

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
RESİM PROGRAMI

PİCASSO'NUN GUERNICA RESMİNİN
SANATSAL KAYNAKLARI

(Sanatta Yeterlik Tezi)

Hazırlayan:
98600031 Canan ELÇİOĞLU

Danışman:
PROF. Kemal İSKENDER

İSTANBUL - 2004

İÇİNDEKİLER

	<u>sayfa no.</u>
ÖNSÖZ	II
ÖZET	III
SUMMARY	V
RESİMLER LİSTESİ	VII
GİRİŞ	1
1.1. ÇALIŞMANIN AMACI	1
1.2. ÇALIŞMANIN KAPSAMI	1
1.3. ÇALIŞMANIN YÖNTEMİ	1
2. PİCASSO VE İTALYA	5
2.1. PİCASSO ve İTALYAN SANATI	7
2.2. PİCASSO'NUN İTALYA SEYAHATI	11
2.3. VATİKAN MÜZESİNDEKİ HALI	21
3. GUERNICA VE PİCASSO	28
3.1. İSPANYA'DAKİ POLİTİK ORTAM	29
3.2. GUERNICA ÖNCESİ PİCASSO	31
3.3. PİCASSO'NUN ÖZEL HAYATI	38
3.4. FRANKO'NUN RÜYASI VE YALANI	40
3.5. BOMBARDİMAN VE SONRASI GUERNICA	50
3.6. GUERNICA RESMİNİN BAŞLANGICI	77
3.7. GUERNICA RESMİNİN AŞAMALARI	86
3.8. GUERNICA RESMİNİN KOMPOZİSYONU	107
3.9. GUERNICA'DAKİ SEMBOLİK VE ALEGORİK ANLAMLAR.....	109
4. SONUÇ	127
5. GUERNICA ÜZERİNE YAZILMIŞ ELEŞTİRİLER	130
6. EKLER	142
7. KAYNAKLAR	178
8. ÖZGEÇMİŞ	181

ÖZET

Bu çalışma 20. Yüzyılın en enteresan sanatçısı olarak Picasso ve onun en ilgi çeken resmi Guernica'nın oluşum aşamaları ve kaynakları üzerine bir araştırmadır.

Vatikan müzesine yapılan bir ziyaret sırasında, orada sergilenmekte olan bir 16. yüz yıl Rafael Okulu halısının, Guernica resmi ile olan aşırı benzerliği bu araştırmayı doğurdu. Picasso'nun bütün bir sanat tarihine olan merakı ve beğendiği eserleri ele alarak, onlarla hesaplaşması veya kendi uslubu ile onları yeniden var etmesi bilinen özelliklerindendi. Kendisinin de açıkça söylediği gibi, "ben başkalarını değil, kendimi kopya etmekten korkarım " sözünü doğrularcasına Vatikan'daki Rafael Okulu halısından, temayı, kompozisyonu, figürlerin karakterlerini, yerlerini hatta bazı detaylarını dahi almaktan çekinmemiştir. Çok doğru bir seçimle, o sırada İspanya'nın içinde bulunduğu politik açmaz ve savaşın felaketlerinin getirdiği hislere en uygun temayı ve en uygun eseri yakalamıştır. Vatikan halısındaki kompozisyon, İncil'de İsa Peygamberin hayatından, çocukluğundan bir sahneyi " Masumların Öldürülmesi" sahnesini işlemektedir. On iki halıdan oluşan bu serinin, biri kaybolunca kalan on birinden günümüzde dokuz tanesi sergilenmektedir. Kesin olarak resimleri kimin yaptığı bilinmemekle beraber, tahmini olarak, Rafael'in ölümünden sonra işlerini devir alan asistanlarından Giulio Romano tarafından yapıldığı

söylenmektedir. Halılar 1519 veya 1520 yılında sipariş edilse de, Rafael'in ölümünden sonra, Brüksel'de Pieter van Aerst atölyesinde dokunarak ancak 1531 yılında getirilip Vatikan'daki yerine asılır.

Picasso bu eserle ilk İtalya seyahati sırasında karşılaşmış olabilir. 1917 yılında Roma'ya ilk defa Jean Cocteau ile beraber, onun teşviki ile, Rus Balesi ile çalışmak için, Parade " balesinin dekor ve kostümlerini yapmak üzere gider. Klasik İtalyan sanatı ile bu karşılaşma, kübizmin tarihe karışmasına ve onun sanatında neo-klasik denilen dönemin başlamasına neden olur. İtalya'nın onun sanatı üzerindeki tesirleri, yankıları ile birlikte bir ömür boyu hissedilecektir.

İtalya seyahatinden tam yirmi sene sonra yapılan Guernica resminde, İspanyol İç Savaşındaki, sivil halkın çektikleri anlatılmak isteniyor gibi görünse de, aslında, tarih öncesinden beri dünyamızın görmekte olduğu bir insanlık dramı, "Masum insanların Katledilmesi" resmedilmektedir. Bu açıdan Guernica sadece bir savaş protestosu olmakla kalmaz çok daha geniş bir zaman diliminini kapsar ve daha büyük bir insanlık dramını protesto eder. Guernica, Vatikan'daki halı ile kompozisyonundaki büyük benzerliğe rağmen, fazlasıyla İspanyol olan bir kavramın, boğa güreşinin iki ana karakterini, at ile boğa'yı da resmin bünyesinde birleştirir. Kendisi de bu resimde boğa ile vahşeti ve karanlık güçleri, at ile İspanyol halkını

simgelediğini kabullenecek ve savaşın acımasızlığına, sanatının yaratıcılığı ile karşı duracaktır.

SUMMARY

This study is on Picasso as the most interesting painter of the 20th century and Guernica's sources and stages of creation, his painting holding the highest degree of attention.

The close similarity of a 16th century Raphaelite school tapestry with Guernica triggered this study. Picasso was known for his qualities of interest in a whole history of art and taking other works of art he liked reckoning or blending them in his way to recreate. As if confirming his saying outright : "I am not afraid of copying others, only of copying myself", he has not abstained from taking the theme, composition and the characteristics, places and even some of the details of the figures in this Raphaelite school tapestry in Vatican. By a very good choice he has captured the most appropriate theme and work of art for the political impasse and feelings aroused by the disasters of war in Spain at the time. The composition on the tapestry elaborates the scene of "Massacre of the Innocents" from the childhood of Christ in the Bible. These tapestries comprise in series of twelve and out of the remaining eleven, one being lost, nowadays only nine are on exhibition. Though it is not known for certain the creator of these designs is said to be

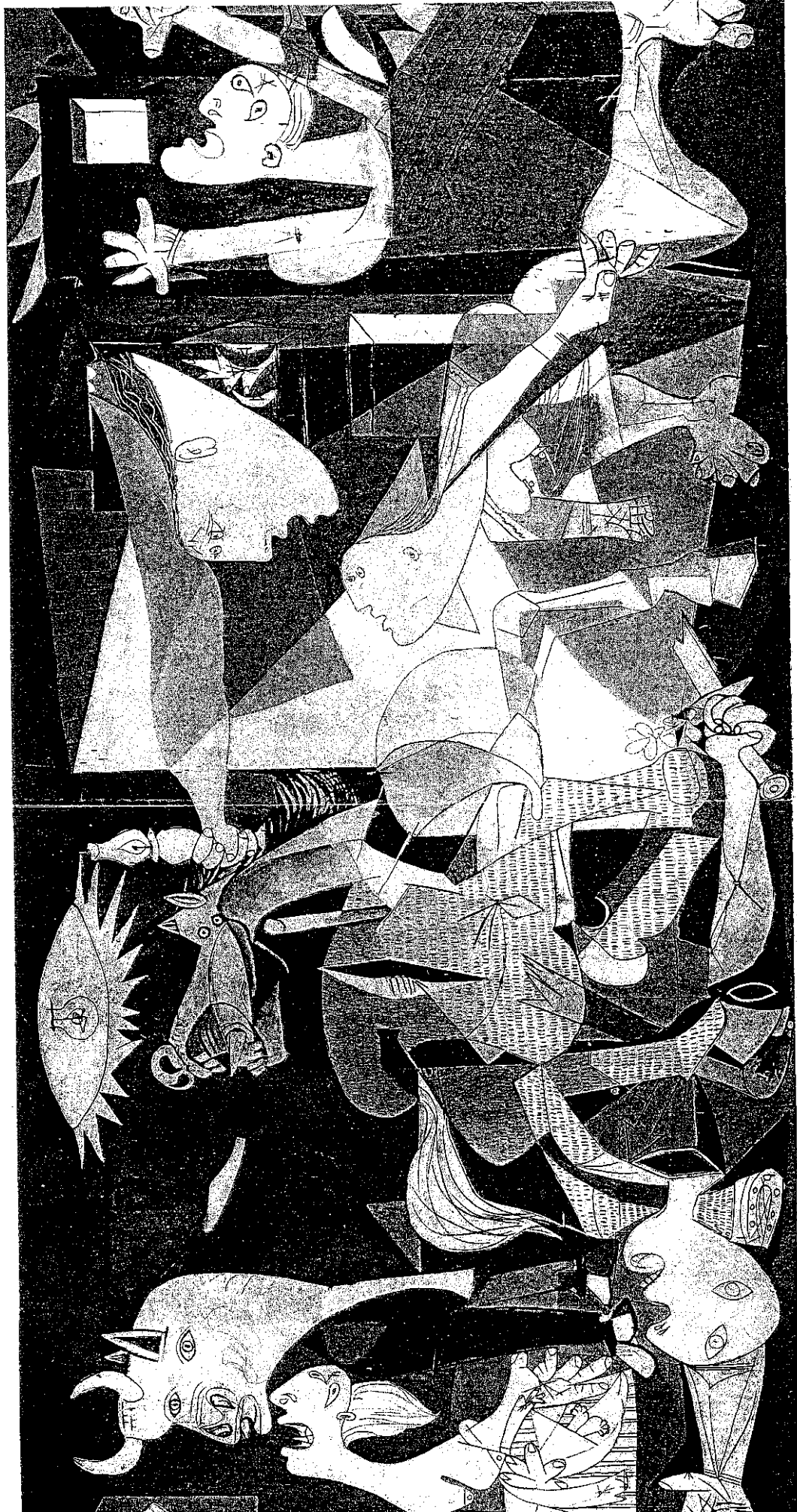
Giulio Romano, one of Raphael's assistants who have taken over his works after his death. Though these tapestries were ordered in 1519 or 1520 they were woven in Pieter Van Aelst's workshop in Brussels and sent to be exhibited in Vatican in 1531.

Picasso might have been exposed to this work during his first trip to Italy. In 1917, encouraged by Jean Cocteau, he goes to Rome for the first time with him to work with the Russian ballet, designing the decor and the costumes of ballet "Parade". This exposure with the Italian classical art makes cubism a thing of the past and he enters his neo-classical period. Italy's influence and echoes will manifest on his works for life. In Guernica, painted twenty years after his trip to Italy, although it appears to depict the sufferings of civilians during the Spanish civil war it paints a human tragedy the world has witnessed from the start of history, "Massacre of the Innocents". From this point of view Guernica is not only a protest against war, it covers a longer time span and protests a larger scale human strategy. In spite of the close similarity with the composition of the tapestry in Vatican, Guernica combines the two characters of - a very Spanish concept - bull fight, the horse and the bull, in the painting. He will also admit that in this painting he has selected the bull as a symbol of brutality and the horse as a symbol of Spanish people, withstanding the ruthlessness of the war with the creativity of his art.

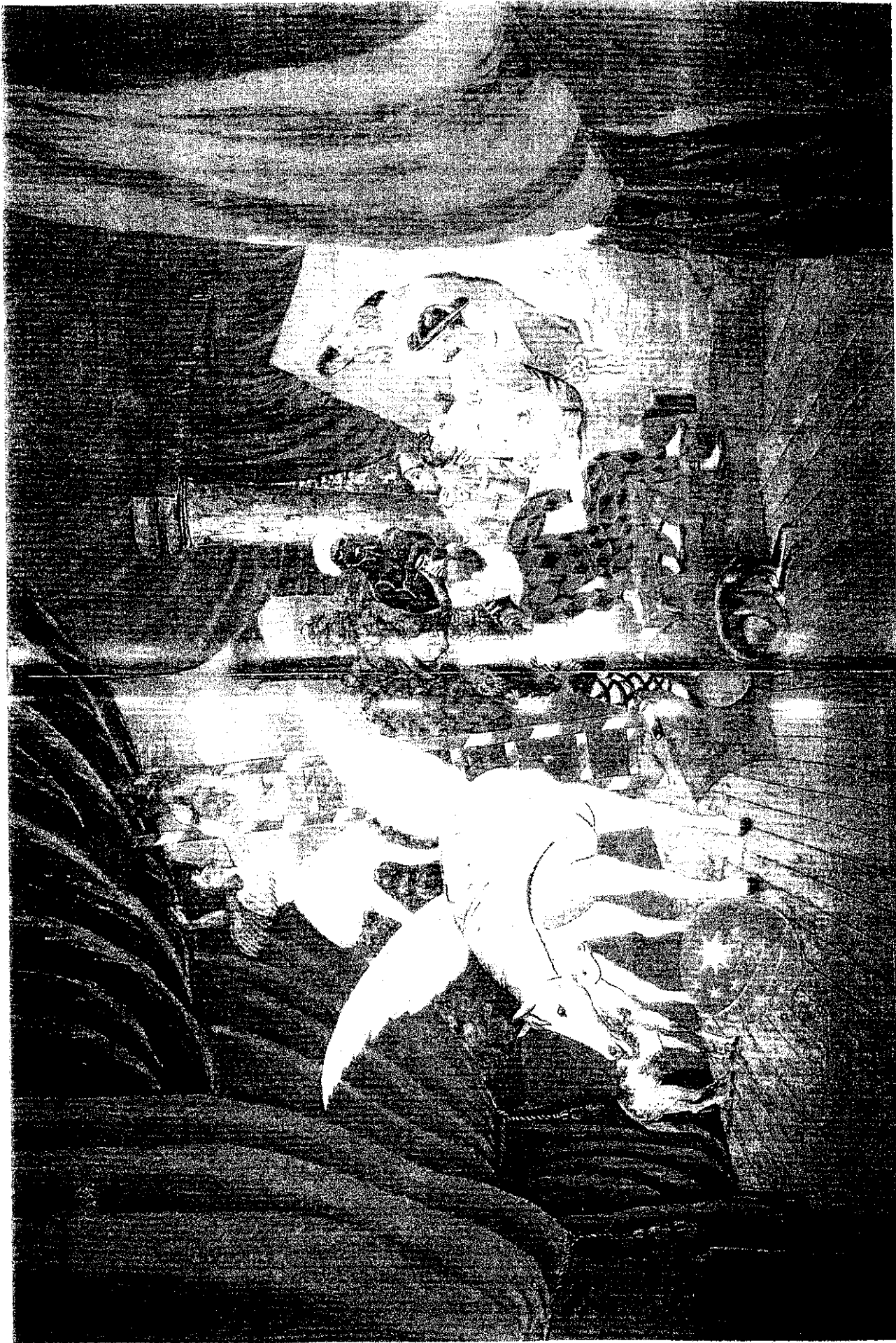
RESİM 1



RESİM 1-Rafael OKULU HALI, "Masumların Katledilmesi", detay



"Guernica"



RESIM 3-Pablo PICASSO. "Parade" Balesinin Perdisi

RESİM 4



RESİM 4-Eugène DELACROIX, "Fırtınada Ürken At"

RESİM 5



RESİM 5-Pablo PICASSO, "Bakst ile Diaghilev'in Portreleri"

RESİM 6 Rafael OKULU HALI, "Masumların Katledilmesi"



RESİM 7



RESİM 7-Rafaello Sanzio,

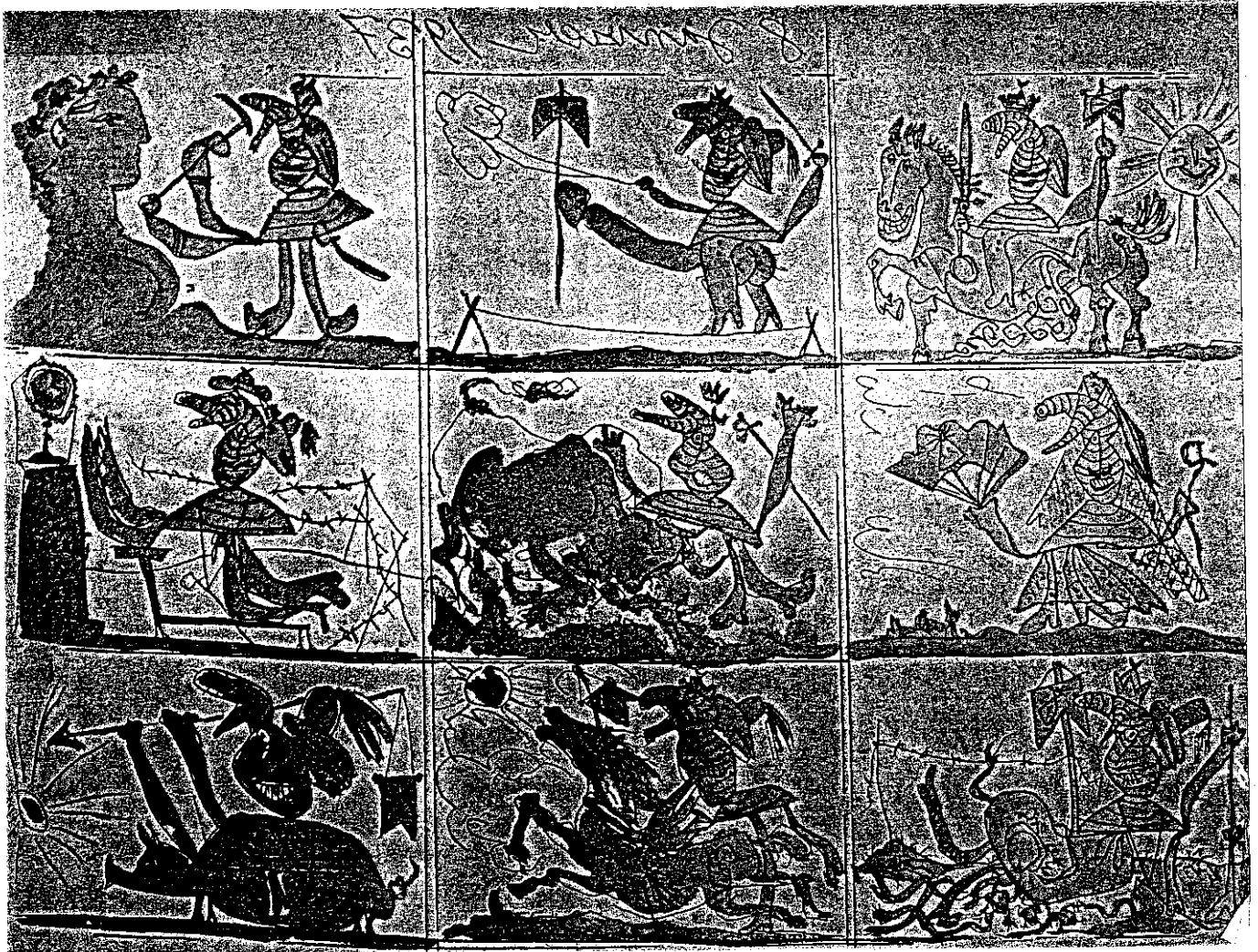
"Masumların Kattedilmesi", desen

RESİM 8



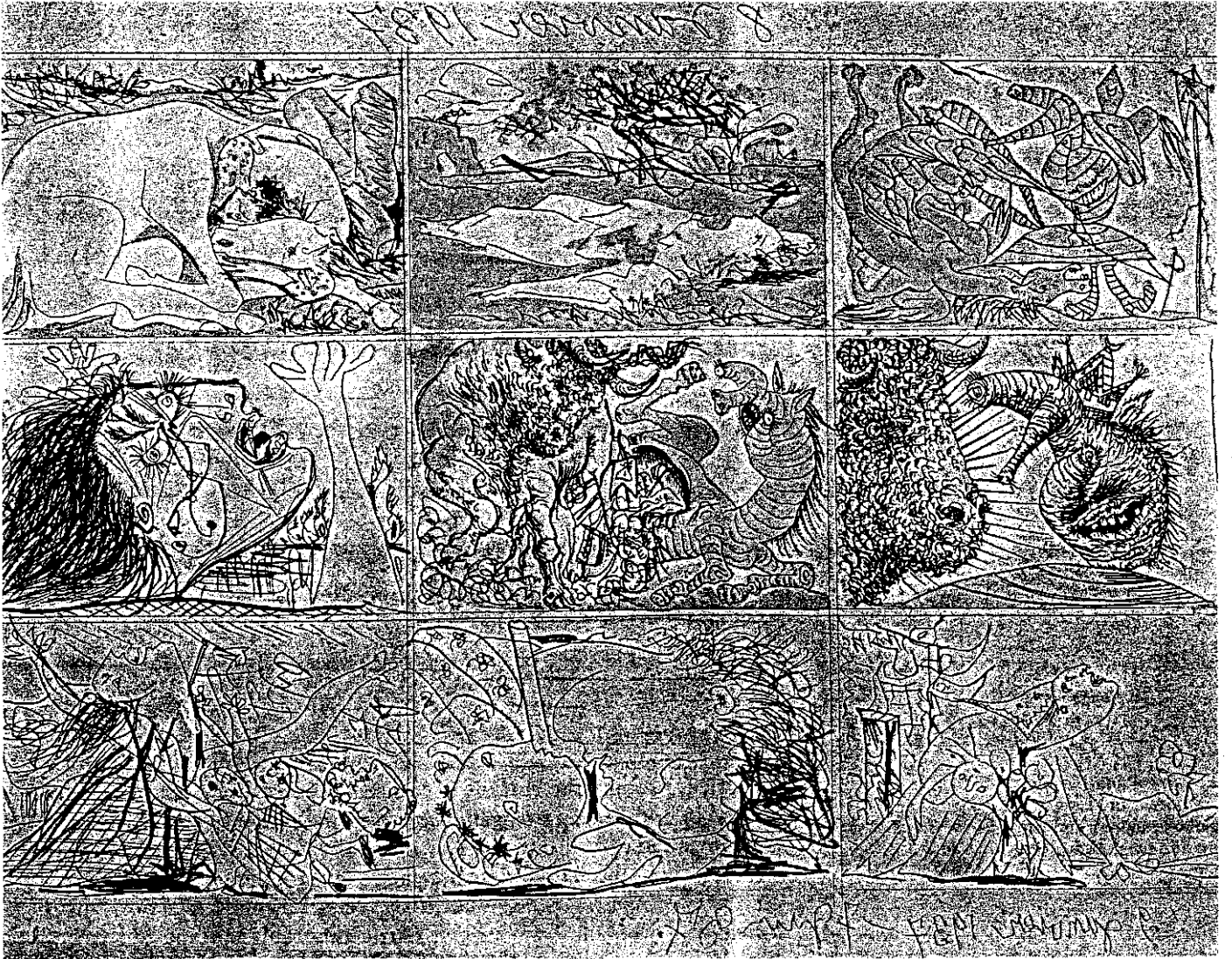
RESİM 8-Marcantonio Raimondi, "Masumların Katledilmesi", gravür

RESİM 9



RESİM 9-Pablo PICASSO, "Franko'nun Rüyası ve Yalanı 1"

RESİM 10



RESİM 10-Pablo PICASSO, "Franko'nun Rüyası ve Yalanı 2"

RESİM 11



RESİM 11-W.von RICHTHOFEN, "Guernica Saldırısını Seyrederken" Fotoğraf

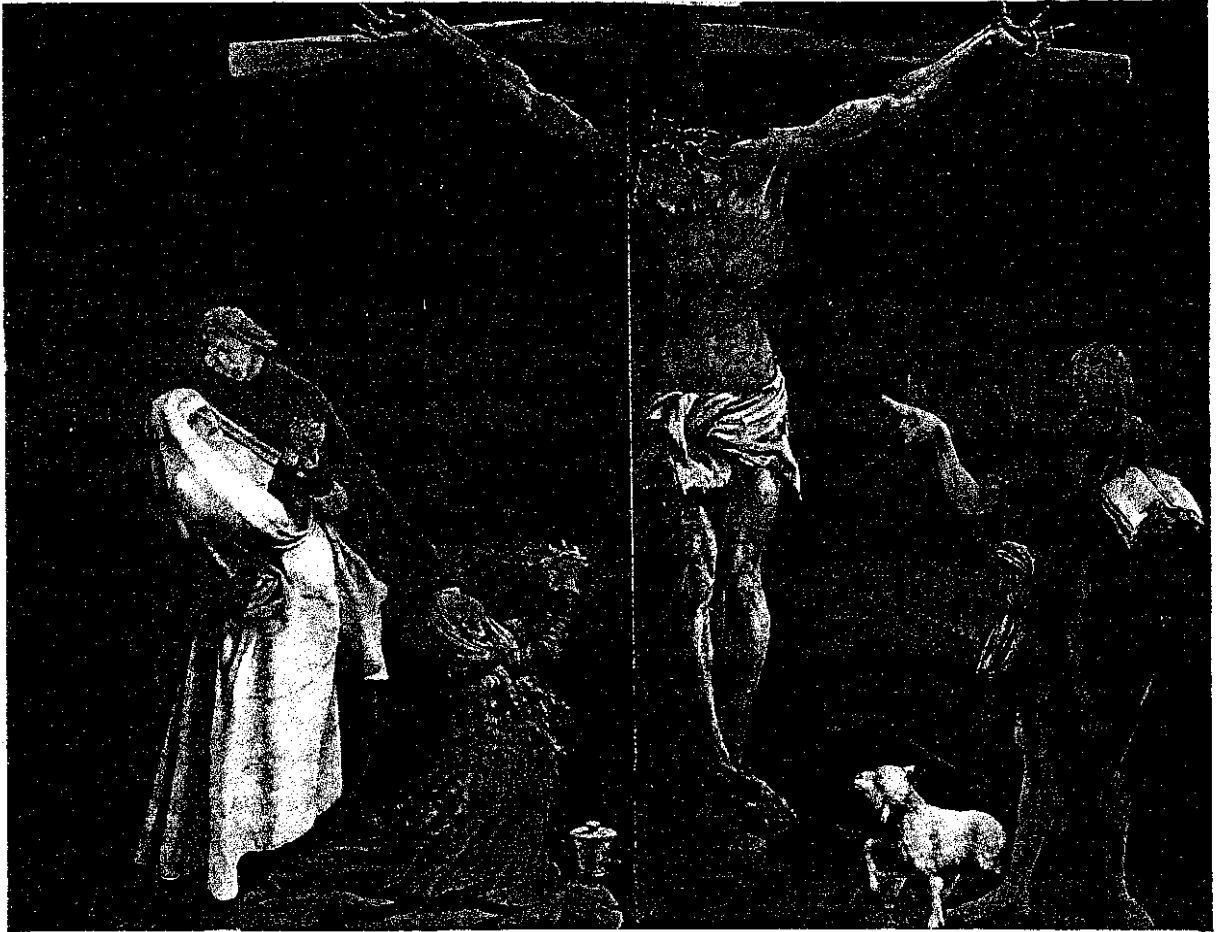
RESIM 12

Pablo PICASSO,

"Dans"

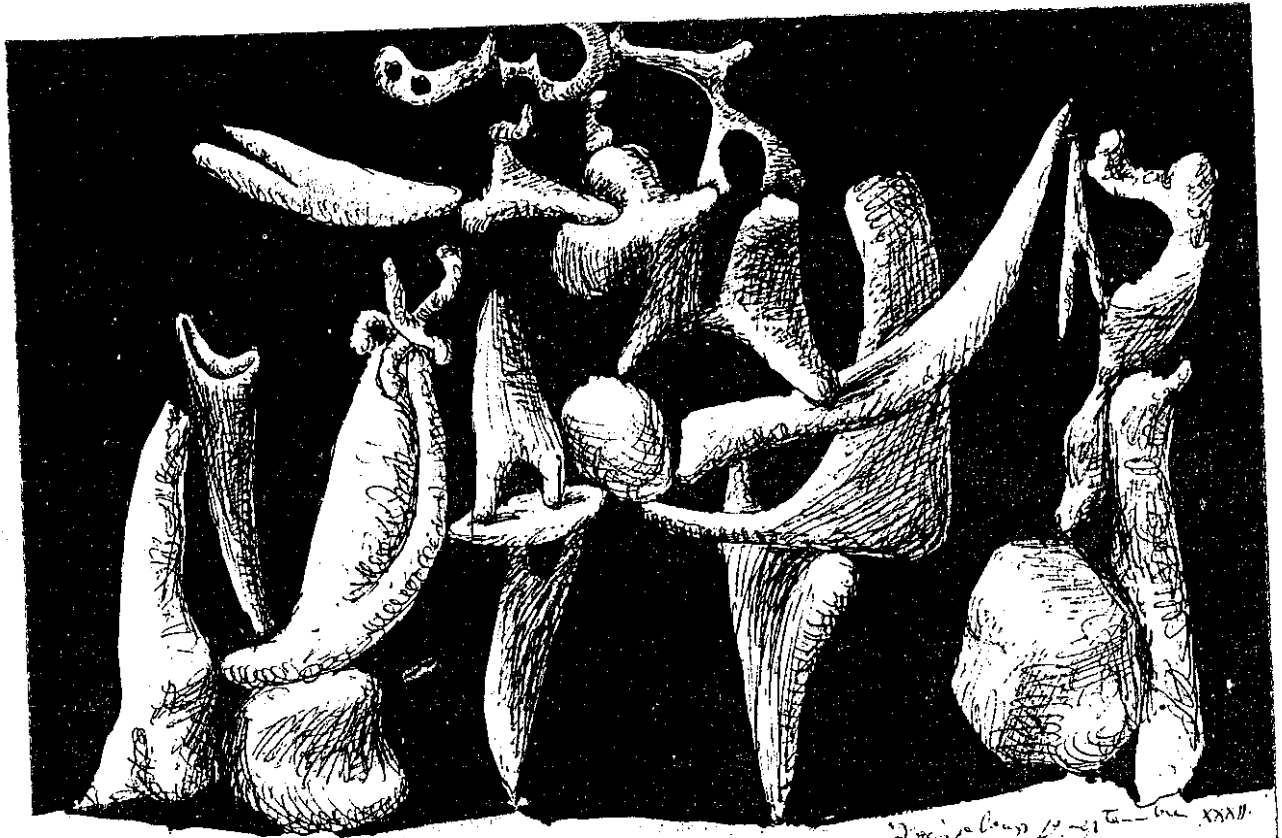


RESİM 13

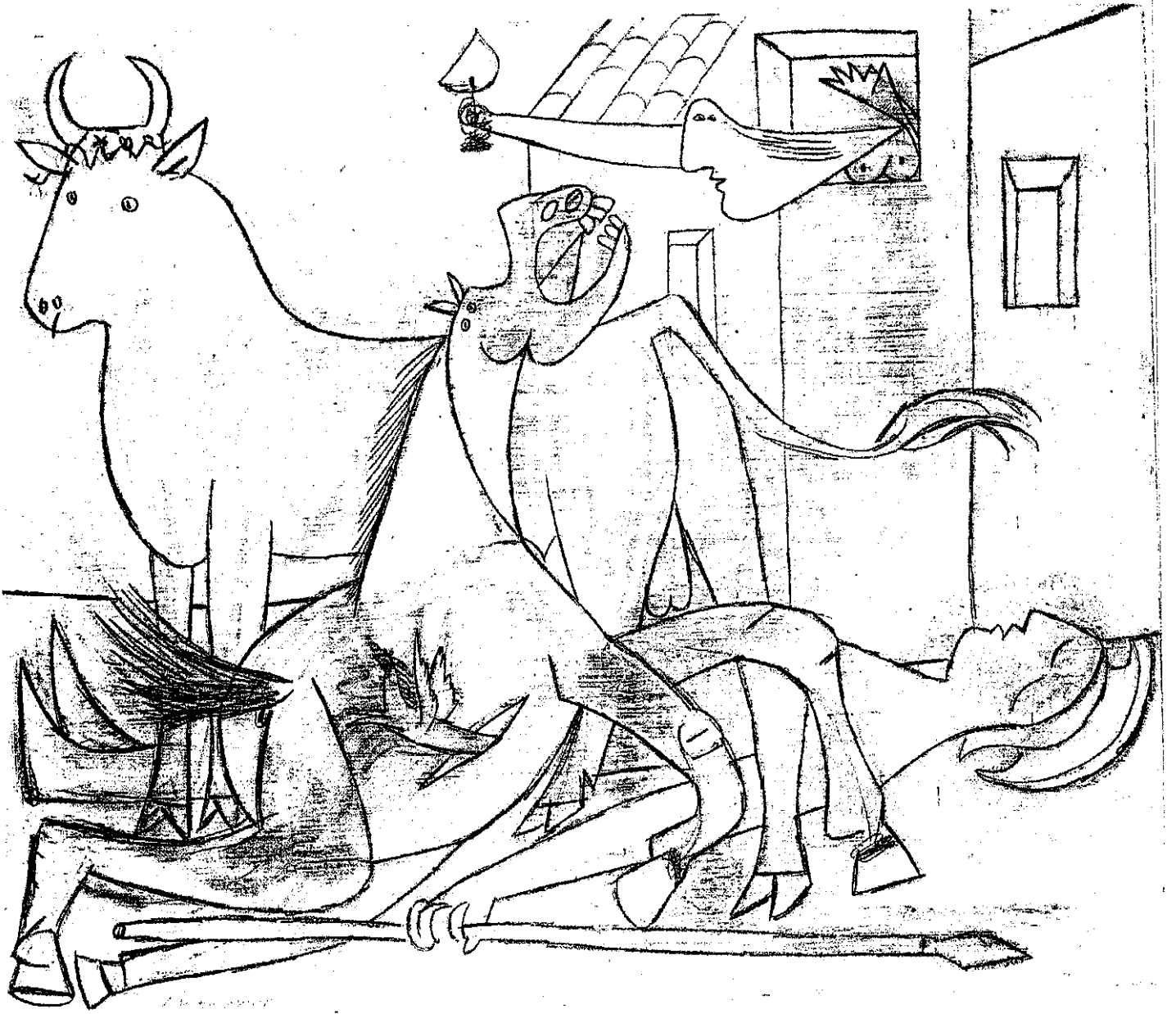


RESİM 13-Matthias GRÜNEWALD, "Crucifixion, Isenheim Altarı"

RESİM 14



RESİM 15



RESİM 15-Pablo PICASSO,

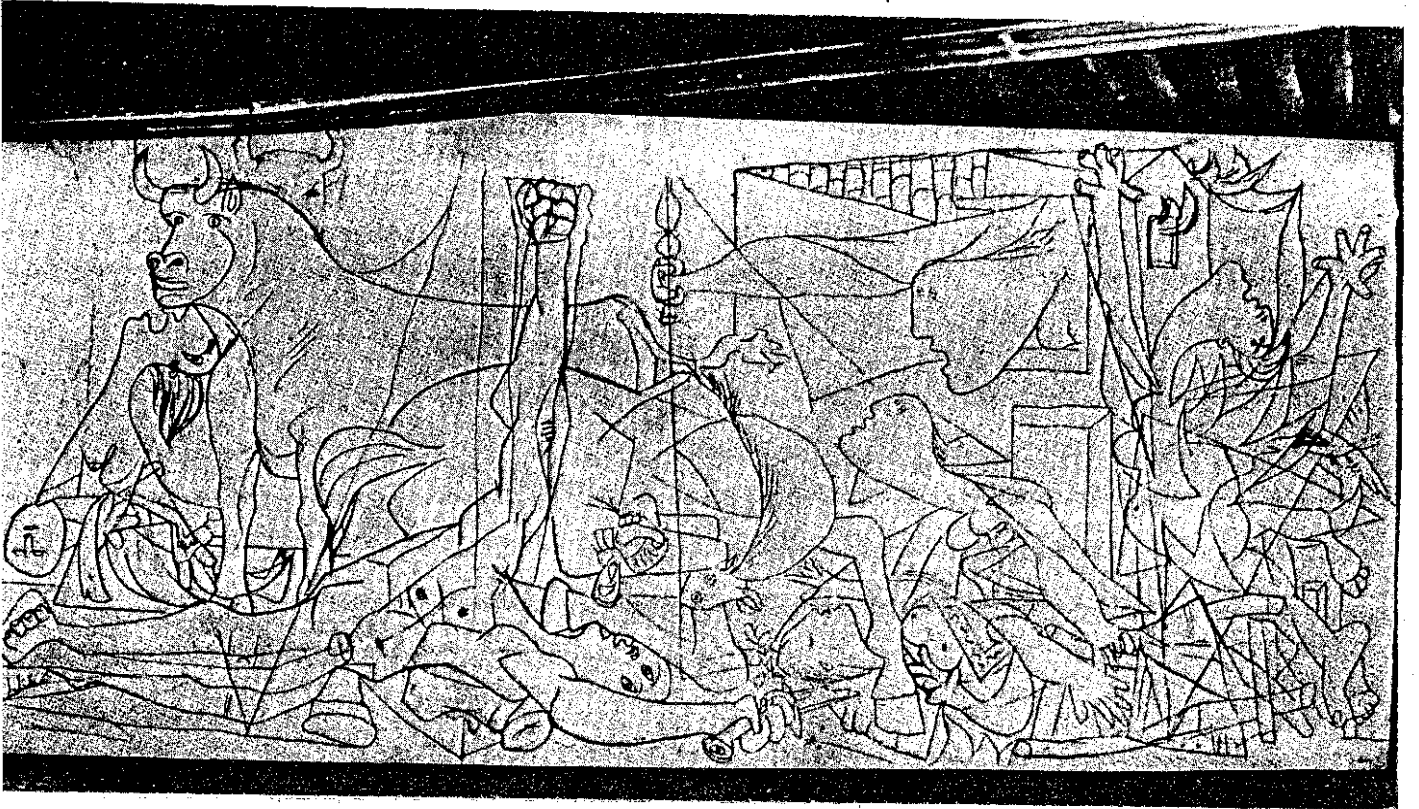
"1 Mayıs Tarihli Eskiz"

RESİM 16



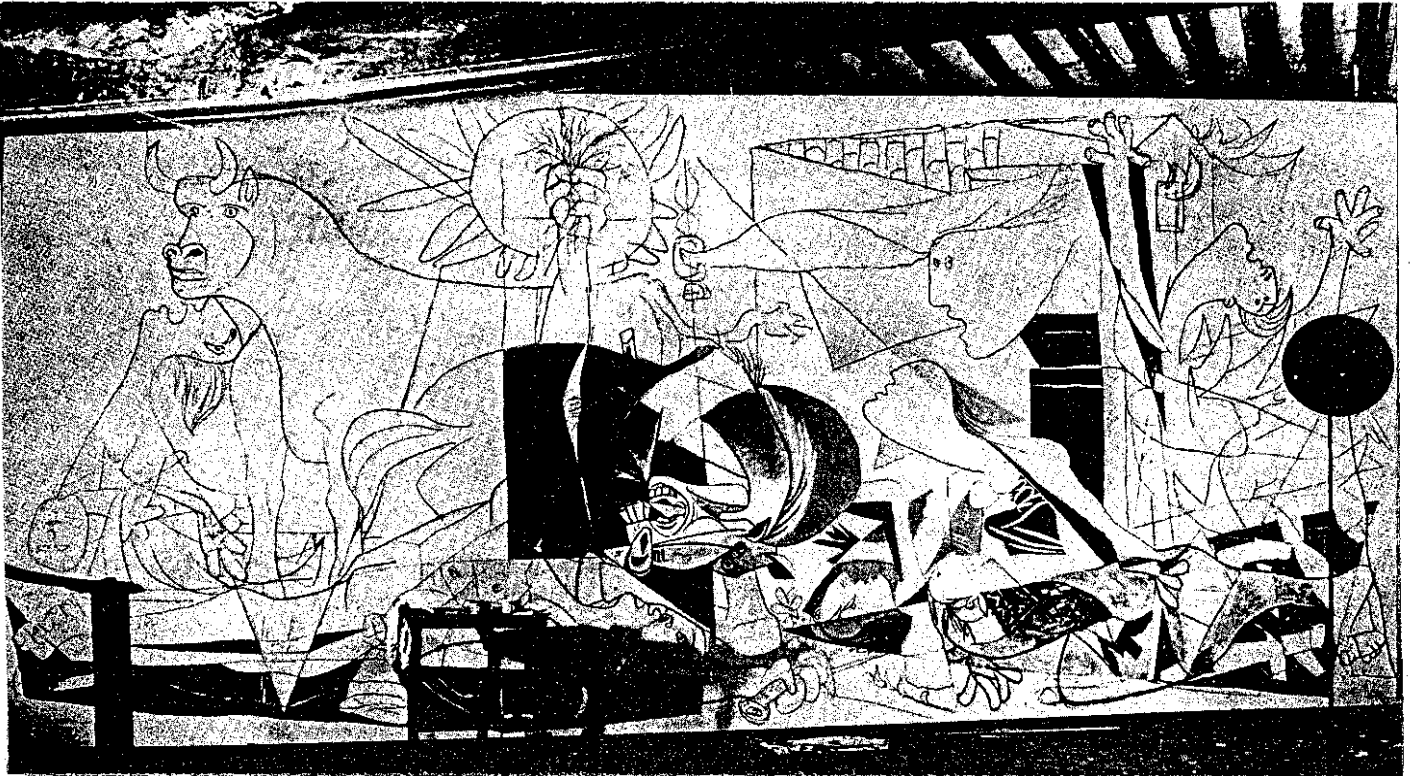
RESİM 16-Pablo PICASSO, "Guernica. Aşama 1"

RESİM 16A



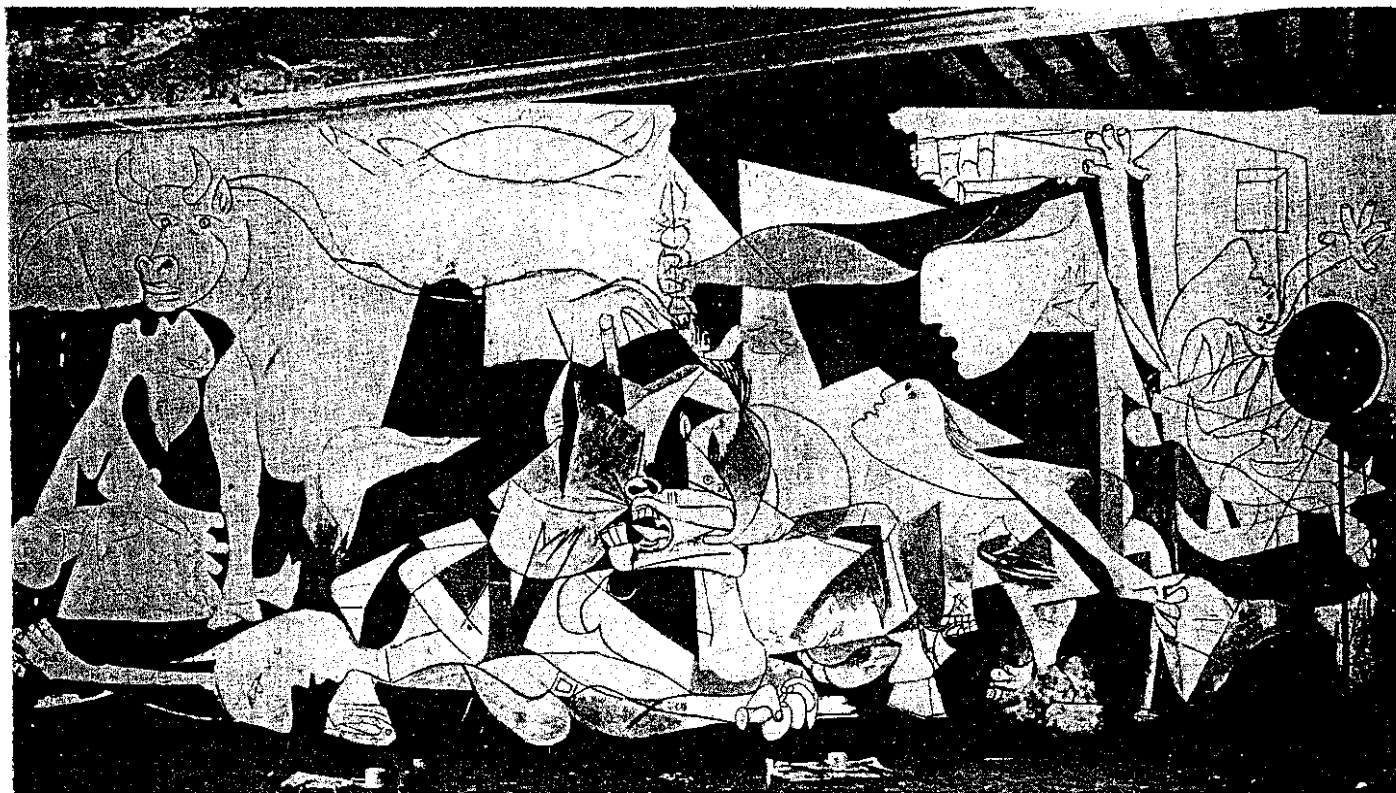
RESİM 16-A P.PICASSO, "Guernica. Aşama 1-A"

