sanathayat1

modern

hayatın ressamı

Charles
Baudelaire

Sunuş
ALİ ARTUN
Baudelaire'de Sanatın
Özerkleşmesi ve
Modernizm

İLETİŞİM

CHARLES BAUDELAIRE

Modern Hayatın Ressamı

•

1846 Salonu

CHARLES BAUDELAIRE (1821, Paris-1867, Paris).Yaşadığı dönemde kurulmakta olan modern Paris'in metropol yaşantısı üzerine inşa ettiği edebiyatı ve eleştiri yazıları modernist estetiğin habercisi sayılır. Şiirlerini derlediği ***Kötülük Çiçekleri*** *(Les Fleurs du Mal*-1857) ve ***Paris Sıkıntısı*** *(Le Spleen de Paris*-1869), Rimbaud'dan Yahya Kemal'e kadar pek çok şairin çarpıldığı, 20. yüzyıl edebiyatının belki de en çetrefil, ancak en etkili kılavuzları olur. Gerek klasik geleneğe, gerekse egemen çağdaş zihniyetlere karşı isyanı ve gerçekliğe kafa tuttuğu dizginsiz imgelemi, zamanında şiirlerinin yasaklanmasına kadar varan düşmanlıklar uyandırır. Sonradan, bu başkaldırı ve imgelem, sanatın yadsınmasına kadar varacak avangard sanat ve edebiyatın çekirdeğini oluşturacaktır.

Baudelaire'in eleştiri yazıları şiirlerinin öncesinde yayımlanmaya başlar. İlk eleştirileri, zamanındaki yegâne sergiler olan, Akademi'nin denetimindeki Salon sergileri üzerinedir. "1846 Salonu" yazısı ve 1863'te *Le Figaro* gazetesinde yayımladığı "**Modern Hayatın Ressamı**" ("Peintre de la vie moderne"), Baudelaire'in modern sanat-hayat ilişkisi hakkındaki temel metinleridir. Bu metinler ayrıca, ahlâkî ve estetik normların, dogmaların otoritesi altındaki eleştiri yazınının özgürleşmesini de belgeler. Baudelaire'in edebiyat eleştirileri ise, Edgar Allan Poe ile, Gustave Flaubert ve Théophile Gautier'ye hasredilmiştir. Ruhen kardeşi saydığı Poe'nun eserlerini çevirerek Fransız edebiyatına takdim eden zaten odur. Müzikle ilgili görüşlerini yazmasına ise, müzikal modernleşmenin üstadı olarak gördüğü Richard Wagner'in *Tannhäuser* operasının Paris'teki temsili vesile olur.

Sanatın egemen ahlâk ve siyaset, bilim ve estetikle bağlantılı bütün angajmanlarından soyunarak özerk bir cephe oluşturması yolundaki davası, Baudelaire'i modernizm düşüncesinin başına geçirir. Walter Benjamin, Jean-Paul Sartre, Claude Lévi-Strauss, Paul de Man gibi çağdaş düşüncenin kuruculari, kimi tezlerini, Baudelaire hakkındaki incelemeleri içinden geliştirirler. Modern kent hayatı ile kültüründen türeyen, yabancılaşma, parçalanma, zamanın eziciliği, yeninin biteviyeliği, moda gibi olguları sezişi sayesinde Baudelaire, sosyoloji, antropoloji ve kültürel çalışmalar alanında da ilgi odağı olur.

sanat**hayat**

DİZİ EDİTÖRÜ Ali Artun

Eğer sanat yararsızsa, hayat da öyledir.
Baudelaire

Hayat bir oyundur, hayat sanattır.
Marcel Duchamp

Sanat hayata değil izleyiciye ayna tutar.
Oscar Wilde

İmgelem aracılığıyla hayata tutunursunuz ve bu hayat mutlak sanatın ta kendisidir.
Yves Klein

Baudelaire'e göre hayat ve sanatla ilgili bütün davranışların altında günahkâr olduğumuz inancı yatar.
P. E. Charvet

Yazarının ölümsüzlük beklediği eseri şimdi onu katletmektedir.
Michel Foucault

Yazılanlar başka, hayat başka...
André Breton

Heykelim bedendir. Bedenim heykelimdir.
Louis Bourgeois

Hayat kısa Sanat uzundur; zaman gelip geçici, denemek tehlikeli, muhakeme güçtür.
Hipokrat

CHARLES BAUDELAIRE

Modern Hayatın Ressamı

Le Peintre de la vie Moderne

ÇEVİREN **Ali Berktay**

iletişim

İletişim Yayınları 954 • sanat**hayat** dizisi 1
ISBN-13: 978-975-05-0193-7
© 2003 İletişim Yayıncılık A. Ş.
1-6. BASKI 2003-2011, İstanbul
7. BASKI 2013, İstanbul

•

DİZİ EDİTÖRÜ VE DERLEYEN Ali Artun
YAYINA HAZIRLAYAN Elçin Gen
KAPAK TASARIMI Özlem Özkal
KAPAK RESMİ Manet, *Olympia*, 1865
KAPAK FİLMİ 4 Nokta Grafik
UYGULAMA Suat Aysu
DÜZELTİ Asude Ekinci
DİZİN Miray Ertürk
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

Bu kitapta esas alınan metinlerin özgün adları:

"Salon de 1846"

"Le Peintre de la vie Moderne"

•

sanat**hayat**
2003 YILI KİTAPLARI

Georg Simmel
Modern Kültürde Çatışma

Peter Bürger
Avangard Kuramı

•

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

İÇİNDEKİLER

ALİ ARTUN
SUNUŞ / **Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm** 7

MODERN KENT VE SANAT 9
- **Kalabalıklar** 10
- **Kahramanlar** 11
- **Bohemya** 15
- ***Dandy*** 23
- ***Flâneur*** 33

KARŞI ESTETİK 55
- **Sahtenin Güzelliği** 55
- **Kötünün Güzelliği** 60
- **Çirkinin Güzelliği** 64
- **Sanata Adanmışlık ve Ölüm** 75

Sunuş Notları 80

CHARLES BAUDELAIRE
Modern Hayatın Ressamı 87

1846 Salonu 89
- **Eleştiri Ne İşe Yarar** 93
- **Romantizm Nedir?** 95

- Renk 99
- Eugéne Delacroix 105
- Aşk Konuları ve Tassaert Hakkında 128
- Birkaç Kolonist 131
- İdeal ve Model Hakkında 143
- Rafaello Nasıl Alt Edilir? 148
- Birkaç Desenci 148
- Portre 156
- *Chic* ve *Poncif* 161
- Horace Vernet 162
- Eklektizm ve Kuşku 166
- Ary Scheffer ve Duygu Maymunları 168
- Birkaç Kuşkucu 172
- Peyzaj 175
- Heykel Niye Can Sıkıcıdır? 184
- Okullar ve İşçiler 189
- Modern Hayatın Kahramanlığı Hakkında 193

Modern Hayatın Ressamı 199

- Güzellik, Moda ve Mutluluk 199
- Hal ve Tavırlar Eskizi 203
- Sanatçı, Dünya İnsanı, Kalabalıkların Adamı ve Çocuk 205
- Modernite 213
- Belleği Uyarma Sanatı 218
- Savaş Vakayinameleri 221
- Şatafat ve Törensellik 226
- Asker 230
- *Dandy* 233
- Kadın 237
- Makyaja Övgü 239
- Kadınlar ve Kızlar 243
- Arabalar 249

Dizin 253

SUNUŞ

•

Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm

ALİ ARTUN



Charles Baudelaire.

Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm

MODERN KENT VE SANAT

Kuşku yok ki [modernizm] Baudelaire'le başlar; onunla, mevcut düzene ve geleneğe başkaldırı olarak anlaşılır.
A. Hauser

Eğer bir ilk modernist göstermek gerekirse o muhakkak ki Baudelaire'dir.
M. Berman

Kurucu Baudelaire.
P. Bourdieu

Estetik modernite ruhu ve adabının hatları Baudelaire'le netleşti.
J. Habermas

İster hayatta, ister sanatta olsun, modernliği keşfe çıkanların pusulası ne zamandır Baudelaire. Modern kentle ve kültürle ilgili incelemelerde yer eden pek çok tema onun edebiyatında beliriyor. 'Modern mitoloji'yle haşır neşir olanla-

rın antikitesi haline gelen 19. yüzyıl Paris'ine bizi o uyandırıyor. Adeta onun imgeleriyle hatırlıyoruz.

Zamanımızda sanat tarihinin tarihine kapılanlar da Baudelaire'i didik didik ediyor. Ekonomik, toplumsal, siyasal hayatın modernleşmesiyle, sanatın modernleşmesi arasına çizgi çekerek, modernizasyon ve modernizm arasındaki gerilimi Baudelaire haber veriyor. Modernizmi edebiyatının kahramanları aracılığıyla bir özerkleşme efsanesi olarak ilk o temsil ediyor.

Baudelaire'in uçsuz bucaksız düşgücünü canlandıran, yaşadığı kentin ve kendi benliğinin mahşeri - en başta da kalabalıklar.

Kalabalıklar

Baudelaire'in gözünü açtığı modern zamanların metropolü henüz marazi olarak yayılan, başıboş bir ucube. Modern şehircilik disiplininin babası Haussmann tarafından zaptedilmesine daha yarım yüzyıl var. Baudelaire'in metropole ait dünyası, kalabalıklar ve onların biteviye devinimi. Ezelden beri belledikleri yerlerini, yurtlarını, geçmişlerini terk etmeyi göze alarak, Paris'i kuracak ilk dünya vatandaşları; kozmopolitizmin öncüleri; meçhul mesleklerin, toplumsal rollerin fedaileri. Bu kalabalıkların giderek evlerden sokaklara, gündüzlerden gecelere taşan ve modern kente kamusal karakterini kazandıran kargaşası. Sanatçının yuvası, onu mest eden, düşgücünü coşturan bu çağdaş kaostur.

Bu kaosu en çarpıcı şekilde edebîleştirenlerin başında kuşkusuz Balzac gelir. Ünlü *Paris Hayatı Sahneleri* dizisinin en gözde öyküsü, Delacroix'ya adadığı ve 1835 yılında yayımlanan "Altın Gözlü Kız"dır. Bu öykünün "Paris Fizyonomileri" faslında, Paris, kraterinden durmadan ateş ve lav kusan bir cehennemdir: "mezarlarından çıkmış cesetler...

Her gözeneğinden beyindeki hırsların fışkırdığı bir çarpık, bet suratlar denizi. Suratlar değil de daha çok maskeler: İktidarın veya aczin, sefanın, ezanın veya riyanın maskeleri ... Peki bu duygu, ahlâk, ilke yoksunu topluluğa hangi güçler hükmetmektedir? Altın ve zevku sefa".[1]

Sanat dünyasını, dört yüzyıldır mahkûm olduğu akademide belletilen tanrısal sahnelerin ezici zanaatından özgürleştiren, işte bu modern kentin ışıl ışıl çirkinliklerinde sanatçının keşfettiği güzelliktir. Modern destan, tanrı ve tanrı adına hükmedenlerin katından, metropolün yeraltına, bu âlemin kahramanlarına iner. Sanat ve edebiyat, ilk bu kahramanların çevresinde evrensel çehresini fark eder.

Kahramanlar

> Kahraman, modernizmin hakiki öznesidir. Başka deyişle modernizmi yaşamak kahramanca bir yaradılış gerektirir.
> W. Benjamin

Paçavracı (*chiffonnier*), yosma, kapatma, *courtesan*, lezbiyen, haydut (*criminal*), komplocu, kumarbaz, sihirbaz, hokkabaz, akrobat (*saltimbanque*), dilenci... Kenar mahallelerin, aşağı mahallelerin, yeraltının berduşları, avareleri, aylakları, serkeşleri, çapulcuları... Onlar Baudelaire'in kalabalıklardan ayıkladığı yakınları olmakla kalmazlar, ona yaşadığı zamanı ve mekânı sezdirirler. Kendini ve şiirini onlarda arar ve bulur. Onlar destanının kahramanları, *Kötülüğün Çiçekleri*'dirler.

Baudelaire 1846 Salonu üzerine yazısında "Modern Hayatın Kahramanlığı"na değinirken sorar: Antik zamanların idealleştirilmesinden başka bir şey olmamasına rağmen, koca klasik geleneğin yıkılmasından sonra ne olacak? Endişeye yer yoktur; modern zamanlar da en az öncekiler kadar,

"yüce temalara, destansı niteliklere ve kendine özgü güzellik formu"na sahiptir. "Modern konuları ele alan sanatçıların çoğunun kamusal ve resmî konularla, zaferlerimizle ve siyasal kahramanlığımızla yetindiklerini görüyorum ... Oysa başka türlü bir kahramanlık içeren özel konular da vardır ... devasa kentin yeraltına musallat olmuş binlerce köksüz hayata ait manzaralar, caniler, fahişeler... Paris hayatı şiirle ve harikalarla dolup taşmaktadır.... ama biz görmüyoruz."[2] Kahramanların da kahramanına gelince, o modern zamanların sanatçısından başkası değildir. Baudelaire'e kalırsa, bir Balzac'ın kahramanlarıyla örneğin, İlyada'nınkiler bile boy ölçüşemez. İşte tam da bu nedenle bizzat Balzac, bütün kalbiyle çizdiği karakterlerin "en kahramanı, en harikası, en romantiği ve en şiirselidir."[3]

Baudelaire kahramanlarını kendi şairliği ile özdeşleştirir ve onları şiirsel imgeleminin odağına yerleştirir. Böylelikle kahramanları estetik manifestolarının sembolleri olurlar. Başta da lezbiyen. En tutkun yorumcusu Benjamin'e göre, Baudelaire'in edebiyatında "lezbiyen, modernizmin kahramanıdır."[4] O nedenle olmalı, *Kötülük Çiçekleri* kitabı için şairin ilk aklında olan başlık da *Lezbiyenler*. 19. yüzyıl hiç sakınmadan kadınları da endüstri üretimine sürer. Başlarda bunun onları erkeksileştirdiğine inanılır ve endüstrileşmenin bir hikmeti gibi kabul gören bu 'cinsel gelişim' göklere çıkarılır. Baudelaire ise kendi lezbiyenini adeta 'yerin dibine batırarak' kahramanlaştırır. Kadının bu yeni, erkeksi, yapay doğasını endüstriden yalıtır ve tamamıyla cinsel bir vurguyla yücelterek, bir ahlâksızlık anıtı olarak onu yine endüstrinin karşısına diker. Bu sentetik, sahte seks, artık ne doğanın, ne de endüstrinin, sadece şairin imgeleminin, modernist estetiğinin yaratısıdır.* Ve kendi-

(*) Benjamin, işçi kadınları lezbiyen olarak kahramanlaştıranların, yazarlardan önce

ne özgü bu yaratısı nezdinde estetik modernizm, endüstriyel modernleşmeye meydan okur. "Lezbiyen kadın paradigması, 'modernite'nin teknoloji karşısındaki gerilimli konumuna işaret eder."[5] Lezbiyen, aynı zamanda Baudelaire'in gerçekliğe ve doğaya, dolayısıyla da zamanının realist ve natüralist sanatına itirazını ifade eder; sanatın kendi gerçekliğini kendinin kurması yolundaki savını simgeler. Dahası, şairin 'imalatı' olan lezbiyen, aşırıya vardırdığı ahlâksızlığı sayesinde, tanrıyla ve doğayla bağdaştırılan klasik ahlâkçılığı teşhir eder.

Sanatın modern kentle kaynaşmasını canlandıran bir diğer şairane kahraman, paçavracı (*chiffonnier*). Paris'i köşe bucak arşınlayarak çöplerini ayıklayan, işe yarayacağını umduklarını yüklenip biriktiren fukara. "İşte başkentte günün çöpünü toplaması gereken adam. Büyük kentin savurup attığı, kaybettiği, ayaklar altına aldığı, kırıp döktüğü her şeyi o toparlıyor, ayıklıyor, sınıflandırıyor. İfratın ve israfın kaydını tutuyor. Dikkatli dikkatli seçiyor, ayırıyor; endüstri tanrıçasının dişleri arasında yeniden şekle girecek olanları biriktiriyor... Bütün günlerini başıboş dolaşmak ve uyak aramakla geçiren genç şairler gibi, başını sallaya sallaya, kaldırım taşlarına toslaya toslaya geliyor."[6]

Kötülük Çiçekleri ve *Paris Sıkıntısı*'nın başka kahramanları da Baudelaire estetiğinin mecazları olur. Örneğin alegori, fahişe kisvesine bürünür.[7] 'Deha' da "bütün evreni yatağına alan bu günahlar kraliçesi"nin eseridir.[8] Zaten fahişeler, erdem ve güzelliklerini satarak şairle aynı kumarı oynarlar.[9] Dünyanın şekline şemailine tepeden bakan bu büyük ruh-

---

Saint-Simon'cu ütopik sosyalistler olduğunu belirtiyor. Kimi Saint-Simon müritleri, endüstrinin hareket ettirdiğine inandıkları dünyayı, ayrıca kentlerini ve tapınaklarını androjen mecazıyla temsil ediyorlar. Sanat ve edebiyatta ise lezbiyen, Baudelaire'den önce Balzac, Gautier, Delaroche ve Delacroix'nın eserlerine giriyor: Benjamin, *Charles Baudelaire*, s. 90-91. Sonraki dönemlerden ilk akla gelen androjen karakterler, Flaubert'in Bovary'si ve Joyce'un Leopold Bloom'udur.

lar, adanmışlar, satirler, "Cehennemlik Kadınlar" şiirinde şairin kardeşleri olurlar. Diğer bir kahraman "Cömert Kumarbaz" ise bir bilge gibi belirir ve ruhunu kumarda kaybetmesi karşılığında şairi tüm illetlerin ve ilerleme kâbusunun kaynağındaki kasvetten kurtarır.[10] Kumar, zamanın biteviyeliğini askıya alarak hazzı, hülyayı devreye sokar ve yılgınlığa, usanca son verir. "Kumarhanede de, kerhanede de aynı büyük günahın keyfine varılır: Kadere hazla meydan okuma."[11] Baudelaire'e göre, örneğin Flaubert Madame Bovary'yi yaratırken kumar oynamaktadır. Her sanat eseri bir bahistir ve Flaubert de kendi bahsini kazanmak üzere cinsiyetinden soyunmuş, bir yandan kahramanı Madame Bovary'nin kişiliğinde kendini kadınsılaştırırken, diğer yandan onun damarlarına erkek kanı zerketmiştir. "Sonuç bir mucizedir."[12]

Baudelaire şiirinde modernliğin aktörleri bunlarla kalmaz. Sihirbaz vardır, mucizeleri sayesinde tanrıyla rekabet eder; hokkabaz ise gerçekliği yoldan çıkarır; yosma yeni ne varsa onun peşindedir; yaşlı akrobata gelince, o işi bitmiş, çaresizce vefa arayan entelektüelden başkası değildir. Hepsi sanatçının kahramanları ve kendi suretleridirler; hepsi parladığı zamanlardan Bohemya mensubudurlar.

Bohemya

Gönlüm rahat çıktım dağın tepesine,
Hastane, hapishane, kerhane, araf, cehennem,
Kent görünüyor tüm genişliğince....

Seviyorum seni rezil başkent! Orospular
Ve haydutlar, sunduğunuz hazlar sonsuz,
Yazık ki anlamaz bayağı inançsızlar.
Ch. Baudelaire

Onların var olmaları başlı başına bir deha şaheseridir.
H. Murger

Bohemya, ne Baudelaire ne de diğer sanat/edebiyat ehli için sadece kahramanlarının boy gösterdikleri bir drama değil. Bir dönem, iddialı olanların hemen hemen hepsinin en azından gençlik çağlarını adadıkları bir dünya, hissettikleri bir aidiyet - yani bir bakıma bizzat kendileri. Bu dönem, 1830 sonrası, 'burjuva kral' Louis-Philippe'in liberalizmiyle başlıyor: Ütopyaların ve romantizmin yükselişiyle.

Bohemya'nın kimliği son derecede tartışmalı. Marx'a göre bohemler, devrim düşmanı. Damadı Lafargue'ye göre ise tam aksine, devrimci ve anarşistler. Kural tanımaz, başına buyruk tavırlarıyla, asıl kendilerini aşağılayan toplumun bir hiç olduğunu gösterirler.[13] Marx'ın, zihninde netleştirerek üzerine tarih ve siyaset teorilerini inşa ettiği modern sosyal sınıflar tablosu için Bohemya fazlasıyla bulanık bir güruh; her ne kadar modern bir oluşumsa da, bir tortu, safra, posa: "Soysuz sopsuz sefiller, haydutlar, çapulcular, burjuvaziden türeme düşkünler ve maceraperestler, serseriler, asker kaçakları, kanun kaçakları, hapishane gediklileri, kerhaneciler, kumarbazlar, dolandırıcılar, şarlatanlar, avareler, yankesiciler, *literati*, laternacılar, paçavracılar, bıçak bileyicileri, tenekeciler, dilenciler; kısacası sağa sola

savrulmuş başıboş ayaktakımı, Fransızların *La Boheme* dedikleri..."[14]

Oysa bohem denince hâlâ akla ilk gelen *La Bohème* operasında bu gibilerin, hırsız-uğursuz-cani takımının, yeri yoktur. Müellifine göre, onlar kadar, "ayı terbiyecilerinin, kılıç yutucuların, ateş yiyicilerin, dalavere ehlinin, düzenbazların, madrabazların ve başka binlerce ne idüğü belirsiz hayırsızın" da yeri yoktur.[15] Müziğin bohemi sanatçılara mahsustur.

Henry Murger'in kendini ve dostlarını anlattığı *Bohem Hayatından Manzaralar*, 1845 ve 1846 yıllarında küçük bir Paris gazetesinde tefrika edildiğinde hiç ses getirmez. Ama ne zaman ki Puccini tarafından operalaştırılıp sahneye çıkar, Murger da Bohemya'nın havarisi kesilir. Böylelikle, kalem erbabının ayrı ayrı keşfettiği kendi bohemleri üzerine yazdıkları devasa bir külliyatı kışkırtmakla kalmaz, bu külliyatın şaşmaz referansı haline gelir.

Bohemya tarihçilerinden Siegel'in kendi eserinin de odağına oturttuğu *La Bohème*, ona göre, sanat ve edebiyat heveslisi gençlerin çıraklık çağlarıdır; düşlerinin ve eylemlerinin hiçbir kayıt tanımadığı, toplumun, hatta giderek hayatın sınırlarındaki deneyimleridir. Ama zamanla, operanın finalindeki gibi, gençlikleriyle birlikte bu tutkularını da gömecekler ve sanatın, edebiyatın iş dünyasına katılacaklardır. Bourdieu'nün Bohemya tasviri de sahnedekinin sosyolojik tercümesi sayılır: Taşra okullarındaki eğitimlerini değerlendirebilecekleri umuduyla Paris'i dolduran ve bürokrasinin öngördüğü ağır koşullar yerine, "romantizmin zaferi sayesinde kazandığı şan ve şöhretten geçilmeyen edebiyata, veya Salon sergilerinin başarısının taçlandırdığı sanata" kapılan gençler.[16] Yeni canlanan kültür endüstrisinin beslediği bu 'entelektüel proleterler', *Quartier Latin* çevresindeki ucuz pansiyonları kendilerine mesken

tutarlar. Zamanla, pansiyonlarıyla birlikte yataklarını da paylaştıkları, sanayi proletaryası saflarından, pervasız, şen şakrak *grissette*'leri de kendi bohem efsanelerine katarlar. Privat'a kalırsa ikisininki de fahişeliktir, biri zihnini, diğeri bedenini satışa çıkarır.[17] Aynen kendisi gibi. Çünkü, Baudelaire'in bu yakın dostu, kıdemli bohem, edebî proleter Alexandre Privat d'Anglemont da bizzat, başkalarının imzasıyla yayımlanmasına katlanmak zorunda kaldığı tam kırk cilt doldurur.* Bu kesim bohemya, ucuz şarapla 'havasına girdiği' sanatını genellikle barlarda, meyhanelerde icra eder.**

Kimi bohem ehli için Bohemya ne bir vaat, ne de bir geçiş. Sanata adanmış ebedî bir hayat tarzı; hiçbir maddî beklentisi olmayan, sanatın adeta bir ibadete dönüştüğü bir çilekeşlik, bir inziva. Şana, şöhrete, fark edilme dürtüsüne ve bunların yayın piyasası tarafından istismar edilmesine karşı bir direniş. Bu mezhepten bohemler, komünizm dahil, zamanlarındaki bütün ütopyaların vaat ettiği ve nihayetinde sanata evrilecek bir hayata şimdiden ermiş gibi yaşarlar; ancak bu, vaat edildiği üzere bir kurtuluş değil, bir azaptır onlar için.

Murger da, Baudelaire de, bu *bohème ignorée* tarzı sanat fedailiğini alaya alırlar. Ne var ki, bir ömrün Bohemya'ya feda edilmesini yermelerine rağmen hep bohem bağımlısı kalırlar. Her ikisi de kahramanlarıyla hem tutkularını, hem de

---

(*) Alexandre Dumas'nın, hatta Balzac'ın bile, edebî proleterlerden oluşan hayalet yazar kadrolarına sahip oldukları söyleniyordu. 'Roman fabrikası' namıyla anılagelen Dumas'nın "sabah akşam durmadan çalışsa bile, kendi imzasıyla yayımladığı kitapları ve tefrikaları yazamayacağı" mahkeme kararıyla saptanmıştı. Dönemin edebiyat fıkralarından biri şöyle: Yaşlı Dumas, kendisi gibi romancı olan oğluna "Son eserimi gördün mü?" diye sorar. Oğul Dumas şu cevabı verir: "Hayır baba, ya sen?": "Kitle, Kültür ve Kitle Kültürünün Tarihsel Temelleri", Nurdan Gürbilek, s. 100.

(**) 19. yüzyıl sonunda İstanbul, meşrebi böyle olan kendi bohemyasına 'harabati' der.

illetlerini paylaşırlar ve hayatlarına 'çağın hastalığı' frengiyle veda ederler.*

Bohem dünyası ve tipleri, yazarlarının hayalleri kadar tanımsız, rengarenk. Onları bu kadar çekici kılan da aslında kolay kolay kendilerini ele vermemeleri, hemen ayırt edilen bir grup insandan çok, esrarengiz kimi hayatlar olarak kaydedilmeleri. Bütün bu etmenler ve Bohemya'nın kalem erbabı tarafından hem kendileri hem ötekileri, hem hayatları hem sanatları gibi hayal edilmesi, onu zamanın edebiyatının en popüler malzemesi haline dönüştürüyor. İster istemez Bohemya tarihleri de bu edebî malzeme üzerinden yazılıyor. Örneğin Siegel'in *Bohem Paris* kitabı zamanın edebiyatına yansıyan bohem tiplerle dolu. Elbette bunlar romantik hayalperestlerden, maceraperestlerden ibaret değil, daha nadir de olsa Bohemya'nın sahici mensupları sayılan suç erbabı da bohem edebiyatında yerini alıyor. Başta, Bohemya bölgesinden çıkıp geldikleri gibi yanlış bir kanı sonucu Paris'in yeraltına adını veren çingeneler: Asi oldukları kadar asil, çalıp çırptıkları kadar cömert, her daim ölmeye ve öldürmeye hazır, vatansız, kozmopolit, "kendilerini boğan medeniyetin kaldıramayacağı kadar güzel..."[18]

Bohemler, Barikatlar

19. yüzyılda Paris, modernliğin radikal etkilerini toplumsal hayatında olduğu kadar, siyasal hayatında da yaşıyor. Bu-

(*) Flaubert'in *Beylik Fikirler Sözlüğü*'ne bakılırsa zaten o zamanlar "herkes frengiydi": Kendisi, Jules de Goncourt, Guy de Maupassant, Alphonse Daudet... Baudelaire'in zamanında frengi soğuk algınlığı kadar yaygındı. Çoğu, hastalığa on dört-yirmi bir yaşları arasında yakalanırdı. Burjuvazi arasında fahişelerle ilişki daha okul çağlarından başlar, tatil günlerinde genelevler okul çocuklarıyla dolup taşardı. Gustave Flaubert, *The Dictionary of Accepted Ideas*, çev. J. Barzun (New York: New Directions, 1968) s. 84 ve Gustave Flaubert, *The Letters of Gustave Flaubert 1830-1857*, der. ve çev. F. Steegmuller (Cambridge, Ma.: Belknap Press of Harvard University Press, 1980) s. 239.

nun en fantastik sahneleri kuşkusuz barikatlar. "Büyülü parke taşlarının sokaklardan yüksele yüksele inşa ettiği kaleler."[19] Barikatlar daha ziyade komplocuların eseri. Marx'm tarifiyle komplocular, hangisi olursa olsun, mevcut hükümetin anında alaşağı edilmesinden başka dertleri olmayan, bunun için türlü türlü tertipler, sihirli bombalar icat eden ve daha ziyade tasarladıkları isyanın ihtişamıyla, şokuyla kafalarını bozmuş, devrim simyagerleri.[20] Hepsi manen ve maddeten bohem; yeraltı dünyasının müdavimleri. Baudelaire'in modern kahramanının bir başka çehresi.

Baudelaire 1848 barikatlarında nefret ettiği üvey babasına karşı slogan atarken görülür: "General Aupick'e ölüm!"* Rastladığı bir arkadaşına da ellerinin barut kokmasıyla övünür. Ama Baudelaire, hâlâ 1789'un "özgürlük, eşitlik, kardeşlik" hasretiyle çarpışan barikatçıların davalarına gerçekte inanmaz. Onu büyüleyen, barikatların sahnelediği modernlik dramı, kent hayatının şiddeti, çağdaş kahramanlıktır: "Toplar gümbürderken kollar bacaklar havada uçuşuyor ... kurbanların inlemeleriyle, kurban edenlerin naraları birbirine karışıyor ... işte mutluluk peşinde İnsanlık."[21] Flaubert gibi onun da politikadan yegâne anladığı devrimdir.[22] "Evet, *yaşasın devrim!* diyorum; *yaşasın yıkım! Yaşasın azap! Yaşasın ölüm!* dediğim gibi. Seve seve kurban da olurum, cellat da; benimki devrimi hem öyle hem böyle yaşamak. Hepimiz nasıl ki kemiklerimizde frengi besliyorsak, damarlarımızda da cumhuriyetçi bir ruh taşıyoruz; demokratik ve zührevi bir iltihabımız var."[23]

(*) Baudelaire altı yaşındayken babasını kaybeder. Ömrü boyunca tapacağı annesi, hemen ardından General Aupick'le evlenir ve Baudelaire yatılı okula yollanır. Sartre'a göre "onun o ünlü 'kırılışı' o tarihte başlar": Sartre, s. 6. Aupick, sonraki devrimlerin habercisi sayılan 1831 Lyon ayaklanmasının ezilmesine karışır; bir zaman 'devrimci' *Ecole Polytechnique*'in komutanı olur; sonradan, Lamartine dışişleri bakanıyken, İstanbul'a sefir olarak atanır. Bıkmadan, usanmadan Baudelaire'i dize getirmekle uğraşır ve ondaki derin nefreti besler.

Benjamin'e göre Baudelaire'in kendisi de bir komplocudur. Ancak o her sözcüğünü gizli görevlere atadığı diliyle komplo kurar; "tekniği darbe (*putsch*) tekniğidir."[24] Dolayısıyla, Baudelaire ile komplo tarihinin en efsanevî siması Blanqui arasında bir kader birliği vardır. Benjamin'in hayran olduğu bu iki komplo üstadından biri hayata, diğeri sanata komplo kurar: "Blanqui'nin eylemi Baudelaire'in düşünün kardeşidir. ... Onlar, III. Napolyon'un 1848 Haziran barikatçılarının umutlarını gömdüğü taşın üstünde kavuşmuş iki eldirler."[25]

Bohemler, Burjuvalar

Burjuvazinin Bohemya'yla arasındaki düşmanlık, proletarya ile çatışmasının ötesinde; yeni yeni netleşen modern sınıfların karşılıklı saflaşmalarından farklı. Bu düşmanlık Bohemya cephesinde o kadar sabit ve şiddetli ki, adeta varoluşunun cevheri olmuş. Oysa, Siegel'in *Bohem Paris* anlatısına dönersek, Bohemya burjuvazinin adeta vicdanı. Çünkü alttan alta Bohemya'yı kışkırtan, burjuva liberalizminin, zamanın liberter, anarşist retorikleriyle de büyük ölçüde paylaştığı vaatleri: Bireyselleşme, özgürleşme, farklılaşma, yaratıcılık, yenilikçilik, soruşturma, tartışma, düşgücünün coşması, hatta 'serbest zaman' tiryakiliği. Burjuvazinin, bir şekle sokmaya, yapısallaştırmaya çabaladığı ölçüde, aksine yabancılaştığı bu gibi değerleri Bohemya kendi yaşantısına mâl ederek hasmının ikiyüzlülüğünü teşhir ediyor.

Baştan ortak idealler ve ortak düşmanlıkların 'halk' içinde erittiği burjuvazi ve emekçiler, 1848 Şubat'ında barikatlarda, monarşiye karşı bütün Avrupa'yı ayağa kaldıracak bir zafer kazandılar. Bu, geleceğe hükmedilebileceği hayalinin iktidarıydı. Ne yazık ki bu iktidar sadece birkaç ay sürdü. Haziran'a kadar geçen süre iki modern sınıfı karşı karşıya

getirmeye yetti. Haziran'da yeniden kurulan barikatlar bu kez burjuvaziye karşıydı; ancak bu barikatlar kurulmalarıyla birlikte ordu ve Ulusal Muhafızlar tarafından hunharca yok edildi. Paris'te 1848 Haziranı, "burjuva toplumunun kendisini başka bir düzene dönüştürebilme umudunun Avrupa'daki ilk hüsranı oldu."[26] Kuşaktan kuşağa serpilip duran ütopyalar, hülyalar, vaatler, barikatlarda önce parladı, ardından darmaduman oldu. Aydınlanmanın temelindeki evrensellik, *evrensel* kurtuluş iddiası, kana bulanmıştı. Siegel'e göre bu büyük düş kırıklığının yarattığı siyasal ve kültürel boşluğu Bohemya doldurdu.*

Önceden ütopyaların menzilinde yer etmiş olan sanat ise kendini bohem hayatın imgelerinde yeniden canlandırdı. O âlemde zaten hayatın kendisi sanat olarak icra ediliyordu. O kadar ki, Murger'in yazdıkları sanki hayatının dilimleriydi; "*paté* dilimleri keser gibi, zaman zaman hayatından bir macera kesip ayırıverirdi."[27] Bohemya'ya üşüşen entelektüel proletaryanın kendi deneyim ve tanıklıklarını edebîleştirdikleri bu 'hayat dilimleri'nden, *grisette*'lerinki gibi "romantik anılardan, realizm keşfedilecektir."[28]

Romantikler, Bohemler, Avangardlar

Hayatla kavuşması sayesinde nihayet sanat, tanrı katından insan katına döner. Yaratmak artık bireyin -öznenin- iradesindedir. Dolayısıyla sanat, özgür bireyin imgeleminin, mizacının, duygularının temsili olmalıdır. 'Eski' silinmeli, 'yeni' hükmetmelidir. Kilisenin, sarayın himayesindeki klasik estetik ve bu estetiği dayatan akademinin otoritesi son bulmalı, miras bıraktıkları kanon ve normlar yıkılmalıdır. Yeni,

---

(*) 1848 yılı, sanat/edebiyat tarihlerinde, örneğin, Lukacs, Sartre, Barthes ve Raymond Williams gibi yazarlar tarafından, klasist geleneğin, bu geleneğe özgü 'realizm'in, yerini modernist arayışlara bıraktığı milat gibi kabul edilir.

başka bir otoriteye gerek yoktur; bu nedenle de modern devlet, millet gibi oluşumlar sanatı bağlamaz. George Sand'in özdeyişiyle, "sanatçının ülkesi, büyük Bohemya dediğimiz bütün dünyadır."[29] Romantizmi, Rönesans zamanından beri egemen olan geleneğin karşısına diken 'romantik devrim' bu söylemden kaynaklanır.

'Romantik devrim' pek çok tarihçiye göre sanatın tarihinin en köklü kırılmasına işaret eder. Bu kırılma, sonradan modernizmle kronikleşecek yeni kırılmaların, zıtlıkların, hamlelerin yolunu gösterir. Özellikle sanat ile hayat arasında yeni bileşimlerin peşine düşen sürrealistler gibi avangardlara da bohem isyankârlığını hatırlatır.

Romantizm, sanatın durağan tarihinin önündeki engelleri devirerek zamanın akmasını -historisizmin işlemesini- sağlar. Modernizm ve avangardm evveliyatıyla uğraşanların romantizme dönüp durmaları bu nedenledir.* "Romantizm ile modern sanatın bir ve aynı şey" olduğunu daha 1846'da Baudelaire ilan eder.[30] Modern onun geleceğe ilişkin estetiğine bohem kılıklarda eklemlenir. Canisiyle, edibiyle onun şiirindeki Bohemya bir sahnedir; sanatın, ilahî iradenin kudretinden, bireyin, toplumun, kentin kalbine doğru özerkleştiği sahne. Ama o, sanatın bireyden ve toplumdan da özerkleşmesini ister. Burada '*dandy*' boy gösterir.

(*) Raymond Williams ünlü "Modernizm Ne Zamandı?" makalesinde, Linda Nochlin "Avangardın İcadı"nda, Hauser de kapsamlı *Sanat Sosyolojisi*'nde modernizmin romantik sanatın içinden doğduğu savı üzerinde dururlar. Poggioli'nin *Avangard Kuramı* daha ayrıntılı olarak aynı tezi işler. Raymond Williams, "When Was Modernism?", *Art in Modern Culture, An Anthology of Critical Texts*, der. F. Frascina ve J. Harris (Londra: Phaidon, 1992) s. 24; Nochlin, s. 1-18; Hauser, s. 685, 689 ve Poggioli, s. 29-42.

Dandy

> Yegâne davaları kişiliklerinde güzellik fikrini yeşertmek, tutkularını tatmin etmek, hissetmek ve düşünmek olan insanlar. Bunun için sahip oldukları paranın ve zamanın sınırı yok.
> Ch. Baudelaire

Baudelaire'in beğenisini coşturarak, onun kendi beğenisini keşfetmesini sağlayan sanatçılar oldukça ender. Bu sanatçıların hemen hemen hepsi de Baudelaire'in gözünde birer *dandy*. Delacroix dehası, Poe aristokrat doğası, Wagner mütehakkim ve despotik beğenisi, Gautier yalnızlığı, 'Modern Hayatın Ressamı' Guys ise sergilediği özlü kişilik ve dünyadaki ahlâkî işleyişe ait derin sezgisi sayesinde *dandy* kimliği taşıyor. Elbette hepsinden önce, asıl *dandy* Baudelaire'in kendisi.

