

P

ortreler: Ev ve Aile

Camille ile Monet'nin bohem yılları

Monet'nin kişisel yaşamı, birçok bakımdan, başlı başına küçük bir sosyal devrimden farksızdı: Alışılmış Batı resminin dönüştürülmesi konusundaki özgürce yaklaşımını, köhne bir ahlak anlayışına saplanıp kalmış ailesinin ve toplumun muhalefetine karşın, özel yaşamına da uygulamaktan kaçınmıyordu. 1870'te evleneceği ilk hayat arkadaşı, aynı zamanda modeliydi: İyi bir aileden gelen bu genç kadın, Monet'ye ilk Salon sergisi başarısını sağlayan Yeşil Elbiseli Kadın (1866, Bremen, Kunsthalles) adlı tablosu için ona poz veren Camille Doncieux'den başkası değildi. O zamanlar ressamların modelleri çoğu kez onların sevgilileri de olurdu, ama böylesi "yasak" ilişkilerden dünyaya gelen çocukların babaları tarafından tanınmasına aynı sıklıkta rastlanmazdı. Oysa Monet, 1867'de ilk çocuğu Jean'ın doğmasından sonra hiç de öyle yapmamış ve ailesinin, harçlıklarını kesecek ve onu gençliğinde yaşadığı Le Havre kentine geri dönmeye zorlayacak kadar karşı koymasına karşın, oğlunu nüfusuna geçirmiş, Camille ile evlenmek niyetinde olduğunu açığa vurmuştu. Genç ressam pek çok yolculuğa çıkmaktan geri kalmamakla birlikte, sık sık, o sıralar Bougival'de herkesten gizli ve umarsız bir yoksulluk içinde yaşayan karısı ve oğlunun yanına dönüyordu. Karısıyla oğlunun durumunu dostları ve koleksiyoncularına yazdığı mektuplarda karamsar bir dille anlatmıştır.

Monet, aile yaşamı düşüncesine tutkuyla bağlıydı. Yakın dostu ressam Bazille'e (Jean'ın vaf-tiz babası) gönderdiği mektuplarda, ana-oğuldan derin bir sevgiyle söz eder:

"Çok mutluyum, zil takıp oynayabilirim. Burada öylesine büyük bir sevgiyle kuşatılmış durumdayım ki, ispenç horozu gibi şişine şişine dolaşıyorum (...) Akşamları ise, sevgili dostum, yuvama, küçük kulübeme, ocağımın başına dönüyor, sevgili küçük aileme kavuşuyorum. Vaftiz oğlunun artık ne kadar tatlı olduğunu bir görebilsen. Sevgili dostum, bu küçük kadının büyüdüğünü izlemek büyük keyif, onun varlığı benim için büyük mutluluk!"¹

Monet ile Camille, en sonunda 28 Haziran 1870'te evlendiler. Monet'nin babası nikâh törenine katılmadıysa da, avukatı aracılığıyla onayını ilettiler. Nikâh şahitleri arasında Gustave Manet (ressam Édouard Manet'nin erkek kardeşi) ve Gustave Courbet de vardı — doğmakta olan saygın bir sanat birlikteliğinin ilk işaretlerinden biriydi bu.

¹ Bazille'e mektup, Étretat'dan yazılmış, Aralık 1869, alıntılaman Kendall (ed.), age., s. 34.

Ne var ki, Monet'in Camille ve Jean'la mutluluğu uzun sürmeyecekti: 1878'de ikinci bir erkek çocuğun, Michel'in doğumu feci koşullarda gerçekleşecek, çocuğun zaten hasta olan annesi giderek iyice zayıf düşecek, olasılıkla rahim kanserinden 5 Eylül 1879'da acılar içinde ölecekti. Monet, karısının ölümü üzerine yasa boğulacak ve Camille'in ölüm döşeğindeki o ünlü portresini yapacaktı. Sonradan, çok değer verdiği karısının bu resminde doğru renkleri seçmenin kendisi için hiç de kolay olmadığını itiraf etmişti.

Giverny'deki evde modern bir aile

Monet'in suçluluk duygusu, belki de, Camille'in ölüm döşeğindeki resmiyle sınırlı değildi. Bir süredir son derece zor bir durumdaydı Monet. İlk hamilerinden birinin, tanınmış koleksiyoncu Ernest Hoschedé'nin —İzlenimci resimler satın alarak servetini riske atan ve 1876'da Monet'ye Montgeron'daki şatosunun dekorasyonunu sipariş eden gözüpek bir lüks kumaş taciri— iflası beklenmedik bir durum yarattı: Monet'ler ve Hoschedé'ler, yaşamları boyunca sürececek alışılmamış bir aile oluşturdular. Monet ile Ernest'in karısı Alice giderek iyice yakınlaşmışlardı; başlangıçta bu yakınlaşmadan haberdar olmadığı anlaşılan Ernest durumun ayırdına vardığında artık çok geçti (Hoschedé'nin en küçük oğlunun Monet'den olup olmadığı tam olarak bilinmiyor).

1875'ten başlayarak işler daha da kötüye gitti: Mutsuz koleksiyoncu evden uzakta, Paris'te gitgide daha fazla vakit geçiriyor, uzun süre bir haber bile göndermediği oluyordu. O yüzden, karısı ve ailesi kendilerini terk edilmiş hissediyorlardı. 1879'da Camille ölünce, Alice ve Monet birbirlerine yardımcı ve destek olmak için daha da yakınlaştılar: Bundan önce, Monet Ernest'in karısı ve altı çocuğunun bakımını üstlenmiş, Alice de Camille acılar içinde ölüm döşeğinde yatarken Monet'in oğullarına bakmıştı. 1881'de Monet ve Alice Poissy'ye taşındıklarında, durumları daha açık seçik bir temele oturdu. "Bu önemliydi, çünkü ilişkilerinin niteliğini sağlama bağlıyordu: Ne de olsa, Monet Vétheuil'den ayrıldığında, Alice Paris'e, kocasının yanına gidebilirdi."²

1883'te Giverny'yi keşfetmeleri, bu adamakıllı modern, harman olmuş aileye daha bir istikrar getirdi. Ama yine de, durum aslında o kadar zordu ki, sevgili oldukları halde Monet mektuplarında Alice'e hâlâ "Madame" diye hitap etmeyi sürdürüyor, Alice de şerefini tehlikeye atmamak için Monet'den mektuplarını alıp okuduktan sonra yakmasını istiyordu. Alice, ancak Ernest'in ölümünden sonra, artık kabul görmüş olan sevgiliyle evlenmeyi kabul edecekti. Monet ile Alice 16 Temmuz 1892'de, Alice'in kızının Amerikalı ressam Theodore Earl Butler'la evlenmesinden kısa bir süre önce evlenecekler, böylece Monet görenek uyarınca üvey kızını kilisedeki törende damada teslim edebilecekti.

Geleneksel ahlakı bu kadar uzun süre hiçe saymak, o zamanlar gerçekten de pek sık rastlanan bir durum değildi; özellikle de, bu denli özgür ve bohem yaşam tarzlarına karşı hâlâ son derece hoşgörüsüz olan kırsal topluluklarda. Toplumun baskıcı müdahalelerinden sıyrılan ve Monet'in gittikçe artan başarılarıyla parasal bağımsızlığa ulaşan Giverny'deki ev, bu aşırı modern ailenin huzur ve mahremiyete kavuştuğu bir cennet köşesi oldu. Monet'in birkaç ziyaretçisi —dostlar ve hayranlar— hiç kuşkusuz onun geleneklere başkaldırmasını onaylamayanlardan değildiler. Gerçi yöredeki çiftçilerle yaşadığı tartışmalar Monet'in göletini genişletme planlarını tehlikeye

² Noémie Goldman, Claude Monet. A Museum for Monet, Paris, Hazan, 2010, s. 74.

düşürüyordu, ama hiç kimse bu “yabancılar”a ve onların apayrı, bağımsız yaşam tarzına gerçek anlamda bir baskı uygulamıyordu. Yine de, bu durum, Monet'nin yapıtlarında izini bırakmakta gecikmedi: Monet, hiçbir zaman Alice'in resmini yapmadı. Birbirlerinden ayrı kaldıkları zamanlardaki yazışmalarında Alice Monet'nin en yürekten dostu, en yakın sırdaşı olmuştu, ama eserlerinde bu dostun izi yoktur. Alice kendisine o denli ateşli, her geçen gün biraz daha tutkulu mektuplar yazmış olan adamın, portresini de yapmış olmasını hiç istememiş midir acaba? Ama Monet'nin, manzara resimlerinde gittikçe daha az insan figürüne yer vermiş olduğunu da unutmamak gerekir. Gerçi Monet'nin resimlerinde Alice yoktu, ama Alice sanatçının yaşamında her zaman hazır ve nazırdı; evlenmeden önceki ve evlendikten sonraki yazışmalarında Monet'nin neşe ve umarsızlık kaynağı, kıskanç, mütehakkim, endişeli ve sevecen diye söz ettiği Alice'in tutkulu, eğlenceli ve asi kişiliği ressamı her zaman büyülemişti: “... ev halkıyla ilgili bitmek tükenmek bilmeyen yakınmaların, parayla ya da beni çok fazla seviyor olmanla ilgili kaygıların beni altüst ediyor; merak etme, benim tek istediğim senin yanında olmak, ama kısa bir süre daha sabretmeliyiz.”³ Evlendikten yıllar sonra bile, Monet, “... Yüreğini ferah tut, kıskanman için hiçbir neden yok...”⁴ ve “... sakın çok fazla kaygılanma, aşırı heyecana kapılma (Monet'nin eve dönmesini beklerken)” diye yazıyordu.⁵

Tarihsel bir miras: aile yaşamının kanıtı

Alice'in portresini yapamamış olması, Monet'yi ailesinin geri kalan üyelerini resmetmekten vazgeçirmemişti. Elimizde Camille ve çocuklarının pek çok portresi bulunuyor. Monet, Hoschedé'lerin iki kızının da genellikle daha önce Camille'in verdiği pozlarda portrelerini yapmıştı; özellikle Şemsiyeli Kadın (1886, Paris, Musée d'Orsay), 1875 tarihli Camille'in Jean'la birlikte portresindeki kompozisyonu andırmaktadır. Ne var ki, en şaşırtıcı ve en içten resimler, sanatçının, en küçük oğlu Michel'e kalan ve bugün Marmottan Müzesi koleksiyonunda yer alan özel koleksiyonu içindedir: Monet ve Hoschedé ailelerinin çocuklarını birlikte betimleyen karakalem portreler ve sanatçının kendi oğulları Jean ve Michel'in küçük, canlı eskizleri. Monet'nin ailesine olan bağlılığı, Michel'in ricasıyla 1964'te müzeye girinceye kadar bilinmeyen bu “albüm”de açık seçik görülüyor. Sanatçının sağlığında izleyici önüne hiç çıkmamış olan bu küçük yağlıboya ve karakalem eskizler, Monet'nin mahrem dünyasını ve aile yaşamını gözler önüne seriyor. Bunlar, sanatçının en yakını ve en değerli saydığı insanlara duyduğu büyük sevgiyi dile getirdiği mektupları olmazsa olmaz biçimde bütünlükler. Söz konusu mektuplardan tipik bir örnek verecek olursak, 1886'da Belle-Île'den yazdığı, sanatçının “koca herifler”le ve öteki çocuklarla ne kadar yakından ilgilendiğini göstermektedir: “Birbirlerine iyi davrandıklarını duymak beni çok sevindirdi, onları göreceğim günü iple çekiyorum; sizlerden ayrılalı bir ömür geçti sanki.”⁶

Aile resimleri ve eskizler, Monet'nin, verilen uğraşı maskelemek için elinden geleni ardına koymadığı, konuyu birkaç hızlı fırça vuruşuyla yakalayarak tam tersi bir izlenim uyandırmayı başardığı tamamlanmış resimlerinin tersine, açıkça hünerli bir tekniği ortaya koyar. Burada, resmin o anda yapıldığı açıktır ve Monet'nin resimlere eşlik eden “notlar”ı, çoğu kez doğrudan renkli eskiz yapan, her çocuğun karakteri ve ruh halini birkaç marifetli fırça vuruşuyla yakalayabilen sanatçının, kullandığı araçlara ne kadar vâkıf olduğunu gösterir.

