



HOLOKOST KURBANİ İLE ÖZDEŞLEYİM; KIEFER'İN CELAN'A ADADIĞI RESİM VE HEYKELLERİ THE EMPATHY WITH THE HOLOCAUST VICTIM; THE PAINTINGS AND SCULPTURES THAT KIEFER DEVOTED TO CELAN

Sait TOPRAK*

Öz

Almanya, Nazilerin iktidara gelmesiyle çok farklı bir siyasal ve kültürel yapılanmaya doğru evrilmiştir. Bu dönemde, toplumsal yapının yeniden biçimlenmesinde kaçınılmaz olarak "öteki"nin yok edilmesi üzerine gelişen bir düşünce yapısı ortaya çıkmıştır. Almanya'da ve Avrupa'nın diğer ülkelerinde yaşayan Yahudiler, Nazilerin zulmünden en çok etkilenen topluluk olmuştur. Nazi iktidarı döneminde yapılan birçok kıyım, savaş sonrası yeni kuşak Alman toplumunun büyük bir kesimi tarafından bilinmemektedir. Ancak toplumdan gizlenen ve bellekten silinmeye çalışılan tarihsel olaylar er ya da geç açığa çıkacaktır. Yeni Alman kuşağı içerisinde öne çıkan sanatçılar kendi toplumlarıyla hesaplaşmaya/yüzleşmeye başlamış ve bu yönde farklı tarz ve içerikte eylemler, etkinlikler gerçekleştirmiştir. Bu uyanış sürecinde kendi geçmiş tarihsel bağlarını irdelemeye çalışan kişilerin başında sanatçılar gelmektedir. Joseph Beuys ile başlayan bu kalkışma ile birlikte uyanış, farklı sanatçıların üretimlerine yansımıştır. Bu yüzleşme hareketi sürecinin en önemli sanatçılarından olan Anselm Kiefer, neredeyse bütün sanatsal üretimini bu minvalde gerçekleştirmiş ve her defasında geliştirdiği düşünüş, imgelem ve biçimselliğini bu içerik ve izlek üzerinden çeşitlendirerek/çoğaltarak devam ettirmiştir. Bu çalışmada, Anselm Kiefer'in Nazi Almanya'sında yaşayan Yahudi asıllı Rumen şair Paul Celan'ın şiirsel imgelerinin içeriğinden hareketle oluşturduğu görsel imgeler ve bunun üzerinden şaire ithaf ettiği kar ve kış manzarası resimleri ve heykelleri, öyküsel ve biçimsel yönden incelenmeye çalışılmıştır. Aynı zamanda, şiir sanatı ile plastik sanatlar arasındaki bağlantı ve etkileşim irdelenmiş ve bu iki farklı sanatsal yaratım pratiği arasında ortaya çıkan sonuçlara odaklanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Anselm Kiefer, Paul Celan, Holokost, Resim, Şiir.

Abstract

Germany has evolved towards a very different political and cultural structure after the Nazis came to power. In this period, in the process of restructuring of the social structure, the mentality, that is developed over the inevitable destruction of 'the other', has emerged. Jews living in Germany and other European countries have become the most affected group by the Nazi persecution. Many massacres during the Nazi rule were not known to a large part of the new generations of German society after the war. However, the historical events that were hidden from society and tried to be erased from memory would eventually be revealed. In the new German generation, the prominent artists started to confront and deal with their own societies and carried out activities in different styles and content in this direction. In this awakening process, artists are among those who try to examine their own historical ties. The insurrection, which began with Joseph Beuys, together with the awakening was reflected in the production of different artists. Anselm Kiefer, one of the most important artists of this process of confrontation, performed almost all artistic productions in this way and continued to multiply and diversify the thought, imagination and formality that he developed each time through this content and path. In this study, visual images created by Anselm Kiefer from the contents of the poetic images of Romanian poet Paul Celan, who was Jew and lived in Nazi Germany, and the photographs and sculptures of snow and winter landscapes, which Kiefer dedicated to the poet, were analyzed in a narrative and formal way. At the same time, the connection and interaction between the art of poetry and the plastic arts have been examined and the results of these two different artistic creation practices have been focused on.

Keywords: Anselm Kiefer, Paul Celan, Holocaust, Painting, Poetry.

Giriş

*"Man muss noch Chaos in sich haben,
um einen tanzenden Stern gebären zu können."
Nietzsche¹*

Holokost² sürecindeki toplama ve ölüm kamplarında akılalmaz acılardan, insanlık dışı durumlardan sonra yaşamın normalleşmesi, kültür, edebiyat ve sanatın yani yaşamın kendisinin hiçbir şey olmamış gibi devam etmesi Adorno'nun kabul edebileceği bir durum değildi. 1940'larda Avrupa'nın merkezinde yaşanan insanlık dramının, tarihte benzeri görülmemiş zulmün belleklerden silinmesine, unutulmasına, üzerinin örtülmesine karşı çıkıyor, geçmişin yok sayılmasının, inkârının veya unutulmasının, kurbanların anısına en

* Dr. Öğr. Üyesi, Kafkas Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü.

¹Dans eden bir yıldız doğurabilmek için hâlâ kaos olmalı insanın içinde.(Nietzsche, Friedrich (2016). *Böyle Söyledi Zerdüş*. (Çev. Mustafa Tüzel), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.)

²Holokost, Adolf Hitler liderliğindeki Nazi Partisi'nin yönettiği Nazi Almanyası döneminde, işgal edilen sınırlar içerisindeki yaklaşık altı milyon Yahudinin sistemli bir şekilde öldürüldükleri katliama verilen isimdir (Özoğlu, 2015).



büyük saygısızlık olduğunu haykırıyordu (Molinas, 2009). Bunun üzerine Adorno (1980: 188), "Auschwitz'den sonra şiir yazmanın barbarlık olduğunu" söyledi ama aynı zamanda yazılacağını da biliyordu elbet. Buna en iyi karşılığı, Paul Celan³ (1920-1970) verdi ve pek çok şiirini Holokost kurbanlarının anısına ithaf ederek yazdı. Celan, sadece *Todesfuge* (Ölüm Fügü)⁴ dizeleriyle bile gerçekte şiir yazmanın olanaksızlığına ilişkin Adorno'nun bu yargısını boşa çıkarmıştır. Çünkü Celan, şiirinde yalnızca olguları ve gerçekleri önermekle kalmamış, şiirin daima olguların ötesinde olduğunu dillendirmiştir. "Kötülüğü ortadan kaldıramıyorken kendi yanıtızlığını, suskunluğunu, karanlıkta çarpışmasını anlatıyordu. Acılı geçmişindenliğimize işleyen şiirlerdir bunlar" (Karaosmanoğlu, 2016). Bu nedenle onun şiirlerini, şiirden daha ötede, Holokost'ta acımasızca öldürülenlerin acılarına yakılmış birer ağıt olarak görmek gerekir belki de.

Holokost hatıralarıyla ayrılmaz bir biçimde bağlantılı olan Celan'ın şiirleri, yirmi beş yıldan fazla bir süre Anselm Kiefer'in (1945-) çalışmalarına nüfuz etmiş ve bu çalışmalarda imgelemiştir. Gerçeği kabul etmeyi yadsıma, düşünce dünyasındaki dalgalanmalar/çatışmalar, ayrılık ve insanın kendisi ve dünya ile yeni bir ilişkiye girmesi gibi bir zorunluluk Kiefer'i 1980 yılında Celan'ın şiirleri ile tek taraflı bir sanatsal diyalog yürütme noktasına getirdi. Celan'ın şiirsel imgeleri/öyküleri, Kiefer'in çalışmalarında, imgenin simgesel malzemesinin oluşturulmasına kadar her düzeyde etkili olmuştur: saman, bitki, ağaç, saç, kül, toprak, kurşun, kitap vd. Kiefer'in Celan'a ithaf ettiği 2005 tarihli çalışmalarının çıkış noktasını kış manzaraları oluşturur. Kiefer, bir önceki yıl kış zamanı Salzburg yakınlarındaki Bad Ischl'de karla kaplı tarlalarda çektiği bir dizi fotoğrafı görsel kaynak olarak kullandı (Görsel 1, 2, 3). Kiefer tarafından çekilen bu fotoğraflarda tarlalar, ilk anda, hasat alanından çok savaş alanı izlenimini uyandıran sahneleri andırır. Kiefer, bu fotoğrafları belgelediği sırada, 'karla kaplı manzaranın/tarlanın ve mısır kökleri ve çürümekte olan anızların' (Kiefer; Gudrun Weinzierl ile söyleşi, 6 Ağustos, 2005) dehşet verici görüntüsü karşısında nasıl etkilendiğini şöyle anlatmıştır: "(...) Ve birdenbire, bu kökler benim runik alfabeyi düşünmemi sağladı. İşte o zaman Paul Celan'ın *sonbaharın runik dokusu* kelimelerini içeren bir şiir yazdığını hatırladım. Bunun sonucu, aslında daha önceden de zaten aklımda olan, Celan üzerine bir sergi oldu" (Kiefer; Horst Christoph-Nina Schedlmaer ile söyleşi, 6 Ağustos, 2005, 109-10). "Bu ifade, Celan'ın şiirini okumanın nasıl yavaş bir biçimde algılarımızı değiştirebileceğini göstermektedir: Birdenbire, bu garip bir şekilde rahatsız edici kar ve sis manzarasından ayrı duran koyu lekeler, tarihin şiddetinin kanıtı olan yazılarla ilişkilendirilir. Yazılar ve tarihteki şiddetin hemen birbiri ile ilentilendikleri gerçeği göz önüne alınırsa imaj daha da çarpıcı hâle gelmektedir. Runik alfabe Naziler için anahtar semboller içeriyordu: örneğin zafer runik harfi SS'lerin sembolü idi. Ancak, Kiefer runik alfabeyi Nazilerin zalim şekilde kullanımlarından ve bellekteki diğer kullanımları engelleyen fazlalıklardan kurtarmak için harekete geçer ve bunu alfabeyi yeni bir bağlama yerleştirerek yapar" (Lauterwein, 2007, 204).