Dandizm Paris'e Londra'dan ithal. Sahiden de, modern *dandy*'lerin en şöhretlisi ve en çok özenileni olan Brummell, 1816'da Londra'dan kalkıp gelmiş. Nedeni, İngiltere'de sarayın gözünden düşmesi ve altından kalkamadığı borçları. Zamanın anglofil ortamının da etkisiyle Paris'te modanın diktatörü, gösteriş ve itibar peşinde koşanların gözdesi olmuş. Brummell kadar efsanevî diğer *dandy* ise, onun biyografisinin yazarından başkası değil: Jules Barbey d'Aurevilly. Hayatıyla kahramanını dramatize etme sevdasına kapılan Barbey, kıt kanaat geçindiği gazetecilik elvermese de, en fukara zamanlarında bile beyaz eldivenlerini giymekten vazgeçmemiş.[31] Kısacası her ikisi de, hakiki bir *dandy*'nin tersine, zamanını sadece zihnin hazlarına hasredecek sonsuz servetten ve soyluluktan yoksun; buna rağmen her ikisi de *dandy* fantezisinin kahramanları.

Dandy, burjuvazinin her şeyden bir fayda umması, her şeye akıl erdirme saplantısı ve sıradan zevkleri karşısında,

artık tarih olan aristokrasinin zarafetini, azametini, iradesini sergiliyor. Daha doğrusu, burjuvazinin bu eski velinimetine duyduğu hasreti ve haseti tipleştiriyor.

Baudelaire'in gözünde dandizm gizemli bir örgüt; disiplini son derece katı bir tür din. Ateşli taraftarları tutkuyla, cesaretle ve dizginlenmiş enerjiyle dolup taşan bir zarafet ve seçkinlik doktrini. Özgün bir kişilik yaratabilmek için yanıp tutuşan bir arzu; her zaman diri bir benlik kültü. Başkalarını şaşırtmanın keyfi ve hiç şaşırmamanın gururu... Baudelaire'e göre dandizm, aristokrasinin artık sallanmaya başladığı, demokrasinin ise tam hâkim olamadığı geçiş dönemine özgü. Bu dönemin kargaşasından duydukları huzursuzlukla, güçlerini ve iradelerini ispat etmek isteyen bir zümre, yeni cins bir aristokrasi hayali kurar. Bu yeni aristokrasi öyle üstün meziyetlere, paranın veya zamanın hükmedemediği öyle insanüstü marifetlere dayanacaktır ki, yıkılıp gitmesi eskisinden de zor olacaktır. "Dandizm, kokuşmuşluk dönemi içindeki son kahramanlık pırıltısıdır... batan bir güneştir."[32]

Bohem ve Dandy

Sanatsal ifade söz konusu olduğunda *dandy* ile bohemi ayırt eden kökleri veya servetleri değil, mizaçlarıdır. Bohem coşkulu, asi, hayalperest, kayıtsız, açık yürekli, sıcak... *Dandy* tam aksi: Mağrur, katı, mesafeli, hesaplı-kitaplı; kılığı kıyafeti kadar hali tavrı da ölçülü biçili. Biri kendini dışavurmayı, diğeri ise kendini kurmayı marifet sayar. Gerçi her ikisi de aşırı uçlardadır ve burjuvaziyi horlar, ama gerekçeleri benzemez. Bohem burjuvaziyi popüler vaatlerine ihanet etmesi, diğeri ise onu bu vaatlere sadakati dolayısıyla yerer. Bohem, sanatın hayata kaynamasını, dolayısıyla çağdaşı olduğu ütopyalara, umutlara, davalara sarılmasını temsil eder. Bir zamanlar, 'işçi sınıfı şairi' olarak anılan dostu Pierre Du-

pont'un kitabına yazdığı önsözde, Baudelaire de "sanatın faydadan ve ahlâktan ayrılamayacağını"[33] savunur. Ancak III. Napolyon'un cumhuriyet rejimini ezdiği 1851 darbesi onu "fiziksel olarak depolitize"[34] eder. Ondan sonradır ki sanattan bir fayda ummaktan vazgeçer. Artık onun gözünde "faydacılık, güzellik fikrinin en şiddetli düşmanıdır" ve "sanatın amacı ahlâktan bağımsızdır; fikrin ve üslubun güzel olması yeterlidir."[35] Sanat hayattan çekilmeli, toplumun hatta sanatçının da ötesinde kendine ait bir mecraya dönmeli, kendi araç ve gereçleriyle yetinmelidir: 'Sanat sanat içindir' ve *dandy* bu yeni estetiğin suretidir. "*L'art pour l'art* teorisi, burjuvazinin kendi davasını yazar ve şairlere bırakmak yerine kendi ellerine almaya giriştiği 1852 dolayında nihaî önemini kazanır."[36] Eğer bohemin romantizmin *isyan* duygusunu karşıladığı söylenebilirse, *dandy* de 'sanat için sanat'm *inşa* idealini karşılar. Biri eskiyi ve klasik geleneği yıkma, diğeri ise yeniyi kurma ve moderni gelenekselleştirme derdindedir. Bohemin hayatı, *dandy*'nin kendisi 'sanat'tır, dolayısıyla *dandy* hayata değil sadece kendi kendisine işaret eder.

Sanatın ve hayatın yeniden kavuşması fikri, bohemin de, *dandy*'nin de çoktan ömürlerini doldurduğu bir sonraki yüzyılı, sürrealistleri bekleyecektir. "Baudelaire'in henüz sanatın mutluluk vaadini paylaştığı zamanlarda bile, toplumla uzlaşma ütopyası zaten köhnemeye başlamıştır. Baş gösteren karşıtlıklar ortamında, sanat, estetik dünya ile toplumsal dünya arasındaki uzlaşmazlığı yansıtan eleştirel bir ayna halini almıştır. Sanat kendisini hayata yabancılaştırıp özerkliğinin kabuğuna çekildikçe, bu modernist dönüşüm daha da sancılı olacaktır. Ta ki bu çalkantıların biriktirdiği patlamaya hazır enerji, sürrealistler sayesinde, sanatın kendine yeterliğini paramparça edip, sanatla hayatın uzlaşmasını yeniden dayatıncaya kadar."[37] Bu uzlaşmanın 20. yüzyıl boyunca uğrayacağı değişik yorumlar arasında en kişisel ve fakat en ra-

dikal olanı kuşkusuz Duchamp'a aittir: "Hayatını resim, heykel gibi sanat eserleri yaratmaya harcamaktansa, hayatının kendisinden bir sanat eseri yapmaya çalışmak", Duchamp'a göre en büyük başarısıdır.[38] Yves Klein da "sanatçının sadece bir iş üretmesini, bunun da sürekli olarak kendisi olması" gerektiğini savunur.[39] Bu düşünceler performans sanatının mayası olmuş ve kendilerini sanat eseri olarak sergileyen sanatçılar* sanat-hayat mesafesini kapatmaya soyunmuşlardır. *Dandy* hepsinin atası sayılır.

Baudelaire'in 1846 ve 1859 salonları üzerine yazıları karşılaştırıldığında birini bohemin diğerini *dandy*'nin temsil ettiği iki estetik tutum arasındaki kırılma okunabilir. İlki bir romantizm bildirisi gibidir; "güzelliğin en son, en modern ifadesi olarak"[40] romantizmi tanımlar. Romantizm, seçilen konu, teknik mükemmeliyet ve doğayı tasvir maharetiyle değil, sanatçının duygularıyla, duyarlığıyla ilgilidir. Doğanın yerine sanatçıyı koyar. Güzellik dışarıda, doğada değil, sanatçının içinde, kendi doğasında, ruhundadır - nasıl ki ahlâk da onun doğasındaysa. İdeal güzelliği belirleyen mizaçtır, mizacın en içten ifadesidir; "mizacı olmayan kişi, tablo yapmaya layık değildir."[41] Romantizmin hiç anılmadığı 1859 Salonu üzerine yazıda ise, mizacın yerini "melekelerin kraliçesi imgelem" alır.[42] Öyle ki, imgeleminin gücü sayesinde sanatçı tanrısallaşır: "Madem ki dünyayı imgelem yaratmıştır, öyleyse dünyaya imgelem hükmetmelidir."[43] Romantizmde mizacın beslediği teknik ustalık şimdi imgelem tarafından beslenir. Vurgu bireyin doğasından, duyarlığından aklına, hafızasına kayar. Hatta, aşırı duyarlığın şiiri mahvedebileceği kaydedilir: "Daha yüksek bir güzellik formuna adanmak zihne ait bir coşkudur; yüreği uyuşturan tutkudan tamamen bağımsızdır. Çün-

(*) James Lee Byars, Linda Montano, Tehching Hsieh, Tom Marioni, Chris Burden, Gerhard Richter, Gilbert and George, Vito Acconci, Joseph Beuys, Lucas Samaras, Marina Abramovic: McEvilley, s. 116.

kü tutku doğaldır. Saf güzelliğin ahengini bozan, yaralayan bir ton getirebilmek için fazlasıyla doğaldır.".[44] Sonuç: "Şiirin kendinden başka amacı yoktur."[45] Başka deyişle, sanat sanatçısından da özerk ve sadece kendiyle özdeş olmalıdır.

Söyleminin uyuşmasına ve Gautier gibi bir öncüsünü göklere çıkarmasına rağmen, Baudelaire 'sanat için sanat' taraftarı görünmekten özenle kaçınır. Onun kastı, herkesten, bütün çağdaşlarından farklı olmaktır - hatta kendi kendinden bile. Nitekim ölümüne yakın bir itirafı, ondaki hâlâ diri olan bohem ruhunu eleverir: "Bu korkunç kitaba bütün yüreğimi, bütün şefkatimi, bütün kinimi, sahte dinimi ve uğursuzluğumu koydum. Tamam, aksini yazacağım; saf sanat olduğuna yemin edeceğim ve sahtekârcasına yalan söyleyeceğim."[46]

"Ben Bir Başkasıdır" - Arthur Rimbaud

Baudelaire kişiliği gibi estetiğini de zıtlıklar aracılığıyla örer. *Dandy*, sanatçının kalabalıklardan mest olan, kalabalıklar arasında seçtiği her kılığa girebilmenin hazzına kapılan kimliğinin zıttını temsil eder. Aristokrat edasıyla *dandy*, kalabalıklardan tiksinir. Kalabalıkların silikliği ve bayağılığı karşısında o, eşsiz ve yüce (*sublime*) olabilme kudretinin sembolüdür. Kılıktan kılığa girmenin fahişeliğinin aksine, *dandy* kimliğinde sanatçı -ve sanat- sadece kendisiyle ilgilidir. "Birini becermek başka bir insana girmek arzusudur, oysa sanatçı hiçbir zaman kendinden dışarı çıkamaz."[47] Hazzın yerini irade alır.

Baudelaire bir dönem, para ve zaman sıkıntısı çekmeden, *dandy* şatafatını tatma fırsatı bulmuştur. Bu, vesayet altına girmeden önce, babasından kalan mirası har vurup harman savurduğu dönemdir. Lüks oteller, boyalı, bukleli saçlar, pembe eldivenler... Sartre'a göre kadınsılığa, teşhirciliğe varan bir süslenme düşkünlüğü.[48] Bu oyunculuğun altında

doğaya yapayla meydan okuma yatar; doğanın kabalığının ve hamlığının karşısına süslenmenin, boyanmanın, modanın inceliğini ve işlenmişliğini çıkartmak. "Kadın kokusuyla kürk kokusunu karıştırırdım hep ... Diyeceğim, şıklığı, inceliği yüzünden seviyordum annemi. Erken gelişmiş bir *dandy* idim demek."[49] Kendini *dandy* saymasına ve bohemliğe açıktan prim vermemesine rağmen Baudelaire, kısa süren bu aristokratlık döneminde bile, durmadan Haşhaşiler Kulübü'nün keşleriyle birlikte, kitabını yazdığı Yapay Cennetler'e dalar, fahişelerle yatıp kalkar ve ikinci sınıf bir tiyatronun ikinci sınıf rollerine çıkan zenci aktris Jeanne Duval'le on dört yıl sürecek bir maceraya girişir. Ama bir yandan da sevişirken eldivenlerini çıkarmayacak kadar tutarlıdır - tenin doğallığı ona göre değildir.

Sartre'a göre Baudelaire'in kalabalıklar arasından seçtiği başkalarıyla ilişkisi, kendini keşfetmek, "kendini sonsuz başkalığı içinde yakalamak" içindir. Bu arzuyla içine başkalarının gözünü sokar.[50] O "bütün ömrü boyunca kendi kendini nesneleştirmeye çalışmıştır ... Kendi gözünde bir nesne olmak, bu nesneye sahip olabilmek, onu uzun uzun gözleyebilmek ve onun içinde eriyebilmek..."[51] Kendi kendini imal edebilmek, şiiri gibi önüne alıp tasarlamak, kurmak, düzeltmek, "kendi gözünde kendi şiiri olmak."[52] O bir başkasıdır:

> "Yara bende bıçak bendedir
> Kurban da ben, cellat da benim."[53]

Sartre, Baudelaire'in kendini hiç unutmadığını, başkasını gözlerken bile kendine baktığını söyler.[54] Baudelaire'in *dandy*'den bekledikleri bu kanaati pekiştirir: "*Dandy* kendini yüceliğe adamalıdır. Ayna önünde yaşamalı, ayna önünde uyumalıdır."[55] Varlığını kılı kırk yaran *dandy* gibi baştan ayağa tasarlama tutkusu öyle uçtadır ki, Sartre, onun ömrü boyunca eziyetini çektiği ve ölümüne yol açan

frengiyi bilerek kaptığını öne sürer. Çünkü eğer kendinden tiksinebilirse -ki Sartre'a göre tiksinmektedir- başkası olarak tasarladığı şairi -şiiri- özgürleştirecek ve sonunda yalnız kalabilecektir.[56] "Evrensel bir dehşet ve tiksinti uyandırdığım zaman, işte o zaman yalnızlığı ele geçirmiş olacağım."[57]

Avangardın Aristokrat Çehresi

Sanatçı için kalabalık yalnızlıktır. Sanatçı bir *dandy* ve bir aristokrat gibi kendini kalabalıklardan, kitlelerden yalıtır ve onları hor görür. Bile bile onların düşmanlığını üzerine çeker, ayrıca bu düşmanlıkla tafra satar. Kimi tarihçilere göre *dandy*'nin bu aristokrat damarı, avangardm toplumla arasındaki gerilimde kendini gösterir. *Avangard Kuramı* kitabında Poggioli, topluma savaş açan avangardın, bütün bohemliğine, kabadayılığına ve anarşistliğine rağmen aristokratlık tasladığını yazar. "Avangard doğası bakımından yalnız ve aristokratiktir, seçkinliği ve fildişi kuleyi sever. Bu bakımdan, çağdaş avangardizm ile, bir Baudelaire ya da bir Flaubert'in takındığı tavırlar arasındaki benzerlik, hatta özdeşlik önemlidir."[58] Nochlin de "Avangardm İcadı" adlı makalesinin bir yerinde, avangardın mucidi saydığı Manet'nin eserlerini, topluma, doğaya yabancı ve hayata karşı da *dandy*'ninki gibi soğuk, mesafeli bulduğunu belirtir.[59] Cohen-Solal ise Duchamp'ı bir sanatçı, şair, bilge, popülist, estet ve bir *dandy* olarak anar.[60] Aristokratça çıkışlar, sanatçıların burjuvaziyle çatışmalarının bir öğesini oluşturur. Bu öğe besbelli 19. yüzyılda daha güçlüdür. 20. yüzyılda mecaz biçimine bürünen bir iddiaya dönüşür: Sanatçı gerçek bir aristokrattır; zaten iç dünyası bakımından aristokrat olmak zorundadır.[61]

Avangard ile kitle kültürü, seçkin ile popüler, 'yüksek' ile 'aşağı' sanat arasındaki büyük yarılmanın yaşandığı zaman-

larda, "şiir ve sanat ile kitleler arasındaki kopuşun mimarı", André Breton'a göre, Baudelaire'dir.[62] Sanatçısından bile soyutlanmış bir sanatın, ahalinin eğlencesi haline gelmesine Baudelaire katlanamaz. Wagner ezgilerinin halk gazinolarına düşmesi üzerine, ilahını "kokuşmuş kalabalıklarla" omuz omuza dinlemek zorunda kalması, şairi çileden çıkarır: "Müziğin nurlar saçan ihtişamı, adi zevkler peşindeki kalabalığın üzerinde, kerhane tepesinde çakan şimşek misali gürledi."[63] Wagner'i popülerleştirip ayağa düşüren bu kalabalık, besbelli yeniyetme burjuvazidir.

Dandy ve İlerleme Fikri

Dandy de şiirin özerkleşmesine hizmet eder. Sanatı beylik ahlâk ve güzellik söyleminin iktidarından olduğu kadar, hakikat söyleminin egemenliğinden de korur. Bunun için *dandy* burjuvaziyle uğraşırken, hakikate ilişkin söylemin bilim, endüstri ve ilerleme gibi tabularını da alaya alır. Düzeni kurumlaştıran modernizasyon ile sanatı kurumlaştıran estetik modernizmin bağdaştırılamayacağım bildirir. Sanatı sanayinin -örneğin fotoğrafın- hücumlarından korur.

Baudelaire'e göre, bilim ve endüstrinin baş tacı edildiği zamanın ilerleme mucizesi, burjuvazinin faydacılığını, basitliğini, zevksizliğini ve maddiyata düşkünlüğünü eleverir. Aslında bütün bu ilerleme şamatası, eğer bir aldanma değilse, bir riyadan ibarettir. Çünkü bu "şaklaban saçmalığı"[64], bir yandan da tarihe gömülmüş uygarlıkların yeniden ele geçirilmesini hayal eder. Yani aslında ileri gidildikçe geri dönülecektir: Kendi kendinin inkârı ve dönemin aczinin ifadesi. "Modern, uygar bir insanla, bir vahşiyi, veya uygar denilen bir milletle, barbar denilen bir milleti kıyasladığımızda ... kim bütün itibarı vahşinin hak ettiğini görmezden gelebilir? O doğası bakımından ansiklopediktir, oysa uygar

insan uzmanlığının dar sınırlarına hapsolmuştur. Uygar insan ilerleme felsefesini iktidarsızlaşmasını ve çöküşünü teselli etmek üzere icat eder... Ama bir vahşi? O cesur olmak zorundaki bir savaşçı, melankolik anların şairidir. Günbatımıyla içlenince yitik zamanlar ve ataları üzerine terennüme koyulur. İşte o zaman artık idealin sınırlarındadır. Onun ne eksiği olabilir ki? O bir rahip, hekim ve büyücüdür. Daha da ötesinde bir *dandy*'dir. Güzellik fikrine hayat veren form ve edep erbabı."[65] *Dandy*... Bir şair ve bir savaşçı; ilerleme fikrinin karşısında güzellik fikrinin, bilim ve sanayinin karşısında sanatın kahramanı. Olabilecek en zıt iki karakter: Aristokrat ile vahşi. Ama "bizim vahşi diye adlandırdığımız kabilelerin, yok olmuş o haşmetli uygarlıklardan kalan numuneler olmadıkları ne malum?"[66] Bu sözler sadece bir ilerleme yergisi olarak değil, 'vahşi' sanatın modernist estetiğe sinmesinin bir işareti gibi de yorumlanabilir. Primitivizm 20. yüzyıl boyunca zaman zaman bir tür kolektif hafıza işlevi görecektir. Kübizmi kutsayan *Demoisselles d'Avignon* (1906) modernin primitif suretlerinin en temsil edici eseri sayılır. Bu eserde Picasso'nun ziyaret ettiği genelevin fahişeleri, Trocadéro Müzesi'nden bildiği, Afrika kabilelerine ait ikonlara dönüşür. Genelevle müze, modern hayatın kahramanları fahişelerle tanrıçalar birbirlerine karışır.

Baudelaire'e göre asıl vahşet, modernliğin bir belirtisidir ve sanat, modernliği savunmaz, aksine teşhir eder. Modern dünyanın estetik temsili bu dünyaya karşıt olmalıdır; "modernitenin kirli yüzünü, uygarlığın ortasında kol gezen vahşeti ve uygarlığın yaşayan canavarlarını" açığa çıkarmalıdır. İlerde Benjamin de bu yaklaşımı onaylayacaktır. Benjamin için de uygarlığın bütün ürünleri, aynı zamanda birer barbarlık ürünüdür.

İlerleme sloganını boşa çıkararak Baudelaire, sanata kendi âlemi dışında bir sözleşmeye girmesini yasaklamak ister. He-

defi, bilimin yöntemlerine öykünen zamane edebiyatı ve sanatıdır: Natüralistler, realistler. 1859 Salonu ile ilgili eleştirisinde sanatçıları ikiye ayırır: Bir yanda kendilerine 'realist' diyen pozitivistler, diğer yanda imgelemlerine öncelik verenler. Pozitivistler her şeyi olduğu gibi yansıtmak sevdasındadırlar; diğerleri ise, zihinlerinde aydınlandığı gibi. Bir diğer grup daha vardır ki, onlar da sahte bir düsturu izleyen sahte antikite hayranlarıdır: Akademi ve klasizm yadigârları. Kuşkusuz Baudelaire, gerçeğin ve doğanın tarafında değil, imgelemin, hatta gereğinde afyonla azdırılmış bir imgelemin, düşlerin, sahtenin, yapayın tarafındadır. Görülenin tasviri sanat değildir. Zaten gerçek, birtakım imgelerden ibaret olan dışımızdaki şeylerde değil, bunların gizlediği ve ancak sanatın keşfedebileceği derinlerdeki temsillerdedir. Bu mantık, başta doğanın taklitlerini yücelten *mimesis* dogmasının, nihayetindeyse tamamıyla nesneler dünyasının aşılmasıyla sonuçlanır. Soyut sanat doğar. Nesneler yerine sanatçının öznelliğine, maddî varoluş yerine ruhsal deneyimlere işaret eden, formla içeriğin örtüştüğü başka bir anlamlandırma mecrası oluşur.

Malevich'in "Siyah Kare"si (1915) Baudelaire ikonoklazmının zirvesi sayılmalıdır: Beyaz bir zemin üzerinde bir metreye bir metre simsiyah bir kare - Malevich'in kendi tabiriyle "formun sıfır sayısı". Bu siyah karenin hiçliğinde, yokluğunda, boşluğunda, sonsuza kadar modern sanatın ve sanatçının kudretinin sınırları yorumlanacaktır.

Dandy Baudelaire'in edebiyatında modernizm efsanesinin bir alegorisidir. Sanatın toplumsal tasavvurlardan, siyasal davalardan, ahlâkî ideallerden, bilimsel ilerlemeden ve giderek sanatçının benliğinden arınmasını canlandırır; sanatçımn dehasını, kutsal iradesini, sanat eserinin biricikliğini yüceltir. Formların ve imgenin kurtuluşunu simgeler. Modern topluma uymayan sınıfsızlığıyla olsun, arkaik aristokratlığıyla olsun sanatın özerklik sevdasını yaşatır. 19. yüzyılda sanat es-

tetikleşir. Başka kurumlardan uzaklaşır. Ve uzaklaştıkça kendisi bir kurum kimliğine bürünür. Zamanla bu süreci temsil eden *dandy*'ye ihtiyacı kalmaz. Nitekim *dandy*, zıt kardeşi bohemle birlikte 1871 Paris Komünü'nün hercümerci içinde tarihe karışır. Ama Baudelaire'de modernist estetiğin bir başka kahramanı daha vardır ki o hâlâ direnmektedir: *Flâneur*.

Flâneur

> Nasıl ki kuş havada, balık suda yaşarsa, o da kalabalıklarda var olur. Aşkı, işi, gücü kalabalıklardır. Kusursuz *flâneur* için, tutkulu gözlemci için, ahalinin tam orta yerini, hareketin gel-git noktasını, gelip geçici ile sonsuzun arasını mesken tutmak müthiş bir keyiftir. Evden uzak kalmak ama her yerde evinde hissetmek; dünyanın merkezinde olmak, dünyayı gözlemek ama dünyadan saklı kalmak...
>
> Ch. Baudelaire

Flâneur bir kent gezginidir. En ücra köşelerine kadar metropolü arşınlar ve modern hayatın bütün görünümlerini müthiş bir aşkla gözlemler, ayıklar ve hafızasının arşivine kaydeder. Kalabalıklarda barınır, kalabalıklarla nefes alıp verir, kalabalıklarla mest olur. Tebdil-i kıyafet gezer. Kimse onu fark etmez; o ise herkesi fark eder. İnsan sarrafıdır. Modern hayatın kahramanlarını o seçer. Kahramanları, aynı zamanda yoldaşları olur. Şaircesine, "hem kendisi, hem de uygun gördüğü bir başkası olmanın ayrıcalığının keyfini çıkarır. Bedenini arayan gezgin ruh misali, istediği zaman istediği kişiye geçiverir. Onun için 'kapalı' yoktur; eğer varsa gözlemeye değmediğindendir."[67] *Flâneur* kılıktan kılığa girerken onlarda erimez, aksine her defasında bireyselliğini yeniden pekiştirir. Bir dedektif gibidir; kalabalıkların peçelediği izleri sürer. Benjamin bu yüzden, Baudelaire'in *flâneur*'ünü, Poe'nun dedektif öykülerine göndermelerle tipleştirir. Baudelaire, üs-

tadı Poe'dan yaptığı çevirilerle, onun öncüsü olduğu polisiye türünü Fransız edebiyatına tanıtmakla kalmamış, kendi şiirine de uyarlamıştır. *Paris Sıkıntısı*'ndaki düzyazı şiir tarzının Poe'nun ve *flâneur*'ün modern kente ait imgeleminden esinlendiği bilinir.[68] Sonunda dedektifi de, *flâneur*'ü de peşinden sürükleyen, kentin dehşetidir, şeytanlıktır, günahkârlıktır. Biri işlenmiş suçların, diğeri işleyen kültürlerin işaretlerini söker. Kozmopolittirler, metropol hayatının gizlerine ererek evrensel bir bilgelik edinirler.

Flâneur sürtme sanatının erbabıdır. Ama haber toplamak veya müşteri avlamak için sokaklara düşen bir gazeteci veya bir sürtük gibi değil. *Flâneur*'ün işi gücü aylaklıktır, avareliktir. Ona göre insanın aylaklıkla kazandığı, çalışmakla kazanabileceğinden çok daha değerlidir. Breton'un dediği gibi, "insan çalışmak zorundaysa hayatta kalmak neye yarar?"[69] *Flâneur*'ün meziyetlerini 19. yüzyılın *Larousse Ansiklopedisi* de takdirle kaydeder: "Gözleri fal taşı gibi açık, kulağı kiriştedir. Kalabalıkları sürükleyen şeylerle ilgilenmez; derdi bambaşkadır. Rastgele işittiği bir laf sayesinde akla hayale gelmeyecek bir kişiliği hayat onun önüne seriverir. Tıpkı, karşılaştığı safiyane bir bakışın, ressamı nicedir düşlediği bir ifadeye uyandırması veya herkese sıradan gelen bir sesin müzisyene ne zamandır aramakta olduğu armoniyi buldurması gibi. En derin düşüncelere dalmış bir filozof için bile, dışardan bir tahrik yararlı olur; fırtınanın denizi dalgalandırması gibi, düşünceleri de salınır durur... Zaten birçok dahi de hakiki birer *flâneur*'dür; elbette, çalışkan, üretken birer *flâneur*... Bir ressamın ya da sanatçının, işiyle en ilgisiz göründüğü zaman, çoğunlukla aslında işine en fazla daldığı zamandır."[70]

Doğal olarak, aylak *flâneur*'ün zamanıyla, kentin ve kalabalıkların oluşturduğu makinenin zamanı birbirlerine uymaz. *Flâneur*'ün de, *dandy* gibi, zaman diye bir tasası yoktur. "1840 dolaylarında, bir süre, kaplumbağaları pasajlarda yü-

rüyüşe çıkarmak moda olur. Bunun üzerine *flâneur*'ler de adımlarını kaplumbağaların hızına uydururlar. Onlara kalsa, ilerleme de kaplumbağa hızında olmalıdır."[71] *Flâneur*'ün dünyası, ömrünü ilerleme fikrine ve maddî hesaplara feda eden burjuvanın yergisi gibidir. Burjuva, başını alamadığı mesaisinden zar zor kendine bir serbest zaman yaratır; oysa, *flâneur*'ün bütün zamanı serbesttir. *Flâneur*'ün avare gezinmesi, zamanın uzmanlaşma yoluyla rasyonelleştirildiği modern işbölümüne karşı bir gösteri yürüyüşüdür sanki.[72]

Fantasmagoria

Flâneur'ün gözünde metropol, seyrine doyamadığı sonsuz bir gösteri; bir göz kamaştırıcı imgeler, baştan çıkaran düşler, fantasmalar âlemi: Fantasmagoria. Başta, evi saydığı, gece geç saatlere kadar ışıl ışıl pasajlar. Gaz lambalarının kullanıldığı ilk mekânlar. Yeni yeni canlanan sokak hayatının, gece hayatının merkezleri. Modern gündelik hayat kültürünün beşikleri. Yeme içme, giyim kuşam görgüsünün, hazzın, cazibenin, modanın, lüksün dünyaya sunulduğu sahneler. Vitrinler, barlar, bistrolar, panoramalar, balmumu heykel müzeleri, sergiler... Opera-tiyatro yıldızları, muhabirler, muhbirler, piyasaya çıkmış yosmalar, akrobatlar, sihirbazlar, hokkabazlar... Sanatın ve edebiyatın kahramanları, *dandy* ve bohemler. Ve tip tip Parisli. Narin, dökme demir profillerle, bu profillerin çerçevelediği camların ve aynaların kuşattığı Gotik özentisi mekânlar: Pasajlar. Pasajlarda her şey, herkes görünüşte yepyeni, modern, evrensel.

Benjamin'in "19. yüzyılın Başkenti Paris"e ve baş kahramanı Baudelaire'e adadığı eserinin başlığı *Pasajlar*. Pasajlar, ona sadece sergiledikleriyle değil, gizledikleriyle de modern dünyanın bir minyatürünü sunduğu için eserine bu başlığı vermiş. Metaların salt imgeler olarak algılandığı pasajlar



Palais-Royal. *La Sortie du numéro 113* başlıklı bir suluboyadan, sanatçı bilinmiyor, 1815.

onların üretilmelerinde söz konusu olan bütün emeği, süreçleri ve ilişkileri gizlerler. Fantasmagoria tabiri, *Kapital*'deki gibi *Pasajlar*'da da, sonunda meta fetişizmini anlatır.[73] Pasajlar, Haussmann'ın açtığı, engel tanımayan bulvarlar tarafından yerle bir edilince, 1850'lerden başlayarak, yerlerini meta ekonomisinin ve burjuva kültürünün anıtları sayılan büyük mağazalar, alışveriş merkezleri doldurur: *Au Bon Marché, Le Louvre, La Belle Jardinière.* Benjamin'e göre bunlar *flâneur*'ün kente ait fantasmagoriasını gasp etmekle kalmazlar, onun temaşa zanaatının gizlerini de istismar ederler - sırf mallarını teşhir edip satabilmek için.[74]



Paris'te bir pasaj.

Fantasmagoria metanın estetikleşmesi kadar, estetiğin metalaşmasını da ifade eder.* Sanatın bütün toplumsal izle-

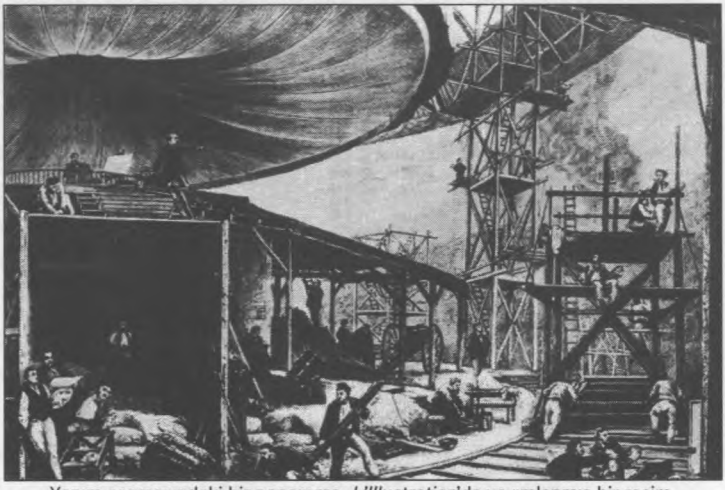
(*) Adorno, Wagner'in müziğini bir fantasmagoria olarak inceler: "Üretimin dış görünüşle gizlenmesi - Richard Wagner'in eserlerinin arkasındaki biçimsel yasa budur. Ürün sanki kendi kendini üretiyormuş gibi temsil edilir... Üretiminin berisindeki güçlere veya koşullara ait izler tamamıyla silinince, varlık dış görünüşten ibaret olur. Mükemmelleştikçe aynı zamanda sanat eserinin başlı başına bir gerçeklik olduğu yanılsamasını da mükemmelleştirir... Wagner'in operaları büyüye, aldatmacaya... kısacası fantasmagoriaya yatkındır." *Tannhauser* operasının müziği kadar sözleri de "fantasmagoria aracılığıyla zamanı askıya alır ve doğayı tamamıyla gizler ... Üretimin en önemli öğesi olan zaman, bir sonsuzluk serabı olan fantasmagoria sayesinde belirsizleşir": Theodor Adorno, "Phantasmagoria", *In Search of Wagner* (Londra: NLB, 1981) s. 85, 87.

rinden arındırılmasına yönelik *l'art pour l'art* gibi bir strateji, her ne kadar sanatın piyasaya teslimiyetine başkaldırsa da, sonuçta estetik görüntüyü bir fantasmagoria gibi sunar.[75] Yalıtılmaya çabaladıkça, sanat, kültür endüstrisinin kalıplarına girmeye zorlanır. Seçkin sanat, kendisi de metalaşmanın girdabına doğru sürüklenirken, modernizm bir tepki ve bir savunma olarak doğar. Adorno'nun "Modern Müziğin Felsefesi"ndeki sözleri bu anlamdadır: "Sanatın temsilden kurtulmasıyla oluşan kırılma, müzikte atonaliteyi karşılar. Bu kırılma, başta fotoğrafa, mekanikleşen sanat metasına karşı bir savunmadır."[76]

Sanatın piyasa tarafından ele geçirilmesine, alınıp satılan nadir bir ürüne indirgenmesine gösterilen direniş, sanatı nesneden fikre dönüştürme hamlelerinin berisindeki bir içgüdü halini alır. 20. yüzyıl avangardının 'hazır nesne', performans, yerleştirme, kavramsal sanat, çevresel sanat gibi stratejilerinin kurulmasında bu içgüdü etkili olacaktır. Duchamp sürrealistlerin 1938 Paris sergisini bizzat sanat-meta sorunsalı çevresinde tasarlar. Sergi 19. yüzyıl Paris *grands magasins* ve pasajlarını hatırlatan bir fantasmagoria olarak sunulur. Giriş koridorunda Dali, Masson, Ernst ve arkadaşları tarafından birer fetişe dönüştürülen on altı manken dizilmiştir. Duchamp'a ait mankenin üzerinde kendi ceketi, yeleği, gömleği, kravatı ve fötr şapkası bulunmaktadır. Manken, sanatçının dişi alter egosu Rrose Sélavy'yi temsil eder; mankenin göbeğindeki imzadan anlaşıldığı kadarıyla Rrose Sélavy aynı zamanda işin müellifi olarak sunulmaktadır. Mankenler, pasajlarda müşteri çekmeye çalışan sürtükleri hatırlatır. Ve bu sürtükler, Baudelaire'de eserlerinin izlenmesini ve satılmasını ümit eden sanatçıyı temsil eden metaforlardır.[77]

Modern Görme Rejimi

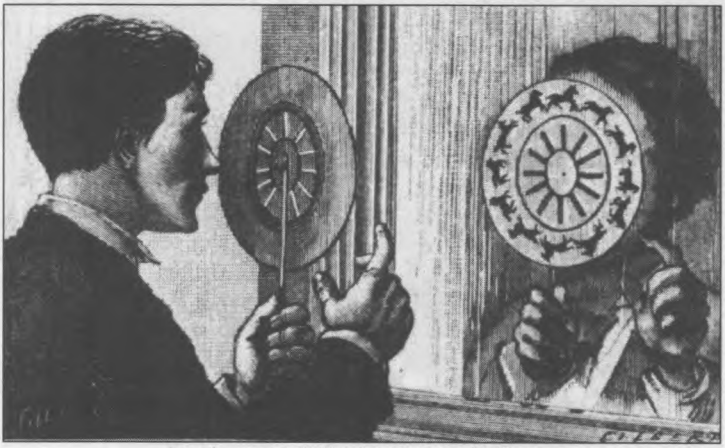
Jonathan Crary, bakmanın ve görmenin moderniteyle geçirdiği dönüşümü incelediği kitabıyla, 19. yüzyılda imgenin kurduğu egemenlik ve kültürün görselleşmesi gibi konuları da aydınlatır. 19. yüzyılla birlikte görmenin kaynağı değişir. Önceden dışarıdaki, bakılan nesnenin -örneğin doğanın- oluşturduğu kaynak, artık bakanın deneyimine, onun gözlerinin kaydettiklerine, onun doğasına devrolur. Görüş öznelleşir. Görme, bakılanın/görülenin temsiline, taklidine, hakikatine olan bağımlılığından kurtulur - 'liberal'leşir. Referanslarından soyutlanır ve özerkleşir. Dışarıdaki bir kaynağın dayatabileceği otorite, hiyerarşi ve normlar böylelikle erir. Belirleyici olan, herkesin baktığında kendi kurduğu imgedir. Görme bireyselleşir, eşitlenir, demokratikleşir. Baudelaire'in sanatsal ifadenin mahallini doğadan hafızaya nakleden estetiği, bu yeni, modern, öznel görme/gözleme kültürüne eklemlenir.