³ Monet'den Alice Hoschedé'ye mektup, Kervilahouen, Belle-Île'den yazılmış, 26 Ekim 1886, alıntılan Kendall, age., s. 88.

⁴ Monet'den Alice Monet'ye mektup, Londra, 26 Şubat 1900, alıntılan Kendall, age., s. 134.

⁵ Monet'den Alice Monet'ye mektup, Londra, 28 Mart 1900, alıntılan Kendall, age., s. 136.

⁶ Alice'e mektup, Kervilahouen'den yazılmış, 26 Ekim 1886, alıntılan Kendall, age., s. 88.

Michel Monet'in bu bağışı pek çoklarına şaşırtıcı gelebilir: Yaşamı boyunca Fransız Akademi geleneğine karşı çıkmış bir ressamın özel koleksiyonu, Fransa Enstitüsü'nün bir parçası olan bir kuruma neden bırakılsın? Noémie Goldman pek haklı olarak bu soruyu ortaya atmış ve inandırıcı açıklamalar getirmiştir. Bir kere, bu bağış, eskizlerin, İzlenimciliğe adını veren tabloyla, yani Monet'in ilk kez 1874'te sergilenen, öncü koleksiyoncu Ernest Hoschedé'nin satın aldığı, Dr. Georges de Bellio'nun koleksiyonuna girdikten sonra da kızının 1947'de Marmottan Müzesi'ne armağan ettiği ünlü İzlenim, Gündoğumu adlı tablosuyla bir araya gelmesini sağlamıştır. "Bu duygusal nedenin yanı sıra başka nedenlerden de söz edilebilir. Örneğin, Marmottan Müzesi, Michel Monet'in gözünde, Monet'in tuvaleri için en uygun müzedir: Sanatın başkenti Paris'in orta yerinde, bahçe içinde bir konak, candan, yapmacıksız bir ev."⁷ Müze, 19. yüzyıl sanat dünyasının herkesçe kabul edilmiş merkezinde (eski) bir özel konut olarak, koleksiyonun çok özel niteliği ile sanat tarihindeki tartışılmaz önemini uzlaştırmıştır. Böylece, bu özel Monet'leri, Marmottan Müzesi'nin ve Giverny'deki restore edilmiş aile evinin duvarlarında keşfetme olanağı bulmuş olduk ki, Monet de hiç kuşkusuz bunu isterdi. Hem, Monet, yaşamı boyunca resmi ödüller ve madalyalardan kaçınmış, ama dünyanın dört bir yanından özel koleksiyoncuları, eleştirmenleri ve sanatçıları cezbetmeye çalışmış bir ressamdı. Giverny'nin başarısı, onu başka yerlerde yeniden yaratma girişimlerine yol açmıştır: 27 Haziran 2012 tarihli bir makalede anlatıldığı gibi, evin cephesi ve bahçe, 2012 Haziranından Ekimine kadar bir süreliğine New York, Bronx'ta "yeniden oluşturulmuştu". Ne var ki, Monet'in özel koleksiyonunun asla kopyası yapılamaz.

⁷ Goldman, age., 2010, s. 12.

G iverny'nin İzinde

Paris'ten kaçış

Monet şehir insanı değildi. Doğrudur, sanat yaşamının ilk evrelerinde, meslek sahibi olmayı ümit eden hiçbir sanatçının uzak duramayacağı Paris'in cazibesine kapılmıştı, ama daha 1868'de bile çekincelerini Bazille ile paylaşıyordu: "Paris'te oluşuna gıpta etmiyorum [...]doğayla karşı karşıya ve tek başına olmak sence de insana daha iyi gelmiyor mu? Bundan adım gibi eminim. [...] İnsanın zihni Paris'te görüp duyduklarıyla fazla meşgul oluyor [...] burada yaptıklarımın iyi tarafı hiç değilse başka kimseye benzememesi olacak, en azından bana öyle geliyor. Bundan sonra Paris'te çok zaman geçireceğimi sanmıyorum, her yıl en fazla bir ay."¹ Genç ressam Café Guerbois ve diğer uğrak mekânlarındaki hararetili ve sonu gelmez tartışmalarla vaktini harcadığını düşünüyordu. Her ne kadar Manet'yle dönüm noktası niteliğindeki tanışıklığı Paris'te gerçekleşmişse de ve Gleyre'in atölyesindeki talebeleri, özellikle de Monet, Bazille ve Renoir'ı açık hava ressamlığı dahil yeni yöntemler denemeye teşvik eden heyecan verici fikirler sebebiyle Paris yaşamında şüphesiz önemli rol oynamışsa da, Monet çok geçmeden şehre olumsuz gözle bakmaya, burayı bireyselliğin yittiği, meteliksiz bir ressamın kıt kanaat geçinebildiği bir yer addetmeye başlamıştı.

Ancak Monet'nin Paris'ten kaçmasının sebepleri saymakla bitmezdi. Kimliğini kaybetme endişesi ve zar zor geçinebilmesi dışında, onun her şeyden önce bir manzara ressamı olduğunun altını çizmek gerekir. Eleştirmenlerin dikkatini de ilk böyle çekmişti. Doğa onun büyük aşkıydı. Hevesli genç bir talebe olarak başkenti keşfeden Monet'nin Salon'da en çok gözüne çarpan Corot ve Barbizon Okulu'ydu. Monet, o yıllardaki en gözde mektup arkadaşı Boudin'e yazdığı mektuplarda, sergide gördüğü Troyon'un tablolarını coşkuyla methediyordu: "Çiftliğe Dönüş harikulade, nefis bir gökyüzüne sahip, fırtınalı bir gökyüzü. Çok hareket var, bulutlardaki rüzgârın hareketleri; inekler ve köpekler şahane."² Hatta Boudin'e böylesi ressamların veliahtlarının daha ortaya çıkmadığını, çağdaş manzara resminde halen doldurulmayı bekleyen bir boşluk olduğunu da belirtmişti.

Acaba bunları yazarken aklından dostu ve ustasını mı geçiriyordu, yoksa kendisini mi? Monet'nin Île-de-France'ta yaptığı ilk manzara resimleri böylesi bir ihtirası ortaya koyar. Aralık 1871'de taşındığı Argenteuil'de, sanayileşmiş bir banliyönün modernliği ile Parislilerin tekne gezintisine çıktıkları Sen nehrinin kıyılarının kırsal albenisini uzlaştırmaya çabaladı. Bu, Monet'nin

¹ Monet'nin Bazille'e mektubu, Étretat, Aralık 1868, alıntılayan R. Kendall (ed.) ve B. Strevens Romer (çev.), Monet by Himself, Londra: Time Warner, 2004, s. 34.

² Monet'nin Eugène Boudin'e mektubu, Haziran 1859, alıntıllayan Ségolène Le Men, Monet, Paris: Citadelles et Mazenod, 2010, s. 60.

resminde önemli bir yeni aşamayı teşkil ediyordu; Ségolène Le Men'in deyişiyle, "gündelik hayat-tan basit işaretlere dayalı yeni bir pitoresklik tanımı" yaratmaya girişti.³ Bu anlayış, deniz keyfini banliyönün şaha kalkmış sanayileşmesiyle, su yüzeyindeki ışık oyunlarını köprülerin demir direkleri ve uzaktan geçen trenlerin dumanlarıyla bir araya getiriyordu. Bu yarı kent ortamında Monet'nin resmine damgasını vuran gelincik tarlaları ile çiçekler arasındaki figürler, kır keyfine, doğayla adeta yoğrulmaya duyduğu özlemi vurguluyordu. Paris'in batısındaki La Grande Jatte adasını resmettiği tablosunda yalnızca birkaç ev bulunması, onların da ağaç dallarıyla perdelenmiş olması bunun bir göstergesidir. Monet doğaya olan tutkusunun izinden gidiyordu. Kendine bir stüdyo-tekne oluşturması da çevresiyle bir bütün oluşunun işaretiydi.

Deniz sevdası: Normandiya'ya geziler

Bueğilimlerigözönünde bulundurulduğunda, Monet'nin sanat hayatı boyunca, 1882'den 1917'ye Normandiya'ya bu kadar çok seyahat etmesine şaşmamak gerek. Mesele basitçe Paris'ten uzaklaşmak da değildi: ressam denize sonsuz bir tutku besliyordu. Le Havre'da büyümüş biri olarak, Normandiya kıyısındaki çocukluk manzaralarında onu her daim çeken bir şey vardı. Duyduğu bu sevgi, mektuplarında açıktır: Brötanya'dan "Denize ne kadar tutkun olduğumu bilirsin, hele burada bilhassa güzel," diye yazmıştı sadık sırdaşı Alice Hoschedé'ye. "Deneyimlerime ve sonu gelmez gözlemlerime dayanarak, birkaç ay daha devam etsem burada nefis işler çıkarabileceğimden şüphem yok. Her geçen gün şu 'acuze'yi daha yakından tanıdığımı hissediyorum, buradaki denize bundan daha mükemmel bir isim yakıştıramaz, o kadar korkunç ki; mavimsi yeşil derinliklerine bir bakış atmak yeter [...] kısacası, onun için deli oluyorum: ama denizi gerçekten iyi resmedebilmek üzere huyunu suyunu kavramak için ona her gün, bütün gün aynı yerden bakmak gerektiğinin de farkındayım."⁴

Monet'nin kalış süresini sık sık aniden uzattığı düşünülürse, Alice'in mektuplarında dile getirdiği kiskançlık anlaşılabilir, ama bunun nedeni hakkında yanılmıştı: ortada bir metres var idiyse bile, bir otelde değil, ressamın gözlerinin önündeydi ve fırçalarını sabit tutamamasına neden oluyordu. Gerçekten de Monet, ışığı bir âşık sadakatsiz sevgilisinden nasıl bahsederse öyle tarif ediyordu ve ışık, sağı solu belli olmayan düzenbaz ipeksi çalkantısında onu hiçbir kadının ışıltılı saçlarının alamadığı kadar esir almıştı. Monet kısmen bu ardı arkası gelmeyen değişim yüzünden seriler halinde çalışmayı düşünmeye başlamıştı. Bu fikir tam biçimlenmiş değilse de baştan beri, gençliğinde bile aklındaydı aslında ve 1886'da Belle-Île-en-Mer'de kalırken netlik kazanması hiç şartıcı değildi.

