Aynanın Tarihi

SABİNE MELCHİOR-BONNET



DOST

Aynanın Tarihi

Sabine Melchior-Bonnet

Collège de France'ta ders veren Melchior-Bonnet, Jean Delumeau Kürsüsü'ne bağlı olarak görev yapmakta ve modern Batı'da zihniyetler tarihi konusunda çalışmaktadır. Yazarın şimdiye dek yayımlanmış yapıtları arasında *Histoire de l'adultère* (2000), *La vie devant elles* (2000), ve *Histoire du mariage: Entre raison et fortune, place de l'amour* (2001) sayılabilir.

1) ZEYTİN, ÜZÜM VE İNCİR, Victor Hehn, Haziran 1998
2) SEYAHATİN KÜLTÜR TARİHİ, Winfried Löschburg, Ağustos 1998
3) ÇIPLAKLIK VE UTANÇ, Hans Peter Duerr, Mayıs 1999
4) ÇAYIN KÜLTÜR TARİHİ, Stephan Reimertz, Temmuz 1999
5) ANTİK YUNAN'IN KÜLTÜR TARİHİ, Egon Friedell, Aralık 1999
6) ANTİKÇAĞDA KİTAP, Horst Blanck, Mayıs 2000
7) AKDENİZ'DE BİR DOĞU, Eyüp Özveren, Haziran 2000
8) FUTBOLUN KISA TARİHİ, Theo Stemmler, Ağustos 2000
9) KEYİF VERİCİ MADDELERİN TARİHİ, Wolfgang Schivelbusch, Kasım 2000
10) GÜNDELİK HAYATIMIZIN TARİHİ, Kudret Emiroğlu, Şubat 2001
11) KAHVE VE KAHVEHANE, Ulla Heise, Temmuz 2001
12) TÜTÜN VE KÜLTÜR, Detlef Bluhm, Eylül 2001
13) ORTAÇAĞ AVRUPASI'NDA CADILAR VE CADI AVI, Haydar Akın, Ekim 2001
14) OYUNCAKLI DÜNYA, Bekir Onur, Ekim 2002
15) BAHÇELERİN VE PARKLARIN TARİHİ, Hans Sarkowicz, Temmuz 2003
16) ATEŞİN KÜLTÜR TARİHİ, Ahmet Uhri, Aralık 2003
17) OTOMOBİL, Halil Gökhan, Mayıs 2005
18) GÖLGENİN KISA TARİHİ, Victor I. Stoichita, Mayıs 2006
19) MISIR VE ANTİK YAKINDOĞU'NUN KÜLTÜR TARİHİ, Egon Friedell, Aralık 2006
20) RESTORANIN İCADI, Rebecca L. Spang, Ocak 2007
21) RENKLER, Victoria Finlay, Mart 2007

Melchior-Bonnet, Sabine
Aynanın Tarihi
ISBN 978-975-298-340-3 / Türkçesi; İsmail Yerguz / Dost Kitabevi Yayınları
Aralık 2007, Ankara, 236 sayfa.
Tarih-Kültür Tarihi-Toplumsal Tarih-Notlar

AYNANIN TARİHİ

Sabine Melchior-Bonnet

DOST
kitabevi

ISBN 978-975-298-340-3

Histoire du Miroir
SABINE MELCHIOR-BONNET

© Éditions Imago, 1994

Bu kitabın Türkçe yayın hakları
Dost Kitabevi Yayınları'na aittir.
Birinci Baskı, Aralık 2007, Ankara

Fransızcadan çeviren, İsmail Yerguz

Teknik Hazırlık, Mehmet Dirican - Dost İTB

Baskı ve Cilt, Pelin Ofset Ltd. Şti.
Mithatpaşa Caddesi 62/4 Yenişehir 06420 Ankara

Dost Kitabevi Yayınları
Meşrutiyet Cad 37/4, Yenişehir 06420, Ankara
Tel: (0312) 435 93 70 Fax: (0312) 435 79 02
www.dostyayinevi.com • bilgi@dostyayinevi.com

İçindekiler

Önsöz 11

Giriş 15

Birinci Kısım
Ayna ve Yansıttıkları

1 Venedik'in Sırrı 23
2 Kraliyet Cam ve Ayna Atölyesi 45
3 Lüksten Gerekliliğe 73

İkinci Kısım
Benzerliğin Büyüsü

1 Tanrı'yla Benzerlik 101
2 Mimetizmin Zaferi 125
3 Kendini Düşünmek İçin Yüzünü Uzun Uzun İncelemek 143

Üçüncü Kısım

Endişe Verici Tuhaflık

1 Şeytanın Sırıtışı **167**

2 Yan Aynalar ve Ayna Oyunları **195**

3 Ayna Kırıkları **213**

Sonuç **233**

"Ayna ayna, söyle bana
Benden güzel varmola?"

Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler

Önsöz

Okuyucu yapıtı okurken çok çabuk kavrayacaktır durumu: Göz kamaştırıcı bir kitaptır bu. Sabine Melchior-Bonnet bu çalışmasında bilim ve sanatı, edebiyat ve felsefeyi, tarih ve derin düşünceyi çoğu zaman baş döndürücü bir yetenek ve yazı kalitesiyle bir araya getirmiştir. Herkes isterdi onun gibi yazabilmeyi ya da, daha doğrusu, herkes okuyucuyu aydınlatan uygun, çarpıcı ifadeyi onun gibi bulabilmek isterdi.

Ayna üstüne tarihsel bir deneme sunmak başlıbaşına ilginç bir fikirdir. Nasıl olmuştu da daha önce düşünen olmamıştı bunu? Bir zamanlar çok değerli, şimdi sıradan olan bu amacın temeli uygarlığımızın güzergâhını belirlemiştir. Sabine Melchior-Bonnet, zamanda bu yolculukta bize yardımcı olabilmek için önce ilkel teknikleri, metal kullanımını, cam aynanın yavaş yavaş yaşama geçmesini, sırlama zorluklarını, daha sonra üflenmiş camdan akıtılmış cama geçişi, önce Murano, daha sonra Saint-Gobain Şirketi ayna üretimlerinin önemli rolünü aktarıyor.

On altıncı yüzyılda, çelik ve cam aynanın birlikte kullanımı yaygındır. On yedinci yüzyılda, özellikle pencerelerdeki üç yüz camın tek bir

çerçeve içinde olduğu izlenimi verdiği Versailles'da yaygınlaşır bunlar. Yüzyıl sonunda Paris evlerinin üçte ikisinde ayna vardır. On sekizinci yüzyılda ayna ev dekoruna egemen olur ve duvar halılarının yerini almaya başlar. Yere dayanan bir kaide üstende duran ve farklı yönlere dönen büyük ayna psyche başlangıçta çok revaçtadır. On dokuzuncu yüzyılda aynalı dolaplar çok rağbet görür; ve günümüzde de her taraf ayna doludur ama dikkatimizi çekmez bunlar.

Sabine Melchior-Bonnet bu kesin ve tarihi belli bilgileri verdikten sonra konuları değiştirir ama tarihsel alandan da ayrılmaz. İnsanın aynayla çatışmalarını ve çağlar boyunca bir yandan aynayla, öte yandan da iyilik ve kötülükle, Tanrı ve şeytanla, insan ve kadınla, ben ve yansımasıyla, otoportre ve itiraflarla felsefi, psikolojik ve ahlaksal ilişkilerini sorgular. Çok çekici ama içinde kaybolacağımız manzaralardan geçebilmemize yardımcı olabilecek kolayca çizilmiş bir yığın yol.

Ayna özünde çelişkili olduğundan, iki kategoriyi, pozitif ve negatif kategoriyi kullanarak yarattığı, her zaman çok zengin olan görüş ve düşüncelerini özetleyebildiğimi sanıyorum. Ayna, bakmayı bilene tanrısallığın saf bir imgesini sunabilir. Ressamlar Meryem ve çocuk İsa'yı aynayla birlikte resmetmekten hoşlanmışlardır. Ayrıca, Ortaçağ'da Tanrı'nın "yansımalar yaratarak ışık saçan tek ayna olduğu için" mükemmel bir ayna olduğu söylenirdi. Platon'a göre de ayna tanrısallığın yansımasıdır. Sonra, Aziz Augustinus daha trajik bir biçimde kendisini Kutsal Kitap'ın aynasında gören insanın Tanrı'nın ihtişamını ve kendisinin sefaletini gördüğünü söylemiştir. Ama Dürer'e göre de kendisini acı çeken İsa gibi betimleyen insan Tanrı'nın kendi portresidir ve Tanrı'nın yüzü insanın yüzünün güvencesidir. Başka bir düzlemde, Ortaçağ aynası, sözgelimi Vincent de Beauvois'nın aynası bir bilgi ansiklopedisi olmak amacındaydı. Nihayet, çok sayıda Ortaçağ edebiyatı "aynası", özellikle "kralların aynaları" okuyucuların davranışları için örnek olabilecek ideal bir modeli anlamaya davet edildikleri bir tür ahlak oluşturmuşlardır.

Buna karşılık, ayna tuzağından da çekinmek gerekir. Narkissos aynadan gelen yansımaya teslim olur. Ayna tuzak olabilir ve bir gözükme sanatını öğretebilir – özellikle on yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda gerçektir bu; "âşıkların rakibi ve hoppaların danışmanı gayretkeş bir dalkavuğa" dönüşebilir. O zaman da 'ben'in var olmak için yankılara, yansımalara ihtiyaç duyduğu bir "ışıklar toplumunda" gerekli bir obje olur. O halde, bir maymun değilse nedir bu ayna? Dolayısıyla, ahlakçılar da saldırmışlardır ona. Ahlakçılara göre ayna "çılgın bakışları" çeker, sefahati azdırır, duruma göre şeytan ve ölümü gizler ya da gösterir. Onlar

"kibirleri" olan iskelet ve aynayı birbirine bağlamışlardır. Tehlikenin tamamlayıcısı olan ayna kurnazdır: "İki olmaya, çoğalmaya bir bakışımsızlık karışır." Aynadaki sağ el bakanın sol elidir. Ayrıca, teknik, aynanın gizemli gücünü işleyebilir, hesaplı deformasyonlar üretebilir, saçma bir durum ortaya çıkarabilir, hatta bireyin dekompozisyonunu gündeme getirebilir.

Özellikle kadınlar için ayna karmaşıktır. "Kadının, resmini elde ettiğinde yaşama uyandığı" ve aynanın her zaman "dişiliğin ayrıcalıklı ve hassas bir yeri" olacağı gerçektir. Ama Cervantes uyarıyor: "Kadın zayıf bir nefesin soldurduğu ve donuklaştırdığı parlak, kristal bir aynadır." Simone Weil de şu tespiti yapıyor: "Aynaya bakan çok güzel bir kadın, kendisinin kesinlikle gördüğü resimden başka bir şey olmadığına inanabilir. Ama aynaya bakan çirkin bir kadın, kendisinin sadece gördüğü resim olmadığını bilir."

Sabine Melchior-Bonnet'nin bu parlak denemesinden birkaç alıntı, birkaç örnek aldık sadece. Kitabı tümüyle aktarmak, dolayısıyla okumak gerekir. Çünkü çok geniş bir kültürü yansıtıyor bu yapıt ve geniş ve güzel bir konuyu büyük bir yetenekle işlemeyi bilen gerçek bir yazar buluyoruz karşımızda.

Jean Delumeau

Giriş

Küçük, ender bulunan, pahalı, değerli: yüzyıllar boyunca bu aynalar görüldü, ta ki Sain-Gobain fabrikası üretimini artıran ve müşteri topluluğunu genişleten bir yöntemi hayata geçirinceye kadar... On altıncı yüzyıl sonunda Saint-Simon Kontes de Fiesque'in bir ayna için ödediği büyük paradan alaylı bir tavırla söz etmiştir. Şöyle diyor kontes: "Buğdaydan başka bir şey vermeyen kötü bir arazim vardı, sattım bu araziyi ve parasıyla bu güzel aynayı aldım. Doğru olanı yaptım değil mi? Buğday ya da bu güzel ayna!"[1] Tallemant des Réaux da M. d'Orgeval'in şu şakasını aktarıyor: "Büyük aynamız kırıldı. Beş yüz ekü girdi kıçımıza!"[2]

Çok gözde olan tabak büyüklüğündeki aynalar uzun süre aristokratik lüksün sembolü ve bir gösteriş aracı olmuştur. Doğa ve kültür arasındaki ilişki noktası olan aynalar gözü eğitirler ve uygarlık derslerine aracılık ederler. Aynaya bakmak sadece bir süslenme zevki, görünüm ve sosyal hiyerarşi işaretlerine dikkat etmek değildir, aynı zamanda bilinmeyen imaj-

1) Saint-Simon, *Mémoires*, (1699), Pléiade, 1983, cilt 1, s. 652.

2) Tallemant des Réaux, *Historiettes*, c. IV, s. 354; H. Havard tarafından aktarılmıştır, *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration*, 4 cilt, Paris, 1887-90; c. 3.

lar (sırt, profil) veren bedenin yeni bir coğrafyasıdır, utanç ve bilinç duygularını da körükler. Fransız Devrimi sırasında evinde tutuklanan soylu bir kadın hapishaneye sadece iki eşya götürmeyi düşünmüştür: "Hiç düşünmeden sadece karton çerçeveli bir ayna ve yeni bir ayakkabı aldım yanıma."[3] Hapishanenin sefaleti içinde insanın kendi imajı sahip olduğu tek şeydir ve bu son süs merakı aynı zamanda insanın kendi senyörlüğüdür.

Ölümlerden sonraki mal dökümleri ve ikonografik belgeler sade ve düz "kristal" aynanın ortaya çıkışını ve yayılma aşamalarını tarihlendirme olanağı verir. Gündelik yaşamımızla çok iç içe olan objenin sıradanlaşması çok yavaş seyreder, çünkü teknik ve ekonomik engellerle, aynı zamanda da psikolojik ve ahlaksal zorluklarla karşılaşır. İmgesini sürekli aynalar, fotoğraflar ve kameralar aracılığıyla bulmaya alışmış günümüz insanının baştan ayağa görünme olanağının duygular üstündeki olağanüstü etkisini ve bu aynaların icadının mekân algılamasını nasıl altüst etmiş olduğunu değerlendirmesi zordur. Aynanın yardımı olmadan, özellikle başkalarının bakışları aracılığıyla tanınan bir yüzle, bir bedenle nasıl yaşanıyordu? Yüzünü ilk kez gören birinin şaşkınlığı hayal edilebilir mi? Ayna oyunlarının yol açtığı dengelerin, boşlukların ve dolulukların, dışarısının ve içerisinin altüst olması nasıl karşılanmıştır?

Tarihsel soruşturmada heyecanlara, algılara, duyarlığın nüanslarına ve geçmişin duygularına, kısacası, Alain Corbin'in[4] sözünü ettiği ve belirsiz çizgileri tesadüfen ortaya çıkan "duyular dengesi"yle ilgili her şeye yaklaşmanın ne kadar zor olduğu bilinir. Bunların tespit edilmesi ve yorumlanması için devirlere göre değişiklik gösteren bir algı ve düşünce sisteminde irdelenmeleri gerekir. Bu bağlamda, en büyük zorluk "nesnel" verilerin tümünün –kraliyet verileri, ölüm sonrası mal dökümleri, medeni hal belgeleri, mektuplar, hatıralar– saray insanlarını ve kent yaşamını ön plana çıkarması ve köy yaşamı ikinci plana atmasından kaynaklanır. İkinci zorluk ise sözcüğün çokanlamlılığıdır: Aynanın semantik alanı mitten 'ben'in yazılmasına, sembolden metne sıkı biçimde bağlılığa kadar uç kutupları barındırır içinde ve diller genellikle iç içe geçerler; ayna öncelikle mistik vokabülere bağlıdır ve insanın kendine bakış haklarının işaret noktaları olan bir kalıcı ahlaksal söyleme yol açar, öz ve görünüş diyalektiğini geliştirir; buna karşılık, otobiyografik belgelerde bir kimlik unsuru olarak geç ve dağınık bir halde ortaya çıkar.

3) Mme. de Chastenay, *Mémoires*, Paris, 1896, s. 226.

4) A. Corbin, *Le Temps, le Désir et l'Horreur*, Aubier, 1991, s. 231. Alain Corbin, Collège de France'ta, Jean Delumeau'nun bir seminerinde tarih konusu olarak duyarlık ve heyecanların irdelenmesini önermiştir ve bu çalışmanın temelini bu konu oluşturmuştur.

Üçüncü zorluk tarihsel çalışmanın edebi gözleme ihtiyaç duymasıdır; gerçekten de, bazı bilgi karışıklıklarının ilk aktarımları yazarın sezgisinden kaynaklanır. Dolayısıyla, araştırma tıbbi gözlemle örtüştüğünde hayali anlatılarla genişlemiştir ama bir yandan da bu tür belgelerin temelinde bir yazarın duyarlığının ya da bir dönemin retoriğinin bulunduğunun ve bir sözcüğün sembolik değişiklikleriyle pratik bir gerçekliğin birbirlerinden ne kadar uzak olduklarının bilinmesi gerekir; elde bu kadar çok metin olunca bunların en anlamlılarını seçme zorunluğu ortaya çıkmıştır. Nihayet, ayna, görüntü değeri bağlamında, insanın kendine bakışı tematiğini, onu boşluğa koymak için sarmalayan resmin bazı sorunsallarını, benzerliği, hayali paylaşır; dolayısıyla, ikonografik işaret noktalarını tüm ayna incelemelerinden ayırmak olanaksızdır.

Kişiliğin oluşmasında ayna yansımasının önemi yüz yıldan beri Wallon, Schilder ya da Lhermitte gibi büyük psikologlar tarafından vurgulanmaktadır. Bu psikologlara göre, bireyin oluşum süreci yavaş seyrediyordu, dış dünyaya ve başkalarına göre bir farklılaşma bilinci içeriyordu; kendisini ifade edebilen ve dış algılarını iç duyumlarıyla bağdaştırabilen birey beden bilincinden ben bilincine geçebilir. Bu "bedensel şema" kavramı, uzamda herkesin kendisini düşünmesi ve bu düşüncenin aynayla tamamlanması psikanalizle yeniden düzenlenmiştir; psikanaliz, bu bağlamda, bedenin görüntüsünün "libidinal yapısı" kavramını tercih etmiştir ve buna göre duyuların dağınık verilerini düzene sokan arzudur. Bu kavram Lacan'ın 1949'da anlattığı[5] ve sembolik etkinliğin gelişmesiyle

5) J. Lacan, "Ben'in işlevinin oluşumu olarak ayna evresi", *Revue française de psychanalise*, sayı 4, Ekim-Kasım, 1949. Ayna karşısındaki çocuğun tepkileri özellikle Wallon, Stutsman (1931), Gesell (1948), Amsterdam (1960-1970), Zazzo'nun (1970-1980) sistemli çalışmalarının konusunu oluşturmuştur ve bunların sonuçları çeşitli kolokyumlarda sunulmuştur: Çocuk beş ya da altı aylıkken babasının aynadaki görüntüsüne güler ve babası konuştuğunda şaşırır, babasıyla aynadaki görüntüsü arasındaki farkı kavramıştır sanki. Yaklaşık sekiz aylık olduğunda da aynadaki kendi görüntüsüne doğru elini uzatır ve aynayla temastan şaşırmış gözükür; ardından kaçma ve sıkıntı tepkileri gelir. Çocuk ancak daha sonra başkalarını tanıma ve taklit aracılığıyla hissettiği bedeni gördüğü bedenle uzlaştırır. Gesell'in beş yüz çocuk üstünde yaptığı bir araştırmasına göre, çocuğun kendini tanıması yirmi-yirmi dört ay arasında gerçekleşebilir ancak; çocuk bu dönemde bedenini, görüntüsünü ve adını bilebilir ve aralarındaki ilişkiyi kurabilir. Dolayısıyla, yaş tartışmalıdır, kimilerine göre daha ileri, kimilerine göreyse daha erken bir yaş söz konusudur bu bağlamda, ama tümü, bireyin kendi bilincine varmasının somut gelişmelerini değerlendirmek için ayna deneyiminin geçerli bir test olduğunu düşünürler ve bu evre 'ben'in oluşumunun önemli bir evresidir, çünkü çocuğa daha önce parçalı bir algılama biçiminde gözüken bedeninin tam bir görüntüsünü gösterir.

bütünleştiği ünlü "Ben'in işlevinin oluşumu olarak ayna evresi"ne yönelmiştir: aynanın önünde bedeninin parçalı görüntüsünden birlik görüntüsüne geçen çocuk kendini seyretmekten büyük zevk duyar ve aynı zamanda görüntü ve model arasındaki farkı anlar, yansımasının karşısında yeni bir projeksiyon işlevi kazanır. Zihinsel uzanım gelişmesi, ayna görüntüsü verilmiş bir birlik değildir, inşa edilen ve kalıcı olması için bir çaba gerektiren bir birliktir; asla kesin biçimde edinilmiş değildir, öyle ki, ayna özdeşleşmenin ve kendi kendini temsil etmenin yardımcısıdır ama aynı zamanda derin psişik karışıklıkların da açınlayıcısı olabilir.

"Sembolik olanın matrisi" ayna, kimlik arayışına eşlik eder. Aynayla ilk karşılaşmada büyülü ve mucizevi olanı yakalayabilmek için mit ya da folklorun görselleştirilmiş anlatısına başvurmak gerekir: Narkissos insanın kendisiyle bu şaşırtıcı karşılaşmasının ilk kahramanıdır. Bir XVIII. yüzyıl Kore masalı "senaryo"nun tüm safhalarını tüm tazeliği içinde aktarır: Masal[6] tek düşü bronz bir aynaya sahip olmaktan ibaret bir karısı olan yoksul bir kapkacak satıcısını anlatır. Kadın özlemini çektiği eşyaya kavuşunca çerçeve içinde hiç tanımadığı bir yüz keşfeder: "Pak tek başına dönmüştü sanki ama eşi yanında, ayakta duran bir hanım görür. Aikumonina? Kim bu kaltak? Bayan Pak kendisini ilk kez görüyordu ve kocasının yanındaki kadının kendisi olduğunu anlayamıyordu." Pak aynadan etkilenir ve aynada karısının sevgilisi sandığı bir kadın görür. Kavgalar, çığlıklar, küfürler. Çift ayrılmak için valiye gider ve tartışmaya konu olan eşyayı da götürürler yanlarında. Ve vali de bu büyülü alette üniformalı bir memur görür. Yerine geçecek olan görevli mi gelmiştir? O halde, görevden alınmıştır.

Abartılı da olsa oldukça anlamlıdır bu öykü. Buna benzer bir öykü de bir XVIII. yüzyıl Fransız felsefi masalında vardır.[7] Kendini aynada görmek, kendiyle özdeşleşmek bireyin kendisini ifade edebileceği, dışarıyı içeriden ayırabileceği zihinsel bir işlem gerektirir ve bu işlem ancak ötekini kendisi gibi tanıdığı takdirde ve "ben ötekinin ötekisiyim" diyebildiği takdirde başarılı olabilir. Ben ve ben ilişkisi, 'ben'i tanıma doğrudan doğruya oluşamaz ve görmek ve görülmek karşılıklılığı içinde kalır. İn-

6) *La Tortue qui parle, Contes de Corée*, M. Coyaud tarafından derlenmiştir, Fédérop, 1979, s. 101-109.

7) Du Laurens, *Imirce*, Paris, 1765. Bir filozof doğar doğmaz aldığı iki çocuğu bir mahzende büyütür; bu çocukları toplumdan uzak tutar ve tepkilerini inceler; bir gün bir sepet içinde bir ayna getirir onlara. Şaşıran çocuklar önce birbirlerinin yüzünü tanıyarak kendilerini tanıyabilirler.

sanın ayna karşısındaki tavrının özgüllüğü –öznenin sembolik ifadesi– özellikle bir ayna gördükleri sırada hayvanların tepkilerinin irdelendiği birçok deneyle saptanmış ve belirginleşmiştir;[8] sadece büyük şempanzeler kendilerini tanıyabilirler ama bu tanıma olgusu psişik bir yapılanma süreci geliştirmektedir.

Aynaya bakmanın birçok şekli vardır: Korku, utanç, neşe, zevk, meydan okuma. İnsan aynada benzerlik ya da farklılık, soyaçekim ya da yabancılık arayabilir. Aynada görüntüsünü tamamlayabilir ama aynı zamanda bozabilir. Aynalı odalara alışık olan XVIII. yüzyıl insanı yansımanın şeytanla ilişkili olduğuna inanan XII. yüzyıl insanı gibi görmez kendini aynada. Ayrıntılı biçimde irdelendiğinde 'ben'in simgeleştirilmesi ruhun bedenle ilişkileriyle ve bireyin kendisini Tanrı'yla, başkalarıyla ve kendisiyle tanımlamasıyla aynı zamanda gelişen, hem olmak hem gözükmek olan bir insan düşüncesine bağlıdır. Beden bir öznellik tanımından dışlandıkça ayna sadece manipülasyonların ve yalanların etkisindeki bir görünüşü yansıtır. Ama insana evvelki gün olduğu gibi kesinlikle orada olduğu güvencesini veren de sürekliliği içindeki bu görünümdür... Tıpkı Théophile Gautier'nin kahramanı Rodolphe'un (Jeunes-France), sabahleyin, aynasının karşısında "uykudayken boynuzlarının çıkmadığını" görmek istemesi gibi... Kesinlikle boş ve anlamsız davranışlar: Ayna sakatlanma ve parçalanma tehlikelerine karşı bireyin birliğinin güvencesidir.

Lacan'a göre bireyin üçüncü bir kişinin bakışları altında "içini" ve "dışını" keşfettiği ayna evresi yüzyıllara yayılmıştır. Özne ve özdeşlik kavramı dinsel alan ve sosyal alan içinde oluşmakla başlar ve bu perspek-

8) Preyer bir ördeğin davranışlarını incelemiştir: Söz konusu ördek, eşi öldüğünde, sürekli yanına konan bir aynanın önünde duruyormuş: Görüntü onda ikinci bir hayvan izlenimi uyandırıyormuş. Wallon da sahibi tarafından ayna karşısında okşanan bir köpeğin sahibine döndüğünden ve aynadan habersiz olduğundan ya da ondan kaçtığından söz eder. Buna karşılık, şempanze –Koehler ve Gallup'un araştırmaları– elini aynanın arkasına atar. Burnuna kırmızı boya sürüldüğünde ayna karşısında kendisini inceler ve elini burnuna götürerek görüntüsünden emin olur. Ama ilginç olan şudur: Aynı deney yalnız yetiştirilen, başka hiçbir şempanzeyle temas ettirilmeyen bir şempanze üstünde gerçekleştirildiğinde aynı sonucu vermez; şempanze bir grup içine dahil olduğunda kendini tanır: Kendini tanıma ötekinin tanınmasına ve sosyalleşmeye bağlıdır. Koehler şempanzenin, hiçbir somut ya da pratik yarar sağlamasa da, görüntüsüyle ilgilenmesinin altını çiziyor. İlkel çocuk da aynadaki görüntüsüyle ilgili değildir. Jean Itard'ın anlattığı Gaspard Hauser, Victor Bonaterre aynadaki yansımalarını tanımazlar ve ayna karşısında aynanın arkasında birinin bulunup bulunmadığını anlamaya çalışırlar: Hayvanda biyolojik ve ilkel çocukta kültürel handikap.

tifte ilk ayna pratikleri ve yansımalı çoğalma –otoportreler ve otobiyografiler– yer alır. Bu temel üstünde, kendisini seyreden kimse insanla yaratıcısı arasındaki benzerliği ve kendisini başka insanlara hangi dayanışma duygusunun bağladığını bulmaya çalışır. Özgünlüğü, farklılığı, evrenselliği kadar önemli değildir. Ama kimi zaman da bilinen modellerin yatıştırıcı sınırlarını terk eder ve kendisinin tuhaf ve endişe verici bir görüntüsünü keşfeder; bu görüntüde bütünüyle öteki olan birinin işareti vardır ve kendisiyle ilgili bilinci karışır ve yabancılaşır; bu durumda ayna kendisinin karanlık, karmaşık, sürekli değişen yapısını belirtir.

Modelinin aynısı ve de farklısı olan yansımanın karmaşıklığı ve üretkenliği budur. Analiz gereksinimlerinin karşıtlaştırdığı aynanın bu iki yüzü, yaşayan gerçeklik içinde karmaşık bir alaşım içinde erir: İnsan her zaman aynıdır ve bir başkasıdır, kendisine benzer ve farklıdır, birçok yüzü vardır. Bu geriye dönüşlü temalar üstünde ayna sorunsalları 'ben'in tanınmasının bir enstrümanı gibi ortaya çıkar ve yüzyılların değiştirdiği ama objenin sıradanlaşmasının yok etmediği bir sorunsaldır bu. Ayna çağımızın en sıradan objesi olmasına rağmen büyülü, gizemli ya da yaratıcı gücünü korumaktadır: "Çatlak aynanda hangi sırrı arıyorsun?" diye sorar kendine G. Perec'in hüzünlü bakışlarını aynaya dikmiş kahramanı.[9]

9) G. Perec, *L'Homme qui dort*, Paris, Denoël, 1967, s. 150 [Türkçesi: *Uyuyan Adam*, çev.: Sosi Dolanoğlu, Metis Yayınları, İstanbul, 1990, 2000].

Birinci Kısım

Ayna ve Yansıttıkları

"İhtişamlı bir salonum olacak (...). Bu salona, zevkime göre, her biri yedi ayak uzunluğunda üç ayna yerleştireceğim. Bu kasvetli ve şahane süs her zaman hoşuma gitmiştir. Saint-Gobain'de üretilen en büyük aynaların boyutları ne kadardır? Ve kırk beş dakikadan beri yaşamına son vermeyi düşünen adam, hemen o anda bir iskemleye çıkarak, kütüphanesinde Saint-Gobain aynalarının fiyatlarını bulmaya çalışıyordu.

Stendhal, *Armance*

1
Venedik'in Sırrı

1. Metal Aynalar ve Cam Aynalar

İlk Aynalar

Obje yüzyıllar boyunca ender bulunsa ve kimi zaman endişe verici büyülü güçlere sahip olsa da, ayna öncesinden ve sonrasından söz etmek pek uygun düşmeyecektir, çünkü insan tarihöncesinden beri kendi görüntüsüyle ilgilenmiş ve yansımasını keşfedebilmek için her türlü yöntemi kullanmış, bu amaçla siyah ve parlak taşlar ve su kaplarından yararlanmıştır. Narkissos ya da Perseus mitleri bu yansıtıcı yüzey merakına tanıklık ederler; her şey bir yana, insan zaten gölgesinde suretini görüyordu. Ama insanın açık seçik ve kendisine sadık bir görüntüsünü elde edebilmesi için yüzyıllar gerekti. Kurşunla kaplanmış, yüzeyi parlak küçük aynadan büyük Saint-Gobain aynasına kadar olan mesafe pencere camı işlevi gören yağlı kâğıtla büyük bir mağazanın vitrini arasındaki mesafeyle hemen hemen aynıdır. Tarih ölçeğinde, insanın kendisini iki ayna arasında, profilden ya da arkadan görmesi yakın dönemlere ait bir olgudur!

Güzelliğe pek meraklı eski Akdeniz uygarlıkları,[1] Mykenai, Yunanistan, Etrüskler, Roma ve daha önce Mısır genellikle bakır, kalay ve tunç kullanarak ve oksitlenmeyi engellemek için de bunları ince tabaka haline getirerek metal aynalar yaptılar. Aynayı Yunan maden ocakları ateş Tanrısı Hephaistos'un icat ettiği söylenir. İÖ V. yüzyıl antik kapkacaklarında, saplı ya da ayaklı, küçük, parlak, kimi zaman sırtları mitolojik sahnelerle süslenmiş metal disklerde kendilerini seyreden Korinthos seçkinleri görülür. Kimi aynalar gümüştü, altın aynalara da rastlanmıştır; gümüş ya da altın kaplamalar ateşte eritilirdi. Bu aynaların hemen hemen tümü kabarıktı, içbükey olduklarında yansıttıkları objeyi küçültüyorlardı, dışbükey olduklarında ise büyütüyorlardı. Genel olarak çok küçük –çapları on beş ya da yirmi santimetre– olan bu aynalardan üç amaca yönelik olarak yararlanılıyordu: çekmecelere ve kutulara konuyordu ve cep aynaları olarak kullanılıyorlardı; saplı ve halkalı aynalar süslenme sırasında köle tarafından tutuluyordu ve daha sonra da duvara asılıyordu. Nihayet, bazıları bir destek (genellikle üç ayak ya da üç köke tutturulmuş bir dişi ya da erkek siluetini temsil eden destekler) üstünde dururdu. Parlak diski çevreleyen metal ya da ağaç spiral, hurma dalı biçiminde, taç şeklinde figürlerle süslüydü. Bu tür aynalara sahip olanlar özenle korurlardı mallarını ve üzerlerine küçük örtüler örterek oksitlenmelerini, lekelenmelerini ya da çizilmelerini engellerlerdi; bize kadar ulaşan örneklerde bu tür izlere rastlanabilmektedir.

Etrüsk kadınları da saplı, ayaklı, kutulu aynalar kullanıyorlardı ve bu aynalar mezarlarda bulunan Yunan aynalarına çok benziyordu. Varlıklı Romalı kadınların da vazgeçemedikleri bir objeydi ayna; isyan eden Seneca şu tespiti yapmıştır bu bağlamda: "Kadınlar bu altın ya da gümüş işlemeli, değerli taşlarla süslü aynalardan birine sahip olabilmek için eskiden devletin yoksul generallerin kızlarına verdiği çeyizin değerinde bir değer ödemeye razıydılar!"[2] Romalılar yeni biçimler yarattılar: Belki Etrüsklerden alınmış kare ya da diktörtgen biçimli, fildişi saplı aynalar.

1) Daremberg ve Saglio, *Dictionnaire des Antiquités*, 1877-1919, "Ayna" (Miroir) maddesi. *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques*, H. Leclercq, s. 1415; De Witte, *Les Miroirs des Anciens*, Brüksel, 1872; Petra Oberlander, *Grieschiche handspiegel*, Hamburg, 1967; Constance Husson, *L'Offrande du miroir dans les temples égyptiens de l'époque gréco-romaine*, Lyon, 1977. Mezarlarda bulunan ve Tanrıça Hathor kültüne bağlı olan bu Mısır aynaları ölünün yüzünü "yaşatmaya" yönelikti.

2) Sénèque, *Questions naturelles*, I, XVII. Romalılar bronz ayna karışımını değiştirdiler ve kalayı artırdılar (yüzde 65 bakır, yüzde 27 kalay ve yüzde 8 kurşun); böylelikle, kullanım daha pratik olmuş ama dekorasyona daha az elverişli hale gelmiştir.



Bir kölenin elindeki Yunan aynası (IÖ 440), Cambridge.

Bu aynaların kenarlarına metalin temizlenmesi amacıyla kullanılan ince süngerler tutturulmuştu, çünkü kullanmadan önce her seferinde parlatılmaları gerekiyordu aynaların. Lüksün hızla incelmesiyle birlikte hizmetçi kadınlar da ayna edinmeye başladılar ve gümüş tuncun yerini aldı yaygın biçimde. İmparatorluk döneminde aynalar aynı zamanda erkeklerin de kullandıkları bir obje oldu. Apuleius ayna taşırdı yanında; Juvenalis aynasının savaş donanımının en önemli gereçlerinden biri olduğunu söyleyen imparator Othon'la alay etmiştir! Çok varlıklı kimselerin konutlarında boy aynaları bulunabiliyordu: "*Specula totis paria corporibus*," der Seneca; aynalar kimi zaman da dairelerin duvarlarına gömülüyordu[3] ama ender rastlanan bir dekorasyondu bu.

Romalılar, yansıtıcı güçleri bağlamında, metal dışında simsiyah ve saydam volkanik taşlar (doğal cam) kullanırlardı, ancak, Plinius'a göre, bu taş "objelerin görüntüsünden çok gölgelerini yansıtıyordu".[4] Anado-

3) Apulée, *Apologie*, XIII; Juvénal, *Satires*, II; Ulpien, *Digeste*, XXXIX, II, 19.
4) Pline, *Histoire Naturelle* (Fra. çev.), XXXIII, 45.

lu'da bu aynaların izlerine (altı bin yıllık) rastlanmıştır. Kullanılan farklı gereçler konusunda çok kapsamlı bir araştırmanın sonuçlarını derleyen Plinius, Neron'un siyah yakut ve zümrüt aynalarından da söz eder: bu aynalardan bazıları sarayların süslenmesinde kullanılmıştır. Neron "yaldızlı ev"i fenjitle süslemiştir; bu taşlar "parlak bir ışık yansıtıyorlardı, öyle ki, günışığının içeri alınmış değil, gizlenmiş olduğu izlenimi uyanıyordu insanda".[5] Ve Seneca "odasının duvarlarında birkaç parça cam tabaka bulunmayan biri yoksuldur" diyor.[6] Plinius da bunalım içindeki İmparator Domitianus'un dolaşırken arkasında olup bitenleri görebilmek ve yaşamını tehdit ettiğini düşündüğü tehlikeleri engelleyebilmek amacıyla revaklarının duvarlarını fenjit parçalarla süsletmiş olduğundan söz eder.[7]

Eskiler cam aynayı tanımışlar mıydı? Tartışmaya açık bir konu.[8] Sadece iki yazılı referans vardır: İS III. yüzyıl Aristoteles yorumcularından Afrodisiaslı İskender'in yazılarında ve ondan önce de cam aynanın icadını "cam üreticileri" Sidonlulara mal eden Büyük Plinius'un yazılarında biraz temkinli bir biçimde buna değinilir. Kazılarda elde edilen aynaların tarihi İÖ III. yüzyıl öncesine kadar gitmez. Bu tür aynalardan onlarca bulunmuştur ve bunlar özellikle Mısır, Galya (Reims), Anadolu, Germania kaynaklıdır. Çok küçüktür bunlar ve çapları iki-yedi santimetre arasında değişir, kullanımları da sınırlıdır, tuvalet objelerinden çok nazarlık ve süs eşyaları gibidir. Antinoë kazılarında (1895) oldukça iyi korunmuş, kaba biçimde yontulmuş ve kurşun geçirilmiş, küçük içbükey aynalar bulunmuştur; bu aynalardan biri alçı çerçeve içine yerleştirilmiştir, öbürü ise küçük bir kız çocuğunun figürünün elleri arasındadır ve metal bir çember içindedir; hafif renkli, içbükey cam kapçık hava üflenen bir kamış aracılığıyla elde edilirdi ve merceğin arkasındaki eğri yere altın ya da kalay tabakalı, eritilmiş kurşunlu bir sır tabakası geçirilirdi. Yüzyıllar boyunca bu yöntem uygulandı ama sonuç alma zorluğu ve alınan sonucun da vasat düzeyde kalması nedeniyle uzun bir süre daha metal aynalar tercih edilmiştir!

5) Diderot ve d'Alembert'in *Ansiklopedi*'sinde "Miroir" (ayna) maddesi.

6) Sénèque, *Epistola* 86.

7) Suétone, *Vies des douze Cesars* (Fra. çev.), "Domitien", 14; bkz. Pline, *Histoire Naturelle*, XXXVI, 163.

8) E. Michon, "Miroirs antiques de verre doublés de plomb", *Bulletin archéologique*, Paris, 1909, s. 231-250. Almanya'da, I. yüzyıl sonunda, Roma garnizonu mezarlarında cam aynalar bulunmuştur.

Cam Aynaların Ortaya Çıkışı

Düz, ince ve açık renkli cam üretilemediği ve ani sıcaklık sonucu cam kırılmadan sıcak metalik tabaka uygulaması başarılı olamadığı sürece cam ayna küçük bir bardak ya da fincan tabağı boyutlarında kalmıştır. Öte yandan, gelişmeler de çok yavaş olmuş ve her tür dolaylı katkıdan yararlanılmıştır bu bağlamda. Aşılması gereken ilk engel camın saydamsızlığı olmuştur. Eskiden demir oksit içeren, kumdan oluşan camın rengi yeşilimtırak maviydi ve bu renk onun saydamlığına zarar veriyordu; ve manganez oksit eklenmesiyle renk attırma çalışmaları da bu cama uzun süre kirli, sarımtırak ya da gri bir renk vermiş ve kabarcıklar oluşturmuştur. Camı oluşturan maddeler oranları içinde değiştiğinde olumlu sonuçlar alınmaya başlamıştır: Sodyum ve potasyuma karıştırılan eğreltiotu külleriyle kireç ve manganez elde edilmiş ve bunlar aracılığıyla, sürekli deneme yoluyla renk attırma işlemi kolaylaşmıştır. Ama Ortaçağ camcıları, uzun süre, beyaz camdan çok renkli cam ve lehime gerek olmadan oturtturulan cam elde etme konusunda başarılı olmuşlardır.

İkinci güçlük camlarda ve vitrinlerde kullanılabilecek düzgün ve düz cam elde etme konusunda ortaya çıkmıştır. XII. yüzyıl yazarı keşiş Théophile bu bağlamda kullanılan teknik konusunda sayısız bilgi vermiştir. O dönemde Fransız camcılar bu sanatın ustaları kabul ediliyorlardı ve Théophile bu ustaların tariflerini –iki ölçü gürgen külü ve bir ölçü yıkanmış kum– ve yöntemlerini, eskilerden devraldıkları üfleme yöntemini açıklıyordu.[9] Bu teknik bütün Ortaçağ boyunca geliştirilmiştir: Sabit bir noktaya tutturulmuş bir cam parçası üflenirken, bir yandan da hızlı bir biçimde döndürülür bu cam: O zaman cam düz bir satıh gibi yayılır ve bu sathın iyice düz bölümlerine küçük cam parçaları kesilerek yerleştirilir. Kurşun geçirilmiş bu küçük ve düzgün olmayan cam parçaları pencere camlarında kullanılır.

Silindir cam çalışması tekniği –ayna üretiminde kullanılan tek teknik– daha sonraki evredir: Bu bağlamda, cam boruyla üflenerek oldukça düzgün, silindir biçiminde bir parça elde edilir; iki ucu açılır, boylamasına yarılan silindir parça düz bir yüzeye yayılır. Bu şekilde elde edilen camın genişliği aşağı yukarı tekbiçimlidir ve doğal bir parlaklığa sahiptir. Ama teknik yetkinleşinceye kadar çok hasar olmuştur ve pencerelerde uzun süre pahalı cam yerine yağlı kâğıt kullanılmıştır. Şatosundan

9) J. Barrelet, *La verrerie en France de l'époque gallo-romaine à nos jours*, Larousse, 1954; P. Piganiol, *Le Verre, son histoire, sa technique*, Hachette, 1965.

ayrılırken güvenli bir biçimde saklamak için pencerelerinin camlarını söktüren Northumberland dükü çok ünlüdür bu bağlamda![10] Marie de Médicis pencerelerine renkli cam yerine beyaz cam koydurduğunda, o dönemde insanlar görülmemiş, duyulmamış bir lüks kabul ettiler bunu. 1674'te Dôle kuşatması sırasında kralın kardeşinin büyük kızı pencereleri kâğıt kaplı bir köy evinde kalmıştır; bu evin pencerelerinden sadece birinde cam vardı ve "camın ortası kemer ya da kubbe sarkıtması biçimindeydi".[11] Kısacası, cam ender bulunuyordu ve küçük parçalar halindeydi ve XVIII. yüzyılın ilk yıllarında beyaz cam yanında yağlı kâğıt da kullanılıyordu. 1781'de, *Ansiklopedi*'de, çerçevecilerden, camlara kâğıt yapıştıran işçilerden sık sık söz edilir.

Cam üretimi pencere camı üretimine bir zorluk daha getirmiştir: Sırlama. Bu bağlamda, Romalıların yararlandığı eski teknik sıcak kurşun uygulamasından ibaretti; ama dayanak işlevi gören tabakanın oldukça ince ve düzgün olması gerekiyordu, çünkü kalın tabakalar ateşe dayanamamıştır. Cam üflendikten sonra içine eritilmiş kurşun dökülüyordu; bu kurşun içbükey kısımda toplanıyor ve daha sonra biçimlendiriliyordu. Aynanın boyutu bir kâse boyutu kadardı ve eğrilik bu aynaya XV. ve XVI. yüzyıl Flaman resimlerinde ve Alman gravürlerinde görülen bombeli biçimleri veriyordu. Quentin Metsys sarrafının masasına konan ve Arnolfini'lerin odasının duvarını süsleyen ayna bu aynadır: Bu ayna bir bardak ya da fincan tabağı boyutlarındadır ve bozuk bir görüntü yansıtır. Yüz elli yıl sonra, Velazquez'in *Las Meninas*'ı ya da E. de Witte'nin *La Femme au clavier*'si bütünüyle düz ve daha büyük boyutlu aynalar sunarlar.

Çok sayıda eski metinde görüntünün netliğini –göreli bir netlik– övmek amacıyla kurşun sırlı aynalardan söz edilir. Vincent de Beauvais, *Speculum majus* (1250'ye doğru) adlı yapıtında bu aynaların tüm öteki metal aynalardan üstün olduğunu iddia eder ve nedeni de ona göre "camın saydamlığı sayesinde ışığı daha iyi gerçirmesidir". Kısa süre sonra, Oxford ekolünden bir Fransisken, J. Peckham bir optik kitabı yazar ve bu kitapta çelik, bakır ya da parlak mermerden aynaların yanında kurşunlu aynalardan da söz eder ve kurşun kazındığında kesinlikle hiçbir görüntünün yansımayacağını söyler.[12]

10) F. Husson tarafından aktarılmıştır; *Artisans français, étude historique*, Paris, 1903, c. IV, s. 19.

11) J. Boulanger tarafından aktarılmıştır; *L'Ameublement français au grand Siècle*, Arts graphiques, 1913, s. 61.

Aynaların sırlanması oldukça yavaş gelişmiştir. XIII. yüzyıldan başlayarak Basel'de küçük, şişkin aynalar üretilmişti ve bunlar Cenova'ya ihraç edilmişti.[13] XVI. yüzyılda Floransalı zanaatkârlar soğuk kurşun uygulaması yapabiliyorlardı. Daha sonra, kurşunun yerini kalay aldı. İtalyan Fioravanti cama "kurşun, kalay, gümüş ve şarap tortusu karışımı" uygulayan Alman aynacılardan söz eder ve şunları söyler: "Bu karışımın çevresini süslüyorlardı ve karışım cama ekleniyordu; yukarıda sözü edilen aynalar olan yuvarlak parçalar halinde kesiyorlardı cam parçalarını."[14] Kısa süre sonra da, XVI. yüzyıl başında, Anvers'ten geçen büyük cıva ticareti aynacıların cıvalı gümüş kullandıklarını gösteriyor. Her halükârda, teknikler Avrupa'nın kuzeyinde yaygınlık kazandı. Lüks eşyalar olan bu aynalar şatolarda yaygın olarak kullanılmaya başladı, bu alışkanlık daha sonra kentlerde burjuvalar arasında yayıldı ve aynalar büyük panayırlarda satılmak üzere sergilendi ama tuvalet amacıyla kullanılan daha büyük ve daha kullanışlı çelik aynaların yerini alamadılar.

Ayrıca, sırlı cam aynanın yansıttığı görüntü çok yetersizdi ve antika meraklıları özellikle optik özellikleri nedeniyle değer veriyorlardı bu aynalara: XV. yüzyılda, Hesdin Şatosu'nda, Bourgogne dükünün hazinedarının belgelerine göre, galerinin girişine yerleştirilmiş ayna yamuk yumuktu ve bu aynaya bakanlar bedenlerinde ve yüzlerinde şekil bozuklukları görüyorlardı. Gene XV. yüzyıldan bir tanıklık da "bu ayna kendimizi değil, daha çok bir başkasını gösteriyor"[15] diyor. Mütevazı boyutlardaki bu aynalar özellikle dekorasyon ve süs eşyaları olarak kullanılıyordu. Giysilere tutturulduğu da oluyordu bunların ve şaşırtıcı biçimde dinsel törenlerde de çok kullanılmıştır: Önce metal, daha sonra da cam ayna üretmeyi başaran Gutenberg yaptığı aynaları şapkalarına iliştirmeleri için Aachen hacılarına veriyordu; böylece, sunaklara yaklaşmalarını engelleyen kalabalığa rağmen kutsal eşyalardan gelebilecek hayırlardan yararlanabiliyorlardı.[16]

Ortaçağ âlimlerinin, özellikle ünlü Oxford ekolünün irdelediği aynaların çok sayıda özelliği yazarları da ilgilendirmiştir. Jean de Meung *Roman de la Rose*'un iki yüz elli dizesini "aynanın olağanüstü güçleri"ne

12) J. Beckmann, A *History of inventions*, Londra, 1846, c. 2, s. 76.

13) G. Rose-Villequey, *Verres et verriers de Lorraine*, Nancy, Bialec, 1970, s. 62.

14) L. Fioravanti, *Miroir des arts et des sciences*, éd. de Paris, 1602, s. 102 ve devamı.

15) Serge Roche, *Miroirs, galeries et cabinets de glaces*, Hartmann, 1956, yeni basım Bibliothèque des Arts, 1988.

16) G. Bechtel, *Gutenberg*, Fayard, 1992, s. 237-245.

ayırmıştır.[17] O dönemde, birçok yazara göre, bilim ve mucize sıkı biçimde birbirleriyle ilintiliydi. Ateş sanatı olan cam üretimi filozof taşını arayanlara özel bir saygınlık veriyordu. Yarısı katı yarısı sıvı cam hamurunun saydam ve bozulmaz bir taşa dönüşebilmesinin işaretiydi bu.

Aynadan gelen yansımalar böylece simyayla yakınlaşırlar. Çok önemli bir tanık olan Lorraine dükünün sekreteri Volcyr de Sérouville, düklük sınırları içinde kullanılan teknikleri ve üretim yerlerini yöntemli bir biçimde incelemiştir. Kendisi meraklı ve titiz bir gözlemci tavrıyla çalışmış ve "bu şahane icat"a hayranlık duyduğunu itiraf etmiştir.[18] Onun sayesinde bunları üreten işçinin cam hamurunu "bir çubuğun ucundaki ateş"le nasıl deldiğini ve "bir satıhta üflenerek ve çevrilerek yuvarlaklaşan ve uzun süre şişerek ve kabararak, isteğe göre büyük, orta ve küçük boy aynaların biçimini alan ateşli maden kütlesini" nasıl çektiğini öğreniyoruz. İşçi daha sonra "büyük bir titizlikle ayna denen eşyaların önüne konan nesnelere yansıma ve parlaklık kazandırabilmek amacıyla" kurşun kaplama işine girişir. Yazar aynanın özellikleri ve görüntü üretimi, "gerecin sindirdiği aydınlık" üstünde yoğunlaşarak hayranlığını, kendisine yansımanın neden ve sonuçlarının açıklanması gereken cahil bir okuyucuyla paylaşmak ister.

Volcyr, daha sonra, Lorraine'de bildiği ama bugün pek hatırlanamayan ünlü üretim merkezlerini sayar: Banville-aux-miroirs, Saint-Quirin, Raon, Nicolas-Blamontois. Bu merkezlerin o dönemde "Hıristiyanlık sınırlarının" ötesine taştığını söyleyen başka bir tarihçi gururla şöyle devam ediyor: "(...) Lorrainliler kadar yetenekli insanlar yok, cam aynalar üretme yöntemlerini buldu onlar."[19] G. Rose-Villequey'in tezi savaş ve Venedik rekabetinin etkisiyle zayıflayan Lorraine ayna üretimiyle ilgili bilgi ve tartışmalar üstünde durur.

Venedikliler bu icadın Lorrainliler tarafından değil, kendileri tarafından yapıldığını iddia ederler. Gerçekten de, XV. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak, Murano camcıları o kadar saf, o kadar ince, o kadar beyaz bir cam üretmeyi başardılar ki parlaklık ve saydamlık açısından kaya kristalite yakın gördükleri için "kristalit" adını verdiler bu cama. "Normal cam"dan bu özellikleriyle ayrılıyordu. V. Lazari bu yeniliği bir camcı ustaları ailesine, Berovieri'lere mal ediyor (1643), ancak bu tespit başka bölgelerden bazı ustaların da bu başarıda payları olduğunu iddia etmele-

17) J. de Meung, *Le Roman de la Rose*, 17983 dizeler ve devamı.
18) N. Volcyr de Sérouville, *Traité des Singularitez du Parc d'honneur*, Paris, 1530, ch. IV.
19) G. Rose-Villequey tarafından aktarılmıştır, s. 62.

rine engel olmamıştır. Camcılar Verona'da, Padova'da, Bologna'da, Ravenna'da ve Ferrara'da 1402 tarihinden beri çalışıyorlardı. Azémar ailesi de Languedoc'ta iki yüz yıldan beri kristal üstüne çalıştığını iddia ediyordu. XVI. yüzyılda Bohemya camcıları da ünlüydü. Bu bağlamda, olası mucitler arasında Almanlar da vardır ve bu olasılığı 1503 tarihinde Muranolu iki camcı, Del Gallo'lar doğrulamıştır. Gerçekten de, bu camcılar "değerli ve ender bulunan kristalit camdan aynalar üretme sırrına vâkıf" tek ustalar olduklarını iddia etmişlerdir. Ayrıca, bu aynaları Almanya ve Flandres'da çok yüksek fiyatlarla satan iki üretim merkezi dışında dünyada kimsenin haberi yoktu bu teknikten. Dolayısıyla, Del Gallo'lar rekabete karşı koyabilmek için prensten sanatlarını rahat ve huzur içinde icra edebilmek ve geliştirebilmek amacıyla yirmi beş yıllık bir imtiyaz talebinde bulundular.[20]

Her halükârda, Venedik'in ünü oldukça yaygındı, Kuzey Avrupa işçilerini çekiyor ve rakiplerin gözlerini kamaştırıyordu. Bir cam ustası olan François du Tisal, Lorraine dükünden, düklükten ayrılarak Venedik yöntemini yerinde inceleme iznini aldı. Venedik dükü yabancı zanaat erbabını kabul etmekten nefret ediyordu, ancak du Tisal bilgilerini (oldukça ayrıntılı bilgilerdi bunlar, çünkü du Tisal "pencereler için cam tabletler ve plakalar" üretiyordu) paylaşma koşuluyla Venedik'e yerleşme ve bir fırın kurma iznini aldı. Du Tisal iki yıllık bir formasyon döneminden sonra, 1505'te Lorrain'e döndü ve dükten Darney ormanında "kristalit üretimi" için yeni bir cam atölyesi kurma izni aldı. Ama, kısa süre sonra, Venedik sanayisi büyük bir atılım yapacak ve komşu bölgelerden gelecek her türlü rekabet girişimini silecekti.

Venedik Cumhuriyeti için birçok zenginliğin kaynağı olan bu buluş neyle ilgiliydi? Thomaso Garzoni de Bagnacavallo, *Piazza universale*'de Murano aynalarının üstünlüğü konusunda üç açıklama getiriyor: Deniz suyunun tuzluluğu, yakacak odunların güzelliği ve alevinin parıltısı, tuz ve sodyum niceliği.[21] Gerçekten de, bu tür sonuçları doğuran, zanaatkârların yüz yıllık deneyimlerine eklenen unsurlaran kalitesi ve dozudur. Venedik camcılık geleneği XIII. yüzyıla kadar gider. Daha 1255'lerde Murano'da cam şişe ve boncuk üreten zanaatçılara rastlanmıştır; Venedik camcıları da kısa süre sonra bunlara katılmış ve kendilerinin bu çevrede

20) A.g.y., s. 62-70.

21) A. Cochin, *La Manufacture des glaces de Saint-Gobain*, Paris, 1865. E. Garnier, *Histoire de la verrerie*, Tours, 1886; A. Gasparetto, *Il vetro di Murano dalle origini ad oggi*, Venedik, Neri Poza, 1958.

yangına karşı çok fazla korunmak istedikleri ya da sırlarını meraklılardan saklamak istedikleri söylenmiştir. Ayrıca, cumhuriyet de bunların üstüne titremiş ve kendilerini zanaatkârdan çok sanatçı gibi görmüştür; onları korumuş –ya da gözetmiş– ve onlara soylu kızlarla evlenebilme hakkı gibi önemli ayrıcalıklar tanımıştır. Hatta bu ailelerden bazıları çok ünlü olmuşlardır: Araştırmalarını durmaksızın sürdüren büyük ustaların bulunduğu Berovieri'ler, Briati'ler, Bertolini'ler, Motta'lar, Gallo'lar. Bunların çabaları meyvelerini vermiştir: Mısır'dan gemilerle getirttikleri bir ot olan Kali külünün belli ölçüde kumla birlikte az miktarda fosfor barındırdığından ve manganez açısından zengin olduğundan renksizleştirici etki yaptığını anladılar. Böylelikle, özellikle beyaz renkli bir hamur elde ettiler. Dozajları el yordamıyla ayarlayarak siliko-alkalin (potasyum silikat ve kireç) bir camın formülünü buldular; bunların kalitesi ancak XIX. yüzyılda potasyum silikat ve kurşun, modern anlamda kristal ağırlıklı bir cam üretimiyle aşılabilmiştir. Venedikliler bir yandan silindir üfleme tekniğini mükemmel bir biçimde uygularlarken, bir yandan da kalay ve cıvayı karıştırırak sırlama tekniğini geliştirdiler ve "tanrısal bir güzelliği olan, saf ve bozulmaz eşyayı, aynayı" elde ettiler: Vannuci O. Beringaccio'nun (öl. 1539) deyişiyle "çok pahalı olmasına rağmen başka her şeye göre kesinlikle güzel ve yararlı bir buluş".[22] Ama kısa bir süre sonra pahalıya mal olan bu çabaların karşılığı alınacaktı ve Venedik iki yüzyıl boyunca zenginleşecekti.

Venedik'te, 1564'te *Sanatların ve Bilimlerin Aynası* adlı yapıtını yayımlayan –kitap 1584'te Fransızca'ya çevrilmiş ve çok sayıda baskı yapmıştır– simyacı Fioravanti dünyada bir eşi olmayan bu harikulade eşyayı tanıtır ve doz ayarı konusunda hiçbir bilgi vermeden sertleştirme işlemlerini ayrıntılı biçimde aktarır: "Fırında top biçiminde bir cam oluşturuyorlar, bu camı makaslarla yontuyorlar ve istedikleri boyutlarda kare parçalar yapıyorlar: Bunları demir bir palete yerleştiriyorlar, döndüre döndüre bu palet üzerine yayıyorlar... Almanya'da da böyle yapılıyor." Bununla birlikte, Fioravanti o dönemde nitelik açısından dikkat çekmeye başlayan çelik ayna üretimini de önemsiyor. Aynı zamanda farklı alaşımların tarifini de veriyor: Yarım kiloluk tunç ve kalay karışımı için "yarım ons antimon kurşun, bir ons arsenikli kristalit ve yarım ons sıcak şarap tortusu gerekir; bunlar karıştırılır, eritilir ve en azından dört saat süreyle sıvılaştırılır..." Simyacıya göre bu işlemler "doğal olsalar da büyülü gözüküyorlar".

22) A. Cochin tarafından aktarılmıştır, s. 83.

Dolayısıyla, Venedik elinde tuttuğu tekeli büyük bir kıskançlıkla korumaktadır ancak bazı işçilerin de Kuzey ülkelerine doğru göçlerine engel olamamaktadır. Venedik, aynalarını sadece Avrupa'ya değil, Doğu'ya da ihraç eder. Isfahan sarayında aynalar salonu bulunur. Lahor sarayında dairelerin duvarları saf altınla kaplanmıştır ve güzel Venedik boy aynaları konmuştur her yere.[23] Bununla birlikte, bu muhteşem sanayi kendisini yenileyemeyince duraklama dönemine girecek ve tehlikeli rakiplerin saldırısına uğrayacaktır. Venedik, hiç kuşkusuz, çok değerli çerçevelere oturtulmuş, dünyanın en mükemmel aynalarını üretmektedir; bu çerçeveler şataflanmış camlardan oluşur ve metal vidalarla ustalıklı bir şekilde tutturulur; ama, çabalara rağmen, optik etkileri artıran bu cam çerçevelerin güzelliğine karşın, Venedik uzun bir süre aynaların boyutlarını büyütememiştir; XVIII. yüzyılda bir aynanın boyu 1 metre 20 santimdir ancak, çünkü üfleme tekniği daha geniş yüzeylerin üretilmesine olanak vermez.[24] Bazı tanıklıklara göre, İtalyan sanayisi 1685'e doğru Fransa ve Bohemya rekabeti nedeniyle çökecektir.

2. Pahalı Bir Lüks

XVI. Yüzyılda Ayna

"Yüzünü boyayan kadın/Aklı evin dışında kalan kadın/Kristal aynayı götüren kadın/Sakın aldanmayasınız."[25] Kadın, tuvaletiyle, her zaman, o önemdeki töre işleriyle görevli olanların şimşeklerini ve kadın düşmanlarının öfkesini çekmiştir. Yapmacık güzelliğin altında bir taş yürek gizlidir ve kadın hoppalığıyla kocasının yıkımına neden olur. Claude Mermet'nin *Farce joyeuse et récréative*'de söz ettiği küçük "kristal ayna" eve çok pahalıya mal olmuş gözüküyor! Ama gerçekten kristal mi bu ayna yoksa bir sahtecilik mi söz konusu? XVI. yüzyıl boyunca Lorraine camcı-

23) G. J. Grelot'nun 1674'te Isfahan'da yaptığı resim (*La Relation de voyage de Ambrogio Bembo*, Minneapolis yazmaları). Lahor Sarayı betimlemeleri: I. Stchoukine tarafından "Voyage de William Finch"te (1610) anlatılmıştır (*Portraits Moghols, Revue des Arts asiatiques*, c. 7, 1931).

24) Charles de Brosses (*Lettres familières écrites d'Italie, 1739-40*, Paris, 1858, c. I, s. 219) Murano cam atölyeleri ziyareti sırasında gördüğü üfleme tekniğini seleflerinden pek farklı olmayan bir üslupla anlatır.

25) Cl. Mermet, "Farce joyeuse et récréative", *Les Nouveaux Recueils des farces françaises XVe-XVIe siècles*, Slatkine, 1968, s. 174.

ları Venedik'le rekabet edebilmek için ayna pazarına "kristalit taklidi" akıttılar ama aynı mükemmeliyeti yakalayamadılar. Volcyr de Sérouville'in andığı o birçok büyük Lorraine merkezi sonunda geriledi ve kapandı. Gerçek Venedik aynası XVI. yüzyılda ender bulunan bir objedir ve iki yüzyıl boyunca parlak metal aynalar en yaygın biçimde kullanılan aynalar olmuştur.

Küçük çelik ayna ise sıradan bir objedir. Panayırda ya da tuhafiyecide satılır. Kent sokaklarında dolaşan işportacı, müşterileri o bilinen laflarıyla çekmeye çalışır: "Parlak, güzel, küçük aynalar/Alın, güzel yüzünüzü seyredin!" "Cüzdan, kemer, kurdele satıyorum/Delik delmeyi biliyorum/Körpelere kendilerini seyrettiyorum" diye bağırır Aliboron efendinin hizmetçisi işportacı.[26]

Etienne Boileau, *Livre des Métiers* adlı yapıtının IV. bölümünde aynaların kalaycılar tarafından üretildiğini[27] ve küçüklerinin çok pahalı olmadıklarını söylüyor: XVI. yüzyılın başında 10-15 sol, sonunda ise 20-30 sol, yani ölüm sonrası mal sayımı sırasında değer biçilen başka objelerle karşılaştırıldıklarında bir keten gömlek, beş çift eldiven, küçük bir ağaç iskemle fiyatı. Auxerreli bir tuhafiyeci olan Julien Delaforge 1586'da yapılan bir mal sayımı sırasında "sekiz aynaya" 70 sol değer biçmiştir.[28] Marsilya'da J.-B.Munitian'ın dükkânında eldivenlerin ve şapkaların yanında 9 adet aynası vardır (1585). Bu stokların önemi ayna ticaretinin oldukça aktif olduğunu gösteriyor.

Venedik aynaları ya da "Venedik üslubu" aynalar edinmek de mümkündür ama bunun için büyük, değerli eşya alanında uzmanlaşmış, "ünlü tuhafiyeciler"e başvurmak gerekir: Sözgelimi, tabelasında "La fleur de lys" yazısı okunan, Paris'te, Saint-Jacques Sokağı'ndaki tuhafiyeci André Clement, 1520'deki bir mal sayımı vesilesiyle 5.530 lira değerindeki önemli bir stok içinde bulunan "iki Venedik aynası"ndan söz eder.[29] Yani güzel Venedik aynasını her yerde bulmak mümkün değildir ve taşrada bulmak Paris'e göre daha da zordur. Siyah ve parlak değerli taşlar çoğu zaman kristalin yerini tutar. IV. Henri'nin madenler genel müfettişi Duplessis-Mornay bir teftiş gezisinde "değerli taştan yapılmış beş güzel

26) Les Dits de Maître Aliboron, *a.g.y.*, s. 37.

27) "Inventaire des meubles d'un marchand d'Auxerre", E. Drot, *Bulletin de la Société scientifique d l'Yonne*, (1899) içinde, s. 201-202.

28) Vidal ve Duru, *L'Histoire de la corporation des marchands merciers, grossiers, joaillers*, Paris 1912, s. 76; H. Havard, *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XIIIe siècle jusqu'à nos jours*, Paris, 1887-90, 4 c. "Miroir" (Ayna) maddesi, 4. c.

29) Duplessis-Mornay, *Mémoires*, Paris, 1969, c. II, s. 210.



Corrozet, *Blasons domestiques*.

ayna stoku" keşfeder, bunları dostlarına hediye etmesi amacıyla karısı için satın alır ve şunu da tembihler eşine: "Çok ender bulunan ve kimsede olmayan o büyük aynayı kimseye verme."[30] Ender bulunan bu obje belki de kristal çerçeveli bir Venedik aynasıdır.

Artık her fiyata, her kalitede aynanın bulunabildiği bir dönem gelmiştir. Gerekli bir süs objesi olan ayna kentli genç kızların çeyizlerinin vazgeçilmez eşyalarından biridir. Cep aynası modern bir pudra kutusu büyüklüğündedir ve fildişinden, abanoz ya da daha mütevazıları armut ağacından yuvarlak ya da kare biçimindeki mücevher kutusuna konur ve bu mücevher kutuları kemere asılır: Böylece, kadın, günün her saatinde yanaklarını pudralayabilir ya da bonesini düzeltebilir.[31] Eugène Deschamps'ın baladında genç kızın nişanlısından istediği ve anlaşmazlık konusu olan ayna bu aynadır: "Ve kendimi seyretmem için ayna/Fildişi ayna vermelisiniz bana/Ve de gösterişli ve soyluluk nişanı bir kutu/Gümüşlerle süslenmiş."[32] Bu aynalar, kimi zaman, sözgelimi V. Charles'ın hazinesinin dökümünün yapılması sırasında görüldüğü gibi (1830), gerçek mücevherlerdir (safir ve incilerle süslü gümüş ve altın kakmalı kutularıyla). Bazı aynalar ortadan kaybolmuştur ama genellikle bazı av ve aşk sahnelerinin yer aldığı işlemeli kapakları kalmıştır.[33]

30) Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné du mobilier français*, Paris, 1871, "Miroir" (Ayna) maddesi, s. 132-137.

31) E. Deschamps, *Ballade* ve *La complainte du trop tost marié*, U. Nystrom, Helin, 1940.

32) Sergi katalogu, "*Les Fastes du Gothique*", 1981-82, s. 170-171.

33) H. Havard, *a.g.y.*, c. 3.

Cep aynasından daha büyük olan tuvalet aynası Eskilerin aynalarını hatırlatır. Bu aynaların ağaç, fildişi ya da gümüş sapları vardır ve bunların oyma ve işlemeleri fiyatlarına göre değişir, ayrıca küçük bir ağaç kap ya da kumaşla parlak yüzey oksitlenmeye ve çiziklere karşı korunur. Elde taşınan bu aynaların minyatürlerde çok sayıda röprodüksiyonu görülür. Bu aynalar kimi zaman da "küçük hanım" ya da "oda hizmetçisi" denen biçim verilmiş ayaklara oturtulur ve bu ayak sayesinde ayna bir mobilyanın üstünde dik durur ve hatta eğer fazladan bir sap takılmışsa eğilebilir. Bu ayak kimi zaman ayakta duran bir insanın boyutundadır. Jeanne d'Evreux'nün vasiyetnamesinde (1372) "elinde ayna bulunan yaldızlı gümüşten siren biçiminde bir küçük hanım figürü"nden söz edilir. "Görüş" adlı tek boynuzlu masal hayvanlı kadın duvar süslemesi ayak dahil kırk santimetreyi geçmeyen bu aynaların çok mütevazı yaygın boyutları konusunda bir fikir verir.

Dayanılmaz Bir Cazibe

Tüm XVI. yüzyıl boyunca çelik aynalar ve cam aynalar birlikte kullanılmıştır. Gilles Corrozet, *Blasons domestiques contenant la décoration d'une maison honnête* (1539) adlı yapıtında "çok açık renk çelik ayna"ya ve "çok koyu renk cam ayna"ya aynı hayranlığı duyuyor. Işık ve güzelliğin çok değerli yardımcısı olan ayna mobilyalar içinde öncelikli bir yere sahiptir ve çok şık bir biçimde aydınlatılan konutlarda göze çarpar: Corrozet "boyutları yeterli ayna" vurgulamasını yapıyor. Yapıtın birinci baskısındaki gravürde oldukça yüksek ve çok süslü bir ayağa oturtulmuş, baş büyüklüğünde bir ayna görülür ama bu aynanın hangi gereçten oluştuğu pek belli değildir. I. François, 1533 ve 1534'te, iki kuyumcusu, Guillaume Hotman ve Allard Plommyer'e büyük boy dört ya da beş çelik ayna ısmarlamayı ihmal etmemiştir.[34] Kral ya da prens aynaları çoğu zaman gümüş ya da altındandır ve değerli çerçevelere oturtulmuştur: Sözgelimi, elmas ve yakutlarla süslü olan ve 1599'da 750 lira değer biçilen Gabrielle d'Estrée'nin aynası. Kristal ayna XVII. yüzyılın son çeyreğinde mal sayımlarında neredeyse hiç görülmeyen aynayı yavaş yavaş –ve sadece aristokrasi dünyasında– tahtından indirir. Ama, 1650'ye doğru, J.-F. Niceron, *Perspective curieuse* (1638) adlı yapıtında çok ince deneylerden sonra içbükey çelik ayna üretimine yönelik bir tarif verir. Bir yüzyıl sonra, bir bıçakçı olan J.-

34) J. J. Perret, *La Pogonotomie ou l'Art d'apprendre à se raser*, Paris, 1769.

J. Perret Kraliyet Bilimler Akademisi'nden bir sertifika alır, çünkü "çeliğe bir gümüş parlaklığı kazandırmıştır" ve buluşu kendi kendilerine tıraş olmayı öğrenmek isteyenlere önerilmiştir (la Pogonotomie).[35]

Ama kendisini bir Venedik aynasında seyreden biri için hiçbir karşılaştırma mümkün değildir: Yeniliklere düşkün olan, İtalyan lüksü ve sanatı meraklısı I. François kuyumcularına Venedik aynaları ısmarlar. 1532'de, Allard Plommyer, altın ve değerli taşlarla süslü böyle bir ayna yapar ona. Ertesi yıl, Jehan Grain bu aynalardan on üç tane yapar ve 1538'de Plommyer ve Pouchet on bir ayna daha teslim ederler kendisine. Bu küçük aynalardan bir tanesi değerli çerçevesiyle 360 altın ekü değerindedir. Moda ortaya atılmış, ihtiyaç yaratılmıştır, Fransa büyük bedeller ödeyecektir çünkü saray yeniliklerin cazibesine direnemeyecektir. Örnek yukarıdan gelir. Bu hazinelerle zaten içli dışlı olan Catherine de Médicis, II. Henri'nin ölümünden sonra ünlü bir "aynalı oda" yaptırır kendine. Şöminede "merhum kralın aynadan görünen bir portresi vardı" ve duvarlarda da "söz konusu odanın lambrilerine yüz on dokuz Venedik aynası gömülmüştü".[36] 1615'te, Marguerite de Valois'nın ölümünden sonra yapılan mal sayımında, Seine Sokağı'nda altın, elmas ve lacivert taşı süslü, "kaya kristalinden dört ayna" vardır ve bunların bir tanesinin fiyatı 1.500 liradır. Kraliçe Anne d'Autriche'in, hizmetçilerinin kendisini süsledikleri Louvre'da "aynalı odası" vardır.

Ayna çılgınlığı! Tüm soylular ayna peşindedir. 1633'te, Chevreuse Konağı'nda, kraliçenin himayesinde bir balo verilir ve salon aynalarla ve duvar süslemeleriyle dekore edilir. 1651'de, Sens başpiskoposu Longueville düşesi onuruna bir ziyafet verdiğinde odayı süsleyen elli Venedik aynası vardır ve bu durum J. Loret'nin *Muse historique*'indeki bazı alaycı dizelere vesile olmuştur: "Yüzler/mimikler ve duruşlar/gülümsemeler, güzellikler, çekicilikler/gırtlak, eller, kollar/bu güzel topluluk içinde/şölen verilen bu salonda" çift gözüküyordu. Aynalı oda modası çok yaygındır ve böyle bir odası olmayan soylu yok gibidir; La Vallière düşesinin odasında on dört ayna vardır ve Bouillon düşesininkinden daha görkemlidir bu oda. Saint-Fargeau'da sürgünde yaşayan kralın yeğeni soylu bayan, küçük bölümleri hemen aynalı gardrobların bulunduğu aynalı gardroblara dönüştürmüştür. "Görkemli odalarında Kumaş yer bulamaz/Dört bir taraf duvar/Kakmalı aynalarla dolu" diyor Regnier-Desmarets.[37]

35) Serge Roche, *a.g.y.*, s. 42.
36) H. Havard, *a.g.y.*, c. 3.
37) *A.g.y.*, c. 2.

Fouquet'nin malları arasında altın, gümüş, yaldızlı gümüş, fildişi, tospağa kabuğundan, farklı çerçeveli müthiş bir ayna koleksiyonu çıkmıştır. Gene birçok aynaya sahip olan Mazarin de bunları bir piyango çekilişinde ödül olarak dağıtılmak üzere vermiştir. Félibien'in anlattığı veliaht odasında "her tarafta ve de tavanda abanoz ağacından fon üstünde bölmeli ve yaldızlı süslemeleri olan aynalar vardır". Saint-Simon'un kayınpederi Lorges mareşalinin odasındaki Montmartre tepesi manzarası "iki ayna" aracılığıyla duvarlara yansır.[38] XIV. Louis döneminde çıkarılan kraliyet mobilya enventarinde beş yüz altmış üç ayna vardır.

Para sadece duvar aynaları için harcanmaz, aynı zamanda mal sayımlarında yüzük ve kolyelerle birlikte değerlendirilen ve en görkemli evlilik armağanlarını oluşturan mücevher aynalar için de harcanır: Sözgelimi, Isabelle de Saint-Chamond'un 1610'da babasından aldığı "altın kakmalı, üç yakut gül figürüyle süslenmiş kristal" mücevher aynası ya da süslemeleri şiirlere konu olmuş varlıklı gelinin mücevher aynası: "Venedik camlarıyla süslenmiş aynalar/Dantelli yelpaze, Guise yakalıkları/Kolyeler (siyah kehribar, Gage taşı) ve bilezikler..."[39] Bir zincire bağlı kemerli aynalara gelince, bunlar son modadır: Corneille güzel Angélique'i bu aynayla süslemiştir (*la Place royale*, 1635), Pascal "aynalar ve zincirlerle dolu güzel bir bayan"dan söz eder ve La Fontaine de her yerde, "çapkınların ceplerinde" ve "kadınların kemerlerinde" bu aynaları görür.[40] Hiç kuşkusuz, bunların tümü kristal değildir ama süslemeleri nedeniyle çok pahalıdırlar.

Soyluların bu düşkünlüğü kısa sürede yüksek bürokratlara da bulaştı; ölüm sonrası mal sayımları bu alışkanlığın yayılması konusunda bilgi verir. Sözgelimi, geliri oldukça yüksek olan XIV. Louis'nin sofracıbaşısı M. d'Espesse'in eşi Marguerite Mercier; 1654'te evlendiklerinde çiftin üç aylık gelirleri 1.750 liradır; kendilerine ait konutları yoktur ve bir daire kiralamışlardır. Ev sahibesi ekonomi kaygısıyla kendisi yama yapar, siler süpürür ortalığı ve giysilerini boyar. 1655'te bir kız çocuğu dünyaya getirdiğinde kocası ona kordonlu ve kancalı ilk aynasını armağan eder", fiyatı 165 liradır.[41]

38) *Description et Inventaire des robbes, bagues, joyaux et meubles que Mme. de Saint-Chamond a eus de son père Mgr de Tournon*, 4 Şubat 1610. Sonnet de Courval, *Œuvres poétiques*, P. Blanchemain, Paris, 1876.

39) La Fontaine, *Fables*, "L'Homme et son image"; Pascal, *Pensées*, VII, 25, Havet; Corneille, *La Place royale*, II, 4.

40) Marguerite Mercier'nin (1650-1688) *Livre de raison*'u, *La qualité de la vie au XVIIe siècle*, 7. Marsilya kolokyumu, sayı 109, 1977.

41) P. Le Chanu, *Objets d'art et Objets de piété dans les inventaires après décès, 1580-1630*, Pierre Chaunu yönetiminde lisansüstü tezi, Paris 1985.

Bir aynanın varlığı çoğu zaman sarayla ilişkili bir temsili gösterir. Bu bağlamda, yüksek devlet görevlileri, kralın danışmanları, büyükelçiler ve yargı mensuplarının aileleri söz konusudur. Tüccar burjuvazi de kervana dahil olur ama daha geç bir dönemde; küçük boyutlu –otuz santimetre– ve süslemeleri mütevazı, armut ağacı çerçeveli aynalarla yetinir. Belley piskoposu ve moralist öykücü J.-P. Camus zenginlerin güneş tutulmalarını bir ayna aracılığıyla seyrettiklerini, yoksulların ise bu olayı su dolu bir havuzda seyrettiklerini anlatır (*La Tour des miroirs*, 1631). Charles Sorel, *Histoire comique de Francion*'da kendisini sadece su dolu bir kovada gören ve bir öğrencisine âşık olduğundan karşı tarafta yapabileceği etkiyi ölçmek amacıyla bütün birikimini bir aynaya yatıran bir okul müdürünü anlatır.

1630'dan önce aynalar daha ender bulunan objelerdi. Paris'te 1581-1622 arasında gerçekleşen iki yüz kırk sekiz ölüm sonrası mal sayımında sadece otuz yedi ayna vardır, bunların yedisi Venedik camındandır ve yirmi sekizi de "tunç", "bakır", "çelik", "laciverttaşı" karışımıdır. Bunların dağılımı ise şu şekildedir: İki ayna soylu sınıfta (on sekiz mal sayımı), on beş ayna yüksek devlet görevlileri ve kral danışmanlarında (kırk mal sayımı), iki ayna adalet görevlilerinde ve hekimlerde (on altı mal sayımı), on ayna Paris burjuvalarında (elli mal sayımı), bir ayna da işçi kalfalarında (otuz mal sayımı);[42] bu bağlamda, dağılım ise şöyledir: yirmi ayna ana salonda ve sadece beş ayna oturma salonunda. İki yüz kırk sekiz evden sadece beşinde iki ayna vardır. Bu ortalamanın yanında bazı özel durumlar da dikkat çeker: Bir parlamento danışmanının evinde üç ayna bulunur; bir kraliyet binicilik öğretmeni jandarma "7 lira değerinde abanoz çerçeveli altı büyük Venedik aynasına sahiptir". Aynanın bulunmadığı evler mutlaka yoksul evler değildir ve dekorasyon zevklerinden de habersiz insanlar değildir bunlar: İncelenen evlerin yüzde 60'ında çok sayıda tablo ve yüzde 16'sında da duvar kaplamaları vardır. Dolayısıyla bir evde ayna bulunması gelir düzeyiyle bağlantılı değildir, daha çok yaşam biçimiyle ilintilidir bu ve önemli insanların çekici bir model oluşturması etkilidir bu bağlamda.

Daha sonraki yirmi yıl içinde perspektifler oldukça net bir biçimde değişir ve genel olarak iki ayna görülür: 1638-1648 arasında gerçek-

42) Minutier central, Etudes I, 53, 54, IX, 379, 381, 386, 395, 396, 397, 404, 406, 407, XVI, 22, 457, 458, 459, 460, XVIII, 217, 218, XIX, 314, XX, 306, 307, 308, 309, 310, XXVI, 85, LI, 259, LXVI, 68, 160, LXXII, 300, LXXXIV, 63, LXXXVI, 218, 457, CV, 448, 462, CXII, 287, CXIII, 69.

leştirilen yüz altmış mal sayımında elli beş ayna çıkmıştır: üç eve bir ayna. Aynaların etkisi bundan böyle tüm sosyal sınıflar üstünde görülmeye başlamıştır: Günü gününe kazanıp yaşayanlar, zeytinyağı tüccarları, terzilerin çevresindeki arabacılar, kral danışmanları ve şeritçiler. Yirmi iki özel durumda aileler 600 liranın üstünde bir mirasa sahip olmuşlardır ve yirmi durumda da 1.000 liranın üstünde bir miras söz konusudur. Ama on kadar durumda 500 liranın altında bir mal sayımı gerçekleşmiştir. Bu mal sayımlarına göre duvarlara asılan aynaların yanında küçük tuvalet aynaları ve "kırık aynalar" da vardır.