Anselm Kiefer 1999 yılında yaptığı *Lichtzwang*⁵ (*Hafif Dürtü*) ya da *Ligt Compulsion* adlı büyük boyutlu yapıtında, yeni bir konu bağlamında yeni imgeler oluşturmaya başlamıştır. İlk kez bu çalışmasında, yapıtı Yahudi asıllı Rumen şair Paul Celan'a ithaf ederek resmin biçimini ve öyküsünü yeni bir mecraya taşımıştır. Daha sonra, 2005 yılında aynı ithafı sergide yer alan tüm çalışmalar için kullanmıştır: *Für Paul Celan*. Kiefer'in bu dizideki çalışmaları, biçimsel açıdan önceki çalışmaların bir uzantısı olarak üretilmiş, onların getirdiği birikime katkıda bulunmuş ve onlardan katkı almış olsalar da içerik yönünden yeni bir bağlam dâhilinde oluşturulmuşlardır. Kiefer, bu çalışmada sıklıkla kullandığı temalar ve malzemelerle birlikte, sanatsal üretiminin değişik yönlerini oluşturan kitaplar, resimler ve heykellerden oluşan yeni bir dizi çalışmayı öne çıkarmıştır. Dizide farklı disiplin ve malzemelerle üretilmiş olan bütün çalışmalar; Paul Celan'ı ve özellikle Celan'ın gençlik döneminde yazdığı şiirleri, bu şiirlerin içerdiği Yahudi diniyle ilgili şiirsel imgeleri referans

³ Asıl adı Paul Antschel olan Paul Celan, 23 Kasım 1920'de Czernowitz'de dünyaya geldi. Bu kent, geçen yüzyılın başlarında, o zaman Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun bir eyaleti olan Bukovina'nın başkentidir. Bukovina, söz konusu imparatorluğun parçalanması ile önce Romanya'nın, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra da Sovyetler Birliği'nin sınırları içerisinde kalır. Bu siyasal değişiklikler, Celan'ın yetiştiği kültürel ortam bakımından büyük bir önem taşımaktadır. Avusturya kültürüyle yoğrulmuş Yahudi kökenli bir aileden geldiği için Rumence bilmesine rağmen şiirlerini Almanca yazar ve bu özelliğiyle de çağdaş Avusturya edebiyatının değerli bir temsilcisi sayılır. Celan, liseyi bitirdikten sonra 1938 yılında Fransa'nın Tours kentine gider, orada tıp öğrenimine başlar. Ancak İkinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesi üzerine Romanya'ya dönmek zorunda kalır ve Czernowitz Üniversitesinde romanistik okumayı tercih eder. Alman ordularının 1941 yılında Bukovina'yı işgali sırasında bir çalışma kampına gönderilir ve orada iki yıl süreyle çile çeker. Bu arada ailesi de bir toplama kampına sürülmüştür. Annesi yaşamını Auschwitz Kampı'nda yitirir. Bu acı olayların Celan şiirinde önemli bir yeri vardır: Bademlerden Say Beni (Zähle die Mandeln), Akçakavak (Aspenbaum), Ölüm Fügü (Todesfuge) ve Schibboleth şiirlerinde görüldüğü ya da sezildiği gibi. (Celan, Paul, 1983, Bademlerden Say Beni, (Çev. Gertdude Durusoy, Ahmet Necdet), İstanbul: Adam Yayıncılık, s. 7-8) Paul Celan, Paris'te, 1970'in Nisan ayının sonunda, kırk dokuz yaşındayken acı dolu bir şiir yazdıktan sonra kendini Seine Nehri'ne atarak yaşamına son vermiştir.

⁴ *Ölüm Fügü*, Nazi toplama kampı tel örgüleri arasında mezar kazma ve gömme işiyle uğraşan bir grup yahudinin şiiridir. (<https://aysenozkaya.wordpress.com/2014/01/05/unlu-yazarlarin-intihar-notlari/>, Erişim tarihi. 27.11.2018).

⁵*Lichtzwang*, Paul Celan'ın 1967 yılında yazdığı şiirlerinin toplamıdır. Bu şiirler Celan'ın ölümünden üç ay sonra yayımlanmıştır.

olarak üretilmişlerdir. Bu şiirler; *Der Sand aus den Urnen (Urns'dan Kum)* koleksiyonundan *September Krone (Eylül Tacı)*, *Der Einsame (Yalnız Olan)*, *Schwarze Flocken (Siyah Kar Taneleri)* ve *Mohn und Gedächtni (Haşhaş ve Bellek)* koleksiyonundan *Das einzige Licht (Tek Işık)* şiirleridir. Söz konusu şiirler, Celan'ın kendisinde ancak kaçarak kurtulabildiği Nazi kamplarında ölen ebeveynleri için duyduğu acının açık bir şekilde anlatımını içermektedir (Lauterwein, 2007, 204).

Kiefer; bir 'kurban' olarak 'öteki'nin imgeleminde, ötekinin görmesinde, ötekinin belleğinde yani ötekinin yaşamında var olmaya çalışmıştır. Bu ise ötekiyi duyumsayarak onunla etkileşime geçen sanatçının tarihsel olana karşı objektif çözümlenmeler yapmasına müthiş olanaklar vermiştir. Burada önemli olan ve dikkat edilecek nokta, ötekinin tarihe bakışını, tarihle olan ilişkisini ve belleğindeki izleri önemli bir kaynak sayarak ortak tarihi anlamaya çalışmak ve tarihi, tarihsel bağlamın ötekinin belleğindeki yansımalarına başvurarak anlama çabasının ön plana çıkmasıdır. Sanatçıyı ve şairi (Alman ve Yahudiyi) birbirine bağlayan olay olan Holokost trajedisinin Celan'ın belleğinde hep canlı olarak kalan yönünün odak bir buluşma noktası olması önemlidir. Kiefer'in buradaki konumu veya tutumu, 'öteki'nin yaşamsal deneyimi üzerinden Holokost'a karşı bir tavır olarak geliştirdiği yaklaşımıdır. Çünkü kendi çağdaşı diğer Alman sanatçıların çekindikleri ve itibar etmedikleri Yahudi imgelerine/tarihine ilgisi, kendisini tam anlamıyla tartışmaların merkezine oturtmuştur. "Celan ve Kiefer, trajedilerin öngörülemez tarafını, Emmanuel Lévinas'ın (1906-1995), canlanmaya yönelik herhangi bir inisyatifi kınayan geçmişin kabul edilemez yok oluşunu anmak için ele alırlar" (akt. Jedlińska, 2016, 311).