Köklerine duyduğu bu nostaljiyi bir kenara bırakan Monet, hem tanıdık, saplantı haline gelmiş konularla hem de takdir ettiği ustalarla, Delacroix ve Courbet'yle yarışma ihtiyacı duymuş olmalıydı. Eugène Delacroix'nın, kayalara oyulmuş meşhur kemerleri gösteren Étretat Falezı (1838, Paris, Musée Marmottan Monet) adlı suluboyası kişisel koleksiyonundaydı; daha sonra kendisi de bu falezı resmedecekti. Denizin enginliği onu çaresizliğe sürüklüyor, ama aynı zamanda benzersiz bir serbestlik, göndermelerde bulunmama özgürlüğü sağlıyordu. Bu, fırçasının vahşi enerjisi-ni Sen'in uyuşuk kıvrımlarından daha fazla kamçılıyordu ve resmin konusu hâlâ mevcut olmakla

³ Le Men, age., 2010, s. 148.

⁴ Monet'nin Alice Hoschedé'ye mektubu, Belle-Île, 30 Ekim 1886, alıntılardan Kendall, age., 2004, s. 89.

birlikte, suyun enginliğinin, sağladığı soluklanmanın yanında ancak ikincil kalıyordu. Nitekim Monet 1885'teki Normandiya ziyaretinde, hep zihninde olan fikre yaklaşip 'tekrar'dan bahsedecekti. Havanın öngörülemezliği onu çileden çıkarıyorsa da, seri fikrine esin kaynağı olan tam olarak buydu: "Burada bu kadar uzun kalacağımı tahmin etmezdim, ama hava durumundan yana şansım pek yaver gitmedi; böyle olunca iyi bir iş çıkarmak çok ama çok zor [...] Tuvale her türlü hava şartına uygun bir şeyler aktarmak da işe yaramıyor, sonunu getiremiyorum öyle."⁵ Monet işte bu zorluktan, pitoresk efektlerden arınmış ve neredeyse hiçbir konusu olmayan, ışımalar ve dalgalar halinde kırılan saf ışıkla doğrudan baş etme zorluğundan geçerek, resim yapma sürecine zaman faktörünü de dahil etme aşamasına gelmişti.

Giverny

Gerçekten de, Monet ilk övgülerini suyun ressamı olarak almıştı. İzlenimcilik hakkındaki, akımın tarihinde dönüm noktası teşkil eden ilk yayınlardan birinde Théodore Duret şu gözlemlerde bulunuyordu: "Su, eserlerinde merkezi konumdur. Monet suyun ressamının ta kendisidir. Eski usul manzara resimlerinde su, olağan 'su rengi'yle, nesnelere görüntüsünü yansıtmaya yarayan basit bir ayna gibi durağan ve muntazam bir biçim alırdı. Monet'nin eserlerinde ise belirli ve sabit bir renge sahip olmaktan çıkıp havanın durumuna, içinden aktığı manzaraya yahut taşıdığı alüvyona bağlı olarak sonsuz çeşitlilikte görünümlere bürünüyor; önünde şövaletini kurduğu sıvı tabakanın ressam tarafından gözlemlenen anlık görünüşüne bağlı olarak saydam, sakın, mat, huzursuz, akışkan veya durgun."⁶

Monet'nin fırçasında su artık sanatın bir klişesi olmaktan çıkmış, neredeyse kadınsı bir şey olarak kimliğini geri kazanmıştı. Su tekil değil çoğuldu. Doğası böyleydi. Elbette denizle giriştiği bu mücadele daimi olamazdı. Mektuplarında sıkça yazdığı gibi, Monet sakın bir yaşam arzuluyordu. Ve bu yaşamı Sen'in kıvrımlarında buldu.

"Hayatım boyunca, günün her saatinde, her mevsimde Sen'in resmini yaptım. Ondan asla bıkmadım. Benim için Sen her daim yenidir."⁷ Monet yeni ailesiyle yerleşecek bir yer ararken nehri ne çok sevdiğini fark etmişti. Bunu 1880'lerin başlarında Durand-Ruel'e yazdığı mektuplarda dile getiriyordu. Arayışı –ki başıboş gezintiler denemezdi bunlara– yıllarca sürecekti. Vétheuil'de Sen'i önce karlar ve buzlar altında, sonra da bunlar erirken resmetmişti; ama şehir iki misli ürperticiydi, zira orada karısını kaybetmişti. Poissy'ye taşınması ise tatmin edici olmaktan uzak bir ara dönemden ibaretti. Arayışı artık sistematik bir hal almıştı. "Aile geleneğini dikkate alacak olursak, Monet Giverny'ye Vernon civarındaki kırsal alanları keşfe çıktığında rastgelmişti. [...] 1883'ün o Nisan gününde armut ağaçları çiçek açmıştı. Monet ayın altısından o yana seyahat ediyordu. Bir gün önce Durand-Ruel'e bölgeyi kolağan etmek ve orada bir ev bulmak üzere Vernon trenine bineceğini bildirmişti. Ertesi gün ya da iki gün sonra, Sen'in kuzey kıyısında akıntıya zıt yönde yürürken, yerleşeceği yeri bulduğuna artık şüphe yoktu."⁸

Böyle anlatıldığında, Giverny'ye varan arayış destansı bir serüvene dönüşüyor. Gauguin gibileri kayıp cennetlerini tropik bölgelerde ararken, Monet onu Sen nehrinin kıyılarında bulmuştu. Bu kadar basit. Giverny olsa olsa üç yüz kişinin yaşadığı küçük bir çiftçi köyüydü, evi ise geleneksel,

⁵ Monet'nin Pissarro'ya mektubu, 27 Ekim 1885, alıntılan Kendall, age., 2004, s. 81.

⁶ Théodore Duret, Les Peintres impressionnistes: Claude Monet, Sisley, C. Pissarro, Renoir, Berthe Morisot, Paris: Librairie H. Heymann & J. Perois, 1878, s. 216-217.

⁷ Marc Elder, À Giverny chez Claude Monet, Paris: Mille et une nuits, 2010 (ilk basım 1924), s. 35.

⁸ M. Alphant, Monet, une vie dans le paysage, 2010, s. 353-355.

biraz da eskiydi. Ama manzarası ressamı son derece mutlu ediyordu. Sanat simsarı Durand-Ruel'e "Bir yerleşeyim, umarım şaheserler üreteceğim, çünkü kır çok seviyorum," diye yazmıştı.⁹ Monet aynı yılın (1883) daha sonraki aylarında Giverny'ye duyduğu aşkı Théodore Duret'ye yazdığı bir mektupta da yineleyecekti: "Büyülenmiş gibiyim. Giverny benim için harika bir yer."¹⁰ Yedi yıl sonra, sahibi evi satmaya karar verdiğinde Monet, Durand-Ruel'den maddi yardım istedi. Kararlı bir dille "bunun gibi başka bir yer, yahut da böyle güzel bir manzara bulamayacağı[n]dan emin" olduğunu iddia ediyordu.¹¹ Adeta bir gözdağıydı bu: Giverny'den uzakta iyi resim yapmak söz konusu bile olamazdı. Artık orayı kendine ait bir alana dönüştürebilirdi.

⁹ Alıntılaman Daniel Wildenstein, Charles S. Moffett ve James N. Wood, *Monet's Years at Giverny: Beyond Impressionism*, New York: The Metropolitan Museum of Art, s. 16.

¹⁰ Alıntılaman Sylvie Patin, *Monet: "un œil... mais bon Dieu quel œil!"*, Paris: Gallimard, 2005 (ilk basım 1991), s. 83.

¹¹ Alıntılaman Daniel Wildenstein, *Monet, or the Triumph of Impressionism*, Köln: Taschen, 1999 (ilk basım 1996), s. 273.

Nilüferler

Bir temanın icadı

Nilüferli gölet yaratıcı, iyi düşünülmüş, dört başı mamur bir eserdir ve Monet'nin bahçesini bir tablo gibi gördüğünün canlı kanıtıdır. Ressam, planlarını hayata geçirebilmek için, bir çiçek ve bitki çeşitliliği yaratmak konusunda kendisinde olmayan becerilere sahip botanikçilerden yardım almıştı elbette. Bu su bahçelerinin ilk ve en büyük yaratıcılarından biri "kuzey sularına doğunun nilüferlerinin renk ve biçimlerini getirmiş olan" Joseph Bory Latour-Marliac'tı.¹ İzlenimci bahçeler konusunda uzman olan Caroline Holmes, Monet'nin nilüferli göletini zihninde rengârenk canlandırmasını sağlayan bu botanikçinin oynadığı rolün önemini vurgular. Latour-Marliac, 1889 tarihli Dünya Sergisi'nde ilk sarı nilüferini, Avrupa ve Amerika'daki türlerin bir melezi olan ve böylece Avrupa'da yalnız beyaz formda tanınan bu çiçeklere renk kazandırmış, olağanüstü parlak "nymphæae Marliacela Chromatela"yı, sergilemişti. Aynı sergide, Avrupa'da su bahçesi modasını etkilemiş olan Les Aquariums de plein air, de serre et d'appartement (Açık hava akvaryumları, seralar ve bölümleri) adlı eseri de yer alıyordu. Şüphesiz Monet bu modaya bir yanıt vermiş, ancak bunu kendisine özgü bir yaratıcılıkla yapmıştı. Roger Marx, onun "akvaryum" kelimesini Orangerie'deki Grandes Décorations projesini anlatmak için kullandığını aktarıyor.