1650'den itibaren ayna daha bir yaygınlık kazanır, Paris'teki her üç mal sayımından ikisinde ayna vardır.[43] Çoğu zaman tek bir ailede birçok ayna bulunur: Sıradan bir saray oyuncusunda altı ayna vardır ama belki de bu aynayı mimiklerini irdelediği bir çalışma aleti olarak kullanır. Bu durumda ayna bulunmaması anlam kazanır. İlginç bir biçimde, Paris burjuva çevresinden ileri gelen ailelerin, savcı, genel denetçi, binicilik öğretmeninin, kraliyet terzisinin yüksek bir gelire sahip olmalarına rağmen, evlerinde duvar süslemeleri ve gümüş takımlar bulunmasına rağmen aynaları yoktur. Bu bağlamda birçok parametre devreye girer; çoğu zaman ayna tablonun yerini tutar; elli santimetredir ve çerçevesi de armut ağacındandır; "bu değerli mucize bugün hem büyüklerin hem küçüklerin ellerindedir"[44] demiştir XVII. yüzyıl sonunda Parisli bir gözlemci.

Bir Fransız Üretimine Doğru

İhtiyaçların artması ve yaşam düzeylerinin yükselmesiyle rezervler hızla azalır. Zengin bir gümüş çerçevesi olan bir Venedik aynası Raffaello'nun bir tablosundan daha pahalıdır: 8.000 liralık Venedik aynasına karşılık 3000 liralık Raffaello tablosu.[45] Üstelik, Venedik yabancı pazarlara egemen olabilmek için girişimlerini artırır, çünkü İtalya'yı etkileyen sarsıntı Venedik'i çok sayıda pazardan yoksun bırakmıştır ve kent en iyi müşterilerinden biri olan Fransa'ya dönmüştür yüzünü. Dolayısıyla, krallık için kendi üretimini yaratarak ithalatı sınırlamak öncelikli bir gereksinim olmuştur.

43) Haudicquer de Blancourt, *De l'Art de la verrerie* (1691), Paris, 1718, L. 12, s. 233.

44) *Lo Specchio e il Doppio*, Milano, Fabbri, 1987, s. 95.

45) C. Pris, *La Manufacture royale de Saint-Gobain, 1665-1830, Une grande entreprise sous l'Ancien Régime*, Lille, Service des reproduction des thèses, 1975, s. 75.

1530'larda, I. François, o dönemde krallık içinde –sözgelimi Normandiya'da– sayıları çok fazla olan ve çukur ve düz cam üreten camcı ustalarını korumaya yönelik kararnameler çıkarmıştır. Bu imalathanelerden bazıları büyük ölçüde yabancı işçi istihdam etmektedir çünkü o dönemde yüklü bir bahşiş vaadiyle sınırlar kolayca aşılıyordu. Sözgelimi, Gonzague de Mantoue ailesinin bir kolundan olan Nevers dükü cam atölyeleri kurmaları ve "Venedik usulü aynalar" üretmeleri için deneyimli İtalyan ekiplerini çekmeyi başarmıştır. Fransa'ya yerleşen bu İtalyan ailelerin en tanınmışı Sarrode ailesi olmuştur ama en azından başlangıç döneminde ayna üretmiyorlardı bunlar. Bu göçlerin tarihini J. Barrelet *La Verrerie en France* adlı yapıtında irdelemiştir.

1551'de, Kral II. Henri babasının yolundan giderek "camlar, aynalar, fildişi tüpler ve Venedik usulü çeşitli cam eşyalar" ısmarladığı Theseo Mutio adlı bir İtalyan'a on yıllık bir imtiyaz tanımıştır. Theseo, bu işleri, sanatının, "eserlerinin sahtesini yapacak ve bu yolla kendisini maddi zarara uğratacak olan" tüm taklitçilere karşı kral tarafından korunması şartıyla kabul eder. Ve yedi yıl sonra da kardeşi Ludovico, yerleşmiş olduğu Saint-Germain-en-Laye'de bulur onu –dolayısıyla başarılı olacaklarına inanıyordu– ama o da kardeşi gibi yanına "aletleri ve öteki gerekli gereçleri alamadı" çünkü Venedik bütün gücüyle karşı koymuştu. Aralık 1561'de Mutio kardeşler Fransız camcılar gibi soyluluk unvanları alırlar ve o dönemde Jean Nicon'un mülkü olan Saint-Germain Manastırı için yeni bir kira sözleşmesi imzalarlar ve bu onların yerleşmelerinin sürekli olduğunun ve dolayısıyla başarılı olacaklarına inandıklarının işareti gibidir. Bütün umutların gerçekleşmesi mümkün gibiydi, imalathanelerinin ilk ürünleri Murano'da satın alınan ürünler kadar "güzel ve mükemmel" bulunmuştu. Burada izleri kaybolur: Catherine de Médicis'nin kendileriyle ilgilenmesine ve onları korumasına rağmen niçin başarılı olamamışlardır? Hiç kuşkusuz, Fransa'yı kasıp kavuran iç savaşlar lüks sanayilerinin işlerini zorlaştırıyordu. İmalathane zar zor ayakta kaldı; yüzyılın son çeyreğinde Mutio'nun adını kimse anmaz ve bunların çalışmalarının ne kadar sürdüğü de bilinmez.

IV. Henri de camcıları yüreklendirmiş ve Fransız camcılara da yabancılara da soyluluk unvanları vermiştir. Altare'den gelen Sarrode kardeşlere (Jacques ve Vincent) ve yeğenleri Horace Ponte'ye imtiyaz belgeleri tevdi etti ve onlara Melun'de Venedik usulü bir kristal cam imalathanesi kurma görevi verdi. Mantova düklüğü kökenli olan Sarrode'lar işe önce Nevers yakınlarında fırınlar kurmakla başladılar ama geniş bir su havzasında ve Paris yakınlarında bulunan Melun'ün coğrafi konumu çok daha

fazla avantaj sağlıyordu. IV. Henri onlara yardımcı olabilmek amacıyla o civarın kırk fersah yakınında başka cam atölyeleri kurulmasını yasakladı. Bu imtiyazlar şiddetli çatışmalara ve kıskançlıklara yol açtı ama bir kez daha somut sonuçlar düş kırıcı oldu. Sarrode'lar üstelik de Fransız işçilere kristal üretimini öğretmeyi kabul etmiyorlardı ve ellerinde böyle bir izin olmadığını iddia ediyorlardı, ayrıca bu kuralları çiğnedikleri takdirde "bütün işçilerinin kendilerini bırakacaklarını" söylüyorlardı. Sarrode'lar fırınlarını bir yeğenlerine, ünlü bir camcı olan Castellano'ya bıraktılar; adını Fransızcalaştıran bu yeğen Loire kıyılarında otuz yıllık bir tekel elde etti. Ve Castellano ailesinden birini, Bernard Perrot'yu işe aldı ve ikisi birlikte bir süre sonra yeni uygulamalarından, dolayısıyla kendilerinden söz ettirdiler: Belki de akıtılmış cam tekniğinin mucitleri oldular. Ama ödüllendirilmelerine rağmen hakları teslim edilmedi.[46]

Fransa'da başka İtalyan deneyimleri de görüldü: Ferro'lar Dauphiné'de çalışıyorlardı, Salviati'ler Charente'ta, Borniole'ler Provence'ta... Ancak arzuladıkları sonucu alamıyorlardı kesinlikle. Her halükârda, tümü tekniklerini büyük bir kıskançlıkla saklıyorlardı, ondan söz etmeyi kabul etmiyorlardı ve Fransız zanaatkârlar "basit cam"dan, yani düzgün olmayan ve renkli camdan ayna üretmeye devam ediyorlardı. Udineli bir cam işçisi olan Bastian de Nadal 1632'de Paris'e gidip açıkça Venedik usulü ayna üretme önerisini getirince amaca ulaşıldığı sanıldı. Kendisi bir kavgaya karışınca, polisle başının belaya girmemesi için alelacele doğduğu kenti terk etmek zorunda kaldı. Fransa'da çok uzun süre kalmadı: Kendisine haber verilen Venedik konsolusu elinden gelen bütün çabayı harcadı, onu yabancı bir ülkeye yerleşmekten caydırmak için vaatlerde bulundu ve hatta tehditler savurdu ve Nadal elinde bir izin belgesiyle birkaç hafta sonra ülkesine döndü. XIII. Louis döneminde bir ayna sanayisi kurulması amacıyla başka birtakım girişimler de oldu ama destek görmediklerinden ve yeteneksizlik yüzünden başarılı olamadı bu girişimler.

Venedik, konsolosu Sagredo aracılığıyla Alpler'in öte yakasındaki çabalardan ve gelişmelerden düzenli bir biçimde haberdar oluyordu: Sözgelimi, Sagredo, Bon ya da Dabon adında birinin cam eşya ve küçük aynalar üretme olanağı sağlayan iki fırın kurduğunu söylüyor. Saint-Michel'e yerleşen Lorrainli beyzade Mösyö d'Hennezel büyük ün yapmış gözüküyordu ve Colbert ona elli bin ekülük bir yardım yapacaktı az daha.[47]

46) *A.g.y.*, s. 18.

47) E. Frémy, *Histoire de la Manufacture royale des glaces de France*, Paris 1909, ek bölümler.

Ama bu yardımı alamayan Hennezel bırakır çalışmalarını. Normandiya, Lorraine, Picardie, Lyon ve ormanların bol olduğu Limousin'de birçok kurum cam üretir ama ayna üretemezler. Bununla birlikte, Cherbourg tarafında, Tourlaville ayna imalathanesi, Lucas de Nehou'nun yönetiminde Val de Grâce pencereleri için şahane beyaz camlar, ayrıca bazı ayna camları üretmiştir. Ama bu dağınık çabalardan hiçbiri, krallık arzusuna rağmen sonuca uluşamadı ve insanların ihtiyaçlarını karşıladıkları camcı-çerçiler istedikleri malzemeleri Venedik'ten ithal etmeyi sürdürdüler ve yıllar geçtikçe daha da arttı ithal edilen bu malzemeler.

İşte, bu dönemde Colbert çabalarını artırma yoluna gitti: Rekabetçi olmayan, istikrarsız küçük camcıları belirsiz bir biçimde desteklemek yerine, o zamana kadar bir devlet girişimi olması amacıyla verilen tüm imtiyazları kaldırdı. 1662'de Kraliyet Mobilya ve Süs Atölyesi kurulmuştu ve bu modele göre Fransız işçilerle birlikte İtalyan işçilerin de çalışacağı bir Kraliyet Ayna Camları Atölyesi kurulması kararı verildi. Venedik'teki Fransa konsolosu, büyük bir gizlilik içinde, Venedik Cumhuriyeti gizli görevlileri aracılığıyla İtalyan camcı işçilerini ve ustalarını topladı. Colbert de dostları arasından, Orléans'ta tahsildar, yetenekli bir iktisatçı (kralın sofracıbaşılarından birinin oğlu Nicolas Dunoyer) seçti ve kendisinden yeni kurumdaki düzenlemeleri yapmasını istedi. Ekim 1665'te, bakanı tarafından ikna edilen XIV. Louis, Dunoyer'ye bir imtiyaz belgesi verdi. Şöyle başlıyordu bu belge: "Krallığımızda barışın doğurduğu büyük sukûnet sadece bolluk üretmekle kalmayan, aynı zamanda süs ve güzellik unsuru olan her şeyi dikkatle araştırmaya sevk ediyor bizi kaçınılmaz olarak; dolayısıyla, biz hayırlarımızla yabancıların dikkatini çektik..."[48]

Dunoyer, Reuilly Sokağı'nda, Saint-Antoine Manastırı yakınlarında bir yere yerleşti ve birçok çalışma arkadaşı, yetenekli iktisatçılar, kralın danışmanları, tahsilatçılar Colbert'e yakın olduğundan, karmaşık bir mali kurgu doğrultusunda kendisine katıldılar. Dunoyer'nin kendisi kısa süre sonra unutuldu ve yerini kardeşi Claude Dunoyer'ye bıraktı. Büroların kapılarına bir kraliyet armaları tablosu konmuştur ve kapıcılar kralın üniformasını giymişlerdir. Bütün umutların gerçekleşmesi mümkündü. Gerçekten de, temel sonuçların alınabilmesi için çeyrek yüzyıl beklemek gerekmiştir.

48) Bkz. J. P. Daviet, *Une multinationale à la française, Saint-Gobain, 1665-1989*, Fayard, 1989.

2
Kraliyet Cam ve Ayna Atölyesi

1. Bir Sanayi Casusluğu

Colbert'in Bir Projesi

Üç haftada iki ölü: Reuilly Sokağı atölyelerinde tuhaf şeyler oldu. Birincisi, Ocak 1667'de gerçekleşti bu olayların: Venedikli bir cilacı birkaç gün şiddetli ateşle kıvrandıktan sonra öldü. Gene Venedikli olan ve özellikle cam hamuru hazırlama işinde ustalaşmış bir cam üfleme işçisi de şiddetli karın ağrılarına yenik düştü. Colbert'in yeni kurduğu Kraliyet Cam ve Ayna Atölyesi böylece en yetenekli iki zanaatkârını yitirir ve onların ölümü üretime darbe vurur. Otopsi istenir ve atölye sorumlusu Dunoyer kısa süre sonra bu ani ölümlerin arkasında Venedik Cumhuriyeti'nin olmasından kuşkulanır. Venedik diplomatik belgelerini, altmış kadar telgraf ve mektubu ("Archivo di Stato-Inquisitori in Francia", "Dispacci degli ambasciatori in Francia" ve "Lettore agli ambasciatori in Francia") inceleyen arşivci Elphège Frémy önceki yüzyılın sonunda doğmakta olan atölyeyi ve Murano cam ustalarını karşı karşıya getiren bu

sanayi casusluğu romanının evrelerini anlatır. Olağanüstü serüvenlerle dolu bu olayın aktarılmasına dirinmek mümkün değildir.[1]

Kesin olan şudur ki, Fransa, konsolosu aracılığıyla Muranolulara destek aramaktadır ve Venedik Fransız rekabetinin gelişmesini engellemek için elinden gelen her şeyi yapmaktadır. Yirmi aylık genç atölye kayda değer hiçbir sonuç alamamamıştır henüz. Grevler patlak verir; işçiler ölür, sağ kalanlar da memleketlerine dönerler. Hiç kuşkusuz, Frémy, Dunoyer'nin Fransa'daki karanlık girişimlere karşı çabalarını fazla önemsemiştir ve Saint-Gobain tarihinin bu pitoresk evresi de ikincil özellikler taşır. Ama Venedik yardımının yararsızlığını belirtir ve Kraliyet atölyesinin başlangıç dönemindeki zorlukların altını çizer.

1665-1670 arasında Fransa'da ayna ithalatı yoğun biçimde artar, çünkü ihtiyaçlar da artmıştır bu alanda. 1665'te "Cinq Grosses Fermes" bürosu aracılığıyla dokuz tüccar adına iki yüz on altı Venedik aynası sandığı gelmiştir; 1666 yılının ilk altı ayında ise bu rakam altmış ikidir. Bu ayna çılgınlığı para sıkıntısı döneminde gerçek anlamda çok tehlikeli bir mali kan kaybı doğurur: Krallık yılda en az 100.000 ekü öder bu aynalara (satın alınan dantele ödenen paranın üç katıdır bu). Bir türlü doymak bilmeyen müşterilerin başında da kral vardır tabii ki: 1665'te Venediklilere binlerce lira ödemiştir ayna için.

Venedik zenginliğini oluşturan bu tekelden nasıl vazgeçecekti? Uzun süredir işçilerinin çevresinde bir koruma kuşağı oluşturmuş ve önemli imtiyazlar –vatandaşlık hakkı, vergi muafiyeti, soylu kızlarla evlenme izni– tanımış, bir yandan da bazı önleyici tehditler dayatmıştır onlara. Murano bakışlara karşı korur kendini ve işçilere dışarı göç etmek ya da dışarısıyla ilişki kurmak yasaklanmıştır. Kaçarkan yakalanırlarsa ya da birileri onların kaçmak istediği yolunda ihbarda bulunursa "korkunç mahkeme" onları devletin güvenliğine karşı suç işlemekle itham eder ve

1) Saint-Gobain atölyesinin kuruluş ve başlangıç dönemini yansıtan dört temel yapıt vardır. Birincisi 1864'te atölyenin yöneticiliğini yapan Augustin Cochin'in yapıtıdır: *La Manufacture des Glaces de Saint-Gobain*, 1865. Daha sonra, ekleriyle birlikte Elphège Frémy'nin yapıtı gelir: *Histoire de la Manufacture royale des Glaces de France*, Paris, 1909. Daha yakın dönemlerde iki tez çalışması yapılmıştır bu konuda: C. Pris'nin önemli tezi *La Manufacture royale de Saint-Gobain, 1665-1839, Une grande Entreprise sous l'Ancien Régime*, Lille, service de Reproduction des thèses, 1975 ve J.-P. Daviet'nin, Saint-Gobain'in finansal özelliklerine odaklanmış tezi *Une Multinationale à la française, Saint-Gobain, 1665-1989*, Fayard, 1989. Aynı zamanda bkz. L. Zecchin, *Colbert e gli Specchi*, Venedik, 1950. Saint-Gobain'in, üçyüzüncü yılı vesilesiyle çıkardığı albüm *Compagnie de Saint-Gobain, 1665-1965* ve H. Hamon, *Du soleil à la terre, une histoire de Saint-Gobain*, Lattès, 1988.

bu insanlar "vatan hainleri" gibi muamale görürler; mallarına el konur ve misillemelerden rehin tutulan bütün aileleri etkilenir. Mevzuatlar zaten yüzyıllar öncesinden düzenlenmiştir: "Eğer bir işçi ya da sanatçı sanatını yabancı bir ülkeye aktarırsa ve geri dönme emrine itaat etmezse yakın çevresindeki insanlar hapsedilir ve eğer yakınlarının hapsedilmesine rağmen bu kişi o yabancı ülkede kalmakta ısrar ederse kendisi hakkında ölüm hükmü verilecektir ve yakınları ancak ölümünden sonra serbest kalacaklardır."[2]

İşte, ayrılıkçılık özlemine karşı uyarılar. Hiç kuşkusuz, kararlar her zaman uygulanmamıştır, hatta tam tersi bir durum söz konusudur, çünkü XVI. yüzyılda Anvers, Hainaut ya da Liège'e doğru büyük bir göç dalgası olmuştur. Ama görülmemiş olaylara da tanık olunmuştur: I. Leopold tarafından Almanya'ya davet edilen iki Venedikli işçi 1547'de ölü bulunmuştur. 1589'da Antonio Obizzo adında biri Anvers'te bir cam ustasının yanına gittiği için gıyabında dört yıl kürek cezasına mahkûm edilmiş ve kendisini yakalayana, suçlunun malları karşılığı ödenmek üzere 100 lira ödül verileceği ilan edilmiştir. Colbert bu olaylardan habersiz değildir, öte yandan Fransız yaklaşımları da temkinli ve gizlidir. Çok paraya mal olan bu girişimler iki yıl sürmüştür ve Colbert'le elçilerinin ve elçilerin de göz kamaştırıcı vaatlerle İtalyan işçileri istihdam etme hakkı olan aracılarla gizli haberleşmeleri yoluyla haberdar olunmuştur bunlardan.[3]

İlk girişimler 1664 tarihine kadar gider. Fransa'nın Venedik konsolosu, eski bir Floransalı aileye mensup Béziers Piskoposu Pierre de Bonzi Murano'da, Fransa'da manüfaktürün gelişmesine yardımcı olmak için bu ülkeye yerleşmeye razı olan ayna işçilerini bulma görevini alır. Konsolosun 8 Kasım tarihli cevabı pek cesaret verici değildir: Söz konusu mektupta Venedik işçisini koruyan katı mevzuat yüzünden ("bu işçilere Fransa'ya gitme önerisi getiren kimse denize atılma tehlikesiyle karşı karşıyadır") operasyonun güçlüklerinden söz edilir. Bununla birlikte, Bonzi, krallığın çıkarları için risk almayı kabul eder. Operasyon iki aşa-

2) Venedik'te camcı atölyeleri mevzuatıyla ilgili olarak bkz. D. Bussolin, *Les Célèbres Verreries de Venise*, Venedik, 1847; V. Lazari'den esinlenen E. Garnier, *Notizia delle opere d'arte e d'antiquita della raccolta correr*, Venedik, 1859; P. D'Hondt, *Venise, l'Art de la Verrerie, histoire et fabrication*, Paris, 1893; A. Gasparetto, *Il Vetro di Murano dalle origini ad oggi*, a.g.y.; J. Georgelin, *La République de Venise au Siècle des Lumières*, Mouton, 1978.

3) A. Baschet, *Les Archives de Venise*, Paris, 1870, 650-654; G. B. Depping, *Correspondance administrative sous le règne de Louis XIV*, Paris, 1852, c. 3, s. 693; P.Clément, *Lettres, Instructions et Mémoires de Colbert*, Paris, 1863, c. 2, s. 499.

mada gerçekleşecektir: Önce yetenekli ve Fransa'nın maddi teklifleriyle ilgilenen işçiler bulunacaktır ve sonra da bunlar güvenlik önlemleri altında, Onlar Konseyi'nin haberi olmadan Paris'e götürülecektir. Frémy'nin anlattığı, olaylarla dolu operasyon aylarca sürer.[4]

Bonzi önce Murona'ya sızmak için kurnaz ve ağzı sıkı bir eskiciye başvurur. Bu aracı üç ay sonra söz konusu teklifle ilgilenen ustalar bulduğunu bildirir. Söz konusu olan kötü yurttaşlardır ve Cumhuriyet hem bunlardan kurtulacak hem de gözü üstlerinde olacaktır. Colbert Nisan 1665'te uyarılır ve operasyon başlar: Mayıs'ta kendisinin ve İtalyanların harcamalarına mahsuben 2.000 lira alan Juan adında biri kafilenin güvenliğini sağlamakla görevlendirilmiştir. Yaz başında Muranolu üç işçi, kristal işçileri La Motta, Pietro Rigo ve Zuane Dandolo kazasız belasız Paris'e ulaşırlar. Kontratları doğrultusunda, geçici bir mekânda fırınlarını kurmaya başlarlar.

Bununla birlikte, kaçışları Venedik'te fark edilir. Haber verilen aynacılar korporasyonu ustaları da resmi makamları uyarırlar anında; aracı kişinin konutunda arama yapılır ve para bulunur ama kaçakları tutuklamak için geç kalınmıştır. Paris'teki Venedik konsolosuna bilgi verilir hemen ve kendisinden, gelen işçileri tespit etmesi ve verilecek cezaların tecil edileceği, izin belgesi verileceği vaadiyle ülkelerine dönmeleri için ikna etmesi istenir. Konsolos Sagredo'nun yürüttüğü soruşturma beklenen sonuçları vermez: Kaçakların izi kaybedilmiştir.

Bu ilk başarılardan cesaret bulan Colbert, Nevers'e yerleşen İtalyan camcı ustası Castellano'yla ilişki kurar ve ondan başka işçiler bulmasını ister; ve yolculuk masrafları için 4.600 lira verir kendisine. Castellano kendisi gitmez, yerine damadı Marc de Borniole'ü gönderir; damat 1665 yılı Haziran ayında Venedik'e varır. Büyük bir gizlilik içinde gerçekleşmelerine rağmen Fransızların bu gidiş gelişleri Venedik polisini kuşkulandırır. Bir gün, Borniole'ün bir adamı, gondolla bir kanaldan geçerken iki Venedikli arasında geçen bir konuşmaya tanık olur: "Falan eşkalde ve filan kıyafette bir şahıs cam işçisi bulmak amacıyla Venedik'e gelmiştir" ve yöneticilere haber vermek gerekir durumu. Bu konuyla ilgili olarak bilgilendirilen Borniole dönüş tarihini öne alır ve küçük göçmen grubunun lideri Antonio della Rivetta'yı hazırlıkları hızlandırması konusunda uyarır. Şans eseri, Murano'da bir kahvede bir kavga çıkar, birçok kişi yaralanır ve polis grupları kontrol altına alamaz. Ama parasızlık yüzünden girişim başarılı olamayacaktır az daha, çünkü Borniole'ün cebinde

4) E. Frémy, *Histoire de la Manufacture*... a.g.y., s. 27-51.

sadece iki yüz lira kalmıştır. Nihayet sorun halledilir ve gece, sabahın dördünde, adamlar aileleriyle vedalaşarak gemiye binerler. Güneş doğarken Ferrara'dadırlar; oradan arabalara binerek Torino'ya kadar giderler. Torino'dan Lyon'a geçerler ama yeni bir olay patlak verir: Birçok işçiyi engellemek isterler ve kentte kalmaları için 40.000 lira teklif edilir onlara. Kimilerinin aklı çelinir; kafileyi Nevers'e doğru götüren atların çektiği ırmak kayığında büyük bir kavganın eşiğine gelinir. Sonunda dört işçi Lyon'a dönmeye karar verirler ve orada piskopos-valinin adamları tarafından alıkonurlar ve Pierre-Suze Hapishanesi'nde birkaç saat tutulurlar. Serbest kaldıktan sonra Venedik'e dönerler.

Kafilenin geri kalan kısmı Paris'e gider ve hemen çalışmaya başlar. Bunlar kısa bir süre içinde altı-yedi ayak büyüklüğünde aynalar yapacakları vaadinde bulunurlar! Birkaç hafta sonra yeni bir aracının, 400 lira komisyon alan Pierre Flament'ın girişimiyle yeni işçiler gider Venedik'ten. Böylelikle, 1665 sonbaharında, Colbert, üretimi başlatma konusunda kendisini yeterince güçlü hisseder ve Fransız işçilerini yönlendiren yaklaşık yirmi kişiden oluşmuş küçük bir ekip sayesinde, oldukça kısa sürelerde cam ve aynalar üretilebileceğini umut eder. Gerçekten de, ilk hatasız ayna 22 Şubat 1666'da çıkar atölyeden ve Dunoyer büyük bir gururla Colbert'e gönderir bu aynayı.

Kraliyet Atölyesinin Zorlukları

Aslında, gerçek anlamda ilerleyen hiçbir şey yoktur. Venedik göçmenlere gizlice baskı yapmaktan vazgeçmemektedir: vaatler, tehditler, ajanlar, sahte mektuplar, her şey vardır. Bir yıl boyunca Colbert ve Venedik konsolosu arasında çok sert bir mektup alışverişi olur. Colbert İtalyanları ancak yüksek ücretlerle tutabilmektedir. 21 Ekim 1665'te ustabaşı Antonio della Rivetta yılda 1.200 lira almaktadır ve yanındaki ünlü üç kalfa, Morasse, Barbini, Crivano da 800 lira almaktadır. Ayrıca, atölye 3.000 lira gıda ve destek yardımı alır. Her şeyin yeteneğine bağlı olduğu La Rivetta Fransa kralına dört yıllık hizmet sözleşmesi karşılığı ayda 800 lira kazanır. Ama Fransa'ya gelen hemşehrileri kendisiyle tanıştırılan Sagredo tehditleri yönlendirir. Kaçışları yüzünden mülklerini ve ailelerini ne gibi tehlikelerin beklediğini anlatır. Muranolular bu tehditlere pek fazla aldırış etmiyorlardı ve onlar uzaktaki tehditlerden çok kendilerine sunulan avantajlı durumla ilgileniyorlardı. Tam bu sırada, Sagredo Venedik'e geri çağrılır ve yerini konsolos Giustiniani doldurur.

Giustiniani de selefine verilen talimatların aynısını alır: Atölye çalışmalarını olabildiğince engellemek. Ve ajanlar aracılığıyla durumu sürekli rapor eder. Öte yandan, Colbert de geri dönülmez bir yola sokmak ister olayları. Ve girişimi daha bir görkemli göstermek amacıyla saray için muhteşem bir Saint-Faubourg ziyareti örgütler: 29 Nisan 1666'da, kral, yanında söz konusu kişi ve çok sayıda dalkavukla birlikte Reuilly Sokağı'na gider ve cam atölyesini denetler. Salonları dolaşır, aletleri inceler, sorular sorar. Yanlarında cam üflenir, parlatılır ve sırlanır. Ziyaretinden memnun kalan XIV. Louis ayrılırken işçilere bahşiş olarak 3.000 lira bırakır.

Öte yandan, Giustiniani'nin baskıları ya da sürekli tehditleri de etkili olur. Sıkılan birçok işçi "dirençlerini yitirir" ve konsoloslarından Venedik'e dönme izni isterler. Bereket versin bunlar atölyenin ikinci sınıf işçileridir sadece ama kaçış göstermiştir ki grup kırılgan bir yapıya sahiptir. Colbert bunların Fransa'da kalmalarını sağlayabilmek amacıyla Murano'da kalan eşlerini getirtmeyi düşünür; bunlar Paris'te kendilerine bir aile yaşamı kuracaklardır; bu bağlamda aracılığı da Antonio della Rivetta'nın bir yeğeni üstlenmiştir: Antonio'nun mektuplarını alır ve karısına iletir. Ama bu trafik Venedik polisi tarafından engellenir ve Venedik polisi mektup alışverişini daha da hızlandırarak sahta cevaplar uydurur: Hayır, eşler kocalarının açık emirleri olmadan yola çıkmayacaklardır ve doğru olan da izlenecek yol konusunda birlikte karar verebilmek amacıyla kocalarının yanlarına gelmesidir! Giustiniani sahte mektubu uşağı aracılığıyla Reuilly Sokağı'na ulaştırır ve mektup onun önünde okunur; uşak hemen gözlemlediği tepkileri efendisine ulaştırır. Kuşkucu tepkilerdir bunlar: Muranolular bu stratejiye kanmamışlardır çünkü mektubun "çok bilgili ve çok zeki biri" tarafından kaleme alındığını ve "inandırıcı olmadığını" fark etmişlerdir. Ne yazık ki, Venedik arşivlerinde Colbert'in Muranolu işçilere ve ailelerine gönderdiği mektuplar bulunamamıştır; Colbert'in bölük pörçük yazıları kısmen doldurur bunların yerini belki.

Bu sahte mektup hikâyesi burada bitmez. Ailesiz de olsa başkent yaşamı büyülüdür Venediklilerin gözünde, çünkü Saint-Antoine semtinin merakını çeken Paris güzelleri tam bir *attrativa molto gagliarda* sunmaktadır onlara. Barındırılan, beslenen, çok iyi ücretler alan işçiler fazla azgın olmayan kadınları almaktadır evlerine ve Fransa'nın da onların varlıklarına önem vermesi gözlerinden kaçmamaktadır. Gitgide daha fazla ihtiyaç ve çok fazla ısraf... İşte, krallığın sağladığı yararlar. Yani bunlar zor, azgın, çok hareketli ama hemen de vazgeçilmesi mümkün olmayan –en azından böyle olduğu sanılmaktadır– insanlardır. Colbert onları teskin

edebilmek için 1666 yazında eşler meselesini yeniden gündeme getirmeye karar verir ve onları ne pahasına olursa olsun Paris'e getirtmek ister. Yeni gizli aracılar Murano'ya giderler ama Giustiniani öğrenir durumu. Venedik polisi onların eşkallerini alır ve gözetimi sıkılaştırır; hatta evlerini terk edip etmediklerinden emin olabilmek için eşlerin konutunda araştırma yaptırır. Bütün kadınlar evlerindedir, boyun eğmişlerdir, sabırla kocalarının dönmelerini beklemektedirler! Bu kadınlardan biri büyük acılar içindedir, yatak istirahati verilmiştir kendisine. Bir başkası ise arama ve soruşturma yapanlardan birine eşinin bir an önce "yuva"ya dönmesini sağlaması için dilekçe verir. Her şey yolunda gibidir. Ama birkaç gün sonra müfettişler yeni bir araştırma yaptıkları sırada şaşkınlık içinde yuvanın boş olduğunu fark ederler. Ansızın sağlıklarına kavuşan kadınlar aracıyla birlikte gitmişlerdir ve artık yakalanmaları mümkün değildir!

Venedik polisi oyuna getirilmiştir ve, hiç kuşkusuz, bu sırada daha radikal önlemler düşünülmektedir bu bağlamda. Venedik daha uygun bir fırsat beklerken Reuilly Sokağı'nda baş gösteren bütün olayları gizlice değerlendirir ve yararlanır bunlardan. Atölyeden çıkan aynaların soğuğa da sıcağa da dayanamadığı söylentilerini yayar ortalığa; Venediklilerin ölçüsüz, abartılı iddialarını destekler.

Öte yandan, Colbert de tam anlamıyla hoşnut değildir. Kasım 1666'da, Dunoyer, atölyeyle ilgili olarak pek iç açıcı olmayan bir rapor sunar ona: Bu atölye para yutan bir uçurumdur. Hiç kuşkusuz, "Fransa'da Venedik'teki gibi güzel aynalar üretme olanağı, Venedikli işçiler çalışmaya razı oldukları sürece yadsınamaz", ama pratik açıdan bakıldığında ilimleriyle her zaman meydan okuyan ve bu konuda çok kıskanç olan bu işçilerin de fırınların önünde bir Fransız işçi görmeye tahammülleri yoktur, öyle ki, "bu kurumun 180.000 lirayı aşan ve iflas durumunda bu paranın üçte biri bile geri dönmeyecek olan harcamaları bu beylerin kaprislerine bağlıdır"![5]

Kapris ya da başka bir şey. Böylece, ilk gelenlerden biri olan La Motta özellikle "cam sertleştirme"de usta olan Rivetta'nın başarılarını kıskanır ve fıkır fıkır kaynayan İtalyan cemaati iki klana ayrılır; doğal olarak, Venedik aracıları yangına körükle gitmişlerdir. Rekabet kısa sürede şiddetli bir kavgaya dönüşür çünkü iki çete arkebüzlerle donanmıştır. Bir silah patlar. La Motta omzundan, kalfalarından biri elinden yaralanır. Kraliyet muhafızları müdahale etmek zorunda kalırlar. Bilanço: İşçiler günlerce ara verirler çalışmaya ve atölyenin etkinliği tıkanır. Kavga çık-

5) A. Baschet, *Les Archives de Venise*, a.g.y., s. 653, no. 2.

madığı zamanlarda da bir iş kazası durdurur üretimi. Kasım'da "camları büyük küreklerle toplayan" işçi ayağından sakatlanır ve yerinin nasıl doldurulacağını kimse bilemez... Bir deneme için başka bir işçiye başvurulması hiçbir sonuç vermez; bu işçi reddeder öneriyi ve bu işin çok hassas olduğunu ve "on iki yaşında öğrenilmesi" gerektiğini söyler. Kaybedilen zaman pahalıya mal olur çünkü fırınlar yanmaya devam eder, aksi takdirde "bu fırınlar kaybedilecektir" ve içindekilerin değeri sıfıra inecektir, ki bu da "20.000 lirayı aşkın bir zarara yol açacaktır". Murano'dan başka bir uzman getirtme çabası sonuç vermez, Fransız aracı ancak iki cilacı getirmeyi başarır, durumu anlayan öteki işçiler son anda caymışlardır.

En iyi sonuçları elde edebilmek için belki de İtalyan işçilerin parasal açıdan daha fazla ilgilerini çekmek gerekmektedir! Dunoyer'nin Colbert'e vermiş olduğu fikirdir bu. Dunoyer özetle şunları söylüyor bu konuda: Kendilerini himaye edeceği konusunda söz veren kral eğer onlara tapularına sahip olacakları 20.000 ekü değerinde bir arazi armağan etseydi ve onlar öldükten sonra bu arazi vârislerine kalsaydı, mirasçılarına bir tür emekli maaşı bağlansaydı, nihayet, eğittikleri her Fransız çırak için 2.000 ekülük bir prim alsalardı, bu avantajlarla disiplinsizlikleri ve kötü niyetleri için bir neden kalmazdı.

Ve on sekiz aylık harcamalardan ve çalışmalardan sonra, 1666 Noeline gelinmiştir. Atölyenin soluğu kesilmektedir ama işçilerin zamanın lehlerine çalıştığından kuşkuları yoktur. Ve işte 1667 yılı Ocak ayı başında hamur hazırlama işinin vazgeçilmez emekçisi ilk Muranolu işçi ölür. 25 Ocak'ta da ikinci işçiye gelmiştir ölme sırası: Domenico Morasse. Murano'da soruşturmacılar gözetimlerini daha da sıkılaştırırlar: İltica edeceğinden kuşkulanılan dört camcı hapsedilir.

Paris'te de atölyede durum gergindir. Muranolular hayatlarından endişe etmektedirler ve bu kadar büyük tehlikelere rağmen sağlayacakları fazla bir yarar da yoktur: Aralarından birkaçı baskılara boyun eğse, bütün topluluk onları izleyecektir. Giustiniani daha ısrarcı gözükür: Tehditleri yönlendirirken bir yandan da ateşkes vaat eder. Birlikte çalışan La Rivetta, Barbini, Crivano çekilmeye karar verirler. 1667 yılı Nisan ayının ilk günlerinde Fransa'yı terk ederler ve Besançon'a giderler; orada konsolosları kendilerine bir izin belgesi ve biraz da para verir; eşleri daha sonra gidecektir yanlarına. Vaadine sadık olan Venedik, yeniden işe başladıklarında endişelendirmeyecektir onları ama Muranolu meslektaşları onlara o kadar acımasız bir yaşam sunacaklardır ki Onlar Konseyi'ne başvuracaklardır bu yüzden.

Kraliyet atölyesi başarısız mı olmuştur? Yarı yarıya sadece. İtaatsizlik, mali iddialar, İtalyanların işbirliğini reddetmeleri sonunda ortakları bıktırmıştı ve Dunoyer onların gidişine izin verirken çok da pişman olmadı. Ve atölye başka çözümleri irdeliyordu. 1670 ilkbaharında, hemşehrilerinin uygunsuz tavırları yüzünden üzülen aynı Muranolu camcılar memleketlerine döndükten tam üç yıl sonra Fransa konsolosu Saint-André aracılığıyla çalışmak üzere Paris'e dönme talebinde bulundular; Colbert soğuk karşıladı bu isteği: "Atölyede çalıştıkları sırada çok büyük zorluklar çıkardılar ve kötülükler düşündüler, dolayısıyla onları ikinci kez çağırmanın yararlı olduğunu düşünmedim."[6]

Fransa'da ayna üretiminde Venedikli işçilerin gerçek payının tam olarak ne olduğu nasıl bilinebilir? Atölye ilk başarılarını 1670 yılında gerçekleştirdi, çünkü deneme yanılma yoluyla birçok teknik zorluğu yenmişti sonunda: 1665'ler öncesinde bazı bireysel girişimler sonucu özellikle Normandiya'da, Lucas de Nénou Tourlaville ayna imalathanelerinin ön plana çıktığı Fransa'da üflenmiş ayna üretimi başarılı oldu. Fransız araştırmalarına İtalyan katkısı tartışmalıydı ama 1680 yılında İtalyan konsolosu Fransız sanayisindeki gelişmeleri görüp hükümetine şikâyette bulundu: "Ekselanslarına şunu yineliyorum ki, bazı hemşehrilerimizin cezasız kalan kötülükleri desteğinde hayranlık uyandıran bir ayrıcalıkla Tanrı lütfunun, doğanın ve sanayinin bize çok özel olarak bahşettiği bu atölyelerin buraya nasıl getirildiklerini görünce gözlerim yaşlarla doluyor."[7]

Gerçekten de, üfleme dışındaki tüm yöntemler birkaç yılda Fransız aynacılığının onuru olacaktır. "1666'dan başlayarak, bütün Avrupa'ya bu ürünleri sağlayan Venedik'teki kadar güzel aynalar üretilmeye başladı ve kısa süre sonra bu alandaki ihtişam ve güzellik hiçbir biçimde, hiçbir yerde taklit edilemedi."[8]

2. *Saint-Gobain'e Doğru*

Aynalar Galerisi

Versailles Aynalar Galerisi 1682'de halka tanıtıldığında Le Brun ve Mansart'ın ortak eseri hayranlık belirtisi çığlıklarla selamlandı. "En güzel

6) P. Clément, *Lettres, Instructions... a.g.y.*, s. 529.
7) A. Baschet, *a.g.y.*, s. 652.
8) Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, böl. 29.

şeyler her zaman üretilmesi en kolay olan şeyler değildir, kimi zaman ihtişam ve zenginlik büyüler" ifadesini kullanmıştır *Mercure galant*, Aralık 1682'de. Görevli kronikçiler ve övgücüler "gözü, kulağı, damağı, hatta koku alma duyusunu büyüleyen mutluluk sarayı"nı yüceltecek sözcükleri bulmakta güçlük çektiler. "İhtişam, zenginlik ve ışık dolu bir büyü, bir yığın aynayla bin kez çoğalan ve ateşten daha parlak ufuklar yaratan bir büyü; içinde binlerce parlaklığın yer aldığı bir büyü. Bütün bunlara sarayın ihtişamını ve taşların parlaklığını ekleyin..."

Güneş-Kral'ın muhteşem saltanatını akıp giden mücevherlerin seyredildiği ve tüm ihtişamları içinde baştan ayağı hayranlık duyulduğu bu prestijli galeriden daha çarpıcı bir biçimde ifade edebilecek bir simge var mıdır? Aralık 1682'de galerinin içi henüz bitmemiştir ama 1678'de kraliyet şölenleri için ısmarlanan dekorlar tamanlanmıştır. Saraydaki bu parlak gösterilere davet edilme şansı bulamayan insanlar için *Mercure* ayna işlevi görür ve görmeyenlerin çok zor değerlendirebilecekleri süslemeleri, dekorları, galerinin güzelliğini ayrıntılı biçimde yansıtır: "Aynalar gerçek pencereler karşısında sahte pencereler oluştururlar ve bir ucu varmış gibi gözükse de sonsuzluk izlenimi uyandıran bu galeriyi bir milyon kez çoğaltırlar..." Gümüş portakal ağacı öbekleriyle almaşan çiçek demetlerinin altında gümüş destekler vardır; binlerce ateş fışkırtan ve yansımalarını gönderen aynaların önündeki sehpaların üzerinde meşale altlıkları, şamdanlar, avizeler, çiçek demetleri.[9] İnsanların sanat ve becerilerinin dekorasyon, resim, mermer, bronz, halı, perde ve ayna konusunda icat edebildiği her şey krallık ihtişamına hizmet amacıyla bir araya getirilmiştir.

Galeri Kasım 1684'te bitmiş, son aynaların yapay çerçevelere yerleştirilmesi açılış arefesinde gerçekleşmiştir. 1685 ilkbaharında dizileri, sıraları gören Markiz de Sévigné hayranlığını gizlemeye gerek duymaz: "Kraliyete yaraşır bu tür bir güzelliğin bir eşi yoktur dünyada."[10] Gerçekten de, ayna odaları henüz görülmüş olsa da galerinin tasarımı çok özgündür. On yedi pencerenin karşısındaki on yedi yapay pencereden her birinde yan yana duran, çerçevesiz, yaldızlı, ince ve işlemeli bakır kaplı on sekiz ayna –toplam üç yüz altı ayna– vardır ve bunlar tek cam izlenimi verirler. Harelenen bölmelerin ışıltıları ve ışık huzmelerinin gölgesinde kalan galerinin yapısı kaybolur ve bu durum çağdaş mimarlarda bir boşluk mimarisi izlenimi uyandırır. 1710'da Bastille'e hapsedilen J.-B. De Monicart,

9) *Le Mercure galant*, Aralık 1682.
10) Mme. de Sévigné, *Lettres*, 13 Haziran 1685.

yazdığı bir şiirde Versaille'ın güzelliklerini anlatmış, mobilyaları ve odaları konuşturarak eğlenmiş ve Galeriyi şöyle konuşturmuştur: "Tonozum çevre çizgileriyle pek düzgün değil/çünkü yüksek cam aynalar ve saydam lambriler/bu gelerinin genişliğinin tek destekleri gibi gözüküyor/ve nihayet sıra sıra daireler/görüşümün ufkunu çok iyi gösteriyor." Kronikçilerin çoğu gibi Monicart da objelerin çoğalmasının getirdiği şaşırtıcı etkileri betimliyor ve ziyaretçinin "kuşkulu şaşkınlığını" belirtiyor.[11]

Kraliyet ayna atölyesini anlatmak isteyen bir ustanın dehası! Büyük Versailles galerisi kamuoyunu kesinlikle etkileyecek ve genç sanayiye gerekli atılımı kazandıracaktı. Aynaların boyutları da, Venedik usulü cam üfleme tekniği de devrimci özellikler taşımıyordu ama yığışma etkileri şaşırtıyordu. 1682'de Kraliyet İnşaat Maliyesi'ne göre Versailles yaklaşık 38.000 liralık ayna yutmuştur ve 1684'te sadece galerinin 654.000 liraya mal olduğu bilinmektedir ve bu toplam içinde aynaların fiyatı belli değildir.[12] 1666'dan sonra ayna siparişleri yıl yıl kraliyet muhasebesinde yer almıştır ve bu bağlamda rakamlar gittikçe yükselmiştir: En önemli müşterisi kral olan Dunoyer şirketi için gerekli beslenme kaynağı sağlanmıştır.

Rekabet ve Kaçakçılık

Bu arada, 1685'te, kraliyet desteğine ve Colbert'in himayesine rağmen, atölyenin kaderi belirsizliğini korumaktadır. Tehlikelerle kuşatılmıştır atölye ve geleceği belirsizdir. Birçok güçlük söz konusudur bu bağlamda: Özellikle atölyeyi müşterilerine uzun vadeli krediler açmak zorunda bırakan sermaye eksikliği, ikinci olarak da çeşitli zevklere ve olanaklara göre farklı kalitelerde ve boyutlarda stok bulundurma gerekliliği (stoklar iki ya da üç yıllık satış anlamına gelir), nihayet, çok sayıda aynacıyı besleyen gizli rekabet.

Hiç kuşkusuz, 1665'te çok çok büyük avantajlar sağlanmıştı: Aynacılık bütün çabaların bu alanda toplanmasını sağlamaya yönelik yirmi yıllık tekel dışında bu sanayide kullanılacak gerekli hammaddeleri (sodyum, doğal sodyum karbonat) sağlama hakkına sahip olmuştu ve bu hammaddelerin nakliyesi gümrük mevzautından, vergiden muaftı. Ayrıca, kral, ortakları ve işçilerini de belirli yükümlülüklerden, hayvan sağmadan, çeşitli

11) J. B. de Monicart, *Versailles immortalisé par les merveilles parlantes des bâtiments, jardins, bosquets, parcs, statues*, Paris, 1720, c. 1, s. 293.

12) J. Guiffrey, *Comptes des bâtiments du roi*, Paris, 1901, 5 cilt.

angaryalardan, kentin korunmasıyla ilgili görevlerden muaf tutmuştu ve gerektiğinde bunların davaları normal mahkemelerde değil, kral konseylerinde görülüyordu.[13]

Ancak, Venedik olayı şirkete çok pahalıya mal olmuştu: Kasım 1666'da şirket 180.000 lira harcamış ama karşılığında sadece belirsiz birtakım sonuçlar elde etmişti. Dunoyer, Colbert'e gönderdiği bir mektupta servetinin bu iş için yeterli gelmeyeceğinden yakınmış, yeni sübvansiyonlar istemiştir. Ve sonunda sağlanır bu sübvansiyonlar. Ortaklar arasındaki tartışmalar kimi zaman şiddetlenir, öyle ki, yeni bir organizasyon gerekli olur ve çekirdek kadroya iki yeni isim daha katılır ve bunlar sermayenin yarısına denk düşen bir mali katılım sağlarlar. Bu iki yeni isim, her ikisi de Parisli burjuvalar olan P. Pocquelin ve P. Jousset krallığın en büyük ayna tüccarlarıdır ve Venedik'le bütün ticaret onlar aracılığıyla gerçekleşir. Bu iki isim temin ettikleri mali olanaklarla çok büyük yararlar sağlarlar ve gerektiğinde Paris aynacılarıyla görüşmelerde aracılık ederler. 1667'de, şirketin talebe cevap verebilmesi beklentisi sürerken, kral, Venedik'ten yılda yirmi sandık ayna ithaline izin vermiştir.

Yasal olmayan rekabete gelince, krallık kararnamesi aracılığıyla atölyeye ayrıcalık sağlanmış olmasına rağmen, çoğu zaman engel olunamaz bu rekabete. 1670'te gerçekleştirilen ilk birleştirme operasyonu, rakip Seignelay markisinin himayesinde ve çok yetenekli bir zanaatkârın, Lucas de Néhou adlı birinin 1667'den önce on iki parmak kalınlığındaki bir cama üfleme tekniği uygulayarak çok önemli sonuçlar aldığı Cherbourg yakınlarındaki Tourlaville aynacılığının getirdiği tehdidi otoriter bir biçimde düzenler. Denize yakın bir yerde, hammadde ve orman bakımından zengin olan Tourlaville elverişli konumundan yararlanır, çünkü ürünlerini deniz ve Seine Irmağı yoluyla ihraç edebilme olanağına sahiptir. Bununla birlikte, kraliyet kararnamesi önemli zararlar vermektedir. Dunoyer ve Nénou boşu boşuna kavga edeceklerine güçlerini birleştirmek için anlaşırlar aralarında ve Colbert'in baskısıyla olay çözümlenir. Aralık 1670'te XIV. Louis'nin kararnameleri Reuilly Sokağı şubesi olan Tourlaville ayna atölyesinin kuruluşunu onaylar; atölye on iki dönümlük bir arsa üzerinde kurulmuştur. Nénou şirkete Pocqueville ve Jousset'yle aynı koşullarla girer ve Colbert de Paris ve Normandiya'daki yeni düzenlemeler için hazineden 15.000 liralık bir sübvansiyon sağlar.[14]

13) E. Frémy (s. 55) ve C. Pris (s. 28).

14) A.Cochin, *La Manufacture des glaces... a.g.y.*, s. 138-139 ve E. Frémy, *Histoire de la Manufacture... a.g.y.*, s. 74.

Camlar Tourlaville'de üflenir, Reuilly Sokağı'nda abrazyona tabi tutulur ve cilalanır.

Öteki anlaşmazlıklar o kadar kolay çözümlenemez. Taşrada küçük camcılar, kendilerini iflastan koruyabilmek için el işçiliğiyle gözlük camı, pencere camı, küçük aynalar üretmeye devam ederler; sözgelimi batıda, Lyons ormanında olukça çok sayıda camcı vardır ve Rouen aynacılarını besler bunlar. Şirket, başlangıçta, en azından üretilen aynalar sekiz ayağı geçmedikçe bu tehlikesiz rekabeti hoş gördü. Ama kısa süre sonra kaçakçılık gelişmeye başladı ve adalete başvurma gerekliliği doğdu. Yasalara uymayanlar fırınlarını imha etme ve camlarını ve aletlerini yetkililere teslim etme cezasına çarptırıldı. Kimileri daha sonra yeniden ortaya çıktı: yüzyılın son yirmi yılının yıllıkları etkileri ve sonuçları değişen bu mahkûmiyet kararlarıyla doludur.

Bernard Perrot olayı ise farklıdır. Muranoluları seferber etmek için Colbert'e yardım eden camcı Castellano'nun yeğeni olan Perrot, 1661, 1668, 1671, 1672'de, kendisine atölyesini Orléans'ta çalıştırabilme izni veren birçok kararname almıştır yöneticilerden. Çok yetenekli bir zanaatkârdı ve her türlü araştırmayı sürdürüyordu ve 1680'e doğru camı, metal uygulamalarında olduğu gibi, düz bir yüzeyde "akıtma"yı düşündü; bu yöntem üfleme tekniğinden çok daha büyük hamleler yapma olanağı sağlayacaktı. Perrot 1687'de Bilimler Akademisi'ne bu konuyla ilgili çok parlak bir bildiri sundu. Hatta belki de olağanüstü bir bildiriydi bu, çünkü yaptığı bu keşfin mülkiyetinin kendisine bir kraliyet imtiyazı olarak verilmesini talep ederken başka bazı zanaatkârlar onun deneylerinden esinlendiler ve kendisini taklit etmeye kalkıştılar. Özellikle Louis Lucas de Nénou yeni tekniği uygulama safhasına geçirebildi. Hiç kuşkusuz, Perrot istediği imtiyazı aldı ama dört yıl sonra kraliyet atölyesinin karşılaştığı güçlükler yüzünden verilen sözler unutuldu: Cam atölyesinin faaliyetleri yasaklandı ve kendisi de tespit edilecek her yasadışı faaliyeti nedeniyle 3.000 liralık tazminata mahkûm edilme tehdidiyle karşı karşıya kaldı. Perrot'ya tazminat olarak yıllık 500 lira verildi ve böylece hakkı teslim edilmiş oldu – sadece moral bir tahmindi bu.

Colbert ve halefleri koruma önlemlerinin güçlendirilmesine ve cezaların artırılmasına rağmen isteklerini kabul ettirebilmek için çok zorluk çektiler. Kraliyet toprakları içinde cam atölyeleri kuruldu ve iş bırakanlara yeniden iş başı yaptırıldı, öyle ki, 1700'de çıkarılan bir kararnameyle üretim için gerekli hammaddelerin sınırdışına çıkarılması yasaklandı. Beauregard'da, Dombes prensliğinde, XIV. Louis'nin evlatlığı Maine dükü 1700'de bir cam atölyesi kurmuştu. Savoie'da Cenovalılar ve İtalyanlar

birleşerek bir ayna imalathanesi kurdular. Ve denetimlere rağmen –sözgelimi yollarda– ürünleri Fransa'yı istila etti.[15]

Bununla birlikte, en şiddetli rekabeti gene Venedik yaratıyordu. Kral 1672'den itibaren Venedik'ten her türlü ayna ithalatını yasaklamıştı, kraliyet atölyesi bu alandaki ihtiyaçlara cevap verebilecekti çünkü. Gerçekten de, Paris ve taşrada birçok tüccar mal bulma konusunda eski alışkanlıklarını sürdürüyorlardı ve özellikle de İspanya'ya gönderilen Venedik aynalarının geçtiği Marsilya'dan sağlıyorlardı ihtiyaçlarını. Bütün Akdeniz'e açık olan Marsilya Limanı bir tür kavşak noktası oldu, çünkü yeniden gönderilmeyi bekleyen mallar serbestçe bulundurulabiliyordu burada. Fransız resmi makamları yeni bir ağ kurma girişiminde bulundular; Venedik konsolosları, Saint-André, sonra d'Avaux, Murano camcıları ve Fransız tüccarlar arasındaki haberleşmeyi sıkı biçimde denetleme görevini üstlendiler. Colbert, Saint-André'ye aynı şeyi sürekli ve ısrarla yinelediği birçok mektup gönderdi: "Sizden bu konuda olup bitenlerle yakından ilgilenmenizi rica ediyorum." (Kasım 1669) "Bu konuda olup bitenlerle ilgili olarak her zaman gözünüzün açık olmasını istiyorum." (1671) Konsolos oldukça önemli bir dosya düzenlemeyi başardı ve suçlanan tüccarların bir listesini çıkardı ama Colbert'den kaynakları açıklamamasını rica etti, aksi takdirde misillemeyle karşılaşılabilirdi: "Bu cumhuriyetin insanları beni burada o kadar iyi karşılamayabilirler."[16]

Kraliyet atölyesi ve Paris aynacıları, öte yandan, emniyet müdürü La Reynie'nin, Châtelet'ye iki komiser atamasını sağladılar; bunlar kaçak ayna bulundurduklarından kuşkulanılan tuhafiyecileri ve işportacıları arayacaklardı. Arşivlerde bu tür el koyma olaylarını anlatan bir yığın bilgi vardır: "Krala ait olan ve kalaycıya gönderilen dört ayna camını taşıyan bir hamal yakalandı ve hemen yakınlardaki büroya götürüldü..." (Temmuz 1695)[17] Daha sonra atölye kendi elemanlarıyla çalışmaya başladı: Bu amaçla istihdam edilmiş bir odacı ve bir de mahkeme görevlisi. Açık limanlarda, özellikle Marsilya'da yeni mevzuatlar dikte edildi (1703): Yabancı menşeli ayna taşıyan bir gemi savaş ya da olumsuz hava koşulları yüzünden bu limanlardan birine demir atmak zorunda kalırsa, kaptan, gemisindeki malları anında bildirmek ve bunları hareket edinceye kadar özel bir yerde bulundurmak zorundadır. Donanma komutan-

15) C. Pris, *Histoire de la Manufacture royale... a.g.y.*, s. 782.

16) P. Clément, *Lettres, Instructions... a.g.y.*, s. 499 ve G. B. Depping, *Correspondance... a.g.y.*, s. 516 ve s. 830.

17) E. Levasseur, *Histoire du Commerce*, Paris, 1911, c. 2, s. 530.

lığından bir görevli denetimi sağlayacaktır bu konuda. Böylece, 1701'de Saint-Malo Limanı'nda beş yüz seksen sekiz ayna yakalanmıştır.

Kaçakçılar her zaman ağları yırtıp geçmeyi başarıyorlardı ve verdikleri zararların derecesini kestirmek de mümkün olmayabiliyordu. Sözgelimi, 1674'te Lyonlu bir tüccar kırk sekiz sandık ayna almıştır ve bu aynalar, el konulduğu yerden, Marsilya'dan ithal edilmiştir. Yasaktan gerçekten haberi olmayan bu tüccara atölye bir ayrıcalık tanır ve mallarını Languedoc ve Provence'ta satma izni verir. Ama sonra çok daha sıkı önlemler alınır: Banker Pierre Formont örnek gösterilebilir bu bağlamda: Formont, alacakları nedeniyle özel bir izin gerekçesiyle yabancı ülkelerde ödenebilir poliçe karşılığı Cenovalı bir tüccara iki sandık ayna ısmarlamıştı. Mallara bir Cenova gemisinde el kondu ve bunlar kraliyet atölyesinden bir görevliye teslim edildi. Bankerin aslında mevzuatı delmeye çalışan Marsilyalı iki kurnaz tüccara aracılık ettiğinden kuşkulanılmıştı. Kaçakçılar, çoğu zaman, dış ülkelerdeki işlerden yarar sağlayabilecek ve mal bulabilecek tüccar çevrelerden çıkıyordu, bazıları da hiçbir biçimde endişe etmelerine gerek kalmayacak şekilde çok güçlü himayelerden yararlanıyorlardı. Bütün yollar denendi. Bir keresinde "tablo" etiketi altında sıkı biçimde ambalajlanmış aynalar bulundu. 1685'te atölye on kadar Parisli aynacının stoklarını denetledi ve çok sayıda Venedik aynasına el koydu. Aynı zamanda şirket içinde de kaçakçılık yapılıyordu. Bazı el koyma olaylarından ihbarcılar, işletmelerin temsilcileri ve atölye görevlileri nemalanıyorlardı; sözgelimi, bir görevli el koyduğu aynaları kendi hesabına satmıştır![18]

1680'de, Colbert, Venedik'le ticaretin yol açtığı kayıpların bir milyon lira olduğunu söylemiştir. Bu dönemde ve on yıl süreyle, Venedik, Fransa'ya göre on kat ucuza ayna üretmektedir ve satıcıların kârları, nakliye masrafları ve risklere rağmen oldukça yüksektir. 1700'lerde Fransa'nın güneyi Venedik aynası istilası altındadır ve atölyenin satışları neredeyse sıfırdır bu bölgede. Ancak daha sonraki onyılda, akıtma yöntemi sayesinde ve büyük aynaların üretilmesiyle durum tersine dönmüştür.

Saint-Gobain'in Doğuşu

Şirketin içinde bulunduğu mali zorluklar sadece kaçakçılıkla izah edilemez. Dunoyer 1679'da öldüğünde şirketin 50.000 lira kadar borcu vardır

18) C. Pris, *La Manufacture royale... a.g.y.*, s. 775-777.

ve harcanan çabalar dikkate alındığında pek parlak bir sonuç değildir bu. Ayrıca, 1685'te, imtiyazın yenilenmesi tarihi geldiğinde ortaklar tereddüt gösterirler. Colbert 1683'te ölmüştür ve ölümü onları güçlü bir himayeden yoksun bırakmıştır. Yeni destek önerileri gelir, öyle ki, her şeye rağmen, 1665 imtiyazlarını yineleyen gerekli izin belgelerini alırlar, bu kez sadece basit bir aracı, Pierre de Bagneux yararına... Ama beklenmedik bir yerden başka birtakım zorluklar gelir: Devlet bakanı ve yüksek konsey üyesi Louvois, Faubourg Saint-Germain'de, Grenouillère denen yerde, yani Seine rıhtımında, Bac Sokağı ve Bellechasse Sokağı arasında, yükleme ve gemi nakliyatı için çok elverişli bir yerde kurulan yeni bir rakip ayna atölyesini desteklemeyi kabul eder.

Faubourg Saint-Germain cam atölyesi yöneticisi olan Thévart adında biri o zamana kadar görülmemiş boyutlarda ve sadece peri masalları yazarlarının düşleyebilecekleri (1 metre elli santimden fazla) aynalar üreterek dikkat çekti.[19] Bu Thévart kısa süre önce Tourlaville cam atölyesinden Lucas de Nénou'nun yeğeni, Orléans'taki Bernard Perrot gibi akıtma yöntemiyle cam hamuru işleme yöntemini öğrenmiş olan ve önemli başarılar kazanan bir uzmanı ayartmıştı. Güven vermesi ve yeni yönteme inanmasıyla Louvois'nın desteğini kazandı. Louvois kendisine Aralık 1688'de izin belgeleri gönderdi ve otuz yıllık bir imtiyaz verdi.

Bununla birlikte, iyi durumda olmayan kraliyet atölyesine zarar vermemek için, eklenen özel bir maddeyle, Thévart sadece Dunoyer'nin halefi M. de Bagneux'nün aynalarından daha kaliteli aynalar (1 metre, elli altı santimlik) üretme sözü verdi. Daha küçük boyutlarda ayna satamazdı ve "büyük aynalar kırıldığı takdirde de parçalarını kullanamazdı bunların". Bu övgüye değer koşullar uygulama koşullarına dayanamadı: Hasar o kadar büyük oldu ki Thévart şirketi iflasın eşiğine geldi ve 1691'de bu iflas tehlikesi karşısında kırık ve küçük boyutlu aynalarını yabancı ülkelerde satabilme izni aldı. Ayna üretimi konusunda izin verilen boyut 54 parmağa çekildi.[20]

Her şeye rağmen, Thévart, kısa sürede ilk akıtılmış aynayı krala takdim etti. Ama büyük boyutlu ayna üretemedi kesinlikle. Mimar Mansart'ın bir raporu on yıllık uygulama konusunda korkutucu bir bilanço veriyor: "Büyük aynaların icat edildiği 1688 yılından beri, bunlardan sadece bütün halinde kalabilen üç tane (80-84 parmak yüksekliğinde ve 40-47 parmak genişliğinde) üretilebilmiştir; aslında, bunlardan dört yüzden fazla üretil-

19) Özellikle bkz. Perrault ve Mme d'Aulnoy masalları.
20) E. Frémy, *Histoire de la Manufacture*... a.g.y., s. 82.

mıştır ama çoğu eritilmiştir ve geri kalanlardan da ancak 40, 50 ve 60 parmak yüksekliğinde hacimler elde edilebilmiştir."[21]

Bu ilk başarılarıyla sarhoş olan Thévart, teknik zorlukları da, savaşlar ve krizler yüzünden zayıf kalan konjontürü de yeterince dikkate almadı ve yönetim hatalarının bedelini ödedi: Büyük bir borç yükü altına girdi, 1693'te Paris'ten ayrılmaya ve daha geniş ve daha elverişli bir yerde işe yeniden başlamaya karar verdi: Picardie'de, Oise yakınlarında ve orman içinde, iki yüzyıl önce küçük bir cam atölyesinin faaliyet gösterdiği Saint-Gobain adlı harap bir şato buldu. Gemiyle nakliye kolaylıkları, yörede yakacak bulunması, orman çok önemli avantajlar sağlıyordu.

Thévart serüveninde ortaya çıkan beklenmedik olaylardan Faubourg Saint-Antoine Atölyesi hiçbir yarar sağlayamamıştı. Bu atölye de krizden ve büyük harcamalardan etkileniyordu ve bunlara yönetici tercihlerindeki ve talebin değerlendirilmesindeki yanılgılar ekleniyordu, dolayısıyla, yönetim çok olumsuz etkileniyordu bu koşullardan. Hazinenin kucağında maddi açıdan desteklemesi gereken iki sanayi vardı! XIV. Louis bu gerçek rekabete son vermek için maliye denetçisi Phelypeaux de Pontchartrain'den genel bir rapor istedi.[22] Araştırma ve incelemelerden sonra, 1695 ilkbaharında, bu karışıklığı düzene sokmaya karar verdi ve o döneme kadar Bagneaux ve Thévart'a verilmiş olan ayrıcalıkları kaldırdı. İki şirket lağvedildi, borçları tasfiye edildi. Ve temizlik hareketinden sonra yeni bir şirket kurdu: Nitelikli ortaklarla çalışan bir temsilci, François Plastrier adına otuz yıllık bir imtiyaz alan Fransa Kraliyet Ayna Atölyesi. Tekel, her boyutta (yükseklik, büyüklük ve genişlik) ve her biçimde (baklava biçiminde camlar, çeşitli pencere camları) camlar, avize ve vazo, korniş, şerit, silme, Hindistan için çeşitli cam eşya, fayans çanak çömlek, şömine parçaları, beyaz cam, gözlük camı, kristal, yemek takımı üretiminden sonra yeniden güvence altına alındı. Dışarıdan bir camcının bunlardan herhangi birini üretmesi yasaktı, aksi takdirde para cezasına çarptırılacak, aletlerine el konacak ve fırınları imha edilecekti.

Bu kararname hoşnutsuzluk yarattı. Aynacılar ve camcılar bu kararı son derece haksız buluyorlardı, çünkü iki şirketin sözlerini tutmadığını söylüyorlardı. Artan protestolar karşısında kral taviz vermek zorunda kaldı. Aynacılar ve gözlükçüler Paris'e satılacak aynaları kalaylayabilecekler ve mimari süsleme motifleri yapabileceklerdi. B. Perrot, Bilimler Akademisi'yle iyi ilişkiler içinde olmasına rağmen kraliyet kararname-

21) *A.g.y.*, s. 206.
22) J. P. Daviet, *Une Multinationale... a.g.y.*, s. 20.

sinden ilk olumsuz etkilenen kişi olmuştur: Mart 1696'da aletlerine el konmuş ve hepsi Plastrier'ye verilmiştir.

1700'de amaca ulaşılıyordu. Yeni Saint-Gobain Atölyesi gerçek bir buluş olan akıtma aynayı tanıttı: Bu aynanın boyutları 2,70'e 1'di. Paris'te bulunan bir İngiliz seyyahı olan Martin Lister 1699'da Faubourg Saint-Antoine ayna atölyesini ziyaret eder ve hayranlık içinde şu tesbiti kaydeder: "88'e 48 parmak ölçüsünde ve sadece ¼ parmak genişliğinde tamamen bitmiş ve kalaylanmış bir ayna gördüm. Üfleme tekniğiyle bu boyutlarda bir ayna elde edilebileceğini sanmıyorum."[23]

3. Eski Rejimin Büyük Bir Girişimi

Öncü Bir Girişim

Bir anekdot, başlangıcta bu girişimin ne kadar kırılgan olduğunu ve ne kadar güvensiz bir ortamda faaliyet gösterdiğini anlatmaktadır. 12 Temmuz 1700 sabahı, Bellemanière adlı bir usta ortadan kaybolur: Gece Saint-Gobain'i terk etmiş, sınırı geçmiş ve rakip bir ayna atölyesi müdürünün kendisine dolgun bir ücret vaat ettiği Dombes'a gitmiştir. Bellemanière sekiz kişilik bir ekibin başındadır orada ve akıtma tekniği ustası olarak tanınmıştır; kaçışı teslimatları aksatacak, bir fırının kapanmasına yol açacak ve atölyeye pahalıya mal olacaktır. Hemen resmi makamlara ve yerel mülki amirlere haber verilir, araştırma ve soruşturma başlatılır ancak bir sonuç alınamaz ve kaçak yakalanamaz.[24] Şirkete çok zararlı olan bu kaçış olayı tek değildir; birçok yabancı Saint-Gobain işçilerini ayartmak istemiştir, tıpkı Fransızların Murano ekiplerine yapmış oldukları gibi... XVIII. yüzyıl ortasında Germain Brice şöyle diyor: "Fransa'da cam akıtmanın güzel ve ustalıklı sırrını korumaya büyük özen gösterilmiştir, ama bu sırrın yabancı ülkelere, İngiltere'ye, Brandenburg'a, Saksonya'ya ulaşması engellenememiştir..."[25]

Devrimci bir yöntem olan cam akıtma tekniği Venedik'te üfleme yöntemi kadar titizce gizlenen bir sır olarak saklanmıştır uzun süre. Bu konuda kuramsal yapıtlar yoktu ve çeşitli optik elkitapları ya da ilk cam sanatı elkitapları sadece pratik özelliklere değiniyordu. 1746'da, Rahip

23) M. Lister, *Voyage à Paris, 1698-1699*, Paris, 1873, s. 129.
24) E. Frémy, *Histoire de la Manufacture... a.g.y.*, s. 105.
25) G. Brice, *Description de Paris*, 1752, c. 2, s. 248.

A. Pluche, *Spectacle de la nature* adlı yapıtını yayımlamış ve kitabın yedinci cildini "insanı eğiten sanatlar"a ayırmış, "bazı hazırlıkların bilinmesini ulusa ve kendilerine bırakan" atölye yöneticilerinin ihtiyatlı ve dikkatli tavırlarını övmüş, okuyucularını levhalar ve gravürler yardımıyla eğitirken, bir yandan da sözgelimi fırınların kompozisyonu gibi bazı temel ayrıntılar konusunda bir şey söylememiştir: "Büyük ölçüde fırınların temelini oluşturan taşlar konusunda, gereçlerin hazırlanması ve enstrümanların kesin ölçüsü konusunda öğrenebildiklerimi de çıkardım."[26]

Büyük akıtma ayna üretimi özellikle çok hassas beş etap içerir: Fırınların ve kapların oluşturulması, akıtma, kalaylama, yeniden pişirme ve nihayet sırlama. Camın kompozisyonu, formülün elemanlarının her birinin, silisyumun, sodyum oksitin ve kirecin gerçek ağırlığı bilinmese de yüzyıllar boyunca çok az değişmiştir; ayrıca, kirecin rolü XVIII. yüzyıl ortalarında tam olarak bilinmemiştir. Buna karşılık, farklı doz ayarlama denemeleri camın kalitesini tedrici olarak iyileştirme olanağı vermiştir.

Rahip Pluche üretim süreçlerinin farklı etaplarını ayrıntılı olarak anlatır. Sodyum ve beyaz kum çıkarılmış, bunların temizlenerek artıkların ve yabancı cisimlerin arıtılması amacıyla iki yüz işçi çalışmıştır; gerisi yıkanır, kurutulur, gözleri bantlı atların döndürdüğü değirmenlerde öğütülür. Kum daha sonra ipek bir elekte elenir ve nihayet kurutulur. Ve çeşitli elementler 1500 derecede elde edilen yarı-sıvı, yarı-katı yumuşak bir hamur veren kaynaştırma yoluyla iyice karıştırılarak cam elde edilir. Bu kaynaştırma eylemi her biri 300 kilo cam alabilen kaplarda gerçekleştirilir. Hammaddeler eritilmiş cama göre iki kat bir hacim oluşturduklarından birçok kez fırına atılırlar. Altı saatte bir nöbet değiştiren ve sırtlarında sadece bir gömlek bulunan iki işçi fırına bakarlar; bu fırın yaklaşık yedi-sekiz ay kullanılır, daha sonra yenilenir ve bu yenilenme işi altı ayda gerçekleşebilir.

Fırında birçok kap bulunur ve bunların direnci ayna üretiminin başarılı ya da başarısız olmasının temel unsurlarından biridir. Bu kaplar 1800 derecede yumuşamayan, ateşe dayanıklı özel bir kilden yapılmıştır. Rahip Pluche bunların üretimi konusunda da bilgi vermiyor. Kilin ilk pişirilmesi sonucu taneler oluşur ve bu taneler ham toprakla karıştırılır; bu karışımın oranları da gizli tutulmuştur. Kap fırına verildiğinde ham toprak genleşir, buna karşılık pişmiş tane olduğu gibi kalır ve olası çatlaklar bertaraf edilmiş olur. Kap aylarca kurutulan ve kısık ateşte pişirilen

26) Abbé N. A. Pluche, *Le Spectacle de la nature*, c. 7, s. 80 ve ekler.

ve daha sonra camın kaynaması için kullanılan bir döküm kalıbının üstünde hazırlanır. Sadece birkaç hafta, en fazla üç ay kullanılır. Kimi zaman, cam hamuruyla dolu durumda kırılır ve bu da atölye için önemli sayılmayacak bir kayıptır. Kaplar genellikle kestirilebilen ölçülerde ihtiyaçlara göre üretilir. 1705'te Saint-Gobain'in iki fırını çalışıyordu ve doksan beş kabı vardı depoda.[27] Öte yandan, XVII. yüzyılın son onyıllarında Tourlaville tek fırın ve dört kapla çalışır; fırınların çalışması için üçü ateşçi, onu üfleme ustası olmak üzere on üç kişi istihdam edilir.

Bu alanda başarı çok büyük ölçüde ateşçilerin yeteneğine ve harareti değişmezliğine, dolayısıyla fırının düzenli biçimde yanmasına bağlıdır. Usta, çamçaka benzeyen bir kürekle sadece kendisinin bildiği oranlara göre kaplara gereçeleri yerleştirir. Sodyum ve kum otuz altı saat kalır kap içinde; ergimeyi sağlayacak olan hararet titizlikle denetlenir. Daha sonra, karışımın arılaştırılması, ilk kaplarla aynı maddeden yapılmış başka kaplara aktarılması gerekir ve bu kaplarda karıştırılır; bu işleme fritaj denir. Hamur akıtılmaya hazır durumdadır. Daha sonra, hararet tekrar düşürülür ve böylece cam uygun kıvama getirilir. Direnli bir şaryo fırından çıkarılan gereci metal bir masanın yanına getirir; işçiler bir düdük işaretiyle akışkan maddeyi bu masaya dökerler. Cam, kenarlarında, işçilerin üzerlerinde cam yaprağının kalınlığını standart hale getiren bir döküm rulosunu döndürdükleri, çapı belli ölçülerde demir çubuklar bulunan bu masaya yayılır. Ruloyu kullananlar ateşten korunmak için yüzlerine ve gövdelerine kalın bir kumaş örterler. Hadde rulosunun kullanımı Néhou'nun bir buluşudur büyük olasılıkla; ilk Saint-Gobain akıtma masasının yaklaşık üç metre olduğu bilinmektedir.

Nihayet, yayılan aynanın yeniden pişirilmesi gerekir, aski takdirde kullanılmaya başladıktan sonra çatlar; büyük bir fırına atılır bu ayna, üç gün bırakılır ve tedrici olarak soğutulur.

Bu hassas deneyler her defasında başarılı olmuyordu kesinlikle ve Saint-Gobain'in kuruluşunun başlangıç döneminde aynaların yeniden pişirilmesi deneyiminden çok başarılı sonuçlar alınamamıştır; kırılan parçalar yeniden orta ya da küçük boy aynalara dönüştürülüyordu. Ayrıca, hatasız ayna elde etmek de çok ender rastlanan bir durumdu. Şişkinlikler, tomurcuklar, lekeler, yağlar, paslar ya da morluklar, damarlar, çizgiler, damlalar, camın yüzeyini bozabiliyorlardı. 1699'da yeterli gelmeyen bir pişirme masası üretimde aylarca kayba yol açmıştır. Nitelik ve nicelik asla atbaşı gitmiyordu, tüccarlar sürekli özel müşterilere yönelik ürünle-

27) C. Pris, *La Manufacture royale*... a.g.y., s. 723.

rin kötü kalitesinden yakınıyorlardı. 1752 yılında bir yönetici, haftada fazladan yirmi dört ayna elde edebilmek için fırına üç akıtılmış cam yerine dört cam vererek aletlerini daha rantabl hale getirmek istedi ve sonuçta daha büyük zorluklarla karşılaştı.[28] İlk fırınlamanın eritme ve arıtılma işleminin süresi iki kat fazladır ve aynalar fırından çıkarıldığında renkleri kirli yeşildir, bunlar iyi arıtılmamıştır ve üzerlerinde küçük taşlar ve kum taneleri vardır. Bunlar "yumuşatılmaları" için Paris'e gönderildiklerinde hemen hemen hepsi kırılmıştır! Gerçekten, fırın ve ısı derecesi 3200 kilo cama değil, 2400 kilo cama uygundur.

Camı aynaya dönüştürmek için iki etaplı soğuk, mekanik bir işlemden geçirmek gerekir: Cilalama ve parlatma. Bu iki işlem Saint-Gobain'de değil, Paris'te, Reuilly Sokağı'nda gerçekleştiriliyordu. Aynalar işlenmemiş halde Saint-Nicolas du Louvre Limanı'na geliyor, oradan da arabalarla Faubourg Saint-Antoine'a gönderiliyordu. Nakliyede büyük riskler vardı ve kırılma dökülme olaylarına çok sık rastlanıyordu: Bir keresinde yüklenen yetmiş iki aynadan sadece on iki tanesi sağlam ulaşmıştı! Dolayısıyla, aynaların merkeze işlenmemiş halde gönderilmelerinin tercih edilmesi anlaşılmaktadır.[29]

Cilalama işlemi için cam yaprağı taş bir masaya sabitleniyordu, daha sonra ikinci bir yaprak konuyordu bunun üstüne ve aralarına ıslak kum konuyordu. İşçiler günlerce üst üste konan iki camı fırçalıyorlardı. Ve sonunda emeri kullanılarak parlatma işlemi gerçekleştiriliyordu. Parlatmanın amacı saydamlık kazandırmaktı; bu işlem cama bir abrazifle (çok ince demir oksit tozundan yapılmış) sürtme yoluyla gerçekleşiyordu. Lister şöyle diyor: "600 gündelik işçi çalıştırılıyor ve kısa bir süre sonra bin kişi çalışacak muhtemelen. Alt kata içinde kumtaşı bulunan işlenmemiş camlar konur; cilalama ve parlatma işlerinin yapıldığı üst katlarda işçiler üç sıra halindedirler: buradaki işlemlerde bir aynayla iki kişi ilgilenir. Cilalama ve parlatma işlemi sırasında çıkan gürültü dayanılmaz bir gürültüdür."[30] Lister bu ziyareti 1698 yılında yapmıştır.

Son safha sırlamadır. Bu konuyla ilgili olarak şöyle diyor Pluche: "Birçok filozofa işkence gibi gelen bu harikulade olay işçiler açısından sadece biraz kalay ve özellikle aynanın her iki tarafına sürülen cıvadır." Bir parmak kalınlığındaki kalay yaprağı ruloyla dövülür ve çeşitli yönlere

28) Bosc d'Antic, *Œuvres contenant plusieurs mémoires sur l'art de la verrerie*, Paris, 1780 ve C. Pris, *La Manufacture royale... a.g.y.*, s. 723

29) *A.g.y.*, s. 730.

30) M. Lister, *Voyage en France... a.g.y.*, s. 130.

doğru uzatılır. Sadece birkaç milimetre uzunluğunda olduğunda bir cetvelle sert kalkerden bir taşın üstüne yerleştirilir ve daha sonra da cıvaya daldırılmış bir deriyle parlatılırdı. Ve bu işlemden sonra tümüyle cıvaya daldırılır ve ayna üstüne yerleştirilir, hava kabarcıklarını yok etmek için sertçe bastırılırdı üstüne. Yirmi dört saat süreyle bu durumda tutulur, daha sonra tam dikey duruma gelinceye kadar bükülür, günler sonra cıva damlayıncaya kadar bu işleme devam edilir. Aynanın satışa hazır duruma gelebilmesi için karışımın istikrarlı bir hale gelmesi (on beş ya da yirmi gün) beklenir. Bu sırlama yöntemi zararlı buharlar çıkarmasının ötesinde sadece neme dayanıksız ve ömrü çok uzun olmayan çok hassas bir tabaka elde edilmesine olanak veriyordu; üstelik, sır koyu renk oluyordu ve bugünkü aynalarda gördüğümüz netliği sağlayamıyordu.

Yöntemlerin Modernleşmesi

1830'a kadar ayna üreteminde çok önemli değişiklikler olmamış, sadece belli bir kalite ve daha iyi çalışma koşulları sağlayan ayrıntı düzeyinde bazı değişiklikler olmuştur. Atölyenin yöneticilerinden biri, Bosc d'Antic büyük boyutlarda "alaşımlı bakır"dan yüzeyler elde etti. 1752'den itibaren sodyum tuzu kullanımı, daha sonra fırınlarda odun yerine kömür kullanımı ayna üretimi alanında çok kesin gelişmeler sağlamıştır. 1763'te Saint-Gobain cam atölyesi üfleme tekniğini bırakarak özellikle akıtılmış cam alanında yoğunlaşır ve büyük galerileri olan yeni binalar inşa ettirir.

