obsidiyen
Kafa

Bir Picasso Kitabi

Andre Malraux
ANDRÉ MALRAUX

Başlıca Yaptıları: La voie royale (Kral Yolu, 1930), Goncourt ödülü alan İnsanlık Durumu (1933), Umut (1937), Altenburg'un Ceviz Ağacıları (1943), La psychologie de l'art (Sanatın Psikolojisi, 1947-1949), La métamorphose des dieux (Tanrıların Metamorfozu, 1957), Antimémoires (Karsi Anılar, 1967), Les chênes qu'on abat (Kesilen Meşe Ağacıları, 1971), Hôtes de passage (Yolüstü Konukları, 1975).

ZEYNEP CANAN ÖZATALAY
Am 22

Obsidiyen Kafa
André Malraux

Yayına Hazırlayan: Tülin Er
Fransızca'dan çeviren: Zeynep Canan Özatay
Redaksiyon: Emrah Kolukışa
Kapak Tasarım: Utku Lomlu
Dizgi: Bahar Kuru

© Editions Gallimard, 1976
© 2006; bu kitabin Türkçe yayın hakları
Everest Yayınları'na aittir.

1. Basım: Mart 2006

Baskı ve Cilt: Melisa Matbaacılık
Tel: (0212) 674 97 23
Fax: (0212) 674 97 29

EVEREST YAYINLARI
Ticarethane Sokak No: 53 Çağaloglu/İSTANBUL
Tel: (212) 513 34 20-21 Fax: (212) 512 33 76
Genel Dağıtım: Alfa, Tel: (212) 511 53 03 Fax: (212) 519 33 00
e-posta: everest@alfakitap.com
www.everestyayinlari.com

Everest, Alfa Yayınları'nın tescilli markasıdır.
Picasso’nun arkadaşı olan
ve Picasso’nun arkadaşı olduğu
GASTON PALEWSKI’ye
Les Chênes qu'on abat (Kesilen Meşe Ağaçları)... ve Roi, je t'attends à Babylone (Kral, Seni Babil'de Bekliyorum)... gibi bu kitap da Temps des Limbes'in (Araf Zamanı) bir bölümünü oluşturur. Söz konusu kitabin ilk kısmı, Antimémoires (Karşı Anılar) adı altında yayınlanmıştı, ikinci kısmı ise Métamorphoses (Metamorfozlar) adı altında yayınlanacaktır.
OBSİDİYEN KAFA
İspanya İç Savaşı notlarını düzenliyorum: Barselona'nın son ilkbaharı.

"Yolların henüz boş olduğu bir saatte Las Ramblas. Saba-ın soğugunda insanlar geziniyor, yürüyüşleri artık barış gün-lerindeki yürüyüşlere benzemeyen insanlar. Sefil oyuncaklar-la, pahalı ve nadir bulunan pullardan başka bir şey görülme-yan vitrinler (pullar kolay taşınıyor), üzerinde mücevher bulunmayan birkaç küçük kadife kaidesiyle kuyumcu dükkânla-ri, tümü cenazelerde takılan kravatlardan satan gömlekçiler, "kuşlar için daha fazla yemek" yazılı pankartlarıyla kuşbazlar, sonsuz bir yenilgi beklentisi. İnsanlar çoğalıyor. Uzun zaman-dan beri neredeyse tek bir işportacının görülmediği La Ramb-
la des Flors'un Girişinde, silahlı serseriler Şimdilerde sadece kırsalının vinlasyonu taklit eden hayvan taklitçisinin etrafını sarıyor. Şahaf tezgâhlarında yeni bir kitap, üzerindeki bandrolde "yeni Yayınlandı" yazıyor: Tartuffe.

"Sonra, şaşırtıcı bir filizlenme.

"Sendika etraftaki çiçekli çalıların kesilmesi emrini verdi; kırağ gibi parlak (şehirde asla görülmemeyen) akıdenklerin orduğu çifte çit, kentin kaldırımlarımı göz alabildiğine kuşatıyor; evlerine cansız ve ışıksız götürdükleri akıdenkleri ellerinde birer şamdan gibi taşıyan eğri gölgeler sokaklarda kayboluyor."

Telefon sesi...

"Müşơ, Madam Picasso sizinle görüşmek istiyor."


***

2

Rüzgâr gibi gidiyoruz. Şoföre, “Mougins’e, Nounours,” diyor. Picasso’nun kendine hizmet eden kişilerle kurduğu ilişkiyi görürum onda. Oda hizmetçisi sanki sırdaşıydi; sekreteri ise sanki çırağı ya da yardımcı... Etrafların derde kardeşçe bir üstünlük duygu uyandırıyordu ve sanırım, uyandırmak istediği duygu da buydu.

1966’da organize ettirdiğim Grand Palais ve Petit Palais retrospektif sergilerinin hazırlığını anlatıyor:


Ölümün yol açtığı şefkat duygusu, insana, onu tatmış tüm canları sevdiriyor ve acı, tümüyle ele geçirdiği Jacqueline’ın peşini bırakmıyor.
“Pablo’yla Vauvenargues’e geldiğimiz 10 Nisan’da kar yağıyordu. Bu bir tesadüf, değil mi? Burada 10 Nisan’da hiçbir zaman kar olmaz ama o gün öylesine kar yağıyordu ki sonuna kadar gidemedik.”

10 Nisan... Jacqueline şunu demek istiyor: Tabutla birlikte tekrar Vauvenargues’e geldiğim gün.


Miguel'i görmeye gidiyoruz. Picasso'dan kendisine kalan bu eski cumhuriyet subayı Jacqueline’e yardım ediyor: tuvallerin sınıflandırılması, taşınması, resmi görüşmeler... İnce İspanyol zekası, sadece sınavını bildiğim bir adamda beni şaşırtan bir yumuşaklık; boynu büyük büyük bir çoğunluk. Picasso'dan bahsetmemek için, (eruel)den konuşuyoruz.

Jacqueline’le, iki kişilik bir sofranın kuruluşu olduğu bir odaya giriyoruz.

“Pablito’yla burada kahvaltı ederdik.”


“Silahsörler (Mousquetaires) nereden geliyor? Nedimeler’den (Ménines) mi?”

“Hayır: Onlar, Pablo, Rembrandt üzerinde çalışmaya başladığında şekillendi.”

Tablolar arasında dar bir boşluk, Picasso’nun geçtiği yol: kaybolmuş fillerin geçtiği, sökülmuş ve ayaklar altında çıg-
nenmiş bambularıyla tropikal orman. Bu örtü üzerine resimler çizdi mi? Tabakları o boyamış: lal rengi firçanın üç koca-
man darbesi.

"Hepsı elde ve evde yapıldı," diyor Jacqueline, ironik bir tonla.

Duvarlarda Picasso'ın fotoğrafları. Karşida; asılna çok benzeyen, dikkatli, gerçek büyüklükte bir yüz. Jacqueline ona fısıldıyor: "Bak Pablito, arkadaşın geldi..." Kapının sol tara-
ında, büyük, renkli fotoğraflar: Picasso, kararlıktararışça rengi kıyafeti içinde; Romah Picasso, elinde bir mızrak, bacak-
ları aralık, bodur; ve diğerleri, daha eski olanlar. Pembe dön
e me ait bir tablo, Paletli Portre'ye (Portrait à la palette) benzi
yor.

Ölümün her zaman uyandırdığı duygular hissetmiyorum. Jacqueline'in duygularını, kullandığı isim ya da kısaltma, ba-
nna Pablo'yu, bu özel insanı ve duygularını hiçbiri zaman tanı-
madığımı düşünürüyorum; ben sadece Picasso'yu tanıdım.

Jacqueline'i betimleyen bir resim. Asılı bir tablo, çatı ve ba-
calardan oluşan bir panorama. Soruyorum:

"Bunlar Barselona çatıları mı?"

"Tanıdınız mı?"

"Galiba betimlenen şeyi tanıdım: tan vaktinde, uçaklarımızın
leri dönerken, karalı halinde beliren çizgi..."

Sanırım bunun siyah bir röpüksiyonunu görmüştim. Öyle olmadığı halde, küçük bir tablo izlenimi veriyordu; ve mavi dönemi ilan ettiği bir sırada, bu tablo gri renkteydi.

Yan odada, duvarda hiçbir şey yok; ama ters konulmuş çer-
ceveler burayı da istila etmiş. Bir başka Silahşör afiş. Hasır bir kolğuğın üzerinde duran küçük bir kartona Picasso şöyle yazı-
miş: "Tablonu tamamladığını düşünüyor, atölyeye geri
dön, göreceksin ki tablon bitmemiş."

"Bir gün," diyor Jacqueline, "çıkmak zorundaydı, bir arka-
daş içi bunu bıraktı. Eskiden beri bu notu kendisi için sak-
ladığını; bunun iyi bir ögüt olduğunu söylerdi.

“Genellikle, çalışırken yanında olmam hoşuna giderdi. Uzun zamandan beri artık bu odada çalışmyordu, ama koltuk kaldı...”

Çerçevelere doğru eğiliyor, tereddütlü:

“Öncelikle koleksiyonundaki tuvalleri mi görmek istersi-
niz?”

Yeniden koridor. Gözlerim tablo yığığınahıstiği için, ko-
ridor değişti; çiplak duvarlar, bir koridorunkiler de olsa, bana
ınşaat halindeki bir evin duvarlarını çağrıştırıyor. Aydınlıklar
ama boş olmayan büyük bir odaya giriyoruz.

Işık altında, duvara dönük elliye yakın tablo. Çerçevelerin
kenarlarına dayanmış, Henri (Gümrukçü) Rousseau’nun iki
kucucuk portresi, bir Derain figürü; üstlerinden, Rousseau’nun
Yadwiga’sının doğal büyükluşteki kafası taşıyor.

“Antikacida, şatafatlı tabloların gerisinden aynın böyle ba-
kiyordu. Pablo her gün önünden geçerdi. Talep edilen yirmi
franki bulduğunda ise Yadwiga artık orada değildi. Eskici onu
kendi odasına koymuştu...”

Gümrukçü’nün, üzerine, Apollinaire’nin şiirinin kazılmış ol-
duğu mezar taşını hatırlıyorum. Onu, oraya Brancusi kazımıstı.

Sağda, göze çarpan birkaç büyük tablo. En güzel Matis-
se’lerden biri, Portakallı Natürmort (Nature morte aux or-
ges). Onu, Grands-Augustın’deki atölyede, Balthus’un düşü
andırma ve mimari Çıkmaız’ı (Impasse) ile Gümrukçü’nün
Montsouris Parkı’nın (Le Parc Montsouris) arasında gördüm.

“Evet, Pablo onu yanında tutardı. Sık sık bakardık. Her se-
ferinde değişirdi.”

Fondaki ve örtüdeki dikey kırmızı şeritler, menekşe desen-
leriyle ünlü örtünün soluk kayısı rengi ve pencerenin pembeşi, tabağın grisi ve limonun sarısı bitmek tükenmek bilmez bir sohbet içindedir.


Acı veren bir geçmişin bilgisi değil ama haturası tüm söylediklerine hüküm medir. Portakallar'ın yanında, Matisse'ın, hamura kazınan çizgilerle karele bölünmüş siyah fonlu bir diğer natürmort; 1914 Savaşı’nın öncesine ait, toprak rengi ve sepeya bir Derain başı. Bir başka kahverengi tonu, küçük boy muhteşem bir Le Nain: bir gruptan ayrı duran dimdik bir köy-
lű kadın, gerçekçi değil ama bir heykel-sütun gibi etkileyici. Cézanne’nin Kara Şato’su (Château noir), aydınlık, geçirgen, típki bir pastel gibi mat.

“Verniklenmedi mi?”

“Hayır, Cézanne tablolarını verniklemesini Volland’a yasaklardı.”

Jacqueline, Cézanne’nin verniklenmiş bir küçük boy Yikanlar’ını (Baigneuses) çeviriyor. Neredeyse farklı bir sanat.


“Goya’mı bu?” diye soruyorum,


İki Braque.” Analitik kübizm döneme ait, neredeyse sırtında, şahane bir tuvali döndürüyor.

“Büyük boyları göstereceğim,” diyor çıkarken.


---

Braque uzlaşmış tuvallerinin önünde can verirken, Picasso’nun, Palais des Papes’daki sergiyi ilan eden afişindeki yıkıcı Kitâbîlar’ın (Homme à l’épée) arasında öleceğini kim bilebilirdi?

Guernica’yı tamamladığı dönemde bana Braque’dan bahsetmişti; resme ara vermişti, yüzündeki gergin ifade kaybolmuştu. Bize, José Bergamin ile bana, büyük boy tuvalin (atölyede, kocaman görüyordu) karşısına konuşmuş taslakları göstermişti: “Onların, üpki karafatmalar gibi, kendi başlarına tırmanarak tuvale yerleşmelerini isterdim.” İspanya’dan, resimden bahsetmişti; o güne kadar duyduğum en büyük sırını ifşa ediyordu:


* Paris’in bitpazarı.

“İşte bu yüzden daha sonra da, öncekilerle benzer tablolar, Olga’nn Portresi (Portrait d’Olga) gibi portreler yaptıım! Bütün gün büyüülük yapamayız! O şekilde nasıl yaşanır?


bir hastalık. Bir tutku, çünkü faydaları da var. Hayatı tanımlıyor: hiçbir zaman her şeye her şeyi yapmak istemedi...”

Nounours’la birlikte geri dönen ve beni tablonun önünde gören Jacqueline, anımsadıklarımı cevap veriyordu sanki:

“Pablo bunu çok severdi. Ama Braque’ın savaşmayı sevme-dığıne inanıyordu... Bunun için kavgaya edebilirlerdi!”

Biliyorum. Picasso’nun altına imza atabileceği bu kardeşlik tablosu ona kaldı...


“Grands-Augustins’deki atolyede, Portakallar, Rousseau’nun Park’ı ile bir Balthus arasındaydı.”


Büyük boy etkileyici bir Renoir: kadının bacaklarında, Pic- casso’nun homurdanarak “Michelangelo’dan ötürü” dediği ve Roma’da çizdiği “iri kadınların” uzuvalarının kural tanımayan büyüküğü görülüyor.

“Ah! Bu iyi bir Courbet değil,” diyor Jacqueline. “Pablito bunu neden aldı bilmiyorum.”

“Boynuzlarından ötüyü mü acaba?”

Bir oğlak başı, gerçekten vasat, gözü ve gözün devamı olan tüylerdeki leke, Picasso’nunkileri andıran gerçek dışı boynuzlar kadar siyah. İşte diğer boynuzlar; Jacqueline çerçeveyi çevirdiğinde, gülen bir keçi ayaklı figürünün bulunduğu bir seramik ortaya çıktı.

“Koleksiyonunda ona ait hiçbir şeyin olmadığını sanıyordu.”

“Evet. Seramik oradaydı, taşımadık: çok ağır. Artık hepsiğini gördünüz. Bana bir fikir verin. Yönetim benden Le Nain’leri diğer Le Nain’lerin yanında, Matisse’leri diğer Matisse’lerin yanında koymamı istiyor... Ama, o her zaman tüm tablolarının bir arada durması gerektiğini söylerdi...”

“O halde, onun dayattığı şartların dışında çıkmamamalısınız. Louvre, her gün bir Picasso koleksiyonuya karşılaşıyor ve ayrıca bunları dağıtırsak kazandığımızdan daha fazlasını kaybederiz. Cézanne’lar iyi ama hiç şüphesiz Picasso diğerleri arasında bunları daha fazla sevdi. Renoir’ın, Roma döneminde şişman kadınlarını andıran büyük boy tuvalı özel bir tuvaldir; baş yerinde bir boşluk olan Corot figürüne bir eşi yoktur, Le Nain’in de; Courbet’ye anlamlı veren Picasso’nun boğa boynuzlarıdır... Tozun Goya’ya benzettiği tek Chardin, sadece ona aittir!”

“Bir de o koleksiyonunu ‘genç ressamlara’ ithaf etmek istiyordu. Bunu kafaya takmıştı. Eğer onları dağıtarsak... Bir di-
ğer nokta: Zencilerini Musée de l’Homme’a vermek niyetindeyim, ama onların da bunları ayırmamasını istemiyorum.”

“Eğer onun tablo koleksiyonu için koştuğu şartları kabul ederlerse, verin... Ayrıca Musée de l’Homme, Louvre kadar katı değildir...”

Maskeleri, típki “Picasso’nun Picasso’ları” gibi, gerçek bir seçki olacaktır. Koleksiyonundaki tabloların oluşturamadığı bir seçki... Bana, bilmem kaç taşınmadan sonra, bazıları sev-diğimiz ya da bir arkadaşımızın hediyesi olduğu için, diğer bazıları ise nedensiz bir şekilde hâlâ bizimle olan mobilyaları hatıralıyorlar. Cézanne’lar, Matisse, Braque, Derain (1923’e doğru, bizim için Picasso’nun rakibi Braque’dan ziyade La Cène [İsa’nın Son Yemeği] ve Derain’in Şövalye X’i ydi [Chevalier X]) hiç şüphesiz onun hayatındaki dönemlere denk düşüyor-du; ama Avignonlu Kızlar (Demoiselles d’Avignon) zamanına ait tek bir tablo yok. Zenci heykellerinin gözden uzak köse buca-ğa veya mobilyaların alta konduğu doğru. Ardıları arasından Balthus ve Miró arkadaşılık gereği mi yoksa bir nedenle mi seçilmişlerdi?

“Diğerlerinden daha bir başka” sevdiği iki ressamın yokluğu beni şaşırtıyor:

“Ne Goya’yı, ne de Van Gogh’u görebildim...”

“Onlar bulunamadı... Belki de Pablo çok aramadı. Onları burada görmekten hoşlanır mıydı, emin değilim...”

“Ama Cézanne var...”

“Vollard’da Cézanne’lar vardı. Pablo bir değişim toğuş yaptu. Cézanne’a hayrandı; Van Gogh’u severdi.”

Hangi ünlü tabloları burada bulacağımı biliyordum. Fakat bunların yanında, herhangi bir bilinmeyen sanatlar müzesi de hayal ediyordum. Bunun nedeni belki atolyelerinde, eski tab-

* İnsan Müzesi. Paris’teki bulunan antropoloji müzesi.
lolarını yeni bitirdiklerinin yanına koyuyor oluşuydu; belki de yontularının fetişleriyle ya da eski çağ heykelcikleriyle arasındaki diyalogu her zaman anlayamıyor oluşumdu. Baktığım tabloların en eskisi birkaç yüz yıl önceşinden de eski bir dönmeye ait; Bana Grands-Augustins'de göstermiş olduğu, yirmi ya da otuz bin yıllık, Lespugue'nin Venüs'ü.


Koleksiyonu, başkalarının resmiydi... Fakat, fetişlerden Sumerlere kadar, Okyanusya’dan geçerek, diriltikleri ve meşrulaştırdıklarıyla mukayese edildiğinde ne küçük bir oyun!


Biçemin sürekliliği, cehennemdi.

bu. Neden resmimde var olmak için uğraşayım ki? Onu ben yaptıgıma göre, zaten her zaman onda olacağım.” Aslında pekâlâ şöyle de diyebilirdi: “Onu ben yaptığıma ve onun ötesine geçtiğiime göre…”


Braque’nin ruhu,ölümünden sonra, sanki gelip atölyeye yerleşmişti. Orada, amansız bir deha, bir hortum gibi geçerek dağıttığı resimlerin, ölüm kasırgasının bir yandan öbür yana savurduğu kağıtların başında bekliyor.

“Petit Palais’deki seridden sonra, heykeller nereye gitti?”

“Çoğu burada. Görmek ister misiniz?”

***

Mobilyasız uzun salonun iki dar düzeyi basamaklarla birbirine bağlamıyor. İşık sızan pencelerin, pırlı pırl günün üzerinde bir siluet gibi beliren heykellerin iç içe geçen gölge-lerinin gerisinde, bronzun, taşın, alcımın, verniklenmiş mad-derin hareketsiz ve karmakarışık hacimlenişinin ötesinde, kuyruğu havada altın kaplama Kedi (Le Chat) ayaklarının di-

---

* Elephanta Mağarası’ndaki Hint Tanrı heykeli üç yüzülüdür, her bir yüz Hint Tanrısının “yaratıcı, koruyucu ve yıkıcı” yüzevrini ifade eder.
** Şu anda Delfi Müzesi’nde sergilenen, MÖ. V. yüzyılda Apollon Tapınağı ya- kimlarında bulunan Arabacı heykeli.
*** Antik Yunan sanatında genç kız heykeli.
de doğululara özgü saç biçiminin gösterişli kıvrımı... Onun bu uçurumunun kayalarına ve oranın rüzgarıyla birbirine giren, devedikenlerine göz kulak mı olduğu, yoksa aksine onlardan mı doğduğu bilinmiyor. Bir boyanmış sopa yiğini, hem bir şeytan çocuk kuklası hem geometrik dekor, pürtüklü veya sarsıntılı bu biçimler arasında ölçekli bir resmi andırıyor. Adı Kişi (Personnage). Bu büyük yerde adım adım açığa çıkanlar, yabancı biçimler değil (neredeyse tamamı bana tanıdık geliyor); yaratdığı ya da yakaladığı düselliği boyun eğen Beyaz Köle’ye (Esclave blanc) rağmen, surrealist tuhafta dair hiçbir şey yok. Picasso’nun düselliği, figürlerinin Yaratılış karşısında verdiği mücadeleden doğuyor. Şeytanlara, bir savaş fonu üzerindeki aşın cenaze törenlerine, dalıp gittmiş mankenlere, ay manzaralarına, ölü cep saatlerine ve ateşten zürafalarına, bilinmeyen uyardıklar tarafından terk edilmiş sessiz kentlere tümüyle yabancı... Picasso’nun garipliği, objeler arasındaki şaşırtıcı buluşmalardan kaynaklanıyor, çünkü yan yana gelen objeler onda yabancı bir dünyayı ifade ediyorlar. Ip Atlayan Küçük Kız’ın (Fillette sautant à la corde) sepetten yapılmış göğüsleri, artık sepet değildir, ayakkabılı (ki gerçek) artık ayakkabı değildir. “Yapıştırma kağıtlarında* genellikle gazete parçaları kullanılım, ama gazete yapmak için değil.” Küçük kız, fantastığın değil (Picasso’nun hangi eseri tam olarak fantastrophe girer ki?) ama sadece sanatın yaratabileceği bir dünyanın bir parçası. Sürrealizm görünümleri var olmayan taklit ediyor; Picasso’nun biçimleri ise onu yaratıyor.

Bu görünümleere, büyük derinliklerde olduğu gibi burada da birbiriyile akraba olan bu yassi çakıllardan ve bu kayılardan, bu deniz kestanelerinden daha yabancı ne vardır? Aynı gezege-

* ‘papier collé’ olarak adlandırılan bir çeşit kolaj.


Bunların etrafinda, Apsen Bardağın'ın (Verre d'absinthe), Geçit'in (Parade) Yönetmeni'nin, kağıt figürlerin, Bitkili ve Mı-
sırlı Heykel'in (Sculpture à la plante et à la corne), Radyatör'ün (Radiateur) anıları uçuyor. Ve özellikle, karşında, yırtıcı kuşların kapylanların cigerini söktüğü, orak uçlarını andıran iç 'içe geçmiş kancalarını ayaklarına dolayan bu călılık. Kendisi kadar özgürlüsmemiş heykellere karşı saldırya geçiyor. Bu- ketler kafalarından daha fazla gibi, çünkü birbirlerine benziyor- lar; sanki kafaları sırganlara ve devedenkerine fırlatılmış. Bül- run kökleri alından koparılmış, yarım daire selindeki gözle- riyle, Galya parasi büyüklüğünde kafalar: dev virgüller, korni- şonlar, eğri armutlar da yontular arasında. Boisgeloup’daki atölyesine huku meden öğle saatlerinin ışıklı gölgesinde beliren ve hayatın öncelikle yapraklarının simetrisine, delirmiş döller hizaya sokan gövdeye borçlu olduğu tüm dengeyi.alt üst eden büyük beyaz biçimleri gibi... İronik figürler var: Picasso’nun sadece otuz yıl sonra resmedeceği Romalı kahramanlarla büyük altından gülüğü için, heykelle, süjesiyle ve hatta yaratıcısıyla dalga geçiyor gibi görünecek, yaratı vurgusu olmayan, ayrı- kotu süpurgesinden kaskıyla Savaşçı Büstü (Buste de Guerrier). Bilinmeyenin temsilcileri var. İşte, Kahnweiler’de sergi- lendiğini gördüğümde beni sarsan Bebek Arabaşı Kadın’ın (Femme à la poussette), oturmayan ve yerçekimi etkisine karşı koyan -heylkelciliği ilişkin şeytanca bir inkâr- Ip Atlayan Kü- çük Kız’in (Fillette sautant à la corde) dökme kalıpları. Her bi- rinin tahta, aıcı ya da karton orijinali, insanın kendi gölgesine bakması gibi, kara dökme kalıbını inceliyor. Ip atlayanın ver- niği, onu korkutucu büyük bir oyuncak haline getiriyor.

Picasso’nun oyuncakları, bir kısmı önünde duruyor, bü- yük çoğunluğu ise hafifamda: neyle oynamadı ki? Yarattısını açığa çıkarmıyor, aksine örtüyorlar. Gidondan boynuzlarıyla sele, ibis-tornet, hiç de Bebek Arabaşı Kadın (Femme à la po- ussette) ya da Yapraklı Kadın’ı (Femme au feuillage) doğuran dehanın en keskin ifadesi değildirler. Nasıl ki ready-ma-
de'ler* Marcel Duchamp'in yetkinleşmiş tabloları değilse... Picasso, bir sigara paketinin kabıyla oynayarak bir kadın yapmayı denedi; ready-made'lerle oynadı çünkü bunlar, tüm nesnelere yönelttiği bakısha benzer bir bakıstan doğuyorlardı; onları ele geçirmek için hâlâ o bakışi koruyor. Ölümün yabanı buketi, yaşamın sonu gelmez önermesinin karşısına, izi sürülen ya da galip gelen cevapların altmış yılını koyuyor.


“Ekin Biciçi’yı (Faucheur) göremiyorum?”

Kafasının ortasındaki tek gözü bir kum kalibi damgasıyla şekillenen, pek çok kez kopyası çıkaran, bronz heykel; ikiye

* Hazır parçalardan yapılmış, hazırlı yapıt.
ayrılımış bir dal gövdesini ve bacaklarını oluşturuyor ve bitkiden bir kesik kol, Ölüm'ü çağrıştıran bir hareketle, bir turpanı yere doğru uzatıyor. Onu, Saint-Louis Adası'nın ucuna Kötülük Çiçekleri anıtı yapmak isterdim.

Cannes'da, “La Californie”de olmalı...

Tipki burada büyük Bebek Araba Kadin'ın (Femme à la pousette) onun hayattan sıkıp aldığı biçimler üzerinde kurduğu benzer bir egemenliği, Ekin Biçici (Faucheur), Picasso'nun gayri ihtiyaçlı heykeller dediği oyuncakları ve nesnelerin arası kuracaktır. Tüm o sessiz nesnelerin kuşatması altında, haykırıyor gibi görünecektir. Hiçbir şekilde ready-made’lerin değil, ama atölyesinin kararlığında az kalsın üzerine düştüğüm ünlü Ölü Başı'ının (Tête de mort) kardeş. Ölü Başı (Tête de mort), hayatın geri çekilirken bıraktığı yassi çakıl. Etçil çiçekler açıklanamaz bir şekilde, yassi kafatasını çağrıştırıyor.

Çiçekler ve kafatası, aynı gezegende, tipki mercanların damarlarının, denizyıldızı şeklindeki büyük yassi çakılları kuşatması gibi; boynunu bükmüş günebekanların, çanakların, ayrıkollarının ve kıvırcık kulaklı mantarların oluşturduğu metal kalabalığını ilişki dışına iten bitki-karşılı bir bitki dünyasına karışıyor. Bu bronz bitki dünyası, kapsamadığı yassi çakılların ruhu gibi görünüyor. Tapanının dişleri ve katledilmiş taçyapıkları, tipki allak bullak olmuş kaslar gibi, tipki dalle riskesini çatırdatan ve yapıkları parçalayan, hiçbir tanrı çalı-çırıp demetini toprahta filizlendirmeeyeceği için, ağacı bir çalı-çırıp demetine dönüşüren görünmez hareket gibi, hayatu ifade ediyorlar – tüm bu cúrf ve köşegi nasıl bir yığın oluşturuyor-sa, aynı o şekilde bir yığın oluşturulan çalı çırıp. Kesicasi Yaradılış'a mücadele ettiği ölçüde daha vahsileşen bir yaratma isteği ve o bunun farkında.