RESİM 17



RESİM 17-Pablo PICASSO, "Guernica. Aşama 2"

RESIM 18



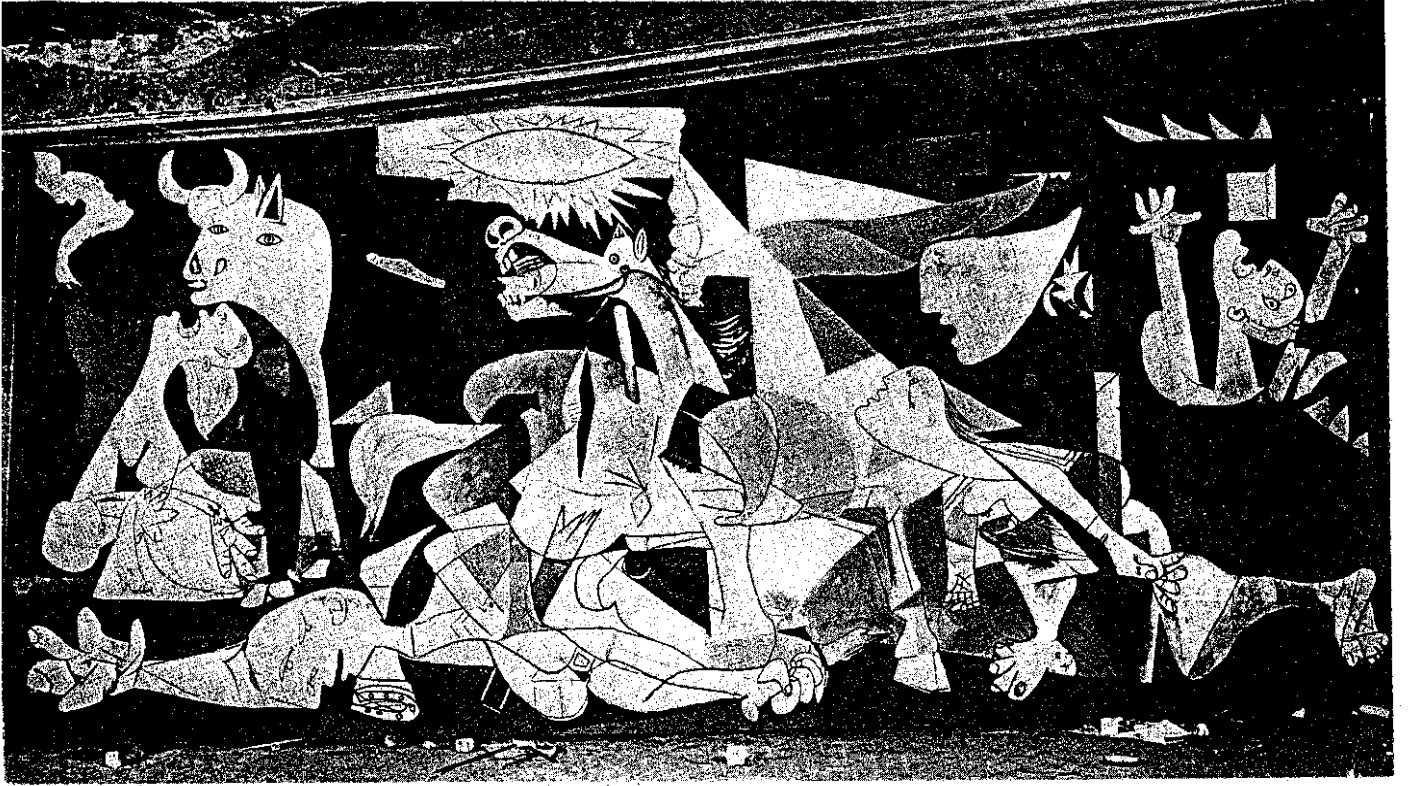
RESIM 18-Pablo PICASSO, "Guernica.Aşama 3"

RESİM 19



RESİM 19-Pablo PICASSO, "Guernica.Aşama 4"

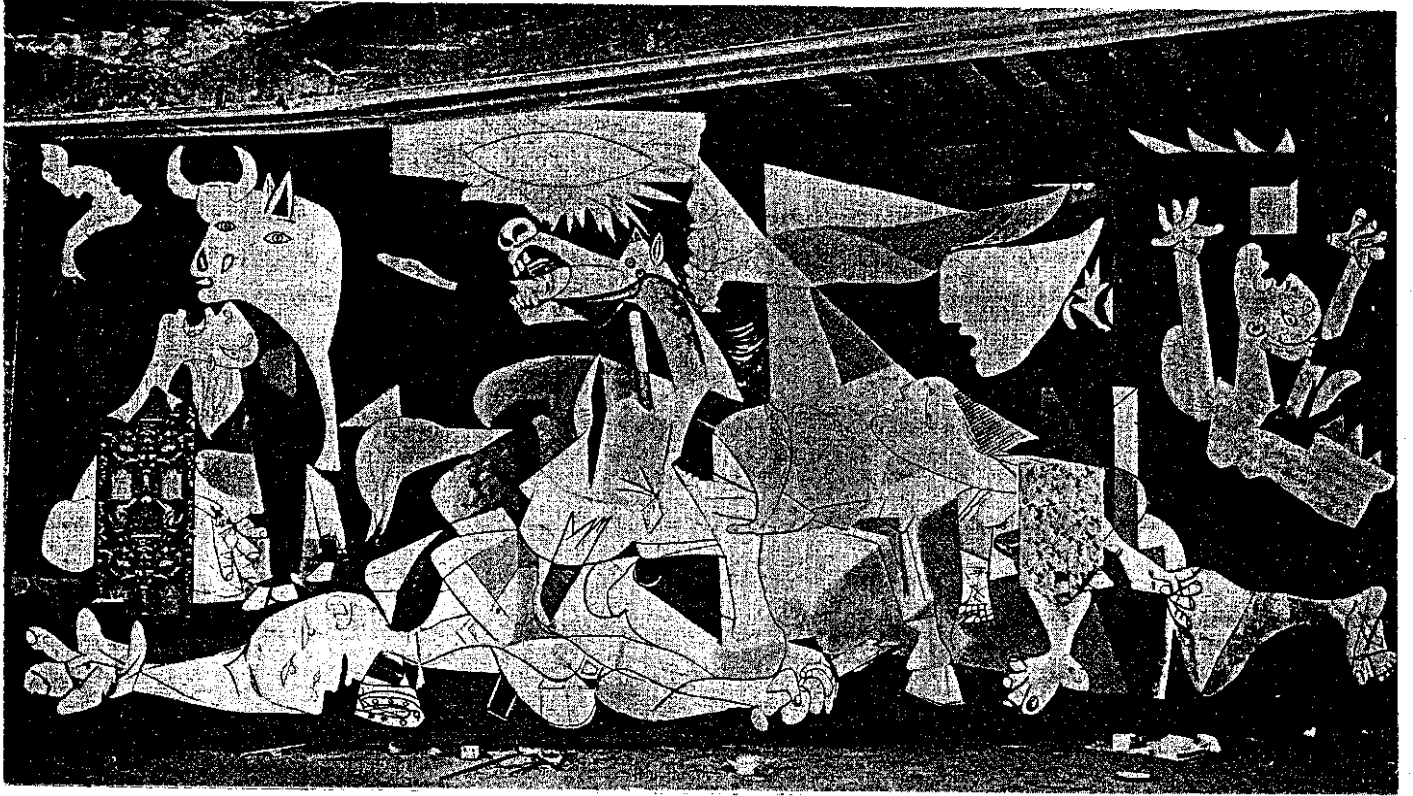
RESİM 20



RESİM 20-Pablo PİCASSO,

"Guernica.Aşama 5"

RESİM 21



RESİM 21-Pablo PİCASSO,

"Guernica.Aşama 6"

RESİM 22



RESİM 22-Pablo PİCASSO, "Guernica.Aşama 7"

RESİM 23

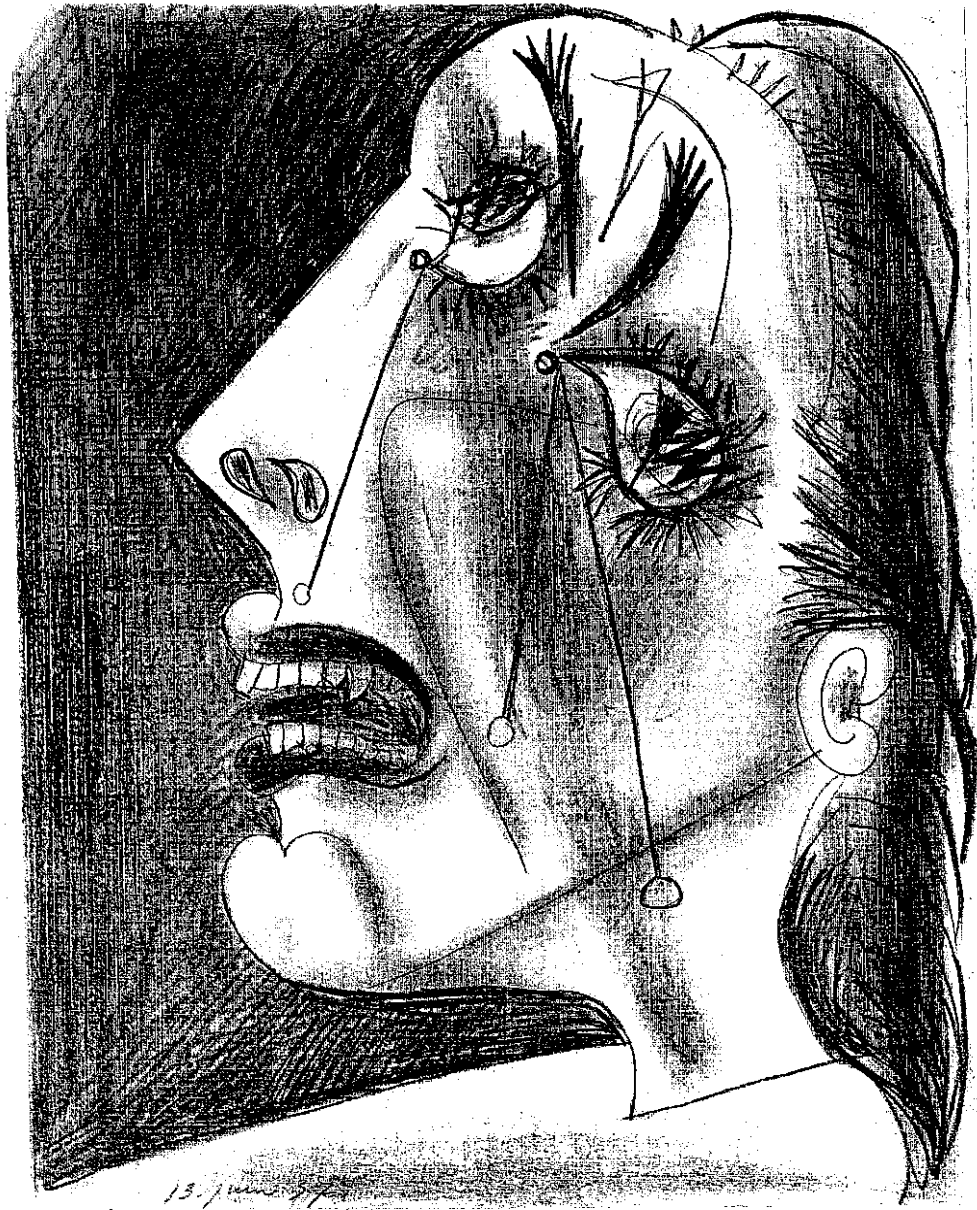


P. PICASSO

"Boğa Başı, Gözü Bombalı Olan Boğa"



RESİM 24

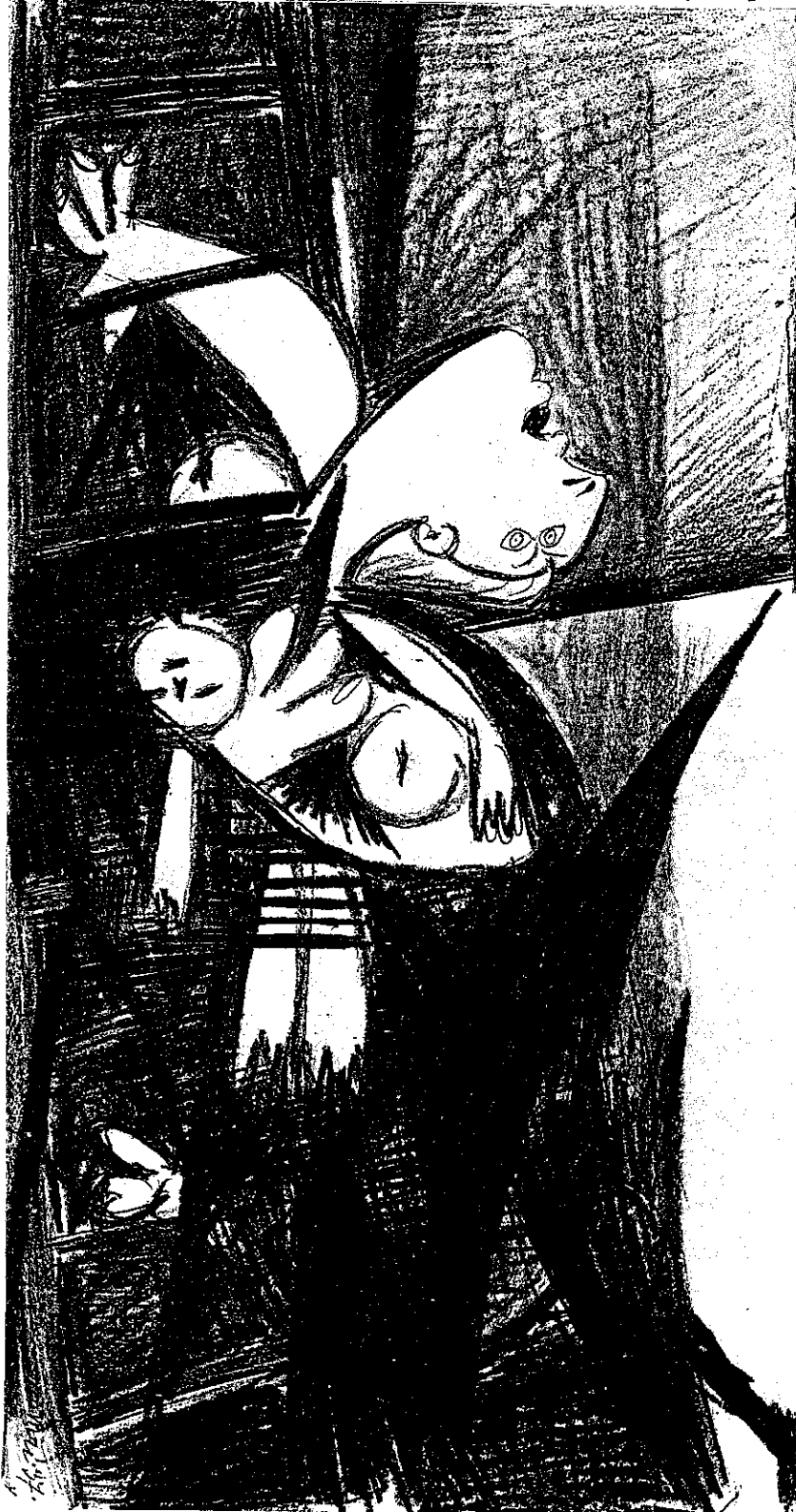


RESİM 24-Pablo PICASSO, "Ağlayan Kadın",

RESİM 24A

P.PICASSO,

"Ağlayan Kadın ile Ölü Çocuğu"



RESİM 25



RESİM 25-Francisko GOYA

"Üç Mayıs Katliamı

RESİM 26



RESİM 26-Guido RENİ,

"Masumların Öldürülmesi"

RESİM 27



RESİM 27-Nicolas POUSSIN, "Masumların Öldürülmesi"

RESİM 28



RESİM 28-Roma MERMER, "Trajik Mask"

RESİM 29



Jean-Auguste-D.INGRES"Jupiter veThetis'den, Thetis'in Başı

RESIM 30



RESIM 30-Bandinelli,

"Deposition"

RESİM 31



RESİM 31-Hellenistik kabartma, "Çılgın Maenad"

RESİM 32



RESİM 32-Jean-Auguste-D.INGRES" Martyrdom of St. Symphorian"

RESİM 33



RESİM 33-Abbey of St. Sever, "Apocalypse, 11.Y.Y.İspanyol El Yazması

GİRİŞ

1.1 ÇALIŞMANIN AMACI

Bu çalışmanın amacı; Pablo Picasso'nun Guernica resminin yaratım süreci içerisinde, hangi kaynaklardan etkilendiğini araştırmak, önsözde de belirtildiği gibi, özellikle 16. Yüzyılda Rafael Okulu tarafından yapılmış olan "Masumların Öldürülmesi" isimli halının, Picasso'nun Guernica resmi ile olan benzerliğini incelemektir.

1.2 ÇALIŞMANIN KAPSAMI

Vatikan'daki "Masumların Öldürülmesi" isimli halının oluşumu ve dört yüz yıllık bir aradan sonra resmedilen Guernica resmini oluşturan sebepler. Sadece işledikleri tema ile değil, kompozisyonları ile de çok benzeyen bu iki eserin meydana geliş aşamaları, hangi açılardan benzedikleri, tarihsel olaylar, Guernica resmini hazırlayan politik ortam ve Picasso'nun özel hayatı, resmin tamamlanmasından sonra aldığı tepkiler ve eleştiriler nelerdir, bunları kapsayan bir çalışma olacaktır.

1.3 ÇALIŞMANIN YÖNTEMİ

Aşağıda belirtildiği gibi, sanatçıyı tanıyan kişilerin, onun karakteri üzerine yaptıkları yorumları da dikkate alarak, Picasso'nun sanatının özelliklerini değerlendirmek ve bu merak edilen benzerliği o açıdan aydınlatmak, kişilik özelliklerine dayanarak, Guernica resmine koyduğu sembolleri çözmek, bu çalışmanın aynı zamanda yöntemi olacaktır.

Konuya girmeden önce, Picasso'nun karakterini daha yakından görebilmek amacı ile onu tanıyan çağdaşlarının bazı düşüncelerini belirtmeliyiz.

Şair Apollinaire¹ diyor ki : “Batıda resim, eski ressamın yenilerine tıpkı yaşam verir gibi aktardıkları bu ideal mantıkla arılaştırır kendini”. Picasso içinse : “Ağırbaşlılıkla sorguladı evreni diyor.” Doğru olan bu söze bir ilave de olabilir ; Picasso evreni sorgularken kendinden önce gelmiş geçmiş bütün sanat eserlerini de sorguladı ve yukarıda Apollinaire'in de söylediği gibi, onların aktardıkları bir ideal mantıkla beslendi ve bu sayede 20. yüzyılın sanatını arılaştırdı.

Onun için, ressam Andre Lhote'un şu sözleri de enteresan; “Picasso'nun akli, koskoca bir birikim deposu gibi, keşfedilmiş biçimlerin saklı durduğu, çağdaşlığını dikkatlice korumuş bir ansiklopedi “ diyor.

Picasso için yazılmış değişik ama doğru fikirlere, şair dostu Rene Char'da da rastlıyoruz. Char² diyor ki : “Profesyonel bir yenilikçi olarak Picasso, mirası bir yandan sarstı ama bir yandan da en büyük desteğini bu mirastan aldı.”

“Kendisinden önceki büyük sanatçılar sürekli kafasını kurcalıyor olsa da Picasso kimseye benzemedi. Ötekilerin sırlarını anlayabiliyor ve sayısız kılığa sokabiliyordu. Bu sırlar, kendileri için hazırlanmış odalarda, gerçeklikle uyum içinde, bir arada yaşıyorlar. İmgelemimiz bir kavgaya tutuştuğunda, bilincimiz derinlemesine

¹ APOLLINAIRE, Guillaume, Kübist ressamlar Estetik Düşünceler, çev. Alp Tümertekin, Y.K.Y, İstanbul, 1996 sf. 8, sf. 30

² CHAR, Rene, “Picasso: Yaz Rüzgarları Altında”, sanat dünyamız,(üç aylık kültür sanat dergisi, editor: Cem İleri) İstanbul, 2002, Bahar, Sayı: 83, sf., 117-121

incelendiğinde açığa çıkıyorlar. Diğerleri arasında bilgelikleri ile göze çarpan yapıtlar oluşuyor.”

“Nostaljiyi olmasa da mutsuzluğu ve melankoliyi beraberinde getiren, eksiksiz bir bilgi birikiminin tutsağı olduğunu hissetti zaman zaman Picasso, ama gardiyanı olmayan bir tutsaktı, Lascaux’nun, Altamira’nın ressamı gibiydi, Boğa’nın bulunduğu her yeri sevdi.”

“Picasso’nun yaşamındaki rastlantılar ve etkilenmeler, tüm bunlar olup biterken, Picasso doğası gereği hep devrimcidir, devrimci , terörist değil. Devrimciler başlattıkları yıkımların yayılması ile yetinemezler. Picasso oldukça geç kalınmış olsa da içinde hapis olduğumuz, ve hiç değişmeyecekmiş gibi görünen oyunun ağırlık merkezini değiştiriyor, oyunu konu düzeyinde yeniden yazmak üzere, ne daha iyi, ne daha kötü, genel özelliklerini koruyarak ve en önemlisi kendisi olarak.”

“Picasso’nun başarısının nedeni, yaşadığı dönemin sanatı içinde, üste çıkmaya hazır bulunan, içindeki yabancıyı en tutkulu yanını açığa çıkartması, şansını sonuna kadar kullanmasına olanak sağlaması idi. Bunu başardı, geçmek gerekti, geçti de. Rüzgarda arkadan esiyordu o sırada, tam da olması gerektiği gibi “!

Yukarda ki sözlerin toplamından Picasso’yu biraz olsun tanımak mümkün. Daha yakından tanımaksa ancak sanatına eğilerek mümkün olabilir. Picasso kadar verimli bir sanatçının, bütün ömründe ürettiklerinin sanatsal kaynaklarını araştırmak tek bir çalışmanın sınırlarını aşar, onun için sadece, en önemli eseri diyebileceğimiz, belki 20. yüzyılda en önemli eseri olan Guernica resminin sanatsal kaynaklarına ineceğiz.

2. PİCASSO VE İTALYA ÖNCESİ

Picasso ilk gençlik yıllarında, Madrit Prado Müze'sinin ve senelerdir yaşadığı Paris'te, Louvre Müze'sinin zenginlikleriyle sanatını yeterince beslemiştir. İtalya seyahatine çıkarken, İtalyan sanatını iyi bildiğine zaten şüphe yok. Sanatındaki bu döneme rastlayan belirgin değişikliği, Kübizmden, Neo-klasik döneme geçişini nelere borçlu? John Berger diyor ki; “Bir kültür güvenli ve kendi değerlerinden emin olunca, içinde yaşayan sanatçılara çeşitli konular sunar.” Yine Berger'in onun için kullandığı “tepeden inme istilacı” deyimini hatırlayarak sorulabilir, kendinden emin bir kültürden, diğerine geçişte, İtalya gibi yüzyıllarca, pek çok kültürü sahiplenmiş topraklarda, kim bilir hangi değerlerle beslendi? İstilacı demek yetmez, Berger'in deyimi ile tam bir tepeden inme istilacı olan Picasso, kendi zihnindeki müzeyi kim bilir ne kadar zenginleştirdi? Belki de bir ömür boyu yetecek kadar.

Açıklık getirebilmek için, önce o günlere Picasso'nun İtalya seyahatine dikkatlice bakmalıyız.

Picasso'nun resimlerine baktığımızda gördüğümüz bir başka önemli unsur da, kadın konusunun, kadınlarla ilintili resimlerin veya kadınlarla kendisinin bileşimi resimlerin, diğer konulara oranla çok daha fazla olduğudur. Neden öncelikle kadın ?

Bu soruya cevap verir gibi "Picasso kendini kadınlarda bulur." diyor John Berger.³ "Kadınlarda bulduğu kendisi aracılığıyla bir sanatçı olarak söyleyeceklerini söylemeye çalışır" Peki ama neden ? Nedeni için İspanya'ya, sanatçının çocukluğuna geri gitmek gerekebilir. Baba mesleği olan ressamlığı seçmesi dışında (ki kimliğini belirleyici bir seçimdir) babayla kurulan büyük bir bağ hissedilmezken, anneye onun soyadını dahi alacak kadar yakındır.

Picasso, 19. yüzyılın sonunda, Feodal bir ülke olan İspanya'da geçen çocukluğunda, ailesinin tek erkek çocuğu olarak, büyük anneler, teyzeler, halalar hep beraber oturulan bir evde, kadınların arasında, onların yoğun ilgisi ile ve anneye bağımlı olarak yetişir. İnsanın karakterinin en fazla çocukluk döneminde şekillendiği gerçeği ile onun sanatına bakarsak, sanatının içinde, neden kadınların fazlalıkta olduğu anlaşılabilir. Çocukluğundan beri en iyi bildiği iki konudan biri boğa güreşleri ise, diğeri de kadınlardır. Berger, onun için; sadece kadınlarda bulduğu kendisi aracılığıyla kendini ifade eder, demiyor, Picasso'nun kadınlar adına konuştuğu zaman, çok daha verimli olduğunu da söylüyor.

³ BERGER, John, "Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı, Metis yay., İstanbul, 1989. sf. 171

2.1 PİCASSO ve İTALYAN SANATI

İtalyan sanat tarihçisi Roberto Longhi⁴ 1953 yılında Picasso ile ilgili iki soru ortaya atmıştır. Aslında, bu soruları ilk defa, Paris'te 1932 de George Petit Galerisinde açılan Picasso sergisini gördükten sonra dile getirir. Bu serginin bir özelliği de, sadece Picasso'nun kendi seçtiği eserlerinden meydana gelmiş bir sergi oluşudur. Longhi'nin Picasso için söyledikleri ise çok enteresan ve kısaca şöyle”:

“ Picasso; doymak bilmezliği ile dillere düşmüş bir entellektüeldir. Onun zaman ve mekan gözetmeksizin, nereye ait olursa olsun, herhangi bir figüratif geleneğin sembol ve işaretlerini hemen kavramak gibi müthiş bir yeteneği vardır. Sanatçının, yaratıcılığının bu özelliğinden dolayı, bizler, İtalyan sanat tarihçiler kendimize, şu iki önemli soruyu sormalıyız.”

Soru 1- Picasso'nun gelişimine İtalya'nın katkısı ne olmuştur ?

Soru 2- İtalyan sanatı Picasso'nun verimliliğinde ne gibi bir rol oynamıştır ?

Gerçekten önemli olan bu iki sorunun cevapları, bizim konumuzu da içeriyor. Bu çalışmanın konusu olan, Guernica resmi ile Vatikan'daki Rafael halısı arasındaki benzerliğin, bu iki soruyu da ilgilendirmesi nedeni ile Roberto Longhi'nin görüşlerine ilgi ve saygı duyuyorum. Longhi'nin ölümü üzerine, bu konuda tutulmuş notlar karısı Anna Bonti ve meslektaşı Bruno Toscana tarafından derlenerek, *Paragone* dergisinde (No, 371 - Ocak 1981) basılır. Bu iki soru geniş kapsamlı bir araştırmanın konusu olabilir. Eminim Longhi'nin kaybı olmasa, bugün onun, bu konuda yazılmış eseri, sanat tarihi kitapları arasındaki yerini almış olacaktı.

⁴ CARANDENTE Giovanni, “ Picasso and the Italian Scene,” sf. 31-48, ed. Jean, Clair.,Picasso The Italian Journey, 1917-1924, Rizzoli, New York, 1998,

İngiliz eleştirmen Roger Fry⁵ ise, Fabian Society Yaz Okulunda yaptığı bir konuşmayı açıklamak amacı ile, Burlington Magazine'in Ekim 1917 de çıkan 31 no'lu sayısında yazdığına göre, Picasso'nun yaptığı Gertrude Stein portresi ile Rafael'in Palazzo Pitti'de bulunan La Donna Gravida resmini mukayese ederken, göstermek istediğinin; her iki sanatçının da aslında, plastik sanatların aynı sorunlarıyla meşgul olup, aynı çözümlere yönelmek gibi bir paralelliğe sahip olduklarını vurgulamak olduğunu söyler. Böylece Rafael ile Picasso arasında bir bağ, bir ilişki kuran ilk eleştirmen olarak görürüz Roger Fry'ı.

A.B.D.den sanat tarihçi Alfred H. Barr Jr.⁶ ise *Picasso'nun Sanatının Elli Yılı* isimli kitabında tam tersi bir düşünce ile karşımıza çıkarak Picasso'nun 1917 yılında yaptığı ilk İtalya seyahatinin onun sanatını pek az etkilediğini söylemektedir.

Halbuki, İtalya seyahatinin Picasso'nun sanatı üzerinde önemli etkileri olduğu eserlerine bakınca açıkça görülmektedir. Hatta bu etkilerle yapılmış sanat eserlerinin, sonra pek çok Batılı sanatçının eserlerine de tesir ettiği söylenebilir, mesela İngiliz Heykeltıraş Henry Moore'a olduğu gibi.

Barr kitabının 115. sayfasında “ Neo-Klasik ” başlığı altında topladığı Picasso'nun 1920 den önceki dört senesi için Yunan Mitolojisine ve Roma antikitesine dönüş yaptığı yıllar der:

⁵ FRY, Roger, “The New Movement in Art in its relation to life. ”, Burlington Magazine, October 1917, Vol. 31, sf. 162-168

⁶ BARR Jr., H. Alfred, “Picasso Fifty Years of his Art”, The Museum of Modern Art, New York, 1980, sf., 115

“Picasso’nun Neo-Klasisizmi; Kübizm, Expresyonizm ve Primitivizm gibi savaş öncesi akımların fazlalıkları ve aşırı sert orijinalliklerine gösterdiği liberal ama kompleks bir tepkidir” demektedir. “1920’lerden itibaren Picasso İngres’a dönüş yapar, Poussin’e dönüş yapar, Seurat’ya döner. Yunan ve Roma’ya, geriye disipline ve düzene, açıklığa, berraklığa ve hümanizme dönüş yapar” diyor. Bir sonraki paragrafta ise Picasso’nun 1917 İtalya seyahati sırasında klasik sanatın bütün müzelerini hiç şüphesiz görmüş olsa da Roma, Napoli ve Pompei’ye yapılan bu yolculuk onun sanatını pek az etkilemiştir, en azından iki üç yıl boyunca ” demektedir.

Bu yargının yani İtalya’nın Picasso’yu pek az etkilemiş olduğu fikrinin tam tersine olan inancımız yüzünden, Longhi’nin 20. Y.Y. sanatına gönderdiği yukarda ki iki sorunun önemine inanıyoruz.

Picasso’nun kendisinin bu konuda söylediklerine bakacak olursak, 1933 de bir Louvre müzesi ziyareti sonrası, Yunan ve Roma sanatı konusunda; **“Yunanlılar’da her zaman estetik bir unsur vardır ama ben, Romanın süssüz, sade ve güçlü realizmini tercih ederim. İtalyan sanatının gerçekçiliği, onların mimarilerinde de olduğu gibi faydalı fakat ondan da öte, içten gelen, samimi ve sadelik taşıyan basitliği ile çok daha güzel ”** demiştir.

Picasso’yu çok iyi tanıyan arkadaşı Katalan yazar, Eugenio d’Ors’un⁷ ise Alfred H. Barr’ın tam tersi bir görüşe sahip olduğunu görüyoruz. 1920 de söylediğine göre Picasso’nun sanatında temel ve kalıcı olan unsurların İtalyan olduğunu belirtir. Ors. tabii bu sözle, o yılların İtalyan sanatı demek istemez, geçmişin Klasik İtalyan sanatını d şunerek, bu yorumu yapar ve Picasso’nun Rafael, Mantegna ve Leonardo’dan etkilendiğini yazar. Sanatçıya yazdığı bir açık mektupta, “İster İtalyan, ister Malagalı, ister Katalan ol, sen her halinle tam bir Akdeniz’lisin” gibi çok doğru bir yargıyı vurgulamaktadır. Eugenio d’Ors o kadar doğru zamanlarda, doğru yerlerde, gerekli olanı

⁷ D’ORS, Eugeni, Open letter to Picasso, A Picasso Anthology, Ed. Marilyn Mc Cully, Princeton University Press, New Jersey, 3. ed., sf. 200-202

Picasso'ya söylemiş ve onu uyarmıştır ki, Guernica öncesi, bir büyük eser yaratmalısın fikriyle yazdığı ve Picasso'yu yüreklendiren bu açık mektubun tamamı Guernica bölümünde bulunacaktır. (SAYFA29)

2.2. PİCASSO'NUN İTALYA SEYAHATI

Picasso'nun ilk İtalya seyahati, genç Fransız şair ve oyun yazarı Jean Cocteau'nun ısrarıyla gerçekleşir. Picasso ile Jean Cocteau'nun 1915 yılındaki tanışmalarına gelmeden önce, Picasso'nun önceki yıllarına ve sanatına bir göz atmalıyız.

20. Y.Y. sanatçıları içinde Picasso eşi, benzeri olmayan bir konumdadır. Yüzyılın başında İspanya'dan gelerek yerleştiği Fransa'da, neredeyse sanatın bütün yönünü değiştirmiştir denebilir. Picasso'nun en önemli özelliklerinden biri, resimde bir yenilikçi, devrimci olmasına rağmen aynı zamanda büyük bir gelenekçi de olmasıdır. Erken devrelerinde, Mavi dönemin duygusallığı, hatta Pembe dönemin aşırı hassasiyeti, kırılabilirliği bir bakıma gençlik yıllarında kendi kişiliğini ararken içinden geçtiği tecrübelerdir diyebiliriz. Gençlik yıllarının duygusallığı onda, yüzyılın başında Avrupa

sanatının içinde bulunduğu duygusallığı da, çevresindeki olayların, kişilerin kısacası zemin ve zamanın ruh halini de gösterir. Paris'te belki istediği sosyal ve aktif sanat ortamına kavuşmuştur, tamamen özgürdür ama çok önemli bir şeyden de yoksundur. Çocukluğunun ve gençliğinin İspanya'sı ve aile ortamının verdiği sevgi.

İlk kişisel sergisi 1901 de Paris'te Vollard Galeride açıldığı zaman, eleştirmen Felicien Fagus'un yazdıkları şöyle:

“Picasso gerçek bir ressamdır. Resmettiği şeyin özünü, asıl gerçeğini görmekteki yeteneği de bunu ispatlamaktadır. Bütün gerçek ressamlar gibi renk sever ve her varlığın kendine has bir rengi vardır onun için. Dahası her konu onu büyüler, hatta esir eder ve her şey onun için bir derstir. Bir şeyi resmederken de, her detayı kendi amacı için kullanır.

Önceki büyük sanatçılardan olası etkilenmeler kolaylıkla seçilebilir. Mesela : Daumier, Delacroix, Manet, Monet, Van Gogh, Pissarro, Toulouse Lautrec, Degas, Forain.....Her bir etkileşim geçicidir, kullanıldıktan sonra atılır. Açıkça belli oluyor ki bu heyecanı ona, daha kişisel stilini yaratma şansı vermedi. Bütün özelliği onda bulunan bu şevk, gayret, heves ve heyecanda yatar. Fakat burada onun için bir tehlike var, bu coşkunun içinden gelen bir tehlike, onu kolayca virtuozeiteye sürükleyecek bir tehlike, kolay başarıya sürükleyecek bir tehlike ve parlayan bir hayatıyet için bu bir trajedi demektir.”

İngiliz Sanat Tarihçi, Antony Blunt'm⁸ söyledikleri ise şöyle :

“Picasso'nun güç kaynağını içindeki bu hayatıyetten aldığını ve sanatçının hiçbir zaman, yüzeysel, üstünkörü, satıhta işlere kaymadığını söyler. Ama son yılların işlerinde bu konuda onu savunmak çok zor olacaktır. Eserlerinde görülen zayıflık hiçbir zaman başka sanatçılardan ödünç aldığı fikirlerle yapılan resimler gerçeği ile bir ilintisi yoktur. Tam tersi en güçlü kuvvetli eserleri, başkalarından esinlenerek yaptığı eserlerdir.”

⁸ BLUNT, Anthony, Picasso's "Guernica", Oxford University Press, London, 1969, sf., 5-6

Picasso bir ömür boyu hayal gücünü ve yaratıcılığını, diğer eserleri öğrenerek ve onlardan çalışarak kuvvetlendiriyor. Bunu kendisi de inkar etmiyor hatta 1935 de yaptığı şu açıklama ile açıkça belirtiyor:

“ Bizim için iyi faydalı olanı nerde bulursak almalıyız, sadece kendi işimiz dışında. Yani, ben başkalarını kopya etmekten korkmam, sadece kendimi kopya etmekten korkarım.” Diyor.

”Bu sözün önemi gereği, 1935 den bir alıntı yapsak da yine konumuza İtalya seyahati öncesine dönmeliyiz. Sanatında önemli bir kilometre taşı olan Avignonlu Kadınlar (1907) resmi ile yarattığı şokun arkasından gelen senelerde Picasso o günlerin sanat ortamı düşünülecek olursa, bir başka şoku, Kübizmi geliştirir. Kübizm, nesnelere bakış açımızı hatta sanatı algılamamızı dahi değiştirdi denebilir. 20. Y.Y. da ki diğer sanatların tarihinde bunun benzeri bir olaya rastlanmaz. Braque ile birlikte başlattıkları bu akımın, resimlerinde de açıkça görüldüğü gibi, örnek aldıkları sanatçı Cezanne’dır. Kübizm, tablonun Rönesans döneminde ortaya çıkan anlayışını, bilimsel kurallara göre, sistematik biçimde kurulmuş bir yapıt olarak bozdu. Kübizm, perspektifi, plastik vücut çizimini, simetrik resim yapısını ve renk kompozisyonunun uyumunu bir kenara attı. Özetle; Avrupa resminin, yüzyıllar boyunca ölçü olarak oluşturmuş olduğu tüm estetik sistemleri yıktı. 1909-1913 Yılları arasındaki döneme “Analitik Kübizm”, daha sonraki yıllardaki nesnelere dayanmayan, renk yüzeyleri, işaretler ve kolajlarla ve tamamlayıcı olarak çizilmiş çağrışım işaretleri ile yaptıkları resimler de “Sentetik Kübizm” olarak adlandırıldı. Genel slup gelişiminin sentetik üslubun yörüngesine girdiğinin belli olduğu anda Picasso geriye çekildi. 1914 yılında Picasso gençlik yıllarından sonraki ilk klasik üslup figürünü çizdi. Bu oturan bir adamın deseni idi.

Picasso Klasisizme yaptığı bu geri dönüşle ,o güne kadar ki yaratisından, benzeri olmayan bir kopma göstermiştir. Çünkü söz konusu olan yalnızca biçim dilinin ani bir değişimi değildi, Picasso bundan böyle birçok farklı üslubu yan yana kullanmaya başladı. Aynı zaman diliminde çok farklı işler yapabildi, 1917 yılında kendisini alaya alarak şöyle demiştir; ” Evet şu sıralar Ingres gibi çiziyorum.” Çağdaşları bu farklı üslupların rast gele uygulanmasını pek tutmadılar, eleştirildi, buda onun isminin daha fazla duyulmasına sebep oldu.

1915 yılında Picasso sanatındaki bu enteresan ve çok verimli aktivitesi ile genç şair Jean Cocteau'nun ilgisini çekti. Tanışmak için ortak dost Edgar Varese'den yardım isteyen Cocteau, bir ömür boyu sürecek bu dostluğu başlatan kişidir . Yazar J. Cocteau Rus Balesinin kurucusu Serge Diaghilev'in dikkatini Picasso üzerine çekti çünkü kendi yazdığı *Parade* isimli balede dekor ve kostümleri Picasso'nun yapmasını istemekteydi. Bu isteğini gerçekleştiren Cocteau, çok zor olsa da sonunda Picasso'yu onunla birlikte Roma'ya gitmeğe razı edebildi. Bu Picasso'nun ilk İtalya seyahati dolayısı ile Roma gibi sanatın beşiği bir şehri ilk görüşü olacaktır. Şubat 1917 de iki sanatçı balede devrim yapacak avant-garde bir eser ortaya çıkartmak için çalışmağa başladılar. Bu eserin oluşmasında, kompozitor olarak Erik Satie, koreograf olarak Leonid Massine, orkestra yöneticisi Ernest Ansermet, idareci olarak Serge Diaghilev ve Rus Balesinin dansçıları vardır.