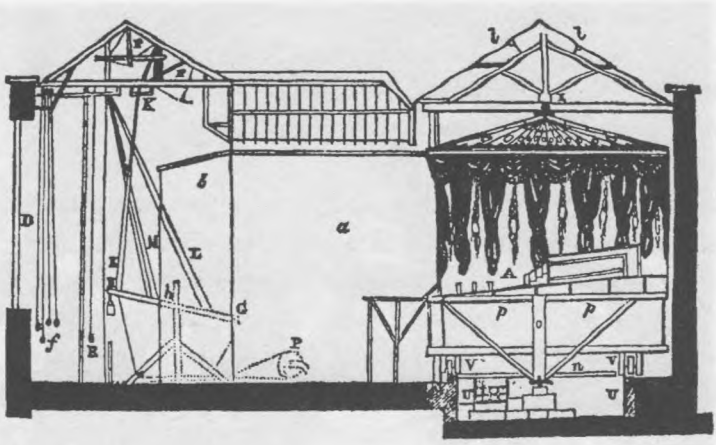
Yapım aşamasındaki bir panorama. *L'Illustration*'da yayımlanmış bir resim.

Yeni görme rejimi, imgelerin üretildiği yeni teknolojilerle birlikte örgütlenir. Bunlar genellikle imgenin parçalara (fragmanlara) bölündüğü, bu parçaların belirli bir sıra ve hızla izlendiği, sinemayı önceleyen seyirliklerdir: İzleyicinin, çevresinde dönen silindire resmedilmiş doğa, kent veya savaş manzaralarını izlediği panoramalar, kozmorama, georama, neoramalar; bu manzaraların arkadan aydınlatılmasıyla sağlanan efektlerle sunulduğu dioramalar; parça parça çizildiği disklerin döndürülmesiyle, imgenin hareket ve bütünlük kazandığı *phenakistiscope, thaumatrope, zootrope*'lar; bakanın iki gözüne yerleştirilen iki ayrı imgeyi birleştirerek derinlik hissine kapıldığı stereoskoplar; dünyanın biteviye değişen mozaikler arkasından izlendiği kaleydoskoplar ve 1790'larda ortaya çıkan fantasmagoria: Büyülü fenerlerin aydınlattığı yanılsamalar sahnesi.

Kültürün görselleştiği ortamlar bu yeni optik donanımların çok daha ötesinde. Çeşitleri ve okurları hızla artan gaze-



Ayna karşısında kullanılan bir *phenakistiscope*.



Londra Dioraması, 1823.

te ve dergiler, ilanlar, reklamlar, karikatürler, illüstrasyonlar, yeni icat litografiyle çoğaltılan baskılar ve nihayetinde fotoğraf: Mekanik röprodüksiyon çağının habercileri. Ardından, en popüler seyir ortamları: Yeniyetme kent soyunun sahnede kendi dramını izlemeye doyamadığı tıklım tıklım opera ve tiyatrolar. Sonra, görme tutkusunun başlı başına bir amaç haline getirdiği seyahatler; bu seyahatlerin görüntülediği insanlar, mekânlar, işaretler; trenle giderken panorama seyrine dönüşen doğa... Ve bütün bu görsel kültürle eklemlenen edebiyat ve sanat. Özellikle salon sergileri; modern hayatın, aristokratik şaşaasına son vererek avamlaştırdığı ve zaten yerini galerilere terk etmek üzere olan eğlencelik seyirler.

İmgenin tırmanan gücü sayesinde ilk kez 19. yüzyılda resim/heykel edebiyata baskın duruma gelir. Edebiyat tarafından horlanan bir zanaat olduğu tarihine son vererek 'sa-



Stereoskop kullanan kadınlar, İkinci İmparatorluk dönemi.

nat'* kimliğini edinir ve edebiyatı etkilemeye başlar. Baudelaire'in öykündüğü Aloysius Bertrand'ın *Gecenin Gaspardı* kitabı, "Rembrandt ve Callotvari Fanteziler" alt başlı-

(*) 17. yüzyıl ortalarında kullanılmaya başlamasına rağmen, *beaux art* terimi, 1798'e kadar Fransızca'ya resmen girmemiş. İngilizce sözlükler ise *art* kelimesine ancak 1880'den sonra yer vermeye başlar. Mary Anne Staniszewsky, *Believing Is Seeing, Creating the Culture of Art* (New York: Penguin, 1995) s. 116.

ğını taşır, çünkü "amacı çok açık olarak resim yapmaktır."[78] Baudelaire de *Paris Sıkıntısı*'nda Bertrand'ın tarzını kullandığını kaydeder: "Onun eski hayatı tasvir ederken kullandığı tarzı, modern hayatın, daha doğrusu modern ve daha soyut *bir* hayatın tasvirinde kullanmak geldi aklıma."[79] Edebiyat hayatı resmetmekle kalmaz, her fırsatta birtakım ünlü resimlere, ressamlara atıflar yapar ve sanat âlemiyle uğraşmadan edemez.*

Gözleme/izleme etkinliğinin modern örgütlenmesi çerçevesinde sanat, güzelin, iyinin, doğrunun sanatçı dışından belirlendiği klasizmi ve onun mimetik ilkelerini terk eder. Özünde görülene değil de, belletilene dayanan tasvir düzeninin iktidarını kırar. Romantizmle birlikte, benzetme ve taklit gibi kavramların yerini 'ifade', ayna mecazının yerini 'fener' alır.[80] 1859 Salonu üzerine eleştirisinde Baudelaire, doğayı resmetmenin bir yalan olduğunu söyler; hakikati dioramanın fenerleri aydınlatır: "Muhteşem büyüleri sayesinde yanılsamalara sürüklendiğim dioramalar geri gelebilse keşke. En gözde düşlerimin büyük bir hüner ve trajik bir özle işlendiği bu dekorlara bakmayı kat kat yeğlerdim. Bu sahte manzaralar, sahtelikleri sayesinde daha bir hakiki, manzara ressamları ise yalansızlıkları yüzünden

---

(*) Stendhal sanat tarihi yazıyor: *İtalyan Resim Sanatı Tarihi*; Hugo sanat yapıyor: Değme ressamları hayran bırakan 3500'ü aşkın resim. Balzac her fırsatta, teknik ayrıntılarına, hatta piyasasına varıncaya kadar sanata vâkıf olduğunu belli ediyor: *Bilinmeyen Başyapıt* ve *Top Oynayan Kedi Mağazası* sanat/hayat üzerine, kimi karakterler Poussin ve Girodet gibi gerçek ressamlar. *Kuzen Pons* ise koleksiyonculuğa adanmış bir roman. Zola'nın *Başyapıt* romanının kahramanı Claude Lantier, Cézanne-Manet-Monet karışımı bir karakter; her üç sanatçı tarafından da son derecede soğuk karşılanıyor. Flaubert'in *Duygusal Eğitim*'inde önemli tiplerden biri olan Arnoux galerici. George Sand, Holbein'in bir tablosundan esinlenerek yazdığı "Şeytanlı Göl" öyküsünü sanat-edebiyat-ahlâk üzerine bir tartışmayla açıyor. Gérard Nerval'in *Slyvie*'sindeki "göl gezisi belki de, Watteau'nun 'Cythère'e Yolculuk' tablosunu yeniden yaşatmak için düzenlenmiştir". "*Aurélia*'daki canavar ise Albrecht Dürer'in 'Melankoli Meleği'ne benzer"...

daha bir yalancıdırlar."[81] "Modern Hayatın Ressamı" Constantin Guys ve "bütün iyi ve hakiki ressamlar doğadan değil, zihinlerine yer etmiş imgeden çizerler."[82] Çünkü hafıza sanatın mecrası, sanat da güzelin hafızasıdır.[83]

İmgenin arzulara, düşlere, yanılsamalara hükmeden kudreti ve bu kudreti ele geçirme hırsı Baudelaire'in gözünü bürür: "İmge kültüne tapınmak; benim yegâne, büyük, primitif tutkum..."[84] Baudelaire imgeleri adeta ikonlaştırır ve bu ikonların dramasında moderniteyi okur. Bu okuma alegoriktir ve Benjamin onun alegorik bir dehaya sahip olduğunu söyler.[85] Alegori ondaki yıkıcılığın da bir işaretidir, çünkü alegori hayatın ahenk içindeymiş gibi görünen yüzünü, mevcut düzenini parçalar -fragmanlara ayırır-, ortalığı adeta bir harabeye çevirir. Sanat da bu anlamda yıkıcıdır.[86]

Metropoliten alegoriler, sadece Baudelaire'i değil, Benjamin ve Simmel gibi modernite fikriyatının diğer üstatlarını da uğraştırır. Her ikisinin de düşüncesinde imge, kurucu bir işlev üstlenir. Benjamin'de tarih, akan zamanın sabitlendiği 'diyalektik imgeler'de kristalleşir. Zamanımıza, geçmişte yaşadığımız bir düşten gözümüzü açar gibi uyanırız ve bu geçmiş, birtakım yerlerde, mahallerde cisimleşir. Dolayısıyla pasajların harabeleri altından parıldayan imgeler, aslında bugünü canlandırırlar.

Simmel'in metodu 'sosyolojik empresyonizm' olarak anılır. O da toplumsal etkileşimi birtakım formlar halinde imgeler. Ve "formlardan söz edildi mi zaten estetiğin bölgesine girilmiş demektir. Ona göre toplum nihayetinde bir sanat eseridir."[87] Sanki Baudelaire alegorileriyle, Simmel ise bu alegorileri sökerek modernliğin gizlerine yönelir. Simmel "Baudelaire'in yüklediği anlamıyla modernitenin ilk sosyoloğudur."[88]

"Modernite'yle ile kastettiğim, bir yarısı sonsuz ve değişmez olan sanatın, gelip geçici, ele avuca sığmaz, koşullara bağlı olan diğer yarısıdır."[89] Hemen hemen her modernite tezi, Baudelaire'in "Modern Hayatın Ressamı"ndan bu vecizeyle meşrulaştırılır. Oysa bu söz, ancak onun diğer eleştiri yazıları ve asıl şiirleri bağlamında anlam kazanır; kahramanları tarafından yorumlanır. Moderniteyi, bohem, *dandy* ve *flâneur* sahnelerler; şair ve ressam onlardır.

Baudelaire'de modernite, zamanın gelip geçiciliğidir; mekânların bir görünüp bir kaybolmasıdır; umulmadık, apansız deneyimlerdir. Zaman da, mekân da bütünlük sunmaz; kesintilidirler ve fragmanlara parçalanmışlardır. Her bir fragman değişik ve yenidir; hep şimdiye aittir, anlıktır. Zaman biteviye şimdiki zamandır. Modernite yeniliğe mahkûmdur. Ancak yeni olan şaşırtıcıdır, bireyseldir, biriciktir. Üstelik 'yeni', kural tanımaz; çözümlemeye, tanımlamaya gelmez.[90] 'Yeni'nin en çarpıcı ifadesi kuşkusuz modadır. Dahası moda doğaya, doğanın hamlığına, korkunçluğuna meydan okur. Doğayı dönüştürerek ademoğlunu heykelsileştirir.[91] Güzelliğin yapaylığını kutsar.

Moda güzelliğin zamana göre durmadan yenilenen, göreli öğesini cisimleştirir. Ancak, güzelliğin bir de sabit, daimi öğesi bulunmaktadır. İster şair, ister ressam, ister filozof kimliğine bürünsün, *flâneur*'ün dehası, hayatın bir görünüp bir yok olan fragmanlarında beliren sonsuzluğu keşfetmektir: "O 'modernite' adını vereceğim şeyi aramaktadır ... Modadan, tarih içerisinde barındırabileceği her türlü şiirselliği devşirmekte, geçici olandan ebedî olanı damıtmaktadır."[92]

> Ey Ölüm, koca kaptan, demir alalım! Haydi!...
> Bu ateş öylesine yakıyor beynimizi,

Cennet ya da Cehennem, dalalım bu girdaba,
Bilinmez'in dibine bulmak için yeniyi.[93]

Baudelaire'in zaman kavrayışı, modernitenin zıtlıklarını sergiler. Yaşanan her an, hemen ardından sona ermek zorundadır. 'Şimdi', hemen ardından 'geçmiş' olacaktır. Dolayısıyla modernite "en yeni antikite"den başka bir şey değildir.[94] 'Yeni' de, şimdi yenidir, şimdi eski. "Moda ölümün kadın aracılığıyla kışkırtılmasıdır."[95] Ölüm her tehdit ettiğinde o değişmiştir; tazedir, yenidir. 'Şimdi', 'yeni' ve moda biteviye tekrar eder durur. Çünkü, 'şimdi' geçmişin, 'yeni' eskinin, moda ölümün bağlamında geçerlidir. Yani, 'şimdi' geçmiştir, 'yeni' eskidir, moda ölümdür.* Baudelaire'in *Paris Sıkıntısı*, modernliğin yaydığı bu bunalımın, yabancılaşmanın eseridir. Zamanın akışının ardındaki durağanlık, 'yeni'nin bıktırıcı tekrarı sanata siner. Baudelaire zamanın akışını ve onun estetiğini kuramlaştırır, ama, "zamanın akışını hissetmekten de nefret eder";[96] tıpkı bohem, *dandy* ve *flâneur* gibi. Zaman "hayatın ve sanatın kara katilidir". Ancak, sanat bu 'kara katil'e teslim olmaz, ona direnir. Çünkü "sanat uzun zaman kısadır."[97]**

Fragman Estetiği

Baudelaire *Paris Sıkıntısı*'nın yayımcısına yazdığı mektubunda kitabının başı sonu olmayan birtakım fragmanlardan oluştuğunu açıklar: "Sevgili dostum, size küçük bir yapıt

(*) Simmel "Moda Felsefesi"nde [*Modern Kültürde Çatışma*, İletişim Yayınları: 2003], Benjamin *Pasajlar*'ın "Moda" bölümünde, Baudrillard *Söyleşiler*'inde Baudelaire'den türeyen 'modernite-moda-ölüm' temasını işlerler. Benjamin, *Arcades* ve Jean Baudrillard, *Baudrillard Live, Selected Interviews*, ed. M. Gane (Londra: Routledge, 1993) s. 65, 95, 113.

(**) Baudelaire "Talihsizlik" şiirinde Hipokrat'ın ünlü özdeyişini alıntılıyor: "Hayat kısa Sanat uzundur; zaman gelip geçici, denemek tehlikeli, muhakeme güçtür."

yolluyorum. Bu küçük yapıtın başı sonu bulunmadığını söyleyenler biraz haksızlık etmiş olurlar, öyle ya. Bu yapıtta her şey aynı zamanda hem baş hem de kuyruktur tersine... Bir düşünün lütfen, bu düzen size, bana ve okura ne hayranlık verici kolaylıklar sağlayacak. İstediğimiz yerinden kesebiliriz, ben düşümü, siz müsveddeyi, okur da okumasını ... Bir omuru kaldırın, bu yılankavi fantezinin iki parçası kolayca birleşiverecektir. Doğrayıp birçok fragmana ayırın, göreceksiniz, her biri kendi başına da var olabilir..."[98]



Walter Benjamin. *Bibliothèque Nationale*, Paris, 1937.

Modernite temsillerinin düşünce dünyasında da fragmanlara büründüğü olur. Simmel'in "dünyanın fragmanlara ayrılmış imgelerini işlemekte usta" olduğu söylenir.[99] Benjamin alıntılarına 'düşünce fragmanları' der ve Hannah Arendt'e göre alıntılar Benjamin'in eserinin eksenini oluşturur. Hatta ideali sırf alıntılardan ibaret yazılar yazabilmektir. Çabası, "bu fragmanları bağlamlarından sökerek birbirlerini açıklayacak tarzda yeni baştan düzenlemektir; öyle ki bundan böyle birbirlerine yaslanmadan varlıklarını sürdürebilecekleri ortaya çıksın. Yani tam anlamıyla bir tür sürrealist montaj".[100]

Düşünsel ve estetik fragmanlaşmanın, toplumsal parçalanmanın, modernleşmeyle birlikte bireylerin yalıtılmalarının, yalnızlaşmalarının, yabancılaşmalarının belirtisi olduğu ileri sürülür. Jameson'a göre, örneğin Baudelaire'in şiirindeki "mecazların çoğalıp çeşitlenmesi böyle bir parçalanmaya cevaptır; birbirlerinden yalıtılmış ayrı ayrı okurların kendilerini bulacakları bir dolu suret savrulur ortaya."[101] Adorno'da da fragman estetiği, toplumsal bir olgunun, uzmanlaşmış, parçalı endüstriyel işbölümünün işaretidir. Adorno, Wagner'in bestelerinin fragmanlardan oluştuğunu düşünür ve bu fragmanlar ona modern emek süreçlerinin ayrıştırılmasını, ayrıntılaştırılmasını hatırlatır. Hem müziğin, hem emeğin kompozisyonunda parçalar daha berrak, daha itaatkâr olurken bütünlük silinir - kültür endüstrisinde de olduğu gibi.[102]

19. yüzyılla birlikte beden de parçalarıyla temsil edilmeye başlar. Gövde artık sadece yekpare haliyle değil, el, ayak gibi belirli bölümleriyle, fragmanlarıyla da resmedilir. Ayrıca, tuvalin kenarları da bedenin yer yer kesilmesine aracı olur. Örneğin, Degas ve Manet'de tuvalin kenarlarındaki figürler, ancak kısmen resmin kadrajına girerler - rastgele bir enstantane havasında. Linda Nochlin'e göre,

rastgele izlenimi veren bu kesip-biçme tekniği, tam aksine sanatçının kastını, formun bütünlüğünün kırılmasına ilişkin modernist bir stratejiyi vurgular. Nochlin bedenin fragmanlar halinde temsilini modernitenin bir mecazı olarak anlamlandırır.[103]

Fragman estetiği bedenin parçalanarak resmedilmesinden çok daha kapsamlıdır.* Bir görünüp bir kaybolan fragmanlarda beliren ve hafızada yer eden imgenin en doğrudan, en saf kaydına yönelik bütün arayışları içerir. Bu arayışlarda hedeflenen, resmetme pratiğine ilişkin akademik öğretinin ve modelin tamamen devreden çıkarıldığı bir icra, sanatın içten geldiği gibi icrasıdır. Baudelaire buna "çocuksu bir barbarlık" der; aslında kast ettiği, "özlü" bir senteze erişebilmektir.[104] Sonuç, klasik *peinture*'de ince ince, uzun uzun belletilen bütün etapların, bunların öngördüğü bütün bilgi ve becerilerin es geçilmesidir.** En ham ve en anlık olan ilk etap hariç: Eskiz. Sanat pratiklerinin 19. yüzyıldaki köklü dönüşümünü ve bu pratiklerin Akademi içindeki ve dışındaki örgütlenmelerinin seyrini inceleyen Alfred Boime, bu nedenle, modern zaman estetiğini 'eskiz estetiği' olarak adlandırır.*** Eskiz fırçanın özerkleşmesidir, özgürleşmesidir. Bireysel bir esinin, izlenimin, duyarlığın eseri olması dolayısıyla ve ayrıca, geleneğe sadakat göstermek yerine, geleneği kırdığı için, hem orijinaldir, hem çağdaştır. Oriji-

(*) Fragman, montaj, şok, alegori, 'yeni' kategorilerinin modernizm ve avangardla ilişkileri için bkz. Peter Bürger, *Avangard Kuramı* (İstanbul: İletişim, 2003), "Avangardist Sanat Eseri" başlıklı bölüm.

(**) "Romantik sanatta, şasi, çerçeve, çizgi, renk, mekân, figür, temsilin dayatmasına tâbi olurlar. Sonuç ile araçlar arasındaki bu çelişki, 15. yüzyıldan beri, figürün mekân içinde temsili, renklerin, değerlerin düzenlenmesiyle ilgili belirli kurallar hakkında kuşku uyandırır. Bu kuşku Manet ve Cézanne'a kadar geri gider." Lyotard'a göre 'avandgard' kadar 'yüce' kavramının özünü bu kuşku ve belirsizlik oluşturur. Lyotard, s. 252.

(***) Bkz. Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century* (Londra: Phaidon, 1971).



Tiziano, *Venüs*, 1538.



Manet, *Olympia*, 1863.



Cézanne, *Modern Olympia*, 1873-1874.

nallik bu bağlamda eleştirinin mihenk taşı olur. Baudelaire'e göre Delacroix'nın dehası "kesinlikle hem modern çağın, hem de eski çağların en orijinal ressamı" olmasından kaynaklanır.[105]

Eskiz, zamanın görme biçimini karşıladığı kadar, klasizme, akademik düstura ve III. Napolyon rejiminin burjuva beğenisini resmîleştiren *juste milieu* tarzına da bir meydan okumadır. Manet'nin *Olympia*'sı 1865 Salonu'nda sergilendiği zaman, konusunun yanı sıra, tekniğinin kabalığıyla da skandala yol açmıştır. Manet *Olympia* tablosunda Tiziano'nun *Venüs*'ü (1538) yerine Paris'in gözde bir fahişesini boyarken, Rönesans *peinture*'ünü de bir bakıma 'fahişeleştirmiştir.' Cézanne'ın, Manet'ninkini andıran bir dekorda,

fahişeyi dikizler vaziyette kendini de kondurduğu *Modern Olympia*'sı ise (1873) neredeyse karikatür tarzındadır. Bu nedenle de, yalnız klasik sanat üzerine değil, popüler sanat üzerine de bir modernist ironi şaheseridir. Manet ve Cézanne, Venüs 'taklit'leriyle, Tiziano gibi ilahların hem ideallarini ve ikonlarını, hem de ustalıklarını, maharetlerini sorgularlar.

Olympia, baştan beri sanata büyüsünü kazandıran *aura*'nın parçalanmasını da simgeler. *Olympia*, ne Venüs gibi ilahî bir kültün, ne de bir güzellik kültünün temsili veya dekorudur. Ayinlerin, törenlerin *aura*'sını oluşturagelmiş kudret sembollerinden değildir. Mitolojiye ve geleneğe işaret etmez. Aksine. Büyüleyici güzelliğin, şans ve zaferin tanrıçası, Romalıların ve Sezar'ların anası Venüs'ün tahtına, birçok Parisli'nin 'sahip olduğu' namlı ve 'kirli' bir fahişeyi yerleştirmek sanat eserine duyulan mesafeyi kapatır. Sanatın alımlanmasını dönüştürür. Yarattığı şok sayesinde sanatın hüküm süren atmosferini dağıtır. Şok marifetiyle *aura*nın kaybı, Baudelaire'e göre modern çağ hissiyatının ödediği bir bedeldir; aynı zamanda, Paris göğünde "atmosfersiz bir yıldız" gibi ışıyan şiirinin yasasıdır.[106]

Çağdaş Flâneur

Paris'in, 1853'ten başlayarak on yedi yıl sürecek olan Haussmannlaştırılma süreci, *flâneur*'ü yerinden yurdundan eder. Pasajlar, devasa bulvarların kurbanı olur. Bulvarların kent topoğrafyasını perspektifler halinde görüntülemesi tasarlanmıştır; perspektifleri ise anıtlar noktalayacaktır. Bir yandan da, bulvarların barikat tehdidine bir son vermesi umulmaktadır. Ama asıl dava, evrenselliğin bu modern imparatorluğuna, antik Roma'dan daha görkemli bir merkez inşa etmektir. Haussmann'ın öngördüğü dümdüz

hatlardan oluşan geometrik disiplin, Paris'i aykırı, acayip, isyankâr temsillerinden temizler - hem fizikî, hem toplumsal olarak. Artık Paris'e şeklini veren, modern hayat değildir. Aksine, hayat, modern Paris tasavvuruna göre nizam ve intizama sokulur. Baudelaire'i mest eden, "çirkin metropolün şaşırtıcı güzelliği"[107] dinerken, modernliğin efsanevî kahramanları da sırra kadem basar. Sanat-edebiyat erbabı, Paris'i kaybetmektedir. Aragon'un, büyük bölümünü Opera Pasajı'na hasrettiği ve bir "modern mitoloji" olarak sunduğu *Le Paysan de Paris* kitabında (1924) pasajlar, artık bir nostaljidir: "Amerika'nın kent planlama yönündeki dehşetengiz tutkusu, Paris'e, İkinci İmparatorluk zamanında, bir polis şefi [Haussmann] tarafından ithal edildi. Bu tutkunun zoruyla, şimdi başkentimizin haritası yeniden çiziliyor ve bu beşerî akvaryumlar sonlarını bekliyor. Pasajlara can veren hayat artık tükenmiş olsa da, onlar birkaç modern mitin barınağı olarak aslında korunmayı hak ediyorlar. Nihayet şimdi, kazmanın tehdidi altında, pasajların, gelip geçiciliğe ait dinin gerçek mabetleri, lanetli zevklerin ve mesleklerin hayalet mekânları oldukları fark ediliyor. Dün kavranamayan, yarının ise hiç bilemeyeceği yerler."[108]

Haussmann'ın sevdası, sanayi marifetiyle sanat sahnelemektir. Onun hayalinde, asıl Paris'in kendisi, bir tablo, seyir, fantasmagoria olarak canlanır. Yani, kent, gösterdiklerinin yerine geçer. Bu artık Balzac'ın Paris'i değildir, sahtedir: "Kendi temsil olanaklarını kaybetmiş bir kentin yerine konmuş bir imgedir."[109] Haussmann'ı izleyen dönemde Paris, sanat katındaki gerçekliğini kaybeder ve Manet, Degas, Pisarro, Seurat gibi modernistlerin eserlerinde, daha ziyade, bir yabancılaşmanın, bedbinliğin, aidiyet kaybının ortamı olur.

Flâneur, Paris'in 'kaybı' üzerine, bohem ve *dandy* gibi

metropolün ve sanatın sahnesini terk etmeyecek, bu kez pasajlar yerine bütün kenti mesken tutacaktır. Dada'dan başlayarak bütün 20. yüzyıl avangardının sokak kahramanı olmayı sürdürecektir. Ama artık *flâneur*, modernist dönemdeki gibi, sanat eserinin berisindeki hafıza, arşiv değildir. Fragmanlardan modernite okumayı, sökmeyi bırakır. Çünkü onun mesaisi olan avarelik başlı başına sanat eserinin yerine geçmektedir. Dada'nın 1920'lerde başlattığı anlamsız, keyfî kent turlarında olduğu gibi. Dadacılar, rastgele saatlerde, rastgele noktalara düzenledikleri turlarla, en sıradan, en tesadüfî karşılaşmalardaki gizemi bulup çıkarırlar. Aynı zamanda, hesaplı kitaplı, dakik kent hayatının yoksunluklarına dikkat çekerler. 1950'lerden başlayarak seslerini duyuran sitüasyonistler ise, kent hayatına etkin katılımı ve onun dönüştürülmesini öngörürler. Kenti bir kültürel deney ve oyun sahası gibi tasarlayarak yabancılaşmayı kırmayı ve gündelik hayatta devrim yapmayı hayal ederler. Davaları, sürrealistlerden miras kalmıştır: Sanatın hayatı istila ederek altını üstüne getirmesi. Fransa'daki 1968 başkaldırıları sitüasyonist sanatın hem zirvesi, hem sonu sayılır - hatta sitüasyonistlerin olduğu kadar avangardın ve modernizmin de sonu.[110] *Fluxus* ve kavramsal sanat *flâneur*'lerinin düzenledikleri performanslar ise gerçeklikle temsilin örtüştürülmesi düşüncesinden yola koyulur; modernizmin ikisini birbirinden koparan özerklik damarını eleştirir ve sanatın topluma ve hayata erimesini önerir; sanat nesnesinin sonunu işaret eder. "Sanat nesnesi kentin kendisi olur: Marcel Duchamp daha 1917'de New York'ta yeni biten Woolworth binasının bir 'hazır nesne' (*ready-made*) olduğunu ilan etmiştir; Arman ise 1961'de Manhattan'ın müthiş bir birikim olduğunu duyurmakla kalmaz, altına resmen imzasını da atıverir."[111]

Kent hâlâ sanatın hayatıdır. Şairi, maceracısı, sosyoloğu, antropoloğu... kılık kılık *flâneur*, Baudelaire'in izinde sokakları arşınlamakta ve sanatını icra etmektedir.*

KARŞI ESTETİK

Bu ülkede doğa ressamı, tıpkı doğa şairi gibi neredeyse bir canavar. Hakikat aramaktan ibaret beğenimiz, güzele ilişkin beğeniyi eziyor ve boğuyor.
Ch. Baudelaire

Güzel Hakikat'ten daha soyludur.
Ch. Baudelaire

Sahtenin Güzelliği

Rönesans sanatının büyük kuramcısı Leon Battista Alberti'nin (1404-1472) sonraki çağların estetik düsturunu oluşturacak ve perspektifin kurallarını tanımladığı *Della Pittura* adlı eserinde resim, "görünür dünyanın bir kesimine doğru baktığımız bir penceredir."[112] Alberti'yi bir yüzyıl arkadan izleyen ve sanat tarihinin babası sayılan Vasari'ye (1511-1574) göre de "sanatların kökeni doğadır" ve "sanatımız her şeyden önce doğanın taklidinde yatar."[113] Ressam ve heykeltıraş, tanrısal kusursuzlukta yaratılan doğayı taklit edebildiği ölçüde ilahî güzelliğe layık olur; hakikati yeniden kurarak bir bakıma Tanrı katına ulaşır. Bunu dünya nizamının aynası kabul ettiği geometri sayesinde başar-

(*) "Deleuze ve Guattari, *Anti-Oedipus*'ta 'yürüyüşe çıkmış bir şizofren'i, psikanalistin koltuğuna uzanmış bir nörotiğe tercih ederler. Gayet açık ki, Baudelaire'in *flâneur*'üne ya da Woolf'un şaşkın şaşkın Londra'nın göbeğinde sürten Mrs. Dalloway'ine ait modernist sorunsala bağlı kalmaktadırlar": Tony Pinkney, "Modernism and Cultural Theory", *The Politics of Modernism*, s. 4.

dığını varsayar; ilahî hakikat perspektifin geometrisine içkindir.*

Aydınlanma'yla birlikte ilahiyat yerine bilim üzerinden işlemeye başlayan doğanın sanat üzerindeki egemenliği, Rönesans'a kıyasla daha bir pekişir. Doğa, bilimin keşfine koyulduğu hakikatin olduğu kadar, ahlâkın ve sanatın da temelidir; demek ki her türlü bilginin kaynağı, doğru/yanlış, iyi/kötü, güzel/çirkin gibi bütün meselelerin çözümü, doğadadır.

Baudelaire külliyatı, Platon'dan beri kökleşen bu dogmaya sanatın başkaldırısı olarak okunabilir. Eğer doğa doğruysa, iyiyse ve güzelse, ona göre sanat yanlış, kötü ve çirkindir. Modern sanatın sahnesi doğa olamaz, kenttir; kent doğa gibi 'hakiki' değil, sahtedir, sunidir; tanrısal değil şeytanîdir. Kahramanları da lanetlidir, kötüdür, çirkindir. Doğa cennetse, kent cehennemdir. "Baudelaire bir kentlidir: Ona göre 'sahici' su, 'sahici' ışık, 'sahici' sıcaklık, kentin suyu, ışığı ve sıcaklığıdır... sanatın malzemesi" bunlardır.[114]

Sanatın Doğaötesi, Gerçeküstü Büyüsü

Baudelaire sanatla doğayı karşıtlaştırarak, sanatı, zamanının bilime, etiğe, estetiğe dair zihniyetlerinden özerkleştirmeye uğraşır. Dahası, sanatı bu zihniyetlerin iktidarıyla baş edebilecek başka bir bilgi odağı, başka bir gerçeklik olarak donatmaya girişir. Bu gerçeklik kendini ele vermez. Hakikati gizidir. Tanımlanamaz olanın suretidir.** Tarihi ve doğaötesini canlandırır. Görünen âleme ait şifrelerin çözüldüğü, kuşatıldığımız sembollerin karşılıklarını *(correspondances)* bulduğu, başka bir âlem, başka bir kitaptır. Sanatın gerçek-

(*) Bkz. Erwin Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, çev. C. S. Wood (New York: Zone Books, 1997).

(**) Valéry: "Güzellik, nesnelerde tanımlanamaz olanın taklidine baş eğmeyi emredebilir": Benjamin, *Charles Baudelaire*, s. 140.

liği, renkler, şekiller, sesler olarak ifade bulur ve yerine göre farklı duyuları, hatta Rimbaud'ya kalırsa bütün beş duyuyu birden kışkırtabilir (*synesthesia*). Burada özne ve nesne, ruh ve madde, soyut ve somut birbirleri içinde erir. "Modern düşünceye göre saf sanat" böylesine bir büyüdür: "Aynı anda hem nesneyi hem özneyi, hem sanatçının dışındaki dünyayı hem de sanatçıyı saran, hayaller uyandıran bir büyünün yaratılmasıdır."[115]

Swedenborg "dünyada bir yerlerde, güzelliğin ebedî yasalarına ait gizemli bir kitap" bulunduğunu kaydeder.[116] Bu kitabın şifrelerini sadece sanatçılar, şairler sökebilir.* Baudelaire'in de hep yinelediği üzere, "şair son derece zekidir ve imgelem melekelerin en bilimselidir. Çünkü ancak imgelem, evrensel karşılıklılığı veya mistik bir dinin *correspondance* dediğini kavrayabilir."[117] Baudelaire de çağdaşı pek çok şair gibi, önce bilim adamı, sonradan mistik olan İsveçli Swedenborg'un (1688-1772) doğal ve ruhsal âlemler arasında gizemli bir iletişimi öngören *correspodances* kuramının etkisi altındadır; "sembollerin orman şekline büründüğü" *Correspondances* şiiri çok tutar ve sembolist imgelemin anahtarı olur.

Sanat/edebiyat eserinin çok anlamlılığı, karşıt anlamlılığı, anlamsızlığı, yorumlanmaya direnmesi,** karmaşıklığı, esrarı, Baudelaire'le birlikte modernizmin dili olur. Belirtik, anlaşılır (alenî, zahirî), mimetik ifade eskide kalır; yenisi

(*) Bu inanç, eski zamanlara ait bir hurafeymiş gibi görülmemeli. Hâlâ Lyotard kadar çağdaş: "Sıradan bir algılamada temeldeki duyumlar örtülü kalır. Bakışın alışılmış veya klasik biçimleri onları gizler. Onlara ancak ressam ulaşabilir. Bu nedenle de ancak onun tarafından yeniden inşa edilebilirler. Bu da görülende dahi yer etmiş olan algıya ve akla ait önyargıların arındırıldığı bir içdenetim sayesinde gerçekleşir." Jean-François Lyotard, "The Sublime and the Avant-Garde", *Postmodernism*, ed. T. Docherty (New York: Columbia University Press, 1993) s. 253.

(**) "Estetik, sanat eserlerini yorumlamaya elverişli (*hermeneutic*) nesneler olarak kavrayamaz. Kavranması gereken, anlaşılmazlıklarıdır": Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, çev. ve ed. R. Hullot-Kendor (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997).

örtük, içrek ve gizemlidir (zımnî, batmî); hermetiktir. Ders vermek, mesaj iletmek, öykü anlatmak, terbiye etmek gibi bir yararı yoktur.

Bu tavrıyla modernist sanat, klasiği sıradanlaştırır, basitleştirir, adeta aşağılar. Sanatın bu yeni, yabancı hakikati, onun kendine özgü gerçekliğini, dokunulmazlığını vurgular. Bu hakikatini yücelterek, bilim, ahlâk, siyaset, iktisat vb. karşısında kendi alanının meşruiyetini savunur. Popüler sanatla da sınırlarını çizer: Baudelaire'in şiiri, Manet'nin resmi, popüler kültür ürünleri gibi ya da istisnaî herhangi bir meta gibi, kolayca tüketilemez, eskitilemez. Okurunu/izleyicisini her defasında yeniden uğraştırır, onu bırakmaz; böylelikle yıpratıcı zamana göğüs gerer.

Öte yandan sanat kendi hakikatini sürekli olarak sorgular ve bu sorgulamayı kendi varlık koşulu, ontolojisi haline getirir. Üstelik bu sorgulama biteviye olduğundan sanat esrarını hep korur. Sanatın hakikati aşkınlığıdır. Gerçeklik ve doğa tarafından kuşatılamaz. Daha Baudelaire zamanından gerçeküstü (*surreal*) ve doğaötesidir (*supernatural*).*

Düşlerin, Oyunların ve Şark'ın Gerçekliği

Baudelaire'in gerçeği düştür, hayaldir, çocukların fantezileridir, şarkın gizemidir. Afyona ve şaraba hasrettiği *Yapma Cennetler* kitabını takdim ederken kaydettiği üzere, "hakiki gerçek sadece düşlerde bulunur."[118] Düşler sayesinde doğa düzelir, süslenir ve yeniden yaratılır.[119] Düşler, zamanı ve mekânı zapt eder. Zamanın akışı durur. Böylece biteviyeli-

(*) Baudelaire'in aşkınlık tutkusu önce sembolistleri ardından da sürrealistleri etkiler. "Öznel gerçeküstü" sözü Baudelaire'e ait. Sima Godfrey, "Charles Baudelaire: Baudelaire and Art", *Encyclopedia of Aesthetics* (New York: Oxford University Press, 1998), cilt 1, s. 215. "Doğaötesi" ise sürrealist terimceye Nerval'den giriyor: Breton, s. 25

ğin ve tekdüzeliğin eziyeti son bulur. Zaman sonsuzlaşır, mekân sınırsızlaşır. Nihayetinde doğaya, zamana ve mekâna hükmeden insan tanrının kudretini ele geçirmiş gibidir; kendinden geçmiştir, sarhoştur. Onun için Baudelaire okurlarını sarhoş olmaya çağırır: "İster şarapla, ister şiirle, ister erdemle; yeter ki sarhoş olun. *Zamana* kul köle olmamak için sürekli sarhoş olun."[120]

Sürekli sarhoş olan biri varsa, o da çocuktur. "Çocuk her şeyi yeni diye görür; hep sarhoştur. Çocuğun renkleri ve formları özümserken duyduğu sevinçle karşılaştırıldığında, esin dediğimiz şeye bu kadar benzeyen başka hiçbir şey yoktur."[121] Çocuğun imgelemi henüz somut gerçeklik tarafından tutuklanmamıştır; alabildiğine soyuttur, fantezidir, sonsuzdur. Bilincinin baskısını hissetmez, çıkar, yarar gözetmez, kayıtsızdır, cüretkârdır. Merakı sınır tanımaz; en sıradan izler, işaretler aniden merakını uyandırabilir. Karalamaları otomatik ve içtendir, doğayı değil kendi doğasını ve düş âlemini yansıtır. Bu âlemde her şey oyuna dönüşür. Çocuk bu masumiyeti ve naifliği sayesinde Baudelaire'in gözünde bir dahidir. Zaten "deha, çocukluğun yeniden ele geçirilmesinden başka bir şey değildir - kendini ifade etmek için yetişkin gücüne ve gayri iradî biriktirdiği malzemeyi düzene sokmasını sağlayan çözümleyici zihne sahip bir çocukluk..."[122]

Çocukça fanteziler, masallar, oyunlar, oyuncaklar, karalamalar, 20. yüzyılda, başta düşlere tutulan sürrealistler olmak üzere, birçok sanatçıyı esinlendirir. Bunlar arasında en temsil edici olanı, çocuk resmini, onun masumiyetini sanatlarına uyarlayarak, İkinci Dünya Savaşı'nm vahşetini lanetlemek isteyen COBRA Grubu sanatçılarıdır. Asger Jorn, Constant gibi COBRA sanatçıları, 1957'de, *Gösteri Toplumu*'nun yazarı Guy Debord'la birlikte Sitüasyonist Enternasyonal'i kuracaklar ve estetiklerini 'oyun'a odaklayacak-

lardır. Savaş dolaylarında yayımlanan iki kitaptan etkilenirler: Huizinga'nın oyuncu-insanı, üreten *(homo faber)* ve düşünen *(homo sapiens)* insanın önüne aldığı *Homo Ludens*'i ve Henri Lefebvre'in *Gündelik Hayatın Eleştirisi*. Sitüasyonistlerin fantezilerinde gündelik hayat bir oyun, kent ise oyun parkıdır.*

Baudelaire'de Şark da doğaya sadakatin aşıldığı, greko-romen klasizme meydan okuyan bir seraplar diyarıdır. Nerval, Flaubert, Gautier ve daha pek çok çağdaşı gibi ona da düşsel, esrarlı, soyut, oyunbaz bir zihin halini çağrıştırır. Şark'ın ilerlemediğine ilişkin kabul,** modern toplum tasavvurlarını Şark'tan koparırken, modern sanatı Şark'a bağlar. Modern toplum nezdinde Şark'ı tarihsizleştirirken, modern sanat nezdinde çağdaşlaştırır. İlerlemenin olmadığı yerde, Baudelaire'in mucizesi de gerçekleşmiş ve zaman durmuş olur - tıpkı oyunlarda ve düşlerde olduğu gibi. Üstelik burada, onu çileden çıkaran, zamane burjuvazisinin budalaca ilerleme imanından da eser yoktur.

