HONORÉ DE

# BALZAC

## Bilinmeyen Şaheser

ÇEVİREN
Renan Akman

DEBORAH A. HARTER'IN ÖNSÖZÜ,
ERIC GANS'IN SONSÖZÜ VE
PABLO PICASSO'NUN GRAVÜR VE RESİMLERİYLE

İLETİŞİM KLASİKLERİ



iletişim

*Le Chef-d'œuvre inconnu*
© Önsöz: 1996, Board of Trustees of the Leland Stanford Jr. Unversity
Önsöz'ün hakları Stanford University Press'ten alınmıştır.
© Sonsöz: 1975, The Johns Hopkins University Press

İletişim Yayınları 1903 • İletişim Klasikleri 60
ISBN-13: 978-975-05-1228-5
© 2013 İletişim Yayıncılık A. Ş.
1. BASKI 2013, İstanbul
2. BASKI 2013, İstanbul

*DİZİ YAYIN YÖNETMENİ* Murat Belge
*YAYINA HAZIRLAYANLAR* Bahar Siber, Berna Akkıyal, Emrah Serdan
*KAPAK* Suat Aysu
*KAPAK RESMİ* Adrienne-Marie Grandpierre-Deverzy,
"Interior of the Studio of Abel de Pujol", 1836
*KİTAPTAKİ GRAVÜRLER* Pablo Picasso (1927-1931)
*UYGULAMA* Hüsnü Abbas
*DÜZELTİ* Melek Özmüş
*BASKI ve CİLT* Sena Ofset SERTİFİKA NO. 12064
Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok 6. Kat No. 4NB 7-9-11
Topkapı 34010 İstanbul Tel: 212.613 03 21

**İletişim Yayınları** SERTİFİKA NO. 10721
Binbirdirek Meydanı Sokak İletişim Han No. 7 Cağaloğlu 34122 İstanbul
Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58
e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

HONORÉ DE BALZAC

# Bilinmeyen Şaheser

*Le Chef-d'œuvre inconnu*

ÇEVİREN *Renan Akman*

DEBORAH A. HARTER'IN ÖNSÖZÜ
VE ERIC GANS'IN SONSÖZÜYLE

iletişim

HONORE DE BALZAC 1799 yılında köylü bir ailenin çocuğu olarak Tours'da doğdu. 1814'te ailesiyle birlikte Paris'e taşındı. Gençlik döneminde bir hukuk bürosunda staj yaptıktan sonra 1819'da avukatlığı bırakıp kendisini yazmaya adadı. İlk öykülerini takma isimle yayımladı. 1829'da kendi ismiyle yayımladığı *Les Chouans*'la büyük başarı kazandı. Bundan sonraki yirmi yıl boyunca muazzam bir edebi verimle çalıştı ve yılda üç dört tane, bazen daha fazla roman yazdı. 1830'dan itibaren çalışmalarının tamamını *İnsanlık Komedyası* üst başlığı altında topladı. Eserlerinde Fransız Devrimi sırasında yaşanan toplumsal değişimi, siyasi çekişmeleri ve bireylerin iç hesaplaşmalarını işledi. *İnsanlık Komedyası*'nın en önemli çalışmalarını *Eugenie Grandet* (1833), *Goriot Baba* (1834) ve *Bette Abla* (1846) gibi yapıtları oluşturur. 1850'de, ardında çok sayıda roman taslağı bırakarak Paris'te yaşamını yitirdi.

Balzac yapıtlarını, romanda gerçekçilik akımının temellerinin oluşturulduğu 1830-1850 yılları arasında vermiştir. Toplumla doğa arasında bir koşutluk kuran Balzac bir dizi kahraman oluşturarak, onları farklı romanlarında tekrar tekrar ortaya çıkarmış, böylece roman dünyasına bir bütünlük ve tutarlılık katmayı hedeflemiştir. En belirgin özelliği yaratıcılık dürtüsü ve çağını düzeltme isteği olan yazar, insanlık ruhunun kişi ve olaylar üstünde etkili olduğunu göstermiştir. İnsan doğasını kavrayışındaki derinlikle romanda gerçekçilik ve doğalcılık akımlarının kurucusu kabul edilir.

# İÇİNDEKİLER

**KRONOLOJİ** ..... *7*

ÖNSÖZ
**BETİMSEL KIRILMANIN EROTİĞİ:**
**BALZAC'IN *BİLİNMEYEN ŞAHESER*'İNE IŞIK TUTMAK /**
DEBORAH A. HARTER ..... *19*

## Bilinmeyen Şaheser

**I. Gillette** ..... *43*

**II. Catherine Lescaut** ..... *71*

SONSÖZ
**BALZAC'IN *BİLİNMEYEN ŞAHESER*'İ VE**
**KLASİK ESTETİĞİN SINIRLARI** / ERIC GANS ..... *87*

*GRAVÜR LISTESI* ..... *108*

# KRONOLOJİ

| Tarih | Yazarın Hayatı ve Eserleri | Dönemin Önemli Olayları |
|---|---|---|
| 1799 | Honoré de Balzac 20 Mayıs'ta Fransa'nın Tours kentinde dört çocuğun en büyüğü olarak dünyaya geldi. Babası Bernard-François Balzac Gaskonyalı köylü bir ailenin oğluydu; annesi Anne-Laure Sallambrier'in ailesi Paris burjuvazisindendi. Balzac dört yaşma kadar bir süt annenin bakımında büyüdü. | – Hollanda Doğu Hindistan Şirketi kuruldu.<br>– Napolyon, hükümet darbesiyle yönetimi devraldı ve "birinci konsül"lüğe getirildi.<br>– Fransa Suriye'yi işgal etti. |
| 1800 | | İspanya'yla yapılan Sal Ildefonso Antlaşması'yla, Fransa Louisiana eyaletini geri aldı. |
| 1801 | | – Thomas Jefferson, Amerika Birleşik Devletleri nin üçüncü başkanı oldu.<br>– Büyük Britanya Krallığı ile İrlanda Krallığı'nın birleşmesiyle Birleşik Krallık kuruldu.<br>– Napolyon ve Papa VII. Pius arasında Konkordato Sözleşmesi imzalandı. Napolyon, Avusturya'yı bozguna uğrattı.<br>– Kahire, İngilizlerin eline geçti. |

| Tarih | Yazarın Hayatı ve Eserleri | Dönemin Önemli Olayları |
|---|---|---|
| 1801 | | – Çar I. Pavel suikaste uğradı. |
| 1802 | | – Amiens Antlaşması'yla Fransa ve Birleşik Krallık arasındaki İkinci Koalisyon Savaşı sona erdi.<br>– Ludwig van Beethoven, *Ayışığı Sonatı*'nı ilk kez çaldı. |
| 1803 | | – Britanya ve Fransa arasında Napolyon Savaşları başladı.<br>– Fransa, Louisiana'yı Birleşik Devletler'e sattı; Amerika Birleşik Devletleri, topraklarını iki misli genişletti. |
| 1804 | | – Napolyon, I. Napolyon adını alarak Fransız İmparatoru ve İtalya Kralı oldu. Notre Dame Katedrali'nde, Papa VII. Pius'un bulunduğu bir törenle taç giydi.<br>– Haiti, Fransa'dan bağımsızlığını ilan etti ve ilk siyahi cumhuriyet oldu.<br>– Japonya, kıyılarında bekleyen Rus gemileriyle ticaret yapmayı reddetti.<br>– Lewis ve Clark'ın Louisiana Bölgesi'ne olan yolculuğu St. Louis'den başladı.<br>– İlk buharlı lokomotif, İngiliz Richard Trevithick ve Andrew Vivian tarafından imal edildi. |
| 1805 | | – Trafalgar Muharebesi ni kazanan Britanya, denizlere hâkim oldu.<br>– Napolyon, Austerlitz Muharebesi'nde Avusturya-Rus Ordusu'nu bozguna uğrattı. |

| Tarih | Yazarın Hayatı ve Eserleri | Dönemin Önemli Olayları |
|---|---|---|
| 1806 | | – Napolyon, 800'lerde kurulmuş olan Kutsal Roma İmparatorluğu'nu, I. Franz'ın hükümdarlıktan çekilmesiyle resmen lağvetti ve bugünkü Almanya'yı oluşturan on altı eyaleti Ren Konfederasyonu adı altında birleştirdi.<br>– Güney Afrika'daki Cape Kolonisi İngilizlerin eline geçti. |
| 1907 | Fransız Oratoryan okulu olan College de Vendôme'a başladı. Burada altı yıl okudu. Üvey kardeşi Henry doğdu. | – Fransa, Dördüncü Koalisyon'a karşı savaştığı Friedland Muharebesi'nde zafer kazandı.<br>– Britanya İmparatorluğu nda kölelik kaldırıldı.<br>– Manchester'da dünyanın en büyük imalathanesi açıldı; fabrika kömür enerjisiyle çalışıyordu. |
| 1808 | | – Napolyon'un 1814'te bozguna uğramasıyla sona erecek Yarımada Savaşı başladı.<br>– Rusya, İsveç'in elindeki Finlandiya'yı işgal etti.<br>– Beethoven, *5. Senfoni*'yi besteledi. |
| 1809 | | – Fransa, başlıca Birleşik Krallık ve Avusturya İmparatorluğu ordularından oluşan Beşinci Koalisyon'a karşı savaştığı Wagram Muharebesi'ni kazandı.<br>– Rusya, İsveç'i yendi ve Finlandiya, Rus İmparatorluğu'nda özerk bir grandukalık oldu. California'dan ticaret için Hawaii'ye geçen Ruslar, Honolulu'da bir hisar kurdu ve Kauai Adası'na yerleşti.<br>– Aspern-Essling Muharebesi'nde bozguna uğrayan Napolyon'un yenilmez olduğu inancı sarsıldı. |

| Tarih | Yazarın Hayatı ve Eserleri | Dönemin Önemli Olayları |
|---|---|---|
| 1810 | | – Berlin Üniversitesi kuruldu. Alman üniversite reformları daha sonra tüm dünya tarafından benimsendi. |
| 1812 | | – Fransa, Rusya'yı işgali. Rusların Borodino Muharebesi'nde 35 bine yakın asker kaybetmesi ve Moskova'dan çekilmesiyle Napolyon Savaşları'nda bir dönüm noktasına gelindi.<br>– Birleşik Krallık ile Birleşik Devletler arasında 1812 Savaşı oldu.<br>– Teknolojinin mesleklerini ellerinden aldığı düşünen "Luddite" adı verilen bir grup işçi, imalathaneleri basarak makineleri tahrip etti. |
| 1813 | | – Jane Austen, *Gurur ve Önyargı*'yı yazdı.<br>– İspanya'da, İspanyol ve İngiliz kuvvetleri Napolyon'u bozguna uğrattı. |
| 1814 | Bir yıl boyunca Tours'daki lisede okudu; daha sonra ailesiyle birlikte Paris'in Marais semtine yerleşti. Kendisini Loire Irmağı'nın üzerindeki bir köprüye asarak intihara teşebbüs etti. | – Rus ve Prusya güçleri Paris'e girdi ve Napolyon, Elba Adası na sürgün edildi. Yeni bir Paris Antlaşması'yla Fransa ve galip ülkeler arasında barış sözleşmesi imzalandı. Avrupa'da güçler dengesinin yeniden düzenlenmesi için Viyana Kongresi toplandı.<br>– *Première Restauration*, ya da Birinci Restorasyon dönemi. Napolyon, Elba'ya sürgün edildikten sonra tahta XVIII. Louis geçti. Saltanatı bir yıldan az sürdü.<br>– Altıncı Koalisyon orduları, Paris'i işgal etti. |

| Tarih | Yazarın Hayatı ve Eserleri | Dönemin Önemli Olayları |
|---|---|---|
| 1815 | | – Fransa'da "Yüz Gün" Napolyon Şubat ayında Fransa'ya döndü, Waterloo Muharebesi'nde son kez yenilgiye uğradı. Avrupa'da yarım yüzyıl sürecek bir barış dönemi başladı. Yüz Gün sona erinceye kadar Yedinci Koalisyon Orduları Paris'te kaldılar.<br>– İkinci Restorasyon, ya da Bourbon Restorasyonu dönemi. Napolyon'un St. Helena'ya sürgün edilmesiyle, Bourbon Hanedanı tekrar tahta çıktı. Bir kez daha kral olan XVIII. Louis, ölümüne kadar tahtta kaldı. |
| 1816 | Hukuk okumaya başladı, Sorbonne Üniversitesi'nde derslere katıldı. Önce avukat Maître Guillonnet-Merville'in yanında, daha sonra aile dostları Victor Passez'nin noter bürosunda çalıştı. | – 1815'te Tambora Yanardağı'nın patlaması nedeniyle yüzünden kötüleşen hava şartları yüzünden, Kuzey Yarımküre'de bu sene "Yaz Olmayan Yıl" olarak bilinir.<br>– Arjantin bağımsızlığını ilan etti. |
| 1818 | | Mary Shelley, *Frankenstein*'ı yazdı. |
| 1819 | Avukatlığı bırakarak yazar olmaya karar verdi ve Rue Lesdiguières'de bir çatı katına yerleşti. | – Doğu Hindistan Şirketi, Singapur kentini kurdu.<br>– İngiltere'de 60 bin kişi bir tarlada toplanarak evrensel seçme ve seçilme hakkı için eylem düzenledi. Elebaşı Henry Hunt'ın tutuklanmasıyla ayaklanma başladı, on bir kişi öldü.<br>– Théodore Géricault, *Medusa'nın Salı* resmini tamamladı ve Louvre'daki 1819 Salonu'nda sergiledi. |
| 1820 | Manzum piyesi *Cromwell*'i tamamladı; oyun, ailesi ve dostları tarafından beğenilmedi. | – Birleşik Devletler, dünyanın en büyük ham pamuk üreticisi haline geldi.<br>– Birleşik Krallık'ta Naiplik dönemi sona erdi.<br>– Antarktika kıtası keşfedildi. |

| Tarih | Yazarın Hayatı ve Eserleri | Dönemin Önemli Olayları |
|---|---|---|
| 1821 | Gotik türde romanlar yazmaya başladı, başkalarıyla birlikte yazdığı bu eserlerde Lord R'hoone ve Horace de St Aubin gibi mahlaslar kullanıyordu. Şiirler ve oyunlar yazmayı sürdürdü. | – Córdoba Antlaşması'yla Meksika, İspanya'dan bağımsızlığını ilan etti.<br>– Makedonya, Girit ve Kıbrıs'ta Rumlar Osmanlı'ya karşı ayaklandı. Osmanlı, Konstantinopolis Patriği V. Gregorios'u astı. Rumlar, Eylül ayında Mora Yarımadası'nı Osmanlı'dan aldı.<br>– Napolyon Bonaparte, St. Helena adasında elli bir yaşında mide kanserinden öldü. John Keats aynı sene yirmi altı yaşında tüberkülozdan öldü.<br>– Bir demircinin oğlu olan Michael Faraday, soyluların tüm önyargısına rağmen Royal İnstitution'ın başına getirildi. |
| 1822 | Kendisinden yirmi iki yaş büyük, dokuz çocuk annesi Laure de Berny'yle aşk yaşamaya başladı. | Brezilya, Portekiz'den bağımsızlığını ilan etti ve Portekiz kraliyet ailesinden Prens Pedro, I. Dom Pedro adıyla imparator oldu. |
| 1823 | | – Fransa, İspanya'yı işgal etti ve üç yıl iktidarda kalan liberal hükûmeti ("El Trienio Liberal") devirerek tekrar monarşiyi getirdi.<br>– Cenevre Gölü'nde İsviçre ve Fransa arasında buharlı gemilerle ticaret başladı. |
| 1824 | *Feuilleton littéraire*'de mahlası Horace de St Aubin'in eleştirilmesine çok içerledi, intiharı düşündü. | – Fransız Eugène Delacroix, *Sakız Katliamı* resmini yaptı. İngiliz Romantik şair Lord Byron, Yunanistan'a savaşmaya gitti ve sıtmadan öldü.<br>– Viyana'da Theater am Kärntnertor'da Ludwig van Beethoven'ın *9. Senfoni*'sinin galası yapıldı. |
| 1825 | Molière ve La Fontaine baskıları yapabileceği bir yayınevi kurdu. Victor Hugo'yla tanıştı. | – XVIII. Louis'nin ölümüyle, gerici kardeşi X. Charles Fransa'da kral oldu. |

| Tarih | Yazarın Hayatı ve Eserleri | Dönemin Önemli Olayları |
|---|---|---|
| 1825 | | – Aydınlanma fikirlerini benimseyen Ruslar, temsilî demokrasi getirmek üzere ayaklandı. Aralıkçılar Başkaldırısı olarak bilinen bu isyan, kanlı bir şekilde bastırıldı.<br>– Kamuya açık ilk demiryolu olan Stockton ve Darlington Demiryolu faaliyete geçti. |
| 1826 | | Samuel Morey, içten yanmalı motoru icat etti. |
| 1827 | | William Blake ve Ludwig van Beethoven'ın ölümü. Viyana'da Beethoven'ın cenazesine binlerce seveni katıldı. |
| 1828 | Yayınevi iflas etti ve borç batağına girdi. Yazarlığa devam etmeye kararlıydı. | |
| 1829 | Babası öldü. Düşes d'Abrantes aracılığıyla salonlara katılmaya başladı. İlk kez kendi adını kullanarak *Les Chouans* ve *Physiologie du Mariage* (*Evliliğin Fizyolojisi*) kitaplarını yayımladı. | – Johann Wolfgang von Goethe'nin *Faust* oyunu ilk kez sahnelendi.<br>– Rusya ile Osmanlı İmparatorluğu arasındaki savaş, Edirne Antlaşması ile sona erdi. Yunanistan bağımsızlığını kazandı.<br>– Seloteyp ve ilk elektrik motoru icat edildi. |
| 1830 | "Gobseck" öyküsünü ve *Sarassine*'i yazdı. | – Fransa'da Temmuz Devrimi'yle Bourbon Kralı X. Charles tahttan indirildi ve yerine Orléans Dükü Louis-Philippe geçti.<br>– Hollanda Birleşik Krallığı nda ayaklanma sonrası bağımsız Belçika devleti kuruldu.<br>– Birleşik Devletler'de ilk demiryolu açıldı.<br>– Fransa'da dikiş makinesi icat edildi. |

| Tarih | Yazarın Hayatı ve Eserleri | Dönemin Önemli Olayları |
|---|---|---|
| 1831 | *Le Peau de chagrin* (*Tılsımlı Deri*) romanı ilgiyle karşılandı ve yazara şöhret getirdi. Müsrif bir hayat sürmeye başlayan Balzac, soyadından önce "de" kullanmaya başladı. Markiz de Castries'e âşık oldu. *Le Chef-d'œuvre inconnu* (*Bilinmeyen Şaheser*) yayımlandı. | – Sanayi Devrimi'nin ilk işçi ayaklanmalarından olan Canut isyanlarının ilki gerçekleşti.<br>– 22 yaşındaki Charles Darwin, ücret almayan bir doğabilimci olarak *HMS Beagle* gemisinde Güney Amerika, Yeni Zelanda ve Avustralya'ya gitti.<br>– Amerika'da Cyrus McCormick mekanik biçer-döveri icat etti.<br>– 1. Leopold, Belçika kralı oldu. |
| 1832 | *Le Curé de Tours* (*Tours Papazı*) ve *Le Colonel Chabert* yayımlandı. Polonyalı Kontes Eweline Hánska ile mektuplaşmaya başladı. Muhafazakâr Parti'ye katıldı ve siyasi denemeler kaleme aldı. Aklını kaçırdığı konuşuluyordu. | Mısır bağımsızlığını ilan etti. |
| 1833 | Kontes Hánska ile İsviçre'de ilk kez buluştular. *İnsanlık Komedyası* nı oluşturacak on iki ciltlik bir eser için sözleşme imzaladı. *Köy Hekimi*'ni yayımladı, *Eugénie Grandet* ile ustalık çağına girdi. | Carl von Clausewitz'in *Vom Kriege* (*Savaş Üzerine*) kitabı ölümünden iki yıl sonra yayımlandı. Clausewitz'in benimsenen fikirleri arasında, şiddete verilebilecek tek mantıklı tepkinin şiddet olduğu ve savaşın siyasi amaçlara ulaşmak için meşru bir eylem olduğu vardı. |
| 1834 | Kontes Hánska ile aşk yaşamaya başladı. Kontes Guidoboni-Visconti ile tanıştı. Bu yıl, aynı karakterleri romandan romana aktarma fikrini sistemleştirdi ve eski romanlarını da bu fikre uyarladı. | İspanya'da VII. Ferdinand'ın eşi Ana Kraliçe Maria Christina, Engizisyon'u resmen sona erdirdi. |
| 1835 | Viyana'da Kontes Hánska ile üç hafta geçirdi, onu sekiz yıl göremeyecekti. *Le Père Goriot* (*Goriot Baba*), *Le Lys dans la vallée* (*Vadideki Zambak*) bu yıl yayımlandı. | – Britanya'da aşı zorunlu hale getirildi.<br>– Fırat ve Dicle nehirlerinde buharlı gemilerle seyahat edilmeye başladı. |

| Tarih | Yazarın Hayatı ve Eserleri | Dönemin Önemli Olayları |
|---|---|---|
| 1836 | Gayrimeşru oğlu olduğu düşünülen Lionel-Richard Guidoboni-Visconti dünyaya geldi. Laure de Berny öldü. Borcu yüzünden üç gün hapis yattı. | – Papa XVI. Gregorius, papalık devletlerinde demiryolunu yasakladı.<br>– Connecticut eyaletinde Samuel Colt, altıpatlar tabancayı icat etti. |
| 1837 | Louis Boulanger'ye keşiş kıyafetli meşhur portresini yaptırdı. Alacaklılarından kaçmak için Italya'ya gitti, Milano'yu ve Venedik'i gezdi. Kontes Guidoboni-Visconti'nin maddi yardımıyla borçlarını ödeyerek tekrar hapse girmekten kurtuldu. *Cesar Birotteau*'yu tamamladı. | – Amerika Birleşik Devletleri, Texas'ı bağımsız bir devlet olarak kabul etti.<br>– Sam Morse, telgrafın patentini aldı.<br>– Charles Dickens, *Oliver Twist* romanını yazdı.<br>– Aleksandr Puşkin öldü.<br>– Kraliçe Victoria'nın tahta çıkışıyla, Britanya İmparatorluğu'nun yükseliş dönemi olarak nitelenen Victoria Dönemi başladı. |
| 1838 | Nohant'ta George Sand'a misafir oldu; Sand o yıl Chopin'le dokuz yıl sürecek bir beraberliğe başlamıştı. Sardinya'yı, Korsika'yı ve Italya Yarımadası'nı gezdi. Sardinya'da gümüş madenlerine yaptığı yatırım yüzünden tekrar borca girdi. Sand ın tavsiyesi üzerine kompozitör Franz Liszt ile Marie d'Agoult'nun aşkını *Beatrix* romanına konu etti. *La Maison Nucingen*'i (*Nucingen Bankası*) yayımladı. | |
| 1839 | | – Belçika Krallığı resmen kuruldu.<br>– Mısır, Osmanlı'yı Nusaybin'de yendi.<br>– İngiltere ile Çin arasında Afyon Savaşları'nın ilki patlak verdi.<br>– Fransa, Texas'ı Meksika'dan bağımsız olarak kabul eden ilk Fransız devleti oldu. |