Çok çeşitli ve çok sayıda deneyim ve girişimin gerçekleştiği bu genç sanayiye gösterilen ilgi anlaşılabilir. 1758'de atölyenin becerikli müdürü Deslandes bu alanda bütün hünerini gösterme çabası içine girer ama burada dönemin modasına uyarak kendi kişisel deneyim laboratuvarlarını kuran bilginler, simyacılar ve ellerinden her iş gelen yetenekli kimseler vardı. "Bilim, sanat, çeşitli meslekler ve sanayi dünyasında yeni keşiflere, buluşlara ve deneylere" yer veren dergi *L'Almanach sous verre* düzenli biçimde en son bilgileri yayınlar ve umutları besler bu alanda.[31] 1781'de, Bourbon adında biri "aynaları rutubete karşı koruyan ve bunların alçak tavanlı salonlara (o dönemde kırılganlıkları nedeniyle konmuyordu böyle salonlara) yerleştirilmesini, "hatta sırları bozulmadan deniz yoluyla nakledilmelerini" kolaylaştıran bir sıvı madde bulduğuna inanır. Başka bir araştırmacı da sırı tutturmaya yarayan bir tür cila araştırma-

31) *Notice historique de l'Almanach sous verre, 1668-1834*, 1781, 1783, 1785.

larına ve denemelerine girişir. 1785'te, Montgolfier balonuyla uçmuş olan ve iyi kötü kimyagerliği de olan Pilastre des Roziers aynaların gizli kusurlarını bulmak için şaşmaz bir yöntem bulduğunu iddia eder. Son derece fantezist bilgiler dolaşır çevrede. Tümü o kadar ciddi olmayan mucitlerin üstünde yoğunlaştıkları büyülü buluş kırık aynaları onarmak ve bunlara bütünlüklerini ve saydamlıklarını kazandırmaktır. Güzel bir düş! Parisli bir aynacı 1692'de reklamını bu tema çevresinde oluşturur: "Bozulan, dalgalanan aynaları onarır."[32] Yüz yıl sonra, 1786'da dolaşmaya başlayan bir söylentiye göre, "kırık ayna parçalarıyla eksiksiz ve tam bir ayna görünümünde ve parlaklığında ayna oluşturmanın"[33] sırrı bulunmuştur. Yurttaş Pajot-Descharmes da aynı umutlar içindedir (Yıl IX): "Kırık aynaları, kırıklar bütünüyle kaybolacak bir biçimde bütünleştirme amacı gerçekleştirilebilmiştir; hatta büyük parçaların bir araya getirilerek tek bir ayna oluşturulması da mümkündür; kabarcıklar ve şişlikler yok edilmekte ve fazla yeşile çalan bir aynanın sırrı beyazlatılmaktadır."

Bütün araştırmaların temelinde sır problemi vardır. Cıvalı sırlama işlemi, kırılganlığı dışında, işçilerin yakındıkları çok kötü kokulu dumanlar çıkarır. *Bulletin d'encouragement pour l'industrie nationale*[34] XIX. yüzyılda bu soruna çare bulma çabası içinde olmuştur. 1812'de "aynalar için sıradan sırlama işlemiyle hiç ilgisi olmayan yeni bir sırlama tekniği bulduğunu" iddia eden Véréa adlı birine 150 frank verilir: "Aynanın arkasındaki, istendiğinde çıkarılabilecek başka metalik unsurlarla karıştırılmış bir kalay yaprağıdır burada söz konusu olan." Balzac'ın söz ettiği tunç ustası Ravrio, 1814'te cıva dumanlarının bu "öldürücü zehrine" çare bulacak olana ödül vaat eder. Gene 1842'de, Paris'te, Temple Bulvarı'nda çalışan bir aynacı sırın korunmasıyla ilgili olarak bir patent alır: "Aynalar nihayet rutubetli yerlere konabilecekler" der reklamında[35] ve gelişmelerin o kadar çabuk olmadığının bir kanıtıdır bu.

Sırlama problemlerinin çözümlenmesi ancak 1850'de başlamıştır. Britanya'da Drayton adlı bir araştırmacı cıvanın yerini tutan bir gümüş kaplama tekniği geliştirir ve patentini Fransa'ya ihraç eder ama 1858'de *Dictionnaire abrégé des sciences, lettres et arts*'da sadece cıvalı sırlama tekniği yer alır. Yirmi yıl sonra, *Dictionnaire des arts et manufactures* (1877)

32) *Le livre commode* (Abraham du Pradel), Paris, 1692, s. 142.
33) *L'Almanach sous vere*, 1786 ve Yıl IX.
34) *Bulletin d'encouragement pour l'Industrie nationale*, Ocak 1811, s. 322.
35) *Dictionnaire du Commerce*, Paris 1844.

İngiliz gümüş kaplamacılığının ayrıntılı bir tanımını verir. Ayna, nihayet, ışığın netliğine zarar veren, griye çalan renginden kurtulur.

XIX. yüzyılda ayna sanayisini modernleştiren belli başlı değişiklikler, kanatlı çarkla birlikte elle çalışmanın mekanikleşmesiyle, cilalama ve parlatma işlemleriyle ortaya çıkmıştır. Faubourg Saint-Antoine atölyeleri yeterli ve elverişli olmadığından işletme Saint-Gobain yakınlarındaki Chauny değirmenlerini satın aldı ve burada gelişmiş bir makineleşme olanağı veren parlatma atölyeleri kuruldu. Burada makineleri Aisne yakınlarındaki yedi çark çalıştırıyordu. Emeğin coğrafi bölünmesinin artmaması için sonunda aynaların büyük bölümü Chauny'de cilalanmaya başlar ve sadece dört yüz kişinin çalıştığı Reuilly'nin rolü azalır.

Bir başka yenilik de imparatorluk döneminde geliştirilen yapay sodyumdur. 1860'a doğru, gene çok önemli bir gelişme olan Siemens fırınlarının kullanılması çok daha yüksek ve iyi dağıtılan bir hararet elde edilmesine olanak vermiştir ve böylece cam hamurunun kusurları giderilmiştir. Bazı çalışma mekânları yavaş yavaş kaybolur; fırınlardaki kapların çıkarılması, içindekilerin masalara boşaltılması, serilmesi ve haddeden geçirilmesi işlerinde insanların yerini geliştirilmiş vinçler alır. Böylelikle, zaman ve kalite kazanılır. Saint-Gobain modern çağa girmektedir.

Saint-Gobain'in Sosyal Özellikleri

Eski rejim sanayileri ölçeğinde Saint-Gobain dev bir girişim olmuştur. Ama bu çok parlak başarılardan önce birçok engeli aşmak zorunda kalmıştır bu girişim. XVIII. yüzyılın başında siparişleri değerlendiremediğinden ve zamana yayamadığından yönetim zaafları yüzünden batma noktasına gelir ve kraliyet Saint-Gobain'i kurtarmak için etkili bir müdahalede bulunmak zorunda kalır. Plastrier görevden alınır, şirketin faaliyetleri durdurulur. İlerisini düşünen ve Chamillart tarafından desteklenen, aralarında Cenevrelilerin de bulunduğu bir Protestan finansör grubu borçları ödemeyi üstlenir, Parisli burjuva Antoine Dagincourt aracılığıyla mali durumu düzeltirler ve yeni temeller üstünde yeniden yola çıkarlar.[36]

Böylece, sınırlar dışında gitgide artan rekabetten, sözgelimi Saint-Quirin ve Rouelles ayna atölyelerinin rekabetinden korunmak ve kraliyet tekelinin cezalandırdığı aynacıların öfkesine direnmek gerekir. Saint-

36) Bkz. E. Frémy, *Histoire de la Manufacture*... a.g.y., s. 328 ve J. P. Daviet, *Une Manufacture à la française*... a.g.y., s. 69.

Quirin XIX. yüzyılın ilk yıllarında Saint-Gobain'de çalışan bir ustayı ayartarak akıtma aynalar üretir. Öte yandan, İngilizler de XVIII. yüzyıl boyunca kendi sanayilerini geliştirirler: 1701'de Londra yakınlarında kurulan Vauxhall atölyesinden sonra 1773'te Lancashire'da Saint-Gobain'den ayrılan iki ustanın çalıştığı Ravenhead atölyesi açılır. Ama bunların ürettiği aynalar uzun süre Fransızların ürettikleri aynalardan daha pahalıya satılır. 1830'a kadar, yani Saint-Gobain'in özel sektöre devredildiği ve ayrıcalıkların ortadan kalktığı tarihe –devrim dönemi hariç– kadar Fransız sanayisi durumunu düzeltmiş ve rekabet edebilir bir konuma gelmiştir.

Louis-Sébastien Mercier devrimden kısa süre önce Faubourg Saint-Antoine atölyelerini ziyaret ettiğinde kendisinin hem öfkelendiği hem de büyülendiği görülmüştür. Şunun için öfkelenmiştir: İşçi "bir zorbanın kendisini yapmaya mahkûm edemeyeceği işleri yapmak zorunda kalmıştır" ve bu manzara bu yüzyılın aylak gençlerinin kaprisleri konusunda sert bir nakarat esinlemiştir ona; bu gençler "kilotlarının bedenlerine yapışıp yapışmadığını görebilmek için dört ayna arasında seyrediyorlar kendilerini" ve bir aynada kendini hayranlıkla seyretmenin bedeli olan acıdan, alınterinden ve kandan haberleri yoktur.[37] Ama bu emeğin etkisi, atölyenin boyutları karşısında da bir hayranlık çığlığı atmaktan alamaz kendisini: "Atölye, büyüklüğü, sayısız çarkı ve paralel sıralar oluşturan dört yüzden fazla işçinin parlatmak amacıyla aynalar üstünde kaydırdığı ve döndürdüğü moloz taşlarıyla şaşırtacaktır sizi." Sekiz yüzü aşkın insanın resmi kraliyet kıyafetiyle, beyaz kumaştan uzun bir gömlek ve mavi kısa pantolon, beyaz tozluklarla, kafalarında kocaman fötr şapkalarla, yüzlerini de ince şayak bir kumaşla koruyarak gece gündüz çalıştığı Saint-Gobain atölyelerini ziyaret etseydi ne derdi acaba?[38] (Bu kıyafet XIX. yüzyılda bir gösteriş kıyafeti olmuştur.)

Burada çalışma organizasyonu çok kesin kurallarla belirlenmişti, çünkü yeni gelişen, öncü bir sanayi için gerekli korumalar söz konusuydu, öyle ki, burada çalışan işçiler başka sanayi dallarında çalışan işçilere göre hem birtakım avantajlardan yararlanıyorlardı hem de bazı mükellefiyetler yüklenmişti kendilerine. Ama genel olarak bakıldığında Saint-Gobain personelinin durumu o döneme göre oldukça iyiydi, çünkü iş talepleri sürekli artıyordu.

Çalışma sözleşmesi yeni işçiye şaşmaz ve sert kurallar getiriyordu. 10 sou gibi çok vasat bir gündelikle bir hafta süreyle denemeden geçirilen

37) L. S. Mercier, *Le Tableau de Paris*, Paris, 1781-1789, 12 cilt, c. 9.
38) N. A. Pluche, *Le Spectacle de la nature*, a.g.y., s. 85.

yeni işçi, yaz ve kış, sabah saat beşten akşam yediye kadar çalışmak zorundaydı ve gün içinde üç istirahat hakkı vardı: sabah yarım saat, öğlen bir saat, saat dörtte yarım saat. İşe alındıktan sonraki aylarda işçinin ücreti önce on beş 'sou'ya, daha sonra yirmi 'sou'ya yükseliyordu. İşçinin acemilik yüzünden ya da elinde olmadan kırdığı camların parası ücretinden kesiliyordu.[39] Yeni işçi yeteneğini kanıtladığı takdirde bir yıllığına işe alınıyordu, daha sonra iki yıllık yeni sözleşme yapılıyordu kendisiyle. İyi bir işçi genellikle otuz yıl kalıyordu işinde ama bu süre içinde, özel izinli olduğu durumlar hariç, devamsızlık yapamazdı kesinlikle ve Saint-Gobain'den bir fersahtan daha fazla uzaklaşamazdı: Bu önlemin nedeni işçinin rakip ayna atölyeleri tarafından ayartılma olasılığının ortadan kaldırılmasıydı. İşten ayrılmak için iki yıl öncesinden yazılı bir izin istemek gerekiyordu.

İşletme çalışanların formasyonu için çok büyük yatırım yapmıştır ve uzun süren bu formasyon pahalıya da mal olur: işçi başına en azından 1000 lira; firar edenler sert biçimde cezalandırılıyor, tazminata mahkûm ediliyor, hatta bedensel cezalar alabiliyorlardı. 1693 yılında üç işçi fırınlarının başından ayrılırlar ve bütün gece ortalıkta görünmezler. Kent muhafızları hemen peşlerine düşer, tutuklarlar onları ve hapse atarlar. Şirket önce acımasız davranır onlara. Eski bir Saint-Gobain yöneticisi, Louvois'nın himaye ettiği ama eski dostlarıyla arası açılan La Pommeraye 1714'te Dombes'da ve İspanya'da rakip işletmeler kurduğu için ağır tazminatlara mahkûm edilir ve Bastille'e hapsedilir.

Ücretler işçinin kalifikasyonu, kıdemi ve yeteneğine göre değişiyordu ve genellikle öteki mesleklerdeki ücretlere göre biraz daha yüksekti. Personel sıkı bir hiyerarşiye göre sınıflandırılmıştı: Müdürler yılda 2.400 lira, ayrıca kâr payı alıyorlardı, onlardan sonra gelen görevli yöneticiler 1.200 lira, satıcılar 600 lira, depo bekçileri ise 400 lira alıyorlardı.

Haftalık alan işçiler ikiye ayrılıyorlardı: Çok nitelikli olanları cam hamurunu oluştururuyorlardı, ötekiler ise malzemeyi korumakla görevliydiler. Ateşçi ustası 600 lira kazanabilirdi, küvet boşaltan işçi ise ondan biraz daha az alırdı; daha sonra ateşçi işçileri, kömürcüler, yontucular, parlatıcılar, cilacılar gelirdi. Bütün işçiler bir kalite primi kazanabilmek amacıyla ellerinden geçen her aynaya imzalarını atarlardı. Haftada bir nöbet değiştiren bir gece ekibi binalarda, fırınların yanında, ot minderlerde yatarlar ve güvenliğe göz kulak olurlardı. Kadınlar ve çocuklar

39) C.Pris, *La Manufacture royale*... a.g.y., s. 708 ve E. Creveaux, "La Manufacture des glaces de Saint-Gobain", *Société historique de Haute Picardie* içinde, c. 15-16, 1938.

da bazı gündelik küçük işlerde çalışabilirler ve birkaç kuruş kazanabilirlerdi.

Saint-Gobain duvarları içinde kapalı bir yaşam sürülüyordu ve bu durumdan yakınanların sayısı oldukça fazlaydı. Şirket çıkabilecek kavgaları engellemek için alkollü içki satışını yasaklamıştı ve istirahat günlerini en aza indirmiş, böylece her türlü gevşeme olasılığını da yok etmişti. İşletmenin kapıları akşamları kışın saat sekizde ve yazın da onda kapanıyordu. Kapıcı anahtarı müdüre teslim ederdi. Kapıların kapanmasından on beş dakika önce dönmek gerekiyordu ve kurallara karşı gelenler –sarhoşluk, gecikme, hizmet kusuru– işledikleri suça göre ücret kesintisiyle cezalandırılırlardı.

Bu sert kuralların avantajları da vardı ve bunların başında da iş güvenliği geliyordu. Satışların durgun olduğu dönemlerde ve siyasal çalkantı dönemlerinde bile şirket işçi çıkarma önerilerini geri çevirmiştir. Saint-Gobain'in sipariş alamadığı için fırınlarını söndürmek zorunda kaldığı Devrim sırasında işçilerin işlerine son verilmemiş ve ücretlerinde indirime gidilmeden farklı amaçlara yönelik işler verilmiştir kendilerine. Çünkü koşulların düzeleceği beklentisi içinde olan işletme yöneticileri işçilerin dışarıda iş bulmalarından endişe ediyordu. Kıtlık dönemlerinde bedava gıda ve giyecek dağıtılıyordu. İşçilere ayrıca ücretsiz konut, yakacak ve tıbbi yardım sağlanıyordu: Yaşamları güvence altındaydı. Hatta mimarlar işçilerin bir arada bulunması için Saint-Gobain'de, Bel-Air denen yerde son derece işlevsel ve modern bir bina inşa etmeyi bile düşünmüşlerdi ama bu proje çok şiddetli tepkilere yol açtı, çünkü yapılacak bu binalara bitişik binalar toplu yaşamın neden olabileceği gerilimleri artırabilirdi ve projeden vazgeçildi.

O dönemde var olmayan sosyal çalışma mevzuatı konusunda çok ileri olan Saint-Gobain kaza riskleri, hastalık ve yaşlılığa karşı bir sigorta sistemini hayata geçirmiştir. İşçiler hastalık durumunda yarım ücret alıyorlardı ve bir iş kazası durumunda çalışamayacakları süreyle orantılı bir tazminat alıyorlardı. 1760'tan itibaren işletme yönetimi, yirmi beş yıl çalışmış işçilere ve hizmet süresi içinde sakat kalanlara, "gayretli, düzenli ve çalışkan" olduklarını kanıtlamış olmaları koşuluyla emekli aylığı bağlama kararı aldı. Emekliler çalışırken oturdukları konutlarda kalabiliyorlardı ve yaşam boyu aylık alıyorlardı. Ayrıca, bir işçi belirli günlerde kendi hesabına çalışarak ve küçük cam işleri üreterek ek gelir sağlayabiliyordu. Nihayet, zor işler için –fırınları temizlemek– özel bir ücret ve üretim primi ödeniyordu. Saint-Gobain zor yaşam koşullarına ve titiz mevzuatına rağmen o dönemde sosyal güvence bağlamında öncü konumdaydı.

3
Lüksten Gerekliliğe

1. Gelişen Bir Ticaret

XIV. Louis Yüzyılında Dekorasyon

1685'te Madame de Grignan yeni konağını düzenler ve çalışmaları yakından izleyen Madame de Sévigné tutumluluk bağlamında bazı öğütler verir kendisine, çünkü faturalar kabarmıştır: Şöyle der: "Bir odayı süsleme zevkinin ne olduğunu biliyorum, hiç sıkılmadan itiraf edeyim ki, gerekli eşyalara sahip olmamama rağmen her zaman gereksiz eşyalar almışımdır!" Ve hiç duraksamadan ekler: "Ve Madame de Grignan'ın size başka bir ayna vermesini bir anne ve iyi bir dost gibi kınıyorum. Elinizdeki aynayla yetinin güzelim. Henüz çok eksikleri olan odanız için böylesi uygundur."[1] İki değil, bir ayna: Bu satırlardan aynanın ne kadar ender bulunan ve pahalı bir eşya olduğu anlaşılıyor.

Markizin Paris'in en güzel konaklarında, duvarlardaki aynaların sağladığı şahane dekoratif etkileri görebilmesiyle bu ana öğüdü daha bir değer

1) Mme de Sévigné, *Lettres*, 13 Haziran 1680.

kazanıyor. "Yeni Madame de la Fayette"in konuklarını ağırladığı salon "aynalar, şamdanlar, yeni modaya uygun cam ve kristallerle doludur". Lude düşesine gelince, o da XIV. Louis'nin kararnamesine uygun davranır ve "bütün güzel gümüş eşyalarını parça parça elden çıkarır (...). Ama parçalar çok değerli olduğundan eline 27.000 ekü geçer ve bu parayla çeşit çeşit ahşap eşyalar, aynalar alır".[2] Kraliyet hırslarını kendi parasıyla desteklemek zorunda olan ve sonsuz biçimde yayılacak ışıltıların hayaliyle kendini avutan bir dönemin psikolojisiyle ilgili hayaller kurulabilir.

XIV. Louis'nin aristokratik toplumu ayna tutkunu bir toplum olmuştur. Ayna ışıkla birlikte –XVII. yüzyıl optik ve vizyon yüzyılıdır– karanlık odaları aydınlatır, kalın duvarları inceltir, pencere camları gibi görüntü verir ve çerçeveleri içinde değerli mücevherleri andırır. Pencerelerin karşısına yerleştirilen aynalar manzaraları yansıtır ve dönemin monden kurallarının gerektirdiği sanat ve doğanın ince bir biçimde birleşmesine mükemmel biçimde uyarlanmış bir tablo işlevi görürler. Paris'teki Pelletier de Saint-Fargeau Konağı'nda son zamanlarda (1989) yapılan restorasyon çalışmalarında, duvarlardaki aynaların altında, karşı taraftaki manzara ve konağın desenlerinin yer aldığı görülmüştür. Bu desenler bütünüyle ayna imajının taklidiydi ve dekoratörlerin aynaları yerleştirme konusundaki tercihlerini gösteriyordu.

Doğa bütünüyle bir dekorasyon unsurudur ve bu bağlamda sanatın stilizasyonunun etkisindedir. Sözgelimi, Mlle. de Scudéry, Songe de Poliphile Sarayı modeline göre "köy manzarasını birkaç kez çoğaltan ve şahane salonun üç tarafa açıldığı izlenimi uyandıran" pencerelerin önüne yerleştirilmiş birçok aynayla süslenmiş bir ideal köy evi tasarlamıştır.[3] Oyma ağaç lambriler ve mermer duvar ayakları arasında, avlu, farklı etkileri göz ve beynin uyarılmasına katkıda bulunan köyün parlak ışıklarına açılır. Şatolarda ve parklarda her yere ayna konmuştur: Saint-Germain Parkı mağara duvarları da aynalarla süslenmiştir: "Mağaraya su verildiğinde tek bir çağlayan yüz çağlayan gibi görülür ve her taraftan sular akar adeta. Her ayna, objelerin biçimini öteki aynalara yansıtır ve bir ayna doğrudan alamadığı bir yansımayı yanındaki öteki aynaların birinden alır."[4] Gerçeğin yalınlığı yapayın çoğulluğu karşısında silinir. Zenginliğin yayılma ve çoğalma işaretinin hükümranlığı: "Böylece, bu ayna-

2) A.g.y., 28 Aralık 1689.
3) Mlle. de Scudéry, *Mathilde*, Slatkine, 1979, s. 82.
4) Le Laboureur, *La Promenade de Saint-Germain*, Paris, 1669, s. 53-55.

larda hiçbir şey kaybolmaz," diye ekliyor bu tanımı yapan kişi, bir muhasebeci mantığıyla.

Yansının Bedeli

Bu hayalleri sağlayan işletme de kendi hesaplarını yapar. Sipariş yağmaktadır atölyelere: yüzyılın son yirmi yılında Paris'teki evlerin yarısında ayna vardır. Yöneticiler bu işletme faaliyete geçerken yılda sekiz yüzdokuz yüz ayna üretilmesini öngörmüşlerdi ve bu rakam ihtiyacın çok altındaydı. Ama kısa süre içinde yeni hedefler belirleme gereği çıktı ortaya: Saint-Gobain'den Paris'e nakliyat ve sırlama sırasında hasar büyük oluyordu ve müşteriler kusurlu aynaları kabul etmiyorlardı! 1699'da, soylular iyi sırlanmamış, pis sarımsı renkteki aynalardan almak istemeyince işletme görevlileri Paris ayna tüccarlarına baskı yaparak iyi aynaları zorla alıp götürürler ya da aşırırlar ve kraliyet siparişlerini karşılarlar. Öte yandan, ihracatı yasaklayan mevzuata rağmen, XIV. Louis çoğu zaman Murano aynalarından istemiştir: 1686'da, Venedikli tüccar J.B. Patriarche ona 3.478 lira karşılığında Venedik aynaları bulmuştur ve 1687'de verdiği aynaların fiyatı ise 4.800 liradır.[5] 1714'te ise stokları tükenen mağazalar İtalyan sanayisine başvururlar.

Üretimdeki belirsizlikler uzun süre fiyatlar üstünde ağırlığını hissettirmiştir. Bir aynanın değeri boyutlarıyla, pürüzsüzlüğüyle belirleniyordu ve resmi tarifeler, aslında, 1830'lara doğru kimyadaki gelişmeler gerçekleşmeden hiçbir zaman ulaşılamamış bir norm olan mutlak bir mükemmelliğe göre hesaplanıyordu. Haftada bir kez, cuma günleri, ürün Reuilly Sokağı'ndaki cilalama atölyesinden çıktığında her ayna uzmanların önüne gelirdi ve bu uzmanlar yöneticilerin huzurunda kusurlara göre fiyat indirimine giderlerdi.[6] Bu aynalar "fiyatları düşük olsa da" uzun süre kalitesini yakalayamadıkları Venedik aynalarından daha pahalıya satılmıştır ve ancak yüzyılın sonunda gerçek anlamda rekabet edebilmişlerdir bu aynalarla.

1700'den başlayarak Saint-Gobain'deki teknik gelişmeler o dönemdeki Fransız aynalarına üstünlük sağlamıştır: Üfleme tekniğiyle elde edilebilecek en yüksek teknikle 70 parmaktan fazla büyüklükteki aynalar. Fiyatlar düşer: Venedik'te 2.000 liraya satılan 1'e 1,5 boyutlarındaki ayna-

5) J. Guiffrey, *Les Comptes de bâtiments du roi*, a.g.y.
6) C. Pris, *La Manufacture royale...* a.g.y., s. 768.

lar Paris'te dört kat ucuza satılıyordu ve İtalyan aynalarının pürüzsüzlüğüne erişmek mümkün olamıyordu. 1697'de Venedik'teki Fransa konsolosu Delahaye Muranolu camcıların üfleme ustası bulamadıklarından çok büyük boyutlu aynalar üretmekten vazgeçtiklerini söylüyor.

1682'de kraliyet atölyesi iki tarife öneriyordu: Birincisi en önemli müşterileri olan kraliyet çevresi için, ikincisi ise özel talebe yönelik. Bu tarifeler izin verilen farklı risturnlara göre değişen büyüklüklerden başka bir şey değildir. Bu aynalar üç kategoriye ayrılıyordu ve değerleri boyutlarına göre artıyordu. 40 ayak (1 m. 20 cm.) yüksekliğe kadar çoğu Tourlaville'de üretilen üflenmiş aynalar ve kırılan büyük aynalardan kalan parçalar söz konusudur. Yirmi parmağın üstündeki aynaların hepsi akıtma aynalardır. Ölçülerin altındaki tuvalet aynaları ve cep aynaları çoğu zaman 1'den 50'ye kadar numaralanmıştır.

Tarifelerin karşılaştırılması üretimdeki gelişmenin değerlendirilebilmesine olanak verir: 1682'de en büyük boyut 40 parmağa ulaşır ve fiyatı yaklaşık 140 liradır ve bu fiyat uzun süre değişmemiştir; XVIII. yüzyılın başında 70'e 45 parmak boyutlarında, 750 liraya satılan aynalar ve 90'a 55 parmak boyutlarında 3.000 liraya satılan (özel müşteri fiyatı) aynalar üretilir. Fiyatlarda dişe dokunur bir düşüş ancak otuz yıl sonra mümkün olabilmiştir; 1734'te 70'e 45 parmak boyutlarında büyük bir aynanın fiyatı sadece 425 liradır: vasıflı bir Saint-Gobain işçisinin yıllık geliri kadar bir para. Bir yüzyıl sonra ayna hâlâ lüks bir üründür çünkü metre karesi 90 franktan satılmaktadır ve çerçeve fiyatıyla aradaki satıcının kârı dahil değildir bu fiyata; bir işçi ayda ortalama 45 frank kazanmaktadır bu dönemde.[7]

Atölyenin en önemli müşterisi XIV. Louis imtiyazlı tarifelerden yararlanmıştır ve bu tarife özel müşterilere uygulanan tarifeden neredeyse yarı yarıya daha ucuzdur. XVI. Louis 40'a 30 parmaklık aynaları 126 liradan, 70'e 44 parmaklık aynaları 381 liradan, 80'e 45 parmaklık aynaları da 500 liranın biraz altında bir fiyattan satın alıyordu. Versailles'ın süslenmesi amacıyla verilen yıllık siparişler, bu oranların en yüksek noktaya ulaştığı dönemlerde 40-45.000 lirayı buluyordu kraliyet muhasebe kayıtlarına göre! Kral, gözdeleri Mme. de Montespan, Mme. de Maintenon'un dairelerini günün modasına göre yeniden düzenlettirmiştir. Çıkarılan hesaplara göre, kral, çeşitli tatil konutları, Versailles, Trianon, Saint-Germain, Glagny, Meudon için, 1667-1695 arasında 375.000

7) J.-P. Daviet, *Une Multinationale à la française*... s. 110. 1850'de aynanın metrekaresi 60 franktır ve bir işçi ayda 50 frank kazanır.

liralık ayna satın almıştır. Ayrıca, yabancı ülke hükümdarlarına verdiği armağanlar arasında aynalar da vardır ama bu aynaların fiyatlarında indirime gidilmemiştir. Siam konsolosuna, Osmanlı padişahına bu aynalardan hediye edilmiştir: Bunlar bir tür reklam armağanlarıdır çünkü Siam devleti daha sonra Saint-Gobain işletmesinden dört yüz ayna satın almıştır.

Kraliyet ailesi ve saray en düşük risturnlardan yararlanarak hükümdarı taklit eder. 1717'de Antin dükü ve Lassé markisi de Kral için uygulanan tarifelerden yararlanma talebinde bulunmuşlardır ama talepleri geri çevrilmiştir. Orléans dükü dört yılda, 1696-1700 arasında 30.000 liralık ayna satın almıştır, Anjou dükü ise 1713'te İspanya'ya yüz dokuz ayna göndertmiş ve karşılığında 26.000 lira ödemiştir. İşletme kraliyet konutları döşendikten sonra siparişlerin artık sona erebileceğinden korkuyordu. Hiç de öyle olmadı: Hazineye 1747-1764 döneminde yaklaşık 300.000 liralık bir fatura çıkarıldı ve daha sonraki yirmi yıl içinde bu rakam 500.000 liraya yükseldi.[8]

Sürekli değişiklik peşinde olan özel müşteriler de nöbeti devralmaya hazırdılar zaten. Yüzyılın sonunda Paris'in hemen hemen tüm burjuvalarının evlerinde ayna vardı, çünkü bu gerekli dekor unsuru onların yaşam düzeyini ya da "standing"lerini gösteriyordu. Daha sonra sıra başkentin küçük meslek sahiplerine geldi. 1684'lerde, Louvois, işletmeye tanınan imtiyazın yenilenmesi sırasında yöneticilere küçük ayna fiyatlarında yüzde 25'lik bir indirime gitme zorunluluğu getirdi ve bundan sonra pazar genişledi. Lister, Paris'te bulunduğu sırada aynaların fiyatlarının ucuzluğuna şaşırır: "Bu kadar ucuz fiyatlarla ayna sahibi olmak çok kazançlı, ön tarafları büyük bir aynayla kaplı yarış arabalarındaki ve lüks kiralık at arabalarındaki aynaların fiyatları bile bu kadar ucuz değildir."[9] 1698-1700 arasında satışlar dört kat artar ve yıllık ortalama 750.000 liraya ulaşır; savaş ya da kriz dolayısıyla bazı durgunluk dönemleri yaşandıysa da 1700 (954.000 lira), 1713 ve 1714'te en yüksek düzeye ulaşmıştır rakamlar. 1722'de tarifeler bastırılır. Hatta Lax sistemi krizi sırasında bazı spekülatörler aynaları çok güvenli bir yatırım aracı gibi görmüşlerdir!

XVIII. yüzyıl ortasında Saint-Gobain yeni rekorlar kırar: 1745-1755 arasında satışlar iki kat artar ve 1750'de 1.182.000 lirayla yeni bir rekor kırılır.[10] Gene aynı on yıllık süre içinde Murano camcıları Britanya'dan

8) C. Pris, *La Manufacture royale*... s. 800-810.
9) M. Lister, *Voyage en France*... s. 130.
10) C. Pris, *La Manufacture royale*, s. 810.

gelen siparişlere rağmen yaşamlarını zar zor sürdürebilirler.[11] 1743 yılında 584.000 düka olduğu tahmin edilen üretimleri 1761'de 314.000 dükaya düşer ki bu da yirmi yıldan az bir süre içinde ortalama yüzde ellilik bir kayba denk düşer; öte yandan, aynalarının şöhreti de geriler: Bosc d'Antic'e göre, 1780'de, Venedik'te kristal işi yapan sadece tek bir usta vardır ve "ürünlerini çok yüksek fiyatlarla satmaktadır bu usta". Parlak bir yıl olan 1770'te de Saint-Gobain siparişlerin hepsini karşılayamamış ve ihracatını frenlemek zorunda kalmıştır. Satışlar 1820'de ve 1825'te, Restorasyon döneminde de ilerleme göstermiştir.

Satış Organizasyonu

Bu aynalar nasıl satılmıştı? İşletme tüm dağıtım ağlarının kesinlikle kendi tekelinde kalmasını istemişti ama Saint-Gobain tekeli dolayısıyla zaten iflasın eşiğinde olan ayna tüccarlarının çok şiddetli tepkileri karşısında geri çekilmek zorunda kalmıştı. Sonunda bir uzlaşmaya gidildi: Parisli aynacılar bazı haklar kazandılar: Kendi aynalarını kendileri sırlayacaklardı ve özel müşterilere ayna satabileceklerdi, buna karşılık, genel pazar ve ihracat tümüyle işletmenin elindeydi. Sayıları daha az olan ve birlik içinde olamayan taşra aynacıları aynı avantajları elde edemediler.

C. Pris'nin[12] incelediği oldukça karmaşık satış sistemi birçok kez değişti. İşletme önce ticari sorumluluğun tüm imtiyazlı aracılarını değiştirdi. Bu "temsilciler" işletmenin ürettiği tüm aynaları, kraliyet çevresi için üretilenler de dahil olmak üzere alıyorlar ve parasını gene işletmeye ödüyorlardı; aynaları depozito karşılığı tüccarlara bırakıyorlardı. Kârları satış üzerinden aldıkları komisyondan geliyordu ve bu komisyon satışlar 600.000 liranın üstüne çıktığında artıyordu ama elde kalan aynaları için de alacakları komisyondan kesinti yapılıyordu. Sistem 1701'de tıkandı ve ertesi yıl işletme Fr. Geoffrin'in girişimiyle Reuilly Sokağı'nda bir merkezi satış servisi kurdu: Bir veznedar yönetiminde biri Paris satışları, biri kraliyet çevresine, taşraya ve dışarıya yönelik satışlar için iki büro.

Kral için ayna almak Reuilly'ye giden kraliyet aynacısının göreviydi. Parlatma işleminden sonra tercihini yapıyor ve sırlama aşamasında siparişini veriyordu. Parisli tüccarlara satış cuma günleri, değerlendirmeden

11) J. Georgelin, *La République de Venise*, s. 78 ve Bosc d'Antic, *Œuvres contenant plusieurs mémoires*... s. 58.

12) C. Pris, *La Manufacture royale*... s. 755.

sonra yapılıyordu. Aynacılar Reuilly'deki çeşitli galerilerin teşhir salonlarında aynaları inceliyorlar ve beğendiklerini ayırttırıyorlardı. Atölyenin deposunda istenen boyutlarda ayna yoksa, sipariş üzerine, kupları 4 parmaktan fazla olmamak koşuluyla daha büyük boyutlarda ayna üretmek zorunda kalınıyordu. Bir hamal siparişi aynacının dükkânına teslim ediyordu ve sırlama dükkânda yapılıyordu. Aynaların atölyeden çıkışı bir görevli tarafından çok sıkı biçimde denetleniyordu. Her yıl depo ve atölyelerdeki malların ayrıntılı bir dökümü çıkarılıyordu.

2. *Paris Modası*

Tuhafiyeciler-Aynacılar İmparatorluğu

1581'den beri korporasyonlar biçiminde çalışan aynacılar Paris tuhafiyecilerinin yirmi sınıfından on dördüncüsünü ve kentin altı korporasyonundan üçüncüsünü oluştururlar: Bu çok güçlü, etkin ve iş bilir topluluk içinde III. Henri döneminde 3.000 kişi 2.000 dükkânda çalışır.[13] "Her şey satarlar, hiçbir şey yapmazlar" diye tanımlıyor *Ansiklopedi* tuhafiyecileri, çünkü üretimlerini günün zevkine göre uyarlamakla yetinirler ve "buluş"larının değeri brüt üretim değerinin on katını bulabilir. Sürekli yenilik peşinde olan tuhafiyeciler modaları oluştururlar ve en becerikli leri aksesuvarları yabancı ülkelerde ararlar. Tuhafiyeci-aynacılar ya da kuyumcular ayna ithalatı yıllarının sorumlularıdır. Paris'e lüksün başkenti fizyonomisini verenler onlardır. Bir moda yirmi ya da yirmi beş yılda yıpranır, bu süreç XVIII. yüzyılda daha da kısalmıştır ve bu insanlar sürekli yenilik önermek, yeni ihtiyaçlar yaratmak zorundadırlar. 1714'te Paris'te dolaşan Sicilyalı büyülenmiştir: "Sadece ihtiyaç olmayan şeylerin satıldığı pırıl pırıl parlayan yığınla dükkân!"[14] Ve bu Sicilyalı orada bir kıyafetin modasının bir çiçeğin solma süresinden daha çabuk geçtiğini söylüyor. Lüks eşya satın almak seçkin insanların en başta gelen vakit geçirme aracıdır.

Doğru adresler? Palais-Royal, Pont-Neuf, Notre-Dame Köprüsü, kralın ve Madame de Pompadour'un mobilyacısı ve mücevhercisi Lazare

13) F. Husson, *Artisans français*... "Les Miroitiers", c. IV, s. 2; bkz. P. Vidal ve L. Duru, *Histoire de la corporation des marchands merciers, grossiers et joaillers*, Champion, 1912 ve E. Fournier, *Le Livre des enseignes de Paris*, Paris, 1884.

14) *Lettre d'un Sicilien*, Chambéry, 1714, s. 2.

Duvaux, kuyumcular Ericourt ve Desguerres'in bulunduğu Saint-Honoré Sokağı dükkânları. Abraham du Pradel'in, gerçek bir doğru adres defteri olan *Livre commode des adresses de Paris* (1692) adlı kitabında hem kraliyet atölyesi aynaları, hem Venedik aynaları, hem de her keseye uygun aynalar satan sayısız tuhafiyeci-aynacı adı vardır: Quai de l'Horloge'daki "le Soleil", "La Couronne d'or" aynalar, yakın gözlükleri, mikroskoplar üretir. Saint-Denis Sokağı'nda da Madame Delaroue kristal avizeler ve kollu şamdanlar üretir ve şenlik günleri için avizeler kiralar.

Livre commode adlı kitaba göre, Notre-Dame Köprüsü dükkânları en ünlü ve en rağbet gören dükkânlardır. 1682'de Madame La Dauphine'in çocuk doğurması dolayısıyla düzenlenen görkemli şenlikler için Notre-Dame Köprüsü tuhafiyecileri dükkânlarını bayraklarla donatmışlar, pencerelerini ışıklandırmışlar ve bu mekânları saraylara dönüştürmüşlerdir adeta: "Çeşit çeşit aynalar, kristal ve yaldız çerçeveli aynalar çatılara kadar yükseliyordu."[15] Hatta duvar kaplamaları ve aynalarla süslenen bu dükkânlardan biri bu dekorasyonu dolayısıyla balo salonu olarak tercih edilmiştir. Kral geçirdiği önemli rahatsızlıktan sonra Paris'e gittiğinde de aynı manzaralara tanık olunmuştur. XIV. Louis'nin saraydan belediyeye gitmek için geçeceği Notre-Dame Köprüsü aynacıları "görüntüsünü çoğaltmak için" aynalardan oluşan bir çit oluşturmuşlardır.

Roule Sokağı'ndaki Darnault'lar ya da Delaroue'lar gibi bazı zengin tüccarlar, sonunda babadan oğula geçen gerçek iş adamları hanedanları kurmuşlardır. Bunlar zamanın zevklerinin kokusunu alarak dönemin "moda"larını keşfeden ve empoze eden uzmanlar haline getiriyorlardı kendilerini. Notre-Dame Köprüsü'ndeki Gersaint tabelası Watteau aracılığıyla bilinir: Bu mücevheratçı "çeşit çeşit, yeni ve çok zevkli, gösterişli mücevherler, aynalar, tablolar, Japon porselen figürleri..." satar (1740). Vernet, Conti rıhtımındaki, Oberkirch baronunun mücevher satın aldığı Petit Dunkerque'in tabelasını yapmıştır. Monnaye Sokağı'ndaki Darnault'lar müessesesinin[16] tabelasında şunlar okunur: "Baba, oğul Darnault'lar, kralın tüccarları ve aynacıları, ayna, cam, porselen, duvar saati, ahşap eşyalar satar."

Mesleğin bu ileri gelenlerinin damgası ayna çerçevelerinin zenginliğinden ve güzelliğinden tanınır. Bunlar aynacılarda sırlanan aynaları satın aldıktan sonra çerçevelerler ve bazı özgün süslemeler yaparlar: Aba-

15) *Le Mercure galant*, Ağustos 1862.

16) P. Verlet, "Le Commerce des objets d'art et marchands merciers à Paris au XVIIIe siècle", *Annales E.S.C.*, sayı 1.

noz, selvi ağacından çerçeveler, menekşe renkli ağaç çerçeveler, yaldızlı bakır levhalar, bronz kaplamalar; değerli metal kullanımını yasaklayan kararnameler onları gereç ve biçim konusunda hayallerini daha bir güçlendirme zorunda bırakmıştır: Deri kullanımı, kaplumbağa kabuğu ve oymalı ağaç kullanımı; 1770'e doğru ise başlıklı yuvarlak ya da oval veya diktörtgen biçimler yaratılır ("Dauphine stili"). Aynalar küçük ipek, tafta örtülerle, şeritlerle, kordonlarla bağlanarak saklanır; ağaç alınlıkları XVIII. yüzyılda fantastik küçük hayvan figürleriyle süslenir; çerçevelerde Çin motifleri, dallar, kıvrık dallar ve iç içe geçmiş yaprak ya da çiçeklerle rokay üslubu taklit edilir.[17] Fistolarla çevrelenmiş başlıklar ağırbaşlı, antik silmelerle rekabet halindedir. Boyutlar değişir: En yaygın modeller bir ayak, 33 santimetre yüksekliğindedir ve tek bir aynadan oluşur ama yan yana getirilmiş aynalardan oluşan parçalar da görülür.

XVIII. Yüzyılda Ayna ve Mobilyalar

Ayna aynı zamanda mobilyaların içlerine de gömülmüştür. Yazı takımlarının, gündelik mutluluğun, dolapların bölmelerinin, masaların, odaların, salonların köşelerinin, mumlukların süsüdür; "tuvalet"in ve tıraş takımlarının süsüdür. Lazare Duvaux kendi aristokrat çevresine değerli ve aynalarla süslü tuvalet masaları sağlama alanında uzmanlaşmıştır ve Pompadour'un tuvalet masaları, fırçaları, küçük kutuları ve işlemeli aynalarıyla özellikle çok görkemlidir. Tuvalet, uzun bir süre, değeri farklı bez, serj, kaba kumaş, saten, muslin ya da dantel bir kumaştan başka bir şey değildir; üstüne yüz ve saç bakımı için gerekli aksesuvarların konduğu küçük bir sandığı sarmaya yarar bu kumaş. Tuvalet kimi zaman hizmetçinin yattığı ve çamaşırların konduğu gardrobun bulunduğu küçük bir odaya monte edilmiştir. XVII. yüzyılda ender bulunan bu küçük sandıklar XVIII. yüzyılda yaygınlaşmıştır. Bu yüzyılın ortasında da bir ayak ve bir de yüzeyden oluşan, küçük, portatif masa kullanımı yaygınlık kazanır;[18] bunlar yavaş yavaş çekmeceleri ve katlanabilir aynalarıyla gerçek mobilya özellikleri kazanırlar ve bu güzel kakmalı mobilyalara "kuaföz" (tuvalet masası) ya da "pudröz" (küçük tuvalet masası) denir.

Bu tuvalet mobilyaları kendilerine ayrılan köşelerde yerlerini bulurlar ve özellikle "temizlik" –kıyafet– ihtiyaçlarını karşılamaya yöneliktir.

17) S. Roche, *Miroirs, galeries et cabinets de glace*, s. 23.

18) H. Havard, *Dictionnaire de l'Ameublement*, c. 4, "Toilette" maddesi; Lazare Duvaux, *Journal*, Paris, 1751, c. 2, s. 94.

Mimar salonun sert kalkerle döşenmesi ve kuzeye bakması ve boyutlarının oldukça geniş (5 m.'ye 4 m.) olması talimatını verir; salonda en azından üç ayna olması ve bunların bedenlerin baştan ayağa görülebilmesi için olabildiğince alçak yerlere asılması gerekir: "Tuvalet odası" böyle meydana gelmiştir. XVIII. yüzyıldaki bu yenilik çok yavaş yaygınlık kazanabilmiştir: 1750'den sonra dökümü (toplam sekiz yüz döküm) yapılan Paris konutlarının sadece yüzde 6.5'inde vardır.[19] Sevgili ya da dost ziyaretçi bu tapınakta ağırlanır, dolayısıyla ayna gereksinimi vardır, çünkü "size saygılarını sunmaya gelenlerin içeri girmelerini görmek kesinlikle önemsiz bir şey değildir".

Gerçek anlamda, banyo, bazı mimarlık kitaplarının XVIII. yüzyıldan sonra geliştiğini iddia etmesine rağmen, bir XIX. yüzyıl buluşudur. Bu bölümün mermer olması gerekiyordu ve Le Camus de Mézières "banyo yatak odası" der banyoya, çünkü konutun bu bölümündeki aynalar "durgunluğu adeta uykuyu çağrıştıran ve belirten güzel bir su yerini taklit ederler".[20]

Dolayısıyla, aynalar dekoru istila etmiştir ve XVIII. yüzyıl boyunca da mobilyaları dönüştürmüştür. Bununla birlikte, bu duruma uyum sağlayabilmek için belli bir sürenin geçmesi gerekmiştir, çünkü aynalar boş ve dolu alanlar arasındaki ilişkileri altüst etmiş ve dengeyi sarsmıştır. Mimar J.-F. Blondel iki kapı ya da pencere arasına ya da şöminelerin üst tarafına yerleştirilen ayna modasının başladığı dönemde bu aynaların doğurduğu endişeyi anlatıyor: "Birçok kimse aynaların boşluk gibi gözükmeleri gerekçesiyle pencereler arasına konmasına karşı çıktılar, dolu olması gereken yeri açıkmış gibi göstermek hiçbir biçimde doğal değildi."[21]

Ama aradan kısa bir süre geçtikten sonra bu aynaların verdikleri ışıktan vazgeçmek mümkün olmaz; aynalar yüzeyleri canlandırır, tabloların ve duvar kaplamalarının yerini alır, öyle ki, bunların özellikle tarih resimciliğine çok zarar vereceğinden korkan çağdaş sanat eleştirmeni La Font de Saint-Yenne'i korkutur; öte yandan, şunları söylüyor bu eleştirmen: "Şaşırtıcı, olağanüstü özellikler taşıyan bu aynaların avantajı, modadan aldıkları desteği birçok bakımdan hak etmeleriydi. Daireleri büyütmek ve yeni daireler eklemek için duvarları delmek; aldıkları ışıkları, güneş ışınlarını ya da şamdanlardan gelen ışığı misliyle geri vermek, ka-

19) A. Pardailhé-Galabrun, *La Naissance de l'intime, Trois mille foyers parisiens XVIIe-XVIIIe siècle*, PUF, 1978, s. 263.

20) Le Camus de Mézières, *Le Génie de l'architecture*, Paris, 1780, s. 189 ve s. 146.

21) J.-J. Blondel, *Cours d'architecture*, Paris, 1774, c. 5, s. 66.

ranlıkların ve hüzünlendirebilecek her şeyin doğuştan düşmanı olan insan kendisini aydınlatarak neşelendiren ve gözlerini yanıltan ama oluşturduğu gerçek süsleme konusunda hiç yanıltmayan bir güzelliği nasıl sevmeyecekti?"[22] Aynaların yarattığı süksenin derin nedenleriyle ilgili olarak her şey söylenmiştir.

İki Pencere ya da Kapı Arasına veya Şöminelerin Üstüne Konan Aynaların Süksesi

Güzel Paris konaklarının dekorasyonu alanında en son buluş iki pencere ya da kapı arasına ya da şöminelerin üstüne konan aynalardır ve bu buluş Robert de Cotte'a mal edilir (1656-1753): Mimarlar şöminelerin –o dönemde davlumbazları düşük olan– üstüne kimi zaman tablolarla birlikte aynalar koymayı tasarlarlar. Paris evleri envanterleri XVII. yüzyıl sonundan başlayarak bu yöntemin uygulanmaya başladığını göstermektedir ama aynaların bu şekilde kullanılması usulü daha çok "Rejans" döneminde yaygınlaşır ve 1750'den sonra burjuva evlerinde çok sık görülmeye başlar.

Aynaların bu şekilde yerleştirilmesinde de bazı farklılıklar görülür: Aynalar iki pencere arasına kimi zaman birbirlerine eklenmiş ama bir bütün oluşturan iki ya da üç ayna şeklinde yerleştirilir; kimi zaman ise yarımayaklarla ya da başka motiflerle süslü, renkli ahşap çerçeveli büyük bir ayna konur iki pencere arasına. Bu aynaların boyu on metreyi bulabilirdi. Sözgelimi, 1695'te saray görevlilerinden birinin dul karısı, La Harpe Sokağı'nda oturan Terneau, şöminesinin üstüne iki ayna koydurmuştur: Bu aynalardan biri birbirlerine eklenmiş üç aynadan oluşur ve 14'e 10 parmak boyutundadır, öbürü ise 10'a 6 parmak boyutlarında beş parçadan oluşan üç aynadır; böylece, on altı parçadan oluşan yaldızlı ağaç çerçeveli büyük bir ayna ortaya çıkmıştır bu unsurlardan. Bir başkası ise evinin büyük salonundaki "şöminenin üstüne iki ayna koydurmuştur ve bu aynalardan her birinin genişliği bir ayak sekiz parmak, yüksekliği ise bir ayak dört parmaktır" ve bunlara ayrıca iki kollu bakır şamdan eklenmiştir.[23] Kimi zaman sekiz aynanın üst üste konduğu olur. Bu biçimde yerleştirilen aynalara adeta çerçeve işlevi gören şamdanlar ve apliklerin

22) La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, La Haye, 1747, s. 13.

23) Minutier central, Paris, Etudes XX, 400, XXXI, 5, LXVI, 208, CII, 163.

üstlerine genellikle çok küçük aynalar konur ve böylelikle ışığın yansımalarının çoğaltılması amaçlanır.

Germain Brice'in 1684-1752 arasında on iki baskısı yapılan yapıtı *Description de Paris*'de (Bottin, zevk ve lüks dizisi) Paris'in bütün güzel konakları yer alır. Yapıt en ince buluşları, çağdaş mimarlığın en güzel dekoratif etkilerini ve "zamanın kaprislerinin değiştirdiği her şeyi" içerir. Aynalara geniş yer verilmiştir bu çalışmada. Savaş hazinedarı Renouard de la Thouane (Neuve Saint-Augustin Sokağı), Başkan Amelot (Vieille-du-Temple Sokağı) XVII. yüzyıl sonunda konaklarını yeniden dekore ettirmişlerdir: Özellikle bağa çerçeveli "çok büyük aynalarla, hayal edilebilecek tüm ilginçlik ve güzelliklerle" (1698). Orléans dükünün kançıları J.-B. Terrat'nın konağında "her tarafı aynalarla donatılmış bir oda" vardır. Pierre de Quency'nin Louis-le-Grand Meydanı'ndaki konağında "her yer altın büyük ayna parıltılarıyla doludur". Richelieu'nün, aynı zamanda Kardinal Sarayı adıyla bilinen konağının yeni galerisinde şöminenin üstündeki aynalar kornişlere kadar yükselir: Çok işlevsel biçimde yerleştirilen bu aynalar "bu yerin bütün güzelliklerini ve buraya antre işlevi gören salonun bir bölümünün bütün güzelliklerini" yansıtırlar. Mazarin Koleji'nin yakınlarındaki Bouillon düşesinin evinde, şöminenin üstünde Korinthos üslubu ve alacalı donuk akikten küçük sütunlarla çerçevelenmiş aynalar vardır. Aynı dekorasyon unsurlarına Prenses Anne de Bavière Palatine'in küçük Bourbon konağında da rastlanır; bu konakta, 1710 yılında "olağanüstü güzellikte süslemeler gerçekleştirilmiştir; şömineler aynalarla ve ender bulunan mermerlerle süslenmiştir".[24]

Aslında Madame de Grignan'ın oymalı, işlemeli çerçevesiyle değerli olan, tabak büyüklüğündeki, değerli ve ender bulunan aynasıyla, artık biraz zengin bütün evleri süslemeye başlayan gri ya da yeşil parke çerçeveli, yan yana getirilerek eklenen küçük aynalar arasında pek fazla ortak yan yoktur. Ayna hayranlığı, durulmak ve kaybolmak şöyle dursun, bu yüzyılda daha da şiddetlenmiştir. Sözgelimi, 1754 yılında, *Annonces, Affiches et Avis divers* adlı bir dergi Paris halkının Bagnolet Şatosu'nda günlerce, kesintisiz biçimde sürecek olan, kalite garantili bir ayna satışına gösterdiği çok özel ilgiden söz etmiştir: "Kral naibi merhum Orléans dükünün işletme girişimcileri aracılığıyla sergilettirdiği iki yüzü aşkın parça vardır."[25]

24) Germain Brice, *La Description de Paris*, incelenen yayınlar, 1684, 1698, 1717.
25) *Annonces, Affiches et Avis divers*, 22 Mart 1758, 14 Haziran 1758, 27 Haziran 1759.

Kimileri, Le Camus de Mézières'inki gibi ünlü olan mimarlık yapıtları, aynaların yerleştirilmesi konusunda gerekli kuralları yaklaşık on sayfa içinde anlatır: Aynalar bir araya konduklarında renklerine, pürüzsüzlüklerine, düzgünlüklerine dikkat etmek gerekir, çünkü "güzelliğinin büyüleyiciliklerini irdelemek isteyen bir 'nymphe'nin, düzgün bir şekil yerine ezik ve ters bir şekille karşılaşması gülünç olurdu".[26] Bu ayna çılgınlığı L.-S. Mercier'nin eğlenceli bir yorumuna yol açmıştır: "Bir ev yapıldığında, henüz hiçbir şey yapılmış değildir, gerekli harcamaların henüz dörtte biri yapılmıştır. Marangoz, duvar kaplamacısı, ressam, yaldızcı, oymacı, doğramacı gelir. Daha sonra ayna gerekir ve her tarafa çıngıraklar asmak gerekir."[27]

Bu gözlemci yüzyıl sonu burjuva iddialarıyla belli belirsiz alay ediyor: Aynalar mülk sahibinin neşesini artırıyor ve çıngıraklar da birçok uşağın telaşlı koşuşturmasına tanıklık ediyor! Bir ev ancak aynalarla donatılmışsa beğeni toplar. *Annonces, Affiches et Avis divers*, sürekli, aynalı kiralık evlerde fazladan bir çekicilik olduğu temasını işler. Sözgelimi, "modern üslupta inşa edilmiş" ek binalarıyla o güzel Orléans evi: "Salonlar, daireler güzel ve kullanışlı, her taraf ağaç kaplamalar ve aynalarla dolu." Ya da "parke döşeli ve tavan süslemeleri olan" büyük salonu aynalarla süslenmiş şu Nantes evi (1758). Veya *Petites Affiches de Lyon*'da yer alan, Lyon yakınlarındaki "odaları çeşit çeşit aynalarla süslü" ipek kumaşlı eşyalarla döşenmiş kır evi. Taşra XVIII. yüzyıl başında Paris'in tüm çekiciliğini oluşturan bu ince lüksle daha sonra tanışır ve dolayısıyla ısrarla ilanlar verilmeye başlar. Bunda şaşılacak bir şey yoktur: Geçen yüzyılda Paris'te kiralık daire ilanlarında "aynalı" ifadeleri görülüyordu...

3. Çeşit Çeşit Aynalar

Paris'te Aynaların Sıradanlaşması

"Kısa süre içinde kumaş tüccarlarının budvarı aynalarla donanacaktır... Nerede ayna yoktur ki?" Sébastien Mercier'nin bu şakası kesinlikle anketler ve istatistikler değerindedir. XIV. Louis döneminde küçük bir elitin tekelinde olan, pahalı ve ender bulunan bu obje, yetmiş yıl sonra Paris'teki evlerin yüzde 70'ine, taşra evlerinin de çoğuna girmiştir. Kadın-

26) Le Camus de Mézières, *Le Génie de l'architecture*, s. 123.
27) L. S. Mercier, *Le Tableau de Paris*, c. I, böl. 89 ve c. 9, böl. 732.

lar salonlarını, büyük odalarını, küçük odalarını, tavanlarını, merdiven aralıklarını, gardroblarını ve mobilyalarını aynalarla donatmışlardır.

Bu bağlamda, hayal gücüne düşünce de eşlik eder kesinlikle ve XVIII. yüzyıl sonunda eğrilir doğrulur büyük ayna budvarlara egemen olarak bir dönemin simgesi durumuna gelir. Büyütülmüş biçimi olan tuvalet aynasına eşlik eder: Önce şöminelerin önüne konmuş, ayak üstüne yerleştirilmiş ve süslemelerle kaplanmış perdelerden esinlenilerek aynalı perde adı verilir ona. 1787'de Fransa'yı ziyaret eden A. Young'u "İngiltere'de kullanılan çeşitli paravanlar yerine şöminelerin önüne konan aynalar"dan oluşan bu "eğlenceli icat" şaşırtmıştır.[28] Ne masası ne çekmecesi olan, iki metre yüksekliğinde bir tür küçük tuvalet masası ve aydınlatma amacıyla iki aplikle donatılan eğrilir doğrulur büyük ayna mükemmel bir objedir ve bu aynalara kimi zaman birçok küçük ayna ve yan dolap eklenmiştir. Ortadaki ayna görüş açısını değiştirebilmek amacıyla bir eksen üzerinde iki tarafa döndürülebilir. Eğrilir doğrulur büyük ayna, adını 1810'lara doğru almıştır[29] ve İmparatorluk ve Restorasyon döneminde güzelliğin vazgeçilmez bir yardımcısı olmuştur.

Gitgide yaygınlaşması ve popülerleşmesi, boyutlarının büyümesiyle aynanın statüsü değişmiştir. Sıradanlaşır, dekor içinde kaybolur ve çerçevesi dikkat çekmez olur artık. Kendisinden önceki kuşakların gelenek göreneklerini irdeleyen J. Callot, 1827'de, yüzyıl sonundaki bu değişimi çok isabetli bir biçimde gözlemlemiştir: "Aynalar yeni yerleşme düzenlerinde önemli roller oynamıştır: Muazzam tarih tabloları, av ve natürmort tabloları gibi geniş, oymalı ve yaldızlı çerçeveli aynalar değil, hafif yaldızlarıyla bakanları olumsuz etkilemeyen, ince ve esnek çubuk çerçeveli aynalardır söz konusu olan. Kadınlar iki pencere arasında, şöminelerin üstünde, kısacası hangi tarafa bakmak isterlerse orada tepeden tırnağa seyredebiliyorlardı kendilerini."[30]

XVIII. yüzyıl sonunda peri masalı düşleri gerçek olmuştur. Aynalar tüm toplantı yerlerini işgal etmiştir artık; duvar kaplamalarının yerini almıştır, yeni moda kafeleri ve restoranları süsler, randevu evlerinin duvarlarını kaplar.[31] Tüm Avrupa'ya yayılan ve devletlere çok pahalıya mal olan gerçek bir çılgınlıktır bu. Hatta Cenevre Cumhuriyeti çıkardığı bir

28) A. Young, *Voyage en France*, 1787, P. Verlet tarafından aktarılmıştır, *La Maison au XVIIIe siècle*, Baschet et Cie, s. 96.

29) J. Eymard, *Le Miroir dans la poésie française*, Université de Lille III, 1975, s. 189.

30) J. Callot, *Mémoirs pour servir à l'histoire des mœurs et usages français*, Paris, 1827, c. 2, s. 99.

31) Bkz. Vivant Denon, *Point de lendemain* ve Louvet, *Faublas*.

kararnameyle yurttaşlarına "her odada birden fazla ayna bulundurmayı ve boyutları 32 parmağı geçen aynalara sahip olmayı yasaklar" ve yasaklara uymayanlara tazminat cezası vereceğini ilan eder. "Hatta birinci koşulla ilgili olarak 32 parmak boyutlarında ikiden fazla ayna bulundurmayı yasaklıyoruz yurttaşlarımıza ve ikinci koşulla ilgili olarak da boyutları 24 parmaktan fazla olan aynalardan birden fazlasını bulundurmayı yasaklıyoruz."[32] Ekonomi kaygısı gelenek göreneklere bağlılıkla kesişir.

Sosyetenin yaşama sanatı yavaş yavaş önce burjuva çevrelerine, daha sonra da halk sınıflarına sirayet eder. 1730'larda hizmetçiler sınıfı alışverişte efendilerini taklit eder ve zanaatçılar da onları izlemeye başlar: Toplumun alt katmanlarındaki ölümlerden sonraki mal sayımlarında küçük aynalar bol miktardadır. Restif de la Bretonne ayda dört liraya kiralanan bir ucuz lokantacının odasını anlatırken son derece basit ve sıradan eşyalardan söz eder: Yatak, masa, iki iskemle, su kabı, küvet ve de bir ayna.[33] Buna karşılık, gerçek bir dekorasyon kaygısına bağlı olarak bu iki pencere ya da kapı arası, şömine üstü aynalara ender rastlanmaktadır evlerde: Yeni fahişeliğe başlayan bir hoppa kendisini ilk kez, tanımadan, koruyucusunun bu tür büyük aynalarında keşfeder.

1750'lerde Paris konutlarının üçte birinde tek bir oda vardır ve bu konutlarda çok çocuklu aileler yaşar.[34] Beş yüz mal sayımından çıkarılan istatistiklere göre, 1695-1715 arasında ücretlilerin ve hizmetkârların yarısının evlerinde boyu 20 parmaktan (50 santimetre) aşağı aynalar vardır ve bunlardan sadece yüzde 10'unun evlerindeki aynaların boyu elli santimetreden daha fazladır. 1750'ye doğru, Paris'te yaşayanların üçte ikisinin evinde ayna vardır ve bunların dörtte birinin evlerindeki aynaların boyu 20 parmağı aşar.[35] Dolayısıyla, bu bağlamda, gelişme çok nettir, çünkü evlerin çoğunda birden fazla ayna vardır.

Bu aynaların çoğu küçük boyutlardadır. Marivaux'nun kadın kahramanı Marianne, pansiyonculuk yapan ve çamaşır, kumaş satan kadının pansiyonunda, koruyucusunun verdiği güzel kıyafeti denemek için "yüzünün küçük bir bölümünü gösteren, sefil bir aynadan başka bir şey bulunmamasından yakınır".[36] XVIII. yüzyılda, Germain Brice'in anlattığı aris-

32) J. P. Willebrand, *Ordonnances somptuaires de la République de Genève*, 1765, s. 168.
33) Restif de la Bretonne, *Les Contemporaines*, "La Fille du savetier".
34) A. Perdailhé-Galabrun, *La Naissance de l'intime*, s. 235-241.
35) D. Roche, *Le Peuple de Paris*, Aubier, 1981, s. 155.
36) Marivaux, *La Vie de Marianne*, Garnier-Flammarion, 1978, s. 82.

tokratların konakları dışında büyük aynaların ender bulunması konusunda bir yığın örnek vardır. 1759'da, Madam Hérault'nun düzenlediği satışta, 65'e 50 parmak boyutlarında tek parça bir ayna gerçek bir antika gibi teşhir edilmiştir. Sekiz yıl sonra, Bourdonnais sokağındaki Delisle'de ise 78'e 47 parmak boyutlarında bir ayna görülmüştür.[37]

İlginç bir gözlemde bulunan L.-S. Mercier, Versailles Şatosu'nun halka açıldığı Saint-Louis gününde, dairelerde kibar soyluların yerine üstleri başları dökülen ve şaşkınlık içinde çevreyi seyreden insanların koşuştuklarını anlatır: "Boyunlarını uzatıp tavana bakan ve aynalarda kendisini seyreden şaşkın zanaatkârı gören İsviçreliler gülüyorlar."[38] Bu, insanların kendilerini tepeden tırnağa seyretme olanağı buldukları büyük aynaların Paris'te bile yaygınlaşmamış olduğunu gösteriyor. Bunlar sadece bazı sınıflarda ve bazı meslek gruplarında rastlanan bir yaşam anlayışına, bir gösteriş ve teşhir zevkine bağlıdır. Toplumsal aidiyet işaretleridir ve bu anlayışa göre her güzel ev aynalarla süslenmiş olmalıdır: Restorasyon döneminde, Stendhal'in *Armance* adlı romanının kahramanı Octave de Malivert, Bonnivet'nin sarayını büyük bir hayranlık içinde seyrettikten sonra evini büyük Saint-Gobain aynalarıyla donatma hayallerine dalar: "Şahane bir salonum olacak (...). Bu salona, kendi zevkime göre, her biri 2.30 metre yüksekliğinde üç ayna koyduracağım. Bu karanlık ve büyüleyici süs her zaman çok hoşuma gitmiştir. Saint-Gobain'de üretilen en büyük aynaların boyutları ne kadardır?[39]"

Taşradaki Yavaş Gelişme

Taşra birkaç onyıllık bir gecikmeyle Paris'i izler. Hiç kuşkusuz, Versailles'la bağlantılı aristokrasi bu inceliği uzun süre önce şatolarına sokmuştur. Gösterişle sergilenen salonların, odaların hemen hemen hepsinde iki pencere ve iki kapı arasında, şöminelerin üstünde aynalar vardır. Ama tutumluluk ilkelerine çok sıkı biçimde bağlı olan taşra burjuvazisi belirsiz görüntüler sunan bu prestij unsuruna biraz şüpheyle bakar. Beceriksiz bir hareket sonucu paramparça olabilecek bu objenin kırılganlığı, istikrarsızlığı, koruyucu duvarları kazarak boşluk izlenimi uyandırması, gizliliğe ve mahremiyete zarar vermesi taşra soylusunun bu alanda

37) H. Havard, *Dictionnaire de l'Ameublement*, c. 2, süt. 995.
38) L. S. Mercier, *Le Tableau de Paris*, c. 8, böl. 606.
39) Stendhal, *Armance*, Gallimard, "Folio", 1975, s. 67.

harcama yapmasına engel olur: Bir yaşam düzeyi sorunundan çok, zihniyet söz konusudur bu bağlamda.

XVIII. yüzyılın ilk çeyreğinde gerçekleştirilen mal sayımlarında basit tuvalet aynaları vardır. 1729'da oldukça zengin bir armatörün dul eşi, Saint-Malolu burjuva kadının sadece 10 lira değerinde, kare biçiminde bir aynası vardır. Başka bir kadının, bir Breton kadının "odasında bulundurduğu bir ayna dışında iki küçük tuvalet aynası vardır". Nevers, Rouen ve Hollanda'daki mağazalarında on bin parça mal bulunan Limogeslu bir fayans tüccarının odasında iki çengelle tutturulmuş bir aynası ve ayrıca küçük bir tuvalet aynası vardır (1767).[40] Konfor arayışı sınırlıdır. Sosyal ilişkilere yararlı yaşam aksesuvarları içinde belli rahatlık işaretleri egemendir: Yastıklar, koltuklar, aydınlatma, porselen.

Lyon'da yaşam düzeyi burjuva sınıfınınkine yakın bazı ipek sanayisi işçilerinin evlerinin duvarlarında aynalar bulunduğu gözlemlenmiştir. Geliri 10.000 lira olan bir fırıncının evinde duvar kaplaması, iki duvar saati ve çerçeveli bir ayna vardır. Ville-Dieu'de (1744) oldukça büyük bir meyhane işleten biri alt salona "küçük bir ayna" asmıştır. 1780-1790'larda, Chartres'da, R. Muchembled, patronların evlerinde ortalama iki ayna bulunduğunu, ücretlilerde ise ancak iki eve bir ayna düştüğünü gözlemlemiştir.[41]

Ticari dağıtımın yetersizliği ya da yetersiz örgütlenmesinin de bir sorumluluk payı vardır burada. 1695'ten önce, pazarın sınırlı olduğu dönemde aynacılar aynalarını nakliye dolayısıyla ağır ek harcamaların fiyatları daha da yükselttiği Paris'ten alıyorlardı. Bu tarihten sonra, kraliyet işletmesi, ülkenin belli başlı kentleri olan Lyon, Lille, Nantes, Marsilya, Montpellier, La Rochelle, Brest, Rouen'da bir genel müfettiş tarafından denetlenen kraliyet mağazaları oluşturarak Paris'te satış tekelini korumuştur: Bu depolar aşağı yukarı bütün büyük bölgeleri kaplamıştı. Parlatılmış ama sırlanmamış aynalar kentten kente farklılık gösteren yerel sorumluların saptadıkları miktarlara göre üç ayda bir Paris'ten geliyordu: Aynı yıl Lyon 4.000 liradan ayna satın alırken Nantes siparişlerini sadece 1.500 liradan veriyordu. Belli satış rakamlarının ötesinde

40) *Bulletin et Mémoire de la Société archéologique D'Ille-et-Vilaine*, 1898. B. de Vismes, *Mobilier et Garde-robe d'une dame bretonne, 1767*, Saint-Brieux, 1906. F. Audran, "La Maison et le Mobilier d'un magistrat breton au XVIIe siècle" ve F. Du Bois, "Mobilier d'une bourgeoise de Saint-Malo au XVIIIe siècle", *Bulletin de la Société archéologique du Finistère*, 1880, c. 7 ve 1959, v. 85. *Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin*, 1962, c. 90. R. Muchembled, *L'Invention de l'homme moderne*, Fayard, 1988, s. 428-431.

41) M. Garden, *Lyon et les Lyonnais au XVIIIe siècle*, Flammarion, 1975, s. 407.

aracı bir komisyon alır ve sırlama işiyle o ilgilenirdi. XVIII. yüzyılın ilk yarısında, Lyon ve Marsilya en aktif depolardır; ötekiler yavaşlamışlar ya da Bordeaux, Roanne, Saint-Malo, Dijon ya da Clermont gibi sadece geçici süreler için var olabilmişlerdir.[42]

En iyi koşullarda bile kapasiteler asla Paris kapasiteleri boyutlarına ulaşamamıştır. 1742'lerde Clermont'da aracı yirmi kadar akıtma ayna üretebilmek için üç ya da dört yıl çalışmıştır ve stoklarının büyük bölümünü eritmiştir. Dolayısıyla, ihtiyaç duyduğu boyutları bulamayan müşteri kraliyet işletmesini devre dışı bırakarak doğrudan doğruya Parisli bir aynacıya başvurmayı tercih etmiştir. Öte yandan, tek bir büyük ayna siparişinin bile depoyu bütünüyle boşalttığı oluyordu. Teslim süreleri –haftalar– ve çevre aynacılarının –sözgelimi Bourgogne'da Rouelles ve Lorraine'de Saint-Quirin– gitgide kızışan rekabeti dikkate alındığında, taşra depolarının sık sık iflasın eşiğine gelmelerinin nedeni anlaşılır. Nihayet, durumu ağırlaştıran koşul, Paris'teki merkezin sık sık taşra teslimatları için nispeten kalitesiz ürünlerini, hatalı ve sarıya çalan renkte aynalarını elden çıkarması, ticaretiyle ilgili olarak kuşkular doğurması ve satışların düşmesine yol açmasıydı. Bu çelişki çok iyi reklamcı olan bir XVIII. yüzyıl sonu Paris aynacısına hoş bir kuple yazdırmıştır: "İnsanlar Paris'te taşraya göre niçin daha kibardır? Çünkü taşrada daha az ayna vardır..."[43]

Köylerdeki Çekingenlik

Peki, köylerde insanlar aynaya bakmaktan hoşlanıyorlar mı? Kırsal yaşamda ayna kuşku, hatta endişe verir ve her zaman biraz büyülü bir objedir: "Bir evde bir ayna kırıldığında bir felaket beklemek gerekir" der bir halk özdeyişi. Sürekli doğayla haşır neşir olan insan maddi olmayan unsurlarla ilgilenmez, kırış kırış olmuş, bronzlaşmış, çalışmayla yıpranmış yüzünü görmeye çalışmaz kesinlikle. Köylerde dolaşan işportacı ona küçük metal, kimi zaman da cam aynalar satar ve köylü bu aynayı büyük salona, pencere kenarına asar; ayna aynı zamanda kadınların süslenmelerine yarar ve özdeyişler bedenin süslenmesi ya da güzellikle aynı kuşkuları doğuran hoppalıkla bir tutarlar onu. Ayna, öte yandan, ailesinin müs-

42) C. Pris, *La Manufacture royale*... s. 762.

43) Roederer, *Opuscules, an X, Journal de Paris*'de yayınlanan yazılardan derleme, J. Eymard tarafından aktarılmıştır, *Le Miroir dans la poésie française*, s. 189.

takbel geline, yüzünü sürekli çekici kılıp eşini evinde tutabilmesi için verdiği bir armağandır. Varlıklı ailelerde çeyize konan aynanın üstünde gelinin kızlık soyadı ve evlenme tarihi bulunur.

Kırsal bölgelerde ölüm sonrası mal sayımlarında ayna pek fazla yer almaz. Florian'ın ünlü fablı *L'Enfant et le Miroir*'da (1792) aynanın ender bulunan bir obje olduğu belirtilir: "Yoksul bir köyde büyüyen bir çocuk/ Ailesinin yanına döner ve evde bir ayna görünce şaşırır."[44] İkonografik araştırmalar da aynı teşhise götürür. Çiftlik evlerinin duvarlarında hemen hemen hiç ayna yoktur ama tek tük de olsa dinsel tablolar görülür. Hiç kuşkusuz, Paris çevresindeki köylerle ücra taşra köyleri, büyük çiftçiler ve yoksul köylüler birbirlerinden farklıdır. Eski Rejim döneminde kırsal yaşamı irdeleyen Albert Babeau, ölüm sonrası mal sayımlarında, sahipleri başkent yakınlarında oturan bir değirmenci, bir bahçıvan ve bir çiftçi olan üç aynanın bulunduğundan söz ediyor sadece. Üçü de mütevazı, siyah ağaç çerçeveli, küçüktür. 1750'lerde ölen Beaucelu bir dokumacı dul eşine bir ayna bırakır ve bıraktığı malların yüz lira değerinde olduğu tahmin edilen Sancerreli bir işçi de gene bir ayna bırakmıştır.[45] Ama bunlar istisnai durumlardır. 1730 yıllarına kadar, köylülerin yaşam düzeyinin yükselmesine rağmen ayna hiç yoktur hemen hemen. Meaux bölgesinde 1695-1710 arasındaki otuz beş mal sayımında ve 1710-1755 arasındaki otuz beş mal sayımında tek bir ayna bile bulunmadığını söylüyor Micheline Baulant;[46] belki kırık ve parlatılmış çelik, küçük cam parçaları vardı.

Haut-Maine'de, La Fontaine-en-Cérans'da, 1735-1755 arasında gerçekleştirilen yüz kadar mal sayımında[47] mütevazı, ağaç çerçeveli yedi ya da sekiz ayna yer alır ve bunlar, gelirleri, hayvan varlıkları da dahil olmak üzere 600 liranın altında çok mütevazı ailelerin mal sayımlarında bulunmuştur: Gündelikçiler, küçük zanaatçılar vb. Ayna kimi zaman kızlara verilen bir armağandır. Gelirleri 2.000 liranın üstünde olan hali vakti yerinde çiftçilerin evlerinde aynalara daha sık rastlanır ve bu aynalar aynı zamanda ceviz ya da bağa çerçeveleriyle gösterişli aynalardır. Kalaylı kapkacak, duvar saati, perdeyle bir tutulan aynalar bir dekorasyon ve

44) Florian, *Fables*, "L'Enfant et le Miroir", II, 8.

45) A. Babeau, *La Vie rurale dans l'ancienne France*, Paris, 1882. R. Dauvergne, "Habitation et Mobilier de tisserands beaucerons au XVIIIe siècle", *Chartres, la dépêche d'Eure-et-Loir*, 1938.

46) M. Baulant, "Nivaux de la vie paysanne autour de Meaux en 1700 et 1750, *Annales E.S.C.* içinde, 1975, s. 515-518.

47) A. Fillon, *Louis Simon étaminier, 1741-1820*, Université du Haut-Maine, 1986.

konfor kaygısını ve toplumsal ilişkilere odaklanmış burjuva yaşam biçimini yansıtırlar.

1700-1735 arasında gerçekleştirilen Normandiya köyleri ölüm sonrası mal sayımlarında tek bir ayna yoktur.[48] Ancak XVIII. yüzyılın ikinci yarısında biraz daha sık biçimde rastlanır aynalara: 1745-1783 arasında, ağaç kaplama çerçeveli, boyu on parmağı bile bulmayan, on kadar küçük, cam ya da metal ayna. Kurdele, tarak, çakı, eldiven, mum, bağcık satan tuhafiyecilerde bile yoktur ayna. Aşağı Normandiya'da, XVIII. yüzyıl sonunda, hali vakti yerinde bazı çiftçiler evlerini defne dallarıyla süslü küçük alınlık aynalarıyla süslemişlerdir. Kadınların başlıklarını düzeltmek amacıyla kullandıkları ucuz, küçük ve genellikle pürüzlü aynaları vardır; bunlar genellikle iyi göstermezdi ama işportacılarda yaygın biçimde bulunurdu.

Dolayısıyla, kırsal kesim toplumunda insanlar kendilerini ender olarak seyrederlerdi ve bu çeşit çeşit aynalara çok iyi gözle bakılmıyordu. Beden, düzenlenmesi, yönetilmesi gereken bir çalışma aletidir, patronların düzenlediği bazı şenlikler dışında ender durumlarda süslenir ve böyle özel günlerde de sandıklarda özel olarak saklanmış ve anadan kıza geçen kıyafetler giyilirdi. İnsan ortalama haftada bir berbere giderdi ve berberde de ayna olmazdı genellikle. Sözgelimi, O. Perrin'in *Galerie bretonne*'unda (1835) canlandırdığı Breton köylüsü genç Corentin yetişkinlerin dünyasına girmesini sağlayan o çok önemli sakalına büyük bir özen gösterir; arkadaşı hizmetçi Soizic'ten, hiç kuşkusuz pazar günleri kendisinin kullandığı ve kesinlikle şato sahibesi hanımefendinin verdiği küçük bir kırık aynayı alır ödünç olarak.[49]

Elli yıl sonra, Maupassant'da köylerde aynaların ender bulunmasıyla ilgili benzer bir gözleme rastlarız. *Histoire d'une fille de ferme*'in kadın kahramanı uşak Jacques'tan hamile kalır; durumu öğrenen Jacques da hemen kaçar çiftlikten: "Sıkıntılı yaşam kızın yakasını hiç bırakmaz bundan böyle: Ya öğrenmişlerse durumu! Sabahları kimse uyanmadan kalkıyordu ve ısrarla, taranırken kullandığı kırık, küçük bir ayna parçasında boyunu posunu incelemeye çalışıyordu. Her günü, durumun anlaşılacağı endişesiyle son derece sıkıntılı geçiyordu."[50] Ender bulunan, kırık, mütavazı ama ısrarla aranan ayna! O. Perrin şöyle diyor: "Yansı-

48) Ch. Leroy, *Paysans normands au XVIIIe siècle*, Brionne, Gérard Montfort, 1978.

49) O. Perrin, *La Galerie bretonne*, 1835.

50) Maupassant, "Histoire d'une fille de ferme", *Boule de Suif et autres contes normands* içinde, Garnier, 1971, s. 80.

yan yüzünü sadece pınarların suyunda gören ilkel insan birkaç kuruş değerindeki bir ayna için bütün servetini verirdi!" H. James derin İngiltere'yi anlatırken benzer bir gözlem aktarır: Hep köyde yaşamış olan bir öğretmen kız mürebbiye olarak bir şatoya gittiğinde, aynalı bir dolapta ilk kez tepeden tırnağa siluetini görür ve çok şaşırır.[51]

Köy yaşamı çok yavaş gelişir. Köy mobilyalarında yüz ya da iki yüz yıllık süre içinde hiçbir değişiklik olmamıştır; eskiyen mobilyaların yerine yenileri alınır ama bunlar da aynı tekniklerle üretilmiş ve aynı süs motifleriyle bezenmiştir. Bu bağlamda, ancak XX. yüzyıl başında sanayi alanındaki gelişmelerin yansımalarına tanık olunmuştur ve bu dönemde bu alana yeni gereçler ve yeni biçimler girmiştir. S. Tardieu-Dumont, Mâcon kırsal kesim mobilyalarını irdelerken, kırsal kesimde bazı zengin çiftçilerin, şarap tüccarlarının ve fıçıcıların evleri dışında hiçbir evde ayna bulunmadığını gözlemlemiştir.[52] Buna karşılık, 1890-1950 döneminde yüz on aynalı dolap görülmüş ve Birinci Dünya Savaşı ertesinde mobilya alımında gerçek bir dönüşüm gözlenmiştir. Seri mobilya üretimi sonucunda fiyatlardaki düşüş, maun kadar pahalı olmayan egzotik ağaçlar, bambu, pelesenk, bubinga, kızıl çam modası, nihayet taşra kadınlarına yönelik, içinde güzellik reçetelerinin ve ev döşeme fikirleriyle ilgili tavsiyelerin yer aldığı dergilerin çoğalması... Bunların tümü kent modalarına açılım bağlamında önemli rol oynamıştır.

Aynalı Dolabın Ortaya Çıkışı

Büyük mağazalar, Bac Sokağı'nda le Petit Saint-Thomas, Bonne-Nouvelle Bulvarı'nda la Ménagère, le Louvre, le Bon Marché bu değişimlerin etkin faktörleridir: Mütevazı gelirlere uyarlanmış bir fiyat yelpazesine göre "yatak odaları" önerirler. Bu modern bütün içinde yatak, sehpa, sandığın yerini alan ve kısa süre içinde Saint-Gobain'in sağladığı uygun fiyatlarla –İkinci İmparatorluk döneminde ayna fiyatlarında on yılda bir yüzde 30'luk bir düşüş görülmüştür– iki kapısı aynalarla süslenen çok gerekli dolap bulunur.

Au bon marché Eylül aylarında özel bir mobilya satışı düzenler. Yayınlanan kataloglarında kent ve köy ileri gelenlerinin izledikleri yeni modalar yer alır ve onlarca farklı, büyük, küçük ayna, bir ya da iki kapılı,

51) H. James, *Le Tour d'écrou*, Stock, 1988, s. 25.