Kötünün Güzelliği

İnsan gururu, hiçbir zaman Baudelaire'in bütün yapıtı boyunca çınlayan ve hep susturulan, tutulan bu çığlık kadar ileri gidememiştir belki de: "Şeytanım ben."
J. P. Sartre

Baudelaire ahlâkta gerçeküstücüdür.
A. Breton

Baudelaire'in gözünde bütün kötülüklerin kaynağı doğadır ve doğal haliyle insan doğuştan günahkârdır. Sanat doğanın

(*) Bkz. Wollen, s. 120-152.

(**) Hegel örneği için bkz. T. Hentch, *Hayali Doğu*, çev. A. Bora (İstanbul: Metis, 1996) s.188, 189.

kötülüğünü, insanın günahkârlığını ele geçirerek gene onların karşısına diker. Başka deyişle sanat, doğayı bozdukça, yapaylaştıkça kötü, kötüleştikçe iyidir.

İlk günaha olan inanç Baudelaire'in estetiğinin temeli sayılmaktadır.[123] Poe'ya olan hayranlığı da buradan kaynaklanır. Başta Poe, insanın doğal habisliğine ve sapıklığına dikkat çekerek, bunun hem kendini hem de başkalarını öldürmeye yatkın bir kişiliğe yol açtığını kaydeder.[124] İnsanın doğuştan iyi yaratıldığına ilişkin geçerli ahlâk ve bu ahlâka dayalı insanî, toplumsal, siyasal tasavvurlar, ütopyalar, yasakçı, baskıcı ve ikiyüzlüdür. Din, ahlâk, siyaset hükümlerini hep iyilik adına infaz eder. "Bağır bağır ilan edilen, güzellik, hakikat ve iyiliğin birliği üzerine doktrin, modern felsefî saçmalığın bir icadıdır."[125] Bütün bu savları sonucunda Baudelaire, annesine ifşa ettiği gibi, "sanat ve edebiyatın ahlâktan kopmaktan başka bir amacı olabileceğini" hiçbir zaman düşünmedi.[126] Hiçbir "kamusal onama [onu] bu yüzyılın akıl almaz, uydurma ağzıyla konuşmaya, mürekkebi erdemle birleştirmeye zorlayamadı."[127]

Baudelaire'in stratejisi kötülüğe doğa yerine sanatın hükmetmesidir. Sanat ancak doğanın kötülüğünden güzellik damıtmayı başararak ona direnebilir. Kötülüğü ele geçirir ve onu yeniden kurar, yaratır. Onunki bilinçli kötülüktür; iyilik içindir, *Kötülük Çiçekleri*'dir.[128] Sonunda şeytan sanatçıdır, cehennem onun evidir, lanetliler kahramanlarıdır. Baudelaire şeytana seslenir:

> Sen ki, güzel mi güzel ve bilgice en yüksek,
> Kara yazgılı Tanrı, övgüden yoksun Melek,
> ...
> Tanrı Baba'nın kızıp yeryüzü cennetinden
> Kovduğu insanlara babalık edersin sen.

Sanatçı kasten suç işleyerek, günah işleyerek tanrının ve toplumun buyruklarına, Rimbaud'nun "yığınların iğrenç dürüstlüğü" dediğine, başkaldırır. Bu sayede özgürleşir ve kendi doğaüstü/doğaötesi ahlâkını inşa eder. Bu ne tanrısal, ne toplumsaldır, bireyseldir ve biriciktir. Halbuki "içimizdeki doğa, ender ve zarif olanın karşıtıdır, 'herkes'tir o. Herkes gibi yemek, herkes gibi uyumak, herkes gibi sevişmek; ne delilik!"[129]

Sartre, Baudelaire'in doğa tiksintisinin altında, çağdaşları Auguste Comte, Saint-Simon ve Marx'ın da paylaştığı antinatüralist akımın yattığına inanır. Aralarındaki çatışmaya rağmen her üç düşüncenin hedefi, insanın kendi kaderini doğadan sökerek, "yanılgılara, haksızlıklara ve doğal dünyanın kör işleyişine doğrudan doğruya karşıt olan bir insanî düzen" yaratmasıdır.[130] Bu Baudelaire'in hümanist olabileceğini düşündürmemelidir. Onun 'kitabında' "şair insanî her şeye yabancıdır."* Bu nedenle o, kendi şiirini övgüyle karşılayan Hugo'nun edebiyatını terbiyevi edası dolayısıyla yerer;** Hugo'nun lirik dehasını şöhret düşkünlüğüne feda ettiğini ima eder.[131] Unutulmamalıdır ki Baudelaire, insan değil şeytandır, bütün kahramanları gayri insanîdir ve esin kaynakları günah ve suçtur. Saf güzellik dediği, şeytanîdir, dehşet vericidir[132] ve korkunç derecede çirkindir. Bu nedenle, gözdeleri başta Poe'dur, Rabelais'dir, Goya'dır, Brueghel'dir.

(*) "İnsanları sevdiği iddiasındaki herkes, ne zaman insanseverlik cinsinden bir soruyla karşılaşsa şu malum teraneyi dillendirir: *Homo sum; nihil humani a me alienum puto"* [Ben bir insanım, insanî olan hiçbir şey bana yabancı değildir]. Şair cevap verir: "*Quidquid humani a me alienum puto* [İnsanî olan her şey bana yabancıdır.] Görevim insanî olanın dışındadır": Baudelaire, *Selected Writings*, s. 283.

(**) *Sefiller* üzerine (11 Ağustos 1862): "Kitap iğrenç ve acemice. Bu vesileyle yalan söyleme sanatına vâkıf olduğumu göstermiş bulunuyorum." Benjamin, *Arcades*, s. 313.

Baudelaire Poe'ya referansla "aklın dünyası"nı üçe ayırır: Hakikati arayan bilim, iyilik yolunu gösteren ahlâk ve güzelliği keşfeden beğeni: Sanat/edebiyat. İyinin ve doğrunun takibi sanatı ilgilendirmez. "Şiir ancak kendi ölümü ya da namusunu kaybetme pahasına bilimin veya ahlâkın kisvesine bürünebilir."[133] Baudelaire'de sanatın özerkliği yaşamsaldır; ama bu, sanatın kendini kendi mecrasına hapsetmesi gibi yorumlanamaz. Bir kere özerklik, sürekli bir mücadeleyi, sanatın kendi farklılığını -karşıtlığını- sürekli yeniden ispat etmesini gerektirir. İkincisi, sanat artık kilise, saray, akademi gibi kurumların iktidarlarına araç olmayacaktır. "Sanatçı kendi kendisinin kralı, papazı, kendi kendisinin Tanrısıdır."[134] Baudelaire modern dünyada sanatın kendi iktidarını talep etmektedir; üstelik bu iktidar diğerlerinin hem üstünde olacak, hem de onlara meydan okuyacaktır. Baştan beri kendisini yargılayan din, ahlâk, siyaset, bilim, felsefe, ne varsa, hiçe sayacak, şimdi hepsini o yargılayacaktır. Modernistler 20. yüzyılda bu vaadi gerçekleştirebilmişler midir? Yoksa hâlâ estetik etiğin hizmetinde midir ve sanat tarihi özünde 'seküler bir teoloji' midir?*

İkinci Dünya Savaşı'nın vahşeti ve sanatın savaş arifesindeki yoğun siyasal tâbiyeti, savaş ertesinde modernizmi siyasetten arındıran anlayışlara itibar kazandırır - hemen akla gelen, ABD mahreçli bir modernizmin fikir babası Clement Greenberg. Oysa Baudelaire'in sanatın özerkliği söyleminden yola çıkarak, modernizmi salt bir formalizme indirgeyen anlayışları meşrulaştırmak doğru olmaz. Baudelaire ahlâkı ve ahlâk misali iyiyi, doğruyu vaaz eden siyaseti yadsımaz, aksine, insan yaratısıyla aşıldıkları bir 'ahlâküstü', 'ahlâkötesi' öngörür - 'gerçeküstü' benzeri. Dava, doğal

(*) Bkz. Donald Preziosi, *Rethinking Art History, Meditations on a Coy Science* (New Haven: Yale University Press, 1989).

ve tanrısal olanın yıkılması, sanatın yüceliğinin, güzelin soyluluğunun kurulmasıdır. Egemen olan faydacılığa, ahlâkçılığa, taklitçiliğe direnmektir. Zamanında hakiki, iyi, doğru, güzel diye dayatılan neyse, onu suni, sahte, kötü, çirkin sayesinde hem teşhir etmek, hem tehdit etmektir. Yoksa sanatın namusundan, adaletinden sual olunmaz. Poe'dan aktardığı gibi, "kimsenin görmediği adaletsizliği ... şairler görür."[135]

Benjamin artık kimseye bir onur kazandırması mümkün olmayan bir toplumda, Baudelaire'in, şaire layık gördüğü bir onurun kavgasını verdiğini söyler.[136] "Şeytanlığı da burjuva toplumunun serseri şairlere karşı savurduğu tehdide göğüs germekten ibarettir. Aslında, toplumun diplerinden doğru yayılan aşağılayıcı ve tahripkâr heveslerin işlenmiş, akıllı nakaratları" sayılmalıdır.[137]

Çirkinin Güzelliği

> [Baudelaire] çirkin olana karşı her zaman naziktir.
> J. Laforgue

> Artık bıkmış usanmış daha nadide kimi ruhların çirkinlikten aldıkları haz, meçhule duydukları açlık ve dehşetin verdiği hazdan kaynaklanır ... Bunları anlayamayan zavallı, olsa olsa bas teli eksik bir arptır!
> Ch. Baudelaire

19. yüzyılda Paris neyi, niye güzel buluyor? Baudelaire çağının beğenisini incelerken önce yaşadığı zamanları değerlendiriyor. Bu değerlendirmeye bakılırsa modern zamanlar tam bir felaket: "Cehalet ve materyalizmle sarhoş", "mutsuz ve adaletsiz" bir çağ, bir "imansızlar" yüzyılı; "birden dünyanın sonunu hatırlatan ay tutulması misali zihnin gölgelendiği", "vasatın hiç olmadık bir güçle hüküm sür-

düğü", "lanetli" zamanlar; "ruhun filizlenme ümidinin kalmadığı", "şiirsellikten habersiz" bir dönem, "rezil" bir dünya, "bir zindan"[138] ... 'Modern': Antresi Paris olan bir cehennem.[139]

Böyle bir çağın sorumluları ve temsilcileri olarak gördüğü Fransızlar ve Fransız beğenisi üzerine Baudelaire daha da vahim bir üslup takınır. Annesine bir mektubunda yazdığı gibi, "Fransa'yı aşağılamaya" doyamaz.[140] Ona göre Fransa bir bayağılık devresinden geçmektedir ve Paris evrensel budalalığın ışıldadığı bir merkez olmuştur.[141] Fransız rasyoneldir, anlamaya saplantılıdır ve maalesef sanatı hissedemez. "Yalnız ve yalnız güzeli görmemiz gereken yerde, o bir tek hakikati arar ... Fransa şair değildir; hatta daha da açıkçası şiir onu dehşete düşürür ... Güzeli ancak politik bir çeşni katılmışsa hazmeder ... aslına bakılırsa politik çeşniyle de hazmedemez ve hemen kusar."[142] "Fransız, edebiyatta çirkefle beslenir hep. Dışkıya bayılır."[143] *Paris Sıkıntısı*'nda da "kamu", önüne konan dışkıyı zevkle koklayıp, yalayıp yutan, parfüme ise illet olan köpeğe benzetilir - şairin "hazin hayatının adi yoldaşı olan sefil bir köpeğe."[144]

Hayat-Popüler Edebiyat

Bir zamanlar Sofistler küçük küçük kalabalıklara hitap ederlermiş; şimdi ise basın sayesinde bütün bir ulusu yoldan çıkarıyorlar.
H. de Balzac

'Kamuoyu'nun 18. yüzyılda ilk kez işlerlik kazanmasında edebiyat dergilerinin önemli bir görev yüklendikleri bilinir. Fransa'da 1720 yılını izleyen ilk onyılda kırk sekiz, ikinci onyılda yetmiş, üçüncü onyılda da doksan yeni dergi yayımlanır. Bu dergiler sayesinde okurlar, Akademi gibi dışardaki bir otorite yerine, kendi beğenilerini yayacakları

ve tartışacakları özerk, kamusal bir platforma kavuşur.[145] Ancak, 1830'lar liberalizmiyle birlikte, edebiyat hayatının merkezi dergilerden gazetelere kayar. Bu değişimde *La Presse* gazetesi başı çeker. Reklam, kitap ve arkasından borsa ilanları ve tefrika sayesinde 1824'te 47 bin olan tirajını 1846'da 200 bine çıkarır. Reklam ve ilanlarla hem fiyat düşürür, hem de bu yeniliklere denk bir bulvar gazeteciliği geliştirir ve asıl önemlisi edebî tefrikayı devreye sokar. Yeniliklerin derlendiği, genellikle baş sayfanın alt bölümünü kaplayan ve gündelik basının en renkli köşesini oluşturan *feuilleton* birden edebiyatın piyasası haline gelir. Baudelaire zamanında *feuilleton* yüzlerce Avrupa ve Amerikan gazetesinde boy gösteren son derecede popüler bir kentsel *genre* olur. 19. yüzyılın büyük yazarlarından çoğu kamuya eserlerini sunmak için bu türü kullanır: Balzac, Hugo, Gogol, Poe, Dickens, Whitman, Dostoyevski, Marx, Engels[146]... George Sand - 'toplumsal roman'- Eugène Sue, Alexandre Dumas, Flaubert, Zola, Lamartine, Murger... ve Baudelaire: *Paris Sıkıntısı*'nın bir bölümünü *La Presse*'te yayımlar (1862).

Böylece edebiyat ve basın aynı mecrada birbirini beslemeye başlar. Gazeteci, edebî bohemya ve sanatçılar aynı kamusal mekânları, aynı bulvarları, pasajları arşınlarlar; aynı bar, kafe, kabare tiyatro* ve 'umumhane'leri doldururlar. 'Hayatlarından kestikleri dilimler'den kâh edebiyat, kâh haber yaparlar. Hepsi *flâneur* kesilmiştir. Kalabalıklardan insan manzaralarını gene kalabalıkların diline öykünerek tasvir ederler. Giderek, tefrika, haber, reklam dilleri de birbirlerinden esinlenir. "Edebiyatın sanayicileri kamusal beğeniyi izler ve

(*) Zola'nın *Nana* romanındaki tiyatro da adeta bir 'umumhane' gibi işler. Tiyatronun sahibi Bordenave, tiyatrosundan her söz edildiğinde "genelevim demek istiyorsunuz" diye müdahale eder: Émile Zola, *Nana*, çev. G. Holden (Londra: Penguin, 1972) s. 21.

sanki hemen çırpıştırılıvermiş gibisinden popüler havalı yazılar imal ederler. Değerleri kazandıkları paralarla ölçülen edebî klişeleri ve üslupçuluğu da elbette eksik etmezler."[147]

Fikir hayatı gazete mecrasında magazinleşir, görselleşir - 'panorama edebiyatı'. Hayat ve edebiyat her sabah Paris'e kendi suretini çıkarır. Aktüalitenin yanı sıra, köşe yazıları ve modern meseller kent soyunun kimliğini ışıtır, ona ders verir, yol gösterir. Bu güç, bu kültürel kapital, kimi edebiyatçılarda siyasal ihtiraslar uyandırır. Zaten tefrika sayesinde en az maceralarındakiler kadar kahramanlaşmışlardır. Saint-Simon'a bakılırsa, "kamuoyunun asası entelektüellerin elindedir"; Balzac, Napolyon'un kılıcıyla kazandığını kalemiyle kazanmak sevdasındadır.[148] Baştan küçük topraklı köylülerin dertlerini edebîleştiren, şiirleriyle ilahî bir duygusallık telkin eden, 1848 devrimi arifesinde işçilerin sözcüsü kesilen Lamartine, devrimi izleyen ilk seçimlerde Paris'ten en yüksek oyu alır. Bu başarısı 1847'de *feuilleton* tarzında yayımlanmaya başlayan *Jirondenler Tarihi*'nin kazandığı büyük itibara yorulur. Diğer bir cumhuriyetçi edip, Eugène Sue ise *Paris Esrarı* tefrikasıyla *Constitutionnel* gazetesi abonelerini 3600'den 20 bine çıkarmakla kalmaz, 130 bin Parisli işçinin oyunu alarak 1850'de milletvekili seçilir. Benjamin'e göre, basının şişirdiği edebî itibarın siyasete tahvil edilmesi, "kirlenmenin yeni biçimlerine yol açar... Bir yazarın siyasal ihtirası kamçılandıktan sonra rejimin ona doğru yolu göstermesi artık işten değildir."[149]

Tefrika edebiyatı, siyasal güç kadar, bir yazar için o zamana kadar hayal bile edilemeyecek paralar da kazandırır. 1838-1851 yılları arasında Lamartine'e gazetelerin ödediği tutarın 5 milyon frank olduğu tahmin edilmektedir. *Jirondenler Tarihi* yayına girer girmez 600 bin frank alır. *Paris Esrarı* için Sue'ya sadece avans olarak ödenen meblağ 100 bin franktır. Baudelaire ise "davası uğruna edebiyat piyasa-

smda hep berbat bir yerde kalmıştır. Bütün yazdıklarından kazandığı 15 bin frankın üzerinde değildir."[150]

Baudelaire "demokratik toplumlarda kamuoyunun acımasız bir diktatörlük" olduğundan emindir.[151] Zamanın ahlâk ve hakikat kürsüsü gazete onun deyimiyle bir "halk paçavrası"dır.[152] Basın sanat ve edebiyatı da teslim almıştır. Bourdieu, İkinci İmparatorluk basınını incelerken, her konuda yargı veren gazete yazarlarının sanatın ve edebiyatın da ölçüsü kesildiklerini belirtir. Bu takım, kavramadıkları her konuyu horlamaya, namuslarını ve entelektüel çapsızlıklarını sorgulayacak her girişimi lanetlemeye kendilerini yetkili görür.[153] Baudelaire'in kamuya bir diyeceği yoktur. Başlangıçta açıklamayı düşünür. "Nedir şiir? Amacı nedir? İyi ile güzel arasındaki ayrım; Kötülük'teki Güzellik?" Ama bir sabah birkaç 'halk paçavrası' okuma hatasına düşer ve "ne olursa olsun, kime olursa olsun, herhangi bir şeyi açıklamanın korkunç yararsızlığı karşısında" durakalır. "Bilenler anlar beni ... Basılı bilmem hangi paçavranın söylemiş olmasına karşın 'yüzümün dayanılmaz çirkinliği'nin yüreğimde bulunmadığını..."[154]

Salon Sanatı ve Eleştiri

Sanatta modernlik bir bakıma sanatın 'ayağa düşmesidir'. Saraydan, kiliseden ev içlerine girmesidir. Kentleşmeyle eve ve işe ait mekânlar birbirlerinden ayrılır. Kentte dışarıda vakit geçirmek yaygınlaştığı, dışarıları kamusallaştığı ölçüde 'içerisi', 'enteryör', ev özel bir önem kazanır. Yurttaşın kendisine mahsus fantasmagoriası olur.[155] Burjuvazi evini sanatsallaştırarak kültürü bireyselleştirir; bireysel kimliğini ve zenginliğini ispat eder. Bunun sonucunda doğan talebi karşılamak üzere örgütlenen sanat piyasası gerçi sanatı himaye döneminden kurtarır ve özerkleşmesinin ekonomik zemi-

nini oluşturur, ancak bir yandan da sanatı ticarîleştirir ve popüler beğeniye yatkınlaştırır. Bu dönüşüm ilkin Salon sergilerinin kamusallaşmasında kendini gösterir. Akademinin tartışılmaz disiplini altında ve kendi üyeleri arasında 1699'dan beri düzenlenen bu sergiler 1737'de önce kamuya açılır. Sanat eleştirisi başlar. 1789 Devrimi ertesinde Salon bütün sanatçıların mekânıdır artık. 19. yüzyılda yönetimi de Akademi'den ve devletten sanatçılara geçer ve bir sanat pazarı haline gelir. "Ekonomik işlevi bir yana, yıllık Salon bedava izlenen bir kamusal gösteri, bir olay halini alır. Müthiş popüler olur, öyle ki her yıl birkaç yüz bin kişi tarafından gezilir.* Dolayısıyla, bu devasa hacmini ve önemini sınırlayabilecek her girişim sanatçıların ve kamunun protestolarıyla karşılaşır."[156] Sanatın kamuoyunu ayaklandırdığı bu şenlik ortamında giderek satılmak için yapılan resimler, bakılmak için yapılanları, popüler *genre* resmi, aristokratik tarihsel resmi tasfiye eder. Galerilerin piyasaya egemen olmasının ardından Salon 1880 yılında son bulur; bu son Salon'daki eser sayısı 7289'dur.**

(*) Zola *Başyapıt* romanında, binlerce resim arasından jürinin yaptığı seçimlere, oradan *vernissage* faslına, açılış tantanasına, pazarlama oyunlarına, çeşit çeşit fitne, nifak ve entrikalara varıncaya kadar, son derecede canlı bir Salon hadisesi anlatır. Romanın kahramanı, dostu Cézanne'ın yanı sıra, hem Manet'yi, hem de Monet'yi çağrıştıran ve biteviye boyadığı çıplağı canlandıramadığı için sonunda kendi canına kıyan ressam Claude'dur. Claude'un gözünden bir Salon manzarası şöyle: "Roman ya da oyun yazarı, gazeteci veya kulüp, at yarışı, borsa müdavimi olmalarından ötürü, bilgiçlik, zenginlik veya şıklık taslayan herkes dahil, Paris'te ünlü, varlıklı, gözde kim varsa tıka basa; araya serpiştirilmiş, fahişesi, aktrisi, sosyete düşkünü her cinsten kadın ... kalabalığın sürüye benzer hareketi, her türlü heyecandan ve tazelikten yoksun, öylesine bir merak, bir tantana, solgun solgun ifadeler, zoraki bir iyi niyet gösterisi ... Demek sonunda eserimi alaya alacak bunlar; o da tabii binlercesi arasından seçebilirlerse ...": Émile Zola, *The Masterpiece*, çev. T. Walton (Oxford: Oxford University Press, 1993) s. 330.

(**) Salonların tarihi üzerine bkz. Mainardi, *End of the Salon*; Harrison C. White ve Cynthia A. White, *Canvases and Careers, Institutional Change in the French Painting World* (Chicago: University of Chicago Press, 1993); Clark, *Painting of Modern Life*.

Baudelaire, ister gelenek sevdasında, ister zamane tarzında olsun, Salon sanatını tutmaz. Onun Salon hadisesine bakışı herhalde en iyi Hauser'in o dönemin beğenisine ilişkin sözlerinde ifade bulur. Hauser'e göre "Flaubert ve Baudelaire gibi edebiyatçılar yetiştirmiş olan İkinci İmparatorluk aynı zamanda pespayeliğin ve en adisinden *kitsch*'in başladığı dönemdir. Kötü ressamlar, kötü yazarlar elbette önceden de vardı ... ama adi, adiliğini belli ederdi, bir iddia taşımaz, bir etki yaratmazdı. Maharetle kotarılmış tahsilli süprüntüye rastlanmazdı. Oysa şimdi rezillik norm, sığlık ve gösteriş kural haline geliyor. Sanatçının ve kamunun seviyesizliğe batmalarına yol açan, sanatın bir eğlence mecrasına dönüşmesi, bu çağın icadıdır."[157]

Baudelaire Salon yazılarında *kitsch* anlamına gelebilecek iki başka terim kullanır: *Chic* ve *poncif*. *Chic*, ezbere, el alışkanlığına dayalı bir hüner anlamındadır. *Poncif*, *chic*'in anlamım paylaşmakla birlikte, daha çok dramatik resmin birtakım bayağı klişelerine, stereotiplerine gönderir. Örneğin, tarihsel bir peyzajda "Köpekler, belli bir tarihî köpek kalıbına göre biçilir, trajik bir çobanın başka tür köpekleri olamaz, yoksa şerefi lekelenir."[158] Baudelaire'e göre "uylaşımsal ve geleneksel olan her şey *chic* ve *poncif* alanına girer."[159] *Chic*, *poncif*, ideal havası verilmiş zafer ve kahramanlık tablolarının, halk/yurttaş sahnelerinin, trajik manzaraların başlıca zanaatidir - başka deyişle, millî ve resmî sanatın. Salonların en büyük millî ressamı Horace Vernet örneğin, Baudelaire'in gözünde bir *chic* ve *poncif* üstadıdır ve bu yüzden de "ressamın karşıtıdır": "Bu adamdan nefret ediyorum, çünkü onun tabloları resim değil, aceleyle ve sık sık yapılan bir mastürbasyon."[160]

Baudelaire kendi gibi düşünen, "savaş ve milliyetçi zırva düşmanı", yepyeni bir kuşağın oluştuğunu ve Horace Vernet gibilerinin vaktinin dolduğunu sezmektedir. Bu kuşak,

sekterliğe, şovenizme, milliyetçiliğe olduğu kadar, akademizme, ekollere, kurallara da karşıdır; kozmopolittir, yurdu bütün evrendir, güzelin her türlüsüne açıktır. "Yeni edebiyat" onun asrının "uçsuz bucaksız kolonyal imparatorluklarında kendini bulacaktır."[161] Baudelaire'in modernist kozmopolitizmini çağdaşları Marx ve Engels de paylaşırlar. Manifesto'larında "yeni edebiyat" yerine Goethe'den esinlendikleri bir "dünya edebiyatı"ndan söz ederler: "Eskiden ihtiyaçlar ülke içinden karşılanırdı. Şimdi onların yerini ancak uzak diyarların ürünleriyle tatmin olabilen yenileri aldı. Eski yerel ve ulusal kendine-yeterlik, yerini şimdi her yönde kurulan evrensel karşılıklı bağımlılık ilişkilerine bırakıyor. Maddî üretimde olduğu kadar zihinsel üretimde de. Tek tek ulusların zihinsel yaratıları artık ortak mülkiyete geçiyor. Ulusal tek yanlılık ve dar kafalılık giderek daha da imkânsız hale geliyor; sayısız yerel ve ulusal edebiyattan bir dünya edebiyatı doğuyor."[162]

Sanat Sanayii ve Gérôme

Modern beğeni üzerindeki en köklü etkiyi sanatın sanayileşmesi uyandırır: İmgenin, başta fotoğraf, litografi, gravür gibi baskı teknikleriyle kitlesel olarak çoğaltılması. İmge böylece topluca izlendiği ayinlerde, kilise gibi atmosferlerde çağlar boyunca edindiği *aura*'yı kaybeder. 19. yüzyılda sanatın endüstriyel çağa uyarlanmasının en efsanevî ismi, mekanik röprodüksiyonun babası Goupil'dir. Goupil 1829'da işe bir baskı atölyesi açarak girişir. Tasarısı, seçtiği veya sipariş ettiği resim ve heykellerin litografi, gravür, fotogravür, fotoğraf ve *photosculpture* teknikleriyle çoğaltılması ve bunların pazarlanmasıdır. 1870'lerde bu atölye devasa bir endüstri ve uluslararası bir galeri ağına dönüşür. 1841-1877 yılları arasında Berlin, Brüksel,

Londra, Viyana, Lahey ve New York'ta Goupil galerileri açılır; İskenderiye, Dresden, Cenevre, Zürih, Atina, Barcelona, Kopenhag, Floransa, Havana, Melbourne, Sydney, Varşova, Johannesburg ve daha da başka kentlerde satış noktaları kurulur. New York galerisi bugün hâlâ bu kentin en itibarlı galerilerinden biridir. Goupil'in önce yönetimine getirdiği, sonradan da haklarını devrettiği Knoedler'in adını taşır.

Goupil zamanla sanatın kamuoyu olur. Binlerle çoğaltılmış, binlerce resim ve heykel... Çoğaltma hakkıyla satın alınan resim sayısı otuz binlere varır. Öğrenciler Goupil'in yayımladığı modellerden yaptıkları kopyalarla *Desen Dersleri*'ni öğrenirler - Van Gogh dahil. Goupil galerileri Fransız sanatının dünyadaki vitrini olur. Rejimin saygısı ve desteği sonsuzdur. Goupil kamusal beğeninin, resmî estetiğin mührü olmuştur. Bu başarının mimarları arasında başta Gérôme gelir: Goupil'in ahbabı, damadı, ortağı, en çok sattığı ressamı ve dünya sahnesindeki yıldızı.*

Zola'nın değindiği gibi, Gérôme "her beğeniye uyar ... Herkes onun, resimlerini sadece fotoğraflanmak üzere yaptığını bilir. Bu rôprodüksiyonlar binlerce orta-sınıf evini süsleyecektir."[163] Gérôme'un dehası, güncelin, bayağının klasik mertebesinde temsilidir, antikleştirilmesidir. Örneğin genelev "Grek Enteryôr" olarak resmedilir. Zamanın en namlı çıplak modeli, başta *La Boheme*, popüler edebiyatın yıldızı, Paris çapkınlarının gözdesi Marie-Christine Leroux, Gérôme'un eserlerinde Atinalı heykeltıraş Praksiteles'in esin perisi ve metresi "Phrynè" kisvesindedir... Zola nezdin-

(*) Padişahlar da Goupil'in müşterileri arasına girer ve Gérôme satın alırlar. Üç tablodan *Mağarasında Aslan* için Sultan Aziz tarafından 1875 yılında Goupil'e ödenen para 15 bin franktır: Erol Makzume, "Jean-Léon Gérôme (1824-1904), Empresyonizm Karşıtı Oryantalist", *Toplumsal Tarih*, 116 (Ağustos 2003) s. 50.

de bu Phryné, "külodunu değiştirirken yakalanan modern metres"ten başkası değildir. Degas'ya göre Gérôme Phryné'nin çıplaklığının ihtişamını "bir pornografi gösterisine çevirmiştir". Phryné sonunda bir zamane ikonu, Gérôme ise kült olur. *Ecole Nationale des Beaux-Arts*'ta açtığı atölyeye dünyanın dört bir yanından tam iki bin öğrenci gelir - bir de İstanbul'dan Halil ve Şeker Ahmet Paşalarla, Osman Hamdi Bey.*

Gérôme ve neo-Grek ekolündeki ressamlar Salon sergilerinde baş köşeyi işgal eder. Kuşkusuz Gérôme zaten aynı zamanda jüri üyesidir. Baudelaire'e göre neo-Grek ekol, imgelem yoksunluğunu bilgiçlikle örter: "Oynanan oyun, gündelik hayatın Grek veya Roma dekorlarına naklidir."[164]

1845, 1846 ve 1859 Salon sergileri üzerine üç eleştirisi topluca incelendiğinde, Baudelaire'in Salon estetiğini baştan aşağıya mahkûm ettiği görülür. Sanatta edebiyattan daha da seçicidir. Onca ressam arasından hayranlıkla andığı tek kişi Delacroix'dır - bir de karikatürist Daumier. Arkadaşı Courbet'yi överken bile temkinlidir: Önce göklere çıkarır onu, Ingres'ten dahi üstün görür. Ama ardından ikisini de birbirlerine karşıt olan fanatizmlerinin kurbanı sayar - Ingres geleneğin, Courbet "dışsal maddî doğa"nm.[165]

Baudelaire'in gözünde Salon sanatı, kamusal beğeniye, bayağı popülerliğe, sanatın metalaşmasına baş eğen şarlatanların sanatıdır. Onun kendi şiirleri, *Kötülük Çiçekleri* ise tam da bu sanata karşı, kamuyu ilk kez hiçe sayan bir kavgadır. Salon'un sergilediği güzellik âlemi onunki olamaz. Onun güzelliği çirkinlik, modernizmi ise modern beğeninin tam tersidir.

(*) Goupil-Gérôme işbirliği konusunda bkz. *Goupil & Gérôme, Art and Enterprise.*

Ressam ve heykeltıraşların ilk kez şairlerle denk bir statüde hümanistler çevresine kabul edilmeleriyle birlikte, Rönesans'ta sanat konuları seçkinlerin felsefe 'diyalog'larına eklemlenmiş, sanat kendine özgü bilgisini sistemleştirmeye girişmiştir. Ancak henüz eleştiriden söz etmek için erkendir, çünkü 'diyalog'larda kamu temsil edilmez. Dolayısıyla sanat eleştirisinin Salon sergilerinin kamuya açılması üzerine başladığı kabul edilir. Diderot'nun bu sergilerden 1759-1781 arasında düzenlenen dokuzu üzerine yazdıkları da eleştirinin ilk örnekleri sayılır.* Her ne kadar bu metinler, İsveç Kraliçesi, Rus İmparatoriçesi, Polonya Kralı kabilinden sadece on altı abonesi bulunan el yazması bir 'dergi'** için kaleme alınmışlarsa da, imgelerin kamu adına kelimelere ilk tercümeleri olarak değerlendirilirler. Dolayısıyla daha başından sanat, edebiyat tarafından anlamlandırılır ve 19. yüzyılda da bu böyle devam eder: Gautier, Zola, Huysmans, Saint-Beuve, Heinrich Heine... Edebiyatçılar eliyle gazetelere düşen eleştiri, basının hemen hemen her konuda imal ettiği 'görüş'lerden biri oluverir ve edebiyatçı/gazeteci cemaatine fazladan bir kültürel sermaye sağlar. Baudelaire de şairliğinden önce gazeteci ve sanat eleştirmeni olarak sivrilir. Salon yazıları, tam da modern sanat tarihiyle aynı zamanlarda*** modern eleştirinin kuruluşunu bildirir.

Diderot ile Baudelaire'in eleştirileri modernist kırılmanın en mükemmel olarak okunabileceği temel metinleri oluştu-

---

(*) Bkz. Denis Diderot, *Paris Salon Sergileri, 1759-1761-1763*, çev. K. Özsezgin (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996).

(**) "*Correspondance litteraire philosophique et critique.*"

(***) Donald Preziosi 'sanat tarihi'nin 1840'larda Almanya'da üniversite tedrisatına girmesini bir başlangıç gibi kaydeder. Bkz. "Art History: Making the Visible Legible", *The Art of Art History: A Critical Anthology*, ed. D. Preziosi (Oxford: Oxford University Press, 1998) s. 13.

rur. Bütün 20. yüzyıl boyunca ve hâlâ, sanatı yönetmek hırsındakilerle -rejimler, şirketler vb.- 'sanatın yönetmesini' düşleyenlerin söylem formatları buradan türer. Gerçi Baudelaire yazılarında Diderot'yu karşısına almaz, hatta yüzyıl evvelki öncelini hayırla yad eder.[166] Ancak Diderot kadim bir doktrini sekülerleştirmek, 'modernleştirmek', Baudelaire ise bu doktrini tarihe gömmek için eleştirir. Diderot'nun ilkesi sanatçının resmettiğine sadakatidir: Başta doğaya, sonra anlatısına, mitolojik/teolojik ikonografiye, zanaatinin inceliklerine, geleneksel normlara: *Uyum, farklılık, kontrast, simetri, kompozisyon, dispozisyon, karakter, ifade...* Oysa Baudelaire adına bir sadakatten söz etmek gerekirse, bu herhalde başta sanatçının zamanına sadakatidir - metropole, kahramanlarına, boheme, *dandy*'ye, *flâneur*'e. Diderot'nun sanatı aklı ve erdemi doğrular; Baudelaire'inki sorgular. Her ikisi de tanrıdan uzakta ama ilki toplumun yanında, diğeri karşısındadır. Hatta Baudelaire toplumdan da öte, "bütün insan soyunu" karşısına almaktan söz eder.[167] Gene de yetinmez, "sandığı kadar isyankâr olamamaktan çok çeker."[168]

Sanata Adanmışlık ve Ölüm

"Chateaubriand, Balzac, Stendhal, Mérimée, Alfred de Vigny, Flaubert, Banville, Gautier, Lecomte de Lisle dışında bütün çağdaş zibidiler iğrenç geliyor bana. Akademi üyeleriniz iğrenç, liberalleriniz iğrenç, erdem iğrenç, kötülük iğrenç. Akıcı üslup iğrenç. Gelişme iğrenç ..."[169] Ama ne çare ki Baudelaire'in şiiri de bu iğrençliğin ürediği çevrelere seslenir, sonunda onlara mahkûm olur; ayrıca aynı iğrençlikten beslenir. Üstelik kendisi de, "en övülesi çabalara karşın, çağdaşlarının hoşuna gitme isteğine direnmeyi" başaramaz.[170] Dolayısıyla kendisinin de ötekiler kadar 'fahişelik' yaptığını itiraf eder. Hayatını paylaştığı, şiirlerindeki kar-

deşleri yosmalar gibi o da mecburen piyasaya düşer. Onuru ayaklar altındadır. Derin bir azap çeker.