| Tarih | Yazarın Hayatı ve Eserleri | Dönemin Önemli Olayları |
|---|---|---|
| 1840 | *Vautrin* isimli oyunu, Louis-Philippe'le alay ettiği gerekçesiyle yasaklandı. Temmuz ayında çıkarmaya başladığı *Revue parisienne* üç sayıdan öteye gidemedi; son sayısında Stendhal'in *Parma Manastırı* için bir yazı kaleme aldı. Passy'de küçük bir eve yerleşti, yanına annesini ve ev işlerini yapan Madame de Brugnol adlı bir kadını aldı. | – Napolyon'un naaşı Paris'te Les Invalides'e defnedildi.<br>– Yeni Zelanda devleti kuruldu, Yukarı ve Aşağı Kanada bölgeleri birleşti.<br>– Justus Liebig'in bilimi çiftçiliğe uygulama girişimiyle Sanayi Devrimi tarım alanına da yayıldı. |
| 1841 | Eserlerine Dante'nin *Ilahi Komedya*'sından yola çıkarak *İnsanlık Komedyası* adını vermeye karar verdi. | |
| 1842 | Dagerreyotipi fotoğrafını çektirdi. Yazdığı oyun *Les Ressources de Quinola* (*Quinola'nın Kaynakları*) pek tutulmadı. | – Nanking Antlaşması'yla Hong Kong, İngiltere'ye devredildi.<br>– Gogol, *Ölü Canlar*'ı yazdı.<br>– Anestezi ilk defa kullanıldı. |
| 1843 | Petersburg'da Madame Hánska'yı ziyaret etti. David d'Angers, Balzac büstünü tamamladı. Beyin hummasına tutuldu, Madame Hanska'yla tanıştırdığı Liszt, sevgilisini baştan çıkarmaya çalıştı. *Illusions perdues* (*Sönmüş Hayaller*) üçlemesini tamamladı. | – Charles Dickens'ın "Bir Noel Şarkısı" ve Edgar Allan Poe'nun "Gammaz Yürek" hikâyeleri ilk kez yayımlandı.<br>– Amerikalı Charles Thurber, daktiloyu icat etti. |
| 1844 | *Modeste Mignon* ve *Les Paysans* (*Köylüler*) kitaplarını yayımladı. Sağlık sorunları nedeniyle insanlarla görüşmeyi ve seyahat etmeyi bıraktı. Sanat eserleri toplamaya başladı. | Charles Dickens, *Martin Chuzzlewit*'i, Alexandre Dumas Üç *Silahşörler*'i yazdı. |
| 1845 | Madame Hánska, kızı ve müstakbel damadıyla Dresden'de buluştu; birlikte Avrupa'da seyahate çıktılar. | İrlanda'yı vuran Büyük Kıtlık sonrası, İrlandalı diyasporası Amerika'ya göçlere başladı. |

| Tarih | Yazarın Hayatı ve Eserleri | Dönemin Önemli Olayları |
|---|---|---|
| 1846 | Madame Hánska'yla Victor-Honore adım vermeyi düşündüğü bebekleri erken doğum yüzünden öldü. *Le Cousine Bette* (*Bette Abla*) yayımlandı. | |
| 1847 | Madame Hanska, dört aylığına Paris'e geldi ve Balzac'ı varisi ilan etti. Eylül'de birlikte Ukrayna'ya gittiler. *Le Cousin Pons* ve *Splendeurs et misères des courtisanes* (*Kibar Fahişelerin İhtişamı ve Sefaleti*) yayımlandı. | – Almanya ve Fransa'da monarşinin baskısından kaçan işçi sınıfı temsilcileri Londra'da toplandılar ve 2 Haziran da isimlerini Komünist olarak değiştirdiler, sloganlarını "Bütün ülkelerin işçileri, birleşin!" olarak belirlediler.<br>– Bronte kardeşler *Jane Eyre*, *Uğultulu Tepeler* ve *Agnes Grey*'i yayımladılar. |
| 1848 | Şubat ayında Paris'e döndü, ayaklanmalar sırasında Tuileries Sarayı'nın yağmalanmasına şahit oldu. Ukrayna'ya geri döndü. | – Avrupa'da 1848 Devrimleri patlak verdi. Cumhuriyetçilerin ayaklanmaları sonucunda Kral Louis-Philippe tahtı bıraktı ve İngiltere'ye kaçtı. Louis Napolyon Bonaparte, İkinci Fransız Cumhuriyeti'nin ilk başkanı oldu.<br>– Dostoyevski *Netoçka Nazanova*'yı, Karl Marx *Komünist Manifesto*'yu yazdı.<br>– İsviçre'de iç savaş sona erdi ve federal devlet kuruldu.<br>– Orta Kaliforniya'da "altına hücum" başladı. |
| 1849 | | – Hindistan'da çıkan ikinci Sikh ayaklanması İngilizler tarafından bastırıldı.<br>– Karl Marx, Paris'ten kovuldu ve Londra'ya yerleşti.<br>– Frederic Chopin öldü.<br>– Çengelli iğne ve gaz maskesi icat edildi. |

| Tarih | Yazarın Hayatı ve Eserleri | Dönemin Önemli Olayları |
|---|---|---|
| 1850 | Sağlığı büsbütün sarsılan Balzac, nihayet Mart ayında Madame Hánska ile Berdiçef'te evlendi. Mayıs'ta Paris'e döndüğünde geçirdiği kalp krizi sonrası sağlığı bir daha düzelmedi. 18 Ağustos'ta hayata gözlerini yumdu; yazdığı elinin bir alçı kopyasını aldılar. Père Lachaise Mezarlığı'na defnedildi. Cenazesinde, Victor Hugo, Balzac'ın dehasını övdüğü bir konuşma yaptı. | – Küçük Buz Çağı bitti.<br>– Prusya'da köylülerin kazandığı özgürlükler orundu; verilen kararla 640 bin çiftçi özgür tarıma başladı.<br>– Çin'de Taiping Ayaklanması yüzyılın en kanlı isyanı oldu; 20 milyon kişi bu olaylar sonucu öldü.<br>– Bu tarihte İngiliz gemilerinin yüzde beşi buharla çalışmaktaydı. |

ÖNSÖZ

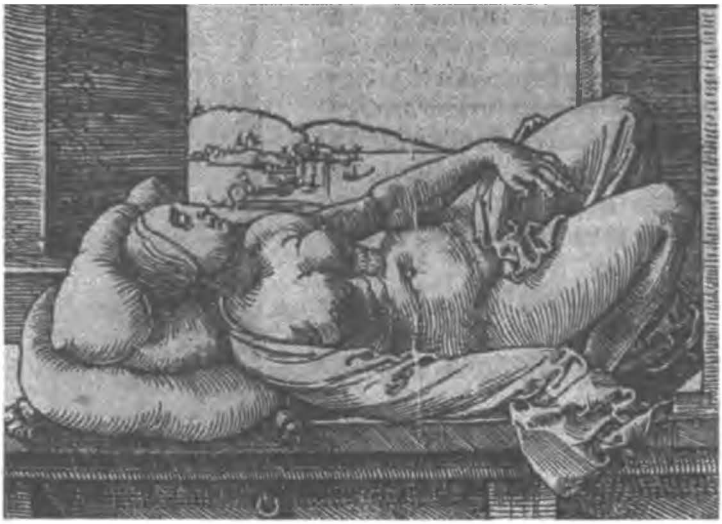
# BETİMSEL KIRILMANIN EROTİĞİ: BALZAC'IN *BİLİNMEYEN ŞAHESER*'İNE IŞIK TUTMAK

DEBORAH A. HARTER

> [Betimleme belirli katı kurallara göre yapılmalıdır. Aksi takdirde,] yeryüzünü kaplayan ve onu meydana getiren varlıklar hakkında bize açık seçik fikir vermek bir yana, sadece düzensizce dağılmış ve orantısız izler bırakan şekilsiz ve devasa figürleri akla getirir: Hayal gücü ne kadar gayret etse de onları algılamakta yetersiz kalır, zaten enikonu düşünseniz bile onların tanzimine akıl sır erdirmeyi başaramazsınız... Nihayetinde yalnızca ayrı ayrı parçaları anlarsınız ama ilişkileri arasında bağlantı kuramazsınız.
>
> – DENIS DIDEROT, *L'Encyclopédie*

> Vay canına, gülümsemeyen kedi çok gördüm de kedi görünce gülümsemeyeni hiç görmemiştim! Çok tuhaf.
>
> – LEWIS CARROLL, *Alis Harikalar Diyarında*

Anlatısal gerçeklik bir bakıma ortaya çıkış aşamasından itibaren sorunlarla yüklüdür; stratejik bir düzende imgelerin şifrelerinin stratejik bir biçimde çözümü ancak kısmen mümkün olur. Yazarın sözle betimleme sürecinde bir dünya yaratması ve bütünlüğünü yeniden sağlamak üze-



Albrecht Dürer, "Çizerin Kaleminden Uzanan Çıplak", a.y. 1525 (Metropolitan Museum of Art, New York, Felix M. Warburg armağanı, 1918 [18.58.3], bütün hakları saklıdır, MoMA).

re aktarmaya girişmeden önce zaten parçalarına ayrılması gereken bir şeyi tarif etmesi gerekir. Mekânda, anlatıda yan yana getirilebilen nesneleri gözünün önünde canlandırmakla sınırlı resmin doğasından gelen yaratıcı sürecin aksine, Gotthold Lessing'in 1766 tarihli *Laokoon* adlı eserinde belirttiği üzere, sadece zaman içerisinde birbirini takip eden şeyleri kesin bir dille ifade edebilir. Lessing'e göre, şair önce tek tek parçalarına bakıp onları peş peşe ortaya dökmek suretiyle bir nesneyi olduğu gibi canlandırabilir. Ressamın tek bir bakışla algıladığını şair bize "azar azar" anlatır ve "son maddeye geldiğimizde ekseriyetle ilkini çoktan unutmuş oluruz" (*Laokoon*, 97).

Üstelik yazarınkinden çok farklı olan ressamın çalışması, bazı görüş açılarından dolayı yazarın üstlendiği zorlukla-



rın önemini vurgulamaya yarar. Rönesans döneminde Albrecht Dürer ve Leon Battista Alberti gibi konularını kendi aralarında özenle bölümlere ayırıp inceleyen ressamlar, onları birbiri ardına görünecek parçalar dizisi halinde birleştirirlerdi. Dürer'in meşhur çiziminde de gördüğümüz gibi bu, paralellerden meydana gelmiş ince bir örtüydü, Alberti'nin deyişiyle,

> görme süreci hep aynı[dır]... Bu paralelde alnı görürdünüz, şuradakinde burnu, bir başkasında yanakları... Benzer paralellere bölünmüş panellerde veya duvarlarda her şeyi yerli yerine oturtabilirsiniz. (*On Painting*, 68-69)

Aynı şekilde yazar da parçalar dizisinden imgeler oluşturmaya devam etmeli, modelin burnunu şuraya, yanakla-

rını buraya yerleştirirken, metnin küçük bir bölümünü başka bir yere aktarmalıdır.

Ancak yazarın çalışması, özünde Dürer'in grafik sanatçısının tasarımına benzemez. Nihayetinde yarattığı eserde yazarın parçalara bağlı kalmaktan uzaklaşması mümkün olmaz; parça parça yaratılanın görünmez olması kaçınılmazdır. Yazar söze döktüğü gerçekçi bir portreyi bile anlam "blokları"ndan meydana getirilmiş sahneye benzeten bir tür betimsel parçalanmayla, Roland Barthes'ın dediği gibi "kübist okuma"yla karşı karşıyadır; burada "anlam üst üste istiflenerek birbirine yaslanmış, yanaşmış, yine de her birinin öbürünü takip ettiği küp kümeleridir" (*S/Z*, 67-68).

Bir imgenin parçalarının sırrını çözerken anlamın doğuşunu yönlendirmek için ya görmek istediğimiz imgeyi çoğaltırız ya da o imgeyi bambaşka bir şeye dönüştürürüz. Bu yazının epigrafında aktarılan, betimleme özenle yönetilmedikçe "bize açık seçik fikir vermek bir yana, sadece düzensizce dağılmış ve orantısız izler bırakan şekilsiz ve dev gibi figürleri akla getirir" (*Encyclopédie*, 4: 878) dediğini okuduğumuz Diderot'nun yaptığı sıra dışı betimleme analizini düşünmemek elde değil. Betimsel sürecin müthiş *ontolojik* gücü bakış açısını şekilsizleştirebilir (anamorfizma), "gerçek" hayale dönüşebilir. Üstelik 19. yüzyılın edebi imgelemi açısından bu ontolojik güç belli bir öneme sahipti. Bu yüzyılda geniş bakış açısına ve sıkça sözü edilen üretken dünyayı hatırlatmaya merak sarılmıştı. Alain Buisine'in işaret ettiği gibi bilimde, tarihte, edebiyatta görünür olanı yansıtmakla uğraşılan bir yüzyıldı, tasviri olduğu kadar tanımı da yeniden yaratmak için bir strateji, "diril-

me aracı hatta bir temsil tarzı" ("The First Eye [illegible] ne getiren bir yüzyıl.

Elbette, biz okurların sözle tanımlamada sağlanmaya çalışılan ontolojik gücü kurarken izlediğimiz bir yol var ustelik gerçekçi kurguda üstümüze yok. İşte, betimsel kırılmaya rağmen anlatı vurgusu bizi en sonunda tasavvurumuza birleşme anlarını getirmeye, önümüzdeki imgeleri olabildiğince bütün olarak ve mümkün olduğunca çabuk "görmeye" teşvik eder. Balzac'ın *Goriot Baba*'sında Vautrin ile tanıştırıldığımızda bize sadece onu şahıs olarak tanımlayan peş peşe parçalar verilmekle kalmaz, aynı zamanda verilen belirli ana hatlar, belirli birleştirici nitelikler öyle yerleştirilir ki, karakterin portresini bütün bir imge olarak zihnimizde canlandırabiliriz:

> Halkın "Aslan gibi!" dediği kimselerdendi o. Geniş omuzları, iri bir gövdesi vardı; kasları güçlüydü; kalın, köşeli ellerinin parmak boğumları bir tutam kızıl kılla kaplıydı. Vakitsiz belirmiş kırışıklarla yol yol olmuş yüzündeki sertlik belirtileri herkesi kendine bağlayan yumuşak davranışlarına karşıtlık oluşturuyordu. Basla bariton arası sesi, büyük neşesiyle uyum içinde, hiç sevimsiz gelmiyordu. Herkesin işine koşardı, güleryüzlüydü. Bozuk bir kilit görmesin, "Bu işler benden sorulur!" diyerek, hemen söker, düzeltir, yağlar, eğeler, yerine takardı. Her şeyi –gemileri, Fransa'yı, yabancı ülkeleri, işleri, insanları, olayları, yasaları, otelleri, hapishaneleri– bilirdi o.[1]

Yukarıdaki pasajda geçen "kalın eller" ve "bir tutam kızıl kıl", en basitinden "aslan gibi" bir karaktere ilişkin daha

1 Honore de Balzac, *Goriot Baba*, çev. Şerif Hulusi, İletişim, 2013, s. 32-33.

önemsiz ayrıntılar. Bildiği şeylerin sayısı da aynı şekilde "bu işlerin ondan sorulduğunun" olduğunun göstergesi. Romanda ayrıntılı biçimde anlatılan sahneler bizi görsel açıdan tatmin edecek şekilde aklımıza kalanlardır ve sanki salt öykünmeci yansıtmanın ürünleri gibidirler. Yazarın burada izlediği strateji, nerede ve nasıl olursa olsun elinden geldiğince bizdeki parçalanmışlık duygusunu gidermektir.

Diğer yandan fantastik anlatı süreç olarak betimlemeyi es geçer. Birbirinden kopuk kurucu anların cazibesine kapılır. Resmin tamamlanmasından önceki kararsızlık evrelerini vurgular. Edgar Allan Poe'nun "Berenice" öyküsünün anlatıcısı hasta kuzenini tarif ederken, Balzac'ın Vautrin tasvirinde olduğu gibi, kızın vücudunun parçalarını görmüş gibi oluruz. Ama sadece ilk anda, burada Berenice'in gözümüzde canlanan görüntüsü giderek tek bir parçaya odaklanırken sonunda bizi bütün olarak onun şahsından *uzağa* götürür.

> Yüksek alınlı, çok solgun ve müthiş sakindi; hele simsiyah saçları yüzüne düşmeye görsün... Gözleri cansız ve donuk bakardı, gözbebekleri yoktu sanki, o cam gibi bakışlardan gayri ihtiyari gözümü çekip incecik, büzülmüş dudaklara daldım. Aralanmışlardı; manalı, garip bir tebessümle değişen Berenice'in *dişleri* yavaş yavaş görüş alanıma girdi...
>
> ...Üzerlerinde en ufak bir benek yoktu, ne minelerinde hafif bir gölge ne kenarlarında minik bir tırtık... hem burada, hem orada, tam karşımda, görünür ve elle tutulur bir şekilde her yerdeydiler... Dış dünyanın nice nesneleri varken benim aklımda olan sadece dişlerdi... Akıl gözüm-

de onlar, tek onlar vardı... Hepsini her türlü ışığa tuttum... Özelliklerini inceledim. Tuhaflıklarına kafa yordum.[2]

Fantastik anlatı görüntünün kendisi kadar "görünmeye başlayana" da hayat verir, nasıl bir bütünü diriltiyorsa, parçalarını da canlandırır. Alice'e bir görünüp bir kaybolan Lewis Carroll'ın gülücükler saçan kedisinde olduğu gibi, fantastik anlatı, imgelerin çabucak "belirmesine" izin vermeyi reddetmesiyle kederli okurlarında boş umutlar uyandırırken, ara sıra tekinsiz, bedeninden ayrılmış gülücükler göstermekten zevk alır.

Balzac'ın *Bilinmeyen Şaheser* adlı yapıtı da bu fenomeni kusursuzca gözler önüne seren eserlerdendir. Hikâyenin kahramanı olan yaşlı ressam Frenhofer mekânda yan yana dizilmiş imgeler üstünde çalışır, ama burada, onun fırça darbeleriyle –Alberti ile Dürer'in yöntemlerini pek aratmayacak bir yolla– onları nasıl resmettiği konu edilir. Sadece bir ressamın hayal edebileceği nitelikteki nihai hedefi, ince ayrıntıları işleyerek azar azar ortaya çıkarma merakına dayanmaktadır, işte bu merakı sayesinde, tuvali giderek bir kurmaca metne dönüşür.[3] Yaşlı ressamın çabaları son tahlilde anlatı ustasınınkilere, yaptığı yanlışlarsa hikâyesini aktaran anlatıcının yaptıklarına benzer. Bu arada öykünün kendisi, fantastik anlatının öğelerinin ve bütünün parçalarının, diğer bir deyişle "kedi görünce gülümsemeyen"in nasıl olup da zaman zaman temsilin

2 Edgar Allan Poe, "Berenice," *Collected Works of Edgar Allan Poe* (*Edgar Allan Poe, Tüm Eserleri*), 2: 215-16.

3 İnsan Jean-Joseph Goux'nun modern zamanda resmin "bir çeşit yazı, dildeki gelişigüzelliğin şekline göre biçimlenmiş bir işaretler oyunu" olduğu iddiasını hatırlamadan edemiyor.

kendisinden izler taşır gibi göründüğüne esrarengiz bir şekilde ışık tutar.

Balzac'ın hikâyesindeki kocamış Frenhofer hayatını sanata ve sanatın en büyük zorluklarına adamış bir ressamdır. Üstadı Mabuse'ün sanatsal mükemmelliğin son sırlarını ona ifşa etmeden öldüğüne hayıflanmaktadır, ancak kendisinin de o noktaya çok yaklaştığını bilir. Sanatçı dostları ısrarla çalışmalarına göz atmak, mümkün olan en üstün sanat eserini yaratma, figürleri muhteşem bir mükemmellikte, neredeyse nefes alacak ve her an tuvalden dışarı çıkacak kadar canlı bir şekilde betimleme konusunda gösterdiğini söylediği çabayı kendi gözleriyle görmek isterler. Frenhofer'in bu sanat şaheserini, üstünde tam on yıl emek harcadığı *Belle-Noiseuse* [*Hırçın Güzel*] adlı harika portreyi yaratma umutları düşünüldüğünde, bundan daha azı kabul edilemez elbette.

Ne var ki öykünün başında her sanatsal tasarıya damgasını vuran olgu parçalanmışlık halidir. Frenhofer, stüdyosuna gittiği dostu Porbus'e, resminin güzel azizeyi tam anlamıyla yansıtamadığını açıklar. Kadının tasvirinde göğüs ve omuzların olağanüstü olduğunu söylerken, "bir siluet, dekupe edilmiş bir figür"[4] gibi durduğunu ekler. Porbus'ün stüdyosu da türlü alçı kırıntıları, heykeli yapılmış insan uzvu parçaları, "antik tanrıça büstleri" (392) ile kendi içinde bir sanat yapıtıdır. Frenhofer'in kendi büyük projesi de başka bir parçalanmışlık sergiler doğrusu: Porbus ile genç Nicolas Poussin, bunca zamandır özenle sakladığı bitmemiş şaheserini görmelerine izin vermesini istediklerinde, onları hayal kırıklığına uğratır. Şaheserinin henüz

4 Honoré de Balzac, *Bilinmeyen Şaheser*, (*Œuvres*, 9: 392).

tamam olmadığını, ancak daha çok "en koyusuna varana dek karanlıkları vermiş" (400) olsa da, bitirmeye çok yaklaştığını söyler. Anlatıcı da benzer bir üslupla, bize Frenhofer'i sözle "resmetmeyi" başaramayıp sadece ayrı ayrı parçalardan bir cephe çizer: "tümsekli ve açık bir alın... kalkık, küçük bir burun... güleç ve buruşuk bir ağız... gururla havaya kalkmış, sivri kır sakallı kısa bir çene... narin ve çelimsiz bir beden" (390-91). Kendisinin de belirttiği gibi anlatıcı bize ancak "merdivendeki zayıf gün ışığının daha da fantastik bir hava verdiği bu şahsı tam olarak olmasa da gözü[m]üzde canlandırabil"eceğimiz şekilde verebilir (391). Öykü belli ki erişilmek istenen bütünlüğün hep eşiğinde duran eksik kalmış tasvirlerle hem okurun hem kahramanın aklını çelmektedir.