“ Parade ” yani “ Geçit Töreni ” isimli bale, o günlere göre alışılmadık, eleştirilere bakılırsa başına buyruk bir eserdir. Yukardaki isimler yani, bu esere emeği geçen kişiliklerin her biri avant-garde bir eser gerçekleştirmek için ideal, aynı zamanda ilginç

karakterlerdir. Eserin konusu bir panayır tiyatrosunda geçer ve oyun içinde oyun fikri ile planlanmıştır. Müzik moderndir, dekor yarı kübisttir, koreograf Massine ise görüntünün karakteri ile dansı birleştirebilmiştir ve baleye emeği geçenlerden her biri fikirlerini bu eser için bir armoni oluşturacak şekilde paylaşmışlardır. Sadece Picasso'nun yaptığı büyük perde (10 x 17m) bu balenin konusu ile pek ilişki içindeymiş gibi görünmez ama bu perdede bizim konumuzu ilgilendiren bir figür vardır. Perdenin sol yarısındaki beyaz büyük kanatlı at Pegasus'u hatırlatır. (RESİM 3)

Picasso, onun için yeni olan bu tarihi ortamda pek çok eser verdi. Kostüm perde ve sahne resimleri taslaklarında, hem sentetik kübizmin, hem de neo-klasisizmin üslup ilkelerini, müzik ve oyun sahnesine aktardı. Picasso'nun Roma'da, Hotel Rusya'da kaldığı ve Via Margutta'da bulunduğu bir atölyede çalıştığı biliniyor. Enteresan olan rastlantı, Margutta'daki atölye tam bir asır önce Roma'ya gelip on üç yıl kadar kalan Fransız ressam Jean Dominique İngres'in çalıştığı Fransız Akademisinin yeri olan Villa Medici'ninde tam karşısındaydı ve Picasso çalıştığı masanın önündeki pencereden yüz sene önce İngres'in çalıştığı binayı görmekteydi. Jean Cocteau yazdığı "Picasso"⁹ kitabında bu detayı vurgular. Picasso, atölyesinden bu eğimli manzarayı ve Villa Medici'yi suluboya resimlemiş, Villa'yı İtalyan mimarisinin sade güzelliği ve sıcak renkleri ile göstermiştir. Villanın içini de görmüş olması, önemli çünkü konumuzu ilgilendiren Vatikan'daki Rafael Halısının tahmini sanatçısı, Giulio Romano¹⁰ Villa Medici'nin de dekorasyonunda kısmen çalışmış bir kişi. Büyük olasılıkla güçlü deseni sebebi ile de Picasso, tarafından biliniyor olmalı. G.Romano'nun Louvre Müzesinde bulunan bir halı kartonu deseni vardır. (1530 da Fransa Kralı I. François için yapılan *The Triumph of Scipio*), Vatikan'da da Milvian Köprüsü isimli büyük bir savaş resmi

⁹ COCTEAU, Jean, Picasso, Libraire Stock, Paris, sf.,22

¹⁰ Giulio Romano'nun, Vatikan'da bulunan "Milvian Köprüsü Savaşı" isimli freskindeki (1519-1521) beyaz at figürlerinin, Guernica'daki at figürüne örnek olduğu düşünülebilir.

bulunmaktadır. Bu resimdeki çok sayıda at figüründen bazılarının, Guernica resmindeki at figürüne fikir verdiği söylenmektedir. Ama Sanat Tarihinde resimlenmiş atlar içinde bir benzerlik aramak istersek eğer, Budapeşte Ulusal Müzesinde bulunan, 1824 yılında Eugène Delacroix'nın yapmış olduğu “Fırtınadan ürken at” resmi Guernica'daki atın duruşunu çok daha fazla hatırlatır.(RESİM 4)

Picasso Roma'da besteci İgor Stravinsky ile de tanışır ve dost olur, bu dostluk, Picasso'nun Stravinsky portreleri çizmesi veya gezilere beraber gitmek ile sınırlı kalmaz, daha sonra 1920, de yine Diaghilev'in sahneye koyduğu Pulcinella balesinde de birlikte çalışırlar. Beraberindeki kişileri her zamanki gibi çizmektedir Picasso. Resimlerinde zamanla, erotik çizimler, İtalya'dan karakterler, köylü kadınlar, balerinler birlikte olduğu (Cocteau, Satie, Diaghilev, Bakst gibi) kişiler görünür .Çoğunlukla İngres tarzında tek çizgi ile yapılmış klasik desenlerdir bunlar. (RESİM 5)

İngres ile Picasso'yu Roma'da aynı kulvarda birleştiren sanatçının, her ikisinin de ustalarından Rafael olduğunu görmemek imkansız. Bu üç sanatçı, aradaki zaman dilimlerine rağmen sanatlarında görülen paralellik ve kesişmelerle, aynı zincirin halkaları olduklarını gösteriyorlar. Ayrıca, Picasso'nun, Rafael ile bir ortaklaşa yanı daha var, ikisinin de babaları ressam. Bizi ilgilendiren, merak ettiğimiz konu ise Picasso'nun Roma'da Vatikan müzesini ziyaret edip etmediği ? Guernica resmine çok benzediğini fark ettiğimiz Vatikan'daki halıyı gördüğünden emin olabilmek amacı ile gidilen, Paris'teki Picasso Müzesi¹¹ arşivinde bulunan, İtalya seyahati günlerine ait not defterlerinde hiçbir ipucu çıkmaması, üzücüydü ama Picasso'yu tanıdıkça, kendisine ait böyle büyük sırları hiç kimse ile, hatta bir defterle bile paylaşmayacağını ve en

¹¹ Paris'deki Picasso Müzesi arşivindeki, Picasso'nun ilk İtalya seyahati günlerine ait not defterlerinde (No 1866-1867) Vatikan Müzesi ziyareti ile ilgili not veya çizimlere rastlamak mümkün olmadı.

güvenilir yerde hafızasında saklayacağını tahmin edebiliyoruz. Sonra bir kitapta karşımıza, 1917 yılında İtalya’da tanıdığı Enrico Prampolini ile birlikte Vatikan müzesini gördüğünün ispatı çıkıyor. Bu kitabın ismi, *A Picasso Anthology* içindeki yazılardan birinde şans eseri o gün Vatikan’ı gezerken, Picasso’nun yanında olan Enrico Prampolini¹² isimli İtalyan sanatçı, bunu yazıya döker ve böylece bizlerde Picasso’nun Vatikan’ı ziyaretinden emin olabiliriz.

Mektup uzun olmakla beraber, Picasso’nun karakter özellikleri ve gezinin bazı ayrıntıları ile ilgili faydalı bilgiler sunduğu için, tamamını buraya alıyoruz.

Enrico Prampolini PİCASSO ROMA’DA

“Cocteau’yu tanıyordum ve beni Picasso ve Bakst ile tanıştırmada o oldu.

Tanaro yolu 89 nolu benim için hem ev hem stüdyo olan küçük daireme girdiklerinde üçüde şok olmuş gibiydi. Burası aynı zamanda avantgard gazete ve dergilerin (Avanscoperta, Noi, vs) yayın bürosu ve devrimci sanatçıların gizli buluşma yeri idi. Ayrıca Casa d Arte Italiana ve Ricciardi’nin Teatro del Colore’side burada kurulmuştu. Buraya sık uğrayan birçok ressam ve yazar İtalyan ve yabancı, sonradan tanınmış insanlar oldular.

Mekan küçük ve sıkış tıktı, duvarlarda boy boy resimler, her tarafta şövalyeler ve eski mobilyalar, heykeller, garip konstrüktivist objeler ve birçok malzemenin plastik kombinasyonları yanı sıra tavanda asılı duran esrarengiz bir tel vardı. Soyut şekiller ve rengarenk göz alıcı efektler, duvarlar, yer ve tavandaki objelerin kalabalığı ile birlikte her an patlayabilecek gibiydi.

Cocteau genç bir adamın uçar adımları ile içeri girerken “Burası bir stüdyo değil, bir sihirbazın kutusu” dedi. Ona tezat olarak Bakst şişman ve ağırbaşlı, girer girmez oturdu. Picasso bir nöbetçinin inceler ifadesi ile kapıda durup etrafına bakındı. İri, tipik İspanyol, delici fakat aynı zamanda iyi huylu bakışlarından yayılan büyü ile uzayda uzuyordu. Parlak, keskin gözleri, gizemli bakışları güçlü bir kişiliği ifade ediyordu. Çok şaşırılmış bir keyifle tiyatrodaki bir çocuk gibi etrafına bakındı. Aynı anda hem soru sorup hem de onaylayan bir ifade ile incelediği her obje, sanki açığa çıkmış gizli bir şeyi görmüş gibi ona heyecan veriyordu. Konuşması, az öz, müzikal, fakat kesin ve soyut ama rahat anlaşılır tarzı ile yaptığı resimdeki sentezlenmiş ifadeye tıpatıp uyuyordu. Sessizliği ise sanatında saklı tuttuğu sırları akla getiriyordu. Picasso hareketsiz bir şekilde kapıda dururken sert bir ifade ile sanki

¹² PRAMPOLİNİ, Enrico, “Picasso in Rome”, sf. 122-124, A Picasso Anthology, ed. Marilyn McCully, Princeton University Press, 3. ed., 1997

“Sadece kendisini işine adanmış olanlar girebilir” diyor gibiydi. İçgüdüsel olarak Picasso, bu genç adamın 1914 yılında Roma Academia Di Bella Arti’de Scolastik eğitime gösterdiği tepki ile bir hareket yaratmasını ve futurizmin aştığı yeni yolları keşfetme çabalarını takdir ediyordu. Picasso bu küçük sihirli kutunun içindeki herşeyin, özellikle de çok malzemeli tasarımların, mutlu merakını canlandırdığı o garip atmosferde, araştırmanın, keşfetmenin ve plastik buluşlarının yıllar süren emeğinin getirdiği stresi ve kahramanca verilen savaşları hissedebiliyordu. Marinetti, Bossini ve Cocteau’nun bulunduğu Paris’ten yeni gelmişti ve denemeye susamış ve sanatın geleceği ve gelişmesi için herşeyi yapmaya hazır olan bu genç İtalyan ressamdan bahsetmişlerdi Picasso’ya. Öylesine bir ziyaret ve sohbetten çok keşif amaçlı bir buluşmaydı. Bana bir zamanlar iyi bir arkadaş olan ama artık olmayan Boccioni’yi sordu, ve hainleri.

Hep beraber arkadaşça çıkıp Armando Spadini ve Leonide Massine’in beklediği Caffè Greco’ya gittik. Arkadaşlarını asla unutmayan Cocteau, Eric Satie için hepimize bir kart imzalattı ve üstüne kalbi sanki imzalarımız onu deliyormuş gibi çizdi. Satie hastaydı, o yüzden Parade balesinin yardımcıları olan Picasso ve Cocteau oyunun ilk gösterimine hazırlık için Massine ile birlikte Roma’ya geldiler; fakat bazı nedenlerden dolayı bu fırtınalı olay neticede Pariste’ki Theatre de Chatelet’de sergilendi.

ROMA’NIN VERDİĞİ DERS

Picasso’nun 1917’de Vatikan’da Raphael ve Michelangelo ile karşılaşması bir ressam olarak çok yönlü hayatında önemi bir hayli büyük bir hadiseydi. Sistine fresklerini incelerken ve hatta Raphael’in Stanze’sini ve Vatikan Heykel Müzesini gezerken gösterdiği keyif ile karışık çocuksu coşkusunu hatırlıyorum (Bu cümleden halı galerisinden geçtiğini ve bahsettiğimiz halıyı gördüğünü anlıyoruz çünkü halılar Sistine Chapel’e giden koridorun duvarlarında asılı.)

Kübist tekniğindeki, biçimlerin ötesine geçme ve öznel dünyanın büyüğü ile tahmini ilişkiler kurma yetisi, Rönesans’ın beklenmeyen ışığı ile ve Rönesans eserlerinin karşı konulamaz hümanist etkilerinden dolayı sarsıldı ve soldu. Raphael ve diğer bütün Rönesans sanatçıları olduğu gibi düşüncenin birleştirilmiş ve özetlenmiş gücünü şekil ve renk ile özdeşleştirmek, kübizmin rüzgarına tutulmuş olan Malaga’lı sanatçının devrim yapacak planlarını altüst etti. Olanlar bir geri dönüşten çok, bir geri çağırma emri; antik dünyanın büyüğünden kaynaklanan gerçek dünyanın maddi değerleri, plastik gerçeklerin keşfi, kesin biçimler ve imgeler, henüz başlangıcını yaşayan kübizmin hassas yapısını sarsmaya yetiyordu. 1917’nin paskalya haftasında (En önemli nokta burası), Raphael’in görüş biçimine hayran olan Picasso, bana, Via Del Babuino’da, Hotel Russia’daki odasında, Roma’nın sakin, heybetli, öğüt veren ikliminde, ilk yaptığı klasik desenlerini gösterdi. Cocteau’nun benzer desenlerinin serisinin ilki olan “natüralist portresinden” Raphael’den etkilendiğinin açıkça anlaşıldığı üç kadına kadar Picasso, hümanistik gerçekliğe olan aşırı tutkusunu samimiyetle ifade etti. Sanatkarlığının biçimlendirici süreci, asla vazgeçmeyeceği yeni bir kavramsal uygulama ile zenginleşmişti.

İtalo- İberyalı ressamın, şevkli, doyumsuz yaratılışı, kendini, üzerinde etki yaratan herşeyi bilme, özümseme, ve deneme arzusunda gösterdi. Birkaç günlüğüne Roma’dan Napoli ve Pompei’e Roman sanatına bakıp (ve nasıl bakacağını iyi biliyordu), orijinlerine geri dönmek için gitmişti.

Resimlerinde yeni bir yön bulmanın kararlılığını, renk, biçim, ve alan sentezi ile dönmesi ile bize kanıtladı. Bu dönem Sentetik Kübizmi takip eden ve bazıları tarafından yanlışlıkla Sürrealist diye adlandırılan, 1917'den 1923'e kadar olan Klasik ve Antik Dönemdi.

Pompei esintileri olan, Roma'daki Constanzi tiyatrosunun fuayesinde sergilenen ve şimdi Massine koleksiyonunda olan büyük pastel kadın başları ve banyo yapanlar, Klasik döneme ait anıtsal figürler, kavram olarak oldukça mimarlığı andıran bu devasa eserler Picasso'nun klasik dönemini temsil edenler arasında Roman sanatının Pablo Picasso'nun eserlerindeki ve gelişimindeki etkilerinin önemli delilleridir".⁴

Bu mektup, sadece bir Vatikan Müzesi ziyaretini söylemekle kalmıyor, ondan çok daha fazlasını bize açıklıyor ve Prampolini sanatçı gözü ile enteresan yorumlarda bulunuyor. Mektuptan, Picasso'nun enteresan kişiliği, dış görünüşünün verdiği izlenim, davranış şekli, yaşantısı hakkında çok şey öğrendiğimiz gibi, İtalya'da sanatında oluşan gözle görünür büyük değişikliğinde farkına varan Prampolini doğru gözlemlerde bulunuyor. Bu mektuptaki pek çok detay da sanat tarihi açısından önemli. Mesela bazı araştırmacıların söylediği gibi Picasso'nun anne tarafından İtalyan karışımı bir aileden geldiği söyleniyor, o bu mektupta vurgulanmış. Sanatla ilgili konulara çok duyarlı ve zekice bir yaklaşım da görülüyor.

Enteresan olan, seneler sonra, 1949 yılında Barış Konferansı için, ikinci defa Roma'ya giden Picasso,¹³ dostu ve resim satıcısı, Kahnweiler'e Vatikan'ı ziyaretinden ilk gidişi olarak bahseder. Picasso gibi bir kişiliğin, 1917 de Roma'da iki aydan fazla kaldığı ilk seyahati sırasında müzelere gitmemiş olabileceğine inanmak çok zor. Sanatında meydana gelen değişiklikler dahi, gördüklerinin ispatı sayılabilir. 1949 yılında Sistine Şapel'e ikinci değil, ilk gelişi olduğunu söylemesinin kendince geçerli bir sebebi olmalı.

⁴ Ed. Marilyn McCully, A PICASSO ANTHOLOGY, Princeton University Press, 1982, s. 122-124

¹³ CARANDENTE, Giovanni, "Picasso and the Italian Scene", sf., 34, a. g. k.

2.3. VATİKAN MÜZESİNDEKİ HALI

Vatikan Müzesinde bulunan ve konumuz olan “ Masumların Öldürülmesi ” (RESİM 6) isimli halı, (574 X 365cm) İsa Peygamberin hayatı ile ilgili on iki parçalık bir dizi halının, günümüze ulaşmış olan on bir parçasından biridir. Vatikan’da Galleria Degli Arazzi, isimli koridorun duvarında bu halıların dokuz tanesi asılıdır. Daha önce yapılan *Scuola vecchia* serisinden ayırt etmek için, bu diziye *Scuola nuova* adı verilir. Ne yazık ki bu etkileyici eserlerin, ne zaman, ne için, kimin tarafından, kaç yılında sipariş edildiği ve en önemlisi bu güçlü desenleri kimin çizdiği, sorularına çok kesin cevaplar verilemiyor. Her soruya tahminen diye cevap veriliyor. Kesin olan tek bilgi, bulunan bir noter senedine göre, nerede ve ne zaman dokunmuş oldukları. Bu kadar büyük boyda halıların sipariş nedeni de bugün tam olarak bilinmiyor ama bir tahmine göre Papa X. Leo’nun zamanında kral 1. Francis tarafından Papa’ya hediye olarak düşünülmüş ve halıların desenleri 1 Mayıs 1519 da Rafael atölyesine sipariş edilmiştir. Eğer bu tarih doğru ise, o zaman Rafael’in kendisinde hayattadır. (ölümü Nisan 1520) Fakat başlanması biraz zaman almış ve tahminlere göre Giulio de Medici’nin 18 Kasım 1523 de Clement VII adıyla Papa olmasından bir sene sonra başlanabilmiş. Bulunan noter kontratında belirtildiğine göre, Brüksel’de Pieter van Aelst atölyesine, 20,750 duka altını karşılığında altın ve gümüş karışık yün ipliklerle örülecek on iki halı sipariş edilmiştir. Pieter van Aelst’ın halı atölyesi aynı zamanda İngiltere Krallığının ve Habsburg Hanedanının da halılarını dokuyan atölyedir. Anlaşmaya göre

halıların on sekiz ay sonra Vatikan'a teslim edilmesi beklenirken, araya giren politik olaylar ve karışıklıklar nedeni ile halılar ancak 1531 de Roma'ya getirilip asılabileceklerdir.

İsa Peygamberin hayatından sahneleri canlandıran bu halıların bir kısmı çocukluğunu tasvir edenlerdir ki isimleri, *Adoration of the Shepherds*, *Adoration of the Magi*, *Presentation in the Temple*, *Massacre of the Innocents* (cat. No. 29). İkinci gruptakilerse çarmıha gerilme sonrası olan, *Descent into Hell* (kayıp), *the Resurrection*, *Christ Appearing to the Magdalen* (*Noli me tangere*), *the Supper at Emmaus*, *the Ascension* ve *the Pentecost*.

Bizi ilgilendiren *Masumların Öldürülmesi* isimli halının deseninin, Rafael'in asistanlarından Giulio Romano (1492-1546) tarafından yapıldığı tahmin edilmektedir. Romano, Rönesans'ın sonlarında ünlenen ressam ve mimar, on dokuz yaşındayken Rafael'in yanında çalışmaya başlıyor ve onun en iyi öğrencilerinden biri olarak da biliniyor. Halının konusu olan "Masumların Öldürülmesi" temasını Papalık tarafından halılar sipariş edilmeden önce, Urbino'lu ressam Raffaello Sanzio, 1510 yılında sadece desen olarak, kömür kalem ve mürekkeple çalışır. (RESİM 7) Aynı tema, biraz farklı bir kompozisyonla fakat aynı sayıda figürle çıkar karşımıza. Halıdaki gibi beş anne ve onların korumaya çalıştıkları beş çocuk yani kendi çocukları ve onları öldürmeye çalışan kaba kuvveti gösteren dört adam, toplam on dört figürle karşı karşıyayız. O sene birlikte çalışmaya başladıkları gravür sanatçısı Marcantonio Raimondi'ninde (RESİM 8) bu konuda Rafael'in arkasından yaptığı gravür, kompozisyon olarak hemen hemen aynıdır. İki sanatçının stillerinin farkı dışında aradaki belli başlı fark, Raimondi'nin daha detaycı ve arka plana kadar dolu resminde figür sayısının da

artmasıdır. Rafael'in deseni de, Marcantonio Raimondi'nin gravürü de, Londra'da British Museum'da bulunmaktadır. Rafael'in aynı konudaki bir başka deseni de Budapeşte'dedir. Raimondi'nin Rafael'in ölümünden sonra onun asistanlarından Giulio Romano ile de yakın dostluğu olduğu biliniyor. Bu dostluk o günün gerektirdiği çalışmalarda ve siparişlerin tamamlanmasında fikir alışverişine olanak vermiş olmalı. Bu halı serisi hazırlanırken, daha önce (tam on sene önce) yapılan desenlerde gündeme gelmiş, onlardan fikir alınmış olabilir. Ama Giulio Romano tarafından veya Rafael'in hangi asistanı tarafından çizildi ise, bizi ilgilendiren “Masumların Öldürülmesi” isimli halı tamamen kendine özgü deseni ve olağanüstü kompozisyonu ile kendi halı dizisi içinde, resim olarak da en mükemmeli sayılmaktadır. Bu resmin, diğerlerine göre daha farklı bir biçimde iyi olmasının, daha fazla özen gösterilmesinin, belki de bir başka sebebi olabilir. Bu da hocaları ve atölyelerinin sahibi olan ve genç yaşta ölen Rafael'e minnet borçlarını bu resimde onun mezarının¹⁴ da bulunduğu “Panteon” isimli tapınağı resmin içine koyarak, ona göstermiş olmalarıdır.

Rafael'in vakitsiz ölümünden sonra, onun kalan bütün işlerini atölye arkadaşı Giovanni Francesco Penni ile birlikte çalışarak tamamlamışlar. Halılarda, Penni ve Romano'nun tamamladığı işlerden ama hangilerinde Penni, hangisinde Romano'nun çalıştığı belli çünkü çok farklı karakterlere sahipler. Aralarında büyük bir rekabet olduğu, işbölümü konusunda anlamazlığa düştükleri söyleniyor. Görülen bir başka gerçekte bu rekabetin onların sanatında işlerine yaradığı.

Rafael ölünce yarım kalan işlerden biride, Giulio de Medici'nin villasının dekorasyonudur. Romano bu işi de Rafael Okulundan bir başka ressam olan Giovanni

¹⁴ Panteon M.Ö.27 yılında Roma'da yapılan ilk tapınak. Çeşitli mimari değişikliklerden geçerek M.S.609 dan sonra kiliseye dönüştürülmüştür. Arkadaki silindirik şeklindeki bina, 43 metrelik kubbesi ile türünün en büyük örneğidir. Raffaello Sanzio 1520 de ölünce, buraya gömülmüştür.

da Udine ile beraber yürütür. Sebastiano del Piombo, onlar için notlarında “ yarı tanrı, çılgın ve fantastik zekalı ressamlar ” terimlerini kullanacaktır. Bu villa bir tesadüf eseri, Picasso’nun Roma seyahatinde de karşımıza çıkar. O yıllarda Fransız Akademisi olarak kullanılan bina, Picasso’nun da ilgisini çekmiş olacak ki, dışardan resimlerini yapmış hatta tam karşısında bulunan bir atölyede iki ay çalışmış, içindeki bütün resimleri görmüş olduğundan şüphe bile edemeyiz. Asıl soru, Picasso Giulio Romano’yu ressam olarak önceden tanıyor muydu ? Rafael’in asistanları kimlerdi, ölümünden sonra kalan işlerini kimler devir aldı ? Picasso o müthiş merakı ile Roma’da iken bunları soruşturdu mu? Villa Medici’nin içinde çalışmış sanatçılardan biri olan Giulio Romano ismi ona ne ifade ediyordu ? Acaba Vatikan Müzesinde de onun eserlerini inceledi mi? Rafael’in yanında çalıştığı sekiz sene boyunca yaptığı çizimlerden veya tamamladığı resimlerden onun adını duymuş muydu? Rafael’in, Madrid Prado Müzesindeki “ İnci ” ve “ Balıklı Meryem ” , Paris Louvre’daki “ St. Michael ” ve “ Kutsal Aile ” resimlerinde yardımcısının Giulio Romano olduğunu biliyor muydu ? Romano’nun sanki Rafael’in değil de Mikelanj’ın yanında yetişmiş benzeyen biraz daha kalın ve maniyerist tarzı Picasso’ya da daha yakınmış gibi görünmüyor mu? Bu halının Giulio Romano’nun olgunluk devrine rast gelen tarzı ile, görür görmez Picasso’ya tesir edeceğini tahmin edebiliriz. Resimdeki kompozisyon o kadar mükemmel ki, orta kısımdaki hepsi hareketli on dört figür olan bu kalabalık sahnede, gözü yoran hiçbir şey yoktur.

“Masumların Öldürülmesi” (RESİM 9) isimli eserde, hareketli olan orta kısımdaki parçalar, figürlerin detayları yani, kollar, eller, vücutlar, saçlar bütün bu parçalar, bir halı dokuması gibi birbirinin içine geçmiştir. Asıl etkileyici olan ve Guernica için örnek alındığını var saydığımız kısımda bu orta kısımdır. En önemli

benzerlikler bu orta kısım ile örtüşür. Orta kısmın dışında, halı ile Guernica arasındaki ufak benzerlikler de bulunabilir, mesela Guernica'daki Güneş'in elips formu ile halıda da sol üstte görünen Panteon'un kubbesinin elips formu ile, her iki resimde de bu formun hemen yanında birer kuş bulunması gibi. Halıda önde sağda bulunan kırmızı karanfiller resimde görünmeyen İsa Peygamberi tasvir ederken, Guernica resminde de İsa'ya göndermeler yapılıyor. Grizay denilen grinin tonları ve siyah beyazlarla yapılan resim türünde de, "*gri renk İsa'nın ölümünü ve yeniden dirilişini sembolize ederdi*"¹⁵, Guernica'nın bu sahne ile ilgisi nedir?..

Halının konusu Saint Matthew İncil'inden alınmış bir sahnedir. Burada; üç bilge adamın, Kral Herod'a bir peygamber doğacağını söylemelerinden sonra, Herod'un iki yaşından küçük bütün erkek çocukların öldürülmesi emrini vermesi üzerine, çocuklarını öldürmek isteyen askerlerden kaçırarak annelerle, çocukların dramını anlatılıyor.

Picasso; savaşın, acımasızlığı, karşısında çaresiz kalmış kendi ülkesinden gelen felaket haberleri arasında, bir büyük eser yapması için bekleyen siparişi düşünürken, Picasso'nun İtalya seyahatinde gördüğüne emin olduğum bu eseri, yani Vatikan'daki halıyı, o günlerin İspanya'sıyla örtüşen bir temayı işlediği için, güçlü hafızasından bulup çıkarttığına eminim. Ayrıca Guernica öncesi günlerde, Paris'te Bibliothèque National'e çok sık gittiği biliniyor, arşivlerdeki bütün Massacre (katliam) resimlerini araştırmış olabilir. Halıya geri dönecek olursak eğer, resmin ilk bakışta göze çarpan özelliği (Picasso'nun da resimde çok önem verdiğini bildiğimiz) yüksek tansiyonu ile sahip olduğu hareket. Guernica'da olduğu gibi halı da, bir Akdenizlinin elinden çıktığı belli olan müthiş bir gerilime sahip. Kompozisyon enine ve boyuna çizgilerle bir halı

¹⁵ Wilfried Wiegand, Picasso, Alan Yayıncılık, 1985, çev. Canan Dövenler, sf.,49

gibi örülmüş duran yapısı ile de çok sağlam. Resimde girift bir şekilde yerleştirilmiş on dört figür hiçbir şekilde gözü yormuyor ve izleyiciyi sıkıyor. Halının Guernica ile benzerlik gösteren kısmı da, orta kısımdaki bu figürlerden oluşan bölüm. Guernica da görülen, orta kısımdaki üçgen ile her iki yandaki figürlerin oluşturduğu dikdörtgenlerden aynen halıda da var. İki kompozisyonun arasındaki en büyük fark orantılarında. Guernica'da tuvalin geniş bir dikdörtgen olması dolayısı ile figürler aralıklı olarak yaygın bir şekilde yerleşmiş bulunuyorlar, fakat kompozisyon tamamen aynıdır. Mesela, solda kucağındaki çocuğunu tutan uzun saçlı kadın, Guernica'da da solda, boğanın altında, aynı şekilde başını arkaya atmış olarak durmaktadır. Sağdaki alevlerden kaçan, kolları yukarı doğru haykırır gibi duran kadın, halıda da en sağda, bir kolunu kaldırmış ama resmin konusu gereği kucağında çocuğunu tutarken resmedilmiş. Orta sağda, altın kesim denebilecek bir noktaya düşen ağız açık kadın profili ise, uçuşan saçları ve aynı yüz ifadesi ile eski Yunan tiyatrosundaki maskları andıran yüzü ile birebir Picasso'nun resmine taşınmıştır. Guernica'da onun kolu gibi duran pelerinli kol, halıdaki Roma'lı askerın koludur ve lamba yerine soldaki kadının saçlarını aynı sıkılmış yumruk ile kavrar. Guernica'da önde solda yerde yatmakta olan figürün pozu, halıda önde aynı yerde olan boğazına bıçak saplanmış bebeğin duruşu ile paralellik gösterir. Aralarındaki en büyük fark, halıda kaba kuvveti temsil eden askerlerin yerini Guernica'da boğanın almış olması ve yine halıda görünmeyen tek karakter olan ve zülüm gören insanı temsil eden atın varlığıdır.(Halının konusu da İsa Peygambere yapılmak istenen zülümdür ama İsa Peygamber yoktur, bu sahnede. görünmez, bu da iki resmin bir başka benzerliği.) Guernica'daki, bu iki farklı karakter dışında halıdaki bütün figürler sanki foto—montaj yaparcasına tek tek getirilip yerleri dahi değiştirilmeden Guernica resmine konmuştur.

3. GUERNİCA ve PİCASSO

**Her zaman olduğu gibi şimdide
inanıyorum ki; manevi değerler ile
yaşayan ve çalışan bi sanatçı, insanlığın
ve medeniyetin en üstün değerleri
tehlikeye düşerse buna kayıtsızkalamaz
ve kalmamalıdır.**

P. Picasso

Picasso'nun kendisine sorulacak olursa en iyi yapıtı, en yenilikçi veya en mükemmel yapıtı demeyecektir belki Guernica için, ama yukarda ki sözü söylemiş kişi olarak, 20. yüzyılın en önemli yapıtı olduğunu kabullenirdi zannediyoruz. Ne yazık ki 21. yüzyıl da dünyamızın bu önemli haksızlık protestosunu haklı çıkarıyor. Bu durum, Guernica resminin sadece estetik olarak değil, politik olarak da önemini koruyor, hatta artırıyor.

Guernica'yı, incelemeden önce, onu yaratan ortamı bilebilmek için, İspanya'daki tarihsel olaylara ve Picasso'nun sanatının öncesine bakmak gerekir. Guernica'yı hazırlayan sebeplerden bazıları şunlardır diyebiliriz

3.1. İSPANYA'DAKİ POLİTİK ORTAM

Bir zamanların deniz aşırı imparatorluğu İspanya, 20. yüzyıla, uzaktaki topraklarını kaybetmiş ve gururu incinmiş olarak girer. 1930 da hala krallık ile idare edilen İspanya, ekonomik olarak geri kalmış bir ziraat ülkesidir. İberya yarımadası ile Anadolu yarımadasının bazı tarihsel özellikleri, mesela; geçmişinde değişik dinlerden toplulukları içinde barındırmış olması, Yirminci Yüz Yıl başındaki toprak kayıpları, bin yıldır değişmemiş bir köylü toplumu, devletten geçinen büyük orta sınıfı ile, uzun bir zaman diliminde, Avrupa'dan kopuk geri kalmışlığı ile ve belki daha başka özellikleri

ile de, bizim topraklarımızla benzerlik gösterir. Farklılığın getirdiği fikir ayrılıkları, isyanlar ve grevler sonunda, 1931 de Monarşi yerini, Sosyalist Cumhuriyetçilere bıraksa da olaylar durulmaz. Yeni hükümetin ülkeye gerekli reformlara adım atması, (toprak reformu, kilise ve eğitim konularında) karışıklığın başlangıcı olur. Cumhuriyet karşısında, üç zorlu ve etkin güçle karşılaşacaktır. 1)Ayrıcalıklı haklara sahip Katolik Kilisesi. 2)Büyük toprak sahipleri, 3)İmparatorluk günlerinin özlemini çeken ordu. Bu karışıklık, Falanjistlerin iki sene sonra düzeni inşa etmelerine sebep olur. Bunun üzerine, aralarındaki tartışmaları bir kenara bırakan cumhuriyetçiler, sosyalistler, anarşistler birleşirler 1936 Şubat'ında İspanya'da, Halk cephesi ilk kez halk oylaması ile başa geçerek hükümeti kurar. Bu olay, İspanya iç savaşının başlamasına yol açacaktır. Kilise ve toprak sahipleri işlerine gelmeyen bu duruma isyan eder, pusuda bekleyen Franco'yu yardıma çağırırlar. O sırada İspanyol Fas'ında bulunan Generaller (Franko başlarındadır) konservatif bir parlementerin öldürülmesi olayını bahane ederek, hükümeti devirdiklerini ilan eder ve ordu birlikleri ile anakaraya geçerler. Cumhuriyetçi hükümet de bu duruma halktan sadık taraftarları ile, sendikalar ve işçiler ile, yandaşlarının hepsi karşı çıkınca, başlayan çatışmalar ile 1936 Temmuzunda İspanya İç Savaşı başlamış olur. Madrit ve endüstri bölgeleri hükümetin tarafındadır. Deniz ve Hava kuvvetleri ordu birliklerinin hareketlerini önlemek için kendi kumandanlarını azlederler. Bu durumda Franko, Hitler ve Mussolini'den yardım ister ve onlarda bu anı beklermiş gibi, (aslında beklemektedirler çünkü İspanya onların gözünde bir maden yatağıdır) hemen yardıma koşarlar. Cumhuriyet hükümeti de Fransa ve İngiltere'den yardım ister. Onlar ise yeni bir Dünya Savaşından korkarak, karışmama kararı alırlar. Fakat Sovyetler Birliği hemen yardıma karar verir ve silah ve para yardımı yapar, hatta Sovyet işçilerin aylıklarından % 1,5 kadarının kesilerek İspanya'ya yardım olarak gönderilmesine karar verilir. Pek çok ülkeden gelen gönüllüler Cumhuriyetçiler safında savaşmak için İspanya'ya akın eder,

yine de sonbahara kadar Nasyonalistler ülkenin yarısını ele geçirmiştir. 29 Eylül’de Askeri Cunta General Franko’yu devlet başkanı seçtiğini ilan eder. Askeri Diktatörlük basamak basamak ülkeyi ele geçirir. Yardıma gelen Alman Hava Kuvvetlerinin birlikleri İspanya’da Condor Legion ismini alırlar. Bu askeri operasyonlar o sırada Almanya’da gizli tutulmaktadır. Sonraları bu yardımın maliyetinin 381 milyon reichsmark olduğu açıklanacaktır.

Bu üçlü hemen İspanyol Kuzey Afrika’sında denemelere, yani yıkımlara, bombardımana başlayacaktır. Daha sonra bütün Avrupa’yı kana bulamanın provası başlamıştır ve bütün şiddeti ile İberik Yarımadasında devam edecektir. Pek çoğu komşu ülke Fransa’dan olmak üzere, İngiltere, Polonya, Macaristan, Yugoslavya’dan yazar, gazeteci ,öğretmen, şair, düşünür ve anarşistler ve de halktan kişiler zaman zaman gönüllülere katılır. Mesela, Fransa’dan Paul Eluard, Louis Aragon, Andre Breton, Andre Malroux ve Picasso’nun Paris’te yaşayan İspanyol dostları, Sert, Larrea, Serna ve A.B.D. den yazar Ernest Hemingway’de akla ilk gelen isimlerdendir. Bu kişilerden pek çoğu sadece taraf olmakla kalmayıp, bizzat gidip gönüllü olarak, ve sonra yazdıkları eserlerle, iç savaşta Cumhuriyetçilere destek verdiler. Bu eserlerden bazıları; Ernest Hemingway’den “Çanlar Kimin İçin Çalışıyor” (1940), George Orwell’den “ Katalonya’ya Selam ” (1938), André Malraux’dan “ L’Espoir “ (1938).

3.2. GUERNİCA ÖNCESİ PİCASSO

Guernica’ya gelinceye kadar Picasso politika ile hiç ilgilenmemiştir. Resme ara verdiği bir süre, şiir yazması dışında, bütünüyle resimle ilgiliydi. Yoğun denebilecek sosyal hayatı, entelektüel çevresi, hayatındaki kadınlar, hemen her şey bu yaratıcılık

ortamına yakıt olabildiği sürece varolmaktaydılar, verimini düşürecek şartlar geliştiğinde, kişiler değişmekte, dinamoyu çalıştırmağa yardımcı yeni dostluklar, yeni yerler, yeni malzemeler ve başka çalışma ortamları tekrar yaratılmaktadır. Picasso'nun sonraları, kendi ağzından söylediği şu sözlerde apolitik kişiliğini açıklar:

“Beni yalnızca, resimlerimdeki şeylerin ne oldukları ilgilendiriyor, ne anlama geldikleri değil. Eğer benim tablolarımdaki belirli şeylerden, belirli bir anlam çıkartılırsa, bu tamamen rastlantıdır, yoksa benim bu anlamı iletmek gibi bir amacım olmadı.. Ben bir tabloyu kendisi için, şeyleri kendileri için resmediyorum. Anlam benim bilinç altımda saklıdır. Benim ressamlığında hiçbir bilinçli propoganda amacı yoktur. Sadece GUERNİCA resmi hariç.” Der kendisinde.

Picasso'yu uzun süredir tanıyan yakın dostlarından, resim tüccarı, D. H. Kahnweiler'in de sıkça belirttiğine göre, Picasso onun tanıdığı en apolitik kişiliktir. Yine çocukluk arkadaşı ve sekreteri Jaime Sabartes'e bakılırsa İspanya'daki yakınlarından bazı duyular almaktaydılar, mesela annesi hayattadır ve Barselona'da yaşadıkları bir yangını ve kızı ve torunları ile geçirdikleri zor günleri yazar oğluna, ama bunlar hayatını etkileyecek boyutlara gelmemiştir daha. Picasso'nun dostu ve onun için yazılmış en uzun biyografinin yazarı olan Christian Zervos ise Picasso'nun İspanya'da olup bitenlere karışıp karışmamak konusunda uzun süre kararsız kaldığını söyler. Roland Penrose ise Güney Fransa'da beraber oldukları 1936 Ağustos'unda, Picasso'nun oldukça sıkıntılı olduğunu biyografisinde yazmıştır. Çok haklıdır, çünkü o ay İspanya'dan o güne kadar gelen haberlerin en kötüsü ulaşmıştır Picasso'ya. İspanya'nın çok yetenekli bir şairi, ressam , aynı zamanda müzisyen ve o günlerin en önemli oyun yazarı Federico Garcia Lorca, Granada'da bir Ağustos gecesi aniden, hiç sorgulanmadan, Nasyonalistler tarafından

kurşuna dizilmiştir. Lorca, Picasso'nun sevdiği bir dost, sanatını çok beğendiği bir kişiliktir ve o güne kadar İspanya'dan gelen en acı haber budur, o günden sonrada gelen haberler, İspanya için hep kan ve ölüm dolu olacaktır.

Bu arada kız kardeşi Lola'nın iki oğlunun, yani iki yeğeninin Barselona'dan direnişçilere katıldığı haberleri gelir. Bütün bunların yanı sıra İspanya'dan gelip onu ziyaret eden dostlar veya vatandaşların hepsi ülkesinin durumuyla ilgili olumsuz haberler taşımaktadırlar. O sıralar, Picasso'nun da Halk Cephesinden yana olduğu bilinmektedir ama daha bunu açıkça koyduğu bir tavırla gösterme aşamasında değildir.

Picasso, İspanya'da kısaca ADLAN denilen grubun (Amigos de las Artes Nuevas) isteği üzerine, Katalan mimar Josep Lluís Sert'in başkanlığında düzenlenen sergilerine katılmış ve sergisi Barselona, Madrid ve Bilbao'yu da dolaşarak olumlu eleştiriler almıştır. Bu sergi Picasso'nun 1902 yılından beri İspanya'da açılan ilk sergisi idi (13 Ocak 1936 Galerí Estéva) Barselona'daki açılışa Picasso gitmez, şair arkadaşı Paul Eluard Picasso'yu temsilen gider ve açılış konuşmasını da o yapar. Açılışta Sabartes, Picasso'nun şiirlerini okur, Gonzalez ve Dali'nin yazıları okunur, Miro da bir konuşma yapar. Barselona'da düzenlenen sergi için Barselona gazetesi La Noche'ye verdiği bir demeçte Sert demiştir ki;

“Bu serginin asıl amacı, bir devrimci olarak Picasso'yu kendi memleketinde daha iyi tanıtmaktır çünkü Picasso'nun sanatı, burjuvazinin beğenisindeki resmin temelini araştırırken, alışlagelmiş olana bir saldırı ve bir isyan niteliğindedir.”

Sert konumuz açısından da önemli bir kişilik, daha sonra, İspanyol hükümetinin, Paris'teki Uluslar arası Dünya Fuarında, Picasso'ya ısmarlayacağı duvar resminin önerisini

ressama getirip, siparişi veren heyetin başındaki kişidir. Aynı zamanda fuardaki İspanyol Pavyon'unun mimarı da odur. Bu açıdan da Guernica'nın doğmasında katkısı büyük.

Bütün bu olanlara geniş açıdan bakmaya çalışırsak, bu büyük protesto resmini oluşturacak ortamı hazırlayıcı pek çok olayın yan yana geldiğini görebiliriz. Bu olayların her biri İspanya açısından önemlidir. Mesela, 1935 yılında Paris'teki Bibliotheque Nationale'de büyük bir Goya sergisi açılır. Burada Goya'nın yağlı boyaları, yanı sıra gravürleri hatta halılarda sergilenir. Sergilenen gravürler arasında, "Savaşın Felaketleri" isimli seri de vardır. Bu seri sadece isminde olduğu gibi savaşın ne büyük bir felaket olduğunu görsel olarak gözler önüne sermekle kalmaz, aynı zamanda savaşın sebep olduğu yıkımların yarattığı psikolojik (ki onlarda aslında savaşın felaketleridir) sonuçları da gösterir. Diğer taraftan Picasso, Paris'te yaşayan ünlü bir İspanyol sanatçısı olarak, kendisini tanıyan büyük çoğunluğun ondan bir şeyler beklemekte olduğunu hissediyor olmalı. Bir yandan arasının o günlerde pek de iyi olmadığı Fransız Sürrealist şairler, İspanyol iç savaşına kendi tavırlarını koyarken, onu bir İspanyol olarak tavrı almamakla suçlar gibiydiler. Aynı suçlamayı, sergilerine katılmakla beraber Sürrealist Manifestoyu imzalamadığı için aralarına giren soğukluk da hissettirir. Her ne kadar sanatıyla bir tavrı koymağa daha başlamadıysa da, kendisine özel bazı resimlerini satarak, Halk Cephesine para yardımı yapmaktadır. Negatif tavrı alanların yanı sıra, tam tersi, sanatı ile ilgili çok pozitif teşviklerde almaktadır. Barselona'dan fikirlerine değer verdiği eleştirmen, arkadaşı Eugenio d'Ors ona çok etkileyici bir açık mektup göndererek, övgülerle beraber Picasso'ya artık bir büyük eser yaratmanın zamanı geldiğini ve bir başyapıt, bir şaheser yapması gerektiğini söyler.

Eugeni d'Ors¹⁶
Picasso'ya açık mektup

“Sen şanslı Picasso, hem hayatta hem efsanelerde, sanatın için en verimli olan sosyal meteorların zamanında parladın. Bu arada, estetik kaygıların arttığı bir döneme rast gelmen o da ayrı bir soru işareti... Savaş öncesi dönemde, insanların gözünde edebiyatın yerini almış olan resmin toplum üzerindeki mucizevi etkisini kim inkar edebilir? Bu olayın kültür tarihindeki en ilginç olaylardan biri olduğunu bile söyleyebiliriz.

Lütfen söyler misiniz, başka hangi çağda, bir ressamın karakteri, onunla aynı dönemdeki insanları bu kadar fazla ilgilendirmiştir. Daha önce hiç bugünkü gibi, ellerinden çıkma en ufak parçaların bile kaydedilmiş, eleştirilmiş, takdir edilmiş, iltifat edilmiş, bu kadar fazla insanın zihnine yayılmış olduğu görülmüş müdür? Eskiden Paris'te bile, Salon'un açık olduğu ilkbahar dışındaki zamanlarda, insanlar resimden bahsetmezlerdi. Salon kapandı mı, bir sonraki sezona kadar kimse konusunu bile açmazdı. Ne var ki, bu aradaki zaman boyunca insanların ilgisi daima şairler, oyun yazarları, roman yazarları ve hatta moda göre değişen gerici veya şüpheci bir iki filozof üzerinde idi. Dönemin kozmopolitlerini onları yüceltmeyi asla esirgememişlerdir, ebeveynler daha iyi bir eğitim için çocuklarına onlardan bahsetmişlerdir. Ama şimdi sohbetlerde Douanier Rousseau'nun isminin Jules Laforgue'nin kinden çok daha sık geçtiğine eminim. Ve bugün Emile Zola ve Paul Cezanne'in, hayatları uzaklaştıkça bozulan, çocukluk arkadaşlıklarının hikayesi anlatılacak olsa, büyük ihtimalle Cezanne değil Zola kurban olarak görülürdü.

