Römorkörün adı *Milano*'dur ve nehir köylülere daima *başka yerleri* hatırlatır. İtalya'nın savaş sonrası ekonomik mucizesinden yirmi yıl önce çekilmiş film.

Antonioni'nin sonraki filmlerinde ortam köylü proleter değil, zengin ve seçkin olma eğilimindedir. Yine de çoğu filminde bir çare arandığı doğrudur, değil mi? Pek de işe yaramayan bir çare – bütün gayretlere rağmen.

İçinde diyaloglar olmayan bu ilk siyah beyaz kısa film, başka bir açıdan da kehanet niteliğindedir. Bu filmde, Antonioni'nin kendine özgü çerçeveleme tarzını görürüz – ilgi odağı daima gösterilen olayın *ötesindedir* sanki ve kahraman asla sahnenin merkezine alınmaz çünkü merkez, anlamadığımız ve sınırları henüz belli olmamış bir kaderdir.

Sinematik elyazısı, otuz bir yaşında yaptığı bu ilk filminden beri temelde değişmemiştir. Muazzam bir dönüşüm gerçekleşecektir –devreye rengin girmesi dahil– ama aynı bakış açısı, aynı gözler 1943'te de yerli yerindedir.

Po demek Sis demektir. Nehrin karakterinin bir parçasıdır, teninin kokusu gibi bir şey. Sis iyice bastırıldığında göz gözü görmediği



MICHELANGELO ANTONIONI, GENTE DEL PO FİLMİNDEN, 1947

için –bu film çekildikten birkaç sene sonra– radar sistemi yerleştirilen ilk nehir Po’dur.

Sisler Po Ovası’na yayılarak çok özel bir atmosfer ve gerilim yaratır; Gianni Celati, ondan önce Césare Pavese bunu çok güzel tasvir etmiştir.

Bu gerilimi anlamak için sisin neyi sakladığını ve neyi saklamadığını sormak gerekir. Güneş altında ova düz, geniş ve uzundur, çoğunlukla ufka kadar uzar; yollar düzdür; çiftlik evleri dikdörtgendir; kavaklar mükemmel sıralar oluşturur; sulama kanalları hiç kıvrımlanmaz. Bundan daha gizemsiz bir coğrafya düşünmek imkânsızdır. (Mesela Hollanda’da gökyüzü daima kargaşa içindedir.) Ancak bu gizem eksikliği, ovanın ebatları ve geometrisi açısından ikna edici değildir ve topu topu iki metre yüksekliğinde olan her şey –mesela bir erkek ya da bir kadın– cüceleşir. Çöl, insanı Tanrı’nın otoritesiyle küçültür; Po, dur durak bilmez, düzenli takviminin bayağılarıyla. Bu yüzden de bir yerlerde ruh sis için yakarır ve nehrin dinlediği yegâne dua da budur.

Sis gelir. Hava kirlenir. Yahtılmışlık dayanılmaz bir hal alır.

Kamyonlar kenara çekip durduklarında bile farlarını açık bırakır. Klostrofobi tırmanır. Ama sisin gizeminin ardında –umut kadar basit ve saf bir şey değil çünkü Emilia halkı her şeyi izlemiştir– bir annenin belleği gibi bir bellek vardır. (Psikanalitik terimlerle düşünmem, hiç düşünmedim ama iklimsel terimlerle düşünürüm.)

Bu belleğe Sisın Madonnası diyebilirim. İtalya'nın en kızıl, en az mistik, en az Katolik bölgesidir bu. (Belki de savaşta Partizan' dı.) Yine de görüş mesafesi birkaç metreye düştüğünde onu herkes tanır. Hayal meyal seçilir bir halde öylece durur, kolları uzanmış, avuçları yukarı açılmıştır ve gerçeğin görünmez olduğunu (bu sözün tüm muğlaklığıyla) ve bütün parçaları birleştirmek için gözle-rimizi kapamamız gerektiğini ilan eder!

Antonioni'nin şu anda Wim Wenders'le birlikte yaptığı film Ferrara'da sisle başlar ve biter. Şimdilik *Bulutların Ötesinde* ismi verilmiş filme. Filmi oluşturan dört hikâyeye bittikten sonra anlatıcı şöyle der:

Görünen her imgenin ardında, gerçeğe daha sadık bir başka imge olduğunu biliyoruz, onun da ardında bir başka imge ve sonuncunun ardında bir başka imge – en nihayetinde de, hiç kimsenin göremeyeceği o mutlak, gizemli gerçekliğin hakiki imgesi.

Antonioni'nin filmlerini sevenler, genelde onun bir romancı gibi hikâyeye anlattığını söyler. Eleştirenler, genelde filmleri soyut, aşırı estetik ve biçimci olmakla suçlar. Bana öyle geliyor ki yönetmenin hayalindeki dünyaya girmek isteyenler onu bir ressam olarak düşünmeli. İnsan davranışı ve hikâyeler ilgisini çekiyor ama birinin ya da bir yerin nasıl *göründüğünü* aktararak başlıyor işe. En önemli algıları söz-öncesi. (Sessizliği bu kadar iyi kullanabilmesinin sebebi de budur belki.) Mesela sinemanın asıl romancısı Kieslowski'dir çünkü eylemlerin sonuçlarını düşünür. Antonioni bir eylemin silüetini bakar, resamlara has, zamansız bir şeyler bulma arzusuyla. Hatta genelde sonucu unuttuğunu söylecek kadar ileri gideceğim.

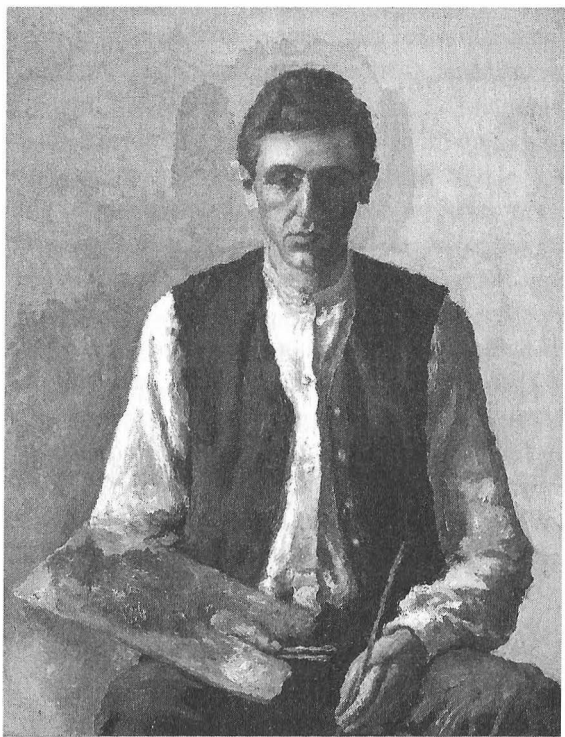
Antonioni bir ressam olarak sergiler açtığı için burada fazla özgün bir saptamada bulunmuyorum. Ama Po'ya ve Sisın Madonnası'na dönecek olursak ve Antonioni'nin nasıl bir ressam olduğunu ha-

tırlarsak, sanırım ömrü boyunca ortaya koyduğu eserlere dair bir ipucu yakalayabiliriz.

Antonioni'nin filmleri görünürü sorgular, ta ki görmeye yetecek ışık kalmayana kadar. Görünür, Monica Vitti ya da Marcello Mastroianni, bir nehir kıyısı ya da bir geminin gövdesi, bir ağaç ya da bir tenis kortu olabilir. Gerçek bir ressam gibi imgeye elleriyle dokunamaz; onu başka şekillerde rahatsız etmesi gerekir – ışıkla, hareketle, beklemeyle, bir tür sinematik kandırmacayla. Filmlerine gözlerimizi kısıp dikkatle bakmamızı ister, akan Po'ya bakar gibi, Monet'nin nilüfer havuzunun derinliklerine baktığı gibi, siste yürürken karşımıza baktığımız gibi.

Filmlerini yaparken onu ayakta tutan, bence, bir şeylerin bizi karşılamaya geleceği umuduydu, onun elinden neredeyse kaçırdığı bir şey, fazlasıyla gerçek olduğu için adı olmayan bir şey.

Gente del Po'nun ortalarında, nehir kıyısında bir köylü tırpanını biliyor ve siyahlar giymiş bir sıra kadın samanları balyalıyor. Kadınlardan biri sırtını doğrultup mavnaların geçtiği nehre bakıyor. Genç. Başkalarına benzemiyor. Güldüğünde hafif dışarı çıkık, beyaz dişleri görülüyor. Gülümsüyor çünkü muazzam denize ulaşma iradesiyle akan geniş nehre baktığında, onu karşılamaya gelen bir şey görüyor. Bunu yüzünde okuyabiliyoruz. Ama filmde göremiyoruz.



GIORGIO MORANDI, OTOPORTRE, 1925

Giorgio Morandi

Gianni Celati'ye

Bütün hayatını insanlarla kuşatılmış bir halde geçirmiş yalnız bir adamdı. Münzevinin tam tersi. Komşularının ve kasabasının gündelik hayatına yakından bağlı, yine de kendi yalnızlığının saflığı peşinden giden ve onu geliştiren bir adam. Bu özellikle İtalyanlara has bir olaydır. Panjurların ve güneşliklerin ardında olabilen bir şey. Bir ormanın ya da mağaranın ıssızlığı değil, mükemmelen örülmüş bir duvardan yansıyan güneş ışığının ıssızlığı.

Yine özellikle İtalyanlara has bir şekilde bekâr kalmıştı. Bekârlık yemini ya da cinsel tercihle hiç alakası yoktu. Daha ziyade istatistiklerin belirlediği bir afet gibi – sanki her şehrin (bu vakada Bologna) belli oranda bekâr erkek ve kadına ihtiyacı varmış gibi. Burada İtalyanlara özgü olan şey bu afetin kabulleniliş şekli ve sonunda, acı kahvenin yanında ikram edilen ambalajlı bir şekerleme gibi keyfinin çıkarılması.

Yüzü zangoç yüzü gibiydi ama mütevazı bir rol olan, kutsal emanetlerin durduğu odadaki değerli eşyaları koruma işi onun için ikincil bir iş değil, seçtiği asıl meslekti. Ürkek değil babayiğit bir zangocun yüzü.

1920'lerin sonunda tüm kalbiyle faşizme inanmıştı. Sonra sanatın disiplinine inanmaya başladı. Maddi zaruret yüzünden öğretmenlik yapmak belki de bu nedenle pek canını sıkmadı. Gravür eğitimi verirdi ve disiplin kusursuz olmalıydı. Günümüzde Morandi'nin sanatından daha az politik ve (her tür demagojiye tümüyle karşı olduğundan) özünde faşizme daha karşı bir sanatı hayal etmek zor.

Benim tahminim, yalnızlığıyla, konuşmayı pek sevmeyişiyle, gündelik rutinleriyle ve hayatı boyunca aynı motiflerin (sadece üç konunun) resmini yapmasıyla, hayatının son yıllarında epey zor bir adama dönüşmüştür – yani inatçı, huysuz ve titiz.

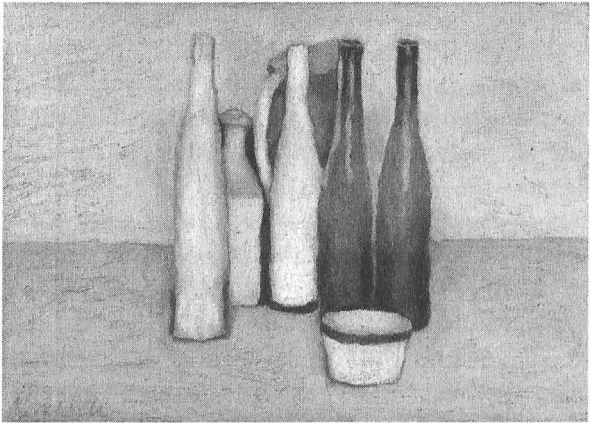
Nasıl her şehirde belli sayıda evlenmemiş vatandaş olması gerekliyse, her sanat akımında da aşırı basitleştirmeye duyulmayan bir sesle karşı çıkan, inatçı bir münzevinin olması gereklidir belki. Sanatta kolayca memnun etme arzusu daima varolmuştur: Ustalıkla birlikte gelir. Başarısızlığa alışık olan münzevilerin inadı, sanatı kurtaran erdemdir. Morandi'den önce on dokuzuncu yüzyılda Cézanne ve Van Gogh vardı; ondan sonra – Nicholas de Staël ya da Rothko. Bu birbirinden çok farklı ressamların tek bir ortak noktası vardı: hiç şaşmaz (ve kendileri açısından amansız) bir hedef duygusu.

Morandi'nin üç konusu, çiçekler, rafta duran şişeler ve birkaç ıvır zıvır, bir de dışarıda gördüğü şeylerdi. “Manzara” kelimesi biraz fazla geniş kaçır. Resmini yaptığı ağaçlar, duvarlar ve ot tutamları, insanın ikindi sıcağında alnındaki teri silmek için durduğunda gördüğü şeyden fazlası değildi.

1925'te, otuz beş yaşındayken, otoportresini yapmıştı. Yüzü henüz zangoç yüzüne dönmemiş ama yalnızlığı çoktan yerleşmiş. Tek başına bir taburede oturuyor, belki açık pencereden gelen sokak gürültülerini dinliyor (pencereyi görmüyoruz) ve hiçbir şey söylemiyor. Söylemiyor çünkü dinlerken tahmin ettiği şeylerin yoğunluğunu ifade edebilecek kelime yok. Neredeyse herkesin şarkı söyleyebildiği bir ülkede kırlardaki sessizlik de tam İtalyanlara özgüdür. (Hayatı boyunca İtalya'dan sadece bir kere ayrılmış, kısa süreliğine İsviçre'ye gitmiştir.)

Sol elinde fırçasını tutuyor. (Solak olması bana önemli geliyor ama nedenini bilemiyorum.) Sağ elindeki paletin üzerindeki renkler, onu çevreleyen fondaki renklerle aynı. Ressamın imgesi de dahil gördüğümüz şeyin, renkleri karıştırmakla başladığını bize böyle ustalıkla hatırlatması, gelecekte olacakları da haber veriyor.

Sanatı üç döneme ayrılır, aralarındaki fark belli belirsizdir. Otoportresini yaptığı yıldan 1940'a kadar, resmini yaptığı nesneye yak-



GIORGIO MORANDI, NATÜRMORT, 1957

laşmak için resim yapar – ağacın altındaki patikaya, vazodaki çiçeklere, uzun şişelere. O yakınlaştıkça biz de peşinden gideriz. Neticede ulaştığı yakınlığın ayrıntıyla ya da fotoğraf kesinliğiyle alakası yoktur. Nesnenin mevcudiyetiyle, neredeyse vücut ısısının hissedilmesiyle ilgilidir.

1940-1950 arasındaki ikinci dönemde, ressam kımıldamadan durmuş da nesneler tuvale yaklaşmış gibi geliyor bana (bazen bir deniz kabuğu ilavesiyle yine aynı nesneler). O beklemiş, onlar gelmiş. Belki de onları cesaretlendirmek için saklanmış.

1951'den öldüğü 1964 yılına kadar süren son dönemde nesneler ha kayboldu ha kaybolacak gibi. Silik ya da uzakta oldukları için değil. Ağırbaşlı oldukları, akışkan oldukları, varoluşun sınırında durdukları için.

Bunun bir ilerleme olduğunu –yaşlandıkça ustalığının arttığını– varsayarsak, şunu sormak zorundayız: Ne yapmaya çalışıyordu? Buna genelde verilen cevap –Morandi'nin uçuculuğun şairi olduğu– bana ikna edici gelmiyor. Eserlerinin enerjisi ne nostaljik ne de –şahsi anlamda– mahrem. Hayatında kendini kapatmış olabilir. Seçtiği iğrenç siyaset de panik yaşadığını gösteriyor. Yine de sanatı tuhaf bir şekilde olumlayıcı. Peki neyi?

Desenler ve gravürler cevabı fısıldıyor. Bunlarda yoğunluk ve renk olmadığından nesneler dikkatimizi dağıtmıyor. Sanatçının ilgisini çeken şeyin, görünürün ilk görünür olduğu an, görünüre bir isim verilmeden ya da görünür bir değer kazanmadan önceki an olduğunu anlıyoruz. Huysuz zangocun yalnız hayatının külliyatı başlangıçlara dair!

Dünyayı boş bir kâğıt olarak hayal etmek gerekiyor ve bir yaratıcının eli bir şeyler çiziyor, henüz varolmayan nesneleri deniyor. İzler, sadece geçip gidenden geriye kalan şeyler değildir, gelecekteki bir projenin işaretleri de olabilir. Görünür, ışıkla başlar. Işık varsa gölge de vardır. El, kâğıdın beyazlığına gölgeler çizer. Desen denen şey, ışık etrafındaki gölgedir.

İşaretler birlikte örülür, titreşir, yer değiştirir. Yavaş yavaş göz, ışık vuran bir duvarın önündeki bir dalın titreşen yapraklarındaki yinelenemez şablonu seçer ve okur.

Başka bir deyişle, onun resmini yaptığı nesneler bitpazarından alınamaz. Onlar nesne değildir. Onlar yerdir (her şeyin bir yeri vardır), küçük bir şeyin var olmaya başladığı yerlerdir.

İhtiyar münzevi sabahleyin yatağında yatarken, o daha gözlerini açmadan gün ışığı gelmiş olurdu, odaya ve dışarıdaki sokağa gölgeleri ve aydınlığı dağıtırdı. Her sabah, daha gözlerini açıp da bir şeye bakmadan, görünürün dalgası onu biraz daha şimdiye taşırdı!

Daha sonra stüdyosunda, resim yapma edimiyle, bu dalgayı tekrar bulmaya ve aktarmaya çalışırdı. Morandi, yalnızlığı içinde, görünümlere değil görünümünün *projesine* âşıktı. Bu arada, yeri gelmişken, şimdiye kadar bilinen en kaçak ressamdı.

Yok Artık Devenin Nalı

Gezi rehberlerine bakılırsa St Eustace Kilisesi, Paris'in, La Notre-Dame'dan sonraki en güzel kilisesidir. On altıncı yüzyılda, ortaçağ'dan beri şehrin sebze meyve pazarı olan Les Halles'in yanına inşa edilmiş. Günümüzde kiliseye gittiğinizde, şapellerinden birinin içinde, heykel, fresk, yüksek kabartma karışımı bir şey görürsünüz. Üç metre yüksekliğinde, üç metre genişliğinde, canlı renklerle boyanmış. Bir de ismi vardır: *Meyve ve Sebzenin Paris'in Kalbinden Ayrılışı*. Raymond Mason imzası taşıyan çalışma 1969'da yapılmış, yani Les Halles'in, bu efsanevi Paris pazarının kapatılıp şehrin dış mahallelerinden birine taşındığı sene.

Ayrılış, her manada tuhaf bir çalışma ve insan onu nereye oturacağını bilemiyor. Çocuklar için yapılmış teatral bir tablo mu? İsa'nın Doğuşu sahnesinin temsilleri gibi bir şey mi? Güzel Sanatlar mı? Kilisede ne işi var?

Biraz kaba bir çalışma. Figürler sadece başparmaktan ibaret eller tarafından yapılmış. (En azından ilk başta insana öyle geliyor.) Renkler ilkel: Marullar marul yeşili, domatesler kıpkırmızı, havuçlar çok havuçvari. Sahne, gece vakti, şafak sökmeden az önce, pazar kurulurken resmedilmiş, bu yüzden de lambaların ışığındaki yüzler solgun, giysiler buruşuk. Sıradan. Gündelik. Ama durup eseri izlemeye devam ettiğinizde mevcudiyeti artıyor, muazzam bir hal alıyor ve bütün kiliseyi kaplıyor.

Özgün sanat eserleri bize ilk başta neden kaba, tuhaf, anlaşılmaz gelir?

Raymond Mason'ın, (St Eustace dışında) Paris Tuileries Bahçeleri'nde, New York'ta, Montreal'de, Vezelay'da sürekli sergilenen hey-

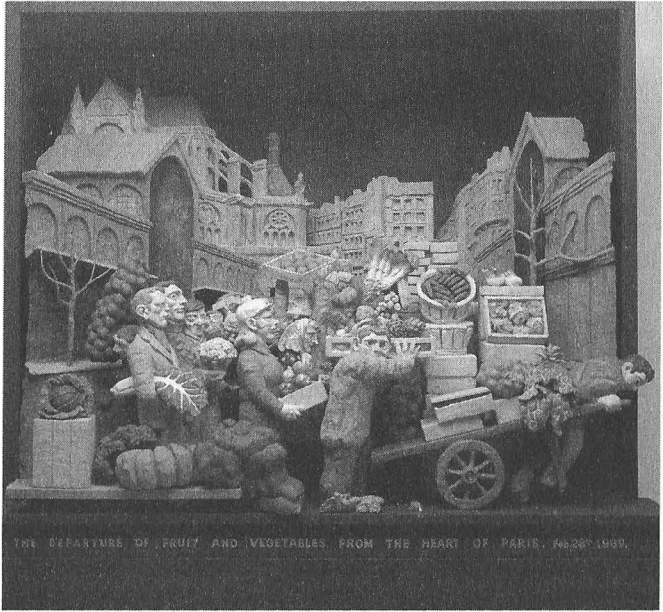
kelleri var. 1991’de İngiltere Kraliçesi, *İleri, Birmingham İçin Bir Anıt* heykelinin açılışını yapmış. Yine de eserleri asla moda olmamış, bundan sonra da olmayacak.

1930’larda astımı olduğu için sık sık okula gidemeyen bir çocuk vardı. Babası, o dönemde Britanya’nın en önemli sanayi şehri olan Birmingham’da taksi şoförlüğü yapardı. Astım tozunu içine çeken Raymond, teraslı, kırmızı tuğla evlerinin penceresinde oturur, evin önünden geçen, tekrar geçen, konuşan insanları seyrederdi. İlk başlangıç böyle.

Flaman köylerinin on altıncı yüzyıl köylüleri halen Brueghel’in resimlerinde yaşar. Raymond Mason’ın sanatı ise yirminci yüzyılın becerikli sanayi proletaryasının hayatlarını konu edinir: çocukken gözlemlediği erkek ve kadınların hayatlarını. 1946 yılında yerleştiği Paris’te, onlara heykelde haklarını vermek için gerekli ustalığa ulaşabilmesi otuz yıldan fazla zamanını almıştır. Şimdi o insanlar –şu an için modası geçmiş olsa da– üç başyapıtında yaşıyorlar: *Meyve ve Sebzenin Ayrılışı*, *Kuzeyde Bir Trajedi* –Liévin’deki maden kazasından ilhamla– ve *Vezelay’de sergilenen Üzüm Toplayanlar*.