Yine de, tablolarından gelen imin anıtırmalı bağını ondan koparmıyor. 1948'de Vallauris'deki iki Kadın'ında (Femme)
anıştırmanın doruğundadır. Ürkütücü mücadele ideogramları, Nürnberg'in alınmasından sonra ateşe Hitler'in kartalından daha eşiş bıçmuş hale gelen bronz amblemler – zor yoluya ya da işkenceyle bükülen bronz bileği gibi, Picasso'nun harap olmuş simgeleri... Sihirli imin, resim ya da heykel, yapıt dışında karşısında yarattığı olur: Picasso "La Californie"nin bahçesinde, varolmuş nedenlerini sadece kendi içlerinde barındıran büyük seramiklerini, alçı heykellerini, kuşatılmış resimlerini ortaya çıkarırken, onlar sanki kendi dünyalarına götürmek için ağaçları çekistiriyor gibidir.


Kutsallıkla mücadele ettiği biliyor muydu? Kafaların yassi yüzeyleri üzerinde birbirine dolanan bronz teller, Sümerilerin Bereket Tanrıçalarınıninkinden ya da civili fetişlerinkinden daha az şiddetli olmayan görünümü inkârları, bu inkârin salt heykelin değil, ama aynı zamanda bir fetiş veya Bereket Tanrıçası büyücülüğünün de inkâri olduğunu duymaktadır.

Sanatçı, tanrılara göre insani şekillendirir. Chartres’ın* cümlə kapısı, azizlerine dua eden Hristiyanlardan daha Hristiyandır. Akropolis’in Kore heykelleri, Agora’dan daha fazla

* Katedral.


Jacqueline, hüylahi bir biçimde heykellerin kavgasını izliyor. Çoğu, bilinmeyen ataları çağıştırıyor. Menekşe renği bir Afrikalı maskesi, sanki orada saklanmak istercesine, tozlu boynuzlarını l P Atlayan Küçük Kız'ın (Fillette sautant à la corde) alta geçiyor. Fakat bu Küçük Kız (Filette) ve Yap- raklı Kadın (Femme au feuillage), Afrikalı geometrilerin üzere- rine çıkan grafitilere de, okyanusun fantazmagoryalarına
da yabancıdır: Picasso’nun ruhu, ruhun esinlediği biçimlerden de kurtulmak ve ondan sadece kendi büyüsünü beklemek ister.

“Bak!” diyor Jacqueline.

Ekin Biçici’nin (Faucheur) bir dökme kalımını bulmuş. Aklimda kalan daha küçültü, çünkü fotoğraflarda bir vitrin bronzu gibi gösteriliyordu. Kafasını şekillendirmek için bir kum kalibiyle oyulan yarımkuşun merkezinde küçücük bir yüz olduğunu unutmuşum.

“Kum kalıbında yüz de var mıydı?”

“Ah, hayır: onu ekledi! Başlamış olduğu şeyi hemen her zaman değiştirdi. İlk başta, tırpan da yoktu. Söyle derdi: ‘İçinden öyle geldi...’

“Önceleri, kimi fikirleri benimsediğini gördüm, çünkü bu fikirler ancak ona ait olabilirdi; diğerlerini ise uzaklardan geldiği için benimsiyordu. Tırpan kesinlikle ölümü betimliyor; İşte bu yüzken bu büyütümüş figürün Baudelaire’e uyacağımı düşündüm.”

Ölü Başında (Tête de mort), göz küçükleri, dişsiz ve dudak-şiz canlı ağzıla çelişiyor: gülümseyen tek bir çizgi. Bacakları arabasıyla bütünleşmiş çocuğunyla ve dev benekleri andıran gözleriyle Bebek Arabası fetişi, Ekin Biçici’nin (Faucheur) kararık yuvarlak çizgilerinin gölgesinde kaybolan minicik yüzüyle aynı dünyaya aittir.

Söyle giriyorum:

“Uygarlıkların içinden süzülerek gelen, oldukça eski biçimlere çok duyarlıydı: ölü kafatası, Güneşli boğa, ölüm atı... Bu ikisi, Guernica’dadır. Bir seleyle bir gidonu yan yana getirdiği için mutluydu, ama bunlardan bir boğa yaptığı için daha da mutluydu... Ibis-tornet’i daha az severdi. Rüya yorumlarının Babil ve Çin’de ortaya çıktığını bilirsiniz.”

Bakışlarıyla beni sorguluyor.
"Orada, yorumladıkları rüyaların bir çeşit dökümünü buluruz. Bu, Freud’unkiyle hemen hemen aynı materyal. Özellikle kâbuslar söz konusu olduğunda... Uygarlıklar bir bir yok oluyor; Babilli bir heykeltirâş, büyük ihtimalle şeytanlarının ve Bereket Tanrıçalarının biçimlerini yeniden bulan Picasso’dan bir şey anlamayacaktır; fakat rüyalarımızdaki ahtapotlar ve örumcekler Babillilerin görmüş olduklarının aynısı. Ve kâbuslardaki örumcek, yeryüzündeki en eski hayvanlardan biri..."


* “3 Mayıs”, Goya’nın tablosu.

Jacqueline beni başka bir odaya götürüyor.


1972'ye ait tablolarının neredeyse hepsi Palais des Papes'a gönderilmişti. Geri getirilenler keskinlikleriyle, Picasso müzesine saldırmıyor: ölümünün yaptığına benzer bir şekilde, sa-
“Onlarla,” diyor Jacqueline, “Pablo gerçekten bir hesabi kapatmak istemişti! Hiç öyle çalışmamıştı.”


*Nedimeler (Ménines)* için yaptıği ön çalışmalarından bahsediyoruz, ancak hatalıyız. Karşımda duran öfkelii küçük tuval, ne taklit etmek, ne içerik, ne de büyük kompozisyonuna dahil etmek için bir model üzerinde çalışılmamış. Picasso önce onu, arkasından varsayılan ön çalışmalarını yaptı ve ne kendi kompozisyonunda ne de Velázquez’in tablosunda bunların modelleri yoktur. İlk tek renkli çalısmının hemen ardından -diğerleri, sanırım Barselona’da- (cepheden) Küçük Marguerite için yapılan ön çalışmalar, ifade yüklü ya da kışkırtıcı olmayı hiç istemeyen birkaç renkli çizgi eklemek dışında artık onu daha fazla oluşturmanın mümkün olmadığı bir noktaya kadar yaptığı gözler önüne seriyor. Ve bu resimsel ideogram, içinde, Picasso’nun, (kıyısında, güvercinleri ve penceresiyle) çok daha alacalı kız çocuklarının, köpekli gruplarının ardından,
bir ay sonra yapacağı sayıları kalabalık çok renkli çalışmalarının aynı çocuk Marguerite‘inden ve -Marguerite‘in kendinden önce gelen tüm Marguerite‘leri inkâr ettiği, ama sonrakileri şekillendirdiği- ilk renk bütünlüğünden hiçbir şey barındırmıyor.


Geçtiğimiz köşedeki odada, mavi dönemde ait birkaç tuval duvara dayanmış; çerçevesiz olan diğerleri, afişler gibi masanın üzerine serilmiştir. Picasso’nun 1901 yılında bir silahla kendini öldüren arkadaşını Casagemas’ın bir portresi. Bu mavi serginin ortasında, mavi şakağında nar çiçeği renginde tek bir leke: kan.

Yemek odasında, pembe dönemde ait bir otoportresi vardı. Burada, Zenci dönemine ait birkaç figür yan yana getirilmiş. Urkütücü bir akrep gibi yayılmış olan biri, gelecekteki yapıtların pencelerini çağrıştırıyor. Jacqueline onu masanın üzerine koyuyor:


* Boğa güreşi.

"O zaman bize bunu söyleserlerdi inanmazdık!.."

"Bu olacakları hiç hissetmemiş midiniz?"


Jacqueline’e soruyorum:

"Efsane olmak hoşuna gidiyor muydu?"

"Günün e göre değişiyordu. Bilirsiniz, eğlendimiyi severdi... İnsanlar onu bunalttığında, arenaya çıkmış bir matador gibi davranışmaya başlardi..."

* Ispanyolca j’nin okunuşu.

Az kalsın hatırladıklarımı yüksek sesle dile getirecektim…
Yine de, ölüm orada.

İncelediğim yıguna, Picasso’nun iki biçemi gözle çarpıyor. İlk, Picasso müzesinin tuvallerini andırıyor: mavi dönem, pembe dönem, dekorlar, kübizm; ikincisi, geriye kalanlar ve heykellerinin büyük çoğunluğu. Avignonlu Kızlar (Demoiselles d’Avignon) ve Guernica her ikisine de dahil. Burada, kübizm ve kargaşalar arasındaki bölünme, Cézanne ve Van Gogh’un mirasından bir kopmuştur.

“Bize acıyın,” diyeye yazılıyordu Apollinaire, “Düzen ve Macea’nın bu uzun çelişmesini yaşayan bize…”

Zemin kattaki odada bu daha da çöktü. Apsent Barda-ğ’indan (Verre d’Absinthe) 1929’a, Picasso, Cézanne tarız tab- lolara boyun eğmiş pencere önündeki masalar kadar, kübist heykelciliği boyun eğmiş nice eser yontmuştu; ve de tablodan ziyade heykele yakın birkaç alçak-kabartma… Yan odada, bronzlardan oluşan korulukta da bunlardan var. Heykeltıraş- lar, Keldanilerin Gudea’larında, sütun heykellerde, -kübist heykeltıraşlar ve Manolo’nun yanı sıra, Maillol için de kutsal olan- eski çağıların birkaç sanatında ortak olan bir anıtsallığı


Onu şaşırtan her şeyeye tuhaf derdi. Daha sonra, Kurtuluş’un şerefine, Poussin’inkinden esinlenerek, kendi Bacc-

Picasso, Bacchanale'ini atölyede bırakıyordu (diğer tuvalleri odasına götürmüştü) ama bundan bahsetmiyordu. Ziyaretçilerini denemek mi istiyordu? Mirasçidan yoksun, egemenlik

* Bakış'un şerefine düzenlenen antik eğlenceler.
kürmuş natürmortlar arasında tek başına bulunan bu tablo, ironik gidon-selenin karşısında, gizli ve kurnazca bir oyunu benziyordu.

* * *


* Aubade: Bir insan kapı önünde ya da pencere altında şarkılar söyleme.
nin altında, falcı, gün batarken Bukselos’un gölüsünü Iran Çolı’ne yayıyordu. Her tür büyüyü içinde barındırıyordu. Piccaso’nun Cezayirli Kadınlar’ı (Femmes d’Alger) gördüğüm-de, öfkeli cümlesi geldi aklına: “Onu bozabilmemiz için,doğanın mutlaka var olması gerekiyor!” Evet. Resim için de aynı şey geçerli.

Bütün eleştirmenler rekaşetten bahsediyordu; tahrip, Nédime’rin (Ménines) metamorfozunda kabaca görünecekti. Picasso bu kez dünyanın en ünlü tablolarından birine hoyratça saldırıyordu.


aşmayı hiç hedeflememişlerdi, bu alanı sorgulatmayı diliyorlardı.


resim yapmaydı”, daha ince veya daha güçlü bir rengi göstermekten daha da az ister: Otuz yıldır bildiği, hatta buyruguna girdiği resmin iktidarını, resimsel gücün karşısında haykırmak ister.

Manet'inın rakipleri ve öğrencileri, onlardan bir şeyler kalmak suretiyle değiştirdiği tüm yapıtlardında resimsel gücünün bulmuşlardır çünkü Picasso'nun Kırda Kahvaltı'si (Le Déjeuner sur l'herbe) Manet'den ne kadar farklıysa, Manet'inin bir Rembrandt'ı da Emmaus Gezginleri'nden (Les Pèlerins d'Emmaus) o kadar farklıdır. Fakat Manet gücünün bütünliğini oluşturan müzede buluyordu. Picasso ise kendi bütünliğinin keşfetmiyor, onu yaratıyordu. Herhangi bir ressam, içinde bir Olympia bularak Urbino Venüsünün, bir Braque bularak Chardin'in Tutun İçicisinin Enstrümanları'nın (Les Instruments du fumeur) şifresini çözebilirdi; Velázquez'in hiçbir şifre çözümü ise içinde Picasso'nun Nedimeler'ini (Ménines) bulmaya imkân vermezdi.

Cézanne, Sebastiano del Piombo'yla ikisinde de ortak olan resimsel gücce rekabet ediyordu, Sebastiano için esas olan ve Cézanne'in kafaya takmadığı siirsel güçle değil… Picasso, Velázquez'in paletini, Delacroix'in ya da Courbet'inkinden daha fazla önemsiyor değildir; tipki geometrik küçük kızlarını, küçük kız çocuğunun karşısına koyduğu gibi, bayrakların kızıllığını, Nedimeler'in (Ménines) mavilerle koyuluk arasındaki büyüleyici uyumunun karşısında koyar. “Ve ben de büyücüyüm.” Artık söz konusu olan resimsel güç değildir: Demiurgos'a* özgü bir güçtür.

Velázquez'in tablosu, Nedimeler'in (Ménines) kendisi kadar geçektir. Picasso'nun üzerinde çalıştığı tablo da; yapımı, hem resim hem de illüzyon dünyasına boynu eğmiş Velázquez'in

* Platon felsefesinde yaratıcı tanrı.


İkinci İmparatorluk’un bu gösterişli büyük tablosu hangisi: yaprakların altına uzanmış bir çiçek, zavallı Courbet mi? Bu Picasso’nun, paleti elinde (hemen hiçbir zaman palet kul lanmazdı), kalça üzerinde çalışırken, Brassai’nin fotoğrafını çekmesi için önune dalgacı bir Jean Marais’yi keyifle yaydığı tuval. Fotografın adı: Sanatçı-Ressam (L’Artiste-peintre).

Jacqueline’ler, Jacqueline’ler… Grand Palais için bana göndermiş olduğu (bana oturan bir kadın yontusuunu çarşışturduğımı söylemişim) bir Jacqueline, ona dair hiçbir şey taşımayan,

Kendi hayatından pek bahsetmezdi, ama resimden bahsederken hayattan konuşmak hoşuna giderdi. Bronz çiçeklerin önünde, hayatla kurduğu ilişkiye nasıl kafamı karşıtırıyordu! Avignonlu Kızlar’dan (Demoiselles d’Avignon) (ve yarın son sergisini açacağı yer Avignon’dur) bu yana, hayatla boy ölçüşmekten vazgeçmedi.


Bir Jacqueline’in karşısında, bir Nedime daha. Picasso, hep söylediğini, hatta kendi kendisine söylediği gibi, on altı kez yap-
ttiği küçük Marguerite'in yüzünü mükemmel hale getirmeye ya da onu bozmaya çalışmyordu elbette; resimden alabileceğini tüketmeye mi çalışiyordu? Son Küçük Marguerite (Infante Marguerite), tipki bir uyuşturucu gibi, bir sonrakini tetkikliyordu ve o da bir sonrakini... Ve ne zaman geleceği belli olmayan doygunluk hissedildiğinde tablo tamamlanmış oluyordu, çünkü tablolarının bittigini resamlara duyuran bir sonuç değil, bir duyguydu. 1957 Noel yemeğinin arifesinde, Picasso, Marguerite'i bir kenara bırakarak, elveda dercesine, ilişkilerini doğuran buhrana yabancı ve reveransı gidişini ilan eden, uzaklardan gelen çekici bir Isabel'i resmeder.

"Onu böyle bırakıyorum."
Bir daha üzerinde çalışmayacaktı.


Bir tablodan doğmayan, ama ana temalarından birini işleyen Ressam ve Modeli (Peintre et son modèle) serisinde, bu biçimleri ağırlamıştı. Kırda Kahvaltı'yi (Le Déjeuner sur l'herbe) öncülleyen, ona eşlik eden ve onun takipçisi olan bu seri, Ma-


Kıyımlar birbirini izliyor, ironik kutlama, bir sonraki sene, üç renkli bir kıyımda son bulacaktır. Hiçbir savaşçı katliam oyununun sonunu bir kılıç selamıyla duyurmayacaktı; tipki son küçük Isabel’in bir reveransla duyurmadığı gibi.

Picasso en tehlikeli macerasını onda da sürdürür. Birkaç tane daha Ressam ve Modeli (Peintre et son modèle), inatçı... Yalıtılmış figürler diğerlerini kovalıyor, Mardi Gras dönemi başlıyor. Gerçek Çatışma bundan böyle binyıllık çatışma olacaktır, ressamın insan yüzüyle mücadeleşi...


“O sayılınaz.”
“Roma heykelciliği, özellikle sonlarına doğru; gotik? Belki Rönesans heykelciliği, ama resim oradadır ve bir Toskan potresinden, bir Mısır Ka’sından bahseder gibi bahsedemeyiz. Heykeltıraşlar Ka’larını yonttukları canlıları görmüşlerse de, ne Venüs’ü ne de azizleri görmemişlerdi.”

“Portre ortaya çıktığında, bu sana erdi.”

“Klasik yüz...”

“Tanrılar mı? Zaten yaratılmışlardır.”

“Antik çağdakiler idealleştirmeyi bulmuştu, ama İtalyanlar bununla birlikte bakışı keşfettiler... Heykeller bakmıyorlardı.”


“Belki de Roma dönemi resmıciliği de yoktur: Delacroix, Rubens üzerinden Venedik’i yaratır, Raphael üzerinden İngres’in yaptığı gibi...”

“Ya Goya? Ya Corot? Hayır, onlar figürleri resmederler, maske yoktur...”

Gülüyor.


“Picasso ise hiçbir şey yapmıyor.”


Atölyede güvencinler ve Afgan tazı Kazbek vardı. Savaş sabahı güzeldi. Az sayıdaki havagazı ocağının pompalarını
duymuyorduk. Françoise Gilot grip tasaklarını göstermişti. Bugün ben Jacqueline’le birlikte Mougins’de sayıları yüzlerle ifade edilen tuvallerinin önündeyim ve o oldu. “Maske”yi bulmadı, bulduğu başka bir şeydi...

Bu tedirgin edici tuvallerin, Teb şehri kitabelerinin sesiyle bana söylediği şeydu: “Arı gibi vizıldayan ölüler orduşunu dinle...”


Mavi dönemin, pembe dönemin tuvalleri (yemek odasında Otoporte hariç), sanki başka birine ait. Bu tuvaller belki de şefkatli bir acımayla birkaç şişecin, baykuş ve keçi ayaklı figure bağlanmış. Modelinin karşısında ressam hakkında şöyle derdi: “Şu zavallı adam...” Jacqueline’in önünü çevirdiklerinden -son biçeminin hakim olduğu Silahşörler (Mouquetaires) ve Matadorlar’ından (Toreros)- ironi eksikliğiyle net bir şekilde ayrılmış tuvaller.


*Büyük Perhiz ortası.
Oda geniş bir balkona açılıyor, dış duvarı yıkılmış bir oda... Oraya giriyoruz. Geri gelen Jacqueline, Maskeli Balo figürlerini ortaya koyuyor.

"Pablo burayı atolyesi haline getirmek istiyordu. Bu yüzden de, tuvallerini buraya yığmaya başlamıştı. Çalışmaları daha bitmemişti ama artık yer bulamıyordu."


Bu kalabalığı iki yıl önce Palais des Papes'da görmüştim. Picasso henüzhayattaydı...
Palais d’Avignon’da, katedral kubbelerinin aşağısında, haç şeklinde işlek bir yol çizen tuvallerin sıkışık kalabalığı, ziyaretçilerinkiley yarışıyordu; bunun nedeni hepsinin figür olması değil, bunların iç içe geçmişliğinin her bir tablodaki iç içe geçmişliği sürdürüyor olmasiydi. Notre-Dame-de-Vie’nin küçük duvarları! İki yüz metrelik kuyruk, Tarotların* hippilerden ve Japonlardan oluşan taşralı kalabalığa gülerek baktığı gotik salonu turluyordu; birbirine yaklaşmış tablolar, tipki Padova’daki Giotto freskleri gibi, tek bir dünya oluşturuyor-

* André Malraux, Picasso’nun son dönem eserlerini “Picasso’nun Tarotları” olarak niteler.


Çünkü bu büyüleyici figürler, tipki diğer birçok büyük ressamın kiler gibi, ölümün yaklaşımasıyla aydınlanıyor gibiydi. Son Titien’ler, son Rembrandt’lar, son Hals’lar... Hals, öleceğini önceden seziyordu. Titien ise, yaşına rağmen, hayır; vebadan öldü. Rembrandt hiçbir şeyi bilmiyordu. Ölüm biliyordu: ölüm -almış ya da seksen yaşında olmaları fark etmiyordu- alıp götürceklerini seziyordu, çünkü onları bekliyordu. Picasso’nun son macerasını sürdürürken Kuşandığı gözü peklik, bir tek kendi sesini duymamasından mı kaynaklanıyordu?


Bu, bana kayıp eserleri düşündürdü. Charles Quint’e (Şarl-ken) gönderilen, Dieppe korsanları tarafından el konulup 1. François’ya iletilen, daha sonra Fontainebleau’da çalınan ve büyük bir olasılıkla ermiş olan Montezuma’nın altın kalkanı. Apelle tablosu: kuşların gelip üzümlerini gagaðıkları şal-gam değil; ama içinde zar zor seçilen üç çizgi görülmese rağmen, herkesi büyüleyen bu tablo, “Sezar’ların sarayı yanarken yok oldu…”

“Peki neden onu herkesin gözü önünde yakmalı?” Ufak te-fek sarisın kurnazca soruyor.

“Beklendiği gibi, Marcel Duchamp demiyorum fakat ready-made’ler daha fazla iş yapıyor! O ve Pollock daha da agressif değildi, o halde ne?”

“Madem ki -ve ne mutlu ki- agresifliğe saldıracak kadar ap-tal değişsin, Picasso’nun agresiflikte bir zirveye ulaşığıını gör-melisin! Türk içinde, kim daha fazlasını söylüyor? Ve o bunu Réquichot’dan biraz daha önce söyledi!”

* Isa’dan önce III. yy.’da Efes’te yaşamış bir ressam; Apel.
Bir başka üniversiteli, dikdörtgen vücutlu ve kelebek göz- lüklü, yatriştiriyor:


“Yine de buradayız,” diyor küçük sarışın. “Hepiniz namus- suzları görmek için burada olduğunuzu söyleyorsunuz, peki, ama başka alcaklarınız niye gitmiyoruz!”

Picasso’nun agresifliği, uzun zamandan beri onunla gençlik hareketleri arasında bir bağ işlevi görüyordu: Dada, surrealizm, art brut (ham sanat), Sorbonne isgali. Ne var ki biçimlerinin mirasçıları özünü dışlıyorlardı, özünün mirasçıları ise biçimlerini kabul etmiyorlardı.


Kıskı sesle ama yapmacılıktan uzak bir tonla söz alanın nüfuzu şaşırtıyordu. Gri kıyafeti, onu tüm bu renkli kalabalık- tan ayırıyordu, biçim değiştiren tek kişi oydumu sanki. Hafif eğr- ri bir burun, kapkara saçlar ve Meksika figürlerinin baklava biçimindeki maskesi.

“Bu topluluk bizi usandıryor. Petits Pères des Peuples’inki de öyle. Biz Devrim için varız, ama sadece Devrim sırasında. Sapla samanı karıştırmayalım. Figüratif ya da değil, soytu ya da...

*19. yüzyıln başlarında yaşanan, güzellikin, kadın figürlerinin öne çıktığı bir dönem.*

55
değil, ama sonuçta bütün bunlar tablo! Pollock’inkiler de oyle. Bienal’deki, yeryüzünün gerçekten tüm yeni ekollerı, alaycı ve agresif ekollerdir. Kandinsky veya Mondrian’a nazaran Picasso onlara daha fazla öncülük yapmıştır. Couturier dediniz…”

“Diyorum ki soyutlar umrumda değil! Belirleyici olan, kutsal şeylerle dalga geçip geçmediği; Picasso bu anlamda neyle dalga geçti?”

“İnsanoğluyla, tatlım. Moruklar gibi konuşmak için.”

“Couturier canınızı sıkıyor!” diyor, düşlerdeki çingeneler gibi giyinmiş oldukça güzel bir sanשן. “Burjuva oldu. Size kıçımdı göstermemi ister misiniz?”


“IŞIKLI KULELERDEN SONRA, MÜZELER ARTıK ARKEOLOJINİN ALANıNA GIRECEKTİR!”

“YA DA YERALTI MEZARLARı HALINE GELİCEKLER. VE YERALTLı MEZAR-
larında Çok Şey Olur. Dolayısıyla izin verirseniz sıralayayım; kul-
lama, kuleler, ya da yırtılmış afişler, ya da herhangi bir rast-
lantısal sanat hayal edilebilir. Ama Picasso’nun bittğiini söyle-
mek istiyorsanız, resme ciddi ciddi istifa etmesini buyuruyorsa-
nız -aksi halde, ne diyorsunuz-, anla evlenmelisiniz. Boşanma-
yı düşünmeden. ‘güzellik ya sarsıntılı olacaktır ya da hiç olma-
yacaktır’ derdi Breton. Kuru gürültü! An resmi yakacaktır ya da
resim âni çalmaya devam edecektir. İsterseniz tabloyu yakın,
amasa eger zamanı da onunla birlikte ateşe atmazsanız, ayakları-
nızı gidiklámaya devam edecektir. Anla başlanıır, agresiflik ya
da değil, gelecek kuşaklarla sona erer. Hepsı bu kadar.”

İntiharın buyurgan manştına, sadece ona itaat edeceklerin
kulak vereceğini göz ardı ediyordu. Uzaklaştım. Şu yeniyet-
melerin birbirine ne kadar benzediğini görüseydi! Fakat kesin-
lıkle el ilanlarından ve küçük dergi dergilerden daha fazla kesinlik
gösteriyordu. Atasını devirmeye o kadar hazır miydi? Kendi
koruyucu şeytanına çok benzeyen, kutsallık kariştıına hiç doy-
mayan sürekliğu duyarlı kariyordu - nerede buradan daha
duyarlı olmuştu ki? Sadece annin, görünüm üzerindeki iki za-
ferinden -zaman ötesi ve yaratı, dirilerin ve olülerin sanatı ara-
sındaki iki bağ- güç alan bir resmi unutabileceğini ya da ele
geçirebileceğini söylerken haklıydı. Fakat dirilerin sanatını
ana ve yaşam süresine teslim eden her şeyin Düssel Müze’nin
değirmenine su taşıdıgım görmezden gelerek hata yapıyordu.
Yeniden bulunan Tarotlar, acayip arkadaşlarınca çok benziyor-
lardi ve tipki Picasso’nun tabaklarının kenarlarına oturma yer-
lerini resmettiği corrida izleyicileri gibi etrafını sarsıyordardı.
Bunlardan birinde son Minotor’unu gördüm. Giritçe haykırış-
lara rağmen, karalıklı ve sarsıntılı biçimyle nefini kuşattığı

Bugün Notre-Dame-de-Vie’de, yüzü bir yoncaya benzeyen *Kılıçlı Adam’lardan* (*Homme à l’épée*) birini gördüm:

“En uzaga giden bu galiba…”


Kafanın aydınlık kısımları soluk pembe renginde. 1971 sergisinin aşişinde yayınlanmış olanın son rakibi. Bir kuş taşı-

Rembrandt’ın müjdeleyicisi yoktur: ışık-gölge dağılımını uygulayan birkaç iyi ressamda, onun büyük karanlığının

* “derin şarkı” olarak bilinen, Flamenkoda ciddi bir tarz.
ipuçlarını aramaktan vazgeçelim; o koyuluk, Georges de la Tour’unki hariç, ki o da büyülüydu, ondan önce kimse de görülmedi; ve onunla yok oldu. Çile dönemini doldurduktan sonra, kendini okulda öğretmenlerin uzagaında,Курсun işlemeye bir yalnızlık içinde buldu. Ne Manet, ne empresyonizm, ne de kübizm zaferine gölge düşüremedi.