Öte yandan bir ressamın son fırça darbesi vurulana dek imgenin "hayat" bulmayacağı yolundaki ısrarına ilişkin bu öykünün altında, eserin tamamlanmasına giden yolu tıkayan ve ilginçtir ki hayat bulan parçaların hikâyesi yatmaktadır. Garip bir biçimde Frenhofer birinin sevgilisinin *eli* örneğinden yola çıkarak kuramlarını kusursuz, yaşayan "tamamlanmışlık" üstüne kurar. Ona göre, insan sanatta ya başarıya ulaşır ya da rezil olur: "Bir el, madem o örneği verdim, sadece bedene bağlanmaz, kavranması ve yansıtılması gereken bir düşünceyi ifade edip sürdürür" (394). Biraz ileride, Rafaello hakkında yapılan bir tartışma sırasında, "Her figür bir dünyadır" iddiasında bulunur (395). Frenhofer "Azizen burada bir kadın, şurada bir heykel, daha ötede bir kadavra" (393) diye üsteleyerek Porbus'ün azizesini eleştirirken, yine de eserin belirli kısımlarının kendi ayakları üstünde başarıyla durduğu sezilir: "Şurası titre-

şiyor, ama şurası hareketsiz, hayat ve ölüm her ayrıntıda birbiriyle savaşıyor." (393)

Öykünün parçalarından en etkili olanıysa, anlatının sonunda bizi büsbütün gafil avlayan yerdir. Kadın bedenlerinin kendi kontrollerinden çıkarak cinsiyetçi ve tek taraflı bir ekonominin nesneleri olarak hareket ettikleri bir taciz atmosferini vermesi nedeniyle çarpıcı olan sahnede, Frenhofer önce *Hırçın Güzel*'inin başka bir erkeğin bakışlarıyla kirlenmesine asla izin vermeyeceğini belirtir, hemen arkasından Poussin'in genç sevgilisinin çıplak bedenini görme karşılığında buna razı olur. Bunun, şaheserine gereken son fırça darbelerini vurabilmesi için bir esin kaynağı olacağı söylenmiştir ona. Poussin bu teklif karşısında önce dehşete kapılır ama sonra boyun eğer. Ne de olsa Frenhofer hem meslektaşım hem de büyük usta, üstelik karşılığında bana *kendi* kadınını göstermeye söz verdi, diye geçirir içinden.[5]

Ancak bu takasın sonucunda ortaya çıkan, Hırçın *Güzel*'in bedeni değil, yalnızca olağandışı bir parçasıdır. Frenhofer –Poussin'in genç sevgilisini gördükten sonra– artık bitmiş olan portresinin üstündeki örtüyü sevinçle açtığı zaman Porbus ile Poussin bir ayağın sadece küçük bir bölümünü görünce şaşırıp kalırlar: Çizgi ve renk karmaşasının altında, tuvalin bir köşesinde zorlukla seçilmektedir. Porbus ve Poussin'in yanı sıra okur açısından da hem hoş hem düşkırıcı, fantastik ve pekâlâ gerçek bir parçadır. Hoş olmasının nedeni akla pek çok şey getirmesidir; çünkü öykü, okura o parçayı tamamlayacak öğeleri tamamla-

5 Bu pazarlığın tehlikeleri ve adaletsizliği konusunda Balzac karakterlerinden daha uyanık gözükür. Poussin'in metresi Gilette'in Poussin'in ona olan aşkını razı olmasıyla, ve Frenhofer'ın onu görme isteğini reddetmesiyle ölçtüğünü açık şekilde ifade eder.

ması ve Frenhofer'in sıkıntıyla "Personne ne nous sait gré ce qui est dessous" (Alttakiler için kimse bizi kutlamaz, 398) diye yakınmasındaki istisnai durumu görmesi gerektiğini öğretmiştir. "Fantastik"tir çünkü canlı gibi duruşu o tekinsiz çizgi yığınının altında kalan mükemmel bir genç kadını, metnin hem durmadan ertelediği hem de bizi bunun mümkün olduğuna inandırarak boş umutlar verdiği bir mükemmelliği işaret eder. Örneğin, öykünün başında, Frenhofer'in yaşlı üstadı büyük Mabuse'ün, Kral'ı boyalı kâğıttan bir kostümle nasıl kandırdığı anlatılmıştır. O halde, *Hırçın Güzel* neden canlı olmasın? Genç Poussin'in gözünden, Frenhofer'in bakışlarındaki "olağanüstü parlaklığı" da görürüz, içine giren bir cinin bazen ellerini iradesi dışında nasıl çılgınca oynattığını da (398). Ayrıca Porbus'ün azizesinin, Frenhofer tarafından nasıl "yeni bir resme, ama ışıkla yıkanmış bir resme" dönüştürüldüğünü izleriz (397). Biz de diğerleri gibi ne zamandır gizli kalmış *Hırçın Güzel*'i bekliyoruz ve onlarla birlikte, tamamen hayat *bulmasını*, o haliyle tuvalden aşağı inmesini umut ediyoruz. Bu müthiş imkânsızlığın gerçekleşmesini ummamıza ramak kalıyor; fakat sonunda kadın görünmüyor (ya da en azından Porbus ile Poussin'in gözüne değil), işte fantastik olan *bu*. Eğer Frenhofer'in söz verdiği gibi kadın nefes alıp ayağa kalksaydı, o zaman karman çorman renk yığınları daha imkânsız, daha afallatıcı görünürdü.

Porbus ile Poussin bu minicik ayağa hayran kalıp taş keserler ama kadını tepeden tırnağa görme umutlarının suya düşmesiyle hayal kırıklığına uğrarlar. Frenhofer neşe içinde –oysa yanılıyorlardır– "Bir kadının karşısındasınız, ama siz bir tablo arıyorsunuz," (411) diyerek onların me-

rakını dile getirirken, iki adamın tek gördüğü "ateşe verilmiş bir kentin yıkıntılarının arasından çıkıvermiş, Paros mermerinden bir Venüs büstü gibi" (412) görünen küçük bir parçadır. Ona hayat verecek son fırça darbesi, Frenhofer'in ince ayrıntıları üst üste koyarak sevgiyle yakalamaya çalıştığı bütünlük, ancak abartılı bir betimlemeye, fazla sayıda parçaya, sınırlandırılmaya çalışılmış olsa da, ne tamamlanabilen ne de çizgiyi aşması engellenebilen bir betimsel sürece yol açmıştır. "Ah! Doğa! Doğa!" diye haykırmıştır Frenhofer daha önce, "Seni kaçarken kim yakalayabildi! Bakın, tıpkı cehalet gibi fazla bilginin sonu da inkâra varıyor. Eserimden kuşku duyuyorum işte!" (401)

Bu hikâyeyi fevkalade bir şekilde ele alan Michel Serres *Hırçın Güzel*'in bir tür "türbülans", bir "kabarmış deniz", bir de "mütemadiyen kaçan Proteus" olarak anlaşabileceğini yazmıştır; "her görünüm, her deneyim aydınlatıcı ve karartıcı bir işaret fişeği" imgesidir, "hem parlaklık hem karartma" (*La Belle Noiseuse*, 35). "Kadın ne bir resimdir, ne bir temsil, ne de sanat eseri," diye devam eder Serres, ancak "her kesiti, her görünümü, her temsili, nihayetinde her sanat eserini örten kara kutudur" (35). Böyle bakıldığında, "aşırı" olmak bir yana, enerji üreten sınırsız bir kaynağı temsil etmektedir. Üstelik bu açıdan Frenhofer'in başarısız olduğu yargısına varmak o kadar da kolay değildir. Eğer bu "aradan çıkan parça" tıpkı Poussin ile Porbus'ün aklına geldiği gibi "canlı" ise, Porbus'ün birdenbire haykırdığı gibi "altında bir kadın" yatması pekâlâ mümkün olabilir (412)[6] ve kadın da tıpkı bu tek parça gibi enfes ve di-

6 Porbus ve Poussin'ın, Kierkegaard'ın *Baştan Çıkarıcının Günlüğü*'ndeki anlatıcının havasına sahip olmaması Frenhofer'ın talihsizliği olmuş. At

ri olabilir. Eğer Frenhofer onu on yıl boyunca gözlerden uzak tutmayı başardıysa, şimdi kadını kaplayan karmaşık çizgileri bağrına basarken onları fazlalık olarak değil koruyucu bir tabaka gibi görüyordur belki. Ya da, eğer kadın orada değilse, Frenhofer ressam olarak onu tastamam resmetmiş ama âşığı olarak ve erotiğin retoriği gereği sadece ayağının güzelliğini mükemmelleştirmiş olabilir. Hangisi olursa olsun, mükemmellik konusunda kararı verirken, görmediğimiz kadın yerine, gördüğümüz ayağı ölçüt alacağımızı umut etmiş olabilir.

Bu öykünün ihtişamı, yalnızca sanatta erişilmesi gereken bir doygunluk, "hayat vermek" anlamına gelen bir tamamlama ihtimali olduğunda ısrar etmesinden değil, aynı zamanda parçadan alınan hazzı, zekice bütün arayışın içine gizlenmiş bir hazzı dönüştürmesinden ileri gelmektedir. Frenhofer'in şaheserine gelince, işte o sadece bazıları için "bilinmeyen" tek mükemmel parça olabilir. Nasıl kafa yorarsak yoralım, Frenhofer izlerini kurnazca örterek ressam dostlarına yalnızca kendi *Hırçın Güzel*'inden bir esinti bırakmıştır. Nasıl Frenhofer'in yanında yetiştiği üstadı Mabuse sırlarını ona ifşa etmeden öldüyse, Frenhofer de onun ölümüne feryat eder: "Ah Mabuse, ah üstadım, sen bir hırsızmışsın, giderken hayatı da yanında götürmüşsün meğer!" (396) Benzer bir tavırla Frenhofer'i yaratan anlatıcı da en başından beri bu figürü güçbela canlandırabildiğinden şikâyet eder ve sonunda daha resim tamamlanmadan, Poussin de okur da son defa göremeden *onu* yok

arabasından indiğinde bir hanımefendinin ayağına gözü takılan bu delikanlı feryat eder: "O minik ayağı gördüm artık, ve bir doğal bilimci olduğum için, ufak ayrıntılardan kesin neticelere varmayı Cuvier'den öğrendim. O yüzden acele edin! Bu telaşınız nasıl da artırıyor güzelliğinizi!"

eder. Frenhofer'in yarattığı kadını Porbus ile Poussin'in "görmedikleri" o feci günün ertesinde, Porbus bir kez daha yaşlı ressamı ziyarete gittiğinde "tuvallerini yaktıktan sonra öldüğünü" öğrenir (414). Betimleme ve hikâye düzeyinde, hem dil hem de resim alanında metnin imgeleri fena halde eksik kalırken, öykünün kendisi de eksiklikler rüzgârına kapılıp kaybolur.

* * *

Kısım kısım, renk renk idrak edilen *Hırçın Güzel*'in yaratım süreci, anlatısal temsilin temelindeki betimsel kırılmaya dair özel bir örneğe dönüşür bir anlamda. Bu kırılma, parçalar kadar betimleyici abartının da izlerini taşır, ikisi de hem fantazmadır hem de eksik bir yönleri vardır. Her ne kadar resimsi kökenden gelseler de ikisi birden dilde neyin nasıl baştan çıkarıcı olduğunu gösteren, Roland Barthes'ın belirttiği gibi, bir şeyin neredeyse söze döküldüğü, neredeyse tasvir edildiği parlayan anlardır. "Bir görünüp bir kaybolma" anları eşzamanlı sahnelenmektedir. Bunu insan bedeni kılığında bir tür erotizm olarak tahayyül etmekle ilgili şöyle der Barthes:

> Bedenin en erotik yeri *giysilerin açıldığı yer* değil midir? (Metinsel hazzın sözünün geçtiği) sapkınlıkta erotik bölgeler bulunmaz... Psikanalizin dediği gibi erotik olan aralıklardır: Örneğin pantolon ile kazak gibi iki giysi arasında; önü açık gömlek, eldiven ve kol manşeti gibi iki kenar arasında parlayan ten erotiktir; baştan çıkarıcı olan işte bu parıldamadır, daha doğrusu bir görünüp bir kaybolmanın sahnelenmesidir. (*Le Plaisir du texte*, 19)

Barthes'a göre, erotik bölgenin sorumlusu beden değildir. Onu kapatan giysi erotik anı "açığa çıkarır", tıpkı Balzac'ın öyküsünde orada bulunmanın stratejik olarak orada bulunmamayla vurgulandığı gibi. Örttüğü şeyle neyi ortaya çıkardığını, ondan alacağımız hazzın niteliğini neyin belirlediğini söylemez metin.[7] Bu da Flaubert'in *Madame Bovary*'sinde hikâyenin anlatıcısının Emma hakkında konuştuğu bir pasajı çağrıştırır: "Eteklerini kaldırıp tutsa da uzun elbisesi ayaklarına takılıyordu; hemen arkasında yürüyen Rodolphe kadının siyah giysisiyle siyah ayakkabısının arasından beyaz çoraplarının zarafetini fark edince sanki onun çıplak teninden bir parça görmüş gibi oldu."[8]

Ancak Barthes'ın metni ve tarif ettiği dil, olmadığını söylediği "erojen bölgeleri" bir eliyle verip öbürüyle alırken, Balzac'ın öyküsü bizden küçük bir ayağı esirgemez. Parça ve bütün oyununun önünde ve arkasında bu öykü karmaşık olduğu kadar kaçamak olan bir erotizmi ele verir, belli ki Frenhofer'in tamamlamayı umut ettiği beden (şaheser) bir kadına aittir ya da pazarlık ederek şöyle bir bakmaya izin aldığı Poussin'in genç sevgilisinin ilham verdiği son fırça darbesidir. Tabii –dostlarının gözünde– uyguladığı yöntemin yarattığı sonuçtan kurtulup geride kalabilmiş tek küçük parçanın kadının ayağı olması şaşırtıcı

7 Benzer bir biçimde Kaja Silverman, Werner Fassbinder'in *Ali: Korku Ruhu Kemirir* filmi için yazdığı incelemede "erotik bir manzarayı oluşturan bedenin kendisi değil" der ve daha ziyade "bedenin temsili" olduğunu dile getirir ("Fassbinder ve Lacan: Nazarı, Bakışı ve Görünümü Tekrar Düşünmek," 68).

8 Hem bu kısımda hem de 5. bölümde *Madame Bovary*'den kaynak gösterirken Paul de Man ın çevirisini kullandım. Sayfa numaraları her zamanki gibi Fransız aslına uygun: bu kez *Madame Bovary*'nin Pléiade edisyonunda (*Œuvres*, I: 436).

değil. Fantastik anlatı parçalara ayırmaktan en çok zevk alacağı nesneler konusunda tarafsız olmaktan uzaktır: Başka yerlerde olduğu gibi burada da parçalamak düpedüz erotizmle ilişkilidir, öte yandan Kaja Silverman'ın işaret ettiği üzere erotizm hemen her zaman dişi kılığında yontulur ("Fassbinder and Lacan", 68-69).

Yalnızca temsilin etki alanında kalsak bile, burada betimsel düzlemin ötesinde de bir tür "gülücükler saçan kediye" dönüşen baştan çıkarma oyunu sergilenmektedir. Balzac'ın öyküsünde *Hırçın Güzel*'in parça parça ortaya çıkışı resim içerisinde de betimlemenin ölçülü hareketlerini tekrar ederken, betimsel parçalama anlatıya yönelik bir "muziplik"le katmerlenir. Lezzete lezzet eklendikçe hikâye portreye dönüşür, tablonun seyri tutarlı bir görüntü yaratmaya başlar – ya da bitirmeyi başaramaz. Aslında öykü sonuca ulaşamaz. Genç Nicolas Poussin'in "ilk sevgilisinin kapısını çalmayı göze alamayan" bir âşık misali okurun önünde tereddüt ederek kararsız kaldığı ilk satırlar da boşa umut vermiş olurlar (389). Bu gecikme durumunun varacağı sonuç ise, önce gençlik hırsının ihtişamına övgüler düzülürken ertelenir, öykünün odağına oturacak olan tuhaf, yaşlı adamın ansızın çıkagelmesiyle de tatsızlaşır. Nihayet ikisi Porbüs'ün stüdyosuna girdiklerinde genç Poussin'e dair görüşümüz tekrar bir kenara itilir. Metnin bundan sonraki sekiz sayfası boyunca yaşlı ressamlardan hiçbiri genç olanla ilgilenmeyecektir, nihayet onunla ilgilenip adını sorduklarında, yanıtını çizdiği resimlerden birinin altına yazarak verir, bu imzaysa temsilin bir daha –başka bir temsil şekline– ertelenmesi anlamına gelir.

Nodier'nin "Une heure ou la vision" (1801) adlı bir 19. yüzyıl fantastik öyküsünde de aynı durum söz konusudur. Öykü tam ortasında duran birtakım parçaları yansıtırken, anlatının her kademesine yayılan parçalı anlarla aralıklı parlamaların örgüsünü gözler önüne serer.[9] Burada anlatıcı, bir delikanlının hikâyesine hayran kalır; bir gece karşısına çıkan bu genç adam ona kendisini elinden geldiğince aşamalı olarak göstermiştir. Önce "ayaklarının önünde yükselen" bir gölge görür, sonra "bir karaltı", hemen arkasından "bir siluet" ve nihayet "üstü başı darmadağın sıska bir delikanlı" [10] Anlatıcı, genç adamla birkaç kez karşılaşacak, delikanlı sevdiği kadını takip ederken, o da adeta takıntılı bir tutumla adamın hikâyesinin peşine düşecektir. Öykünün sonuna doğru, genç dostunu bir hastanede ölmek üzereyken bulan anlatıcı, onun biricik aşkı Octavie'yi sonunda bulduğunu öğrenir. Delikanlı açıkladığı gibi kadının elini "her an" (20) kendisine uzattığını görür, o konuştukça anlatıcı da gencin başının yanındaki yastığın üstünde bir el izi görmüş gibi olur.

Bu son sahne, olağanüstü izin aklı başında bir anlatıcı tarafından nakledilmesi bakımından merak uyandırır. Yine bu sahne üç ayrı takibin kademeli ilerlemesini bir araya getirir. Octavie'nin genç adam tarafından takibi, anlatıcının delikanlıyı takibi ve okurun anlatıcıyı takibi. Her biri, bir yandan ayrı bir portrede birleşirken, imgesi öykünün sonunda çarpıcı bir şekilde beliren güzel eli kendileri-

9 Balzac'ın hikâyesi bu türün "kanon"una eklenmemişken, Nodier'ninkisinin çoğu kez eklendiğini belirtmek gerekebilir. (Elbette belirttiğim gibi, türün kendisi henüz tam tanımlanamamış olduğundan kanon fikri burada başlı başına bir sorun teşkil edebilir.)

10 Charles Nodier, "Une heure ou la vision," *Contes de Nodier*, s. 15-17.

ne göre taklit eden değişken parçalardan kurulu kırılgan bir uyum meydana getirirler.

Benzer bir etki uyandıran Hoffmann'ın "Der Sandmann" (1816) adlı öyküsünde anlatıcı bir seferde yalnızca bir kısmını sunabildiği bir hikâye aktarmak zorunda kaldığı için duyduğu ıstırabı belli eder. Asıl istediği, "harikulade, muhteşem, müthiş, keyifli, korkunç" ne varsa,[11] her şeyi ilk kelimeye güzelce toplamak, sonra da hepsini tek bir "elektroşok" halinde iletmektir (18). Fakat onun yerine (kullandığı metafor/eğretileme bu tartışmaya uygundur) önce birkaç arsız desen karalayan, arkasından azar azar "sürekli biraz daha renk" ekleyen portre ressamı gibi yol alacağını söyler (19).

Nathaneal'ın Clara ile ilişkisine, Olimpia'ya (Spalanzani'nin yarattığı güzeller güzeli robot) abayı yakmasına, Coppelius (simya deneyleri yapmak için akşam geç vakitlerde eve gelen babasının hain dostu) ile karşılaşmalarına ve aynı zamanda kendi (anlatıcı) aktardığı öyküyle kurduğu sorunlu ilişkiye dair hikâyeleri örerken, bu projenin imkânsızlığını anlar. Üstelik anlatısal kırılma betimsel parçalanmanın şiddetine kendi ağırlığını kattıkça, bütün bu hikâyelere bedenin parçaları saçılır. Coppelius'ın hikâyesine burnundan solumaları ve ayaklarını yere vurması, "kıllı yumrukları" (8) ve bir akşam kendisini gözetlerken yakaladığı Nathaneal'ın "elleriyle ayaklarının nasıl işlediğini doğru dürüst görmek" için çocuğun bacaklarıyla kollarını "vidasından sökmeye" kalktığı an damgasını vurmuştur (10). Nathaneal sonradan Clara ile hayatına zaman zaman burnunu soktuğu için onu "kara yumruk" (23) diye çağırır-

11 E. T. A. Hoffman, *Der Sandmann (Kum Adam), Das öde Haus*, s. 18.

ken, onun hakkında hatırladığı bölük pörçük şeyler ileride işportacı Coppola figürüyle ve özellikleriyle tekrar tekrar karşısına çıkmaya devam edecektir.

"Der Sandmann" da "Une heure ou la vision" da, tıpkı *Bilinmeyen Şaheser* gibi parçaya, dilde olduğu kadar anlatısal stratejide de öncelik verilir.

* * *

Hawthorne'un hikâyelerinden birinde anlatıcının belirttiği gibi, belli bir "büyüleyicilik, ama tarifsiz farklılık" vardır ki "bir resmi, bir imgeyi ya da bir gölgeyi daima aslından çok daha cazip kılar" [12] Fantastik anlatının sürekli altını çizdiği ve sözle temsil düzeyinde yerine getirdiği, işte bu farklılıktır. Hem betimsel kırılmanın yapısında hem de anlatısal açıdan ulaştığı etkide, bu yazın biçimi bütün anlatılarda bulunan çok stratejik bir keşif yapmaya önem verir; örtüden çok örtünün altındakini ya da bunun altında yatan bir güzelliği günışığına çıkarmakla övünür.

Balzac'ın öyküsünün –esrarengiz bir şekilde– temsilin kendisinin parçalarına ayrılmasını temsil etmek suretiyle bu biçimin üzerinde çalışmaya olanak verecek bir hareket noktası sağlamasının nedeni işte budur. Bunu yaparken kırılmanın başka alanlarına sıçrayacağına dair sonu gelmez tehdit yollarını işaret etmekten de geri kalmıyor. Ardından Frenhofer'ın neşeli ama aynı anda dehşet içindeki sesiyle eksik parçacığın somut şiirselliği "kuramını" ortaya atıyor. Son olarak Frenhofer'in *Hırçın Güzel*'i, anlatıcının betimsel çabalarının bir izdüşümü olmanın yanı sıra, eksiltil-

12 Nathaniel Hawthorne, "The Birthmark (Doğum Lekesi)," *The Portable Hawthorne*, s. 173.

miş uzuvları ve tamamlanmayı istemesine rağmen ona direnmesiyle, bizzat metin içinde (uçuruma atılmış) hale geliyor. Parçalı yapısında metin kendi parçalanışını kayda geçiriyor, baştan çıkarıcı parçalarındaki erotik doğasını, kırık parçacıklarında ve fazlalıklarında fantastik olanı. İnsan merak ediyor, acaba fantastik öykünün beden dili aslında kendine uyguladığı şiddetin dili, şiddeti de en mükemmel haz aldığı anlar mı?

Balzac'ın *Bilinmeyen Şaheser*'i resmedilemeyen bir resmin resmedilmesini öykülerken; öykülenemez bir metnin öykülenmesini anlatırken, kendisini neredeyse görünür olan kendi arzu nesnesine, kendi bilinmeyen şaheserine dönüştürüyor: Kendisi de sonsuz bir tasarıyı çağıran parçalı bir yapı oluyor.

*Çeviren* DİLEK ŞENDİL



*Bir lorda, 1845*



# I

## Gillette

1612 yılının sonlarına doğru, soğuk bir Aralık sabahı, üstü başı pek ince görünüşlü bir delikanlı, Paris'te, Grands-Augustins Sokağı'ndaki bir evin kapısının önünde dolanıyordu. Tutulduğu kadın ne kadar hafif meşrep olursa olsun, ilk sevgilisinin kapısını çalmayı göze alamayan bir âşığın kararsızlığıyla, sokakta uzunca bir süre gidip geldikten sonra, nihayet eşiği aşıp Üstat François Porbus'ün evde olup olmadığını sordu. Basık tavanlı genişçe bir odayı süpürmekte olan yaşlı bir kadından olumlu yanıt alınca, kraldan nasıl bir kabul göreceğini bilemeyip endişelenen taze bir saray delikanlısı gibi, her basamakta dura dura, merdivenleri ağır ağır çıktı.