Bir heykeltıraş olarak proletaryaya sadık kalmak, kulağa geldiği kadar basit bir şey değildir, budalaların ve darkafalıların bir zamanlar savunduğu kadar basit hiç değildir. Öncelikle gözlem ve sevgi gerekir. Tuhaftır, sevgi, idealize etmeye karşı en büyük garantidir. Sonra gözlem üstüne gözlem, desen üstüne desen. İnsanın bütün fiziksel özelliklere aşina olması gerekir – bedenlerin ne şekilde geliştiğine, giysilerin nasıl farklı giyildiğine, bütün bir jestler dağarcığına. (Bunların bazıları şu anda yetmiş üç yaşında olan sanatçının yüzünde de görülebilir.)

1963’te Mason, bir erkeğin sırtını ve omuzlarını gösteren gerçek boyutlarda bir alçak kabartma yapmıştı. (Aynı sırt seneler sonra *Üzüm Toplayanlar* heykelinde yine ortaya çıktı.) İdealize edilmemiş bu sırt fiziksel olarak güçlüdür: Ne bir kölenin sırtıdır (çünkü mağrurdur) ne de bir atletin sırtıdır (çünkü yıpranmıştır). Dayanıklılığına bakarak, belki de Sisifos’un beline kadar çıplak sırtıdır. Ya da dünün, Ağır Sanayi’nin sırtı.



RAYMOND MASON, MEYVE VE SEBZENİN PARIS'İN KALBİNDEN AYRILIŞI, 1969

On yıl önce 1953'te, Mason, bir Barcelona sabahında yolcu dolu bir tramvayın bronz kabartmasını yapmıştı. İlk gördüğümde bu eserin üzerimde ne etki bıraktığını hâlâ hatırlıyorum. Kadın erkek emekçiler vardı ve gündelik sokak duyumları, besbelli kendini Donatello ve Ghiberti'nin vârisi sayan tanınmamış bir sanatçı tarafından gözlemlenmiş, kalıbı çıkarılmış ve bronz olarak dökülmüştü! Ne küstahlık! Yine de bu takdire şayan küstahlığın ardında bir çelişki, bir sorun vardı.

Sanayi proletaryası Estetik İlke olmaksızın yaşıyordu. Erdemin – ya da bir başka niteliğin– görüntüden çıkarılabileceği fikrine bir an olsun inanmaz, bu fikre göre hareket etmezlerdi. İyinin iyi görünüşüne inanmazlardı. Çoğunlukla çileci ya da püriten değillerdi; iştahı ve bolluğu hayatın doğal bir parçası kabul ederlerdi ama Güzelliği değil.

Güzelliği bir hile, bir katakulli, kozmetik bir yalan gibi görürlerdi. Bu kayıtsızlığı biraz olsun ifade eden terimlerden biri, iltifat olarak birine “ham elmas” denmesidir; yani kömür parçası gibi görünen bir cevher! Kendi kendilerine keşfettikleri Güzellik, direniş ve dayanışmayla yakından ilintili, görünmez bir şeydi.

Bu yüzden de proletaryanın her bütünlüklü temsilinde Güzelliğe karşı duyulan şüphe hesaba katılmalıdır; bu yapılmazsa, proletarya başka birilerinin estetik ya da siyasi oyunundaki bir piyondan ibaret kalır. Mason neredeyse elli yaşına kadar bu meseleyle boğuşmuştur. Güzelliğin tuzağına nasıl düşmemeli?

1969’da gerçek boyuttaki alçı heykellerini çoğaltırken bronz yerine epoksi reçinesi kullanmaya karar verdi. Bu şekilde onları akrilik boyayla boyayabilecekti. Nitekim öyle de yaptı. Anıtlarını, proletarya hayatının alaya alınan renkleriyle boyamaya başladı: yün dükkânlarının, şişlerin, ekose şapkaların, bisiklet selelerinin, Woolworth oyuncaklarının, reçelli turtaların, tütün tenekelerinin, rujlu öpücüklerin damgasını bekleyen soluk yüzlerin, tek parmaklı eldivenlerin, permalı saçların renkleriyle.

Bu eserlere baktığımda, bir şeyler anlattıklarını görüyorum – hem Matisse, Botticelli ya da Frank Stella’da asla bulunamayacak bir sevgiyle anlatıyorlar.

Kuşkusuz heykelde eseri taşıyan renk değildir; renkler yerelliğe, hayat tarzına, bazı anılara göndermede bulunur; eser, uzamla yaptığı şey üzerinden ayakta durur ya da yıkılır. Tiyatroda ses neyse, heykelde de uzam odur. Bir eserin içinde ve etrafında yarattığı uzam, gücünü, neşesini ya da ıstırabını vurgular.

Birminghamlı bir taksi şoförünün oğlundan bekleneceği üzere, Raymond Mason, hem yüzey betimi hem de anlatıyla oynayabilen olağanüstü bir heykel uzamı yaratmanın bir yolunu sonunda bulmuştur. Arka sokaklarda müşteri taşıırken duyulan hikâyelerden oluşur bu anlatı.

Büyük heykel gruplarının uzamı, figürlerin ya da küçük figür adalarının arasında nehir gibi dolaşan akıntılardan oluşur. Mason “hayatın selinden” bahseder. İki beden arasındaki vadiye, kayayı andıran bir omuzun üzerine, iki bacağın arasına, kalkmış bir kolun



RAYMOND MASON, KALABALIK, 1965

altına, bir çiftin arkasına bakarsınız ve her seferinde bakışınız bir başka forma, bir başka hayata sürüklenir. Bu hayatlar birbiri üzerine eklenir, sessiz bir Chaplin filminin sahneleri gibi – tek farkı epoksi reçinesi içinde her şeyin sonsuza kadar varolması ve hiçbir şeyin kımıldamamasıdır.

Mason'ın, bu yaratılmış sentetik uzam üzerindeki ustalığı, izleyicinin *aynı anda*, toplanmış bir kalabalığın, uzayan sokakların, sonu gelmeyen kırmızı tuğlaların ve bir emekçinin eli üzerinde düğümlenen damarların farkına varmasını sağlar. Sanatçılar arasında belki bir tek Verdi, halka karşı böyle kucaklayıcı bir sevgi duyar.

Mason'ın yapıtları, çoğu mensubu daimi işsizliğe mahkûm edilerek yavaş yavaş ortadan kalkan bir sınıf için yüzyılın son çeyreğinde yapılmış eserlerdir. Günümüzde neredeyse varlığını kaybetmiş bir sınıf ama dünyaya kendi sözünü bırakmış: dayanışma.

Mason'ın bunu bir proje olarak düşündüğünü zannetmem; bu onun kanında vardı, ya da daha incelikli ifade edersek, bu onun verili kabul ettiği ve çalışmasına başlangıç aldığı bir şeydi.

St Eustace Kilisesi'ne dönüp tekrar bakın. Elinde karnıbahar tutan adama, koltuğunun altına pazı sıkıştırmış arkadaşına, portakal kasesini kadeh gibi kaldırmış iri burunlu adama, kucağında lahana tutan siyah çocuğa, göğsüne Starking elmalarını bastırmış ponponlu şapkalı, kiraz dudaklı kadına, arabayı çeken adama, sokağa düşüp ezilmiş domatese bakın. Ben baktığımda kendi kendime şöyle diyorum: Kiliselerde azizler gördüm, Madonna'lar, şehitler, kurtulmuşlar ve lanetlenmişler gördüm ama sıralarda oturmadıkları müddetçe sokakta rastlanabilecek insanlar görmedim; buradaysa tümüyle bu insanlara ayrılmış bir şapel var ve hepsi kutsanmışlar! (Kendileri buna inanamazdı. Yok artık devenin nalı, derlerdi.) Etraflarındaki azizlerin ya da lahitlere gömülmüş generallerin aracılığıyla değil, onları sevgiyle hatırlayan ve hiç yorulmadan tekrar yaratan bir heykeltıraşın şefkatiyle kutsanmışlar.

Frida Kahlo

Fil ile Kelebek derlerdi onlara – gerçi babası kızına Güvercin derdi. Kırk küsur yıl önce öldüğünde ardında yüz elli tane küçük yağlıboya tablo bıraktı, bunların üçte biri otoportre sınıfına girer. Adam Diego Rivera’ydı, kadın Frida Kahlo.

Frida Kahlo! Bütün efsane isimler gibi uydurulmuş benziyor ama öyle değildi. Yaşarken efsane olmuştu, hem Meksika’da hem de –küçük bir sanatçı muhiti içinde– Paris’te. Günümüzde bir dünya efsanesi. Hikâyesi tekrar tekrar anlatıldı – kendisi, Diego, sonra da başka başka insanlar tarafından. Küçükken çocuk felci kurbanı olmuştu, sonra bir otobüs kazasında feci şekilde sakat kaldı, resimle ve komünizmle onu Diego tanıştırdı, tutkuları, evlilikleri, boşanmaları, yeniden evlenmeleri, Troçki’yle yaşadığı aşk, gringolara duyduğu nefret, bacağıının kesilmesi, muhtemelen acıdan kaçmak için intihar edişi, güzelliği, duyumsallığı, mizahı, yalnızlığı.

Paul Leduc Roseinweig’in yönettiği harika bir Meksika filmi var onu anlatan. Le Clezio’nun yazdığı güzel bir roman var, *Diego ve Frida*. Carlos Fuentes’in yazdığı, onun Mahrem Günlüğü’nü de içeren muhteşem bir deneme var. Meksika popüler sanatı, gerçeküstücülük, komünizm, feminizm içinde eserlerinin konumunu inceleyen çok sayıda sanat tarihi metni var. Ama ben bir şeyi daha yeni gördüm – röprodüksiyonlara değil de ancak resimlerin asıllarına bakınca görülebilen bir şey. Belki de çok basit, çok aşikâr olduğu için insanlar hiç üzerinde durmamış. En azından bundan bahsedene rastlamadım. Bu yüzden de kendim yazıyorum.

Tablolarının birkaçı tuvale yapılmış ama büyük çoğunluğu metal ya da onun kadar pürüzsüz olan Masonite üzerine yapılmış. Tuvalin dokusu ne kadar ince olursa olsun, ona direniyor ve görüşünü bo-

zuyor, fırça darbelerini ve konturlarını çok ressamı, çok plastik, çok sıradan, çok epik, (her ne kadar epey farklı olsa da) Fil'in çalışmalarına çok benzer kılıyordu. Görüşünün bozulmaması için ten kadar pürüzsüz bir yüzeye resim yapması gerekiyordu.

Ağrıları ya da hastalığı yüzünden yatakta kalması gerektiği günlerde bile her sabah giyinmek ve kendine çekidüzen vermek için saatler harcardı. Her sabah cennete gidecek gibi giyiniyorum, derdi! Doğal olarak birbirine kavuşan kaşlarıyla yüzünü aynada hayal etmek kolay; göz kalemiyle kaşlarını daha da fazla vurgular, tarif edilemez gözleri üzerinde siyah bir paranteze dönüştürürdü. (O gözleri insan ancak kendi gözlerini kapattığında hatırlayabilir!)

Benzer şekilde, yağlıboya resim yaparken, *sanki* kendi teni üzerine desen çiziyor, renk sürüyor ya da kelimeler yazıyordu. Bunu gerçekten yapabilse, elin yaptığı şeyi yüzey de hissedeceği için – her ikisinin de sınırları aynı beyin korteksine bağlandığı için– duyarlılık iki katına çıkardı. Frida, kendi alnı üzerine Diego'nun küçük bir portresini, onun alnına da bir göz resmederek kendi otoportresini yaptığında, belli ki –başka şeylerin yanı sıra– bu hayalini itiraf ediyordu. Kirpik gibi ince fırçaları ve titiz fırça darbeleriyle, yaptığı her imge, tam manasıyla ressam Frida Kahlo olduğu andan itibaren, kendi teninin hassasiyetine öykünüyordu. Arzusunun keskinleştirdiği, acısının daha da bilemediği bir hassasiyet.

Duygularını ve ontolojik özlemini ifade etmek için, kalp, rahim, süt bezleri, omurga gibi beden parçalarının resmini yaparken kullandığı bedensel simgesellik fark edilmiş ve üzerine defalarca yorum yapılmıştır. Bunu daha önce kimsenin yapmadığı şekilde, ancak bir kadının yapabileceği gibi yapardı. (Gerçi Diego da kendi tarzında bazen benzer bir simgesellik kullanmıştır.) Yine de burada mutlaka eklemek gereken bir şey var: Onun kendine has yağlıboya yöntemi olmasa, bu simgeler gerçeküstü tuhaflıklardan ibaret kalırdı. Kendine has yağlıboya yöntemi de dokunma duyusuyla ilgili bir şeydi, elin ve ten olarak yüzeyin *çifte* dokunuşuyla.

İster evcil maymunlarının kollarındaki kıllar olsun, ister kendi alnındaki ve şakaklarındaki saçlar olsun, her telin resmini nasıl yaptığına dikkat edin. Her fırça darbesi, saçın derideki bir gözenekten

büyümesi gibi büyür. Hareket ve malzeme tektir. Başka resimlerde meme ucundan sızan süt damlası, bir yaradan damlayan kan ya da gözlerden akan yaş hep aynı bedensel kimliğe sahiptir – yani boya damlası, beden sıvısını tarif etmez, onun ikizi gibidir. *Kırık Sütun* isimli tablosunda bedeni çivilerle delik deşik olmuştur ve izleyicinin zihninde, çivileri dişlerinin arasında tuttuğu ve tek tek alıp çekiçle bedenine çaktığı görüntüsü oluşur. Resmini eşsiz kılan dokunma duyusu o kadar kuvvetlidir.

Buradan onun paradoksuna geliriz. Kendi imgesine bu kadar yoğunlaşmış bir ressam nasıl olur da narsisist olmaz? Bunu, çok sayıda otoportre yapmış olan Van Gogh ve Rembrandt üzerinden açıklamaya çalışanlar olmuştur. Ama bu kıyaslama yüzeysel ve yanıltıcıdır.

Yeniden acıya ve acı biraz soluklanmasına izin verdiği zamanlarda Frida'nın onu yerleştirdiği perspektife geri dönmek lazım. Hisseden bir varlık olmanın birinci koşulunun, acıyı hissedebilme kapasitesi olmasının yasını tutar sanatı. Kendi sakatlanmış bedeninin hassasiyeti, canlı olan her şeyin tenlerinin farkına varmasını sağlamıştır – ağaçların, meyvelerin, suyun, kuşların ve doğal olarak başka kadın ve erkeklerin. Bu yüzden de, kendi imgesini, adeta kendi teni üzerine resmederek bütün bir hisseden dünyadan bahseder.

Eleştirmenler Francis Bacon'ın eserlerinin acıyla ilgili olduğunu söyler. Ancak onun sanatında acı bir paravanın ardından seyredilir, çamaşır makinesinin yuvarlak camından seyredilen kirli çarşaf gibi. Frida Kahlo'nun eserleri, Francis Bacon'ın eserlerinin tam zıddıdır. Arada paravan yoktur; çok yakındadır, narin parmaklarıylailmekleri teker teker atar ama diktiği şey bir elbise değil, açık bir yaradır. Sanatı acıyla konuşur, dudaklarını acının tenine dayayarak konuşur ve hissedebilirlikten bahseder – arzusundan, zalimliğinden ve mahrem takma isimlerinden.

Büyük Arjantinli şair Juan Gelman'ın şiirinde de acıyla, bununla kıyaslanabilecek bir yakınlık bulunabilir.

bu kadın sadaka dileniyor alacakaranlığında tencerelerin
öfkeyle yıkadığı/kanla/unutuşla/
onu tutuşturmak gramofona bir gardel plağı koymak gibi/

ateşten sokaklar düşüyor o yıkılmaz mahallesinden/
ve bir erkekle bir kadın yürüyor bağlanmış
acı önlüğüne temizlik yaparken giyilen/
her gün yerleri ovarken giydiği gibi annemin/
inci gibi olsun diye günün ayakları.*

Gelman'ın çoğu şiiri, 1970'le 1980 arasında sürgünde olduğu zamanlarda yazılmıştır ve pek çoğu *compañeros*'la ilgilidir, dostlarla – cuntanın *kaybettiği* oğlu ve gelini de bu dostlar arasındadır. Şehitlerin, onların yasını tutanların acısını paylaşmak için geri geldiği bir şiir yazar. Zamanı, zamanın dışındadır, acıların buluşup dans ettiği, acı çekenlerin kaybettikleriyle randevulaştığı bir yerde. Gelecek ve geçmiş saçma bulunarak dışlanır; sadece şimdi vardır, sadece yalanlar dışında her şeyi sahiplenen şimdinin muazzam alçak-gönüllülüğü vardır.

Genellikle Gelman'ın şiirlerinde satırlar vuruşlarla bölünür, biraz tango ritmini andırır bu – şehri Buenos Aires'in müziğini. Ama bu vuruşlar aynı zamanda her türlü yalana kapıyı kapatan sessizliklerdir. (Bir yalanlar sistemini savunmak için daima dayatılan sansürün görünür antitezidirler.) Acının keşfettiklerini ve acının bile söyleyemediklerini hatırlatırlar.

işittin mi/kalbim?/
yenilgiyi alıp başka bir yere gideceğiz/
bu hayvanla başka bir yere/
ölümlerle başka bir yere/

gürültü yapmasınlar diye/
gerçi sessizdirler hep/
kemiklerinin sessizliği bile duyulmasın/
kemikleri
mavi gözlü hayvanlardır/
uysalca otururlar masaya

* “Cerezas” (Elizabeth’e). Juan Gelman, *Debí Decir Te Amo*.

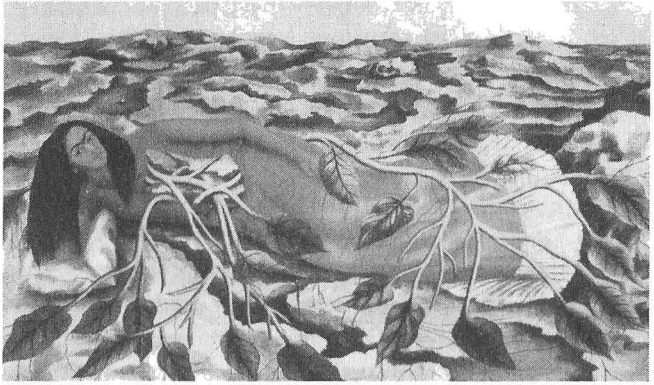
istemeden sıyrılır acının üzerini/
 tek kelime etmezler
 kendi kurşun yaralarından/
 bir altın yıldızları vardır
 bir de ayları ağızlarında/
 ağızlarında belirirler
 sevdiklerinin/ *

Bu şiir, Kahlo'nun resimlerine dair başka bir şeyi görmemize yar-
 dım eder, onu Rivera ya da diğer Meksikalı çağdaşlarından kesin-
 likle ayıran bir şeyi. Rivera, figürlerini, tamamen kontrolü altında
 olan ve geleceğe ait bir alana yerleştirmiştir; onları oraya anıtlar gi-
 bi yerleştirmiştir: Gelecek için yapılmıştır figürler. Gelecek (onun
 tahmin ettiği gibi olmasa da) gelip geçmiş ve figürler yalnız başla-
 rına geride kalmıştır. Kahlo'nun resimlerinde gelecek yoktur, sade-
 ce her şeyi sahiplenmiş muazzam alçakgönüllü bir şimdi vardır ve
 biz bu tablolara bakarken, daha boyanmadan önce anıya, tenin anı-
 sına dönüşmüş şeyler bu şimdiye bir anlığına geri döner.

Frida'nın resimlerini üzerine yapmayı tercih ettiği pürüzsüz yü-
 zeylere boyayı sürme eylemine, bu basit eyleme geri dönüyoruz.
 Bütün parmaklarında birer yüzük olan elinde minicik bir fırçayla
 yatağında yatarken ya da sandalyesinde büzüşmüşken, daha önce
 dokunmuş olduğu şeyi, acı yokken orada ne olduğunu hatırlıyordu.
 Mesela parke zeminin cilalanmış tahtalarının, tekerlekli sandalye-
 sinin lastiğindeki dokunun, civciv tüylerindeki pufpufluğun, bir ta-
 şın kristalsi yüzeyinin verdiği hissi, başka kimsenin resmedemeye-
 ceği şekilde resmetmiştir. Bu ketum beceri —çünkü gerçekten de
 çok örtülüydü— benim çifte dokunuş dediğim şeyden kaynaklanı-
 yordu: Kendi tenine resim yaptığını hayal etmesinin sonucuydu.

Onu taşlık bir yerde yatarken gösteren bir otoportre vardır
 (1943), vücudundan bir bitki çıkar, kendi damarları, yaprakların da-
 marlarıyla buluşur. Arkasında, yassı kayalar, taşlaşmış bir denizin
 dalgaları gibi ufka doğru uzanır. Taşlar *tam olarak*, üzerlerinde yat-

* “Otras Partes”, *Hacia el Sur*.



FRIDA KAHLO, KÖKLER, 1943

sa, bacaklarının ve sırtının derisinde hissedeceği şekildedir. Frida Kahlo resmini yaptığı her şeyle yanak yanağa yatardı.

Dünya çapında bir efsane olmasının bir sebebi de, yeni dünya düzeni altında yaşadığımız bu karanlık çağda, acıyı paylaşmanın, onur ve umudu tekrar bulmanın olmazsa olmaz önkoşulu olmasıdır. Çoğu acı paylaşılamaz. Ama acıyı paylaşma iradesi paylaşılabilir. Bu kaçınılmaz olarak yetersiz paylaşımından da direniş doğar.

Gelman'ı tekrar dinleyin:

Kederin Kandırdıkları

Beklenti çokluk yarı yolda bırakır bizi
keder asla.

Bu yüzden kimileri der ki
bildiğimiz keder yeğdir
bilmediğimiz kedere,
umut bir yanılsamadır onlara göre
keder kandırmıştır onları.*

Kahlo kandırılmamıştı. Ölmeden önce yaptığı son resminin üzerine Viva la Vida (Yaşasın Hayat) yazmıştı.

* Eso.

Yatak

Christoph H nsli'ye

Otel yatağının üzerinde bir beden yok, yanındaki yatakta da. İngilizcede bu durum bir kelimeyle özetlenir: Ayrı yazılınca “beden yok” anlamına gelen *no body*, bitiştiğinde *nobody* (hiç kimse) olur. İnsan soramaz: Hiç kimse kim? Belki de (yan odada gırıldayan su borularının sesini dinleyerek) sorabilir bu soruyu ama cevap gelmez.

Hiç kimse hiç kimsedir ve iki yatak da boştur. Bir kırışık, bir iz bile yoktur. Kimse yoktur.

Hiç kimse senin ya da benim bir sevdiğimizdir ve hiç kimse, bir kereliğine olsun bu odada kalmış her çifttir. Yıllar içinde eklene eklene binleri bulurlar. Uykuları ka ar. Sevişirler. Birbirine bitiştirilmiş yatakların üzerine serilirler. Çift kişilik yatakta kasıklarını birbirlerine bastırırlar. Ertesi gün evlerine dönerler ya da bir daha hiç g r şmezler. Para kazanır ya da kaybederler. Birbirlerine ihanet ederler. Birbirlerini kurtarırlar.