52) Tardieu-Dumont, *La Vie domestique dans le Mâconnais rural préindustriel*, Paris, Institut d'Ethnologie, 1964.

oymalı, işlemeli, aynalı dolap bulunur. Çeşitli aynalara ayrılmış bir reyona çok mütevazı, köknar ağacından çerçeveli Alman aynaları, pahalı ya da nispeten ucuz çeşitli boyutlarda aynalar ve farklı boyutlarda üçlü aynalar konmuştur. 1870'ten başlayarak bu mağaza mektupla satış servisini hizmete sokar ve 1894'te bir buçuk milyon katalog gönderir. Mağazaya günde dört bin sipariş mektubu gelir ve taşraya bir milyon sipariş gönderilir. Mektupla satış hacmi sürekli büyür: Taşraya elli milyon kolinin gönderildiği 1872-1902 arasında altı kat artar bu rakam.[53] Taşra ve Paris arasındaki farklılıklar ortadan kalkmaktadır: 1840'a doğru Saint-Gobain müşterisinin üçte ikisini Paris sağlamaktadır henüz; 1860'ta üçte birdi bu oran.

Burjuvazi yeni bir yaşam biçiminin kurallarını belirler ve herkese evlerini nasıl döşeyeceğini ve başarılı insanların nasıl yaşadıklarını gösterir. Konfor ve refahın amblemi aynalı dolabın saltanatı! Güçlü kütlesi odaları, eşyaları aydınlatır ve burjuva ihtişamını artırır. Aynalı dolap XIX. yüzyıl ortalarından itibaren büyük boy aynalarıyla rekabet eder ve biraz da sonradan görmelerin eşyası gibi görülür; aynalı dolap hoppaların süslenmelerine yarar ve zengin kadının ve monden aylak kadının budvarına girer, doğramacıların sanatla süsledikleri değerli bir süs eşyasıdır; dolaplı aynanın içinde kumaşlar, çarşaflar, bohçalar bulunur ve bu dolaplar XVIII. yüzyıl ışık oyunlarını yeniden üreten parlak bir ekran altında düzen, ekonomi ve konfor zevkini gizlerler. Flaubert, *Education Sentimentale* adlı yapıtında Madame Arnoux'nun dairesine güçlü bir aynalı dolap yerleştirirken körpe ve hoppa Rosanette'in dairesine büyük bir boy aynası koymuştur. Balzac ise *Cousine Bette*'te aktris Josepha'nın budvarına, aynı şekilde büyük bir boy aynası koyar ama Madame Marneffe'e, kendisi sosyal düzeyini yükseltmek için büyük çabalar harcamasına rağmen bir aynalı dolap verir. Aynalı dolap "zengin olun!" dönemine empoze etmiştir kendisini ve zaferi tartışmaların, polemiklerin getirdiği zaferdir. Barbey d'Aurevilly savunuyor bu objeyi: "Bu bir zaaftır ama itiraf edeyim ki, seviyorum aynalı dolabı. Benim için bir mobilya değil o, odamın köşesinde büyük bir göl gibidir." Ama Théodore de Banville sinirleniyor: "İğrenç, kaba, hantal ve çok zararlı aynalı dolabı tasarlayacak ve yaygınlaştıracak bir ucube bulundu!"[54]

Hayata atılacak genç evlilere yönelik olan ve yüzyıl başında basılan ve daha sonra defalarca yayınlanan bir yönetici elkitabı yeni evliler için

53) M. B. Miller, *Au Bon Marché, 1869-1920*, A.Colin, 1981.
54) H. Havard, *Dictionnaire de l'Ameublement*, c. 1, süt. 163.

gerekli mobilyaları sıralıyor:[55] Bu listede aynalı dolap çok önemli, "dolabın kapısı, eskiden olduğu gibi boyanmış ağaç değil, bizote aynayla kaplanıyor artık". Daha sonra yerleştirme öğütleri geliyor: Dolap şöminenin karşısında yer alıyor, şöminenin üstünde de perspektifleri artırmaya yönelik bir ayna vardır ve böylelikle çiftin başarısı öncelenmiş olur! Lévitan ya da Galeries Barbès gibi özel mağazalar XX. yüzyıl başında yeni kurulmuş evleri donatırlar ve bunların verdiği mobilyaların çok beğenilmesinin nedeni daha ucuz olmaları değil, "burjuva ölçülerine uymasıdır". Jean Baudrillard XIX. yüzyılda aynaların çok tutulmasını şöyle irdeliyor: "Burjuva insanının kendisinin saygılı pratiğinin kendi görünüşünü artırma ve kendi mallarıyla oynama ayrıcalığı bulduğu zengin objedir. (...) XIV. Louis yüzyılının aynalar galerisiyle özetlenmesi bir rastlantı değildir ve daha yakın dönemde evlerdeki aynaların çoğalması III. Napoléon'dan 'modern style'e burjuva vicdanının muzaffer ikiyüzlülüğüyle çakışması bir rastlantı değildir."[56]

Hatta aynalı dolap banyolarda da yer bulmuştur! Kadının, güzelliğini tamamlamak ve böylelikle kocasının başarısını taçlandırmak amacıyla bakım ve temizliğini irdelediği banyo dekorasyon elkitaplarında ve görgü kuralları elkitaplarında titiz irdelemelere konu olmuştur. Kontes de Gencé'nin bu konuyla ilgili olarak yazdıkları koca bir cilt tutmuştur![57] Şöyle diyor: "Tuvalette asla fazla ayna bulunmaz, çünkü insanın kendisini tepeden tırnağa tüm yönlerden görmesi gerekir (...) Üç parçalı ayna idealdir bu bağlamda ama sabit bir aynayla, hatta ancak tuvalete yerleştirilebilecek bir aynalı dolapla yetinilebilir." Sabit ya da, daha iyisi, hareketli aynalar insanın kendisini tam olarak inceleyebilmesine olanak vermelidir ve kadın, kimi zaman "laboratuvar", kimi zaman da "günah çıkarma yeri" olarak adlandırılan o mahrem sığınakta, tuvalette "komik hareketler yapmaktan korkmamalıdır. İnsan yalnız olduğunda, ayna karşısında çekingen davranması için bir neden yoktur asla".

Aynanın Zaferi

1870'te, bir gözlemci, çok yerinde bir teşhisle "aynalar kentlerdeki evleri fethettiler, çünkü bu evlerde en fazla eksikliği duyulan uzamı sunuyorlar

55) Mme. de Graffigny, *L'Art de se mettre en ménage*, Paris, 1910.
56) J. Baudrillard, *Le Système des objets*, Gallimard, 1968, s. 27-28.
57) Comtesse de Gencé, *Le Cabinet de toilette*, Paris, 1870.

bu evlere" diyor: "Aynalar küçük odaları neşelendiriyorlar ve büyütüyorlar adeta: Tutumluluğun kendisine ayırdığı en büyük lükstür bu; iki salon arasına yerleştirilen aynalar modern dairelerin en hoş düzenlemelerinden birini oluştururlar."[58] Saint-Gobain hesaplarından alınan bazı rakamlar bu başarıya tanıklık edebilirler gerektiğinde: 1852-1862 arasında yıllık akıtma ayna üretimi 95.000 metrekareden 200.000 metrekareye çıkmıştır. 1878-1898 arasında üretim iki kat artar. Bu rekorlar kimyasal ve mekanik gelişmeler sayesinde gerçekleşmiştir. 1850'den sonra cam üretimi için sodyum sülfat kullanılır ve yüzyıl sonunda da gümüş kaplama cıvalı sırın yerini alır ve böylece bir aynanın on sekiz gün yerine altı günde bitirilmesi mümkün olur. Aynaların boyutlarına gelince, çılgınca düşler gerçekleştirilir bu bağlamda. 1867 Evrensel Sergisi'nde Saint-Gobain 6.9'a 3.53 ve 5.50'ye 3.53 boyutlarında iki ayna sergilemiştir.

Otellere, restoranlara, kafelere, binaların girişlerine, tiyatrolara, gazinolara, operaya (aynaların boyutları 6.50'ye 3 metredir burada), her tarafa aynalar konur. 1857'de kaliteli Paris evlerinin inşaat ayrıntıları ve fiyat değerlendirmeleri ayna harcamalarının toplam harcamaların yüzde 3'üne yükseldiğini gösterir. Grands-Augustins rıhtımındaki ünlü Lapérouse restoranındaki özel salonların aynaları önceki yüzyıldan kalmadır: "Koruyucularının sunduğu mücevherlerin özgünlüğünü doğrulayan yarı mondenlerin çizgileriyle kaplıdır bunlar!"[59]

İkinci İmparatorluk döneminde pencereleri aynalarla süsleme modası da yaygınlık kazanır ve kısa süre sonra da aynaların kırılabilmelerine karşı özel bir sigortanın geliştirilmesi de mağazaların gelişmesini ve sokakların güzelleşmesini destekleyen bir unsur olur.[60] Dükkânlar, malların aynaların ışıkları içinde çoğaldığı ve arzuları kışkırttığı ışıklara boğulmuş geniş seraları andırır. Aynalar Octave Mouret'nin parlak başarılarını oluşturur; Mouret, Au Bonheur des Dames adlı yenilikler mağazasını kurarak hüzünlü bir tezgâhtarın küçük, sarı ve kirli aynaların arkasında uyukladığı donuk dükkânları iflas ettirmiştir: Boucicaut mağazasının yer aldığı ticaret katedrali. Au bonheur des dames müşterilerin hayran oldukları defileler düzenler ve bu defileler sırasında "vitrinin iki tarafındaki aynalar, incelikli bir oyunla bu müşterileri gösteriyor ve görüntülerini çoğaltır, güzel satılık kadınlar sokağını doldurur ve kafaların yerine iri rakamlarla fiyatlar koyardı".[61]

58) Gurgan, *Les Grandes Usines*, Paris, 1870, c. 3, s. 2.
59) J. R. Pitte, *La Gastronomie française*, Fayard, 1991, s. 167.
60) M. Steckel, *Notice sur l'emploi des glaces*, Paris, 1890.
61) E. Zola, *Au Bonheur des dames*, Fasquelle, 1953, s. 258.

Ya bugün? Aynalarla yaşıyoruz. Aynalar artık onları soyutlayan ve gerçek dünyadaki büyülü parantez olan yansımayı engelleyen çerçeveler ya da bordürlerle öne çıkmıyor. Çıplak, düz, acımasız, mükemmel olan bu aynalar içeriyi dışarıya ve dışarıyı içeriye yansıtırlar ve her şeyi bir gösteriye dönüştürürler. İnsanın temizlik ve süslenme sırasında her sabah yüzünü yeniden bulması soluk almak eylemi türünden açık seçik bir şey gibi geliyor bize. Ayna sadece mahremiyetin kapalılığına ait değildir, sokağı, binaların cam bölmelerini, kent uzamını da işgal eder; Amerikalı fotoğrafçı David Hockney şu eğlenceli yorumu yapıyor bu bağlamda: "Aynasız bir hayat düşünürsek, hayatı yarım düşünmüş oluruz."[62] Hockney'den esinlenerek düşüncelerini tamamlayabiliriz: "İnsan kendisini aynasız düşünürse, yarım düşünmüş olur." Dolayısıyla, insanı aynasının karşısında düşünmek ve onun iki yüzünü keşfetmek gerekiyor.

62) D. Hockney, *David Hockney photographe*, Centre Pompidou, 1982.

İkinci Kısım

Benzerliğin Büyüsü

"Bakış bir türlü mümkün olamayınca, tanımak, bilmek için icat edilen güzel ayna."

Bérenger de la Tour d'Albenas
Ayna

1
Tanrı'yla Benzerlik

Ayna, pürüzlerine, düzensizliklerine, eksiklerine rağmen atalarımız tarafından harikulade bir alet olarak görülmüştür; insan ayna sayesinde sadece kendi görüntüsünü keşfetmekle ve kendini daha iyi tanımakla kalmamış, görünmeyen açısından, görünenin ötesine gidebilmiştir. Büyük ölçüde Platonculuğun etkisindeki Ortaçag kavramsal sisteminde görme, tanıma biçimi olarak ayrıcalıklıdır –güzelle ilişkiye görme aracılığıyla girilir– ve ayna görsel keskinliği güçlendirme ve her türlü güzelliğin kaynağı ışığı yayma gücüyle olağanüstü sembolik bir yük üstlenmiştir.

Öte yandan, bu harikulade obje aynı zamanda endişe verici bir obje olmuştur. Modelinin suretini tam olarak göstermediğinden –aynada sağ el sol el olur– yansıma, görüntü ve benzerlik kavramlarını sorgulamaya başlar: Taklit eder, tam ve de eksik bir yaklaşımla sunduğu bir özgünlüğe gönderme yapar. Görüntü nerededir peki? Özne hem burada hem başka yerdedir, ayna zamanda her yerdedir ve belirsiz bir mesafeden karmaşık bir derinlik içinde algılanır: Bir aynada görüntü ya daha çok kendisini seyredenin yüzeyi görüp görmediğini sorgulayacağı biçimde maddi bir ekran arkasından görülür ya da bu ekran aracılığıyla görülür. Yansıma

aynanın ötesinde madde dışı bir arka-dünya duyumsamasını yansıtır ve bakışı bir görünümler geçişine davet eder. Nihayet, ayna, bir prizma gibi görme alanını bozabilir çünkü gösterdiği kadar da gizler.

Bu sorular ya da bu şaşırtıcı unsurlar ayna bağlamında farklı, çelişkili ve gizemli bilgiler verir. Ayna dünyayı göstermeden ve yansıma düşüncesini desteklemeden önce bakışı göndermeler ve benzetmelerle etkili olan ve görünenin içinde "başka yerdeki" bir görünmeyeni gösterir gibi olan dolaylı bir güzergâha sürükler. Madde dışı, hassas, dokunulmaz olan yansıma her türlü benzerliğin çıktığı kutsal modelin saydam, çarpıcı saflığını gösterir.

1. Antikite ve Aynanın Görüntüsü

Görüntüler Dünyası

Aynanın görüntüsüne yansıma, kaynağını Platon'dan alır. Ondan önce yansıma canlı ve yaşayan bir biçimdir. Suyun dibinden Narkissos'u (Narsis) çeken surettir.[1] Gerçekten, bu mitin kökeni bir suretin ya da biçimlenen ruhun varlığındaki arkaik bir inanç gibi okunabilir ve bu bağlamda etnoloji ilkel kültürlerden günümüze kadar çok sayıda örnek verir. Homeros'a göre insanın iki yaşamı vardır: Duyulur bedensel varlığı ve ölümle birlikte ortaya çıkan görünmeyen imge (*Odysseia*, XI, 495, XII, 222). Narkissos suyun dibinde canlı bir varlığın bulunabileceğine inanabilmiştir: Düşüncesinin ya da suretinin birdenbire ortaya çıkması. Şaşkınlığı göründüğü kadar şaşırtıcı değildir ve çeşitli folklorlarda benzer öyküler vardır. Eski Yunan'da insanın kendi yansımasına bakması ölümüne yol açabilir, çünkü yansıma ruhu yakalar.[2] Resmin büyülü varlığını yitirmesi ve suret ya da görüntü özelliği kazanması ancak klasik Yunanistan'ın belli bir döneminde gerçekleşmiştir.

1) P. Hadot, "Le mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin", *Nouvelle Revue de Psychanalyse* içinde (c. 13, 1976, s. 81-108).

2) XX. yüzyıl başında Fransa'nın bazı bölgelerinde bu inançtan izler görülebilmekteydi; bir cenaze töreninde aynaların örtülmesi ve su dolu kapların ağızlarının kapatılmasının nedeni, ölünün ruhunun buralarda kalabileceği korkusuydu. Kırılan aynalardan kötülük gelebileceği korkusunun kaynağı da budur. L. S. Mercier, *Tableau de Paris*'de, bir evde ölmekte olan birinin yanına papaz gittiğinde "şaraplı ekmek ayininin aynalar aracalığıyla çoğalmaması için üstlerinin örtülmesi gerekir" diye belirtir (L. V., böl. 385). Birçok kültürde ayna yansıması ruhun ya da düşüncenin yansımasıdır. Günümnüzde de bazı Afrika kabileleri ruhun resmin tutsağı olabileceği gerekçesiyle fotoğraf çektirmezler.

Eskiler, doğrudan görme ya da yansımalı görme bağlamında görüntünün ve yansımanın oluşumuyla ilgili çeşitli varsayımlar ortaya attılar. Ptolemaios'un yinelediği Eukleides teorisine göre, göz objeye ulaşan düz çizgi halinde yayılan ışınlar saçar ve daha sonra bu objenin biçim ve renklerini verir; bu teori uzun süre en yaygın teori olarak geçerliğini sürdürmüştür.[3] Demokritos ve Lucretius'a göre, iletişim, tersine, çok küçük ve ince cisimlerin çıktığı objeden başlar; simulakrlar, görünümler ya da cinsler (eidoles) denen bu cisimler her yöne yayılırlar ve gözle buluşma anında somutlaşırlar: "Aynalarda, suda ve bütün parlak yüzeylerde hayaller görürüz ve bunlar tam olarak yansıtılmış objelere benzerler ve dolayısıyla ancak onlardan yansıyan görüntülerle oluşurlar." Görüntünün ters gelmesinin nedeni ise "görüntünün düz yüzeye temas ettikten sonra olduğu gibi yansımaması, sıçrayarak yansımasıdır, bir direğe yapıştırılan, henüz kurumamış bir alçı gibi geri döner görüntü".[4]

Platon, iki görüş açısı sentezinde, ışığın aracılığı üstünde ısrarla durur (*Timaios*, 46 *b*). Göz ışın saçan bir güneştir ve görüntünün oluşması için günışığının görsel akışlarla buluşması, benzerin benzerle buluşması gerekir. Bu teoriler ancak, özellikle Arap El Hazan'ın, göz kapalıyken bile retina görüntülerinin bulunduğunu gözlemlemesiyle XI. yüzyılda değişecektir.

Her halükârda, Eskilerin kesin bir inancı vardır: Görüntü duyulur bir temastan, gözün objeye vurduğu bir damgadan, ışınlar ya da çok küçük cisimler aracılığıyla oluşur, böylece Basileius zehirli bakışlarıyla kendisini öldürebilir. Aristoteles *De Insomnis*'te (L.2) bakışın objeler üstünde belli bir aksiyon oluşturduğunu söyler... Tıpkı bir aynanın ya da parlak bir yüzeyin bakan bir insanın gözlerini kamaştırması gibi... Ve örnek olarak da kadınların aybaşı dönemlerinde bakışlarıyla kirlettikleri aynadan söz eder. Yunanlılara göre görüntüler dünyası gerçeği üreten ve ona benzeyen duyulur bir varlıktır; gerçeğin tam ama aynı düzeyde olmayan ve başka bir biçimde yapılmış taklididir.

Ayna Yanılsaması

Aynanın verdiği görüntü ise hiçbir gerçekliğe denk düşmez, çünkü çizilmiş bir kopyadan daha sadık bir görüntü verse de bu görüntünün özü ve

3) V. Ronchi, *L'Optique, science de la vision*, Masson, 1966 ve G. Simon, *Le Regard, l'Être et l'Apparence, l'Optique dans l'Antiquité*, Seuil, 1988.

4) Lucrèce, *De natura rerum*, L. IV.

temeli yoktur, istikrarlı ve sağlam değildir. Görme duyusu dışındaki duyular, özellikle de duyulur gerçeği oluşturan dokunma duyusu yansımayı kaçırır. "Eline bir ayna alır ve her şeyi, her yeri gösterebilirsin bu aynayla: Anında, güneşi, gökteki yıldızları, kendini ve hayvanları, mobilyaları ve bitkileri ve biraz önce sözünü ettiğin nesneleri. Evet, hiçbir gerçekliği olmayan görünür nesneleri." Platon, *Devlet*'te (X, 596) yansımanın tuzaklarını anlatıyor, varlık ve onun gerçekdışı ve kaçıcı sureti arasındaki sapmayı belirtiyor.[5]

Platon, görüntünün duyulur gerçekliğine sahip olmadığından ayna yanılsamasını bilginin en alt düzeyine, resmin en alt düzeyine koyarken yansımanın madde dışılığı ve benzerliği nedeniyle analojik ve spiritüel başka bir bilgi düzeyinde yer aldığını söylüyor: Yansıma bir hayal üretmez ve düşünceyi duyulur olandan kurtulmaya, sonuçtan nedene geçmeye, yani dünyayı zekânın yansımasında tasarlamaya ve öze dönmeye davet eder. Yansıma bilgeyi mağaradan çıkmaya teşvik eden gölgeler gibi bir göz aldanması değil, bir belirti, dolaylı bir işaret, gizli bir şeyin belirmesi, görünüşten çok bir ortaya çıkma durumudur. Gerçeklikten yoksun olan yansıma işarete götürür.

Ayna duyulur dünyanın taklidi olmayınca ve taklit bir eşdeğer üretmez olunca harelenmesi, ışığı, kehanete dayalı bilgilerle, yorumlarla ve açımlamalarla, hatta büyüyle açıklanabilir. Yansıtan yüzeyin parıltısı yarattığı göz kamaşmasıyla çeşitli halüsinasyonlara yol açar. Birçok eski metinde, düşler gibi gözden kaçan şeyleri açıklayan katoptromansi uygulamalarından söz edilir. Sözgelimi, Artemidoros *Rüyaların Yorumlanması* adlı kitabında ayna görüntülerinde geleceğin okunmasına çok büyük ölçüde yer vermiştir.[6]

Büyü ve bilimsel düşünce arasında çok sıkı ilişkiler vardır. Aristoteles'e göre, aynaların yüzeyindeki görüntüleri değiştiren hava unsurudur (*De Insomnis*). *Meteorologia* adlı yapıtında da gözleri zayıf olan birinin birdenbire suretini görebilmesini bu şekilde açıklar: Gerçekten de, zayıf bir görüş, görüntü yansıtan bir ayna gibi, bir engelle (puslu hava) karşılaşmıştır.

Optik etkiler aldatıcı-aynadan açınlama aynasına, düşsel yansımadan halüsinasyon belirtilerine anlamları ters yüz edinceye kadar yayılır. İnsan aynaya kendisini görmek için bakar ama kendisini gördüğü ayna

5) J.-P.Vernant, "Image et transparence dans la théorie platonicienne de la mimesis", *Journal de psychologie*, sayı 2, 1975.

6) A. Delatte, *La Catoptromancie grecque et ses dérivés*, Paris, 1932.

ona görünüşlerin ötesinde esrarengiz ve kendiliğinden değişmiş bir bilgi verir. Pausanias Arkadia'daki Lykosura Tapınağı'nın girişinde bir ayna bulunduğunu ve bu aynaya bakanların kendilerinin karanlık ve acayip bir görüntüsüyle karşılaştıklarını anlatır. Tapınağa giren insan tanrıların karşısına yeni bir kimlikle çıkmak için görünüşünden soyutlanmaktadır.

Kendini Tanı

Delphoi ilkesinin gerekliliği doğrultusunda insanın kendini tanıması basit bir aynanın duyulur görüntülerinden –yansımalar, görünüşler, gölgeler ya da fantazmalar– ruhuna kadar gitmesidir. Platon'a göre, insan özünü oluşturan ruhuna özen göstermelidir. Ve ruh kendisini bir ruh olarak tanıyabilmek için bir yansımaya ihtiyaç duyar, çünkü göz gibi o da kendi kendisini göremez. Alkibiades kendisi üstüne araştırma yaparken Kratylos'un kullandığı aynayla yetinemez, çünkü bu ayna sadece bir kopya, kendi biçimleri ve renkleri olan ama ses ve düşünceden yoksun bir suret verir.[7] Ama gerçek, doğru ve aslına sadık gösteren bir ayna gözünü ve kendi ruhunu ayna gibi sunan bir âşık ya da dostun aynasıdır.

Ovidius'tan beri öyküsü sık sık yorumlanan Narkissos'un felaketi bilginin en alt derecesini, kendi yansımasını tercih etmek olmuştur ve kendisi Ekho'nun aşkını küçümsediğinden, yani 'ben'in oluşmasında ötekinin aracılığını reddettiğinden Nemesis tarafından cezalandırılmıştır. Antik fablda, hiç kuşkusuz, psikolojik unsur yoktur ama hayal ve gerçeği karıştıran ve bütün enerjisini siteye vereceğine kendisini amaç haline getiren, kendinden geçmiş ve ölçüsüz davranan bir genç adamla ilgili olarak ahlaksal bir yargı vardır.[8]

Bununla birlikte, ayna doğru ve yerinde kullanıldığında insanın kendisiyle ilgili ahlaksal düşüncelerini destekleyebilir. Diogenes Laertios'a[9]

7) Platon, *Cratyle*, 432 *c* (Fra. çev.) ve *Phèdre*, 235 *d* (Fra. çev.). Göz sadece alıcı bir organ değildir: alıcı ve vericidir, ışık ve görüntü üretir.

8) Freud'un 'ben'in gelişmesinde narsisisk evreyi nasıl anlattığını hatırlayalım: "İnsan önce kendi bedenini bir aşk objesi olarak algılar, daha sonra kendi 'ben'inden bağımsız olarak yabancı bir kimsenin bağımsız objelerine geçer." (*Introduction à la psychanayse*, Payot, 1949) Bu birincil narsisizm gerekli, aracı bir etaptır ve içe atıldığı takdirde daha sonra negatif duygulanımlarla dolu olarak geri döner. Bu tür narsisizm çoğu zaman bireyin derin değer eksikliği hissetmesine karşı kendini savunma biçimidir. Toplumlar Narkissos'u mahkûm ederler çünkü toplumsal ortama uyumu bozar o.

9) *Vies*, II, 33.

göre, Sokrates gençlerin aynaya bakmalarını istiyordu: Bu gençler kendilerini yakışıklı buluyorlarsa buna layık mıydılar, çirkin buluyorlarsa bu dezavantajlarını eğitim yoluyla gizleyebiliyorlar mıydı? İnsanın kendisini tanımasına yardımcı olan ayna, insandan kendisini Tanrı yerine koymamasını, kibirli davranmamasını, sınırlarını bilmesini ve kendisini sürekli yetkinleştirmesini ister: pasif bir taklit aynası değil, aktif bir değişim aynası.

Diogenes, ayrıca, Sokrates'in, şarabın bozduğu yüzlerini görmeleri için sarhoşlar için de ayna önerdiğini[10] söyler. Dolayısıyla, ayna sadece fiziki özellikleri yansıtmaz, insanın iç tavır ve davranışlarını da yansıtır. Bir manevi yaşam faktörüdür, insana kusurlarını ve eksikliklerini düzeltmesi için yardımcı olmalıdır; ayna, aynı zamanda, insana ne olduğunu ve ne olması gerektiğini de gösterir. Seneca öfkeli bir adamın eline bir ayna tutturmuştur[11] çünkü ruhun çirkinleşmesi yüz hatlarını da çirkinleştirir. Aynı temayı Plautus da bir kahramanı (aynasında geçmiş yaşamının hatalarını okuyan bir ihtiyar) aracılığıyla geliştirmiş ve popülerleştirmiştir.[12] İçebakış aynası aynı zamanda geçmişi, şimdiyi ve geleceği aydınlatır.

Ayna Meselesi

Bu temeller üzerinde, Antikite'den bu yana, yüzyıllar boyunca bir ayna meselesinin unsurları biçimlenmiştir. Aynanın sunduğu benzerlik, aldatıcı görüntü ve boş görünüş kutsal bir yansımayı parlatmadığında çeker ve şaşırtır. İnsana ruhunu tanıması ve kusurlarını yok etmesi için verilen ayna yozlaştırılmış ve sefil maddi çıkarlar amacıyla kullanılmaya başlamıştır.

Seneca, *Quaestiones Naturales* adlı yapıtında (I, 17) aynanın özelliklerine geniş yer vermiş ve Sokrates'in argümanlarını yinelemiştir. Kaynak suları ve parlak taşlarıyla doğanın kendisi, insanı kendisini seyretmeye davet eder, çünkü insanın yüzünü görebilme olasılığı yaşamını sürdürmesine yardımcı olmalı ve olgunluk çağında ona cüretli eylemlere girişebilme gücü vermeli ve yaşlılığında da beyaz saçlarını göstererek ölüme hazırlanması gerektiğini hatırlatmalıdır. Ama lüks, sefahat, duyu-

10) A.g.y., III, 39, Bkz. N. Hugédé, *La métaphore du miroir dans les Epîtres de saint Paul aux Corinthiens*, Delachaux Niestlé, 1957.

11) *De Ira*, II, 36.

12) Plaute, *Epidicus*, v. 382-389.

ların egemenliği ayna kullanımını amacından saptırmıştır. Ayna kadın hoppalığının, süslenme merakının zararlı bir yardımcısı, hatta Hostius Kadra gibi bazı Roma yurttaşlarının âşıklarının cinsel çekiciliklerini artırmak amacıyla hiç eksik etmedikleri bir zevk aracı olmuştur. Ağır bir yük binmiştir aynanın üstüne: Duyulur görünüşün hizmetinde deforme edici yansıma oyunlarıyla duyu yalanlarının gücünü artırır.

Apuleius da, tersine, *Apologia*'sında (XIII) aynayı savunur, suçlamalardan kurtarır, üretilmiş görüntünün doğruluğu ve şaşmazlığı karşısında hayranlığını belirtir. Platon'un hayal ve Seneca'nın da kibir gördüğü yerde Apuleius etkili bir benzerlik, en ince resimlerden daha etkili bir biçimde yaşam ve hareketi yansıtabilen bir enstrümanın yaratıcı gücünü (opifex) görür. Doğanın kendisi, çocuklara kendilerini onlarda bulabilmeleri için ana-babalarının özelliklerini verirken benzerlik kavramını benimsemiştir. Apuleius selefleri gibi Sokrates'in eğitici aynasından söz eder ve Demosthenes'in nutuklarını bir ayna önünde tekrarladığını belirtir. Övgüler çok fazla ısrarcı olunca Apuleius'a büyücülük suçlamaları yapılır; Apuleius hiç vakit yitirmeden optik mekanizma üstüne teknik bir metin hazırlar. Ve ayna ahlaksal ve bilimsel etkileri bağlamında yeniden saygınlığına kavuşur. Bundan böyle, insanın kendisini görmesi, hem yalancı hem de deneyimli ve bilge bir rehber olan bu yansıma ikilemini bulacaktır karşısında.

2. *Ortaçağ Tinselliğinde Ayna*

"Aynada" Görüntü

Ayna Ortaçağ'ın dinsel vokabülerine aittir; bu vokabüler aynanın sembolik anlamlarını kutsal yazılardan, Yeni Platoncu metinlerden ve kilise babaları geleneğinden hareketle geliştirir. Nesnenin yararcı ve kendi kendine yansımalı kullanımı objeyi Tanrı'nın bir yansıması ya da şeytanın bir aracı, "idealize edilmiş bir görüntü ya da kötü bir projeksiyon"[13] gibi gören metinlerde de ikonografide de yok gibidir.

Maddenin biçime dönüşme modeli ve benzerlik enstrümanı olan Ortaçağ tinselliği aynası görünür olanın içindeki madde dışı bir gerçekliğin varlığına tanıklık eder, aynı zamanda da bilginin, mükemmel görüntülü soyutlamanın araçlarını ve düzeylerini gösterir: Tanımak, bilmek,

13) Fr. Garnier, *Le Langage de l'image au Moyen Age*, Le Léopard d'or, 1989, II, s. 223.

yansıtmaktır, duyulur bir görüntüden görünmeyenin düşüncesine geçmektir.

Tekvin'e göre, Tanrı insanı "kendi imgesine göre ve kendi benzeri olarak" yaratmıştır. Benzerlik imgeden geçer ve imgenin kendi başına hiçbir anlamı yoktur. Günah aynayı kararttığından herkes kaybolmuş benzerliği yeniden bulabilmek için tanrısal modele bakmak zorundadır. Kutsal Kitap insanı eğitmeye yönelik "lekesiz bir aynadır" (*Bilgelik*, VII, 27): İnsan bu aynanın önünde bedensel ve rastlantısal dış kabuğunun dışında olası tek kimliğini, tinsel kimliğini arar.

Hıristiyanlıkla ilgili iki metin aynaya tüm bakışları çerçeve içine alır ve aynadaki karşıtlıkların birliği ilkesini ortaya koyar. Bunlardan birincisi Aziz Paulus'un bu dünyadaki insanın Tanrı üstüne bilgisinin "bir aynanın yansıttığı karanlık bir görüntüye benzediğini" (*per speculum in aenigmate*) söylediği ayettir; bu ayna Gerçeğin sadece bir görüntüsünü ya da gizli bir tasarımını yansıtır (*Korinthoslulara Mektup*, I, XII, 12). İkincisi ise Yakub'un Tanrı'nın söylediklerini yapmayan insanı "aynaya bakan, kendisini olduğu gibi gören ve kendisini seyrettikten sonra nasıl olduğunu unutan" birine benzettiği ayettir (I, 23).

Aziz Paulus'un aynasının elekten geçerek, dolaylı biçimde verdiği bilgi eksik görüşten yüz yüze, karşılıklı görüşe geçişi belirtir ve her türlü analojik bilginin modelini oluşturur, oysa, Yakub'un aynası insana istikrarsızlığını, kırılganlığını ve çılgınlığını hatırlatır. Aziz Paulus'un bakışı aynayı aşarak orada başka bir şey görür, oysa, insan, Yakub'a göre, kendi görüntüsünde kalır ve benzerliğini unutarak görüşün kendisinden kaybolur.

Hıristiyan referansları yanında tüm ışık ve yansıma metafiziği *Timaios*'tan gelir: Görülür dünya görünmeyen dünyanın imgesidir ve ruh kutsal olanın yansımasıdır. Plotinos anagojik bir girişimin temeli olan, hiyerarşize olmuş bir evren üstünde durur; *Şölen*'de Diotima'nın Sokrates'ten beden güzelliğinde bir iç güzellik yansımasını keşfetmesini istemesi gibi Plotinos da[14] duyulur dünyayı ebedi biçimler dünyasından gelen aynanın bir yansıması ve bedeni de maddeyle karşı karşıya geldiğinde ruhun ürettiği (tıpkı bir insanın parlak bir yüzeyle karşılaştığında bir yansıma üretmesi gibi) bir yansıma gibi düşünür. İnsan, görünüşe belli bir ayrıcalık tanımak şöyle dursun, kendi bireysel biçimini unutmalı ve iç güzelliğe ulaşmalıdır.

Kilise babaları Plotinos'tan büyük ölçüde esinlenmişlerdir. Yansımalar zinciri teması Niksarlı Gregorius, Aziz Basileios, Aziz Ambrosius

14) P. Hadot, "Le mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin", *a.g.y.*

ve Aziz Dionysios Areopagites'te temel motif olmuştur. Areopagites'e göre, melekler, tamamen entelektüel yaratıklar, kutsal kaynaktan fışkıran ışıklardır, aynalar gibi ışık saçarlar ve insanlar da ruhlarını arıttıklarında ayna olurlar.

Ortaçağ'ın tinsel literatürünün ayna imgesinin semantik zenginliğini alması özellikle Aziz Augustinus'un yapıtlarında ortaya çıkar: Her insan tanrısal benzerlik içinde yerini alır; insan zihni madde dünyasının bir yalanı olan ayna görüntüsündeki yanılsamaya teslim olmadığı takdirde (*Soliloque*, II, 6) Tanrı'nın ışığını alabilir ve güzelliğini yansıtabilir (*De Trinitate*, XV, 20, 39). Öte yandan, insanın bakması gereken ayna Kutsal Kitap'tır. Kendisini Kutsal Kitap'ın aynasında gören insan aynı zamanda Tanrı'nın ihtişamını ve kendi sefaletini görür: "Söz ettiği sen misin, anla. Henüz olamamışsan, olmayı iste; sana yüzünü gösterecektir." (*Enarratio in Ps.* 103) Bu ayna aldatmaz, gerçeği söyler ve bu aynaya bakan değişir: "Onun ışığı sana ne olduğunu gösterecektir. Kendi resminde lekeler bulursan, kendini beğenmez ve güzelleştirmeye çalışırsın. Kendini suçlayarak güzelleştirmeye çalışacaksın." Açınlama aynası ve içebakış aynası bir bilgelik aynasında bir araya gelirler.

Speculum, "Ayna-Kitap"

Aynanın tinsel sembolü Aziz Augustinus'tan sonra üç motif içerir: Analoji teması, taklit ilkesi, bilgi aracılığıyla ahlaksal bir düzenleme arayışı.[15] Yeni Platoncular ve Hıristiyan gnostiklerinin yolunu izleyen Guillaume de Saint-Thierry, Alain de Lille ya da Richard de Saint-Victor gibi preskolastik ilahiyatçılar ruhun Tanrı'yla benzerliğini (ondan gelen ve ona dönen yansıma) açıklamak için analojik ayna modelinden yararlanırlar. İnsan kendisinde ve maddi dünyada Tanrı'dan çizgiler ya da işaretler taşır: "Ruh kendi güzelliğini nasıl kavrayacaktı ve içinde yansıyan Gücün ihtişamı onu nasıl fethetmeyecekti?" diye soruyor G. de Saint-Thierry (*Homélie II, Cantique des Cantiques*). İnsan tedrici bir tinsel gelişmeyle yabanıl durumdan akıl durumuna ve akıl durumundan tinsellik durumuna geçebilir.

Alain de Lille, aynı zamanda, Doğanın oluşturduğu ve ruhu olan, çok büyük ölçüde hiyerarşize olmuş ve doğanın tüm yetkinliklerini kendi

15) H. Grabes, *Speculum, mirror and looking glass*, Tubingen, 1973, s. 240. Bkz. *Dictionnaire de Spiritualité*, Miroir (Ayna) maddesi ve R. M. Bradley, "Backgrounds of the title Speculum in medieval literature", *Speculum*, sayı 29, 1954.

varlığında birleştiren bir dünyadan söz ediyor. Doğa dünyada hüküm süren kötülüğün üstesinden gelmek için, gözlerinin kamaşmasına engel olan ve ilahi gizemleri irdelemesine yardım eden şahane bir aynaya sahip Bilgelikten yardım alır (*Anticlaudianus*, VI). Göğe doğru yükselirken üç yüzlü bir ayna tutarak Aklın aydınlattığı farklı düzenlerdeki gerçeklikleri inceler: Bunlardan birincisinde fiziki olguların nedenlerini, madde ve biçimin birliğini görür; ikincisinde maddesiz tinsel tözleri görür ve üçüncüsünde ise her şeyin kaynağını ve ideaların dünyaya yansıtılma biçimini görür. *Anticlaudianus* alegorik şiiri aynanın farklı sembolik figürlerinden yararlanır ve mistik bir coşku içinde son bulur.

Özellikle benzerlik olduğu için kendimizi tanıma olanağı vardır.[16] İnsanın kendisine bakışı doğaldır, gereklidir ve ilahiyatçılar karşı değildirler buna. İnsanın kendisini tanıması Tanrı'yı tanımasının bir derecesidir ve kendi içine girmeyi bilmeyen insan dağılma alanında kaybolup gider. Guillaume de Saint-Thierry ruha kendisine bakmasını tavsiye ediyor: "Bütünüyle kendinde var ol. Her şeyini kendini tanımaya ada, kendin ve imgen olduğun varlığı."[17] Kendini tanımaktan vazgeçmek, kaçmaktır, kendinde ilahi olanı görmeyi reddetmektir ve yansımalar zincirini kırmaktır. İnsanın değeri, hayran olduğu şeyden gelir, insana değer kazandıran kendi kendisi hakkındaki düşüncesi değildir, ilahi modeli taklit edebilme yeteneği ve saydamsız varlığının karşılaştığı şeyleri yukarıya doğru gönderebilme yeteneğidir.

Kendi modelinden habersiz her insan suçludur ve fetişist olduğu kuşkuları altındadır. Taklit statüsü ve kendine bakış benzerliğin kutsal karakteri nedeniyle karmaşıktır: Taklit, aidiyet soyağacı zinciri olmadığında aldatıcıdır. İlahiyatçılara göre, Lucifer, benzerlik ve günah, özellikle farklılık bağlamında en ünlü ikiyüzlüdür.

Plotinos'tan Ficino'ya, İskenderiyeli Clementius'a ve *Ovide moralisé*[18] yorumlarına kadar çok sayıda yorumu yapılan Narkissos'un günahı ise ruhundan ve Tanrı'ya benzerliğinden habersiz olmasıdır: Bedensel biçimi tarafından ayartılmış, gerçek güzelliği hor görmüş, bir yansımaya bağlanmış ve ruhunun özlemlerini asla tatmin edemeyecek bir hayale sahip olmaya mahkûm olmuştur. Dante, Narkissos'u, duyulur bir görünüş olan

16) R. Javelet, *Image et Ressemblance au XIIe siècle, de saint Anselme à Alain de Lille*, Letouzé, 1967.

17) *Cantique des Cantiques*, Vrin, 1959, s. 49 ve 81.

18) L. Vinge, *The Narcissus Themein Western European Literature up to the Early 19th Century*, Gleerups, 1967.



Aquinolu Tommasso, *Opusculum praeclarum*, Venedik, (1488).

sahte parayla yetinmiş olmaktan suçlu kalpazanlarla birlikte Araf'a yerleştirir. Barok çağa kadar tüm ayna referansları katıksız bir ayna ışığının elde edilmesi amacıyla duyulur görünüşlerin aşılmasını ve yanılsamaların ayırt edilmesini isteyecektir.

Duyulur dünyanın gözden düşürülmesi gerekliliği söz konusu değildir bu bağlamda. Bu dünya başka bir gerçekliğin yansıması olarak kalır. Her yaradılışın Tanrı'nın aynasında bir kökeni vardır. Hildegarde de Bingen (XII. yüzyıl) Tanrı'yı yaratılmış olduklarından önceki "çağın ve zamanın dışındaki tüm eserlerini" içeren bir ayna gibi tasarlar.[19] Eckhart Usta, *Vaaz*'ında (XVI) şöyle bir formülasyondan yararlanır: Ayna olmadığında insan yüzü artık yansımaz olur ama Tanrı ebediyen bütün görüntülere sahiptir. Mikrokozmos ve Makrokozmos ilahi bilgeliğin damgasını taşırlar ve Kutsal Kitap'a göre bu bilgelik "Tanrı'nın etkinliğinin lekesiz aynasıdır" ve yaradılışa nüfuz eder. Oysa, yaradılış tümüyle benzerliğe yöneliktir. Yaradılış "kitap ve resim gibidir" bizim için diyor Alain de Lille ve evrenin sırlarını okumak için onun zenginliklerinin dökümünü çıkarmak, sınıflandırmak, bilginin bu ayna-kitaplarına başvurmak bize düşer.

19) *Liber divinorum operum*, Patr. Latine, 197, süt. 674.

Vincent de Beauvais'nin *Miroir doctrinal*'i gibi, doğanın aynaları ya da tarihin aynaları, *Speculum* denen ve çağlarının bilgisini bir araya getiren bu ansiklopediler insanı soyut düşüncelere teşvik ederler.[20] Özne-nesne kutuplaşmasının olmadığı Ortaçağ'da kuramsal düşünce iki öznenin aynadaki ilişkisidir ve insanın, içinde bilinenden bilinmeyene doğru yükseldiği çözülemeyen bir dünyanın kapalı alanı, görünmez olana benzemesi bağlamında tüm görülür dünyayı kucaklar: "Bu nedenle, bu tanıma biçimi soyut düşünceler oluşturmaktır," diyor Suso (*Vie*, 50). Aquinolu Aziz Tommasso da soyut düşünceler oluşturmayı 'speculum'a bağlıyor ve şöyle diyor: "Ayna aracılığıyla bir şeyi görmek, bir nedeni, içinde benzerliğinin yansıdığı sonucuyla görmektir: Dolayısıyla, soyut düşüncenin derin düşüncelere indirgendiği görülür."[21]

Ortaçağ aynası insana aynı zamanda tavır ve tutumunu düzenlemesi için bir model de sunar: Ona ne olduğunu ve ne olması gerektiğini gösterir. Öte yandan, bu ayna papazların mükemmel Hıristiyan hükümdarının hayranlık uyandıran ideal modelini çizdikleri ve genç insanların kendilerine ait olması gereken yüzü bir aynadaki gibi keşfedebildikleri o çok eski ahlak anlayışının nitelendirilmesine de doğru ve tutarlı bir biçimde yararlı olmuştur. VIII. yüzyılda yaşamış soylu kadın Dhouda, oğlu için "ayna" adını verdiği (kitabı, kadınların yüzlerini güzelleştirmek amacıyla kullandıkları aynaya benzeterek) bir eğitim elkitabı yazmıştır; ayna herkese kusurlarını ve ödevlerini söyler. Kadınların aynaları, kralların aynaları, manevi aynalar, ahlaksal aynalar, aynı zamanda kitap, resim ve yansıma olan bu aynalar ideal modele, yaratıkların benzemeye çalışmak zorunda oldukları tek modele gönderme yapar.

Jean de Meung ve Dante

Ortaçağ'ın tüm tinsel literatüründe hiç eksik olmayan metafor ayna, etkisini ve gelişmesini özellikle bu dönemde en önemli bilim kabul edilen ve cam sanatıyla birlikte görülmemiş bir saygınlığa kavuşan optik bilimine borçludur. XII. yüzyıldan XIV. yüzyıla kadar Grossetête, Pecham

20) Citeaux tarikatı ve Benedikten hareketlerine bağlı bu ayna-kitapların kökeni konusunda bkz. *Cahier d'Etudes médiévales, Jean de Beauvais*, (cahier spécial no. 4), Vrin, 1990 ve özel olarak da Einar Mar Jonsson'un yazısı "Le Sens du titre *Speculum*", s. 11 ve devamı.

21) Saint Thomas, *Somme*, II, 2, q. 180a. 3. H. Leisegang tarafından aktarılmıştır. "Dieu miroir de l'âme et de la nature", *Revue d'histoire et de philosophie religieuse*, 17, 1937.

ve Bacon'ın, Polonyalı Vitellion'un optikle ilgili elkitapları, Arap El Hazan'ın yapıtlarının Latince çevirileri, Aristoteles ve Eukleides'in verilerini yenilemiştir. Oxford Fransisken okulu[22] hareketin önderliğini üstlenir ve ayna görüntüsü bilginin ayrıcalıklı bir biçimi gibi kabul edilir.

Jean de Meung'ün büyüten, küçülten ya da coşturan aynaların çeşitleri ve özellikleri üstüne çok geniş bilgiler veren o ünlü sayfaları, verilerini basitleştirdikleri Grossetête'in çalışmasına çok şey borçludurlar. Grossetête'e göre, bütün dünyanın özü ışıktır ve ışık da çeşitlemeleri ve ışınlarıyla cisimlerin ilk biçimidir, öyle ki, her etki bir yansıma etkisidir.[23] Jean de Meung'ün aynayla ilgili görüşlerini aktardığı sayfalar kesinlikle araya sokulan düşünceler değildir ve görme bilimlerinin yetkinliğiyle yansımayı tehdit eden deformasyonların karşıtlaştıkları *Roman de la Rose*'un[24] temel direğidir.

Bu gökkuşakları düzeneğini yineleyen Doğa atmosfer hareketlerinden kaynaklanan renkli yansımalar ve insanları etkileyen yanılsamalar arasında bir paralellik oluşturur: Güneş ışınlarının bulutların suyundan ve havasından geçerken biçimler oluşturması gibi, Tanrı'nın ışınları da insanda karakterler ve duyularla –aynı zamanda bilgeliğe karşı dirençlerle– karşılaştıklarında ruhta aşk sıkıntıları gibi karışıklıklar yaratırlar. Meung, tutkuların körleştirdiği, Guillaume de Lorris'in anlattığı talihsiz Narkissos'un karşısına aklın olgunlaştırdığı ve Doğanın emirlerine uyan, optik bilimlere hakim Narkissos'u çıkarır. Birincisi "tehlikelerle dolu pınar"ın bulanık sularında kendisini seyreder; ikincisinin kendisini seyrettiği "yaşam pınarı"nda hiçbir gölgenin yok edemeyeceği ve zaten kendisi parlayan bir ışık olduğundan aydınlanmak için hiçbir güneşe ihtiyaç duymayan üç yüzlü bir kızıl yakut –teslis ışığı– parlar. Bu pınar insanın nihayet mutlak bir görüntüden ve şaşmaz bir bilimden yararlanacağı bir açınlama aynasıdır.

Jean de Meung daha da ileri giderek aynanın sanatın yansıması olduğunu söyler: Doğanın güzelliklerini pek başarılı olmayan bir biçimde taklit eden yanılsama üreticisi bir sanat değil kesinlikle, biçimler icat edebilen ve yaratma sürecini yeniden bulabilen bir sanat. Kendisi bura-

22) Crombie, *Robert Grossetête and the origine of Experimental sciences*, Clarendon Press, 1953.

23) G. de Bruyne, *Etude d'esthétique médiévale*, 1946, Slatkine, 1975, c. 3, s. 239 ve devamı.

24) J. Eberley, "The lover's glass: Nature's discourse on optics and the optical Design of Romance of the Rose, *University of Toronto Quarterly*, 1977.

da da Grossetête'i izler: "Bir obje gölgelendiğinde ışıklı bir aynada yansır, onu görüntüsünde aslında daha iyi tanırız." Estetik yaratımda model tinsel bir idealdir; Meung de, Grossetête de sanatın karanlık bir gerçekliği aydınlattığını söylerler: "Yapılması gerekenin bilimi."[25]

Jean de Meung, yapıtına *Miroer aux amoureus* adını verirken kesinlikle hayali bir aşkın yanılsamalarını ima ediyor ama aynı zamanda da seleflerinin aktarmış oldukları sözcüğün tüm semantik zenginliklerini kucaklıyor. Onun yapıtı, Nigel'in, aşkın çılgınlaştırdığı birinin bu çılgınlığın etkilerini ancak kendisini akıl yönetmediğinde anlayabildiği ünlü *Miroir des fous*'su gibi örnek bir aynadır: Ortaçağ 'speculum'u gibi bir bilgelik aynası, çağının bütün bilgilerini içeren bir ansiklopedi; her insanın kendi özgür iradesini kullanmayı öğrenebileceği ve yıldızların ve rastlantının oyunlarını bozabileceği bir kendini tanıma aynası; nihayet ve özellikle bir fantazmagori ve şiirsel yaratım aynası, çünkü yazar sanatıyla tüm perspektiflerin gerçeğini açığa çıkarır. Bütün bu aynalar yansıtırlar ve yapıta tüm bilgi düzeylerinde bir ilahi özelliği kazandırırlar.

Bu aynı zamanda Dante'nin bilgiyi anlatmak için başvurduğu optik bilimidir. O bizi Rahel ve Lea'yla, her birinin elinde bir ayna olan derin düşünce ve eylemle tanıştırır. Ayna ampirik gerçekliğin ötesinde ilahi bir gerçekliği ortaya çıkarmayı öğretir. "Cennet"in ikinci kantosunda (97. dize) Beatrice şaire optik bir deney yapmayı önerir: "Üç ayna al; ikisini kendinden eşit uzaklıkta bir yere koy, üçüncüsünü daha uzağa yerleştir ve bu aynanın iki ayna arasında bulunduğunu canlandır gözlerinde." Beatrice daha sonra gezginin arkasında kendilerini aydınlatan bır ışık düzeni oluşturur.

Üç yüzeyden yansıyan ışın mesafe ne olursa olsun aynı düzeyde bir parlaklık yayar, en uzakta bulunan aynanın yansıttığı ışık daha küçük gözükse de... Böylelikle, gezgin uzaktan, ilk zekânın ışığıyla aydınlatılmış olur; aracı iki ayna, aynı zamanda ilahi ışıkları, pırıltıları kaybolmadan, sadık biçimde yansıtan yaratılmış nesnelerin çokluğunu temsil ederler. Gezginin bütün yolculuğu gökyüzünün bir küresinden öbür küresine, alt aynadan yukarı aynaya geçmekten ibarettir, karşısındaki ilahi ışığı seyre dalıncaya kadar...

Dante, şiirin sonunda, Beatrice'nin gözlerinde yansıyan ışınları göreceği yerde, kendiliğinden parlayan kaynağın karşısında bulur kendini; optik deneyin üç aynası teslis yaşamının aynaları olurlar ve gezginin de katıldığı tek bir ayna içinde erirler. Dante bilimsel deney hipotezlerin-

25) G. de Bruyne, *Etude d'esthétique médiévale*, c. 3, s. 151.

den açınlamanın kesinliklerine, düşsel düşenceden derin düşünceye, kısmi bilgiden mutlak görüye geçmiştir.

Düş derin düşünceye dönüşünce yansımanın aracılığı ve kendini tanıma gereksiz olur. Çünkü derin düşünce derin düşüneni yaratıcısına dönüştürür ve onunla özdeşleştirir ve bilgi yerini sevgiye, bakışların kaynaşmasına bırakır: yansıyan görüntü kaybolur: "Çünkü Tanrı'yı görüyoruz, ona benzeyeceğiz," der Vaftizci Yahya (*I. Mektup*, 3, 2).

Sadık, uzayabilen, uysal ayna farklı bir görüntü anlamına gelmez artık, ona bakanın kavrayabilirliğidir; pürüzsüz ve lekesizdir ve mistik birliğinin görüntüsünü verir. Ren mistiğine yakın olan bu tema,[26] kimi zaman Meryem'in, kimi zaman kutsal çocuğun (kendileri de kendilerini görmek için ruha sunulmuş tanrısallığın lekesiz aynaları olan) elinde bir aynayla gösterildiği tüm bir dinsel ikonografinin temelini oluşturur.[27]

3. Hümanist: Tanrı'nın Bir Otoportresi

Cues Aynası

Ortaçağ aynasının mirasçısı olan ayna teması, Rönesans'ta insan sonsuz bir evren –kapalı olmayan, yuvarlak ve açıklanabilir– tasarlamaya başladığında ve yansıtıcı bir bilinç olarak belli bir mesafeden bakmak ve dünyayı değerlendirmek için "görme bilimleri"nden yararlandığında bir sapma gösterir. Görme gören gözden, yani özel bir görüş açısından ve zihinsel bir etkinlikten ayrılamaz.

Platoncu mirasa göre, ayna, analojiler ve hiyerarşiler sisteminde her zaman aracılık görevi üstlenir ama evrene anlam veren artık sadece duyulur, kavranabilir ilişkisi, Tanrı'nın ve dünyanın aynalaştırılması değil, ayırt edebilen ve karşı çıkabilen insanın katılımıdır. Nikolaus Krebs'ten itibaren felsefi hareket sempatiler ve ilişkiler ağının ötesinde karşıtlıkları düşünmeyi amaçlar. Hümanist, bakışı, deneyimi ve tarihi aracılığıyla, tek bir işaretle yetinmeden, duyulur ve tinsel olanı birleştirir.[28]

26) Marguerite de Porete, *Le Miroir des âmes simples et anéantis*, Albin Michel, 1984. Bu konuyla ilgili olarak bkz. *Dictionnaire de Spiritualité*, Miroir (Ayna) maddesi.

27) Sözgelimi bkz. Nicolas Froment (*Le Buisson ardent*, 1476) ya da Konrad Witz (*La Vierge et l'Enfant se mirent dans un bassin*, 1445).

28) A. Tripet, "Aspects de l'analogie à la Renaissance", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 1977, c. 39, s. 6-21.

N. Krebs'in düşünce sisteminde çok önemli bir yeri olan ayna algılaması maddi ve manevi, sonlu ve sonsuz arasında bir aracılık alanı gibi gösterir kendini, ama aşağı bir küreden yukarı bir küreye yükselten hiyerarşize olmuş bir evrende analojik bir girişim düşüncesi içermez artık. Ayna mesafe ve ayrılık getirir.

Duyulur ve kavranabilir arasında, alan ve kavramı arasında en küçük bir benzerlik olmamasına rağmen, maddi dünya düşünmenin baş koşuludur; düşüncenin temellerini sağlayan görme keskinliğidir ve görüşün sağladığı çıkarsamalar düşünceye model işlevi görürler. Algının gördüğü nesneler ve zihnin "görüşleri" bir görüşten ötekine geçiş enstrümanı, Cues soyut düşüncesinin ana ekseni ayna tematiğinde karşı karşıya gelirler.[29] Duyuların verilerinden yararlanan akıl dünyayı tasarlar ve aynı zamanda kutsal aynayı mutlak gücün ve mutlak etkinliğin kaynağı ve modeli haline getirerek kendini bir yansıma hareketi içinde kavrayabilir.

Ama sınırlı ve sonlu bir bilinç Tanrı'yı, sınırsız olanı, mutlak bir Ötekini nasıl kavrayabilecektir? Tanrı sınırsız, biricik bir modeldir, içinde bütün figürleri, bütün görüntüleri barındıran sınırsız ve mükemmel bir aynadır, bütün zıtlıklar bu aynada bir araya gelirler ve sadece Tanrı kendisini gösterebilir. Cues, mutlak farklılıklarına rağmen, insan gözüyle Tanrı gözünün sonsuzun kavaranmasında karşılaşıp birleştikleri bu bakış değiş tokuşunu örneklemek amacıyla Van der Weyden'in bir tablosundan (*De Icona*) yararlanmıştır; portreler konusunda çok bilinen bir mekanizmaya göre, İsa'nın tablodaki bakışı bakan kişinin bakışını izler, bakan kişinin bakışlarıyla birlikte, aynı anda ve sonunda çıkış noktasına dönecek biçimde yer değiştirir: "Böylelikle, Tanrı, nereye gidersen git, terk etmez seni."[30] Kişinin bakışının özel perspektifiyle ilahi bakış perspektiflerinin sonsuzluğu kesişir. Ve insan, küçüklüğüne, özgünlüğüne, farklılığına rağmen, Tanrı'nın gözünde 'aşkın'ı ve 'içkin'i, sonsuzu ve kendi bakışını görür: "Dolayısıyla, Senin Yüzüne bakabilen her yüz hiçbir Farklılık görmez, kendi yüzüne göre hiçbir farklılık görmez, çünkü kendi gerçeğini görür." Ne kadar küçük olursa olsun, nasıl bir göz "büyük bir dağın görüntüsünü algılayabiliyorsa", Tanrı'da kendisini gören yaratık da kendini gücünün bir yansımasını, bu gücün özelliklerini, niteliklerini, yaratıcı

29) M. de Certeau, "Le Secret d'un regard", *Traverse*, 1984, sayı 30-31. Aynı zamanda bkz. A. Minazzoli, *La Première ombre*, Minuit, 1990.

30) N. de Cues, *Le Tableau ou la Vision de Dieu*, çev.: A. Minazzoli, Cerf, 1986, böl. IV, s. 36.

gücü taşıyan sonsuz bir görüntü gibi görür. P. Magnard'ın çok güzel ifade ettiği gibi, "insan Tanrı'nın bir otoportresidir".[31]

Dürer'in Otoportresi

Dürer'in kendisini İsa'nın çizgileriyle cepheden resmettiği ünlü otoportresi, Tanrı'nın yansıması ve imgesi olan bireyin kendisini etkin bir özne olarak hem tarihsel hem değişmiş bir tasarım içinde keşfettiği düşüncenin bu dönüm noktasını eksiksiz biçimde yansıtıyor belki de. Sonlunun ve sonsuzun aracısı olan Tanrı insan yüzünü teslim eder ressama: Bir inanç tezahürü coşkusunu ifade etmemiş olsa, yaratık ve modelinin sapkınlık addedilebilecek kaynaşması. Bununla birlikte, böyle bir portrede benzerlik genel ya da sembolik terimlerle açıklanmaz, duyulur bir biçim ve özel unsurlar aracılığıyla açıklanır; "ben" durumunu keşfeder ve yeni bir öznellik deneyimine açılır.

Otoportre, sanatçının egemenliğinin, geçmişten miras kalan biçimler üretebilen basit bir zanaatçı olarak değil, onun Tanrı'yla eşdeğer gerçek bir yaratıcı gibi ortaya çıktığı tarihsel bir dönemde portreden hareketle oluşmuştur. Antikite'nin, Pheidias gibi kendilerini resmetmeye cesaret edenlere iyi gözle bakmadığı bilinir ve imza ve eser sahibi kavramları da çok daha geç bir dönemde ortaya çıkmıştır. Flandres'da, Van Eyck, sembolik olarak, kendisini göstermek amacıyla aynada yansıma özelliğinden yararlanmıştır.[32] Tablonun ortasına yerleştirilen Arnolfini'lerin Tanrı'nın dünya üstündeki gözüne benzeyen konveks aynası, bakan insanın göremeyeceği şeyi görür: Yanında düğün sahnesinde tanık rolü oynayan bir çocukla birlikte ressamın kendisinin yansıması vardır. Hem orada olan hem de olmayan sanatçı Tanrı'nın ayna-gözündeki küçük bir siluet gibi, sonsuzu gösteren tablonun tam kaçış noktasındaki bir siluet gibi çerçevelenmiştir. Burada ayna taklit eden ayna değildir; mikroskop ve teleskoptur, yapıtın kapalı alanına başka bir gerçekliği, görünür olanın içinde görünmeyeni, ressamın sanatıyla katıldığı yaratım gerçekliğini üreten yapıt içindeki yapıta sonsuz küçüklük içindeki sonsuz büyüklüğü sokar.

Her ressam kendisinin resmini yapar. Bu son derece modern sözü söyleyen Cosimo de' Medici'dir büyük olasılıkla. Bu düşünce hümanist

31) P. Magnard, "Imago Dei, Imago mundi", *Miroirs et Reflets, Cahier du Centre de Recherche sur l'Image, le Symbole, le Mythe*, Presses Universitaires de Dijon, 1989.

32) J. Vilain, "l'Autoportrait caché", *Revue d'art*, no. 8, 1979, s. 53.

sanatçının yapıtındaki yansımasıyla ya da Panofsky'nin ünlü *Perspective comme forme symbolique* çözümlemesinde görüldüğü gibi perspektifin bulunması aracılığıyla bir alanı düzenleyen öznenin ortaya çıkışıyla ilgili olabilir. Dürer'deki gibi, bu diyalogu kendi dönemine oturtmak koşuluyla bitmek bilmez bir kendi kendine diyalog içinde kendi imgesini yaratan yaratıcının kişisel ifadesiyle ilgili olabilir.

Dürer ilk otoportresini 1484'te, on üç yaşında yaptı, daha sonra, 1484'te, sonra 1492, 1493, 1498, 1500'de ve böyle birçok kez yinelendi bu otoportreler... Hatta 1500-1505 arasında yaptığı Weimar üslubundaki bir deseninde o döneme göre çok büyük bir yeniliği gerçekleştirmiştir ve kendisinin ayakta ve çıplak bir resmini yapmıştır. Bu otoportrelerde psikolojik bir anlam aramak, bir mahremiyet ya da ruhsal durum keşfetmeye çalışmak düşkırıklığına götürür. Bu portrelerde olsa olsa bireyin düşünceli, melankolik karakteri görülür: otobiyografik unsurlar düzenli biçimde tuttuğu ve gündelik yaşamının olaylarını kaydettiği günlüğünde yer almıştır ve bunlarda varlığının iki ifade biçimi, resim ve yazı kesişmez. Yaşanmış ben genel insanın içine karışmaz ve genel insan da yaşanmış 'ben'e karışmaz, genel insan yaşanmış olayları dikkate almaz. Burada içebakıştan çok farklı olan 'ben kimim'in "ben"i dünyadaki yerini sanatıyla değerlendiren ve resimde evrenin kavranabilirliği modelini arayan bir sanatçının sorgulamasıdır.

'Ben'in 'ben'le diyalogu Tanrı'yla diyalogdan geçer. Bir insan bilimi ilahiyatın gölgesinde doğabilir ancak. Dürer, 1499'da kendisini İsa gibi, bütünüyle cepheden ve hareketsiz biçimde, elini bir Tanrı gibi kaldırmış olarak resmettiğinde yaşadığı dönemin gelenek ve göreneklerinden ve yüzün yaklaşık üçte ikilik bölümünün görüldüğü portreden kopmuş, İsa'nın taklit edilmesinin biçimlendireceği şekilde modelinin yansıması olan Hıristiyan kimliğini açık seçik biçimde hissettirmiştir;[33] yüzünün özelliklerini en küçük ayrıntılarına kadar gösterirken kimliğiyle ilgili olarak en küçük bir kuşku bırakmak istemez ve böylelikle benzerliği üretebilen sanatçının güçlerini gösterir: Tablo hem dünyadaki varlığının tarihsel gerçekliğini hem de Tanrı'nın insan olarak gözükmesi olgusu sayesinde benzerlik içinde yenilenen kutsallığı önceleyerek mistik kaynaşma gerçekliğini gösterir. Dürer kesinlikle Aziz Paulus'un şu iki ayetini açıklıyor: "Yaşıyorum ama ben değilim, bende yaşayan İsa'dır." (*Galatyalılara Mektup*, 2, 20) Dolayısıyla, Luther her Hıristiyanın "Ben

33) G. Didi-Huberman, "Le Visage entre les draps", *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, no. 41, 1990, s. 21-54.

İsa'yım" diyebileceğini söyler. Ve "Biz, hepimiz, yüzümüzdeki peçeyi kaldırdığımızda Tanrı'nın ihtişamını yansıtırız." (2, *Korinthoslulara Mektup*, 3, 18)

Dolayısıyla, insanın yüzünün gerçekliğini gösteren, Tanrı'nın yüzüdür. Vaftiz damgası vaftiz olanın alnına benzerliği kaydetmiştir. Bundan böyle, otobiyografik değilse bile, kişisel bir benzerlik söz konusudur: Tanrı'nın çocuğu çizgileriyle, tekliğiyle, kapasitesiyle insan yüzünden hiçbir şey yitirmez.

Dürer'in tablosuna Marguerite de Navarre'ın yaşamının sonunda yazmış olduğu iki şiiri denk düşer: *Günahkâr Ruhun Aynası* ve *Çarmıha Gerilmiş İsa'nın Aynası*; bu şiirlerde, kraliçe, neredeyse takınaklı bir biçimde soyuyla tam benzerliğini gösterir: İmgesine yapışmış olan havai bir genç kız, kötü anne ve kötü eş günahlarına rağmen kendisinin İsa'nın kızı, kızkardeşi, annesi ve eşi olduğunu bilmektedir, çünkü içindeki ilahi varlık, yüreğinde soyaçekiminin silinmez izleri gibi "inler", "ah çeker".

İhtiyar Adem'in soyu silinirken ayna imgesi yeni bir kimlik bulur. Nikolaus Krebs ya da Dürer için olduğu gibi Marguerite de ancak farklılığıyla ve günahlarıyla Tanrı'ya kadar yükselebilir. Tersine dönen ve dönüşümü mümkün kılan yansıma tematiği artık Ortaçağ aynasının geleneksel yansıması değildir, mükemmel olmayandan mükemmele, belirsiz ve rastlantısal yüzden mutlak güzelliğe, farklılıktan benzerliğe yükselen ve yaşam deneyiminin canlandırdığı bir iç harekettir.[34] Ayna Marguerite için insanın kendi içine bakma, Kutsal Kitap referensları, heyecanlar, arzular, bedenin zaafları ve kalbin kararsızlıklarının ötesinden sezilen bir itiraftır.

Kimlik bir çatışma, hatta bir paradoks, körlük içinde yaşanmış, bunalım veren bir sorudur: "Kendimi büyük bir karartı gibi görünce/Kendimi tam olarak tanıyamadım."[35] İnsanın kendisini tanındığı gibi tanıması için yüz yüze aydınlığının beklenmesi gerekir. Ve tıpkı Dürer'in kendisini hayranlıkla seyretmek amacıyla kendi resmini yapması gibi, Marguerite de *L'Homme de Douleur*'ün (1522, Bremen) acı çeken yüzünde, Çarmıhtaki İsa'da, ölüm anında kendini seyretmek ister: "Burada kırılgan bedenimi seyretmem gerekiyor/Çamura bulanmış ve ömrü az

34) Piskopos Briçonnet Marguerite'e mektup yazarak kendisinden sürekli "lekesiz, pürüzsüz, arındırıcı, aydınlatan ve tüm öteki aynaları tamamlayan" bu aynaya bakmasını istemiştir; Marguerite de ona *Miroir de Jhesus crucifié*'yi (dell'Orso, 1984, giriş, s. XXII) yazarak cevap vermiştir.

35) *A.g.y.*

olan bedenimi/Tanrı'nın benzerliğini ve biçimini aldığı bedenimi."[36] Can çekişen İsa'nın bu acılı aynasında cüzamlı günahkâr kadın gerçek yüzünü tanır.

Marguerite'in Paulus aynasının cılız ışığında yaşadığı bu endişeli arayış, Santa Theresa'nın mistik deneyiminde tüm varlığın ifadesi ve ışıklı bir saydamlık olur. Theresa otobiyografisini yazma cesaretini gösterir –kendi portresini yapan Dürer'in cesaretini aşan bir cesarettir bu, çünkü kadındır o– ve bu otobiyografide aynada yüzlerin kaynaşmasını anlatır: "Ruhum tümüyle aydınlık veren bir ayna gibi yansıdı bana: Tersi, üstü, altı, her yer aydınlıktı. Ortada Efendimiz İsa vardı, her zamanki haliyle. Bütün ruhumda, bir aynadaki gibi görüyordum onu ve aynı zamanda onu nasıl gördüğümü söyleyemiyordum."[37] Ayna, görünen yüzün görünmeyen yüzünü, sevginin bakışının tersine dönüşebilirliği içinde kavradığı birleşme noktasıdır.

Perspektifin Aynası

Rönesans'ın aynası bundan böyle bir kişisel buluşma ve iç diyalog aynasıdır. Hümanistin ayna-gözü dünyaya bir bakış açısıdır ve bir yandan da bir ilişkiler ve analojiler sistemi içinde yer alır. Cues kuşağından Bovelles gibi bir düşünür insan varlığını madde dünyasını yeniden kavrayabilen ve onu yaratıcıya gönderen ve kendi kavramına ulaşmak amacıyla kendisine geri döndüren zihinsel etkinliğiyle tanımlar.[38] Dünyanın dışında ve dünyada, tek başına ve birlikte, hem her şeyi gören gözdür hem de her şeyin yansıdığı aynadır. Nasıl dünya maddi ve kavranabilir olmak üzere çifte bir görünüm içindeyse, Bovelles'in insanının da çifte bakışı vardır: kendini tanıyan bakış ve dünyayı tanıyan bakış; bir taraf öbür tarafı kavrar. Ve zıddına nüfuz edebildiği içindir ki basit madeni, bitkisel ya da hayvansal varlıktan bilinçli varlığa dönüşebilir. Böylelikle, "bilge", yani "kültür insanı" oluşur: Doğa insanının ikizi ya da aynada yansıması.

Hümanist eğitim bir ayna gibi duyulur dünyayı görüntü ve düşünceye dönüştürebilen soyut düşüncelere adanmış bireyi doğurur. Aynı zaman-

36) A.g.y.

37) Thérèse d'Avila, *Autobiographie*, Cerf, 1982, böl. 49, s. 385. "Sapkınların günahı aynayı kırmıştır," diyor.

38) Ch. Bovelles, *De la Sagesse*, P. Magnard (yay. haz.), Vrin, 1982.

da da "ilahi benzerliğin parladığı ve göründüğü Tanrı'nın tek gerçek hayalidir".[39] Dünyayı yorumlayan ressam ya da şair dünyanın aynasıdır: Bu ayna ilahi yaratılışın yansıması arkasında değil, bireysel ifadenin gururu içinde silindiği ve anonim bir şekilde katıldığı aynadır. Joseph de Chesnes'in kozmogonik şiirine *Dünyanın Aynası* başlığını vermesi bilinçli bir seçimdir: Kendisi böylece Ortaçağ 'speculum mundi'sinden yararlanır ama özellikle de sanatçı meşruiyetini talep eder. Yazı insanının yansıdığı "hoş bir belagatin parlak kristali" aynadır: "İnsan hâlâ kendisine hayran olmak istiyorsa/Aklından büyüklüğe hayran olmayı geçiriyorsa/Dünyanın bu aynasına bir göz atması gerekir." Ama bu ayna Tanrı'nın aynası içinde bir yansıma olarak kalmıştır, çünkü "sadece Tanrı'nın kendisi parlayan aynadır/Dünyada ne varsa bu aynanın içindedir".[40]

Konveks aynadan düz aynaya geçme olanağı sağlayan teknik gelişmeler hümanistlerin bilgiyle yeni ilişkisini yansıtır. Görünen ve görünmeyen aynı yasalar tarafından yönetilmez artık. Konveks ayna alanı yoğunlaştırıyordu ve çok sayıda perspektifi global ve küresel bir dünya aynası sunuyordu ama eğikliği görüntüyü deforme ediyordu. Buna karşılık, düz ayna tam ama kısmi bir görüntü verir ve bir yönetmen tavrıyla görüşü tek bir görüş açısından hareketle çerçeveler. Artık sadece sembolik ve analojik değil, eleştirel ve yargılayıcı bir bilgi modelidir, yeni bir tasarım felsefesinde yerini bulurken onun kendi kurallarına uyar ve düzenleme rolüne gösteri zevkini de ekler.

Bu durumda, sanatçı bir ilişkiler yığınının yerine bütünüyle zihinsel, homojen, matematiğin kurallarına uyan bir alan getirir. E. Cassirer ve E. Panofsky, bireyin kendisini ifade ettiği bir görüş açısını belirleyen ve sonsuz bir ufka açılan kaçış noktasını hedef alan ressamın açtığı pencere olan yapay perspektifin keşfinin getirdiği önemli evrimin üstünde önemle durmuşlardır. Brunelleschi aynalı, tersinden boyanmış panolu ve delikli bir kutuyla bu perspektifi ortaya koymuştur ve bu kutu aracılığıyla Floransa Vaftizhanesi'ni boyutları küçülmüş şekilde görür; yüz yıl sonra César Ripa da gene bu kutu aracılığıyla bir aynayla kişileştirme yapacaktır.

Yansımalı bir bilginin aleti ve bir gösterinin enstrümanı olan ayna, nesneleri görüntüden kesinlikle ayıran yeni optik oyunlara olanak verir. Alberti ve Leonardo da Vinci aynayı üstatları, benzerliklerin doğrulayıcısı

39) Manetti, *De Dignitate hominis*, Basel, 1582, L1, s. 121.
40) J. de Chesnes, *Miroir du Monde*, Paris, 1587, Préfaces.

ve gözün eğiticisi gibi görürler ama onu aynı zamanda bir yanılsama (yanılsama sadece benzerliğin yönlendirilmesidir) ustası olarak da görürler. Bu tema XVI. yüzyılın ikinci yarısında gitgide yoğunluk kazanır. 1567'de *Cosmolabe ou Instrument universel*'i yazan J. Besson, "görme bilimleri"ni irdelerken XVI. yüzyılda yayımlanmış sayısız optik kitabından sonra nesnelerin görüş açıları farklılıklarına ve birçok aynanın konumuna bağlı olarak birbirleriyle ilişkilerinin ne kadar yanıltıcı olduklarını kanıtlar: Bütün perspektifleri kucaklayan, sabit, tek ve nesnel bir işaret olmayınca, bakan kişi görüş açısının doğruluğundan hiçbir zaman emin olamayacaktır.

Mekânı keyfi bir kadraja göre düzenleyen ve bölen ayna, perspektiflerin göreliliğini keşfeder ve bu durumda akıl oyunlarının karmaşıklığını ve hareketliliğini yansıtır: Düzlemlerin ve görüntülerin iç içe geçtiği ve üst üste yığılan anlamların bir eğretileme ve yansıma ağı içinde eklemlendiği prizma-ayna. XVII. yüzyılda, Cizvit Tesauro, *Cannochiale aristotelica*'nın başında, insan anlığını en pürüzsüz, mükemmel aynayla bir tutar ve şöyle bir tespit yapar: Eğretileme zevk verir çünkü "birçok nesneye bütünlükleri içinde bakmak gözümüzün önünden geçen modelleri görmekten daha ilginç ve daha hoştur".[41] Üretilmiş bir yanılsama özgün ve çeşitli olandan, birlikten daha çekicidir. Tüm benzerliklerin tek kaynağına referans, zihni kışkırtan yansımaların tükenmez çeşitliliği ve değişimi içinde yitip gider.

XVII. Yüzyılın Optik Devrimi

Eski benzerlik bilgisi ve onunla birlikte bulanık ayna gizemi de silinmektedir. XVII. yüzyılda doğan bilim, optiğin temellerini yeniler: Kepler sayesinde görüş ve yansıma ve kırılma etkileri bundan böyle ışığın yayılmasının fizik yasalarına bağlıdır. Gözün kesin mekanızmasının keşfedilmesiyle –billur cismin rolü, yöneşme kavramı, optik eksen, retina– bu kez insanın dünyayla ilişkileri değişmeye yüz tutmuştur.[42]

Daha önce parıltılar saçan ışının göze çarptığında göz duyusunu harekete geçirerek sadece objenin biçim ve rengini verdiği ve ayırt etme alanıyla, yani akılla, mantıkla, mesafe ölçme algılamasıyla ya da nesnele-

41) Mario Praz tarafından aktarılmıştır, *Studies in XVIIth c. imagery*, Storia e Letterature, Roma, 1964.

42) G. Simon, *Structures de pensée et objets du savoir chez Kepler*, Service de reproductions des thèses, Lille III, 1979, s. 518-589.

rin başka nesnelerle karşılaştırılarak boyutlarının kestirilmesiyle ilgili olduğu düşünülüyordu. Böyle bir sistemde aynanın verdiği görüntü bilgiyi bulanıklaştırıyor ve değerlendirmeyi saptırıyor, bir objenin, bulunmadığı yerde bulunduğu izlenimine yol açıyordu. *Deceptio visus*, yansıma, optik bir yanılsama, bir "göz aldanması"ydı. Korneada kırılarak gözün ortasına vuran dik ışınlara gelince, bunların kusurlu ve deforme edici bir görme biçimi oluşturduğu düşünülüyordu. Doğal olarak, bu kavramlar yansımanın yüz yıllık felsefi ve moral anlayışları üstünde etkili olmuştur.

Kepler, cesur bir tavır sergileyerek, Ortaçağ'dan miras kalan ve Della Porta'nın deneyleriyle pek az değişmiş olan sistemden vazgeçer. Bir karanlık oda oluşturan Porta objelerin görüntülerinin ışıkta "göz bebeği deliğinden girdiklerini" ve karanlıkta billur cisme vurduklarını söylüyordu. Kırılma ilkesini normal görme biçimi yapar ve üç görme anı olduğunu belirtir: Görüntünün göz bebeği diyaframıyla retinaya damgasını vurduğu optik evre, görme siniri aracılığıyla beyne kadar sinir aktarımı evresi, nihayet, ruhun objeyi tanıdığı zihinsel evre. Mikrokozmosun makrokozmosa, duyulur objenin duyusal göze benzerliği gerekli olmaktan çıkar, yerini bireyin rolüne bırakır.

Descartes optik devrimden epistemolojik sonuçlar çıkararak Kepler'in yapıtını tamamlar: Dış dünya kavranabilirliğini onu kavrayandan alır. Merleau-Ponty'ye göre, bir Kartezyen aynada kendisini görmez: "Aynadaki görüntüsü nesnelerin mekaniğinin bir yansımasıdır. Orada kendisini tanırsa, bu görüntünün kendisine benzediğini düşünürse, bu ilişkiyi oluşturan kendi düşüncesidir; ayna görüntüsünün onunla hiçbir ilişkisi yoktur."[43] Benzerlik artık iki objenin ilişkisinde değil, bir ilişkiyi çözen ve bildiren insandadır. Dolayısıyla, yansıma büyüsünü yitirir. İkonik bir gerçekliği açığa çıkarmaz, gösterdiği gerçeklikle de özdeşleşmez; bir sır barındırmaz içinde, sır artık benzerliği kavrayan ve düşünen ruhtadır.

Descartes da Kepler gibi gözün kavradığı, gerçek görüntüden farklı parıltılı ışınların düşsel uzantısı "gücül görüntü" optik kavramını bilmez. Ortaçağ kategorilerinin mirası retina üstündeki yansıma olan *pictura* ve aynada görülen dayanaksız görüntü *imago* arasındaki farkla yetinir. Ama bundan böyle optik her türlü deneye ve hesaba açıktır. "Karanlık oda" bir objenin görüntüsünü aygıt içine kolaylıkla kopya etme olanağı sağlarken optik oyunlarına yeni perspektifler açar, öte yandan, ışığın yansımasına ilişkin çok sayıda yapıtın yayınlanması yanılsama olgularını dikkate alır.

43) Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, 1964, s. 38.

Aynaya sorulan sorular yüzyıllar içinde değişiklik göstermiştir. Tanıma biçimi yansımaya mal edilen özelliğe –ikon, mimesis, işaret– bağlıdır. Öznellik alanı –bilgi ve 'ben'in bilinci– kendisini oluşturan ve belirleyen dinsel bir perspektiften yavaş yavaş kurtulur ve bu arada yansıma ve perspektife egemen olmak insana yeni bir güç verir: Güvencesi olan benzerliği hor görerek kendi imgesine müdahale etme, onu deforme etme gücü.

Üç yüz yıl sonra ve oldukça benzerlik gösteren bir biçimde Fransa'da ilk fotoğraf deneyleri görülecektir; kimilerine göre dine karşı gelmektir bu, çünkü fotoğraflar görüntü üretirken ve saptarken tek modele benzerliği yakalamaktan vazgeçiyorlar: "Kaçıp giden ayna görüntülerini tespit etme iddiası, Alman bilimsel çalışmalarının güçlü bir biçimde kanıtladığı gibi, sadece bir imkânsızlık değildir, projenin kendisi dine karşa saygısızlıktır. İnsan Tanrı imgesine göre yaratılmıştır ve bu imge hiçbir insani makine tarafından tespit edilemez.[44] Mimesis ve taklidin çok eskiden beri mahkûm edilmesi görüntü tekniklerinin hızlı gelişmesiyle birlikte yeniden gündeme gelmiştir.[45]

44) *Leipzieger Stadtanzeiger*'den (1839) kaynağı belirsiz bir makale; Walter Benjamin tarafından aktarılmıştır, *Petite Histoire de la Photographie, Essais*, 1, Denoël-Gonthier, 1983, s. 150.