Görsel 1. Siyah Kar Taneleri-Paul Celan İçin, 2005, Kitap, 32 sayfa, Fotoğraf ve Karton Üz. Akrilik ve Kalem, 62.5 x 42 x 15 cm

Görsel 2. Sedirin Şarkısı, Kitap, 2005, 40 sayfa, Fotoğraf ve Karton Üzerine Akrilik ve Kalem, 25 x 17.5 x 2.5 cm

Görsel 3. Sedirin Şarkısı, Kitap, 2005, 40 sayfa, Fotoğraf ve Karton Üzerine Akrilik ve Kalem, 25 x 17.5 x 2.5 cm

Kiefer'in çalışmaları; Paul Celan'ın şiirsel içeriğine (ağıtlarına), sadece kelimelere karşılık imgelemlen bir dünya değildir; bu şiirleri, onun bütün kavramsal üretim sürecini besleyen bir kaynak olarak görmek gerekir. Celan'ın her ağıtsal dizesini bir *mit* gibi gören ve onun psikolojik referanslarının içsel doğasına inerek derinden duyumsayan Kiefer, şiirsel imgeyi görsel imgeye/ifadeye dönüştürmüştür. Yaygın görüşün aksine Kiefer, Celan'ın şiirsel bağlamını şair-ressam ikiliğini aşan bir diyalog olarak değerlendirmek gerektiğini düşünmekte, şairin yaratımı olan şiiri üzerinden tarihsel arka plana yol almak istemektedir. (Bu süreçte 'öteki'nin kültürel yapısıyla ilgili bir arkeolojik çalışma yapar. Bu arkeolojik kazı aslında (şairin) zihinsel ve tinsel katmanlarına yapılan bir yolculuktur.) Bu yol alışı, Holokost olgusunu tersine çevirerek ya da onun karşısına geçerek bilinçli, seçkici bir yaklaşımla tarihselin içine hareket etmektedir. Burada tarihin esrarengizliği, bilinmezliği, suskunluğu ve boşluğu ya da kendi başına bırakılmışlığıyla biçimlenişine yeni tanımlamalar ve açılımlar getirmektedir. Tarihsel bir travmanın ikincil tanıdığı olan ve onu estetik olarak betimleyen Kiefer, her defasında kendi öznesine bağlı kalarak düşünceler, görsel imgeler geliştirmiştir.

Kiefer'in Celan'a adadığı manzara resimlerinin ve heykellerinin sadece dışavurumcu bir içerikle konfigüre edilmediği, önemli kavramsal yönlerinin olduğu da görülebilir. Çalışmalarına verdiği adlardan anlaşıldığı üzere her resim ve heykel bir kavrama, bir olguya işaret ederek oluşturulmuştur. Manzara resimlerinin ayırıcı özelliğini oluşturan tema ve biçimler, çoğu zaman sanatçının yaşamıyla, istekleriyle doğrudan ilişkilidir. Bazen anlatımın alabildiğine simgeleştiği ve motiflerin, referans alınan olguya/içeriğe göre biçim kazandığı saptanır. Burada Kiefer, kavramsal motifler kullanarak sanatın gücünü gösterir. İki farklı yaratımsal alanda üretimler gerçekleştirmiş olan Celan'ın sözlü dili ile Kiefer'in görsel dili, çoğu zaman keskin sosyal eleştirilere göndermede bulunan özellikleriyle ön plana çıkar. Burada öne çıkan nokta, sanatsal üretim süreçlerinde bu iki yaratıcıya ait sanatın sorumluluktan kaçınmaz ve kendini tarihsellikten arındırmaz özelliği ve aynı zamanda sanatçıların geçmişi serbest bırakmayan ısrarlı duruşudur. Sanatı insan belleğinin,



anımsama çabasının önemli bir parçası olarak düşündüğümüzde, Kiefer'in kendi belleği ve dağarcığı dışında, (tarihselliği algılamak için) Celan'ın belleğine gereksinim duyarak tarihsel belleğini birçok açıdan genişletmeye ve derinleştirmeye çalıştığını anlayabiliriz. Burada en çok Holokost trajedisinin yaraladığı belleği içselleştirdiğini, görünür duruma getirdiğini görebiliriz.

Hitler'in Alman ulusu ve kültürü adına ortaya koyduğu sapkınlık, Kiefer'in sanatının sadece gölgede kalmış arka planı değil, geleceğe dair bakışını da ele verir. Kasvetli, kimi şeyleri örtmeye dönük, suçlayıcı, alaycı ve bilmececi bir vizyona sahip olan Kiefer'in dine, ideolojiye, ulusal kimlik ve tarihe bakışı ancak Yahudi soykırımı ile açıklanabilir (Şahiner, 2005, 55).

Kiefer'in çalışmaları, kendisinin de etkisi altında kaldığı yakın bir dönemin toplumda yarattığı sorunların bir dökümüdür. Kiefer bu sorunların kaynağına, nedenlerine dair etraflıca okumayla hareket eder ve buradan edindikleri üzerinden dönemi anlamlandırmaya çalışır. Kiefer; sanatçıların, insanın kötü eylemlerini (insan bunu kendi ulusu veya dini için yapmış olsa da) haklı çıkaramayacağını dile getirir ve insanın insana ve kendi doğasına yaptığı kıyımların sonuçlarını açıklar. Başka bir ifadeyle Kiefer'in sanatı, insanın, bilinçaltında kendi türüne ve kendi yaşam alanı olan doğaya karşı yatan gizil gücünün bir ifşaatıdır. Kiefer, bütüncül olarak yaptığı çalışmalarında, önce kendi ulusu adına tüm insanlıktan özür dilerken aynı zamanda insan olarak da doğanın önemine dikkat çekmektedir. Bu nedenle sürekli Celan'ın şiirlerindeki doğa imgelerine⁶ atıfta bulunmuştur.

Kiefer'in manzaralarında somutlaşan Celan'ın mekânsal şiirselliğinin (şiirsel imgeleri), yapısal algının değişime uğratılmasında önemli bir dayanak olduğu söylenebilir. Burada Celan'ın sözcüklerle yarattığı imgelem dünyasının (eğretilemelerin), Kiefer'in manzarasında âdeta ulvileşerek, aşkınlaşarak yeni bir boyut kazandığı alımlanabilir. Sanatçının düşsel dünyasının her yerine nüfuz etmiş olan şairin imgelemine, aynı zamanda onun yaratımını aralıksız olarak tahrik ettiği ve ona doğurganlık kazandırdığı rahatlıkla görülebilir. "Söz konusu yapıtlar sadece travmatik tarihsel gerçeklerle uğraşmaz, aynı zamanda geçmişin, günümüz yorumu ile nasıl anlamlı bir bağ kurduğunu da ortaya koymaktadır" (Gadamer, H. G, 1986; Wischer, 2012, 95).

Şiirsel İmgenin Görsel İmgeye Dönüşümü

Kiefer'in manzarayı resmederek gizil noktaları keşfetmekle tarihi, yani manzaranın gizlediği gerçeği ortaya çıkarmaya çalıştığı söylenebilir. Kiefer'in daha önceki ve 2005 yılında Paul Celan'a ithaf ettiği çalışmalarında aynı izleğe bağlı kalarak çalışmalar ürettiği izlenebilir. Celan'a ithaf ettiği bu dizinin önemli çalışmalarından olan *Black Crown'un* (*Siyah Tac*) kompozisyonu gökyüzü ve yeryüzü gibi iki ana düzlemde oluşmaktadır (Görsel 4). Kiefer, geniş koyu griler ile boyanan gökyüzüne *September Krone* (*Eylül Tacı*) adlı şiirin ikinci dördlüğünün tümünü ve üçüncü dördlüğün ilk iki dizesini kendi el yazısıyla yazmıştır. "Gökyüzündeki karatahta üzerine beyaz tebeşirle yazılmış gibi duran, gizemli bir şekilde tersyüz olan harflerin görevini gören düzgün siyah runik işaretler olağanüstü derecede açık, parlak tarlaya direnmektedir" (Lauterwein, 2007, 206-207). Andréa Lauterwein, söz konusu şiirin içerdiği anlamlara ilişkin algısını şöyle ifade etmektedir:

Şüphesiz ki [şiirdeki] söz konusu taç bir şehide aittir. Özellikle Wannsee Konferansının tarihi olan 20 Ocak 1942'nin de içinde bulunduğu Ocak ayı ile birlikte, Celan için kara bir ay olan, ırkçı Nuremberg Yasalarının kabul edildiği 15 Eylül 1935'i anımsatan Eylül ayı, Celan'ın şiirinde en sık görülen aydır. 'Des Herbstes Runengespinst', 'doku/ağ/sonbahar rünleri kombinasyonu' anlamına gelebilir ancak ayrıca rünlerin 'deli saçması' ya da 'fantezisi' olabilir. *Sonbahar Tacı*, sözde simya ile ilgili bazı dönüştürmeler aracılığıyla kendini ayırarak bitirdiği, kötü kehanetlerle dolu bir gökyüzünün altında bir sonbahar manzarası çizer. 'Runengespinst' hasat sonrası terkedilmiş mısır sapsarı ya da yapraklarını kaybetmeye başlayan dalların imgelerinin çağrışımını yapar. Yine de, şiirin içsel referanslarının ağırlık göz önünde bulundurursak, Celan'ın runik harfleri Nazilerin kötüye kullanılmasından öylece kurtardığını düşünmemiz hatalı olur. Tam aksine, Naziler tarafından runik harflerin kanlı kullanımını ve öncül olan evrensel doğa imajını bir araya getirmek için bu kelimeyi 1944'te kullandı. Büyük olasılıkla bilinçsiz olarak yapılmış olsa da burada bir çelme daha bulunmaktadır: 'Run' kelimesi Almanca'da 'urne' (urn = ölümlerin küllerinin saklandığı kap) kelimesinin anagramıdır (Lauterwein, 2007, 207).