Burada kimse yok ve yataklar bütün anonimlikleriyle boş. Belki de şöyle demeliyim: Yataklar yokluk dolu – ama bu söz, senin tablolarının kabul etmediği bir duygusallık ve pişmanlık taşıyor.

Yine de sırf yaşadığımız için, tuvallerinin önünde dururken unutamayız –gerçek ebatlardadır resimlerin– unutamayız yatakların vaadini ve sen de bizim unutmamızı istemezsin. Yataklar, insan elinden çıkmış diğer bütün nesnelerden daha fazla şey vaat eder. Doğanın munis zamanlarında olduğu gibi vaat doludurlar. Yatakların resmini yapmanın bu kadar zor olması bundan mıdır? Ucuz sentetik çarşafları olan bu tek yıldıızlı otelde bile yataklar, doğa gibi vaat dolu.

Vaatlerinin yelpazesi geniş: sadeden gösterişliye, ürkekten coşkuluya, bir acının küçük tesellisinden mutluluğun büyük acısına, hafif bir kestirmeden ölüme.

Genellikle otel dolaplarında kapı tokınağına asmak için üzerinde RAHATSIZ ETMEYİNİZ yazılı bir kart bulunmasına şaşmamalı.

Senin de hiçbir şeyi değiştirmeden, Velázquez'den örnek alarak, duvar kâğıdı kaplı ya da badanalı bu oda duvarlarını, sonsuzmuşlar gibi resmetmene şaşmamalı Christoph. Gökyüzü ya da deniz gibi mi sonsuzlar? Hayır. Öyle değil. Vaat gibi sonsuz. Bir yatağın en küçük vaadi bile sonsuzluğu andırır... Uyku.

Uyku. Sen uyanıksın ve resim yapıyorsun ama biz mayışmış, yarı uykuda, fütursuzca anlaşılmaz şeyler fısıldıyoruz yokluğa: Gel, aşkım, buradayım – ama bu fısıltı hiç kimseye.

Tablolarından birisi böyle bir fısıltıyla ilgili. Yapılmamış bir yatağın, buruşuk bir yorganın resmi. Sonsuz duvar, arkada. Avrupa sanatında asırlarca çarşafların ve kumaşların resmi yapıldı. Danaë onların üzerine uzandı. Ölmüş İsa'nın bedeni onların üzerine yatırıldı. Bu harika bedeni kabul ettiler ve onun şeklini aldılar. Ama burada sadece izler var, sadece yokluk.

Ben buradaydım. Ama şimdi ben de ayrıldım. Hiç kimse kalmadı.

Dağınık Saçlı Adam

O kış, Paris'in merkezinde dolaşırken o portreyi bir türlü aklımdan çıkaramıyordum. Kim olduğu bilinmeyen bir adamın portresi bu ve 1820'li yılların başlarında yapılmış. Her sokak başında, Grand Palais'deki bir Géricault sergisini duyuran posterlerde kullanılan imgeydi bu portre.

Géricault'nun erken ölümünden kırk yıl sonra, ona benzeyen dört tabloyla birlikte Almanya'da bir tavanarasında bulunmuştu. Bulunuşundan kısa bir süre sonra Louvre'a önerilmiş ama reddedilmişti. Kırk yıldır bu müzede asılı duran *Medusa'nın Salı* tablosundaki yergi ve dram bağlamında düşünüldüğünde, müzeye teklif edilen tablonun, o dönemde tam olarak tanımlanamadığı söylenebilir. Ancak şu anda söz konusu ressamın bütün külliyatını temsil etmek için kullanılıyor. Peki ne değişti? Neden bu gösterişsiz portre günümüzde bu kadar anlamlı, daha doğrusu, akıldan çıkmayan bir şeye dönüştü?

Géricault'nun hayal ettiği ve resmini yaptığı her şeyin ardında – vahşi atlarından, Londra'da kayda geçirdiği dilencilere kadar – aynı duayı sezeriz: Bırak felaketle karşılaşayım, bırak saygıyı keşfedeyim ve mümkün güzelliği bulayım! Doğal olarak bulmayı umduğu güzellik, çoğu resmi dindarlığa sırtını dönmesi anlamına geliyordu.

Pasolini'yle çok ortak noktası vardı:

Her şeyi anlamaya çabalıyorum,
öyle cahilim ki kendime ait olmayan hayatlar karşısında,
derken nostaljiyle çılgına dönüp

tam olarak nasıl yaşadığını fark ediyorum
başka bir hayatın; duygudaşlık doluyorum
ama bu gerçekliğe duyduğum sevgiye uzanan yolun

farklı olmasını isterdim, o zaman
sevebilirdim bireyleri, teker teker.

Posterdeki portreye ilk önce *Deli Katil* adı verilmiş, sonra *Kleptoman*. Şu anda kataloglarda *Saplantılı Hırsız* diye geçiyor. Adamın gerçek adını bilen kimse kalmamış.

Pozu veren, Paris'in merkezindeki La Salpêtrière akıl hastanesi-
nin sakinlerindenmiş. Géricault hastanede, akıl hastası raporu ve-
rilmiş on kişinin portrelerini yapmış. Bu tablolardan beşi günümüze
kalmış. İçlerinde unutulmaz bir de kadın portresi var. Lyon müze-
sinde, ilk başta *Salpêtrière'in Sırtlanı* adı verilmiş. Şimdi *Saplantılı
Kıskanç* diye biliniyor.

Géricault'nun bu hastaların resimlerini neden yaptığını ancak
tahmin edebiliriz. Yine de resimleri yapma şekli, onu en az ilgilen-
diren şeyin klinik yafta olduğunu açıkça gösteriyor. Fırça darbeleri,
onları isimleriyle tanıdığını ve düşündüğünü gösteriyor. Ruhlarının
isimleriyle. Artık kimsenin bilmediği isimleri.

On ya da yirmi yıl önce Goya, zincirlenmiş, çıplak, hapsedilmiş
insanların resimlerini yapmıştı. Ancak Goya için önemli olan onla-
rın eylemleri, iç dünyaları değil. Géricault, La Salpêtrière'de ona
poz veren insanların resimlerini yapmadan önce, belki de hiç kimse
—ne ressam, ne doktor, ne dost, ne akraba— deli sınıfına sokulmuş
ve lanetlenmiş birinin yüzüne bu kadar uzun, bu kadar dikkatli bak-
mamıştı.

1942'de Simone Weil şöyle yazmıştı: “Komşumuza duyduğu
sevgi, yaratıcı dikkatten oluştuğu için dehayla eşanlamlıdır.”
Bunu yazdığında kesinlikle sanatı düşünmüyordu.

Komşumuzu kelimenin tam manasıyla sevmek basitçe ona şunu di-
yebilmektir: “Ne vaziyettesin?” Acı çeken insanın, bir toplumun içindeki
bir birim olarak, “talihsizler” yaftası vurulmuş sosyal kategorinin bir ör-
neği olarak değil, günün birinde üzerine felaketin özel damgası vurul-



GÉRICAULT, BİR KLEPTOMANIN PORTRESİ VE SAPLANTILI KISKANÇ, 1822

muş tıpkı bizim gibi bir insan olarak tanınmasıdır. Bu sebeple ona belli bir şekilde bakmayı öğrenmek yeterli olmasa da elzemdir.

Benim için Géricault'nun, gözleri hiçbir koruyucu melek tarafından korunmayan, dağınık saçlı, yamuk yakalı adam portresi, “yaratıcı dikkati” gösterir ve Simone Weil’in sözünü ettiği “dehayı” içerir.

Yine de bu portrenin Paris sokaklarında insanı bu kadar etkisi altına almasının sebebi neydi? Bizi iki parmağıyla yakalamıştı. Önce birinci parmağı açıklamaya çalışacağım.

Tiyatro olarak başlayan çeşitli delilik türleri vardır. (Shakespeare, Pirandello ve Artaud bunu çok iyi bilirler.) Delilik, gücünü provalarda dener. Delirmeye başlamış bir arkadaşının yanında bulunmuş herkes, dinleyici olmaya itilme hissini hatırlayacaktır. İnsanın sahnede ilk gördüğü yalnız bir erkek ya da kadındır ve onların yanında –hayalet gibi– gündelik hayatta çekilen acıyı açıklamak için yapılan bütün açıklamaların yetersizliği vardır. Sonra kadın ya da erkek hayalete yaklaşır ve konuşulan kelimelerle, kelimelerin asıl anlamları arasındaki korkunç boşluğun karşısına geçer. Aslında acı,

bu boşluktur. Nihayet tıpkı doğa gibi delilik de boşlukları sevmediği için oraya hücum eder ve boşluğu doldurur; artık sahneyle dünya, oyunla acı arasında bir ayrım kalmamıştır.

Şu anda bu gezegen üzerinde normal bir hayat sürme deneyimiyle, bu hayata bir anlam kazandırmak için sunulan kamusal anlatılar arasındaki boşluk, uçurum muazzam büyüktür. Perişanlık *bundan* kaynaklanır, hakikatlerden değil. Fransız nüfusunun üçte birinin Le Pen'i dinlemeye istekli oluşunun sebebi budur. Onun anlattığı hikâye –şeytani olsa da– sokaklarda olup bitenlere daha yakın görünür. Bundan farklı olarak, insanların “sanal gerçeklik” hayali kurmasının sebebi de budur. Her şey –demagojiden, imal edilmiş mas-türbatif hayallere kadar her şey– boşluğu kapatmak için kullanılabilecek her şey! İnsanlar böylesi boşluklarda kaybolur, böylesi boşluklarda delirir.

Géricault'nun, La Salpêtrière'de yaptığı portrelerin beşinde de poz verenlerin gözleri şüpheyle başka yerlere bakmaktadır. Uzak-taki ya da hayali bir şeye odaklandıklarından değil, artık alışkanlıkları gereği, yakında olan şeylere bakmaktan kaçındıkları için. Yakında olan başlarını döndürür çünkü sunulan açıklamalarla bunu açıklamak mümkün değildir.

Günümüzde yakına odaklanmayı reddeden, bu portrelerdeki bakışlardan çok da farklı olmayan ne çok bakış görüyoruz –trenlerde, park yerlerinde, otobüs kuyruklarında, alışveriş merkezlerinde...

Bazı tarihi dönemler vardır ki delilik olduğu gibi görünür: az rastlanan, anormal bir durum olarak. Bizim yeni içine girdiğimiz türden dönemlerdeyse delilik sık rastlanan bir durumdur.

Bütün bunlar, dağınık saçlı adamın bizi çimdiklediği parmaklardan birincisini tarif ediyor. İkinci parmaksa imgenin şefkatinden geliyor.

Postmodernizm genelde şefkate uygulanmaz. Halbuki bu uygulama hem faydalı olur hem de insanı alçakgönüllü olmaya iterdi.

Tarihteki isyanların çoğu, uzun zamandır istismar edilmiş ya da unutulmuş bir adaleti yeniden tesis etmek için çıkmıştır. Ancak Fransız Devrimi, Daha İyi Bir Gelecek ilkesini dünyaya ilan etmiş-

tir. O andan itibaren solda olsun, sağda olsun bütün siyasi partiler, dünyada mevcut acıların azaltıldığını ve azaltılacağını vaat etmek durumunda kalmıştır. Böylece bütün felaketler, bir ölçüde, umudu hatırlatır olmuştur. Tanıklık edilen, paylaşılan ya da çekilen her acı kuşkusuz acı olarak kalır, ama bu acının varolmayacağı bir geleceğe doğru atılacak bir adım olarak hissedildiğinde, kısmen üstesinden gelinebilir. Felaket kendine tarihi bir çıkış noktası bulmuştur! Bu iki trajik yüzyıl boyunca, trajedinin bile bir vaat taşıdığı düşünülmüştür.

Günümüzde vaatler kısırlaşmıştır. Bu kısırlığı sadece komünizmin yenilmesine bağlamak basiretsizlik olur. Asıl mesele metanın, bir umut aracı olarak, geleceğin yerini almış olmasıdır. Bu umut, alıcıları için daimi bir kısırlık anlamına gelir ve insafsız bir ekonomik mantıkla küresel çoğunluğu dışarıda bırakır. Dağınık saçlı adama vermek için bu seneki Paris-Dakar Rallisi'ne bir bilet almak bizi o adamdan daha deli yapar.

Bu yüzden de günümüzde o adamla, tarihi ya da modern bir umudumuz olmaksızın yüzleşiyoruz. Onu daha ziyade bir sonuç olarak görüyoruz. Bu da eşyanın tabiatı gereği, ona kayıtsızca baktığımız anlamına geliyor. Onu tanımıyoruz. O deli. Yüz elli küsur yıl önce ölmüş. Brezilya'da her gün binlerce çocuk kötü beslenme ya da Avrupa'da iyileştirilebilen hastalıklar yüzünden ölüyor. O çocuklar binlerce kilometre uzakta. İnsan bir şey yapamıyor.

İmge beni çimdikledi. İçinde, kayıtsızlığa karşı duran ve kolay umutlarla uzlaşmayan bir merhamet var.

Bu resim, insan temsili ve farkındalığının ne olağanüstü bir ânına ait! O andan önce hiçbir yabancı bir deliye bu kadar dikkatle ve acıyarak bakmazdı. O andan biraz sonra, hiçbir ressam içine modern ya da romantik bir umut ısıltısı katmadan böyle bir portre yapmazdı. Bu portrenin aydınlık merhameti de, Antigone'ninki gibi güçsüzlüğüyle bir arada varoluyor. Bu iki nitelik, çelişkili olmak şöyle dursun, ancak kurbanların anlayabileceği şekilde birbirini doğruluyor ama bunu ancak kalbiyle anlıyor insan.

Yine de bizi açık olmaktan alıkoymamalı bu durum. İşleyişinin

temelinde ihtiyaç yatan doğal dünya düzeninde merhamete yer yok. İhtiyaç kanunları da yerçekimi kanunları gibi istisnalara yer vermiyor. İnsandaki merhamet duygusu bu düzene aykırı, bu yüzden de en iyi ihtimalle bir şekilde doğaüstü olduğu düşünülüyor. Kısa bir süreliğine de olsa kendini unutmak, bir yabancıyı tam manasıyla anlayabilecek kadar onunla özdeşleşmek, ihtiyaca karşı koymak demek ve bu karşı koyma içinde, küçük ve sessiz olsa, hatta 60x50 cm olsa bile, dünya düzeninin sınırlarıyla ölçülemeyecek bir güç var. Bu bir araç değil, bir hedefi de yok. Eskiler bunu bilirdi.

“Bilmezdim,” dedi Antigone, “fermanlarının bu kadar güçlü olduğunu,

Tanrının ve göklerin yazılmamış, değiştirilemez kanunlarını
Değiştirecek kadar güçlü, çünkü sadece bir insansın sen.

Dün için ya da bugün için değil sonsuza kadar kalıcıdır onlar,
Ama nereden geldiklerini hiçbirimiz bilemeyiz.”

Poster, Paris sokaklarına bir hayalet gibi bakıyordu. Dağınık saçlı adamın ya da Géricault’nun hayaleti değil. Özel bir dikkat şeklinin hayaleti, iki yüz yıl önce kenara itilmiş ama şimdi her geçen gün demodeliği azalıyor. Bu da ikinci parmak.

Çimdiklendiğimizde ne yaparız? Belki de uyanırız.

Elma Bahçesi

Lyon Belediye Başkanı Raymond Barre'a
Açık Mektup

Monsieur Le Maire,

Siz rüya görmekteyken size yazınam rica edildi. Pek kolay bir iş değil. Rüyalar kendi bildikleri gibi ilerler, kendilerince zıplar, kenara kaçır, rüyayı göreni sırtlarından atarlar (İngilizcede kâbusa boşuna *nightmare*, “gecekısracağı” denmemiştir), rüyaların bir şeyleri söylememe becerisi, kendilerince bir gizemi ve doğru olabilecek şeylerle mahrem ve açıklanmaz ilişkileri vardır. Bir taraftan, sizi uyandırmamak için adımlarımı dikkatli atmalıyım, öte yandan dümdüz bir yol izlemekten kaçınmalıyım yoksa uyanırsınız. Bir rüyada önemsiz hiçbir şey yoktur.

St Joseph Hapishanesi, 1829-31 yılları arasında Lyon’da inşa edilmiş. Rhône Nehri’nin, Soane’a katılmadan hemen önceki kısmına bakar.

Kırk yıl sonra St Paul Hapishanesi de St Joseph’in yanına inşa edilmiştir. Altıgen yapısı ve metal kullanılan yeni inşaat teknikleriyle St Paul, kadınlar için tasarlanmıştır. Hücre yerine dört uzun koğuştan oluşur.

Günümüzde, yeraltından bir tünelle birbirine bağlanmış olan iki bina, mahkemeyi bekleyen tutuklular ya da kısa ceza almış olan hükümlüler için şehrin başlıca Maison D’Arrêt, yani gözaltı merkezidir. Eskiden koğuşların olduğu yere hücreler yapılmıştır. Bu hapishane kompleksi günümüzde, ona aşına olanlar tarafından La Marmite du Diable diye bilinir. Şeytan Kazanı.

Hapishanelere dair çoğu teori ya da gelecek tahmini genelde yanlış çıkar, çünkü pratik, daha önce düşünülmüş olan her şeyi ya da herhangi bir şeyi hükümsüz bırakır. Kapatılma, mekânların iç içe geçmiş oluşu, saatler, kodlar, yalıtılmışlık ve kapasitenin aşılması – bütün bunlar bir araya geldiğinde önceden tahmin edilmemiş şeyler ortaya çıkar ve bunlar karşısında bazı mahkûmlar diğerlerine göre daha savunmasızdır; aynı zamanda –gardiyanlar ve Müdür de dahil– içeride olanların hepsi bu koşullar karşısında zaman zaman güçsüz kalabilir.

Hapishaneler, elektronik olan ya da olmayan gözetimin, mahpuslar üzerinde sürekli azami denetim kurmasını sağlayacak şekilde planlanmıştır, personel de buna göre seçilir. Yine de pratikte kontrol edilemeyen bir unsur daima mevcuttur. Kontrol edilemeyen bu kadar kolay patlak verdiği başka bir kurum yoktur dünyada.

Umutsuzluğun karşı kıyısında insanlar ya bilgeleşir ya da denetimden çıkar, her türlü sistemin ve kendilerinin denetiminden çıkar. Kontrol edilemeyen, bilgelikle aynı hücreye, aynı umutsuzluk kapısı ardına kapatılmıştır.

Bazen kontrol edilemezlik, bir mahkûmun kendi bedenine girer. Sık sık rastlanan kendi bedenine zarar verme vakaları böyle “açıklanır”. Hapishane ve onun kontrol edilemezliği bedenlerine girdiği için kendilerine zarar verir insanlar. Hiçbir şey hiçbir şeyi durdurmaz. İnsan kendine zarar vermez, yuttuğu kaşıktan, yuttuğu cam kırığından, yuttuğu bıçaktan önce içine girmiş olan şeye zarar verir.

Delandine kimdi? Belki bir lakaptı bu. Bir sokağa bu kadının adının verildiğini biliyoruz, iki hapishaneyi ayıran dar ve kısa sokağa.

Geceyarısından sonra ve hafta sonlarında, gündüz saatlerinde normalde boş olan Delandine Sokağı’nı insanlar doldurur, yüksek duvarların üzerinden içerideki mahkûmlarına kelimeler fırlatırlar, konuşmaya çalışırlar. Bazı haykırışlar bumerang gibi geri döner. Ben de seni seviyorum! Başka bir pencereden şöyle bir şey duyulur: Siktir git, beni rahat bırak!

Ziyaretçiler Rue Delandine’e geceyarısından sonra gelir çünkü

şehir trafiğinin sesi azalmıştır ve sesini duyurmak ya da sesleri duy-
mak daha kolay olur. Pazartesi geceleri genelde pek kimse olmaz.
Pazartesi sessiz sokak başka bir şeyle dolar. Rüya görmeye de-
vam edin, efendim, belki onu hissedersiniz. Duvarların ardında, en
dar hendeğin ötesinde, ikinci sıra duvarın çok yakınında, sağlı sollu,
kapatılmış uyku hissi vardır ve bu uykunun karşısında, neredeyse
ona değecek gibi dikilir, taşların, demirlerin, tuğlaların mutlak ka-
yıtsızlığı. Cesetlerin etrafına yerleşen toprağinkinden bile daha acı-
masız bir yerleşiklik.

Sizce en fazla rüya hangi binada görülür, efendim? Okul mu? Ti-
yatro mu? Sinema mı? Kütüphane mi? Beş yıldızlı otel mi? Disko
mu? Hapishane olamaz mı acaba?

Öncelikle, modern hapishane, bir rüyalar kümesi üzerine kurul-
muştur. Medeni Hukuk rüyası. Islah rüyası. Medeni Erdemlerle do-
lu Şehir rüyası.

Bir de şimdi görülen rüyalar var, her gece. Rüyalar kuşkusuz kâ-
busları ve uykusuzluğun dehşetini de kapsıyor. Belli koşullar altın-
da, uykusu kaçan kişi de, rüya gören biri gibi fiziksel zaman ve yer
duygusunu kaybedebilir.

Duvarların içinde, dar hendeklerin öte tarafında, daimi, büyük
Kaçış rüyası vardır. Gardiyanlar arasında, daimi Mahkûm İsyanı
kâbusları vardır.

Ayrıca sonsuz küçük rüyalar vardır. Deniz rüyası – Rhône, bir
bahçe ötededir ve tellerin üzerine pisleyen güvercinler nehrin üze-
rinde uçar. Paris'e giden hızlı trene binme rüyası. Saat başı sefer
vardır ve trenyolu Rhône'dan bile daha yakındır. Mahremiyet rüya-
ları. Bunlar mekân kadar zamanla da ilgilidir. Kendine ait bir za-
man rüyası. İnsanın kendi seçtiği bir şeyi yapmak için bir tarih seç-
mesi – diyelim 6 Mayıs Cumartesi. Cumartesi günü Bapaume'a ka-
yınbiraderimi görmeye gideceğim. Ya da cumartesi günü Clamart'
taki mezarlığa gideceğim, arkadaşımın mezarındaki çiçeklerin al-
tına saklanmış votka şişesini çıkarıp, şerefine içeceğim. (Arkadaşı
da yirmi yedi yıldır başka tür bir hapishanedeydi.)

Kadın rüyası. Açık kapı rüyası. Cumartesi gecesi rüyası. O haşın
her şeye son verme rüyası. Artık hata yapmama rüyası.