Stockholm’de, Avrupa Rembrandt’i Anma Konferansında bir açık konuşması yapmıştır. Şuunu söylemiştir: “Artık sadece sayıları çoğalan başyapıtlarının yıgıldığını issiz atölyesinde gün batarken, gölgelerle dolu bir aynada acı yüklü yüzüne ba-
kıyor, onda yüzünün sadece dünyaya borçlu olduklarının izini sürüyor ve tuhaf bir kahkaha patlatan Cologne portresini kayıp saferin suratına fırlatıyor... Anjelüs çanları, aşmasını karanlığında kanaldaki kurek seslerine karışıyor ve...” Stockholm’un tüm çanları çalmaya başladı; İsveç kralı kalktı, dinleyiciler de; dokuz kez çalan saat çanı gecenin içinde Rembrandt’i selamhyordu...

biçimlerini her yerden aldığını tekrarlayıp duruyorlardı; Japon askerlerinin iskeletlerinin hâlâ dallarda sallandığı Okyanusya’nın bir buçağında, taş devri insanlarının yontmuş olduğu maskeler, Amerika müzelerini fethetmek için, eski yontularından birinin son Tarotunu esinlemesini beklemektedir.


Kübizmden ziyade Avignonlu Kızlar’ın (Demoiselles d’Avignon) mirasçısı olan transa geçmiş bu tuvallar, söz konusu tab-
lodan itibaren, Picasso'nun eserlerinde sürekliliği sağlıyorlar. Kimi zaman Ağlayan Kadin'in (Femme qui pleure) simgеlediğinden neredeyse daha ekspresyonist geometrik karmasının ardından, otuz yılı aşan bir zamandan beri Picasso'nun yaratduğu dağılmının da mirasçılardı olan bu tuvaller... Ve Kılıçlı Adam'ın (Homme à l'épée) yoldaşlarından bir tekini bile görmeseydим bile, onun yalnız bir yaratım olmadığını hissedecektim – tıpkı bozkırlerin ilk metal kabartma tabletlerinde, ilk Çinli arkaik bronzlarda, ilk fetişlerde bunu hisseden tüm ressamlar gibi.

Büyük Pierre'in hazinesindeki dev canavarlardan kemer tokalara kadar, metal kabartma tabletler, hayvan dövüşlerini temsil etmektedir. Meksika yıllarının, kartalın, Mezopotamya aslanının ruhuyla yükülü, bin yıllık motif. Bozkır sanatu biçimin sürekliliğini çok erken kesintiye uğrattı; tıpkı Braque ve Picasso'nun bir yüze onun kendi profiliini de yerleştirmesi gibi, onda, yırtıcı bir kuşun pençeleri, yakınındaki bir vahşi hayvanın turnaklandır da aynı zamanda. Heykeltıraş bronzla, ateşin yanı sıra kıym ruhuyla da parçalanan bir kıym imi yaratmak ister. Asırların -ve üç bin kilometrenin...- ayırdığı iki tablet yaklaştırıldığında, ortak güçleri sanksi -ifade edilmiş tarziyla simetriyle aynı ölçüde bir düşünceye bize etki eden- bu biçim değişimini tanıtılıyor oluşlandır; oyle görünüyor ki bu kaynağıma halindeki bronz imi bronzların kendisinden de önce vardır, onları kucaklamaktadır. Tıpkı Greklere özgü idealleştirmenin kendi Tanny imgelerini; ya da jestlerin Rubens'in meclislerini doğurması gibi. İçgüdüşel ya da raslantısal olarak ortaya çıktığı düşünülen Tarotlar tek bir irka aittir.

Nasıl ki bozkır sanatı sarsıntılı ideogramları yoluya pençe ve turnakları yarıştırıyorسا, Picasso da helizonik burun delikleri, örgüler ve kılıçlar, onları çevreleyen betimlemelerin karşılık gösterdiği ya da çözüğü kayış düğümleri yaratmakta- dir. Yassi paraflardan şapka yapılan, Grekçe'deki sonsuz işare-


Gülümseyen güneş, birbirine dolanmış Tarotların tepesindeki bir tabloyu storun üzerinde beyaza boyuyor. Bu ikonostazın önünde, bir çocuğun bağırdığım duuyorum – sanki, Guatemala’nın bir tepesinde, çam yapraklarının adım adım aynı güneş ve sıcak uykuyla dalğı altında öğle üstünden sonsuz sakinliğe gömüldüğü idolün önünde, hayatın uzaklardan gelen uğultusuunu dinliyorum.

“Arı gibi vizıldayan ölüler ordusunu dinle...” Grands-Augustins’deki atolyeyi düşünüyorum: “Picasso, hiçbir şey yap-
miyor.” Taiziyi, gaz ocaklarının uzaktan gelen gürültüsünü düşünüyorum. Savaş.

“Maskeyi yeniden bulmak gerekiyor...”


nudüğünü söyleyerek, onun kafasını karışırmıştım: tıpkı aydın-

lattıklarıyla varlığını tanıttayan bir ışık gibi, güzellik de göste-

riler, bedenler ve sanat eserleriyle kendisini ortaya koyuyor-

du. Çok sevdiği karanlık formüllerden, kabaca karşı-tanım-

lardan biriyle cevaplanmış beni. Parmağıyla Kedi ve Kuş’unu

(Chate et l’oiseau) göstererek: “Kedi kuşu, Picasso kediyi, resim

Picasso’yu yiyor... Resim Vinci’yi kemirdi, zenci heykelciliği

Zencileri yiyor, aynı şey. Sadece, onlar bunu fark etmedi. So-

nunda kazanan resimdir.” Onun “resim” dediği, renk ilişkisi

ya da biçim yaratımı değildi. Resim diyordu, çünkü artık ne

sanat ne de güzellik kelimelerini kullanmıyordu. Dini, ve ta-

rhın öncesinde “bilmem neyi” nasıl kavryorsa, güzellik de o

şekilde kavryordu. Mağara ressamlarının yaptığı gibi, bir şey-

leri yakaladığımı bilmek ona yetiyordu.

Romahlı heykeltıraşlar açılanan bilinmeyeni ortaya koymak

isterken, Picasso hiçbir şeyin açılayamayacağı bir bilinmeyen

gözler önüne serer. Onda yaratığı duygusun dışında, onun ne

olduğunu bilmez ve bilmeyecektir. Duasız ve komünionsuz

bir bilinmezlik, hareketli bir boşluk duygusu; tıpkı rüzgârımı

gibi... Bu sanat, insani sınırların sanatdır; bozkırların yrtıcı

kuşlarının pencelerinin vahşi hayvanların bedenlerinde kök
salması gibi, insanda beliren pençeler... Medeniyetimizin sa-
naşı; Roma tarzı, ruhun bütünlüğünü ifade ederken, o ruhsal
boşlukla dalga geçerek yorumluyor. Picasso’nun atölyelerinde
ne bir Roma figürü, ne de bir Asya heykeli gördüm ama feti-
sler ve maskeler oralarda boy gösteriyordu. Zenci dönemi Bate-
au-Lavoir’ın fetişlerini, kararlık ruhlardan değil ama, özle-
renden koparsa da, (portrelerindeki çocukları gibi biçim de
giştiren) Tarotları, Budizmin uçurum dili dediği ve kübist Arlequ-
in’lerini etkilemeyen bir dili konuşmuyorlar miydı? Tarotlar
döneminde, Trocadéro’da olduğunu gibi, zenci maskesinin hey-
kelcilik tarafından Afrikalı Bilimleyen’e attedilen bir baş oldu-
ğu fikrini kabul etmiş miydi? Önümdeki Matador, Gülünç ve
ürkütücü Çift de onun tarafından bilimleyenin bir parçasına
ıthaf edilmiş bir figür ırkına aitler. Picasso’nun gözünde, onlar
bilincaltımız bulgulayabileceği şeylerdi. Dalgıçın, derinlik-
lerden çıkarıp getirebileceği şeyler... Resim, bilimleyenin de-
rinliklerinden, insana, görmezden gelebileceği kadar uzak, ye-
niden fark edebileceği kadar yakın bir şeyi çıkaracaktır.

Miguel figürleri döndürmeye başladıgı anda, aradığımız ne
olduğunu hemen anlıyorum. Afrika maskesi yok, ama tüm
maskelere ruhları veren o; Roma maskesi yok, ama Chart-
res’in cümle kapsısının figürlerine ruhları veren o; Picass-
so’nun peşini bırakmayan maske yok ama onun halkı var ve
bu halk etrafını kuşatıyor. İspanyolların şeytan kovmak için
da etikleri Meksika heykellerini düşünüyorum. Azap, seks,
kaş, gece, sağ yanı birölü kafasını simgeleyen, sol yanı kah-
kalar patlatan neşeli imgeler; kurbanlarının derilerine geomet-
rik imlerle resmedilen bereket tanrları; iki başlı ve dört gözü
heykelcikler; kuçagında bir çocukla perili bir figürün yeryüz-
züne çıktığı La Venta Mağarası; sadece Meksika ruhundaki ça-

Makinistlerden bekçilere, hiçbir ressam olmayan bu adam ve kadınları nasıl bir büyük etkisi altında alyordu? Roma hey-kellerinin aurasi, Meksikalıların dirilişi, Picasso'nun eserleri onlar için ne ifade ediyordu? Tarotları neynin takip edeceğini, kendisi de dahil kimse bilmiyordu. Ölüm haricinde.

Bir keman sesi yükseliyor bahçeden; sanırım bir plak. Bir gün Yehudi Menuhin'e ve Nadia Boulanger'e, Asya'dakiler de dahil olmak üzere büyük müzisyenlerimizin, Avrupa'nın en derin duygusunun nostalji olduğunu düşün锺uklarını söylemiştir:
“Siz de aynı şeyi söyleyebilir misiniz Nadia?” Menuhin sormuştur.

“Sanmam…”

“Ah hayır! Ben ‘kutsama’ olduğunu söyleyebilirim.”


* İspanya’daki Katalan olarak tanman Barselona ressamları hakkında kitap.
Düșsel Müze hakkında ilk kez Grands-Augustins'deki atölyede, Paris’e son gelişim sırasında, hiç şüphesiz savaştan ötürü orada bir araya toplanmış bulunan seksen tuvalini bana gösterdiği gün konuşmuştuk.

“Bir şey fark etmediniz mı?” diye sormuştu bana ilkין.

“Hayır.”

“Kalan saçlarını da kestim.”

Yine de yüzünün ifadesi değişim腼işi: şaşkın bir Pierrot maskesindeki, öteki dünyaya ait aynı gözler.

Bana, önceki gelişimde tamamlamak üzere olduğu natuur-mortların kine benzer tarzda birkaç manzara göstermişti. Rad-yatórü temsil eden bir tanesi hariç, diğer tümünü dizmişlerdi.
Onun manzaralarını daha önce hiç görmemiştim. Daha dün heykellerindeki Çiçeklerle ve daha sonra Çatışmalarıyla aynı nedenden ötürü beni etkilemişlerdi: yeni bir alanın herbir saldırisi, saldıra araçlarını değiştiriyor ve öncekilerin üzerindeki örtüyü kaldırdıydı.


Kazbek, onun Afgan tazısıydı ve genelde atölyede yatıyordu. Almanlar irkını soruyorlardı ve Picasso masum bir şekilde cevap veriyordu: Charente basseti.


Üst kattaki atölyede, sanatına -onu ele geçirmeksziniz- yirmi yıl boyunca eşlik eden kuralsız figürlerini bir araya topla-
misti. Avignonlu Kizlar'ın (Demoiselles d'Avignon) ve Zenci döneminde yeniden karşılaştılan mirasçıları, kulakların yerinde gözler, dizlerin yerinde göğüsler, Deniz Kıyısındaki Figürler'in (Figures au bord de la mer) Marshlı çocukları, 1920'nin Aşıklar'ı (Amoureux), Kahnweiler'in otuz yedi yıl boyunca muhafaza ettiği çengel imleriyle dolu Uyuyan Kadin (Femme endormie), bir sürü küreklemişi ve uyluklüğünün sıralandığı olanunştu Çarmıha Geriliş (Crucifixion), Ağlayan Kadin (Le Femme qui pleure) ilişkilendirme-dehasının ileride saçaçağı figürleri du-yuran tüm bicimler birbirini takip eder ve onlara yakını son figürler, Mavi Şapka (Chapeau bleu), Dora Maar portreleri, gazetelerin Canavarlar olarak adlandırduğu İstakozlu Çocuk (Enfant à la langouste), Enginarlı Kadin (Femme à l'artichaut). Başlarda matrik ve saçma, sonra ise kıskırtıcı ve asılsız olarak yörumlanacak bu tablolarla, yüzlerine bulanan profilleriyle patlama yapan Çarmıha Geriliş (Crucifixion) arasında, bozma düzeni anlamında ortak olanı açığa vurmaktaydı. Tümü de uçlardaki eserlerdi. Ona "Bu nedir?" diye bir kez daha sorsalar, "Tablo," derdi. Üç ya da dört tanesini görmüştim; diğer birkaçının ise sadece fotoğraflarını...

yaya aittiler. Bu göktaşı parçalarının Tarotların müjdecisi haline geleceğini kimse bilemezdi.

“Fena değil, ne dersiniz?” diyor


“İnsanları uyandırmak gerek. Şeyleri algılama biçimlerini altüst etmek. İnsanları kızdıracak, kabul edilmez imgeler yaratmak lazım. Pek güvenli olmayan, tuhaf bir dünyada yaşadıklarını, sandıkları gibi bir dünyada bulunmadıklarını anlamalarını sağlamanız...”

(Trocadéro’ya ilk geldiğinde söylediğimiz hatırlıyorum: “Ben de Bütün’ün yabancı olduğunu, düşman olduğunu düşündüğüm.”)

“Bu figürlerin epey uzun bir zamandan beri var olduğunu bilmemiyordum...” dedim.

“Aşiklar’ı (Amoureux) diğer savaştan hemen sonra yaptım. Enginarih Kadın’ı (Femme à l’artichaut) geçen sene. Bütün bu soldakileri ise son birkaç ayda.”

Gülümseyör, alayı ve endişeli:

“Bu tuvaller ne demek istiyorlar?”

Muhatablarıyla dalga geçerken takıldığı naif ifadeyi aldıguna, kendini sorularla ifade ederdi: “Eğer sigara içmiyorsa, bir kadının bir sigara paketiyle iyi bir natürmort yapmasını nasıl beklersiniz?” Veya kollarını iki yana uzatarak, elleri açık: “Raphael kadar iyi resim yaptığımı söylüyorlarsa, niye rahat rahat resim yapmama müsaade etmiyorlar?” Bir de: “Resimden bahsetmekte kararlıyız? Ah! Bir resim sanatçısı olsay-
dim!..” Ardından ani bir ciddiyetle, canından bezmişcesine devam ederdi: “Yine de, olmeden evvel, rengin ne olduğunu anlamak isterdim…”


Biraz acı bir hayranlıkla eklerdim: “Renkler, aynı zamanda ‘hapisane duvarına yazılıı’ ve nihayet, onca seneden beri, bu hırcın yapılının, hiçbir zaman var olmamış -kübizin Cézanne ve mimari dünyasından kesinlikle çok farklı- bir resim dünyası yarattığını söylerler…”

“Cézanne’nin Louvre’u beniminden çok farklı olmamalı. Çok farklı olan, Louvre’da olmayandır…”

alıp, Picasso'nunkine dönüşyordu; kendi bahçesinde bir hazine bulmuş birinin edasıyla fotoğrafları bana geri verdi:
“Bunlarla ne yapıyorsunuz?”

Bundan sonra ki bana Düşsel Müze'yle ilgili sorular sordu. Denemem henüz yayınlanmamışı. Bununla birlikte, Picasso her bir kişinin Tercihler Müzesi’nin değil, ama eserleri, tarafımızdan seçilmekten ziyade, onların bizi seçtiği bir müze- nin söz konusu olduğunu biliyordu. Ona aşağı yukarı şöyle bir şey söyledi:

Baudelaire’i yeniden okuyun, bizim müzemizin bir asır içinde onunkinden ne kadar farklı hale geldiğini görüyoruz şaşıracaksınız. Saptamaya çalışıyoruz.


 Ardından bu keşiflerin ve bu diriltişlerin fotoğraflarla gelen tasarrufu. Fotoğraflar sayesinde freskler, vitraylar, Ortaçağ heykelciliği -taşınamaz eserler- de bize ulaşır.


Olympia'dan sonra, tüm ekollerde ortak olan “resimsel bir oğunun” ressamlarca bilince çıkarılması: Düssel Müze’nin ve modern sanatın doğuşu birbirinden ayrılamaz ve Olympia’nın oynadığı açılyıcı rolü, Avignonlu Kızlar (Demoiselles d’Avignon) devralmuştu.

Orda kaldım: Bu taşima şirketi onu rahatsız etmiyordu.

“Evet,” dedi, “elbette… Resim nedir ki?”

Aksam karanlığı, pek iyi aydınlanmayan atolyeye çökmeye başlıyor.


“İnsanlar Çince’yi anlamak istediklerinde,” diyor Picasso, “şunu düşünürler: Çince’yi öğrenmem gerek, öyle değil mi? Ama neden hiçbir zaman resmi öğrenmeleri gerektiğini düşünmezler?”

* Hem Güzel Sanatlar Akademisi’nin hem de sergi jürilerinin tuttuğu ve en önemli devlet siparişlerini alan ‘resmi’ sanatçıların takma adı Pompiers’dır.

“İnsanlar şunu söylüyorlar: ben müzisyen değişim, ama asla 'ben ressam değişim' demiyorlar.”

“Çünkü 'kör değişim' diye düşünüyorlar. Benzerliği ya da güzelliği öğrenmeleri gerektiğine inanmıyorlar...”

“Hangisi?”

“Sanırım idealleştirme. Dolayısıyla canı gönülden yargılıyorlar.”

“İnsan bir şey bilmediğinde, hep yargılara zaten!”

“Bütün mesele bu. Modern sanat ortaya çıktığında, neyi referans almıştı?”

“Resmi!”

“Yani bizdeki tabloları ve heykelleri, benim 'Düssel Müze' dediğim şeyi. Fakat insanlar güzelliği ve benzerliği bildikleri ni düşünseler de, Düssel Müze'yi bilmiyorlar, hatta varlığından kuşkulanıyorlar bile... Louvre'a gittiklerinde...”


Sanatçıların yaratılarının izleyicilere dayattığı bu gözlüklerden çok sık bahseder. “Sanatı taklit eden doğadan” değil ama, nesneye yöneltilğinde baği renklendiriren filtreden; bir sergide yer aldığı için Marcel Duchamp’ın şişe kurutucu-
sunun bir heykel olduğunu ve yakınlarındaki ya da doğayı taklit ettiği ikna olduklarından ötürü zenci heykel突如larının beceriksz olduğunu düşünülen onyargidan...

"İnsanları, doğaya rağmen tabloları görmeye zorlamak gerekiyor kesinlikle. Ama doğa nedir?"

Eskiden ona alaylı bir ifadeyle şu soruyu soran gazeteciye vermiş olduğu cevabı hatırlıyorum: "Mösyö Picasso, dikdörtgen ya da kare ayaklar çizmeyi zorunda misiniz?"

"Bilmem, doğada ayak yoktur."

Cevaplıyorum:

"Çoban Giotto koyunları oldukça kötü çizerdi, ama insanlar ressamların artık doğayı esas almadıklarının farkına vardıklarında, hiç de mutlu olmadılar: modern sanat Olympia'yla başlar ve Olympia, polis korumasına ihtiyaç duyan ilk tablo oldu.

"Emin misiniz?"


"İnsanlar nefret ettikleri resmi her zaman parçalamak istediler. Haklılar. Avignonlu Kızlar'a (Demoiselles d'Avignon) hiçbir şey yapmadılar, tuhaf..."

"Bourbon komutani Roma'yi aldığında, okçuları hedef olarak Atina Okulu'nu seçtiler..."

"Raphael'i sevmiylordardı, değil mi? Daha o zamanlarda kübist olan Raphael'i!"

"Platon, Leonardo da Vinci'yi, kim olduğunu bilmediğim kişileri ve Michelangelo'yu temsil eden kişiler ve tüm diğerleri aylar boyunca gözlerine saplanmış oklarla yaşadılar... Bir film için iyi bir sahne."

"Şaşırtıcı değil. İnsanlar resmi sevmiyorlar. İstedikleri, yüz yıl sonra neyin iyi olacağıni bilmek. Üzerinden atlayınca, ka-

“Sizin Düşsel Müzenize...”

Düşünüp, cevap veriyor:

“Olabilir. Ama sadece bu değil.”

Onunla bir tartışmaya girmekten ziyade, onu konuşтурmayı tercih ediyorum. Ama yine de ona, Manet'den sonra, yapışların, her birinin bir diğerine -Greklerin arkaik dönem eserlerinin sütun-heykellere, Michelangelo'nun son Pietà'sına, Zen- ci maskelerine- gönderme yapabileceği ortak bir alana girmek için, kendi yarattığı alanlarını -mağara, tapınak, saray, mezarlık, katedral, salon- terk edip etmediklerini soruyorum.

“İnsanlar memnun değişiller,” diyor, “çünkü bir ressam Kazbek'i düşündüğünde, onu taklit etsin istiyorlar. Oysa harflerden oluşan köpek kelimesi, bir köpeği taklit etmez!”

“Çin harfleri de öyle, en azından uzun bir zamandan beri.”


“Ya da Tanrıça Machin'inki. Ama amatör, bir Picasso nü'sü ister.”


“Kabul ediyor musunuz, siz sayın Çinli?”
Kübistler, resmin öncelikli aracının, duygulanma yol açan im olduğunu çok erken kavradılar. Picasso’nun özgürlüğü, bu aracdan bağımsızlaşmaya pek elvermedi. Doğayla rekabet etmek ve hatta onu yikmak için, sanatı bu özgürlüğe ihtiyaç duyuyordu.

Parmagainla, duvar boyunca dizilmiş tabloların en kural dışı grubunu gösteriyor. Karmakarışık veya geometrik bu figürler, simgelediklerine karşı girilen çetin bir mücadeleyle hareketlenen bu imler, bogumlu ve köşeli figürlerde ortak olan bir karakterde birleşirler; tümü çerçeveleri tarafından kısırlımsız gibidir. Aflayan Kadin’in (Femme qui pleure) çığınıca dik açısı zaten dillere destandır; özgürlüğü, yeni bir tarzı, belki de yeni bir ekspresyonizmi hazırlıyor gibidir. (Bu Picasso’yu pek tanımmaktı). Fakat baktığımız tuvallerin vahşice özgür biçemi, bu çığın karmaşadan sızırılır. Seneler boyunca, değişik biçimlerde...


“Evet. Neden?”

toğrafi çekilen mavi şeylere devam edebilirdi, bunu anlayabilderdik en azımdan! Hayır, boş inançlara kapılmam, ama bu çocuğun içinde bir büyücü var..."


"Her şeye karşın, insanlar benim resimimden hiçbir şey anlamıyorlar, sadece benimle uğraşıyorlar, tuhaf, değil mi? Ve ayrıca şu da tuhaf, ressam olmadıkları halde resmi anlayan- lar... Bunlar kimdir?"

"Öncelikle ona ihtiyaç duyanlar mı?.. Sonrası bizi uzaklara götürür sanırım. Kötü ressamlar da resmi sever..."

"Aynı şekilde değil."

"Bazen aynı şekilde... Bonnat'yi düşünün! Sonuçta, şimdi herkes sizin imlerinizin bir şeyleri ifade ettiği biliyor. Ama neyi?"

"Bu onları tüketiyor. Bunun onlara ne faydası var? Yine de kübist Arlequin'ler mağazalarda..."

"Dekorasyonla karıştırılıyor, özellikle de tiyatro dekoruyla. Ama Zenci dönemi... Ve bu tuvaller!..."

Apollinaire resimle ilgili hiçbir şey bilmezdi, yine de gerçek resmi severdi. Şairler genelde sezerler. Bateau-Lavoir döneninde, şairler anlardı..."

Utrillo'yu ilk olarak yanında şaşırtıcı bir gorille, Max Jacob'un kahvaltı ettiği Montmartre bakkalaxiesinde gördü. Utrillo iki kelimeden fazlasını bilmiyordu. Ağır gözkapakları hüzünlü bir boşluğa açılıyordu, bana sordu:

"Ressam misiniz, şair mi?" Sonra oturdu ve uyudu.

Cevaplıyorum:

"Bu anlamda, müzisyen olmayan Baudelaire, Wagner'ı anladı..."


"Yine de vardılar."

"Yontu tanrısi için mi?"

"Anlaşılmasını gereken bu. Kimse buunu açıklamadı. Farz edelim ki unutuldular. Yok, çok hızlı gitmeyelim! Nihayetinde, Rembrandt, söylediğleri gibi, Hint minyatürlerini kopyaladı, değil mi?"
“Evet. Ve Dürer, Anvers’de kendisine gösterilen Aztek heykelcikleri üzerinde çalıştu. Yine de uzunca bir süre boyunca, antik olanı görmedik; Roma heykelini ise beş asır boyunca. Théophile Gautier, Chartres’in önünden geçerken, katedrale bakmak için kafasını çevirmedi, dört yüz metre! Sütun-heykeller saklanmamışı ve en ünlü antikalar Bizans hipodromunu süslüyordu.”

Gizemli bir şekilde işaretparmağını kaldırıyor:

“Size bir şey göstereceğim...”

Beni yandaki küçük bir odaya götürüyor, kemerinden bir anahtar demeti çıkarıp metalık dolabı açıyor. Raflarda, o dönemler Giritiler diye adlandırılan dört bir yana yayılmış heykelcikleri, Kikladların bir keman-idolü, iki tarih öncesi heykelciğin mulajı:

“Lespugue’nin Venüs’ü mü?”

“Evet.”

Mulajlardan biri, sakat bir heykelciğe ait; yeniden yapılan heykelciğe ait bir tane daha buldu: Birbirine bağlanan bacaklar ve bust, karın ve kalçanın güçlü hacmine simetrik olarak beliriyor.

“Bunu, iğе geçirilmiş bir domatesle yapabiliyrdım, değil mi?”

Ayrıca yontulmuş çakıl taşları, küçük bronz heykelleri, Apsent Bardağı’nın (Verre d’absinthe) bir numunesi ve bir yarasa iskeleti de var. Bir raftan bir Giritli alıp, bana uzatıyor. Fotoğraflar, keskin ifadesini yansıtmıyor.

“Bunları küçük bir biçimla yaptım.”

“Çağları aşan heykelcilik...”


Muhakemesi hızlandı, ama resimle ilişkisini ilgilendirdiği ne inandığı bir fikirle karşılaştırığında, düşünme tarzı:

Sanat demek istiyor, ama bu kelime bir tabu. Kelime hazine
neminizin büyük sözcükleri: aşk, ölüm, Tanrı, devrim... güçlerini bir arada oluşlarından alıyorlar; onun için "resim" de bu
kelimelerin bir parçası.

Küçük mermer keman yontusunu tuttuğu eliyle, bir köse
deki Yapraklı Kadın'ı (Femme au feuillage) gösteriyor:
"Yapraklar, heykelime girince çok şaşırmışlardı, değil mi?"
Çok yalın konuşuyor. Ne yapmacık, ne hastalık... Med-
yumur anormalliklerini nasıl hissedersen, o da metamorfozu
öyle hiss ediyor. Sonuçta, yapraklar heykeline dahil oldu. Bo-
ganın, iki ayrı bisiklette yol alan sele ve gidona tekrar dönüş-
tüğünü hayal etti. Yonttuğu yassi çakırları denize fırlatmaktan
bahsetti. "Daha ilerde, onları bulanlar ne düşünür acaba?"
Yan odada düzeniz bir şekilde duran gitarlar... Gitarlı tablo-
larını yaptuktan sonra onları bıraktırdı. Yeni tuvalleri hakkında
konuşuyor: Oluyor! Tamamladıkları hakkında: Bunları böyle
bırakıyorum. Manzaralarından, sanki içine girip, tablo olarak
çıkmış gibi bahsetti. Avignonlu Kızlar’dan (Demoiselles d’Avign-
on) sonra, yaptığı tükenmez bir metamorfoza dönüşür. Onda
yasar. Bebek Araba1 Kadın (Femme à la poussette) bir "yorum-
lama" olmayacaktır. Gazeteciler "büyükçe Picasso" dediklerin-
de, kabaca, sahip olduğu ve belki de kovmaya çalıştığı karan-
lık ve derin gücü ifade ediyorlar. Tüm yaptığı, doğa ve dönem-
lerin peş peşliği sayesinde, daha önce hiçbir sanatının yap-
tında olmadığı kadar metamorfozla büyülendi. Guernica’nın
ayaklarına bırakılan karafatmaları unutmadım.