Döner merdivenin sonuna geldiğinde, sahanlıkta bir an duraladı; Marie de Medicis'nin Rubens uğruna yüz çevirdiği, IV. Henri'nin ressamının çalışıyor olması gereken atölyenin grotesk kapı tokmağına dokunsun mu

dokunmasın mı bilemedi. Delikanlı, büyük sanatçıların, gençliklerinin ve sanat aşklarının en ateşli çağındayken, bir dâhinin ya da başyapıtın yanına yaklaştıklarında yüreklerini titretmiş olması gereken o derin heyecanı hissediyordu. Bütün insan duygularında, bir mutluluk anı, şan şöhret yalan olup çıkana kadar azalarak devam eden soylu bir coşkunun doğurduğu narin bir çiçek vardır. Bu kırılgan duygular arasında aşka, şan şöhret ve mutsuzluğa yazgılı bir yaşamın tatlı çilesini çekmeye başlayan bir sanatçının toy tutkusu kadar, cüret ve çekingenlikle, müphem inançlar ve kesin cesaret kırılmalarıyla dolu olan o tutku kadar benzeyeni yoktur. Kendini bir ustaya takdim ederken yaprak gibi titremeyen, paradan yana hafif, dehadan yana yeni yetme birinin, kalbinde bir tel, eserinde bilmem nasıl bir fırça vuruşu, bir duygu, belli bir şiirsel anlatım eksik kalacaktır hep. Kendileriyle şişinen bazı farfaracılar, istikballerine çok erken inansalar da, onlar sadece ahmakların gözünde zekidirler. Böyle düşünülür, yetenek bu ilk çekingenlikle, o tarifi imkânsız utangaçlıkla ölçülecek olursa, genç yabancı gerçekten de yetenek sahibi biri gibi görünüyordu; güzel kadınlar iş cilveleşmeye geldiğinde nasıl utangaçlıklarını kaybederlerse, şana şöhrete aday insanlar da sanatlarını icra ede ede bu duygudan kurtulmayı bilirler. Parlak başarılara alışmak kuşkuyu azaltır, utangaçlık da bir kuşkudur belki.

Had bilmezliğine o an kendisi de şaşan, fukaralığın ezdiği acemi sanatçı, tesadüf ona olağanüstü bir yardımda bulunmasa, IV Henri'nin hayranlık uyandırıcı portresini borçlu olduğumuz ressamın yanına gire-

meyecekti belki de. Merdivenden yukarı yaşlı bir adam çıkıyordu. Delikanlı, kıyafetinin tuhaflığından, dantel yakalığının ihtişamından, yürüyüşündeki özgüvenden, bu şahsın ressamın ya hamisi ya da bir dostu olduğunu tahmin etti; yol vermek için sahanlıkta geri çekildi ve bir sanatçının iyi tabiatını ya da sanatı seven insanların yardımsever karakterini teşhis edebilme umuduyla onu merakla inceledi; ama bu yüzde şeytanca bir şey, özellikle de, sanatçıları kendine çeken o tarifi imkânsız şeyi gördü. Rabelais ya da Sokrates'inki gibi ucu kalkık, küçük bir burnun üzerinde çıkıntı yapan tümsekli ve açık bir alın; güleç ve buruşuk bir ağız; gururla havaya kalkmış, sivri kır sakallı kısa bir çene; yaşlandıkça feri kaçmış gibi görünen, ama içinde gözbebeklerinin yüzdüğü sedefli beyazlığın yarattığı kontrast nedeniyle, şiddetli öfke ya da coşku anlarında mıknatıslı bakışlar atabileceği kesin, deniz yeşili gözler hayal edin. Adamın yüzü yaşın getirdiği yorgunluklarla, daha da çok, hem ruhu hem de vücudu kemiren o düşüncelerle tuhaf bir şekilde çöküp pörsümüştü de. Gözlerinde kirpik diye bir şey kalmamıştı ve çıkık kemerlerinin üzerinde kaş izleri güçlükle seçiliyordu. Bu başı narin ve çelimsiz bir bedeninin üzerine yerleştirin, etrafına bir balık bıçağının sapı gibi ince işli, kar beyazı bir dantel sarın, ihtiyarın siyah cepkeninin üzerine ağır bir altın köstek takın: Merdivendeki zayıf gün ışığının daha da fantastik bir hava verdiği bu şahsı tam olarak olmasa da gözünüzde canlandırabilirsiniz. Rembrandt'ın bir tuvali çerçevesinden çıkmış, büyük ressamın kendine mal ettiği o karanlık atmosferde sessizce yürüyor dersiniz. İhtiyar,

delikanlıya keskin zekâsını gösteren bir bakış attı, kapıya üç kez vurdu ve gelip açan kırk yaşlarında, hasta görünüşlü bir adama, "Günaydın, Üstat," dedi.



Porbus saygıyla eğildi, delikanlıyı ihtiyarın getirdiğini sanıp içeri aldı; genç sanatçı, ressam doğmuş olanların, sanatın maddi süreçlerinden bazılarının gözler önüne serildiği, hayatlarında ilk kez gördükleri bir atölye karşısında hissedecekleri o büyülenmenin etkisinde olduğundan, pek de tedirgin olmadı. Üstat Porbus'ün atölyesini tonoza açılmış bir çatı penceresi aydınlatıyordu. Sehpada asılı duran, henüz üç-dört beyaz çizgi dışında dokunulmamış bir tuvalin üzerine vuran gün ışığı, bu geniş odanın köşelerindeki karanlık derinliklere ulaşamıyordu; ancak, bu kızıl loşlukta yolunu yitirmiş birkaç yansıma, duvara asılı bir ağır süvari zırhının karnında gümüşi bir payet tutuşturuyor, tuhaf

yemek takımlarıyla dolu antika bir büfenin oymalı, cilalı pervazına ansızın ışıktan bir çizgi çekiyor ya da model olarak bir köşeye atılıvermiş, kırık geniş pilili ve sırma işli birkaç eski perdenin pütürlü dokusuna parlak noktalar konduruyordu. Sehpaların ve konsolların üzeri, alçıdan anatomik modellerle, yüzyılların öpücüklerinin sevdayla parlattığı antik tanrıça büstleri ve parçalarıyla doluydu. Duvarlar yerden tavana kadar, sayısız taslakla, üç renk kalem, kankalemi ya da mürekkeple çizilmiş eskizlerle kaplıydı. Boya kutuları, yağ ve esans şişeleri, devrilmiş tabureler, ışınlarıyla Porbus'ün solgun yüzünü ve tuhaf adamın fildişi rengi kafatasını yıkayan, yüksek pencerenin yansıttığı halenin altına varmak için daracık bir yol bırakıyordu. Az sonra, delikanlının dikkati, bu karışıklık ve devrim döneminde şimdiden ünlenmiş olan, kötü günlerde kutsal ateşin korunmasını borçlu olduğumuz o dik kafalılardan birkaçının ara sıra görmeye geldiği bir tabloya takıldı. Bu güzel tuval, Mısırlı Meryem'i karşı yakaya geçiş bedelini ödemeye hazırlanırken gösteriyordu. Marie de Medicis için yapılmış olan bu şaheser, dara düştüğü günlerde sahibesi tarafından satılmıştı.

Yaşlı adam Porbus'e, "Azizen hoşuma gidiyor," dedi. "Bunun için sana kraliçenin verdiğinden on altın ekü fazlasını verirdim, ama onunla rekabete girmek mi?.. Allah muhafaza!"

"Demek onu iyi buluyorsunuz?"

İhtiyar, "Öhö! Öhö!" yaptı. "İyi mi?.. Hem evet hem hayır. Senin kadıncağız fena kotarılmamış, lakin yaşamıyor. Sizler bir figürü doğru çizip her şeyi anatomi

kurallarına göre yerli yerine oturtunca işinizi bitirdiğinizi sanıyorsunuz! Şu yüz hattını, paletinizdeki önceden karılmış bir ten rengiyle, bir tarafı diğerinden koyu tutmaya özen göstererek boyuyorsunuz ve arada bir, bir masanın üzerinde ayakta duran çıplak bir kadına baktığınız için doğayı kopya ettiğinizi sanıyor, ressam olduğunuzu, Tanrı'nın sırrını çaldığınızı hayal ediyorsunuz!.. Bırrr! Sözdizimini eksiksiz bilmek, dil hataları yapmamak büyük bir şair olmaya yetmez! Azizene bak, Porbus! İlk bakışta harikulade görünüyor; ama ikinci bakışta tuvalin zeminine yapıştığı, vücudunun etrafında dolaşılamayacağı fark ediliyor. Bu, sadece bir yüzü olan bir siluet, dekupe edilmiş bir figür, arkasını dönemeyecek, pozisyon değiştiremeyecek bir görüntü. Ben şu kol ile tablonun zemini arasında boşluk olduğunu hissetmiyorum; espas ve derinlik yok; bununla birlikte, perspektif kusursuz ve göğün renklerinin açılışı tam olarak verilmiş. Gel gelelim, bu kadar övülesi çabalara rağmen, bu güzel bedenin hayatın ılık soluğuyla canlandığına inanmam imkânsız. Bu kadar sıkı, yuvarlak bir boğaza dokunsaydım, herhalde mermer kadar soğuk gelirdi elime! Hayır, dostum, bu fildişi derinin altında kan dolaşmıyor, hayat, şakakların ve göğsün kehribar rengi şeffaflığının altında birbirine dolanan damarları ve kas tellerini lâl rengi çiyiyle şişirmiyor. Şurası titreşiyor, ama şurası hareketsiz, hayat ve ölüm her ayrıntıda birbiriyle savaşıyor: Azizen burada bir kadın, şurada bir heykel, daha ötede bir kadavra. Senin yarattığın suret tamamlanmamış. Sevgili eserine ruhunun ancak bir parçasını üfleyebilmişsin. Promet-

heus'un meşalesi ellerinde defalarca sönmüş ve tanrısal alev tablonun pek çok yerine değmemiş."



Porbus yaşlı adama saygıyla sordu: "Peki ama neden, sevgili Üstadım?"

Bu arada, delikanlı ihtiyarı dövmemek için kendini zor tutuyordu.

Ufak tefek ihtiyar, "Ah! işte," dedi. "Sen iki sistem arasında, çizim ile renk arasında, eski Alman ustaların kılı kırk yaran soğukluğu, şaşmaz katılığı ile İtalyan ustaların göz kamaştırıcı ateşliliği, mutlu taşkınlığı arasında kararsız kalmış, bocalamışsın. Hem Hans Holbein'ı ve Tiziano'yu, hem Albrecht Dürer'i ve Paul Verenose'yi taklit etmek istemişsin. Kuşkusuz, görkemli bir iddia! Ama sonuçta ne olmuş? Ne kuruluğun sarsıcı cazibesini elde edebilmişsin ne de 'ışık-gölge'nin aldatıcı büyüsünü. Erimiş tunç zayıf kalıbını nasıl çatlatır-

sa, şurada da Tiziano'nun canlı ve sıcak rengi Albrecht Dürer'in cılız konturunu patlatmış. Başka yerlerde, yüz hatları Venedik paletinin muhteşem taşmalarına direnmiş, onları durdurmuş. Senin figür ne mükemmel çizilmiş ne de mükemmel boyanmış, her yerde bu talihsiz kararsızlığın izlerini taşıyor. Kendini iki rakip tarzı dehanın ateşinde eritip bütünleştirecek kadar güçlü hissetmiyor idiysen, açık yüreklilikle ya birini ya ötekini seçmeliydin; hayatın şartlarından birini gösterir gibi yapan birliği ancak böyle elde edebilirdin. Sen sadece ortalarda doğrusun, konturların yanlış, birbirleriyle örtüşmüyorlar, arkada bir şey olduğunu sezdirmiyorlar."

İhtiyar, azizenin göğsünü göstererek, "Burası doğru," dedi. Sonra, tabloda omzun bittiği yeri işaret ederek ekledi: "Şurası da." Tekrar boğazın ortasına döndü: "Ama burada her şey yanlış. Nedenine niçinine girmeyelim, yoksa umutsuzluğa kapılırsın."

Yaşlı adam arkalıksız bir iskemleye oturdu, başını ellerinin arasına alıp sustu.

Porbus, "Üstat" dedi, "ben bu boğazı çıplak modelde iyice incelemiştim oysa; ama bizim talihsizliğimiz, doğada, tuvalde verilmesi mümkün olmayan gerçek görsel etkilerin olması."

İhtiyar, despotça bir el hareketiyle Porbus'ün sözünü keserek, "Sanatın görevi doğayı kopya etmek değil, ifade etmektir!" diye sertçe bağırdı. Sen değersiz bir kopyacı değil, bir şairsin! Başka türlü olsaydı, bir heykeltıraş bir kadın bedeninin kalıbını çıkarır, yaptığı bütün o işlerden kurtulurdu! Hı! Sevgilinin elinin kalıbını çıkarmayı dene de bir koy önüne bakalım, karşında hiç-



bir benzerliği olmayan korkunç bir kadavra bulursun, birebir kopyalamadan sana o elin hareketini ve canlılığını verecek heykeltıraşın kalemini aramak zorunda kalırsın. Bize düşen, canlı cansız varlıkların özünü, ruhunu, çehresini kavramaktır. Görsel etkiler! Görsel etkiler! Onlar hayatın kendisi değil, arızalarıdır. Bir el, madem o örneği verdim, sadece bedene bağlanmaz, kavranması ve yansıtılması gereken bir düşünceyi ifade edip sürdürür. Ayrılmaz biçimde iç içe geçmiş olan görsel etkiyi nedeninden, şairin de, ressamın da, heykeltıraşın da ayırmaması gerekir! Asıl mücadele buradadır! Pek çok ressam sanatın bu kuralını bilmeksizin içgüdüleriyle başarıya ulaşır. Siz bir kadın çiziyorsunuz, ama onu görmüyorsunuz! Doğanın sırrı böyle ele geçmez. Eliniz, siz düşünmeden, ustanızın atölyesinde kopya ettiğiniz modelin bir yenisini üretiyor. Biçimin

mahremiyetine yeterince inmiyor, çizdiği dolambaçlarda ve kaçışlarında onu yeterince aşkla ve sebatla takip etmiyorsunuz. Güzellik çok ciddi ve zor bir şeydir, kendisine bu şekilde erişilmesine asla izin vermez; onu teslim olmaya zorlamak için eşref saatini beklemeniz, dikizlemeniz, sıkıştırmanız, sımsıkı sarılmanız gerekir. Biçim, efsanedeki Proteus'tan çok daha ele geçmez, gizleri çok daha bol olan bir Proteus'tur, onu gerçek yüzüyle görünmeye ancak uzun mücadelelerden sonra mecbur edebilirsiniz. Oysa sizler onun sunduğu ilk, bilemediniz ikinci ya da üçüncü görüntüyle yetiniyorsunuz; zafer kazanan savaşçılar böyle davranmazlar! O yenilmez ressamlar bütün bu kaçamaklarda aldanmazlar, doğanın kendini tüm çıplaklığıyla, gerçek ruhuyla göstermeye mecbur edildiği ana dek sebat ederler. Raffaello böyle çalışmıştır..."



İhtiyar, sanatın pirine duyduğu saygıyı göstermek için siyah kadife takkesini çıkarıp devam etti: "Onun en büyük üstünlüğü, Biçim'i parçalamak ister gibi görünen o içten duygudan ileri gelir. Onun figürlerinde Biçim bizde neyse odur; fikirleri, hisleri iletmeye yarayan bir vasıta, engin bir şiirdir. Her figür bir dünyadır; modeli yüce bir ilham anında, bir ışık seli içinde görünmüş, bir iç sesle belirtilmiş, bir hayatın geçmişinde ifadenin kaynaklarını göstermiş olan ilahi bir parmakla fazlalıklarından arındırılmış bir portredir. Sizler kadınlarınıza etten güzel giysiler giydiriyor, saçtan güzel drapeler yapıyorsunuz, peki ama sükûneti ya da tutkuyu doğuran, özel görsel etkilere neden olan kan nerede? Senin azizen esmer bir kadın, ama şurası, Porbus'çüğüm, sarışın bir kadından! Demek ki, sizin figürleriniz gözlerimizin önünde gezdirdiğiniz boyalı ve soluk hayaletlerden ibaret, bir de kalkmış buna resim ve sanat diyorsunuz. Bir evden çok bir kadına benzeyen bir şey yaptığınız için, amacınıza ulaştığınızı düşünüyor, artık figürlerinizin yanına ilk ressamlar gibi *currus venustus* veya *pulcher homo* diye açıklamalar yazmak zorunda olmadığınız için böbürleniyor, kendinizi harikulade ressamlar sanıyorsunuz! Hah hah ha! Daha değil, benim cesur yoldaşlarım, o noktaya varmak için daha nice kalem tüketmeniz, nice tuval boyamanız gerekecek. Şüphesiz, bir kadın başını böyle taşır, eteğini böyle tutar, gözleri olacaklara boyun eğmiş bu tatlı edayla süzülüp erir, kirpiklerin titrek gölgesi yanakların üzerinde böyle dolaşır! Bu hem böyledir, hem de değil. Eksik olan nedir? Hiç denebilecek bir şey, ama o hiç her şey-

dir. Sizde hayatın görünüşü var, ama onun kabından taşan doluluğunu, belki de ruh olan, zarfın üstünde bir bulut gibi dolaşan artık neyse onu, uzun lafın kısası, Tiziano ve Raffaello'nun yakaladıkları o yaşam çiçeğini veremiyorsunuz. Burada vardığınız son noktadan hareketle mükemmel resimler yapılabilirdi belki, ama sizler pek çabuk beziyorsunuz. Sıradan insan hayran oluyor, gerçek sanat erbabı gülümsüyor."

Tuhaf adam ekledi: "Ah Mabuse, ah üstadım, sen bir hırsızmışsın, giderken hayatı da yanında götürmüşsün meğer!" Sonra kaldığı yerden devam etti: "Gene de, bu tuval Rubens denen o madrabazın resimlerinden, üzerine ateş kırmızısı zincifre serpiştirilmiş o Flaman et yığınlarından, kızıl saç sağanaklarından, o renk cümbüşünden daha iyi. Sizde hiç değilse Sanat'm üç temel öğesi olan renk, duygu ve çizgi var."

Delikanlı daldığı derin düşlerden sıyrılarak bağırdı: "Ama bu azize olağanüstü, bey amca! Bu iki figürde, azizenin ve teknecinin yüzlerinde, İtalyan ressamlarınca bilinmeyen bir ifade inceliği var, teknecinin kararsızlığını bu kadar iyi verebilmiş tek bir İtalyan ressamı tanımıyorum ben."

Porbus yaşlı adama sordu: "Bu ufaklık sizinle mi?"

Genç sanatçı kızararak cevap verdi: "Tüh! Cüretimi bağışlayın, Üstat. Ben adı sanı duyulmamış biriyim, içimden geldiği gibi çizer, boyarım, ilim irfan kaynağı bu şehre daha yeni geldim."

Porbus ona bir kırmızı kalemle kâğıt uzatıp, "Öyleyse iş başına!" dedi.

Yabancı, Meryem'in hatlarını kâğıda ustalıkla aktardı.

İhtiyar bağırdı: "Ooo! Adınız?"

Delikanlı kâğıdın altına Nicolas Poussin yazdı.

Öyle çılgınca nutuk atmakta olan tuhaf şahıs, "Yeni başlayan biri için hiç de fena değil," dedi. "Görüyorum ki, önünde resimden konuşulabilir senin. Porbus'ün azizesine hayran kaldın diye seni ayıplıyor değilim. Bu resim herkes için bir şaheser; kusurlarını bir tek sanatın en derin sırlarına vâkıf olanlar bulabilir. Ama madem ders almaya layık, anlama yeteneğine sahip birisin, bu eseri tamamlamak için ne kadar az şey gerekirdi, sana göstereyim. Gözlerini sonuna kadar aç, dikkat kesil, böyle bir öğrenme fırsatı bir daha karşına çıkmayabilir. Paletin, Porbus?"

Porbus gidip paletle fırçaları getirdi. Ufak tefek ihtiyar bir telaş kollarını sıvadı, başparmağını Porbus'ün uzattığı boya dolu alacalı palete geçirdi; inceli kalınlı bir avuç fırçayı ressamın elinden koparırcasına çekip aldı; sivri sakalı bir aşk fantezisinin sabırsızlığını yansıtan tehditkâr hareketlerle kıpırdayıverdi. Fırçasını boyaya bularken, bir yandan da dişlerinin arasından söyleniyordu: "Bu renkleri de, bunları yapanı da pencereden aşağı atmak lazım; çiğlikleri ve sahtelikleri insanı isyan ettiriyor, bunlarla nasıl resim yapılır?" Sonra hummalı bir telaşla fırçanın ucunu değişik boya yığınlarına batırıyor, ara sıra, boya tayfının tamamını, Paskalya yortusunda söylenen "O Filii" ilahisinde klavyesini bir uçtan ötekine kat eden bir katedral orgcusundan da hızlı kat ediyordu.

Porbus ve Poussin, kendilerinden geçmiş bir halde, tuvalin iki yanında hareketsiz duruyorlardı.



İhtiyar arkasına dönmeden, "Görüyor musun, delikanlı," diyordu, "görüyor musun, üç ya da dört fırça dokunuşu ve maviye çalan ufak bir saydamla, azizenin başının etrafında havanın dolaşması sağlanabilirmiş; zavallı kadın bu basık havada boğuluyor ve kendini kapatılmış hissediyordu mutlaka! Bak şu kumaş katı nasıl da uçuşuyor şimdi, onu hafif bir esintinin havalandırdığı nasıl da anlaşılıyor! Eskiden, kolalanmış ve alttan iğnelerle tutturulmuş bir bez gibi duruyordu. Göğse vurduğum şu atlas parlaklığı bir genç kız cildinin tombul yumuşaklığını nasıl da iyi verdi; kızıl kahve ile koyu kiremit rengi karışımı ton, kanın akacağı yerde donup kaldığı o büyük gölgenin kurşuni soğukluğunu nasıl da ısıttı, fark ediyor musun? Delikanlı, delikanlı, sana burada gösterdiklerimi hiçbir usta öğretemezdi. Figürlere hayat vermenin sırrını yalnızca Ma-

buse bilirdi. Mabuse'ün bir tek öğrencisi oldu, o da benim. Benim öğrencim olmadı, zaten yaşlandım artık! Sende, bu gösterdiklerimden kalanını tahmin edecek kadar zekâ var."

Tuhaf ihtiyar bir yandan konuşuyor, bir yandan da tablonun her yerine dokunuyor, şuraya iki, buraya tek bir fırça darbesi konduruyordu, ama bunlar o kadar isabetli dokunuşlardı ki, gören yeni bir resim, ama ışıkla yıkanmış bir resim derdi. Öylesine tutkulu bir coşkuyla çalışıyordu ki, çıplak alnı boncuk boncuk terlemişti. Öylesine sabırsız, öylesine sarsıntılı küçük hareketlerle, o kadar hızlı ilerliyordu ki, genç Poussin'e, bu tuhaf şahsın bedeninde, ellerini fantastik bir şekilde tutup iradesine rağmen hareket ettiren bir şeytan varmış gibi geliyordu. İhtiyarın gözlerindeki olağanüstü parlaklık, bir direncin neticesi gibi görünen çırpınışları, bu düşünceye, genç bir muhayyileyi etkilemesi gereken bir doğruluk payı katıyor gibiydi. İhtiyar, "Pat, pat, pat! İşte nasıl da kıvama geliyor, delikanlı! Hadi benim küçük dokunuşlarım, bu buz gibi tonu kızıllaştırın bana! Hadi ama! Pat! Pat! Pat!" diyerek, hayatiyet eksikliğine işaret etmiş olduğu yerleri ısıtıyor, birkaç boya katmanıyla mizaç farklarını yok ediyor ve ateşli bir Mısırlı kadında olması gereken renk birliğini yeniden kuruyordu.

"Görüyor musun, küçük, önemli olan sadece son fırça darbesidir. Porbus yüz tane vurmuş, ben sadece bir tane vuruyorum. Alttakiler için kimse bizi kutlamaz. Bunu iyi belle!"

Nihayet o şeytan durdu ve hayranlıktan dili tutulmuş olan Porbus ile Poussin'e dönerek, "Hâlâ benim *Hırçın*

*Güzel* kadar etmez, gene de insan böyle bir eserin altına adını yazabilir," dedi. Bir ayna almak için ayağa kalktı, resme bir de aynadan bakıp ekledi: "Evet, bu resmi imzalardım. Şimdi gidip yemek yiyelim. İkiniz de bana gelin. Füme jambonum ve iyi şarabım var! Hey gidi hey! Kötü günlerden geçiyoruz, ama biz gene de resimden konuşuruz! Bizde bunu yapacak güç var." Sonra, Nicolas Poussin'in omzuna vurarak ekledi: "İşte yetenek sahibi bir delikanlı."