Sartre'a göre Baudelaire acı çekmeyi seçmiştir; sürekli mutsuzdur; kendini mutlu saymak onun gözünde alçalmaktır. "Baudelaire için acı çekmek, bir şokun ardından gelen şiddetli bir tepki değil, tersine hiçbir şeyin azaltıp yükseltemeyeceği, sürekli bir durumdur ... Acı, insanlık durumunun bilincine varış gibi görünmektedir ... İnsan hoşnut olmadığı için acı çekmektedir ... 'Çağdaş duygulu adam' şu ya da bu özel neden için değil, genel olarak, yeryüzünde hiçbir şey isteklerini doyuramayacağı için acı çekmektedir."[171] Baudelaire acının soyluluk olduğunu söyler. Acı, soyluluğun olduğu kadar yaratıcılığın da gereğidir: "İçten gelen her şiirin kaynağı melankolidir."[172] "Bütün sanatçılar acı çeker ve bu acı sanatçıların güzellik ve adalet duyguları geliştiği ölçüde büyür". Ona göre Wagner'in dehası ve "devrimci görüşleri" ancak onun "acı çekme kapasitesi"yle açıklanabilir. Değil mi ki Wagner, yeni bir şey keşfedebilmek için hiçbir şeyden tatmin olmama yönünde, daha doğuştan var olan bir doyumsuzluğu şart koşmuştur, o halde, "hayatın çelişkilerinden acı biçmek herkesten çok onun kaderidir."[173]

Usanç, yılgınlık, bıkkınlık, bedbinlik, bezginlik, sıkıntı, çöküntü, yıkım... veya *spleen:* Hayatın biteviyeliğine katlanma yorgunluğunun, zorunluluğunun yol açtığı, modern zamanın illetleri... "Dünyanın tiranları..."[174] Varoluşun dayanılmazlığı, hayatın çekilmezliği ... Yeninin iflası... Benjamin'in sözleriyle, "aynı şeyin hep tekrar edip durmasından çok, 'yepyeni' olanda da dünyanın çehresinin hiç değişmemesi; 'yepyeni' dediğimizin de her bakımdan aynı kalması. Modern zamanı bitmez tükenmez cehenneme çeviren, bu."[175] Baudelaire bu cehennemi hem sonuna kadar yaşıyor, keşfediyor, hem de aşmaya azmediyor. "Kahra-

manca hep aynı olandan 'yeni'yi sökmeye" girişiyor.[176] Kendi kendine yabancılaşmış insanoğlunun hiç sakınmadan üstüne üstüne giden, bir yandan da onu şeyleşmiş dünyaya karşı donatan, ilk o.[177] 'Sıkıntı'yı edebiyata sunan da o.[178] Flaubert ona "var olmanın sıkıntısını ne kadar iyi anladığını" yazıyor.[179]

Baudelaire şiirinin bildirdiği, sanatın hayata üstün gelebileceği, imgelemin sınırlarını kaldırabileceği, tekrarın önünü alabileceği, zamanın çilesini durdurabileceğidir - düş gibi, oyun gibi, sarhoşluk gibi, Şark'ın hayal âlemi gibi... "Kahramanca Bir Ölüm" şiirindeki soytarı, son oyununda "cehennemin dehşetini en iyi sanatın perdelediğini kanıtlar"; izleyenleri, ölüm gibi, "hayattan siler."[180]

Metropolde barınabilmek Baudelaire'in gözünde bir gladyatörün mücadelesi kadar kahramancadır. Var olmanın, korunmanın çok ötesinde düşmanca bir çevreye karşı sürekli dövüşmeyi gerektirir. "İnsan yığınları tehdit eder ... Elbette insanın işe ihtiyacı vardır, ama başka ihtiyaçları da vardır ... intihar da bunlar arasındadır; hem benliğine, hem de onu yoğuran topluma sinmiş olan intihar, kendini koruma güdüsünden daha da güçlüdür." Baudelaire'in fark ettiği tam da budur Benjamin'e göre: "Modernleşme üzerine ilk notlarını tuttuğu 1845 sıralarında, çalışanlar arasında intihar artık tanıdık bir fikirdir ... Yorgun düşen kimileri intihara sığınabilir... Ancak bu bir teslimiyet değil, kahramanca bir tutkudur. Aslında tutkular âlemine modernizmin kattığı tam da budur: *Passion particulière de la vie moderne* ..."[181]

Bu modern tutku, 'feda-yı nefs' duygusu, o zamanlardan başlayarak, birçok sanat-edebiyat ehlinin sanatları kadar hayatlarını da karartır, kimilerini de kurban eder. Onlarsız modernizm düşünülemez: Van Gogh, Mayakovski, Yesenin, Alfred Jarry, Jacques Rigaut, Jacques Vaché, René Cre-

vel, Dylan Thomas, Virginia Woolf, Hemingway, Arshile Gorky, Mark Rothko, Jackson Pollock... Baudelaire sanatçının ölümü seçtiğini düşünür; intihar onun hakkıdır. Poe örneğin, alkolün verdiği sarhoşlukla hem sanatını, hem ölümünü kurmuştur: "Poe'nun sarhoşluğunun ... bir çalışma yöntemi olduğuna inanıyorum, tutkulu doğasına son derecede yatkın enerjik ve ölümcül bir yöntem ... Bugün ondan aldığımız hazzın kaynağı bir parça da onu öldüren bu sarhoşluktur."[182] Dostu Nerval'in intiharını duyduğu zaman Baudelaire'in tepkisi, onun "hasta, deli" falan olmadığını haykırmak olur. İtirazı başkadır: "Niçin o rezil sokakta, boynunu saran o paçavrayı seçti? İncelikli, tat veren zehirler var, onları kullandınız mı ölüm sevinçle başlıyor, en azından düş görerek..."[183] Van Gogh gibi, ruh doktorlarının elinde çok çekmiş olan Antonin Artaud için de, öyle "bilinçler vardır ki, kimi günler, basit bir çelişki yüzünden kendilerini öldürebilirler ve onun için de deli olmaları gerekmez." Aslında sanatçı için bu çelişki hep oradadır: Onun kehanetinden, kurumlara karşı saldırılarından, duyarlıklarından, ifşaatından sakınan "çürümüş toplum". Onun için "bir gün Van Gogh'u katledenler olmuştur, Gérard de Nerval'i, Baudelaire'i, Edgar Poe'yu ve Lautréamont'u katledenler olduğu gibi."[184]

Baudelaire 1845'te bir gün kendini göğsünden bıçaklar. "Uyuma bıkkınlığı, uyanma bıkkınlığı dayanılmaz hale geldiği için öldürüyorum kendimi; başkalarına yararsız, kendime tehlikeli olduğum için öldürüyorum."[185] Yarası çabuk geçer, ancak 1861'de annesine yazdığı gibi, "hep intiharın eşiğinde"dir: "Saygınlık denince benim durumum içler acısı, en büyük felaket de burada ... Düşünemeyeceğin aşağılamalar, sövgüler, alaylar, insanın zihnini alt üst eden bütün bu şeyler durumumu tam bir çıkmaza sokuyor."[186] Baudelaire ölümden çekinmez; onun için asıl ürpertici olan do-

ğumdur.[187] Ölümü de şiiri gibi tasarlanmış olmalıdır; zamanı, tarihi, dünyanın gidişini durdurmalı, doğanın, tanrının, toplumun oyununu bozmalıdır; modern ve destansı olmalıdır... Baudelaire 1867 yılında, 31 Ağustos'ta, 'kardeşi' bir fahişeden bile bile kaptığı frengi nedeniyle, kırk altı yaşında, annesinin kollarında ölür.

SUNUŞ NOTLARI

1 Honoré de Balzac, "The Girl with the Golden Eyes", *History of the Thirteen*, çev. H. J. Hunt (Londra: Penguin, 1974) s. 309-311.

2 Charles Baudelaire, *Selected Writings on Art & Artists*, çev. P E. Charvet (Cambridge: Cambridge University Press, 1972) s. 106; "1846 Salonu", bu kitapta s. 195-197.

3 Baudelaire, *Selected Writings*, s. 107; "1846 Salonu", s. 198.

4 Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, çev. H. Zohn (Londra: NLB, 1973) s. 90.

5 Walter Benjamin, *The Arcades Project*, çev. H. Eiland ve K. McLaughlin (Cambridge, Ma.: Belknap Press of Harvard University Press, 1999) s. 318.

6 Benjamin, *Charles Baudelaire*, s. 79, 80 ve Charles Baudelaire, *Yapma Cennetler*, çev. Y. Şahan (İstanbul: Telos, 1994) s. 15.

7 Charles Baudelaire, *The Flowers of Evil and Paris Spleen*, çev. W. H. Crosby (Brockport, N.Y.: BOA Editions, 1991) s. 223.

8 *A.g.e.*, s. 459.

9 *A.g.e.*, s. 183.

10 Charles Baudelaire, *The Parisian Prowler*, çev. E. K. Kaplan (Athens, Ga.: University of Georgia Press, 1997) s. 74.

11 Benjamin, *Arcades*, s. 489.

12 Baudelaire, *Selected Writings*, s. 249.

13 Jerrold Siegel, *Bohemian Paris, Culture , Politics and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930* (New York: Viking, 1986) s. 188.

14 *A.g.e.*, s. 68.

15 *A.g.e.*, s. 125.

16 Pierre Bourdieu, *The Rules of Art, Genesis and Structure of the Literary Field*, çev. S. Emanuel (Stanford: Stanford University Press, 1995) s. 55.

17 Seigel, s. 138.

18 *A.g.e.*, s. 24.

19 Benjamin, *Charles Baudelaire*, s. 15.

20 *A.g.e.*, s. 13, 17.

21 Charles Baudelaire, bir şiir için notlar, nakleden T. J. Clark, *The Absolute Bourgeois, Artists and Politics in France 1848-1851* (Londra: Thames and Hudson, 1982) s. 9.

22 Benjamin, *Charles Baudelaire*, s. 13.

23 *A.g.e.*, s. 14.

24 *A.g.e.*, s. 98, 101.

25 *A.g.e.*, s. 101.

26 Seigel, s. 60.

27 *A.g.e.*, s. 47.

28 Bourdieu, s. 57.

29 Seigel, s. 19.

30 Baudelaire, *Selected Writings*, s. 53; "1846 Salonu", s. 151.

31 Seigel, s. 102.

32 Charles Baudelaire, *The Painter of Modern Life and Other Essays*, ed. ve çev. J. Mayne (Londra: Phaidon, 1995) s. 26, 28-29; "Modern Hayatın Ressamı", bu kitapta, s. 236.

33 Benjamin, *Charles Baudelaire*, s. 26.

34 Seigel, s. 107.

35 Baudelaire, *Selected Writings*, s. 198, 7.

36 Benjamin, *Charles Baudelaire*, s. 106.

37 Jürgen Habermas, "Modernity - An Incomplete Project", *The Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture*, ed. H. Foster (Port Towsend: Bay Press, 1983) s. 10.

38 Francis M. Naumann, "Money Is No Object", *Art in America* (Mart 2003) s. 72.

39 Thomas Mc Evilley, "Performing the Present Tense", *Art in America* (Nisan 2003) s. 116.

40 Baudelaire, *Selected Writings*, s. 51; "1846 Salonu", s. 95.

41 *A.g.e.*, s. 51; "1846 Salonu", s. 94-95.

42 *A.g.e.*, s. 295.

43 *A.g.e.*, s. 299.

44 Seigel, s. 121.

45 Baudelaire, *Selected Writings*, s. 203.

46 Seigel, s. 122.

47 Age, s. 117.

48 Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, çev. B. Onaran (İstanbul: De Yayınları) s. 129.

49 Charles Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri*, çev. S. Maden (İstanbul: Çekirdek Yayınları, 1996), s. 362.

50 Sartre, s. 160, 70.

51 *A.g.e.*, s. 63, 118.

52 *A.g.e.*, 139.

53 A.ge, s. 15.

54 *A.g.e.*, s. 11.

55 Benjamin, *Arcades*, s. 319.

56 Sartre, s. 73, 71.

57 Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri*, çev. S. Maden, s. 370.

58 Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, çev. G. Fitzgerald (Cambridge, Ma.: Belknap Press of Harvard University Press, 1968) s. 39, 99.

59 Linda Nochlin, "The Invention of the Avant-Garde: France, 1830-1880", *The Politics of Vision* (New York: Harper & Row, 1989) s. 16.

60 Annie Cohen-Solal, *Painting American, The Rise of American Artists Paris 1867-New York 1948* (New York: Alfred A. Knopf, 2001) s. 249.

61 Raymond Williams, "The Politics of the Avant-Garde", *The Politics of Modernism*, ed. T. Pinkney (Londra: Verso, 1989) s. 54.

62 Benjamin, *Arcades*, s. 745.

63 Baudelaire, *Selected Writings*, s. 332.

64 *A.g.e.*, s. 194.

65 *A.g.e.*, s. 195.

66 Baudelaire, *Painter of Modern Life*, s. 29; "Modern Hayatın Ressamı", s. 236.

67 Benjamin, *Charles Baudelaire*, s. 55.

68 Baudelaire, *Parisian Prowler*, s. xviii.

69 André Breton, *Manifestoes of Surrealism*, çev. R. Seaver ve H. R. Lane (Ann Arbor: Ann Arbor Paperback, 1972) s. 60.

70 Benjamin, *Arcades*, s. 453.

71 Benjamin, *Charles Baudelaire*, s. 54.

72 Benjamin, *Arcades*, s. 417.

73 *A.g.e.*, s. 938.

74 Benjamin, *Charles Baudelaire*, s. 170.

75 *A.g.e.*, s. 172.

76 Adorno'dan nakleden Andreas Huyssen, *After the Great Divide, Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (Londra: MacMillan Press, 1986) s. 41.

77 Naumann, s. 59.

78 Charles Baudelaire, *Paris Sıkıntısı*, çev. E. Alkan (İstanbul: Cumhuriyet, 2001) s. 14.

79 Baudelaire, *Parisian Prowler*, s. 129.

80 Jonathan Crary, *Techniques of the Observer, On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge, Ma.: MIT Press, 1992) s. 9.

81 Benjamin, *Charles Baudelaire*, s. 151.

82 Baudelaire, *Painter of Modern Life*, s. 16; "Modern Hayatın Ressamı", s. 218.

83 Hal Foster, "Archives of Modern Art", *October* 99 (Kış 2002), s. 82-83.

84 Baudelaire, *Painter of Modern Life*, s. ix.

85 Benjamin, *Charles Baudelaire*, s. 170.

86 Benjamin, *Arcades*, s. 329.

87 Murray S. Davis, "Georg Simmel and the Aesthetics of Social Reality", *Georg Simmel, Critical Assessments*, ed. D. Frisby (Londra: Routledge, 1994) cilt II, s. 46.

88 David Frisby, *Simmel and Since, Essays on Georg Simmel's Social Theory* (Londra: Routledge, 1992) s. 58.

89 Baudelaire, *Painter of Modern Life*, a. 12; "Modern Hayatın Ressamı", s. 214.

90 Baudelaire, *Selected Writings*, s. 118.

91 Baudelaire, *Painter of Modern Life*, s. 34; "Modern Hayatın Ressamı", s. 242.

92 *A.g.e.*, s. 12; "Modern Hayatın Ressamı", s. 214.

93 Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri*, çev. S. Maden, s. 175.

94 Benjamin, *Arcades*, s. 336.

95 *A.g.e.*, s. 63.

96 Sartre, s. 149.

97 Baudelaire, *Flowers*, s. 83, 41.

98 Charles Baudelaire, *Paris Sıkıntısı*, çev. T. Yücel (İstanbul: Adam, 2002) s. 7 ve Baudelaire, *Parisian Prowler*, s. 129.

99 David Frisby, "Georg Simmel: First Sociologist of Modernity", *Georg Simmel, Critical Assessments*, ed. D. Frisby (Londra: Routledge, 1994) cilt III, s. 331; "Georg Simmel - Modernitenin İlk Sosyoloğu": Simmel, *Modern Kültürde Çatışma*, (İstanbul: İletişim, 2003) s. 21.

100 Hannah Arendt, "Walter Benjamin: 1892-1940", Walter Benjamin, *Illuminations*, ed. H. Arendt, çev. H. Zohn (New York: Schocken Books, 1968) s. 47.

101 Fredric Jameson, "Baudelaire as Modernist and Postmodernist: The Dissolution of the Referent and the Artificial 'Sublime'", *Lyric Poetry: Beyond the New Criticism*, ed. C. Hosek ve P Parker (Ithaca, New York: 1985) s. 252, 255.

102 Huyssen, s. 38.

103 Linda Nochlin, *The Body in Pieces, The Fragment as a Metaphor of Modernity* (Londra: Thames & Hudson, 2001) s. 37

104 Baudelaire, *Painter of Modern Life*, s. 15; "Modern Hayatın Ressamı", s. 218.

105 *A.g.e.*, s. 35.

106 Benjamin, *Charles Baudelaire*, s. 154.

107 Frisby, *Simmel and Since*, s. 111.

108 Louis Aragon, *Paris Peasant*, çev. S. W. Taylor (Londra: Picador Classics, 1971) s. 28-29.

109 T. J. Clark, *The Painting of Modern Life, Paris in the Art of Manet and His Followers* (Princeton: Princeton University Press, 1984) s. 60.

110 Peter Wollen, *Raiding the Icebox, Reflections on Twentieth-Century Culture* (Londra: Verso, 1993) s. 123 ve Huyssen s. 161.

111 *The Power of the City, The City of Power* (New York: Whitney Museum of American Art, 1992) s. 45.

112 Peter Lamarque ve Stein Haugom Olsen, "Truth", *Encyclopedia of Aesthetics* (New York: Oxford University Press, 1998), cilt 4, s. 409.

113 Giorgio Vasari, *Lives of the Artists* (Londra: Penguin, 1987), cilt I, s. 30-31.

114 Sartre, s. 89.

115 Baudelaire, *Painter of Modern Life*, "Philosophic Art", s. 205.

116 Marina van Zuylen, "Aesthetics of Difficulty", *Encyclopedia of Aesthetics* (New York: Oxford University Press, 1998), cilt 2, s. 45.

117 Benjamin, *Arcades*, s. 241.

118 Charles Baudelaire, *On Wine and Hashish* (Londra: Hesperus, 2002), s. 85.

119 Baudelaire, *Parisian Prowler*, s. 38.

120 *A.g.e.*, s. 89.

121 Baudelaire, *Painter of Modern Life*, 8; "Modern Hayatın Ressamı", s. 209.

122 *A.g.e.*, s. 8; *Modern Hayatın Ressamı*, s. 209.

123 Baudelaire, *Painter of Modern Life*, s. xv ve *Selected Writings*, s. 20.

124 Baudelaire, *Selected Writings*, s. 192.

125 *A.g.e.*, s. 265.

126 *A.g.e.*, s. 7.

127 Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri*, çev. S. Maden, s. 330.

128 Sartre, s. 52, 58, 167.

129 *A.g.e.*, s. 93.

130 *A.g.e.*, s. 89.

131 Baudelaire, *Selected Writings*, s. 208.

132 Baudelaire, *Painter of Modern Life*, s. 38; "Modern Hayatın Ressamı", s. 248-249.

133 Baudelaire, *Selected Writings*, s. 198, 204.

134 *A.g.e.*, s. 122.

135 *A.g.e.*, s. 201.

136 Benjamin, *Arcades*, s. 339.

137 *A.g.e.*, s. 379.

138 Baudelaire, *Selected Writings*, s. 68-389.

139 Benjamin, *Arcades*, s. 311, 544.

140 Baudelaire, *Paris Sıkıntısı*, çev. E. Alkan, s. 152.

141 Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri*, çev. S. Maden, s. 329.

142 Baudelaire, *Selected Writings*, s. 279, 280.

143 Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri*, çev. S. Maden, s. 369.

144 Baudelaire, *Parisian Prowler*, s. 12.

145 Roger Chartier, *The Cultural Origins of the French Revolution*, çev. L. G Cochrane (Durham: Duke University Press, 1991) s. 157-159.

146 Marshall Berman, *All That Is Solid Melts Into Air, The Experience of Modernity* (New York: Penguin, 1988) s. 147-148.

147 Bourdieu, s. 53.

148 Nurdan Gürbilek, "Kitle, Kültür ve Kitle Kültürünün Tarihsel Temelleri", *Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi* (İstanbul: İletişim, 1988), cilt 1, s. 101.

149 Benjamin, *Charles Baudelaire*, s. 31.

150 *A.g.e.*, s. 30, 34.

151 Baudelaire, *Selected Writings*, s. 106.

152 Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri*, çev. S. Maden, s. 330.

153 Bourdieu, s. 53-54.

154 Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri*, çev. S. Maden, s. 330, 333.

155 Benjamin, *Charles Baudelaire*, s. 167.

156 Patricia Mainardi, *The End of the Salon, Art and the State in the Early Third Republic* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), s. 29.

157 Arnold Hauser, *The Sociology of Art*, çev. K. J Northcott (Chicago: University of Chicago Press, 1982) s. 595.

158 Baudelaire, *Selected Writings*, 97; *Modern Hayatın Ressamı*, "1846 Salonu", s. 178.

159 *A.g.e.*, s. 86; "1846 Salonu", s. 162.

160 *A.g.e.*, s. 87; "1846 Salonu", s. 163.

161 *A.g.e.*, s. 189.

162 Berman, s. 123. ve Karl Marx, *The Revolutions of 1848*, ed. D. Fernbach (Harmondsworth: Penguin, 1973) s. 71.

163 *Gérôme & Goupil, Art and Enterprise* (Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux, 2000) s. 24, 28.

164 Baudelaire, *Selected Writings*, s. 315.

165 *A.g.e.*, s. 127.

166 *A.g.e.*, s. 93, 335, 341.

167 Benjamin, *Arcades*, s. 313.

168 Yves Bonnefoy, *Olasılık Dışındaki*, çev. Ö. Aygün (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002) s. 29.

169 Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri*, çev. S. Maden, s. 369.

170 *A.g.e.*, s. 331.

171 Sartre, s. 78, 80.

172 Benjamin, *Arcades*, s. 243.

173 *A.g.e.*, s. 243.

174 Baudelaire, *Parisian Prowler*, s. 63.

175 Benjamin, *Arcades*, s. 544.

176 *A.g.e.*, s. 337.

177 *A.g.e.*, s. 322.

178 *A.g.e.*, s. 246.

179 *A.g.e.*, s. 251.

180 Baudelaire, *Parisian Prowler*, s. 65-66.

181 Benjamin, *Charles Baudelaire*, s. 85, 76, 75.

182 Baudelaire, *Selected Writings*, s. 184.

183 Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri*, çev. S. Maden, s. 347.

184 Antonin Artaud, *Van Gogh, Toplumun İntihar Ettirdiği*, çev. A. Soysal (İstanbul: Nisan, 1991) s. 56, 8-11, 54.

185 Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri*, çev. S. Maden, s. 342.

186 *A.g.e.*, s. 352.

187 Baudelaire, *Yapma Cennetler*, s. 218.

Modern Hayatın Ressamı

CHARLES BAUDELAIRE

1846 Salonu[1]

Burjuvalara

Çoğunluktasınız - sayıca ve zekâca. Demek ki siz güçsünüz, güç de adalettir.

---

1 Baudelaire-Dufays imzalı bu Salon, kitapçı-yayıncı Michel Levy kardeşlerden çıkmış ve 23 Mayıs 1846 tarihli *Bibliographie de la France*'ta kayda geçirilmiştir. Bu sergi değerlendirmesi, bir öncekiyle ["1845 Salonu"] karşılaştırıldığında, ziyaretçi için bir rehber olmaktan daha fazlasıdır: Estetik konusunda bir inanç beyanı ve bir tavır alış söz konusudur. Sainte-Beuve'ün "Baudelaire çılgınlığı" o tarihten itibaren adlı adınca var olmaya başlamıştır. "ESTETİK, dişil cins isim (Yunanca hissetmek fiilinden türetilmiş his sözcüğünden gelmektedir; tam karşılığı his bilimidir): Konusu, doğa veya sanat ürünlerinde güzelin niteliklerini araştırmak ve belirlemek olan bilim. Estetikle uğraşmış en meşhur yazarlar Lessing, Kant, Winckelmann, Schlegel, Tieck, Novalis, Schiller'dir" (Büyük Bescherelle, *Dictionnaire national*, Paris, Simon & Garnier frères, 1847). Bescherelle'in verdiği özete göre, Baudelaire Kant'ın ardılları arasına yerleştirilebilir: Kant'a göre, şiirde ve sanatlarda iki tür güzellik vardır. Birincisi güncel zaman ve çağdaş hayatla, ikincisi ezelî ve ebedîyle ilintilidir! Baudelaire'in okuduğu kaynaklar hangileri olursa olsun, Salon değerlendirmesini oluşturan kuramsal açıklamaların kökeninde kişisel bir düşüncenin bulunduğu kesindir. [Metinde Fransızca basıma eklenen editör notları numarayla, Baudelaire'in notları asteriksle gösteriliyor. Editör notları Francis Moulinat, Libreirie Générale Française -y.n.].

Bazılarınız âlim, bazılarınız mülk sahibi. Âlimlerin mülk sahibi, mülk sahiplerinin de âlim olacağı pırıl pırıl bir gün de gelecek. O zaman gücünüz tamamlanacak ve kimse ona meydan okuyamayacak.

Bu üstün ahenk gününü beklerken, mülk sahibi olanların[2] âlim olma özlemi duymaya hakları vardır; çünkü bilgi, en az mülk sahipliği kadar büyük bir tatmin kaynağıdır.

Devletin yönetimi sizlerin elinde, olması gereken de budur zaten, çünkü güç sizde. Ama güzelliği hissetme yetisine de sahip olmalısınız; çünkü bugün hiçbirinizin nasıl güçten vazgeçmeye hakkı yoksa, şiirden de vazgeçmeye hakkı yoktur. Üç gün ekmeksiz yaşayabilirsiniz, ama şiirsiz asla; içinizden bunun aksini söyleyenler, yanılıyor: Kendilerini tanımıyorlar.

Düşünce aristokratları, övgüyü ve tenkidi dağıtanlar, manevî hayatı tekelinde tutanlar, hissetme ve zevk alma hakkınız olmadığını söylediler: Onlar Ferisîlerdir.[3]

Çünkü siz, bütün evrenin kamuoyunun bulunduğu bir kentin yönetimini elinizde bulunduruyorsunuz, bu göreve layık olmanız gerek.

Zevk almak bir bilimdir ve beş duyunun kullanılması, ancak öğrenme arzusuyla ve ihtiyaçla gerçekleştirilebilen özel bir sırra erme süreci ister.

Sizin sanata ihtiyacınız var, bundan kuşkunuz olmasın.

Sanat paha biçilmez değerde bir mülk, insanın içini hem ferahlatan hem ısıtan, hem mideyi hem ruhu ideal olanın doğal dengesine kavuşturan bir içkidir.

---

2 O dönemde Baudelaire, şu ilkeyi öne süren Saint-Simon'cu düşüncelere ilgi duyuyordu: "Herkese yeteneğine göre, her yeteneğe eserlerine göre." Böylece toplum ahenkli bir hiyerarşi içine sokulmuş ve evrensel ortaklık toplumun uzlaşmaz çelişkisini yıkmış oluyordu!

3 Baudelaire ince bir oyunla FİLİSTEN'in (= burjuva) karşısına, onun sözde zıttı, ritüellerin ve ortodoksluğun bekçisi Ferisîleri koyup, bir taşla iki kuş vurarak, birinci kavramı da (burjuvalık) batırıyor.

Ey burjuvalar - yasa koyucular veya tüccarlar... yediyi ya da sekizi vuran saat, yorgun başınızı şöminedeki korların ışıltısına ve koltuğunuzun yumuşak yastıklarına doğru eğdiğinde, anlarsınız onun faydasını.[4]

O zaman daha yakıcı bir istek, daha canlı bir hayal, günlük didinmelerinizin yorgunluğunu alabilir. Ama tekelciler sizi bilginin meyvelerinden uzak tutmak istedi, çünkü bilgi onların kıskançlıkla koruduğu tezgâhı ve dükkânıdır. Sizin sanat eserleri üretme veya onların hangi yöntemlerle üretildiğini anlama gücüne sahip olabileceğinizi inkâr etseydiler, hakaret diye algılamayacağınız bir hakikati dile getirmiş olurlardı, çünkü kamu işleri ve ticaret sizin gününüzün dörtte üçünü yutuyor. Serbest zamana gelince, onu da doyum ve haz için kullanmanız gerekiyor.

Ama tekelciler, kanunlar ve iş hayatı hakkında teknik bilginiz olmasına rağmen, sanatların tekniğini anlamadığınız gerekçesiyle zevk alma hakkınız olmayacağını buyurdu.

Bununla birlikte, eğer zamanımızın üçte ikisini bu teknikler dolduruyorsa, geri kalan üçte birin de hisler tarafından işgal edilmesi doğru olur - ancak hisler aracılığıyla anlayabilirsiniz sanatı ve ruhunuzdaki güçler dengesi ancak böyle oluşabilir.

Hakikat çok yönlü olabilir, ama ikili değildir; ve siz, nasıl siyaset hayatında insanın sahip olduğu hakları ve nimetleri çoğalttıysanız, sanatlarda da daha büyük ve daha zengin bir ruh ortaklığı yerleştirdiniz.

Ey burjuvalar, sizler -ister kral olun, ister yasa koyucu ya da tüccar- koleksiyonlar, müzeler, galeriler kurdunuz. On altı yıl önce, bazıları sadece tekelcilere açık olan yerler, kapılarını herkese açtı.

---

4 Baudelaire okurlarını ikna etmek için gündelik, hatta sıradan imgeleri ve sözcükleri kullanıyor. Bu yöntem, henüz hayatın yıpratmadığı ve 1848 devriminin Şubat ve Haziran aylarını yaşamamış genç şairin idealizminin ifadesi olarak görülebilir.

Ortaklıklar oluşturdunuz, şirketler kurdunuz, krediler aldınız - siyasal, endüstriyel, sanatsal, bütün biçimleriyle gelecek fikrini hayata geçirmek için. Hiçbir soylu girişimde öncülüğü, karşı çıkan ve acı çeken azınlığa bırakmadınız - ki onlar, sanatın da doğal düşmanıdır.

Çünkü gerek sanatta, gerekse siyasette öncülüğü kaptırmak intihar anlamına gelir ve bir çoğunluk, intihar edemez.

Fransa için yaptıklarınızı başka ülkeler için de yaptınız. İspanyol müzesi, son zamanlarda, sanat hakkında sahip olduğunuz genel düşüncelerin hacminin büyümesine katkıda bulundu; çünkü siz de gayet iyi bilmektesiniz ki, ulusal bir müze tatlı etkisiyle yürekleri yumuşatıp iradeleri esneten bir ruh ortaklığı ise, yabancı bir müze de iki halkın birbirini daha kolay gözlemleyip incelemesini, birbirlerini anlayıp hiç tartışmadan dayanışmaya varmasını sağlayan uluslararası bir ruh ortaklığıdır.

Siz sanatın doğal dostlarısınız, çünkü kiminiz zengin, kiminiz ise âlim.

Topluma ilminizi, sanayinizi, emeğinizi, paranızı verdiniz ve verdiklerinizin bedensel, zihinsel ve imgelemsel zevk şeklinde ödenmesini istiyorsunuz. Eğer varlığınızın tüm bölümlerinin dengesini yeniden kurmak için gereken zevk ve neşe miktarına kavuşmayı başarırsanız, mutlu, tok ve müşfik olursunuz - nasıl ki toplum da genel ve mutlak dengesine kavuşunca, tok, mutlu ve müşfik olacaksa...

O halde, burjuvalar, bu kitap haliyle size ithaf edilmiştir; çünkü -sayıca ve akılca- çoğunluğa seslenmeyen her kitap, aptalca bir kitaptır.

1 Mayıs 1846

Eleştiri Ne İşe Yarar?

Ne işe yarar? Eleştirmeni, daha ilk bölüme adım atmak istediği anda ensesinden yakalayıveren kocaman ve korkunç bir soru işareti. Sanatçının eleştiriye kin duymasının ilk gerekçesi, eleştirinin burjuvaya hiçbir şey öğretememesidir, çünkü burjuvanın ne resim yapmaya, ne de uyak koşmaya niyeti vardır; sanatçı eleştiriyi sanata da bir şey öğretememekle suçlar, çünkü eleştiri zaten sanatın bağrından çıkmıştır.

Oysa, zamanımızın birçok sanatçısı o zavallı ünlerini sırf eleştiriye borçludur! Belki eleştiriye yöneltilebilecek ilk hakiki suçlama da budur.

Gavarni'nin,[5] tuvalin üzerine iki büklüm eğilmiş çalışan bir ressamı tasvir eden eserini görmüşünüzdür; arkasında çok ciddi, donuk, kazık gibi duran, beyaz kravatlı bir beyefendi, elinde son makalesini tutar. "Sanat soyluysa şayet, eleştiri kutsaldır." "Kim demiş bunu?" "Eleştirmenler!" Söz konusu sanatçıların baş tacı edilmesinin nedeni, eleştirmenin, o saymakla tükenmeyen diğer eleştirmen kitlesinden bir farkı olmamasıdır.

Eserlerin kendisinde görülen araçlara ve yöntemlere gelince,* izleyicilerin ya da sanatçıların bu konuda buradan öğrenecek hiçbir şeyleri yoktur. Bu işler atölyede öğrenilir, izleyici de sadece sonuçla ilgilenir.

En iyi eleştirinin hem eğlendirici, hem şiirsel olduğuna içtenlikle inanıyorum; her şeyi açıklama iddiasıyla nefretten de tutkudan da yoksun olan, her türlü duygudan bile isteye kendini arındıran o soğuk, cebir denklemlerini andıran eleş-

---

5 Paul Gavarni diye bilinen Sulpice-Guillaume Chevalier (1804-1866), çok saygı gören bir ressam ve karikatüristti.

(*) Günümüz eleştirmenlerinin farklı iddialar taşıdığını biliyorum; onlar her zaman koloristlere deseni, desencilere de renkleri öğütlemeyi sürdürecektir. Bu çok mantıklı ve çok ince bir beğeni sorunudur!

tirinin yararına inanmıyorum - güzel bir tablo, bir sanatçının düşünüp tasarladığı doğa olduğu için, en iyi eleştirinin, akıllı ve duyarlı bir aklın tasarladığı bir tablo olabileceğini söylüyorum tekrar. Dolayısıyla bir tablo hakkındaki en iyi değerlendirme, bir sone veya bir eleji olabilir.

Ama bu tür eleştiri şiir derlemelerine ve şiir okurlarına yöneliktir. Gerçek anlamda eleştiriye gelince, umarım filozoflar ne söylemek istediğimi anlayacaklardır: Eleştiri, nesnesine doğru şekilde odaklanabilmek, yani bir varlık nedenine sahip olmak için, taraflı, tutkulu, siyasî olmalı, yani dışlayıcı bir bakış açısına sahip olmalıdır - tabii bunun, en geniş ufukların önünü açan bir bakış açısı olması kaydıyla.[6]

Kuşkusuz renk karşısında çizgiyi veya çizgi karşısında rengi yüceltmek de bir bakış açısıdır; ama bu ne çok geniş ne de çok doğru bir bakıştır, üstelik tekil yazgılar hakkında büyük bir bilgisizliği ele vermektedir.

Doğanın her zihinde çizgi beğenisiyle renk beğenisini hangi oranlarda karıştırdığını, sonucunu bir tablo olarak veren bu alaşımı hangi gizemli yöntemlerle gerçekleştirdiğini bilemezsiniz.[7]

O halde iyi düşünülmüş bir bireyselcilik, daha geniş bir bakış açısı oluşturacaktır: Sanatçıdan naiflik, mesleğinin sağladığı tüm araçların yardımıyla ortaya konmuş içten bir mizaç ifadesi bekler bu bakış açısı.* Mizacı olmayan kişi,

---

6 Baudelaire, kesinlikle tarafsız, hatta bilimsel olmayan, yani ifadesiz kalmayan, "öznel" bir eleştiri yanında saf tutuyor. Baudelaire'e göre, gerçek bir eleştiri tavırlıdır, tavrını belirleyen övme veya yerme isteğidir, kendi algılayışını dayatma isteğidir.

7 Renk ve çizgi kavgası antik çağdan bugüne sanat meraklılarını bölmeye devam eden eski bir kavgadır. Baudelaire, sanatın özünün eserin büründüğü görünümde değil, eserin o görünüme bürünmesine yol açan şeyde yattığını göstererek, sorunu başka bir düzleme taşıyor.

(*) Bireyselcilik konusunda, bkz. *Salon de 1845*'te William Haussoulier hakkındaki makale. Bu konuda bana yöneltilen tüm suçlamalara karşın, duygumda ısrar ediyorum - ama tabii önce makaleyi anlamak gerek.

tablo yapmaya layık değildir ve -gerek taklitçilerden, gerekse eklektiklerden bıktığımız için- mizaç sahibi bir ressamın yanında işçi olarak çalışmalıdır. İleriki bölümlerden birinde bunu kanıtlayacağım.

Artık sağlam, doğadan çıkarsanmış ölçütlerle donanmış eleştirmen, ödevini tutkuyla yerine getirmelidir; çünkü eleştirmen olmak sizi insan olmaktan çıkarmaz ve tutku, benzer mizaca sahip olanları yakınlaştırıp aklı yeni yüksekliklere çıkarır.

Stendhal bir yerde şöyle demişti: "Resim sanatı, görünür kılınmış bir ahlâkî değerler sisteminden başka bir şey değildir!"[8] Bu "ahlâkî değerler" ifadesini az çok geniş anlamda yorumlasanız bile, tüm sanatlar hakkında aynı şey söylenebilir. Sanatlar, bireyin duyguları, tutkuları ve düşleriyle ifade edilmiş güzel olduğu, yani birlik içindeki çeşitlilik veya mutlağın çeşitli yüzleri olduğu için, eleştiri her zaman metafiziğin kıyısındadır.

Her çağ, her halk kendine özgü bir güzellik ve ahlâkî değer ifadesine sahip olduğu için, romantizm de güzelliğin en son ve en modern ifadesi olarak kabul edilirse, mantıklı ve tutkulu eleştirmenin gözünde büyük sanatçı, yukarıda öne sürdüğümüz naiflik şartı ile romantizmin en yüksek derecesini birleştirebilen kişidir.

Romantizm Nedir?

