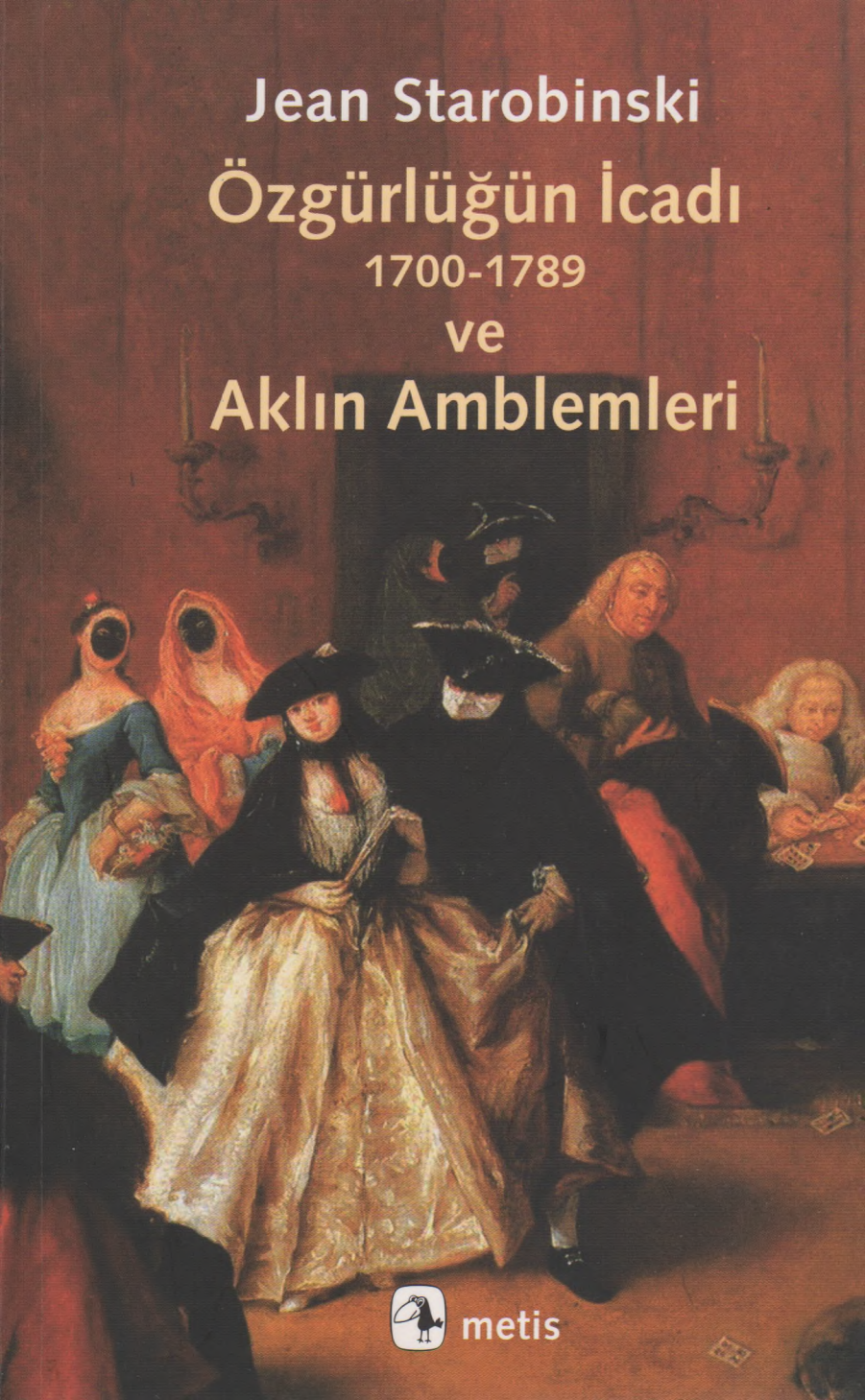
Jean Starobinski

Özgürlüğün İcadı
1700-1789
ve
Aklın Amblemleri



metis

Jean Starobinski

Özgürlüğün İcadı ve Aklın Amblemleri

İsviçreli araştırmacı Jean Starobinski 1920'de Cenevre'de doğdu. Üniversitede klasik edebiyat, ardından tıp öğrenimi gördü, özellikle 17 ve 18. yüzyılların felsefe, edebiyat ve sanat tarihleri, bunların yanı sıra tıp ve psikiyatri tarihi üstüne değerli araştırmalar yayımladı. Günümüzde düşünce tarihi ve edebiyat eleştirisi alanlarının en saygın isimlerinden olan Starobinski'nin Türkçeye çevrilmiş kitapları *Aynadaki Melankoli* (Dost, 2007) ve *Eleştirel İlişki* (YKY, 2010). Başlıca kitapları arasında şunları sayabiliriz: *Jean-Jacques Rousseau: la Transparence et l'obstacle* (Jean-Jacques Rousseau: Şeffaflık ve Engel, 1957/1971), *L'oeil vivant* (Yaşayan Göz, 1961), *Les mots sous les mots: les Anagrammes de Ferdinand de Saussure* (Kelimelerin Altındaki Kelimeler: Saussure'ün Anagramları, 1971), *Action et réaction: Vie et aventures d'un couple* (Etki ve Tepki: Bir Çiftin Yaşamı ve Maceraları, 1999).

Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
Tel: 212 2454696 Faks: 212 2454519
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com
Yayınevi Sertifika No: 10726

Özgürlüğün İcadı, 1700-1789
1789, Aklın Amblemleri
Jean Starobinski

Fransızca Basımı:
L'invention de la liberté, 1700-1789 (İlk Basım: 1964)
1789, Les emblèmes de la raison (İlk Basım: 1973)
İki kitap birlikte tek cilt basımı: Gallimard, 2006

© Éditions Gallimard, 2006
© Metis Yayınları, 2010
Çeviri Eser © Haldun Bayrı, 2011

Birinci Basım: Mart 2012

Yayıma Hazırlayan: Savaş Kılıç

Kapak Tasarımı: Emine Bora
Kapak Resmi: Pietro Longhi, *Özel Oda*, 1757.

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197-203
Topkapı, İstanbul Tel: 212 5678003
Matbaa Sertifika No: 11931

ISBN-13: 978-975-342-861-3

Jean Starobinski

Özgürlüğün İcadı
1700-1789

ve

1789
Aklın Amblemleri

Çeviren:
Haldun Bayrı

metis



İçindekiler

Önsöz 9

Birinci Kitap
ÖZGÜRLÜĞÜN İCADI
1700-1789

I. On Sekizinci Yüzyılın İnsani Mekânı 15
II. Felsefe ve Haz Mitolojisi 52
III. Tedirginlik ve Şenlik 79
IV. Tabiatın Taklidi 105
V. Nostaljiler ve Ütopyalar 141

İkinci Kitap
1789
AKLIN AMBLEMLERİ

1789 197
I. Don 201
II. Venedik'in Son Parıltıları 212
III. Gecelerin Mozart'ı 223
IV. Devrimin Güneş Mitosu 231
V. İlkeler ve İrade 239
VI. Geometrik Site 250

VII. Konuşan Mimari, Ebedileşen Sözler 264
VIII. Ant: David 270
IX. Johann Heinrich Füssli 292
X. Roma ve Yeni-Klasik 304
XI. Canova ve Namevcut Tanrılar 315
XII. Gölgeyle Barışma 327
XIII. Goya 336

Türkçe Baskıya Ek: Fransız Devrimi'nin Kısa Kronolojisi 359

Resim Listesi 361

Kaynakça 371

İsim Dizini 391

ÖNSÖZ

BU KİTABIN MAKSADI, 18. yüzyılda güzel sanatlar ve felsefi düşünce gibi komşu alanlardaki tezahürlere duyulan ilgiyi canlandırmaktır. Bu yüzyılda ve devrimci bunalım sırasında *vücut bulmuş* tecrübeleri, ortaya çıkış şekillerine göre, algılama ve anlama teşebbüsünde bulundum. Sanatçılar tarafından hazırlanmış çeşitli gösteri ürünlerine tıpkı bir fizyonomiyi okur gibi anlam yüklemek istedim.

Avrupa'daki Aydınlanma Çağı üzerine bu düşünceler, vaktiyle iki kitap halinde sunulmuştu. İlki olan *Özgürlüğün İcadı, 1700-1789*'da, Düşüş ilahiyatını reddedip insan doğasına itibarını iade eden Aydınlanma düşüncesinin, bir yandan aydınlanmış iradenin girişimlerine başvuruda bulunurken, bir yandan da duyumsanabilen yaşam ve duygu verilerine nasıl öncelik tanıdığını göstermeye çalışmıştım. Değerlendirmelerimin çoğunu, bilinçli olarak, 17. yüzyıl sonundan itibaren yeni kurulan bir bilimin, insan biliminin hissetmeye ve istemeye (iradeye) verdiği öneme göndermede bulunarak geliştirdim. Başlığım "icat" (*inventie*) sözcüğünün Fransızcadaki iki ana anlamına dayanmaktadır: Kutsal bir nesneyi *yeniden bulma* şeklindeki eski anlamı (tıpkı "Kutsal Haç'm icadı"ndan, ya da azizlerin bedenlerinin "icadından" söz edilirken olduğu gibi) ve bu sözcüğü, nesnesi ister bir üslup olsun, ister bir makine ya da yönetim sistemi, yenilik katarak *yaratma* eylemi haline getiren anlamı. Bu tek sözcükle Aydınlanma düşüncesinin iki maksadına birden işaret etmek mümkün göründü bana: Bir yandan, modern uluslardaki öznelerin unutmuş ya da yitirmiş olduğu temel bir özgürlüğe haklarını tekrar teslim etmek; diğer yandan da, yurttaşların mutluluğunu sağlayacak, zindelik kazanmış bir toplumun temellerini atmak. Başlığım, hem onarıp eski duruma getirme hem de kurma anlamında bir *icat* tutkusunu dile getiriyor.

İkinci çalışma olan *1789, Aklın Amblemleri*'nde ise, Fransa'daki devrim kültürünün tipik imgelerinden birkaçını Avrupa'daki yeniklasikçilik bağlamında ele aldım. Kitap, büyük ilkelerin zaferini selamlarken, bu ilkeleri anlaşılır kılıp yaygınlaştırması umulan biçimleri inceliyor. Zafer çoğu zaman bir tan vakti olarak temsil edilmiştir. Günümüzün bakışıyla, gölgeyi dışarıda bırakmak istemiş olan bu sanat, en azametli haline, ancak Goya gibi gölgenin tehditkâr dönüşünü kendi içlerinde ve çevrelerinde az çok kaygıyla kavrayan sanatçılarda erişir.

Bu iki çalışmanın hangi koşullarda gün ışığına çıktığını da hatırlatmakta yarar var. *Özgürlüğün İcadı, 1700-1789*, Cenevreli yayıncı Albert Skira'nın bir teklifine cevaben kaleme alınmıştı. Sanat dallarının birbirine kapalılığım aşarak Avrupa sanatının tarihi üzerinden şöyle bir geçme amacım taşıyan "Sanat, Fikirler, Tarih" başlıklı bir dizi yayımlamak niyetiyle bazı yazarlara başvurmuştu yayınevi. Georges Duby'nin diziyi başlatan ilk üç cildi, M.S. 980 ile 1420 yılları arasındaki uzun döneme hasredilmişti.[1] André Chastel, iki ciltle, Rönesans'ın evrelerini ve "bunalım"ını izliyordu (1420-1600). Daha sonra Giulio Carlo Argan, *Başkentler Avrupası, 1600-1700*'de Barok Çağ'ı ele alıyordu. Benim 18. yüzyıl üzerine yaptığım çalışma da bayrağı kaldığı yerden devralıyordu. Onun peşinden de Eugénie de Keyser'in, Nello Ponente'nin ve Roger Delevoy'mn çalışmaları gelecekti. Bu çalışmalarda dipnot veya akademik notlar bulunmaması gerektiğinde hemen anlaşılmıştı. Ders vermemeli, fakat temelleri maddi kanıtlara dayanan özgür bir düşünce önermeliydi: "Gördürerek" düşündürmeliydi.

Başlığında 1789 tarihini taşıyan kitap da ayın şekilde başlıklarında tarih bulunan iki kitaba yoldaşlık etmişti: Yves Bonnefoy, *Roma 1630: İlk Barok'un Ufku* (seçilmiş olan yıl Bernini'nin *Aziz Petrus'un Tahtı*'nı yaptığı tarihtir) ve Gaëtan Picon'un *1863: Modern Resmin Doğuşu* (Reddedilmişler Salonu'nu ve Manet'nin tuvallerini çıkış noktası alır). Dizi fikri Milano'da doğmuştu. Yöneticisi Yves Bonnefoy, "Zamanın Terazileri Üzerin(d)e" başlığını vermişti ona. Yazarlardan çıkış noktalarını, tarihi belli olan ve tarihsel bağlamı açısından kesin bir anlam taşıyan bir olay ya da bir eserden seçmelerini istemekti bu dizinin temel fikri. Dizinin programı Bonnefoy

tarafından açık bir biçimde dile getirilmişti: "Tarihin her ânında, ressamlar, mimarlar, heykelciler, vb., büyük örnekleri kabul ya da inkâr ederek sanatlarının geleceğini tayin ederler. Biçimlerin evrimi ve toplumun gelişmeleri her an birbirini koşullandırır; hem de önceden tahmin edilemez biçimde, zira tesadüf, derin sebeplerin oyununu bozar. Böylelikle kimi olanaklar çiçek verirken kimileri de solar gider. Hepsi zamanın terazilerinde tartılır, sonra da ya reddedilir ya benimsenir." Milano'daki yayınevi kapandığı için dizi gün ışığına çıkamadı veya, daha doğrusu, Paris'te 1970'te Bonnefoy'nın çalışmasının ve 1973'te[2] benimkinin yayımlanmasıyla sınırlı kaldı.

Elinizdeki cilde son halinin verilmesinde Isabelle Châtelet (Paris) ve Sabina Engel'in (Cenevre) değerli yardımları oldu. Onlara candan teşekkürlerimi sunuyorum.

NOTLAR

1. Bu üç kitabın tek ciltte basımı için bkz. *Le Temps des cathédrales. L'art et la société, 980-1420*, Paris: Gallimard, "Bibliothèque des histoires", 1976.

2. İkisi de Flammarion tarafından yayımlanmıştır. Gaëtan Picon'un kitabı önce 1974'te Albert Skira'da, sonra da 1988'de Gallimard'da Yves Bonnefoy'nın önsözü ve Alain Bonfand'ın sonsözüyle yayımlanmıştır.

BİRİNCİ KİTAP

Özgürlüğün İcadı

1700-1789

I

On Sekizinci Yüzyılın İnsani Mekânı

EYLEMEK VE HİSSETMEK

On sekizinci yüzyılı ele alacaksak efsanesinden başlamak gerekir. Burjuva Avrupa, 19. yüzyılın başlamasıyla birlikte, kendini hem suçlulukla hem de memnuniyetle tasasız bir şenliğe kaptırmış olan zarif ve havai, hafifmeşrep, cin gibi zeki bir 18. yüzyıl imgesi hayal etmiştir. Sanayinin ve demokratik başkaldırıların demir çağı, geriye dönüp baktığında kurdelelere sarınmış, kaybolmakta olan maskeli bir altın çağ görüyordu – bizzat ölümün ve savaşın da, o danteller içinde, ne hakiki ölüm ne hakiki savaş olduğu (böyle inanılıyordu) bir "tatlı hayat" çağı. 1850'den itibaren, varlıklı sınıfların tedirginliği ve yanlış bilinci, tarih felsefelerini bir Eski Rejim mitolojisi biçiminde geliştirmişti. Yasaksız bir mutluluk nostaljisini de, meşum hafiflik ithamını da oraya yansıtmak imkânsız değildi. O elimizden kaçıp gitmiş bahardan bir şeyler saklamak istenebilirdi belki; bununla birlikte, meyvedeki kurt misali, hiçliğin tadının da gelip oraya yerleştiğini kabul etmek zorunda hissediyordu insanlar kendilerini – "soyut akıl" da bu tattan payına düşeni alacaktı elbet. Her şeylerini Devrim'e borçlu olan bu burjuvaların gözünde, Devrim kötülüğün dünyaya sızdığı gedikti. Watteau'nun parkları, Boucher'nin süslenme odaları, Guardi'nin karnavalı, hepsi Eski Rejim'in müstakbel yıkılışından duyulan melankolinin şimdiden gizli gizli nüfuz ettiği, hazlarından ayrılmaz bir *kabahat* nedeniyle can çekişen bir cennetin suretleri gibi görünür. 19. yüzyılda toplumun yüksek tabakasının sözcüleri önceki yüzyılın ahlaki yozlaşmasına hayıflanıp

dururlar; fakat aynı tabaka, evlerini "XV. Louis" tarzında döşer, açık saçık gravürler biriktirir, eğlencelerinde "tatlı hayat" zamanının süslerini takıştırır... 18. yüzyılın kostüm ve aksesuar deposu, hepsi kolay aşka, yürek hoplatan cazibeye, parfüm kokuları içinde yaşanan aşk bozgunlarına gönderme yapan bir göstergeler repertuarı arz eder. Kuşkusuz sanayi toplumunun özentili balolarında artık taklitten başka bir şey söz konusu değildir; estetik bir diriliş, görgü kurallarına muhayyel dönüş gibi bahanelerle Viktoryen ahlak anlayışının baskıcı kurallarından bir geceliğine nefes alma fırsatıdır bu balolar. Artık Ovidius'un tedrisatından geçmeyen, pozitivizmin etkisi altındaki insanlar için, "havai 18. yüzyıl" şeklindeki bu hileli imge, 15. yüzyılla 18. yüzyıl arasında "hümanist" çağın hayal âleminin pagan mitoslarında aradığı estetik mazeretlerin bir yenisidir. Uzak olduğu için skandala neden olmayan, eğreti rollerin oyun icabı oynanmasının istenebileceği kurmaca bir dünyadır bu. Rokoko operalardaki İskender ve Venüs'ler antikçağdaki tanrılar ve kahramanlara ne kadar benziyorsa gerçeğine ancak o kadar benzeyen bir 18. yüzyıl tasavvurunun, ciddi tarihçilerde bile zaman zaman su yüzüne çıktığına tanık olunmuştur.

Bu yüzyılın karmaşıklığını, ciddiyetini, büyük ilkelere ve sil baştan yapmaya düşkünlüğünü teslim edelim; bütün güncel girişimlerimizin, bütün sorunlarımızın ardında, hep onu buluruz. Tarihçiysek: Modern "tarih" mefhumunu o üretmiş ya da, en azından, dayatmıştır. Sanatlar üzerine kafa yoruyorsak: Bağımsız bir estetik düşüncenin atılımına o tanık olmuştur. Güzel sanatlar pratiğinde kesin bir devrim dönemi olmamışsa bile, deneylere, aşırılıklara, çatışmalara açık olmuştur. Sanat alanında eleştirmenin ve filozofun sesi (bazen yersiz de olsa) onunla işitilmeye başlamıştır. Zira artık sadece sanatçının seçmiş olduğu yöntemler üzerine tartışmakla yetinilmemiş; faaliyetinde amaçların ne olduğu, güzelliğin ve yüceliğin kendine özgü değerlerini teşhis edecek aydınlanmış bir yargının mümkün olup olmadığı sorulmuştur. Sadece zevk almayla açıklamak artık yetmemektedir; 18. yüzyılın insanları elinden alınamaz alanlarını zevke saklamak, bu hazzı "insanın insanlığının tam gelişimi" tasarısı içine yerleştirmek istemektedirler. Sanatın kendi işleyiviyle ilgili endişeli bir soru üstünde sürekli yükselmesinin uzun vadede bazı sonuçları olacaktır elbette. Estetik kuramların sanatçılar

üzerinde doğrudan bir etkisi olduğunu kabul etmek gerektiğinden de değil üstelik; Diderot'nun *Salonlar*'ı ve *Resim Üzerine Deneme*'si, Burke'ün *Yüce ve Güzel Üzerine Düşüncelerimizin Kökeniyle İlgili Felsefî Bir Araştırma*'sı, Lessing'in *Laocoon*'u, vb., zaten hayata geçmiş bir sanat üzerine söylediklerinin ötesinde, hayata geçmemiş bir sanattan, bir sonraki kuşağın sanatçılarının yaşamları içinde, eserleriyle erişmeye çalışacakları yaratıcı dehanın bürünebileceği bir çehreden söz eder.

Diderot daha o zamandan buna dikkat çekmekteydi: Kuramcının dili çoğu zaman o kadar muğlaktır ki, birbirine hiç mi hiç benzemeyen sanat eserlerini aynı ilke beyanına kefil gösterebilmektedir. "Bir düşünün, aynı ifadeleri kullanan iki muhatabın birbirinden tamamen farklı şeyleri düşünüp söylemesine ne kadar sık ve kolay rastlanıyor." Aydınlanma Çağı'nda herkes doğadan dem vurur, ama her birinin doğadan anladığı, kendi meşrebine göredir. Hogarth'ın zihnindeki doğa Chardin'in zihnindeki doğa değildir... 18. yüzyılda estetik kuramların tarihi bize o yüzyılın sanatının gerçek çehresini tanımlama olanağı vermez: Kuramcının göremediği onca şey vardı bu sanatta; ama kuramda da onca şey vardı ki, sanatçı kafasına takmakla doğru bir iş yapmış olmazdı. Şimdiye dek filozoflar fikirlerin evrimini, sanat tarihçileriyse eserlerin gelişimini incelemişlerdir. Meşru bir işbölümüdür bu; fakat kavramak istediğimiz 18. yüzyılın canlı çehresiyse, hevesimiz kursağımızda kalmaktadır. Kendini dayatan görev, sanatı ve düşünceyi ayrı ayrı yorumlamamak, –ortak tarihsel ve toplumsal kökenleri de hesaba katıldığında– özgürleşme seyri gösteren bir sanat ile onu anlamaya, ona kılavuzluk etmeye ve ilham vermeye uğraşan talepkâr bir düşünce arasındaki karmaşık ilişkilerin şifresini çözmektir.

Havai 18. yüzyıl imgesinden gitgide uzaklaşıyoruz. Fakat söz konusu dönem de o imgeye en azından bahane sunmamış mıdır? Genellikle 18. yüzyılın ruhunu serbest-meşrepliğe *(libertinage)* indirgemeye çalışırız ki, aslında yabancısı olduğu bir kavram değildir bu. Özgürlüğün (*liberté*) mümkün tecrübelerinden birini temsil etmektedir; ayrıca, düşünmenin ciddi emeğinin gelişmesi için zorunlu olan bir ilkesel itaatsizlikten doğar. 18. yüzyıl (hiç değilse en nitelikli temsilcilerinde), hakikatin ele geçirilmesi için olduğu kadar mutluluk arayışı için de özgür olmak istiyordu. Özgür tatmin, ama

aynı zamanda özgür vicdan muhasebesi... Serbest-meşrepler *(libertins)* ve özgürlükçüler *(libertaires)*, Baudelaire'e göre, bazen aynı kimselerdi.

Sayısız tanıklığa göre, kendini dağıtmanın mazereti, can sıkıntısından, bıkkınlıktan, yokluktan kaçış lüzumudur; hissetmek, hem de kuvvetli bir biçimde hissetmek, var olma bilincine erişme tarzlarından biridir. Düşüncenin özgür girişimleri aynı sonuca yol açar: Her kim ki –karmakarışık biçimde de olsa– düşünmektedir, düşünme faaliyeti eksik kalsa dağılıp gidebilecek olan zımni bir "Ben varım"ı telaffuz ediyordur. Serbest-meşreplik yerine düşünceyi seçmek, dış nesnelere daha az bağımlı olmak demektir düpedüz, duyumsanabilen yaşamın dolaysız zevklerinden ziyade fikirler bileşiminde aramaktır mutluluğu.

Yüzyılın başlarında John Locke'un felsefesi, bu tavrın kuramsal önermesini getirir. Ruhun daima düşündüğünü, doğuştan fikirlere sahip olduğunu, bunun sonucunda da mevcudiyetinin daima güvence altında olduğunu savunan Descartes'ın aksine Locke, ruhun ancak hissettikleri sonrasında fikir sahibi olabildiğini, ancak somut tecrübenin sunduğu malzeme üzerine düşünce sahibi olabileceğini ileri sürer; doğuştan fikirlere bel bağlayamayacak olması bir yana, ruh ancak hissettiği anda, ya da hissettiklerinin bıraktığı izler düşünce tarafından etkin bir biçimde karşılaştırıldığı vakit, var olduğunun bilincine varır. Dolayısıyla var olma bilincimizden daha değişken bir şey yoktur; mutluluğumuz da var olma bilincine bağlı olduğundan, hissettiklerimizi çeşitlendirmeye uğraşmak, düşüncelerimizi çoğaltmak, en elzem şeydir. Meşgalesiz bir ruh, yok olmuş gibidir. Neyse ki, doğal sabırsızlığımız, huzursuzluğumuz *(uneasiness)* bize asla rahat vermeyecektir: Sürekli boşluğumuzun verdiği rahatsızlıktan kaçmaya, hissettiklerimizle ve geçici düşüncelerle aralıksız yenilememiz gerekecek bir doluluğun ve yoğunluğun peşine düşmeye teşvik edileceğizdir.

On sekizinci yüzyılın bize gösterisini sunduğu sonsuz faaliyetlerin hepsinde karşımıza çıkan, bu yaşam üslubudur: İster haz arayışı söz konusu olsun, ister ticaretin yayılması veya doğanın keşfi, ele geçirilen hiçbir şey nihai değildir; zira ele geçirilen, âna kaydolur, an da hemen tükenir. Ulaşılmış olanın ötesinde, huzursuzluk derhal yeni bir çağrı algılamıştır bile; yaşamımız da orada yeni başlangıcı-

m, onayını aramaktadır. Can sıkıntısından kaçmak için insanların kendilerine birtakım heyecanlar bulması gerekir; 18. yüzyıl estetiği üzerinde kalıcı etki yaratan bir kitabın, Papaz Du Bos'un *Şiir ve Resim Üzerine Eleştirel Düşünceler*'inin verdiği ders, ilk bölümünden başlayarak bu olacaktır: "Ruhun da beden gibi kendine özgü ihtiyaçları vardır; insanın en büyük ihtiyaçlarından biri de zihnini meşgul etmektir. Ruhun işsiz kalmasıyla kısa sürede ortaya çıkan can sıkıntısı insan için öyle büyük bir derttir ki, bunun ızdırabından kendini korumak için bazen en zahmetli işlere girişir (...). Aslında heyecan veya tutkuların bizi yalnızken bile içinde tuttukları çalkantı o kadar canlıdır ki, bu çalkantı hali dışındaki her hal, onun yanında, bir ölgünlük halidir. Bu nedenle içgüdülerimiz icabı, bize heyecan veren konuların peşinden koşarız – bu konular bize huzursuz gecelere ve acılı günlere mal olsa bile: Fakat insanlar genellikle, tutkuların onlara çektirdiği acılardan da fazlasını, tutkusuzken çekerler."

Bu "akılcı" yüzyılın başlamasıyla birlikte kuramcı akıl, şiir ve güzel sanatlar âleminde tutkunun buyurgan hâkimiyetini kabullenir. Kuşkusuz 1718'in tutkusal görüntülerinde, romantik ruhta yükselecek olan görüntülerdeki ateşlilik yoktur. Yine de sanat eseri, heyecan ve yoğunluk değerinin hükmü altında bir psikolojik işlev yüklendiğini görür. Eser öznel etkisiyle tanımlanır – yani bir ruhu uğraşsızlığm güçsüzlüğünden koparmasıyla; mecazlı olaylar kullanarak ve başarılı bir simülasyondan geçirerek heyecanların köpürdüğü bir âna yol açmasıyla. Dindışı hümanizm geleneğinde, sanat bireye hitap eder – meraklıya veya "uzman"a. Panofsky bunu gayet iyi göstermiştir: Perspektifin icadıyla birlikte, tablo, tekil bir bilince sunulur; resim mekânını düzenlemek için gerekli çıkış noktası olan, "görüş açısı"nın efendisi, ayrıcalıklı bir seyirciye... Bilinç artık kendi süresini silinme halleriyle birbirinden koparılmış anların bir art arda gelişi gibi görse de, merkezi ve ayrıcalıklı bir konum işgal etmeyi sürdürecektir. Yalnızca sanatta, somut uyanışın anlık mutluluğu yoğunlaştırmasına ve teşvikine olanak sağlayan bir heyecan artışına başvurduğunu göreceğizdir. Bu andan itibaren, sanatın daha dışavurumsal, daha ateşli, daha titiz olması gerekmez mi? Kargaşa çıkarmak, hoşa gitmek ve ortalığı çalkalamak amacıyla çalkantıyı, hazzı, karışıklığı daha belagatli bir biçimde tasvir etmesi gerekmez mi? Dolayısıyla görüntüye, "konuşan" değeri için, anlatısal içeriği-

nin ahlaki sonuçları için teveccüh edilmesi riski vardır; sempatinin gücüyle seyircide benzer bir atılımı, yüreği sızlayan ya da dehşete kapılan bir cevabı esinlemek amacıyla, dokunaklı bir ânın, keskin bir sahnenin simulakrumunu oluşturması istenecektir ondan. Ânın, kaçak ifadenin resmi de kestirmeden hikâyeler sunmaya çabalar:

Fakat daha hızlı izlenim uyandıran tablo
Bir araya getirir bir tek anda
Dizenin ancak birbiri ardına anlarda söylediğini

LA MOTTE, *Fabllar I*, XVI

Tarih tablolarında gitgide artan dışavurumsallık, hareketsizliğin sakıncalarını gidermeye ve hâlâ okunabilir olan bir geçmiş ile elikulağında bir gelecek arasında gelişen hareket üzerinden olayın can alıcı noktasını betimlemeye çalışacaktır. Örnek veçhesini illüstrasyonda ya da anekdota dayalı gravürde bulacak olan, uygunsuz görüntü kullanımı.

Ama her tür otoritenin dediğine ters düşebilme hakkını söke söke almak isteyen aydınlanmış insan, öyle bir muhalefet duygusu edinir ki bu duyguyla kendi kendine de ters düşer: 18. yüzyıl, bazen karşıtı tecrübe etme yönünde kararlı bir iradeyle, çekiciliğine kapıldığı şeylere, en gözde formüllerine bile eleştiri getirir. Böylelikle, yeni-klasik dönemde "ebedi güzellik" zevki, rokokonun anlık tahriklerinin yerine geçecektir: İfadenin hareketliliği biçimin hareketsizliğiyle unutturmak isteyecektir kendini.

ÖZGÜRLÜK DENEY(İM)LERİ

On sekizinci yüzyılın çapkın eğlence ânı ile savaş meydanlarında "Ya Özgürlük Ya Ölüm" sloganını taşıyan Fransız bayraklarının görüldüğü an arasındaki tarihine, özgürlük hareketinin fitilinin ateşlendiği, infilak ettiği ve trajik bir parlamayla çevreye saçıldığı sahne olarak bakılabilir. Ama bu tarih bir özgürlük hükümranlığının kurulmasına vardığından değil: Bütün yüzyıl boyunca, özgürlük fikri hem istismar derecesindeki kaprislerle, hem de istismarlara karşı çıkış içinde tecrübe edilmiştir. Özgür yaşam düşkünlüğü kâh

dizginsiz tatmin görünümüne bürünmekte, kâh yenilenmiş bir ahlaka yapılan çağrı biçimini almaktadır; bazılarında da (bir Fielding'de, bir Restif'de) bu iki eğilimin anlaşılmaz bir karışımı görülecektir. Bu istek uyanır ve hasım güçlerin özgürlüğe yaralayıcı bir inkârla karşı çıkmalarıyla birlikte büyüyen bir bilinç edinir kendi kendine. Özgürlük talebi yoksunlukla sınanır. Bu yüzyılın tarihi, bir kavganın; bazen de mutlakiyetçi iktidarın fiiliyatı ile itaatsiz bireylerin misillemeleri arasındaki bir diyaloğun sonucudur. Tıpkı ahlaki ya da dini alanda olduğu gibi siyasi alanda da, otorite ile itaatkâr kullar arasındaki keyfi ilişkiyi haklı gösterebilecek hiçbir şey yok gibidir. Kant'ın diyeceği gibi, Aydınlanma insanları yabancı bir yasaya artık riayet etmemeye karar vermişlerdir: Özerk, reşit, eğitimli ve uygar olmak, kendi içlerinden algıladıkları ve benimsedikleri bir yasaya uymak istiyorlardır.

Doğmakta olan sanayi ve büyük kentsel yoğunlaşmalar, yeni kulluk biçimleri, yeni siyasi ve idari sorunlar yaratmaktadır; daha doğrusu, özgürlük ihlalleri her yerde –zenginlerin nobranlıklarında, yöneticilerin beceriksizliklerinde, iktidarın baskı aygıtına başvurmasında– kendini gösteriyor olmasaydı, özgürlük talebi de kendini bu keskinlikle dayatmazdı. Bazılarının aşırı özgürlüğünün herkesin özgürlüğünü ihlal ettiği keşfedilir. XIV. Louis'nin cengâver günbatımıyla Napoléon'un yol açtığı yıkımlar arasında, bu yüzyılın tarihi, ulus fikrinin kanlar içinde zuhurunun tarihi gibi de okunabilir.

Filozoflar, ellerinden gelseydi, tarihin akışını başka yöne çevirmek isterlerdi elbette. Engeller karşısında duyulan sabırsızlık ve azat olma arzusu, istenen özgürlüğün tasavvura dayalı suretini mümküne, kâğıt üzerine yansıtmaya teşvik eder. "İnsan özgür doğmuştur," diye ilan eder Rousseau; topluma girip yurttaş olduğu vakit de elinden doğal birey bağımsızlığının alınmaması gerekir. Oysa "her yerde prangaya vurulmuştur": Bütün mesele, düzen talebi ve özgürlük talebinin birbiriyle çelişmediği bir toplumsal sistem bulmaktır. Bu zorluk, Rousseau'nun da çağdaşlarının da gözünden kaçmamıştır; bununla birlikte, onlara göre bu meselenin çözümü, kurulacak "toplum sanatı"na düşüyordu. Bu "toplum sanatı" sözü manidar bir söz: *Sanat* sözcüğünün henüz daralmamış, uzmanlaşmamış, arılaşmamış olduğu bir dönemin izlerini taşıyor. Doğal bir veriyi, ona daha çok düzen, daha çok hoşluk, daha çok yararlılık katacak

şekilde kusursuzlaştırmaya yönelen her yöntem sanattır. Doğal bağımsızlığın yurttaş özgürlüğüne dönüşmesini temin eden, birey güvenliğiyle devlet otoritesini uzlaştıran yasakoyucu, en yüce sanatın timsali olur. Bir Locke'un, bir Montesquieu'nün "aydınlanmış aklı", daha o zamandan, hükümdarın (kendiliğinden zorbalığa meyleden) iktidarı ile kişilerin (anarşik bir biçimde kesişen) hevesleri arasındaki kuvvet bileşimine çekidüzen vermeyi önermiştir. Hükümdarlar ve halklar çıkarlarının sesini dinleseler, kendilerini frenler, tavizler verir, yasalara saygı gösterirlerdi elbette. Ama aklın sesini kim dinler? Çıkarını kim bilir peki? Ne despotlar, ne suistimallerle çileden çıkmış "ayaktakımı", hatta ne de muzaffer burjuvalar. Avrupa kıtasındaki tanıklara İngiltere, bilgece tasarlanmış bir "erkler ayrılığı" sistemiyle yurttaş özgürlüğünü temin ediyor görünmüştür. Ama yüzyılın ikinci yarısında, heves edilen görüntü bulanıklaşmıştır, Amerika'daki kolonileri hoşgörü ve ılımlılık içinde bir araya getiren federasyon ideali uzaktan izlenmektedir. En yüce "toplum sanatı", bizim şaşaamıza bu kadar az önem veren insanlar arasında mı gerçekleşecektir?

Bu yüzyılın macerasında güzel sanatlar, bir dizi belgeden destek alarak dolambaçlı bir tanıklık getirmekle kalmaz sadece: Bizzat maceranın bir parçasıdır da. Sanatın ve sanatçının statüsü, eserlerin görünür biçimlerinde kendini hemen hissettirmese bile, uzun vadede önem arz edecektir. Sanatçıların talepleri ve estetik felsefesinin (bu yüzyılın bir başka icadı) girişimleri arasından, yaratma üzerine bir fikir çıkar gün ışığına, kendini dayatır; bu fikre göre sanat eseri özgür bilincin en üstün işidir. Şairler, müzisyenler, ressamlar –yeni bir ruhla galeyana gelip yeni bir izleyici kitlesinin isteğiyle– seçilmiş emanetçiler, bazen de henüz bilinmeyen bir özgürlük değerinin peygamberleri haline gelirler. Bu sorumluluk devri, pürüzlü gerçekliğin savaş meydanlarında özgürlüğün karşısına çıkan engellerin, özgürlüğün muhayyile ve içsellik alanına geri çekilişinin ölçüsünü verir bir bakıma.

Her zaman yeterince dikkat edilmemiştir buna: Sanat, tarihin hangi ânı göz önüne alınırsa alınsın, toplumun toplam halini doğrudan ifade etmez. İktidarı ve zenginliği elinde tutanların tekelindedir. Eser siparişi verenler, kendi zevk kıstasları ve kültürleri uyarınca takdir ederler siparişlerini. Sanat sosyolojisi burada kaçınılmaz so-

rular sorar: Sanatın üretimi ve izlenmesinde devre dışı kalan toplumsal gruplar var mıdır? Kültürün dilinden habersiz kalan dilsiz dünyayla eserin sürdürdüğü ilişki nedir? Unutmayalım ki bir resim, bir heykel, bir yapı satın alan hami, değişik işlevler yükleyebilir ona: Özel zevki için saklayabilir ya da, tam aksine, sanatçının başarısının masrafa giren kişinin itibarından bazen daha az önem taşıdığı bu harika işlere hayran hayran baksınlar diye kitleleri çağırabilir. Aşağı sayılan toplumsal mevkileriyle "güzel"in üretimi ve tüketiminden dışlanmış görünen kimseler, gözleri kamaştırılmak, ibret dersi verilmek, bir araya getirilmek istenen muhataplar olarak kuşatılmış durumda bulurlar kendilerini. Meraklısının kendi zevki için topladığı koleksiyonun tam karşısında, kendi imanının simgelerini ya da ortak yaşam alanını teşhis edebilecek bir halkın bakışlarına sunulan kilise ya da büyük meydan vardır: Kolektif bir sahiplenme, bir özdeşleşme gerçekleşir... Sanatın işlevini tahlil etmek, kendine şu soruyu sormaktır: Konuşan kim? Niçin söylendi bu? Hem kime söylendi? Ve nihayet: Eser muhatabı tarafından anlaşıldı mı?

Bir ressam, eğer canı isterse, sırf yaratma hazzı için yaratabilir, çağdaş kamusal zevki hor görebilir, eserlerini satmaktan vazgeçebilir ve kendini gelecek kuşakların hükmüne havale edebilir. (Bu durumla 18. yüzyılda epey nadiren karşılaşıldığına inanmak için haklı gerekçelerimiz var.) Buna karşılık şayet bir mimar sadece kendini memnun etmek isteyecek olursa, planları mukavva kutularında kalır. Anıtlar ancak işi sipariş edenin rızası alınırsa, harcamaya girişmeden önce projeyi başka projelerle karşılaştırıp tercihini bu projeden yana koyarsa dikilir. 18. yüzyıldaki mimarlığın tarihi, geçmişte de olduğu gibi iki itkinin bileşkesidir: Mimarlık dilinin evrimi ve himaye edenin –hükümdar veya kilise adamı– iradesi. Biçimlerin yaşamı, sipariş verenler tarafından dile getirilen niyetlerin tarihinden ayrı düşünülemez.

ŞAŞAA VE LÜKS

Maiyetinin, bakanlarının ve metreslerinin oturmaları için saraylar inşa ettiren; saltanat arabalarının ya da muhafızlarının geçit töreni yapması için caddeler açtıran; hoşça vakit geçirmek için tiyatrolar, gelirlerini artırmak için imalathaneler, Tanrı'sına kulluğunu göster-

mek için kiliseler yaptıran 17. ve 18. yüzyıl hükümdarı, ihtiyaçları sınırsız bir kimse gibi davranır. "Kral emriyle" dikilen binalar, öncelikle "kral için" olan binalardır. XIV. Louis gibi Versay'da, ya da Büyük Petro gibi Saint-Petersburg'da bir şehir kuruyorsa, her şeyden önce onu başkenti ya da meskeni yapmak içindir. Siparişi veren kişi kralsa, sipariş ettiği yapıların baş kullanıcısı gibi davranır; azametine yakışır ölçülerde olmalarını, onlarda kudretinin somut suretini görmek ister. Aslında, her şey ona kendi amblemini, kendi şiarlarını, kendi soyunun alamet ve armalarını, itaat edilen iradesinin suretini yansıtır. Eğer inşa ettiriyorsa, II. Yekaterina'nın bahsettiği "inşaat taşkınlığına" kendini kaptırıyorsa, bazen kendine yeni bir politikanın pratik araçlarını sağlamak için, her zamansa kendi arzusunun sihirli etkisinin gözle görülür ve sürekli yenilenebilir kanıtlarına her an rastlayabilmek içindir. Mutlak bir hükümdar, hükümdarlığının şahsi damgasını gözü önünde fiiliyata döken yeni daireler düzenlemediği sürece atalarının yuvasında kalamaz pek. Fakat hükümdar ile etrafına kurduğu eserler arasındaki bu "narsisist" ilişki, neredeyse ânında kamusal eyleme ve hükümranlık gösterisine dönüşür. 18. yüzyılın hükümdarları, Almanya'nın küçük saraylarına varıncaya kadar, hep debdebe içinde çalım satma meraklısı bir barok geleneğin takipçisidirler. Gösteri de, hiç değilse o eski biçimiyle, bir gösteriden fazlasıdır; seyircilerin mesafeli ve özgür kalmalarını kabul etmez; tanıklarını esir alan ve onları bir biat ayininin parçası haline getiren bir büyüleme girişimidir: Karşı konulmaz bir iradenin göz kamaştırıcı ispatıdır. Şaşaa yalnızca hükümranlık göstergesi değildir: Duyumsanabilir türlerle maddileşen ve tezahür ettiği biçimlerin dış görünüşünü yenileyebilen bir iktidarın dışavurumudur. Süslü eşyalarla yüceltilen, meskenleri dikkat çeken hükümdarın sureti, evrensel bir tanığı celp eder. Hükümdar ile hazinesine ait araziler arasındaki kişisel ilişki dünya yüzünde kurulur: Mutlak iktidar mitosu bu yayılmacı ihtişamın algılanır algılanmaz seyircisini fethetmesini, dalkavuğa çevirmesini ve hükümdarın itibar halkası içine almasını ister. Kısacası hükümdarın saray ve maiyetiyle arasındaki sahiplik ilişkisi, onun bütün evrenle olan kurmaca ilişkisinin örneksemeli suretini oluşturur.

Fronde karışıklıklarından (1648-53), İngiltere Kralı I. Charles'ın idamından (1649) sonra, hükümdarlar ölümcül bir tehlikeyi savuş-

turmaları gerektiğini belli belirsiz anlamışlardır: Şaşaanın sergilenmesi, hem fesada karşı bir büyü hem de bir meydan okumadır. İlahi hukuk duygusu bir XIV. Louis'de hâlâ sarsılmaz olsa da, halkların kraliyete olan inancı ve gözü kamaşmış itaatkârlıkları 18. yüzyılda aşınmaya başlar. Güneş-Kral'ın karşı karşıya kaldığı askeri bozgunlar, dini bölünmeler, Oranj hanedanının İngiltere tahtına yerleşmesi, hükümranlığın görkemli ritüelinin yerini göstermelik ritüellerin aldığı bir dönemin başladığını gösteren olaylardır. İktidar mirasçılarına geçeceği zaman, artık tören kaideleri bir teamül ve yapmacık bir şey gibi görülecektir; mutlak bir düzenin sihirli yaratılışı gibi değildir artık. Oyun hissi, tiyatro bilinci ağır basacaktır. Sarayın havai şaşaası, itibarı artırmak bir yana, yönetimin işini güçleştirecek, onu borca boğacaktır. İşte o zaman da "bürolar" ayrı bir dünya olmaya başlar; hem tecrit edilmiş hem de bağımlıdırlar. Bir metresin kapris lerinin bir bakan ya da müsteşarın azledilmesine yol açabildiği bir sistemde, mutlak otoritenin akışkanlığı kalmamıştır artık. Kısacası, kraliyet şaşaası devletin örgütlenme ilkesi olmaktan çıkar. O andan itibaren sarayın tören kaideleri, kraliyetin sınırlarına kadar yayılacak bir iradenin tezahürüne tekabül etmez artık: Kendini gösteri olarak sunan, istismara dayalı bir tatmindir. Hükümdarın çalımı artık büyülememektedir. Bundan böyle bakınca gördükleri tek şey, canı sıkıldıkça operalara gidip ava çıkarak ha bire metres değiştiren bir adamdır. Bu amaçla ya da daha ciddi gayelerle diktirdiği yapıların haşmet yönünden noksanı yoktur elbette; fakat hoşlukları ve çekicilikleri, hükümdarın özel tatmininin kamu yararının üstünde olduğu kuşkusuna mahal verir. Halktan adam, fethedilip gözleri kamaşmak, hayran hayran bakmak bir yana, israfıyla ulusu batıran o parlak dünyadan atılmış ve dışlanmış olduğu duygusuna gitgide daha fazla kapılacaktır. "Paris'te mutlu olmak neredeyse imkânsız," der Sébastien Mercier, "zira zenginlerin kibirli eğlenceleri, muhtaçların gözleri önünde sürüp gidiyor. Kendilerine asla nasip olmayan o har vurup harman savurma gösterisini görünce, derin bir iç geçirmekte haklılar. Mutluluk açısından köylünün hayli altındalar." Klasik gramere ustalıkla hâkim olan mimarlar tarafından ele alman biçimlerin tam büyük uyum kazandığı anda, o güzel bina cephelerinin ardındaki hükümdarın dünyası, yaşamın hazları peşinde koşmakla ve kendini içine kapattığı dekoru kasıntı bir şekilde beğenmekle

meşgul, imtiyazlarıyla apayrı bir dünya gibi görünür... Dolayısıyla barokun narsisist ve illüzyonist tarafı arıtılmış, imbikten geçmiş ve kusursuzlaşmıştır – fakat "ikna retoriği"nden vazgeçerek, bu retoriği bir gevezeliğe ya da, düpedüz, soylu basmakalıpların külfetsizce birbirini izlediği bir söyleve dönüştürerek yapmıştır bu işi. (Yine de Aydınlanma mimarlarının şu konuda haklarını teslim edelim: 17. yüzyılın klasik trajedisini devam ettiren şairlerden daha talihli çıkmış, daha fazla biçimsel sorunla karşı karşıya kalmışlardır). Geleneksel biçimler yapmacıklaşır, hoş ama boş olur ve kolaylaşırlar; benimsenmiş göstergeler kullanılarak gösteriye dönüştürülen bir bolluğun paraya çevrilmesinden ibarettir yaptıkları. Lüks, bir şekilde sahip olunan fazlalığın dekoratif ilanıdır; bu ilanın tek hedefi de gizlisi saklısı olmaksızın tüketmektir.

Mimarisinin dış biçimlerinde (Boullée ve Ledoux kuşağına kadar) pek az yenilikçi olan –hazır bir dilin esnekleşmiş unsurlarının beceriyle kullanıldığı görülür– bu yüzyıl, damgasını özellikle iç dekorasyona vuracaktır. Varoluşun hedonist yapmacıklaştırılması için, ahşap ve levha resimleyenlerin yaratıcılık yarışma girmeleri gerekiyordu; keza abanoz ustalarının, kuyumcuların, terzilerin, kuaförlerin, aşçıların da... Kişisel hazzın uzaktan göz kamaştırmaya galebe çalmaya başladığı bir şaşaa âleminde, kişinin doğrudan çevresindekilerin –giysilerin, mobilyaların, mücevheratın, bibloların, mahrem odalardaki dekorun–öneminin gitgide artması pek doğaldır. Ve modalar hızla birbirini izleyecektir; zira öncelikle haz kıtası tarafından belirlenen beğeni, çeşitlilik, sürpriz ve yenilikler talep edecektir. İmtiyazlılar için, varoluşun bu yapay kabuğu (Rousseau' nun "sanatlar", bizim "kültür" adını verdiğimiz her şey) karmaşıklaşır ve hafifler, damarlarına ayrılıp yumuşar, ufacık nesneler bakımından zenginleşir, aynalarda ya da cilalı yüzeyler üzerinde dolambaçlı ışık oyunlarına imkân tanır. Yükselen burjuvazinin, gözle görülür avantajlara erişme telaşı içinde başarısını saraya özgü biçimleri taklit ederek gösterme iddiası yüzünden yapaylık duygusu daha da artar. Serveti *henüz* edinmiş olan burjuva, elinde artık servetinden *başka bir şeyi* kalmamış olan feodalle birleşir. Watteau'ya resim sipariş eden büyük tüccarlardan bahsederken, Pierre Francastel çok doğru olarak şöyle yazar: "Bunlar güç isteyen burjuvalardır, ama kültür de isterler ve içinde yer aldıkları toplum üzerinde etkide bu-

lunmayı dilerler. Başarılarını ortaya çıkarmak amacıyla, içinde doğmuş oldukları âlemin toplumsal çerçevesinde yükselme arzusundadırlar elbette. Devrimci bir anlayış, her zaman olduğu gibi, sonunda yıkacağı ortamın içinde kalır uzun süre. Zenginleşmiş finans adamı ya da tüccar kendini soylulaştırır, toprak ve unvan edinir; aristokratik bir maske takınmaya çabalar. Zenginleşmeyi sağlayan kuruşu kuruşuna hesaplar ile harcamalarda görünüşteki umursamazlık arasında ister istemez bulunan uyumsuzluk dolayısıyla soylulaşma çabasında kapatılması gereken bir açık vardır. Bu nedenle, soylu zevk özelleşme eğilimi gösterirken, özel insan da zenginliğe erişir erişmez yaşama biçimine zarafet katarak kökenini gizlemeye çalışır. Tek kaygısı para kazanmak olmasına rağmen, şerefi ya da zevki uğruna kendini helak edebilen soyluya benzemek ister. Aslında bu evrimi kolaylaştıran da, en azından Fransa'da, mutlak monarşi olmuştur: Siyasi taleplerini bastırarak, çoğu zaman kabına sığmayan eski feodal soyluluğu gitgide köksüzleşen bir toprak sahipleri sınıfına indirgemiştir. Kral, yaltakçılarını ve memurlarını kafasına estiği gibi onlar arasından devşirir.

Montesquieu, taşradaki küçük soyluluğu resmederken, monarşinin "bütün çıkarları tek tek kendine özgüleştirdiğini" söyleyerek, esef verici bulduğu XIV. Louis'nin iç siyasetinin etkilerini gayet iyi tanımlıyordu. Mimar, hükümdar için konaklar ya da idari kadrosu için bürolar (kimi zaman da hastaneler ya da kiliseler) inşa etmediği zaman, yeteneklerini kentlerin kapılarına özel konaklar, ufak şatolar ya da çılgınlıklar yapmak için kullanıyordu: Binaya yüklenen işlev esas olarak, bahtları yaver gitmiş olanlar için, özel yaşam alanının zevkidir.

Gelgelelim 18. yüzyılda bahtın nasıl gideceği hiç belli olmaz; uşaklar, köylüler, şarlatanlar *köşeyi dönerler*. Kendilerini beğendirmeyi, her türlü marifet ve zanaati (işbu sözcük [*industrie*] 18. yüzyılda, dolandırıcılık da dahil olmak üzere her türlü beceri kaynağını ifade eder) kullanmayı bilmişlerdir. Mutlak monarşi, hizmetlerini sunan ve kazanç sağlayacak görevleri üstlenen avamdan insanlara karşı hoşgörülü, hatta çoğu zaman kucaklayıcı davranır. Eski Rejim toplumunun hiyerarşik yapısı ve lonca duvarları, yetenekli insanların yükselmesini ya da acar serüvencilerin dolaşımını imkânsız kılacak kadar katı değildir.

Böylelikle paranın üretkenliğinden (endüstri, ticaret, finanstan) doğan bir toplumsal iktidarın gitgide çoğalan temsilcileri, evvelce krala hizmet ve halkın korunması üzerine kurulu olan bir düzenin çarpık biçimlerini benimseyiverirler. Verimli yatırımlar yapa yapa zenginliğe erişmiş bazı burjuvaların en acil hedefi, paradoksal biçimde, kral yaltakçısına özgü israf, katıksız tüketim ve asalak şaşaasıyla dolu varoluşa girmekmiş gibi görünür. Hizmet değerlerinin (hemen hemen el değmemiş bir görünüm altında) tatmin değerlerine dönüştüğü çöküşe geçmiş bir feodalitede, yükselen burjuvazinin eski imtiyazlıların yaşam tarzına oyun anlamında girmesi zor değildir. "Zengin çok harcamak için doğmuştur," diye yazar Voltaire. Soyadına soyluluk ekini [*de/du*] almış ve servetini idare etmek için dehasının çok desteğini görmüş bir burjuvanın bakış açısıdır bu; başkalarıysa, daha katı bir ahlak anlayışı ya da daha iyi karara bağlanmış bir çıkar anlayışı adına, lükse karşı tavır alacaklardır. Aristokrat 18. yüzyıl ruhunun ne ölçüde gözden düştüğünü saptayabilmek için, bir sonraki yüzyılın başında, "sarayları çevreleyen sefalet atmosferini açıklama"ya girişen iktisatçı Jean-Baptiste Say'in şu satırlarını okuyalım: "Tüketimlerin en hızlısı burada olmaktadır; üretilir üretilmez tüketilen kişisel hizmetlerin alanıdır burası. Bu kelimeden kasıt askerlerin, hizmetkârların, yararlı ya da yararsız memurların, yargıçların, din adamlarının, aktörlerin, müzisyenlerin, cemiyet soytarılarının hizmetleridir (...). Maddi ürünler bile burada başka yerlerden fazla yok olmaya matuf görünürler. İnce zevk ürünü yiyecekler, harikulade kumaşlar, moda eserler birikip tepe tepe yığılırlar; ama hiçbir şey, ya da neredeyse hiçbir şey çıkmaz buradan."

Şayet gözümüzü Avrupa bağlamına çevirirsek, bizi en çok etkileyen şaşaa Doğu'da ve dini mahiyettedir. Almanya'da, Bohemya'da ve ta Rusya'da yayılmış olan barokun fethedici dili, ona asıl özelliğini veren esneklik dolayısıyla, mekânın ruhu ve zamanın ihtiyaçlarının dayattığı değişikliklere açıktır. Baroktan rokokoya geçiş, pekâlâ "ağzı kulaklarına varan bir barok" diye tanımlayabileceğim ara bir üslup üzerinden, sarsıntısız gerçekleşir. Bernini ve çıraklarının sergilemiş oldukları enerjinin tamamına artık sahip değilse bile, dramatik çevikliği vardır hâlâ; rokokonun dekoratif neşeliliğini de daha o zamandan haber vermektedir.

Karşı-Reform, tanrısal mevcudiyetin içsel barizliğine bel bağla-



1 Cosmas Damian Asam (1686-1739) ve Egid Quirin Asam (1692-1750), *Aziz Georg ve Ejderha*, 1717.

yamayacağından, sistemli bir biçimde temsilin saygınlığına başvurur. Ruhları yeniden fethetmek ya da onları iman dairesi içinde tutmak için, plastik sanatların retoriği, kutsalın dünya düzenine baskın yaptığı sarsıcı sahneleri çoğaltır. Weltenburg'da, Asam Kardeşler her şeyin bizi Aziz Georg'un ejderha karşısındaki zaferini paylaşmaya teşvik ettiği bir mizansen hazırlarlar: En canalıcı sahnesinde [Resim 1] dondurulmuş büyük bir dini operaya katılırız. Kullanılan renkler, yakalanan ve gümüş şövalyenin üstüne ustaca yönlendirilen ışık, (canavarı, kılıcı, Azize Margarita'nın bedenini, sütunların yukarı doğru atılımını canlandıran) bulaşıcı dalgalanma, genel hareketteki hafif eğiklik: Her şey çarpıcı bir yanılsama etkisi yaratmaya katkıda bulunur. Bütün bir mekân bir olay haline gelir, mekân bir heyecana dönüşür.

Renklerin bolluğu, blokların yanından yarısı çıkan canlı karyatidler, Metten Manastırı'mn kütüphanesine sihirli bir mağara görünümü verir [Resim 2]. Kilise tarihinden sahnelerin mitolojik *putti*'lerle ve yalancı mermerden yapılma süsleme kordonlarıyla çevrili olduğu bu kemerlerin altında, dine giriş, harikuladeliğe giriştir. Ama hiçbir şeyin aşamayacağı bir neşeyi Vierzehnheiligen hac yerindeki kilisenin içinde bulacağızdır. Balthasar Neumann, harikulade incelikte bir kontrpuan niteliği taşıyan planıyla (çemberlerle oval şekillerin iç içe geçtiği), merkezi sunağın etrafında altın sarısı, pembe ve beyazın birbirine karıştığı bir miraç fıskiyesi geliştirir. Göz aldatan tavan, sonsuzluğun yolunu açar neşeye [Resim 3].

ROKAY ÜSLUBU

On sekizinci yüzyılda lüks, eskiyle yeni düzenin geçici karşılaşmasının damgasını vurduğu karma bir olaydır. İlahi hukuk iktidarının gözü kamaşmış bir itaat elde etme teşebbüsüyle başvurmuş olduğu gösteriş aygıtının hedonist bir bayağılaşması seçilir lükste. Zenginliğin sadece gözle görülür belirtisi olduğu görünmez bir düzene hiç gönderme yapmasa da, nesnenin kendini zevk tatminine sunduğu bütünüyle maddi bir refah ve konfor arayışı da ayırt edilir. 17. yüzyılda şaşaa, krallığın ya da soyluluğun "karizma"sının simgesel ispatı olabiliyordu hâlâ. 18. yüzyılda ise lüks nesnesi, somut bir şeye



2 F. J. Holzinger (1691-1775), Bavyera'daki Metten Manastırı'nın kütüphanesi, 1706-20.



3 Balthasar Neumann (1687-1753), Vierzehnheiligen hac kilisesinin içi (Franken).

dönüşmüş zenginliğin duyumsanabilir mevcudiyetinden ibarettir; parıltısı hiçbir manevi evveliyata gönderme yapmaz; görünümler dünyasında ışık saçan bir otoritenin parçalara ayrılmış dışavurumu değildir. Miadını doldurmuş bir düzene bağlı bir reçetenin o tumturaklı ama gitgide değersizleşerek ayakta kalışının en bariz görüldüğü yer, Voltaire'in zaferinin kefil olduğu 18. yüzyıl trajedisidir. 18. yüzyılın trajedi söylemi, yüksek şiir dilinin içinde tezahür ettiği çeşitli biçimleri değiştirerek kullanır, ama bu biçimler artık kendilerinden başka hiçbir şeye işaret etmezler, vaktiyle kendilerine ait olan içeriğe artık tekabül etmemektedirler; sanatçı çeşitliliğin vereceği haz için keyfince oynayabilmektedir bunlarla.

Böylelikle, geleneksel olarak slogana ya da armaya tahsis edilmiş alan olan kartuş, zarif bir biçimde içi oyulup dışı yontularak serbestçe iç içe geçirilmiş nesnelerle çevrilir, boş ve serbest bir alan muamelesi görür: Her tür simgesel değerini yitirip dekordaki bir hoşluk haline gelir. Ama simgesel unsur eksiltilmişse (ve buna tekabül eden biçimsel çevre çizgisi genişlemişse), içerikteki bu hafifleme, izleyiciyi, nedensizliğiyle cezbeden ya da infiale sevk eden bir dekoratif fazlalıkla karşı karşıya bırakır. Biçim mesaj iletmez, saf harcama olarak tezahür eder; hem bir zayıflık hem de bir aşırılık bulunur onda: Anlam dağılmıştır; ya da ele gelmeyen bir kırıntısı kalmıştır sadece; bütün o duyulara hitap eden çiçeklenmeler de, adeta konfor ve yararlılıktan başka değere özen göstermeyen bir aklın aksi yöndeki aşırılığını telafi etmek istercesine, bolluğun taşkınlıklarıdır. Toplumun bir ânı ile estetik bir iklim arasındaki bağıntı en açık biçimde şurada gösterir kendini: Soylulaştırmaya yönelik fuzuli bir süslemenin istila ettiği ve adeta asalak gibi sırtına bindiği o yararlı biçimler (hatta fizik aletleri, mikroskoplar, pusulalar, vb.) aristokratik görgü kurallarını taklide uğraşan, yükselmekte olan bir burjuvaziye; simgesel biçimlerin zevk nesneleri düzeyine inişiyse temel işlevleri elinden alınmış, toprak gelirine ve büyük arpalıklar arasındaki bağımlılık ve güvensizliğe indirgenmiş bir aristokrasiye tekabül eder pekâlâ.

17. yüzyılın bitmesiyle Kral'ın binalarının çizimcisi Lepautre ve arabesk üstadı Bérain tarafından tasarlanan; Oppenord ve Vassé tarafından geliştirilen; Pineau, Meissonnier ve Cuvilliès'in işledikleri "pitoresk" ve asimetrik türde doruğuna ulaşan rokoko üslubu (rokay

üslubu ve XV. Louis üslubunu da bu genel terime dahil etmek gerek) minyatürleştirilmiş ışıl ışıl bir barok diye tanımlanabilir: Dekoratif açıdan hafif hafif ışıldar, parıltılar saçar, otoritenin mitolojik suretlerini çocuksulaştırır ve dişileştirir. Anlamca hafifleme ve gösterilen değerlerin seyreltilmesi ile zarif, usta işi, kolay ve güleryüzlü bolluğun birleştiği bir sanatın örneğidir; 17. yüzyıl yüksek baroku hükümranlığı da tiyatrovari bir edayla bu bolluğa kaydetmek istemiştir. Aşklar, çiçek taçları, oklar, sadaklar, denizkabukları –damarları yelpaze gibi açılan ama kenarları hafif yuvarlak ve bombeli, sedefli bu mahremiyet simgelerinden– saçarak şömine üzerlerine bir deniz ya da çiçek sırrı hediye eder. Rokoko maskeler, yuvarlaklaştırır, inşaatın katı çizgilerini ahşap ve yalancı mermerle yumuşatır: Hoş bir baş dönmesiyle güven dolu bir yakınlığın uyumunu tutturmaya çalışır.

Daha müşkülpesent, daha az haşmet düşkünü bir kitle, daha ferah ve daha iyi ışık alan, daha küçük, böylelikle de daha kolay ısıtılabilir daireler talep etmektedir. Bizzat XV. Louis bile bu modaya uyar: Büyük alanların şatafatı yerine, minnacık ve sıcacık bir yerin kullanışlı yakınlığını, "küçük daireler"i tercih eder. İtalyan Milizia, yüzyıl sonunda, daha ufak boyuttaki odalarıyla İtalyan saraylarının dizi dizi görkemli ama zor oturulur odalarından daha avantajlı görünen Fransız dairelerinin kullanışlılığını över. "Fransız dairelerinin dış cephesi ne azametli, ne güzeldir. Ufak iç mekânın kullanışlılığı ile güzel dış cephenin görkemini birleştirmenin bir yolu belki hiç bulunamayacaktır." Oturulan alanın bu şekilde daralmasına ufak eşyaların artışı cevap verir: Çin'den gelme biblolar, dekoratif porselenler, şekerlikler, tütün kutuları, minyatürler.

Avrupa'da revaçta olan peri masalları, bazen başkalaşıma uğratılıp açık saçık masallara çevrilerek rokokoya eşlik eden çocuksuluk ve küçüklük iklimini artırır; masalların üslup ve dilleri ayrıntılı bir biçimde tahlil edilirse, İngilizcede, Fransızcada, Almancada kurgusal şahsiyetlerin isimlerinde Z, K ya da F sesinin çok sık geçtiği fark edilecektir. Z alfabemizin en egzotik harfidir: Kâh kadim (Zephyros), kâh şarklı, kâh periler âleminden, kâh erotik esintiler taşımaya katkıda bulunur: Zaire, Zelide, Tanzai... Diderot'nun *Boşboğaz Mücevherler*'inde *(Bijoux indiscrets)* karşılaşılan Zirziphile ismi de, egzotik harfin çekiciliğiyle ünsüz ikilemesinin (aynı anlatının başkah-

ramanları Mangogul ve Mirzoza isimlerinde de karşılaşılır) çocuksuluğunu birleştirir.

Rokokoyu meydana getiren unsurlardan biri olan dolambaçlılığın kuramcıları olduğu gibi, çok geçmeden, eleştirenleri de olmuştur. Büyük resim kompozisyonlarında hâkim olması istenen, öncelikle bir ilkedir. Alphonse Du Fresnoy, *Resim Yapma Sanatı*'nda bunun kusursuz bir tanımını Latince olarak vermekteydi: "Kısımların çevre çizgileri dalgalar halinde olmalıdır ve aleve, ya da tırmanırken halka halka kıvrılan yılana benzemelidir. Bu çevre çizgileri akıcı, iri ve neredeyse elle hissedilmez olacaktır" (1688). Antoine Coypel, 1700'de aynı terimleri tekrar alır: "Şekillerin temsilinde (...) deyiş yerindeyse belirsiz, dolambaçlı ve aleve benzer bir biçim zarafeti, o şekillere adeta can veren ruhu hissettirir." William Hogarth'm yazdığı *Güzelliğin Çözümlenmesi*'nde, dolambaçlı çizgi kullanımı zarifliğin ve güzelliğin evrensel şartı haline gelecektir. Hoşa giden, "gözü bir tür ava çıkarmaya" *(to lead the eye in a kind of chase)* muktedir "biçimin dengeli karmaşıklığı"dır *(the composed intricacy of form)*. Gözümüzden çıkan muhayyel bir ışın, devamlı değişen bir harekete sürüklenecektir. Bize durgunluğun sıkıcılığından kurtulma olanağını verecek olan işte bu değişkenliktir, değişkenliği bir düzene tabi kılacak devamlılıktır. Bu sonsuz yer değiştirmede, yolumuzu şaşırmayız. Ne zaman dolambaçlı ya da yılankavi bir çizgi –güzel bir saç buklesi, bir çubuğun etrafına sarılı bir kurdele– uzansa önümüzde, hissettiğimiz haz budur. Nesne hareket halinde olduğu zaman haz da artar, diye ekliyor Hogarth. "Gençliğimde bir köylü dansını seyrederken de bu büyüyü hissederdim; özellikle de gözüm beğendiklerimden bir dansçı kıza takılıp onun adımlarının zikzaklarını takip ettiğinde, bakışım karşı konulmaz bir sihre kapılır, muhayyel ışın da bıkmadan usanmadan kızla dans ederdi." Benzer birçok pasajda kendini spiralin saf geometrisiyle kısıtlı tutmaya fazlasıyla meyilli olan Hogarth, dolambaçlı çizgiye düşkünlüğünün erotik kökenini itiraf etmektedir burada. Zarifliğin dalgalanması, zarafetin kadınsı ve kıvrak kökenini ele vermektedir.

DOLAMBAÇLAR

On sekizinci yüzyılın dekorasyon konusundaki gözüpeklikleri neredeyse anında eleştirilere uğramıştır: Aydınlanmış zevk namına, gotik üslupla benzerlikleri nedeniyle mahkûm etmekten pek bir zevk almışlardır. Haksız bir yargı bu, ama iki üslubun karşılaştırılması da tesadüf eseri değildir. Valencia'da, çeşitli etkilerin buluştuğu Dos Aguas Markisi'nin sarayı, Gaudi'nin ve modern üslubun habercisi olmakla birlikte alevli gotik üslubunu da hatırlatır. Rokokoya özelliğini veren dolambaçlılık ilkesinin, yeri geldiğinde bir lebaleb doluluk idealine, yeri geldiğinde hafif bir çiçeklenmeye uyum gösterebildiği gözlemlenir bu yapıda. Valencia'daki sarayın cümle kapısında taş, kabarıp şişerek vazoya, heykel-sütunlara, yılanlara, meyvelere, Meryem'in tecellisine dönüşür [Resim 4].

Bu icat iç dekorasyon üstatlarında da bir bu kadar yaygındır, ama onlarda hacimleri parçalamaya yöneliktir: Yaprak bezeme, bayraklar, kanat, çiçek taçı, kurdele ve kitap sayfası, havadar kompozisyonlara, kafesli ve adeta paramparça giriftlemelere elverişlidir. Yaldızlı yalancı mermerler üzerinde (ya da Capodimonte'deki işlenmiş porselen üzerinde) ışığı tutan birçok engebe, camlarla çoğaltılır ve salonlarda sonsuz parçaya bölünmüş, her yerde yeniden doğan parlak bir alevin çıtırtılarını duyurur.

Çin imgelerinin cazibesi sadece egzotizmin çekiciliğine bağlı değildir. Çin örneği, yaratıcı kapriçyoyu, ("groteskler" geleneğine uygun) aykırılık arayışını yüreklendirir. Çin üslubu kıvrımlı ile sivriyi, eğriyle köşeliyi bileştirme fırsatı sunar: Esneklik ile sivrilik birleşir. Rokoko bu şekilde tuhaf olanı evcilleştirip hazlarımız için yeni bir uyarıcı haline getirmeye çalışır.

Bu yüzyıl elbette Fransız zevkinin hegemonyasını kurmuş olduğu yüzyıldır. Schönbrunn'da, Sans-Souci'de, Stockholm'de, hatta Rusya'da hep Versay örnek alınır; yeni zaferler için Güneş-Kral'm büyük dekorları Fransa'nın elinden alınmak istenir. Ama hükümdarlık düzenindeki bu Fransız üstünlüğü, yatışmış olgunluğuyla İtalyan barokunun, İngiliz ampirizminin, Churriguera İspanyası'nın ve Asam'lar, Prandauer, Pöppelmann, Balthasar Neumann, Dientzenhofer, vb. üzerinden kendine has bir mimarlık dehasının dışavuru-



4 Ignacio Vergara (1715-76), Valencia'daki Dos Aguas Markisi'ne ait sarayın (1740-44) dış cephesi; çizimler Hipólito Rovira Brocandel'den.



5 Balthasar Neumann (1687-1753), Vierzehnheiligen On Dört Azize Adanmış Hac Kilisesi (yapımına 1743'te başlanmıştır).

muna erişen Almanya'nın bize sunabileceği özgün tarafları tespit etmemizi engellememelidir.

Cîteaux keşişlerinin siparişi üzerine bir mucize mahalline Vierzehnheiligen On Dört Azize Adanmış Hac Kilisesi'ni inşa eden Balthasar Neumann, İtalyan baroku ve Fransız düzenlemesinden çıkardığı dersleri Franken bölgesinin manzarasına uyarlar [Resim 5]. Halkın geniş bir kesimini şevke getirmek, bir araya toplamak için, bu bazilika planı, kavisleri ve ters kavisleriyle Borromini tarzını hatırlatan bu yüksek dış cephe şarttı. İnce uzun biçimi ve sarsılmaz taş yapısıyla, üzerlerinde soğan biçimli kubbeler ve ışık bacaları bulunan iki kulesinin ahenkli serbestliğiyle, bu yapı (yaratıcısının ölümünden önce bitirilememesine rağmen) Avrupa sanatının doruklarından biri olmakla kalmaz: Keza aristokrasinin ve burjuvazinin geniş kesimlerinin Hıristiyanlıktan yüz çevirdiği bir yüzyılda, Karşı-Reform ruhunun özellikle Orta Avrupa'da, yani Güney Almanya ve Avusturya'da sürüp gittiğini hatırlatır bize. Trento Konsili'nde doğmuş olan hareketin, bazen hafifleyerek, daha sonra da yavanlaşarak giden bir üslup içinde sürdürülmesini temsil eder. Nitekim Mozart ve Haydn'ın missaları bunun en son ifadesi olacaktır.

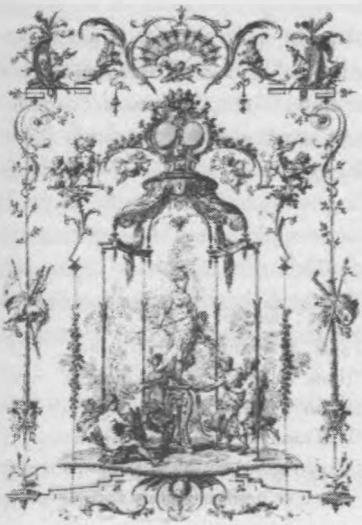
Asam Kardeşler Münih'teki evlerinin yanında özel bir ibadet yeri inşa ederler: *Nepomukkirche*. İçini süslemek için yapılan dalgalı balkonun hareket kattığı bu daracık ama yüksek kilise, Nikolaus Pevsner'in deyişiyle, "dar anlamda mimari bir kompozisyonla optik yanılsama kaynaklarının bileşimidir; öylesine iyi bir bileşimdir ki, rahatlıkla dinsel şevke dönüşen yoğun bir şaşkınlık duygusu yükselir." Bu noktada hâlâ meşru olarak, heykelli sütunların atılımı ve insanda uyanan "şeffaflık" etkisi karşısında barok zevkten söz edilebilir belki ama, Filippo Juvarra'da, etkiyi hareketten ziyade genişlikte arayan bir başka barok bulunur. Fontana'nın Roma'da öğrenim görmüş, mimarlık ve dekorasyon alanlarındaki eserlerini Piemonte'de Savoie hanedanının hizmetinde vermiş olan bu talebesinde, yapılarının *"resim"* etkisi konusunda çok keskin bir duyguyla birlikte biraz yavan bir sağlamlığın baskın çıktığı görülür. Torino civarındaki Stupinigi av köşkünde, ana yapıdan çıkan dört kanatla merkezi plan harikulade bir biçimde kullanılır. "Burada, prensler için haç biçiminde dört daireye sekiz girişin bulunduğu benzersiz bir salon, onların yanında da saray efendileri, av subayları ve uşakların kal-

dıkları yerler görülür," diye yazar Milizia. Bu eserde Scipione Maffei, "her odanın amacına akıllıca cevap verişine" hayranlık duyarken, daha katı olan Milizia, Juvarra'nın, "kompozisyonlarda birlik ilkesinden pek hoşlanmadığını, en nihayetinde de kurallara uygun olmadığını" düşünür.

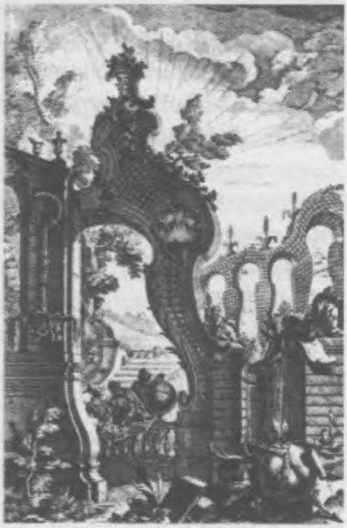
Milizia'nın "yeni-klasik" ideal namına ifade ettiği eleştiri, XV. Louis üslubunun temsilcileri karşısında daha da sertleşir. Oppenord [Resim 6] üç satırda infaz edilir: "Oppenord Fransızların Borromini'sidir; abartılı çevre çizgilerine düşkünlüğü katiyetle reddedilmelidir."

ELEŞTİREL SESLER

1750'den itibaren canlılık kazanan tepki akımı, Pineau'nun, Cuvilliès'in [Resim 7], Meissonnier'nin el üstünde tuttuğu dolambaçlı biçimleri ve kapriçyo tarzını gülünç bularak itibarsızlaştırır. Le Camus'nün 1780'de kaleme aldığı iddianame açıklayıcıdır; "pitoresk üslubun" aşırılıklarını kınamak için, tanımlanamaz ve akıl almaz olanı ifade eden aşağılayıcı anlamıyla *barok* sözcüğüne başvurur; yine aşağılayıcı olan *rokoko* sözcüğü de aşağı yukarı bu tarihte doğacaktır: "Tanımlanamayan ve bizim 'hindiba' (*chicorée*) adını verdiğimiz o bulanık barok kütlelerini süslemeler arasında saymayacağız; her ne kadar daha on yıl önce kullansak da, ve maalesef bizim diyarımızda otuz beş yıldan fazla bir süredir kullanımda olsa da, o gotik zırvaları bir kenara itelim. Varlığını ancak dengesiz bir muhayyileye borçlu olan bir tarzın bizi nasıl baştan çıkarılabildiğini anlamak bugün mümkün değil. Belki yenilik ruhunun sürükleyiciliğine kapıldık, belki de barok yapmanın kolaylığına... Her biçime izin vardı; göz kırpsın, ışık çaksın bize yetiyordu, bununla memnun oluyorduk: Sıfır ahenk, sıfır bağdaşma, sıfır simetri. Silmeler olağanüstü bir biçimin altında yüz buruşturmuş, bu kusur baş aşağı çevrilmiş ve epey rokaylı sefil bir duvar saati mahfazasıyla (*cartel*) kapatılmış, ne önemi vardı (...). Tanımlanamayan ve fikren ağaç kesimindeki tesadüf eseri doğmuş süslemelere verilen adla söylersek, bir Çin bitkisi, silmeleri birbirine bağlıyor ve ortalar oluşturuyordu: Sonunda bir süsleme doğal biçiminden ne kadar uzaklaşırsa o kadar



6



7



8

6 Gilles Marie Oppenord (1672-1742), *Arabesk.*

7 François de Cuvilliès (1695-1768), *Kapriçyo.*

8 Giambattista Piranesi (1720-78), suluboya desen.

değerli görünüyordu: *Watteau*'larm saptıkları yol resimde buna varmıştı... Bunlar, gelip geçici hastalıklardır ve kendimizi ne kadar sakınsak o kadar iyi olacak zevk sapkınlıklarıdır." Bununla birlikte daha katı bir tarzın, daha enerjik ve daha köşeli bir süsleme üslubunun öncülüğünü yapacak bazı sanatçılar, kendi devirlerinde rokokonun asimetrisini ve dolambaçlılığını tecrübe etmişlerdir. İlk kapriçyolarında, Piranesi'nin çizimi özgür bir bitkisel esnekliğe erişir [Resim 8]: İleride dekoratif zevki için modellerini Mısır yazısındaki şekiller arasından seçeceğini o sırada düşündürecek hiçbir şey yoktur. Birçok başka örnek gibi bu örnek de bize, sürdürülen deneylerin çeşitliliğini hatırlatır ve fazla katı sınıflamalara ve dönemleştirmelere karşı uyarır.

DÜZEN VE ÇEŞİTLİLİK: YENİ ŞEHİR

Bu modaya karşı olanlar da çıkmıştır hemen; direnişle karşılaşmıştır moda. Takip edenler bile onunla alay etmekten geri kalmamışlardır. Rokoko kendi kurgularını alaya almayı sever. Dekoratif bir sistemi, yani küçük bir iç mekânda neşeli bir zenginleşme düşkünlüğünü alıp, onu döneme özelliğini veren tek çizgi, bir üslubun yegâne ayırt edici özelliği haline getirmek yanlış olur. Dekoratif bolluğun *düzenliliğin* kaçınılmaz hegemonyasından doğabilecek can sıkıntısını telafi etmeye yönelik bir *çeşitlilik* arayışına tekabül ettiğini anlamak için, dönemin teorik eserlerini (tabii teoriyle pratik arasındaki kaçınılmaz tutarsızlığı gözden kaçırmadan) tekrar okumak yeter. Rokoko sistemi, asimetriyle ve ufak sürprizlerin çoğalmasıyla yumuşatılan otoriter bir düzen sistemidir. İşte bu nedenle, Montesquieu, *Zevk Üzerine Deneme*'sinde tamamlayıcı önermeler ortaya atar. "Ruha çok şey göstermek yetmez; bunları ona düzen içinde göstermek de gerekir." Ama çok geçmeden ekler: "Şeylere bir düzen gerekiyor olabilir, ama çeşitlilik de gerekir: Bu olmazsa ruh durgunlaşır (...). Ruha görmemiş olduğu şeyleri göstermek gerekir; ona verilen duygu, daha önce hissettiklerinden farklı olmalıdır." Çeşitliliğin aynı zamanda açıkça okunaklı, görsel açıdan belirgin olması da gereklidir; bu nedenledir ki gotiğin bulanık bulunan çeşitliliği, birçok çağdaşı gibi Montesquieu'nün de hoşuna gitmez. Ro-

kay üslubu ve onun dekoratif bolluğunu eleştirenler, sürekli olarak gotik karmaşanın tekrar ortaya çıkması riskine imada bulunurlar. Bu hususta Peder André, "mesele, ufak mimari şekillerin bu bir araya getirilişinde pek sanat olmaması değildir, gereğinden fazla olmasıdır; daha azla yetinen doğa, kendisini tatmin etmeden kanıksatan çokluğu daima reddeder," diye yazar.

Simetrisiz hiçbir şeyin değeri yoktur, ama beklenmedikliği ve karşıtlıkları da ilave edelim buna. O dönemin hep riayet edilmesini beklediği kural, ruhun haz almasıdır: Simetri içinde hükmedici bakışın hazzı; çeşitlilik ve karşıtlıkta da sürekli yenilenmenin hazzı. Montesquieu bunu bize izah etmek için Locke'cu psikolojiye başvurur: "Uzun süren her şey bizi yorar, özellikle de büyük hazlar: Daima onlardan aldığımız tatmin duygusunun aynısıyla bırakırız onları (...). Ruhumuz hissetmekten bezmiştir: Ama hissetmemek, bunaltan bir hiçleşmeye düşmektir. Bu değişiklikler çeşitlendirilerek her şeye deva bulunur: Ruh hisseder ve bezmez (...). Ruhu daima farklı nesnelere taşıyan bu eğilim, onun şaşırmaktan doğan bütün hazları tatmasını sağlar; gösterisi ve eyleminin çabukluğuyla ruhun hoşuna gider duygu: Zira beklemediği, ya da o şekilde beklemediği bir şeyi fark etmekte veya hissetmektedir."

Düzen ve çeşitlilik: Makul teori, o kadar makul ki aynı sanatı uygulamayan okullar tarafından desteklenebilecektir. Rokoko, genel plandaki düzen hükümdarlığına en ufak bir leke sürdüğüne inanmadan dekordaki çeşit sergilemesini artırır. XV. Louis üslubu çizimcilerinin cüret etmiş oldukları kapriçyo ve asimetri aşırılıklarının sarsacağı daha talepkâr insanlar da gelecektir. Bırakın Burlington'ın *palladianizm* yoluna soktuğu İngilizleri, Caylus ve Cochin bir Cuvilliès'in ya da bir Meissonnier'nin havai süslemelerini ve kargaşasını sarakaya alırlar. Yazıları incelendiğinde, "pitoresk üslubun" hasımları arasında rahatlıkla rokoko temsilcilerinden sayılabilecek şairler ve sanatçılara rastlamak şaşırtır insanı.

İtalya yolculuğundan sonra ve kuşkusuz Madam de Pompadour'un yüreklendirmesiyle, XV. Louis'nin "ufak hazları"nın çizimcisi olan Cochin, "yüksek zevk"in savunmasına geçer ve yapmacıklık ile kıvrım kıvrım kaligrafilerin hasmı olur. Müstehzi bir metin olan *Kuyumculara Yakarış*'ta şöyle yazar: "Bir maşrapa kapağına doğal boyutunda bir enginar ya da bir kereviz sapı işledikleri vakit, yanla-

rına parmak kadar bir tavşan koymamaları (...), eşyaların kullanılış amaçlarını değiştirmemeleri ve şamdanın (...) ışık taşımak için düz ve dikey olması gerektiğini (...), şamdan pulunun akan mumu toplamak için içbükey olması ve şamdana tabaka halinde akıtacak şekilde dışbükey olmaması gerektiğini hatırlamaları rica olunur; iç mekânlarda çalışan sayın yontucu beyefendilerin, işledikleri armalara bir kum saatinden küçük oraklar, bir gülden ufak bir insan kafası yapmamaları rica olunur (...). En azından, şeyler kare biçiminde olunca onları büküp kıvırmayacakları umulur; tepelikler yarım daire biçiminde kemer olunca, yazar ustalardan öğrenmiş göründükleri o S şeklindeki çevre çizgileriyle onları bozmayıversinler lütfen; (...) onlara dümdüz güzel ağaçlar verdiğimizi ve bu malzemeyi dolambaçlı biçimlerle işleyerek bizi iflas ettirecek kadar masrafa soktuklarını göz önünde bulundurmaları için kendilerine yalvarırız; bütün odalarımıza katmaktan pek hoşlandıkları o yuvarlaklıklara uydurmak için kapılarımızı yamultup, düz kapıdan da eğri kapıdan da aynı şekilde geçtiğimiz için bundan hiçbir avantaj sağlamadığımız halde düz olduklarında ödediğimizden çok daha fazlasını harcatıyorlar bize. Daire duvarlarımızın eğriliğine gelince, iskemlelerimizi ve diğer mobilyalarımızı nereye yerleştireceğimizi şaşırtmaktan başka bir kullanışlılık görmüyoruz burada"... Bu reddediş, Cuvilliès ve Meissonnier'nin savundukları düzen ve çeşitlilik ideali adına dile getirilmektedir elbette; fakat göz ve ruh tatmini için başka bir düzen ölçüsü ve başka bir çeşitlilik ölçüsü talep edilmektedir.

Mamafih düzenin fazlası olmaz. Rokoko aleyhtarı tepkinin teorisyeni Papaz Laugier, kentlerin güzelleştirilmesi üzerine fikirlerini anlattığında, ütopyacı mimarların plan üzerinde bayılacakları kusursuz düzenlilikten yana tavır almaz. Büyük caddelerin akılcı düzeninin karşısına, bir parkta olduğu gibi, özgür bir doğanın olmasa da en azından büyük bir dekoratif fantazinin tezahür ettiği muayyen bir karışıklığın çıkmasını ister: "Zaman zaman simetriyi bırakalım, acayipliğe ve ilginçliğe doğru atılalım; sahici ve doğal olandan asla uzaklaşmadan yumuşacıkla serti, narinle kütü, soyluyla kaba sabayı hoş bir biçimde karıştıralım."

Park, sanatın yasalarına tabi kılınan ormandır. İdeal site, parkkente dönüştürülmüş bir orman-kenttir: "Kent dediğinize bir orman gibi bakmak gerekir. Her parka asıl güzelliğini veren, yolların çok-

luğu, genişliği, dizilişleridir; ama bu yetmez: Bir Le Nôtre'un çıkıp onun planını çizmesi, oraya zevkini ve düşüncesini katması ve orada hem düzen hem acayiplik, hem simetri hem çeşitlilik bulmamız gerekir (...). Usta bir sanatçının hayal âlemine Paris kadar güzel bir saha sunan başka şehir yoktur. Ovalarla dağlar arasındaki eşitsizliklerle çeşitlenen, tam ortasından büyük bir ırmakla kesilen uçsuz bucaksız bir ormandır (...). Bu sanatçıya keyfince kesme ve yontma izni verildiğini farz edelim; bu kadar avantajlı bir çeşitlilikten neler çıkarırdı kimbilir?" Rokay üslubunun bu düşmanının bahçe sanatından ödünç aldığı ve büyük kentlere uygulanmasını istediği modeller, tam da göründüğü kadarıyla çizimi rokoko yaratıcılarına ilham kaynağı olan 17. yüzyıl Fransası'nın süslü çiçek tarhlarıdır! Bunun gibi bir alıntının bize öğrettikleri, zevk tarihiyle sınırlı değildir: Bütün o döneme özgü bir anlayış buluruz burada asıl. Antik sanatın ağırbaşlı ve erkeksi kurallarına sadık ve Roma mimarisinin arı biçimlerine dönme kaygısında olan teorisyenimizin yenilikçilikle uzaktan yakından ilgisi yoktur: Geçmişe olan hayranlığı, muhafazakâr bir ruh olarak tanımlanmasına olanak tanır. Ama bu muhafazakârda, bir kentin çehresini dönüştürmek söz konusu olduğu vakit nasıl bir ütopik serbestliktir o öyle! Uzun bir tarihin ürünü olan kente, bir orman muamelesi yapılmaktadır; yani mimarın yenileştirme iradesi uyarınca büyük caddeler, meydanlar, döner kavşaklar açabileceği, ham bir doğal alan muamelesi... Paris'in güzelleştirilmesi akla gelir gelmez önerilen, "yeni bir plan üzerine yeniden kurmak"tır. Wren'in Londra yangınından sonra yapamadığını, hiç dokunulmamış bir şehir için gönlünden geçirmektedir Laugier. Gerçekte, Patte' ın XV. Louis için yapmış olduğu gibi, kralın şânı için açılacak bütün meydanlar ve dikilecek bütün anıtlar tek bir harita üzerine yansıtılsa, baştan başa yeniden tasarlanmış bir kentin muhayyel planı elde edilir. Ama bu planların hepsi hayata geçirilmiş değildir. Kral, kendi şânına hasredilmiş bir alan açmak için meskûn bir mahallenin yok edilmesine, kullarının keyfinin kaçırılmasına kesinlikle karşı çıkmıştır. 18. yüzyılın mekânlarla ilgili yapacağı büyük icatlar meskûn kentin çeperlerinde gerçekleşecektir: XV. Louis Meydanı (Concorde); Étoile Meydanı, Askeri Okul... Büyük caddelerin –Laugier'ye göre "park yolları"nın– açılması 19. yüzyıla kalacaktır; onun projesi Baron Hausmann'ın kalkışacağı işi bir bakıma öngörmüştür.

Dolayısıyla Laugier'nin önerileri tam olarak klasik gereklerin (düzen ve çeşitlilik) radikalleştirilmiş bir ifadesidir; gezintiye çıkanların keyfini artırmayı hedeflemektedir öncelikle – tıpkı hakiki bir parkta olduğu gibi. Güzelliğin göz önünde bulundurulmasına bir de fayda gözetilmesi eklenir: Laugier –pek çok çağdaşıyla birlikte– kentlerin ve çevrelerinin görünümünde değişikliğe gidilmesini zorunlu kılacak yeni demografik gerçeklerin tamamen farkında olduğunu göstermektedir: "Her kentin girişi sakinlerin çıkışını ve yabancıların girişini kolaylaştıracak şekilde yapılır; oradaki her şeyin mükemmelen serbest ve geniş olması elzemdir. Büyük caddeler bu genişliğe önemli ölçüde katkıda bulunur. Büyük cadde derken, kente çıkan ve kent ne kadar kalabalıksa, ne kadar izdiham varsa o kadar geniş tutulması gereken yolları kastediyorum (...). Caddenin geniş olması ve mümkün mertebe düz ve dönemeçsiz olması yetmez, ona açılan şehir kapısının ve iç caddenin de aynı kolaylıkları sunması gerekir. Hatta büyük bir kentin girişinde, kazayağı şeklinde birçok yola açılan büyük bir meydan bulunması da temenni edilecek şeylerdendir. Roma'nın Halk Kapısı'ndaki girişi tam bu zevke göredir; bizimse Paris'te buna benzer bir yerimiz yok." Dolayısıyla, erişim ve işlev sorunları, burada olabildiğince açık bir şekilde, ayrıca 18. yüzyıldaki başkentlerin hızlı büyümesine en uygun şekilde ifade edilmektedir. Ama bu modern sorunlar uygulamada kadim zamandan esinlenen bir dille ve bir üslupla ele alınacaktır. Laugier'nin teorisinde de yüzyılın ikinci yarısının büyük uygulayıcılarında da, niyetlerdeki gözükaralık görkemin geleneksel biçimlerine duyulan saygıyla kol kola gider. Hatta kimi zaman, hakikaten yeni bir planı olan binaların üzerine, her türlü işlevsel gerekliliğin dışında kalan revak ve sütunlar eklenecektir. Cüretkârlık, klasik ayrıntıların bütünüyle kenara bırakılması noktasına varmamaktadır. 18. yüzyılın ilk yirmi otuz yılındaki eserlerde dikkatimizi çekmiş olan "cephe" ile içerik arasındaki o uyuşmazlık, dolayısıyla, yüzyılın son senelerinde de karşımıza çıkar. Barok şatafat görüntüsü altında bir şeyler zayıflıyor ve ufalıyordu. Otorite ve iktidar artık kendini dayatmıyordu. Cephe ve parmaklık, hazzın gasp ettiği tamamen dünyevi bir alanın gözle görülür sınırı haline geliyordu. Yüzyıl sonunda, yenileyici bir iradenin iddiaları, eski düzenin görünümleri ardına gizlenmektedir: Tam da devrimci ideolojinin hâlâ klasik trajedinin miadı

dolmuş biçimlerine başvurduğu, Jakobenlerin belagatinin Cicero ve Tacitus'un kalıp sözlerini kuşandığı andır bu. Başka bir çağın alıntıları, maskeleri, mitolojileri: Burada her şey, dönemin yeni bilgileri ile biçim icadı arasında bir uyumsuzluğu açığa vurmaktadır. Miras aldıkları ama başlarından savmaya da gönüllerinin elvermediği o biçimleri yürürlükten kaldıran olağanüstü toplumsal ve entelektüel değişim olmasa, bu uyumsuzluk bu kadar belirgin olmazdı. Bu noktadan itibaren, olmak ve görünmek, gerekli ve gereksiz, doğal ve yapay, enerji ve çöküş üzerine bir düşünce gelişebilirdi. Kendi zevklerinin "itibari" olduğunun hiç bu kadar bilincinde, gerçekleştirme cesareti gösteremediği değişikliklere hiç bu kadar meraklı, deneylere bu kadar açık bir dönem olmamıştı. Bazı cüretkârlar insanın kendi tarihinin yaratıcısı olduğunu ve belki değerlerinin de yaratıcısı olabileceğini ileri sürmeye çekinmezler: Her neyse insan ve onu çevreleyen her ne varsa, iradesinin bir hareketiyle değişebilmektedir. Bir tek bu keşif bile her şeyin değişmesine yol açar.

MEYDANLAR VE KONUTLAR

Dar sokaklı şehirde, meydan önce şaşaalı bir mekân israfı gibi görünür: Başka her yerde gıdım gıdım ölçülen şey burada avuç avuç saçılır, sâkinlerinin çoğuna kaşıkla verilen burada kepçeyle dağıtılır. Suyun az olduğu ve kapıya kadar çıkaran sakalar tarafından parayla, bazen de epey pahalıya satıldığı yerlerde, anıtsal çeşmelerin bolluğu da benzer bir durum oluşturur. Mekân bir lükstür. Bu yüzden de meydanlar hep birilerine *adanır*: hükümdarlara, azizlere, zaferlere, dost milletlere.

XV. Louis Meydanı (bugünkü Concorde Meydanı) için en belirleyici şey, meydan olarak tahsis edilmesi olmuştur: Zira bu meydanın açılmasını lüzumlu kılan şey, 1748'de Bouchardon'a XV. Louis'nin devasa bir heykelinin sipariş edilmesiydi. Bu heykele en çok yaraşacak yerin ve en görkemli konumun bulunması gerekiyordu – yani mümkün olduğu kadar geniş, fakat kralın heykelinin tartışmasız biçimde hâkim görüneceği bir alan yaratılıp sınırlarının çizilmesi. Başkentin bir mahallesinin yıkılmasına neden olacak planlardan birini kabul etmek yerine, kral bu proje için Tuileries ile Champs-

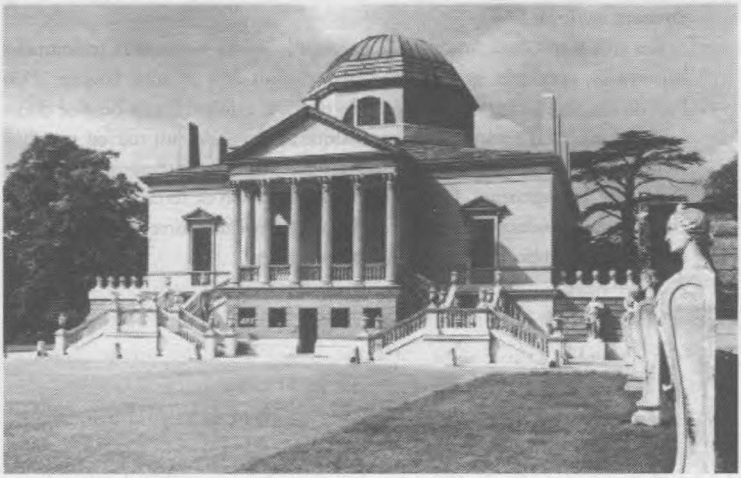
Élysées arasındaki bir arsayı tahsis etmişti. Bu işe memur edilen mimar Gabriel, yeni meydanı çizerken şato yollarının ucundaki ön avluları örnek almayı düşündü. Açık ve düz alanın etrafına geniş bir çukur kazıldı, duvarlarla örtüldü, ayrıca parmaklıkla çevrildi ve bazı geçitler açıldı. Bu şekilde çevrilen alan, kenarlarında çitler bulunan çimenliklere bölündü, çimenlikler arasında da geçiş yolları bırakıldı. Alanın dört köşesi kesik yüzeyler halinde tasarlandı, uçları da nöbetçi kulübeleri ya da "alegorik şekil gruplarını" taşıyabilecek dekoratif "iri kaidelerle tamamlandı" (Marcel Poëte). Sarayların karşısında, yeşillik ve ağaçtan yana noksanlık çekilmiyordu; dönemin en iyi beyinlerinin gönlünden geçen kentle kırın iç içe girmesi fikri için iyi bir örnekti bu. Ama Diderot hâlâ tatmin olmamıştı: Mimarın o yerin ağaçlık doğasına daha çok saygı göstermesi gerekirdi: "XV. Louis Meydam'm bulunduğu yere yapacak olsaydım, ormanı kestirmekten uzak durur, ormanın karanlık içlerinin büyük bir girişin sütunları arasından görülmesini isterdim."

Ama her yerde eksiksiz bir icat özgürlüğüyle bütün parçaları yeniden yaratmak mümkün değildir. Gabriel'e alan verilmişti: Alanın genişliğini hissedilir kılan o hayranlık verici saraylarını dikerek büyük eserler yapabiliyordu. Buna karşılık Piazza di Spagna'da şartlar daha zorluydu: Trinité-des-Monts Kilisesi gibi meydan da önceden vardı. 17. yüzyıldan itibaren, barok ruh için değerli bir fikir uyarınca, meydanı ve kiliseyi, devasa bir merdivenle aralarında hayat bağı kurulan organik bir bütün haline getirmeye yönelik projeler tasarlanmıştı. İşi Francesco de Sanctis gerçekleştirir (açılışı 1725'te yapılır): O zamana kadar kapalı, neredeyse gözden ırak olan meydan, açık bir meydan, kanatlanan dindar ruhun ani bir alçalmayla hayranlığımıza sunulduğu bir mekân haline gelir. O andan itibaren derinlik yükseklikle diyalog kurar. Pietro Bernini'nin güzel barok çeşmesi *–Barcaccia–* gözleri kiliseye hazırlar [Resim 9].

Sıra sütunlar Nancy'deki yarımdaireye anıtsal bir mahremiyet verir. Belki de, Louis Hautecœur'ün telkin ettiği gibi, San-Pietro Meydanı'ndaki sıra sütunlara uzaktan verilmiş bir cevaptır bu: Her halükârda, yönetim sarayını, büyük bir "genel maksat"a cevap veren, düzen ve çeşitlilik aracılığıyla karmaşık bir ahengi göstermek isteyen bir yapı bütünüyle birleştirmenin bir yoludur. Ama Nancy'deki yarımdaireden İngiltere'de Batlı kentindeki Kraliyet Hilali'ne geçince,



9



10

9 Giambattista Piranesi (1720-78), *La Piazza di Spagna*, Roma 1750 (gravür).

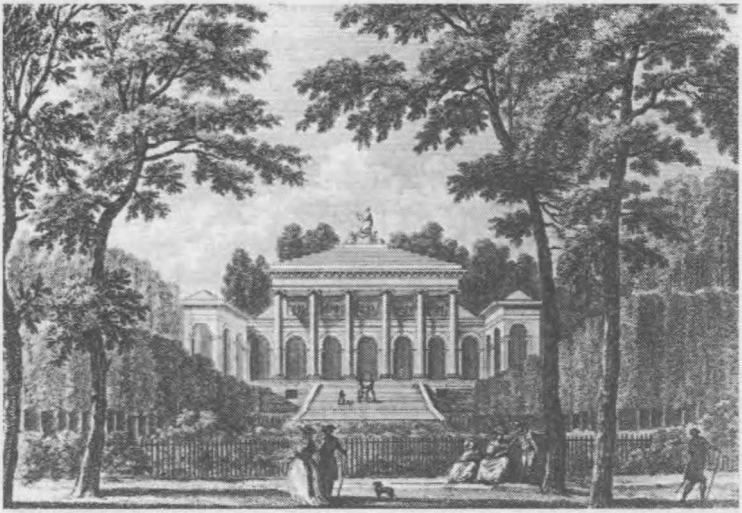
10 Chiswick Malikânesi (Middlesex), 1725'te Lord Burlington tarafından başlanmıştır.

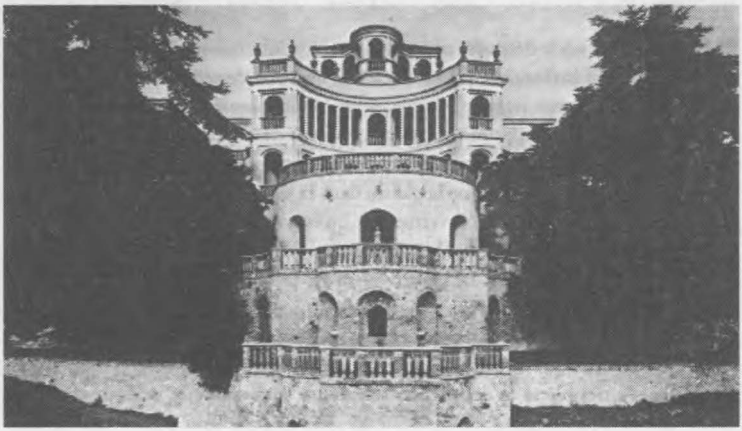
aynı geometrik şeklin işlev değiştirdiğini görürüz: Bir meydanı sıkıştıran süsleyici sıra sütunlar değil, çimenliğe bakan bir dizi konut söz konusudur. Wood burada bize, refahla ittifak halinde olan şaşırtıcı bir güç izlenimi esinlemeyi başarır; Jane Austen'ın romanlarının tasvir edeceği toplum için, mekândaki sürekliliğin kesinlikle manevi kopuşla telafi edilmesi gerektiği o mesken tipini hayata geçirir: Bu zoraki yanyanalık nedeniyle toplum hayatı, romancıya karmaşıklığın en âlâ modelini sunacak kadar hassaslaşır.

Zengin insanın ikametgâhı nedir? Ufak bir saray mı, yoksa büyük bir villa mıdır? Mutlu yaşamak için, çok büyük bir meskenin derdini tasasını çekmemek gerekir; civarda ağaçlar, yeşillik ve resmiyetin unutulduğu, düş kurulabilen parkların olması gerekir. Ama aynı zamanda zariflik, ahenk ve bakan kişide saygı uyandıracak bir görkem de gerekir. Gabriel'in Küçük Trianon'daki başarısı, tumturaklılığa düşmeden soyluluğa erişmiş ve gösterişte aşırıya kaçma yanılgısına düşmeden çekiciliği bulmuş olmasıdır. Eseri görkemli ve iç açıcı, ferahtır; düzenliliğin asaletiyle mahremiyet vaadini birleştirir.

Burlington, Palladio villalarından esinlendiği vakit, alelade bir taklitçi değildir. Chiswick'te [Resim 10], Burlington "hem aşırı bir barokla –merdivenler ve heybetli kubbe– hem de yumuşatılmış bir barokla –bahçeye bakan cephenin kompozisyonu ve pencereleri– Palladio modellerinden ayrılır," diye kaydediyor Emil Kaufmann.

Yüzyıl sonu mimarları aynı söz dağarcığını (sıra sütunlar, parmaklıklar, revaklar, kemerlemeler, vb.) kullanmakla birlikte bambaşka bir dilden konuşurlar. Étienne Louis Boullée, ilk çalışmalarından biri olan Brunoy Köşkü'nde, sütunlarına daha belirgin bir yükselti verir; üzerinde bir Flora heykeli bulunan kesik piramit şeklinde bir çatı inşa eder [Resim 11]. Çağdaşları burada bir muhayyile aşırılığı görüyorlardı. Ters kavisli teraslar ve örtülü balkonların esnek bir dizi içinde sıralandığı Villadeati Şatosu ise klasik ahenk kaynaklarını bir tür fantastik lirizme taşır [Resim 12].





11 Paris'teki Brunoy Köşkü, 1744'e doğru Étienne Louis Boullée tarafından inşa edilmiştir (gravür).

12 Villadeati Şatosu, Torino yakınları (XVIII. yüzyıl sonu).

II

Felsefe ve Haz Mitolojisi

DUYGUNUN YARGI ALANI

On sekizinci yüzyıl hazzın önünü açtığı bütün sorgulamaları keşfeder ve hazzı adeta icat eder. Onu uçarı deneyin olduğu kadar ciddi düşünüşün de konusu haline getirir; tecrit eder, alışılmadık bir barizlik verir ona; geleneğin haz ile rasyonel ayırt etme arasında, haz ile ruhun aydınlatılması arasında kurmuş olduğu bağımlılık ilişkilerini sanatlarda ya ortadan kaldırır ya da gevşetir. Manevi yaşamda hazzın daima erdemli bir eylemin sonucu olması zorunluluğu, sanatta bir ön yargılamanın teftişine bağlı olması, artık bizzat bilginler tarafından tartışma konusu yapılmaktadır. Evvelce ikinci sırada gelen haz öncelik hakkı elde edecektir; artık kendini haklı göstermesi gerekmez; her şeyi haklı gösteren odur. Poussin'in bahsettiği "tadını çıkarma veya tadına varma", rasyonel bir eylemden doğmaktaydı. Ama şu geldiği görülen sanat, tadı çıkarılacak vasfının doğrudan bir sezgi yoluyla, büyük zevk içinde, adeta afallama içinde kavranmasını ister. "Duyarlılık olumsuz, aşağı, hazırlık kabilinden bir şey olmak yerine, özü bakımından olumlu hale gelir" (Victor Basch). Heyecanımız, bütün o karışıklığıyla, sanat eseri karşısında ilk tepki değildir sadece, nihai tepkidir. Bir kuramcı, Peder André, duyumsanabilir olanın bu üstünlüğünü gayet iyi tahlil ederken, bir yandan da kınar: "Haz nesnede bizi şaşırtan kusursuzlukların berrak ve belirgin görüşünden önce gelirse, bize haz verdiği için ya da bize haber verdiği hazzın sonucu olarak, bu nesneyi beğendiğimizi kabul ederim o zaman. Duyumsanabilir nesneler onları sevmemiz için işte böyle dikkatimizi çekerler; kendilerini tanıtmadan önce hissettirirler (...). İşte böyle karanlıktan yararlanarak girerler

gönüllere." Fakat Peder André "aklın imtihanına tabi tutulsalar" bu nesnelerin "çok şey kaybedeceği"ne inanırken, bir başka kuramcı, Papaz Du Bos, güzel bir eserin insanı her tür düşünme sürecinden önce cezbederken kullandığı sihri haklı göstermeye uğraşır. "Duygunun kararı" akıl yürütmeden önce gelir, akıl yürütme de "genel olarak bir şiir ya da bir tablo hakkında vardığımız hükme, ancak duygunun ulaştığı kararın hesabını vermek için; sadece beğenilmesine hangi kusurun engel olduğunu, hangi hoşlukların ona kendine bağlama gücü kattığını açıklamak için" müdahale edecektir. Akıl yürütmenin payına düşen açıklama rolü hâlâ önemini korumaktadır, fakat yardımcı bir roldür bu; sonradan gelir. Akıl, iş olup bittikten sonra, doğmuş olan bir hazzı meşrulaştırmak için girer işin içine. Kuramcılara bakılırsa bunda hiçbir tehlike yoktur, en azından zevkli insanlar için; zira hissedilir keyif, bir tür içgüdüyle, aklın sonradan kusursuz bulabileceği eserler ya da varlıkların huzurunda uyanır. İnsanın haz ve mutluluk için doğmuş olduğunu kabul edip, lakin hemen ardından en kalıcı hazları, en istikrarlı mutluluğu sadece erdemin temin edebileceğini eklerken fazla taviz vermediklerine inanan ahlakçılar, o sıralar böyle ifade ediyorlardı kendilerini. Evet, keyfin peşine düşün, ama uzun vadeli çıkar ve avantajlarınızın da bilincinde olun! Hem zevk almayı hem de kalıcılığa yatırım yapmayı tavsiye eden ahlak, bu şekilde haklarına tekrar kavuşmak ve kendini çekici kılmak niyetindeydi.

Yargı ile duyarlılık arasındaki bu rekabet, ideal uzlaşmasını karmaşık bir güzellik kuramında bulur: Mükemmel ahenk, ruhu tatmin etmeye yönelik bir düzen ile, duyularda hoş şaşkınlıklar uyandırabilen ayrıntı ve nüans çeşitliliğini bir arada var eder. Düzen ve çeşitlilik, klasik estetiğin bu iki ilkesi, hüküm verme ve duyarlılık faaliyetini aynı anda gerektirecek vasıflar olarak yorumlanır. Sanat eserindeki bazı unsurlar (simetri, berraklık, vb.) dolayısıyla yargı önde gelir. Başka veçheler (süslemeler, şirin tuhaflıklar) dolayısıyla da haz, apansız bir altüst oluştan doğar.

On sekizinci yüzyılda haz içinde mi yaşanmaktadır? Hayır, haz düşüncesi içinde yaşanmaktadır ve bu ikisi birebir aynı şey değildir. Haz ve onun firari hükümdarlığı, tartışma, düşünce ve masalsı temsilin konusudur. Aritmetiği yapılır ve, yekûn çizgisi çekildikten sonra, bazı hesap uzmanları dertlerin toplamını hazların toplamından

fazla bulurlar. Etrafımızı donattığımız eserler o zaman bir eksikliğin telafisine, elden kaçan bir mülkün görüntüde yakalanmasına meyleder-ler.

Hazza itibarının iadesi, lüksü daha haklı gösterme, şu dünyanın değerlerini ve maceracı bilincin özgür hareketlerini meşrulaştırma olanağı verecektir. Haz içindeyken, insan denen mahluk öncelik hakkını ister ve kendini bir amaç olarak görür.

Toplumbilimci, haz imgelerini ve kuramlarını tahlil ederken yine tuhaf bir çift-değerlilik saptayacaktır. Dünyevi tabiiyetler *(suzerainetés)* hiyerarşisi sayesinde her şeyin Tanrı'ya itaat etmesini bekleyen feodal toplum için, haz peşinde koşmak bir bozulma işaretidir. Soylu kişi bir "zevk düşkünü" haline gelip hazzı içinde dünyadan tecrit olduğunda; hazlar onun için tesadüfe bağlı bir eğlence olmaktan çıkıp varoluşun tek amacım oluşturmaya başladığında; sınıf ayrıcalığını haklı gösteren şeref kavramı üstüne kurulu bütün o yapı inkâr ediliyor demektir: Ayrıcalık suiistimale dönüşür, soy ve kan batıl inanç olur; kraliyetin güneş efsanesi hazların yol açtığı göz kamaşması içinde unufak olup gider. Buna karşılık, burjuva için haz, bir görevin ya da bir işlevin unutulmasını icap ettirmez kesinlikle: İnsanın kendisini dünya zenginliklerine yönelten baş çıkarını telaffuz etmesini sağlayan bir ele geçirme eylemidir. Haz düşkünlüğü ve kendini sevme, artık (soyut bir Tanrı'nın ve cömert bir Tabiat'ın gözleri önünde) her şeyin insanla başladığı bir ahlakın benimsediği temel ilkelerdir. Haz, elden kaçan bir iktidarın kırıntısı olmak yerine, kendisinden yola çıkıldığında yeni bir toplumsal yaşam anlayışının oluştuğu temel veridir. Zira "haz ilkesi", burada, yayılmak ister; birbirine iletildikçe arttığına, başkasının mutluluğunun daima onun çıkarına olduğuna, çaba ve emekle bağdaştığına güvence verilmektedir. Eşitliğe ve güvenliğe kefil olan bir yönetimin hayırhah himayesi altında insanların hizmet mübadelesine girmesi için fazladan bir nedendir haz ilkesi.

Dolayısıyla hazzın bu iki anlamından daha zıt bir şey yoktur. Bir yanda, "taştan yapılma insana" randevu vermiş olan serbest meşreplinin son âlemi vardır – Sonu ölüme çıkan, tekerrür içinde sersemleşmeye ya da can sıkıntısına gömülmeye mahkûm, yalnız ve geleceksiz sarhoşluk: "Benden sonra, tufan." Şu yanda da, önce herkes tarafından paylaşılması gerektiğini daha iyi hissettiğimiz takdirde

bizim olan bir mülkün en iyi tecrübesi, bir günah diye damgalanmaktan çıkarak doğru ile yanlışın doğal ölçüsü haline gelir. Bu anlamıyla haz savurganlık, kendini dağıtma değildir; bilakis varlığın uyanışına bağlıdır; bilincin kendini kavramasını, toplamasını, dünyaya ve başkalarına yönelmesini sağlayan fetih enerjisidir. Epikuros'la aynı taraftan olduklarını söyleyen kimilerine, Otorite'nin miadı dolmuş çehrelerinin yerini hakkınca doldurabilecek tek zorunluluk gibi görünecektir hatta. "Zevk al, başka bilgelik yok; zevk ver, başka erdem yok" (Senancour).

Biraz şemalaştırırsak, Ceza'ya tabi bir ihlal arayışında bir yandan bir gurub vakti hazzı, bir yandan da her şeyi yasası altında toplamaya hazır olan iyimser bir şafak vakti hazzı ayırt ederiz. Bu iki veçhede de, hazzın bir *arka yüz*'ü vardır ve bu arka yüzün hiç de öyle havai olmadığını görürüz: Kimileri için, romantizmin ilk dönemindeki lanetlilerde güçlenecek bir saplantı olan hiçliktir o; kimileri içinse, evrensel mutluluğun Tabiat tarafından tek başına temin edileceği bir dünya umududur.

KADININ KURGUSAL HÜKÜMDARLIĞI

Kadın hükmeder (hükmettiğine inandırılır). Mutluluk vaadi onun etrafında dalgalanır. Ama durumu muğlaktır. Zekâları ve bilgi birikimleriyle saygıyı hak eden, kendi kendinin efendisi kimi kadınlar olmasına rağmen, nesne muamelesi yapılan ne çok kadın vardır: Manastırlara kapatılan, istemediği halde evlendirilen, hileyle baştan çıkarılan. Çoğunluğunun sadece meziyetlerini gösterebildikleri ev işleriyle sınırlı bir alanda tutulduğunu öğreniriz tarihten. Lüksün parladığı ve sanatın didinip durduğu bu gözde zenginlik topraklarında işler başka türlü yürümektedir. Tutkulu saygının boş ama parlak sözleri her erkeğin yazgısının bir kadının sevgisine bağlı olduğuna inandırır kadını: Oysa talibinin bir kadına *daha sahip olmaktan* başka iddiası yoktur. Şayet kadın da kısa sürede bir maske takınıp erkekle ikiyüzlülük yarışına girerse buna hiç şaşmamak gerekir: Duygu arzu için bir şeref sorunudur artık sadece. Şefkat gösterileri tensel sabırsızlığın şifreli dilidir, aklın bozgunlarına akıllı bir peşrevdir. Hayvansal tatmin kargaşasının kesin bir biçimde üstesinden

gelmek için çok incelikli bir muhabbet ve ilgi gösterme, iltifat etme, birbirinin eline pusula ve resim tutuşturma sistemi devreye sokulur.

Dolayısıyla bu incelikli dil, hiç kimseyi kandırmayan, fakat kılık değiştirmeler ve sahte engeller gelgeç isteklere soluk aldırmadığı için de herkesin başvurduğu bir maskedir, bir "tül"dür. "Gençliğimin kalanını," der *Boşboğaz Mücevherler*'in bir kahramanı, "benzer eğlencelerle tükettim; daima kadınlar, hem de her çeşidi, nadiren gizemli, bir sürü yemin ama sıfır samimiyet." Aşkın ebediyen süreceğine yeminler edilir, ama, Florian'ın romansının söyleyeceği gibi, "aşk hazzının sadece bir an sürdüğü" de en baştan sezdirilir. Çoğu zaman âşıkların da paylaştığı bu zımni bilgi, boş yere yeminler edilmesine engel olmaz. Hükümsüz sözlerdir bunlar; çünkü sözün geleceği olacağına kimse inanmaz. Buradaki davranışlar dizgesinde, bu yüzyıla özelliğini veren ve sureti haktan gösteren "makyaj"a başvurulduğunu görürüz. Aldatıcı dış görünüm gizler, ama bir şey gizlediğini de belli eder. Yaygın teamüle dönüşmüş zarif yalan hiçbir yanlış anlamaya mahal vermez. Yaşamın hakikatinin ve dil hünerlerinin geliştiği muayyen bir mesafeye riayet ederek bir üslup, bir söyleyiş biçimi kurar; sevgi sözlerinin aşağı yukarı mecburi dolaylılığındandır bu (tabii bunun tam zıddındaki *ağzıbozuk* üsluba düşülmediği takdirde).

Görsel sanatlar bu kabul edilmiş kurgunun belagatine katkıda bulunur. Bir yandan imgeler, hazzın sözle ifade edilmesi edep tarafından yasaklanan veçhelerini canlı bir biçimde temsil etmekle yükümlüdür; kibar lisanla ancak yarın ağız söylenebilenleri yüksek sesle söylerler. Diğer yandan, arzuyu ilahileştirme ve bunun saplantısını çiçek taçlarıyla ve ezeli bir ilkbaharın semavi mavilikleriyle sergilemeyi hedeflerler. Böylelikle sanat, hem cüretkâr bir açıksözlülüğün hem de gözbağlamanın kendisine uygun görüldüğünü saptar. Boucher ile takipçileri, süslenme odası resminde, kapı pervazlarının üstleri ve yanlarında, kılık değiştirmiş bir mitolojinin doruk noktalarıyla aşkın zaferini kutlarlar. Bundan daha sahicisi olamaz, çünkü haz her yerde kabul görmektedir. Bundan daha sahtesi de olamaz, çünkü belleğinde mitos kaynaklarının sadece mizansen unsurlarını –poz verme, ilginç sahne, baş döndürücü aşk kanatlanmasının bahanelerini– tutan bir pastoral tarzına oturtulmaktadır. Şuhluklarla dolu bu krallıkta, sınırsız bir biçimde yenilenebilecek bir şey gibi

görünür haz; yaşamdan başka bir yerde olduğumuz için de bize bezginlikten ve ölümden bahsedecek hiçbir şey olmayacaktır.