45) Fotoğraf ve sinema teknikleri sayesinde özgün modele dönüşen bu görüntünün güçleri konusunda bkz. Bioy Casares'in bilimkurgu romanı *l'Invention de Morel*, R. Laffont, 1973.

2
Mimetizmin Zaferi

Versailles'da duvarların gözleri vardır ve aynalarla süslenmiş galeriler çok etkili bir görsellik sağlar. Saint-Simon sarayı anlatırken herkesin sırlarını öğrenmeye çalışan gözetleyicilerden ve gözetlenenlerden söz eder ve bir arkadaşına oynadığı oyunu keyifle anlatır: "Küçük bir galeride dolaşırken aynada onun beni şaşırtmak için konuşturmaktan hoşlanın biri gibi yere bakarak güldüğünü gördüm."[1] Ayna gölgede hiçbir şey bırakmaz ve patavatsız aydınlığı meraklı gözün yerini alır: Şaşırtmak isteyen şaşırır, tıpkı sulanan sulayıcı gibi, ve herkes her türlü görüş açısına açıktır.

Klasik çağ aynayı överken ve aynalı odaları çoğaltırken aydınlığın ve ışığın egemenliğini yüceltmek istemiştir: Gölgeyi ve değişikliği saf dışı etmek isteyen parlak ve cilalı bir dünyanın egemen olması. Ayna gerçekliğin yerine bakışımlı repliğini koyar, yansımalar ve yapaylıklar sahnesi çıkarır ve Eski Rejim toplumu hem Tanrı'nın hem başkalarının gözünde

1) J. Cabanis tarafından aktarılmıştır, *Saint-Simon l'admirable*, Gallimard, 1974, s. 57.

oluşan bir 'ben'in ifadesini ve gelişmesini bu çifte inceliğe emanet etmiştir.

Ayna bir içebakış girişimini beslemeden önce, sosyal adaptasyon ve armoni enstrümanı gibi görünüş kaygılarının tatmini için kullanılmıştır. Aynaya bakılmaz, ayna size bakar; kendi yasalarını dikte eden ve monden kurallara uyum ve uygunluğun değerlendirildiği normatif bir enstrüman işlevi gören bir aynadır bu. Bilinçli varlık her şeyden önce kendi yansımasıyla, yani kendi temsiliyle ve görünürlüğüyle özdeşleşir: Görülüyorum, demek ki varım. Kimlik görülmekten, rolden, onaylanmaktan geçer ve birey statüsüne girişi koşullar.

Bakışım aynı zamanda bir karşılıklı saydamlık umudu verir. Çoğaltan, büyüten, ışık saçan ayna yaşamı bir gösteriye dönüştürür; toplum herkesin görebildiği, kendini gösterebildiği ve görülebildiği, örnek bir modelin, bir saraylı modelinin kopyası olmaya çalıştığı bir tür kristal vitrindir. "Sürekli namuslu insanların gözlerinin önünde olmak istemek, gerçekten namuslu insan olmaktır":[2] La Rochefoucauld'nun istediği bu gösteriş saydamlık gerektirir ve bir sosyal entegrasyon çabasıyla atbaşı gider.

Namus ideali taklit ve benzerliğe dayanır; insanlar arasında mükemmel bir uyum oluşturmayı umut eder ve özseverlik ve kişisel çıkarın yerine sağduyunun nesnel yüzünü getirir. Avizelerin parıltısı ve aynaların yansıması altında "gölgelerin zar zor gizlenebildiği"[3] aynalar galerisi herkesin bakışına açıktır ve bir açık seçiklik ve sosyallik ideali adına her şeyi gören, yakalayan, kuşatan ve kendisine yönelen bütün bakışları kandıran bu toplum paradoksunu simgeleştirir.

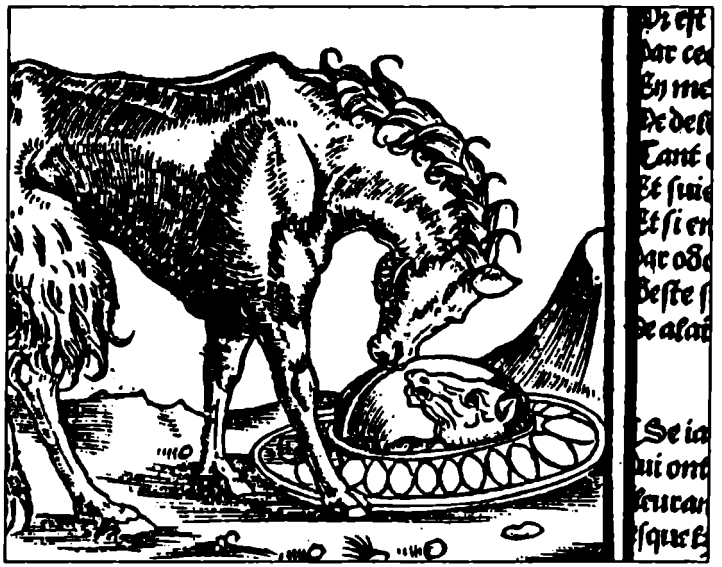
1. Ayna ve İncelikler

Ahlaksal Aynadan Maddi Aynaya

Ayna adap bilimini öğretir. Soyluluk değerlendirmelerinde önemli bir yere sahiptir, "kibarlığa", görünüş kaygılarına ve nezaket kurallarına dayalı bir sosyal kimlik sistemi içinde yeri vardır. Bu tema Rönesans'ın hümanist söylemi içinde yerini almıştır zaten: Bazı edebi parçalarda –soneler ve övgü ya da yergi metinleri– ve ahlak parçalarında, tıp ve eğitim metinlerinde aynayla ilgili bazı inançlara ve imalara rastlanır.

2) La Rochefoucauld, 206. Özdeyiş.

3) Mlle. de Scudéry, *Histoire de Célamire*, Slatkine, 1979, s. 602.



P. Gringore, *Les Menus propos de Mère Sotte*, (1525).

Ayna kullanımını meşru göstermek için her zaman Sokrates'in tanıklığı anılır: Herkesin kendi ruhunu incelediği ve bir erdeme davet yazısı okuduğu sadık tanık, "kendini tanı"nın aynası Antikçağ filozoflarından sonra bir yaşam kuralı getirir, iyi bir kendini sevme ifadesidir bu: Nanni Mirabelli'nin çok tanınan derlemesi *Polyanthea* (1503) *Amor sui* bölümünde ayna övgüsü yapar ve Nanni görüş ve düşüncelerine destek olarak Periandros'un bir özdeyişini aktarır: *Te ipsum ne negligas*. Pierre Gringore'un popüler bir özdeyişi (1525) insanı alçakgönüllülüğe davet ederken bunu ima eder: "Kendine iyi bakan kendini iyi görür/Kendini iyi gören iyi tanır/Kendini iyi tanıyan az yanılır." Kendine bakış hakkı ahlaksal yarar gerekliliğine ve başkalarıyla ilişkiye bağlıdır.

Ayna, kuralları 1593'te Cesar Ripa tarafından yaklaşık bir yüzyıllık geleneklere göre belirlenen bilgelik, ihtiyat ve gerçek alegorilerine eşlik eder. Gerçekliğin tam algılanışı olan görme, ayna zamanda, bazen geometri işlemlerini belirtmek amacıyla bir pergelle birlikte bir ayna tutar ve bu durumda ayna aklın simgesi olur.[4] İtalya'da ve İspanya'da felsefe, Sokra-

4) *Lo Specchio e il doppio*, Fabbri, 1987, Bkz. A. Zucchari, "La Prudenza", s. 152-156, "La Conoscenza", "La Vista", s. 168-175.

tes'e bir anıştırma olarak bir aynayla ifade edilir ve buna göre yansıma aklın zihinsel süreci olur.

Ayna methiyecileri, bu doğrulamalardan hareketle aynaya aktif bir güzellik eğitimcisi ve zanaatkârı rolünü verirler. Yeni Platoncu anlayışa göre, ebedi biçimlerin yansıması olan fiziki güzellik ahlak güzelliğine bağlıdır: "Güzellik Tanrı'nın maddi varlıklardaki yüzünün ve ışığının parıltısı ve ihtişamından başka bir şey değildir."[5] Dolayısıyla, ayna, her şeyden önce, içteki bir yansımayı dışa vurmalıdır ve insanın uyumlu bir kompozisyon yapması, bedenine bakması, onu güzelleştirmesi gerekir. Floransalı Francesco Filelfe ayna eğitimiyle ilgili çalışmasının bir bölümünü görünüş ve insanın kendine bakışı konusuna ayırmış, onu her türlü "şehvet duygusu"na karşı önlemlerle ve ihtiyatlı tavırlarla donatarak aynanın iyi ve doğru biçimde kullanılması gerektiği görüşünü öne sürmüştür: "Aynanın alçakgönüllülüğe götürmesi ve gözlerin sağlığı için hiçbir şey reddedilmemiştir."[6] Görünüş ve imgenin mahkûm edilmesi düşüncesi ortadan kaldırılmıştır.

Ahlaksal aynadan bedenin uyarlanması ve düzenlenmesi amacıyla kullanılan maddi aynaya bir kayma, kimi zaman da bir bütünleşme gerçekleşir, öyle ki, ahlaksal ayna maddi aynaya bir gerekçe oluşturur. Sokrates'in bir öğrencisinin eline bir ayna tutuşturan Gilles Corrozet (*Hecatomgraphie*), *Blasons domestiques*'te (1539) bu objeyi ev eşyaları arasında vazgeçilmez bir parça olarak gösterir: Aydınlıktır, parlaktır, kadına lekelerinden ve ruhun "çirkinliği"nden kurtulma, yüzünü güzelleştirme ve aşk yaratma olanağı verir. Bérenger de la Tour aynı zamanda kendine bakma ve süslenme işlemleri üzerinde duruyor: "Güzelliğe/kural ve düzen gösteren akıllı ayna..."[7] Hekim Liébault kadının olumsuzluklarıyla uyum sağladığı ve gerektiğinde bunları unutturduğu reçeteleri beş yüz küsur sayfa içinde ayrıntılandırmadan önce ona ruhunun bedeniyle uyumlu olması gerekliliğini hatırlatıyor.[8]

Etik ve estetiği uyumlu hale getirmeye büyük özen gösteren "soylu birini", elinde tavırlarını incelediği, konuşma biçimini irdelediği ve bedeni üstünde egemenlik kurduğu ayna olmadan hayal etmek mümkün değildir. Baldassare Castiglione de insanın kendisiyle mesafeli olmasının ne kadar gerekli olduğu görüşünü dile getiren bir bağlamda, yapılabile-

5) Cornelius Agrippa, *Sur la Noblesse et l'Excellence du sexe féminin*, Côté femmes, 1990, s. 44.

6) Fr. Filelfe, *Le Guidon des parens en instruction et direction des enfants*, Paris, 1518, böl. 4.

7) Bérenger de la Tour d'Albenas, "le Miroir", *Poèmes du XVIe siècle*, Pléiade, 1953, s. 353.

8) J. Liébault, *Trois livres de l'embellissement et ornement du corps humain*, Paris, 1582, önsöz.

cek tek övgünün, dolaylı övgünün yüceltilmesine yönelik bir şaka vesilesiyle bu konuya sadece bir kez değinmiş olsa da böyle düşünür: Bir komutan o kadar yiğit, mert ve korkunçtu ki odasında ayna bulundurmaktan vazgeçti, çünkü "yüzünü görünce çok korkacaktı kendisinden".[9] Bu anekdot Platon'un, cesaretin ne olduğunu söyleyemeyen cesur komutan Lakhes'ten söz ettiği Sokratik diyaloga anıştırma yapıyor. Burada komutanın düşüncesi gülmeye yol açar ama daha önemlisi kendi yansımasından uzaklaşamama durumu ortaya çıkar. Soylu insanın belirgin özelliği kendi idealini düşünmesi ve bu idealle imgesini yüz yüze getirmesidir.

Yansımasını gören soylu kendi 'ben'inin sosyalleşmiş bir biçimini düşünür; güzellik, iyilik, çekicilik, soyluluğun bu doğal nitelikleri aynanın doğurduğu ve desteklediği ve bu insana içgüdüsünü ve duygusallığını düzenlemede yardımcı olarak desteklediği sosyal niteliklerdir. "Kusurları geri alan kutsal ayna/Düzelten, düzenleyen tek zanaatkâr."[10] İlişkileri, alışverişi, zorlamalarıyla, toplum, şöhret oyunları ve özellikle rekabet alanlarıyla 'ben'in değerinin iç duygusunun geliştiği matristir. Yansımanın bölünmesi özellikle bu niteliğiyle önemli değildir: Değeri gerektirdiği karşılaştırmadan gelir, çünkü kendisi hakkında iyi fikir bildirerek başkalarının bakışını çekmek ve genel bir onay almak söz konusudur. İnsan kendisi hakkında sosyal grup aracılığıyla bilinçlenir ve rolünü ayna karşısında öğrenir.

Büyük bir tutkuyla ve sabırla insan yüzünü sorgulayan ve herkesin kendisini irdelemesini isteyen fizyonomistler de Sokrates'in aynasına başvururlar: İşaretlerini sökebilen biri için yüz çizgileri hayvan morfolojisi benzetmesi aracılığıyla insanın içini gösterirler. Hayvan morfolojisi astroloji ve karakter bilimiyle bağlantılı olarak, genel anlamda, değişmez özü içindeki insanı araştırır ve XVI. yüzyılda Cardan ya da Della Porta'yla, yüzün gerilimlerinden ve ifadelerinden hareketle daha önemli gelişmeler kazanır. "Bu tür bir bilim aynı zamanda sadece başkasının irdelenmesiyle değil, kendi kendimizin irdelenmesiyle çok yararlı olur bize, öyle ki, kendi kendimizin fizyonomisti olabiliriz."[11] İnsanın kendi yüzüne egemen olması, kendisinin fizyonomisti olması... "Kendimizi bir bütün olarak düşünme ve karakterimizin eğilimlerini tanıma olanağı veren"[12] ve sürekli yinelenen aynanın gerçek gücü budur.

9) B. Castiglione, *Le Livre du courtisan*, G. Lebovici, 1987, s. 85.
10) Bérenger de la Tour, "Le Miroir", *a.g.y.*, s. 355.
11) G. B. Della Porta, *La Physionomie humaine*, Paris, 1808, s. 8.
12) Lemnius, *Les Occultes Merveilles et Secretz*, Orléans, 1568, L. 2, s. 203.

Fizyonomistlerin amacı modern bir içebakış girişimi başlatmaktan çok, karakterlerin en iyi biçimde tanınması yoluyla insan ilişkilerinin ve etimolojinin belirttiği gibi, doğa yasalarının belirsizliğine egemen olmaktır. Fizyonomi bilimi sosyal yaşama tutarlılık getirmeye ve maskelerin ötesinde başkalarının doğru biçimde değerlendirilmesini mümkün kılmaya çalışır. Daha önce söylediğimiz gibi, gizlilik ve kötü algılanmanın verdiği bunalım Eski Rejim insanlarında takıntı oluşturmuştur,[13] çünkü gizlilik kırsal, kentsel ya da korporatif dayanışmalara dayanan bir ilişkiler sistemini çok büyük ölçüde etkiler. Öykü derlemelerinin çoğunda bireysel itkiler ve grubun zorlamaları arasında kalan kahramanlar bu iki durumun kavuşma noktasında 'ben'in çevre çizgilerini ve sınırlarını tanımayı öğrenirler.

Gözükmeye Övgü

XVII. yüzyılın namus ideali, mahremiyete sahip olmanın sosyal ve mahcup uyarlanma aracı aynanın bu ikili kullanımı üstüne inşa edilir. Biri olmadan öbürü olmaz ve bunların yarattığı gerilimden ve çatışmadan 'ben'in ilk deneyimlerinden biri doğar.

Aşılan gerilim klasik çağın doğal dediği şeyi ya da doğal iyiliği doğurur ve bireye özgü eğilimler bu yolla ifade edilir. Hem spontanlık hem konformizm olan doğal bireyin otantikliğini ve doğru modellerin taklidi yoluyla sosyal koda uymayı gerekli kılar; ama ikinci unsurun egemen olması birinci unsura çok az yer bırakır ve çeşnisiz kendini göstermekten tiksinir. Nezaket derslerinin doğrulandığı kesinlik ve denetim aleti olan ayna, herkese yalnızlık içinde bir başbaşalık olasılığı sağlasa da, kişi hakları için mücadele etmez henüz. Uyandırdığı ben duygusu, başkasının baktığı bedenin ve görünümün bilinci olan çatışmalı utanma ya da sıkılma duygusudur.

Görünüş medhiyecisi ve önemli bir iç dünya uzmanı Baltasar Gracián, onu, 'ben'in gizlenmesinin ve denetlenmesinin en güçlü müttefiki yapar. Doğanın, "daha temiz giyinmek, tutkularını daha iyi gizlemek ve bastırmak ya da kusurlarına çare bulabilmek için" kendisini seyretme olanağı vermediğine üzülen soylu doğanın kendisine sadece ellerini ve ayaklarını gösterme bilgeliğine sahip olduğunu ileri sürer; eller hareket eder ve insan kendini hareketlerinde seyretmelidir, bu arada ayaklar onu yere mıhlar ve alçakgönüllülüğü hatırlatırlar kendisine.[14] Gözlerin

13) J. J. Courtine ve Cl. Haroche, *Histoire du visage*, Rivages, 1988.
14) B. Gracián, *L'Homme détrompé (El Criticón)*, Stock, 1931, s. 102.

gücünün ayrıntılı biçimde tartışıldığı bu safhada yansımasının tadını çıkaran bir bakışa yer yoktur kesinlikle. Ayna her zaman kibirinden kuşkulanılan ahlaksal bir ben ve eğitimle biçimlenen ve kendisini eylemle tamamlayan sosyal ben arasında hakemlik eder.

Her safha kendi zevklerine, kendi düşünme ve hissetme biçimine uygun özel bir sahne seçer. XVII. yüzyılda lambrili oda, süsü kristal ayna olan klasik döşemenin yeni unsurudur. Değerli erkekler ve kadınlar parlak yüzeyden yansıyan ışık oyunlarının keyfini sürerler ve atalarının portrelerinin bulunduğu galeride yüzlerinin yansımasını görmekten büyük zevk duyarlar.

Mahremiyet davranışlarına, karakter ve zevkin egemen olduğu istirahat ve inzivaya çekilme zevkine mükemmel biçimde uyarlanmış bu kapalı yeri anlatan birçok öykü vardır. Kibarlık budalaları dünyasıyla ilgili ve böyle yerleri anlatan romanlar yazan Rahip de Torche şöyle diyor: "Bu odanın bütün güzelliklerini çoğaltan üç büyük ve şahane ayna gözlere çok hoş geliyordu: Ortadaki ayna binlerce küçük aynadan oluşmuş bir bütün izlenimi veren kristal çerçeveliydi."[15] Tristan l'Hermite'in otobiyografik romanı *Le Page disgracié*'nin İngiliz kadın kahramanı sevgilisini böyle bir odada ağırlar: "Bu güzel odada bedenimizi tümüyle ve yakından görebileceğimiz iki büyük ayna daha vardı..."[16] Bütün olarak ve yakından bakıldığında, bu sözcükler doğmakta olan bir öznelliğin ifadesini içerirler ve bu öznellik kendisinin araştırılması olanaklarını keşfetmekten çok mutludur.

Bununla birlikte, bu sığınakta bile başkalarının bakışı haklarını asla yitirmez. Ayna her şeyden önce bir dış talebin aracısıdır; başkasının, konuşmanın, dünyanın vaadi olan hayali bir varlığı devreye sokar; kibarlık tutkusu içindeki bir toplumda topluluğun yerini tutar, gözleri vardır, kimi zaman patavatsız bir bakıştır ve konuşur; insani nitelikler mal edilir onlara; insanileştirilmesi sadece bir retorik yöntemi değildir, insanın kendisini bilmesi ve yaşadığını hissetmesi için gerekli bir farklılığın işaretidir. Samimi ve candan bir dalkavuk, âşıkların rakibi, gönül avcılarının danışmanı, sırdaşı, suç ortağıdır, yargıçların en tarafsızıdır.[17]

15) A. Torche, *Le Chien de Boulogne*, 1668, Slatkine, 1979, s. 4-5.

16) Tristan l'Hermite, *Le Page disgracié*, 1643, 1898, s. 124.

17) Somaize, *Le Grand Dictionnaire des Précieuses*, 1660, 1856, c. I, s. 51. Ayna "zevklerin danışmanı, büyük sadakatin ressamı, doğanın maymunu, bukalemundur". Ayna gönül avcılığı vokabülerinin bir parçasıdır: "Bir güzel ne kadar mutludur ve ne tatlı anlar yaşar/ Yaşamına girmiş olan şeyleri kullanmayı bildiğinde/Bir yanda ayna bir yanda âşıklar/Hepsi onu över: Bu kadar arzulanan başka bir şey olabilir mi?" La Fontaine, *Clymène*, 1893, c. 7, s. 168.

İnsan sürekli kendisiyle konuşan ayna sahnesinde asla yalnız kalmaz, hatta ve özellikle mahrem bir an olan aşk *duo*su da sosyal onayın dışında kalamaz. Lambrili odaya şefkatli bir şekilde sıkıştırılan Rahip de Torche'un kahramanları Hermione ve Alexandre aynayı aşklarının sevimli ve sessiz seyircisi olarak davet eder: "Bu büyüleyeci yerde yalnız olmalarına rağmen, gözlerini aynalara çevirdiklerinde, her halükârda kendilerini hoş bir topluluk çevreliyor gibiydi ve konuşmalarına tanık olan aynada çoğalmış sayısız tanıkları vardı: Böylelikle, yalnızlığın keyfini sürüyorlardı ve kendilerini rahatsız etmeyen bir topluluk içindeydiler."[18] Aşk tutku ayrıcalıklarını yitirir ve sosyal yaşamın bir tezahürü olur.

Esasen ilişkiye dayalı bir varoluş biçimi ve insanın kendisiyle diyalogunun başlangıcı arasında uzlaştırıcı olan ayna, hayalci derin düşüncenin narsisisk pratiğini desteklerken sosyal denetim de asla gevşemez. Odanın duvarları sımsıkı kapalı değildir; insanın kendine bakışı denetim altında bir bakıştır, bakılan bir bakıştır. Uyanık Nicole "uzun süre gizli tutulan şeyi ortaya çıkarmak için küçük bir heyecanın yeterli olduğunu"[19] bilir ve bir gönül avcısı sürekli "foyasının meydana çıkarılacağı" tehdidiyle yaşar. Odasında aynaya bakarken, bir arkadaşı tarafından yakalanan genç prenses "aniden ayağa kalkar, kızarır... Sonra kendini toplar".[20] Yüz kızarması, bedeni ya da yüzü tarafından ihanete uğradığını hisseden birinin sıkıntısından ve mahrem ben ve görünüşteki ben arasındaki bilinçlenmeden meydana gelir; prenses kendisini birdenbire dışarıdan ve içeriden, bakılan bakışın çifte aynasında görür.

Aynaya sürekli nefret edilen bir 'ben'in özelliklerini keşfetmek için değil, ötekilerin bekledikleri görüntüyü gerçek kılmak için bakılır; gösterilmeyecek kadar ham bir gerçeklik ve kendisini gösterilebilir kılan bir oyunun buluştuğu noktadır o. Charles Perrault tarafından Oronte adıyla kişileştirilmiştir, ne kalbi ne belleği vardır ve terk etmiş olduğunu hemen unutur. Ondan merhamet ve incelik beklememek gerekir. Sevgilisi çiçek hastalığına yakalanınca, Ayna-Oronte'nin onunla görüşmesi yasaklanır. Nihayet baş ucuna gidebildiğinde hastalığın tahribatlarını hiç söz konusu etmemesi gerekirken düşkünlüğünü gösterir ona ve sonunda bozuşurlar: Ayna hiçbir zaman düzenleyici rol oynamayı bırakmamalıdır. XVIII. yüzyıl başında kaleme aldığı *Anılar*'da, Mme. de Staal-

18) A. Torche, *Le Chien de Boulogne*, s. 5.

19) Nicole, *Premier Traité de la connaissance de soy-mesme*, 1669, c. 13, s. 27.

20) Kral kardeşinin büyük kızına ithaf edilmiş olan *Recueil de portraits et éloges* (1659), s. 89.

Delaunay, çiçek hastalığı nedeniyle yüzü bozulunca aynaya bakmak için üç ay beklediğini ve kendisini tanıyamadığını söyler.[21] Ayna gerçeğiyle yüz yüze gelebilmek için sıradışı bir ruh gücüne sahip olmak gerekir, çünkü insan aynada yaşlılığını ve dışlanmasını görür: "İhtiyar Sanguin yaşlı bedenini odasında sürükleyerek, doğal ölümü görmek için kendini seyrederek kahraman gibi ölür," diyor Mme. de Sévigné hayranlıkla (*Lettres*, 1689). Ayna, yüzü maskesiz olarak, ölümle ilişkisi içinde ortaya çıkarır.

Doğal ve Taklit

XVII. yüzyıl aynası o dönemde moda olan her tür fabl ve muamma aracılığıyla[22] olmak ve gözükmek, yapay ve gerçek ilişkilerinin belirsizliğini ve bunun da ötesinde karşıtlığını gösterir, "doğal"ın niteliğini belirler. Bu temayla ilgili olarak anonim bir diyalog duvara asılı bir aynayla küçük bir cep aynasını karşı karşıya getirir.[23] Fabl büyük aynanın yeni çekiciliklerini işler ve geliştirir: Bu ayna en parlak objelerden daha çarpıcı, değerli bir süstür, yerlerin güzelliğini anlatabilir ama ayna üretiminin zor başlangıç yıllarında rastlanan bir eksikliğin sıkıntısını çeker; boyutları nedeniyle rengi açık değildir ve küçük pürüzler net görüntüleri engeller. Buna karşılık, cep aynası en pürüzsüz su gibi parlar.

Bu suni oyunun arkasında başka amaçlar bulunur: Yapaya karşı doğal, yüze karşı beden, sosyal sahneye karşı mahremiyet. Çünkü büyük ayna Climène'i, kalktığında, " yarı çıplak, makyajsız, süssüz, doğanın kendisi yaratmış olduğu biçimde yakalar". Büyük ayna "yüzün güzel görünmek amacıyla her şeye sahip olup olmadığını" anlamak üzere sürekli danışılan bir meclise karşı sadeliğin ve spontanlığın aynasıdır ve süslü kadın da hareketlerine ve davranışlarına bu aynada bakar. Küçük ayna her an hoppalık ve yalanla itham edilir, oysa, büyük ayna insani gerçeklik için mücadele eder. Bu ayna eğildiğinde Climène orada, "yüzünün çekicilikleri derecesinde çoşkuyla konuşabilen düzgün ve güzel ayakkabılı ayağına kadar" tüm canlı görüntüsünü keşfedebilir. Yüze karşı ayak. Büyük ayna beden ve hatlar kaygısını dile getirir ama, son tahlilde, küçük ayna

21) Mme. de Staal-Delaunay, *Mémoires*, 1755, Mercure de France, 1970, s. 40.

22) Cotin'in "aynaları" özellikle bilmecelerle doludur.

23) *Les Entretiens galants d'Aristipe et d'Axiane*, Paris, 1664, "Dialogue du grand miroir et du miroir de poche", s. 145-215.

rakibine baskın çıkar: Yüzün katıksız doğaya karşı zaferi; ben ancak dolaylı olarak kabul edilebilir.

Ama, öte yandan, yapaylık asla duygulanıma ve de tuhaflığa dönüşmemelidir. Doğal 'ben'in eğitilmesini, spontanlığa zarar vermeden doğru modellerin taklit edilmesini ister. Dürüstlük ve namus kuramcıları Faret ya da Méré duyguların gerçekliği, kolaylık, rahatlık ve iyilik üstünde dururlar. 'Ben'in doğru yorumu aynayla çok yakın ve sürekli bir ilişkiyi gerekli kılar: "Bir kızın, ayna olmadan yapraklarını düzenlemeyi bilen bir çiçek gibi olacağına inanabiliyor musunuz?"[24] Toplum kurallarına gerektiği gibi uyarak yaşayan erdemli bir insan ayaklarını kullanmayı ve bedenini dengelemeyi, karşısındakileri rahatsız etmeden gülmeyi ya da alçakgönüllülükle bakmayı ayna karşısında öğrenir. Karşıt ve sadece bazı nitelikli insanların yerine getirdikleri zıt gereklilikleri uzlaştıracak bir alıştırmanın zorluğu herkes tarafından kabul edilir, çünkü başkaları için "irdeledikleri bu avantaj sadece onu bilmez gibi gözükenlerden öğrenilebilecek bir derstir"[25] diyor Faret. Burada insanın hem kendisi hem başkası olması gerekir ve Méré "doğal"ın gerekli kıldığı yansımalı tavır üstünde durur.

Öte yandan, aynaya asla insanların içinde bakılmamalıdır: Böyle bir tavır aktörün kulisi sahneye taşımasına benzer.[26] 1672'de *le Mercure galant*'da yayınlanan, kaynağı belli olmayan bir haber, rolünü iyi oynayamayan ya da eğitim süresi içinde yabancılaşan birinin hoşnutsuzlukları anlatılır.[27] Cléante icra edeceği meslek konusunda düşüncelere dalmak için dört büyük aynanın bulunduğu odasına kapanır. Odasına ödünç aldığı üç kıyafet, bir savaş kıyafeti, bir danışman kıyafeti, bir de rahip kıyafeti getirtir ve tek başına kaldığı bu odada aynanın hakemliğine teslim olarak sırayla üç kıyafeti de dener. Askerlik mesleği saf dışı edilir çünkü Cléante asker tavrını taklit etmeye yönelik bir kılıç darbesi sırasında bir aynayı kırar, ki bu felaket habercisi bir olaydır. Genç adam öteki iki meslek arasında kararsız kalır, "hangi mesleği icra ederken iyi gözükeceği"ni anlamaya çalışırken gizlice odaya giren nişanlısı ve annesi ayna karşısında yakalarlar kendisini: "Zar zor tanıyabilirler onu, çünkü perüğünü çıkarmıştır ve saçları ancak kulaklarına kadar gelir." Kont kararını vermiştir: "Bu haliyle kadınlar kesinlikle beğenmemiştir onu" ve evlilik

24) La Fontaine, *Psyché*, Œuvres, Paris, 1892, c. 8. L. 2 içinde, s. 155.

25) N. Faret, *L'Honneste Homme ou l'Art de paraître à la cour*, Paris, 1630, s. 21.

26) J. de Courtin, *Traité de civilité*: "Değer verdiğimiz bir insanın yanında aynaya bakmak ve taranmak büyük bir ayıptır." 1766, s. 151.

27) *Le Mercure galant*, Mart 1672, s. 189.

suya düşmüştür. Ayrılığa neden olan kesinlikle genç adamın duraksamaları ve derin düşünceye dalmasındaki hafiflik değildir, yapaylıklarından arınmış insanın pervasızca seyredilmesidir neden. Yapaylıklar örtülerini attıkça aralanan gerçeklik karşısında korku da büyür, öyle ki, çıplaklığı bu kadar tehlikeli kılan yapaylıktır. 'Kendi kendine'nin mahremiyeti kabul edilebilir ve geçici bir patavatsızlık gibi görülür.

2. Kolektif Bir Narsisizm

Kendini Beğendirme Sanatı

Kendine bakış başkalarının bakışının onaylanmasıdır. Kapalı odanın mahremiyeti içinde terbiyeli, kibar insan yararlı bulduğu ve onaylanacak olan imgeyi oluşturur ya da rötuşlar, çünkü kendisi için söz konusu olan beğenilmektir, çekici olmaktır. İnsan bir fikir oluşturur. Ünü kendini dış dünyaya empoze etmediği takdirde, değeri ve liyakati yeterli gelmez ona. "Benim aynam ve benim ünüm, tanınmışlığım yalan söylemezler" diyor Bussy-Rabutin anlamlı bir ilişkiyi dile getirirken.[28]

Ün, tanınmışlık bir tür yankıdır ya da başkasının kendi değeri içinde onayladığı ve ayna aracılığıyla gönderdiği bir yansımadır: Erdemden, onurdan, değerden kaynaklanır ve bu özelliklere parlaklık ve yapay unsurlar da katkıda bulunur buna, çünkü "görülmeyen yokmuş gibidir"[29] diyor B. Gracián. Gerçeklik ve yansıma birbirlerini karşılıklı desteklerler. Görünüş, gerçeği bozmak şöyle dursun, ona kendini gösterme ve onay alma olanağı sağlar. Méré kibar, terbiyeli biri gibi gözükmek için gerçekten öyle olmak gerektiğini bilir ve Faret de "sanayinin erdemi göstermeye çok yardımcı olduğunu"[30] söyler. Var olma ve var olma biçimi özdeşleşirler.

Dolayısıyla, bedenin deyim yerindeyse çeşni unsurları, görünüşü iyi bir iç dünyayı tanıtmaya yarar, tıpkı güzel bir aynanın içine oturtulduğu gösterişli çerçeve gibi. XVII. yüzyıl ilk izlenime de büyük bir önem verir; her tür işaretten bakışı kapmanın yolunu bulmak gerekir: "Kurdele, dantel ve ayna... Fransızlar bunlar olmadan yaşayamazlar," diyor Paris'teki Sicilyalı.[31]

28) Bussy-Rabutin, *Histoire amoureuse des Gaules*, Garnier-Flammarion, 1967, s. 87.
29) B. Gracián, *L'Homme universel (El Discreto)*, G. Lebovici, 1980, s. 79.
30) N. Faret, *L'Honneste Homme...* s. 29.
31) *Lettre d'un Sicilien à un de ses amis*, Chambéry, 1714, s. 32.

Toplumda mevki sahibi biri giysiyi sırtında taşır ama giysi de onu taşır. Giysinin çok sayıda işareti vardır ve eğitimli bir göz giysinin sınıfını ve koşullarını tanır. Özellikle insanın kendisini olabildiğince iyi göstermeye yönelik çabası başkalarının önemsediği değeri gösterir; giysi birleştirir, beden ayırır ve kendini beğendirmek özseverliği eksiltir ve itici kılar.

İnsanlar arasındaki alışveriş aynı işaretleri benimsemeye, herkesin başkasına istediği aynayı uzattığı sosyal bir konsensüse dayanır: Kibar ve terbiyeli insan ideali, Starobinski'nin tabiriyle tam bir mütekabiliyettir. Nezaket bir ayna mimetizmiyle gelen değeri kabullenmeyi gerekli kılar: "Sizi selamlayanları en az selamlayanların gösterdikleri kibarlık ve nezaketle selamlamanız gerekir denir *Les Lois de la galanterie*'de; siz davranmadan önce yolun yarısını kendisine bırakarak, ötekinin elini şapkasını götürmesini beklediğiniz kesinlikle fark edilmemelidir."[32] Olağanüstü bir düzenleme, replik ve simetri bilimi, Versailles'da, kraliyet aktörü ve modeline göre çok iyi ayarlanmış, şenlikler sırasında doruğa varan mükemmel uyum.

Versailles'da her şey ayna büyüsüdür... Sadece kanal suyuna devrilmiş şato, hacimleri çoğaltan bir mimarinin simetrisi, aynada hareketlerin yinelenmesi değil, öncelikle ve özellikle gönül avcılarının parterinin bir bütün olarak eğildiği, karşılıklı reveransların yapıldığı, iyiliklerin dilendiği, bakışıldığı etiket kuralları. Sarayın kendisi bir gösteridir. Herkes görmek, görülmek ister, görülmüş olmak ister, narsisisk bir büyü içindedir ve bütün gözler ışık saçan Güneş-Kral'ın gözüne doğru çevrilmiştir. Gösteriş otoriteyi güçlendirir ve ramp ışıkları yapay aydınlıklarıyla bir yansımalar tiyatrosunu yıkarlar: "Güzellikleri farklı yerlerde gösteren / Bir yığın aynanın yansıttığı ışık/Sarayın donandığı elmasların ışığında/ Geceyarısında yeni bir gün doğurur."[33] Cam ve Ayna Atölyesini "kurmak" amacıyla tasarlanan Aynalar galerisi kapalı ve kendisine hayran olan ve bireyleri birçok 'ben'in yüzeyleri olan bir toplum imgesinin parladığı bu gösterişler için uygun bir tiyatrodur. Böylece, toplumsal grup imgesiyle birey imgesi arasında, bireylerin aynalardaki görüntüleri arasında bir tür etkileşim oluşur: Kibar ve terbiyeli insan grubun suretidir ve grup da terbiyeli ve kibar insanın suretidir.

Ayna meşruiyetini onu kendisine uzatan ötekinden alır. Benmerkezciliği değil, rekabeti, değiş tokuşu destekler. Herkes kendi benzerini sever

32) *Les Lois de la galanterie*, Paris, 1644, 1835, s. 17.

33) Duc de Saint-Aignan, Mme. de Maintenon'a ithaf edilmiş dizeler; E. Delerot tarafından aktarılmıştır, *Ce que les poètes ont dit de Versailles*, Versailles, 1910, s. 27.

çünkü benzerlik iyiliği davet eder. Görünüş sanatı olan çekicilik duyulur yankılanma, birinden ötekine sıçrayan ve iki varlık arasında anlaşmayı harekete geçiren, geri dönen yankıdır. Herkes başkalarının aynasında kendisinden hoşlanır ya da hoşlanmaz. Sosyal birliktelik kolektif narsisizmin beslendiği karşılıklı hoşnutluk olmasa destek bulamazdı; nezaket ve kibarlık –ve ahlakçı yakınır bundan– saygı ve onurla yaşar ve "insanın kendisini sevilen ve değerli, dolayısıyla sevimli ve önemli biri gibi görmesine neden olur".[34]

Kibar ve terbiyeli insan bu sevimli ve hoş aynayı tutarken dalkavukla özdeşleşme riskini alır. Yansımanın bir çeşitlemesi olan dalkavukluk çoğu zaman aynayla özdeşleşir: "Artık kralları da çobanları da pohpohlamıyorum/Hiç tanımadığım kimselerin kusurlarını düzeltmeye çalışıyorum/Hiç konuşmuyorum ve nasihat veriyorum/Çoğu zaman gerçek olmama rağmen hiç inanmıyorlar bana/Ve pohpohladığım zaman da hep inanıyorlar."[35] Hiç kuşkusuz, dalkavukluk kibirle ilintili, aldatan bir hayaldir ama kendini beğendirmek sosyal tiyatrodan kaçmaktan daha iyidir. Narkissos'un asıl günahı farklılığı tercih etmiş olmasıdır. Sosyal mimetizmi reddederken şenliği karıştırır ve dalkavuklardan daha yıkıcı olur, çünkü "insanın kendisine dalkavukluk etmesi başkalarına dalkavukluk etmesinden daha tehlikelidir".[36] Ayna ona karşılıklı sempatinin aydınlığını sunacağı yerde tek başına hissedilen bir arzunun karanlık suretini gönderir. Caravaggio'nun Narkissos'unun kollarıyla ve kollarının yansımasıyla çevreyi dışlayan mükemmel bir çevre oluşturarak mükemmel bir biçimde gösterdiği solipsist içe kapanış balonudur bu.

Aynadan Portre Sanatına

Kişisel ifadenin kuşkulu olduğu bir yansımalar toplumunda, ben, var olmak için yankılardan destek almak zorundadır. Resim yoluyla aktarılan portre ve edebi portre bu rolü oynarlar ve ayna zevkini sürdürürler. Aynanın ve resmin amaçları aynıdır: Görüntüyü değerli kılmak ve kendisini sevgilisine beğendirmek isteyen âşık ona küçük bir portresini ya da bir madalyona oturtulmuş bir ayna verir.

34) Nicole, *Premier Traité*... c. 13, s. 11.

35) Mlle. de Scudéry tarafından ortaya atılan ayna muamması, *Le grand Cyrus*, 1653, c. IX, Slatkine, 1972, s. 363.

36) Mlle. de Scudéry, *Conversations morales*, Paris, 1686, s. 134.

Portre yaptırma âdeti XVI. yüzyıldan başlayarak gelişir ve gitgide yaygınlaşır bu âdet; portre benzerlik ve ilginçliği yakalamakta toplumsal entegrasyon işaretleri arar. Kıyafet, poz, görüntü ya da işarete dönüşmüş yüz gruba aidiyeti belirtirler. Charles Sorel'in kısa bir öyküsü *L'Isle de portraiture* portrelerini yaptırmak isteyen, fantazmalarına göre seçilmiş çok sayıda insanın ilginç taleplerinin eğlenceli bir dökümünü çıkarır: "Hepsi portrelerinin oldukları gibi değil, göründükleri gibi yapılmasını istiyorlardı."[37] Portre ayrıcalıklı bir dalkavukluk yeri, "aldatıcı yüzey"dir, mahrem 'ben'in sosyal insan kibri altında silindiği yerdir diyor Nicole.

Edebi portre aldatıcı görünüş altındaki, içerideki insanı irdelerken Nicole'ün eleştirisinden kaçmayı ve saray hayatının baskısı altında yakalanması çok zor bir ruhsal gerçekliğe yaklaşmayı umabiliyordu. Mlle. de Scudéry ve Segrais tarafından moda haline getirilen bu portreler XVI. yüzyıl ortalarında aristokratik çevrelerde olağanüstü bir başarı kazandılar. İlk ve hiç bitmeyen tartışma insanın kendisini mi yoksa başkasını mı tanımasının kolay olduğu ve otoportrenin kibrin tuzaklarından kurtulup kurtulamayacağının bilinebilmesi olgusu üstünde yoğunlaşmıştır.

Bu bağlamda, kral kardeşinin büyük kızına ithaf edilmiş *Recueil des portraits* bir türün ve bir modanın sınırlarını gösterir. Yapıt otoportreden biraz daha çok portre içerir ve bazılarının birinci şahısla, bazılarının ikinci ya da üçüncü şahısla anlatılması olgusu dışında bunları gerçekten birbirlerinden ayıran hiçbir özellik yoktur. Hepsi, aynalarına ve başkalarının gözüne dikkatle bakan yazarlar, sırlarını dökmeye, yani anlatımlarında karakterlerini, huylarını ve eğilimlerini göstermeye hazır olduklarını söylerler; ama bireyselliklerini ve deneyimlerinin özgüllüğünü bir değer gibi göstermezler asla. Bunun birinci nedeni öznelliğin sadece kendisine bir gerekçe oluşturan ötekinin talebini açıklama cesaretini gösterebilmesidir: Her otoportre yazarı emirle çalıştığı olgusu üstünde ısrarla durur. İkinci neden portrenin çoğu zaman soyutlamaya katılması ve genel insanın özel insanı gölgede bırakmasıdır; böylelikle belirgin biçimde ortaya konan kibrin psikolojik gerekçesi asla kişisel itiraflara kadar uzanmaz.

Bununla birlikte, önsöz yazarı (Segrais) insanlar arasındaki büyük farkları sezer ama aynı zamanda modellerinin örnek değerine dayanarak haklı gösterir girişimini. Plutarkhos'un *Ünlülerin Yaşamları* gibi, seçilen portreler Sarayın erdem, temkinli olma, cömertlik, içtenlik bağlamında ürettiği en güzel şeyleri sunarlar ve bunların kusurları bile niteliklerini

37) Ch. Sorel, *L'Isle de portraiture, Voyages imaginaires*, Amsterdam, 1788, s. 345.

göstermeye yarar; toplumsallık, alçakgönüllülük, içtenlik, dostluk ya da bunların karşıtları küçümseme, soğukluk, öfke bağlamında genellikle dile getirilen özellikler. Toplumun aynaları, kahramanlar gösteri olarak teşhir edebilirler kendilerini: Herkesin –ya da hiç kimsenin– gerçeği altında kimilerinin sırları.

Çoğu zaman bu portrelerin monotonluğuna ve betimlemelerin basmakalıplıklarına dikkat çekilmiştir: Ne büyük ne küçük olan boy, ne iyi ne kötü olan çekicilik, dürüstlük ve namusu oluşturan ve ne çok parlak ne de aptalca olan düşünce, yani "vasatlık", ortalama nitelikerin uyumlu karışımı. Bakış her zaman kendisine referans oluşturan nötr, sembolik bir üçüncü kişiye başvurur; aracılık onu manipüle edenden bağımsız olarak, nesnel bir dille sağlanır, öyle ki, portrelerin ya da otoportrelerin üslubu değişebilir. Okuyucuda hiçbir sürpriz duygusu oluşmaz, okuyucu bazı simgelerin açıklığa kavuşturduğu bireylerin sosyal kimliği konusunda hiçbir şüpheye düşmez.

Ahlak dersi ezberlenmiş, çok küçük yaşlarda öğrenilmiştir, çünkü beş yaşında bir kız çocuğu ve on iki yaşındaki bir kız çocuğu otoportrelerini, büyükleri gibi, aynı kurallara göre hazırlarlar; sadece görüntülerini başkalarının bakışlarına daha fazla sunarlar. Kısacası, donmuş portre bir nitelikler ve kusurlar dökümü çıkarır. Uzlaşmalara ve uygunluklara katılma hiçbir yardım çözümünü, bir ayrıntı özelliğini, kişisel bir ürpertinin sızdığı bir taraftarlık itirafını hoş görmez. Ün ve ayna aracılığıyla öğrenilen şey olunan şeye dönüşür.

Aynalar ve portreler ötekilerden birine bağlı olarak düşünülür.[38] Açık seçik işaretleri teşhir eder ve bir uzlaşma gerçekliğini belirtirler. XVIII. yüzyılda portre talepleri daha geniş bir müşteri topluluğu içinde yaygınlık kazanacak ve ressamlar ayna taklidine tarihin ve mitolojinin prestijlerini eklemek zorunda kalacaklar, L.-S. Mercier'ye şu şakayı esinleyeceklerdir: "İnsan aynaya baktıktan sonra kendini tuvalde görmek istiyor." Ve sanat eleştirmeni La Font de Saint-Yenne "büyük" resmin çöküşüne yas tutarken ona karşılık verecektir: "Fırça bilimi yerini camın ışığına bırakmak zorunda kaldı."[39]

Portre yüzle karşıtlaşarak zafer kazanır. Sanatçı "karanlık, adsız, yeteneksiz, ünsüz ve fizyonomisiz (...) bir kalabalığın, yaşamaktan başka hiç-

38) D. Arasse, "Les miroirs de la peinture", *L'Imitation, aliénation ou source de vérité* (Documentation française, 1982, s. 63-85).

39) L. S. Mercier, *Le Tableau de Paris*, a.g.y., c. VI, böl. 498. La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, Paris 1754, s. 132.

bir meziyeti olmayan varlıkların"[40] kaprislerine boyun eğmekten yakınır. Onun bütün yeteneği "tuhaf insanlara maharetle dalkavukluk etmek ve onları dalkavukluk etmediğine inandırmaktır". Kısacası, ressamlar "kuaförlerin saç yapmaları gibi resim yaparlar".[41] Ayna karşısında makyaj yapmaktan rötuşlu portreye, söz konusu olan bir çehreye sahip olmaktır; her ikisi de tanınmayanlara kimliklerini reddetme olanağı sağlarlar.

Saydamlık Ütopyası

Nazik ve kibar insan, varlığın nüfuz edilmezliğinin yerine doğrudan doğruya algılanabilen belli işaretleri getirir. Bunun sağladığı 'ben'in görünebilirliği ve denetimiyle, ayna, temsili varlık yeri haline getirir. Adap kuralları-nın karşılıklılığı ve nezaket kuralları kibri saf dışı ederler, buna karşılık, mimetizm benzerliğin, ötekinde aynı olmanın tanınmasını ifade eder. Bu durumda, ayna, yarı gölgeyi ortadan kaldıran, açıları silen ve açık seçik bir düzenin örnek oluşturmasını garanti eden saydamlık umududur.

Ama bir gizleme aleti olan ayna aynı zamanda maskeler de üretir; işaretlerle yetinen ve özgünlüğü saf dışı eden yüzeysel bir varlık üretir; bir öteki olarak ötekinin yapısı silinir ya da daha çok taklit edilir. Sadece toplumsal ahlakın sonunda küçük bir kötülük gibi gördüğü yapaylık kesindir: "İkiyüzlü biri gibi tanınmak kötü bir insan gibi tanınmaktan daha iyidir."[42] Nezaket doğal olanın ve iç duyguların ifadesi olmak istiyordu ama boşluğa uygun düşen örtüden başka bir şey değildir: Rahip Pure'ün sahneye çıkardığı kibar soylulardan biri olan Eulalie şöyle der: "Doğru ya da yanlış diye bir şey söz konusu değildir artık. Bu soruların modası geçmiştir. Görünüş ve çekicilik söz konusudur artık."

XVIII. yüzyılda eşitlikçi ideolojinin doğuşu aynı zamanda saydamlık ütopyasını da ön plana çıkaracaktır, ama burada, XVII. yüzyılın tersine, görünüşlerin değil, kalplerin ve bilinçlerin saydamlığı söz konusu olacaktır. Aydınlanma felsefesi insana inanır, maskelerden nefret eder ya da, daha doğrusu, kabul ettiği tek maske içtenliktir; kibarlık mesafesi, Rousseau'nun tiksindiği bu "tekbiçimli ve sahte örtü" insan ilişkilerini daha da karartmaktan başka bir işe yaramaz; Pascal ve La Rochefoucauld

40) La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques ouvrages de peinture*, Paris 1754, s. 7 ve 24.

41) L. S. Mercier, *Le Tableau de Paris*... a.g.y., c. VI, böl. 457.

42) Ch. Mermet, *Maximes pour vivre heureux*, Paris, 1662, s. 51.

kibrin "üstünün örtüldüğünü" ancak ortadan kaldırılmadığını biliyorlardı. Kendisini olduğu gibi göstermeye cesaret edeceği bir iletişim nostaljisi içinde olan Rousseau umutlarını kibri hapseden toplum sözleşmesinin eşitliğine dayandırarak "yüreğini kristal gibi saydam yapma"[43] düşleri içindedir.

Buna göre, ayna benzerlik ilişkilerini ortaya çıkardığı insan topluluğunun damgası olur. Florian'ın ünlü fablı *l'Enfant et le Miroir* bu karşılıklılığı açıklar; annesi, öfkeden tepinen çocuğuna, onu aynanın önüne götürerek cevap verir: "Seni üzen bu yaramaza/Gülücükler yapmaya başlamadın mı?/Evet, bak şimdi, gülümsüyorsun, o gülümsüyor/Kollarını ona uzatıyorsun, o da sana uzatıyor kollarını/Öfken geçti artık, kızmıyor artık/Burada toplumun simgesini görüyorsun/İyilik ve kötülük geri verildi bize."

İnsanlar sözgelimi ilk kez ahlakı algılıyorlar. Mutlak gücün gözü, yerini, aynı anlaşmalara uyarak birleşmiş, her şeyi gören sosyal bir bütüne bırakıyor; dayanışmanın ahlaksal amacı, eşitlik ve kardeşliğin toplumsal sözleşmesi mimetizmi doğruluyorlar. Hiç kuşkusuz, her zaman taklit edenler ve taklit edilenler olur, taklit edenler günün birinde taklit edilenler olmayı umut edebilirler. XVIII. yüzyılın sonunda nezaket ve ayna üstüne çalışmalar, incelemeler, elkitapları çoğalır ve insanlar bunlar aracılığıyla başkalarının hareketlerini öğrenebilirler, uyum sağlayabilme yeteneklerini güçlendirirler ve toplumsallıklarını erdeme dönüştürebilirler.

Saray yaşamında yiğit şövalyenin nezaket kurallarını öğrenebilmesi için ortaya çıkan ayna, görüntüsünü parlaklaştıran "erdemli insan"ın yükselmesine yardımcı olmuştur. Her şeyden önce, sosyal hiyerarşinin ve aristokratik idealin bir aracıdır, sonra sıradanlaşarak insanlar arasında eşitlik sembolü olmuştur ve işlevi "ahlakileşmiş", nezaketin yerini görevler ve erdem örnekleri almıştır: Herkes gerçek erdemi öğrenebilir: Aynaların yaygınlaşması ve yansımaların geri dönüşlülüğü burjuva ve demokratik bir dünyanın habercileridir.

Bu şekilde, gelişen toplumsallık ve alışveriş nitelikleri de narsisisk bir tanınma ihtiyacını ve aşırı bir ayna görüntüsü merakını besleyeceklerdir. Yansımanın egemenliği insan, görüntü ilişkileriyle ilgili bir kültür devriminin sadece ilk etabıdır. Siluet teknisyenleri, daha sonra da fizyonotrasistlerle insanın görüntüsünden yararlanma gereksinimi artacak ve portre hakkı insan hakları arasında yer alacaktır, ki bu da kişinin yeni doğan boyutudur. Elli yıl sonra fotoğrafın egemenliği sonunda "narsisizmi demokratikleştirecektir".

43) J. J. Rousseau, *Les Confessions*, Pléiade, 1959, s. 446 ve 510.

3
Kendini Düşünmek İçin Yüzünü Uzun Uzun İncelemek

Bireyin araştırılması uzun ve belirsiz bir yol izlemiştir ve her türlü yasaklamayla doludur bu yol. Rönesans insanları tarafından başlatılan bu araştırma "kendini tanı"nın kuşkulu ahlaksal gerekliliği ve toplum yaşamını düzenleyen kurallar arasında kendine bir yol açmak zorunda kalmıştır. Port-Royal beylerinden birine göre, insanın kendine ben demesinden ve 'ben'i kullanmasından kaçınması gerekiyordu. "Ve kendisi bu konuda Hıristiyanlığın insani 'ben'i yok ettiği ve nezaket kurallarının da onu gizlediği ve ortadan kaldırdığı düşüncesindeydi"[1] diyor Pascal. Ayna bu kıskaç içinde kalmıştır. Ahlakçılar çekinirler ondan çünkü kibir "en pürüzsüz aynaları bile donuklaştırır"[2] ve Tanrı'yla benzerlik görüntüsünü deforme eder; maddi dünyaya bağlı olanlar idolleştirirler aynayı, çünkü toplumsal ilişkinin ayrıcalıklı aracıdır.

Bununla birlikte, insan bu içebakışlı ve mimetik ikili bakıştan hareketle kendini birey olarak tanımlayabilir. İnsanın "kendini tanı" ayna-

1) Sainte-Beuve, *Port-Royal*, Pléiade, 1953, III, s. 830.
2) "Portrait d'une abesse" *Recueil de portraits*, *a.g.y.*, içinde (s. 653).

sında kendisine dikkatle bakması bilincinin egemenliğinde kendini tanıma olanağı verir, buna karşılık, ötekinin aynasında kendine bir imge oluştururken dışarıdan bir bakış altında kendisi için bir gösteri olur: kendini görmek ve görülmek, kendini tanımak ve tanınmak insanın tek başına gerçekleştirdiği eylemlerdir. Ayna bilincinin önemi tarih aracılığıyla bu iki düzlemde kendini göstermiştir.

Ayna, bireyi sürekli olmak ve gözükmek diyalektiği içine angaje ederek hayali kışkırtır, yeni perspektifleri harekete geçirir ve başka bir gerçekliği haber verir. Bireyin kendisiyle karşı karşıya kalması, olması, başkalarının bakışından koparılmış mahremiyet alanı sadece bir görünüşün pasif algılanışı değil, bir projeksiyondur; arzu, yansıma ve yansıma arasında bir dolaşımdır. Bireyin kendisini gözlemlemesi, değerlendirmesi, kendisiyle ilgili düşler kurması, kendisini değiştirmesi: Bunlar kendine bakışı uzun süre engelleyen yasakların ötesinde aynayla her türlü buluşmanın hayata geçirdiği farklı işlevlerdir.

1. Rönesans ve Kendine Bakış

Kuşku ve Coşku

Aynaya övgü insanın yüceliğine inançla atbaşı gider; "yaratıcı doğa"nın ürettiği değerli ve soylu objedir ve bu obje "insan biçiminin soyluluğunu sürekli seyretmemize"[3] yarar, bize güçlerimizin dökümünü gösterir. Kesinliği ve açık seçikliği sayesinde Apelles ya da Zeuxis'in bir tablosundan daha sadık ve daha doğru görüntüler elde edilir. Ayna nihayet ve özellikle insana doğanın gizlediği şeyi görebilme olanağı verir: "Görerek değerlendiremeyeceğimiz şeyleri/Tanımak için icat edilmiştir"[4] ayna ve insana ruhun aynası olan yüzünü ve gözünü gösterir.

Öte yandan ve sayısız ayna övgüsüne rağmen, kendine bakış her zaman ahlakın sıkı bir denetimine tabi olmuştur: Beden görme alanından dışlanmıştır; Giovanni Fortuna esinli bir A. Andreani gravüründe (1588) aynada sırtını görmek için boynunu eğmiş bir kadın görülür ve aynı gravürde çok anlamlı bir biçimde kendisini bu durumda yakalayan, karanlıktan çıkmış bir iskelet vardır (Caen Güzel Sanatlar Müzesi). Sadece yüz ve eller insan asaletini gösterebilir. Bedenin öteki bölümleri için ihtiyat ve

3) Lemnius, *Les Occultes Merveilles et Secrets*, *a.g.y.*, s. 203.
4) Bérenger de la Tour, "le Miroir", *a.g.y.*, s. 353.

ağırbaşlılık geçerlidir: Hekimler ve güzellik uzmanlarına göre bu bölümler "hemen hemen bütün insanlarda aynıdır".[5]

Onu hastalıklara yem eden arzulardan ve eğilimlerden oluşan beden özellikle günahın vesilesi ve yeridir, ruhun hapishanesidir ve insan alçakgönüllük ve ihtiyatla bu olumsuzlukların ortaya çıkmasını engellemelidir. Saray yaşamının insana gerekli kıldığı özen, hiç kuşkusuz, titiz bir kendine bakışı da gerekli kılar ama bu bağlamda "biraz utanma duygusu ve ölçü de gereklidir". Kadınların eğitimi konusundaki çalışmasıyla çok sayıda eğitimciye rehber olan J. L.Vivès ayna kullanımı konusunu özenle belirliyor: "Kadın aynaya taranmak ve çok fazla süslenmek için bakmayacaktır, aynaya, yüzünde ve kafasının başka bir yerinde tuhaf, uygunsuz, gülünç bir şey olup olmadığını anlayabilmek için bakacaktır ve bunun için de mutlaka ayna kullanması gerekir."[6] Kozmetik kitapları bakım konusunda sadece üç gerekçe kabul ediyorlar: Ruh ve beden uyumunu sağlayabilmek için herhangi bir lekeyi silmek, kendini kocaya beğendirmek ve bir kaza ya da hastalık izini silmek.[7]

Optik gelişmeler geleneksel inançları ve belli bir dünya görüşünü tartışmaya açtıkça bakışa yöneltilen kuşkular da artar ve yoğunlaşır. Carlo Ginzburg'a göre, bakır üstüne gravürün icadı ve ofort gi gide daha büyük bir kitleye hitap eden cüretli gravürlerin ve edebe aykırı resimlerin üretimine olanak sağlayınca, bakış, dokunma duyusunun hemen arkasından, "ayrıcalıklı erotik bir duyu"[8] gibi yavaş yavaş ortaya çıkar. Gerçekten de, banyo ve tuvaletlerdeki küçük kadın gravürleri fışkırmaya başlar ve XVI. yüzyıl günah çıkarma elkitapları gözlerin bu oburluğuna sert cezalar getirir.[9] Öte yandan, güzelliğinin görüntüsüyle kendinden geçmekten suçlu Narkissos'un mahkûm edilmesi de ağırlığını gitgide daha fazla hissettirir. Natalis Comes bunu "cinsel hazlar peşinde koşma" olarak değerlendirir ve Léon l'Hébreu de Ovidius'u tahrif etmekten korkmadan "bulanık ve pis bir suda[10]" (bedenlerin karıştığı hamam sahnele-

5) J. Liébault, *Trois livres de l'embellissement... a.g.y.*, s. 11.

6) J. L. Vivès, *Trois Livres de l'instruction de la femme chrétienne*, çev., Paris, 1587, s. 75.

7) J. Liébault, *Trois Livres de l'embellissement...a.g.y.*, önsöz.

8) C. Ginzburg, *Mythes, Emblèmes, Traces*, Flammarion, 1989, s. 133.

9) "Şehvet uyandırıcı ve aşağılayıcı görüntüler uyduran, hazırlayan, bunları elinde bulunduran (...) büyük bir günah işler", Azpilcueta, *Manuel des Confesseurs*, Rouen, 1626, s. 69.

10) N. Comes, *Mythologiae sive explicationes fabulorum*, Paris, 1583, s. 1006. Léon l'Hébreu, *Philosophie d'amour*, Lyon, 1551, s. 175. J. Eymard tarafından aktarılmıştır: *Le Miroir dans la poésie française*, a.g.y., s. 443.

rini anımsatan bir su) kendisini seyredenin "cinsel hazları"ndan söz eder. Bu ağır ithamlar duyulur dünyanın esinlediği şüphe ve korkuları artırır.

Bir Rönesanstan Ötekine

Bu belirsiz coşku ve sansür ortamında 'ben'in kendini ifadesini görme ve hissetme zevkine ve kendini aynada gören bedenin rahatlığına bağlayan metinlere ender rastlanır. Bu konuyla ilgili olarak yazılmış metinlerin ilki XIII. yüzyılın ilk "rönesans"ına kadar gider. Söz konusu olan, Benoit de Sainte-Maure'un (1160) *Roman de Troie*'sının, ütopik "güzellik odası" mekânının anlatıldığı bir bölümüdür: Bu mekân bir tür kapalı ve korunaklı, ışıklandırılmış cennettir, duvarları modern ayna özellikleri taşıyan ilginç bir alçı taşındandır, içeridekiler dış dünyayı görebilirler "ama dışarıdan içeri bakmaya çalışmanın bir anlamı yoktur çünkü hiçbir şey görmek mümkün değildir":[11] Kimse sizi görmeden görmek... Bu düş karışık bir arzuyla ilişkilidir ve bakışın ayrıcalıklı bir özelliğini ifade eder.

Bununla birlikte, bu odaya girmek isteyenler duyuların zevklerine denk düşen dört yontunun koruduğu bir giriş yerine geçmek zorundadırlar: Birinci yontunun elinde mükemmel bir aşk idealine kavuşacaklarını iddia edenlerin kendilerine bakmak zorunda oldukları kırmızı altın çerçeveli bir ayna vardır. Burada basit bir kılık kıyafet ve tavır, davranış doğrulamasının ötesinde bir şey söz konusudur: Bedenin denetlenmesi, insanın genel tavrı, yeni bir işlev kazanımı. "Odaya giren herkes kendisini tüm gerçekliği içinde seyredebilirdi çünkü ayna yanılmazdı." Görünüş reçeteleri çünkü genç kızlar süslenirler, makyajlarını tazelerler ama aynı zamanda kararlı bir tavır içinde olup olmadıklarını da denetlerler: "Kendilerine daha çok güvendikleri duyguları içindeydiler ve çekingenliklerinden kurtuluyorlardı."

Öteki üç yontu ayna deneyimini bütünler, öteki duyuları müzik ve sarhoş edici kokularla kaplar. Güzellik odasında ise her türlü acıyı ve ölçüsüz arzuyu iyileştiren büyülü güce sahip yanan bir taş vardır. Benoit'nın, Akhilleus'un Polyksene'ye olan imkânsız aşkını anarken söz ettiği "Narkissos'un ölümcül aynası"nın tersine, odadaki ayna –sembol

11) B. de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie*. Ütopik kentler ve cennetler genellikle kristal duvarlar ve aynalarla betimlenir; *Mahşer*'deki Kudüs bu düşsel saraylar bağlamında prototiptir ya da Papaz Johannes'in kristallerle kaplı ve çok uzakları görme olanağı veren aynalı sarayı örnek gösterilebilir bu bağlamda; bu tema, Rönesans döneminde, *Songe de Poliphile*'de, Rabelais'nin Thélème Manastırı'nda ya da Bernard Palissy'de tekrarlanacaktır.

ve görsel gerçekçilik– anarşik itkilerin egemenliğine açılır ve eksiksiz bir hazzın hazırlayıcısıdır.

René d'Anjou'nun sevgililere uzattığı ayna da duyumsal bir cennetin hizmetindeki bu aynadır. Şairin öteki 'ben'i "Cuer d'amour espris" Aşk'ın yaşadığı zevk şatosuna, kristal duvarlı mitsel cennete gittiğinde, girişte yaklaşık bir metre çapındaki elmas bir masa gibi parlayan bir ayna bulur karşısında; "insan, şatonun ilk duvarından itibaren kendisini görebilirdi bu aynada". Ayna, Fantezi ve Hayal Gücü adlı iki resim arasındadır, buna karşılık, giriş kapısının altındaki birkaç dize Kalbi iyi bir âşık olmaya davet eder: "İyi bir âşık olduğuna inanmayan/Bu aynada göremez kendini."[12] Ortaçağ'a özgü sembolizme gönderme yapmaya devam eden ayna birey kavramını bedenin, hayalin ve arzunun itkileri çevresinde toplar; her şey, değerli taşların parıltısı, yansımalar, okşayıcı her çeşit renk gözleri doyurmaya yöneliktir; avlunun ortasında kokular saçan bir çeşme Jean de Meung'ün büyülü bahçesini hatırlatır ve kendisini alegoriyle ifade eden arzunun gerçeğidir.

Poliphile'in Görüsü

Aynayla ilk karşılaşmanın yarattığı heyecanla ilgili olarak elimizde ayrıntılı bir metin yoktur, sadece çeşitli vesilelerle tanık oluğumuz anıştırmalar vardır. *Songe de Poliphile*'den birkaç dize aynayla karşılaşmadan doğan tepkileri tesadüfen aktarır ve yazar burada aynanın kimliğin güçlenmesindeki önemini hisseder.

Gerçekten de, kahraman aşk ve bilgelik peşinde bir yolculuğa (gücünü denemesine olanak verecek, öncelikle gerekli bir merhaledir bu) çıkacağı sırada görüntüsünü keşfeder: Poliphile, Kraliçe Eleuthérilide'in sarayına girmeden önce iki mermer duvar arasından geçer: "Her bir duvarda karşılıklı siyah, yuvarlak, parlak, büyük bir kehribar vardı ve ayna gibi görüntü veriyordu. Dikkat etmeden geçtim ama tam aralarına geldiğimde iki tarafımda da yüzümü gördüm, bunların iki insan olduğunu sanarak hiç korkmadım."[13]

Çoğalma deneyimi ve insanın benzeri iki karanlık figürle yüz yüze gelmesi önce korkuya yol açar – korku bir hayranlık unsuru da barındırabilir.

12) René d'Anjou, *Le Livre de Cuer d'amour espris*, 10/18, 1980, s. 160.

13) Fr. Colonna, *L'Hypnerotomachie ou Songe de Poliphile*, Club des Libraires de France, 1963.

Poliphile ikinci aynada benzerinin benzerini gördüğünde, yani yansımanın yansımasında kendisinin tanımadığı bir yüzünü gördüğünde panik baş gösterir. Bu uyumsuzluk büyük bir sıkıntıya yol açar ve önce bir yansıma olgusu olarak değil, üç boyutlu bir gerçeklik gibi algılanır. Benzerlikler ya da ikizler olgusu kimliği tehdit eder. Daha sonra, görüntünü gerçekliği içinde kavrandığında, Poliphile yansımaların geri dönüşlülüğü içinde olduğu ve olmadığı arasındaki bir oyun alanını keşfeder ve bu alan kendisiyle ilgili düşsel kimlik deneyimlerini gerçekleştireceği bir tiyatro sahnesidir.

Poliphile'in korkusunu bu kadar çabuk yenmesinin nedeni bu deneyimin yatıştırıcı bir ilk deneyimin hemen arkasından gelmesidir; gerçekten de, kendisi aynayla karşılaşmadan önce, yere uzanmış durumdaki tunçtan dev bir insan heykelinin içine girmiş, ağız kısmından geçerek "barsaklara kadar bedenin tüm bölümlerini dolaşmış", insan anatomisini incelemiş, "kemikleri, damarları, sinirleri, kasları vb. olabildiğince açık seçik biçimde görmüştür".

Yöntemli araştırma, bisturisi yüzülmüş deride bedenin parçalarını arayan Vésale'in araştırmalarına benzer; bu araştırma aynı zamanda attan düştükten sonra ölümle burun buruna gelen ve çektiği acıyla ilgili belirtileri aktaran, bedenin ve ruhun Sokrates'in otoritesi ışığında irdelenmelerini talep eden Montaigne'in deneyimlerini de anımsatır: "Bir bütünlük oluşturuyorum; damarların, kasların, sinirlerin gözüktüğü, her parçanın kendi yerinde bulunduğu bir iskelettir bu." (*Denemeler*, II, 6) İnsanın içine bu ziyaret Poliphile'e dokunma duyusuyla kavranan bilgiler vermiş ve kendisine duyulur bedenin doğru kullanımını öğretmiştir; "ayna evresi"nden önce anatomik seyahatle sınıflandırma olanağı bulduğu karışık izlenimler içindeydi. Yansımanın çoğalması mesafe ve görüşe egemen olma olanağı vermiştir ona.

Güçlenen Poliphile Gizemler kapısını koruyan öteki deneylerden de geçmek zorundadır. Beş nymphe, beş duyu onu susuzluğunu dindirmesi için sekizgen bir havuza götürürler, çünkü seyahatin devam edebilmesi için bedenin arzularının doyurulması gerekir. Nymphe'ler arasındaki hareketleri küçük, çıplak, erotik heykeller içinde, "cam gibi parlayan simsiyah ve pırıl pırıl parlayan denek taşlarından" duvarlar arasında geçer. Görme nymphe'si Horasie'nin elinde sürekli bir ayna vardır. Ayna, su, parlak cam: İnsanın kendi yansımasından korkması için hiçbir neden yoktur. Kendine bakış, Benoit de Sainte-Maure'da gördüğümüz gibi, Poliphile'in de önüne çıkan dikkatsiz Narkissos'un aynası değildir, çünkü aynayla buluşma insanı hareketsizliğe adamak şöyle dursun, kendisini hem dünya içinde düşünmeye hem de kendine eğilmeye davet ederek gücünü artırır.

Thélème Aynaları

İnsanın ayna aracılığıyla kendisiyle baş başa kalabilme hakkı kazanabilmesi gözlerden ve her türlü gözaltından uzakta mahrem bir alanın tedricen düzenlenmesiyle mümkündür; ama ayna ancak ölüm sonrası envanterleriyle bilinir ve henüz ender bulunan bir objedir. Thélème'in arka tarafa bakan her odasına "altın kakmalı, incilerle süslenmiş, her türlü insanı gösterecek büyüklükte bir kristal ayna"[14] yerleştirebilmek için Rabelais kadar cesur olmak gerekir. 9332 odaya 9332 ayna: Her aynanın sırrı korunur. Manastır özel yaşamın mahremiyetini ve özel alanı, aynı zamanda da kolektif mutluluğu korumaya özen gösterir.

Kendine bakışa izin vardır, teşvik edilir ama bazı koşullarla, çünkü Thélème'in girişinde çok sıkı bir denetimle tercih yapılır ve içeri sadece "iyi eğitilmiş, iyi konuşan ve dürüst erkekler", "güzel, hoş kadınlar", kısacası "doğuştan güçlü ve kendilerini iyi eğitmiş insanlar" alınır. Cesur, güzel, erdemli insanlar olan seçilmişlerin yapacakları tek iş yeteneklerini geliştirmek ve insani yetkinliğin görünür işaretini aynaya yansıtmaktır. Sevgi ve dostluk gösterilerinden ve narsisisk bakışlardan uzak olan Thélème'liler "övgüye değer bir rekabet" içinde yaşarlar ve uyumlu bir birliktelik tablosu içinde sürdürürler yaşamlarını. Başkasının bakışı ben sevgisi karışıklığını ortadan kaldırır, buna karşılık, arka odalardaki aynalar kendini tanımaya yardımcı olur.

Thélème'liler, öte yandan, beden ve ruh ayrılığını kabul etmeyen bir yaşama sanatı geliştirirler. Rabelais bir insan boyunda aynalar tasarlar ve böylelikle yüz elli yıl sonra somutlaşacak olan ve insanın bütün halinde, yani baştan ayağa kadar ama aynı zamanda eğretilemeli olarak içeriden ve dışarıdan yansıyacağı bir icadı önceden haber verir. Manastır duyuların zevkine göre –aynalar, kokular, nefis yemekler– düzenlenmiştir ve ahlaka övgü gülme ve yeme zevkine ters düşmez. İnsanın saydamsızlığını aydınlatmak amacıyla görme ve duyma gücüne gösterilen bu güven insanın dışarıyı ve içeriyi, altı ve üstü ayrı ayrı düşünmesini ve deney aracılığıyla ruh ve bedenin belli ölçüde iç içe geçmesini gerektirir.

İnsanın ikiliği, aynı zamanda, çok farklı biçimde Montaigne tarafından tartışmaya açılmıştır; Montaigne 'ben'in beden tarafından nasıl kavranmış olduğunu bilir; ona göre bunun nedeni sadece bedenin ruhun kılıfı olması değil, bedenin yasalarının iç hareketleri değiştirmesidir. Montaigne olmak ve gözükmek kutuplaşması yerine dış ve iç, görmek ve

14) Rabelais, *Gargantua*, LV.

hissetmek kutuplaşmasını tercih eder. Montaigne kendisini çok iyi görmüştür: Dolgun yüzlü, orta boylu, bedeni güçlü biri olarak tanımlar kendisini. İyi bir görünüşün insana yararlı olduğunu bilir ve "ayakkabının ayağın iç biçimini göstermesi" gibi dışarıdan içeri doğru bir geçirgenlik olduğu kanaatindedir. (...) Yüzüm beni anında ele veriyor. Ve gözlerim...Bendeki bütün değişiklikler buradan başlıyor".[15] Ama tahrif edici aynaların, aldatıcı görünüşlerin ve görünüm manipülasyonlarının yansımayı bulanıklaştırdıklarını da bilir ve gördüklerini hissettikleriyle düzeltir. İnsanın kendisini doğrudan doğruya gördüğü gerçek aynanın "dünya" ve "yaşamlarımızın akışı" olması çok anlamlıdır. (*Denemeler* I, 26)

Ama Thélème Manastırı ve Montaigne'in bakışı, bakış ve her zaman dinsel bir üslubun[16] ve deney ve yaşanmışlıkla pek ilgisi olmayan ikici bir felsefenin damgasını taşıyan ayna üstüne bir söylemi hesaba katamazdı. Ahlakçılara göre insan kendi birliğini ancak bedensel engellerden kurtularak gerçekleştirebilir, dolayısıyla ahlakçılar insanın kendine bakışını yasaklamaya devam ederler.

2. XVII. Yüzyılda İçebakış Alıştırması

Kimlik ve Kibir

Ayna görüşü uzatarak ve doğrudan doğruya elde edilemeyecek görüntüler verirken görünür olanı, görünüşü, gerçeği sorgular ve eleştirel düşünceye çağrı yapar. Yansıma aygıtı olan ayna aynı zamanda bir yansıma modelidir. XVII. yüzyılda ben duygusu aynanın keskinleştirdiği açık seçik gören bakıştan ve yansımalı düşünce alıştırmasından geçer.

Ayna ahlakın yönlendirdiği içebakış çabasını destekler ve kişisel bilinci güçlendirir. Tutkuların irdelenmesi, organik koşullarının ve ortaya çıkışlarının tanımlanması kesinliklerini görünüşlere atılan açık seçik bakışa borçludurlar; Descartes'ın elkitabı *Des passions de l'âme*, plastik kopyasını ressam Le Brun'ün fizyonomi çalışmalarında bulur ve Roger de Piles felsefi düşünceyi tamamlamaları için öğrencilerine, kendilerini

15) Montaigne, *Denemeler*, III, 13.

16) Ayna çok özel dinsel bir eğretilemedir. Cizvit J. David uzun bir inceleme yazısı olan *Duodecim Specula*'da (Anvers, 1610) tüm ayna çeşitlerini analiz eder ve Yaradan'ın aynasına indirger bunları; rahip Cl. Maillard ise uzun önsözde düğün ve ayna karşılaştırması yapar ve çeşitli yansıma eğretilemelerinden söz eder (*Le Bon Mariage*, Douai, 1643).

tutkulu kişi yerine koymalarını, "iyice nüfuz ettikten, iyice hissettikten sonra hayal güçlerini kızıştırmalarını tavsiye eder (ayna büyük bir destektir bu bağlamda)".[17] Ayna ruhtaki çalkantıları yansıtır ve düşüncenin sonuçlarını destekler ya da doğrular.

Ama aynanın geliştirdiği bu ben duygusu kibir üstüne derin düşüncelerle anında yok olur. Geçici olanın, dokunulmazın, eğretiliğin yeri olan yansıma işlevi, kibirle bozulmuş bir biçim olan narsisizmin tersini saf dışı etmek olan şeyi her zaman sızdıran negatif bir doğrulamadır: Şöyle diyor Nicole: "İnsan kendini görmek ister çünkü boştur ve kendisini görmekten korkar, zira boş olduğundan kusurlarını görmeye tahammül edemez."[18] Dışlanan gerçek kibrin gerçeğidir, hiçliğin gerçeğidir. Ve devam ediyor Nicole: "Kendini seyreden bir komutan askerlerine emir veren atlı bir hayalet görür."[19] Yansıma yetersiz bir kimliğin taklididir.

Kibir motifinin kendisi insanın özünün yansıdığı bir ayna işlevi görür.[20] XVII. yüzyıl yazarlarının "ruhun kendisini istediği gibi seyredebileceği bir ayna"[21] düşlemeleri boştur, ruh bu aynada sadece optik yanılgılar, bir değişkenlik, kararsızlık, kaçış noktaları görür... Tıpkı bencilliğin gizemlerini ve varoluşun çelişkilerini ele verirken sonunda yansımanın güçlerini değerden düşüren Özdeyişler aynası gibi; dürüst insan kendi kurnazlıklarından kaçabildiğinden asla emin değildir çünkü "yürek aklı her zaman kandırır" (102. özdeyiş). Psikoloji takıntısı içinde olan ahlakçılar Tanrı lütfu ışık vermeyince bunun olanaksız olduğunu söylerler; 'ben'in tanınması, zekânın, görünmenin, saydamsızlığı ve bencilliğin aldanmaları karşısındaki bozgunu dağılmayan bir karanlık içinde geriler: "İnsan ne kadar çok bakarsa o kadar az görür kendisini."[22]

Sözgelimi, La Fontaine'in bir kahramanı kanal suyundan kaçar ve kendi kibriyle karşı karşıya gelmekten korktuğundan aynada görüntüsünü aramaktan vazgeçer;[23] Özdeyişler'de kendisini seyretmeye davet edilir ve

17) R. de Piles, *Cours de peinture*, Gallimard, s. 93.

18) Nicole, *Premier Traité... a.g.y.*, s. 6.

19) *A.g.y.*, s. 142.

20) M.-Cl. Lambotte, "La Destinée en miroir", *Les Vanités dans la peinture au XVII siècle* içinde; sergi katalogu, 1990-1991, Paris, Petit Palais Müzesi, s. 31-41.

21) Puget de la Serre, *Les Amours des déesses*, Paris, 1626. Bu imge XVIII. yüzyıla kadar bütün ahlakçılarda ortaktır.

22) Du Guet, *Traité des Scrupules*, 1718, s. 34.

23) La Fontaine, *Fables*, "L'Homme et son image", I, 11.

orada şaşkınlığı, ikiyüzlülüğü ve kurnazlığı keşfeder. La Rochefoucauld psikolojik yanılsamadan kurtulabilmek için düşkırıklığını bir yaşama biçimi haline getirir, çünkü sadece yadsımanın gerçekliğie yaklaşma şansı vardır; hiç kuşkusuz, görünüşünü anlatmak için aynasını sorguladığında ve çenesine dokunduğunda kendisinin bir tür iç portre modeli gibi eksiksiz bir portresini verme umudu içindedir (*Portrait de la Rochefoucauld fait par lui-même*); ama basit bir yüzey tespiti olan ayna herhangi bir gerçeği öncelemeyi reddeder; tersine, gizemini kabul eder ve sadece bölünmenin ve kuşkunun melankolik görüntüsünü vererek sorular gönderir. *Réflexions et Maximes morales*'in doğurduğu kuşku otoportreye, aslına yapışmış bir gölge gibi sıçrar. Bir yandan kimlik hiçbir şeyin sarsamadığı, yansımaya emanet edilmiş sosyal bir kesinliktir, öte yandan da yansıma gizlenen varlığı daha karanlık bir duruma getirir ve uzaklaştırır.

Dolayısıyla, kimlik ancak kibirli bir tavır içinde ele verebilir kendini. Avusturyalı Johannes Gumpp'un 1646'da yaptığı bir tablo kimliğin bireyden yansımaya aktarıldığı, daha sonra yansımadan bir resme, yani hayale gönderildiği bu aldatmaca örneklerini verir (Floransa). Üç biçimde görülen sanatçı sırtından resmedilmiştir; yüzü bir aynada profilden gözükür, gözlerini sehpada büyük bölümü gözüken portresine çevirmiştir ve oradan da portresine bakan kişiye bakar. Mesleki enstrümanlar belirgindir; insan ve resmi, "ben ve kendi" arasındaki mesafeyi gösterirler.[24] Ressam, yüzünü cepheden bir hayale teslim ederken aldatıcı yanılsamalar üstüne derin düşüncelere dalar ve gerçeğin eğretiliğini ve belirsizliğini anlatmaya çalışır; farklı planları ve perspektifleri manipüle ederken her kimliğin, her şeyden önce, tinsel özü hariç, göreli bir "bakış açısı" ve durum saptaması olduğunu hatırlatır.