O an, Normandiyalı gencin sırtındaki eski püskü ceketi fark etti, kemerinden meşin bir kese çekti, içini karıştırıp iki altın çıkardı ve ona göstererek, "Çizimini satın alıyorum," dedi.

Yoksul insanların gururunu taşıyan acemi sanatçının utançtan kızarıp ürperdiğini gören Porbus, "Al" dedi. "Al hadi, onun kesesinde iki kralın fidyesini ödemeye yetecek kadar para var!"

Üçü birlikte atölyeden aşağı indiler, sanattan konuşa konuşa Saint-Michel Köprüsü yakınlarındaki güzel bir ahşap eve kadar yürüdüler; evin süslemeleri, kapı tokmağı, bölmeli pencere çerçeveleri ve girişik bezemeleri Poussin'i büyülemişti. Umut içindeki ressam, kendisini birden, alçak tavanlı bir salonda, harlı bir ateşin karşısında, iştah açıcı yemeklerle dolu bir masanın başında buldu; üstelik, olağanüstü bir şans eseri, temiz kalpli iki büyük sanatçıyla birlikteydi.

Porbus, Poussin'in bir tablo karşısında afallamış durduğunu görerek, "Delikanlı" dedi, "o tuvale fazla bakmayın, yoksa umutsuzluğa kapılırsınız."

Bu resim, alacaklıları tarafından uzun süre hapis-

te tutulan Mabuse'ün dışarı çıkabilmek için yaptığı *Âdem* tablosuydu. Bu figür, sahiden de öylesine büyük bir gerçeklik duygusu veriyordu ki, Nicolas Poussin o andan itibaren ihtiyarın söylediği karmakarışık lafların gerçek anlamını kavramaya başladı. Beriki, tabloya hoşnut ama heyecansız bir havayla bakıyor, sanki, "Ben daha iyisini yaptım!" diyordu.

İhtiyar, "Burada hayat var," dedi. "Zavallı ustam bu tabloda kendini aştı; ancak tuvalin zemininde, gerçeklik hâlâ biraz eksik kaldı. Adam capcanlı, ayağa kalkıyor, az sonra bize doğru gelecek. Ama soluduğumuz, gördüğümüz, hissettiğimiz havadan, gökyüzünden, rüzgârdan eser yok. Hem sonra, buradaki sadece bir insan! Oysa, doğrudan Tanrı'nın elinden çıkmış biricik insanda, burada olmayan tanrısal bir şey olmalıydı. Sarhoş olmadığı zamanlarda, bunu Mabuse'ün kendisi de kızgınlıkla söylerdi."

Poussin endişeli bir merakla bir ihtiyara bir Porbus'e bakıyordu. Ev sahibinin adını sormak ister gibi Porbus'e yaklaştı, ama ressam parmağını gizemli bir havayla dudağına götürünce, çok merak etmesine rağmen sustu; Porbus'ün ona gösterdiği saygıdan ve bu salonda yığılı harikalardan ne kadar zengin ve yetenekli olduğu belli olan ev sahibinin adını, er geç birkaç sözcükten çıkaracağını umdu.

Koyu renk meşe lambriye asılı muhteşem bir kadın portresini görüp bağırdı: "Ne kadar güzel bir Giorgione!"

İhtiyar, "Hayır!" dedi, "benim ilk çiziktirmelerimden birini görmektesiniz!"

Poussin saf saf, "Aman Tanrım! Demek resim tanrısının evindeyim," dedi.

İhtiyar, bu övgüye uzun zamandır alışık biri gibi gülümsedi.

Porbus, "Üstat Frenhofer!" dedi, "o güzel Ren şarabımızdan biraz getirtebilir miydiniz bana?"

"İki fıçı" diye cevap verdi ihtiyar. "Biri bu sabah güzel günahkârını görmekten aldığım zevkin karşılığını ödemek için, diğeri bir dostluk armağanı olarak."

Porbus, "Ah!" dedi. "Hâlâ hasta olmasaydım da *Hırçın Güzel*'inizi görmeme izin verseydiniz, figürleri doğal büyüklükte, yüksek, geniş ve derin bir resim yapabilirdim belki."



İhtiyar heyecanla bağırdı: "Eserimi göstermek mi! Hayır, olmaz, hâlâ mükemmelleştirilecek yerleri var. Dün akşama doğru, artık bitirdiğimi sandım. Gözleri

nemli gibi göründü gözüme, teni titreşiyordu. Saç örgüleri kımıldıyordu. Nefes alıp veriyordu! Dümdüz bir tuvalde doğanın yuvarlaklığını ve biçim kabartısını vermenin yolunu bulmuştum, ama bu sabah gün ışığında hatamı gördüm. Ah! Ben bu şanlı sonuca varmak için büyük renk ustalarını etüt ettim, ışığın piri Tiziano'nun tablolarını kat kat kaldırıp inceledim; o yüce ressam gibi, ben de figürüme yumuşak ve kıvamlı bir macunla, açık renk bir tonla başladım, zira gölge bir rastlantıdır, bunu sakın aklından çıkarma küçük. Sonra, eserime geri döndüm, şeffaflığını giderek azalttığım renklerle, ara tonlarla en sert gölgeleri, en koyusuna varana dek karanlıkları verdim; zira, sıradan ressamların gölgeleri, ışıklı tonlarından başka türlüdür; tahtadır, tunçtur, ne isterseniz odur, ama gölgedeki ten değildir. Figürleri pozisyon değiştirecek olsa, gölgeli yerlerin aydınlanmayacağını, daha fazla ışık almayacağını hissedersiniz. Ben, en ünlü ressamlardan pek çoğunun düştüğü bu hataya düşmedim; bende beyazlık, en koyu gölgenin donukluğunun altından bile gösterir kendini! Pürüzsüz bir çizgi çektikleri için doğru desen yaptıklarını sanan bir sürü cahil gibi, figürümün dış kenarlarını kuru bir şekilde göstermedim, her şeyi en ince anatomik ayrıntılarına varana kadar yansıtmadım, zira insan vücudu çizgilerle bitmez. Bu noktada heykeltıraşlar gerçeğe bizlerden daha fazla yaklaşabiliyorlar. Doğa, iç içe geçen bir yuvarlaklar silsilesinden oluşur. Kesin konuşursak, desen yoktur! Gülmeyin, delikanlı! Bu söz size pek tuhaf geliyor olabilir, ama bir gün sebebini anlayacaksınız. İnsan, ışığın nesneler üzerindeki etkisini

çizgi aracılığıyla fark eder; ancak, her şeyin içinin dolu olduğu doğada çizgi diye bir şey yoktur: Resim, biçim kabartılarını göstererek, yani nesneleri bulundukları ortamdan koparark yapılır, gövdeye görünüşünü veren sadece ışığın dağılımıdır! Bu nedenle, ben yüz hatlarını durdurmadım, konturların üzerine sarışın ve sıcak ara renklerden bir bulut yaydım; böylece, konturların zeminle buluştukları yerler parmakla gösterilemez oldu. Yakından bakıldığında, bu iş bir pamuk yığınını andırıyor, kesinlikten yoksun görünüyor, ama iki adım uzaklaşınca, her şey yeniden sıkılaşıyor, duruyor ve belirginleşiyor; vücut dönüyor, biçimler öne çıkıyor, etraflarında havanın dolaştığı hissediliyor. Gene de, hâlâ hoşnut değilim, kuşkularım var. Belki de tek bir çizgi çizmemek gerekirdi; bir figüre ortadan başlayıp ilkin en ışıklı çıkıntılara yoğunlaşmak, sonra da en karanlık kısımlara geçmek daha iyi olurdu. Kâinatın ilahi ressamı güneş de böyle yapmaz mı? Ah! Doğa! Doğa! Seni kaçarken kim yakalayabildi! Bakın, tıpkı cehalet gibi fazla bilginin sonu da inkâra varıyor. Eserimden kuşku duyuyorum işte!"

İhtiyar biraz durdu, sonra kaldığı yerden devam etti: "Ben on senedir çalışıyorum, delikanlı; ama iş doğayla mücadele etmeye geldiğinde on senecik nedir ki? Pygmalion Efendi tarihin yürüyen tek heykelini ne kadar zamanda yaptı biliyor muyuz!"

İhtiyar derin düşlere daldı; gözlerini kırpmadan önüne bakıyor, mekanik hareketlerle bıçağıyla oynuyordu.

Porbus alçak sesle, "İşte, ruhuyla konuşuyor," dedi.

Nicolas Poussin bu söz üzerine, açıklanamaz bir sa-

natçı merakına kapıldığını hissetti. Gözünde insanüstü bir varlık haline gelmiş olan bu ak gözlü, dikkatli ve alık ihtiyar, ona bilinmeyen bir âlemde yaşayan, bir masal cini gibi göründü. İnsanın ruhunda binbir çeşit karışık düşünce uyandırıyordu. Memleketi anımsatan bir ezginin bir sürgünün yüreğinde yarattığı heyecanı aktarmak nasıl olanaksızsa, bu türden manevi bir büyülenme olgusunu anlatmak da o kadar imkânsızdır. Bu yaşlı adamın sanatın en güzel örneklerini küçümseyen edası, zenginliği, hali tavrı, Porbus'ün ona gösterdiği hürmet, genç Poussin'in açıkça hayran olduğu ve Mabuse'ün *Âdem* tablosunun yanında bile güzel olan Meryem başına bakılacak olursa onu sanatın pirlerinin piri yapan, onca zamandır gizli tuttuğu, kuşkusuz sabır ve deha ürünü olan o eser; bu ihtiyardaki her şey insan doğasının sınırlarının ötesine geçiyordu. Nicolas Poussin'in zengin muhayyilesinin bu doğaüstü varlığı seyrederken berrak bir şekilde algılayabildiği tek şey, sanatçı doğasının eksiksiz bir imgesiydi; kendisine onca güç emanet edilen ve bunları çoğu kez kötüye kullanan, soğuk aklı, burjuvaları, hatta bazı sanat meraklılarını binbir meşakkatli yoldan peşi sıra sürükleyen o çılgın sanatçı doğası. Onlar götürüldükleri yerde hiçbir şey bulamazken, fantezilerinde sınır tanımayan bu beyaz kanatlı peri kızı orada ne destanlar, ne şatolar, ne sanat eserleri keşfeder. Alaycı ve iyi yürekli, bereketli ve yoksul sanatçı doğası! İhtiyar böylece, coşku içindeki Poussin'in gözünde, ani bir başkalaşımla Sanat'ın ta kendisi, sırları, tutkuları, hülyalarıyla Sanat haline gelmişti.

Frenhofer tekrardan konuşmaya başladı: "Evet, sev-

gili Porbus, ben şimdiye kadar kusur bulunamayacak bir kadınla asla karşılaşmadım. Konturları kusursuz güzellikte bir beden, bir ten ki..." Cümlesini yarıda kesip sordu: "Peki ama Eskilerin o bulunmaz Venüs'ü, o kadar çok aranan, güzelliğinin ancak dağınık parçalarına rastladığımız o tanrıçanın canlısı nerede yaşıyor? O ilahi, eksiksiz doğayı, ideal olanı, bir an olsun, bir defacık olsun görebilmek için bütün servetimi verirdim, ah! Ey ilahi güzellik, seni aramak için arafa kadar giderdim! Orpheus gibi sanatın cehennemine iner, oradan hayatı geri getirirdim."

Porbus, Poussin'e, "Buradan gidebiliriz," dedi. "Artık ne duyuyor ne görüyor bizi!"

Hayret içindeki delikanlı, "Atölyesine gidelim," diye karşılık verdi.

"Ah! İhtiyar tilki girişi tutmayı bildi. Hazineleri o kadar iyi korunuyor ki, bunu başarmamız imkânsız. O sırrın üstüne gitmek için, sizin akıl edip önermenizi beklemedim herhalde."

"Demek bir sır var?"

Porbus cevap verdi: "Evet. Yaşlı Frenhofer, Mabuse'ün yetiştirmeyi istediği tek öğrencidir. Frenhofer onun dostu, kurtarıcısı, babası oldu, servetinin büyük bölümünü Mabuse'ün tutkularını tatmin etmek için harcadı; karşılığında, Mabuse de ona biçim kabartısının sırrını, figürlere o olağanüstü canlılığı verme yeteneğini miras bıraktı; bizim ezeli hüsran kaynağımız, onun ise piri olduğu o yeteneği; öyle bir yetenek ki, bir gün, Şarlken'in huzuruna çıkarken giyeceği çiçekli damaskoyu satıp parasını içkiye yatırmış, sonra da ustasına, damas-

ko gibi boyadığı kâğıttan bir giysiyle eşlik etmiş. Mabuse'ün üzerindeki kumaşın olağandışı parlaklığı imparatoru şaşırtmış, ama yaşlı sarhoşun hamisine bunun için iltifatta bulunmak istediğinde sahteciliği anlamış. Frenhofer sanatımıza tutkun bir adamdır, o diğer ressamlardan daha yükseği, daha ileriyi görür. Renkler üzerinde, çizginin mutlak gerçekliği üzerinde çok kafa yordu; ama araştıra araştıra, sonunda tam da araştırmalarının konusundan kuşku duyar hale geldi. Umutsuzluk anlarında, desen diye bir şey olmadığını, çizgilerle ancak geometrik şekiller yapılabileceğini ileri sürer ki, bu doğruluktan uzaktır, zira çizgiyle ve aslında bir renk olmayan siyahla bir figür yapmak mümkündür; bu da, tıpkı doğa gibi sanatımızın da sonsuz sayıda öğeden oluştuğunu ispatlar: Çizim bize bir iskelet verir, renk ise hayattır, ama iskeletsiz hayat, hayatsız iskeletten daha eksik bir şeydir. Hem bütün bunlardan daha doğru olan bir şey var: Bir ressamı ressam yapan pratik ve gözlemdir; mantık ve şiir fırçalarla kavgaya tutuşursa, insan sonunda ressam olduğu kadar deli de olan bu ihtiyar gibi kuşkuya kapılır. O, talihsizliği zengin doğmuş olmak olan yüce bir ressam; zengin olması aylaklık etmesine izin verdi, siz onun gibi olmayın! Çalışın! Ressamlar tefekküre ancak ellerinde fırça varken dalmalıdır."

Poussin artık Porbus'ü dinlemiyordu, hiçbir tereddüdü kalmamıştı. "Gireceğiz oraya," diye bağırdı.

Porbus genç yabancının coşkusuna gülümsedi, bir gün kendisini görmeye gelmesini söyleyip yanından ayrıldı.

Nicolas Poussin ağır adımlarla Harpe Sokağı'na dön-

dü, kaldığı mütevazı hanın önünden fark etmeden geçti. Harap durumdaki merdivenleri endişeli bir telaşla çıkıp üst kattaki, ahşap dikmelerin taşıdığı bir çatı odasına girdi; eski Paris evlerinin böyle basit ve hafif çatı örtüleri vardır. Poussin odanın ışık almayan tek penceresinin yanında bir genç kız gördü. Kız kapının sesini duyunca, sevgi dolu bir hareketle yerinden fırlayıverdi; kapının mandalına basış şeklinden gelenin Poussin olduğunu anlamıştı.

"Neyin var?" diye sordu.

Delikanlı sevinçten soluğu kesilerek bağırdı: "Ben, ben, nasıl da ressam gibi hissettim kendimi! Şimdiye kadar şüphelerim vardı, ama bu sabah kendime inandım! Büyük bir adam olabilirim! Artık zengin ve mutlu olacağız, Gillette! Bu fırçalarda altın var."

Ama birden sustu. Umutlarının büyüklüğünü imkânlarının vasatlığıyla karşılaştırınca, ciddi ve güçlü yüzündeki sevinç ifadesi kayboldu. Duvarlar karakalem eskizlerle dolu basit kâğıtlarla kaplıydı. Dört tane temiz tuvali bile yoktu. O sıralar boya fiyatları yüksekti ve fukara asilzade paletinin neredeyse boş olduğunu görüyordu. Bu sefaletin ortasında, içinde inanılmaz zenginliklerin, ruhunu kemiren kabına sığmaz bir dehanın varlığını hissediyordu. Onu Paris'e, dostlarından bir asilzade, belki de kendi yeteneği getirmiş, burada karşısına ansızın bir sevgili çıkmıştı; bu kız, büyük bir adamın yanma gelip çile çekmeyi bilen, onun sıkıntılarını paylaşan, huyunu suyunu anlamaya çalışan o soylu ve cömert ruhlardan biriydi; başkaları nasıl lüksü taşımaktan, duygusuzluklarını göstermekten çekinmez-

lerse, o da aşktan ve sefalet çekmekten korkmuyordu. Gillette'in dudaklarında gezinen tebessüm bu çatı arasını altına boyuyor, gökyüzünün parlaklığıyla yarışıyordu. Güneş her zaman parlamıyordu, ama o hep oradaydı, kendisini aşkına vermiş, mutluluğuna ve acılarına tutunmuş, sanatı zapt etmeden önce aşkta kabından taşan dâhiyi avutuyordu.

"Dinle Gillette, yanıma gel," dedi.

İtaatkâr ve neşeli kız ressamın dizlerinin üzerine atladı. Tepeden tırnağa zarafet, tepeden tırnağa güzellikti, bahar kadar iç açıcıydı, kadınlığın bütün zenginlikleriyle donanmıştı ve onları güzel bir ruhun ateşiyle aydınlatıyordu.



Poussin, "Tanrım!" diye bağırdı, "ona söylemeye asla cesaret edemeyeceğim."

"Bir sır mı?" diye sordu kız, "bilmek istiyorum."

Poussin dalıp gitmiş gibi durdu.

"Konuş, hadi."

"Gillette! Zavallı sevgilim benim."

"Yoksa benden bir şey mi istiyorsun?"

"Evet."

Gillette hafiften somurtkan bir ifadeyle, "Geçen günkü gibi gene karşında poz vermemi istiyorsan" dedi, "buna bir daha asla razı olmam, zira öyle anlarda gözlerin bana hiçbir şey söylemez oluyor. Bana baktığın halde beni düşünmüyorsun."

"Beni başka bir kadının resmini yaparken görmek hoşuna mı giderdi?"

"Belki, ama iyice çirkin olursa."

Poussin ciddi bir sesle, "Pekâlâ" diye devam etti. "Ya gelecekteki şan ve şöhretim için, büyük bir ressam olmam için, gidip bir başkasına poz vermen gerekseydi?"

"Sen beni denemek itiyorsun. Gayet iyi biliyorsun ki, gitmezdim."

Poussin yüreğinin taşıyamayacağı kadar büyük bir acıya ya da sevince yenik düşen bir adam gibi, başını göğsüne eğdi.

Gillette, onu yıpranmış ceketinin kolundan çekerek, "Dinle, Nick" dedi, "sana söyledim, senin için canımı veririm, ama ben sana asla, hayattayken aşkımdan vazgeçerim diye bir söz vermedim."

Poussin haykırdı: "Aşkından vazgeçmek mi?"

"Kendimi başka birine öyle göstersem, beni sevmez olursun. Ben de kendimi sana layık görmez olurum. Senin kaprislerine uymaktan daha doğal ve kolay ne var? Senin aziz iradene boyun eğmekten kendime rağmen

mutlu oluyorum ben, hatta bundan gurur duyuyorum. Ama bir başkası için! Öğğ."

Ressam, kızın dizlerine kapanarak, "Affet beni, Gillette'im" dedi. "Ben sevilen bir adam olmayı, şan şöhret sahibi olmaya yeğlerim. Sen benim için servetten de, itibardan da değerlisin. Hadi, at fırçalarımı, yak şu eskizleri. Yanıldım. Benim asıl istidadım seni sevmek. Ben ressam değilim, âşık bir adamım. Sanatın da, sırlarının da canı cehenneme!"

Kız ona büyülenmiş gibi, mutlulukla, hayranlıkla bakıyordu! Sözü geçen oydu, uğruna sanatın unutulduğunu, bir günlük tanesi gibi ayaklarına atıldığını seziyordu.

Poussin kaldığı yerden devam etti: "Halbuki ihtiyarın teki. Sendeki kadından başka bir şey göremeyecek. O kadar kusursuzsun ki!"

Gillette, sevdiğinin onun için yaptığı bütün fedakârlıkların karşılığında aşk kuruntularından vazgeçmeye hazırdı: "Sevmeyi bilmek lazım," dedi. "Ama bu beni mahvedecek. Ah! Senin için kendimi mahvetmek. Evet, bu çok güzel bir şey! Ama beni unutacaksın. Off! Bu aklına gelen ne kadar da kötü bir düşünce!"

Poussin bir tür pişmanlıkla, "Aklıma geldi ve seni seviyorum" dedi. "Demek alçağın tekiyim."

Gillette, "Peder Hardouin'e danışsak mı?" dedi.

"Yo, hayır! Bu, aramızda bir sır olarak kalsın."

"O halde gideceğim; ama sen orada olma," dedi kız. "Hançerin elinde, kapıda bekle; bağırırsam içeri girip ressamı öldür."

Artık gözü sanatından başka bir şey görmeyen Poussin, Gillette'e sıkı sıkı sarıldı.

Gillette yalnız kaldığında, "Artık beni sevmiyor!" diye düşündü.

Verdiği karar için şimdiden pişmanlık duyuyordu. Ama çok geçmeden, pişmanlığından daha da acımasız bir korkunun pençesine düştü, içinden yükselen korkunç düşünceyi zihninden uzaklaştırmaya çalıştı. Ressamın eskisi kadar saygıya değer olmadığı kuşkusuyla, onu şimdiden daha az seviyor gibiydi.

# II

## Catherine Lescault

Poussin'le karşılaşmalarından üç ay sonra, Porbus Üstat Frenhofer'i görmeye geldi. İhtiyar, o sırada, tıbbın matematikçilerine inanılacak olursa, nedeni sindirim bozukluğu, gaz, hararet ya da bel çevresindeki kalınlaşmalar, ruhiyatçılara göre ise manevi yapımızdaki kusurlar olan, kerameti kendinden menkul o derin bezginliklerden birinin pençesindeydi. Oysa adamcağız esrarengiz tablosunu tamamlamaya çalışmaktan yorgun düşmüştü, hepsi bu. Siyah deri kaplı, oymalı, geniş bir meşe koltukta bitkin bir halde oturuyordu; Porbus'e, melankolik havasını üzerinden atmadan, iç sıkıntısını kabullenmiş bir adamın bakışıyla baktı.

Porbus, "Eee, Üstat?" dedi. "Bruges'de aramaya gittiğiniz lacivert kötü mü çıktı? Yeni beyazımızı ezip ufalayamadınız mı? Yağınız huysuzluk, fırçalarınız aksilik mi ediyor?"

İhtiyar, "Heyhat!" dedi, "bir an eserim tamamlandı

sandım; ama birkaç ayrıntıda yanılmışım tabii, şüphelerimi gidermeden sakinleşemeyeceğim. Seyahate çıkmaya karar verdim, Türkiye'ye, Yunanistan'a, Asya'ya gidip bir model arayacağım, tablomu farklı doğalarla karşılaştıracağım." Dudaklarında bir hoşnutluk tebessümü belirdi. "Belki de," dedi, "üst kattaki doğanın ta kendisidir. Bazen, bu kadın bir solukla uyanacak ve kaybolup gidecek diye korkuyorum neredeyse."



Sonra birden, hemen yola çıkacakmış gibi ayağa kalktı.

Porbus, "Oh! Oh!" dedi, "sizi seyahat masraflarından ve yol yorgunluğundan kurtarmak için tam zamanında gelmişim desenize."

Frenhofer, şaşkınlıkla sordu: "Nasıl yani?"

"Genç Poussin'i seven bir kadın var; emsalsiz güzelliğinde tek bir kusur bulunamayacak bir kadın. Ama

sevgili Üstadım, delikanlı onu size ödünç vermeye razı olursa, sizin de en azından bize tuvalinizi göstermeniz gerekir."