Mitoloji, insana başka bir yerde hissettirir kendini; şiirsel geleneklerden icazet alarak, çıplaklıkları, kaçırmaları, kucaklaşmaları yaygınlaştırmak için makul bir bahane sunar. Üstelik hem fâş eden hem de gerçekdışı kılan bu işlev, herhangi bir masalsı göz oyunuyla tekrarlanabilir. Şayet muhayyile yoluyla başka bir mekâna geçebiliyorsanız, kaçarı bulunamayacak hiçbir yasak yoktur. Mitolojinin tamamlayıcısı olan egzotizm benzer kaçışlar sağlar: Zihin önyargılarından azat olur, başkalık taslar, kendine dışarıdan bakma rolü yapar. Hakikatsiz bile olsa egzotik bir maske altında ve egzotik bir dekor önünde, arzu başka bir manevi âleme, dileklerinin fazla dirençle karşılaşmadan yerine getirileceği bir iklime kaçar. Edebiyatta egzotizm aynı zamanda toplumsal yergiye de hizmet edecektir: Başkentteki rezaletler, bütün bunları Laputa'ya yerleştiren ya da bir Acem'in şaşkın bakışlarıyla karşı karşıya bırakan bir kurgunun şeffaf örtüsü ardından kınanacaktır. Haz hatlarını genişletmek için yapılan kılık değiştirmeler ile eleştirinin kendi hatlarını keskinleştirmek için yaptığı kıyafet değiştirmeler arasında, yadsınamayacak bir akrabalık hissettirir kendini. Nükteli söz ya da aşkın okları: Bu yüzyıl, kendine özgü ruhu barokun eski anıtsal düzeni ile romantizmin hayalci iç dökmeleri arasında, ânın sivri ucuyla, acıtıcılığıyla, ince sızısı, geçiciliği ve süreksizliğiyle gösterecektir.

Yabancı bir âlemin yarıdan çoğu hayal mahsulü imgesi, müstehzi bir özgürleşme olanağı verir. Egzotizm ve mitoloji, zihin için, ya kendini orada unuttuğundan ya da orada gerçekliği bir komedi gibi tasvir edebileceği bir bakış açısını bulduğundan, gerçekdışına doğru çekilme olanağı oluşturur. 18. yüzyıl, *hakiki duygular* özlemini duymadan önce, ikiye bölünmenin bütün çeşitlerine kendini zevkle bırakmıştır. Alegoriler, başka bağlamlara oturtmalar, bir şey söyleyip tersini kastetmeler, çift-anlamlı sözler, imalar: Hepsi kibarlık âleminin kapalı devrelerine –saray, kent ve salonlara...– hapsolmuş, çırpınıp duran yaşamları hafifleten ve eğlenceli kılan zihinsel sapma ve dolambaçlılık deneyleridir. Erken dönem romantizmi, yolculuk merakının yanı sıra tatminsizlik, kalbin kendini yenileyeceği bir mekâna doğru hakikaten yola çıkmaya zorlandığı zamanlarda ortaya çıkan şeylerdir. Rokoko insanı için, egzotizm yeni bir biçimsel

kaynaktan ibarettir: Paris'te ya da Londra'da sohbetleri renklendiren edepsiz maceralar, muhayyel semalar altına taşınır. Kimse yerinden kımıldamaz; aşina olunan dünyanın zenginliklerine sömürgelerden birtakım kokular ve kumaşlar eklenir: Küçük siyah hizmetkârlarla çevrili İngiliz kadın, hanım sultan haline gelir.

Kurgusal hareketliliğini ve eğlendirici işleyişini, zihnin ve dekorun etkilerinin bir araya getirilip harmanlanmasıyla edinir yaşam. Ustaca bir belagat, konu aldığı şeye (ya da konu noksanlığına) *başka şeyin imgeleri* aracılığıyla işaret etmeye çalışır. Böylelikle maskeli kalma niyetinde olmaksızın maske takılır; amaç samimiyet olmadığı halde gizlisiz saklısız ilerlenir. İkili tarzlar söylemine, ikili yaşam pratiği tekabül eder simgesel anlamda. Zengin adamın karısı ve metresleri, şehirde evleri ve "garsoniyerler"i vardır. Haz gizlileşir gizlileşmez, mahsus bir alan, ayrı yerler, elverişli bir zemin elde eder: Orada oturması tasarlanan da, ikiye bölünmenin üstadı olan aktristir.

"O sıralar garsoniyer merakı çok yaygındı," diye açıklar *Boşboğaz Mücevherler*'in bir kahramanı, "doğu tarafındaki kenar mahallede böyle bir ev tuttum ve bir kere görüşüp sonra bir daha yüzüne bakılmayan, önce bir konuşulup sonra bir daha tek laf edilmeyen, bezince defedilen o kızlardan bazılarını ardı ardına yerleştirdim oraya: Dostlarımı ve Opera sanatçılarını bir araya getiriyordum orada; bazen Prens Erguebzed'in de teşrif ettiği ufak akşam yemekleri düzenliyorduk. Ah! Hanımefendi, bir bilseniz ne enfes şaraplarım, ne leziz likörlerim vardı, üstelik Kongo'nun en iyi aşçısı benim yanımdaydı." Burada Kongo ismi altında söz edilen Fransa'dır, ama aynı zamanda "kılık değiştirme"siz Opera'dır (çünkü Opera daha o zamandan kılık değiştirme evreninin bir parçasıydı). Haz, hem homojen hem dağınık bir paralel dünyada krallığını kurmuştur. Bir bakıma kendine ait bir başkenti vardır: Opera sahnesi. Tapınakları vardır: Çılgınlıklar. Dışarıya açıldığı yerler vardır: bahçeler, işlek caddeler, kasıla kasıla gezinilen ağaçlı yollar, dans edilen yuvarlak yapılar, Vauxhall, Palais-Royal. Kendi sunakları ve mahrem dekorları vardır: Süslenme odaları.

Bir Fransız mimarın, Le Camus de Mézières'in, 1780'de süslenme odasını nasıl tasarladığına bir bakalım: "Süslenme odası keyif mekânı olarak görülür; kadın zevklenme tasarılarım orada düşünür

ya da orada kendini içinden gelenlere bırakır. Her şeyin lüks, yumuşaklık ve zevkin hüküm sürdüğünün görüleceği bir tarzda işlenmesi şarttır (...). Fazla güçlü ışıkların yaratabileceği sert ve çiğ gölgelerden ne kadar kaçınsak azdır. Esrarengiz bir gün ışığı gerekmektedir ve kanatlı pencereler üzerine ustaca yerleştirilmiş aynalarla elde edilir bu ışık. Bu odada delikler ve tekrarlar olmamalıdır, bu etki aynalarla sağlanacaktır; fakat döşeme takımının ana kısmını aynaların oluşturmadığını gözden kaçırmayın. Aynaların çok olması hazin ve yeknesak bir karakter verir. Aralarında en az iki ayna boyunda bir alan kalacak şekilde yerleştirilmelidirler: Bu dinlendirici aralar güzel, göz alıcı kumaşlarla süslenebilir; altın sırmalı ipekle örülmüş iri püsküllü kordonlarla sanatkârane bir biçimde asılan tablolar yerleştirilebilir. Tablo konuları masalların hoş ve çapkınca yerlerinden seçilecektir. Amphitrite'nin zaferi, Psykhe ve Aşk, Venüs ve Mars, mekânın karakterine yakışan kompozisyonlar sunacaktır. Bu odada her şey rahat olmalı, her şey göze hoş gelmelidir. Boyutlarla orantılı olarak, yakından görülmek için yapılmış ayrıntıların güzel bir ahenkle gözü okşaması gerekir. Haz kaynakları arasında yakınlık kurulması burada bir bakıma başlıca hedef haline gelir. Kanatlı pencereler doğu tarafında olursa, gün ışığı daha yumuşak olur; mümkün olduğunca elverişli görüş açıları sunulmalıdır; güzel bir manzara yoksa Sanat'a başvurulmalıdır: Zevklilik ve deha işte bu durumda devreye girmelidir; işin içine her şeyi katmak, yanılsamalar yaratmak için resmin ve perspektifin büyüsünü kullanmak gerekir (...). Yatağın yerleştirilmiş olduğu iç kısım, aralıkları yontulmuş, zımparalanmış, sanatla yapraklandırılmış ama doğanın sunduğu halde boyanmış ahşapla kaplı aynalarla takviye edilirse, süslenme odasının nefaseti daha da artacaktır. Tekrarlanan görüntü, aynalarla çoğaltılmış beşli bir küme oluşturacaktır. Az çok gergin tüller kullanılarak tedrici bir ışık yaratan mumlar, optik etkiyi artıracaktır. Böyle bir odada insan kendini bir korulukta zannedebilir; uygun konumlara yerleştirilmiş renkli heykeller de hoşluğu ve yanılsamayı artıracaktır."

Sahte tabiat, "en canlı renklerle süslenmiş Flora'nın gizliden gizliye Zephyros'un onu okşamasını beklediği" harikulade bir yanılsama tiyatrosu kuruvermektedir burada. Fakat bu sanat körü körüne itaatkâr, çıkarcı ve hoşluğa da fazla bağlıdır, zenginin bazen küstahlaşan isteklerine boyun eğmektedir. Dönemin yazarlarından biri,

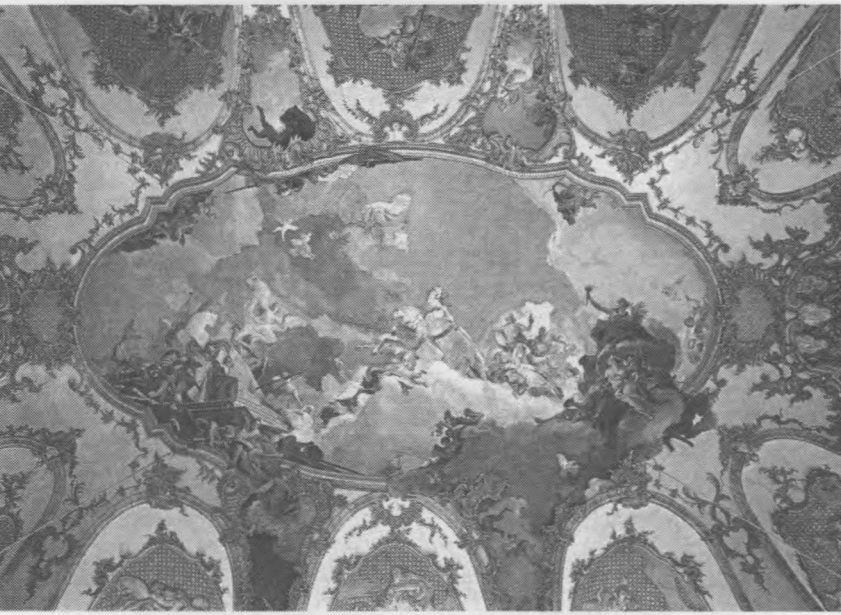
Caylus, sanatçının böyle itaatkârlaşmasına üzülür, yine de bunu kabullenmiş gibidir: "Sanat adamlarına iş verenlerin, büyüklerin de zenginlik içinde yüzenlerin de, teklif ettikleri eser üzerine tercihte bulunma ve son sözü söyleme hakları olması normaldir; ama ne kadar haklı ve tabii de olsa hükümleri çoğu zaman çok güzel hazırlıkları bozmuş, sanatçıların dehasını ve icraaatını kısıtlamıştır (...). Bu genel durumun sonucunda da, o zamana kadar olduğu gibi sonrasında da sık sık sanatları mahvedecek bir mahzur doğar. Bu mahzur ancak sanatçıyı icraatının her bölümünde söz sahibi bırakmakla giderilebilir." İtalya'yı birbirine katmış olan şikâyet de budur. Peki sonraki kuşakların sanatçıları, tam bir yaratma özgürlüğüne ve dehanın başkasına devredilemeyecek haklarına sahip çıkmayı daha iyi becerecekler midir?

İlham, neredeyse yüzyıl sonuna kadar kılı kırk yarmaya uğraşır. Mitoloji lütufkâr ve itibari masaldır sadece, periler ve aşklarla doludur. Hiçbir sırrı yoktur oradaki tanrıların. Ressamların ve heykeltıraşların temsil etmeye çalıştıkları, hakiki anlamda yüceltilen bir tanrısallığın özü değildirler, geleneğin onlara atfettiği birtakım duyumsanabilir vasıfları temsil ederler. Dekorasyon icaplarına göre takınılacak pozlar, giysiler, sahne takımlarından oluşan bir seçkidirler. Bu Olympos'ta, en azından Winckelmann'a kadar, hiçbir hükümranlık duygusu yoktur; tanrılar, güzel renklerin ve değerli malzemelerin sergilenmesine bahane olan çocuksu tenlerden ibarettir. "Apollon' un giysisi altındandır," der Callimaque, "tıpkı kopçası, liri, okları ve sadağı gibi; ayakkabısı bile altındandır: Bu tanrının zenginliğine altından başkası yakışmaz." Ve Levesque şöyle devam eder: "Şairin bu fikrini ressam ihmal etmemelidir. Bu tanrının temsilinde, güneşin simgesi olduğu da düşünülürse, altın saçılabilir; çünkü en değerli madenin göz kamaştırıcı rengiyle gün ışığının kaynağı birbirine çok benzer." Boucher de böyle yorumlamıştır bunu. Tabiatüstülüğün ürpertisine yabancıdır: Buna karşılık, o ne gür ışıltıdır, yaldızlı ışıkla süt gibi tenler arasında o ne mesut buluşmadır öyle!

Mitolojiden sahneler 18. yüzyıl meskenlerine kurgusal bir canlılık getirir. Çeşmelerin etrafında, korulukların ortasında ya da tavanlarda [Resim 13 ve 14], masal figürleri ikinci bir yaşamın, yanılsa-



13 Antonio Guardi (1698-1760) ve Francesco Guardi (1712-1793)
Tan Vakti, 1750'ye doğru.



14 Giambattista Tiepolo (1696-1770), *Apollon'un Zaferi*, kraliyet salonunda tavan freski, 1752.

ma ürünü bir yaşamın mekânına can veren "hareket kaynakları"dır. "Tavan ressamı," diye yazar Robin, "düzlemleri çoğaltarak mekânları büyütmeli ve en hoş bütünlük biçimlerinin ve hareketinin verdiği hazzı hissettirmelidir (...). Bir iç mekânın bütün bölümlerindeki hareketi ve yaşamı elbette tavan takdim eder; zaten tavan olmasa muazzam bir yalnızlık manzarası arz eder o iç mekân. Bu resim türü, inşaat sanatının bütün süslemeleri üstüne eklenen bir taç gibidir; ya da, kendini onunla daha da özdeşleştirmek için, göz kamaştırıcılığıyla güzelliğin en nizami biçimlerine can veren pırıl pırıl bir ten gibidir."

TEMSİL, YANILSAMA

Bir aynalar oyunu; bizzat hazzı konu alarak haz dağıtmak isteyen bir sanat; baştan çıkarma sahnelerinin temsiliyle baştan çıkarmaya çalışan resimler. Tablo beğenilecektir, yeter ki zevklenmeyi resmetsin. "Haz kaynakları arasında yakınlık kurulması burada bir bakıma başlıca hedef haline gelir," diye yazar Le Camus, ideal süslenme odasını süsleyecek resimler hakkında. Böylece "mesut anlar", sanatçının "hoş duygular" uyandırmak için kullanmak istediği temayı, anlatısal içeriği oluşturur. Nasıl iman ressamları ibret olsun diye iman sahnelerini çoğaltıyorlardıysa, haz sanatçıları da Epikuros'un amentüsünü savunmak ve gözler önüne sermek için şehvet sahnelerini çoğaltırlar. Burada karşımıza çıkan resimle propagandadır; fakat bu propaganda duyumsanabilir mutluluğun bulaşıcılığından, ipeklerle tenlerin ve bakışların aynı şekilde ele alınmasından ibarettir.

Gillot oyuncuların duruşlarını ve yüz hareketlerini sabitleyerek tiyatro sahnelerini resmeder; De Troy da temsil davranışını zaten benimsemiş bir âlemi temsil etmeye çalışır: Saraylılara ve zengin burjuvalara bizzat kibar yaşam sahnelerinde –sohbetler, oyunlar, yemekler, vb.– poz verdirir. Görünme hazzına hasredilmiş bir yaşam şatafatını temsil eden bu imgede, görünümler oyunu iki katına çıkar. Resim, taklidin sihriyle, bize bir gösterinin gösterisini, ışıltılar saçmak isteyen bir toplumun pırıl pırıl imgesini sunar.

De Troy'ya ve devrinin nice başka ressamına "belgesel" görünümü kazandıran şey, tabiattaki biçimleri değil kültür ürünlerini res-

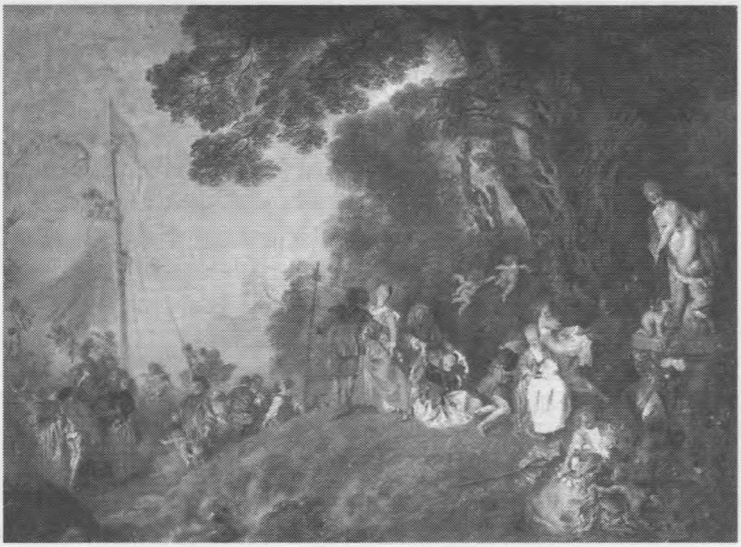
metmeleridir. Ressamın sanatı, tabloya kendileri de sanat eseri olan birtakım nesneler ve şekiller katmaktan hoşlanır: mimari ayrıntılar, heykeller, mobilyalar, ipekliler, mücevherler, danteller... De Troy fırçasını eline almadan önce, nice sanatçılar –en asil sanatlardan minör sanatlara, mimarından perukçusuna, kuyumcusundan çizmecisine– gelip geçmiştir! Ve o yüzler, ressam onlara bakıp düzenlemeden önce, ne kadar uzun süre aynanın önünde kendilerine çekidüzen vermişlerdir! Bütün bu baştan çıkarma sanatları, işlevlerinin kendilerini bir araya getiren tablonun üstün baştan çıkarıcılığıyla muhafaza edildiğini görür.

Dolayısıyla ressamın sanatı, sanatın gözle görülür bir zaferi gibi hazırlanmış olan bir gerçekliği katbekat artırmak için oradadır. Ressamın bakışının resmi inceleyen kişiler üzerine çevrildiği *Gersaint Tabelası*,* temsilin bu temsilinin amblemi olarak görülebilir. Ama Watteau'da, taklit ikilemesi, düş ve şiirsel buluş mertebesine yükselir. Nice çizimin teyit ettiği gibi, modelden duruşunun sırrını, eteğinin dalgalanmasını, toplanmış saçlarının altında ensesinin bir kısmını göstermesini ister elbette. Ondaki üslup yeteneği öyle yoğundur ki, o günün modasını kopya ederken yarının modasını yaratır. Oyuncularını ve âşıklarını gölgeliklere yerleştirdiğinde de, mümkün olsa da muhtemel olmayan bir şenliğin örneğini sunacaktır yüzyıla. O aktörler, o hanımefendiler, o köylüler hiç böyle iç içe geçmiş, birbirine karışmış mıdır? Bunca güveni ve şefkati Watteau'nun düşünden gayri nerede bulmuşuzdur? Ama kişilerini günün modasına göre giydirerek, saçlarına şekil vererek altın çağın yakınlığını, arzulanan mutluluğun gerçeğe yakın olduğunu hissettirir. Gerçek bir gösterinin taklidi değilse bile, en azından çekici bir imge olmuştur bu; yerine getirilebilecek gibi görünen bir vaat olmuştur: İzleyici oraya kolaylıkla aktarıldığına inanmaktaydı. Işıktan, kavranılmaz dokunuş ve ânın lütfundan başka hiçbir şey, hakiki bir koruluğun dalı budağı altında tekrar canlanamazdı. Bazı aşk kanatlanmalarına rağmen, sahnenin kurulduğu yer Arkadia'da değildir; Yunanistan'da değildir bu Kythera, Fransa'da bir yerdir – dahası, bir resim ufkudur. Şurada burada biçimlerin arasına birkaç acemilik sokarak, şu burnu

* Jean-Antoine Watteau'nun galeri sahibi dostu Edmé-François Gersaint'in dükkânı için tabela niyetine hazırladığı tablo. – *ç.n.*

eğriltip bu tebessümü ağırlaştırarak, Watteau insanlığın içinde kalmak ister ve hayal ürünü bir cennet kurmaktan vazgeçer. Saray portrecilerinin aksine, kişiliklerini mitolojik çehrelerin kılığına sokmaktan nefret eder. Daha incelikli bir biçimde, koruluklarının tam ortasına, hazların ağırbaşlı tanığı, ilahlaştırılmış biçimi olan pagan tanrılarının heykellerini –Venüs, Faunlar, Hermesler– diker. Tuhaflık, tanrılarla insanları birbirine bağlayan, yarı-safdil yarı-alegorik olan kayıtsız bir âşinâlıktır. Gerçekdışılık ne dekorda ne de figürlerdedir, kişilerde bulunan ve onları eğlencelerinde böylesi bir ciddiyete sevk eden müphem inançtadır. Haz alanında ibadet edercesine yaşıyorlardır. Kendi heyecanlarından başka hiçbir şeye aldırış etmeyen varlıklar tarafından bir ibadet yerine getirilmekte, adeta bir hac ziyareti gerçekleştirilmektedir. Watteau'nun zevki genel olarak aralara; bakışların başka yöne çevrildiği, sohbetin kesildiği, müzisyenlerin çalgılarını akort ettiği anlara yönelir: Esrarengiz bir mevcudiyete açılmadığı takdirde kalbimizi yokluğun yokladığı kesilme anlarına. Ellerini birleştirip gözlerini başka yerlere çevirmiş Watteau şahsiyetleri, o eğlencelerinin gösterisini sunarlar haz tanrılarına. Temsilden firar ederler. *Kythera'ya Hac Ziyareti*'nde çiftler armağanlarını sunduktan sonra Venüs heykelinin yanından ayrılırlar: Saygı gösterilmiştir, heykel yalnız kalacaktır [Resim 15]. Watteau'nun melankolisi, içe kapanışla uzaklaşmanın, uzağın çağrısıyla içselliğin bu bir arada varoluşundadır. Yaşama mutluluğunun yerini aldığının bilincinde olan bir resmetme mutluluğunun melankolisidir.

"Adalar, billur bir şeridin karadan ayırdığı büyülü adalar!... Yeryüzü haritasında yeri olmayan rasgele bir mekânda, ağaçlar altında ebedi bir tembellik var" (Goncourt). Tabiat ve komedi âşığı olan Watteau, komedinin tabiatta cereyan ettiği ve ona karıştığı yeni bir tür icat eder; tiyatro gösterisi ile cemiyet seremonisi arasındaki ayrım silinmektedir. İcat taklide baskın çıkar; düş ya da anı yol gösterir kompozisyona; zira Watteau dağılmış unsurları bir araya toplayarak bir dünya oluşturur – Rubens'in ışığı, Lüksemburg Bahçesi'nin yaprakları, eskiz defterlerinden alınma figürler: "Poz vermeyi kabul eden ve tabiatın sunduğu duruşlarda sabitlediği her iki cinsten kimselere giydirdiği kibar elbiseleri vardı, bazıları da komikti," di-



15



16

15 Antoine Watteau (1684-1721), *Kythera'ya Hac Ziyareti*, 1717.

16 Antoine Watteau (1684-1721), *Serenat Yapan Adam.*

17 Giambattista Tiepolo (1696-1770), *Şarlatan*, 1756.

18 Antoine Watteau (1684-1721), *İtalyan Oyuncuları*, 1720'ye doğru.



17



18

ye yazıyor Caylus. "(...) Canı bir tablo yapmak istediğinde, defterinde derlediklerine başvururdu. O an ona en uygun gelen figürleri seçerdi." Atölyede kostümlü bir poz ile "manzara fonunun sonucu olarak" tuval üzerinde geliştirilen mizansen arasında ne kadar fark vardır ki! İşte o zaman da Mezzetino tablosundaki kostüm artık kılık değiştirme olmaktan çıkar: Yeşillenmiş dallara ve gitarının arpejlerine uyum sağlayan sahici varlığıdır bu onun [Resim 16].

Süslenme ve zarif giyim, bu temsil evreninde, bir beğenilme ve tercih edilme iradesinin belirtisidir. Baştan çıkarma bütün kaynaklarını seferber eder: Süs eşyaları, belden kavramalar, titreyen sesler... Sevme açlığına elbette ki hükmetme açlığı eşlik etmektedir. *Yegâne konu* haline gelmek, zorbaca bir güç elde etmektir. Yalnız, o kadar çok rakip vardır ki, kimse fethettiklerini elinde tutacağından emin olamaz! Dışarıda kalan içinse, diğerlerinin başarıları sahtekârlık ve şarlatanlık rengine bürünecektir. Sanatının mahkûm edilmesinden kaçınmak için, ressam, bu hayal kırıklığı teması hususunda suskun kalmalıdır: Fakat bazen bunu hafifçe sezdirir. Zira aldatmaca (bazen iyi niyetle, ama çoğu zaman kötü niyetle yapılan aldatmaca) bu yüzyılın muhayyilesini meşgul eden büyük temalardan biridir [Resim 17. ve 18].

KÜÇÜK HAZLARDAN...

Resim keyfi için resim yapmak, resmin meraklıları memnun etmek için yapıldığını unutmak demektir. Onların zevkiyle ressamların fantezisini kararsız bir suç ortaklığı bağlar birbirine. Resim meraklısı karar verdiğini zanneder ve moda dolayısıyla ressamların telkin ettiği biçimlere uyar, etrafında hayranlık duyulan eserlere bakarak kendine şekil verir; ressam ise, icat etmek veya yaratmak ister, fakat tam bir özgürlük içinde icatta bulunamayacağı kadar da dert eder beğenilmeyi. Sanatçının bunun bilincine vardığı ve bundan rahatsız olduğu da olur. Toplumsal başarının icaplarıyla serbest güzellik arayışı arasında, siparişin gerekleriyle ilhamın atılımları arasında, iyi kötü bir orta yol çıkar ve üslup kılığına bürünür. Ressamın eli ancak izleyicilerinin rıza gösterdiği sınırlar içinde özgürdür. Sanatçının özgürlüğünü teşvik etmeye hazır, serbest-meşrep bir izleyici kitlesi

vardır elbette; ama bu özgürlüğü, özel bir düzen içinde, anekdot düzeni içinde icra etmesi istenir: Böylelikle ressam, *sahne*'nin kulu kölesi haline gelir ve tek serbestliği de bunu açık saçık bir biçimde ele alma serbestliğidir. (Bu kölelikten kurtulmak isteyen kişinin sığınacağı yer, "cansız tabiat/natürmort" olacaktır: Fırça serbestliğini bulabilmek için nesnenin taklidine boyun eğmek.)

Şayet yeni zenginler, tatsız tuzsuz zarafet talep ediyorsa; ressamı, aynen opera kızları, aşçılar ya da perukçular gibi, keyfinin "kâhya"larından biri gibi görüyorsa; kompozisyonu ve icrayı bir elin duruşuna, bir tüniğin yaka oyuğuna kadar denetliyorsa; ressam için bu, kendi alanında Hegelci köle-efendi diyalektiğini yaşamak demektir: Aşağılanmış, bir imge tedarikçisi ve basit bir zanaatkâr yerine konmuş olur. O anda isyan edip tam bağımsızlığına tekrar kavuşabilir mi? Elbette hayır. Onun için tek çare –yazarlarla filozofların yayımlanan eleştirilerinin desteğini almadan evvel– izleyicilerin zevkini öngörmek ve hissettirmeden yönlendirmektir; o dönemde hissedilen yaygın arzu doğrultusunda bir icatla cezbetmektir; ve belki bu arzuyu yaratmak, ona biçimini vermektir. Hem sınırlanan hem de iddialaşılan ressamın özgürlüğü, ancak bilinmedik ilginç heyecanlar ve yenilik peşinde koşan bıkkın izleyicilerin dikkatini çekebilecek figürleri ortaya çıkarmayı becerdiği takdirde hayata geçirilebilir.

Hedonist incelik o zaman paradoksal yollara girebilir. Sofuluğun atılımlarını taklit edebilir. Hazdan zahiri bir vazgeçişe yüceltebilir kendini: Çıkar gözetmeyen bir güzellik fikrinin, gözü çıkar vaat eden güzelliklerden yorulmuş kimseler için çekici yanları yok değildir. *Amor non mercenaries* (çıkar gözetmeyen sevgi): Sadece biçimlerin uyumunu hedefleyen bir haz; "gergin" bir izleyici kitlesi için iyi ya da kötü duyguların tesadüfi uyarıcısı olmayı bırakarak, kendinden geçip seyre dalmayı, ruhun saf bakışını talep eden bir sanat. Hükümran haz, böylelikle yaratıcı özgürlüğün kendi yasasına göre işlediğini görmek demektir.

Bu saflık şeytana uyma yollarından biridir ancak. Bu yüzyılda duyarlılık tutkulu, endişeli, düzensiz hale geldiği zaman, aynı manevi iklime maruz kalan sanatçı da çağrıya cevap verir, kendini drama kaptırır. Kullanmadığı güçleri için mümkün bir uygulama keşfeder dramda.

Sénac de Meilhan'ın deyişiyle "yüzyılın altmış yaşına varmış ruhu" yayılırken, meraklısı uygunsuz ya da sapkın tecrübeler peşine düşerek hazlarını canlı tutmaya bakar. Zira can sıkıntısı, hazzın hemen ardından gelir: Dönemin en gözde temalarından biridir. Sık sık yenilenen aynı heyecanlar, sonunda şaşırtmaz olurlar. Coğrafi egzotizmin çekiciliği hızla tükenir. Kullanacak yeni bir kaynak kalmaktadır: Kötülüğün egzotizmi. Dehşetin ve yasak hazların kara kıtasına girmek. "Acıyı bal eylemek": Bunu söyleyen pekâlâ Marquis de Sade olabilirdi, ama ifade Jean-Jacques Rousseau'dan. Kaldı ki yüceltilen erdemle muayyen bir sarhoşluk yaşamak da bir o kadar çekicidir; yeni bir egzotizmdir bu, yardımseverliğin ağlamaklı yabancılığıdır. Tutku ha kötülükte ifrata ha iyilikte tefrite varmış, ne önemi var, diye vurgular Diderot, yeter ki içinde azamet olsun; yeter ki hayranlık uyandıran bir enerji yayılsın ondan. Don Juan elini heykelin elinin içine koyar. Florestan'ı kurtarmak için Fidelio ölümle burun buruna gelir. Yüzyılın sonunda, devrimci bunalım civarında, haz, kolay ve sonuçsuz maceralarda değil, alınyazısına ya da ilahi otoriteye meydan okuyan âsi bir iradenin sergilenmesinde bulunur artık. *Sturm und Drang*'ın* en güçlü kanaatlerinden, sözgelimi Johann Heinrich Füssli'nin ya da Goya'nın sanatında ağır basan temalardan biridir bu. Onların muhayyilelerinden çıkan eserlerde kadın figürünü dönüştüren başkalaşımı gözlemlemek kâfidir. Zalim ya da mazlumdur kadın; cani ya da işkence mağdurudur; şeytani ya da gökten yere indirilmiş tanrı gibidir: Rokokodaki süslenme odalarının kraliçesi geçmişte kalmıştır artık. Güzel "nesne", karanlık bir hazzın aracıdır (etkin ya da edilgen) şimdi. Çektiren de olsa, çektirilen de, hazzın tersinin sadece can sıkıntısı değil ölüm olduğu bir imha çalışması gerçekleşir. Böylelikle faciaya vardırılan tatminin geçici göz kamaştırması, kanlı bir kurban töreni görünümünü alır, kutsal bir boyuta ulaşır. Arkaik fantazmalar su yüzüne çıkar ve tanrıtanımaz serbest-meşreplik, inancın karanlık biçimlerini yeniden icat eder.

Sırf uyandırdığı ürperti nedeniyle ölü gömme gösterilerine ilgi gösterilir. İngiltere'de, en kibar centilmenlerin --Georges Selwyn,

* Alman edebiyat ve müziğinde görülen proto-romantik bir hareket; kelimeler Türkçeye "İç Çalkantı ve Şiddetli Arzu" diye çevrilebilir. – *ç.n.*

Thomas Warton– idam törenlerini seyretmeye duymuş oldukları tutkulu merak meşhurdur. Edmund Burke'ün hazdan farklı bir duyguya, *delight* (mest oluş, nefis bir duygu) dediği daha güçlü bir heyecana yol açabildiğini düşündüğü bir gösteridir bu. Tiyatroda en kanlısından bir trajedinin temsil edildiğini varsayalım: Orada temsil edilen, sonuçta kurgusal bir ölümdür, der Burke; hemen yakındaki bir meydanda büyük canilerden birinin idam edileceği bildirilse, göz açıp kapayıncaya kadar boşalırdı tiyatro salonu. Gerçeklik galebe çalar. "Sağ kalma içgüdüsüyle ilgili tutkular, acıyı ve tehlikeyi devreye sokar; acı ve tehlikeyi içine gerçekten dalmadan tattığımızda, bunlar nefis duygulardır; acıya dönük ve her tür olumlu haz fikrinden epey farklı oldukları için bu nefis duygulara *(delight)* haz adını vermiyorum. Bu nefis duyguların tadına varmamızı sağlayan her şeye *yüce* diyorum ben." Kanlı olayın bu yüceliği, tam bir gösteri gibi telakki edilmesine bağlıdır. Kendi canımız ve yakınlarımızın canı tehdit edilmedikten sonra, önümüzde bütün Londra yıkılsa, hissettiğimiz yüce bir ürperti olurdu. "Göründüğü kadarıyla burada, gerçekliğe bir temsil gibi, yani gerçek çıkarlar ve sonuçlar hesaba katılmaksızın bakılmaktadır; nitekim, Burke'ün de vurguladığı üzere, gerçek bir felaketin vuku bulmasını hiçbir normal varlık temenni etmez, ama onun vuku bulduğu yere koştura koştura gider. Dolayısıyla, Platon tarafından belirtilmiş olan hareketinin aksine, sanatı "yarar amaçlı gerçeklik" derekesine düşürmek yerine gerçekliği "estetik görünüm" mertebesine yükselterek, gerçekliğe her tür pratik çıkarın dışında bir estetik anlayışla bakmamıza izin veren fikrin şekillendiği görülür: Böyleliklerdir ki estetik tutum, en azından bir kısmıyla, bu çeşit bir çıkarın yokluğuyla tanımlanır" (Bosanquet). Burada betimlenen eğilimin önemi yalnızca teorik değildir. Gerçekliği estetik görünüm mertebesine yükseltmek, 19. yüzyıldaki *dandysme*'in programının nüvesidir ve kendisine tekabül eden teoriyle birlikte bu tavrın 18. yüzyıl İngilteresi'nin aristokratik muhitlerinde doğmuş olmasına şaşılmayacaktır.

... KARANLIK HAZZA

On sekizinci yüzyıl uğraşsızlık, can sıkıntısı, merakını yitirmişlik bağlamında, nesnelerin ve varlıkların gerçek ağırlıklarını azaltıp, bunları arzunun keyfi fantazmagorisine katmaya koyulur. Usta bir sahneleme sayesinde, bütün bir yaşam muhayyileye aktarılır ve sanat eseri haline gelir. Bu noktadan itibaren, başkalarının hazzı, aynen ızdırabı gibi ölümü de, ayrıcalıklı bilincin narsisist ve tek başına bir tatmin amacıyla kendine sunduğu bir temsilin unsurlarından ibaret olur. Bu tavrın aşırı örneklerinde, bir Sade'da ya da bir Beckford'da, bilincin, varlığın kendi fantasmalarıyla başkalarının mevcudiyeti arasındaki farklılığı kuramadığı çocukluk evresine döndüğü barizdir. Bütün yüzyıl boyunca işlendiği haliyle (kırbaç, kuduzböcekleri, vb. yardımıyla) "karanlık haz", yaşamı sanat düzeyine yükselterek iyilikle kötülüğü, ızdırapla şehveti estetik bir yaratıcılığın malzemeleri gibi işleyen tekbenci kaprisin radikalleşmiş yüzüdür. Karanlık hazda endişe kadirimutlaklık yanılsaması kılığına girer, dünyayı düşleyen ve keyfince cezalandıran bir tanrının güçlerini taklit eder. Estetik görüş, nesnelerin yerine görünümlerini koyar ve zevk düşkününe arzunun sihirli hükümranlığına özgü tavra kapanma imkânı tanır; bu arada dehşet, işkence ve imha, zihinsel gösterilere, yani hazza (ya da, Burke'e göre, *delight*'a) sunulan tablolara dönüşür. Bu muhayyel dramatikleştirme, kısa sürede şeytansı görünümlere bürünecektir; hayalinin esiri olan ve gerçekliğe nüfuz edemeyen kopuk birey, Tanrı'ya meydan okuma pozuyla şişinerek aslında kendi kendine önem atfeder; bunu kendine kanıtlamak için de, muhayyilede yaşanan ya da yaşamda icat edilen en beter alçaklıkları art arda sıralayacaktır. Yüzyılın ikinci yarısına özelliğini veren şiddetli enerji çağrısı, bazı varoluşları ya zalimce ve darmadağınık bir kurguya, ya da ikinci bir kurguya, muhayyel kalmaya mahkûm bir varoluşun romanesk bir temsiline sürükleyerek bu doğrultuda kullanılacaktır.

Şiddet içeren bir özgürlük gösterisi mi? Aslına bakılırsa erken romantizmde muhayyel taşkınlıklara yapılan bu müracaat, hakiki bir bağımsızlık tezahüründen ziyade, yetişkin sorumluluğuna giriş karşısında duyulan bir ürküntünün tezahürü gibi görünür. Kant için

Aufklärung'un (Aydınlanma'nın) anlamı, büluğ çağından çıkış, reşit oluştu; en sonunda geleneksel otoritenin boyunduruğundan çıkıp özgürce düşünmeye cüret eden bilincin özgürleşmesiydi. Karanlık hazzın temsilcileri için, ışık önünde ürküntüye kapıldıklarını söylemek basit bir metafor olmaz. Her şeyin içsel yasaya bağlanmasını gerektiren zor özgürlüğü desteklemekten ziyade, geleneksel Baba figürüne sövmeyi tercih ederler. İşin sonunda vazgeçemedikleri bir Otorite'nin varlığını ispatlamak amacıyla ceza almak için, meydan okuma ve suç işleme hayaline kapanırlar.

Rokokoya özelliğini veren şatafatlı bolluk ile az önce tasvir ettiğimiz tutum arasında gözle görülür bir süreklilik vardır. İşlenmiş unsurları çoğaltan lüks neye yöneliktir? Kendisini çevreleyen harikuladelik içinde kelimenin tam anlamıyla yitip gidecek kadar yaşamın dekorunu doldurup taşmaya. Ayakkabı tokasından bahçelerin mimarisine, çataldan topa tüfeğe kadar, tek algıladığımız üslup devamlılığı değildir; aynı zamanda bu üslupta, süsleme deseni aracılığıyla sanat çalışmasını kesintiye uğratacak her tür boşluktan, her tür aralıktan kaçınma azmini görürüz: Dekoratif hüner boşluktan bu denli dehşet duyuyor ve karşı konulmaz biçimde müsait her mekânı doldurmaya yöneliyorsa, yaşamın bir temsil gibi sürdürülebildiği kapalı bir dünya oluşturmak içindir. Başlangıçta zenginliğin belirtisinden ibaret olan şey, yaşamı bir başka boyuta sürükleyen ve hazzın peşine takılarak kendini gerçekdışı kılmaya teşvik eden bir büyü haline gelir.

Bina cephesinin rolü, bütün anlamını burada geliştirmektedir. Avlu tarafında, dışarı bakan tarafta, ele güne karşı *otorite yanılsaması*'nı telkin eden göstergeleri zarif bir biçimde sergileyen cephe, ayrıcalıklı bir âlemin sınırına işaret eder. İçeride, bahçeye bakan tarafta ya da kapalı kapılar ardındaki mâlikanede oturan kişi içinse, lambriler ve aynalar, *yanılsamanın otoritesi*'ni kurar.

Peri masalından kara romana, Boucher'nin su perilerinden Füssli'nin kıvrılmış uyuyan kadınlarına, salıncaktan darağacına, dönüşüm nerede devreye girmektedir? Mekânın efendisi daima kurgudur, hem de her zamankinden fazla: Süslerden, kolay cazibeden, yumuşacık kumaşlardan ve zarif döşemelerden imtina edebildiği görülür; muhayyile, lüks zanaatkârlığı tarafından şekil verilmiş güzel nesneleri umursamaz; kendi mekânını kendi oluşturabileceğini bi-



19 Jean Honoré Fragonard (1732-1806), *Salıncağın Mesut Tesadüfleri.*



20 Jean Honoré Fragonard (1732-1806), *Kaçamak Öpücük*, 1766'ya doğru.

lir; sahneyi terziden, kuaförden, döşemeciden yardım istemeksizin, keyfince düzenler. Muhayyel varoluş, dekordaki bin bir incelikle gözleri kamaşmış bir varoluş değildir artık; uyarıcılarını kendi dışında, başkalarının hazırladığı hünerli işlerde aramaz artık. İlhamını kendi düş gücünden alır; icat eder, yaratır, kendi atılımı içinde bir aşırılık, bir ölçüsüzlük, bunlar dolayısıyla da gitgide artan bir tatmin keşfeder. Elbette muhayyilenin gerçekdışına böyle yerleşmesi, o zamana kadar içine hapsedilmeye razı olduğu altın kafeslerle en acı şekilde alaya başlaması demektir. Yaratıcı hayal artık kendi koyduğu sınırlardan başkasını tanımamaktadır: ölüm, gece, dipsiz derinlik. Fakat güzelliğin ufak kulluklarını alaşağı ederken havai bir dekoru da alaşağı ediyorsa, başka bir dekor kurmak içindir; cemiyet hayatının maskesinden vazgeçiyorsa, bir hayaletler dramaturjisine hayat vermek içindir sırf. Sade'ın uydurduğu iç karartıcı şatolar ufak evlere benzemez; sosyetik komedinin değil, tam anlamıyla bir düşün gerçekdışılığına varmıştır; tepeden tırnağa temsildirler (sözcüğün sahneyi ve psikolojiyi kapsayan anlamıyla), asla gerçekleştirilemeyecek bir yalnızlık arzusunun yansıtılmasıdırlar – oysa salon yaşantısı gerçek ile gerçekdışı arasında sürekli bir orta yol arayışıdır. Kurgu, muhayyelliğin minör biçimlerine karşı hepten taşkınlaşır, daha bir düşman kesilir. Kendini kaybeden muhayyile, öyle bir hakikate sahip olduğunu iddia eder ki, onun adına nafile icatları mahkûm edebilir. Halbuki bizzat kendisi zıvanadan çıkmış bir icattan ibarettir; o yüzden sahip olduğu enerjilerin bir kısmı kendi aleyhine döner. Ona ilham ve canlılık veren, insanlık durumunu son sırrına kadar teşhir etmeye kararlı görünen ölümcül hiddet, muhayyel atılımın yaşam gücünü aldığı yanılsamaya da yöneltilebilir pekâlâ. Bu bapta Füssli ve Goya'da çok sık rastlanan imha sahneleri, bir "kendini imha" değeri taşıyabilir ve sanatlarının içinde geliştiği gerçekdışılığın dışına çıkış arayışı anlamına gelebilir. Füssli tiyatro *pathos*'unun esiri olmuştur: Mizacı, soylu üslubun hegemonyasını allak bullak etmeksizin, taşkınlığı ve baş döndürücülüğü artıradurur. Hep gergin bir tedirginlik, karşı konulmaz bir imha ve günah düşkünlüğü, daima zarif kalan o güzelliğe sıradışı ve acayip bir görünüm verir. Reynolds ile Romney'nin pürüzsüz, pembe tenli İngiliz kadınını Füssli çok sevmiştir hep, ama beğenisi onun çehresini değiştirip giysilerini çıkararak zalim bir âyinin başrahibesi haline



21

21 Giovanni Battista Piazzetta (1682-1754), *Judith ve Holopherne*.

22 Johann Heinrich Füssli (1741-1825), *Kâbus*.



22

getirir. Aklın düşlerinde peydahlanan canavarlardan büyülenen Goya'ya gelince, hiç değilse bir kez, düşten çıkmayı başaracaktır. Bunun için sefahat düşünün bir kâbus haline gelmesi, sanatçının da bu kâbusla bunala bunala, muhayyelin, imgelerin ötesine geçip çorak bir toprağa varıncaya kadar çırpınması gerekmiştir. Fırçasıyla boş bir gökyüzü resmi yapar o zaman.

Resim bir ânı sabitler. Rokoko estetiği resmedilen bu ânın özel bir anlamı olmasını, elden kaçmakta olan bir durumun sivri ucunu yakalamasını, bir *fırsat*'ı temsil etmesini ister. Oradan alman haz, iradenin çabasından ziyade beklenmedik bir tesadüfle keşfedilir. Sefahat resmiyle "büyük zevk"in dramatik tumturaklılığı arasındaki farklılığa damgasını vuran şey, tesadüfün ve tensel karmaşanın baskın konumudur.

Fragonard'ın iki tablosundaki *enstantaneler*, birden karşımıza çıkan bir kadın bedenine temasla (ya da bakarken) uyanan heyecanlardır, fakat derhal bir geri çekilme ya da bir kaçış hareketi sezdirmektedir kendini [Resim 19 ve 20]. Biri tarafından ipi tutulan salıncak, tekrar yere doğru inmek üzeredir; genç kızın bakışı, ardında kendisine göz kulak olan annenin baktığı aralık kapıya dönüktür. O ânın tekrarlanıp tekrarlanmayacağını kim bilebilir?

Kadın her zaman o hafifçe dokunulan tatlı ve gönül alıcı kurban değildir. 18. yüzyıl, kadını bir işkence nesnesi ya da ölüm taşıyan bir canlı haline getiren Barok Çağ'ın karanlık erotizmini unutmamıştır [Resim 21]. Yeni-klasik yenilenme dönemindeki bazı sanatçılarda, bu tema ilginç bir görünüme bürünür: Önceden tasarlanmış şiddeti temsil etmekten ziyade, ikincil bilinç hallerini, irade yitimi ve ölmüş gibi olma hallerini temsil ettikleri görülür. Bu uyuyan kadınlar bazen gerçek ölülerdir ve Edward Young'ın (*Geceler*'in yazarı) etrafında gelişen efsanedeki gibi, çekicilikleri hem ölüsever hem de ensestvari bir görünüme bürünür.

Füssli'nin uyuyan kadını, bunaltı ve ihtilaçların ötesinde karşılaşılan vecdden hiçbir şey gizlemeyen bir kendini bırakmışlık içinde uzanır. Ama –o tabiatüstü anda– uzanmış kadının yataylığı düşüşe dönüşür. Düşecektir, düşer ve düşüşün baş döndürücülüğü uykusunda koynuna giren erkek şeytanın baskısına eklenir [Resim 22].

III

Tedirginlik ve Şenlik

ŞENLİK VE ERTESİ GÜNÜ

Sefahat âlemlerinden Devrim'in şenliklerine, yüzyılın geçirdiği içsel dönüşümler çoğul haz seremonisinin uğradığı değişimlerde okunur.

İlk kaynaklara, ya da en azından Rönesans veya barok dönemin şenliklerine çıkmamız gerekir elbette. Saraylarda, hükümdarların etrafında, şenlikler gerçekliğin sihirli bir dönüşümüne vesile sunmaktaydı: Bütün sanatlar, kadirimutlak bir sahne amirinin sihirli değneğiyle mekânı dönüştürmek, zamanı durdurmak ve bazen birkaç gün boyunca ileri gelenlerle maiyetlerinin canlandırdığı bir masalın eğlenceli izlerini sergilemek için elbirliği ediyordu. Saray mensuplarının prova edilmiş yüz ifadeleri takınarak müzikli ve danslı bir kusursuzluk arayışıyla girdikleri o düzenli ve bileşik şenliklerden 18. yüzyıl başında ne kalmıştır? Pek az şey: Hükümdarın şenliği, göz alıcı ve göz boyayıcı bir şatafat görünümünden uzaktır artık. Bir iç düzenlemeye riayet etmemektedir; katılımcılar önceden tasarlanmış bir oyunun aktörleri olmak zorunda değildir artık. Balo, akşam yemeği ve gösteri, onları düzensiz bir şekilde bir araya getirir, neşeli bir dekor içinde tatmin nesnelerini çoğaltır. Her ne kadar maske, *incognito* (kimliğini gizleme), *travestilik* (cinsiyet ve kıyafet değiştirme) hâlâ işin içine girebiliyorsa da, önemli olan oynamak değil, görülmeden içeri girivermek, gözetlemek, hem gizlenip hem tanınmaktır. Kılık değiştirme süsten ibarettir; baştan çıkarmak, yakınlaşmak ya da kaçmak için kullanılan bir araçtır; oynanacak roller değil. Kendini haz arayışına veren bir toplumsal grubun varoluşunda, yapmacıkları ve israfıyla şenlik, varlıkların kendilerini "baskın tutku"

larına neredeyse engel tanımadan dolambaçsız şekilde kaptırabildikleri bir hakikat ânı gibi görünür. Bir israf yaşantısının en üst israfıdır. Fakat aynı zamanda, bir dizi tedirgin andan oluşan bir yaşamdaki en üst *an*'dır; şenlik kısa bir zaman zarfında, birbirine çok yakın, neredeyse zincir halkaları gibi bağlı bir dizi ânı toplar; öyle ki, mest olan bilinç bir an bile meşgalesiz kalmaz. Daima canlı tutulan ve bu tutarsız varlıkları tatmin eden bir şimdi'den çıkılmaz; o varlıklar üstünde her zaman en çok hak sahibi olan da o şimdi'de mevcut nesnedir. Kişilerin ve tesadüflerin çoğaltılmasıyla, şenlik, "hazların o çabuk sürekliliği"ni (La Morlière, *Angola*) gerçekleştirir. Onca süratle tükenip usandıran arzu, başka anlarda başka anların tadına varmak ister, aradığını bulur da; çeşitlenerek kendini tekrarlamak ister, çeşitlenir de; zira şenlik, çeşitliliğin doruk noktasını, ebedi bir sürpriz zaferi, bir tükenmezlik simulakrumu hazırlar (aslında, tükenmişlik ve can sıkıntısının önsezisiyle birlikte).

Özünde çoğul olan örnek şenliğin dağılmaya yüz tutmasında şaşılacak ne var ki? Watteau'da bu dağılma bizzat kompozisyonların yapısında kendini hissettirir. Meclisleri yer değiştirme halindedir. Hem zamanda hem mekânda kendimizi şenliğin kenarında, başlamak ya da son bulmak üzere olduğu, oyuncuların selam verdiği ya da Kythera'ya hac yolculuğunun son bulduğu anda –hazzı bekler ya da hatırlar halde– buluruz. Heyecanlı, heyecan verici kişiler her zaman sınırdadır. Fakat aralar da kaçınılmazdır. Bizzat hazzın yasasıdır bu: Zira "mütemadiyen süren zevk, zevk değildir," (Voltaire). Daha sonra şenliği yenilemek ve onu başka biçimlerde tekrar icat etmek gerekir. Sefahat, zevk âlemi: Ağırlaşmış şenlikler. Av ve savaş: Ayinsel şenlikler. Akşam yemeği: Boğazına düşkünlerin şenliği. Kumar: Tesadüf karşısındaki endişenin varlığı etkisine alıp dünyadan kopardığı soyut şenlik. Konser, opera... Ve bin bir durumda, şenlik ruhunu yaşatan törenselliğin bütün bozuk paraları. Gündelik dekordaki lüks, sayısız kristaliyle avizeler, donuklaşıp katılaşmış bir şenliktir. Ve şenlik için nice girizgâhlar vardır! Kibar gezintisi, göz kamaştırıcılığı ve tesadüfleriyle taslak halinde bir şenliktir. Açık saçık bir masal olan *Angola*'da La Morlière bu gezintilerin epey tuhaf bir tasvirini yapar: "Şirin bir manzaraydı; iki cinsiyetten çeşit çeşit kimselerin oluşturduğu bu kalabalığın en lüks zevke uygun giyim kuşanıları ve farklı türlerdeki süsleri, şirin bir görüntü

oluşturuyordu. Bir yanda sorguçlu, elmaslı ve tek sıra pırlanta gerdanlıklı göz kamaştırıcı kıyafetleriyle körpe metresler vardı. Allıklar da unutulmamıştı; yürüyüşlerinde öyle bir eda vardı ki, ağaçlı büyük yolun tamamı dört sepetle tıkanıyordu; dalgın ve çocuksu bir havayla salına salına yürüyorlardı ve kendilerini bel kırarak selamlayanlara başlarını çevirip hafifçe karşılık veriyorlardı. Diğer yanda ikinci tür kadınlar vardı ki, adeta bunlarla tezat yaratmak için *uyuşukluklarını ya da kötü sıhhatlerini gezintiye çıkarmışlardı*; beyaz bir arkalıksız terlik takmış ufacık bir ayağı, son derece baştan çıkarıcı bir vücuda bağlandığı belli olan bir bacağın başlangıcını gösterecek kadar kısa, *her tarafı fırfır dolu* etekleri ve açık entarileriyle adeta yarı çıplaktılar."

Can sıkıntısı pusudadır. Madam Du Deffand'ın can sıkıntısının devası olarak gördüğü savurganlık ve kendini dağıtma, geçici bir çaredir ancak; mahkûm olduğu şeyi içinde taşır: Bir kaçış hareketi içinde ruh bitkin düşer. Havai fişekler yere iner. Güneş ışığını da bir kere bulmak gerekecektir elbet; o zaman gerçek gün ışığı altında, haz yorgunluklarının ardından, mumların ışığında onca sevimli görünmüş olan o çehrelerde yıpranmışlığın izleri görülür. Fazla boyanmış bir kadının eşi, tuhaf şaşkınlığını şöyle dile getirmiştir (Steele'e göre): "Far kullanımı cildini öylesine solduruyor ki, sabahları, bir önceki akşam yatağa götürdüğüm kızın annesi bile olamayacak derecede yaşlı görünerek tereddüde sevk ediyor beni."

Geriye dönüp bakılınca, şenliğin büyüleyiciliği yalandır artık; istikbalsiz bir başlangıç sürprizinin tekrarlandığı anların kopuk kopuk üst üste gelişlerinin ardında, gizli bir zaman –her şeyi ölüme sürükleyen tahripkâr zaman– işini gizliden gizliye görmüştür. *Angola*'daki, bir balo sırasında çıkan olayları, enfes kılık değiştirmeleri, âşık alınganlıklarını tasvir eden sayfaları bir okuyun: Her şey, Robert Mauzi'nin de gayet iyi vurguladığı gibi, iç karartıcı bir büyübozumu ve kaçınılmaz bir gözden düşme ânına varır sonunda: "Balo bitmek üzereydi, mumlar küçülüyordu, sarhoş olmuş ya da uyuyakalmış müzisyenler artık çalgılarını bırakmışlardı; kalabalık dağılmış, herkes maskesini çıkarmıştı; düzgün sürülmüş suratlardan oluk oluk allık ve beyazlık akıyordu, viran olmuş bir süs merakının mide bulandırıcı manzarasını arz eden çok soluk, pörsük ve yer yer kızarmış tenlerini seriyorlardı gözler önüne." Burada barok bilincin

gözde temalarından birini teşhis etmekteyiz: Muzaffer bir edayla ışıldadıkça insanın yüzünü daha da buruşturan sukutu hayali *(desengaño)*. 17. yüzyılda, sukutu hayalin karanlık ya da acayip keşifleri bir manevi değişime yöneltmekteydi; gelip geçici olanla ebedi olan arasında, dünyanın beyhudelikleriyle imanın kesinlikleri arasında seçim yapma fırsatıydı bu. 18. yüzyılda, edebiyat eserleri ve sanatlar (yanılsamanın geleneksel suç ortakları) bu değişim hareketini pek dışavurmaz. Bir Hogarth ya da bir Goya, kokonaları çizdikleri vakit, sergiledikleri hayal kırıklığı ahlak dersi verme niyetinden muaf değildir: Ama yergi, umutsuzluğun ağırlığını taşımaktadır. Zira hiçbir şey bizi sukutu hayali aşmaya davet etmemektedir: Far altındaki tenlerin uğradığı tahribatın dehşet içinde saptanması, göründüğü kadarıyla karşılıksız ve yarınsız bir gerçekliğin üzerindeki perdeyi kaldırmaktadır. Sukutu hayal manevi bir serüvenin bir safhası değildir artık; nihai bir hükümdür. Tedirgin uyuşukluktan çıkmak için şenliklere ihtiyaç vardır: Şenlik olup bittikten sonra da ölüme yakın bir sersemleşme kalır geriye.

Külfetli şenliğin püf dense sönecek bin bir ateşle yok etmek istediği gece, böylelikle öcünü alır. Yalnız bilinç –bir sürü suç ortağı yalnızlıkla çevrelenmiş de olsa– karanlıkları alt edecek kadar güçlü değildir. Üstelik ileri gelenlerin şenliği ayrılık üzerine kuruludur. Merkezinde iltimaslı bir grup vardır; kenarlarındaysa hayranlıktan gözleri kamaşmış bir halk. Arkadaş topluluğu kendilerini diğer insanlardan uzaklaştıran bir ayrım sonucu bir araya gelmiştir. Arada bir mesafe bırakılarak, bir ayrım gözetilerek toplanılmıştır. Bu şekilde bir araya gelen grubun içindeyse, her katılımcı kendi hazzının peşine takılarak gruptan ayrılır. Etrafındaki oynaşmalarla kalabalık, her bireyin kendi hesabına talep edebileceği hazzın canlı bir tablosunu sunar; her birinin uygun ânın tadına varmaya gösterdiği özen, onu kalabalığın ortasında tecrit eder. Bu tip şenliklerde, benmerkezci arzularıyla bireysel tecrübelerin ayrışmasını zarafetle kolaylaştırmaya çalışan bir bireyler meclisinin meydana getirdiği paradoksa tanık oluruz. Burada hafızasız ve istikbalsiz anlar söz konusu olduğu gibi, bilinçler de ne paylaşım ne iletişim arar gibidir. Haz hemen orada kendini tüketir; kendinden başka yüceltecek hiçbir şeyi yoktur, geçişinin göz alıcı pırıltısından başka bir şeyle karşılaşamamıştır.

Şenliği süsleyip ona canlılık katmalarını istemek için kafalı adamlar (sanatçı ve şair diye anlayalım) davet edilir; fakat günün ilk ışıklarındaki boş sahneye nezaret edecek daha dikkatli bir bakışı çağırmak demektir bu. Külyutmaz eleştiri doğacaktır; medeni dostluk, hükümdar sevgisi, gönül birliği gibi kalıcı bir şey kurmayı becermiş bir şenlikten de pişmanlık yükselir. Rousseau'nun deyişiyle, *dışa kapalı* olmaktan çıkıp koca bir halkı içine alabilecek, toplumsal engelleri yıkabilecek, ayrılmış olanı bir araya getirebilecek bir şenlikte, arzu su yüzüne çıkar. Gerçekten de aristokratik şenliğin iç enerjisini tersyüz etmek, onun reddettiği paylaşımı gerçekleştirmek ve ayırdığı şartları birbirine karıştırmaktır söz konusu olan.

Özel şenliklerin yanı başında Eski Rejim'in halka açık şenliklerin sayısını artırdığı da doğrudur: bir doğum, bir evlilik, bir barış antlaşması vesilesiyle... En iyi mimarların çizimleriyle, birkaç saat için, sokağın orta yerine bir tiyatro dekoru, zafer takları, alegorik şekiller, şarap sebilleri kurulur. Halk, muhafızların, subayların, prenslerin geçidini seyretmeye davetlidir; ışık ve havai fişek gösterileriyle son bulur her şey. Gravürcülerin bizim için birkaç enstantanesini muhafaza ettikleri geçici ve hareket halinde sanat eserleridir bunlar.

Halka açık şenlikler: Bunlar gerçekten halk şenlikleri midir peki? Toplanırlar: Soluklarının kesildiği de olur. Fête-Dieu tören alayında insanların birbirlerini ezmesi, inanın iman coşkusundan değildir pek, der Sébastien Mercier: İşsiz güçsüzlerin merakındandır sadece. "Tören alayının ilerleyişi ve düzeni hayranlıkla seyredildi; gölgelik, güneş, eşit aralıklarla bir sağa bir sola sallanan tütsülük; süslemelerin güzelliği; tören kıtasının üst üste yaptığı haşmetli atışlarla kesilen askeri müzik dinlendi..." Davet edildiği bu sevinç gösterilerine halk pek katılmamaktadır. Sébastien Mercier, 1870'te, Paris halkının neşesini yitirdiğini belirtir. Bu yüzden yetkililer nümayişe biraz daha sıcaklık katmak için müdahale ederler: "Bazı durumlarda polisin parayla tuttuğu çığırtkanlar, tıpkı et yenebilen günlerde çıngar çıkarttıklarındaki gibi, halkı galeyana getirmek için farklı mahallelere dağılır; ama halkın neşesinin ve hoşnutluğunun gerçek tezahürlerinde, hiçbir şeyin taklit edemediği bir özellik vardır." Bununla birlikte *Paris Tablosu* yazarının bu çağın yaşamında hakiki bir sevinç keşfettiği bir durum vardır. Manidar bir olgudur bu: Sokaktaki adam Saint-Louis bayramında Tuileries'ye ve saray

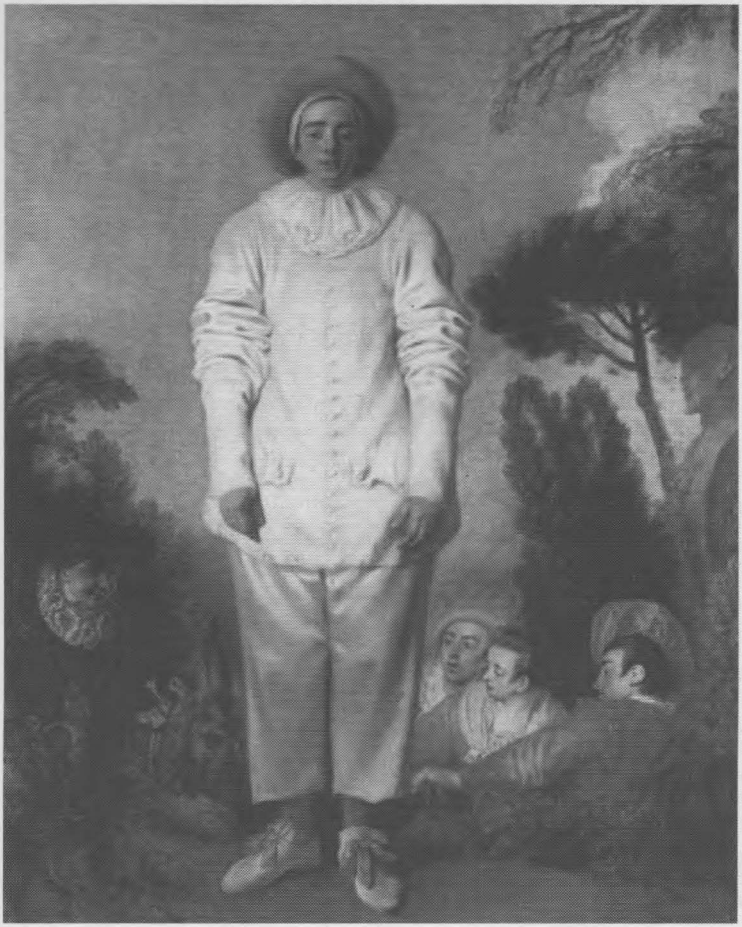
bahçelerine alındığı vakit, toplumu bölen ayrımlar birkaç saatliğine alaşağı olur: "Toplanan bütün bu halkın arz ettiği görünüm, hele bir de mehtap varsa, en ilginç ve en canlı tablolardandır: Tüm kesimler orada birbirine karışmıştır; bu da manzarayı değiştirip canlı, ilginç, meraklı kılar. Senenin Tuileries'yi en sevdiğim gününün o gün olduğunu itiraf etmeliyim..." Kilise aleyhtarı ve mason olan Sébastien Mercier, hissetmekte yalnız olmadığı bir duyguyu ifade etmektedir burada: Hem sevinci hem ibadeti andıran bir kolektif tören arzusu. Aynı zamanda zenginlerin sefahat âlemlerini ve kilisenin seremonilerini tasvip etmiyor, birleşmiş bir halkın neşesinin, bir haz partisiyle dini bir amelin sentezi gibi olmasını diliyordu.

SAHNEDEKİ KİM?

"Watteau, insanları sevmeyen melankolik biriydi," diye okuruz *Ansiklopedi*'de (Yverdon baskısı); "bununla birlikte tabloları çoğu zaman sadece neşeli ve eğlendirici sahneler sunar. Anlayışıyla hayli çelişik olan bu zevk, gençliğinde, meydanlarda şarlatanların halkı etraflarına toplamak için yaptıkları gösterilerin resmini yapmaya gitme alışkanlığından gelebilir..." Buradaki aykırılık o kadar büyük müdür? Panayır tiyatrosu kahramanı Gilles, Watteau için, alaylara maruz kalan bir çehre aracılığıyla kendi melankolisini itiraf etmesine vesile olur [Resim 23]. Gevezelikleriyle insanın aklını alan şarlatanların aksine, Gilles sessiz saflığın ve başarısızlığın suretidir. "Eşeğin kafasını yıkamaya kalkarsanız, sabununuza yazık olur": Kahramanı olduğu piyesin adı budur ve Doktor'un bindiği hazin bakışlı hayvan, tabloya alegorik kesinliğini verir.

Hareketsiz bir halde kollarını iki yanda bırakmış, kalbi kadar temiz bir saten giymiş olan Gilles, hâlâ uyanamamış bir adamın sersemliğinin, kafa karışıklığının mahpusu bir bilincin simgesidir. Bu şaşkınlığı, bu uyuşukluğu, o yüzyılın en canlı insanları yaşamış ve betimlemişlerdir: Arlequin ya da Figaro figürlerinde zafer kazanan usta zekânın kaçınılmaz antitezidir bu.

Dora Panofsky, bu şahsiyetin tam cehpeden çizilmiş olmasının *İtalyan Oyuncular*'ın merkezindeki Gilles'in (ya da Pierrot'nun) çizimini hatırlattığına dikkati çeker; fakat aynı zamanda bu perde ini-



23 Antoine Watteau (1684-1721), *Pierrot*, eski adıyla *Gilles*, 1718'e doğru (?).

şi kompozisyonunun Watteau'nun hayran olduğu Rembrandt'ın *Ecce Homo*'sunun kompozisyonunu çarpıcı bir biçimde hatırlattığını da belirtir. Bir ima, parodi ve tersyüz etme oyunuyla, aptallığın komik esrarı, hakaretlere maruz bırakılan masumiyetin kutsal esrarıyla karışır: *sancta simplicitas* (kutsal saflık).

Venedik'te, Karnaval zamanında, özgürlük tecrübesi en aşırı biçimlerinden birine bürünmüştür. Philippe Monnier, 1907'de, kimliğini gizlemenin çekiciliğini tasvir eder: "Maskeliyken her şeye cüret edilebilir, her şey söylenebilir: Cumhuriyet'in izin verdiği maske, yine Cumhuriyet tarafından korunur. Maskeliyken, salonlara, bürolara, manastırlara, baloya, Saray'a, Ridotto'ya, her yere girilebilir (...). Yüzünde beyaz bir saten parçası, omuzlarında paltonun eteğine kadar dökülen siyah tafta ve siyah dantelden bir kukuleta; bu tuhaf ve gülünç kıyafet sayesinde de aristokratik site demokrasiye dönüşür (...). Kılık değiştirmeden de iyisi, maske, yani kimliğini gizlemedir. Sırdır, anonimdir, cezalandırılmama garantisidir, meşru çılgınlıktır, izin verilen ipe sapa gelmezliktir (...). Kimin kim olduğu bilinmez artık; size tuhaf bir laf ederek yanaşan, dirseğiyle sizi dürten, kaçamak bir işaretle davet eden, daracık sokaklarda peşinize takılan, siz *biribi** oynarken ya da kahve içerken masanıza oturanın kim olduğunu da, ayakkabınızın üzerine titreyerek konan beyaz ve çekingen şıpıdık terliğin kime ait olduğunu da kimse bilmez artık."

Kıyafet değiştirme sanatını, ancak gösteriye düşkün olan ve göz zevkine büyük önem veren bir uygarlık bu şekilde işleyebilir. Maskeli şenlik, kimliğini tehlikeye atmadan, ruh haline ve duruma göre kişinin sadece keyfi bir görünümünü sunarak, görmenin ve görülmenin hoşluğunu hissettirir herkese. Kendini bağlayan ve soyuyla, şartlarıyla, işleviyle tanımlayan her şeyden kurtulunca, maskeli varlık o anda sunduğu görüntüye, o anda uydurduğu söze indirgenir. Tıpkı aktör gibi maskeli insan da, tükenmez fakat kısa olan özgürlüğüyle yalanın korumasından yararlanan anlık bir öz sergiler [Resim 24].

Böylelikle bütün locaların hayranlığına nail olan aktris baştan çıkarır, çünkü olmadığı gibi görünürken, yaptığı temrinin o kaçak

* Tombala oyununun eski bir çeşidi. – *ç.n.*



24 Pietro Longhi (1702-1785), *Özel Oda*, 1757'ye doğru.

ses değişimleriyle, hakikatten daha ikna edici bir barizliği terennüm eder.

Seyirci operada her perdede kendi şenliği, yani dans eden toplulukları, gösteri içindeki gösterisi olsun istiyordu. Perdeler arasında eğlenceler olmasını bekliyordu. İçeriği hafifletilmiş opera evrenine bale ikinci dereceden bir hafiflik getirir! Camargo'nun ya da Vestris' in tek ayak üstünde dönüşleri, özgür çevikliğin en özlü kısmını, yerçekimi köleliğinin ortadan kalktığını ifade eder.

Aynı seyirciler resimde de sosyetik bir şenliğin, danslı bir seremoninin hatırasının gerçek dekorlarıyla (panayırlar, parklar, tiyatrolar ve köşkler), bazen biraz bayağılaştırılsa da katılımcılarının görüntüsüne mümkün mertebe sadık kalınarak sürdürülmesinden hoşlanıyordu. Ama bu gerçek şenlikler, insanı şaşırtacak derecede, kurgusal meclisleri, ressamların "yaşamın güzelliklerini" tamamen muhayyel olarak tasarlayıp resimlerine aktarmayı pek sevdikleri o meclisleri, hatırlatıyordu. Mutluluk da orada kendini muhtelif jestlerin tesadüfiliği içinde sarf etmekle meşgul bir enerji olarak sunuluyordu; amaçsız faaliyet ve hareketsiz kalmadan dinlenmekti mutluluk; dans, bu hareketli eğlencenin kusursuz başarısı, saf bir canlılığın şaheseriydi.

Watteau'nun yakın ya da uzak çömezleri, tercihlerini neşe kaynağı olan renkten yana kullanır, şenlik motifini sürdürmeye adarlar kendilerini; çünkü gökyüzü, ağaçlar, entariler, sofra örtüleri, yiyecekler şenlikte buluşur [Resim 25].

Armide bahçeleri ya da altın çağ gibi beylik düşsel görüntülerdir bunlar. Sanki oraya gidilmiş gibi yapılır, ama uzaktan bakılır. Yergi bu uzaklığı eleştirmekte zorlanmayacaktır. İnsanların başka şekilde yaşadıklarını açığa vuracaktır: Ağırlık, budalalık, bayağılık içinde. Hogarth bu kınama sanatının ustası olarak kabul edilmiştir. *Moda Evlilik*'teki çift için, haz yaşamı dokunaklı bir biçimde zinaya, cinayete ve ölüme götürür. Bu sahnede, daha facianın hazırlık aşamasındayızdır ancak: Sabahın bu erken saatinde, kadın bir şenlikten adam da başka bir şenlikten bitkin ve sersemlemiş bir halde çıkmışlardır [Resim 26]. Faturaları getirmiş olan metrdotel, boşuna yardım dilenir Tanrı'dan. Borçlar ödenmeyecektir.



25



26

25 Michel Barthélémy Olivier (1712-84), *Isle-Adam'da Şenlik*, 1766.

26 William Hogarth (1696-1764), *Moda Evlilik*, II, *Sabah Erken*.

PUTKIRICI ŞENLİK

Şenliğin yeni yüzü –başlangıçta tamamen hayal ürünü bir yüz– yazarların hülyasında, özellikle de bütün bir nesli etkileyecek olan Diderot ile Rousseau'nun sımsıcak birkaç sayfasında görünür. Bu "şenlik kuramı" sanat için kayda değer bir önem arz eder. Bir yanda toplu coşku, dışarıya kapalı ve dağınık olan aristokratik şenlik geleneğine bağlı dekorların, müziklerin, eserlerin, biçimlerin kınanması için kullanılacak bir değerdir. Bu yüzden, saf bir kendiliğindenlik havası yaratmak isteyen halk kutlamaları, putkırıcı bir coşku içinde başlar. Diğer yanda ne kadar sade ve kanaatkâr olmak istese de bu gençleşmiş şenlik imgesi, çok geçmeden, yeni biçimlerin ortaya çıkmasına yol açacaktır. Gerçekliğe kaydolmaya çalışırken onun da bir törenselliği, kostümleri ve anıtları olacaktır.

Tartışma, tiyatro sanatı etrafında başlar. 18. yüzyıldan bize kalmış olan hayranlık verici tiyatro salonlarına –Eski Münih Rezidansı, Versay Tiyatrosu, Venedik'teki Fenice– bir göz atalım. Çağdaşlarının gözünde bile lüksten ve hazdan başı dönmüş bir uygarlığın en yüksek dışavurumu olmasını anlarız. Alaycı bir biçimde tapınaklara benzetilen tiyatrolar (aktrisler de Eski Roma'daki Vesta rahibelerine benzetiliyordu), hem havai bir zarafetin yüksek makamıdır, hem de edebi ve müzikal coşkunluğun doruk noktasına çıkabildiği mekânlar.

Erdem düşkünü filozoflar, gösterinin ideal işlevi ile halihazırdaki gerçekliğini karşılaştıracaklardır. Tiyatro bir duygu birliği olabilir, fakat orada şişinerek dolanan seyircilerin her biri için, herhangi bir farklılığı öne çıkarma fırsatıdır da, özel bir duygu bahanesidir. Tiyatro asıl hedefini ıskalamaktadır; bilinçler arasındaki dayanışmanın kuvvetlendiği, ortaklaşa mevcudiyetin hakikatinin tezahür ettiği yer olmalıdır. Bir varlık yuvası oluşturacakken, sadece yalandan görünümün sarayıdır. Tuhaf bir uğursuzluk sonucu ayrılık her taraftadır: Tiyatro salonu, bir araya gelen bir seyirci kitlesini kapsamaktan ziyade, dışarıda bıraktıklarıyla bir sınıra işaret eder. Gösteride hazır bulunanlara gelince, hiçbir şey onları yakınlaştırmaz: Parterdeki gürültü patırtı ile localardaki dalgın dikkat arasındaki mesafe sonsuzdur. Jean-Jacques Rousseau'nun *Gösteriler Üzerine Mek-*

tup'undaki en güçlü savlar bilinçlerin bölünmesini; sempatinin yayılmacı güçlerinin kendini beğenmişliğin kısıtlayıcı güçleri tarafından yenilgiye uğratıldığı özelleştirilmiş, yabancılaşmış bir hazzın "herkesin zevki kendine" anlayışını kınar: "Gösteride insanların bir araya geldiği zannedilir, oysa herkes tecrit olur; dostlarını, komşularını, yakınlarını unutur herkes (...)." Aynı fikri daha da ileri vardıran Sébastien Mercier, bu yüzyılın tiyatro mimarisinin tipik bir veçhesine, arı kovanı misali yan yana özel yaşam hücrelerinin, *küçük localar*'ın çoğalmasına yüklenir. Her locaya, gösteriye sırf kendisine kur yapılsın diye gelmiş, parıltılı güzelliğiyle zorba bir kraliçe hükmeder; locanın sahneye bakan tarafı, dostlarla gönül avcılarının içeri girecekleri koridor kapısı kadar önemli değildir: "Kadınsanız, ufak locanızda İspanyol köpeğinizin, minderinizin, ayak tandırınızın; ama bilhassa, elindeki cep dürbünüyle içeri girip çıkanları teşhis etmenize ve oyuncuların kim olduğunu anlamanıza yardım eden bir işgüzarın bulunması gerekir. Bununla birlikte hanımın yelpazesinin içinde, görülmeden görmesini sağlayacak bir camın yerleştirilmiş olduğu ufak bir yarık da bulunur (...). Ahali ise, senelik kiralanan ve çoğu zaman boş kalan bu ufak localar yüzünden, elinde parasıyla kapıda kalır." Kendini gösterme merakının mekânı böldüğü bu ufalanıp parçalara ayrılmış şenliğe karşı, Rousseau ve Diderot, özlemle yâd ettikleri antik şenlik imgesini, yani halkın sevincini içinden geldiği gibi gösterdiği şenlikleri çıkarırlar: Herkesi saran bir şen şakraklığın doluluğudur orada bulunan. "Filanca gün, filan saatten falan saate kadar, ufak ve loş bir mekânda, birkaç yüz kişi eğlenmekle; tören günlerinde bütün bir ulusun dikkatinin sabitlendiğini, en görkemli yapıların dolduğunu ve bu yapıların etrafına müthiş bir kalabalığın toplandığını görmek arasında ne büyük fark vardır," diye haykırır Diderot. Burada anısı yüceltilen Atina trajedisinde, tapınma ile temsil iç içe geçer; Diderot'nun değişmeyen dileğine uygun biçimde, manevi terbiye ile estetik kendinden geçiş birbirine karışır. Grek dramaturjisi seyirci güruhunu tek bir varlığa dönüştürmekteydi. "İnsanlık gösteride ne kadar güzel! Birbirimizden bu kadar çabuk ayrılmamız gerekmese keşke! Namuslu bir eser kendini onlara beğendirdiği, onları iç içe sokup bir kıldığı vakit, insanlar ne kadar iyi ve ne kadar mutlu oluyorlar!" Öyleyse ne yapmalı? Elbette yeni bir tiyatro yazmalı. Ve de Lampedusa adacığında bir

koloni kurmak üzere dostlarla birlikte yola çıkmalı. Toplumlar kendilerini gösteriyle ifade eder; gösteriler de toplumsal bağı baştan yaratır.

Yer olarak Lakedaimon'u tercih etmekle birlikte Rousseau da kamusal törenin, seyircileri birlik duygusuna eriştirecek kadar kendilerinden geçirmesini diler: "Az sayıda kimseyi loş bir mağaraya hazin bir şekilde kapatan, onları sessizlik ve edilgenlik içinde ürkek ve hareketsiz kılan o dışa kapalı gösterilerden uzak duralım; bize sadece paravanlar, sivri demirler, askerler, köleliğin ve eşitsizliğin üzüntü verici suretlerini gösterir onlar. Hayır, mesut halklar, sizin şenliğiniz orada değildir. Açık havada, göğün altında toplanmanız ve kendinizi o tatlı mutluluk duygusuna bırakmanız gerek (...). Masum gösterilerinizi güneş aydınlatsın; onun ışığına en layık gösterileri bizzat siz yaparsınız (...). Peki bu gösterilerin konuları ne olacaktır? Ne gösterilecektir? İsterseniz hiçbir şey. Özgürlükle birlikte, nerede çokluk, orada iyilik sağlık. Bir meydanın ortasına çiçeklerle taçlanmış bir direk dikin, halkı oraya toplayın, göreceksiniz ki karşınızda hemen bir şenlik oluşacak. Daha da iyisi: Seyircileri gösterinin bir unsuru haline getirin; onları da oyuna katın; her birinin ötekilerde kendini görmesini ve sevmesini sağlayın ki, hepsi daha iyi birlik olsun."

Dolayısıyla Rousseau'nun düşlediği şenlik, coşkusunun gıdasını sadece mevcudiyetinde bulan bir halkın kaynaşma duygusudur: Paylaşılan bir özgürlüğün coşkusu içinde bakışlar buluşur. Herkes kendini herkesle eşit hissettiğinden, bilinçlerin karşılıklılığı şenliğin özü haline gelir. Kutlanan, bir şeffaflığın gelişidir: Gönüllerde bir sır kalmamıştır artık, iletişimin önüne engeller çıkmaz. Herkes aynı anda hem seyirci hem oyuncu olduğu için, tiyatroda gösteriyle seyirciler arasına giren mesafenin işi bitmiştir. Gösteri hem her yerde hem de hiçbir yerdedir. Herkesin gözünde aynı olan şenlik imgesi bölünmezdir ve sınırsız bir biçimde çoğalan bir insani karşılaşmanın görüntüsüdür. Barışık ruhlar için şenliğe damgasını vuran, dekorun zenginliğinden ziyade, her tür dekorun manidar bir şekilde ortadan kalkmasıdır. Dolayısıyla şen şakraklık gelip bütünüyle doldursun diye mekân boş bırakılır. Yabancı imgeler ortadan kalkmalıdır. "Ne gösterilecektir? İsterseniz hiçbir şey." Temsilin bu şekilde ortadan kaldırılması üzerinde ne kadar durulsa azdır. Şenlik gönül-

lere girince, tiyatrolar da yararsız olur: Gerçek gani ganiyken ve günü görkemli bir biçimde ele geçirmekten başka şey istemezken, kim niye yanılsamaya başvursun ki? Görüntülere aldırmayan (çünkü sadece kendi görüntüsünü bilmek ister) bu erdem, putkırıcı girişimleri teşvik etmekte gecikmeyecektir. Eşitsizliğin egemen olduğu dünyada saygı uyandıran şu cezbedici cepheler, perdeler, kurgular ve maskeler sistemi artık muhafaza edilemez: Bundan sonra bütün itibarlarını yitirmeye mahkûmdurlar, zira kötücül engeller oldukları hissedilmektedir. Bu putkırıcı dekor yıkımı, halkın varlığının, yoğunluğuyla bile, şenliğin bütün olayını yaratmaya yettiğini ilan etmektedir; süslü püslü eğlence karşısında, kanaatkâr şenlik yayılma enerjisinin fazlalılığıyla övünür: Öteki şenliğin yanılsama sanatlarından ödünç aldığı tüm parıltıyı ve görkemi kendiliğinden yaratabilir o. Reddedilen her süs, bakışları üzerine çeken ve bakışların karşılıklı güvene hasredilmesini engelleyen bir uğursuzluğu ortadan kaldırır. Kişisel tamahların ağır ateşinde yanmaya hiç kimse dayanamaz; kendini erdemli bir biçimde yücelten arzunun hedefi şimdi halkın birliğidir. Ortak sevinç, en yüksek ısısına geldiğinde, her tür bireysel iştahı içine alıp eritir. İradelerin birleşmesi, arzuyu her tür nesneden vazgeçirmeye yetecek bir doyumdur. Artık kelimenin tam anlamıyla nesne diye bir şey kalmamıştır. Zira bu şekilde diriltilen şenlik, kendi kendine doğan ve her parçasında, her bir katılımcısında kendini gören bir kolektif öznenin uyanışından başka bir şey değildir.

Çetin bir talepkârlık, gönüllerin şeffaflığı adına, ortalığı boşaltır, imgeleri kovar, yerlerine saf mevcudiyete tapınmayı geçirir. Gelgelelim bu bir tek Rousseau'nun düşü değildir. Dinsel de olsalar (piyetizm ve metodizm gibi), daha sonra Jakobenizm gibi Rousseau'nun fikirleriyle yoğrulmuş da olsalar, dönemin bütün büyük cemaatçi hareketleri hep aynı yönde giderler. Devrimci yıkımların şenlik görünümünü aldığı, Devrim'in şenliklerinin Eski Rejim'in biriktirmiş olduğu simgeleri saçıp savurduğu da olacaktır. Kralın kellesini alan giyotin, büyük bir *suret*'i görkemli bir biçimde yok eder. Açık havadaki ulusal törenler, halkın nihayet kendiyle karşılaşıp kendini algılama fırsatını bulduğu kitle hareketlerini sergilemeyi deneyeceklerdir.

Dikkatimizi aynı ilkelerin bir başka sonucuna yöneltelim: Gi-

yim-kuşam alanında, *sans-culottisme** açıklayıcı bir belirtidir. Dış görünüşünün "halk"a mal olması sonucunda, vatansever, dış görünüşe değer vermeyi simgesel olarak reddettiğini gösterir: Eski Rejim'in yücelttiği ve erkek bedenini sımsıkı saran bütün hoş giyim kuşam unsurlarını göz göre göre yadsır. Kısa ve dar pantolon, beli saran ceketlerle mantolar ve peruk, bedeni sarıyor, baştan çıkarıcılığın ipeksi parıltısı içinde öne çıkarıyordu, ona değer kazandırıyordu; *sans-culottisme* o zamana kadar giysiye yüklenen pohpohlama rolünü iptal etmeye yönelen bir giyim kuşam alametidir. Beklenen, artık hoşa gitmek değildir; Coyer'nin 1755'ten itibaren talep ettiği gibi, "ortaklaşa düşünmek"tir; her tür zarafet arayışı zımni bir ayrılmadır. Fazla iyi giyimli bir insan, şaibeli biridir; halkın selametinden önce kendini düşünüyordur... Thermidor gericiliğinin derin anlamı, sergilediği zıvanadan çıkmış süs püs düşkünlüğünde okunur. *Muscadins, Incroyables, Merveilleuses*** gibi gruplar, giyim kuşam kaygısına karikatürümsü dönüşleriyle Devrim'in durdurucu darbeyi yediğini haber verirler.

Özgürlük konusunda, *gösteri*'nin saygınlığının ortadan kaldırılması fikriyle coşan bir hülyaya kapılırlar. Bitmekte olan yüzyıl, böylelikle *temsil* sanatından yüz çevirir ve ilgisini görünür evrenin gerçekliklerinden başka gerçekliklere doğru yöneltir. Bu bariz bir eğilimdir: Bir Goya, bir David ya da bir Ledoux müstesna tutulursa, 18. yüzyıl sonundaki en büyük eserlerin birtakım senfoniler ya da şiirler olması rastlantı mıdır? Putkırıcılığın savaştığı şey, iletilen bir duygu değil, eldeki zenginliğin simgesi, görsel ve mekânsal maddiliği içinde donup kalmış bir sanattır. Özgür ve kendiliğinden olan coşku, dışavurulmadan duramaz: Yeni biçimler icat eder. Öznel atılımı yakalayacak ama onu gösteriye yönelik dekorda, "dış" figürlerde katılaştırmayacak ifade yolları ister: Gönülden gelen ve nüanslarıyla duyguların gerçek dilini geliştiren bir müzik; pek anlaşılma-

* Konvansiyon döneminde (1792), dizlerde daralan ve çorapları açıkta bırakan pantolonu (*culotte*) Eski Rejim'in simgesi gibi görerek, yerine çizgili aba pantolon giymeye başlayan devrimcilerin hareketi. – *ç.n.*

** *Muscadins*: Devrim sırasında özenti zarafetleriyle dikkat çeken kralcılara verilen ad. *Incroyables:* Directoire döneminde (1795) giyimlerinde ve konuşmalarında ipe sapa gelmez bir özentilik sergileyen gençler. *Merveilleuses:* Aynı dönemde yine bu özellikleri sergileyen genç kadınlar. – *ç.n.*

mış bir geleneğin dayatmış olduğu zevk kısıtlamalarından azade, tasvire dayanmayan bir şiir. Lessing'in *Laocoon*'u, şiire her tür resimsel temsilden bağımsız bir dramatik ifade yeterliliği kazandırmak amacıyla, şu eski *ut pictura poesis** sözünü reddeder. Böylece içtenlik sanatı daha açık olarak tanımlanır. Hegel için romantik sanatın özü müzikal ve lirik olacaktır.

Ama lirizmin ve müziğin tadı insan kendi içine daldığında alınır ve bunlar ancak önce sessizliğin sağlanmış olması koşuluyla duygu birliğine davet ederler: Yalnız varlıklara duygu birliğinden söz eder romantizm. Yeni bir siyasi düzen kurmak ve bunu halka şenlikler veya bayramlarla aşılamak isteyenler neye karar vereceklerdir peki?

"Ah! On gün önceki bayramı ne güzel kutladık!... Şu sunağın, daha doğrusu şu şarlatan masasının yerine Özgürlük Tahtı inşa edilmişti. Oraya ölü bir heykel değil, bu kutsal varlığın canlı bir sureti olarak bir tabiat şaheseri yerleştirilmişti (...). Sevimli ve temsil ettiği tanrıça kadar güzel bir kadın, bir dağın tepesine oturmuştu; kafasında kırmızı bir başlık vardı, elinde bir mızrak tutuyordu; vatansever marşlarını meleklerden âlâ söyleyerek papaz takımını aforoz eden, Opera'nın bütün cehennemlik güzelleriyle çevriliydi." II. Yıl'ın 20 *Brumaire* günü (10 Kasım 1793) Notre-Dame'da kutlanan Akıl Bayramı'nın Hébert –Peder Duchesne– tarafından yapılan serbest tasviri böyle işte. Sunduğu imge gülünç ve bu gülünçlük de derin bir çelişkiye tekabül etmektedir. Bayramda maksat sadece Hıristiyanlık aleyhtarlığı değildir: Geleneksel dine yönelik kasti hakaret, yeni cemaate yönelik tapınmanın benimsenmesi biçimini alır. Elbette ki ölü suretlerin yerine canlı bir varlığı, yaşamın barizliğini geçirme arzusundan daha samimi bir şey olamaz. Konvansiyon'da konuşan Yurttaş Chaumette, şöyle tumturaklı bir nutuk atmıştır: "Kurbanlarımızı boş suretler için, cansız ilahlar için vermedik. Hayır: Onu temsil etmek için tabiatın bir şaheserini seçtik ve bu kutsal suretin ateşi bütün gönülleri sardı." Putkırıcılık gerçek Mevcudiyet'in gelmesini sağlamak için simulakrumlara yüklenir. Yalnız, gerçek mevcudiyete yol açılamadığı gibi, temsildeki eski tuzağa düşülür: Akıl Opera'da bir aktristir. Bu da bir gösteridir, bu da bir surettir,

* *Lat.* "Şiir resim gibidir." – *ç.n.*

hem de en kalabalığından, çünkü suretlerin yerine yaşamı koyma iddiasındadır. Ondan sonra gösterilen her şey fazladır, ya gülünç ya da müstehcen kaçar: Böyle bir seremoniye uygulanan mizansen hünerleri, kendiliğindenlikten ne kadar yoksun olduklarını gösterir.

Robespierre, Yüce Varlık bayramını kurumlaştırırken, Rousseau'nun ruhuna daha sadıktır kuşkusuz. Ama bunlar da yine plandır; kalabalığın kostümlerine ve hareketlerine karar veren yine bir ressam olur: David. David'in planı sevinç içindeki bir halkın içten gelen özgür duygusunun nasıl olması gerektiğini *öngörmektedir*: "Tabiatı canlandırıp renk veren iyiliksever yıldızı görünce, dostlar, kardeşler, eşler, çocuklar, yaşlılar ve anneler birbirlerine sarılır, hemen Tanrısal Varlık'ın bayramını kutlamak ve süslemeler yapmak için birbirleriyle yarışırlar (...). Bu sırada çan sesi kulaklarda çınlar: Meskenler ânında ıssızlaşır; cumhuriyet yasalarının ve erdemlerinin korumasına bırakılırlar; halk sokakları ve meydanları doldurur; neşe ve kardeşlik ateşi coşturur onları. İlkbahar çiçekleriyle süslenmiş bu değişik gruplar, kokularıyla ruhları bu dokunaklı sahneye hazırlayan canlı bir bahçe oluştururlar adeta (...). Davullar çalınır; her şey yeni bir biçim alır. Tüfeklerini kuşanmış yeniyetmeler, bölüklerinin sancağı etrafında dört köşe bir tabur oluşturur. Anneler oğullarından ve eşlerinden ayrılır: Ellerinde gül demetleri taşırlar; ancak kocaya varma vakti geldiğinde yanlarından ayrılabilen kızları, annelerine eşlik eder, çiçek dolu sepetler taşırlar. Babalar kılıç kuşanmış oğullarını getirirler; baba-oğul, ellerinde birer meşe dalı tutarlar." Burada da yeni din yeniliğin bayrağını göndere çekmek için *suretler yıkar*: David'in hünerlerinden biri, tören yerine eski dünyanın bir suretini dikmektir; bu suret de ikinci bir figürün (adeta su yüzüne çıkan, kurucu, muzaffer bir figürün) ortaya çıkabilmesi için paramparça edilecektir. Eline bir meşale alan Robespierre, Ateizm heykelini tutuşturur: "Bu heykel ortadan kaybolurken yerine, halktan insanlara tüm göz kamaştırıcılığıyla kendini gösteren Bilgelik heykeli belirdi." Yalancı bir görünüm kendini tükettiği anda hükümran bir hakikatin zaferi görülür. Sihirli bir işlemdir bu; kötülüğün suretini yok eder. "Kralların Fransa üzerine kustukları o canavar artık hiçliğe gömüldü," diye ilan eder Robespierre. "Onunla birlikte dünyadaki bütün suçlar ve mutsuzluklar da ortadan kalksın!" Ama putkırıcılık, burada, yeni bir görünür figürün –yeni bir

ilahın– belirmesine tekabül etmektedir. Bir suret ölür, yeni bir suret doğar. Zorbaların düşmanı da, erdemli taşkınlığıyla fazla göze battığından, sonunda bir zorba gibi görünür. Robespierre'in düşüşünü haber veren söylentiler işte o gün çıkmıştır. "9 Thermidor'daki sahnenin bir provası gibi oldu," der Aulard. Eski düzenin göz alıcı amblemlerinin yok edilmesi, sahne eserinin büyüleyiciliğini (ve kara büyüsünü) yenileyen yeni bir gösteridir.

Böylelikle, bütün dış biçimlerin silinmesi istenirken, ortaya yeni biçimler çıkar. Rousseau'nun düşlediği gönül şeffaflığıdır bu; ama o da, idealini belirlediği vakit, idil dekorunu ödünç almadığı takdirde Roma ya da Lakedaimon örneklerine başvurmaktan kendini alamıyordu. Yurttaşlık erdeminin belagati antik bir sahneyi, uzakta bir ufku çağrıştırıyordu. Gönüllerin şeffaflığını *fiilen* yaşayamadığından, uygun bir yerleşim bulup onu güzelleştirilmiş bir geçmişe yerleştirmesi ve ona bu geçmişin giysisini giydirmesi gerekiyordu. O ideali gerçekleştirdiğini iddia eden Devrim, yeni biçimler icat etmeyi beceremez: Eski Rejim'deki entelektüel muhaliflerin özgün bir düzen kuramadıklarından özlemle gözlerini çevirmiş oldukları Yunan-Latin suretleri evrenine, antik repertuara başvurur. Bazı devrimci seremonilerin komedi havasına bürünmesi, tam da yeni bir şey yaratmanın mümkün olduğu anda, kurgu yoluyla yeniden inşa edilmiş bir geçmişin taklidiyle yetinilmiş olmasındandır. Yeni bir gerçekliğin uygulanması için çalışmak yerine, bir gölge tiyatrosu model alınır: Böylece modern dünyaya baskın yapan özgürlük, ilk iş olarak çehresini masalsı büyük olaylar evveliyatına uydurur.

Yüce Varlık bayramının planını oluştururken David'in elinin altında muhtemelen, Papaz Barthélemy'nin o sıralar ünlü olan *Genç Anacharsis'in Yunanistan Yolculuğu* kitabında herkesin hayran olduğu Panathenaia* tasviri vardır. Yeni-klasik ve akademik esin belirleyicidir. Fakat devrimle Helenik ideal arasındaki bağ, beklenmedik bir şey değildir. Winckelmann, Eski Yunanlardan söz ederken, sanatlarının bütün tezahürlerinde görülen bir özgürlük karakterini vurgular: "Halkın düşünme tarzı, gürbüz bir gövdeden çıkan soylu bir filiz gibi, özgürlükle boy atmış, yücelmiştir. Nasıl ki düşünen bir insanın ruhu kırsal alanda, ağaçlı açık bir yolda ya da büyük bir bi-

* Atina'da tanrıça Athena onuruna düzenlenen şenlikler – *ç.n.*

nanın çatısında, alt kattaki daracık bir odadakinden daha çok yükselir, özgür Yunanların düşünme şekli de, despotlar tarafından yönetilen milletlerinkinden çok farklı olmuş olmalıdır." Azamet ve özgürlük: Antik yaşamın suretlerinin yoğun bir ışıkla aydınlatılarak üzerinde belirdikleri manevi zemin budur. Böyle tasarlanınca, yanıltıcı bir gösteri değildir antik çağ; ezeli bir insanlığın ilk örneklerini sunar tefekkürümüze. Rokokonun bütün uçarı suretleri, bütün baştan çıkarıcı işmarları, barok belagatin bütün eğilip bükülmeleri defedildiğinde, yüzyıllar sonra yeniden bulunmuş bir Olympos'un saf biçimlerine erişebilmemiz için gerekli alan önümüzde açılmış olur. Winckelmann, aldatıcı görünümlerin en katı eleştirisinden bile sağ çıkan bir yozlaşmaz biçimler evreninin olduğunu hissettiriyordu okurlarına. Aynı şekilde Louis David de yanıp kavrulmuş canavarın kalıntıları altından ışıl ışıl bir Bilgelik çıkarmak istiyordu. Arındırıcı bir eksiltme gerektirir güzellik.

Yalnız, Winckelmann'ınki bir tarihçinin yaklaşımıdır: Hayranlık verici bir sanatın kaynağından doruğuna ve gerilemesine uzanan yolu tekrar çizmek söz konusudur. Bu ideal tekrar yaşanabilir mi? O mükemmel kurallara yeniden riayet edilmeli midir? Yeni-klasik zevk, tarihi mesafenin çok net bir biçimde bilincinde olmakla birlikte, Helenizmin yeniden doğuşu fikriyle oynar. Çizgili gravür, antik taklidi heykelcilik (Flaxman), Raffaello ve Poussin'den büyülenmiş bir Mengs'in resmi... İdeal'in insanı adeta hipnotize eden krallığına güç bela sızma girişimleridir bunlar hep. Ama zarafet ve saygınlık *(Anmut und Würde)** aranırken, çoğu zaman olsa olsa soğukluğa varılır. Yalın geometrik biçimlere yeniden kavuşmuş mimarlar (Adam, Soane, Nash), antik çağa çevrili bakışlarıyla yeni şeyler yaparak "taştan düşler"inde daha mesut olacaklardır. Herculanum ve Pompei'den alınan motiflerden esinlenip XVI. Louis üslubuna katılan dekoratif bir moda kalır elbette; Josiah Wedgwood'un seramikleri için Flaxman yetkin bir zarafette küçük heykel örnekleri yapmayı bilecektir.

Bununla birlikte kimileri antik çağ taklidinin, benzerliği hepten imkânsız kılan şeyi kanıtlamaktan başka etkisi olmadığını düşünmektedir. Onlara göre, belki de Yunan güzelliğinin biçimlerini tek-

* Schiller'in eseri. – *ç.n.*

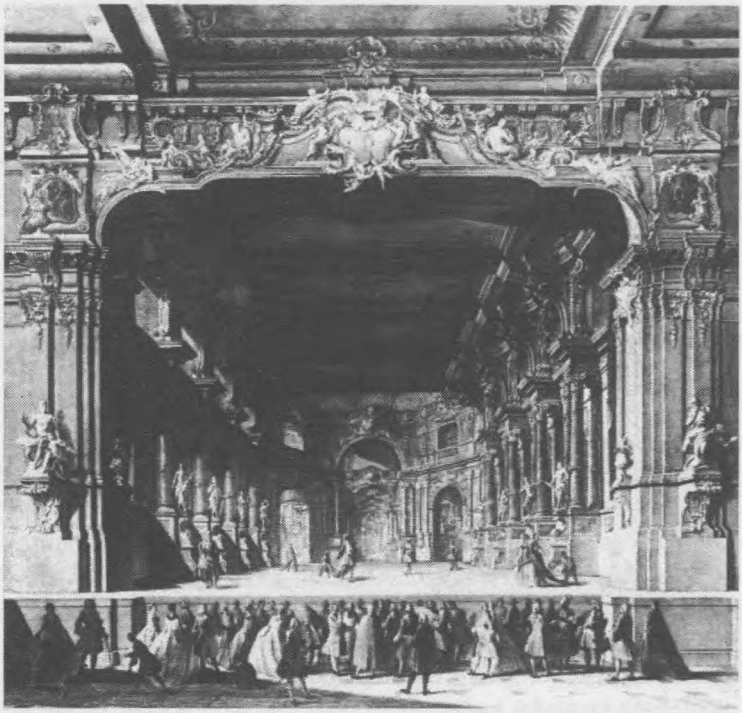
rar yaşatmaya uğraşmamak yeğlenmelidir; bizi onlardan ayıran ve modern yapan yok edilemez farklılığı daha iyi teşhis etmek için bunları aradaki hakiki mesafeyi hesaba katarak algılamak gerekmektedir. Yunan mizacının kendiliğindenliğini, çocuksu dolaysızlığını, mesutça serpilip gelişmesini bulmaya kadir miyiz? Düşünmeye, mutsuz tutkuya, halin sakin kabulünü bizim için imkânsız kılana mahkûm değil miyiz? O gayri şahsi güzellikten gözümüzü çevirip aksine öznel hakikati, bireyde yegâne ve acılı olana işaret eden "ayırt edici niteliği" aramaya mecbur değil miyiz?

DEKORLARDAKİ YAŞAM

Montesquieu'nün Acemlerinden biri olan Rica, bir gösteri salonunda karşılaştığı suretlere şaşırır ve aktörleri olmadık yerlerde görür: "Akşam yemeği bitince bütün halk toplaşır ve komedi diye adlandırıldığını öğrendiğim bir tür sahne oyunu oynar. Asıl büyük hareket, tiyatro adı verilen bir kerevetin üzerinde gerçekleşir. İki yanda, loca adı verilen daracık yerlerde, birlikte sessiz sahneler oynayan erkekler ve kadınlar görülür (...). Birinde, kara sevdasını ifade eden üzgün bir âşık kadın vardır; daha canlı olan bir diğerindeyse, âşığını gözleriyle yiyen bir kadın, yanında da ona aynı şekilde bakan bir adam: Bütün tutkuları yüzlerinden okunur; söze dökülmese de bu tutkular sözlerden daha hayat dolu bir vecizlikle ifade edilir."

Mimarın uzmanlığı hiçbir şeyi dışarıda bırakmamalıdır: Tiyatro ve atlıkarınca inşa etmeyi de, opera için dekor kurmayı da şenlik düzenlemeyi de bilmelidir. Oyuncuların hareketleri dekor tarafından belirlendiğine göre, hem sahneye koymalı hem yönetmelidir neredeyse. Parterdeki, basamaklardaki ve localardaki seyirciler, hiç farkında olmadan oyunun diğer oyuncuları haline gelir.

Francesco Galli Bibbiena (kardeşi Fernando ve daha sonra oğullarıyla yeğenleri gibi) bütün yaşamını sahne eserlerine hasreder. Fakat bir yandan da Avrupa'yı baştan başa dolaşır ve kendisinden istenen her yere tiyatrolar inşa eder: Viyana'ya, Nancy'ye, Verona'ya (Müzikseverler Akademisi için). Muhayyel bir mekân, kurgu ve alınyazısının dolduracağı bir derinlik yaratmak için perspektifin bütün olanakları hayata geçirilir [Resim 27]. Bu dekorları o devirdeki

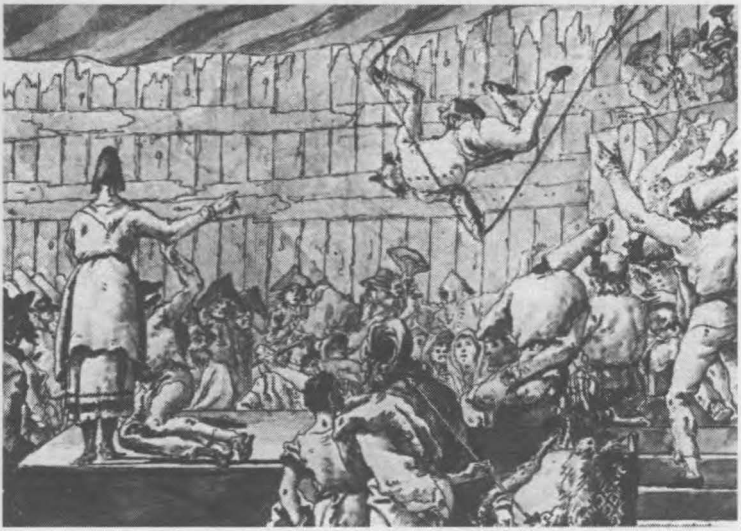


27

27 Ferdinando Galli Bibiena (1657-1743), yanlışlıkla Parma'daki Farnese Tiyatrosu olduğu söylenen bir tiyatronun içi.

28 Giandomenico Tiepolo (1727-1804), *Pulcinella Sirkte, İpte Sallanırken* (çizim).

29 1739'da Paris belediyesi tarafından düzenlenen şenlikteki süslemelerin, ışıklandırmaların ve havai fişek gösterilerinin genel görüntüsü (çizim ve gravür J. F. Blondel'in).



28



29

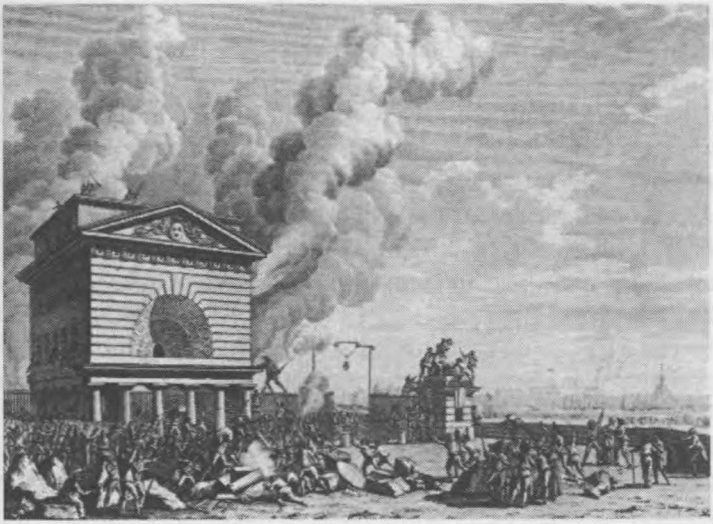
vasat trajediler yerine, Haendel'in, Alessandro Scarlatti'nin ya da Rameau'nun müziğiyle ilintilendirelim. Sayısız çekişmeye konu olan opera, bu dönemin büyük estetik serüvenlerinden biridir: 18. yüzyılın sahne eserlerine, onları asıl işlevlerine kavuşturan ses temrinleri ve ses buluşlarını katarak bakmak gerekir. Kuşkusuz, Mozart'ın şaheserleriyle birlikte, müziği sırf güzelliği için sevmeye hakkımız vardır; ama o müzik de –bir dinleyici için– duygusal olayların ve hareketlerin temsilidir: Bir başka deyişle "gösteriye yönelik yapı" o dönemdeki müzikal dilde bile yerleşiktir. Biçimi tam o sıralar kodlanan sonat hareketi ve senfoni, dramatik eylemlerdir.

Dolayısıyla 18. yüzyılın büyük adamlarının çoğu için tiyatro tecrübesinin belirleyici olmuş olmasına şaşılmayacaktır. İster eser sahibi olsunlar, ister tutkulu seyirciler, bu tecrübe onlar için zaman zaman önemli bir esin kaynağı olmuştur; kendi hakikatlerinin bu tecrübeyle uyandığını hissetmişlerdir ve Wilhelm Meister, yani Goethe gibi, insan özgürlüğüne özgü güçlerin hem gerçek hem de simgesel veçhelerinden birini oyunda, teatral yaratımda keşfetmişlerdir.

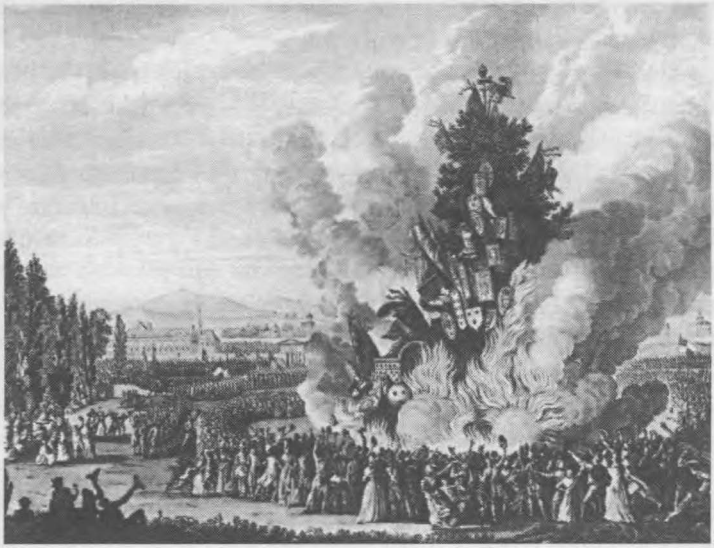
Bununla birlikte doğaçlama gösteriler bir gerilemeye maruz kalır. Goldoni'nin kaleminden çıkan *commedia dell'arte*, oyuncunun sözel mucitliğine artık yer bırakmayan yazılı bir tiyatro haline gelir: Rol ezberlenmelidir. Aşkın Arlequin'i parlattığı sırada, bayağı ve harcıâlem olan, fakat peri masalım da andıran bir neşe kaybolmaya yüz tutar. *Fiaba** tiyatrosuyla Carlo Gozzi nostaljik biri sayılmaktadır: Can çekişmekte olan bir türü diriltmeyi başaramayacaktır. Karnaval şaklabanlıkları ve –Giandomenico Tiepolo'nun hayranlık verici çizimlerinin bize gerçeğinden ziyade efsanevi tarihini sunduğu– Pulcinella'nın hünerleri birkaç yıl daha kalır onun cambaz tiyatrosunda [Resim 28]. Romantik çağın tam ortasında, E. T. A. Hoffmann bunu hatırlayacak ve okurlarına özgürleştirici bir alaycılığa ihtiyaç olduğunu anımsatacaktır.

Avrupa'nın her tarafında, hükümdarlar kullarına şenlikler düzenler. Bir düğün, bir doğum, bir olay, bir fetih vesilesiyle geçici bir coşkunun parıltısını saçarlar. Potsdam'daki Voltaire'in gözü Paris'teki aylaklardan daha az kamaşmaz: "Biraz önce gördüğüm gösteri alayını başka bir şeyle karşılaştırmanın imkânı yok: Hem XIV. Lo-

* Fantastik oyun, masal. – *ç.n.*



30



31

30 Jean Louis Prieur (1759-95), *12 Temmuz 1789'da Konferans Bariyerinin Yakılması*. Berthault'nun gravürü.

31 Jean Louis Prieur (1759-1795), *Bastille'in Alınışı İçin Champs-de-Mars'ta Düzenlenen Anma Töreni, 14 Temmuz 1792*. Berthault'nun gravürü.

uis'nin resmi geçidiydi, hem de Çin'in fener alayı. Meydanı aydınlatan kırk altı bin ufak fener koşu yerlerinde düzgün çizilmiş bir ışıklandırma oluşturuyordu (...). Süvarilerden dört gösteri birliği, daha doğrusu Romalıların, Kartacalıların, Acemlerin ve Yunanların ufak orduları mücadeleye girişiyor ve savaş müziklerinin gürültüsü eşliğinde tur atıyorlardı; ordugâh yargıçlarıyla çevrili olan Prenses Amélie, ödül veriyordu. Elmayı veren Venüs'tü o (...). Bu gösterideki ilginç güzelliği tam olarak hayal edebilmek imkânsız; on masalık bir akşam yemeği ve bir baloyla son buluyordu her şey. Periler ülkesi vesselam." Paris'te ise şarap sebilleri, geçici olarak kurulan zafer takları, Seine'de yakılan ateşler vardır [Resim 29]: "Havai fişek gösterisi," der *Mercure de France*'tan bir gazeteci, "çok sayıda kutlama fişeğiyle birlikte Çin malı dört kollu fişeklerin fırlatılmasıyla başladı. Bu fişekleri, yine Çin malı olup tam Belediye Konağı'nın karşısında kırk kadem yükseklikte patlayan bir fişek şelâlesi izledi. Çok sayıda davul bu görüntüye eşlik ediyordu. Daha sonra parkın tüm çevresinde, ağaçlarla ve havai fişek çömlekleriyle taçlanan iki sıralı bir çağlayan belirdi."

Her şey, devrimci başkaldırının çoğu zaman doğaçlama bir gösteri gibi yaşanmış olduğuna inanmamıza yol açmaktadır: En ateşlilerin arkalarında adeta tiyatrovari bir rolün desteğini hissettiklerine. Nice başka belge gibi Prieur'ün çizimleri de aktardığı jestler aracılığıyla, tumturaklı sözlerden oluşan bir uğultuyu tahayyül etmeye davet eder. Bastille'in alınışı için düzenlenen anma töreninde, monarşik ve feodal amblemlerden oluşan koca bir anıt yakıldığı zaman, alegorik kor yığınının parıltısı filozofların düşlemiş oldukları göstergelerin güçlü belagatini hayata geçirir [Resim 30 ve 31].

IV

Tabiatın Taklidi

SADAKAT YAKLAŞIMI

Tabiatı taklit: Bu temel ilke nesilden nesile aktarılır. Peki ama taklit nedir? Ya tabiat?

Tabiat sözcüğünün bin bir yüzü vardır, her türlü kabule açıktır. 18. yüzyılda kim kendini haklı çıkarmak isterse tabiattan dem vurur, tabiatı kendi tarafına çeker... Maddi evren mi söz konusudur? Yaratılmış şeylerin bütünü mü? "Dünyada verili olan nesneler sistemi" mi (Sulzer)? 18. yüzyıl bundan yeni bir bilince ulaşır. Barok çağın fizikçileri, geometricileri, filozofları kavgalarını kazanmışlardır. Sonsuz evren fikri galebe çalmıştır. Galileo'nun teleskobu evrenin sınırlarını geriletmiştir. Küresel, sınırları belli, gökler âlemi tarafından çevrelenen ve "kendisi hareket etmeyen ama hareket ettiren" geleneksel bir kozmos suretinin işi bitmiştir.

Artık uzayda hiyerarşi yoktur: Artık "ayın altındaki" aşağı dünya da yoktur, melekler katı da; aşağı ve yukarı, örneksemeli anlamlarını yitirmiştir; evrendeki hiçbir şey artık selamet ya da mahvolma *istikametini* simgelememektedir. Bütün noktalar eş değerdedir: Yaşanan başka dünyalar, başka akıllı yaratıklar vardır belki. Yeryüzünü de, Roma'yı da, Kudüs'ü de, hatta Güneş'imizi de dünyanın merkezi gibi görmemek gerekmektedir. Burada da başka yerde de herkesin, bu perspektif oluşumundaki *izafi* ve geçici karakteri derhal kabullenme şartıyla, bulunduğu noktayı merkezi bir nokta gibi görmeye hakkı vardır. Georges Poulet'nin de vurguladığı gibi, 18. yüzyıl "izafiyetçi bir yüzyıl olarak kalır. Hakikat, bir dizi bakış açısından ibarettir ve en yüce bakış açısı, kozmosu kapsayabilecek tek

açı, Tanrı'nın bakış açısıdır. Bütün bakış açılarının doğru olmasına, bütün yer ve anların bir parça hakikat içeren bir çemberin merkezi olmalarına engel değildir bu. Nitekim belki de tanrısallık, mistiklerin o ünlü, Tanrı'yı merkezi her yerde olan ama çevresi hiçbir yerde olmayan sonsuz bir küre şeklindeki tanımlamalarıyla telkin ettikleri gibi, uzayın/mekânın her noktasındadır. Newton, "bedensiz, canlı, akıllı, her yerde hazır ve nazır bir Varlık vardır ki, sonsuz Uzay/Mekân'da –adeta bu Uzay onun Algı Merkezi'ymiş (*Sensorium*) gibi, şeyleri içeriden görür, algılar, onları bütünüyle ve derinlemesine anlar, çünkü bunların hepsi onun için dolaysız bir biçimde mevcuttur," diye yazar. Tanrı (Descartesçıların istediği gibi) uzayın/mekânın dışında da olsa, uzay/mekân (Spinozacıların savundukları gibi) tanrısallığın bir simgesi de olsa, sonuçta uzay/mekân yansız, eşyönlü, homojendir; hiçbir nokta bir diğerinden öncelikli değildir orada. Mutlak merkez de nihai çevre de yoksa, (kendisine "tanrısal bir kıvılcım" emanet edilmiş olan) her vicdan kendi faaliyetiyle, kendi bakış açısından yola çıkarak, karşılıklılığı gözetmesi şartıyla bireysel çıkarını gerekçelendirerek dünyayı düzenlemeye hakkı olduğunu iddia edebilir. Sonuçsuz kalacak bir tutum değildir bu; zira homojen uzay/mekân, hızların, kütlelerin, bağıntıların ölçülmesine elverişlidir ve, bunun sonucunda, maddenin kullanabileceğimiz yasalarını ifşa eder bize. Mekanik biliminin hesapları insana güçlerini çoğaltma ve yönetme olanağı verecektir. Bireyin "bakış açısı", sadece bir seyre dalışın merkezi değil, dönüştürücü bir eylemin dayanak noktası olacaktır.

Yansız uzay/mekân, insanın fethedici tecrübelerine, aklın yöntemli hesaplarına sunar kendini. "Tedirginlik" içindeki insan, güç denemelerini çoğaltır, böylelikle istediği gibi yön vermeye, kendi değerleri ve çıkarına göre ayarlamaya çalışacağı bir dünyaya girer; bilgileri arttıkça iktidarının büyüdüğünü görecektir orada. Yansız uzay/mekân tekniğin uzayıdır/mekânıdır. Öncülerin –Bacon, Descartes– haber vermiş oldukları ve de 18. yüzyılın gerçekleştirmeye hazırlandığı da budur. Ticaret ve sanayi tabiatın sömürülmesinin sistemli temellerini atacaktır. Tabiatı zorlama amacıyla onu yöneten birörnek yasalar silah gibi kullanıldıkça beklenen kârın elde edilmesi de daha kesin bir şey olacaktır. Biz kendimiz de doğal nedenselliğe tabi olmamıza rağmen, onun hakkında tecrübe yoluyla edindiğimiz

bilgi, bu iktidarın bir zenginlik ve refah birikimine yol açması için elbette sınırlı, ama yeterli bir hâkimiyet verir bize.