Bugün bu sözcüğe gerçek ve müspet bir anlam yüklemek isteyecek insanların sayısı azdır; peki bir kuşağın simgesel gücü olmayan bir bayrak için yıllardır savaş vermeye razı geldiğini ifade etmeye cesaret edebilecekler midir?

---

8 Bu cümle, *Histoire de la peinture en Italie*'nin CLVI. bölümünde yer almaktadır.

Son yıllarda yaşanan çalkantılar hatırlanırsa,[9] görülür ki romantiklerin sayısının azalmış olmasının nedeni, hepsi de içtenlikle ve bağlılıkla romantizmi arasa da, çok azının onu bulmuş olmasıdır.

Bazıları sadece konu seçimlerine özen gösterdi; konularının gerektirdiği mizaca sahip değillerdi. Bazılarıysa, hâlâ Katolik bir toplumun varlığına inandıkları için, eserlerinde Katolikliği yansıtmaya uğraştı. Kendini romantik diye isimlendirip gözlerini sistemli olarak geçmişe dikmek, kendisiyle çelişmek anlamına gelir. Başka bir grup da, romantizm adı altında, Greklere ve Romalılara hakaret etti: Ama insan, ancak kendisi romantikse, romantik Romalılar ve Grekler yaratabilir.[10] Sanatta hakikat ve yerel renk de pek çoğunu yanlış yola sevk etti. Gerçekçilik o büyük savaştan çok önce de var olmuştu; zaten Raoul Rochette'e[11] uygun gelecek bir trajedi yazmak veya bir tablo yapmak isteseniz, Raoul Rochette'ten daha bilgili biri çıkıp sizin eserinizi çürütebilir.

Romantizm, sanatçının ne konu tercihinde, ne de gerçekliği bire bir kopyalamasında yatar - romantizm sanatçının hissetme biçimindedir. Onlar romantizmi dışarıda aradı, oysa o ancak içeride bulunabilirdi.[12]

Benim için romantizm güzelliğin en son, en güncel ifadesidir.

---

9 1843'te Hugo'nun *Burgraves*'ının başarısızlığına ve Ponsard'ın *Lucrèce*'inin başarısına tanık olundu. Bu olaylar romantizmin ölümü olarak sunuldu.

10 Baudelaire herhalde Delacroix'yı ve "La Justice de Trajan" gibi eserleri, bir önceki Salon'un tuvallerini kastediyor olsa gerek.

11 Raoul Rochette (1789-1854), Fransız arkeolog; Mora Yarımadası'na gönderilen bilimsel heyetin başkanıydı; araştırmaları ve eserleri her zaman ittifakla kabul görmemişti.

12 Baudelaire burada çağının sanatını olduğu kadar geleceğin sanatını da şaşırtıcı bir doğrulukla çözümlüyor: Bir birey tarafından başka bireyler için gerçekleştirilen ve bir hissetme biçiminin, "bir içsel gerekliliğin" imgesi olan bir sanat!

Mutluluğu aramanın ne kadar çok sayıda alışıldık biçimi varsa, o kadar çok güzellik vardır.*[13]

İlerleme felsefesi bunu çok net bir şekilde açıklar; halklar için maneviyatı, aşkı, dini vb. anlama biçimleri kadar çok sayıda ideal olduğuna göre, romantizm teknik mükemmelliğe, çağın maneviyatıyla benzeşen bir anlayışa dayanacaktır.[14]

Kimileri romantizmi meslekî yetkinlikle özdeşleştirdiği için,[15] bir tür romantizm rokokosu ortaya çıktı - hiç tartışmasız, en katlanılmaz şey.

Bu nedenle öncelikle, geçmişin sanatçılarının önemsemediği veya bilmediği, doğanın çeşitli yönlerini ve çeşitli insanlık durumlarını bilmek gerekir.

Romantizm ile modern sanat bir ve aynı şeydir - yani, sanatların içerdiği tüm araçlarla ifade edilen içtenlik, tinsellik, renk, sonsuza duyulan özlem.[16]

O halde, romantizm ile önde gelen vaizleri arasında açık bir çelişki vardır. Rengin modern sanatta çok önemli bir rol oynamasında şaşılacak ne var? Romantizm Kuzey'in oğludur, Kuzey de koloristtir; düşler ve peri masalları sisin çocuklarıdır. Ateşli koloristlerin vatanı İngiltere ve Fransa'nın

---

(*) Stendhal.

13 Baudelaire, bu Stendhal göndermesiyle, mutluluk ile güzellik arasında bir ilişkinin varlığım ve belki de bunlardan birinin öbürü aracılığıyla arandığını kabul ediyor; bu cümlenin getirdiği açılımı kaydetmek ilginç olabilir: Mutluluk bir tane olsa da, ona giden yollar çoktur. Sonuçta, tüm düşüncelerin göreliliğine ilişkin eski fikri işler yeniden.

14 Hegel'in düşüncelerini hatırlayalım: Felsefe, çağının kızı! Tıpkı bunun gibi, romantizm de duyarlılığın bir anı, idealin, belirdiği yüzyıla uygun ifadelerinden biridir.

15 Meslek öğrenilir, bu bir beceridir. Bir idealle desteklenmeyen bir beceri hiçbir şey ifade edemez.

16 Bu tanım, Baudelaire'e göre "modern"in özünü, duyarlılığın yeninin peşinde yer değiştirmesini içermektedir. Soyut kavramlarla tanımlanan romantizm her sanata uygulanabilir; bu sanatlar arasında iletişimi, alışverişi, ahengi sağlar.

yarısı Flandre sislere gömülmüştür; Venedik de suların altındadır. İspanyol ressamlara gelince, onların etkisi renkten çok kontrasta dayanır.

Buna karşılık Güney natüralisttir, çünkü doğa orada öyle güzel ve durudur ki, hiçbir şeyin özlemini çekmeyen insan, gördüklerinden daha güzelini zaten yaratamaz: Orada, sanat açık havadadır - birkaç yüz fersah yukarıdaysa, sonsuzun derinliklerinde kaybolup atölyede yeniden kurulan düşler, gri ufuklar içinde yiten düşlemin bakışları...

Güney, bir heykeltıraşın en hassas yaratımlarında olduğu gibi, kaba ve somuttur; acı çeken ve kaygılı Kuzey ise, imgelemle avuntu bulur ve heykel yapacak olsa, klasikten çok pitoresk eserler verir.[17]

Rafaello, ne kadar saf olursa olsun, durmaksızın katı kütleleri ifade etmek istediğinden, maddecidir; ama şu Rembrandt serserisi[18] insanı düş kurmaya, öte dünyayı keşfetmeye çağıran güçlü bir idealisttir. Birisi yeni ve bakir yaratıkları -Âdem ile Havva- tasvir eder; diğeriyse gözlerimizin önünde lime lime olmuş giysilerini sallar ve bize insanın acılarını anlatır.

Bununla birlikte Rembrandt salt bir kolorist değil, bir ahenkçidir; güçlü bir kolorist, konulara uygun bir renkle bize en değerli duygularımızı ve düşlerimizi geri verse, etkisi ne kadar özgün, romantizmi ne denli hayranlık uyandırıcı olacaktır kim bilir!

Bugün romantizmin en saygın temsilcisi olan kişinin in-

---

17 Maddeye saldıran, uzamı ele geçiren heykel pozitif olarak kabul edilebilir. Kuzey'i ve Güney'i tanımlayıp, onları coğrafî açıdan birbirinin zıttı olarak koyarak Baudelaire Montesqieu'nün iklimler kuramını, belki de Madam de Staël dolayımıyla güncelleştiriyor.

18 Rembrandt, Baudelaire'in en büyük coşku kaynaklarından biridir: Belki de bu "serseri" sıfatı Baudelaire'in "tanrısal Rafaello" hayranlarına yönelik alaycı bir saldırısıdır; iki ressamın karşı kutuplara konması, göründüğünden daha anlamlıdır.

celenmesine geçmeden önce, renk üzerine, bu küçük kitabın tamamen anlaşılabilmesi açısından yararsız sayılamayacak bir dizi düşünceyi dile getirmek istiyorum.

Renk[19]

Renklerin tam bir özgürlük içinde birbiri içine geçtiği, yeşilin ve kızılın hâkim olduğu güzel ve engin bir doğa manzarası düşünelim - molekül yapılarına göre çeşitli renklere bürünmüş her şeyin, ışık ve gölge oyunlarıyla her saniye değiştiğini, içlerindeki ısının etkisiyle yerinde duramadığını, durmaksızın titreştiğini, kesintisiz ve evrensel hareket yasasını doğrulayarak bütün hatlara devinim verdiğini hayal edelim. Kimi zaman mavi, çoğunlukla da yeşil olan uçsuz bucaksız bir düzlük, göğün sınırlarına dek göz alabildiğine uzanıyor: Deniz. Ağaçlar yeşil, çimenler yeşil, yosunlar yeşil; yeşil, bir yılan gibi ağaç gövdelerine tırmanıyor, taze filizler yeşil; yeşil doğanın ana rengidir, çünkü tüm diğer renklerle kolayca birleşir.* Gözüme ilk çarpan, kırmızının

---

19 Baudelaire burada, "1845 Salonu"nda Delacroix hakkında yaptığı taslağı geliştiriyor; Cheuvreul hakkında, bkz. "1845 Salonu", dipnot 1, s. 57 [: "Burada söylenenlerin Chevreul'ün renklerin eşzamanlı kontrastı hakkındaki kuramlarından esinlendiği açıkça bellidir; bu kuramlar Ocak 1836 ve Ocak 1838'deki halka açık derslerde sergilenmiştir. Chevreul bunları 1839'da yazdığı bir eserde geliştirdi. 1842'de *L'Artiste* şu makaleyi yayımlıyordu: "Doktor E.V. Bay Chevreul'ün renklerin kontrastı üzerine dersi". Baudelaire, eserini okuyacaklara, renkli tonların özelliklerini açıklar; sıcak tonlar ilerlerken soğuk tonlar geriler. Renkle biçim vermek, "tek renkli ve 'dönen' bir nesne" elde etmek için harelendirilen farklı tonlar kullanmaktır. Demek ki gölgeler de renklendirilmiştir!]; bu bölüm biçimi itibarıyla ne denli şiirsel, çağrışımlarıyla ne denli lirik olursa olsun, Chevreul'ün bilimsel kuramlarına dayanmaktadır. Ama sanat ile doğa arasındaki ilişki değişmemiştir. Baudelaire'e göre doğanın renklerinin açığa çıkarılması için, tıpkı beyaz ışık gibi sanat prizmasından süzülerek ayrıştırılması gerektiği ileri sürülebilir.

(*) Kendisini üreten sarı ve mavi hariç; bununla birlikte burada sadece saf tonlardan söz ediyorum. Çünkü bu kural kontrpuan ilmini en ince ayrıntılarına dek bilen aşkın koloristlere uygulanamaz.

her yerde -çimenlerin arasındaki gelinciklerde, haşhaşlarda, papağanlarda vb.- yeşilin şanına şarkılar düzmesi; yalnız ve anlamsız bir hiç olan siyah -eğer varsa- mavi ile kırmızıdan yardım dilenir. Mavi, yani gökyüzü, o tekdüze haşinliğini yumuşatan hafif beyaz yumaklarla veya gri kütlelerle bölünmüştür; mevsimin -yaz veya kış- nemi konturları ıslatır, yumuşatır veya yutarken doğa, artan bir hızla hareket ettiği için, üstünde tüm renkleri taşımasına karşın bize gri görünen bir fırdöndüye benzer.[20]

Özsuyu yükselir ve temel unsurların bir karışımı olarak *karışık tonlar* halinde serpilip açılır; ağaçlar, kayalar, granitler suyun aynasında yansır; yakın ya da uzak ışıklar ve renkler tüm saydam nesnelerin üzerine takılıp kalır. Gündüz yıldızı yer değiştirdikçe tonların değeri değişse de, doğal duygudaşlıklarını ve kinlerini koruyarak karşılıklı ödünlerle ahenk içinde yaşamayı sürdürürler. Gölgeler ağır ağır yer değiştirir; yerinde duramayan ışık, tonları yeniden titreştirmek istedikçe, ilerleyen gölgeler bu tonları kovalar veya söndürür. Tonların yansıları birbirine karışır, dışarıdan alınmış saydam sırlarla niteliklerini değiştirir, hoş ezgilerle dolu birleşmelerini sonsuzca çoğaltarak akıcılaşırlar. Dev ateş topu sulara indiğinde dört bir yanı kızıl bir cümbüş kaplar; ufka kan kırmızısı bir ahenk yayılır, yeşillik kızıla boyanır. Ama kısa süre sonra geniş mavi gölgeler, ışığın uzak ve sessiz yankıları gibi olan turuncuları, tatlı pembe tonları önlerine katıp hızla kovalarlar. Dünkü senfoninin ebedî biçimde yenilenmiş varyasyonu olan bugünün senfonisinin, çeşitliliğin hep sonsuzdan geldiği bu ezgiler dizisinin, bu karmaşık ilahinin adı, renktir.

---

20 Fırdöndü imgesi, ışık tayfının ayrıştırılmasına ve görsel algılamaya dayandırılmıştır. Ama doğanın hiç durmadan değişen bir manzara olduğu düşüncesinin istikbali parlak olacaktır; dünya harekettir, akıştır ve sanat bu bütüne yönelik tekil bir algılamayı saptar.

Rengin içinde armoni, ezgi ve kontrpuan bulunur.

Orta büyüklükteki bir nesnede -örneğin hafif pembemsi, epey ince ve ipek gibi yumuşak cildi olan bir kadın elinde- detay içindeki detay incelenmek istenirse, elin üzerinde şeritler oluşturan damarların yeşili ile boğumlara damgasını vuran kan kırmızısı arasında mükemmel bir ahenk bulunduğu görülür; pembe tırnaklar ile, birkaç gri ve kahve tonu içeren ilk boğum arasında kontrast vardır. Avuç içinde, daha koyu pembe ya da şarap rengine yakın hayat çizgileri, onları kesen yeşil veya mavi damarlar sistemiyle birbirlerinden ayrılır. Aynı nesne büyüteçle incelenirse, ne kadar küçük olursa olsun her uzamda, gri, mavi, kahverengi, yeşil, portakal ve biraz sarıyla sıcaklık katılmış beyaz tonların mükemmel bir ahenk içinde olduğu görülecektir; bu ahenk, gölgelerle birleştirildiğinde, koloristlerin eserlerindeki modelasyonu[†] oluşturur - bu, bir heykelin kalıbını çıkarırken karşılaşılan zorluklardan öte bir güçlükle baş etmek zorunda olmayan desencilerinkinden doğası gereği farklıdır.

Demek ki renk, iki ton arasındaki dengedir. Tüm kuramın aralarındaki tezata dayandırıldığı sıcak ton ile soğuk ton, mutlak bir biçimde tanımlanamaz: Ancak birbirleriyle ilişkileri çerçevesinde var olurlar.

Koloristin gözü, büyüteçtir. Bir koloristin, çok sınırlı bir uzamdaki birbirine karışmış tonları titizlikle inceleyerek çalışması gerektiği sonucuna varmak istemiyorum. Çünkü her molekülün kendine özgü bir tonu olduğu kabul edilirse, maddenin sonsuza dek bölünmesi gerekir; üstelik sanat, ayrıntının bütüne feda edilmesinden ve bir soyutlamadan başka bir şey olmadığı için, önemli olan, kütleler üzerinde yoğunlaşmaktır. Ama ben, eğer mümkün olsa, sayıları ne

---

([†]) Renk ve perspektif denetimiyle iki boyutlu biçimlere üç boyutluluk yanılsaması kazandırmak için yapılan uygulama -ç.n.

kadar çok olursa olsun mantıklı bir biçimde yan yana getirilmiş tonların, tâbi oldukları yasa uyarınca, doğallıkla birbirlerinin içinde eriyebilmelerini göstermek istiyordum.

Doğanın bu tonları düzenlerken asla hata yapmamasının nedeni, kimyasal yakınlıklardır; çünkü doğa açısından form ve renk aynı şeydir.

Hakiki bir kolorist de bu konuda hata yapamaz; tonlar dizisini, ton değerlerini, karışımların sonuçlarını ve tüm kontrpuan ilmini doğuştan bildiği için istediği her şeyi yapabilir, yirmi farklı kırmızıdan bir armoni yaratabilir.

Bu çok doğrudur, öyle ki anti-kolorist bir toprak sahibi evini saçma bir biçimde, birbiriyle hiç uyumlu olmayan renklerle boyamaya kalkışsa, atmosferin kalın ve saydam cilası ile bir Veronese'nin [Paolo Cagliari] usta gözü her şeyi düzeltir, tuvalin üzerinde tatmin edici -hiç kuşkusuz uylaşımsal- ama mantıklı bir bütünlük yaratmayı başarırlardı. Bu durum, bir koloristin rengi ifade etme tarzında neden paradoksal olabileceğini ve doğanın incelenmesinin neden genellikle doğadan tamamen farklı bir sonuca götürdüğünü açıklamaktadır.[21]

Renk kuramında hava öylesine büyük bir rol oynar ki, bir manzara ressamı ağaçların yapraklarını gördüğü gibi boyarsa yanlış bir ton elde eder, çünkü seyirci ile tablo arasındaki hava tabakası, seyirci ile doğa arasındaki hava tabakasından çok daha incedir.

Göz yanılması etkisini sağlamak için bile, sürekli yalanlara başvurmak gerekir.

Armoni, renk kuramının temelidir. Ezgi, renk birliği, başka deyişle renk sistemidir.

---

21 Baudelaire, biraz önce söylediklerine karşın, sanatçıya doğayı incelemeyi, onu kopya etmek için değil, ifade etmek için öğütlemektedir (başka bir deyişle, "bir duyguyu aktarması için"). Burada sanatın ve doğanın erekselliği tartışmasının göbeğine düşmüş oluyoruz.

Ezgi bir çözüme ulaşmalıdır, yani, tek tek etkilerin birlikte ürettiği bir sonuca bağlanmalıdır.

Böylelikle ezgi zihinde unutulmaz bir anı bırakır. Genç koloristlerimizin çoğunda ezgi eksiktir.[22]

Bir tablonun ezgili olup olmadığını anlamanın en iyi yolu, ona konusunu da çizgilerini de seçemeyecek kadar uzaktan bakmaktır. Eğer ezgiliyse, o mesafeden bile anlamlıdır ve anılar dağarındaki yerini alır.

Renkte stil ve duygu tercihe, tercih de mizaca bağlıdır. Neşeli ve delişmen, delişmen ve hüzünlü, zengin ve neşeli, zengin ve hüzünlü, sıradan ve özgün tonlar vardır.

Örneğin Veronese'nin renkleri sakin ve neşelidir. Delacroix'nınkiler çoğunlukla dertli, Catlin'inkiler çoğunlukla ürperticidir.

Uzun bir süre, pencereden dışarı baktığımda yarısı yeşile, yarısı da çiğ kırmızıya boyanmış bir meyhaneyi görmek zorunda kalıyordum; bu renkler gözlerim için dayanılmaz bir ıstırap kaynağıydı. Herhangi bir benzeşimcinin, renklerden ve bunlara karşılık gelen duygulardan oluşan eksiksiz bir palet oluşturup oluşturmadığını bilmiyorum, ama Hoffmann'da,[23] düşüncemi mükemmel biçimde ifade

---

22 Baudelaire'in burada kullandığı müzikal metafor, birçok yönden Théophile Thoré'nin 1844'te resim sanatının araçları hakkında yazdıklarını hatırlatmaktadır: "Bu ressamlara sanatlarına özgü aracın ne olduğunu sorun bir kez daha. Bu araç renk veya armoni değil midir? Hiçbir şey bilmezler bu konuda. Hangi tonda çalmaktadırlar? Tablolarındaki armoninin egemen notası nedir? Velasquez olsa şu cevabı verirdi: 'Ben gümüşî gri tonundayım.' Decamps, 'nar çiçeği veya ölü yaprak rengi' derdi. Delacroix, Beethoven usulünce, 'Benim senfonim erguvan majörle başlayıp yeşil minörle devam ediyor' diye yanıtlardı. Tiziano'nun [Vecellio], Rembrandt'ın, Rubens'in ve Murillo'nun, icrasında hiç sıkıntı çekmedikleri bu ilahî müziğin gizleri, bugün sergiye katılanların çoğunun aklına bile gelmiyor" (Th. Thoré, *1844 Salonu*, Paris: Alliance des Arts, 1844, s. 3-4).

23 Ernest Theodor Wilhelm Amadeus Hoffmann (1776-1822), Alman yazar ve müzisyen. Fantastik öykü ve anlatıları 1830'larda Loève-Veimars tarafından Fransızca'ya çevrildi ve edebiyat çevresinde hatırı sayılır bir etki yaptı.

eden ve doğayı içtenlikle seven herkesin hoşuna gidecek bir bölümü hatırlıyorum: "Sadece düşlerde ve uykudan hemen önceki o serbest çağrışım anlarında değil, uyanık olduğum zamanlarda da, müzik dinlerken renkler, sesler ve kokular arasında bir benzerlik, yakın bir birliktelik bulurum. Sanki tüm bunlar aynı ışık huzmesince yaratılmış, harika bir uyum içinde birleşeceklermiş gibi gelir bana. Kahverengi ve kırmızı kadife çiçeklerinin kokusu, benliğim üzerinde büyülü bir etki yaratır. Derin düşlemlere sürüklenir, uzaklardan bir obuanın o pes ve boğuk sesini duyar gibi olurum."*[24]

Aynı insanın hem büyük bir kolorist, hem de büyük bir desenci olup olamayacağı sık sık sorulur.

Bu sorunun yanıtı hem evet, hem de hayır; çünkü farklı desen türleri vardır.

Katıksız bir desencinin başlıca meziyeti, temiz ve kesin çizgidir ve böyle bir netlik, boya lekesi kullanımını dışlar. Oysa kimi boya lekeleri çok yerindedir ve doğayı renk aracılığıyla ifade etme görevini üstlenmiş kolorist, isabetli boya lekelerini feda ederse, daha büyük bir yalınlığa ulaşmaya çalışırken kazanacağından çok daha fazlasını kaybeder.[25]

Renk, kuşkusuz büyük desencileri dışarda bırakmaz - örneğin, konusunu bir bütün olarak gören, kütleler üzerinde çalışan Veronese. Ama ayrıntı çizimini, desenin bir kesitinde kendi başlarına incelenen şekilleri dışarda bırakır, çünkü gözüpek bir fırça darbesi, çizgiyi her zaman yutar.

(*) *Kreisleriana.*

24 Bu bölüm, *Kreisleriana* içinde "Höchtst Zerstreute Gedanken" başlığı altında biraraya getirilmiş gözlemlerden alınmıştır.

25 Baudelaire bir kez daha renk ve desen sorununa dönüyor ve bunu her ikisinin de ayrı ayrı duygusal ve anlatımsal güçlerini sıralayarak kendince çözümlüyor: Desenci konturun, kolorist hareket halindeki ışıklı kütlelerin peşindedir; biri filozof, diğeri epik şairdir; biri akıl, diğeri tutkudur.

Hava tutkusu, hareketli konuların yeğlenmesi, uçuşkan ve belli belirsiz çizgiler gerektirir.

Katıksız desenciler, tam ters olmakla birlikte benzer bir yöntemle çalışır. Çizgiyi, en ince dalgalanmaları içinde bile izleyip yakalamaya dikkat ettiklerinden, havayı ve ışığı, daha doğrusu onların etkilerini gözlemlemeye fırsat bulamaz, hatta bağlı oldukları ekolün ilkesine zarar vermemek için bunları görmemeye çalışırlar.

Demek ki aynı anda hem kolorist, hem desenci olunabilir - ama sadece belli bir anlamda. Nasıl ki bir desenci, büyük kütleler söz konusu olduğunda kolorist de olabilirse, bir kolorist de çizgileri mantıklı biçimde, bütünlüklü bir şekil olarak kavradığında desenci olabilir; ama bu niteliklerden biri, her zaman diğerinin ayrıntılarını içinde eritecektir.

Koloristler çizgileri doğa gibi çeker; figürlerinin hatları, renkli kütlelerin ahenkli mücadelesiyle doğal olarak çizilmiştir.

Katıksız desenciler birer filozoftur, doğanın cevherini damıtırlar.

Koloristler destan şairleridir.

Eugène Delacroix

Romantizm ve renk beni doğrudan Eugène Delacroix'ya götürüyor. Romantik olmaktan gurur duyup duymadığını bilmiyorum; ama onun yeri burasıdır, çünkü izleyicilerin çoğunluğu, uzun süredir, hatta ilk eserinden bu yana, onu *modern* ekolün öncüsü konumuna yerleştirmiştir.

Bu bahse başlarken kalbim duru bir sevinçle dolu; özenle, en yeni kalemlerimi seçiyorum, çünkü yazımın çok açık ve berrak olmasını istiyorum, çünkü en sevdiğim, en çok yakınlık duyduğum konuyu ele alacağım için kendimi keyifli hissediyorum. Bu bölümün sonuçlarının iyi anlaşılma-

sını sağlamak için, tarihte biraz geriye uzanmam, benden önceki eleştirmenlerle tarihçiler tarafından da dikkat çekilmiş, ama benim tezimin bütünü açısından temel yere sahip olan bazı hususları okurun gözleri önüne yeniden sermem gerekiyor. Zaten Eugène Delacroix sevdalıları, gazeteci Bay Thiers'nin 1822 tarihli *Constitutionnel*'de çıkan Salon yazılarından yapılan bir alıntıyı keyifle okuyacaktır:[26]

> "Bay Delacroix'nın *Le Dante et Virgile aux enfers*'i [Dante ve Vergilius Cehennemde] büyük bir ressamın vaat ettiklerini, hiçbir tablonun boy ölçüşemeyeceği bir kesinlikte gösterir bize. Bu gürül gürül yetenek, diğer bütün eserlerde karşımıza çıkan vasatlık yüzünden biraz kırılan umutlarımızı tazeleyen ve bir öncülüğün işaretlerini veren bu üstünlük gücü, söz konusu tabloda özellikle fark edilmektedir.
>
> "Dante ve Vergilius, Kharon'un† rehberliğinde cehennem nehrinden geçerken resmedilmiştir, sandala binmek için etrafına biriken kalabalığı güçlükle yararlar. Yaşadığı anlaşılan Dante'nin teni, mahşerin korkunç rengine bürünmüştür; başında defne tacı bulunan Vergilius'a ise ölümün renkleri egemendir. Ebediyen karşı yakaya geçme isteğine mahkûm edilmiş zavallı ruhlar, sandala asılır: İçlerinden biri boşuna bir çabayla sandala tutunur ve ani hareketinin etkisiyle yeniden sulara gömülür; bir diğeri kollarıyla asılır ve kendisi gibi sandalın bordasını yakalamak isteyenleri ayaklarıyla iter; başka iki kişi ellerinden kaçırdıkları sandalın tahtasına dişleriyle tutunmaya çalışır. Burada, manevî ıstırabın bencilliği, cehennemin umutsuzluğu açıkça görülür. Konu, abartılmaya çok elverişli olmakla birlikte, sanatçı beğenisindeki ağırbaşlılığı sergilemiş, söz konusu sahne açısından uygun

26 Adolphe Thiers (1797-1877) 1822'de Paris'e yeni gelmişti; o sırada yirmi beş yaşındaydı ve Delacroix hakkındaki bu makale onun gazetecilik kariyerinin başlangıcıydı.

(†) Ölüleri yeraltına indiren sandalcı -ç.n.

olacak efektlere karar verme noktasında yerinde seçimlerde bulunmuştur - desene gücünü veren bu tercihler, *dikkatsiz* katı yargıçlar tarafından soyluluktan yoksun olmakla eleştirilebilir. Fırça darbeleri geniş ve sağlam, renk -biraz çiğ olmakla birlikte- sade ve güçlüdür.

"Bu eserin sahibi, ressamla yazarın ortak vasfı olan şiirsel imgelemin dışında, bir anlamda desen imgelemi adı da verilebilecek ve şiirsel imgelemden çok farklı olan hakiki ressam imgelemine de sahiptir. Figürlerini tuvalin üzerine fırlatıp atar adeta, sonra onları Michelangelo'nun gözüpekliği ve Rubens'in üretkenliğiyle eğip büker. Bu tabloya bakarken, büyük sanatçıların hangi özelliklerinin aklıma geldiğini bilmiyorum; kendini hiç zorlanmadan kendi akışına bırakan o vahşi, ateşli, doğal gücü buluyorum onda.

...

"Yanıldığımı sanmıyorum, Bay Delacroix dehadan payına düşeni almış; güvenle ilerlesin, kendini yeteneğin vazgeçilmez koşulu olan çok büyük çalışmalara versin ve en çok da şuna güvensin: Onun hakkında burada dile getirdiğim görüş, ekolün büyük ustalarından birinin görüşüdür."

A.T... RS.

Bu coşkulu satırlar gerek çok erken bir tarihte yazılmış olmaları, gerekse gözüpek nitelikleriyle gerçekten şaşırtıcıdır. Eğer gazetenin başyazarının resim konusunda iddialı biri olduğunu varsayarsak, herhalde genç Thiers'nin deli olduğunu düşünmüştür.

Dante et Virgile tablosunun[27] o dönemde zihinlerde yarattığı derin heyecan, bir devrim niteliği taşıyan bu güzel tablonun etrafındaki şaşkınlık, öfke, övgüler, hakaretler, küs-

27 "Dante et Virgile" Louvre Müzesi'ndedir. Eser, sergilendiği Salon'dan Luxembourg Kraliyet Müzesi adına XVIII. Louis tarafından satın alınmıştır. Bu müze XVIII. Louis tarafından yaşayan sanatçıların eserlerinin sergilenmesi için kurulmuştu.



Delacroix, *Dante'nin Kayığı*, 1822.

tah kahkahalar hakkında tam bir fikir sahibi olabilmek için, şu noktayı hatırda tutmak gerek: Çok yetenekli, ama ustası David gibi despot ve tutucu bir adam olan Guérin'in atölyesinde Rafaello veya Michelangelo'nun gölgesine sığınıp ürkekçe fesatlar çevirerek, unutulmuş başka eski ustalarla uğraşanlar, bir avuç paryadan ibaretti. Rubens ise henüz hiç gündemde değildi.

Genç öğrencisine karşı sert ve katı bir tutum izleyen Bay Guérin, tabloya sadece hakkında kopan gürültüden ötürü bir göz atmıştı.

İtalya'dan dönen, büyük Roma ve Floransa freskleri karşısında neredeyse özgün sayılabilecek birçok vasfından feragat ettiği söylenen Géricault, hâlâ utangaç olan yeni ressamı öyle iltifatlara boğdu ki, berikinin aklı karıştı.

Ressamdan çok zeki bir adam görüntüsü veren Gérard, ya bu tablonun ya da bir süre sonra *Les Pestiférés de Scio*'nun [Sakız Adası'nın Vebalıları]*[28] karşısında şöyle haykırdı: "Bir ressam doğuyor, ama damların üstünde koşan bir adam bu!" Damların üstünde koşmak için insanın ayağı yere sağlam basmalı, içinden gelen bir ışık ona kılavuzluk etmelidir.

Thiers ve Gérard'm haklarının teslim edilmesi, kutlanmaları gerekir!

Dante et Virgile ile, Vekiller Meclisi ve Yüksek Meclis resimleri arasında uzun bir ara vardır kuşkusuz; ama Eugène Delacroix'nm yaşamöyküsü fazla iniş çıkışlı değildir. Böylesi bir cesarete ve böylesi bir tutkuya sahip bir adamın en ilginç mücadeleleri, kendisine karşı verdikleridir; savaşların önemli sayılması için ufkun geniş olması gerekmez; en ilginç devrimler ve olaylar kafatasının kubbesi altında, beynin dar ve gizemli laboratuvarında meydana gelir.

Sanatçı gereğince ortaya çıkıp kendisini giderek ispat etmeye (alegorik *La Grèce* tablosu, *Sardanapale, La Liberté*[29] vb), yeni müjdenin bulaşıcılığı gün geçtikçe hız kazanmaya başlayınca, her şeye dudak büken akademi de bu yeni dehayı dikkate almak zorunda kaldı. O sırada güzel sanatlar müdürü olan Bay Sosthènes de la Rochefoucauld, bir gün E. Delacroix'yı çağırtıp, bir sürü iltifatın ardından onun kadar büyük bir yeteneğe ve zengin bir imgeleme sahip olan, devletin de iyiliğini düşündüğü bir insanın, şarabına biraz su katmak istememesinin ne kadar esef verici olduğunu söyledi ve sonunda stilini biraz değiştirmesinin mümkün

---

(*) Sıklıkla eleştirilen "ten renkleri"ni şaşkın eleştirmenler anlayabilsin diye, *katliam* [*massacre*] yerine *vebalılar* [*pestiférés*] diyorum.

28 1824 Salonu'nda sergilenen "Les Massacres de Scio", Louvre'dadır.

29 "La Grèce expirant sur les ruines de Missolonghi" Bordeaux Güzel Sanatlar Müzesi'nde; "Sardanapale" ve "La Liberté" ise Louvre Müzesi'ndedir.

olup olmadığını sordu. Bu tuhaf rica ve bu yukarıdan öğütler karşısında inanılmaz ölçüde şaşıran Eugène Delacroix, komik denebilecek bir öfkeyle, öyle gerektiği ve başka türlü yapamayacağı için bu tür tablolar yarattığını söyledi. O zaman tamamen gözden düştü ve yedi yıl boyunca her türlü çalışmadan yoksun bırakıldı. 1830'a kadar beklemek zorunda kaldı. Bu arada Bay Thiers, *Globe*'da çok övücü başka bir makale daha yazmıştı.

Anlaşıldığı kadarıyla yaptığı bir Fas yolculuğu[30] Delacroix'nın zihninde derin izler bırakmıştı; orada, bütün bağımsızlığı ve doğuştan gelen özgünlüğü içinde erkeği ve kadını istediği gibi inceleyebildi; her türlü talihsiz karışımdan uzak kalmış, sağlıklı bir fiziğe ve serbestçe gelişmiş kaslara sahip bir halkı gözlemleyerek klasik formun güzelliğini kavradı. *Femmes d'Alger* kompozisyonu ve bir sürü eskiz, muhtemelen bu döneme aittir.

Bugüne dek Eugène Delacroix'ya haksızlık edilmiştir. Eleştirmenler ona çok sert eleştiriler yöneltmiş, onu görmezden gelmişlerdir - birkaç soylu istisna hariç, aldığı övgülerde bile onu rahatsız edecek birşeyler olmuştur. Genellikle ve insanların çoğu açısından, Eugène Delacroix adı kötü yönetilmiş bir tutku, taşkınlık, rastgele bir esin, hatta düzensizlikle ilgili belli belirsiz düşünceler çağrıştırır; kamuoyunun çoğunluğunu oluşturan bu beylere göre, dehanın değerli ve yardımsever hizmetkârı olan rastlantı, onun en başarılı yaratımlarında büyük rol oynamıştır. Biraz önce söz ettiğim ve çok sayıda hatasını kaydettiğim talihsiz devrim döneminde, Eugène Delacroix sık sık Victor Hugo'yla karşılaştırılmıştır. Romantik bir şair vardı, sıra romantik ressamı bulmaya gelmişti. Farklı sanatlarda ne pahasına

30 Delacroix, 1832'nin Ocak ayından Haziran ayına kadar Kont de Mornay'e, Fas sultanına yaptığı olağanüstü elçilik ziyaretinde eşlik etti.

olursa olsun benzerlikler ve denklikler bulma arzusu, çoğunlukla tuhaf hatalara yol açar, bu da insanların durumu ne kadar az anladığının bir başka kanıtıdır. Bu karşılaştırma şüphesiz Eugène Delacroix'ya -belki her iki sanatçıya da- ağır gelmiştir; çünkü benim romantizm tanımım (içtenlik, tinsellik vb.) Delacroix'yı romantizmin en başına yerleştirirken, Bay Victor Hugo'yu doğal olarak dışarda bırakmaktadır.[31] Bu koşutluk, yaygın düşünceler alanında varlığını korumuştur ve bu iki önyargı şaşkın zihinleri hâlâ uğraştırmaktadır. Bu retorikçi saçmalıklarına artık bir son vermenin zamanı gelmiştir! Kendi kullanımları için belli bir estetik öğreti yaratma, sonuçlardan nedenleri çıkarsama ihtiyacı duymuş herkesten, bu iki sanatçının ürünlerini dikkatle karşılaştırmalarını rica ediyorum.

Soyluluğunu ve görkemini kesinlikle küçümsemek istemediğim Victor Hugo, mucit olmaktan çok hünerli bir zanaatkâr, yaratıcı olmaktan çok forma bağlı kalan bir işçidir. Delacroix kimi zaman beceriksizdir, ama özü itibarıyla yaratıcıdır. Victor Hugo, lirik ve dramatik tüm tasvirlerinde, birörnek bir hiza ve zıtlıklar sistemi sergiler. Onda ayrıksılık bile simetrik formlar alır. Uyak etkilerinin, karşı-tez kaynaklarının, tamlama hilelerinin hepsi elinin altındadır ve onları soğuk bir hesapçılıkla kullanır. O, araçlarını gerçekten hayranlık verici ve ilginç bir beceriyle kullanan, bir çöküş veya geçiş dönemi yazarıdır. Bay Hugo doğuştan akademisyendir ve hâlâ masalsı harikalar çağında yaşıyor olsaydık, Enstitü'nün, o asık yüzlü tapınağın önünden geçerken yeşil aslanların ona kehanet bildiren bir sesle "Bir gün Akademi'ye gireceksin!" diye mırıldandıklarına inanırdım.[32]

---

31 Baudelaire, Delacroix'yı Hugo'yla karşılaştırarak, hem gözüpek, hem de anlamlı bir iş yapıyor. İkisini, "özü itibarıyla yaratıcı olan" ressam lehine birbirinden ayıran Baudelaire, romantizm hakkında verdiği tanıma uygun davranıyor.

32 Hugo 1841'de Akademi'ye seçildi.

Delacroix içinse, adalet geç tecelli eder. Onun eserleri şiirdir ve naif biçimde*[33] tasarlanmış, dehanın o alışılmış saygısızlığıyla[34] icra edilmiş şiirlerdir. Hugo'nun eserlerinde imgeleme bırakılan hiçbir şey yoktur; çünkü becerisini göstermekten öylesine zevk alır ki, tek bir yaprağı ya da bir sokak lambasının ışığını bile unutmaz. Delacroix ise, eserlerinde, en maceraperest imgelemin içinde gezineceği geniş caddeler açar. Hugo'da belli bir dinginlik, daha doğrusu belli bir izleyici bencilliği vardır; bu da tüm şiirlerinin üzerine, tam tarif edemediğim bir soğukluğun, itidalin çökmesine neden olur; oysa Delacroix'nın, mesleğinin zorunlu kıldığı sabırla sürekli savaş halinde olan o inatçı ve huzursuz tutkusu, itidalini korumasına her zaman izin vermez.