İhtiyar ayakta, tamamen sersemlemiş bir halde kalakaldı. Sonunda, acıyla bağırdı: "Nasıl! Eserimi, karımı göstermek mi? Mutluluğumun üzerine iffetle örttüğüm peçeyi yırtmak mı? Ama bu korkunç bir fuhuş olur! Ben on yıldır bu kadınla yaşıyorum; o benim, sadece benim, beni seviyor o. Ona fırçamı her dokunduruşumda bana gülümsemedi mi? Onun bir ruhu var, ona benim kazandırdığım bir ruh. Üzerine benimkinden başka bir göz değecek olsa kıpkırmızı kesilir. Onu göstermek, ha! Ama hangi koca, hangi âşık, kadınının namusuna leke sürdürecek kadar alçalabilir? Saray için bir tablo yaptığında, içine tüm ruhunu koymazsın, saraylılara sadece boyalı mankenler satarsın. Benim resmim bir resim değil, bir duygu, bir tutku! O benim atölyemde doğdu, orada bakire olarak kalmak zorunda, oradan dışarı ancak giyinik olarak çıkabilir. Şiir ve kadınlar sadece âşıklarına çırılçıplak teslim olurlar! Bizler Raffaello'nun modeline, Ariosto'nun Angelica'sına, Dante'nin Beatrice'sine sahip oluyor muyuz? Hayır! Ancak Biçimlerini görüyoruz onların. Benim yukarıda kilit altında tuttuğum eser sanatımızda bir istisnadır. O bir tuval değil, bir kadın! Birlikte güldüğüm, ağladığım, konuştuğum, düşündüğüm bir kadın. Sen benim on yıllık bir mutluluktan, öyle birdenbire, üzerimden ceketimi atar gibi vazgeçmemi mi istiyorsun? Birdenbire baba, âşık ve Tanrı olmayı bırakayım mı yani? O kadın bir yaratık değil, bir yaratı. Senin delikanlı gel-

sin, ona hazinelerimi vereyim, Correggio'nun, Michelangelo'nun, Tiziano'nun tablolarını vereyim, tozdaki ayak izlerini öpeyim; ama onu rakibim yapmak? Utanç duyarım! Hah haa! Ben ressamım, ama ondan daha da çok âşığım. Evet, son nefesimde *Hırçın Güzel*'imi yakacak gücü bulacağım, ama onu bir erkeğin, bir delikanlının, bir ressamın bakışlarına katlanmaya mecbur etmek? Hayır, hayır! Onu bir bakışıyla kirletecek adamı ertesi gün öldürürüm! Onu diz üstü çöküp selamlamazsan, dostum olduğun halde seni de o an öldürürüm! Şimdi, taptığım kadını geri zekâlıların soğuk bakışlarına, budalaca eleştirilerine sunmamı istiyor musun? Ah! Aşk bir muammadır, sadece yüreklerin derinlerinde yaşar ve bir adam dostu olan birine bile, 'İşte sevdiğim kadın!' dediği an her şey biter."



İhtiyar gençleşmiş gibiydi; gözlerine bir parlaklık, bir canlılık gelmişti; solgun yanakları pençe pençe kızarmıştı ve elleri titriyordu. Bu sözlerin söylenişindeki tutkulu şiddete şaşan Porbus, derin olduğu kadar yeni de olan bir duyguya nasıl karşılık vereceğini bilemiyordu. Frenhofer'in aklı başında mıydı, yoksa deli miydi? Bir sanatçı fantezisine mi kapılmıştı, yoksa dile getirdiği düşünceler büyük bir eserin uzun doğum sürecinin bizde yarattığı o sözle anlatılamaz fanatizmden mi kaynaklanıyordu? Bu garip tutkuyla bir uzlaşma umudu var mıydı?

Bütün bu düşüncelerin pençesinde kıvranan Porbus, ihtiyara, "Ama bu, bir kadına karşılık bir kadın değil mi?" dedi. "Poussin de sevgilisini sizin bakışlarınıza sunmuyor mu?"

Frenhofer, "Hangi sevgili?" diye cevap verdi. "Onunki ona er geç ihanet edecektir. Benimki bana hep sadık kalacak!"

Porbus, "Pekâlâ" dedi, "artık bundan konuşmayalım. Ama size bahsettiğim kadın kadar güzelini, onun kadar kusursuzunu Asya'da bile bulamadan, tablonuzu tamamlayamadan ölebilirsiniz de."

Frenhofer, "Oo! Tablom bitti bile," dedi. "Onu her gören, perdeli bir karyolada, kadife bir şilteye uzanmış yatan bir kadın gördüğünü sanacak. Yanındaki üç ayaklı altın bir sehpadan ıtırlı kokular yükseliyor. İçinden, perdeleri tutan kordonların püskülüne dokunmak gelecek; Catherine Lescault'nun, Hırçın Güzel denen güzel bir kibar fahişenin göğsünün soluk alıp verdikçe kıpırdadığını görür gibi olacaksın. Gene de, emin olmak isterdim..."

Frenhofer'in bakışlarında tereddüde benzer bir şey fark eden Porbus, "O halde, Asya'ya gidin," diye karşılık verdi.

Ve salonun kapısına doğru birkaç adım attı.

O sırada, Gillette ve Nicolas Poussin, Frenhofer'in evinin yakınına varmışlardı. Genç kız, tam içeri girmek üzereyken, ressamın kolunu bıraktı ve ansızın içine kötü bir şey doğmuş gibi geriledi. Gözlerini sevgilisine dikip boğuk bir sesle sordu: "Burada ne işim var benim?"

"Gillette, ben son sözü sana bıraktım, her konuda sana uymak istiyorum. Sen benim vicdanımsın, şanım şöhretimsin. Eve dön, belki daha mutlu olurum, eğer sen..."

"Sen benimle böyle konuşunca, kendimin efendisi mi oluyorum sanki? Yo! Hayır, ben bir çocuktan başka bir şey değilim artık."

Sonra, büyük bir çaba harcadığını göstererek ekledi: "Haydi, gidelim. Aşkımız bitse de, yüreğime uzun bir pişmanlık acısı yerleştiriyor olsam da, senin elde edeceğin şöhret, arzularına boyun eğişimin bedeli olmayacak mı? Girelim içeri, paletinde hep bir anı olarak kalmak da yaşamak olacak benim için."

İki sevgili evin kapısını açarken Porbus'le karşılaştılar; gözleri yaşlarla dolu olan Gillette'in güzelliğine şaşan Porbus, yaprak gibi titreyen kızı tutup ihtiyarın karşısına götürdü.

"Bakın" dedi, "dünyanın bütün şaheserlerine değmez mi?"

Frenhofer ürperdi. Gillette, çetecilerin bir köle taci-

rine sunduğu, masum ve ürkek bir Gürcü kızının saflığı ve sadeliğiyle orada duruyordu. Yüzü utançtan kızarmıştı, gözlerini yere eğmiş, ellerini yanlarına sarkıtmıştı, her an takati kesilecekmiş gibi duruyor, gözyaşları ar duygusuna yapılan saldırıya isyan ediyordu. Poussin o an, bu güzelim hazineyi o çatı arasından çıkarmış olmanın kederiyle, kendisine lanetler okudu. Yeniden sanatçıdan çok âşık bir adam oldu; ihtiyarın, bir ressam alışkanlığıyla, genç kızı adeta gözleriyle soyup en mahrem yerlerinin şeklini tahmin ederken gençleşen bakışlarını görünce, içini bin türlü kuruntu kemirmeye başladı. O zaman gerçek aşkın o vahşi kıskançlığına yeniden kapılıp, "Gillette, gidelim!" diye bağırdı.

Bu ses tonunu, bu bağırışı duyan sevgilisi, gözlerini sevinçle ona doğru kaldırdı, onu gördü ve kollarına



atıldı. Gözyaşlarına boğularak, "Ah! Demek beni seviyorsun," dedi.

Acısını bastırmak için harcadığı çabadan sonra, mutluluğunu gizlemeye gücü kalmamıştı.

İhtiyar ressam, "Ah! Onu bana bırakın biraz," dedi. "Sonra, Catherine'imle karşılaştırırsınız. Razı oluyorum, evet."

Frenhofer'in feryadında gene aşk vardı. Yarattığı kadın suretiyle cilveleşiyor, bakiresinin güzelliğinin gerçek bir genç kızın güzelliğine üstün gelecek olmasının zevkine şimdiden varıyor gibiydi.

Porbus, Poussin'in omzuna vurarak, "Sözünden dönmesine fırsat vermeyin," diye bağırdı. "Aşkın meyveleri çabuk geçer, sanatınkiler ölümsüzdür."

Gillette, Poussin'e ve Porbus'e dikkatle bakarak, "Onun gözünde bir kadından öte bir şey değil miyim yani?" dedi. Başını gururla kaldırdı, ama Frenhofer'e kıvılcımlar saçan bir bakış attıktan sonra, sevgilisine dönüp de, kısa zaman önce Giorgione'nin eseri sandığı o portreyi bir kez daha hayranlıkla seyretmekte olduğunu görünce, "Ah!" dedi. "Çıkalım yukarı! Bana hiç böyle bakmadı."

Gillette'in sesiyle daldığı düşüncelerden uzaklaşan Poussin, "İhtiyar" dedi, "bak şu hançere. Bu genç kızın ağzından çıkacak ilk yakınma sözcüğünde kalbine saplarım onu, evini ateşe veririm, hiç kimse kurtulamaz. Anlıyor musun?"

Nicolas Poussin'in yüzü kararmıştı, sözleri dehşet vericiydi. Genç ressamın bu tavrı, özellikle de bu jesti Gillette'i avuttu; sevgilisinin kendisini resim sanatı-

na ve şanlı geleceğine feda etmiş olmasını, neredeyse bağışladı. Porbus ve Poussin, sessizce birbirlerine bakarak, atölyenin kapısında kaldılar. *Mısırlı Meryem*'in ressamı, önce, "Ah! İşte soyunuyor, ihtiyar ona ışığın altına geçmesini söylüyor! Onu resmiyle karşılaştırıyor!" gibi birkaç cümle etmekte bir sakınca görmediyse de, çok geçmeden, yüzünden derin bir üzüntü okunan Poussin'in haline bakıp sustu; yaşlı ressamlar sanatın yanında iyice önemsizleşen böyle kuruntuları taşımaz olurlar, ama bu ikisi o kadar saf ve güzeldiler ki, Porbus onlara hayran oldu. Delikanlı, eli hançerinin sapında, kulağı neredeyse kapıya yapışık bekliyordu. İkisi, karanlıkta ve ayakta, zalim bir hükümdarı vurmak için uygun anı kollayan iki suikastçıyı andırıyordu.

İhtiyar, mutluluktan ışıyarak, "Girin, girin," dedi. "Eserim kusursuz, artık gururla gösterebilirim onu. Dünya durdukça, hiçbir ressam, fırça, boya, tuval ve ışık, güzeller güzeli kibar fahişe Catherine Lescault'nun karşısına rakip çıkaramayacak."

Büyük bir meraka kapılan Porbus ve Poussin, her şeyin darmadağınık olduğu, toz toprak içindeki geniş bir atölyenin ortasına doğru koştular; sağda solda duvarlara asılı tablolar gördüler. İlk önce, doğal büyüklükte, yarı çıplak bir kadın figürünün önünde durup hayranlıkla baktılar.

Frenhofer, "Yok! Onunla vakit geçirmeyin," dedi. "Bir duruşu etüt etmek için karaladığım bir tuvaldir, hiçbir değeri yoktur."

Sonra, duvarlara asılı hayran olunacak kompozisyonları göstererek devam etti: "Bunlar da yanlışlarım."

Böylesi eserlerin böyle küçümsenmesine şaşakalan Porbus ve Poussin, bu sözler üzerine, görmeye geldikleri portreyi aramaya başladılar, ama bir türlü göremediler.

İhtiyar, "İşte, burada!" dedi.

Saçları darmadağınıktı, yüzü doğaüstü bir heyecanla alev almıştı, gözlerinden ışıklar saçılıyor, aşktan sarhoş bir delikanlı gibi kesik kesik soluyordu.

"Yaa!" diye bağırdı. "Böyle bir mükemmellik beklemiyordunuz, değil mi! Bir kadının karşısındasınız, ama siz bir tablo arıyorsunuz. Bu tuvalde öyle bir derinlik var ki, hava o kadar gerçek ki, bizi saran havadan ayırt edemiyorsunuz. Sanat nerede? Yitti gitti, kayboldu! İşte, bir genç kızın hatları, o hatların ta kendisi. Bedeni sonlandırır gibi görünen çizginin canlılığını, rengini iyi yakalamışım ama, değil mi? Havanın içinde sudaki balıklar gibi olan nesneler de aynı fenomeni sergilemezler mi? Bakın da hayran olun, konturlar zeminden nasıl da ayrılıyor? Elinizi bu sırtın üzerinden geçirebilirmişsiniz gibi gelmiyor mu size? Gün ışığının nesnelerle bir araya gelişinin görsel etkilerini yedi yıl boyunca bunun için inceledim ben. Ya şu saçlar, bir ışık seliyle yıkanmıyor mu?.. Aa, nefes aldı galiba!.. Şu göğsü görüyor musunuz? Ah! Kim diz çöküp de tapınmak istemez ona? Etleri titreşiyor. Durun, ayağa kalkacak."

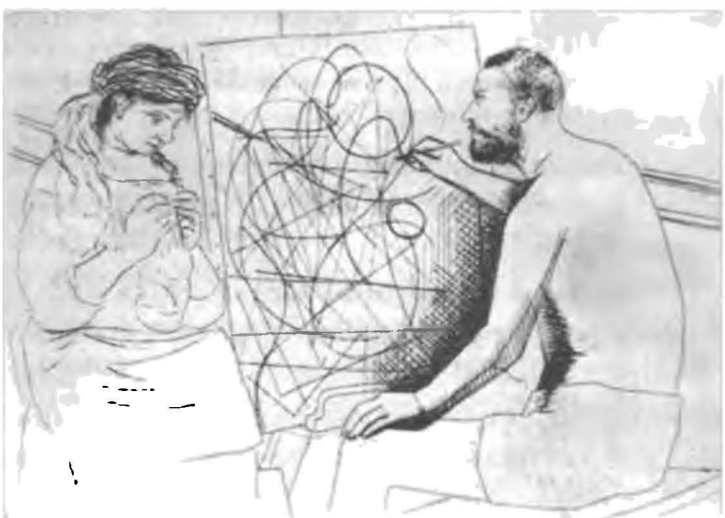
Poussin, Porbus'e, "Siz bir şey görüyor musunuz?" diye sordu.

"Hayır. Ya siz?"

"Hiçbir şey görmüyorum."

İki ressam, mest olmuş ihtiyarı kendi haline bıraktılar,

resmi görmelerini engelleyen, gösterdiği tuvalin üzerine diklemesine vuran ışık mı diye baktılar. Bir eğilip bir kalkarak resmi sağdan, soldan, karşıdan incelediler. Bu titiz incelemenin nedenini yanlış anlayan Frenhofer, onlara, "Evet, evet, bu bir tuval," diyordu. "İşte çerçeve, işte sehpa, bunlar da boyalarım, fırçalarım işte."



Sonra, bir fırça kapıp saf bir hareketle onlara uzattı.

Poussin sözde tablonun önüne geri dönüp, "Bu eski tüfek bizimle dalga geçiyor," dedi. "Ben bir sürü garip çizginin içine toplanmış karmakarışık renklerden başka bir şey görmüyorum burada; boyadan bir duvar oluşturuyorlar sanki."

Porbus, "Yanılıyoruz. Şunu görüyor musunuz?.." dedi.

Yaklaşınca, tuvalin bir köşesinde, biçimsiz bir sisi andıran bu renk, ton ve belli belirsiz gölge kaosundan dı-

şarı çıkan çıplak bir ayağın ucunu gördüler; ama ne ayak, canlı bir ayak! Ağır ağır ilerleyen, akıl almaz bir yıkımdan kurtulmuş bu küçük parça karşısında hayranlıktan donakaldılar. Bu ayak orada, ateşe verilmiş bir kentin yıkıntılarının arasından çıkıvermiş, Paros mermerinden bir Venüs büstü gibi duruyordu.

Porbus, yaşlı ressamın resmini mükemmelleştirdiğini sanarak üst üste vurduğu boya katlarını Poussin'e göstererek, "Bunların altında bir kadın var," diye bağırdı.

İki ressam gayriihtiyari Frenhofer'e döndüler; ihtiyarın neden mest olduğunu bulanık bir şekilde de olsa kavramaya başlamışlardı.

Porbus, "Buna gerçekten inanıyor," dedi.

İhtiyar kendine gelerek, "Evet, dostum," diye karşılık verdi. "İnsanın böyle bir eser yaratması için inanç sahibi olması, sanata inanması, eseriyle uzun süre birlikte yaşaması gerekir. Ben bu gölgelerden birkaçına ne emekler verdim. Bakın, şurada, yanağın üzerinde, gözlerin altında hafif bir karaltı var; onu doğada incelesiniz, size tuvale yansıtılması imkânsız gibi gelecektir! Ben bu görsel etkiyi vermek için az mı çile çektim sanıyorsunuz? Bu arada, sevgili Porbus, çalışmama dikkatle bakarsan, sana konturları ve biçim kabartısını ele alma tarzı konusunda söylediklerimi daha iyi anlarsın. Göğsün ışığına bak da, peş peşe fırça darbeleri ve boya kabartılarıyla gerçek ışığı nasıl yakaladığımı, aydınlık tonların ışıklı beyazlığıyla birleştirmeyi nasıl başardığımı gör; ve tersine bir çalışmayla, çıkıntıları ve boya pütürlerini silerek, ara renklerde boğulmuş olan figü-

rümün konturunu okşaya okşaya, desen ve yapay yöntem fikrine varıncaya dek nasıl yok ettiğimi, ona doğanın görünümünü ve yuvarlaklığını nasıl verebildiğimi anla. Yaklaşırsanız yaptığım işi daha iyi görürsünüz. Uzaktan bakınca görünmez oluyor. Bakıyor musunuz? Şurada çok dikkat çekici bence."

Fırçasının ucuyla, iki ressama açık renk bir boya katmanını gösteriyordu.

Porbus, ihtiyarın omzuna vurarak Poussin'e döndü: "Çok büyük bir ressamın karşısında olduğumuzu biliyor musunuz?" dedi.

Poussin ciddi bir sesle, "O ressamdan da çok şair," diye karşılık verdi.

Porbus tuvale gıptayla bakarak, "Bizim dünyadaki sanatımız burada biter," dedi.

Poussin, "Sonra da, göklerde yiter gider," diye ekledi.

Porbus, "Bu tuval parçasının üzerinde ne zevkler, ne hazlar var!" diye bağırdı.

Dalıp gitmiş olan ihtiyar onları dinlemiyor, o hayali kadına gülümsüyordu.

Poussin, "Ama er geç, tuvalinin üzerinde hiçbir şey olmadığını fark edecek," diye bağırdı.

Frenhofer bir onlara, bir sözde tablosuna bakarak, "Tuvalimin üzerinde hiçbir şey yok ha!" dedi.

Porbus, Poussin'e, "Ne yaptınız!" diye çıkıştı.

İhtiyar, delikanlının kolunu kuvvetle sıkıp, "Hiçbir şey görmüyorsun, ha hödük! Seni gidi züppe! Soysuz! Cibilliyetsiz! O halde buraya neden çıktın?" dedi.

Sonra ressama dönerek, "Kuzum Porbus" dedi, "yoksa siz de mi alaya alıyorsunuz beni? Cevap verin! Ben

sizin dostunuzum, söyleyin, tablomu berbat mı etmişim?"

Kararsız kalan Porbus bir şey söylemeye cesaret edemedi; ama ihtiyarın bembeyaz yüzünden okunan endişe o kadar dayanılmazdı ki, tuvali göstererek, "Bakın!" dedi.

Frenhofer tablosuna bir an dikkatle bakıp sendeledi.

"Hiçbir şey yok, hiçbir şey! Üstelik on yıl çalıştım!"

Oturdu ve ağlamaya başladı.

"Demek budalanın tekiyim, deliyim ben! Demek ne yetenek ne de beceri sahibiyim, yürürken yürümekten başka bir şey yapmayan zengin bir adamdan başka bir şey değilim! Demek hiçbir şey üretmemişim."

Gözyaşlarının arasından tuvalini seyretti, birden gururla ayağa kalktı, iki ressama kıvılcımlar saçan bir bakış atarak, "İsa'nın kanı, bedeni, başı üstüne, siz tablomu benden çalmak için beni kandırmaya, onu mahvettiğime inandırmaya çalışan kıskanç heriflersiniz! Ben onu görüyorum!" diye bağırdı. "Harikulade güzel!"

Poussin o an, bir köşede unutulmuş olan Gillette'in hıçkırıklarını duydu.

Birden gene âşık bir erkek olup, "Neyin var, meleğim?" diye sordu.

"Öldür beni!" dedi kız. "Seni sevmeye devam edersem alçalırım, çünkü seni küçümsüyorum. Sana hayranım ve beni tiksindiriyorsun. Seni seviyorum ve sanırım, senden şimdiden nefret ediyorum."

Poussin Gillette'i dinlerken, Frenhofer, usta hırsızlarla birlikte olduğunu sanıp çekmecelerini kapatan bir mücevheratçının soğukkanlılığıyla, Catherine'inin üze-

rini yeşil bir şayakla örtüyordu. İki ressama küçümseme ve kuşku dolu, alabildiğine sinsi bir bakış attı ve hiç ses etmeden, eli ayağına dolaşarak atölyesinden kapı dışarı etti. Sonra, dış kapının eşiğinde onlara, "Elveda, küçük dostlarım," dedi.

Bu veda sözcüğü iki ressamın da kanını dondurdu. Endişelenen Porbus, ertesi gün Frenhofer'i tekrar görmeye geldi ve gece tuvallerini yaktıktan sonra öldüğünü öğrendi.

*Paris, Şubat 1832*


I
II
III
IV
V
VI
VII
VIII
IX
X
XI
XII

SONSÖZ

# BALZAC'IN *BİLİNMEYEN ŞAHESER*'İ VE KLASİK ESTETİĞİN SINIRLARI*

ERIC GANS

Balzac'ın *Bilinmeyen Şaheser*'inin kendini olası iki açıdan eleştiriye sunduğu söylenebilir.[1] Eser bir yandan, sanatsal yaratı üzerine bir öyküdür ve bundan Balzac'ın kendi estetiği hakkında bir fikir edinilebilir: Yazar, teori karşısında pratik ("les peintres ne doivent méditer que les brosses à la main"),[2] kölece taklit karşısında temsil ("La mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer")[3] ve benzeri noktalar üzerinde ısrarla durur. Öte yandan, Balzac'ın, hepsi de aynı yarı-trajik yapıyı paylaşan, "mutlak olanı arayışı"nın pek çok anlatısından sadece biridir: Kahraman asla elde edilemeyecek olan şeyi arzular ve arayışı sa-

(*) Metinde Fransızca olarak verilen pasajların ve ifadelerin tamamı, dipnotlara çevirmen tarafından eklenmiş; dipnotlardaki Fransızca ifadelerin çevirileri ise köşeli parantez içinde gösterilmiştir.

1 Öykünün kaynakları, doğuşu ve diğer ayrıntılar hakkında titiz bir inceleme ve orijinal ve kesin versiyonların karşılıklı basımı için bkz. Pierre Laubriet, *Le Chef-d'œuvre inconnu de Balzac* (Paris: Didier, 1961).