Nihayet bir rüya var ki belki en ısrarcısı, en yaygını. St Joseph'in tecrit bloğunda, haftada iki kere itaatsizlik yapanlara cezalarının verildiği küçük mahkeme salonunda, duşlarda, üzerine tel gerili, yukarı bakınca yıldızlar yerine çöplerin görüldüğü avluda, emeklerken, televizyon karşısında pineklerken, merdivende, hücrede, hakaretler ve sessizlik arasında gelip giderken, günler geceler boyu, yıllar boyu, erkekler rüyalarında annelerini görürler, çoğu kaybolup gitmiş ya da ölmüştür, böylece hapisane duvarlarından içeri kolayca sızabilirler.

Maison d'Arrêt'in içine giren bu anneler çocuklarına hikâyeler anlatır. Çeşit çeşit hikâyeler. İşte onlardan biri.

Bir zamanlar, her sabah ekmek bıçağını alıp elinde tuttuğu ekmeğin on santimini kesen ve o parçayı attıktan sonra kendine kahvaltılık etmek için bir dilim ekmek kesen bir adam vardı.

Adamın bunu yapmasının sebebi, her gece farelerin ekmeğin ortasını oymalarıydı. Her sabah hemen hemen fare büyüklüğünde bir delik olurdu ekmeğin ortasında. Evdeki kediler köstebekleri avlasalar da ekmeği yiyen gri farelere karşı tuhaf bir kayıtsızlık gösterirlerdi, kim bilir belki de rüşvet alırlardı.

Bu durum aylarca böyle sürüp gitti. Adam defalarca alışveriş listesine *fare kapanı* yazdı. Defalarca almayı unuttu, belki de köylülerin bir zamanlar fare kapanı satın aldığı dükkân kapandığı için.

Bir öğleden sonra bu adam, evin arkasındaki kulübede bir metal egesi arıyor. Egeyi bulamıyor ama elde yapıldığı belli olan, sağlam bir fare kapanı buluyor. 18 cm'e 9 cm'lik bir tahta parçası etrafına, sağlam bir tel kullanılarak yapılmış bir kafes bu. Paralel iki tel arasındaki boşluk asla yarım santimi geçmiyor. Bir fare belki aradan burnunu uzatabilir ama asla iki kulağını birden geçiremez. Kafesin yüksekliği 8,5 cm, yani fare içeri girdiğinde güçlü arka ayakları üzerinde doğrulabilir, dört parmaklı elleriyle yukarıdaki parmaklıklara tutunabilir, tavandaki tellerin arasından burnunu çıkarabilir ama asla dışarı çıkamaz.

Kafesin bir ucunda, yukarı doğru kapanan menteşeli bir kapı var.

Bu kapıya bir yay takılmış. Kapı açıldığında yay geriliyor ve kapıyı kapatmaya hazır bekliyor.

Kafesin üzerinde kapıyı açık tutmaya yarayan bir tel var. Bu tel kapının üzerinde belki bir milimetreyi bile bulmayan bir çıkıntı yapıyor. Neredeyse bir saç teli kalınlığında! Telin öteki ucunda, kafesin içinde, üzerine peynir ya da çiğ ciğer takılan bir kanca var.

Fare yemeği yemek için kafese giriyor. Dişleri lokmaya değer değmez tuzak teli kapıyı serbest bırakıyor ve fare daha başını bile çeviremeden kapı arkasından kapanıyor.

Farenin 18 cm'e 9 cm'lik bir kafeste, yaralanmamış bir halde, hapis olduğunu anlaması saatler sürüyor. Anladıktan sonra içinde bir şey hiç durmadan titriyor.

Adam fare kapanını eve götürüyor. Deniyor. Kancaya bir parça peynir takıyor ve kapanı, ekmeğin durduğu dolabın rafına yerleştiriyor.

Ertesi sabah adam kafeste gri bir fare buluyor. Peynire dokunulmamış. Kapı kapandıktan sonra fare iştahını kaybetmiş. Adam kafesi eline aldığı anda, fare kapıya bağlı olan yayın arkasına saklanmaya çalışıyor. Farenin hiç kırpmadığı, simsiyah gözleri var. Adam kafesi mutfak masasının üzerine koyuyor. Kafesin içine baktıkça orada oturan farenin ne kadar da çok kanguruya benzediğini fark ediyor. Bir sessizlik var. Fare biraz daha sakinleşiyor. Sonra fare kafesin içinde dönmeye başlıyor, ön ayaklarındaki parmaklarla tellerin arasındaki boşlukları yokluyor tekrar tekrar, bir istisna bulmak için. Fare, dişleriyle telleri kemirmeye çalışıyor. Sonra arka ayakları üzerine oturup ellerini ağzına götürüyor. İnsan bir fareye, bu adamın baktığı kadar uzun süre nadiren bakar. Ya da tam tersi.

Hikâyeyi Rue Delandine'den gelen sesler bölüyor.

Alex'e söyle para yollasın.

Söyledim.

Söyle, göndermezse yanacak.

Duyamadım.

Yanacak.

Adam kafesi köyün dışında bir tarlaya götürüyor, otların üzerine koyuyor ve kapısını açıyor. Farenin, dördüncü duvarın kaybolduğunu anlaması bir dakika sürüyor. Açıklığı burnuyla test ediyor. Sonra dışarı fırlıyor ve en yakın ot öbeğinin içine saklanıyor.

Seni bekleyeceğim, Jacko. Seni seviyorum, Jacko. Seni seviyorum. Kaç yıl sürerse sürsün, Jacko, bekleyeceğim.

Ertesi gün adam, kafeste bir başka fare buluyor. İlkinden daha tom-bul ama daha heyecanlı. Belki biraz daha yaşlı. Adam kafesi yere koyuyor ve seyretmek için kendisi de yere oturuyor. Fare tavandaki tellere tırmanıp başaşağı duruyor.

Özür dilerim, Toni, beni duyuyor musun? Özür dilerim.

Adam kafesi tarlada açtığı anda ihtiyar fare zikzaklar çizerek gözden kaybolana kadar koşuyor.

Bir sabah adam kafeste iki fare buluyor. Birbirlerinin ne kadar farkındalar, daha doğrusu diğerinin varlığı ortak korkuyu azaltıyor mu yoksa artırıyor mu anlamak zor. Birinin kulakları daha büyük, ötekinin tüyleri daha parlak. Arka bacakları çok daha güçlü olduğundan ve sıçradıklarında destek almak için güçlü kuyruklarını yere bastırdıklarından, fareler kangurulara benzer.

Jo-jo'ya bir mesaj iletmem lazım.

Jo-jo ne vaziyette olduğunu bilmek istiyor, Lenuta.

Ona söyle, haftaya işler yolunda gitmezse tırla Varşova'ya gideceğim.

Kötü haber.

Ona söyle, bana başka seçenek bırakmadı.

Çantana bir tabanca at, Lenuta.

Ona söyle, ihtiyar köylü kadınları o tır güzergâhında yaban mersini satıyor!

Ruslara güvenme.

Kafayı yemiş. Onun için içeride. Jo-jo kafayı yemiş.
Lenuta!

Tarlada, adam dördüncü duvarı kaldırdığında fareler tereddüt etmiyor. İkisi birlikte aynı anda dışarı koşuyor ve farklı yönlere gidiyorlar, biri doğuya, biri batıya.

Gilles! Beni duyabiliyor musun? Gilles, ses ver. Gilles, listedeki bütün kayıtları kolileyip yolladım bugün. Bir de naneli çikolata koydum içine, sen seversin...

Dolaptaki ekmek neredeyse hiç yenmemiş. Adam kafesi eline aldığı fare her zamanki gibi paniğe kapıldı ama bu seferki daha ağır hareket ediyor. Adam gelen mektupları almak ve postacıyla iki çift laf etmek için mutfaktan çıkıyor. Geri döndüğünde kafesin içinde yeni doğmuş dokuz fare yavrusu var. Mükemmelen şekillenmiş. Pembe. İri bir pirinç tanesinin iki katı büyüklüğünde.

Hayır efendim, uyanmayın. Rahatsız olmayın. Unutmayın bu hi-kâyeyi bir anne anlatıyor. Rüyanızda onu dinleyin.

On gün sonra adam, tarlaya bıraktığı farelerin bazılarının geri dönüp dönmediğini merak ediyor. Biraz düşününce bunun pek mümkün olmadığına karar veriyor. Her birini öyle dikkatle incelemiş ki içlerinden biri geri dönse derhal tanıyacağına emin.

Harry! Benim! Çarşamba günü gelemedim. Bu gece geldim, Harry!

Harry, geldiğinizde size söylememi rica etti. Onu hastaneye götürdüler. Kendisi gitmek istemedi. Ayaklarını zincirleyip hastaneye götürdüler Harry'yi.

Kafesteki fare başını yana eğik tutuyor, kafasında bere varmış gibi. Dörder parmağıyla ön ayakları, burnunun iki yanında sıkıca yere bastırıyor, bir piyanistin klavye üzerindeki elleri gibi. Arka bacakları gövdesinin altına toplanmış ve çok uzun oldukları için neredeyse kulaklarının altına kadar geliyor. Kulakları dikilmiş ve arkaya doğru uzayan kuyruğu, kafesin zeminine sıkıca bastırılmış. Kalbi

çok hızlı atıyor ve adam kafesi kaldırdığında korkuyor. Yine de ya-
yın arkasına saklanmıyor; yerinden kımıldamıyor. Başını dik tutup
adamın gözlerinin içine bakıyor. İlk olarak fareye bir isim vermek
geliyor adamın içinden. Alfredo, diyor ona. Kafesi mutfak masası-
na, kahve fincanının yanına koyuyor.

Daha sonra adam tarlaya gidip yere çömeliyor ve kafesi otların
üzerine koyup hücrenin dördüncü duvarı olan kapıyı açıyor. Fare
açılan duvara yaklaşıyor, başını kaldırıyor ve sıçırıyor. Saklanmıyor,
fırlamıyor, uçuyor. Boyuna oranla, bir kangurudan çok daha yük-
seğe ve uzağa sıçırıyor. Serbest bırakılmış bir fare gibi sıçırıyor. Üç
sıçramada en az beş metre gidiyor. Hâlâ dizleri üzerinde duran
adam, Alfredo adını verdiği farenin tekrar tekrar gökyüzüne sıçra-
masını seyrediyor.

Tekrar başlayacağız, canım, sıfırdan başlayacağız.

Ertesi sabah ekmeğe dokunulmamış. Adam, kafesteki farenin son
fare olabileceğini düşünüyor. Köyün dışındaki tarlada yere çömelip
kapıyı açarak bekliyor. Farenin dışarı çıkabileceğini anlaması epey
zaman alıyor. Nihayet anladığında en yakındaki en gür ot tutamına
koşuyor ama adam büyük bir hayal kırıklığı yaşıyor. Bir mahpusun
uçtuğunu, bir mahpusun özgürlük rüyasını gerçekleştirdiğini bir
kere daha görmek isterdi. Başka bir Alfredo'nun daha çıkacağını
ummuştı.

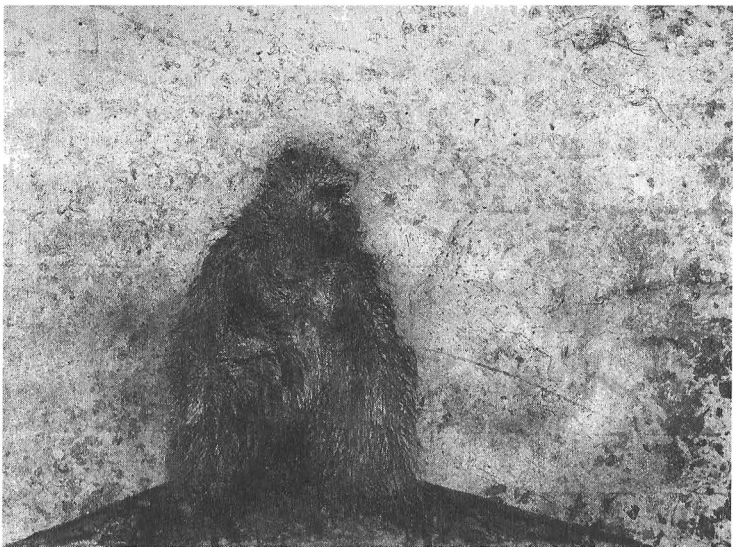
Monsieur le Maire, eminim hâlâ rüya görüyorsunuz. Doğru anla-
dıysam, Lyon'un merkezini yeniden inşa etmek için yaptığınız kap-
samlı planın (büyülü bir isim vererek Birlikte Akma dediğiniz pla-
nın) ilk adımı, St Joseph ve St Paul hapishanelerini yıkmak.

Yerlerini ne alacak? Ben bir öneride bulunmak isterdim. İki ha-
pishanenin kapladığı alan küçük. İki hektardan daha az. Bu alanı
elma bahçesi yapsanız ve halka açık bir park haline getirseniz... Bü-
tün dünyada, bir şehrin göbeğindeki ilk elma bahçesi olurdu! Ba-
harda açan çiçekler ve ekim ayının sonunda olgunlaşan meyveler,

burada görülmüş bütün rüyaların anısını yaşatırdı. İzninizle o kelimeyi vurgulayacağım, efendim, *Burada*.

Kısa süre önce, efendim, Ukrayna sınırı yakınında, Zamosc'ta yaşayan arkadaşım Zima Lewandowski'yi görmeye gittim. Polonya'nın en büyük orman uzmanlarından; ağaçların yaşını anlamak için yeni bir yöntem buldu. Ormanlar bir metin oluştururlar ve uzmanları bazen biraz etimologları andırır. Zima konuşmaya başladığında öylesi bir kesinlikle konuşuyor. Ona projemizden bahsettim –sizin hayalini kurduğunuz projeden, efendim– Lyon'un merkezindeki elma bahçesi projesinden ve ona hangi meyve türlerinin daha iyi olacağını sordum. Bir müddet düşündü, bana iklimle ve şehrin hava koşullarıyla ilgili sorular sordu, sonra şöyle dedi: Spartan! Orası için en iyi elma türü spartan olur. Geç meyve verir, ekim ayında hasadı yapılır ve iyi saklanırsa bütün kış dayanır.

Parka Delandine Bağlı denebilir, efendim, olmaz mı? Spartan elmaları olgunlaştıklarında buğulu kırmızı bir renk alırlar, topraktan çıkarılmış bir mineral gibi. Zima'ya bakılırsa ağaçlar 6 ya da 8 metre arayla ekilmeliymiş. Şu andaki hücreler 3 metreye 3,6 metre.



MIQUEL BARCELÓ, LA SOLITUDE ORGANISATIVE, 2008

Kavanozlarda Duran Fırçalar

Son tablolarından birinin adı *Yılanbalığı*. Bir ressam stüdyosu var, kavanozlarda duran fırçalar, çıplak uzanmış uzun ince bir kadın, bir kâsenin içinde bir yılanbalığı, etrafında karakalem desenler. Yılanbalıkları karaya çıktıklarında güneşten kaçmaya ya da saklanmaya çalışır, kuyruklarını tirbüşon gibi kullanıp toprakta bir delik açarlar ve bu deliğe geri geri girip kaybolurlar. Başka tabloları da var, delikleri resmetmiş, yılanbalıklarının açtığı deliklere benzeyen delikler.

Bir başka tablosunun adı *Sel*; *Çılgın Aşk*'ta ise deniz kütüphaneyi istila ediyor. Sucul bir ressam. Afrika çölünün resmini yaptığında bile, binlerce yıl ya da birkaç saniye önce, beyaz yüzeyin su tarafından düzlendiğini ve toza çevrildiğini fark etmenizi sağlıyor.

Onun sanatında da dünyada olduğu gibi sel hem bolluk hem felaket, hem doğum hem ölüm, hem başlangıç hem son.

Miquel Barceló, 1994'te defterlerinden birine şunları yazmış:

Derisi yüzülmüş bir ineğin resmini yapmak yine önem kazandı. Başka zamanlarda da olduğu gibi ama farklı bir şekilde. Romalıların yiyecekleri resmettiği gibi değil, Rembrandt gibi değil, Soutine ya da Bacon gibi değil, Beuys gibi değil – aniden bunun resmini yapma fırsatı, acil, gerekli, elzem bir hal aldı: kan ve kurban... ama bir elmayla, bir yüzle de işe yarar... insan nesneleri birer birer Berlusconi'nin yapışkanlığından çekip almalı ve yenilemeli, tazelemeli, temizlemeli, kımıl kımıl olduklarını ya da tatlı bir çürüme içinde olduklarını göstermeli.

Berlusconi'ye yapılan gönderme her şeyi anlatıyor. Günbegün bütün dünyada, medya ağı gerçeklerin yerine yalanları koyuyor. En başta siyasi ya da ideolojik yalanlar yok (onlar sonra geliyor), insan

hayatının ve doğal hayatın aslında neden oluştuğuna dair görsel, somut yalanlar var. Bütün yalanlar tek bir devasa sahtekârlıkta toplanıyor: hayatın kendisinin bir meta olduğu ve onu satın almaya gücü yetenlerin, tanım gereği onu hak edenler olduğu varsayımı! Çoğumuz bunun yanlış olduğunu biliyoruz ama bize gösterilenlerin pek azı direncimizi güçlendiriyor. Sonra belki Barceló'nun bir tablosuyla karşılaşırız.

Hayal edin, aniden somut maddesel dünyanın (domateslerin, yağmurun, kuşların, taşların, karpuzların, balıkların, yılanbalıklarının, termitlerin, annelerin, köpeklerin, küfün, tuzlu suyun) onlar hakkında yalanlar söyleyen, içine hapsedikleri sonsuz imge ırmağına karşı isyan ettiklerini düşünün! Bütün dilsel, dijital ve resimli manipölasyonlar karşısında özgürlüklerini ilan ettiklerini, temsil edilenlerin ayaklandığını hayal edin!

Bu tuvalerde olan bu. Somut ve ölümlü olanın isyanını dinliyorlar. Mesnetsiz tüketimci klişeler sağanağı karşısında, insan dehasının kâr peşinde koşmak demek olduğu iddiası karşısında, hayatın ve ölümün temel akıntısı önündeki barajın kapaklarını açıyorlar.

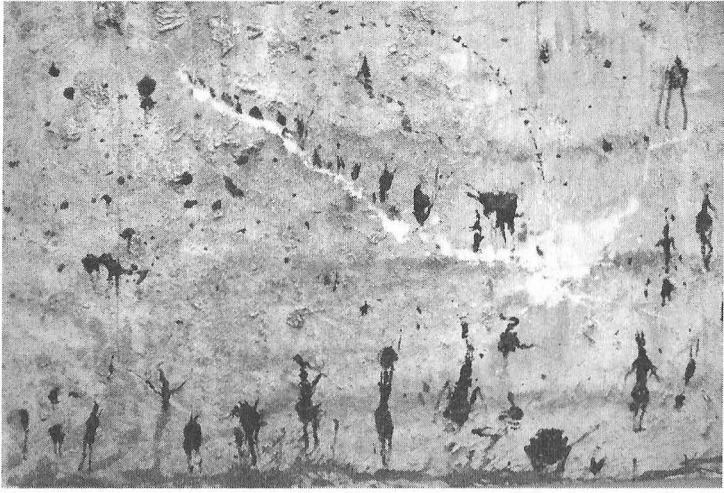
Ancak ekolojik propaganda da, söz konusu sanat üretmek olduğunda, diğer propagandalardan farklı değil. Bu resimlerin sırrı savundukları şeyler değil, dinleme şekilleri. Resmi yapılan her şeyin, bu şekilde resmedilmeye itirazını dinliyorlar; bu aynı zamanda onların, bir yalan olarak devşirilip kullanılmaya da itirazı. Dinliyorlar ve itirazlar görselleşiyor çünkü gergin bir halde resim diline tercüme ediliyorlar.

İtirazların kullandığı ve resim sanatının yorumladığı bazı taktikleri sayayım. Çerçeve içine alınınama taktiği: Resmi yapılan şeyler merkezden ayrılıp kenarlara kaçıyor.

Bir renk parçasına indirgenmeyi reddetme: Resmi yapılan şey kabarak üç boyutlu bir tümseğe dönüşüyor ya da aşağı doğru çukurlaşıyor, öyle ki tuval eğer yerde duruyorsa içine bir kaşık sokaabilirsiniz.

Resmi yapılan şeyin ucuz yaftaları reddetmesi: Mavi bir balık kendini dokuz parçaya bölüyor ve resmin bütün alanına dağıtıyor.

Aldatıcı bir hoşluğu olan ve tamam olma iddiasındaki her şeye



MIQUEL BARCELÓ, DUVAR RESMİ, 2010

karşı, resmi yapılan nesnelerin sabotajı: Resmi yapılan canlı bedenler, kendi içlerini lif ve tüylerle dolduruyor.

Bir de resmi yapılan şeyin her türlü muntazam alan ya da perspektife karşı düzenlediği daimi kumpaslar var: Nesneler seraba dönüşüyor, gökyüzü çorba gibi karışıyor ya da yağmur altındaki toprak yüzeyleri, bir pencere üzerindeki leke gibi silik bir hal alıyor.

Resmini yaptığı hiçbir şey ruhunu teslim edip, sadece bir imgeye dönüşmeyi istemiyor. Ressam da buna boyun eğiyor. “Resmini yaptığım şey yanımda olmalı, resmin üzerinde, onun kokusunu almalı, ona dokunmalıyım. Onu yemeliyim. Kavun resmi yaparken, kavun kabuklarını spatula olarak kullanıyorum, böylece kavunun suyu bozaya karışıyor.”

Bütün bunlar dağınıklığa yol açabilir, risk büyük ama o riskten keyif duyuyor. Yine de eserleri birbirini tutuyor. Bir arı oğulunun neden kendine has bir simetrisi olduğunu nasıl açıklayamazsam, bunu da açıklayamayacağım.

Chaim Soutine’i düşünüyorum, bir sanat tarihi kıyaslaması yapmak için değil, iki ressamı yan yana düşününce, dünyada son elli

yılda neyin değıştiğini daha iyi anladığım için. Soutine de resmini yaptığı şeyin isteklerine dikkatle kulak kabartırdı ve bunun sonucunda sanatı pathos ve ıstırap dolmuştu. Barceló'da pathos yok; sadece evrenin üreyen, kaynaşan maddesine direnme iradesi var! Bu direncin içinde de umut yatıyor. Umutsuzca hatırlamayı öğrenmeye çalıştığımız umut.

Dünyanın Büyük Yenilgisine Karşı

Resim tarihinde insan bazen tuhaf kehanetler bulabilir. Ressamın niyeti kehanette bulunmak değildir. Görünür, kendi başına kâbus görüyordur adeta. Mesela Brueghel'in, şimdi Prado Müzesi'nde sergilenen, 1560 tarihli *Ölümün Zaferi* tablosunda, Nazi toplama kamp-
larının korkunç kehaneti vardır.