Neyse ki biz ikimiz böyle bir kadere karşı korunaklıyız; Aix-en-Provence lisesinde aynı sırayı paylaşmadık ama Quatre Gats meyhanesinde aynı masayı paylaştık, yirminci yüzyılın başlangıcının Barselona'sının, gözlerini açığa vurulan yeni şeylere, burun deliklerini yeni ilaçlara açtığı yerde. Daha tam olarak büyümemiştik ama birbirimize saygı duymaya başlamıştık bile. Duyulan bu saygı -sana ait bu söz- içmeden önce ve sonra ikimizin de camaraderie?lerimizde hissettiğimiz ciddiyetten fırlamıştır. Biliyorduk ki ikimiz de güzellik ve düşüncelerin diyarında çok eski geleneklerin mirasçılarıydık. Gerçekten kim olduğun ve bilinçaltının dinamiklerinin evcilleştirdiği, içgüdüsel varlığın arasında çok büyük bir fark vardır. Birçokları bu evcilliliğin, gözlerinin korkutucu sırrının arkasına saklanmış olduğunu hayal etmektedir. İlk sohbetimizde, ortak bir arkadaşımızın yazdığı bir sayfaya karşılık olarak Kentor'lar dan bahsettiğimizi kesinlikle unutmamam. Benzer şekilde yakın zamanda, daha birkaç hafta evvel, son sohbetimiz Minotaur konusuna döndü. Her zaman antikite (eskiçağ) ile Mitoloji arasındaki zaman konusunda takıntılarımız olmuştur.

Aynısının, formun da problemi olduğu bir gerçektir -biri obje, bir diğeri devamlı ve verimli yaratıcılık ve haşin ve sade, süssüz çalışmanın da. Desenlerindeki her çizgi benim için bir imza değeri taşır ve çizdikçe senin için de öyle olacaktır. Daha sonra şovunu planlarken, içedönük doğana bağlı olarak, insanların yorumlarına hiç kulak asmadın, ve kendini eğlendirdin, kendini çok fazla eğlendirdin, ta ki senin umursamayacağın kadar duymaktan hoşlandığın yorumlar seni kızdırana kadar. Her nereliysen, bir İtalyan, veya Malagalı veya bir Katalan, sen her yönden çok saf bir Akdenizlisin, Ulysses'in akrabası ve kurnazlıkta verimli birisin? Sirenlerin şarkısına kulaklarını tıkamayan ama gövdesinin, geminin direğine bağlı olduğundan emin olan ve böylece şarkının yarattığı sağduyuyu ve nedeni birleştiren adamın akrabası!..

¹⁶ D'ORS, Eugeni, Open Letter to Picasso, sf.,200-202, ed., Marilyn McCully, a.g.k.

Beş yıl önce, senden ; şimdi en iyi müzelerin en iyi galerilerinde bulunan sanat eserleri gibi, normal, korkusuz tehlikesiz, huzurlu bir tarzda çalışmalar yapman, çeşitli fikirlerin birleşmesinden oluşmayan resimler yapman için yalvardım. Ama nafile. Beş yıl boşa geçti. Arkadaşım, arkadaşım, Allah bilir hangi doğa kanununun altında ama, ait olduğumuz neslin bir gayesi var. Belli ki ne tek bir ülkemiz, ne tek bir çevremiz, ne de tek bir mesleğimiz var. Bir atletin gururu, engelleri atlamışken, bitirme çizgisine neredeyse varmışken, tökezleyerek zaman ve mesafe kaybetmesi değilmidir ?

Artık bitirmeliyim, ve bütün söylemek istediklerimi, seni teşvik etmek için bir çeşit feryatla özetlerim ve boğa güreşinin *aficianadosunun* matadorlarına bağırması gibi seni kışkırtırım? Catalan bu bağırışı ifade etmek için pek uygun olmaz. Farklı bir ifade biçimine başvurmam gerekecek. Yaşlı Carlos Duran'ı hatırla, son olarak Roma'da Villa Medici'de ki Fransız Akademisi'nde bulunan, Paris'te kendi Ramon Casas'ımızı öğreten karnaval karakteri: Monsieur Carlos Duran her yeni gelene şöyle buyururdu "Bir şaheser yaratın efendim "

Bunu Villa Medici'de söylediğinde bu sadece bir karnaval şakasıydı. Ama Quatre Gats geleneğinde ve bizim aramızda en ciddi tavsiye daha iyiydi. Ciddiyetle, sana söylüyorum: " Pablo Picasso, bir şaheser yarat! " İnan bana zamanı geldi. Çok yakında ikimiz için de, üzüntüyle itiraf etmeliyim ki, bizim herhangi bir şaheserimiz vicdanımızın muhasebe defterinde bitmemiş bir kayıt olarak kalır."

Yaz 1936 EUGENİO d'ORS

Mektup burada bitiyor, ama bu yakın arkadaşın içten yazdığı mektup, bu çağrı, Guernica başlangıcı evvelinde bir büyük eser yaratma ivmesi kazandırmak açısından çok değerli. Picasso için önemli bulduğumuz üç noktayı Eugenio d'Ors'da vurguluyor; bunlardan birincisi; yüzyılın başında, gençlik günlerindeki Barselona'nın aktivitesi, sanatçıları besleyen sosyal bir ortamın bulunması, şehrin yeniliklere açık karakteri, buluşup konuşmaları, her konuda tartışmaları. İkincisi; belki de en önemlisi, Picasso'yu en çok ilgilendiren konulardan ikisinin Mitoloji ve Antikiteye olan merakı olduğunu hatta obsessive (takıntılı) kelimesini kullanarak Picasso'nun tutkusunu belirtmesi ("ikimizde, güzellik ve düşüncelerin diyarında eski geleneklerin mirasçılarıyız" demesi). Üçüncü önemli nokta; Guernica resminin Vatikan'daki Rafael halısıyla benzerliği açısından da önemi olan, Picasso'nun 1917 deki ilk Roma seyahati sırasında, Villa Medici'ye gitmiş olduklarından ve oradaki Fransız Akademisinde bulunmalarından bahsediyor olması.

Picasso dostluklarını önemseyen bir kişilik olarak yakın arkadaşı Eugenio d'Ors'un yazdıklarından etkilenmiş olmalı. İspanya'nın içinde bulunduğu zor zamanlarda yazılmış olan bu mektup, son cümlesi ile de geç olmadan bir şeyler yapmak gerektiğini, yoksa çok geç kalınacağını üstüne basarak söyler. O günlerin bir başka rastlantısı ise, Guernica'yı çalışma aşamasında arkadaşı Dora Maar'ın ona bulmuş olduğu Grand Augustin sokağındaki atölyenin, daha önce orada oturmakta olan Balzac tarafından Bilinmeyen Şaheser isimli eserini yazmak için kullandığı mekan oluşudur. Picasso, Balzac'ın burada yazdığı (Le Chef-d'oeuvre inconnu) yaşlı ve enteresan bir ressamı konu alan Bilinmeyen Şaheser isimli eserini, konusu ilgisini çektiği için, 1931 de A.Vollard'ın isteği üzerine yaptığı tahta baskılarla da resmetmiştir.

3.3. PİCASSO'NUN ÖZEL HAYATI

“ Danseden bir yıldız doğurabilmek için insanın içinde kaos olmalı. ” diyor, düşünür Nietzsche.

Picasso'nun biyografisini yazan pek çok yazar, Guernica öncesinde, Picasso'nun hayatının tam bir kaos içinde olduğunu söyler. Gerçektende Picasso 1935 yılının başlarında resim yapmayı bıraktığını açıklar ve bir yirmi ay kadar resme ara verir, yakın dostu ve sekreteri Jaime Sabartes'e bundan böyle sadece şiir yazacağını söyler ve bu kararlar yakınlarını oldukça şaşırtır. Sürrealist şiirler yazar, Sürrealist Manifestoyu hiçbir zaman imzalamaz ama onların sergilerine resim vermeyi kabul eder. (Londra. Ağustos 1936)

Nedir Picasso'nun hayatını bir düğüm noktasına getiren olaylar, bunları yazmadan önce Picasso'nun da düşünür Nietzsche'yi sevdiğini, gençlik yıllarında İspanya'da çok okuyup, arkadaşlarıyla onun fikirlerini tartıştıkları biliniyor. İşte bu sebeple, Nietzsche'nin bir sözünü daha ilave etmeliyiz. "Deri değiştiremeyen yılan ölür, düşünce değiştirmesine engel olunan kafalarda öyle." Diyordu Nietzsche. Picasso'nun yardımcısı, sekreteri Sabartes'de¹⁷ bu sözü doğrular gibi onun için, "Picasso'nun gücü, gömlek değiştiren yılan gibi, eski derisini arkasında bırakıp, başka bir yerde yeni bir yaşama atılmasında. Bir kez koptu mu, bir daha başını çevirip arkasına bakmaz. Unutma yeteneği belleğinden de şaşırıktır." Der.

1918 de evlendiği Rus eşi Olga ile bir oğulları olmuş olsa da, evlilik kopma noktasına gelmiştir. Olga ile beraberken yaşadıkları burjuva hayat tarzının ona göre olmadığını anlayan Picasso, kendisine uygun çevreyi soldaki entelektüel yazarlar, şairler, sanatçılar arasında bulur. 1927 de tanıştığı Marie-Therese'den 1935 de bir kız çocuğu olmuşken, 1936'da arkadaşı Paul Eluard ve karısı Nusch tarafından Dora Maar isimli enteresan bir ressam, fotoğrafçı ile tanıştırılır.

Yugoslav mimar bir baba ile (asıl ismi Markovitsch), Fransız anneden doğan Maar, Arjantin'de büyüdüğü için mükemmel İspanyolca konuşması, entellektüel oluşu, farklı yapısı ile doyurucu bir arkadaşlık getirir Picasso'ya. İlk defa yazarlar ve sanatçılardan oluşan sosyal çevrede ona eşlik edebilecek bir kadınla beraberdir.

¹⁷ BRASSAI, Picasso İle Konuşmalar, İstanbul, de yay., 1985, sf., 126

Eylül 1936 da, İspanya Cumhuriyeti başkanı Manuel Azana, Picasso'ya, Prado Müzesinin onursal başkanı olması teklifinde bulunur ve Picasso'da bu görevi kabul eder. İki ay sonra Kasım'da Madrit bombalanmaya başlayınca, Prado'nun üst katları da ciddi hasar görünce ve hükümetin Valensiya şehrine taşınması kararı ile beraber müzede Valensiya'ya taşınır. Eserlerin sağ salim taşınmasına Picasso'nun şair arkadaşı Jose Bergamin eşlik eder. Eserler, Valensiya'dan sonra daha güvenli bir yer olan Cenevre'ye transfer olur.

3.4. FRANKO'NUN RÜYASI ve YALANI

Picasso'nun 1937 yılı Ocak ayının başında yazdığı bir şiir ve yaptığı gravür, onun sanatıyla İspanya'daki haksızlıklara karşı gösterdiği ilk tepki olmuştur denebilir. Şiirin ismi *Franko'nun rüyası ve yalanı*'dır (*Sueno y mentira de Franko*) Picasso'nun daha önce yazdığı şiirlerden çok farklı bir isimdir bu çünkü İspanyol edebiyatının en çok tanınan ve okullarda Cervantes ile birlikte en fazla okutulan yazarı Pedro Calderon'un yazdığı "*Hayat bir rüyadır*", "*Ve Hayatta her şey gerçek ve her şey yalan*" isimli piyesleriyle büyük isim benzerliği gösterir.

"Picasso bu bilinen temayı Franco'ya uygularken onu yaşamın yerine, bir rüyaya dalmak ve gerçekler yerine, yalanları yaşamakla suçlar."¹⁸

Calderon'un "Hayat bir Rüyadır" adlı şiiri:

"Hayat Bir Rüyadır

¹⁸ CHIPP, B. Herschell, Picasso's Guernica, Thames and Hudson, London, 1989, sf. 12

Nedir hayat ? Bir fantezi;
Nedir hayat ? Bir hayal,
Bir gölge , bir masal.
Ve en büyük iyilik nedir ki,
Hayatın hepsi bir rüya olunca,
Ve rüyaların kendileride hayallerdir.

Pedro Calderon 17.Y.Y.”

Picasso’ nun yazdığı “Franko’nun rüyası ve yalanı” isimli şiir de birbiri ile uyumsuz, anlamsız, bir kolaj yaparcasına yapıştırılmış, iğrenç imajlar uyandıran kelimelerin yan yana getirilip yazıldığı bir şiirdir. Paul Eluard’ın, kolay anlaşılır, açık, akli başında, berrak ve zarif şiirlerinin tam tersidir dersek, Picasso’nun şiirini biraz anlatmış olabiliriz. Şiirin İspanyolca orijinali şöyle:

**Fandango de lechuzas escabeche de espados de pulpos de mal aguero
estropajo de pelos de coronillas de pie en medio de la sartén en pelotas puesto
sobre el cucurucho del sorbete de bacalao frito en la sarna de su corazon de
cabestro—la boca llena de la jalea de chinchas de sus palabras—cascabeles del
plato de caracoles trenzando tripas—menique en ereccion ni uva ni
breva—comedia del arte de mal tejer y tenir nubes—produktos de belleza del
carro de la basura—raptos de las meninas en lagrimas y en la-grimones—al
hombro el ataud relleno de chorizos y de bocas—la rabia retorciendo el dibujo
de la sombra que le azota los dientes clavados en la arena y el caballo abierto**

de par en par al sol que lo lee a las moscas que hilvanan a los nudos de la llena de boquerones el cohete de azucenaz--.

Yukardaki şiirin İngilizce tercümesi de aşağıdadır:

Fandango of shivering owls souse of swords of evil-omened polyps scouring brush of hairs from priests' tonsures standing naked in the middle of the frying-pan-placed upon the ice cream cone of codfish fried in the scabsof his lead- ox heart-his mouth full of the chinch bug jelly of his words-sleigh-bells of the plate of snails braiding guts-little finger in erection neither grape nor fig-commedia dell'arte of poor weaving dyeing of clouds-beauty creams from the garbage wagon-rape of maids in tears and in snivels-on his shoulder the shroud stuffed with sausages and mouths--rage distorting the outline of the shadow which flogs his teethdriven in the sand and the horse open wide to the sunwhich reads it to the flies that stitch to the knots of the netfull of anchovies the skyrocket of lilies—cries of children cries of woman cries of birds cries of flowerscries of timbers and of stones cries of bricks cries of furnture of beds of chairs of curtains of pots of cats and of paperscries of odors which claw at one another cries of smoke pricking the shoulder of the cries which stew in the cauldron and of the rain of birds which inundates the sea which gnaws the bone and breaks its teeth biting the cotton wool which the sun mops up fromthe plate which the purse and the pocket hide in the print which the foot leaves in the rock”

Bu zırvalama gibi görünen metin dikkat edilince, sadece “Franco'nun Rüyası ve Yalanı” isimli gravürü değil, dört ay sonra gelecek olan Guernica resminden de imajlar

çağrıştırır. Yukarda ki İngilizce çevirinin sonundan bir bölümü Türkçe'ye aktaracak olursak benzerliği görebiliriz.

“Çocuk feryatları, kadın feryatları, kuş feryatları, çiçek feryatları, taşların ve kirişlerin feryadı, tuğlaların feryadı, mobilyaların, yatakların, sandalyelerin, perdelerin, tavaların, kedilerin ve kağıtların feryatları, birbirini tırmalayan kokuların feryatları, dumanın feryatları, tencerede pişenlerin boğazı yakan feryatları ve kemiği kemirirken, dişlerini kıran denizi istila eden kuş yağmurlarının feryatları..”

Barselona'lı yazar Juan Goytisolo'nun¹⁹ “*Osmanlı'nın İstanbul'u*” isimli kitabında şöyle bir bilgi ile karşılaştım, yazar diyor ki :

”Çoğu dönme olan, kimi 15. yüzyıl İspanyol şairleri “ zırvalama ” havası taşıyan, görünürde mantıkdışı tümce ve düşünce oyunları ile okurlarını şaşırtır ve alışılmışın dışına çıkmaya zorlardı.”

Bunun İspanya'da kullanılan bir tarz olması, ilk bakışta çok saçma gelen bir metnin yazıldığı zaman ve şartlar düşünülünce ve orada böyle bir geleneğin olması da bizlere bu metni biraz daha anlaşılır kılıyor. Yukarda Goytisolo'dan öğrendiğimize göre demektir ki, Picasso da bunu yazarken, bu saçmalama gibi görünen metin, sanatçının kendi içindekileri boşaltması kadar, okuyucuyu düşündürmeğe ve uyandırmaya yönelik bir çaba ve içinde oldukları sıkıntılı zamanda, alışılmışın dışına çıkarma isteği de var denebilir belki!. Psikolojik olarak da doğru bir yöntem bu, bir toplumun başına büyük belalar geldiği zaman, ancak büyük şoklar vererek o kitleyi uyandırabilirsiniz.

¹⁹ GOYTİSOLO, Juan, *Osmanlı'nın İstanbulu*, Çev., Neyyire Gül Işık, Y.K.Y., İstanbul, 2002, sf., 122

Picasso'da bunu biliyor. Burada, bir başka İspanyol'un Jose Ortega Y. Gasset'in iddialı bir sözünün Picasso için ne kadar geçerli olduğunu hatırlatalım.

”Bir İspanyol'dan olağan dışılıktan başka bir şey beklemek haksızlık olur belki.”

Picasso'nun İspanyol iç savaşına karşı tavrı aldığı ilk yapıtı, yazdığı şiirle beraber yaptığı, aynı adı taşıyan baskılardır. Her biri kartpostal büyüklüğünde dokuz parçadan oluşan bu iki plaka on sekiz tane, gravürden oluşur. Bu baskılar sanatçının, ülkesi İspanya'ya hislerini göstermesi açısından çok önemli. Ayrıca yapıldığı ülkede Fransa'da da, izleyiciye, İspanya'nın o günkü durumunu göstermesi açısından da önemlidir. Önce her biri ayrı ayrı yapıp, tek tek satarak, göndermek amaçlı başlanmışsa da, sonra dokuz dokuzluk iki plaka olmasına karar verilmiş, herhalde Picasso bunları yan yana göstermeyi daha etkili bulmuş olsa gerek. Bu haliyle de satılarak, geliri Cumhuriyetçi İspanya için yardım fonuna bağışlanmıştır. Ofortları inceleyecek olursak, ilk bakışta bir karikatür bant görürüz. (RESİM 9-10)

Bu iki dizi gravür, savaşın ilk aylarında Picasso'nun psikolojik durumunu göstermek açısından, çok önemli dökümanlardır ve bilinç altından gelmekte olan Guernica'nın anahtarları bu dizide saklıdır.

Picasso, bu seride Franco'yu bir rüyaya kapılmakla ve gerçeklerden çok yalanları yaşamakla, yaşatmakla suçlar. Bu gravürü yapmaya başladığı 8 Ocak günü, aynı zamanda Franco taraftarı İspanyol ve İtalyan birliklerinin onun şehri Malaga'ya girdikleri gündür.

Dokuz resimden oluşan ilk panelde, resimlerin on ikisinde de görülen yaratık, Picasso'nun kendisinin de şeytani-kehanetli polip diye adlandırdığı ilkel figür, El Caudillo lakaplı General Franco'nun karikatürize edilmiş halidir. Resimleri anlamaya çalışırsak, sırasıyla şöyle diyebiliriz.

1) İnsandan çok hayvana benzeyen figür, bir atın üstünde, bir elinde kilisenin, bir elinde ordunun sembolü işaretlerle, başında da krallığı sembolize eden taçla yol alırken, (ki bunlar askeri cuntayı İspanya'da başa getiren üç kuvvettir), at kararsız, gitmek mi durmak mı, şaşkın mı kızgın mı, belirsiz durmaktadır. Güneş onların bu haline arkalarından bakarak güler.

2) At kararını vermiş, sürücüyü üstünden atmış gibidir, altı çıplak yaratık, yine üç alameti taşıyarak, bir ipin üzerinde ip cambazı gibi yürümeye çalışırken, elinde kılıç ile yine orduyu temsil eder, kiliseyi temsil eden alameti erkeklik organı ile taşımaktadır. Bu sahne, Goya'nın savaşın felaketleri dizisinden bir gravürü, "İp ne zaman kopacak" isimli olanı hatırlatır. Figür bir eliyle de bir bulutun dizginlerini tutmaktadır.

3) Franko, gerçeği, iyiyi, doğruyu temsil eden klasik bir kadın büstünü kırmakla meşguldür. Bu resimde bir Piskoposun tacını takar.

4) Franco İspanyol kadınlarının giydiği bir mantilla içinde, elinde madonna karikatürü olan bir yelpaze ile güle oynaya yürümektedir. Arkada görülen yıkılmış şehir harabesine hiç aldırılmaz bir halde neşe ile yürür. Sanki bir kıyafet balosunda imiş gibi bir haldedir. Kadın gibi göstererek alay ediyor.

5) Boğa gelip ona saldırır, kılıcı elinden fırlar, ortalığı toza dumana boğar. O sırada Franko kuvvetleri bir yenilgi almış olmalı.

6) Burda Franko, bir altarin önünde diz çöker, ama önünde dua ettiği şey bir para birimidir (1 Dure = 5 Peseta) Etrafı dikenli tellerle çevrili bir yerde olması, korunmalı bir yerde, para istemektedir. O günlerde Franko kuvvetlerinin paraya ihtiyacı olduğunu gösteriyor olabilir. Çaresiz kalmış kiliseden bile para dileniyor demek istiyor.

7) Franco burada boğuşmaktadır, tüfeği ile kılıcı bir tarafta, kilisenin alametleri diğer tarafta, dikenli tellere direk yapılmış vaziyettedir. İçinden çıkıp yayılan iç organları solucanlar, yılanlar, iğrenç yaratıklardır bu resimde görülen. İçinin kötülük dolu olduğunu göstermek istemiştir. Enteresan olan, başında hem fes hem de, Kraliyet tacı taşıyor olması, bir sonraki resimde de her ikisi başındadır. Bu hem İspanyol Kraliyetini, hemde Fas'ı arkasına aldığını gösteriyor. Bir sonraki resimlerde görülmez bu durum.

8) Franco binmek isterken, kanatlı at Pegasus alıp götürür kilisenin işaretlerini, yakalamak ister ama binemez, ayakları yerde kalır. Başında fese benzeyen bir şapka vardır, bu şapka ve arkada görülen kara parçası Franko'nun Kara Harp Okulunu bitirdikten sonra ilk görev aldığı, ve sonra bu askeri idareyi başlattığı yer olan Fas'ı ima ediyor. Kızgın güneş de Kuzey Afrika'yı belirtiyor.

9) Güneşe mızrakla saldırmaya çalışan Franco mutlu bir şekilde gülümser bıyığı ve dişlerini gösteren bir sırtıma ile Alfred Jarry'nin yazdığı Kral Übü gibi bir karakterdir. Domuz ile kaplumbağa arası bir hayvana binmiş görünür. Bu yaratık ile Franko'ya yardım etmekte olan Almanların tank birliklerini söylemek istemektedir.

Elindeki mızrağın ucundaki flamada, daha önce dört numaralı resimdeki yelpazenin üstünde olan aynı Bakire Meryem imajı vardır. Bu resim Alman birliklerinin, Franco'ya bağlı kuvvetleri, İspanyol Afrika'sından, İspanya'ya taşınmasını da gösteriyor.

İkinci panele geçtiğimiz zaman :

1) Bu resim, daha önceki panel 1, resim 8 in bir devamı gibidir Franco'yu simgeleyen figür, yere düşürdüğü kanatlı ata, zaten ölmekte olan ata saldırır.

2) Açık arazide, gerçeği temsil eden, bembeyaz bir kadın yerde ölü gibi yatmaktadır. Gözleri açık kalmış bir ölüdür bu. Sahne yine Goya'nın Savaşın Felaketleri dizisinden "Gerçek Öldü" isimli gravürü de hatırlatır. (RESİM 9)

3) Resimde açık arazide beyaz at uzanmış yatmakta, ama ölü değil, uykuda değil sadece yerde yatan sakallı, ölü adama yas tutar, sahibinin başındaki sadık at, hareketsiz onu bekler gibi. Buradaki at, Guernica'da olduğu gibi halkı temsil ediyor ise ölü adamda iç savaşta ölen direnişçiler olabilir.

4) Polip gibi bir kafa ile gösterilen Franco, korkunç, iğrenç bir yaratık olarak boğa ile karşı karşıya kalır, kızgın bir boğadır bu ama bir önceki paneldeki ile aynı karakter değildir. Kesinlikle dost değil düşman gibidirler.

5) Bu resimde düşmanlık belli olur. Boğa ata dönüşen karakteri karnından yaralayınca, atın içinden, iç organları yerine Ordu-Kral-Kilise üçlüsü dökülür. Burada Franko'nun ata dönüşmesi kesinlikle artık kurbanı dönüştüğünü gösteriyor. Bundan

sonraki dört sahne 7 Haziran 1937 de tamamlandı, yani Guernica bittikten sonra, onun için aynı temayı, savaşın felaketlerini gösteren çok ciddi ve ifadeci resimlerdir.

6) Guernica'yı çok hatırlatan bir baştır bu. Ülkenin büyük bir yıkım içinde olduğu, yangınlarda, felaket sahnelerinde en zorlu zamanlarını geçiren, ellerini açmış göğe doğru yalvaran, çaresiz bir kadın.

7) Ölü çocuğunu yanan evden dışarı taşımaya çalışan bir anne var, bütün ümitsizliğe rağmen, arka planda bir çiçek ümit vaat eder gibidir. Bu çiçek bir anemon olmalı, mitolojide ölen Adonis'in kanından doğup büyüyen, ölümsüzlüğün sembolü olan çiçek. Gelecek vaat ediyor.

8) Anne ile çocuğu ölümden birleşmişler, yerde yatıyorlar.

9) Boynundan okla vurulmuş bir kadın, düşmeden önce acıyla kollarını kaldırıyor. İki çocuğu da annelerini tutmaya çalışıyor.

Bu kısmı Picasso'nun kendi sözleri ile bitirmek doğru olacaktır.

“ Bir sanatçının sadece yapıtlarını tanımak yetmez. Onları ne zaman, niçin, nasıl ve hangi durumda yaptığını da bilmek gerekir. Öyle sanıyorum ki elbet bir gün gelecek, bir bilim, belki “ insan bilimi ” adı verilebilecek ve insanı yaratıcı insana dayanarak daha iyi anlamaya çalışacak bir bilim dalı doğacaktır. Sık sık bu bilimi düşünür, gelecekteki insanlara elden geldiğince tam bir belge bırakmak isterim. İşte bu yüzden yaptığım her şeye bir tarih ve imza atarım.

3.5. BOMBARDIMAN VE SONRASI GUERNİCA

1937 yılının Ocak ayı başlarında, Katalan mimar Josep Lluís Sert, Picasso'yu atölyesinde ziyaret eder. Daha önce İspanya'daki Picasso sergisini düzenleyen kişi ve ADLAN grubunun kurucusu olan Sert, Paris'te mimar Le Corbusier'nin de yanında çalışmış, genç bir yetenektir. 1937 Paris'teki Dünya Fuar'ının, İspanyol Pavyonu Projesinin mimarı da odur. Beraberinde geldiği kişiler; İspanyol elçiliği kültür ataşesi Max Aub, İspanyol Pavyonu genel yönetmeni José Gaos, şair-yazar ve İspanyol elçiliği memurlarından Juan Larrea, şair Louis Aragon ve bir diğer mimar Lois Lacosa idi. Paris'in sağ yakasında 23 Boétie sokağındaki apartmanın en üst katındaki atölyeye, böyle kalabalık bir grupta ziyarete gelmelerinin sebebi, Picasso'yu İspanyol Cumhuriyeti adına önemli bir projeye katılmaya ikna etmek içindir. Paris'teki İspanyol Büyükelçisi Luis Araquistain 1937 Uluslar arası teknoloji ve sanat fuarında İspanya'nın en iyi şekilde tanıtılmasını istiyordu.

Bu fuara katılmakla Araquistain, hem İspanyol Cumhuriyetinin ekonomik kültürel değerlerini dünyaya göstermek, hem de yükselmekte olan Franko askeri rejimine karşı kendi varlıklarını onaylatmak istiyordu. Pek çok açıdan İspanya için önemli bir fuardı. Mayıs'ta açılacak fuar için biraz geç kalınmıştı, dört ayda yetiştirmek zorundaydılar. Alman Pavyonu, Seine nehrinin sağ yakasında İspanyollara komşu olan yerde büyük, yüksek bir bina ile işe başlamıştı. Mimar Sert ise daha planlarını bile çizmemişti. Bu aşamada Sert ve beraberindekiler Picasso'yu ziyaret edip ondan katılım istediler. Aslında istedikleri hem katılım, hem de dayanışma idi. Bu proje için Picasso'yu seçmelerinin nedenlerini şöyle açıklayabiliriz :

--O zaman yaşıyan en tanınmış İspanyol ressamı Picasso idi ve bir entellektüel olarak İspanya'da Cumhuriyetçilerden yana olduğu biliniyordu.

-- Picasso'nun, Ocak 1937 de yaptığı, Franko'nun Rüyası ve Yalanı isimli on sekiz parçalı gravürün, Franko'nun gerçek yüzünü bütün dünyaya göstermesi bakımından önemi ve çok etkileyici üslubu.

--O sırada Prado müzesinin onursal başkanı olması (29 Kasım 1936'dan beri)

--1936 senesinin başında ADLAN grubunun İspanya'da organize ettiği sergilerle kendi memleketinde de iyice tanınıyor olması.

--Picasso vatandaşlarına verilmek üzere, o güne kadar İspanyol yardım fonuna 400,000 frank vermişti. Yani İspanyol'lar için elinden geleni yapacağını açıkça göstermişti.

--Picasso, sonunda kabul edeceği bu öneriye, önce duraklayarak, tereddütle cevap verdi, politikadan uzak bir karaktere sahipti. Sulh sükun içinde çalışmayı tercih eden biriydi. Ama İspanya zor günlerden geçiyordu ve hepsi bunun farkındaydılar. O güne kadar Picasso sipariş üzerine hiçbir iş yapmamıştır ve kendisinden istenen bu işinde, iddialı bir anıt olması işi zorlaştırmaktadır. Aslında, birkaç zamandır gelişen olaylardan dolayı, içini dolduran birikimin ve enerjinin yeterli olduğunu fark etmiş olmalı. O güne kadar yapmış olduğu en büyük iş, 1917 yılında Rus Balesi için Roma'da hazırlamış olduğu perdedir. (10 X 17m, Parade balesi için)

Picasso'nun böyle büyük bir işe başlayabilmesi için, Boetie caddesindeki atölyesi yetersizdir. Bu konuda ilk yardım, o günlerdeki sanatçı dostu Dora Maar'dan gelir. O önceden bildiği bir mekanı atölye olarak önerir. Maar'ın eski dostu, şair Georges Bataille'in kurduğu "Contre-attaque" isimli grubun eskiden yeri olan bina, Picasso için ideal büyüklükte ve konumdadır. Bir 17. yüzyıl yapısı olan Grand Augustins sokağı 7 numaralı binanın üst katındaki atölyede, daha önceleri yazar Honore de Balzac'da oturmuş ve burada çılgın bir ressamı konu alan kitabını yazmıştır. Picasso buraya taşınır ve Guernica resmi de burada gerçekleşir. Maar'da ailesinin yanından ayrılıp yakınlarda, Savoie caddesinde bir apartmana taşınır.

Şubat ayının 7-8 inde doğduğu şehir Malaga'nın Franko birliklerinin eline geçtiği haberi gelir. Mart ayında Fransız ressam ve gravürcüler birliğinin Bibliothèque Nationale'de açtıkları sergiye Picasso'da katılır. Yine Mart—Nisan aylarında Musée Jeu de Paume'da açılan "X. Yüzyıldan XV. Yüzyıla Katalan Sanatı" sergisinin organizasyon komitesinde çalışır. Nisan ayında "Picasso'nun son işleri" isimli sergi Londra'da "Rosenberg ve Helft" Galerisinde 1930—1934 yıllarından yirmi dokuz eserini sergiler. New York'ta desen, guaş ve pastellerinden karma bir sergi Valentine Galeri'de açılır. Bu arada Picasso, Ocak'tan, Mayıs ayına kadar İspanyol Pavyonuna konacak resim konusunda hiç bir şey yapmaz. Bütün bu zaman zarfında Marié—Therese ile Dora Maar'ın portrelerini yapar.

Nisan ayı biterken, Picasso'nun İspanyol Pavyonuna ne gibi bir eserle katılacağına hiçbir işareti yoktur, ta ki Nisan sonu İspanyol iç savaşının en kötü haberlerinden biri Paris'e ulaşmaya kadar. İlk haberler radyodan gelir. İspanya'nın

kuzeyinde ufak bir kasabadaki sivil halkın, masum insanların, katliamını bildiren bir haberdir bu. O sırada Aragon'un yönettiği, Picasso'nun da okuduğu akşam gazetesi olan *Ce Soir'in* 28 Nisan tarihli (ama 27 Nisan akşamı çıkan) sayısında, verdiği haberde, İspanya'nın kuzeyinde Bask'ların eski yerleşim merkezi olan GUERNİCA kasabasının 26 Nisan günü Alman Hava Kuvvetleri tarafından bombalandığı haberini verir. İlk haberler radyodan gelir ama Picasso bir iki gün sonra gazetelerde fotoğraflar basıldıkça katliamın şiddetini bütün netliği ile görebilecektir. Kasabanın ortasındaki, pazar yerinde (o gün hayvan pazarı kurulmuştur) öldürülen masum insanlar, kadın ve çocukların dehşet dolu resimlerini görmek Picasso'nun uzun süren kararsızlığının sonu olur. Konusunu bulmuştur : “ MASUMLARIN ÖLDÜRÜLMESİ ”

İlk eskizler ertesi günlerde, 1 Mayıs 1937 görünmeğe başlar. Çok önemli bir başka ayrıntı da, o sene 1 Mayıs İşçi Bayramının, o güne kadar Paris'te görülen en kalabalık yürüyüşle kutlanmasıdır. Bunun sebeplerinden biride Fransa'da iktidarda sol kanattan bir koalisyon hükümetinin olmasıdır. Ayrıca, Avrupa'nın içinde bulunduğu politik durum, İspanya'daki iç savaş, Avrupa'da Faşizmin hızla yükseliyor olması, Fransa'da bütün bu konulara duyarlı hem işçi kesiminden, hem de entelektüel bir çevrenin bulunması, bunların hepsi o günkü yürüyüşün çok geniş boyutlarda olması için yeterli sebepler. (O günlerdeki duyarlı ortam derken kimler var, mesela; 1936 da Paris'de yapılan “ Kültürü Korumak İsteyen Yazarlar ” kongresine katılan bazı isimler ; Andre Gide, Andre Breton, Paul Eluard ve Andre Malraux'nun yanısıra, Aldous Huxley, Robert Musil, Bertolt Brecht, İlya Ehrenburg gibi Avrupa'daki Faşizm tehlikesi üzerine düşünen, karşı durmanın çarelerini arayan yazarlardan bazılarıdır.) Büyük olasılıkla, bu yürüyüşün Picasso'yu o gün çalışmaya başlatan en önemli etken olduğu düşünülebilir, bir ihtimal, yürüyüş sırasında yazılı pankartlarda *Massacre* kelimesinin

kullanılmış olması, o gün ona aradığı temayı vermiş olmalı. Bu arada zamanın, daralmış olması da en önemli etken tabii.

BASINDA ÇIKAN HABERLERDE GUERNİCA BOMBARDIMANI

Picasso'nun Guernica resminin oluşumunu anlayabilmek için, Picasso, Paris'te nasıl bir ortamda, ne gibi şartların içindeyken, bu resme başladı diye bakmalıyız. O günlerde, haberlere ulaşabileceği üç farklı yön var. İlki, en çabuk gelebilen hemen o akşam haberleri almasını sağlayan radyo. İkincisi gazeteler, belki yazılı basın demek daha doğru olabilir, çünkü dergilerde var. Üçüncü haber alma imkanını da sosyal çevresi oluşturuyor çünkü Picasso hemen hemen her gün dostları ile birlikte olarak, sosyal yaşantısını canlı tutuyor.

İlk haberler, 27 Nisan akşamı Bilbao radyosu tarafından duyuruluyor. Radyo önce, Nasyonalistleri, sonra da Franko'nun emri altında saldırdılar diyerek Condor-Legion'u suçladı, bu suçlamanın yarısı doğru idi, Condor-Legion yapmıştı ama Franco'nun iznine gerek görmeden. Salamanca'daki Nasyonal Radyo bu haberi hemen "YALAN, YALAN, YALAN" diyerek şiddetle yalanladı. Daha da ileri giderek, o sırada İspanya'da hiçbir Alman kuvvetinin bulunmadığını ileri sürdüler ve Baskılardan aşırı bir grubun şehri ateşe vermiş olabileceğini iddia ettiler.

Guernica'nın bombalanması haberini hemen hemen bütün gazeteler verir, bir ay önce Durango'ya yapılan ve bir gün önce Eibar'a yapılan saldırılardan çok daha farklı, hatta Madrit'e yapılan kısmi saldırılardan da farklıdır çünkü savunmasız bir şehrin tamamı yok edilmiş sonuçta sadece beş ev ayakta kalabilmiştir. Tamamen masum halka karşı

girişilen bir katliamdır. İkiye bölünmüş İspanya'dan birbirine ters düşen, haberler gelmektedir. Fransa'da da hükümet taraftarı Havas haber ajansı, oradaki muhabirlerine, haberleri göndermelerini, iki gün boyunca yasaklar, ta ki Nasyonalistlerin yalanlama ve karşı saldırıları basılıncaya kadar. Bu sırada the *Times (London)* ve *New York Times* gerçekleri olduğu gibi yazarlar. Daha sonrada görgü tanıklarına dayanarak olan bitenleri yazmaya devam edeceklerdir. Bilbao'da bulunan bazı gazete muhabirleri hemen o akşam olay yerine, yanmakta olan Guernica şehrine giderler. Onlardan biri olan Times muhabiri George L. Steer haberi şöyle verir.

İngiltere'de 28 Nisan tarihli The Times Londra gazetesin'den :

“Bask bölgesindeki en eski kent ve Basklıların kültür geleneğinin merkezi olan Guernica, arka arkaya yapılan hava akınları sonunda dün yerle bir edildi. Hatların çok gerisinde kalan bu açık kentin bombardımanı, tam olarak üç saat on beş dakika sürdü; bu süre içinde değişik tipte üç Alman uçağından, Junkerler, Heinkel bombardıman uçakları ve Heinkel avcı uçaklarından oluşan bir filo sürekli olarak kentin üstüne yarım ton ve daha az ağırlıklarda bombalar yağdırdı...Avcı uçakları, tarlalara sığınmış olan insanları, makinalı tüfekle taramak üzere kent merkezinden yere doğru alçalarak uçtular. Tarihi Casa da Juntas dışında Guernica'nın tümü alevler içinde yanmaya başladı...”

Gazete haberleri arttıkça İspanya'daki dehşetin boyutları ortaya çıkmaktadır. Fransa'da yayınlanmakta olan, sayısı yirmiyi bulan gazetelerden, sadece ikisi Cumhuriyetçi İspanyol Hükümetinin tarafını tutmakta ve gerçekleri olduğu gibi yazmaktaydılar.O sırada Picasso'nun arkadaşı Louis Aragon tarafından idare edilen, *Ce Soir* sadece bir ay önce çıkmaya başlamıştır ve İspanya'daki hükümetinde yandaşıdır. Gazete bu haberi 28 Nisan tarihli sayısında önce Bilbao muhabirinin verdiği kısa bir bilgi olarak geçer. *Humanité* gazetesi de 28 Nisan tarihli sayısında haberi şöyle verir: “ Hitler ve Mussolini'nin uçakları tarafından bin tane yangın bombası atılan Guernica şehri küle döndü.”

Ertesi günün haber başlıkları daha da çarpıcı idi. Koydukları yakın plan fotoğraflar yazılanlardan çok daha etkili resimlerdi. Picasso'nun da okuduğu günlük gazetelerden konservatif *Figaro*, sanat sayfaları biraz daha fazla olan *Le Journal*, her ikisinde Franco yanlısı idi. Tirajı yüksek sabah gazetesi *Le Petit Parisien* o da Franco yanlısı olmakla beraber, umulmadık tarafsız bir haber vererek “ Alman uçaklarının Bask'ların kutsal şehrini alevler içinde bıraktığını yazdı.”

Bütün hikayenin doğru haliyle basına yansması ancak 29 Nisan günü gerçekleşebildi. Aynı gün Cumhuriyetçi *Le Populaire* birinci sayfadaki haberi fotoğraflarla, “ Bask'lılara Katliam ” diyerek verdi. Bu bizler için önemli çünkü, katliam temasının Fransızca'daki karşılığı olan MASSACRE kelimesinin kullanılması, Picasso'nun aradığı temayı bulmasına yardımcı olmuş olmalı ki, 1 Mayıs günü Guernica'nın ön çalışmaları başlıyor. Picasso'nun da olayı bir katliam olarak gördüğüne şüphe yok çünkü sonuçta yaptığı o günkü bombardımanı anlatan bir resim değil de, sadece belirsiz bir zaman diliminde olan bir katliamın resmidir. Bu kanlı olaylar o sırada tek bir yerde değil, bütün bir İspanya'da vuku bulmaktadır. Basında çıkan haberlere tekrar dönecek olursak eğer ; *Le Journal* tavrını değiştirmeyip, Nasyonalistlerin Vitoria muhabirinin gönderdiği yalanlamalara devam etti. Sadece *L'Humanité* haksızlığa protestoyu sürdüren tavrı ile bir ay boyunca okuyucuyu, gerçekleri görmeye istekli tutabildi. George L. Steer'in Times'da yayınlanan kendi gözlemlerini tekrar yayınladılar. 30 Nisan ve 1 Mayıs günlerinde, Guernica'nın yanmış yıkılmış, harabe halindeki resimleri *Le Figaro* ve *Ce Soir* gibi Picasso'nun da okuduğu gazetelerde yayımlandı. Diğer gazeteler bu konuyu bıraktılar ama *L'Humanite* bırakmadı ve 1 Mayıs günü öldürülen kurbanların çok kötü durumda bir resmini gazetede Bask liderinin anlamlı bir konuşmasıyla birlikte

yayınlandı. Bir başka olayda, bir süre önce Salamanka Üniversitesinde olmuştur. General Millan Astray, İspanyol yazar ve felsefeci Miguel de Unamuno'ya silah çekip, tehditlerle bağırmişti. Bu veya buna benzer, insanlığı hiçe sayan pek çok olayın haberleri geliyordu İspanya'dan. Bir sene boyunca süren acı olaylar dizisinin en uç noktasında yazar F.G. Lorca'nın aniden kurşuna dizilmesi vardır. Zorbalığın ulaştığı boyutlar Picasso'da bardağı taşırmış olmalı ki sonunda 1937 yılı Mayıs ayında İspanyol iç savaşı ile ilgili olarak ilk defa bir bildiri yayınladı, bu bildiri aynen şöyledir :

“ İspanyolların savaşı, insanlara ve özgürlüğe karşı bir tepkinin mücadelesidir. Benim bütün hayatım; bir sanatçı olarak, sanatın öldürülmesine ve reaksiyonlara karşı durmaksızın mücadele etmek olmuştur. Bir an için kim, nasıl düşünebilir ki ben bu reaksiyon ve ölüm fikriyle aynı görüşte olabilirim. Bu çatışma başladığı zaman, yasal bir seçimle gelmiş, demokratik İspanyol Hükümeti, beni Prado Müzesi müdürlüğüne seçti ve bende kabul ettim. Şimdi üzerinde çalıştığım ve Guernica adını vereceğim tablo ve bütün yeni işlerimde açıkça ifade ederim ki, İspanya'yı acı ve ölüm okyanuslarında batıran askeri rejime olan nefretimi ifade etmekteyim.”