Eylül Tacı

Ağaçkakan merhametli zamanın dallarını gagalar:
Dişbudak, kayın, ıhlamur ağaçlarının üzerine yağ döküyorum
Ve buluta el sallıyorum. Yırtık pırtık giysilerimi süslüyorum.
Ve esintide gümüş baltamı yıldızla doğru sallıyorum.

⁶ Şiirlerinde "düş" e önemli bir yer veren Celan, insanı ve doğayı bir yaşam bütünü olarak algılar. Bu yüzden deniz, ağ, balık, yelken, kum, çiçek, kar, buz, taş, bulut, akşam, gece, ağaç (özellikle kavak), yağmur vb. sözcüklerle oynar ve bunlarla da doğadaki canlıyı ve cansız gözler önüne serer (Celan, Paul, 1994. Haşhaş ve Bellek. (Çev. Gertuda Durusoy, Ahmet Necdet), İstanbul: Broy Yayınları. s. 89).

Doğudaki gökyüzü ipeksi sicimlerle yüklü:
senin sevgili ismin, sonbaharın runik dokusu.
Oh, dünyasal bağlarımla kalbimi kutsal sarmaşığa bağladım
ve sen şarkı söylediğinde ve matem tutmadığında şimdi rüzgâr estiğinde ağlıyorum

Yukarıdan bana doğru güneşli bal kabağı yuvarlandı:
iyileşme zamanı tümsekli yolda çınladı.
Sondaki benim değil ve yine de dostça altındır.

Böylelikle yağmurun eseri olan peçe senin için olduğu kadar benim için de yükselir.



Görsel 4. Siyah Tac, 2005, İki Tuval Yüzeyine; Yağlı Boya, Emülsiyon, Akrilik, Ahşap, Metal Sandalye, 190 x 330 cm

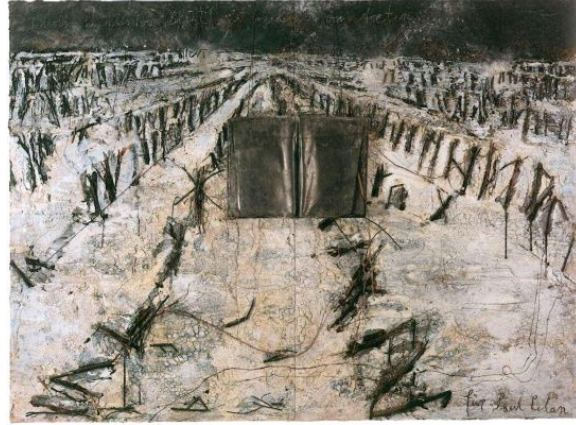
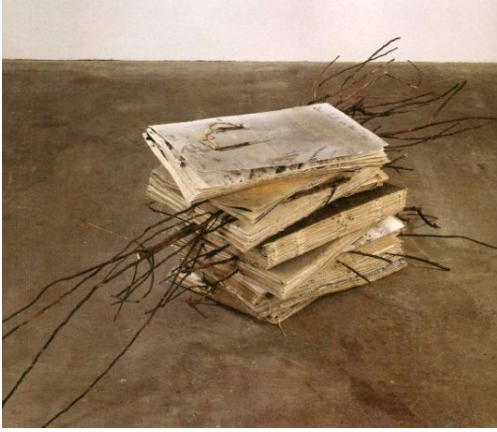
Görsel 5. Dut Ağacı, 2005, T.Ü.Y.B., Emülsiyon, Akrilik, Kömür, Plaster, Böğürtlen, Karton, Saç ve Toprak, 280 x 380 cm

Kiefer'in bu dönemdeki diğer bir resmi olan *Mulberry Bush (Dut Ağacı)* adlı çalışmanın sağ üst köşesine Paul Celan'a ithaf eden bir yazı görülmektedir (Görsel 5). "Birbirine yaklaşan saban izleri ve etrafa saçılmış, tanıdık gelen *kan çiçekleri* ile nadasa bırakılmış bir kış tarlasından oluşan kompozisyon ve küller, böğürtlen çalıları ve saçtan oluşan malzeme daha önceden soykırımın hatırası, Robert Fludd ve İngeborg Bachmann'a yapılan atıfları birleştirir" (John Felstiner, 2001; Lauterwein, 2007, 207). Çalışmanın adı, Celan'ın 1944 yılında yazdığı *Der Einsame (Yalnız Olan)* adlı şiirine bir göndermedir. Kiefer resmin koyu renklerle oluşturduğu dar gökyüzünün sağ üst kısmına şiirin sondan bir önceki dizesinin ikinci bölümü olan "*fällt Schnee im Brombeerstrauch*" (*böğürtlen çalılarının üzerine kar yağar*) söz dizisini yazmıştır. Ancak "Celan'ın annesinin hiçbir zaman içine konulmadığı kefeneye, yani 'diğer kumaş'a, bir atıfta bulunmaz, mısır saplarının ve böğürtlen çalılarının arasında runik harflere benzeyen yazılar bulunmaktadır" (Lauterwein, 2007, 207). Alıntılanan sözcüklerin devingen yüzey içinde okunmaları zordur. Karanlık mavi gökyüzüne doğru dal parçalarının küçülmesiyle oluşan manzara, engebeli ve çorak olarak görülmektedir. Doğa, her zaman sürülmüş bir tarla manzarası olarak betimlenmektedir. Söz konusu manzara resimleri "Alman ruhunun otoportresi"nin bir eleştirisi olarak değerlendiren Éric Michaud (2004, 115), çalışmalardaki yükseltmiş ufuk ve çorak toprakların, kendilerine ait Almanya vizyonunu yayımlamak için Naziler tarafından tahsis edilen "romantik manzara resmi geleneği"ne ters düştüğünü belirtir. Michaud devam eder ve Kiefer'in sürülmüş tarla manzaraları, toprakları, böylelikle hem resim türü olarak manzara resmi olması hem de onun ideolojik olarak istismar edilmesi sebebiyle kirletildiği şeklinde yorumlar.

Yalnız Olan

Güvercinden daha fazla, duttan daha fazla
Sonbaharın sevdiği benim. Bana bir peçe ver.
"Rüya görmek için bunu al," diyor işleme.
Ve "Tanrı akbabanın pençeleri kadar yakın."

Ancak ben onun yerine başka bir kumaş tuttum,
Bundan daha kaba, işleme ya da dikiş değil.
Ona dokun ve böğürtlen çalılarının üzerine kar yağar
Onu sallandır ve kartalın çığlığını duyacaksın.