Monet en başından beri, Giverny'deki göleti bir ressamın gözleriyle görmüştü. En parlak, en şaşırtıcı renkleri bir araya getirdi: yeşiller ve pembeler ve hatta mavi –gerçek bir ressam paleti. Havuzun, giriş yazısında anlatılan yaratılma süreci tamamen ressamca bir görüntü ortaya çıkardı. Clare A. P. Willsdon'ın Impressionist Gardens'da (Empresyonist Bahçeler) ortaya koyduğu gibi, Latour-Marliac'ın "yeni kokulu türlerinin" "kırmızı mor altları"² 1900 yılında, bu temadaki resimlerin ikinci serisinde ortaya çıkar. İlginçtir ki, Monet ilk başta, icadının önemini farkına varmış ya da bu göletle neler yapılabileceğini kavramış görünmüyor: "Nilüferlerimi anlamam biraz zaman aldı. Onları zevk için dikmiş, resimlerini yapmayı düşünmeden yetiştirmiştim. Bir manzara bir anda zihnimize yerleşmiyor. Sonra birden, göletimin büyüsunün farkına varıp paletimi elime aldım. O zamandan beri neredeyse başka konum olmadı."³ Monet'nin bir ressam gibi düşündüğü, ancak bahçe düzenlemesinin eserinde yerini almadan önce de bir tür resim olduğunun farkına varmadığı sonucunu çıkarabilir miyiz? Belki de; ancak Monet her zaman, bir "kendisine rağmen sanatçı" efsanesi,

¹ William Robinson, The Garden, vol. 44, 1893, alıntılayan Caroline Holmes, Monet at Giverny, Woodbridge: Garden Art Press, 2011 (ilk baskı 2001, Cassel & Co), s. 97.

² Clare A.P. Willsdon, In the Gardens of Impressionism, Londra: Thames and Hudson, 2004, s. 220.

³ Marc Elder, À Giverny chez Claude Monet, 1924, alıntılayan Marina Ferretti Bocquillon (ed.), Le Jardin de Monet à Giverny : l'invention d'un paysage, Giverny: Musée des Impressionnismes, 2009, s. 58.

doğuştan yetenekleri her tür eğitime ya da önceden edinilmiş entelektüel formasyona doğal olarak baskın çıkan bir adam imgesi yaratmayı sevmiştir. Öyle ya da böyle, nilüferli gölet, 1899'da hâlâ çok gerçekçi ve konusuna çok yakın bir seri içerisinde ortaya çıktı. 1900'deki ikinci seri, kendisini çok daha özgür bırakmaya başladığını gösteriyordu; sanatçı giderek daha da özgürleşecekti.

Büyüyen bir saplantı, sürekli bir dönüşüm

Monet bu temayı ele alan ilk serisini, simsarı Durand-Ruel'in galerisinde sergilediğinde, 23 Kasım 1900'de Le Figaro'da yayınlanan yazısında eleştirmen Arsène Alexandre, ortaya öngörülmemiş bir sonuç çıktığı yorumunu yapmıştı: "Bay Monet'nin Giverny'deki bahçesinin bir bölümünü suyla doldurduğu, bunun içerisine nilüferler koyduğu, çiçeklerle kaplı bu havuzun üzerine bir de Japon tarzı bir köprü yaptırdığı söyleniyor. Çok etkileyici bir fikir, ancak sanatçının istediği efektleri yeterince çeşitlendirdiği söylenemez, ayrıca seri içerisinde birbirini tekrar eden yanlar yok değil. Dahası, bu büyüklükte resimler için konu belki de çok basit ve ikincil önemde. Bay Monet, yetersizliğini senfonisinin şaşaaıyla örtmeye çalışıyor. Kimse onun kadar mükemmel bir renk cümbüşü yaratamaz. Örneğin, göz kamaştırıcı leylaklarla kaplı bahçe görüntüsü olağanüstü zenginlikte." Genelde olduğu gibi, en eleştirel yazılar en çok şeyi anlatanlardır: sanatçının neye meydan okuduğunu, hangi görsel alışkanlıkları bozduğunu bize gösterir.

Seri fikrinin ve çağırıştırdığı tekrarların dönemin eleştirmenlerine bir kusur olarak görüldüğü açık. Konunun "ortadan kaybolması" ya da en azından, boyutlarla karşılaştırıldığında önemsiz kalması, insanların zihnden kısıtlayıcı tür hiyerarşisinin tamamen silinmemiş olduğunu gösteriyor: onlara göre, bir nilüfer büyük boyutlu bir tabloya layık değildi. Bu andan itibaren, Monet'nin yapıtlarının, bazı çağdaşlarının gözünde fazlasıyla "soyut", fazlasıyla önemsiz konulu olduklarını söylemek neredeyse mümkün hale geliyor.

Bu temanın çeşitlemeleri ve tuvalerin formu, konunun kendisinin gayet güzel bir bahane olduğunu açıkça ortaya koyuyor. Monet, göletin kenarlarını da kapsayan henüz panoramik bir bakış açısından, kısa sürede daha alışılmadık bir bakış açısına, özel olarak suyun üzerinde yüzen çiçeklere ve ışığın yansımaya odaklanan ve manzara resimlerinde nadir görülen bir biçime doğru kayıyor. Michel Hoog'un işaret ettiği gibi, 1904-1906 yıllarında Monet, Nilüferler serisi içerisinde kare formatla denemeler yapmaya başlıyor.⁴ 1907'de, otuz kadar tuvalde konu tek başına gölet; gökyüzü yalnızca yansımaya olarak görülüyor. Çok nadir görülen ve belki de manzara ressamlarının o sırada hiç kullanmadığı yuvarlak tuvaler de bu dönemde ortaya çıkıyor. Kuşkusuz, artık tondi'den, yani boyutlar mütevazı portre formatını aştığında, mimari yapılarda kullanılan madalyonlardan söz etmek uygun olacak. Başka bir deyişle, Monet'ninki daha çok mimari bir anlayışa yakın olan yepyeni bir yaklaşımdı. Bu alışılmadık biçim, yıldızları gözlemlemek için üretilmiş olan bir teleskopun objektifine, hatta fotoğrafa benziyordu – 19. yüzyılda çekilen pek çok fotoğrafın merkezi net ve kenarları flu, dolayısıyla da benzer şekilde yuvarlak formliydu.

Edebi ve sembolik bir çiçek

Bahçe konusundaki giriş yazısında da bahsedildiği üzere, Monet'nin adlandırmasıyla Grandes Décorations projesinin hemen öncesine geldik. Devlete yapılan böyle bir bağışın,

⁴ M. Hoog, Musée de l'Orangerie. Les Nymphéas de Claude Monet, Paris : RMN, 2006, 1989 tarihli ikinci baskı ile uyumlu.

vatanseverliğin bir ifadesi olduğu görülüyor. Orangerie'deki Nilüferler aynı zamanda zaferi kutlayan bayram çiçekleridir.

Hep birlikte değerlendirildiklerinde, Monet'nin Nilüferler'i hakkında hertür yorum yapılmıştır. Sıra dışılıklarına dair tasvirleri okurken, şaşırtıcı etkilerinin bu vesileyle eleştirmenleri ve tarihçileri de kendi hayal güçlerinin ardından gitmeye teşvik ettiğini görüyoruz. Bazıları, daha önce de değinildiği gibi, nilüferleri evrenin yoğunlaştırılmış bir imgesi olarak görüyordu. Muhtemelen, yuvarlak, çağrışımlarla dolu şekilleri, dünyaları kapsıyor gibidir.⁵ Benzer şekilde yaratıcı olan başka yazarlar, hem Baudelaire'in anımsattığı sentezlerden, hem de Monet'nin girdiği edebi çevreler ve okuduklarından söz etmişlerdir. Mallarmé ve Mirbeau, ressamın yakın arkadaşlarıydı ve Monet'nin başta bu iki yazar olmak üzere dönemin edebiyatını takip ettiğini kesin olarak biliyoruz. Gustave Geffroy 1896'da, "Resimde İdealist Akım" adlı makalesinde Monet'yi simgecilerle bile karşılaştırmıştı: Monet, diyordu Geffroy, "meteor ve elementleri bir sentezde toplayan sanatçıdır."⁶ Bu görüş, Geffroy ve Félix Fénéon'un arkadaşı olan Georges Lecomte'un şahsında Belçikalı eleştirmenler tarafından hemen benimsendi.

Duyular arasındaki uyum meselesi, ya da synaesthesia, pek çok simgeci yazar ve ressamın ilgi duyduğu bir konuydu ve Nilüferler kısa sürede bu açıdan değerlendirilmeye başlandı: "Bizce, önceki serilerin hiçbiri baharı Durand-Ruel Galerisi'nde saklı tutan bu muhteşem su manzaralarıyla karşılaştırılmaz. Su, soluk mavi ve koyu mavi renklerdedir, sıvı altın gibi bir su, tehlikeli yeşil sular gökyüzünü ve göletin kenarlarını yansıtır ve tüm bu yansımaların ortasında soluk nilüferler ve parlak nilüferler açıp olgunlaşırlar. Burada, resim daha önce hiç olmadığı kadar müzik ve şiire yaklaşıyor. Bu resimlerde zarif ve kapsayıcı bir iç güzellik mevcuttur; bir oyunun ya da bir konserin güzelliği, hem görsel hem de ideal bir güzelliktir bu."⁷

Latour-Marliac'ın nilüferlerinin, o dönemde yazıldığı gibi, güzel kokulu olduğu doğrudur. Öte yandan, Vaudoyer bu büyük seriyi müzikal bir senfoni olarak gören tek kişi değildir. Caroline Holmes, Monet'nin "nymphé" kelimesi ile oynadığını düşünüyor: "Nilüferlerin resmî adı olan "Nymphaea"yı kullanmaktansa onlara "Nymphéas" [Fransızca nilüfer] diyor: yaprakların üzerinde zarifçe dans eden pembe etekli nimfler [su perileri]."⁸ Bazıları da işin içine sevdiği kadını katıyordu: "Monet'nin, 1911'de Alice'in ölümünden sonra kendisini nilüfer bahçesini resmetmeye adanması, Mallarmé'nin, beyaz bir nilüferi –rüyalarındaki kadının simgesi– koparmasını anlattığı Le Nénuphar blanc (Beyaz Nilüfer) adlı düzyazı-şiirinde, yokluğun içinde varlığı bulmasına benzetilir."⁹ Mallarmé'nin izlenimci dostlarından Le Tiroir de laque (Lake Çekmece) adlı şiir kitabını resimlemelerini istediği doğrudur, ancak ne yazık ki bu proje hiçbir zaman hayata geçirilemedi.

Nilüfer resimlerini Alice'in yapılmamış portreleri olarak görmek belki aşırı kaçacaktır; sebebi yalnızca ressamın seriye Alice'in ölümünden uzun süre önce başlamış olması değildir, aynı zamanda bu tabloların çağrışımlarla dolu özelliklerinin simgeci şair Octave Mirbeau'nun eserleri üzerinde etkili olduğu da doğrudur. Monet'nin arkadaşı olan Mirbeau bahçeyi karmaşık, yaratıcı ve biraz da eski moda bir dille tasvir etmiştir. Marcel Proust da 1913'te Paris'te yayınlanmış olan Du Côté de chez Swann (Swann'ların Tarafı) adlı kitabındaki ünlü çağrışımlarında, Monet'nin bahçesinden tasvirler kullanmıştır. Yazar aslında bahçeyi görmemiş olsa da tüm tasvirlerin içinde

⁵ Objektif ve astronomik stereoskop benzetmesine ek olarak, Eski Yunanlı ve Romalıların da dünyayı yuvarlak olarak resmettiklerini hatırlatabiliriz.