Picasso az konuşsa da, ifade yeteneği yüksek ve söylemek istediğini tam manasıyla söylüyor, resminde de olduğu gibi. Kendi sözleri ile sanatçıyı şöyle tarif eder.

“ Sanatçı, dört bir yandan gelen duyguların toplandığı bir depodur; gökyüzünden, yeryüzünden, bir kağıt parçasından, geçip gitmekte olan bir şekilden, bir örümcek ağından. İşte bu sebepten nesnelere arasında ayırım gözetmemek gerekir. Nesnelere söz konusu olduğunda sınıf ayrımı yoktur.”

Tabiidir ki sanatçı etrafında gördüğü imgelerle bir şeyler yapacaktır. Picasso'nun imgeleri de saf kan İspanyol ve Akdenizlidir. Resimlerinde en fazla görülen imgelere bakacak olursak, içinde olduğu mekan ve orada beraber olduğu kadından sonra Akdeniz'e özgü mitolojik öğeler çıkar karşımıza. Mitolojik ve törensel öğeler hep ağır basar resimlerinde. Pek çok Picasso biyografisinin yazarı Picasso'nun Minator'u veya boğayı kendisi ile özdeşleştirdiğini söyler.²⁰ Hatta bu konu üzerine yazılmış kitaplar bile vardır. Picasso tutkulu ilişkilerinin içindeyken, bir güç simgesi olarak gördüğü boğa ile veya Minator ile kendisi arasında benzetmeler yapmak isteyenler için resimlerinde çok bol malzeme sunmuş olabilir ama Guernica'da da aynı motifleri görsek bile (at, kadın, boğa) buradaki boğa başka bir konumdadır. Açıklamalarından dolayı kesinlikle biliyoruz ki, Guernica'daki boğa, Picasso'nun kendisini karşısında gördüğü bir hasımdır. Ama resimdeki boğa ile tarihin içinde, Akdeniz'deki imajı ile benzerlikler kurulabilir. Akdeniz'de boğa bir güç simgesi olmasının yanı sıra, hep korkutucu, cezalandırıcı, tanrısal bir yaratık olarak varolmuştur. En eski zamanlarda daha Akdeniz'e girmeden önce, Mezopotamya'da Gök-Tanrı olarak veya Fırtına tanrısı olarak, elinde yıldırımlarla gösterilir, gökten şimşekleri ceza olarak gönderdiğine inanılan, korkutan, karmaşık, zorba bir kişiliktir bu. Faydası da var mıdır, nedir bilinmez ama, kesin olan bir şey varsa oda korkutana tapınıldığıdır. Oralardan yola çıkıp, Akdeniz'in içine geldiği zaman, Girit adasında onun adına bir medeniyet kurulur. Yunan'da Zeus, Roma'da Jüpiter adını alan gök tanrı, gittikçe astığı astık, kestiği kestik, her istediğini yapan-yaptıran faşist bir karaktere bürünür.

²⁰ BERGER, John, Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı, Metis yay., İstanbul, 1989, sf., 112

Mitolojideki Zeus'un görüp de beğenince, elde etmek istediği Europa (Avrupa) isimli güzel kızı kandırmak için boğa şekline girmesi hikayesi, daha doğrusu ırzına geçme hikayesini, geçmişten alıp getirip de, 1937 senesinin üstüne koyarsak eğer, İkinci Dünya Savaşı öncesinde Picasso, Guernica resmi ile, Avrupa'yı ele geçirmek isteyen kimleri boğa şeklinde göstermiştir rahatça anlayabiliriz. Ama Picasso kendisine sorulduğu zaman, konuyu hiç daraltmadan, çok akıllıca bir cevapla, boğa, karanlık güçler ve kaba kuvveti temsil ediyor diyerek geniş zamanlı bir cevap vermiş oluyor.

Bunun için, Picasso'nun diğer resimlerinde de kendisini boğa ile özdeşleştirdiğini düşünmek zordur. Picasso için en büyük ilgi alanı olan arenada boğadan daha iyi bir konumda olan boğa güreşçisi varken Picasso neden boğa ile kendini özdeşleştirsin? Onun meydan okumayı, gerilimi ve onunla baş etmeyi seven kişiliği tabiidir ki kendini matador konumunda hissetmeyi tercih edecektir.

Çocukluğundan beri, kendini bildi bileli gittiği arenalarda, duruma hakim olan, bütün ilgiyi ve coşkuyu üzerinde toplayan, arenayı ayağa kaldıran, hayranlık nidası ile selamlanan matadordan daha önemli bir kişi olabilir mi? Picasso, daha ufaklık bir çocukken, o heyecan dalgasını yaşamağa alışmış, babasıyla beraber gittiği boğa güreşleri hayatında vazgeçilemez bir olaya dönüşmüş, resimde de olduğu gibi o büyümlü atmosferdeki büyücü; yani matadoru kendisi olarak düşünme eğilimi ile kendini onun yerine koymuş olabilir. Onun hayata karşı ve resim sanatının gelmiş geçmiş kurallarına karşı, hatta kendi resmini tekrar etmek tehlikesine karşı yaptığı saldırılar da, matadorunkiler gibi büyük cesaret isteyen ataklar değil midir.?

Picasso, üzerinde çok tartışılan, Guernica resmindeki sembollerden hangisinin, neyi ifade etmekte olduğunu açıklamak istemez ve yorumu her zaman izleyenlere bırakırken, İkinci Dünya Savaşının bitiminden sonra ilk defa, 1945 yılında A.B.D.den kendisi ile görüşmeye gelen ve eski bir Amerikan askeri olan Jerome Seckler'in ısrarları karşısında onunla konuşmuştur. Seckler²¹, defalarca sorduğu için, sonunda Picasso, resimleri arasında sadece Guernica resminde simgeleri kullandığını ve resimdeki atın; savunmasız insanı, boğanın ise; kaba kuvvet ve karanlık güçleri temsil ettiğini söyler. Resimdeki diğer karakterler içinse hiçbir açıklama yapmaz. Bu konuşmayı yaptığı için Jerome Seckler'e teşekkür borçluyuz. Guernica resmini ve oluşumunu incelemeğe başlamadan önce, zamanı ileri doğru atlayarak Seckler'in Picasso ile yaptığı konuşmanın, kısaltılmış tercümesini aşağıya alıyoruz.²²:

(Jerome Seckler ile görüşme, 1945)

Jerome Seckler'in asıl işi kerestecilikdir. Aynı zamanda yetenekli bir amatör ressamdır. Picasso ile ilk görüşmesini 18 Kasım 1944 de gerçekleştirdi. 6 Ocak'taki ikinci görüşmesinde, Picasso, Secklerin aldığı ilk notları onaylamasına karşılık, ikinci görüşmesine ait olanları onaylama fırsatı bulamamıştır. Ama gerçek konuşma anını yansıtan hatalı başlangıçlar ve tekrarlar göz önüne alındığında, her iki notunda doğruluğuna inanılabilir. Tam doğru olanı yakalama konusunda, Picasso'nunda en az Seckler kadar hevesli olduğu anlaşılıyor. Belli ki, konuşmalar boyunca Picasso, son derece arkadaşça davranmış ve aşırı bir sabır sergilemiş. Seckler'in el yazmalarının bir kopyası bugün Modern Sanatlar Müzesinin arşivlerinde bulunuyor. New Masses gazetesinde de bir kısmı yayınlandı.

²¹ SECKLER, Jerome, "Picasso Explains", New Masses, 13 March, 1945

²² ASHTON, Dore, Picasso Konuşuyor, Çev. Mehmet Yılmaz, Nahide Yılmaz, Ütopya yay., Ankara, 2001, sf.147-153

Seckler, Picasso'nun bilinçli olarak politik mesajlar peşinde olduğunu itiraf etmesi için ısrarlı olmuşsa da, Picasso onun kastettiklerine katılmamıştır. Daha çok, bilinçdışı bir sembolizme ait olasılıklar, merak konusu şeyler ve başkalarına ait bazı sembolik yorum değerlendirmeleri olabileceğini kabul etmiştir; bütün bunlarda, "konunun abartılması" ve "ortalığın kızıtırılmasından" ibarettir ona göre. Ayrıca bazı toplumsal yükümlülükleri yerine getirmek için, konu ya da biçimini değiştirme düşüncesini reddetmiştir. Ne varki sonunda, siyasetle ve sanat arasında bir bağın olduğunu kabul etmiştir.(A. Barr'ın notu, 1946, sf 268)

Son on yıldır arkadaşlarım ve ben, çileden çıkma derecesinde Picasso'yu tartıştık, inceledik ve hep yeni baştan ele aldık. "Çileden çıkma" diyorum, çünkü başımızdaki bela başka bir şey değildi. Onun değişik "dönemleri" diye söylenegelemler içinde, Picasso hakkında ilk çıkardığımız sonuç, çağın karmaşık çelişkilerini çok doğru bir şekilde yansıtması oldu; ama onları sadece yansıtmıştı, yaşadığı yılların daha iyi anlaşılması için yapmamıştı hiçbir resmini. İnsanları etiketleme meraklısı sanatçı ve eleştirmenler, *gerçeküstücü, klasisist, soyutçu, gösterişçi, ve hatta çarpıtmacı* diye oldukça geniş bir eğilim çeşitlemesi içinde tanımladılar onu. Ama bütün bu anlamsız uydurmaların ötesinde, bu insanlar Picasso'yu asla açıklayamamıştı. O hep bir muamma olarak kalmıştı.

Ama sonra birden bomba patladı. İspanya Krallığı'nın son can çekişme saatlerinin tam ortasında, Picasso Guernica diye bilinen duvar resmini ve onunla birlikte toplumsal mücadeleye girmiş güçlü bir ressam yarattı. Ama sadece Guernica vardı ortatalıkta. Fransa'nın savaşa girmesine kadar, Guernica'yı yaratan o kızgın protesto

henüz yankılanmamıştı Picasso'nun resminde. Derken, Fransa ordusu bozguna uğradı ve ülke Alman işgali ile karşılaştı. Picasso hakkında çirkin söylentiler dolaşmaya başladı ortalıkta: Alman işgalindeki Paris'te iyi bir yaşam sürüyormuş; kendi imzası ile uyduruk Nazi propogandası satıyormuş, ama bu resimleri aslında öğrencileri yapıyormuş; yok öldürülmüşmüş ve daha neler...1940'tan Paris'in kurtuluşuna kadar, hep bir karanlık ve giz perdesiyle çevrelenmiş olarak kalmıştı Picasso. İşgalin sona ermesini izleyen Ekim ayında, Picasso'nun Kömünist Parti'ye katıldığı haberleri dolaşmaya başladı.

Aynı ay, artık özgür olan Paris'te, Çağdaş Fransız sanatına ait dev bir sergi düzenlendi. Salonun bir tanesi sadece Picasso'ya ayrılmıştı. Çoğunluğu işgal döneminde yapılan, yetmiş dört resmi ve beş heykeli yer alıyordu sanatçının. Sergiyi gezerken çarpıldım. Guernica'nın Picasso'su (güçlü ve güzel, umudun ve yaşamın ressamı) vardı karşımızda.

Picasso'nun işlerinden o kadar çok etkilendim ki onu görmeyi kafama koydum. Onu tanıyan genç bir Fransız sanatçı aracılığıyla da adresine ulaştım. İşliğinde onu görmeye gittiğimde, başka bir odada bazı fısıltılar işittim; ve ardından, "Picasso evde yok" dedi sekreteri. "Olup bitenlerden dolayı Picasso iki aydır resim çalışmıyor; ve artık çalışmak istiyor". Ama en sonunda genç sanatçı arkadaşım bir buluşma ayarlamayı başardı. Pazar sabahı, 11.30 da işliğine gittiğimde bana bir yer gösterildi ve beklemem gerektiği söylendi.

Picasso, Seine kıyısındaki dört katlı bir binanın, oldukça mütevazı döşenmiş üst iki katında oturuyor. İşliğine çıkmak için, kapılara giden duvardaki geçitlerden birine

giderek, eskimiş ağaç basamakları olan çıplak duvarlı ve üç aşamalı dar bir merdivene tırmanmak gerekiyor. Son sekiz yıldır, hem evi hemde işliyi di burası. İşliklerden birine doğrudan giriliyor; kitaplar, birkaç sehpa ve resimlerle dolu, düzensiz, bir yerdi. Beklerken bir sehpanın üzerinde son resimlerinden birine dikkat ettim; bir masada, metal bir sürahi resmiydi bu. Tuvalin üst kısmına, kompozisyonun kurşun kalemle yapılmış, küçük bir taslağı iliştilmişti. Resim, son çizgisine ve ayrıntısına varıncaya kadar bu taslağın kopyasıydı. Çok çabuk yapılmış bir taslak olmasına karşın, Picasso ona öylesine sadık kalmıştı ki, taslaktaki masanın kenarındaki çapraz çizgilerin aynısı tuvalde de vardı.

Beklerken, Picasso'nun Almanlarla başının derde girip girmediğini sordum sordum sekreterine. "Herkes gibi", dedi, "çok zor günler geçirdik". Sergi açmasına izin verilmemiş. Bir keresinde, aslında Leipzig diye biri olduğu gerekçesi ile, Picasso'yu suçlamış Gestapo. Picasso'nun yanıtı çok net ve kararlı olmuş: **"Hayır, ben Picasso'yum hepsi bu"**. O andan sonra Almanlar pek rahatsız etmemişler, ama onu her zaman yakından izlemişler. Buna rağmen yeraltındaki direnişçilerle her zaman yakın ilişki içindeymiş Picasso.

Aşağı yukarı on dakika sonra Picasso merdivenlerden indi ve doğrudan bana yöneldi. Şöyle bir baktıktan sonra, gözlerini bana dikti. Mavi ketenden bir gömleği, boyunbağı ve göğüs cebinde parlak sarı bir mendili vardı. Kendimi tanıttınca birden elini uzattı; elleri küçük ama güçlüydü. Sıcak, samimi bir gülüşü ve heyecanımı yatıştıran kendinden emin bir konuşması vardı.

Her zaman onun sanatı ile ilgilendiğimi, ama her defasında kafamı karıştırdığını ve son sergisini görür görmez, meramının ne olduğunu nihayet anladığımı hissettiğimi söyledim. Onu kişisel olarak tanımak, resimleri hakkındaki çözümlerimin doğru olup olmadığını sormak, eğer doğruysa bu düşüncelerini Amerika’da yayınlamak istediğimi belirttim. Ardından, Özgürlük salonunda gördüğüm *Gemici* adlı resmi hakkındaki yorumları anlattım: Bana göre, o resim bir otoporte idi; gemicinin tavrı, ağ ve kırmızı kelebek, çağın sorunlarına bir çözüm arayan, daha güzel bir dünya bulmaya çalışan biri olarak simgeliyordu Picasso’yu; ayrıca gemicinin giysisi de, bu mücadeleye onun etkin bir şekilde katıldığının belirtisiydi. Yorumlarımı dikkatlice dinledi ve en sonunda, ” **evet, o resimdeki adam benim, ama herhangi bir politik anlam düşünmedim**” dedi.

Sonra, Picasso benim bir yazar olup olmadığını sordu. Ona doğruyu söyledim. Yazar olmadığımı, daha önce hiç yazmadığımı, aynı zamanda bir ressam olduğumu, fakat bunu sadece zevk için yaptığımı, çünkü yaşamak zorunda olduğum için asıl işimin kerestecilik olduğunu bir bir anlattım. Picasso güldü ve “**evet, anlıyorum**” dedi. Ardından, kendisi hakkında bir makale yazmama razı olup olmayacağını öğrenmek istedim.

“Evet, olabilir. Hangi gazeteye yazacaksın?”

New Masses gazetesinden söz ettim. Gülümseyerek “**evet, o gazeteyi biliyorum**” dedi.

Bir ara, açık olan kapıya baktı. Onu bekleyen birkaç kişi vardı. **“Hadi, birkaç dakikalığına işliğe çıkalım”** dedi. Ve genelde resimlerini yaptığı asıl işliğine doğru basamakları tırmandık. Derli toplu, temiz bir yerdi burası. Çatı katlarına özgü alışıldık apar topar üst üste yığılmış eşya ve toz falanda yoktu.

Yeni politik konumu ile birlikte, insanlar açısından bir politika ve kültür simgesi haline geldiğinden, ilerleme mücadelesinde etkisinin müthiş olabileceği konularının ortalıkta epeyce bahsedilmekte olduğunu söyledim. Picasso, gayet ciddi bir şekilde başını salladı: **“Evet , farkındayım”**. Kendisinin, özellikle Guernica'nın New York'a gelmesi üzerinde arkadaşlarla ne kadar sık tartıştığımızdan bahsettim (Resim o sıralar Modern Sanatlar Müzesi'nde ödünç olarak bulunuyordu; çev. notu) Boğa, at, kılıç vb. şeyler tutan eller ve ayrıca, İspanyol mitolojisindeki sembollerin kökenleri üzerinde konuştum: **“ Evet, o resimde boğa barbarlığı, at da insanları yansıtıyor. Evet, sembolizmi kullandım o resimde, ama diğerlerinde değil ”**.

Sergilenen resmindeki boğa, lamba, palet ve kitap hakkındaki yorumlarımı anlattım. Boğanın faşizmi, parlayan lambanın, paletin ve kitabında uğruna savaştığımız özgürlük ve kültürü yansıtmış olabilecekleri; kısaca, o resmin iki taraf arasındaki şiddetli bir savaşı göstermiş olabileceği üzerinde durdum.

“Hayır”, dedi Picasso, “boğa faşizm değil, gaddarlık ve karanlık demek o resimde” .

İşte tam şimdi, onun son derece bireysel anlatım içindeki, belki farklılaşmış, daha basit ve açıkçça anlaşılabilen bir sembolizme doğru ilerliyebileceğimizi söyledim.

“Benim sanatım sembolik değil diye” karşılık verdi. “ Sembolik olan sadece Guernica duvar resmi. Aslında o duvar resminde söz konusu olan daha çok alegorik bir şey. At, boğa ve diğer imgeleri kullanmamın nedeni de bu. O duvar resmi bir sorunun çözümü ve kesin bir ifadesi. İşte bu yüzden kullandım sembolizmi.

Bazı insanlar benim sanatımda bir de ‘gerçeküstücülük’ dönemi olduğunu söylemekte. Ben bir sürrealist değilim. Asla gerçekliğin dışında olmadım. Gerçekliğin ta kendisi (YANİ, GERÇEKLİĞİN GERÇEĞİ) oldum ben her zaman. Birileri savaşı anlatmak istediğinde, daha estetik ve yumuşak olsun diye ok ve yay edebiyatı yapar belki; ama ben bir savaşı anlatmak istiyorsam makineli tüfek kullanırım ! Devrimin, değişimin ve artık eskiden olduğu gibi resim yapmanın, tam zamanı şimdi.” Sonra, gözlerini gözlerime dikti ve sordu: “*Vous me croirez?* (beni anlıyorsunuz?).”

Sergideki birçok resmi anladığımı, ancak bazılarında işin içinden çıkamadığımı belirttim. Ekim Salonu’nda girişin solundaki duvara asılı, bir çıplak ile müzisyeni gösteren resme getirdim konuyu; 120X170 cm boyutlarında büyükçe ve çarpık bir tuvaldi. “Örneğin”, dedim, “onu pek anlamadım işte” .

“O resimde sadece bir müzisyen ve çıplak var, hepsi bu. Onu kendim için yaptım. Başkalarının yaptığı bir çıplağa bakarsan, biçimi ifade etmek için geleneksel bir tarz görürsün; başkaları için yapılmış bir çıplaktır o. Ama ben devrimci bir anlatım kullanırım. Bahsettiğin resimde herhangi bir soyut anlam yok. O sadece bir çıplak ve bir müzisyen”..

“İnsanların anlamakta böylesine güçlük çektiği bir anlatımı niçin tercih ediyorsunuz?” diye sordum.

“Ben öyle yaparım resmi; çünkü benim düşünce tarzımın bir sonucu bu” dedi ve ekledi: “ Bu sonucu yakalamak için yıllarımı verdim. Bir adım geri gidersem (bunu söylerken bir adım geri çekilmişti), insanlığa karşı suç işlemiş olurum; çünkü düşünce tarzım bunu gerektirir. Kolay anlaşılсын diye sıradan bir biçem kullanamam. Daha düşük bir düzeye inmek istemem.

Siz de ressamsınız. Niçin bunu değilde onu yaptığınızı açıklamanın bir hayli olanaksız olduğunu anlarsınız. Kendimi resim aracılığıyla ifade edebilirim, sözcüklerle değil. Bunun niçin böyle olduğunu açıklayamam. Örneğin küçük bir masa resmi çizecek olsam (bunu söylerken, resmetmek için kenara koyduğu küçük bir masayı kavramıştı), her bir ayrıntıyı görürüm. Boyut ve hacmi görür; ve sonunda da onu kendi bildiğim dile aktarırım”.

Onu tekrar görmenin mümkün olup olmadığını sorduğumda, istediğim bir gün beni görmekten memnunluk duyacağını söyledi sanatçı. El sıkıştık ve ayrıldım.

GUERNIKA ve BOĞA'nın KARMAŞIK KİMLİĞİ

1936 Yazında İspanya'daki olayları yakından takip eden Almanlar, Sovyetler Birliği'nin İspanya'ya yaklaşması ve yardım etmesinden son derece rahatsız olmaktaydılar. Alman gizli servisinin başında bulunan Amiral Wilhelm Canaris, General Franko'nun

kazanma şansını az olarak gördüğünden, Hitler, Goering ve hatta Mussolini'yi, İspanya'nın işine karışmaya razı etmeye çalışıyordu. Bu öneri Goering'i çok sevindirir çünkü, yeni kurulan, tecrübesiz hava kuvvetlerini, savaş şartları altında denemek istemektedir. Canarias'in önerisi kabul edilir ve bir hafta içinde, hem Mussolini (oniki bombardıman uçağı), hem de Hitler (yirmi yolcu uçağı ile, altı savaş uçağı) göndermeye karar verirler. Bu kuvvetlerin de yardımı ile, Franco on beş bin İspanyol Lejyonu askerini Kuzey Afrika'dan, ana karaya İspanya'ya geçirir.

Cumhuriyetçilerin söylediğine göre iki hafta içinde, gittikçe artan sayıda Alman askerleri ve uçakları gelmeye devam eder. Bu kuvvetlerin çoğu denizden gelir ,Lizbon'da veya Cadiz'de karaya çıkarlar sonra karadan Seville'daki Hava Kuvvetleri üssüne giderler. Bu Alman pilotlar İspanyol askeri üniforması giyerek, bombardımana gidiyorlardı. Bu kuvvetlerin ismi Condor–Legion idi. Ağustosta Cumhuriyet Hükümetinin savaş gemisi, Jaime1'i Malaga'da bombaladılar. Madrit ilk defa Kasım'da 1936 da bombalandı, 1937 nin Ocak ayında tekrar bombalandı.

Hitler ile Mussolini'nin çok çabuk gönderdikleri bu yardıma karşılık olarak istedikleri bazı imtiyazlar vardı, bunlar; demir ve bakır madenlerini hammadde olarak alabilmektir. Condor-Legion denilen hava kuvvetleri kendi başına hareket edebilecek, kumandanları sadece Franco'ya hesap verecekti. Almanlar çok kararsız ve metodik buldukları Franco'nun kendi haline bırakılırsa kazanma şansının olmadığını düşünüyorlardı. Son istekleri de belli başlı liman şehirlerinin Sovyetlerin eline geçmeden Franco tarafından ele geçirilmesi idi. Mesela Bilbao onlar için en önemli liman kentiydi ve Madrit'ten sonra en önemli şehirdi çünkü İspanya'nın ağır sanayi, gemi inşa ve madencilik merkezi idi. Ayrıca Kuzeyde olduğu için Almanların denizden en kolay

ulaşabileceği bir yerdedir. Franko, kendisinden istenen bütün şartları kabul eder, onlarda Madrit'in ele geçirilmesinden bir gün sonra Franco'nun rejimini tanımak sözü verirler.

İspanya'daki Alman Hava Kuvvetlerinin iki kumandanı vardır, biri tümüne kumanda eden General Hugo von Sperrle ve Hava Kuvvetleri Personel dairesi başkanı olarak da Yarbay Wolfram von Richthofen. (RESİM11)

General Emilio Mola, Franko'nun Kuzeydeki kuvvetlerinin kumandanıydı. 20 Nisanda General Mola'nın kuvvetleri, bütün bir doğu cephesinden yeniden hücum geçtiler, Cumhuriyetçiler düşmanla çevrili oldukları için, gidebilecekleri tek yer başşehirleri, Bilbao'idi, orası da düşerse, tek seçenek olarak deniz kalıyordu. Fakat Bilbao'yu koruyan "Demir Çember" isimli kuvvetlerine güveniyorlardı. Kuzeye giden yollarının üzerinde Renterio isimli ufak bir köprü geçişi sağlamaktadır. Bu köprü yedi bin nüfuslu bir yerleşim yerinin tam Kuzey ucunda yer almaktadır, dünyanın ismini daha duymamış olduğu bu eski yerleşim yerinin adı, Guernica'dır. Guernica'nın otuz mil kadar güneyinde, Vitoria hava üssünde üç filo savaş uçağı ki bunlar yirmi kadar Heinkel 51, birkaç tane de İtalyan savaş uçağı, daha aşağı'da Burgos'da ise Alman Hava Kuvvetlerine bağlı üç bin kadar asker beklemektedir. Goering'in, İspanya İç Savaşını kendi hava kuvvetlerini test etme ve tecrübe kazandırmak için bir arena gibi kullanma planı çerçevesinde, buraya gönderdiği tek motorlu, hızlı uçaklardan Heinkel 111 B ler le toplam elli kadar uçakları bulunuyordu Almanların.

Operasyonu, planlayan ve idare eden kişi Wolfram von Richthofen idi. Richthofen, bu savaşta aldığı sekiz başarı ile kendini göstermiş, ispatlamış, ama birazda başarı sarhoşu olmuş gibiydi. Birinci Dünya Savaşının efsanevi ismi "Kırmızı Baron" lakaplı Manfred Richthofen'inde kuzeniydi. Ama kuzenin aksine, onun özelliği operasyonları hep yerden

takip etmesiydi. 25 Nisan tarihli strateji toplantısına, General Mola gelmeyince, Guernica'nın ve köprüsünün stratejik öneminin tartışıldığı toplantıda, kendisine devredilen mesuliyeti kullanarak, bir gün sonra 26 Nisan'da saldırı kararı verdi. Köprü'nün tek geçiş noktası olduğunu ve şehir için bir savaş veya panik durumundaki önemini fark etmişti. Hatıraları incelendiği zaman, kendi ağzından, emrindeki askerlere, "kaçan direnişçiler için cehenneme çevirin orayı" dediğini günlüğüne de yazmıştır. Pilotlarının bu emre sadık kalarak, o gün, orada bulunan bütün canlılar için, tam bir cehennem yaşattıklarını tarih görmüş ve kaydetmiş bulunuyor.

Burgos'daki üstten, bombalarla yüklenen uçaklar, öğleden sonra Albay Rudolf von Moreau komutasında harekate başladı, ilk önce Moreau tek başına uçtu, sonra dönerek, kendisini bekliyen filoyu yanına alıp bütün şehri şiddetle ve dalgalar halinde üç saat süreyle bombaladılar. Olayın anlaşılmayan ve trajikomik tarafı, bombardıman tamamlandıktan sonra, köprü'nün hiç isabet almadan, sapsağlam duruyor olmasıydı, bütün şehir yanmış, yıkılmış sadece köprü duruyor ! Halbuki bu saldırıya karar alınmasının sebebi köprüyü yıkmak, geçişi imkansız hale getirmek iken, sonuçta, tecrübeli pilotlara rağmen yerinde duruyor olması soru işareti yaratıyor. Acaba, başka bir sebeple mi bombalandı Guernica, veya sadece kendi kuvvetlerini deniyorlar mıydı ?

Bu güzel ve güneşli gün, sivil halka kaçma şansı vermeyen bir katliama dönüşür, kaçmaya çalışan siviller de, yollarda veya tarlalarda, alçak uçuşlarla makineli tüfek ateşi altında öldürülürler. Bu arada, şehir toz, duman ve yangınlarla kaplanır, dumanlar uzaktaki Bilbao'dan görünecek kadar yüksektir. Şehirdeki yangınlar birkaç gün sürecektir. O gün orada hayvan pazarının kurulduğu gündür, civar köy ve kasabalardan bu pazara hem alıcı, hem satıcılar geldiğinden haftanın en kalabalık

günüdür. Durum böyle olunca pazar yerindeki dehşet sahnelerini anlatmamız imkansız, tarif etmemizde gereksiz ama muhim olan sonuçta Picasso'nun sanatı yoluyla bütün dünyaya bu haksızlığı göstermiş olması. 1939 da başlayacak olan İkinci Dünya Savaşı maalesef beş sene boyunca bu sahnelerin tekrarına şahit olacaktır. Yazık ki yaşlı dünyamızın “ Masumların Öldürülmesi “ temasını işlemekten vazgeçeceği yok gibi gözüküyor!..

Bombardıman sırasında, harekate komuta etmekte olan Richthofen, olan biteni, duruma hakim bir tepe olan Monte Oiz'den, sanki savaşı değil de bir tatbikat izlemiş gibi, rahat, açık Mercedes-Benz spor arabasının üstüne oturarak keyifle izler.

Olaydan iki hafta sonra, Vitoria hava üssüne gelen Albay Adolf Galland, “Guernica'nın bombalanması büyük bir hataydı.” demiştir. Bu konudaki en derin araştırmayı yapan Thomas ve Morgan Witts'in Berlin'de (adı gizli bir kuryeden) aldıkları bilgiye göre, Richthofen ömrü boyunca Guernica'ya yapılan saldırının büyük bir başarı olduğuna inanmıştır. Günlüklerine de aynen öyle yazmıştır. Savaşın sonuna kadar düşüncelerini değiştirmeyen Richthofen, savaşın kaybindan sonra, 1945 yılında Berlin'deki Amerikan hastanesinde ölür.

3.6. GUERNİCA RESMİNİN BAŞLANGICI

Sanatçının zihninde, onun bireysel duyarlılığı ile, zaten varolan sanat arasında bir çeşit kimyasal reaksiyon oluşur, öyle ki; sanatçı kendini hiçbir zaman yalnız

hissetmez. Sanatsal gelenek, onun dünya ile ilişkisinde bir yorumcu olarak her zaman araya girecektir.”

José Ortega y Gasset' nin, sanatın bütün dalları açısından geçerli olan bu sözü, özellikle Picasso için çok doğru. Bu söze dayanarak, Guernica öncesi temasını arayan Picasso'yu düşünürken, onun bireysel duyarlılığı ile, bilinçaltında fazlası ile yer etmiş olan, geçmiş sanat geleneğinin oluşturduğu kimyasal reaksiyonun başlama noktasında, eminiz ki, zihnindeki sanat eserlerinin en mükemmelleri, o sırada yarışmaya başlamışlardı bile. Ne yapacağını kararını vermeden çok önceleri, memleketi İspanya'nın içinde bulunduğu zor koşulların farkında bir sanatçı olarak, bir başyapıt yaratılması gerektiğinin kararını vermiş olmalı. O günlerde Picasso, Andre Malraux'nun deyişi ile zihnindeki duvarsız müzede bulunan, sanat tarihinin haksızlık resimlerini hatırlayarak, veya hatırlamak, gözden geçirmek isteyerek Bibliothek Nationale'e gitmiş olmalı. Bu ziyaretleri kesin olarak biliyoruz çünkü 1937 yılının Mart ayında Bibliothek'de açılan bir karma resim-gravür sergisine de katılmıştır. Aslında yaşamakta olduğu Fransa'daki, entelektüel çevreden, içinde bulunduğu Klasik Avrupa resim geleneğinden ve Akdeniz'in kültür mirası ile canlı bir ilişki içinde olmasından dolayı, bir büyük eseri yaratacak donanıma fazlası ile sahiptir. Seneler ilerledikçe, eserlerinin kaynaklarında dini konulu kompozisyonlardan faydalanma ve mitolojik değerler fazlası ile görülmeğe başlar. Kendisinde daha sonraları bir konuşma sırasında **“ Böyle zamanlarda, sanatçıyı koruyan ve onu muhafaza eden tek şey, daha yapmacıksız bir özgürlük ve daha disiplinli bir sanattır. ”** demiştir.

Avrupa resim geleneğinin şaheserleri, çoğunlukla dini konulardan yapılmış resimlerdi, çünkü geçmişte ressamalara en çok iş veren kurum kilisedir. Picasso o güne

kadar dini bir resim yapmış değildir, fakat bazı dini resimlerden etkilenerak yaptığı eserler en iyi işleri arasında gösterilir. Mesela, 1925 tarihli “Dans” isimli, kendisinin de beğendiği resminde, (RESİM 15) dolaylı olarak çarmıha gerilme konusu vardır denmektedir. Yukarda ki sözünü doğrular gibi, 1930 lar da ihtiyacı olan imajları klasik Batı Avrupa kültürünün ve Hristiyan’lığın mitleri ile, kendisinin epik ve pastoral çağrışımlar yapan sembolizminin karışımında bulacaktır. 1930 Çarmıha Gerilme, yağlıboya, 50 X 66 (RESİM12), (Dans eden Üçlü, yağlıboya, 215 X 142 cm, Tate Gallery, Londra.)

Daha sonra, kendisinin de beğendiğini söylediği, Mathias Grünewald’in Isenheim Altar’ındaki (RESİM13) çarmıha gerilme sahnesinden esinlenerek, 1932 sonbaharında çalıştığı bir desenler serisinden enteresan sonuçlar çıkacaktır. (RESİM 14) Grünewald’in bu başyapıtı ile Guernica arasında uzaktan da olsa paralellikler bulanlar vardır. Guernika’nın göze, ilk bakışta bir triptik gibi görünmesi de bu benzerliği kuvvetlendiriyor.

“Picasso için olaylara tavır koyma zamanı, Ocak 1937 de “Franco’nun Rüyası ve Yalanı” (Sueno y mentira de Franko) baskı dizisini yaparak başladı, Franco’nun zaferini güvence altına almak isteyen, Alman ve İtalyan kuvvetleri, üç yıla kalmadan Avrupa’nın tümünü korkudan titreteceklerdi. Sivil halkı sindirmek için bombalanan ilk şehir Guernika oldu.

Bu olayın üzerinden bir hafta bile geçmeden Picasso resmine başladı. Cumhuriyetçi İspanya Hükümeti tarafından zaten kendisine Paris Dünya Fuarına konmak üzere, bir duvar resmi ısmarlanmıştı. (1 Mayıs 1937 ilk eskiz, 11 Mayıs tuvale başlama tarihi, yerine konması 4 Haziran) Resim Haziranda fuardaki İspanyol Pavilyonuna kondu. İlk izlenimler olumlu olmadı, hemen çelişkili tartışmalara yol açtı. Pek çok solcu, resmi belirsiz olmakla suçlayarak eleştirdi. Sağcılarsa kendilerini savunmak için, resme saldırdılar. Ama resim kısa sürede efsaneleşti ve bir efsane olarak da kaldı. Yirminci yüzyılın en ünlü resmidir Guernica. Özeldir faşizmin, genelde modern savaşın acımasızlığına karşı sürekli bir protesto olarak görülür.

Bu, ne ölçüde doğrudur ? Ne kadarı resmin kendisi için doğrudur; ne kadarı resmin yapılmasından sonra olup bitenler sonucunda ortaya çıkmıştır ?

Kuşkusuz resmin anlam ve önemi daha sonra olanlarla artmıştır (hatta belki de değişmiştir). Picasso bu resmi özgül bir olaya tepki olarak acele, çabucak yapmıştır. Bu olay bazılarını kimsenin önceden göremeyeceği başka olaylara yol açmıştır.”²³

Dünyanın gidişatına göre savaşlar arttıkça, haksızlıklar arttıkça bu resmin önemi de artmaktadır. Picasso'nun kendi ülkesinde görece bir olay karşısında gösterdiği kişisel protesto, sonradan dünya çapında önem kazandı. Bugün milyonlarca insan için, Guernika adı tüm katliam suçlularını mahkum eden bir sözcük oldu. Bununla birlikte Guernika zamanımızın savaşlarıyla ilgili bir resim değildir. Aslında savaşın kendisini gösteren hiçbir şey yoktur resimde, yerde elinde bıçakla yatan adamdan başka. Resimde kendinden çok önceki zamanlara antikiteye giden bir şeyler var gibidir, hatta geniş zamanlıdır da denebilir bu resim için.

Burada savaş yoktur, zaman yoktur, burada belli bir mekan yoktur, gece mi gündüz mü belirsizdir, içersimi, dışarısı mı o da belirsizdir. Kesin olarak söyleyebileceğimiz, bu resmin ”**masumların öldürülmesi**” temasını bize derinden duyurarak, insanlığı haksızlıklara karşı duracak hale getirmesi ümidi olabilir.

Buraya kadar resmi hazırlayan psikolojik sebepleri görmeye çalıştık. Şimdi resmin yapısını incelemeden önce, resmin yapılma aşamalarını görebiliriz. Bu resim yapılırken, Picasso'nun yanında bulunan arkadaşı Dora Maar'a, resmin çeşitli aşamalarını fotoğraflarla tespit ettiği için, sanat tarihi büyük bir teşekkür borçludur.

Picasso her hafta sonunu, şehir dışında yaşayan sevgilisi Marie–Therese ve küçük kızları Maya ile geçirme alışkanlığında idi. İlk defa 1 Mayıs 1937 Cumartesi günü şehirde kalmayı tercih etti. Bu kararın nedenini bilemiyoruz, fakat o gün Paris'te önemli bir olay vardı, bir yürüyüş yapılacaktı. 1 Mayıs İşçi bayramı kutlamaları, şehrin tarihinde gördüğü büyük bir protestoya dönüştü ve bir milyona yakın nümayişçi bu yürüyüşe katıldı. Yürüyüş, tarihi bir rota üzerindendi. Place de la République'den Bastille'e doğru yürüdüler. Gösteride, İspanya'daki insanlık dışı olayları da kınayan

²³ BERGER, John, a.g.k.,sf.,174-175

pankartlar ve Guernica şehrine yardım için para toplama kampanyası dahi vardı. Pankartlarda yazılanlar arasında şu tema da bulunmaktaydı “MASSACRE” yani KATLİAM. Picasso'nun, bu yürüyüşle ilişkili ne yaşadığını bilemiyoruz. Kesin olan o gün Paris'te onun da tarafsız kalamayacağı bir olay yaşandı, o yürüyüşe katılmasa bile, bir şekilde karşılaştığı, duyduğu veya gördüğü ve o coşkudan etkilendiği kesin. Hatta o gün, çalışmalarını başlatan itici gücün buradan gelme bir kıvılcım olduğu tahmin edilebilir.

Resmin başlangıç tarihi olan 1 Mayıs gününden eskiz olarak altı tane desen var. Bunların ilk dördü çocuk çizimleri gibi ve kağıt üzerine, diğer iki tanesi ise ; bir at deseni ve tahta üzerine, daha büyük boyda beş figürlü bir kompozisyon. O gün yapılan altıncı resim, yani desen halindeki kompozisyon, resim hakkında önemli ipuçlarına sahip. (RESİM15) En belirgin ipuçlarından birini boğanın başındaki çiçek demeti veriyor. Bu bize gösteriyor ki, Picasso Yunan mitolojisinden Gök- Tanrı, ZEUS ile EUROPA'nın hikayesini koymaya karar vermiştir. Mitolojideki hikayeye göre, Fenike Kralının kızı Europa topladığı çiçeklerden yaptığı tacı onu kandırmak için yanına gelen sevecen boğanın başına koyar. Bu hikaye o günlerde Avrupa'nın içinde olduğu durumu anlatmak için bulunacak en uygun hikayedir. Guernica resminin ana temasını oluşturan, kadınların çektiği acıları başlatan sebep ise, sadece Boğa'nın yaptıklarıdır ve boğanın simgelediği kavram ise o sırada yalnız İspanya'da değil bütün Avrupa'nın içinde belirlemekte olan kaba kuvvet ile karanlık güçlerdir.

Picasso'nun Guernica resminin temasının bulunmasına ait açıklamaları, yakın dostu, yazar Andre Malraux'nun Picasso'nun Maskı isimli kitabından ediniyoruz.

Malroux,²⁴ Picasso ile arasında geçen, Guernica resmi ile ilgili konuşmaları ²⁵,

Picasso'nun ölümünden sonra yazdığı bu kitapta anlatır. Picasso'nun sözlerini, yazıya döktüğü için kendisine teşekkür borçlu olduğumuz Malraux 'nun yazdıkları ise aynen şöyle :

Malraux, Guernica resmi için Picasso'ya diyor ki :

- "Bizler konuya pek fazla önem vermeyiz, ama kabul etmek gerekir ki bu sefer konu fazlasıyla işine yaradı.
- Picasso cevap verirken, önemli bir düzeltme de yapar.

- Evet der, konuya inanmam ben, ama TEMA' lara inanırım. Konuları değil, sembollerle ifade edilmek şartı ile, temaları kullanırım.

Daha sonra Guernica'da hangi temayı işlediğini de açıklayacaktır. Malraux'nun naklettiğine göre, Picasso'yu ilgilendiren temalar şunlardır : Doğum ve ölüm, doğurganlık, kadın--erkek beraberliği, annelik, isyan, katliam, acı çekmek. Her ne kadar bu temalar yapıldıkları zamana ait olan formlarda biçimlenmiş olsa da, her devirde işlenen, her devirde rastlanabilecek temalardır. Bunlar, bu temalar sipariş edilemez ama, bir büyük sanatçıda karşılaştığı zaman, etkilendiği ve esinlendiği temalardır. Bu temalar insanlık için, medeniyetten de eski zamanlardan beri varolan temalardır. Daha sonraki sayfalarda Picasso'nun sözleri ise şöyle :

²⁴ MALRAUX, Andre, Picasso' Mask, Da Capo Press, New York, 1994, sf.,39

²⁵ Guernica'nın bitmesine yakın, Mayıs ayı sonlarında Andre Malraux ve Jose Bergamin Picasso'yu Rue de St. Augustine'de bulunan atölyesinde ziyaret ederler. Yukarıda sözü geçen konuşma bu ziyaret sırasında Guernica resminin karşısında geçer.