Tekrar şarının neşesini buldu. İronik hayranlık, çok kullan-
diği ifadelerden biriydi. Kikladiyarm Küçük Çöp Adam’ından
ayrılmış, Asırlardan kopmuş.

"Yaprakların, güzel. Kazbek gibi evcil yapraklar. Ama ke-
man, bir yaprak değildir. Ama yine de bir çeşit yapraktır, de-
gil mi? Arabeşk, simetri... Tablolarına gitar parçaları koy-

“Bu biraz, sadece aldığı biçimlerle tanıdığımız, Jung’in arketip dediği şeyi çağrıştırıyor. Tıpkı sirke tortusu gibi.”

“Şunu demek istiyorum: giderek netleşen, kendini gösteren, bir tablo taslağı gibi hafif mușak biçimler var mıdır? Neden? Biçimiyle içimizdeki, derinliklerimizdeki bir şeylerle tekbül ettiği için mi? Ya da o biçim kendi başına bir şey ifade ettiği için mi? Simetri, bunlar biçimdir, ama aynı zamanda da bizim bedenimizdir, öyle değil mi?”

“Size, Bernadette‘de görünen Meryem Ana imgesinden bahsettiler mi?”

“Hangi Bernadette?”

sında, Cambrai’nin Meryem Ana’sını -bir ikon- görür. Bernadette kalkar, yerinde duramaz bir halde diz çöker: ‘Bu o, Efendim!’

“Size söylediğim gibi Cambrai Meryem Ana’sı bir ikondur. Yeniden boyanmış, muşlak halelerle sürülenmişti; ama ne bir hareket vardır, ne de bir derinlik; en ufak bir illüzyon yok. Kutsallık. Ve Bernadette hiç ikon görmemişti…”

Düşündüyör:

“Emin misiniz?”

“Piskoposun mektuplarını yayınlandı. Yalan söylemek kime fayda sağlar ki?”

“Kübistlerin bir entrikası!… Yine de onu, Bernadette’in Meryem Ana’sını görmek isterim…”

“Cambrai’da duruyor. Size fotoğrafını gönderirim.”

“Ne zaman?”

Şimdi, acı发展潜力.

“Bir aksilik olmazsa bu hafta… Onu bulmam gerek; sanırım nerede olduğunu biliyorum.”


Atölyeye yöneliyorum. Bana eşlik ediyorum. Cambrai Meryem Ana’sını belli ki hafızasının bir kösesine kaldırmış ve yeniden bulduğumuz allak bullak biçimlerden sıkı bir alırılmışcasına yüksek sesle düşündüyör:


87
“Bu durumda: anımsama ya da röproduksiyon…”
“… bu bir tablo değildir.”
“Düşsel Müze kaçınılmaz olarak zihinsel bir yerdir. Biz or- da bulunuyoruz, o bizde bulunuyor.”

“Baudelaire’in Düşsel Müze’si: Michelangelo dışinda ilkel- ler, Puget öncesi heykeltıraşlar yok. Fenerler* XVI. yüzyılda başlar…”

Enginarlı Kadın’ın (Femme à l’artichaut) önünde durdu. Saf kuralsızlık.


* Baudelare’in ressamlarla ilgili bir şiiri.

Diğer pek çok ressam, "Düşsel Müze'ye karşı," değil ama, "Onun karşısında" derdi.

"Değişmeyen küçük bir salon yok mu?"

"Yine de, dost hortlaklarıyla, idolümle, Venüs'ümle sizin bu Müzeniz... bütün bunlar estetikten yola çıkıyor; bu iyi. İlk önce insanların, yaratının çok nadiren estetik bir şey olduğunu anlamaları gerek."

"Diriltmeye çalıştığımız eserlerin yaratımı da hemen hiç öyle değil."

kalır geriye... Brancusi'den daha kuvvetli. Hiç bu kadar sadesi yapılmamıştı.


"Kazandığımda, farkına varıyorum. Yanılıyorsam, gelecek karar verecektir. Bu geleceğin işi, değil mi? Devamı haftaya. Üzerine çocuklar çizilen tuvaller var; diğerlerine yapılmıyor. İyi olanlar, sonrasında, bize öncülük ediyor. İhtiyarların bastonları! Şapkadan çıkan Güvercinler gibi, çıkıyor, çıkıyor! Tu-
vale ne zaman başlayacağını bildiği gibi belli belirsiz bir şekilde ne istediğini de biliyorum. O zaman yaşanan şey çok il-
ginç. Corrida'lar gibi: bilyorsunuz ve bilmiyorsunuz. Sonuç-
ta, tüm oyunlar gibi. Şu ne söyleyebilirim: eserlerimi tamam-
yorum; Zervos'un kataloğu için yapıyorum bunu. Ama ken-
dim için... Elime bakınca, bu kaderdir, hayatın aksi içinde değişiyor, değil mi? Dal verdiği görmek istiyorum. Bu yüz-
den ağaç çizmeye başladım; yine de hiçbir zaman onları doğa-
ya sadık kalarak çizimiyorum. Benim ağaçlarını, beni temsil eder."

Bu mukayese, düşüncesinin bir parçasını oluşturur, çünkü bana bir gün "dal vermek istediğini, ama elbette ağaçlarıninkini değil kendi dallarını vermek istediğini!" söyledi.

Tekrar söze giriyor:

"Bir de dalları kesmek için. Bir tablo, bir heykel nedir? Bunlar... nesne midir? Hayır. Nedir? Diyelim ki: şeylerdir, olabilir. İçinde bu şeylerin kendi yok oluşlarıyla karşılaşıacak-

İroni kayboldu. Hiç şüphesiz üzerinde çok düşündüğü bir fikri özetliyor çünkü sınırları belli bir söz đağarcığından resminin yıkıcı ifadesini bulan doğaçlama bir dil kullanıyor.

"Bir ressam hissettiğini yaratmalıdır. Cuidado!* Hissetmek, hissetmek, bunu söyleyörler! Ama ‘böyle görmek’ demiyorlar! Yorumlama söz konusu değil. Bakın (Ağlayan Kadın’ım [Fem-
me qui pleure] trans halindeki geometrisine işaret ediyor): Do-
ra, benim için her zaman ağlayan bir kadındı. Böyle. Bir gün
onu yapabildim."

Leonardo’nun kendi resmi üzerine yazdığı tek övgü dolu cümleyi düşünüyorum: “Bir gün, gerçekten olağanüstü bir re-
sim yaptım...” Bu Mona Lisa’ydı.

“Onu yapabildim. Hepsı bu. Bu önemli, çünkü kadınlar is-
tırap makineleridir. O zaman temayı buldum. Guernica’dan ol-
duğu gibi. Ne yaptığımızı tam olarak bilmemiz gerekmek. Bir
koltukta oturan bir kadın çizdiğimde; koltuk yaşlılık ve ölüm-
dür, değil mi? Yazık kadına. Ya da belki de, bu onu korumak
icindir... Tıpkı Zenci heykelleri gibi. Naif resim vardır. Emp-
resyonistler, nihayet Promeneurs,** bu naif resimdi. İspanyol-
lar değil. Van Gogh değil. Ben değilim. Hollandalılar bazen Is-
panyol olabilirdi, değil mi? Van Gogh, Rembrandt...

“En önemli kelime, belki de ‘gerilim’ kelimesidir. Hat... ar-
tık titreşmemeli: yapamamalı... Ama sadece hat var. En büyük
sapmayı bulmak gerek. Bir yumurtaya dönüşen kafa. Kiklad
heykelurasıları bunu gayet iyi anladilar, kemanlarda değil: bir

---

* Dikkat!

** Açık havacılarc.
boyun tarafından sabitlenen, eğik yumurtalar olan idollerde... Beden ve bitki. *Yapraklı Kadın*’ımda (Femme au feuillage) bunu yaptım. Hatta bozdum. Yuvarlak olmaları gereken, kare kafalar.”


Önceleri bu “déjà vu” duygusunu pek çok kez hissettim. Sokaktan bir havlama sesi geliyor.


“Ve de resmin?”

“Resim, biçemi ancak siz öldüğünüzde bulur. Resim her zaman daha güçlüdür.”

Biçemlerin sanat tarihinde büyük bir rol oynadığını düşününorum. Ama sanıyorum ki o biçimlerden bahsetmek istemiyor (Bana Maske hakkında söylediklerini hatırlıyorum); süreklliğe, pasta kalıbına saldırmak istiyor. Büyük rakipleri sanatlarını derinleştirmeyi kafaya takmışlardı; sadece o, kendi ninkini dönüştürme tutkusuna kapılmıştı. Kikladların idolü hakkında söyledikleri tuhaf bir şekilde -düşünmekten bir an olsun vazgeçmediğim- bu tutkuyla cevap veriyordu. “Kikladların bir Küçük Çop Adam'ı vardı... Bir idol yaptığı sanıyor du, bir heykel yaptı ve ben onun ne yapmak istediğini biliyorum...” Kötu aydınlanan atravede yanında sivri bir şapka taşıyan küçük bir adam var, erkek kardeşi. Ona soruyorum:

“Van Gogh’un olağanüstü cümlesini hatırlıyor musunuz: ‘Hayatta ve resimde, Yüce Tanrı’yi aşılarım. Ama ne yazık ki benden daha büyük olan, hayatım olan bir şeyi aşamam, bu...”

“... yaratma gücündür.’ Haklı, Van Gogh çok haklı, değil mi? Yaratma ıtıyaci uyuşturucu gibidir: yaratmak vardır, re-
sim yapmak vardır. Aynı şey değildir bunlar. Niçin her zaman yaratmak gerekir? Bin yıl içinde, bütün bunlar!... Ama nasıl yapmali?

Birçok kez onun alaycı bir şekilde “nasıl yapmalı” diye sorduğunu duydum. Bu iki kelime şaşkınlık maskeye uygun düşüyor. Ama alacakaranlıkta ses tonu ciddi.

“Van Gogh,” diyorum, “gelecek kuşaklardan bahsetmez. Onun yaratmak dediği: onsuz var olmayaçak olana hayat vermek mi?”


"Bu onların yeteneklerine göre değişiyor. Genelde hayır."


Doğacçlama konuşmasına rağmen, sanırım düşündüğü bir kişi den bahsediyor. (Ve kimdir bilmediğimiz yaratıcı bir diğer adamin avatarlarında, Ressam ve Modeli'ndeki (Peintre et son modèle) -onun "su zavallı adam..." dediği- kişiyi bulduguna inanıyorum). Mizah duygusu, sırını torbasını alan Noel Baba gibi yarattığı gücünü yüklenen -ve asırların, analara özgü bir aşkla, ölüm rüzgârı içindeki faydasız imgeler burgacından geçen-kuşuk hayaletin şeytani büyüklüğünü ortadan kaldırıyor.

"Peki ya aynı dönemde birçok Küçük Çöp Adam varsa?"

İroni azaldı. Sustu. Cevap veriyorum:
“Goya’nın Kurşuna Dizişi’inden (Fusillades) konuşurken, ölümden bahsetmiştiniz. Hamile kadınları sunmuştunuz… ne zamanı? Etreinte (Kuçaklaşma) 1905 tarihliydi.”
“1903.”
“Doğum ve yaratım da -ayrı nedenlerden ötürü- belki ölüm kadar derin, bir o kadar şarıcicidir…”
“Sizinle iniyorum: Saint-Germain-des-Prés’ye gidiyorum.”

Karanlık merdivenlerde, arkamdan gelen sesi yeniden neşesini bulmuş:
“Size tabaklarını göstermeyi unuttum. Tabaklar yaptım, size söylemişler miydı? Çok iyiler. (Sesi ciddileşiyor.) İçinde yemek yenebilir.”
Sokakta ayrılrıyoruz. Gece güzel -üpki eskiden Max Jacob’un bana yaz gecesine demir atmos Bateau-Lavoir’ı* ilk kez gösterdiğini olduğu gibi: ağaçlar, Juan Gris’nin penceresinin önünde sokak lambası, bir düş kadar sıcak küçük meydan-da kimsecikler yok. Araba hareket ediyor… Ne Picasso ne de ben, yirmi yıl sonra, onun eserlerinden oluşan en geniş sergi-yi düzenleyeceğimi bilmiyorum. Ölümünden üç ay sonra, Notre-Dame-de-Vie yakınlarındaki Maeght Vakfı’nın ilk kez -içinde kendisine ait hemen her şeyi bulduğu- Düşsel Müze’yi somutlaşturmaya girişeceğini de…

* Çamaşır Teknesi anlamına geldiği için, nazire yapılyor.
Saint-Paul-de-Vence’da, Maeght Vakfı -büyük Amerikan vakıflarıyla boy ölçüebileceği tek Fransız Vakfı- Renoir’ın ağaçları üzerine pagoda çatılarını çiziyor. Onu görümeden, bir 1964 gecesinde açılışını yapmıştı. Zemin hizasında, Giacometti’nin dumanları karanlıkta titreşiyordu; Miró, Provence göğüne, şeytanlarının boynuzlarını ve naif cehenneminin dirgenini saplamıştı. İşte buradalar. Vakfın anahtarlarını bana nar çiçeği bir yastığıın üzerinde getiren kizlar evli.


ama tüm ünlü piyesleri okumuş biri için Macbeth veya Kıbarlık Budalasi temsili ne kadar sarsıcıysa o derece sarsıcı olsun.


Başkanlık konutunda Kruşçev ile general de Gaulle arasındaki diyalog. Yusuvarlık Kruşçev, parmağıyla tavanı işaret ediyor: "Bunu sevdimizin mi?" "Size yaratıcısının Rus olduğunu söyledi mi?" "O halde bu daha da kötü! Hiç şüphesiz bir Beyaz!"

Fen Fakültesi'nin mozaikleri için Braque'nin ilk suluboya resimleri, Kütlük Çiçekleri'nin anacak olan Picasso'nun Ekin Biçici'si (Faucheur). General de Gaulle dönüşünde...


Modern resim salonu, Gümrükçü Rousseau'nun geniş bir tuvalinin baş köşeye yerleştirği, en büyük ustalarımızın Avlusu: perili orman, kaplan, cadı, batan güneş. Picasso'yu, Mougins'deki ve Grands-Augustins'deki tablolarını düşünüyorum: "Rousseau baba, diğerlerinden daha iyi bir 'naif' değildi, ama naif bir usta renkçiydi. Bunun nedeni Goya'nın dahi olması, döneminin İspanyol resminin iyi olması değişti, değil mi?"

Paris'in ilk Bienalini hatırlıyorum. Kültür Bakanı olmuştu. Bienal, bizim jürimiz tarafından değil ama ülkelerindeki


Ziyaretçiler, salonlara, -dünyaya- Fas, Yugoslavya, Hindistan, Meksika... yayılmış birkaç tablonun önünde yıgliyordu: ama yikicî resamların tablolarına değil de pazar günü resamlarıninkilere bakmak için. Naif resim, geleceği referans gösteren resimle omuz omuza, tüm kitalarda meşruiyetini bulmuştu. Araştırma alanı ortadan kalkan figüratif resmin yerini aleyıyordu. Demiştüm ki: “Yeni ekollerin kaderi ne olursa olsun,
bundan böyle resim, özgürlüğünü kazanmıştır ve onu kolay kolay kaybetmeyecektir...” On dört yıl önceydi.


Diğer salonlarda modern tablolar var; özellikle Picasso’nunkiler, Fransa İçin Ölen İspanyollara (Aux Espagnols morts pour la France) ithaf edilen tablo, Ağlayan Kadin (Femme qui pleure) için önemli bir taslak ve Ölü Çukuru (Charnier). Eski Doğu’dan ve Afrika’dan geçerken onları görüyoruz. Han- gi Avrupa vakfı Sümerli Büyük Şarkıcı’yla, Beauvais’nin Roma- li Kral’ı, Manet’yi, Daumier’yi, Cézanne’ı, Van Gogh’u, Bra- que’ı, Kandinsky’yi, Chagall’ı, Masson’u, Fautrier’yi, Balt- hus’u, Picasso’yu yan yana getirebiliyordu?


Kapının diğer tarafında, Chagall: *Tablo Karşısında*. Koyu siyah bir çarşım aydınlık kişilerle çevrilmiş; onun önünde ressam, fantastik hayvan, elinde paletini tutuyor ve serginin büyücüsüne benziyor.

İşte Chagall.

Sergiyi ters yönde geziyordu, derken Asya salonlarını gördü.

“İnsanların yaratabileceği tüm biçimler...” dedi dalın ve şaşkın bir halde.

Picasso şeytanları gibi şaşırdı; Chagall ise melekleri gibi: “İspanyol benim meleklerimi kıymor çünkü onun melekleri yok!”


“Resim, renktir, rengin kimyasıdır... Ama bu nedir? Bilmiyorum... Sizin, siz biliyorsunuz, ben bilmiyorum...”


“Sadece bundan yararlanmayı bilmek lazım...” diyorum. “Siz daha iyi bilirsiniz...”

“Tüm bu biçimler! Renge gelince, bakın, çok da bir şey yaratılmış... Pek az, Venedik’e kadar...”

“Avrupa gölgeyi yarattığında rengin değiştiğine inanıyor musunuz?”
“Eğer Delacroix geri gelseydi, geçmişte bilginlerin tüm bulmuş olduklarından ziyade, bize daha fazla şaşardı. Ama renk için. Asya’da tonlar çınlamıyor…”


“Ah!” dedi komik bir tonla, “bu kadar büyük bir dehanın, İspanyol’un, resim yapmaması ne sena!

“Vakfın son Monet’lerden birini bulamamış olmasına üzülüyorum…”

“Ben de. Öncelikle çünkü onları çok seviyorum, sonra çünkü Monet, önceki tablolarıyla da, Van Gogh ve Cézanne’nin farkında olmadan resimden bir başka gücü, sonucu sizinkini beklediklerini kabaca göstermişti. Ama Yeni Hebriller’in keskin sesi karşısında ne düşüneceğiniz merak ediyor. Bu derece keskin bir sese sahip olan, sadece couleur sauvage’dır.* Üç renkli fetişlerimin üzerine bir Matisse astığında, tamp bir Pers freski gibi göründü…”


* couleur sauvage, hem bir cins muhabbet kuşunu hem de vahşi bir rengi ifade etmektedir.

Şimdi, bir duvar boyunca Goya’nın Kapıslar’ı. General Franco’dan, kendisine zaten emanet edilmemiş olan Saturn’ü istemelerine kesinlikle müsaade edemiyordum.

İspanya İç Savaşı’ndan ötürü, Picasso benimle diğer herhangi bir ressamdan daha fazla Goya hakkında konuştu. Goya, kendisinden önce hiç kimsenin yapmadığı kadar, renkle, gravüre ve öncelikle de kendi doğaüstüne sarıldığı pekala biliyordu. Acaba insanların onda çaresizliğin allahını görecelerini tahmin ediyor muydu? Ve çaresizliğin de ötesinde, işkence edilmişlerinin, yıldızları görmeden ifade ettiği gece dünyasını getireceğini nasıl anlамиşti? Devrimin görünümle-rinden sadece biri olduğu insanın derin krizinipek anlayam-yorum; dramatik bireycilik peşimizi bırakmayan ve belki de

Romantizm güzellikin yerine yüceliği koyar; oysa güzellik güzellik, Poussin Antik'e benzer, ama Rembrandt ne Michelelango'ya ne de Goya'ya benzer. Ustalar, bilinmeyen bir tanrının peygamberleri haline gelirler; zevk geriye itilir! Geçmişte, büyük yapatlarında peygamberlerin savaşını ve bulaşılığını taşıyan ressamlarımımızın pek isteyerek bahsetmediğleri, ama hepsinin tanidiği, salt resmin yanı sıra güzellikten de bağımsız bir sanat gücü görülür.


Vitraylar. Günle birlikte günümüz açan ve uykuya dalan vitrayın bir kenara bırakılmasını anlamıyorum. Sanat, ışığını tercîh etti. Ama sabahla canlanan, aşamla yok olan vitray, inanınlarla buluşturmak için, Yaratılışı kiliseye sokuyordu. Vitray, karanlığı küçüklayarak ‑oldu-, resme boyun eğdi. Ondaki renklerin yoğunluğunu azaltmayı düşünmek için, Chagall’i beklemek gerekli: altı yüz elli yıl... Modern resmin, illüzyonizme kendi doğalarıyla karşı koyuyor gibi görünen vitray ve mozaiğin kuralsızlığını bulabilmesi için ise beş yüz yıldan uzun bir süre... Resmimiz kuralsızlığa kavuştuğu gibi, Schöf-

* Gravür baskıda kullanılan bir yöntem. Plaka üzerinde püttürlü yüzey oluşturuya yarar.
fer'in ışıklı kulelerle ilgili projeleri, güneş gününün bu iki küçük kuzey vitrayına verdiği hayata kavuşacak mıdır? Geceye ihtiyaç duyan elektrikleri, Tanrı ışığının metamorfozunu tamamlayacaktır. Vitray kabolduğunda, kiliselerde saatlerin iktidarı başlar...

Delacroix'ın, hayatının son döneminde, gotik heykelciliği keşfettiği Strasbourg Katedrali'nin Ayartıcı'sı (Tentateur). Kapalı gözleriyle Beauvais'ın Kral başı, Romalı dediğimiz bu ilk gotiğin zirvelerinden biridir.

XII. yüzyıla atfedilmiş, bu yüzyıllı mukayese edilebilecek insan betimlemeleri yok. Şimşir ağacından figürlerin kaba ama düz planları; Kmer Budalarnınlıkları gibi indirilmemiş, ağız çizgisiyle birleşen yatay çizgilerle gösterilen kapalı gözler. Chartres'ın cümle kapısını, neredeyse popüler başları akla getiriyor. Uç boyutlarda bir tinselliğin hizmetindeki en büyük tarzlardan biri. Ve serginin büyük ekşiğine, Roma heykelciliğinin bulunmayışına şiddetle işaret etmekte.


İmgelemim, olmayan temsilcilerini neyle ikame etmekte- dir? Autun figürleriyle mi? Özellikle Moissac’ın ahlâğıyla, barbar zirhı Ihtiyarların küçük müzik aletleri aldığı, büyük Mahşer’le. Roma sanatının ani doğumunu, “artık çizik atmaya cesaret edilemeyen” bu ebedi zenginlik tarafından ele geçir-
len yılları göruyorum. Terk edilmiş yalnızlıklarından, “ates du-
asına” giden yolunu... Tanrı dünyasının içine doğuşunu...
Ifade edilemez olanın sembolleri aracılığıyla kutsallığ göster-
me isteğini; Bizanslı sırı komünsona dönüştüren ve Roma
heykelciliğini, Haçlı Seferleri’ni yapacak olan Hristiyanların
birdenbire kendi dinlerini benimsediği yıllarda öngörülen sa-
nata çeviren cisimleştirmeye dehasını. Hiçbir sanat eşzamanlı
olarak aşkı ve bilinmeyeni bu kadar güçlü bir şekilde göster-
memişti. Aziz Bernard’in Abelard’a bağırsırken düşündüğü oy-
du: “Tanrı’nın Bilgeliği göremedikimizi boş yere mi örttü?”;
bu heykelcilik, görünür olana ait biçimlerini, görümez olan-
nın biçimlerinin kesfine borçludur. Autun bağcılar, hiç de
canlarını bir yorumu değildir. Ahnlik İsa’sına atfedilen imler-
dir; Scot Ergène, daha IX. yüzyılda “algılanabilir imler” den
bahsediyordu. Fakat bu İsa ancak heykelcilik suresinde bir bi-
çım kazanır...

Bütün bunlar, -benzerleri gibi, İncil kitaplarının birini simgeleyen-
Beauvais’nın Kral1, buı güçlü bir biçimde gösterir. İsa’nın yansımısını barındırır. Bir Roma takımının bu-
lunmayışına üzülüyorum; ama Düssel Müze, gerçekleştği an-
da, hakiki müzeyle aynı engelle karşı karşıya geliyor. Autun
ve Moissac ahnıkları, Portail Royal* Louvre’dan daha fazla
Vakıfa gidiyor değildir. Dini sanatlar, sahneleri ve kişileri kutsal-
lığa içselleştirirdi, ama biçim kutsal mekânlardan ya da yap-
pılardan türüyör gibidir; düssel de ılsalar müzeler, katedralle-
re, mağaralara ve yeralı gömütlerine ancak fotoğraflar yoluya-
la sahiptirler. Hem siyah Meryem Ana’ların elitra gözlerini,
hem de Autun meleklerinin büyüleyici gözlerini yaratın kiş-
kırtıcı Roma heykelciliği! Heykelcilik masumiyeti ne zaman
betimlemiştir?... Ve sonra, Kral, Budizmin eski çağlarınının,
Hindistan'ın, Bizans'ın, yüceliğin kutsallığına aracılık eder; Saint-Benoit'tin ya da Payerne'in barbar bir sütün başlığının ilkel sanatların kutsallığına aracılık etmesini tercih ederdim. Krallarla çobanlar.

tabloların altında geniş bir sundurmayı dolduruyordu: alevler içinde zürafalar ve eriyen saatler, Sezar’ı tutsak etmiş ve lejyonlara galip gelsin tannıları sunulan adaklar. Ortada, çok zaman önce öldürülmüş kral ve kraliçenin doğal büyüklikteki fotoğrafları.

Persepolis’e ilk gittiğimde, Akropol’de yağmalanıp, tutsak edilen Penelope henüz bulunmamıştı. Dev merdiven boyunca, kertenkele oyunları oynayan kertenkeleler, Ölümsüzler Efsan-disi’nin müzakları üzerinde ziplamaktaydılar.

ruhsal derinliklerin biçimleri... Lohusa kadınların kasvetli tanrısallıkları, yıldızlardan tacıyla gece yılanı, horoz ibikleri-ne terk edilmiş kafatası kesilen sunaklar... Kim olduğunu ha-tırlamadığım bir İspanyol’un cümlesini duyuyorum: “Başken-
ti aldıktan sonra, uzun zamandan beri yıkanı halinde olan çok büyük Teotihuacan’a vardık…” Restorasyonu sırasında,
toz cinlerinin, Saba’nıkkini andıran Hortumlardır yumuşacık sesiyle tapınak yolunu kat ettiplerini gördüm. Burada Saba
idollerinin olmaması ne kötü! Ama onlar Doğu’yu birleştire-
cektir. Kolomb öncesi sanatları diğer tarihi sanatlardan ayı-
ran ve bunların meraklarını Afrika heykelciliği meraklarını
haline getiren, sanatta başkaldırının Batı dışında hiçbir yerde
olmamasıdır...

İşte Musée de l’Homme’un verdiği bir Katçına. Katçınalar,
Hopi yerlilerinin bebekleridir: çocuklara, büyüleyici tören-
lerin ruhlarını tanıma imkânı sunarlar. Bir eşya odasında bun-
lardan oluşan bir koleksiyonum var. Bu sanatı, Trocadéro’nun
karanlık bir vitrininde, bir çakmak yardımıyla keşfetmiştim.
Eveleri başlarının üzerinde (evleri bulutlardır), geometrik ke-
lebek giysileriyle, Kortej şeflerine çok benzeyen, tuhaflık tan-
rıları. Sessizliğin Sesleri’nde (Les Voix du silence) bir tanesini
yayınılmıştım; kitabın Amerika baskısını, müzede çalışan Ho-
pi heykel做的事情lara göstermiştik. Amerika’da Mona Lisa’ya refa-
kat ettiği sıra, yayınımda, geleneklere -tanrılara şükran-
uygun olarak yontulmuş katçınalarla dolu kartonlar görmüş-
tüm. Cumhuriyetçi İspanya hakkında konuşmak üzere gitti-
ğim Hollywood’a yerli malları satan bir dükkândan aldığı
çok daha eski katçınların vardı... Onları incelemekte olan
André Breton’a sormuşum: “Hopi yerlilerinin dini merkezle-
eri neredeydi biliyor musunuz?” “Sanırım, Nevada’dad...” “Los
Alamos’da.” O zamanlar orada atom bombası üzerine çalış-
yordu ve Yerlileri kovmuşlardı. “Bu beni şaşırtmıyor,” dedi
cesareti kırmış bir fetişi havasıyla. “Rastlantılarca inanmıyorum: ‘sihir sihrin mirasçısıdır.”
Katçınaların ne oldu?