Biri işe ayrıntılardan başlar, diğeriyse önce konusunu derinden anlamaya çalışır; bu nedenle ilki sadece dış kabuğun altına kadar inerken, diğeri meselenin bütün hayatî parçalarını söküp çıkarır. Doğanın yüzeyselliklerine fazlasıyla dikkat eden, fazlasıyla maddî olan Victor Hugo, şiirin ressamı olmuştur; idealine her zaman sadık kalan Delacroix ise, kendisi bilmese de, çoğunlukla resmin şairidir.[35]

İkinci önyargıya, rastlantı önyargısına gelince, bu da birincisinden daha geçerli değildir. Delacroix gibi büyük bir

---

(*) Dehanın naifliği denince, sanatın ilminin *gnôti seauton*'la birleştirilmesini anlamak gerekir, ama mütevazı ilim başrolü mizaca bırakmıştır.

33 "Kendini tanı" anlamındaki "gnôti seauton" Delphoi'deki Apollon tapınağının alınlığına oyulmuştu.

34 "Saygısızlığı" hem Latince'deki "alışılmadık", "ayrıksı" manasıyla, hem de modern karşılığıyla anlamak gerekir. Baudelaire ilginç bir biçimde Hugo'nun peyzajcı yönünü suçlamaktadır; her şey ustalık ve teknikle aktarılmış, ama hayal gücüne hiç alan bırakılmamıştır.

35 Baudelaire burada Horatius'un *Ut pictura poesis*'ini ters yüz ederek diyalektik biçimde kullanıyor. Hugo Horatius'un tavsiyesine harfiyen uyarken, Delacroix tersini, yani karşı akımı temsil etmektedir: Şiir gibi bir resim (şiir, başarılı sanat yapıtı anlamında kullanılmıştır).

sanatçıya, âlim ve düşünüre tutup rastlantı tanrısına borçlu olabileceği şeylerden söz etmek kadar yersiz ve aptalca bir iş olamaz. Böyle bir yaklaşım olsa olsa acıma duygusu uyandırıp, omuz silktirir insana. Mekanikte rastlantıya ne kadar yer varsa, sanatta da o kadar yer vardır. Parlak bir fikir, aradaki adımları kimi zaman atlanmış iyi bir akıl yürütmenin sonucundan başka bir şey değildir - nasıl ki bir hata yanlış bir ilkenin sonucuysa... Bir tablo, işleyen bütün kısımları eğitimli bir göz tarafından anlaşılabilen bir makinadır; eğer tablo iyiyse, orada her ayrıntının bir varlık nedeni olur; bir ton her zaman bir başkasını öne çıkarmak için kullanılmıştır; desende kimi zaman görülen bir hata bile, daha önemli bir şeyi feda etmemek için gerekli olabilir.

Rastlantının Delacroix'nın resimlerinde payı olma olasılığı hiç inandırıcı görünmemektedir; çünkü o, tüm sahih kaynaklardan yararlandıktan, evcilleştirilemez bireyselliği bütün büyük ustaların boyunduruğu altından sırayla geçip kurtulduktan sonra bile özgün kalabilmiş az sayıda insandan biridir. Çok kişi, onun Rafaello'yu örnek alarak yaptığı bir etüdü, bu sabırlı ve zahmetli taklit çalışmasını görünce şaşırır, onun madalyonlara ve oyma taşlara bakarak yaptığı taşbaskıları bugün çok az kimse hatırlar.[36]

İşte Heinrich Heine'den,[37] Delacroix'nın yöntemini, onun gibi çok sağlam karaktere sahip insanlarda mizacın dolaysız sonucu olan yöntemi gayet güzel açıklayan birkaç satır: "Sanat alanında ben sürnatüralistim. Sanatçının tüm modellerini doğada bulamayacağına, en çarpıcı modellerin - doğuştan düşüncelerin içkin simgeselliği gibi- ruhunda ve aynı anda belirivereceğine inanırım. *Recherches sur l'Italie*'yi

36 Delacroix 1825'te bu tür taşbaskılar yapmıştı.

37 Heinrich Heine (1797-1856), Alman lirik şairi, 1831'de Fransa'ya yerleşti; Théophile Gautier'nin arkadaşıydı; bu duyarlı, tutkulu, paradoksal şairin tartışmalı bir edebiyat kariyeri oldu.

yazan çağdaş bir estetik uzmanı,[38] *doğayı taklit etme* yönündeki eski ilkeyi yeniden baş tacı etmek ve plastik sanatlarla uğraşan sanatçının tüm modellerini doğada bulması gerektiğini savunmak istedi. Plastik sanatlara ilişkin nihaî ilkesini bu şekilde sergileyen bu uzman, o sanatlardan birini -en ilkellerinden birini- yani mimarlığı unutmuştu; mimarlık, modellerini ormanlardaki dallarda, kayalar arasındaki mağaralarda aradı: Ama o formlar asla doğada değil, insan ruhunun içindeydi."[39]

Demek ki Delacroix, bir resmin öncelikle sanatçının en derindeki içsel düşüncesini yansıtması gerektiği ilkesinden yola çıkmaktadır; yaratıcı yarattığına nasıl egemense, sanatçı da modeline egemendir. Bu ilkeden, ilk bakışta birinciyle çelişiyor gibi görünen ikinci bir ilke çıkar: Sanatçı, maddî icra araçlarını çok özenli biçimde kullanmalıdır. Delacroix, resim gereçlerinin temizliğine, eserin unsurlarının hazırlanmasına aşırı bir titizlik gösterir. Ne kadar haklı! Resim, derin bir akıl yürütme sanatı olduğu ve çok sayıda niteliğin aynı anda hayata geçmesini gerektirdiği için, el, çalışmaya başladığında olabildiğince az engelle karşılaşmalı ve beynin ilahî buyruklarını şaşmaz bir itaatle yerine getirmelidir: Yoksa ideal kanatlanır ve uçup gider.

Bu büyük sanatçının düşüncesini geliştirme süreci ne denli ağır, ciddi ve yöntemliyse, resme nihaî şeklini verme süreci de o denli hızlıdır. Kamuoyunun, kendisinin karşı kutbu olarak gösterdiği Ingres'le, hızlı olma özelliğini paylaşır. Bir şeye hayat vermek ile onu doğurmak aynı şey değildir; resmin bu büyük efendileri, tembel bir görünüm çizseler de, bir tuvalin üzerini doldururken olağanüstü bir

38 Carl Friedrich von Romohr (1745-1843) 1827 ile 1831 yılları arasında *Italienische Forschungen*'i yayımladı. Heine bu esere gönderme yapıyor.

39 Bu bölüm, Heine'nin "1831 Salonu" adlı makalesinden alınmıştır. Baudelaire 1833'te *De la France*'ta çıkmış çeviriyi kullanıyor.

çeviklik sergilerler. *Saint Symphorien* birçok kez baştan başa yeniden yapılmıştı ve başlangıçta çok daha az figür içeriyordu.

E. Delacroix'ya göre doğa, sayfalarını güvenli, keskin bir gözle çevirdiği uçsuz bucaksız bir sözlüktür;[40] büyük ölçüde belleğe dayanan resmi, büyük ölçüde belleğe hitap eder. İzleyicinin ruhunda yaratılan etki, sanatçının kullandığı araçlarla dolaysız bir bağ taşır. Delacroix'nın bir tablosu, örneğin *Dante et Virgile*, yoğunluğu mesafeyle artan derin bir izlenim bırakır her zaman. Ayrıntıyı sürekli bütüne feda eden ve daha düzgün, daha kılı kırk yaran bir işçilik, düşüncesinin canlılığını zayıflatır diye kaygı duyan Delacroix'nın o elle tutulmaz, tarif edilmez özgünlüğü, konunun tam kalbine nüfuz eder.[41]

Hâkim bir ses, hükümranlığını ancak diğerlerinin pahasına ilan edebilir. Ezici bir beğeni, fedakârlıklar gerektirir; başyapıtlar da, doğanın çeşitli hülasalarından başka bir şey değildir hiçbir zaman. Bu nedenle, hangisi olursa olsun, büyük bir tutkunun sonuçlarına katlanmak, bir yeteneği taşıdığı bütün olanaklarla kabullenmek, dehayla asla pazarlık etmemek gerekir. Delacroix'nın deseniyle onca alay edenler, özellikle de önyargılı ve dayanılmaz ölçüde dar görüşlü insanlar olan ve yargıları bir mimarın yargısının

---

40 Baudelaire bu düşünceyi muhtemelen bizzat Delacroix'dan almıştır; Gautier de bu düşünceyi kullanmıştır. Biri onu yaratıcı imgelemin zembereği, öteki ise güzel formlar yaratmak için kullanılan bir sözlük olarak görmüştür. Düşüncenin kendisinin yeni ya da özgün bir yam yoktur, çünkü Plinius'un naklettiği Crotona'lı kızlar ile Zeuksis'in öyküsünde zaten mevcuttur. Helene'nin resmini yapması gereken Zeuksis, Crotona'mn en güzel kızlarını toplar; eserini yaratabilmek için kızların her birinin en güzel parçasını model alır. İdeal Güzel'i savunmayı amaçlayan tüm kuramların gerekçesi olarak kullanılmış ve herkes tarafından bilinen bu anı-öykü, doğa sözlüğü düşüncesinin hareket noktasını oluşturmuş olabilir.

41 Bu konu içselliği, çağrışımsal canlılık kaynağıdır; sanatçı bu konuda kişisel, dolayısıyla özgün bir anlayış sahibidir.

olsa olsa yarısı kadar değer taşıyan heykeltıraşlar, bunları hiç düşünmemiştir. Renk katmanın olanaksız, hareket katmanın ise çok güç olduğu heykel alanının, başlıca derdi hareket, renk ve atmosfer olan bir sanatçıya söyleyecek hiçbir sözü yoktur. Bu üç unsur, ister istemez, biraz belirsiz konturları, hafif, kararsız çizgileri ve gözüpek fırça darbelerini gerektirir. Delacroix bugün, düz çizgiler kültüyle özgünlüğü sakatlanmamış tek ressamdır; onun figürleri her zaman hareketli, kumaşları uçuşkandır. Delacroix'mn bakış açısında çizgi yoktur; çünkü çizgi incecik bile olsa, muzip bir geometrici onun binlerce başka çizgi içerecek kadar kalın olduğunu her zaman varsayabilir; doğanın ezelî ebedî hareketliliğini yansıtmak isteyen koloristler için, çizgiler -gökkuşağında olduğu gibi- iki rengin iç içe geçip kaynaşmasından başka bir şey değildir.

Hem, birçok renk olduğu gibi, birçok desen stili de vardır: Aslına uygun veya aptalca desen, fizyonomik desen ve hayal edilmiş desen.

Bunlardan birincisi olumsuz, körü körüne sadakati ölçüsünde yanlış, doğal ama saçmadır; ikincisi natüralist, ama idealleştirilmiş bir desendir, konusunu seçmeyi, ayarlamayı, doğayı düzeltmeyi, sezmeyi, paylamayı bilen bir dehanın desenidir; en soylu ve tuhaf olan üçüncüsü ise, doğayı hiç dikkate almayabilir, kendisini çizen elin zihnini ve mizacını yansıtan bir başka doğayı tasvir eder.

Fizyonomik desen genellikle Ingres gibi duyumsalcıların işidir; yaratıcı desense dehanın ayrıcalığıdır.*

Üstün sanatçıların desenlerinin en büyük meziyeti, hareketin gerçekliğidir ve Delacroix bu doğal yasayı asla ihlal etmez.

Daha genel meziyetlerin incelenmesine geçelim. Büyük

(*) Thiers buna desencinin hayal gücü der.

ressamın başlıca niteliklerinden biri evrenselliğidir. Bir epik şair, sözgelimi bir Homeros veya Dante, bir idil, bir öykü, bir söylev, bir betimleme, bir övgü vb. yazmayı da gayet iyi bilir.

Aynı şekilde Rubens, meyva resmi yapmak isterse, herhangi bir uzmandan daha güzel meyvalar yapar.

E. Delacroix evrenseldir; içtenlik dolu *genre* tabloları, ihtişamla dolu tarih tabloları yapmıştır. İnançsız yüzyılımızda yarışmaya sokulan eserler gibi boş ve soğuk olmayan, dini arkaik bir ilme dönüştürüp dinsel duyarlılığı harekete geçirmek için öncelikle ilkel gelenekleri ve simgeselliği bilmek gerektiğini sanan o sanat filozoflarınınkiler gibi ukala, mistik veya yeni-Hıristiyan olmayan dinsel tabloları belki de sadece o tasarlayabilmiştir.[42]

Delacroix'nın da, tüm büyük ustalar gibi, hayranlık verici bir ilim -yani eksiksiz bir ressam- ile naiflik -yani eksiksiz bir insan- karışımı olduğu kabul edilirse, dinsel tablolarının başarısı kolaylıkla anlaşılır. Marais'deki Saint-Louis kilisesine gidip o *Pieta*'ya[43] bir bakın; orada görkemli acılar kraliçesi dizlerinin üstünde ölü çocuğunun bedenini tutar, iki kolu bir umutsuzluk hummasıyla, bir annenin denetlenemez ıstırabıyla yatay olarak iki yana açılmıştır. Onu destekleyen ve acısını yatıştırmaya çalışan iki figürden biri, *Hamlet*'in[44] en dokunaklı figürleri gibi ağlamaktadır - aralarındaki ortaklık bu kadarla da sınırlı kalmaz. Resimdeki iki hayırsever kadından biri, mücevherlerini ve zenginliğinin diğer göstergelerini hâlâ çıkarmamış bir halde, yerde çırpın-

---

42 Baudelaire bu sözlerle dinsel tablolarında ilkellerden esinlenen Flandrin, Lehman gibi sanatçıları kastetmektedir.

43 Aslında bu "Pieta" Saint-Denis-du-Sacrement Kilisesi'ndedir (Paris). 1843-1844 tarihlidir.

44 Hangi "Hamlet"ten söz edilmektedir? Delacroix bu konuyu hem tablo, hem de taşbaskı olarak işlemiştir.

maktadır; altın sarısı saçlı diğeri ise umutsuzluğunun ağır yükü altında, daha zarif bir biçimde çökmüştür.

Figürler, hem bir kaya yığınına, hem de fırtınanın alt üst ettiği bir denize benzeyen koyu, her yanı eşit bir yeşil fon üstünde sıralanmış ve düzenlenmiştir. Bu fon olağanüstü bir sadeliktedir; kuşkusuz E. Delacroix, Michelangelo gibi, düşüncesinin berraklığını bozmamak için ikincil ayrıntılara yer vermemiştir. Bu başyapıt zihinde derin bir melankoli izi açar. Üstelik dinsel konuları ele aldığı ilk çalışma değildir bu. Daha önce yaptığı *Christ aux Oliviers* ile *Saint Sébastien* da[45] bu konulara katmayı bildiği o derin vakar ve içtenliğe tanıklık eder.

Ama biraz önce söylediklerimi, yani dinsel duygular uyandırmayı sadece Delacroix'nın bildiği iddiasını açıklamak için, gözlemcinin dikkatini şu olguya çekmek istiyorum: Onun en ilginç tabloları, hemen hemen her zaman konularını kendisinin seçtiği, yani tamamen kendi düşlemine ait tablolardır - yine de yeteneğinin hüzünlü ağırlığı, dinimize tamamen uymaktadır; derin bir hüzün taşıyan, evrensel acının dini olan ve evrenselliği nedeniyle bireye tam bir özgürlük bırakan, her insanın kendi dilinde ifade edilmekten başka bir şey beklemeyen bir dindir bu - ola ki o insan acının ne demek olduğunu bilsin ve bir ressam olsun.

Çok liyakatli bir delikanlı olan, şimdiden gözde olmuş koloristlerden bir dostumun -çok erken olgunlaşıp ömürleri boyunca umut vaat eden şu gençlerden, üstelik düşündüğünden çok daha akademiktir- bu resme, yamyam resmi dediğini hatırlıyorum!

Şurası kesin ki genç dostumuz, umudun koyu yeşiliyle zar zor dengelenmiş o kanlı ve vahşi hüznü, ne fazla dolu

45 "Christ aux Oliviers" [Zeytin Dalh İsa] (1827 Salonu) Paris'te Saint-Paul-Saint-Louis'de, "Saint Sébastien" ise (1836 Salonu) Nantua'daki manastır kilisesindedir.

bir paletin tuhaf karışımlarında ne de kuralların yazılı olduğu kitapta bulabilecektir!

Anjou, Auvergne veya Ren'in o göz karartıcı şarapları, soluk menekşe rengi Médoc şarabına alışmış bir midede nasıl bir etki yaratırsa, acıya yazılmış bu korkunç ilahi de genç adamın klasik imgeleminde öyle bir etki bırakmıştı.

Duygunun evrenselliğini böylece tamamladıktan sonra, şimdi de ilmin evrenselliğine geçelim!

Ressamlar uzun süredir dekoratif resim *denen* türü, deyiş yerindeyse unutmuştu. Güzel Sanatlar Akademisi'nin amfiteatrı[46] birbiriyle çelişen niyetleri ele veren, tarihsel bir portreler koleksiyonunu andıran, çocukça ve beceriksiz bir eserdir. *Plafond d'Homère*[47] [Homeros Tavanı], güzel bir tablodur ama tavanda iyi durmaz. Son zamanlarda yapılan ve Ingres'in öğrencilerine sipariş edilen kilise süslemelerinin çoğu, İtalyan primitiflerin tarzıyla yapılmış, yani ışık efektleri ortadan kaldırılarak, yumuşatılmış renklerden oluşan geniş bir diziyle birlik duygusu yaratılmaya çalışılmıştır. Aslında daha mantıklı olduğu kuşku götürmeyen bu tarz, güçlüklere hiç bulaşmamaktadır. XIV. Louis, XV. Louis ve XVI. Louis dönemlerinde ressamlar çok gösterişli süslemeler yapmış, ama renk ve kompozisyon birliği eksik kalmıştı.

E. Delacroix da bazı dekorasyon siparişleri aldı ve o büyük soruna bir çözüm buldu. Kolorist olarak teknik becerisine halel getirmeden, kompozisyonda birliği sağladı.

Vekiller Meclisi[48] bu az rastlanır ustalığa tanıklık etmek-

---

46 Bu yarım amfiteatr 1838-1841 tarihleri arasında Paul Delaroche tarafından dekore edilmişti ve geçmişin sanatçıları içinden yapılan seçim aracılığıyla bir tür estetik bildirgeyi temsil ediyordu.

47 Ingres'in yaptığı bu tavan resmi Louvre'daki X. Charles Müzesi içindi; eser hâlâ aynı yerdedir, ama tavan değil tablo biçiminde korunmakta, tavanda ise bir kopyası durmaktadır.

48 Delacroix Palais Bourbon'da iki dekoratif resim kuşağı yaptı: Kral Salonu'nda (1833-1838) ve Kitaplık'ta (1838-1847). Bunlar hâlâ yerlerinde durmaktadır.

tedir. İdareli bir biçimde dağıtılan ışık, tüm figürlerin üstünde dolaşmakta, bakışı despotça ele geçirmemektedir.

Luxembourg Kitaplığı'nın değirmi tavanı[49] daha da şaşırtıcı bir eserdir; ressam burada tüm tablolarının özelliği olan renk ve ışık kalitesinden ödün vermeden daha yumuşak ve eşit bir etki elde etmekle kalmamış, yepyeni bir yönünü de açığa çıkarmıştır: Peyzajcı Delacroix!

Kitaplıkların değişmez süsleme konusu olan Apollon ve Müzleri çizmek yerine, E. Delacroix hiç karşı koyamadığı Dante zevkine boyun eğdi -onun zihninde Dante'yle boy ölçüşebilecek belki de tek kişi Shakespeare olabilir- ve Dante ile Vergilius'un gizemli bir yerde antikçağın şairleriyle karşılaştıkları bölümü seçti:

> "Sen ki onurusun sanatın, ilimin, ötekilerden ayrı tutulan, bunca onurlandırılan bunlar kim?"
>
> Dedi ki: "Ayrıcalıklı konumlarının nedeni senin dünyanda hâlâ yankılanmakta olan ünleri."
>
> Bu sırada bir ses işitildi: "Saygılar sunalım yüce ozana, bizden ayrılan gölgesi geri geldi."
>
> Ses kesildi, ortalık sessizleşti, dört iri gölge ilerledi, yüzlerinde hüzün de sevinç de yoktu sanki.
>
> İyi yürekli usta söze girdi: "Elinde kılıcı ötekilerin önünde krallar gibi yürüyene iyi bak: Ozanlar ozanı Homeros; ardından gelen taşlamacı Horatius; üçüncüsü Ovidius, sonuncusu Lucanus. Az önceki sesin dediklerini her biri hak ettiği için benim gibi, yerinde davranıyor, yüceltiyorlar beni."
>
> Kartallar gibi arkadaşlarının üzerinde uçan bu yüce ozanın yolundan gidenleri birlikte gördüm böylece. Bir

49 Delacroix Eylül 1840'ta, Luxembourg Sarayı'ndaki yeni Senato kitaplığının dekorasyonuyla görevlendirilmişti. Bu dekorasyonun gerçekleştirilme tarihi 1842-1846 arasıdır.

süre aralarında söyleştiler, sonra bana dönüp selam verdiler, ustam bu davranışa gülümsedi; beni daha da onurlandırdılar, çünkü aralarına çağırdılar, bilgeler topluluğunun altıncısı kıldılar.*

Tuvalinin içbükeyliğini bu derece başarıyla yendiği ve üstüne düz figürler yerleştirmeyi başardığı için övgüler düzerek E. Delacroix'ya hakaret edecek değilim. Onun yeteneği bu tür şeylerin zaten ötesindedir. Beni en çok ilgilendiren, bu tablonun ruhudur. Bu tabloda kendini duyumsatan o mutlu sükûneti, bu atmosfer içinde süzülen derin ahengi düzyazıyla ifade etmek olanaksızdır.[50] İnsana *Télémaque*'ın [Telemakhos'un Maceraları] yeşilliklerle dolu sayfalarını hatırlatan, Elysium [cennet] öykülerinin akılda kalmış tüm anılarını yeniden canlandıran bir eserdir bu. Peyzaj, her ne kadar ikincil bir ilave olmaktan öteye geçemese de -biraz önce ele aldığım bakış açısından- büyük ustaların evrenselliğidir ve en önemli şeylerden biridir. Çok büyük bir alanı kaplayan bu daire biçimindeki peyzaj, bir tarih ressamının özgüveniyle, bir peyzajcının inceliği ve aşkıyla resmedilmiş. Defne dalı demetleri, hatırı sayılır genişlikte gölgelikler resme ahenkli bir örüntü kazandırıyor; çimenlerin üzerinde yumuşak ve tekdüze güneş ışını örtüleri uyukluyor; ormanlarla çevrili veya mavi dağlar *göz zevki için* tam istenilecek bir ufuk oluşturuyor. Gök ise mavi ve beyaz - Delacroix'da şaşırtıcı bir şey bu; yırtılan bir tül gibi çeşitli yönlere doğru uzatılıp çekiştirilen bulutlar çok hafif; bu derin ve ışıltılı gökkubbe inanılmaz bir

(*) Dante, *L'Enfer, Chant IV*, Fr. çev. Pier Angelo Fiorentino [Dante, *İlahi Komedya/Cehennem*, IV. Kanto, çev. Rekin Teksoy, Oğlak Yayınları, s. 57-58 - ç.n.].

50 Eleştiri sistemini eserlerin betimlenmesi üzerine kuran Gautier'nin aksine, Baudelaire bir tablo hakkında yapılacak en iyi değerlendirmenin bir sone veya eleji olacağını ileri sürer.

yüksekliğe dek uzanıp kayboluyor. Bonington'ın[51] sulubo-yaları bile bu kadar saydam olamaz.

Bana göre Veronese'nin en iyi eserlerinden daha üstün olan bu başyapıtın iyi anlaşılması için, büyük bir ruh dinginliğine ve çok yumuşak bir gün ışığına ihtiyaç vardır. Ne yazık ki cephedeki büyük pencerenin önündeki bezler ve iskeleler kaldırılır kaldırılmaz içeri fırlayacak parlak gün ışığı bu çalışmanın anlaşılmasını güçleştirecektir.

Delacroix'nın bu yıl sergilenen tabloları, *Ivanhoe*'dan alınmış *L'Enlèvement de Rebecca* [Rebecca'mn Kaçırılması], *Adieux de Roméo et de Juliette* [Romeo ile Juliet'in Vedalaşması], *Marguerite à l'église* [Marguerite Kilisede] ve suluboya bir çalışma olan *Un lion*'dur [Bir Aslan].

Rebecca'nın Kaçırılması'nda en hayranlık uyandıran unsur, renk değerlerinin mükemmel düzenidir - güçlü bir etki yaratan bir mantık silsilesi içine sıkıştırılmış büyük bir yoğunluk. Kolorist olmayan hemen hemen her ressamda, hep boşluklara, yani deyiş yerindeyse diğerleriyle düzeyi tutturulamamış tonlardan kaynaklanan büyük deliklere rastlanır; Delacroix'nın resmiyse doğa gibidir, boşluktan nefret eder.

Romeo ile Juliet'in[52] gövdeleri -balkonda, sabahın soğuk ışığında- neredeyse dindar bir bağlılıkla birbirine sarılmış duruyor. Bu tutkulu vedada, ellerini âşığının omuzlarına koymuş Juliet, sanki soluk almak için veya içgüdüsel bir kibir ve tutkulu bir neşeyle başını arkaya atmış. Bu olağandışı duruş -olağandışıdır, çünkü hemen hemen bütün ressamlar sevgilileri dudakları birbirine kenetlenmiş halde resmederyine de çok doğaldır; o güçlü ense hareketi, okşandıkları

51 Richard Parkes Bonington (1802-1828) 19. yüzyılın ilk yarısının en önemli peyzajcılarından biridir. On beş yaşında Fransa'ya gelmiş, Gros'un yanında eğitim almış ve Delacroix ile de dost olmuştur.

52 "Romeo ile Juliet'in Vedalaşması" Basel'de, Robert von Hirch koleksiyonundadır.

için mutlu olan köpeklere ve kedilere özgüdür. Tan vaktinin mora çalan pususu, hem bu sahneyi hem de resmi tamamlayan romantik manzarayı sarmaktadır.[53]

Bu tablonun kazandığı şöhret ve uyandırdığı ilgi, başka bir yerde söylediklerimi kanıtlıyor: Ressamlar ne derse desin Delacroix popüler bir sanatçıdır ve ikinci sınıf ressamlar kadar popüler olabilmesi için tek yapılması gereken, izleyicinin onun eserlerini görmesinin engellenmemesidir.

Marguerite Kilisede,[54] şimdiden çok sayıda örneğine sahip olduğumuz o hoş *genre* tabloları sınıfına dahildir; Delacroix bunlar aracılığıyla, çok acı bir şekilde eleştirilmiş taşbaskılarını izleyiciye açıklamak istemektedir sanki.

Suluboyayla yapılmış şu aslanın,[55] desenin ve duruşun güzelliği dışında, benim için büyük bir değeri daha vardır: Tasasızca yapılmıştır. Burada kendi mütevazı rolüyle sınırlanmış olan suluboya sanatı, yağlıboya kadar büyük olma iddiası taşımaz.

Bu çözümlemeyi tamamlamak için, Delacroix'nm son bir vasfına, onu gerçekten 19. yüzyılın ressamı haline getiren, en çarpıcı vasfına değinmem gerekiyor: Tüm eserlerinden süzülen ve hem konu seçiminde, hem figürlerin ifadelerinde, hem jestlerde, hem de renklerde kendini gösteren o dinmek bilmez, tuhaf melankoli. Delacroix insan acısının diğer iki büyük ressamını, Dante ve Shakespeare'i çok sever; onları derinlemesine bilir ve serbest bir biçimde yorumlar. Delacroix'nm tablolarını seyrederken, insan trajik

---

53 Baudelaire sanatının birçok ayırt edici niteliğini biraraya getiren bir şiirsel tablo "değerlendirmesi"yle karşı karşıyayız: Din ile aşk duygularının kaynaşması, tutkuya eşlik eden belli bir kibir, ayrıksı ve şehvetli jest (sevgililerin fiziksel çekiciliğinin hayvanlarınkine benzetilmesi) ve çağrışımların ışıltılı saati olan *tan ağarışı*.

54 Eskiden Paris'te, Cassirer koleksiyonunda olan bu tuval, yine Delacroix'nın 1827 tarihli *Faust* taşbaskısını yeniden işlemektedir.

55 Bu "Aslan", belki de Louvre'daki desenler bölümünde saklanan "Aslan Başı"dır.



Delacroix, *Haçlıların Konstantinopolis'e Girişi*, 1840.

bir törene katılmış gibi hisseder: *Dante ile Vergilius*, *Sakız Adası Katliamı*, *Sardanapal*, *Zeytin Dallı İsa*, *Aziz Sebastien*, *Medea*, *Deniz Kazazedeleri* ve o kadar çok alay edilip, o kadar az anlaşılan *Hamlet*.[56] Bu tabloların bazılarında, kim bilir hangi mükerrer rastlantının sonucu olarak, diğerlerinden daha kederli, daha çökmüş bir figür bulunur; çevredeki tüm acılar sanki onun şahsında özetlenir - *Haçlıların Konstantinopolis'e Girişi*'nde[57] ön plandaki diz çökmüş,

56 "Medea" (1838 Salonu) Lille Güzel Sanatlar Müzesi'nde, "Deniz Kazazedeleri" veya "Don Juan'ın Deniz Kazası" (1840 Salonu) ve "Hamlet ile Mezar Kazıcılar" (1839 Salonu) Louvre'dadır.

57 Bu tuvali Louis-Philippe, Versailles Müzesi için sipariş etmişti; tablo bugün Louvre'dadır.

açık saçları yerlere dökülmüş kadın, *Sakız Adası Katliamı*'nın tasalı, yüzü kırış kırış yaşlı kadını gibi... Bu melankoli, en çekici ve büyüleyici eseri olan *Cezayir Kadınları* tablosunda bile kendini gösterir. Huzura ve sessizliğe gömülmüş, zengin kumaşlarla ve bir sürü ufak tefek süs eşyasıyla dolu, bir şiir kadar dokunaklı bu iç mekândan, bizi hızla hüznün inilmemiş derinliklerine sürükleyen, adını koyamadığım bir batakhane kokusu yükselir.[58] Delacroix genellikle güzel kadınlar -en azından sosyetenin bakış açısına göre güzel olan kadınlar- çizmez. Kadınlarının hemen hemen hepsi hastadır ve belli bir iç güzelliğiyle göz kamaştırırlar. Gücü asla kasların kabarıklığıyla değil, sinirlerin gerilimiyle ifade eder. Onun mükemmel biçimde ifade ettiği şey salt acı değil, özellikle -resminin mucizevî gizemi de buradadır- manevî acıdır! Bu yüce ve ağır melankoli, renk seçimlerine varıncaya dek kasvetli bir ışıkla parıldar; tüm büyük koloristlerde olduğu gibi geniş, sade, uyumlu kütleler üzerindeki zengin renkler, yine de bir Weber ezgisi gibi yaslı ve derindir.

Eski ustalardan her birinin kendi krallığı, kendi ayrıcalık alanı vardır - bu alanı çoğunlukla tanınmış rakiplerle paylaşmak zorunda kalır. Rafaello form, Rubens ve Veronese renk, Rubens ve Michelangelo yaratıcı kompozisyon krallıklarına hükmeder. İmparatorlukta, sadece Rembrandt'ın birkaç akın düzenlediği bir parça kalmıştır geriye: Dram, doğal ve yaşayan dram, genellikle renkle, ama her zaman jestle ifade edilen korkunç ve melankolik dram.

Soylu jestler alanında, Delacroix'nm kendi sanat dalı dı-

58 Burada eleştirmenin olduğu kadar şairin de sesi kendini duyuruyor; Baudelaire'in derlemesi için ilk düşündüğü başlıklardan biri *Les Limbes*'di [Dalgınlık Hali]. Bu sözcükler, seyre dalmış, her türlü duyuya açık bir ruh hali kadar, hüzün aracılığıyla tefekkürü, kendi kendini aramayı da çağrıştırmaktadır. Bu terimin Saint-Simon'cu bir tınısı vardır.

şındakilerden başka rakibi yoktur. Bunların içinde de ben sadece Frédérick Lemaître'i ve Macready'yi sayabilirim.[59]

Delacroix, bu tamamen modern ve yeni vasfı nedeniyle sanattaki ilerlemenin en son ifadesidir. Büyük geleneğin, yani kompozisyonda yoğunluğun, soyluluğun ve görkemin mirasçısı, eski ustaların saygın ardılı olan Delacroix'nm onlardan üstünlüğü acıya, tutkuya, jeste olan hâkimiyetidir! Onun büyüklüğünün önemi buradan kaynaklanır. Eski tanınmış ressamlardan birinin tüm birikiminin kaybolduğunu düşünün, onu açıklayabilecek ve tarihçinin düşüncesinin onu keşfetmesini sağlayabilecek bir benzeri her zaman bulunacaktır. Ama Delacroix'yı çıkarırsanız, tarihin büyük zinciri kopar ve yere düşer.

Eleştiriden çok kehaneti andıran bir makalede, ayrıntıdaki kusurları ve mikroskobik hataları ortaya çıkarmanın ne yararı olabilir? Bütün öylesine güzel ki buna cesaret edemiyorum. Zaten bu kolay eleştirileri benden önce o kadar çok kişi yaptı ki! İnsanları güzel yanlarıyla görmek daha yeni bir şey olmaz mı? Bay Delacroix'nm kusurları bazen o kadar ortadadır ki, en eğitimsiz göz bile onları hemen yakalar. Elinize gelen ilk gazeteyi açabilirsiniz; orada, benim sistemimin aksine, Delacroix'nm özgünlüğünü oluşturan ışıltılı vasıfları görmemek için uzun süre inat edilmiştir. Büyük dehaların asla yarım yamalak hatalar yapmadıkları ve her yönde aşırılık imtiyazına sahip oldukları bilinir.

Delacroix'nm öğrencileri arasında bazıları onun yeteneğinden devşirilebilecek şeyleri, yani yönteminin bazı yanlarını neyse ki benimsemiş, daha şimdiden kendi çaplarında bir üne kavuşmuşlardır. Bununla birlikte onların renklerin-

---

59 Frédérick Lemaître (1800-1876) *L'Auberge des Adrets*'deki (1823) Robert Macaire rolüyle sivrilmiş ve 1839'da *Ruy Blas* karakterini yaratmıştı. William Charles Macready (1793-1873) Kean'le İngiliz tiyatrosunun büyük temsilcisi olmuştu; 1823'te seyirci karşısına çıktığı Paris'e 1844'te yeniden gelmişti.

de genel bir eksiklik söz konusu: Sadece pitoreski ve efekti hedeflerler; doğayı bile isteye bir kenara bırakırlar gerçi, ama ustaları gibi cesur çalışmalar yapmamış, böyle bir hakkı kazanmamışlardır, ideal olana erişemeyeceklerdir.

Son Salon'da *Sainte Thérèse* ile resimden anlayanların dikkatini çeken Planet'ın ve, tablolarında genellikle bol renk kullanan ve Yüksek Meclis'in tavanlarında, Delacroix'nın komşuluğuna karşın birkaç iyi tavanı zevkle seyredilebilen Riesener'in[60] bu yıl yokluğu fark edildi.

Léger Chérelle ise *Le Martyre de sainte Irène* [Azize Eirene'nin Şehit Edilmesi] adlı eseri gönderdi.[61] Tablo bir tek figürden ve oldukça rahatsız edici bir etkisi olan bir mızraktan oluşuyor. Bunun dışında renk ve göğsün modelasyonu genelde iyi. Ama bana öyle geliyor ki Léger Chérelle bu tabloyu ufak tefek değişikliklerle izleyiciye zaten sunmuştu.

Lassalle-Bordes'un *La Mort de Cléopâtre* [Kleopatra'nın Ölümü] adlı tablosunun farklılığı ise,[62] sadece renkle uğraşılmamasından kaynaklanıyor ve bu da bir başarı olarak değerlendirilebilir. Tonlar biraz belirsiz, deyiş yerindeyse çokanlamlı ve bu acının, üzüntünün belli bir çekiciliği de var.

Kleopatra tahtında can veriyor ve Octavius'un temsilcisi onu seyretmek için eğiliyor. Hizmetçilerinden biri de ayaklarının dibinde ölmüş. Kompozisyon görkemden

---

60 Planet hakkında bkz. "1845 Salonu" s. 78, dipnot 3 [Louis de Planet (1814-1875) Paris'e 1836'da geldi ve Delacroix'nın 1838'de açtığı atölyeye girdi; Bourbon ve Luxembourg saraylarındaki dekorasyonlarda Delacroix'nın başlıca yardımcısı ve uygulayıcısıydı] ve Riesener hakkında, "1845 Salonu", s. 87, dipnot 1 [Léon Riesener (1808-1878) Planet ile birlikte Delacroix'nın en yakın öğrencilerindendi. Paris'teki Delacroix Müzesi'nde onun da birkaç eseri bulunmaktadır].

61 1816 doğumlu Léger-Chérelle Delacroix'nın fazla parlak sayılamayacak öğrencilerindendi.

62 Gustave Lassalle-Bordes (1814-1848), Planet ve Riesener ile birlikte, Luxembourg ve Bourbon saraylarındaki dekorasyonlarda Delacroix'nın yardımcı-uygulayıcılarındandı. "Kleopatra'nın Ölümü" Autun'deki Rollin Müzesi'ndedir.

yoksun değil ve tablo oldukça gözüpek bir saflıkla yapılmış; Kleopatra'nın başı güzel, zenci kızın yeşil ve pembe rötuşları cilt rengiyle hoş bir kontrast oluşturuyor. Hiçbir taklit kaygısı taşınmadan yapılmış bu büyük tuvalde, sergide ilgisizce dolaşan *flâneur*'ün hoşuna giden, onu cezbeden birşeyler var.