Görşel 6. Paul Celan için - Runik Doku, 2005, Karton Kitap, Fotoğraf, Dal Parçaları, Kalem, Kurşun, 49.5 x 100 x 245 cm

Görşel 7. Yakup'un Kutsal Kanı - Paul Celan için, 2005, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Emülasyon, Akırlık, Kalem, Plaster, Reçine, Dal Parçaları, Kurşun Filamanları, Kurşun Kitap, 280 x 380 cm

Paul Celan için - Runik Doku adlı kitap heykeli, sanatçının, kül ve kurşun kullanarak yeniden oluşturduğu kış manzarası fotoğrafları ile kapladığı mukavva kitap parçalarından yapılmıştır (Görşel 6). Kitapları bellek için jeolojik metaforlar olarak değerlendiren Kiefer, onları tortul kayalar ya da heterojen toprak katmanları gibi kümelenmiş tabakalardaki anıtlar, deneyim, bilgi ve zaman depoları olarak görür (Götz Andriani, 2005; Lauterwein, 2007, 209). Kiefer, en üstteki kitabın gri kapağına *Das Lied von der Zeder* (*Sedirin Şarkısı*) yazmıştır. "Nuh'un gemisini inşa etmek için kullandığı ve Süleyman'ın Kudüs'teki tapınağını inşa ettiği sedir ağacı olarak İncil'de geçen kutsal ağaç ve sedir ağacı arasındaki karşılaştırma ve kitap yığınları arasına yerleştirilmiş uzun çıplak dallar kendi adlarına konuşur. Bu dalların uçları, sanki yanan ocaktan alınmış gibi turuncuya boyanmıştır" (Lauterwein, 2007, 209). *Sedirin Şarkısı*, 1880'lerin başlarında yaratılışının hemen ardından, icra edilmiş bağlamlarıyla ilgili tarihî kanıtlardan anlaşıldığı üzere, ünlü ve yaygın erken dönem Siyonist marşlarından biriydi. Bu şarkının ilahi niteliği ve edindiği statü, Yahudi modernitesinin kendisini Alman estetiği üzerinden ifade ettiğini gösterir, şiirsel ve müzikal mekanizmaları örneklendirir. Bu şarkı, Alman-Yahudi belleğini derinden etkilemiş ve günümüze kadar, gizli bir seviyede (çoğunlukla Almanya'da) hayatta kalmıştır⁷ (Seroussi, 2014). Celan, Kiefer'in bir anıta çevirdiği bir çeşit mersiye olan, *Schwarze Flocken* (*Siyah Kar Taneleri*) adlı şiirinde, babasına saygı sunmak için bu şarkıdan alıntı yapar. *Todesfuge*'daki annenin 'siyah süt'ünü öncülleyen bu erken dönem şiiri, Celan'ın ebeveynlerinin ölüm haberi ile aynı zamana rastlayan 1944'te toplama kampında geçen bir karlı günü anımsatır (Lauterwein, 2007, 209). *Sedirin Şarkısı* (*Dort wo die Zeder*), *Lied von die Zeder* düzgüsüne uygun olarak ortaya çıkar ve eserden sürekli babasının dilinde olan bir şarkı olarak söz edilir. Celan, babasının Siyonist inançlarıyla savaşmış ve kendisinin, şarkıda sözü edilen "ana vatan"ı ziyaret etmesi onlarca yılını almıştır (Seroussi, 2014).

Kiefer, 2005 yılında *Schwarze Flocken* (1943)(*Siyah Kar Taneleri*) şiirinin içeriğine ilişkin bir resim ve üç kitap heykel üretmiştir. Resim çalışmasının adı, *Yakup'un Kutsal Kanı - Paul Celan için*'dir (Görşel 7). Sanatçı, kış mevisimini betimleyen tarlanın siyah gökyüzüne, şiirdeki "din dışılık unsurunu" yeniden tanıtan bütün dizeyi yazmıştır (Lauterwein, 2007): "*Jakobs himmlisches Blut, benedeiet von Äxten...*" (*Yakup'un kutsal kanı, baltalarla kutsanmış...*). Kiefer neredeyse Celan'a adadığı bütün resimlerinde ağaç parçalarını, *kar* imgesine karşılık gelecek biçimde beyaz yüzey üzerinde kullanmıştır. Bu dokulu yüzey, Celan'ın şiiriyle duygusal bir uyum içindedir. Tuval yüzeyine yerleştirilen kuru ince dal parçaları, testere ya da başka bir kesici aletle kesilmiş gibi düzgün değildir. Rastgele kesilen bu ince dal parçaları, yüzeye öyle özenle yerleştirilmiş ve diğer malzemelerle öyle kaynaştırılmıştır ki resim yüzeyinde bütünsel organik bir ortamın oluşturulduğu her açıdan duyumsanır. Tuval yüzeyinde diğer parçalarla etkileşime geçen diğer bir öge ise kompozisyonun tam merkezine tutturulan dehşet verici, siyah bir kitap biçimidir. Bu biçim (hiçbir duyguya aracılık etmediği gibi, hiçbir bilginin taşınmadığı, herhangi bir işarete sahip olmadığı yüzeye ağır kara bir kitap olarak yerleştirilmiştir.) zengin çağrışımlarla yüklüdür. Kiefer; burada düşünceleri ve malzemeleri birleştirerek, Paul Celan'ın şiirsel imgelerini plastik dilin ifade biçimine dönüştürerek ve onları somut bir hâlde görünür kılarak yüceltir, aşkınlıştırır. Kompozisyonun estetik yönlerini önemseyen Kiefer, tuval yüzeyine hacim

⁷ Şarkının ilk dizesi şöyledir: *Narin sedirin bulutları kucakladığı yerde, / Ürdün'ün ırmaklarının aktığı yerde, / Atalarımın külleri yatar, / Toprakların Makkabilerin kanlarını içtiği yerde: / Denizin güzel mavi sahillerinin yanındaki bu güzel ülke, / Benim kalbimin ana vatanıdır.* (Akt. Lauterwein, 2007, 2019).

kazandırmak için doğanın farklı parçalarından yararlanmıştır. Her farklı parça, onun imgeleminde bir öyküye ve temsiliyete denk gelecek şekilde yerleştirilmiştir.

Siyah Kar Taneleri

Kar yağdı, hiçbir ışık olmadan. Bir ay
Geçti gitti ya da iki, sonbahardan beri rahip cübbesi içinde
Yoluma haberler getirdi, Ukrayna'nın kırlarından bir yaprak

Hatırla, burası da kış gibi, şimdi bininci kez
en geniş taşkınların aktığı ülkede:
Ya'akov'un kutsal kanı, baltalarla kutsanmış...
Oh, korkunç kırmızının buzu - atamanları bütün askeri birliği ile
karanlık güneşlere doğru çamurlar içinde yürür... Oh, bir kumaş için, çocuğun
kendini sarması için, miğferler parıldarken,
pembe buz kütleleri patladığında, kar yığını babanın kemiklerini elekten geçiriyorken,
toynaklar ezilirken
Sedirin Şarkısı...

Bir şal, sadece ince küçük bir şal, öylece yanımda
taşıyorum, şimdi ağlamayı öğreniyorsun, bu ıstırap,
bu dünya hiç bir zaman yeşile dönmeyecek, çocuğum, senin çocuğun için!

Sonbahar tamamen aktı gitti, Anne, kar beni yaktı:
Kalbimi aradım, ağlayabilsin diye. Onu buldum - oh yazın nefesi,
sana benziyordu.

Ondan sonra gözyaşlarım geldi, şalı salladım.



Görsel 8. Akçakavak-Paul Celan'a, 2005, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Akrilik, Kalem ve Plaster, 190 x 280 cm
Görsel 9. Evin Siyah Dalgayla Yüzdü, 2005, T.Ü.Y.B., Emülasyon, Akrilik, Kalem, Plaster, 208 x 380 cm

Kiefer, Celan'ın annesi için yazdığı şiirin adı olan *Espenbaum*'u (*Akçakavak*) resmin adı olarak kullanır (Görsel 8). Kiefer bu resmin kompozisyonunu, diğer resimlerden farklı olarak yatay bir düzlem üzerine konfigüre etmiştir. Bu yatay oluşum içinde derinlik olgusu, ön plandan geriye doğru yatay olarak yerleştirilen ve birbirine paralel, düzensiz ince dal parçalarıyla oluşturulmuştur. "Kalın boyaya saplanmış runik harfler şeklindeki ince dallara ek olarak resmi boydan boya yatay olarak kesen siyah bir saç yığını da olduğu için burada malzemelerin duygusal etkisi en başta gelmektedir" (Lauterwein, 2007, 216). Sanatçı resmin en dar bölümü olan gökyüzünde *Espenbaum* adlı şiiri güçlü bir ifade biçimiyle izleyiciye aktarmıştır. Şiirin başlangıcı olan "*Espenbaum, dein Laub blickt weiß ins Dunkel. / Meiner Mutter Haar ward nimmer weiß*" (*Akçakavak, yaprağınla ak-pak bakarsın ya karanlığa. / Ak düşmemişti hiç annemin saçlarına.*) kısmını yazmıştır. Celan, 1945'te yazdığı bu şiirde, gençliğinde gördüğü memleketindeki akçakavakların beyaz ağaç kabuklarını ve aynı zamanda genç annesinin güzel saçlarını hatırlamaktadır.

Akçakavak

Akçakavak, yaprağınla ak-pak bakarsın ya karanlığa,
Ak düşmemişti hiç annemin saçlarına.

Karahindiba, Ukrayna ne kadar yeşil,
Sarışın annemse dönmedi yuvasına.



Yağmur bulutu, kaynağın kurudu mu?
Benim sessiz annem ağlar tüm insanlara.

Çember-yıldız, bağlıyorsun o altın kurdeleyi
Bir kurşunla annem kalbinden aldı yara.