Zenci sanatı bir sonraki salonu dolduruyor. Zürih Müzesi’nin büyük maskesi, birkaç atası, Afrika dehasının üç bicimlerinden biri gibi yanıttığım Musée de l’Homme’un Dogon maskesi; yine Dogon, Autunlığınin melekleri gibi bir dahi andıran uzun bir fetiş. Cumhurbaşkanı Senghor’un yanında, Vlaminck’ın -Afrika heykelciliğinin bazı temsilcisi- maskesinin yer aldığı Dakar’ın müdür müzesini açmamızın arifesinde, oğlakların kemin çizdiği adak ağacının önünde, kapok yumaklarının ışığı karda kutsal kedi tarafından takip edilen Casamance kraliçesini görmüştüm. Merkez Afrika’daki kolonilerimizin bağımsızlığını ilan ettigimiz bir dönemi. “Karanlığın kalbi” şölene dönüşüyordu. Maskeler tören ateşlerinin üzerinden atılıyor; jilet ağızları şeklinde uzaması ürnerleriyle Aslan-insanlar, Çad’ın nefesi kesilmiş kalabalığı önünde dönüşülerlardi...


kadife mi dokuyor? Sanatı olsa olsa Afrikalıdır, kesinlikle Zenci değil. Orman ve savan sanatı, kentlere yabancıdır, katedrallere olduğu gibi kutsal mağaralara da yabancıdır. Vakfın tüm diğer salonları, Jeu de Pomme gibi Guimet’ınin de yavaş yavaş ek binası haline dönüştüğü Louvre’da ya mevcuttur ya da mevcut olacaktır. “Manet ve Kmer sanatı için, baylar bajaranlar, biraz daha vakit var.” İlkel sanatlar için çok daha fazla, tarihi öncesi sanat için de öyle: tarihi olmayan sanatlar...


Picasso, Nedimler’inde (Ménines), Ip Atlayan Kız’ın (Sauteuse à la corde) ve Tarotların sırt çevirdiği Cézanne’a riayet eder. Nasıl ki Cézanne Roma heykelciliğine, Çın mağaralarındaki heykelciliğe ve Seurat ile birlikte Piero della Francesca’nın fresklerine hayat verdiyse, bu kuralsız ve inandırcı yaratımlar da, Okyanusya maskelereine ve tarihi öncesinin Venus’lerine hayat verir. Dehası, kendi birliğe uygun olarak geçmişine hükümести, Picasso ise gücünün çeşitliliği doğrultusunda geçmişini kazmaktadır. Eserleri, tablo satıcılarının-


* 28 Ekim 1924’den, 26 Haziran 1925’e kadar süren, markası daha iyi tanıtacak amacıyla André Citroen tarafından Afrika’da gerçekleştirilen bir yarışma.
atölyelerin argosu, Zenci sanatını isimlendirmek için bir kabi-
le yaratarak bu özgürlüğü ifade ediyordu: Yadıou sanatı.

Ifade sadece resamlar için açıktı; buluş da oyle. Baudela-
ire'in hayatta kalabilir (ama Picasso'nun Tarotları gibi, heykel
dünüyasında hayatta kalabilir ve fantastik bir dünyada hayat
edilemez) canavarlar dedikleri ya da Bosch'ın şeytanlarının-
kiyle aynı ölçeğde ikna edici ve önceden kestirilemez biçimler-
den konuşmak istiyorlardı.

 Büyücülükle bağlarıni bilmelerine rağmen, resamlarca es-
tetik düzene olarak algılanan “hayatta kalabilirlikleri”, eski
çağların tarzından tümüyle farklı, hem yuvarlak ve kare mas-
kelerle, hem de iri ataları ve toplu ışğın başlı atalarıyla kendi-
ni ifade eden bir güç tarafından sağlanmıştı. Hepsı de dini
olan eski çag sanatları, biçim sistemlerini canlandırmıştı. Go-
tik, Roma, Wei, Gupta tarz isimleriidydi. Fetiş denen çop adam
bıçimleri, popüler heykellerin ve bebeklerin biçimine yakındı.
Bunlar, büyük dinlerin biçimleri gibi, sanatın müzik tarzında
ortaya koyduğu bir yüceliği ifade etmiyordu.

Afrika biçimlerinin çokluğu ortaya çıktığında her şey de-
ışı: ilk kez, bir sanatın keşfi bir tarzin keşfi değildi. Afrika
sanatı bulunmuştu, bir Afrika tarzi değil. Çop adan sanatına
Zenci sanatı denmişti; antilop maskesi karşısında, heykelden
bahsediliyordu. (İçinde bulunduğu ve bir antilop maskesini
nin yer aldığı salonda, çop adamların tarzı temsil edilmiş-
ti.) Avrupa, kutsallığıın saygınıını taşımadığı ölçude ressam-
ların daha az dert edindiği doğaüstüülükle maskeler arasındaki
ilişkiyi biliyordu; fakat sadece Picasso onu anlamıştı ve bu
yüzden de sanatları, bir tek onun açısından, biçimlerle sınırla-
namiyordu: “Fetişler, şeylerin insanların sandığı gibi olmay-
ğı duygusunu verir... Onlar silahlar...” Afrika etnolojisi o za-
manlar sadece uzmanları ilgilendiriyordu; bilinçaltı henüz de-
rinliklerin Ca'navarı değildi. Her ne kadar biçim geleneği fetiş-


Tören başlıkları, Japonlara özgü yalnızlığından ötürü övülen Gabon maskelerini ezmektedir. Düssel Müze bugün, bozkır hayvanlarından daha eciş büçüş eskimo şifacı maskelerine,
topaç başlı Carolines’lerin Brancusi’sına kadar tüm ilkel sanat- 
ları ağırlamaktadır. Ama özgürlük ikinci kez kesfedilmiyor.

Şaşırtıcı olan, hiç de burada ilkel sanatlarla karşılaşılmamız 
değil, ama çağdaş resim sayesinde onları Velázquez ve Pous- 
sin’in yanında görmemiz. Sanat fıkri zihinlerinde mevcut ol- 
mayan sanatçıların yarattığı eserler karşısında, sanat eserleri 
haline gelmesi için girişilen yaptıkları en çarpıcı olanları kar- 
şısında duydüğümüz kadar kuvvetli bir his duyuyoruz. Bu 
Düssel Müze, röprodukşiyonların sohbetinin telkin ettiği şeyi 
ileri sürüyor: medeniyetimiz, diğer hiçbir uygarlığın tanıma-
miş olduğu bir sanat dünyasını tanımlamaktadır.

Canlı tabloya dönüştürulemeyecek bir tablo, bir sanat ese-
ri değişildi. Taine’in, Sanat Felsefesi döneminde, İtalya’ının Bi-
zans mozaiklerini basit ve yabani bulduğunu unuttuk. “Eğer 
Theodora, Justinyen’i Barselona garının peronlarında böyle 
bir suratla bekliyorum olsaydı!..” Toscana, gezinmek için değil 
amın Bizans’a özgü kutsalığa karşı koyabilmek için Doğa’yi 
keşfettiğinde, sanatsal yaratının özü ile anlık Yaratılış’ın özü-
nun aynı olduğu fıkri kabul gördü. Uzun zamandan beri ifade 
edilene benzer, sürekli bir aleniyet illüzyonundan ötürü: “Ne 
zaman saat görsen, bir saatçının var olduğunu düşünürüm,” 
vs. veya “İnsan iyi doğar.” Bu gibi aleniyetler duyugalırdır – ve 
medeniyetler kısmen gerçeklikleriyle tanımlanırlar. Ashına sa-
dık, idealleştirilmiş ya da dönüştürülmuş bir taklit savunulsa 
da, sanat dünyası diğerinin ve sanat tarihi ise illüzyon araçla-
rılarının bir eklentisiydi.

Oysa, yan odadaki müthiş Titien’de, hafızamızda Venedik’i 
çarşıtırılan Arlequin’lerde ve Doge’lerde, Halep ve Şam’ın ver- 
diği Sümer heykelleri, dört bin yılın içinde, Büyük Şarkıcı 
(Grande Chanteuse) ile Titien’in Aziz Jerome’unun (Saint Jer-
ome) “benzer” olduğu bir dünyanın mevcut olduğunu haykı-
yor. Hiç şüphesiz, yüz yıl önce, Büyük Şarkıcı (Grande Chan-
teuse) ile şarkıcı Ur-Nina, Saint Jerome ile Aziz Jerome aynı de-
gildiler; ama bir başyapıt, diğer bir başyapıta nazaran modeli-
ne çok daha yakındı. Bir Afrodit heykelinin hiçbir şekilde
Phryne’nin bedeninin bir kopyası olmadığını kabul eden -hay-
kiran- Grekler, onun, bir Kraliçe Nefertiti veya Darius heyke-
line olan benzerliğinden ötürü tutulduğunu kabul etmemiştir.
Medeniyetlerin büyük bir çoğunluğu, sanatlarında, düşlerinin
aracılığını sevdiler; Ronesans, sanatında ve düşlerinde, Teb ya
da Persepolis düşlerinin benzerlerini değil ama, Atina yerine
koyduğu İskenderiye düşünörlerin eşlerini bulduguna sandı.

Ressamlar, sanatsal denen üretimin (Picasso’ya göre resim
sanatçılarının üretimi: “O kadar çoklar ki üç uca eklesen Ay’a
varılar!”) bize, içinde doğduları ve -erinin erikçiyi benze-
memesi gibi, Sümerli Büyük Şarkıcı (Grande Chanteuse) da Sü-
mer’e benzemezken- anlamalı bir şekilde benzedikleri top-
lumun söylentilerini aktarırlar. Saçma imgeler yiğini, ölüme
dalar gibi çalışmaya dalan bir insanlığa aittir; burada Babil kâ-
buslarının örumçegine yüzüllürdür sadık, tuvallerini dokudu-
ğu pul kanatlılarla dolu tanırları ve düşleriyle temsil edilen
eserler. Fakat bir deli, medeniyetinin parçası olduğu kadar,
deliliğin de bir parçasıdır; bir kâbus uyuyan birine ait olduğu
kadar, uyku ve duse de dahildir. Burada az rastlanan, bir gö-
rünüp bir kaybolan gerçekçiliğe rağmen, düşününin sürekli-
ğinin yanı sıra yarattı orduyunun da içinden geçtiği insanlık
nasıl görülmez? Kuralsız tablolar altında olduğu gibi kararlı
maskeler altında da, Venüs’ü dirilttiginde masalsı denen düş-
sellikten geçerek, bir Hint tanrısı gibi, insanın asla göremeyle-
ceklərinin aktığı nehirde, insanın gördüklerinin yansımalıriy-
da oynayan metamorföz nasıl sezilsel?

Bu Düssel Müze bağlamında -asırların dalaşi, boynuzlu ya-
pılar, karabiber ağacları, Amerikan sarmasıkları- Büyük Vene-
diklilerden Delacroix’ya kadar eski resimiz, birkaç ekle-

Müzenin atası olan galeri, biçimiz bir geçmişten değil ama, Poussin gibi “altın gibi bir geçmişten” endişe duyar. Oysa, Moissac’dan katedrallere, Hristiyan dehası, geçmişin im- geleriyle rekabet etmeden kendini gösterdi; böylece Sümér,
Mısır, Budist ya da Brahmanist mağaraları, ilkel sanatlar bize göründü. Geçmiş, Rönesans’dan sonra sahneye girer; XVIII. yüzyılda, -sanatına büyük sanat deniyordu- Chardin antikle olan mücadeleserini kızıstırmak için resmini destekliyordu. (Voltaire, Candide’in üzerine trajedilerini koyuyordu...) Daha curetkâr olan Delacroix, gözlerini yavaş yavaş açıyordu, Ölümünden hemen sonra, gotik heykelçilik aynı etkiye yaratmadan antiğin yerine geçiyordu; ve galipl gelenlerin sanatı, Courbet, Manet, heykeli görmezden geliyordu.

Heykelçiliği değiştirerek, geçmiş deşıttirdik. Burada, antikler yok; Louvre salonları ıssız – ve onlar yalnızlar. Antikler, Grek arkaizmi ya da “yalın biçim” değil: Grekleri değiştirdik. Tek ıssız salonlar, sonsuzluğunu yatırımsız tek medeniyete ait olanlar: -Bizans’ı beklediğini bilmenen- Roma İmparatorluğu’na... Titien, Poussin ve Rembrandt’in, hâlâ hayranlığımız dediğimiz şeyde, Sümér heykelleri ve fetişlerle yan yana geldiği alan ne zaman var olmuştur?

Yarın akşam, André Parrot ile yapacağımız, Sümér ve Vakif sohbetini canlılaştırmak için, cisimleşmiş Düessel Müze’nin karşısında, sinemaya çekilen heykelin Düessel Müze’si konacaktır: mağaralarının ve katedrallerinin duvarlarına karşı, altmış ünlü resim. On yıl içinde, bu film ve diğer pek çoğu tüm büyük televizyon kanallarında, video kasetlerinden yayınlanacak; ve Düessel Müze antik galerilerden ne kadar farklıysa, sanat dünyanın da XIX. yüzyıldan o derece farklı hale gelecektir. Buldozer belki bize sadece büyük bir kurek getirir, ama elektronik mikroskop bize sadece büyük bir büyüteç getirmez çünkü bizi aramadıklarımızı keşfetmeye zorlar. Saint-Paul’un çok modern salonları, bir anda, daha dün -Park Avenue açıklarında- Pennsylvania Gar’ına hükmeden küçük Far-West lokomotifine benziyor; bir bitiş değil ama bir başlangıcı simgeliyorlar. Düessel Müze, müzenin ortaya koyduğu sorunları çoğalt-
maız, kendininkileri dayatır. Şenliklere rağmen, burada, insanlığın büyük maceralarından biri, neredeyse giziden gizliye insanların ruhuna girer.

"Bir tablo nedir?" diye sorardu Picasso. "Bir obje ve bir heykel, bunlar aynı şey olabilirler. Yani hemen hemen. Bazen. Pele Dağ'ın lavlarıyla eriyen camlarım, yarasası iskeletim... Bir sanat nesnesi ve bir resim, asla aynı şey olamaz." Kraliçe Subad'ın taklarının yerini aldığı Sümerli Büyük Şarkıcı'yi (Grande Chanteuse), Ortaçağ mücevherlerinin yerini aldığı Beauvais'ın Kral'ını ve Avignon Pietà'sının gizli varlığını düşünüyorum; Persepolis'in Penelope'sinin yerini ne aldı? Grekler bize pek az nesne bıraktı... Zencı heykellerinin ve Aztek tanıklarının yerine altın kolye uçlarını, Giorgione'dan Delacroix'ya kadar (bak sen, Les Phares'da olduğu gibi, resim burada XVI. yüzyılda başlıyor) tüm tablolarının yerine mobilyaları koyalım, bu bir atmosfer yaratır; ya da tüm yapıtların yerlerine dönemlerinin en zengin kıyafetlerini yerleştirelim. Ama o zaman Roc-de-Sers'in Dağ Keçileri'nin (Bouquetins) yerine ne koyacağız? Tarih öncesinde tülü kumaş bulunmadığına göre, iyi yontulmuş bir çakmakatın sergileyeceğiz. Eğitici bir uygulama, çünkü bizim açımızdan sanat, Emmaus'un Gezginleri (Les Pèlerins d'Emmaus) ve Üç Haç'ı (Les Trois Croix) Hollanda kuyumculuğundan, mağara sanatını çakıtıslarından ayırın ve tarih öncesi ile Sümer heykellerini, Picasso'nun Ekin Biçici'sinin (Faucheur) benzerleri yapan şeydir. Sanat� nesneleri kendi dönemlerine, sanat eserleri ise bizimkine de aittir. Daha ziyade ölümsüzlüklerinden ötürü. Sanatla ilişkimizi anlamak, bugün, onun ve sadece onun aracılığıyla, Dağ Keçileri'nin (Bouquetins) -canlıların var oluşuna benzer- varlığının, iskeletlerin varlığın- dan olduğu gibi, bir çakıtasının varlığından da -bu çakıtası ta-

Geziyi sürdürmek için, tepelerin denize kadar uzanan bahçelerine açılan ve içindeki Giacometti heykellerinin, reçine kokusuyla ve augustos böceklerinin sırlarıyla bir uyum oluşturduğu, kübik bahçeden geçmek gerekliyor. Bu zeytin ağaçları ve yeşil meşelere zaten alışmış olan Mior şeytanları, ileride keçi ayaklı figürler gibi bunlara yerleşecek mi? Picasso'nun faunasından bir grubu, onlarla bir arada görmek isterdim. Küçük boynuzlarına bakılarlsa, bunlar aynı ırtkan. Daha aşağıda, çamların altında, büyük ressamlarımızın mozaik duvarları, Babil surlarının mavi parçaları gibi parıldıyor. Bunaltıcı sicagı artık hissetmeyeceğim Asya salonlarına gidip bir bakalım...

İşte tarihi medeniyetler dünyası.
Mısır'ı tüm yönleriyle tanıdıktığımızı düşünüyoruz, Sümer'i ise ancak Grêvin Müzesi'nin rekonstrüksiyonlarıyla biliyoruz. Ama tanrılarıyla yeniden karşılaştığımızdan beri, Afrika'yı fetişleriyle ele geçirdiğimizi sandığımız gibi, onu da gizemiyile yakaladığımız yanılsamasına kapılıyoruz. Tarih insanı, tanrı resimleriyle adanmışlığı ifade ederken; tarih öncesi insanı biz resimleriyle adanmışlık ifade etmiyordu. Düșsel Müze, asla sahip olamayacaklarının yanı sıra saçıp savurduklarıyla, sanat dünyasının bizim için neye dönüştüğünü ortaya koyuyor: orada, Semerkant sokaklarının küçük tablolarını değil ama dev bir Musa yontusunu ve bir Süleyman heykelini hayal ediyoruz. Sana'nın doğasını kavrayabilmek için, -ne hayal ama- karalıklıta degilse de Incil'in yıldızlı gecesinde kaybolmuş, imgesi olmayan bir geçmiş(!), heykeli olmayan İskender ve portresi olmayan Napolyon... Tüm burada bulunanlar, burada asla bulunamayacak olanları akla getiriyor. Peygamber tasvirleri, İsrail alegorisi, Akkad kralı Sargon'unki gibi harap olmuş, Yeremya ve İlaşma'nın bronz başları... Havarilerden biri tarafından yapılan İsa figürü... Cengiz Han ve Karakurum'un, Babil'in asma bahçelerinin serçelerinin, altın kuş kafeslerinin di- kenli telleri önündeki atlı Timur'un resimleri, Balkanlar'dan Gobi'ye kadar Timur freskleri... Hiç kimsenin göremeceği şeylerı hayal ediyorum, imelden yoksun bu dünyanın, biçimsizliğin dünyasından ziyade şiirin dünyasına, portresiz bir Na- polyon'un Victor Hugo'nun dünyasına, büstüz bir Kleopat- ra'nın Shakespeare'in dünyasına gireceğini bir kez daha düşünüyorum beni şarşıyorum.

Yontular. Tükenmek bilmeyen sohbet. Katedrallere nazaran daha az içselleştirdiğim Hindistan mağaralarına üzülüyorum. Ve daha dün, Asya'nın derin uykusuna dalan, kil rengi Çin nehirleri... İşte Fautrier'ın en iyi Çin alcak kabartması olarak değerlendirildiği, Guimet Müzesi'nin Kasyapa'si: cephe-
den bir yüzde, profilden burun ve kulak, V. yüzyıla doğru. Long-Men'den geliyor. Çin'e son gittiğimde, Mao'nun dönüştüğünü beklerken, suları kabaran nehir mağaraya kadar ulaştı; çocuklar küçük ayakkabılarını, koruyucu dev heykellerin ayaklarına arıزانlar gibi bırakmışlardı ve uzaklardan gelen radyo sesi, yurt sevgisiyle dolup taşan şarkılarının bantlarını, dağların arması dev Buda’nın etrafında doluyordu.

Hindistan’ın kırmızı heykelleri, Mathura’nın Yilan-Kral’ı. Hindistan neden balk gözlü Tanrıça’nın yanında çiçekleri bana veren güzel küçük kızamıyt, Tibetli bir çocukun Nepal’de bana vermek istediğimi iki küçük kara kediyi, -sise gömülüms lambalar gibi- kutsal eşiklerin tozuna bulanmış çiçək ayaklarla parlattı. Bakır çiğleri haturlatıyor bana?

Kmer Budaları. Ləti’yi okuduğumda, on beş yaşında yoktum: “Angkor üzerinde yükselen aksam yıldızını gördüm...” Bugünlerde Angkor yakınılarında savaşılıyor ve tan vaktinin pembeliği,ölü direnişçilerin üzerindeki dev örümcek ağlarının altında yuvarlak damlacıklar halinde belirmeye devam ediyor. Bense, silahlarımızı sakladığıımız Lascaux üzerinde yükselen aksam yıldızını gördüm ve ormanın Lascaux olduğunu bilmiyordum... Cahilğın ucunda bir başka Angkor var: Vaktiyle inceleme iştemiş olduğunu Banteai-Chmar (Kedi Kalesi). İşte küçük bir kabartma, onun yanında -1924 civarına ait- taş bir tanrı düşüncelere dalmış, omzunda uykuyla dalmış nehir kurbağaları; nehir kurbağaları neredeyse şeffaf. Asya ormanını bir daha göreceğ miydim?

mazları ve kanarya sarası ipekleri barındıran bir çift çarşısıydı; bekçiyi gördüklerimin anlamını soruyordum, o da bir şeyler uyduruyordu. Daha sonra, Hackin tarafından düzenlenen ilk modern saonda Kmer eserleri sergisine katıldım.


Çin işi bibliolardan hareket eden Batı duyarlılığı, eriyan planları ve bir ölçude Kmer özentikliğini keşfettiği dönemde, Wei'lerin belirgin sadeliğine ulaştı. Çok sayıdaki alçak-kabartma arkeolojinin bir bölümünü oluşturuyordu; o zamanlar sadece, yüce düşünce ifade eden kafalar -İsa'nın düşünceğini pek ifade etmemiştir (azizlerinkini ise daha da az işlemiş) olan Batı'nın kafasını bulandıran sanat- Düssel Müze'ye ve hatta onun Hazineleri arasına giriyorlardı. Sanatımız, eşzamanlı olarak Buda'nın kapalı gözlerini ve Pantokrator'un hipnotize olmuş gözlerini keşfediyordu. Sanatımız, Asya'nınkine nazarı bizans'ın geleneksel sanatı ile daha fazla saptırılmıştır, çünkü dönemin sert metamorfozu, dirilittiği Batı sanatına ve Hristiyan figürlerine muhalif olan Kmer ruhsallığının dışına taşıymıyordu.

Nice Isa figürü, adam figürleri arasında sayılabilir; ama Hristiyanların hangi adam figürü İsa sayılabilir? Angkor Bayon Tapınağı'nın kulelerinde, Kral Jayavarman, dev gibi dört tanrısal yüzünü, dört yöne doğru çevirir. Burada, Kraliçe Jayaraj-ta Devi'nin başı, fotoğraflarda alt tarafı kapatılarak tek başına


Düșsel Müze, medeniyetimizin kısa bir süre sonra üzerine eğileceğii, hayata dair temel bir duyguyu bize hissettirir. Tena-
süh sanatlarını; tek yaşam, sihirli yaşam, ebedi yaşam sanatlarıyla -ve belki de, ilerleme meleği, Devrim meleği ya da her ikisi sayesinde; geleceği yüceltğiimizde doğan ve geleceğin bir parçasını oluşturacak olan en kararlık duyguya- karşı karşıya getirir. Niçin hiçbir Amerikalı Bartholdi'nin Özgür-lük'ü dışında bir başka İlerleme, hiçbir Sovyet vatandaşı Ru-de'ünkü dışında bir başka Devrim yontmamıştır? Dini olmanları dinini inceleme için müzeye mi gelmek gerekir-du? En azından, kuş ya da sadece bir kadın olarak bir başka hayata doğacağını söyleseydi; kuşlara, kadınlara ve hatta kendimize bile bir başka göze bakacağıımız gerçekliğini görmek demen oradan ayrılmıyoruz. Tenasühün, vasıtasıyla evrensel yaşamı esinlediği kayıtsızlık nehrini, Hindistan'ın Budist fresklerinin kompozisyonundan, çok sayıdaki perspektif odaklarından, Jouy'un tuvallerindeki gibi küçük sahnelerle bir araya getirilen dağınık sahnelerinden nasıl koparabiliriz? Hiçbir şeyin hiçbir şeyi çerçeveleneıldığı bir dünyada bir "pen-cere"ye ne gerek var? Batılı kompozisyon, merkezi hükümder; Hindistan'ınkine ise onu getiren bütünlük...Hindistan, Mutlak Güc'ten, "psişik durumlardan" (aydınlanma, vecd), tenasühten ayrılıamaz. Vafız vagyımız İsrail'in, vafız anamız Grek medeniyetinin Champs Elysées'leri ve shéol'ü,** insa-nın ölümden sonra ne olduğunu -ve ne olmadığını da- tam olarak bilemedi – peki biz biliyor muyuz?

Düşsel Müze'yi teşvik eden bilinmeyen değer ona hüküm-miyor; sanatımızın orada oynadığı büyük rol, krallık değildir.

Sanat eseri orada eşsiz ve kişisel bir halalmadı: bu salonlar bize ışarla onunla kurduğunuğun müşlakliğini hatırlatıyor: "Hayran olduğunuz nice heykel: Hindu, Zenci, Çinli,
Kmer, Meksikalı, Mısırlı... bunlar prototiplerin zanaatsal roprimışsyonlarından başka bir şey değildirler!” Işin bu kadar basit olmadığını bize göstermek için, Roma heykellerinin yanlara geçtiğleri heykeller...

Kayıp Somurthkan Kore (Core boudeuse) ya da Samotrake Nikesi’nin (Victoire de Samothrace) kopyaları bizde hayranlık ya rarity mıydı? Metamorfoz bize oyun oynuyor. Öyle görünüyor ki, ikincil ama tarzi olan- eserlerin büyük çoğunluğu, onların doğumuna tanıklık edenlere nazaran bizi daha fazla heyecanlandırıyor; bağlamdaki değişme de metamorfozun bir parçası. Ama madem ki biçim yaratınlara sanatçı, onları kopyalayalım-lara zanaatçı diyoruz, geriye, bu salondaki ya da Afrika salonundaki heykellerin kopya olup olmadığını anlamak kalıyor.

Daha dünede kadar, Dogon’ların antilop maskesi gelenekte, yani bir tipe uygun olarak yontuluyordu çünkü heykeltirəş eski bir maskeyi model olarak almıyordu. Turistler, bir Hopi ülkesini değiştirdikleri gibi, tüm bunları değiştirecekler. Ama geleneksel maskeler karşısında niçin Cézanne’nın muhteşem röpproduksyonları kadar duyarlı değildir?


Asya, bizde çok önemli olan ifade (dişavurum) fikrine pek önem vermiyor. Van Gogh, Vincent’i ifade eder, ama biz, Elephants’anın Majeste’sini yontan Vincent (ya da Chartres’in Portail Royal’ını yontanlar) hakkında hiçbir şey bilmeyiz, davetsiz bir misafir gibi yer aldığı yapıtında ona dair bir şey bu-
lamayız. Meksika dinleri gibi, İsa’nın dini de, Hint tanrılarıyla pek başdaşmayan, Buda’yla uyumsuz patetik bir ekspresyonizme denk düşebilir. Yarati, ifade etme isteğiyle erişme isteğini genelde birbirine karıştırır, ama erişme isteği, bireyi, Asya’nın tarihi medeniyetlerinden ya da Afrika salonunun ilkelliğinde daha fazla dert edinmez.