2 Ressamlar tefekküre ancak ellerinde fırça varken dalmalıdır.

3 Sanatın görevi doğayı kopya etmek değil, ifade etmektir.

dece felaketle sonuçlanabilir.[4] Ne var ki, bu yorumların ikisi de bizi fazla ileri götüremez. Sanat eserlerinin yaratılmasını konu alan bir sanat eserinin spesifik önemi, ya bu yaratının bağımsız bir önemi olan tematik bir "içerik" olarak ele alınmasıyla ya da önceden mevcut formel bir yapı içinde gereksiz bir dolgu malzemesi olarak görülmesiyle kaybolur. Ancak, temel ilkeleri Aristoteles'ten Fransız Devrimi'ne dek değişmeden kalan "klasik" mimetik estetiğe ilişkin Romantik sorgulamanın ışığında değerlendirildiğinde, *Bilinmeyen Şaheser* ayrıcalıklı bir analiz konusu oluşturur.[5] Yazarın klasik estetiğin sınırlamalarına başarıyla riayet edişi ile Frenhofer'in sonunda başarısız olan, bu sınırlamaları aşma girişimi arasındaki karşıtlık, klasik ile "modern"in, Balzac'ın öyküsünde hem öncelenen hem de reddedilen eklemlenme noktasını belirlememize olanak verir.

Olay örgüsünün odak noktasını, Frenhofer'in on yıl boyunca mutlak bir yalnızlık içinde üzerinde çalıştığı gizemli portre oluşturur. Sadece, portreyi görmekten umudunu kesmiş olan Porbus'ün ya da ona tek bir bakış atmak için

---

4 "Yarı trajik" tam anlamıyla trajik olmayan, spesifik bir anlatı yapısıdır. Trajik kahramanın arzusu cemaat tarafından yasaklanmıştır, yoksa kendi başına imkânsız değildir. İkincisinin başarısızlığı toplumsal uyumun bir kez daha teyit edilmesini gerektirirken, "yarı-trajik" anlatı kahramanınınki, Frenhofer örneğinin örnek alınacak biçimde gösterdiği gibi, özünde, bireysel arzunun bir özeleştirisidir.

5 Ben "klasik" terimini en geniş anlamda, taklit olgusunun taklit edilecek olan üzerinde hiçbir etkisinin olmadığı, özünde "nesnel" olan bir taklit estetiğine atıfla kullanıyorum. (Bu, söz gelimi hermetik ya da "kıymetli" yazının yorum problemleri sunmayı amaçlamadığı anlamına gelmez. Tersine, klasik terimlerle konuşulacak olursa, içeriğin gerçekliği formel öğelerle kararlılabilse bile, formda her zaman *mevcuttur*.) Bu anlayış sadece ideolojik, hatta felsefi değildir: Sanat eserinin toplumsal dünyasıyla olan *a priori* birliğini gösterir. Post-klasik ya da "modern" estetik, kendini, sanatın kökeninin kavranması için elzem olan bu asli inançtan tümüyle bağımsızlaştıramaz.

sevgilisinin aşkını feda eden Poussin'in değil, onlardan da önce, Frenhofer'in eşsiz ustalığından (yazarın öykünün orijinal [1831] versiyonuna yaptığı eklemelerde dikkatle vurguladığı bir nokta) haberdar olmasının yönlendirdiği okurun da en büyük arzusu, bu eseri diğerlerinden ayıranın ne olduğunu öğrenmektir. Ancak, öykü karakterlerininkinin tersine, okurun arzusu iki yanlıdır: Bir yandan, Poussin gibi biz de sanatın en yüksek sırlarını öğrenmeyi, mükemmel olan resimle karşı karşıya gelmeyi düşleriz, ama bir yandan da, bir edebiyat eserinin okurları olarak, böyle hedeflere asla erişilemeyecek olmasından memnuniyet duyarız. Böylece, Frenhofer'in resminin bir hayal kırıklığı olacağını ve bu hayal kırıklığının, ilk baştaki arzunun temelini oluşturan yanılsamayı tanımlayacağını öngörürüz. Söz konusu arzunun paradoksal yapısı bu öyküye özgü değildir; gerçekte, tüm estetik yaratıların içeriği, bizim gene de, formun dayattığı o hayal kırıcı "dışlama"ya ya da *katarsis*'e uğramasını umduğumuz "sorumsuz" arzulara yol açar. Ancak elimizdeki örnekte, bu hayal kırıklığı ikinci bir estetik formun, Fernhofer'inkinin başarısızlığıyla da ilgilidir. Balzac, sanatsal yaratının kendisinin bir arzu nesnesi olduğunu gösterdiğinden, okurun arzusunu, sözgelimi cinsel tatmin yerine sanatsal başarıya yönlendirmekle, sanatsal yaratı problemini pek de öykü içinde öyküyle tekrarlamaz. Bizlerin, yapıtı "yukarıdan aşağı" izlemekten, öykü yazarının sanatçının çektiği sıkıntılarda yeniden ürettiği formel problemi görmekten kaçınmamız gerekir –bu, mimetik sanat eserlerinin, Frenhofer'inkine benzer biçimde, yaratım süreçlerinin izlerini "sildikleri" için kınandıkları bir devirde, insana daha "modern" gelebilecek bir pers-

pektiftir. Biz burada, sadece yazarın kendi niyetlerine değil, "aşağıdan yukarı" okumamız halinde öykünün kendisinin bizlere sunduğu, Frenhofer'in estetik arzularının katarsisi aracılığıyla klasik estetik formun sınırlarını gösteren deneyime de daha sadık kalacağız.

Öykümüzdeki dört –Frenhofer'in hocası Mabuse'ü de katarsak beş– karakter, dünyevi nesneler ile sanat arasındaki kutuplaşmayı, arzularına çelişkili talepler dayatan farklı yollardan deneyimlerler.[6] Porbus ve Gillette en yalın iki tepkiyi örnekler: Saray hayatından kopmuş, hastalıklı bir tip olan birincisinin gözü sanattan başka bir şey görmez; ikincisi ise aşktan başka hiçbir şeyi anlayamayacak kadar âcizdir. "Su katılmamış" sanatçı Porbus'ün tüm karakterlerin en problemsizi olmanın yanı sıra, en başarısız sanatçı olması da kayda değerdir. Öteki ressamlar, dünyevi ve sanatsal arzu arasındaki olası etkileşimler paradigmasını tüketirler. Mabuse büyük bir sanatçı olsa da, Frenhofer'in finanse ettiği "tutkular"ın boyunduruğu altında kalmıştır. Ancak, tamamen olmasa da öncelikle alkole matuf olan bu tutkuların, üstadın üretiminin kalitesini düşürdüğü hiçbir yerde ima edilmez. Mabuse'ün durumu, üretim ile tüketim arasındaki problemsiz, "klasik" bir ilişkiyi örnekler: O tüketmek için üretmiştir, ancak bu iki işlev birbiriyle asla çatışmaz. Tam tersine, kâğıttan damasko anekdotunun gösterdiği gibi, onun alkolizmi dehası için bir uyaran olmuştur.[7] Burada *Bildung* süreci anlatılan

6 Dünyevi tutkular kategorisi dahilinde, Gillette'in kendisini sevgilisine mutlak olarak adayışı, örneğin, saray ressamının soysuz arzularından şüphesiz daha sevimlidir, ancak bu karşıtlık öyküde önem taşımaz.

7 "Damasko"sunu satıp parasını içkiye yatıran Mabuse, İmparator'un huzuruna, kumaşı taklit etmek için boyadığı kâğıttan bir giysiyle çıkmak mec-

Poussin, sanatı tutkuyla o kadar kolay uzlaştıramaz. Balzac, genç kahramanını, dostlarına sık sık salık verdiği manastır çileciliğine ihtida etmiş birine çevirmese de, en azından, sanat karşısında aşkın geri planda kalması gerektiği açıkça belirtilir. Bu ifşa, iki arzu formu arasındaki, daha da tehlikeli olan, karşılıklı olarak birbirine bir şeyler bulaştırma olasılığını ima eden o latan karşıtlığa açıklık getirir.[8]

En ilginç olan ve paradigmayı hem tamamlayan hem de "yapısöküm"e uğratan durum, sanatsal çabalarının ürününe dünyevi bir arzu nesnesi muamelesi eden Frenhofer'inkidir.[9] Diğer durumlarda doğru olan, aslına bakılırsa, hiçbir şekilde sanata da özgü olmayan üretim-tüketim ikiliği (Poussin'inki pekâlâ genç bir mühendisin, hatta genç bir bankerin öyküsü olarak anlatılabilirdi), burada yıkılarak, öykünün temel teması olan, sanat ile arzu arasındaki zorunlu bağı açığa çıkarır.

Frenhofer, Huysmans'ın içinde özellikle modern bir günah gördüğü, 19. yüzyıl sanatının en kötü hastalığı olan Pygmalion'culukla lanetlenmiştir.[10] Ancak, bu günahı,

buriyetinde kalır; bu yetenek gösterisi, İmparator V. Charles'ı ilk başta kandırmış, ardından da herhalde etkilemiştir.

8 Bu karşıtlığın önemi ve Nicolas'nın sanatsal ilgileri ile Gillette'le olan ilişkisinin bağdaşmazlığının aleniyeti, öykünün orijinal versiyonunda çok daha büyüktür; Gillette in, "je crois que je te hais déjà" [sanırım, senden şimdiden nefret ediyorum] şeklindeki sözleri bu versiyonda sonucu oluşturur (Frenhofer de "Belle-Noiseuse"e ilişkin yanılsamalarından kurtulmamıştır). En son versiyonda, Frenhofer rakipsiz ana karakter durumuna gelmiş ve asıl ilgi, sanat ile arzu arasındaki görece yüzeysel karşıtlıktan, daha derin bir tema olan, bu ikisinin altta yatan benzerliğine kaymıştır.

9 Eksik bırakmamak için, Porbus'un saraydaki ardılı olduğu ima edilen ve tamamen "ticarileşmiş" dünyevi ihtiraslar uğruna satılan bir sanatı simgeleyen Rubens ("ce faquin de Rubens" [Rubens denen o madrabaz]) vakasını da anmalıyız.

10 "Imaginez, en effet, un artiste tombant amoureux de son enfant, de son

Huysmans'ın yaptığı gibi narsisist bir putperestlik biçimi olarak tanımlamak yeterli değildir; bu putperestliği daha çok, sanatsal yaratının kaçınılmaz bir riski olarak anlamak gerekir. Benlikten başka olan, dolayısıyla da potansiyel bir arzu nesnesi oluşturan sanat eseri, aynı zamanda, yaratıcısının benliğine tümüyle bağımlı kalır. Tıpkı Huysmans'ın, modern bağlamda, heykelin canlanmasının (Pygmalion mitinin "masum" tılsımının kaynağı olan, ötekiliğin tartışmasız kanıtlanışı) sadece ikincil önemde olduğunu fark edecek kadar feraset sahibi olması gibi, Balzac da, Frenhofer'in bile *belle noiseuse*'ünün[11] bir sanat nesnesi olma konumunu aşıp doğal bir canlı varlık haline geldiğine bir an olsun gerçekten inandığını asla ima etmez. Ancak, kahramanı "Catherine" bir sanat eseri olmaktan çıkmaksızın canlı bir kadının gerçekliğine ulaştığı için, Balzac'ın problemi kavrayışı daha da derindir. Sanatsal *mimesis* kendini artık, klasik kültürde sanatçının zanaatsal rolünü yansıtan mitin orijinal ruhunda olduğu gibi gerçek olanda aşmaya çalışmaz; bunun yerine, *kendini gerçeğin içine dahil*

---

oeuvre, d'une Hérodiade, d'une Judith [...] qu'il aurait ou décrite ou peinte, et l'évoquant et finissant par la posséder en songe! –Eh bien, cet amour est pis que l'inceste normal [...] Il y a [...] dans l'inceste, un côté quasi naturel, une part étrangère, presque licite, tandis que, dans le Pygmalionisme, le père viole sa fille d'âme, la seule qui soit réellement pure et bien a lui, la seule qu'il ait pu enfanter sans le concours d'un autre sang. Le délit est donc entier et complet." [Gerçekten de, ya betimlediği ya da resmettiği çocuğuna, eserine, bir Hérodiade'a, bir Judith'e [...] âşık olan ve onu kafasında canlandıran ve sonunda rüyasında elde eden bir sanatçı hayal edin! –Bu aşk normal ensestten de kötüdür [...] Ensestte [...] sanki doğal bir yan, neredeyse meşru, yabancı bir taraf vardır; Pygmalion'culukta ise baba, gerçekten lekesiz ve ona ait olan, bir başka kanın yardımı olmadan dünyaya getirebildiği biricik manevi kızına tecavüz eder. O halde, cürüm tam ve mutlaktır.] *Là-bas* (Paris: G. Crès, 1930), Cilt II, s. 34-35.

11 Hırçın güzel.

*ederek* onun yerini almayı amaçlar. Şimdi, bu dahil oluşun en tuhaf özelliği, sanat eserinin değil kendi başına estetik deneyimin bir öğesi olmasından ötürü, estetik gerçek dışılığı tam da ortadan kayboluşunu ortaya çıkardığı varsayılan anın içine tekrar yerleştiren, figüratif terimlerden başka hiçbir şeyle betimlenemez oluşudur.

Kritik pasaj ikinci bölümün başlarında yer alır. Porbus Frenhofer'den resmini ona göstermesini istemiştir:

> – Comment! s'écria-t-il enfin douloureusement, montrer ma créature, mon épouse? déchirer le voile sous lequel j'ai chastement couvert mon bonheur? Mais ce serait une horrible prostitution! Voilà dix ans que je vis avec cette femme, elle est à moi, à moi seul, elle m'aime. Ne m'a-t-elle pas souri à chaque coup de pinceau que je lui ai donné? Elle a une âme, l'âme don't je l'ai douée. Elle rougirait si d'autres yeux que les miens s'arrêtaient sur elle. [...] Ma peinture n'est pas une peinture, c'est un sentiment, une passion! Née dans mon atelier, elle doit y rester vierge, et n'en peut sortir que vêtue. La poésie et les femmes ne se livrent nues qu'à leurs amants! Possédons-nous le modèle de Raphaël, l'Angélique de l'Arioste, la Béatrix du Dante? Non! Nous n'en voyons que les formes. Eh! bien, l'oeuvre que je tiens là-haut sous mes verrous est une exception dans notre art. Ce n'est pas une toile, c'est une femme! Une femme avec laquelle je pleure, je ris, je cause et pense. Veux-tu que tout à coup je quitte un bonheur de dix années comme on jette un manteau? Que tout à coup je cesse d'être père, amant et Dieu? Cette

femme n'est pas une créature, c'est une création.[12] Viens ton jeune homme [Poussin], je lui donnerai mes trésors [ ] mais en faire mon rival? Honte à moi! Ha! ha! Je suis plus amant encore que je ne suis peintre. Oui, j'aurai la force de brûler ma Belle-Noiseuse à mon dernier soupir [...] Ah! l'amour reste un mystère, il n'a de vie qu'au fond des coeurs, et tout est perdu quand un homme dit même à son ami: – Voilà celle que j'aime![13] *La Comédie Humaine* (Paris: Pléiade, 1937, Cilt VIX, s. 407-408).

12 Bu antitezin tamamen formel doğası, "création" [yaratı] ve "créature" [yaratık] sözcüklerinin orijinal versiyonda ters sırada olmasıyla örneklenir. Balzac her şeye rağmen yaratıcısına tabi kalması gereken "créature'ün en üstün formunu bulmaya çalışır. En son seçimi, "créature"ün ima ettiği canlandırma karşısında yaratım eyleminde tanınan üstünlüğe daha fazla açıklık kazandırır. Ancak, sözcüklerin retorik antiteze maddilik kazandırmaktaki yetersizliği, cümlenin en önemli yanı olarak kalır.

13 Sonunda, acıyla bağırdı: Nasıl! Eserimi, kadınımı göstermek mi? Mutluluğumun üzerine iffetle örttüğüm peçeyi yırtmak mı? Ama bu korkunç bir fuhuş olur! Ben on yıldır bu kadınla yaşıyorum; o benim, sadece benim, beni seviyor o. Ona fırçamı her dokunduruşumda bana gülümsemedi mi? Onun bir ruhu var, ona benim kazandırdığım bir ruh. Üzerine benimkinden başka bir göz değecek olsa kıpkırmızı kesilir. [ ] Benim resmim bir resim değil, bir duygu, bir tutku! O benim atölyemde doğdu, orada bakire olarak kalmak zorunda, oradan dışarı ancak giyinik olarak çıkabilir. Şiir ve kadınlar sadece âşıklarına çırılçıplak teslim olurlar! Bizler Raffaello'nun modeline Ariosto'nun Angelica'sına, Dante'nin Beatrice'sine sahip oluyor muyuz? Hayır! Ancak biçimlerini görüyoruz onların. Benim yukarıda kilit altında tuttuğum eser sanatımızda bir istisnadır. O bir tuval değil, bir kadın! Birlikte güldüğüm, ağladığım, konuştuğum, düşündüğüm bir kadın. Sen benim on yıllık bir mutluluktan, öyle birdenbire, üzerimden ceketimi atar gibi vazgeçmemi mi istiyorsun? Birdenbire baba, âşık ve tanrı olmayı bırakayım mı yani? O kadın bir yaratık değil, bir yaratı. Senin delikanlı [Poussin] gelsin, ona hazinelerini vereyim [...] ama onu rakibim yapmak? Utanç duyarım! Hah haa! Ben ressamım, ama ondan da çok âşığım. Evet, son nefesimde Hırçın Güzel'imi yakacak gücü bulacağım [ ] Ah! Aşk bir muammadır, sadece yüreklerin derinlerinde yaşar; bir adam dostu olan birine bile. "İşte sevdiğim kadın!" dediği an her şey biter

Bu pasajdan oldukça uzun bir alıntı yaptım, zira buradaki tutarsız laf kalabalığının her okumanın bir parçası olarak kalması gerekir. Kahramanın tutkulu tutarsızlığı, Balzac metinlerinin karakteristik özelliğidir ve burada inceleyeceğimiz, retorik ile kavramsal mana arasındaki çatışma, pekâlâ Balzac'ın dil kullanımının anahtarı olabilir: Hayranlık uyandırıcı bir açıklıkla tüm edebiyat dilinin ve aslında, genel olarak estetik ifadenin abartısını ortaya koyan bir *écriture*.[14]

Frenhofer burada, hiçbir senteze ulaşmayan ve sadece değişik terimlerle tekrarlanabilen bir dizi retorik kreşendo aracılığıyla, "Catherine"in kaçınılmaz ikili doğasını sözel olarak aşma girişiminde bulunur. Sözleri, -nesnel- sanat eseri ile bunun izleyicisinde uyandırdığı -öznel- arzu arasındaki ilişkinin döngüselliğini *gösteremeden* tanımlar. Frenhofer, tablosunun öznesini, sürekli olarak gerçek bir kadın diye betimler, ancak, tam da tekrarlanışlarından, bu betimlemelerin sadece birer retorik çalımı olduğu açıkça görülür. Örneğin: "Ne m'a-t-elle pas souri *à chaque coup de pinceau que je lui ai donné?* Elle a une âme, *l'âme don't je l'ai douée*"[15] (italikler benim) ifadesinde, kadının bağımsız olarak varoluşunun kanıtı, onu yaratıcısına tabi kılan sanatsal faaliyetin kendisinden ileri gelir. "Nesnel" olan "Ce n'est pas une toile, c'est une femme!"[16] ifadesinin karşısına, "öznel" olan "Ma peinture n'est pas une peinture, c'est un sentiment, une passion!"[17] ifade-

14 Yazım.

15 Ona fırçamı her dokunduruşumda bana gülümsemedi mi? Onun bir ruhu var, ona benim bahşettiğim bir ruh.

16 Bu bir tuval değil, bir kadın!

17 Benim resmim bir resim değil, bir duygu, bir tutku!

si çıkarılabilir. "Catherine"in maddiliği ("Elle a une âme", "elle m'aime")[18] Frenhofer için, sadece onun yaratıcısı olduğu kadarıyla önem taşır ve tematik açıdan hâkim olan *amant*[19] rolü, ontolojik olarak bu yaratıya bağımlıdır. O halde, kendisini "père, amant et Dieu"[20] olarak nitelerken, yaratıcının baba rolünü âşık rolünün önüne geçirir; buradan, Tanrı mertebesine yükselişinin, tam da, yaratıcı olarak kendi aşk nesnesini üretebilmesinin neticesi olduğu anlamını çıkarabiliriz. Frenhofer burada, tıpkı Huysmans'ın şeytani Pygmalion'u gibi, Tanrı'nın rakibi durumuna gelir, ancak bu asla rahatsızlık yaratan ya da suçluluk duygusu veren bir rekabet değildir, zira *güvencesini* sanat eserinde bulur.

Porbus'ün bu konuşmaya tepkisinin, okura sunduğu alternatifleri açıklığa kavuşturmayı amaçladığı aşikârdır:

> Porbus, étonné de la violence passionnée avec laquelle ces paroles furent dites, ne savait que répondre à un sentiment aussi neuf que profond. Frenhofer était-il raisonnable ou fou? Se trouvait-il subjugué par une fantaisie d'artiste, ou les idées qu'il avait exprimées procédaient-elles de ce fanatisme inexprimable produit en nous par le long enfantement d'une grande œuvre?[21] (s. 408)

18 Onun bir ruhu var, o beni seviyor.

19 Âşık.

20 Baba, âşık ve Tanrı.

21 Bu sözlerin söylenişindeki tutkulu şiddete şaşan Porbus, derin olduğu kadar yeni de olan bir duyguya nasıl karşılık vereceğini bilemiyordu Frenhofer'in aklı başında mıydı, yoksa deli miydi? Bir sanatçı fantezisine mi kapılmıştı, yoksa dile getirdiği düşünceler büyük bir eserin uzun doğum sürecinin bizde yarattığı o sözle anlatılamaz fanatizmden mi kaynaklanıyordu?

*Violence passionnée*,[22] Frenhofer ile "sevgilisi" arasındaki ilişkinin varoluşsal yoğunluğunu ortaya koymakla, bunun problemli doğasına vurgu yapar: Sanatçı üslup çalımlarına başvurur, ama aynı zamanda, bize duygularının "gerçekliği"ne dair teminat verir. Porbus'ün "fantezi" ile "fanatizm" arasında tereddüt etmesi, bize ister istemez, T. Todorov'un[23] "fantastik"in karakteristik özelliği olduğunu ikna edici biçimde gösterdiği, bir hükme varmayı erteleme halini hatırlatır. Hikâyenin ilk başta *conte fantastique*[24] olarak nitelenmiş olması, burada daha net bir vurgu kazanır: Frenhofer tam da söylemek istediklerini mi söylemektedir, yoksa tersi mi geçerlidir? Sahiden, bir fantezi dünyasında mı yaşamaktadır? Gene de, Frenhofer'in konuşmasının uyandırdığı kuşku ile Todorov'un tartıştığı kuşku arasındaki fark, aralarındaki benzerlikten daha önemlidir: *Bilinmeyen Şaheser*, fantastiği kendi tematik evreniyle bütünleştirir ve ona tabi kılar. Frenhofer'in var olduğuna inanılan fantezilerinin katışıksız öznel doğasının hiçbir zaman söz konusu edilmediğini anımsayalım: Muhtemelen ondan başka hiç kimse, bu resmi, doğaüstü bir kendilik olarak tasavvur edemezdi. Ancak, Porbus'ün getirdiği alternatif, aslında sanatçının inancının spesifik niteliğiyle ilgili değildir: Seçim, halüsinasyon ile retorik abartı arasında değil, bir *sentiment*'ın[25] farklı yorumları arasındadır. Bu *sentiment*'ın *nesnesiyle* spesifik ilişkisi tanımlanmadan bırakılır ve aslında önemsizdir; geçerliliği, yalnızca

22 Tutkudan kaynaklanan şiddet.

23 Bkz. T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris: Le Seuil, 1970).

24 Fantastik öykü.

25 His.

ona eşlik eden sanatsal sonuçlarla belirlenecektir. "Fanatisme inexprimable"[26] "fantaisie d'artiste"ten[27] yalnızca, birincisinin, "enfantement d'une grande œuvre"ün[28] zorunlu öğesi olmasıyla ayrılır. *Enfantement* metaforu, gerçekte, Frenhofer'in "babalık" iddiasından ne daha çok ne daha az haklıdır. Fantastik, çoğunlukla bir retorik çalımının tam anlamıyla gerçekleştirilmesinden başka bir şey olmayan, yüzeysel bir estetik deneyim kategorisidir; Balzac'ın öyküsünde, retorik çalımları hiçbir zaman basit bir şekilde gerçekliğe aktarılmayıp yaratıcının problemli estetik rahatsızlığını ifade eder. Frenhofer'in eseri hakikaten büyükse, *fantaisie*'leri kendilerini, hayalî bir sevgiliye değil, kendi yaratıcılarının maddiliğine haklı bir inanç olarak göstereceklerdir. Onun karşı karşıya olduğu tehlike, halüsinasyon değil, arzunun, haklılığını sanat eserinde aramak yerine, kısa devre yapıp sanatçının içinde kaldığı öznel bir kendi kendini tatmindir.