Meşe kapı, kim çıkardı rezelerden seni?
Benim tatlı annem gelmeyecek bir daha⁸



Görsel 10. Paul Celan İçin-Deniz Köpüğü, 2005, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Emülsiyon, Akrilik, Kalem, Plaster, 190 x 280 cm
Görsel 11. Paul Celan İçin, 2005, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Emülsiyon, Akrilik, Kalem, Plaster, Kurşun Kitap 190 x 330 cm

Anselm Kiefer aynı yıl, Celan'ın şiirsel imgelerinden esinlenerek yaptığı kitap heykel ve kış manzarası resimlerine koşut olarak yine ona ithaf ettiği deniz manzarası resimleri yapmıştır. Ancak bu resimler renk ve kurgu yönünden öncekilerden ayrı durmaktadır. Resmin düzenlenişinde yoğunluklu olarak oksit sarı ve tonları (monokrom renkler) kullanılmıştır. Bu dizinin önemli çalışmalarından olan *Evin Siyah Dalgayla Yüzdü* (Görsel 9) ve *Paul Celan İçin-Deniz Köpüğü* (Görsel 10) adlı çalışmalar, Celan'ın diğer erken dönem şiirlerine tekabül eder. 1946'da Bükreş'te gerçeküstücü döneminde yazdığı *Das einzige Licht (Tek Işık)* adlı şiiri üç tarihsel dönemi birleştirir: İncil'deki Tufan hikâyesi (Genesis 7-8), Yahudilerin Nazi kamplarından aşırı yüklü gemilerle Filistin'e kaçıışı ve son olarak *Gegenlicht (Arka Işık)* serilerindeki ütopyik aforizma: 'En büyük savaş gemisi boğulmuş bir adamın üzerinde batırılana kadar adaletle ilgili konuşmamız boştur' (akt. Lauterwein, 2007, 219). *Evin Siyah Dalgayla Yüzdü* (Görsel 9) adlı resimde yine Celan'a ithaf edilen bir yazı vardır. Kiefer, şiirin sekizinci dizesinin başını resmin adı olarak kullanır, dokuzuncu dizinin başlangıcını ise resmin sağ üst köşesine yazar: "*als Arche verließ es die Straße...*" (gemi yoldan ayrıldığında...) "Baştan sona okunduğunda şiirden alınmış bu iki cümle esasen Tufan'a atıfta bulunur. Her bir satırın ikinci bölümünü çıkartan Kiefer, seçimi olumsuzlayarak ayrıca şiirdeki dine uygun olmayan unsuru ve özellikle Yahudi belleğini çıkartır. Sekizinci dizinin sonu, aslında ev bir gül sırası barındırdığı için dalganın çok karanlık olmayabileceğini gösterir. -bir Yahudi sırası, Nuh'un gemisinde Tufan'dan kurtarmayı başardığı insanları seçtiği gibi; ancak en azından teoride de olsa, bu kurtarılmış soydan gelen şiirin yazarı mutluluğu bulamadı; kaderi zulümden zulüme, felaketten felakete sürüklenmek oldu" (Lauterwein, 2007: 224). Kiefer, söz konusu resmin monokromatik yüzeyine kurşundan yapılmış bir gemi ve onun üzerine yine kurşundan yapılmış kitaplar yerleştirmiştir. Daniel Arasse, (2001, 231) Kiefer'in burada ele aldığı ana fikri yorumlamamıza yardım edecek olan kurşunun "kültürel tanımı"na dikkat çeker. Arasse; kurşunu, sanatın spiritüel misyonu ve tarihî durumun ağırlığı arasındaki çekişmeyi gösteren malzeme olarak tanımlar ve böylelikle sanatın "firar etmesinin" imkânsızlığının fiziksel deneyimini iletir."

Aynı temayı referans alan ve benzer biçimlerle yapılmış olan *Paul Celan İçin-Deniz Köpüğü* (Görsel 10) resmi, devasa boyutuna rağmen oldukça dar görünen bir gökyüzünün altında gri ve pas rengi ile oluşturulmuş kurşun gemi öznesini vurgulayan bir perspektife sahiptir. Güçlükle seçilen gökyüzü, izleyicinin bakışını denize ve ona içkin ruhsuz gemiye çevirir. Bu duygu yoğunluğu yüzeye iliştirilen materyallerin varlığı ile artar; katmanlı boyalı yüzeye yerleştirilen bu hacimsel gemi biçimi, deniz manzarasına önemli ölçüde fiziksel bir ortam kazandırdığı gibi izleyiciyi çalışmanın içine çekecek bir güce de sahiptir. Manzaranın bu aşkınsallık durumuna karşılık kasvetli ve dingin bir denizin duyumsandığı resmin dar gökyüzüne *Das einzige Licht (Tek Işık)* şiirinin sekizinci dizesinin ilk cümlesi olan "*Dein Haus ritt die finstere Welle...*" (*Evin karanlık dalga ile yüzdü...*) ile dokuzuncu dizinin ikinci cümlesi olan "*so wardst du gerettet ins Unheil...*" (böylelikle seni felaketten kurtardı) yazılmıştır. *Evin Siyah Dalgayla Yüzdü* adlı resimdeki gibi resmin

⁸ Celan, Paul (1994). Haşhaş ve Bellek, (Çev. Gertuda Durusoy, Ahmet Becdet). İstanbul: Broy Yayınları. s. 15.



merkezinde yer alan ince, uzun gemi biçimi üzerine yuvarlak işlenmemiş, kurşun unsurlarıyla birlikte kurşundan yapılmış bir kitap yığını yerleştirilmiştir. Buradaki biçimler benzer hacimsel bir etkiye sahiptir. Bu dizi içinde yer alan *For Paul Celan* (Görsel 11) adlı yapıt da aynı yoğunluk ve üslup özellikleriyle düzenlenmiştir. Ancak gökyüzü daha geniş tutulmuş ve herhangi bir şiirsel yazıya/içeriğe yer verilmemiştir. Çalışma, dizinin diğer çalışmalarında olduğu gibi alçı, kül ve pas rengi (oksit sarı), yağlı boya, akrilik ve emülasyon boya karışımından oluşmuş bir yüzeye sahiptir. Diğer resimlerden farklı olarak bu resimde belirleyici imge olan *kurşun kitap*, denizdeki gemilerin üzerinde değil, onlardan bağımsız şekilde gökyüzüne asılı olarak gösterilmiş ve bütünsel olarak daha dingin olarak betimlenmiştir. Resimde mekân derinliği ince dal parçaları yerine yatay olarak yoğun boyasal renk değerleriyle sağlanmıştır.

Kiefer'in şairin şiirsel imgelemine/olgularına yönelişi, onu zamanla daha yalın bir anlayışa ve şiirin imgelemine uygun etkileri yaratacak malzeme arayışına yönlendirmiştir. Her şiirsel sözcük kendi anlam hacminin ve içeriğinin çok ötesinde yeni anlamsal açılımlara sahip olmuş ve resim anlamında da anlama ilişkin biçimlere başvurulmuştur. Resim sanatı tarihinde yüzeyi (malzeme ile) bu denli yoğun ve hareketli olarak biçimlendiren sanatçıların başında gelen Kiefer, geliştirdiği resimsel dil sayesinde Celan'ın şiirinin imgelemine yüzey üzerinde somutlaşması için önemli bir gereksinimi karşılamıştır. Bu teknik, yüzeyde âdeta rölyef etkisi yaratacak biçimde kullanılmıştır. Kiefer'in çalışmanın yüzeyinde kalın ve yoğun bir kıvamda kullandığı boya malzemesi görüntüsü bir tür onun duyumsal beğenisine yanıt verir gibidir. Bachelard'ın belirttiği üzere, Kiefer'in yapıtlarında "malzemelerin imgelemesi" söz konusudur. Malzemeler, yıkım işaretlerine duygusal bir boyut vererek onları hayata geçirir.