Mekâna hâkimiyet birçok şekilde, öncelikle de en somut şekliyle gösterir kendini. Yollar, Avrupa'da (özellikle de Fransa'da) çoğalır ve daha güvenli hale gelir; kırsal alanla kentler arasındaki alışveriş artar; Hindistan ve Amerika'yla ticaret ve madenlerin işletilmesi gibi birtakım riskler alınır ve servetler kazanılır. En temkinliler tarım yöntemlerini mükemmelleştirerek zenginleşmeyi umarlar. Bunların her biri, mekânın yarar gözeten insan emeği tarafından istilasının bir veçhesidir. Rönesans'ın hazırlamış ve geliştirmiş olduğu, 17. yüzyıldaki savaşların biraz yavaşlattığı bu hareket, bu kez günümüze kadar durmayacak bir atılımla yoluna devam eder. Daha o zamandan birkaç yüzyıllık olan bir ekonomik ve toplumsal güç –sanayinin ve ticaret burjuvazisinin gücü–, nihayet gerçek dilini, en etkili yöntemlerini, "zihinsel alet edevatı"nı, kısacası *ideoloji*'sini keşfeder. Dini ve "tabiatüstü" değerlerin yönlendirdiği ve yapılandırdığı bir evrenin yıkıntılarını hâlâ koruyan eski feodal kadastroyu altüst eden ve yeni fetihlere koşan burjuvazi, toprakla ilgili her konuda (vergiler, tarla sınırları, vb.) randıman ilkesine ve paraya çevrilebilir yararlılık değerlerine öncelik tanımaya yönelir. Dolayısıyla para üzerine kurulu mülkiyetin kadastrosu, senyörün ve papazın "karizmatik" işleviyle gerekçelendirilen arazi kadastrosunun yerini alacaktır. Tocqueville'in de gayet iyi gördüğü gibi, 18. yüzyılda kilise aleyhtarlığının öfkesi, dinden ziyade Kilise'nin servetine, gasp ettiği topraklara, siyasi kurum olarak sahip olduğu gücedir. "Fransız Devrimi'nin dine saldırması (...) papazların öteki dünya işlerini halletme iddialarından değil, bu dünyada mal sahibi, senyör, kıyıcı olmalarındandır."

Ele geçirme. Önce geometrik düşünce önünde dünyanın bir baştan bir başa aydınlanacağı umulmuştur. An gelir, hareket fiziğinin tüm evreni açıklayan bir ilke olmadığı fark edilir. Yaşamı kavrayamamaktadır. Yvon Belaval'ın araştırmalarının da gayet iyi gösterdiği gibi, fetih girişimi, hedeflerinden vazgeçmez ama yöntem değiştirir, betimleyici ve pragmatik bir pozitivizm görünümüne bürünür. Geometriden yüz çevrilip doğa bilimlerine başvurulur; her olgunun bir matematik formülüyle tercüme edilmesi umudundan vazgeçilir, olguların titiz bir envanterinin çıkarılmasıyla yetinilir. *Ansiklopedi* bu çabanın baştanığıdır. (Ayrıca sistemli Linné'yi, sistemlilik aleyh-

tarı Buffon'u, *Yolculukların Genel Tarihi*'ni de zikretmek gerekir.) Ansiklopedik bilgi, kaynaklarımızın sicilini çıkarır: sanatlar, teknikler, nesneler. Her şeyi birbirine bağlayan yasaları bilmememizin bir önemi yoktur. İyi bir tanımlarını vermişsek, birbirinden ayrı nesneler, yine de kullanımımıza amade olurlar. "Böylelikle insan," diye yazar Bernard Groethuysen, "nesneler üzerindeki mülkiyet hakkını kurmuş olur. Onları çitlerle çevirir, parsellere böler ve evrensel bir kadastroya sokar. Sahiplenerek dönüştürür onları; adeta tabiatlarını bozar. Sahiplik, nesnenin tabiatını değiştirir. Sahibi olduğunuz ağaç, baktığınızda alelade biçimde algıladığınız ağaç değildir artık (...). Vaktiyle Rönesans gezginlerinin karşılaştıkları ilginç şeyleri kaydettikleri *orbis pictus*'tan ("resimli dünya"dan) *Ansiklopedi*'yi ayırt eden, esasen sahiplik anlayışıdır (...). Ansiklopediciler insanı mal sahibi gibi gezdirirler. İşte size ait olan şeyler. Bu kadar zengin olduğunuzu bilmiyordunuz. İşte âlimlerin size sağladıkları... Yararlanmaya bakın."

Bu sahiplenme sürecinde, görüntü kayda değer bir rol oynayacaktır. Çizilen, ahşaba oyulan, renklendirilen bütün evrenin –doğabilimcinin ve mal sahibinin gözü önünde– hem tür hem de birey olarak sayımı yapılır (zira algılanamaz nüanslar türleri birbirine bağlar, diye belirtir Buffon). İlginçlik koleksiyonları, iklime alıştırma bahçeleri Avrupa'nın her tarafında çoğalır; öncelikle bizzat bu nesnelerin koleksiyonu yapılmak istenir. Kurutulmuş ot koleksiyonlarında, sonra da bahçelerde bizzat bitkiler toplanır. Kitaplardaki kuşe resimler bir ehveni şerdir, simulakrumdur. Gravürcülere, suluboyacılara verilen bu "tabiatı taklit" görevi, yeryüzü gerçekliği hakkındaki bilinçlenmede oynadığı rol ne kadar temel de olsa, sanki estetik bilincin alanı dışında gerçekleştirilir. Sanatçı değil zanaatkâr işi olduğu beyan edilir. El ustalığına düşünme çabasının katılmasına ihtiyaç duyulmayan mekanik bir çalışmadır. Bu nesneler, bizim kullanımımıza, bizim bilgimize sunulur. Yarar gözetme bu kadar kendini dayattığında, sanattan söz edilebilir mi peki?

Sanatçı için, tabiatı sabırla taklit etmek yetmez: Nesnenin duygumuza hitap etmesi gerekmektedir. 18. yüzyıl estetiğinin bu sabit talebi karşısında, *günlük yaşam* (genre) *resmi*, bir Chardin'in eseri de olsa, *alt bir tür* gibi görünür. Chardin'in resminin –ressamın kendi sözüyle– renklerle değil duyguyla yapılmış olduğunu keşfetmesi

için Diderot'nun biraz zamana ihtiyacı olacaktır. İlk bakışta, *Salonlar*'ın ressamını kendinden geçiren tek şey *renklerin büyüsü* ve *en uç hakikilik*'tir. "Tabiatın ta kendisidir bu; nesneler tuvalin dışındadır ve gözleri yanıltacak bir hakikiliktedir (...). Başkalarının tablolarına bakmak için, yeni gözlere ihtiyacım var gibi; Chardin'inkileri görmek içinse, tabiatın bana verdiği gözlere iyi bakıp onları iyi kullanmam yeter." Dolayısıyla günlük yaşam resmi, tuvalin düz yüzeyinde, tabiatın bir suretini çıkarmayı başarmaktadır; çeşit çeşit maddelere sadık kalan, ama "altta, ortak ve evcil bir tabiat"a tutulmuş şaşırtıcı bir aynadır bu resim. Öyle bir yanılsama yaratır ki, eleştirmen de ona sunulan nesneler karşısında derhal *tüketici* mal sahibi tutumunu almak zorunda hisseder kendini. Bu gıdalar karşısında şiirsel hayaller yoktur hiç: Olumlu iştah durumuna girilir. "Şu porselen vazonun porselen olmasındandır bu; şu zeytinlerin içinde yüzdükleri su onları gerçekten gözden ayırdığındandır bu; şu bisküvilerin alıp yeniliverecek gibi, şu turuncun soyup sıkılıverecek gibi, şu şarap kadehinin içiliverecek gibi, şu meyvelerin yeniliverecek gibi, şu ezmenin bıçakla sürülüverecek gibi durmalarındandır bu." Bunca taklit mükemmeliyeti karşısında, seyre dalma birdenbire yön değiştirir: İlk bakışta şeylerin esrarengiz mevcudiyetlerinin bir önemi olmaz; önemli olan kullanım değerleridir. Nitekim dramı şiir sanatının özü kabul eden Diderot, hayal kırıklığını ifade eder: "Günlük yaşam resmi diye adlandırılan bu resim türü, yaşlılara ya da yaşlı doğanlara yönelik olmalı. Sadece inceleme ve sabır istiyor. Hiçbir ilham gücü yok; az deha, pek az şiir, çokça teknik ve hakikat var; hepsi de bundan ibaret."

Hiç olmazsa bir hakikat arayışı söz konusudur ve gerçeğe inatla sadık bu sanat, felsefenin lirizmle kurduğu ilişkinin aynısını şiirsel resimle kurar. Filozof resmi, filozoflar için resim! Az buz şey değildir bu. Diderot ancak tekil nesneye, beklenmedik ayrıntıya, göründüğü kadarıyla kurala aykırı kazaya önem veren bir felsefeyi sevebilir. "Tabiatın kusurlu hiçbir şey yapmadığı"na kanaat getiriliyorsa, hiçbir şey ihmal edilmemelidir; nesneleri, hareketleri ve fizyonomileri ânında kavrayacak bir bakışın etkisiyle her şeyi görünür kılmak gerekir."

Çok ince ayrıntılara, değişime, bireysel sapmaya dikkat gösterdiği zaman sadık sanatçı, geleneğin eleştirisine uğramıştır. Bunun,

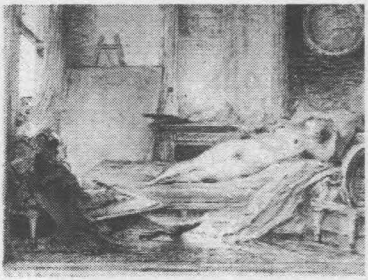
tabiatın genel niyetlerinden ziyade ona engel çıkaran şeyleri hesaba katmak olduğu söylenmekteydi. "Tabiatın niyeti her zaman için kusursuz bir iş çıkarmaktır," diye yazıyordu Félibien, "ama belli nesneler vardır ki onları oluşturduğu sırada niyeti hilafına bazı kazalarla yolundan çıkan tabiat bekleneceği gibi kusurludur." Aynı yazarın "Alman zevki"ne (herhalde Dürer'e) isnat ettiği kusur da tabiatın "saflığı içinde olabileceği şekle değil de genel olarak kusurlarının göründüğü haline" bağlanmasıdır. Bu idealizmin daha da net bir ifadesini Félibien'dan yaklaşık bir asır sonra Mengs'de buluruz: "Tabiat, üretiminde, çok sayıda kazaya maruz kalır; ama göz özgürce iş görür, çünkü kullandığı araçlar sadece edilgen ve hiçbir direnç göstermeyen maddelerdir."

Tabiatı aramak, bu öğretiye göre, tabiatın –maddenin eylemsizliğinin, insanınsa moda ve hayal gücünün üzüntü verici bir güçle karşı koyduğu bir çabayla– yöneldiği biçimi ve tipi kavramak amacıyla bireyselleştiren bütün ayrıntıları öncelikle dışarıda tutmaktır. Reynolds 1770'te böyle düşünmektedir. "Sanatçı," der, "alelade ressamların en iyi tabloların seyircinin gözünü en iyi aldatanlar olduğunu düşünmelerine ses çıkarmayacaktır. Ressamların, tıpkı çiçekçiler ve dizgi yanlışı bulma meraklıları gibi, aynı tür içinde bir nesneyi birdiğerinden ayıran ufacık farkları sergilemesine ses çıkarmayacaktır; kendisi ise, filozof gibi, tabiattaki soyutluğu göz önüne alacak ve resimlerinin her birinde türün karakterini temsil edecektir." Fakat ya tabiatta hiç soyutluk yoksa? Ya tabiat somutluksa ve onda somutluktan başka bir şey yoksa? Ya yalın yöntemlerle yalınlığa yönelmeyip, karmaşık yöntemlerle karmaşıklığa yöneliyorsa? Bireysel ayrıntının bertaraf edilmesini haklı gösteren bütün bu idealist felsefe hükümsüzleşir o zaman. Şöyle yazmıştı Reynolds: "Farklı ışınların merkeze yönelmesi ya da sarkacın farklı salınımlarının hep aynı merkezi nokta etrafında olması gibi, bütün hayvan türlerinin ve bütün bitki türlerinin de tabiatın daima yöneldiği sabit bir biçimi olduğu söylenebilir. Her ne kadar her ışın bir başka noktadan geçse de ışınların hepsi nasıl merkezden geçiyorsa, tabiat da biçimsizlikten daha sık mükemmel güzellik üretir bir şekilde." Mengs, bu fazlasıyla saf idealizminin temalarından biri haline getirmek için "merkezi biçim" mefhumunu tekrar ele alır: "Mükemmellik tamamen ideal olduğu ve bireysel olmadığına göre, Güzellik maddenin şekilli (*figu-*

rée) ve görünür mükemmelliğidir. Maddenin mükemmelliği fikirlerimize benzemesinden ileri gelir." Yazarın niyeti heyecan vericidir; bunun sonucunda, pratik olarak, zarif ve ağırbaşlı bir "Raffaelloculuk" çıkar. Fakat her nesne için, her tür için, sanatın *mükemmelen* sezebileceği merkezi bir tipe doğru *mükemmel olmayan bir şekilde* yönelen bu tabiat anlayışının karşısına, bir Diderot'nun, bir Buffon'un düşüncesi, tam aksine bir farklılaş(tır)ma, ayrış(tır)ma ve bireyleş (tir)me gücü olarak anlaşılan bir tabiatı çıkarır. Öyleyse İdeaya/fikre doğru bir çaba değildir bu artık; tabiatın eserine özelliğini veren "devamlı bir akış hareketi"dir: Maddenin kökenindeki karanlık mayalanmanın yaydığı enerjilerin gelişip serpildiği çeşitlendirici bir yayılmadır. Bundan sonra, yaratıcı gücün tanığı, ideal *tip* değil *birey* olacaktır; hatta, paradoksal bir biçimde, bizim "hilkat garibesi" diye telakki edeceğimiz şey olacaktır. Tabiat "merkezi biçimler" yerleştirmeyi hedefleyen bir niyet olarak tasarlanmaz artık; sonsuz bir zamanın akışı içinde varlıkların büyük zincirinin bütün halkalarını, bütün mümkünleri yaratma gücü olan bir dinamizm gibi görünür. Tabiat durmaksızın farklar ve bireysel nüanslar yaratır, özgül tipler değil. Yaşam bir farklılaş(tır)ma gücünün tezahürüdür, bir determinizmler demetinin hep yeni kalan bileşkesidir. Diderot için, Tabiat'ın yaratıcı gücünden üstün bir Yaratıcı yoktur.

"Ressamın tek bir ânı vardır," der Diderot, "ve nasıl iki hareketi birden yapamıyorsa iki ânı da birlikte kapsayamaz." 18. yüzyılın ressamı da bu koşulu kolaylıkla kabullenir: Arzusu, ânı yakalamaktır, kaçıp duran bir ânı hissedilir kılmaktır. Bunu becermek için de fırça ve yağ çok yavaş kalan araçlardır; kaçan nesneyle boy ölçüşebilecek olan, usta bir elin kullandığı kalemdir, guvaştır, kömürkalemdir, suluboyadır. Bunun sonucunda, başarılı çizim eskizleri bu döneme özgü ruhun en eksiksiz ifadesi gibi görünür. Bakış keskinliği, bu *kapıp kaçan* uygulama, bir tür aşk coşkusu olmadan olmaz asla; modelin de değerli bir anda kavranmış sevilen bir nesne olduğu asla göz ardı edilemez.

Bununla birlikte, 18. yüzyıldaki resim meraklısının gözünde, bize bitmiş eserler gibi görünen bu çizimlerin, tamamlanmamışlığın çekiciliğine sahip olduklarını unutmayalım. Onların gözünde çizim daima bir eskiz, yani daha sonra tamamlanmak üzere yapılan bir



32



33



34

32 Gabriel de Saint-Aubin (1724-80), *Özel Akademi* (1776).

33 Jean Honoré Fragonard (1732-1806), *İşçi Kadınların Yatışı* (sepya).

34 Jean Honoré Fragonard (1732-1806), *Sırttan Görülen Genç Kız.*

35 Thomas Gainsborough (1727-88), *Sırttan Görülen Kadın.*



öneridir ancak. Haz, çizimcinin bir kompozisyon oluşturmaktan vazgeçerek görünür bir biçimde bitirmeden bıraktığı eseri, muhayyel bir işbirliği içinde zihinsel olarak bitirmektedir. Meraklının gözünde, çizim tarafından yakalanan an, askıda bir eserin potansiyel mevcudiyetine işaret eder. Kayda geçirmenin keskinliğiyle ertelenen bir mükemmeliyet beklentisini bu şekilde iç içe geçirmek de tamamlama gerekliliğinden vazgeçmeye teşvik edecek kadar cazip gelecektir sanatçılara. Caylus bu hazzın sebeplerini açıklar, fakat bir sapınç *(dévergondage)* gibi telakki ettiği şeye karşı çıkar: "Basit bir çizgi çoğu zaman bir tutkuyu belirlerken ve eser sahibinin zihninin o sırada ifade gücünü ve hakikatini ne kadar hissettiğini ispatlarken, meraklı göz ve canlanmış muhayyile çoğu zaman bir taslaktan ibaret olan şeyi kendi bitirmekten hoşlanır ve bununla böbürlenir gibi geliyor bana. Bence güzel bir çizimle güzel bir tablo arasındaki fark, birinde büyük ressamın temsil etmek istediği her şeyin güçleri oranında okunabilmesi, diğerindeyse size sunulan nesneyi kendiniz bitirmenizdir; dolayısıyla, çoğu zaman birini görünce diğerinden fazla tahrik oluruz (...). Bunun tek mahzuru (...), bazı ressamların kendini çizme hazzına kaptırmalarıdır. Kendilerini sadece çizime vererek resmi ihmal edenler olmuştur; hem manzaraları hem de diğer güzellikleriyle hayranlarının içini gıdıklamayı çok iyi beceren tabiatı taklit ettikleri gibi, keza fikirlerini çabucak kâğıt üzerine yansıtmanın o gururu okşayan büyüsüne kendilerini bırakmakla yetinmişlerdir. Zikrettiklerim ne kadar iyi çizmiş olurlarsa olsunlar, bunun daima kınanması gereken bir tür sefahat olduğunu kabul etmek gerekir." Doğru, Gabriel ve Augustin de Saint-Aubin sadece çizimci ve gravürcü olarak kalmışlardır: Görüntüye dönüştüğü anda neredeyse peri masalıvari bir özgürlüğün anekdotik gerçekliğe halel getirmeden dünyayı şenlendirdiği bu "sefahat"e, bir dizi harikulade enstantane borçluyuz [Resim 32]. Constantin Guys'un çizimlerinde Baudelaire'i o kadar cezbedecek olan şey karşımızdadır: Geçip giden güzelliğin verdiği coşku, gelip geçiciliğin lirizmi.

Bu çizimcilerin kavramak istedikleri, kadınlığın bir sırrıdır. Kendi haline bırakılmış çıplaklıktır; ama aynı zamanda, modanın bedenlere doladığı o bol kumaşların canlı kıvrımlarıyla tüm varlığın hareketi, davranışı, duruşu ve tavrıdır. Kapılıp kapılacağı en muzip neşeyle, Fragonard, gömleklerin altındaki vücutları açığa vuran bir ters

ışığın da suç ortaklığıyla işçi kadınların yatışına bir komedi havası katar [Resim 33]. Ama aynı Fragonard hareketsizliğe dikkat göstermeyi; yalnızca süsü, saç yapımı, boynunu ve başını tutuşu bile bir arzu nüansına, yani bütün bedenin yaşadığı ve gösterdiği duyarlı bir varlık haline delalet eden bir figürü (otların arasında sırttan görülen şu genç kız gibi [Resim 34]) çizmeyi de bilir. Şurada (Gainsborough'un gözü önünde [Resim 35]) görülense, sıyrılan bir eteğin altından bir topuğun ve bir ayak bileğinin belirmesiyle bir adımın esrarıdır. Basit bir harekettir; ama bütün figür, Reynolds'un tanıklığına göre Gainsborough'un sanatına özelliğini veren o kendinden emin bütünlük sezgisine uygun şekilde, bizden uzaklaşmaktadır. Doymak bilmeyen bir gözün ganimetidir bu. "Kendisiyle birlikte bulunanların dikkatini, sürekli olarak bütün fizyonomi ayrıntılarına, figürün bütün rastlantısal bileşimlerine, ışıkla gölgenin bütün hayırlı etkilerine çekme alışkanlığı vardı (...). Modelleri her yerdeydi, onlarla tarlalarda ve sokaklarda karşılaşırdı; rastlantı eseri bulduğu bu modellerden maksatlarına uygun olanları büyük bir ayırt etme yetisiyle seçerdi (...). Gezintileri sırasında hoşuna giden ve model olarak kullanması mümkün olan bir karakterle karşılaşırsa, onu evine getirirdi." Belki şu geçip giden kadın da bunlardan biriydi.

Filozof Alain, başarılı bir formülle şöyle diyordu: "Hareketsiz biçimlerin bu özgürlüğüne çizim neredeyse maddesiz bir cüretkârlıkla ve tekrar kavuşulan hareketle tanıklık etmektedir." Dinlenme ya da okuma sahnelerinde, 18. yüzyılın çizimleri ve suluboya desenleri *(lavis)* gerçekten de bu izlenimi yaratır: Hareketsiz bir sabitlikten ziyade askıda kalmış bir hareket, içsel canlılıktan ibaret olduğu ölçüde hissedilir bir *canlılık*, sakin solunum, kitabın satırlarına ve daha uzağa, kitaptan fırlayan kurgusal ufka dikili bakışlar [Resim 36, 37 ve 38]. Fragonard'ın *Kitap Okuyan Kadınlar*'ındaki dinleyici kadın üzerine Claudel şöyle yazar: "Bize sadece silik bir profilini sunan düşünceli kadının dikkati tamamen orada, arkada, varmakla terk etmek arasında kararsız kaldığı muhayyel mekâna bağlıdır. Görünmeyen bir havuzun kenarına dirseğini koymuş ve üzerine eğilmiş gibidir (...). Ve telaffuz edilmeyen bir cümlenin titreşimi bütün sahneyi doldurur."

Her ne kadar koleksiyoncuların çoğu Flaman ve Hollandalı küçük ustaların peşine düşmüş olsa da, görmüş olduğumuz gibi *gün-*







36 Jean Baptiste Greuze (1725-1805), *Madam Greuze Bir Kanape Üzerinde.*

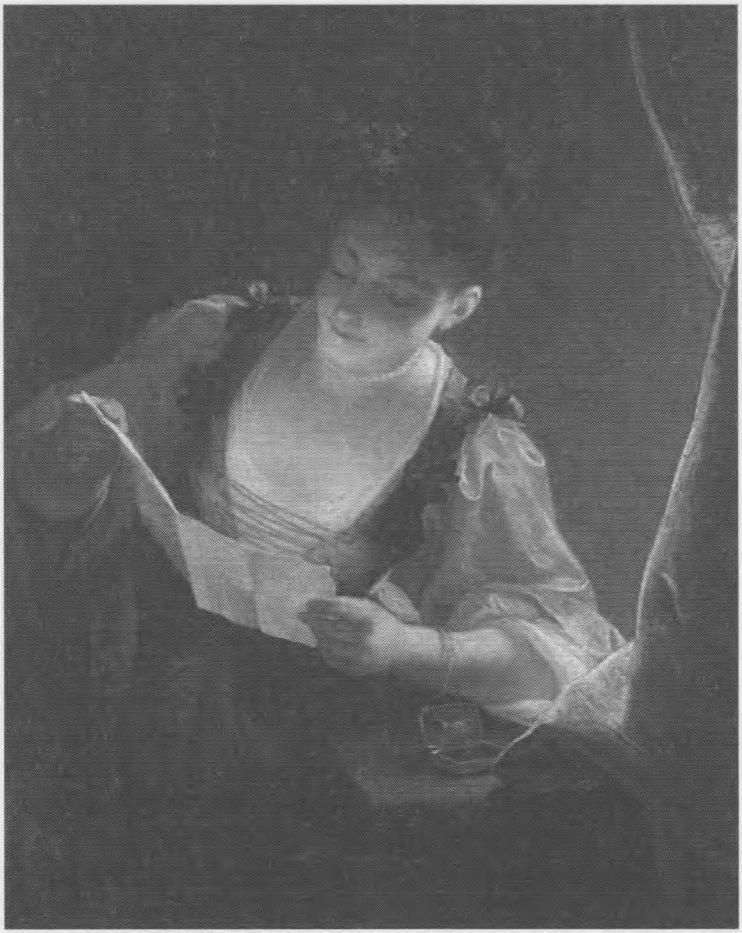
37 Jacques André Portail (1695-1759), *Kitap Okuyan Kadın.*

38 Jean Honoré Fragonard (1732-1806), *Okuma.*

lük yaşam resmi minör bir temrin muamelesi görür. Başarı ve hayranlık, "aynı anda tabiatın bütün biçimlerini, bütün etkilerini ve insanda yaratabileceği bütün duygulanımları kapsayan" *tarih resmi*'ne nasip olur. Bununla karşılaştırıldığında, günlük yaşam ressamı dar görüşlü sanatçı yerine konur; "sanatın bütün enginliğini kavrayamadığı için" (Watelet) "özel nesneler"le yetindiğine inanılır. Onda hiçbir dram, hiçbir sürükleyici mimik, hiçbir allak bullak edici olay yoktur; bugün bizi bu kadar derinden heyecanlandıran o ressamlar, heyecanların ifadesinden bihaber muamelesi görmekteydiler: Basit zanaatkârlar, bayağı bir gerçekliğin taklitçileri ve ilhamsız bir tekniğin ustaları gibi telakki ediliyorlardı.

Ressamı nesnelerin mevcudiyetine ve ışık içindeki bedenlere hayranlık duymaya indirgeyen hayırlı sınırlar! Anekdota bağlı anlam eşiğini zar zor aşan o tablolarda nasıl bir gizli olaylar yükü vardır. Mektup elbette bir aşk mektubudur, ama ânı dolduran bir bakış, sadece bir bakıştır [Resim 39]. Mitolojilerin, meydan savaşlarının ya da şenliklerin yanında, ne büyük bir sessizlik! Gerçekliğin bu resmi, şeylerdeki aşikâr görünümü daha iyi yakalamak için, Venedikli çöpçatan kadının çevirdiği dolaplara varıncaya kadar en ufak fısıltıyı önceden sezer ve hayale boş alan bırakır [Resim 40].

Chardin, bu sessizlikten muzaffer çıkar. Yıkıldı yıkılacak iskambilden yapıya sabitlenmiş o bakışa [Resim 41], küçük bir kızın aynasına şu göz atışına bir bakın [Resim 42]. Fakat Chardin'in, bakışın egemenliğini yerleştirmek için insan figürünü öne çıkarması gerekmez. Onda bir şeyler görür; şeylerden gelen bir bakış cevap verir bizim bakışımıza. Duruma göre canlı ya da yumuşak olan bir göz alıcılıkla parlayan bütün o yüzeyleri düşünüyorum: meyveler, tüyler, camlar, bakırlar [Resim 43]. "Ondan öte bir şey arzulamanın akla gelmediği bir uyumdur bu; kompozisyonda anlaşılmayacak biçimde kıvrıla kıvrıla gider, tuvalin her kısmının altında bu uyum tamdır; ilahiyatçıların kutsal ruh için dedikleri gibi, her şeyde hissedilir ve her noktada gizlidir" (Diderot).



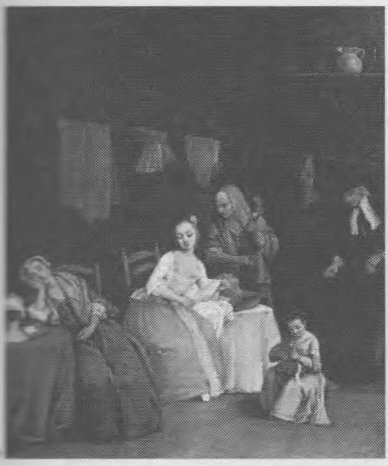
39

39 Jean Raoux (1677-1734), *Mektup Okuyan Genç Kız.*

40 Pietro Longhi (1702-85), *Mektup.*

41 Jean Siméon Chardin (1699-1779), *İskambillerden Şato Yapan Adam,* 1741'e doğru.

42 Jean Siméon Chardin (1699-1779), *Sabah Bakımı,* 1740'a doğru.

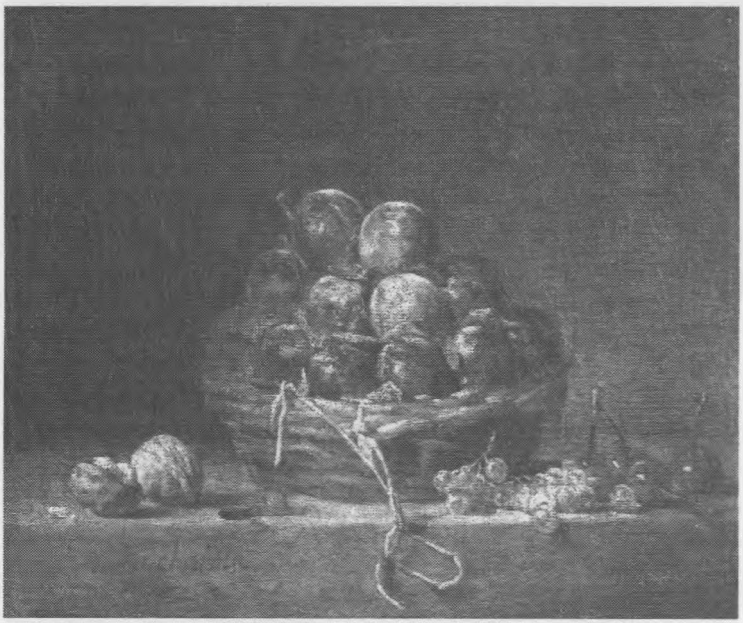




41



42



43 Jean Siméon Chardin (1699-1779), *Erikler*, 1764-65'e doğru.

ÇEHRELERİN SIRRI

Mademki tabiatın değişmeyen eğilimi, çeşitliliğe yol açmaktır; mademki onun sonsuz gücü, ürettiklerindeki sonsuz çeşitlilikle kendini gösterir; insan çehrelerinin çokluğuyla kavrayalım tabiatı! Nice figür, nice karakter, nice nüans vardır! Bir ağacın hiçbir yaprağı diğeriyle eş değildir, diye kaydediyor Leibniz: Başka bir çehreyle aynı hatlara sahip olan bir başka insan çehresi de yoktur. 18. yüzyılı portrenin altın çağı yapan şey, kendini asla tekrarlamayan ve ancak farklılık yarattığı takdirde tatmin olan tükenmez bir tabiat sezgisidir. Aynı zamanda da, her kesinliğin tekil bir bilincin çabasıyla meydana geldiği, bireysel bir fiilden ve dünyayı bir merkezden düzenler gibi düzenleme ayrıcalığına sahip olan canlı bir mevcudiyetten kaynaklandığı kanaatidir bu (tabii aynı izafi üstünlüğü karşılıklı olarak bütün diğer bilinçlere vermek koşuluyla). Bin bir çehre aynı zamanda bin bir farklı haldir, her çehrede birbirine benzemeyen anların art arda gelişidir. Yaşamımız dünyanın arz ettiği çeşitli durumlara göre duygulanmalardan, tedirginliklerden, tutkulardan ve istençlerden oluşur: Her benlik, birbirine benzemeyen bir dizi varlıktan oluşan bir kalabalıktır. La Tour'un portrelerine bakmak, ifade anlarıyla, doğmakta olan tebessümlerle, ânında karşılık vermelerle yüz yüze gelmektir. Anatomik çatıyı ve sıkı yapıları tespit eden bir hazırlığın üzerine, yapay gün ışığına ve yüz makyajı etkisine rağmen, pastelin soluk maddesi sarsıcı bir mevcudiyeti vermeyi başarmaktadır: Kaçıp giden varlık tam geçerken yakalanmıştır [Resim 44]. Konuşan çehreler; sözle eş düzeyde, bir itirafın, bir nüktenin, bir takılmanın kıyısında yakalanmış, fazla konuşkan çehreler. Önceden düşünülmüş ve içte tutulmuş olan nükteli söz, fizyonomiye ışık tutar. (Buna karşılık, Perronneau'nun resmettiği çehrelerde de "müzik dinler gibi" görünen mutlu bir sükûnet fark edilmiştir [Resim 45].)

La Tour ve nice portrecinin resimlerindeki yüz ifadelerinin çeşitliliği, tabiattaki çeşitlilik midir gerçekten? Daha ziyade bir toplumsal mimikler repertuarı olamaz mı? Çeşit çeşit yüzlerce perdeden oluşan bir komedi, maskenin deritenleriyle iç içe geçtiği bir maskeli geçit olamaz mı? Fizyonomi oyunları, ruhların çokluğunu mu, yoksa alışkanlıkların enfes esnekliğini mi açığa vurmaktadır?



44 Maurice Quentin de La Tour (1704-88), *Manelli'nin Portresi*, 1752-53.



45 Jean Baptiste Perronneau (1715-83), *Jean Baptiste Oudry*, 1753'e doğru.

Her tarafta zevkin, kibarlığın, alaycı anlayışın birörnek imparatorluğu değil midir karşımıza çıkan? Bu şahsiyetlerin hepsi, Fransızca konuşan ve sohbetle neşelenen aynı âlemin sakinleridir.

Portreler cemiyet âleminden kimselerin portreleri olunca, daima içlerinde gerçekliğe karşı çıkan şeyi, sürekli bir vakar sergileyen o katılığı ve şatafatı düşünmek gerekir; yüz ifadelerini, yüz buruşturmalarını, kırıtkanlıkları, moda oyunlarını, kendiliğinden hareketlerin parodisi olan yapmacıkları... Görünür çehrede, kendini taklide sunan çehrede yapaylık vardır. Onu fazla sadık bir biçimde kopya etmek, yalanın tuzağına düşmektir. Portrecinin modelinin tam görünümünden başka bir şeyi taklit etmesi gerekmez mi – tam da sanat adına? Diderot böyle düşünür ve La Tour'a, Chardin'e getirdiği eleştiriye benzer bir eleştiride bulunur: "La Tour'un çalışmalarında karşımıza çıkan tabiat, her gün gördüğümüz kusurlarının meydana getirdiği sistemdir. Şiir değildir bu; sadece resimdir (...). Bu ressam hiçbir zaman muhayyileden gelen bir şey üretmemiştir, tekniğin dehası vardır onda; harikulade bir makinedir."

Bununla birlikte, bireysel tabiatın taklidinin en ateşli savunucularından birinin, "tabiatın ta kendisi"nin bulunduğu bir resim karşısında burun kıvırması ilginç değil midir? Fazla sadık taklit onun hoşuna gitmiyor mudur? Ayrıntılar ona yersiz mi geliyordur? Nice çağdaşı gibi "bireysel hakikatlere" güvenmiyor mudur? *Encyclopédie méthodique*'teki "Hakiki" maddesini (Robin'in kaleminden çıkmıştır) şaşkınlığa kapılmadan okumak mümkün değil: "Mareşal De Saxe'm hantal ve tıknaz gövdesini bir köle ruhuyla kopyaladığı için Pigalle haklı olarak eleştirilere uğramıştır. Boylu poslu bir orantı, güçlü kuvvetli ve göze batan biçimler, gelecek nesillere bu savaşçının hem ruhunu, hem de tarihin betimlerken ona mal edeceği çevik ve gürbüz fiziği daha iyi resmederdi." Büyük savaşçının şişmanlığının kazaen ele verdiği manevi bir hakikate sahip çıkarken söylenen saygı dolu bir yalan: Demek ki sanat, yaşla ve hantallıkla biçimsizleşen bir özün haklarını iade etmekle görevlidir – IV. Henri'yi birkaç parmak büyütmekle, Voltaire'i gençliğine döndürmekle. Aynı *Encyclopédie méthodique*'teki "Portre" maddesinin yazarı, her simada "bireysel farklılığa özelliğini veren" ayrıntıların saptanmasını tavsiye ettikten sonra, "genel etki"yle, çehre fikriyle yetinilmesini ister: "Böylece sanatta her şey ideal olur, her şey sihirli olur. Hakikatin en

kesin dışavurumlarına kadar sokar yalanı, izleyicilerin gözlerini büyüler; onlara bir nesnenin temsilini sunmak içinse, sadık taklitten ziyade saygınlığı kullanır." La Tour'dan daha iyisini yapmak için, silen, kasten abartan, fazla titiz "kalıp"tan dışavurumsal fikre/ideaya geçen idealleştirme adına söylenen yalana razı olmak mı gerekir? Diderot'nun ve onunla beraber kamuoyunun bütün bir kesiminin dilediği, ayrıntının ortadan kalkması değil, "görünür nesne" olarak, gözler önüne serilen "şey" olarak çehrenin barizliğinin derhal veciz bir anlam sistemiyle aşılmasıdır. La Tour'daki manevi anlamlar Diderot'ya zayıf ya da çarpık görünür. Dolayısıyla Diderot'nun Chardin'i ve La Tour'u her şeyleriyle sevmesine engel olan da budur: Maddi envanter çıkarmaya duyduğu o ansiklopedici tutkuya rağmen, mevcudiyetler üzerinden anlam bildiren bir söylem algılaması gerekir; güzel ama dilsiz mevcudiyetlerle yetinmez. Mevcudiyetin esrarının ressamı olan, nesnelerin cevheri ve ışığı içinde yalın biçimde sunulmuş varlığı zikreden Chardin'den, manevi duygular uyandırabilecek bu *söylem* sadır olmaz. Büyük şiirin dramatik bir durumun geliştirilmesi dışında tasavvur edilemediği bu çağda, 18. yüzyılda *edebi* sesini bulamamış bir başka şiirin şansını korur. Karakterler ve tutkular –mümkünse büyük karakterler ve büyük tutkular– önünde düş kurmak istenir ve bir portrede bile bir olayla karşılaşmamaya pek rıza gösterilmez. Bu zevk hiç kuşkusuz üstün sayılan türe, tarih resmine, yüzyıl boyunca gösterilen öncelikli ilgiyi açıklamaktadır. Zira büyük bir eyleme bağlanan kahramanları, tarih resmi (mitoloji, antik ya da modern tarihten alınan tarihsel sahneler) takdim eder: Olayın icap ettirdiği tutkunun yüce mimiği, nasıl ki oyuncuların yüzlerinde aranıyorsa, onların yüzlerinde de aranmaktadır. Bu yüce türde, resmin bütün biçimlerinin sentezine hayran olunmaktadır: "Tarih ressamı aynı anda hem tabiatın tüm biçimlerini, etkilerini, hem de insanın duyabileceği bütün hisleri yakalar." Usta işi bir mizansen (ressamların "kompozisyon sanatı" dedikleri şey) izleyicinin ruhuna şiir duygusunun ürpertisini yaşatır. Bütün çağdaşlarının duyarlılığını temsil eden Diderot'ya göre, günlük yaşam ressamı, "düpedüz taklitçidir, ortak bir tabiatın kopyacısıdır"; buna karşılık tarih ressamı, "ideal ve şiirsel bir tabiatın adeta yaratıcısıdır". Tarih resmi sabit bir gösteri, muhteşem bir pantomim hazırlar: Ruhun büyük hareketlerinin hakikatlerini ortaya koyabildiği

halde, yanıltıcı olduğu mu ilan edilecektir? İşte bunun içindir ki *Encyclopédie méthodique* yazarı, Reynolds'un temel ilkelerine sadık kalarak, portrecinin kendini "tarih türü"nde yetiştirmesini bekler: "Portrenin kendisi bir yalansa, tarih türünde çalışma yaparak sanatın büyük yalanlarım kanıksamış olan sanatçının portre çalışması olsa olsa daha iyi sonuçlar verir."

Tarih resmi –tiyatrodaki tonlamalar ve el kol hareketleri gibi– bir tutku belagatinin hâkimiyeti altındadır. Bu temel ilkelerin bazılarını tekrar gözden geçirmeye bazen meyledilse de, belagatin meşruluğunu sorgulamak kimsenin aklına gelmez. Hiddeti, hazzı, şaşkınlığı, minneti ifade etmenin en iyi yolları üzerine tartışılabilir; fakat duygunun tam mimiğini verebilmek gerekmektedir: Bir tablonun değer kazanmasının önşartı budur. Le Brun'ün çizdiği tutkusal tiplere saygı göstermemekte herkes serbesttir, fakat tutku tipolojisini görsel olarak tercüme etme gerekliliği bertaraf edilmez. Biçimleri, varlıkları, bilinç hallerini farklılaştıran sonsuz nüans çeşitliliğini kabullenmeye ne kadar meyilli olursa olsun, Diderot (bütün dönemi gibi), devralmış olduğu sınıflandırmaya uygun olarak tutkuların ve yetilerin, *ne varietur* (değiştirilemez), sınırlı "adlar dizinini" çıkaran bir psikolojiye bağlı kalır. Tabiatın ürettikleri karşısında, biçimlerin bir tipolojisini çıkarmayı istemez. Duygu yaşantısı karşısında, ruh hareketlerinin tipolojisini bertaraf etmekte çok zorlanır.

Gerçekte, resimlerdeki insanları yüzlerinden tanıma, Diderot'ya göre, hem azami bireysellik hem de tipe bağlı azami dışavurumsallığı içermelidir: "Resimden anlamayan bir oyuncu zavallı bir oyuncudur; insanları yüzlerinden tanımayan, anlamayan bir ressam zavallı bir ressamdır. Dünyanın her yerinde, her diyarın; o diyarın her taşrasında; taşranın her kentinde; kentteki her ailede; bir ailenin her bireyinde; bir bireyin her ânında ayrı bir fizyonomi, ayrı bir ifade vardır." Bireyleşmenin özü bundan iyi ifade edilebilir mi? Fakat duyguların iyi okunması, ifade işaretlerinin çözülmesi şartı giriverir araya; Diderot ressamın, ruh hallerini hiç karanlık bir yön bırakmadan anlamasını sağlayacak bir kavrayış göstermesini bekler; sanatçının ancak okunabilir ve hemen teşhis edilebilir duygular önermesi gerekecektir: "İnsan öfkeye kapılır, dikkat gösterir, meraklıdır, sever, nefret eder, hor görür, küçümser, hayran olur; ruhunun her hareketi de, bizi hiç yanıltmayan açık, bariz çizgilerle yüzünde be-

lirir (...). Duygu hakkında kararsız kalınıyorsa ressamın çizdiği yüz ifadesi zayıf ya da sahtedir."

Burada dile getirilen, tutkuların hastalık olarak teşhisi ya da karakterlerin yüzlerden teşhisiyle ilgili bir programdır. Konuşulan dilden önce gelen işaretlerin, mimiklerin, davranışların alışıldık dilinin de kendi söz dağarcığı vardır. Hayli farklı ilkelerin yol gösterdiği Lavater ve Gall, kafatasının, alnın, burnun, "düz ya da kıvırcık saçlar"ın yapısına dikkat eder ve –Hegel'in deyişiyle– ruhu bir kemik haline getirmeye giden tehlikeli yola girerler. Nasıl ki Rönesans felsefesinin söz ettiği gök cisimlerinden insana enerji akışı düşüncesini Mesmer yeniden canlandırmışsa, Lavater de "imzalar" öğretisine döner. Rönesans felsefesine gitmese de, "alışkanlıklarımızın değiştiremediği yüzümüzün çeşitli kısımları hakkında hiçbir yargıda" bulunmasa da, insan yüzüne düşüncelerin, tutkuların ve mutat meşgalelerin çizdiği işaretleri araştırmaya hakkı olduğunu zanneder. İnsan yüzü, Lavater'in tam bir şifre çözümü işlemine tabi tutmayı umduğu bir hiyeroglif metnidir. En enerjik tutkuların en "doğal tutkular" olduğu farz edilirse, bu durumda bedenin statik ve dinamiğinin ruhsal rahatsızlıkların hakiki şifresi gibi okunabileceği, hem ilksel hem de hep güncel olan bir evrensel dilin repertuarı çıkarılır. Antoine Coypel, 1721'de yayımlanan *Söylev*'inde, bu fikri daha o zamandan uzun geçmişi olan bir geleneğe uygun şekilde dile getiriyordu: "Ressam, davranışları ve tutumlarıyla, sözün yerini doldurmakla kalmayıp, gücünü de taklit etmeye ve yeryüzündeki bütün uluslara sesini duyurmak için belagat bilgisinin öğrettiği duyguları ve ruh hareketlerini ifade etmeye çabalamalıdır." Tutkudaki bulanıklık, *erbabı* için olduğu gibi ressam için de, ikircikli anlamı olmayan bir anlatıma dönüşür böylece. Ruhun "belirtilerini inceleyen bir bilim" arayışı, o dönemin en büyük iddialarından birine tekabül eder: Çözümleyici zekâ teamüller öncesi bir dünyadan yola çıkarak bütün sorunları baştan ele almak ister. Kökendeki tabiat tecrit edilmeye; sınırları olmayan bir dilin, gerçek bir "eylem dili" olan evrensel bir pantomimin tekrar oluşturulmasına çalışılır.

Dolayısıyla ideal biçim tipolojisini doğal çeşitlilik adına kınayanlarda bile, epey az çeşitlilik arz eden manevi ya da tutkusal tipler kurmaya yönelen bir duygu belagatinin varlığını sürdürdüğü görülür. Buradan da, en çarpıcı örneği tarih resminin tiyatrovari *pat-*

hos'unu köylü ortamına nakleden Greuze'ün eseri olan o ilginç sanat çıkar. Bu dokunaklılık, biçimin bütün bireysel çeşitlemelerini kabul eden ve ressamın "aşağı ve ortak" bir tabiatı taklit etmekten artık çekinmediği gerçekçi bir evrenin bağrında açılmaktadır. Geleneksel tarih resmi, ideal tutkuları ideal bir tabiat içinde takdim ederken, şimdi bu aynı tutkuları, ilke olarak hiçbir özgünlüğün (öncelikle de toplumsal koşul özgünlüğünün) dışlanmayacağı günlük tecrübe dünyasında eyleme geçirmek söz konusudur. Geleneksel bir psikolojinin kalıbına dökülen duyguların idealliğini yüceltmek için biçimlerin ve nesnelerin idealliğini reddeden melez bir sanattır bu. Oğul *nankör*'dür, baba *cömert* ve *saygın*'dır, nişanlı kız *çekingen*'dir vesaire. Nesnelerin hakiki mevcudiyetiyle tutkuların belagatini birleştirmek istemiş olduğu için çoğu zaman iki durumda da sanat kaybeder. Zira bireysel farklılığın tasviri sessiz bir dinginlik ister; duyguların anlamlılığı da görünürlükte büyük bir tasarruf ister. Oysa hem aşırılık hem de tıkanıklık içindeyizdir. Burjuva dünyası kendine göz alıcı bir dramaturji arar. Onun işine yarayacak tek şey de roman veya Hogarth tarzı yergidir.

Aydınlanma felsefesinin iyimserliği, tabiattan almış olduğu melekeleri doğru kullanırsa her insana, asırlık bir itaat ve otorite geleneği tarafından yüceltilmiş bile olsa yanlışlara, sahtekârlıklara, önyargılara itiraz etme yetkisi verir. Franklin, yıldırıma gem vurarak her fırtınada mucize diye çığrınma hakkını alır batıl itikatın elinden. Ama bu özgürleşme, tabiatın büyüsünü bozsa da, bireyleri birbirleriyle yardımlaşmaya, yani ortak aklın eşit ışığı altında birbirini tanıma ve birbiriyle tanışmaya zorlar. Kendini özgürce öne süren birey, tekilliği içinde tecrit olmaz: Özgürlüğünün tadını ancak sahici bir biçimde iletişim kurarak çıkarır. 18. yüzyılda, bireysel varlığın kendini başkalarına hitap etme ve karşılıklılık koşuluyla tanımladığı, açıkladığı ve kabul ettirdiği bütün sanatların (mektup, sohbet, özyaşamöyküsü) gelişmesini buna borçluyuz. Bu içtenlik talebinin sık sık yalancılıkla itham edilmiş bir sanat bağlamında tezahür ettiğini görmek de ilginç.

Pastelcilerde, özellikle de La Tour'da, toplumsal bağlanmanın işareti dışsal simgelerden (giysiler, dekorlardan) ziyade, hemen o

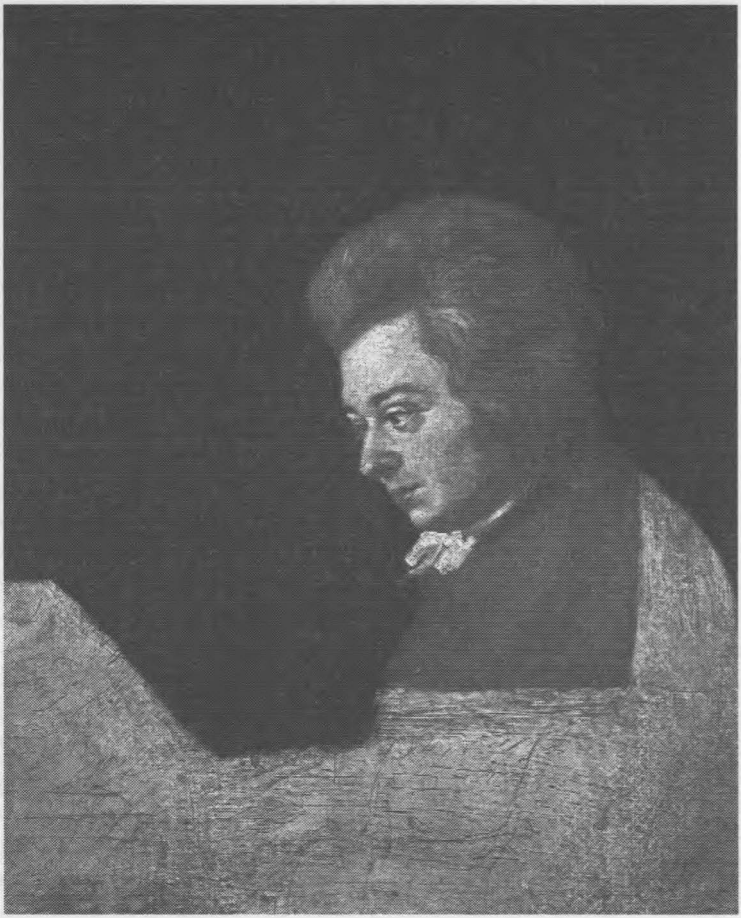
anda kavranan ifadede, bir muhatabın mevcudiyetini ve elikulağında bekleyen nükteli sözün daima sezildiği anlık bir mizahta bulunur. Alain, "pastelin kırılgan yüzeyinin hakiki desenin çizgilerini andırdığını" söyler; yine de bunun sonucunda, "rengin daima süs ve yapmacık unsuru haline geldiğini; ifadenin de daima bir anlık süs unsuru olduğunu" görür. "Bunun içindir ki pasteldeki tebessüm, o gönülden vaat değildir; daha ziyade pişkinliğe varan, beğenildiğinden eminliktir. Bu yüzden pastelle yapılmış bütün portreler birbirine benzer – tıpkı toplumda bütün şebekliklerin birbirine benzemesi gibi."

Fakat buna karşılık, deha kendi yasasını dayattığında, nasıl bir ağırbaşlılık, nasıl bir yalınlık olmaktadır! Ölümüne yakın, Mozart ölümsüzlüğü seyre dalar [Resim 46]. Kısa süre sonra sağırlığa gömülecek olan Goya, endişeli görüntüsünü yakalar [Resim 47]. İletişimin doğal olmayacağı ve ruhun kendini bir ızdırap gibi tanımlayacağı zamanlar yaklaşmaktadır.

ENERJİ VE DEHA

Greuze'ün dokunaklı gerçekçiliği, tabiatın taklidi üzerine düşünme çabasının son hali değildir. Klasik idealizmin büyük derslerinden biri tekrar düşünülecek, değişikliğe uğratılacak, entelektüel anlamından yoksun bırakılacak ve yeni bir anlama yönlendirilecektir.

Somut dünyanın sunduğu özel biçimleri kusursuzlaştıran, gayri mükemmel bir biçimde güzel olan bir sürü nesnede maddenin bozduğu bir uyumun dağınık ipuçlarını arayan idealist taklit, (Reynolds'un öte-dünyaya değil, bu dünyaya yerleştirdiği) mevcudu olmayan bir modele göz dikmişti. Düşüncenin yol gösterdiği sanat ve sentezleme faaliyeti, görünmez bir mükemmeliyetin görünür bir suretini üretme hedefini koyuyordu önlerine. Dolayısıyla sanat eserinin, o zamana kadar algılamamızdan kaçmış bir gerçekliği duyumsanabilir kılma gibi bir ayrıcalığı vardı; şeyler evrenine mutlak bir yenilik getiriyordu: Özler evreninin o zamana kadar yakalanamamış bir yansıması, "genel olarak tabiat"ın örtülü kalmış bir veçhesi. Böyle kavrandığında, güzel eser ne duyumsanabilir olanın tam karşılığıydı, ne de keyfi bir icat: Esinlenerek yaratma, mutlak biçimle-



46 Joseph Lange (1751-1831), *Mozart*, 1782-83.



47 Francisco de Goya (1746-1828), *Otoportre*, 1783.

rin ebediliğine, tabiatın "kazalar" sonucu biçimsizleşmiş olan değişmez niyetlerine ortak olmayı arzuluyordu. Reynolds'un deyişiyle "tabiatı yine tabiat aracılığıyla düzelten" deha, düşünülmüş bir mükemmeliyeti görünürlüğe kaydetmeye çalışıyordu. İdeal olanı sadece eskilerin algılamış olduklarını düşünen kimileri, onların şefaatçılarına, aracılarına dönüşürler.

Ama tabiat imgesi 18. yüzyılda değişim geçirir. Artık ideal tiplerin büyük ambarı değil, maddi bir dinamizmdir, oluş halinde bir enerjidir, üretmekten bezmeyen bir kaynaktır. Tanrısal inayete bağlı bir güç olmaktan çıkıp en üstün irade haline geldiğinden, hiçbir hükümranlık onu aşamamaktadır. Rönesans'tan gelir bu fikir. Aristotelesçiliğin, Epikurosçuluğun ve Stoacılığın iç içe girdiği koca bir gelenekten geçer.

Shaftesbury ya da Leibniz'in önermiş oldukları doğal oluşum ve yaratıcı faaliyet imgelerini materyalist bir anlamda işlemek imkânsız değildi. "Ey kadirimutlak deha!" diye haykırmıştı Shaftesbury, "can ve ilham veren tek Güç sensin!... Nüfuzun evrenseldir senin: Her şeye nüfuz edersin sen. Yaşam ilkesi her yere yayılır ve sonsuz çeşitlenir; bütün evreni kaplar; hiçbir yerde sönmez. Her şey yaşar; varlıkların art arda gelişiyle de her şey tekrar yaşar."

Leibniz ise estetik fiili, zihinlerin, "her ne kadar daha ufak da olsalar Tanrı'nın eserlerine benzeyen bir şeyler üretebilmesini" sağlayan karışık bir irade olarak tanımlamıştır. Zihinler, özellikle de sanatçıların zihinleri, "mahlûkat âleminin canlı aynaları ya da imgeleri" olmakla kalmayıp, "her zihin kendi faaliyet alanında bir tanrı gibi olduğundan, ayrıca bizzat Tanrı'nın, yani bizzat tabiatın yaratıcısının, evrenin sistemini bilebilen ve yapım parçalarıyla ondan bir şeyleri taklit edebilen imgeleridir." Kabul edin ki, tabiatın gücünün her şeye kadir olması, bir yaratıcı Tanrı varsayımına başvurmaktan sizi kurtarır: Leibniz'in akıl yürütmesi geçerli değil mi? Biz tabiata dahil değil miyiz? Ve tabiat içimizde faaliyet halinde değil mi? Onu taklit etmek, onun ürettiklerini dışarıdan gözlemlemekten ibaret olmayacaktır, onun itkisine maruz kalmak, hareketine katılmak, onu sürdürmek, tamamlamak ve bize ilettiği bir yetenekle *onun suretinde* yaratmak olacaktır. İdealist teorinin salık vermiş olduğu gibi, *içsel* bir taklit dışsal bir kopyaya, tabiata ortak olmak "mekanik" bir röprodüksiyona yeğ tutulacaktır. Yalnız, deha artık "zihnin bir ışığı"

(Félibien) ve bir zekâ kolaylığı gibi tanımlanmamaktadır; tabiatın meçhul bir gücünün insandaki etkinliğidir, tabiatın sanatçı aracılığıyla eserini sürdürmesini sağlayan yaratıcı bir güçtür. "Deha," diyecektir Kant, "tabiatın sanata bir kural dayatmasını sağlayan doğuştan gelen mizaç yatkınlığıdır." Dahiyanelik, başlangıçta kopmuş olduğumuz ideal doğruyu vargücüyle tahayyül edebilme kabiliyeti değil, en yüksek gücün halihazırda içimizdeki mevcudiyetidir ki, bu da enerjidir. "Yaşam enerjiden ibarettir; enerji de bedenden doğar, akıl enerjinin dışarıyla bağı ya da çemberidir. Enerji, ebedi tadım ve mest oluştur (*délectation*)." Blake'in şeytana mal ettiği söz: Fakat unutmayalım ki, Almanlara göre, dehadan "iblisane"ye geçmek kolaydır. Bu canlılık aklı, bilimi, beğeniyi ve entelektüel sezgiyi dışlamadan bütün yetilerimizi seferber eder. İçeriden harekete geçiririz, ama bu içsel gereklilik kendiliğindenliğimizle, en serbest atılımımızla çakışır. Tabiat'ı Tanrı'nın, tabiat güçlerini ideaların yerine geçirmek kaydıyla, maneviyatçı felsefenin (doğuştan fikirlerden, tanrısal coşkudan söz eden) dili olduğu gibi tekrar benimsenebilir şimdi. Coşku artık sadece bir saf biçimler dünyasının vecd içinde gönül gözüyle görülüşü değildir: Daha ateşli ve daha karmaşık bir sarhoşluktur.

O gün bugündür, ressamın tabiatı, taklit etmeyi seçtiği dış nesnenin tabiatından çok daha önemlidir. Sanatçının ürettiği nesne, var olan gerçeğin kopyası değildir sadece; ilave bir gerçektir, *natura naturata*'nın (doğurmuş doğa'nın) yeni bir fragmanıdır. Diderot şöyle yazar: "Nesnelerinizi, tabiatta olmayan kendi güneşinizle aydınlatın; gökkuşağının çırağı olun ama kölesi olmayın." Demek ki sanat yeni bir ışık kaynağıdır; dehanın sıcaklığı da alıştığımız dünyaya yeni bir dünya katmaktadır. Tam anlamıyla taklide dayalı bir tür olan portrede bile, ressamdan, katı benzerliğin kurallarını gayri ihtiyari ama kaçınılmaz bir biçimde ihlal eden özgün bir gücün atılımını sergilemesi beklenir. Diderot'nun zikrettiği usta, çalışmasının verdiği şevkle, modelinin hatlarını "birebir kopya etmeye çabalar durur beyhude yere". Unutulmuş ve bilinçdışı hale gelmiş ("o farkına varmadan fırçasına yön veren") kurallar demek olan özgürlüğü ve bilgisi, gördüğünü bozmaya, saptırmaya sevk eder onu: "Durmadan döndüğü kendi tarzı, kötü alışkanlığı, rengi olmasındandır bu; onun bir karikatürü güzel yapmasından, kötü ressamınsa bir karika-

türü çirkin yapmasındandır. Kötü ressamın modeline benzeyen portresi, o şahısla birlikte ölür; ustanınkiyse ilelebet kalır." Estetik başarı bir sapmadır.

Sanatçı, özerk bir varoluş talep edecek olan benzeri görülmemiş bir gerçekliğin yaratıcısıdır. Deha dokunduğu şeye yaşam verir. Bu yüzyılın sonu, Prometheus mitosunun yeniden doğuşunu, bununla birlikte de tanrının ayrıcalıklarına karşı icap ettirdiği kahramanca çabayı ve başkaldırıyı görecektir. Gerçekte 18. yüzyıl, dehanın canlandırıcı gücünü Titan'ın değil, heykelci Pygmalion'un hikâyesiyle anlatmayı tercih etmiştir. Yaratıcılık coşkusunun atılımlarıyla âşığın duyduğu arzunun atılımlarını karıştırır gibi yaparak anlatılabilen ya da temsil edilebilen hafifmeşrep bir masaldır bu. Model ile kopyanın, taklitçi ile taklit edilen nesnenin ikiliğini aşmanın simgesel yolunun aşk olduğu bir masal: Erotik bağ sanatçı ile eseri ateşli bir vuslat içinde birleştirir. Bu hikâyede kutsala hakaret eden hiçbir meydan okuma yoktur; tanrılar bile razıdır. Yine de materyalist bir masal çıkarılabilir bundan: Maddenin aşkla canlanması, bir taşın uyanıp ılık bir ten haline gelmesi, mutlak bir biçimde cansız özün olmadığını, mermerin bile uyumakta olan bir enerji ve bir duyarlılık içerdiğini söylemenin bir yolu değil midir? Boureau-Deslandes'ın, La Mettrie'nin ve Diderot'nun tahayyül etmekten hoşlandıkları da budur. Onların kafalarındaki tabiat temsilinde, bütün varlıklar bir üst yaşama yönelir, mineraller bitkileşir, bitkiler canlanır, üstün hayvanlar insanlaşır. İnsan da şekillendirdiği bütün nesnelere can vermezse nasıl aşar kendini? Gizliden gizliye organikleşmeyi, hareket geçip yaşamayı arzulayan şu madde parçacıklarına nihai atılımı sanatın kazandırabilmesi gerekir: Esere aktarılan yaratıcı dehanın fokur fokur kaynama hali, hararet ve nabız atışına dönüşür. İlk çarpıntının, karşılıklı ilk bakışın, ödüllendirilen aşkın harikulade ânına göndermede bulunmak (bazen yavanlaşsa da) ressamlar ve heykelcilerin hoşuna gidecektir. Operaya aktarıldığında da heykelin en başından itibaren tül örtü altındaki bir aktris olduğu müşfik bir düete vesile olur... Aydınlanmacıların iyimserliği mükemmel ifadesini bu masalda bulur: Sanatçı muradına nail olduğu gibi, üretmeyi başarmış olduğu bu mükemmeliyete âşık olur, tamamlanmış eserin de aşkla yaratıcısına geldiğini görür. Aynı anda hem yaratıcılık arzusunun, hem de tatmin edilmiş arzunun masalıdır bu. Goethe, önce bu

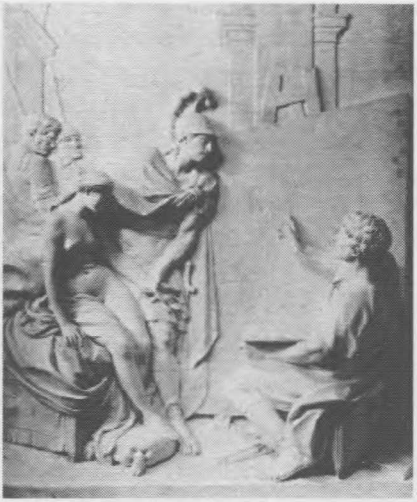
temanın cazibesine kapılsa da, Jean-Jacques Rousseau'nun *Pygmalion*'u hakkında sert ifadeler kullanmıştır: Sanatçının eseriyle başgöz olmayı arzu etmesi iyi bir şey değildir; sanat bir mesafe, bir kopuş, bir ayrılık gerektirir; âşığın şu cıvık suç ortaklığını değil. Eserinde kendine âşık olmak, bununla sevilmeyi beklemek, Narkissos'un uğursuz tutkusunun azıcık değiştirilmiş bir biçimi değil midir?

Bununla birlikte Goethe, sanatçının, tabiatın kendi şaheserlerini üretmek için kullandığı araç olduğunu savunmaktan vazgeçmemiştir. Kendini aşmak ve kendini seyre dalmak için tabiat, yaratmanın hükümran güçlerini aktarmaktadır insana. Bu güçler sayesinde, insan kendisi olmasa ancak bir anlığına açılabilecek bir güzelliği ebedileştirecektir. Sanat, tabiatın uçucu güzelliğinin kalıcı biçim haline gelmesini sağlayan araçtır: İnsanın dünyaya yönelttiği sadık bakış ve bu bakışı daha sonra dönüştüren üslup, insanla tabiatın birlikte selamete erdikleri fiildir.

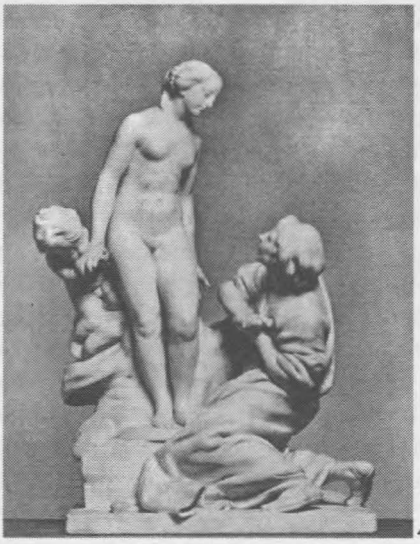
Sanat eseri, ânı mevcudiyete dönüştüren bir düzen kurar – gelecekle geçmişin dahil oldukları ve barıştıkları bir mevcudiyete. Biçim, güçlü ve esrarengiz bir şekilde, hepten elden kaçma tehlikesi olanı bağlar. Böyle tanımlanan biçim de dış bir modelin taklide dayalı kopyası olmaktan çıkar. Temsil edilen nesneyle, onun benzersizliği ya da idealliğiyle çok uzun zaman uğraşılmıştı: Taklit edilen şeyin eninde sonunda yaratıcı fiilden ve güzel biçimler oluşturma gücünden daha az önemli olduğunu fark etmenin vakti gelmişti. Hakiki benzersizlik sanatçının bilincinde bulunur; aynı zamanda, tabiattan aldığı enerjiyle ayakta duran yaratıcı enerji de gayrişahsi bir güçle dayanışma içinde olduğunu kabullenir. Goethe'ye göre, her şeyle bağlantılı ve benzersiz olan tahayyül halindeki bilinç, somut dünyanın aynası olmaktan çıkmamalıdır. Sanatçının şahsiyeti aracılığıyla doğal evrenin gözle görülür güzel yüzeyleriyle karşılaşmak için ilerleyen, tabiattaki derin bir enerjidir. Yaratıcının özgürlüğü ve onun hükümran hayal gücü, evrensel gereklilikle örtüşme fikrinden ancak coşku duyabilir. Sanat, kozmik bir doğurganlığın insani uzantısıdır.

SANATÇININ İMTİYAZLARI

Apelles, Büyük İskender'in cariyelerinden birinin portresini yaparken, modeline âşık olur. Hükümdarın ressamıyla dostluğu o kadar büyüktür ki, genç kadını ona bırakır. Apelles ile Campaspe konusu, 18. yüzyıl sanatçıları için ressam atölyesinin geleneksel görüntüsünü canlandırma vesilesi değildir sadece [Resim 48]: Anekdot daha da simgesel bir anlam kazanır. Ressam, o zamana kadar hükümdara ait olmuş olan bir Güzelliğin sahibi haline gelir. Bu bağış aracılığıyla İktidar, Sanat'a hakkını teslim eder. Bu sahneyi ele alan sanatçılar da filozoflar gibi mülkiyetin emek üzerine kurulu bir hak olduğunu –kendi tarzlarında– hatırlatmıyorlar mıdır? Güzellik, dünyanın bütün güzellikleri, onun suretini ölümsüz bir eserle yüceltmeyi bilenlere değilse kime ait olmalıdır peki? Ama Campaspe efsanesi, özellikle de Pygmalion mitosu [Resim 49], yaşamın (ya da yaşam yanılsamasının), nesnenin halihazırdaki mevcudiyetinin (ya da simulakrumunun), sanatın kendi yasası, yani biçim özgünlüğü gerekliliğinin hüküm süreceği farklı bir düzenin kurulmasından daha değerli olduğunu ima eder. Burada mecazlı ifadesini bulan estetik, başka bir bağlama oturtma ya da çehresini tümden değiştirme hususundan ziyade, bedenlerin, duyguların ve hareketlerin yakınlığına inandırabilen taklide dayalı bir gerçekçiliğe bel bağlar: Bunun ampirik evrende olduğu gibi tadına varmamıza engel olan tek şey maddenin cansızlığıdır. "Heykelin insan suretine dönüştüğü nasıl ifade edilir? Hem kafasına yaşam ve düşünce, hem de bütün bedenine ten duygusu vererek, öyle değil mi? Fakat mermerden ibaret kalmasına rağmen güzel bir heykelde bütün bunlar vardır; Pygmalion heykeli de düşünce ve yaşamın tanrısal karakterine sahip olmamış olsaydı, o heykelci, eserine çılgınca âşık olmazdı. Sanatçıyı sevinç ve hayretle dolduran mucize, taştan yapılmış o güzel adalelerin hakiki etten adalelere dönüşmüş olmasıydı" (Diderot). Dolayısıyla eserin özerk yapısı sanatçının nihai amacı değilmiş gibi görünür: Onun aradığı, hani neredeyse gerçek yaşamdır, eserin yanıltıcı başarısıyla elde edilen canlı mevcudiyettir. Model (Campaspe) de söz konusu olsa, tene dönüşmüş mükemmeliyet (Pygmalion heykeli) de olsa, sanatçının dehası ödülünü, eserin kendisinde değil, yaşanan mutlu-



48



49

48 Étienne Maurice Falconet (1712-91), *İskender ve Campaspe*, alçak kabartma.

49 Étienne Maurice Falconet (1712-91), *Kendi Heykeline Bakan Pygmalion*.

lukta bulur. Böylece, sanatın yaşamı üstün bir mükemmeliyete eriştirmek yerine, güzel bir kız tarafından sevilmek gibi mutlu bir imtiyaza erişme yolu olarak devreye girdiği görülür. Bu hazcı gerçekçilik eğilimi, bağımsız bir biçimler evrenine göz dikilmemiş olması, 18. yüzyıldaki eserlerin büyük bölümüne özelliğini veren sevimliliği ve yaratıcı gerilim noksanlığını anlamamızı sağlar.

Bu gerçeğe benzerlik modasını, yaşanan görünüme bu sadakati, seyirci talep etmektedir; bir tarih tablosunda çizim sanatının, renkler arasındaki ahengin, kompozisyon ilminin, geçmişteki şahsiyetlerle mitolojideki şahsiyetlerin temsil edilen sahneye *uygun* ilişkiler, kostümler ve ifadelerle boy gösterecekleri bir gösteri sunmak için elbirliği etmelerini sever o. Louvre Salonları'yla birlikte, hüküm verme, karşılaştırma ve tartışma fırsatları çoğalır. Aydın meraklılar tarafından eserlerin meziyetlerinin serbestçe takdir edildiği ve dile getirildiği sanat eleştirisinin doğduğu görülür. O zamana kadar, hükümde bulunma ve karar verme hakkını Akademiler (yani ressamlar) ellerinde tutuyordu. "1737'den itibaren," diye yazar André Fontaine, "Akademi'nin kitapçıkları bile 'aydın seyirciler'in görüşünü istemektedir ve Salon'u ziyaret için davet edilen 'sade vatandaşlar'ın fikirlerini ağırbaşlı bir biçimde ifade etmeleri üzerine kimse infiale kapılmaz." Diderot'yla "edebi tür" saygınlığına erişecek olan bu yeni türde La Font de Saint-Yenne, Baillet de Saint-Julien, Bachaumont ve Raynal öne çıkacaklardır.

Diderot'daki yaşam sezgisi elbette şaşırtıcı bir keskinliktedir ve döneminde herkesin paylaştığı fikirlerin hayli ötesine taşır onu. Fakat bir sanat eserini yargıladığı vakit, bütün çağdaşları gibi, oyunculardan istenenlere hayli benzer talepler dile getirir: Bir mimiği, bir duruşu, bir mizanseni, temsil edilen olaya bağlı olarak eleştirir. Falconet'nin alçak kabartmasında, Campaspe'nin çehresinin ifade ettiği mazbutluğu tasvip etmez; bu kadın hazzı bilen biriydi, Falconet onu "terbiyeli bir genç kız" haline getirmiştir (...). "Bu başın karakteri yanlıştır."

Bu dışavurumsal hakikat kaygısı yeni bir şey midir? Elbette hayır. Leonardo'dan Le Brun'e, ressamlar tutkuların karakterlerin yüzünden okunmasıyla ilgili temel ilkeleri tanımlamaya uğraşmışlardır. Bu ilkeler, sanatın dışında, insan tabiatının şifresinin çözülmesine de uygulanabilirdi. Bir bilim mi söz konusudur peki? Fransa'da,



50



51



52

50 Franz Xaver Messerschmidt (1736-83), *Zevkten Ağzı Kulaklarına Varmış Bir Budala* (mermer).

51 Goethe'nin ve küçük Von Stein'ın siluetleri, Johann Caspar Lavater'in *Physiognomische Fragmente*'sinden (1775-78) alınmış levha.

52 *Maymunlar, vs.*, Johann Caspar Lavater'in *Physiognomische Fragmente*'si (1775-78) için R. Schellenberg tarafından oyulmuş levha.

Aydınlanma Çağı'nda, çok sayıda makul düşünce insanı, aslında sadece *tutkular*'a (yani ruhun geçici hareketlerine) uygulanabilir bir bilginin *karakterler*'e (yani şahsiyetin sürekli yapılarına) teşmil edilebileceğinden kuşku duymaktadır.

Yaşamının sonunda, tuhaf "karakter figürleri" yontarken, Franz Xaver Messerschmidt için önemli olan, insan tiplerini tespit etmekten ziyade, endişe verici tezahürlere karşı bir cin kovma büyüsüne girişmekti. Karikatürün en uç noktasına vardırılan mimik, tedirgin bir bilincin kişisel tiyatrosunda araya soktuğu bir işarettir [Resim 50].

Zürihli papaz Lavater'e göre, Tanrı'mn çoğaltmaktan ve hakiki "erbabı"na görünür kılmaktan hoşlanmış olduğu işaretler aracılığıyla yüzden karakter okuma, insan ruhunun esrarına en emin yaklaşım yollarından biridir. *Physiognomische Fragmente*'de (İlmikıyafet Fragmanları, 1775 ile 1778 arasında yayımlanmıştır) Goethe'nin ve gravürcü Chodowiecki'nin katkısından istifade edilmiştir [Resim 51]. Jurgis Baltrusaitis'in de vurguladığı gibi, hayvanları yüzlerinden tanıma çalışması da "insanlar için geliştirilmiş usullerle ve ölçütlerle yapılır (...). Bir fabli resimler gibi espriyle çizilmiş yirmi beş maymun figürü [Resim 52], tam da üstün varlığın bu çağrışımıyla karşılaştırıldıklarında derinlemesine insani bir vurguya kavuşur". Nasıl ki yıldızlı gökler Tanrı'ya hamdediyorsa, hayvan fizyonomisi de insanın üstünlüğüne hamdetmektedir.

V

Nostaljiler ve Ütopyalar

İMKÂNSIZ İDİL

Mutlu şenlik, gönüllerin birleştiğini ilan eder; derin ilham, dehayla tabiatın birliğini teyit eder. Şenlikle dehanın, toplumsal birlikle tabiatın dolaysız mevcudiyetinin iç içe geçtikleri daha yüksek bir sentez düşlenemez mi? En üstün birlik arzusu bazı büyük edebi eserlere –Rousseau ve Hölderlin'inkilere– musallat olur, ama sadece imkânsızlığı tespit edilsin diye boy gösterir oralarda: Hedeflenen birliğin görüntüsü daha coşku verici olmuş olsa, onu tasarlayanları çarpan kader de daha trajik olurdu. Yalanla yetinmeyenler için, bu dönem bir kavga çağrısıdır.

Gerçekte –Schiller bunu iyi görmüştür– geleneksel idil türü, büyük birlik rüyasının öncelikle içinde tecessüm etmeyi deneyebileceği biçimi sunmaktaydı. İç açıcı ya da başı göklerde bir manzarayla çevrelenen, tabiatın anaç ilgisiyle sarmalanan insanlar, toprakla ittifaklarını, kâh şenliği andıran bir çalışmayla kâh herkesin şiir okuyup şarkı söylediği oyunlarla kutlarlar. O anda yükselen şarkı, hem insanın hem de dünyanın ezgisidir; insan ve dünyanın ahengini söyler. 18. yüzyıl Poussin'in kahramanlık manzaralarını da unutmamıştır, Felemenk panayırlarını da: Ressamlar kahramanlık olaylarının geçtiği manzaranın zamandışı sükûneti ile kır eğlentilerinin *anlık* taşkınlığını bağdaştırmayı istemektedirler bazen. Konusunu kırsal yaşamdan alan yapıtın hem berrak gökyüzünü muhafaza edeceği hem de gerçekliğin canlı renklerini alacağı bir denge noktası ararlar; her şeyi temel bir güvenin yönlendireceği bir evren imgesinin peşindedirler. Unutmayalım ki edebiyatta bu yüzyılın en büyük şöhretleri, yalın yaşamın, mevsimlik işlerin şairleri James Thomson

ve Salomon Gessner olmuştur. Tabiatı onların gözüyle seyre dalmak, tabiatın güçlü ilhamını benimseyip sadelik ve iyilikseverlik içinde yaşamak için 18. yüzyıl insanı yüzünü kırlara çevirmiştir. Çok sık olarak da kendini yeni bir başlangıç yanılsamasına bırakmaya yeltenmiştir: Altın çağ ve efsanevi Arkadia'nın olmasa bile, en azından ilksel jestlere, sert çatışmalara, azla yetinmeye bağlı bir hakikatin yeniden bulunması istenir. Bu yolla bütün topluma yeni bir ruh vermek düşlenilebilmektedir. Her halükârda birey, kötü yola girmiş olan insanlıkla ilişkisini kesip, çirkefe batmış Kent'in kusurlarının ve çilelerinin kıyısında, erdem, sempati ve adaletin hükmettiği ufak bir toplum kurarak ruhunu kurtarmayı ummaktadır. Nitekim, *Yeni Héloïse*'de, güzel ruhlar Clarens arazisini kendi kaynaklarıyla geçinen ve özel yasalarıyla idare edilen basit ve sade bir mülk haline getirir.

Yalnız, bu pırıl pırıl bütünlüğe ancak toplumdan çekilmeyle ulaşılabilmektedir: Kentlere ve sakinlerine sırtını dönerek. Edebi tür olarak idilin mucidi Theokritos da, kalabalığın ahlaksızlıklarından kurtulmayı arzulayan bir kentliydi; yitirilmiş bir mutluluğa tekrar kavuşmak için, kır şiirinin saflığını taslamaktan hoşlanmıştır. Hiçbir yalan izlenimine kapılmaksızın bu sadelik hâlâ tadılabilir mi? Kentin dışına çıkınca koruluklarda dünyanın tekrar başladığı ve erdemin baskın çıktığına kanaat getirmenin bedeli, bir tahayyül çabası değil midir? Dikkatli bir zihin, çoban kavallarıyla uzun süre uyutulamaz. Bir kaçkın olduğunun eninde sonunda farkına varacaktır; tabiata muvafakatı, insanları reddedişinin idealleştirilmiş dışavurumundan ibarettir ve idildeki tüm rolleri tek başına oynamaktadır. Şairin ikbalini bulmak için dönmek zorunda olduğu büyük şehirlerin çirkefinde, kötü alışkanlıklar sırıtmaya devam etmektedir. Tam da idilin zıddında, 18. yüzyıl sanatının koca bir cephesi bu sırıtmaya karşı durmakta ve onu abartmaktadır. Konusunu kırsal yaşamdan alan yapıt, büyülü mekânlar sergileyerek ahlaki bozulmuşluğu reddederken, yergi ve karikatür ise aşağılık gerçekliğe *yüklenerek* yadsıma görevini üstlenmektedir. İdilin tam karşıtına çevirilmesidir bu. En çarpıcı örneği, kendisi de pastoral yazarı olan Pope'un telkini üzerine Gay'in bestelediği *Dilenci Operası*'dır. Bu operadaki eğlenceli fikir, dekor olarak Londra'daki Newgate hapishanesini, kahraman olarak da hırsızlarla fahişeleri seçen parodiye dayalı bir pasto-

ral canlandırmaktı. Pastoral yalan, koyunları gütmeyen bir insanlığın gerçek duygularını gösteren bir anti-pastoral, bir idil "Don Kişot"unu kaçınılmaz kılıyordu. Seçkin ruhların teşne bir biçimde sığındıkları kuruntu mahsulü Arkadia'yı somut anlamda kınamaktı bu. Bazılarının neredeyse inanası geldiği bir mutluluk görüntüsünün hiçbir zaman var olmadığını ilan etmekti.

Kaldı ki kırsalın kendisi, bilenleri, ona yansıtılmak istenen Vergiliusçu hayalden hayli sert bir biçimde caydırıyordu. 18. yüzyılda kır gerçekliği, şiirsel çoban masallarıyla karşıtlaştırılmaması imkânsız denecek kadar acıklıydı; bitmez tükenmez bir sefalet dökümü çıkaracak kadar malzeme sunuyordu. Giandomenico Tiepolo' nun köylülerine ve Greuze'ün ya da Fragonard'm idealleştirmedikleri vakit çizdikleri kaba saba köylülere bir bakalım. Köylülük durumu uzun süre idil tarzında ele alınamazdı. Yoksulların yetersiz gelirlerine aldırmayan, tek kaygısı verim olan "ziraat düşkünü" mal sahiplerinin diktirdiği yeni çitlerin yükseldiği her yerde, bir kere manzara elvermez buna. Artık resmi yapılmaya değer manzaraları, iliğine kadar sömürülen kırların da sanayinin yerleştiği bölgelerin de ötesinde aramak gerekmektedir. Zira insanın fetih girişimleri, dökümevleri, makinaları kırsal manzarayı yiyip bitirmekte ve çehresini değiştirmektedir. İdilin geleneksel mekânı, ahenge sahne olmak yerine, bir çatışmanın sergilendiği yer haline gelmektedir. İmalathanelerin dumanı insanın tabiata karşı savaşta olduğunu ilan etmektedir. İnsan iziyle pek karşılaşılmayan yabani ve ücra bir başka tabiat bulmak için uzağa gitmek gerekmektedir; her tür toplumsal hayali bırakıp bir seyyah, bir sürgün, vahşi yaşamın bir gözlemcisine dönüşmek gerekmektedir. Tabiatın esrarını arayan bir bakış, sahici duyumlar peşindeyse, uygarlaşmış insanlardan yüz çevirecektir, çünkü onlar eski ittifaka ihanet etmişlerdir; toprağın nimetlerini hakkaniyetli bir biçimde paylaşamadıkları ortaya çıkmıştır.

On sekizinci yüzyılın ortasında dağların "ürkütücü" olmaktan çıktıklarına mı inanmalı? Yine de yüksek dağ manzaralarının çekiciliğinin öncelikle ürkütücü olanın çekiciliğiyle açıklandığını kaydedelim. Eskiden uçurumlar korkunç bulunur, pek ilgi çekmezlerdi; şimdiyse –hâlâ korkunç olmakla birlikte– dehşetin uyandırdığı estetik heyecanı arayan tedirgin ruhları çekerler. Bir yandan, Salvator Rosa tarzı "pitoresk" tabloların hatırasının dağın keşfedilmesin-

de önemli bir rol oynamış olması muhtemeldir. Resim gözü alıştırmıştır.

Tehlike karşısındaki bu ürperti ve sonsuz perspektifler, coşkudan çok mu farklıdır? Addison ile Burke'e göre daima bir orantısızlık ve yok etme tehdidi içeren yüceliğin, tam anlamıyla yüceliğin huzurunda değil miyizdir? "Dipsiz uçurumların daracık kenarlarında zavallı yaşamlarını tehlikeye atan insanların tir tir titreyerek yürüyüşüne bir bakın!" diye haykırır Shaftesbury 1709'da yayımlanan bir metninde. "Yerin ayaklarının altından kaydığını zannedip dehşete kapılarak yarlardan aşağı bakarlar; aşağıda gürüldeyen suların boğuk uğultusunu işitirler, uçuruma yuvarlanmak üzere olan kayaya, arkalarından daha büyük bir heyelana yol açmak istermişçesine duran, devrilmiş, kökleri havaya dikilmiş ağaçlara bakarlar. Burada, yepyeni nesnelerin kendinden geçirdiği sağduyu yoksunu insanlar, düşünme yeteneğine kavuşurlar; toprağın yüzeyinde vuku bulan sürekli değişimleri göz önüne almayı kabul ederler. Eski çağlardaki altüst oluşları, şeylerin devingen biçimlerini ve bizzat yerküremizin yaşlanmışlığını... bunların hepsini bir anda yaşarlar. Gençliğini ve ilk oluşumunu seyre daldıklarında, viran olmuş dağın gözle görülür yıkıntıları ve onarılmaz gediklerinde, dünyanın aslında sonu yaklaşan soylu bir virane olduğunu görürler."

Bize gelip geçici olduğumuzu, bizden önce gelip geçen nesiller gibi geçip gitmeye mahkûm olduğumuzu, bilgeliğin büyük bütünlükten bir yaşam çıkaran art arda gelişlere ve değişimlere razı olmak olduğunu öğretir melankolik coşku. Bu yüce gösteriyi sırası gelen ötekilerin de seyretmesi için yer boşaltmamız gerekmektedir. Dehanın güç devşirdiği o Tabiat'ın tehlikeli yüzüdür zirvelerde karşılaştığımız. Bizi kendimizden geçirerek maddenin dönüşümlerinin edilgen çevrimi ve yıkımı fikriyle yüz yüze getirir. En büyük zevkimiz, kendimizi ölüme bırakmaktır – içine girip eriyeceğimiz zahmetli geceyi önceleyen bir coşkunluktur bu. Aslında, Young'la birlikte, bu ürpertiyi bir mezarlıkta gözümüzü yıldızlı gökkubbeye çevirerek veya fırtınalı okyanusu seyre dalarak da duyabilirdik. Magnasco'nun fırtınaları, tıpkı daha sonra Vernet'ninkiler gibi, idildeki sakin mutluluğa razı olmayan bir tabiattan bahseder bize. Muhtemelen sanatçı bir tür çalkantılı hükümranlığa yükselmekte, kasırgaya sanki dengiymiş gibi muamele ederek kendisine hayranlık du-

yulmasını dilemektedir; renklerdeki ya da fırça darbelerindeki taşkınlık sayesinde konusuyla özdeşleşmek, yıldırımın öfkesi için iyi bir iletken olmak istemektedir. Sanatçı, kendisini büyülemiş olan ölümcül bir hiddetle bizi yüz yüze getirmek için, şeytanın ya da peygamberin tutumunu benimsemektedir. *Paul ve Virginie*'nin son bölümündeki fırtına, yüzyılın son idilini bitirir. Daha az korkutucu bir ışığın altında da görülse, bu barbar, vahşi ve dizginlenmemiş tabiat, kendisinin şiddeti ve sertliğinden ziyade bizim "doğamızın bozulmuşluğu" ve tutkularımızın zayıflamışlığı nedeniyle daha da dışlardı bizi. Kimilerine göre şiirsel ilham, hareket noktasını temasın kesildiği, hayati enerjilerin kaybedildiği duygusunda, böyle bir nostaljik duyguda bulur. (Goethe'nin Faust'u serüveninin başlangıcında böyledir.) 19. yüzyılda nice zihne musallat olacak olan gerileme *(décadence)* fikri şimdiden uç vermektedir. Yüce orantısızlığın ürpertisine, bir *kabahat*'in, insanı hayat kaynaklarından koparan ifrat noktasına varmış bilgiye bağlı bir *kabahat*'in bilincini eklemek demektir bu.

Bu nedenle, insanın girişimleriyle yaraladığı bir tabiatın tanıdık mekânı ile yüce bir tabiatın sonsuz dehşet ve baş döndürücülük gösterdiği insanüstü mekân arasında, "gönül birliği" denen pastoral mitosa yer yoktur artık. Kırsal dünya imgesi ve birlik düşkünlüğü yine de çekiciliğini korur. Bu ikisi, 18. yüzyılın aslında kasvetli pastorallerden ibaret olan nice eserinin teyit ettiği gibi, edebi kurmaca ile ölüm bilincinin birbirinden ayrılmaz hale geldiği muhayyel bir mekânda hüküm sürmeye başlar. Goldsmith'in *Issız Köy*'ü, Gray'in *Bir Köy Mezarlığında Yazılmış Ağıt*'ı, Gessner'in *Abel'in Ölümü* adlı metni ve özellikle *Yeni Héloïse* ile *Werther*, kıskanç bir mukadderatın mutluluk ferahlamasına ancak kısa bir süreliğine izin verdiği eserlerdir; sonra hakikatin iç şartları, idilin ölümünü ister (gerekirse idildeki şahsiyetlerin ölümü yoluyla). Ölümün ve geçmişin mekânına itilen idil, pişmanlığın ve nostaljinin "içli" şiiri olan ağıta dönüşür. Gelecek ufkuna yansıtılan idil büyür ve barışık bir dünyanın muhayyel inşası olan ütopyaya dönüşür. İki istikamette de ruh, noksanlığını çektiği bir mülkün, artık olmayanın ya da henüz olmayanın seyrine verir kendini. Ruh, kendini yokluk tutkusuna, artık kendi ölçülerine uygun nesneler bulamayan bir arzu üstüne sonsuz düşünceye adar.

İNGİLİZ MANZARALARI

Reynolds, Proclus'un yeni-Platonculuğundan yanadır: "Tabiatın ürettiği biçimleri örnek alan ve onları birebir taklit etmekle yetinen kişi, mükemmel güzelliğe asla ulaşamaz. Zira tabiatın ürünleri orantısızlıklarla doludur ve hakiki güzelliğin hayli altında kalırlar." Bu temel ilke sadece büyük kompozisyonlar için değil, 17. yüzyıl İngiliz resminin gözde türleri olan manzara ve portre için de geçerlidir.

İngiliz ekolü de olduklarından güzel gösteren portreler sunar soylulara. Lüksün kaynağı, bir Nattier'deki yapmacığın aksine, süslemeler, takılar, salon dekoru olmayacaktır; dokunduğu her şeye idealin pürüzsüz tenini veren güzelleştirici bir ışığın seçkinliğiyle iç içedir lüks. Şatafatlı bir salonda poz verdirmek yerine, modeller açık havaya, lekesiz bir yaratılış, zedelenmemiş bir tabiat fonuna yerleştirilir. Her yerde soylulaştırmayı amaçlayan bir dönüşüm göze çarpar. Adeta evrende sadece sadık hayvanlarla çevrili, derin düşüncelere dalmış, hassas varlıklardan başkası bulunmamaktadır. Uzun bir ayrılıktan sonra tekrar kavuşulmuş olan bu Aden Bahçesi'nde, uygarlaşmış yaşamın konforu tarlaların ortasında yaşanabilmektedir. Mutluluk, sabahleyin atların dörtnala koşturulduğu esrarengiz yollarla koruluklara ve ormanlara yayılan ata mülkünün değerlendirilmesidir [Resim 53, 54 ve 55].

Toprağın güzelliğinin hayran olunacak bir suretini çıkarmayı bilen Gainsborough, ideal evrende illaki huzurlu dilenci ilkörneği de bulunmalıymış gibi, çocuk dilencilere varıncaya kadar herkese şiirsel bir mutluluk havası verir. Tarihçiler, büyük arazilerin sistemli bir biçimde işletilmesine olanak veren çitlerin, küçük çiftçileri sefalete mahkûm ettiğini iddia eder. Ressamlardan aşmaları istenen "kusurlu" tabiat işte bu sefalettir. Bu yüzden ressamlar, bir yandan arındırılmış bir Güzel'i samimiyetle ararken, mal sahiplerinin gözünü hiçbir şeyin rahatsız etmeyeceği sakin bir bahçe imgesi geliştirirler. (Bu dünya harikasındaki kurmacalığı teşhis etmek için, karikatürcülerin sayfalarına bir göz atmak yetecektir.)



53 Joshua Reynolds (1723-92), *Buccleuch Düşesi Elizabeth ve Kızı Leydi Mary Scott.*



54



55

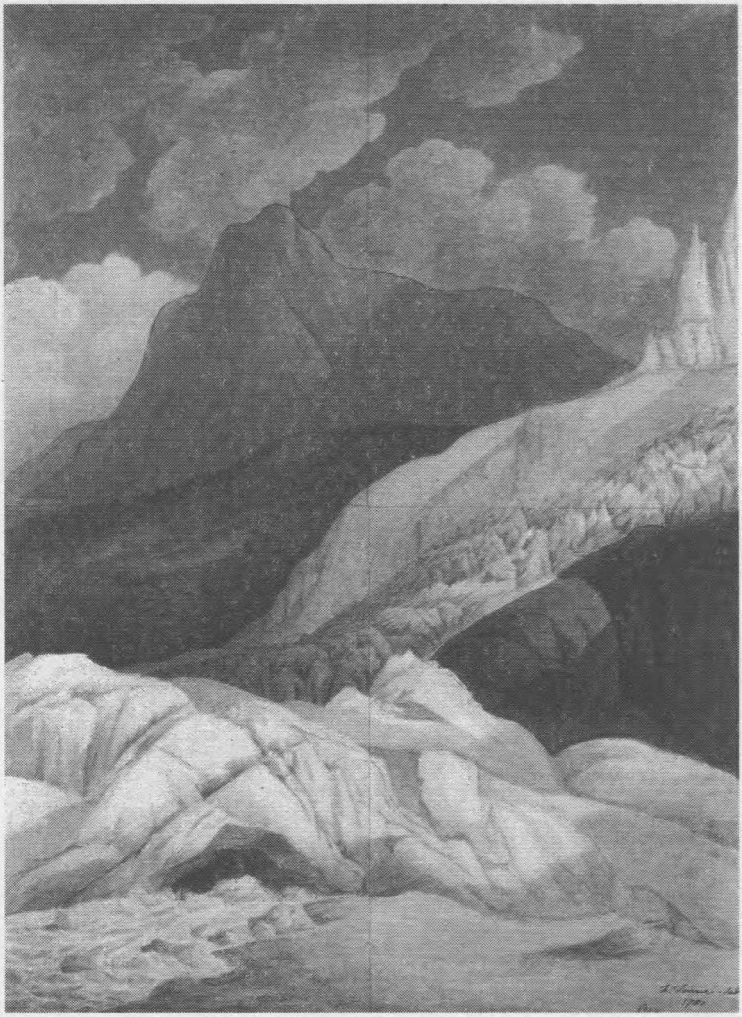
54 Thomas Gainsborough (1727-88), *Robert Andrews ve Karısı*, 1748-50'ye doğru.

55 George Stubbs (1724-1806), *Melbourne ve Milbanke Aileleri*, 1770.

Addison'un *Muhayyilenin Hazları* üzerine mektuplarında bulunan, 18. yüzyıl duyarlılığının temel metinlerinden birini yeniden okumak yerinde bir iş olur: "Azamet derken, basit bir nesnenin kütlesini değil, neredeyse aynı anda görülen ve bir nevi bütün olarak tasarlanabilen her şeyin enginliğini kastediyorum. Açık bir kırın, ekilip biçilmeyen geniş bir bozkırın, üst üste yığılmış gibi duran dağların karmakarışık kümesinin, kayaların ya da derin uçurumların, ya da göz alabildiğine uzanan bir suyun görünümü budur; bunlarda bizi etkileyen, nesnenin ne yeniliği ne de güzelliğidir; tabiatın bu hayret verici eserlerinde asıl beliren o çetin ve koyu görkemdir. Muhayyilemiz bir nesnenin içinde kaybolup gitmekten, ya da sınırları içine kapatamadığı şeye takılıp gitmekten hoşlanır. Ruhu bir nevi huzur ya da vecde daldıran bu uçsuz bucaksız nesneleri görünce, hoş bir şaşkınlık hissederiz (...). Fakat çalkantılı bir denizde, yıldızlar ya da göktaşlarıyla süslü bir gökte, ya da nehirlerin, ormanların, kayalıkların ve çayırların görüldüğü engin bir manzarada, şayet bu azamete güzellik ya da olağanüstülük eşlik ediyorsa, kendisini doğuran sebeplerle orantılı bir biçimde haz da artar."

Bir tür "hoş dehşete" ya da "korkunç sevince" bağlı olan azamet hazzı: Marjorie Nicolson'un çok doğru olarak "sonsuzluk estetiği" adını verdiği bu his, vahşi tabiatla karşı karşıyayken doğar. Tanrı'nın sonsuzluğu bizim için dünyanın sonsuzluğu içinde hissedilir olur. Yüzünü o olağanüstü gösterilere çeviren filozof, sanata ve onun fazlasıyla insani belagatine sırt çevirdiğine inanır. Ama tam da aşınmış formüllerden kurtulma ve sanatta görülmemiş bir heyecana yol açma arzusunda olan yeni sanatçılar çıkacak; o çetin yücelikle boy ölçüşmeye ve vahşi yerlerin haşmetini yansıtan suretlerle azametini daim kılmaya çalışacaklardır [Resim 56, 57, 58 ve 59]. Estetik bir dil ve yeni bir zevk doğar, adeta her tür sözü aşıp her tür biçimlendirmeye meydan okuyan şeye şekil verirler.

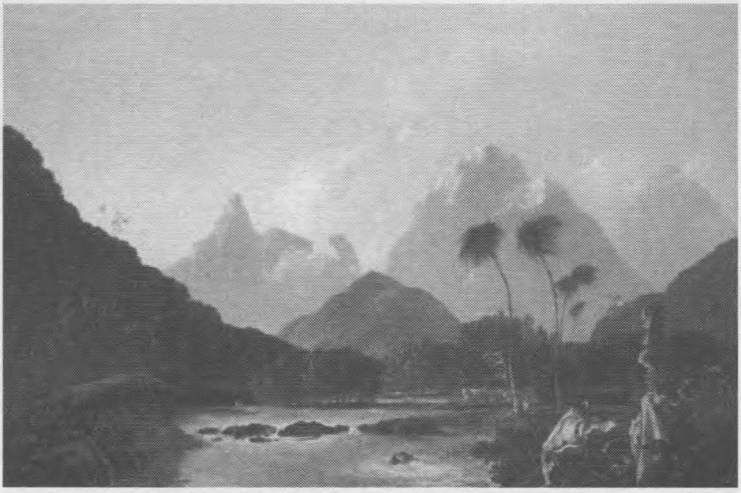
Daha o zamandan uzun bir geçmişi olan manzara sanatı yeniden saygınlık kazanır: "Tabiata bakarak yapılmış olan bir yer portresine manzara denir (...). Manzara türü sonsuz özel temayı kapsar: Bir deniz kenarı, bir köylü kulübesi, ilginç bir arazi, kayalar, bütün bunlara (tabiatta araştırması yapılmışsa) manzara adı verilir (...). Büyük sanatçılar için yorgunluk giderici bir şeydir, çünkü hem kendilerini



56 Francis Towne (1740-1816), *Arveiron Irmağının Kaynağı*, 1781.



57



58

57 Joseph Wright of Derby (1734-97), *Ayışığı Manzarası*, 1780-89.

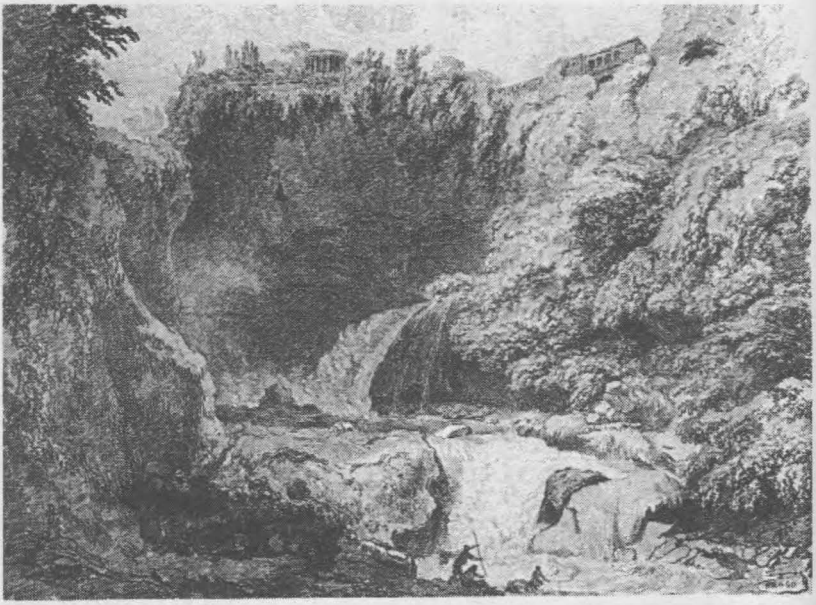
58 William Hodges (1744-97), *VaitepihaKoyu.*



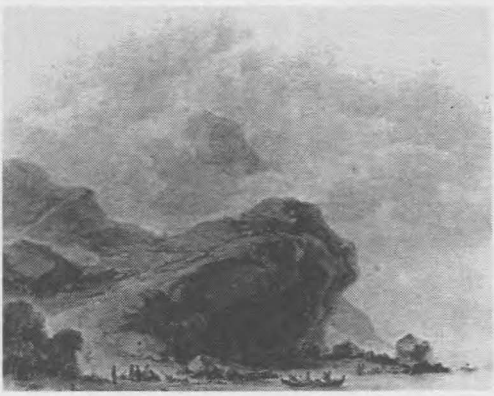
59 Joseph Vernet (1714-89), *Fırtına, Batış*, 1777.

memnun eden hem de yeteneklerini iş başındayken görenleri sevindiren bir kolaylıkla kavrarlar bunları; çünkü bu yaptıkları alıştırma, onlara daima ilginç izlenimler yaşatan sonsuz sayıda nesne, ayrıntı ve hakikati de fark edip anlama fırsatı verir" (Watelet).

Dolayısıyla *manzara*, kendilerini şaşırtan şeylerin bir anısını saklamak isteyen gezginler için yerel ressamlar tarafından yapılmamışsa, seyahate çıkmış ressamın alıştırmasıdır. Demek ki tabiat kendisini seyreden kişiye sanatın başarılarının önceden algılanması olanağını sunduğu vakit, gezip dolaşmaya, keşfetmeye, şeylerin alışılmadık bir görünümü karşısında duyulan şaşkınlığa, tabiatın değişkenliği ya da ilginçliği karşısında duyulan heyecana bağlıdır manzara denen tür. Bakışı cezbeden şey, resimlenmeye değer olandır *(pittoresque)*, yani nesneyi kaplayıp resim haline gelmeyi talep eden o bir nevi çekiciliktir. "Ressam yolculuğa çıkmışsa, kendi ülkesinde ender rastlanan ilginç ağaç türlerine özellikle dikkat etmelidir," diye tavsiyede bulunur Nicolas Cochin. "Böylece, Fransız sanatçı, Fransa'da alışılmamış çamları, servileri tespit edecektir. Bunların rengini çeşitli mesafelerden gözlemleyecektir. Bütün bunları her zaman hatırlayabilmek ve hafızasına hiç bel bağlamamak için krokili notlar almak lazım: Sabitleyecek bir şey yoksa, fikirler aklımızdan çok kolay uçup gider." Nice başkalarıyla birlikte Fragonard'ın [Resim 60 ve 61] ve Hubert Robert'in [Resim 62] resmi yapılmaya değer şeylerin vatanı olan İtalya'ya gerçekleştirdikleri yolculuklarda yaptıkları da budur. Ağaçlarla, kayalarla, sularla, "şiirsel" parklarla ilgilenmezler sadece; o dönemin zevki, "yapıların" da, yani "bir manzarayı süsleyen binaların" da unutulmamasını istemektedir. Fakat "yapıların" görülmeye değer bir etki yaratmaları için, ya asil (harabeler) ya kaba saba (köylü kulübeleri) olmaları gerekmektedir: "Gotik ya da harabe halindeki yapılar," diye okuruz Levesque'in kaleminden, "melankolik ruhlara çok çekici gelen eskimişlik fikrini akla getirirler. Melankolikler, hep genç kalan ve yeniden doğan tabiat ile eskiyen ve sonunda yıkıntıdan başka bir görünüm sunmayan insan elinden çıkma en sağlam işleri karşılaştırmayı severler. Asil yapılar manzaraya büyük bir haşmet katar; kaba saba yapılarsa buralarda barınan insanların sürdürdükleri tatlı ve saf, temiz yaşam hakkında hoş fikirler uyandırır. Kırsal kesim halkının genellikle dışarıda bıraktığı o aletlerin verdiği zevkle eşlik edilebi-



60



61



62

60 Jean Honoré Fragonard (1732-1806), *Tivoli'deki Neptün Mağarası* (kankalemi).

61 Jean Honoré Fragonard (1732-1806), *Cenova Dolaylarında Kıyı Manzarası*.

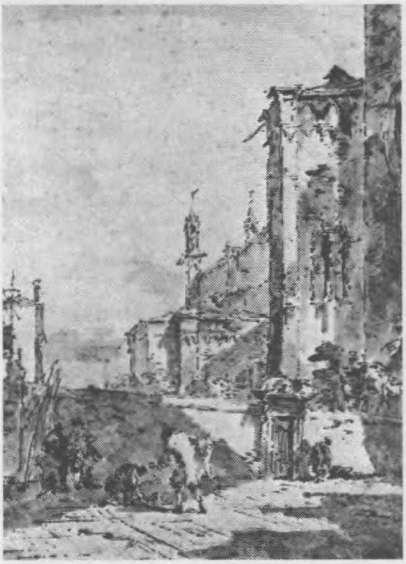
62 Hubert Robert (1733-1808), *Orange Arenalarının Arkasındaki Avlu* (1783'e doğru).

lir onlara: merdivenler, gerdeller, kaplar, eski fıçılar, yalaklar, yük arabaları, sabanlar. Köylü kulübeleri ne kadar eskimiş görünüyorlarsa o kadar ilginç gelirler." Kentin sunduğu gösteriden gına getirmiş olan kentliler, köylü kulübeleri ve harabe imgelerinde, onları yararlılık kaygısından ve toplumsal mevki takıntısından azat eden nefis bir dinlenme imkânı bulacaklardır: Zamanın eskittiği, şeylerin sadece seyredilmek için sunulduğu bir dünyadır bu.

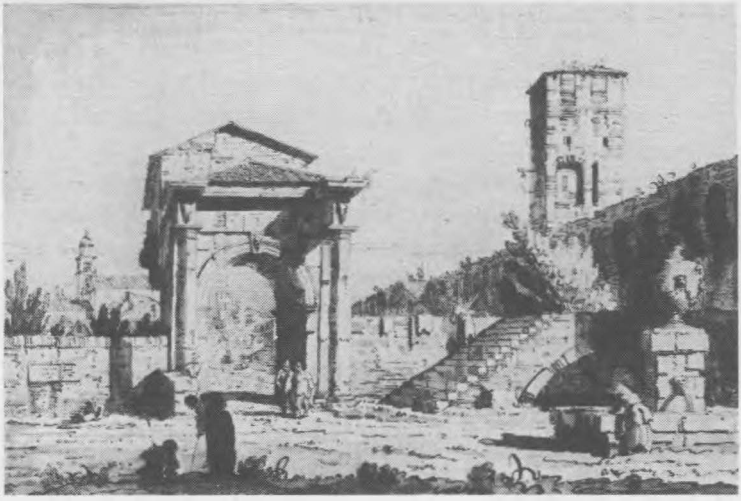
Fakat tabiatta resmedilmeye değer olanı, yani pittoreski (kısa bir süre sonra *romanesk*, ardından da romantik diye adlandırılacak olanı) kopyalama alıştırması yapa yapa, ressamın eli alışır buna. Çok geçmeden, tabiatın sanattan ödünç almış olduğu bir ayrıcalığı ondan geri alacak olan ressamın eli, hayal gücüne uyup pitoreski yaratmayı başaracaktır. Madem tabiat ancak resim sanatının etkilerini taklit ettiğinde güzeldir, o zaman ressamın da muhayyel manzaralar yaratmaya hakkı olmaz mı? Guardi'de, Venedik dolaylarında ve hatta titiz Canaletto'da, görüneni, *kapriçyoyu* ve muhayyel manzarayı birbirinden ayırt etmek her zaman kolay değildir [Resim 63, 64 ve 65]. Sanat meraklıları onlardan kâh sadık tasvirler, kimi zaman da hakikate ihanet etme pahasına büyüleyici görüntüler isterler: Juvarra'nın çizdiği bir dekor tasarısı [Resim 66] muhayyel manzarayla sahne tasarımı arasında fazla mesafe olmadığım kanıtlar bize. Pitoresk dekor, manzaracıların kapriçyosunun tiyatro bağlamına oturtulmasından ibarettir.

Köylü kulübesinin pitoreski kanaatkâr yaşam özlemini de ifade etmektedir; *Venedik* tarzındaki kapriçyo, insanların meşgalelerinin neredeyse hiç bozamadığı bir sükûnetin hüküm sürdüğü kenar mahallelere gösterişsiz bir canlılık verir. Fakat yüzyılın sonunda, pitoresk en vahşi yerlerde bulunmak istenir: dağın donup kalmış öfkesi önünde, ya da fırtına karşısında.

Bu şiddet pitoreskine de alışır ressamın eli; tabiat kopyacısından, muhayyel yerlerin mucidine dönüşür ressam. Bir Alexander Cozens için, gerçekten de, modelleri dış dünyada olmayıp sanatçının zihninde bulunan fantastik manzaralar yaratarak tabiatı aşmak söz konusudur. Onda kompozisyon yöntemi, düzenleyici muhayyile için destek ve rehber işlevi gören lekelerin tesadüfüne bağlıdır. Karanlık bir düş gücünü su yüzüne çıkarmak için *otomatizmlere* başvuran bir yöntemdir bu. *Özgün Manzara Kompozisyonları Çizerken*



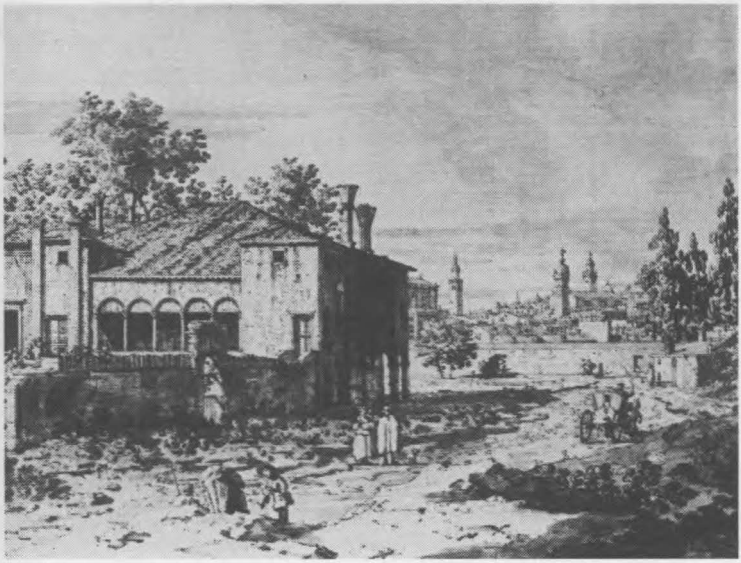
63



64

63 Francesco Guardi (1712-93), *Venedik Kapriçyosu.*

64 Antonio Canaletto (1697-1768) *Muhayyel Padova Manzarası.*



65



66

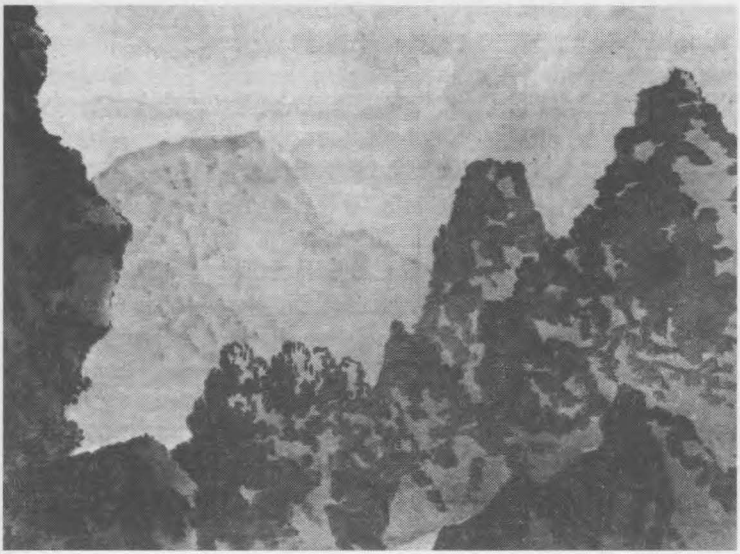
65 Antonio Canaletto (1697-1768), *Uzakta Çan Kuleleri Olan Bir Kent Dolaylarında Kır Evi.*

66 Filippo Juvarra (1676-1736), *"Cyrus" İçin Sahne Dekoru* (1712), Roma'daki Ottoboni Tiyatrosu için.

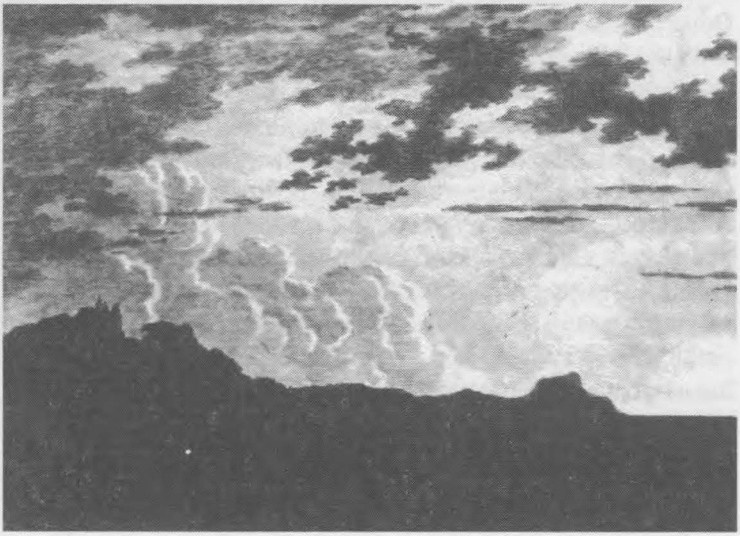
Yaratıcılığa Yardımcı Olacak Yeni Bir Yöntem başlıklı çalışmasında, bugün nüanslı lekelerin okumasını yaparken kullanıldığını bildiğimiz *yansıtma testi* işlevini gören, *yorumlu bir lekecilik* söz konusu: "Bir manzaranın kompozisyonu ve yaratılması özel bir tabiatın taklidinden ibaret değildir, bundan fazla bir şeydir; tabiatın genel ilkelerine sanat yoluyla temsili bir biçim veriştir (...). Leke yapmak, mürekkeple kâğıt üzerinde, rasgele bir biçimde, hiçbir hattı olmayan ve zihne belli fikirler telkin eden kütleler yapmaktır. Tabiata işte bu tekabül eder: Zira tabiatta, biçimler hatlarıyla değil, gölge ve ışık oyunlarıyla ayırt edilir (...). Aynı leke farklı şahıslara farklı fikirler telkin edebilir; bu yüzden, bu usulün en temel özelliği yaratıcı güçleri geliştirmektir ve yalın tabiat araştırmasından daha etkili sonuçlar verir." Cozens'in çıkardığı sonuç şaşırtıcıdır: Zira, yöntemini geliştirirken, eserlerini bildiği Çinli manzaracıların sırlarıyla karşılaşır. Bu tekrenkli suluboyalarda düş, masalımsı bir Tekvin boyutuna ulaşır [Resim 67 ve 68].

HARABELERDEKİ MELANKOLİ

Şiir haricinde, mevcudiyetin sanatları olan görsel sanatlar için *namevcudiyet*'i ifade etmenin bir yolu var mıdır? Resim ağıt yakabilir mi? Pastorale klasik güzelliğin zamandışı ışığını değil, yitirilmiş şeylerdeki o iç parçalayıcı vasfı verebilir mi? Miadı dolmuşluk denen boyutu hissettirmek resimde tehlikeli bir girişimdir... Bir çare kalmaktadır geriye, o da bizzat mevcudiyetleriyle bize ortadan kalkmış bir çağdan söz eden nesnelere dönmektir. Harabeler de bunlardan biridir. 18. yüzyıl duyarlılığının bu gözde teması, birçok moda gibi, bir tekrardan başka bir şey değildir. "Yeniden doğuşu (Rönesansı)" ilk düşleyenlerden olan Petrarca, Roma azametinin kalıntıları arasında yaptığı gezintileri anlatır. Daha 19. yüzyılda Waetzoldt bize şunu hatırlatır: Ressamlar yapmacık yapılar ile doğal dünya arasında, saray ile kaya arasında bir dekora dönüştürmek için tahayyül etmişlerdir harabeleri. *Poliphilo'nun Rüyası*, daha sonra Freud'un dikkatini çekecek olan Jensen'in *Gradiva*'sı gibi, harabeler içinde bir aşk arayışıdır. 15. yüzyıl ressamlarının gözünde Aziz Sebastien'e çektirilen azabın neredeyse her zaman bir harabe fonunda res-



67



68

67 Alexander Cozens (1716-86), *Dağ Manzarası.*

68 Alexander Cozens (1716-86), *Bulut.*

medilmesi gerektiği bilinir. Yortuların Şarkı'nın değişmez bir niteliği olacaktır bu: Hem esrarengiz bir ülkenin, hem de yeni bir inancın yürürlükten kaldırdığı eski bir ittifakın simgesi... Kısa sürede, ünlü ilkçağ eserleri (dikilitaşlar, Coliseum, Tivoli'deki Sibylla Tapınağı) ressamların keyiflerince kullanacakları figüratif aksesuarlar haline gelecektir. Lorrain, Constantinus'un zafer takını bir ırmak kıyısına dikmekte tereddüt etmeyecektir. Ve Roma'yı hiç görmemiş olanlar bile, bir manzarayı ilginç kılmak için bu yıkık tak imgesini gravür derlemelerinden ödünç alacaklardır. Geçmişin bir kalıntısı tabiatı asilleştirir, sıradan bir görüntüyü kahramanca ya da idilimsi bir manzaraya çevirir... Ve nasıl ki Salvator Rosa'nın uçurumlarının hatırası "meraklılarını" Alpler'e götürmüşse, Lorrain'in tapınaklarının hatırası da onları Roma'da *Campo Vaccino*'ya yöneltmektedir. "Büyük tur"larını yapan genç İngilizler için burası mecburi bir ziyaretgâhtır. Adanın *spleen*'inden* kaçanlar için, melankoliyi depreştirecek bir yerdir; ama İtalya güneşi altında ne kadar asildir, nasıl da çıkardan ve yarardan uzaktır!

Ressamlar ve gravürcüler bu gezginler için işe koyulmuşlardır. Onlar olmasa, meşhur mekânların karşısında geçirilmiş saatlerden ne kalırdı? En zenginleri, dönüşlerinde, yazı odalarına Forum'u ya da Pantheon'u temsil eden büyük *veduta*'lar** asacaklardır; daha az varlıklıları gravürler getirmekle yetineceklerdir. (Bu işkolunda bayrağı ileride kartpostallar devralacaktır.) Pannini bu türde harikalar yaratmıştır. Gençliğinde mimari için süslemeler çizmişti: Bundan "perspektif"e ve *veduta*'ya geçiş zor olmayacaktı. İyice yerleşmiş bir geleneğe göre, başlıca üç tipe ayrılabilen "portre-manzara"lardır bunlar: 1) panorama, 2) büyük motif, 3) duygusal manzara. Pannini ise tek bir tuvalin üzerinde, adeta bir aile portresi için uzak yeğenlerin bir araya getirilmesi gibi, gerçekte birbirinden hayli uzak ilginçlikleri bir arada sunmaktan çekinmez. Meraklısı antik Roma eserlerinin tam bir özetini seyre dalabilmektedir.