Çoğu kehanet, belli bir şey üzerine odaklandığında kötülüğü haber verir çünkü tarih boyunca daima yeni dehşetler ortaya çıkmıştır, bunların birkaçı ortadan kalksa bile yerine yeni mutluluklar gelmez, mutluluk daima eskidir. Bu mutluluk için verilen mücadelenin yöntemleri değişir.

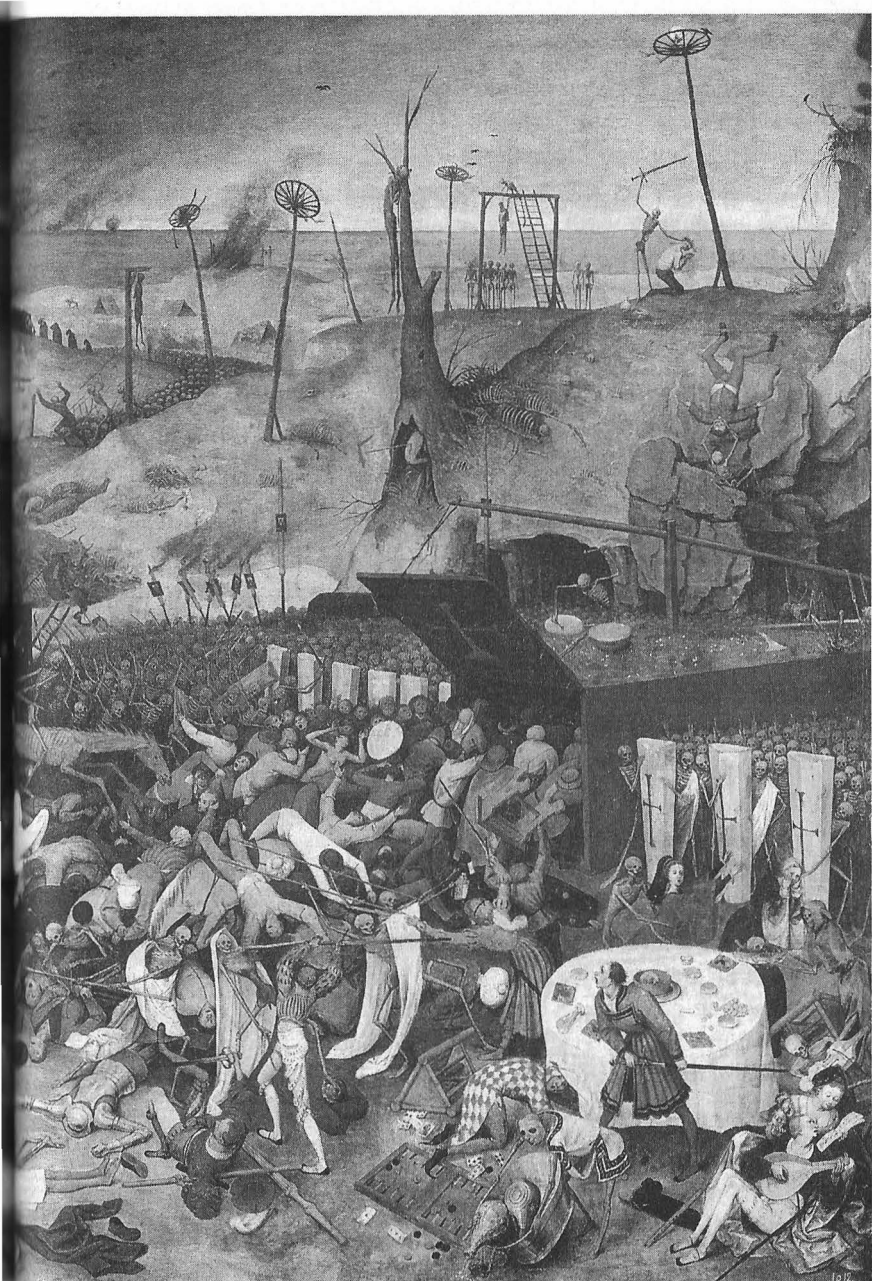
Brueghel'den yarım asır önce Hieronymus Bosch, *Milenyum Triptiği*'ni yapmıştır, bu tablo da Prado'dadır. Triptiğin sol paneli Âdem'le Havva'yı Cennet'te gösterir, ortadaki büyük panel Dünyevi Zevk-
ler Bahçesi'dir, sağ panelde Cehennem tasvir edilir. Bu cehennem, yüzyıl sonunda, küreselleşme ve yeni ekonomik düzenle dünyaya dayatılan zihinsel iklimin tuhaf bir kehanetine dönüşmüştür.

İzninizle açıklamaya çalışayım. Bunun resimdeki simgesellikle pek alakası yoktur. Bosch'un simgeleri muhtemelen, on beşinci yüzyıldaki milenyum tarikatlarının gizli, kapalı, zındıkça dilinden gelir; bu tarikatlar, dine aykırı bir şekilde, şeytan yenilebilirse dünyada cenneti yaratmanın mümkün olduğuna inanırlardı! Bu eserde bulunabilecek alegoriler hakkında çok makaleler yazılmıştır.* Ama Bosch'un cehennem vizyonu kehanet niteliği taşısa da, bu kehanet insanın zihnine musallat olan grotesk ayrıntılarda gizli değildir, bü-

* Biraz tartışma yaratsa da içlerinde en özgün olanlardan biri Wilhelm Fran-
ger'in yazdığı *Millennium of Hieronymus Bosch* kitabıdır (Faber & Faber).



BRUEGHEL, ÖLÜMÜN ZAFERİ, 1560



tündedir. Ya da farklı bir şekilde ifade edersek, cehennemin *mekânını* oluşturan şeydedir.

Orada ufuk yoktur. Eylemler arasında süreklilik yoktur; ara, patika, şablon, geçmiş ve gelecek yoktur. Sadece dağınık, parça parça şimdinin uğultusu vardır. Her yerde sürprizler ve hayretlik şeyler vardır ama hiçbir yerde bir sonuç yoktur. Hiçbir şey akıp gitmez: Her şey akışı keser. Bir nevi mekân hezeyanı vardır.

Bu mekânı, ortalama bir reklam arasında ya da tipik bir CNN haber bülteninde ya da herhangi bir kitle iletişim haber yorumunda gördüğümüz şeyle kıyaslayın. Benzer bir dağınıklık, kopuk heyecanların benzer bir keşmekeşi, benzer bir çılgınlık vardır.

Bosch'un kehaneti, günümüzde küreselleşme etkisi altındaki medyanın bize ilettiği dünya-resmiydi, bu küreselleşmenin sürekli satmak gibi mücrim bir ihtiyacı vardır. Her ikisi de parçaları doğru yerine oturmayan yapbozlar gibidir.

Geçen sene Subcomandante Marcos'un bir mektubunda, yeni dünya düzenine dair kullandığı terim tam da buydu... Güneydoğu Meksika'daki Chiapas'tan yazmıştı mektubu.* Gezegenimizi Dördüncü Dünya Savaşı'nın savaş meydanı gibi görüyor Marcos. (Üçüncüsü, Soğuk Savaş tabir edilen şeydi.) Savaşan devletlerin hedefi, bütün dünyayı pazar üzerinden istila etmek. Kullanılan silah finans olduğu halde her dakika milyonlarca insan ölüyor ya da sakat kalıyor. Savaşı açanların amacı, dünyayı yeni, soyut güç merkezlerinden yönetmek – yatırım mantığı dışında hiçbir denetime tabi tutulmayacak pazar megapollerinden. Bu arada gezegen üzerindeki insanların onda dokuzu, yerli yerine oturmayan bu dağınık parçalarla yaşamak zorunda.

Bosch'un panelindeki dağınıklık bu duruma öyle benziyor ki, Marcos'un adını andığı yedi parçayı orada arayacaktım neredeyse.

Adını andığı ilk parçanın üzerinde dolar işareti var ve rengi yeşil. Bu parça, küresel zenginliğin gittikçe daha küçük bir grubun elinde toplanmasını ve umutsuz yoksulluğun görülmemiş şekilde yaygınlaşmasını içeriyor.

* Bu mektup 1997'nin ağustos ayında bütün dünya basınında, hatta Paris'te basılan *Le Monde Diplomatique*'te bile yayımlanmıştır.

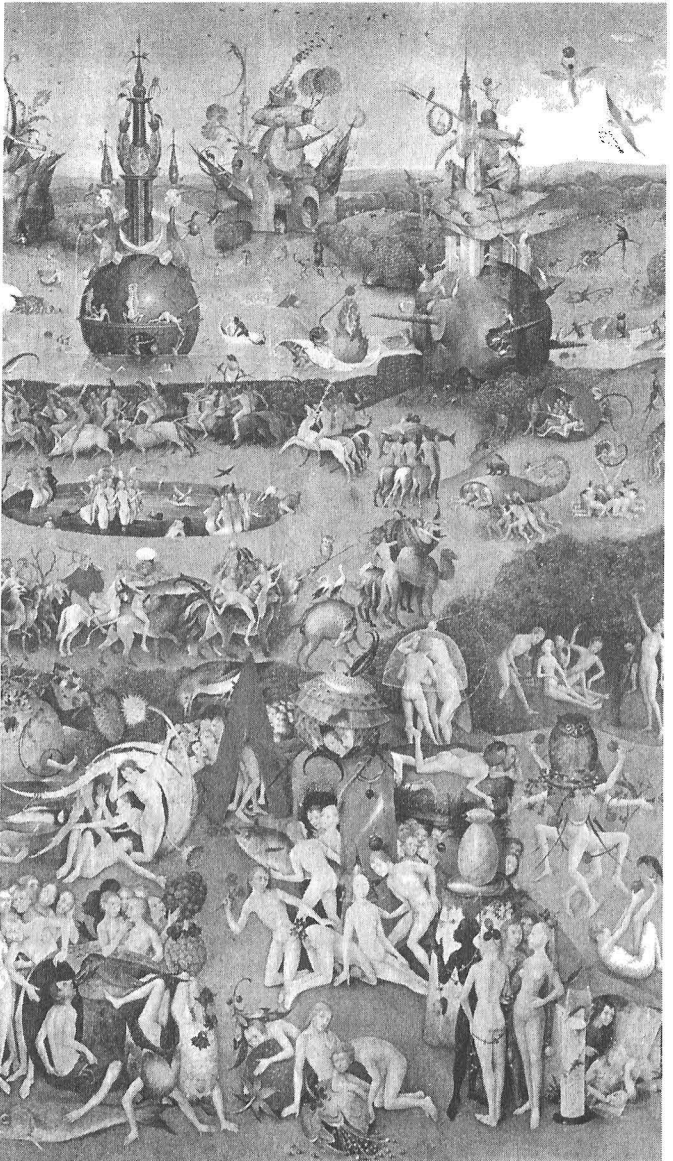
İkinci parça üçgen ve bir yalanı içeriyor. Yeni düzen, üretimi ve insan emeğini rasyonelize ve modernize etme iddiasında. Gerçekteyse sanayi devriminin başlarındaki barbarlığa dönüş söz konusu; bu seferkinin önemli farkı, barbarlığın, ona karşı duran etik bir kaygı ya da ilke tarafından dizginlenmiyor oluşu. Yeni düzen fanatik ve totaliter. (Kendi sistemi içinde hiç itiraz yok. Totaliterliği –ona göre çoktan hükümsüz kalmış– siyasetle değil paranın kontrolüyle ilgili.) Çocukları düşünün. Dünyada yüz milyon çocuk sokakta yaşıyor. İki yüz milyon çocuk küresel emek gücünün neferi.

Üçüncü parça bir kısırdöngü gibi yuvarlak. Mecburi göçü içeriyor. Hiçbir şeyi olmayanların daha girişimci olanları, hayatta kalabilmek için göç etmeye çalışıyor. Ancak yeni düzen, üretmeyen, tüketmeyen, bankaya koyacak parası olmayan kişilerin gereksiz olduğu ilkesi üzerinden çalışıyor gece gündüz. Bu yüzden de mültecilere, topraksızlara, evsizlere, sistemin çöpi muamelesi yapılıyor: Onlardan kurtulmak gerekiyor.

Dördüncü parça bir ayna gibi dikkörtgen. Ticari bankalarla dünya vurguncuları arasındaki para alışverişini içeriyor çünkü suç da küreselleşti.

Beşinci parça aşağı yukarı beşgen. Fiziksel baskıyı içeriyor. Ulus-devletler yeni dünya düzeninde ekonomik bağımsızlıklarını, siyasi inisiyatiflerini ve egemenliklerini kaybettiler. (Çoğu siyasetçinin yeni retoriği, vatandaşlar nezdinde kendilerini baskıya mecbur bırakan güçsüzlüklerini değil de siyasi güçsüzlüklerini gizleme teşebbüsünden ibaret.) Ulus-devletlerin yeni görevi, onlara paylaştırılmış şeyleri idare etmek, pazarın mega-şirketlerinin çıkarlarını korumak ve en önemlisi, fazlalık olarak görülenleri kontrol ve zapturapt altına almak.

Altıncı parça kargacık burgacık ve kırılmaları içeriyor. Bir taraftan yeni düzen, borsaların ve anlaşmaların internet üzerinden ânın-da iletilmesiyle, zorunlu serbest ticaret bölgeleriyle (NAFTA) ve her yere sadece pazarın sorgulanamaz kanununun dayatılmasıyla sınırları ve mesafeleri ortadan kaldırıyor; öte taraftan ulus-devleti güçsüzleştirerek, parçalanmaya ve sınırların çoğalmasına sebep oluyor –örneğin eski Sovyetler Birliği, Yugoslavya vs. “Kırılmış aynalar



BOSCH, DÜNYEVİ ZEVKLER BAHÇESİ, 1515

dünyası,” yazmıştı Marcos, “neoliberal yapbozun işe yaramaz birliğini yansıtıyor.”

Yapbozun yedinci parçası cep şeklinde ve dünya üzerinde, yeni düzene karşı geliştirilen çeşitli direniş ceplerini içeriyor. Güneydoğu Meksika’daki Zapatistalar bu ceplerden biri. İlle silahlı direnişi tercih etmemiş farklı koşullardaki başka direniş cepleri de var. Bu çok sayıda cebin ortak bir siyasi programları yok. Bu bozuk yapbozun içinde varolmaya çalışırken nasıl olsun? Yine de heterojenlikleri bir umut olabilir. Ortak noktaları, fazlalık kabul edilenleri savunmaları ve Dördüncü Dünya Savaşı’nın insanlığa karşı suç olduğunu düşünmeleri.

Yedi parça asla bir araya gelip anlamlı bir bütün oluşturmayacak. Bu anlamsızlık, bu saçmalık yeni düzene özgü. Bosch’un cehennem vizyonunda öngördüğü gibi ufuk yok. Dünya yanıyor. Her figür, kendi acil ihtiyaçlarına odaklanarak hayatta kalmaya çalışıyor. Klostrofobi had safhada ama aşırı kalabalıktan kaynaklanmıyor, bir eylemle ona dokunabilecek kadar yakın başka bir eylem arasında devamlılığın olmamasından kaynaklanıyor. Cehennem bu.

İçinde yaşadığımız kültür belki de şimdiye kadar varolmuş en klostrofobik kültür; küreselleşme kültüründe, Bosch’un cehenneminde olduğu gibi, *başka yere ya da başka türlüye* dair en ufak bir ışık yok. Verili olan, hapishane. Böylesi bir indirgemecilikle karşı karşıya kalınca insan zekâsı da hırsa indirgeniyor.

Marcos mektubunu şöyle bitirmişti: “Yeni bir dünya kurmak şart, pek çok dünyayı, bütün dünyaları kapsayabilecek bir dünya.”

Bosch’un tablosu, alternatif bir dünya kurmanın ilk adımının, zihinlerimize kazınmış dünya-resmini, yani mücrim ve doyum-suz satma ihtiyacını haklı göstermek ve idealize etmek için her yerde kullanılan yalancı vaatleri reddetmek olduğunu hatırlatıyor bize – tabii bir kehanetin bir şeyleri hatırlatması mümkünse. Başka bir uzam kesinlikle gerekli.

Öncelikle bir ufuk keşfetmek lazım. Bunun için de umudu tekrar bulmalıyız – yeni düzenin önümüze çıkarttığı ya da çıkartır gibi yaptığı bütün engellere rağmen.

Ancak umut bir inanç edimidir ve başka somut eylemlerle desteklenmesi gerekir. Mesela *yaklaşma* eylemi, mesafeleri ölçme ve bir yere *doğru yürüme* eylemi. Bunu yapmak, süreksizliği reddeden işbirliklerine götürebilir bizi. Direnme eylemi, sadece bize sunulan dünya-resminin saçmalığını kabullenmeyi reddetmek değil, bu resmin geçersizliğini duyurmaktır. Cehennem içeriden geçersiz ilan edildiğinde, cehennemliği son bulur.

Günümüzde varolan direniş ceplerinde, Bosch'un triptiğindeki diğer iki levha, Âdem ve Havva ile Dünyevi Zevkler Bahçesi, karanlıktaki fenerle incelenebilir... onlara ihtiyacımız var.

Bir kez daha Arjantinli şair Juan Gelman'dan alıntı yapmak istiyorum:

ölüm geldi hatıratıyla/
biz tekrar başlayacağız
tekrar başlayacağız
tekrar başlayacağız biz

dünyanın büyük yenilgisine karşı
biz yoldaşıklar asla tükenmeyen/ya da
yanmayan ateş gibi hafızada/
tekrar/tekrar/tekrar*

* *Esperan*, Roma, 1980.

Subcomandante Marcos'la Yazışmalar

I. Balıkçılar

Bahar, beklenen mevsimdir. İspanyolca gibi bazı dillerde dişi olduğu düşünülür; Yunanca gibi dillerdeyse erkek. Kızlı erkekli geldiklerinde bir hafta sonu kalırlar, yerlerini haleflerine bırakırlar, sonra da kaçıp giderler.

Yine de ocak ayından başlayarak dedikodularını yapar dururuz, bir yerlerde saklanıyorlarmış gibi. Yerin teninin altındadırlar: Mürver ağaçlarının dallarında çoktan tomur tomur yaralar açılmıştır, kardelenler dişlerini sıkıp başlarını yukarı uzatırlar. Nihayet bahar açığa çıktığında “gelmesiyle gitmesi bir oldu” hissine kapılırız.

Bir mevsim bile değil bir özlemdir. Benim yaşımdaki birinin şu soruyu sorması çok doğal: Daha kaç kere bu bekleyişe şahit olacağım? Yeni bir başlangıç bekleyişi. Yılın yeni başlamasıyla ilgili bir şey değildir bu, yeniden seçeneklerin sunulmasıyla ilgilidir. Memnuniyetsizliğin kışında seçenekler yoktur.

İlk mevsim çaresizce ve umutla gelir, mecburen saman altından su yürütmesinin bir sebebi de budur. Burada senin mektubunda yazdığın şey var aklımda Marcos:

Size bir çiçek sunmak istiyoruz, *bir* çiçek diyorum çünkü hepinize yetecek kadar yok ama paylaşırsanız bir tane hepinize yeter, her biriniz minicik bir parçayı saklarsanız ihtiyarladığınızda ülkenizin çocuklarına şunu anlatabilirsiniz: Yirminci yüzyılın sonunda Meksika için savaştım ve buradan onlara destek verdim: İnsan olduğunu unutmamış bütün in-

sanların istediği şeyi istediklerini biliyordum sadece, yani demokrasi, özgürlük ve adalet. Yüzlerini hiç görmedim ama yürekleri bizimkiler gibiydi.

Bu yıl bahar 12 Nisan'da kendini açık etti, şöyle: Sizin dağlarınız bizimkilerden daha yüksek ama ovaya inen yollardan birini tuttunuz mu bizimkine benzer bir yerlere gelirsiniz. Belli bir irtifada taşlı bir dere küçük bir göle akar ve bitki örtüsü biraz daha yeşillenir. Göl toprağı suya doyurduğu için karşısına geçmek zordur. Etrafından dolanmak daha kolay olur.

Bir ay içinde binlerce kurbağa su birikintisinde çiftleşmeye gelecek. Şu anda hâlâ geceleri don yapıyor ve sabahları kayaların bazıları buzdan parılıyor. Senelerdir burada hep bir balıkçıl bulunur. Bazen ladin ağaçlarından birinin tepesine yakın bir yerlere tüner. Bazen, gagası balık avlamaya hazır, bataklık alanda durur. Bir balıkçıl hamlesini, göz açıp kapayana kadar yapar ve yuvasını hazırlayıp eşini çağırmaya başladığında, gagası dimdik gökyüzünü işaret edecek şekilde başını kaldırır, bir çan kulesi ya da Brancusi heykeli gibi. Her kış, balıkçılar bizim nehirlerimizden Kuzey Afrika'ya göç eder.

Yine de her sene buraya gelen aynı balıkçıdır. Yirmi yıldan daha uzun süre yaşayabilirler. Sanırım bu balıkçıl pek genç değil ve diğerlerinin yuvalarını kurdukları yerden uzak durması, yalnız gezmesi belki bundan. Onu hiç eşiyle birlikte görmedim ama düzenli olarak gizli bir yuvaya uçtuğunu ve az önce yediği balığı ya da kurbağayı kusarak yavrularını beslediğini biliyorum.

Balıkçıl dışında bu yerin hiçbir özelliği yok: bir su birikintisi, küçük bir bataklık, dikçe bir bayır. Dağın kuzey yamacında olduğu için pek az güneş ışığı alıyor. Doğanın, çiçeklere göre olmayan arka avlularından. İşte 12 Nisan Çarşamba günü bahar burada kendini açık etti.

İlk başta özel bir şey fark etmedim. Sonra daha başımı bile kaldırmadan gökyüzünde olağandışı bir şeylerin meydana geldiğini sezdim. Tehlikeli bir şey değil. Ölçülü ve ciddi bir şey. Başımı kaldırdım.

İki balıkçıl ağır kanat hareketleriyle havada daireler çiziyordu. Kulaklarından geriye doğru kordela gibi uçuşan siyah tüyleri görebileceğim kadar alçaktan uçuyorlardı. Gri kanatlar, beyaz boyunlar. Etrafımda dönerlerken içlerinden biri ötekini yakalamak için dairenin ortasından geçti ama öteki de aynı hareketi yapınca kendilerini yine bir dairenin karşı uçlarında buldular.

Bu onların ilk sabahıydı. Geri dönmüşlerdi. Kuşbilimciler, erkek balıkçılın ancak yuvasını kurduktan sonra kendine bir eş aradığını söylüyorlar. Bu durumda bu çift bir istisna olsa gerek. Araziyi birlikte dikkatle gözden geçiriyorlardı.

Ama benim nefesimi asıl kesen, Marcos, bu işi yaparken takındıkları rahat ve gevşek tavidir. O rahatlıkta, anlık ama mutlak bir güven ve ait olma duygusu vardı. Sanki tekrar geri döndükleri kendi hayatlarını inceliyormuş gibi dönüyorlardı havada ağır ağır.