⁶ Alıntılan Le Men, age., 2010, s. 321.

⁷ Jean-Louis Vaudoyer, Chronique des Arts et de la Curiosité, 15 Mayıs 1909. Alıntılan Monet's Years at Giverny: Beyond Impressionism, New York: The Metropolitan Museum of Art, s. 31.

⁸ Holmes, 2011, age., s. 90.

⁹ Willsdon, 2004, age., s. 211.

muhtemelen en mükemmeli buydu: “Ama biraz ileride nehrin akışı yavaşlardı; ırmağın içinden geçtiği arazinin su bitkileri yetiştirmekten hoşlanan sahibi, Vivonne’un oluşturduğu küçük gölleri birer nilüfer bahçesine dönüştürmüş ve halka açmıştı. Bu bölgede kıyılar sık ağaçlarla kaplı olduğundan, ağaçların geniş gölgeleri suyu genellikle koyu yeşile boyardı, ama bazen, fırtınalı bir öğleden sonrasını izleyen akşamlarda eve dönerken, su, bölmeli Japon minelerine benzer, mora çalan, çiğ bir açık maviye bürünmüş olurdu. Suyun yüzeyinde, ortası lal rengi, kenarları beyaz tek tük nilüferler çilek gibi kızarırlardı.”¹⁰

¹⁰ M. Proust, Du côté de chez Swann, Paris: Gallimard, 1913, s. 206-207 (Türkçesi: Swann'ların Tarafı, çev. Roza Hakmen, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 9. baskı, 2011, s. 170).

Çiçeklerin İhtişamı

Natürmorttan dekorasyona

“Ressam olarak kariyerini belki de çiçeklere borçluydu.”¹ René Delange, yorumlarında bize Monet’in bahçesine farklı bir bakış açısı sunuyor: Delange bahçeyi resim yapmak için bir bahane, kendi konusunun tam merkezinde yaşamak isteyen, renklere âşık bir sanatçının yaratmış olduğu bir kompozisyon olarak değil, Monet’in temel esin kaynağı, yeteneğinin tam da çıkış noktası, renklere bu çok farklı yaklaşımının altında yatan şey olarak görüyor. Bu bölümde, Monet’in yapıtlarındaki çiçek motifinin Batı sanatındaki çiçek resimlerinde bir devrimi temsil eden dikkat çekici evriminin hikâyesini ele alacağız.

Monet’in ilk eserlerinde çiçekler klasik biçimlerinde, natürmortların öznesi olarak yer alır; Monet özellikle Felemenk resim sanatında bu türe hayran olmuş, Louvre’da bu resimleri çalışmıştı. Monet’in ilk çalışmaları arasında birçok natürmort vardır: Rouen’da her yıl düzenlenen Güzel Sanatlar sergisinde yer alan Bahar Çiçekleri (1864) bu konudaki yeteneğinin ilk işaretlerini verir. Tuvali, güller, karanfiller, leylaklar ve diğer çiçek türleriyle dolup taşmaktadır. Monet’in ilk çiçek kompozisyonlarından birini de Dr. Gachet satın almıştı: Kasımpatları (1878, Paris, Orsay Müzesi). Bu tablo iki açıdan ilgi çekicidir: Birincisi konusudur: Kasımpatı Uzakdoğu’dan gelmedir ve 19. yüzyıl boyunca çok moda olmuştur. Marcel Proust’un Kayıp Zamanın İzinde adlı romanında da anlattığı üzere bu çiçekler Paris salonlarında sık sık boy gösterir. Bu çarpıcı çiçekler Monet’in Japon basıkları koleksiyonunda da yer alır (Hokusai, Kasımpatları ve Arı, Giverny: Fondation Claude Monet). 1878 tarihli resmin ele alınış tarzı, Monet’in eserlerinin daha sonraki gelişiminin de ipuçlarını sunar: çiçek buketi arka plandaki çiçekli duvar kâğıdının önünde görülür; bu, sanatçının son yıllarındaki dekoratif çiçek çalışmalarının habercisidir. Kasımpatları, diğer tüm türlerden farklı olarak resimde anıtsal amaçlar için ele alınmaya layıktır. Bu şüphesiz, dekoratif resme Monet’in fırçasının hediye ettiği küçük çaplı devrimlerden biridir: türün geleneksel tanrıçaları, alegorileri ve insansı figürleri yerlerini çiçeklere bırakır. Çiçek figürünün natürmorttan anıtsal, dekoratif resme bu devrim niteliğindeki geçişinin ilk sergilendiği yer, Ernest Hoschedé’nin sahip olduğu Montgeron şatosuydu. Monet’ye şatonun odalarında kullanılacak dekoratif panolar sipariş etmişti. Bu tasarım için yapılmış ilk yağlıboya taslaklar –ne yazık ki koleksiyoncunun iflas etmesi sonucu yalnızca birkaç

¹ René Delange, ‘Claude Monet,’ L’Illustration içinde, 15 Ocak 1927.

çalışma kalmıştır– resim türlerinin o zamana dek kabul görmüş olan hiyerarşisinden kopuşu temsil eder: Montgeron'daki Bahçenin Köşesi (Yıldız Çiçeği) (1877, Sen Petersburg, Ermitaj Müzesi) gibi panolarda “sahnenin ortası”nda manzara değil çiçekler vardır. Hoschedé ailesini bahçelerinde gezinirken göstermek yerine, bahçenin kendisinin tüm ihtişamıyla resmedilmesi tercih edilmiştir; ön plana ise, Monet'nin özellikle beğendiği, daha sonra Giverny'deki bahçesine diktiği çiçeklenmiş bir çalı yerleştirilmiştir.

Monet, 1882-1885 arasında, Giverny'deki arazisine taşındığı sırada, sanat simsarı Paul Durand-Ruel'in büyük kabul salonu için bir başka dekoratif program üzerine çalışmıştı. Yalnızca çiçek resimlerinden oluşan otuz altı pano çift kanatlı altı kapı üzerinde sergilenmişti. Durand-Ruel natürlüklerin konusunu kendisi belirlemiş ve Monet'nin stüdyosuna gönderilecek olan vazoları kendi zevkine göre düzenlemişti. Konu –kesilmiş çiçek ya da bitkiler, yakın plan ayrıntılar ya da tam boyuttaki buketler, çiçekli çalılar ve meyve sepetleri– Monet'nin natürlükte ne derece yaratıcı bir ustalığa sahip olduğuna tanıklık eder. Bu canlı, zarif, dekoratif program ile Giverny'deki bahçe çalışmaları aynı anda ilerlemişti. Sanatçı ile işverenin birlikte seçtikleri konunun basitliğine rağmen Monet'nin işini gelişigüzel yaptığını düşünmemek gerekir; bu çiçekli panoları diğer tüm işleri gibi titizce ve hevesle yapmıştı. “Bu iş çok zor,” diye yazıyordu, “döndüğümden beri yaptığım altı çalışmayı attım, yalnızca bir tekini beğenip sakladım.”²

Çiçek bahçesinden su bahçesinin kenarına

Monet'nin ilk bahçe resimleri, 1887 tarihli Gelincikler'in üç versiyonu dahil, tipik çiçek etütleridir. Cenevre'deki Sanat ve Tarih Müzesi'ndeki resimlerden birindeki cüretkâr yakın plan kompozisyon, gökyüzünün ve perspektifin olmayışıyla yorumcuların dikkatini çekmiştir; bu çalışmaların hiçbiri, bu döneme ait narin beyaz filbahri tablosu bile, 1922'den önce ne alıcı bulabilmiş ne de sergilenmişti.³ Belki de Monet bunları yalnızca deneme olarak değerlendirmiş, zamanla çalışmalarının temel konusu haline gelecek olan bahçesine giden yolu işaret etmekle yetinmişti. Bahçe düzenlenmesinin ötesinde, bir bütün olarak kompozisyonla değil, başlı başına bir konu olarak çiçek motifiyile ilgilendiğini kesin olarak söyleyebiliriz.

Monet'nin, soğuk ve yağmurlu kış aylarında resmini yaptığı kesme çiçek buketleri için serasında çiçek yetiştirdiğini biliyoruz. Alice'e yazdığı mektuplarda, evde olmadığı zamanlarda “rakiplerine” en iyi nasıl bakılacağı konusunda sabır ve sevgi dolu tavsiyelerde bulunuyordu: “Söyle bana kasımpatları çiçek açtı mı? İçlerinden güzel olanları bir parça yünle işaretle.”⁴ Ya da: “Benim sevgili çiçeklerime gösterdiğin özen için teşekkürler, sen çok iyi bir bahçivansın; glayölleri yerinden oynatmakta acele etmeyelim, ancak vakti geldiğinde bence onları çok yıllıkların, anemonların ve benim güzel filbahrilerimin yanına koymayı öneriyorum.”⁵

Giverny'deki bahçe sayesinde, Monet'nin eserlerinde natürlüklerin yerini, canlı çiçek portreleri almıştı.

Evin ön tarafındaki bahçenin (katalogun diğer bölümlerinde ayrıntısıyla anlatılıyor) ötesinde, su bahçesi ve etrafı özel bir mizansenle düzenlenmiş, yeni resim serilerine esin kaynağı olmuştu. Çiçek “portreleri” ya da buketlerdi bunlar. Monet nilüferlerin karşısına ya da

² Monet'nin, Giverny'de, Paul Durand-Ruel'e yazdığı mektup, 18 Ekim 1883, alıntılanan Daniel Wildenstein, Monet: catalogue raisonné, Taschen, 1996 (mektup no. 377).

³ Marina Ferretti Bocquillon (ed.), Monet's Garden in Giverny: Inventing the Landscape, Milano: 5 Continents Editions, 2009.

⁴ Alıntılanığı yer: Monet 1840-1922, age. 2010, s. 224 (Fransızca edisyon).