“Ben bir düşünceyle işe başlarım; hiçbir şey düşünmeden başlayamazsınız. Belli belirsiz bir düşüncede olabilir bu. Eğer ressam ne istediğini tam olarak bilmiyorsa, çok da önemli değil, neyi istemediğini tam olarak bilmesi de yeterli. Ben bir resme başlarken, belli belirsiz bir şekilde ne istediğimi bilirim. Sonra olanlar çok enteresandır, aynen bir boğa güreşinde olduğu gibidir, olacakları hem bilirsiniz, hem de bilemezsiniz! Bütün oyunlarda olduğu gibi. Bir ressam, kendi görüp geçirdiklerinden, tecrübelerinden, yaratma yoluna gitmelidir. Cuidado ! Tecrübe, tecrübe--söylemesi kolay! Bu belli bir şekilde görmek demek değildir, yorumlamakla da ilgisi yok. Bak.” Parmağı ile *Ağlayan Kadın*’ın büyüü geometrisini işaret ederek. “Dora, benim için her zaman ağlayan kadındı, her zaman, derken, bir gün onu ağlayan kadın olarak resmedebildim. Onun ağlayan kadın resmini yapabildim. Hepsi bu ve bu önemli, çünkü kadınlar elem, acı ve keder mekanizmalarıdır ve ben bu temayı birdenbire buldum tıpkı *Guernica*’da olduğu gibi.” Demiştir.²⁶

Yukarda ki paragrafta Picasso’nun söylemiş oldukları, bu çalışmayı aydınlatmak açısından çok değerli. Her ne kadar resim, ismini, İspanyol İç Savaşında, o günlerde bombalanmış olan *Guernica* kasabasından alıyorsa ve isminden dolayı resmin konusu bu olayın anlatılması gibi görünse de , yukarda Picasso’nun da belirttiği gibi o hiçbir konuya kendini hapsedmeyerek, çok daha evrensel olana dönüp, geniş açılı bir bakış ile, insanlık tarihinin en büyük ayıplarından biri olan bir temayı ; yani katliamı, özellikle çocukları öldürülen kadınların çektikleri acıları, İspanya’nın o günlerde yaşadığı haksızlıkların hepsini, dünya tarihinin bu en çok bilinen haksızlık temasında birleştiren bir resim yapmayı seçmiştir. Resmin ismi, Vatikan’da asılı bulunan Rafael

²⁶ MALRAUX, Andre, a.g.k.,sf., 137-138

Okulu halısında olduğu gibi, *Masumların Katledilmesi* olmasa da, (pek tabiidir ki resmine aynı ismi koymayacaktır) Picasso kendi ağızından söylediği sözler ile aynı temayı seçmiş olduğunu doğruluyor. Yukarda ki paragrafta Malraux'ya söylediği gibi kadınların acı çeken, ıstırap çeken, mekanizmalar olduğunu düşünerek Guernica'nın temasını birdenbire bulduğunu söylemektedir. Bu belki de Picasso'nun resmin temasına ve onun bu temayı nasıl bulduğuna dair yaptığı tek açıklamadır. Bu açıklamayı, onu en doğru olarak değerlendirecek kişiye, Andre Malraux'ya yapmıştır.

Aynı gün Guernica'dan bahsederlerken Picasso'nun söylediği bir başka şey de kendisini açıklaması açısından çok çok önemli. Picasso, resimde en önemli elemanın, **tansiyon** olduğunu söylüyor, ve **tansiyon o seviyede olmalıdır ki, çizgiler artık titreşemesin, yerinden bile kıpırdayamasın** diyor.²⁷

Guernica resminden çok daha sonra, savaşın bitiminde yapmış olduğu bir açıklamayı da buraya koymakta fayda var :

“Sizin gözünüzde bir sanatçı nedir ? Eğer ressam ise, yalnızca gözleri olan ya da müzisyen ise yalnızca kulakları olan bir budala mı ? Tam aksine, sanatçı aynı zamanda, sürekli hareketli, yakıcı, ya da mutlu olayları her biçimde yanıtlamaya ve algılamaya hazır siyasal bir varlıktır. Hayır, ressamlık hiçbir zaman evleri süslemek için varolmamıştır. O, düşmana karşı bir savunma ve saldırı silahıdır.

3.7. GUERNİKA RESMİNİN AŞAMALARI

²⁷ MALRAUX, Andre, a.g.k., sf.,138

Picasso'nun fotoğrafa olan ilgisi, veya fotoğrafı başlangıç noktası, kendine yardımcı bir öge olarak kullanması, bilinen özelliklerindedir. Picasso'nun kendisi de Guernica'dan iki sene önce fotoğrafı; “ **sadece bir resmin oluşumunu, belgeleyen bir araç olarak değil de, aynı zamanda bir rüyayı gerçekleştirirken, beynin takip ettiği evreleri çözebilmeye yarayan bir araç olarak kullanabilmeliyiz.**” diyordu.

Dora Maar'ın yakınlığını Picasso için çekici kılan bir unsur da, onun sanatçı kişiliği olabilir. Maar'ın fotoğrafçılığı sanat tarihi açısından da çok iyi bir tesadüf, çünkü Picasso çalışırken onun çektiği fotoğraflar sayesinde, Guernica resminin yapılma aşamaları kaydedilmiştir.

Resmin ön çalışmaları devam ederken 11 Mayıs Salı günü, Picasso ilk defa büyük tuvale desenini aktarır. (7.76 m x 3.50 m) Guernica'nın bu ilk hali o gün Dora Maar tarafından fotoğraflanır ve Maar, dört, beş hafta boyunca resmin en az dokuz, aşamasını kaydeder. Maar'ın gözlemlediği bir şey daha vardır, “ Picasso büyük tuvale başladıktan sonra hiç duraksamadan ve başka hiç bir işle kesintiye uğramaksızın tuvalin üzerinde çalıştı. Picasso ne yapmak istediğini o kadar iyi biliyordu ve konuya o kadar hırsıyla sarıldı ki, dönüp ön çalışmalarına bile sadece birkaç defa baktı ” demiştir. Maar tecrübeli bir fotoğrafçıydı ve sevdiği adamın bu büyük işi yapması sırasında gösterdiği heyecanı, onu da etkilemiş olmalı. Bu fotoğraflardan, birbiri ile farklılık gösteren yedi tanesini inceleyebileceğiz. Resimlerin, sadece birincisi tarihli, diğerleri tarihsizdir. Resmin bittiği gün kesin olarak bilinmemektedir. Bilinen odur ki; Picasso, bir noktadan sonra, mimar Josep Lluís Sert'e resmi almasını söylemiş. Sonunda resim Haziran'ın ilk haftasında İspanyol Pavyonuna asılmıştır.

1. Aşama: (RESİM 16)

Büyük bir tuvalle ilk karşılaşma, hem büyük bir heyecan, hem de zorluğu içinde taşır. Bu ilk kritik anlarda, Picasso karakterleri genel hatları ile hafifçe tuvale kondurur, ama onları koyarken düşüncesi, kompozisyondaki denge, karakterleri doğru yerleştirmek, onları yayarken tuvalin sağlamlığını korumak ve konusunun mesajını verecek ifadeleri yakalayabilecek şekilde figürleri çizebilmektir. Tuvalde bu ilk yerleştirmeyi yaparken, zihninde karakterlerin ve onların birbiriyle ilişkilerinin netleşmiş olduğunu anlayabiliriz. Eskizlere başladığı 1 Mayıs tarihi için kesin bir şey söyleyemesek de, tuvale başladığı 11 Mayıs günü kompozisyonuna örnek aldığına inandığımız, Vatikan halısını görmüş ve ondan esinlenmiş olduğunu ilk çizimlerden fark edebiliyoruz. Halıda bulunan dört kadın figürünün dördü de sanki foto-montaj ile yapıştırılmış gibi Guernica'da da aşağı yukarı aynı yerlere rast gelecek şekilde konulmuştur. Halının kompozisyonunda bulunan denge unsurunu, en önemlisi halıdaki gerilimin ve hareketin aynısını Guernica'da da görebiliriz.

Asıl tuvale başlar başlamaz, eskizlerle, figürlerin arasında görülen büyük fark, eskizde tek tek figürlerde görülen duygusallığın, yerini büyük tuvalde kompozisyonun gerektirdiği, daha gerçekçi bir tavır almış olması. Kompozisyonun bu ilk aşamasında, daha sonraları resmin en belirgin öğesi olacak olan ve Vatikan halısında da ilk bakışta görülen, ortadaki üçgenin belirmesidir. Üçgenin sağ ve solunda dikdörtgenler olacağı farkedilir. Karşımızdaki resim, kompozisyonu açısından bir triptiğe benzemektedir, hem de ölçü olarak da uygun bir yapıdadır.

Figürleri tek tek ve yakından incelemeye alırsak; ortadaki yaralı at, bu safhada çok farklı görünüyor, çünkü başı aşağı doğru durmakta ve bu duruşta bir eziklik ve

durumu kabullenmek var gibi. Halbuki kompozisyonun orta yerinde, resmin en önemli figürü olan ve haksızlığa maruz insanı temsil edecek olan atın, bu duruşunun yanlış olduğunu fark eden Picasso, ata en uygun ifadeyi zamanla verecektir. Bu tuvalin gördüğü en can alıcı değişiklik, at figürünün gösterdiği değişimdir. Resmin sonuna doğru, at ölmekte olsa da, başını kaldırmış, ışığa doğru haykıran çok anlamlı, karakterli, olabildiğince ifadeci bir figüre dönüşür. Resmin, Vatikan halısından farkı, İspanya'ya ait iki figürün girmesidir. Bu çok önemli iki eleman, boğa ve atır. İlk safhada boğa, bütün vücudu ile sola bakmaktadır. Ortadan sola bütün bir yarıyı hemen hemen kaplar. Kucağında ölü çocuğunu taşıyan kadın, resimde son şeklini almış hali ile daha ilk çizimde görülür. Bu da bize, bu kadın ile çocuğunun gerçeğini, daha doğrusu tablonun ana temasını belirtir. Belki de resmin, bir kitabe gibi soldan sağa doğru okunabilir kendini belli eden yapısını da açıklar. Daha önce Malraux'nun kitabından yaptığımız alıntıda da gördüğümüz gibi Picasso ana temayı kadınların çektikleri acılardan yola çıkarak bulmuştur. Ağlayan kadın teması Katolik İspanya'da yetişmiş bir çocuğun belkide en fazla gördüğü değil içinde büyüdüğü bir konudur. Her evde ufak bir Meryem Ana heykeli bulunmakta ve bu çoğunlukla gözünden akan yaşlarla tasvir edilmektedir. Picasso'da kendi evlerindeki heykeli hatırlar ve seneler sonra da olsa bahseder. Şimdilik boğanın vücudu dönmediği için anne ile çocuğa fon olmamıştır, sadece başlar birbirine değmektedir, buda onların arasında diğer figürlerde olmayan bir yakınlığın olduğunu söyler !

Picasso eskizlerden tuvale geçtiği zaman, zihninde bazı karakterlerin rolleri netleşir ve karakterler özellikleri vurgulanarak, belirginleşirler. Mesela, Picasso'nun, önceki senelerde de, çok işlediği bir konu olan acı çeken kadın konusu, bu resimde üç ayrı figürde ortaya çıkar, bunların içinde en aşırı ifadeye sahip olan, en fazla acı içindeki

kadın tabii ki anne olandır. Bu figür solda, boğa'nın altında, kucağında ölü çocuğunu tutan anne, 11 Mayıs'tan önceki iki gün yoğunlukla ve bir gün öncede renkli olarak çalıştığı bir figürdür. Guernica'daki kadın figürleri içinde en etkileyicisidir. Bu anne ile çocuk, Vatikan halısındaki (Masumların Öldürülmesi) sahnesinden sadece konu olarak değil, kompozisyondaki yeri ve diğer özellikleri ile de aynen alınmıştır. Kadının çektiği acının yüzüne yansımaları, başın arkaya eğik duruşu, arkadan sarkan saçların uzunluğu, daha detaylara girmeğe başlarsak, benzerlikler çoğalmaya devam eder, kadının eli, kalın parmakları, eteklerindeki çizgiler, kadının acı ile açılmış ağzından görünen dili, boşluğa bakan gözleri, her kadının da kucağındaki çocuğuna sarılmış duruşu, bütün bu özellikler her iki resimde de var. Aralarındaki tek fark, Guernica'da Picasso'nun, annesinin kucağındaki çocuğu ölü olarak çizmesi, halıda ise yaşıyor olması, tabii bu, her iki resminde konusu gereği, çünkü Guernica'da sanatçı geçmiş zamanı, olmuş bitmiş bir katliamı resmediyor. Ayrıca annenin ölü çocuğunu gösterirken boğaya haykırdığı bir mesaj da var. Vatikan halısında ise konu, İncil'deki bir peygamberin geleceğini duyan Kral Herod, Betlahem'de iki yaşın altındaki bütün erkek çocukların öldürülmesi emrini verince, bu korkunç emirden, çocuklarını öldürülmekten kurtarmak isteyen annelerin, oğullarını kaçırmak istemesi sahnesidir. Halıdaki felaket sahnesinde diyebiliriz ki resmin konusu gelecek zamanda durmaktadır. Guernica da ise geçmiş, zamanı, olmuş bitmiş büyük bir haksızlığı resmeder.

Tuvalin sağ yarısını kaplayan, tipik Akdeniz evi, üç ayrı kadın figürünü barındırır içinde ve dışında. Bu figürlerin hareketleri resmi inşa eden tam ortadaki üçgenle uyumludur, yani dikey ve yatay ve eğik duruşları ile kompozisyona yardımcı olurlar. Bu üç kadın figürü, yerleri de, duruşları da, yüzlerindeki ifadelerine kadar 16. yüzyıl Rafael halısından çıkıp gelmişlerdir. Hatta, halıda arkadaki askerin kolu,

Guernica'da lambayı tutan ve evden başını çıkararak kadın kolu olarak görünse de, kolun asker giysisi, pelerinin koldan düşen kumaşına kadar aynıdır. O kolun altındaki, ağzı açık saçları uçuşan kadın profili, Guernica'da da yüz ifadeleri dahi aynı olarak ve yine halıdaki kompozisyonda olduğu aynı yerde çizilmişlerdir. Bu ilk çizimde, kabaca figürler belirtildiği için, detaylar daha konmamıştır, ilerleyen safhalarda, daha pek çok detay, halıdan, Guernica'ya geçiş yapacaktır. Resmin bu ilk aşamasının, az bir değişiklikle bir fotoğrafını daha çeker Dora Maar, o resimde 1A, olarak inceleyeceğiz, fakat bunu ve bundan sonrakileri tarihlememiştir.

Resmin ön kısmında, üçgenin genişleyen tabanını oluşturan, yakın planda bir figürler kalabalığı durmaktadır. Sonradan sadeleşir bu ön plan ve ortadaki atın sağında ve solunda birer figür kalır. Bu kalabalığın en aşırı haliyle görüldüğü durum bir sonraki aşamadır. İlk resimde sağda yerde yatan, uyur gibi görünse de, ölmüş olan kadın figürü, klasik profili ve çıplak göğüsleri ile daha önceki portrelerinden tanıdığımız Marie-Thérèse'in portresidir. Hatta Picasso, ona ithaf ettiği bir kitabı imzalarken MT harflerinden bir çiçek oluşturmuş, çiçeğin yapraklarını da kuşa benzeterek çizmiştir. Burada da, figürün omuzunda ölü bir kuş yatar.

Aşama 1 A (RESİM 16A) :

Çok az farklarla, birinci aşamadan ayrıldığı için bir geçiş olarak 1A diyerek incelenebilir. Kompozisyonu alttan sağlamlaştıran, öndeki figürlerden en büyüğü solda yerde yatan figürdür ki, resmi aşağıdan toparlar. Batılı araştırmacılardan bazıları, bu figürün duruşunu, kollarının açık olmasından dolayı, İsa Peygamberin çarmıhtaki veya indirildikten hemen sonraki haline benzetirken bu figürün kimliğine biraz yaklaşmış olurlar. Picasso, çarmıha geriliş sahnelerini, 1927 yılında çalışmaya başlar, fakat 1925

yılında yaptığı “Dans” isimli resimde bir çarşıya geriliş tablosunu andırır. 1930 Şubat’ında yaptığı “Çarşıya Geriliş” tablosu, tamamen dinsel anlamlı öğelerle dolu, ressama ait stillerin acaip bir karışımı, enteresan bir resimdir. Picasso aynı konuya 1932 de tekrar döner, bu sefer ilgisini çeken usta, Dürer’in çağdaşı, Matthias Grünewald ve onun büyük eseri İsenheim Altarıdır. Bu Altar resmine dikkat ettiği süre içinde, Picasso sürrealist de denebilecek çoğu desen olarak siyah beyaz olağanüstü kompozisyonlar üretir. Bazı araştırmacılar, Guernica ile bu çalışmalar arasında paralellik bulurlar. Konumuz olan öndeki figüre dönecek olursak, figür sıkılmış yumruğu ve kalkmış kolu ile en çok o günlerin İspanya’ında iç savaşa yardım için gelen Uluslararası Tugay’ın afişindeki özgürlük simgesini hatırlatır. Aynı zamanda bu sıkılmış yumruk, kömünistlerin de selamıdır. Bu sembolik selam biçimi hem İspanya’da, hem de Fransa’da görülür. Cumhuriyetçi İspanyol Halk cephesi ordusunun da selamıdır bu.

Bu resimde çok az değişikliklerle, bazı figürlerin karakteri belirginleşir. Soldan sağa doğru gidersek eğer, yumruğun düzeltilerek, tam bir yumruk halini aldığı görülür, boğanın kuyruğu, yanındaki lamba ve çatıdaki kiremitlere de biraz daha özenilmiştir. Sağdaki üç kadın formunda en ufak bir değişiklik olmaz sadece, yerde yatan kadına ilaveler vardır. Onun saçları, yakası, kolu ve elleri netleşir, kuş kaybolmuş onun yerini kadının göğsü üzerindeki eli almıştır. Marie-Thérèse karakteri iyice ortaya çıkar. Buradaki benzerlik, Picasso’nun 1934 ler den beri çizdiği kadın Torero figürüne de akrabadır. Orada da Marie-Thérèse benzeri kadın, boğa ve at ikilisinin yanında, altında veya üstünde ölü gibi yatan bir uyuyan güzeldir. Sanat tarihçi, Herschel B. Chipp²⁸ Guernica resmi için diyor ki : “Picasso bu resimde, bir arenada veya bir savaşta olabilecek olayları, epik-trajedi seviyesine çıkartır.”

²⁸ CHIPP, B. Herschell, Picasso’s Guernica, Thames and Hudson, London, 1989

2. Aşama : (RESİM17)

Bu evrede Picasso'nun çok farklı şekillerle kurduğu bu kompozisyonu bir bütün haline getirebilmek, özellikle kalabalık olan ön planı, rahat görülen bir kompozisyona çevirebilmek için uğraştığını hissediyoruz. Ön sağdaki, uyur gibi yatan Marie-Thérèse figüründe ufak değişiklikler olur, figür artık ölü gibi yatmaz gözleri açık, ağır göz kapakları ile kaygısız bir pozda yatmaktadır. Resmin bu figürü içine kabul etmeyeceği şimdiden bellidir bile denebilir.

Tekrar eskiye, Rafael Okulu halısına dönüp bakarsak, öyle ustaca bir kompozisyonla karşılaşırız ki, on dört adet figür olmakla beraber, bu figürler tam bir halı gibi örülmüş olan yüzeyde birbirlerini rahatsız etmeden, konuyu izleyiciye okunur hale getirirler. Picasso bu aşamada, kendi resmi ile örnek aldığı halı arasında bir karşılaştırmaya gitti ise, kendi resmini de; halıda yüzeysel olanın altında, görünmez olan temel planın, klasik eserlerin gözü biktirmeyen, yüzyıllarca yıl onları seyredilebilir kılan, temel kuralları üzerine şu aşamada fazlaca düşünüyor olmalı. Bu aşamadan sonra görülüyor ki Picasso, kompozisyonu toparlamak için bazı motiflerden vazgeçmeye razı olur. Sadeleşmeye, daha okunaklı bir kompozisyona doğru hamle yapar. Bu aşama için Herschel B. Chipp²⁹ diyor ki ; “ Picasso, sentetik kübizmden alışkın olduğu bir yöntemle çalışır, düz çizgileri bazı yerlerden dikey ve eğiklerle kesmeye başlar.” Bu arada açık ve koyuların dengesini kurmaya çalışmaktadır. Tam ortaya atın üzerine koyu renk bir blok gibi siyah koyar, bu leke ile savaşçının kolunun da büyük bir kısmını kapatmış olur. Atın karnındaki esrarengiz yara izi bu aşamada belirir. Fakat atın başı halen aşağı doğru dönüktür, atın sırtında saplanmış bir kargı vardır. Bu at figürü sonraki aşamalarda en büyük değişikliğe gebe ve resmin en önemli figürlerinden biri. En

²⁹ CHIPP B. Herschell, a.g.k.,sf.,120

sağda yanan evden düşen kadının ayağı bu 2. aşamada, onun altında yanlamasına eğik duran, binadan kaçmağa çalışan kadın figürünün ayaklarına dönüşmüştür. Bu transformasyon, tamamen sanatçının kompozisyonun gereğini yerine getirmesidir. Resmi toparlayan, ortadaki büyük üçgenin, sağ alt köşeden başlayan çizgisini bu kadın formunun ayakları başlatır, sonra vücudun eğimi ile devam eder, lambanın en üst noktasında üçgenin tepesi oluşur ve tekrar sol alt köşeye doğru daha gizli saklı olarak inecektir ama o hat bu aşamada oluşmamıştır. Bu resim, Picasso'nun hayatında o güne kadar çalıştığı en büyük tuvaldir. (27metrekare) Başlangıç aşamalarında resmin mimarisini kurarken, kompozisyonun pek çok problemini bir arada çözmek durumunda kalır. Boğanın üzerindeki boşluğa bu aşamada büyük bir yuvarlak koymak istemektedir, bunu koyar. Sonraki aşamada bu değişerek elips şeklindeki Güneşe dönüşecektir.

Yatan askerin sıkılmış yumruğu da değişerek, buğday başaklarını tutan bir ele dönmüştür. Resimde bu aşamada ortaya çıkan koskocaman güneşin tam ortasına yerleşen, başakları tutan elin temsil ettiği kavram yine aynıdır HALK. Yumruğun ve başakların güneşin içine konmuş olması da ayrıca mana içeriyor, halk için gelecek aydınlıktır, ümitlerinizi kaybetmeyin, zafer bizimdir demek ister gibidir resmi yapan sanatçı.

Resimde bulunan üç tane koldan, üçü de sıkılmış yumruklarında bir şeyler tutar bu aşamada, biri lambayı tutarken, biri başakları avuçlar, biride yerde yatan koldur bu, ucu kırık bir bıçak tutar. Bizim için önemli olan, yine Vatikan'daki halıya dönüp, karşılaştırmak, halıda da üç tane adaleli, kaba kuvveti temsil eden sıkılmış yumruklu kol, resmin orta kısmında, biri en üstte, biri ortada ve biride en altta dururlar. En alttaki kol, her iki resimde de, hem halıda, hem de Guernica'da vahşi bir şekilde bir

bıçağı kavrar. İki resimde de bıçağın ucu görünmez, halıda öldürülen çocuğa saplanmış olduğu için, Guernica'da ise ucu kırık olarak resmedildiği için. Her iki eserde de bu alttaki kol bıçağı, o kadar sert bir biçimde tutar ki, kolun kaslarında oluşan X şeklindeki anatomik yapının aynısını Picasso'da kola koymadan edemez. Guernica'da 2. aşamada bu kol siyahla kaplıdır daha görünmez, resmin 3. aşamasında ortaya çıkar sonunda da çok belirgindir.

Aşama 2 A:

Picasso'nun bu aşamadaki en büyük mahareti, en büyük şekil değişikliği, atın başında pek az bir eforla yaptığı büyük değişikliktir. Atın aşağı dönmüş olarak duran başını, burun delikleri, gözleri ve kulaklarıyla, aşağıdan alarak yukarı kondurmakla ona çok daha güçlü bir ifade verir. Bu arada atın ilgisi de sol tarafa doğru, yani boğaya doğru dönmüştür. Dora Maar'ın tek bir motifi ayrıca fotoğrafladığı olağan dışı bir durumdur bu. Picasso'da yaptığı işlemi ve sonucu beğenmiş olmalı ki, bu detayı Maar'ın ayrıca çekmesine izin vermiş bulunuyor. İkinci aşamada, atın üstünü boyadığı siyah dikdörtgenin ortasına belli belirsiz bir yarık çizmiştir Picasso. Bu, bir sonraki aşamada, daha belirginleşir, netleşir, siyah beyaz yara izi gibi yarık. Atın başı döndükten sonra, ağız kısmının karşısında, bu mızrak ucu veya yarık gibi olan nesnenin altına, tam olarak ne olduğu belli olmayan, ama diske benzeyen bir biçim resmedilir, üzerinde göz gibi iki yuvarlakta durmaktadır ama bu biçim bir sonraki aşamada, daha ne olduğu anlaşılmadan, yaratıcısı tarafından yok edilir. Bu gelişme daha sonra bu yara veya yarık gibi duran biçimin sırrını çözmemize yarayabilir.

3. Aşama : (RESİM 18)

Tuvalin üzerine fırçayla ve boya ile hafifçe çizilmiş konturları olan şekiller, değişik biçimlerde ve boyutlarda koyu parçaların ilavesi ile netleşmeğe ve birleşmeğe başlarlar. Resmin zemininin tamamı, ortasının da büyük bir bölümü koyu renklerle boyanmıştır. Zemin dolunca, açık renk kalan yerler, ışık adacıkları gibi göze çarpar hale gelir. Mesela, sağda yangından kaçan kadın, solda çocuğunu tutan anne gibi, bu aşırı kontrast yüzünden daha da dramatik görünürler. Bu arada boğa hala beyazdır bundan da önemlisi gayet tarafsız nötr bir tavır sergiler. At ise tam tersi, son derece çarpıcı, siyah beyaz açılarının karşıtlığı ile o derece kesif ve karışık bir figürdür ki, onu çözmek biraz zaman alır. Kübist gibi siyah-beyaz bölgeler koymaktaki amaç, kompozisyonu toparlamaya yöneliktir ve merkezi üçgeni belirgin bir hale getirir. Bazen tek tek objelerin karakterini belirtmeye yarayan, bazen de keyfince, istediği gibi gizlemeye yarayan köşeli, açık koyu planların her tarafa yayılmış hali de resmin manasında bazı değişikliklere yol açar. Önde yatan figürün yukarı doğru kalkın kolu ve sıkılmış yumruğu, bu iç içe geçmiş siyah beyazlarla üzeri boyanmış ve artık görünmez olmuştur. Bu hareketle Kömünistlerin selamı resimden çıkmış olur.

Yere düşmüş önde yatan figür, 1. bölümden beri değişmemişken, şimdi ters tarafa dönerek başını sola ve öne çevirmiştir. Kompozisyondaki bu değişiklik belki de ortada en fazla ifade yüklü figür olan atın ayakları ve başından biraz uzak olmalı ki figürün ifadesi de görülebilsin düşüncesi ile yapılmış olabilir mi? Çünkü ortadaki kompozisyon çok yüklü ve karışık hali ile bir figürü daha taşıması zor iken, bu figürün sola doğru uzanan kolu, üçgenin sol aşağı uzantısını oluşturur ve böyle dönmüş halde yatışı da üçgeni tamamlar ve figürü rahatça görülür hale getirir. Sağdaki açık koyular içinde kalan ve içeri doğru eğik duran kadında, çizdiği eğimle piramidin sağ tarafını oluşturur. Bu bir dizi üzerine eğilmiş figürün duruşu, ifadesi, Güneşe dikili

bakışları ile oldukça dramatik bir yapıya sahiptir. En sol üstte hilal şeklinde bir ay belirmiştir. Nedeni o boşluğu doldurmak mıdır sadece, yoksa ay ve güneş hem gece hem gündüz devam eden bir olayı mı anlatırlar bize? Bu hilal şeklindeki ay, bir sonraki aşamada kaybolacaktır. Gerçekçi bir gözle bakarsak eğer, saldırının yapıldığı 26 Nisan 1937 gününde tam bir dolunayın olduğu zamana rast gelmiştir ama bu gelisen olaylardaki tansiyonu, gökteki yıldızların durumu ile veya, yer kabuğu üzerinde oluşan gerginliklerle açıklamak yerine, Picasso'nun bakış açısını ve bu olaylara tepkisini anlamak, resmin anlaşılmasına daha çok yardımcı olacaktır.

4. Aşama: (RESİM 19)

Başroldeki iki karakter boğa ve at, ilk aşamadan beri gerçek yerini bulamayan bu karakterler, ressamdan gelen, yüklü bir enerji ile yerlerini bulmuş gibidirler. Cesur bir hareketle Boğa'yı tamamen çeviren Picasso, hayvanın kuyruğunu sol üst köşeye, başını da anne çocuk üçgenini tamamlayacak şekilde onların tam üstüne koymuştur. Boğanın vücudu anne ile çocuğa siper olurken, anlamda derin bir değişime de neden olur. Resim bize, boğanın onları koruması gerektiğini söyler gibidir.

Picasso, atın pozunu da tamamen değiştirir, başı eskisinden çok daha güçlü bir ifadeyle yukarıya ve açıkça boğa'ya doğru dönmüştür. Bağıran atın başı, korkudan sinmiş bir ifadeden çok, haksızlığa başkaldıran bir haldedir. Başını çevirmesi ile de bir şeyden uzaklaşmak ister gibidir. İfadeyi en fazla kuvvetlendiren açık ağızdaki deformasyondur. Sivri dili artık bir organ değil, bir silah görünümündedir. Burnun anatomik yapısı abartılarak, gözyaşı biçiminde burun delikleri ve büyük dişler, en çok da dişlerden akan boya çizgileri ile sanatçı, atın çektiği yoğun acıyı bize duyurur. Bu

hareketler resmin manasında da dramatik bir değişikliğe yol açar. Resim çok daha yüklü bir anlam kazanır. Büyük siyah ve gri bölgelerle kompoze edilen resimde, ufak ışık adacıkları daha çok yüzlerde, bazı bedenlerde, güneşte, lambada, pencerede ve üçgenin ortadan sağa doğru uzanan yarısında kalır. Resmin bu aşamasında birde sürpriz var, duvar kağıdı gibi iki kolajı, kadın figürlerinin ikisinde vücut kısmına yapıştırarak deneme yapar Picasso. Deneme diyoruz çünkü, bu kolajlar kısa süre sonra kaybolacaktır.

Boğanın yüzünde beliren yepyeni bir ifade vardır, ona daha önceki hayvani görüntüden farklı, yarı insan bir ifade gelmiştir. Derinliği olan bu bakış, hem doğrudan bize, hem de sahneye bakmaktadır. Yani, aynı dehşet dolu manzarayı bizler gibi o da izlemektedir. Seyrettiği bu insanlık dramından acı duyar gibi bir hali yoktur. Ama kendince bir sorgulama, bir hesaplaşma belki vardır diyebiliriz. Bu ilişki, resimdeki diğer figürlerin hiçbiri ile olmaz çünkü onlar, o sahnenin içinde o dehşeti yaşamaktadırlar. Buradan anlarız ki, boğa o sahnenin içinde değildir, izleyicidir. Hislerini ifade etmez, (eğer varsa tabii) sadece uzaktan bakmakla yetinir.

Daha önce yaptığı pek çok çalışmada Picasso, insan ile boğanın hatlarını bir araya getirerek, insan başlı boğa veya boğa başlı insan figürleri yaratarak Minatorun manasını genişletmiştir. Son şekliyle Guernica'daki boğa da, kişiliğini bulmuş, insancılaşmış ve olabildiğince netleşmiş bir boğadır. Artık ata bakmamaktadır bile, insan gözleri ile doğrudan bütün sahneyi, hatta ona bakan bizleri gözlemektedir. 20 Mayıs tarihinde Picasso'nun çizmiş olduğu iki eskizdeki, farklı iki boğa başı olmasa, belki Guernica'daki boğanın kimi temsil ettiğini bulmak daha zorlaşacaktı. Bütün verileri birleştirdiğimiz zaman ortaya net bir tablo çıkar. Picasso'nun Jerome Seckler'e

söylemiş olduğu, boğanın kaba kuvvet ile karanlık güçleri temsil ettiği sözü ile yaptığı eskizlere bakarsak ve o günlerde İspanya İç Savaşında kimlerin İspanya için karanlık güçler, kimlerin kaba kuvvet olduğunu düşünürsek, rahatlıkla boğanın kişiliği hakkında tahmin yürütebiliriz. Picasso eskizleri ile karşılaştırdınca tesadüf diyebilir miyiz bilmem ama, o günlerin resmi elbisesi içinde, General Franko kuvvetlerinin de, Nazi ordusu Hava Subaylarının giysilerinde de aynı model iki tarafı yüksek ortası basıkça bir bere vardır başlarında. Berenin şekli dahi iki tarafındaki çıkıntılarla boynuzları hatırlatır. Kaba kuvveti temsil eden düşmanlarını, Picasso insan boğa arası bir karakterle sembolize etmiş olabilir mi ? Bunu en çok, boğa eskizlerini hatırlatan imajı ile, Guernica bombardımanını planlayan, gerçekleştiren ve o günkü harekate komuta eden, Wolfram von Richthofen'in imajı ile bağdaştırıyorum. 20 Mayıs'daki insana benzeyen iki boğa başından,(RESİM 20) bir tanesinin ismi, “ boğanın başı”, diğeri ise “göz çalışmaları olan boğa başı” dır. Nedir bu göz çalışması? Dikkatle bakınca görürüz ki boğanın gözlerinden bombalar fışkırır, yan tarafında bomba şeklinde çizilmiş gözlerde vardır. Gözlerden çıkan yalnız bombalar değildir, büyük bir gerilim ve şiddette gözlenir. Masumları öldüren kişi boğadır. Bunu fark edince beraberindeki büyük bir soru ile başbaşa kalırız. Picasso'nun ikilemleri, şaşırtmacayı sevdiğini biliyoruz. Buradaki bombalar yağdıran, çocuğunu öldüren, kaba kuvvetin aynı zamanda Tanrı (Zeus) olduğunu da biliyoruz. Peki buradan çıkan sonuç, Picasso'nun Tanrı kavramını sorguladığı olabilir mi?

5. Aşama : (RESİM 21)

Guernica'da biçimlerin abartılmış yüzeyselliği, ve sadeliği bu resmi bize tam bir duvar resmi gibi gösterir. Fuardaki İspanyol pavyonunu Picasso'nun da önceden ziyaret ettiğini, resminin konacağı yerin, ışığını, çevresini, mimarisini yani resme tesir edecek elemanları değerlendirebilmek için bu çalışmayı yaptığını pavyonun mimarı Sert'den

öğreniyoruz. Önü açık binanın girişinde olan çelik destek bir payandayı Sert kaldırtmayı başarır, böylece giriş ile resmin arası açık bir alan haline gelir. Resmin sağında kalan duvar açık olduğundan, kalabalıklar ve bahçedeki ağaçlarda görüldüğünden, böyle bir yerde duracak olan resmin, gerçekten kuvvetli kontrasta ve çok sağlam ama sade bir geometrik yapıya ihtiyacı vardır ki, izleyici onu rahat görebilsin. Resmin konacağı yerdeki açıklık ve alçak tavan oradaki ışığı yetersiz kıldığından onu spotlarla aydınlatmak gerekiyordu buda, resmin açık koyu kontrastını artıran bir eleman oldu.

Resme dönecek olursak, en sağ köşede yangından paniklemiş, düşmekte olan kadın figürünün son şeklini almış olduğunu görürüz. Başlangıç aşamalarında bir bütün olarak boydan gördüğümüz bu kadın son halinde, etkileyici bir ifade ile, çığlık atan, geriye dönük bir baş ve yukarı kalkmış iki koldan ibaret bir sadeliğe ulaşmıştır.

Daha önceleri, en önden sağa doru atın ayakları altından başlayarak, kırık bıçağın olduğu noktadan sonra, yerde yatmakta olan Marie-Thérèse'i hatırlatan kadın figürü de kaybolur sahneden. Bunda Dora Maar'ın payı var mıdır, yorum yapamıyoruz! Ama resmin önündeki bu kadın figürünün gitmesi ile boşalan mekan daha okunabilir hale gelir.

6. Aşama : (RESİM 22)

Picasso yine tam bir dönüş yaparak, resimden çıkartmış olduğu kolaj duvar kağıtlarını tekrar resme yapıştırır. Bu sefer, sağda ve solda olmak üzere kadın figürlerine iki yeni kolaj ilave eder. Hepsi beraber dört kolaj olur. Bu değişiklik, yani renkli duvar kağıtları ilave etmek, bir başka değişikliğe de sebep olur. O ana kadar

siyah, beyaz, gri tonlarında ilerleyen resim, renk ilavesi ile bir başka kulvara geçer. Böyle dramatik bir sahneyi resmederken, Picasso'nun rengi resmin dışına çıkarmış olmasını, çok isabetli bir karar olarak değerlendirilir. Picasso da bir sonraki aşamada bu renk denemesinden vazgeçecektir. Bu kolajlara biraz yakından bakacak olursak, soldaki ölü çocuğunu kucağında taşıyan kadının vücuduna rast gelen yerde, ampirik desenli, kahverengi üstüne altın renkli kağıt, resimle bütünleşmeden iliştilmiş gibi durmaktadır. Aynı şekilde sağdaki eğik figürün gövdesine ve saçına konmuş olan kolajlar, biraz daha resimle bütünleşmiş gibi dursa da, o da sonunda aynı kaderi paylaşır ve son aşamada kaybolur. En sağda yangından kaçarken, düşmekte olan kadının eteğindeki ekose desenli duvar kağıdı parçası da oldukça koyu renkli zeminde, açık rengi ile resmin açık koyu dengesinde önemli bir değişiklik yapıyor. Sonunda bu kolaj da resimden çıkar fakat bu tecrübe resimde bir değişikliğe yol açacaktır. Picasso sonunda siyah yerine gri tonlarda, ortadaki üçgenin eğimini destekleyen yatay çizgili bir etek yapacaktır. Bu da bir önceki kolaj denemelerinin resimdeki tek faydası gibi görünür. Kısa bir süre için denenen bu kolajları resmin bünyesinin kabul etmediğini, üçgenler ve devam eden çizgilerle bir armoni içine girmiş olan Guernica'yı bozan parçalar olduğunu dışardan bakan gözler de rahatlıkla görebilir. Bir kere daha Picasso renk koymama kararının doğruluğunu görmüştür.

7. Aşama : (RESİM 23)

Artık resmin sadeleşmiş yapısı, son haline çok yaklaşmıştır. Sadece önde solda yerde yatan figürde üçüncü aşamadan beri bir belirsizlik vardır. Picasso, aşama aşama boğayı, atı, kadın figürlerini değiştirirken bu karakteri sona bırakır. Bu figürdeki en büyük değişiklik ön plandaki, aşağı doğru bakan profilin, yedinci aşamada yukarı doğru bakan ve acı yüklü ifadesi ile çektiklerini anlatır hali. Eski ifadesiz, sanki uyur

gibi halinden çok farklı bir görünüşü vardır. Bu hali ile canlı mı cansız mı olduğu belli değildir, ama yukarı doğru dönmüş yüzü resme bir ivme kazandırır ve hem biçimsel olarak, hem de ruhen resmi tamamlar. Guernica'daki ana üçgenin tabanını, solda öndeki figürün eli ve kolu başlatır ve sağlam bir taban oluşturur, sağdaki kadının köşedeki büyük ayağı da üçgenin sağ köşesini sağlamlaştırarak aynı görevi yapar. Bu soldaki el ve sağdaki ayak, aşağıdan üçgeni kavrayarak resmi taşırlar. Yerde yatan figürün bıçak tutan kesik kolu ve eli ile, halıda sol köşedeki askerin, bıçağı tutan el ve kolu aynıdırlar. Daha önce bahsedildiği gibi, bu koldaki damarların ve kasların şeklinden oluşan koldaki X biçimini dahi Picasso aynen resmine dahil etmiştir. Bu kolun bıçağı tutan elinin, kalın parmakları, sanki birbirine yapışık gibi durmaktadırlar. Guernica'da da dikkat edersek, bıçağı tutan elin parmaklarında aynı görünüm vardır. Sol eldeki kol ve kolun işleniş şekli de acılar içindeki insanı gösterirken, dini resimlerde olan, eza, cefa çeken vücutları göstermek için yapılan çizgilerle doludur.

Bu aşamada, en dikkate değer değişikliklerden biri, at figürünün üstüne çizilen taramalardır. Kübizm yıllarından kalma kolajları hatırlatır. ? Aynı zamanda atın ayaklarına kadar inen bir kumaş varmış hissi de verir. Atın üzerindeki bu giysinin anlamı ne olabilir ? Atın kuyruğunun saç gibi serbest dalgalanan formu, köşeli formların fazla olduğu bu resime değişik bir hareket ve ferahlık kazandırır. Bir başka önemli unsur, Güneş'in aldığı son şekildir. Atın başının hemen üstünde duran Güneşin etrafındaki açık renk boşluk koyu renkle kapatılarak, Güneşe son halini verir. Zeminin koyu olması, Güneş'in etrafındaki ışınların çarpıcı bir halde görünmesini sağlar. Picasso da Güneş'in önemini vurgulamak ister, mecazi anlamda gerçekler gözler önüne serilsin ister gibi. Güneşin içine bir ampul çizerek, pratik bir çözümlerle, olayların hem

gündüz, hem de devam eden yangınlarla gece boyunca sürdüğünü anlatabilmiştir. Veya geniş zamanı belirtirmek için böyledir.

Picasso, 1 Mayıs tarihli ilk ve ikinci eskizde, boğa sırtına bir kuş çizer. İlk çizim hiç net olmasa da, kuş kanat çırpar gibi, çok belirgindir. İkinci ön çalışmada kuş yine boğanın sırtındadır ama Pegasus'a dönüşmüştür. Kuş bir daha görünmez ta ki yedinci aşamaya gelinceye kadar. Burada boğanın vücudunu sağdan sola dönmesi ile atın başı ile boğanın başı arasında kalan boşlukta yüzen bir beyaz parça vardır. Kuş o noktada tekrar sahneye çıkar, masa veya sunak gibi bir eşya parçasının üstünde ağzı açık, başı yukarı doğru bir şeylere yakarır, veya çağırır gibidir.

8. Aşama :

Yediden sadece ufak farklarla ayrılır. Yedinci aşamanın sonunda Picasso bazı bölgelerin daha açık ve daha koyu olmasına karar verir. Açık koyu değerlerin yayılmasını sağlayarak ve ustalıkla geçişleri artırarak gözü rahatlatır. Daha önce koyu olan fonun bazı yerlerine, grilerde ilave ederek desenleri yumuşatır. Büyük elips şeklindeki Güneşin etrafındaki beyaz ışıklara siyah gölgeler ilave ederek, taç gibi çok etkileyici, gökyüzünden açılan bir delik, hatta patlayıcı tesiri yapan aydınlık bir Güneş koymuştur tepeye.

Bütün aşamalarda, dış mekan izlenimi veren bu büyük resim, son aşamada üst iki köşesinden içeri doğru giren perspektif çizgileri ve aynı zamanda Güneşin içine çizilen ampul ile bir iç mekan görüntüsü kazanır. Sanki iç ve dış her ikisi bir aradadır. Gece ile gündüz de bir aradadır. Bundan her zaman ve her yerde demek

istediğini anlayabiliriz. Bu resmin çok geniş zamanlı bir mesajı vardır onun içinde resimde felaket ile ümit de yan yana görünmektedir.

3.8. GUERNİCA 'NIN KOMPOZİSYONU

Guernica'ya gelişi güzel bakan, kısaca bir göz atan kişi, belki de bir karmaşa görecektir. Ona bir süre bakan gözde, düzenli bir karmaşa görebilir. Resmin sade ve ağırbaşlı düzenini görebilmek için, uzun, dikkatli bir bakış gerekebilir.