Bilişsel değeri içinde saf dışı edilen yetersiz yansıma da yansıma işlemini belirtir ve kendini düşünen düşüncenin değerini ifade eder. Farklı verileri belirginleştirirken bir bilgi çalışmasına katılır. XVII. yüzyılın birçok sanatçısı gibi Gumpp da kendi resmini yapmakta olan insanın kritik etkinliğini ve kibrini, çelişkilerini belirsiz biçimde yansıtan bir iç içelik içinde göstermek amacıyla ayna görüntüsünü ve tablo içinde tabloyu kullanır. Aynasının önünde kendisinin tanığı olarak poz verir. Yansıtan cam, hiç kuşkusuz, yanılsamanın ve tuzağın gizemini yok eder ama bu "görsel retorik"in etkinliği bu yolla kendi değerini empoze eder. Görüldüklerini gören ressam ve ahlakçı en azından her şeyin varsayım ve öznellik olduğunu kanıtlarlar.

24) D. Arasse, " Les Miroirs de la peinture", *L'Imitation... a.g.y.* içinde, s. 83.

Resim ve Yansıma

Resim içinde resim yöntemi aynaların üretimine çok sıkı biçimde bağlıdır. Aynalar, mercekler, karanlık oda gerçeğin tanınması ve değerlendirilmesi konusunda yeni araçlar sunarlar ve bunlar sayesinde bakış eşzamanlı olarak tersini ve yüzünü keşfedebilir ve bunları karşılaştırabilmek amacıyla birçok görüş alanını yan yana getirebilir. Birçok ressamın babası cam üfleyicileriydi, hatta bazı ressamlar ayna üretip satıyorlardı.[25] Velazquez'in ölümünden sonra yapılan mal sayımında ondan fazla aynaya sahip olduğu ortaya çıkmıştır.

Yansıma konusunu işleyen birçok yapıt arasında ünlü *Meninas*[26] (Madrid, Prado Müzesi) bu optik incelikleri sonuna kadar götürür, gerçeğin ve yansımanın farklı planlarını iç içe geçirirler, mekânı büyütürler, derinliği taklit ederler ve gerçeğin heterojen karakterini sergilerler. Öncelikle resmin gücünü yücelten yapıtın gizli mimarisi sadece dolaylı betimlemeyle kavranabilecek tarihsel bir durumu betimler. Kahramanlar arasındaki bakışların karmaşık ağı resme bakanlara özel bir yer verir, ressam gibi sahne alanının içine sokar ve yansıma çevresine girmeye davet eder. İç ve dış, bakışın kaçırdıklarını tabloya geri getiren ayna oyunları, bütünü görme ve özel görüş açısı, aynı uzamın parçalarıdır ama sınırları karışır: Yapıt sadece ilahi bakışın ayrıcalığı olan nesnel bir bakış yanılsamasını ve bilgideki boşlukları ifşa eder. Gerçeklik yansımasıyla ortaya çıkar... Tıpkı insanların kimliğinin başka insanların bakışı aracılığıyla sapması sonucu ortaya çıkması gibi...

Kuzeyli sanatçılar da dehalarıyla bireyin kendi üstüne yansımasını ifade etmeyi bilmişlerdir: Ortaya çıkabilecek kadar "var olan" ve yoksullaşmayacak ya da yok olmayacak kadar mesafeli bir içselliğin paradoksu. Portre bir yandan bireyin bireysel özelliklerini tam olarak yakalamaya çalışırken bir yandan da görünüşlerin ötesinde göstermekten vazgeçer ve özellikle bilincin gizeminin bir mizanseni olur. Sözgelimi, Vermeer'in *Okuyan Kız*'ını (Dresden, Saatlische Kunst Saalungen) düşünelim: Bu resimde profilden görülen, yüzü pek belli olmayan bir genç kız bir mektubu okurken kendinden geçmiştir ve bu arada eğik yüzünün büyük bölümü

25) S. Alpers, *L'Art de dépeindre, la peinture hollandaise au XVIIe siècle*, çev., Gallimard, 1990, s. 135.

26) Çok sayıda Velazquez yapıtının analizi arasında M. Foucault'nunkini (*Les Mots et les Choses*, Gallimard, 1966, s. 19-31), S. Sarduy'ninkini (*Barroco*, Gallimard, "Folio", 1975, s. 125-131) ve S. Alpers'inkini (*L'Art de dépeindre*, *a.g.y.*, s. 126-127) hatırlatalım.

de pencereye yansımıştır; bir perde özel yaşam alanını belirginleştirir; nüfuz edilemeyen içselliğin görüntüsü, okunmayan mektup, yoğunlaşma ve içebakış görüntüsü yansımayla birleşir ve ötekinin gizemini artıran birinin gizemi, gizemin nüfuz edilmezliğini duyulur kılar.[27]

Vermeer'in ender otoportrelerinden biri olan *Atölye*'de (Viyana, Kunsthistorisches Museum) planları yan yana getirerek göstermeyi başardığı da tanınmaz olanın varlığıdır: Kendisi bu resimde arkadan görülür; sephasının önünde elinde trompet bulunan bir genç kız resmi yapmaktadır. Büyük olasılıkla iki ayna kullanılmıştır resim yapılırken; aynalardan biri büyüktür ve atölyenin boyutlarını büyütmek amacıyla tablonun arkasına yerleştirilmiştir, küçük olan öteki ayna ise dikiz aynası işlevi görmesi amacıyla sehpaya tutturulmuştur.[28] Aynanın gösterdiği kişi perspektif oyunlarıyla uzaklaştırılmıştır ve sadece sırtından görülebilir, elinde trompet bulunan, tüm ışıkların, yani Ünün yöneldiği, görünen genç kızın arkasında kendi arzusuyla kaybolur. Optik montaj kaybolmuştur yapıtta. Vermeer'in amacı resim egzersisi değildir, kendisini aşan bir amaç arkasında gizlenmiş olan, esrarengiz sanatçının kendisidir.

Otoportre sanatçılarının çoğu mesleklerini bir fırça, bir kitap, bir mesenin armalarıyla göstermekle yetinirler; kimileri de bu bağlamda imada bulunmayı bile ihmal ederler; bu durumda, kendilerini ressamdan çok sıradan insanlar gibi tanıtmayı yeğlerler. Hafif eğilmiş gövde, varsa eğer, sol elde tutulmuş fırça (görüntü ayna aracılığıyla terstir), bakış bakanın bakışını yoğun bir biçimde kavrar. Ressam varlığını ve öznelliğini ifade eder.

Rembrandt yaşamı boyunca yaptığı altmış otoportre arasında yüzünü bu şekilde sorgular; varlığın psikolojik içeriğini araştırmaya, dahası deşmeye ve yüzeylerin kalınlığıyla içselliğin muammasını kavratmaya çalışır. Bir türbanın, bir ipeklinin ya da bir zırh parçasının beyaz yansıması bakanın gözünü kamaştırır ve onu daha ileri gitmekten caydırır, öyle ki, ressamın gözü bir yandan kendisini sorgularken bir yandan da bakana bakar ve onu sorgular adeta: Niçin ben? Ve niçin bu yüzle?

Rembrandt ayna yanılsamalarıyla oynar. Parlayan kılıçları, miğferleri ve mücevherleri, kibrin gelip giden yasımalarını ama aynı zamanda da

27) Bu tema Vermeer ve daha öykülemeli biçimde G. Metsu (*Femme lisant une lettre*) tarafından birçok kez işlenmiştir: Ayna, boşluk, açık seçik biçimde ressamın uygulamalarını ve gücünü gösterir.

28) Vermeer'in kendi yerine poz veren bir model kullanıp kullanmadığı sorulmuştur hep; eğer kullanmışsa, ayna oyunları söz konusu değildir. Bkz. D. Arasse, *Ambition de Vermeer*, Adam Biro, s. 76-140.

algılama ve duyu titremelerini resmetmekten ne kadar hoşlandığı bilinir. Otoportreler niyetine çeşitli hayali kimlikler aracılığıyla, sözgelimi, bir dilenci ya da Kutsal Kitap'taki bir kral kisvesiyle kendisinin resmini yapmıştır. Çeşitli yüzler gerçek ve düşsel arasındaki bir saklambaç oyununu destekler... Tıpkı Svetlana Alpers'in benzettiği büyülü fenerin yansımaları gibi.[29] Büyülü fenerin gizemleştirmesi gizlemez, biçim değişikliği yapar; yansıma oyunları bir yandan insanlığın durumunun kırılganlığını, belirsizliğini ve istikrarsızlığını hatırlatırken bir yandan da çeşitli aydınlatmalara göre bireyin dönüşüm olasılıklarını esinler ve başka bir gerçekliği ortaya çıkarır.

3. *Aynanın Mizansenleri*

XVII. Yüzyıldan XVIII. Yüzyıla

Ayna, her zaman, az ya da çok tiyatro sahnesi işlevi görür; bu sahnede herkes karşılıklı etkileşim içindeki düşsel bir yansıma, sosyal ve estetik bir model ve bir görünüş aracılığıyla kendisini oluşturur. Bu etkileşim olmadan ben görüntüsü aşırı büyüme gösterir; düşün gerçekdışılığına batar ya da Marivaux'nun hoppaları, kibirlileri ve kendi yansımalarıyla özdeşleşen "yüz taşıyıcılar"ı gülünçleştirerek sürekli alay ettiği katıksız bir yüzey olur.

XVII. yüzyılda gelişen kibir tematiği tüm yanılsama biçimlerini ifşa ediyordu: Bencilliğin kararttığı bir içebakış yanılsaması, tozdan başka bir şey olmayan ben yanılsaması, kendisini aldatıcı ve boş gösteren resim yanılsaması. XVIII. yüzyıl, tersine, çok gerçek ve yeterince gerçek olmayan arasında bir oyun alanı açabilecek yaratıcı bir yanılsama gücü olduğunu ve yansımaların okşamasının, gözükmenin kurnazlıklarının ve gizliliklerinin, hatta taklit çabasının insanı gösterilmek istendiği şey konusunda bilgilendirdiklerini keşfeder.[30]

29) S. Alpers, *L'Art de dépeindre*, a.g.y., s. 48.

30) Bu tema Rotrou'da vardır (*Les Sosies*): Aktörün oyunu kendisini değiştiren başka bir gerçekliği ortaya çıkarır. XVIII. yüzyılın tümüne yayılır ve XIX. yüzyılda büyük aynaların yaygınlaşmasıyla doruğa ulaşır. Maupassant'ın *Bel Ami* adlı yapıtında iki sahne vardır: Bu sahnelerde kahraman aynadaki görüntüsüne bakar ve sosyal durumunu değerlendirir; ilk kez bir burjuva evindeki büyük bir aynada kendisini yeni giysiler içinde gördüğünde başarılı olacağını ve bir başkası olabileceğini sezebilir.

Kimlik bir gelişme içine yerleşirken ayna görüntüsü de maddi ve duyulur bir biçim içinde canlanır. Sadece bir görüntü olarak kalmaz, çünkü şişmanlamak, zayıflamak, dik durmak, siluetini değiştirmek gibi organik değişimler getirir. Aynaların büyümesi ve çoğalmasıyla duyumcu Aydınlanma felsefesinin dikkate aldığı yeni bir beden bilinci doğar.

Duyumsal bilgiler bireyin oluşmasında itici bir rol oynarlar. Beden dilsiz bir kalınlık, mekanist bir kurgu değildir, kan dolaşımının renk ve güç verdiği, yaşam ve duyarlılık yeteneği olan organlardan oluşmuştur. Bedende her bireyin özelliği bulunur ve moda yeni estetik kurallarıyla, kendi üslubuyla ifade eder bu özelliği. Cinsiyet farklılığı kendini gösterir; kadınlar bedenlerini sıkan kıyafetler giyerler, geniş etekliklerden vazgeçerler, en azından burjuva saygınlığının korsesi onları yeniden sıkıncaya kadar birkaç onyıllığına bundan vazgeçerler; XVIII. yüzyıl deyimiyle "çizgiye uyarlar ve çizgi de bir ayna resmidir".[31] Herkes kendi kişiliğini kendisi keşfedecektir: "Güzellik isteyenler, kendinize uygun olanı arayın, tekbiçimlilik hoşa gitmez. Sadece düşsel bir modelin gülünç kopyaları olmak uğruna niçin çekiciliğinizden vazgeçiyorsunuz?"[32] Beden bilinci konusunda bu yeni gelişmeler tıp söyleminde ve bir hijyen ve fizik egzersiz pedagojisinde yankı bulur; bir rahatlık, canlılık ve doğallık estetiğini geliştirirler ve bunlar güvenin anahtar sözcükleri olan kesin tavır, içtenlik, açıklıkla ifade edilirler. Ayna sayesinde, bireysellik, insanın içtenliği görünüme yansır.

Marivaux beden ve görüntü, içsellik ve dışarının bakışı arasındaki etkileşimi açıklamıştır. Yapıtı gözlerin ve aynaların karşılıklı olarak yansımalarını gönderdikleri bir aynalar galerisidir. Görüntü varlığı doğurur: *Dispute*'ün kadın kahramanı Eglée kendisini ilk kez bir ırmak suyunda, sonra bir aynada gördüğünde yaşama adım atar ve bu görüntüden tüm masumiyeti içinde keyif duyar: "Hayatımı kendimi seyretmekle geçireceğim. Şimdi kendimi seveceğim!" Görünüşlerin aracı yaşama duygusunu da şartlandırır: Marivaux'nun kahramanı görüntüsünde ve yarattığı ilgide sadece kendi duygularının gerçekliğini değil, arzularının kaynağını da arar. Kimlik dışarıdan içeriye doğru hareket eder: başkasının bakışının mahkûm ettiği ve istikrara kavuşturduğu durumlar yansıması ve duyulur bilgilerin kesişmesi.

31) V. Nahoum, "La Belle Femme ou le stade du miroir en histoire", *Communication*, 31, 1979, s. 22-32 içinde. Bkz. Ph. Perrot, *Le Travail des apparences*, Seuil, 1984, s. 101 ve D. Roche, *La Culture des apparences*, Fayard, 1991.

32) A. Leroy, *Recherche sur l'habillement des femmes et des enfants*, Paris, 1772, s. 239.

"Sonradan görme köylü" aynası sayesinde modaya göre giyinebilir ve büyük insanların hareketlerini taklit edebilir. Bronzlaşmış tenini yitirir, adını değiştirir ve hem kendisi hem başkalarının gözünde inandırıcı olur: "Beni böyle çok iyi bir durumda görmelerinin verdiği keyif fizyonomimi daha canlı kılıyor ve kendimi eskisine göre daha zeki, daha akıllı hissediyorum."[33] Öte yandan, Marianne oturduğu pansiyonda koruyucusunun verdiği yeni elbiseyi üstünde denerken küçük bir aynaya sahip olmadığından yakınır. Ama Mme. de Miran'ın karşısında kendisinin sürekli erdemli ve güzel olduğunu düşüne düşüne sonunda soylu ve kendi modeline uygun biri olduğuna karar verir. Marianne ve sonradan görme köylünün bu kadar özenle oluşturdukları ayna imgesi mevcut duruma karşı bir üstünlük gibidir; projeksiyon, önceleme, yükselen bir sevinçtir.

Hiç kuşkusuz, bütün maskeler, bütün yalanlar gerçeğin ortaya çıkmasına açılmazlar. Aldatmak kimi zaman aldanmakla aynı anlama gelir; aldatan aldanır çünkü yansıması karışır: "Yüzümü saklayan bir maskem vardı ve aynaya baktığımda kim olduğumu bilemiyordum," diyor Brideron.[34] Marivaux yapmacık tavırlar içinde olan ve insanları aldatmaya her zaman hazır durumdaki hoppayı (avlama numaraları kısa bir öyküde acıyla anlatılır) acımasız biçimde sahneye çıkarır: Beklenmedik biçimde sevgilisinin yanına dönen bir genç adam onu aynasının karşısında, biraz önce birlikte oldukları sırada yaptığı hareketleri ve konuşmaları taklit ederken yakalar ve ilişkiyi bitirmeye karar verir. "Ben onu doğal biri sanmıştım ve özellikle bu halini sevmiştim onun ve bir anda aşkımın bittiğini anladım."[35] Yansımanın gerçek olabilmesi için birçok koşul gerekir: İçtenlik, gençlik, yani hareketlilik, erdem, güleryüz, çünkü beden ve çekiciliği yalan söylemez. Nihayet, değişimi destekleyen bir tanığın bakışının onayı da gerekir.

İnsanın kendine bakışı sadece Tanrı'nın bilincine bakışı değildir, toplum içindeki insanın görünüşlerin uygunluğuna bakışı da değildir: İnsanın kendi bilincinin bakışıdır. XVII. yüzyıldaki yaygın inanışa göre, insanın "kendi karakteri içine kapanması" gerekirdi, daha sonraki kuşak gizemini ifşa eder ve her karakterin yok edilmez bireyselliğini, hatta

33) Marivaux, *Le Paysan parvenu*, Pléiade, 1957, s. 574. Bkz. M. Deguy, *La Machine matrimoniale*, Gallimard, 1981 ve R. Demoris, *Le Roman à la première personne*, A. Colin, 1975.

34) Marivaux, *Télémaque travesti*, *Œuvres de jeunesse* içinde, Pléiade, 1972, s. 772.

35) Marivaux, *Le Spectateur français*, *Journeaux et Œuvres diverses* içinde, Garnier, 1969, s. 118.

gösteriş ve yapmacıklık talep eder; çünkü "bütünüyle insanın kendisinin olan bir olumsuzluk herkeste olan bir erdemden daha iyidir".[36]

Crébillon bir delikanlıyı eğitirken "cüretli ve çok özel bir kibri", yapaylıklarını artıran ve sergileyen bir küstahlığı kabul eder. Yapmacık tavırlar insanın aynada irdelediği ikizidir ve eksiklikleri örter; birey kendi rolünü yorumlar ve kendi oyununu aşar. Fransız gelenek göreneklerinin gözlemcisi Louis-Antoine de Caraccioli çağdaşı bir insanın portresini çiziyor: "Gözlerini küstahlığının ve iç dünyasının sadık yorumcuları olmaya alıştırıyor ve ona bu avantajı sağlayan şey bir başka kendisi gibi baktığı aynadır."[37] Birey yansıması içinde yer alabilmek için bütün gücünü seferber eder ama yansıma bu nedenle o kadar gerçekçi olamaz; tersine, görüntüyü zenginleştirerek yapaylaşan bireyin kendisidir: Yarattığı kişinin arkasında kaybolur ve gerçekleşmiş bir hayal gibi görür kendisini.

Dandy

Yüzyıl sonunda ortaya çıkan ve bir ben fikrini bedenin itkilerini düzenleyebilen nörolojik bir yapı çevresinde toplayan yeni "seneztezi" kavramıyla[38] yanılsamalar yaratan görüş ayrıcalıklı konumunu yitirmiş ve yerini psişizmi yöneten "iç duyumlar"ın algılanmasına bırakmış gibidir. Mahrem olanın üstünlüğü, duygunun açık seçikliği 'ben'i oluştururlar, buna karşılık, dış görüntü onu her zaman sapkın ya da biçim değiştirmiş gibi gözükmek durumuna götürür.

Gerçekten de, egemen olunan yansıma ve ayna bilinci yeni bir ihtiyaç yaratırlar ve varlığın başka bir boyutunu, bir biçim kültünü, estet kültünü serbest bırakırlar. Hoş ve zarif olanın kıyafeti, takıları, süslenme, ayna karşısında geçirilen saatler, lüks, serbestlik ve çekicilik kavramlarından ayrılamazlar ve güzellik ve kırılganlığın egemen olduğu, aylaklara yönelik "aristokratik bir kod" oluştururlar; ayna incelikli, çalışmanın sosyal olasılıklarından arınmış bir yaşam sanatını savunur; yanılsamayı dışlayamadığından bir görüntü olarak sunar onu.

XVIII. yüzyıl züppelerinin çocuğu dandy figürünün çok sık gündeme gelmesi bireyin kendisinin seyircisi olması ve yapaylık yardımıyla uyum-

36) Crébillon, *Les Egarements du cœur et de l'esprit* (1736), Gallimard, "Folio", 1988, s. 244.

37) L.-A. De Caraccioli, *Dictionnaire critique et pittoresque*, Lyon, 1768.

38) J. Starobinski, "Brève Histoire de la conscience du corps", *Genèse de la conscience moderne*, PUF, 1983, 215-229 içinde.

lu bir görüntü oluşturarak kendisini aşması gerekliliğini ortaya çıkarır. Ben bilincinin, öznelliğin tadı bölünmenin seyredilmesiyle çıkar ve aynanın yansıma operasyonu herkese kendi yaratıcılığının görüntüsünü "idealize eden bir narsisiszm" içinde sağlar; birey bu narsisizme göre "kendimi olduğum gibi seviyorum" demez, "kendimi sevdiğim gibiyim ya da öyle olmalıyım (...). Gözükmek istiyorum, dolayısıyla görüntümü ve görünüşümü güçlendirmeliyim,"[39] der.

Egoist özlemler ve ben kültü bireyin kendi içine bakışı ve dış görüntünün karşılaştırılmasıyla beslenirler. Öncelikle kesinlikle gözden kaybolmama ve sırrını sadece istediği kadar söyleme durumuyla ilişkilidirler. Stendhal romanı, bireyin, algılanan ben ve temsil edilen ben arasında sürekli bir ikilik içinde oluştuğu ve kendisinin keyfini çıkardığı bu diyalektiğe dayanır. Üstünlüğü, iç dünyanın kesinliklerini tanıması ya da görünüşlerin kendisine mutlak güç empoze etmeleri o kadar önemli değildir, kahraman tiyatro sahnesinden inmemeyi ve denetimli yanılsamayı bir var olma biçimi yapmayı tercih eden "ikiyüzlüdür".

Ayna olmadan başarılı ya da denetlenen bir kurnazlık, aldatıcılık mümkün değildir. Stendhal kendi ikilemine bulaşmış ve dünyanın ikilemiyle karşı karşıya kalan genç ve masum Julien Sorel'in karşısına kendisinden yaşça biraz büyük olan ve ertesi günkü törene hazırlanırken bir ayna karşısında, ayakta, ciddi bir tavırla dua ederek rolünü tekrarlayan Piskopos Agde'ı çıkarır.[40] Julien ve piskopos, bir bakıma, aynı ayna karşısında saptanmış tarihlerinin ve başarılarının farklı dönemlerinde aynı kişiliği canlandırırlar; Julien soğukkanlılığı öğrenmeye çalışır ve kısa süre sonra Paris'te "kendi duygularıyla hiç ilgisi olmayan o soğuk tavrı" benimsemeyi bilecektir; piskopos ise yanılsama mesafesini yaşamını unutacak derecede, mükemmel biçimde manipüle eder.

Bencilliğin egotizminin bu alegorik oluntusu karşısında gerçek ve yapaylık izlerini sürekli karıştırırlar. Ayna karşısında sürekli dua etme, Julien yaşam tarafında bir açıklama aradıkça ve din adamının hareketlerine bakarken hissettiği sıkıntı rolüyle haşır neşir piskoposun rahatlığını gösterdikçe anlamsız kalır. Sıkıntı, paradoksal bir biçimde bakılanın tarafında değil, bakanın tarafındadır, çünkü piskoposun gerçekten saklayacak bir şeyi yoktur: Dışarıdan, ayna tarafından ve aktör görüntüsüyle de başkalarının gözünde algılanır ve her türlü aşkınlık ve içselliği saf dışı

39) Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, José Corti, 1942, s. 35.

40) Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, Garnier, 1973, s. 99 [Türkçesi: *Kızıl ile Kara*, çev.: Işık Ergüden, Oğlak Yayınları, İstanbul, 2003].

eder, ağırbaşlı seyirci olarak Julien ise oyuna partner ya da suç ortağı olarak davet edilmiştir.

Komedi gerçek gibi takdim edilmiştir ve piskoposun yüzüne damgasını vuran yorgunluk bir pantomimin gerçek sonucudur. Din adamı gerçek gibi görünmek amacıyla bu kadar çaba harcıyorsa eğer, bu demektir ki, kesinlikle sahtedir ve karşısına muhatap olarak gerçek sureti budala ve samimi genç adam, Julien'i aldığından daha bir sahtedir; bununla birlikte, gerçek, saydam, yanılsaması içinde var olan piskoposun tarafındadır, oysa, karşısındakinin algıladığı sadece kuşku ve karışıklıktır.

Baudelaire dış ve iç arasındaki yok edilmez mesafeyi, bağlantılarını ve çatışmalarını bilincin koşulu yapmıştır. "Bir ayna karşısında yaşamak ve uyumak",[41] 'dandy'nin, bireyin sürekli acılı bir biçimde çoğalması ve sahneye çıkması biçiminde bilinçlendiği bir tür estetik ve ahlaksal ideal olarak istediği budur işte... Bu kahramanca egemenlik artık olmayan bir dünya nostaljisini ve onun burjuva değerlerinin vasatlığına karşı başkaldırısını ifade eder. *Fanfarlo*'da "müthiş aylak", "hırslı mahzun", "ünlü mutsuz" S. Cramer kişiliğinin çelişkileri aracılığıyla çizdiği bu dandy taslağıdır: Bu kahraman kendi görüntüsünün bir zerresini bile kaybetmez ve gözünde bir damla yaş belirdiğinde hemen "aynaya koşar ve ağlayışını seyreder".[42]

Dandy ayna karşısında yaşar çünkü görünüşünü denetler, bireyselliğini işler ve kendi referanslarını kendisinde arar: Kesinlikle hiç kimseyi taklit etmez, kendi kültünü, yani farklılığının kültünü temsil eder. Narkissos'un tersine, kendi yansımasına kapılmış bir âşık değildir. Mademoiselle de Maupin'in kahramanı şöyle der: "Yüzümde belli bir düzelme olup olmadığını anlayabilmek için saatlerce ve büyük bir dikkatle kendimi seyrediyorum."[43] Değiştirmek amacıyla görüntüsünü inceliyor, belli bir mesafeyi koruyor görüntüsüyle kendisi arasında ve bu görüntüyü sürekli aynada nesneleşmiş başkalarının bakışında arıyor.

Dandy'nin kıyafeti onun ikinci canıdır; bir aşk kompozisyonunun objesidir ve Baudelaire gibi mutlak sadeliğin güzelliğini ya da Barbey d'Aurevilly gibi çılgınlığın zevklerini arar. L.-S. Mercier "külotunun bedenine yapışıp yapışmadığını görebilmek için dört ayna arasına giren" bu XVIII. yüzyıl sonu yakışıklısını iğnelemiştir;[44] Brummell'in, ayna karşısın-

41) Baudelaire, *Mon Cœur mis à nu*, *Œuvres*, Pléiade, 1987, I, s. 678.
42) Baudelaire, *La Fanfarlo*, *Œuvres* I içinde s. 553.
43) Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Garnier-Flammarion, 1966, s. 152.
44) L.-S. Mercier, *Le Tableau de Paris*, c. IX, böl. 750.

da beyaz kravatını bağlayabilmek için iki saate ihtiyacı vardır ve Gautier'nin "Fransız genç kuşağı" onun pantolonundaki kırışıklığa dikmişlerdir gözlerini. Görünüş mükemmel, yüz parlak, siluet dik olmalıdır, çünkü görünme kibri erdeme dönüşmüştür: "Bir budvar stoacısı"[45] olan dandy sürekli kendini denetleme çilesi içindedir; kendisinde hiçbir spontanlığın, hiçbir atılımın, hiçbir inancın, sanat aracılığıyla düzeltilmemişse eğer hiçbir doğal tezahürün ortaya çıkmasına izin vermez.

Dandy kiri, pası, düzensizlikleri içinde doğadan ne kadar tiksinirse, kapalı oda da o kadar yapaylığın düzenlemelerine teslim eder kendini. Edgar Poe dekorun ciddiyeti ve özellikle de aynanın rolü konusunda sayfalar yazmıştır; derin sofalar, duvar kaplamaları, sızan ışıklar... Kahramanın, kendisinin keyfini çıkarabilmesi için her şey devreye sokulmuştur. Gazyağıyla aydınlatılan cam avizeleri ve abartılı ayna kullanımını dışlamasının nedeni bunların opal rengi yansımaların nüanslarıyla bağdaşmayan çiğ gün ışığı vermeleridir: "Dairelerimizin duvarlarını büyük İngiliz aynalarıyla kaplıyoruz ve çok gösterişli bir iş yaptığımızı sanıyoruz. Oysa, özellikle çok büyük aynaların, çok sayıda aynanın ürettiği iğrenç etkiyi alan bir gözü ikna etmek için en hafif yansıma bile yeterlidir."[46]

Renksizlik, tekdüzelik, yavanlık... Oysa, duyarlı insan ender olanı, ilginç olanı ve mahrem olanı arar ve Edgar Poe aynaların çoğulluğunda demokratik anlayışın "iğrenç tekbiçimliliği"ni, Amerikalı sonradan görmelerin zenginliğini, "kaynayan bir vasatlığı" görür: "Rastgele yerleştirilmiş dört ya da beş aynalı bir oda sanatsal açıdan biçimsiz bir odadır. Bu kusura yansımaların dağılımını da eklersek uyumsuz ve itici etkilerden oluşan mükemmel bir kaos elde ederiz." Yansımalar dikkati konu üstünde yoğunlaştıracağına dağıtır. Tek bir güzel ayna –Gautier ve Mallarmé sadece Venedik aynalarından hoşlanırlar– insanın sıkıntılarını uzaklaştıran değerli bir dekor yaratabilecek kadar yeterlidir; kaldı ki, insanın kendisini her açıdan görmesi hiç de gerekli değildir, çünkü "bir dandy süslenmek için on saat harcayabilir ama süslendikten sonra da unutur bunu"[47] ve içine dalar tamamen.

Monden dünyada doğan ve edebiyat yaşamına geçen dandy sıkıntı ve gelenek göreneklerin ikiyüzlülüğüyle mücadele etmek için ortaya çıkmıştır. Büyüklüğü hiçbir şeyin kendisinden başka bir tarafa çeviremediği sabit bakış üstünde, yüzyıl sonunda dekadan ve kısır bir oyuna dönüşecek

45) Barbey d'Aurevilly, *Du Dandysme et de G. Brummell*, Œuvres, Pléiade, II, s. 703.
46) Edgar Poe, *Philosophie de l'Ameublement*, le Club du Librairie, s. 205.
47) Barbey d'Aurevilly, *Du Dandysme... a.g.y.*, s. 692.

olan görünüşlerin gülünçlüğü üstünde oluşur.[48] Ayna geçici olanın, anlık olanın yeridir; suni olanı ve hayali destekler ve bireyi yaşamı reddetme noktasına götürünceye kadar gerçeklikten uzaklaştırır.

Baudelaire dandy yaşamında özellikle erkeksi bir nitelik bulur ve Madam Bovary'yi bu mertebeye yükseltir. Paris düşleri içinde yaşayan Emma, başkenti elçilerin dolaştığı, aynalarla süslenmiş bir salon gibi görür. Aynada kendisini seyretmek için sürekli hareketsiz kalır; aynada ruhunu gördüğüne inanır; onu çeken ve iyice kavrayan, derinliği olan bir görünüştür bu. Yansıma vasat bir gerçeklikten kaçabileceğine olan inancını güçlendirir ve müthiş biçimde meydan okuyarak onu gerçeklikten daha güzel olan o düşsel 'ben'e karşı güçlendirir. Onu burjuva ahlakına her karşı çıkışın kendisini imgesine daha fazla yaklaştırdığı, yaşamdan koparak boş bir ayna karşısında çakılıp kalma derecesine varıncaya, kendisini sadece ölümde sevinceye kadar bir çifte yaşama sürükleyen de bu mucizedir. Emma ve gerçeklik arasına, Flaubert-Bovary aynanın harelenen prizmasını sokar: "Evvelsi gün, öğleden sonra bütün gün ne yaptım biliyor musun? Renkli camların arkasından köyü seyrettim. Bovary'deki bir sayfa için ihtiyacım vardı buna."[49]

Ayna ve Aktarım

Yansımanın bilinci, bilincin yansıması, ayna görüntüsü her zaman yanılsamadır. Öte yandan, yanılsama da her zaman yalancı değildir; hatta ruhsal gerçekliğin yararlı bir anı da olabilir. Ayna bir aktarım yeridir, bireyin kılık değiştirdiği ve fantazmalarıyla ilişkiye girdiği potansiyel bir alandır; ayna hayali gerçek ve düşsel arasında çok katı bir ayrım yapmayı kabul etmez ve daha ince bir birey diyalektiğine olanak sağlar.

Ayna deneyleri ve kılık değiştirmelerin büyülediği Théophile Gautier gibi bir yazarın yapıtlarının temelinde yer alan unsur da bu dönüşüm ya da büyülü aktarımdır: Gautier bu bağlamda estetik bir gerçeklik aracılığıyla bilinçdışı psikolojisinin temellerini yeniden bulmuştur. Yansıma kimi zaman özerk ve tehdit edici bir suret içinde kararır, kimi zaman da bireyin ışık saçan bir öncelemesi olur. Eleştirmenlerin otobiyogra-

48) G. Peylet, "Le Moi spéculaire dans la littérature fin du siècle", *Miroirs et reflets, Cahier du centre... a.g.y.* içinde.

49) Flaubert, *Correspondance*, J. Rousset tarafından aktarılmıştır: *Forme et Signification*, José Corti, 1962, s. 127.

fik bir karakter yükledikleri *Capitaine Fracasse* bu temayla ilgilidir: Hayvan kabuğu çerçeveli şahane bir Venedik aynası, Baron de Sigognac'ın izlemeye karar verdiği oyunculardan koptuğu şatonun odalarından birindeki bir masada bütün ihtişamıyla durmaktadır. Paramparça, yoksul, açlıktan benzi solmuş genç adam aynadaki bozuk görünüşünü seyreder ve daha sonra partneri Blasius'un kendisine getirdiği tiyatro kostümünü giyer tekrar. Kadife ve ipek kıyafetler giydirilir ve kendisini seyretmek için arkasını döndüğünde, birdenbire, "bir zamanlar kendisini rüyasında gördüğü gibi görür":[50] Kılık değiştirmiş insanın parlayan yansıması otantik bir değişim gücü kazanır.

Görüntü, hiç kuşkusuz, hayali bir suret gibi kalabilmiş ve yanılsama ya da saçmalamaya neden olabilmiştir. Somutlaşmasının nedeni, imgelemin, tiyatro oyunu talepleri aracılığıyla gerçeği ortaya atması ve gerçeğin de genç oyuncu Isabelle'in sevgi dolu bakışı sayesinde düşselin yerini almasıdır; çünkü tiyatro topluluğu gündelik yaşamla tam anlamıyla karşı karşıya gelince tam anlamıyla gerçek ortaya çıkar. Gerçek ilişkilerin bir uzantısını oluşturan tiyatro sahnesi düş ve gerçeğin, ruhsal yaşamla dış dünyanın yer değiştirdikleri bir geçiş alanı sunar; bu durumda, Fracasse kişiliği hayatta karşılaştığımız olayların sahneye aktarılmış bir onarımı gibidir. Ama "aktarım"ın etkili olabilmesi ve gerçeğin haklarına kavuşabilmesi için tiyatronun da kaybolması gerekir: Gerçek hasmı dük de Vallombreuse, artık aktör olmayan ve insan olan Sigognac'ı Isabelle'den uzaklaştırmak ister.

Gautier, gençliğinin ilk aktarımlarının birinde, hikâyesini kahramanının bozgunu, üst üste gelen düşkırıklıkları aracılığıyla bitirmek istemiştir. Ama 1865'te çözümde değişiklik yapan –okuyucuyu tatmin edebilmek için– olgun insan başka bir gerçekliğin bilincine varmıştır: Yaşamın tiyatroya, tabiatın sanata "bir kişinin portresine benzemesi"[51] gibi benzemesi. Hikâye, yaşanan bir acının biçimlenmesi, yeni bir ara alan yaratır ve yazının aynası, aynasının karşısında kılık değiştiren Fracasse'ın yaşadığı değişim bağlamında tam anlamıyla başarılı olur: Gautier yeniden oluşturduğu bir geçmişten kurtulur, tıpkı Fracasse-Sigognac'ın yapıtın sonunda "ilk çocukluk izlenimlerini" ("ama sefaletlerinden ve acılarından arınmış biçimde") yeniden yaşaması gibi...

İnsan kendi gerçekliğini oluşturabilmek için yansımaya dayanır. Ayna görünen ve görünmeyen, bireye, açığa çıkmasına egemen olduğu görün-

50) Théophile Gautier, *Le Capitaine Fracasse*, Gallimard, "Folio", s. 124.
51) *A.g.y.*, Önsöz, s. 18, A. Adam tarafından aktarılmıştır.

tüler ve hayaller içinde yansıyarak ölçülerini kazandıran düş ve gerçek arasındaki bir alanı açığa çıkarır. Oscar Wilde, şaka yollu, "görünüşlere göre değerlendirme yapmayanlar sadece yüzeysel düşünenlerdir"[52] der. Temelden yoksun olduğundan kuşkulanılan eski görüntü ya da yüzeysel olana değer vermeme düşüncesi arzu gerçekliği ve yapay gerçekliği karşısında silinir. Platon'a özgü mahkûm etme terminolojisi geri döner ve olgubilim görünüşlerin arkasındaki bir dünya yanılsamasından vazgeçer.

Öte yandan, parıltı mucizenin yanından geçer ve yansıma gerçekliğin reddedilmesinde donup kalabilir. "Kibir" kendisini seyredeni ve kılık değiştireni gözler sürekli. Kaçıp giden bir yaşamla donanmış aynadaki bu "öteki" uçup giden ve kaprisli bir yansımadır, kimi zaman, kendisiyle arasında yeterli bir mesafe olmadığından kendi içinde erimeye hazırdır, kimi zaman da tehlikeli biçimde özgürleşir ve endişe verici bir tuhaflıkla donanmıştır.

52) Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, Fra. çev., Stock, 1977, I, s. 38.

Üçüncü Kısım

Endişe Verici Tuhaflık

"Benzerlik, farklılığın bir başkasını oluşturması derecesinde bir teklik oluşturmaz."

Montaigne, *Denemeler*, III, 13

1
Şeytanın Sırıtışı

"Kötülük yapmak amacıyla elinde tuttuğu çok kuşkulu bazı şeyler eşyaları arasında bulundu ve bunların kendisine ait olduğunu söyledi: İki göbek bağı, aybaşı kanıyla lekelenmiş çamaşırlar, kokulu tütsüler, keten kumaşa sarılmış bir ayna ve küçük bir çakı, bir kâğıda yazılı formüller..."[1]

1321 yılı başında sapkınlık ve zina suçuyla tutuklanan ve büyücülükle suçlanan Béatrice de Planissoles'un davası böyle başlar. Şeytanın aleti olan aynaya sahip olmak kendisine yöneltilen suçlamalarda ağır basar; genç kadın Pamiers piskoposu tarafından yargılanır ve yaşam boyu hapis cezasına çarptırılır.

Bir ayna olduğunda, fantazmalar, korkular ve arzular dünyası ortaya çıkar. Vaize göre ayna büyücülerin, şeytanları kapattıkları bohçalarında bulunur; ama bu alet aynı zamanda her Hıristiyan için tehlikeli bir alettir, çünkü "çılgın bakışları" çeker kendisine. Lekesiz yüzeyinde kutsal

1) J. Duvernoy tarafından aktarılmıştır, *Le Registre d'inquisition de Jacques Fournier*, Mouton, 1978, s. 283.



Cehennem aynası, (Der Selen Wurczart, Ulm, 1483).

modeli yansıtmadığında sinsi şeytanın insanları kandırmak için kullandığı yalan ve ayartma yeri olur. Hayalet ve şehvetli arzu: Ayna zihnin hayallerini ve tenin arzularını besler ve bunlar da sayısız alegorik günah figürasyonuna bağlıdır.

Optik bilimindeki gelişmeler deforme edici ya da büyülü etkilerini açıklayabildikçe şeytanın arkaik ayna projeksiyonları yerlerini ruhsal gerçekliğe bırakır ve yansıma başka korkuları açığa çıkarır. *Yasak Sanatlar Kitabı*'nın (1456) yazarı Bavyeralı Hartlieb arzu aracısı büyüleyici gücünü gösterir: "Erkek ya da kadın, bakan birinin arzu ettiği şeyi görebileceğini iddia ettiği ayna üretebilen ustalar gördüm ben."[2] Doğaüstü güçler karşısındaki korkuyu simgeleştirdikten sonra insanın içinde bulunan ve kimliği bozan tehdit edici özelliklere sahip şeytanlar imgesini yansıtır.

1. Şeytanın Aynası

Antik dönemde aynalar kâhinlerin ve büyücülerin aletleri arasında yer alır: kalkanlar, su kupaları ve gizli uyumların yansıdıkları ve ters düştükleri parlak objeler; bunlar her türlü inisiyasyon ayininde yerlerini alırlar.

2) Baltrusaitis tarafından aktarılmıştır, *Le Miroir*, Elmayan-Seuil, 1978, s. 194.

Ortaçağ'da aynaların bombeli biçimleri ve koyu renkleri tuhaf etkiler uyandırır ve bu özellikleri nedeniyle kötülük yapabilme güçlerine sahip oldukları kabul edilen "büyücülerin aynaları" denir bu aynalara. Bu büyü sanatlarının arkasında öyküsü sayısız Faust versiyonuyla popülerleşmiş olan Lucifer ve onun şeytani paktı yer alır.

XII. yüzyıldan XVII. yüzyıla kadar şeytan konusunu işleyen kitapların büyük bölümü hidromansi, katoptromansi ya da kristalomansi yoluyla şeytandan destek bekleyen erkeklerin ya da kadınların suç eylenlerini ifşa ederler. Jean de Salisbury, *Polycratius* (1519) adlı yapıtında parlak ve cilalı tüm objeleri, kamaları, parlatılmış tırnakları, metalleri kötüler. Michel Scot su kupaları aracılığıyla gerçekleştirilen kehanetlerden söz eder. Bir yüzyıl sonra, Paris Piskoposu Guillaume d'Auvergne çeşitli vesilelerle büyülü katoptromansi uygulamalarından söz eder.[3] Açıklama her zaman aynıdır ve zamanımızın gözlemleriyle doğrulanmıştır; buna göre, ayna yansıması bir hipnoz ya da trans halini tetikleyebilir: Aletin parıltısı bakan kişinin dış objeleri saptamasını engeller ve içe atılan, körleşmiş dikkati kimi zaman Tanrı'dan ama genellikle Şeytan'dan gelen doğaüstü sezgileri kavrayabilir.

Kilise tüm ayna deneyimleriyle karşıtlaşır. İnançla çelişen merak Tanrı'nın gizemlerini anlamak ve insanda gizli kalması gereken şeyi, özellikle geleceği kurcalamak ister. Aziz Bernard, Aziz Tommaso kibrin ilk düzeyi olan sapkın bilgi açlığı *libido sciendi*'yi ifşa etmişlerdir. Merak şehvet arzularına götürür, sefahate yol açar ve anormallikler arar. Enkizisyon sürekli yansıtma sanatıyla ilgilenenleri izlemiş ve 1270'lerde *Summa de Officio inquisitorii* sorularından biri şöyle sorulmuştur: "Ayna, kılıç, tırnak, küre ya da fildişi sap deneyleri yapılmış mıdır?"[4] Papa XXII. Johannes fermanı (1326) "cehennem anlaşma yapanları, şeytanlara kurban adayanları, onlara tapanları ve şeytanlara ulaşabilmek için bir resim, küçük bir halka, bir ayna ya da buna benzer bir şey üretenleri afaroz etmiştir".[5] Bu mahkûmiyet daha sonraki yüzyıllarda da sürmüştür, çünkü bu tür uygulamalar devam etmiş ve XVII. yüzyılda, çok okunan *Tarité des superstitions*'un yazarı J.-B.Thiers, İlahiyat Fakültesi'nin "şeytanları çağırmak ve bunları bir aynaya kapatmak fetişizmdir"[6] teşhisi getiren bir kararnamesini referans göstermiştir.

3) A. Delatte, *La Catoptromancie grecque*, Liège, 1932, s. 28.
4) *A.g.y.*, s. 41.
5) *Bullarium romanarum pontificorum*, Torino, 1860, III, s. 2.
6) J. B. Thiers, *Traité des superstitions*, 1702, I, s. 127.

Hiç kuşkusuz, Rönesans başında artık şeytanı bir şişeye ya da aynaya kapatmanın mümkün olduğuna kimse inanmamaz ama sık sık parlak objelerle büyü yapıldığı imaları yaygınlığını sürdürür. Ronsard'ın "şeytanları aynalara kapatan kimselerden"[7] söz ettiği ünlü şiirini hatırlayalım bu bağlamda. Bu boş inanç büyük olasılıkla geçerliliğini sürdürmektedir ki Cardan "ustalıklı ayna oyunlarıyla karanlık ve gizli unsurları ortaya çıkaranları"[8] protesto eder ya da Agrippa d'Aubigné insanları kandırmak için "birtakım karanlık bilimlerden, eczacılıktan ve gölge ve ayna oyunlarından"[9] yararlananlardan çekindiğini söyler.

Bilginler doğal büyünün "iğrenç harika düşüncelerden" oluşmuş şeytansı sihrini fark edebilseler de, Cardan ya da Porta gibi katoptrik yasalarını irdeleseler de, gizemli rastlantılara inanırlar. Porta "Nesnelerin Karşılıklı İletişimi" başlıklı metninde zamanın bir 'topos'unu yeniden ele alır; buna göre, "eğer bir kimse bir fahişenin aynasına bakarsa cüretkârlık ve terbiyesizlikte ona benzeyecektir"; ona göre, ayna demir parçasını çeken bir mıknatıs gibidir.[10] Gene Porta, Cardan ve onların birçok çağdaşına göre, "çiçekli bir kadın aynayı karartır" ya da aynada kendini gören ejder ölür.

Birçok metinde –en ünlüleri Goulart'ın anlattığı ve krallığın geleceğini aynada gören Catherine de Médicis'nin hayalleri ya da Dük de Saint-Germain'in XV. Louis'ye anlattıkları[11]– anılan ayna yoluyla geleceği okuma bilim çağına girilmesiyle ortadan kalkmaz. Safları büyülemeye ve falcı ruhları çekmeye devam eder: Tarihte sözde büyücülerin aldattığı talihsiz müşterilerin başlarına gelen kötü olayların anlatıldığı birçok anekdot vardır.

XIX. yüzyıl başında ünlü falcı, fizyonomi okuma tutkunu Mlle. Le Normand, yapıtları XVIII. yüzyıl ortasında yeniden basılan XVI. yüzyıl astrologu Luc Gauric'in aynasını bulduğunu iddia ediyordu ve siyaset adamlarından oluşan ünlü müşterilerini ayna karşısına oturtuyor ve bir tür hipnoz uyguluyordu: 1809'da tutuklandığında kıymetli aynasını hapishaneye götürdüğü söylenir. Collin de Plancy XIX. yüzyılda köylerde katoptromansi yapan birçok kâhinin bulunduğunu ve köylülerin kayıp ya da çalınmış eşyalarını bulabilmek için bu kâhinlerden yardım istedik-

7) Ronsard, *Hymnes*, "les Daimons", Pléiade, 1950, II, s. 174.
8) J. Cardan, *De la Subtilité*, Paris, 1556, f 89.
9) A. d'Aubigné, *Lettres touchant quelques points de diverses sciences*, Pléiade, 1969, s. 855.
10) G. B. Della Porta, *La Magie naturelle*, L., IV, böl. 4, s. 348.
11) J. Baltrusaitis, *Le Miroir*, *a.g.y.*, böl. 8.



Bir büyü seansı, 1680.

lerini anlatır: Danışmaya ve akıl almaya gelen kimsenin gözleri bantlanır, loş bir odaya sokulur ve şeytanın göründüğü bir aynanın önüne oturtulur.[12] Yüzyıl sonunda Charcot'nun halefleri büyücülük olgusunu histeriye ve ayna hayallerini de hipnoza ve düş mekanizmalarına bağlayacaklardır. Nietzsche *Zerdüşt*'ün ikinci bölümünü kehanetle ilgili bir düşle açar: bu düşte bir çocuk, masumiyet tanıklığı olarak kendisine bir ayna uzatır; bu aynada, öğretisinin şeytansı etkilerinin imgesi olan iğrenç bir şeytan figürü bulunur

Ama XVI. yüzyılın sonundan başlayarak büyünün ve katoptromansinin çekiciliği sanatın hizmetine geçer ve bunların estetik etkileri ısrarla bir ahlak dersi verir. Tiziano'nun *Ayna Falına Bakan Kadın* adlı yapıtından çıkarılan derse göre, ayna ya da kristal toptan çok dinsel erdemlere güvenmek gerekir. Ahlak masallarının yazarı Belley Piskoposu Camus büyülü aynalar aracılığıyla kibir etkilerini mahkûm eder (*La Tour des miroirs*, 1631). Bu konu Sées Piskoposu şair Jean Bertaut'nun *Timandre* adlı yapıtının temelini oluşturur; âşık, bir büyücünün aynasında sevgili-

12) Collin de Plancy, *Dictionnaire infernal*, 1865, s. 145.

sinin yüzünü gördüğünde bir bilge kendisini "büyüleyici aynaların sessiz yalanlarına karşı" uyarır: "Yalanların babasından akıl almaya giderken/ İçine daldığın hatayı fark etmiyor musun?"[13] Büyülü ya da sıradan olsun, şeytanın doğal yanılsamalar için yararlandığı ya da doğaüstü büyülerde başvurduğu yansıma taklit ve sahtedir ve insanları kandırır.

Speculum Fallax

Yalanların babası! Aynanın en önemli ve en büyük günahı mucizeler üretmek ve bir yaratma hayali oluşturmaktır. Kilise babaları ve Ortaçağ din adamları için kutsal gerçekliğin yerine aldatıcı bir dünya getirir. Yansımanın oluşturduğu neredeyse mükemmel benzerlik onu gerçek yerine bir takliti, olan bir şey yerine hiçliği temsil eden boş resmin taklidiyle aynı mahkûmiyet karşısında bırakır. Lucifer benzerlik bağlamında en ünlü ikiyüzlüdür ve imgesine hayran olan insanı, modelini gözden kaçırmaya iter. Ortaçağ'dan Rönesans'a kadar çok sık rastlanan bir ikonografi aynayı taklit eden ve gördüğü her şeyi gülünçleştiren bir ayna gibi gösterir.

Bu olumsuz ayna sembolü kendini görme keyfinden ayrı değildir ve onunla başlar. Ama yansıma özelliklerini ters çevirir; "kendini tanı" düşüncesi gurura, çılgınlığa, melankoliye dönüşür. XIV. ve XV. yüzyıl vaazlarında güneş ışınlarını dağıtan konveks ayna yanılsama ve kibrin oyuncakları olan sefahat içindeki mondenleri gösterir, oysa, konkav ayna onları bir araya toplar ve manevi ışınları belirtir.[14]

Hıristiyan kurtuluş öğretisinin temelini oluşturan günah teolojisi "çılgın bakış"a çok önemli bir yer vermiştir. Görmek, kendini görmek, bilmek aynı suçluluk duygusuna bağlıdır. Günahların çoğu ve özellikle en önemlisi kibir ya da gurur görüşten kaynaklanır. Ayna bunun biçimlerinden biridir, çünkü sapkın etkilerini artırdığı görüşün güçlerinin simgesidir.

XV. yüzyıldan başlayarak kuralları belirlenen, sınıflandırılan ve toplumdaki dönüşümlere ve geleneklere göre Büyük Gregorius tarafından belli ölçüde değiştirilen yedi büyük günahın listesi, her halkası yeni kötülükler doğuran ve duygularının esiri talihsiz insanı biraz daha sıkı biçimde bağlayan demir bir zincirdir. Vincent de Beauvais, *Speculum doctrinale*'sinde, çok anlamlı bir biçimde, bu listeye "bakışın kötülükleri" bölümünü ek-

13) J. Bertaud, *Œuvres poétiques*, "Timandre" (1601), 1891, s. 217.
14) H. Martin, *Le métier de prédicateur*, Cerf, 1989, s. 445.

lemiştir: Gözler ruha bulaşan kötülüklerin girdiği kapılardır ve gözlerimiz yüzünden yoksulluğumuza ya da vasatlığımıza tahammül edemeyiz; arzu doğururlar, bizi sefahate sürüklerler, tutku ve şehvetin getirdiği düzensiz yaşama atarlar; dolayısıyla, sadece gözlerini yitirmiş olanlar özgürdür.[15]

En büyük günahların başında gelen kibir insanı Tanrı'dan yüz çevirmeye ve boş gururlanmalara götürür ve insan böylelikle kendi efendisi durumuna gelir. Bu insan genellikle boş gururla özdeşleşmiştir ve bu boş gurur insanı kendini aşma isteğinde bırakan ruhun düzensiz eylemleridir. Alain de Lille'in on kızından çoğu gözlerden kötü biçimde yararlanırlar: Gösteriş, kibir, meydan okuma, kıskançlık, kendine aşırı güven. Sistemini Büyük Gregorius'tan alan Aziz Tommaso aynaya yöneltilen bütün suçlamaların yer aldığı boş gururu çok ince bir biçimde analiz eder: Boş şey gerçekliği olmayan şeydir, dolayısıyla sahtedir. Tutarsız olan boş şeyin sağlamlığı yoktur. Gücü olmayan "boş" şey kendi 'son'una ulaşamaz (*Somme*, Ia-IIae, q. 132).

Gurur, din adamlarının çok kesin bir psikolojik yargıyla ayrıntılarını gösterdikleri çok zengin unsurlarla kuşatılmıştır: "Kollarıma, ayaklarıma, giysilerime, şatolarıma, arazime, malıma, atlarıma bakarak gururlanacağım ve komşularıma kesinlikle değer vermeyeceğim," der *Roman de Mandevie*'nin yazarı.[16] Elli yıl sonra, Gerson'un kibirli üç kızı da bakma günahı işlemişlerdir: "Merak, özgünlük, arzu... Bunlardan uğursuz bir küçümseme, rekabet, kavga, küstahlık, inat, ölçüsüzlük, kendinden başkasını sevmeme, kendi düşüncesinden başka düşünce tanımama ve başkalarını küçümseme doğar."[17]

Van Marle'a göre, aynada kibrin en eski simgelerinden biri, 1330 yıllarına ait Köln Katedrali korosu yontusudur.[18] Ortaçağ'ın sonunda ve Rönesans'ta kendini sevme güzel bir kadın görüntüsüne bürünür; sürekli kendisini seyreden bu kadının ayaklarının dibinde, tüylerinde kibir yansımaları, sayısız gözün bulunduğu bir tavuskuşu vardır. XVII. yüzyılın başında, Comenius da "açılan kuyruğunda gözler ve aynalar bulunan, kibirli ve sürekli kendi çevresinde dönerek meydan okuyan kibirli bir tavuskuşunu" anlatır.[19] Hugo van der Goes'in bir tablosunda (Viyana,

15) V. de Beauvais, *Speculum doctrinale*, böl. 176.

16) J. Dupin (1302-1374), *Le Roman de Mandevie*, s.d. f 53.

17) J.Gerson, *Œuvres*, Desclée, 1973, c. 9, s. 158.

18) Van Marle, *Iconongraphie de l'art profane*, Lahey, 1932, v. II, s. 54; aynı zamanda bkz. *Lo specchio e il doppio*, s. 157-167.

19) Comenius, *Janua linguarum*, Cenevre, 1638, no. 158.

Kunsthistoriches Museum) ve Limburg'un *Berry Dükünün Dua Kitapları*'ndaki bir minyatüründe, kibirli Havva, kendi özelliklerini taşıyan bir yılan tarafından baştan çıkarılır ve kadın kendi görüntüsündün başka bir şey görmez ve başka bir şeye kulak vermez. H. Bosch'un Prado'daki *Yedi Büyük Günah*'ı kendine hayran bir kadının kibrini anlatır. XVI. yüzyılda estamp üretiminde görülen büyük artış ve matbaaların çoğalması gururun belirtilmesinde aynalı kadın imgesini daha da popülerleştirir. Alciati'ye göre "kadının kötülüğü kibiridir".[20]

Ayna ve İmgelem

Rönesans insanları, kuralları belirlenmiş bu betimlemelerin ötesinde, aynayı imgelemin eğretilemeli prizması yapmışlardır. Kibir aynanın yansıttığı bir görüntüden başka bir şey değildir, abartılarını ve hayallerini paylaştığı imgelemin yol açtığı bir yanılsamadır: "Peki, ruhum, kibre gömülmüş aynada daha ne kadar seyredeceksin nesneleri?" diye sorar Jean de Sponde.[21] Hümanistler imgelemi deforme edici etkileri olan, bireyin kendi kimliği konusunda bilgi vermekten çok, bir dış uyarı, duyuların zaafından ve aklın kırılganlığından yararlanan yabancı bir etken, "bir çukur ayna" gibi gösteriyorlar. Hiç kuşkusuz, ayna-imgelem, ruhu "gerçekliklerine göre nesnelerin en iyi, en hoş ve en güzel görüntüleri ve resimleri gibi göstererek" şairlerin yaratıcı sezgisini ve ilhamını besleyebilir ama çoğu zaman da düşünceleri tahrik eden ve yaşamın akışını bozan "iğrenç figürler" de oluşturur.[22]

Çoğu zaman deha belirtileri gösteren hüzünlü karaktere bağlanan gururla birleşmiş imgelem kendisini yansıtan melankolik düşüncenin acı ve tatlı deliliği olur. Ortaçağ insanlarına göre umutsuzluğun şeytandan geldiği bilinir. Rönesans'ta bu umutsuzluk, melankolik düşünce genellikle elinde bir ayna olan kadınla simgeleştirilmiştir. Hampton Court'un 1500'lerde yapılmış yedi büyük günahı işleyen duvar süslemesinde kadın bir domuza binmiştir –hayvansı istekler– ve bir yandan da yüzünü seyreder.[23] Melan-

20) Aynadaki kadın estamplarıyla ilgili olarak bkz. S. Matthews-Grieco, *Ange ou Diablesse, la représentation de la femme au XVIe siècle*, Flammarion, 1991.

21) J. de Sponde, "Méditation sur le Psaume 48", Bosse, 1949, s. 130.

22) Puttenham, *The Arte of English Poesie*, 1589, s. 19. XVI. yüzyılda ayna ve görüntü özdeşliği çok yaygındır ve her ikisi de ucubeler ve hayaller doğurur. Aynı zamanda bkz. Dampmartin, *De la Connaissance des merveilles du monde et de l'homme*, 1585, f 126.

23) M. M. Martinet, *Le Miroir de l'esprit dans le théâtre élisabéthain*, Didier, 1981, s. 82 ve devamı.

kolik bakış uyanıklıklıkla karışmıştır ama bilemediği, anlayamadığı bir olumsuzlamanın kuşku ya da şeytansı ironisiyle kemirilir. Kendi içine baktığında mücadele etmesi gereken şeyi, ihtiyatlılığının karşısında olan şeyi, önündeki şeyin verdiği korkuyu, sarsılan imanını kesinlikle kavrar. Doktor Du Laurens 'melankolik'i boynuzunu kendisine çevirmek isteyen tekboynuzlu masal hayvanına anıştırma yaparak "kendini seyreden bir hayvan gibi her şeyden korkan, kendi kendini korkutan biri" gibi tanımlar: "Kendimden korkuyorum."[24] Bu ters ve meydan okuyan bakış genellikle gurur tematiğine bağlanır.

Büyü, görüntü ve imgelem kısmen bağlantılıdır birbirleriyle. Kâhinlerin referans aradıkları metinlerden biri Marsilio Ficino'nun 1497'de çevirdiği *De Operatione daemonorum*'dur: Bu yapıtta şeytanlar birçok şekle girerler ve "kuşlar", "bizim fantezilerimize hoş gelecek", havaya ya da "biçimlerini güneş ışınlarından alan çıplaklara benzeyen" her türlü "figürü, rengi ve benzerliği" ("aynalarda görebildiğimiz ve kanıtlayabildiğimiz gibi") taklit ederler.[25] Şeytan, etkin olabilmek için imgelemden yararlanır ve kurbanlarını, kendilerine hayaletler ve görüntüler göstererek ya da onları düşler ve halüsinasyonlarla korkutarak manipüle eder. Düş ve aynanın –Eskilerin aynı büyü gücüne sahip olduklarını söyledikleri– ortak özellikleri hayaller yaratmalarıdır.

Böylece, şair Jean Molinet Ortaçağ'ın ahlak aynası temasını, endişeleri imgelemin fantazmagorisine teslim olan insanın yüreğindeki gerçek bir drama dönüştürür. "Sıkıntılı uyanıklıktan rahatsız olan göz", şair, acıdan titreyerek kendisini bir ölüm aynası karşısında keşfettiği bir kâbusa sürüklenir: "Ah, karanlık, korkunç ayna/Dünya heveslilerini yoldan çıkaran kibir tuzağı/İğrenç bakış, ilençli görüntü/Kibirli hayal, korkunç eşya/Ölümcül bakış, canlı örnek/Hem müthiş bir canavarsın hem de değilsin."[26] Düş, insanın yaradılışından bu yana macerasını anlatıyor. Adem ve Havva, cennette, yasak meyveyi yedikleri ana kadar Tanrı'nın görüntüsünün parladığı şahane bir aynaya sahiptirler ve "kendilerini seyrettikleri sırada çatlar bu ayna". Ve ondan sonra kararan ayna acı, açgözlülük,

24) Du Laurens, *Discours sur la conservation de la veue, des maladies melancholiques, des catharres, de la vieillesse*, Paris, 1597, s. 110 ve M. Scève, *La Délie*, emblème 26. Bkz. J. Starobinski , *La Mélancolie au miroir*, Julliard, 1989 [Türkçesi: *Aynada Melankoli*, çev.: Mehmet Emin Özcan, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2007].

25) Psellos, *Traité par dialogue de l'énergie ou opération des diables*, çev.: P. Morineau, 1576, s. 26-27.

26) J. Molinet, "Le Miroir de vie", *Faicts et dictz de Jean Molinet*, Société des anciens textes français, 1937, II içinde (s. 673).



Deliler Gemisi'nden bir gravür, Sebastian Brant (1494).

kıskançlık, sıkıntı, kötülük, merak, pislikten, kötü arzulardan başka bir şey göndermez olmuştur. Oysa, Tanrı insanları yüzüstü bırakmamıştır ve iyi melekleri azizlerin aynasını tutar onlara.

Deliler Gemisi

Düş kurma yetisi, yoldan çıkmış, dengesiz muhayyile gücü deliliğin bir türüdür: Ayna ve delilik akıldışılık ve karışıklığa yol açabilecek ters bir dünya yorumu getirirler; hayaletler, hayaller, kuruntular optik yanılsamalarla ya da "doğanının ardiyelerinde"[27] açıklanabilirler ama gene de belli bir dünya düzenini bozarlar ve zayıf zihinleri yabancılaştırırlar. Tanrı'nın manipüle ettiği deli temasının dünyanın istikrarsızlığını, gerçeğin

27) J. Le Loyer, *Discours sur les spectres*, Paris, 1608, s. 47.

tersyüz edilmesini ve günah gerçekliğini açıklama bağlamında Ortaçağ sonunda ne kadar etkili olduğu bilinir.

S. Brant *Deliler Gemisi*'nde dünyadaki yüz on iki deli kategorisinden bazılarının yanında aynaya özel bir yer verir. Ayna kendi saplantısında kendini seyreder; kararsız, yeni modaların kölesi bir genç adam bir ayna karşısında kıyafet değiştirir; yaşlı bir kendini beğenmiş aynasına bakar ve bir bilge gördüğüne inanır; bir kadın, bir şeytanın ateş yaktığı bir direğin tepesine oturmuş, güzelliğini seyreder. Brant'tan sonra konuyu işleyen Jodocus Badius'un *Deliler Gemisi*'nde (1498), beş duyuyu temsil eden beş gemiden ibaret bir filonun başındaki geminin kıçında bir ayna bulunur: Birinci duyu 'görme'dir ve ayna tutan çılgın kadın arkadaşlarını kendisine katılmaya davet eder. "Çılgın bakış" günahları Kutsal Kitap'tan Roma antikitesine kadar irdelenmiştir; daha sonra gelen ayna tiradı, aynanın aldatıcı çekiciliklerinden vazgeçmeye davet eder; yaşlılığın gözleri zayıftır: "Kendisinden asla hoşnut değildir", çünkü bakışı ölümü seyreder.[28]

Ayna ve delilik aynı gizemleştirici gücün parçalarıdır. Ayna da deli de sadece gördüklerini saptar ve deli başkalarının deliliğini bilmesine rağmen kendi deliliğini hatırlamaz. Kafilenin başında hayaller yaratan, arzularını gerçek sanan Philautie vardır; ve sürekli kendisine bakmasına rağmen yüzünü tanıyamaz çünkü deli kendisini deli olarak görseydi akıllı olurdu. Deliliğin aynası mutlak çelişkinin yeridir.

Bununla birlikte, deli aklın sınırlarını karıştırırken başka bir yansıma ilişkisini ortaya çıkarır: Görüntünün gücünün benzerliğinden çok farklılığından gelmesi gibi, delinin bilgeliği de gerçeği söylemediğini iddia etmesinden gelir; deli normların ötesinde kendisini serbestçe ifade ederken bilgeliğin deliliğini ifşa eder ve deliliğin bilgeliğini belirtir. Alman efsane kahramanı şaklabanlıklarıyla ünlü Eulenspiegel (XV. yüzyıl sonu) bu tür belirsizlikleri canlandırır: Bir elinde ayna, öbür elinde bir gecekuşu vardır, düzenini reddettiği, çılgınlıklarını ve adaletsizliklerini haykırdığı toplumun dışında yaşar. Burada, insanların kendi ihtişamlarını fark etmek istedikleri ama sadece kör bir gecekuşu gördükleri bir yanılsama aynasının söz konusu olduğu söylenebilmiştir (XVI. yüzyıl sonunda, Fischart versiyonunda) ama antik sembollerin etkisindeki hümanistlerde gecekuşu gündüz kördür, gece görür ve ayna gibi pozitif bir sembole dönüşür.[29] Aynanın günahı günahkârın aynası olur.

28) Josse Bade, *La Nef des folles*, s.d. f 7.

29) *Eulenspiegel*, Öyküler 40 ve 95. Bkz. J. Lefebvre, *Les Fols et la Folie*, Klincksieck, 1868, s. 283.



Deliler Gemisi'nden bir gravür, Sebastian Brant (1494).

2. Şeytanın Suç Ortağı

Aynadaki Havva

Sadece pürüzsüz aynanın kutsal olduğunu söyleyen Hıristiyan anlayışı sürekli göz şehvetini ve kendine bakma yasağını hatırlatır. Arzu uyandıran kadın şeytanın suç ortağıdır: Doğal olarak şehvet uyandıran, baştan çıkarıcı Havva kendi güzelliğini görmek ve gücünü göstermek için aynaya bakar; tecessüsü insanı kötülüğe sürükler, öyle ki, çok erken bir dönemde metinler ve ikonografiler günahı dişi biçimlerle göstermişlerdir.[30] Yanılsamalara erkekten daha fazla meyilli olan dişi şeytanla hayali bir ilişki kurar ve kimi zaman düşsel yaratık biçiminde bir ayak üstündeki ayna onların gizli işbirliğinin aracı olur.

30) Bkz. S. Matthews-Grieco, *Ange ou Diablesse*.

Şehvet ve kibir birbirlerinden ayrılmaz, her ikisi de Havva'nın kızlarıdır. XIII. yüzyıldan başlayarak bir ayna gösterir.[31] Paris Notre-Dame'ının gülpenceresinin vitrayında bir elinde ayna, öbür elinde âsâ (baştan çıkarıcılık ve egemenlik simgeleri) bulunan güzel bir gönül avcısı olarak resmedilmiştir. Chartres'da, Amiens'de kendisine sarılan bir genç le birlikte resmedilmiştir. Auxerre ve Lyon katedrallerinin vitrayların da ayna tek simgesidir. 1280'lere doğru kaleme alınmış olan ve ve vicdan muhasebesini kolaylaştırmaya yönelik ahlak kitabı *Somme le Roi*'da aynı şekilde gösterilmiştir: Genç, güzel, hoş, XIII. yüzyıl şehvetperistliği henüz incelik ve kibarlık ışığıyla parlamaktadır. Ama, öteki tasvirlerde, yanında, elinde ayna bulunan bir maymunla birliktedir: Cinselliğin, taklidin ve sadakatsizliğin hayvansı itkilerinin canlandırılması.

Angers'deki eski *Kıyamet* duvar kaplamaları arasında Fahişe'nin elinde bir ayna vardır. Aynı tema *Deliler Gemisi*'nde ve aynı dönem illüstrasyonlarında da işlenmiştir: Çirkin kadın kendi kendini baştan çıkarır. Bir Alman ağaç gravüründe bir eliyle bir erkeğin cinsel organını okşayan, öbür eliyle para alan bir kadın vardır; bu arada erkeğin üstündeki bir maymun da bir ayna tutmaktadır: Kendi görüntüsünden büyülenen maymun kendisini şehvetine temsil eden bir köle görüntüsüne dönüşür.[32]

Kibirli ve şehvetli kadının günahları bu günahlarla birlikte hoppalık, tembellik, kıskançlık, açgözlülük, yalan da getirir ve bunların tümü sıkı sıkıya ayna olgusuna bağlıdır. Mücevherlerle donanmış, şeytanlarla çevrili gurur aynada çıplak halde kendisini seyreder (Pisanello'nun deseni, Londra, British Museum); tahrik eden dişiliği omuzlarına düşmüş uzun, bukleli saçlarında yoğunlaşır. Memling'in *Gurur*'u (Strasbourg Güzel Sanatlar Müzesi) ve Bellini'nin *Gurur*'unun (Venedik Akademisi) ellerinde yuvarlak ve bombeli bir ayna vardır ama Bellini'ninki çekiciliğinden o kadar emindir ki bakmaz bile aynaya: Bunun kimi zaman ihtiyatı temsil edebileceği düşünülmüştür, çünkü ihtiyat aynaya bakmamayı bilir ve hayalden çok gerçeğe bakar. Memling'in *Gurur*'u, tersine, yassı ayakları, biraz kısa bacakları, mükemmel olmayan ama çekici çıplaklığıyla çiçeklerin ve çimenlerin masum ve cennetsi dekoruyla çelişen taşkın bir erotizmi akla getirir. Memling'in tablosu beş yapıttan oluşan bir poliptik içinde yer alır ve çevresinde bir kafatası, bir iskelet ve cehennem olan başı aylalı bir İsa resmedilmiştir burada.

31) L. Mâle, *L'Art religieux au XIIIe siècle*, A.Colin, 1931, s. 121. Aynı zamanda bkz. "L'Iconographie de Vénus et de son miroir à la fin du Moyen Age" *L'Erotisme au Moyen Age* içinde, Institut d'Etudes médiévales üçüncü kolokyumu, Montréal, 1977.

32) G. de Tervarent, *Attributs et Symboles dans l'art profane*, Droz, 1959, II, s. 354.

Kibirli ve şehvetli Havva doğal olarak hoppadır, ev işlerine boş vermiş, çocuklarının bakımını talihsiz babasına yıkmış ve dinin gerekliliklerini de unutmuştur. "Kendisini çok seyreden az çalışır" der bir özdeyiş. Öreke aynayla, terbiye ve evine özen gösterme kadının hoppalık ve aylaklığıyla çelişir, "çünkü elleri çalışacağına tarar, süsler ve ayna tutar".[33] Guillaume de Lorris böyle bir kadına aylak, lüzumsuz der ve onu saçlarındaki gülleri düzeltirken tasvir eder. Bu kadın ellerini korumak amacıyla beyaz eldivenler takmıştır ve çalışarak yıpratmaz ellerini kesinlikle: "Çok iyi taranabildiğinde/Ve çok iyi süslenebildiğinde/Gününü tamamlamıştır."[34] Pasif ve güzeldir, işi sevgilisini bahçeye almak ve onu aşkı seyretmeye hazırlamaktır. Tembel ve ihmalkârdır, aylaktır, sürekli "kurdeleler, bantlar, taraklar, aynalar, küpeler" istediği[35] kocasını, erkeklik duygularını pohpohlayarak iflasa sürükler. Ayna önünde saatlerce taranır (Viyana'da Bissolo'nun *Gurur*'u, Fontainebleau okulundan J. Picart'ın estampı). Bu kadın kiliseye giderken bile göbeğinde ayna vardır, gözleri fildır fildır döner; çağında yaşanan yozlaşmaya karşı çıkan piskoposluk kurulu üyesi Jean de Caures şiddetle eleştirir bu modayı: "Yazık ki, Tanrım, çok talihsiz bir dönem yaşıyoruz, dünyada böyle bir yozlaşmaya tanık olduk; kadınlar kiliseye göbeklerine astıkları aynalarla geliyorlar."[36] Nihayet, açgözlüdür şehvet. XVI. yüzyıl sonlarına ait Ph. Galle'in bir estampı olan *Divitae*'de[37] çok açık bir mücevher açgözlülüğü görülür: Bu estampta elinde ayna olan küçük bir kızın yanında kendilerini aşk oyunlarına kaptırmış çiftler vardır: Açgözlülüğün, sefahatin ve kibrin yüzü ayrıdır.

Bu kusurlara kurnazlık, sadakatsizlik ve kıskançlık eklenir, çünkü süslenen ve yüzüne far süren hoppa gücünden emin olabilmek için gerçek bir kozmetik büyüye göre gerçekleştirir bu etkinliklerini. XVI. yüzyılda, Fransa ve İtalya'da, ayna önünde, çevrelerinde küçük şişelerle, cehennemin bekleme odaları moda butiklerde yüzlerine yakı yapan, süslenen kadınları gösteren sayısız estamp vardır; kötülerin araçları kozmetikler ruhun bütün güzelliklerini alırlar. İskenderiyeli Clemens şöyle diyor: "Çılgınlığın son noktası kendilerine ait bu yapay güzellik için aynaları icat etmiş olmalarıdır insanların, oysa, yapılması gereken bu ikiyüzlülüğün

33) Ronsard, *Les Amours*, "La Quenoille", Pléiade, I, s. 168.

34) G. de Lorris, *Le Roman de la Rose*, I, dize 550 ve devamı.

35) *La Complainte du trop tost marié*, P. U. Nystrom, *Poèmes français sur les biens d'un ménage*, Helin, 1940 içinde (s. 23).

36) Jean de Caures, *Œuvres morales*, 1584, VI, 11, f305. Aynı zamanda bkz. Jean de Marconville, *De la Bonté et Mauvaiseté des femmes*, Coté Femmes, 1991, s. 63.

37) S. Matthews-Grieco, *Ange ou Diablesse*, s. 275.

maskesini indirmekti."[38] Tertullianus da şaşkındır: "Eğer ayna bu derece yalan söyleyebilmişse ve bütün bunları gerçekten Havva icat etmişse, cennetten kovulmuştur ve ölmüştür."[39] Yüzüne sürme çekmiş Havva ikiyüzlülük maskesi sunar.

Çünkü bu korseler, kolyeler ve perükler deposunun, Tanrı'nın eserini bozan ve ayna önünde manevralar yapan bu kötülük stratejisinin bir tek amacı vardır: İnsanı güzelliğin tuzağına düşürmek. İşte, gerçek günah, kadının yüreği bir tuzaktır ve elleri de Adem'e cehennem ateşi hazırlayan "zincirler"dir. Lutherci ahlakçı J. Agricola 1529'da yayımlanan atasözleri derlemesinde intikamcı bir kalem temasını geliştirmiştir ve o dönemde yaygın olan saldırganlığı, korkusunu ama aynı zamanda ısrarcı keskin bakışları ele verir: "Kadınlar sadece ayna etkisinde hareket ederler. (...) Süslenmekten daha büyük bir zevkleri yoktur. Dolayısıyla, aynı adlı bir danışmanları vardır ve bu danışman onlara örtülerini düzeltmeyi, makyaj yapmayı, yüzlerine yandan ve önden bakmayı, boyunlarını oynatmayı, gülmeyi ve şaka yapmayı, yürümeyi ve durmayı öğretir."[40] Erkeklerde şehvet uyandıran kadın baskıcı bir toplumun tüm fantazmalarını üstlenir. S. Brant'ın aslında haklı bir dava için süslenmiş olan Kutsal Kitap kadın kahramanlarını bile mahkûm ederek, dünyanın çılgınlığından sorumlu tuttuğu odur: "O bir çığırtkan düdüğü, gece kuşu/ çayırkuşlu ayna/Şeytan'ın aldandığı/Uyanık olduklarını sananları/Mahvedebilmiş olan."[41]

Tatmin olmayan gururun kızı olan kıskançlık da yaşlı ve duyarlığını yitirmiş, göğüsleri pörsümüş, saçları karmakarışık bir kadının canlandırdığı bakışın (*in-vidia*) günahıdır. Özellikle şeytansı bir günah, cinayetlerin anası, erdemlerin pası, ruhların vebası olan kıskançlık erdemin peşini hiç bırakmaz ve sürekli saldırır ona: Kötü ve sinsi bakışı gördüğü her şeyi bozar. Aziz Tommaso'ya göre ölümden beterdir ve bu dünyada lanetlenmiştir.

XIII. yüzyıl Citeaux tarikatı rahiplerinden Guillaume de Digulleville'in ünlü metni *Le Pélerinage de l'âme sur terre* Kıskançlığı hacının güzergâhına yerleştirir: Kuru, zayıftır, gözlerinden oklar fışkırtır ve bir yılan gibi tırmanır; sırtında İhanet adlı maskeli bir kadın vardır. Dalkavukluk, boynuzu, körüğü ve mahmuzlarıyla gururun binek hayvanıdır ve

38) Clément d'Alexandrie, *Le Pédagogue*, Sources chrétiennes no. 158, III, 2, s. 31.
39) Tertullien, *La Toilette des femmes*, Sources chrétiennes no 173, I, I, s. 47.
40) J. Wirth tarafından aktarılmıştır, *La Jeune fille et la Mort*, Droz, 1979, s. 64.
41) S. Brant, *Le Nef des fous*, Strasbourg, 1977, s. 360.

aynada kendisini seyreder. Kıskançlığın ters yüzü olan Dalkavukluk hacının dikkatini dağıtır, onu okşar ve uyutur. Ayartıcının silahıdır, gururunu okşayarak, sahte bir güvenlik içinde tutar onu. Bir Lyon kütüphanesi minyatüründe Kıskançlık aynada kendini seyreden ve gençlik ve güzelliğini arzuladığı ve kendisinden iğrenen güzel bir genç kız karşısındaki yaşlı bir kadının mimikleri gibi tasvir edilmiştir. Kıskançlık şaşı ve ters bakar (Guillaume de Lorris), yani karşısındakine cepheden bakamaz. Dante kıskançları gözkapaklarını dikerek cezalandırmıştır.[42] Mantegna'nın bir gravüründe kıskançlık elinde bir aynayla tasvir edilmiştir.

XIV. yüzyılda kıskançlık çoğu zaman Medusa'nın nefret çeken yüzü şeklinde ortaya çıkar. Jacob de Gheyn II'nin güçlü tablosunda ise ateşin tüm yeşilliği yok ettiği bir manzaranın ortasında yılan gibi kıvrılan saçlarla resmedilmiştir:[43] Yalan ve kıskançlık sadece yıkım ve kaos getirir. Sinsi, aşağılık, sürüngen kadın Havva insanları sokmak için yılanla işbirliği yapar; gizlilik ve yalanı temsil eder, toplumsal düzensizlik ve dünyanın altüst olmasını telkin eder, maske takmıştır ve yıkım tohumları atar.

Şeytanın Kıçı

Dolayısıyla, kadın ruhun düzensizliklerini temsil eder ve aynaya bakarken şeytanı oynar, arzularına kapılır ya da cin çarpmıştır ve yüreğinde bir şeytan vardır. Biraz üfürükçü, biraz çöpçatan, biraz çocuk düşürtücü olan yaşlı kadın ve güzelliğiyle insanlara tuzak kuran genç kadın kötü ruhlara hizmet etmekle suçlanırlar ve vaizin sıkıntı verici sorularına yol açarlar: "Meşum denen kadınların eylemleriyle ara sıra ortaya çıkan bu gizemleştirmeler kötü ruhtan mı gelirler?[44] Aynada kendisini seyreden kadının arkasına gizlenmiş ahlakçı şeytan 'topos'u yaygın halk resimlerindendir. Bir atasözü, ayna tam anlamıyla bir şeytan kıçıdır der.

XIV. yüzyılda, La Tour-Landry şövalyesi tarafından kaleme alınan ve daha sonra çok ünlenen *l'Education des filles* başlıklı elkitabı genç bir kadının öyküsünü anlatır; "kadın günün dörtte birlik bölümünü hazırlanmakla geçirmektedir; herkes onu beklemektedir ve bekleyenler aralarında konuşurlarken 'bu kadın taranmadan, süslenmeden nasıl yaşayabilir' di-

42) G. de Digulleville, *Le Pélerinage de l'âme humaine*, f 49. Dante, "Purgatoire", XIII, dize 22-154.

43) J. Clair, *Méduse*, Gallimard, 1989; illüstrasyon no. 32.

44) H. Martin, *Le Métier de prédicateur*, s. 368.