⁵ Age, s. 224.

daha ziyade çevrelerine, göletin kıyılarını belirlemek üzere diğerlerini, süsenleri, kadifeleri, suoklarını, her biri gözlere ziyafet olan türleri dikmişti. Kenarlarda ormangülleri, açelyalar, ortancalar ve güller vardı; göletin bir kıyısından ötekine ise, üzerinden mor ve beyaz salkımlar sarkan bir Japon köprüsü uzanıyordu.⁶ Göletin etrafına dikilmiş çiçeklerin arasına, muhtemelen gökyüzünü “yansıtmak” üzere, Brötanya ve Güney Fransa’dan getirilmiş mavi çiçekler koymuştu. Çiçek dünyasında mavi nadir görülen bir renktir; Monet’in mavi çiçekleri seçmiş olması tesadüf olamaz. “Siyah renkten, katrandan, koyu renk çiçeklerden hiç hoşlanmazdı ve bunları bahçesinden daima uzak tutardı. Mavi çiçeklere bayılır, onları arayıp bulurdu.”⁷ Anlaşılan bu zor bir işti, zira mavinin nadir bulunur olmasının yanı sıra, mavi çiçekli bitkilerin çoğu narin, Avrupa’nın sert kışına karşı çok hassas oluyordu: “Monet’in bahçesinde, özel ekilmiş olan bir diğer bitki, demir kafesine sarılan, mavi çiçekleriyle harika bir plumbago [dişotu] idi; ne yazık ki bizim iklim koşullarımızda, kışın bir seraya yerleştirilmesi gerekiyordu.”⁸ Jean-Pierre Hoschedé’nin (kendisi de hevesli bir botanikçiydi ve üvey babasının bahçesiyle yakından ilgilenmişti) sık sık dile getirmiş olduğu gibi, ressam Fransa’nın sulak alanlarından gelen “yerli” bitkiler –örneğin bataklık süsenleri, suokları ve düğünçiçekleri (büyük ve sarı bir ranunculus türü)– ile Lyon yakınlarındaki özel bir fidanlıktan getirtilen egzotik türleri birbirleriyle karıştırıyordu. Japon süseni ve pek çok tabloda resmedilmiş olan “dev süsen, Iris ochroleucum” da bunlar arasındaydı. “Monet, yaklaşık yüz tür üretip birçok tropikal ve alt-tropikal bitkiyi birbirleriyle melezleştirmiş olan Pierre Victor Louis Lemoine’in yetiştirdiği pek çok türü satın almıştı.”⁹

Çiçekler arasındaki gökyüzü; gökyüzündeki çiçekler

Monet’in getirdiği yenilikler hemen bahçe tasarımına yansdı; siparişleri, birlikte çalıştığı botanikçilerin yaratıcı hayal güçlerini de harekete geçirdi. 1913 Ekiminde, Georges Truffaut, Monet’in baş bahçivani Félix Breuil’ün yazdığı, su bahçesi süsenleri hakkındaki bir makaleyi yayınladı; Monet’in bahçesi hakkında Truffaut’nun kendisinin yazdığı bir makale de 1924 Kasımında yayımlandı.¹⁰ Monet’in yaratıcı, yenilikçi yaklaşımı ifadesini yalnızca bazı türlerin melezlenmesinde değil, aynı zamanda bunların bahçede nasıl sergilendiklerinde de buluyordu. Bahçeyi tamamlayan öğelerden biri, 1903’te Japon köprüsünün üzerine bir demir çardak yerleştirilmesi ve bu çardağa mor salkımların sardırılması oldu. Japonya’dan ithal edilen bu salkımlar, kemerlerin ana hatlarını bulanıklaştırarak bahçenin doğal ile yapay arasında kurduğu diyalogu daha da güçlendirdi. Gölete yukarıdan bakan morsalkımlar, suya yansımış olan gökyüzü görüntüsünü tersyüz ediyordu: bu Monet’in özel olarak düşünüp planladığı bir şeydi. Giverny’ye o dönemde gelen birkaç kişiden biri olan Marc Elder, bu “gökyüzündeki çiçeklerin” yarattığı etkiyi, baş döndürücü, sarhoş edici kokularını ve başının üzerindeki mor ve beyaz beneklerden oluşan kemeri anlatıyor:

“Salkımlarla kaplı bir köprü su bahçesine uzanıyor. Haziran ayında koku öyle yoğun ki, sanki insan bir vanilya çubuğu içinde yürüyor, beyaz ve mor çiçekler –bir suluboya resimdeki gibi pembeye çalan bir mor– arasında enfes üzüm taneleri gibi sarkıyor. Meltem estikçe hoş kokular devşiriyor. Ayak sesleri suyun

⁶ Hoschedé, age., 1960, s. 61-62.

⁷ Age., s. 67.

⁸ Age., s. 68.

⁹ Caroline Holmes, “The waterlily magician: An appreciation of the life of Joseph Bory Latour-Marliac (1830-1911), whose waterlilies made an impression on artist Claude Monet, and how the nursery he built flourishes today,” The Garden içinde, c. 136, no.1, Royal Horticultural Society, 2011, s.103.

¹⁰ Age., s. 103.

altındaki gölgelerde toplaşan balıkları cezbediyor. Suya eğilince kendi yansımamızı görüyoruz; sudaki im-gemiz incecik bir zara parmakla değmişcesine, bir sazanın ağız dokunuşuyla birden sarsılıyor.”¹¹

Ressam-bahçıvan Monet, birçok uyarının varlığı (salkımlar yenilebilir de, ancak Monet'in çiçeklerini yemek yapmakta da kullandığını zannetmiyoruz) nedeniyle duyuları böylesine bulanık-laştırmasının ötesinde, mekânın etkisini de bulanıklaştırmaya çalışıyor: Kırılgan, büyülü bir mekân olan köprü, kendisini çevreleyen mekânı büyütüyor, yansıtıyor ve yankılıyor. Monet, bir anlamda, kemerlerin saydam çerçevesini kullanarak çiçekleri gökyüzüne dikeyyor. Başka bir anlamda da, gök-yüzünün nilüferler arasındaki yansımasıyla, aynı etkiyi yakalamış oluyor. Büyüleyici bir yaratı: kat-lanmış minyatür bir kozmos.

¹¹ Marc Elder, À Giverny, chez Claude Monet, Paris: Mille et une nuits, 2012 (ilk baskı Paris: Berheim-Jeune, 1924), s. 11.

Salkımsöğütler ve Japon Köprüsü

Bahçe sütunları : düşünölmüş bir mizansen

Marina Ferretti Bocquillon'un belirttiği gibi, Monet Giverny'ye taşındıktan sonra bahçenin son görünümüne ulaşması yirmi yıl aldı. Temel aşama göletin kazılmasıydı. Bu fikri ona "büyük olasılıkla" 1889 Dünya Sergisi vermişti; "Fuar'da Latour-Marliac fidanlığı nilüferleri için bir ödöl kazanmıştı; ressam da 1894 ve 1904'te onlara siparişte bulunmuştu."¹ Monet'nin nilüferli göleti yukarıda anlatılan biçimiyle resimlemesi 1904 yılında belirleyici gelişmeler göstermişse de, Japon köprüsü 1890'lardan beri mevcuttu (köprünün göröldüğü ilk tablo 1895 tarihlidir). Maurice Kahn sipariş edilen yeni nilüferlerin köprünün altında yayılımını 1904'te etkileyici bir dille şöyle betimliyordu: "Daha geniş yapraklı, daha zengin, daha narin renkli nilüfer türleri : pembeler, sarılar ve beyazlar var. Göletin üstünde yeşile boyanmış, küçük bir tahta köprü uzanıyor. Köprüye bir sandal bağlanmış. Suyun her yanında nilüferler. Arka planda açelyalar, ılgınlar ve bir salkımsöğüt."² Kuşkusuz göletin kenarındaki salkımsöğütler tesadüfen orada değillerdi. Birçok resimde kullanıldığı gibi, kompozisyonda, bir tür belkemiği gibi, dikey unsuru sağlıyorlardı. Ressamın pek çok resminde yer alan söğüt ve gövdesi, resimsel nitelikleri için seçilmişlerdi : ağacın, Monet'nin resimlemeyi çok sevdiği kabuğuyla, boğum boğum gövdesi; lüle lüle saçlı bir baş gibi dalgalar halinde, zarıfçe aşığı sarkan yaprakları. Köprünün yakınında, göletin kenarında, suyun ve su yüzeyinin ele sığmazlığıyla karşılaştırıldığında güven verici bir kütleli çağırıştıran yansıması, ya da bir ağaç portresi gibi tüm görkemiyle resmedilişi: Salkımsöğüt kendi başına bir öznedir ve benzersiz dalları, suyun kıvrımlarıyla bir tezat oluşturur.

Bu belki de Noémie Goldman'ın önerdiği gibi bir tür otoportre, zorluklar karşısında dimdik bir iradenin ve kederin ağaç biçiminde yeniden doğuşudur. Çünkü Monet söğüt temasına geri döndüğünde, özellikle acılı bir dönem yaşıyordu. Alice ölmüş, onun ardından yakın dostlar tek tek kaybedilmişti. 19. yüzyılın sonuna doğru ölen Caillebotte, Berthe Morisot ve Sisley'in yanı sıra 20. yüzyılda bir dizi ölüm daha görölmüştü: 1903'te Pissarro, 1907'de Cézanne ve 1919'da gençliğinden beri dostu olan Renoir. "Yalnızlık ve dışlanmışlık duygusunun öne çıktığı bu yıllarda, bahçesine kapanan Monet bir dizi tuvalde salkımsöğüt temasını işledi. Neredeyse 83 yaşında, yalnız başına ayakta, nilüfer havuzuna bakarken, kendini fırtına ve elemli bir hasat her şeyi silip süpürdüğünde ayakta kalan bir ağaç gibi, hayatta kalabilen biri gibi hissetmiş ve öyle yaşamış olmalıdır."³

¹ Marina Ferretti Bocquillon (ed.), 2009, age., s. 16.

² M. Kahn, "Le Jardin de Claude Monet," Le Temps, 7 Haziran 1904, no. 15606, s. 2-3.

Monet'nin bahçesinin anlam gücü nedeniyle şair ve yazarlara nasıl bir esin kaynağı olduğunu görmüştük; o halde neden, bütün bu edebiyatı çok iyi izleyen sanatçının, onun yeryüzü ile gökyüzünü birleştirmek hayalini cisimleştiren bu bitkilere kendinden bir şey yansıttığını düşünmeyelim? Gerçekten de Jean-Pierre Hoschedé'nin anlattıklarından, bir fırtınada yarı yarıya devrilen bir söğüdü düzeltmek için ne kadar çaba harcadığını biliyoruz : Monet ağacı kesmek yerine onu doğrultup, desteklemeyi, her ne olursa olsun ve doğa bütün gücüyle bir daha saldırsa dahi, ayakta kalabilmesi için bağlarla sabitlemeyi tercih etmişti.