Düşsel Müze’nin yarısı, bizi, ifade etmek yerine kavuşturmak fiilini kullanmaya; Phidias’a kadar güzelliğin de bir kavuşma nesnesi olduğunu kavramaya zorlar. Sanatçı, taklit etmek ya da dönüştürmek için artık (bildiği) modelden değil, görünür olan üzerinden erişmeye çalıştığı görünmez olandan hareket eder. Bu görünmeyen, sanatçının içinde doğduğu uygarlığın yüce değerine bağlıydı. Kutsal metinleri göz ardı etsek dahi, Vezelay’ı esinleyen görünmez, kutsal mağaraları esinleyen görünmez olmayacaktır.AMA Asya tanrıları Beauvais’nın Krafiyla solhete giriştiğiinde, tüm bu figürler benzer bir yaratım sürecine boyun eğdiğiinde, yanサロンun modern tablolarıyla – ve öncelikle de Picasso’nunkilerle- buluşurlar. Ekin Biçici’yi (Faucheur), Ispanyol Antüni (Monument aux Espagnols), Kumsaldakı Koşan Kadinlar’ı (Femmes sur la plage) gördüm. Ne bir kadın, ne bir orakçı, ne bir İspanyol, ne de dışavurumculuk görrebilirsiniz bunlarda. Kavuşma söz konusudur, ama kutsallığı, güzelliğe ya da tanrısallığı değil; Picasso’nun sanat demek için “resim” olarak adlandirdiği dünyayadır bu kavuşma. Önun gözünde yüce bir değerle yükülü bir dünyaya... Bu dünyaya Tanrıların dünyasına nazaran çok daha gizemli midir? Müziğin dünyasına nazaran daha az mı meşrudur? Müzikte, görünmeye kavuşmanın yollarından biri, Menuhin’in kutsama dediği şeyden geçer. Resimde ise, baskıldırdan. Bir Şiva figürü yanında, Picasso’nun ünlü “Aramiyorum, buluyorum”u ile Pascal’in asırlara düştüğü notu “Beni bulamazsan, aramayacak mısın?” yaklaştırılmak, kelimeleri kıskırtmak midir?

Japonya’ya gitmiş ressamlar için dahi, en bilinen Japon sanatı, baskı sanatı olarak kaldı. Fakat baskı sanatı; arabesk, aydınlık fon, kağıt ve kısa öyküdür; oysa Shigemori, mat bir fon üzerinde siyah ve sade bir mimari, dağılmının eşliğinde ipek ve yılanlığın tümüyle hakim olduğu biçimdir.

Batıda, mat boya fresk demektir. Ama freskte gölge vardır. Asla yapay değildir. Bu rulonun maddesini ancak Picasso’nun koleksiyonundaki Kara Sato’da (Château Noir) buldum: Vollard, Cézanne’a verdiği söze sadık kalarak, onu verniklememisti. Batı’nın tabloları parıldıyor...

Japonya’dan Shigemori’yi tapınagında değil ama, Kyoto Müzesi’nin müdürünün bürosunda gördüm, çünkü müze onu sadece yılda bir ay sergiliyordu. Kyoto’nun şirsiiliği, Venedik ya da Isfahan’inkiyle boy ölçüsüyardı. Takanobu’nun anıtsal geometrisi, hieratik* biçemin kıvrımlı Tannıları arasında da, burada olduğu kadar eşsiz görülmüyordu. Ne var ki Shigemori Kyoto’dayken dostları arasında; burada ise yalnız. Büyük biçimler manatında, ne bir öncüsü, ne bir takipçisi var. Bir göktası... Mezopotamya heykelciliğinde Gudea’ların ustası ya da ortaçağ resminde Avignon’ın Pietà’sı gibi...

Shigemori, 1200 civarlarında yaşamış üst düzey bir din adamıydı. Doğal büyüklikte, soluk mavi, nar çiçeği ve kayısı rengi eşsiz ve küçük süslemeleri görünen açılı bir kimono içinde bağdaş kurmuş -bir üçgen gibi ezeli ve ebedi, kozmos’a uyum sağlamış bir Guernica’nınacağı kadar yüce, eksiksiz

* Dini geleneklerin belirlediğikurallara boyun egen.


Öncelike bize birkaç küçük sürpriz getiriyor.


* İncil'e göre dirilişte inananlara bahsedilecek olan beden.
Zemin kattaki tüm salonun tahsis edildiği eserlerin oluşturduğu karanlık atmosferimiz Uzakdoğu'da yok. Hiç şüphesiz bizim modern sanatımızda da... Japonya onu aynı şekilde dışlamıyor. Notre-Dame-de-Vie'de, Velázquez'in, Delacroix'nin ve Courbet'inin gölgesi bir dönemi kucaklardı; Asya'nın bir büyük yapımı karşısında, o gölge artık bir döneme ait olmaktan çıkıp, Batı'yı ifade eder. XV. yüzyılda onunla birlikte doğan (ve Takanobu döneminde göz ardı ettiğimiz) portre, ondan sonra pek yaşamayacaktır.

için doğanın, tarihın, insanın tao'su mücadeledir. Picasso için resmin ruhu -yumuşak bir kavram olan- "gerilim"dir. Rapha-
el'in "uzlaşmış adamı" dahi, Uçuruma rahmet okuyan Bu-
dizm'in barışık gülümsemesini hoş karşılamayacaktır.

Uzakdoğu resmi, en azından freskten doğmayan resim, bu çapıçı başyapıt dışında Vakif'ta görülmez. Yokluğu kimseyi ra-
hatsız etmez: ruhumuzda, sanatçılarımızın Düşsel Müze'sinde mevcut değildir, çünkü Japon baskıları bizim resmimizden farklıya da, bu resimden çok daha farklıdır. Kalabalık, Ko-
lomb öncesi heykelciliği görmek için, Grand Palais'ye saldı-
yor ama Çin, Kore, Japon resimleri ancak uzmanları ilgilendi-
riyorum.

Nedir bu tabu? En ufak Nasturi tezhipçiliğini bile dirilten 
doymazlığımız, bizimkine rakip olan tek resmin zenginliğini 
nasil görmezden gelir?

Picasso'nun Tarotlarını müjdeleyen "canavarlar" karşısind-
daki sarsıntıyı, önceden Villeneuve'un Pietà'sı, Arezzo, Grüne-
wald'ın oyma arkajığı ya da Somurthkan Kore (Coré boudeuse) 
karşısında yaşadığım şoku, bugün Kyoto'dakinden daha fazla 
yaşıyorum – hiç şüphesiz bunun öncelikli nedeni, dönemin 
resminde ayrılan Shigemori'nin bir göktaşı gibi belirmesidir. 
Tek başına kalması için -ki o da sürekli değil- resmedilmişti. 
Zaten bu odada tek basınmayıdi. Yavaş yavaş aşıldığı mükem-
mellik duygu sundan önce, tipki Rembrandt'ın kendi ışığını 
yaratığını hissettiğimiz kimi Rembrandt'larda olduğu gibi ya 
da hiçbir tabloya benzemeyen Avignon Pietà'sı gibi, aşına ol-
madığımız araçların keşfiyle bizi ele geçirmesinden ötürü res-
simsel alanı insani etkiliyor. Siyahı kendinden öncekiler gibi 
ölü bir sahne yapacak yerde geometrik bir güçle veriyor, tipki 
yan salondaki Manet'nin Berthe Morisot'nun yüzüne kattığı 
ülü siyahlıklar gibi. Ama bu tabloda kusursuz birfirça vuru-
şu görülür; Takanobu'da firça izi yoktur. Manet'yi düşündü-


Chardin’in Tütün İçicisinin Enstrümanları’ni (Les Instruments du fumeur) XVIII. yüzyılin bir Braque’i gibi görebildiğimiz halde, Shigemori’ye, tam olarak Uzakdoğulu bir Braque’ın
yapılmış gibi bakamıyoruz. Bununla birlikte, Japon rulosu resimsel alana indirgenmemișse de, biz ruloyu değil, sadece temsil ettiği şeyi görüyoruz; bu nedenle der ki Çin'in resim sanatı Düssel Müze'ye pek az saldırdır.

Rogier van der Weyden'in Genç Kız Portresi'nin (Portrait de jeune fille) burada görmeye umuyordum. Vakfın onu Washington'dan temin edememesi ne kötü! Portrenin modeli orada yaşlanmaktan ve öljümden kurtulduğuına göre, hafif sihirli bir işlemle, Hristiyan, bir kadını yeni Hristiyan resimciligiye teslim eder; Takanobu, hemen hemen aynı yolla, Shigemori'yı egemen bir ideograma dönüştürür. Onun kusursuz dinginliğiyle mukayese edildiklerinde, Düssel Müze'nin tüm eserleri birlikte çırpınıyor gibidirler.

Ne ışık, ne uzay, ne hacim... İmler. Genç Flaman kadını'nın kalın kemerli, kılıçın kabzasındaki grafizmle ve kül mavisi iple; başındaki örtünün şeffaflığı, kimononun iki yakası arasındaki kayısı rengi üçgenin keyfiliğiyle karşıtlık oluşturur. Gözlerin, dudakların ve bakarın ince biyininin anlaşılmasıyacak biçimdeki keskin çizgileri, kadını yüze özgü planlara, Michelangelo'nun François de Hollande'a söylediğini bir cümleyle cevap verir: “Sizde sadece gözü yanılmış mak için resim yapılmış!” “İç Gerçeklik”, illüzyona, kahraman figürler yaratımı olduğundan daha az zitlık arz ediyor değildir.

Batı bu kavramı pek tanımayor çünkü bizim bireyciliğimiz iç gerçekliğin subjektif olduğunu düşünüyor ve onu, eserlerin ifade ettiği özel nitelikle karışıtırıyor: Van Gogh'un iç gerçekliği, tablolarının ifade ettiği şeydir. Geleneksel Uzakdoğu, Takanobu'nun kişisel duygularıyla değil ama onun kaynağa ulaşma yetisiyile ilgileniyordu. İç Gerçeklik, ‘diğeri kadar mevcuttu. İkincisi, duyularımızın tankılığıyla; ilki ise, tüm mümünlerin dişiyayı paylaşma konusuna benzer bir şekilde, tüm medeni insanların paylaştığı bir üst duyguyla doğrulanyordu.

uzaklardan gelip sonsuzluğa dağılan gong sesleriyle titreşen
nar çiçeği renginde tek bir hatımı.

Takanobu, Shigemori’yi yüce Öze bağlıyor. Trecento’nun*
Fransisken réşminin, fanilerin karşısına bir İsa dünyası koy-
ması gibi, Uzakdoğu’nun geleneksel resmi de figürlerini, hay-
vanlarını, manzaralarını, çiçeklerini, insan tarafından yaratılm-
mamış olan her şeyi, kavgasız ve günahsız bir dünyada bir yil-
dan fazla bir süredir yan yana getirir. Budizm bizi yolumuz-
dan saptırmış; Asya, Banaras’tı Dini Öğretisini öğrenmeden
evvel, sanatı dünyanın bir nüfuz etme gücü olarak görüyoru.
Peş peşe gelen ya da eşzamanlı ortaya çıkan sanatları, yeraltın-
daki akımın yüzeye çıkmmasını gösteren Taoizm’de, Konfiçyu-
sizm’de, Šinto’da zaman zaman bu gücü buldu. Çinli büyük
ressamlar, antiğin, Grek sanatını taklit ederken olmadığı ka-
dar asılana sadık bir şekilde önceki hanedan liderlerini taklit
ediyorlardı. Çünkü sanattan önce var olan, ama sanatla açığa
vurulan iç Gerçekliğin dili, zamanı hiçce saymak ister. Takanobu,
Shigemori’nin portresine girişirken, onu ortaya koyan ru-
lolarla, onların toplamından oluştuğu yönündeki muğlak dü-
şünceyle -Poussin gibi güzellikli ifade edenlerin, ya da Manet
gibi resimsel gücü ifade edenlerin muğlak düşünçesiyle- hem
uyum hem de hiç süphesiz rekabet içinde resim yapmaya ha-
zırlanmaktaydı. Hayatta kalan bu eserler, resamlara, zaman-
dan yakasını sıyırmiş bir geçmiş, Shigemori’nin portresinin
içinde hayat bulacağı bir dünya -Asya’nın Düşsel Müzesi’nin-
sunuyordu.

Asyalılar, sanatımızı harlayan sürekli mücadele, geçmiş-
te onların sanatını ateşleyen uyumu bizim hissedemediğimiz
dekar kuvvetli bir şekilde hissetmişlerdi; barokun teatral
ekspresyonizmin yanısı sira, Ren’in İsa’nın gerilmiş olduğu

* İtalyanların 1300’lu yılları adlandırma şekli.
çarmıhlarının ürkütücü ekspresyonizminde ele geçirme çil-
genliği olarak tanımladıkları şeyi Van Eyck’de de Picasso’da da
şiddetle hissediyorumlar. Elephanta, Angkor, Borobudur, Nara
heykeltürülerini ve tüm lavi ustaları açısından, -sanat fikrine
aşina ya da büyük Hint heykelciliğinde olduğu gibi neredeyse
bu fikre yabancı- büyük yapıtlardan, dininkine benzer koru-
yucu bir alan doğar. Bu sanat insana mesafelidir: yaklaştın ama
dokunmayın... Tantalos’un tada ulaşarak kurtulmasıdır bu.

Hiçbir dilde, bu yüzyıllık laik tutumu karşılayacak bir ke-
limeye sahip değiliz. Japon arkadaşlarımızdan biri Kyoto’da ba-
na şöyle dedi: “Biz dışında kalmak isterken, siz tabloya dahil
olmak istiyorsunuz. Avrupa resim sanatı her zaman kelebek-
leri yakalamak, çiçekleri yemek ve dansçı kadınları öpmek is-
tedi.” Tabloyla büyülenen Asyalılar, görünmez bir cam gibi
onu koruyan bir aura sayesinde onun dışında kaldılar. Biz bu-
nu betimlemek için -deniz suları için de kullanılan-
çekilme kelimesini kullanıyoruz. Çünkü kendi özüyle korunan bir
uzaklık söz konusu. Bizden ayrı, ama uzak olmayan Shigemo-
ri’ye kimse yaklaşımayor, kimse Majeste’ye sarılmıyor. Uzakdo-
ğu lavi manzarasında birinci plan yoktur; Çin perspektifi izle-
yiciyi dışlar; Asya, bizimkilerde ışığın oynadığı rolü onlarniki-
lerde oynayan sise kayıtsızlığımı hiçbir zaman anlamadı.

Kavranamaz olanın tansıkları, Titien ve Rembrandt’a ya-
bancı değildi. Fakat geleneksel bir Japon ressamı için o, genel-
lıkle işığa bağlı -ve Shigemori’nin ve Miğerli Adam’ın (L’Hom-
me au casque) parlak tortusuna yaklaştıkça görebildiğimiz- bir
ele geçirme vurgusu olarak kaldı. Hristiyan sanatı hiç şüphe-
siz astırsı boyunca lsa’ya ulaşmayı deniedi, ama Asyaların gö-
züne her zaman onu ele geçirmiş gibi göründü. Hatta Hristi-
yan başyapıtlarında, tek bir lsa gördüğümüzde bize de öyle
gördündü... Ayrıca, Batı’nın inatla “kendi ifade edişine”, As-
ya uzun zaman boyunca şöyle cevap verdi: “kimsenin sahip
olmadığını ifade etmek.” Sanatından, sanki açığa vurduğu gizemi ele geçirmeye çalşıyormuş gibi bahsettik, aslında sadece yakınluğu yakalayabılmıştı…


“Her insanı çeken sanat” ilk önce, Valéry’i kuşatan sanatla bir karşıtlık oluşturuyordu. Olympia’nın ardından Baudelaire’in Manet’ye yazdığı mektup bunu doğruluyordu: “Sanatınızın gerilemeye başladığı bir dönemde en onde bulunduğunu nuzu unutmayın.”
Kendisininkine nazaran daha şaşırtıcı bir konum, çünkü Baudelaire hayranlıkla Greco’yu, Georges de la Tour’u, Vermeer’i keşfedecek, maskelerin, fetişlerin ve Miró’nun şeytanlarının sesini çabuk duyacaktı. Valéry gibi güzellikten bahsederdii, ama bahsettikleri aynı güzellik değildi. Manet’nin resminin karşısına koyduğu resim, Delacroix’ının resmiydi.


Valéry bunu zorbalık olarak gördü. Ne var ki kısa süre içinde, Cézanne’nin ve Van Gogh’un egemen olduğu büyük sa- londa, empresyonistlerin ve hatta Manet’nin hakimiyeti sona erdi. Claude Monet ve açık hava resamları; Valéry’nin insan-liğine en yüksek dehaları olarak adlandırıklarına bir bahçivan ya da gözlemcinin ağzından cevap verdiler; Van Gogh ise bir şehidin ağzından cevap verir. Tabloları ve dayanılmaz mek- tupları karşısında, kendisini aleni bir şekilde etkileyen resmi- nin, tüm izleyicilerini etkilemeyeceğini kim söyleyebilir?


Barbar, İç Gerçekliğin Uzakdoğu’ya hükümaji şekilde, güzellikin sanata hükümliği Grek ülkesinde doğmuş bir kelimedir; bir kozmos sanatı, bir diğerinin sanatına hiçbir zaman tümüyle yabancı değildir. Olympos’da olduğu gibi, Nara’da ve Hangzhou’da da sanat, kozmos ya da yin-yang denen dünyanın düzenli uyumunun yansıması ve aracısı olarak görüldü. Gök parıltısı.


Bu sefer Düssel Müze, zeytin ağaçlarının üzerine düşmeye başlayan yağmur damlalarının sesini hatırlatan Akdeniz dersine cevap verir: “Öz, smayla Parthenon frizi, Shigemori ve Do-

Sümer heykelleri Suriye’ye, Shigemori tapınağına, modern tablolar sahiplerine dönecek. Artık Manet’nin Berthe Morisot’sunu Gümrükçü’nün büyük boy Bakir Orman’ının (Forêt vierge) yanında; Titien’i, Velázquez’i, le Greco’yu, Poussin’i, Chardin’i ve Corot’yu yan salonda, eski çalıların onca heyke- lini öbür salonda ve dışarıda Akdeniz’e batan güneşi göreme- yeceğiz. Birkaç kilometre uzaktaki tepelerin ötesinde, tuval- ler, Notre-Dame-de-Vie’nin tıka basa dolu odalarında bekle- mekteidir. “Bir sanat nesnesi ile bir resim asla aynı şey değil- dir...”
Le Corbusier'in, Louvre'un aydınlık duvarlar arasında karanlık bir kuyuya benzeyen Kare Avlusun'daki cenaze törenini düşünüyorum. Armağanlar taşıyan Hindistan ve Yunanistan elçileri bekliyordu.

"Elveda yaşlı ustam ve eski dostum. / lyi geceler... / İşte Ganj'm kutsal suyu ve Akropol toprağı..."

Terk etmekte olduğum bu yapılar, resmin son büyük dönemin cenazesine sunulan armağanlar değil midir?

Vakfın yemeği, Mougins restoranında yapıldı. Üzerimizde, Notre-Dame-de-Vie, karanlık... Samimi sohbetler. Ressamlar, müdürler, eleştirmenler, amatörler. Shigemori'ye eşlik eden Japon müdürü. İlk kez son Titien'lerinden birini, Greco'nun Annonciation'unu* ve diğer iki başyapıtı sergilenmesi için veren Baron Thyssen. 1938'de Katalonya'da sahnelenen Umut'u yönettiğim sıra bana yardımcı olan İspanyol sekreter; Barselona'nın en büyük galerilerinden biri ona ait. Onu görünce, ak- dikenerle dolu ve gölgelerin oradan oraya koşuşturduğu Rambla de les Flors'u, sadece Enternasyonal'i söyleyen körle-

---

* Cebrail'in Hz. Isa'nın doğumunu Meryem'e bildirisi.

Aimé Maeght’un davetlilerinin ondan beklediği dostane konuşmaya cevap olarak, otuz beş yıl önce oluşturmaya başladığı ve bu serginin başlığının yanıt verdiğini önerilerimi özetmek için notlar aldım. Edebi yarati deneyimi, bana hep, tanıdığım ustaların resimsel yaratısını aydınlattııyor gibi görüündü; sanatı kadere baskıldıları olarak gördüğümden beri, veryûzünü ele geçirmelerine rağmen, sanatımızın ve müzelerimizin tekil ve eşsiz karakterini hissetmemek için epey bir süre Avrupa’dan uzakta yaşadım. Cevaplarının kabul görmemesi pek önemli değil, yeter ki soruların göz ardı edilmesin. İnsanlık Durumu, Karşı Anılar, Tanrıların Dönüşümü aynı yaşamanın bölümleridir; Braque’la tanıştığımda yirmi iki yaşındaydım, Louvre’ın sıra sıra sütunlarını, cesedin koruyan kanatlara dönüştüğümde ise almış iki yaşında... Öte yandan, 1973’un Düssel Müze’si, 1925’in Louvre’u deildir.

İşte konuşmam...

“Düssel Müze’nin ilk cisimleşmesine tanık oldu. Bu, bir devlet tarafından değil, zamanımızın ilk modern sanat galerilerinden biri tarafından gerçekleştirilirdi. Çünkü bu müze sana-
tımızdan ayrı düşünülemeyeceği gibi, Manet'den Picasso'ya kadar, sanatımız da, dirilttiği Düşsel Müze'yle kurduğu diyalogdan ayrı düşünülemez.

"Düşsel Müze, içerdüğü bazıapistılara rağmen, her birimizin hayalindekinin yanında ne yazar ki sönük kalıyor. Fakat ete kemiğe bürünmesi, kavram olarak kısık sesle gündeme getirdiği problemleri, gözle görülür hale getiriyor.

"Louvre ne diyordu? Giotto, her gün önünden geçmişti Flo-ransa kilisesinin Bizans iși mozaiklerine, Cimabue'ye ne cevap vermişti? Sanat, doğanın -insanların görebildiklerinin- bir yorumudur.

"Düşsel Müze'nin dört bin yılı neyi ortaya koyar? Sanat, insanların göremediklerinin -kutsal, doğaüstü, gerçek dışı olanı-, ancak onun aracılığıyla görebileceklerinin bir dışa-vuru-mudur.

"Birçok açıdan, Ronesans görünür olanın dirilişiydi.

"Birçok açıdan, Düşsel Müze görünmez olanın dirilişidir.

"Ahlınğıında, Modern Sanat Hakları Bildirgesi'nin tasımamalıdır:

"'Bir savaş atı, bir kadın ya da herhangi bir öykü olmasından evvel - bir tablo, öncelikle, belirli bir düzene göre bir araya gelmiş renklerle kaplı düz bir yüzeydir.'

"Ve bunu bizzat kendisinin tehlikeye düşürmesinin şaşkınlığını yaşadığı. Çünkü o zaman şu da gündeme geliyordu:

"'Bir Sümer Tanrıçası, Hint Majeste'si, Afrodit, Meryem Ana ya da Michelangelo'nun Köle'si olmasından evvel, bir heykel, belki bir düzene göre bir araya gelmiş bir biçimler sistemi-dir.'

"Gudea'ların, Grek arkaiklerinin, Elephanta mağaralarının, Roma figürlerinin heykeltüraşlarını ve Michelangelo'yu şaşırtan çeviren buydu. Şöyle cevap veriyorlardı: 'Bir Tanrıçaya, bir Meryem Ana'ya ya da Kahraman Köle'ye düşünmeyecekse, hangi amaçla bir araya geliyorlardı?' Gerçeklikten siyrlmak
için... Ancak bugündür ki Tanrıca ve Meryem Ana hacimler toplama dönüşmüşlerdir.


“Grand Palais’ın Dakar Müzesi’ni ağırlamasından ve Braque’ın cenaze töreninin Louvre’da yapılmasından bu yana, dünyanın tüm gazeteleri, Picasso’nun mezarına çiçek bırakıyor. Diğer yanda, ne Paris’de ne de büyük bir şehirde bulunmeyan bu vakıf, yüz bin ziyaretçisini bekliyor.


“En azından, sanata mecbur olanlara -yaratıcı veya değil-sanatçı dediğimizi biliyoruz. Bir varlığı sevmek, onu büyüleyici bulmak değildir, ona mecbur olmaktır.

“Bununla birlikte, sanatın önceden güzellikle göndermede bulunduğu -kayıtsız kalarak- biliyorsak da; sanatın, onuz
yaşayamayacağı şeyin ne olduğunu hepimiz -kaygıyla- göz ardı ediyoruz.

“Büyük Monarşiler Avrupa’sı, bir Roma Meryem Ana’sını, bir Raphael Meryem Ana’sıyla kıyaslamadan göremezdi.


“Fakat klasisizmde, durun! Asya’nın tüm sanatları Go- tik’ten Barok’a geçer. Bir tek Avrupa Rönesans dediğimiz ma- cerayı yaşadı ve o olmasaydı, hiç şüphesiz dünyanın efendisi haline gelemeyecekti.

“Oysa, Avrupa sanatına kendi referans alanını -güzellik, doğa, ustalık, illüzyonizm, vs.- ve dolayısıyla da tarihini daya- tan bu macera deri.

“Asya sanatlarının eski çağlarını keşfederek şaşırtıp kalan Avrupa, bir aydınlanma devrimi yaşar:

“Avrupa açısından, dünya sanatı bu referanslar etrafında dönüşü birakır.

“Düşsel Müze, onları yadsıdığı için değil, kapsadığı için ondaki üstünlüğü ortadan kaldırır.

“Avrupa, evrensel bir ortaçağ yaratmayı dener.

“Yine de keşifler devam eder; ilkel sanatlar, Süm er sanatı, ortaçağa özgü değildir; ve modern resim, Avrupa’yı kendi di- lini anlamaya zorlayacaktır.

“Bu artık öncekinin peşı sıra gelen yeni bir güzellik kavra-mı değildir: sorgulamadır.
“Batılı sanatçıların yeni referans alanı, kendileri farkında olsun ya da olmasın, bundan böyle ne Doğa’dıır ne de ifade isteğidir; her birimizin içindeki Düşsel Müze’dir.

“Oysa, Tanrı’nın ya da doğanın yerini alan bu Mutlak Güc, büyük oranda, bilinmeyeni ortaya koymak için yaratılmış eserlerden doğar.


“Sanatla ilişkinizini anlaşılmaz kılan güzellik sözçügünden vazgeçmemiştir.


“Ne de doğa teorisinden (vazgeçti). Doğanın üstünlüğü, sanatsal yaratının ortaya koyduğu soruları, özüne kadar yararsız ve anlaşılmaz kıldı. Sanat zamana karşı son derece karmışık bir mücadeele verir; İslam nedensiz yere portrelerin gözlernini oymuyordu. Fakat doğa ve vizyon iyi bir ikili oldu.

“Ne de dışavurumdan (vazgeçti). Sanatçının ifade etmek ve hem de bireyselciliğin egemen olduğu bir dönemde kendini

"Ne de, çok daha tehlikeli olan, sanatsal üretimle yaratının karıstırılması" (bir yana bıraktı). Modası geçmiş Taine, her anlama çekilen Hegel, Marx bayrağı devraldı. Üstyapı mera-kından önce, bu karmaşa, sanatın boyunuruk altında olduğunu bir gerçeklik olarak ortaya koydu. Kimi fikir yapıları, başarsıyla; incik boncuk ise, parlaklığıyla kabul görür.