Giambattista Piranesi ile birlikte, *veduta* sanatı doruğuna ulaşır. Mimarlık vasfından gurur duyan bu Venedikli'ye, kahramanları taştan varlıklar olan karanlık bir düş musallat olmuştur: Roma'yı tut-

* *İng.* bunaltıcılığından. – *ç.n.*

** *İt.* Ayrıntılı çizilmiş şehir manzaraları. – *ç.n.*

kuyla sevmiştir ve onu, ölüme direnen bir güç istencinin hayaletimsi haşmetiyle donatmış, çehresini değiştirmiştir. Titiz bir gravürcü ve sanrılı bir sanatçı olarak siyah-beyaz oyunlarıyla ondan önce pek geliştirilmemiş olan bir dışavurumsallığı taşa aktarmayı becermiştir. Klasik denge idealine bağlanmış olan Goethe, "antik harabelerin Rembrandt'ının yarattığı güçlü etkiler" karşısında hissettiği rahatsızlığı gizlemiyordu. Piranesi'nin ateşli taşkınlığı yerine, mesela bir Herman van Svanevelt'in daha derli toplu ve daha alçakgönüllü çalışmalarını tercih ediyordu. Piranesi'nin, bazı perspektif etkilerini abartarak, bir yazgı işareti olan anıtın insan figürünü katbekat aştığı orantısız bir evren geliştirdiği doğrudur: Antik yapıya musallat olan büyük gölgeler karşısında, insanın el kol hareketleri önemsiz kalır, silinip gider. İnsanın serpilip gelişmesini onca arzulayan Goethe, şimdiki zamanın geçmiş tarafından böyle gösterişli bir biçimde kınanmasını kabul edemezdi.

Aslında, bir Piranesi'nin endişesine varmamak şartıyla, sakin biçimiyle harabelerin estetiği minör bir idil ifade edebilir: Razı olunan bir ölümün araya girmesi üzerine insan ile tabiat arasında tekrar kurulan uyum. "Harabenin çekiciliği," diye yazar Georg Simmel, "insan elinden çıkmış bir eseri, tabiatın bir eseri gibi sunmasındadır (...). Yapıyı yukarıya doğru bir atılımla dikmiş olan, insan iradesidir; ona halihazırdaki görünümünü veren de, aşındırma güçleri aşağı doğru çalışan tabiatın mekanik gücüdür. Bununla birlikte, söz ettiğimiz şey taş yığınları değil de harabeler olduğu sürece, tabiat eserin hammadde gibi biçimsiz bir şey durumuna düşmesine izin vermez; tabiat açısından mutlaka anlamlı, anlaşılır ve farklılaşmış olan yeni bir biçim doğar. Nasıl ki evvelce sanat tabiatı malzeme olarak kullanmışsa, tabiat da sanat eserini kendi yaratma eyleminin malzemesi haline getirir. Böylelikledir ki harabe bir huzur izlenimi verir, çünkü bu iki kozmik gücün karşıtlığı sırf tabii bir gerçekliğin dinlendirici görüntüsü gibi etki eder; harabenin çevresindeki manzaraya uymasının, oraya bir ağaç ya da bir bitki gibi yerleşmesinin açıklaması da burada yatar; oysa saray, villa ya da köylü evi, manzaranın karakterine ne şekilde uyum gösterirlerse göstersinler, daima başka bir eşya düzenine bağlı kalırlar ve tabiatın düzenine ancak sonradan eklenmiş görünürler." Böylece, bu gayri ihtiyari eserde, sanatın eskiden kalma dikeylik çabası, düşüş ve hareketsizlik gibi

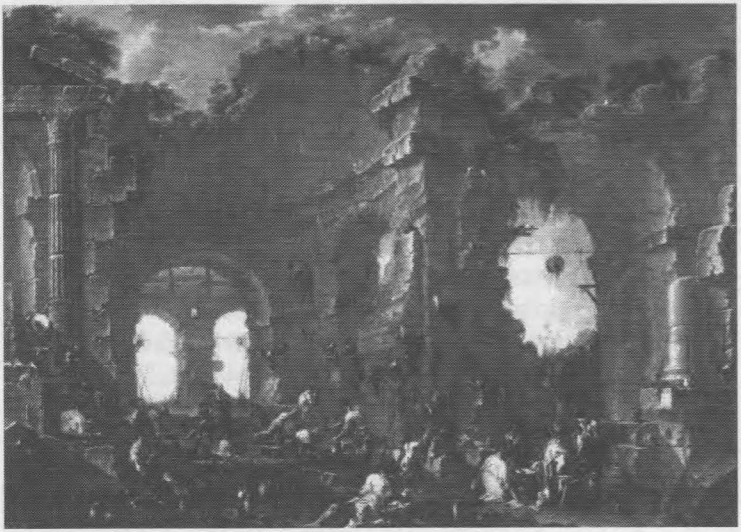
doğal güçlerle uyuşur. Bizim geçişimizin ardından, beşeri çabanın izlerinin dağıldığı ve vahşetin kaybettiği alanı tekrar ele geçirdiği anda, tabiatın ve kültürün karşıt güçlerini barıştıran bir denge kurulur. Bir çağın azametine tanıklık eden maddi biçimler, çağları aşan kargaşaya tamamen boyun eğmemiştir. Büyük bir maksadın izi ayakta kalmıştır; fakat ayakta kaldığı en kesin olan şey, yosunlar ve çılgın çalıların ilan ettiğidir. Vaktiyle niyet ettiği bir şeyin silinip gittiği ayakta kalış: Aslında unutuş olan ayakta kalış. Harabenin poetikası, unutuş istilasının huzurunda bir hayale dalıştır daima... Fark edilmiştir ki, bir harabenin güzel görünmesi için tahribatın yeterince uzak bir zamanda kalması ve tam olarak hangi şartlarda vuku bulduğunun unutulmuş olması gerekir. Artık anonim bir güce, çehresi olmayan bir aşkınlığa isnat edilebilir: Tarih'e, Yazgı'ya. Hâlâ katliam kokan taze harabeler huzurunda hiç kimse sakin sakin düş kuramaz: Bunlar çabucak hale yola konur, yeniden inşa edilir. Adı sanı belli olan bir tahripkâra karşıysa öfke patlaması yaşanır. Harabenin şiiri, bir yandan namevcudiyetin gölgesinde kaldığı halde, imhadan sonra kısmen ayakta kalabilmiş olanın şiiridir; yapının ilk halini hiç kimsenin göz önüne getirememesi gerekir. Adına layık bir harabe, terk edilmiş bir dine, ihmal edilmiş bir tanrıya işaret eder. Terk edilmişliği ve ıssızlığı dışavurur. Eski anıt belki bir şeyin anısına dikilmiştir; belki de "geleceğe dönük bir *uyarı*"dır. Bir hatırayı koruyordur. Ama ilk hatıra yitirilmiştir, ikinci bir anlam onun yerini alarak inşa eden kişinin taşta yaşatmak istediği hatıranın ortadan kalktığını haber verir. Melankolisi, anlam kaybının ve silinmenin bir anıtı haline gelmiş olmasındandır. Harabelerde hayale dalmak, varoluşumuzun bize ait olmaktan çıktığını ve şimdiden uçsuz bucaksız unutuluşa kavuştuğunu hissetmektir.

Avrupa duyarlılığında, köy mezarlığı teması harabeler temasıyla çağdaştır: Aynı anımsama imkânsızlığına, hafızanın unutuşu aşamayan aynı çaresiz sorgulama çabasına işaret eder. Gray'in *Bir Köy Mezarlığında Yazılmış Ağıt*'ı (1771), karanlık yazgıları, bilincin nüfuz edemediği bir esrarı simgeler: Yitirilmiş hazinelerdir bunlar.

Ama bu unutuşun bilincine varmak, hafıza ödevlerinin içimizde uyanmasıdır zaten. Üzerlerine uyku çökmüş taşlar karşısında, keçilerin dolaştığı tapınaklar karşısında, hayal su yüzüne çıkar ve soru haline gelir; soru da yöntemli bir döküm başlatır; harabeler mekân

ve zaman koordinatlarına indirgenir. Çok sayıda tarihçinin bu mesleğe atılmaya harabeleri seyre daldığı bir esnada karar verdiği bilinir. Gibbon bunu itiraf eder: "*Roma İmparatorluğu'nun Çöküşü ve Yıkılışı*'nı yazma fikri ilk, Kapitol'ün harabeleri arasında düşüncelere dalmış bir halde otururken ve Jüpiter Tapınağı'nda akşam duasını okuyan Cordelier rahiplerini dinlerken aklıma geldi." Ondan önce, ondan sonra, 18. yüzyılın "antikacıları", âlimleri, arkeologları bu kalıntıları sorgulamaya ve geçmişin gerçeğe yakın bir suretini yeniden kurmaya çalışmışlardır. Piranesi'nin anıtsal hayalleri bile sistemli bir tespitten geçirilmiştir; bilim kılığına bürünür rüya. Unutulmuş tanrıların isimleri çözülebildiğinde, harabelerdeki müphem şiirin ve bunun önkoşulu olan heyecanlı cehaletin sonu gelir. "Ezeli" sayılması gerekeni *tarihlendirme* isteği, bu heyecana bağlı kalanların gözünde kutsala hakarettir. Harabelerde kapıldıkları duyguya, 18. yüzyılda, soruşturması gitgide yöntemli hale geldikçe geçmişin belgelerindeki şiirselliği ortadan kaldıran modern tarih düşüncesinin ilerlemesi rakip olmuştur. Volney'nin eseri bu evrimin çarpıcı bir tanıklığını sunar. Ama, Goethe'nin bir dostunun da yazdığı gibi, ilim alanında kazanılan, muhayyile alanında yitirilir. "Antikçağ bize ancak uzaktan, ortak olan her şeyden ayrı görünmelidir; bize ancak miadını doldurmuş karakteriyle görünmelidir (...). Roma'da bunca ilahi bir anarşinin hüküm sürmesi, ıssız kırların Roma etrafında harikulade bir biçimde yayılması; gölgelere ancak bu bedelle yer kalır; bu gölgelerin bir teki bile halihazırdaki bütün nesilden değerlidir." Meraklısı, geçmişin tadına şairane bir biçimde varmak için, şimdiki zamanın ona bir bozulmuşluk imgesi sunmasını ister. Yaşamı hesaba katmayabilmek ister.

Mimarlık resmiyle manzara resmi arasında duran harabe resmi, dolayısıyla sınırları belli bir tür oluşturur. Canaletto saraylar ve kentler çizerken, Pannini ve Hubert Robert Roma haşmetinin şiirsel kalıntılarına verirler kendilerini. Önceleri –burada Magnasco'nun bir tuvali buna tanıklık etmektedir [Resim 69]– harabe bir dekor unsurundan ibaretti; tablodaki mekân derinliğine bir zaman derinliği katıyordu; şimdiki an, geçmişin pürüzlü ayak diremesiyle destekleniyordu. Ama artık harabe ön plana geçer ve baş konu haline gelir:



69



70

69 Alessandro Magnasco (1667-1749), *Harabelerdeki Askerler ve Çingeneler*, 1710-1720.

70 Giovanni Paolo Pannini (1691-1765), *Harabeler*.

71 Hubert Robert (1733-1808), *Antik Bir Geçidin Altındaki Sığır Yalağı*, 1780.



71

Kendi için seyredilmektedir; onu kahramanca bir şahsiyet, kendisine ruh bahşedilmiş bir varlık haline getiren o direnişi ve inatçılığı için seyredilmektedir.

Elbette ki bir Pannini'de belgesel veçhe ağır basmaktadır: Olağanüstü bir mimarlığın en büyük marifetlerini biraz da gururla hatırlatmak söz konusudur onda. Meraklısını tatmin etmek için, dağınık ilginçlikleri tuvale biriktirir: Sonunda bir müze etkisi yaratır bu da [Resim 70]. Ama kendini hayallere kaptırmamak çok zordur başkaları için: Çok eski bir çağın kubbeleri altında gidip gelen şimdiki zaman figürleri bir düş yaşar gibidirler [Resim 71]. Sözü Diderot'ya bırakalım: "Harabelerin bende uyandırdığı fikirler heybetlidir. Her şey hiçleşir, her şey telef olur, her şey geçer. Sadece dünya kalır. Sadece zaman sürer. Ne kadar eski şu dünya! Ezelle ebet arasında ilerliyorum ben de. Gözümü hangi tarafa çevirsem, etrafımdaki nesneler bana bir sonu haber veriyor ve beni bekleyen sona mütevekkil kılıyorlar. Şu toprağa gömülen kayayla, şu oyulan küçük vadiyle, şu sallanan ormanla, başımın üzerinde asılı durup sarsılan şu kütlelerle karşılaştırıldığında, benim fani varoluşum nedir ki? Mezar mermerlerinin unufak olduklarını görüyorum ve ölmek istemiyorum! (...) Bir sel, birbirinin sırtına binen ulusları ortak bir uçurumun dibine sürüklüyor; ben, sadece ben, kenarda durduğumu ve iki yanımdan akan selleri yardığımı iddia ediyorum!"

GOTİK HİKÂYELER

Tabiatta ya da ilimde bir yeniden dirilişe imkân vermek şöyle dursun, ölümün hissesi azalmadığında, harabeler arasında gölgelerle karşılaşmak insanın içini daraltabilirdi. Seyre dalmış melankoliden dehşete geçilir: Bize karşı karanlık bir tehdit yönelmektedir. Harabe, gömüt veçhesiyle, bize iç karartıcı bir biçimde faniliğimizi hatırlatan ve kendine doğru çeken kara bir imparatorluk gibi görünür. Papaz Prévost'nun yeraltı kalıntılarını gezen bir kahramanı, çürümüş insan artıklarının yanında, üzerinde *furori sacrum* (kutsal gazap) yazılı bir sandık bulur. Sandığın içinde bir silah vardır. Harabelerin orta yerinde pusuya yatmıştır hiddet. Kefareti ödenmemiş eski cinayetler bizim kısmetimize düşebilmektedir... Aydınlanma Çağı'

nın hassas ruhları, harabelerdeki gecenin uğursuz etkilerine isyan etmiyordu. Kendi geçmişleriyle, kendi hikâyeleriyle müphem ilişkileri olan vicdanlar, cezalandırıcı saldırının ortaya çıkacağı muhayyel dekoru kendileri kurarlar. "Mezarlardaki şiir"in lirizmi altında eski endişe dolu batıl inanışlar varlığını sürdürür.

Gotik kubbe, tarihçilerin ve meraklıların yeniden keşfettikleri bir şey olmadan önce, hayal gücünün, kutsala saygısızlıkla cezanın art arda geldiği bunaltılı bir büyük töreni kendine sunmak için seçtiği şatafatlı bir çerçevedir. Horace Walpole'un *Otranto Şatosu*'nun başında, bir soyguncunun kimbilir kaçıncı göbekten bir torununu ezmek için gökten dev bir tolga düşer: Oğul, baba ve ata suçlarının bedelini öder. Özgür düşünceli ve ağırbaşlı bir centilmen olan Walpole, olaysız bir varoluşun uyuşukluğundan kurtulmak için tıka basa matem ve suçluluk duygusuyla dolu bir evren tahayyül ederek gönlünü eğlemiştir adeta. Gotik düşünü sürdürebilmek amacıyla, Strawberry Hill'deki arazisinde istediği dekoru inşa etmiştir. Kenneth Clark'la birlikte, bu mizansenin *benliğin* duygusal anlamda kahramanlaştırılmasına tekabül ettiğine inanmak hoşuna gider insanların: Gotik içinde yaşamak, kendini efsanenin içinde sanmaktır; yaşamdaki can sıkıntısının etrafının, bir çember ya da bir haleyle, şiddet, ensest, felaket fantasmalarının serbestçe at koşturduğu yoğun hayallerle sarılmasıdır. Zengin ve kibar bir bekâr, suçlu bir zorbanın ızdıraplarını yaşar böylece. "Yıkılmış bir gotik kemerin yardımıyla," diye yazar Kenneth Clark, "Young'ın *Geceler*'inin hayranı kendini bir sanat eseri gibi seyre dalabilirdi." Dümdüz ve çok yavan görünen bir varoluşa ürperti getirebilen muhayyile hazlarıdır bunlar. Zihinsel bir sahnede, hayalci bir içsellikte cereyan ettiği ve gerçek yaşamda bir çıkış aramadığı sürece son kertesine varabilen suni tutkulardır. Burada bulduğumuz *kara haz*, muhayyilenin hüsrana uğratan bir şimdiki zamandan kopukluğunu daha iyi vurgulamak ve hâlâ büyük taşkınlıkların insana musallat olduğu ilkel bir dünyaya yaklaşmak için kendine arkaik görünümlü bir çerçeve çizer. Canlı duyumların peşinden gitmekten bezdiği, kopuk kopuk anların çabucak art arda gelişiyle varoluşunun tadını çıkaracak gücü kalmadığı anda, 18. yüzyıl insanının miadı dolmuş bir azamet görüntüsüne hangi sebeple döndüğünü anlarız: İlkel dünyalar egzotik de olsa Helenik, gotik, Ossian tarzında da olsa enerjinin ve yoğunluğun yitik

cennetleridir. Kahramanca bir geçmişe muhayyile yoluyla gitmek, tutkusal bir gençleşme simulakrumu yaşamaktır. Bu şekilde barbara itibarının iade edildiği görülür. "Şiir muazzam, barbar ve vahşi bir şey ister," diye yazar Diderot. Uzun süre barbar olduğuna hükmedilen gotik, dolayısıyla artık şiirsel muamelesi görecektir... Teşvik ihtiyacı içindeki bu duyarlılığın dehşeti bile nostaljiyle aradığını ileri sürmek riskli olmaz. Arkaik bir dekorda tespit edilen suçluluk mitosları, okyanusun, ormanın, dağın, fırtınanın büyüleyiciliğini artıracaktır. Düşünce, tehlikeli yüceliğe, duyarlılık mekanizmamızı tekrar dolduracak karşı konulmaz enerjilerin yuvası olan hem doğal hem dinsel bir *tremendum*'a (korkuya) sığınmak ister.

Aslında gotik üslubun en tutarlı yorumu, 17. yüzyılın sonundan itibaren, tabii bir köken isnat eder ona: Ormandan ya da kayadan doğan bir biçimdir bu. Jean-François Félibien'in gözünde, bu binaların bazılarında "vaktiyle Kuzey halklarının barındığı inlerin ve mağaraların kaba sabalığından bir şeyler kalmıştır; bazılarıysa koruluklarda karşılaşılan, ya da ılıman iklim sakinlerinin düz kırlarda gölge olsun diye kendilerinin çattıkları o yapraklı ağaç dallarının hafifliğini andırır." Bu yapılarda, "her biri bir ağaç sapı ya da dalına benzeyen hayli ufak sütunlar" bulunur. Gotik katedrallere ormanmışçasına girilir. Sütunu mimarinin en temel olgusu gibi gören Laugier'ye karşı, genç Goethe 1772'de gotik kemeri göklere çıkarır: İlk icat, çatının "ikisi tepe noktasında, ikisi arkada kesişen sırıkların üzerine uzunlamasına bir sırık konarak yapılmasıdır". İnşa eden kişiye Strazburg Katedrali'nin muazzam duvarını, "enlemesine yayılan ve binlerce dalı, denizdeki kum misali milyonlarca filizi ve yaprağıyla Tanrı'nın ihtişamını dört bir yana ilan eden haşmetli bir ağaç gibi" göğe doğru yükselterek çeşitlendirme yolunu, hem tabiat hem deha esinlemiştir. Görüldüğü gibi, karanlığın büyüleyiciliğinin baskın çıkmasına izin vermek şöyle dursun, genç Goethe'nin "gotik" duyarlılığı, derinlere kök salmış ve zaferle göğe yükselen yaşamsal bir atılıma sempati duymaktadır. Gotiğe geri dönmek, dolayısıyla, bazı zihinlerin kısa bir süre sonra portikler ve sütunların Yunanistam'na nazaran daha tabii bir biçimde bağlı olduklarına, daha derin bir akrabalıkları bulunduğuna inanacakları Galyalı ya da Kuzeyli bir ulusal kökene dönmektir.

Avrupa'nın neredeyse her yerinde idilin ortaçağlaştığı, şövalyeliğin ya da "ozanlık türü"nün süslerine büründüğü andır bu. Başka davaların kolaylaştırdığı bir harekettir. Fransa'daki "soylular sınıfının tepkisi", yüksek ortaçağda kendisine düşen görevleri soylular sınıfına iade ettirerek mutlakiyetçiliğin suiistimallerini silmek istemektir: Başlangıçta hükümdar –Boulainvilliers ya da Montesquieu' ye göre– eşitler arasından seçilmiş, *primus inter pares* (eşitler arasında birinci) olan birinden ibarettir. Romantizme kadar nice yazar çıkaracak olan küçük soylular arasındaki ortaçağ putlaştırması, mutlak hükümdarın "zorbalığı"na doğrultulmuş ideolojik bir silah değildir sadece; Ansiklopediciler'in propagandasına karşı bir kavga konusudur aynı zamanda. Zira haşin bir modernliğin sarsıntısı altında hazırlanan idilimsi ve "mistik" ortaçağ imgesi (Chateaubriand'ın *Hıristiyanlığın Dehası*'nda gelişip serpilecektir), okumuş-yazmışların oluşturduğu geleneğin pagan bir çerçeveye dahil ettiği doluluk değerlerini ulusal geçmişe ve Hıristiyan inancına aktarmaya yönelir.

Ariosto tarafından *capricio* (hayal mahsulü) muamelesi görmüş ya da Tasso tarafından baroklaştırılmış ortaçağdan yavaş yavaş, utangaç adımlarla uzaklaşılıp, o yüzyılın duygusal ihtiyaçlarına uygun olarak, gönül birliği ve tabiatla kaynaşmanın Tanrı'yla en üst duygu birliği biçimini aldığı bir altın çağ, bir tür "imanın altın çağı" hayal edilmeye başlanır. Hıristiyan ortaçağın "organik" doluluğu mitosunu mükemmelleştirmek romantizmin işi olacaktır. Ama 18. yüzyıl zaten bu yön değişimlerini –düşleri, ilmi, tatminsizlikleri birbirine karıştırarak–, ibadetin güzelliği ve geleneğin vakarı karşısındaki akıldışı heyecana inanma *nedenlerinden* daha çok önem veren estetik yoluyla kâh şurada kâh burada hazırlamaktadır. İnançsız ve büyüden uyanmış ruhlar, dindar yüzyıllardan ödünç alınan heyecan verici birçok tablonun yardımıyla pişmanlık şeklinde işlerler imanı. Meczuplar ve gönül gözüyle keşfe çıkanlar için elverişli bir zemindir bu: Tam Laplace'ın yalın astronomik mekaniğinin kendini âlimlere kabul ettirdiği anda, el almış müritler Cagliostro, Swedenborg, Mesmer, Saint-Martin etrafında toplanır. Bazıları için, tabiatüstü bir ruhla yaşayan evren fikrinden vazgeçmek bu kadar zordur. Yeryüzündeki âlem idilin tamamına ermesine izin vermiyorsa, biz de meleklerle sohbet edelim!

Ossian ile Shakespeare, tarih resmi için bir yenilenme fırsatıdır. Muhayyileden antikçağın geleneksel figürlerini defedip Kelt ya da ortaçağ efsanelerindeki birtakım sahneler yaratmaya teşvik eden, olağanüstü bir azamette dramatik durumlar sunarlar sanatçılara. Akademi idealine bağlı kalan ve Guido ile Michelangelo için bozulmaz bir hayranlık duyan eklektik ressamlarda bu dönüşümün kolay olduğu söylenemez. Sözgelimi Wright'ta, Miravan'ın öyküsü yeniklasik bir mahzende cereyan eder; kahramanın kostümü, tiyatrodaki gibi, Roma giysileri ile Şark'm sarığını birleştirir. Kutsala saygısızlık ve lanetlenme, yasağı ihlal etme, Baba'ya hakaret gibi iç karartıcı temalar değişmez: Zamanın ruhundan bu iz kalmıştır tabloda. Üslupla temanın uyumsuzluğu, Wright'ın sevdiği ışık-gölge dağılımında istemeden de olsa bir etki yaratmaktadır [Resim 72].

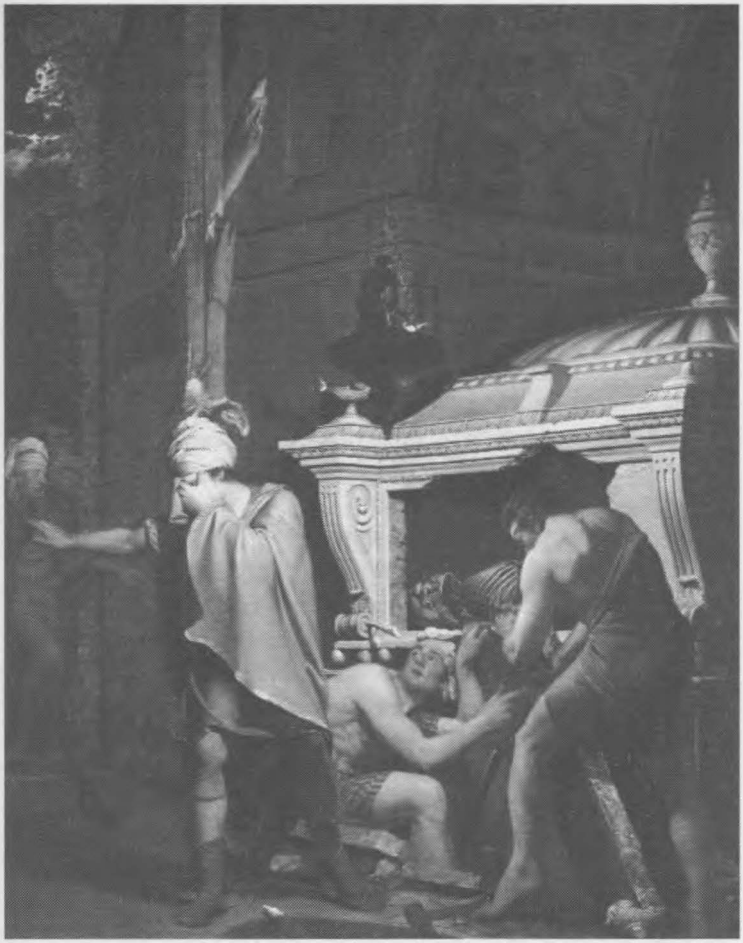
Londralı zengin yayıncı Boydell, Shakespeare'in yeni bir basımı için, o dönemin en iyi sanatçılarına siparişte bulunmuştu. "Shakespeare Galerisi" duyarlılığın tarihinde önemli bir gündür.

On sekizinci yüzyılın ikinci yarısındaki İngiliz ressamlarının çoğu zaman Shakespeare'den akıllarında kalan, insanın kendini aşan güçlerle karşı karşıya kaldığı durumlardır: fırtına, cadılar, hayaletler. Tehditkâr evren karşısında, çığrından çıkmış bir husumet karşısında, insanlık durumu meydan okumanın o lirik yoğunluğuna yükselir. Cesaretinin kefilini kara bahtın azametinde bulmak isteyen varlık, en büyük tehlikenin üstüne atılır.

Klasik zevke göre barbarlık ve ölçüsüzlük tufanıdır bu. Ama, birkaç yıl sonra, bu barbarlık yüceliğin öylesine bir şartı haline gelir ki, Homeros ve Yunan trajedi yazarları, onlarda ölçü ve denge bulunduğu için değil, köklerimizdeki şiddet yüklü şiiri temsil ettikleri için korurlar itibarlarını.

EVRENİN BİR ARAYA GETİRİLMESİ

Papaz Du Bos, yüzyılın başında, "ressamlarımız Raffaello'nun seleflerinin tanımış olduklarından daha güzel ve daha mükemmel bir ağaç ve hayvan tabiatı tanımaktadırlar şimdi," diye temin etmektey-



72 Joseph Wright of Derby (1734-97), *Miravan Atalarının Mezarlarına Tecavüz Ediyor*, 1772.

di çağdaşlarını. İdil imkânsızdır, halbuki tabiat daima mevcut kalmaktadır. İlginç bir sanat bu mevcudiyetle bu imkânsızlığı bir arada hissettirir: Bahçe sanatı. Bu sanatın kimilerine göre en önemli işlevi, tabiatla kültürün mükemmel barışını hayata geçirmektir; insan emeğinin, tabiatın sunduğuna suçluluk içinde karşı çıkmak yerine, –tekniğin ve düşüncenin yavaş yavaş fethettiklerinden de vazgeçmeksizin– onun serpilip gelişmesine destek olmasını sağlamaktır; böylelikle aklın güçleri, bizi tabiattan ayırmak yerine, ona daha iyi kavuşalım diye devreye sokulmuş olacaktır. *Yeni Héloïse*'de kadın kahramanın tasarladığı Elysée'nin rolü budur: *Toplum Sözleşmesi*'nin simgesel karşılığı denebilecek bir bitki bayramı; mükemmelleştirilmiş sanat tarafından haklarına kavuşturulan ilk mutluluk.

İnsan müdahalesinin izlerini silecek şekilde işlenen bu tabiat, zamanın başlangıcındaki saf idilin çerçevesini oluşturan ve bilinçsiz kendiliğindenlik içinde yaşanan tabiatla birebir aynı değildir: Tekrar bulunan başlangıcın bilinci haline gelerek ruhun gelişmesini tamamladığı bir *geri dönüş* başarısıdır. Ayrılık ve nostalji öncesindeki birlik-bütünlük değildir; ayrılmış olanın, dağılıp gitmeye ve sürgüne mahkûm olanın toplanmasıdır. O zaman beklenen de, "güzel ruhlar"ın ahengidir, toplumsal kötülüğün telkin ettiği bölünmeler karşısında kazandıkları zaferlerdir: Doluluk yeniden kazanılacak ve iyilikle kötülükten habersiz *masumiyet* yerine, kötülüğü alt etmiş ve acı bir tecrübeyle zenginleşmiş bir *erdem*'in hükümdarlığı başlayacaktır. Aynı şekilde, kökendeki anarşik bağımsızlığın yerine, *Toplum Sözleşmesi*, aydın bilinçlerin rızasını almış *özgürlüğü* geçirir.

Nice "manzaralı bahçe"ye ilham vermiş olan bu romanesk düş de, bahçe mimarisindeki bir devrimin dışavurumudur (Yeni-Platoncu Bir'e dönüş metafiziğinin boyutlarına varacak kadar büyütülmüş bir dışavurum). Le Nôtre'un en mükemmel örneklerini inşa etmiş olduğu geometrik bahçe zevkini terk eden 18. yüzyılın kültürlü kesimi, önce İngiltere sonra da Fransa'da, dolambaçlı patikaların katettiği, ağaçların eşitsiz gruplar halinde yerleştirildiği, yeşil dallarını sere serpe sarkıttıkları, her tür dayatmadan uzak bir tabiat görüntüsünün sergilendiği engebeli parklara tutkuyla bağlanır. Bu çeşitlilik, düzensizlik ve dolambaçlılık arayışının, rokoko üslubunun bazı özelliklerine yaklaştırıldığı da olmuştur. Daha derin bir bakışla Arthur Oncken Lovejoy, İngiliz bahçelerindeki modanın tabiat fik-

rindeki derin bir dönüşüme tekabül ettiğini göstermiştir. Söz konusu fikir, daima en yalın usullerle hareket eden ve ilkel işlemleri mükemmel doğrular ya da çemberler çizen geometrici bir Tanrı'dan (ya da tabiattan) yararlanmıştı önce: Bunun sonucu olarak, açıkça anlaşılabilir olan geometrik güzelliğe tabii güzellik muamelesi yapılabilirdi. Gerçek nesnelerdeki eğri-büğrülüğü ve asimetriyi açıklamak içinse, zorunsuz engellerden, maddenin cansızlığından dem vurulacaktı. Geometrileştirmek, yekpare duvarlar tasarlamak, düz çizgi halinde patikalar açmak, tabiatın *yanlışlardan arındırılmış* bir suretini çıkarmaktı; temel biçimlere haklarını iade etmekti. Ama felsefi düşünceden ve koca bir dizi estetik deneyden (örneğin Çin bahçelerinin keşfinden) geçince, çeşitliliğin, vahşiliğin, zahiri düzensizliğin bizzat tabiat tarafından talep edilen bir şey olduğuna; bunun sonucunda da, her halat ya da makas müdahalesinin doğal biçimlerin serbest gelişimine şiddet uygulama girişimleri olduğuna kanaat getirilir. Engel mefhumundan bir kez daha dem vurulur, fakat insanın düzeltme girişimlerini kınamak içindir bu sefer – yoksa fiziksel dünyada gözümüzün önünde duran karmaşık, eğri büğrü ve acayip ürünleri tasvip etmemek için değil. Görüldüğü gibi, bu şekilde ön plana çıkmaya başlayan tabiat imgesi daha karanlıktır, akıldışı tohumlarla daha bir yüklüdür: Geometrinin şekillerinde değil, organik yaratıcılığın hayal gücünde büyük başarı gösteren bir enerjidir bu. Alexander Pope'un, William Kent'in ya da William Chambers'ın düzenlemiş olduğu bahçelerden çıkardığımız ders budur. Sanayi girişimlerinin İngiltere'deki kentsel mekânın ve kırların çehresini değiştirmeye başladığı dönemde, el değmemiş bir tabiatı seyre dalma zevkini feda etmeden sanayinin yararlarının (yani siyah kölelerin işlediği tarlalardan elde edilen gelirlerin) tadını çıkarmak isteyenlerin kullanımına yönelik korunmuş alanlar yaratılmaktadır.

Clarens'in tekrar kavuşmuş olduğu idilin romanesk bir düş olarak kalmasının ve 18. yüzyıl sonundaki harikulade bahçe manzaralarının mezarlık görünümüne bürünmelerinin gizli nedeni kuşkusuz budur. Ayrıcalıklı yere adeta için için bir korunma bilinci musallat olmaktadır: O dönemde revaçta olan bir kelimeyle, sadece bir *sığınak*'tır orası. Watelet'nin kaleminden şu sözleri okuruz: "Aylak, becerikli ve hassas insan, tabiatın zenginliklerini ve güzelliklerini tasarrufu altında tuttuktan sonra, bu yeni hazinelere özel bir muhab-

bet duyar. Bunlardan rahatlıkla yararlanabilmek için hendekler kazar, kazık parmaklıklar, duvarlar diker ve çevreye kapalı bir alan ortaya çıkar. Kişiliğin amblemidir; gücünü, onu bozan hizmetleri çoğaltmaksızın artıramayan bir varlığın ufak imparatorluğudur." Dışarıda tarihin fırtınaları hazırlanırken, öncesiz ve sonrasız bir an yaşandığı yanılsamasına kapılırlar. Bu bahçede sadece tabiatın değil, tüm evrenin de mevcut olmasını; gözümüzün önünde zamanla mekânı özetleyecek şekilde, ücra yerlerin ve geçmiş anıtlarının bize yakınlaşmasını gönüllerinden geçirirler. *Bahçeler ve Yanılsama Ülkeleri* adlı güzel araştırmasında, Jurgis Baltrusaitis şöyle yazar:

"Dünya kendinin bir bahçe olduğunu keşfettiğinde, bahçe de dünyayı içine alır." Dolayısıyla bahçe, tüm Yeryüzü'nün yoğunlaşıp içine sıkıştığı bir mikrokozmostur; bütün yerler, bütün çağlar, bütün mimariler burada keyfe keder bir gezintinin menzilinde olduğuna göre, gerekirse ilelebet kapalı yaşamaya razı olurlardı. Egzotizm bile orada ortama uyarlanmış, evcilleştirilmiştir. Rousseau'nun bahsettiği Cobham Vikontu'nun parkı böyledir işte: "Bu harikulade yalnızlığın efendisi ve yaratıcısı, oraya harabeler, tapınaklar, eski yapılar bile inşa ettirmiştir ve dönemler gibi mekânlar da insanı aşan bir ihtişamla bir araya getirilmiştir orada." Dolayısıyla çağlayanların, adaların, suni kayaların yanında, pagodalar, Hindu tapınakları, Yunan harabeleri, gotik mihraplar da bulunur. General Conway bahçesine Palmyra'nın bir kopyasını diktirir... Bu "yapılarla" bezenen parklar, görülmemiş şeyler koleksiyonunun açık havadaki muadilleri haline gelir. Koleksiyonculuk zevki artık istediği gibi at koşturabilecektir.

Ama her şey hayallere sevk etmek üzere düzenlendiği halde, görülmemiş şeyler koleksiyonunda hayal kurulmaz: Su kenarında mola yerleri, ölmüş bir kimseyi anmak için konulan bir boşmezara uygun bakma noktası, "ilginç" dehşet görüntüleri, tensel hazza mahsus koruluklar. Patikanın dönemecinde, manzara mimarının ustaca öngörüsü uyarınca duyumlar değişecektir. Zira bahçe minyatür bir evren olma iddiasıyla yetinmez; yaşamın bütün çağlarının, bütün haleti ruhiyelerin (daha önce hayali Tendre haritasında yer alanlar da dahil) mekânda dağılabildiği ve kayalar, su, yeşillik, inşa edilmiş ya da yontulmuş taşlar kullanılarak yapılan oyunlarla simgesel ifadelerini bulabildiği somutlaşmış bir psikoloji olmak ister. Burada

istihzaya kapılır ve ister istemez yalana mahkûm bütünüyle taklit bir mimariyi kınarsak haksızlık ederiz. Bahçe öncelikle alışılmadık ölçekte bir sanat eseridir; düş kuranın gözleri açık hareket ettiği bir düştür. "Bahçelerde tekrar keşfedilen tabiat," diye yazar yine Baltrusaitis, "evin ardında uzayıp giden bildiğimiz 'çayır' değildir; o bir çağrışımdır, bir rüyadır, bir hünerdir." Rüyanın ancak dolaşan kişinin yeknesak olmayan, molalarla kesilen ve adeta müziğin rehberlik ettiği bir ritimle gezinmesi şartıyla geliştiğini ekleyelim. *Figaro' nun Düğünü* seyircisi için, son sahnenin kocaman kestane ağaçları altında, geceleyin bir parkta cereyan etmesi büyük bir tatmin kaynağıdır!

Ama her şeyi bir araya getirmek isteyen bu arazide, her şeyin mevcut olmaktan ziyade temsil edildiğini saptarız; dahası, her şey, temsil edilmekten ziyade anımsatılmaktadır... Bahçe bir hafıza ülkesidir. "Yapılarının" çoğu, şu veya bu şekilde, anıtlardır: Aşk, erdem, felsefe anıtları. Bu işlevi yerine getirmek için, anıtların üzeri yazılar ve mısralarla doldurulur: Yapıların mimarisi konuşkan, hatta gevezedir. Sevilen çehreleri ya da zafer dolu isimleri ebedileştirir. Bu mimarinin coşkun bir hafızayı, pişmanlığı ve tatlı melankoliyi daha iyi hissettirebilmek amacıyla parklara *namevcudiyetler* yerleştirdiğini söylemek daha doğru olmaz mı? Namevcudiyet, ya da, sahte mezarların ardındaki namevcudiyet simulakrumu; öyleyse çifte bir namevcudiyettir bu. Bahçe, kavuşulan mevcudiyetin ateşli ocağı olmak yerine, dindirilememiş özlemlerin buluşma yeridir. Mezar değilseler bile, bu "yapılar" uzak bir gerçekliğin hayaleti andıran ikizleridir. *Suret* vasfını unutturmayı beceremeden bir tıpkıbasımını sunarlar. Jacques Dellile *Bahçeler* şiirini, bu konuya bağlı duygusal değerlerin sadık yorumcusu olarak, miadı dolmuş bir geçmişin kalıntılarına dönen bir kahramanı ve "artık suretine hayran olmadığı bir mutluluğu" zikrederek bitirir. Bahçenin hayal kurdurma işlevi, görüldüğü gibi sonunda, tarihsel şimdiyi kendine özgü aciliyetinden kurtarır. Öncesiz ve sonrasız an, sahte harabelerin labirentinde, büyüklüklerin geçiciliğini, itirazsız ölümlülüğü, her şeyin –bunları tespit eden ve belli belirsiz kendinden geçen duygu haricinde– beyhudeliğini ilan eder.

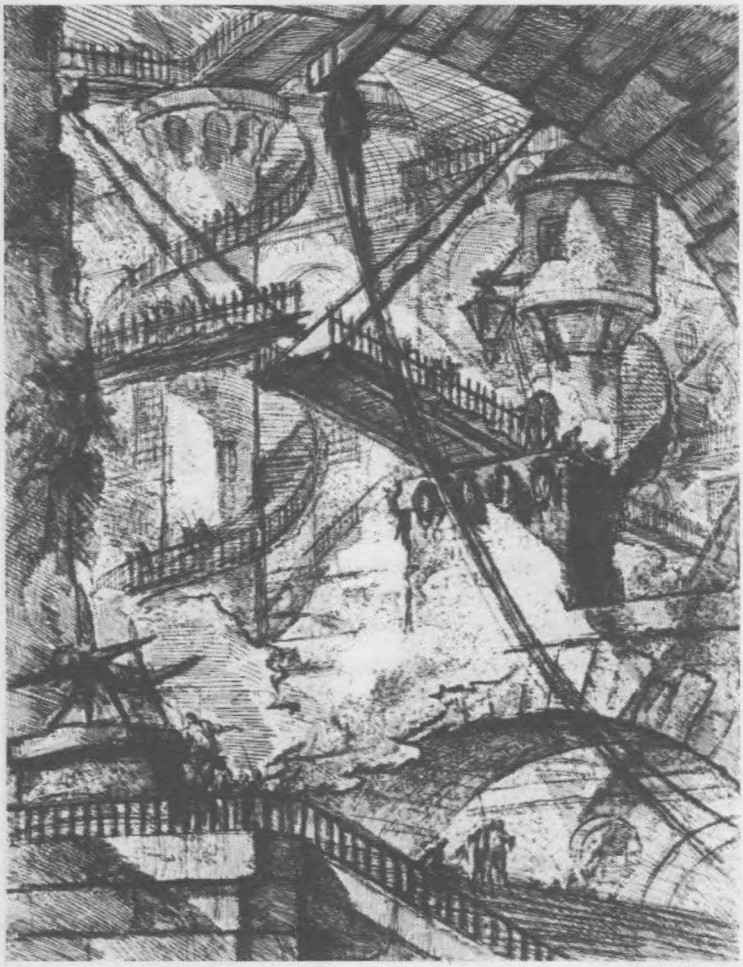
Yeşil yaprakların altında, prenseslerin oynadığı mezralarda ve süthanelerde, sade yaşama özgü çoban çıngıraklarının dinlenmek

istendiği bahçelerin köşesinde, idil arayışının vardığı yer dolayısıyla ölümle karşılaşmadır; ve bir kez daha, Trianon'da, Belœil'de, Ermenonville'de, tabiatın bağrındaki mevcudiyeti arzulamış olan "hassas ruhlar" etrafında tekrar bir yanılsama gösterisi oluşur. Muhayyilenin tutsağı olan ve dünya hakikatiyle bütün bağlarını yitiren bu güzel ruhlar, duygunun değişkenliklerinde ancak hususi bir fantazmagori bulurlar.

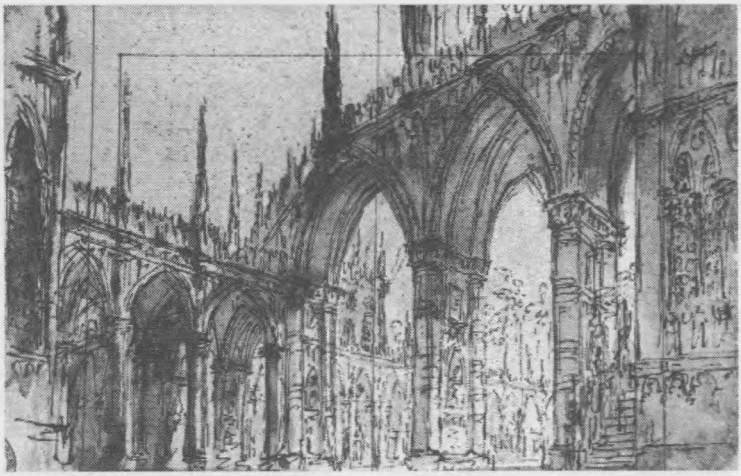
AKLIN DÜŞLERİ

Antik eserler ve harabelerin üstadı, bunları bahçelerle değil hapishanelerle tamamlamıştır. *Hayali Hapishaneler* (*Carceri d'invenzione*) ile Piranesi'nin mimari hayal gücü, şaheser ve esrar boyutuna yükselir. Sanatçının gençliğinden itibaren, olağanüstü yapılar tasarlamanın gururuna kasvetli bir saplantı karışmaktadır.

İlk örnekleri 1750'den önceye dayanan hayranlık verici *Hapishaneler* karşısında, romantik şairler (Gautier, Hugo, De Quincey) uzun düşlere dalacaklardır; onların ardından da tarihçiler düş kuracaklardır: "Şayet," diye yazar Henri Focillon, "ayrım gözetmeden muhayyel portikler, tapınaklar, mezarlar ve kaleler inşa ettikten sonra, Piranesi, böyle bir gösteriş ve böyle bir enerjiyle ısrar ederek hapishanelerde durmuşsa, bunun nedenini tabiatının en gizli sebeplerinde, kişisel yaşamındaki olayları kateden ve eserlerinin birçoğunda izine rastlanan o karanlık coşkunlukta aramak gerekir. *Hapishaneler*'inden harabelerine ve mezarlarına, üzerlerine vuran hangi gün ışığı olursa olsun, onları çevreleyen ve istila eden tabiatın güzelliği ne olursa olsun, bu gönül gözü kâşifinin ruhu, hüznünü korur. Geçmişin yıkıntıları arasında olduğu gibi bu gelecek kehanetinde de, Etrüsk çirkefleri ve Tiberius'un idam sehpaları üzerine yığılan o madeni çağ mimarisinde hep hüzün vardır." *Hapishaneler* insanın yapı kurucu dehasının kendinden geçtiği devasa bir aygıt tasarlar, ama bu aygıtın nihai amacı insanları ezmek ve yok etmektir. Peki inşa eden celladın taşkınlığıyla mı özdeşleşeceğiz? Yoksa azaba mahkûm edilmiş mahpusun iç daralmasıyla mı? Piranesi'deki hapishane imgesi, harabeler karşısında duyduğu hissin tam zıddı bir durumu vurmuyor mudur insanın yüzüne? Unutmuş olmayı değil:



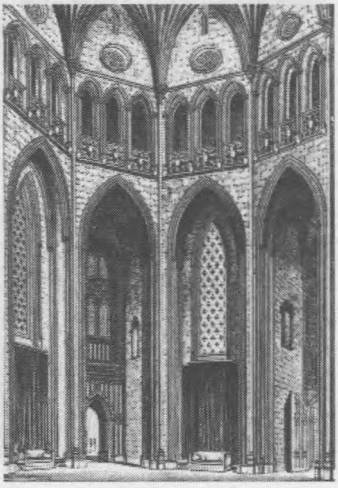
73 Piranesi (1720-78), *Hapishaneler*'in VII. Levhası, ilk hali (2. baskı, 1761'e doğru).



74



75



76

74 Fabrizio Galliari (1709-90), *Gotik Avlu* (1765-67'den önce). *Accademia di Brera* albümündeki çizim.

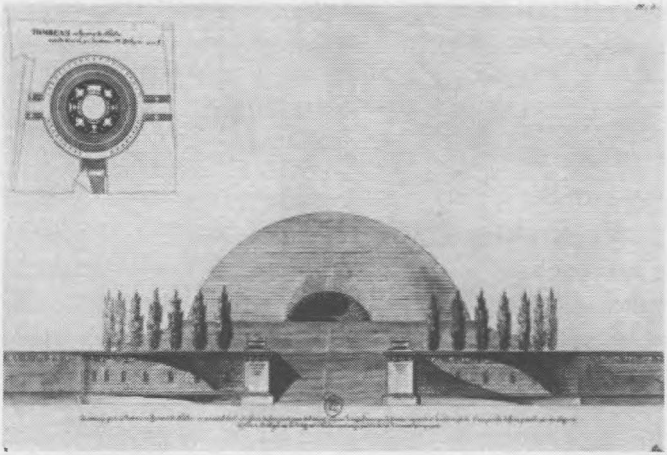
75 Thomas Gray'in *Bir Köy Mezarlığında Yazılmış Ağıt* kitabı (1751) için R. Bentley'in hazırladığı iç kapak.

76 James Wyatt'ın Witts'teki Fonthill Abbey'deki (1795-1807) sekizgeni (J. Britton'ın kitabından), 1823.

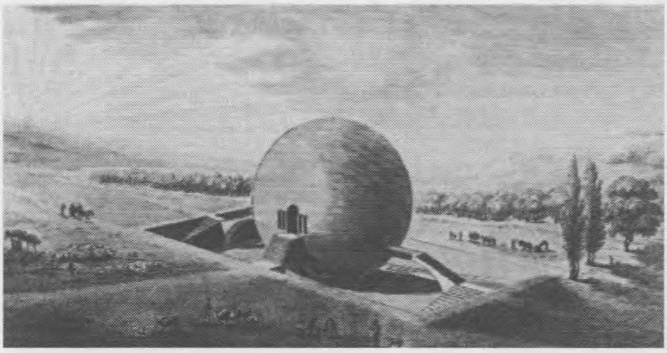
Unutulmuş olmayı. Harabeler, taşların "unutkan hafızası" önünde boş yere külyutmaz bir seyirci isterken, *Hapishaneler*, mahpusa ilelebet unutulduğunu, insanlık camiasından kesilip atıldığını bildirmek için tonozları ve sarmal şeklinde merdivenleri çoğaltan bir gözetleme yapısı hayal eder [Resim 73]. Özgürlük fikrinin yüceltileceği bu yüzyıl, hücrelerdeki dehşetin bilincine –hem de saplantıyı andırır bir biçimde– varılmasıyla başlamalıydı. İster gizli bir "tarikatın" kanlı kaprislerinin hüküm sürdüğü Marquis de Sade'ın burçları söz konusu olsun; ister birinci ağızdan ya da kurgusal anlatılar, ister Engizisyon'un ve mutlakiyetçiliğin keyfiliğini kınayan tiyatro eserleri: Hapishane teması, kâh sahne tasarımı olarak kâh yaşanmış bela olarak sürekli karşımıza çıkar. Ve Fransız Devrimi'nin ilk icraatının bir hapishane –Bastille– yıkımı olduğuna bakılırsa, bu olayın kolektif bilinçte derinlemesine yer etmiş bir imgeye tekabül ettiğine hiç kuşku kalmaz.

Piranesi, bitmez tükenmez icatlarıyla, bize özgürlüğün inkârını simgelemeye çalışan bir yaratıcı özgürlük örneği sunar. Gotik dekorda, muhayyile bir sınırla karşılaşmaktan da hoşlanır. Galliari'nin sahne tasarımının bize enfes bir örneğini sunduğu gotiğin pek hoş ve hafif bir çeşitlemesinin tadına muhakkak varılmıştır [Resim 74]. Fakat gotik kemer üslubundaki biçimler ile bunaltı ve sonluluk tecrübelerinin birleştirilmesi gecikmeyecektir. Gotik, birçok açıdan, "kahramanlık yapısı"nın "kuzeyli" bir çeşidinden ibarettir. Nitekim Bentley, Gray'in o güzel ağıdını resimlerken, Poussin'in *Arkadia Çobanları*'ndan bir anıyı tekrar, fakat gotik kemer üslubuyla ele alır [Resim 75]. Mezarlık (özellikle de köy mezarlığı) teması, Avrupa bilincinde, Piranesi'nin *Hapishaneler*'i ve büyük *Harabeler*'iyle çağdaştır. Anımsama imkânsızlığının aynı hareketine ve unutuşu aşamadan sorgulayan biçare hafızanın aynı çabasına işaret eder. Baudelaire Gray'deki imgeyi sahiplenecektir:

Nice mücevher gömülü uyur
Karanlıkta unutulmuş,
Kazmalarla burgulardan uzak.



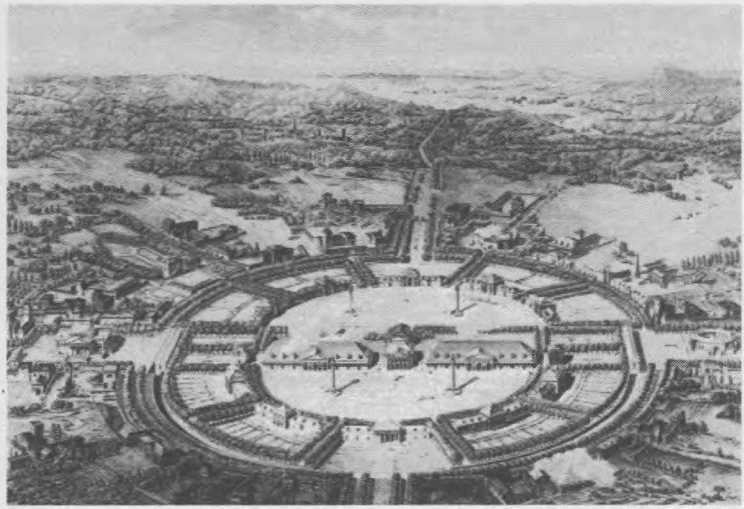
77



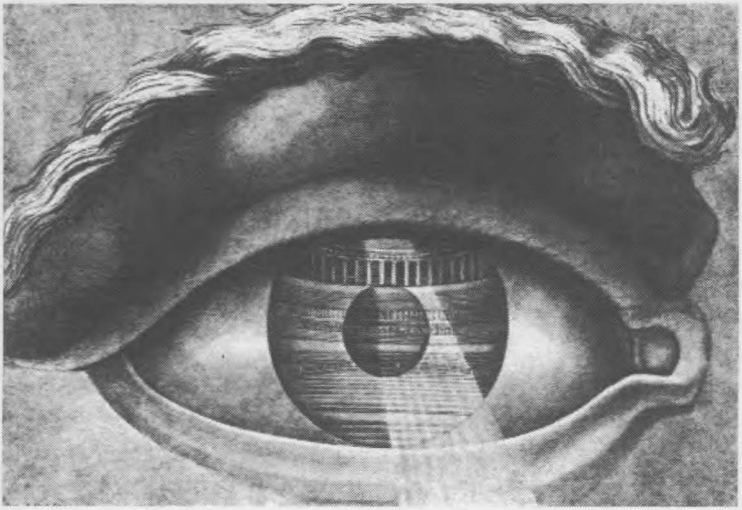
78

77 Étienne Louis Boullée (1728-99), konik boşmezar projesi (gravür).

78 Claude Nicolas Ledoux (1736-1806), *Maison Maupertius'deki Tarla Bekçilerinin Evi* (gravür).



79



80

79 Claude Nicolas Ledoux (1736-1806), *Chaux Kentinin Perspektife Uygun Görünüşü* (gravür).

80 Claude Nicolas Ledoux (1736-1806), *Bir Gözbebeğinden Gösteri Salonunun Simgesel Görünüşü* (Besançon Tiyatrosu, gravür).

Ama William Beckford'un Wyatt'a şu yüksek ve kırılgan Fonthill Abbey kulesini diktirmesi, sürekli bir coşkunluğu esinleyebilecek hem efsanevi hem devasa bir çerçeveyi kendine sunmak içindir; *Vathek* adlı tuhaf Şark öyküsünden de biliriz ki, sahte-gotik inşanın dikey atılımına, sofuca bir anlamdan ziyade dine ve kutsallığa karşı bir değer verilmesi gerekir. Beckford Tanrı'ya meydan okumak için başvurur dini mimariye [Resim 76].

Burada tutumların ve duyguların altüst olduğu ve ezilme bunaltısının hükmedici bir atılıma dönüşerek tersyüz olduğu bir noktaya temas ederiz. Boullée'de, Ledoux'da, anlamlı ve "konuşkan" biçimler dikmek isteyen yüzyıl sonunun bütün mimarlarında, muhayyile, metafizik engellere (ölüm, suçluluk) çarpmak yerine, kendine serbest alan bırakır. Boullée'nin boşmezarı bir zafer anıtıdır: Ölüm güce dönüşmektedir [Resim 77]. Ledoux kendini evren düzenleyici tanrıyla (*demiurgos*) kıyaslamaktan çekinmez; onun gözünde mimar, "Yeryüzü'nün Titanı"dır; "yuvarlak kütleyi yaratmış olan tanrının rakibi"dir; ve Goethe'nin Faust'u gibi kibirle haykırır: "Dağları yerinden oynatacağım, bataklıkları kurutacağım." XVI. Louis'nin hükümdarlığı dönemindeki aktrislerin ve sonradan görmelerin konaklarını inşa eden bu mimar, ütopik projelerinde geometrik biçimlerin yalınlığına başvuran bir tür *demiurgos* olur. Onun kullandığı şekliyle çember ve küre, artık fiziki dünyanın mükemmelliğini betimlemez. Zafer Kopernik ve Galileo'nundur: Yeryüzü âlemin merkezinde değildir, mekân sonsuzdur [Resim 78 ve 79]. Ama buna karşılık, insan, efendisi olduğu bir kürenin merkezi haline getirmiştir kendini; Besançon'daki yuvarlak tiyatro sıralarının yansıdığı gözün çok iyi ifade ettiği gibi, hem inşa eden, hem aktör hem de seyircidir [Resim 80].

İRADENİN ÜSLUBU

Nostaljik bilinç, idilin gizlenirken bize bir barışma fırsatını kaçırmış olmanın pişmanlığını bıraktığı parklarda düş kurar. Böylelikle mutluluğun yokluğuyla ilgili bir mutluluk tadılır.

Fakat peyzaj bahçesi tabiata görünüşte kalan bir düzensizlik içinde keyfince gelişme fırsatı tanırken, aynı bahçelerin ihtiyacına

cevap veren yeni-klasik cepheler yalınlıklarıyla, geometrik çıplaklıklarıyla, süssüzlükleriyle dikkat çeker. Adeta 18. yüzyıl sonunda meskenin ve bahçenin biçimsel bağları yer değiştirmiş ve tersyüz olmuştur: Süslü, organik ve canlı olan barok cephe, geometrikleştirilmiş bir bahçeye bakmaktaydı; geometrik parçaların, birbirine bağlanma ve dereceli iniş-çıkışların yerini aldığı (Emil Kaufmann'ın gayet iyi gösterdiği gibi) yeni-klasik yapılar, tabiatın organik gücünün serpilip saçıldığı bir parka bakarlar. Geleneksel düzen ve çeşitlilik gereği, belki de bu iki vasfı her yerde *kaynaştıramadığından*, aralarında dengeli bir karşıtlık kurarak kendini ifade etmiş gibidir. *Karşıtlık* sürdürüldüğü, gerilimler dengelendiği sürece, bir dilin kaidelerine tekabül eden yapısal bir sistemle karşı karşıya olunur. Farklı biçimde dağılmış olsa da, sistemin bütünsel enerjisi aynı kalır.

Bununla birlikte değişimin önemli sonuçları olur. Barok sistem ikili bir karışıma gidiyordu. Rasyonelleştirilmiş bir bahçenin karşısına, çoğu zaman bitkilerle kaplı cepheler çıkarıyordu: İnsanın hüküm sürdüğü alanla tabiatın alanı elbette ayrı kalıyor, ama dekorasyon ya da saygınlık amacıyla iç içe geçerek çehrelerini değiş tokuş ediyorlardı. Buna karşılık, insan müdahalesinin görünmez kılınmak istendiği "İngiliz usulü" park, tabiatın kendiliğindenliğinin haşmetli bir gösterisini sunmalıdır; park alanının karşısında, Morris ya da Adam tarafından inşa edilen evler insan iradesini vurgular ve özgür bitkilerin akıldışı hükümdarlığının ortasında akılcı bir ikametgâh tanımlar. Barok değiş tokuşun yerine, bir ayrılma keşfederiz: Bu ayrılma da tam olarak tabiatı seyre dalmanın nostaljiyle dolduğu mesafeye işaret eder. Üstelik bu seyre dalan hayalcilik, gördüğümüz gibi, tam da tabiat karşısındaki tavrımız saldırgan bir sömürü olarak tanımlanmaya başladığı anda, telafi ya da kefaret ödeme amacıyla ortaya çıkmaktadır. Meskenin ve parkın aykırılığı işte bu savaş durumundan kaynaklanır, fakat el değmemişlik imgesi korunmaya çalışılan bir tabiat karşısında onu sınırlı mütareke bağlamına oturtur ve imkânsız barış düşünü kurar.

Bir Boullée'nin, bir Ledoux'nun, bir Poyet'nin eserlerinde, özellikle de projelerinde çarpıcı olan şey, yalın hacimlerin şaşırtıcı kullanımı, belirginliği ve anıtsallığıdır. Yeni bir anlam komutayı ele almaya kalkışmaktadır. Roma haşmetine –hem Seneca'ya hem Castel Sant'Angelo'ya– borçlu olduğu bir şeyler vardır kuşkusuz. Barok

vecizliğin zıddı olarak istenen etki, hareket ve bolluk etkisi değildir artık; enerjinin değişmez bir görünüm altında kendi üzerine kapandığı basit bir kuvvet etkisidir. Kendini *kütle* haline getirerek sadelikle tezahür etmeyi seçmiş olan bir iradenin huzurundayızdır. Büyük dekor estetiğinin yerini ağırbaşlı bir yücelik estetiği alır. Böylece insanın Prometheus'vari iradesi, "devasa" bir ışık altında görülen bir tabiatı dengeleyebilir. İnsan, "taklidinin örneği"ni (Quatremère de Quincy) tabiatta aramayı sürdürürken, tabii gücün karşısına çıkarabileceği bir güç üslubu icat eder. Tabiat sonsuzdur, ama Burke'e göre "büyük parçaların birbirini aynı şekilde izlemesinden ibaret" olan yapay bir sonsuzluk vardır onda. Ayrıca irade, sadece biçimlerin baş döndürücü yalınlığında yoğunlaşmaz; yapılara inşa maksatlarının bir işaretini koyup gayelerini güçlü bir biçimde simgeleştirerek de kendini bariz kılar. En mükemmel örneği Boullée'nin çizdiği Newton'm boşmezarı olan, Georges Cattaui'nin "mimari simgesel" adını verdiği şeyin atılımına tanık olmaktayızdır. Şayet bu durumda dışavurumsal bir gayeden söz edilebilirse, başka eserler de kelimenin en modern anlamıyla "işlevsel" bir gayenin tanığıdır: Kütüphaneler, hastaneler, hapishaneler, daire daire kiralanan evler, yapıları hem işlevlerini haber verecek, hem de bu işlevleri tam tamına yerine getirecek güçte tasarlanmıştır.

Güç ve gaye: Mimari iradeciliğin bu iki veçhesi, 18. yüzyılın sonunda gitgide yoğunluk kazanan entelektüel ve manevi bir akıma tekabül eder. Bu "iradeci" akımın harabe ve mezarlıklarda hayallere dalma zevkiyle çağdaş olduğuna şaşırır insan. Bu hayalci ruhlar ve bu gönüllü ruhlar farklı toplumsal çevrelerden mi gelmektedir? Aceleci bir "sosyolojizm" buna inandırabilir bizi: Nostalji, genellikle, yıkılan sınıfa, yani soyluluğa özgüdür; dünyayı fethetmeye başlamış olan enerjinin temsilcileriyse, arzularıyla orantılı bir dünyayı ele geçirmekte sabırsızlanan genç burjuvalardır. Daha yakından incelendiğinde, muzaffer irade kariyerlerinin başlangıcına uzun melankoli ya da *spleen* dönemlerinin damgasını vurmuş olduğu görülmektedir. Werther'ciliğin yapmacık bir duygu, modanın dayattığı bir poz olduğuna ve açgözlü burjuvaların kendilerini daha iyi tanır tanımaz bu duygu ve pozdan kurtulduklarına mı inanmalı? Ben bundan ziyade, Goethe için, Chateaubriand için, Alfieri için, Maine de Biran için burada, özgürlüğün kendi kendine önce hayalperest

bir red gibi, nesnesi olmayan bir arzu gibi göründüğü temel bir tecrübenin söz konusu olduğuna inanırım. Dünya genç bir kuvvetin kullanılacağı eylem alanını sunmadığından, noksanlık duygusunun musallat olduğu bahtsız bilinç artık kendinden başkasını bilmez, nereye dönse kendini bulur, ama bu vesileyle bir *duygu evreni* yaratma gücünü de keşfeder. Elinden kaçıp gitmiş bir geçmişi ya da uzakları düşlerken, hayal eden bir güç olduğunu fark eder. Rousseau'dan itibaren bu yüzyıl, duygusal *yalnızlığın* gelişine tanık olmuştur: Varlığın hem ayrılık acısı çektiği, hem de kullanışsız, kendisini adeta için için yiyip bitiren bir özgürlüğe eriştiği yalnızlığın... Arzunun ve pişmanlığın enerjisi benlik âleminde harcanır durur. Dışarıda bir uygulama noktası olmadığından, bu zıvanadan çıkmış enerji bireyin aleyhine dönebilir: Werther'in intiharı, Goethe'nin ve Chateaubriand'ın gelip geçen intihar eğilimleri bunun örnekleridir. Ama gayet iyi biliriz, nice eser de buna tanıklık eder: Bir yandan somut "gerçekliğe" mesafeli kalan bu enerji, çıkış yolunu muhayyel nesnelerin –şiirlerin, sanat eserlerinin– hazırlanmasında bulabilir. Bu arzu ve nostaljinin kendini *anlatması*, intiharın ya da ölüm kederinin bir anlatıya konu olması ve bu şekilde tanımlanması, baştan defedilmesi – sanatın ikincil yaşamına uygun olarak yok etme şiddeti hissedilen o kuvvetleri yaratıcı irade işte bu tecrübeyle dönüştürür. Dolayısıyla 18. yüzyıl sonunda birçok yeniyetmenin yaşadığı, adeta melankoli tecrübesinin "ölüm özgürlüğü"nü yücelterek bu özgürlüğü yaratıcılık ya da "tiranlar"a başkaldırı gibi amaçlar uğruna seferber etmesiydi *(Sturm und Drang)*. Reddedişin öznel gücü, melankolik tutkuya musallat olup duran kendini bile isteye yok etme imkânını uzak tutmak için kullanılır o zaman. Varlık, irade olduğundan ve iradeyle yaşadığından bihaber kalamaz artık. Az ve öz olarak, "İrade yaşatır," diyecektir hekim Jean-Louis Alibert.

Sadece sanat eserinin hazırlanmasına uygulanmayacaktır bu iradi özgürlük. Napoléon'un kariyerini bir irade serüveni olarak gören Balzac'a hak vermemek elde mi? Gizli bilimlerle uğraşan bazı kimselerin iradenin fiilleri ile elektrik akımının parıltılarını özdeş görme spekülasyonuna da şaşırmayız. Mesmer ve yandaşları için manyetizmacının geliştirdiği "hayvan manyetizması", mıknatısın gücünü aşan bir etkiye sahiptir. "İnsan, iradesiyle, bize can veren ve yaşatan ilkeyi yönelttiği hemcinsleri üzerinde kurtarıcı bir etkide bu-

lunma melekesine sahiptir (...). Dolayısıyla manyetizma için ilk şart, istemektir" (J. Ph. Fr. Deleuze). Gnostikler ve teozoflar muhayyilenin maddi etkisiyle ilgili eski teorilerini ustaca diriltirler.

Böylelikle, önce öznelliğin kendini esasen duyumla tanımladığı bir felsefenin baskın çıktığını görmüş olan bu yüzyılı, öznelliğin daha ziyade iradeyle, rüştünü ispat etmiş özgürlükle (Kant), çabayla (Maine de Biran) tanımlandığı bir felsefe kapatır. Hissetmekle meşgul olan varoluş, hissedilir tatminlerin aralıklı art arda gelişine bırakmaktaydı kendini; sürprizin yenilenmesi ve tekrardaki sıkıcılığın bertaraf edilmesi için birbirlerine mümkün olduğunca benzememeleri gereken çeşitlenmiş bir anlar dizisi yaşıyordu: Yaşam, uzak hedeften, elikulağında ânın sınırını aşan gayeden yoksun kalıyordu. Georges Poulet'nin gayet iyi göstermiş olduğu gibi, varoluş, edilgen bir tavırla dolambaçlı çizgi biçimini alıyor, "tesadüfün ona olmayı emrettiği şeye dönüşmekte inanılmaz bir esneklik" gösteriyor, "hiçbir hedefi olmadığı için" başarısızlığa uğruyordu. Fakat tesadüflerden, yolun şaşırıldığı anlardan, bölümlerden oluşan bu yaşam üslubunun yerini, varoluşun düzenlendiği, kendine bir hedef saptadığı, "bir gaye edindiği" bir irade üslubu alacaktır. Dolayısıyla bu yüzyılın evrimi, hissetmenin öznelliğinden istemenin öznelliğine doğru işlemiş görünmektedir. Boullée'nin ve Ledoux'nun mimarileri bunun tanığıdır; tıpkı Laclos'nun romanı, *Sihirli Flüt*, Beethoven'ın senfonileri gibi; Devrim ve İmparatorluk'un mümkün kılacağı bütün bu iddialı başarıları unutmamaya özen gösterilecektir. Enerjilerin siyasi evrende, "somut" gerçeklikte, istila edilecek ve hükmedilecek bir mekânda uygulama noktalarını nihayet bulmalarını sağlayacak gedik açılır.

Eski irade öğretileri burada kuşkusuz rol oynamışlardır: Stoacılık, Plutarkhos, Descartes, Cizvitler. Yalnız, 18. yüzyılın sonunda gelişen iradecilik, ufkunda fethedilecek bir tabiat ve dönüştürülecek bir tarih bulunan Prometheus'vari bir iradeciliktir. İrade, hareket edilecek ve vücut bulunacak yeni bir zamansal-mekânsal evren yaratır. Tabiat ve zaman, zihnin artık faaliyetini kaydetmeye karar verdiği koordinatlardır. Bununla karşılaştırıldığında, Rönesans ve barok iradeciliğin ezeli değerler zemininde akılcı varlığın şan şeref dolu istikrar arayışıyla sınırlandığı kestirilecektir: Kendini bir dönüşüm gibi tanımlamak yerine, irade, evrensel "değiş tokuş"a ve

görünümlerin akışkanlığına karşı bir durdurma ve direniş gücü olmak niyetindeydi. Haddizatında iradenin gösteriş amaçlı tezahürünün kendinden başka bir amacı yoktu. Eski iradecilikle 18. yüzyıl sonunda kendini gösteren iradecilik arasındaki bu üslup farkı nasıl açıklanabilir? Bence asıl büyük dönüşüm, karşısında bulduğu ve iradenin kendini belirlemek için başvurduğu dünya imgesinin geçirdiği dönüşüme yakından bağlıydı. 17. yüzyıla kadar, yazgı kavramının –sebeplerle sonuçların evrensel bir zincirin halkaları, fiziksel bir zorunluluk olduğu fikrinin– kaynağı, somut tecrübeydi ve astroloji tarzı spekülatif sistemler de bu kavramı devam ettiriyordu. İnsan iradesi, *fatum*'a (kadere) haddini bildirme niyetinde de olsa, beslenebileceği tek kaynak dışarıdan gelen hücumlara aldırış etmemek ve kararından dönmemek olduğundan, fiziki dünya üzerinde pek etkili olmamıştır. Bacon, Galileo, Descartes ve Newton'dan sonra, 18. yüzyıl fiziksel zorunluluğun tabiat yasalarıyla belirlenebileceğini, bu yasaların matematik diliyle açıklanabileceğini ve bu yasalar sayesinde düşüncenin dış dünya olguları üzerinde etkili olabileceğini keşfetmiştir.

Kuşkusuz, 18. yüzyıl filozoflarının tabiatı yöneten mekanik yasalarından çıkarabileceklerine inandıkları ilk sonuçlardan biri, bizzat insanın, hem düşünce işlemlerinin hem de iradesi diye adlandırdığı girişimlerinin, bu yasalar tarafından koşullandırıldığı olmuştur. Ama insan tabiat tarafından belirlenen bir varlıksa da, sebeplerle sonuçların doğal akışına müdahalesine imkân veren yöntemleri bilim yoluyla öğrenebilir; kendini değiştirebilir, eğitebilir ya da doğru yoldan çıkarabilir; dünyanın çehresini değiştirebilir; kendi emellerine alet etmek için tabiat yasasına ne kadar uyarsa girişimlerini o kadar etkili biçimde yürütebilir.

Bu görüşler insan iradesinin teknik büyüme alanını tanımlar. Artık şu kadim "kendine hâkim olma" düsturuyla yetinmeme ve dünyaya hâkim olmayı hedefleme imkânı sunulmaktadır. Böylelikle, tabiat yasasını bilen ve bilme fiiliyle temel özgürlüğün destek noktasını kavrayan insan, kendini yaratıcı ya da dönüştürücü bir esere hasredebilecek midir? Gelecek, yeni sanat eserlerine, yeni yararcı girişimlere, insan düzeninde büyük reformlara gebedir. Dokuma makinelerine, buharlı makinelere, ideal kentlere ya da yeni dramaturjilere...

Goya da söyler bunu: Akıl rüya gördüğü vakit, düşleri canavarlar doğurur. Tabiat yasalarının taslak halindeki bilgisiyle coşan büyük düş, sırasıyla yaşamın kökenini tekrar üretmeye ve zamanın son buluşunu önceden kestirmeye davet eder: Başlamakta olan bir yaşamı yapay bir biçimde yaratmaya, ya da müstakbel bir mutluluğun planlarını çizmeye. İnsanın yaradılışı ile ütopya el ele verir.

Robotlar sanat tarihinin mi, teknoloji tarihinin mi konusudur? Robot yapımı, mekaniğin araçsal gayesiyle oyuncağın "amaçsız gayesini" acayip bir biçimde karıştırarak yaşamın organik gayesini taklit etmek ister. Şayet tabiatın makine gibi işlediği varsayılırsa, tabiatın yapabildiği neredeyse her şeyi yapabilecek mükemmellikte bir makine neden düşlenmesindi? Hesapçı akıl yaşamın hareketlerini veremez miydi maddeye? 1738'de Vaucanson, mekanik ördeğini, yani "canlı bir ördek gibi su içen, yemek yiyen, vakvaklayan, su içinde çırpınan ve hazmeden suni bir ördeği" sunmuştur. Jaquet-Droz'un insan biçimli otomatları ve beş melodi çalan, nefes alan, eğilerek selam veren sevimli *Müzisyen Kız*'ı (1773) mekanik icadın gücü hakkında elbette büyük beklenti yaratmıştır. Tanrı'nın "büyük saatçi" diye yüceltildiği devirde, saatçi de neden küçük bir tanrı olmasındı? Fakat bunun kanıtı kuşkuluydu: İlk şaşkınlık geçtikten sonra, hareketlerin klişeleşmişliğini, repertuarda öngörülmemiş bir şey olmadığını ve tebessümlerin soğukluğunu görmeyen var mıydı? Şairler bütün kadınlara tercih edeceğiniz bir kadının, görünce kucaklamak isteyeceğiniz, ama yine de dişliler, silindirler ve körüklerle hareket ettirilen büyük bir oyuncaktan ibaret kalacak bir yaratığı, böyle hoppa bir kâbusu tasarlamakla eğleneceklerdi. Lavoisier ve Priestley'den sonra hayal gücü, simya ilminin peşinde koştuğu *homunculus* (minyatür insan) denen büyük esere tekrar başlama işini, mekanik biliminden değil, doğmakta olan kimyadan talep etmektedir. Goethe'de bu mitosun iki versiyonu bulunacaktır; hem tutkuyla sevilen bir dişi otomatı anlatmıştır, hem de *Faust*'ta, küçük bir yapma insanın laboratuvar ortamında büyümesine tanık eder bizi. Tabiatın kökenindeki sırlara vâkıf olursa, kimyager tabiatın dengi haline gelmez mi?

Filozoflar Tekvin üstüne düşünmeyi seviyordu; düzeni ve yaşamı yaratmak için Tanrı'nın yerini almak kalıyordu geriye. Tam anlamıyla Faust'vari olan bu iddia, dünyanın maddi dönüşümü ve hem

toplumda hem fiziki dünyada aklın düzeninin kurulmasına karşılık gelir.

Bu yüzyıl, bazen, muhayyel yolculuk ya da kehanet kılığında sunulan "doğru sistemler"in, "tabiat kaideleri"nin, *vindications of rights*'ın*, tasarıların, gerçekleşmeyecek düşlerin çoğaldığını görmüştü: Bugün de tarih geriye dönüp baktığında, soyut aklın hesaplarının, azıcık kamufle edilmiş tensel iştah programlarının, safdil basitleştirmelerin, çoğu zaman da altın çağa ya da ilkel idile dönmek yerine geleceğe yönelen tersyüz edilmiş nostaljilerin orada iç içe geçmiş olduğunu görebilmektedir. Bütün bunlar mayalanmış ve, Leibniz'in "Düşünce eyleme yönelir" önermesini teyit edercesine, birtakım sonuçlara yol açmıştır. *İdeal bir site* tahayyül etmek artık sadece bir zihin jimnastiği değildir; arzunun bir hedefidir, tatmin edilmek isteyen bir gerilimdir, gerçekliğe geçişinin koşullarını değerlendiren bir düşüncedir. Mimarlık tarihçileri Ledoux'nun sitelerine "ütopik" deyip geçmenin hatalı olacağını fark etmişlerdir: Yaşanabilir olmaları mucitleri tarafından açıkça gözetilmiş anıtsal *tasarılardır* bunlar. Chaux kentinin planlarında Ledoux inşaat ile çevredeki tabiatın ilişkilerini, aynı zamanda da mimari mekânın çeşitli işlevlerini inceler; sonunda ütopik görünümlü olan, ama yine de günümüz uzmanlarının "modernliğine" hayran kaldıkları çözümler önerir. Sébastien Mercier *2440 Yılı*'ndaki düzenli trafiği, her sokak köşesinde çeşmeleri, aydınlatmalı merdivenleri, doğru dürüst hastaneleri, hepsi aynı yükseklikte olan düz çatıların bahçeye dönüştürüldüğü siteyi tahayyül ettiği vakit, birçok bakımdan son derece çekingen olan (bilimsel kazanımlarımızın hiçbirini öngörmez) bu bilimkurgu anlatısına teknik icat fantastikliğinden ziyade, *arzu edilebilir*'in çağrısının yol göstermiş olduğunu saptarız. Ütopyacıdan ziyade mükemmelleştiricidir. O zamanın mimarlarına, İngiltere'de, Fransa'da, İtalya'da aynı fikirler yol göstermiştir ve bazen de (şayet yetkililer ikna edilmeye meyilli çıkmışsa) bunları gerçekleştirmişlerdir.

Ne kadar etkili olduğunu fark etmiş olan, ilerleme gibi yorumlanan bir geçmişi ve değiştirilebilir görülen bir şimdiyi tanık gösteren

* *İng.* "hakların savunulması": Mary Wallstonecraft'ın 1790'da Edmund Burke'ün Fransız Devrimi'ni eleştirmek için yazdığı *Fransız Devrimi Üstüne Düşünceler*'e cevaben kaleme almış olduğu, insan haklarını savunan kitapçığa gönderme. – *ç.n.*

irade, geleceği kendine ait bir boyut haline getirir. Amaçlarını saptar, kendini de bu amaçlara aksettirir. İradi atılım umutla yüklenir ve doğmayı bekleyene doğru yönelir; en büyük temaları şunlardır: inşa etmek, keşfetmek, mükemmelleştirmek.

Gördüğümüz gibi, bireysel varoluş önce birbirine benzemeyen duyumların, birbirinin yerine geçen haz ve düşüncelerin, zaman zaman duyulan eğilimlerin, tatminlerin, tesadüflerin kendisine dayattığı dolambaçlı çizgi üzerinde cereyan etmiştir. Sonra, bu yüzyılın sonuna doğru bir değişim olmuş, varoluş canla başla peşine düşülen bir hedefe ulaşmak üzere örgütlenmişti. Tanrı'nın istediklerini bizden habersiz gerçekleştirdiği, Takdiri İlahi'nin yol gösterdiği tarihin karşısına, ilk düşünür kuşağı, 18. yüzyılda, *kararsızlıklar*'dan oluşan, *corsi e ricorsi** (Vico) ile gelişen, azamet ve gerileme anlarının, uygarlık ve barbarlığa dönüş evrelerinin birbirini takip ettiği bir tarihi çıkarırlar. Böylelikle gayesi olan bir tarih sureti tekrar kurulur; üstelik artık, gayesi Tanrı'nın iradesi tarafından değil, insanların ortak isteğiyle belirlenmektedir; bu yeni tarih, 19. yüzyıl filozoflarının "tinin dönüşümü" diye tanımlayacakları, ilerleme kuramcılarının ise 1789 civarında "mükemmelleştirme ilkesi" adını verdikleri içkin bir gerilime sahne olur. Condorcet'nin idamından kısa bir süre önce yazdığı *İnsan Zihninin İlerlemeleri Üzerine Tarihi Bir Tablo Taslağı*, "insan zihninin müstakbel ilerlemeleri"nin bir tablosuyla biter. Devrim döneminin çekişmeleri içinde kısa sürede ölüme mahkûm edilen bu insan, ilahiyat geleneğinin Takdiri İlahi'ye mahsus gördüğü bir gelecek bilgisini insani *öngörü* (ya da geleceği kestirme çabaları) için talep eder. İnsan, bildiğinden yola çıkarak, öngörebilmektedir; öngördüğünden yola çıkarak da harekete geçebilmektedir: "Şayet insan yasalarını bildiği olguları neredeyse tam bir güvenle önceden kestirebiliyorsa; şayet bu yasaları bilmediğinde bile, geçmiş tecrübelere dayanarak gelecekteki olayları büyük bir ihtimalle öngörebiliyorsa: Tarihinin sonuçlarına bakarak insan türünün müstakbel yazgısının tablosunu muayyen bir gerçeğe yakınlıkla çizme girişimi, neden boş kuruntulara dayalıymış gibi görülsün ki? (...) İnsan türünün gelecekteki durumuyla ilgili beklentilerimiz şu üç önemli noktaya indirgenebilir: Uluslar arasında eşitsizliklerin

* *İt.* "ilerleme ve duraklamalar". – *ç.n.*

ortadan kaldırılması, aynı halk içinde eşitliğin kaydedeceği ilerlemeler, nihayet insanın gerçekten mükemmelleştirilmesi."

Burada hâlâ bilimsel bir tahminle mi karşı karşıyayız? Bir tür kanatlanma, iradenin kendi kendine neredeyse sihirli bir biçimde atfettiği bir uçma gücü ile karşı karşıya olduğumuz hissine kapılıyoruz. Peşine düşülen ve hapse atılan bu adam kelimenin tam anlamıyla geleceğin mekânına kaçar.

Bir tür kanatlanma! Şu çok eski uçma hayalinin tam da 18. yüzyılın sonunda gerçekleşmesini basit bir rastlantı olarak mı görmek gerekir? Yüzyıllardan beri, ütopya ülkeleri kâh muhayyel bir deniz yolculuğuyla kâh fantastik bir uçuşla keşfedilmekteydi. Bu gelenek 18. yüzyılda da sürmüştü. Rousseau bir "Yeni Daidalos" düşlemişti; Restif güney topraklarının keşfi için uçan bir insan gönderiyor, Nicolas Klim ise Arz'ın merkezine süzülerek iniyordu. Ama ilk balonlar insana henüz yasak olan dikey bir boyutun fiili olarak fethedilişinin gösterisini sunar. Ateşle beslenen, tehlikeli hidrojenin hafifliğiyle desteklenen yükselme kuvveti, söz dinlemeyen ve yönlendirilemeyen büyük kâğıt kürelerini daha iyi *yönetme* hırsıyla yanıp tutuşan balon pilotlarının başını döndürür. Başıboş yolculuğun ilk coşkusu geçince en büyük iki dilekleri, uzak mekânlar arasında *bağlantı hatları* kurmak ve yüksek rakımda *gözlemlerde* bulunmaktır. Yani bilgi alışverişinde bulunmak ve öğrenmek. Özgürlüğüne kavuşmuş bir iradenin simgesel figürü olan yükselme, bilimin gelişmesini ve uluslar arasındaki bağların sıkılaşmasını amaç edinir hemen.

Balon pilotunu amblem olarak kullanan Guardi'nin harikulade bir tablosu, kendini kopuk kopuk anların peşine düşmeye vermiş rokoko insanlığının maske ve pelerinler altında dalgalandığı kıyıdan, irade üslubunun geldiğini ilan eder [Resim 81]. Bu sahne bütün yüzyılı melankolik bir ağırbaşlılıkla özetler. Çevik haşerelere benzeyen bu zarif insanlar, bu son duyumun dünyalarının sonuna işaret ettiğini ve kadim kuyrukluyıldızlardan da çok gökteki bu alametin, dönüşsüz bir altüst oluşu haber verdiğini biliyor muydular? Uzaktaki mavilikte tehlikeli bir biçimde süzülen şu ufak küre, geleceği temsil eden riskli biçimdir. Yukarıdan görülen nedir peki? Soru kelimenin tam anlamıyla askıda kalmaktadır. Ama Guardi'nin resmi, tıpkı temsil ettiği seyirciler gibi, artık bir geçmişin tutsağı görünür bize. Yaşamın geçip giden bir ânını görme ve masumiyetle tespit et-

me mutluluğu belki de son kez nasip olmaktadır. Daha sonra gelen, iradeyle sonsuzluğun bitmez tükenmez çarpışmasıdır, aşma buyruğudur, yazgımızın içinde hareket ettiği dönüşümdür.

GÖRME HAZZI

"Görme, duyularımızın en mükemmeli ve en hoşudur. Yaptığı işten yılmadan ya da yorulmadan, diğer duyulardan kat kat fazla fikir verir bize; nesneleriyle daha uzak bir mesafeden konuşur ve işi diğerlerinden daha uzun sürer. (...). Görme, sonsuz sayıda cismi kapsayan, en engin figürleri kavrayan ve Evren'in en ücra köşelerinden bazılarına ulaşan bir tür daha nazik ve daha yaygın dokunuş sayılabilir." Kendini görme hazzına kaptırmış bir halkı bir araya getiren bu tablo karşısında Addison'ın bu satırlarını hatırlamamak ne mümkün? Manzara ressamı olan Guardi, ışığın, mekânın, San Marco'nun pembe mermerinin, denizkulağındaki yansımaların bıkmak nedir bilmeden cazibesine kapılan bir ressam olmamıştır sadece; bir çırpıda pelerinlerin, maskelerin ve üçköşeli şapkaların cıvıl cıvıl kaynaşmasına indirgediği bu çalkantılı kalabalığı, dukanın denizle evliliği*, büyükelçi kabulleri, balolar, operalar, yangınlar ve karnaval gibi bazı tuhaf gösteriler için karmakarışık bir biçimde bir araya geldiklerini görmek hoşuna gider. O kadar sık toplanırlar ki, bu halkın bakmaktan, olup bitenle ve parlayanla, o ânın ruhuna uygun biçimde beliriveren figürlerle büyülenmekten başka meşgalesi yokmuş gibi gelir.

Işıklara, netliğe, berraklığa, işlemleri bakışınkilere çok benzeyen bir akla tutkun olan yüzyıl işte böyle bir yüzyıldı. Görme, duyularımızın en hacimlisidir: Bir fetih hareketi içinde uzağa taşır bizi. Duyumsanabilir evrenin bile çok geçmeden akla yetmemesi, yine bizzat aklın başarısındandır. Akıl berraklığı görünümlerin ötesinde arar; hedeflerini duyumsanabilir ânın epey öncesine konumlandırır. İstemek öngörmektir, olanların arasından henüz olmayanı görmektir. İradenin üslubu baskın çıktığı zaman, şeyler araçlaşır ve artık sırf

* Venedik şehrinin denizle sürdürdüğü mücadelede başarısını kutlamak için eskiden düzenlenen bir şenlik. – *ç.n.*



81 Francesco Guardi (1712-93), *Venedik'te Giudecca Kanalı'nda Bir Balonun Yükselişi.*

kendileri olarak sevilmezler. Ne mutlu Guardi'ye ki, hâlâ eski bir çağda yaşamaktadır. Fakat sanatçının, şeylerin görünümüne inatla, aşkla bağlanarak çocukluğun akıldan mantıktan uzak hazlarıyla oyalanır gibi görüneceği zaman da yaklaşmaktadır.

—

İKİNCİ KİTAP

1789
Aklın Amblemleri

1789

1789 YILI Avrupa siyasi tarihinde bir dönüm noktasıdır. Üslupların yaşamında bir sınır çizmekte midir diye baktığımızda, orada sanat tarihi açısından hiçbir büyük olaya, hiçbir anlamlı yeniliğe rastlayamayız. "Antikçağa dönüş" Devrim'den önce olmuştur; yeni-klasik zevk kendini göstermiş, 1750'den itibaren de geniş ölçüde yayılmıştır. Devrim'in yeni-klasik zevkin hizmetine koşacağı biçimler 1789'dan önce icat edilmişti. Başarı hanesine ne yazılabilir diye sorarsak, yeni-klasik akımın bağrında Roma ve Cumhuriyet eğilimlerinin İskenderiye unsurları aleyhine tutkuyla yoğunlaştığını; propaganda ve karşı-propagandaya yönelik görsel malzemelerin muazzam yayıldığını; halka açık bir şenlik törenselliği sahnelendiğini görürüz. Bu bilanço ilk bakışta hayal kırıcı görünür. Bir de eksi hanesine yazılanlar olduğu için hayal kırıklığı daha da artar; Devrim'in en civcivli yılları, aristokrasinin ve zengin sınıfların siparişlerine bağımlı sanatçıları neredeyse tamamen işsiz bırakır; mimarlar, portre ressamları, ince marangozlar, kuyumcular zor zamanlar geçireceklerdir. Louis David gibi, katıldıkları Devrim'in resmi sanatçıları haline gelenlerin çoğu, minör sanatlarla (yazı resimleme, gravür, vb.) iştigal ederek geçinmek zorunda kalırlar. Hatta soylulukla daha sıkı bağları olan bazıları, 1789'dan itibaren göç eder: Yerleri de hemen doldurulamaz bunların. Sanat, şiddetli kopma anlarından ziyade uygarlık *hallerini* ifade etmeye elverişlidir elbette. Daha yakın örneklerden bilmekteyiz: Devrimler yeni siyasi düzene denk düşen sanat dilini hemen icat etmezler. Eski dünyanın tahttan indirildiğini ilan etmeyi arzulamakla birlikte, daha uzun bir zaman, tevarüs edilmiş biçimlerden yararlanırlar.

1789'dan söz etmek, Devrim'in apansız belirişini gözlemlemektir; uzun vadeli etkilerini değil. Çevresindeki müstakbel davalarıy-

la, habercileriyle, ilan eden işaretleriyle, onun tezahür edişini anlamaya çalışmak demektir. 1789'da gün ışığına çıkan sanat eserlerinin çoğu, devrim olgusunun sonuçları olarak değerlendirilemez. Fransa'da ve Fransa dışında, isyanın Paris'i sarstığı, Fransız monarşisinin sallandığı anda bitirilen yapılar, tablolar, operalar vardır. Olaydan önce tasarlanmış, o coşkulu günlerin ateşine hiçbir şey borçlu olmayan uzun soluklu bir niyetin taşıyıp getirdiği bu eserler, bizi tarihin onlara atfettiği bağlamdan bağımsız bir biçimde yorumlamaya davet eder gibidir. Böyle bir çakışma, basit bir sebep-sonuç ilişkisinden dem vurulmasına izin vermemektedir.

Fakat saf çakışma, burada, büsbütün anlamdan da yoksun değildir. Devrim de evveliyatı olan bir düşünceden ve bir manevi iklimden doğar: Bunların üzerlerinin açılıp toprak yüzeyine çıkarılmasıdır devrim. Uzun süredir hazırlanmış ve kısmen tamamlanmış bir toplumsal dönüşümün[1] şiddetli yaptırımı olan 1789 yılının tarihçesi, bir trajedinin sahneleri gibi birbirine bağlanan ve eşi az görülür şiddette bir ışıkla aydınlatılan bir dizi gösterişli olay geliştirir: Tarihin bütün anlarından daha fazla, üzerinde kafa kafaya verilip düşünülmüş bir eserinkine benzer üslupta bir *metin* sunulduğu izlenimine kapılırız. Devrimci dönem başlar başlamaz, 1789'u Tanrı'nın[2] ya da halkın elinden çıkmış bir sayfa gibi gören yorumlar eksik olmamıştır... Devrim olayının üslubu ile aynı dönemde görücüye çıkmış sanat eserlerinin üslubunu karşılaştırmak, meşru, hatta elzem hale gelmektedir. Doğrudan bir nedensel bağ olmadığı için, *konjonktür*'den çıkan anlamı sorgulayalım. Sanat ve olay birbirini aydınlatır; söyledikleri birbirlerini teyit etmek yerine çeliştiği vakit bile birbirleri için ipucu değeri taşırlar.

Sanat eserleriyle olay arasındaki bu yakınlaşmada, ağır basan taraf olaydır. Devrim'in saçtığı ışık o kadar güçlüdür ki, aydınlatmadığı, ışık tutmadığı tek bir olgu yoktur. Dikkat de etseler görmezden de gelseler, doğru da bulsalar mahkûm da etseler, 1789'un sanatçıları Devrim'in çağdaşlarıdır. Devrim'e göre konumlandırılmamaları mümkün değildir: Onları yargılayan Devrim'dir bir bakıma. Modernlikle miadı dolmuşluğun ölçülerini veren genel bir kıstas sunar o. Hayata geçirir, yeni bir toplumsal bağı sınava tabi tutar ki, sanat eserleri bu bağa cevap gibi değerlendirilmekten kaçamazlar.

NOTLAR

1. *Uzun süredir hazırlanmış bir dönüşüm*

Kurucu Meclis üyesi olan Antoine Barnave, olayı Avrupa'nın Rönesans'tan beri yaşamış olduğu ekonomik tarihin ışığında tahlil ettiği *Fransız Devrimi'ne Giriş* adında dikkat çekici bir kitap yazmıştır.

"Avrupa yönetimlerinde, aristokrasinin temeli toprak mülkiyeti, monarşinin temeli kamu kuvveti, demokrasinin temeli ise menkul zenginliktir.

"Bu üç siyasi etkenin geçirdiği devrimler, yönetim devrimleri olmuştur.

"Feodal rejimin en zinde olduğu dönemde, tek mülkiyet toprak mülkiyeti olmuştur; süvarileri ve papazları elinde tutan aristokrasi her şeye hükmetmiştir; halk köleliğe indirgenmiş ve hükümdarların hiçbir gücü kalmamıştır."

"Sanatların tekrar doğuşu (rönesansı), toprak mülkiyetinin öteden beri fetih ya da işgal ürünü olması gibi, kendi de emek ürünü olan sınai ve menkul mülkiyeti beraberinde getirmiştir.

"O sırada neredeyse soluksuz kalan demokratik ilke, daha sonra durmadan güç kazanmış ve gelişmiştir. Sanatlar, sanayi ve ticaret çalışan halk sınıfını zenginleştirirken büyük toprak sahiplerini yoksullaştırdıkça ve sınıfları servet açısından birbirine yaklaştırdıkça, eğitimdeki ilerlemeler de onların yaşam biçimlerini birbirine yaklaştırır ve ilk başta bulunan eşitlik fikirlerini uzun bir unutulma döneminden sonra hatırlatır (...).

"Neredeyse her yerde bu doğal nedenlere kraliyet gücünün nüfuzu eklenmiştir; uzun zaman aristokrasiden baskı gören kraliyet gücü halkı imdadına çağırmıştır. Halk uzun süre ortak düşmanlarına karşı tahta yardım eder; ama buyruk altında bir rolle yetinmeyecek derecede güçlendiği vakit, patlar ve yönetimdeki yerini alır" (Barnave, *Introduction à la Révolution française*, F. Rude'un sunduğu metin, Paris, 1960, V. ve XII. bölümler).

2. *Kıyamet olarak Devrim*

Barnave, Devrim'de, zaferini yüzyıllardan beri ekonomik sebeplerin hazırlamış olduğu bir ilkenin infilakını görürken, teozof Louis-Claude de Saint-Martin bunda Takdiri İlahi'nin esrarengiz bir buyruğunun şifresini bulmaya çabalar. Kilise'ye ve rahiplerine düşmandır, gerçek teokrasinin zaferini beklemektedir: "Fransız Devrimi'ni en başından beri ve patladığı anda değerlendirirken, onu bir şeye benzetmek istediğimde, borazanların yukarıdan gelen bir emirle görkemli sesler çıkardığı; yerdeki ve göklerdeki bütün güçlerin sarsıldığı ve iyilerle kötülerin bir anda amellerinin karşılığını aldıkları kıyametteki yargı gününden iyisini bulamıyordum. Zira, fiziki tabiatın bu devrimi önceden haber vermek için başvurduğu buhranlardan bağımsız olarak, devrim patlak verdiğinde bütün devlet erkânının peşlerinde görünmez bir elden başka hiçbir şey olmadığı halde, sırf dehşetin verdiği telaşla çabucak kaçtıklarını görmedik mi? Mazlumların, adeta tabiatüstü bir güç sayesinde, adaletsizliğin onları mahrum bıraktığı tüm hakları geri aldıklarını görmedik mi?

"Bütünü içinde ve hareketinin çabukluğu içinde seyre daldığımızda (...), bu devrimi bir tür peri masalına ya da büyülü bir ameliyeye benzetmek gelir içimizden; bu da birisine, bu devrimin tarihini, onu yönetmiş olan gizli elden başkasının yazamayacağını söyletmiştir" (Louis-Claude de Saint-Martin, *Lettre à un ami ou considérations politiques, philosophiques et religieuses sur la Révolution française*, Paris, III. Yıl, s. 12-3).

I

Don

1788-89 KIŞI ÇOK SOĞUK geçmişti. Venedik'teki denizkulağı donmuştu: Karşıdan karşıya yürüyerek geçiliyordu. Bu manzaradan anekdota dayalı bazı tablolar kalmıştır bize. Her tarafta, havanın bu unutulmaz kaprisini konu alan gravürler yapılmıştır. Paris'te ise buzlar Seine Nehri'ni tıkamıştır. Başkentin geçirdiği başkalaşımların ressamı Hubert Robert, bunu da bir tablo konusu olarak görmüştür: 1789 Salonu'nda sergilenen eserlerden biri budur.[1] Fransa'da bir önceki yaz ürün kıt olmuştur. Halk acı çekmekte, endişe içinde kıvranmaktadır. Taşrada çıkan isyanlar yağmalara sahne olmuştur.

Kışın çekilen yokluğu anlamamızı en iyi –belki 1788'den de önce yapılmış bir duvar mukavvasıyla [Resim 1]– Goya sağlayacaktır. Buz gibi rüzgâra teslim olmuş bu kararmış mekânda acımasız bir güç iş başındadır. Varlığını sürdürmek ulaşılması zor bir amaç durumundadır. Köylüler yoldadır. Dondurucu soğuğa karşın ilerlemektedirler. Bir hedef onları çağırmaktadır. Yolcu eski püskü giysilerine sarınır ve yaktığı ateşin üzerine eğilir; insan insana yaslanır. Yaşamakta inat eden her şeyi yakınlaştıran heyecan verici bir duygu birliği vardır.

Baharın gelişi gecikmiştir. Bernardin de Saint-Pierre'e kulak verelim: "Bu 1789 yılının 1 Mayısı'nda, termometrenin 31 Aralık'ta eksi 19 dereceye düştüğü bu korkunç kıştan sonraki durumunu görmek için gün doğarken bahçeme indim. Yolda giderken, bütün kralığı kırıp geçirmiş olan, 13 Temmuz'da yağan o felaket doluyu düşünüyordum. Bahçeye girerken, ne lahana, ne enginar, ne beyaz yasemin, ne de nergis kaldığını gördüm; neredeyse bütün karanfillerim ve sümbüllerim telef olmuştu; incir ağaçlarım ölmüştü; ocak ayında

çiçeklenmelerine alıştığım defnelerim ve kekiklerim de. Genç sarmaşıklarımın çoğunun dalları kurumuştu; yaprakları da pas rengine bürünmüştü.

"Bununla birlikte bitkilerimin artakalanı, büyümeleri üç hafta gecikmiş de olsa hayli iyi durumdaydı. Çilek fidanlarımın, menekşelerimin, kekiklerimin ve çuhaçiçeklerimin kenar taşlarının hepsi yeşil, beyaz, mavi ve koyu kırmızı alacalanmıştı; sıra sıra hanımeli, ahududu, frenküzümü, gül ve leylak fidanlarım da yapraklar ve çiçek goncalarıyla yemyeşildi. Elma, armut, şeftali, erik, kiraz, kayısı ağaçlarımın ve asmalarımın bulunduğu yollar ise boydan boya çiçeklenmişti. Aslını isterseniz asmalar daha yeni tomurcuklanmıştı; ama kayısılar meyveye durmuştu bile" (*Yalnız Bir Adamın Dilekleri*).

Bu kadar dikkatli olan gözlemcinin önündeki, bitkisel âlemde ölüm ve yaşamın ikili gösterisidir. Gösterinin renklerini titizlikle tasvir eder. Alışık olmadığımız bir yakınlaştırma sayesinde, yok olup tekrar doğan bir bahçenin geçici güzelliğini sezeriz. Bu metni okurken, kendimizi bir anlığına tarihin berisinde, bütün beşeri olayların kıyısında yer alan minnacık bir krallıkta zannederiz. Ölüm ve yaşam orada, birbirine düşman iradelerin çatıştığı mücadelelerde büründükleri anlamda değildir: Tabiatın ezeli düzenine uygun, doğal olaylardır sadece. Peki tarihin şiddetinin ürküttüğü bir ruhun kendi iç dünyasına daldığı sığınak değil midir biraz da? Bitki âlemi bir kaçış ufku mudur yoksa?[2]

Kesinlikle hayır. Gerçekte, Bernardin de Saint-Pierre'in gözünde, tabiatın altüst oluşuna açıkça tarihin gölgesi vurmaktadır. Alıntıladığımız metnin devamını okusak, dolunun, fırtınanın, donun doğal bir afetten çok daha fazlasını ifade ettiğini görürdük: İflas tehdidinin, kurumların çöküşünün, halkın sefaletinin fiziki evren düzleminde kendini dışa vurduğu elle tutulur imgelerdir bunlar. Bu simgesel okumayla, büyük felaket Devlet'in başındaki belaların amblemi haline gelmektedir: Bunun üzerine eklenen bir dekor değildir, gözle görülür tezahürünü sunar bize. İlkbahar ve onunla birlikte yaşamın topraktan fışkırması ise, ikna edici bir bahane önerir umuda. Evrensel bir yenilenme kehanetidir bu.

Havanın verdiği işaretlerin böyle bir simgesel okumasının, tabiat yasalarını iyi tanımayan ve sadece mekanik sebeplerin art arda



1 Francisco de Goya (1746-1828), *Kış*.

gelişinin hüküm sürdüğü bir alanda Takdiri İlahi'nin niyetlerini çözme iddiasında olan safdil bir ruha özgü olduğu söylenecek.[3] Hiçbir aydınlanmış zihnin dine inanmaya razı olmadığı bir dönemde, Kitabı Mukaddes ve kutsal yazılar kaynaklı bu tavırdan daha çağa aykırı bir şey olabilir mi? Bayle, Fontenelle ve Voltaire, alametlere ve kehanetlere inanmayı geçersiz kılmamışlar mıydı?

Bununla birlikte, Bernardin de Saint-Pierre'in doluyu, donu ve kamu maliyesindeki felaket idareyi birleştiren yorumu, 1789 ilkbaharında öne çıkan duygunun temel veçhelerinden birini göstermektedir bize. Mali yıkım ve meteorolojik altüst oluş, aynı husumetin iki yüzüdür: İflas tehdidi kozmik ifadesini 13 Temmuz 1788'deki dolu yağışında bulmuştur; unsurların insandışı körleşmesi ikiye katlanıyor ve bütçe açığının kaçınılmazlığına adeta yansıyordu. Aynı karanlık, akla aykırı ve düşmanca güç kendini gösteriyordu. Gökyüzünde, kurumlarda, idarede aynı karanlık irade vardı. Feodal sistem baskıcı bir şeyin sertliğini almıştı; hiçbir ikaza kulak asmayan hükümdarlar ve kibarların müsriflikleri, inatçı bir doğal afet görünümüne bürünüyordu.

Don. Bütçe açığı. "Açığın muazzam büyüklüğünü öğrendiğinde ulusun içine düştüğü şaşkınlığı (...) ve infiali sözle anlatmak mümkün değil: Fransa'nın dertleri duyulmuş, fakat hesaplanmamıştı" (Rabaut Saint-Étienne). Soylular ve papaz sınıfı dışındaki halk tabakalarının gözünde bütçe açığı, saray ve soylu şenliklerinin soğuk rakamsal tercümesidir. Açık, şenliğin donup kalmasıdır; yaz mevsimini şarkı söyleyip dans ederek geçirmiş olan aristokratik ağustosböceklerinin kışıdır. Figaro de Beaumarchais rejimin tutarsızlıklarını kınamıştır: "[Rejime] bir hesap uzmanı lazımken, bir dansçının elinde kaldı." Artık dansçılar *menuet*'lerini bitirdiklerine, kumarbazlar hesapsız kitapsız para sürmeye son verdiklerine göre, hesapların, hesap sorma ve hesap vermenin zamanı gelmiş demektir.

Elbette ki Hazine sadece debdebe için yapılan harcamalar yüzünden boşalmamıştı. Amerika'daki "ayaklanmacılara" yardım da pahalıya gelmişti... Fakat kraliçe için satın alınmış takılar, yapılan havai fişek gösterileri ya da inşa ettirilmiş şatolar, çılgın müsriflik herkesin gözü önündeydi. Hesap uzmanları tarafından dökümü çıkarılan bilanço, doruk noktasına rokokoda varan, XVI. Louis üslubunun daha ağırbaşlı dekoruyla da inceleşen bir yaşam tarzına kar-

şı bir tür iddianameydi. Bu üslup, maddi, algılanabilir ve entelektüel yaşamın tüm tarzlarında, hep sarf etmeye dayalı bir yaşamdı. Süslemeleri çoğaltmış ve birbirine karıştırmış; kristallerin, değerli madenlerin, cilaların parıltısını sınırsız bir göz kamaştırıcılıkla saçmıştı etrafa. Bu sanat, zenginlerin ve güçlülerin etrafında, hazzın, göz kamaşmasının, sürprizlerin çok kısa aralıklarla tekrarlandıkları sürekli bir şenlik dekoru kurmuştu. Rokoko duyarlılığı, ayrıcalıklı anların keskin ışıltılarıyla geçici kararmalar arasındaki boşluk ve tükenmişlik hallerinden habersiz değildi: Ama ruhu yeni duyumlar için, yeni canlı fikirler için, yeni çekici görüntüler için canlandıran bir yenilenme melekesine güvenmekteydi. Aynı şekilde, büyük oynayıp varlarını yoklarını kaybeden prensler de kralın eli açıklığına, borç paraya, doğrudan gelir, vergi veya ipotek gibi yollarla da topraklarına bel bağlıyorlardı.

Bu kıtlık baharındaki États-Généraux resmi geçidinde, soylularla din adamlarının kostümlerindeki debdebe ve gösteriş merakı halkta infial duygusu uyandırır; şahsi parıltısı olmayan bu ayrıcalıklılar, bu "meçhul ünlüler" (ifade Madam de Staël'dendir) üzerlerine takıp takıştırdıkları nişanları gasp etmiş gibilerdir. Soylu ve papazların dışındakilerin bir temsilcisini, Protestan Rabaut Saint-Étienne'i dinleyelim: "Hepsi ışıl ışıl altınlar içinde yüksek rütbeli din adamları ve gölgeliğin etrafında sıkışan kraliyet büyükleri muazzam bir şatafat sergiliyorlardı; soylu ve papazlar dışındaki halk tabakası *(tiers état)* ise matemde gibiydi. Ama bu uzun kafile ulusu temsil ediyordu, halk bunu o kadar iyi hissetti ki onları alkışlarla karşıladı. Nasıl o zamandan beri *Yaşasın Ulus!* diye bağırmışsa, şimdi de *Yaşasın tiers état*! diye bağırıyordu. O yersiz nişanlar saraydakilerin niyetlerinin tam tersi bir sonuca yol açmıştı: Halk, büyük kravatlı, siyah paltolu adamları kendi savunucuları ve babaları olarak görürken, ötekileri düşman gibi görüyordu (...). XIV. ve XV. Louis'lerin inanılmaz israflarının ve şehvetle yeni bir saray yaşamı arayışlarının kanıtları, taşradan hiç çıkmamış ve kentlerle kırlardaki sefaleti daha yeni görmüş olan bu insanların gözleri önünde duruyordu. Şu şato, diyorlardı, iki yüz milyona mal oldu, Saint-Cloud' daki büyülü saraysa on iki milyona; Petit Trianon'a yapılan harcamalar bilinmiyor. Onlar da şu cevabı veriyorlardı: Bu görkem, halkın alın terinin ürünüdür."

Hesabı kitabı öğrenmiş seyirciler için şatafatın büyüsünün kaybolduğu bu an önemlidir: İsraf artık saygılı bir şaşkınlık yaratmamaktadır; artık tek önemli olan bu sarayları üretmiş emektir. Ve ışıltılı toplumun yanılsama dekorunu kurmak için muhtaç olduğu bu meçhul insanlar, şikâyetlerini duyuracaklardır.

Bitmekte olan şu dünya, kınayan ve yıkmak isteyenlerin gözünde, kötülüğü temsil eder: Evrensel iyiliği etkin bir biçimde reddeden, akıl almaz bir biçimde o tek başına yaşadığı tatminlere kapanan ve bu haliyle bir tabiat kazasıyla, aklı başında insanların dövüşmek ve alt etmek zorunda olduğu bir afetle eşdeğer bir iradenin dışavurumudur.

Gelin 1789'un aristokratik evrenine sızalım bir süreliğine: O kendini nasıl anlamışsa biz de onu içeriden aynı şekilde anlamayı deneyelim. Dışarıdan onu damgalayan mahkûmiyetle yapılmış gizli bir anlaşma keşfederiz orada. En aşırı hazlarına varıncaya kadar, hep ölüm duygusu ve bitişin büyüleyiciliği işlemiştir içine. Hasımlarına karşı çıkaracak hiçbir şeyi yoktur, pes eder. Vicdanı rahat değildir, kendini itham edenlere (Rousseau, Figaro, vb.) kulak verir ve reformlar yapmayı, çıkar gütmezliği, arınmayı hayal eder. Ama külfetli şenlikler düzenleme huyundan da vazgeçmez ve dosdoğru yıkımına koşar. Bazı sanat ve edebiyat eserlerinde, iğneleyici, gafletten uyanmış, zeki bir gurub vakti duygusu hâkimdir: Bitmekte olan bir sınıfa bağlı bu sanatta, hem tükenmişliğin belirtilerini, hem de bütün bağların koparılıp atılması ve ölümün yakınında artık kaybedecek hiçbir şeyi olmama duygusunun insana verdiği o sarhoşluğun yol açtığı çoğu zaman hayranlık verici bir özgürlüğü bulduğumuz olacaktır.[4] İşin paradoksal tarafı, beyhude israf ve saf kapris ürünü bu eserlerin –can çekişen bir toplumdan çıkan bu eserlerin– cüretleri ve harikulade serbestlikleriyle, sanatçının doğmakta olan bir düzene ve yeni bir siteye manen yararlı bir biçimde hizmet etmek için uğraştığı zaman çıkardığı eserlerde bulunamayacak bir yaratıcı gözüpekliğe ve mucitliğe tanıklık etmesidir.

NOTLAR

1. *Hubert Robert*

Bastille'in Yıkılışı [Resim 2] tablosu, etkileyici kule açısıyla, kalenin bedenlerinde yükselen gölgeyle, manzaranın arka tarafını karanlığa gömen dumanlarla harikulade bir eserdir. Simge anekdota büyük ölçüde baskın çıkar.

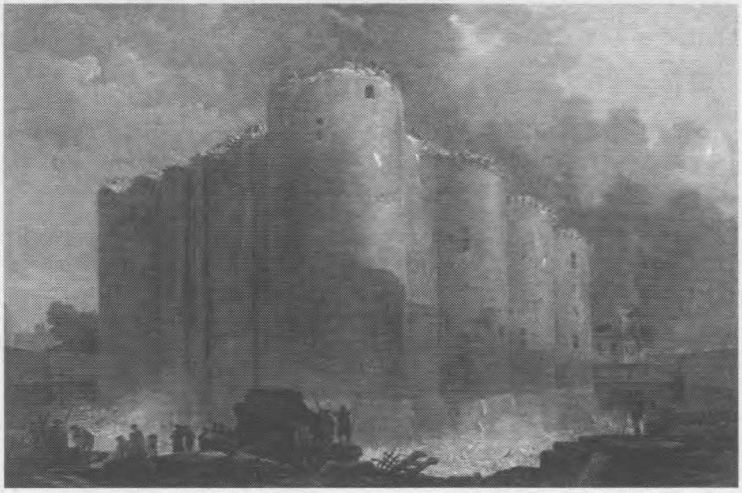
Bu adam sosyeteden ve hayli yüzeysel biri olarak tanınırdı. "Tanıdığım sanatçılar içinde," der Madam Vigée-Lebrun *Anılar*'ında, "Robert, çok sevdiği cemiyet hayatında en çok tanıdığı olandı. Sofra keyfi de dahil olmak üzere bütün zevklere meraklıydı; genellikle de davet etmek için peşinden koşarlardı; kendi evinde senede üç kez yemek yediğini sanmıyorum. Gösteriler, balolar, yemekler, konserler, kır partileri, hiçbir şeyi reddetmezdi; zira işine ayırmadığı tüm zamanını eğlenerek geçirirdi.

"Tabii bir anlayışı vardı ve hiç bilgiçlik taslamazdı, ama çok bilgiliydi; karakterindeki bitmez tükenmez neşe onu cemiyette görülebilecek en sevimli erkek haline getiriyordu. Robert her zaman bedensel alıştırmaların hepsindeki ustalığıyla ünlü oldu ve hayli ilerlemiş yaşına rağmen gençliğindeki zevklerinden vazgeçmemişti. Altmış yaşını geçtiğinde, hayli şişmanlamış olmasına rağmen, ebeleme oyununda hâlâ herkesten iyi koşacak, *paume* oyununa [tenisin atası olan bir oyun – *ç.n.*], top oyununa katılacak ve bizi gözümüzden yaşlar getirene kadar güldüren talebe numaralarıyla mest edecek kadar çevikti. Mesela bir gün, Colombes'da, salonun parkesi üzerine tebeşirle uzun bir çizgi çizdi; sonra, panayır cambazı kıyafetiyle elinde bir denge sırığı tutarak ciddiyetle bu çizginin üzerinde koşmaya başladı; ip üzerinde dans eden bir adamın davranışlarını ve hareketlerini öyle iyi taklit ediyordu ki, yarattığı yanılsama kusursuzdu; hiç bu kadar komik bir şey görmemiştik" (B. Vigée-Lebrun, *Souvenirs*, Paris, Charpentier, tarihsiz, II. Cilt, s. 329) [Resim 3].

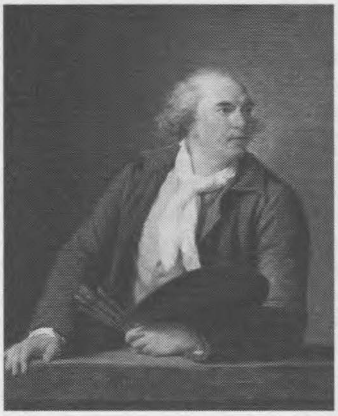
Hubert Robert 29 Ekim 1793'te "şüpheli sıfatıyla" tutuklandı. Önce Sainte-Pélagie'ye, sonra da Saint-Lazare'a hapsedildi ve ancak 9 Thermidor'dan sonra serbest bırakıldı. Mahpusluğu boyunca resim yapmayı bırakmadı [Resim 4, 5 ve 6]. Madam Vigée-Lebrun'ün iddia ettiği gibi David tarafından ihbar edilmiş olması pek muhtemel değil.

Bernard Montgolfier'nin yakın tarihli monografisi "Hubert Robert, peintre de Paris au Musée Carnavalet"ye (*Bull. du Musée Carnavalet,* 17. yıl, 1964, 1. ve 2. sayılar), ya da C. Gabillot (1895) ile P. De Nolhac'ın (1910) daha eski çalışmalarına bakılabilir.

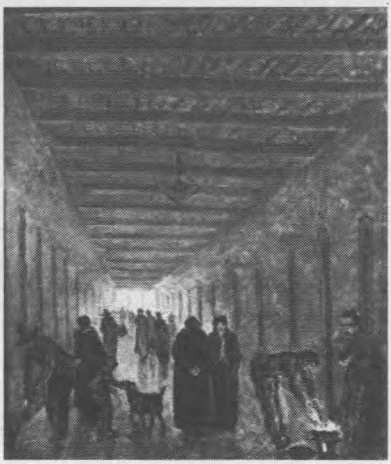
Kısa süre sonra Halkçı ve Cumhuriyetçi Sanatlar Cemiyeti adını alacak olan Sanatlar Komünü'nün, yurttaşlığa ve ahlaka bağlı nedenlerle, gündelik yaşam ressamlarına ve yeteneklerini devrimci idealin hizmetine koşmayan sanatçılara karşı sergilediği husumet üzerine bkz. H. Lapauze, *Procès-verbaux de la Société populaire et révolutionnaire des arts* (Halkçı ve Cumhuriyetçi Sanatlar Cemiyeti'nin Tutanakları) (Paris, 1903). David'in rolü hakkında hakkaniyetli bir değerlendirme için Louis Hautecœur'ün *Louis David* adlı kitabına (Paris, 1954) ve ayrıca D. L. Dowd'un kitabına bakılabilir.



2



3



4

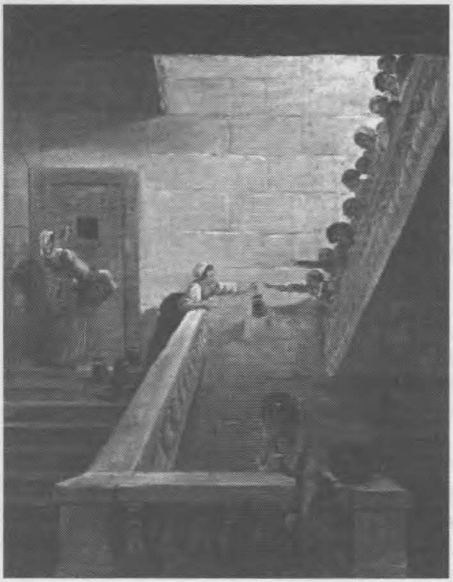
2 Hubert Robert (1733-1808), *Yıkılışının İlk Günlerinde Bastille*, 1789.

3 Élisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842), *Hubert Robert'in Portresi*, 1789.