İki kültür arasında köprü

Kuşkusuz bahçesine olan içsel, kişisel bağlılığının ötesinde, ressamı en çok ilgilendiren bahçenin resim açısından potansiyeliydi. Köprü hakiki bir mizansenin merkezi ögesi idi. Resimlerinin birçoğunda ressam göletin ortasında, suyun içinde duruyormuş gibidir; bu bakış açısı köprü sayesinde sağlanmıştır, ama bu, Monet fiilen şövaesini köprüye yerleştirmiş gibi anlaşılmalıdır. Köprü ayrıca, aile arşivlerindeki eski fotoğraflarda görebildiğimiz gibi, bahçenin hâkiminin konuklarına poz verilmeyi sevdiği yeri. Köprü adeta tiyatro sahnesinde kullanılan bir eşyadır; suyun üstünde olabilmenin, öznesine çok yakın olmaktan hoşlanan ressamın bakışını izlemenin tek yoludur. Ama ressam aslında bir tekneden bakıyordu (Venedik'te resim yaptığı da bir gondoldan).

Köprü aynı zamanda Hiroşige'nin 1857'de yapılmış, arka plandaki kemerli bir köprünün önünden sarkan çiçekleri gösteren Morsalkım baskısında yer alan tipik bir Japon bezeme ögesidir. Monet hiçbir zaman böylesi bir analogiyi amaçlamadığında ısrar etse de, 1900'deki Dünyaya Sergisi'nde Japon küratörlerden biri olan Bay Hayaşi'nin, Monet'nin köprüsünün kendi kültürüyle yakınlıkları olduğu görüşüne katılmamak güçtür. Japon baskılarındaki köprülerin genellikle kırmızı olduğu, oysa Monet'nin bilerek manzarayla doğal olarak kaynaşan bir rengi, yeşilli seçtiği doğrudur; ama bu çok parlak, doğal ile yapay arasındaki çizgiyi çok ince kılmaya yetecek kadar parlak bir yeşildir. Duc de Trévisé'in dediği gibi: "İnsan her yerde en incesinden bir düzen bulmaktadır... Her şey, coşku bile düzenlidir; her şey, hatta yaban görünen bile hazırlanmıştır."⁴ Monet ne demiş olursa olsun, Japonya'ya yapılan –sonradan morsalkım eklenerek güçlendirilen– gönderme açıktır. Ama aynı zamanda bu Monet için bilinçaltı bir göndermedir; nedeni, basitçe, Japonya'nın onun görme ve düşünme biçimlerini derinden etkilemesidir. Örneğin Norveç'te Sanviken köyü ona bir "Japon" köyünü anımsatmıştır.⁵ Giverny hakkında yazanların çoğu, 1905'ten sonra giderek morsalkımla kaplanan köprüyü "Japon" diye nitelemişlerdi. Ama Monet'nin kaynaklarını belirtmekteki isteksizliği yalnızca bir sanatçı kaygısı olarak görülmemelidir. Japonya göndermesi her şeyi değiştiren bir açıklama değil, daha çok bir teyit, deneyimlerinin desteklenmesiydi. Pissarro'nun 1890'da Monet ve Rodin ile beraber École des Beaux-Arts'daki sergiyi gezdikten sonra oğluna yazdığı Japon sanatıyla ilgili mektup, bu keşfin kendi araştırmalarını ne denli doğruladığını ve teşvik ettiğini gösterir : "Tanrım, bu bizim lehimize. Olağanüstü izlenimci bazı gri günbatımları var." Ayrıca: "Hiroşige harika bir izlenimci. Ben, Monet ve Rodin ona bayıldık. Kar ve sel efektleri yaptığıma memnunum; Japon sanatçıları benim için görsel tercihimizin teyidi."⁶

³ Goldman, 2011, age., s. 189.

⁴ Duc de Trévisé, "Le pèlerinage de Giverny," La Revue de l'art ancien et moderne, c. LI, no. 282, Ocak 1927 s. 44, alıntılan M. Ferretti Bocquillon, age., 2009, s. 17.

⁵ Alıntılan Alphand, age., 2010, s. 542.

⁶ İlk Japon sanatı sergisi 1890'da Paris'te École des Beaux-Arts'da düzenlenmişti. Esas olarak baskılara odaklanan sergiyi birçok Avrupalı sanatçı gezmişti. Bkz. Lucien Pissarro (ed.), Lettres de Camille Pissarro à son fils Lucien, John Rewald'ın yardımıyla, Paris: Albin Michel, 1950.

Keyif bahçesi, işkence bahçesi

Sanatçının geç dönem eserlerinden olan Japon Köprüsü serisi, aynı zamanda Nilüferler ile birlikte en yenilikçilerinden biridir. Neredeyse soyut renk patlamasında ve dokunuşlarındaki çığgınca canlılıkta öylesine aşırıdır ki, yaşam öyküsünü yazanlardan biri şöyle der: “Oraya bir oyuncak gibi, Japon tiyatrosundaki bir malzeme gibi konulan köprü, kendi tarzında, Monet’in nihai macerasını destekler. Ressam bu köprü aracılığıyla, bu kavisin üstünden ve altından 20. yüzyıla ilerler. Ama bu aynı zamanda eserlerinin karanlık yüzü, en az bilineni, en az sevilenidir; onun mutlu, sakin resimler kataloğunu oluşturan ve Sainte-Adresse’ten Hollanda’ya, Argenteuil’den Nilüferler’e uzanan aydınlık resimlerinden o denli uzaktır.”⁷ Birkaç aşamada yaratılan Japon Köprüsü serisinin (köprü tekrarlanan bir motif olmaya 1899’da başlamıştı) son derece kasvetli bir ortamda, Alice’in Monet’in en sevdiği modeli olan kızı Suzanne’in yasını tuttuğu, tesellisi olanaksız acı içinde olduğu bir ortamda geliştiği kesindir. Acaba sanat simsarı Paul Durand-Ruel’in oğlunun bunları çok “karanlık ve kederli” bulmasının nedeni bu olabilir mi?⁸

Köprü Monet’in yapıtlarının karanlık yüzünü temsil eder mi? Serinin çok ender sergilendiği, hatta 2010’da Paris’te Galeries Nationales du Grand Palais’deki retrospektifte bile gözardı edildiği açıktır. Belki de bu, güllü yol ile birlikte, çalışmasının en modern, aynı zamanda en çığgınca yönünü temsil etmektedir. Fırça darbelerindeki enerji ancak, 1910’ların sonlarına doğru daha belirginleşen soyutlamadaki radikalleşmeyle karşılaştırılabilir. Sanki bu keyif bahçesi, bu yeryüzü cenneti, Monet’in ıstıraplarını ifade etmeye zorlanmaktadır. Muhtemelen eseri böylesi modern yapan budur; ama bu, hayat sahnesinden fazla etkilenmeyen, ılımlı bir sanatçı –Cézanne’in ifadesiyle bir “göz”– klişesiyle hiç uyuşmaz. Söz konusu görüşün yanlışlığını kanıtlamak için bu bahçeden öteye bakmamıza gerek yoktur; gene belki de bu nedenle Monet’in çalışmalarının bu önemli yönü ile Mirbeau’nun *Le Jardin des supplices* [İşkence Bahçesi] adlı kitabı hâlâ keşfedilmeyi beklemektedir. Monet’in yakın arkadaşı olan, şimdi unutulmuş bu şair, bahçeden, oradaki gölet ve köprüden esinlenerek, 19. yüzyıl sonu simgeci edebiyatın en yürek burucu şairlerinden birini yazmıştı. Marianne Alphant’ın belirttiği gibi tarihler tesadüf değildir: İlk Japon köprüsü resimleri serisi Mirbeau’nun büyüleyici ve aynı derecede rahatsız edici şiiriyle aynı yılda, 1899’da yapılmıştı. Şiir hayali bir Çin’de geçer. Yoğun kokularla dolu bir bahçede dolaşan iki sevgili her adımda insanın icat ettiği en rafine işkenceleri keşfederler: “İşte burada, müthiş efsunların ve tüm çiçeklerin müthiş sessizliğinin ortasında, işkence aletleri ve ölüm sehпасı, kazıklar, darağaçları, çarmıhlar duruyor [...] Çok geçmeden onların bu çiçek cümbüşüyle, bu özgün ve sihirli doğanın armonileriyle öylesine içiçe geçtiklerini, neredeyse onlarla bir biçimde bütünleştiklerini, bu toprağın ve bu ışığın mucizevi çiçekleri olduğunu göreceksin.”⁹ Bu bahçenin ortasında, üzerinde morsalkımla kaplı, parlak yeşil, kemerli bir köprü uzanan bir havuz bulunur. Monet’in Mirbeau’nun metnini bildiğine hiç kuşku yoktur. Metnin bahçesini nasıl dönüştürdüğü konusundaki düşüncelerine ilişkin ise elimizde hiçbir ipucu bulunmuyor.

⁷ Alphant, age., 2010, s. 581.

⁸ Wildenstein, 1974, IV, s. 304.

⁹ Alıntılayan Alphant, 2010, s. 583.

S u Bahçesinin Ötesinde: Gül Kemerleri

Yavaş yavaş oluşturulan mizansen

Evin önündeki Clos Normand'ı su bahçesine bağlayan sarmaşık gülü kemerlerinin örttüğü patika, bir anlamda, başlı başına bir kompozisyon olan bahçenin belkemiğiydi. Patikanın nihai görünümüne ulaşması zaman almış olsa da, özünde mevcut topoğrafyanın öne çıkmasını sağlamıştı: "Bahçenin geometrik planını korudu: eve giden geniş merkezi bir yol ve bir giriş taraçası, buna paralel bir dizi küçük geçit, evin solunda dikdörtgen çiçek tarhları ve orta patikanın sağında bir grup kare çiçek tarhı. Ama bütün bu düz çizgiler çok geçmeden Monet'nin diktiği gümrah bitkilerin örtüsü altında bulanıklaşacaktı; giriş ise toprak patikalara da yayılan latinçiçekleri yığını altında kaybolmuştu."¹ Aynı şey gül kemerlerinin altındaki patikada da sürdü. Çiçekler öyle gümrahtı ki, Monet'nin eserlerini gördüğümüzde güllerin patikayı örten kemerli çardağı ve evin cephesini tamamen kapladığı izlenimini ediniriz, çünkü bu renk cümbüşü mimariye fazla yer bırakmaz.