Uzun bir dikdörtgen formundaki tuvalin, enine göre boyu 1'e 2.22 oranındadır. Bu uzun dikdörtgen neredeyse ortadan geçen bir eksen ile bölünebilirmiş gibi bir yapıya da sahiptir. Ama onu bölmeyi, bir triptik meydana getirecek şekilde yapacak olursak, resmin asıl yapısına çok daha uygun olduğunu göreceğiz. Dini resimlerle akrabalığını sağlayanda öncelikle bu triptik yapısı. Guernica bir başka özelliği ile de, triptikleri çağrıştırıyor, renksizliği ile, resimde siyah, beyaz gri dışında renk olmaması "Grizay" denilen tekniği hatırlatıyor. Avrupa'da ortaçağdan sonra dini resimlerde, kilise altarlarında görülen bu teknik, perhiz zamanlarında kullanılmak üzere triptiklerin arka taraflarının, renksiz boyanmış resimlerine verilen isimdir. Perhiz zamanında triptik kapanarak, arkasındaki bu renksiz resimler seyredilirdi, o sırada renk görmek yasak, çünkü renk neşe ve mutluluk veren bir eleman. Guernica'da insanın insana verdiği acıyı zorluğu resmediyor. Picasso uzakta olsa da, bir İspanyol olarak, o zor günlerin içinde yaşıyor ve resmine de renk koymayarak acıyı daha çok vurguluyor. Ayrıca kontrastlar, açık koyular, grilerle resim yapmak da İspanyol resminin karakterinde olan bir özellik.

Guernica bütün klasik resimlerin kompozisyonlarına benzer bir yapıya sahiptir. Bu resmin, ana karakteri, resmin büyük kısmını, bütün klasik resimlerin geometrik yapısında görüldüğü gibi ortayı kaplayan büyük bir üçgenin içindedir. Resmin iki alt köşesinden başlayarak, yukarıda lambanın üstündeki noktayı üçgenin tam tepesi olarak çizecek olursak, piramidi rahatça görürüz. Bu üçgen, resmin benzediği Vatikan halısında daha da rahatça gözlemlenebilir. Guernica'da bu ikizkenar üçgen içine, sağda yere dizini dayamış duran kadını, ortada atı ve önde yatan figürü alır. Kadının sağ köşedeki ayağı ile, öndeki figürün resmin sol alt köşesindeki eli abartılmış formları ile, resmin aşağıdaki dayanakları ve üçgenin iki alt köşesidir. Biraz daha içeri girersek, eğik kadının yere dayadığı dizi ile, ölü gibi önde yerde yatan figürün başının, form olarak birbirlerini dengelemekte oldukları fark edilebilir. Üçgenin çizgilerini takip ederek yukarı doğru biraz çıkınca, atın kuyruğunun yuvarlak çizgileri ile, yere eğilmiş kadının arkasındaki yuvarlakta birbirini karşılar. Birazda abartırsak belki, atın arkasındaki ile kadının saçındaki üçgenlerin aynı denge unsuruna katkıları vardır diyebiliriz. Sağda, düşmekte olan kadında, kendi karşıtını solda boğa ile çocuklu anne grubunda bulur. Her iki kadının da arkaya eğik başları, yüzlerdeki ifade, açık ağızlar, gözlerin biçimi, iri elleri benzer özelliklerdir. Tek fark soldaki anne olanın açık ağzından görünen bıçak gibi keskin dilindedir. Bu dil resimde üç figürde de benzer şekilde görülür (at, boğa ve annede) Sağdaki ve soldaki kadınların her ikisinin de etekleri çizgilidir. Soldaki anne ile boğanın hatları öyle bir uyum içindedir ki, tek bir form olarak algılanabilir. Bu birbirinden çok farklı iki karakterin bu kadar uyumlu çizilmesi aralarındaki bir yakınlığın belirtisi olabilir mi?

Resmin köşegenlerini çizecek olursak eğer, ortaya çıkan X işareti de bu resmi daha rahat görmemizi sağlayan üçgen parçalara böler. Resim ilk bakışta karmaşık ve

anlaşılmaz, gelse de, dikkatle izlenirse önümüzde çok anlamlı bir klasik eser belirmeye başlar. Her bir detay, bilinçli olarak konulmuş ve bu değerler, hem semboller olarak, hem de estetik kaygılarla yapılmıştır.

3.9. GUERNİCA' DAKİ SEMBOLİK ve ALEGORİK ANLAMLAR

Bu karakterleri ve anlamları yazmadan önce, Picasso'nun yakın dostu ve onun biyografilerinden birinin yazarı olan Roland Penrose'un Picasso için yaptığı bir yorumu belirtmekte fayda var. Penrose'un³⁰, "Picasso'nun yaşamı ve yapıtı" isimli kitabında yazdığı gibi ;

“ Picasso, sembolik ve mitik yaratıkları yapıtlarında kullanarak, gerçekleri göstermeye çalışırken, hep çift manası olan iki tarafa da çekilebilir, biraz müphem kavramları seçmeye yönelir. Yani La Fontaine'de olduğu gibi, hikaye ile ondan çıkan ders, Picasso'da apaçık karşımızda durmaz, tam tersi bir belirsizlik, müphemlik yaşatarak seyreden kendi yorumunda özgür bırakır.” der

Bu Picasso'yu özellikle çok iyi tanımlayan bir yorum, Guernika resmi açısından da çok geçerli. Resmin bilmecelerini karakterlerin sembolik anlamlarını çözmeye yardım edebilecek bir yorum ama Picasso'nun bu özelliği bir o kadar da zorlayıcı. Sanatçı bu şaşırtmacalarla, resmine bakıp değerlendirmeye kalkanlara sanki meydan okur gibi, yetersizler benimle ilgilenmesin der gibi davranıyor. Picasso'nun girift, ve zeki kişiliğine, aynı zamanda geniş kültürüne eğilmeden yapılacak her değerlendirme, izleyiciyi yanlış yönlere götürebilir.

³⁰ PENROSE, Roland, Picasso His Life and Work, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 3. ed., 1981, sf., 301

Penrose'un sözleri doğrultusunda, bu bilmeceyi çözmeye çalışırken, Picasso'nun, içinde yoğurulduğu Avrupa kültürünün sahip olduğu inanç sistemlerine yakından bakmak gerekecektir. Onun Mitolojiye duyduğu ilgi o güne kadar vermiş olduğu eserlerinde açıkça kendini göstermiştir. Her ne kadar, Radikal Sosyalist denebilecek öğretmen bir babanın çocuğu olsa da, 19.Y.Y.ın Katolik İspanya'sında geçmiş bir çocukluğun dini eğitimini almıştır.

AT

Atın özelliklerine bakmadan önce; Avrupa'nın görmüş, geçirmiş ve halen içinde olduğu inançların karışımı denebilecek çok anlamlı sembollerden oluşan karakterlerle karşılaşacağımızı bilmeliyiz. Özellikle at ve boğa figürleri bu özelliğin en ağırlıklı olarak belirlediği figürlerdir.

Picasso, arenalardan vücut dilini çok iyi bildiği atı, bu resimde tamamen bir sembol olarak kullanır. Resmin ortasında olan bu at figürü, tamamen acının özetidir denebilir. Bu acının derinliğini anlatmak için bir insan figürü konsaydı, belki dehşeti, haksızlığı bu kadar şiddetle gösteremeyecekti. At, orada, Dünyamızın görüp geçirmiş olduğu bütün haksızlıkların, bir özeti, sembolü olarak duruyor. Picasso'nun en iyi bildiği konu olan, boğa güreşinde de at, arenalarda, boğanın yani kaba kuvvetin karşısında savunmasızdır. Guernika bombardımanındaki savunmasız halkın kurban edildiğini anlatmak için yapılan bu seçim, tarihin içindeki bütün haksızlıkları da anlatmak isteyen onlara da karşı çıkan sanatçı açısından en doğru anlatım şekli.

Ama Roland Penrose'un da dediği gibi, buradaki atın da iki tarafa çekilebilen, çift anlamlı, bir sembol olabileceğinden yola çıkarak, sembollerin açıklamalarına başvuracak olursak eğer çok enteresan sonuçlar çıkabilir.

Sembol olarak atın hem hayatı, hem de ölümü sembolize ettiğini fark ederiz. Atın aynı zamanda akli, zihni, muhakeme etmeyi, dinamik güçleri, zamanın geçiciliği gibi kavramlarla eşleştini de görürüz. Ama söz konusu beyaz bir at olduğu zaman, o düşüncelerimizi daha belirgin kavramlara götürüyor. Beyaz at; lekesiz ve kusursuz temizliği, saf bir anlayışı, asaleti ve zaferi temsil ettiği gibi, bütün bunlardan daha önemlisi, İncil'in sonundaki Vahiy bölümünde (1-Yazının Konusu 4-20) bahis edilen beyaz at ile binicisinin anlatıldığı bölümde, tasvir edilen kişinin İsa Peygamber olduğunu görürüz. İncil'in bu bölümünde İsa Peygamberi Aziz John'un (Yuhanna) şu sözlerinden algılıyoruz :

7 “ İşte bulutlarla geliyor. “Her göz onu görecek. Bedenini delenler de onu görecek. Evet yeryüzündeki tüm ırklar onun için dövünecekler. “ Daha sonra devam eden bölümlerdeki açıklamalar ise şöyle. “ Ayaklarına dek uzanan bir giysi giymişti. Göğsüne altın bir kuşak sarılıydı. Başı saçları ak, kar gibi bembeyazdı. Gözleri ateş alevine benziyordu. Ayakları ocakta ateşle arıtılmış bronz gibiydi. Sesi çağlayan suların sesi gibiydi. Sağ elinde yedi yıldız tutuyordu. Ağzından iki ağızlı keskin bir kılıç çıkıyordu. Yüzü tüm parlaklığıyla aydınlatan güneş gibiydi.

O'nu görünce ölü gibi ayaklarının dibine serildim. Sağ elini üstüme koyarak, “ Korkma, İlk ve Son Ben'im” dedi. “ Diri Olan da Benim. Öldüm ve işte çağlar çağı

diriyim. Ölümün ve ölümler ülkesinin anahtarları benim elimdedir. Şimdi gördüklerini, olanları ve bundan sonra olacakları yaz! “

Guernica'daki atın binicisi görünmemektedir. Yani İsa Peygamber görüntüde yoktur ama binicisi olmayan beyaz ata dikkat edersek eğer, bütün bu özelliklerin onda toplanmış olduğunu fark ederiz. “ *Her göz onu görecektir, bedenini delenlerde onu görecektir* ” denmektedir. Resme bakınca, en sağdaki düşmekte olan kadın figürü dışında bütün figürlerin, beyaz ata bakmakta, onu görmekte olduğunu fark ederiz. Kutsal kitaba göre bedenini delenlerde onu görecektir denmektedir. At'ın bedenine dikkat edince bir kargı ile yukardan aşağı delinmiş olduğunu görüyoruz. At ise arkaya dönmüş acı içinde, soru sorar gibi boğaya bakmaktadır. Boğa açıklanamayan bir heyecan ve suçluluk hissi ile başını çevirse de bu sahneyi görmektedir ve at onun sağ tarafında durmaktadır. Yani yukardaki İncil'den alınma cümleyi bu sahne doğrular gibidir.

“Üzerine, ayaklarına dek uzanan bir giysi giymişti”. Gerçekten atın üzerinde de ayaklarına kadar inen keten gibi bir kumaştan, bir giysi vardır. Bu kumaşın ham dokusunu vermek için sanatçı fırçanın ucu ile yapılmış basit bir noktalama ile dokuyu belirginleştirir. Kutsal kitabın bu bölümünde İsa Peygamber için yazılı olan bütün benzetmeleri aynen görmekteyiz. “ *Ağızdan iki tarafı keskin bir kılıç çıkıyordu* “

Gerçekten atın ağızından görünen dili keskin bir kılıç gibidir. Aynı dilin hem anne hem de boğanın ağızında da olduğunu farkedebiliriz! Atın tam da başının üstünde duran Güneş, göklerden açılmış bir pencere gibidir, aynı zamanda da, her şeyi gören bir göz gibidir ve Güneşin etrafındaki ışıklarda İsa Peygamberin başındaki dikenli tacı hatırlatır. İncil'de dendiği gibi 7 rakamı beyaz atın üzerinde de vardır. Atın nalında görülen 7 çivi ve çok belirgin resmedilmiş 7 dişi gibi. Atın en önde duran sol

ayağının bronz bir heykel gibi parlamakta olduğu da ressamca belirgindir. Ön sağ ayağını, yerde yatmakta olan figürün (Yohanna) göğsüne dayamıştır. Bu hareketle İncil'deki tarifi doğrular. Bu figürle, at figürünün de yakın bağlantısını böylece anlamış oluyoruz. Binicisi görünmeyen atın kendisinin İsa Peygamber kavramı yerine konmuş olması, burada Picasso, onun şahsında yalnız savaşın kurbanlarını değil, gelmiş-geçmiş bütün kurbanları sembolize edecek bir simgeyi seçmekle hem cesaretini, hem geniş bakış açısını, hem de azla yetinemeyen, kendi iddialı kişiliğini sergiliyor. Fakat yaptığı bu aşırı seçimlerde, haklı olarak, sır perdesinin arkasında kalıyor ve kendini açıkça ifşa etmiyor. Resmin gizlerini çözmeyi izleyiciye bırakıyor.

Resimdeki at figürünün görünen iki yarası var. Bir tanesi açıkça belli olan, kargının yarası. Diğeri ise atın kaba etine yakın, siyah beyaz baklava şeklindeki bize dönük duran izdir ki bir dehlizin içine giriş kapısı gibi gözükmektedir. Burada Picasso'nun eskizlerde bize vermiş olduğu bir ipucu var. Guernika resmine başladığı ilk günkü eskizlerden. Bu kompozisyonun başlangıç tarihi olan 1 Mayıs'da yapılan altıncı eskizde, (RESİM 15) düşmekte olan atın karnındaki açık yaradan, kanatlı at Pegasus dışarı çıkar ve uçacakmış gibi, boğaya doğru bir hamle yapar. Rudolf Arnheim , "Picasso's Guernica"³¹ isimli kitabında bu yaratığın atın ruhu olduğunu ve iki numaralı eskizde boğanın sırtına konmuş olarak görünmesini de, acı ile düşmekte olan atın, boğanın desteği ile ölümsüz ve dokunulmaz bir varlığa dönüştüğünü iddia ederken resmin gerçeklerine en fazla yaklaşmış olandır. İngiliz sanat tarihçi Antony Blunt ise bu görüşe karşı çıkarak "Pegasus'un atın ruhu olabileceğine inanmıyorum " der. A. Blunt, "Konuya açıklık getirecek başka bir öneri de sunamıyorum". diye ilave etmiştir.

³¹ ARNHEİM, Rudolf, The Genesis of A Painting :Picasso's Guernica, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1973,sf. 32

Bizler de tam bu noktada at ile boğa figürlerinin arasındaki hassas dengeyi (hassas ilişkiyi) biraz anlamaya başlıyoruz. Pegasus'un atın ruhu olması fikrinden hareketle, boğaya doğru hamle yapması ölenin gittiği yer olarak düşünülen Tanrı katı veya gökleri bize hatırlatmaktadır. Akdenizin bütün geçmişinde var olan Gök-Tanrı boğanın görevi burada da aynı mıdır ?

Pegasus'u tanımak için Mitolojiye bakarsak görülür ki, bu kanatlı at, onu elde eden sürücüsü Bellerophon'un ölümünden sonra göklere çıkarak, Olimpos dağında Zeus'un himayesinde yaşamaya devam eder. Zeus'un işe karışması enteresan bir ipucu veriyor, acaba resimdeki boğa aynı zamanda Zeus mu demektir ? Mitolojik hikaye şöyle devam ediyor, "Gök Tanrı Zeus'un en sevdiği küheylan olan Pegasus, Zeus ne zaman isterse, o zaman gökten onun yıldırım ve şimşeklerini taşımakla görevlidir. Gökten Zeus'un gönderdiklerini taşımasına yardımcı olan mitolojik figürü yani Pegasus'u, Picasso at figürünün karnından çıkararak, atın aracılık eden kişiliğini belirlemiş oluyor. Yani at burada sadece bir elçimidir ? Aracı yani elci olmak, peygamberlerin bir özelliği degilmidir?

BOĞA

Olayın ana karakterlerinden biridir. Sağlam yapısı ve mesafeli duruşu ile, bu felaket sahnesinin içinde olmayıp seyirci durumunda olduğunu, ama yine de bir heyecan dalgası veya öfke ve şaşkınlık karışımı ile sarsıldığını hissederiz. Hareketsiz, olayları seyreder gibi statik bir duruşu vardır ama çok heyecanlı olduğunu burun delikleri, ve çizgileri ile hareketli kuyruğu bize gösterir. Bir ömür boyu, sayısız boğa güreşi seyretmiş olan Picasso, boğanın vücut dilini bir matador kadar iyi bilmektedir.

Ne zaman bu duruşa sahipse boğa, saldırıya hazır kızgın veya çok heyecanlı demektir. O kısa süreli, anlık duruşu yakalamıştır sanatçı.

Picasso'nun, Jerome Seckler'e yapmış olduğu açıklamadan da biliyoruz ki, boğa kaba kuvvet ile karanlık güçleri temsil etmektedir. Boğa tarih içindeki uzun geçmişinde de her zaman gücün sembolü olmuş pek çok kültürde, Tanrı yerine konarak ona tapınılmıştır. Fakat buradaki boğanın belirgin bir farkı var, vücudu siyah olan bir boğa bu. Hindistan'dan çıktığı zannedilen bir inanca³² göre, siyah boğa ölümü temsil etmektedir. Eski Mısır medeniyetindeki bazı resimlerde de Oziris'in cesedi siyah bir boğanın sırtında taşınır. Bu resimde de, Gök Tanrı ve siyah bedeni ile, ölüm kavramlarını birleştirecek eğer Guernica'ya ölümü getiren kişinin kim olduğunu anlarız. Picasso'da boğa karakteri için, kaba ve karanlık güçleri temsil etmektedir diyerek resme isik tutar.

Picasso'nun 20 Mayıs tarihli iki eskizde çizdiği boğa-insan karışımı başlara dikkat edince gözlerinden bombalar fışkıran bu boğanın belki de Guernica şehrini bombalama emrini verenlerle bir tutulmak istendiği düşünülebilir. Boğa karakterini çözmeye çalışırken, sanatçının bizi içine düşürdüğü ikilemin, geniş tarafından bakacak olursak eğer, burada hem Mitoloji'deki Zeus, hem de Tanrı kavramını sorguladığımızı görürüz ama bu ikileme dar bir bakışla yaklaşırsak eğer, karanlık güçler olarak, sadece o günkü katliam emrini verenleri görürüz .

Doğu Akdeniz kıyılarının geçmişinde, yıldırım ve şimşekle birlikte tasvir edilen Boğa görünümlü karanlık güçler tanrısı, acaba yüzyıllar önce İspanya'ya denizci

³² CİRLLOT, J.E., "A Dictionary of Symbols", Dover Publications, New York, 2002, sf., 34

kavimlerle mi gelmiştir ? (Tarihte Picasso'nun şehri Malaga'yı kuran da Fenike'li denizcilerdir.) Acaba boğa, binlerce yıl öncesinden, Altamira'daki gibi, mağara duvarlarında onları hazır bekliyor muydu?

ANNE İLE ÖLÜ ÇOCUK

Eskizlerde en çok çizilmiş olan motif ağlayan kadındır. (RESİM 24) Fiziksel bir acı değil de sanki bir yakarış içindedir. Bu yas, ölen çocuğu için tutulan yastır. Guernica üzerine yapılan bazı incelemelerde, kadının duruşunun boğa ile bütünleşmesi açısından, bu yakınlığı, içsel bir beraberliğin varlığı sayarlar. Evet, onların duruşu bir yakınlığı göstermektedir. ama nasıl bir yakınlık olabilir bu ?

Anne, bütün anneler gibi çocuğu ile ilgili olarak, bu olaydaki sorumlu kişiye hesap sormak istemektedir. Çünkü boğanın öldürdüğü çocuk kendi çocuğudur ve anne tabii olarak ona neden kendi çocuğunu öldürdüğünü sormaktadır. Burada tekrar; hem Mitolojik hem de Hristiyanlığa ait kavramlarla karşılaşıyoruz.

Eskizlerden birinde, 9 Mayıs tarihli ilk eskizde anne, bir ibadet yerinde dua eder gibi bütün gücüyle Tanrıya yalvarmaktadır, kanatları vardır ama uçamaz. Aynı gün yapılan ikinci eskizde anne sesini duyurabilmek için yukarılara tırmanmaya karar verir ve biz onu bir merdivene zorlukla çıkarken görürüz. 10 Mayıs tarihli renkli çizimde, anneyi kucığında ölü çocuğunu sıkıca tutarak, yine merdivenden yukarı doğru çıkmaya çabalarken görüyoruz. Boğaya doğru gitmeye çalışıyorsa eğer, boğanın yukarda olduğu fikri ile ne söylemek istenmektedir. Kolay bir cevap ararsak eğer; ölüm yukardan gelen bombalarla Guernica'yı yakıp yıktığı için hesap sormak isteyen halktan bir kadın başını göklere uzatmış acısına bir cevap ister gibidir diyebilir miyiz ? Ama bu kadar

kolay çözümlerin, Picasso'ya yakışmayacağını artık biliyoruz. Daha geniş manada düşünür ve Mitolojiye dönersek eğer ; Boğa kavramının Akdeniz Mitolojisindeki karşılığı o kadar geniştir ki, tamamı ayrı bir araştırma konusu olabilir. Genel olarak Hitit'den, Sümerden, Akad'dan beri gelen, hatta daha doğudan, İndüs'ten gelen boğa kavramını düşünürsek eğer, inançlar tarihinin, en başından beri vardır. Sonraları, Yunan ve Roma Mitolojisinde Zeus veya Jüpiter adını alan bu Gök-Tanrı, Guernica'da da, resmin konusuna uygun bir hikaye ile çıkar karşımıza. Mitolojiye göre hikaye şöyle :

“Fenike kralı Agenor'un, genç ve güzel kızı Europa'yı (Avrupa) uzaktan görünce ona tutulan Zeus, kızı elde etmek için, boğa şekline girerek onu kandırmaya karar verir, ve öyle de yaparak kaçıtır ve Avrupa'ya sahip olur. Aslında Picasso'nun resminde boğa şeklinde özetlediği kavram, o günlerin Avrupa'sındaki Faşizm ise, General Franko'nun kuvvetleri ile onunla işbirliği içinde olan devletler ise, yani kaba kuvvet şekline girerek orduları ile Avrupa'yı ele geçirmeye çalışanlar demek istiyorsa eğer, bu açıdan Picasso'nun kendisi bu kelimeyi kullanmak istemese de, Faşizmi boğa sembolü ile anlatması olağan üstü yerinde bir fikir. Bu Mitolojik hikayeyi aydınlatan bir detayı da, renkli eskizlerden biri sayesinde açıklığa kavuşturabiliyoruz.

Mitolojide ki Zeus-Europa (Avrupa) hikayesi ile, resmin eskizlerinden biriyle bağlantıyı sağlayan detay şöyle:

Zeus, boğa şekline girip Fenike kralının kızı Europa'yı kaçıtır ; “Europa boğanın sırtında denizleri aşarken, bir eliyle boğanın boynuzunu, öteki eliyle de, ıslanmasın diye mor eteğinin ucundan tutuyordu”³³ diye anlatılır. Bütün mitoloji

³³ HAMILTON, Edith, “Mythology”, Europa, sf. 78-81, New Amerikan Library, 1937

kitaplarındaki hikayede mor etek detayı var. Buna sebep, mor boyanın Fenike'lilerin ticaretinde önemli yeri olan kimyevi bir madde olması. Başka yerde bulunmayan sadece kendilerinin elde ettiği bu erguvan-mor boyayı dışarı sattıkları biliniyor. Şimdi, geriye dönüp de, Guernica'nın, 10 Mayıs tarihli ağlayan kadın eskizine bakınca (RESİM 24 A) merdivenden çıkmaya çalışan kadının bir elinde tuttuğu boynuz yoktur ama, onun yerine bir elinde çocuğunu tutarken, diğer eliyle hikayedeki gibi mor eteğini ucundan tutup kaldırmaktadır. Eteğin rengi, bu kadının konumuna büyük bir açıklık getirir. Bu kadın, boğanın göz dikerek, kandırdığı ve elde ettiği Avrupa'yı simgelemektedir. Mitolojide anlatıldığı gibi bir eliyle eteğini tutarken, öbür eliyle tuttuğu söylenen boğanın boynuzu yerinde neden bebeği vardır? Bebek- boğa- boynuz arasında ancak bir tek ilişki kurulabilir. Bu bebek, boğadan doğmuştur. Onun oğludur.

Boğa, ağlayan kadın ve çocuğunun, bir blok gibi bütün olarak boğanın başı altında resmedilme sebebi, kadın ile boğanın ağızları arasındaki yakınlık ve şekil benzerliği, kadının başını himaye edilmek ister gibi boğanın başı altında olması, boğanın gözlerinde görülen, şaşkınlık ve heyecan hepsinin sebebi bu gerçekte saklı.

Mitolojinin dışına çıkararak, Hristiyan'lığın gerçekleri ile değerlendirme yaparsak eğer, yine çok açıkça belirgin bir tablo ile karşılaşırız.

O zaman ölü çocuğun yasını tutan, onun için ağlayan anne Meryem Anadır denemez mi? Boga'ya aynı soruyu sormaktadır, kendi oğlunu neden öldürmüş olduğu sorusunu. Bu figürün şahsında bütün bir insanlık tarihinin sorduğu bir sorudur bu. Evladını kaybeden bütün annelerin isyanıdır denebilir. Savaşın ve katliamların saçmalığını sorgulamak için sanatçının bir araya getirdiği bu kavramlar, konuyu en can

alıcı noktadan yakalıyor, ölen oğulun yasını tutan annenin acısını dile getiren Picasso resmini Avrupa'nın kendi yarattığı inanç sistemleri üzerine inşa ederek sağlam ve anlaşılır temellere oturtuyor.

ÖNDE YERDE YATAN FİGÜR

Ön planda, soldan başlayarak yerde yatan figür, açılmış kolları, iri elleri ve başıyla resmin ortasındaki üçgeni aşağıdan tamamen kavrayan resmin önemli bir elemanıdır.

At figürü ile olan ilişkisi dolayısı ile onun kimliği hakkında fikir yürütebiliyoruz. Daha önce İncil'den yaptığımız alıntılardan şu kısmı tekrar edecek olursak eğer

(VAHİY 1) Yazının Konusu 17

“O’nu görünce ölü gibi ayaklarının dibine serildim. Sağ elini üstüme koyarak, “Korkma, İlk ve Son Benim” dedi, “Diri olan da Benim. Öldüm ve işte çağlar çağı diriyim. Ölümün ve ölümler ülkesinin anahtarları benim elimdedir. Şimdi gördüklerini, olanları ve bundan sonra olacakları yaz!

Bu sözlerle, resim arasında bir bağlantı kuracak olursak eğer, bu figür Hristiyan Azizlerinden St. John yani Aziz Yohanna'yı temsil ediyor olabilir. Yukardaki sözler resimdeki figürün ölü gibi atın ayakları dibinde yatıyor olmasını açıklar. Hem ölü gibidir, hem de açık gözleri ile her şeyi görmektedir.

Aşağı soldaki büyük elin iki ayrı işlevi var. Kompozisyondaki görevi şekil olarak büyük üçgenin sol alt köşesini oluşturmak. Ama simgesel olarak düşünersek, uzandığı kolu ile, üstünde duran anne ile çocuğu korumak ister gibidir. İlgı çeken tarafı, mermerden bir heykel gibi açık renkli olan bu başın, kaidesi üzerinde dururken yere düşmüş bir büst gibi resmedilmesi. Üzerine konduğu kaide de yanı başında, atın ayakları dibinde yanlamasına durmaktadır. Büstün kaidesi üzerinde, bir kenarına belirgin olarak çizilmiş olan okun orada ne aradığını soracak olursak eğer, okun gösterdiği yöne bakınca, Meryem ana ile kucağındaki ölü çocuğunu işaret etmekte olduğunu görürüz. Aralarında olan bir bağ belirtilmek istenir gibi.

LAMBALI KADIN

Tam bir çok bilinmeyenli denklem gibi olan, Guernica resminden, soru işaretleri yaratan, önemli bir diğer figür de bu lambalı kadındır.

Herbert Read bu figürü; “Gerçek” olarak tanımlamakta ve şöyle demektedir. “*Klasik yüz hatlarının netliği ile trajik bir maskı andıran gerçek elindeki lambayı pencereden felaketin üzerine uzatır.*³⁴”

H. Read'in ifadesinde belirttiği, gibi bu figürü gerçek olarak adlandırabilirmiyiz acaba? Kesin konuşmak gerekse, bu figür için gerçeküstü, doğaüstü bir karakterdir demek konumuza daha yakın düşebilir. Profilden bir maskı andıran yüzünde, görmekte olduğu felaketten acı duyar gibi bir hali yoktur, sadece şaşkınlık ifadesi vardır. Pencereden dışarı sarkan başın arkasında iki göğüs arasında yıldız gibi bir el ve

³⁴ READ, Herbert, “Picasso’s Guernica”, London Bulletin, no.6 (October 1938 , sf 6)

lambayı tutan kolundan sarkan pelerini onu belirliyen özellikleridir. Mitolojide pelerin ve yıldız gibi özellikleri bir arada taşıyan kim vardır diye bakacak olursak eğer, sabah yıldızı Lusifer'le karşılaşırız. Lusifer, sabah yıldızı Phosphoros'un Latince ismidir, bu isim ışık getiren anlamına da gelir. Şafağı haber veren yıldız olarak da bilinir ama Hristiyanlıkta da şeytanın diğer adı olan Lusifer burada ne amaçla bulunmaktadır?. Seyrettiği sahnenin, şeytanı bile şaşkırtacak kadar büyük bir felaket olduğu mu anlatılmakta? Denemek amaçlı Guernica'ya atılmış olan ve içinde Phosphor bulunan yangın bombalarını (yani böyle bir şeytanlığı anlatmak için) bir figüre birden fazla görev vererek, Picasso'nun olan biteni açıklama biçimi mi? Hangisi olursa olsun bu figürle bizlere; ölümün bile bu sahne karşısında şaşkırdığını söylemek ister gibi gelir.

Picasso, Guernica resmini çalıştığı günlerde Mayıs ayının sonlarına doğru atölyesine gelen Fransız yazar Andre Malraux ile aralarında Picasso'nun da çok sevdiği Goya'nın " 3 Mayıs Katliamı" (RESİM 25) isimli tablosunun üzerinde konusurlarken, Picasso o resimde kurşuna dizilmek üzere olan kişinin üzerine düşen bembeyaz ve garip ışığı göstererek, o ışığın kaynağı olan, resimdeki fenerin " ölüm " demek olduğunu söyler. Bu resimde de pencereden başını çıkarıp uzatan kadın profili ölümü sembolize etmekte olabilir. Onun için at haykırarak, başını çevirip kaçmak ister. Aşağıdaki kadın eğilerek korunmak ister ondan. Fakat en enteresan olan, Lusifer'in yani şeytanın bile gördüğü sahne karşısında şaşırıp kalmış olmasıdır. Tekrar İncil'e dönecek olursak ve bu resimde İsa Peygamberin sembollerle gösterildiğini düşünürsek, onun ölümünü ve ölümden sonra dirilmesini gören ölüm meleğinin şaşkınlığıdır resmedilen? Öyle ise bu resmin söylediği en önemli beyanlardan biridir, ölümü getiren meleği bile şaşırması göstererek tasvir etmek, ancak Picasso tarafından gerçekleştirilebilir bir şeytanlıktır.

KUŞ

Boğa ile atın arasında durmakta olan kuş, resimde az göze çarpan bir konumda ve diğerlerine göre daha önemsiz gibi görünse de bu resimdeki hiçbir ayrıntıyı azımsayamayız. Kuş ilk bakışta Marié-Therese'e benzeyen figürün yanında, bir barış güvercinini andırırken daha sonraları silinecektir. Resmin dördüncü aşamasından sonra, şekil ve yer değiştirerek, kimliğini kazanır. ama artık barış güvercini değildir. Bambaşka bir karakterde, kaza benzeyen bir kuş olmuştur. Kazlar habercilik ve gözcülük yapmak özellikleri ile tanınırlar. Burada, at ile boğanın arasında çırpanan kuş bir haberi veya çağrıyı iletir gibi, ona düşen postacılık görevini yapmakta gibidir.?

GÜNEŞ

Tavandaki büyük ışık kaynağı Güneş, tablodaki yeri ve büyüklüğü ile resme hakim bir konumdadır. Altında olup biten olayların, bir toparlayıcısı gibi orada asılı durmaktadır. Bazıları olayları gören bir gözede benzetebilirler onu. Eski inançlara bakılırsa Tanrının gören gözüdür; Hindistan'da Varuna'nın gözü, Pers'lerde Ahuramazda'nın gözü, Yunan'da Helios olarak Dünya'nın gözüdür, Mısır'da Ra'nın. Sembol olarak, hayatın ve enerjinin kaynağı, kutsal gözdür. Bu özellikleri ile Güneş Guernica resmi için çok gerekli bir sembol. Burada gökyüzüne açılan bir kapı gibi durmakta. Aynı zamanda kenarındaki dikenlerle alttaki at figürüne bir taç olmuş durumda.

Bu resimdeki önemini, tabloda altın kesim olan noktaya konmuş olmasından da anlıyoruz. Bir başka özelliği, hem geceyi, hem de gündüzü çağrıştırması ve böylece bütün bir zaman dilimini betimlemesi.

SAYILARDAN YEDİ

Yedi rakamı, Guernica resminde ilk bakışta görülmesi de, dikkat edince tekrarladığı fark edilen bir sayı. Mesela sağdaki yangında düşen kadının olduğu evde görülen ve bize yangını belirten üçgen şeklindeki alevlerin sayısı yukarıda dört, aşağıda üç olmak üzere yedi tanedir. Atın, askerin başı yanında duran ayağının ters dönmüş nalında çok belirgin olarak görünen çiviler de tam yedi tane, atın dişleri de toplam yedi tanedir. Çok belirgin olmasa da, resimde sağdaki kadının eteğindeki çizgilerin sayısı gibi başka yedilerde var. Baştan sona sembollerle kurulu bir resim olan Guernica'da tekrar edilen yedi rakamının sembol olarak manasına bakacak olursak, pek çok anlamın yanı sıra aynı zamanda üç boyutlu haç demek olduğunu, bununla acıyı sembolize eden rakam sayıldığını görüyoruz.³⁵

4. SONUÇ

Bu savaş ve şiddete karşı duruşu ile bilinen en önemli resim olan Guernica'nın Dünya'nın belirli bir noktasında, belli bir zamanda geçmiş tek bir savaşı anlatmakla ve sadece ona karşı durmakla yükümlü olmayıp, Dünya'mızın görüp, göreceği bütün haksızlıklara karşı durmak istercesine bir misyonu olması ve bunu gerçekleştirmek içinde tarihin içinden bilinen büyük haksızlıkları simgelerle dile getirerek gözler önüne sermesi onu çok daha önemli kılıyor.

³⁵ Cirlot, E.J., A Dictionary of Symbols, sf. 233

Guernica'yı inceleyen sanat tarihçilerin hemen hepsi, resmin sağdan başlayarak sola doğru geliştiğini veya sağdan sola doğru okunduğunu söylemektedirler. Fakat resim açıkça dini resimlerin sahip olduğu Triptik bir yapıya sahip görünüyor. Sanatçının resmettiği konuyu ne kadar önemseydiğini göstermesi açısından da bu seçim önemli. Kutsal sayılan kavramlarla, göstermek istediği konuyu anlatma yoluna gidiyor, fakat aynı zamanda bu kavramların sorgulanacağı bir noktaya da getirip dayatıyor resmini. Resmin planında açıkça görülen üçgen orta kısmın önemini vurgular. Resmin hareketli yapısını, ortadan kenarlara doğru açılan X işareti gibi şeması da sağlar. Figürler bu X işaretinin üçgenleri içine yerleştirilmiş gibidir. Derinliği olmayan, kolaj hissi veren, bir tiyatro sahnesini paylaşır gibi duran bu figürler, kompozisyonun içinde gözümüzü hiç rahatsız etmeden, açık seçik durmaktadırlar.

Benzer özellikleri Vatikan'da olan Rafael Okulu halısında da görmekteyiz. Bu halı, tamamen o dönemin plastik anlayışıyla, derinliği olan figürlerle ve sayıca çok daha fazla kalabalık bir kompozisyon olsada, gözü hiç rahatsız etmeden, resmedilmiş durmaktadır. Durmak da denemez, müthiş hareketli bir kompozisyonun içinde, köşegenlerin belirlediği X işaretli bir şemada bu on dört figür müthiş bir uyum sergiler.(RESİM 1) Picasso bu eserdeki hareket kadar, bu uyumdan da etkilenmiş olmalı.

Picasso'nun İtalya seyahati sırasında tuttuğu not defterlerinde, veya sanatçı Guernica resmini çalışırken, onun örnek aldığını düşündüğüm, Vatikan'daki Rafael Okulu halısının, bir çizimine veya herhangi bir izine rastlamak mümkün olmadı. Fakat, "Picasso İtalya Seyahati 1917-1924" isimli, 1981 yılında Venedik'te Palazzo Grassi'de

gerçekleşen büyük Picasso sergisinin küratörü sanat tarihçi Ornella Volta'nın, serginin aynı isimli kitabında yazılmış olan “Picasso ve İtalya: Seyahatinin son hatıraları” isimli makalesinde kendi düşüncelerimle karşılaştığımı söyleyebilirim. Sayın Ornella Volta³⁶ Picasso'nun İtalya seyahati ile ilgili olarak diyor ki:

“Picasso'nun eserlerinin kronolojisi incelenecek olursa görülecektir ki, Rönesans Sanatçılarından veya Greko-Roman heykellerinden bahis, onun baleleri gerçekleştirmesinden çok daha sonralara rastlar. Sonunda, Poussin veya Corot'nun İtalya seyahatleri kadar verimli olduğu anlaşılan, Roma ve Güney İtalya seyahatleri hatıralarının şimdiye kadar saklı tutulan Pandora kutusunu açtı.

Mikelanj ile Rafael'in armoniler içinde, güçlü formları Picasso'nun not defterlerinde yer almıyorlardı ama bilinç altından sonra çıkacaklardı.”

Yakın dostları André Salmon ile Jaime Sabartes'inde kendisinden duyarak söylediklerine göre, Picasso **“hiç kimse Partenon'un portresini çizmez”** diyordu.

1949 yılının Ekim ayında, Roma'ya ikinci ve son seyahatinde, (barış kongresi için geldiğinde) Picasso, Vatikan Müzesini ve Sistine Chapel'ı daha önce hiç görmediğini iddia eder, hatta Roma'ya geldiğini dahi hatırlamadığını söyleyecektir.

Halbuki 1917 deki Roma seyahatinin hayatındaki yansımaları o kadar bilinmektedir ki, bu davranışının arkasındaki mantık anlaşılabilir. Bu sözü, yani Vatikan'ı daha önce görmemiş olduğunu birden fazla kişiye söylediği de biliniyor. Kararlı olarak, kendince bir kasıt bulunmaktadır. Bu da acaba, Guernica gibi büyük bir eserin kaynaklarının anlaşılabilmesi için olabilir mi sorusunu zihinlere getiriyor.!

³⁶ VOLTA, Ornella, “Picasso The Italian Journey,1917-1924 “Picasso and Italy:the Last Memories of His Journey, sf.87-92 Rizzoli, New York, 1998 , Ed.Jean Clair

5. GUERNİCA ÜZERİNE YAZILMIŞ ELEŞTİRİLER

ANTHONY BLUNT

Guernica resmi üzerine yazılmış eleştiriler içinde, resmin temasını bulmak ve çıkış noktalarını sezme açısından, en fazla yaklaşan sanat tarihçi ve eleştirmen Antony Blunt'dır. Bu yazının hemen ilk paragrafında doğru ipuçları vermektedir. Blunt diyor ki:

“ Guernica resminin sembolizmini çözecek olan ve resme en uygun olan ifadeye onu ulaştıracak yola Picasso, Klasik sanatın uzun geleneğine borçlu olduğu bakış açısını, kendine mal ettiği formlarla ifade etmesine borçludur. Niyetleri farklı olmasına rağmen, Rafael ve Poussin'de tamamen aynı prensiplerle çalışmışlardır. Resim başka yönlerden de geleneksel olanla buluşur.

Boğa sembolü Akdeniz'in en eski sembollerinden biridir, onun geçmişi hemen hemen Minos medeniyetine kadar gider. Resmin ikonografisinin izine, Avrupa Resminin, antikiteden itibaren, yüzyıllar içinde gösterdiği üsluplarda rastlanabilir.

Resmin ana fikri ki, geçmişle hiç de ilintisiz değildir ve onu tanımlamak için “Masumların Öldürülmesi“ diye adlandırabiliriz hatta, İspanyol İç Savaşındaki Masumların Öldürülmesidir demek daha doğru olabilir. Uzun bir süre bu temayı açıklayan resimler, (eskizler demek istiyor) ölü çocuğunu kucağında taşıyan anne grubu gibi resimler çizmeyi sürdürmesi herhalde, bilinçli olarak trajediyi ifade edebilmek için kullandığı bir araçtı. Bundan da öte, sağdaki iki kadının ve soldaki annenin davranış ve jestleri, 16. ve 17.Y. Y. Massacre (katliam) resimlerinde görülen ifade ile yakından benzerlik gösterirler. Bu resimlerde ıstırap ve hiddetle arkaya doğru atılmış baş ve acıyla açılmış çığlık atan ağız sıkça görülebilir. Bu temayı resmeden Matteo di Giovanni'nin resminde, bütün bu hareketler keskin, parlak bir ifadecilikle görülür. 17.Y.Y.'ın en ünlü massacre resmi olan Guido Reni'nin(RESİM26) resminde ise o kadar çok yaklaşmıştır ki, Guido'nun başları Picasso'nun da kullanmış olduğu klasik tipi esas alırlar. Sadece lamba tutan kadın için değil, yas tutan kadın içinde bu böyledir. Picasso'ya hisleri ile daha da yakın duran bir diğer resimde Poussin'in Chantilly'deki Massacre resmidir ki,(RESİM27) Guernica'yı tasarlariken Picasso onu mutlaka biliyordu. Ön plandaki kadının uzanmış kolu ve arka plandaki ölü çocuğunu taşıyan bir kolu sarkmış anne, Picasso'nun trajedisiyle aynı ifadeci yalınlığa sahiptirler. Poussin'in Massacre'ında ki, ana figürün şekillenmiş hatları ve açık ağızı, hiç tereddütsüz çıkış noktasının Yunan ve Roma'daki aktörlerin bir trajedide oynarken giydikleri maskaları hatırlatır.(RESİM28) başladığı zaman Picasso'nun zihninde de böyle icatlar olmaması olanaksız. Picasso'nun Guernica'da ki üç kadın başında da kullandığı, acı ile arkaya atılmış baş hareketinin gerisinde çok karmaşık bir tradisyon yatar. Buna en yakın benzeşme, İngres'in Jupiter ve Thetis inde (RESİM29)Thetis'in başıdır. Anlamı oldukça farklıdır çünkü burada keder ve üzüntüyü değil bir yakarışı ifade eder. 17.

Y.Y. da ki pek çok Massacre resminde, Guido Reni ve Poussin'de de İngres'in Thetis'inde olduğu kadar boynu uzun olmasa da görülür. Rönesans zamanında Bandinelli'nin (RESİM30) elinden çıkma Deposition isimli desende Magdalena'nın şiddetli acısını göstermek için kullanılmıştır. Bundan sonrası daha ufak bir adım, hiç şüphesiz Bandinelli'nin de örnek aldığı eski heykellerdeki pozlar, Diyonisyak törenlerin Yunan ve Roma'daki suretlerinde (RESİM31) görülen hezeyanlı Mainadların çılgın davranışlarıdır. Rönesans sanatçıları için bu sahneleri en kolay görebilecekleri örnekler hiç şüphesiz, Roma kabartmalarıdır ama daha geriye arkaik Yunan vazolarına kadar gidersek orada da izini sürebiliriz. O zamanlar bu poz, Dionizyak çoşkunun göstergesiydi, fakat bazen ölüm acısını belirtmek içinde kullanılır, bu örneklerde Picasso ile paralellik şaşırtıcı yakınlıktadır.