4 Hubert Robert (1733-1808), *Saint-Lazare'da Hücre Koridoru*.



5



6

5 Hubert Robert (1733-1808), *Saint-Lazare'da Mahpusların Havalandırması.*

6 Hubert Robert (1733-1808), *Saint-Lazare'da Mahpuslara Yiyecek Dağıtımı.*

2. *Kaçış ufukları*

Bernardin de Saint-Pierre'in *Hint Kulübesi*'nde zikrettiği yalnız parya, hakiki mutluluğun ne olduğunu bilir ve eksiksiz bilgeliğe vâkıftır. İlkel ve vahşi tabiatın bağrına sığınma, *karanlıktaki mutluluk* fikri, 1789'a doğru çekiciliğini korumaktadır. Devrim'in tam ortasında genç Senancour'un, İsviçre Alpleri'nde düş kurmaya giderek bu çağrıya cevap vermiş olduğunu biliyoruz – aslında Okyanusya adaları istikametini tutmayı, daha uzak bir gurbete çıkmayı ümit ediyordu belli belirsiz. Fakat tabiatın bağrında bir sığınak arayışı toplumsal ütopyayla bağdaşmaz bir şey değildir. Senancour, bir Pasifik adasında "toplumsal evren için bir örnek oluşturacak hayırlı bir kurum" yaratma tasarısını gerçekleştirmek için birçok kez I. Cumhuriyet yöneticilerinden (1797 ile 1798 arasında) destek istemiştir. Bkz. *Sur les générations actuelles. Absurdités humaines* (Günümüz Kuşakları Üzerine. İnsan Saçmalıkları, 1793, Marcel Raymond'un önsözüyle, Cenevre, 1963) s. XX. Ayrıca bkz. Marcel Raymond'un kavrayışlı çalışması *(Senancour*, Paris, 1965), ve Béatrice Didier-Le Gall'in iki ciltlik eseri *L'Imaginaire chez Senancour* (Senancour'da Muhayyile), Paris, 1966.

3. *Bernardin de Saint-Pierre ve simgelerin dili*

Bernardin de Saint-Pierre, (Devrim'in dili haline gelecek olan) simgelerin dilini gerekçelendirmek için, ancak kendisini kapan nesnelerle temasa geçildiğinde farkına varabildiğimiz ışık örneğine başvurur: "Şayet cisimler, ya da en azından bulutlar üzerine vurmasa, güneş ışığını göremezdik. Güneş ışığı atmosferin dışında görünmez, kaynağındaysa gözümüzü kamaştırır. Hakikat de aynen böyledir; algılanabilir olaylarla, ya da en azından metaforlar ve karşılaştırmalarla sabitlenmezse onu kavrayamayız; onu geri yansıtacak bir cisim lazımdır hakikate. Salt metafizik hakikatlerin üzerinde idrak melekemizin tutunacağı bir dal yoktur; Tanrı'dan yayılan hakikatlerle gözü kamaşır, O'nun elinden çıkmamış olanları da kavrayamaz (...).

"Binlerce fantastik biçim alarak dağılan bulutların sık sık güneş ışınlarını, tabiatın olağan eserlerindeki renklerden daha zengin ve daha çeşitli renk tonlarına ayrıştırması gibi, masallar da hakikati gerçek olaylardan daha geniş bir düzlemde yansıtırlar; bütün âlemlere taşırlar onu; hayvanlara, ağaçlara, unsurlara mal ederler ve binlerce yansımasını fışkırtırlar. Tıpkı güneş ışınlarının sönmeden oynaşması gibi, yerlerin ve göklerin nesneleri de suların dibine yansır; hoş uyumlarla güzellikleri iki kat artar.

"Demek ki ışık nasıl gölgeye muhtaçsa, hakikat de cehalete muhtaçtır; zira zekâmızın ahenkleri bunların ilkinden doğar, görüşümüzün ahenkleriyse ikincilerden" (*Hint Kulübesi*'nin önsözü, 1791). Burada renklerin oluşumunda gölgeye yüklenen işlev, Goethe'deki renk teorisini hatırlatmıyor değildir.

4. *Sonun geldiğinin malum olması*

Sénac de Meilhan, *Genel Eğilim ve Gelenek Üzerine Düşünceler*'de (1787) doygunluk, tiksinti ve can sıkıntısı zamanının yakın olduğunu hayal eder. Bilgi ve sanat mükemmellik sınırına varmış olduğundan, her şeyin öngörülebilir olduğu bir evrende insan, heyecansızlığa mahkûmdur: "İnsanın şeylerin gidişatına kapılıp sürüklenmek zorunda kaldığı bu bitkinlik halinde, belki de on-on iki nesil son-

ra her şeyi tekrar cehalete boğacak bir tufandan başka çaresi kalmayacaktır. O zaman da yeni ırklar, bizim belki sandığımızdan da fazla adımlamış olduğumuz döngüyü yeniden adımlamakla uğraşacaklardır" (s. 44).

"Tatmin yollarının çokluğu ve kolaylığı dolayısıyla hiçbir hevesi kalmamış insanlar artık hiçbir şeye ilgi duyamazlar. İhtirasın beyhudeliğini anlamış, aşkın hazlarına da karınları tok olduklarından; ayırt ede ede, incelik göstere göstere, sanatlar, ruh, tavırlar, yapıtlar konusunda müşkülpesentleştiklerinden; benzersizlik ve olağanüstülük lâzımdır onlara. Şayet ruhlarında herhangi bir direnme gücü kalmışsa, onları bitkinliklerinden çekip çıkarmanın tek yolu, belki de yeni bir mutsuzluk olacaktır. Bu canı sıkkınlar, dünyadaki her şeyi küçümserler sonunda. Şanı şöhreti hor görürler; hatta belki, hor görmeyi de... Yaşadıkları gezegeni bir çırpıda turlamış kimselerdir. Onun tam bir tasvirini yapabilir ve her şeye paha biçebilirler" (s. 196-7).

J. H. Jacobi, *Woldemar*'ında (1779, Fr. çev. De Vandelbourg, 2 cilt, Paris, IV. Yıl/1795-6) benzer bir duyguyu ifade etmekteydi: "Toplumun günümüzdeki hali bana ölü ve durgun bir deniz gibi görünüyor sadece; bunun içindir ki, bu tiksinç bataklıkları süpürüp atacak ve bakir toprağı ortaya çıkaracak bir su baskını istiyorum – Barbarlardan bile gelse kabulümdür" (I, s. 154-5).

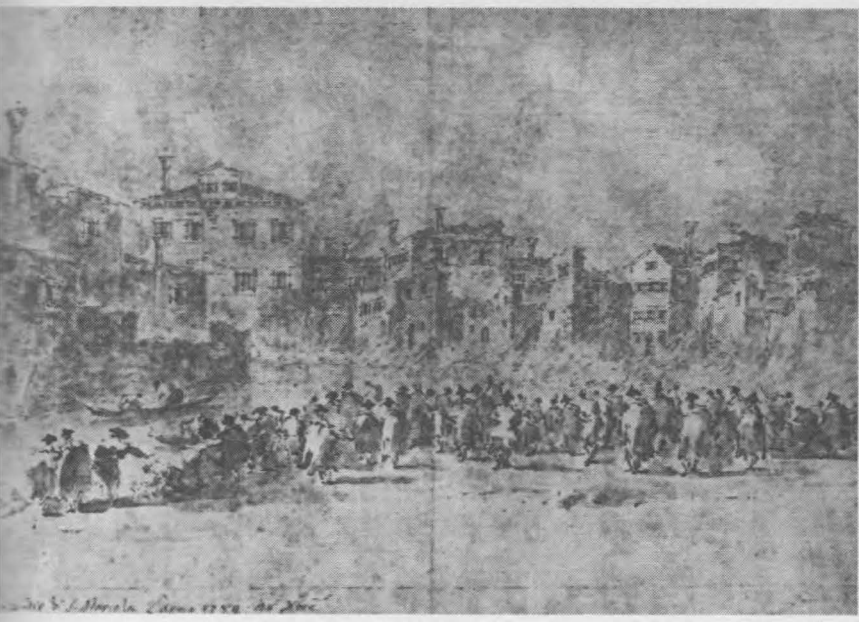
Genç Benjamin Constant'ın Madam De Charrière ile yazışmasında, daha da dokunaklı bir hiçlik ve dünyanın saçmalığı duygusu ifade edilmektedir: "Her şeydeki hiçliği, her şeyin nasıl vaatkâr olup hiçbir sözünü tutmadığını, kuvvetlerimizin ne denli amaçlarımızın üzerinde olduğunu ve bu orantısızlığın bizi ne kadar mutsuz etmesi gerektiğini her zamankinden fazla hissediyorum şimdi. Doğru bulduğum bu fikir benim değil; Lahey'de tanıştığım zeki bir adam olan Sardinya elçisi Piemonteli bir Revel şövalyesinin. Tanrı'nın, yani bizlerin ve çevremizdekilerin yaratıcısının, işini bitirmeden ölmüş olduğunu; dünyadaki en büyük, en güzel tasarıların ve en güzel imkânların onda olduğunu; tıpkı bina inşa ederken iskele kurar gibi bunların bazılarını hayata geçirdiğini ve işinin ortasında öldüğünü; halihazırdaki her şeyin artık mevcut olmayan bir hedef doğrultusunda yapılmış olduğunu; özellikle de kendimizi, hakkında hiçbir fikrimizin olmadığı bir işe koşulmuş hissettiğimizi; hiç kadranı olmayan ve akıllı dişlileri aşınana kadar neden döndüğünü bilmeksizin dönüp duran ve kendi kendine, 'Madem ki dönüyorum, o zaman bir hedefim vardır,' diyen saatleri andırdığımızı ileri sürüyor" (4 Haziran 1790). Bkz. Gustave Rudler, *La Jeunesse de Benjamin Constant*, Paris, 1909, s. 376-7. Ayrıca bkz. Georges Poulet, *Benjamin Constant*, Paris, 1968.

II

Venedik'in Son Parıltıları

ARİSTOKRATİK Venedik Cumhuriyeti'nin yılları sayılıdır. Guardi'nin (1 Ocak 1793'te seksen yaşında ölecektir) sanatıysa son parıltılarını saçmaktadır. Evet, onunla beraber rokokonun da bütün bir veçhesi ölmektedir. Oğlu Giacomo, babasının "kusurlarını" bağışlatmak isteyen, dürüst bir vülgarizatörden başka bir şey olmayacaktır... Ama ne görkemli bir sondur o! Gelecek resim için de nasıl bir kehanettir! *Gri Denizkulağı* ve *San Marcuola Yangını* (1789) [Resim 7] yeniklasik sanattan daha yakındır bize: İzlenimcilik ruhunun harikulade bir habercisi vardır orada. İzlenimciliğin de ötesinde, resmin temel yönelimlerinden birinin, mekânı ve ışığı yüceltmenin habercisidir. Bu tuvallere, bu desenlere, geçici olan ışık, insanların daha da geçici çalkantısının üzerinde, tek başına egemendir: Fakat ışığın geçişi ve günün ânı bir mutlak görünümüne bürünür. *Yangın*'daki kalabalık, yangın ateşinin bir parçası gibi görünür: İnsan figürleri karanlık kıvılcımlardır; koptukları o kora aittirler. İkisini birleştiren felaketin parıltısıdır.

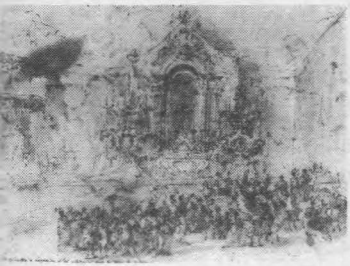
Fenice'nin (Gianantonio Selva'nın 1792'de bitirdiği opera binası) yeni-klasik cephesi önünde, Guardi, göz açıp kapayıncaya kadar belirip yok olan figürleri çizmek için, belki de son kez, kalemiyle fırçalarını alır eline [Resim 8]. Göğün genişliği, bulutların gelip geçtiği mekân, yerde dağılan gölge, esrarengiz bir şekilde dolaşan hava, aslının aynısı olan ama tatlı bir ürpertiyle canlanan mimari – Guardi'nin yakalamış olduğu mevcudiyetler bunlardır. Geçip giden şey –İtalyancada teknik bir terim olan *macchietta*'nın harfi harfine çevirisiyle, "küçük leke"– bir ışık kazasından başka bir şey değildir. İn-

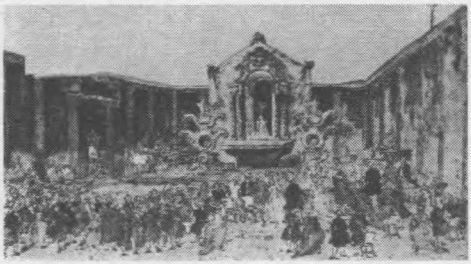


7 Francesco Guardi (1712-93), *San Marcuola Yangini*, 1789.

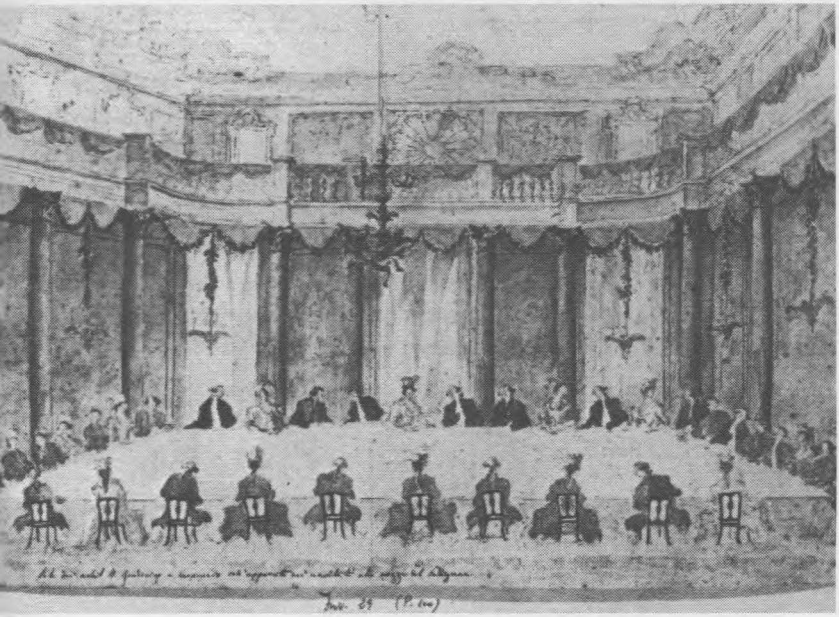


8 Francesco Guardi (1712-93), *Fenice*, 1792.





10



11

9 Francesco Guardi (1712-93), *Polignac Dükü'nün Carpenedo'daki Düğünü*, 1790.

10 Francesco Guardi (1712-93), *Polignac Dükü'nün Carpenedo'daki Düğünü*, 1790.

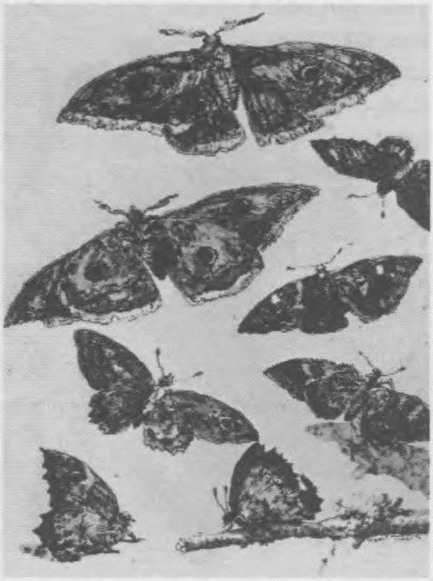
11 Francesco Guardi (1712-93), *Polignac Dükü'nün Carpenedo'daki Düğünü*, 1790.

san, eseri olan şehrin önünde silinir; şehir de soluk aldığı mekânda silinir.

Guardi'nin kayda geçirdiği son şenlikler –Polignac Dükü'nün oğlunun düğünü (1790)– ağlarla örülü bir peri masalı görünümüne bürünür: Düğün yemeği teşrifatında sandalyeler kendilerine has, alaycı ve sevimli bir yaşam sürer; aralarında mesafe bırakılarak kusursuz bir düzenle dizilmiş olmaları, tam da bir araya getirdiklerinin arasına mesafe koyan aristokratik görgü kurallarının zoraki çocuksuluğunu simgelemektedir – ister istemez. Nikâhın kıyılması da hareketliliğiyle, adeta bir rokoko kilise dekorunun dolambaçlılığının uzantısını oluşturan bir kalabalık görüntüsü sunar bize: Bizzat insanlar dekordan ibarettirler; her yerde arabesk kapriçyonun, arabeskin içinde de –bir melodinin içindeki kulak tırmalayıcı bölümler, *appoggiatura* ya da *gruppetti* gibi– incecik kıvrımlarla çoğaltılmış minör dalgalanmalar ve titreşimlerin hüküm sürmesini sağlayan görünmez bir sahne amirine itaat ederler. Gelgelelim Guardi'nin sanatında hiç kinaye yoktur: Fırça izi son derece hafiftir; bu imgelerde, umursamaz bir tebessümü ve seyre dalmış bir bilgeliği yansıtan genel bir havadarlık vardır; ressam çizimdeki kaymayı zamandaki kaymayla birleştirmeyi becermiştir [Resim 9, 10 ve 11].

Venedik'in sonu Giandomenico Tiepolo'da masal tarihçisini –efsane yazarını– bulur. Onun desenleri ve freskoları, sonu gelmiş bir sanatın neredeyse sonsuz özgürlüğünü sergiler. Yoksullaşma ile dizginsizliğin tuhaf karşılaşması ayırt edilir onda...

Daha önce babasıyla yapmış olduğu için, alegorik duvar süsleme işine harikulade bir biçimde vâkıftır. Bir salonun duvarlarında sergilenen hayal ürünü bir ufku inandırıcı göstermeyi herkesten iyi bilir. Havayla ilgili kullanılan perspektifler, göğün bir sonsuzluk vecdine açıldığı büyük barok geleneğin perspektifleri değildir artık. Onda, göğün en yüksek noktasının derinliğini artık tanrısal görkem doldurmaz. Ebediyet ortadan kalkmıştır. Paramparça bulutlar, kara rüzgârlarının süpürdüğü bir gökyüzü, huyu suyu belirsiz tabiatın güçlüklerle doldurduğu bir orman manzarası, düşman gibi duran ka-



12



13

12 Giandomenico Tiepolo (1727-1805), *Pervaneler.*

13 Giandomenico Tiepolo (1727-1805), karikatür.

yalar, eğri büğrü ağaçlar, cılız bir şiddet, hayvansal komedinin bitmez tükenmez acayipliği kalır geriye. Giandomenico güzelleştirmeyi, yumuşak sevimliliği reddeder: Acımasız idillerinde fakir köylüler, domuz yavruları, açlıktan kadidi çıkmış köpekler bir araya gelir. Hassas ruhların sığınağı değildir bu tabiat. Aksine yırtıcı, tuhaf ya da iç karartıcı mahluklarla doludur. Giandomenico Tiepolo coşkuyla birtakım iskeletler veya pervaneler çizer [Resim 12]. Bu endişe verici evreni doldurmak ve ona hâkim olmak için mitolojideki şiddet figürlerini diriltmiştir: İnsan yaratılışın kralı değildir; yabanıl, asabi, süratli *kentauros* ya da *satyros*'tur. Bu sertlik, yine de bir oyuncu zarafeti ve mahzun bir gülüşle bağdaşır olma niteliğini kaybetmez. Zira her şey gülmeye elverişlidir. Giandomenico Tiepolo Venedik yaşantısının alışılmış sahnelerinin suretini çıkardığı zaman, daima acı alaya ve karikatüre vardırır işi [Resim 13]. Her yere bir nebze gerçekdışılık, bir nebze kıvrak ve hastalıklı fantastiklik sokar. Onunla karşılaştırılınca Longhi çekingen kalır. Birinde, ustalıkları esnekliğin son sınırına ulaşan akrobatlar biçimsiz seyirciler önünde gösteri yaparlar. Diğerinde, göbekli ya da kambur, budala görünüşlü ve ekşi suratlı mal sahipleri, seçkin varoluşun ayinlerini taklit ederler. Ama bu evrenin her yerinde, saplantılı bir figür dolaşır – tiyatrodan çıkıp ortak yaşama karışan ve ona gerçekdışılığıyla komikliğini bulaştıran bir sahne figürü: Pulcinella. Her yerde o çıkar karşımıza. Onu kaçıran *kentauros*'un kollarında. İninde *satyros*'la yemek yerken. Şarlatanların dükkânı önünde durup içeriyi seyrederken. Soylu yurttaşların gezintisine uyuşuk uyuşuk eşlik ederken... Hepsi birer maske olan bütün bu yüzlerinde, kasten çengel burunlu siyah maskesini takmıştır; sırtındaki kamburun ve kocaman göbeğinin takma olup olmadığı bilinmez; haddinden fazla uzun, sivri, beyaz külahını hiç çıkarmaz (vücudunun bir parçası gibidir) [Resim 14]. Pulcinella hızla üreyip çoğalır: Bir hayli üretkendir. Tek bir şahıstan ziyade bir asalak sürüsüdür. Giandomenico, bir nevi gülünç kâbusa kapılarak, yaşamları saçma oynaşmalarla sınırlı olan o istilacı soyun kendileri dışındaki tüm insanları Venedik'ten kovmaya giriştiğini hayal etmiş gibidir. Ölüm döşeğindeki *commedia dell' arte*'yi diriltmeye kalkışmış Carlo Gozzi'den daha zalim olan Giandomenico, tarihsel rolü artık miadını dolduran bu toplumun derin hakikatinin Pulcinella'nın çocuksu uğraşsızlığı olduğunu görmemi-



14 Giandomenico Tiepolo (1727-1805), *Salıncak*, 1791.

zi ister gibi, ihtiyarlamış bir dünyaya çocukluk figürlerini karıştırır. Ani bir dönüşüm sonucunda her ailede, ömrünün kalan kısmında çalışmaya, bir şeyler üretmeye değil ama kesintisiz bir şenliğin saçma jestlerine yazgılı bir Pulcinella doğmuştur adeta. Pulcinella'nın mitolojiden çehrelerle ve soylu yurttaş ailelerinin kalıntılarıyla her yerde iç içe oluşu, bütün hiyerarşileri ve bütün geleneksel ayrımları yıkan bir kargaşanın simgesi gibi görünebilir: Kaosa neşeli bir dönüşün etkin failidir. Giandomenico'nun kalabalığının gözünde, *Yeni Dünya* bir yanılsama gösterisidir. *Yeni* dünya diye bir şey olmayacaktır: Yalancı imgeler önünde toplaşırlar; halkın yaşamı da zavallı sahnenin itibarının büyüsüne kaptırır kendini... Fakat Pulcinella ölümlüdür. Dünyanın sonunu ilan eden eğlencelerinin de bir sonu vardır. Giandomenico onu ölüm döşeğinde, fazla şarap içtiği için vücudu su toplamış bir halde, Dionysos'un inayetini esirgediği, son hakikat zamanında maskesini ve sivri külahını çıkarmayan Silene olarak temsil edecektir. Desprez'in alaya aldığı [Resim 15] Büyük Âlim'in yeğeni olan eşek kulaklı bir hekim, nabzın durduğunu saptar.[1]

NOT

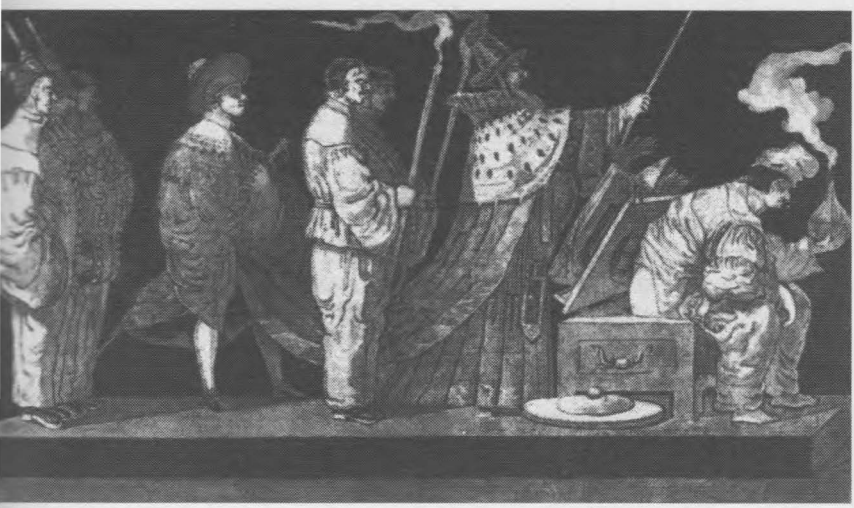
1. *Karikatürleştirme yaklaşımı*

Karikatür 1789 civarında özel bir ustalıkla gelişir. Güzel'in sakin bölgelerine ulaşmayı hedefleyen "aşırı idealist" eğilime karşı "aşırı gerçekçi" bir misillemedir.

On sekizinci yüzyıldaki ilk büyük temsilcisi Hogarth olan karikatür, bazen burjuva romanında avamlık ya da parodi yoluyla bayağılığa vardırılarak vurgulanan edebiyatın yüklendiği eleştirel rolün aynısını oynar. "Soylu" türler –destan, idil, trajedi– epey kötü muamele görür. Örnek olarak, trajedinin parodisi, en acımasız tezahürlerinden biri olarak da Fielding'in *Tom Thumb*'ı düşünülebilir.

Aşırı gerçekçi olan karikatür ister istemez aşırı dışavurumsaldır. İnsanları yüzlerinden tanıma bilimi ve duyguların dışavurumu üzerine yazılmış kitaplar, karikatüristler için sözlük hizmeti görmüştür.

Dolayısıyla yeni-klasik dönemin, bir nevi telafi lüzumu üzerine, karikatürün altın çağı olmuş olmasına şaşırmamak gerekir. Tekrar bir denge kurulur. Aşırı zamandışı güzelliklerin karşısına şimdiki zamanın abartılı çirkinlikleri çıkarılır. Flaxman'in İngilteresi, yergisi büyük ölçüde kırıp geçiren James Gillray'in İngilteresi'dir aynı zamanda. Rowlandson'ın şu burjuva hayat doluluğu, sosyeteyi estetik modalarının –yeni-gotik, romantik pitoresk, egzotik maskaralıkların– büyü-



15 Louis Jean Desprez (1743-1803), *Büyük Âlim Pantolon Tıp İlmini Açıklıyor*, 1790.

sünden uyandırır. Horace Walpole'un gotikten alıntılara başvurarak şiirselleştirmek istediği mesken olan Strawberry Hill'in yakınlarında gezinen bayağı şahsiyetlere bir göz atmak yeter.

Yıkıcılaşan karikatür siyasi bir silah olur. Bunu David de çok iyi bilir ve Marat'nın teşvikiyle, Jakoben idealin zafer kazanmasının güçleştiği anlarda karikatüristliğe soyunur.

III

Gecelerin Mozart'ı

MOZART'IN librettolarının yazarı Lorenzo Da Ponte, Giandomenico Tiepolo'nun Venedik dünyasından çıkar. Şiir düzmeye meraklı bu maceraperestin kulağı çok hassastır: Şaheserler Mozart'ındır. Ama sezgileri dikkat çekicidir. *Cosi fan tutte*'nin (1790) librettosunu hafife almayın. Kendini ebedi zanneden bir aşkın üstünlük taslayan maskeler ve basmakalıp itirazlarla alt edildiğini görürüz onda. Aşkın sadece karikatürünü sunan Arnavut kılıklı gençler ortaya çıkar çıkmaz, ne kadar yalan olursa olsun o an, yeminlerin ve gözyaşlarıyla dolu vedaların anısına baskın çıkar. Fiordiligi'nin ve Dorabella'nın saf ama sadakatsiz kalplerindeki aşk, kaçıp gidiveren ânın sihrine bağlı o heyecandır; rokoko çağının durmadan tecrübe ettiği o geleceksiz ve geçmişsiz baş dönmesidir. En gözde âşık, daima orada olma ustalığını gösterendir. Mozart'ın kâhince dehası sayesinde, yaramazlık gibi görünen bu eserin üzerine bir melankoli perdesi serer zalim hakikat. Düğün yemeğinde, geçmişe dönüşü ilan eden askeri marştan sonra, nişanlılar kavuşur ve vefasızlığın zaferini kutlamak için hazırlanmış dekorda birbirlerini affederler. Af her şeyi siler. Oyunu aşk kazanmıştır: Fakat iki nişanlı da geceleyin aslında bir başkası için süslenmiş bir sevgiliyle buluştuğunda, kendi yıkıntıları üzerinde zaferini ilan eder. Bu sahnede, iki genç gelinin o zamanın abartılı modasına uygun tuvaletler içinde boy göstermelerini pek severim ben. *Caraco'lar, yani* gövdeyi epey yukarıdan sararak bel kıvrımını öne çıkaran İngiliz usulü kostümler içinde; saçlar yukarıya toplanmış, enseye birkaç bukle düşmüş; avizelere ve kadehlere ışıltılarıyla cevap veren mücevherler.

Mozart daha önce, *Figaro'nun Düğünü*'nde (1786), operayı çalkantılı, gafletten uzak ve duygulu, harikulade bir noktürnle bitirme

fırsatı bulmuştu. Entrikaya Beaumarchais'nin muhtemelen aklından bile geçirmemiş olduğu bir boyut katan Mozart'ın müziği, toplumsal mertebelerin yitip gittiği; burukluğun, hazzın, karşı cins kılığına girerek yanıltmanın, kabahatin ve bağışlamanın iç içe geçtiği bunalım ve kargaşayı hayran olunacak şekilde resmeder. Delice bir günde, büyük bir bahçedeki çam ağaçlarının altında gerçekleşen aşk arayışı, ancak düzensizliğin ve aldatmacanın bir kat daha şiddetlenmesiyle koşulları ve duyguları tekrar düzene sokar. Bir anlığına kaos ve hezeyanla burun buruna gelinmiştir.[1]

Don Giovanni'de (Don Juan, 1787) gece geçen bir hayli bölüm vardır: cinayet, balo, mezarlık sahnesi. Son gece, sefihin akşam yemeği ve taştan misafirin mukadder gelişi üzerine çöker. Bir çağın sonuna damgasını vuracak olaylar arifesinde, baştan çıkarıcı ile *uom di sasso*'nun (taş insanın) karşılaşması, efsanenin geleneksel anlamları üzerine oturan ilave bir anlam kazanır. Don Juan israfın ve aşırılığın, kısa süren anların ve yarını olmayan fetihlerin insanıdır. Yaşamını hesapsız yürütür: Defterini, *mill'e tre*'nin (bin üçün)* çetelesini tutan, hesapçı uşaktır. Don Juan'ın gözünde son sınıra asla varılmaz; zira sınırlar ihlal edilmek içindir: Dini imanı özgürlüğüdür. Özgürlük "obur erotik canavar"ın (Pierre Jean Jouve) varoluşunu bitmek bilmez bir ziyafete dönüştürmesine izin verir. Don Juan'ın istediği özgürlük, bir yanıyla, tatminin sınırsız karakterinin teyit edilmesinden ibarettir: Sade da aynı aşırı düşkünlüğü sergiler ve *Sodome'un 120 Günü*'nde, 120 sayısı belirli bir sayı olmasına rağmen, sınırsızlığın bir simgesi gibi görünür. Ama diğer yandan bu özgürlüğün, Devrim insanlarının bazılarının duygularıyla akrabalığı da yok değildir: Don Juan *Viva la libertà* (Yaşasın özgürlük) diye haykırdığında, serbest meşreplinin (*libertin*) "özgürlük yanlısı" (*libertaire*) kılığına büründüğü gözlemlenmiştir. Dinin frenlemelerini kabullenmeyi reddeden sınırsızlık tutkusu, katı bir toplumsal düzenin engellerine de razı olamaz: Serbest meşrepli, bunları alaşağı etme işini *akıl*'a havale eder ve ahlaki gerekçeler kuşanır. Bizzat mantığı dolayısıyla, sınırsızlık tutkusu ayrıcalıklı bir bireyin varoluşunu anlamlandırmakla yetinmek istemez; evrenselleşmek, insan türüne

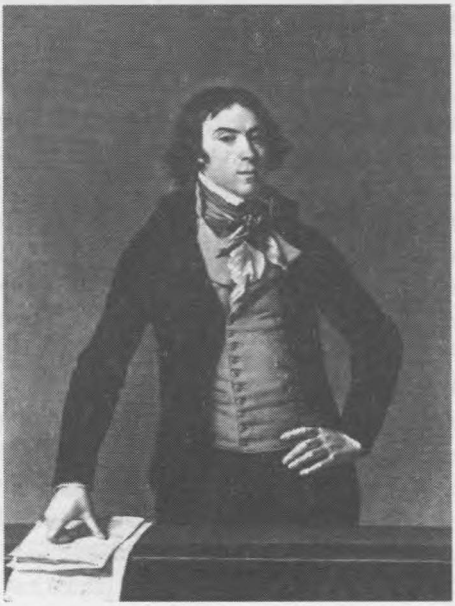
* Aryada efendisinin her ülkede baştan çıkardığı kadınları sayıp döken uşağın İspanya için verdiği rakam. – *ç.n.*

yayılmak iddiasındadır. Sade'da sürekli ortaya çıkan bir harekettir bu. Devrim'in şehvet düşkünleri tarafından yapılmış olduğunu yazan Baudelaire, hedefi tam on ikiden vurur: Bütün zevkleriyle bitmekte olan o âleme bağlı, bu âleme karşı çıkıp yeminli düşmanları haline geldikten sonra da onun kargaşasının, serbest spekülasyonlarının, çelişik heveslerinin sadık tanıkları olarak kalan insanlara atıfta bulunmaktadır. Onulmaz yaralar açtıkları anda bile o toplumun ölümcül saplantısının esiridir onlar. Eski Rejim'in insanlarıyken onun kolaylıklarından istifade etmişlerdir, fakat bunu yaparken ona son darbeyi vurmuş, işini bitirmişlerdir [Resim 16 ve 17]. Bu yüzden devrimci cephenin başsavaşçıları gibi görünürler; fakat Devrim onları aşacak, ardından da üzerlerine başka dalgalar gelecektir. Hem kahramanlaştırılan hem rezil edilen Mirabeau figürü bu tanıma son derece uygundur.

Don Juan efsanevi yazgısına boyun eğer. Heykele elini uzatır, iddiasında inat eder ve yıldırımla çarpılıp toprağa gömülür: Zafer eski düzenindir, gücendirilen Baba'nındır, gecikmiş intikamındır. Uzun bir barok geleneğe dayanan bu kıssadan hisse, devrim öncesinin haleti ruhiyesine de yabancı değildir. Kararsız arzu, süreksizlik ve serbest-meşrep varoluştaki dağınık anlar ile verilen sözün tutulmasını, ödünsüz adaleti, hiçbir ihlalin yıkamadığı ilahi düzeni temsil eden heykelin soğuk ebediyetinin çatıştığı görülür. İmtiyazlı sınıflarda israfın ve ahlaksızlığın baş döndürücülüğü derinleştiği anda, onca ısrarla inkâr edilmeye çalışılan figürün –şu kalıcı, değişmez, aşkın olanın– bizzat o girdapta sürüklenip gidenlerin vicdanında sivrilip öne çıkması kaçınılmazdı. Don Juan mitosunda, barok varoluş üslubu en aşırı şekliyle kendini gösterir ve bu arada köklü bir mahkûmiyete boyun eğer. Barok evreni (ve onun yerini tutan rokokoyu) ortadan kaldıracak bunalımın arifesinde, bu mahkûmiyetin yenilenmesi ve Valmont ile Don Juan'ı ölüme mahkûm ederek vicdan azabının kendini muhayyel bir kefarete çarptırması neredeyse kaçınılmazdı. 1787'deki kamuoyu, Don Juan'ın yıldırımla çarpılmasında, o son ânı, bütünüyle geçici anlardan oluşan bir varoluşun o en yüksek ânını kuşkusuz daha iyi teşhis edebilirdi; sonsuz haz peşinde koşan arzunun içi karararak tükenmeye, rahata kavuşmaya ve zamanın yorgunluğunu ölümle dindirmeye can attığını tecrübeyle biliyorlardı. Sefahat özgürlüğünün bu ileri noktasında,



16



17

16 P. J. Sauvage (1747-1818), *Aristokrasinin Kâbusu*, gravürleştiren Copia.

17 Jean Louis Laneuville (1748-1826), *Barère Konvansiyon'da XVI. Louis'nin Mahkûmiyetini İsterken.*

hazzın ve şenliklerin saçtıkları ışık altında karanlık bir iç yüz belirir. Peki şimdi serbest meşrepliye cezası verilirken, zafer kimindir? Geleneksel ilahiyatın Tanrısı'nın mı? Diriltilmiş bir toplumun Erdemi'nin mi? Yoksa, hazzın karanlık iç yüzünde kendini duyuran ölümcül gücün mü?

Mozart'ın son operası konusundaysa hiç kuşkuya yer yoktur. *Sihirli Flüt*'teki (1791) muzaffer güç tanrısallıktır, fakat o yüzyılın yaradancılığı *(déisme)* ile derinlemesine değişikliğe uğratılmış bir tanrısallıktır bu. En sonunda doğan şafak, güneşten gelen ve Monostatos ile Gece Kraliçesi'ni gerileten İyilik'tir:

> *Die Strahlen der Sonne vertreiben die Nacht*
> (Güneş ışınları kovuyor geceyi).

Güzellikle erdemin birleşmesini kutsayan gün doğar: Gece Kraliçesi'nin kızı Pamina, aşkıyla bir dizi sınavı peş peşe sessizlik içinde, tek başına hiç fire vermeden geçmiş olan Prens Tamino'nun olacaktır. Schikaneder'in güftesinin zayıflığı ve safdilliği hakkında; Gozzi'ye, Wieland'a, Papaz Terrasson'a neler borçlu olduğu hakkında her şey söylenmiştir. Libretto yazarının *inisiasyon* türünün büyük yalın imgeleriyle yetindiği de bir gerçektir. Masonluğun hayırseverliği kozmik bir ilke haline getiren coşkusu olduğu gibi kalmaktadır. (Nice çağdaşı gibi Mozart da bir locaya üyedir ve mason seremonileri için müzik bestelemektedir. 1791'de yönettiği son eser bir dostluk kantatıdır.[2]) *Sihirli Flüt*'ün temelinde, her şey dünyanın yeni bir çağına, görkemli bir başlangıca, birliğin tekrar kurulduğu bir barışa varır: Arınan kahramanın eş olarak kabul ettiği kişi, gündüz âlemi ile gece taşkınlığını birleştiren bir varlıktır; zira Pamina, Güneş ile Karanlık Kraliçe'nin kızıdır. Mozart'ın müziği, bu alegorik sentezi, esrarengiz ve neşeli, büyük bir törene dönüştürmeyi bilir.[3]

NOTLAR

1. *Soytarı operası* (opéra-bouffe) *ve delilik*

1770-80 yılları arasında edebi bir moda yayılır: Delilik modası, "ilginç deliler" modası. Çok sayıda eserde bir aşırılık düşkünlüğü kendini gösterir; ama has-

sasiyet ve erdem çalımıyla neredeyse hemen kendini geçersizleştirmeye çalışmaktadır bu düşkünlük... O sırada müziğin, deliliğin korunabileceği, hatta yüceltilebileceği unsurun ta kendisi gibi telakki edilmiş olması dikkat çekicidir. Harikulade bir gerçekten-kopukluk alanı açılmaktadır önünde. Son derece makul biri olan Quatremère de Quincy, 1789 tarihini taşıyan *İtalyan Soytarı Operaları Üzerine İnceleme*'de bunu itiraf eder. Kim vardır aklında? En başta Pergolesi'nin *Serva Padrona*'sı. Ama aynı zamanda Paisiello'nun, Païer'in, Cimarosa'nın daha yeni olan örnekleri: "Müzik, modeli hayal ürünü ve taklidi zihinsel olan katıksız bir ideal sanattır. İster rüzgâr, fırtına, dalga sesi gibi tabiatın gürültülü olaylarını, taklide dayalı armoninin ürettiği çareler ve seslerin uyumuyla ifade edip canlandırmayı becersin; ister daha da ustalıklı bir aktarmayla, sesler ve ses veren cisimlerin gürültüsü aracılığıyla ruhun tutkularını ve hareketlerini ifade edip acıdan ya da neşeden birkaç vurgu apartarak ruhun sessizliğe varıncaya kadar en dilsiz ifadelerini konuşturup seslendirsin; bu sanat bir yanılsamadır sadece; modeli hayaletlerdir, taklidi de büyü. Ona sadece resmedilecek imgeler, ifade edilecek tutkular gereklidir. Komediyle birleştiğinde, rollere nüans katan bütün o hafif geçişleri, bütün o gerçeği andıran zariflikleri, bütün o akıl yürütme inceliklerini, farklı ilgi alanları arasında kurulan bütün o bağları, son olarak da dramatik gerçeğe uygunluğu oluşturan aklın bütün o suni işlemlerini reddedecektir. Vurguyla telaffuz edilen hal ve tavırlar, şiddetli aykırılıklar lazımdır ona; en ufak duygulanmaları tutkular, tutkuları da bir hezeyan olacaktır. Sevincin sonu daima deliliğe çıkacaktır; acı umutsuzluğa, şaşkınlık hayrete, öfke hiddete, cesaret yüksekten atmaya, saf dillik bönlüğe, aşk kendinden geçmeye, kıskançlık hiddete yol açacaktır. Lirinin telleri başka hiçbir alete uyum sağlayamayacak kadar yükseğe takılmıştır; fırçalarını komedinin hafif nüanslarıyla bağdaşmayacak derecede göz alıcı renklere daldırır. Komedinin modeli, olduğu haliyle insandır; müziğin modeli ise, olabileceği haliyle insandır. Komedinin sınırı gerçekle bağdaşmazlıktır; müziğin sınırı ise imkânsızlık" (s. 19-21).

2. *Farmasonluk*

1789 olaylarını açıklamak için sık sık --Orléans Dükü ve adamlarının tezgâhladığı– bir mason komplosu olduğu ileri sürülmüştür. "Kısa zamanda dineceğe benzemeyen koca bir edebiyat, Devrim'in, özellikle de 1789 günlerinin sorumluluğunu Orléans Dükü'ne isnat etmektedir. 14 Temmuz'daki Réveillon ayaklanmasının, 4 Ağustos gecesinin, Ekim günlerinin sorumlusunun Orléans Dükü olduğu iddia edilmektedir. Dük'ün bu olaylardan yararlanmaya çalıştığı muhakkaktır, fakat bunları başlatan kişi olduğu son derece kuşkuludur; her halükârda, bir rol oynamışsa, onun çabaları Paris'i, Fransa'yı, hatta tüm Batı'yı Devrim'e doğru iten son derece önemli güçler yanında pek küçük bir katkı oluşturmuştur" (Jacques Godechot, *La Prise de la Bastille*, Paris, 1965, s. 183).

Bununla birlikte 1789 civarında burjuvazi ve aristokrasinin bir bölümü, yeni, tercihen de bir gizem ve inisiyasyon unsuru taşıyan "sistemler"e hayranlık duymaktaydı. Cagliostro ve Mesmer'in başarısı birçok başka örnekle birlikte açıklayıcı bir göstergedir. "Meczuplar" ve "müritler"in hepsi devrimci değildir: *İrade* teorisyeni ve monarşinin ateşli savunucusu Cazotte gibi...

Paris'teki "entelektüel" modaların şu tasvirini hekim J. J. Paulet'nin *L'antimagnétisme*'inden (1784) alıntılıyorum: "(...) Biraz dehayla donatılmış, fakat ta-

raftarlık ve fanatizm ruhuna meyyal bir insan, Saray'ın bir köşesine sessiz sedasız kökler salan bir tarikat kurdu. Quesnay'i ve ekonomistleri kastediyorum. Esrarengiz birliktelikleri, ilham almış kişilere özgü üslupları, dilleri, alegoriye düşkünlükleri, asrımızdaki birkaç antikçağ araştırması, bir de ilkeler ve doğru bilgiler hususundaki noksanlık, sonunda mistik ve kimyevi ilimlere merak uyanmasına yol açmıştır. Paris'te, bu ilimlerle uğraşmak için muazzam bir para harcanan cemiyetler vardır. Tabiatta insanların kullanımına sokulabilecek güçler, görünmez ruhlar, cinler olduğundan; tabiat olaylarının çoğunun, bütün eylemlerimizin gizli nedenlere ve bilinmeyen bir varlık düzenine bağlı olduğundan; Tılsımlar'a, Adli Astroloji'ye, Sihir İlimleri'ne yeterince güvenilmemiş olduğundan; hatta mukadderatın ve alınyazılarının, istesek de istemesek de bize yol gösteren özel cinler tarafından belirlendiğinden; son olarak da şu dünyada hepimizin hakiki kuklaları, cahil ve tamamen kör köleleri andırdığımızdan emindirler. Artık aydınlanma zamanı olduğunu; insanın haklarını kendi tasarrufunda bulundurması, silkinerek görünmez güçlerin boyunduruğunu ya da en azından onu yöneten elleri üzerinden atması gerektiğini bütün kafalara dank ettirirler.

"Üzeri örtülü, mistik anlamlı, alegorik şeylere duyulan bu merak Paris'te umumi bir hale gelmiştir ve bugün bütün hali vakti yerinde kimselerin kafalarını meşgul etmektedir. Büyük sırları olan cemiyetler söz konusudur sadece. Liseler, Kulüpler, Müzeler, Uyum Dernekleri, vb.'nin her biri, sadece soyut ilimlerle uğraşılması gereken tapınaklardır. Büyük Eser'i, Mistik ve Kabalacı İlimler'i ele alan bütün sır kitapları kapışılmaktadır. Fakat iyice büyütülen ve şu sıralar en moda oyuncak olan Hayvan Manyetizması bir sürü aklı yerinden oynatmaktadır" (s. 3-5).

"Mısır esrarı"nın, özellikle de İsis mitosunun devrimci törenlerdeki rolü üzerine bkz. Jurgis Baltrusaitis'in *La Quête d'Isis* adlı güzel kitabı (Paris, 1967).

3. *1789'da müzik*

1789'da, sonat ve klasik senfoni biçimi doruk noktasına ulaşır. Mozart son senfonilerini 1788'de bitirir ya da icra ettirir: *mi bemol* (K.V. 543); *sol minör* (K.V. 550); Jüpiter de denen *do majör* (K.V. 551); 1789'da hayranlık verici *Klarnet İçin La Majör Beşlisi* (K.V. 581) yayımlanır. 1788'de *Oxford* denen *Senfoni*'yi besteleyen Joseph Haydn, 1790'da İngiltere'ye gider; *On İki Londra Senfonisi* çok büyük bir başarıyla karşılaşacaktır. 6 Mayıs 1789'da, *états généraux* açılışının ertesinde, *Mercure de France*'tan öğrendiğimize göre, "kraliyet mızıkası Majesteleri'nin kalkışı sırasında, kraliyet mızıkası baş denetmeni Sayın Bay Giroust'nun idaresi altında Haydn'ın bir senfonisini icra etmiştir". Senfoni hamlesinin Fransa'daki temsilcisi, 1734 doğumlu Gossec'tir.

Avrupa'nın her tarafında yeni operalar ortaya çıkar. Paris'te Dalayrac *Les Deux Petits Savoyards*'ı ve *Raoul, sire de Créqui*'yi üretir; Grétry ise *arietta*'larla karışık nesir komedisi *Raoul Barbe-Bleue*'yü oynatır. Paisiello'nun iki yeni çalışması Caserta ve Napoli'de sunulur: *Nina o sia la Pazza per Amore* ve *I Zingari in Fiera*. Saint-Petersburg'da bulunan Cimarosa *La Vergine del Sole*'yi sahneler (en büyük başarısını *Il Matrimonio Segreto* ile 1792'de Viyana'da kazanacaktır). Wieland'ın *Oberon*'u, Wranitzky ve Kunzen (Kopenhag) tarafından müzikleştirilen iki *libretto*'ya esin kaynağı olur. Ayrıca Dittersdorf, J.C. Vogel, Lemoyne, Anfossi, vb. adları zikretmek gerek. 1790'da üretilmiş operalar arasında, ayrıca Henri Berton'un *Les Rigueurs du cloitre*'ını analım: Bu eser, dramatik bir kurtuluş konusunu ele

alan ilk örnek sayılmaktadır. Bu konu 1820'ye kadar moda olacaktır. Türün *(Rettungsoper, rescue opera)* şaheseri, Beethoven'ın *Fidelio*'su (1805-14) olacaktır.

1789 yılı henüz büyük ulusal bayramlara tanık olmaz. Julien Tiersot (*Les Fêtes et les chants de la Révolution française*, Paris, 1908'de), 6 Ağustos'ta Kraliyet Müzik Akademisi sanatçılarının, "ortak davanın savunulmasında ölen yurttaşların ruhlarını şad etmek için" Saint-Martin-des-Champs nahiyesinde Gossec'in *Requiem*'ini söylediklerini belirtir. Eylül'de, ulusal muhafızların müzisyenleri aynı bestecinin askeri marşlarını icra eder. İlk ulusal bayramlardaki müziğin idaresi de onlara düşecektir. Çoğu kez Marie-Joseph Chénier'nin belli bir olaya işaret eden şiirlerini besteleyecektir. Gossec büyük seslere vâkıftır (Mirabeau'nun cenaze töreni için yaptığı *Ölüm Marşı*'nda tamtam kullanır); orkestrasyonlarında ve niceliksel gösterisinde en az onun kadar iddialı olan Méhul ise (1763 doğumlu) canlı bir melodik ilham sahibidir: Harikulade olan şu *Yola Çıkış Şarkısı* (1794, yine M.-J. Chénier'nin güftesi), sololar, koro ve orkestra için yazılmış özgün versiyonuyla icra edildiğinde etkileyici bir eser olmaya devam etmektedir.

Pierre Jean Jouve'dan bazı satırlar ("Chants de la liberté", *Défense et Illustration* içinde, Neuchâtel, 1943) Devrim'in müzikal eserlerinin günümüzde verdiği izlenimi şu şekilde anlatır: "*Ölüm Marşı*'mn (Mirabeau'nun cenazesi için) o müthiş çıplak davullarıyla, ağaçtan ve demirden yapılma çok katı bir azameti vardır ve baslarla derinleşen öyle ses uçurumları sunar ki bunlar bizzat üslup eseri haline gelir. Düşünce olarak David'in *Marat'nın Katledilmesi* tablosuyla karşılaştırılabilir. Suyu kana boyanmış banyo teknesinin, yeşil halının, iç karartıcı tahta kasanın ve gülümseyen, artık ruhunu teslim etmiş cesedin haşinliğini, "*ilahi* Marat'yı" gördüğümüzü zannederiz; gölgesizlik, yüce sertlik, aynı zamanda da karanlık hissi. Bu çelişik kuvvetler, acıyı donatan, acıya acının aşırılığıyla ahenk katan kadim Mukadderat metafiziği aracılığıyla bir araya getirilmiştir. Yoğunluk açısından yer yer Beethoven'ın ünlü *Cenaze Marşı*'nı aşan *Ölüm Marşı*, ulusal yasın ifadesi olmalıdır."

Öte yandan Devrim'in, törenlerinde, vatanseverlik niyetiyle bestelenmemiş eserler kullandığını hatırlatmaya gerek var mı? 1788'de Paris'te ölmüş olan bir Alman müzisyeni, Vogel, Pietro Metastasio'nun ilham dolu bir *libretto*'su üzerine *Démophon* adıyla bir opera bestelemişti. Bu opera 1789'da sahnelendi. Gür ve ağır bir parça olan uvertürü, vatanseverlik seremonilerinde sık sık icra edilmiştir; özellikle de Eylül 1790'da, "Nancy'de öldürülen subayların cenaze bandosu için" (bkz. J. Tiersot, *a.g.e.*, s. 48-9). *Özgürlüğe Adak* (1792) adlı lirik sahnede Gosset, Rouget de l'Isle'in (1792'de Ren Ordusu'nun savaş şarkısı olarak bestelenen) *Marseillaise*'inin harikulade bir orkestrasyonunu yaptığı gibi, Devrim'den önce (ilk temsili 1787) Dalayrac tarafından bestelenmiş olan *Renaud d'Ast* komik operasından alınma bir melodinin uyarlamasıyla birleştirir – *Siz ki aşk serüvenlerinden / Düştünüz haz ve tehlike peşine* dizeleri şu hale gelir: *Titreyelim imparatorluğun selameti üzerine / Titreyelim haklarımız üzerine.*

IV

Devrimin Güneş Mitosu

KARANLIKLARIN hakkından gelen ışık, ölümün bağrında yeniden doğan yaşam, başlangıcına dönmüş dünya metaforları, 1789'a yaklaşırken kendilerini evrensel olarak dayatan imgelerdir. Bunlar yalın metaforlardır, çağı olmayan antitezlerdir, yüzyıllardır dinsel değerlerle yüklenmişlerdir; fakat içinde bulunulan dönemde tercihlerin tutkulu bir biçimde yöneldiği değerler bunlardır.[1] Eski düzen simgesel bir ufalmayla karanlık bir bulut, kozmik bir âfet görünümünü almış olduğundan, buna karşı mücadele aynı simgesel dille kendine günışığının tekrar akın etmesi hedefini saptayabilirdi. Aklın ve duygunun barizliği ışık saçan bir yasa kuvvetine büründüğü vakit, bu zemin üzerinde temellenmeyen her tür otorite ve itaat ilişkisi artık karanlıktan ibaret olmaya mahkûmdur. 1789'un metinleri tekrar okunursa, çok çeşitli durumlar etrafında sürekli yinelenen ölçülü bir imge güçlük çekmeden devşirilir: "Ulusun bütün dilekleri, *tıpkı uzun ve yıkıcı bir fırtınadan sonra beklenen güneş ışınları gibi*, Mösyö Necker'e yöneliyordu." Şairlerin Bastille'in alınışını şarkılarla kutlamak için döne döne ele aldıkları, birbirleriyle yarışırcasına çeşitlendirdikleri bir imgedir bu. Alfieri, Klopstock, Blake büyük bir gün ağarmasının tanıkları olmak isteyeceklerdir [Resim 18]: "Ama hücreler tir tir titremektedir: Mahpuslar başlarını kaldırıp bağırmayı denerler; dinlerler, iç karartıcı mağaralarında gülerler; sonra susarlar ve karanlık zindanlarının her tarafından bir ışık geçer. Zira soylular ve papazlar dışındaki halkın vekilleri Ulus Salonu'nda toplanmaktadır; güneşin muhteşem revaklı avlusundaki alevden ruhlar gibi, ıssız ve çorak uçuruma güzellik tohumları saçmaya hazır bir halde, ışıklarını kaygılı siteye yaymaktadırlar. Tüm yeni do-

ğan bebekler ilk olarak onları görür; gözlerinden yaşlar boşalır ve toprak soluyan göğüslere atarlar kendilerini" (Blake, *The French Revolution*, 1791).

Olayın katı hakikatinden bu kadar uzak bu efsanevi yansıtma, Paris'in ve Fransa'nın epey ötesine yayılmış olan muhayyile sarsıntısının ölçüsünü vermektedir. Fransızlar, suiistimalleri ve imtiyazları alaşağı ederek; Paris'in üzerine gölge eden kocaman keyfilik hisarını yıkarak[2]; evrensel iyilikseverliğin şeffaflığı içinde barışarak; dünyaya bir ışık kaynağı, bir güneş merkezi verdiklerine kanaat getirmişlerdi. "Yapmaya hazırlanılan şeyin insan türünün alınyazısını ilgilendirdiğinden kuşku duyan hiç kimse yoktu," diyecektir Tocqueville. Bu kanaat yurtdışında da yankı uyandırmaktaydı. "Bence Fransız Devrimi tüm insanlığı ilgilendiriyor," diye yazar Fichte, 1793'te.

Devrim'in güneş mitosu, genel ve müphem karakteri dolayısıyla geniş bir yayılma gücü olan o kolektif temsillerden biridir. Belki de 1789'da bu kadar yoğun yaşanmış olmasının nedeni, anlık bir sarhoşluk içinde toplumsal bünye örgütlenmesinin somut sorunlarından yan çizmeye imkân tanımasıydı. Hem gerçeğin yorumlanma düzeyi, hem de yeni bir gerçekliğin üretilme düzeyi olan bilinç düzeyinde yer almaktadır. Tarihsel ânın muhayyileye dayalı bir okumasıdır; aynı zamanda da olayların gidişatına değişiklik getiren yaratıcı bir eylemdir. Bu mitsel imgeyle, merkezi bir olguya, yaratıcı bir veriye dokunduğumuza kanaat getirdim. Belki buradan yola çıkarak, hepsini birleştiren şaşkınlık verici bağla akrabalıkları teşhis edilebilen belli sayıda fikri, olayı, sanat eserini eşit koşullarda ele almak mümkündür. Bu yalın "muzaffer günışığı" ve köken imgesi anahtar bir imgedir.[3]

Mitosun doğası ile hareketini daha açık bir biçimde ayırt etmeye çalışalım. Eski Rejim'in dağılmasının, ambleme dönüşmüş şahsiyetlerinin (Don Juan, Valmont) kendi kendilerini yok etmeye sürükleyen bitirme tutkusunda teşhis edilebildiği doğruysa da, hemen ters ve tamamlayıcı bir belirtinin tutkusunu da hesaba katmak zorundayız: Başlangıç ya da yeni bir başlangıç tutkusu. Bazı bilinçlerin bu iki tutkuyu aynı anda ya da peş peşe yaşamış olmaları; ya da aynı şiddetli eğilime görünüş itibariyle karşıt anlamlar –son bir yıkım ve kurucu bir atılım anlamlarını– vermiş olmaları mümkündür. Nitekim her şey, aynı enerjinin, aynı radikalizmin, ölüm ve diriliş ama-



18 William Blake (1757-1827), *Aydınlık Gün (Glad Day)*, 1780.

cıyla kullanılabilmiş olduklarını farz etmeyi mümkün kılmaktadır. Dönüşsüz bir biçimde silinip giden şey, yeni bir başlangıca boş alan bırakır. Âlâyı vâlâyla başlamakta olan şey, kendinin gerisindeki bir ön yokluktan ve miadını doldurmuş bir geçmişten destek alır. Devrim'in düşmanı Joseph de Maistre şöyle yazar: "Eğer Takdiri İlahi *siliyorsa*, muhakkak *yazmak* içindir." Devrim'in yandaşı Fichte ise, gölgeyle ışığın bu karşılıklı bağımlılığını ifade etmek için, *Heliopolis Konuşması*'na (1793), *Karanlıkların Son Yılı* diye tarih düşer. Bitirme arzusunun gizli hedefi başlangıç imkânıdır adeta.

Elbette karıştırmaktan kaçınacağız: Kendi yok oluşunu hazda ve dağıtmada arayan aristokratik serbest-meşrepliğin karşı konulmaz eğilimi ile kararlılıkla dışarıda kalan bir düşmanın üzerine çullanan halk şiddetini birbirinden ayırmamız gerek. Yıkıcı enerji taban tabana zıt yönlerde kendini göstermektedir. İlk bakışta, *işkence çarkına bağlanan*'m, Sade kahramanlarının ölümcül baş dönmesi ile korkunun ve muhtaçlığın etkisi altında feodalitenin simgelerini alaşağı eden kitlelerin hiddeti arasında hiçbir ortak ölçü yoktur. Oysa daha yakından bakarsak, bir beklenmedik dönüş ve bir nitelik değiştirme gibi görünen bir mütekabiliyet ve bir tamamlayıcılık fark edilir. İşkence çarkına bağlananın varoluşu, birbirinden karanlık aralarla ayrılan göz kamaştırıcı anların *kopuk kopuk* birbirini izlemesinden oluşur: *Sonunda* ölüme gömülür. İsyan eden bilinçse *sürekli* bir gün ışığı saçacak çabuk ve nihai bir imha eylemiyle *başlamak* ister. Göstergeler tersyüz olur. Serbest-meşrebin hazlarını yenilemek için ihtiyaç duyduğu zenginliğin bağlaşığı, halkın yoksulluğudur. Muhtaçlığın, açlığın, sefaletin karanlık gücü, imtiyazlıların kendilerine özel tatminlerinden vuran gölgedir. İhtiyacın karanlık itkisinin pençesine düştüğü içindir ki fakir, aristokrasinin parlak varoluşunu, paradoksal biçimde, bir fırtına bulutunun siyahlığıyla özdeşleştirir. Tuhaf bir ortaklığı o zaman fark etmeyen kimse kalmaz: Mahvına koşan haz insanının hareketi, nefret ettiği surlara hücum için öne atılan aç halkın hamlesiyle karşılaşır. Bu iki kuvvetin buluştuğu kavşakta, Devrim'in kara kalbi atmakta, o verimli kaosunu mayalandırmaktadır. Kral katilliğinin simgesel mekânı burasıdır; yeni zamanların parlak yıldızı da bunun tersyüz edilmiş replikasından başka bir şey değildir.

İmha bittiğinde ortaya çıkan, boş alandır, serbest ufuktur. Fark-

lılığa hak tanıyan feodal dünya, insan ilişkileri alanında, niteliksel farklılık simgeleri ve vaktiyle efendi tarafından bağlısına bahşedilen himayenin göstergeleri olan bütün bir bölmeler, kademeler ve hırgürler sistemi kurmuştur. Himaye ortadan kalkmıştı, fakat koşulların eşitsizliği, alt sınıflar için içerdiği hakaretler ve aşağılamalarla sürmekteydi. Dolayısıyla haklılığı gösterilememiş ayrımlar, saçma yasaklar, tek sonucu insanların çoğunluğunu insan varoluşuna bağlı "doğal" hakların tam tasarrufunun haricinde tutmak olan engeller yerli yerinde duruyordu. Çoğu zaten yıkıntı haline gelmekte olan beyhude engellerle dolu bu alan, dümdüz edilmeyi, yerçekimi kanununa her anlamda açık olan yeni gök mekaniğinin alanı gibi homojen ve "eşyönlü" kılınmayı bekliyordu.[4] Devrimci şiddetin sonucu, bu muazzam mekân açılımını, Aydmlanma'mn ışığı ile hukukun her yöne yayılabileceği o birleşik alanı yaratmak olmuştu.

XVI. Louis üç sınıfa vekilliklerini *ayrı ayrı* teyit etmelerini ve müzakerelerini ayrı ayrı yürütmelerini tavsiye ederken, toplumsal yaşamı değişmez bir biçimde birbirinden ayrı bölgelere bölme kaygısı güden feodalitenin ruhuna sonuna kadar sadıktır. Soylularla din adamları dışındaki halk tabakası ise, buna karşılık, hemen kendini bütün ulusun dışavurumu gibi telakki etmiş; Komünlerle ittifak yapma arzusundaki soylulara ve din adamlarına açık olmuş; kendisini Ulusal Meclis olarak yapılandırmış ve Amerikan modelini örnek alarak her işi bir yana bırakıp bütün insanlığı ilgilendiren bir ilanı kaleme almakla uğraşmıştır: Bütün bunlarda, halk tabakasının homojen bir *bütünlük* idealinin rehberliğinde hareket ettiğini görürüz. Bütün insanlar için tek bir hukuk ve hukuk önünde herkesin eşitliğini tanımlayıp yaygınlaştırmayı görev bilmiştir.

Aslında, devrimcilerdeki din adamı aleyhtarlığının tek bir açıklaması vardır: Öfke duyulan, din fikrinden ziyade, dünyevi iktidar olarak Kilise, onun zenginlikleri ve imtiyazlarıydı. Yurttaşlarla tanrı arasında kalabalık eden aracılardı onlar. Sekülerleşme ve Kilise mallarının kamulaştırılması, genel olarak din duygusunu ortadan kaldırmaya yönelik olmamış; daha ziyade insanla Tanrı arasında, siyasi devrimin bütün vicdanlar arasına yerleştirmeye çalıştığına benzer bir doğrudanlık kurmayı hedeflemiştir. Tocqueville derinlikli bir yaklaşımla, bu şekilde dinin evrenselcilik ruhuna –fakat sonuçlarına şu fani dünyada katlanma kaygısıyla– tekrar kavuşulduğuna dik-

kat çekmiştir: "Dini devrimlerin öteki dünyayı gözeterek yaptıklarını Fransız Devrimi bu dünyayı gözeterek yapmıştır. Yurttaşı, bütün özel toplumların dışında soyut bir şekilde değerlendirmiştir; tıpkı dinlerin insanı genel olarak, ülkeden ve zamandan bağımsız bir şekilde değerlendirdikleri gibi. Sadece Fransız yurttaşının özel hukukunun ne olduğunu değil, fakat insanların siyasi alandaki genel haklarının ve ödevlerinin ne olduğunu araştırmıştır. Böylelikle daima daha az özel olana, toplumsal durum ve yönetim konusunda da tabir caizse daha doğal olana doğru çıkmış, kendini herkes tarafından anlaşılabilir ve aynı anda yüzlerce yerde taklit edilebilir kılmıştır."

NOTLAR

1. *Devrimin güneş mitosu*

Söylemeye bile gerek yok: Bu mitos, tıpkı Aydınlanma felsefesinin ışık (nur) ilahiyatına bağlı imgeleri kendi lehine çevirmesi gibi, monarşideki güneş mitosunun yerine geçer.

Tocqueville'den beri tarihçiler, Eski Rejim'in merkezi idaresinin krallığın bütün topraklarında tek hukukun geçerliliğini sağlamaya ve yönetilenlerin yasa önünde eşitliğini geliştirmeye yönelik olduğunu bilirler. Kulları özgür yurttaşlar haline getirmek kalıyordu geriye: Bu da Devrim'in eseri olmuştur.

2. *Bastille'in alınması*

Bu günün ayrıntıları için bkz. J. Godechot, *La Prise de la Bastille*, *a.g.e.* Girişimci Palloy'nın el altından satarak çok kârlı bir iş haline getirdiği kale kalıntılarının simgesel kullanımını hatırlatalım: Taşların bir kısmı mimar Perronet'nin planları üzerine inşa edilen XVI. Louis Köprüsü'nün bitirilmesinde kullanılmıştır (bu yapı sonra Devrim Köprüsü, daha sonra da Concorde [Dirlik Düzenlik] Köprüsü diye adlandırılacaktır); bir kısmı da "kalenin kabartmalı bir planı olacak şekilde yontulmuş" ve taşraya nakledilmiştir (*a.g.e.*, s. 322).

Mezar Ötesinden Hatıralar'ın V. Kitap'ında bulunan anıları ve düşünceleri burada hatırlatmak yerinde olur: "Bastille'e otopsi yapmak için uzmanlar üşüştüler. Çadırlar altında seyyar kafeler kuruldu; Saint-Germain Panayırı'nda ya da Longchamp'daymışçasına bir telaş vardı; çok sayıda araba geçiyor ya da kulelerin dibinde duruyordu; kulelerin taşları atılıyor, ortalık toza dumana boğuluyordu. Takıp takıştırmış zarif hanımlar, son moda giyimli gençler gotik yıkıntıların farklı düzeylerine yerleşip, kalabalığın alkışları arasında duvarları yıkan yarı çıplak amelelere karışıyorlardı. Bu buluşma yerinde en eşsiz hatipler, en tanınmış edebiyatçılar, en şöhretli aktörler ve aktrisler, en revaçta dansözler, en ünlü yabancılar, saray efendileri ve Avrupalı büyükelçiler karşılaşıyordu: Eski Fransa buraya bitmek için gelmişti, yenisi de başlamak için.

"Kendi içinde ne kadar sefil ya da ne kadar tiksinç de olsa, şartları ciddi ise ve unutulmaz bir anı bırakmışsa hiçbir olay hafife alınmamalıdır: Bastille'in alınışında görülmesi gereken (ve de o sırada görülmeyen), bir halkın rüştünü ispat etmesinin şiddetli eylemi değil, bu eylemin bizzat sonucunun rüşt ispatıydı.

"Kınanması gereken kazaya hayran olundu ve bir halkın alınyazılarının tamamına ermesi; âdetlerin, fikirlerin, siyasi erklerin değişmesi; Bastille'in alınışının kanlı bir jübileyle önünü açtığı insan türünün yenilenmesi gelecekte aranmadı. Dizginsiz öfke yıkımlara neden oluyordu ve bu öfkenin altında, o yıkıntılar ortasında gizlenen de yeni bir yapının temellerini atan zekâydı."

3. *İlkelere dönmek*

On sekizinci yüzyılı görmüş pek çok kişiye göre, temel ilkelere yapılan atıf yeni bir dönemin göstergesidir: Kesin bilgi ve bu bilgi üstüne kurulan eylem, bir çağın –artık miadını doldurmuş bir muhayyile, icat ve sanatların gelişimi çağının– yerini alır. (Siyasette, başlamakta olan, bilgiden ziyade *ideolojiler*'in çağıdır.) Bu noktada, Jean-Paul Rabaut Saint-Étienne'den şu kendine özgü birkaç satırı alıntılayalım: "Felsefe asrının zorunlu olarak güzel sanatlar asrının yerini alması, insan zihninin gidişatındandır. Tabiatın taklidiyle başlanır, incelenmesiyle de bitirilir: Önce nesneler gözlemlenir, daha sonra da bunların sebepleri ve ilkeleri araştırılır. XV. Louis'nin hükümdarlığı döneminde, edebiyatçılar yeni bir karaktere bürünmüşlerdir; şiir, mimari, resim ve heykelcilik çok sayıda şaheser ürettiği vakit ise; güzel sanatlara nice büyük bir değer atfeden yeninin tüketilmesiyle büyük tasarımlar zorlaştığı vakit ise; zihinler tabiatıyla bizzat ilkeler arayışına dönmüşlerdir. İnceleyen akıl asrının ardından, resmeden muhayyile asrı gelmiştir," (*Précis historique de la Révolution française, Assemblée constituante*, 6. baskı, Paris, 1813, s. 24-5).

4. *Klasik mekaniğin alanı*

Lagrange'ın ilk *Analitik Mekanik*'i 1788'de basılır. Laplace *Gezegenlerin Hareketi ve Eliptik Şekliyle İlgili Teori*'sini 1784'te, *Dünya Sisteminin Açıklanması*'nı 1796'da, *Gök Mekaniği*'ni de 1799'da yayımlar.

Lagrange ile birlikte, klasik mekaniğin dalları birleşir ve mekaniğin matematikleştirilmesi tamamlanır. Çalışmasının "Uyarı" bölümünde yer alan ve niyetini açıkladığı şu satırları okuyalım: "Mekanik teorisini ve buna bağlı problem çözme sanatını, yalın gelişimiyle her problemin çözümü için gerekli denklemleri veren genel formüllere indirgemek."

"Mekanik sorunlarının çözümünü kolaylaştırmak, bunların karşılıklı bağımlılıklarını göstermek ve doğruluklarıyla kapsamları hakkında bir hükme varabilmek için şimdiye kadar bulunmuş farklı İlkeler'i tek bir bakış açısı altında" toplamak ve sunmak.

(...) "Bu çalışmada Şekiller hiç bulunmayacaktır. Burada sergilediğim yöntemler ne yapım, ne de geometrik veya mekanik akıl yürütme; yalnızca düzenli ve birörnek bir ilerleyişe tabi kılınmış cebir işlemleri gerektirmektedir. Tahlil'i sevenler memnuniyetle Mekanik'in yeni bir branş haline geldiğini görecek ve sahasını böyle genişletmiş olduğum için bana minnet duyacaklardır."

Klasik mekaniğin gözünü diktiği hedefleri 19. yüzyıl sonunda tahlil eden fi-

zikçi Ernst Mach şunları yazıyor: "18. yüzyıldaki ansiklopedicilerin kendilerini hedeflerine, yani tüm doğanın fiziksel-mekanik açıklamasına çok yakın zannettiklerini; Laplace'ın ise, ilk anda onu oluşturan bütün kütleleri konumları ve hızlarıyla bildiği takdirde geleceğin herhangi bir ânında evrenin halini verebilecek bir deha hayal ettiğini gördüğümüzde; 18. yüzyılda edinilmiş fiziksel ve mekanik kavramlarının kapsamı hakkındaki bu aşırı iyimser değerlendirme bize mazur görünür; ama bizim için hakikaten ralıatlatıcı, soylu ve düzeyli bir gösteridir ve tarihte tek olan bu zihinsel sevinç için kalbimizin en derininden sempati duyarız.

"Üzerinden artık bir asır geçtikten ve daha çok kafa yorduktan sonra, ansiklopedicilerin o dünya anlayışı, bize, eski dinlerin animist mitolojisinin tam zıddı olan bir *mekanik mitoloji* gibi görünür. İkisi de tek taraflı bir bilginin abartılı ve hayali büyütülmesini içerir" (*La Mécanique, exposé historique et critique de son développement*, Fr.'ya çev. Émile Bertrand, Paris, 1904, s. 433).

V

İlkeler ve İrade

İLK ÖZGÜRLÜK EYLEMİ herkesin yolunu, sınırsız imkânlar alanını açar. Ama karanlıkların gerilediği ve müstakbel gün ışığının henüz hiçbir çehresi olmadığı için bütün çehreleri sunduğu o doruk ânında kim kalabilir? Açılan mekânı doldurmak, bunun merkezini işgal edecek tanrının adını koymak, bundan böyle hükümranca hareket edecek kuvveti tanımak ya da yaratmak gerekmektedir. Karanlıkların hükümdarlığını karanlık bir biçimde alaşağı etmiş olmakla tek tayin edilen, bir başlangıç imkânıdır; yoksa başlayacak olanın doğası değil. Kendini sezdiren ilk şey, alanın evrensel *ilkelere* açık olduğudur. Zira ilke, başlangıcın sözüdür, kökenin ışıltılı otoritesini içerdiğini ve kendinde sabitlediğini iddia eden kurucu önermedir. Kendini dağıtmış haz düşkünlüğünün vardığı *hiçlik*, kararlı erdemi doğurmalıdır.

Bütün yüzyıl, ilkelere dönmeyi ve onları netlikle dile getirmeyi kendine görev bilmişti. İlkelerin dili 1789'dan epey önce şekillenmişti; *états généraux* toplantısının yaklaşması da hepsi birbirinden keskin teorik yazıları çoğaltmıştı. "Bütün Parisliler Solonculuk oynuyor," *(tutti soloneggianno i Parigini)* der Alfieri alayla, André Chénier'ye 29 Nisan 1789'da yazdığı mektupta. Geleneksel monarşinin gemisi batarken, eli kalem tutan herkes yasa koyuculuğa soyunur. İlk devrimci ânın beyaz ışığı, belki de ilkeler tayfındaki bütün renklerin çevrinerek dönmesinden başka bir şey değildir. Çok sık fark edilmiştir bu: Tasarıların bazıları İngiltere'den ya da Amerika'dan, veya Fransa Krallığı'nın ilk kurumlarının kafalarda canlandırılan halinden esinlenmiş de olsa, bunların çoğu soyutluk içinde, toplumsal varoluşun ilk *meşru* temelleri üzerinde her şeyi tekrar inşa etme-

ye izin veren bir silbaştanla kuruluyordu. Hepsi cömert, teorik düşünce düzeyinde hepsi akla yatkın olan bu çeşit çeşit söylemler, yaratıcılarının özel kanaatinin doğrulanamaz yansıması olmaya mahkûm muydu? Düşüncenin, bu ele gelmeyen önermenin, sonsuz çelişki imkânına tabi kanıtların oluşturduğu bu saydam ve incecik dizinin biraz ötesine geçmesini hangi sihir sağlayacaktı? Aslında ilkelerin tanımının kendini kabul ettirebilmesi, yayılması, dünyaya izini bırakması için, etkili bir failin, fazladan bir kuvvetin düşünceyle ittifaka girmesi gerekmekteydi. Başka bir deyişle, spekülatif aklın fikirler sistemi içinde tecrit edilmiş bir durumda kalmaması, yoğun bir tutkusal enerjiyle kendini ikiye katlaması gerekmekteydi: Yayılması buna bağlıydı... Rousseau'nun verdiği ders burada kesin bir önem kazanacak ve coşkuyla karşılanacaktı.[1] Nitekim Rousseau'nun eseri, düşünce güçleri ile tutkunun sarsılmaz atılımı arasında kurulmuş verimli bir ittifakı sergiliyordu (yalnızlıktan yola çıkmasına rağmen, olağanüstü bir yayılma ve nüfuz gücüne sahipti). Bu noktada, fikirle duygunun sıkı bir işbirliğine girdiği bu ateşli ve veciz dilin yarattığı çekim gücünü hatırlatmak istiyorum: Öğretisel önerme duygusal taşkınlığa dönüşür, tutku ise kendini geniş kapsamlı bir rasyonel söyleme yansıtarak durulmaya yüz tutar. Üstüne üstlük, ilkelerini açıklarken Rousseau'nun okurlarını, spekülatif aklın otoritesi değil de pratik aklın kolektif görünüme bürünmüş otoritesi olan genel iradenin otoritesine boyun eğmeye davet ettiğinin altını özellikle çizmek istiyorum. Her şeyin, akıl öncesinde yer alan, fakat en katı aklın reddedemeyeceği bir meleke olan içsel duygunun barizliği üzerine kurulduğu dinini ve ahlakını açıklarken de aynı şekilde davranır... *Tiers état*'nın en gözüpek temsilcileri Rousseau'nun dilini kullanmaya başladıkları anda, genel irade dogmasını kanıtlamak isteyen düşünürler gibi sunmazlar kendilerini; koşulların baskısı altında ve bir nevi ilke beyanı olarak, genel iradeye mutlak bir evvellik, tartışılmaz bir önceden-varolurluk atfedeceklerdir: Versay'daki mevcudiyetleri, talepleri ve anayasal sistemleri, halk egemenliğinin dışavurumu ve eylemi olacaktır. Artık söz konusu olan, bunun entelektüel isabetliliğini tartışmak değil, uygulamaktır. Temsilcileri harekete geçiren budur; temsilciler sadece mutemetleri ve organlarıdır onun. Çıkardıkları kararnameler genel irade öğretisinin teorik doğruluğunu *ispatlamaya* uğraşmaz artık: Zaten egemen olan

bir genel irade tarafından *istenmişlerdir*. Onlarla uygulama halindedir, söz götürmez bir biçimde. Mirabeau'nun Dreux-Brézé Markisi'ne cevabı (efsane mi gerçek mi olduğunun bir önemi yok) bütün anlamını bu noktada kazanır: "Bizi buraya toplayan ulusal *irade*'dir, ancak zorla çıkarabilirsiniz."

Mirabeau'nun eylemi ve sözleri, bu şartlarda, tasavvura dayalı sakin bir önerme gibi öğreti tonunda gelişmez; ilkeler ve irade iç içe geçmiş, birbirinden ayırt edilemez hale getirilmişlerdir; Mirabeau'nun kişisel iradesi ulusal iradeyle bir ve aynı şey olmak ister; hafızalardan silinmeyen *olay* da tam bu ilke-irade, ona direnme iddiasında olan ve sınıflara "ayrı ayrı müzakere yürütme"yi buyurarak genel iradenin tüm insanlara seslenirliğini tanımayan kötü niyetle (özel niyetle) karşılaştığında ortaya çıkar.

İlkelerin tarih gerçekliğine inişi böyle olur. İrade tutkusuna kapılıp sürüklenen aklın söylemi, dünyadaki tutunma noktasını, birikme yerini arar. Büyük devrimci anlar bu *vücut bulma*'nın aşamalarıdır: Artık aklın söylemini orada sadece bu söylemi eylem insanlarının iradi gerilimine ve önceden var olan dünyanın hesaba katılmamış direnişine bağlayan alaşımda algılarız. Bunun, gerçekliğe ancak yarın yamalak hâkim olan bir akıl yürütme alıştırması olduğu doğrudur. Fakat bu gerçekleştirilmemiş tasarıdan, simgeleşmiş bir maddi iz kalır.

Robespierre'in ölümüne kadar Devrim, efsanesini besleyen simgesel bir dil içine konumlanır; bugün de o zamanki "gerçek" kuvvetlerin işleyiş biçimini saptamak için titiz bir soruşturmayla bu dilin altı kurcalanmaktadır. Kitle hareketleri, bayramlar, amblemler, hepsi beraber tarihte belirleyici bir adımı gizleyen ve sergileyen bu simgesel söylemin unsurlarıdır [Resim 19].

Şeyleri yukarıdan ve biraz gözüpek bir genellemeyle ele alınca, bu simgesel tarihin şifresi, zafer ve ışığın serüveni gibi çözülür. İrade ve devrimci ilkeler evrensel olarak yayılma, insanları yurttaşlık coşkusu ve gönül şeffaflığının bir ve bölünmez mekânında toplama eğilimi gösterir. 14 Temmuz 1790 Federasyon Bayramı'ndaki büyük tören kuralları muhtemelen bunun en eksiksiz dışavurumudur. Ama gerçeğe inmek, akıl için, ışık geçirmeyen alana inmek demektir.

Devrim; başarısını, ritmini, felaket getirecek hızlanmasını, Aydınlanmacılarla (ya da, aydınlanmış reformizmle diyelim) öfkeye

kapılmış kitlelerin karanlık atılımı arasında gerçekleşen öngörülmemiş bir ittifaka borçludur. Eyleme geçiş ânında tekrar sırtlanılan, bayrağı devralınan, öngörmediği –ve anlamını çözüp bildiri ve kararnamelerin otoriter diliyle tepkilerini yönlendirmeye çalışacağı– bir şiddet tarafından aşılan bir düşüncenin tarihidir bu. Ayrıntılı geometrik çizimlerin, spekülatif akıl tarafından önerilen ilkelerin hareket serbestileri yoktur; buna karşılık, karanlık mahrumiyetten ve asırlık bir öfkeden doğan şiddet, kendini ancak "tahrip" gibi basit bir kılıkta göstermeyi bilmektedir. Devrimci eylem bu zıt unsurların sentezidir: Başta dilsiz olan bir şiddeti güçlükle dile yükselten hareketin ta kendisi üzerinden, ilkeleri olgulara dönüştürür. Teorik dil, ilkelerin dili; bir parça gölge ve tutku, korku ve hiddetle –haşin kalabalıkları çalkalayan en temel ihtiyaçların şiddetiyle– ittifaka girmek ve tehlikeye atılmak zorunda kalacaktır. Meşru düzenin önermesi ne kadar berrak bir barizlikle dile getirilirse getirilsin, yasa gücü olmazsa, kendini dayatmaz ve hayata geçirilebilir bir kurum olarak kabul ettirmezse, heba olur gider. Sefaletin ve şiddetin kaçınılmazlığı karşısına, kendi kaçınılmazlığını koymak zorundadır. Yorumlamak için; hükmetmek, yönetmek ve karanlık güçleri dizginlemek için, ulaşabileceği en yüksek etkiye ulaşmaya çalışacaktır söz: En yoğun enerjiyi talep edecektir. Başlatacak, hükümler verecek, kehanette bulunacaktır. Jakobenlerin yanardağ gibi patlayan, veciz hitabeti, adeta bilinçlere/vicdanlara büyülü bir şekilde el koyma denemesidir: Olayı aydınlatmaktan ziyade, evren kurucu bir eylemle onu yaratmayı hedefler. Bu söz, ilkelere onları etkili kılacak kuvveti kazandırmak istediğinden, gemlemek istediği şiddetin kendisine de sirayet ettiğini görür. İlkelerin berrak dili, göz kamaştırıcılığından hiçbir şey kaybetmeden, eylemin o kesip atan "söz"üne dönüşür. Artık, billurun masum şeffaflığıyla değil, metalin keskin ağzıyla mukayese edilebilmektedir. Hukukun kaynağının açıklanması yetmemektedir artık, ona engel olanların da cezalandırılması gerekmektedir. Böyle bir dilin, sert ve ateşli aforozlar ile kesin soyutlamalar arasındaki açık artırmada tükenmesi gibi bir tehlike olduğu tahmin edilebilir.

Devrim'in gidişatını belirleyen irade de, genel iradenin muhakkak bir tezahürü olmaktan (bundan emin kılacak hiçbir mutlak kanıt yoktur) çıkar çıkmaz, sürekli büyüyen bir gölgeyle dolar; hizipçilik



19 Pierre Paul Prud'hon (1758-1823), *Özgürlük*, Copia'nın gravürü.

arzusunun müphem sarhoşluğuna, şahsi açgözlülüğe teslim olmayacak mıdır nitekim? Çabucak karanlık iradeye, "fesat güden" iradeye dönüşür: Birlik için çalışmak yerine, fitne çıkarıp böler. Gölgenin gerilemesiyle doğmuş olan devrimci ışık, kendisini en derinlerine varıncaya kadar tehdit eden gölgenin dönüşüyle yüzleşmek zorundadır. Dünyaya sızmaya çalışırken, bütünüyle şeylerin cansızlığından ve yeni hakikati kabul etmeyenlerin muhalefet iradesinden beslenen bir direnişle karşılaşır. Teorik akıl ve onu yayan şevk, "gerçek kuvvetlerle" karşı karşıya gelmek durumundadır. Bir seferde hesaplaşıp defterini dürmek istedikleri karanlık rakibin yeniden doğduğunu göreceklerdir. Aydınlanmacıların ilerleyişindeki her gecikme, devrimci durumun pratik örgütlenmesinde meydana gelecek her erteleme, karşı-devrimcilere, komploculara, düşman ittifakının ajanlarına isnat edilecektir (çoğu zaman da haklı sebeplerle). Devrimci akıl, erdemin hükümdarlığını kurmak istemişken, kuşku hükümdarlığını, çok geçmeden terör hükümdarlığını kaçınılmaz kılmıştır. Şiddet eylemini, günışığının gece karanlıklarını alt ettiği başlatma eylemini defalarca tekrarlaması gerekmiştir. Bastille'in alınması tek başına belirleyici bir şafak olmaya yetmemiştir. Gecenin günahını bizzat krala ödetmek gerekmektedir. Louis Capet'nin infazını kutlamak için, Lebrun şöyle yazar:

Bir gün ışığı kırdı zincirlerinizi, hey gidi kölelik asırları!
Gaspçının asasından adil bir imparatorluğa,
Cumhuriyet, evrenin öcünü almak için doğuyorsun sen.

Kralın katli, bu kendini tekrarlayan inkârın ve bu kindar doğumun en üst noktası, mutlak simgesi olacaktı. Bununla birlikte geri dönülmez an, kralın katli olmamıştır; çünkü devrimci ideale direniş, asıl ummadığı desteği tam da yeni zamanların gelişi şerefine işlenen o kanlı eylemde bulmaktaydı. Terör Dönemi, (hem gerçek hem muhayyel, hem dışa hem içe yansıtılan) bir karşı-iradeyle kıyasıya boğuşmakta olan bir devrimci irade gösterir bize. Devrimci ışığın tek bir hamlede, başlangıç için gerekli fışkırmadan sonra kendini dünyaya kabul ettirebileceğini zannetmek bir hata olmuştur: Vatanın tehlikede olduğu Halk Kurtuluş Komitesi* ânında, kavga sürekli bir görev gibi görünür; zafer de durmadan sorgulanır. Terör Dönemi bir

fedakârlığın ve bir doğumun uzun uzadıya yüceltilmesidir, ama o sırada anarşiyle başı dönen özgürlük, elde etmek istediği sabit biçimin epey bir berisinde kalır... Thermidor dönemi ve Robespierre'in ölümünün devrimci iradenin başarısızlığını gösterdiğini söylemeyeceğiz. Fakat o günden sonra irade ve ilkeler artık eskisi kadar sıkı bir birlik içinde değildir, hatta ittifaklarını bozmaya kadar gideceklerdir. Engellerle karşılaşan ilkelerin dili yıpranmış, işe yaramaz hale gelmiştir; sözcükler anlam yoksullaşmasına uğramış ya da karanlığa gömülmüştür: 1794'ten sonra dildeki bu yorgunluğun tanıkları hayli fazladır. Alegorilerin gücü tükenir. Çok geçmeden mistifikasyonlar da kınanır. Savunulmasına katkıda bulunduğu davadan bağımsız olarak, Benjamin Constant'ın 1797 tarihli şu satırları, adeta Directoire döneminde genel ruh halini teşhis eder: "Bütün şiddetli mücadelelerde, leş kargalarının savaşmak üzere olan orduları izlemesi gibi, çıkarlar da *yüceltilmiş fikirlerin izinden koşturur*. Nefret, intikam, tamahkârlık ve nankörlük en güzel timsalleri yüzsüzce taklit etmiştir, çünkü bunların taklidi salık verilmiştir acemice. Vefasız dost, borcuna sadık olmayan borçlu, olayları çarpıtarak nakleden anlatıcı, karanlık muhbir, rüşvet yiyen yargıç, baştan hazır savunmalarının *münasip dilini* bulmuşlardır. Vatanseverlik bütün suçlar için hazırlanmış alelade kılıf haline gelmiştir. Büyük fedakârlıklar, kendini adama eylemleri, antikçağın ağırbaşlı cumhuriyetçiliğinin doğal eğilimler karşısında kazandığı zaferler, bencil tutkuların zıvanadan çıkışına bahane olmuşlardır" *(Terör Dönemi'nin Sonuçları, V. Yıl)*.

İlkeler cephesinde, yüzey altındaki iştahların ve çıkarların farkına varılır: Yüzyıl kendini "pozitif" hale getirir. O zaman da geriye bir tek çıplak irade kalır: İlkesiz irade, ya da duruma bağlı ilkelere dayanan irade. 1789 teorisyenlerinin hazırladıkları bütün soyut ilkelerden, iktidarın yeni faillerine uygun gelenler kalır. Facia sona erince, cüppeler ve maskeler düşer.[2] Işık ve erdem mitolojisi geçerliliğini yitirir: Ulus dediğinizin yönetilmesi gerekir – velev ki Korsikalı bir general tarafından olsun. Fransa'da ve yurtdışında, Devrim'i bir ışık akını olarak karşılamış olan bazı kimseler, Bonaparte'ı

* 1793'te işgal ve iç savaş gibi tehditler karşısında Konvansiyon'un kurduğu geçici hükümet. – *ç.n.*

karanlıklar prensi olarak görürler. Devrimci *akıl*, medeni kanunu ve tam anlamıyla merkezi bir yönetimi gecikmeli olarak üretecektir. *İrade*'nin eseri, eninde sonunda, Fransa'yı geçici bir *imparatorluk* haline getirmekten ve "vatansever" bilinci uyanan Avrupa uluslarının rakip iradesini ona karşı teşvik etmekten ibaret olacaktır. Napoléon'un iradesi, hâlâ *hukuk isteyen bir irade* olmasını devrimci evveliyatına borçluydu kuşkusuz; fakat Napoléon örneğinden akıllarda kalacak olan, hukuktan ziyade bu ölçüsüz irade iddiasıdır: 19. yüzyıl Avrupası'nda birden kendini göstermeye hazırlanan, devrimci düşüncenin nihai sonucu ve ihaneti, *iradeyi isteyen irade*'dir, güç iradesidir, çok yüzeysel bir biçimde "yüzeysel" muamelesi yapılan akıl berraklığıyla işbirliğini reddeden karanlık iradedir.

NOTLAR

1. *Rousseau ve Fransız Devrimi*

"Bunalım durumuna ve Devrimler asrına yaklaşıyoruz (...). Avrupa'nın büyük monarşilerinin biraz daha tutunabilmelerini imkânsız görüyorum." Rousseau'nun 1762'de *Émile*'de telaffuz ettiği bu kehanetin, başka kehanetlerle ortak bir yanı var: Geçmişin bir suretini geleceğe yansıtır. Plutarkhos'un, Titus-Livius'un ve Macchiavelli'nin okuru olarak bir *Lucretia* taslağı yapmış ve Tarquinialıların kovulmasıyla ilgili uzun uzun hayallere dalmıştır: Tiranlığı ortadan kaldıran ve despotizmle birlikte dizginsiz arzunun çirkefini de reddederek erdemin ve iffetin hükümdarlığını kuran cumhuriyetçi bir *devrim*'in ilk örneğini kaydetmiştir. Locke'u, Algernon Sidney'i ve doğal hukukun klasik teorisyenlerini de okuyan Rousseau, 1688 Devrimi sırasında İngiltere'de hangi ilkelerin zafer kazandığını da bilmekteydi. Yeniyetmeliğindeki Cenevre de iç savaşın acılı manzarasını sunmuştu ona...

Rousseau mücadeleye ve umuda mı davet etmekteydi? Monarşilerin yıkılışında bir adalet çağının belirtisini mi görmekteydi? Turgot'nun ve ilerleme teorisyenlerinin aksine, Rousseau tarihe ve "aydınlanmacılar"a güvenme eğiliminde değildir. Felsefenin çabasının kamusal mutlulukla taçlandığını görmeyi beklemez. Felaket tellallığına soyunur seve seve: Uygarlığın kusurları, çıkarlar ve izzetinefis oyunu, zıvanadan çıkınca Avrupa'yı kanlı anarşiye sürükleyecektir; dünya "kısa ve sık görülen devrimler"le sarsılacaktır; tarih, başlangıçtaki vahşiliğini aratmayan sonuna varmaktadır neredeyse; gurub vaktinin şiddeti, Hobbes'a göre toplumdan önce doğmuş olan "herkesin herkesle mücadelesi"nin dönüşünü görecektir. Hakkaniyetsizlikle aynı kapıya çıkan eşitsizlik yollarından geçerek uygarlaşan insan, kendini ölüme mahkûm etmiştir. Hâlâ *toplum*'u kökünden düzeltmek düşünülebilir mi? İş işten geçmiştir kuşkusuz. *Émile*'i yazdığında, hayallere sığın-

dığında, Rousseau, *birey* için bir ertelemeden başka bir şey ummaz gibidir. Bilincin tarihin gerçekliğini ve tarihsel anla kendi bağını keşfettiği o hayati anda, neredeyse eşzamanlı olarak, tarihin içinden ve tarih üzerinden değil de tarihin dışında, artık kendisi için kaçınılmaz olan dayatmaya adeta aldırmaksızın, selamete erme özlemini duyar. Eserlerinin koca bir kısmıyla Rousseau, dönemindeki insanlara, tarihe dair karamsar bir okuma ve kişisel varoluşun yalnızlığına sığınma perspektifini önerir. Kişiliğinin bütününü kapsamayan bu veçhesiyle Rousseau, dünyanın gidişatından dehşete kapılan ve mutluluğu kendi masumiyetleri konusunda taşıdıkları içten inançta arayan güzel ruhların rehberi haline gelir. Bunalım durumu, devrimler asrı, birey için, bunlar kendisini özerkliğiyle, farklılığıyla, ölümün mesken tuttuğu bir dünyada o zahmetli *hayatta kalma mücadelesiyle* yüz yüze getiren parçalanmaya tekabül eder.

Fakat Rousseau tarihin başarısızlığına tam razı olmaz. Her ne kadar kurallarının öncelikle hiçbir yerde uygulanma teminatı yoksa da, meşruluğa uygun bir toplumsal yaşamın kurallarını dile getirmekten vazgeçmez. Yazar olmuşsa, çok uzun zamandır yalanın ve hakkaniyetsizliğin gadrine uğramış olan insanların mutsuzluklarının bilincine varmaları içindir bu; istismar edilen halkların, doğru toplumsal bağlarla birleşmek yerine, köleliğin zincirlerine boyun eğdiklerini sonunda anlayabilmeleri içindir. Cenevre yurttaşı, büyüyü bozmak için, "çiçek taçları" altında gizlenen kölelik boyunduruğunu görebilmelerine yardımcı olmak için seslenmiştir onlara. Rousseau'nun ilan ettiği şekliyle sonun elikulağındalığı, mucizevi bir olayın hızla sahneleneceği loş dekoru kurar; tahmin edilen felaket, "son şans" denen kırılgan imgeye bütün parıltısını verir: Kolektif bir silkinmeyle, ya da daha iyisi, gökten zembille inen bir yasakoyucunun idaresi altında, toplumlar doğru ilkelere: özgürlük, eşitlik ve yurttaşlık erdemlerine dönebilir. Rousseau'nun dokunaklı üslubunda, o dönem büyük bir dönüm noktası haline gelmekteydi: Ya yolsuzluğun uğursuz baş döndürücülüğüne boyun eğmek, ya da yeni bir diriliğe, zahmetli ve kanaatkâr bir sadeliğe yeniden kavuşmak. Kabahat fikrinin musallat olduğu Rousseau'nun kelamı, suçluluk duygusu veren bir kelamdı: Çağdaşlarını itham ediyor ve sorumluluklarını yerine getirmeye çağırıyordu. "Son uyarı" gibi sunduğu bir ihtar gönderiyordu: Lüksün, beyhudeliğin, despotluğun, köleliğin pekişmesine ses çıkarılmazsa, her şey sonunda kana boğulacaktı. Eğer hâlâ umut varsa, selamet, ancak lâyık olunmayan bir lütfun sonucu olacaktı. Üstelik selamet talebi kadar kaostan duyduğu tiksinti de güçlü olan Rousseau, kendi şüphelerine rağmen, tarih hakkındaki karamsarlığının en kuvvetli iddialarına rağmen, bir "meşru kuruma dönüş" ve toplumsal bünyenin yeniden doğuşu gibi eğreti bir varsayıma inanmakta ısrar ediyordu. Bunalım pahasına yeniden doğuştu bu; "unutuş suyundan" içmeye razı olanlara sunulan yenilenme ve ölümün eşiğinden dönüştü. Her şeyin karman çorman olarak silindiği ateşli uzun geceden sonra, uyanış insanlara hakiki bir yeni başlangıcın ışığını verebilirdi: "Tıpkı bazı hastalıkların insanların kafalarını allak bullak etmesi ve geçmişin anısını yok etmesi gibi, bazen devletlerin ömürlerinde de bazı bunalımların bireylere yaptığını halklara yapan şiddetli devrim dönemleri olur; bu dönemlerde geçmişteki dehşet unutuşun yerine geçer ve iç savaşlarla yanan devlet, adeta küllerinden tekrar doğar ve ölümün kollarından çıkarak gençliğin zindeliğine kavuşur" (*Toplum Sözleşmesi*, II, VIII).

Elbette bu bir eylem programı ya da reform planı değildir. Bunlardan fazlasıdır bir bakıma: Ölüm imtihanından geçerek tekrar kavuşulan mitsel yaşam biçi-

midir; aşılmış bir eşik imgesidir, miadını doldurmuş bir zamanın ortadan kaldırılmasıdır, görkemli bir diriliştir. Rousseau ilahiyatta Mahşer gününü tasvir etmek için kullandığı imgelere başvurur; Tanrı Hükümdarlığı'nda değil de insanlık tarihinde vuku bulan laikleştirilmiş bir "yargı günü" sunar bize.

Rousseau bu fikirleri ve bu imgeleri kafasından uydurmamıştır. İçinde yaşadığı dünyada dağınık bir halde bulmuştur onları; fakat onları etkili kılan ateşli biçimi ve buyurgan tonu o vermiştir. Ona hayran olan, onu ilahlaştıran döneminin tek yaptığı aslında, kendini onda bulmak olmuştur. Elbette Fransız Devrimi'nin "sebebi" Rousseau'nun vaazları değildir; ama 1789'daki insanları, durumlarını bir devrimci bunalım olarak anlamaya teşvik etmiştir. Rousseau'nun kelamı (ve de filozofların kelamı), olayı belirlememiş de olsa, ona haşmetli anlamını veren *duygu*'ya yol açmıştır: Siyasi *düşünce* ve *eylem*'in sınamadan geçirecekleri kavramları geliştirmiştir; üstüne üstlük kolektif *muhayyile*'nin bağlanacağı büyük mitos figürlerini de harekete geçirmiştir. Devrim'in kendini ant içmeler, bayramlar, ilahlaştırmalar ve kutlamalarla görkemli bir biçimde, ama bazen kendi hakkında yanılgıya da düşerek, yüceltebileceği lisanı sunmuştur.

Burada Voltaire'i ve ansiklopedicileri de anmadan geçmek istemem. Ama 1789 yılına hasredilmiş bu sayfalarda, döneminin hayal dünyasına hükmeden kişiye hakkını teslim etmek gerekmekteydi.

Devrim-öncesi dönemde ve Devrim sırasında Rousseau'culuk üzerine, André Monglond'un çalışmalarına başvurmak yararlı olacaktır; özellikle bkz. *Histoire intérieure du préromantisme français*, 2 cilt, Grenoble, 1930. Ayrıca bkz. Pierre Trahard, *La Sensibilité révolutionnaire (1789-1794)*, Paris, 1936.

Daniel Mornet'nin geniş kapsamlı ve titiz araştırması *Origines intellectuelles de la Révolution française* (Paris, 1933) "zekâ"nın ve koşulların paylarını belirginleştirme olanağı vermektedir: "Kuşkusuz Eski Rejim'i gerçekten tehdit eden sadece zekâ olmuş olsaydı, Eski Rejim hiçbir riskle karşılaşmazdı. Bu zekâya, harekete geçmek için bir dayanak noktası, halkın sefaleti, siyasi huzursuzluk gerekmekteydi. Ama bu siyasi sebepler Devrim'i, en azından bu kadar çabuk bir biçimde belirlemek için yeterli değillerdi kuşkusuz. Engelleri kaldıran, sonuca götüren, azar azar *états généraux*'yu isteyen de zekâ olmuştur. *États généraux*'dan da, üstelik zekâyı hiç kuşkuya düşürmeden, Devrim çıkacaktır" (s. 477).

Örnek niyetine, Rousseau'yla ilgili iki olayı hatırlatmakla yetineceğim: Temmuz 1789'daki olaylara bağlı bir kesintiden sonra, Opera, hisar saldırısında şehit düşen isyancıların aileleri yararına J.-J. Rousseau'nun *Köyün Kâhini* adlı oyununun temsiliyle kapılarını açar... Lakanal'ın 15 Eylül 1794 (29 *Fructidor* II. Yıl) tarihli bir raporu üzerine, Konvansiyon, Rousseau'nun naaşının Ermenonville'den Panthéon'a nakledilmesi tasarısını benimser. İşte Lakanal'ın konuşmasının en anlamlı bölümlerinden biri: "*Toplum Sözleşmesi*, bir araya gelmiş bütün insanlığın önünde, ne olmuş olduğunu ve neyi kaybetmiş olduğunu bildirmek için okunmak üzere yazılmış gibidir (...). Ama *Toplum Sözleşmesi*'nde geliştirilmiş olan büyük ilkeler, bugün bize ne kadar bariz ve ne kadar basit de gelseler, o zaman pek az etki yaratmışlardır; ne yararlanılacak ne de çekinilecek kadar kulak verilmiştir onlara; zihinlerin ortak menzilinin, hatta kendilerini sıradan zihinlerin üzerinde zannedenlerin bile, fazlasıyla üzerindeydiler; *Toplum Sözleşmesi*'ni bize izah eden de Devrim olmuştur adeta" (alıntılayan J. M. Paris, *Honneurs publics rendus à la mémoire de J.-J. Rousseau: Etude historique*, Cenevre, 1878).

2. *Sahtekârlık olarak seremoni kuralları*

J.-P. Marat'nın, okurlarını "ilk devrim"in cömertlik belâgatine ve yurttaşlık seremonisinin kurallarına karşı sürekli uyardığını hatırlatalım. Böylece, imtiyazlıların törenle toplumsal avantajlarından feragat ettikleri 4 Ağustos 1789 gecesinden sonra, Marat *Halkın Dostu*'nda şöyle yazar: "*Tiers-état* temsilcilerinin güven verici dürüstlüğünün, vatanseverlik maskesine bürünen siyasetin girişimlerine maruz kalmasından çekinmeye devam edeceğiz." Onun gözünde, 4 Ağustos gecesinin asıl sebepleri köylü kitlelerinin şiddetli öfkesinde aranmalıdır; yoksa imtiyazlıların kendiliğinden iradesinde değil: "Kendini göstermek için sabırsızlanan insanlık ve vatan sevgisinin zorunlu kıldığı pek çok adalet ve hayırseverlik eylemi, kuşkusuz izleyicilerin hayranlığını doruğuna çıkarmalıydı; kendi kendini aşmaya çalışan bu cömertlik savaşlarında da şevkle kendilerinden geçmeliydiler. Durum hakikaten böyle miydi? Erdemden sapmayalım, ama kimsenin oyununa da gelmeyelim. Bu fedakârlıklara mecbur bırakan hayırseverlikse, o zaman bu hayırseverliğin sesini yükseltmek için biraz fazla beklemiş olduğunu kabul etmek gerekir. Ne yani?! Ateşe verilen şatolarının alev ışıkları vurdu da, silah elde özgürlüklerine kavuşmuş insanları prangalarda tutma ayrıcalığından vazgeçme yüce gönüllülüğüne öyle mi eriştiler?! Çapulcuları, zimmetine para geçirenleri, zorbalığın uydularını görünce mi, senyör hakkı ondalık vergisinden feragat etme ve yiyecek ekmeği zor bulan zavallılardan daha bir şey istememe cömertliğine eriştiler?!" (*Halkın Dostu*, no. XI ve XII, 21 Eylül Pazartesi ve 22 Eylül Salı, 1789).

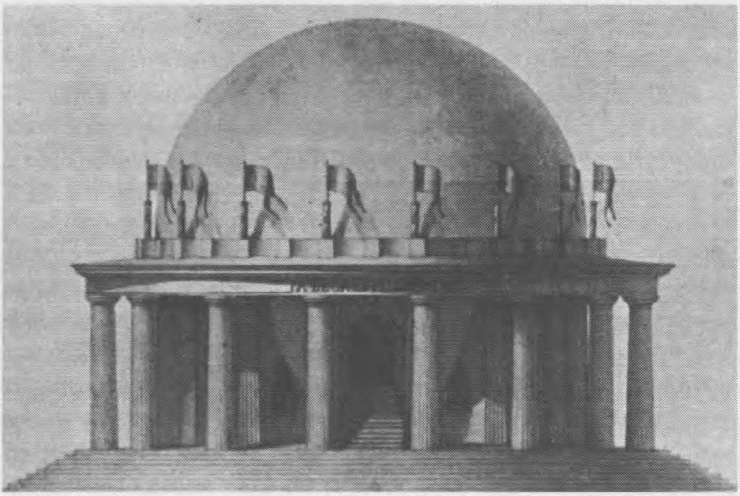
Karl Marx, *Louis Bonaparte'ın Onsekiz Brumaire'i* adlı metninin başında, burjuva toplumunun ortaya çıkışını hazırlamak için Roma kostümüne başvurulduğundan söz edecektir. Fakat Marat'mn kalbine tapınma, burjuvazi dışında bir toplumsal katmanla ilgili benzer çağrışımlar yaratıyor.

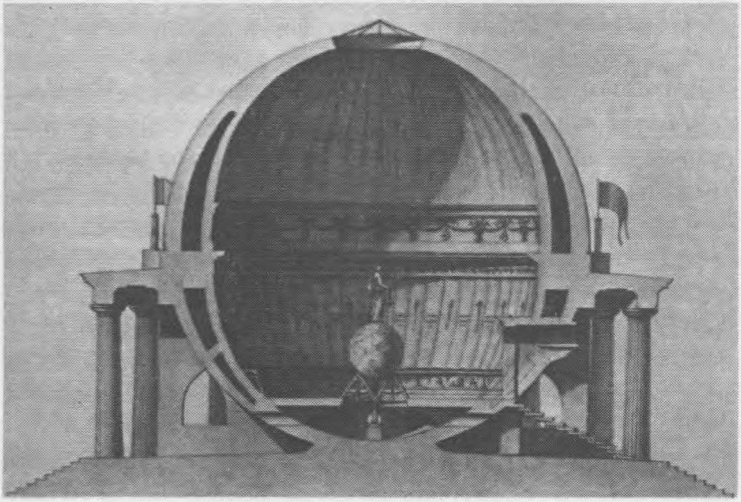
VI

Geometrik Site

DEVRİM'İN YAZGISININ bu ayrıntılı resmini, dönemin ifadesini bulduğu simge alanında tutarak çizdik. Şimdiye kadar onu büyük ölçüde sanatının ruhuyla tasvir ettik. Fakat devrimci çabanın yazgısıyla sanatın gidişatı arasında aşırı kolay denklikler kurmaktan kaçınmak gerek.[1] Yalnız, karanlıklara karşı aydınlanma, başlangıç tutkusu, ilkeler ve irade birliği gibi karşılaşmış olduğumuz büyük mefhumları yol gösterici ve açıklayıcı olarak muhafaza etmek önemli.

1789'dan kısa bir süre önce mükemmel toplumun ilkelerini açıklayan yazarlar arasında, siyasi öğretiyi devlet konulu romanla tamamlayanlar da vardır; fikirlere imgeler katma ve ideal bir kentin planını çizme ihtiyacını duymaktadırlar. Bu kent, bütün ütopik siteler gibi, yalın ve kesin bir geometrinin yasalarına tabidir. Nizami biçimi –dört köşe ya da yuvarlak– hem kesin bir biçimde eşit ve yan yana kısımlardan oluşmasını, hem de her noktaya hâkim bir merkezin hükmettiği çevresel unsurların mükemmel bir simetrisi olmasını mümkün kılmaktadır: Bağımsızlık içinde eşitlik ya da bağımlılık içinde eşitlik. Tabiata göre eşitlik ya da kanunlar önünde eşitlik gibi büyük mefhumlar, cetvel ve pergel ile derhal mekânsal dışavurumlarını bulur adeta [Resim 20 ve 21]. Göstergeler evreninde geometri aklın dilidir.[2] Bütün biçimleri baştan itibaren –*ilke*'lerinden–, noktalar, çizgiler ve sabit oranlardan oluşan bir sistem düzeyinde tekrar ele alır. Her fazlalık, her düzensizlik o andan itibaren kötülüğün bir müdahalesi gibi görünür: Ütopik kentin insanları fazlalığı arzulamazlar. Yararlılık ilkesi yozlaşmış bir uygarlıktan doğan ihtiyaçları değil, tabiatın dayattığı temel ihtiyaçları göz önünde bulundurur. Dolayısıyla hiçbir dekor, hiçbir lüks, hiçbir masraflı süsleme ol-





20 Jean Jacques Lequeu (1757-1825'e doğru), *Eşitlik Tapınağı.*

21 Jean Jacques Lequeu (1757-1825'e doğru), *Eşitlik Tapınağı (kesit).*

maz... *Düzenli yapı* imgesi de işte bu nedenle Fichte'nin kaleminden, muzaffer Aydınlanma imgesiyle aynı anda çıkar: "Soyguncuların eski şatolarının her tarafları dökülüyor. Kafamızı karıştıranlar olmasa, bu şatolar daha da ıssızlaşacak ve ışık düşmanı kuşlara, yarasalara ve baykuşlara terk edilecekler. Yeni binalar ise aksine, azar azar yayılacak ve sonunda düzenli bir bütün oluşturacaklar."

Ütopyacı yazarları ve odasından reform yapanları tatmin eden şehircilik ve mimari, kabaca özetlenirse budur. Peki ya mimarlar? Ya meslekten insanlar? İkna olan ve projelerinde, bazen de yaptıkları inşaatlarda, bu geometriye dönüşü hayata geçiren mimarlar olduğunu görürüz. Bize düş gibi görünen anıtsal esinlenmelerinde, sınırsız hayal gücüyle düş kurmayı kendilerine yasak ederler; muhayyileleri önceki nesilleri büyülemiş olan uçarılıkları reddeder: Onları coşturan, sadelik, azamet ve saf zevktir. Düş ve hayal gücü, görüldüğü gibi, ayrıntılardaki buluşları çoğaltmaktan ziyade, eksiltmeye ve silmeye yönelir. Rokokodaki dekoratif doruk noktasından sonra, bilek gücüyle kazanılmış olan kanaatkârlık bir tür ürperti verir. Yalnız bu sadeleştirme çabasının çağdaşı biri, Joubert, yazabilirdi şunu: "Çizgiler. Güzel çizgiler. Her güzelliğin temeli çizgiler; mesela mimari; mimari bunları süslemekle yetinir." Saf biçimlerin tutumlulukla, hatta cimrilikle ele alındığı; küp, silindir, küre, koni, piramit gibi saf biçimlerin baskın çıktığı Boullée'nin, Ledoux'nun, Poyet'nin büyük projelerinde bu süs de ortadan kalkar. Onlarla birlikte mimarlık, işlevinin ilk doğrularına, kendini oluşturan unsurlara dönmek ister. "Çember ve dörtgen," diye yazacaktır Ledoux, "işte eser sahiplerinin en iyi çalışmalarının dokusunda yararlandıkları alfabenin harfleri bunlardır." Önceki devrin yapılarına karşı tepki, maskeye ve yalana karşı bir protesto olarak ifade edilir: Süsleme, sadece yapılarıyla güzel kılmaya yeterli olan temel yapıları çok uzun süre gizlemiştir. Mimarinin malzemesi –taş– yabancı bir malzeme muamelesi görmüştür: Ağaç gibi oyulmaya ve yontulmaya zorlanmıştır. Bu eleştiriyi bazı kuramcılar bundan onlarca yıl önce zaten dile getirmişlerdi: Lodoli'nin ana fikirlerinden biri olmuştu bu. Ve Ledoux şöyle yazıyor: "Gevşek gevşek uzatılmış bu çizgilere, daha doğdukları noktada kırılan ve zevksizliğin ağırlığı altında ezilen şu biçimlere, çöl sürüngenleri gibi tırmanan şu kornişlere bel bağlamamak gerek." Buna karşılık, "sanatın dokunuşuyla" aslına

dönen taş, "yeni bir duygu uyandıracak, kendi melekelerini geliştirecektir". Mimarlığı ilk şekillerine, malzemeleri de asıl tabiatlarına kavuşturan bu yön değişiminde, sadece estetik mahiyette olmayıp aynı zamanda ahlaki mahiyeti de olan bir tercih algılanır. Nasıl ki taş tekrar taşa, duvar yeniden düz ve neredeyse çıplak bir yüzeye dönüşmeliyse, insan da tabiatının doluluğu ve sadeliğine kavuşmalıdır. Eski haline kavuşturulmuş hakikat ideali, hem insan gönlü için, hem de mimarın zihninde tasarladığı yapılar için geçerlidir.[3] Boullée ve Ledoux'nun teorik yazılarındaki ahlak dersi veren tumturaklılık, dönemin "duyarlığı"nm onlara sirayet etmesi üzerine kazaen ortaya çıkmış bir ekleme değildir: Mimarlığı, insanı alçalmadan kurtarmaya yönelik belagatli bir pedagoji haline getirerek ifşa ettikleri girişimlerinin anlamı da budur. Pedagojiden de öte, bir evren yaratmadır bu. Tanrının büyük bir mimar gibi algılandığı devirde, mimar da bir tanrı ve evrensel bir yasa koyucu olmak ister. Maddi mekânı akılcı bir biçimde düzenleme kudretini sahiplenir ve ona hemen koca bir manevi kapsam kazandırır: Beşeri dünyanın dönüşümünde rol oynayan bir güç haline getirir onu. Mimarın dehası sınır tanımamaktadır. "Yayılmacı bakışına göre, siyaset, ahlak, yasama, ibadet, hükümet, her şey onun yetkisi dahilindedir," diye yazar Ledoux. "Devrimci" mimarların gözüpek görüşlerini her noktada paylaşmaktan uzak olan Quatremère de Quincey, 1798'de *acayipliğin* zararlarını göstermek için ahlaki terimlere başvurur: "Acayiplik, değiştiremeyeceğimiz bir yapılış kusuru icap ettirir (...), düzeni ve tabiatın dayattığı biçimleri yok eden bir sistem doğurur; sanatı oluşturan biçimlere saldırır (...). Bu düşkünlüğün çoğu kez en iyi şeylerden bezilmiş olmasından doğduğu; uluslarda da tıpkı bireylerde olduğu gibi bazen bizzat bolluğun yol açtığı bıkkınlıktan ileri geldiği; hazları zehir eden, tabiatın yalın güzelliklerinin tadını kaçıran ve *kalleş sanatın kılık değiştirme* hilelerine başvuran, arzuları tatmin etmekten ziyade onları bilemeye ya da aldatmaya uğraşan bu uğursuz tiksinçliğin, tam da zenginlik ve her tür tatminin ortasındayken geliştiği tecrübeyle sabittir (...). Acayiplik mimarlığa girince, hükmünü büyük boyutlarda icra edebilmiştir (...). Düz çizgilerin yerini içi oyulup dışı yontulmuş biçimler; sert çevre çizgilerinin yerini dalgalı çizgiler; düzenli planların yerini iç içe geçen eğri büğrü çizgili gruplar; simetrinin yerini resimsilik; nihayet, düzenin yerini

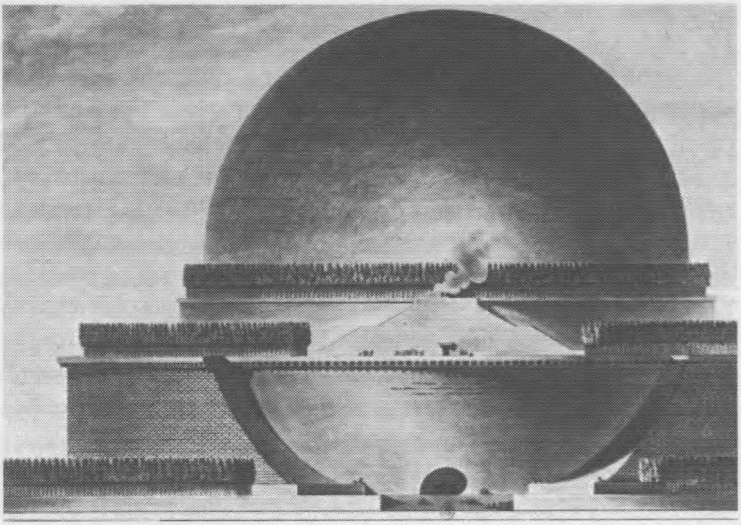
de kaosun keşmekeşi almıştır." Borromini ve çıraklarının sorumlu tutulduğu kötülüklerdir bunlar...

Bunun zıddında, Quatremère de Quincey, kâh *orantılı* azamet kâh *manevi* azamet adını verdiği bir azametin şartı olarak, "bütünün bölümlerle ve her bölümün bütünle" doğru oranlarını tanımlar. "Matematiksel sadeliğin" aşırı bir taraftarı değildir muhakkak; fakat erdemli çaba fikri ile bölümlerin ahenkli oranı fikrini bir şekilde bağlamaktan alamaz kendini.[4] "Azamet fikrinin üretilmesi için bunu gerçekleştiren nesnenin bir bakışta, yani hem bütün olarak, hem de bölümleri arasındaki oranlarla şaşırtacak kadar sade olması gerekir. Küçük izlenimlerin fazla tekrarı asla *azamet fikrini* uyandırmaz. Zihnimizin yayılım fikrini kavrayabilmek için *bir çabada bulunacak* durumda tutulması gerekmektedir; küçük bölünmelerin fazlalığı ise, içimizde bu *güç*'ü artırmadığı gibi azaltmaktadır."