Bu görüntü Chiapas'taki seni aklıma getirdi ve halktan çalınan şeyleri onlara geri vermek için yürüttüğünüz mücadeleyi – o şeyleri çalanların hayatta bildiği iki şey vardır: para transfer etmek ve bomba atmak. Onların dünyasında yuvaya dönüş diye bir şey yoktur ve asla olmayacaktır. Kafamda dört şey birleşti: bahar, Zapatistaların direnişi, senin farklı bir dünya hayalin ve balıkçıların ağır kanat sesleri.

II. Balıkçılar ve Kartallar

Bir okur şu soruyu sorabilir: Yazarın, yazdığı mekânla ve insanlarla arasındaki ilişki nedir?

John Berger, *Domuz Toprak*

Kabul ama aynı zamanda kendine şunu da sorabilir: Meksika'nın Chiapas cangılında yazılmış bir mektupla, onun Fransız kırsal kesiminden aldığı bir cevap arasındaki ilişki nedir? Hatta daha iyisi, bir balıkçılın ağır ağır kanat çırpmasıyla, bir kartalın bir yılan üzerinde süzülmesi arasındaki ilişki nedir?

Mesela, Guadalupe Tepeyac'ta (sivillerin boşalttığı, askerlerin doldurduğu bir köy) balıkçılar, aralık ayında geceleri havalanır.

Yüzlercesi vardır. "Binlerce," diyor Teğmen Ricardo, zaman zaman abartma eğiliminde olan Tzeltal bir direnişçi. "Milyonlarca," diyor Gladys, on iki yaşında olmasına rağmen (ya da belki tam bu yüzden) işin dışında kalmak istemiyor. "Her sene gelirler," diyor dede, küçük beyaz lekeler köyün üzerinde süzülürken, doğuya mı gidiyorlar yoksa?

Geliyorlar mı yoksa gidiyorlar mı? Bunlar sizin balıkçılar mı Bay Berger? Kanatlı bir hatırlatma notu mu? Yoksa bir şeyleri önceden haber veren bir selam mı? Ölüme direnen bir şeyin kanatlarının pıtırıtısı?

Çünkü neticede, aylar sonra, mektubunuzu okudum (kenarı kıvrık, tarihinin üzerine çamur gelmiş bir gazete küpüründen) ve mektubunuzda şafağın kanatları bir kez daha gökyüzünde süzülüyor. Guadalupe Tepeyac insanları artık dağda yaşıyor, kim bilir belki de ışıkları balıkçıların seyrüsefer haritalarında özel bir anlam taşıyan aşağıdaki küçük vadide değil.

Evet, mektubunuzda bana sözünü ettiğiniz balıkçıların, kışın Kuzey Afrika'dan geldiklerini şimdi öğrenmiş bulunuyorum, yani 1994'ün aralık ayında Lacandon cangılına gelen kuşlarla bir alakaları olması imkânsız. Hem dede, Guadalupe Tepeyac üzerindeki şaşırtıcı turun her sene tekrar ettiğini söylüyor.

Belki Güneydoğu Meksika zorunlu bir duraktır, bir ihtiyaç, bir hedef. Belki uçanlar balıkçıl değil, dağılmış ay parçalarıdır, cangil Aralığında havaya saçılan.

Aralık 1994

Aylar sonra güneydoğu Meksika yerlileri bir kez daha isyanlarını ateşlediler, soykırma, ölüme direnişlerini... Sebep?

Yüce hükümet organize suç işlemeye karar vermişti, neoliberalizmin özü, modernite tanrısı paranın planlamış olduğu suç. On binlerce asker, yüzlerce ton savaş mühimmatı, milyonlarca yalan. Amaç? Kütüphaneleri, hastaneleri ve evleri yıkmak, mısır ve fasul-

ye tarlalarını yakmak, isyanın bütün izlerini yok etmek. Yerli Zapatistalar direndiler, dağlara çekildiler ve ben bu satırları yazarken bile henüz sona ermemiş olan bir göç başlattılar. Neoliberalizm, uluslararası piyasalarda dolarla satılan bir egemenliğin savunucusu kılığına girmiş.

Neoliberalizm, budalalık ve sinizmin dünyanın farklı farklı yerlerinde hüküm sürmesini mümkün kılan bu doktrin, soykırıma maruz kalma serbestisi dışında bir şeye izin vermez. “Bir sosyal grup, bir kültür, özellikle de bir direniş olarak ölmelisin. Ancak o zaman modernitenin bir parçası olursun,” der büyük kapitalistler, hükümet sıralarından, yerli *campesino*’lara. Bu yerli halklar, neomerkantilizmin modernleştirici mantığını rahatsız eder. İsyancıları, meydan okumaları, direnişleri, onları rahatsız eder. Bir küreselleşme projesinin –yoksul insanların, bütün muhaliflerin, yani nüfusun büyük bir kısmının bir engelden ibaret olduğuna karar vermesine ramak kalmış olan ekonomik ve siyasi bir projenin– içindeki varlıkları anakroniktir. Zapatista yerli haklarının “Biz buradayız!” sözünün silahlı karakteri onların pek umrunda değildir, onları uyandırmaz (böyle “basiretsiz” bir meydan okumaya son vermek için biraz ateş, biraz kurşun yeter). Onların umrunda olan ve canlarını sıkın şey, yerli Zapatistaların konuştuğu ve duyulduğu anda, kendi varlıklarının, “neoliberal modernitenin” utanç verici bir ihmalini hatırlatan bir şeye dönüşmesidir: “Bu yerliler günümüzde hâlâ hayatta olmamalıydı, onların işini DAHA ÖNCE bitirmeliydik. Şimdi onları ortadan kaldırmak daha zor olacak, yani daha masraflı.” Meksika’da hükümet eden neoliberalizmin üzerindeki yük budur.

“Gelin bu ayaklanmanın sebeplerini ortadan kaldıralım,” diyor hükümet arabulucuları (dünün solcuları, bugünün mahcupları) ama sanki asıl söylemek istedikleri şu: “Hiçbiriniz hayatta olmamalıydınız, modern tarihin talihsiz hatası bu.” “Sebepleri ortadan kaldıralım,” demek, “Onları ortadan kaldıralım,” demenin daha şık eşanlamlısı. Zenginlik ve iktidarı üç-beş kişide toplayıp, ölümü ve yoksulluğu herkese dağıtan bu sistemin plan ve projelerinde *campesino*’lara, yerlilere yer yoktur. Onlardan kurtulmak gerekir, tıpkı balıkçılar gibi... ve kartallar gibi...

Gizemli olan, bilerek saklanan şey değildir, daha önce de söylediğim gibi, mümkün olanın şaşırtıcı çeşitliliğidir. Bu yüzden de köylüler arasında rol kesme daha azdır. Onlar şehirli karakterler gibi *rol yapmaz*. Bunun sebebi daha “basit”, daha dürüst ya da gailersiz olmaları değildir, bir insan hakkında bilinmeyen şeyle, genel olarak bilinen şey arasındaki boşluğun çok küçük olmasıdır – çünkü tam da bu boşluk içinde rol kesilir.

John Berger, *a.g.y.*

Aralık 1994

Sisle, köyün saz damları arasında sürünen soğuk bir şafak. Sabah. Şafak gitse de soğuk kaldı. Dar, toprak patikalar, insan ve hayvanlarla dolmaya başlıyor. Soğuk ve dar bir patika, *Domuz Toprak* kitabını okurken bana eşlik ediyor. Heriberto ve Eva (biri beş, diğeri altı yaşında) gelip elimden kitabı kapıyorlar. Kapaktaki resme bakıyorlar (1989 Madrid baskısı). John Constable’ın bir tablosu, İngiliz kırları. Kitabınızın kapağı, Bay Berger, imge ve gerçeklik arasında hızlı bir bağ kuruyor. Mesela Heriberto için, resimdeki at hiç kuşkusuz La Muñeca (Bebek) (yerli isyanının güneydoğu Meksika’da hüküm sürdüğü uzun yıl boyunca bize eşlik eden kısrağ). Manuel dışında kimse binemezdi üstüne, Heriberto’nun iki katı yaşta, boyda ve kiloda olan oyun arkadaşı Manuel, Chelita’nın ağabeyi yani Heriberto’nun gelecekteki kayınbiraderi. Constable’ın “bir nehir” dediği şey aslında bir nehir yatağı, La Realidad’dan (köyün ismi) geçen bir nehir yatağı, Heriberto’nun ufuklarının sınırı bu gerçeklik. Yaptığı yolculukların ve etrafta koşuşturmasının onu götürdüğü en uzak yer *la realidad*, gerçeklik.

Constable’ın resmi, Heriberto ve Eva’ya İngiliz kırlarını hatırlatmadı. Onları Lacandon cangılından dışarı çıkarmadı. Onları orada bıraktı, ya da oraya geri götürdü. Onları kendi topraklarına, kendi yerlerine, çocuk olmaya, *campesino* olmaya, yerli olmaya, Meksikalı ve isyancı olmaya geri götürdü. Heriberto ve Eva için, Constable’ın tablosu La Muñeca’nın renkli bir resmi; tablonun adının *Üzerinden Tekneler Geçen Nehir (Flatford Değirmeni)* olması da

onlar için geçerli bir argüman değil: Nehir, La Realidad'daki nehir yatağı; at, kısarak La Muñeca; ona binen Manuel, şapkası düşmüş – bu kadar, başka bir kitaba geçiyoruz. Bu seferki kitap Van Gogh'la ilgili ve Eva'yla Heriberto için, Hollanda resimleri, kendi topraklarının, kendi yerli ve *campesino* oluşlarının sahneleri. Daha sonra Heriberto annesine, bütün sabahı Subcomandante'yle geçirdiğini söylüyor.

“Büyük kitaplar okuduk,” diyor Heriberto, sanırım böylece istediği kadar çikolata ve kurabiye yemeye hak kazanıyor. Eva ondan daha ileriye görüyor, küçük kırmızı bandanalı bebeği hakkında bir kitabım olup olmadığını soruyor.

Yazma eylemi, yazılan deneyime yaklaşma eyleminden başka bir şey değildir; tıpkı yazılmış metni okuma eyleminin de, umulur ki, benzer bir yaklaşma eylemi olması gibi.

John Berger, *a.g.y.*

Ya da bir uzaklaşma eylemidir, Bay Berger. Yazmak ama en önemlisi yazılmış metni okumak, ondan uzaklaşma eylemi de olabilir. “Yazılı söz ve imge,” diyor, sorunları artırmak istercesine kendini yalnız hayal eden öteki benliğim.

Evet diye düşünüyorum, yazılı sözün “okunması” ve imge, deneyimi yaklaştırabilir ya da uzaklaştırabilir. 1994 Ocağında Ocosingo'da ölen savaşçılardan birinin, Alvaro'nun fotoğrafik imgesini hatırlıyorum. Alvaro fotoğrafta geri dönüyor. Alvaro ölümüyle fotoğrafta konuşuyor. Şunu söylüyor, yazıyor, gösteriyor: “Ben Alvaro, yerliyim, askerim, unutulmaya karşı silahlandım. Bakın. Dinleyin. Yirminci yüzyıl biterken, bir sesimiz olması için, görülmek için, yaşamak için bizi ölmeye zorlayan bir şeyler oluyor.” Ölmüş Alvaro'nun fotoğrafına bakan uzaklardaki bir okur, modern Meksika'da, NAFTA'da, uluslararası forumlarda, ekonomik refahta, birinci dünyada, yerlilere ne gözle bakıldığını kestirebilir.

“Dikkat! Makroekonomik planlarda şeytani bir şey var, neoliberalizmin başarısını göklere çıkaran karmaşık matematik hesaplarda işlemeyen bir şey var,” diyor Alvaro ölümüyle. Fotoğrafı daha faz-

lasını anlatıyor, ölümü konuşuyor, Chiapas toprağı üzerindeki bedeni söz alıyor, başı bir kan gölünün içinde yatıyor: “Bakın! Sayıların ve beyanların sakladığı bu. Kan, cesetler, kemikler, hayatlar ve umutlar, ezilmiş, ufalanmış, kâr ve ekonomik büyüme endekslerine katılmak üzere saf dışı edilmiş.”

“Gelin!” diyor Alvaro. “Yakına gelin! Dinleyin!”

Ama Alvaro’nun fotoğrafı uzaktan da “okunabilir”, fotoğrafın öteki tarafında durabilmek için mesafe yaratan bir araç gibi, dünyanın başka bir yerinde bu olanı bir gazetede “okumak” gibi. “Bu olay burada gerçekleşmedi,” diyor fotoğrafı okuyan, “burası Chiapas, Meksika, tarihi bir kaza, sağaltıcı, unutulabilir ve... çok uzakta.” Ayrıca bunu doğrulayan başka okurlar da var: beyanlar, ekonomik rakamlar, istikrar, barış. Yüzyıl sonunda yerlilerin savaşının kullanım alanı bu, “barışın” kıymetini tekrar anlamak.

Lekelenmiş bir nesnenin üzerinde duran leke gibi. “Ben buradayım ama bu fotoğraf orada, çok uzakta, önemsiz,” diyor mesafe alan “okur”.

Düşünün, Bay Berger, yazarla okur arasındaki ilişkinin nihai sonucunu, her ikisinin de metin üzerinden (“ya da imge üzerinden” diye üsteliyor öteki benliğim yine) ıskaladığını düşünün. Onlara dayatılan, metne anlam kazandıran bir şeyler var, insanı yakınlaşmaya ya da uzaklaşmaya teşvik eden bir şeyler. Bu “bir şeyler” dünyanın yeni bölüşümüyle ilgili, ölümün ve sefaletin demokratikleşmesiyle, iktidarın ve paranın diktatörleşmesiyle, acı ve umutsuzluğun belli bölgelere kapatılmasıyla, saldırganlığın ve pazarın uluslararası bir hal almasıyla. Ama Alvaro’nun (ve onunla birlikte binlerce yerlinin) kararıyla da ilgili, silah kuşanma, savaşına, direnme, daha önce kendilerine çok görülmüş bir sese kavuşma kararıyla ilgili, bunun bedelinin kanla ödendiğini hafife almadan söylüyorum bunları. Aynı zamanda Alvaro’nun mesajıyla açılan kulaklar ve gözlerle de ilgili, onu duymaları, anlamaları, ona, ölümüne yaklaşımları, geçtiğimiz 1 Ocak’a kadar onu daima görmezden gelmiş bir şehrin sokaklarına dökülen kanını görmeleriyle ilgili. Aynı zamanda kartal ve balıkçılarla da ilgili, sistemin içinde kaybolmaya direnen Avrupalı *campesino*’yla ve soykırımı karşı başkaldıran Latin Amerikalı yerliler-

le ilgili. İktidarı elinde tutanların paniğiyle ilgili, ne kadar güçlü ve iktidar sahibi görünse de içinin pırpır etmesiyle ilgili, en beklemediği anda düşecek olmasıyla...

Ve –tekrar ederek sizi selamlıyorum– aynı zamanda bize gönderdiğiniz mektuplarla ilgili ve size şu satırları götüren mektuplarımızla: Kartal mesajı aldı, balıkçılın tedirgin uçuşuyla nasıl yaklaştığını anladı. Orada, aşağıda, yılan titreyerek sabahın olmasından korkuyor...

Vale, Bay Berger. Size sağlık diliyorum, bir de yukarıda süzülen balıkçılı takip edin, küçük ve geçici bir ışık parlaması gibi kalana kadar, kendi kendini havalandıran bir çiçek gibi...

Güney Meksika dağlarından

Subcomandante Insurgente Marcos

Meksika, Mayıs 1995

III. Taşlarla Nasıl Yaşanır

Marcos, direniş cebiyle ilgili bir şeyler söylemek istiyorum. Özellikle belli bir tanesiyle ilgili. Gözlemlerim biraz uzak görünebilir ama senin de söylediğin gibi, “Dünyanın içinde çok dünyalar vardır, hatta bütün dünyalar vardır.”

Bu yüzyılda devrim üzerine kafa yoran düşünürlerin en az dogmatik olanı Antonio Gramsci’ydi değil mi? Dogmatizmden uzak oluşu bir nevi sabırdan kaynaklanıyordu. Sabrının, tembellik ya da rehavetle hiç alakası yoktu. (En büyük eserini, İtalyan faşistlerin onu sekiz yıl boyunca, ölene kadar tuttukları hapishanede yazmış olması, bu eserin aciliyetine şahitlik eder.)

Onun o çok özel sabrı, asla bitmeyen bir pratik hissinden geliyordu. Zamanının siyasi çekişmelerini yakından görmüş, zaman zaman onlara yön vermişti ama arka planda duran, sayısız çağlar boyu süregelmiş dramı da hiç unutmazdı. Belki de diğer pek çok devrimci gibi Gramsci’nin de binyılcı olmasını engelleyen buydu. Vaatler-

den çok umuda inanırdı ve umut uzun vadeli bir şeydir. Kendi ke-
limelerinden dinleyelim:

Derinlemesine düşünürsek, “İnsan nedir?” sorusunu sorarken “İnsan ne olabilir?” sorusunu sormak istediğimizi anlarız. Bu da şu manaya gelir: İnsan kendi kaderini belirleyebilir mi, kendi kendini oluşturabilir mi, kendi hayatına şekil verebilir mi? Öyleyse şunu söyleyelim, insan bir süreçtir ve tam olarak kendi eylemlerinin sürecidir.

Gramsci, altı yaşından on iki yaşına kadar, Sardinya Adası’nın merkezindeki küçük Ghilarza kasabasında okula gitmişti. Kasaba yakınlarındaki Ales köyünde doğmuştu. Dört yaşındayken, kucakta taşınırken yere düşmüş ve bu kaza, sağlığını kalıcı bir şekilde bozan bir omurga kaymasına neden olmuştu. Yirmi yaşına gelene kadar Sardinya’dan hiç çıkmadı. Bence, kendine özgü zaman anlayışını ona kazandıran ya da ilhamını veren bu ada olmuştur.

Ghilarza’nın çevresinde, adanın başka birçok bölümünde olduğu gibi, insanın en kuvvetle hissettiği şey taşların varlığıdır. En başta taşların mekânıdır burası ve –gökyüzünde– gri leş kargalarının. Her *tanca* –mera– ve her mantar meşesi bahçesinde en az bir, genelde çok sayıda taş yığını vardır, her biri bir kamyon büyüklüğünde. Toprak kuru ve fakir olduğu halde işlenebilsin diye, yakın zamanda toplanıp yığılmıştır bu taşlar. Taşlar büyüktür, en küçüğü yarım ton çeker. Granit (kırmızı ve siyah), şist, kireçtaşı, kumtaşı ve bazalt benzeri pek çok koyu renkli volkanik kaya vardır. Bazı *tanca*’larda toplanmış olan taşlar yuvarlak değil uzundur, bu yüzden de sırik gibi dikine konurlar ve devasa taş bir çadır gibi üçgen bir şekil oluştururlar.

Yaşı belirsiz, sonsuz, sıvasız örülmüş taş duvarlar *tanca*’ları ayırır, şoselerin kenarları boyunca uzanır, koyun ağıllarının etrafını kuşatır ya da yüzlerce yıl kullanıldıktan sonra çöküp, yıkılmış bir labirent görünümü alır. Yumruk büyüklüğünde taşlardan oluşan küçük piramit şekilli yığınlar da vardır. Batıda çok yaşlı kireçtaşı dağlar yükselir.

Her yerde taş taşa değer. Burada, bu acımasız arazide, insan hasas bir şeyle karşılaşır: Taş taş üstüne koymanın bir şekli vardır ki

bunun inkâr edilemez bir insan eylemi olduğunu gösterir, doğal bir afetten farklı bir şey olduğunu.

Bilgi güçtür [yazmış Gramsci] ama bir şey daha vardır ki meseleyi karmaşıktır: Belli bir anda varolan ilişkileri, verili bir sisteme aitmiş gibi bilmek yeterli değildir, ilişkileri genetik olarak da bilmek gerekir – yani oluşumlarının hikâyesini bilmek gerekir çünkü her birey, sadece mevcut ilişkilerin bir sentezi olmakla kalmaz, onların tarihidir de, yani bütün geçmişin bir özetidir.

Batı Akdeniz'deki stratejik konumu ve maden yatakları –kurşun, çinko, kalay, gümüş– yüzünden Sardinya kıyıları dört bin yıl boyunca işgal altında kalmıştır. İlk işgalciler Fenikelilerdi, sonra Kartacalılar, Yunanlar, Romalılar, Araplar, Pisalılar, İspanyollar, Savoy Hanedanı ve nihayet modern İtalya.

Bu sebeple Sardinyalılar denize güvenmez ve ondan hoşlanmaz. “Denizden hırsız gelir,” derler. Denizci ve balıkçı bir millet değildirler, çobandırlar. Topraklarının ulaşılmaz, taşlık iç kesimlerine sığınmış ve işgalcilerin onlara taktığı isimle “eşkîya” olmuşlardır. Ada büyük değildir (250 x 100 km) yine de yanardöner dağlar, güney güneşi, kertenkele kuruluğu, vadiler, engebeli kayalık arazi, belli bir noktadan bakıldığında ona bir kıta görüntüsü verir! Günümüzde bu kıtanın üzerinde 3,5 milyon koyun ve keçiyle 35.000 çoban yaşar: onlarla birlikte çalışan ailelerini de sayarsak 100.000 kişi.

Megalitik bir ülkedir bu –tarihöncesinden kalma manasında değil; dünyadaki bütün yoksul memleketler gibi, metropoller tarafından görmezden gelinen ya da “yabani” bulunup bir kenara itilen bir tarihi vardır– ruhu kaya, anası taş olduğu için megalitiktir. Ulusal şair Sebastiano Satta (1867-1914) şöyle yazmış:

Yükselen güneş, Sardinya, ısıttığında granitini
Yeni oğullar doğurmalısın.

Bu durum, bazı değişikliklerle ama belli bir süreklilikle altı bin yıl devam etmiş. Klasik mitolojideki çoban kavalı hâlâ çalınıyor. Adanın çeşitli yerlerinde 7000 tane *nuraghi* var – Fenike işgalinden ön-

ceye, neolitik döneme tarihlenen, sıvasız örülmüş taş kuleler. Bunların çoğu harabe halinde; bir kısmı yıkılmamış, yükseklikleri belki 12 metre, çapları 8 metre, duvarların kalınlıklarıysa 3 metre.