Şeytanın Hoppalık, ağaç üstüne gravür, A. Dürer.

yorlardı." Ve bu kadın aynada kendisini seyrederken "aynada kendisini çok çirkin, çok iğrenç kıçını gösteren düşmanı" görür, "bayılır ve uzun süre hasta yatar".[45] Bu elkitabının Almanca çevirisi 1493'te Basel'de yayınlanır. Rittur vom Turn'un gravürlerinde görülür söz konusu sahne:[46] elinde tarak olan genç kız ayna karşısında saçlarına bakar hayranlıkla, arkasında da şeytan çeşitli yüz ve beden hareketleri yapar, aynaya güzel kızın yüzünü değil, kendi kıçını yansıtır. Ayaklarında mücevherlerle dolu bir sandık, dünya nimetlerinin geçiciliğini gösterir. Topos tüm Avrupa hajiyografisinde yer almıştır: XIV. yüzyılda yaşamış, saatlerce ayna karşısında kalan İtalyan kadın Villana della Botti, günün birinde, yüzü yerine iğrenç bir şeytan şeklindeki ruhunu görür; böylelikle uyarılmış ve bir Dominiken tarikatına girmiştir.[47] Britanya'da eski bir atasözü aynaya bakan genç kızın, şeytanın başka bir biçimi olan bir gulyabani gördüğünü söyler.

Ayna, günahla kirlenen ruhu yansıtırken gerçek-görünüş ilişkisini tersine çevirir, çünkü varlık gerçeğini inanca göre gösterir. Rittur vom

45) La Tour-Landry, *De l'Education des filles*, Paris, 1866, s. 70.
46) R. Brusegan, "Femmes au miroir" *Diables et Diableries* içinde, Cenevre, 1977.
47) *Acta Sanctorum*, VIII, s. 813.



Deliler Gemisi'nden alınan gravür, Sebastian Brant (1494).

Turn'un hoyrat ters yüz edişi başka bir gerçekliği, psikolojik bir gerçekliği gösterir: Ayna üst ve altı değiştirirken gerçek yüzünü, baştan çıkmış ve müstehcen arzunun yüzünü gösteren bir cinsiyeti yansıtır; çirkinleşen güzel tehdit eden suretini, kendisini bırakmayan ötekini, suçlu bilinç tarafından yaratılmış, bakan ve sırıtan tanığı keşfeder. Otto Rank *le Double* başlıklı denemesinde 1913'te Londra'da gerçekleşen bir gündelik olayı aktarır: Metresi tarafından aldatılan genç bir lord sadakatsizlik gösteren bu kadını kendisini seyretmesi ve cezalandırması için bir hafta süreyle duvarları tamamen aynalarla kaplı bir odaya kapatır; genç kadın kendisine işkence yapan bu yüz yüze gelme olayına dayanamaz ve çıldırır, arzu suç ve nefrete dönüşmüştür.[48]

Alman gravüründeki kadın kahraman korkunç görüntüden korkmuş gözükmemektedir, kendisinin bu görüntüsüne yabancı değildir sanki. İstikrarsız bir dünyanın hareketli ve kararsız figürü gürültü patırtının yeniden başlaması için hareketini durdurur. Gravür düzensizlik ve güvensizlik düşüncesini göstermek amacıyla el kol hareketlerinin etkinliğinden yararlanır. Ayna sadece gülünç ve kaçıp giden bir görüntü sunar. Koşut ve dindışı bir ikonografi aynanın yansımasını talihin güvenilmezliğinin işareti yapar; talih üstünde bir sineğin bile yürüyemeyeceği kaygan ve tutunulamayan bir aynadır: Ona güvenen delidir. Yanılsamalar dünyası Şeytan'ın dünyasıdır, oysa, tek istikrar ebedi krallığa aittir.

48) Otto Rank, *Le Double*, Payot, yeni basım 1975, sayfa 85, not 2.

Aynadaki kadın figürü ayna zamanda Hieronymus Bosch'un ünlü *Zevkler Bahçesi*'nde de (Prado Müzesi) vardır. Cennetin negatif ve parodik kopyası ölü ağaçlar ve kısır bir manzarının ortasında yere oturmuş bir kadın, bir şeytanın arkasına konmuş bir aynaya bakar, başka bir şeytan da arkasından sarılmıştır kadına. Yapıt kesinlikle sefahat ve kibri ama aynı zamanda bakışını cennet panosunda kendisine doğru çevirmiş olan Adem'in temsil ettiği erkeğin meşru aşkını reddeden narsisisk kadının kısırlığını ifşa eder. Gururlu bir tavırla güzelliğini seyreden kadın yaşam üretemez; kendisi gibi kısır olan ve biçimleri taklit eden ayna çoğu gereksiz ve tehlikeli olan öteki insan icatları arasında yer alır.

Ayna ve Kum Saati

Şeytan'ın aynasının arkasında ölüm de kol gezer. Ölümün saldırısı aynada kendisini seyreden güzel görüntüsüne trajik bir boyut verir. İskelet ya da kafatası şeklinde tasvir edilen ölüm Ortaçağ'da kendisi için çalışan şeytanın müttefikidir. Anlamın birinci düzeyinde kibirli kadına bir vaiz vokabülerine göre güzelliğinin "giyinmiş bir pislik"ten, "bok torbası"ndan, "solucan yığını"ndan başka bir şey olmadığını ve cehennem ateşinde yanacağını hatırlatır. Bu tema Germen ülkelerinde çok sık işlenmiştir: Suç ortaklıkları, ceset ve şeytan kibrin çevresinde dans ederler. Ceset insanın kendi günah gerçeğini gördüğü ayna işlevi görür ve bu motifin tarihi manastır yazılarına kadar gider ve Ortaçağ'ın didaktik yapıtlarına gönderme yapar. Aynada kendisini seyreden yüz yerine bir ölünün başı gözükür: "Morz en cui miroer se mire/l'âme..."[49]

Bununla birlikte, tasvir gelişir ve kutsallıktan arınır. D. Höpfer'in (1470-1536) bir bakır gravüründe sağlıklı görünümü sürekli hamileliği hatırlatan, mücevherlerle süslenmiş çok genç bir burjuva kadını, bir hizmetçinin tuttuğu aynaya bakar; arkasında kum saati tutan bir iskelet yakalar onu, bu arada bir şeytan da cesedi yakalamak için yanına yaklaşır.[50] Burada, ısrarla verilmek istenen ders, pluriseküler bir geleneğin sonucu

49) Hélinant de Froidmont, *Verde la Mort*, kıta II. Bu ayna ve ölüm teması konusunda Jean Delumeau (*Le Péché et la Peur*, Fayard, 1983) XVIII. yüzyılda söylenen ve doğrudan doğruya *Contemptus mundi* esinli bir ezgi aktarıyor: "Bu kasvet verici nesneyi (ceset) seyredin/Oradaki kül ve toza bakın/ [...] Asla kendinizi göremeyeceksiniz/Bundan daha sadık bir aynada." S. 405; aynı zamanda bkz. s. 94 ve 375.

50) J. Wirth, *La Jeune Fille et la Mort*, s. 83.

ve aşırılığı –birincisinin üstüne gelen ikinci bir şeytan– sezilmektedir: Yaşlanmış kadın zamanın kaçıp gitmesini ve ölümden kortuğunu fark eder, bu arada, grotesk ve karanlık figürler olan ve sürekli aynı hareketleri yapan şeytanların da parodik işlevleri vardır. Ayna insanın geçip giden bir varlık olduğunun bilincine varması için saatleri gösterir. Kibir ilişkisi ahlaksal yansımasıyla ama öbür tarafın, öte dünyanın tüm mesajıyla sürüp gider. Güzelliğin adanmış olduğu kesin gerileme nostaljiyle dolar: "Aynada güzelliğinin solduğunu göreceksin/Ve değerli zamanın da kadranlarda uçup gidecek/Açılmış mezarda düşündüğünü konuşacaklar."[51] Ölüm insanı kendisine bakmaya, birlikte yaşamaya, hatta şeytan soytarıların temsil ettiği gülme ve ironiyle uzakta durmaya davet eder.

Doğal çöküş motifinin yanına ani ölüm motifi kendi trajik havasını getirir. Baldung Grien'in 1510'lara doğru yaptığı ve *Gurur ve Yaşamın Üç Çağı* (Viyana) adlarıyla bilinen ünlü tablosu güzellik, ayna ve ölüm ittifakını belirtir. Yanakları körpe, çıplak bir genç kız, ayna karşısında uzun, dalgalı saçlarını düzeltir, bedeni bir örtüyle belli belirsiz örtülmüştür; bu örtüyü bir yanından tombul yanaklı bir bebek, öbür yanından da gözleri çakmak çakmak bir iskelet –ya da bir hayalet– tutmaktadır ve bu iskelet ya da hayaletin bir elinde de yarısı boş bir kum saati vardır. Şaşkınlıkla gözlerini açan çocuk örtüyle bağlanmış olduğu ölümden kaçabilmek için saklanır. Genç kızın yanında, aynanın arkasında, yaşlı bir kadın ona suretini gösterir; güzel kız aynada kendini seyrederken, çocuk ve yaşlı kadın ortaya çıkan iskeleti görürler. Erken gelen ölüm şaşkınlık içinde yakalar, dolayısıyla, her an hazır olmak gerekir.

Baldung Grien birçok kez işlemiştir bu temayı: Ölüm genç kızı aniden belinden, saçlarından, kolundan yakalar ve kurbanı aynayı elinden düşürmeden sarılır ona. Hangi yorumlar yapılırsa yapılsın, ressam Almanya'nın geleneksel ikonografisini yenilemiştir:[52] Çıplak ve körpe bedende soyut ve idealize edilmiş hiçbir şey yoktur; üstelik şeytan da yoktur burada ama onun yerine heyecan ve kargaşayı ahlaksal uyarıyı gölgede bırakacak derecede artıran bir erotizm kokusu yayılmıştır. Sadece zamanın ve şehvet gerçeğinin keskin bir biçimde algılanması vardır sanki. Şeytanın, öbür dünya korkusunun, aşkın ve ölümün baskısının insan deneyiminin acılı sesini verdiği kutsallıktan arınmış bu tasvirlerde yapacak fazla şeyleri yoktur.

51) Shakespeare, *Sonnets*, sone 77.
52) J. Wirth, *La Jeune fille et la Mort*.

Dişi Gizemi

Kurucu kadın, ayna ve ölüm teması aracılığıyla, şehvet kendini ifade etme hakkına sahip olur. Ortaçağ'ın, sefalet ve güçsüzlük işareti çıplaklığı çok az gösterdiği bilinir. İlk günahtan beri utanma ve aşağılanma nesnesi olan beden kutsal yetkinliği yansıtmaz artık ve ressamlar cinsel nitelikleri silmeye çalışırlar. Beden bakılan bir bedenden çok yaşanan bir bedendir. Hekimler fizyolojiden habersizdirler ve teşrih şeytani ve sapkın bir meraktır.

Sanatçıların kadavraların daha açık seçik biçimde görülmesi yoluyla anatomiye ilgi göstermeleri için Rönesans şafağını beklemek gerekmiştir. Yasaklarla çevrili dişiliğin açığa çıkarılması önce içlerinde şeytan olan müstehcen büyülerin tasvirlerine emanet edilmiştir. Bu dönemde banyodaki aynalı kadın sahnesi tasviri oldukça fazladır. Jan Van Eyck'in ne yazık ki kayıp olan bir tablosunda büyü uygulamaları tarihi resmediliyordu ve bu uygulamalar arasında bir ayna banyo yapan çıplak bir kadını sırtından gösteriyordu. Çağdaş sanatçıların "optik inceliklerine" hayran oldukları bu yapıt birçok başka yapıta esin kaynağı olmuştur.[53] Süslenen kadınların betimlendiği Beham'ın gravürlerinde kimi zaman gizlenen bir şeytan vardır ama burada aynanın Kibir alegorisi altında güzelliği göstermek ve çoğaltmaktan başka bir işlevi yoktur.

İtalyan resmi ve Fontainbleau Okulu sanatçıları mitolojik sahneler ya da kutsal kitap sahneleri aracılığıyla kadınların banyo sahnelerine daha fazla yer verirler: *Banyodaki Venüs ya da Diana*, *Suzanne ve İhtiyarlar*, *Betşeba*. Ama bu motifler ahlak mesajı vermezler; şeytanın korkutmasıyla ilgileri yoktur artık ve bakanlara olabildiğince zevk verebilmek için ikonografik cüretkârlıklara bahane oluştururlar. İdealize edilmiş bedenler mükemmel bir armoni yansıtırlar; yasak bakışın utancı ağırbaşlı bakış zevkine dönüşür ve suçluluk da estetik büyü altında kaybolur: Işık ve kadın gizemiyle birleşen ayna Cupidon ya da bir çapkın tarafından Venüs'e verilen güzelliğin gerekli bir unsuru olur.[54]

Venüs ilk aynası olan suda doğar. Kadın görüntüsünü gördüğünde uyanır.[55] Kendi yansımasına tutulmuştur, Rönesans şairlerinin, kimi zaman şikâyet etseler de yücelttikleri bir çekicilik gücüne sahiptir: "Sizi seyreden aynaya lanet olsun!" diye feryat eder Ronsard, Petrarca yanlısı

53) E. Panofsky tarafından aktarılmıştır, *Les Primitifs flamands*, Hazan, 1992, s. 17.
54) Bkz. G. K. Hartlaub, *Zauber der spiegel*, Münih, 1951.
55) Bu konuda bkz. Marguerite de Navarre'ın *L'Héptameron*'u (on beşinci öykü).

şairlerle birlikte ve aynasını sevgilinin gözüne tercih eden kadın temasını işler sürekli. Güzelliğin bekçisi olan ve semavi bir gerçekliğe doğru bir aracı olarak şairin özlemlerini kutsayan kadın bu güzelliği ulaşılamayan idol, kadından daha fazla tanrıçalık özelliği taşıyan mutlak amaç haline getirir:[56] "Sadece güzel yüz/Sizin aynanız ve bizim cennetimiz olsun/Çünkü bu ışığı kendisinde toplar o/Sizin aynanız da onda seyreder kendini/Ve aynanın da aynasıdır," der şair Cavalier Marin.[57]

Büyücü, baştan çıkarıcı ve "meşum" kadını yaratan erkektir, çünkü kayıtsız ve aynasına bağlı Kadının idealizasyonu arzusunu canlandırır onun. Gilles Corrozet narsisisk bakışını anmaktan hoşlanır –"Hoş ve yetenekli kadın/Kendini görür, kendini seyreder ve kendini inceler/Tavrına, duruşuna bakarken"–, Béranger de la Tour ise karşılıklı bir ışıltı içinde birbirlerini aydınlatan aynanın çekicilikleriyle kadının çekiciliklerini birleştirir.[58] Bir güzellik uzmanı olan Ange Firenzuola "başkasında kendini seyretme ve bundan keyif alma arzusu uyandıran"[59] bu çekiciliği sürdürmesi uyarısında bulunur, öyle ki, şair onun Narkissos'un kötü kaderini paylaşacağından endişe eder. Kadının tuvaleti kendisinden çok daha anlamlıdır: Egemen olunan doğayı, çalışma zorunluluğundan kurtulmuş mutlak güzelliği, çekiciliğin gizemini temsil eder.

Bir kült objesi olan Kadın ve bir mite tutulmuş, kendini kaybetmiş sevgili arasındaki ayna mümkün olmayan bir karşılıklılığı yansıtır. Tasso *Kurtulmuş Kudüs*'ün XVI. kantosunda ünlü Rinaldo ve Armida öyküsünde çaresizliğe adanmış bu ikiliye patetik özellikler yükler. Büyücü Armida sevgilisi Rinaldo'yu yanında tutmak ister ve bir kristal cam bulur, bu "aşk sırlarının sırdaşı"nı onun eline tutuşturur: "Armida bu kristal camı kendine ayna yapar ama Rinaldo'nun aynası sevgilisinin gözleridir sadece. Birisi köleliğiyle gurur duyar, öbürü egemenliğiyle böbürlenir. Armida kendisinde sadece kendisini görür ve Rinaldo da kendisini sadece onda görür." Rinaldo fethetme güçlerini fantazmalarına kurban eder, öyle ki, kalkanının yansımasında utançtan çökmüş yüzünü görür. Mümkün olmayan simetri: Arzunun büyülediği ayna içebakışın hayal kırıklığına uğramış aynasına dönüşür.

56) S. Melchior-Bonnet: "Narcisse au féminin, une fiction de la Renaissance", *Miroirs et reflets, Cahier du Centre de recherche sur l'Image...* içinde.

57) Le Cavalier Marin, *Madrigaux, "Dame qui se mire"*, LXXII.

58) G. Corrozet, *Les Blasons domestiques*; Fr. Bérenger de la Tour d'Albenas, "Le miroir" (Ayna), *a.g.y.*

59) Ange Firenzuola, *Discours de la Beauté des Dames*, çev.: J. Pallet, Paris 1578, f 31.

Dişiliği ayna yaratmıştır. Kadın, Ortaçağ'dan XX. yüzyıla kadar sürekli aynasının karşısında, ölümcül bir hoppalığın müstehcen sahneleriyle bir cadaloz gibi resmedilen, din adamları tarafından hor görülen şehvetli bir ucube olmadığında kendisi "en zayıf soluğun soldurduğu ve donuklaştırdığı parlak ve gösterişli bir kristal aynadır. Kutsal eşyalara nasıl bakılıyorsa öyle bakılmaladır ona, dokunmadan seyredilmelidir".[60] Tanrıça ya da gönül avcısı... Kendisini aşan bir gizemin dişi papazı güzelliğe bağlı büyülü töreni gerçekleştirdiğinde bu ikili role razıdır. Bu karmaşık durum kesinlikle aynadan kaynaklanır. Güzellik, bilgelik ve gurur tek bir sembol içinde kaynaşırlar, çünkü güzelliği gösteren ve arzu uyandıran aynı ayna aynı zamanda kırılganlığına karşı uyarır ve ihtiyata davet eder.

3. Yasak Bakışlar: On Yedinci Yüzyıl Fransa'sının Günahları

Gurur, Merak, Şehvet

XVII. yüzyılda ayna gündelik yaşamda kullanılan bir obje olmasına rağmen vaizlerin lanetlerini çekmeye devam eder ve gösterişin sahte değerlerine dayalı suçlu bir toplumun simgesi olur: "Ayna aracılığıyla boş gurur ve görünüşe önem verenler ruhun bastırılması zor duygularını körükler."[61]

Klasik ahlak kibir ve yansıma temaları üstünde inşa edilir. Pişmanlık duyan günahkâr, ayna karşısındaki Marie-Madeleine kibir ve sefahati temsil eder; ayna geçip giden zamanın yer değiştirebilen motifleriyle, mum, kum saati, kuru kafayla birlikte görülür. Tüm boş gururlar içinde, yansımanınki, görüntününki ya da "orijinalleri hiç beğenilmeyen nesnelere benzerlikle hayranlık uyandıran" resmin yarattığı boş gurur bencilliği ifşa etmeye her zaman hazır olan ve bir yandan da aynalar ve portre galerileri aracılığıyla tükenmez ve kolektif bir otoskopi* yapan bir yüzyılın karmaşıklığını en iyi biçimde yansıtır.

Bencillik Erasmus'un elinde aynayla akılla alay eden ve hayaller dünyasını gizleyen, baştan çıkarıcı ve okşayıcı Philautie'de saptadığı karakterleri almıştır. Gerçek bir ruh hastalığı olan bencilliği, ahlakçılar, bakışın

60) Cervantes, *Don Quichotte de la Manche* (Fra. çev.), Pléiade, 1956, 1. böl. 33, s. 322.

61) L. Beyerlinck, *Magnum Theatrum vitae humanae*, Anvers, 1631, *Speculum* maddesi, c. 6, s. 299.

* Otoskopi; kişinin kendisinin ve/veya organlarının bir ikizini gördüğünü sandığı parapsişik bir olgu. (ç.n.)

perspektiflerini bozan ve boş arzu hayalleriyle destekleyen, deforme eden ayna imgesiyle verirler. Bencillik şehvetten başka bir şey değildir der Sénault[62] ve şehvet "zevk, erdem ve bilim aşkı"na dönüşür. Gözler ruhu yağmaya teslim eden hırsızlar olan tüm açgözlülüklere açarlar kapıyı. "Bakılır, hayran olunur, sevilir, bağlanılır, sarhoş olunur", bakışın günahlarının acımasız zincirlenişidir bu.[63]

Merak, gözlerin şehveti, sayısız vaaza konu olur ve Vincent Houdry'nin (1718) tüm din adamlarına kanıtlama modeli oluşturan *Bibliothèque des prédicateurs*'ünde uzun bir bölüm içinde anlatılmıştır. Endişeli, kararsız, asla doymayan meraklı kişi ilginç olana, ender olana, boş olana meyleder. Tutkusu onu başıboşluğa ve aşırılığa iter; aylaklık ve kuşkuculuğa sürükler: Her şeyin mantıklı olmasını isteyen rasyonalist inançsızdır çünkü Tanrı sırlarını açıklamaz. Tutku düzenlenebilmiş ve ılımlı bir hale getirilmiş olsa da boştur çünkü bilen kimse bildiğini öğretmek ister. Nihayet, meraklı bakış her zaman patavatsızdır ve genellikle de utanmaz. Tek kelimeyle, meraklı adam "gözlerle yayılan bir zihin gibi"[64] kendi içini boşaltır.

Kendine, bedenine bakış en suçlu bakıştır, her türlü kibrin temelidir. Bayan Guyon sürme çekmekten ve saçlarını kıvırcıklaştırmaktan vazgeçtiğini ama aynaya seyrek de olsa baktığını itiraf ediyor![65] Bir dönemin kuşkularını açıklayan pedagojik edebiyat kendine dikkatin dar sınırlarını belirtir ve küçük öğrencinin bir günlük yaşamını ve öğretmeninin ödevlerini çok yakından izler. Sözgelimi, baba Tronson'un ilahiyat öğrencilerine yönelik *Examens particuliers* adlı yapıtında birçok bölüm "alçakgönüllülük"e ayrılmıştır: En basit çıplaklıklardan nefret edecek kadar saf ve temiz olan alçakgönüllülük "bedene o kadar saygılıdır ki kendi bakışlarından bile korkar".[66] Rahibelerde de aynı katı tavır görülür: Manastırlarda ayna yasaktır ve sörler başlıklarını el yordamıyla takmayı öğrenmek zorunda kalırlar.[67] Rahibe görüntüsünden vazgeçmek, kendine bakıştan kaçınılmaz biçimde doğan heyecanları kendine yasaklamak zorundadır. Gözleri yerde yürümeyi öğrenir. Bossuet'ye göre erkek gözlerini kaparsa biçimi kaçar kendisinden ama özü kalır: "Bu akarsuda gördü-

62) Sénault, *L'Homme criminel*, Paris, 1663, s. 63.

63) Dom Vincent, "Conférence pour une profession monastique", *Les Orateurs sacrés*, Encycl. Migne, c. 58, süt. 796.

64) V. Houdry, *Sermons, la Bibliothèque des prédicateurs*, 1715, c. 2, s. 708.

65) Mme. Guyon, *Vie*, Mercure de France, 1988, s. 64.

66) P. Tronson, *Examens particuliers*, Paris, 1927, böl. 97, s. 226.

67) Odile Arnold, *Le Corps et l'Ame*, Seuil, 1984.

ğüm daha açık seçik resmim ve görüntüm nedir? Su bulandığında kayboluyor. Yitirdiğim nedir? Hiçbir şey." (*Discours de la vie cachée en Dieu*)

Çocuklar ve gençler eğitimciler tarafından aynı disipline tabi tutulurlar. Küçük kızlar giyinirlerken gözlerini yukarı kaldıracaklardır[68] çünkü giysileri ilk günahın utancını hatırlatır onlara. Aynalar manastır okullarının çoğunda yasaklanmıştır ve her kız, arkadaşının saçlarını "kibirlenmeden ve meraklanmadan" tarar. Kızlar akşam soyunurlarken alçakgönüllü olmaya ve göğüslerini kapatmaya özen göstermek zorundadırlar. Genç kızların aslında saray için yetiştirildikleri Saint-Cyr'de bile aynalar konusunda sıkı kurallar getirilmiştir: Manceau'ya göre Madam de Maintenon'un evinde tek bir ayna vardır. Bir yüzyıl sonraki dökümlere göre kırmızı sınıf (10 yaş) ve yeşil sınıfta (11-13 yaş) bir ayna, sarı sınıfta (14-16 yaş) üç ayna ve mavi sınıfta (17-20 yaş) beş ayna vardır.[69]

Bibliothèque bleue tarafından dağıtılan uygarlık elkitaplarında da aynı katı kurallar öğretilir. Bunlar arasında genç kızlara şu uyarı da yapılmıştır: "Gömleklerini giydiklerinde kimsenin onları çıplak görmemesi gerekir. [...] Aynaya kesinlikle görünüm kaygısıyla bakmayacaklardır, sadece gerektiğinde bakacaklardır ve sırıtmayacaklardır ayna karşısında."[70] Bu uyarılar genç kızlara süslenmeden önce ilk günahın hatırlatılması amacıyla 'aynada kendine baktığında' adını taşıyan özel duanın tavsiye edildiği Protestan ülkelerde de yankı bulur.[71]

Yalan, Tutku, Kıskançlık

Ahlakçıların kendini gösterme ve aşırı süslenmeye ayırdıkları birçok vaazda üç önemli yakınma vardır ve bunlar öncelikle kadınları mahkûm

68) Bkz. Martine Sonnet tarafından irdelenen cemaat mevzuatları konusu, *L'Education des filles à Paris au XVIIIe siècle*, Cerf, 1986. Uyanlar XIX. yüzyılda yinelenmiştir ve bu konuyla ilgili olarak ünlü bir elkitabında banyo yapan bir bayana şu öğüt verilir: Utanma duygusu irade dışı bir sıkıntıyla özenli bir bakımı engellediğinden ve bu durum yarardan çok zarar getirdiğinden bornozunuza iyice sarının ve gerekirse işinizi bitirinceye kadar gözlerinizi kapatın." (Mme. Cénart, *Manuel des Dames*, 2. bas., 1833, s. 37) XX. yüzyılın ortasına kadar eski manastır rahibe okulu yatılı öğrencileri banyo yaparlarken gömleklerini çıkarmadıklarını itiraf ediyorlar.

69) D. Roche, "Education et Société dans la France du XVIIIe siècle, l'exemple de la maison royale de Saint-Cyr", *Cahiers d'histoire*, 1978, no. 1 içinde (s. 3-24).

70) *Instruction chrétien desjeunes filles*, 1715, s. 273.

71) *Geistliche weihranchkorner oder andacht lieder I, 12*, Nürnberg, 1652: "Kesinlikle bir resim görüyorum ama, Tanrım, senin bana vermiş olduğun resmin değil bu. Benim günahlarım senin aynanı kırıyor. Ama gene de parçalara benzeyebilirsin."

ederler bu bağlamda. İlk eleştiri erdemi tahrip eden ikiyüzlü hoppalık kozmetiklere karşı geleneksel şiddetli saldırıları yineler sadece: "Kendinizi yüzünüzün metresi haline getirmeyin, böyle yaparsanız taklitten başka bir şey beklemeyin ondan," diyor kızlarına Nicolas Pasquier.[72] Ayna kadınlarda utanç duygusu bırakmaz. Ahlakçıya göre kadın güzelliği erkeklerde "suç işleme arzuları", "pis düşünceler"[73] uyandırır ve güzelliğin alçakgönüllülüğün ağırbaşlı örtüsü altında dengelenmesi, bastırılması gerekir. Rahip Caussin, "Tanrı'ya güzelliklerinizin hesabını vereceksiniz. Sık sık aynalarınıza bakarsanız Tanrı'nın öfkeli intikamını bulacaksınız,"[74] der. Aynayla yakınlık o utangaç hoşluğu, bakışın heyecanının neden olduğu zarif yüz kızarmasını yok eder; kadının çekiciliğiyle uygun düşmeyen ve bağdaşmayan bir cüret verir ona. XVIII. yüzyılda Antoine Petit'nin yazdığı bir kısa oyun şu argümana dayanır: Senyör Almoradin tarafından sevilmeye layık kadın sadece aynaya baktığında yüzü "hassas ve ince bir yüzün gizli güvencesi olan canlı bir kırmızılıkla" kaplanan kadındır.[75]

Kibir sürekli kendisini seyretme alışkanlığı içindeki kadının peşini bırakmaz ve bu kadın Fénelon'un deyimiyle "kendisine tapar". Güzelliği sadece arzuları kışkırtmaz, bu güzelliğe sahip olanı da yanıltır. Güzel ve kesinlikle güzel olmayan arasında birkaç yıllık bir fark vardır sadece: "Yalan söylemeyi bilmeyen bir ayna güzel kadına yaşlandığını, vaktinin geçtiğini ya da solduğunu söylediğinde ne kadar üzülecektir bu kadın."[76] Erkek için seyahat, iş, konuşma neyse ayna da kadınlar için odur: Kadınları, kendilerini tanımaktan caydıran ve onlar için her şeyin yerine geçen bir eğlence: Kadınlar için ayna, figürlerinin ve görüntülerinin çoğalmasıyla çok az para harcayarak sahip oldukları bir refakatçidir: Aynalarla konuşurlar ve bu konuşmaya büyük ölçüde onaylama, dalkavukluk ve hoş görünme egemendir. Bu sohbetler bu aynalar aracılığıyla binlerce hizmet verir onlara. Nihayet, dindışı, sahte ve aldatıcı görüntülerin dinsiz kültü onlar için önemli bir meşguliyet alanıdır ve kadınlar bu hayaletler ticaretinde bu hoppalığın, yalanın, tembelliğin, kaygısızlığın, kibrin, aynanın tüm eski şeytanlarının bulunduğu gözlerden saklama sanatını bulurlar.

72) N. Pasquier, *Lettres*, Paris, 1632, L., I, s. 280.

73) E. Gauthier, *Traité contre l'amour des parures*, 2. bas. 1780, s. 122.

74) P. Caussin, *La Femme, ses vertus, ses défauts*, 1864, III, s. 211.

75) A. Petit, *Le Miroir*, Paris, 1747.

76) P. Le Moyne, *Les Femmes, la Modestie et la Bienséance chrétienne* (1667), Paris, 1868, s. 75.

Kibir hoşnut ve kendisiyle dopdolu bir suret verir, buna karşılık, kıskançlık hasta bir sahteliğin negatif yansımasıdır; ve hiyerarşik biçimde düzenlenmiş, görünmeye dayalı bir toplumda hizmetçi kafilesi, kıskançlık, ikiyüzlülük ve dedikoduyla tahribat yapar. Görülen mukayese edilir, mukayese edilen kıskanır. XVII. ve XVIII. yüzyıl vaizleri kıskançlığı şehvet ve açgözlülükten sonra üçüncü sıraya koyarlar[77] ve ahlakçılar onu en sapkın tutkulardan biri gibi gösterirler, çünkü içeriden kemirir ve kendini göstermez kesinlikle, kamburun sırtında taşıdığı safra kesesidir. Yansıtan bakışın günahı olan kıskançlık herkese eksikliğini gönderir; kıskanç insan başkasının aynasında tatmin edilmemiş arzularını saptar; gözleri, kendisinin arzuladığı bir şeyden –güzellik, mevki, para– yararlanan kimse ve güçsüzlüğüyle kemirilen kendisi arasında gidip gelir.

XVII. yüzyıl kibarların yaşamlarını yansıtan romanlardaki her türlü entrikanın itici güçleri olan kıskançlık ve çekememezliği sık sık sahneye çıkarmıştır. Bir karşılaştırma alanı olan ayna kıskanç hoppaya aman vermez ve direnilmesi mümkün olmayan bir mıknatıs gibi davet eder ve köleleştirir onu: "Yüzünün çekiciliklerini yabancının yüzünün çekicilikleriyle karşılaştırmak için aynasını yüz kez cebinden çıkardı ve yüz kez acı içinde tekrar cebine koydu."[78] Alaycı bir refakatçi dostken yarayı azdıran düşman olur, öyle ki, *l'Amant ressuscité*'nin kadın kahramanı Iriane bu kadar aşağılanmaya çok içerleyerek mahsus elinden düşürür ve bin parça halinde kırar aynayı. Aynanın yitirilmesinden yakınılmaya başlanıp kırılan parçalar toplanmak istendiğinde Iriane kesinlikle karşı çıkmıştır buna.

Kıskançlık öfke ve küskünlük duygusu doğurur. Furetière'in "nefret uyandıran bir öfke" diye tanımladığı küskünlük duygusu sınıf ve güzellik değerlendirmelerinin rekabet oluşturduğu romanlarda ve komedilerde büyük ölçüde yer alır. Bir başka çağdaş öyküde, reddedilen âşık Bélise merakına yenilir, kendisini saf dışı bırakan kadını görmeye gider ve rakibinin güzelliği karşısında büyük bir kedere boğulur: "Yaklaşık bir aydır, aynada kendime bakmayı düşünmeden onun kişiliğiyle kendi kişiliğimi karşılaştırmayı son derece aşağılayıcı bir şey gibi gördüm."[79] Nefret, aşağılanma, çifte bir kötülüğün içselleşmesi olgusu: Kıskançlık duygusu ancak kıskanılan kimsenin ölümüyle son bulur.[80]

77) J. Delumeau, *Le Péché et la Peur*, s. 477.
78) J. Ancelin, *l'Amant ressuscité*, (1658), Slatkine, 1980, s. 14.
79) A. Ferrand, *Histoire des amours de Cléante et Bélise* (1687), Slatkine, 1979, s. 36.
80) Mlle. de Scudéry, *Conversations morales... a.g.y.*, s. 85-148.

Kıskançlığın sembolik temsili yüzyıllar boyunca bilinçdışının en itici bazı fantazmalarını yoğun biçimde yansıtır. Kibir 'ben'i, her türlü şehvet engelini yok ederek şişirir, kıskançlık ise yaşamın negatif aynası arzuyu yıpratır. İkonografi onu yaşlı, kısır, melankolik, maskeli, dehşet ve ölüm getiren gibi tasvir eder. Rubens'te, Poussin'de patlak gözlü Medusa'nın korkunç özelliklerini taşır: Arzunun bakışı donuktur, çünkü ötekine bakma arkaik yoksunlukları ve fantazmaları harekete geçirir. Aynı zamanda folklorda da Pamuk Prenses'in, somurtkan huysuz annenin yüzüne bürünür: "Ayna ayna, söyle bana, benden güzel varmola?" yüzyıllar boyunca kısırlığın ve nefretin çok fazla baskı yapan bu görüntüsü insan yüzünün bir dönüşümünü oluşturmuştur adeta.

Ayna yabancı bir yüzün tuhaflığının ortaya çıktığı bu değişimin alanıdır. Yansıma oyunları, önüne bakana arkada olanı, utanç verici ve kötülükle dolu olanı gösterir. Çapaklı gözlerle bakan Narkissos'un kendini açık seçik biçimde gösteren bir aynada görme umudu yoktur artık; her zaman suçludur ve bölünmüştür, yasak arzuların arkaik ikizi aynada önce şeytanı gösterir, sonra fantastik olarak ortaya çıkan unsuru gerçeğe katar. Ayna o zaman gündelik yaşamın mimiklerini, tutkuları ve içe atmaları yansıtır.

2
Yan Aynalar ve Ayna Oyunları

E. Tabourot, bir XVI. yüzyıl sonu masalında, gerçekliği tasvirinden ya da yansımasından ayıramayan zavallı bir insanın aptallığı ve cehaletine güldürebilmek için, bu insanın, "uyurken görünümünün iyi olup olmadığını anlayabilmek üzere"[1] yatağının ucuna bir ayna yerleştirmiş olduğunu anlatır. Bu komik anekdotta bir derinlik payı vardır: Ayna bütünüyle esasa ilişkin bir şeyi, uyuyan insanın yüzünü gizlice aşırır. Ayna deneyiminin ana ekseni budur, gözlerini kapatarak kendini görmenin ya da birçok ayna oyunu aracılığıyla hareketli bir bakış bulabilmenin olanaksızlığı. İnsanın kendisini bütünüyle oluşturabilmesini engelleyen unsurlar, insanın bilinmeyen, bilgiden kaçan ama insanın gene de görünmeyen varlığını kavradığı parçası ulaşılması çok zor bu noktada, bu eksiklik içinde yer alır.

Bu noksanlığın belirsiz izini aynaya kaydettiği de olur. Hayatında hiç değilse bir kez, Proust'un Balbek'teki odasıyla ilgili olarak "odayı yandan

1) E. Tabourot, *Les Apophtegmes du Sieur Gaulard*, Rouen, 1626, s. 9.

engelleyen" diye söz ettiği ve kendisince düşmanca bakan o "tuhaf ve acımasız"[2] aynadaki yansımasına şaşırmayan bir insan var mıdır? Hissedilen heyecan bu buluşmanın, zamanın ifade edilemeyen bir parçasını yakalayarak hassas bir duyguya dokunduğunun en iyi tanığıdır. Sıkıntı geçtikten sonra, tıpatıp aynı olan ve bildik görüntü yeniden oluşur ve endişe dağılır. Freud'un, bulunduğu yataklı vagonda, tuvaletin kapısı aniden sert bir darbeyle açılırken, bir yabancının girdiğini sanmasına yol açan durumu anlattığı ünlü metin bizi "endişe verici tuhaflık"la (başkasının değil, kendinde başkasının davetsiz yüzü) yakınlaştırır: "Onu uyarmak için davrandım ama şaşkın bir halde bu davetsiz misafirin kapıdaki aynaya yansımış kendi görüntümden başka birisi olmadığını fark ettim. Ve bu görüntünün keyfimi çok fazla kaçırdığını da hatırlıyorum."[3] Sokrates'in aynası çıraklık dönemi içinde 'ben'in oluşumunun bir enstrümanıysa da başkası olma durumunun ortaya çıkması ani yansımanın ve yandan bakışın parıltısından geçer: Yabancı ben, münasebetsiz bir buluşmada, kırılmada, uyumsuzlukta ortaya çıkar ve eksiklik ya da içe atma onun şaşırtıcı figürünü anlamdan yoksun bir şekilde çizer.

1. Ayna ve Başkalık

Yandan Bakışlar

Dolayısıyla, aynanın bir şey itiraf etmesi için yinelemekten vazgeçmesi gerekir. Nasıl yankı eksik bir ses gönderirse ve anlamı bozarsa, yansıma da göze farklı bir güzergâh önerir, açıları keşfeder ve hatta simetriyi kesin olarak verse de bu simetri, aynada sol el sağ el olduğundan, obje ve yansıması örtüştürülemez. Kopyalamaya bir farklılık, hatta bir sahtelik sızar. Alberti'nin *Resim Elkitabı*'nda ayna konusunda yazdıkları bilinir: "Resmedilen objelerin aynada nasıl çekici ve hoş göründüklerini anlayamıyorum; her türlü kusurun aynada deforme olmuş bir biçimde gözükmesi olağanüstü bir şey."[4] Yansıma benzerlik içinde belli belirsiz bir sapma oluşturur; bir çekicililik, ne olduğu bilinmeyen, sadece orantı kuralına

2) M. Proust, *A la Recherche du temps perdu, Du Côté de chez Swann*, Gallimard, I, 8 [Türkçesi: *Kayıp Zamanın İzinde, Swann'ların Tarafı*, çev.: Roza Hakmen, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006].

3) S. Freud, "L'Inquiétante étrangeté", *Essais de psychanalyse appliquée*, Gallimard, 1952, s. 205.

4) Alberti, *Traité de la peinture*, Macula, 1992, s. 193.

indirgenemeyen bir güzellik ya da çirkinliği aşan ve ucubeliğe yaklaşan bir bakışımsızlık ekler benzerliğe. Bu bağlamda, uyumdan söz edilebilmesi için obje ve insanın görüntüsünün çakıştığı birçok ayna gerekir ama o zaman da optik montajın saptırmasıyla gerçekle olan bağlantı kaybolur. Ayna bir benzerliği taklit ederken, ancak korku verici bir farklılık ve terslik içinde birdenbire ortaya çıkabilecek olan başka bir gerçekliği gizler. "Karanlık benzerlik" ya da endişe verici tuhaflık olan ayna bir farklılık aynasıdır.

"Benzerlik, farklılığın bir başkasını oluşturması derecesinde bir teklik oluşturmaz" diyordu Montaigne.[5] Aristoteles'ten XVII. yüzyıla kadar klasik psikolojinin çabaları, bireyin, karakterlerinin dökümü ve fizyonomisinin incelenmesi aracılığıyla benzer ve istikrarlı bir görüntüsünü aradıkça, ortaya sadece genelliği ve soyutluğu içinde evrensel bir insanın özelliklerini çıkarabilmişlerdir. Gizli profili ortaya çıkarabilmek için sanatçının hayal gücü, iman gücüyle elde edilebilen sezgiler, Montaigne'in "doğru" bakışı gerekir. Bireysellik ancak röprodüksiyondan vazgeçildiğinde, benzerliği doğrulayan, cepheden gösteren ve sabit ayna reddedildiğinde ortaya çıkar.

Montaigne "büyük dünya aynası"nda, yani içebakış çabasında değil, rastlantıların ve olasılıkların yansımasında, yandan bakışla bakar kendine: "Kendimi aradığım yerde bulmuyorum ve yargılamamın titizlik ve sorgulayıcılığından çok rastlantıda buluyorum."[6] Otoportre içte olanı, açığa çıkarılmayı bekleyen bir içeriği yakalamaya çalışmaz, iki "ben", bildik yüz ve beklenmedik bir biçimde ortaya çıkan yabancı yüz arasındaki rastlantısal buluşmadan itibaren oluşur; güneş ışınının rüzgârın yönelme durumundan çok yansımayla daha etkili olması gibi, yandan bakış da korkutur, çünkü bir hırsız gibi şaşırtır ve bu "hırsız" gizlenmiş bir gerçeği açığa çıkarır.[7]

Rousseau resimlerini profilden yaptırdığı için eleştiriyordu Montaigne'i. Ama bakış ancak peşpeşe gelen yan açılardan, dikkatli bir yaklaşımla ve donmuş kalmış büyüleyicilikten sıyrılarak farklılığı yakalayabilir. Kayıp olan ancak Vasari'nin anlattığı bir Giorgione tablosu cepheden bakışı reddeden bu çevreleyici bilgiyi simgeleyebilir: Bu bağlamda, Aziz Georges'un yansımalar sayesinde, eşzamanlı olarak tüm yüzeyleriyle görülen bir resmi söz konusudur; sırtından resmedilmiştir, ayakları,

5) Montaigne, *Les Essais*, III, 13, s. 1065.
6) *A.g.y.*, I, 10, s. 40.
7) *A.g.y.*, III, 5, s. 880.

bedeninin ön tarafının yansıdığı berrak suya daldırılmıştır ve bu arada sol profil parlak bir zırh içinde, sağ profil de aynada yansır. Sanatçı çevre çizgilerini kübist ressamlara özgü bir çokyanlılıkla kavradığı bedenin çevresinde döner; insanın görüntülerini dünyadaki varlığının modaliteleri gibi sergiler.

XVI. ve XVII. yüzyıllara özgü görsel deney mutluluğunun damgasını vurduğu aynalı odalar ve ayna oyunları olağandışılığa ideal panoptik (görülmeden görme olanağı veren) bir görüşle egemen olma umudunu ifade eder. Ama bunlar aynı zamanda görüş açılarının rölativitesini aktarırlar ve kuşkuculuğu beslerler. Uyumsuz bakışların fazla olması betimlemeyi parçalara ayırır ve konunun tutarlılığı farklı görüntüler yığışmasına feda edilir.[8] İnsan parçalanmış bir biçimde kavranır, sadece özel deneyiminin kırıntılarını bilir ve parçalanmış bir mozaiğin parçası ya da küçültülmüş görüntüsü olarak temel ve ayrıcalıklı konumunu yitirir.

Denemeler'de ontolojik ve epistemolojik bir bağlamda görülen bozuk ayna teması başka yazarlarda tinsel ve dinsel bir yankı bulur. Aracılık gücü reddedilen ayna kozmos analojisini yansıtmaz olur ve gökyüzü ve yeryüzü arasında aracı olmaktan çıkar çünkü bunlar aynasını iki tarafa da yönelten ve acımasız bir alternatife boyun eğen J.-B. Chassignet'nin bir şiirinde görüldüğü gibi birbirlerini dışlarlar: "Gökyüzünü seviyorsan, gökyüzünde olacaksın/Yeryüzünü seviyorsan, yeryüzünde olacaksın."[9]

Yansımalar zinciri kopar ve bu kopma da insanı karmaşık ucubeyi çelişki içinde yaşamaya mahkûm eder. İlk birliği bozan ilk günah tüm uyumsuzlukları delmiştir. İçebakışlı yazı ve otoportre aracılığıyla birey kavramı geliştiği sırada bireyin sakatlanması ve süreksizliği ortaya çıkar. Ayna açık seçiklikten vazgeçer: Kırılganlık ve kusur simgesi olan[10] çizikli yüzeyi bilincin birleştirici gücüne kuşku tohumları atar.

Maniyerist Aynalar

Aşağı yukarı Dürer'in kendisini can veren İsa biçiminde resmettiği ve özün benzerliğini aradığı dönemde, Francesco Mazzola *Konveks Bir Aynada Otoportre*'sini (1527) yapar ve bombeli ayna pürüzleriyle oynayarak

8) Svetlana Alpers, *L'Art de dépeindre*, a.g.y., s. 117. Bu ünlü nü'yü Goltzius'un birbirlerine eklenen üç perspektife (çıplak bir kadın, bir resim ve bir yansıma) göre Venüs'ün resmedildiği bir tablosuyla karşılaştırıyor.

9) J. B. Chassignet, "Retourne le miroir", *Le Mespris de la vie*, CCLXXIV içinde.

10) Mirami, Baltrusaitis tarafından aktarılmıştır, *Le Miroir*, a.g.y., s. 241.

deformasyon etkileri yaratır. Bir yandan, aynanın eğriliğiyle uzamış, muazzam, bağımsız, megalomanyak, tablonun çerçevesine bir yaratıcı eylem alegorisi gibi dayanan bu el, özgürlüğünü isteyen ressamın virtüozitesine tanıklık eder, ama öte yandan da optik yanılsama yıpratıcı bir keskinliktir ve oyunun keyfiliği çılgınlığa yaklaşır. Tanrı'nın insan-görüntüsünün temeli olan ontolojik benzerlik ressamın kaprisiyle bozulmuştur ve benzerlik aynadaki açık seçik biçimde yansıma yerine kasvet verici bir soruya dönüşür: El ucubeliği gösterir, bölüm bütün yerine geçer. Otoportre endişe verici bir başbaşalık olur ve bu başbaşalıkta görmek kendini fantazmalara bırakmaktır; bilindiği gibi, Vasari Mazzola'ya "vahşi ve melankolik beyin" derdi ve kendisi delirerek ölmüştür.

Bozulmalar, düzensizlikler, bakışımsızlıklar: Bu yansıtan yüzey deformasyonları psikoloji sınıflandırmasının ve karakterler tipolojisinin görmeyi engellediği uyumsuzlukları ve bir hareketliliği açığa çıkarırlar. Maniyerist, bakışından kuşkulanır ve heyecanlarına kulak vererek yargısını askıya alır. O zaman da belirgin ifadeleri istikrarsızlık, devamsızlık, bölünme olan "bir kesinti psikolojisi"[11] taslağı ortaya çıkar, kişiliğin daha az görülen katmanlarıyla ilgilenen psikoloji tekili genele, geçici ve rastlantısal olanı değişmeyene, düzensizi simetriğe, hareketliyi sürekliye tercih eder. Karakter de eğilimler de deneyim ve rastlantının sürekli değiştirdikleri bu "küçük parçalar"dan ve "yamalar"dan oluşan bu ilginç varlığı kavrayabilmek için yeterli değildirler. Kendini seyretme bağlamında güvenilir bir ayna noktası ama görüntünün oluştuğu ve bozulduğu bulanık bir ayna. Montaigne "geçişler"i, Tabourot "çizgiler"i anlatmış, Pascal "ne bedende ne ruhta bulunan" bu ben'in nelerden oluştuğunu araştırmış, Nicole yüreğin nüfuz edilemeyen uçurumlarına dalınış, François de Sales ise "insan labirenti"ni keşfetmeye çalışmıştır.

Ve aynaların titreyen yansımaları, doğanın bulanık ve kaçıcı suları, dalganın donmuş ve çatlamış yüzeyi, vicdan bunalımlarıyla sarsılan bir dönemde belirsizliklerin simgeleri olurlar. Yansımaları bozan ve altüst eden Théophile de Viau ve Saint-Amant'ın aynaları. Dalgalı Cerisy aynası, Etelan "Aynası" sonesi, Sarrasin kristali insanın değişkenliğini ve istikrarsızlığını, tutkuları ve arzularındaki istikrarsızlığı gösterirler. "Taklit edilemeyen bir sanatın parlak aynası/Hiç çaba harcamadan istikrarsız bir yapıt üretiyorsun/Hep benzeyen ve hiç benzemeyen."[12] Yaşam zama-

11) L. Van Delft, *La Morale classique*, Droz, 1982, s. 145.

12) Sonnet d'Etelan, "Le Miroir", Jean Rousset tarafından aktarılmıştır; *Anthologie de la poésie baroque*, A. Colin, 2. bas. 1968, s. 255. Aynı zamanda bkz. Cecilia Rizza, "L'Image dans le miroir", *Baroque* içinde, no. 3, Montauban, 1969.

nın kaçıcılığında ve istikrarsızlıkta algılanır. "Su, bizim oynaklığımızı kaçarak gösterir."[13] Birey geçiciliğe, dağınık görüşlere, gücüllüğe boyun eğer ve nihayet özü yakalamaktan vazgeçen parlak yüzeylerin mucizelerinde mutlu olur.

"Uyuşmanın uyuşmazlıklarla ilişkili olduğu" bu çelişkiler ve göz aldanması dünyasında insanın değişkenlikleri ve gerekçeleri kaprislidir ve bunlara nüfuz etmek zordur. Akıl arzuların ve duygulanımların etkisiyle gücünü yitirir. Anlatılamayanın, tanınamayanın ortaya çıkışı, tutku sayısız değiştirme gücüyle deforme eden bir aynadır ve perspektifleri bozar; insan kim olduğunu ve nerede olduğunu bilemez. Ahlakçıların sık sık yineledikleri Akteon fablı şiddetli bir arzunun katoptrik prizmasının yansıttığı yüzün bu bozulmasını gösterir: "Gizli bir el yüzünü değiştiriyor/Aklını karıştırıyor, bulutlarla dolduruyor..." Akteon ırmakta kendini görünce, "bu vahşi nesneden önce korkmuştur. [...] Kendisini bir başkası sanır ve değerlendiremez/Bu meçhul ucube nereden gelmiştir".[14] Dalgalı su bir an şaşkınlığını yakalar ama Akteon kendini tanıyamaz artık, çünkü aklı fark edebildiği tuhaflığın parıltısı içinde gidip gelmiştir.

Maniyerizm, öte yandan, gözlüklerden, prizmalardan, dev ve deforme eden aynalardan, işlevi boyutları ve mesafeleri karıştırmak, planları ve ölçüleri değiştirmek olan ama dünyanın tuhaflıkları ve tutarsızlıkları aracılığıyla hareket olanağı veren tüm optik oyunlardan yararlanmayı da sever.[15] Comenius'un kahramanı araştırma yapmak ve evren labirentini çözebilmek için özel bir gözlük takar, Baltasar Gracián'ın kahramanı da aldatıcı bir gerçekliğin arka yüzünü keşfedebilmek için takar bu özel gözlüğü.[16] Bir şaşırtma etkeni ve ikili oyun enstrümanı cam, bakışı istikrarsızlaştırır ama aynı zamanda nesnel gerçeğe ulaşma gücü olmayınca melankolik gezgine görünüşler dünyasında rehberlik eden koruyucu ekrandır.

2. *Aracı Ayna*

Ayna-Göz ya da Düzeltilen Yansıma

Yandan bakılan ve acımasız aynada başkası gibi görülen bir "ben"in parçalı ve endişe verici görüntüsünü düzeltmek için bir bakışla arzunun rastlaş-

13) Puget de la Serre, *Le Miroir qui ne flatte point*, Paris, 1668, s. 11.
14) La Moyne, *Les Peintures morales*, Paris, 1645, t. 5, s. 499.
15) Bkz.G. R. Hocke, *Le Labyrinthe de l'art fantastique*, Gonthier, 1967, s. 110.
16) Comenius, *Le Labyrinthe de l'âme*, B. Gracián, *El Criticón*.

ması gerekli bir müdahaledir. Ben'in başkasında ve başkasının 'ben'de yansıması, dostluk, aşk, herkesin, kendisinin hem bildik hem farklı, katlanılabilir bir görüntüsünü bulabildiği bu yan aynaları sunarlar. Filozofun Atinalı yakışıklı delikanlılarla diyalogu olmadan Sokratik bilgelik ya da "kendini bil" olamaz diyor Nietzsche. Aşk, 'ben'in, narsisisk itkilerin başarılı entegrasyonu olan farklılık aracılığıyla 'ben'le buluşmasıdır.

Âşık, 'alter ego'nun bakışında zevklerini ve farklılıklarını okur ve kendini "bir aynada yansıyan" tek bir birey gibi algılar diyor Platon. "Gözünün içine bakan birinin yüzünün orada bir aynadaki gibi gözüktüğünü fark ettin mi? Biz buna gözbebeği diyoruz, çünkü oraya bakanın bir görüntüsü vardır. Dolayısıyla, göz başka bir göze baktığında [...] kendisini görür."[17] Antikite döneminde göz özellikle sevilen bir insanı nitelemeye yarıyordu: "*ocule mi*", gözüm benim. Karşılıklı saydamlık ayna-göz aynı zamanda kaynaşma ve ayrılığı, benzerlik ve farklılığı gerçekleştirir.

Aşk şiiri –ve özellikle de Rönesans şiiri– Platon'dan gelen bu ayna-göz motifiyle değiş tokuşun olası tüm figürlerini, yansıma, karşılıklılık, büyüleme, yabancılaşmayı geriletmiştir. Adem kendini tanımayı Havva'nın gözbebeğinde öğrenmiştir; onların bakışlarının çakışmasından düşünce, konsantrasyon, 'ben'in oluşması ve verimlilik doğar: "Ve ben bu çok küçük yerde şaşırarak/Bir nokta gibi büyümek zorunda olduğumu gördüm/İki beyaz gözbebeğinin açık mavi yuvarlaklığında/İki kat küçülmüş ve iki kat büyümüş olarak/Kendimi göreceğim iki çoklukta."[18]

Tüm ayna işlemleri Scève'in söz ettiği aşk aynası içinde yer alırlar. Ötekinin bakışıyla ve o bakışın içinde değişen Adem önce kendini kaybetmiş, sonra kendi eserinde ve çocuklarında bölünmüş ve çoğalmıştır. Oldukça benzer bir görüntü Claude de Taillemont'da da vardır ve bunun sloganı da "görme ödevi"dir: "Gözün bebeği alıp götürüyor beni/Ben içine girdikçe/Ve kendimi orada canlı gördükçe."[19] Burada yansıma son derece açık seçik ve çok iyi eksenlenmiş durumda olmasına rağmen büyü düşüncesi egemendir, çünkü âşık kadının gözbebeğinin derinliklerinde büyülenmeye ve kaybolmaya bırakır kendini.

Ayna-göz simetrisi ender olarak yakalanır ve yakalansa bile geçicidir bu ve aşk esir olduğunda, kendi narsisisk alanında ötekinin esiri olduğunda, şairler çoğu zaman acı veren yabancılaşma temasını, kimlik kaybını,

17) Platon, *Phèdre* (Fra. çev.), 255, *Le Premier Alcibiade* (Fra. çev.), 132 d.

18) M. Scève, *Microcosme*, I, v. 213-218.

19) Cl.de Taillemont, *Champ a plesir*, J. Eymard tarafından aktarılmıştır, *Le Miroir dans la poésie française*, *a.g.y.*, s. 475.

deliliği dile getirmişlerdir. Bir XIII. yüzyıl saray şairi, Bernard de Ventadour kadının büyüleyiciliğini anlatmak için ayna-göz görüntüsünü tercih eder: "Bana büyük zevk veren ayna/Kendimi sende seyretmeye başladığımdan beri/Derin iç çekmeler öldürdü beni/Ve kendimi kaybettim/Güzel Narkissos'un kaybolması gibi."[20] Burada sevgili donmuş kalmıştır, sevgilinin gözünün etkisiyle taş kesmiştir; bakışları, baktığı, kendisini yutan şeyle karışır, çünkü arzusunun mutlak gücünden kurtaramaz kendisini. Sevgiliyi çok fazla seyretmekten taş kesen âşık teması Narkissos temasıyla çakışır: Kadın o "acayip Gorgona" (Ronsard), gözü, şairi "soğuk görüntü"ye dönüştürme ya da onu suskunlaştırma ve yazdırmama gücü olan o "tatlı, vahşi Medusa" (Pontus de Tyard) olur: "Beni taşlaştırıyor, gözlerinin karşısında dilim tutuluyor."[21]

Arzunun gücü ve ötekinin büyüleme etkisi algı alanının düzenini bozabilir ve bireyin yansıtan bir bilinç olma olasılığını yok edebilir. Scève'e göre, Délie "sönmekte olan yaşamın öldüren aynasıdır"[22] ve gözlerini de kurtaramaz bu yaşamdan. Dört yüzyıl sonra, Elsa'nın çılgın âşığı Aragon aynı aynadan yararlanarak bu acı veren gerilimi anlatır: "Ben aynalara benzeyen o talihsizim/Yansıtabilen ama göremeyen aynalar/Gözüm onlar gibi boş ve dolu/Senin yokluğundur onu kör eden."[23]

Ama Scève kendini görmeye devam eder, çünkü insan yüreği kadın için ayna işlevi görse de arzunun kendisi "aynanın yüreğidir". Délie'yi yansıtan bu arzu-ayna onun olur ve bellek ve imgelem aracılığıyla kendini ortaya atmaya ve yazıyla beslenmeye hazırdır. Hatıralar kaçıp gittikçe ulaşılamayan kadın şairin yansıması, fantazma, gerçek ağırlığının kesinlikle yoksullaşmış ama aynı zamanda da tehdit edici farklılığından yoksun betimlemesi olur. Scève'e göre, Délie kadın ve şiirdir, ötekinin arzusu ve kendi arzusudur: İkincisi düşsel kurnazlıklarını –anagramlar, çatışkılar ve eğretilemeler– sunar ve bunlar aracılığıyla birincisini doğurabilir.[24] Bununla birlikte, şiirsel yaratıma doğru aktarım arzunun yerini doldurmaz tam anlamıyla: Onu saptırırken yanıltır ve yoksunlaştırıcı bir yarış içinde azdırır, öyle ki, bitirici mücadele gerçek ve düşsel arasında çaresiz kalır.

20) J. Frappier tarafından aktarılmıştır, "Variations sur le thème du miroir de Bernard de Ventadour à Maurice Scève", *CAIEF*, 1959, s. 134-158.

21) R. Belleau, *Amours et Nouveaux Eschanges, Les Poètes français du XVIe siècle*, s. 543.

22) M. Scève, *La Délie*, dize 307.

23) Aragon, *Le fou d'Elsa*, bkz. J. Lacan, *Séminaire XI*, 1975.

24) M. Tetel, *Lectures scéviennes*, Klincksieck, 1983, "Poésie et spécularité", s. 100 ve devamı.

Âşık ayna boşluk ve yoklukla sürekli ilişki içindedir ama bu boşluk ya da gözü şaşırtan bu kör ve parlak leke düşün koşuludur. Kadın görüntüsü, takıntısının kurbanı âşık, şimdiki zamanla ilgilenmediğinde biçimlenir, ki bu durum genellikle sevgilinin fiziki yokluğu durumunda görülür; artık gerçeği yakalamayan yansıtıcı bilinç düşüncesinin ve arzusunun esiri olur ve birey kendi istediği manzarayı yaratır, tıpkı aynanın, güneşin yakıcı ışıklarını yansıtırken ateş doğurması gibi: Bu durumda, büyülü ayna etkin aynanın arzusu olur. Bu tema Ortaçağ şiirinde, sözgelimi sırılsıklam âşık sevgiliye bir ayna veren Froissart'da vardır: Ayna tüm olası görüntülerin deposudur ve yüzyıllar boyunca tüm aşk edebiyatında hiç eksik olmamıştır.[25]

Ayna ve Aşk Oyunları

Ayna, düş ve gerçek arasında aracılık eder. Ötekine potansiyel, hayali bir senaryonun oynandığı kurgusal bir alan açar. Bu ayna, bir cam aracılığıyla kendilerine ait olmayan bir sırrı kurcalayan çekingen insanın, röntgencinin ya da casusun aynası olabilir: Ayna yüze söylenemeyen bir gerçeklik karşısında bir yorum payı bırakırken karşılıklı görüşmede kaçırılan ya da farklı algılanan bir şeyler olabilir: Katoptrik oyunların ayartıcı aynası da olabilir bu. Işıklı ve yansıtıcı ayna olağanüstü ve şaşırtıcı olanı yumuşatır ve sahneyi değiştirir, onu gerçekliğin sahip olmadığı bir hoşluk ve güzellikle donatır.

Yansıma görünümü gerçeklikten uzaklaştırır ve onun aracılığıyla arzu kendisini ifade edebilme gerekçesine sahip olur, çünkü gerçeğin bir yaptırımından korkmaz. Sonuçlarının ağırlığından kurtulmuş bir gerçekliği ortaya çıkarır. J. Starobinski[26] J.-J. Rousseau'nun kendisini konuk eden Madam Basile'i yarı aralık kapıdan yakaladığı (*İtiraflar*, L.2) sahne konusunda her şeyi söylemiştir; kadın, onun görmediğini sanarak odasının önünde diz çöker, "kollarını tutkulu bir tavırla öne doğru uzattı, tabii ki beni işitemezdi ve beni görebileceğini düşünemezdi: Ama şöminede beni

25) Froissart, *Poésies*, "L'Espinette amoureuse". Edebiyatta sayılamayacak kadar çok sihirli ayna vardır. Sözgelimi, özellikle, sadece sevgilinin yüzünü yansıtmakla kalmayan, aynı zamanda sevgilinin yüzünün gerçeğinin keşfedilmesini de sağlayan *Astrée*'nin büyülü pınarı örnek gösterilebilir bu bağlamda. Goethe, Lewis, Gautier aynada ideal kadını gösterirler. Germaine de Staël sahneyi olduğu gibi aktarırken Trevi Çeşmesi'ne eğilmiş Corinne'e sevdiği adamın yansımasını gösterir.

26) J. Starobinski, *L'Œil vivant*, Gallimard, 1961, s. 218.

ele veren bir ayna vardı. Hiç bakmadı bana, hiç konuşmadı ama başını hafifçe çevirerek, basit bir parmak hareketiyle ayaklarının altındaki hasırı gösterdi". Sevgiliden sevilene giden yolda ayna hem çekingenliğin hem de teşhirci eğilimin hizmetindedir. Görülmeden görme mutluluğunun arkasından görülerek keşfedilme mutluluğu gelir. Düşsel yansıma alanına sığınan Jean-Jacques ve Madam Basile suçluluk duygusu hissetmeden sevişebilirler.

Starobinski bu kısa sahneye arketip değeri biçiyor, çünkü yazma eyleminin kendisini belirtir. *İtiraflar* kesinlikle Jean-Jacques'ın kendisine baktığı ve tam bir masumiyet içinde, okuyucuyu suç ortağı yapan tam bir pervasızlık içinde, tıpkı Madam Basile'in partnerinin kendisine biçtiği role razı olması ve kendini aynada seyretmeye bırakması ve taş kesen ve cezalandıran Medusa etkisinden vazgeçmesi gibi, kendini keşfettiği dolaylı yansımadır. *İtiraflar* "erdemli bir ben"in reddettiği Medusa figürünü uzaklaştırmaya ya da çekmeye yöneliktir, Perseus zafere dolaylı yollardan gider. Daha sonra kalkana resmedilen meşum savaş ganimeti ona sahip olanı yenilmez kılar, çünkü kendisini yargılamak isteyenlere kendi itkilerinin yansımasını gönderir.

Özellikle romancının yollarda dolaştırdığı aynanın aracılık güçlerine karşı hassas olan Stendhal, bazı Prusya kentlerinin tüm zengin evlerinde, pencere yanında, demir ayaklara tutturulmuş ve içeri doğru eğilmiş, bir ayak boyunda aynalar bulunduğunu anlatır.[27] Genç kızlar bu aynalar sayesinde sokaktan geçen taliplerini inceler ama onlar dairenin içini göremezler. Ayna burada bir gizlilik ve dolaylılık enstrümanıdır: Âşık kendisini genç kızın bakışlarına teslim eder ve bağlılığını kabul ederken, genç kız sadece toplumun kendisine verdiği hakkı, dolaylı olarak, gözlerini kaçırmadan inceleme hakkını kullanır. Ayna görene ve görülene masumiyet tanır ama sadece bakışların simetrisi ve değiş tokuşu görüntüyü istikrara kavuşturabilir.

Ben aşkı ve öteki aşkı bu eksiksiz bakışımda ve fantazmanın arzunun doyurulması içindeki gerçekle kavuştuğu yerde karşılaşırlar ve Goethe bu durumu *Wilhelm Meister'in Seyahati*'nde birkaç sayfada anlatmıştır. Yazarların bir anlatı içine, o anlatıyı genişleten ikinci bir anlatı eklemeye yönelik "ayna içine koyma" şeklinde gerçekleştirdikleri romanesk, katoptrik uygulamalar bilinir. Hem eğretileme hem obje olan ayna mekânda potansiyel bir yeri keser ve zamanda bir sapma oluşturur ve bu iki özellik bir parantez içine alma şeklinde etkin olurlar: Ayna 'düşsel'e

27) Stendhal, *Le Rose et le Vert*, Gallimard, "Folio", 1982, s. 249.

gönderme yapar ve bu özelliğiyle kahramanları bilinçlenmemiş olan ya da bilinçlenemeyen "başka" bir gerçekliği aydınlatma rolü oynar.[28]

Goethe *Wilhelm Meister'in Seyahati*'nde ayna teması üstüne kısa bir öykü monte ederek kullanır bu unsuru. İki genç, Lucidor ve Lucinde –aynadaki iki isim– birbirlerini sevdiklerini anlarlar ve Lucidor sevişmeden önce kendisini saran kollardan kurtulur ve genç kızı bir aynanın karşısına götürür: "Sevgilisini ayna karşısında kollarında görür ve kendisi de sevgilisinin kollarındadır; gözlerini yere çeviriyor, daha sonra gene yukarı kaldırıyordu."[29] Gerçek ve fantazmalar aşk eylemlerini çoğaltan ve gerçek etkisini artıran aynada buluşurlar ve sevgililerden her biri ötekine bakarken kendi mutluluğunun kaynağını tüketir. Ama yazarın amacı, daha çok, yansıma yardımıyla sıradan, küçük bir aşk öyküsünü aydınlatmaktır: Gerçekten de, anlatı tümüyle evin girişinde bulunan ve aşk sahnesini muazzam bir ağaçlık yer perspektifi üstünde yansıtan büyük aynanın büyülü etkisi altında gelişir: "Hiç kimse yorulup gözlerini aynadan doğaya ve doğadan da aynaya doğru çeviremiyordu." Güneş ışınları altında uzakları yansıtan teleskopik ayna duyulur dünyadan şiirsel dünyaya geçişte eğretileme işlevi görür: Çifti narsisisk bir aşkın ve evin verdiği rahatlığın esiri olarak kalmamaya teşvik eder ve yapıtın tümünün bir simgesi gibi insan ve doğa birliği damgasını taşıyan kozmik bir tablo sunar.

3. *Ucubelerle Oynamak*

Dönüşümün Çekiciliği

Bununla birlikte, dolaylı yansıtan aynada arzu ve aşkın farklılığı yakalanmak istendiğinde imgelemin aldatıcı güçleri harekete geçer ve beklenmedik şeyler görülür: Heyecanlar, tutku ve içe atmalarla insanın kendi yüzü bozulmuştur. Aynanın bazı endişe ve korku özellikleri yaratmayacağını nasıl bilebiliriz? Dolaylı olan saptırır; kurnaz ve saptırıcıdır. Optik oyunlara egemen olan insan, kendini sürprizlere bırakmaktan çok, görüntüyü kendisi düzenlemeyi, tuhaflıkları düzeltmeyi ve aldatıcı ve çekici etkilerini öteki üstüne çevirerek bu düşsel korkuyu tuzağa düşürmeyi yeğler.

28) Flaubert bu yöntemden çok sık yararlanmıştır.
29) Goethe, *Voyage de Wilhelm Meister* (Fra. çev.), Pléiade, 1954, s. 1057.

Sanatlar ve Bilimler Kitabı'nda aynaların büyülü işlemlerine birçok sayfa ayıran simyacı Fioravanti, İtalyan prenslerinin ve soylularının, saraylarını ve konaklarını konuklarının şaşkınlıklarıyla daha iyi eğlenebilmek amacıyla aynalarla donattıklarını anlatır: "Bir keresinde, Napoli'de bir şövalye gördüğümü anımsıyorum; bu şövalye böyle bir aynaya sahipti, kendisini seyretmek için bu aynanın önüne geçen biri aynanın içinden bir düzine figür ya da gölgenin çıktığını görüyordu ve bunları görenler dehşete kapılıyorlardı."[30] Ayna oyunları, yanılsama ve parlama etkileriyle tuhaf ve deforme olmuş görüntüler üretme ve ucubeliklerini düzeltme bağlamında bitmez tükenmez olanaklar sunar: Bu durumda, yansımaların gizemleştirici güçleri bilinçli bir şekilde araştırılır, işlenir ve kabullenilen bir büyüleyicilikle birleştirilir.

Bir ucubeyi betimlemek onu yere sermektir. Leonardo da Vinci ucube biçimler oluşturmak ve görüntülerdeki düzensizlik ve mekânın parçalanmasının düşlere davet ettiği optik odalar inşa etmekten hoşlanırdı. Rönesans ressamı gibi Rönesans bilgini de optik manipülasyonlardan oluşan bu "doğal büyü"nün deneyimlerini çoğaltmaktan zevk duyar. Porta, yapıtının on dört bölümünü özellikle mekânda bir objenin ters yüz edilmesine, çoğaltılmasına, uzaklaştırılmasına, yakınlaştırılmasına, parçalanmasına olanak veren ayna ceşitlerini ayrıntılı biçimde irdelediği katoptrik mucizelerine ayırmıştır. Bir insan havaya uçurulabilir, başı yerde, ayakları havada gösterilebilir, tuhaf bir şekilde, şişman gösterilebilir, burun ya da bir el bedenden koparılabilir, birbirlerine uzak parçalar yaklaştırılabilir, "öyle ki, ucube bir görüntü çıkabilir karşınıza"[31] diyor. Öte yandan, "uzaklarda olup bitenler, gizlice, fark ettirilmeden görülebilir". Ürkütücü olanın karşısında dehşet neşeye dönüşür, sıkıntılı bir neşedir bu çünkü gizli ve dolayısıyla suçlu bir neşedir: Gizli bir bilgiyi kimsenin öğrenmesine fırsat vermeden elinde bulundurmak ve ötekiyle manipüle etmek.

Baltrusaitis tarafından "muamma, ucube ve mucize"[32] diye nitelenen hesaplı deformasyon, dönüşüm, görüntünün ters yüz edilmesine ve bir "perspektif teratolojisi"ne dayanır. Yansıyan açının yerine görsel açı koyarak, cepheden görüşe bir yandan görüş ekleyerek mekânın tutarlılığını

30) L. Fioravanti, *Traité des arts et des sciences*, a.g.y., s. 104.

31) G. B. Della Porta, *La Magie naturelle*, s. 348.

32) J. Baltrusaitis, *Anamorphoses ou Perspectives curieuses*, O. Perrin, 1. bas. 1995, yeni bas. 1985. Aynı zamanda bkz. J.-Cl. Margolin, "Aspects de surréalisme au XVIe siècle", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 1977.

bozar: Belli bir açıdan görülen bir portre sadece bir parçadır, şekilsizliktir, dağılmadır ama başka bir açıdan birlik yeniden oluşur ve acemi seyirci optik sapmalarda kesin bir bilimin yasalarını bulur ve bu yasalar sayesinde karışıklık ve akıldışılık çözülür.

Benzerliği bozan bu oyunlar yepyeni bir içerik getirirler. Holbein'ın ünlü tablosu *Elçiler* cepheden bakıldığında gücü, zenginliği, şan ve şöhreti, bilgiyi gösterir, oysa, yandan bakış, tuhaf bir obje içinde, iki soylunun ayaklarının, bir ölü başının çevre çizgilerini keşfeder; doğru bir görüş açısı (burada inanç) yakalamayı bilen biri için dönüşüm gizli bir gerçekliği, dünyanın istikrarsızlığını ve boş gururdan vazgeçme gerekliliğini açığa çıkarır. Gerçekliğin yorumlanması gerektiğini ve uygun gibi görünen şeyin kesinlikle aldatıcı olduğunu kabul etmek zorunda bırakan dönüşümün verdiği ahlak dersi budur. Bossuet ilk bakışta okunmayan bazı tabloları "bizim ancak inancın sağlayabileceği belli bir bakış açısından fark edebileceğimiz dünyanın belli bir doğal görüntüsü ve gizli uyumuyla" karşılaştırırken dönüşümden görüntü gibi yararlanır (*Sermon de carême*).

Halüsinasyon Yaratan Bir Teknik

Optik manipülasyonların çoğu halüsinasyon yaratan teknikler, çıldırtan aletler gibidir. Bunların gizli rasyonaliteleri[33] bir savunma tepkisini harekete geçirir ve kuşkuculuğa ve parçalanma fantazmalarına meydan okur; bir oyunun, bir zevkin, ucubeliğin ve sıkıntının var olduğu yerde mümkün olabileceklerini gösterir: Kendini korkutma oyunu oynayan çocuk. Medusa'nın kafasını uçuran Perseus gibi, yetenekli insan, kaosun örgütlendiği bir yan bakış sayesinde büyüden kurtarabilir kendisini. Bununla birlikte, bu marjinal yapılar, bu parazitler yansıma kurallarıyla meşrulaştırılmalarına rağmen gene de sıkıntı ve rahatsızlık yaratırlar, çünkü bu şekilde manipüle edilen bakış tutarsız biçimler tarafından büyülenir; tuhaflık üstüne oturan çekicilik bilgiyi saptırır ve karışıklığa yol açar: Fantastik ve mantık arasında kalan seyircinin karışık zevki bir kuşku kalıntısından ve belki de büyünün gerçek olmasını isteyen gizli arzudan gelir, oysa, yanıltma arzusu içine yanıltılma arzusu da dahil olur.

Özellikle, dönüşümle kırılan mekân, düzelmeden önce şizofrenin mekânıdır ve tehdit her zaman seyircinin akıl tarafına ya da fantazma tara-

33) C. Chevalley de Buson, "La Rationalité de l'anamorphose", *XVIIe siècle*, Temmuz 1979, no. 124, s. 296.

fına, optik olguların bilimi tarafına ya da denetimsiz yanılma tarafına eğilim gösterebilmesi olgusundan gelir. Rasyonalist proje amacını aşar ve geri döner: Bir yerde yanılan, başka bir yerde gözü açılan manipülatörün tuzağına düşmüş seyirci yanılsamaya karşı asla güven içinde hissedemez kendini. Çünkü giz ve yanılsama çok kolay anlaşılsa da, maharet ya da sadece estetik performansla gerçekleşse de, oyun dinamizmini yitirir ve doyumsuzluk getirir; öte yandan, sonunda anahtarını verse de, ortaya çıkarılan sırrın özelliği, gizli bölmeli bir çekmece gibi, içerdiğinden başka bir şeyi söylemesidir: Dönüşümün şifresi bir kez çözüldüğünde seyirci ölüme gönderilmiştir ve bu ölüm sadece bir aynadaki kafatasının geleneksel ve ahlakçı betimlemelerinin ölümü değildir, ayna zamanda güvensizlik, anlaşmazlık, uyumsuzluktur: Yaşamların sona ermesi korkusundan daha beter dekompozisyon süreci, şaşkınlık, kuşku. Yitip giden yanılsama algılaması insanda olumsuz bir sezgi gücü oluşturur. Ressamın ahlaksal doğrulamayı öne sürerek kendini haklı çıkarmaya çalışmasının bir anlamı yoktur, resimseverlere teatral bir oyunun inanç dışı açısını ve bir şekilde tasvirin ahlaksal doğruluğunu etkileyen dolaylılığını sunar: Ve, böylece, Baltrusaitis optik bir yanılsamadan doğan bu oyunları "sapkınlıklar" olarak niteler.

Kendini parlayan, harelenen bir imgelemin çağrılarına teslim eden ve biçimlerin kusur ya da sapmalarıyla oynayan maniyerist duyarlık, kibir ve gerçeğin verdiği düş kırıklığı derslerinin ötesinde, kendini sistemli bir biçimde keyfiliğe bırakmayı yeğleyen ve birtakım incelikler içinde yok olma ya da düşleri tarafından yutulma pahasına icat etme yeteneğiyle gururlanan mahrem ve şaşırtıcı bir deneyimi gerçekleştirdiğinin kesinlikle bilincindedir. Görüntülerin ve sözcüklerin ezilip büzülmesinden yeni anlamlar çıkaran sanatçı dünyayı, benzerlik mucizelerinin gerçeklikten daha çekici olduğu prizmatik bir ayna aracılığıyla görür.

Sanatçının eğretilemeye ya da dönüştürme aracılığıyla rasyonalist kuruluğa karşı mücadele etmesi gibi, yapay görüntüler üreterek yansıma kurallarını belirleyen bilim adamları kesin, tartışılmaz bir mutluluk duyarlar. D. Barbaro 1959'da bir *camera obscura* gerçekleştirir ve Della Porta da bir cam yüzeye resmedilmiş manzara ve hayvan projeksiyonuna olanak veren bir alet tasarlar. Bu optik araştırmalar XVII. yüzyılda bilim alanında patlamaların yaşanmasıyla sonuçlanır. Salomon da Caus'un *Perspective avec la raison des ombres et des miroirs*'ı (1614) ya da J.-F. Nicéron'un *Perspective curieuse*'ü gibi ünlü katoptrik elkitapları "hayranlık uyandıran ürünler ya da daha ziyade son derece şaşırtıcı etkiler" üretir ve büyüyle rekabet ederler, aynaların çoğaltılmasıyla "sadece tek bir kişiyi ya da

uzun, sıra sütunları ve düzenli yapıyı gösteren bir orduyu canlandırırlar ve aynayla tek bir sütunu karşıtlaştırırlar".[34] Athanasius Kircher *Physiologia* (1669) adlı yapıtında büyülü fenerin çalışmasını anlatır ve bir tür "değişim aleti" icat eder; bu alette, bir aynada kendine bakan insan yüzünün bulunması gereken yerde bir öküzün, bir geyiğin ya da bir eşeğin yüzlerini görür: Hafifçe bükülmüş ayna insan yüzünün ve sekizgen bir çark üstünde dönen acayip hayvanların yansımalarının kesiştikleri bir eksene yerleştirilir; bu düş aletinin yaratıcısı şöyle diyor: "Hiçten mükemmel bir görüntü çıkıyor."[35] Edebi anlatıya aktarılmış aynı damardan adı bilinmeyen biri tarafından kurulan ve "yüzeyleri farklı yontulan büyük kristal camlarla süslenmiş bir mağara" gibi betimlenen bu "tembellik mabedi"oluşuyor (1667): Burada duvarlara yapışmış çeşit çeşit fantezist görüntüler yansımaktadır; parçalanan görüntüler bu prizmalar aracılığıyla birbirlerine ekleniyorlar, öyle ki, aynada eşzamanlı olarak "manzaradan bir parça, şatonun küçük bir bölümü, bir güzelin yüzü, bir aşkın kanatları ya da eski bir sarayın kalıntıları görülüyor":[36] İnsan gönüllü olarak rasyonel olandan vazgeçiyor ve "rüyaların karışıklığı"nın tadını çıkarıyor.

Dolayısıyla, teknik büyüden yararlanmak amacıyla kullanılıyor ve yavaş yavaş bilimsel ve ilginç bir katoptrik anlayışından onun çok hoş ve monden kullanımına geçiliyor. Aynaların gizemleştirici etkileri ifrata kaçan imgelemlerin uyarılması amacıyla çok aranır; düşük bir üretim maliyeti ve büyük bir dağıtım ağı sayesinde Saint-Gobain aynaları galerilerde, yüklüklerde, gizli köşelerde, tavanlarda ve kapılarda, pencerelerde yerlerini almış, yan ve gizemli perspektifler açarak geçitleri kamufle etmişlerdir; "tatlı riyakârlıkların yöneticileri olarak" duvarları süslerler ve "hayal gücünü biraz eğlendirirler" (Mlle. de Scudéry). Sadece birikmelerinin getirdiği boşluk ve baş dönmesi duygusu endişe vermez, labirentleri de olağanüstü bir boyutu yeniden yaratır.

Saray bir ayna sarayına taşınmış Psykhe'yi andırır: Saray insanları mutluluklarının tadını çıkarmak için kendilerini, gizemini anlamaya çalışmadan bir büyü ve dönüşüm evrenine bırakmak zorundadırlar, çünkü böyle bir arayışa kalkıştıkları takdirde bu dünyanın sadece taklitlerini bulacaklardır. Starobinski'ye göre, "toplumun bir dönemiyle estetik ortam arasında bağlantı vardır";[37] XVII. yüzyıl aynalı salonların keyfini

34) J.-F. Nicéron, *La Perspective curieuse*, Paris, 1638, s. 71.
35) Athanase Kircher, *Physiologia*, Amstel, 1680, s. 125.
36) *Le Temple de la Paresse. Recueil de pièces nouvelles et galantes*, Köln, 1667, s. 100.
37) J. Starobinski, *L'Invention de la liberté*, Skira, 1965, s. 14.