1837 baskısında eklenen birkaç istisnayla, Fernhofer'in, Porbüs'ün *Marie égyptienne*'ini[29] eleştirdiği, sonra da düzelttiği uzun pasajları, işte bu kritik kuşku bağlamında okumamız gerekir. Birinci bölümün beşte ikisini ve tüm öykünün dörtte birinden fazlasını oluşturan bu pasajların eklenmesi, bir sanatçı olarak Frenhofer'in güvenilirliğini büyük ölçüde artıran bir etkide bulunur; bunların en önemlisi, onu, Porbus'ün resmini kendi ilkelerine göre düzeltmek için çalışırken gösterir. Bu ilkeleri ifade etmek için kullanılan dil, şimdi sürekli olarak zorunluluğa atıfta bu-

26 Sözle anlatılamaz fanatizm.

27 Sanatçı fantezisi.

28 Büyük bir eserin uzun doğum süreci.

29 Mısırlı Meryem.

lunmaktadır; sadece, sanat eseri canlı gibi olsun diye değil, gerçek dünyadan *ayrılamaz* olsun diye. Daha ilk versiyonda, Frenhofer'in, sonradan beş satırdan yüz küsur satıra çıkarılacak olan başlıca eleştirisi, "Elle ne vit pas. En la regardant longtemps, je ne saurais croire *qu'il y ait de l'air entre ses bras et le fond de la toile*"dir[30] (italikler benim). Yukarıda alıntılanan uzun pasajda gördüğümüz üslup çalımları ile dünyevi tecrübe arasındaki tüm muğlaklıklar burada da mevcuttur, ne var ki bunlar, sanat eserinin "gerçekliği"nin estetik statüsünü aşabileceğine dair hiçbir kuşku uyandırmazlar. Kuramsallaştırmasını sonlandırıp Porbus'ün portresini fiilen rötuşlamaya girişene kadar, Frenhofer'in sözlerinde eksik olan sadece "tutkulu şiddet"tir. Hatta bu aşamada, sanatçının eksantrik görünüşüyle bir Rembrandt tablosunun canlı bir versiyonunu andırdığından zaten haberdar olan okur için, bu muğlaklıkların bir ölçüde huzursuz edici olduğu bile söylenebilir. Ancak, Frenhofer'in "metonomik" sanat anlayışının doğurganlığı, Porbus'ün eserine hayat verme becerisiyle somut olarak gösterilir: "coups de pinceau toujours si à propos qu'on aurait dit une nouvelle peinture réchauffant les parties où il avait signalé un défaut de vie..."[31] ve diğerleri. Anlatıcı, Frenhofer'in yaptığı düzeltmeleri belki de sanatçınınkinden biraz daha ağırbaşlı bir terminolojiyle överek, bu noktada üstadın dehasına dair hiçbir kuşkusu kalmamış olan okura güven verir.

Gene de, Fernhofer'i, son sahnede gözler önüne serilen

30 O yaşamıyor. Ona uzun uzun bakarken, kolları ile tuvalin zemini arasında hava olduğuna mümkün değil inanamazdım.

31 o kadar isabetli dokunuşlardı ki, gören hayatiyet eksikliğine işaret etmiş olduğu yerleri ısıtan ... yeni bir resim derdi.

o korkunç kafa karışıklığına sürükleyen şey, resimde rengin çizgiye ağır basmasıyla ve ışıklandırma ve atmosfer etkilerinin vurgulanmasıyla ifade edilen, sanat eseri ile gerçek dünya arasındaki, görünüşe göre doğurgan olan bu süreklilik oluşturma ilkesidir; bu son sahnede, sanat bizde arzu uyandırmak üzere gerçeğe elini uzatacağına, dünyevi arzu sanat âlemini istila eder ve yozlaştırır.

Balzac'ın sanat âlemini güzel kadın portreleriyle sınırlamasının sanat ile arzu arasındaki ilişkinin temellerini çarpıttığı zannedilmemelidir. Frenhofer'in canlı gibi olan bir "sevgili" yaratma çabası, sanat eserinin uyandırdığı "estetik" arzu ile canlı bir kadının verdiği "gerçek" arzunun tek ve aynı olduğu sonucuna sadece güç katar: Birini ya da ötekini seyretmek arasındaki fark, arzunun kendisinde değil, herhangi bir tatmin olasılığının önüne dikilen sanatsal form engelinde yatar. Bununla birlikte, Frenhofer'in sanat ile gerçeklik arasında yaşadığı kafa karışıklığı, tabii ki, tek başına mimetik bir sanat imkânıdır; bu, sanatçıların, artık özü *a priori* kategorilere indirgenmez gibi görünen bir gerçekliği temsil etmeye çalıştıkları "post-klasik" bir çağda, kendini özel bir önemle ortaya koymuş bir imkândır.

Ancak benim burada seçtiğim perspektiften bakıldığında, Balzac'ın yaşadığı devir, bu yolla olası bir edebî tema haline de gelen spesifik bir estetik problemi tanımlamak yerine, sanatın, estetik deneyim yapısının kendisinin bir arzu yapısı, dolayısıyla da bir edebiyat eseri için uygun bir içerik durumuna geldiğini kavramak için yeterli bir öz bilinç düzeyine ulaştığı an olarak tanımlanmalıdır. Burada da, asıl mesele Frenhofer'in arzusunun Balzac'inkine benzemesi değil, özü itibarıyla, genel olarak arzudan fark-

lı olmadığı, tersine, tabiatı gereği ona özgü olduğudur. Frenhofer, arzu nesnesi olmasından ötürü sahip olunması imkânsız bir nesneye sahip olmayı arzular. Ve tıpkı gerçek dünyanın daha sıradan diyalektiğinde olduğu gibi, bu "nesne", onun arzusuna karşılık kendisini durmadan dönüştürür; orijinal başyapıtın üzerinde yapılan ve onu biçimsizleştirip tahrif eden sayısız düzeltme, sanatçının bu diyalektiği yaratım işine aktarmasından başka bir şey değildir ("Ne m'a-t-elle pas souri à chaque coup de pinceau que je lui ai donné?").[32] Gene de, bu aktarım başarısız olmakla kalmaz; klasik sanatın doğasına da aykırıdır. Sanat eseri, en basit deneyim düzeyinde, katışıksızlığı estetik formun dayattığı mutlak engelle güvence altına alınan, erişilemez arzu nesnesini temsil eder/sunar. Yaratılışında, sanatçının amacı, arzu nesnesinin kendisine sahip olmak değil, onun izleyicinin gözündeki *suretine*, yapıtla, sanatçının gardiyanlık etmeye devam ettiği bu engelin diğer tarafından yüz yüze gelen "öteki"ne sahip olmaktır. Yaratıcı süreç için seyre dalma anları olmazsa olmazdır, ama sanatçı kendi eserini seyre dalarken kendisine yaratıcı rolünü değil, izleyici rolünü verir. Ne var ki, Frenhofer yaratıcı-öznenin mutlak hâkimiyetini "öteki"nin arzusuyla birleştirmek ister: Kendisini aynı anda, biçimsel engelin iki tarafına da yerleştirerek, sanki böyle bir engel yokmuş gibi davranabilir.[33] Öykünün, Fernhofer'in tabloyu dostlarına gös-

32 Ona fırçamı her dokunduruşumda bana gülümsemedi mi?

33 Böylece, başka hayranların arzusunu "Belle-Noiseuse"üne çekmeyi istemek yerine, kendisininkine rakip olan bu arzudan korkar. Frenhofer'in arzu nesnesini tamamen sahiplenme düşü, sanat eserinin otantik işlevinin korunması gereken, arzunun "üçgen" doğasını zihninde açıklığa kavuşturur. Böylece, René Girard'ın aracılı arzunun arketipini saptadığı, Dostoyevski'nin "ezeli koca"sının ya da Cervantes'in *curieux impertinent*'ının

terdikten sonra bile yanılsamasında ayak dirediği orijinal sonuç bölümü (ilk baskıdan hemen sonra değiştirilmiştir), tamamen tekbenci bir âlemde, bu iki rolün kalıcı olarak birleşmesinin en azından tasavvur edilebilir olduğuna işaret eder. Ancak son versiyonda, estetik forma bu riayetsizlikten kaynaklanması gereken sanatsal başarısızlığa önemli bir vurgu yapılır: Arzu ile tatmini bütünleştirme girişimi, izleyicide arzu uyandıracak olan suretin nesnel gerçekliğini tahrip eder.

Son sahneyi şekillendiren, bizatihi sanatçının durumunu, "klasik" referans çerçevesi dahilindeki rahatsızlığı kadar tanımlamayan muğlaklıktır. Bu rahatsızlık ifadesini sadece, daha önce tartıştığımız ve artık daha tam bir açıklama getirebileceğimiz problemli dilde bulabilir. Frenhofer, Gillette'le portresi arasında yaptığı, hayat-sanat ilişkisinin muğlaklığının şahikasına çıktığı, betimlenmemiş bir "karşılaştırma" sonucunda, portresinin mükemmelliğinden emin olduktan sonra, nihayet "sevgili"sini dostlarına göstermeye karar verir. Porbus ve Poussin atölyeye girerler, ama resmi göremezler.

> – Ah! ah! s'écria-t-il [Frenhofer], vous ne vous attendiez pas à tant de perfection! Vous êtes devant une femme et vous cherchez un tableau. Il y a tant de profondeur sur cette toile, l'air y est si vrai, que vous ne pouvez plus le distinguer de l'air qui nous environne. Où est l'art? perdu, disparu![34] (s. 411)

---

[münasebetsiz meraki] tersine, Frenhofer şunu anlar: "tout est perdu quand un homme dit même à son ami: – Voilà celle que j'aime!" [bir adam dostu olan birine bile, "İşte sevdiğim kadın!" dediği an her şey biter.]

34 [Frenhofer], Yaa! diye bağırdı. Böyle bir mükemmellik beklemiyordunuz,

Bu sözlerdeki korkunç ironi, dünyevi ve estetik arzu arasındaki temel özdeşliğin bilincine varmış mimetik sanatçının açmazının nihai ifadesidir. En büyük sanatın "sanatsız" olduğu yolundaki klasik anlayış, sanat ve gerçekliğin fıtri *ayrımına* dayanıyordu: Sanat doğayı, yaratının, izleyicilerinin arzusunu sadece taklit olarak cezbettiğinin kabul edilmesi ölçüsünde taklit edebilir, hatta ondan daha iyisini yapabilir. Paul de Man'ın, klasik estetik bilincin, idealinin paradoksal doğasına (doğal modeline mutlak olarak benzeme hedefine ulaşırken, gene de onunla asla karıştırılamayan, tersine sadece karşılaştırılabilen kusursuz bir taklit) "körlüğü" olarak niteleyeceği şey, burada yerini, sanatçının gerçekleştirdiği taklidin, içinde kendisinin ilahlık rolünü oynadığı *ikinci bir doğa* olduğu sezgisine bırakmaya başlar. Frenhofer'in sözleri, abartılarıyla, kuşku duymayan izleyiciyi kendi dünyasına çeken sanatçının kendini silişini değil, zaferini doğrular. İlk temas noktası, arzu nesnesinin kendisi değil, tüm nesnel görünüşü fiilen ve mecazen berhava eden bir arzunun mecrası olan atmosferik ortamıdır. Hava figürü, Frenhofer'in tüm eleştirel terminolojisinin karakteristik özelliği olan, metafor ile metonominin ayrılmaz bütünlüğünün en büyük kanıtıdır. Sanatçının gözünde kusursuz olan boyanmış atmosfer, hem gerçek havaya benzer hem de onunla bir süreklilik oluşturur; oluşturduğu süreklilik, kusursuz benzerliğin neticesidir. -Metaforik- taklit, Fernhofer için retorik ve sanatsal tüm "çalım ve figürler"in doğal modelleriyle kusursuz bir özdeşlik içinde

---

değil mi! Bir kadının karşısındasınız, ama siz bir tablo arıyorsunuz. Bu tuvalde öyle bir derinlik var ki, hava o kadar gerçek ki, bizi saran havadan ayırt edemiyorsunuz. Sanat nerede? Yitti gitti, kayboldu!

ilga olduğu noktada -metonomik- arzu uyandırır. Ancak figürün figüratif olmayan hakikati, sahici bir aşkınlık, sanatçının tanrısallığını açığa vuran -sözlerin ve- fiziksel işaretlerin tarifi imkânsız bir kutsanışı değildir; sanatın ilgası sadece, içinde sanatın gerçekten *perdu*, *disparu* olduğu bir gerçekliğin boşluğuna geri götürür.

Frenhofer'in başarısızlığının kendisi, elbette ki, gerçek değil kurgusal bir hadisedir ve onun aşmaya kalkıştığı klasik forma, Balzac'ın öyküsünde tümüyle riayet edilir. Poussin ve Porbus'ün arkasından gizemli atölyeye giren okur, onlar gibi, ama onlardan daha "estetik biçimde" (bu ikisi, sanatçı olarak, sadece üstadın dehasını teyit etmenin değil, kendi işleri için modeller bulmanın peşindedir) sanatsal mutlaka bir an olsun göz atmayı arzular. Estetik formun sağladığı, arzu nesnesinden mutlak yabancılaşmanın içine emniyetle yerleşmiş, bu yabancılaşmanın, öykünün dünyası içinde yıkılışına tanıklık etmeyi ummaktadır; aynı zamanda, böyle bir yıkılışın, imkânsız arzunun estetik katarsisiyle bağdaşmaz olacağını da bilmektedir. O halde, Frenhofer'in başarısızlığı, Balzac'ın öyküsünün kurgusal *içeriğinin* klasik açıdan tutarlılığı için gereklidir. Balzac, Frenhofer'in arayışına hayali bir çözüm bulmak yerine, başka türlü karşılanması mümkün olmayan "figürsel" arzuların tatminini canlandırmak için, fantastik türün "özgürlüğü"ne bağlı kalarak, aynı zamanda klasik estetiğin limitlerinin radikal bir teyidi olan, fantastik tarzın bir eleştirisini inşa etmiştir. Zira, daha önce de gördüğümüz gibi, Frenhofer'in arzusunun başarıyla tatminini betimleyecek dil, zaten metinde mevcuttur; ancak, bu dilin kendisi, bizzat Frenhofer için bile figürseldir. Onun yaratmayı arzuladığı, düpedüz

sözle anlatılamaz bir şeydir. "Başarılı" bir resim, neticede, gerçek bir kadından ayırt edilemez bir şey değil, yalnızca bir resim olabilir. Ancak Frenhofer'in eseri, ancak, tam da böylesine ayırt edilemez olarak, abartılı bir biçimde atıfta bulunabilecek bir resimdir. Gördüğümüz gibi, bu abartı, nesnesini, metonomi ile metafor arasındaki, tahayyülü imkânsız mutlak belirlenemezlik noktasına yerleştirir. Burada, sanatçının "metaforik" mimesisinde, benzerlik, oluşturulmuş sürekliliği fethe girişir; aynı zamanda, "metonomik" arzusu da, gerçek dünyadan süreklilği gösteren sanat eserine kadar uzanır. "İdeal" arzunun gerçekleştirilemezliğinin, gerçek üzerindeki hayal gücüyle aşılabilecek bir sınırlamadan ibaret kaldığı fantastik türün aksine, Balzac'ın hikâyesi, somut bir gerçeklik olarak bile kavranamayan bu "İdeal"in, tümüyle aşkın ya da estetik açıdan *formel* doğasını kanıtlar.

O halde, *Bilinmeyen Şaheser*'deki sanatsal yaratım teması, klasik estetiğin temel mekanizması olan yasak arzunun katarsisi için ayrıcalıklı bir alan sunar. Balzac'ın dünyasında, klasik dünyevi tutku ve ihtiras temaları, artık tartışmasız biçimde trajik değildir; bu arzular, sadece, yazarımızın modern dünyaya ilişkin vizyonunun yerindeliğini sorguladığı, ahlaki ve kavramsal normlara göre "yasak" addedilebilir. "Gerçekçi" roman, bu arzuların kamusal dışlanışını değil, bunları kişisel olarak tatmin etme girişimlerinin başarısını ya da başarısızlığını betimler; en son katarsis, arzu ile gerçeklik arasındaki ampirik, dünyevi yüzleşme sürecine tabidir. "Sanatçının kendi "ideal"ini yaratması ise, tersine, trajik" karşısında doğrudan bir tehdit oluşturur. Balzac'ın bu temayı ele alışı, böyle bir meydan oku-

manın, sadece dışsal gerçeklik alanı için değil, klasik edebi içeriğin dış limitlerini belirleyen hayalî ve biçimsel alanlar için de, sonuçta beyhude olduğunu gösterir.

O halde, *Bilinmeyen Şaheser*, klasik estetiğin, hayale dayalı her tür romantik aşkınlık girişimini "yapısöküm"e uğratma kapasitesinin bir kanıtıdır. Gene de, aynı zamanda, içeriği artık ideal olanın imgesinden değil, bunun ardından koşuşun duyumsal kaydından oluşan modern sanat anlayışını haber veren bir kehanettir.[35] Balzac'ın öyküsü, klasik sanatın hem üstünlüğünü hem de faniliğini teyit eder. Balzac, Frenhofer'in başarısızlığı aracılığıyla klasik formu korur, ancak, bu kahramanın bireyselliğini, tam da bu formun doğurduğu terimlerle betimlemek pahasına.

Tüm edebi kahramanlar hem sakınılacak örnekler hem de taklit edilecek modellerdir. Klasik kahraman Farklıdır, bu yüzden de bir skandal taşıyıcısıdır, ancak bu Farklılığın taklit edilmesi, dünyevi neticeleri ne olursa olsun, asla, kendisi de mimesise dayanan bir estetiğin ötesine geçemez. Frenhofer'in Farklılığı daha tehlikeli bir türdendir. Frenhofer, post-klasik, müstakbel bir bilincin, erken bir temsilcisidir; onun resmi, günün uzlaşımlarına bağlı sanatçılarının gördükleri *rien*'in[36] aksine, kendisinin de mimetik terimler dışında anlamaktan aciz olduğu, gerçek bir bilinmeyen şaheserdir. Arzusunun sadece yasak ya da imkânsız değil, doğru düzgün kavranamaz olduğu doğru-

35 Bu durumda, "couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres" [bir sürü garip çizginin içine toplanmış karmakarışık renkler], "couches de couleurs que le vieux peintre avait successivement superposées en croyant perfectionner sa peinture"den [yaşlı ressamın resmini mükemmelleştirdiğini sanarak üst üste vurduğu boya katları] oluşmuştur (s. 412).

36 Hiçbir şey.

dur. Ancak, tam da kavranamaz olduğu içindir ki, bu yaratının başarısı ya da başarısızlığı peşin bir norma göre yargılanamaz. Romantiklerin sıkılgan sübjektivizmi, *a priori* temelini oluşturan özneler topluluğunu hiçbir zaman çok geride bırakmaz; ancak, Frenhofer'in sübjektivizmi, bireyler arasındaki herhangi bir *a priori* ilişkinin bir yadsımasıdır. Frenhofer'i bir model olarak seçen post-klasik sanatçı, "ideal"inin kesin bir ifadesini değil, bu ifade sürecinin kendisini hedef alır. Nesnesi, bu hep namevcut nesneyi inşa süreci olarak yeni baştan tanımlanmış olan bir arzu, klasik terimlerle "tasfiye edilemez" Kendi eserini gerçekten olduğu gibi, arayışının tamamlanması olarak değil, onun bir işareti olarak değerlendirmeyi öğrenmiş olan, arzusu kendi paradokssallığından kaçmaya çalışmak yerine bunu teyit eden bir Frenhofer, klasik eleştirinin menzilinin ötesine geçmiştir: Böyle tanımlanmış birini "yapısöküm"e uğratmanın hiçbir yolu yoktur.

Ne var ki, bu, klasik estetiğin ötesinde, Frenhofer'in modern sanatının yeni bir ortaklık formu bulabileceği, gerçek anlamda "bir başka" estetik olduğunu söylemek anlamına gelmez. Modernite, post-romantik radikal türüyle bile, uzun zamandır bizimledir ve klasik estetiğin sonu gelmeyen, ancak hiçbir zaman da tamama ermeyen, yabanıl ya da nostaljik bir gizemsizleştirilmesinden öte bir şey olduğunu söylemek için elde kanıt yoktur. Zira, gizemsizleştirenin, ama bilinçli ama bilinçsiz olarak, bu örnekte estetik formun kendisi olan, gizemin ontolojik önceliğini kabul etmesi zorunludur.

*Çeviren* RENAN AKMAN

## *Gravür Listesi*


Gravür tablosu, 1931 ..... *39*

Tablosunun önündeki ressam, 1927 ..... *42*

Çıplak modelin bakışları altında çalışan ressam, 1927 ..... *46*

Ayakta duran üç çıplak model ve yüz eskizleri, 1927 ..... *49*

Fırçasını tutan ressam ile başı bağlı modeli, 1927 ..... *51*

Şövalesinin önündeki ressam ile uzun saçlı modeli, 1927 ..... *52*

Şövalesinin önünde duran kel ressam, 1927 ..... *56*

Ressam ile bir tuvale bakan iki model, 1927 ..... *60*

Heykelin önünde oturan heykeltıraş ile giyinik model ve heykel başı, 1927 ..... *67*

Heykeltıraş, heykeli ve başka eserleri ile birlikte, 1927 ..... *72*

Oturan çıplak model ve eskizler (atlar, boğa, matador), 1928 ..... *74*

Arenadaki boğa ve at, 1929 ..... *77*

Ressam ile örgü ören modeli, 1927 ..... *81*

Gravür tablosu, 1931 ..... *86*



## Sanatla gerçekliği buluşturmaya adanmış büyük bir dehanın ve yakıcı bir tutkunun öyküsü...

Picasso'nun 1936-1955 arasında yaşadığı, *Bilinmeyen Şaheser*'de anlatılan atölye.

Başta ressamlar olmak üzere, her alandan sanatçıyı etkilemiş olan *Bilinmeyen Şaheser*, yaratıcılığın sınırları ile sanatçının kusursuzluk arayışı arasındaki çatışmanın ağır bedelini, yani deliliği yürek burkucu bir biçimde işliyor ve okuyucuyu varoluşsal bir sorgulamaya sürüklüyor. Cézanne, Picasso gibi ressamlara, yazar Henry James'e, yönetmen Jacques Rivette'e ilham veren öyküyü, Renan Akman'ın incelikli çevirisiyle ve Picasso'nun gravür ve desenleriyle birlikte sunuyoruz.

"Enfes ironilerle dolu küçük bir başyapıt."
KARL MARX

"Frenhofer, onu tanıyan her sanatçının benliğinin bir parçası haline gelmiştir."
ARTHUR C. DANTO

iletişim