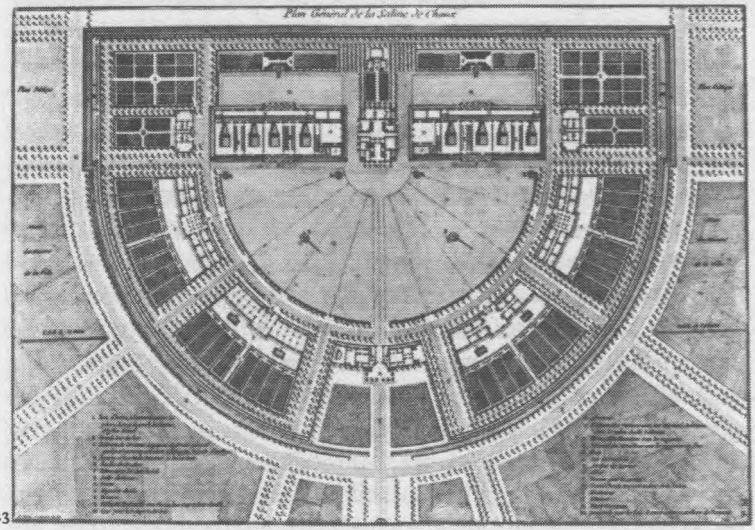
"Manevi azamete", aynı yazarın kaleminde bir eşanlamlı katılır: *İdeal* azamet. Mükemmel orantıda olduğu takdirde küçük bir yapıda da bulunabilmektedir bu. Orantı mükemmelliğine o kadar bağlıdır ki, onun için boyut ("çizgisel ya da boyutsal büyüklük") şart değildir. Bununla birlikte boyutsal büyüklüğün ve manevi azametin birleşmesine hiçbir engel yoktur. Birleşince de insan bilinci için coşkunluk duygusuna bir vesile olur. *İlkeler* –yani basit biçimlerin ahengi– ve maddi büyüklük bir araya geldiği zaman, bize devrimci yazgıda evrensel hukuk ilkeleri ile etkin irade gücü arasındaki kaynaşma gibi görünmüş olan o doruk noktasına dokunuruz: "Tabiatın eserlerinde kütlelerin büyüklüğü bizi küçülttüğü için hoşumuza gider ve ufacık olduğumuz duygusu, ruhu her türlü azametin temel ilkesi fikrine taşıyarak büyütür. Mimari eserlerde ise kütlelerin büyüklüğü bizi gururlandırdığı için hoşumuza gider; insan, kendi elinden çıkmış eserlerin yanında kendini ufacık hissetmekten gurur duyar. *Bu da kudreti ve gücü olduğu fikrine sevinmesindendir*." Eski Rejim insanlarının, acayiplik yarışına girerek uyandırmaya çalıştıkları, çabucak tükenen kısa ömürlü duyum yenilikleri peşinde koşarken yaşadıkları gibi değildir artık bu sevinç; insan sayıları, ilkel biçimleri, ahlaki erdemi, malzeme anlamında hakikatiyle *saygı gören* ve *hükmedilen* maddeyi uzlaştırabildiğini gösterdiği zaman göz kamaştırıcı bir biçimde gerçekleşen bir gücün düşünsel kavranışıdır. Artık duyumların çokluğuna değil de büyük bir manevi sezginin

birliğine bel bağlamak isteyen, "yeni" bir duyarlılık "rejimi" kurulur. Şayet kuvvet ve enerji mefhumları idealizmi belirgin biçimde modern vurgulu bir iradecilik yönüne kaydırmasa, 16. ve 17. yüzyıllardaki Platoncu teorinin dirilişinden ibaret olurdu bu tavır. Yeni öğreti barok ve rokoko sanatlarını, modanın istikrarsız kaprisine uygun biçimde uçup gidici izlenimler uyandıran "geçicilik sanatı" olarak kınar; mimarlığın tekrar bir "kalıcılık sanatı" haline gelmesini, insanın da bu kalıcılıkta sadece yalın ve ebedi geometrik biçimlerin otoritesini değil, şeylerin süresine kütlesel damgasını vurmuş bir bilincin kararını görmesini ister.

Sadeliği seven bu mimari hakkında, basitleştirilmiş bir izlenim vermeyelim yine de. Bir Ledoux'nun eserinde, dikkatimizi yönelttiğimiz veçheye göre, kâh kitleleri bireyleştirme düşkünlüğünün (ve bu özelliğinde modern bireyciliğin bir belirtisinin), kâh topluluk yaşamı ve merkezi yönetimden yana bir arzunun altı çizilecektir (özellikle Chaux kentinin ışın biçimli planında [Resim 23]). Newton'ın boşmezarı projesinde [Resim 22], Boullée çok büyük bir kürenin merkezine temsili bir güneş yerleştirir: Bütün yapı, ışık saçan bir ilkenin merkeziliğine, onun ışınlarının karşı konulmaz yayılmasına tabi olmalıdır. Fakat aynı Boullée, "değişmezliği" ifade etme arzusu içinde, Mısır piramitleri ve yeraltı gömütlükleriyle yarışmak ister; projelerinde, "toprak altında bir mimarinin" ve bir "gölgeler mimarisinin" koşullarını tanımlar. Çağdaşlarının pek düşkün olduğu "çekici hüznü" uyandırmak için, "tabiattaki en karanlık şeyleri" taklit edecektir. Mutlaka bir ışıklı, bir de gölgeli yüzü olan oylumlu binaların düz çizgili köşeleri Boullée'yi, adeta ışığın marifetlerine ve gölgenin kaynaklarına daha az dikkat göstermeye yöneltir. Bu yüzden, mimariden ziyade resme uygun bir lirizme kapılan Boullée'nin, yapacağı Newton boşmezarı –güneş tapınağı– için, gündüzleyin görülen dış görünümlerle geceleyin görülenleri art arda incelemesine şaşırmayız. Gerek barok gerekse rokoko mimarisi, dalgalanmalarında, "takındıkları" ya da "tasladıkları" biçimlerdeki ışıkla gölgeler arasında, geçişlere, renk açılmalarına, etkileşimlere dikkat etmiştir. Sık sık ressama rakip çıkan barok mimari, en kalıcı yapılarında bile sahne tasarımcılığı yaparak karşıtların çatışmaktan ziyade birleştiği karmaşık bir organizmayı icat ya da taklit etmekteydi. Yeni geometrik mimari anlayışında ise, öncelikli değer karşıtlıktır:



22



23

22 Étienne Louis Boullée (1728-99), *Newton'ın Boşmezarı.*

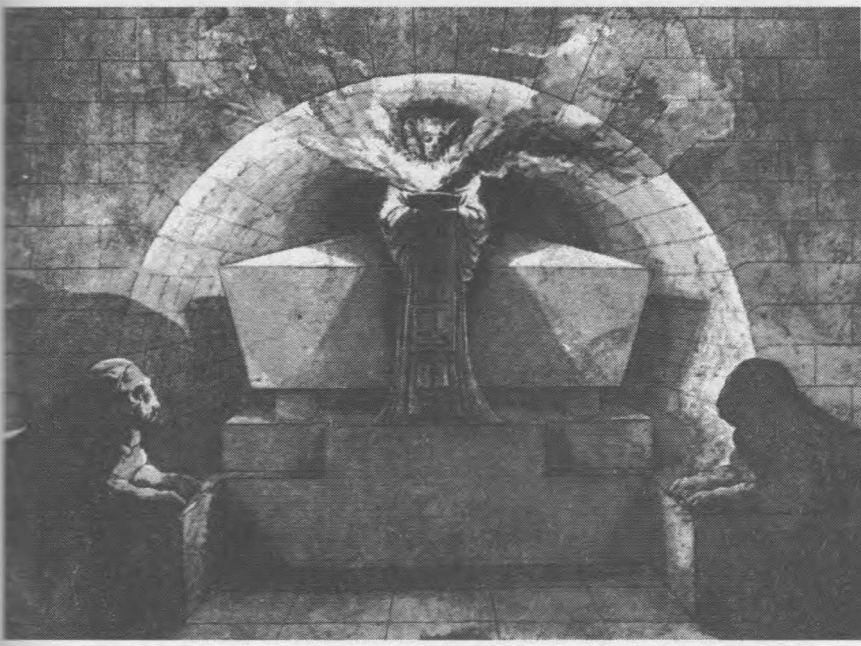
23 Claude Nicolas Ledoux (1736-1806), Chaux tuzlasının genel planı.

Akıl tarafından çizilmiş biçimlerin mutlak kesinliği, homojen gölge kütleleri doğurur. Geceyi tutsak eden, çizgisel desenin mutlak kararlılığı ve hâkimiyeti altına sokan hacimlerdir bunlar. Ama –bu şekilde özgürleştirilen, saflaştırılan, yoğunlaştırılan– gölgenin çekilip kendi krallığını kurabileceği sezilmektedir. "Gömüt" denen türde, baroğun pek hevesli olduğu "cenaze alayı"nın mirasını teşhis ederiz; ama karanlıklar daha da tehditkâr ve ağır olmaya başlamaktadır: Desprez'in mezarları, tıpkı kara romanın yeraltı dehlizleri gibi, tıpkı Sade'ın hayal ettiği şatolar gibi, gündüz yasasının ak ışığına zıtlığıyla yeni bir anlam kazanan bir *karalık*'tan bahsederler bize.

Çember ve kürenin düzgün geometrisinde merkeze düşen işlev ne olacaktır peki? Onda bütünü hükümranca yöneten hayırlı bir ilke bulunması beklenir.[5] Newton'ın boşmezarındaki ışıklı küre. Poyet'nin apaydınlık koridorları olan yuvarlak biçimli hastanesindeki küçük kilise. Ledoux'nun Kenti'nde müdürün evi. Fakat Terör Dönemi'nin mantığına uygun bir altüst oluşla, merkezi yer, ancak orada çektirilen azap sayesinde alabilirdi bu konumu: XVI. Louis'nin başının kesildiği idam sehpası Zafer Meydanı'nın tam ortasına konacaktır. Cumhuriyet'in yeni ışığının eski düzenin simgesel olarak öldürülmesinden doğacağı müphem yer orasıdır. Terör Dönemi'nde doğan bazı projelerde, *karanlık merkez* fikri kuvvetli bir biçimde kendini gösterecektir; mesela, tam ortasında duran alevin bir imha gücü olarak iş gördüğü o ölü yakma fırını [Resim 24]. Sözü Michelet'ye bırakıyorum: "Bir mimar (...) ölülerin yakılacağı, dolayısıyla da işleri kolaylaştıracak bir anıt hayal etti. Planı hakikaten hayal gücünü heyecanlandıracak cinstendi. Gözünüzün önüne, yuvarlak ve çok büyük, gözenekli sütunlu bir giriş getirin. Bir duvar ayağından diğerine kemerler ve her kemerin altında küllerin bulunduğu bir sandık. Ortada da tepesinden ve dört ucundan duman tüten büyük bir piramit. Tabiatın uyguladığı tekniği kısaltarak, gerektiğinde bütün bir ulusu yaşam denilen hastalıklı, fırtınalı ve kirli durumdan alıp, saf alevle ebedi istirahatin huzurlu durumuna tiksinmeden ve dehşete kapılmadan aktaracak muazzam bir kimyasal aygıt" (*Fransız Devriminin Tarihi*, XXI. Kitap, Bölüm I).

Geometrinin basit ilkelerine indirgenmiş bu büyük mimari üslubu bir proje olarak önerilir, ama gerçekleştirilmez. İlkeler ve toplumun yeniden kuruluşuyla ilgili dil gibi, bu üslubun dili de 1789'dan

önce şekillendirilmiştir. Ahenkli bir kentin, zamanın başladığı bir şehrin –tan vakti gibi arı duru, devasa, çürütülemeyecek bir şehrin– planları, Bastille'in alınışından epey önce bazı mimarların dosyalarında bulunmaktadır. Devrim'in onlardan büyük yurttaşlık projelerini hayata geçirmelerini isteyecek zamanı da, kaynakları da ve belki yürekliliği de olmayacaktır; aksine, onlara azap çektirmek gerektiği zaman, aynı mimarların Eski Rejim yetkilileri ve imtiyazlıları için yapmış oldukları külfetli çalışmaları hatırlayacaktır. (Ledoux, yeteneğini 1789'da halkın hınçla yüklendiği Paris'in kapılarını dikmek için kullanacak ve hapisle tanışacaktır.) Devrim az inşaat yapacaktır. Parlamenter yaşam için, daha sonraları çapın geometrik meziyetiyle klasik *sağ* ve *sol* karşıtlığının icat edileceği yarımdaireleri düzene koyacaktır. Eski Rejim'in sonuna doğru inşa edilmiş tapınak binalarını yeni bir dinin ayinlerine uygun şekilde dönüştürecektir: Soufflot'nun yaptığı Sainte-Geneviève Kilisesi, Panthéon'a dönüştürülerek pagan bir çehreye bürünür ve –yeni adının da gösterdiği gibi– Roma'nın abidevi geçmişine göndermede bulunur; yeniden kurulmuş idealliğiyle, yapı Hıristiyan ve Fransız bir azizenin himayesini reddeder ve antikçağdan büyük bir model seçer kendine. Fakat ortaçağdan kalma ve Paris'e özgü bu addan mahrum bırakılmışsa, sırf Fransa'nın *büyük adamlar*'ını daha da "antikleştirmek", ulusal şöhretleri daha da kahramanlaştırmak içindir... Binayı sükûnete kavuşturmak ve sadeleştirmek için, laikleştirmek için, Quatremère de Quincy Şark havası taşıyan kulelerini yıktıracaktır. İnşaatı yapanlar, Ledoux ile Boullée'nin projelerini izlemeyip ortayolcu davranırlar; gözüpekliklerini gelenekten aldıkları dekoratif bir şatafatla yumuşatırlar. O dönemdeki sorunları iyi bilen biri, Emil Kaufmann, bunu bir gerileme belirtisi olarak görür. "Bu gerilemenin mimarideki yansımasını görmek için, 1779 ve 1789 Büyük Ödül'leriyle 1791' den 1806'ya kadarki Büyük Ödül'lerin karşılaştırılması yeter. Baştakiler devrimci canlılık ve gözüpeklikle doludur; sonunculara ise güçsüz bir diriltme çabasının baskın çıktığı görülür." Mimari alanında (belki başka alanlarda da), umut ve elikulağındalık hali içinde, yenilikçi icat daha sağlam olmuştur; öyle ki Devrim'in idealini başlangıcı ve sonuçlarının öncesinde aramak gerekmektedir adeta. Bu ideal ancak gerçekleştirilme ânında bozulabilmiştir: Taraf olduğu gereklilik, hayata geçmek için onu mahvolmaya mahkûm et-



24 Louis Jean Desprez (1743-1803), *Hayali Gömüt*. Paris.

mekteydi; ihanet edip onu biçimsizleştirenler, düşmanlarından ziyade uygulanmasına çalışanlar olmuştur. Bereketli bir ihanettir bu; çünkü *ilkeler*'in *olgular*'a nakşedilebilmelerinin tek yolu o olmuştur; ama aynı zamanda devrimci dehayı pratikte, kendi düşünmüş olduğundan başka, kendine ilk başta ilham kaynağı olan niyetlerden farklı görünmeye mahkûm etmiştir. İnsanların, kendilerini eski dünyada değişiklik yapmaya sevk etmiş olan heyecan verici hayaller ile yeni dünyayı çakıştırmaya çalıştıkları savaş meydanıdır tarih. Devrimci eylem, feodal düzeni yıkarken, Eski Rejim'in can evinde onun karşısına çıkarmak üzere çizilmiş olan ideal tasavvurları ve ütopik planları da aynı şekilde eskitecek bir süreci harekete geçirmekteydi. Hegel, "tarihin cilvesi" diyecektir buna.

NOTLAR

1. *Sakin bölgeler*

Devrimci facia herkesin aklını başından almaz. Kenarda kalanlar hayli kalabalıktır ve ihmal edilmemeleri gerekir.

Goncourt Kardeşler (başkalarıyla beraber) bu konuya büyük ilgi göstermişlerdir. *Directoire İdaresi Sırasındaki Fransız Toplumunun Tarihi* adlı çalışmalarında, Boilly ya da Debucourt tarzında, biraz da kızarak çizdikleri küçük tablolar bulunur. Büyük olayları ve beklentileri gözden yitirmeme şartıyla, Devrim'i vakanüvise göründüğü gibi, yani kafeleri, tiyatroları, moda yerleri, hayat kadınları, şarkıları ve karikatürleriyle ele almak yararsız olmaz. Devrim'den önce dolaşımda olan ağlamaklı ve "içli" edebiyatın Terör döneminde de meraklı kitlesini yitirmediğini bilmek de önemsiz değildir. *Fransız Devrimi Üzerine Mülâhazalar*'ında Madam De Staël bunu bize hatırlatır: "İşkence gösterileri genellikle hıncahınç doluyordu; *Yeni Duygusal Yolculuk* ya da *Tehlikeli Dostluk, Ursule ve Sophie* gibi başlıkları olan romanlar yayımlanıyordu; kısacası, yaşamın yavanlığı ve havailiği ile en karanlık hiddet gösterileri atbaşı gidiyordu." Collin d'Harleville ile birlikte komedi, Boilly ile birlikte gündelik yaşam sahneleri (çoğunlukla sokaktan alınma), Debucourt ile birlikte açık saçık gravür, ayakta kalır ve Eski Rejim'in ıvır zıvırıyla İmparatorluk döneminin eğlenceleri arasında neredeyse tarihsiz bir devamlılık sezdirirler.

Kadın figüründe çok dikkat çekici değişimler olacaktır. Antikçağ düşkünlüğü kadını içine sıkışıp kaldığı korselerden kurtarır; bel kıvrımı göz önünden kalkacaktır; tüy gibi hafif, tiril tiril elbiseler omuzdan tutturulmuş Yunan pelerinlerinin kıvrımlarını taklit edecektir; kısa saç yaygınlaşacak, ya da daha serbest toplanacaktır. Bununla birlikte, önemli bir dönüşüm de araya girecektir: 18. yüzyıldaki hafif erotizm nadiren bayağılaşmıştır, ama İmparatorluk'la birlikte, uçarılık ("Pa-

ris usulü" de olsa) bayağılığın silinmez damgasını taşır. (Bayağılık [*Vulgarité*] sözcüğü, Madam De Staël'ın 1800'de *Edebiyat* adlı kitabında, Devrim sırasında edebi zevkte vuku bulmuş olan laçkalaşmayı kınamak için başvurduğu bir türetimdir.)

Henry Harrisse'in *L. L. Boilly, peintre, dessinateur et lithographe, 1761-1845* adlı çalışması (Paris, 1898) bu dipdiri bakışlı ve yüzeysel esinli sanatçı üzerine en kapsamlı araştırmadır. Debucourt üzerine bkz. M. Fenaille, *L'Œuvre gravé de Debucourt*, Paris, 1899.

2. *Geometri aracılığıyla yeniden canlanma*

"Sipariş gelmediği için yüzünü karşı-devrime çeviren sanatçıları yüreklendirmek istediğinden, Konvansiyon 14 Ağustos 1793 tarihinde herkese açık bir mimarlık yarışmasının yapılmasını karara bağladı; fakat Mimar Dufourny'nin dile getirdiği temenni uyarınca, anıtların erdem gibi *sade* olmaları gerekmekteydi. Mimarlık geometri aracılığıyla yeniden canlanmalıdır, diye ekleniyordu" (Spire Blondel, *L'Art pendant la Révolution*, Paris, tarihsiz, s. 86-7).

3. *Mimarlık ve hakikat*

Yeni mimari hakiki olmak istemektedir. "Rokoko"nun kuramcıları kendi paylarına "güzel yalan"da bir marifet bulmaktaydılar. Emil Kaufmann, Algarotti'nin şu açıklayıcı formülünü hatırlatır: "*Dal vero più bela è la menzogna*" (En güzel hakikat yalandır). Algarotti "Lodoli'nin tutumunun tam tersini benimser ve yapının kendi başına güzel olamayacağını söyler: Onu güzelleştiren süslemelerdir" (*L'Architecture au siècle des Lumières*, çev. O. Bernier, Paris, 1963, s. 112). Kaufmann'ın çalışması mimarlıktaki yeni ("işlevci") doktrinin oluşumunda Lodoli'nin oynadığı rolü saptar.

1789'da Palladio'nun eseri, görgü sahibi meraklılar için mimarlık zevkinin aşılmaz modelini sunar. Oysa Goethe'nin gözünde Palladio'nun başarısı, dekoratif bir yalan (sütun ya da sütun sırası) ile işlevsel bir hakikatin (duvar) ahenk içinde kaynaşmasından ibarettir. 19 Eylül 1786'da Vicenza'ya varınca derhal Palladio'nun yapılarını gezer. "Bütünüyle içsel olan bir büyük adam; azameti de içselliğinden gelip dışarıda ifade bulmaktaydı. Bütün modern mimarlar gibi bu adamın da uğraşmak zorunda kaldığı en büyük güçlük, sivil bir mimaride sütun sıralarının ustaca kullanımıydı; zira bu sütunlarla duvarları birleştirmek daima bir çelişki olarak kalmaktadır. Ah! Çalışa çalışa ikisini birbirine uydurmayı nasıl da başarıyor, eserlerinin mevcudiyetiyle bunu bize nasıl kabul ettiriyor, inandırıcılık sanatını nasıl da unutturuyor! Onun inşaatlarında ilahi bir şeyler var: Hakikatten ve yalandan yola çıkarak üçüncü bir gerçeklik oluşturan ve bu şekilde ödünç yoluyla üretilen mevcudiyeti üzerimizde sihirli bir güç uygulayan büyük şairin ürettiği biçimin tam eşdeğerlisidir bu" *(İtalya Yolculuğu)*.

Quatremère de Quincy ise, hep canlı kalan o "sentez" ve "orta nokta" timsalini över Palladio'da: "Palladio'nun üslubunda, bu üslubu yaygınlaştırması beklenecek bir özellik vardı; kendinden başkasını takmayan bazı kafaların antikçağı taklit ederek istismar ettikleri o sistemden kaynaklı yavanlık ile, hiçbir sistemin evrensel uygulanırlığı olamayacağından her tür sisteme karşı çıkan anarşik ve yıkıcı doktrinler arasında bir tür orta noktadır bu. (...) Palladio'nun yapılarında daima berrak bir akıl, yalın bir ilerleyiş, *ihtiyaç yasalarıyla haz yasaları arasında tatmin*

edici bir uyum vardır; kısacası bu öyle bir ahenktir ki, hangisinin hangisine hükmettiği bilinmez (...). Ayrıca Palladio'nun tüm Avrupa'da dünya çapında en çok takip edilen usta ve –tabir caizse– modernlerin yasakoyucusu haline geldiği söylenebilir" (*Encyclopédie méthodique*, "Architecture", 1787-1825, Palladio maddesi). Avrupa'ya genç Amerika Birleşik Devletleri de katılır. Jefferson, 1787'de Richmond'daki Capitole binasının planlarını Palladio'nun Nîmes'deki kare evinden yola çıkarak hazırlar.

4. *Sadelik, işlev*

"Matematiksel olarak en ufak bir ifadeye indirgenmeyen" bir sadeliğin taraftarı olan Quatremère de Quincey, bunun üç veçhesini ayırt eder: "Bir binanın genel planındaki tasarım sadeliği. Bu binanın amacını göstermesi gereken genel etkinin sadeliği. Ve bunun icrasında kullanılan imkânların sadeliği."

"Mimar, buluşunda tip hizmeti gören genel düşüncenin ilhamını, özellikle tabiattan ya da binanın maksadından alır; zira kullanımı yüzünden oluşumunun baş düzenleyicisi haline gelen ilk basit veriye tabi kılınmayan anıt yoktur. Bir yapının program ayrıntıları nasıl bir çeşitlilik ve nasıl bir çokluk arz ederse etsin, eğer sanatçı bunun tüm parçalarını, –tabir caizse– açıklamasını içeren genel bir gerekçeye tabi kılabilmişse, sadelik denen meziyet onda daima bulunacaktır" (*Encyclopédie méthodique*, "Architecture", 1787-1825, Sadelik maddesi).

5. *Küre ve merkez*

"Keşif sahibi" mimarların sürekli kullandığı küresel biçim, Rönesans zamanındaki gibi kapalı evrenin bir simgesi değildir artık. Laplace'ın *Gök Mekaniği*'nin mekânı sonsuzdur. Küre imgesi artık sadece güneş sistemine uygundur. Kısa sürede, yeni çağda baskın çıkan iradecilikle, bu imge, ağırlıklı uygulamasını bireysel psikoloji alanında bulacaktır: İradi varlık *yoğunlaşmış* bir varlıktır. Bu noktada, Georges Poulet'nin *Les Métamorphoses du cercle*'inde (Çemberin Başkalaşımları, Paris, 1961) romantik döneme ayırdığı sayfalara bakmak uygun olur.

Bir "meczup" olan Louis-Claude de Saint-Martin'in düşüncesinde mahlûkatın bireysel merkezi fikri, yaşam kaynağı olan bir kozmik ve manevi merkez fikriyle birleşir; *Arzu İnsanı* (1790) ile evrensel ahenk ve karşılıklılık kanaatini belli eden bu büyük hayal, hiç kuşku duyulmayacak bir şekilde, romantizmin "gizli kaynaklar"ından biridir aynı zamanda: "Bu evrensel kaynağın bütün varlıklara can verişine ve her şeyi harekete geçiren o tükenmez ateşi her birine dağıtışına hayran kalmıştım. Her birey, bireysel küresinin tüm noktalarının yansıdığı bir merkezdi.

"Bu bireyler de, sınıfları ve türlerinden müteşekkil, kendileri de bir merkez tarafından yönetilen özel kürelerin noktalarından ibaretti.

"Bu kürelerin tabiatın farklı âlemlerinde, bu âlemlerin de evrenin büyük bölgelerinde kendi merkezleri vardı.

"Bu büyük bölgeler faal merkezlere tekabül ediyordu ve önlenemez bir yaşamla donanmışlardı; bu merkezlerin merkezi de, var olan her şeyin ilk ve tek devindirici gücüydü.

"Dolayısıyla her şey bireyseldir; bununla birlikte her şey birden ibarettir. İçine girilmez merkezinden bütün varlıkların, yıldızların, tüm evrenin ancak kendi-

sinin ölçülemez küresinin bir noktasını oluşturduğunu gören o muazzam Varlık nedir peki?

"Duyuyordum, evrenin bütün parçaları, tiz seslerin pes seslerle, arzu seslerinin sevinç ve neşe sesleriyle dengelendiği yüce bir melodi oluşturuyordu. Her yerde düzenin kurulması ve büyük birliğin ilan edilmesi için birbirlerinin yardımına koşuyorlardı.

"(...) Seslerin ancak seslerle, renklerin renklerle, bir maddenin ancak benzeriyle karşılaştırılabildiği karanlık meskenimiz gibi değildi orası; orada her şey homojendi.

"Işık sesler çıkarıyor, melodi ışık doğuruyordu; renkler hareket ediyordu, çünkü renkler canlıydı; nesneler ise hem sesli, hem yarı saydamdı; iç içe geçebilecek ve bir hamlede bütün alanı katedecek kadar hareketliydiler.

"Bu harikulade gösterinin ortasında insan ruhunun, dalgaların arasından çıkan ışıl ışıl güneş gibi yükseldiğini görüyordum."

VII

Konuşan Mimari, Ebedileşen Sözler

YENİLİKÇİLERİN mimarisinde, geometrinin basit biçimleri yapıların işlevsel gerekliliklerivle bileşime girmekle kalmaz, aynı zamanda bir anlam kazanacak biçimde gelişir. Bu mimari, sade olmayı yalnızca ilk biçimlere döndüğü için istemez; bu şekillerin işlevini zahiren bariz kılmak amacıyla onlara verdiği düzenle de "konuşmak" ister. Başta zaten sadeleştirme ve çıplak anıtsallıktan yana tavır koyan irade, yapıya pratikteki maksadının işaretini koyarak adeta iyice üsteler: İşleve fazladan bir işlev simgeselliği eklenir. Böylelikle inşa edenin iradesi hepimize bir hükmetme gücü gibi ve iş bitirici bir irade gibi gösterir kendini. Azametini sergileyen yapı, bununla hedefini ve anlamını da beyan eder. Biçimler oyunu bir *yarar*'ın hizmetindeyse, pratik değer de evrensel anlamda deşifre edilebilir bir dil olarak tanınmak istemektedir. Konuşan mimaride, yararlı olan kendini tüm bakışlara gösterir ve böylece *ortak fayda* için yararlı olduğunu ilan eder. Yapılarına doğrudan bir okunaklılık vermeye çalışan bu mimarlar, her binanın özel yararının, kamusal yararı oluşturan karşılıklı hizmetler sisteminin bir parçası olduğuna ikna etmek isterler bizi. Binanın maksadı ya da sahibinin mesleği kişisel bir husus olarak kalamaz. Bütün yurttaşları ilgilendiren bir şeydir bu; dolayısıyla da açıkça beyan edilmelidir. Bu konuşan mimarinin geveze bir mimariye dönüşme riskiyle karşı karşıya olduğunu görmek için, Lequeu'nün eserlerine bir göz atmak yeterlidir [Resim 25]. Burada söylem hem dogmatikleşir hem masalsılaşır: Simge iyiden iyiye alegorikleşir; amblem değeri olan figürler de beklenmedik bir biçimde yaşamaya başlayarak karma, şairane ve çoğu za-



25 Jean Jacques Lequeu (1757-1825'e doğru), *Ulusal Bir Sarayın Devletler Salonu'nun Simgesel Düzeni*, 1789.

man delice bir evren yaratırlar. Bir kez daha, geometri çılgın bir bitki örtüsü altında kaybolur.

Ebedi ilkelerin (Özgürlük, Eşitlik, Adalet, Vatan) önceliğini ilan etmek ve mecazi tezahürleriyle onları okunaklı kılmak – bu niyet, taşla ve anıtların kütlesel heybetiyle sınırlı değildir. Ama metafizik bir sürekliliğin maddi göstergelerinden, nihayet ortaya çıkarılıp açığa vurulan bir hakikatin dışsal belirtilerinden başka bir şey yoktur hâlâ. Bunların hükümranlıkları, ancak insanlar, bütün insan türü, coşkulu bir minnet atılımıyla ilkelere döndüğü anda tam hale gelir. Büyük amblemler, bütün hassas ruhları ve iyi niyetli tüm insanları kendilerine çağıran merkezler gibi sunulur: Anlamın yükünü asıl taşıyan, anıttan ziyade halk "desteği"dir. 1789 ruhu, putkırıcı tabiattaki aşırı talepkârlığıyla, insani olayı, yani eşit olduklarını kabul eden yurttaşların bayram ışığında buluşmasını ön plana çıkarmak için dekoru ortadan kaldırır ya da yalınlaştırır. Federasyon Bayramı 1790'da, 14 Temmuz'un yıldönümünde, Fransa'nın her yerinden ("aktif yurttaşları" arasından) gelen temsilcileri, bu vesileyle Champ-de-Mars'a dikilmiş olan bir Vatan Sunağı etrafında toplar. Toprak düzleme çalışmalarına toplumun her kesiminden kadın ve erkek yurttaşlar katılmıştır. O dönemin en iyi mimarlarından biri olan Cellerier üçlü bir zafer takı dikmiştir. Bastille, bir hışımla alt edilen karanlık merkez olmuştur; Vatan Sunağı, merkezdeki ışık işleviyle, zıt bir duygusal atılım olan şevke çağrıda bulunur: Anma töreninde simge yüceltilir. Kutsal, olumsuz büyüleyiciliğini ifa ettikten sonra, kendini olumlu veçhesiyle sunar. Mimar Ramée'nin bir dizi basamak sonrasında erişilen çok yüksek bir merkezi sunak yaptığı, 20 Eylül 1790 tarihindeki kara bayramın (Nancy'de ölenler dolayısıyla) düzenlemesi ise daha da tipiktir. Bu geçici düzen içinde ilerleyen bayraklar, orkestralar, korolar, toplar ve topluluklar bir gösteri meydana getirir – yaşayanların ebedi ilkelere itaat beyanında bulundukları kutsal bir eylem (hatta Michelet, işi "yeni din"den bahsetmeye kadar vardırır). İnsanları artık tek bir insanın, bir tiran ya da bir despotun keyfinin esiri kılmayan yeni bir tâbiiyetin ayin kurallarıdır bunlar: Bundan sonra hükmeden, herkeste insan tabiatını aydınlatıp ayakta tutan ve onu diğer insanlara bağlayan duygunun ve aklın gücüdür. Bu noktada, Devrim'in söz dağarcığı, tıpkı Aydınlanma felsefesininki gibi, kayda değer değişimlere uğramıştır: insanlık, özgür-

lük, vatan, Yüce Varlık... Fakat terminoloji ne olursa olsun ve yeni otorite ne kadar yükseğe konulursa konulsun, daima *katılımcı bir* tâbiiyet söz konusudur. Devrimci şenlik, insanın kendinden ayrı tuttuğu tanrısal bir güce saygısını gösterdiği törensel eylemdir. Vicdanların evrensel kendiliğindenliğinden doğacak olan şey, insana tapınma değil, her insanda bulunan bir *parça* tanrısallığa, artık belirleyici kuralı dışarıdan dayatılmayan bu gönül birliği temeline minnetini coşkuyla gösterme eylemidir. İnsan, kendisine yabancı olmayan, yine de kendisini aşan bir gücü; kendisinden hiçbir bakımdan ayrılmayan, önünde diz çökmesi gerekmeyen ve hizmeti ayrı bir sınıfın –din adamlarının– ayrıcalığı olmayan bir gücü kutsar. Herkes kendini ötekilerle eşit, yeni vahyin emanetçisi, yeni bir takdiri ilahinin faili hisseder. Kalabalıklar gönül birliği ederek bir araya gelince, her insanın içine işlemiş olan tanrısallık daha görünür biçimde ortaya çıkar; bireysel vicdanlara saçılmış olan en yüce nur, dirlik düzenlik sayesinde bölünmez bir aydınlık içinde erir ve böylelikle her şeyin ışık saçtığı kaynak şeklindeki canlı imgeyi *tekrar yaratır*.

İnsan yaşamı tanrısallığın bir parçası olduğu içindir ki, yaşayan insanlar tanrısallığı yaşam kılığında temsil etmek isterler. Eski otoritenin –İsa'nın, Meryem'in, azizlerin ve Fransa krallarının– heykellerini devrimci putkırıcılık ya alaşağı eder ya da kellelerini uçurur: Eski baskıcı yasanın, yukarıdaki sahtekârların ve zorbaların şart koştuğu yasanın amblemleri olarak cezalandırılır bu taşlar. Devrimci inanç bunların yerini dolduracak amblemler olarak kanlı canlı varlıklar ya da canlı nesneler seçer: Sunağa yerleştirilen fidanlar, çocuklar, tanrıça kılığına girmiş aktrisler.[1] Restorasyon döneminde Brüksel'e sürgüne gitmiş olan Louis David düzenlediği şenlikleri zikrettiği vakit, hafızasında su yüzüne çıkan imgeler, diriltilmiş antikçağın şatafatlı ve soylu süs eşyaları altındaki genç çehrelerdir: "Antikçağ arabalarına taht gibi kurulmuş Akıl ve Özgürlük, harikulade kadınlar, Beyefendi; bütün saflığıyla Grek çizgisi, etrafa çiçekler atan pelerinli güzel kızlar ve sonra, bütün bunlar arasında, Lebrun'ün, Méhul'ün, Rouget de Lisle'in marşları."

NOT

1. *1789'un mimarları*

İncelememizi o sıralar en cüretkâr mimarların göstermiş olduğu birkaç eğilimle (çoğu tamamen spekülatif) sınırlı tuttuk. Eksiksiz bir tablo çizme iddiasında olmadığımızı belirtmeye gerek yok. Günümüzde Ledoux'nun, Boullée'nin, Poyet'nin ve Lequeu'nün gördüğü haklı ilgi, Cellerier'yi, Bélanger'yi, Gondoin'ı, Gisors'u, De Wailly'yi, Brongniart'ı, Chalgrin'i, Victor-Louis'yi ve benzerlerini; ayrıca gerek kendi ülkelerinde gerek Rusya'da binalar yapmış büyük İtalyanları (Valadier, Quarenghi) ve de İngilizleri (John Nash, John Soane, James Wyatt) unutturmamalıdır. 1789'daki mimariyi "genel bir anlayış"a indirgemek de tehlikeli bir girişim: Rahatlıktan, saygınlıktan, zarafetten, kurallı anıtsallıktan söz etmek yetmez. Ustalıklı ve aşırı serbest çözümlere müsait ortak bir dil hüküm sürmektedir elbette: Tüm projeleri, tüm gerçekleştirilenleri yönlendiren saf bir gramer vardır adeta. Fakat çağdaşları tarafından "bilge" yerine konan mimarlarda bile, bir kuvvet düşkünlüğü, yalın azamet etkisi yaratma eğilimi, binanın dekoratif işlevini her şeye rağmen koruyan bir vakar, ana yapılardaki süssüz püssüz katılıkla iç mekânlardaki dekoratif lüks arasında bazen tuhaf bir bileşim görülmektedir: Süslemeleri azaltmaya yönelen bir ihtiyatlılık vardır, ama etkiyi daha da artırmak içindir bu. Dik yiv oluğu önceki devirden miras alınan kıvrıntılı biçimlerle aykırı bir diyalog kurar; ayrıca dekoratif arabesk de dallı budaklı çokluk görüntüsünü daha vurgulu bir simetriye uyma adına feda eder. Burmadal biçimli bezemeler daha basmakalıp, daha saplantılı motifler içerir; Pompei'nin, Palmyra'nın ya da Mısır'ın hatırasıyla dolu uçarılıkları, hem daha mesafeli hem daha soyut hale gelir... Ama egzotizm ya da geçmiş hayranı fantaziler (Wyatt'ın yeni-gotik yapımları) İngiltere'de ortaya çıkalı çok olmuştur...

1789'da girişilen birkaç çalışmayı ayırt edici değerlerinden ötürü kısaca zikretmek gerekirse, Atina'daki Propulaia'dan esinlenen Karl Langhans'm Berlin'de inşa ettiği Brandenburg Kapısı ile heykeltıraş Gottfried Schadow'un zafere koşan dört atlı savaş arabasını da sayarım. Ayrıca Washington kentinin büyütülmesi için Pierre Charles L'Enfant tarafından çizilmiş nazım imar planını da eklemek isterim [Resim 26]. İki örnekte de bir başkentin yapısı ve itibarı –hem gerçek hem simgesel– hedeflenmektedir.

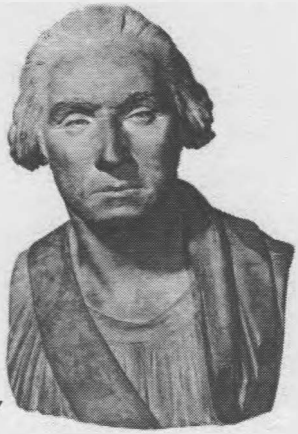


26 Pierre Charles L'Enfant (1754-1825), *ABD Hükümetinin Daimi Merkezi Olması Düşünülen Kentin Planı* (detay, 1791).

VIII

Ant: David

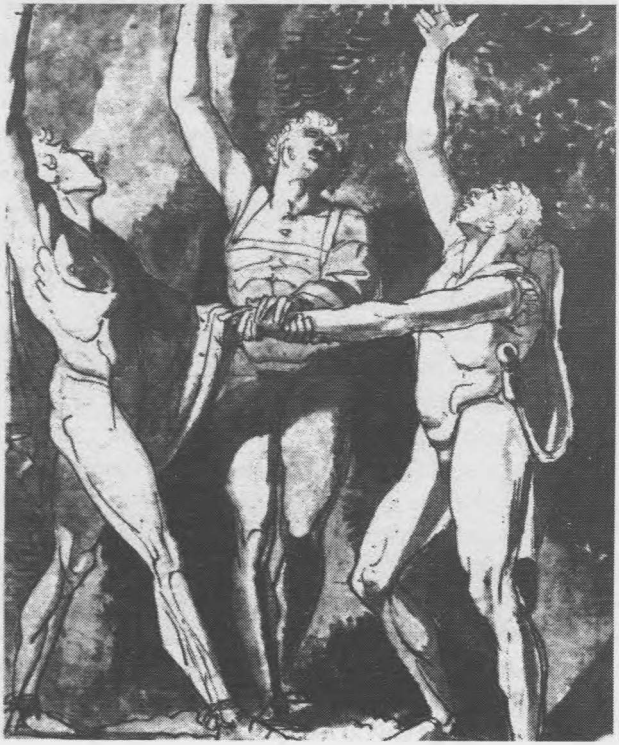
DEVRİMCİ ŞENLİK, duruma uygun bir dekor önünde toplandığında, kısa süren ama çığır açmak isteyen bir günün olayıdır: İz bırakmadan silinen, geçici bir göz kamaşması olan aristokratik şenlikten farkı budur. Devrimci şenlik temel atan bir eylem olarak gelişir; *kurucu* bir duygu birliğidir: Olduğu gibi kalmayan bir zamanın dalgası üzerinde parlayıp hemen dağılan köpük değil, zamanın akışının yerine getirmesi beklenen bir vaadin yuvası olacaktır. Zamanın (kısa zamanda aklın taleplerine uygun, yeni bir çağın I. Yıl'ıyla başlayan bir takvimle bölümlenmiş zamanın) geçişi kesintisiz bir bağlılık çizgisini çekmelidir. Ama o bir günlük kalabalığın ebedi ilkelerle karşılaşmasına damgasını vuran, insanların aralarında kurdukları ve yeni bir ittifakın çıkış noktası kabul edecekleri çözülmez bağa damgasını vuran anlamlı bir fiil olmalıdır. Bu fiil, ant içmedir. Tek amaca yönelik bir fiildir, dolu dolu bir dakikaya kaydolan kısa bir olaydır: Geleceği taahhüt altına alır ve o olmasa dağılıp gidecek enerjileri birbirine bağlar. Aristokratik şenlik baş döndürücü bir bolluk içinde yitip gitmekteydi; onu bin bir dağınık ateşle aydınlatan haz ise ancak bir an parladıktan sonra karanlığa ve unutuluşa gark olmaktaydı. Haz ile ant, bana taban tabana zıt gösterge anları gibi geliyor. Fakat andı sadece hazzın değil, Fransa krallarının *kutsanma ayinindeki* geleneksel törenin de karşıtı olarak görmek gerekir. Kurucu bir tören olan kutsanma ayini, yukarının müdahalesiyle, aşkın bir Tanrı namına, hükümdara iktidarının mistik simgelerini vermekteydi. Devrimci ant hükümranlığı yaratır – oysa hükümdar bunu Sema'dan *almaktaydı.* Ant metni telaffuz edildiği anda her bireyin tekil iradesi *genelleşir, genele mal olur*: Birlikte söylenen söz, her bireyin yaşa-



27

27 Jean Antoine Houdon (1741-1828), *George Washington*, 1785.

28 Johann Heinrich Füssli (1741-1825), *Üç İsviçrelinin Andı*.



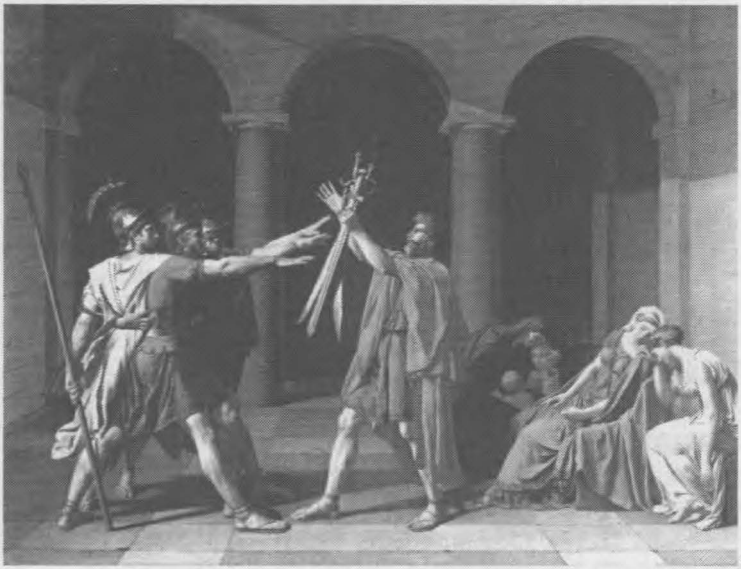
28

mının en derinlerinden yükselir; hem gayri şahsi hem de insani olan müstakbel yasa da kaynağını bu sözde bulacaktır.

1789 yılı büyük antlar yılıdır: George Washington'ın [Resim 27] ABD'nin kuruluşunda 30 Nisan'da Anayasa üzerine andı; soylular ve din adamları dışındaki halk temsilcilerinin Ulusal Meclis'i oluşturup ulus için bir anayasa hazırlamadan ayrılmamaya yemin ettikleri 20 Haziran tarihli Jeu de Paume Andı; ulusal muhafızların andı: "Tüm ulusal milisler komutanlarıyla ant içecektir (...) ve tüm birlikler, yani her rütbeden subaylar ve askerler, Ulus'a ve ulusun başı Kral'a en yüce ciddiyetle ant içecektir." Ertesi yıl, din adamlarının yurttaşlık vazifeleri uyarınca Ulus için ant içmeleri istenecektir. 14 Temmuz 1790'da, Autun Piskoposu Talleyrand'ın idaresindeki ayinden sonra, Federasyon Bayramı muazzam bir ant içme töreni olarak sürecektir. Çiftin birbirine sadakatiyle yurttaş sadakatini birleştirmek için, nikâhlar sık sık vatan sunağının önünde kıyılacaktır. Her bayrağın üzerindeki "Ya Özgürlük Ya Ölüm" şiarı da, içilmiş andı hatırlatacaktır.

Ant içme jesti, geleceği bir ânın coşkusu içinde eriten bir bedenin yaşadığı o gerilim, arkaik bir modele uygun bir biçimde yerine getirilir. Her ne kadar bir yandan bir gelecek kurmaktaysa da, diğer yandan uzak bir arketipi tekrarlar ve taklit eder. Onun temsilidir, yenilenmiş bir gerçekleşimidir: Ant içen kişinin kendini aktör konumunda bulması kaçınılmazdır; bir gelecek icat etmek için bile olsa, rolü ondan önce gelir. Dahası, üzerine ant içilen değerler *ebedi* diye bilindiklerinden, kurucu hareketle başlayan şey, unutulmuş bir hükümranlığın tekrarıdır sadece. 1789'da, tamamen yeni planlar üzerine "toptan bir yeniden inşa" (Barnave) amacıyla her şeyi yıkmaktan bahseden pek az insan vardı: En sık rastlanan sözcükler "yeniden canlanma" *(régénération)* ve "yenileştirip kurma" *(restauration)* idi. Yeni şeyler aramaktan ziyade unutulmuş kökeni bulmak istenir. (4 Ağustos gecesinden sonra, "Ulusal Meclis Kral XVI. Louis'nin Fransız özgürlüğünü dirilten kişi olduğunu törenle ilan eder".)

1779 ile 1781 arasında, J. H. Füssli Londra'da *Üç İsviçrelinin Andı* [Resim 28] adlı tablosunu yapar. Üçünü ortak bir harekette birleştirir: Ortada yatay olarak birleşen üç sol kol, tablonun merkezi düğümünü oluşturan el tutuşmasıyla son bulur; yukarı kaldırılan sağ kollar ve göğe çevrili bakışlar ise esere dikey istikametini verir.



29



30

29 Jacques Louis David (1748-1825), *Horatius'ların Andı.*

30 Jacques Louis David (1748-1825), *Sokrates'in Ölümü.*

Kloptstock hayranlığı burada kendini belli etmektedir: İnsan dayanışmasının hareketine –kendini aşma yönünde bir çabayı resmederken yine de *dejavu* duygusu verecek şekilde çizilmiş– kahramanca bir zarafet iklimi içinde koruyucu bir aşkınlık çağrısı eklenir. Nasıl ki ant içme hareketi önceki bir modeli tekrarlamaktaysa, ressamın üslubu da önceki bir sanatı tekrarlamaktadır: Michelangelo, Jules Romain, Marcantonio Raimondi.

Jacques Louis David *Horatius'ların Andı* (1784-85) ile bu temaya dönemin estetik ikliminin en güçlü ve en belirgin ifadesini verir [Resim 29]. Sahnedeki olay Roma'da, Cumhuriyet'in şafak vaktinde geçmektedir. Üç Horatius babalarının huzurunda Vatan'ı savunmak için ant içerler. Tablonun merkezi, bu kez, simgesel bir biçimde üç iradeyi birleştiren üç kılıcı kaldırmakta olan yaşlı Horatius'un sol elidir. Babanın bakışı kılıçların sapma doğrudur; oğullarının elleri de aynı noktaya doğru kalkmıştır; birleşmiş olan üç kılıç sapının üzerinden, evlatların bakışı babanın bakışıyla karşılaşır: Kardeşler arasındaki duygu birliğinin odağı, kılıçları onlara devreden babanın eliyle kutsadığı çatılmış silahlardır. Füssli'nin tablosunda göğe doğru kalkmış kollarla gösterilen dikey istikamet, şimdi sahnenin dekorunda kesintiler oluşturan hacimli Dor sütunlarıyla, özellikle de karşı karşıya yanlamasına duran mızrak ve kılıçlarla vurgulanmaktadır. Kutsallık savaşma görevindedir. (David daha uzak bir aşkınlığı ilke olarak reddettiğinden değil: Yüce Varlık şenliğinin düzenleyicisi olacağını ve 1787'de yaptığı tabloda, tam baldıran içme ânında görülen Sokrates'in parmağıyla göğü işaret ettiğini biliyoruz [Resim 30]. Kitlelerin silah altına alındığı ve ulusal orduların kurulduğu bir çağın şafağında, simgesel bir tiyatroyla temsil edilen Vatan için hani şu kadim "kendini feda etme" efsanesidir bu. Oğullarına değil de onlara emanet ettiği silahlara bakan baba, zafere, evlatlarının yaşamından fazla önem vermektedir. Oğullar ise, kendilerinden fazla, içtikleri anda bağlıdırlar artık. Kahramanlık hamlesi, baba elinin sadece dokunaklı metaforu olduğu bir *fikir* için, duygusal bağlılıkların ve doğal bağların aşılmasını icap ettirmektedir. *Horatius'ların Andı*'nda, duygusal bağlılıkların etkisinin de dışa vurulması gerekmekteydi – sırf kendilerini ölüme ya da zafere adamış savaşçılarla bunlar arasındaki mesafeyi göstermek için bile olsa. Sağdaki kadınlar, dayanılmaz kederin gücünü ifade etmektedir. Teatral

gösteri böyle tamamlanır: Kanlı bir görev uğruna kendi varlığını unutan gönüllü erkekliğin karşısına, ölüme karşı duramayan ve dehşete boyun eğen hassas kadınlık çıkarılır.

Kuşkusuz bu dokunaklı karşıtlığı *Jeu de Paume Andı*'nın büyük eskizlerinde bulmayız. David bu tabloda Horatius'ların jestini yeniler ve milletvekili kalabalığına aktarır: Bu sefer, kompozisyonun merkezinde duran, çatılmış silahlar değildir; yazılı bir şeydir, Jean-Sylvain Bailly'nin okuduğu bildirgedir. Bu esere ruhunu veren gerilimin daha soyut bir özü vardır: Katılımcıların her birinin bireysel görüntüsüyle bütünün hareketli birliği arasında oluşan gerilim. David tablosunu *düşünür*, ahenkli bir biçimde serpiştirdiği büyük dalgalarla oluşturur onu; bununla birlikte bu insan kitlesini bir kolektif portre değil, özel portrelerden oluşan bir bütün haline getirmek ister. Yegâne muhalif (Martin Dauch, Castellane'dan) sağ kıyıda oturmuş, kollarını göğsünde kavuşturmuştur (Versay Müzesi'ndeki eskiz) [Resim 31]. David'in onu –kınansın diye– görünür kılmış olması, bireysel vicdana yapılan göndermeyi kuvvetlendirir: Büyük kolektif atılım, öncelikle tek tek özel iradelerin kararıdır. *Jeu de Paume Andı*'nın bir başka eskizi katılımcıları –antik tarzda– atletik bir çıplaklıkla gösterir, fakat yüz hatlarını bir portre titizliğiyle belirginleştirir. İdeal olanla karakteristik olanın uzlaşması sorununu en canalıcı noktasında kavrarız. Çizimin netliğinde, jestin anlamlı saflığında, "anatomilerin" güzelliğinde bize kendini sunan, *ideal*'dir; ama soylu bir kendinden geçiş bütün diğer tutkuların yerini almış olsa da, bu çehreler, bireysel varoluşun *karakterler*'ini, taklitteki sadakatin ideal bir "tipe" indirgemeyi yasakladığı canlı bir tabiatın gayri nizamiliklerini sergilemektedir. David'in *Ant* hususunda çözmesi gereken soruna kıyasla, Napoléon'un *Kutsanma Ayini*'ndeki kompozisyon tuhaf bir biçimde kolay görünür: *Ant*'ın eskizlerinde hareketsiz olan tek bir şahsiyet vardır – iskemlesinde oturan muhalif. *Kutsanma Ayini*'ndeki tek hareket ise tacı tutan Napoléon'un ellerinin hareketidir.

1789 Salonu'nda[1] kendini gösteren büyük *Brütüs* tablosu, andın diğer yüzünü açığa vurur: Vatansever bağlılığının son sınırını gözler önüne serer [Resim 32]. Tablonun başlığının tamamını vermek gerek: *Başkonsül J. Brütüs, Tarquinialılarla birlik olup Roma özgürlüğüne karşı fesat düzenleyen iki oğlunu mahkûm ettirdikten sonra evine döndüğünde. Baltalı muhafızlar defnettirmesi için ona evlat-*





31 Jacques Louis David (1748-1825), *Jeu de Paume Andı*, 1791 (eskiz).

larının naaşlarını getirirken. Eserin anlamı hakkıyla çözülmek isteniyorsa, bu uzun ibareyi okumak şart. Bir trajedinin son ânı söz konusu. Alfieri'nin *I. Brütüs*'ünde perde kapanırken görülür bu sahne:

BRÜTÜS. *(...) ebedi,*
Artık elindeki bu kanı yıka, Roma.

COLLATINUS. *Ey insanüstü kudret!*

VALERIUS. *Roma'nın babası,*
Tanrı'sı Brütüs'tür...

HALK. *Roma'nın Tanrı'sı odur...*

BRÜTÜS. *Benim kadar mutsuz insan doğmamıştır daha.*

David, konusunu Titus-Livius'a ve Voltaire'e borçlu olduğu kadar, ünlü bir İtalyan'ın 1788'de George Washington'a ithaf ettiği bu trajediye de borçludur.[2] (Alfieri'nin trajedilerinin İtalyanca baskısı Paris'te, David'in tablosunu bitirdiği yıl olan 1789'da çıkar.) Bir başka şair, Chénier, *Jeu de Paume Andı* üzerine yazdığı güzellemede David'in tablosuna göndermede bulunacaktır: Edebiyatçılar için resim!

Ve babadan önce yurttaş olan başkonsül,
Hükmüyle baş başa dönüp evine
Ayakları dibinde onca sevdiği Roma'nın
Baktı yüreğiyle, görkemli ızdırabın tadına (...)

Her şey olup bitmiştir: Acılı ama katı yürekli baba ön planda, gölgede, tanrılaştırılmış vatanı simgeleyen heykelin, *Roma Tanrıçası*'nın dibinde oturmaktadır. Arkasından ışık gelen vatan amblemi bir totem görünümü alır ve Brütüs'le sahnenin arka tarafında baltalı muhafızların getirdiği kopuk vücudun arasında durur. Her şeyin rasyonel, alegorik ve dokunaklı bir söylemin icaplarına göre düzenlendiği kompozisyon, Brütüs için vatanın, evlatlarının yaşamından önce geldiğini gösterir bize. Üstün ve müthiş yaşam, gölgede ayırt edilen Roma heykelinde yoğunlaşır: Gencecik delikanlılar onun için kurban edilmiştir. İbrahim'in kurbanının Pagan Roma versiyonudur bu, yani babanın elini tutmak için bir meleğin gelmediği versiyonu. Yandan vurup cesedi aydınlatan ışık, aynı zamanda kadınlar üzerine de vurur: Anne perperişan bir hareketle doğrulmuştur; iki kızı ise ona sarılmış, biri de baygınlık geçirmektedir. Erkeksi vatan-



32 Jacques Louis David (1748-1825), *Baltalı Muhafızlar Brütüs'e Oğullarının Naaşlarını Getirirken*, 1789.

severlik ile kadınsı yoğun duyguların, kılı kıpırdamayan kararlılık ile gayri ihtiyari hareketin karşı karşıya geldiği bu eserde, David, ışıkları ve gölgeleri dramatik aykırılıkları kuvvetlendirecek şekilde paylaştırmıştır. Rokoko ustalarının etkisini koruduğu dönemlerde meylettiği "kıpır kıpır" ışıklardan kurtulmuştur; Caravaggio'nun izinden gidenlerde onu bir anlığına cezbetmiş olan gölge kütlelerinden vazgeçmiştir. Loş bölümdeki Brütüs, ilkelerine sadakatinin sonuçlarına katlanabilen ve yasayı çiğneyen kendi kanından bile olsa onu cezalandıran düşünceli iradenin enerjisini ifade etmektedir. Brütüs, oğullarını öldürterek, kendini ve soyunun geleceği olan erkekleri feda etmiştir. Elinde bir parşömen tutmaktadır; bunun infaz emri olup olmadığının bir önemi yok: Kalıcı olacak bir *kararın* kayıtlı olduğu bir sayfadır bu. Bu gizemli metin, sabır ve huzur dolu bir dünyayı temsil eden dikiş sepetiyle simgesel bir simetri içindedir: Tarihin trajikliği bir evin içine –Devrim gibi– akın eder ve mahremiyet değerleri, özel yaşam alışkanlıkları, ayrı ve korunaklı bir dünya oluşturmaz artık. Harikulade dikiş sepeti, masum mevcudiyetiyle (trajedinin aktörleri tarafından unutulan, sadece bizim gibi *şahitlere* sergilenen) sessiz bir kurbandır; demir makas her yerde mevcut zalimliği simgeleyen natürmorttur. Tablonun merkezindeki alanı işgal eder, yok hükmünde bir nesnedir, fakat tam da yok hükmünde olmasıyla dokunaklıdır: Duyarlı algımıza sunulur ve ressamın yüz çeviremediği "nesnel" evreni temsil eder. Ressam bu sepeti seyre dalar, bizi de onu seyretmeye zorlar; oysa asıl niyeti, beli bükülen insanın, alınyazısının da üstüne çıktığı manevi boyutu trajik yücelik ve dehşet yoluyla –bu Kantçı terimi özellikle kullanıyorum– şöyle bir göstermektir. Renkleri uyandıran ışığın altında, dolaysızlığın çeşitli veçheleri kendini gösterir: ceset, *şeyleştirilmiş* bedenin dolaysızlığı; çarpıntıyla yerinden sıçrama ya da düşünmeden bayılma kılığına bürünmüş yoğun duygular. Jean Leymarie çok doğru olarak dikkat çekmektedir: "*Horatiuslar*'da olduğu gibi, David biçim verme enerjisini erkek ve Corneille'vari gruplar üzerinde yoğunlaştırır; resimsel şefkatini de kadınlarla çocukların dokunaklı ve Racine'vari çağrışımına hasreder." Dolayısıyla desendeki ve çevre çizgisindeki güç, düşünülmüş eylemi duyarlılığa baskın çıkan kahraman şahsiyetinin tekrar çiziminde ön plandadır. Daha baştan savma çizilmiş gibi olmamaları için ve antikçağ modellerine kıyas-

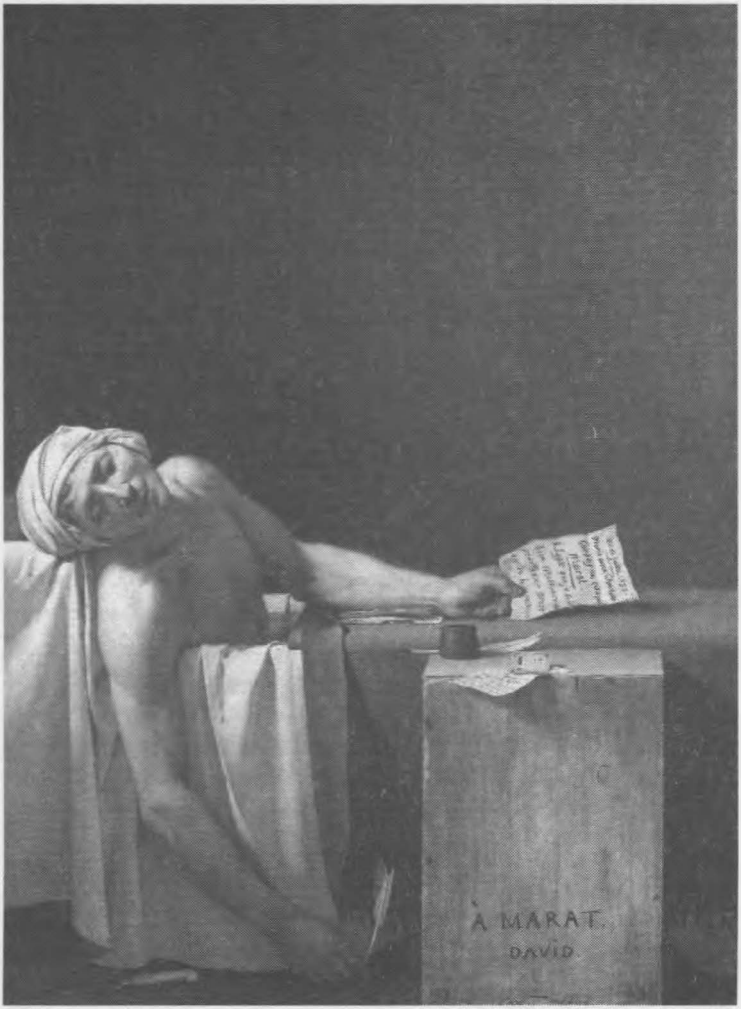
la en ufak bir borçluluk durumunun ortaya çıkmaması için, kadın grubu *rengin* daha geniş bir biçimde serpilmesini sağlar. "Resimsel" değerler böylece, kımıltısız kahramana vergi olan iradi azametin uzağındaki tutkulu şahsiyetlerle birleşir. Tablosundaki dengeyi mükemmel kurmuş olmasına rağmen, David'in iki zorunluluğu uzlaştırma durumunda kalmış olduğunu fark ederiz: Düşüncenin taleplerine bağlı olan çizim ile duyarlılığın hareketlerine bağlı olan nesnelerin rengi ve renksel maddesi.

David cesedi göstererek heyecan uyandırır. 18. yüzyıl boyunca tarih resmi cenaze sahnelerinden hiç vazgeçmemiş olmasına rağmen, bu dönem adeta ölümü tekrar keşfeder ve yeni bir duyguyla seyrine dalar. Eğilimlerden biri olan İskenderiye tarzı ve kadınsı eğilim uyarınca bu dönem, kozmosun unsurları içinde ve nefesleri arasında bir kaynaşmaya tekabül eden buğulu ve değişken bir ölümü temsil etmeye çabalar durur: Virginie'nin boğulması (yani Vernet'nin 1789'da, Prud'hon'un da daha sonraki bir dönemde kendilerini verecekleri konu), Chénier'nin *Genç Tarentine* şiiri, İngiliz resminin Ophelia'vari bazı zarif figürleri bunun en iyi örneklerini teşkil eder. Fakat o dönemdeki kahramansı ve erkeksi eğilim doğrultusunda, hükümran güzellikleriyle ölüme müphem bir cazibe katan atletik cesetler çoğalır. (David'in ve Füssli'nin tüm eserlerinin üzerinde belli belirsiz bir ölüseverlik gezinir.) Sanatçıların daha uygun bularak alenen belirttikleri niyetlerine göre ise, ölülerin güzelliği *La Parca*'nın* akıl sır ermez adaletsizliğini sanık sandalyesine oturtur; ama düşünceyi de kahramanların uğruna kendilerini feda ettikleri üstün hedefe yöneltir. Cansız beden böylelikle maddi dünyanın kıyısında kalakalır, oysa canlı iradesi onu anlaşılır bir ideale doğru taşımıştır. Kahramanın ruhu, hedeflediği ebedi şöhreti ele geçirmiştir. İzleyicinin gözü özsel olmayanla, cesetle karşı karşıya kalır, ama yansıyan ebediyet ışığı ona da vurmaktadır ve "ideal güzelin" kaidelerine göre görünür gözümüze. Önemli olan, kahramanlık eseridir, fakat ceset de çehre değiştirmiştir. Büyük cenaze marşları devridir artık: Gossec, Beethoven...

Brütüs'te ölüm dışarıdan gelir. Devrim'in şehitlerine ithaf edilen

* *La Parca*: İnsanların yaşam ipliğini büken, yumak yapan ve kesen üç cehennem tanrıçası (Nona, Decima ve Morta). *–ç.n.*

tablolarda ise peşinen kabul edilmiş ve aşılmış bir ölüm söz konusu olacaktır. Birey, ant içerek, daha baştan kişisel yaşamında ölmeye razı olmuştur: İnsanın özünün *–özgürlüğün–* tamamına erdiği bir erekselliğe boyun eğmiştir; fakat bunun bedeli özsel olmayan, yani özgürlük *–ya da ölüm–* olmayan her şeyin feda edilmesidir. Devrim şehitlerinin portreleri, özgür insanlar olarak içtikleri antların samimiliğini onları öldükleri yerde göstererek kanıtlar. Ölümleriyle özgürlüğü el sürülemez bir noktaya yerleştirmiş, tamamına erdirmişlerdir. Burada ressamın işi, özgürlüğün böyle bir ölümün görkemli *arka yüzü* olduğunu sezdirmektir. *Marat'nın Katledilmesi*'nde [Resim 33] Roma tablolarında da çokça yer tutan anlatı kaygısı yoğunlaşır: Marat elinde hâlâ Charlotte Corday'in mektubunu tutmaktadır; üzerinde eski takvimle yazılmış bir tarihi, 13 Temmuz 1793'ü, katil kadının adını, adresini, "Yurttaş Marat'ya" ibaresini ve şu yalan yakarmayı okuruz: "Yüce gönüllülüğünüzden yararlanmaya hakkım olması için hayli mutsuz olmam yeter." Küvetin yanındaki kasanın üzerinde de, kâğıt paranın yanında, Marat'nın "Bu parayı annenize verirsiniz..." yazılı pusulası okunmaktadır. Marat'nın iyiliğinin bu kanıtına karşılık yerde de kanlı mutfak bıçağı durmaktadır. Ama tabloyu okumaya, zorunlu olarak, kasanın sefil tahtası üzerinde karaltısı beliren, MARAT'YA, DAVID, İKİNCİ YIL yazılı ibareden başlarız; kime yönelik olduğunu belirten aldatıcı mektuptan daha güçlüdür bunun etkisi. Mektup, cevap, para ve bıçak, ani bir facianın belirtileri ve kalıntıları da olsalar, ressamın soyadının diğerinden azıcık ufak yazılı olduğu bu kısacık metin, kayıt, siyasi kahramanın soyadına kardeşçe ve simetrik bir biçimde cevap vermekte, bu ölüm sahnesini bir ebediyet anıtı mertebesine yükseltmektedir. Büyük Roma harfleriyle yazılmış ithaf, suikastın telaşlı anlarına tanıklık eden eşyalara ve işlek yazıya bir mezar taşı gibi karşılık verir ve zamanın menzili dışında bir ihtişam katar. İki yazma ânını birbirinden ayıran, Charlotte Corday'in mektubu ile David'in görkemli imzası arasındaki zaman dilimini hayal etmeye başlarız; bu ara, ölüm ve sanat çalışması tarafından doldurulmaktadır. Geriye bir tek katledilmiş Marat'yı *görmek* kalmaktadır, ama onu ancak bu iki metnin arasında görürüz: Onun Charlotte Corday'in 13 Temmuz 1793'te pusulasını verdiği kişi olmaktan çıkıp, David'in Devrim'in İkinci Yılı'nda cesedini ebedileştirdiği kişi haline geldiğini görürüz. Bu iki



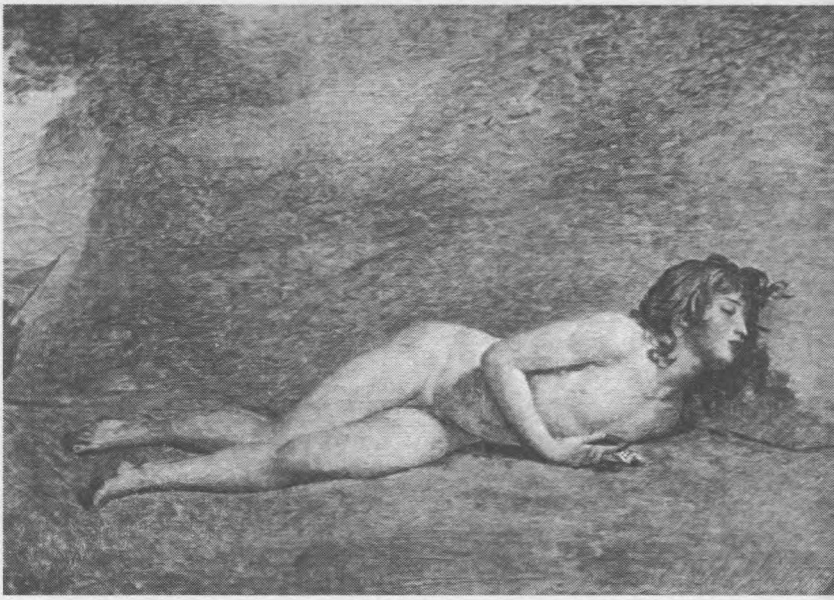
33 Jacques Louis David (1748-1825), *Marat'nın Katledilmesi*, 1793.

tarih arasında, zaman altüst olmuştur; yeni bir çağa girmiştir; başka bir kökene göre rakamlandırılmaktadır. Baudelaire gerçeklikle ideallik arasındaki bu gerilimi harikulade biçimde kavramıştır: "Facia önümüzdedir; en içler acısı dehşetiyle canlıdır; onu David'in şaheseri ve modern sanatın en büyük ilginçliklerinden biri haline getiren tuhaf bir hüner sayesinde, bayağı ya da alçak hiçbir şey yoktur bu resimde. Bu alışılmadık şiirde daha da şaşırtıcı olanı, son derece çabuk bir biçimde yapılmasıdır; çizimdeki güzelliği aklımıza getirince de kafamız adamakıllı karışmaktadır. Bu ancak güçlülere nasip olur ve maneviyatçılığın zaferidir: Tabiat kadar zalim olan bu tabloda idealin güzel kokusu vardır. Kutsal Ölüm'ün kanadının ucuyla bu kadar çabuk siliverdiği o çirkinlik neydi peki? Marat artık Apollon'a meydan okuyabilir; az önce Ölüm onu aşk dolu dudaklarıyla öptü ve şimdi başkalaşımının sükûneti içinde dinleniyor. Bu eserde hem yumuşak hem yüreğe işleyen bir şey var; o odanın soğuk havasında, o soğuk duvarlar üzerinde, o soğuk ve ölümcül küvetin etrafında, bir ruh uçuşuyor."

Tıpkı (Baudelaire'in "melodramatik" tarafını daha az sevdiği) *Brütüs*'te olduğu gibi burada da renk adeta bastırılmış ve idealin terk ettiği kısımlarda tutulmuştur; idealin yoğun tezahürleri ise aksesuarlar kısmındadır: Küvet üzerine konulmuş tezgâhı kaplayan yeşil örtü, işlenmemiş ağaçtan kasa, ince ışık değişimiyle gri duvar. Buna karşılık çehre değiştirmiş kahramanın temsilinde ön plana çıkan, plastik değerlerdir, çizimdir. Baudelaire'in sözünü yeniden kullanacak olursak, çizim burada "maneviyatçılığın" etkin unsurlarından biridir. Çizimle renk arasındaki gerilim olağanüstü bir etki yaratır – zira karşıt postülalar hükümran bir sanatla telafi edilir. Şeylerin mevcudiyetiyle düşünce boyutu birlikte var olur, ama zorlu bir ilişki vardır. Böyle bir başarıya ulaşmak için David'in, önce Boucher'nin pembe ve mavileriyle, sonra da Valentin'in gölgeleriyle büyülenmiş doğuştan bir renk ustası olması gerekirdi; saf çevre çizgisine düşkünlüğü de, ustalarının tavsiyeleriyle dayattıkları, sonra da kendisinin kabullendiği, Roma'da antikçağın, Il Domenichino'nun, Michelangelo'nun ve Raffaello'nun huzurunda sabırla doldurduğu çilenin meyvesiydi.

O bilge Pompeo Batoni tarafından halefi gösterildikten sonra bile David'de, ilkelerin ve "buruk fikrin" zorbalığını kendi kendine

zorla kabul ettirmiş olmasa, bir Géricault'nun ya da bir Delacroix'nın renk özgürlüğüyle tamamlanabilecek bir resim mizacı kalır. Büyük fırça darbeleriyle işlediği yaldızlı bir fonun ışıltısı içinde David'in nasıl bir özgürlüğe ulaşabildiğini saptayabilmek için, Avignon Müzesi'ndeki bitmemiş *Joseph Bara* tablosunu görmek gerekir [Resim 34]. Onda da Marat'nın cesedinin arkasındaki alanı kapatan ağırbaşlı düzlemi buluruz, fakat bu sefer yoğun bir renkli ışıltı vardır: Işıltılı boşluğun içine bırakılmış can çekişen adamın etrafında her tür "kostüm" etkisi ortadan kalkmış olduğundan, resmin yarattığı bu sıcak parıltıdadır Görkem. Vatanseverliğin fetişi olan üç renkli kokartı kalbine bastıran çıplak çocuk, antikçağdan kalma bir güzel oğlan, bir Endymion ya da bir Antinoüs'tür. Burada da çevre çizgisi, kahramanlık fikrine, ant içmiş ve sözüne sonuna kadar sadık kalmış kişinin kapandığı görkemli çıkışsızlığa bağlıdır. Çevre çizgisinin mükemmel *kapanış*'ı, sarsılmaz bir iradenin (ressamın ve dolayısıyla çizilen şahsiyetin iradesinin) dışavurumudur: *Belirleyici olan* çevre çizgisi, ahlaki kararlılığın simgesidir. Fakat çevre çizgisinin de *hafızası* vardır: Saygın ilkörneklere gönderme yapar. David'in Corneille'den çok Poussin'e borçlu olduğunu söylediği *Horatiuslar*, bir alçak-kabartma gibi de okunur; *Marat*'da Mantegna'dan bulanık izler bulunabilmiştir. Buradaki Poussin'cilik klasik trajediyle ve onun teamülleriyle bağlantı kurmak arzusundadır. Ve nasıl ki ant, gördüğümüz gibi, taahhüt altına giren kişiyi hazır bir role bürünmek zorunda bırakıyorsa, çevre çizgisi de, bir kez daha, önceki bir estetik evrene gönderme yapar: Günceli nostalji diliyle kuşatır. Kapsadığı mevcudiyet bir maziye doğru kaçar: Figüratif enerji marifetiyle şimdiki zamanımıza tutunan betimlenmiş nesne, eskiler ya da büyük İtalyan ustaları tarafından vaktiyle gerçekleştirilmiş hükümran bir temsilin yansımasını taşır içinde. Bir olayı resmeder, ama temsil işlevinin yanı başında bir de eskiyi çağrıştırma boyutu vardır. Kahramanın andına bağlılığını ifade etmek için, ressam estetik kaideye sadakatini sergileme lüzumunu hissetmektedir. Devrim'e bir tiyatro kazandırmak istemiş olan Marie-Joseph Chénier gibi şairler bunu böyle anlamaktadır: Racine trajedisinin biçimi, en düzgün dizeleri kurma kaygısı içinde birebir taklit edilir. 1789'da, Fransız sahnelerinde ilk kez bir Fransız kralını cani olarak gösteren *IX. Charles* oyununda olduğu gibi, sadece konu duruma uygundur. Akılcı gerek-



34



35

34 Jacques Louis David (1748-1825), *Joseph Bara*, 1794.

35 Jacques Louis David (1748-1825), *Zindancısının Portresi*.

çeler ileri sürme iddiasında olan tuhaf bir kalıntıdır bu: Trajedinin dönüp dolaşıp aynı şeyleri söylemeye mahkûm olduğu tespitinden kaçınılıyordu. Resimde olduğu gibi tiyatro eserlerinde de, Devrim, hayal gücünün aklın denetiminde kalmasını ve rehberliğini kabul etmesini istemiştir; akıl ise rokoko anlayışının etrafa saçmış olduğu çarpıtmaların, bitkinliklerin, dağınıklıkların, küçülmelerin ve parodilerin *berisinde* tekrar keşfettiği biçimlerden destek almaktaydı. Tarihin daha iyi aydınlattığı ikinci bir Rönesans'ı tam bir bilinç içinde yaşamak istemekteydi.[3] Sanatçı, hele hele ressam, *düşünmeyi* bilmelidir: Füssli gibi, Goethe gibi, David de durmadan bunu tekrarlar. Düşünmek de, sadece kompozisyon kurmak değildir, izleyiciye örnek eylemler önermektir – ki bu da örnek bir modelin üslubuna bağlı kılınan bir icrayla konunun örnekliğini iki katına çıkarmak demektir. Gördüğümüz gibi, David'deki resim mizacı, harikulade portrelerinde [Resim 35] son derece belirgin olan insan mevcudiyetinin anlamı ile nutuk çekme, topluma faydalı olma ve ahlak dersi verme gibi amaçlarla bileşime girer.[4] Büyük tarih tuvallerinin bazılarının falsosu olmasına rağmen, pek sevdiği belagat ve melodramatik mizansene karşın, en iyi anlarında, neredeyse istemeye istemeye, görünür olana tam da karşı konulmaz bir mutlağın hükmü altına soktuğu anda en yoğun mevcudiyeti verebilen bir kutsallık ve dehşet ressamı olmuştur. "Jakoben *pietà*'sı*" olan *Marat'nın Katledilmesi*, ölümün yalnızlığını harikulade anlatarak, bu yalnızlığı evrensel Terör ve Erdem buyruğuna uyan bir ruh birliğine dönüştürür.

NOTLAR

1. *1789 Salonu*

1789 Salonu'nun özel açılış günü için David, Artois Kontu (müstakbel X. Charles) için yaptığı *Pâris ve Hélène* tablosunu göndermişti sadece. Homeros'vari olmaktan ziyade İskenderiye okulunu andıran bu tuvalin yanına daha sonra Roma esinli bir eser –*Brütüs*– eklenecekti. İki tablo da arkeolojik anımsatmalarla dolup taşar, ama anlayış tuhaf bir biçimde buna karşıttır. Hiçbir içsel gerilimin müdahalesi görülmeyen*Pâris ve Hélène*'de [Resim 36] kadınsılık ön plandadır, *Brü-*

* *İt.* Çarmıhtan indirilen İsa'yı annesinin kucağında gösteren resim veya heykeller. – *ç.n.*

tüs'ünse esas verisi erkeksi kararlılıktır ve kadın grubunun hissettiği sınırsız acının gösterilmesiyle çok çarpıcı bir karşıtlık oluşturur. *Brütüs*, konusuyla, ailesinin ve çevresinin devrime karşı çıkmış olan üyelerine XVI. Louis'nin takınmış olduğu bağışlayıcı tavrın bir eleştirisi gibi görülebilmiştir. 1789 Salonu'ndaki pek az eser, bu büyük olayın izini taşır. Manzaralar ve yıkıntıların yanında, Hubert Robert, *Yıkılışının İlk Günlerinde Bastille* (bkz. Resim 2) adlı tablosunun eskizini sergiliyordu.

Aykırı niteliklerinden dolayı, sergilenen eserlerin bazılarının konularını burada hatırlatmak yararsız olmayacaktır. J.-M. Vien: *Kölelikten Kaçan Aşk* (tedbirsiz davranan bir kadın kafesi açar, Aşk uçup gider; bir başka kadın onu yakalamak için koşar); *Minerva'nın Sunağına Armağanlar Sunan Bir Anne*. F. A. Vincent: *Venüs Suretini Oluşturmak İçin Crotone'nin En Güzel Kızları Arasından Model Seçen Zeuksis*. Büyük La Grenée: *Apollon Kâhinine Danışan İskender*. Küçük La Grenée: *Kalypso Adası'na Atılan Telemakhos ve Mentor*; *Kız Kıyafetindeki Akhilleus'u Ulysses'in Tanıması*. J.-B. Regnault: *Çarmıhtan İndiriliş*; *Tufan'dan Bir Sahne*; Joseph Vernet *Virginie'nin Gemisinin Batışı*; *Fırtınanın Sonu*; *Gündoğumunda Balık Avı*. Élisabeth Vigée-Lebrun: *Hubert Robert'in Portresi* (bkz. Resim 3). Dumont: *Kral'ın Minyatür Portresi*; *Vien'in Portresi*, vb..

Salonların katalog koleksiyonu J. Guiffrey tarafından yayımlanmıştır (*Collection des livrets*, Paris, 1869-72, 42 cilt).

Pâris ve Hélène'deki antikçağ anımsatmaları üzerine, E. Coche de la Ferté ve F. Guey'nin makalesine başvurulabilir ("Analyse archéologique et psychologique d'un tableau de David", *Revue archéologique* içinde, 1950, c. II, s. 129-61, Ch. Picard'ın notlarıyla). David'in antikçağı örnek alan çok sayıda çizimi vardır; içlerinden bazıları Louvre Müzesi'nde muhafaza edilmektedir. Bkz. Jean Adhémar, *David. Naissance du génie d'un peintre* (David. Bir Ressamın Dehasının Doğuşu), Paris, 1953, özellikle de s. 39-45).

2. *Ducis'in tasviriyle* Brütüs

Shakespeare'in Fransız sahnesine çok serbest bir uyarlamasını yapan J. F. Ducis, "Fransız okulundan mutlu restoratör" Vien'e manzum bir mektup *(Épitre à Vien)* yazmıştır. Sadece Vien'in tabloları zikredilmemektedir; onun öğrencilerinin ve çağdaşlarının (Regnault, Taillasson, Vincent) ünlü tuvalleri de tasvir edilmektedir. Ducis, *Horatiuslar*, *Brütüs* ve *Sabin Kadınları* (1799) adlı eserlerini saydığı David'den uzun uzun söz eder. İşte *Brütüs*'ün tasviri:

Ey Brütüs! Ne biçim bir gösteri hazırlanıyor sen göresin diye!
Kan revan içinde iki vücut görüyorum, başları yok.
Demek oğulların yok artık! Ey bahtsız baba!
Kim emretti bu kötü ölümü peki?
Sen miydin? Yazık! Demek senin için daha değerliymiş Roma!
Olamadın hem konsül, hem baba.
Görüyorum kımıldamadığını, kaçırdığını gözlerini,
Sunağın yamacına ilişmiş, yaslanıyorsun tanrılarına.
Ölüm senin bağrında; ama, ey Tanrım, nasıl da çekici,
Tertemiz acılarını söylüyor kızların sana,



36 Jacques Louis David (1748-1825), *Pâris ile Hélène'in Aşkı*, 1789.

Ne kadar güzeller, saflıkları, gençlikleri ve gözyaşlarıyla (...)
Hadi, böyle ağlamayıp, gözyaşı döktürüyorsun bana.
Brütüs gözyaşı dökmez; acı çeker ve bu büyük adam
Roma'yı kurtarır kurtarmaz ölümsüzlere minnet duyar.
Ama sen, David, hiçbir şey yitirmemelisin coşkundan,
Ve bizzat kendine rakip olup, aşmalısın kendini.
Sanatın alevlenip zafere çağırınca seni,
Sezgidir konuşan sana, ve inanmak gerek ona.
Ne gelmez ki elinden dehanın! Yapar keyfince her şeyi:
Bilinmez çoğu zaman sırrı.
Sanattır işimiz; sezgi ise deha.
Bu yaratıcı ateşten, yaşamın bu ruhundan,
Ressamın şairin kor gibi gıdasından dolayı,
Yakıcıdır Michelangelo, Tasso ise tükenmiş.
Hisseden, gören, yargılayan, icat eden ve düzenleyen bu ateş,
Dinlenir bazen zahiri bir sükûnet içinde:
Ama uykudayken volkan, gürültüyle yarılır,
Ve atılıp parıldayan şaheser çıkar ortaya.

3. *Resmin canlandırılması*

Hakiki resmi tekrar canlandırma onurunu, kaidelere bağlı ve utangaç Joseph-Marie Vien'e vermek bazılarının hoşuna gitmekteydi. "Büyük insan, tabiatı özel olarak inceledikten sonra, öğrencilerine güzellik modeli olarak antik heykelleri, Raffaello, Jules Romain ya da Michelangelo'nun tablo ve mukavvalarını önerdi. Kendisi de İtalyan ekolünün ilkelerine bağlı olduğundan, yaptığı işler ve sunduğu model, öğrenciler için, bir *kural* oldu – teorisi ve gelişimiyle mükemmelliği hedefleyen bir kural. Vien, daha sonra David'in büyük başarıyla katetmiş olduğu yolu hazırlamaktan başka bir şey yapmamıştı; saygıdeğer yaşlı adamın kendisi de bunu bizzat kabul etmekteydi. Beni ziyaretiyle onurlandırdığı bir gün, resim sanatını canlandırmaya çalışarak vatana yapmış olduğu hizmetlerden söz ettim; tevazuyla bana şu cevabı verdi: *Ben kapıyı araladım. David de ardına kadar açtı*" (Alexandre Lenoir, *Observations scientifiques et critiques sur le génie...*, Paris, 1821, s. 259-62). Vien'i Akademi'ye kabul ettiren eser, *Oğlu İkaros'un Kanatlarını Bağlayan Daidalos* olmuştu. Vien bizim için, saf "XVI. Louis" üslubundaki alegorik sahnelerin unsurlarını ararken Yunan vazolarından, antikçağ alçak-kabartmalarından, Pompei ve Herculanum'daki keşiflerden esinlenen kişi olarak kalmaktadır. *Aşk Satan Kadın* adlı tablosu çok büyük bir başarı yakalamıştır. "Konusunu Homeros'tan aldığı birçok tablo yapmış, ama dehası asla şairin seviyesine ulaşamamıştır" (A. Lenoir, *a.g.e.*).

4. *David'in siyasi rolü*

David Konvansiyon'da yer almış, oyunu Kral'ın ölümünden yana kullanmış, Robespierre'i desteklemiş ve 9 Thermidor'dan sonra hapsedilmiştir. Akademilerin kapatılmasına katkıda bulunmuştur. Jacques Louis David'in Konvansiyon'daki rolü üzerine şu kaynaklara başvurulabilir: J. J. Guiffrey, "Louis David: Pièces diverses sur le rôle de cet artiste pendant la Révolution", *Nouvelles archives de l'art*

français, 1872, s. 414-28; D. L. Dowd: *Pageant Master of the Republic: Jacques Louis David and the French Revolution*, Lincoln, Nebraska, 1948; "The French Revolution and the Painters", *French Historical Studies*, c. I, no. 2, 1959, s. 127-48; James A. Leith, *The Idea of Art as Propaganda in France*, University of Toronto Romance Series, no. 8, University of Toronto Press, 1965 (harika bir kaynakçası var).

IX

Johann Heinrich Füssli

İNGİLTERE'DE DAVID'E YAKIN bir sanatçı aranırsa, son tarih tablosunu (*Didon'un Ölümü*) 1789'da yapmış olan baştan çıkarıcı Reynolds[1] olmayacaktır bu; modern savaşta gösterilen yararlılıkları ilk resmedenlerden biri olan usta ve kurallara saygılı Benjamin West de olmaz[2]; en yüksek şiirselliğe uygun kahramanlık sahneleri kurmak isteyen, ama özellikle şairane portre türünde –çehrelerin ince bir soyluluk, sevimlilik ve melankoli atmosferiyle çevrelendiği bu türde– Reynolds ile Gainsborough'a mirasçı çıkan Romney olur; portresi David'inki kadar ağırbaşlı değildir, kadınsı anlamda kibardır; bununla birlikte çocuk ya da bakire masumiyetinin etrafında bir nebze baş döndürücü bir sapkınlık havası estirmeyi de becerir. David'in asıl çağdaşı, Homeros ile Rousseau'nun yankı bulduğu ressam, dönemin tutkusunu ortaya döken insan, Johann Heinrich Füssli'dir. 1741'de Zürih'te doğmuştur, yani David'den yedi yaş büyüktür. 1770-80 yılları arasında ikisi de Roma'da eğitim görmüştür; David orada Valentin de Boulogne, Carracci'ler, Il Guercino, Guido, Caravaggio ve Poussin'i incelemiştir; tablo kompozisyonu sorunları üzerine düşünürken, çevre çizgisiyle ışık ve renk uyumunu sağlamaya uğraşıyordu. Füssli ise her şeyden önce çizimciydi; onun için renk sonra gelirdi; gözünde bir tek sanatçının önemi vardı, o da çizimindeki kesinlikten ve hayal gücü azametinden ötürü Michelangelo'ydu. Renk ile *disegno* (çizim, desen) arasındaki eski anlaşmazlıkta, tarafını çabucak seçmişti: Onu ilgilendiren, maddelerin, özlerin, ışık oyunlarının evreni değil, insan *davranışlarının* dramatik evreniydi. Burada Füssli ile David'i, Kuzeyli ve Latin iki dâhi olarak karşı karşıya getirmek (dönemlerinde yapıldığı gibi) anlamsız

olur. Elbette Füssli'nin Shakespeare'e, Milton'a ve Nibelung'lara derin bir düşkünlüğü vardı. Ama ona özelliğini veren, resim imgesinin edebi imgenin işlevini devralmasıydı. David tiyatro sahneleri resmeder; Füssli ise, oyun yazarlarından esinlendiğinde, oyuncuları ya da dansçıları gösterdiğinde bile, hem anlatısal hem zihinsel bir boyutta, gönül gözüyle keşif görüntüleri, destansı sahneler geliştirir. Yatay döşemeyi, yani David'de her şeyin akılcı bir tarzda üzerinde yükseldiği sahne zeminini ortadan kaldırır. Çizim ve tablo artık bir tiyatro sahnesinin hareketsiz temsili değildir; hiçbir "canlı tablo" onların yerini tutamaz, hiçbir oyuncu onların rolünü oynayamaz. Gönül gözüyle keşfedilen görüntüler, dikeyliğe ve gerçekmiş-gibiliğe bağımlılıktan kurtulur; bundan böyle izleyici ile kahraman ortak bir mekânda bulunmaz: İlişkileri hem mahremleşir, hem de tuhaflaşır.

David'in tablolarında bir fon vardır: Karşımızda duran mekân bir surla, sütunlarla, duvar kaplamasıyla *kapatılmıştır*. Kahramanlara hiçbir geri adım imkânı bırakılmamıştır: Hepsi sahne platosunu derinlemesine kapatan bir düzlemin önünde görünür bize. Füssli'nin bütün sanatı bu kapalılığa karşıdır; aksine derinliğin baş döndürücü açıklığını benimser: Kısaltımlar, yanlamasına perspektif oyunları, düşüşler ve havalanmalar, daima üzerine eğilen izleyicide, harekete sunulan inanılmaz sayıda istikametle zenginleşmiş bir evreni görme duygusuna yol açar. David, "efrizli" ya da "alçak-kabartmalı" kompozisyonuyla, katı antitezleriyle, birbirine aykırı gruplarıyla, Barok geleneğin düşkün olduğu oynak eksenler sisteminden koparken, Füssli, dışavurumsallığı artırma amacıyla Sistina'nın ve Jules Romain'in resim diline döner. O da kendi tarzında sanatını canlandırmak, yitirilmiş azamete tekrar kavuşmak istemektedir: Yenilikçilik ya da modernlik taslamaz. Roma'ya destansı yüceliğin değişmez bir ölçütünü aramaya gitmiştir – bulmuştur da. Füssli'nin kuramsal yazıları, Rönesans'taki kurallara ve büyük örneklere de Reynolds'ın akademik söylevlerine de aynı saygıyı gösterir: Başkaldıran "romantizm" davasını savunma hevesi hiç yoktur onda. Füssli, bizi tuhaflığı ve acayipliğiyle sarsan bir eseri, tepeden tırnağa *klasik* bir öğretiyle yapmaktadır.

İfade ettiği ideale sadık değil gibidir. Ama bu ideal, icaplarının bazılarıyla, Füssli'nin sık sık kullanmış olduğu her tür istismara ya

da aşırı uygulamaya elverişliydi. Nitekim yazılarında, ısrarla, *dışavurum* ve *karakter* haklarını talep etmiştir; nice zihne onca çekici gelen Winckelmann kuramına var gücüyle direnmiştir; bu kuram, huzuru, sükûneti, telaşsızlığı hakiki güzelliğin zorunlu koşulları haline getirmiş, çizgilerin ahengine ters olan tutku göstergelerini ise alt bir mertebeye indirmiştir. Füssli'ye göre, biçim talebiyle duygusal yoğunluğun sımsıkı bağlı göründüğü Yunan sanatının üstün özünü anlamamaktır bu. Yunanlar örneği, Michelangelo örneği, ona her yerde en yüksek anlatımsal enerji peşinde koşma izni vermektedir – tabii netliğin ve zarafetin, biçimsel anıtsallığın bundan tehlikeye düşmemesi koşuluyla. Sanat muazzam korkunçluklar sergileyebilir; fakat dehşet başladığında, durmayı da bilmelidir: Korku, tiksinti ve iğrenmeden ayrı, *temiz* kalmalıdır. Üslup asaleti, duygusal dışavurumsallık ile zihinsel –*mind* (zihin, akıl)– ilkenin ittifakı böyle kurtarılacaktır.

Aslında bu tutkulu dışavurumsallık arayışının dirilttiği, Michelangelo değil, Michelangelo'dan doğan manyerist akım olacaktır. Füssli'nin en üst düzeydeki hayal gücü, kahramanın suretini atletik bir kas yapısının en şiddetli eylemi içinde geliştirir; jest uçsuz bucaksız bir mekânı kaplar; erkek yaratık daima marifetinin sınırında görünür. Çabanın son raddesindeki o bedenlerin *dile getirdikleri*, suç ve ihlaldir. Buna karşılık, dişi yaratıklar Füssli'nin kaleminde fazladan bir dişilik kazanırlar. Uzanır, incelir, raks eden bir kanatlanmaya geçerler, ya da kendilerini ölümcül bir bitkinliğe bırakırlar. Onları var eden düş, kâh hava perisinin ufak tefek zarifliklerini, kâh tanrının devasa endamını verir onlara. Doğaüstü bir ayağı yerden kesilme olayı ya da doğaüstü bir yerçekimi dikkati çeker. Dolayısıyla buradaki dışavurum iradesi, bedenlerin başkalaşımını barındırdıkları enerji ya da bitkinlikle orantılı olarak gerçekleştiren şeydir aslında başından beri [Resim 37]. Füssli'de karakter ve dışavurum, mimiklere kaydolmadan önce jestlerde bir aşırılıkla gelişir: Ortak gerçeklik zemininde değil de çizimin kurgusal mekânında sahnelenen, hayali bir duygusal doruğa tanık oluruz. Abartma, bu eserde, aslına benzerliğin teamüllerinden tam bir kopuşun sonucudur. Füssli'nin çizip resmettiği şey, büyük edebi eserlerin okunmasıyla canlanan *yoğunluk* duygusunun plastik düzleme aktarılmış biçimidir. Bu anlamda, gerçekten tarih resminin sürdürücüsüdür (Da-



37 Johann Heinrich Füssli (1741-1825), *Tan Vakti Yalnızlığı* (Lycidas).

vid ve öğrencileri gibi, günlük yaşamdan sahneler sergileyen resmi sadece horgörür): Ama resimleme sanatının tüm özgürlüklerini tarih resmine de taşır. Psikolojik etkiyi dert edip kendi de saplantılı motiflerini inatla tekrarlayan bir hayalciliğin esiri olan Füssli, tarih resminin önemsediği "kostümlerin" doğruluğunu önemsemez. David gibi Roma koltuklarının biçimini arkeolojiden öğrenmeye çalışacak biri de değildir: Kişilerini keyfince giydirir, soyar, bazen *moda*'nın telkinlerine kulak verir ve antikçağa ait bir dramı Soane ya da Adam tarafından çizilmiş olabilecek bir dekora yerleştirir.

Gerçekte Füssli, esas harekete geçirici etkiyi edebiyattan beklemektedir: Elde kalem, okunmuş eserle oynar kendi kendine; destansı ya da dramatik sözün ele gelmeyen barizliğini ateşli bir çizgiyle geliştirir. Daha sonra Delacroix'nın da yapacağı gibi, her şeyi göze alarak şiirin yasasına boyun eğer. Füssli Boydell'in Shakespeare Gallery'siyle (1786'dan itibaren) seve seve işbirliğine girer; 1790'dan sonra ise asıl büyük projesi, tek başına yaratacağı ve ancak 1800'de bitirebileceği bir Milton Gallery olacaktır.

Lessing *Laocoon*'da edebiyata eylemi *(Handlung)*, güzel sanatlara da biçimin sakin gücünü *(ruhende Gestaltung)* vermiştir; edebiyatın alanı ardışıklıktır, güzel sanatlar ise eşzamanlılıkta hüküm sürer. Füssli, trajedi şairlerinin ve büyük destanların kendisine esinledikleri sahnelerdeki şiirsel eylemden hiçbir şey yitirmek istemez her halükârda; eylemin boydan boya katettiği ya da bazen korkunç bir elikulağındalıkla kavranan şiddet anları çizer. Bir anlatma sabırsızlığıyla, figürlerine edebi imgenin sonsuz hareketliliğini vermek için eşzamanlılıktan kaçmaya yönelir Füssli. Dramatik etki, güncel noktadan yola çıkarak zamanın bütün istikametlerinde yayılır adeta. Bir geçmiş ve bir gelecek sezdirilir: Çoğu zaman dehşet verici tabiattadırlar. Karşımızdaki sahneyi aydınlatan, iki karanlık an arasında çakmış bir şimşektir.

Dolayısıyla bütün eserleri hayal gücünün ürünüdür – aralarında bulunan bir iki portre bile. Stubbs'taki, ayrıntı noktasında kılı kırk yara yara tuhaflığa erişen natüralist kesinliği Füssli'de bulamayız. Stubbs'un, kabahate ve mutsuzluğa sevk edecek derecede cenneti andıran yemyeşil bir bitki âlemiyle çevrili harikulade *Fayton*'u [Resim 38], bizi romanın bölgesine sürüklemeye hazırdır. Füssli tıpkı bir Gainsborough'un (1788'de ölmüştür; başlıca eserleri 1789'da bü-



38 George Stubbs (1724-1806), *Fayton.*

yük bir sergiyle takdim edilecektir) doğruculuğunu ve toprağa sadakatini küçümsediği gibi, bu gerçekçi kaynağı da küçümser. Raeburn ya da Romney gibi sosyete vakanüvisi değildir; kaldı ki onların renk ustalığından ve model karşısındaki o övmeye hazır uysallıklarından da uzaktır. *Seçkin portre* imparatorluğunu, 1789'da yirmi yaşında olan ve sosyeteye derhal kendini kabul ettiren Lawrence'a bırakır (1792'de yirmi üç yaşında kralın ressamı olacaktır)... İnsanın yazgısının iyilikle kötülük tarafından çekiştirildiği büyük trajik masalların bölgesine çıkmadıkça rahat soluk alamaz. Fransız Devrimi'nin çağdaş tarihe kaydettiği faciayı Füssli, kendi tarzına uygun olarak, efsanevi bir tarih içinde ve muhayyel boyutta yaşar. Ateşli bir Rousseau okuru olarak, uygarlığın ilerlemeleriyle orantılı bir biçimde kötülüğün de ilerlediğine kanaat getirmiştir; Goya gibi, Aydınlanma idealini savunmak ister; ama düşman güçle yüz yüze gelince, onun kendini kütlesel simgelerle ifade etmesine ses çıkarmaz. Böylelikle dışarı çıkarıp kovmak istediği kötülük eseri büyüler onu. Milton'ın Şeytanı'nın güzelliğini kabul eder. *Kâbus*'u (1782) İngiltere'nin üzerine çöken huzursuzluğu alegorik olarak kınamak için yapmışsa da, bu tabloda özellikle, karabasan gören bir kadının ölümcül vecdini çizmiştir: Bu dehşet sahnesinden aldığımız tuhaf haz, bizi de gizlice kötülüğe suç ortağı eder. Büyük bir manevi maksadın yön verdiği, fakat ruh âleminin karanlık bölgelerinden de haberdar olmak isteyen bir sanatın harikulade tehlikeleridir bunlar: Belki de akıldan çok buralarda dolaşacaktır. Delilik gibi bir güç girer araya, gündüz bilincinin ilk baştaki niyetini bozacak bir uğursuzluk yayılır: Füssli, amansız bir mukadderatın kol gezdiği –Sade'ın icat ettiği alana benzer– bir zalimlik ülkesinde yolunu kaybeder. Uzun cübbelerle yarı yarıya örtünmüş bitkin kurbanlar dolaşır orada, ama zalim kadınla da karşılaşılır: Edepsiz imparatoriçeler olabilecek, yukarıdan bakan ya da kur yapan, göğsü açık ve saçları değerli bir maden gibi işlenmiş Walkyrie'ler.* Füssli'nin bazı hayallerindeki kurban kadın, George dönemi İngilteresi'nin Doğu'dan getirtilmiş zenginliklerinin çarpık bir yansımasının ayırt edilebildiği tuhaf bir lüksle çevrili, haşmetli ve sapkın bir cellada dönüşür [Resim 39].

* Kuzey Avrupa mitolojisinde savaş meydanında kimin canının alınacağına karar veren doğaüstü kadın figürü. *–ç.n.*



39 Johann Heinrich Füssli (1741-1825), *Oturan Kadın*, 1790.

Shakespeare ya da Milton'ı, Ariosto ya da Wieland'ı resimlemek için dizginsiz hayal gücünün, Michelangelo hatıralarının, antikçağ, Cermen ve ortaçağ temalarının bileşime girdiği acayip ve baş döndürücü bir evren oluşur böylece. Bu sanatın en az çekici tarafı mutlak anakronizm değildir. Böyle bir eserin örnek niteliği, gönüllülük ile gönülsüzlük, (*Sturm und Drang*'ın enerjisini andıran) duygusal enerji ile kötülüğün soğuk tuhaflığı arasındaki istikrarsız karışımda bulunmaktadır. Edebiyattan gelen, yazarların da tadına varmış olduğu bu eser, bir Beckford'un, bir Lewis'in ya da Ann Radcliffe'in fantastik ve gececil edebiyatına şaşılacak derecede benzer (gerçi Füssli'nin pek önemsemediği yazarlardır bunlar). Onun istediği epik bir ressam olmaktı, rüya-perest bir sanatçı değil. Füssli'nin yazılarında, düş lehine ancak kaçamak bir-iki söz bulunur. Onda düşün ileri geri konuşmaktan değil, kendini rüyalardan daha güçlü zanneden bir teyakkuza rağmen içsel bir zorunluluktan doğduğunun kanıtıdır bu.

Bu yüzyıl sonunun ayırt edici yönlerinden biri keşfedilir burada: Gücünün bilincinde, ayrıcalıklarından emin olan akıl, biraz daha enerji takviyesi istediği duygu ve tutku gibi güçlere kucak açar. Böylelikle insanı, iyiliğin ışığı ve zekânın berraklığı içinde birleştireceğine inanır. Her şeyi ışığa dönüştürebileceğini zanneder. Fakat arzuya tüm haklarını teslim etmiş olduğundan, o zamana kadar dışlamış olduğu bir gölge ve düş payıyla büyümüş olduğunu fark eder birden. Gündüzle gecenin ayrım çizgisi bir iç sınır haline gelir; yakında da düşünce bunu uzun bir sorgulamaya konu edecektir. Sanat artık tam anlamıyla berrak bir iradenin eseri değildir; karanlıktan da kocaman bir payla genişlemiş bir bilincin bağrında, sanat çalışması kendini gölgeye emanet eden maceralı bir arayış haline gelir: İmgelerle dönecektir oradan, kendilerini gün ışığının berraklığında göstererek kökenlerinin izlerini silinmez bir biçimde koruyacak tuhaf kenar çizgileri olan imgelerle.

Tabiatın özel durumlarının ayrıntısını taklit etmeyi reddeden ve kendini trajik masalın akıl ermez genelliğine adayan sanatçı, yine de bizi yeni bir özel durumla karşı karşıya bırakmaktan kaçınamaz – bireyin özel durumuyla, kişisel rüyasının ve acısının özel durumuyla. Bu sanat böylece öznel bir idealizm boyutunda gelişir: Arka planında karanlıklar olan zihinsel bir gösteri, ayrı bir dünya icat eder. Klasik aklm sözcüsü Goethe, inanmayacaktır buna, ama kendi göl-

gelerinden kurtulmak için Füssli'ninkiyle yakınlıklar arz eden bir cehennem başkenti (*pandémonium*) inşa etmek zorunda kalacaktır... Bunun tam karşısında, Winckelmann'ın etkisi ve Goethe'nin teorik himayesiyle, başka sanatçılar bir gündüz idealizmi tecrübesine kalkışacaklardır. Bununla birlikte, dikkatli bir gözlemci, Füssli'nin ateşli ve tamamlanmamış sanatıyla radikal yeni-klasikçilik arasında bazı temas noktaları tespit edecektir: Karşılaşma geceyle gündüzün bir ara bölgesinde; günbatımını ya da ayı hatırlatan soğuk bir ışıkta; dinmiş aydınlığın, aydınlattığı şeyi sabitlemek yerine, bir aşk okşayışına, sıcaklık vermeyen bir şefkate dönüştüğü bölgede gerçekleşir. Karşılaşma Endymion* burcunda olur.

NOTLAR

1. *Reynolds ve Michelangelo, ya da eski bir sanat çığırını sürdürenlerin alçakgönüllülüğü*

Reynolds'ın on beşinci ve son *Resim Üzerine Söylev*'i (Aralık 1790), resim sanatının aşılmamış ustası olarak takdim ettiği Michelangelo'ya bir övgüdür. Reynolds'ın gözünde Michelangelo, "dünyada görülmüş en yüce örnek olan" o hayal gücünün marifetiyle sanatı "ani bir olgunluğa" taşımıştır. Kıyaslanacak olursa, "sonra gelip onu taklit etmiş olanlar" daha zayıf sanatçılardır. "Sanatımızın, belki de bütün sanatların, ast sayılabilecek kısımlarının yavaş ve tedrici bir büyümeyle geliştiğini, muhayyilenin doğal diriliğine bağımlı olan kısımlarınınsa çoğu zaman bütün güzellikleriyle birden fışkırdıklarını gözlemlemekle yetineceğim. Muhtemelen Homeros, daha kesin olarak da Shakespeare, bunun dikkat çekici örnekleridir. Sanatımızın şiirsel yanına en çok vâkıf olan Michelangelo'dur; ona muhayyilenin bilinmeyen bölgelerinde keşifler yaptıran cesur ruh, yenilikten büyülenen ve keşiflerinin başarısıyla coşan bu ruh, onu kamçılayacak ve bu yolda onun kadar enerjisi olmayan haleflerinin aşma gücünü gösteremedikleri sınırların ötesine itecekti.

"(...) Bu büyük sanatı anlamaya çalışacaksak, sanatın keşfedildiği zamanda yaşamış ve ruhları çocukluklarından beri bu üsluba alışkın ve onu anadilleri gibi öğrenmiş olanlardan daha güç koşullarda çalıştığımızı kabul etmek gerekir. Unutmaları gereken hiçbir çapsız üslup yoktu önlerinde; ne onları bunu kabul etmeye hazırlayacak teşviklere ihtiyaçları, ne de bir ilke tahlilinin onlara bunun doğrulu-

* Efsaneye göre Zeus tarafından kendisine dilediği yaşam biçimini seçme hakkı verilince hiç yaşlanmadan sonsuz ve ölümsüz bir uykuya dalmayı seçen çoban. –*ç.n.*



40 Joshua Reynolds (1723-92), *Didon'un Ölümü*.

ğunu ispatlamasına gerek vardı. Bugün bizim, ölü bir dili öğrenmek için kullandığımız yöntemlere benzer, gramerlere ve sözlüklere başvurmamız gerekmektedir. Onlar bunu alışkanlık icabı, belki de buyruklarla olabilenden iyi öğreniyorlardı.

"Bir dile benzettiğim, şiirsel bir biçimde ifade edilirse de tanrıların dili diye adlandırılması caiz olan Michelangelo üslubu, bizim içimizde 16. yüzyıldaki gibi canlı değildir artık" (*Discours sur la Peinture*, çev. Louis Dimier, Paris, 1909, s. 255-73).

Gerçekte, Reynolds'ın sanatı, gerçek bir renkçi mizacıyla desteklenen, açıklamalı bir eklektizmdir. 1789 tarihli *Didon'un Ölümü* tablosu (St. James Sarayı, Londra [Resim 40]) Correggio'nun cazibesiyle Venedik'in rengini iç içe geçirmek ister. Edgar Wind, Didon'un duruşunun neredeyse "birebir" Jules Romain'in bir takipçisinin Té Sarayı'nın tavanında temsil etmiş olduğu uyuyan Psykhe'nin duruşundan alındığını göstermiştir ("Borrowed Attitudes in Reynolds and Hogarth", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1938-39, II, s. 182-5).

2. *Amerikalı ressamlar*

Yeni kıta doğumlu olan Benjamin West ve John Singleton Copley asıl kariyerlerini İngiltere'de yapmışlardır. West, gördüğümüz gibi, ün kazanmış ve Reynolds'tan sonra Kraliyet Akademisi'nin başına geçmiştir. Güncelliğe önem verip konu olarak yakın zamanın olaylarını seçerek tarih resminin yenilenmesine katkıda bulunurlar. Böylece imparatorluk dönemindeki ilk Fransız ressamlarına giden yolu hazırlarlar. Bu bakımdan, öncü işlevi görürler. VI. Yıl'da, Milizia çevirmeni General Pommereul, "devrimin mucizelerinin ve (Fransız ordularının) yarattığı harikaların" henüz "ne ressamını ne gravürcüsünü" bulmuş olmasına hayıflanır. "Aşırı iftiraya uğramış bir devrim hakkında Avrupa'nın fikirlerini düzeltmek" amacıyla sanatın bir eğitim ve propaganda aracına dönüşmesini diler. Bu konuda bkz. Edgar Wind, "The Revolution of History Painting", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, II, 1938-39, s. 116-27).

Charles Wilson Peale ve Gilbert Stuart, ABD'de portre çalışmalarına başlamadan önce Londra'da West'in öğrencisi olmuşlardır. Peale 1789'da, hâlâ en karakteristik eserlerinden biri olan Benjamin Franklin'in portresini yapar. (Bkz. Charles Coleman Sellers, "Portraits and Miniatures by Charles Wilson Peale", *Transactions of the American Philosophical Society*, yeni koleksiyon, 1. bölüm, Haziran 1952, s. 1-369.) Büyük adamın sol eline yerleştirilmiş kâğıt yaprağında, yıldırım ve iletken nesneler üzerine ünlü metinlerinden biri bulunmaktadır. Gerçekte, 1789'da, Franklin siyah kölelerin özgürleşmesi için uğraş veriyordu ve *Pennsylvania Köleliği Kaldırmayı ve Yasalara Aykırı Olarak Boyunduruk Altında Tutulan Özgür Zencilerin Azat Edilmesini Destekleme Derneği'nden Kamuoyuna Duyuru*'ya imza atacaktı.

X

Roma ve Yeni-Klasik

VENEDİK'TE rokoko ironik ve melankolik bir günbatımıyla sönerken Roma, 1789'da, "Ampir/İmparatorluk Üslubu" diye adlandırılmasında mutabık kalınan akımla tamamına erecek bir sanat öğreti ve pratiğinin hazırlandığına tanık olur. Aslında, İngiltere, Almanya, İtalya kadar Fransa'da da yayılacak olan bir Avrupa üslubu söz konusudur.

Roma, bu 1789 yılında, hiç olmadığı kadar kozmopolittir. İlk Fransız göçmenlerine orada rastlanır: Kralın teyzeleri, maiyeti, Madam Vigée-Lebrun, aynı zamanda matrak bir şair de olan Fransa temsilcisi Kardinal De Bernis tarafından ağırlanır. Ama Devrim'e sempati duyan, franmasonlarla bağlantıları yüzünden Papalık polisinin yakından izlediği ve tedirgin ettiği genç Fransız sanatçıları da bulunmaktadır. Napoléon'un müstakbel mimarı ile dekoratörü, Percier ile Fontaine, 1789'da Roma'dadırlar. Percier Akademi tarafından Traianus sütunlarının ölçüm çalışmasını yapmakla görevlendirilmiştir; Fontaine ile birlikte Napoli ve Pompei'den bir motif derlemesi yapar: Çok sayıda "Etrüsk" unsurunun sızacağı dekorasyon dağarcığım orada oluşturur. Heykelci Chinard Roma'dan 1789'da ayrılır, 1791'de de geri döner. Quatremère de Quincy gelip uzun süre bu şehirde kalır: *Mimarlık Sözlüğü*'ndeki Canova biyografisinde, Raffaello üzerine incelemelerinde bunu hatırlayacaktır. Flaxman, Wedgwood'la uzun zaman işbirliği yaptıktan sonra, 1787'de İtalya'ya gelmiştir. Roma'da temel direği Gavin Hamilton olan bir İngiliz grubu bulacaktır. Tarama desenle uğraşan Gagnereaux ile kuşkusuz tanışacaktır. Canova, *Psykhe*'sine ve *XIII. Clémens'in Mozolesi*'ne çalışmaktadır. Angelika Kaufmann'ın salonu herkese açıktır. Portre-

sini yaptığı Goethe kısa süre önce Almanya'ya dönmüştür. Wilhelm Tischbein, Roma'da yıllarca kaldıktan sonra Napoli'ye yerleşir. 1789 Büyük Ödülü'nün sahibi Girodet 1790 başında Roma'ya gelecektir: *Endymion* [Resim 41] ve *Hippokrates'in Artakserkses'in Armağanlarını Reddetmesi* tablolarını burada yapacaktır. Son gelen Carstens, Eylül 1792'de Roma muhitinde boy gösterir.

Bu sanatçılar, bu kuramcılar, Winckelmann ile Mengs'i tutkulu bir biçimde okumaktadırlar. Onlara hayat veren şevkle beraber bir düşünce çabası da gelişmektedir: Antikçağa –Yunan heykelciliğine, vazo desenlerine, Roma mimarisine– dönerler; Mantegna'ya, Raffaello'ya, Michelangelo'ya, Correggio'ya dönerler. Ama bu dönüş onlar için bir zevk kaprisi, fevri bir tercih değildir; akla dayalı bir karar, derinlemesine düşünülmüş bir seçimdir. Duyumsanabilir değerlerin ve yüzeysel mutlulukların taşkınlığının damgasını vurduğu bir asırdan sonra, bu sanatçı ve kuramcıların kendilerine biçtikleri görev sanatı tekrar düşüncenin otoritesi altına sokmaktır. Barokun dramatik zenginliğinde, rokokodaki incelik savurganlığında, ruhun izini teşhis edemiyorlardır artık: Onların gözünde, ruhsuz ve bulanık bir hazzı tahrik eden araçlardan ibarettir bunlar. Bunun sonucu olarak da "yapmacıklı tarz"ın *(manière)* ve özentilerin ölümcül cazibelerinden uzak durmak isterler; bunlarda tek gördükleri güçten düşmedir. Hep beraber hem sadeliği hem diriliği tekrar bulmak ve aşırı süs esiri olmuş ruhu kurtarmak için de tabiata, ideale, genç asırların sanatına yönelme çağrısında bulunurlar. Baroku ve rokokoyu hakikati kendilerinden koca bir yanılsamalar ormanıyla uzak tutmuş olmakla itham ederler ve o hakikati tekrar ele geçirmeye uğraşırlar. Armida'nın* bahçesinden çıkmak isterler. 18. yüzyıl sonunda nice yazarın tanıklık ettiği o tatsız yorgunluğu üzerlerinden atabilecekler midir? Yeni enerji kaynaklarına hepsinin erişemeyeceğini kabul etmek gerek: Çoğu için bu yol, ikinci bir Rönesans'a yöneltmediği gibi, yoksullaşmış, sönük ve kanı çekilmiş bir sanata götürecektir. Ama ötekiler, üslupları apartma bir ışık ve sıcaklıkla hayat bulsa bile, niyet ettikleri ve başardıkları şeyler dolayısıyla ilgimizi hak etmektedirler.

* Şövalye Rinaldo'nun, kendisine âşık olan büyücü Armida tarafından tutsak edildiği bahçe. Zevk ve eğlence yeri anlamında kullanılır. – *ç.n.*

Arayışlarını göz önüne aldığımızda, tarihi tezahürü Devrim olan o büyük başlangıç (ya da yeni bir başlangıç, yeniden canlanma) fikrinin uygulama alanının siyasi kurumlarla sınırlı olmadığını fark ederiz. Goethe, İtalya yolculuğu boyunca, *ana bitki* ve bitkisel düzenin temel ilkesi üzerine düşüncelere dalıp durur. Roma'da karşılaştığı sanatçılar da, kendi alanlarında, başlangıçtaki ışığa yaklaşmayı denemektedirler. *Diriliş* olan bir *devrim*'e katıldıkları duygusundadırlar: "Antikçağın meşalesini yeniden yakmak" – Quatremère de Quincy'nin dillendirdiği görev budur.

Tabiatta bir şeyden medet umuyorlarsa, maddenin dirençlerinin ona dayattığı sapmalar ve acayipliklerden önce gelen ilk *niyetleridir* bu öncelikle. Yunanlıların heykelciliğini ve çizimini taklit ediyorlarsa, onların tam bir özgürlük içinde kaynağın ta kendisinden beslenirken kafalarını karıştıracak ya da yozlaştıracak hiçbir kötü örnek henüz bulunmadığından, saf bir sadakat içinde tabiatın lisanını konuşmuş olmalarındandır.

Modernler, ancak öğrenmiş oldukları usulleri unutmaya çalışırlarsa, içlerindeki kadim güçlülüğün hüküm sürmesine fırsat tanıyabilirler. Ya kendilerini doğrudan dehanın itimine bırakarak, ya da dehanın kendisini gösterdiği örnek eserleri inceleyerek, doğruyu tekrar bulmak zorundadırlar. Aynı anda hem en özgür kendiliğindenlikten hem de en tetikte düşünme çabasından medet umulur. Sanatçı hafızasız olmak istemektedir, ama Homeros'u dinler ve *Laocoon*'a bakar.