çıkarırken ihtişamı artırmaktadır ve böylelikle de bu alanda simetriler saraya gücünün parlak simgesini ve kolektif bir narsisizmin neşesini sunmaktadır; ama "simetri vasat bir düş kaynağıdır" (Bachelard); rokay sanat ise spiral süslemeleri, aşırı dekoratif unsurları ve ayna bolluğuyla simgesel otorite prestijinden çok lüks gerçeğini, zevki ya da zevk imajını ve duyuların kışkırtılmasını hedef alır. Siyasal işlevlerinden yoksun kalan, Watteau'nun yansıttığı sefahat alemlerinde yitip giden aristokrasiye ayna yansımaları taklitleriyle oluşturulan sıralar görüntü fışkırması altında iktidar kaybını, boşluğu ve yakında gelecek olan ölümü unuttturan bir hayal tiyatrosu gönderirler.[38]

Şehvet Aynası

Zevke doymayan bir şehvet toplumunun keyifi ve hoş bir yaşam için ödediği bedel bilinir; oysa, zevk sürekli kendini yenileme ihtiyacı içindedir, yeni izlenimlerle uyarılmayı ister; sürprizleri ve büyüleyicilikleri doğuran ayna etkileri XVIII. yüzyılda tüm aşk oyunları mizanseni için gerekli bir unsur olmuştur. Mimar Le Camus de Mézières'e göre, "şehvet yeri" zevk tapınağını oluşturan budvardır (ev sahibelerinin konuklarını ağırladıkları ya da yalnız kalmak istediklerinde kullandıkları süslü oda) ve kendisi *Génie de l'architecture* (1780) adlı yapıtının yaklaşık yirmi sayfasını ayna düzenlemelerine ayırmıştır.[39] Budvar, değişiklik ve zevk faktörü sayılan sekizgen ya da yuvarlak bir alan olmalıdır ve burada aynalar bulunmalı, duvarlar dolu olmalıdır, göz dinlenmelidir ve yatıştırıcı perspektifler görmelidir. Le Camus, titiz, mükemmel ev tanımının arkasında ruhun dinginliğiyle duyuların zevkini kombine eden bir yaşama sanatı arayışı içindedir. Ayna düzenlemesi bu iki unsuru güçlendirir, çünkü hazcı kendini dinleme olgusunda "ruh kendisinden yararlanır". Bu amacı engelleyebilecek her şey özenle saf dışı edilmelidir: Sıkıntı, monotonluk, endişe ve yorgunluk sürekli zevki gözetler. Ayna sayısı çok olduğunda ya da bunlar iyi yerleştirilmediğinde "hüzünlü bir mekân oluşturur ve melankolik bir ortam yaratırlar"; Narkissos kendisini berrak sularda seyrede seyrede tükenmiştir.

Aynalarla süslenmiş bir budvar, mahremiyet ve tedirginliği, zevkin arzusunu ve arzunun zevkini bir arada bulundurduğundan erotik strate-

38) P. Scuri, "Lo Specchio Rococo", *Rassegna: Attraverso lo specchio*, Mart 1983.
39) Le Camus de Mézières, *Le Génie de l'architecture*, Paris, 1780, s. 119 ve devamı.

jilerin merkezindedir ve bu erotik stratejiler cinselliği görsellik yoluyla ön plana çıkarır. Bu konuda uzman olan La Mettrie, *L'Art de jouir* adlı yapıtında çekiciliği ön plana çıkarır ve duyuları tahrik eder: "Kadın çoban ilk kez bu kadar merak etmiştir kendisini; daha önce berrak bir ırmak suyunda görmüştür güzel yüzünü; ayna bilmediği gizli çekiciliklerini seyretme fırsatı verecektir ona. Ve kendisiyle erkek çoban arasındaki farkı keşfeder [...] ve şaşkınlığını anlatır ona."[40] Farklılıkla beslenen arzunun, sürekli olabilmek için tatminini geciktirmesi gerekir: Ayna "göze" gösterir ama vermez ve fantazmanın gerçeklikten ayrıldığı eklenmiş bölümü sunar; mesafe, dolaylılık yönlendirir görüntüyü; ayna otoerotik imgelemin arzuladığı sahneyi yansıtır ve bu sahnede öteki kişiliğinden çok oynamaya razı olduğu rolüyle önemlidir. Herkesin ötekinin bakışını kullandığı, kavrayış zevkinin ve imgelemin bedenden taştığı, bir enstrümana indirgenmiş bu optik, dolaylı yararlanma biraz dönüşümün sapkın katoptrikini andırır: Seyircinin önce gizlenen, sonra keşfedilen şey karşısında şaşkınlığından keyif duyan bakışın düşsel yakalayışı.

Şehvet düşkünü birisi için aşk kesinlikle ne sadakat ne de vazgeçmedir, düzenlenmiş bir senaryodur, teatralitedir ve aktör-seyirci ayrılığını, özdenetimi, ikiliği gerekli kılar; içgüdünün spontanlığının, tutkunun sürükleyiciliğinin yerini aynanın sonsuz olasılıklar sunduğu arzunun yinelenmesi ya da taklit edilmesi alır. Vivant Denon âşıkların kendilerini buldukları ve hareketlerinin sonsuza kadar yinelendiğini gördükleri, kuşlarla ve çiçeklerle süslenmiş "geniş aynalar kafesini" çok güzel anlatır: "Mutlu âşıklarla dolu o adayı gördüm,"[41] der ve çok ince bir gözlemle devam eder: "Arzular onların görüntüleriyle çoğalırlar." "Duvarlarında, döşemesinde, tavanında aynalar bulunan" sekizgen bir odadaki yeni keşfinden söz eden Casanova o kadar ince olmayan bir üslupla ayna oyunlarının görüntüyü sürekli yenilediğini ve özellikle onlarca gözün gördüğü kadının narsisizmini, "ona kendini kendine âşık edip yeni bir gösteri sunarak"[42] pohpohladığını söyler.

Aynalar budvarı tiyatro sahnesi işlevi görür ve bu sahnede, ikili bir narsisizm içinde, sevgililerden her biri hem röntgenci hem teşhircidir

40) La Mettrie, *L'Art de jouir*, *Œuvres*, c. 3, 1796, s. 210.

41) Vivant Denon, *Point de lendemain*, *Les Romanciers français du XVIIIe siècle*, Pléiade, s. 397.

42) J. Rousset tarafından aktarılmıştır, *L'Intérieur et l'Extérieur*, José Corti, 1969, s. 203. XVIII. yüzyıldan başlayarak edebiyatta aynalarla süslü budvarlar ve randevu evleri sıkça yer alır: Sözgelimi, Louvet'de (*Une Année de la vie de Faublas*) ya da Sade'da (*Zoloe*). Balzac da *Ferragus*'te sevgililerin aynalarla süslü ideal odasını anlatacaktır.

ve ötekinin bakışını çekmeye çalışır... Sanki bu bakış duyuların belirsizliği ya da boşlukları nedeniyle sapkın bir kimliği düzeltecektir ve sanki ötekinin fantazmasının görevi kendi arzusunu canlandırmaktır.[43] Çapkının yorgun düşmüş hayal gücü gösterinin değişiklikleriyle sürekli kışkırtılır; gösterinin kısa sürmesi yoğunluğunun güvencesidir, buna karşılık, arzunun bir tür biçimsiz dekompozisyonu sonucu mekânın yapısının bozulması da şaşkınlık ve tedirginlik uyandırır onda. Kaygı verici itkilerle yüz yüze gelmenin getirdiği korku sürpriz arayan ve itaatsizliği ve tecavüzü yeniden işin içine katan hazcı derin düşüncelere dönüşür ve sonuçta bütün dönüşümlerde görüldüğü gibi zevkini rasyonalize eder.

Objektif ayna yoktur. İnsanın içinde, beklemediği anda ortaya çıkan bir arzu vardır, öyle ki, gömülü kalmış görüntüleri harekete geçirerek yansımasını seyrederken tuhaf ve çoğu zaman endişe verici bir farklılık keşfeder. Günahın, akıldışının, karanlık etkilerin gölgesi benzerliği tehdit eder ve yasak bir arzuyla karşı karşıya gelmek delilik ya da ölüm getirir.

Oysa, Perseus, Gorgona'nın gözünü ancak bir ayna oyunuyla etkisiz hale getirebilmiştir. Sadece dolaylı bakış bir yandan onun kör edici büyüsünden kendini kurtarırken tuhaflığın çarpıcı etkisini fark edebilir. İnsan bir oyun ve yorum alanı getiren çeşitli ayna oyunları sayesinde artık yansımayla karışmaz ve yansıma da yapıcı işlevine yeniden kavuşur. Aynanın paralel evreni aracılığını sunar ve bu sayede arzu her zaman tuhaf olan ama artık şiddetli olmayan güzel biçimlere dönüşür. Ötekinin gözlerinde kendisini gören sevgili, sözcüklerde ya da renklerde yansıyan sanatçı "ben"in kendisini bir başkası olarak bilmekten zevk aldığı, yüzlerinin farklı yansımasını keşfederler.

43) Gérard Bonnet'ye göre, "sapkın röntgencilikte, görürken görülmesi ve sansür tarafından yakalanması için her şeyi kendisi ayarlar özne... Kendisinde olmayan tutarlılığı ondan beklemektedir adeta". (*Voir, être vu*, P.U.F., 1983, c. 2, s. 67)

3
Ayna Kırıkları

Rétif de la Bretonne, iki yaşındayken, giyinmesi gecikince ve bir solucan gibi çırılçıplak ve öfke içinde kaldığı sırada, kız kardeşinin, kendisine yüz hareketlerini göstermek amacıyla bir ayna getirdiğini anlatıyor; aynayı kapmış ve büyük bir öfkeyle kırmak istemiş: "Çatlaklar beni daha da çirkinleştirdi ve ayna yüzeyi objeleri çoğalttığından aynanın arkasında bir dünya keşfetmiş olduğumu sandım. Bu olay gözyaşlarımı dindirdi, ilk kez şaşırmış, ilk kez hayran olmuş, ilk kez düşünmüştüm."[1] Bu olay bir Lacan senaryosunda yerini bulacaktır: Ayna görüntüsü bilincinin gelişmesi sembolik etkinliğin gelişmesiyle birleşir; kendi birliğini ayna aracılığıyla önceden keşfeden çocuğa, kırılan aynanın kaleydoskopik parçaları sonsuz gücüllükler içeren çokbiçimli bir ben gösterirler. Ayna arkasındaki olağanüstü dünya imgelem ve düş prizması olur.

Bununla birlikte, yansımanın sembolik dinamiğinin bir başarısızlık olarak görülmesi de söz konusu olabilmiştir. Görüntü çok fazla duygu-

1) Rétif de la Bretonne, *Monsieur Nicolas*, *Œuvres*, Pléiade, 1989, s. 21.

lanımı harekete geçirir ve ayna birliği öncelemek yerine parçalanır. İmgelemin güçlü vektörü olarak aynı zamanda ben'in bütünlüğünü tehdit eden bir ayırma ve hayal etkenidir. Aşk yüceltmesi ve dönüşümün egemen olunan oyunları farklılığı eksiksiz biçimde gösterseler de, insanın suretiyle yüz yüze gelmesi de narsisisk seyirci ya da kendisinin sadisti bireyi çılgınlığa doğru sürükleyebilir.

Ayna tarafsız, adil, pasif bir tanık değildir. Saldırır ve aşkın tuttuğu bir ayna değilse eğer ihanet eder, psikanalist bu durumu şöyle açıklıyor: Eğer ilk ayna, yani annenin bakışı cevap vermemişse, ayna, o zaman, "annesinden, yüzünden korkan ve kendi ihtiyaçlarını unutan bir bebek"[2] gibi bakma cesareti gösteremeyeceğimiz tehdit edici bir obje olur. Bu eksiklik, bu çok önemli yoksunluk bütün aynaları karartır ve yüz yüze bakma olgusunu saptırır. Ayna görüntüsü korku ve sıkıntı kaynağı durumuna gelir.[3] Kimi zaman savunma tepkisiyle aşırı değer verilir ve ayna bu durumda narsisisk bir atılımı besler ve bu atılım da görkemli düşleri besler ama ötekilerin bakışından korkar. Kimi zaman da korkutucu ve saldırgan bir görüntü olur ve sembolik özelliğini yitirir, öyle ki, zorlamalardan kurtarır kendisini ve insana işkence yapmak için gerçek özellikleri alır. Ve kimi zaman ise her türlü fantazmatik projeksiyonu reddederek dağılır ve yok olur. Düş ve kuşku aynası, çılgınlık aynası, anlamsızlığın boş aynası... Bunlar kapılarını ucubulere açarlar ve iç dünya ile dış dünya arasındaki kırılgan köprü kırılır.

1. Yansıma ve Kimlik

Kırılgan Bir İmge

İnsanın yansımasıyla ilişkisi çelişkilidir. Görüntüsünün aynaya girmesine izin vermek zorunda olan insan kendisini görünür, çıplak, kırılgan, ötekinin gördüğü kendisine boyun eğmiş durumda görür; yüzünü denetlemesi, tavırlarını düzeltmesi, sırrını saklaması gerekir. Bu görüntüyü

2) D. W. Winnicot, *Jeu et Réalité*, Gallimard, 1971, s. 156.

3) Bazı geç dönem Yunan kozmogonilerinde, dünyaya atılan insanın durumunu açıklayan, Dionysos'un Titanlar tarafından öldürülmesi olmuştur. Titanlar (ya da başka bir versiyona göre kıskanç Hera) Zeus ve bir ölümlü varlıktan doğan çocuğa içlerinde bir aynanın da olduğu oyuncuklar göstererek onun dikkatini çekerler; çocuğun kendi görüntüsü karşısında büyülenmesinden yararlanırlar ve öldürürler onu. Yeni-Platoncu yorumcuya göre, görünür dünyaya katılan, kendi yansımasıyla ve dolayısıyla ruhuyla meşgul olan ruhu tutkular parçalar ve dağıtır, tıpkı Titanların Dionysos'u parçalayıp dağıtmaları gibi...

sevsin ya da reddetsin, kötü görünmesinin verdiği bir huzursuzluk ve rahatsızlık içindedir. Üstelik, yansıma da kırılgan, geçici, istikrarsızdır; bildik uyumunu yitirmesi için dolaylı bir bakışın bilinç ya da acımasızlığının yönelmesi yeterlidir. Daha kötüsü: Ayna bedenin görüntüsünü bilince gösterirken birçok düşsel projeksiyon ve özdeşleştirmeyi de engeller. "İnsanın artık kendisine ait olmaması ne korkunç şey,"[4] der Pär Lagerkvist'in cücesi portresini yaptırmaya razı olduktan sonra: İçten bir şey belirleniyor ve herhangi birinin alabileceği görüntü içinde kayboluyor.

Gördüğümüz tüm yüzler içinde en az tanıdığımız kendi yüzümüzdür. Çağdaş psikologlar insanın kendi görüntüsünün değişkenliğinin üstünde durmuşlardır ve bu psikologların çalışmaları yetişkin, normal insanların, görünüşlerini tanıma konusundaki belirsizlik düzeyini değerlendirme olanağı sağlamıştır; bu, yararlandıkları enformasyonların –fotoğraf ve video kameraları– niteliğine rağmen gerçekleşmiştir. Hafızaya alma bulanıktır, boşlukları vardır, heyecanlarla bozulmuştur ve her türlü patolojiye açıktır. Ve eski zamanda, aynaların ender, küçük ve karanlık olduğu dönemlerde daha bir böyleydi durum! Marguerite de Valois, Brantôme'dan söz ederken yaşlı bayan de Rendan'ın, kocasının ölümünden sonra aynaya bakmaktan vazgeçtiğini ve "tesadüfen başka birinin aynasında yüzünü gördüğünde bu yüzün kime ait olduğunu sorduğunu"[5] anlatır. Görüntü bazı karışıklıklara yol açmadan önce de her türlü sahiplenmeye direnir ve her zaman bir tuhaflık özelliği barındırır içinde.

Ayrıca, nesnel gerçekliğin bir tür anlık fotoğrafıyla özdeşleştirilebilecek beden görüntüsü yoktur sadece, bulanık ve öznel yaklaşımlar vardır. Gerçeküstücü yazar Pierre Mabille, ilk kez Paris'e gittiğinde büyük mağazaların ve otellerin ayna oyunları karşısında büyük bir şaşkınlık duyduğunu anlatır; "ve bugün de terzilerin belli bir düzenleme içindeki aynaları karşısında endişe duyarım".[6]

4) Pär Lagerkvist, *Le Nain*, Stock, 1946, s. 50: "İnsan aynadan uzaklaştığında görüntünün sabit kalmamasını ve kimsenin onu yakalamamasını tercih eder; insanın kendi portresinin yapılmasına izin vermemesini anlıyorum."

5) Marguerite de Valois, *Mémoires*, Société de l'Histoire de France, 1824, s. 2.

6) P. Mabille, "Miroirs", *Le Minotaure*, no. 11, 1938. Bir röportaj sırasında filmi çekilen François Mauriac daha sonra bu filmi seyrettiğinde çok şaşırmıştır: "İnsan kendini bir aynada gördüğünü sanıyor ama görülmüyor. Yaşlı adamın salona girdiğini gördüğümde onun benim ağabeyim olduğunu sandım, şaşırmıştım. İnsan fiziki görünümünü de sesini de tanıyamıyor". G. Gusdorf tarafından aktarılmıştır: *Les Ecritures du moi*, Odile Jacob, 1990, s. 130. İnsanın kendi sesini algılaması konusunda yapılan çalışmalar bağlamında çok sık olumsuz yargılara rastlanmıştır ya da insanlar seslerini tanımamışlardır.

Yakın dönemde gerçekleştirilen çalışmalar[7] herkesin kendi görüntüsünün yorumlanmasındaki sınırların belirlenmesini amaçlamaktadır: Bir deney grubu deforme eden gözlükler aracılığıyla birçok insanın ayna görüntüsünü yapay bir biçimde saptırır ve sonuçta bireyin yakınlarının görüntülerindeki değişiklikleri kendi bedenindeki değişikliklerden çok daha kesin biçimde fark ettiği anlaşılır; aynalardaki pürüzler düzeltildikten sonra yetişkin insanlara kendi görüntülerine bakmaları önerilmiş ve sadece kendilerini rahat, güvenli hissedenlerin bu bağlamda uğradıkları deformasyonları kabullendikleri ortaya çıkmış ve özellikle eller, burun, yüz, omuzlar konusunda daha çok endişe ve kaygı hissedildiği anlaşılmıştır.

İkinci bir grup üstünde fotoğraf deneyi yapılır; yetişkinlere ters çevrilmiş kendi resimleri gösterilir; bu resimlerin bazıları sırttan, başsızdır ve bu insanların kendilerini tanıyabilmelerinin ne kadar zor olduğu gösterilir: Bu insanların yüzde 37'si ancak başları görüldüğü takdirde kendilerini tanıyabilmişlerdir ve kişilik bulanıklıkları aynada kendini tanıma konusunda önemli boşluklar oluşturduğundan şizofrenler değerlendirmelerinde daha bir isabet kaydetmişlerdir. Kimilerine göre, görüntü aynada bile görülmez olur. Bu tür tepkiler ayna görüntüsü konusunda bilinçlenmenin ne kadar zahmetli, endişe verici ve geri dönüşlü olduğunu göstermektedir.

Hiç kimse kendi görüntüsüne kayıtsızlık içinde bakmaz. Kim, bitmez tükenmez rötuşlara rağmen aynadaki az ya da çok çekici bu suretin kendisini temsil etmeye yetkili olduğunu kabul edebilir? "Aynaya bakan güzel bir kız kendisinin tam da öyle olduğuna inanabilir," diyordu filozof Simone Weil ve devam ediyordu: "Çirkin bir kadın sadece bu kadar olmadığını bilir." Bedenimizle ilgili görüntü ne bizim anatomik gerçekliğimizin röprodüksiyonudur ne de toplumsal varlığımızın ürünüdür, dalgalı bir yansımadır, anın kesikliliğinin dondurduğu, işlenmiş bir kavramdır. Roland Barthes da şöyle diyor: "Sonuç olarak, fotoğraf konusunda isterdim ki görüntüm [...] benim değişen 'ben'imle her zaman örtüşsün. Söylenmesi gerekenin tersidir bu, çünkü ağır, hareketsiz, inatçı olan görüntüdür (bu nedenle toplum ona güvenir) ve hafif, bölünmüş, dağılmış olan da benim."[8] Toplumun bir özdeşleşme gücüyle donattığı bu yansıma yaralayıcı bir karikatürden başka bir şey değildir, 'ben'in bir tür kaba

7) Bkz. J. Corraze tarafından derlenen, içerikleri çok zengin yazılar, *Image spéculaire du corps*, Privat, 1980.

8) R. Barthes, *La Chambre claire*, Gallimard, 1976, s. 26.

ambalajıdır, bilincin çok güçlü özgürlüğünün önünde dayanılmaz bir engeldir: "Dışsallaşmış bir görüntümün olmasını düşünmek bile dehşete düşürüyor beni."[9]

Aynı Olandan Aynı Olana Çeşitlemeler

İnsanın kendi görüntüsünü seyretmesi kendi sınırlarına dayanmasıdır, yokoluşuna giderken zamanı görmek, insanın karşı koyduğu acılı ve endişe verici kesinliklerden korkmanın biyolojik ve ölümcül gerçekliği: Ph. Lejeune'ün çok hoş ifade ettiği gibi, her ayna kibir aynasıdır ve her otoportresinin sonu bir "kendi ölümü"dür.[10] İdeal bir 'ben'in destekçisi ve mezar kazıcısı, kendisini misyonuna uyarlayamayan yansıma uzaklaştırılır ya da çatlar bu koşullarda.

Shakespeare'in kahramanı edebiyat tarihinde bu öznel ve endişe verici ayna uygulamasını başlatır ve böylelikle mutsuz bilinç olumsuzluk düzleminde algılanır. Kral II. Richard zorunlu olarak tahtı bıraktığı dönemde kendine döner ve artık ne olmadığından hareketle ne olduğunu anlamaya çalışır. Tahttan vazgeçme telaşesi bittiğinde hizmetçisinden bir ayna ister: "Bir ayna verin bana, orada okumak istiyorum durumu."[11] Dünyanın ışık saçan, aydınlık aynası berraklığını yitirmiştir ve aynayla buluşma çatlağı derinleştirir, çünkü kral parlak yüzeyde tanıyamaz kendini: "Ne, çizgilerim daha derin gözükmüyor! Ne, acılar yüzüme sayısız darbe indirdi ve daha derin yaralar açmadı yüzümde! Ah, şaşaalı dönemimdeki yalakalara benzeyen pohpohlayıcı ayna, aldatıyorsun beni." Ayna bir yabancının anlaşılmaz yüzünü, geçmiş bir yaşamın hayaletini yansıtır. Ve ideal bir krallık düşünün parçalanması gibi eski kral da parçalara ayrılan aynayı bırakır elinden: Talihin ve dünya mutluluğunun eğretiliğinin gizemli etkisiyle şan ve şöhretin kırılganlığının simgesi. Dünyanın boşluğu ve melankolik düşünce karşılıklı olarak yansırlar. Boş, daha sonra kırılan ayna insan ve dünya arasındaki uyumsuzluğun işareti olur ve sadece parçaları, kırık ve düşük bir 'ben'i dikkate alabilirler.[12]

9) G. Edwards, G. Gusdorf tarafından aktarılmıştır, *Les Ecritures du moi*, s. 130.

10) Ph. Lejeune, *Moi aussi*, Seuil, 1986.

11) Shakespeare, *Richard II*, IV, I.

12) Psikanalist René Major, hastası bir genç kızın aynada kendi görüntüsünü tanıyamadığından söz eder; bu hasta kız ancak aynayı kırdığında tanıyabilmiş kendisini: Kırık parçalardan biri kendisinin uygun bir görüntüsünü yansıtmış simgesel olarak.

Kralın artık kimliğini okuyamadığı bu anlaşmazlık ve kuşku aynası monolog ve itiraf yeri romantiklerin aynasıdır. Abartılı içebakış, Werther'den sonra arzuların yüceltilmesi hastalıklı bir solipsizme varır ve bu solipsizm bireyi arzuları sınırsız bir ideal ben ve ironik ve çekingen, kuşkucu seyircisi arasında böler. Dünyaya adapte olamayan insan kaybolma sıkıntısı içinde kendini güvenceye alabilmek için mahrem güncesine ya da aynasına döner ve orada kendini çoğalmış ve uzlaşılmaz olarak keşfeder.

Ama mahrem günce yabancılaşmayı dengelemeye çalışırken ve bir yığın arzuyu psişik yaşam hareketi içinde yönetirken ayna dışlar bunları. Otobiyografi olgularla barışırken ve sorulara anlam verirken ayna her türlü uzlaşmayı, her türlü ilişkiyi reddeder: "İçeri girerken aynada kendimi gördüm ve çizgilerimin çok kötü olması neredeyse dehşete düşürdü beni."[13] Delacroix tarafından 1824 Haziran'ında bir akşam vakti düşülen bu not mahrem güncenin yalnızlığında çatlayan acılı ikiliğe tanıklık eder.[14] Ucube, çocuk olmuş olduğunu söylediği bu ucube, farkında olmadan, aynada ortaya çıkar; yansımanın gözlerinde parlayan nefret her zaman düşselle gerçeğin ve sanatla yaşamın çatışan, uyumsuz ilişkisidir. Gerçekliği yorumlayan ve yeniden düzenleyen güncenin düşleriyle aynanın acımasız tuhaflığı çakışır.

Arzuların ve korkuların dilsiz tanığı ve yüz yüze gelme alanı ayna karşısında, birey, projeksiyon ve algı, düşün bitmez tükenmez görüntüleri ve gerçekliğin açık seçikliği arasında duraksar ve dengesizlik ve sapma takıntı haline gelir onda. Düşsel salonu için, Stendhal'in kahramanı Octave'ı (Armance) büyüleyen bu aynadır: Ayna, parlak ve karanlık, net ve bulanık taraflarıyla uyanık ve idealist, kuşkucu ve tutkulu, her zaman kendisinin seyircisi olan insanın çelişkili itkileriyle uyuşur: Bir yanda zekâsını keskinleştirdiği görüntüsünü uyarladığı aydınlık yüz, öbür tarafta ise, görkemli atılımların süslediği canlı bir heykelin tatmin olmamış karanlık yüzü. Octave olma mutsuzluğu, Stendhal'in fizyolojik olarak açıkladığı bu yetersizlik, aynanın iki yüzünü birleştiremeyen kendi bilinçsiz ısrarına bağlıdır daha çok. O belki de bir dandy olmuştur ve aynada sürekli bölünmesini ve yaşama olanaksızlığını seyreder; ama Armance'ın gözleri olan bu öteki aynada birdenbire, ötekiyle ilişki içinde kaybolması olanaksız, "bir ucube görmüş gibi" keşfetmiştir kendini; ve Narkissos gibi bu yüzden ölür sonunda.

13) Delacroix, *Journal*, Plon, 1932, c. 1, s. 107.
14) Gide *Günlük*'ünü ayna karşısında yazardı.

Sadece düş aynasında kendini görmek isteyen insan gerçekle ilişkisini yitirir. Théophile Gautier, ilham perisinin, aşktan, "güzelliğinden çok emin olduğundan, hiçbir kırışıklığı olmadığından, yüzünde hiçbir sivilce olmadığından, kaz adımıyla yürümediğinden emin olduğu için bakmaya bile gerek duymadığı parlak bir çelik ayna"[15] alan güzel bir genç kıza benzediğini itiraf eder; gerçeklik, sıradan duygular ulaşamaz ona; Narkissos'un artık aynaya bakmaya bile ihtiyacı yoktur, iç dünyası yok olmuştur. Ama, der yazar, acı imkânsızdır çünkü yalnız ve özgür "kendine âşık sanat"ı da muhtemelen aynı ölümcül kader bekler.

Gautier güzelliği, duyduğu özlemin dişi betimlemelerini tutkuyla donattı ve bunları sanatın mükemmelliğinin imgesi yaptı. Bu açıdan, Nyssia'nın ya da şairin güzelliğin tadını âşıktan çok sanatçı olarak çıkardığı Spirite'in kahramanları, ideal dişi figürler açınlayıcıdır:[16] Fantazmatik bir projeksiyon, kendisiyle ötekinin düşsel figürü arasındaki hayali bir ilişkinin çocuğu Spirite, kahraman Guy de Malivert'in gerçek anlamda genç bir dulla evlenmekten vazgeçip içine kapandığı bir dönemde ortaya çıkar: O zaman "aynanın belli belirsiz sütsü beyazlığı içinde uzaklardan gelen ve titreyen bir tür parıltı" keşfeder ve kısa süre sonra bu parlaklıkta büyüleyici bir kadın yüzü ayrımsar. Yansıma yavaş yavaş canlanır, Malivert, kendisi hipnotize olmuştur sanki. Boyun eğdiği bir esaret içinde, alışılmış tüm etkinliklerinden vazgeçerek her akşam sevgilinin yüzünü bulur karşısında. Bu yoğun görüntü yaşamın normal akışını durdurur ve ölüm dünyadan vazgeçişi cezalandırır.

Uzaklık, birleşme, bu iki alan her türlü kendine bakış alanlarıdır. Narkissos kendisine ulaşamadığı için ölür, çünkü tıpatıp benzerlik yakalanamaz. Düşüncenin ayna özellikleri taşıması ya da bilincin bölünmesi, aynı olandan aynı olana değişme umutsuzluk içinde zıtlıkları birleştirmeye çalışırken kurgusal bir farklılık getirir. Ama varlığın, öznenin nesnenin sureti olduğu bir özne ve bir nesneye bölünmesi aşırı bir noktaya götürüldüğünde gerçeğin içine bir kuşku tohumu atar; ayna artık sadece yansımaların yansımalarını gönderir: "Nasıl olur da önünde durduğumda hiçbir ben gözükmez aynada? Ben sadece bir düşüncenin düşüncesi, bir düşün düşü müyüm?"[17] Yansımaların çoğalması özneyi güçlendirmek

15) Th. Gautier, 1859 Salonu.

16) Th. Gautier, *Le Roi Candaule*, *Spirite*, *Œuvres* içinde, Slatkine, 1978. İdeal genç kız Spirite hadımlık kompleksi oluşturan annenin yerini tutar.

17) *Les Veilles de Bonaventura* (1801), A. Montandon tarafından aktarılmıştır, "Le Double dans le romantisme allemand", *Le Double dans la littérature anglo-américaine* (Faculté des Lettres de Clermont-Ferrand, 1984) içinde.

ya da öncelemek şöyle dursun, dağıtır ve sarsar. Özne bu yansımaları bir mucize gibi yakalar, buna karşılık, yanılsama hiç bitmeyen yansımalı bir karşılıklılıkla gitgide ön plana çıkar.

Thibaudet'nin deyimiyle, "aktif yaşamın mağlubu ve iç yaşamın kahramanı" Amiel yaşamıyla güncesinin on bin sayfasını karıştırırken yaşadığını görmek için hareketsizleşen ve kendisini kopmuş olarak algılayan, düşler gören insanı canlandırır. Kendisini gördüğünü görür: İçe bakışı meşruiyetinin güvencesi olabilecek hiçbir dış kaynak tanımaz, çünkü aynı zamanda hem yargılayan hem de taraftır, kendi temeli ve kendi eleştirisinin enstrümanıdır, kendisini "yansıyan bir yansıma, karşılıklı iki ayna, yansıyan, sonra yansımalarını ve yansımalarının yansımalarını gözün görebileceği kadar uzağa yansıtan iki ayna olarak" betimler.[18] Yansımaların geri dönüşebilirliği gerçekdışılığın tümünden önce gelir: Sadece bilincin uyanıklığı tutarlılığı sağlayabilir. Leonid Andreev'in kısa bir öyküsünün kahramanı, Doktor Kerjentzeff gerçekliğin ağırlığını küçümsediğinden ve kişiliğinin temellerini ayna özellikleri taşıyan bilince mal ettiğinden çıldırmıştır:[19] İçebakış ağırlıklı düşüncenin "uyanıklığının çılgınlığı" (P. Valéry) sonunda arzularını ve dünya nesnelerini zihinsel işlemlere dönüştürmekten gerçekle tüm ilişkisini yitirir. Ama gerçek öcünü alır.

Doktor Kerjentzeff mükemmel bir cinayet tasarlar ve kendisini çok fazla önemser, tersini, yani çılgınlığı hiçbir bedel ödemeden taklit ettiğini sandığı düşünülen düşünceye çok fazla egemen olur; suç işlendiğinde gerçekten deli olup olmadığını asla bilemeyecektir; ama düşünce akışı bir an kesildiğinden Kerjentzeff duygulanımlarının mutlak gücüne teslim olur ve kuşkularının tanığı aynayı kırarken, her zaman daha canlı ve daha şaşırtıcı düşünceleri kendisine meydan okuyarak kaçıp gider. Düşünülen düşünce benzerliğini sürdürmek yerine yabancılaşmasının tuhaf yansımasını canlandırır.

2. Suretin Rekabeti

Öznenin Bölünmesi

Önce insan ve yansıması arasında basit bir çatlak olan sapma, Delacroix'nın anlattığı hoş olmayan ve kaçıcı deneyimden Kerjentzeff'in yaşadığı bölün-

18) H. F. Amiel, *Journal*, Stock, 1927, c. 2, s. 137, 19 Nisan 1876. Daha sonra ekliyor: "İstikrarsız, uçucu, boş ve aldatıcı uyanıklığım bir düşün düşü gibi."

19) L. Andreev, *La Pensée*, Ombres, 1989.

meye bir sıkıntı doğurur. İnsan ve yansıması dayanışma içinde değildir artık: Farklılıkları ayna karşısında somutlaşır, öyle ki, ayna görüntüsü serbest kalır ve son aşamada optik bir olgu olarak algılanmaz artık, tehdit eden bir rakiptir.

Yansıma kimi zaman modelin tam bir karşılığı, kimi zaman da bedenin kısmen yansımasıdır: Francesco Mazzola'nın eli, Gogol'un burnu, Kerjentzeff'in düşüncesi. Her iki durumda da özne bir diyalog kurduğu bu görüntüyü kendisine mal eder; ama aynanın sembolik aracılığı, bilincinin sapmasıyla etkin olmaktan çıkar artık.

Edebi betimlemenin yerini alan psikiyatri bir yüzyıldan beri, heotoskopi ya da otoskopi denen ve farklı nedenler, beyin lezyonları, psikotik düzensizlik, uykusuzluk ve uyku bozukluğu ya da yaratmaya bağlı iradi uygulamalardan ortaya çıkan bu patolojik durumları anlatmıştır.[20] Benzerlik anlatılarının yazarlarının çoğu bu görsel halüsinasyonları yaşamış ve araştırmışlardır: Musset "bir kardeş gibi gördüğü siyahlar giymiş bir yabancı" tarafından izlenmiştir sürekli, Hoffmann L.S.D'nin kendi üstündeki etkilerini irdelerken şu ayrımı yapar açık seçik biçimde: "Kişiliğim, egom uzamda, bir yerlerde başıboş dolaşıyordu ve ben de bu sırada bedenimin odamdaki divanda yattığını görüyordum."[21] Nerval, *Aurélia*'da her insanın bir kopyasının olduğunu ve yapıtlarının "gerçek yaşamdaki bu düş sızmaları" üstüne kurulduğunu anlatır.[22]

Bu benzerlik, kopya öyküleri genellikle kötü biter. İyi entegre edilmemiş bir narsisizmin abartılı anlatımı olan bu kopya, başkalarıyla ilişki eksik olduğunda ya da saptığında ortaya çıkar: Patolojik bir solipsizm içine kapanıp kalan birey kendisinde bulunmayan, başkalarının hayallerini üretmeye çalışır ve yansıma düşsel bir rol oynar. Bir savunma mekanizması gibi etkin olur ve birey bu mekanizmayla sansür ettiği içinden bir parçayı dışa vurur ve itiraf edilemeyen özlemleri gerçekleştirme işini ona yıkar. Her türlü yasaklamadan ve içe atma olgusundan kurtulan ve çeşitli yoksunluklardan kurtulmak için çaba harcayan kopya müthiş bir enerji sarfeder, öyle ki, modelini arka plana atar ve canlılık kazanır. Dolayısıyla, yazarlar tarafından anlatılan, birbirlerinden ayrılmayan iki özellik ortaya çıkar: Net, belirgin ve kötü olan yansımadır ve model özünü

20) J. Lhermitte, "L'Image de notre corps", *Nouvelle Revue critique*, 1939. E. Blumel, "L'Hallucination du double", *Ornicar Analytica*, no. 22. Bu tür halüsinasyonlar gören insanlar suretlerini gri ve renksiz bir biçim şeklinde algılarlar.

21) H. Faure tarafından aktarılmıştır, *Les Objets de la folie*, PUF, 1966, II, s. 50.

22) G. de Nerval, *Aurélia*, Gallimard, Folio, s. 296.

yitirir ve bulanıklaşır. Öte yandan, kopya zor ve korkutan bir kişilik empoze eder, modelinin peşini ölüme kadar ve yeniden birlik oluşuncaya kadar bırakmaz.

1914'te yayımlanan bir kitapta,[23] Otto Rank, insanın kendi benzerine inancının arkaik temellerini çözümlemiştir ve ona göre gölge ve suda yansıma, insanın kendi bedenini görme bağlamında ilk araçları, aynı zamanda "insan ruhunun ilk nesnelleşmesidir". Ben'in bölünmesinden çıkan kopyanın misyonu insanı ölüme karşı korumak olmuştur, çünkü kendisinin bu tam sureti ona bedeninin kaybolmasından sonra, gelecekte bir yaşam sağlayan, gerçek ve ölümsüz bir yaşama sahipti. Ama insanın bu kopyası bir yandan bir ölümsüzlük güvencesi olurken, bir yandan da ona sonunu hatırlatır ve gönderir, onu asla terk etmeyen bir ölüm hayaletidir. Ölüm vaadi ve yaşam gücü: Çelişkili değerler taşıyan bu damga suretin belirtilerinin çoğunu damgalar, öyle ki, insanın sıkıntısını geçici olarak hafifletir ama aynı zamanda da işkence eder ona.

Birçok folklorik gelenekte, bu kopya, gölge ve yansıma biçimi altında yaşamı, enerjiyi, yenilenmeyi ya da doğurganlığı belirtir ve gölgenin kaybolması –XIX. yüzyıl fantastik edebiyatının çok yararlandığı bir konudur bu– insanı yaşamsal güçlerinden yoksun bırakır, sıkıntı doğurur ve mutsuzluk getirir. Kırılan aynaya bağlanan kötü kader bu şekilde açıklanmaktadır. Wagner'in gölgesiz kadını (Hoffmansthal'ın bir librettosu) yaşamın bu yaratıcı simgesini ve onunla birlikte tüm mutluluk olasılığını yitiren kadının kısırlığını canlandırır. Aynı çaresizlik –karşılığı ötekilerin mutlak gücüdür– Chamisso'nun kahramanı Peter Schlemihl'i, ruhunu şeytana (gölgesi yoktur onun) satan insanı vurur. Hoffmann'ın *Saint-Sylvestre'in Maceraları*'nda gölgenin yerini yansıma almıştır. Gölge ve yansıma sahiplerinin özlemlerini ve kötü eğilimlerini gerçekleştirirler ve 'ben'in bölünmesini itham ederler. Böylece kopya yasak itkileri kendine mal eder ve serbest bırakır, sorumluluktan kurtardığı insanı rahatlatır. Ama aynı zamanda yardıma koşan bir kurtarıcıyken intikam alan, reddedilen ve düşman bir ben olur.

Yansıma kimi zaman aynada hiç görülmez ve tamamen özgürleştiğini ifade eder. Arzusuz görmek aynayı boş bırakır. Bölünmüş ben kendine bakar ama kendini görmez ya da tanımaz artık; bedeninden kaçar ve kendisine işkence yapan bir suretten kurtulabilmek için yansımasını uzaklaştırır.

Charcot'nun sinir sistemi üzerine çalışmalarıyla ilgilenen Maupassant –kendisi de sinir hastasıydı– bu tema üstüne Hoffmann'ın masal-

23) Otto Rank, *Don Juan et son Double*, Denoël, 1932.

larına benzetilen fantastik bir öykü (*Le Horla*) yazmıştır. Maupassant'ın bu yapıtının sürekli uykusuzluk çeken, aşırı duyarlı kahramanı geceleri kendisini huzursuz eden, görünmeyen bir hayaletin oyuncağı olur. Onu yakalamak için odasını iyice aydınlattığı bir gece aynalı dolaba yaklaşır ve aynanın boş olduğunu fark eder: "Görüntüm yoktu ve ben aynanın karşısındaydım! Çok korktum..."[24] Boş ayna kendisinin her türlü zihinsel yansımasına karşı çıkarken Horla kahramanın deliliğini geçirebileceği tehditkâr suretini gösterir ve ona o kadar bağlıdır ki onun özüyle beslenir, sütünü içer ve "tüm yaşamı ağzından yer": Cellat kurbanı tarafından tahrik edilir, insanın korkusu suretinin vahşetini destekler, ta ki ölüm bu dehşet verici yansımaya son versin... Benzerliğin yerini alan Horla belki de baba figürünün korkunç ve sembolik baskısıdır.[25] Gerçekten de, çeşitli araştırma ve incelemelerle Maupassant'da soy zinciri, soysuzluk ve baba-oğul benzerliği olan öteki ayna kurmacalarının nasıl takıntılı bir biçimde yinelendiği gözlemlenmiştir. Boş ya da yalancı aynalar masallarda ve öykülerde sık sık görülür[26] ve bir benzerlik olduğunda da her zaman kötü bir benzerliktir söz konusu olan. Bunların tümü de çöküntüye, kendini yok etmeye ve ölüme gönderme yaparlar.

Rilke'nin Deneyimi

Saldırgan aynalar, boş aynalar, dalgalı aynalar, bu ayna düzensizlikleri her zaman çok önemli bir benzerlik kargaşası yaratırlar. Ayna her türlü sembolik işlemden vazgeçer ve insan artık kendi yansımasını görme girişiminde bulunmaz; yansıma dinamiği altüst olur ve birliği öncelemek yerine arkaik bir psişik düzensizlik durumuna gönderme yapar ve bu durum açısı yakalanamayan bir dönüşüm gibidir.

Yaklaşık yüz yıldan beri edebiyat ve sinemanın gösterdiği bir yığın örnek arasında[27] Rilke'nin bazı dramatik sayfaları örnek bir senaryo sunar: Öteki ve ben arasında, yansıma ve algı arasında gidiş geliş olanaksız olduğundan, aynayla eksik kalan bir buluşmadır bu. Aynada yakalanan

24) Maupassant, *Le Horla*, *Contes et Nouvelles* içinde, Albin Michel, 1956, s. 1120-1121. J. Postel'e göre bu olgu "genel felç başlangıcında düşsel bir karışıklık durumudur" (*Image spéculaire du corps*). Charcot'ya göre ise kesinlikle bir prozopoagnozi durumu söz konusuydu.

25) Ph. de Bonnefils, "Maupassant", *Naturalisme*, 10/18, 1978, s. 287.

26) Bkz. sözgelimi "La Morte", *La main gauche* derlemesi içinde (Rencontre, s. 160).

27) *L'Etudiant de Prague* ile 30'lu yılların sineması aynadaki kopyanın çarpıcı bir görüntüsünü vermiştir.

öteki ben sadece tuhaf ve yabancı bir suret değildir, bireyi dışlarken ondan aynı olma olasılığını ebediyen alan bir görüntüdür.

Malte Laurids Brigge'nin Notları'nın (1910) en önemli sahnesi çocukluk ve aile geçmişi anıları içine oturmuştur. Kahraman M. L. Brigge artık saygınlığını yitirmiş soylu bir Danimarka ailesinin çocuğudur; babanın ölümü klanın dağılmasının sonu olur ve hafif ve istikrarsız bir kadın olan anne Brigge'ye ölen küçük kızkardeş rolü yükler. Bu kişisel anılar özellikle deli bir kralın saltanatını yansıtan tarihsel bir temel üstüne oturtulmuştur.

Brigge araştırmaları sırasında bir bavulda eski giysiler bulur, aile arkeolojisinin katmanlarıdır bunlar adeta ve geçmişin sırlarını ortaya çıkarmak amacıyla bu giysilerden birini sırtına geçirir.[28] Böylece, kılık değiştirmiş bir halde, yeşil cam parçalarından oluşturulmuş bir aynaya koşar kendine bakmak için; önce tembel ve kayıtsız kalan ayna hiçbir görüntü yansıtmaz, sonra Brigge yaklaştıkça canlanır ve "bulanık sularının dibinden" çok şaşırtıcı, yabancı, düşünülen şeyden çok farklı bir şey çıkar. Brigge bavulun içinde de, aynanın içinde de kendisini kökenlerine götürecek bir şey arar ama bir benzerlik ya da bir neden bulmak şöyle dursun, kendisini kılık değiştirmiş bir benzeri olarak keşfeder. İkinci Brigge henüz tehdit etmez birincisini; yansıma ona komik bir soytarı görüntüsü verir ve bir yandan da bütünüyle egemen olamadığı tuhaf bir gerçeklik empoze eder: "Beni egemenliği altına aldığını itiraf etmek zorunda olduğum bu giysilerden birinin sorumluluğunu çok zor üstlenebilmiştim."

İlk bunalım dalgası o zaman ortaya çıkar. Dantelli bir yenden çıkan el tam bir serbestlik içinde kendi kendine hareket eder ve Brigge bu elin yabancı bir el gibi hareket ettiğini görmekle kalmaz, elde "ne kadar abartılı gözükürse gözüksün hareketlerini seyreder". Francesco Mazzola'nın kendi portresinin ölçüsüz ve takıntılı elini akla getirir bu: El arzuya ya da eksikliğe biçim verir; bağımsız bir gerçekliği üstlenir, yüzü gölgede bırakır ve bedenin dağılmasının habercisidir; bedenin her bölümü şizofreni olgusundaki gibi bütün beden olabilir. Freud "endişe verici tuhaflığı" özellikle şöyle ifade ediyor: "Dağılmış uzuvlar, kesik bir baş, koldan kopmuş bir el, kendi başlarına dans eden ayaklar..." Öte yandan, Brigge de açık seçik bir gözlemde bulunuyor: "Kılık değiştirmeleri kendimi yabancı hissedeceğim kadar ileri götürmüyordum; tersine, değiştikçe daha fazla kendi

28) R. M. Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* (Fra. çev.), *Œuvres*, Seuil, 1966, I, s. 598-600 [Türkçesi: *Malte Laurids Brigge'nin Notları*, çev.: Behçet Necatigil, Can Yayınları, İstanbul, 2006].

içime dalıyordum." Edebi değişiminin eğretilemesi giysi, özlemlerini karşılayan bir kimlik ve rüyanın fantazmatik güvenliğine yakın yeni bir güvenlik verir ona adeta.

Ama güvenlik, aslında, benzerinin, tam bir egemenlik içinde olduğuna inandırmak amacıyla ona kurduğu bir tuzaktır; gitgide daha fazla tahrik olan Brigge renkli giysilerini çıkarır, özgürlüğün ve tükenmez bir zenginliğin tadını çıkarmak amacıyla: "Ne olmak istediğimi bütünüyle unutuyordum. Yeni ve çekici kıyafetler içindeydim, ne olacağıma daha sonra ayna karşısında karar verirdim." Sarı bir pelerin, yüzde bir maske, başta bir eşarp ve elinde bir bastonla ayna karşısına döner gene: Brigge'nin kişiliği maskeden yansımaya dönüşmüştür; görüntünün mutlak gücünü anlar ve aktörken artık denetleyemediği ve bir muammayla son bulan bir sahnenin seyircisi olur.

Kopma noktası özellikle yansımanın, onun deyişiyle "varlık"ın kendisine çok önemli bir şey açıklamaya çalıştığı andır. Giysilerden boğulacak kadar sıkılan Brigge telaşlı bir hareketle sehpayı devirir ve biblolar yere saçılır; objeler canlanırlar, düşman olurlar ve sırtındaki giysi boynuna geçirilmiş ve onu boğan bir zincirdir: "Öfkeden titreyerek aynanın önüne geldim ve maskenin arasından güçlükle bakarak el hareketlerimi izledim. Ama zaten bunu bekliyordu o. İntikam anı gelmişti onun için." Ben-o: Bölünme gerçekleşir ve ölüme götüren bir düellodur bu. Özgürleşen, canavar bir öteki olan yansıma bakışıyla esir alır onu ve istediği gibi yönetir, baskıcı bir yasanın geri dönüşüdür. "Şimdi o çok güçlüydü ve ayna bendim. [...] Yaşamım bitti, bu kadar basit. [...] Kurtuldum ama şimdi koşan oydu; her tarafa çarpıyordu, evi tanımıyordu. [...] Ağlıyordum ama maske gözyaşlarımı göstermiyordu." Kovalamaca sahnesi deliliğin düzensiz hareketlerini hatırlatıyor. Brigge çocukluk ve ölüm sıkıntısına bağlı bu korku krizi içinde bayılır ve celladından kurtulur.

Çok büyük bir edebi güce sahip olan bu metin "baskı yapan tuhaflığın sıkıntısı"nın, ölümün anlamsızlığı ve yakınlığı da dahil olmak üzere, "gündelik anlamsızlık"la birleştiği bireyin bölünmesini neredeyse klinik bir şekilde anlatır ve bir çılgınlık anına açılır. M. Blanchot tarafından aktarılan bir mektupta, Rilke, Malte'den kabul edilemeyecek kadar güçlü bir keşif yapan bir genç adam gibi söz eder, öyle ki, "yeni keşfedilen özgürlüğü kendisine çevrilmiştir, savunmasız kalmıştır ve sonuçta parçalanmıştır".[29] Ben'in yansıması karşısında kapıldığı şaşkınlık, temeli ol-

29) M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, Gallimard, Folio, 1955, s. 166 [Türkçesi: *Yazınsal Uzam*, çev.: Sündüz Öztürk Kasar, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993].

mayan ve amaçsız bir özgürlüğün boşluğu çöküntüye götürür; Rilke bu metni bitirdikten sonra yazmaktan vazgeçmeyi düşünmüştür.

Öteki aynalar Rilke'ye aydınlık yanlarını göstereceklerdir. *Orpheus'a Soneler*'in aynasında, ölümcül ayna, vaat ve şiir kaynağına dönüşür. Blanchot'ya göre, Rilke "şiiri yoklukla bir ilişki haline getirir"; bununla birlikte, ayna da tam olarak yoklukla karşılaştırılabilen varoluşun askıya alınmasını sunar: "Aynalar, henüz kimse tanımazken sizi/Sadece ne olduğunuzu anlattılar/Elek deliklerinden başka bir şey olmayan aynalar/Zamanın doldurduğu boşluklar/Müsrifler..."[30] Şiir de ayna gibi sembolik etkinliği yeniler ve şiirin konusu, aynada kendini seyreden masal hayvanı boynuzunu kendine çevirmek şöyle dursun, "var olma olasılığı"yla beslenir. Boşluğun hiçliği aynı zamanda her şeydir, sonsuz gücüllüklerin sürekliliğidir.

3. *Aynanın Geçidi*

Harikalar Diyarı

Aynayla ilişki boş ve ölümcül görünebilir ama ayartmaya başlamasının nedeni parıltısını bir bakışım ve uyumlar dünyası olan Platonvari cennetin ihtişamından almasıdır.[31] Gizemli bakışım bizi, arka tarafta, görünmeyen ve bizim gündelik gerçekliğimizden daha güçlü bir gerçeklik bulunduğu inancına götürür; ayna geçidi düşü öbür tarafta yeniden doğma ihtiyacına cevap verir; büyüleyici içi ve dışı uzlaştırma ve kesinlikle fantazma, düşsellik tarafında, geçeğin ve suçluluğun baskılarından arınmış bir dünyada yaşama umudunu yansıtır. Mimetik rekabetten kurtulmuş başka bir mantık bu arka yüzü, düş ve arzular mantığını yönetir. Ama geçit aynı zamanda bir tecavüzdür, yepyeni bir maceradır ve çocuk ve şair buna inanırlar ve bu güzergâhta gerçeğin sınırları yoktur artık.

Böylece, Lewis Carroll'ın küçük Alis'i harikalar diyarında bu geçidi açar. Ayna kırıklarında, yetişkinler dünyasının yoğunluğunda bir gedik

30) R. M. Rilke, *Sonnets à Orphée* (Fra. çev.), *Œuvres*, II, s. 395. Bu düşünceler Mallarmé'nin düşüncelerine yakındır: Mallarmé'de de Igitur "nefret hayaletinin aynada duygu ve acıdan kalanları yavaş yavaş yuttuğunu" görür. Aynanın saydamlığı ölüme bağlıdır: Sonsuzluğun boğucu ağırlığını hissettiren "boşluğun güzel mücevheri" (*Igitur*, Pléiade, 1945, s. 441).

31) Ayna sembolizmi konusunda bkz. J. Michaud, "Le Thème du miroir dans le symbolisme français", *CAIEF*, s. 199.

bulan Rétif de la Bretonne gibi Alis de düşlerinin özgürlüğü içinde hareket eder ve daha ilk cümlede imgelemin ve sözcüklerin sınırsız gücünü ortaya atar: "Let's pretend." Küçük kediye "aynanın içinden geçip öbür taraftaki eve gitmek için bir yol olduğunu farzedelim"[32] der. Ve oyun başlar; "farzedelim ki"ler oyunu: Şömineye tüneyen Alis, bunlarla görünüşlerin ötesinde bir evren icat eder; bu evren her günkü evrenden daha güzeldir ama gene de o evrene benzer: "Kitapları aşağı yukarı bizim kitaplarımız gibidir, sadece sözcükler terstir bu kitaplarda."

Bununla birlikte, Alis her şeyi terk ettiği için mutlu olsa da bilinmeyene doğru bu sıçrama tehlikelidir. Başka bir dili öğrenmesi ve başka davranışları keşfetmesi gerekir; bilmediği kurallarla oynanan bir satranç partisi ortasında bulur kendini; tuhaf bir oyundur bu: iki boyutlu mekânı ters bir geometriye uymak zorunda kalır; gitmek istediği bahçe o yaklaştıkça kaçar, sadece dönemeçler, hatta geri dönüşler sayesinde ilerleyebilir. Alis bu labirentte şaşırır. Kesiklik, istikrarsızlık içinde bulur kendini ve iki muhatabı, Tweedledum ve Tweedledee kendisine hitap ettiklerinde sadece bir ayna yansıması, başkasının yansıması olarak var olduğunu anlar: "O seni düşlüyor ve artık seni düşlemez olsaydı, nerede olduğunu sanacaktın sen? – Olduğum yerde tabii ki! – Hiç ilgisi yok, hiçbir yerde olmayacaktın çünkü sen sadece düşü içinde yaşayan bir çeşit düşüncesin."[33] Aynanın bu tarafında benzerlik son derece istikrarsızdır ve hafif bir deliliğin çılgınlığa sapması işten bile değildir.

Ayna gündelik somut yaşam ve düş payı arasındaki 'tarafsız bölge'dir. Şair istediği zaman aşar bu bölgeyi ve deli olmadığı için aynanın iki tarafını sözcüklerin büyüsüyle bağlar sürekli olarak. Aynaları "eritebilecek" eldivenler icat eden Cocteau aynaların "ölümün girip çıktığı kapılar" olduğunu söylüyor, bu ölüm yokoluşun ölümü değil, başka bir yer vaadidir, şiirsel dünyaya götüren gerçeğin ötesindeki bir yer vaadidir. Camcı kılığına giren melek Heurtebise'in özgürlüğü[34] bir taraftan öbür tarafa kolayca geçmesinde yatar. Ama sürekli öbür tarafa yerleşen deli olmak riski altındadır.[35]

32) Lewis Carroll, *De l'Autre Côté du miroir*, Pléiade, 1990, s. 262.

33) *A.g.y.*, s. 296.

34) J. Cocteau, *Orphée*, sahne 7.

35) Belçikalı şair G. Rodenbach'ın patetik bir deneyimi söz konusudur bu bağlamda: "Aynaların dostu" hiç yorulmadan, onların "kaçıp giden sırlarına" eğiliyor ama bir gün bu aynalar karşılıklılığı reddediyorlar, aç gözlü ve obur oluyorlar. Sokaklar gibi açıklayıcı olan ve çekici kadınların sürekli geçtikleri bir labirent oluşturan aynaların görüntüleri şairi içeri davet eder: "Ayna çok hoş olmalı." Hayalperest halüsinasyonlarının gerçekdışı dünyasına atılır; sabah erken saatte, aynanın dibinde kanlar içinde ve sayıklarken bulurlar onu (Rodenbach, *Le Rouet des brumes*, Flammarion, s.d., s. 32-38).

İçi dıştan ayıran bakışın ayırıcı mesafesinden vazgeçer ve artık sadece fantazmatik dünyası içinde ilişki kurabilmeyi başarabilir. Simgelerin efendisi olan ayna bir labirent uzamıdır ve iletişimi reddederken, otisti tehdit eder.

XX. Yüzyılın Boş Aynası

XX. yüzyıl sanatında sistemli bir ayna görüntüleri irdelemesi sürekli yinelenen boş ayna ve kırık ayna temasını gösterir. Alman romantizminin başlattığı karanlık suret temasında, karşılarında gerçek dünyanın önemini ve inanılırlığını yavaş yavaş yitirdiği öznellik bölünmeleri, arzuların azgınlığı ifadelerini buluyordu. Bu bölünmüş ben içinde, kıskanç ya da rakip öteki gene de bir öznellik koşulu oluşturuyordu ve bakışımlı ve parlak bir kopyanın varlığına dayalı sanat yapıtı yansımalı bir gidiş gelişin, çelişkili itkilerin uyumlu ya da acılı bir sentezinin olabilirliğinin güvencesiydi.

Yavaş yavaş, bilinçdışının keşfedilmesi, yapısalcılık, sadece kendilerine dayanan görüntü enflasyonu, anlamdan yoksun bir dünyanın dağılması özne kavramının kendisini gündeme getirmişler ve onun kollara ayrılması sonucunu doğurmuşlardır. Artık ne otobiyografi ne de otoportre vardır, sadece rastlantılar, parçalanmalar, "belirsiz şahıs", parçalanmış ve onarılmış bir ben vardır. Aynanın geçidi hiçbir yere açılmaz; öbür taraf dünyası son tahlilde belki de sadece sahte bir yansımadır ve sadece gerçeğin kusurlarını artırmakla kalmaz, ona bir de kendi istikrarsızlığını, taklit yansızlığını aşılar, öyle ki, görüntülerin akışı sadece görüntülerin görüntüsünü gönderir ve düş de sadece kendisi de kuşkulu olan bir gerçeğin renksizleşmesi olarak vardır.

Gerçeküstücü Rigaut'nun düş kırıcı seyahati itham eder: "Ve şimdi, yansıtın bakalım aynalar!"[36] Kahramanı Lord Patchogue varlığından şüphe eder. Sadece olumsuzlama ve ilgisizlik arzusuz bir ben gerçekliğini kanıtlayabilirler ona: Aynada gördüğü yansıma o değildir, kendisi ötekinin yansımasıdır çünkü "kim daha önce esnemiştir"? Yansıma özelliği kazanmak ve belirsiz bir gerçeklikten oluşan ağırlığından kurtulabilmek için aynanın öbür tarafına geçmek ister: "Benim sırrım: Ben aynanın öbür tarafındayım. 20 Temmuz 1924'te, Oyster Bay'de, Cecil Stewart'ın evinde, bu şaşırtıcı buluşu yaptım – tanıklarım var, yavaşça öne doğru

36) J. Rigaut, *Ecrits*, Gallimard, 1979, s. 51-66.

atıldım, alnımı ileri uzattım, aynadan geçtim. Kolay ve büyüleyici oldu bu – alnımda hafif bir kesik, belli belirsiz ve kaçınılmaz bir yara." Daha sonra bu mucizevi seyahatin ilk ve ironik saptaması: "Tersi ve yüzü eşdeğerdir."

Aynanın öbür tarafına geçiş kolay olur, çünkü ne tecavüz ne de yasak vardır; yaratıcı imgelemin ortaya çıkaracağı harikalar dünyası yoktur; ne düşsel bir ben ne de nesnel bir ben vardır; iç ve dış yer değiştirebilir ve her türlü içebakış çabasını, her türlü kaçış arzusunu engelleyebilirler. Özne nesne, nesne öznedir. Aynanın öbür tarafına geçmek, trajik bir yanı olmayan hoş bir intihara benzer – yara belli belirsiz ve ölümcüldür.

İşçiler çarpma sonucu kırılan aynanın yerine yenisini koyarlarken aynanın arka tarafına geçmiş olan Lord Patchogue yeni aynada kendini görür gene; ikinci kez aynaya doğru atılır, ayna gene kırılır ve bu böyle devam eder; sonsuzluk yinelemeden başka bir şey değildir: İşte, "aynaya bak..." ve kendini hiçbir yerde bulamayan "bir adamın öyküsü". Bir dizinin parçasıdır bu. Tüm ötekilerdir ya da herhangi bir ötekidir. Ve bir kadın aynanın önünden geçtiğinde, hiç şaşırmadan, kayıtsızlık içinde ve kayıtsız bir biçimde yinelenir, çoğalır; Patchogue bir kez daha "yüze ve tersi aynıdır" der.

Yüzler yüzlere benzer, yer değiştirebilirler aralarında. Benzerliğin kaybolması, aynı ve ötekinin karışması tüm benzerliklerin sahiplenilmesi olabilirliğini getirirler. Lord Patchogue'un gerçeküstücü deneyimi gündelik ve bakışımlı bir deneyimdir, Michaux gibi bir yazarın sokakta yaşadığı sıradan bir deneyimdir. Henri Michaux yüzünü bir başkasının yüzü sanacak kadar tanımadığını söyler: "Bir sokağın köşesinde, birkaç kez, insanı şaşırtmak isteyen bir mağazanın aynasına baktığımda, oraya ilk gelen ve aynı yağmurluğu giyinmiş ve aynı şapkayı takınış birini ben sanıyorum."[37]

Şapka ve yağmurluk benzerliğin saptanması ve bir yerine koyma etkinliği için yeterlidir. Endişe verici tuhaflık endişe verici uygunluğa dönüşür: Bütün ötekiler ben olur. Kendi yüzünden yoksun kalan Michaux, narsisisk hapishaneden ve içeri kapatılma tuzağından kurtulur. Kendi mekânını yitirir ve kendisini biçimlerin oyuncağı haline getiren bir tür aylaklığa teslim olur. Bir varlığı yeniden oluşturan tanınmazlığa dalıştır. Kaldı ki, "ben" yoktur: "Ben, bir denge durumundan başka bir şey değildir"[38] ya da "ortalama" bir bendir. XIX. yüzyıl kimlik arayışını, düşman

37) Sami Ali tarafından aktarılmıştır, *Corps réel, corps imaginaire*, Bordas, 1977, s. 119.
38) H. Michaux, *Plume, Lointain Intérieur* ile birlikte, Gallimard, 1963, s. 215.

bir aynada yaşanan köken arayışı üstüne oturturken, H. Michaux, kendisinde birbirlerini yok eden sayısız iz bulur: "Hangi bilinmeyen atanın içimde yaşamasına izin verdim? Hangi gruptan? Hangi atalar ortalamasında? Delinmiş olarak doğdum." Delikli ben, birliği sadece bir önyargı olan bir süzgece benzer.

Kimlik yansıması kaybı Bossuet'nin delikanlılarda olmasını istediği imge özverisiyle karşılaştırılabilir. Ama artık tinsel boyutundan yoksundur ve öznenin kişisizleşmesinin, değer yitirmesinin işaretidir. Ressam Francis Bacon uzatırken, buruştururken, deforme ederken otoportrelerindeki yüzleri, görüntüyü düzeltebilecek hiçbir açının bulunmadığı dönüşümlere benzetir biraz, görünmeyende bir delik açmaya çalışmaz, büyük bir ustalıkla trajik bir eğlenceye teslim eder kendisini. Tuvallerinde sık sık görülen ayna bireyin kesinlikle kaçtığı tek istikrarlı ve net yapıdır ve insan bu aynaya cepheden bakmaya cesaret ederse yansımanın ürettiği sırtı ya da bakışsız bir yüzdür. Yansıma kimi zaman gerçeğinden daha nettir, kimi zaman görüntü kaybolur, tamamen dağılır: "Aynanın arkasında hiçbir şey yoktur, içinde vardır."[39] Bacon, kendisinin de söylediği gibi, yüzü bu bakışlar altında hiçbir tutarlılık kazanmasa da bakış takıntısı içindedir. Hatta bilinçli olarak silinir, çünkü ressamın isteğiyle tuvaller cam altına konur, öyle ki, portreye aşırı bir biçimde yüklenen seyirci kendi yüzünü görür: ya da tabloya –veya aynaya– nüfuz eder... Tıpkı mahremiyeti ve sırrı olmayan açık bir toplumdaki gibi; ressam ancak rastlantıyla biçimlendirilmiş karışık çizgilerle tanıyabilir kendini.

Ayna görüntüsüne uygulanan bu şiddet, bu sakatlamalar insana sadece yeniden yapılanmanın ayrıcalıklı bir alanı olmayan ama herhangi bir sembolik bildiriye uyarlanamayan yapıtlarında ulaşır. Çağdaş resim sanatı serigrafinin sınırsız yöntemleriyle sıradanlaşmış ve küçülmüş "anlayacak hiçbir şey yoktur" kavramını dener. Andy Warhol şöyle diyor: "Eminim ki, aynaya bakacağım ve hiçbir şey görmeyeceğim. İnsanlar bana hep ayna diyorlar. Ve bir ayna başka bir aynaya baktığında görecek ne bulacaktır bu aynada?"[40]

İnsan sadece dizi içinde, sürekli bir yineleme içinde olan bir ayna karşısında vardır. *Huis clos* cehennemi Sartre'a göre şeyleşmiş her insanın ötekinin bakışının etkisini hissettiği aynasız bir dünyaysa eğer, anlamsız örneklerin taklit edilmesi tüm işaret noktalarını yok eder, tüm

39) Michel Leiris, *Francis Bacon*, Albin Michel, 1987.
40) Sami Ali tarafından aktarılmıştır, *Le Banal*, Gallimard, 1980, s. 71.

benzerlikleri gizler: Aragon'un "öldürülen aynası",[41] Georges Perec'in tarafsız ve dilsiz aynası, bir yığın bilgi –çizgiler, kesikler, gözenekler, kıllar– imgelemi reddeder ve her türlü yoruma kapalıdır: "Deneyimden çok aptallık olan bu yansıma, yüzünün en güvenilir görüntüsü sana hiç de çekici gelmiyormuş gibi, bu konuda hiç bilgi vermiyormuş gibi geliyor, sanki hiç tanımıyor seni; ya da, daha doğrusu, seni tanırken hiçbir şaşkınlık ifadesi içinde olmamaya özen gösteriyor."[42] Göz bir göz görür, gözbebeğinin boş deliği; yansıma kayıtsızlık ifadesidir ve hiçliği modeline bulaşır. Hiçbir başkaldırı duygusu esinlemez, bir sıkıntı bile aşılamaz, sadece sıkıntı verir.

Bir aynalar ormanı ya da bir "aynalar çölü" işgal etmiştir XX. yüzyılı ve bu yüzyıl insana sürekli XVII. yüzyılın yinelediği dersi hatırlatır ama her türlü mistik içeriği alır elinden: İnsan yansıma ve boşluktan başka bir şey değildir. Borges, "dilsiz yüzey, içinde yaşanılmayan, içine girilmeyen, her şeyin bir olgu olduğu ve hatıra olmadığı dilsiz yüzey"[43] olan ayna eğretilemeli olarak dolaysızlığın, taklidin ve unutmanın güncel dünyasını gösterir kesinlikle diyor. "Öbür taraf parodiden başka bir şey değildir, tıpkı öteki dünyanın bir hayal, dünyadakine benzer hayali bir yer olması gibi..." Ayna tiksintisi, çoğaltan, nefret edilen bir babalık görüntüsünden tiksinme takıntısıdır Borges'in, çünkü ona sonsuz yolların ve içinden çıkılmaz kavşakların ortasındaki insanın kuşkulu bir çıkıştan her zaman uzak kaldığı labirentin ölçüsünü verir.

"Çatlak aynanda hangi sırrı arıyorsun?" Yansımasını sorgulayan insan kesinlikle bu sırrın, bu iç bilginin özlemini çeker. Yüzyılllardır ayna karşısında kendisini oluşturur, rollerini üstlenir, deneyimin dönüşümlerini entegre eder: Yüzünün önünde Tanrı'nın Yüzünün gizemini fark eder. Ve sonra kendi görüntüsü karışır ve ters tarafta kendisini tanımanın nefretini keşfeder. Ayna çatlar ya da kırılır. Tüm bir fantazmalar coğrafyası ayna kırıklarına bağlıdır: Kökenin yitirilmesi ve gidip gelen

41) Aragon'un *La mise à mort*'u (Gallimard); bireyin öldürülmesi ve anlatıların iç içe geçmesi anlatıcının düşsel bütünlüğünün sonunu gösterir: Çok tabakalı öykü birbirlerine eklenen dilimlere bağlanır, tıpkı üç aynadan oluşan bütünün, sahibi Christian'a değişken, uzun yansımalar göndermesi gibi, "régiment de Christians et Cie"; insan sadece yinelenen ve değeri düşen görüntüler, "baş döndüren benzer ve benzer olmayan görüntüler" aracılığıyla dizi olarak vardır: "melek dizisi, şeytan dizisi, çırak dizisi". Kitap kırık ayna konusuyla biter.

42) G. Perec, *L'Homme qui dort*, a.g.y., s. 150.

43) Borges, "Les Miroirs", *L'Auteur et Autres textes*, Gallimard, 1953, s. 121. Ve "La Rose profonde", *a.g.e.* içinde, s. 162.

benzerlikler, yok olma ve labirente benzeyen uzam fantazmaları, güçsüzlük ve parçalanma korkusu.

Aynı kırıklar, öbür tarafta, aynı zamanda sanatın da dünyası olan düş ve imgelem dünyasında yeniden doğma umudunu doğuracaklardır. Şair sözcüklerin büyüsünden ve aynanın eğretilemelerinden kendisini öte yakaya geçirmelerini istediği sürece yüzünü çoğalmış ve değişken bulacaktır ve bu yüz kırılmış biçimlerin kaleydoskopunda yeniden oluşacaktır. Ama aynanın içinden geçmek aynı zamanda iletilemeyene, karmaşık olana ve boşluğa açılır. Dünya kavranmaz olur ve bu kaos içinde ben, kendi parçalanışını kavrar. Bireyin birliği ve bağımsızlığı anlık ve göreli bir yanılsamadan başka bir şey değildir.

'Kendini bil'in hümanist hedefinin yerini kayıtsızlık ve çözülme alır. Ayna görünenle görünmeyen arasında belli bir bağlantı esinlemez ve her türlü sembolik işlevi yasaklar kendisine. Nöropsikiyatr ayna görüntüsünün bozulmasının açık bir demans işareti olduğunu ve kayıtsızlığın da bunun son noktası olduğunu bilir: Bir yüzyıl sonu sanatının yaşar gibi olduğu "aynanın tersi" evresi.

Sonuç

Farklı alanlara da uzanan, yüzyıllar arasındaki bu gezinti insanın kendine bakışının da gerçekleşebileceği sosyal ve tarihsel bir çerçeve çizme girişimidir. Aynanın psikolojik rolü Antikite'de analojik bir akıl yürütme oluşturmak ve sembolik bir düşünceden yararlanmak amacıyla hayata geçirilen kavramsal bir sistem içinde ortaya çıkar. Eski aynaların seyrek, karanlık ve belli belirsiz bir benzerlik bağıyla modeline bağlı parlayan görüntüsü öncelikle doğaüstü bir gerçeklik yansıması gösterir.

Birey tarihsel ve bedensel varlığı içinde tanımlandıkça ayna ona sınırlarını belirleme ve "farklılaşma" olanağı sunar. Aynanın "metafizik gerilemesi"ni doğuran XVI. ve XVII. yüzyıllarda cam alanındaki teknik gelişmeler ve XVII. yüzyılda görme mekanizmasının en iyi biçimde bilinmesi olgusudur. Artık tamamen berraklaşmış ve yaygınlık kazanmış olan ayna, gizemi açığa çıkarırken bir toplumsal uyum enstrümanı olur ve insana kendisiyle baş başa kalma özgürlüğü tanır. Aydınlık, yansımanın mesafesi bir görüntü, hatta mizansen ve kılık değiştirmeye olanak veren bir tiyatro sunarlar. Tüm oyunlar, tüm yanılsamalar mümkündür, çünkü

saydam ayna ekranını unutturur ve bu şekilde mekânı manipüle eden insan gücünün keyfini çıkarır.

Güç ve doyumsuzluk: Çünkü kendisine bakan kendisini asla saf bir görüntü gibi seyredemez; hem öznedir hem nesne, hem yargılar hem de taraftır, cellat ve aynı zamanda kurbandır, olduğu ve bildiği arasında gidip gelir; mesafenin bilincindedir ve bir yandan da görüntüye katılmaya devam eder, mutsuzluğu da yarı kabullenmeden gelir. Dandy bireyin kendisinin bilincinin son biçimini temsil eder, böylelikle kendisinin aktörüdür, sürekli bu varlık ve görüntü arasındaki acı ayrılığı seyreder ve düşsel bir 'ben'le özdeşleşir: Dandy "kederli bir şafağın güzelliği"ne sahiptir;[1] ondan sonra düş kırıklığı ve sıkıntı başlar ve insan bu dönemde yansımalar oyununda erir ya da kişiliksizlik içinde ayrışır.

Yansıma aynı zamanda kesinlikle tam anlamıyla uygun değildir, arzu sisi içinde gizlenmiştir. Özneyi nesne yapma, içi dış yapma işlemi yüzü bozar, benzerliği değiştirir ve bu deformasyon her türlü kendine bakışın koşuludur: insanın kendisini bakmadan görmesi gerekir, beklenmedik bir zamanda, kendisine yabancılaşarak şaşırması gerekir; gerçek öteki ben dünyasında yakalanır ama o zaman da yabancılık tehdide dönüşür.

İnsan orada kötü ve zararlı bir kopyasını, el yüz hareketleri yapan bir şeytan, iç şeytanların fantastik bir yansımasını görme tehlikesi içine düşmek istemiyorsa aynayı sürekli pohpohlamalıdır. Yansımanın otoritesi önce, hiç değilse belli bir kültürel çağda ötekinin bakışıyla oluşan kadına empoze eder kendini.[2] Uygarlık ona güzellik-ayartma-aşk sarmalı dışında gerçekleşme olanakları sunabilir ama ayna her zaman dişiliğin ayrıcalıklı ve kırılgan yeridir: Acımasız mahkeme onu her sabah güzelliklerinin hesabını yapmak üzere davet eder ve kadın günün birinde kendi kendine en güzelin kendisi olmadığını söylediğini duyar. Yaşlı âşık kadının yetişkinlik halini aradığı ve sadece hayaletini gördüğü o acımasız tanık karşısında artık arzu uyandıramayan düşük bedenin çirkinlik ve umutsuzluğunu hiç kimse Colette'ten daha iyi dile getirememiştir: "Nefes nefese kalmış yaşlı bir kadın uzun aynada hareketlerini yineledi ve Léa bu çılgınla ne gibi bir ortak yanı olabileceğini sordu kendi kendi-

1) J. Starobinski, *La Mélancolie au miroir*, Julliard, 1989, s. 25.

2) Simone de Beauvoir kadın narsisizmine ayrıntılı olarak değinir: "Kendini tanıyan, kendini obje haline getiren kadın kendini aynada gerçekten gördüğüne inanır [...]. Ev işlerinden sıkıldığından kendi figürünü düşlerinde biçimlendirme özgürlüğüne sahiptir." *Le Deuxième Sexe*, Gallimard, 1949, II, s. 459-465.

ne."[3] Kendinden duyulan haz altüst olur ve edebiyat ayna karşısında yürek paralayan bu veda sahneleriyle doludur.

Yansımanın meydan okuması karşısında başka cevaplar da mümkündür. İnsan kaçabilir, aynayı örtebilir ya da kırabilir. Ayrıca, insan, dil çıkarmak, gözlerini devirmek, nanik yapmak, eğilip bükülmek ve kendini çirkinleştirmek için de bir çocuk gibi ayna karşısına geçebilir: bu durumda, yüz hareketleri arka tarafta gizlenmiş kopyayı, görünmeye, kendini sergilemeye ve nihayet uyuşmaya zorlayarak ayartır. Sartre, küçüklüğünde, bir gün, ilk ve derin aşağılanma duygusunu hissettikten sonra ayna karşısına geçip yüz hareketleri yaptığını anlatır: "Utanç duygusunun bu korkunç saldırıları karşısında kas engellemeleriyle savunuyordum kendimi. Ayna imdadıma yetişiyordu: Aynaya bana bir ucube olduğumu öğretmesi görevini veriyordum [...]. Eğilip bükülerek, kasılarak, iki büklüm olarak yüzümün bütünlüğünü bozuyordum, eski gülümsemelerimi silmek amacıyla keskin bakışlar atıyordum yüzüme."[4] Yüz hareketleri dönüşüm rahatlığı sunar ama geçici bir rahatlamadır bu: Ayna şaşırtıcılığın sıradanlığından ya da sıradanın şaşırtıcılığından başka bir şey söylemez: "Ayna bana çok eskiden beri bildiğim bir şeyi öğretmişti: Korkunç bir biçimde doğaldım."

Aynalarla dolu çağdaş dünyada bir yığın bakışla yıpranmış, alışkanlıkla birleşmiş görüntü ne söyleyebilir? İnsan kendisine bakan bir yığın gözden kaçamaz; her an sosyallik referanslarını ve sertifikalarını sunmaya davet edilir: Görünüşlerin ama aynı zamanda da empoze edilen markaya uyumun, gençliğin, sağlığın, rahatlığın doğrulandığı duyguların ve arzuların sürekli denetimi... Birey imgeye dönüşür, en derin mahremiyetine kadar izlenir, öyle ki, Milan Kundera mutlak güce sahip bir bilim icat eder: Birçok dalı bulunan ve her zaman çok zorlayıcı olan imagoloji.[5] Ayna görüntüsünü aşırı biçimde kuşatma bireyin değerden düşmesiyle ve sürekli artan ve yenilenen bir kimlik talebiyle atbaşı gider.

Daha önce hiç görülemeyen şeyleri –hareket, biçim, yüzünde tersi–[6] gösterebilen röprodüksiyonun modern elektro-optik performanslarıyla görüntü büyük bir güç kazanmıştır. Sentez görüntülerinin çoğaltılması ve yeniden yaratılması konusunda sonsuz olanaklar bireyin öteki 'ben'ini

3) Colette, Chéri, *Œuvres complètes* içinde, Flammarion, 1959, c. 6, s. 158.

4) Sartre, *Les Mots*, Gallimard, 1968, s. 52 [Türkçesi: *Sözcükler*, çev.: Bertan Onaran, Payel Yayınları, İstanbul, 1989].

5) Kundera, *L'Immortalité*, Gallimard, 1990 [Türkçesi: *Ölümsüzlük*, çev.: Aysel Bora, Can Yayınları, İstanbul, 2002].

6) Fr. Dagognet, *Corps réfléchis*, Odile Jacob, 1991, s. 256-257.

ve gizemini alır ama bu sanayinin mahareti sonunda görüntüyü değeri düşmüş kopya durumundan kurtarır ve röprodüksiyon gerçeğin basit kopyası olmaktan kurtulur artık. Ayna bu ayrıntılı görüntü devrimine sürüklenir ve burada sadece "çok güçlü ve görünmeyen şeylere eski mutlak güçle şirk koşan" görünür öğe makbuldür.[7] Sadece bilimkurgu romanlarının hayal etme cesaretini gösterebildikleri bir psikoloji, doğacak olan teknik yeniliklerle ilişki halinde bir sosyal uzam.[8]

Çok mu fazla ayna? René Magritte'in *Reproduction interdite* (1937) adlı çok güzel tablosu görünüşün, aynanın ve klişe haline gelmiş imgenin mutlak gücünü inkâr eder: Bu resimde sırtını insanlara çevirmiş biri aynanın önünde durmaktadır ve aynada yüzünü değil sırtını görmektedir. Böylece, birey seri röprodüksiyona, stok edilebilen görüntülere, kimlikleri fişleyen ve donduran, her şeyi gören bir toplumun engizisyonuna sırtını dönebilme hakkı talep eder. Yani yüzünü gizleme sırrını saklama hakkı. Görüntü ve yansıma ne kadar çok olursa, sır o kadar derinlerde kalacaktır. Görülmeden görme olanağı sadece görülmeyeni daha uzağa götürür ve ayna her zaman orada bulunmayanı takıntı haline getirecektir.

7) Régis Debray, *Cours de médiologie générale*, Gallimard, 1991, s. 387.

8) Sözgelimi Barbey d'Aurevilly'nin *l'Eve nouvelle*'i ya da A. Bioy Casares'in *L'Invention de Morel*'i.

AYNANIN TARİHİ

Sabine Melchior-Bonnet

Türkçesi: İsmail Yerguz

Bir zamanların nadir bulunan, pahalı, zenginlik göstergesi olarak kabul görmüş nesnesi ayna, tartışma götürmez bir toplumsal ağırlığa sahipti. Bugünse Batı kentsel gelişiminin sıradan dekoratif unsurlarından birine indirgendiği görülüyor. Ne var ki, tarih boyunca geçirdiği dönüşümü izlemek, uygarlık evriminin canlı damarlarından birine götürüyor okuru. Ticari bir mal olarak insan ilişkilerini nasıl etkilediği, kişinin kendi imgesiyle kurduğu ilişkinin odağında yer alarak hakikati görünüşe, mahrem olanı kolektif öğeye nasıl bağladığı, kutsal yansıları ve bir tahrik unsuru olarak asıl/suret bağlantısını nasıl anlamlaştırdığı aynanın gizemini bugün de bir merak konusu yapıyor. Toplumsal tarihin bu heyecan verici metafor kaynağı üzerine kaleme alınan az sayıda incelemeden biri şimdi Türkçe'de.

KİTAP
2006

kültür tarihi

toplumsal tarih

9 789752 983403