Tek Işık

Korku lambaları parlak, fırtınada bile.
Yapraklarla kaplı gemilerin omurgasında soğuk bir biçimde, kaşlarına kadar yaklaşırlar:
Senin karşında kırılmalarını dilerdin, camdan değiller mi?
Şimdi damlayan sütü duyarsın, cam kırıklarından içerken
uyurken kış aynalarından yudumladığın içeceği:
kalbin kar taneleriyle dolu ve gözlerin buzla ağırlaşmış
saçların deniz köpüğünden sırsıklam ve kuşlarla beraber o yağmurun altında kaldın...
Evin siyah dalgalar içinde yüzdü, ama bir gül sırasını barındırdı;
gemi yoldan ayrıldığında, böylelikle seni felaketten kurtardı:
Ey ölümün beyaz kalkanları - Noel zamanında köyleri
Ey havada yapılan kızak yolculuğu - yine de sonunda geri döndün,
ve küçük bir çocuk gibi ağaca tırmandın, şimdi oradan etrafı gözetliyorsun:
o gemi yakınlarda bir yerde batıyor, ve yine de ağzına kadar gül dolu,
tekneler korku lambaları parlarken yarışıyor:
belki de mürettebat sahile atlarken tapınakların patlıyor
ve çadırlar açılıyor, kafatasın göklere yükselirken
saçların deniz köpüğünden sırsıklam ve kalbin kar taneleri ile ağırlaşmış.



Görsel 12. Paul Celan İçin-Nuh'un Gemisi, 2005, Kurşun Gemi ve Kitap, 140 x 70 x 70 cm

Görsel 13. Paul Celan'a: Kül Otu, 2006, 330 x 760 x 40 cm

Kiefer, tuval yüzeyindeki kurşun kitap imgesinden daha farklı olarak 2005 yılında yaptığı *Paul Celan İçin-Nuh'un Gemisi* adlı kurşun kitap heykelde Celan'ın şiirsel imgesini yeni bir mecrada somutlaştırdığına işaret eder (Görsel 12). Üst üste istiflenmiş paslı kitap heykel yığınının üst kısmına kurşun bir gemi yerleştirilmiş ve kitabın paslı sayfaları arasına bastırılarak gizlenmiş ya da buraya batırılmıştır. Kiefer sanatsal serüveninde aşkın bir form olan *kitap* biçimini etkin bir imge olarak öne çıkararak resme olan üstünlüğünü



vurgular gibidir. İlk kitap-objeleri, kâğıt ve mukavvadan *bitmemiş işleri*, kâğıdın başlangıcındaki dayanıksızlığından kurşunun hermetizmine kadar bir gelişme olarak kurşun kitaplara yol vermiştir. Kitabın kutsanması, erken dönem Hristiyanlıktaki temsil edilemez olmanın işareti ile karşılaştırılabilir. Kiefer, kitaplarının “ayrıca bir şeyleri, belki de bulunmayan tanrıyı temsil ettiğini” söylediği zaman aynı şekilde ima etmişti (Lauterwein, 2007, 225). Andréa Lauterwein (2007, 225), Kiefer ve Celan’ın çalışmalarına dair algısını şöyle ifade eder: “Kiefer’in mecazi alanı kelimesi kelimesine sunması Celan’ın şiirsel fenomenolojisinin maddeleştirilmesinde karşılığını bulur. Bu maddeleştirme, ilk olarak bazı okumaların maddi olmayan noktaya kadar bastırıldığı ve böylelikle ciddi yorumlama sürecini yeniden başlatan bir hatırayı anımsatır. Ancak bu, Celan’ın alanının jeolojik yönü olan daha samimi bir seviyede gerçekleşir. Koyuluk, kazı, yıkıntılar, derinlik, taş, toprak, saç, saman, kum gibi merkezî imgelere ait fiziksel özellikler, Kiefer’in bir resmin somutluğuna aktardığı alıcı bir yapıyı sağlar.”

Anselm Kiefer’in 2006 yılında yaptığı devasa boyuttaki *Paul Celan’a: Kül Otu* adlı yapıtında, geniş bir ufuk ile önemli bir derinlik vardır (Görsel 13). Kar ve kara sapan izleri ile kaplı olan ölü bir tarla. Merkezî bir noktaya doğru uzayan çizgiler üzerine tellerle tutturulan yanmış kitaplar, doğanın kasvetli durumuna organik bir katkı sağlamaktadır. Külleşmiş, tanımsız ve içeriksiz durumdadırlar. Bu monolitik, heybetli kitaplar, resim yüzeyinin içselleştiği birer elemana dönüşmüştür. Ufuk çizgisinin hemen üst bölümündeki koyu mavi ve çatlamış yüzeye el yazısı ile “Für Paul Celan: Aschenblume” (*Paul Celan’a: Kül Otu*) yazılmıştır. Hemen karşı bölümde ise iki satır şeklinde *Aschenblume (Kül Otu)* şiirinin üçüncü dizesinin ilk satırı olan “*du sangst auch ein Lied, und wir flochten ein Gitter im Nebel*” (*sen de bir türkü tutturmıştun ve biz bir kafes örmüştük siste*) yazılmıştır. Ölü bedenler gibi duran yanık kitap öbekleri, karla örtülmüş tarlayı kuşatmaktadır. İssız bir ortam hâkimdir. Kiefer, “(...) Heinrich Heine’in [1821 yılında “*Almansor*” kitabında yazdığı] ‘Kitapların yakıldığı yerde, sonunda insanlar da yakılır’ biçimindeki feci sözünü hatırlatan yanmış kitapları yerleştirmiştir” (akt. Gimaray, 2016). Algı, yazının yazıldığı uzak mesafelik dar gökyüzünden önce, resmin ön planına yerleştirilmiş hacimsel ya da rölyefik kitaplara odaklanmaktadır. Burada, diğer çalışmalarda olduğu gibi, Holokost ve belleğini edebî bir imgeye taşıyan Paul Celan’a bir övgü vardır. Kiefer’in manzaraları, her aşamada, trajik bir tarihle yanmış toprakları irdeler. Andréa Lauterwein *Anselm Kiefer/Paul Celan – Mith, Mourning an Memory* adlı kapsamlı ve titiz çalışmasında, Kiefer’in Celan’ın şiiriyle olan dolaşık ilişkisini şöyle değerlendirmiştir:

Kiefer, volkanik bir kraterin etrafında dolaşır gibi, sürekli olarak Celan’ın şiirinin ‘girilmez’ tabelasının etrafında dolaşmıştır. Ingeborg Bachmann’ın hatırlatıcı çıkmazının karmaşık yankıları, ressamın Celan’ın belleğiyle olan ilişkisinin hem yansıtıcı hem de problemlili olduğu izlenimini doğrulamaktadır. Kateksi şairin kişiliği üzerinde değil, ancak şiirin yönü, kritik okuması ve aşikâr anlamı üzerinde sabitlenmiştir. Celan’ın çekilmesinin bu şekilde algılanması, Katolik olarak yetiştirilen Kiefer’in Yahudi mistisizmini algılaması ile ilişkilendirilebilir: ‘Hristiyan teolojisi dünyadaki kötülüğü açıklamadaki yetersizliğinin sıkıntısını çekmektedir. Gelgelelim, Yahudi mistisizmi ise Tanrı’nın çekildiğini ve böylelikle dünyanın oluşabildiğini-bir boşluk bıraktığını- söylemektedir. (Kiefer; Horst Christoph-Ninna Schedmaer ile söyleşi, 6 Ağustos, 2005: 110.) Son kıskırtma olarak Kiefer’in Paul Celan’a ithaf ettiği seride kullandığı runik harfler, ayrıca herhangi bir şifre çözülme teşebbüsüne direnir: Kiefer’in kitapları gibi herhangi bir fonksiyonel yorumdan kaçınmayı ister gibi görünmektedir; basit bir şekilde sırlarını korumaya devam etmektedirler (Lauterwein, 2007, 228).

Kül Otu

Göçmen-kuş kargı, çoktan uçup geçti duvarın üstünden,
Ağarmış yüreğin üstündeki dal ve deniz üstümüzde bizim,
Öğle yıldızlarıyla sanki çepçevre olmuş derinliğin

tepesi-

zehiri boşalmış bir yeşil, açılan gözün gibi ölümdede...

Avuçlarımızı açmıştık toplamak için damla damla akan küçük

çağlayanı:

karanlık çöken ve kimseye hançer verilmeyen yerin suyuudu

bu.

Sen de bir türkü tutturmıştun ve biz bir kafes örmüştük siste:

belki, bir cellat daha gelir ve yüreğimiz bir daha çarpar;

belki, silindir gibi bir kule daha geçer üstümüzden,

ve yaygarayla bir darağacı kururur;

belki, bir sakal şeklimizi bozar ve kızıla dönüştür kızın sarı

saçları...

Yüreğin üstündeki dal ağarmış, denize üstümüzde.⁹

⁹ Celan, Paul (1994). *Haşhaş ve Bellek*, (Çev. Gertuda Durusoy, Ahmet Becdet). İstanbul: Broy Yayınları. s.6.