"Sanat öncelikle tarihe boyun eğdi. Tarih, güzellikin antik galerilere hüküm mesi gibi, müzelere hüküm. İnsanlık ma-cerasını anlasılır kılmak, ne iddia! Sanatın macerasının ona uygun düşüp düşmediğini incelemek gerek. Bu asra kadar, sanatın Avrupa tarihi, Avrupa sanat tarihiydii; Düssel Müze’nin ise bir tarihi yok, tarihleri var. Ressamın, tarihçilerle ve psikiyatrlarla diyalogu, komik avcı diyalogları gibidir çünkü onlar sanatın ‘şartlanmalarını’ avlarlar. Oysa kaçak avlanan ressam, sayesinde onlardan bağımsızlaşacağı gücün peşindedir. Diğerleri kendilerine ait kâğıt satolar inşa ederken, ressam, Guimet ve Jeu-de-Paume müzelerinin -orada, müzenin tarihi önemsemeyen ilk salonu olacak olan ‘ziyaret ettiğiniz’ ilkel sanatlar salonunu beklemek için- usul usul Louvre’a dahil olusuna tanık olur...“
“Düşsel Müze ilk etapta oldukça Spenglervar bir görünüm arz eder. Ama bu uzun sürmez, çünkü Spengler için her kültür ölüme yazgılıken, müze için, her büyük biçim metamorfoza yazgılıdır. Biçemlerin, artık ‘doğanın’ bir yorumlanması olanarak değil, dünyanın ifadeleri olarak görüldüğü bir dönemde, Müze, peş peşe gelen ya da farklı medeniyetlerin yapıtlarını bir araya getirir.


“Söz konusu olan yok oluştur, ölüm değil. İnsanın, ezeı ve ebedi olmayan medeniyetlerde, kendi yaşamıyla başlayan ha-yat karşısında hissettiği ve diğerlerinde sonsuzluk karşısında hissettiği temel duygulanim söz konusu. ‘Neden bir şey, hiç-


“Ronesans’a kadar, en azından heykelcilikte ve freskte...


“Ve romantizmin sonuna kadar öyle kalacaktır.

“Romantizm, ona şiirde verdiğimiz yeri resimde hiç hak etmez. Delacroix’ın Rubens üzerinden Venedik’le kurduğu öfkeli diyalog, Ingres’in Rafael’le kurduğu sakin diyalogdan daha fazla gelecek yükülü değişildir. Fakat romantizm, típí Rafael’inki gibi Venedik’in bilinmeyen sanat dünyasını keşfeder. Sadece, Titien’in egemen olduğu şiir dünyasını değil: Go-
ya'nın; Rembrandt'm ve Michelangelo'nun kardeşi haline geldiği bir dünyayı da... Dininkini andıran ve dehaların, üst insanın şefaatçileri olduğu mutlak bir gizem dünyasını keşfeder. 1850'lere doğru, Delacroix titreyerek, hep birlikte Rembrandt ve Michelangelo'ya (bu zaten olmuştu) değil ama belki de Rembrandt ve Rafael'e hayran olacağız mı bir günün geleceğini, kendi sine vahiy inmişcesine biliyordu. Rembrandt ve Piero della Francesca'ya hayranınız. Onlara, Takanobu, Sümey ve Afrika heykelciliğinde birlikte hayran olacağız. Beş yüz metre ötemizde, Picasso'nun atölyesinde, bir Kole mulaji, pençeli heykellere hükmediyor. Batı, hayranlığını, estetik üzerine inşan ettiğini sanıyor, oysa iki yüz yıldır, dalgalanan estetiği hayranıklarından doğuyor. Aşk, bir tahlilere listesi değildir. Düşsel Müze de...

"Fakat romantizmle birlikte, sanat dünyası tümüyle değişecektir: Venüs gibi, ortaçağ azizi de heykelciliğin tarafından seçildi; yelpaze tüm büyük dinlere kadar uzanır. Heykelcilik, Gobi'ye kadar ruhsallığın biçimlerini diriltecektir.

"'Güzellik' kelimesinin zaferi, Delacroix'yla son bulur. Courbet, hatta Corot artık 'bu, güzel' yerine, 'bu, iyi' diyeciklerdir. Avrupa, üstünlüklerinin çokluğu, bir ekol kavgasıyla sınırlanmaya birinciliğini keşfederek, aynı zamanda, Courbet'nin dehasının ne bir Japon için ne de fotoğraf için gerçekçi olduğunu, tarih öncesi ressamların bir kaya üzerine kendi gölgelerini taklit etmeklerini, tanrı imgelerinin insan portrelerinden çok daha eski olduğunu bildiğimizden beri, kaba söylemin sınırlarına ulaşan, bir gerçekçilik de keşfedler.

"Büyük gerçekçilikler, hiçbir şekilde göz altanmalanılya tanımlanamaz. Conrille'le mükayese edildiğinde, Molière kesinlikle gerçekçidir, kesinlikle fotoğrafçı değildir. Her gerçekçilik, sosyalist gerçekçilik gibi, sıfatıyla birlikte var olmalıdır. Çünkü o kendinden önce gelen ve mücadele ettiği idealizm-
den, ruhsallıktan ya da romantizmden doğar. Roma, Gotik, Flaman ya da İspanyol gerçekçiliği, diğer gerçekçiliklerden ziyade döneminin biçemine daha yakındır. Shigemori’ninki, rulonun yer aldığı salonu kapatmayı; Olympia’ninki polis çağırmayı gerektiriyordu. Don Kişot hayatını Sanço’ya, Sanço, kabartmasını Don Kişot’a borçlundur.


“Müzede, bir dizi resimsel olgu görürlür ama fla bir şekilde, çünkü ressam, resimsel olguyu kendi diline çevirek cisimleştirir: Manet’nin Titien’de keşfettiği resimsel olgu, belki de Cézanne’ın Sebastiano del Piombo’da keşfettiğine benzer; fakat Manet ondan ancak bir Manet, Cézanne ancak bir Cézanne çıkarabilir. Müzenin; tapınağın ve sarayın ardılı olmasi-
ni sağlayan en büyük özelliği, bu resimsel dünyanın mekânı olmasıdır: resim, onun en üstün öz değeri haline gelir. Söz konusu olan resimdir, güzellik ya da deha değil.

"Ressamlar, dünyanın tüm resimlerinde resimsel olguyu keşfederler. Dünyanın tüm resimleri derken kastedilen, önce-likle tüm yüzyılların Avrupa resim sanatıdır. Çünkü Avrupa resimciliği, renk seçim alanıdır ve resimsel olgu, tarihe üstün gelmektedir: her ressam, Titien'de olduğu gibi, Van Eyck'te de bunu bulup ortaya çıkarır. İçindeki tabloların, betimlediği azizlerden ve tanırlardan -tüm şifre çözümleri aynı dönemde aitse de; yapıt, ya sadece dönemine aittir ya da hiçbir dönem ait değildir, bu yüzden de o dönemde bir ölçüde- bağımsızlaştır-ığı içsel müze onunla doğar. Resimsel olgu, çaglar üzerinden, ironik bir şekilde güzellikinkini andıran bir üstünlük yakalar. İlk Düssel Müze'yle birlikte ve sadece onunla, Batı resim sana-tı kendini bir medeniyet değeri olarak görmeyi birakır çünkü artık sadece kendisine göndermede bulunur. Ne adına olduğunu göz ardi eder. Kuralsız bir biçim ve renk oyunu olmak- tan çıktığında, lanetli resim belirir.


"Modern sanat belirdiğinde, Müze haleler içindeydi. Başya- pitlar, bugüne kıyasla daha uzun süre hayatta kalmıştır: me-

---

* Halkın günlük yaşamından kesitleri ya da sokak sahnelerini konu alan bir resim türüdür. Pazarlar, serseriler, sarhoşlar, vs temalarını oluşturur. Kari- kature yakındır.

“Resmi sanatçılar için, tablolar göze hitap ediyordu. Güzellikleriyle hayatta kalacaklardı. Bununla birlikte bu kelime, birkaç anlanmamı yitirerek, ölümsüzlüğü de yitirdi: sonsuzluğun biratik biçeme eşlik ettiği biçimde, o da güzelliğe eşlik etmişti. Théophile Gautier’ın sözleri:

“Her şey geçer.
Sadece güçlü sanat sonsuzdur;
Büst
Sitede yaşamaya devam eder”

yüz elli yıl önce küçümsenen yapıtlara, heykel yaratmak için yontulmaya Roma Meryem Ana’larına hayranlık duyacak ve Roma büstleri ile Grek nü’lerinin bin yıldır toprak altında unutulduğunu anımsayan ressamlar için büyük bir anlam taşımaktadır.

“Bağmsızlar için, resim, bir yaratma gücü uygulamasıdır. Ancak o gücün yarattığını taklit etmeyerek, o gücü sahip olacaklardır. Ölümsüz olmaya medeniyetlerinde, bu güç, hayat alta kalma gücündür. Onunla her gün Louvre’da karşılaşırız. Ona her şeyi feda ederler. Sanat, dine değil ama imana dönüşür. Resmin kutsallığı, artılmışlarının kutsallığı değil, ölümün kutsallığıdır. İnançlı kişiler olan Cézanne ve Van Gogh, tablolarının Louvre’ea girmesini, bedenlerinin Hristiyan toprağına gömülmesinden daha fazla önemserler. Van Gogh, Degas, Ma-

“Düşsel Müze’nin Louvre’dan iyi yanı, bize, olumsuzlukle bir tutulmadığınızdan beri kafa kariştıran sanatın zamanını hissettirmesidir. Çünkü bir araya getirdiği birçok eser, hiçbir zaman sadece sınırları belli -XIX. yüz yılının gerçek zaman dediği ve sanatın hemen her zaman insanlara ölümnün zamanını düşünmeyi telkin ettiği- bir zaman ait olmadı.


“Sanatçının gücü -resimsel olguyla giderek daha az sınırlanarak- daha gizemli hale gelecektir. XIX. yüzyıl resim ekolle-
 réussit; bizim asırımız ise, eski çağıları dirilterek, heyle
cilik biçimlerini diriltmektedir. Birkaç yüzyıla karşı birkaç
bin yıl.

“Cézanne’nin eylemi, resimsel olguyla sınırlanmaz. Roma
heykellerinden, Greco’ya, Piero della Francesca’dan geçerek,
Cézanne Batı’nın ‘yalın biçimini’ ve gizli bir mimari ortaya ko-
yar. Ardılarımızın, bizim Cézanne’nin ve Manet’nin gücünün ta-
nımladığımız şekilde, isimsiz güç olarak tanımlayacakları; Lo-
vre için tarih öncesinin Venüs’lerini ve Yeni Hebrî’terinin bi-
çimlerini yakalamak üzere siper aldığımı gördüğünüz Picass-
so...

“Sanatçılar bu gücün tanımlayamadılarسا da, onun varlığına
nice kez tanıklık ettiler. Picasso’ya Van Gogh’un ‘Hayatta ve
resimde, Yüce Tanrı’yı aşabilirim. Ama ne yazık ki benden da-
ha büyük olan, hayatım olan bir şeyi aşamam…’ cümlesini ak-
tardiğında, gerisini o getirdi: ‘… yaratma gücünü.’

“Ondaki dili hâlâ anlamıyoruz, sadece ondaki sesi duyuyo-
ruz. Bu yeti, biyolojik bir gücü medeniyetleri aşıyor. Bu yarat-
ma gücünü uygulayalımın ölmü, ondaki eylemi ortadan kal-
dırıyor ve hatta bazen onu tetkikliyor. Keşfettiği biçimlerin
bağtınısi, yaşayan biçimlerin bağıntısıyla karşı karşıya geti-
rıyor. Bu güç, en saçlııcı öngörülemeyenden, delinin ilham

dan, naîsin naîflîginden, çobanın sabrından doğabilir; diğerle-
rinin yanında rastlantısal sanatları keşfettik. Fakat en genelde
sürekliğini derin bir alandak bulur: sanat, yaşamın biçimleri-
ni kendi keyfine göre değil, biçimler göre -medeniyetler en
yüce değerlerinin bilincine vardıklarında, o değerler göre-
düzenledi. Eski bir cümle akıma geldi: ‘Chartres’da, sahın-
da dua edenlerden daha Hristiyan bir topluluk vardı ve bu,
heylê topluluğuydu…’

“Sanat, unsurlarını, hayatın unsurlarının olmadığını kadar
uyumlu bir hâle getirir. Tûrbanlı Genç Kız’în (Jeune fille au tur-

"Bu müze bir gelenek değil, bir maceradır. Hiçbir hiyerarşide, özellikle de ruhunkine göndermede bulunmaz, çünkü hepsini kapsar. Avrupa'nın uzun zamanandan beri kurduğu Manikeist diyalogı görmezden gelir; her ikişinin de üzerineндede yarattığı ve hayranlıkla daha karmaşık bir şey olduğunu bildiğiniz nüfuz edici etkide neyin ortak olduğunu bulmak yeri ne, Akropol Müzesi ile Dakar Müzesi arasında bir seçim yapmak mı peşinde olduğunu? Güzellik, Düssel Müze'nin problematik dediği bir estetik barındırıyordu.

"Huriştiyanlığın antik tarafından kuşatıldığı şekilde, kitaların sanatiyla kuşatılmış olan bizler, doğumuna tanık olmamızın dünya tarihinin ilk çevriminin tamamlandığını da görmüş değiliz: ilk sömürğelerle başlayıp, hepsinin bağımsızlığa
kavuşmasıyla son bulur. Sanatımız, büyük keşiflerden, Britanya İmparatorluğu’nun sonuna kadar dünyanın ele geçirilmişiz ifade etsin etmesin, Düşsel Müze Üçüncü Dünya’nın bağımsızlaşmasıyla doğar ve söz konusu muzenin doğumunu çabuklaştırılan fotoğraftan yöntemi, détrame,* tuhaf bir biçimde Hindistan’ın kurtuluşuya yaşattı. Sanatlar da bağımsızlaştırı ve Düşsel Müze’nin ilk Hazinesi, bir asır bitmeden evrensel olacaktı.


“Başyapıt dediğimiz tablolar, bazen sonlanmışlardır, genelde ise büyülü eserlerdir: ‘Eğer inansaydım,’ diyor bana Braque, ‘bazi tabloları Tanrı’nın elinin değdiğini düşünebilirdim...’ O veya bu biçimde bana şunu demeyen, tek bir büyük ressam tanımadım, bir tane bile!: ‘Başkalarının başyapıtlarında olduğu gibi, en iyi yaptığım şeylerde de, en önemli olan açıklanmaz; gizem ya da aleniyet, aynı şey.’ Bu açıklanamaz olan, Düşsel Müze’nin Hazinesi üzerinde; başyapıtı, kardeşlerinin imtiyazlı bir benzeri haline getirenin, ama aynı zamanda -hâlâ bilinmeyen bir dünyaya ait oluşları dışında- her şeyiyle ondan farklı eserlerin kardeşi yapanın üzerinde hüküm sürüyor. Öksüzler Yurdu Kadın Yöneticileri (Les Régentes), -baş belası

---

*Bir çeşit filtre, resmin ayrıntıları korunmak suretiyle parazitlerin ve çok net piksellerin yumuşatılması, flülaştırma.

"Anlaşılması güç Zaman ötesi, Gerçek dışı operasının (bu operanın, tanırın yerini alırken izlediği aynı yollarla) yerine geçtiğiinde, Hazine, son kahramandır: çünkü sanatçıların hizmet ettiklerine inandıkları kutsallık, güzellik, üst insan, düsüllik, orada yaşamaya devam eden varlıklarının ölü hizmetçilerine dönüşür.

"Düssel Müze'nin Hazinesi, -bilinmezi ne dişlayabilen, ne de kucaklayabilen- medeniyetimizin temel sorgulamasına cevap verdiği için seçtigimizi sandığımız biçimler toplulughudur. Tipki guzelliğin, Helenistik bilinmeze çevap veren biçimlerin eşsiz yıldızı olması gibi..."
Yaz yağmurunun sesinin yerini, düşen kalasların patırtısı ve hemen sonra da inşaat gürültüsü alıyor. Bu saatte ne inşa edilebilir ki?


“Medeniyet -ki XIX. yüzyılınca gözlerimizin önünde iyimsert ve tereddütlü bir başlangıç yapan- bilinmezlik bilincini de-gersizleştirmez ama onu tanımsalա Ashton da. Medeniyetimiz, bilinmezi sorgulamak üzere, onu dinden ve batıl inanıştan kopardan ilk medeniyettir.

“Bu sorgulama olmasaydı, Düsseldorf Müze doğmayacaktı.

“Grek ülkesi, Roma Hristiyanlığı, kendi sanatçılarının yaratmış olduğu biçimlerle cevap vermişlerdi, çünkü bir din aracılığıyla cevap vermişlerdi. Fakat bir sanat asla kendi dininin bilinmezi dişindakini ifade etmez. Bilinmez, tipki kutsallık gibi, kendini esinleyen aracılığıyla oluşur. Bu kutsallık, Sümer,
Mısır, Bizans sanatına hükümmediyordu; fakat eserler, herhangi bir kutsalğı değil, Sümner, Mısır, Bizans kutsalğını ifade ederler çünkü sanatlar kavramlardan değil, duygulardan doğar. Bizim dönemimize bir din hükümmedigine göre, sanatımız da dinimizin kutsallığını ifade edemez; hem hangi sanat kendi içindeki bilinmezi ifade edebilir ki? Bilinmezin çokluğu nın farkında olan bizler, ona ancak biçimlerinin çokluğu üzerinden yaklaşılabılırız.

“Bireyciliğin, bizi özgürliğün çokulculüğunun mirasçısı yaptığı bir dönemde, Manet, Renoir, Cézanne, Van Gogh, Seurat aynı masaya oturabilirlerdi; Matisse ve Kandisky’nin, Rouault ve Mondrian’m, Picasso ve Modigliani’nin, Soutine ve Klee’nin, Braque ve Chagall’in, bu çok renkli şölenin davetlierinin ne gibi bir ortaklığı vardır? Görünümün biçimlerindeki isyankar biçimler alanı. Monet, Corot’nunkilere kıyaslada aslına çok daha benzeyen manzaraları hâlâ yakalayabileceğini sandırdı; artık manzaralar yok.

“Sanatımızın biçimleri, bu öğleden sonra onlarla sohbetlerine tanık olduğunuz kutsallığın biçimleri kadar kuralsız hale geldiler. Tıpkı onlar gibi, görüntüden farklılar. Tıpkı onlar gibi, görülemez olanın biçimlerini ortaya koyuyorlar. Hangi kutsalık adına?

“Sanatın zamanı, canlarını zamanıyla bağdaşmaz.

“Büyük sanatçılar tam olarakölü değildirler, resimleri de öyle... Yitik insanların muhatapları aynı zamanda doğacak olan insanlardır; Rembrandt, Baudelaire gelecekteki kitlelerini yaratmak için açıkça yarıştular.

“Resmin mekânı, hayatındaki değildir.

“Sanatsal yaratının bağıntıları, Yaratılışmıkler değildir.

“Sanat yapıtları -tanrilar gibi- metamorfoz nesneleridir.
“İnsan yaşamı, Greklerin tapınaksız tanrısına, tüm tarihi medeniyetlerin -birey için, insanlık için, dünya için özgürlüğün karşısında kader dediği tanrıya bizi boyun eğdirek, en derin bağımlılık bilinciyle düzenlenir.


“Sonra... Düşsel Müze de ebedi değildir.”

Daktiloların vuruşları beni sesimi yükseltmeye zorluyor.

“Michelangelo’nun, Saint-Pierre’i inşa eden ve geceyi dolduran çekiç sesleri arasında, Vatikan Torse’unun* dirilişini sonsuza kadar seyretmek için birbir mumları yakığı geceyi düşünüyor. Döneminin gürültü patrüssünden başka hiçbir şeyi muhafaza etmeyen, hâlâ Hristiyan olan bir dönemde, insanların, o tarihlerde güzellik olarak adlandırılan şeyin üzerine mumların Michelangelo’nun gölgesini düşürdüğü Roma gecesini hatırlayacağımı biliyor muydu acaba...”

Gürültü, bir anda başlamıştı, bir anda kesildi.

“Sanki Torse’un gölgesi, huzurlu tepelerin üzerine uzanıyor. Kurbağaların şarkılarını dinleyin... Bu öğleden sonra, çağ-

---

* Kol ve bacaklar ile başı kopartılmış gövde heykeli, torso.
lari aşan nehrin çırşınılığını hissettik: Bir gün Düşsel Müze düşlerin gömülü olduğu çukura fırlatılrsa bile, kurbağaların gecenin derinliklerinden gelen sesi gibi, asırların derinliklerinden yükselen insanı yaratının sesini duyduğumuz o saatleri biri hatırlayacak. Geri aldığımız Vosges'deki bir ormanı düşünüyorum. Öldürülmüş yoldaşlarının üzerinde, kuşlar bu aynı kısık sesle şarki söylemeye koyuluyorlardı ve sessizlik peşimizi bırakmayan sesiyle şöyle dıyordu: 'Kuşlar, II yılının askerlerinin bedenleri üzerinde şakıyorlar...'

Konuşmaların gürültüsü yeniden başlayacak. Yarın, Vauvernargues: Jacqueline beni görmeye geliyor. Tüm konuşma boyunca, özellikle de yaratıcı güçten bahsettiğim sıradada, sunu düşünüyordum: "Kıkladların bir Çöp Adami vardı..."

Sağda ve solda, Provence Dağları'nnın yukarıdan aşağıya doğru uzanan etekleri. Alçak bulutlar Cézanne'nin Sainte-Victoire'ını saklıyor. Aşağıdaki vadide, kübik şato ve onun sıvılıkleri budanmış dört yassi kulesi. Kayalık kaidesiyle her şeyden koparılmış dik bir yapı; bu bir mezar.


Burası biraz Cid'in* anıt mezarı gibi ama ondan daha gör-

* Corneille'in eseri.
kemli, daha ziyade Palais des Papes'in kulelerine ve biraz da Don Kişot'un anıt mezarına benzetilebilir. Fransızların gözünde, Kral Lear'ın Soytarı'nın ağabeyi olan Don Kișot, kralı kadar, kardeşi Hamlet kadar delidir. İç Savaş sırasında, İspanya'dan arkadaşları ondan Karl Marx gibi bahsediıyorlardı; alevlerle harap olan Barselona'da Sagrada Familia'nın (dunya-nın tek şeytanı kilisesi) önünde, bir hemşire çekingen bir şekilde bana şöyle dedi: "Don Kişot'un mezarı...

Benim açımdan da Don Kişot büyüülü bir kişidir; İran Çolü'nün ve dev cırcır böceklerinin üzerinde, İskender'in ordu-sunun önüne Bukefalos'u yakan odunların gölgesini seren günbatımının, Kastilya ovalarının çatlamış toprakları üzerine, değirlenmelerinin gölgesini yaydığini gördüm.


Yolu takip ederek, Vauvernargues Şatosu'na varmaktüm-kün. Oraya, üzerinde yapının yavaşça ve gösterişli bir şekilde yükseldiği ve Picasso'nun gömülü olduğu taraçın başladığı yerde, Escurial ferforjeleriyle son bulan, dik bir basamaklı sekilde girilir. Çimenlikte, koruyucu tanrı, siyah bronz Vazolu Kadin (Figure au vase), toprağa paralel olarak, sabahın son dakikalarında bulutlarla doğru kolumu uzatır.

İspanyol ya da Meksikalı taş kırımları, ortaçağ'a özgü bir antre, dolambaçlı bir merdivenin boşluğu, döşemesindeki küçük ve dar çokta taşlarıyla ayırt edilen muhafız salonu; en dipte, alçak ama anıtsal bir şömine. Antrenin devamında, kuz-günkılıçlarının alev alev yandığı dev bir kırmızı kaban: koyu-
lua doğru yükselen düz duvarlar arasında, bir kor yağının yaşamları. Daha ötede, kırmızı odunların tutuşan kuzgunkılıçları üzerinde hakiki alevler. İki yanında, bir antikacija bulunmuş, oturan, doğal büyüklükte kurşun tazlarda.

"Bunlar hoşunuza gitti mi?" diye soruyor Jacqueline.

"Olağanüstü..."

Bu mezarlığı yaratan aşık kendisi, ama karanlığın tanımları da ona yardım etmiş. Mougins de dahil olmak üzere, Picaso’nun tüm atolyelerinde, Rafael Alberti’ye ve şair arkadaşlara, Tarotların karşısında, Silahşörlerinin, Maskelerinin ve Mata dorlarının liderliğinde Palais des Papes’ı fethettigini söyleyen tuhat, küçük şeytan vardı. Burada, alevlerin parlamasıyla, ha yatımı kuyuran sorgulamanın karşısında pitoresk yok olur. Büyük Piramit’in mezar odasını, Nuremberg’i aldığımızda, zenci kamyon şoförlerinin bütün Şarkısı eşliğinde, Hitler’in yeral tmdaki karargâhından yükselen zayıf ışığı düşünüyorum. Tablolara teslim olmuş Vauvenargues, hiç şüphesiz bir ressam için yapılan en görmekli anıt mezar olacaktır. Fakat hiçbir şey, bu çiçekleri, Vazolu Kadin’ın (Figure au vase) elindekini, alçak bulutların geçtiği bir göğe sunduğu açık kapının önünde bir cenaze atesi gibi koruyamayacaktır. Sadece simetrik tazlara orayı beklemektedir.

Yemek odasında, yine şöminenin yanında, Mougins’deki ne benzer, kuyruğu havada altın sarısı bronz bir Picasso kesi. Ünlü Vauvenargues Büfesi’nin (Buffet de Vauvenargues) büfesi, doğal büyüklükte şasırtıcı bir Picasso fotoğrafı: gözleri yüzünde öyle bir rol oynadı ki, gözkapakları neredeyse kapana kadar indiğinde, yüze artık ona benzemezdi. Keçi ayaklı figürlerin sadece çizgilerle resmedildiği, yüksek arka likli koltuklar.

Şöminenin üzerinde, fotoğraftın yanında, bir çeşit küçük kağıt mendil, kopalımsız ama kath. İki elinin iki parmağı arasında onu tutup, el ele tutuşmuş ve keçi ayakları andıran, dans eden küçük figürlerden oluşan bir tacı, geçmişe kalan mutluluğun bu kez karanlığı deliği hüzünlü bir gülümsemeyle açıyor.

Sağda, Mougins'de gördüğüm Barselona çatıları tablosu. Banyonun duvarına freskler çizilmiş; orman resmi ile yeni ve metruk bir keçi ayaklı figür.

“Size bir orman mı hediye etti?” diyorum.

“Ah hayır! Ondan hiçbir şey talep etmedim. Soğuk çimen-toyu görünce, üzerine resim yapmak istedi, ormandaki hayvanları çizdi. O zaman ben de doğal olarak bahçe mobilyaları aldım…”

Gerçekten de bir bankın üzerinde, park banklarının mar- karası var: Allez Frères. Hayat...

Boş bir oda.


“Herhangi bir yere yerleştiniz mi ki? Mougins’i düşündüğümüzde, oraya yerleşenler tablodardı. Ve hızca çoğalıyorlardı. Siz ikiniz, koyunlara çobanlık yapıyordunuz…”

Ölümün taraflına geliyoruz. Dışarında, kapının çerçevededi- gi, Vazolu Kadin (Figure au vase).

Kolu, mezarla hüzünlü manzarayı buluşturan heykelin yerine; Guernica’nın düşlerdeki atların başları gibi, toplu mezarin üzerine yerleştiridi, Mahşer’in at başını tercih ederdim.

“Ne yazık ki,” diyor, “yapamadık. Ama İspanya’ya Cumhu- riyet geldiğinde, ona söz vermiş olan Miguel’le birlikte onu Madrid’e taşıyacağız. Bizimle gelmek ister misiniz?”

Mougins’deki tuhad gülümsemesi yerleşiyor yüzüne; yine
de bana öyle geliyor ki daha az acı çekiyor, çünkü bu mezar hayatını dolduruyor.

**Guernica** -silah ve arma-, siyah ve sakat İspanyolların, Le-pant'tan sonra şöminelerle dolu ıssız şatolarının kireç duvar-larına astığı kara kılıçlar gibi, onun tarafından muhafız salonunun ocağının üzerine aşılmışa benziyor. Çok yakında Jac-queleine Vauvenargues'i onun tablolarıyla dolduracak. “Onlar artık insanlarının salonları için yapılmıyor,” derdi.