İçerideki karanlığa gözlerinizin alışması biraz zaman alır. Yontulmuş bir arşitravı olan tek giriş kapısı dar ve alçaktır; içeri girmek için eğilmeniz gerekir. İçerideki serin karanlıkta gözleriniz görmeye başladığında, sıva kullanmadan kubbeli bir iç mekân yapmak için, devasa taşların hafif içeri kaydırılarak üst üste konulduğunu görürsünüz, böylece mekân hasırdan örülmüş bir arı kovanı gibi konik görünür. Ancak koninin fazla sivri olmaması gerekir yoksa duvarlar tavanı örten devasa düz taşların ağırlığını çekemez. Bazı *nuraghi*'ler iki katlı ve merdivenlidir. Onlardan bin yıl önce yapılmış piramitlerin aksine bu yapılar canlılar için inşa edilmiştir. Asıl işlevlerine dair pek çok teori vardır. Açık olan, barınma ihtiyacını karşılamış ve çok katmanlı bir sığınak sunmuş olmalarıdır, çünkü insanlar çok-katmanlıdır.

Nuraghi'ler daima kayalık arazinin düğüm noktalarına yerleştirilmiştir, adeta toprağın kendi gözünün olabileceği yerlere: her yönde her şeyin sessizce izlenebileceği yerlere – ta ki bu gözetim işinin uzaklarda bir sonraki *nuraghi*'ye devredildiği noktaya kadar. Bu da, başka işlevlerinin yanı sıra, savunmaya yönelik, askeri bir işlevleri de olduğunu gösterir. Aynı zamanda “güneş tapınağı”, “sessizlik kulesi” ve Yunanlılar tarafından, labirenti inşa eden Daedalus’un anısına “*daidaleia*” olarak adlandırılmışlardır.

İçeride yavaş yavaş sessizliğin farkına varırsınız. Dışarıda yaban mersinleri vardır, çok küçük ve tatlı meyveli, çobanların dikenlerini temizleyip yediği, çekirdekleri taş gibi sert kaktüsler vardır, dikenli telden çitlere benzeyen böğürtlenler, kabzası ince toprağa gömülmüş kılıçlar gibi duran çirişotları... belki cıvıldaşan bir ketenkuşu sürüsü. Truva Savaşlarından önce inşa edilmiş taş kovanın içinde sessizlik vardır. Yoğun bir sessizlik – konserve domates salçası gibi.

Bütün bu yoğun, yaygın sessizliğin, tehlike habercisi bir ses duyulur mu diye sürekli taranması gerekir. Bu yoğun sessizlikte duyular, sessizliği bir koruma olarak algılar. Böylece taşın yoldaşlığı-

nın farkına varırsınız.

“İnorganik”, “atıl”, “cansız”, “kör” gibi sıfatlar, taş için kullanıldığında ancak kısa vadeli olabilir. Galtelli kasabasının üzerinde, soluk kireçtaşında Monte Tuttavista –her şeyi görendağ– yükselir.

Belki tarihöncesi tarihe dönüştüğünde, taşın atasözlerine konu olan yapısı da değişmiştir. Binalar köşeli bir hal almıştır. Sıva sayesinde mükemmel kemerler yapılmıştır. Görünüşe göre kalıcı bir düzen kurulmuştur ve bu düzenle birlikte mutluluktan bahsedilmeye başlamıştır. Mimari sanatı bu bahsi çok farklı şekillerde alıntılar, yine de insanların çoğu için vaat edilen mutluluk gelmemiştir, sonra da atasözüyle sitemler başlamıştır: Taş yenemediği için ekmekle kıyaslanmış, sağır olduğu için kalpsiz bulunmuştur.

Daha önceleri, düzenlerin sürekli değiştiği, *yegâne* vaadin bir barınma yerinin içinde bulunduğu zamanlarda, *nuraghi*'lerin zamanında, taşlar yoldaş gibi görülürdü.

Taşlar bambaşka bir zaman duygusu verir, bununla geçmiş, gezegenin derin geçmişi, insan direniş eylemlerine gösterişsiz ama büyük bir destek sunar, kayanın içindeki maden damarları bizim kan damarlarımıza kavuşur sanki.

Bir taşı dikine duracak şekilde koymak simgesel bir tanıma eylemidir: Taş bir varlığa dönüşür; bir diyalog başlar. Macomer kasabası yakınlarında, tepesi kabaca sivriltilmiş altı tane dikilitaş vardır; üçüne omuz hizasında memeler oyulmuştur. Yontu minimaldir. İm-kânların kısıtlılığından ziyade tercih sebebiyle de böyle yapılmış olabilir. O zamanlar bir dikilitaş bir yoldaşı temsil etmezdi: Yoldaşın ta kendisiydi. Altı kutsal figür, gözenekli trakitik kayadan yapılmıştır. Dolayısıyla en kavurucu güneş ışınlarının altında bile en fazla vücut ısısı kadar sıcaklığa ulaşırlar.

Yükselen güneş, Sardinya, ısıttığında granitini
Yeni oğullar doğurmalısın.

Nuraghi'lerden önce *domus de janas* vardı, kayalara oyulmuş ve ölüleri gömmek için yapılmış odalar.

Buradaki granite oyulmuş. İçine emekleyerek girilebiliyor ve

ayakta durulamıyor, ancak oturuluyor. Oda 3 metreye 2 metre. Taş duvara yapışık iki tane terk edilmiş eşekarısı yuvası var. Sessizlik *nuraghi*'ye kıyasla daha az yoğun ve o kadar derinde olmadığınızdan daha fazla ışık var; buradaki cep, paltonun dışına daha yakın.

Burada insan-yapısı mekânın eskiliğine dokunmak mümkün. Çağları hesap ettiğiniz için değil –orta-neolitik... kalkolitik– içinde bulunduğunuz kayayla insan dokunuşu arasındaki ilişki yüzünden.

Granit yüzey özellikle pürüzsüzleştirilmiş. Kaba, tırtıklı bir şey bırakılmamış. Muhtemelen obsidiyen aletler kullanılmış. Bedensel bir mekân bu – yani bir beden içindeki bir organ gibi nabızı atıyor. (Birazcık kanguru cebi gibi!) Bu etki, yüzeylerin o dönemde boyandığı sarı ve kızılımsı aşı boyasından kalmış lekelerle daha da artırıyor. Odanın şeklindeki düzensizlikleri, kaya formasyonundaki farklılıklar belirlemiş olmalı. Ama bu düzensizliklerin neden kaynaklandığından daha ilginç bir şey varsa o da nereye evrildikleri.

Bu saklanma yerinde yatıyorsun, Marcos –dışarıdaki bir otun hafif tatlımsı, neredeyse vanilyayı andıran kokusu geliyor– yapının düzensizlikleri içinde sütun formunun ilk denemelerini, köşeli sütunun dış hatlarını ya da kümbetin kıvrımlarını görebiliyorsun – mutluluk fikrine doğru bir gidiş.

Odanın sonunda –ister ölü ister diri olsun bedenlerin hangi yönde yatacağına dair en ufak bir soru işareti yok– kaya içbükey ve üzerine bir insan eli, istiridye kabuğu gibi, dışa doğru genişleyen dilimler oymuş.

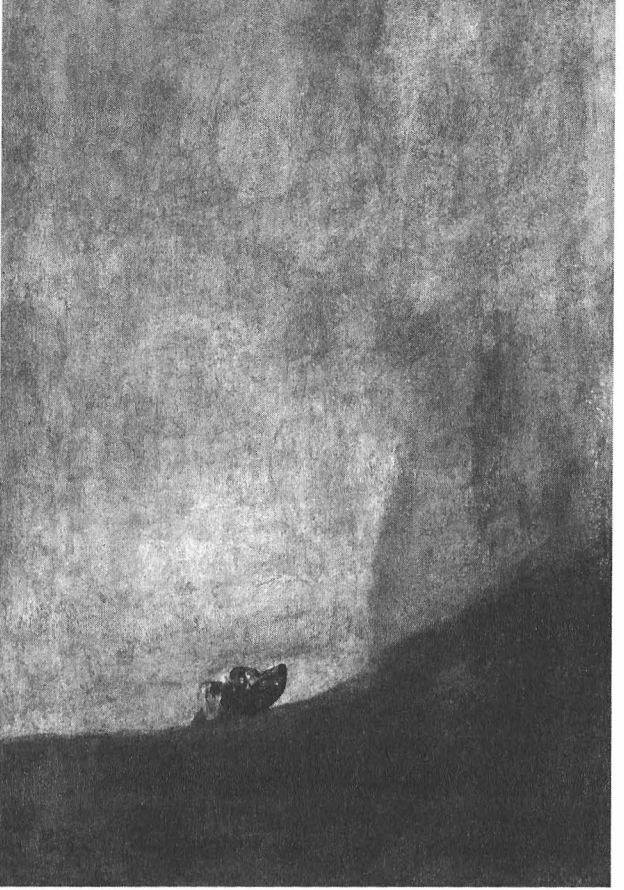
Küçük bir köpeğin boyundan daha yüksek olmayan girişin yanında, kayanın doğal perdesindeki kıvrımlara benzeyen bir çıkıntı var ve bir insan eli bunu düzelterip yuvarlamış, sütun formuna yaklaşmış ama tam ulaşamamış.

Bütün *domus de janas* oyukları doğuya bakar. İçeriden güneşin doğuşunu görebilirsiniz.

Gramsci, 1931'de hapishaneden yazdığı bir mektupta, hapiste olduğu için küçüğünü hiç göremediği iki çocuğuna bir hikâyeye yazmış. Küçük bir oğlan süt bardağını yatağın yanında yerde bırakarak uykuya dalmış. Bir fare sütü içmiş ve çocuk uyanıp bardağı boş görünce ağlamaya başlamış. Bunun üzerine fare biraz süt istemek için

keçiye gitmiş. Keçinin sütü yokmuş, ot bulamamış. Fare tarlaya gitmiş ama kuraklıktan tarlada hiç ot yokmuş. Fare su bulmak için kuyuya gitmiş ama kuyuya bakım yapılmadığı için içinde su yokmuş. Bunun üzerine fare duvarcıya gitmiş ama duvarcıda kuyuya uygun taş yokmuş. Sonra fare dağa gitmiş ama dağ onu dinlememiş, ağaçlarını kaybettiği için iskelet gibi görünüyormuş. (Geçtiğimiz yüzyıl boyunca Sardinya'nın ormanları, İtalya'nın anakarasında demiryolu traversi yapmak üzere aşırı bir şekilde kesilmiştir.) Taşlarını verirsen, demiş fare dağa, çocuk büyüdüğünde, yamaçlarına kestane ve çam ağaçları dikecek. Bunun üzerine dağ, taşlarından vermeye razı olmuş. Sonra oğlanın içinde yıkanacak kadar çok sütü olmuş! Büyüdüğünde dağı ağaçlandırmış, erozyon durmuş ve toprak bereketlenmiş.

Not: Ghilarza kasabasında, Gramsci'nin gittiği okulun yanında küçük bir Gramsci Müzesi var. Fotoğraflar. Kitaplar. Bir-iki mektup. Cam bir vitrinin içinde, yuvarlanmış taştan, greyfurt büyüklüğünde iki ağırlık. Antonio küçükken, sırtındaki şekil bozukluğunu düzeltmek ve omuzlarını güçlendirmek için her gün bu taşlarla idman yapmış.



GOYA, BİR KÖPEK, 1819-1823

Aynısı mı Olsun?

Juan Munoz'a

İyi akşamlar. Geçen hafta köpek üzerine konuştum ve bazı köpeklerin havlamalarını dinledik. Bu sesin, köpeklerin çağlar boyu insanla birlikte yaşaması sonucu, bizim konuştuğumuz dille bir bağlantısı olduğunu söyledim. Ama tam olarak ne?

Dinleyicilerin bir kısmı bana köpeklerin nasıl iletişim kurduğuna dair mektuplar yollamış – hepsine teşekkür ederim. Bazılarınız, kendi deneyimlerinizi göstermek için fotoğraflar yollamışsınız.

Geçen hafta, köpeğin tarihi bir zaman duygusu olan tek hayvan olduğu ama asla tarihi bir fail olamayacağı fikrini sizinle paylaşmışım. Köpek tarihin ceremesini çeker ama tarih yazamaz. Sonra birlikte Goya'nın bu konudaki meşhur tablosunu incelemiştik. Tablolara radyoda bakmanın, televizyonda bakmaktan daha iyi olduğuna karar vermiştik. Televizyon ekranında hiçbir şey hareketsiz kalmıyor ve bu hareket, tabloyu tablo olmaktan çıkarıyor. Halbuki radyoda bir şey göremesek de sessizliği dinleyebiliyoruz. Her resmin kendi sessizliği vardır.

Kara Orman'dan yazan bir dinleyici, köpekten sonra kelebeği de – özellikle Fiancée diye bilinen *Anthocaris Cardamines* kelebeğini – bu sınıfa sokabilir miyiz diye sormuş. Bu dinleyici için –bu akşamki konumuz tümüyle farklı olduğu halde– burada stüdyoda Fiancée'nin uçuşunu kaydettik. Pencereleeri kapatıp koltuğunuza yerleşirseniz *Anthocaris Cardamines*'in kanat seslerini duyabilirsiniz.

Her kelebeğin de kendine özel sessizliği vardır. Çünkü bazen bir ses, sessizlik olarak daha kolay kavranır, tıpkı bir varlığın, görünen bir varlığın, bazen yok oluşuyla çok daha etkili bir şekilde anlaşılması gibi.

Bir dostla istasyona gitmenin ve trenin onu götürmesini seyretmenin nasıl bir his verdiğini bilmeyen var mıdır? Peron boyunca yürüyüp şehre dönerken, az önce gitmiş olan kişi çok daha fazla, çok daha mutlak bir şekilde yanınızdadır, trene binmeden önce ona sarıldığınız andan çok daha fazla. Belki de vedalaşırken birbirimize sarılmamızın sebebi budur – birisi gittiğinde kendimize saklamak istediğimiz şeyi kollarımıza almak.

Kusura bakmayın, demin telefon çaldı. Siz duyamıyorsunuz değil mi? Bir dinleyici bana kaçınıcı yüzyılda yaşadığımı zannettiğimi sordu. Ona on dokuzuncu yüzyıl gibi gelmiş.

Hayır, beyefendi, ben on altıncı ya da dokuzuncu yüzyılda yaşıyorum. Sizce karanlık olmayan kaç yüzyıl var, beyefendi? Yedide bir?

Günümüzde gezegen üzerindeki her yerde, her şey satılık.

Ben de bir şeyi satılığa çıkardım. Burada bir bel var, bir adamın çalışan beli, henüz bükülmemiş. Bir teklif duyar gibi oldum?

Bel neye yarar?

Çalışacak ucuz beller arayan birilerine satmaya.

Satın alındı!

Her akşam Goya, köpeğini Ramblas boyunca yürüyüşe çıkarırdı.

Kalp mi?

Bu da nereden çıktı?

On altı yaşında ve sağlıklı, Meksika'dan.

Tamam. Alındı!

Sonra adamla köpek evlerine dönerlerdi ve Goya perdeleri kapatıp, oturur CNN seyrederdi.

Böbrek.

Alındı!

Bir erkeklik organı ve bir rahim, ikisi bir arada.

Nasıl yani?

Birlikte yaşarlarmış. Köylerinden kovulmuşlar, toprakları yokmuş ve hayatta kalabilmek için her şeyi satmak zorunda kalmışlar.

Ben rahmi alırım.

Peki erkeklik organı?

At gitsin, geldiği yerde çok var.

Zor – birbirlerinden ayrılamazlar.

NAFTA! Ayır onları!

Nasıl yapacağımı bilmiyorum.

NAFTA diyorum!

Nafta ne?

Kuzey Amerika Serbest Ticaret Anlaşması.

Hayır beyefendi, bize ait olduğunu söyleyemeyeceğim bu yüzyılda yaşıyorum. Şimdi izninizle mevcudiyetin gizemine döneceğim.

Bütün organlar ayrıldığında ve bütün parçalar satıldığında geriye ne kalır?

Satacak bir şeyler daha vardır. Bir bütün, parçalarının toplamından fazladır, biz de karakteri satarız. Bir karakter, medya-ürünüdür ve satması kolaydır. Mevcudiyet de karakterle aynı şeydir, değil mi?

Mevcudiyet satılık değildir.

Bu doğruysa, dünyada satılık olmayan tek şey mevcudiyettir.

Mevcudiyetin verilmesi gerekir, satın alınması değil.

Thailand'dan üç yüz kız.

Alıyorum. Melbourne'a sor bakalım hâlâ ilgileniyor mu?

Bir mevcudiyet daima beklenmedik bir şeydir. Tanıdık olsa bile. Geldiğini görmezsiniz, yanlamasına hareket eder. Bu tarifile mevcudiyet hayalete ya da yengece benzer.

Sahibi köpeği dışarı çıkarıp uykuya yattı.

Bir keresinde Amsterdam'a giden bir trene binmiştim, Almanya'da Rhine Nehri boyunca kuzeye doğru gidiyordu yol. Pazar günüydü, kompartımda tek başıyındım ve saatlerdir yolculuk ediyordum. Yanımda bir kasetçalar olduğundan biraz müzik dinlemeye karar verdim. Beethoven'ın sondan bir önceki piyano sonatı. Bir adam koridorda durup kompartımana baktı. Eliyle bir işaret yaparak kapıyı açabilir miyim diye sordu. Sürgülü kapıyı açtım. Buyrun, dedim. Parmağını dudaklarına götürdü, oturdu ve kapıyı kapattı. Birlikte dinledik. Sonat bittiğinde geriye sadece trenin sesi kaldı... Ben yaşlarda bir adamdım ama daha şık giyinmişti ve elinde evrak çantası vardı. Çantadan bir kâğıt çıkarttı, üzerine birkaç kelime yazıp bana uzattı. "Sizinle müzik dinlememe izin verdiğiniz için teşekkür ederim," yazmıştı. Gülümsedim, başımı salladım, konuşmamam gerektiğini hissediyordum. Sonatın son bölümünün mevcudiyeti içinde orada sessizce oturduk. Bir mevcudiyet kendini böyle hissettirir.

Bir saat sonra koridora, kahve ve sandviç satan bir satıcı geldiğinde, yol arkadaşım istediği şeyi eliyle işaret edince dilsiz olduğunu, konuşamadığını anladım.

Kusura bakmayın, yine telefon. Bir dinleyici piyanistin kim olduğunu merak ediyor.

Piotr Anderszewski.

Doğru değil. Neden yalan söylüyorsun?

Çünkü Piotr arkadaşım. Muhteşem çalar, bazen kemancı kız kardeşi Dorothea ile birlikte çalar, Polonyalıdır, yoksuldur ve yirmi altı yaşına gelmiştir bile ve yakında –konser muhitinde rekabet öyle büyük ki– yakında, ne kadar büyük bir piyanist olduğunun anlaşılması için çok geç kalınmış olacak. Ben de Piotr'a yardım etmek için yalan söyledim. Sustuğumda Diabelli Çeşitlemeleri'ni çalışını duyabiliyorum.



RAPHAEL, LA MUTA, 1507

Bu akşam radyo istasyonuna gelirken bir fotoğrafçının yanından geçtim. Vitrine bir duyuru koymuşlardı: GERÇEKTEN SİZE BENZEYEN KİMLİK FOTOĞRAFLARI – ON DAKİKADA HAZIR!

Benzerlikten/sureten bahsetmek, mevcudiyetten bahsetmenin bir başka yoludur. Fotoğraflarda benzerlik raslantısaldır. Sadece tercih ettiğiniz sureti seçme meselesidir. Yağlıboya ya da karakalem bir portredeyse suret/benzerlik temeldir; o yoksa bir yokluk, koskoca bir yokluk vardır.

Köpek eve girmek istiyor. Sahibi yataktan kalkıyor, kapıyı açıyor ve yatağa dönmek yerine, üzerinde bitmemiş bir tablonun durduğu resim sehпасına gidiyor.

İnsan suret avına çıkamaz. Raphael'den bile kaçabilir... Tuhaftır, modeli ya da modelin başka bir imgesini hiç görmemişseniz bile, suretle arasında bir benzerlik olup olmadığını anlayabilirsiniz. Mesela Raphael'in *La Muta*, dilsiz diye bilinen kadın portresinde çarpıcı bir benzerlik vardır. *Sesini duyabilirsiniz.*

Oysa Raphael'in 1517'de bir arkadaşıyla birlikte kendisini resmettiği çifte portrede hiçbir benzerlik mevcut değildir. Bu sefer içinde hiç canlılık olmayan bir sessizlik söz konusudur. Bu koskocaman boşluğu hissedebilmek için, onu Fiancée'nin kanat sesleriyle kıyaslamamız yeterlidir.

Bir köy var. Doğu Anadolu'da bir Kürt dağ köyü. Bir gece bir kurt gelip çok sayıda tavuğu ve bir kuzuyu telef ediyor. Ertesi sabah erkekler silahları, kadınlar köpekleri, çocuklar sopalarıyla köyden çıkıyor. Böyle bir şey ilk defa başlarına gelmediğinden ne yapacaklarını biliyorlar. Kurdun etrafını saracaklar. Yavaş yavaş halka küçülecek ve kurt ortasında kalacak. Nihayet küçük bir oda kadar kalıyor halka. Köpekler hırlıyor. Adamlar köpeklerin tasmalarını ve tüfeklerini tutuyor ellerinde, son yakın. Peki ne yapıyorlar? Bekliyorlar! Kurdun boynuna bir tasma takıyorlar, üzerinde bir çingırak var. Sonra dağılıyorlar ve kurt serbest kalıyor...

Surete tuzak kuramazsınız. Ya kendiliğinden gelir ya da hiç gelmez. Yan yan hareket eder.

Suretin alınıp satılamayacağını mı söylüyorsun?

Aynen.

Kötü haber. Yoksa yine yalan mı söylüyorsun?

Bu sefer yalan söylemeye gerek yok.

Kurtlar! Çingıraklar! Yan yan giden şeyler! Safi mistifikasyon! Prensipite alınamayan ve satılamayan bir şey yoktur! Bunu şu anda kesin olarak biliyoruz. Sen kendi kişisel hayallerinden bahsediyorsun – tabii buna hakkın var. Hayaller olmasa tüketiciler de olmazdı ve maymunlarla aynı durumda olurduk.

Hayvanlar mevcudiyeti hissedebilirler. Bir köpek sahibinin elbisesini kokusundan tanıdığında benzerliği andıran bir şey algılar.

Köpeklere takmışsın! Buluşlardan, yaratımdan, insan refahından bahsettiğimizi zannediyordum.

Bir dişi tiroid bezi!

Olmaz! Tek bir bez satılamaz. Bir tane satışa çıkarılmışsa şüphe çeker.

Pompeii'den bir resmi size radyodan göndermek istiyorum. Herhalde köpek resmidir.

Hayır, kadın resmi. Sol elinde kitap tutar gibi tahta bir tablet tutuyor, sağ elinde bir dolmakalem ya da divit, ucunu dudaklarına bastırmış. Henüz yazılmamış kelimeleri düşünüyor. Portre 79 senesinde yapılmış – kasabanın lavlara gömüldüğü ve öylece korunduğu yıl. Muhtemelen o kelimeler asla yazılmamış.