Sonuç

Paul Celan'ın sözlü dili ile Kiefer'in görsel dili arasındaki ortak nokta, her ikisinin de tarihselliğe karşı *keskin sosyal eleştiriler/içerikler* taşıyor olmasıdır. Şair ve ressamın üretiminde, sosyal tabuları yıkmak ve olayların (geçmişin/tarihselin) yeniden değerlendirilmesini, gözden geçirilmesini sağlamak önemli bir misyon olmuştur. Özellikle Kiefer, sanat yaşamı boyunca salt yaratıcı bir etkinlikte bulunmamış ya da tarihle koşulsuz bir anlaşmaya varmamış; ait olduğu toplum adına suçluluk duygusunu her gün biraz daha derinden hissederek ve geçmişin sorumluluğunu her aşamada üslenerek tarihle yüzleşmeye/hesaplaşmaya gitmiştir. Tüm sanat yaşamı boyunca Almanya'nın Nazi geçmişini didikleyen ve ona saldıran Kiefer, çalışmalarında bir *Nazi Geleceği* yaratma çabasına girmiş gibi görünür aslında. Holokost'un kurbanı bir şair Celan'ın şiiri üzerinden geçmiş yargılama yoluna giden sanatçı hem ülkesinin bu büyük suçunun kefaretinin ödemeye çalışmış hem de medyadan uzak yaşayarak ve fakat ticari başarısı ile bunun olanaklarını sonuna kadar değerlendirebilmiştir. Tarihsel yanlıştan kurtulmanın veya en büyük arınmanın ancak (yabancı ve tuhaf olan!) 'öteki'nin acısını derinden duyumsayarak, 'öteki'yi yakından tanıyarak ve ondan özür dileyerek gerçekleşeceğine inanan Kiefer, sanatsal üretiminin bütün süreçlerinde 'öteki'nin belleğinden, bağlamsal içeriklerinden, tarihsel bilgisinden/birikiminden yararlanmıştır. 'Öteki'nin de kendisine bakışını önemseyen Kiefer, yine onun gözünden tarihsel olanı kavramak istemektedir. Zulme maruz kalan 'öteki'nin tarih algısının ve anlatımının, egemenin anlatımından daha hakiki olduğunu düşünen sanatçı, aynı zamanda 'öteki'nin tarihsel kültür yapısını odak noktası yapan bir yaklaşımla "ben" ve "öteki"nin karşılıklı bilinmezliğini ortadan kaldıran bir anlayış/düşünüş geliştirmiştir.

Sanatçının imge üretimindeki kararsızlığı ve kuşkucu yanı hiçbir zaman sonlanmayacaktır. Böyle bir seçime sahip olan sanatçının belirsiz duruma karşı çıkmasının ve onun üstesinden gelmesinin en iyi yolu, (gerçek) tarihsel bilgiye her açıdan ulaşmak ve onu anlamak olmalıdır. Buradaki paradoksal ve çelişkili durumların her zaman sanatın ilgi alanı içinde olacağı gerçeği kabul edilmelidir. Doğrusal bir zaman çizelgesinin olasılığını düşünen ve yaratan sanatçı; bir anlamda normları, tabuları ve toplumu (toplumsal belleği) oluşturan algıları ve varsayımları sorgulamalı ve tüm bunları yapı bozuma uğratmalıdır (Stiassny, 2015, 52). Kiefer'in başından beri yapmaya çalıştığı tam da bu olsa gerek: Nazizm ile ilgili sürdürülebilir fantezileri, kültürel yapıyı eleştirel bir farkındalıkla yapı söküme uğratmaktadır; bunu da ancak Paul Celan'ın şiirsel imgesiyle ya da olgusuyla olanaklı kılabilmiştir. Bu iki farklı dünya arasında iç-dış, geçmiş-şimdi, ben-öteki köprüleri kurulmuş ve yaratımlarda eş duyu ve etik örtüşmüştür.

Sonuç olarak, Kiefer'in görsel dilinin kavramsal ve düşünsel yapısını oluşturan ve öne çıkaran, onun her süreçte ilişki kurduğu (temas ettiği) tarihsel düşünce ve 'öteki'nin dağarcığı, duyumu, sanatsal üretimi olmuştur.

KAYNAKÇA

- Adorno, Theodor W. (1980). Commitment" içinde, *Aesthetics and Politics*. ed. Fredric Jameson, (İngilizceye çeviren FrancisMcDonagh), Londra: Verso, 177-195.
- Arasse, Daniel (2001). *Anselm Kiefer*. London: Thames & Hudson.
- Celan, Paul (1983). *Bademlerden Say Beni*. (Çev. Gertdude Durusoy, Ahmet Necdet), İstanbul: Adam Yayıncılık.
- Celan, Paul (1994). *Haşhaş ve Bellek*. (Çev. Gertuda Durusoy, Ahmet Necdet), İstanbul: Broy Yayınları.
- Gimaray, Virginia (2016). <http://artdutemps.blogspot.com/2016/01/anselm-kiefer.html>, Erişim tarihi: 04.06.2018.
- <https://aysenozkaya.wordpress.com/2014/01/05/unlu-yazarlarin-intihar-notlari/>, Erişim tarihi: 27.11.2018.
- Karaosmanoğlu, Melike (2016). Paul Celan'ın Şiirlerinde ve Ömründe Holokost'un İzleri. <http://www.avlarem.com/2016/01/31/paul-celanin-siirlerinde-ve-omründe-holokostun-izleri-melike-karaosmanoglu/>, Erişim tarihi: 31.05.2018.
- Kiefer; Gudrun Weinzierl tarafından yapılan söyleşi, Die Illusion vom Sinnstiften, *Salzburger Nachrichten*, 6 Ağustos, 2005.
- Kiefer; Horst Christoph ve Nina Schedlmaier tarafından yapılan söyleşi, *Profil*, 6 Ağustos, 2005, s. 10910. <https://www.phillips.com/detail/ANSELMKIEFER/UK010614/21?fromSearch=anselm%20kiefer&searchPage>, Erişim tarihi: 26.10.2018.
- Lauterwein, Andréa (2007). *Anselm Kiefer/Paul Celan/Mith, Mourning and Memory*. (Çev. Göknur Karaduman), Londra: Thames-Hudson.
- Jedlińska, Eleonora (2016). Poeta i malarz: Fugašmierci Paula Celana (1920–1970) w obrazach Anselma Kiefiera (1945). *PRZEGLĄD NAUK HISTORYCZNYCH*, R. XV, NR 1.
- Michaud, Éric (2004). *The Cult of Art in Nazi Germany*. Usa: Stanford University Press.
- Molinas, İvo (2009). Ölüm Fügü. <http://www.salom.com.tr/arsiv/haber-70588-olum-fugu.html>, Erişim tarihi: 10.10.2018.
- Nietzsche, Friedrich (2016). *Böyle Söyledi Zerdüşt*. (Çev. Mustafa Tüzel), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Özoğlu, Melis (2015). Nazilerin kanlı serüveni: 6 milyon kişiyi katlettiler. <https://tr.euronews.com/2015/01/26/tarihin-en-buyuk-utanclarindan-biri-yahudi-soykirimi>, Erişim 22.11.2018.
- Stiassny, Noga (2015). Anselm Kiefer / Ingeborg Bachmann: Visual Translation of Poetic Figuration. Jerusalem: Center for German Studies.
- Şahiner, Rifat (2005). Kömürleştirilmiş Bir Geçmişin Kurşuni İzleri. *Rh+ Sanat*, S. 16. s. 54-59.
- Wischer, Stephen Alexander (2012). Incarnations of Paul Celan's *Todesfuge* in the Paintings of Anselm Kiefer and Daniel Libeskind's Jewish Museum, Berlin. *Architectoni.ca*, S. 2, s. 95-105.
- Eylül Tacı, Yalnız Olan, Sedirin Şarkısı, Siyah Kar Taneleri ve Tek Işık şiirlerinin çevirisinden dolayı Göknur Karaduman'da teşekkür ederim.
- GÖRSEL KAYNAKÇA**
- Görsel 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12: Lauterwein, Andréa (2007). *Anselm Kiefer/Paul Celan/Mith, Mourning and Memory*. Londra: Thames & Hudson. s. 193, 210, 205, 208, 212, 218, 214, 220, 221, 22, 229.
- Görsel 2: <http://www.alaintruong.com/archives/2015/10/09/32752359.html>, Erişim tarihi: 25.10.2018.
- Görsel 11: <https://www.ropac.net/exhibition/fur-paul-celan>, Erişim tarihi: 10.10.2018.
- Görsel 13: <https://www.artsy.net/artwork/anselm-kiefer-fur-paul-celan-aschenblume>, Erişim tarihi: 19.10.2018.