Devrimci ruhun yeni Cumhuriyet'i kurarken üretmek istediği ışığın zuhurunu, bu sanatçılar hem güncel hem çok eski bir beliriveriş gibi hissederler. Bir *ilk vahiy* fikrinin 18. yüzyıl boyunca birkaç kez, kâh Kitabı Mukaddes'teki Tanrı'yla görüşen Adem imgesine dönerek, kâh teozofik ya da biraz heterodoks biçimlerle ifade edildiği bilinmektedir. İlk insana ve ilk halklara sanatın ve bilginin tamamı verilmiştir: Tarih, ilk başta içe doğanların kapsamını karartmaktan başka şey yapmamıştır. Bu hususta Bailly ile Court de Gébelin'in eşzamanlı öğretisini izleyen Rabaut Saint-Étienne, Yunan mitoslarına alegorik bir ilk *yazı*'nın düşükleşmiş hali muamelesi yapar. Bizi fışkırdığı anla simgesel olarak eşzamanlı kılacak fiille –sırra vâkıf olmayla– değilse, neyle parçası olabiliriz ilk ışığın? Zaten düşünce tarihçisi de 1789'a doğru neredeyse tüm Avrupa ülkele-

rinde –J. Taylor'ın "Orpheus" çevirilerinin ve yazılarının Blake'i etkileyeceği İngiltere'de; Hemsterhuis'in Platon tarzı diyaloglar yazdığı Hollanda'da; 1790'da Joubert'in "*Platon gibi* (...) sadece ışığın görüldüğü açık alanlarda seyahat etme" projesini geliştirdiği Fransa'da; Tübingen seminerinin yatılı talebeleri Hegel, Hölderlin ve Schelling'in, Fransız Devrimi'nin en çok coşku verdiği anda Platon, Proklos ve İamblikhos okuduğu Almanya'da– görülen Platoncu ve yeni-Platoncu yenilenmede geniş bir araştırma alanı buluyor bugün. Varlık'ın birliğinin yansıması olan anlaşılır bir Güzel arayışı her yerde var gücüyle dile getirilir – tabii gördüğümüz gibi, duyumsanabilir hoşluğun yozlaştırıcı cazibesine karşı tepki olarak. Artık sadece gözlere değil, (kaçınılmaz olarak bakışlar aracılığıyla) ruha da hitap eden bir sanat arzulanır. Psykhe mitosunun* birkaç yıl içinde şaşırtıcı bir biçimde yayılması, gözlemlediğimiz gibi sadece aşkla ilgili şeylerde daha ciddi bir hassasiyeti ifade etmek için değil, ruha ulaşmak isteyen bu sanatın kendini alegori ve amblemle temsil etme ihtiyacını duymasındandır daha ziyade. Fiilî olarak hedeflenen şayet hakikaten (metafizik anlamıyla) idealse, eser kendini ancak ulaşılmaz bir gerçekliğin amblemi olarak tasarlayabilir: Sanat ve duyumsanabilir dil, bir duyular-üstü'nün alegorisi (*analogon*'u) olmaktan öteye geçemez; bu yüzyıl sonunda, alegorinin ilginç bir biçimde tekrar rağbet gördüğü de hatırlanacaktır – ki bu da 16. yüzyılda Ficin ile Pic de la Mirandole'un başını çektiği gelişmeyi hatırlatır. Fakat matematiksel fiziki durumunun alımlanabilir temsilini derin değişime uğrattığı bir dünyadaki imge, manevi bağıntılarla dolu kozmosta, uyum ve "denkliklerin" (*correspondances*)** etki alanlarıyla kaplı kozmosta, Rönesans evreninde sahip olduğu neredeyse büyülü işlevden mahrumdur artık. Alegorik imge, adeta, *uzaktan*

* Güzelliğini kıskanan Afrodit'in zulmüne uğrayan Psykhe, Eros tarafından sevilir. Fakat meraka ve şüpheye kapılarak günah işlediğinden, ilahi âşığını kaybeder ve onu zor imtihanlardan geçirecek olan Afrodit'in kölesi haline gelir. Sonunda Eros tarafından kaçırılarak ölümsüzleşir ve aşkın büyük ebedi mutluluğu içinde yaşar. İdealini arayan ruhun, ya da aşkta hüsrana uğramış ve yine aşk tarafından kurtarılmış ruhun saflaşmasının simgesi olan Psykhe, uzun zaman edebiyat ve sanat için esin kaynağı olmuştur. *–ç.n.*

** Baudelaire'in bu başlığı taşıyan ünlü şiirindeki türden "denklikler" söz konusu. *–ç.n.*

bildirme veya daha da esrarengiz olan *katılım* ikilemiyle karşı karşıya bulur kendini. Uzaktan bildirme, tahmin edildiği gibi, bir gösterge sistemi sayılan ve entelektüel olarak beyan edilmeleriyle birlikte yürürlükten kalkmaya yazgılı biçimlere mahsus bir özelliktir: O zaman imge gözümüzün önünde çözülür, görsel muadili olduğu söyleme yer açmak için delinir. İmge anlamın hizmetindedir; ama hele izleyicinin aklında bir anlam oluşmayagörsün... yüz üstü bırakılmış, güzelliği fayda etmeyen basit bir aracı gibi kalakalır o zaman. Buna karşılık, Platon'un anlayışına daha sadık olan katılım, imgeyi çözülmez bir biçimde bağlar fikre: İmge bize kendini, bir düşüncenin uzak ve açık seçik göstergesi gibi değil de, duyumsanabilir âlemin içindeki mutlak mevcudiyet olarak sunar. (Bu çerçevede devrimci amblemin, ilkelerin ışığıyla gündelik gerçekliğin karşılaştıkları noktada boy verdiğini görmüştük.) Fikrin imgeye mükemmel katılımı, etle tırnak gibi birbirinden ayrılmayan bu ikili, söyleme sonsuz bir gerilim katar ve esrarengiz bir biçimde bütün söylemlerin yerine göz diker: Artık alegoriden değil, simgeden bahsetmek gerekmektedir. Goethe'nin gönlünden geçen budur: "Alegori, görünümü bir kavrama, kavramı bir imgeye dönüştürür; ama sınırları imgenin içinde belirsiz kalacak olan kavramın, bütünüyle kavranmaya ve sahiplenilmeye, böylelikle de dile getirilmeye ses çıkarmayacağı şekilde. Simgesellik, görünümü fikre, fikri bir imgeye dönüştürür; ama fikrin imge içinde ilelebet etkin ve ulaşılmaz kalacağı şekilde; ve bütün lisanlarda dile getirilmiş bile olsa, bu fikir yine de ifade edilemez kalır." Görünümle imge arasında, simgesel fikir aracılık işlevini devam ettirir, ama imgenin içinde sürekli ayakta kalacak şekilde...

Fikrin gereklerine uyan imge, her tür yabancı maddeyi dışa atacaktır: Duyuların ve nefsin safrasından ibaret olan her şeyden kurtulmaya uğraşacaktır; onu bedenlerin zorunsuzluğu içinde mahsur bırakan her şeyden arınacaktır. Gagnereaux, Flaxman ve Carstens' in (çoğu Kuzeyli adamlar!) icra edeceği gravür ve tarama desen, estetik meşruiyetlerini öncelikle Yunan vazolarının grafizminde bulur: Bir ilk çizime, şaşmaz bir kaligrafiye, bir başlangıç sanatına dönmek söz konusudur.[1] Fakat zamanla topraktan mucizevi bir biçimde çıkarılmış nesneler karşısındaki arkeolojik büyülenmeye ve tarihi bir nedene dayanan bu meşrulaştırma, ruhun melekeleriyle il-

gili bir mülahazayla beraber gider. "Ruh," diye yazar Hemsterhuis, "hakkında en kısa sürede bir fikir sahibi olabildiği şeyin en güzel olduğu hükmüne varır (...). Mümkün olan en kısa sürede olabildiğince çok fikir edinmek ister." Ruh, bu güzelliği, çevre çizgisi ve temsil edilen konularla bağdaşır çok büyük bir çizim yalınlığı sayesinde tadabilecektir: "Görünür nesneleri bariz çevre çizgileriyle, figürlerinin gölgeleri ve ışığı değişikliğe uğratmalarıyla, son olarak da renkleriyle ayırt ederiz: *Yalnız ve yalnız çevre çizgileriyle* de denebilir; çünkü renk, ancak ikinci planda gelen bir vasıftır; çünkü ışığın ya da gölgelerin değişime uğraması, hiç görülmeyen bir profilin sonucudur." Hemsterhuis için sanat, fikirlerin, çözülmek için en az zaman gerektiren biçimlerde yoğunlaşmasmdadır: "Ruhumuzda, ardışıklık ve süre diye adlandırdığımızla her tür münasebetten tiksinen bir şeyin bulunduğu tartışılmaz görünmektedir." Hemsterhuis heykelciliğin, resimden önce ortaya çıktığına inanır[2] – ama sırf resmi heykelciliğe, daha doğrusu ara bir türe, alçak-kabartmacılığa tabi kılmak için yapar bunu: "Resmi var etmek için, çevre çizgisi denen o soyut fikir mutlaka şarttı."

Alçak-kabartmanın yadigârı olan çizgiselliğin hayli güzel bir örneğini David sunmuştu bize. Fakat güçlü gölgeler ve renk yoğunluğu onun sanatının aşina olduğu şeylerdi; böylece onlara hükmeden akılcı enerjiye kendini gösterme fırsatı vermekteydiler: Onları yola getiren ve disipline sokan güçlü iradeden yana durmaktaydılar. Tarama desende ve minör bir tür olan tarama gravürde, gölge ve renk kovulmuş, gerilimler yok edilmiştir: Tek bir ilke, çelişki olmaksızın hüküm sürer. Biçim ve çevre çizgisi marifetiyle zihin çalışması ideal *tip*'i saptamaya çalışır. Tabiatın niyetine ulaşma iddiasında olan, ama gerçeğin doğrudan seyrinden ziyade onu bizden önce kavramış ve sabitlemiş olanların aracılığına başvuran bir çalışmadır bu. Gerçekte bu sanatçıların sevdiği, doğrudan tabiat değil, önceden var olan güzel biçimlerdir – tabiat tarafından sadece taslağı çizilen şeyi eskilerin sanatının bu biçimlerle ahenkli bir şekilde tamamladığını görürler. *Paradigma* her tarafta dünya ile onlar arasına girer. Sanatın altın çağı yitip gitmiştir, ama onlar bunu hafızalarından silememektedirler. Bu yüzden, Yunan çizgisinin anısının böyle mıknatıs gibi çektiği ve yol gösterdiği bir desen alıştırmasında mitosa kapanırlar. Flaxman *İlyada*'yı, *Odysseia*'yı, Aiskhylos'u

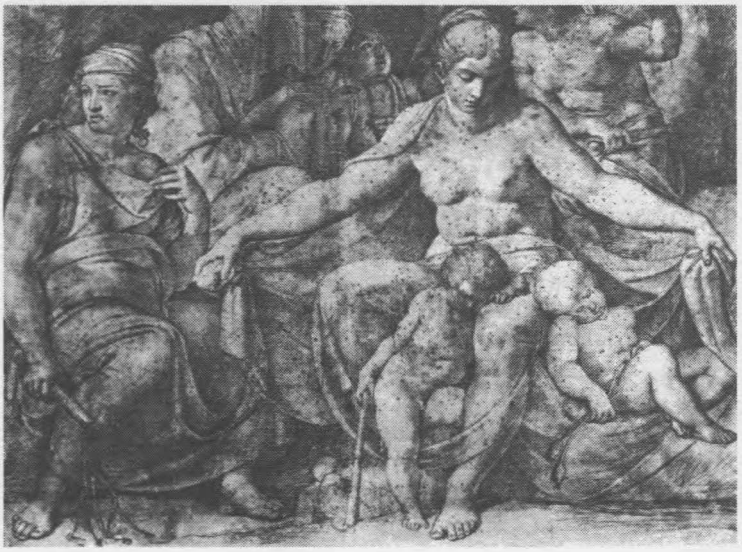
resimler; Carstens sadece antikçağ ya da kahramanlık konularını ele almak ister (1797 tarihli son kompozisyonu *Altın Çağ* olacaktır). Sanat böylece yine sanat tarafından daha önce aydınlatılmış bir maziye sürgün gider, şairlerin evrenine sığınmak ister. Yeni-klasikçilik muazzam bir yoklukla, bir namevcudiyetle yaşar: Tarama, derhal mazinin ışığına kavuşan biçimler *belirler*.

Ama mutlak bir dış modelin (tabiattaki niyet, insanın tamamladığı biçim) egemenliğini varsayan bu idealizme, hepten öznel bir idealizmin nedenleri eklenir. Desenin taraması kendini hiçbir taklitle kısıtlamayan özgür bir bilincin eylemidir: Fernow'un bize söylediğine göre, Carstens ne kopya ediyor, ne de hafızadan bir şey üretmek istiyordur. İş başında olan şey, "hayal gücünün plastik gücü"dür. Bu yüzden de çizgiselliğin, David'de olduğu gibi, sanatçının iradi güç icrasına denk düştüğünü görürüz: Çevre çizgisinin yerleştirdiği biçimsel "kararlılık", yaratıcı bilincin egemenliğini teyit eder. Fernow ve Carstens için yaratıcı eyleme tanınan bu önceliğin doğal sonucu, sanatı Hıristiyan dininin dogmalarına tabi kılmanın reddedilmesidir. "İdeal özgürlük" bir keşfedildi mi, sanatçı gerçek dininin, "yani duyduğu en saf aşkın nesnesinin" peşine sanatta düşecektir.[3]

Bir kez daha, şayet yeni-klasik sanatın bu veçhesini rokokoya özgü niteliklerle karşılaştırmak gerekirse, sadece ışıkların ve gölgelerin kıpırdaşmasını, süslerdeki karmaşayı zikretmekle yetinemeyiz; daha kolaylıkla, bana tarama gravürün mutlak antitezi gibi görünen, rokokonun minör bir veçhesini zikredeceğim: Silueti. Gerçek bir kişinin edilgen bir biçimde, gündelik süs eşyaları ve alışılmış jestleriyle yansıyan gölgesi gibi görünür bize siluet – bir profilin kopyasıdır. Siluet ressamı sadece *camera obscura*'mn camına kaydolan bir imgenin kenarlarını izlemedeki ustalığıyla parlamak ister: Kendinden hiçbir şey katmaz. Tarama desen ise, buna karşılık, elin sayfa üzerinde kendi yolunu izlediği bütün anlara hükmeden bilincin özerkliğine gönderme yapar. Kahramanlar gibi kanatlanıp uçma özlemine rağmen, Flaxman'da, çoğu zaman kaskatı ve fazla uslu bir yoldur bu elin çizdiği yol. Carstens'teyse insanı uyutan bir sükûnet içinde sergilenen bir yoldur. Winckelmann'ın (onun gözünde saf su gibi "tatsız" olan güzellik, huzur içindeki biçimin ifadesiz sükûnetiyle ışımalıdır) telkinlerine fazla kulak asarsa bu sanatı bekleyen tehlike, uyuşukluktur; ya ele avuca sığmaz akışkanlık ya da



41



42

41 Anne Louis Girodet (1767-1824), *Endymion*.

42 Asmus Jakob Carstens (1754-98), *Gece ve Çocukları*, 1795.

ölümcül taşlaşmadır; oyununun mutlak efendisi olan bilinç, Narkissos gibi kendi saflığına âşık olma ve şeffaflık gibi maddi olmayan bir düş içinde donup kalma, hareketsizleşme tehlikesiyle karşı karşıyadır.

Bu sanatı neyin kurtarabileceği tahmin edilir: Gölgenin dönüşü – Freud'un diliyle konuşursak: "Bastırılanın dönüşü". Fakat bu aşırı klasik sanat, yeni bir gölgeye –tekniğini değiştirmeksizin– öncelikle kendi temalarında yer verir. Böylece, Flaxman'daki şiddet, kahramanca hiddet, dehşet ve korku, dışavurumsal yoğunluklarıyla biçimlerin sakin idealliğini bozuverir: Hareket ile ruhun ızdıraplarına imada bulunan çağrışımları bir arada götürme zorunluluğu içinde, başlı başına yarı-soyut bir bale (Picasso'nun hatırlayacağı bir bale) doğar. Flaxman'da tarama desenin, anlamlı bir biçimde, Wedgwood için bir dekorasyon faaliyeti ile mezar heykeli siparişleri arasında, yani zarif bir karşılıksızlık ile ebedileştirilmiş bir elem ve teselli sanatı arasında bulunduğunu unutmayalım. Carstens eserlerinde büyük bir sükûneti hâkim kılmakla birlikte, içsel bir boyut da katmıştır onlara: Neredeyse tüm kahramanları hareketsiz olan bu imgeler, bir ruh dramıyla canlanmıştır. Rudolf Zeitler'in de gayet iyi fark ettiği gibi, Carstens sık sık etkin şahsiyetler (ezberden şiir okuyan Homeros ya da Orpheus, yalvaran Priamos) ile düşüncelere dalmış seyircileri karşı karşıya getirir; düşünce boyutunu ifade etmeyi becerdiği gibi, zamansal bir derinliği de duyumsanabilir kılar: Ağırbaşlı şahsiyetleri, adeta kendilik bilincine, yani içsel zaman bilincine kapanmış gibidir. Bir başka deyişle, gerçek dünyaya karşı kör gibi görünen gözlerin ardındaki karanlık ahnyazısı duygusunun istila ettiği, içi boş bir "düşünüyorum"un yansız kimliği olmaktan uzak zihinsel perspektife. Carstens'in temel eserlerinden biri, –Hesiodos' tan etkilendiği– *Gece ve Çocukları* [Resim 42], yani alınyazısının mitsel kökeni değil midir?

NOTLAR

1. *Tarama desenin kökenleri*

Louis Hautecœur, *Rome et la renaissance de l'Antiquité à la fin du XVIII^e siècle* (Roma ve XVIII. Yüzyıl Sonunda Antikçağın Yeniden Doğuşu) konulu tezinde (Paris, 1912), tarama desen yapan sanatçıların estetik özlemlerine ve "radikal klasisizm"e bir bölüm ayıracaktır: "En genel ve en değişmez Güzelliğe ulaşmayı arzuluyorlardı; bu yüzden de rastlantıdan, renkten, hatta gölgeden ibaret olan her şeyi eliyorlardı; biçimin sınırlarını belirlediği için en entelektüel plastik unsur olan desen, tek önemli şey haline geliyordu ve çevre çizgilerinin belirtilmesine indirgeniyordu; tarama desen denen o soyutlama, kavrayışlarını gerçekleştirmenin makul bir yolu gibi geliyordu onlara.

"Bu usulün sadeliği daha o zamandan birkaç gravürcüyü onu kullanmaya yöneltmişti: Barbault 1770'te antik alçak-kabartmalarının ve kutsal ayin kaplarının tarama desenle kopyasını çıkartmıştı; Casanova da Herculanum'daki bazı tunçların ayrıntısını bu şekilde vermişti. Kısa zamanda İtalya'da, öğrencilere 'çizgi saflığı'nı öğretmek için son derece net olan tarama desenden yararlanma fikri ortaya çıkmıştı. Volpato ve Morghen heykellerden alınma modelleri *in simplici contorni con poche ombre* (ender gölge ve basit çevre çizgileriyle) 1785'te yayımlamışlardır. Fakat 18. yüzyıl insanlarının gözünde bu heykellerin, renksiz de olsalar, hâlâ gölgeleri vardı; üstelik eskilerin bu reformcuların dileğini önceden yerine getirdikleri koca bir dizi anıt kazılarla moda olmamış mıydı? Yunan vazoları tarama desenin mükemmel örnekleri değil miydi?" (s. 243).

2. *François Hemsterhuis ve* Heykelcilik Üzerine Mektup*'u (1769)*

Hemsterhuis'e göre, heykelcilikte sükûnet ve haşmet, en kısa sürede algılama, hatta ânında kavrama denen psikolojik talebe cevap verir. "Dolayısıyla birlik ya da sadelik onun için elzem bir ilkedir. Fakat tabiatı gereği ürettiklerinin güzellikleri her taraftan ve bütün mümkün profillerden parıldadığından, uzaktan olduğu kadar yakından da hoşa gitmek ister ve hoşa gitmesi, belki daha da fazlası gerekir. Bu nedenle, eylemlerin ve tutkuların mükemmel bir ifadesiyle fikirler niceliğinin *azami*'sini artırmaktan ziyade, çevre çizgilerinin kolaylığı ve kusursuzluğu ile benim nesne hakkında bir fikir edinmek için harcadığım zamanın *asgari*'sini daha da mükemmelleştirmeye uğraşmalıdır; böyle olduğunda, uygun olan huzur ve haşmet temiz bir biçimde arkasından gelir." Görüldüğü gibi Hemsterhuis, tıpkı Winckelmann gibi, *karakter* arayışına karşı, biçimlerdeki sakin güzellikten yana çıkar. (Tanrısal sükûnet diye tanımlanan estetik problem için Walter Rehm'in araştırmasına başvurulabilir: *Götterstille und Göttertrauer*, aynı başlıklı ciltte derlenmiştir, Salzburg, 1951.)

3. *Kant ve desenin önceliği*

Biçimin, desenin, çevre çizgisinin baskınlığı –yeni-klasik sanatçıların sıkı sıkıya uydukları ilke– en net formülasyonlarından birini Kant'ta bulur (*Yargı Gücünün Eleştirisi*, §14, 1790). Renk duyumsanabilir bir çekiciliktir, duyularımıza fazlasıyla doğrudan bir şekilde temas eder ve ilgi uyandırır; oysa desen *çıkar gütme-*

yen bir hazza imkân tanır: "Resimde, heykelcilikte, hatta tüm plastik sanatlarda, mimarlıkta, bahçe sanatında, –bunlar güzel sanatlar oldukları için– *desen* esastır; beğeni için ana koşul hoş bir duygu yaratması değildir; yalnızca biçimiyle hoşa gidendir. Deseni aydınlatan renkler çekiciliğin bir parçasıdır; renkler 'kendinde nesneyi' duyumsama için canlandırabilir, ama bakılmaya layık ve güzel kılamazlar; dahası, çoğu zaman biçim güzelliğinin icaplarıyla hayli sınırlanırlar, hatta –şayet çekiciliğe yer varsa– sadece biçim güzelliğinden itibar görürler" (çev. J. Gibelin, 4. bas., Paris, 1960).

XI

Canova ve Namevcut Tanrılar

GÖLGENİN BU GÖSTERİŞSİZ fakat kesin dönüşü, Canova'nın eserlerine de damgasını vurur. Kuşkusuz, heykellerinin çoğunda ön plana çıkan, kayganlık, düzlük ve uyku verici soğukluktur: Çizgisellik ilkesi onda yumuşak yüzeylerin göz alıcılığıyla gelişir. Fakat David gibi Canova da yeni-klasik ideale başka bir ufuktan çıkıp gelir. Her ikisinin de ürünleri, uzman izleyicilerin ısrarlı talepleri karşısında bir noktaya kadar uysal görünmüştür. Canova Venedik'te yontmuş olduğu *Daidalos ve İkaros* heykeliyle 1779'da Roma'ya vardığında, eleştiriye uğrar, Winckelmann'ı okur ve Vatikan'ın galerilerini gezmiş bir sanatçı ve meraklı grubundan nasihatler alır. (1773'ten itibaren Papa XIV. Clemens tarafından antikçağ eserlerinin bir araya getirildiği ve ziyaretçilerin takdirine sunulduğu bu *Museum*'un yeni-klasik üslubun atılımı için taşıdığı önem ne kadar vurgulansa azdır.) *Daidalos ve İkaros*'a yöneltilen suçlama nedir? Quatremère de Quincy'nin tabiriyle, "bireyi bir nevi kopyalamakla yetinen, tıpatıp taklit" olma, yani kendini özele esir eden ve "tabir caizse maddi bir gerçekliğe ancak kısıtlı bir anlamda müracaat eden alelade ve bayağı" bir taklit olma suçlamasıdır. Canova'nın şekil verdiği kahramanların kalıplarını canlı bedenlerden almış olmasından kuşkulanmaya vardırılmıştır iş. Bu kadar yetenekli olan bu genç sanatçıyı, antiğin dirilişine –"maymunluk" yapılmayan bir dirilişe– havale etmek istiyorlardı; dolayısıyla "ideal" taklidin sırrını keşfetmek için "tıpatıp" taklidi bırakması, "canlı model"i tabiat yerine koyacağına, tabiatı model alması gerekiyordu. İdeal taklitte (Quatremère de Quincy'nin Canova'ya söylediğini belirttiği sözler bunlardır), "zihin, bireylerin paralelliğinden, tabiatın belki de suretini hiçbir yerde tamamlamak istememiş

olduğu bir mükemmellik ve güzellik fikri çıkarmayı bilir. Bunun tamamlayıcısını gerçekleştirmek sadece sanata vergidir – tam da, tabiatın binlerce hedefi varken, onun tek bir hedefi olduğu için." Canova'nın 1781-82'de Roma'da yaptığı *Theseus*, o sıra uzmanlar tarafından "antikçağ üslubu, sistemi ve ilkelerinin dirilişinin Roma'da verilen ilk örneği" olarak karşılanacaktır.

Bir üsluptan diğerine geçildiğini gözlemlediğimiz bu iki heykelin de Daidalos efsanesini konu alması bir tesadüf müdür? Daidalos İkaros'un omzuna bir kanat bağlar: Uçma arzusu yeniyetmenin hareketiyle ve sağ elinde tuttuğu tüyle ifade edilir. Canova, resminde, eskizlerinde, birçok heykelinde, bu tema etrafında düş kurmaya devam edecektir: Yuvarlak kanatlı *amorino*'ları, cinleri ve daha geniş kanatlı Aşk'ı, sıçrayan kadın dansçılarıyla, eserinde bir kanat çırpıntısı ve bir havalanma sevinci yaşatır. Barok sanatçıların çok sevdiği, şu heykele nakşedilen taş ve hafif maddeler karşıtlığını görürüz orada: Mermerin ağırlığını yadsıyan tüyler veya kıvrım kıvrım kumaşlar. Buna karşılık, Theseus boğa suratlı canavarın cesedi üzerine oturmuştur. Kahraman, gürzünü mağlubun böğrüne dayamış, düşüncelere dalmıştır: Labirent boydan boya katedilmiş, dehşeti yaşanmış, dövüş bitmiş, karanlıklarda hüküm süren düşman şimdi ölümün gecesine teslim edilmiştir. İnsanın kudreti zafer kazanmıştır. Konusunu özgürce seçmiş olan Canova, belki de arzu karşısındaki zaferini simgesel bir biçimde ifade etmek istemişti: Bir ilişki yaşadığı, tutkuya kapılarak kendini kaybettiği hiç görülmemişti. Tespit edilmesi gereken şey şu: Sanatını idealin icaplarına uydurma çabası gösterdiği anda buna bir şiddet unsuru katar; saf biçimlere başvurmasının modeline verebileceği sükûnet ve heyecansızlığı –içgüdüsel olarak– telafi etmek için, ölümü de eş düzeye getirir. Eserlerinde, zarif sahnelerle son derece hiddetli sahneleri birbiri ardına kullandığını da göreceğiz – hiddet dolu kahramanın, kendisine Nessus'un tuniğini getiren çocuğu denize attığı, *Trakhiniai*'den* mülhem *Herkül ve Lichas* grubu gibi.

Canova'mn 1789'da üzerinde çalıştığı eserlere bir göz atalım: *XIII. Clemens'in Mozolesi*, *Aşk ve Psykhe*, *Sokrates'in Ölümü*'nün alçak-kabartmaları. Kimi zaman görkemli, kimi zaman pek hoş ya

* Sophokles'in trajedisi. –*ç.n.*



43 Antonio Canova (1757-1822), *XIII. Clemens' in Mozolesi.*

da huzurlu biçimlerle, hepsinde ölüm vardır. Sokrates, David'de de olduğu gibi, felsefi güveni ve öbür dünyanın sırlarıyla kurulan yakınlığı temsil etmektedir. Bir dünyadan diğerine çekinmeden geçmeye hazırdır.

Canova, *XIII. Clemens'in Mozolesi* için, boşluklara çok önemli bir işlev yükleyen, kat kat ve aralıklı bir sistemi benimser [Resim 43]. Bu anıtta, figürler bağımsızdır, aralarında doğrudan hiçbir ilişki yoktur. Bütün figürlerin aynı hedefe yöneldiği baroğun dinamik bütünlerinden uzağızdır. Gözleri kapalı dua etmekte olan Papa, bir canlının simulakrumudur; ama dalıp gitmiş olduğundan, "büyük niş" (Rudolf Zeitler) önünde, bir namevcudiyet fonunda karaltı halinde görülmektedir. Ayakta duran, alnı ışınlarla çevrili, ağırbaşlı İman, haçını kaldırırken bir eliyle de lahdin kenarına dokunur; uzaklara doğru bakar – ne göğe, ne müteveffaya, ne de seyirciye: Bu kanaatkâr ve olup bitenin farkında çehrede hiçbir vecd vaadi, dirilişi ilan eden hiçbir atılım yoktur. Diğer figürlerin duruşuna aykırı bir biçimde düz ve neredeyse dimdik olan bu heykel, tek başına, vahyedilmiş hakikatlere sarsılmaz bağlılığı anlatır. Bize daha yakında ise, lahdin kaidesine dirseğini dayayan Ölüm, ters çevrilmiş meşalesiyle melankolik bir düşe dalıp gitmiş gibidir. Onun kendini bırakışından, Canova'mn bize Ölüm'ün ambleminden ziyade (ki İman alegorisinin simetrik karşılığıdır), bizzat ölme fiilinin bir temsilini sunmak istediğini sezeriz: Varlığın kendini görünmez bir dalganın kollarına bıraktığı akıcı fiilin temsilini. Hıristiyan ölümünün sureti bu mudur?... Anıtın kaidesindeki aslanlar Papa Rezzonico'nun Venedikli köklerini hatırlatır: İman'ın ayakları dibindeki bir aslan inilder; Thanatos'un* yoldaşı diğer aslan uyuklamaktadır. Buradaki figürler arasına ne çok mesafe konmuştur! Onları bizden ayıran nasıl bir geri çekilme vardır! Sadece iman uyanık beklemektedir: Ama dua, ölüm uykusu ve uyuklayan hayvan önüne geçilmez bir uzaklaşma yaratır, erişilmez bir içselliği düşündürürler. Burada gölge, figürlerin ardına oyulmuş ya da onlar arasına bırakılmış boşlukların oluşturduğu büyük bir sistemden ibaret değildir; kapalı gözler ardında ilan olunan "derinlik"tir aynı zamanda; Thanatos'un kendini mükemmel bir mutlulukla teslim ettiği görünmez güçtür. Gölge tam olarak mevcut

* Yunan mitolojisinde ölüm tanrısı. –*ç.n.*



44 Antonio Canova (1757-1822), *Aşk ve Psykhe*, 1789-1792.

değildir; yüzeylerin ardında, eserin görünmez örgüsünde, gizliden gizliye hareket eder, eylemde bulunur.

Buna kıyasla *Aşk ve Psykhe* [Resim 44] ilk bakışta havai bir eser gibi, hem cüretkâr hem soğuk olan bir erotik duvar saati örtüsü gibi görünür. Wordsworth bu grubu tenselliğinden ötürü eleştiriyordu. Teyakkuzda kalan Quatremère, Canova'ya, "elinin çok büyük yatkınlığının, üslubundaki bir nevi süs merakının, onu yalın doğrunun, safdilliğin ve antik temizliğin yollarından gitgide saptırmasından" çekindiğini ifade etmekten alamamıştı kendini. "Son olarak, antik bir Bernini'ye dönüşmekten sakınmasını ona söylemiş olduğumu anımsıyorum (bana bilahare hatırlattı bunu)..." Ama bu esere hak ettiği tüm dikkati gösterirsek; bedenlerin, kolların, kanatların çakışmasını belirleyen eğik çizgilerdeki neredeyse soyut çekiciliğe kendimizi kaptırmazsak; yaşadığı badirelerden sonra Aşk tarafından kurtarılmış, ölmek üzere olan bir kadın keşfederiz. "Psykhe," diyor bize Friederike Brun, "açıverdiği Proserpine* küpünden çıkan Styx** buharları içinde kalıp bütün gücü tükendiği anda gösterilmektedir." Gruptaki kadın figürü ölümün tam eşiğindedir demek ki; umutsuzluğun son raddesine gelmesine ramak kalmıştır. Fakat Aşk göklerden inmiştir. Canova'nın betimlediği an bir kavuşma ânı değildir; gadre uğramış, ölümün gölgesinde şimdiden mahvolmuş bir varlığı yaşama döndüren ilk tanrısal temasın ânıdır. Dolayısıyla, sahne bize bir ışık sahili üzerinde sunulduğu halde, buradaki gölge yapayakın bir sınırı göstermektedir. Psykhe anlaşılmaz bir derinlikten su yüzüne çıkar, dirilir. "En ince şekilde ele alınmış olan heykelin yüzeyi," diye yazar Rudolf Zeitler, "en hafif temasın bile anlam yüklü olduğunu hissettirir bize; *Aşk ve Psykhe* grubu bu anlamda –ama sadece bu anlamda– erotik bir içeriğe sahiptir. Bu iffetli heykelci en yoğun erotik değerlerin gündüzle gece arasındaki müphemlikten, ışıkla gölgenin bir dokunup geçmesinden, sunulmuş bir mevcudiyet ile bir uzaklaşmanın eşzamanlılığından doğduğunu bilir. Ölümcül avdan önce Venüs'ün parmak uçları son defalığına Adonis'in yüzüne, sefil dünyanın çirkeflerinden ilelebet uzak kalacak bir masumiyetin büyüsünü bozmaksızın, hafifçe dokunur [Resim 45].

* Roma dininde cehennem tanrıçası. –*ç.n.*

** Yunan mitolojisinde cehennemde akan ırmağın adı. –*ç.n.*



45 Antonio Canova (1757-1822), *Venüs ve Adonis.*

1788'de Rahip Barthélémy, *Genç Anacharsis'in Yolculuğu*'nda genç bir İskitin keşifleri üzerinden Platon zamanındaki Yunanların yaşamını anlatıyordu. Yunan dünyası belli belirsiz romanesk bir yaşamla doluydu; çağdaş toplumun elinden gelse taklit edeceği ideal bir modele dönüşmeye başlıyordu: Bilgelik, dostluk, medenilik, sevgi saygı, ulusal seremoniler, trajedi... her şey kendini ahenkli bir örnek olarak sunar gibiydi. Şayet tarih tekerrürlerden, çağlardan (o sırada kullanıldığı haliyle muğlak devrim sözcüğünün anlamlarından biri de budur) ibaretse, antik ışığın içinde, ezeli Kaide'ye göre tekrar yaşamayı beklemek yasak mıydı? Bu yoğun ve çelişik hayranlıklar döneminde kitap muazzam bir başarı elde etti, okurlarından bazılarının başını döndürdü: "Yunan usulü şölenler" düzenlendi;[1] David Yüce Varlık bayramını düzenlemesi gerektiğinde Panathenaia geçit törenini hatırladı... Yeni-klasik sanatın koca bir veçhesi, büyük modeller tarafından bize sunulan davranışlara, rollere, duygulara bürünmek için sarf edilen bir çaba olarak tanımlar kendini: Yunan mazisinde ışıldadığı haliyle Güzel, özdeşleşmeye davet eder, sevgimiz ve enerjimizle diriltilmek ister. O ilk Güzelliğin ardında ilan olunan Bir'e dönmek, insan kardeşliğini yeniden oluşturmak da değil midir biraz? Schiller'in 1789'da yayımladığı *Die Künstler* adlı büyük şiir, tayftaki bütün renklerin birleştiği beyaz ışık aracılığıyla tam da bunu ifade eder. Ama bu şiir, vaktiyle insanlara Güzellik içinde kendini sunmuş olan hakikatin şimdi bize kendini Bilgi'yle sunduğunu da söyler. Bir yandan kendisini bilgimizin önbelirtisi olarak teşhis etmemize yardım ederken bizi başlangıçtaki "temiz yürekli" Güzellik'ten uzaklaştıran yeni bir güç doğmuştur. Böylelikle tarih bilinci, kökendeki ışığı tam bulduğu anda, kendini ondan ayıran mesafenin farkına varır ve antik ahenk modelinin gitgide uzaklaştığını görür.[2] O sırada eskilerin varoluşunu taklit etmeyi istemek, yalanın alanına girmek, bilincin artık bizzat özü olan mesafe bırakma ve düşünme gücünü hileli biçimde inkâr etmek demekti. Yunanistan'la ve onun tanrılarıyla tek sahici ilişki, bizi onların yok oluşunu kabullenme yoluna sokan ilişkidir: Bizi kendi tarihimizi yaşamaya götüren ve bundan böyle eski bir modelin izini süremeyecek bir ilerleme içine fırlatıp atan alt edilemez farklılığa rıza göstermek gerekmektedir. O zaman yeni-klasik sanatın diğer veçhesi önümüzde açılır: Suretini çizdiği biçimlerin uzaklığının bilincinde olan, konusunun bir na-

mevcudiyet olduğunu bilen veçhesi. Heykelcilik ya da resimden çok şiir, mesafeyi ölçebilecek, kökene dönüşün imkânsızlığını söyleyebilecek ve büyük modern temalarını –kopuk bilincin, hafızanın ve yitirilmiş mevcudiyetin lirizmini– bizzat bu imkânsızlıktan yaratabilecektir. Canova'yı çevre çizgilerinin kesinliğine rağmen bizi, yarattıklarına, gözlerimizin önünde dağılmaya ve miadını doldurmuş bir dünyada sığınak aramaya hazır nostalji tezahürleri gibi, aldatıcı gözüyle bakmaya çağıracak bir kısıtlama ve kıvraklık telkin edebilen dehada bir heykelci olarak görmek, ona –büyük "klasik" İtalyan geleneğinin son sanatçısına– fazla şeref bahşetmek midir? Canova'nın bizden kaçan figürleri, sanatçının eskiler tarafından ebedi kılınmış bir Güzelliğin kasten kaçamak olan yansımasını sezdirmek istemiş olduğu izlenimini verir.[3]

NOTLAR

1. *Doğaçlama bir eğlence: Madam Vigée-Lebrun'ün Yunan usulü şöleni (1788)*

"Şair Le Brun'ün okuyacağı şiirleri dinlemek için on-on beş kişiyi davet ettiğim bir akşam, dinlenirken erkek kardeşim bana *Anacharsis'in Yolculukları*'ndan birkaç sayfa okudu. Bir Yunan sofrasının tasvir edildiği bölümde, birtakım soslaın hazırlanışı açıklanır. – Bu akşam misafirlerimize bunu tattırmak gerekir, dedi bana. Derhal aşçımı yukarı çağırttım, etraflıca bilgilendirdim; besi pilici için, bir de yılanbalığı için soslar hazırlamasını kararlaştırdık. Çok güzel kadınlar beklediğimden, saat ondan önce gelmeyeceklerini bildiğim Mösyö De Vaudreuil ile Mösyö Boutin'e bir sürpriz yapmak amacıyla hepimizin Yunan usulü giyinmesi fikrini ortaya attım. Tıka basa dolu atölyemde modellerimi giydirmek için kullandığım yeterince giysi bulabilirdim; Cléry sokağındaki evimde kalan Parois Kontu'nun harikulade bir Etrüsk vazoları koleksiyonu vardı. O da tam o gün, saat dörde doğru evime geldi. Ona tasarımdan bahsederek çok sayıda kupa ve vazo getirmesini istedim; aralarından istediklerimi seçtim. Bütün bu eşyaları bizzat temizledim ve örtüsüz kurulmuş bir abanoz masanın üzerine yerleştirdim. Ondan sonra, sandalyelerin arkasına, üzerine Poussin'in tablolarında görüldüğü gibi yer yer masaya tutturulmuş bir örtü örterek özenle gizlediğim kocaman bir paravan yerleştirdim. Asılı bir lamba masaya kuvvetli bir ışık veriyordu; nihayet kostümlerime kadar her şey hazırlanmıştı ki, ilk gelen, Joseph Vernet'nin kızı sevimli Madam Chagrin oldu. Sonra güzelliğiyle onca dikkat çeken Madam De Bonneuil, kendi güzel olmasa da gözleri dünyanın en güzel gözleri olan görümcem Madam Vigée geldiler; üçü de adeta başkalaşıma uğrayarak hakiki Atina kadınına dönüştü. Le Brun Pindaros içeri giriyor; elinden pudrası alınıyor, bukleleri yandan açılıyor ve başına bir defne taçı takıyordum... Parois Kontu'nda da tam lâl rengi büyük bir manto

vardı; şairimin üzerini örtmekte kullandım ve göz açıp kapayıncaya kadar onu Anakréon kılığına soktum. Sonra Cubières Markisi geldi. Yaldızlı lire çevirdiği bir gitarı evinden aldırırken, ona da kostümünü giydirdim.

"Saat ilerliyordu; kendimi düşünmek için pek vaktim yoktu; ama daima, şimdi bluz diye adlandırılan tünik şeklinde beyaz elbiseler giydiğimden, üzerime bir örtü, başıma da bir çiçek tacı koymak yetti. Asıl özeni sevimli bir çocuk olan kızıma gösterdim; Matmazel Bonneuil de bir melek güzelliğindeydi. Çok hafif bir antik vazoyla bize içecek ikram etmeye hazırlanırlarken, ikisine de bakmaya doyulmuyordu.

"Saat dokuz buçukta hazırlıklar bitmişti; hepimiz yerimizi alınca, bu sofranın etkisi öyle yeni, öyle şirindi ki, her birimiz oturanlara bakmak için sırayla ayağa kalktık.

"Saat onda Vaudreuil Kontu'yla Boutin Kontu'nun arabasının girdiğini duyduk; bu iki beyefendi, yemek salonunun iki kanadım da açtırdığım kapısının önüne gelince, hepimizi, Mösyö De Cubières'in liriyle eşlik ettiği Gluck'un koro şarkısı *Paphos'un ve Knidos'un Tanrısı*'nı söylerken buldular" (*Souvenirs*, Paris, Charpentier, tarihsiz, 2 cilt, c. 1, s. 67-70).

Yunan usulü sofrasını doğaçlama bir eğlence gibi takdim eden Madam Vigée-Lebrun, bunun masrafsız bir fantezi olmasına bilhassa önem vermektedir: Sadece on beş frank harcamıştır; oysa efsane on binlerce frank harcandığını iddia eder. Teması Yunan geçmişinin dirilişi olan bir oyunun söz konusu olduğuna mim koyalım. Madam De Genlis'in Orléans Dükü'nün evinde David'le birlikte "canlı tablolar" düzenlediğini biliyoruz. *Horatiuslar'ın Andı*'ndaki konunun ilhamını David'in büyük bir olasılıkla Noverre'in bir pantomim-balesinden aldığı da hatırlanırsa, yaşam, temsil, resim sanatı ve bizzat uzakta olduğu için büyük bir hayranlık uyandıran nostaljik antikçağ imgesi arasında hayli tuhaf bir devre oluştuğu görülür. (Bkz. Edgar Wind, "The Sources of David's *Horaces*", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1940-41, IV, s. 124-38.) David'in *Horatiuslar*'ı, *libretto*'sunu Guillard'ın, müziğini de Gluck'un en sevdiği talebesi Salieri'nin yazdığı bir operaya ilham kaynağı olmuştur. Edgar Wind'e göre, 1789 Salonu'ndaki *Pâris et Hélène*, Gluck'un operası *Paride ed Elena*'dan etkilenmiş olabilir.

2. *Tarih bilinci*

Tarih bilinci bu yüzyılın sonunda iyiden iyiye keskinleşir. L. Lanzi'nin *İtalya'nın Resimli Tarihi* adlı kitabının 1789'da, Herder'in *Fikirler*'inin 1784 ile 1791 arasında yayımlandığını açıklayıcı bir olgu olarak kaydedelim.

Fransa'da, tam da devrimci putkırıcılığın ortalığı kasıp kavurduğu esnada, geçmişin şaheser ve belgelerinin muhafazası daha sistemli hale gelir. Cumhuriyet hükümeti Eski Rejim'in bir projesini devam ettirir. Eski kraliyet koleksiyonlarındaki tablolar Louvre'un büyük galerisinde toplanacaktır. Alexandre Lenoir Petits-Augustins Manastırı'nda, tahrip edilmiş kiliseler ya da şatolardaki kayda değer kalıntıları bir araya getirdiği bir Fransız Anıtları Müzesi kurar. Müzede bir de, bahçe düzenlemesi zevkine uygun biçimde dikilmiş "yapılar"la dolu bir Élysée bulunmaktaydı. Lenoir büyük adamların külleri ile bu şekilde topladığı anıtları birleştirmek istiyordu. Geçmişin tanınmasının, ulusal şöhretlere hayranlığın, mezar başında dalıp gitmenin ve tabiat duygusunun iç içe geçebileceği bir yer yarat-



46



47



48

46 Johann Tobias Sergel (1740-1814), *Diz Çökmüş Melek.*

47 Johann Tobias Sergel (1740-1814), *Diz Çökmüş Melek.*

48 Jean Antoine Houdon (1741-1828), *Dört Yaşındayken Sabine Houdon*, 1791.

maktı niyeti. Alexandre Lenoir'ın girişimi, aslında, Devrim'e özelliğini veren iki kurumun, Müze ile Panthéon'un aynı niyetten, tarihsel bilginin timsal olmuş büyük adamların yüceltilmesiyle birleşmesinden doğduğunu ispatlar. Quatremère de Quincy tarafından elden geçirilen Soufflot'nun Sainte-Geneviève Kilisesi, yurttaşlık ibadetinin yüce mekânı haline gelir: Kolektif bilincin kendisini özdeşleştirdiği Ölüler'in ortak mozolesidir. Büyük isimlerin ve büyük varoluşların müzesi de denebilir buna.

3. *1789'da heykelciler*

Bu dönem, havai zarafete (Clodion) karşı, terazinin diğer kefesine iç karartıcı duygusallığı (Banks, Flaxman, Schadow) koymak ister gibidir. Sarhoş Fauna'sının Dionysos'vari "cinciliği"nden devasa *Melekler*'inin [Resim 46 ve 47] soğuk içe kapanışına geçen Sergel, üsluptaki bu çarpışmayı kendince ifade eder. Ama bu zıt eğilimler arasına hem ağırbaşlı, hem de esnek ve metin bir sanatın zorlu yolu çizilir; bu sanatın gerçeğe gösterdiği dikkat, portrenin yapıldığı an gizli bir süre madenini içinde taşır gibi göründüğü için, çehreleri yine de gizemli bir haleye büründürür: Houdon'u kastediyorum. Kızı Sabine'in büstü gerçek bir sevgi eseridir [Resim 48]. Devrim Houdon'a yaramayacaktır; Bailly'nin, La Fayette'in ve Mirabeau'nun portrelerini yaptığı 1789 yılından sonra, daha ziyade öğretmenlikle uğraşacaktır.

Biraz kararsız bir biçimde, heykellerde amblem ve simge sanatının geliştiği görülecektir (Chinard, Michallon, Moitte, Roland, Beauvallet, Lesueur, Corbet, Espercieux, Ramey, Chaudet, Cartellier – hem büyük selefleri Pigalle ve Pajou'ya, hem de antik modellere ve David'in teşviklerine çok şey borçlu heykelcilerdir bunlar). Prusya'da, Winckelmann'ın şiarlarına sadık kalmayan ve kısa süre sonra Goethe'yle arası açılan Schadow, klasik zarafeti ve vakarı, taklitteki kesinlikle bağdaştırmaya çalışır. Onun "gerçekçiliği", tıpkı Houdon'unki gibi, bireysel tekilliğe (bozucu bile olsa) saf biçimler krallığında tuhaf bir erişim sağlar.

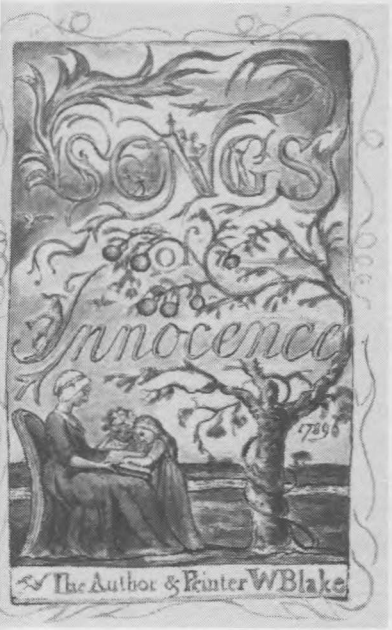
XII

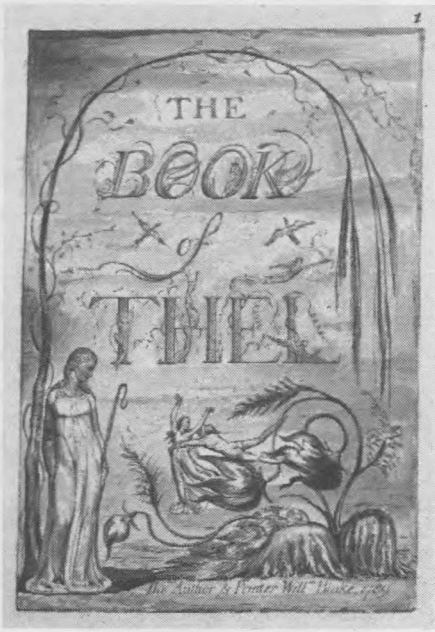
Gölgeyle Barışma

GOETHE, İtalya yolculuğu boyunca ışık ve renk üzerine kafa yormuştur. Weimar'a dönüşünde deneyler yapar. Konu üzerine ilk yayını olan *Optik Üstüne Gözlemler* 1791'de çıkacaktır. Bütün kuramına yön veren merkezi fikir, rengin, ışık ve karanlık kutupsallığının sonucu olduğu fikridir. Kutupsallığın kaynağı bizzat gözdür; çünkü göz, ardışık ya da eşzamanlı karşıtlık izlenimlerinde, kendisine dışarıdan dayatılmış olan rengin tamamlayıcısı olan rengi üretir. "Burada yaşamın ezeli formülü kendini ifade etmektedir. Göz karanlığa maruz kalınca aydınlık ister, aydınlığa yaklaşınca da karanlık; kendi faaliyetinden nesneye karşıt bir şey üretirken nesneyi kavrama hakkını ve canlılığını da işte bu şekilde kanıtlar." Üstelik, ışıkla karanlıkları, özneyle nesneyi birbirine bağlayan bu kutupsallık ilkesi manevi evrene de uzanır: Aslında evrenin de temel ilkesidir.[1] Mefistofeles şöyle diyecektir: "Ben, başlangıçta bütün olan parçanın bir parçasıyım; tuttuğu yer ve sahip olduğu kadim mertebe için şimdi annesi Gece'yle çekişen ışığı, şu mağrur ışığı doğurmuş olan karanlığın bir parçasıyım; gerçi bu çekişmeden eline pek bir şey geçmez ışığın, zira, tüm çabalarına rağmen, önünü kesen cisimlerin olsa olsa üzerlerine çıkabilir; akar ve renk verir (...)" (Fr. çev. Nerval). Burada gölgenin dönüşüne tanık olmakla kalmıyoruz, karanlığın da evrensel kaynak olduğu ilan edilmektedir: Işık ikincil bir fışkırmadır – karşıtlar arasındaki mücadele de dünyanın güzelleşmesine yol açar. Bu kozmik çarpışmada insan, kendi dışında vuku bulan bir eylemin hedefi ya da tanığı değildir yalnızca. Bir karşılaşmanın alanıdır, ama aynı zamanda bir aşma ediminin failidir. Onun da kendi iç karanlıkları vardır; bununla beraber gözünde, güneşinkini andıran

bir ışık bulunur. Ve insan, bakışını dünyaya çevirince; onu seyre dalıp anlayınca; bir de seyrettiği nesneye üslubun yasasını dayatarak yeni bir eser oluşturunca; tabiatın bağrında, başka her yerde geçiciliğe mahkûm olan dengenin nihayet ebedileştiği ikinci bir tabiatın yaratıcısı haline gelir.

Karanlıkların doğurganlığı ve yaratıcı antagonizma fikrini, bu büyük fikri, kutupsallığa bu müracaatı, aynı yıllarda Blake'te de buluruz. 1789'da çıkan *Masumiyet Şarkıları* ve *Thel'in Kitabı*'na [Resim 49 ve 50], 1794'te *Deneyim Şarkıları* eklenir; böylelikle tamamlanan eserin altbaşlığı da bize, "insan ruhunun iki zıt hali"ni gösterdiğini söyler. Doğmakta olan yaşamı, çocukluğun ışıltısını, fışkıran kuvvetleri anlatan şarkılara, bu genç yaşamın sefalete, korkuya, yasağa, kötülük girişimlerine mahkûm olduğunu gören şarkılar cevap verir. Üstelik manevi yaşama ve kehanet görüsüne ulaşmak için çocuk masumiyetinden kopmak, kötülükle ve günahla yüz yüze gelmek gerekmektedir. 1790'da yayımlanan *Cennet ile Cehennemin Evliliği* zamanın sonunu ve insanın *asıl beden*'inde, devasa boyutlara ulaşmış cevheriyle dirilişini ilan eder. Fakat bunun için arzu dünyası (ki ortodoks ilahiyatların cehennemidir) ile manevi âlem barıştırılmalıdır: Riyakâr ahlakların cehennemlikleri yerleştirdiği ışıksız ateş, semavi nurla birleşmelidir. Yeryüzündeki varoluşu tahrip eden ve insanı gönül gözüyle görmeye teşvik eden "şeytani" korlarla doğar yeni yaşam. Ahlak hocalığına soyunan aklın mahkûm ettiği "enerji, ebedi nefasettir". Ilımlılık, temkinlilik, güvenmezlik, toplumsal düzenin savunulması için kurulmuş zindanlar artık gerçek bir cehennem işlevi görüyor olsa da Blake şunu yazacaktır: "Karşıtlık hakiki dostluktur *(Opposition is true Friendship)*." Bu aforizma Blake'in resimle ve grafikle ilgili tüm eserlerinin başına yazılacak söz olmayı hak ediyor: Karşıtlık her yerde bulunur (Blake'in üslubunda da simgeleyen ile simgelenen arasındaki zımni karşıtlık haline gelir), her yerde gerilim ve mücadele hüküm sürer; ama çemberin, girdabın, spiralin ahenkli büyük biçimlerinde çözüme kavuşur çelişki. İhlal ya da kurtuluş imgeleri büyük akışkan devrelerle, kozmostaki enerji dolaşımını ifade eden damarlarla bütünleştiği sırada, can çekişenin jestleri, insanüstü sıçrayış ve uçuş melekeleri, yeryüzü gerçekliğinin bütün hadlerinin ötesine geçer. Bence en çarpıcı eserleri, katar katar meleklerin gökyüzünü delik deşik ettikleri, ya





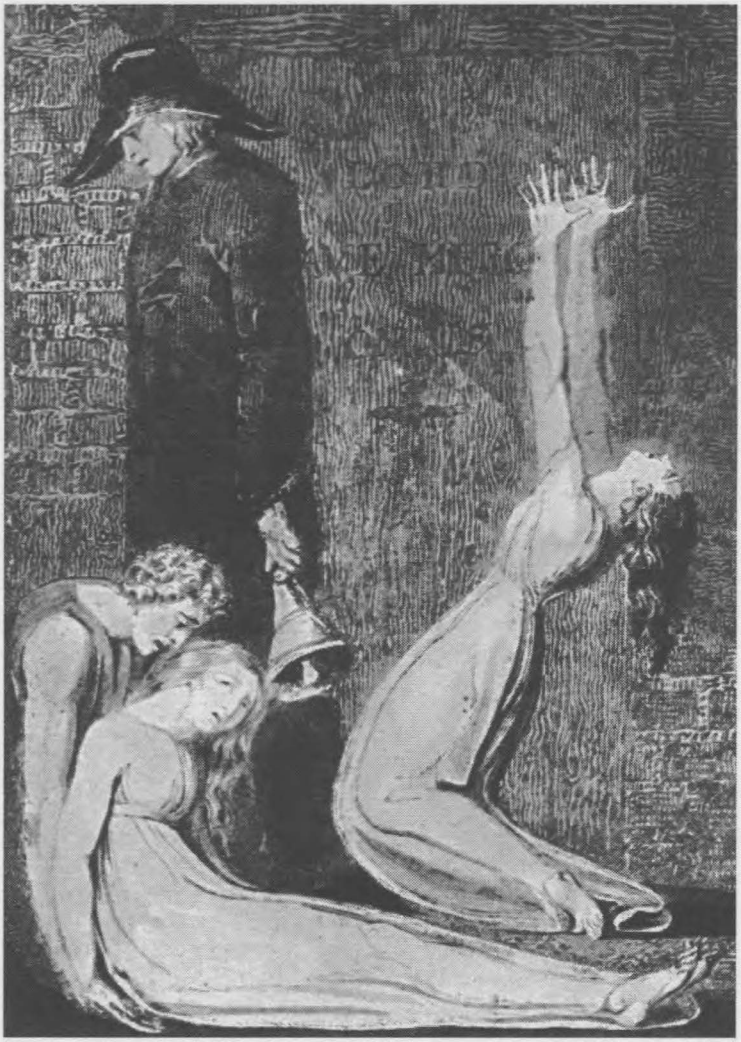
49 50

49 William Blake (1757-1827), *Masumiyet Şarkıları*, 1789.

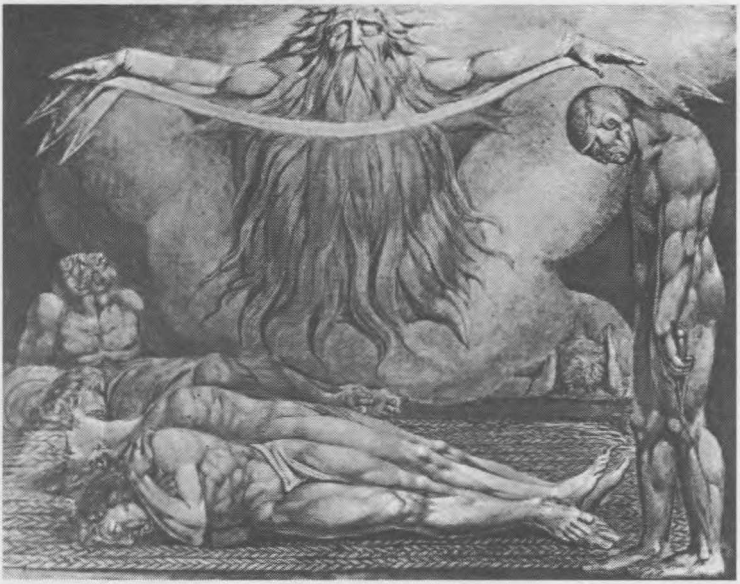
50 William Blake (1757-1827), *Thel'in Kitabı*, 1789.

da düşerken kıvranan bir bedenin alev alev bir meşaleye çevrildiği resimleri değildir – Füssli'nin üzerinde tekrar çalışarak aktardığı Michelangelo modelinin biraz basmakalıp bir hatırlatmasını algılarız bunlarda. Bu figürlerin karşısına cüsseli, orantısız ve vahşi bir ilkellikte yaratıklar çıktığında, kapıldığımız heyecan daha derindir: Havanın, suyun, ateşin, hafif yaratıkların dalgalarıyla dolup taştığı bir evrende, toprağın donup kalmışlığını ve melankolisini anlatan geniş ve hayvansı yüzler, yok edilemeyen gece, cehennem ilahlarının ağırlığı [Resim 51]. Kararmış bir toprağın üzerinde, gecenin gelişi korkunç olacağa benzer, hava solunmaz hale gelir, yaşam da uzun ve bunaltıcı bir akşamüstünden başka bir şey olamaz [Resim 52 ve 53] – tabii onu sıkıştıran sınırlar parçalanmadığı ve özgürleşen muhayyilemize bir ışık evreni açılmadığı takdirde. Blake'in tasarladığı tek devrim Kıyamet'tir. Yalnız, bakışını zamanın sonuna yöneltebilmesi, işe en derin kökene bakmakla başlamış olmasındandır. Yeni-klasikler gibi uygarlığın altın çağına değil, kaosa, Tekvin'e ve Cennet'e bakmakla. Blake ezoterizmde ve eskatolojide ilk ışığın izini sürer: Aynı zamanda, kökene dönüşü, yani Aden Bahçesi'ne *tekrar girmeye* tekabül eden bir "zamanın sonunu" haber verir. Bir başka deyişle, "tamamına ermiş büyük bir döngü" demek olan *devrimi*.* Fakat insan türünün evrenselliğiyle ilgili bu kanaati Blake, o son derece özel şiir ve resim diliyle açıklar. Kolektif yazgıdan tek bahseden odur. Geleneğin simgelerine kendisinin icat ettiği simgesel bir dil ekler, herkes adına kehanette bulunduğu halde kendisi muammalaşır. Işık fışkırmasının musallat olduğu bu sanatçı, kendisini *karanlığa* dönüştürür – hem de laf olsun diye değil, yerleşik toplumların ve dinlerin mahkûm oldukları hatayla arasına mesafe koymak zorunda olduğunu düşündüğü için. Burada değiştirilmez şekilde bireysel olan, mutlak tekilliğe atıfta bulunan (başka bir deyişle de "delilik" denebilecek olan), ilk ve son hakikati ifşa etme niyetindeki bir söylemi gölgeler [Resim 54].

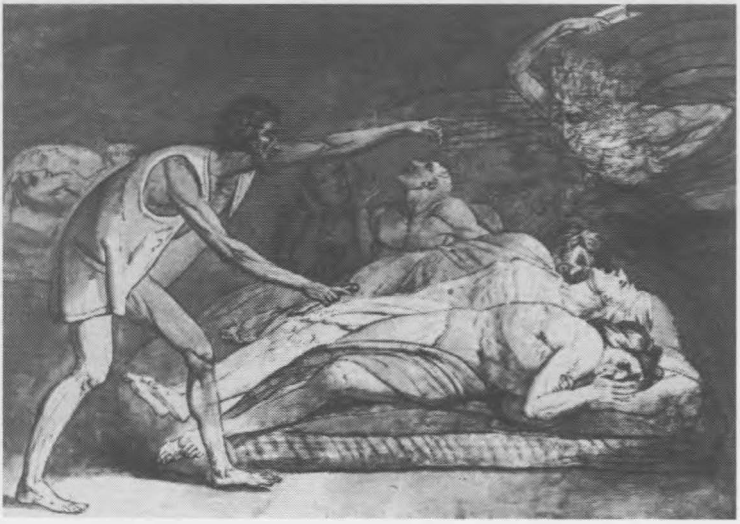
* Fransızcada "devrim" anlamına gelen *révolution* sözcüğünün köken anlamı söz konusu. –*ç.n.*



51 William Blake (1757-1827), *Veba*, 1790-95.



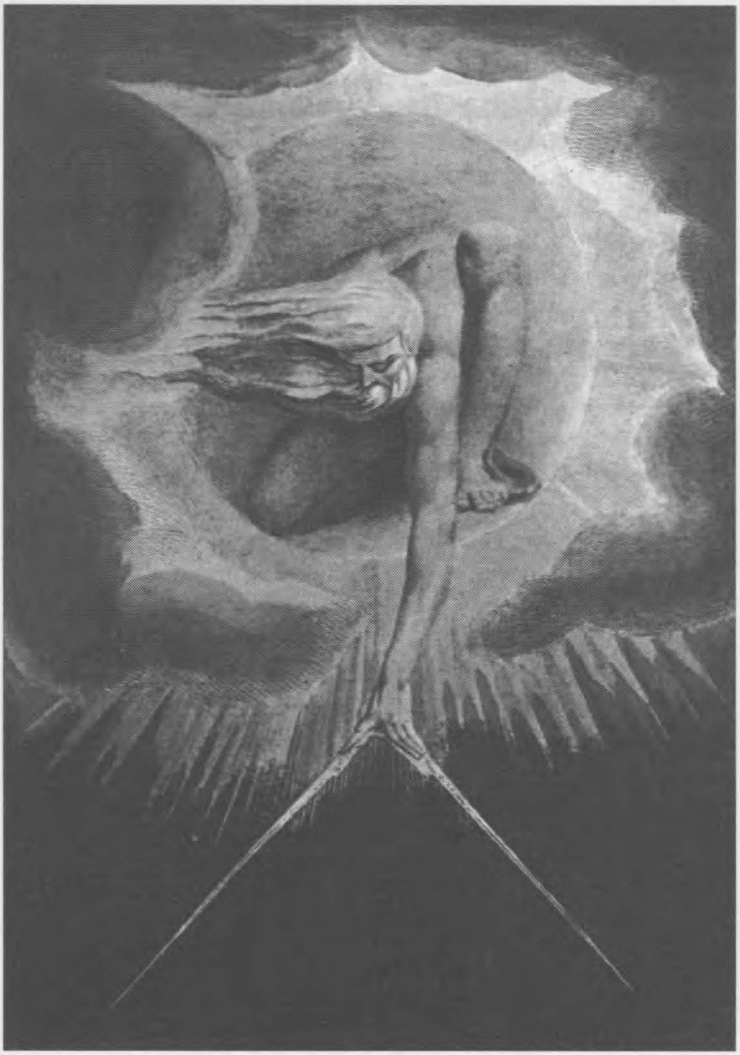
52



53

52 William Blake (1757-1827), *Ölüm Evi*, 1790-95.

53 William Blake (1757-1827), *Ölüm Evi*, 1790-95.



54 William Blake (1757-1827), *Kıyamette Yargı Günü.*

Dolayısıyla yeni-klasik sanat, başlangıç tutkusunu yeni-başlangıç nostaljisine tercüme etmiş, dönüştürmüştür. Bu sanatçılar için, başlangıç ışığı şimdiki anda ancak mazideki mutlak bir kökenin *yansıması* olma şartıyla tekrar parıldayabilirdi. Eser, hakiki kaynaklarından uzakta, bu uzaklığın bilinci içinde hazırlanır. İçinde ışık bulunsa da sıcaklık yoktur: Sanat buz tutar. Kuşkusuz, en uygun durumda, antikçağ ya da Rönesans modellerinin hatırlanması, mevcudiyet ile namevcudiyetin heyecan verici dengesine saf bir eğriyle işaret edebilen bir yaratıcı güç haline gelebilmiştir. Bu birçok biçim alabilen ideal mefhumu –ki hem saflaştırılmış tabiat, hem düşüncenin yasası, hem de antik kaidedir– sanatçıyı gördüğüne güvenmemeye teşvik eder: Güzellik ancak ikinci bir bakışa, zamanın seyrini –ta ki büyük modeller ya da arketipler bölgesine varıncaya kadar– tersine katedecek bir dolambaç sonucunda sunabilmektedir kendini.

Burada, başlangıç mefhumu ile ebediyet fikrini bağdaştırmaya dönük bir çaba olduğunu görmemek mümkün mü? Yeni-klasikçi sanatçıların gönüllerinden geçen yenilenme, rokoko dönemini ilginç kılan o bir günlük modalardan farklı olmak ister. "Antik olana dönüş" geçici bir beğeni olmayı değil, derin ve ciddi bir biçimde benimsenmeyi istemiştir. Bir yenilik olmaktan uzaktır; 18. yüzyılın tüm kuvvetini sarf ettiği, ilginç, yeni ve beklenmedik bir şey arayışının kesintiye uğraması söz konusudur. Hakikaten şaşırtmaksızın coşturan azamet ve ahenk arzusuyla ufak tefek sürprizlerden vazgeçilir. İlginç bir istektir bu; biçimdeki bu ebedilik arzusu, tarihin en canlı şekilde hız aldığı anda araya girdiği için, hüsrana uğratılması için her şeyin işbirliği yaptığı istektir...

Dolayısıyla gelgeç istekler bastırılacaktır; güzel kaidelere kendiliğinden ayak uydurmadığı takdirde içgüdüden de kuşkulanılacaktır. Aslında, düşünmenin hükümranlığı sürmektedir. Zira antik yaratıcıların saflık içinde icat etmiş oldukları bir güzelliği tekrar oluşturmayı "safdilce" denediğinden habersiz değildir. Başlangıç ancak alegoriyle, başka bir lisanda ifade edilebilir. Ve mesafeyi ölçenler de, onu aşmayı en çok arzulayanlardır. Kâh bu eserlerin zarifliğine katkıda bulunan, kâh zevkimizi alarma geçiren iç uyumsuzluk da budur. Bilim, düzenbazlık, sapık tensellik, "saf" çizgiye giz-

lice sızar. İdeale fazladan eklenen şehvani çekimin ve gerçek mevcudiyetin tüm ağırlığı, bir kargaşa unsuru gibi, maddenin müstehcen bir intikamı gibi görünme riskiyle karşı karşıyadır. Bu sanattan rengi ve gölgeyi çıkarıp attıran soyutlama yarışı da çizimin ve çevre çizgisinin o zaferi de buradan ileri gelir; ama yine de "saf" fikirle haz dolu cazibenin müphemliği ayakta kalacaktır. Ampir üslubu ve George üslubu dönemindeki dekoratörler, haz düşkünlüğünü riyakârlık maskesiyle örtmeye başlayan bir kitle için bu müphemliği istismar edeceklerdir. O dönem sanatında o kadar sık resmedilen Psykhe, ruhtur; ama bütünü içinde, ruhtan gelmeyen bir arzuya sunulan bir yeniyetme çıplaklığıdır.

NOT

1. *Goethe ve evrenin ikikutupluluğu*

"Goethe ikilikten renk çemberini yaratmıştır. Çemberde, ışığa yakın tarafta bulunan olumlu taraf (sarıdan kırmızıya) ile karanlığa temas eden olumsuz tarafı (maviden mora) ayırt eder. İlk renk grubunda 'ışığın marifetlerini', ikinci grupta ise 'ızdıraplarını' buluruz" (Marianne Trap, *Goethes naturphilosophische Denkweise*, Stuttgart, 1949, s. 75).

XIII

Goya

1789'DA, İDEALLEŞTİRMEYE DÖNÜK soyutlamaya şiddetle karşı çıkan tek ressam, renge ve gölgeye tutkuyla bağlı kalır; bu nedenle de yeni-klasiklerin düşledikleri her şeyin mutlak antitezi gibi görünür: Goya.[1] Antiğe sapılmasına karşı çıkarak, maddenin (şeylerin maddesi, resmin maddesi) esrarı üzerine derin düşüncelere dalarak, rokokoyu modern resimden ayıran bütün mesafeyi olağanüstü kariyerinde bir çırpıda kateder. Başlarda Giaquinto'dan, Luca Giordano' dan, Giambattista Tiepolo'dan etkilenen Goya, Mengs'in ve kayınbiraderi Francisco Bayeu'nün vesayetini reddeder (uzun zaman buna razıymış gibi davransa da); kırkını geçtikten sonra ürettiği temel eserleriyle, Manet'yi, izlenimciliği, yüzyılımızdaki cüretkârlıkları, dahiyane bir biçimde ve tek başına önceler. David, Canova ve Füssli, daha 1789'da, oldukları ve kariyerlerinin sonuna kadar kalacakları durumda iken, Goya'nın yazgısında, onu başlangıçtaki üslubundan uzaklaştıracak bir evrim vardır. Goya'yı Beethoven'a yaklaştıran, 1793'teki hastalığından sonra ortaya çıkan sağırlığı değildir yalnızca; otuz-kırk yılda olgunlaşan üslubundaki olağanüstü dönüşümdür. Yalnızlığa kapanmış bu iki sanatçı, ürettikleri eserlerde, muhayyilenin, iradenin ve yaratıcı bir hiddetin, var olan bütün lisanların ötesinde durmadan zenginleştirdiği ve değişikliğe uğrattığı yöntemlerle özerk bir dünya geliştirir. Goya'nın modernliği, onu meçhul bir âleme götüren, mümkünle imkânsız arasındaki dehşetli çarpışmaya sokan o maceralı yenilenmede yatar; tarihsel ânın acısı karşısına kendine özgü hassasiyetinin ve sanatının tüm kaynaklarıyla çıkma kararında yatar. Kendine sürekli ilerlemeyi, sınırları kaygı içinde aşmayı buyurduğunu gördüğümüz ilk sanatçılardan biridir. Devrinin

"zevk" inden, kendinden önceki ressamların hepsinden fazla uzaklaşacaktır; ilk tarzından vazgeçerek, tam bir ifade özgürlüğü içinde ve katı tanıklığın yalnızlığı içinde, artık sadece kendi –Goya– olacaktır. Gerçekten de alınyazısında hem ayrılık hem kavga; hem resim dilinde derin bir özgünlük, hem de ülkesinin ve döneminin sıkıntısını görmezden gelmeme kaygısı olacaktır. Eserinde bunaltacak kadar iç içe geçmiş bir halde, siyasi özgürlük kaygısı, temalarla ilgili hayal gücünün şiddetli özgürlüğü ve tam da fırça, kurşunkalem ya da tüyün hareketiyle kendini gösteren o "dokunuş" özgürlüğünü buluruz. Anlatımdaki aşırı bağımsızlık, en büyük bağımlılığı yaşamış olan bir insanın marifetidir burada. 1789 yılı, Goya için, geç de olsa resmî kariyerinde benimsenme yılıdır. Tahta geçen IV. Carlos' un saray ressamlığına atanır: Kralla kraliçenin şatafatlı portrelerini yapacaktır [Resim 55 ve 56]. Başarı kazanır. Başkası olsa mahvolurdu. Fakat Goya'da, sipariş eserlerde bile kendini belli edebilen bir enerji fazlası, aşırı bir endişe vardı. 1787'de *San Francisco de Borgia ve Ölüm Döşeğindeki Adam* tablosu vesilesiyle, ölmek üzere olan adamın etrafında diş gıcırdatan bir yığın iblisi göstermiştir: Goya' nın eserlerinde *ucubeler* ve halüsinasyon ürünü kişiler ilk bu resimde ortaya çıkar. Portreleri, tıpkı David'in portreleri gibi, akıl sır ermez ve kaygılı bir şeyi, hatta bazen donup kalmış bir tür saldırganlığı, kin dolu bir potansiyeli görünürleştirmeyi başarır. Kuşku yok ki, Fransız ve İngiliz portrecilerinden çıkarılacak dersleri uzaktan uzağa almıştır; modele iltimas yapma, onu bir nevi haleyle sarmalama kaygısındadır; çocukluğu, o bireysel başlangıcı, elden kaçıveren o altın çağı yeniden keşfeden bir döneme aittir. Osuna'nın çocukları buğulu bir atmosferde görünür, ama o biraz sabit bakışları, dudaklarındaki mahzunluk, utangaç kırılganlıkları, imgenin parlaklığına telafisi imkânsız bir burukluk katar [Resim 57].

Çözmeyi bilenler için, Kraliyet Halı Fabrikası için yaptığı desenler (1776'da başlamış ve 1792'ye kadar meşgul etmiştir) aslında kapriçyolardır. Hükümdarın ve fabrika müdürlerinin arzusuna uygun olan günlük yaşam sahneleri ve İspanyol halk yaşantısından sahnelerdir bunlar. Goya'nın yaptığı altmış civarında mukavva desen ve bunların hazırlık eskizleri, kuşkusuz, teknikte ve genel tonda bir evrim, güçlenen bir aydınlık, kendine güveni daima artan bir rahatlık ve kompozisyon bilgisi sergileyecektir. Ama biz değişmeyen-



55 Francisco de Goya (1746-1828), *IV. Carlos*, 1789.



56 Francisco de Goya (1746-1828), *Kraliçe Maria Luisa*, 1789.



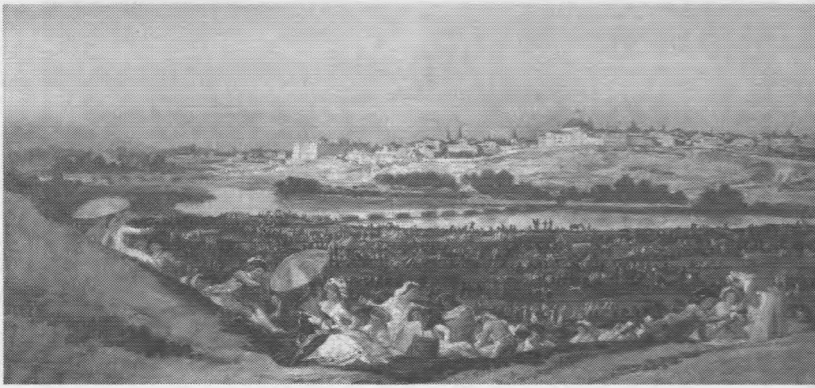
57 Francisco de Goya (1746-1828), *Osuna Dükü ve Ailesi*.

lere bakalım. Başından beri Goya, melankoliyle kararmış varlıkları, şiddet gösterilerini, kazaları, suikastleri sahneye taşır. Kuşkusuz, İspanyol *verismo*'sunu* biraz çabuk bir albeniyle uzlaştıran çok sayıda sahne ise (*Bağbozumu* [Resim 58], *Çiçekçiler*, *Çocuk Oyunları*), önce bizi zarif ve neredeyse karşılıksız hafiflikleriyle sarsacaktır. Bu sahne, tıpkı Fragonard misali (Goya da onun gibi salıncaklar resmeder), yaşamın haz doluluğuna erdiği, elden hemen kaçıveren bir ânı sabitler adeta – Goya'nın farkı, onda daha az aceleci, daha az telaşlı bir şey olmasıdır. Ama Fragonard karşısında olduğu gibi bu tablolar karşısında da "duyumsanabilir yaşamın ışıltı bolluğu içinde kendini sunan şeyin *karanlıkta kalan* yüzü" fikri musallat olur bazen bize. *San Isidoro Mesiresi*'nde (1787) Goya, bir yandan Goya kalırken, bir yandan da Fragonard, Hubert Robert ve Guardi'ye katılır: Sakinliği halkın çalkantısıyla kontrast teşkil eden geniş bir manzaraya yer vererek, toplanmış bir kalabalığın mekândaki dağılımını ve rengârenk uğultusunu resmeder [Resim 59]. Irmağın (Manzanares) tatlı balkıması ile şemsiye ve giysilerin ipeksi aksinin birbirine cevap verdiğini görerek büyüleniriz. Fakat bu insan yığınında hüküm süren, ne sevinç ne de birliktelik coşkusudur; erkeklerle kadınlar tesadüfi buluşmalar arar; burada olumlu veçhesini gördüğümüz tesadüfün, aynı zamanda bir karanlık yüzü olduğunu da sezdirir her şey bize. Karşıtlamalı bir şekilde *Gençler*'i ve *Yaşlı Kadınlar*'ı (Lille Müzesi) resmedecek olan sanatçı, nesne ve varlıkların aşınmasını daha o zamandan, derinlemesine sezmiştir. Buradaki temel bir kararsızlık, bir kargaşa potansiyeli, Goya tarafından betimlenmiş ve her biri Kaos'a dönüş olacak başka şenlikleri haber verir... Goya, *Mesire*'de eksiksiz bir evren yaşatır ve eksiksiz bir evrende kötülüğün ve ızdırabın da yeri olması gerektiğini biliriz. Halı desenlerinin mukavvaları fazla hissettirmeden haber verir bunu. Son derece güzel bir ritim verilmiş *Körebe Oyunu*'nda karşımıza çıkan aslında, oyuna vurulmuş bir azaptır; ebelenmemek için arkaya doğru eğilen kadın adeta kendi kimliğinden kaçmaktadır [Resim 60]. Bir diğer azap simülasyonu da Kukla'nın maruz kaldığıdır: Güleç genç kızlar –bu körpe cadılar– kollarıyla harikulade bir kordon oluşturur-

* Gündelik gerçeğin ve toplumsal sorunların sergilenmesine dayanan edebiyat ve sanat okulu. –*ç.n.*



58



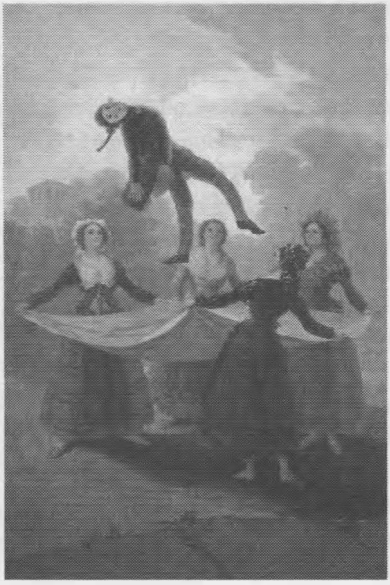
59

58 Francisco de Goya (1746-1828), *Bağbozumu.*

59 Francisco de Goya (1746-1828), *San Isidoro Mesiresi*.



60



61

60 Francisco de Goya (1746-1828), *Körebe Oyunu.*

61 Francisco de Goya (1746-1828), *Kukla.*

ken, yukarı zıplatılan yan yatmış kukla umutsuzluk hissi verir [Resim 61]. Yapma kahramanın çarpıklığı, çolpalığı, acı yüklü ölgünlüğü, maddenin tuhaf yaşamını –komikliğini ve korkutma gücünü– ifşa eder bize. Bu uçarı sahne, nesnenin yazgısına teslim olan yaratığın kapıldığı canlanma dolayısıyla, gizli bir dehşet de içerir. Burada, yeni-klasik sanatın zapt etmeye ya da ortadan kaldırmaya çalıştığı *gölge*, üstelik en derin anlamıyla çıkar karşımıza (yeni-klasik sanatın değişmez tutkusu, biçimin saflığı marifetiyle maddenin karanlık yazgısından kaçmaktır). Gerçekte, belki Goya da maddi karanlıklardan az bunalmamaktadır, fakat bu karanlıkların karşısına çıkmayı seçer, onları bastırmayı değil. Tabii ki 1789'da, bu yüzleşmedeki yoğunluğun belirtisi olacak hiçbir şey yoktur: Goya, ilk heveslerini David gibi disiplin altına almayı bilmiş, renk düşkünü bir ressamdır henüz. O zamana kadar eserlerinin gizli halesinde saklanan tedirginlik verici bir unsurun tablolarında ve gravürlerinde açıkça yüzeye çıkmasına Goya'nın ses çıkarmaması için, hem 1792-93'teki (onu sağır bırakacak olan) hastalığının, hem de o dönemdeki büyük tarihi sarsıntının birleşik etkisini beklemek gerekecektir. Halı mukavvalarında ele gelmeyen bir atmosferden ibaret olan şey, karanlık ilkenin aynı anda hem yoğunlaşması hem de canlanmasıyla, bir ucubeler halkına dönüşür.

Bilinçdışı üstünlüğü ele geçirmiş gibidir. İzleyici, ilk bakışta, buruk ve acayip bir düşün derin bir karmaşa sayesinde ressamın ruhunu ele geçirdiğini zannedebilir. Halbuki romantik gelenekten ve onun gerçeküstücü muadilinden miras alınmış bir yorumu Goya'ya uygulamak, anakronizm olur. Goya'nın en tuhaf eserleri bir tek düşün buyruklarına itaat etmez. "Aydınlanma" ruhundan doğmuş ikili bir postüladan yola çıkarak anlamak gerekir onları: Karanlıklarla, yani batıl inançlarla, zorbalıkla, sahtekârlıkla savaş – ve kökene dönüş. Bu iki postüla, göreceğimiz gibi, melez bir şey yaratır sonunda.

İspanya'da bir türlü sonu gelmeyen Eski Rejim'in yandaşlarındaki kötülüğü, budalalığı, dargörüşlü inatçılığı kınamaya girişen liberaldir, aydınlanmış düşünürlerin dostudur; akıl insanı olarak, aklın uykusunda doğan acayip figürleri açıkça gösterecektir. Gece ecinnilerini hicvedecektir; Füssli kendini şekilsizin ve tiksincin kasten berisinde tutarken, Goya acı alayı en şiddetli noktasına götürmekte tereddüt etmez. Gece yaratıklarını gülünç göstermek için,

hiddetiyle geceden bir şeyleri hatırlatan bir saldırganlık yöneltir onlara. Devrim'in güneş mitosu, karanlıkların dayanıksızlığı fikrini pek sevmiştir: Akıl bir ortaya çıksa, iradenin de desteğini alsa, karanlıklar dağılacaktır. Görmüş olduğumuz üzere, yanıltıcı bir mitostur bu; Fransa, Devrim'in en yoğun anlarını, ilkelerin ışığının maddi dünyanın saydamsızlığı içinde kaybolup gittiği bir simgesellik içinde yaşamıştır. Devrim ışığının kaynağına daha uzak olan Goya ise, ışığı mutlak suretle reddedenin buruşmuş yüzünü betimlemeye çok daha müsait bir konumdadır. Karşı gelen unsuru, onu hiçe sayacak kahkahayı içimizde uyandırmayı umarak esefle kınar. Ama buradaki hiciv, yok etmek istediğine varlık kazandırır, ona korkutucu bir dayanıklılık verir. Hakkınca gülmemekteyizdir: Kahkaha birdenbire yön değiştirmekte ve bizi, tuhaflığa kapılmış bir halde üstesinden gelinemeyecek tehditlerle karşı karşıya bırakmaktadır. *Körebe Oyunu*'nda karanlıklara yapılan göndermenin *Sağır Adamın Köy Evi*'ndeki (1820) şarkıcıların korkunç âmâlığına dönüşeceği an da gelecektir. Goya'da istihzanın gücü, üretmiş olduğunu silmeye yetmez. Karanlık öyle yekpare, öyle pürtüklü bir barizliğe varmıştır ki, artık onu yokluğa geri göndermek mümkün değildir. Aklın önünde, kökten bir biçimde akıldan *farklı* olan vardır: Onu bu ucubelerle birleştiren yakın bağları bilmektedir; zira onun taleplerinden, daha doğrusu taleplerinin geri çevrilmesinden doğmuşlardır. Gündüz düzeninin icapları ilan edilmese kendini göstermeyecek olan anarşik yadsıma gücüdür onlar. Birçok sonucu olan bir karşılaşmadır bu; zira, düşmanında kendinin *tersyüz edilmiş* gerçekliğini, yani kendisinin ışık olabilmesi için gerekli *ters yüz*'ü gören akıl, elinden kurtulamadığı farklılığın büyüsüne bırakır kendini. Goya iblislere inanmaz, fakat büyücülük uygulamalarına bağlı kalanlardaki şeytani sayıklamayı temsil ederek, yakında iblisâne hayvansılık çehresine bürünecek olan karanlık ve dikkafalı bir aptallığı sığındığı yerden çıkarır. Artık sanata verilen cin çıkarma görevi tekrar elzem hale gelir. Cin çıkarma işlemi, ya ambleme başvurarak ya da doğrudan tasvirle kötülüğün, şiddetin ve öldürücü taşkınlığın büründüğü sayısız çehrenin adını koymaya, suretini çizmeye dayanmaktadır.

Goya, neredeyse tüm çağdaşları tarafından güzel peşinde koşmanın ön şartı haline getirilen "antikçağa sapma" yoluna karşı çıkar, diyorduk. Onda da köken nostaljisi bulunmamasından değildir

ama bu: Kökenle kurduğu bağı, –kültürlü bir hafızada ayrıcalıklı bir zamansal mekânın (Arkadia) ya da ilelebet değişmez bir *biçim*'in peşine düşme gibi değil de– kendiliğinden bir *güce* müracaat gibi yaşayan tek kişidir neredeyse. Goya için köken (tıpkı Diderot ve kısa süre sonra romantikler için olduğu gibi), ideal bir ilke değil, yaşamsal bir enerjidir. Bu enerjiyi boğaların gözlerinden, *Majas*'ın saçlarından, halkın uğultusundan, dünyanın renklerinden ister. Simgesel bir görüntüyle ifade etmem gerekirse, hayvana dönüştürülmüş Yunan tanrısını, Europa'yı kaçıran mitolojik beyaz boğayı başkalarına (Roma'daki "antikacılara") bırakır; köy meydanlarında öldürülen kapkara hayvanı resmeder o. Görüldüğü gibi, ölümcül bir tehlikenin pusuda beklediği karanlık bir köken söz konusudur. Yaşam ölümle yan yanadır. Bu yüzden Goya'nın natürmortları nabzın ortadan kaldırılmasıyla, bütün "hayati sıvı"nın çekilmesiyle fena halde *ölü* olacaktır.

Karanlıkların kınanması bir hayvani yaratık bolluğuna yol açar. Kökene dönüş yaşamın derin kaynaklarına yönelir. Goya'da yaşamın renklerinin kötülük gölgelerine karışıverdiği ilginç kavşak, melezleşme noktası burasıdır. Aklın mahkûm ettiği figürlerin hayat dolu bir taşkınlıkla canlanmasına artık nasıl şaşırırız? Ve de köken imgelerine gülünç dehşetin sirayet etmiş olmasına? Çocuklarını yiyen bir köken –*Satürn*– imgesi, bu dehşet verici ve grotesk imge işte bu şekilde çıkacaktır ortaya. Köken ve karanlık adeta büyük bir batma hareketi içinde iç içe geçerek birbirine karışır. Fakat bu konuda Goya, "Aydınlanma" serüveninin sadık tanığı olarak kalmaktadır hâlâ: 1808 İspanyası'nın yaşamış olduğu sapmayı tasvir eder. İlkelerin ışığının yayıldığı, Goya'nın da barışçıl şekilde genişlemesini umduğu Devrim Fransası, acımasız bir ordu çehresine bürünüp baskın yapar, geçtiği yerlerde cinayetler ve tecavüzler olur. Uğursuz bir altüst oluş sonucunda karanlıklar ışığın yerini almıştır. Umut ihanete uğramıştır; özgürlük yönünde ilerliyor görünen tarih, olumlu eksenini yitirir ve anlam verilemeyen bir sahne haline gelir. Görüldüğü gibi sadece, yeni-klasik sanat bahsinde gölgenin dönüşü diye adlandırdığımızla karşı karşıya değilizdir artık: İlk başta ışık kaynağı gibi görünmüş olanın yerine bir karanlık kaynağını geçiren hakiki bir yer değiştirmenin gerçekleştiğini görürüz. Gérard de Nerval'in *Aurélia*'sının dokunaklı bir ânında: "Evren kapkaranlık!" diye yankılana-

cak olan o haykırışı Goya'da şimdiden duyar gibiyizdir. Burada Goya'nın son dönem eserlerini sorgulamaya devam edeceğim, çünkü 1789'da söz konusu olmuş uzak yazgıyı bize ayan beyan gösterir bu eserler. Şu hem tüylerimizi ürperten hem de bizi hayran bırakan *3 Mayıs'ta Kurşuna Dizilenler*'de [Resim 62], infaz müfrezesindeki askerlerin oluşturduğu uyumlu ve disiplinli grup, cinnet geçiren bir ulusu resmeder; normalde ilkelerin zaferinin belirtisi olması gereken kurala uygunluk ve düzen, şiddetin icrasından başka bir şeye hizmet etmez. Sahneye verdiği açıyla Goya, Fransız süvari erlerinin suratlarını gizler: Sadece ayakları dibine konmuş iç karartıcı fenerin ışığını arkalarına alarak, profilden görünür bu askerler: Bir tek teçhizatlarını ayırt ederiz: tüfekler, şapkalar, kayış takımı, kaputlar, kılıçlar. Ön planda dururlar, ama onlardaki her şey, sahnenin dibine hâkim olan gece göğüyle ilişki ve uyum içindedir. Buna karşılık ışık, hiç dağılmadan kurbanların, özellikle de elikulağında salvonun devireceği halk adamının üzerine düşer: Goya, bu adamın güzel olmayan yüzüne, cesaretin de dehşetin de ötesine geçen yalın bir ifade vermeyi başarmıştır; çarmıha gerilir gibi kollarını kaldırıp ellerini açmış bu kaba saba isyancı, insan tarafından hakir görülen ve aşağılanan İnsan'ın arketipimsi boyutu halini alır birden. Her ne kadar mantıksal olarak fenerden gelmesi gerekse de, seyircinin gözünde ışık, azap çektirilen adamın beyaz gömleğinden yayılıyor gibidir. İnfaz müfrezesinin mekanik iradesi karşısında, ölümü yolundan döndüremeyecek olan beyhude jestlerin, mutlak aczin trajedisine tanık oluruz. Fakat ölümü yolundan döndüremeyen o beyhude iradenin ölümle isabet almayacağını ya da yok olmayacağını da sezdirmektedir bize Goya. Ebedileştirir onu. Ama David'in Marat'yı –Devrim'in büyük adamını– görkemli bir ithafla ebedileştirdiği gibi de değil. Burada, ismi ve kimliği bize aktarılmayan meçhul bir adam söz konusudur. Böylece en temel değere, en sıradan yaşamdan bile ayrılmaz olan özgürlüğe dikkat kesiliriz. Nitekim, Kant'ın 1790'da *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nde tanımladığı yüceliğin bu veçhesi, hiçbir yerde bu kadar açık biçimde görünmez: İnsan, kendinde keşfettiği manevi bir boyutla, kozmik kuvvetleri ya da ağırlığı altında ezildiği tarihsel şiddetleri aşar.[2] Kasırga ve fırtına, tıpkı mermi ve giyotin bıçağı gibi, duyumsanabilir varoluşumuzun ortadan kalktığını ilan eder; fakat bu varoluşun hissemize düşen sınırlarından kesin

kurtulabileceğimiz duygusunu uyandırır içimizde. 18. yüzyıldaki manzara ressamlarının bazıları bize bu yüceliği hissettirmeye çalışmışlardı; ama, çoğu "kahramanlık manzarası" ve atölyede kompozisyon teamüllerinin tutsağı olduğundan, ürpertisini hissettirmeyi istedikleri kasırgalarla fırtınaları adeta asilleştirmiş ve gayri-maddileştirmişlerdi. Ancak maddi dünyaya tüm vahşiliğini, karışmış renklerin, ışıkların ve karanlıkların bütün o içinden çıkılmaz zenginliğini verebilen ressamlar (bir Goya, bir de daha sonra Géricault) "manevi özgürlüğün" mevcudiyetini gösterebilmişlerdir. Zira hem biçimlerin icadında hem de içsel duyguda en büyük özgürlük[3] ancak maddenin ve olayın kaçınılmazlığını kabullenmiş ve onların meydan okumasına dürüstçe cevap vermiş sanatçılara bahşedilmiştir.

NOTLAR

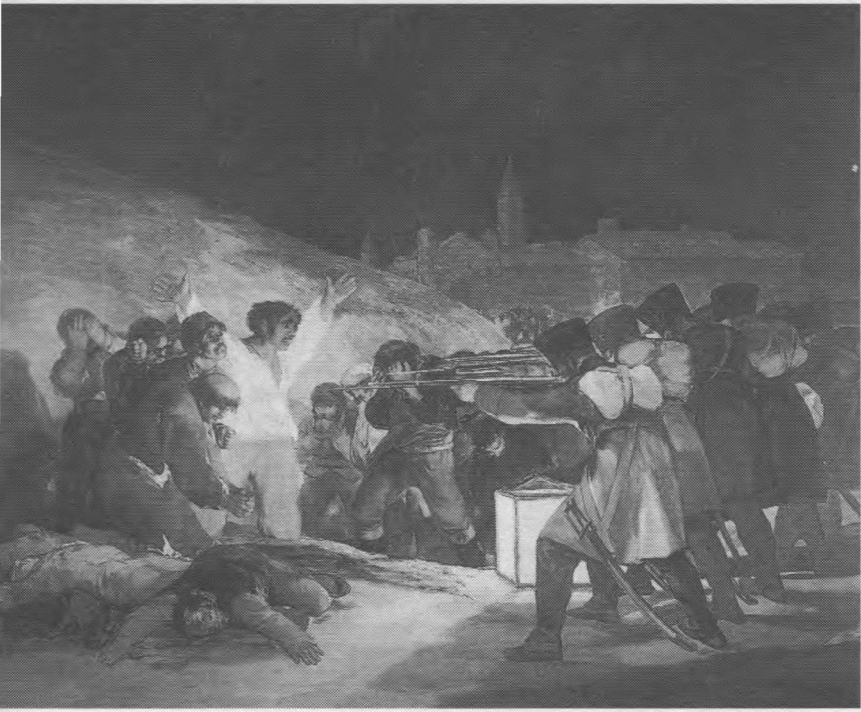
1. *Gölgeyi kabullenmeyi bilmek*

Goya'nın sanatı, gölgeyi kabullenmeyi bilmiş olduğu için, döneminde ışıktan ve ışığın sonsuz yelpazesinden kendi cevherini çıkarmayı başaran tek örnektir. Başka her yerde, özellikle de çevre çizgisinin zorbalığına boyun eğen sanatçılarda, biçimlere fazladan eklenen bir *aydınlatma* yaygındır. Goya'mn eserlerindeki ışık ve renk üzerine çok dikkatli bir inceleme sonunda, Jutta Held şöyle yazar: "David'den itibaren Fransızlar, rengi ve ışığı hep daha belirgin nesnelere mal ederler. Goya'da ise ışık, karanlık ve renklendirilmiş çeşitli değerler (sonuçta açık ve koyudan ibarettirler), temsile daha az bağımlı olan kendilerine özgü veriler şeklinde kalır" (Jutta Held, *Farbe und Licht in Goya Malerei*, Berlin, 1964, s. 159). Goya'mn sanatı bu anlamda Manet'nin cüretkârlıklarının habercisidir.

2. *Dehşet ve yücelik*

Goya'mn son dönemindeki en şiddet yüklü eserler ile *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nde (1790) dile getirilen tezler arasında kurduğumuz yakınlıklar belki kimilerine şaşırtıcı gelecektir.

Kant'ın, Burke'le birlikte, ikili bir estetik önerdiğini hatırlayalım: güzel'in estetiği ile yüce'nin estetiği. Güzel, "hiç çıkar gözetmeksizin" hoşa giden, "kavramı olmaksızın, evrensel olarak hoşa giden" diye tanımlanır; "bir erek temsili yapılmaksızın algılanan bir nesnenin *ereksellği*'nin aldığı biçimdir"; güzellik, "kavramı olmaksızın, elzem bir tatminin nesnesi olarak" kabul edilir. Muhayyilenin serbest oyununun ve bu oyunun idrak yasalarıyla uyumunun tek efendisi dehadır; burada temel kurallar boşunadır, zira deha aracılığıyla sanata yasalarını dikte eden, yalnız doğadır. Bu güzellik estetiği, 18. yüzyıl sonunda en enfes temas inceliğine ve yaratıcı dilinde en bütünsel hâkimiyete ulaşan serbest dekoratif atılıma meşruluğunu kazandırır.



62 Francisco de Goya (1746-1828), *3 Mayıs 1808'de Kurşuna Dizilenler.*

Yücenin estetiği ise, dış gerçekliğin huşu uyandıran gösterilerinden yola çıkarak, insanın özü itibariyle doğanın ezici güçleri için erişilmez kalmasını sağlayan kökten farklılığın bilincine varan bir düşünme çabasıyla ilgilidir: "Yüce, sırf tasavvur edilen bir şey olmasıyla bile ruhun bir yetisine –her tür duyu ölçüsünü aşan bir yetisine– delalet eden şeydir" (§ 25). "Hakiki yüce, bu duyguyu uyandıran doğal nesnede değil, yargılayanın zihninde bulunur. Yoksa vahşi bir düzensizlik içinde birbirinin üzerine yığılı, tepelerinde buz piramitleri bulunan biçimsiz dağ kütlelerine ya da kudurmuş denize, vb. kim yüce der ki? Ama onların biçimine bakmadığı bu temaşa içinde, zihin muhayyile ile bu muhayyileye belirli bir amaç olmaksızın bağlanmış, onu genişletmekle yetinen akla teslim olur, ve zihin muhayyilenin gücünün aklın fikirlerinden/idealarından kopuk olduğunu görse dahi, verdiği yargıyla büyüdüğünü hisseder" (§ 26). "Bu nedenle doğadaki yücenin duygusu, doğa nesnesine bir nevi hileyle (nesneye saygının içimizdeki insanlığa saygının yerini almasıyla) yönelttiğimiz ama aslında kendi özsel amacımıza duyduğumuz saygıdır; zira bu nesne adeta sezgisel olarak bize, bilme yetilerimizin rasyonel amacını, duyarlılığın en büyük gücüne üstünlüğünü gösterir" (§ 27). "Cüretkâr bir biçimde, hatta tehdit edercesine dışa doğru çıkıntı yapan kayalar, gökte birikip şimşek ve gökgürültüleri eşliğinde ilerleyen fırtına bulutları, bütün imha güçleriyle volkanlar, geçtikleri yerleri harap eden kasırgalar, hiddete kapılmış uçsuz bucaksız okyanus, güçlü bir ırmağın yüksek şelaleleri, vb... – bunların hepsi, bizim direniş gücümüzün yanında çok küçük kaldığı şeylerdir. Fakat görünüşleri, güvenli bir yerdeysek, korkunç olduğu kadar çekicidir de; ruhun enerjisini alışıldık ortalamasının üzerine çıkarttıkları ve bize doğanın bariz kadiri mutlaklığıyla boy ölçüşme cesaretini veren bambaşka bir direniş yetisini içimizde keşfettirdikleri için bu şeylere seve seve yücelik atfederiz" (§ 28). "Bu nedenle doğanın hiçbir nesnesinde yücelik bulunamaz; içimizdeki doğa karşısında ve, dolayısıyla, (üzerimizde etkisi olan) dışımızdaki doğa karşısında üstünlüğümüzün bilincine varabildiğimiz takdirde, yücelik sadece zihnimizdedir. Kuvvetlerimize başvuran doğanın *gücü* gibi içimizde bu duyguyu uyandıran her şeye 'yüce' denir (ama yersizdir); sadece doğada gösterdiği güçle değil, özellikle bizim bu doğayı çekinmeden yargılayabilme ve kendi özsel amacımızı üstün görmemizi sağlayan yeti sayesinde içimizde derin bir saygı uyandıran 'varlığın yüceliği' fikrine erişebilmemiz, ancak içimizde bu fikrin/ideanın olduğu varsayılırsa ve ona izafeten mümkündür"* (§ 28).

Elbette, Kant'taki yücelik estetiği, ilk başta Joseph Vernet'nin fırtınaları gibi, Caspar Wolf ya da Ludwig Hess'in Alpler'i gibi eserlere uygulanır. Hubert Damisch'in ("L'art de Goya et les contradictions de l'esprit des Lumières", *Utopie et institutions au XVIII^e siècle*, Paris/Lahey, 1963) çok doğru olarak belirttiği gibi bu estetik, her ne kadar "ilahi akla" derinden bağlı olsa da, Goya'nın evreninde artık varlığını sürdüremeyen bir güvenlik duygusunun izleyicide bulunmasını gerektirir. Artık doğadaki çekici korkunçlukları değil de savaşın korkunçluklarını çizen ("insanın içindeki temelden kötülüğün" ifadesi) Goya, Kantçı "üstünlük duygusunun" uzandığı o öznel boyutu açık bırakmış mıdır acaba? *Savaşın Yıkımları*'ndan söz ederken, Theodor Hetzer şöyle yazar: "Dalgın değiliz, dikkatimizi başka tara-

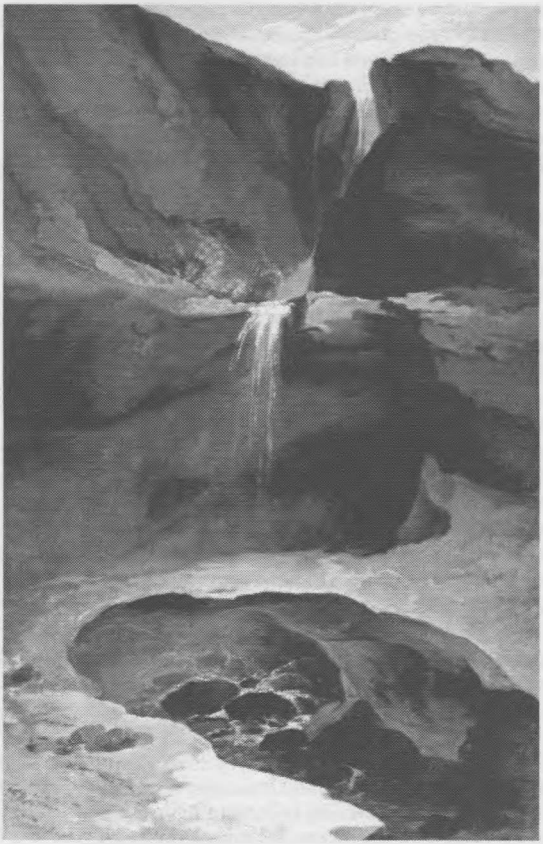
* Kant metinlerinin çevirisi için Yusuf Yıldırım'a teşekkür ederiz. *–y.n.*

fa yönelten hiçbir şey yok. Bize barış getiren bir şey de yok. Zira hiçbir şey bizi genel bir düzene götürmüyor, hiçbir şey bize ayağımızı basabileceğimiz sağlam zemini temin edebilecek ve en berbat şeyde bile kaderin bir zorunluluğu, bir Tanrı iradesi olduğuna inanmaya çağıracak bir yasa göstermiyor. Sanat yoluyla pekiştirme bir kurtuluşa götürmüyor; üzerimizdeki baskıyı, kâbusumuzu artırıyor. Rembrandt'ın, Tiziano'nun, Velázquez'in son eserlerindeki sanat, bizi somuttan çıkarıp çehre değişikliğine götürür, Goya'nın sanatıysa tayf'a. Büyük sanatçı, gönül gözüyle keşif haline erişmek için, daima şeylerin çokluğundan ve yakınlığından uzaklaşır. Ama Goya'nın gördükleri ebedi ışıkla aydınlatılmamaktadır; artlarında karanlıklar ve yokluk vardır" (*Aufsätze und Vorträge*, 2 cilt, Leipzig, 1957, c.1, "Francisco Goya und die Krise der Kunst um 1800", s.196). Evet, dünyanın ahengi kaybolmuştur; yeryüzü ufkunda içimizi rahatlatacak hiçbir şey yoktur artık; bize hiçbir teselli gelmez; sema kapalıdır. Ama sanat ve büyüleyici dehşete karşı ruhtan gelen reddediş, daha da önem kazanır. Şayet beşeri dünya anlam arayışımızdan kaçıyorsa, tek çare eleştirel eserdedir. Goya'nın sanatının, belli bir noktadan itibaren, artık Kant'taki yücelik fikriyle değerlendirilemeyeceği ortadadır – izleyicinin bilinci, insanı ezen her şey karşısında her bilincin üstünlüğünü duymaya çağrılmadığı için değil, Goya'nın dünyası en derininde artık bir *anlam* bulunduğunu hissettirmediği için. Aynı saçma dehşet tecrübesi, Chateaubriand'ın, konağının penceresinden, isyancıların mızrak ucuna taktıkları Foulon ile Berthier' nin kellelerini kendisine doğru salladıklarını gördüğü, *Mezar Ötesinden Anılar*' daki ünlü sayfada da ifade edilir. *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, Éric Weil'in de gayet iyi gösterdiği gibi (*Problèmes kantiens*, Paris, 1963), "doğal ve tarihsel gerçekliğin var olduğunu ve *anlam taşıdığını*, çünkü her şeyin anlamlı bir Bütün olduğunu" kabul etmeye çağırır; kısacası, *anlam* ve *olgu*, çelişmek şöyle dursun, çakışmaktadır. Goya'ya tam tersi bir kanaat musallat olmuş gibidir: Ama bu kanaati dayatmak için değil, aksine bunun cinlerini içinden defetmek ve iyileşmek için resim yapar.

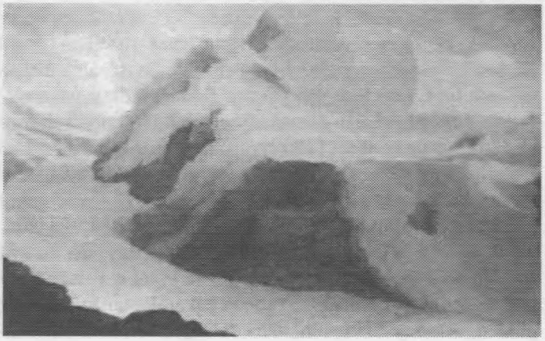
3. *1789'da manzara*

Bu yüzyıl boyunca, yeni renkli gravür teknikleri, *aqua-tinta* (sulandırılmış mürekkep) ve *mezzo-tinto* (gölgeli oyma resim) kullanımı "pitoresk manzaraları" dünyaya yaymıştır; ayrıca duygusal anekdotların, aşk sahnelerinin, siyasi hicivlerin yayılmasına da katkıda bulunmuştur. 1770 ve 1780 yıllarında dağlar büyük merak uyandırır: "Alpler'e yolculuklar" çoğalır. Shaftesbury ve Rousseau'nun devamında güzel metinlerle dorukların tuhaf güzelliği betimlenirken (Ramond de Carbonnières, Bourrit, De Luc, özellikle de *Alpler'e Yolculuk*'u 1787'de Avrupa çapında bir başarı kazanan Horace-Bénédict de Saussure), yayıncılar çok sayıda gravür dağıtırlar. Çoğu zaman kimin yaptığı bilinmeyen minör bir tür, belgesel bir türdür. Caspar Wolf'un 1780 civarında Berne'li bir tüccar için yaptığı peri masallarını andıran Alp manzaralarının gravürleri çıkarılmış ve bunlar bütün yüzyıl sonu boyunca yayılmıştır [Resim 63 ve 64].

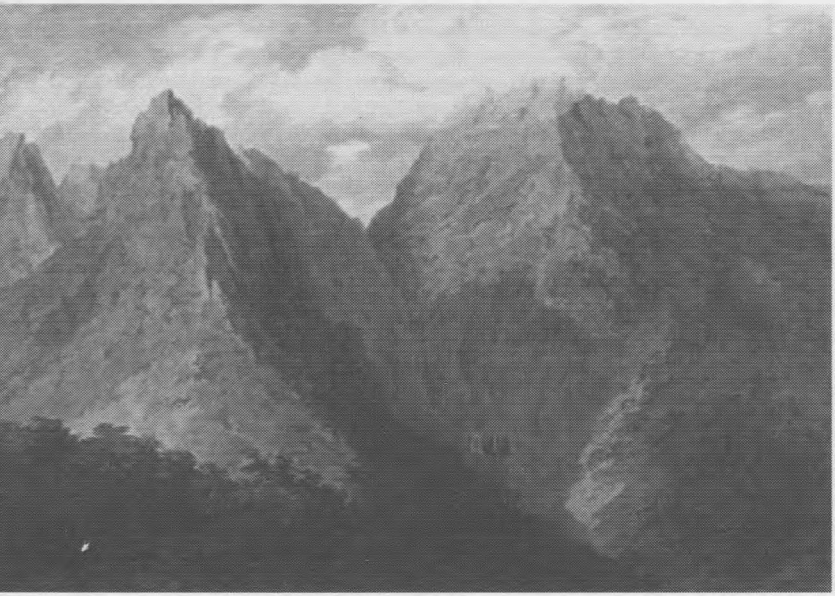
Daha mahrem ve nadir görülen esneklikte bir tür olan suluboya resim, Girtin'in, Constable'ın ve Turner'ın çığırlarını açmış olan Paul Sandby, Alexander Cozens ve oğlu John Robert [Resim 65] ve Francis Towne ile birlikte İngiltere'de büyük bir atılım yaşayacaktır. Tabiata bakarak manzara resmi yapmak küçümsendiğinden, suluboyacı kendini daha da özgür hisseder. Paris'in ve Londra'nın akade-



63



64



65

63 Caspar Wolf (1735-98), *Kış Zamanı Geltenbach Çağlayanı.*

64 Caspar Wolf (1735-98), *Buz Denizi ve Grindelwald Buzulları.*

65 John Robert Cozens (1752-99), *Elbe Adası'nın Görünüşü.*

mik salonları ancak ressamın bir anda yakaladığı birbirini tutmayan unsurları atölyede kullanarak tekrar oluşturduğu ("ham" tabiatı "güzel tabiat"a dönüştürmek için) "bileşik manzaraları" –kahramanlık manzaralarını, idil manzaralarını– kabul etmektedir. Daha az değer biçildiği için, suluboyacı sanatının efendisidir. Winckelmann manzaranın ruhla pek ilgisi olmadığını ağzından kaçırmıştı: "Genel olarak tüm hazlar, insanın elinden en değerli varlığı olan zamanı alanlar bile, ancak zihnini az çok verdiği şeyler kadar kadar pohpohlar ve meşgul eder onu. Salt maddi duyumlar ruha hafifçe dokunur, kalıcı bir iz bırakmaz: Bir manzara ya da bir natürmort tablosu görünce duyduğumuz haz böyledir. Bu cins çalışmalar hakkında hükme varmak için, sanatçının onları meydana getirirken gösterdiğinden fazla bir zihinsel çabaya lüzum yoktur; meraklı veya cahil adam bile bu hususta her tür zahmetten muaf tutulabilir" (*Sanatlar Üzerine Farklı Metinler*, Almancadan çev., Paris, 1786, s. 180).

İşin doğrusu pastoral yaşam duygusu İngiltere'de sönmekte; Fransa'da bocalamakta (Gessner'in ısrarla revaçta kalmasına ve Vergilius'un *Çiftçilik Sanatı* Delille tarafından tercüme edilmiş olmasına rağmen); Almanya ve Avusturya'da ise biraz daha dayanmaktadır (Haydn *Mevsimler*'inin bestesini ancak 1801'de bitirecektir; Beethoven'ın *Pastoral*'i 1808 tarihlidir). "Kır yaşantısındaki mutluluk" şeklindeki şiirsel kurguya artık eskisi kadar inanılmamaktadır. Bir efsane yıkılmaktadır: Köylüler altın çağda yaşamamaktadır. Crabbe'ın *Köy* (1783) adlı güzel şiiri bunun buruk bir tespitidir. Kömür karasına bulanmış sanayi kırsal alanları kirletirken, köylü sefaletinden taşanlar da kentsel sanayi proletaryasının mevcudunu şişirmektedir.

Bundan böyle "bileşik manzara" kırsal idili kolay kolay konu alamaz. Miadını doldurmuş zamanın ufku kalmaktadır ona: Efsanevi Arkadia'nın, Theokritos'un Sicilyası'nın ya da *Bougainville'in Yolculuğu* veya *Paul ve Virginie*'den (1787) esinlenen bilmem hangi tropikal serabın sureti. Bazı ressamlar, bunların içinde de –Tischbein ya da Koch gibi– bazı Kuzeyliler, İtalya ışığının ve ideal uyumun cazibesine kapılıp, Poussin'in sırrını aramaya kalkışacaklardır, ama ne fayda... Burada da hayal kırıklığı galip çıkar. 1789'da bitirilmiş olan şu gayet karmaşık *Torquato Tasso* trajedisinde Goethe'nin getirdiği temeldeki eleştiri, şahsiyetlerin kanaatlerini bozmaktadır; zira Goethe, ne yalnız kahramanının bir sığınak bulmaya çalıştığı hafızanın memleketi Arkadia Altın Çağı'na, ne de o çok mutlu kökenin içselleştirilmiş vekilliğini Prenses Leonore d'Este'nin yaptığı güzel ruhların duygu birliğine inanabilmektedir. Şairin kendisini çevreleyen dünyadan kaçmaya hakkı yoktur... Fransız Devrimi'nin yurttaş şairlerinden biri olan Félix Nogaret, manidar bir biçimde *Altın Çağ Davası (Le Procès de l'Âge d'Or)* başlığını verdiği bir marşta aynı kanaati daha dobra dobra ifade etmektedir. Tumturaklı dolaylamalar da katarak, savaş metalürjisi çağını dile getirir:

Susun... yere göğe koyamayanlar Altın Çağ'ı ve Rhéa asrını
And içtim parçalamaya sunaklarınızı.
Mızraklar dövün, çalışın cumhuriyete:
Çabuk olun... severiz biz, çekiçlerin ahengini.
Demiri ve çeliği idi hazinesi,
Beşiğini koruyan Helvet halkının.

Oradan atıldı,
Zalim canavarın göğsünü delen ok.
Yoksa kurşun, demir ve tunç,
Bu dünyada özgürlük de yok.

Fransa'da, ağabey Louis Moreau'nun eserleri (1739-1805), "ilgi çekici" anekdotlara müracaat etmeden eğimlerini ve ışıklarını son derece heyecan verici bir biçimde yakalamayı başardığı gerçek manzaranın huzuruna büyük bir ağırbaşlılıkla çıkar: Gökyüzünü ve bulutları seyre daldığı bazı eserlerinde, İngiliz suluboyacılarının anlayışını andırır (bununla birlikte okyanusun ya da Alpler'deki uçurumların kıyısında dolaşmayı göze alamaz) [Resim 66]. Louis Moreau'dan yaklaşık on bir yaş küçük olan P. H. Valenciennes, Roma kırlarında tabiata bakarak pek çok eskiz çizmiştir. Duyumsanabilir atmosferi gözlemleyen biridir [Resim 67]. Yazdığı *Pratik Perspektifin Temelleri* (VIII. Yıl), yansımalar, gölgeler, günün anları, bulutlar, fırtınalar ve volkan patlamaları üzerine son derece isabetli saptamalar içerir... Ama Valenciennes, motif konusunda gerçekleştirilen çalışmalara özerk bir değer atfedemeyecek kadar bağlı kalır "bileşik manzara" idealine: Ona göre söz konusu çalışmalar ancak hazırlık alıştırmaları olabilir. Atölyede, ressam *tekrar hatırladıklarını* bileştirecektir (tıpkı bir Corot'nun da yapacağı gibi).

Valenciennes'in kitabı, romantizme ya da en azından romantizmin bazı ana temayüllerine özelliğini verecek olan birbirini tamamlayıcı iki eğilimi öne çıkarır. İlk eğilim, kırsal mutluluğun efsanevi alanlarının zamanın etkisiyle aşınıp ortadan kalktığının saptanmasına varır: "Paphos'un ve Amatous'un güzel kokularla dolu korulukları ne oldu? Şairlerin birbiriyle yarışırcasına övgüler düzdükleri o mesut Arkadia ne oldu? Olympos ve Pierus dağlarının koruduğu, Peneios ırmağının suladığı ve hep yemyeşil olan sık ağaçlıklarla kaplı o enfes Peneios vadisinden ne kaldı? Dağlar, ırmaklar ve küçük vadiler hâlâ var ama artık tanınmayacak haldeler. Toprak bereketini belki korumuştur; fakat o ürünler yok artık. Mutluluk ve refah şarkıları söyleyen yumuşak huylu sakinlerin yerine, cehalet ve zaruret içinde sürünen sefil köleler gelmiş; bu ünlü diyarlardan geçtiğimiz vakit, eski görkemlerinin anısından başka bir haz duymamamıza şaşarız. Muhayyilenin bizi onların görkem dönemlerine taşıdığı doğrudur; yitirilen her şeyi tekrar görür gibi oluruz: Bu geçmiş azametin tek tanıkları olarak kalan kayalara sorarız sorularımızı. Küçük vadilerin sessizliği, ovaların çoraklığı, suların durgunluğu yürekleri esefle sızlatır; ve bu enfes alanları Tabiat'ın sunabileceği en güleç ve en zengin süslerle hayal etmek için beyhude yere uğraşır dururuz; parlak gençliğindeki halini tahmin etmemize zar zor izin veren, kupkuru bir iskelette gezinir bakışlarımız." Fakat Valenciennes, sanattan bu harabelerin ve vahşilik durumuna dönüşün üzüntülü bir dışavurumunu değil, edebi hassasiyetin ve derin bir arkeoloji bilgisinin yol gösterdiği muhayyilenin, geçmişin maddi görünümü ile şiirsel biçimini yeniden kurmaya çalışmasını temenni eder. Resim sanatı kendisine, tuval üzerinde zihinsel bir manzarayı ortaya çıkarmakla yetinmeyip, harap olmuş bu alanları eski haliyle yeniden kuracak şekilde diriltme görevinin verildiğini görür. "Madem ki sanatçı, hakiki mekânında Tabiat'ı kendi muhayyilesinde tasarladığı gibi bulamamaktadır artık, onu daha çok azamet ve zarafetle tasvir etmiş olan Şairler'in tasvirine uygun biçimde yeniden yaratmalıdır. O zaman her gün gözünün önünde olan Tabiat'ı tanımaya başlar; okuma sayesinde kendini salt idealle özdeşleştirir; onla-



66 Louis Gabriel Moreau, (Ağabey de denir, 1739-1905), *Manzara.*



67 Pierre Henri Valenciennes (1750-1819), *Göl Kıyısında Fırtına.*

rı zevkle bir araya getirerek başka bir üslup, yeni biçimler, daha parlak renkler, dolayısıyla da benzer bir fizyonomi kazandırır" (s. 484-5). "Bize vaktiyle bütün olarak var olmuş yapma bir nesnenin ancak kalıntılarını sunan bir Harabe, az çok işlevini yitirmiş bu yapının hazin ve soğuk iskeletinden başka bir şeyi temsil etmez (...). Duyarlı ve filozof sanatçı, yaratıcı dehasının rehberliğinde, Yunanistan ya da Roma'nın anıtlarını en görkemli zamanlarındaki gibi resmetmeyi tercih edecektir" (413-4).