Müthiş bir tablo değil, bunu size göndermemin sebebi bir suret olması. Burada stüdyoda karşımda duruyor, kâkülü yeni kıvrılmış, küpeleri altın, kulağına taktı mı sürekli kıpır kıpır.

Suret bir armağandır, geride bırakılır, saklı kalır, sonra ev boşaldığında bulunur... Saklı kaldığında zamandan kaçır.

“Zamandan kaçmak” ne demek?

Zamanı aldatır da diyebiliriz.

Televizyona çıksan bu saçmalıkları söyleyemezdin! Televizyon hız ve açıklık gerektirir. Burada yaptığın gibi daldan dala atlayamazsın televizyonda.



POMPEİLİ KADIN

Size iki bin yıl öncesinden Pompeiili kadını gönderiyorum, duğaına dokundurduğu divitiyle ve çalışmaktan yıpranmamış, asla da yıpranmayacak elleriyle. Olsa olsa yirmi yaşında, onu az önce

görmüşsünüz gibi bir izlenime kapılıyorsunuz. Kúpeleri pırıl pırıl.

Nostaljik bir ihtiyarsın!

Yoksa romantik bir genç mi?

Neyse, her ikisinin de sonu geldi, her ikisi de geçmişe ait. Günümüzde borsalar, ışık hızı hesaplar, krediler, borçlar ve kazançlar dünyasında yaşıyoruz.

Peki ölümler yok mu?

Ölümler ölümleri gömsün – bunu kim dediyse iyi demiş, her daim doğru bir laf.

Bizim planımız daha az ücret karşılığı daha fazla kilo.

Sığır yemleri

inekleri delirtiyor

bağırsakları

ot için yaratılmış

yenmeyen hayvan parçaları için değil.

Daha ucuza çok daha fazla kilo.

Delilik bulaşıcı olabilir!

Sesinizi çıkarmayın ve unutmayın: geleceğin eti kâr.

Yirmi yaşında yaptığım bir portreyi hâlâ saklarım. Koltukta uyuyan bir kadın ve önündeki masada bir vazo çiçek. Bu kadına âşıktım ve Londra'daki bir evin zemin katında, iki küçük odada oturuyorduk. Sanırım şimdi bile resme bakan biri ona âşık olduğumu anlar ama resimdeki suretle arasında benzerlik yok. Çuha çiçeği yeşili elbisesi –resim yaptığım odadaki masadakendisi dikmişti– belirgin bir mevcudiyete sahip, içinde daima yeşil parıltılar gördüğüm sarışın saçları da göz alıcı. Ama suretiyle arasında benzerlik yok. Altı ay öncesine kadar, resme baktığımda benzerliği kendi belleğimde de bulamıyordum. Gözlerimi kapadığımda onu görebiliyordum. Ama yeşil elbisesiyle koltukta otururken gözümün önüne getiremiyordum.

Altı ay önce Londra'ya gittim ve kendimi, iki odasını kiraladığımız mütevazı eve iki dakikalık yürüyüş mesafesinde buldum. Ev tadilatın geçirilmiş ve boyanmıştı ama yeniden inşa edilmemişti.

Kapıyı çaldım. Bir adam açtı. Ona elli yıl önce burada yaşadığımı anlattım ve zemin kattaki iki odayı görmemin mümkün olup olmadığını sordum.

Beni içeri buyur etti. Karısıyla birlikte evin tamamını kullanıyorlardı. Halılar, abajurlar, tablolar, porselen tabaklar vardı duvarlarda, güzel bir müzik seti, gümüş tepsiler. Üşüyüp gaz sobasını yakmak ya da su ısıtmak istediğimizde bozuk para atarak çalıştırdığımız gaz sayacını aramak boşunaydı. Birlikte banyo yapmadığımız zamanlarda üzerine bir tahta koyup masa gibi kullandığımız, soğan doğradığımız, omlet için yumurta çırdığımız küveti aramak da boşunaydı. Her şey yenilenmişti, tavandaki kartonpiyerler ve ışığında onun elbiselerini diktiği, benim de resim yaptığım büyük pencerenin ebatları dışında hiçbir şey aynı kalmamıştı.

Perdeyi açmak için izin istedim. Cama bakarak öylece durdum – yağmur yağıyordu ve çoktan akşam çökmüştü, dışarıdan hiçbir şey göremiyordum.

Orada dururken, yeşil elbisesiyle koltukta uyurkenki halinin suretini buldum.

Suretler odalarda saklanır, bazen odalar boşaltıldığında bulursunuz onları.

Bazı insanlar öyle izole bir hayat sürer ki –adeta algının İsviçresinde yaşarlar– dosdoğru suratlarına bakan bir sureti bile göremezler.

Bir gazeteci yerel otoritelerin gurur duyduğu modern bir hapishaneyi ziyaret etmektedir. Bunun örnek bir hapishane olduğu söylenir kendisine. Uzun süredir içeride olan bir mahkûmla sohbet eder. Nihayet, not almayı bırakmadan sorar gazeteci: Daha önce ne yapıyordunuz? Neden önce? Buraya girmeden önce? Mahkûm şaşkın şaşkın ona bakar. Suç işliyordum, der, suç...

Hazır örnek hapishanelerden söz etmişken, Britanya’da inşa edilen yeni kadın hapishanesine de değinelim. Her bir hücre üç adıma üç adım. Bir hayvanat bahçesi yöneticisi alanın darlığı konusunda şunları söylemiş: “Hiçbir hayvanat bahçesinde bir maymun bu kadar küçük bir alana kapatılmaz. Hayvanın hem psikolojik hem de fizik-

sel sağlığı zarar görür. Profesyonel bir hayvanat bahçesinde böyle bir şey kabul edilemez.” Britanya’daki kadın mahkûmların üçte biri trafik cezalarını ya da televizyon lisanslarını ödemedikleri için içeri girmiş.

Arno Schmidt, kitaplarından birinde İngilizce bir şiirden alıntı yapmış:

Ben suretime doğru yürüyorum, suretim bana doğru.
Sıkı sıkı sarılıyor bana, hapisten çıkmışım gibi.

Yeni bir gün ve Goya köpeği yürüyüşe çıkartıyor. İkisi de sürgünde. Rüzgâr batıdan estiğinde Atlantik kokan Bordeaux kasabasında.

Nikkei Borsa Endeksinin 2000 puan sınırını geçmesiyle Avrupalı fon yöneticileri, gelecek yıl takip edilmesi gereken piyasanın Japonya olduğunu söylediler büyük bir güvenle.

Mükemmel retinası olan bir göz, satıyorum, satıyorum, sattım!

“Buralarda insanların hâlâ yaşıyor oluşu bir mucize,” dedi Moisés, Güneydoğu Meksika’daki Zapatista ayaklanmasına katılmış genç bir adam. “Yedi ila on iki kişilik aileler, bir dönüm ya da yarım dönümlük verimsiz toprakla geçinmeye çalışıyor... Hiçbir şeyimiz yok, kelimenin tam anlamıyla hiçbir şey, ne başımızın üzerinde doğru düzgün bir dam, ne toprak, ne iş, ne sağlık, ne yiyecek, ne eğitim...” 1994 senesinde söylenmişti bunlar.

Şimdi size radyodan tuhaf bir suret göndereceğim – yüzünü bilmediğimiz bir adamın sureti. Ne zaman yanında birileri olsa siyah bir kar maskesi takar. “Buradayız,” diyor, “edebiyen ölü, şimdi yine ölüyoruz ama bu sefer yaşamak için.” Adının Marcos olduğu söyleniyor.

Bir terörist! Bu radyo konuşması ekonomi hakkında olacaktı ama sen çıkmış bir teröristten bahsediyorsun. Şiddet uzmanı!

Size onun suretini gönderiyorum. Kendi sözleriyle:

Size yazmak ve bize taktıkları isimle “şiddet profesyonelleri” olma durumunu anlatmak istedim. Evet, profesyoneliz. Ama bizim işimiz umut... bizim tükenmiş ve iflas etmiş bedenlerimizden yeni dünya yük-selmeli... Biz görececek miyiz? O kadar önemli mi? Günün birinde mutlaka doğacağını inkâr edilemez bir kesinlikle bilmek kadar önemlideğil ve biz her şeyimizi ortaya koyduk bunun için: hayatlarımızı, bedenlerimizi, ruhlarımızı – bu uzun ve tarihi doğum için. *Amor y dolor* – aşk ve acı: hem kafiyeli hem de yan yana yürüyen iki kelime.

İçi boş solcu belagati!

Geri kalanı da şöyle:

Kelimelerin bu tutkulu akışında başka bir şey daha var, başka bir son-sözde ya da bildiride bulunmayan bir şey. Kuryelerimizden biri ne zaman bir ya da birkaç bildiriyle gitse dörtlümlerimize saldıran sorular, tereddüt, kaygı. Sorular, sorular dolduruyor gecelerimizi, nöbetçileri kontrol etmek için devriye gezerken bize eşlik ediyor, devrilmiş bir ağaç gövdesinde yanımıza oturup tabaktaki yemeğe bakıyorlar... “Söylemek istediğimiz şeyi söylemek için en doğru kelimeler bunlar mıydı?” “Şu anda söylenecek en doğru kelimeler bunlar mıydı?” “Bunlar anlaşılır kelimeler mi?”

Suret bir armağandır ve görülmeden edilmez – maske altında saklı olsa bile.

Bir suret silinebilir. Günümüzde Che Guevara tişört satmaya ya-rıyor, suretinden geriye kalan sadece bu.

Emin misin?

[Sessizlik]

Bildiğiniz gibi sessizlik sansürlenemeyen bir şeydir. Sessizliğin huzur kaçırdığı durumlar vardır. Bu yüzden içini sürekli gürültüyle doldururlar.

Goya, köpeğiyle birlikte okyanus kıyısında yürüyor.

Geçen gün Mozart'ın Do Majör Fantazisi'ni Glenn Gould'un yorumuyla dinledim. Size Gould'un nasıl çaldığını hatırlatmak istiyorum. *Çoktan ölmüşlerden biri müziğini çalmak için dünyaya geri dönmüş gibi çalar.* Hem de onun yaşadığı zamanlarda çaldığı gibi!

Üç becerikli el.

Neden üç?

İki kadından birisi iş kazası geçirmiş.

Satın alındı.

Şimdiye kadar yapılmış en iyi suretin hikâyesini anlatacağım. Bu hikâyeyi sadece Yuhanna anlatır. Diğer Evangelistler –Marta ve Meryem'den söz ettikleri halde– bundan bahsetmez. Bu iki kız kardeşin, erkek kardeşleri Lazarus, hastalanıp Beytanya köyünde ölmüştü. Aile dostları olan İsa köye geldiğinde Lazarus öleli ve gömüleli dört gün olmuştu.

“Onu nereye gömdünüz?” diye sordu.

“Gel de gör, ya Rab,” dediler.

İsa ağladı.

Sonra Yahudiler: “Onu nasıl da severdik!” dediler.

Sonra içlerinden bazıları sordu: “Kör adamın gözlerini açan, bu adamı da diriltemez mi?”

Yine derin bir üzüntüye kapılan İsa mezara gitti. Girişine taş bir kapak kapatılmış bir mağaraydı bu. “Taşı kaldırın,” dedi.

Taşı kaldırdılar.

İsa yüksek sesle seslendi: “Lazarus çık dışarı!” Ölü adam, ellerine, ayaklarına ve yüzüne sarılmış kumaş parçalarıyla dışarı çıktı.

İsa onlara dedi ki: “Kefenini çıkarın, bırakın gitsin.”

Bu, mükemmel suretti. Yüksek rahip Caiaphas'ı, İsa'nın canını almak için bir kumpas kurmaya sevk eden de bu olmuştu.

Goya çalışmak için stüdyosuna dönüyor.

Resim yapıyor. Onu duyabiliyor musunuz? Tuvalde yüzler beliriyor. Sonra kayboluyorlar. Hepsi gitti.

Aynısı mı Olsun?

Sessizliğin sesini açın – biraz daha – biraz daha. Biraz daha...

[Mutlak sessizlik]

Bu bir suretin, Güneydoğu Meksika dağlarındaki gecenin sessizliği mi, yoksa birlikte dinleyen bizim sessizliğimiz mi?

...

Görseller

Sayfa numaralarıyla listelenmiştir.

10. Pentti Sammallahti, Helsinki, Finlandiya, 1982.
11. Pentti Sammallahti, Solovki, Beyaz Deniz, Rusya, 1992.
13. Pentti Sammallahti, Stio, İtalya, 1999.
14. John Berger, *Mezmun 139*, 1991.
22. Peter Paul Rubens, *Kürk Kaftanlı Hélène Fourment*, detay, 1636-1638.
22. Diego Velázquez, *Sebastián de Morra'nın Portresi*, yaklaşık 1645, Prado Müzesi.
23. Titian, *Venedikli Vendramin Ailesinin Erkek Üyeleri*, detay, yaklaşık 1540-45, Ulusal Galeri, Londra.
24. Johannes Vermeer, *Küçük Sokak*, 1657-58.
25. Jacques-Louis David, *Sorcy de Thélusson Markizi*, detay, 1790, Neue Pinakothek, Münih.
26. Vincent Van Gogh, *Ayçiçekleri*, 1888.
28. Antonello da Messina, *Pietá ve Melek*, 1475 -1476, Prado Müzesi.
29. Johannes Vermeer, *Delft Manzarası*, yaklaşık 1661-1664, Mauritshuis, Den Haag.
30. Eduard Manet, *Olympia*, 1863, Paris Orsay Müzesi.
31. Tintoretto, *Aziz Markos'un Cesedinin Taşınması*, 1562-66.
32. Tintoretto, *Susanna ve İhtiyarlar*, 1556.
34. Fransa Ardèche'deki Chauvet Mağarası duvar resimlerinden.
40. Fransa Ardèche'deki Chauvet Mağarası duvar resimlerinden.
43. Vija Celmins, *İmgeyi Bellekte Sabitlemek*, 1977-82, The Museum of Modern Art, New York.
44. Vija Celmins, *Deniz Yüzeyi*, 1983.
49. Feyyum portreleri.
52. Edgar Degas, *Sağ Ayağını Bükmüş Dörtmala Koşan At*, bronz heykel, Richard Nathanson Impressionist & 20th Century Art.
53. Edgar Degas, yıkanan kadın, bronz heykel.
55. Edgar Degas, masajcı, bronz heykel.

68. Vincent Van Gogh, *Montmajour Manastırı*, Arles, 1888.
70. Vincent Van Gogh, *İki Köylü*, 1889.
71. Vincent Van Gogh, *Montmajour Manastırı*, Arles, 1888.
73. Michelangelo, *Âdem'in Yaratılışı*, tavan freski, 1508-1512, Sistine Kilisesi, Roma.
75. Michelangelo, *Davut*, 1501-1504, Akademi Galerisi, Floransa.
75. Donatello, *Davut*, 1440, Bargello Müzesi.
76. Michelangelo, *Son Hüküm*, detay, 1536-1541. Sistine Kilisesi, Roma.
77. Sebastião Salgado, Brezilya'daki Serra Pelada altın madeni, 1980.
78. Michelangelo, *Rondanini Pietà*, 1552-1564, Sforzesco Şatosu.
79. Sebastião Salgado, Galiçya, 1988. *Êxodos* albümü içinde.
80. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Yıkanan Kadın*, 1654, Ulusal Galeri, Londra.
82. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *İbrahim'in İshak'ı Kurban Etmesi*, 1635, Heritage Müzesi, St Petersburg.
83. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Aziz Matta ve Melek*, 1661, Louvre.
84. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Yahudi Gelin*, 1667, Rijksmuseum Amsterdam.
85. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Davut'un Mektubunu Okuyan Batşeba*, 1654, Louvre.
86. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Kutsal Aile*, 1640, Münih.
91. Antonello da Messina, *Genç Bir Adamın Portresi*, 1475-76, Ulusal Galeri, Londra.
92. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Otoportre*, detay, 1661.
94. Brancusi, *Öpücük*, 1916, Philadelphia Sanat Müzesi.
101. Michelangelo Antonioni, *Gente del Po* (Po Halkı) filminden kare, 1947.
104. Giorgio Morandi, *Otoportre*, 1925.
107. Giorgio Morandi, *Natürmort*, 1957.
111. Raymond Mason, *Meyve ve Sebzenin Paris'in Kalbinden Ayrılışı*, 1969, St Eustace Kilisesi, Paris.
113. Raymond Mason, *Kalabalık*, Paris Tuileries Bahçeleri'nde sürekli sergilenen bronz heykel, 1965.
120. Frida Kahlo, *Kökler*, 1943.
125. Theodore Géricault, *Bir Kleptomanın Portresi*, 1822, La Salpêtrière portrelerinden. Musée des Beaux-Arts de Lyon, Lyon.

125. Theodore Géricault, *Saplantılı Kıskaç*, 1822, La Salpêtrière portrelerinden. Musée des Beaux-Arts de Lyon, Lyon.
138. Miquel Barceló, *La solitude organisationnelle*, 2008, Barcelona.
141. Miquel Barceló, duvar resmi, 2010 Venedik Bienali, İtalya.
144. Pieter Brueghel, *Ölümün Zaferi*, 1560, Prado Müzesi.
148. Hieronymus Bosch, *Milenyum Triptiği* orta panel: *Dünyevi Zevkler Bahçesi*, 1515, Prado Müzesi.
166. Francisco Goya, *Bir Köpek*, duvar resmi, 1819-1823, Prado Müzesi, Madrid.
171. Raphael, *Bir Genç Kadının Portresi / La Muta*, 1507, National Gallery of the Marches (Palazzo Ducale di Urbino), Urbino, İtalya.
173. Pompeili kadın, MS 79.

Teşekkür

Bu kitaptaki denemeler –bazen farklı başlıklarla ve biraz farklı bir biçimde– ilk olarak aşağıdaki yayınlarda basılmıştır:

1. “Bir Kapıyı Açmak”, *The Russian Way (Opus 31)*, Pentti Sammal-lahti Photographic Portfolio, Finlandiya, 1996.
2. “Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar”, *Das Abenteuer der Malerei*, Editions Tertium, Ostfildern, Almanya, 1995; *Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar*, çev. Bülent Somay, 1999.
3. “Stüdyo Konuşması”, *Miquel Barceló, Recent Paintings*, Timothy Taylor Gallery, Londra, 1998.
4. “Chauvet Mağarası”, Londra, 16 Kasım 1996.
5. “Penelope”, *Tages Anzeiger*, Zürich, 18 Nisan 1997.
6. “Feyyum Portreleri”, *El Pais*, Madrid, 20 Aralık 1998.
7. “Degas”, *Die Weltwoche*, Zürich, 29 Temmuz 1993.
8. “Desen: Leon Kossoff’la Yazışmalar”, *Guardian*, Londra, 1 Haziran 1996.
9. “Vincent”, *Aftonbladet*, Stockholm, 20 Ağustos 2000.
10. “Michelangelo”, *Guardian*, Londra, 21 Kasım 1995.
11. “Rembrandt ve Beden”, *Frankfurter Rundschau*, Frankfurt, 2 Mayıs 1992.
12. “Aynanın Üzerindeki Kumaş”, *Independent*, Londra, 3 Haziran 2000.
13. “Brancusi”, *Die Weltwoche*, Zürich, 6 Haziran 1995.
14. “Po Nehri”, *Die Zeitschrift der Kultur*, Zürich, Kasım 1995.
15. “Giorgio Morandi”, *El Pais*, Madrid, 7 Şubat 1997.
16. “Yok Artık Devenin Nalı”, *Guardian*, Londra, 3 Haziran 1995.
17. “Frida Kahlo”, *Guardian*, Londra, 12 Mayıs 1998.
18. “Yatak”, *Wet Rocks Seen From Above*. Resimler: Christoph Hänsli, Memory/Cage Editions, Zürich, 1996.

19. “Dağınık Saçlı Adam”, *Le Monde Diplomatique*, Paris, Aralık 1991.
20. “Elma Bahçesi”, *Le Monde Diplomatique*, Paris, Eylül 2000.
21. “Kavanozlarda Duran Fırçalar”, *Aftonbladet*, Stockholm, 5 Nisan 1996.
22. “Dünyanın Büyük Yenilgisine Karşı”, *Race & Class*, Londra, Ekim 1998-Mart 1999.
23. “Subcomandante Marcos’la Yazışmalar”:
“Balıkçılar”, *El Pais*, Madrid, 27 Nisan 1995.
“Balıkçılar ve Kartallar”, *La Jornada*, Mexico City, 3 Nisan 1995.
“Taşlarla Nasıl Yaşanır”, *Le Monde Diplomatique*, Paris, Kasım 1997.
24. “Aynısı mı Olsun?”, John Berger tarafından ilk kez Das Tat Theater im Bockenheimer Depot’ta sunuldu, Frankfurt, 1996. Yönetmen: Juan Munoz. Radyodan naklen yayın: Heissischer Rundfunk, Frankfurt. BBC Radio 3, 1996. İlk basım: *La Jornada*, Mexico City, 4 Ağustos 1996.

John Berger

Sanatla Direniş

“Günbegün bütün dünyada medya ağı gerçeklerin yerine yalanları koyuyor. En başta siyasi ya da ideolojik yalanlar yok (onlar sonra geliyor), insan hayatının ve doğal hayatın aslında neden oluştuğuna dair görsel, somut yalanlar var. Bütün yalanlar tek bir devasa sahtekârlıkta toplanıyor: hayatın kendisinin bir meta olduğu ve onu satın almaya gücü yetenlerin, tanımı gereği onu hak edenler olduğu varsayımı! Çoğumuz bunun yanlış olduğunu biliyoruz ama bize gösterilenlerin pek azı direncimizi güçlendiriyor.”

Berger’a göre sanat tam da bunu yapıyor, yani direncimizi güçlendiriyor. Bu kitaptaki denemelerde, birçok klasik ve modern sanatçının eserlerinin yanı sıra, Fransa’daki on binlerce yıllık mağara resimlerini ve Mısır’daki Feyyum portrelerini de ele alıyor Berger. Yazarın Subcomandante Marcos’la yazışmalarını ve kendi sunduğu bir radyo programının metnini de içeren bu derleme, sanatın birey ve toplum için ne kadar vazgeçilmez ve sağaltıcı olduğunu hatırlatıyor bize.

“Bugün, varolanı resmetmeye çalışmak umudu teşvik eden bir direniş eylemidir,” diyor Berger bir denemesinde. Bir diğerinde ise şöyle ekliyor: “Direniş eylemi, sadece bize sunulan dünya-resminin saçmalığını kabullenmeyi reddetmek değil, bu resmin geçersizliğini duyurmaktır. Cehennem içeriden geçersiz ilan edildiğinde, cehennemliği son bulur.”

Metis Sanatlar ve İnsan
ISBN-13: 978-605-316-053-3



Metis Yayınları
www.metiskitap.com