Picasso'daki ağlayan kadının başı ile, İngres'in figürü arasındaki benzerlikten daha önce de bahsetmiştik. İngres Picasso'nun 1920'lerde çokça hayran olduğu ve hiçbir zamanda çalışmayı (onun gibi demek istiyor herhalde) tamamen bırakmadığı bir ressam. Onun resmi ile Guernica arasında bulunan hafifçe bir benzerlik daha var. İngres'in Autun Katedral'inde bulunan meşhur resmi, Martyrdom of St. Symphorian'daki azizin annesi kale burcundaki mazgallara eğilerek oğluna konuşurken, ağzı trajedilerdeki masklar (RESİM32) gibi açık, bir eliyle oğlunu öbürü ile de cenneti göstermektedir. Bu garip duruş, Guernica'daki lambalı kadını hatırlatır. Buradaki benzerlik görünenden daha çoktur çünkü anne burada oğluna gerçeğin uğruna ölünecek bir şey olduğunu söylemektedir, Picasso'nun kompozisyonunda lambalı kadının temsil ettiği ideal de olduğu gibi.

Eğer Guernica'daki yas tutan kadın eninde sonunda klasik bir gelenekten hasıl olmasa, resimdeki başka bazı detaylar da oldukça farklı ve sürprizli kaynaklardan çıkmadır. Guernica'daki askerin başı, Bibliothèque Nationale'de bulunan 11.yüzyıldan kalma Tufan'ı anlatan bir İspanyol elyazmasındaki (Apocalypse, Abbey of St. Sever için yazıldığı notu düşünülmüştür kenarına) (RESİM33) İki başında ortaklaşa özelliği ağzı açık profilleri ve gelişigüzel yerleştirilmiş gözleridir bu figürlerin ikisine de ortaçağdan veya başka bir devreden hiç bir işle paralellik kuramayız. Gerona Katedral'inden aynı tip bir başka elyazmasındaki kadınların profili alından çıkma klasik görüntüsü ile de Guernica'daki kadınları hatırlatır, bir başka benzerlikte, elyazmasındaki kadın profilinin yan tarafıtan görünüşüne rağmen iki gözünün de görünüyor olmasıdır. Bu grup elyazmaları ile, Guernica arasında daha fazla benzerliklerde vardır. Mesela, St. Sever Apocalypse'indeki Evangelist semboller ve aynı aileden bir başka elyazması olan Leon Gospel'lerindeki boğa, Guernica'nın ön çalışmalarındaki tarihsiz ama büyük ihtimalle Mayıs'da yapılmış olan bir çizime çok benzer. Bu benzerlikler yeterli derecede yakındır ve şansına Picasso'nun bunları bildiğinin kanıtı da var elimizde. Picasso'nun yakın arkadaşı Christian Zervos'un çıkarttığı *Cahiers d'Art* dergisinin 1931 yılında bir sayısında bu elyazmaları üzerine bir yazı yayınlanmıştır. Benim kontrol etme imkanım olmadı ama, söylendiğine göre bu el yazmalardan bir tanesi Paris Fuarındaki İspanyol Pavilyonunda sergilenmiş. Bu doğruysa, son anda askerin başının aniden verilen bir kararla birdenbire neden döndüğünü açıklar.

Belirli bazı detaylarına bakarak resim, Massacre geleneğinin simgesi olan özelliklerle ilişkili görünse de, Apokaliptik bir resimdir. Guernica, gerçekten Avrupa'nın büyük resmi geleneğine bağlıdır. Bu gelenek, yukarda bahsi geçen İspanyol elyazmalarından, Romanesk kiliselerden, Dürer'e, Mikelanj, Jean Duvet,

Bruegel, 16. yüzyılda El Greco'ya kadar hepsi Apokalips'i veya Kıyameti resmetmişlerdir. Bu resimlerde, sanatçıların meselesi tabiatın güzelliğini veya insanın asaletini göstermek değil de, tam tersi dünyanın şeytanlığını veya insanların kabalığını göstermek olmuştur. Bu sebeple insan figürünü çarpıtarak ve canavarlar türeterek, kainatın çirkinliğini belirtmekte kendilerini özgür hissettiler. Ama, dehşeti sergilerken, çağın artistik kurallarıyla sınırlandılar, fakat Picasso bu kuralları yıkarak daha da ileri gidebildi, dehşet çarpıtmalarla, insan ve hayvan vücutlarını şiddetle bozdu. Guernica'daki dehşetin ifadesi örnek aldığı modellerden çok daha fazladır.

-İnanıyorum ki Picasso da, kendinden önceki selefleri gibi, etrafında gördüğü kötülüğe karşı duyduğu nefret ile, belki de insanlığı daha iyi bir yola sokabilmeye teşvik için, şeytani olana karşı duyduğu nefrete görünür bir biçim verme çabası içinde olduğunu inkar etmeyecektir. 1937 yılının Aralık ayında açıkladığı bir bildiri ile de İspanya İç Savaşına karşı olan tutumunu açıkça belirtir.” Bildiri aynen şöyle :

“Her zaman olduğu gibi şimdide inanıyorum ki, manevi değerlerle yaşayan ve çalışan bir sanatçı, insanlığın ve medeniyetin en üstün değerleri tehlikeye düşerse buna kayıtsız kalamaz ve kalmamalıdır.”

Anthony Blunt³⁷ yazısının sonuna, bizim de bu çalışmanın başına koymuş olduğumuz Picasso bildirisini koyarak bitiriyor. Blunt tabii ki memleketi İngiltere'de olduğu gibi, Avrupa'da da kendini kabul ettirmiş bir otorite. Guernica'nın “Masumların Öldürülmesi” temasına yakınlığını farketmediği içinde resmin kaynaklarına en fazla yaklaşan kişi. Eğer, bu temayı bulmuşken Avrupa'daki müzelerde olan ve aynı temayı işleyen bütün resimleri elden geçirseydi, dini bir tema olduğu için, özellikle Hristiyanlığın Merkezi Vatikan'daki müzeye yakından baksaydı, konumuz olan halı ile karşılaşacak ve Guernica'nın figürlerini tek tek, ayrı sanat eserlerinde aramak ve benzerlikler bulma zorluğundansa hepsini birden aynı eserde ve yerleri dahi değiştirilmeden konmuş olarak Rafael Okulu Halısının içinde görebilecekti.

1937 CHRISTIAN ZERVOS³⁸

³⁷BLUNT, Anthony, Picasso's Guernica, Oxford University Press, London, 1969, sf. 44-56

³⁸ Christian Zervos, “Histoire d'un tableau de Picasso”, *Cahiers d'Art* vol.12, no. 4-5, Paris, 1937, sf. 109-111; Fransızcadan, İngilizceye çeviren P.S. Falla. İngilizceden, Türkçe'ye çeviren Esin Işın.

Guernica

Bütün eserlerinden çok Guernica, gerçek karakterinin sürekli titreşimlerini gösteriyor. O hem bir romantik hem de bir klasisist, fakat çözümlenmeye karşı olan bir romantik ve alışılmışın dışında, katı kurallara direnen ve kalbini ve ruhunu gerçeklerin metamorfozuna adanmış bir klasist; hayatı sadece kıyaslayarak ifade etmeye karşı olan, bilmece ve gizemleriyle, şükranla kabul eden ve klasizmine rağmen sürekli çok sayıda yeni perspektifler edinmeyi başarabilen biri.

Resmin ilk halini aşka gelmiş bir ruh durumu içerisinde tasarlamıştı; dokunaklı hiçbir unsur sonraya bırakılmamış, hiçbir duygu ifadesiz kalmamıştı. Fakat bir sonraki gün, resimlerinde herşeyin zıttıyla bir arada bulunduğu bu ressamın tipik bir tepkisiyle, aşırı duygusallığa düşmekten korktuğu için en hassas bağlantıları kopararak bundan aldığı zevkten vazgeçti. Ve ayrıca söylememiz gerekir ki, entellektüel bir tutum alması gerektiğini düşündü, fakat resmin ilk halinden sonra içinden gelen bu duyguyu açıkça yansıtmadı çünkü zaten bu arada böyle bir disipline itaat etmesine gerek olmadığına karar vermişti. Duyguyu hissetmenin birşey, hissedildiği gibi yansıtmamanın da başka birşey olduğunu unutmaması pek muhtemel değildi. Tanık olduğu bu korkunç dramı içinde tutamazdı, bu kadar hararetli bir çalışmanın basit hesaplamalarla ele alınabileceğini zannetmek çok safça olurdu. Her sanatsal imge sonuçta bir duygunun rezonansıdır ve asıl özelliğini buradan alır. Eğer akli ile olan titreşiminin hissedilebileceği şekilde kendini tamamen çalışmasının içine koymuş biri varsa o da Picasso. Ne zaman sanatının imkanlarından yararlınsa (ki hepsi ile aşına) öyle bir şekilde yapıyor ki, sihirini kaybetmeden ve ilham kaynağının capcanlı kalmasını sağlayarak, duygularına rehberlik edip, onu güçlendiriyor.

Bu adamın izlenimlerine sürekli verdiği tepkileri gördükçe, onun düşünce süreci ile ilgili bir fikir verebilmesi için görüşünü sürekli genişleten ve kuvvetlendiren başarılı deneylerini inceleme, ve Picasso'ya kolaycı emprovizasyonu yakıştıran insanlara hatalarını gösterebilmek için, resmin son haline kadarki çalışmalar serisini inceleme fikri bende uyandı.

Okur resmin değişik safhalarını dikkatle inceleyecek olursa birçok inanılmaz keşif yapar. Picasso'nun resimlerinin nasıl oluştuğu ve zıtlıkların nasıl, ölümcül gücü beslediği ve bütün sınırları aşmasını sağladığı bir etkileşim olduğu hakkında bir fikir sahibi olur. Çünkü ender rastlanan bir dahinin duygularının ve düşüncelerinin çatışmaya yol açan bu olaylar zincirinden doğal olarak antitez doğuyor.

Bu resmin sihirli gücü açıklamalara boğulmamalıdır. Teknik detaylara girmek istemiyorum çünkü okuyucu değişik safhalarından bir fikir oluşturabilir. En başta ressam bir duygu seline kapılarak yaptığı, ilk safhasındaki kompozisyonun özgürlüğü çalışmalara devam ettikçe başkalaştı. Birbirini takip eden her safhasında mutlak açıklığa kavuşana kadar yapısal olarak daha yalın bir hal alıyor, figürler, diğerleri gibi ifadelerini tamamen değiştiriyorlar. İlk başta hiddetli hareketler görülürken, giderek, biçimlerine yansıtılmış olan, şokun ve kazanın etkisinden kurtularak daha geniş, serbest ve sentetik hareketler yapmaya başlıyorlar. Sert farklılıkları yüzünden neologizm olarak yanlış algılanabilen bu figürlere baktıkça anlıyoruz ki ancak böyle biçimlerle aşırı derecede acıyı ifade etmek, her birinin içinde bulunduğu belirsiz durumu tanımlamak ve seyirciye, derinlikleri ileride açığa kavuşacak bir duygunun dışı vurumunu sergilemek mümkün.

Picasso'nun ekspresyonizme dalmadan, duyguları gerçek imgelerle yansıtmaya mucizesini başardığını kimse inkar edemez. Dehşete düşmüş, ümitsizlik kabusu içinde

kaçışan, kedere boğulmuş, fiziksel olarak işkence görmüş veya öldürülmüş figürlerinin hiç biri sanatsal açıdan aşırı vurgulanmış değildir. Aksine kadınları, felakete yenik düşmüş, üzücü kaderleri avuç içlerine yazılmış, yokluk ve sonsuzluk arasına sıkışmış, önce korku sonra ümitle sürüklenmiş ve dünyaya sadece tehlikeli bir şansın mucizesiyle bağlanmış ama bununla beraber arındırıcı bir rol oynuyor ve amansız kaderine teslim olmaya razıgelmeyen bir enerji kaynağı (boğanın varlığıyla vurgulanmış olan bir anlam) olarak görülüyor. Picasso'nun en üstün başarılarından biri de duygu seline kapılmış bir şekilde eserinin anlatım doruğuna vardığında, düşüncenin karmaşıklığından kendini sıyırmış bir hayvan figürü kendini gösteriyor. Bu, zor durumda olanların her zaman ümit ettikleri şafağın içinden doğacağı zamana ve kadere tamamen hakim olan ve ölümden kurtarılmış mükemmel bir güç figürüdür.

Aynı zamanda bu meçhul insan kütesine hayatın kutsiyetini veren keder, fedakarlık ve ümitleri ifade edebilmek için estetik duyguları aşarak, Picasso olayların geçtiği sahneyi değiştirip, daha dar bir alana sıkıştırdı. Resmin ilk safhalarında olaylar [drama] açık havada yer alıyordu, fakat düşleriyle örülmüş olduğu için eser, kapalı bir ortama daha çok uyuyordu. Bu trajedinin, mistik nimetleri olan, kurban etmenin ve arındırmanın adak yeri haline gelen mütevazı iç mekanın dar sahnesine yerleştirilmesi daha etkili değil midir?

Dramatik olayın önüne geçilemeyen etkisi, aynı zamanda renk kullanımının da özdeş bir yaklaşımı gerektirdi ve böylece renge sertlik ve ağır bir yalınlığı yükledi. Renk azlığı, figürlerin dokunaklı özelliğini iyice ortaya çıkarıyor. İfade ediş ve renkler birbiriyle bağlantılı; üzüntü, diğer bütün soyutlamalar gibi, mütevazı bir şekilde sade ve sadece siyah, beyaz ve gri ile ifade edilmiş. Bu figürlerin gerginliğini ve kederlerinin kahramanlığını doğaçlamanın daha iyi bir yolu olamaz. Ressam bu resme başladığında henüz resmin son halinin tonları hakkında tam bir karara varmamıştı, fakat zamanla bu dramatik kurgu zihnini zaptettikçe bu üç renk kendini empoze etti. Çalışmaları sürdükçe sadece duygusal dürtülerin değil, derin bir içgüdüüne itaat ettiğinden emin olmak için gayret etti. Bu amaçla duvar kağıdıyla beraber, canlı renk lekeleri ekledi; fakat, bazı safhalarında görülen bu deneyler her seferinde reddedildi ve gösterişsiz renkler dizisi; beyaz, siyah ve gri, kimi yerlerinde rezonansını artıran küçük siyah noktalarla vurgulandı.

İlk bakışta bu ağır başlılık canlı renklere alışık olan bir gözü şaşırtabilir, fakat dikkatlice incelendiğinde en sıkıcı renkleri, Picasso'nun ne kadar harika bir şekilde kullandığı görülür. Bunlarla; ustalıklı yerleştirilmiş az sayıda efektle, sonsuz incelikler çizdi. Bu sessiz tonların harmonisi ritim kombinasyonlarından elde ediliyor. Bu ritim kombinasyonlarının karşılıklı münasebeti karmaşık fakat amacı açık ve kendilerini tek bir akora dönüştürmüyorlar ve buna karşılık olarak figürlere uygun ve onların içinde bulunduğu ümitsiz durumu doğaçlayan bir uyumsuzluk yaratıyorlar.

Bu resmin büyük önemi ressamın ustalıklı kullandığı uyumsuzluklarda yatıyor. Şeklin basitleştirilmesiyle ve tasarımda kısaltmalarla, çağrışımcı işaretler kullanarak ve objeleri gerçekteki gibi göstermiyor da yarattıkları şokla (gözler, tırnaklarla yapılmış gibi çiçek, şeklinde veya göz yaşlarını o kadar keskin yapıyor ki izleyici, yakalanmış ve işkence görüyormuş gibi oluyor), Picasso devin duyumsal [kinaesthetic] duygularımızı ele geçirme gücünü artırıyor. Titizlikle detaylanmış olanlardan çok daha etkin bir çağrışım gücü olan bu hayali bedenler, davranışlarını anlamamıza ve onları gerçekten oldukları gibi görmemize itiyor bizi. Büyücülük enstrümanları gibi, Picasso'nun ölüme gönderdiği liderlere saldırması için veba mikroplarını öne sürüyorlar.

Bir adamın kendi isteğiyle gücünü büyütebilme ve kendi seçtiği şekilde sayısız ölçüde kuvveti harekete geçirebilme kabiliyeti; bütün bunlar normal koşullarla alakalı olmayan, ona verilmiş doğüstü bir güç. Bu Picasso'nun şeytani tarafını ve eserlerinin büyük önemini açıklıyor.

JOHN BERGER :³⁹

“Resim, kısa sürede efsaneleşti ve bir efsane olarak da kaldı. Yirminci yüzyılın en ünlü resmidir Guernica. Özeldde faşizmin, genelde modern savaşın acımasızlığına karşı sürekli bir protesto olarak görülür.

Bu, ne ölçüde doğrudur ? Ne kadarı resmin kendisi için doğrudur; ne kadarı resmin yapılmasından sonra olup bitenler sonucunda ortaya çıkmıştır ?

Kuşkusuz, resmin anlamı ve önemi daha sonra olanlarla artmıştır (hatta belki de değişmiştir) Picasso bu resmi, özgül bir olaya tepki olarak acele, çabucak yapmıştır. Bu olay—bazılarını o zaman kimsenin önceden göremeyeceği—başka olaylara yol açmıştır. Bugün milyonlarca insan için Guernica adı, tüm savaş suçlularını mahkum eden bir sözcük oldu. Bununla birlikte Guernica, sözcüğün nesnel anlamında modern savaşla ilgili bir resim değildir. Picasso'nun resmi ne zaman olursa olsun masum insanların kıyımına karşı bir protesto olarak görülebilir. Picasso'nun kendisinde bu resimden bir allegori olarak söz etmiştir ama kullandığı simgeleri tam olarak açıklamamıştır.

“Guernica'yı yaparken Picasso, zaten kafasında bulunan ve görünüşte çok farklı olan bir temada uyguluya geldiği özel imgeleri kullandı. Ama bunlar ancak görünüşte—ya da yalnızca yüzeyde farklıydı. Çünkü Guernica, Picasso'nun acı çekmeyi nasıl imgelediği hakkında bir resimdir; tıpkı sevmeyi anlatan bir resim ya da heykel üstünde çalışırken duygularının şiddetinin, kendisi ile sevgilisi arasında ayrım gözetmesini imkansızlaştırması gibi; tıpkı kadın portrelerinin, çoğu zaman onlarda bulunduğu kendi-portreleri olması gibi, burada Guernica'da da, Picasso kendi ülkesinden gelen haberleri kendi çektiği acıları resmetmektedir.

Ağlayan Kadın eskizi (Guernica'yla ilgili yapıtlar dizisinin bir parçasıdır bu eskiz) doğrudan bir cinsel eğretilime değildir artık; gene de dev boyutlu bronz başın trajik bir tamamlayıcısıdır. Şehvetliliği, zevkine varılabilme yetisi paramparça edilmiş bir yüzdür bu; yalnızca acının kalıntıları vardır geride. Bir ahlakçının yapıtı değil, bir aşğın yapıtıdır. Hiçbir ahlakçı bu kadar kişiyi mahveden bir şey olarak göremezdi acıyı.

Öyleyse Guernica çok derinden öznellik taşıyan bir yapıttır—gücüde buradan kaynaklanır zaten. Picasso, gerçek olayı imgelerde canlandırmaya çalışmamıştır. Kent yoktur, uçaklar yoktur, patlama yoktur; günün, yılın, yüzyılın belli bir zamanına ya da İspanya'da olayın geçtiği kesime hiçbir gönderme yoktur. Suçlanacak düşman yoktur.

³⁹ BERGER, John, a.g.k.,sf.,174-179.

Kahramanlık da yoktur. Gene de yapıt bir protestodur—resmin tarihini bilmese bile anlar insan bunu. Öyleyse protesto nereden kaynaklanmaktadır ?

Bedenlerde—ellere, ayak tabanlarına, atın diline, annenin memelerine, başlardaki gözlere—olanlardadır protesto. *Resmediliş yoluyla* bunlara olanlar, bedende duyulanların, olup bitenlerin duyuluş biçiminin imgelemdeki eşdeğerleridir. Onların acıları gözlerimiz yoluyla hissettirilir bize. Acı da bedenin protestosudur.

Picasso, nasıl cinselliği toplumdaki soyutlayıp doğaya iade ediyorsa, burada da acıyı ve korkuyu tarihten soyutlayıp protesto içindeki bir doğaya iade eder. Geçmişteki büyük kıyım resimlerinin hepsi—tanrı olsun, insan olsun—daha yüce bir yargıca çağrıda bulunmuşlardır. Picasso'ysa bizim sağ kalma içgüdümüzden daha yüce bir şeye çağrıda bulunmaz. Gene de bu çağrı, modern dünyanın, gerek Doğu gerekse Batı'da ki siyasal liderlerin kabul etmek zorunda kaldıkları gerçeklerle ilgili en incelikli değerlendirmeleri doğrular durumdadır şimdi.”

HERBERT READ⁴⁰ 1938
Picasso'nun Guernica'sı

“Eskiden sanat anıtsal kabul edilirdi. Sanatın anıtsal olabilmesi için, Michelangelo veya Rubens'in sanatı gibi, dönemin ihtişam esintilerinin olması gerekir. Ressamın çevresindekilere ve ait olduğu medeniyete güveni olması gerekir. Böyle bir tutum modern dünyada mümkün değil en azından, bizim Batı Avrupa dünyasında mümkün değil. Biz tarihteki en büyük savaşı yaşadık, fakat binlerce değersiz, yanlış aslında hiç kahramanca olmayan anıtlarda kutlandığını görüyoruz. On milyon insan öldürüldü, fakat hiç birinin ölü bedeninden gelen bir ilham yok. Sadece kontratlar ve ödemeler için bir itişip kakışma ve kahramanlığın meyvelerinden faydalanmak için açıkça görülen arzu.

Anıtsal sanat yaratıcı eylemlerden esinlenmiştir. Ressam bazen aldanabilir ama, hayallerini çağrı ile paylaşır. İnançla yaşar yaratıcı ve iyimser bir inançla. Ama zamanımızda bir hayal bile kabul edilmez. Hıristiyan bir kahramanın inanç uğruna yeni bir haçlı seferine önderlik edeceği açıklandığı zaman takipçileri bile aldanmıyorlar. Bir haçlı seferi, ne inançsız Mağribiler, ne de faşist bomba ve tanklarla savaşır. Ve bir Cumhuriyet özgürlük ve eşitliği sağlamak için savaştığını açıkladığında, bunu başarabilmek için bu değerlerin edinilmiş otokrat yöntemleri aşım aşımacağından şüphe etmek durumunda bırakılıyor. Ressam, medeniyet tarihinde, itibar ve hakimiyetinin vardığı en düşük noktada, onu küçümseyenlere şüpheyle bakmak zorunda kalmıştır.

Tek mantıklı anıt, bir çeşit negatif anıt olabilirdi. Hayal kırıklığına uğratan ümitsizliğe sokağın yok eden bir anıt. Zamanımızın en büyük ressamının böyle bir sonuca varmış olması kaçınılmazdı. Yaratıcı doğrulamalarında engellenince, dönemin korkaklığı ve gelenekleri yüzünden sınırlanınca, hayatımızı kontrol etmeye çalışan en büyük kötü güçlere bir anıt yapmaya, protestonun anıtını yapmaya karar vermesi yapabileceği tek şeydi. Bu güçler ana vatanını fethedip, özellikle, ihtişam esintileriyle donatılmış bir kutsal yeri, kasti bir vahşetle yok edince duyduğu dehşet ve hiddet duygusu anıtsal bir büyüklük kazandı.

⁴⁰ READ, Herbert, “London Bulletin, October 1938, No. 6, London, sf 6

Picasso'nun büyük freski, yok etmenin anıtı, öfke çılgılığı ve dehanın ruhunun yankılanan korkusudur.

Bu resmin anlaşılmasının güç olduğu, cumhuriyetin askerlerine, sokaktaki insana, hücredeki komüniste hitap edemeyeceği söyleniyordu; fakat aslında öğeleri net ve açıkça sembolik. Gecenin ve günün ışığı, bir yokoluş ve yıkım sahnesi sergiliyor; yaralı at, kıvranan kadın ve erkek bedenleri, arka planda, muzaffer bir şekilde dönen, aptal bir güçle gergin olan kızgın boğanın geçtiği yolu gösteriyor. Gerçek bu arada; klasik çehresinin saflığını gösteren trajik maskesi ile pencereden katliamın üzerine lambasını uzatıyor. Koca tual acıma ve korkuyla dolu, fakat bütün bunların üzerine sanatın hisleri durulaştırıcı dengesinden doğan isimsiz bir zarafet geçirilmiştir.

Sadece Guernica değil, İspanya'da, sadece İspanya değil, Avrupa'da bu kinaye ile sembolize edilmiştir. Savaş yıkıntılarının içindeki şiddetli ıstırap, insan inancının ve yürekliliğinin modern çarmıhıdır. Bu dini bir resimdir. Grünewald'e, Avignon Pieta'nın mastırına, Van Eyck'a veya Bellini'ye ilham kaynağı olmuş ve aynı çeşit değil ama aynı derecede şevkle yapılmış dini bir resimdir. Bu resmi yapan Picasso ile Goya'nın Desastres'ini karşılaştırmak yeterli olmaz. Goya'da büyük bir ressam ve büyük bir hümanisti ama tepkileri bireyseldi (onun aletleri; taşlama, ironi alaydı). Picasso daha evrensel; sembolleri Homer, Dante, Cervantes'in sembolleri gibi banal. Sadece sıradan olan bu kadar, kuvvetli hislerle dolduğu zaman, bütün ekol ve kategorileri aşan bir sanat eseri doğuyor ve doğduktan sonra ölümsüz olarak yaşıyor.”

PAUL ELUARD

Guernica 1949⁴¹

Guernica. Küçük bir Biscaye kentidir Guernica, Bask ülkesinin geleneksel başkenti. Baskların gelenek ve özgürlüklerinin kutsal simgesi meşe orada yükseliyordu. Guernica'nın tarihsel ve duygusal bir önemi var bugün.

26 Nisan 1937 tarihinde, halkın Pazar günü, öğle sonunun ilk saatlerinde, Franco'nun buyruğundaki Alman uçakları filo dalgaları halinde gelerek Guernica'yı üç buçuk saat boyunca bombaladılar.

Kent bütünüyle yerle bir edildi, yakıldı yıkıldı. Hepsi sivil halkdan iki bin kişi öldü. Bu bombalamanın amacı, tahrip ve yangın bombalarının sivil halk üzerindeki ortak etkilerini denemektir.

⁴¹ ELUARD, Paul, Ozan ve Gölgesi, Adam yay., İstanbul, 1984, sf. 86-91

İyi yüzler ateşte iyi yüzler soğukta
Direnmelerde gecede küfürlerde kurşunlarda

İyi yüzler herşeydeki
İşte gözünü dikmiş size bakıyor boşluk
Zavallı ölüme gönderilen yüzler
Örnek olacaktır ölümünüz
Ölüm yıkılmış yürek
Ödettiler size ekmeğini
Yaşamınızın

Ödettiler size göğü toprağı suyu uykuyu
Ve kara yoksulluğunda
Yaşamınızın

Sevimli oyuncular bunca kederli ama bunca uysal oyuncular
Oyuncuları bir sürekli dramın

Ölümü düşünmediniz

Yaşamının ve ölmenin korku ve cesareti
Bunca zor ve bunca kolay ölüm

Küçük insanlardır Guernica'nın insanları. Çok eskiden bu yana kentlerinde yaşamaktadırlar. Yaşamları bir damla varsıllık ve ummanlar dolusu yoksulluktan

oluşmuştur. Çocuklarını severler. Yaşamları küçük mutluluklar ve bir kocaman tasadan, yarın tasasından oluşmuştur.yarın yemek yemek gerek, yarın yaşamak gerek. Bugün sadece umuyorlar. Bugün sadece umuyorlar. Bugün çalışıyorlar.

Hepimiz kahvelerimizi içerken gazetelerde okuduk; Avrupada bir yerde katiller çetesi insan yığınlarını yok ediyor. Karnı deşilmiş bir çocuğu, boynu vurulmuş bir kadını, bir anda bütün kanını kusan bir erkeği gözümüzün önüne güçlükle getiriyoruz. İspanya uzakta, İspanya sınırlarımızda. Kahveyi içince işe gitmemiz gerek. Başka yerlerde olup biteni düşünmeye vakit yok. Ve acımızı bastırıyoruz.

Yarın, acıyı, korkuyu ve ölümü tanımaya vakit olacak.

Ama cinayeti yürürlükten kaldırmak için çok geç olacak.

Makinelı tüfek mermileri işini bitiriyor can çekişenlerin.

Makinelı tüfek mermileri oynuyor çocuklarla.

Rüzgardan da iyi.

Demir ve ateşle

Ezildi insan bir maden ocağı gibi

Teknesiz bir liman gibi oyuldu

Oyuldu ateşsiz bir ocak gibi

Gömüleri aynı kadınlarla çocukların

İlkbaharın yeşil yaprakları ve katıksız süt

Ve zaman

Duru gözlerinde onların

Kadınlarla çocukların gömüleri aynı

Gözlerinde

Erkekler savunuyor onu güçleri yettiğinde

Kadınlar ve çocukların aynı kırmızı güller var

Gözlerinde

Herkes gösteriyor kendi kanını

Birçoğumuz fırtınadan korkmuş olduğumuzu söylerler. Bugün, fırtınanın yaşam olduğu kanıtlandı. Birçoğumuz gök gürültüsü ve şimşeklerden korkmuşuzdur. Amma da safmışız; bir melektir gök gürültüsü, şimşeklerde kanatlarıdır onun. Yanan doğanın korkusunu görmemek için hiçbir zaman mahzene inmedik. Bugün kendi dünyamızın sonudur, herkes kanını gösteriyor.

Erkek kollarını açıyordu sevdalı kadınına

Gülerek hıçkırıyordu avunmuş çocuklar

Ölülerin gözleri korkunun kalınlığında

Ölülerin gözleri çorak toprak inceliğinde

Kurbanlar içti bir zehir gibi

Kendi gözyaşlarını

Başları kasklı, ayakları çizmeli, dürüst ve yakışıklı pilotlar salıyorlar bombalarını. Özenle. Yerde, yıkım, bozgun. Kendini iyiye vermiş olan en büyük filozof, bir dizge çıkarmadan önce iki kez bakıyor oraya. Çünkü şimdiyle birlikte,

geçmiş ve gelecekte savrulup dağılıyor; bir yanardağ ağzında, kırılan ve yok olan bir zincir. Yaşamın belleğidir tıpkı bir mum gibi söndürülen.

İnsanların üzerinde kan,hayvanların üzerinde kan
Öylesine pis öylesine iğrenç bir bağ bozumu ki
Cellatlar bile temiz ve saf kalır yanında

Bütün gözler oyuk sönmüş bütün yürekler
Tıpkı bir ölü gibi soğuk toprak

Haydi öyleyse engelleyin ölümün kokusunu alan bir hayvanı. Çocuğunun ölümünü açıklayın bakalım bir anneye. Haydiyalımlara güven verin bakalım. Çocukları düşman yerine koyduklarını ve bir çocuk beşiğine bir savaş aygıtına saldırır gibi saldırdıklarını nasıl anlatmalı dünyanın büyüklerine ? Bir tek gece var sadece o var, yoksulluğun kızkardeşi ve akıl almaz iğrenç ölümün kızı, savaşın gecesi.

Uğurlarına şu hazinenin şarkılandığı insanlar

Uğurlarına şu hazinenin boşa harcandığı insanlar annenizin, kardeşlerinizin, çocuklarınızın can çekiştiğini düşününüz, yaşama son veren şu kapışmayı gözünüzün önüne getiriniz, aşklarınızın can korkunç korkusunu yüreklerinde duyuyorlar. Kesin bir tutum takınmak çekişmesini düşününüz. Katillerden koruyunuz kendinizi. Bir çocuk bir yaşlı, kendi yasını tutan yaşamın için, yaşama isteğinin saçmalığını birdenbire duyumsuyorlar. Herşey çamura dönüşüyor ve kararıyor güneş.

Yıkım anıtları

Güzelim dünyası yıkıntılarım

Güzelim dünyası yıkıntılarım

İşte leşe dönüştünüz kardeşlerim

Parçalanmış iskeletlere

Sizin yörüngesinde dönüyor dünya

Çürümüş bir çölsünüz artık

Ve ölüm bozdu dengesini zamanın

Kurtlar ve kargalara muştular ola

Ama coşan umudumuzsunuz aynı zamanda

Guernica'nın ölü meşesinin altına, Guernica'nın kalıntılarının üzerine, Guernica'nın lekesiz göğünün altına, bir adam geri döndü, koltuğunun altında meleyen bir oğlak ve yüreğinde bir güvercin. Sevgiye evet baskıya hayır diyen tertemiz türküyü bütün öteki insanlar için söylüyor. Doğal umutlar en yüce umutlardır. Oradour ve Hiroşima gibi Guernica'nında yaşayan barışın başkenti olduğunu söylüyor. Onların yoklukları, korkudan da güçlü bir protesto olarak kendini duyuruyor.

Bir insan şarkı söylüyor,bir insan umut ediyor. Ve acısının eşek arıları katı gökyüzünde uzaklaşıyor. Ve türküsünün bal arıları insanların yüreğinde yapıyorlar ballarını.

Guernica! Suçsuzluk suçun hakkında gelecek.

Guernica!...

6. ÖZET

Bu çalışma 20. Yüzyılın en enteresan sanatçısı olarak Picasso ve onun en ilgi çeken resmi Guernica'nın oluşum aşamaları ve kaynakları üzerine bir araştırmadır.

Vatikan müzesine yapılan bir ziyaret sırasında, orada sergilenmekte olan bir 16. yüz yıl Rafael Okulu halısının, Guernica resmi ile olan aşırı benzerliği bu araştırmayı doğurdu. Picasso'nun bütün bir sanat tarihine olan merakı ve beğendiği eserleri ele alarak, onlarla hesaplaşması veya kendi uslubu ile onları yeniden var etmesi bilinen özelliklerindendi. Kendisinin de açıkca söylediği gibi, "ben başkalarını değil, kendimi kopya etmekten korkarım" sözünü doğrularcasına Vatikan'daki Rafael Okulu halısından, temayı, kompozisyonu, figürlerin karakterlerini, yerlerini hatta bazı detaylarını dahi almaktan çekinmemiştir. Çok doğru bir seçimle, o sırada İspanya'nın içinde bulunduğu politik açmaz ve savaşın felaketlerinin getirdiği hislere en uygun temayı ve en uygun eseri yakalamıştır. Vatikan halısındaki kompozisyon, İncil'de İsa Peygamberin hayatından, çocukluğundan bir sahneyi "Masumların Öldürülmesi" sahnesini işlemektedir. On iki halıdan oluşan bu serinin, biri kaybolunca kalan on birinden günümüzde dokuz tanesi sergilenmektedir. Kesin olarak resimleri kimin yaptığı bilinmemekle beraber, tahmini olarak, Rafael'in ölümünden sonra işlerini devir alan asistanlarından Giulio Romano tarafından yapıldığı söylenmektedir. Halılar 1519 veya 1520 yılında sipariş edilse de, Rafael'in ölümünden sonra, Brüksel'de Pieter van Aelst atölyesinde dokunarak ancak 1531 yılında getirilip Vatikan'daki yerine asılır.

Picasso bu eserle ilk İtalya seyahati sırasında karşılaşmış olabilir. 1917 yılında Roma'ya ilk defa Jean Cocteau ile beraber, onun teşviki ile, Rus Balesi ile çalışmak için," Parade " balesinin dekor ve kostümlerini yapmak üzere gider. Klasik İtalyan sanatı ile bu karşılaşma, kübizmin tarihe karışmasına ve onun sanatında neo-klasik denilen dönemin başlamasına neden olur. İtalya'nın onun sanatı üzerindeki tesirleri, yankıları ile birlikte bir ömür boyu hissedilecektir.

İtalya seyahatinden tam yirmi sene sonra yapılan Guernica resminde, İspanyol İç Savaşındaki, sivil halkın çektikleri anlatılmak isteniyor gibi görünse de, aslında, tarih öncesinden beri dünyamızın görmekte olduğu bir insanlık dramı, "Masum insanların Katledilmesi" resmedilmektedir. Bu açıdan Guernica sadece bir savaş protestosu olmakla kalmaz çok daha geniş bir zaman diliminini kapsar ve daha büyük bir insanlık dramını protesto eder. Guernica, Vatikan'daki halı ile kompozisyonundaki büyük benzerliğe rağmen, fazlasıyla İspanyol olan bir kavramın, boğa güreşinin iki ana karakterini, at ile boğa'yı da resmin bünyesinde birleştirir. Kendisi de bu resimde boğa ile vahşeti ve karanlık güçleri, at ile İspanyol halkını simgelediğini kabullenecek ve savaşın acımasızlığına, sanatının yaratıcılığı ile karşı duracaktır.

6. SUMMARY

This study is on Picasso as the most interesting painter of the 20th century and Guernica's sources and stages of creation, his painting holding the highest degree of attention.

The close similarity of a 16th century Raphaelite school tapestry with Guernica triggered this study. Picasso was known for his qualities of interest in a whole history of art

and taking other works of art he liked reckoning or blending them in his way to recreate. As if confirming his saying outright : “I am not afraid of copying others, only of copying myself”, he has not abstained from taking the theme, composition and the characteristics, places and even some of the details of the figures in this Raphaelite school tapestry in Vatican. By a very good choice he has captured the most appropriate theme and work of art for the political impasse and feelings aroused by the disasters of war in Spain at the time. The composition on the tapestry elaborates the scene of “Massacre of the Innocents” from the childhood of Christ in the Bible. These tapestries comprise in series of twelve and out of the remaining eleven, one being lost, nowadays only nine are on exhibition. Though it is not known for certain the creator of these designs is said to be Giulio Romano, one of Raphael’s assistants who have taken over his works after his death. Though these tapestries were ordered in 1519 or 1520 they were woven in Pieter Van Aelst’s workshop in Brussels and sent to be exhibited in Vatican in 1531.

Picasso might have been exposed to this work during his first trip to Italy. In 1917, encouraged by Jean Cocteau, he goes to Rome for the first time with him to work with the Russian ballet, designing the decor and the costumes of ballet “Parade”. This exposure with the Italian Klassical Art makes Cubism a thing of the past and he enters his neo-classical period. Italy’s influence and echoes will manifest on his works for life. In Guernica, painted twenty years after his trip to Italy, although it appears to depict the sufferings of civilians during the Spanish civil war it paints a human tragedy the world has witnessed from the start of history, “Massacre of the Innocents”. From this point of view Guernica is not only a protest against war, it covers a longer time span and protests a larger scale human tragedy. In spite of the close similarity with the composition of the tapestry in Vatican, Guernica combines the two characters of - a very Spaniard concept - bull fight, the horse and the bull, in the

painting. He will also admit that in this painting he has selected the bull as a symbol of brutality and the horse as a symbol of humanity, withstanding the ruthlessness of the war with the creativity of his art.

7. EKLER

8. KAYNAKLAR

ARNHEİM, RUDOLF, **The Genesis of A Painting : Picasso's Guernica**, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1973

ASHTON, Dore, **Picasso Konuşuyor**, Çev. Mehmet Yılmaz, Nahide Yılmaz, Ütopya yay., Ankara, 2001

BARR, Jr. Alfred , **Picasso Fifty Years of His Art**, The Museum of Modern Art, New York, 2. ed, 1980

BERGER, John, **Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı**, Metis yay, İst, 1989

BLUNT, Anthony, **Picasso's "Guernica"**, Oxford University Press, London, 1969,

BRASSAİ, **Picasso İle Konuşmalar**, çev. Yakup Şahan, de yayınevi, İst.,1985

BUCHHEIM Lothar Günther, **Picasso**, Trans. Michael Heron, Thames and Hudson, 1959

CHAR, Rene, **Picasso : Yaz Rüzgarları Altında**, sanat dünyamız, (üç aylık kültür ve sanat dergisi , editör : Cem İleri) İstanbul, 2002, bahar, Sayı :83

CHIPP, B. Herschell, **Picasso's Guernica**, Thames and Hudson, London, 1989

CIRLOT, Eduardo Juan, **A Dictionary of Symbols**, Dover Publications, Inc. Mineola, New York 2002

CLAİR, Jean Ed. , **Picasso The Italian Journey 1917-1924**, Rizzoli, New York 1998

COCTEAU Jean , **Picasso, Librairie Stock Paris, sf. 22**

COOPER Douglas, **Picasso and Theatre**, Harry N. Abrams, Inc.,New York 1967

- DAIX, Pierre, **Picasso Life and Art**, Thames and Hudson, New York, 1993
- ERHAT, Azra, **Mitoloji Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 4. bsk., 1989
- FERMOR, Sharon, **The Raphael Tapestry Cartoons**, Scala Books, London, 1996
- GALASSI Grace Susan, **Picasso's Variations on the Masters**, Ed. Elaine M. Stainton, Harry N. Abrams, Inc Publishers, New York, 1996
- GARAUDY, Roger, **Picasso, Saint-John Perse, Kafka**, Payel yay.,3.bas.,1991
- GİLOT, Françoise and LAKE Carlton, **Life with Picasso**, McGraw—Hill Book Company, U.S.A, 1964, 5. ed.
- GOYTİSOLO, Juan, **Osmanlı'nın İstanbulu**, çev. Neyyire Gül Işık, Y.K.Y., İstanbul 2002
- HAMILTON, Edith, **Mythology**, New American Library, 1937
- HİLTON, Tim, **Picasso**, Thames and Hudson, London, 2.ed., 2001
- LARREA Juan, **Guernica Pablo Picasso**, Curt Valentin Publisher, New York, 1947
- LORD, James, **Picasso and Dora**, Farrar Straus Giroux, New York, 1993
- MALRAUX, Andre, **Picasso's Mask**, Da Capo Press, New York, 1994
- McCULLY, Marilyn, ed., **A Picasso Anthology**, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 3. ed., 1997
- NASH, A. Steven, ed., **Picasso and the War Years**, Thames and Hudson, Fine Arts Museums of San Francisco, 1998
- O'BRIAN, Patrick, **Picasso A Biography**, Norton & Company, New York,
- OPPLER, C. Ellen ed., **Picasso's Guernica**, Norton Critical Study in Art History, New York. London, 1988
- PENROSE, Roland, **Picasso His Life and Work**, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 3. ed., 1981
- PENROSE, Roland, **Scrap Book 1900-1981**, Rizzoli, New York, 1981
- READ, Herbert, **The Meaning of Art**, Faber & Faber, London, 1974
- RICHARDSON, John, **A Life of Picasso**, vol. 1 & 2, Random House, New York, 1996
- SABARTES, Jaime, **Picasso An Intimate Portrait**, trans. Angel Flores, Prentice--Hall, Inc., New York, 1948

SCHAPIRO, Meyer, **The Unity of Picasso's Art**, George Braziller, New York

TANKARD, Alice Doumanian, **Picasso's Guernica after Rubens's Horrors of war**, Art Alliance Press, Philadelphia, 1984

TOLLU, Cemal, **Mitoloji**, Güzel Sanatlar Akademisi Yay., İstanbul, 1964

WALTHER, F. Ingo, WARNKE Carlsten-Peter, **Picasso** Trans. Michael Hulse, Taschen, Köln, 2002

WIEGAND, Wilfried, **Pablo Picasso**, çev. Canan Dövenler, alan yay., İstanbul, 1985

9. ÖZGEÇMİŞ

1950 yılında Ankara'da doğdu.

1961 yılında Adana'da Ziya Paşa ilkokulu'nu bitirdi.

1967 yılında İstanbul Kadıköy Kız Koleji'ni bitirdi.

1973 yılında Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü'nü bitirdi.