On sekizinci yüzyıl sonunda, teknik yöntem bakımından bir eksiği olmadığı halde, dünyayı doğrudan seyretmekten olabildiğince uzağızdır. Manzara sanatının tam atılıma geçmesi için, "olduğu gibi tabiat" ile "olabileceği gibi tabiat" arasındaki klasik ayrımın yok edilmesi gerekecektir. Hayaleti büyük antik şiirlerin derkenarlarına musallat olan "mükemmelleştirilmiş tabiat" fikrinden vazgeçmek gerekecektir. Ama bunun için mükemmeliyet mefhumundan vazgeçmeye ihtiyaç olmayacaktır: Mükemmeliyetin en yakın tabiatta olduğunu, cennetin orada bulunduğunu ilan etmek yetecektir – tabii sanatçının dünyaya birtakım sorular sorabilmesi ve kendisine sunulan gösterinin iç yasalarını faaliyetiyle ortaya çıkarabilmesi şartıyla.

—

TÜRKÇE BASKIYA EK

Fransız Devrimi'nin Kısa Kronolojisi

1779: Serflik kalıntıları kaldırılır.

1780: İşkence yasaklanır.

1784: Keyfi tutuklama uygulamasına son verilir.

1788: *Ağustos*, Kral XVI. Louis, toplumsal sınıfları (soylular, ruhban sınıfı ve geriye kalan halk kesimlerini [*tiers-état*]) temsil eden üç meclisi (*états-généraux*) toplantıya çağırır.

1789: *17 Haziran*, Tiers-état kendini Ulusal Meclis ilan eder.

9 Temmuz, Ulusal Meclis, Kurucu Meclis adını alır.

14 Temmuz, kralın bu meclisi dağıtma girişimi üzerine ayaklanan Paris halkı rejimin sembolü olarak görülen Bastille'i ele geçirir.

4 Ağustos, Kurucu Meclis bütün feodal kurum ve ayrıcalıklara son verir.

27 Ağustos, İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirisi kabul edilir.

2 Kasım, kiliseye ait mülkler kamulaştırılarak satışa çıkarılır.

1791: *14 Eylül*, iki yıllık bir çalışmayla hazırlanan anayasa kabul edilir, ulusal egemenlik ve güçler ayrılığına dayalı bir meşrutiyet yönetimine geçilir.

1792: *20 Nisan*, Avusturya'nın tehditleri üzerine savaşa girilir.

10 Ağustos, Avusturyalıların Fransa topraklarına girmesi üzerine Paris'te bir ayaklanma patlak verir, anayasa askıya alınır.

21 Eylül, yeni seçilen Konvansiyon (Kurucu Meclis), meşrutiyete son vererek cumhuriyet ilan eder.

1793: *21 Ocak*, Kral XVI. Louis Konvansiyon kararıyla idam edilir.

Aralık, duruma hâkim olmaya başlayan Robespierre, bütün yetkilerin çeşitli komiteler aracılığıyla Konvansiyon'un elinde toplandığı merkezi bir yönetim aygıtı oluşturur (Terör Dönemi).

1794: *9 Thermidor* (27 Temmuz), Konvansiyon'da işbirliği yapan çeşitli muhalefet grupları Robespierre ve yandaşlarını tutuklatarak giyotine gönderir.

1795: *Ağustos*, devrimin kazanımlarını önemli ölçüde tırpanlayan III. Yıl Anayasası kabul edilir. Halk sınıflarının yanı sıra aristokrasiyi ve eski burjuvaziyi de yönetimin dışında bırakan Directoire rejimi kurulur.

1799: *18 Brumaire* (9 Kasım), artan hoşnutsuzluk, ayaklanmalar, yenilgiler üzerine General Napoléon Bonaparte hükümet darbesiyle yönetimi ele geçirir.

—

Resim Listesi

ÖZGÜRLÜĞÜN İCADI, 1700-1789

1 Cosmas Damian Asam (1686-1739) ve Egid Quirin Asam (1692-1750), *Aziz Georg ve Ejderha*, 1717, Weltenburg Manastırı'mn kilisesi (Bavyera). Fotoğraf © akg-images/Bildarchiv Monheim. 29

2 F. J. Holzinger (1691-1775), Bavyera'daki Metten Manastırı'nın kütüphanesi, 1706-20. Fotoğraf © Cees Van Leeuwen, Cordaiy Photo Library Lt./Corbis. 31

3 Balthasar Neumann (1687-1753), Vierzehnheiligen hac kilisesinin içi (Franken). Fotoğraf © Erich Lessing/akg-images. 32

4 Ignacio Vergara (1715-76), Valencia'daki Dos Aguas Markisi'ne ait sarayın (1740-44) dış cephesi; çizimler Hipólito Rovira Brocandel'den. Fotoğraf Photo12.com/Oronoz. 37

5 Balthasar Neumann (1687-1753), Vierzehnheiligen On Dört Azize Adanmış Hac Kilisesi (yapımına 1743'te başlanmıştır). Fotoğraf © J. Jeiter, Hadamar. 38

6 Gilles Marie Oppenord (1672-1742), *Arabesk*, Berlin, Sanat Kütüphanesi. Fotoğraf © Karl H. Paulmann, Berlin. 41

7 François de Cuvilliès (1695-1768), *Kapriçyo*, Cenevre, Halk ve Üniversite Kütüphanesi. Fotoğraf © Paul Boissonnas, Cenevre. 41

8 G. B. Piranesi (1720-78), suluboya resim, New York, Mrs. J. P. Morgan koleksiyonu. Fotoğraf © Pierpont Morgan Library, New York. 41

9 Piranesi (1720-78), *La Piazza di Spagna*, Roma 1750 (gravür). Cenevre, Sanat ve Tarih Müzesi, gravür koleksiyonu. Fotoğraf © Maurice Babey, Basel. 49

10 Chiswick Malikânesi (Middlesex), 1725'te Lord Burlington tarafından başlanmıştır. Fotoğraf © Ministry of Public Building & Works, Londra. 49

11 Paris'teki Brunoy Köşkü, 1744'e doğru Étienne Louis Boullée tarafından inşa edilmiştir (gravür), Carnavalet Müzesi, Paris. Fotoğraf © Bulloz-RMN. 51

12 Villadeati Şatosu, Torino yakınları (XVIII. yüzyıl sonu). Fotoğraf © Paulo Monti, Milano. 51

13 Antonio Guardi (1698-1760) ve Francesco Guardi (1712-1793), *Tan Vakti*, 1750'ye doğru. Venedik, Cini Koleksiyonu. 61

14 Giambattista Tiepolo (1696-1770), *Apollon'un Zaferi*, kraliyet salonunda tavan freskosu, 1752. Wurzbourg, Piskoposluk Rezidansı. Fotoğraf © Erich Lessing/akg-images. 62

15 Antoine Watteau (1684-1721), *Kythera'ya Hac Ziyareti*, 1717. Berlin, Charlottenburg Şatosu. Fotoğraf © BPK, dist. RMN © Jorg P. Anders. 66

16 Antoine Watteau (1684-1721), *Serenat Yapan Adam*. Chantilly, Condé Müzesi. Fotoğraf © RMN-Gérard Blot. 66

17 Giambattista Tiepolo (1696-1770), *Şarlatan*, 1756. Barcelona, Güzel Sanatlar Müzesi. Fotoğraf © Bridgeman Giraudon. 67

18 Antoine Watteau (1684-1721), *İtalyan Oyuncuları*, 1720'ye doğru. Washington, Ulusal Sanat Galerisi. Fotoğraf © Bridgeman Giraudon. 67

19 Jean Honoré Fragonard (1732-1806), *Salıncağın Mesut tesadüfleri*, Londra, Wallace koleksiyonu. Fotoğraf © Bridgeman Giraudon. 74

20 Jean Honoré Fragonard (1732-1806), *Kaçamak Öpücük*, 1766'ya doğru. Saint-Petersburg, Ermitaj Müzesi. Fotoğraf © Erich Lessing/akg-images. 75

21 Giovanni Battista Piazzetta (1682-1754), *Judith ve Holopherne*, Roma, Galerie Corsini. Fotoğraf © Alinari/Roger-Viollet. 77

22 Johann Heinrich Füssli (1741-1825), *Kâbus*. Detroit, Sanat Enstitüsü. Fotoğraf © Bridgeman Giraudon. 77

23 Antoine Watteau (1684-1721), *Pierrot*, eski adıyla *Gilles*, 1718'e doğru (?), Paris, Louvre Müzesi. Fotoğraf © RMN/Jean-Gilles Berizzi. 85

24 Pietro Longhi (1702-1785), *Dinlenme Yeri*, 1757'ye doğru. Venedik, Querini-Stampalia Resim Müzesi. Fotoğraf © Scala. 87

25 Michel Barthélémy Olivier (1712-1784), *Isle-Adam'da Şenlik*, 1766. Versay, Versay ve Trianon şatoları. Fotoğraf © RMN-Daniel Arnaudet/Jean Schormans. 89

26 William Hogarth (1696-1764), *Moda Evlilik*, II, *Sabah Erken*. Londra, Ulusal Galeri. Fotoğraf © Bridgeman Giraudon. 89

27 Ferdinando Galli Bibiena (1657-1743), yanlışlıkla Parma'daki Farnese Tiyatrosu olduğu söylenen bir tiyatronun içi. Londra, Ulusal Galeri. Müzeye ait fotoğraf. 100

28 Giandomenico Tiepolo (1727-1804), *Pulcinella Sirkte, İpte Sallanırken* (çizim). Eski Richard Owen koleksiyonu. Fotoğraf © Paul Boissonnas, Cenevre. 101

29 1739'da Paris belediyesi tarafından düzenlenen şenlikteki süslemelerin, ışıklandırmaların ve havai fişek gösterilerinin genel görüntüsü (çizim ve gravür J. F. Blondel'in). Münih, Tiyatro Müzesi. Müzeye ait fotoğraf. 101

30 Jean Louis Prieur (1759-95), *12 Temmuz 1789'da Konferans Bariyerinin Yakılması*. Berthault'nun gravürü. Paris, Fransa Milli Kütüphanesi, Gravür Koleksiyonu. 103

31 Jean Louis Prieur (1759-1795), *Bastille'in Alınışı İçin Champs-de-Mars'ta Düzenlenen Anma Töreni, 14 Temmuz 1792*. Berthault'nun gravürü. Paris, Fransa Milli Kütüphanesi, Gravür Koleksiyonu. 103

32 Gabriel de Saint-Aubin (1724-80), *Özel Akademi* (1776). Paris, Vieil-Picard koleksiyonu. Fotoğraf © Agraci. 112

33 Jean Honoré Fragonard (1732-1806), *İşçi Kadınları Yatışı* (sepya). Cambridge, Mass., Fogg Sanat Müzesi, Harvard Üniversitesi. Müzeye ait fotoğraf musée. 112

34 Jean Honoré Fragonard (1732-1806), *Sırttan Görülen Genç Kız*, Orléans, Güzel Sanatlar Müzesi. Fotoğraf © Archives photographiques. 112

35 Thomas Gainsborough (1727-88), *Sırttan Görülen Kadın*. Oxford, Ashmole Müzesi. Müzeye ait fotoğraf. 113

36 Jean Baptiste Greuze (1725-1805), *Madam Greuze Bir Kanape Üzerinde*. Amsterdam, Rijkmuseum, Gravür Koleksiyonu. Müzeye ait fotoğraf. 116

37 Jacques André Portail (1695-1759), *Kitap Okuyan Kadın*. Newport, Rhode Island, Forsyth Wickes koleksiyonu. 116

38 Jean Honoré Fragonard (1732-1806), *Okuma*. Paris, Louvre Müzesi, Desen Koleksiyonu. 116

39 Jean Raoux (1677-1734), *Mektup Okuyan Genç Kız*, Paris, Louvre Müzesi. Fotoğraf © RMN/Jean-Gilles Berizzi. 118

40 Pietro Longhi (1702-85), *Mektup*. New York, Metropolitan Sanat Müzesi. Fotoğraf © 1993 The Metropolitan Museum of Art. 119

41 Jean Siméon Chardin (1699-1779), *İskambillerden Şato Yapan Adam*, 1741'e doğru. Winterthur, Oskar Reinhart koleksiyonu. Fotoğraf © Jochen Remmer-Artothek. 119

42 Jean Siméon Chardin (1699-1779), *Sabah Bakımı*, 1740'adoğru. Stockholm, Milli Müze. Fotoğraf © Bridgeman Giraudon. 119

43 Jean Siméon Chardin (1699-1779), *Erikler*, 1764-65'e doğru. Paris, özel koleksiyon. Fotoğraf © Erich Lessing/akg-images. 120

44 Maurice Quentin de La Tour (1704-88), *Manelli'nin Portresi*, 1752-53. Saint-Quentin, A. Lécuyer Müzesi. Fotoğraf © RMN-Gérard Blot. 122

45 Jean-Baptiste Perronneau (1715-83), *Jean-Baptiste Oudry*, 1753'e doğru. Paris, Louvre Müzesi. Fotoğraf © RMN-Hervé Lewandowski. 123

46 Joseph Lange (1751-1831), *Mozart*, 1782-83. Salzburg, Mozart Müzesi. Fotoğraf © akg-images. 130

47 Francisco Goya (1746-1828), *Otoportre*, 1783, Agen, Güzel Sanatlar Müzesi. Müzeye ait fotoğraf. 131

48 Étienne Maurice Falconet (1712-91), *İskender ve Campaspe*, alçak kabartma. Özel koleksiyon. Fotoğraf © Jean Arlaud, Cenevre. 137

49 Étienne Maurice Falconet (1712-91), *Kendi Heykeline Bakan Pygmalion.* Baltimore, Walters Sanat Galerisi. Müzeye ait fotoğraf. 137

50 Franz Xaver Messerschmidt (1736-83), *Zevkten Ağzı Kulaklarına Varmış Bir Budala* (mermer). Viyana, Avusturya Galerisi. Müzeye ait fotoğraf. 139

51 Goethe'nin ve küçük Von Stein'm siluetleri, Johann Caspar Lavater'in *Physiognomische Fragmente*'sinden (1775-78) alınmış levha. Fotoğraf © Paul Boissonnas, Cenevre. 139

52 *Maymunlar, vs.*, Johann Caspar Lavater'in *Physiognomische Fragmente*'si (1775-78) için R. Schellenberg tarafından oyulmuş levha. Fotoğraf © Paul Boissonnas, Cenevre. 139

53 Joshua Reynolds (1723-92), *Buccleuch Düşesi Elizabeth ve Kızı Leydi Mary Scott*, Bowhill, Selkirk (İskoçya), Buccleuch ve Queensbury Dükü. 147

54 Thomas Gainsborough (1727-88), *Robert Andrews ve Karısı)*, 1748-50'ye doğru. Londra, Ulusal Galeri. Fotoğraf © Bridgeman Giraudon. 148

55 George Stubbs (1724-1806), *Melbourne ve Milbanke Aileleri*, 1770. J. J. Salmond. Fotoğraf © akg-images. 148

56 Francis Towne (1740-1816), *Arveiron Irmağının Kaynağı*, 1781. Londra, Victoria ve Albert Müzesi. Fotoğraf © Bridgeman Giraudon. 150

57 Joseph Wright of Derby (1734-97), *Ayışığı Manzarası*, 1780-89. Özel koleksiyon. Fotoğraf © Bridgeman Giraudon. 151

58 William Hodges (1744-97), *Vaitepiha Koyu.* Londra, Ulusal Denizcilik Müzesi. Müzeye ait fotoğraf. 151

59 Joseph Vernet (1714-89), *Fırtına, Batış*, 1777. Avignon, Calvet Müzesi. Müzeye ait fotoğraf. 152

60 Jean Honoré Fragonard (1732-1806), *Tivoli'deki Neptün Mağarası* (kankalemi). Besançon, Güzel Sanatlar Müzesi, P. A. Pâris koleksiyonu. Fotoğraf © Mensy, Besançon. 154

61 Jean Honoré Fragonard (1732-1806), *Cenova Dolaylarında Kıyı Manzarası.* Besançon, Güzel Sanatlar Müzesi, P. A. Pâris koleksiyonu. Fotoğraf © Mensy, Besançon. 154

62 Hubert Robert (1733-1808), *Orange Arenalarının Arkasındaki Avlu* (1783'e doğru). Özel koleksiyon. 154

63 Francesco Guardi (1712-93), *Hayali Venedik*, New York, Metropolitan Sanat Müzesi. Müzeye ait fotoğraf. 156

64 Antonio Canaletto (1697-1768), *Muhayyel Padova Manzarası*, Windsor Şatosu Kütüphanesi. Kütüphaneye ait fotoğraf. 156

65 Antonio Canaletto (1697-1768), *Uzakta Çan Kuleleri Olan Bir Kent Dolaylarında Kır Evi*, Windsor Şatosu Kütüphanesi. Kütüphaneye ait fotoğraf. 157

66 Filippo Juvarra (1676-1736), *"Cyrus" İçin Sahne Dekoru* (1712), Roma'daki Ottoboni Tiyatrosu için. Torino, Milli Kütüphane. Fotoğraf © Chomon-Perino, Torino. 157

67 Alexander Cozens (1716-86), *Dağ Manzarası*, Londra, British Museum. Müzeye ait fotoğraf. 159

68 Alexander Cozens (1716-86), *Bulut*, Armide ve D. L. T. Oppé koleksiyonu. 159

69 Alessandro Magnasco (1667-1749), *Harabelerdeki Askerler ve Çingeneler*, 1710-1720. Brescia, Kont Fausto Lechi'nin koleksiyonu. Fotoğraf © Scala. 164

70 Giovanni Paolo Pannini (1691-1765), *Harabeler*, Roma, Corsini Galerisi. Fotoğraf © Alinari/Roger-Viollet. 164

71 Hubert Robert (1733-1808), *Antik Bir Geçidin Altındaki Sığır Yalağı*, 1780. Avignon, Calvet Müzesi. Müzeye ait fotoğraf. 165

72 Joseph Wright of Derby (1734-97), *Miravan Atalarının Mezarlarına Tecavüz Ediyor*, 1772. Derby Müzeleri ve Sanat Galerisi. 171

73 Piranesi (1720-78), *Hapishaneler*'in VII. Levhası, ilk hali (2. baskı, 1761'e doğru). New York, Metropolitan Sanat Müzesi. Müzeye ait fotoğraf. 177

74 Fabrizio Galliari (1709-90), Gotik Avlu (1765-67'den önce). Accademia di Brera albümündeki çizim, Milano. Fotoğraf © Carlo Aschieri, Milano. 178

75 Thomas Gray'in *Bir Köy Mezarlığında Yazılmış Ağıt* kitabı (1751) için R. Bentley'in hazırladığı içkapak. Fotoğraf © British Museum. 178

76 James Wyatt'ın Witts'teki Fonthill Abbey'deki (1795-1807) sekizgeni (J. Britton'ın kitabından), 1823. Fotoğraf © British Museum. 178

77 Étienne Louis Boullée (1728-99), konik boşmezar projesi (gravür). Paris, Milli Kütüphane. 180

78 Claude Nicolas Ledoux (1736-1806), Maison Maupertius'deki Tarla Bekçilerinin Evi (gravür). Paris, Milli Kütüphane. 180

79 Claude Nicolas Ledoux (1736-1806), Chaux Kentinin Perspektife Uygun Görünüşü (gravür). Paris, Milli Kütüphane. 181

80 Claude Nicolas Ledoux (1736-1806), Bir Gözbebeğinden Gösteri Salonunun Simgesel Görünüşü (Besançon Tiyatrosu, gravür). Paris, Milli Kütüphane. 181

81 Francesco Guardi (1712-93), *Venedik'te Giudecca Kanalı'nda Bir Balonun Yükselişi*. Berlin, Gemäldegalerie. Fotoğraf © BPK, Dist RMN © Jorg P. Anders. 193

1789, AKLIN AMBLEMLERİ

1 Francisco de Goya (1746-1828), *Kış*. Madrid, Prado Müzesi. Fotoğraf © Bridgeman Giraudon. 203

2 Hubert Robert (1733-1808), *Yıkılışının İlk Günlerinde Bastille*, 1789. Paris, Carnavalet Müzesi. Fotoğraf © Roger-Viollet Koleksiyonu. 208

3 Élisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842), *Hubert Robert'in Portresi*, 1789. Paris, Louvre Müzesi. Fotoğraf © RMN-Gérard Blot. 208

4 Hubert Robert (1733-1808), *Saint-Lazare'da Hücre Koridoru*. Paris, Carnavalet Müzesi. 208

5 Hubert Robert (1733-1808), *Saint-Lazare'da Mahpusların Havalandırması*. Paris, Carnavalet Müzesi. 209

6 Hubert Robert (1733-1808), *Saint-Lazare'da Mahpuslara Yiyecek Dağıtımı*. Paris, Carnavalet Müzesi. Fotoğraf © Roger-Viollet Koleksiyonu. 209

7 Francesco Guardi (1712-93), *San Marcuola Yangını*, 1789, Venedik, Correr Müzesi. 213

8 Francesco Guardi (1712-93), *Fenice*, 1792. Venedik, Correr Müzesi. 214

9 Francesco Guardi (1712-93), *Polignac Dükü'nün Carpenedo'daki Düğünü*, 1790. Venedik, Correr Müzesi. 215

10 Francesco Guardi (1712-93), *Polignac Dükü'nün Carpenedo'daki Düğünü*, 1790. Venedik, Correr Müzesi. 215

11 Francesco Guardi (1712-93), *Polignac Dükü'nün Carpenedo'daki Düğünü*, 1790. Venedik, Correr Müzesi. 215

12 Giandomenico Tiepolo (1727-1805), *Pervaneler*. Udine, Kent Müzesi. 217

13 Giandomenico Tiepolo (1727-1805), karikatür. Venedik, Correr Müzesi. Fotoğraf © Francesco Turio Bohm. 217

14 Giandomenico Tiepolo (1727-1805), *Salıncak*, 1791. Venedik, Ca' Rezzonico. Fotoğraf © Roger-Viollet Koleksiyonu. 219

15 Louis Jean Desprez (1743-1803), *Büyük Âlim Pantalon Tıp İlmini Açıklıyor*, 1790. Stockholm, Kraliyet Kütüphanesi. 221

16 P. J. Sauvage (1747-1818), *Aristokrasinin Kâbusu*, gravürleştiren Copia. Paris, Fransa Milli Kütüphanesi. 226

17 Jean Louis Laneuville (1748-1826), *Barère Konvansiyon'da XVI. Louis'nin Mahkûmiyetini İsterken*. Bremen, Sanat Salonu. 226

18 William Blake (1757-1827), *Aydınlık Gün* (*Glad Day*), 1780. Londra, British Museum. 233

19 Pierre Paul Prud'hon (1758-1823), *Özgürlük*, Copia'mn gravürü. Paris, Fransa Milli Kütüphanesi. 243

20 Jean Jacques Lequeu (1757-1825'e doğru), *Eşitlik Tapınağı*. Paris, Fransa Milli Kütüphanesi. 251

21 Jean Jacques Lequeu (1757-1825'e doğru), *Eşitlik Tapınağı (kesit)*. Paris, Fransa Milli Kütüphanesi. 251

22 Étienne Louis Boullée (1728-99), *Newton'ın Boşmezarı*. Paris, Fransa Milli Kütüphanesi. 256

23 Claude Nicolas Ledoux (1736-1806), Chaux tuzlasının genel planı. Paris, Fransa Milli Kütüphanesi. 256

24 Louis Jean Desprez (1743-1803), *Hayali Gömüt*. Paris, Fransa Milli Kütüphanesi. 259

25 Jean Jacques Lequeu (1757-1825'e doğru), Ulusal Bir Sarayın Devletler Salonu'nun Simgesel Düzeni, 1789. Paris, Fransa Milli Kütüphanesi. 265

26 Pierre Charles L'Enfant (1754-1825), ABD Hükümetinin Daimi Merkezi Olması Düşünülen Kentin Planı (detay, 1791). Washington D.C., Kongre Kütüphanesi. Fotoğraf © Bridgeman Giraudon. 269

27 Jean Antoine Houdon (1741-1828), *George Washington*, 1785. Paris, Louvre Müzesi. 271

28 Johann Heinrich Füssli (1741-1825), *Üç İsviçrelinin Andı*, Zürih, Kunsthaus. 271

29 Jacques Louis David (1748-1825), *Horatius'ların Andı*. Paris, Louvre Müzesi. Fotoğraf © RMN-Gérard Blot/Christian Jean. 273

30 Jacques Louis David (1748-1825), *Sokrates'in Ölümü*. New York, Metropolitan Sanat Müzesi. Fotoğraf © akg-images. 273

31 Jacques Louis David (1748-1825), *Jeu de Paume Andı*, 1791 (eskiz). Versay Müzesi. 276-7

32 Jacques Louis David (1748-1825), *Baltalı Muhafızlar Brütüs'e Oğullarının Naaşlarını Getirirken*, 1789. Paris, Louvre Müzesi. Fotoğraf © RMN-Gérard Blot/Christian Jean. 279

33 Jacques Louis David (1748-1825), *Marat'nın Katledilmesi*, 1793, Brüksel, Belçika Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi. Fotoğraf © Bridgeman Giraudon. 283

34 Jacques Louis David (1748-1825), *Joseph Bara*, 1794. Avignon, Calvet Müzesi. 286

35 Jacques Louis David (1748-1825), *Zindancısının Portresi*. Rouen Müzesi. 286

36 Jacques Louis David (1748-1825), *Pâris ile Hélène'in Aşkı*, 1789. Paris, Louvre Müzesi. Fotoğraf © RMN-Gérard Blot. 289

37 Johann Heinrich Füssli (1741-1825), *Tan Vakti Yalnızlığı* (Lycidas). Zürih, özel koleksiyon. 295

38 George Stubbs (1724-1806), *Fayton*. Londra, Ulusal Galeri. 297

39 Johann Heinrich Füssli (1741-1825), *Oturan Kadın*, 1790. Belfast, Müze ve Sanat Galerisi. 299

40 Joshua Reynolds (1723-92), *Didon'un Ölümü*. Londra, St. James Sarayı. 302

41 Anne Louis Girodet (1767-1824), *Endymion*. Paris, Louvre Müzesi. 311

42 Asmus Jakob Carstens (1754-98), *Gece ve Çocukları*, 1795. Weimar, Schlossmuseum. 311

43 Antonio Canova (1757-1822), *XIII. Clemens'in Mozolesi*. Roma, San Pietro Bazilikası. 317

44 Antonio Canova (1757-1822), *Aşk ve Psykhe*, 1789-1792. Paris, Louvre Müzesi. 319

45 Antonio Canova (1757-1822), *Venüs ve Adonis*. Cenevre, La Grange. 321

46 Johann Tobias Sergel (1740-1814), *Diz Çökmüş Melek*. Stockholm, Azize Clara Kilisesi. 325

47 Johann Tobias Sergel (1740-1814), *Diz Çökmüş Melek*. Stockholm, Azize Clara Kilisesi. 325

48 Jean Antoine Houdon (1741-1828), *Dört Yaşındayken Sabine Houdon*, 1791. Paris, Louvre Müzesi. Fotoğraf © RMN-Gérard Blot. 325

49 William Blake (1757-1827), *Masumiyet Şarkıları*, 1789. Londra, British Museum. 329

50 William Blake (1757-1827), *Thel'in Kitabı*, 1789. Londra, British Museum. 329

51 William Blake (1757-1827), *Veba*, 1790-95. Londra, British Museum. 331

52 William Blake (1757-1827), *Ölüm Evi*, 1790-95. Londra, British Museum. 332

53 William Blake (1757-1827), *Ölüm Evi*, 1790-95. Londra, British Museum. 332

54 William Blake (1757-1827), *Kıyamette Yargı Günü*. Londra, British Museum. 333

55 Francisco de Goya (1746-1828), *IV. Carlos*, 1789. Madrid, Prado Müzesi. 338

56 Francisco de Goya (1746-1828), *Kraliçe Maria Luisa*, 1789. Madrid, Prado Müzesi. 339

57 Francisco de Goya (1746-1828), *Osuna Dükü ve Ailesi*. Madrid, Prado Müzesi. 340

58 Francisco de Goya (1746-1828), *Bağbozumu*. Madrid, Prado Müzesi. Fotoğraf © Bridgeman Giraudon. 342

59 Francisco de Goya (1746-1828), *San Isidoro Mesiresi*. Madrid, Prado Müzesi. Fotoğraf © The Art Archive/Musée du Prado/Dagli Orti. 342

60 Francisco de Goya (1746-1828), *Körebe Oyunu*. Madrid, Prado Müzesi. 343

61 Francisco de Goya (1746-1828), *Kukla*. Madrid, Prado Müzesi. 343

62 Francisco de Goya (1746-1828), *3 Mayıs 1808'de Kurşuna Dizilenler*. Madrid, Prado Müzesi. Fotoğraf © The Art Archive/Musée du Prado/Dagli Orti. 349

63 Caspar Wolf (1735-98), *Kış Zamanı Geltenbach Çağlayanı*. Winterthur, Museum Oskar Reinhart. Müzeye ait fotoğraf. 352

64 Caspar Wolf (1735-98), *Buz Denizi ve Grindelwald Buzulları*. Winterthur, Museum Oskar Reinhart. Müzeye ait fotoğraf. 352

65 John Robert Cozens (1752-99), *Elbe Adası'nın Görünüşü*. Londra, Victoria and Albert Museum. Müzeye ait fotoğraf. 353

66 Louis Gabriel Moreau (Ağabey de denir, 1739-1805), *Manzara*. Dijon, Magnin Müzesi. 356

67 Pierre Henri Valenciennes (1750-1819), *Göl Kıyısında Fırtına*. Paris, Louvre Müzesi. Fotoğraf © RMN-Gérard Blot. 357

Kaynakça

BOULÉE, Étienne Louis, *Architecture. Essai sur l'art,* hazırlayıp sunan Jean-Marie Pérouse de Montclos, Paris, Hermann, 1968.

— *L'Architecture visionnaire et néo-classique,* hazırlayıp sunan J.-M. Pérouse de Montclos, Paris, Hermann, 1993.

FERNOW, Karl Ludwig, *Römische Studien,* 3 cilt, Zürih, 1803.

— *Leben des Künstlers Asmus Jacob Carstens,* Leipzig, 1806.

FÜSSLI, Johann Heinrich, *The Mind of Henry Fuseli,* metinleri seçip sunan Eudo C. Masan, Londra, 1951.

GARMS, Jarg, *Recueil Marigny. Projets pour la Place de la Concorde,* 1753, Paris, Éd. des Musées de la Ville de Paris, 2002.

GUIFFREY, Jules, *Collection des livrets des anciennes expositions depuis* 1673 *jusqu'en 1800,* 42 cilt, Paris, 1869-72.

— *Table générale des artistes ayant exposé aux salons du XVIII^e siècle, suivie d'une table de la bibliographie des salons, précédée de notes sur les anciennes expositions ...* , Paris, J. Baur, 1873.

HEMSTERHUIS, François, *Œuvres philosophiques,* 2 cilt, Paris, 1809.

LEDOUX, Claude-Nicolas, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation,* Paris, 1804, tıpkıbasım, Paris, 1962.

LENOIR, André, *Observations scientifiques et critiques sur le génie,* Paris, 1821.

MENGS, Anron Raphaël, *Opere,* 2 cilt, Parme, 1780.

— *Œuvres complètes,* Paris, 1786.

MILIZIA, Francesco, *Dell'arte di vedere nelle belle arti,* Venedik, 1781.

MORITZ, Karl Philipp, *Ueber die bildende Nachahmung des Schonen,* Brunswick, 1788.

PRECIADO DE LA VEGA, Francisco, *Arcadia Pictorica en sueno ó poema prosaico sobre la Teorica y Practica de la Pintura,* Madrid, 1789.

QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine Chrysostome, *Canova et ses ouvrages, ou Mémoires historiques sur la vie et les travaux de ce célèbre artiste,* Paris, A. Le Clerc, 1834.

— *Dissertation sur les opéras bouffons italiens,* yeri belli değil, 1789.

— *Considérations sur les arts du dessin en France, suivies d'un plan de l'Académie,* Paris, 1791.

— *Encyclopédie méthodique. Architecture,* 3 cilt, Paris, 1787-1825.

REYNOLDS, Josuah, *Discourses delivered at Royal Academy,* Londra, 1769-1791.

— *Discours sur la peinture,* yeniden çev. Louis Dimier, Paris, 1909.

VALENCIENNES, Pierre Henri, *Éléments de perspective pratique,* Paris, yıl VIII.
VIGÉE- LEBRUN, Marie Louise Élisabeth, *Mémoires d'une portraitiste:* 1755-1842, Önsöz Jean Chalon, Paris, Scala, 1989.
WINCKELMANN, Johann Joachim, *Sämtliche Werke,* 8 ciltte toplanmış 12 cilt, Donaueschingen, 1825-35.

DÖNEMLE İLGİLİ BAŞLICA İNCELEMELER

ADHÉMAR, Jean, *La Gravure originale au XVIII^e siècle,* Paris, 1963.
ARAS SE, Daniel, *La Guillotine et l'imaginaire de la terreur,* Paris, Flammarion, 1987.
AULARD, François-Alphonse, *Le Culte de la Raison et le culte de l'Être suprême (1793-94),* Paris, 1909.
BACZKO, Bronislaw, *Lumières de l'utopie,* Paris, Payot, 1978.
— *Comment sortir de la Terreur, Thermidor et la Révolution,* Paris, Gallimard, 1989.
— *Job, mon ami. Promesse du bonheur et fatalité du mal,* Paris, Gallimard, 1997.
— ve FURET, François ve diğ., *L'uomo romantico,* Roma/Bari, Laterza, 1995.
BADINTER, Élisabeth, *Les Passions intellectuelles. Désirs de gloire 1735-1751,* Paris, Fayard, 2002.
BAECQUE, Antoine de, *La Caricature révolutionnaire* (haz. Michel Vovelle), Paris, Presses du CNRS, 1988.
BAKER, Keith Michael, *Au tribunal de l'opinion: essais sur l'imaginaire politique au XVIII^e siècle,* İngilizceden çev. Louis Évrard, Paris, Payot, 1993.
BALTRUSAITIS, Jurgis, *La Quête d'Isis,* Paris, Flammarion, 1967.
BELAVAL, Yvon, *L'Esthétique sans paradoxe chez Diderot,* Paris, Gallimard, 1950.
BENOÎT, François, *L'Art français sous la Révolution et l'Empire. Les doctrines, les idées, les genres,* Paris, 1897.
BICKENDORF, Gabriele, *Die Historisierung der italienischen Kunstbeobachtung im 17 und 18. Jahrhundert,* Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1998.
BLONDEL, Spire, *L'Art pendant la Révolution. Beaux-arts, arts décoratifs,* Paris, Henri Laurens [1887].
BONNET, Jean-Claude, *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes,* Paris, Fayard, 1998.
BRYSON, Norman, *Word and Image. French Painting of the Ancien Régime,* Cambridge ve Londra, Cambridge University Press, 1981.
BUKDAHL, Else Marie, *Diderot, critique d'art,* Kopenhag, Rosenkilde ve Bagger, 1980-82.
CARLSON, Marvin, *Le Théâtre de la Révolution française,* çev. J. ve L. Bréant, Paris, Gallimard, 1970.
La Carmagnole des Muses. L'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution, Jean-Claude Bonnet'nin girişi ile birlikte, Paris, Armand Colin, 1988.
CASSIRER, Ernst, *Freiheit und Form* (3. baskı), Darmstadt, 1961.
— *Die Philosophie der Aufklärung,* Tübingen, 1932; *La Philosophie des Lumi-*

ères, Almancadan çeviren ve sunan Paul Quillet, Paris, 1966.

CAVINA, Anna Gttani, *I paesaggi della argione. La città classica da David a Humbert de Superville,* Torino, Einaudi, 1994.

CHASTEL, André, *L'Art français,* c. III, *Ancien Régime, 1620-1775,* Paris, Flammarion, 1995 (kaynakça).

—*L'Art français,* t. IV, *Le Temps de l'éloquence,* 1775-1825, Paris, Flammarion, 1996 (kaynakça).

CHÂTELAIN, Jean, *Dominique Vivant Denon et le Louvre de Napoléon,* Paris, Perrin, 1999.

CHAUNU, Pierre, *La Civilisation de l'Europe des Lumières,* Paris, Arthaud, 1993 (kaynakça, s. 539-65).

CHOUILLET, Jacques, *L'Esthétique des Lumières,* Paris, Presses universitaires de France, 1974.

—*La Formation des idées esthétiques de Diderot: 1745-1763,* Paris, Armand Colin, 1973.

COTTRET, Monique, *La Bastille à prendre: histoire et mythe de la forteresse royale,* Önsöz Pierre Chaunu, Paris, Presses universitaires de France, 1986.

—*Jansénismes et lumières: pour un autre XVIII^e siècle,* Paris, Albin Michel, 1998 (kaynakça s. 397-403).

—*Culture et politique dans la France des Lumières (1715-1792),* Paris, A. Colin, 2002.

CRAVERI, Benedetta, *Madame du Deffànd et son monde,* Paris, 1987.

—*L'Âge de la conversation,* çev. Éliane Deschamps-Pria, Paris, Gallimard, 2002.

CROW, Thomas, *La Peinture et son public à Paris au XVIII^e siècle,* çev. André Jacquesson, Paris, Macula, 2000.

DAUMAS, Maurice, *Images et sociétés dans l'Empire moderne (XV-XVIII^e siècle),* Paris, A. Colin, 2000.

DEBRIE, Christine, et SALMON, Xavier, *Maurice Quentin de La Tour. Prince des pastellistes,* Paris, Somogy, 2000.

DÉCULTOT, Élisabeth, *Johann Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art,* Paris, Presses universitaires de France, 2000.

De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1830, Grand Palais'deki serginin kataloğu, Paris, 1974 (kaynakça).

DELON, Michel, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières, 1770-1820,* Paris, Presses universitaires de France, 1988.

— (haz.), *Dictionnaire européen des Lumières,* Paris, Presses universitaires de France, 1997.

DELUMEAU, Jean ve COTTRET, Monique, *Le Catholicisme entre Luther et Voltaire,* Paris, Presses universitaires de France, 1996.

DEMORIS, René ve FERRAN, Florence (haz.), *La Peinture en procès: l'invention de la critique d'art au siècle des Lumières,* Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001.

DEPRUN, Jean, *La Philosophie de l'inquiétude en France au XVIII^e siècle,* Paris, J. Vrin, 1979 (kaynakça).

DESPOIS, Eugène, *Le Vandalisme révolutionnaire: fondations littéraires, scientifiques et artistiques de la Convention,* Paris, 1868.

EHRARD, Jean, *L'Idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle,* Paris, A. Michel, 1994 (kaynakça s. 795-836).

EIGELDINGER, Frédéric S. ve TROUSSON, Raymond (haz.), *Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau,* Paris, H. Champion/Cenevre, Slatkine, 1996.

EITNER, L. E. A., *Neo-classicism and Romanticism, 1750-1850. Sources and Documents,* 2 cilt, Londra, 1970.

FAUCHOIS, Yann, *Chronologie politique de la Révolution,* 1789-1799 (haz. François Furet), Alleur, Marabout ve Paris, Hachette, 1989.

FRIED, Michael, *La Place du spectateur (Absorption and Theatricality: Printing and Beholder in the Age of Diderot,* 1980), İngilizceden çev. Claire Brunet, Paris, Gallimard, 1990.

FRIEDLANDER, Walter, *David to Delacroix,* İng. çev. R. Goldwarer, Harvard, 1952.

FURET, François, *Penser la Révolution française,* Paris, Gallimard, 1978.

— ve HALÉVI, Ran (haz.), *Orateurs de la Révolution française,* Paris, Gallimard, "Bibl. de la Pléiade", 1989.

— *La Monarchie républicaine: la Constitution de* 1791, Paris, Fayard, 1996.

FURET, François ve OZOUF, Mona, *Dictionnaire critique de la Révolution française,* Paris, Flammarion, 1988.

— (haz.), *Terminer la Révolution: Mounier et Barnave dans la Révolution française,* Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1990.

— (haz.), *Le Siècle de l'avènement républicain,* Paris, Gallimard, 1993.

FURET, François ve RICHET, Denis, *La Révolution,* 2 cilt, Paris, Hachette, 1965-66.

— *La Révolution française,* Paris, Fayard, 1989.

GAEHTGENS, Thomas, MICHEL, Christian, RABREAU, Daniel, SCHIEDER, Martin (haz.), *L'Art et les normes sociales au XVIII^e siècle,* Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2001.

GAUCHET, Marcel, *La Révolution des droits de l'homme,* Paris, Gallimard, 1989.

— *La Révolution des pouvoirs. La souveraineté, le peuple et la représentation (1989-1799),* Paris, Gallimard, 1995.

GAUTIER, Hippolyte, *L'An* 1789: *événements, mœurs, idées, œuvres et caractères, avec 650 reproductions, par la photogravure sur cuivre, de vignettes, d'estampes et de tableaux de l'poque,* Paris, 1888.

GÉRARD, Alain, *Pourquoi la Vendée*?, Paris, Armand Colin, 1990.

GODECHOT, Jacques, *La Prise de la Bastille,* Paris, Gallimard, 1989.

GONCOURT, Edmond ve Jules de, *Histoire de la société française pendant la Révolution,* Paris, 1854.

GOULEMOT, Jean-Marie, *Discours, révolutions et histoire: représentations de l'histoire et discours sur les révolutions de l'âge classique aux Lumières,* Paris, Union générale d'éditions, 1975.

GRELL, Chantal, *Le Dix-Huitième siècle et l'Antiquité en France, 1680-1789,* 2 cilt, Oxford, Voltaire Foundation, 1995.

— ve STANIC, Milovan, *Le Bernin et l'Europe. Du baroque triomphant à l'âge romantique,* Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002.

GRIGSON, Geoffrey, *The Harp of Aeolus,* Londra, 1947.

GUSDORF, Georges, *Naissance de la conscience romantique au siècle des Lumières,* Paris, Payot, 1976.

HALÉVI, Ran, *Les Loges maçonniques dans la France d'Ancien Régime: aux origines de la sociabilité dimocratique,* Paris, Armand Colin, 1984.

HAUTECŒUR, Louis, *Rome et la renaissance de l'Antiquité à la fin du XVIII^e siècle,* Paris, 1912.

— *Littérature et peinture en France du XVII^e au XX^e siècle,* Paris, 1942.

— *L'Art sous la Révolution et l'Empire, 1789-1815,* Paris, 1953.

HAWLEY, Henry H., *Neo-classicism, Style and Motif,* New York, The Cleveland Museum of Art, 1964.

HERMON-BELOT, Rita, *L'Abbé Grégoire, la politique et la vérité* (haz. Mona Ozouf), Paris, Éd. du Seuil, 2000.

HOBSON, Marian, *The Object of Art. The Theory of Illusion in Eighteenth-Century France,* Cambridgde ve Londra, Cambridge University Press, 1982.

HONOUR, Hugh, *Neo-classicism,* Penguin, 1968.

IHL, Olivier, *La Fête républicaine,* Paris, Gallimard, 1996.

JAUME, Lucien, *Le Discours jacobin et la démocratie,* Paris, Fayard, 1989.

JOHNSON, James William, *The Formation of English Neo-Classical Thought,* Princeton, 1967.

JOURDAN, Annie, *Les Monuments de la Révolution (1770-1804). Une histoire de représentation,* Paris, Honoré Champion, 1997.

KINTZLER, Catherine, *Théâtre et opéra à l'âge classique,* Paris, Fayard, 2004 (yeni baskı).

LANKHEIT, Klaus, *Révolution et Restauration,* Almancadan çev. Jean-Pierre Simon, Paris, 1966 (kaynakça).

LEITH, James A., *The Idea of Art as Propaganda in France, 1750-1799. A Study in the History of Ideas,* Toronto, 1965.

LEMAÎTRE, Henri, *Le Paysage anglais à l'aquarelle,* Paris, Bordas, 1955.

LEROYLADURIE, Emmanuel, *L'Ancien Régime, de Louis XIII à Louis XV: 1610-1770,* Paris, Hachette, 1991.

Les Arts de la Révolution, 1789-1799. Aux armes et aux arts! (haz. Philippe Bordes ve Régis Michel), Paris, Adam Biro, 1988 (kaynakça).

LEVEY, Michael, *Painting and Sculpture in France 1700-1789,* New Haven, Londra, Yale University Press, 1993.

LEYMARIE, Jean, *La Peinture française: XIX^e siècle,* Cenevre, Skira, 1993 (kaynakça).

MANDROU, Robert, *La France aux XVII^e et XVIII^e siècles,* Paris, Presses universitaires de France, 1974.

— *L'Europe "absolutiste": raison et raison d'État, 1649-1775,* Paris, Fayard, 1977.

MAUZI, Robert, *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée française au XVIII^e siècle,* Paris, Armand Colin, 1960.

MICHELET, Jules, *Histoire de la Révolution française,* 7 cilt, Paris, 1847-1853.

MONGLOND, André, *Le Préromantisme fiançais,* 2 cilt, Paris/Grenoble, 1929 (yeni baskı, Paris, 1965-66).

MORTIER, Roland ve TROUSSON, Raymond (haz.), *Dictionnaire de Diderot,* Pa-

ris, H.Champion ve Cenevre, Slatkine, 1999.
OGEE, Frédéric (haz.), *The Dumb Show. Image and Society in the Works of William Hogarth*, Oxford, Voltaire Foundation, 1997.
OZOUF, Mona, *La Fête révolutionnaire, 1789-1799*, Paris, 1976.
—*L'École de la France. Essais sur la Révolution, l'utopie et l'enseignement*, Paris, Gallimard, 1984.
—*L'Homme régénéré. Essais sur la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1989.
OZOUF, Jacques ve Mona, *La République des instituteurs*, Paris, Gallimard ve Seuil, 1992.
PARISET, F. G., "Le néo-classicisme", *L'Information d'histoire de l'art* (Paris), Mart-Nisan 1959.
POMEAU, René, *D'Arouet à Voltaire: 1694-1734*, Oxford, Voltaire Foundation, Taylor Institution, 1985.
POMMIER, Édouard, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998.
PRAZ, Mario, *Gusto neoclassico*, 2 cilt, Napoli, 1959.
PROUST, Jacques, *Diderot et l'Encyclopédie*, Cenevre ve Paris, Slatkine, 1982.
RAND, Richard (haz.), *Intimate Encounters. Love and Domesticity in Eighteenth-Century France*, Princeton, Princeton University Press, 1997.
REHM, Walther, *Griechentum und Goethezeit. Geschichte eines Glaubens*, Leipzig, 1936.
—*Götterstille und Göttertrauer*, Salzbourg, 1951.
RENOUVIER, Jules-Maurice-Barthélemy, *Histoire de l'art pendant la Révolution, considéré principalement dans les estampes*, Paris, 1863.
ROCHE, Daniel, *La France des Lumières*, Paris, Fayard, 1993.
ROGER, Jacques, *Buffon: un philosophe au Jardin du Roi*, Paris, Fayard, 1989.
ROSENBERG, Pierre, *Du dessin au tableau: Poussin, Watteau, Fragonard, David et Ingres*, Paris, Flammarion, 2001.
ROSENBLUM, Robert, *L'Art au XVIII^e siècle: transformations et mutations* [1967], İngilizceden çev. Sylvie Girard, G. Monfort, 1989.
SCHEFFER, H., *Das Phlinomen der Kunst. Grundslitzliche Betrachtungen zum 19. jahrhundert*, Münih, 1952.
SCHNAPPER, Antoine, *Le Métier des peintres au Grand Siècle*, Paris, Gallimard, 2004.
Le Sentiment de la montagne, Grenoble Müzesi sergi ve Glénat yayın kataloğu, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1998.
SHACKLETON, Robert, *Montesquieu: une biographie critique*, İngilizceden çev. Jean Loiseau, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1977.
STAROBINSKI, Jean, *Diderot dans l'espace des peintres, suivi de Le Sacrifice en rêve*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1991.
The French Revolution and the Creation of Modern Political Culture, Oxford/New York, Pergamon, cilt 1, haz. Keith Michael Baker, 1987; cilt 2, haz. Colin Lucas, 1988; cilt 3, haz. François Furet ve Mona Ozouf, 1989; cilt 4, haz. Keirh Michael Baker, 1994.
THOMAS, Keith, *Dans le jardin de la nature. La mutation des sensibilités en Angleterre à l'époque moderne (1500-1800)*, Paris, Gallimard, 1995.

TOCQUEVILLE, Alexis de, *L'Ancien Régime et la Révolution* (*Œuvres complètes*), 2 cilt, Paris, 1952.

TRAHARD, Pierte, *La Sensibilité révolutionnaire: 1789-1794*, Paris, Boivin, 1936.

VIATTE, Auguste, *Les Sources occultes du romantisme: illuminisme, théosophie, 1770-1820*, 2 cilt, Paris, 1928.

VOVELLE, Michel (haz.), *Révolution et République: l'exception française* (Fransız Devrimi Tarihi Enstitüsü, Paris 1 Üniversitesi'nde düzenlenen kolokyumun bildirileri, Eylül 1992), Paris, Kimé, 1994.

WERNER, Hofmann, *Goya. Vom Himmel durch die Welt zur Hölle*, Münih, Verlag C. H. Beck, 2003.

WRIGELY, Richard, *The Origins of French Art Criticism from the Ancien Régime to the Restauration*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

ZEITLER, Rudolf, *Klassizismus und Utopia. Interpretationen zu Werken von David, Canova, Carstens, Thorvaldsen, Koch*, Stockholm, 1954 (kaynakça).

MONOGRAFİLER VE SERGİ KATALOGLARI

William Blake

ALFORD, Steven E., *Irony and the Logic of the Romantic Imagination*, New York/Bern, P. Lang, 1984.

BLUNT, Anthony, *The Art of William Blake*, New York/Evanston, Harper and Row, 1974.

BRONOWSKI, J. [aynen böyle!], *William Blake and the Age of Revolution*, Londra, Routledge & Kegan Paul, 1972.

DAMROSCH, Leopold, Jr., *Symbol and Truth in Blake's Myth*, Princeton, Princeton University Press, 1980.

DISALVO, Jackie, Rosso, G. A., HOBSON, Christopher Z., *Blake, Politics, and History*, New York ve Londra, Garland, 1998.

EAVES, Morris, *The Counter-Arts Conspiracy: Art and Industry in the Age of Blake*, Ithaca ve Londra, Cornell University Press, 1992.

ERDMAN, David V., *Blake, Prophet Against Empire: a Poet's Interpretation of the History of his Own Times*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1954.

FRYE, Northrop, *A Fearful Symmetry. A Study of William Blake*, Princeton, 1947.

HALL, Carol Louise, *Blake and Fuseli: A Study in the Transmission of Ideas*, New York ve Londra, Garland, 1985.

KEYNES, Geoffrey, *William Blake's Engravings*, Londra, 1950.

— *Blake. Complete Writings: with Variant Readings*, Londra, Oxford University Press, 1976.

MAKDISI, Saree, *William Blake and the Impossible History of the 1790's*, Chicago, University of Chicago Press, 2003.

MEE, Jan, *Dangerous Enthusiasm: William Blake and the Culture of Radicalism in the 1790's*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

PHILIPPS, Michael, *William Blake: recherches pour une biographie. Six études,* önsöz Yves Bonnefoy, çev. Anroine Jaccottet, Paris, Collège de France, 1995.
RAINE, Kathleen, *Blake and Antiquity,* Londra, Routledge, 2002.
RIEDE, David G., *Oracles and Hierophants, Constructions of Romantic Authority,* Ithaca ve Londra, Cornell Univ. Press, 1991.
SCHORER, Mark, *William Blake: the Politics of Vision,* Gloucester Mass., P. Smith, 1975.
The Continental Prophecies / William Blake, hazırlayıp sunan D. W. Doerrbecker, [Londra], William Blake Trust/Londra, The Tate Gallery, 1995,
THOMPSON, E. P., *Witness against the Beast: William Blake and the Moral Law,* Cambridge / New York, Cambridge University Press, 1993.
WARNER, Janet A., *Blake and the Language of Art*, Kingston/Montreal, Mc-Gill-Queen's University Press ve Gloucester, A Sutton, 1984.
WIELAND-BURSTON, Joanne Barbara, *Blake in France: The Poet and the Painter as Seen by French Critics in the Nineteenth and Twentieth Centuries,* [Nashville Ten.], Vanderbilt University, 1977 (Mikrofilm).
William Blake: Independence and Innovation, Tate Gallery, [Londra], 18 Mayıs – 8 Ağustos 1993, Londra, Tate Gallery, 1993.
WORALL, Clark ve David (haz.), *Blake in the Nineties,* Basingstoke, MacMillan / New York, St, Martin's Press, 1999.

Louis Léopold Boilly

Boilly, 1761-1845: un grand peintre français de la Révolution à la Restauration (Lille Güzel Sanatlar Müzesi, 23 Ekim 1988 – 9 Ocak 1989), Lille, Güzel Sanatlar Müzesi, 1988.
Louis Boilly: 1761-1845 (3 Mayıs – 30 Haziran 1984, Marmottan Müzesi, Paris), Paris, La Bibliothèque des arts, 1984.
MARMOTTAN, Paul, *Le Peintre L. Boilly* (1761-1845), Paris, H. Gateau, 1913.
SIEGFRIED, Susan L., *The Art of Louis-Léopold Boilly: Modern Life in Napoleonic France,* New Haven / Londra, Yale University Press, Fort Worth Kimbell Art Museum, 1995.

Antonio Canova

Antonio Canova: Beginn der modernen Skulptur, Giriş: David Finn; Metin: Fred Licht (İngilizceden çev. Johannes Erichsen), Münih, Hitmer, 1983,
Antonio Canova, Venedik, Correr Müzesi ve Possagno, Gipsoteca (22 Mart -30 Eylül 1992), Venedik, Marsilio, 1992.
APOLLONI, Marco Fabio, *Canova,* Floransa, Giunti, 1992.
BASSI, Elena, *Canova,* Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1943.
—*La Gipsoteca di Possagno. Sculture e dipinti di Canova,* Venedik, 1957.
Canova e l'incisione, Roma, Istituto nazionale per la grafica, calcografia [11 Kasım 1993 – 6 Ocak 1994]; Bassano del Grappa, Museo Biblioteca Archivio [19 Ocak – 24 Ocak 1994], haz. Grazia Pezzini Bernini ve Fabio Fiorani; Metin: H. Honour... ve diğ.

Canova, haz. Sergej Androsov, Mario Gauderzo, Giuseppe Pavanello, Milano, Skira, 2003.

Dal medioevo a Canova: sculture dei Musei civici di Padova dal Trecento all'Ottacento (Padova, Musei civici agli Eremitani, 20 Şubat – 16 Temmuz 2000, haz. Davide Banzaro, Franca Pellegrini, Monica De Vincenti, Comune di Padova, Assessoraro alla cultura, Musei civici), Venedik, Marsilio, 2000.

JOHNS, Christopher M. S., *Antonio Canova and the Politics of Patronage in Revolutionary and Napoleonic Europe,* Berkeley, University of California Press, 1998.

L'opera completa del Canova, sunan Mario Praz, metni yayına haz. Giuseppe Pavanello, Milano, Rizzoli, 1976.

Mostra Canoviana, kataloğu haz. Luigi Coletti, Treviso, Palazzo dei Trecenro, [15 Eylül – 10 Kasım] 1957.

PAOLIN, Elide, *Canova e Possagno,* açıklama yok, Comunità montana dei Grappa, 1987.

QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine Chrysostome, *Canova et ses ouvrages, ou Mémoires historiques sur la vie et les travaux de ce célèbre artiste,* Paris, A. Le Clerc, 1834.

STEFANI, Ottorino, *I rilievi del Canova: una nuova concezione dei tempo e dello spazio,* Milano, Electa, 1990.

— *Canova pittore: tra Eros e Thanatos,* Milano, Electa, 1992.

— *Antonio Canova: la statuaria,* Milano, Electa, 1999.

VARESE, Ranieri, *Canova: le tre grazie,* Milano, Electa, 1997.

Jean Siméon Chardin

Chardin (Paris, Grand Palais Ulusal Galerileri, 7 Eylül – 22 Kasım 1999; Düsseldorf, Kunstmuseum ve Kunsthalle, 5 Aralık 1999 – 20 Şubat 2000; Londra, Royal Academy of Arts, 9 Mart – 28 Mayıs 2000; New York, The Metropolitan Museum of Art, 19 Haziran – 17 Eylül 2000), kataloğu haz. Pierre Rosenberg ve Florence Bruyant, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1999.

CONISBEE, Philip, *Chardin,* Lewisburg, Bucknell University Press, 1986.

ROLAND MICHEL, Marianne, *Chardin,* New York, H. N. Abrams, 1996.

ROSENBERG, Pierre, *Chardin: 1699-1779* (Grand Palais, 29 Ocak – 30 Nisan 1979), Paris, Réunion des Musées nationaux, 1979 (kaynakça).

— *Chardin,* Cenevre, Skira, 1991.

— ve TEMPERINI, Renaud, *Chardin: suivi du catalogue des œuvres,* Paris, Flammarion, 1999.

WILDENSTEIN, Georges, *Chardin,* Zürih, Manesse, 1963.

Joseph Chinard

L'Œuvre de Joseph Chinard (1755-1813) au musée des Beaux-Arts (Lyon, 1978), Lyon, Güzel Sanatlar Müzesi, 1978.

ROCHER-JAUNEAU, M., "Chinard and the Empire Style", *Apollo,* 1964, c. 80, no. 31, s. 220-25.

Jacques Louis David

ADHÉMAR, Jean ve CASSOU, Jean, *David. Naissance du génie d'un peintre*, Paris, 1953.

BORDES, Philippe, *Le "Serment du Jeu de Paume" de Jacques-Louis David. Le peintre, son milieu et son temps de 1789 à 1792*, Versailles Şatosu Ulusal Müzesi, Paris, Kültür Bakanlığı, Réunion des Musées nationaux, 1983.

BROOKNER, Anita, *Jacques-Louis David*, önsöz Mona Ozouf, İngilizceden çev. Louis Évrard, Paris, A. Colin, 1990.

DOWD, D. L., *Pageant Master of the Republic, Jacques-Louis David and the French Revolution*, Lincoln, Nebraska, 1948.

FOISSY-AUFRÈRE ve diğ. (haz.), *La Mort de Bara: de l'événement au mythe: autour du tableau de Jacques-Louis David*, Avignon, fondantion musée Calvet, 1989.

HAUTECŒUR, Louis, *Louis David*, Paris, 1954.

HOLMA, Klaus, *David, son évolution et son style*, Paris, 1940.

Jacques-Louis David, 1748-1825 (Louvre Müzesi, Resim Kısmı, Paris, Versailles Şatosu Ulusal Müzesi, 26 Ekim 1989 – 12 Şubat 1990), Paris, Réunion des Musées nationaux, 1989.

JOHNSON, Dorothy, *Jacques-Louis David: Art in Metamorphosis*, Princeton N. J, Princeton University Press, 1993.

LEE, Simon, *David*, İngilizceden çev. Françoise Guiramand, Paris, Phaidon, 2002.

NANTEUIL, Luc de, *Jacques-Louis David*, New York, H. N. Abrams, 1985.

ROBERTS, Warren, *Jacques-Louis David, Revolutionary Artist: Art, Politics, and the French Revolution*, Londra, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1989.

ROSENBERG, Pierre ve PRAT, Louis-Antoine, *Jacques-Louis David: 1748-1825. Catalogue raisonné des dessins*, 2 cilt, Milano, Leonardo Arte, 2002.

ROSSI PINELLI, Orietta, *David e tarte della Rivoluzione francese*, Floransa, Giunti, 1989.

SCHNAPPER, Antoine, *David et son temps*, Fribourg, Bibliothèque des arts, 1989.

VAUGHAN, William ve WESTON, Helen (haz.), *Jacques-Louis David's Marat*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

WILHELM, J., "David et ses portraits", *Art de France*, 1964, no. 4, s. 158-73.

Louis Jean Desprez

La Chimère de Monsieur Desprez (*exposition, Musée national du Louvre*), Paris, Réunion des Musées nationaux, 1994.

Louis Jean Desprez: tecknare, teaterkonstnär, arkitekt: en utställning ingående i Nationalmuseums 200-årsjubileum, Srockholm, Nationalmuseum, 1992.

Louis-Jean Desprez: Auxerre 1743-Stockholm 1804, architecte pensionnaire du roi de France à Rome, Auxerre, Musée Saint-Germain, 1994.

WOLLIN, N. G., *Gravures originales de Desprez*, Malmö, 1933.

—*Deprez en Italie,* Malmö, 1934.
—*Desprez en Suède,* Stockholm, 1939.

Jean Honoré Fragonard

ASHTON, Dore, *Fragonard in the Universe of Painting,* Washington ve Londra, Smithsonian Institution Press, 1988.

Au temps de Wtztteau, Chardin et Fragonard: chefs-d'œuvre de la peinture de genre en France, Colin B. Bailey'nin yönetiminde haz. Colin B. Bailey, Philip Conisbee, Thomas W. Gaehtgens, Tournai, La Renaissance du livre; New Haven, Yale University Press ve Ottawa, Musée des BeauxArts du Canada, 2003.

CUZIN, Jean-Pierre, *Jean-Honoré Fragonard: vie et œuvre. Catalogue complet des peintures,* Fribourg, Office du livre, 1987.

Fragonard et le dessin français au XVIII^e siècle: dans les collections du Petit Palais (Paris, Petit Palais Müzesi, 16 Ekim 1992 – 14 Şubat 1993) [Giriş ve metinler José-Luis de Los Llanos], Paris, Paris-Musées, 1992.

Fragonard (Grand Palais Ulusal Galerileri, Paris, 24 Eylül 1987 – 4 Ocak 1988; The Metropolitan Museum of Art, New York, 2 Şubat – 8 Mayıs 1988 / haz. Pierre Rosenberg), Paris, Kültür Bakanlığı, Réunion des Musées nationaux, 1987.

Fragonard et le Voyage en Italie (1773-1774), Sanat ve Tarih Müzesi Sergi Kataloğu Louis-Senlecq de Il'Isle-Adam (20 Mayıs – 30 Eylül 2001), Paris, Somogy, 2001.

RODARI, Florian (haz.), *Fragonard, l'instant désiré,* Paris, Herscher, 1994.

SHERIFF, Mary, *Fragonard: Art and Eroticism,* Chicago ve Londra, University of Chicago Press, 1990.

THUILLIER, Jacques, *Fragonard,* Cenevre, Skira ve Paris, Flammarion, 1987.

WAKEFIELD, David, *Fragonard.* Oresco Books, 1976.

Johann Heinrich Füssli

ALLENTUCK, Marcia, *Fuseli and Lavater: Physiognomical Theory and the Enlightenmmt,* Cenevre, Institut et musée Voltaire, 1967.

ANTAL, Frederick, *Fuseli Studies,* Londra, Roudedge and Kegan Paul, 1956.

BECKER, Christoph, *Johann Heinrich Füssli. Das verlorene Paradies,* Stuttgart, Staarsgalerie, 1997.

Füssli pittore di Shakespeare: pittura e teatro 1775-1825 (Fondazione Magnani Rocca, Mamiano di Traversetolo (Parma), 7 Eylül – 7 Aralık 1997), haz. Fred Licht, Simona Tosini Pizzetti, David H. Weinglass, Milano, Electa, 1997.

FÜSSLI, Johann Heinrich, *Aphorismes, principalement relatifs aux beaux-arts,* İngilizceden çev. Patrick Hersant, önsöz Jean-Félix Guilloteau, metni haz. Xavier Carrère, Toulouse, Ombres, 1996.

Füssli, Stockholm, Nationalmuseum, 1990.

Henry Fuseli, sergi kataloğu, Batı Sanatı Müzesi, Tokyo, 1983.

Henry Fuseli. 1741-1825, sergi kataloğu, Londra, Tate Gallery, 1975.

Johann Heinrich Füssli: 1741-1825 (Rath Müzesi, Cenevre, 17 Haziran – 1 Ekim

1978), Cenevre, musée d'Art et d'Histoire [1978].
KLEMM, Christian, *Johann Heinrich Füssli Zeichnungen,* Zürih, Kunsthaus Zürich, 1986.
KOENIG, Alfred, *Johann Heinrich Füssli: 1745-1832. Weltanschauung eines Zürcher Politikers im 18. Jahrhundert,* Zürih, Orell Füssli, 1959.
MYRONE, Martin, *Henry Fuseli,* Londra, Tate Gallery, 2001.
POWELL, Nicolas, *Fuseli: the Nightmare,* Londra, A. Lane, 1973.
PRESSLY, Nancy L., *The Fuseli Cirele in Rome: Early Romantic Art of the 1770's,* Yale Center for British Art'taki serginin kataloğu, New Haven, 12 Eylül – 11 Kasım 1979.
ROSSI PINELLI, Orietta, *Füssli,* Giunti, 1997.
SCHIFP, Gert, *Zeichnungen von Johann-Heinrich Füssli,* Zürih, 1959.
— *Johann-Heinrich Füssli. 1741-1825,* 2 cilt, Oeuvrekataloge Schweizer Künstler, Zürih, Berichthaus / Münih, Prestel-Verlag, 1973.

Pietro Gonzaga

MURARO, M. T., *Scenografie di Pietro Gonzaga,* sergi kataloğu, Venedik, 1967.
Scenografie di Pietro Gonzaga (Fondation Giorgio Cini, Venedik), sergi kataloğunu hazırlayan Maria Teresa Muraro ve sunan Gianfranco Folena [Vicenza], N. Pozza, 1967.

Francisco de Goya

BOATTO, Alberto, *Narciso infranto: l'autoritratto moderno da Goya a Warhol,* Roma, Laterza, 1997.
BONNEFOY, Yves, *Goya, Baudelaire et la poésie,* Jean Starobinski ile Söyleşi, Cenevre, La Dogana, 2004.
DAMISCH, Hubert, "L'art de Goya et les contradictions de l'esprit des Lumières", *Utopies et institutions au XVIII^e siècle,* der. Pierre Francastel, Lahey, 1963.
Das Capriccio als Kunstprinzip: zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya: Malerei, Zeichnung, Graphik [sergi], Köln, Wallraf-Richarrz-Museum, 8 Aralık 1996 – 16 Şubat 1997, Zürih, Kunsthaus, 14 Mart 1997 – 1 Haziran 1997; Viyana, Kunsthistorisches Museum im Palais Harrach, 29 Haziran 1997 – 21 Eylül 1997, kataloğu hazırlayan Ekkehard Mai ve Joachim Rees, yazılar Bettina Baumgarrel ve diğ., Milano, Skira, 1996.
DESPARMET FITZ-GERALD, Xavier, *L'Œuvre peint de Goya,* 4 cilt, Paris, 1928-50.
DOMERGUE, Lucienne, *Goya. Des délits et des peines,* Paris, Honoré Champion, 2000.
DU GUÉ TRAPIER, Élisabeth, *Goya and His Sitters. A Study of his Style as a Portraitist,* New York, 1964.
GASSIER, Pierre, *Goya: témoin de son temps,* Fribourg, Office du Livre / Paris, Bibliothèque des Arts, 1983.
— *Goya,* Cenevre, Skira, 1989.

— ve WILSON, Julien, *Vie et œuvre de Francisco Goya,* Fribourg, Office du Livre, 1970.

Goya: Jas Zeitalter der Revolutionen: 1789-1830 (Hamburger Kunsthalle, 17 Ekim 1980 – 4 Ocak 1981), Münih, Prestel, 1980.

Goya and his Times (katalog), Londra, Royal Academy of Arts, kış sergisi, 1963-64 (kaynakça).

Goya und Velázquez: das königliche Portrait Goya y Velázquez: el retrato real (Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt anı Main, 7 Ekim 1991 – 9 Ocak 1992, Prado Müzesi ve Kültür Bakanlığı ile işbirliği içinde, Madrid), Madrid, Prado Müzesi, 1991.

Goya / Rembrandt: la mémoire de l'œil (Cenevre, Cabinet des Estampes, 18 Mayıs – 12 Eylül 1993 / Isadora Rose-de Viejo; Giriş Rainer Michael Mason), Cenevre, Musée d'art et d'histoire, 1993.

Goya: 250 aniversario (sergi, Prado Müzesi, 30 Mart – 2 Haziran 1996), Kataloğu hazırlayan Juan J. Luna, Margarita Moreno de las Heras, Madrid, Prado Müzesi, 1996.

GUDIOL, J, *Goya,* 4 cilt, Barselona / Paris, 1971.

HELD, J., *Farbe und Licht in Goyas Malerei,* Berlin, 1964 (kaynakça).

HELMAN, E., *Trasmundo de Goya,* Madrid, 1963.

HETZER, Th., "Francisco Goya und die Krise der Kunst um 1800", *Aufsätze und Vorträge,* 2 cilt, Leipzig, 1957.

John Baldessari und Goya: ich habe es gesehen: Werke aus Goya Series (1996/97) und Los desastres de la guerra (1808/63) / John Baldessari and Goya: I saw it: works from Goya Series (1996/97) and Los desastres de la guerra (1808/63) (Graphische Sammlung Albertina, Viyana, 17 Şubat – 26 Mart 1999), Viyana, Graphische Sammlung Albertina, 1999.

LAFUENTE FERRARI, Enrique, *Goya,* Paris, 1961.

Les Ravages de la guerre: suites de gravures par Francisco Goya et Otto Dix, Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada, 1995.

LICHT, Fred, *Goya,* İngilizceden çev. Marie Grocholska, Paris, Citadelles et Mazenod, 2001.

MALRAUX, André, *Saturne. Essai sur Goya,* Paris, 1950.

NORDSTROM, Folke, *Goya, Saturn and Melancholy,* Stockholm, 1962 (kayn.).

SAMBRICIO, V. de, *Tapices de Goya,* Madrid, 1946.

SANCHEZ CANTON, Francisco Javier, *Goya,* Paris, Crès et Cie, 1930.

SERRALLER, Francisco Calvo, *Goya,* İspanyolcadan çev. Christiane de Montclos, Paris, Gallimard/Electa, 1997.

SYMMOINS, Sarah, *Goya,* İngilizceden çev. Nordine Haddad, Paris, Phaidon, 2002.

WERNER, Hofmann, *Goya. Vom Himmel durch die Welt zur Holle,* Münih, Verlag C. H. Beck, 2003.

Jean Baptiste Greuze

BROOKNER, Anita, *Greuze: The Rise and Fall of an Eighteenth-century Phenomenon,* Londra, P. Elek, 1972.

Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) et les collections du musée Greuze de Tournus (Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) and the musée Greuze collections), haz. Christelle Rochette, önsöz Pierre Rosenberg, İngilizceden çev. Lesley Cleaver [Tournus], [Hôtel-Dieu], [Musée Greuze], 2000.

MAUCLAIR, Camille, *Jean-Baptiste Greuze* (tablo ve çizimlerinin kataloğu, eserlerinden yapılan gravürlerin listesi, haz. J. MARTIN ve Ch. MASSON), Paris, 1908.

RENOUVIER, Jules, *Histoire de l'art pendant la Révolution, 1789-1804, suivie d'une étude sur J.-B. Greuze*, yaşarnöyküsü notunu haz. Anatole de Montaiglon, Cenevre, Slatkine Reprints, 1996.

THOMPSON, James, *Jean-Baptiste Greuze*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1990.

Francesco Guardi

BETTAGNO, Alessandro, *I Guardi: vedute, capricci, fiste, disegni e "quadri turcheschi"*, Venedik, Marsilio, 2002

BRION, Marcel, *Guardi*, Paris, H. Scrépel, 1976.

BVAM SHAW, James, *The Drawings of Francesco Guardi*, Londra, Faber and Faber, 1951.

FIOCCQ, G., *Guardi*, Milano, Silvana, 1965 (kaynakça).

Guardi: quadri turcheschi (Venedik, Isola di San Giorgio Maggiore, 28 Ağustos – 21 Kasım 1993), Milano, Electa, 1993.

MORASSI, Antonio, *Antonio e Francesco Guardi*, Venedik, Alfieri, 1973.

Problemi guardeschi (Atti del convegno di studi promosso dalla mostra dei Guardi, Venedik, 13-14 Eylül 1965), Venedik, 1967.

SUCCI, Dario, *Francesco Guardi: itinéraire d'une aventure artistique*, İtalyancadan çev. Adriana Cavalletti, Arcueil, Anthèse, 1995.

ZAMPETTI, P., *Mostra dei Guardi*, Venedik, Palazzo Grassi, sergi kataloğu, Venedik, 1965 (kaynakça).

Jean Antoine Houdon

ARNASON, Hjörvardur Harvard, *The Sculptures of Houdon*, Londra, Phaidon, 1975.

POULET, Anne L., *Jean-Antoine Houdon: Sculptor of the Enlightenment*, Chicago, University of Chicago Press, 2003.

Houdon, 1741-1828: sculpteur des Lumières (Versailles Şatosu Ulusal Müzesi, 1 Mart – 31 Mayıs 2004), Anne L. Poulet'nin yönetiminde hazırlanmış katalog, Paris, Réunion des Musées nationaux, 2004.

RÉAU, Louis, *Houdon, sa vie et son œuvre*, 2 cilt, Paris, 1964.

Jean Marc Nattier

Jean-Marc Nattier, 1685-1766, Versailles Şatosu'ndaki serginin kataloğu (26 Ekim – 30 Ocak 2000), Paris, Réunion des Musées nationaux, 1999.

Pierre Paul Prud'hon

GUIFFREV, Jean, *L'Œuvre de Pierre-Paul Prud'hon,* Paris, Archives de l'art français, yeni dönem, 1924.

Giacomo Quarenghi

ANGELINI, Piervaleriano, *Giacomo Quarenghi e San Pietroburgo,* Associazione osservatorio Quarenghi ile işbirliği içinde, Bergamo, 2003.

Disegni di Giacomo Quarenghi, sergi kataloğu, Giriş Giuseppe Fiocco, Venedik, 1967 (kaynakça).

Giacomo Quarenghi e il suo tempo (Kongre Bildirileri, haz. Silvia Burini), Bergamo, Morerri & Vitali, 1995.

Gli artisti italiani in Russia/Ettore Lo Gatto. Gli architetti a Mosca e nelle province, haz. Anna Lo Gatto, Giriş Carlo Bertelli, önsöz Giuseppe Glisenti, Anatoli Leonidovic Adamishin ve Ferdinando Salleo, Milano, Scheiwiller, 1990.

ZANELLA, Vanni (haz.), *Giacomo Quarenghi: architetto a Pietroburgo: lettere e altri scritti.* Venedik, Albrizzi, 1987.

Pierre-Louis de la Rive

GUERRETTA, Patrick-André, *Pierre-Louis de la Rive ou la belle nature, vie et œuvre peint (17531817),* Cenevre, Georg, 2002.

Hubert Robert

CORBOZ, André, *Peinture militante et architecture révolutionnaire: à propos du thème du tunnel chez Hubert Robert,* Basel, Stuttgart, Birkhauser, 1978.

Hubert Robert (1733-1808) et Saint-Pétersbourg: les commandes de la famille impériale et des princes russes entre 1773 et 1802 (Valence Müzesi'ndeki sergi, Haziran-Ekim 1999, Katalog), Valence, Réunion des Musées nationaux, 1999.

Hubert Robert (1733-1808) und die Brücken von Paris (sergi kataloğu, 14 Aralık 1991 – 8 Mart 1992, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe/Dietmar Lüdke), Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, 1991.

Hubert Robert: Drawings & Watercolors (National Gallery of Art, Washington, 19 Kasım 1978 – 21 Ocak 1979, Victor Carlson, sergi kataloğu), Washington, National Gallety of Art, 1978.

Landschaft und Architektur: Hubert Robert und seine Zeitgenossen in der Graphischen Sammlung des Hessischen Landesmuseums Darmstadt (Hessisches Landesmuseum Darmstadt'taki serginin kataloğu, 22 Kasım 1991 – 26 Ocak 1992, düzenleyen Peter Marker ve Jan Simane), Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, 1991.

MONTGOLFIER, B. de, "Hubert Robert, peintre de Paris au musée Carnavalet", *Bulletin du musée Carnavalet,* 1964, yıl 17, 1-2, s. 2-35.

RADISICH, Paula Rea, *Hubert Robert: Painted Spaces of the Enlightment,* Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

Giandomenico Tiepolo

BYAM SHAW, James, *The Drawings of Domenico Tiepolo,* Londra, 1962.

GEALT, Adelheid M. ve KNOX, George, *Giandomenico Tiepolo: maestria e gioco: disegni dal mondo,* Milano, Electa, 1996 (sergi: Castello di Udine, 14 Eylül – 31 Aralık 1996; Indiana University Art Museum, Bloomington, Indiana, ABD, 15 Ocak – 9 Mart 1997).

TIEPOLO, Giovanni Domenico, *Raccolta di testi: 1770-1970* (Kataloğu haz. George Knox, İngilizceden çev. Kay Marie Baird ve Aurelio Cantoni), Udine, Electa, 1970.

Jean François de Troye

LERIBAULT, Christophe, *Jean-François de Troy (1679-1752),* Paris, Athéna, 2002.

Élisabeth Vigée-Lebrun

HAUTECŒUR, Louis, *Madame Vigée-Lebrun,* Paris, 1926.

PITT- RIVERS, Françoise, *Madame Vigée Le Brun,* Paris, Gallimard, 2001.

SANDOZ, Marc, *Matériaux pour servir à l'histoire du paysage de montagne,* Annecy, Académie florimontane, 1982.

SHERIFF, Mary D., *The Exceptional Woman: Elisabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art,* Chicago, Londra, University of Chicago Press, 1996.

Élisabeth Louise Vigée Le Brun: 1755-1842 (Kimbell Art Museum, Fort Worth, 5 Haziran – 8 Ağustos 1982), haz. Joseph Baillio, Fort Worth, Kimbell Art Museum, 1982.

Jean Antoine Watteau

Les Amours des dieux: peinture mythologique de mttteau à David (Grand Palais Ulusal Galerileri, Paris, 15 Ekim 1991 – 6 Ocak 1992), Giriş Pierre Rosenberg, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1992.

CORNEC, Gilles, *Gilles ou Le Spectateur ftançais,* Paris, Gallimard, 1999.

FARGE, Arlette, *Les Fatigues de la guerre: XVIII^e siècle, Watteau,* Paris, Le Promeneur, 1996.

JONES, Louisa E., *Pierrot-Wattteau: a Nineteenth Century Myth,* Tübingen, G. Narr ve Paris, Jean-Michel Place, 1984.

MOREAU, François ve GRASSELLI, Margaret Morgan, *Antoine Wattteau: le peintre, son temps, et sa légende,* Paris, Champion ve Cenevre, Slatkine, 1987.

PLAX, Julie Ann, *Watteau and the Cultural Politics of Enlightenment-Century France,* Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

POSNER, Donald, *Wattteau,* Cornell University Press, 1984.

ROLAND MICHEL, Marianne, *Wattteau: un artiste au XVIII^e siècle,* Paris, Flammarion, 1984.

TEMPERINI, Renaud, *Watteau,* Paris, Gallimard, 2002.

TOMLINSON, Roberr, *La Fête galante: Wattteau et Marivaux,* Cenevre ve Paris, Droz, 1981.

VIDAL, Mary, *Wattteau's Painted Conversations: Art, Literature and Talk in Seventeenth- and Eighteenth-century France,* New Haven ve Londra, Yale University Press, 1992.

Wattteau et la fête galante (Valenciennes Güzel Sanatlar Müzesi, 5 Mart – 14 Haziran 2004, düzenleyen Patrick Ramade ve diğ.), Paris, Réunion des Musées nationaux, 2004.

Wattteau: 1684-1721 (National Gallery of Art Washington, Haziran – Eylül 1984; Grand Palais Ulusal Galerileri, Paris, 23 Ekim 1984 – 28 Ocak 1985; Charlortenbourg Şatosu, 22 Şubat – 26 Mayıs 1985), Paris, Kültür Bakanlığı, Réunion des musées nationaux, 1984.

WYNGAARD, Amy, "Switching Codes: Class, Clothing, and Cultural Change in the Works of Marivaux and Watteau", *Eighteenth-Century Studies,* 33, 4, 2000, s. 523-41.

MİMARİ

BARDON, Michel, *Les Jardins. Paysagistes-jardiniers-poètes,* Paris, Laffont, 1998.

CORBOZ, André, *Deux capitales ftançaises: Saint-Pétersbourg et Washington,* Lozan, Infolio, 2003.

Dresde ou le rêve des Princes, Dijon Güzel Sanatlar Müzesi'nin sergi kataloğu (16 Haziran –1 Ekim 2001), Paris, Réunion des Musées nationaux, 2001.

GARRIGUES, Dominique, *Jardins et jardiniers de Versailles au Grand Siècle,* Paris, Champ Vallon, 2001.

GUILLERME, Jacques, "Lequeu et l'invention du mauvais goût", *Gazette des Beaux-Arts,* 1965, yıl 107, 6. dönem, fasikül 1160, s. 153-66.

HAUTECŒUR, Louis, *L'Architecture classique à Saint-Pétersbourg à la fin du XVIII^e siècle,* Paris, 1912.

—*Histoire de l'architecture classique en France,* 9 cilt, Paris, 1943-57, c. IV ve V.

JACQUES, Annie ve MOUILLESE Aux, Jean-Pierre, *Les Architectes de la liberté,* Paris, Gallimard, 1988.

LE MENAHÈZE, Sophie, *L'Invention du jardin romantique en France (1761-1888),* Neuilly-sur-Seine, Spiralitude, 2001.

KAUFMANN, Emil, "Three Revolutionary Architects: Boullée, Ledoux and Lequeu", *Transactions of the American Philosophical Society,* yeni dizi, cilt XVII, 3. kısım, 1952, s. 431-564.

—*L'Architecture au siècle des Lumières* [1955], İngilizceden çev. O. Bernier, Paris, 1963.

LEMAGNY, J. C., *Les Architectes visionnaires de la Jin du XVIII^e siècle,* sergi kataloğu, Cabinet des Estampes, Cenevre, Kasım 1965 – Ocak 1966.

METKEN, G., "Jean-Jacques Lequeu ou l'Archirecture rêvée", *Gazette des beaux-arts, 1963,* yıl 107, 6. dönem, fasikül 1155, s. 213-30.

PÉROUSE DE MONTCLOS, Jean-Marie, *Étienne-Louis Boullée (1728-1799). De l'architecture classique à l'architecture révolutionnaire,* Önsöz André Chastel, Paris, Arts et métiers graphiques, 1969.

—*Les "Prix de Rome": concours de l'Académie royale d'architecture au XVIII^e siècle,* Paris, Berger Levrault, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1984.

—*Histoire de l'architecture française* (2), *De la Renaissance à la Révolution,* Paris, Mengès/Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1989.

—*Étienne-Louis Boullée,* Paris, Flammarion, 1994.

—*L'Artde Paris,* Paris, Mengès, 2000.

—*L'Architecture à la ftançaise: du milieu du XV^e siècle à la fin du XVIII^e siècle* (2. baskı), Paris, Picard, 2001.

RABREAU, Daniel, *Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806). L'architecture et les fastes du temps,* Bordeaux, William Blake & Co, 2000.

ROSENAU, H., *Boullée's Treatise on Architecture,* Londra, 1953.

— "Boullée and Ledoux as Town-planners: a Reassessment", *Gazette des beaux-arts, 1964,* yıl 106, 6. dönem, fasikül 1142, s. 172-90.

RYKWERT, Joseph, *On Adam's House in Paradise : the Idea of the Primitive Hut in Architectural History,* New York, Museum of Modern Art ve Chicago, Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts, 1972; çev. Lucienne Lotringer, Daniel Grisou ve Monique Lutin, Paris, Seuil, 1976.

—*The First Moderns: the Architects of the Eighteenth Century,* Cambridge Mass. ve Londra, MIT Press, 1980.

—*Les Premiers Modernes: les architectes du XVIII^e siècle,* İngilizceden çev. Antoine Jaccottet, Paris, Hazan, 1991.

SUMMERSON, John, *Architecture in Britain: 1530-1830,* Londra, Penguin, 1954.

Triomphes du Baroque. L'architecture en Europe, 1600-1750, haz. Henry A Millon, Paris, Hazan, 1999.

VOGT, A.-M., *Boullées Newton-Denkmal,* Basel, 1969.

—*Russische und französische Revolutions-Architektur, 1917-1789,* Köln, 1974.

MÜZİK ÜSTÜNE İNCELEMELER

ABERT, Anna Amalie, *Die Opern Mozarts,* Wolfenbürrel, Zürih, Möseler Verlag, 1970.

BRAUNBEHRENS, Volkmar, *Mozart in Wien,* Neuausgabe, 7. Aufl., Münih, Piper ve Mainz, Schott, 1991.

CHAILLEY, Jacques, *La Flûte enchantée, opéra maçonnique: essai d'explication du livret et de la musique,* Paris, R. Laffont, 1968.

DA PONTE, Lorenzo, *Trois livrets pour Mozart (Don Juan/Don Giovanni; Les Noces de Figaro / Le nozze di Figaro; Toutes les mêmes / Cosi fan tutte),* Paris, Flammarion, 1994; ayrı yeniden basım, çeviri, notlar, kaynakça ve kronoloji Michel Orcel, Paris, GF, 1994.

EINSTEIN, Alfred, *Essays on Music,* İngilizce basımın önsözü Ralph Leavis, Giriş Paul Henry Lang, Londra, Faber and Faber, 1958 (Mozart üstüne 8 yazı).

— *Mozart, sein Charakter, sein Werk,* Frankfurt am Main, Fischer, 1967; çev. Jacques Delalande, *Mozart: l'homme et l'œuvre;* önsöz Pierre-Antoine Huré, yeni baskı, Paris, Gallimard, 1991 (Mozart'ın eserlerinin kataloğu, s. 591-610 ve dizin).

EISEN, Cliff (haz.), *Mozart Studies; Mozart Studies* 2, Oxford, Clarendon, 1991.

GREITHER, Aloys, *Wolfgang Amadé Mozart,* Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1962.

HENNENBERG, Fritz, *Wolfiang Amadeus Mozart,* Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1992.

HILDESHEIMER, Wolfgang, *Mozart,* Almancadan çev. Caroline Caillé, Paris, J.-C. Lanès, 1979.

HUNTER, Mary Kathleen, *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna: a Poetics of Entertainment,* Princeton, Princeton University Press, 1999.

JOUVE, Pierre Jean, *Le Don Juan de Mozart,* yeni baskı, Paris, Plon, 1968.

KINTZLER, Catherine, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau,* Paris, Minerve, 1991.

— *La France classique et l'Opéra ... ou la vraisemblance merveilleuse,* Arles, Harmonia Mundi, 1998.

KLOSE, Dietrich (haz.), *Über Mozart,* Stuttgart, Reclam, 1991.

KONRAD, Ulrich, *Mozarts Schaffinsweise: Studien zu den Werkautographen, Skizzen und Entwürfen,* Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1992.

— ve STAEHELIN, Martin (haz.), *Allzeit ein Buch: die Bibliothek Wolfgang Amadeus Mozarts* (Malerbuchkabinett der Bibliotheca Augusta'daki sergi, 5 Aralık 1991 – 15 Mart 1992), Weinheim, VCH/Acta Humaniora, 1991, Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek, no. 66.

KUNZE, Stefan, *Mozarts Opern,* Stuttgart, P. Reclam Jun., 1984 (kaynakça).

LAURENTI, Jean-Noël, *Valeurs morales et religieuses sur la scène de l'Académie royale de musique,* Cenevre, Droz, 2002.

MASSIN, Jean ve Brigitte, *Wolfiang Amadeus Mozart,* Paris, Fayard, 1970.

Mozart e i musicisti italiani del suo tempo (Uluslararası bir kongrenin bildirileri, 21-22 Ekim 1991, Roma, haz. Annalisa Bini), Lucques, Libreria musicale italiana, 1995.

MOZART, W. A, *Briefe und Aufzeichnungen,* haz. Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, derleyip yorumlayan Wilhelm A Bauer ve Otto Erich Deutsch, Gesamtausgabe, 7 cilt, Kassel ve Basel, Baerenreiter, 1962-75.

REHM, Wolfgang, *Mozarts Nachlass und die Andrés Dokumente zur Verteilung und Verlosung von* 1854, Offenbach am Main, J. André, 1999 (Mozart'ın J. André'de yayımlanmış eserlerinin listesi, s. 45-64).

ROBBINS LANDON, H. C., *1791 – Mozart's Last Year,* Londra, Thames and Hudson, 1988.

— *Mozart: The Golden Years,* Londra, Thames and Hudson, 1989.

— *The Mozart Compendium,* Londra, Thames and Hudson, 1990.

ROSEN, Charles, *Le Style classique: Haydn, Mozart, Beethoven,* İngilizceden çev. Marc Vignal, Paris, Gallimard, 1978.

SUTTER, Louis-Marc, "Les musiques de la Révolution française", *Revue musicale de Suisse romande*, yıl 42, Haziran 1989, s. 97-121.

TILL, Nicholas, *Mozart and the Enlightenment: Truth, Virtue and Beauty in Mozarts Operas*, New York ve Londra, W.W. Norton, 1992 (kaynakça, s. 351-61).

Zaubertone. Mozart in Wien, 1781-1791 (Historischen Museums der Stadt Wien im Künstlerhaus'taki sergi, 6 Aralık 1990 – 15 Eylül 1991), Viyana, Historisches Museum der Stadt, 1990.

ZEMAN, Herbert (haz.), *W. A. Mozart in Wien und Prague: die grossen Opern*, Mitteleuropäisches Forschungszentrum der Literaturen und Kulturen des Donauraumes, Wiener Goethe-Verein, Viyana, Verl. Holder; Pichler, Tempsky, 1993.

İsim Dizini

Aklın Amblemleri'*ne ait resimler rakamdan sonra b harfiyle gösterilmiştir*

Adam, Robert (1728-92), 98, 183, 296
Addison, Joseph (1672-1719), 144, 149, 192
Alain (1868-1951), 115, 129
Alfieri, Vittorio (1749-1803), 184, 231, 239, 278
Alibert, Jean Louis (1766-1837), 185
Andrĕ, Yves Marie, Peder (1675-1754), 43, 52, 53
Anfossi, Pasquale (1727-97), 229
Ansiklopedi, 84, 107, 108
Ariosto, 169, 300
Artois Kontu, 287
Asam, Cosmos Damian (1686-1739) ve Egid Quirin (1692-1750), 30, 36, 39, **resim 1**
Aulard, Alphonse (1849-1928), 97
Austen, Jane (1775-1817), 50

Bachaumont (1690-1771), 138
Bacon, Francis (1561-1626), 106, 187
Baillet de Saint-Julien (XVIII. yüzyıl), 138
Bailly, Jean Sylvain (1736-93), 275, 306, 326
Baltrusaitis, Jurgis (1873-1944), 140, 229; *Bahçeler ve Yanılsama Ülkeleri*, 174-5
Balzac, Honorè De (1799-1850), 185
Banks, John (1650-1706), 326
Barbault, Jean (1705-66), 313
Barnave, Antoine (1761-93), 199, 272
Barthélemy, Jean Jacques, Papaz (1716-95), 336
Basch, Victor (1863?-1944), 52
Batoni, Pompeo (1708-87), 284
Baudelaire, Charles (1821-67), 18, 114, 179, 225, 284
Bayeu, Francisco (1734-95), 336
Bayle, Pierre (1647-1706), 204
Beaumarchais, Pierre, Caron De (1732-99), 204, 224
Beauvallet, Pierre Nicolas (1750-1818), 326
Beckford, William (1760-1844), 72, 182, 300
Beethoven, Ludwig van (1770-1827), 186, 230, 281, 336, 354
Bélanger, François Joseph (1745-1818), 268
Belaval, Yvon (1908-88), 107
Bentley, Richard (1708-82), 179, *bkz.* **resim 75**
Bĕrain, Jean (yak. 1638-1711), 33
Bernardin de Saint-Pierre, Jacques Henri (1737-1814), 201, 202, 204, 210; *Paul ve Virginie*, 210
Bernini, Pietro (1562-1629), 10, 28, 48, 320
Bernis, Kardinal (1715-94), 304
Berthier, 351
Berton, Henri (1727-80), 229

Bibbiena, Ferdinando (1657-1743), 99
Bibbiena, Francesco Galli (1659-1739), 99, **resim 27**
Blake, William (1757-1827), 133, 231, 232, 307, 328, 330, **resim 18b, 49b, 50b, 51b, 52b, 53b, 54b**
Blondel, Jacques François (1705-74), **resim 29**
Blondel, Spire, 261
Boilly, Louis Léopold (1761-1845), 260, 261
Bonaparte (1769-1821), 245, 360; *ayrıca bkz.* Napoléon
Borromini, Francesco (1599-1667), 39, 40, 254
Bosanquet, Bernard (1848-1923), 71
Bouchardon, Edme (1698-1762), 47
Boucher, François (1703-70), 15, 56, 60, 73, 284
Bougainville (1729-1811), *Dünyanın Çevresinde Yolculuk*, 354
Boulainvilliers, Henri (1685-1722), 169
Boullée, Étienne Louis (1728-99), 50, 182-4, 186, 252, 253, 255, 258, 268, **resim 11, 77, 22b**
Boureau-Deslandes, André François (1690-1757), 134
Bourrit, Marc Théodore (1739-1819), 351
Boydell, John (1719-1804), 170
Brongniart, Alexandre (1739-1813), 268
Buffon (1707-88), 108, 111
Burke, Edmund (1729-97), 17, 71, 72, 144, 184, 189, 348
Burlington, Richard Boyle (1694-1753), 43, 50, **resim 10**
Büyük La Grenée (1724-1805), 288

Cagliostro (1743-95), 169, 228
Camargo, Marie Anne De (1710-70), 88
Canaletto, Antonio (veya Canal, 1697-1768), 155, 163, **resim 64, 65**
Canova, Antonio (1757-1822), 304, 315-8, 320, 323, 356, **resim 43b, 44b, 45b**
Capet, Louis (XVI), 244
Caraco'lar, 223
Caravaggio (1573-1610), 292
Carstens, Asmus Jakob (1754-98), 305, 308, 310, 312, **resim 42b**
Cartellier, Pierre (1757-1831), 326
Casanova (1725-98), 313
Cattaui, Georges (1896-1974), 184
Caylus, Kont (1692-1765), 43, 60, 68, 114
Cazotte, Jacques (1719-92), 228
Cellerier, Jacques (1742-1814), 266, 268
Chalgrin, Jean François (1739-1811), 268
Chambers, William (1726-96), 173
Chardin, Jean Siméon (1699-1779), 17, 108, 109, 117, 124, 125, **resim 41, 42, 43**
Charrière, Madam De (1740-1805), 211
Chateaubriand, François René De (1768-1848), 169, 184, 185, 351
Chaudet, Denis Antoine (1763-1810), 326
Chaumette, Pierre Gaspard (1763-94), 95
Chénier, André De (1762-94), 239
Chénier, Marie Joseph De (1764-1811), 230, 278, 281, 285
Chinard, Joseph (1756-1813), 304, 326
Chodowiecki, Daniel (1726-1801), 140
Cimarosa, Domenico (1749-1801), 228, 229
Clark, Sir Kenneth, 167
Claudel, Paul (1868-1955), 115
Clemens XVI., 315, *bkz.* **resim 43b**
Clodion (1738-1814), 326
Cobham, Sir Richard Temple (1669?-1749), 174
Cochin, Charles Nicolas (1715-94), 43, 153

Constable, John (1776-1837), 351
Constant, Benjamin (1767-1830), 211, 245
Conway, Henry Seymour (1721-95), 174
Copley, John Singleton (1738-1815), 303
Corbet, Charles Louis (1758-1808), 326
Corday, Charlotte (1768-93), 282
Corneille, Pierre (1606-84), 280, 285
Corot, Camille (1796-1876), 355
Correggio (1489-1534), 303, 305
Court de Gèbelin, Antoine (1719?-84), 306
Coypel, Antoine (1661-1780), 35, 127
Cozens, Alexander (1616-1786), 155, 158, 351, **resim 67, 68**
Cozens, John Robert (1752-1832), **resim 65b**
Crabbe, George (1754-1832), 354
Cuvilliès, François (1695-1768), 33, 40, 43, 44, **resim 7**

Da Ponte, Lorenzo (1749-1838), 223
Dalayrac, Nicolas (1753-1809), 229, 230
Dauch, Martin (1741-1801), 275
David, Jacques Louis (1748-1838), 94, 96, 98, 197, 207, 222, 230, 267, 270-96, 309, 310, 315, 322, 324, 326, 336, 337, 344, 347-8, **resim 29b, 30b, 31b, 32b, 33b, 34b, 35b, 36b**
De Luc, 351
Debucourt, Louis (1755-1832), 260, 261
Delacroix, Eugène (1798-1863), 285, 296
Deleuze, Joseph Philippe François (1753-1835), 186
Delille, Jacques, Papaz (1738-1813), 354
Descartes, Renè (1596-1650), 18, 106, 186, 187
Desprez, Louis Jean (1743-1803), 220, **resim 15b**
Diderot, Denis (1713-84), 17, 48, 90, 91, 109, 111, 117, 124-6, 133-4, 136, 138, 166, 168, 346; *Boşboğaz Mücevherler*, 34
Dientzenhofer ailesi, 36
Dittersdorf, Karl Ditters von (1739-99), 229
Domenichino, Il (1581-1641), 284
Dreux-Brézé Markisi (1762-1829), 241
Du Bos, Jean Baptiste, Papaz (1670-1742), 53, 170; *Şiir ve Resim Üzerine Eleştirel Düşünceler*, 19
Du Deffand, Madam (1697-1780), 288
Du Fresnoy, Charles Alphonse (1611-65), *Resim Yapma Sanatı*, 35
Ducis, J. F. (1733-1816), 288
Dufourny, 261
Dumont, Jean, "Romalı" (1701-81), 288
Dürer, Albert (1471-1528), 110

Encyclopédie méthodique, 124, 126, 262
Espercieux, Jean Joseph (1757-1840), 326
Este, Leonore d', 354

Falconet, Étienne Maurice (1716-91), 138, **resim 48, 49**
Félibien, André (1619-95), 108, 133
Félibien, Jean François (1658-1733), 168
Fernow, Karl Ludwig (1763-1808), 310
Ficin, Marsile (1433-99), 307
Fielding, Henry (1707-54), 21, 220
Flaxman, John (1755-1826), 98, 220, 304, 308-10, 312, 326
Focillon, Henri (1881-1943), *Piranesi*, 176
Fontaine, Pierre François Léonard (1762-1853), 304
Fontana, Carlo (1634-1714), 39
Fontenelle (1657-1757), 204

Foulon, 351
Fragonard, Jean Honoré (1732-1806), 78, 115, 143, 153, 341, **resim 19, 20, 33, 34, 38, 60, 61**
Francastel, Pierre, *Goya*, 26
Franklin, Benjamin (1706-90), 128, 303
Freud, Sigmund (1856-1939), 158, 312
Füssli, Johann Heinrich (1741-1825), 73, 76, 78, 272, 274, 281, 287, 292-303, 320, 336, 344, **resim 22, 28b, 37b**

Gabriel, Jacques Ange (1698-1782), 48, 50, 114
Gagnereaux, Bénigne (1756-95), 304, 306
Gainsborough, Thomas (1727-88), 115, 146, 292, 296, **resim 35, 54**
Galileo (1564-1642), 105, 182, 187
Gall, Franz Joseph (1758-1828), 127
Galliari, Fabrizio (1709-90), 179, **resim 74**
Gaudi, Antonio (1852-1926), 36
Gautier, Théophile (1791-1824), 176
Gay, John (1685-1732), 142
Genlis, Madam De (1746-1830), 324
Géricault, Théodore (1791-1824), 285, 348
Gessner, Salomon (1730-88), 142, 145, 354
Giaquinto, 336
Gibbon, Edward (1737-94), 163
Gillot, Claude (1673-1722), 63
Gillray, James (1757-1815), 220
Giordano, Luca (1632-1705), 336
Girodet, Anne Louis (1767-1824), 305, **resim 41b**
Giroust, François (1738-99), 229
Girtin, Thomas (1755-1802), 351
Gisors, Henri Alphonse (1796-1866), 268
Gluck, Christoph Willibald (1714-87), 324
Goethe, Johann Wolfgang (1749-1832), 102, 134, 135, 140, 145, 161, 163, 168-82, 184, 185, 188, 210, 261, 287, 300, 301, 305, 306, 308, 326, 335, 354
Goldoni, Carlo (1707-93), 102
Goldsmith, Olivier (1728-74), 145
Goncourt, Edmond (1822-96) ve Jiles (1830-70), 65, 260
Gondoin, Jacques (1737-1818), 268
Gossec, François Joseph Gossé (1734-1829), 229-30, 281
Goya, Francisco De (1746-1828), 10, 70, 76, 78, 82, 94, 129, 188, 201, 298, 336-51, **resim 47, 1b, 55b, 56b, 57b, 58b, 59b, 60b, 61b, 62b**
Gozzi, Carlo (1720-1806), 102, 218, 227
Gray, Thomas (1716-71), 145, 162, 179
Grétry, André Modeste (1741-1813), 229
Greuze, Jean Baptiste (1725-1805), 128, 129, 143
Groethuysen, Bernard, 108
Guardi, Antonio (1698-1760), **resim 13**
Guardi, Francesco (1712-93), 15, 155, 191-2, 194, 212, 216, 341, **resim 13, 63, 81, 7b, 8b, 9b, 10b, 11b**
Guercino, Il (1591-1666), 292
Guido (1575-1642), 170, 292
Guillard, 324
Guys, Constantin (1802-92), 114

Haendel, Georg Fridrich (1685-1759), 102
Hamilton, Gavin (1723-98), 304
Haussmann, Baron (1809-91), 45
Hautecœur, Louis, 48; *Louis David*, 207; *Rome et la renaissance de l'Antiquité á la fin du XVIII^e siècle*, 313
Haydn, Franz Joseph (1732-1809), 39, 229, 354
Hébert, Jacques (1757-94), 95
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich

(1770-1831), 95, 127, 260, 307
Hemsterhuis, François (1721-90), 307, 309, 313
Hess, Ludwig, 350
Hodges, William (1744-97), **resim 58**
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (1776-1822), 102
Hogarth, William (1697-1764), 17, 35, 82, 88, 220, **resim 26**
Holberg, Ludvig (1684-1754), *Niels Klim*, 191
Holzinger, Franz Josef (1691-1775), **resim 2**
Houdon, JeanAntoine (1741-1828), 326, **resim 27b, 48b**
Hölderlin, Friedrich (1770-1843), 141, 307
Hugo, Victor (1802-85), 176

Jacobi, Fridrich Henrich (1743-1819), 211
Jaquet-Droz, Pierre (1721-90), 188
Jefferson, Thomas (1743-1826), 262
Jensen, Wilhelm (1837-1911), *Gradiva*, 158
Joubert, Joseph (1754-1824), 252, 307
Juvarra, Filippo (1676-1736), 39, 40, 155, 313, 347, 348, 350-1, **resim 66**

Kant, Immanuel (1724-1804), 21, 72, 133, 186
Kaufmann, Emil (1891-1953), 50, 183, 258, 261; *L'Architecture au siècle des Lumières (Paris, 1963)*, 261
Kent, William (1685-1748), 173
Klopstock, Friedrich Gottlieb (1724-1803), 231
Koch, Joseph Anton (1768-1839), 354
Kopernik, Nicolas (1473-1543), 182
Kunzen, Johann Paul (1696-1757), 229
Küçük La Grenée (1740-1821), 288

La Fayette Markisi (1757-1834), 326
La Font de Saint-Yenne, Etienne (1688-1771), 138
La Mettrie, Julien Offroy De (1709-51), 134
La Morlière, Jacques de La Rochette De (1719-85), 80
La Motte-Houdart (1672-1731), 20
La Tour, Maurice Quentin De (1704-88), 121, 124-5, 128, **resim 44**
Laclos, Pierre Choderlos De (1741-1803), 186
Lagrange, Kont Louis De (1736-1813), 237
Lakanal, Joseph (1762-1845), 248
Laneuville, Jean Louis (1748-1826), **resim 17b**
Langhans, Karl (1732-1808), 268
Lanzi, Luigi (1732-1810), 324
Laplace, Pierre Simon (1749-1827), 169, 237-8, 262
Laugier, Marc Antoine, Papaz (1741-1801), 44-6, 168
Lavater, Johann Caspar (1741-1801), 127, 140, *bkz.* **resim 51, 52**
Lavoisier, Antoine Laurent De (1743-94), 188
Lawrence, Sir Thomas (1769-1830), 298
Le Brun, Charles (1619-90), 126, 138
Le Camus de Mèzières, Nicolas (1721-89), 40, 58, 63
Le Nôtre, Andrè (1613-1700), 45, 172
Lebrun, Ponce Denis (1729-1807), 244, 267
Ledoux, Claude Nicolas (1736-1806), 94, 182, 183, 186, 189, 252, 253, 255, 257-8, 268, **resim 78, 79, 80**
Leibniz, Gottfried Wilhelm (1646-1716), 121, 132, 189
Lemoyne, 229
L'Enfant, Pierre Charles (1754-1825), 268, **resim 26b**
Lenoir, Alexandre (1761-1839), 290, 324, 326

Leonardo da Vinci (1452-1519), 138
Lepautre, Antoine (1621-91), 33
Lequeu, Jean Jacques (1757-yak. 1825), 264, **resim 20b, 21b, 25b**
Lessing, Gotthold Ephraïm (1729-81), 17, 95, 296
Lesueur, Jean Baptiste (1794-1883), 326
Levesque, Pierre Charles (1736-1812), 60, 153
Lewis, Matthew Gregory (1775-1818), 300
Leymarie, Jean (1919-2006), 280
Linné, Carl von (1707-78), 107
Locke, John (1632-1704), 18, 22, 246
Lodoli, 252, 261
Longhi, Pietro (1702-85), 218, **resim 24, 40**
Lorrain, Claude Gelèe (1600-82), 160
Louis (Louis Nicolas, "Victor" denir, 1731-1811), 268
Louis XVI., 182, 235, 257, 272, 288, 359, 360
Lovejoy, Arthur Oncken (1873-1962), 172

Mach, Ernst, 238
Maffei, Scipione (1675-1755), 40
Magnasco, Alessandro (1667-1749), 144, 163
Maine de Biran, François Pierre (1766-1824), 184, 186
Maistre, Joseph De (1753-1821), 234
Manet, Édouard (1832-83), 10, 336, 348
Mantegna (1431-1506), 285, 305
Marat, Jean-Paul (1743-93), 222, 249, 282, 285, 347
Marx, Karl (1818-83), 249
Mauzi, Robert, 81
Méhul, Ètienne (1763-1817), 230, 267
Meissonnier, Juste Aurèle (1675-1750), 33, 40, 43, 44
Mengs, Anton Raphaël (1728-79), 98, 110, 305, 336
Mercier, Louis Sébastien (1740-1814), 25, 83, 84, 91, 189
Mesmer, Franz Anton (1734-1815), 127, 169, 185, 228
Messerschmidt, Franz Xaver (1736-83), 140, **resim 50**
Michallon, Claude (1751-99), 326
Michelangelo (1475-1564), 170, 224, 290, 292, 294, 301, 303, 305, 330
Michelet, Jules (1798-1874), 257, 260
Milizia, Francesco (1725-98), 34, 40, 303
Milton, John (1608-74), 293, 298, 300
Mirabeau, Kont (1754-92), 225, 230, 241, 326
Moitte, Jean Guillaume (1747-1810), 326
Monnier, Philippe (1864-1911), 86
Montesquieu (1689-1755), 22, 27, 42, 43, 99, 169
Moreau, Louis Gabriel, Ağabey (1740-1806), 355
Morghen, Rafaello (1758-1833), 313
Morris, Robert (faal olduğu dönem 1728-61), 183
Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-91), 39, 102, 129, 223-30

Napoléon, 246, 275, 304, 360; *ayrıca bkz.* Bonaparte
Nash, John (1752-1835), 98, 268
Nattier, Jean Marc (1685-1766), 146
Necker, Jacques (1732-1804), 231
Nerval, Gérard De (1808-55), 346
Neumann, Balthasar (1687-1753), 30, 36, 39, **resim 3, 5**
Newton, Sir Isaac (1642-1727), 106, 184, 187, 255, 257
Nicolson, Marjorie, 149
Nogaret, Félix, 354
Noverre, Jean Georges (1727-1810), 324

Olivier, Michel Barthélémy (1712-84), **resim 25**
Oppenord, Gilles Marie (1672-1742), 33, 40, **resim 6**

Orléans Dükü, 228, 324
Ossian, 170

Paër, Ferdinando (1771-1839), 228
Paisiello, Giovanni (1740-1816), 228, 229
Pajou, Augustin (1730-1809), 326
Palladio, Andrea (1508-80), 50,261, 262
Palloy, 236
Pannini, Giovanni Paolo (1691/92?-1765), 160, 163, 166
Panofsky, Dora, 84
Panofsky, Erwin (1892-1968), 19
Patte, Pierre (1723-1814), 45
Paulet, Jean Jacques (1740-1826), 228
Peale, Charles Willson (1741-1827), 303
Percier, Charles (1764-1838), 304
Pergolése, Giovanni Battista (1710-36), 228
Perronet, Jean Rodolphe (1708-94), 236
Perronneau, Jean Baptiste (1715-83), 121, **resim 45**
Petrarca (1304-74), 158
Pevsner, Nicolaus, 39
Piazetta, Giovanni Battista (1682-1754), **resim 21**
Pic de la Mirandole (1463-94), 307
Pigalle, Jean-Baptiste (1714-85), 124, 326
Pineau, Nicolas (1684-1754), 33, 40
Piranesi, Giovanni Battista (1720-78), 42, 160, 161, 163, 176, 179, **resim 8, 9, 73**
Poëte, Marcel (1866-1950), 48
Poliphilio'nun Rüyası, Francesco Colonna (1499), 158
Pope, Alexander (1688-1744), 142, 173
Portail, Jacques André (1695-1759), **resim 37**
Poulet, Georges, 105, 186, 211; *Les Métamorphoses du cercle* (Paris, 1961), 262
Poussin, Nicolas (1554-1665), 52, 98, 141, 179, 285, 292, 323, 354
Poyet, Bernard (1742-1824), 183, 252, 257, 268
Pöppelmann, Matthäus Daniel (1662-1736), 36
Prandauer, Jakob (1660-1726), 36
Prévost, Papaz (1697-1763), 166
Priestley, Joseph (1733-1804), 188
Prieur, Jean Louis (1759-95), 104, **resim 30, 31**
Prud'hon, Pierre Paul (1758-1823), 281

Quarenghi, Giacomo (1744-1817), 268
Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome (1755-1849), 184, 228, 253, 254, 258, 261, 262, 304, 306, 315, 320, 326
Quesnay, François (1694-1774), 229
Quincey, Thomas De (1785-1859), 176

Rabaut Saint-Ètienne, Jean Paul (1743-93), 204, 205, 237, 306
Radcliffe, Anna (1764-1823), 300
Raeburn, Sir Henry (1756-1823), 298
Raffaello (1483-1520), 98, 170, 24, 290, 304, 305
Raimondi, Marcentonio (1480-1534), 274
Rameau, Jean Philippe (1683-1764), 102
Ramèe, Joseph Jacques (1766-1842), 266
Ramey, Claude (1754-1838), 326
Ramond de Carbonnières, Louis (1755-1837), 351
Raoux, Jean (1677-1734), **resim 39**
Raynal, Guillaume, Papaz (1713-96), 138
Regnault, Jean Baptiste (1754-1829), 288
Rembrandt (1606-69), 84, 161, 351
Restif de la Brettonne, Nicolas

(1734-1806), 21, 191
Reynolds, Sir Joshua (1723-92), 76, 110, 115, 126, 129, 132, 146, 292, 293, 301, 303, **resim 53, 40b**
Robert, Hubert (1733-1808), 153, 163, 201, 207, 284, 341, 351, **resim 62, 71, 2b, 4b, 5b, 6b**
Robespierre, Maximilien De (1758-94), 96, 97, 241, 245, 290, 360
Robin, 63, 124
Roland, Philippe Laurent (1746-1816), 326
Romain, Jules (1492/99?-1546), 274, 290, 293, 303
Romney, George (1734-1802), 76, 292,298
Rosa, Salvator (1615-73), 160
Rouget de Lisle (1760-1836), 230, 267
Rousseau, Jean Jacques (1712-78), 21, 26, 70, 83, 90-3, 96, 97, 174, 191, 206, 240, 246-8, 351; *Èmile*, 246; *Gösteriler Üzerine Mektup*, 90-2; *Pygmalion*, 135
Rovira y Brocandel, Hipolito (1693-1765), **resim 4**
Rowlandson, Thomas (1756-1827), 220
Rubens, Pierre Paul (1577-1640), 65

Sade (1740-1814), 70, 72, 76, 179, 224-5, 234, 257, 298
Saint-Aubin, Augustin (1736-1807), 114
Saint-Aubin, Gabriel (1724-80), 114, **resim 32**
Saint-Martin, Louis Claude De (1743-1803), 169, 199, 200, 262
Sanctis, Francesco De (1693-1740), 48
Sandby, Paul (1725-1809), 351
Saussure, Horace Bénédict De (1740-99), 351
Sauvage, P. J. (1747-1818), **resim 16b**
Say, Jean Baptiste (1767-1832), 28
Scarlatti, Alessandro (1660-1725), 102
Schadow, Gottfried (1764-1850), 268, 326
Schellenberg, Johann Rudolf (1740-1806), **resim 52**
Schelling, Friedric Wilhelm (1775-1854), 307
Schikaneder, 227
Schiller, Friedrich (1759-1805), 141, 322
Selva, Gianantonio (1751-1819), 212
Selwyn, George Augustus (1719-91), 71
Sènac de Meilhan, Gabriel (1736-1803), 70, 210
Senancour, Ètienne De (1770-1846), 55, 210
Sergel, Johan Tobias (1740-1814), 326, **resim 46b, 47b**
Shaftesbury, Anthony, Ashley Cooper, Piskopos (1671-1713), 132, 144, 351
Shakespeare (1564-1616), 170, 288, 293, 296, 300, 301
Simmel, Georg (1858-1918), 161
Soane, Sir John (1753-1837), 98, 268, 296
Staël, Madam De (1766-1817), 205, 260, 261
Steele, Richard (1672-1727), 81
Stuart, Gilbert (1755-1828), 303
Stubbs, George (1724-1806), 296, **resim 55, 39b**
Sulzer, Johann Georg (1720-79), 105
Svanevelt, Herman van (1600/1620-55), 161
Swedenborg, Emmanuel (1688-1772), 169

Taillasson, Jean Joseph (1746-1809), 288
Tallyrand(-Pèrigord, 1754-1838), 272
Tasso (1544-95), 169, 290
Taylor, J., 307
Terrasson, Papaz (1670-1770), 227
Tiepolo, Giambattista (1696-1770), 336, **resim 14**

Tiepolo, Giandomenico (1727-1804), 102, 143, 216, 218, 223, **resim 28, 12b, 13b, 14b**
Tischbein, Wilhelm (1751-1829), 305, 354
Tiziano (1490-1576), 351
Tocqueville, Alexis Clèrel De (1805-59), 107, 232, 235, 236
Towne, Francis (1740-1816, 351, **resim 56**
Troy, Jean François de (1679-1752), 63, 64
Turgot, Anne Robert (1727-81), 246
Turner, Joseph (1775-1851), 351

Valadier, Giuseppe (1762-1839), 268
Valenciennes, Pierre Henri (1750-1819), 355, 357, **resim 67b**
Valentin (Jean de Boullougne, 1594-1632), 284, 292
Vassè, Louis Claude (1716-72), 33
Vaucanson, Jacques De (1709-82), 188
Vaudreuil, M. De, 323, 324
Velàzquez (1599-1660), 351
Vergara, Ignacio (1715-76), **resim 4**
Vernet, Joseph (1714-89), 144, 281, 288, 323, 350, **resim 59**
Vestris, Gaètan (1729-1808), 88
Vico, Giovanni Battista (1668-1744), 190
Vien, Joseph Marie (1716-1809), 288, 290
Vigèe-Lebrun, Madam (1755-1842), 207, 288, 304, 323-4, **resim 3b**
Vincent, François Andrè (1746-1816), 288
Vogel, Johann Christoph (1756-88), 229, 230
Volney, Constantin (1757-1820), 163
Volpato, 313
Voltaire (1694-1778), 28, 80, 102, 124, 204, 248, 278

Waetzoldt, Wilhelm (1880-1945), 158
Wailly, Charles De (1729-98), 268
Walpole, Horace (1717-97), 167, 222
Warton, Thomas (1728-90), 71
Washington, George (1732-99), 272, 278, *bkz.* **resim 27**
Watelet, Henri (1718-90), 117, 153, 173
Watteau, Jean Antoine (1684-1721), 15, 26, 42, 64-5, 80, 84, 88, **resim 18,23**
Wedgwood, Josiah (1730-1820), 98, 304, 312
West, Benjamin (1738-1820), 292, 303
Wieland, Christoph Martin (1733-1813), 227, 229, 300
Winckelmann, Johann Joachim (1717-68), 60, 97, 98, 294, 301, 305, 310, 313, 315, 326, 354
Wolf, Caspar (1735-98), 350, 351, **resim 63b, 64b**
Wood, John (1728-81), 50
Wordsworth, William (1770-1850), 320
Wranitzky, 229
Wren, Christopher (1632-1723), 45
Wright of Derby, Joseph (1734-97), 170, **resim 57, 72**
Wyatt, James (1747-97), 182, 268, **resim 76**

Young, Edward (1683-1765), 78, 144, 167
Zeitler, Rudolf, 312, 318, 320

Jean Starobinski
Özgürlüğün İcadı ve Aklın Amblemleri

Sanatın, felsefenin, siyasetin ayrı ayrı kıtalar olduğunu varsaymıştır tarih uzun süre. Ayrı olsalar da aynı dünyanın kıtaları olduklarını, aralarında onca yolculuk, alışveriş, iletişim ve etkileşim olduğunu çeşitli nedenlerle görmezden gelmeyi tercih etmiştir. İşte Jean Starobinski'nin 18. yüzyıl üstüne yaptığı bu çalışmanın başlıca hedefi, sözünü ettiğimiz bu bölümlemeyi aşmak, en azından onun dışında kalmak.

Yazar zorlu olduğu kadar heyecan verici bir işe girişmiş: Resim, mimari, müzik gibi sanatlar ile 18. yüzyılın Aydınlanma felsefesi ve Fransız Devrimi'ni dünyaya getiren sosyal, siyasi gelişmeler arasındaki ilişkileri araştırmış, sanatı sosyal bağlamına yerleştirirken, bir yandan da hayatın başka yollarla belki kolay öğrenilemeyecek birtakım önemli yanlarını sanata sormuş. Ortaya da sanat tarihi ile sosyal tarihi iç içe geçiren zengin bir düşünce tarihi tablosu çıkmış.

Bir edebiyat eleştirmeninin kalemiyle yazılmış bu metinler, sizi bir okuma ziyafetine, yani bir bakma, görme ve yorumlama ziyafetine davet ediyor.

Metis Edebiyatdışı
ISBN-13: 978-975-342-861-3





Metis Yayınları
www.metiskitap.com