Ama ana yol ancak ağır ağır oluşturulmuştu; çiçekler kadar ağaçları da tutkuyla seven ve Monet'nin arazide zaten varolan ağaçlara dokunmasını istemeyen Alice ile hararetle tartışmalar yapılmadı değil. "[Monet] büyük bir meyve bahçesine sahipti artık; evin önünde yalnızca birkaç öbek ve girişi Chemin du Roy'da olan merkezi patikanın iki yanında iki uzun çiçek tarhı bulunuyordu. Bunlar bugün de, dün de hep aynıydı, ama dış görünüşleri değişti. Ortalarına sıra sıra ladin ve selviler dikilmişti; kenarlarında, evin önündeki öbeklerdeki gibi budanmış şimşirler vardı."² Büyük ağaçlar hiç Monet'nin zevkine göre değildi. Evin önünde geniş bir çiçekli alan düşünüyordu, ama ağaçların gölgesi bunu güçleştirecekti. Bu nedenle hepsini keserek, yalnızca evin önünde, adeta patikayı gözleyen korumalar gibi iki büyük porsuk ağacını tutmayı planlıyordu. Ressamın damadı, bu çatışmayı bütün safhalarıyla yaşayan Jean-Pierre Hoschedé'nin aktardığına göre, güllü patika ağaçları fethetmişti. Alice'i de: "Alice bir ağacın kesilmesini görmenin canını acıttığını söyledi. Önce selvileri sökme kararı alındı. Yerlerine patika boyunca devam eden demir kemerler yerleştirildi; çok geçmeden kemerler sarmaşık gülleriyle kaplanmıştı."³ Güllerin saldırısı başlayabilirdi. Bir çiçek sevdalısı olan ressamın tasarladığı bu projenin, doğanın bu renklerinin, büyük ağaçların egemenliğini, güllü yol resimlerinde porsuk ağaçları bile hiç görünmeyecek düzeyde yok etmesi gerçekten de şaşırtıcıdır. Bu, çizim ile renk arasındaki

¹ Ferretti Bocquillon (ed.), age., 2009, s. 41.

² Hoschedé, age., s. 58.

³ Age., s. 58.

kavganın yeniden, ama bu kez bahçeye uygulanarak, sahnelenmesi gibiydi biraz. Yalnızca ana yol manzaradaki bu bağlantıyı, bu düz çizgi duygusunu korumuştur. Monet bu yolu güllerden bir tonozla kapatarak ve yerde her türden bitkinin yayılmasını sağlayarak, rengin zaferini örgütlüyor, mülkünün formlarını inşa etmek için ufak renk dokunuşlarından başka hiçbir şey kullanmıyordu. Caroline Holmes'un gözlediği gibi: "Grande Allée'ye paralel tarhlarda sarmaşıklar ile çok yıllık ve tek yıllık bitkiler karışımı izlenimci bir etki yaratıyor, aradan fırlayan renkler ve standart nöbetçi güller ise birer odak noktası sağlıyordu."⁴

Görkemli yolda gül patlaması

Monet'nin gül sevgisi özellikle olağandışı değildi. Malaise'deki malikânesinde gül koleksiyonu yapan, hatta ünlü botanikçi ve ressam Pierre Joseph Reroute'a yeni türler tasarlatan İmparatoriçe Josephine 19. yüzyıl başında bu modayı yeniden canlandırmıştı. Daha önce 1792'de Fransa ve İngiltere'ye Çin'den ve Bengal'den değişik türlerin getirilmesi çeşitliliği artırmıştı. Gülleri, çiçek resminde uzmanlaşan Lyon ressamı, özellikle de simgeci yaklaşımı 19. yüzyılın başlarında Paris salonlarında büyük başarı kazanan Simon Saint-Jean da popülerleştirdi. Ama Saint-Jean'ın gülleri resim dışı anlamlar taşıırken, Monet hiçbir zaman simgelerle uğraşmadı. Onun gülleri çok değişik tür ve renklerdedir. Ressamın hem ender, hem de sıradan örnekleri beğendiği bilinirdi; Monet bu ikisini hiç çekinmeden biraraya getirirdi, çünkü onun ana kaygısı renklerin ve malzemenin yarattığı etkiydi. "Monet'nin her biçim ve renkte gül yetiştirdiği söylenirdi. "Centenariées de Lourdes" gülünün tümüyle açmış pembe çiçekleri, dimdik soğanotu başlarının çevresinde kat kat sarkardı."⁵

Doğal olarak, gelen birkaç konuk, özellikle de Monet'nin bahçenin ve çiçeklerin gelişimini görmek üzere sık sık davet ettiği yakın çevresinden kişiler, bu çiçek bolluğunu gözlemlemiş ve yazmışlardı. Dostu, eleştirmen Gustave Geffroy'nın tanımı öylesine canlıdır ki, insanda derhal Giverny'ye gitme isteği uyandırır: "Eğer gül mevsimiyse, görkemli isimleri olan tüm bu harikalar sizi renk ve kokularıyla sarar. Güller düzenli aralıklarla tek tek, çalılar, çitler halinde, kafesler üstündedir; duvarlara tırmanır, direklerden ve ortadaki yolu örten kemerlerden sarkarlar. En nadiri ve –hiç de en çirkini olmayan– en sıradanı, basit güller, yabani gül kümeleri, en parlak ve en soluğu ve tüm taçyaprakları büyümlü bir saatten söz eder, bir yaz korosunu dile getirir; mutluluğun mümkün olduğuna bizi inandırır."⁶

Renklerin bu havaifşek gösterisi resimlerde bahçeden bile daha yoğun, ama bahçenin de renk çeşitliliği ve bolluğuyla insanları kuşkusuz büyülüyordu. Monet'nin resimleriyle karşılaştırıldığında doğa hâlâ fazla ölçülüydü; 1920'lerden Güllü Yol serisi hiçbir örneği olmayan bir coşku sergilemektedir.

Claude Monet'nin, burada sergilenen kimi resimlerle aynı tarihli, çekenini bilinmeyen "Giverny'deki güllü yolda" fotoğrafına (1923 civarı, jelatin gümüş baskı, 29 x 39,1 cm, Phillippe Piguet Koleksiyonu; bkz. s. 38) bakıldığında, doğa bu karşılaştırmada kesinlikle daha soluk kalmaktadır. Gerçi fotoğraf gül mevsiminde çekilmemiştir, ama kemerlerin aralıkları aslında resimlerde gördüğümüz gibi çiçekten bir çardağa izin vermeyecektir. Patikanın sonunda, aşağı yukarı

⁴ Holmes, age., 2011, s. 80-81.

⁵ Age., s. 81.

⁶ Gustave Geffroy, Monet, sa vie, son œuvre, Paris: Macula, 1980 (ilk baskı Crès & Cie, 1924), s. 445.

Monet'nin durduğu yerde, kuşkusuz perspektifin çiçekli kemerlerin etkisini artırması olanaklı olabilirdi, ama gene de bahçenin resimlerle aynı coşkuya sahip olma olasılığı düşüktür.

Özgürlüğün dili

Aslında çiçek teması bir aşırı özgürlük ortamıdır; gerçeklikle hemen hiç ilişkisi yoktur. Bahçesinin görünümü Monet'ninkinden bile daha vahşi olan bir diğer çiçek sevdalısının, Renoir'ın bir sözü bu temayla özel ilişkisinin niteliği, diğer temaların sağlayamadığı bir özgürlük hakkında fikir verebilir: "Çiçek resmi yaptığımda bütün resmi mahvetme endişesi taşımadan tonlar ve değerlerle cesurca denemeler yaparım. Bunu bir figürle yapmaya cesaret edemem, çünkü her şeyi bozmaktan korkarım. Bu denemelerden edindiğim tecrübeler daha sonra diğer resimlerime uygulanabilir."⁷ Bir başka deyişle, biraz da provokatif bir ifadeyle, çiçekler kelimenin tam anlamıyla gerçek bir konu oluşturmaz; sanatçının yaratıcılığını gemleyecek, biraz saygı gerektiren canlı, insani bir özne değildirlir. Bu bağlamda çiçek her şeyden önce bir renktir ve çiçekler tam da bu nedenle renkle denemeler yapan sanatçılar için sevilen bir temaydı. Resim türleri hiyerarşisinin en altında olan çiçek resmi iddiasızdır ve herhangi bir cesarete ya da mübalağaya olanak veren tam da bu iddiasızlığıdır. 1920-1923 arasında yapılmış resimlere bakıldığında, soyutlamanın artık yerleşik bir tür olduğu dönemde bile, bu sözcükler aşırı görünmüyor. Ne de olsa Amerikan aksiyon resmi henüz ortada yoktu.

Monet bizi burada başı ya da sonu olmayan, hatta ev görünmediğinden izleyicinin bir kouna oturtmadığı, gerçek bir renk tüneline sokmaktadır. Bir manzara resminde mekân-zaman bağlantısının böylesi kaybı gerçekten ender bir şeydir. Ama acaba manzara sözcüğü buraya hâlâ uygun düşer mi? Bu daha çok bir kargaşa, bir renkler savaşıdır; yalnızca kemer biçimi biraz mekân fikri vermektedir, ama bu da, Japon Köprüsü resimlerinde olduğu gibi topoğrafik açıdan son derece soyut bir fikirdir.

Ya güller, güller gerçekten böyle mi görünür? Belki bu soru burada gereksizdir, çünkü geç dönem Monet resimlerindeki bir derecede de olsa soyutlamayı ortaya koymaktadır. Bu sarılar, maviler ve yeşiller bazen herhangi bir çiçek türünden uzak görünürler. Büyük sanat tarihçisi Elie Faure sanatçının gerçeği dönüştürme, daha doğrusu onu algıladığımız biçimi değiştirme yeteneğini vurgular: "O, ressamların gözlerini yıkadı, duyularını ondan önce hiç kimsenin böylesi ince, karmaşık ve canlı biçimde yaşamadığı devasa bir doğrudan duygular hazinesiyle zenginleştirdi, tekniklerine güçlü bir yeni araç verdi ve tam da bu uzlaşmaz tutumuyla, o zamana kadar, tüm ürünlerini geçen dört ya da beş yüz yılda vermiş bir görsel idealizmin ve edebi kısıtlamaların mahkûmu olan bir hayal gücünün gelecekteki özgürlüğü için çalıştı."⁸

Bir manzaranın ötesinde olan bahçe, bu son yıllarda her şeyden önce içsel bir durumdu ve 20. yüzyıl sanatında soyutlamanın doğuşu bu çok önemli fikirden ayrılamaz; bu fikir Monet'ye okuduklarında bile yol göstermiştir. Onu simgeci bir ressam olarak görmeden, Monet'nin simgeci yazarların dostu olduğunu hatırlamak önemlidir; bu yazarlar ona özellikle yakındı ve bu "iç bahçe" fikrini biliyorlardı. Mirbeau'nun romanı *Dans le ciel*'in (1892-1893) kahramanı Lucien "bir manzara tıpkı öfke, aşk ya da umutsuzluk gibi bir ruh halidir," der.⁹ Umutsuzluk günlerinde

⁷ Renoir, alıntılan Willsdon, 2005, s. 43.

⁸ Elie Faure, *Histoire de l'Art*, c. 4, *Art moderne*, alıntılan Geffroy, 1980, s. 420.

⁹ Alıntılan Willsdon, age., 2005, s. 94.

teselliyi bahçesinde bulan Monet'nin bilinçli ya da bilinçsiz olarak şiar edindiği düşüncesine karşı koymak güçtür. Rengin egemen olduğu bu patikalar boyunca ressam sanki çiçekten fazlasını da yetiştirmektedir.