Hiçbir büyük sanatçının başına kendi yaptığı uyanık beklemedi. Michelangelo’nun, Rembrandt’in, Greco’nun evle-
ri müzeye dönüştürüldü. Orada ölüm eksikti. Bethsabée’nin (Bat-Şeva) göz kulak olduğu Rembrandt’ın mezarının, son Pi-
etasının göz kulak olduğu Titien’in mezarının yanında, hey-
kelinin başında durduğu Colleone’un mezarı ne olacaktı! Pi-
erro della Francesca’yı Arzezzo kilisesinde, Giotto’yu Assise
kilisesinde hayal ediyoruz; dehaları orada Tanrı’nın hizmetin-
de olacaktır. Dünyanın en etkileyici mezarı, henüz inşa edilmemişti. Şah Cihan, kraliçenin gömülüceği Tac Mahal’ı gör-
düğünde, bu kez kendisi için, Yamuna üzerinden dünyanın en
büyük siyah ve beyaz kemerleriyle karısının mezarına bağla-
nacak, siyah mermerden bir anıt mezar yapılmaya karar ver-
di. Şah Cihan, oğlu Alemgir Şah’ın esiri olarak, Agra Kale-
si’nde can verdi. Kalenin mermer penceresinden, hâlâ Tac Ma-
ahal, uçsuz bucaksız nehir ve hayalet anıt mezarının üzerine in-
ça edileceği boş topraklar görülebiliyor.

Picasso, tablolarının artık salonlar için olmadığı söylü-
yordu. Peki ya müze için? Bunu hoş görüyordu, onun dışında
kalmamayı kabul ediyordu. Yoksa atölyesi için mi yapıyordu
resimlerini? Tüm atölyeleri, tablolarla ve heykellerle dolup ta-
şıyordu. Şeytanı bekerken tuvallerinin işgal ettiği, Avig-
non’daki papalık sarayı için mi? Resmin hitap ettiği seçilmiş mekânı arıyordu, ama ölüm sabırdı: orası, bu mezardır. Elbette, Jacqueuline’in figirini, bir buluşa çeviren, Picasso’nun dehasının yapısıydı. Gérard de Nerval’in gölgesinin üzerinde doşacağı Bardaktki Güllün (Rose dans un verre) ve Incili Kadının (La femme à la perle) bulunduğu Ile-de-France’nin küçük bir şatosundaki Corot’nun mezarı, sanatına benzevecektir; Angelico’nun Floransa’daki San Marco’ya gömülmemesi, Michangelo’nun bugün yabanileşmiş olan asılarından birinde, neredeyse taşlaşmış bir Gece altında bir tabutunun olmayışı pek üzücü. Ya Goya’nın hayali mezarı! Ot bitmez Aragon sierra’sının dibinde, mobilyasız bir şatonun terk edilmişliğinde, korkunç Satürn’un bekçilik ettiği Kara Resimler’in büyülü kargaşı... Böyle bir sanata, hiçbir şey mezar kadar uygun düşmez. Anıt, yalnızlık, tabut ve isyan. Ölüm, müzedenden daha çok yüceltir.

Ölümün ve dehanın bu çatışmasıyla, Jacqueline’in tabloları, mezarın karşısında bir başka büyülü mekânı çıkarcaktır. Guernica hariç, burada neyi bekliyorlar? İç karartıcı bu yük- sek duvarlarda, ölümün kapıları arasında sıra bekleyen bu tuvaller, gelecek olanlara nazaran daha fazla vardırılır. Bu yeni gelecek tuvallerin, hayatin kronolojik düzenini bilmemeleri, Avignon-bu Kızlar (Demoiselles d’Avignon) için yapılan ön çalışmalarından, en parçalanmış Tarotlara, dalları ve kutularını sihirli hale getiren Yapraklı Kadınından (Femme au feuillage), Notre Dame-de-Vie’nin şeytani totemine kadar, Mougins’deki büyü-yü yakalamaları mümkün mü?

“Tabloların nasıl yaşadığı ya da nasıl olduğu asla bilinemez...”

En azından burada nasıl yaşayacakları seziliyor: sanat yaratlarının zamanla ifade edilememeyen yaşamı. “Ölümüzlüğe” dahil olmayacaklar. Cluzot’nun ona ithaf ettiği film (ve bö-
lece ona verdiği ses) gibi, bir Picasso varoluşunu beraberle-
rinde getiremeyeceklər. Öncelikle, uzun zamandan beri gör-
mediğimiz ve onun deyimiyle altın yaldızlı elbiseler içinde ge-
ri dönen tabloları dönüştüren resmin yaşamını getirecekler.
"Portakallar sürekli değişiyordu," Matisse’in büyük natuur-
mortu hakkında Jacqueline bana böyle demişti. Yapıtlar doğa-
üstüne ilişkin olduğunda pekâlâ bilinen bir değişim, sanki
heykeller ruhu. Kmer kraliçesinin inmiş gözkapaklarının,
Beauvais’nın Kral’ının yarık kapalı gözlerinin, Sümərli Şarkıcı
 Kadın’ın (Chanteuse) uykulu gözlerinin ve tarih öncesine ait
Venüs biçimlerinin, Dogon maskesinin büyükü şekili geometrisinin
sözle anlatılamaz tarafları, gün ışığı kadar değişken bir ışıkla
onları aydınlattırvormuşçasına, saat saat, ay ay değişiyorud.
Daha az büyükı tuvaller de değiştir. Chagall, bir pelajdan*
bahseder gibi bahseler “rengin kıyısından”. Jacqueline,
Mougins’de Tarotları bir araya getirirken çıldırtanırdı:
“Bazen, Pablo’yla duvarları boyardık...” Her tablo, tek başına,
onun duvarını. Braque’in omuzu silkerek şöyle dediğine tanık
olmuşturum: “Bir tablodaki tek temel şey... Kimse onu açıklık-
yamaz, ressamın kendisi bile... Belki de tablonun bütünü-
dür... Bronz heykellerin paslanması gibi, iyi tablolar şiire dö-
nüşür. Sigara paketlerinin ve gitarın şiirini keşfettiğimiz ileri
sürüyorum; Picasso için, Gris için, benim için bu saçılmaktır.
Sigara paketleri kendi başlarına şiire dönüşür. Vermeer biz-
den önce gitarlar çizdi. Vermeer’in, Chardin’in nesneleri şiir-
sel değildir, tablolarının atmosferi de... Şiire dönüşen onların
resimleridir!” Ve Picasso, ve tüm ressamlar: “İleride tekrar
üzerlerinde çalışmak için bir yana bırakılar ve kendi başları-
a tamamılanan tablolar vardır.”

* Diş görünümü itibariyle -rengi, yumuşaklığı, kalınlığı, vs.- değerlendirilen,
memeli bir hayvanın derisi ya da kılıarı.


Kuzgunkılıçları, tipki Asya'nın, müzelerin tanrılıarı önüne bıraktığı sarı kuzgunkılıçları gibi, karanhıka kızıla dönüyor-du. Pekin'den, Konstantinopolis'e kadar süren derin uyku sırasında, hayran olunut, ufak mozaik ve çini parçaları fazla ses çıkarmadan sessizliğin içine düşuyordu. Tilkiler, surların dibindeki mor yıldız çiçeklerine açılırken, İmparatorluk Şeh-

Elbiseli Dominik kadınları, Louvre'un gotik Meryem Ana'larına zambaklar getiriyorsa? Müzelerimiz, hediyelerini; tanrılar ve anıt mezarlar müminlerini ağırlıyor... Müsir, Mezopotamya, Palmyra, Grek ülkesi, biraz Roma, fazla değil; ve ortaçağımız, sonra Ronesans'ın tüm Venüs'leri ve Mitoloji; ve her zaman bir manolyayla kutsanan Boston'daki Gior gione tablosu gibi çiçeklerini bekleyen düsselliik... Metamor foza sunulan hediyeler... Tüm dirilişlerimize, tapınak, katedral ya da kayıp saraylara bırakılanların yerini alacak çiçekler sunulacak; Vakfın bahçelerindeki dağılaleleri, sari papatyalar ve kediotları yetmeyercek. Ruhun eski ışlevsel sanatlarından heykeller talep eden şaşırtıcı dönem... Sonradan geleceklerin hiçbirı -talih, kader ya da metamorfoz-, yapıtların, yaraticısı öldükten sonraki -Picasso'nun Tarotlarını çaresiz bir gücüce hakkında hiç bilmediğimiz tablolarla döndütrecekt yașamını göz önüne almaz. "Bilmediğimiz idoller, her zaman

Bu aynalar bir diğerini çağrıştırıyor; İspanya Cumhuriyeti'nin son büyükçisiyle birlikte ziyaret ettiği Meksika Ulus- sal Müzesi'nde, Vakfin yolunu gördüği, Kolomb öncesine ait obsidiyen kafatasını görmüştüm. Ünlü nesne, tipki tanrıların yerine yerleştirilen ve müminleri kutsallıkla yan yana getiren aynalar gibi, onu ziyaretçilerle yan yana getiren aynanın önünde, bir vitrinde tek başına sergileniyor. Ayrıca, arasından -İspanyolların "muhteşem çiçekler ve hüzünülü çiçekler" bul- duğu Aztek başkentinin kanallarının kıyısındaki ağaçların mi- rasçısı- ağaçların salona hucum ettiği dev vitrayı da yansıtıyor. Dünyanın en modern müzelerinden biri olan bu kocaman müzede, yerli, henüz tümüyle heykellere dönüşmemiş idol- lerine çiçekler getiriyorlar.

Aynadan geçen bulutlar donup kaldı; obsidiyen, onların kürengi fonlarında işiyordu. Sel gibi yağan yağmurun, dev vitraya sürüklediği bir kâgidin sesi geldi dışarıdan. Fırtınanın bahçenden kovduğu yerliler içeri girdi; uyuşuk kalabalık aynadan geçti. Ölen yerliler, kasvetli simgelere kayıtsız, önceleri dinozorların üzerine yağan yağmurla birlikte, ölü yerlilerin kutsal iminin önünden geçiyordu.

Yansımlarları, insanların parlak kafatasındaki yansımalarıyla buluşuyordu. Ayna, kartal kafası biçiminde miğferler takan savaşçılardan bu yana, yıldız gökyüzünün "ölü savaşçının ve uyuyan fatiherler" üzerine ışığını yaydığı ve de sebatkâr bir kaderin, Aztek idolünü, İspanyolların gözünde, önce bir şeytana, ardından bir kafatası taklidine, sonunda da bir başyapıta dönüştürüdüğünü söylüyor. Obsidiyen kafatası, yakınlardaki kralların mumyalarına, rüzgârın kovaladığı -aynada türeyen- bulutlara kendi metamorfozu- nu dayatıyor. Metamorfoz, tanrı imgeleriyle oynamayı ölü imgesiyle oynamaya tercih eder. Tanrılar tarafından yaratılan her yaşam son bulmaya mahkûmdur;ölüyü yeneler: biçimler, fikirler ve tanrılar, insanlar tarafından yaratılmıştır. Sanat kelimesi, medeniyetimizle doğan ve hiç şüphesiz
onunla yok olacak olan bu metamorfoz tapınağında, tuhaf bir anlam alıyor.


“Kıkladıların bir Çöp Adam’ı vardı...”

Guernica’nın simdilik içinde olduğu ama yarın olmayacağı Paris’deki atölyesi; yarasanın incecik kemikleri altında heykelciklerde dolu kulübecik, bu yıl bir Amerikalıın Ölüm’ü yorumlarken giydiği gabardin kumaşlar içinde, yuvarlak kafa, sıvı şapkasının altında parlayan kara gözleriyle kısa kişi. Göçebe Yahudi’den, yaratıcı güçten ve Kıkladılarca üç-dört bir yıl önce doğan -ve ana sevgisinin engellenemez bir şekilde nesile geçmesi gibi, reenkarnasyonu çağları aşıp Van Gogh’a kadar uzanan ve tanrı imgelerinin daima bilinmeyen
heykeltıraşlar tarafından bulunduğu bilen- Çop Adam’dan bahsederek, bir keman-idolü yapıyordu. “Planlarımı, uyuyan askerlerimin düşleriyle yapıyorum,” derdi Napolyon...
Grands-Augustins Sokağı; çakıyla yontulan heykelcikler, Lespugue’nün Venüs’ü ve kudurmuş tablolar arasına birkaç kısa havlamayla sızıyordu. Kedi yavrularına özgül şarık bir havayla soruyordu: “Bu belki benim, nasıl bilebiliriz? Boğa güreşini seviyor, hem de çok... Ve insanlar onu hatırlıyor, hem de net bir şekilde...”


Jacqueline, sadece buraya gelecek ressamları bilinçlendirerek, acısı dinmeyecekti. Başkaldırısında, Van Gogh komün-yonunu arar; Rembrandt da öyle. Asırların kaosu içinde, sanırın Picasso tek bir öncü buldu: ustası Goya. Disparates, Kapisler’e (Caprices) nazaran daha derin bir çaresizliğe gömülür, sisler içindeki son Colosse (Dev), yıkımın dağıttığı küçük

* Uzanan bir ölüyü betimleyen heykel.


Metamorfoz tarafından “geriye itildiği” kaygısını duymamak bakımından, kaderinin, baakaldırısının derinleşmesine bağlı olduğunu fazlasıyla farkındaydı. Metamorfoz, birçok kez onun yakaşına yapışı ve Tarotlara yabancı degildi. Meta-

Müzik, Goya'nın idam mahkumlarının, dalda asılı tutsak bedeninin, tipki benim 1938'deki múlteci kuşruğu önünde

Hiç şüphesiz insanlar, onun ne olduğunu, ardından öğreneceklerini düşünmekte. Bununla birlikte, düş dünyasinın katedral dünyanın yerini almasına benzer bir değişim yaşamğımızın, ressamın, ilk kez büyük vitrayların kuralsızlığa boyun eğdirdiği bu tuval kalabalığının müdahalesının farkındayız. Bu vitraylar Isa’ya göndermede bulunuyordu, oysa bizim resmimiz kendi gücü dışında hiçbir şeye göndermede bu-
lunmaz. Fakat bu güç, Picasso'ya, gizli ve muğlak bir vaatte bulunmuştu. Grands-Augustins'deki atölyesinde, ressam, Çop Adam'ın onları içinde taşısa bile- asla dile getirmediği sözleri duyuyordu; aynı şekilde, bizden iki ya da üç bin yıl sonra, sanatçılar, başkaldırı ve kurtarma dediğimiz şeyin çok uzagında, duylulmamış sözlerin toprağına tanıklık eden Vauvenargues'in Çop Adam'ını işitecekler. Sanatın gelecekteki dili, her zaman bilinmeyen bir dildir.

İzi sürülecek ya da çarpıcı tuvallerin dolduracağı bu mezar, toplama kampları ve alevlere teslim olmuş şehirler döneminde yaratının bu anı mezarı, aynı zamanda yaşadığı olmayan yaratının tapınağı da olacaktır. Yaratıcı güçle, düşleri ya da görnümleri yorumlama gücünü birbirine karıştırmaktan vazgeçliğimizde, onun bizim sanatımızın gücyle olan benzerliğinin farkına varacağız. O güç, daha az gizemli, çünkü Roma heykeltüraslarının içinde taşıdığı gotiği biliyoruz, ama XXI. yüzyılın sanatının ne olacağını bilmiyoruz. Bir yapıt zinciri, bir başyapıta göre daha açımlayıcıdır: dahil olduğu ya da yaratıca biçim in ifadesi, onu aydınlatır. O ifade ancak uzaktan seçilebilir, çünkü yakına gelindikinde, onun adı Hakikat olur... Shakespeare'in dehasının, herkesin bildiği ama sanki kimsenin görmemiş olduğu bir şeyi ortaya koyarak bir perdeyi araladiği söylenir; bu anlamda, Picasso'nun sanatı, kendi Lespuge Venüs'üne kadar, yaratıcı güç ortaya koyar. Ve sanatımız, bize, bu gücün uygulanmışını, sanatçı tahlit ettiğini düşünündüğünde gizemli bir deneye, yenilemek istediğinde kâhince bir deneye yaklaştığına telkin eder. Bir prototipi körü körüne tahlit ederek, inamsallığın içinde yok olduğunu sanan adsız heykeltir, Elephanta'nın Majeste'sini, Dogon'ların antilop-maskesini yontar; yine yaratıcısı bilinmeyen Moissac'ın heykeltirşi ise, Hristiyan topluluğa, bu topluluğun, mumin halkın omuzlarında taşıyacağı bir Toskana Madonna'sı gibi
görüdüğü tanırsallığı sunar. Mezarın ışıklı tuvaleriyle dolup taşıyan Vauvenargues bunu haykıracaktır, çünkü burada, Picasso, seleflerinden daha şiddetli bir şekilde, bize, yaratının ölüm kadar gizemli olduğunu anlamamızı buyurur.

Vazolu Kadin (Figure au vase) adı altında, güneşe armağanını sunan Çöp Adam’ın, bana ısrarla hafızamdaki obsidiyen kafayı hatırlatması hiç şüphesiz bundandır. Kafatası, imgesinin ait olduğu medeniyette, ölümün imidir ama ölümün dili, teriyan dinlerde bir değeri yoktur. Durga’nın kafalardan oluşan kolyesi, Şiva’nın yanında pitoresktir, kafatası ve kaval kemikleri Isa’lı hacın yanında gülünçtür.

Bu dil, Şiva için yoktan var olan Brahman’a; can çekisen İsa için Enkarnasyon’a ve Diriliş’e hizmet etmektedir. Sadece pek bilmediğimiz Aztek ölümü bize hükümciyor gibidir; sanat, ona, Yehova’da, Baba’da, Allah’ta ya da Brahman’da ulaşamadığı Mutlak Güc’e ulaşıyor gibidir. Çünkü obsidiyen, kuvars, turkuaz kafatasları, Picasso tarafından yontulmuş ve Grands-Augustins’in koridorunda çarpmış olduğu- bronz kafatasından daha fazla imlerle yetiniyor değildir. İmi biliyoruz, im, Meksika hiyeroglifidir, tutsakların çıkarılan yereklerini simgeleyen Kutsal Savaş anıtının hiyeroglifidir. Oysa, heykeltıraş, obsidiyen kafatasına, sanatın gizemli dünyasını, Grek heykeltıraşın, onu tanırların bedenine dönüştürmek için, insan bedeninde yapılıği değişimi katar. Sanatla ölüm arasındaki долaysız rekabet, eğer ona vakif olsaydık, bize hayal edilemez gibi görünecekti. Ölümü anlatabilmek için, ancak münzevilerimizin karşısında murakabeye vardiği kuru kemikleri, gisant’ları ve transileri* bulabildik.

Loş ışığı, yaratıcı eylemin büyüğünün aydınlatır, büyüğü.decorators biçimli özümler. Hiçlikle mücadele etmek üzere,

* İskelenti seçilebilen kadavra heykeli.
sanat, kaderle nasıl rekabet ettiğini ortaya koyar. İnsana, en derin bağımlılık duygusunu dayatan simge: ölüm imi, onu belirtmeye muktedir pençenin, nasıl kozmosu ve bilinmezi belirttiğini bize gösterir.


Dostoyevski “bir höküd tarafından masum bir çocuğun idamını” neden o kadar kafasına takmıştı? Daha önce hiçlik
üzerine, en basit aşk ya da kahramanlık eyleminin, olumden daha az gizemli olmadığını yazmışım. Hiçlik temelinde, en basit yaratım mucizedir; daha tutuk, ama ne daha az tuhaf, ne de daha az büyüleyici... Yanınızca, onu, İspanya'nın Guernica'yı ve olgun Goya'nın genç Picasso'yu beklediği öngörülemeyen Prado'da- başkadırdıran ve ulaşmadan daha uzak olan kendi gizemine çeken metamorfozla diyalog kurar. Karşımda, daha önce onun tarafından koparılmış olan küçük kağıt taç, ocağın sıcak havasında titreşiyor. Farandol,* obsidiyen kafadan ötürü, Meksika'da nice kez karşılaştığım bir sahneyi aklima getiriyorum. Çocuklar, görünmeyen bir lambanın etrafında dönen bir çarkıfelege ve onun küçük iskeletlerine bakıyorlardi: olağanüstü bir gülümsemenin yavaş yavaş aydınlattığı solgun yüzlerden, hareketli gölgeler geçiyordu.

Zamandan yakasını siyaran her şey, gizeme dahil oluyor ve sanatçıların burada, ölümle yaratının dolaysız diyaloğunda ilk etapta bulacakları şey, dün Vakıfta buldukları şey olacaktır: sanat eserlerinin içinde yaşadığı analıslı zaman. Eğer Jacqueline bir gün Madrid yolcusu Guernica'yı burada sergilerse, Guernica İspanya İc Savaşı'yla aynı geçişe ait olmaktan çıkacaktır. Çünkü İspanya İc Savaşı yaşanmıştı, oysa tablo yaşıyor; başyapıtlar artık olumsuz olmamış olan beri, bu bizi allak bulak ediyor. Dün, insan türünün binlerce yıllık, Samanyolu'nun milyonlarca yıllık mazisi karşında sanatın varlığını sürdürüşünün büyüyeci gördüğünü fark ettigim de şaşırmışım. General de Gaulle'ın bana aktardığı Stalin'in sözünün üzerinde bir söz tanınam: "Galip gelen her zaman ölüm müdür?" İspanya düşlerinin, yarasa kanatlarını kırdığı ve kıracağı Vauvenargues'de; Şiva'nın, insanları, Vedik Savaşları ölülerinin gözlerini kapayan maymunlarla melezleştirdiği ve taşralı alakar-

* El ele tutuşarak oynanan bir dans.


Bir asır sonra, Bàşkaldırının bu anıt mezarı ne olacak? “Ge- minin kalkışı, ressamın öldüdür... Resmin nasıl yaşadığı ve nasıl öldüğü asla bilinmez... Bütün bu saçma yargılars... Ne mutlu ki, başka Hesap Günü yok!..” Aynı anda hem Poussin’i hem de Goya’yı nasıl beğenebildiğimizi sordugumda, sanki gerçek soruların asla cevabı olmadığı söylemek istercesine, omuz sıktı. Sadece anlaşılır bir ses tonuyla homurdandı:

“Resim!..”

Ardından cevap verdi:


“Ressamlar ve nihayetinde tablolar, aynı ipte yürüyen cam- bazlardır. Yaşlı çiftler gibi... Belki bu ip Fransa’dır: Corneille ve Racine, Ingres ve Delacroix, Corot ve Daumier, Cézanne ve Van Gogh, Nénette ve Rintintin... Velázquez ve Machin’i say- miyoruz. Bununla birlikte, bize gelince, bizim iki adım var: Ruiz y Picasso. Tuhaf...”

193
“Aiskhylos ve Sophokles, Doğu ve Grek.”

“Bu böyle sürdüğünden beri, bir şey söylemek istiyor ol-mah...”

Fransa’nın bu ünlü diyaloglara, Braque’la Picasso’nun diyalogunu da katalağımı biliyordu. Picasso’nun iki Palais’de sergi açtığı ve Braque’in Atölyesinin (l’Atelier) Louvre’a girdiği dö-nemdede, her biri diğerinin alt edilemez rakibi haline gelmişti... Haberlerde Braque’in cenaze törenini izlemiş midiydi?

Katafalk, Louvre’ün sıra sıra sütunlarının ışıklandırmış iki kanadı arasına yerleştirilmişti. Projektörlerin ışığı, yağ-mırlu gecenin rüzgârının içinden geçiyordu. Aile ve arkada-şlar, Louvre’ün eski girişindeki tozonun altında bekliyorlar. Işıkız avlu üzerindeki gecenin derinliği... Belli belirsiz bir müzik sesinin yaklaştırığı duyuluyor, sonra Ölen Bir Kahraman İçin Cenaze Alayı (La Marche funèbre pour la mort d’un héro). Tabutu taşıyan askerler projeksiyöre deyişyordu; tören bitin-ce, kalabalık dağıldı ve siyah katafalkın üzerinde, tabut, -bir kral mezardındaki heykel dizileri gibi- iki kanadın sütunlarını ayıran karanlık çukurda tek başına kaldı.

Atölyesinde, bitmemiş Büyük Saban (La Grande Charrue) hâlâ şovalenin üzerinde duruyordu. Altında, hiç şüphesiz bir-baç karışlaştırıma yapmak üzere konulmuş, Hiclık de dediği, 1938’in Kafatashi Atölyesi (Atelier au crâne). Etrafında, kendi kendilerine dizilmiş gibi görünen yirmi tuval: İçlerinden ge-çen büyük beyaz kuşlara rağmen, Vermeer ve Chardin’in içe dalıslarının mirasçları olan, yalınığın son iki rahibinin çevre- sindeki sessizliğe inanan tuvaller. Ressamin -eskiden, üstü açık arabaların geçtiği Iran gecesinde İsfahan’ın turkuaz kub- belerininkini andıran- soluk mavi vitrayının, tabutu başına bekleği Varangeville Kilisesi’nin yan sahinini anımsiyorum. İnsanların sürmüş olduğu toprağa terk edilmiş Saban, cenaze-le-rin gizli temsîlcisi Hiclık’i, geleneksel urkuttucu kafatasının,
firçalarıyla ve paletiyle buluştuğu barışı dünyasına sürükleyen, Sanki Braque sanatının sonunun, ölümün evcilleştirilmişsi olacağı her zaman biliyordu.

Oraya son gittiğimde, ona Cézanne'ın sözünü aktarmıştım: “Tuvallerimin yok olacağına ve hiçbir zaman Louvre’e giremeyeceğime emin olsaydım, resim yapmayı bırakirdım.” O zaman da beli bükmüş bir ihtiyardı, düşündü ve yarı duyunul bir sesle, kaygılıy়mışçasına şöyle dedi: “Ben, eğer bütün tabloların yakılacağını emin olsaydım, sanırım, yine de resim yapmaya devam ederdım, evet, devam ederdım…”

Öleli on yıl oldu...

Picasso ne cevap verirdi? Sanırım, aynı şeyi söylerdi… Braque, gotik kule heykeltıraşları gibi konuşur, onlar gibi ama bilinmeyen bir Tanrı için- çalıştı. “Seçmeyi seçmekten asla vazgeçmiyoruz…” Picasso, son Tarotlarıyla eserinin falına baktı: ressam için, son macera daha maceralıdır. Burada, sıra sıra sütunlar yoksa da, dağların koruyucu fetişi Vazolu Kadın (Figure au vase), gotik karanlığın altında kuzgunculuğunu demetinin yansıması, Jacqueline ve dünyanın en büyük düşü sayesinde, en sürekli başkaldırıyı yakalama Don Kişot’un gizli varlığı hüküm sürüyordu.

Çıkacağım için yemek odasına gidip yağmurluğumu alıyorumdum. Şöminenin köşesinde, ilk taslaklarını Grands-Augustins’de görmüş olduğum altın rengi bronz kedi duruyor.

Bu Mougins’inki mi?

Notre-Dame-de-Vie’yi düşünüyorum. Pek az zaman oldu...

Jacqueline’le birlikte heykellerin konduğu salona giderken, Picasso’dan konuşuyoruz. Koridorda sordum:

“Gece gece saatе kadar çalışmıştı, değil mi?”

“Evet. Sabahleyin doktor geldiğinde, kalkmak istedim. Pablo elimi tuttu ve sordu ‘Doktor siz bekár mıyz?’ Doktor,


Onu, Devrim'den sonra, Miguel'le birlikte İspanya'ya götürmeyeyeceğiz. Çöp Adam onu neden yonttuğunu ve Metamorfozun Satürn'ünün burada ne aradığını anlayacak.

O dönem Jacqueline bunu tahmin etmiş miydi? Heykellerin konduğu salonda, basamakların üzerinde, Kedi'nin (Le Chat) yanında, güneş, tahta parçalardan, anlaşılmaz nesnelerden, sarmal yaylardan oluşan bir yığıni aydınlatıyordu.

“Siz, siz artık hiçbir zaman heykele dönüşemeyeceksiniz,” dedi Jacqueline hüzünle.

Bir dönem Fransa Kültür Bakanlığı görevinde bulunmasının yanı sıra, bir filozof ve bir romancı da olan Malraux, bu kitapla Picasso’nun yaratıcı zihninin labirentlerinde dolaşıyor.

“Aynadan geçen bulutlar donup kaldı; obsidiyen, onların kürengi fonlarında ışıyordu. Sel gibi yağan yağmurun, dev vitraya sürüklediği bir kâğıdın sesi geldi dışarıdan. Fırtınanın bahçeden kovduğu yerliler içeri girdi; uyuşuk kalabalık aynadan geçti. Ölen yerliler, kasvetli simgelere kayıtsız, önceleri dinozorların üzerine yağan yağmurla birlikte, ölü yerlilerin kutsal iminin önünden geçiyordu.”