Aşk Konuları ve Tassaert Hakkında[63]

Siz de benim gibi, saatler boyunca açık saçık estampların sayfalarını karıştırdıktan sonra derin melankolilere gömüldünüz mü hiç? Kitaplıkların bir rafına sıkıştırılmış veya sahafların kutuları içinde kaybolmuş bu şehvet yıllıklarını karıştırmanın büyüsünün, kimi zaman da insana verdikleri keyifsizliğin nedenini hiç kendinize sordunuz mu? İç içe geçmiş zevk ve ıstıraptan oluşan bu buruk tadı insanın dudakları hep arıyor! Zevk, doğanın en önemli duygusunun tüm biçimleriyle tasvir edildiğini görmekten, öfke ise, söz konusu duygunun çoğunlukla bu kadar kötü taklit edilmesinden ve bu kadar aptalca iftiralara uğramasından kaynaklanıyor. İster ateşin başında geçirilen sonu gelmez kış gecelerinde, ister sarı sıcağın ağır aksak ilerleyen boş vakitlerinde camcı dükkânlarının köşelerinde olsun, bu desenlerin görüntüsü, müstehcen bir kitabın bizi mavinin mistik ummanlarına doğru fırlatması gibi, uçsuz bucaksız düşlem yokuşlarının başına sürüklemiştir beni. Herkesin paylaştığı bu duygunun sayısız numuneleri önünde, birçok kez şa-

63 Nicolas-François-Octave Tassaert hakkında, bkz. "1845 Salonu", s. 93, dipnot 1 [Nicolas Tassaert (1807-1874) *La Sainte Vierge allaitant l'enfant Jésus*'yü [Meryem Ana Çocuk İsa'yı Emziriyor] sergiliyordu. Özellikle duygusal alanda adını duyurdu ve Temmuz Monarşisi'nin ilginç gerçekçilik öncesi ressamlarından biri oldu]. İlk adımlarını alegorik, tarihsel ve dinsel konularla attı, sonra umutları kırılınca, duygusal ve erotik bir resme doğru kaydı. *Une famille malheureuse* [Mutsuz Bir Aile] adlı tablosu Orsay Müzesi'ndedir.

irin, meraklının, filozofun bir aşk müzesinin doyumunu yaşaması isteği uyanmıştır içimde; bu müzede Azize Theresa'nın hayata geçmemiş sevgisinden, canı sıkkın yüzyılların ciddi sefahat âlemlerine dek her şeyin yeri olacaktı. Kuşkusuz *Le Départ pour l'île de Cythère*'le[64] [Kythira Adasına Yolculuk], kızların odalarında çatlak bir saksı ile sallanan bir konsolun üzerinde asılı duran o sefil renkli resimler arasında uçsuz bucaksız bir mesafe vardır; ama böylesine önemli bir konuda hiçbir şeyi ihmal etmeye gelmez. Hem sonra deha her şeyi kutsar ve eğer bu konular gerekli özen ve saygıyla işlense, gerçeklikten çok sahte bir kibri yansıtan bu isyan ettirici müstehcenlikle kirletilmemiş olurlar.

Ahlâkçılar fazla korkmasın; gerekli ölçüyü korumayı bileceğim, hem zaten benim düşlerim en saf ellerin, Ingres, Watteau, Rubens, Delacroix'nm kaleminden çıkmış o olağanüstü aşk şiirini istemekle sınırlıdır. Watteau'nun delişmen ve zarif prensesleri, Ingres'in ciddi ve taze Venüs'leriyle yan yana; Rubens ile Jordaens'in göz kamaştıran beyazlıkları ve Delacroix'mn kolaylıkla hayal edilebilecek tasalı güzellikleri: Atlasların içine gömülmüş, soluk yüzlü, soylu kadınlar!*

Okurun, edep ve haya hislerinin rencide olacağı korkusunu yatıştırmak için şunu da ekleyeyim ki, sadece özel olarak aşkı işleyen tabloları değil, bir portre resmi bile olsa içinden aşk süzülen her tabloyu aşk konuları bölümü içinde smıflandırırdım.**

Bu çok geniş sergide, Oğul Watteau'nun moda gravürlerinde bize bıraktığı o çılgın, hoppa ve harika yaratıklardan,

---

64 Antoine Watteau'nun *Le Pèlerinage à l'île de Cythère* adlı tablosu (1717) Louvre Müzesi'ndeydi.

(*) Delacroix'nın bir zamanlar *Sardanapale*'i çalışırken, en şehvetli tavırlara bürünmüş, bir sürü harika kadın etüdü yaptığını duymuştum.

(**) Son zamanlarda yapılmış, özü itibarıyla aşka değgin ve üstelik hayranlık uyandıran iki tablo, Ingres'in *La Grande Odalisque* [Büyük Odalık] ve *La Petite Odalisque* [Küçük Odalık] tablolarıdır.

Rembrandt'ın basit ölümlüler gibi tırnaklarını düzeltip, kocaman bir şimşir tarakla saçlarını tarayan Venüs'lerine dek, en önde gelen sanatçıların dillendirdiği, her iklimden güzelliği ve aşkı hayal ediyorum.[65]

Bu tür konular öylesine önemlidir ki, Jules Romain'den Devéria ve Gavarni'ye varıncaya dek, gizli gizli veya açık açık onlara el atmamış küçük ya da büyük hiçbir sanatçı yoktur.

Bu sanatçıların genelde en büyük kusuru, naiflik ve içtenlik eksikliğidir. Yine de serbest aşkın en büyük gerçeklerinden birini -ne yazık ki incelikten yoksun bir tarzda- ifade eden bir taşbaskı hatırlıyorum. Kadın kılığına girmiş bir genç adam ve onun erkek kılığına girmiş metresi bir *sofa*'nın üstünde yan yana oturuyor - bildiğiniz, mobilyalı otel odası ve özel kabin sofası. Genç kadın sevgilisinin eteklerini kaldırmak istiyor.*[66] Bu şehvet sayfası, sözünü ettiğim ideal müzede, aşkın sadece en ince biçimiyle görüneceği birçok başka eserle telafi edilirdi.

Bu düşünceler, Tassaert'in *Erigone* ve *Le Marchand d'esclaves* [Köle Taciri] adlı iki tablosundan hareketle aklıma geldi.

Geçen yıl yeterince değinmemekle büyük hata ettiğim Tassaert, çok başarılı bir ressamdır ve yeteneği en çok aşk konularında kendini göstermektedir.

---

65 Rembrandt'ın Louvre'da bulunan *Batşeba Yıkanırken* adlı tablosuna gönderme.

(*) Sedebant in fornicibus pueri puellaeve sub titulis et lychnis, illi femineo compti mundo sub stola, hae parum comptae sub puerorum veste, ore ad puerilem formam composito. Alter veniebat sexus sub altero sexu. *Coruperat omnis caro viam suam.*- Meursius.

66 Üstteki dipnot, Nicolas Chorier'nin (1612-1692) Joannes Meursius takma adıyla kaleme aldığı *Aloisiae Sigaeae, Toletana, satyrae soladica de arcanis Amoris et Veneris* başlıklı, 18. ve 19. yüzyıllarda sık sık yeni baskıları yapılmış *curiosa*'sından Baudelaire'in alıntısı: "Genç erkekler ve genç kızlar genelevlerde tabelanın ve ışığın altında oturuyordu; erkekler kadın togaları, kızlar ise tüniklerinin altına erkek kostümleri giymişti. Her cins diğerinin görüntüsüne bürünmüştü. Bedenlerin hepsi yolunu şaşırmıştı."

Erigone,[67] bağın içindeki gölgeli bir tümseğe yarı uzanmış duruyor; bir bacağı neredeyse bükülmüş, diğeri gergin ve bedeni öne doğru eğilmiş, tahrik edici bir pozda; desen ince, çizgiler dalgalı ve ustaca birleştirilmiş. Bununla birlikte kolorist olan Tassaert'i bu göğsü fazla tekdüze bir tonla boyadığı için eleştireceğim.

Diğer tablo, alıcıları bekleyen kadınlardan oluşan bir esir pazarını tasvir ediyor. Bunlar ayakları kunduralardan ötürü kızarmış, biraz fazla pembe, uygar ve gerçek kadınlar; aptal ve şehvet düşkünü bir Türk onları paha biçilmez güzellikler olarak görüp satın alacak. Sırttan görülen ve kalçaları şeffaf bir tülle sarılmış kadının Vivienne sokağında veya Temple'da bir kadın şapkacısından aldığı bir bere hâlâ başında duruyor. Zavallı kızı kuşkusuz korsanlar kaçırmış.

Bu tablonun rengi, tonların inceliği ve saydamlığıyla çok çarpıcı. Sanki Tassaert, Delacroix tarzı bir kaygı gütmüş; yine de özgün bir renk oluşturup korumayı başarmış.

Sadece *flâneur*'lerin takdir ettiği ve kamuoyunun yeterince tanımadığı usta bir sanatçı o; yeteneği hep büyüdü ve nereden yola çıkıp nerelere geldiği düşünülünce ondan büyüleyici kompozisyonlar beklemek yerinde olacaktır.

Birkaç Kolorist

Salon'da oldukça önemli iki ilginç eser var; vahşilerin destanını anlatan Catlin'in yaptığı *Küçük Kurt* ve *Bufalo Sırtı Yağı* adlı tablolar. Bay Catlin, Iowa'ları ve müzesiyle birlikte Paris'e geldiğinde,[68] ne boya ne de desen yapmayı bilen yi-

67 Dionysos'un sevgilisi; tanrı onu baştan çıkarmak için bir üzüm salkımı kılığına girmişti.

68 Amerikalı ressam Georges Catlin (1796-1872) 1832'den itibaren sanatını Kızılderililerin tablolarını yapmaya adadı. Batı'da bir süre kaldıktan sonra bir

ğit bir adam olduğu ve kabul edilebilir birkaç eskizini de cesaretine ve sabrına borçlu olduğu söylentisi yayılmıştı. Bu, Catlin'in masum bir hilesi miydi yoksa gazetecilerin aptallığı mı söz konusuydu? Bugün Catlin'in hem boyamayı, hem de çizmeyi çok iyi bildiği ortaya çıkmış durumda. Eğer belleğimde aynı güzellikte birçok başka parça kalmamış olsaydı bile, bu iki portre bana bunu kanıtlamaya yeterdi. Özellikle resimlerindeki gökler, saydamlıkları ve hafifliklerıyle beni çarpmıştı.

Catlin bu yiğit insanların gururlu ve özgür karakterleriyle soylu ifadelerini üstün bir yetkinlikle aktarıyor; başlarının yapısı çok iyi anlaşılmış. Bu vahşiler, güzel tavırları ve hareketlerindeki rahatlıkla antik heykellerin de anlaşılmasını sağlıyor. Renge gelince, tam ifade edemesem de hoşuma giden gizemli bir yönü var. Bu karanlık müzede kan rengi, hayat rengi kırmızı öylesinde boldu ki, bir esriklik yaratıyordu; manzaralar ise -ormanlık dağlar, uçsuz bucaksız düzlükler, ıssız nehirler- biteviye, ebedî bir yeşillik içindeydi; o çok anlaşılmaz, kalın, nüfuz edilmesi bir yılanın gözlerinden daha güç renk, kırmızı; doğanın o sakin, neşeli ve gülümseyen rengi, yeşil; portrelerdeki iki kahramanın yüzlerinde birbirlerinin ezgili karşı-tezlerini şakıyan bu iki rengi buluyorum yine. Kesin olan bir şey var, o da tüm dövmelerin ve yüz boyamalarının doğal ve ahenkli renk dizilerine göre yapıldığı.

Bence izleyicileri ve gazetecileri Catlin konusunda hataya sürükleyen etken, genç sanatçılarımızın onları çok alıştırdığı ve artık *klasik* resim haline gelmiş, *kafatası* resmi yapmaması.

"Kızılderili Müzesi" oluşturdu ve bunu 1837'den itibaren ABD'de, sonra da Avrupa'da sergiledi: 1840'ta Londra'ya, 1845'te de Paris'e geldi. Sözü edilen iki eser (*Little Wolf, a famous warrior*, 1844 ve *Buffalo bull's back fat, head chief*, 1832) Washington'daki Ulusal Amerikan Sanatı Müzesi'ndedir.

Daha geçen yıl Devéria'lar[69] için topluca ağıt yakılmasına, nankörlerin yaptığı fesat birliğine karşı çıkmıştım. Bu yıl beni haklı çıkardı. Yerlerine konan vakitsiz ünlenmiş sanatçılar henüz onlara denk değil. Özellikle Achille Devéria 1846 Salonu'nda *Le Repos de la sainte famille* [Kutsal Aile Dinleniyor] adlı tablosuyla dikkat çekti; bu tablo yalnızca bu hoş ve kardeş dehalara özgü inceliği korumakla kalmıyor, eski ekollerin ciddi vasıflarını da hatırlatıyordu; bunlar ne deseni ne de rengiyle ondan üstün olan ikincil düzeyde ekollerdi belki, ama düzenleri ve güzel gelenekleriyle yine de geçiş dönemlerine özgü sapıklıkların üstündeydiler. Büyük romantik savaşta, Devéria'lar kutsal koloristler taburundaydı; demek ki orada belirgin bir yerleri vardı. Achille Devéria'nın mükemmel bir kompozisyonu olan tablosu, yumuşak ve uyumlu görünümüyle de ruhu etkiliyor.

Parlak bir başlangıç yapan, istikbal vaat eden Boissard da eski ustalardan beslenen mükemmel zihinlerden biridir; *Madeleine au désert* [Madeleine Çölde] adlı eseri çok iyi ve sağlıklı bir rengi olan bir tablodur - çok iç açıcı olmayan ten tonları hariç. Çok iyi bir poz bulunmuştur.

Farklılıkların hiç olmadığı kadar silindiği, herkesin biraz çizim, biraz boya yaptığı ama tasnif edilmeyi bile hak edecek düzeye ulaşamadığı bu sonu gelmez Salon'da Debon gibi açık yürekli ve gerçek bir ressamla karşılaşmak ne büyük

---

69 Bkz. "1845 Salonu", s. 71 dipnot 1 ve s. 72 dipnot 2 [Eugène Devéria (1805-1865), Girodet'nin öğrencisi, *Naissance d'Henri IV* [IV. Henri'nin Doğumu] ile meşhur oldu (Louvre Müzesi); bu eser, 1827 Salonu'nun en önde gelen parçalarından biriydi; ama ressam bu tuvalin vaat ettiklerini gerçekleştiremedi. Baudelaire, sürekli gençliğindeki başarısı hatırlatılan bu ressam hakkında 1844'te yaşanan polemikten söz ediyor (örneğin Gautier'nin 28 Mart 1844'te *La Presse*'te çıkan makalesi); Eugène'in ağabeyi ve Girodet'nin öğrencisi olan Achille Devéria (1800-1857) da romantiklerin verimli illüstratörlerinden biri oldu. *Sainte Anne instruisant la Vierge* [Azize Anna Meryem Ana'ya Ders Veriyor] adlı eseri Alès Katedrali'ndedir.

bir mutluluk. *Concert dans l'atelier* [Atölyede Konser] adlı eseri, Valentin, Jordaens ve başka birkaç kişinin payları fazlasıyla hissedildiği için, biraz fazla *sanatsal* bir tablo; ama en azından güzel ve sağlıklı bir resim ve ressamın kendine tamamen güvenen bir adam olduğunu gösteriyor.

Duveau,[70] *Le Lendemain d'une tempête*'i [Bir Fırtınanın Ertesi Günü] yapmış. Onun gerçek bir kolorist olup olamayacağını bilmiyorum, ama tablosunun bazı bölümleri bu konuda umut vaat ediyor. İnsan ilk bakışta onun hangi tarihsel sahneyi tasvir edebileceğini belleğinde araştırıyor. Gerçekten de bu kadar geniş boyutlu *genre* tablolarını artık İngilizlerden başka kimse göze alamıyor. Üstelik tablo çok düzenli ve genelde çizimi iyi görünüyor. Gözü önce rahatsız eden fazlasıyla birörnek ton, yağmurlarla yıkandıktan sonra tüm bölümleri ayrıksı bir çiğ ışık altında görünen doğaya özgü bir efekt kuşkusuz.

Bay Laemlein'in[71] *La Charité*'si [Merhamet], her iklimden beyaz, sarı, siyah, vb. yumurcakları elinden tutan, göğsünde taşıyan çok çekici bir kadın tablosu. Bay Laemlein'in iyi bir renk duygusuna sahip olduğuna kuşku yok; ama bu tabloda büyük bir kusur var; küçük Çinli çocuk o kadar güzel, elbisesinin o kadar hoş bir efekti var ki, izleyicinin gözü ondan başka bir şey görmüyor neredeyse. Belleği meşgul eden bu küçük mandarin, tabloyu gören pek çok kişiye resmin geri kalanını unutturacaktır.

Decamps yıllardır izleyicilerin merakını despotça elinde tutanlardan biri ve bunu gerçekten hak ediyor.

Harika bir çözümleme yeteneğine sahip olan bu sanat-

---

70 Louis-Jean-Noël Duveau (1818-1867) Léon Cogniet'nin öğrencisiydi ve resimlerini ilk kez 1842 Salonu'nda sergiledi.

71 Alexandre Laemlein (1813-1871), Picot ve Regnault'nun öğrencisi, Düsseldorf ekolünün de etkisinde kaldı. Sözü edilen eser, Dordogne Emniyet Müdürlüğü'ndedir.

çı, küçük araçları çok başarılı bir biçimde biraraya getirerek, güçlü bir etki yaratan sonuçlara ulaşmayı genellikle başarıyordu. Çizgi ayrıntılarını biraz ihmal etmesine, genellikle hareketle ya da genel konturlarla yetinmesine, bu desenin kimi zaman *chic*'e yaklaşmasına rağmen, özellikle ışık efektleri açısından çalışılmış titiz doğa beğenisi onu her zaman kurtarmış ve resim sanatının yukarılarında tutmuştu.

Decamps, belki sözcüğün genelde kabul edilen anlamında olmasa da, kendi tarzında ve ayrıksı bir biçimde desenciydi yine de. Kimse onun büyük figürler çizdiğini görmedi; ama deseni, yani küçük adamlarının yapılış biçimi çarpıcı bir yüreklilikle, başarıyla bulunmuş ve belirginleştirilmişti. Karakterleri ve beden alışkanlıkları hep göz önündeydi; çünkü Decamps birkaç çizgiyle bir kişiliği size anlatmayı bilir. Eskizleri eğlendirici ve çok hoştu. Esprili bir adamın, neredeyse bir karikatürcünün deseniydi bu; çünkü doğanın cilvelerine cepheden saldıran, tam adlandıramayacağım alaycı bir düşlem gücüne veya mizah duygusuna sahipti: Kişilikleri karakterlerinin ezelî ebedî âdetlerine, görgü kurallarına ve gerçekliğe uygun bir biçimde yerleştirilmiş, kumaşlara sarılmış veya giydirilmişti. Yine de bu desende bir hareketsizlik söz konusuydu, ama o da rahatsız edici değildi ve oryantalizmini tamamlıyordu. Modellerini genellikle dinlenme halinde çiziyor ve koştuklarında çoğunlukla asılı kalmış gölgelere veya koşuları içinde ansızın durdurulmuş siluetlere benziyorlardı; sanki bir alçakkabartmada koşar gibiydiler. Ama onun asıl güzel tarafı, büyük ve yegâne uğraşı renkti. Delacroix büyük bir renkçidir, ama çılgın değildir. Başka kaygıları vardır ve tuvallerinin boyutları bunu gerektirir; Decamps için renk en önemli şey, deyiş yerindeyse gözde düşüncesiydi. Üstelik onun göz kamaştırıcı ve ışıltılı renginin çok ayrıksı bir stili

vardı. Bu renk, manevî alandan alınmış sözcüklerle ifade edecek olursam, kıyıcı, kan dökücü ve iğneleyiciydi. En ağız sulandırıcı yemeklerin, en düşünüle taşımla pişirilmiş tuhaflıkların, en keskin çeşnilerle donatılmış mutfak ürünlerinin yakıcılığı ve iştah açıcılığı, bir oburun burnunda ve damağında bırakacakları vahşi tat bile Decamps'ın tablolarının bir resim meraklısına vereceği lezzete erişemezdi. Görünüşlerinin tuhaflığı sizi yolunuzdan alıkoyar, kendine zincirler ve bastırılamayan bir merak duygusu uyandırırdı içinizde. Bu belki de boyasını bir simyagerin yorulmak nedir bilmeyen iradesiyle hazırladığı söylenen sanatçının, genellikle başvurduğu ayrıksı ve titiz yöntemlerden kaynaklanıyordu. Tablo izleyicinin ruhunda öyle apansız ve yepyeni bir izlenim uyandırıyordu ki, onu kimin yarattığım, bu ayrıksı sanatçının vaftiz babasının kim olduğunu ve bu özgün, yalnız yeteneğin hangi atölyeden çıktığını düşünüp bulmak güçleşiyordu. Yüz yıl sonra tarihçiler Decamps'ın ustasının kim olduğunu bulmakta kesinlikle zorlanacaktır. Kimi zaman Flaman ekolünün rengi en gözüpek biçimde kullanan eski ustalarının takipçisi gibi görünüyordu; ama onlardan daha fazla stil sahibiydi ve figürlerini daha büyük bir ahenk içinde biraraya getiriyordu; kimi zaman Rembrandt'ın şatafatı ve kabalığı onu çok meşgul ediyordu; başka zamanlarda göklerinde Lorrain göklerinin aşk dolu anısına rastlanıyordu. Çünkü Decamps aynı zamanda peyzajcı, üstelik çok değerli bir peyzajcıydı: Peyzajları ve figürleri bir bütün oluşturuyor ve birbirlerine karşılıklı hizmet ediyorlardı. Bir taraf ötekinden daha önemli değildi ve onda hiçbir şey aksesuar düzeyinde kullanılmamıştı; tuvalin her bölümü büyük bir merakla çalışılmış, her ayrıntı bütünün etkisine katkıda bulunmak üzere tasarlanmıştı. Hiçbir şey yararsız değildi; ne uyuşukluk ve kadercilik dolu bilmem hangi Türk tablosunda bir havuzun içinden yüzerek

geçen fare, ne de *Le Supplice des crochets* [Çengel İşkencesi][72] adlı başyapıtın fonunda süzülen alıcı kuşlar...

O sırada güneş ve ışık Decamps'ın resimlerinde büyük bir rol oynuyordu. Atmosfer efektlerini onun kadar özenle inceleyen kimse yoktu. Öncelikle de en tuhaf ve en inanılmaz ışık-gölge oyunları hoşuna gidiyordu. Decamps'ın bir tablosunda güneş beyaz duvarları ve kireç rengi kumları gerçekten yakıp kavuruyordu; tüm renkli nesneler canlı ve hareketli bir saydamlığa sahipti. Sular, işitilmedik bir derinlikteydi; ev duvarlarını kesen ve üstüne uzandıkları yerde veya suda uyuklayan büyük gölgeler, tanımlanamaz gölgelerin ölgünlüğü ve rehaveti içindeydi. Bu çarpıcı doğanın ortasında, kendi yerel ve komik gerçekliği içindeki küçücük bir dünyada sıradan insanlar dört dönüyor veya düşlere dalıyordu.

Demek ki Decamps'ın tabloları şiirle ve genellikle düşlerle doluydu; ama Delacroix türünden başka sanatçıların üstün bir desenle, özgün bir model seçimiyle veya geniş ve kolay bir renkle varacakları noktaya Decamps detayın içselliğiyle ulaşıyordu. Nitekim ona yöneltilebilecek tek suçlama, nesnelerin maddî resmedilişiyle fazla uğraşmasıydı; evleri gerçek alçı ve gerçek ahşaptan, duvarları gerçek kireçtendi; bu başyapıtların karşısında insan bunları yapmak için harcanan onca zamana ve çabaya acımadan edemiyordu. Biraz daha safça resmedilseler, daha da güzel olmazlar mıydı?

Geçen yıl Decamps, eline silah olarak bir karakalem alıp Rafaello ve Poussin'le savaşmak isteyince, dünya kadar büyük bir yüreğe sahip olup da meşe dallarına balkabağı asmak istemeyen, Decamps'a da yaratılışın en tuhaf ürünlerinden biri olarak hayranlık duyan, ovaya ve dağa coşkuyla

72 1839 Salonu; Londra'da, Wallace koleksiyonundadır.

bağlı *flâneur*'ler aralarında şöyle dediler: "Eğer Decamps'ın uykularını Rafaello kaçırıyorsa, bizim Decamps'larımıza elveda! Artık kim yapacak onları? Heyhat! Guignet ve Chacaton."[73]

Ama bu yıl Decamps yine Türk konuları, peyzajlar, *genre* tabloları ve bir *Effet de pluie* [Yağmur Efekti][74] ile ortaya çıktı; ama bunları sergide arayıp bulmak gerekiyordu: Eskiden olduğu gibi insanın gözüne hemen çarpmıyorlardı.

Güneş yapmayı o kadar iyi bilen Decamps, yağmuru becerememiş, ayrıca ördekleri taşlarda yüzdürmüştü vb. Yine de *L'Ecole turque* [Türk Okulu][75] iyi tablolarını andırmaktadır; o tanıdığımız güzel çocuklar ve güneşin boylu boyunca içeri girmek istediği bir odanın o ışıklı ve tozlu havası bu tabloda yine karşımıza çıkmaktadır.

Galerileri süsleyen muhteşem Decamps'larla kendimizi avutmak bana öyle kolay geliyor ki, bunların kusurlarını çözümlemek istemiyorum. Bu çocukça bir çaba olur, üstelik bu işi herkes gayet güzel becerebilir.

Bay Penguilly-l'Haridon'un hepsi de iyi yapımlar olan tabloları içinde -cömertçe, yine de incelikle boyanmış küçük tablolar- özellikle biri öne çıkıyor ve dikkatleri çekiyor: *Pierrot présente à l'assemblée ses compagnons Arlequin et Polichinelle* [Pierrot Topluluğa Arkadaşları Arlekino ve Polichinelle'i Takdim Ediyor].[76]

---

73 Guignet hakkında, bkz. "1845 Salonu", s. 67 dipnot 1 [Jean-Adrien Guignet (1816-1854), ağabeyinin ve Blondel'in öğrencisi, 1840'tan 1848'e kadar peyzajlar ve tarihî tablolar sergiledi]; Henri de Chacaton ilk oryantalistlerden Marilhat'nın öğrencisiydi; hem Marilhat'ya hem de Decamps'a öykünmüştü.

74 Amsterdam Stedelijk Müzesi'ndedir.

75 Aynı müzede.

76 Penguilly l'Haridon hakkında, bkz. "1859 Salonu", s. 407, dipnot 2 [Octave Penguilly l'Haridon (1811-1870), Politeknik okulunda subay eğitimi aldıktan sonra, hem askerlik hem de ressamlık kariyerlerini birlikte yürütmüştü]. Bu eser Poitiers Müzesi'ndedir.

Bir gözü açık, diğeri kapalı duran Pierrot, o gelenekselleşmiş hinoğluhin havasıyla, bir bacağını hiç aldırmadan öne koymuş, kollarıyla o zorunlu temennaları çakarak ilerleyen Arlekino'yu seyirciye gösteriyor. Peşinden Polichinelle geliyor - kafası biraz dumanlı, gözleri kibir dolu, zavallı cılız ayakları kocaman saboların içinde. İki perdenin arasından koca burunlu, koca gözlüklü, sarkık koca bıyıklı gülünç bir figür görünüyor. Tüm bunlar güzel, ince ve sade bir renkte ve söz ettiğimiz üç kişilik gri bir fon üzerinde mükemmel bir biçimde öne çıkarılmış. Bu tablonun çarpıcılığı görüntüden çok aşırı sade kompozisyonundan kaynaklanıyor. Öz itibarıyla komik bir figür olan Polichinelle, burnundan ne kadar gurur duyduğunu ya da ne kadar rahatsız olduğunu ifade etmek için işaret parmağını burnunun ucuna koymuş İngiliz *Charivari*'sindeki[77] figürü hatırlatıyor. Bay Penguilly'yi, Deburau'nun yarattığı, günümüzün, modern tarihin gerçek Pierrot'su olan ve her *parade* [panayır seyirliği] tablosunda yer verilmesi gereken tipi kullanmadığı için eleştiriyorum.

Şimdi ise çok daha beceriksiz ve hünersiz, ama belki de istençdışı yapıldığı için bir o kadar güzel bir başka düşlemden söz edeceğim: Manzoni'nin[78] *La Rixe des mendiants*'ı [Dilencilerin Kavgası]. En Flaman orjilerde bile, şiirsel açıdan bu kadar kaba bir şey görmemiştim. Bu tablonun önünden geçen kişinin izlenimleri altı maddede şöyle özetlenebilir: 1) Canlı bir merak, 2) Ne korkunç! 3) Kötü yapılmış bir resim, ama ayrıksı bir kompozisyonu ve belli bir çekiciliği var, 4) İlk bakışta sanıldığı kadar kötü yapılmamış, 5) Şu tabloya bir daha bakalım, 6) Kalıcı bir anı.

Bu tabloda konuya çok uygun ve Goya'nın şiddet dolu

77 *Punch, the London Charivari*'den söz ediliyor.

78 Milano'da doğan Ignacio Manzoni (1799-1880), Buenos Aires'e yerleşmişti.

sefahat âlemlerini hatırlatan bir yırtıcılık ve hoyratlık var. Bunlar insanın görüp görebileceği en mezar kaçkını suratlar; delik deşik şapkalardan, tahta bacaklardan, kırılmış kadehlerden, yenik sarhoşlardan oluşan tuhaf bir karışım; üstlerindeki yırtık pırtık giysilere şehvet, yırtıcılık ve sarhoşluk sinmiş.

Bu beyefendilerin aklını başından alan al yanaklı güzel, iyi *bir fırçadan* çıkmış ve resimden anlayanların hoşuna gidecek kadar iyi bir biçimde yapılmış. Kavgadan galip çıkan masa komşusunun dirgenle duvara çivilediği o zavallı adam kadar komik bir şeyi hayatımda çok az gördüm.

İkinci tablo, *L'Assassinat nocturne* [Gece Cinayeti] ise o kadar garip bir görünümde değil. Rengi soluk ve sıradan, düşlem gücü sadece sahnenin tasvir ediliş biçiminde kendini gösteriyor. Bir dilenci, üzeri aranan ve korkudan ölmek üzere olan talihsiz bir adamın üzerine doğru bıçağını kaldırmış. Devasa burunlardan ibaret bu beyaz yarım maskeler çok gülünç ve bu dehşet sahnesine çok ayrıksı bir özellik katıyorlar.

Villa-Amil[79] Madrid'de *Salle du trône*'un [Taht Salonu] dekorasyonunu yaptı. İlk bakışta bunun çok safça yapıldığı söylenebilir; ama daha dikkatle bakıldığında, bu dekoratif tablonun düzeninde ve genel renginde büyük bir beceri olduğu fark ediliyor. Roberts'ın aynı türden tablolarında da daha ince, ama daha sağlam bir renk görülür. Bununla birlikte bir kusurları, tavanın tavandan çok gerçek bir gökyüzü havasında olmasıdır.

Wattier ve Pérèse genellikle benzer konuları, parklarda, yaşlı ağaçların gölgelerinde dolaşan eski giysiler içinde güzel kadınları işlerler; ama Pérèse'in avantajı çok daha

79 Jenaro Perez Villa-Amil (1807-1854), İspanyol ressam, özellikle deniz resimleri ve peyzajlar yaptı; Paris'te 1842'den 1845'e kadar çıkan *L'Espagne artistique et monumentale*'in yayın yönetmenliğini yürüttü.

safça çizmesi ve kazandığı ün nedeniyle Watteau'nun gülünç ve beceriksiz bir taklitçisi olmaya yönelmemesidir. Wattier'nin figürlerinin etüd edilmiş inceliğine karşın, Pérèse buluşçulukta ondan üstündür. Üstelik kompozisyonları arasında da, XV. Louis devrinin tatlısu çapkınlığı ile XIII. Louis devrinin sözünün eri çapkınlığı arasındaki kadar fark vardır.

Couture ekolü -çünkü bu ekolü onun adıyla nitelemek gerekiyor- bu yıl fazlasıyla ürün verdi.

Bu küçük ekolün abartılı bir küçük ifadesi olan Diaz de la Pena, bir paletin aslında bir tablo olduğu ilkesinden hareket ediyor. Diaz genel ahengin her zaman bulunabileceğini düşünüyor. Ama desen için -hareket deseni, koloristlerin deseni için- aynı şey söz konusu değil; tüm bu küçücük figürlerin uzuvları neredeyse bezden bohçalar veya bir lokomotifin patlaması sonucu ortalığa saçılmış kollar ve bacaklar gibi görünüyor. Ben kaleydoskobu tercih ederim, çünkü o *Les Délaissées* [Terk Edilmiş Kadınlar] veya *Le Jardin des Amours* [Aşk Bahçesi] gibi tablolar sunmuyor; şal veya kilim desenleri çıkartıyor ve mütevazı bir rolü var. Diaz kolorist, bu doğru; ama bir ayağın çerçevesini genişletin, gücü hemen azalır, çünkü genel bir rengin gereğini bilmiyor. Bu nedenle de tabloları akılda iz bırakmıyor.

Herkesin ayrı bir rolü var, diyeceksiniz. Ama büyük resim sanatı herkes için değildir. Güzel bir akşam yemeği ana yemeklerin yanı sıra, ordövrler de içerir. Arles sucuklarına, biberlere, ançuezlere, ayoliye[†] karşı nankörlük etmeyi göze alabilir misiniz? İştah açıcı ordövrler mi diyorsunuz? Hayır değil, mide bulandırıcı şekerleme ve bonbonlar. Kim tatlıyla beslenmek ister ki? İnsan sofradan hoşnut kalkmışsa, tatlıya elini sürmek bile istemez.

(†) Bir tür sos -ç.n.

Célestin Nanteuil fırça darbesi atmayı bilir, ama bir tablonun oranlarını ve ahengini kurmayı beceremez.[80]

Verdier mantıklı resimler yapar, ama ben onun düşünceye köküne kadar düşman olduğu kanısındayım.

Müller, *Sylphes*'li [Hava Perileri] adam, şiirsel konuların - her yerinden şiir sızan konuların- büyük heveskârı, adı *Primavera* olan bir tablo yaptı. İtalyanca bilmeyenler bunun *Decameron* anlamına geldiğini sanacaktır.[81]

Faustin Besson, aksinin çoktandır düşmediği Deforge mağazasının[82] vitrinleri aklını artık kurcalamadığı için çok şey yitirmiş.

Fontaine'e gelince, o tabii ki ciddi bir adam; etrafını her iki cinsten yumurcakların sardığı ve gençliğe Couture resminin gizemlerini öğreten Bay de Béranger'yi yapmış bize.

Ama inan olsun, ne gizemler! Pembe veya şeftali rengi bir ışık ve yeşil bir gölge, işte işin bütün güçlüğü burada yatıyor. Bu resimdeki en korkunç yan, kendini göstermesi; çok uzaktan bile fark ediliyor.

Bu beyler içinde kuşkusuz en talihsizi, tüm bu işlerde ilginç bir kurban durumunda olan Bay Couture'dür.[83] Taklitçi, bir hediyeyi parayla satan münasebetsizdir.

Breton, Katalan, İsviçre, Norman vb. konuların farklı uzmanlık alanları içinde, Bay Guillemin, Armand ve Adolphe

---

80 Célestin Nanteuil (1813-1873), Ingres'in (ve Verdier'nin) öğrencisi, romantizmin de "silahşörler"inden biriydi. Gravürcülüğü hiç azımsanamaz.

81 Bkz. "1845 Salonu", s. 94 dipnot 1 [Charles Müller (1815-1882), Gros'un öğrencisi, sergi kataloğunda Hugo'nun *Odes et Ballades*'ından ve Shakespeare'in *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'ndan alıntılara yer vermişti]. "Decameron"a gelince, belki de Winterhalter'in 1837 Salonu'nda sergilenen tablosundan söz edilmektedir.

82 Montmartre bulvarı, 8 numaradaki boya ve ilginç eşya mağazası.

83 Thomas Couture (1815-1879), Gros ve Delaroche'un öğrencisi, Manet'nin de hocasıydı. En meşhur eseri 1847 Salonu'nda sergilendi: *Les Romains de la Décadence* [İmparatorluk Çökerken Romalılar] (Orsay Müzesi).

Leleux'leri geride bırakmış; Hédouin Guillemin'in, Haffner de Hédouin'in üstünde yer alıyor.[84]

Leleux'lerin çizdiği İsviçreli, İspanyol veya Breton tüm kişiliklerin Breton havasında oldukları suçlamasını birçok kez duydum.

Hédouin'in sağlam bir fırçaya sahip olan, renkten anlayan, değerli bir ressam olduğuna kuşku yok; kendine farklı bir özgünlük yaratmayı mutlaka başaracaktır.

Haffner'e gelince, bir kez romantik stilde harika bir portre yapıp[85] sonra başka hiçbir portre yapmamasını affedemiyorum; onun şiir dolu ve özellikle de buluşçu büyük bir sanatçı, boş vakitlerinde birkaç *acemi işi kötü resim* de yapabilen birinci sınıf bir portreci olduğunu sanıyordum; ama anlaşılıyor ki o sadece bir ressam.

İdeal ve Model Hakkında

Renk en doğal ve en görünür şey olduğu için, koloristler en kalabalık ve en önemli grubu oluşturur. Sanatçının eser üretme yollarını kolaylaştıran çözümleme, doğayı renk ve çizgi olarak ikiye ayırmıştır; ikinci kısım üzerinde yoğunlaşan insanları incelemeye geçmeden önce, onları -kimi zaman kendileri bile farkında olmadan- yönlendiren ilkelerden bazılarını açıklamayı yararlı buluyorum.

---

84 Leleux'ler hakkında bkz. "1845 Salonu", s. 93, dipnot 2 [Adolphe (1812-1891) ve Armand (1818-1865) Leleux, köy hayatına değgin, hatta folklorik sahneleri konu alarak meşhur olmuşlardı]; Guillemin hakkında, s. 93, dipnot 4 [Alexandre Guillemin (1817-1882), [1845 Salonu'nda] *Le Dernier Blanc*'ı sergiliyordu; katalogda Challamel'in babasının cesedi yanında oturan bir çocuğu betimleyen dizelerine yer vermişti. Merhamet ve yürek sızlatan duygusallık için elverişli bir konuydu bu]; Haffner hakkında, s. 87, dipnot 2 [Félix Haffner (1818-1875) resme 1844'te başlamıştı]. Hédouin (1820-1899) *Halte* [Mola Yeri] (Aşağı Pireneler) adlı bir tablo sergiliyordu. Adolphe Leleux ile dost olan Hédouin, kısa süre içinde onun "gerçekçilik öncesi" ekolüne ortak oldu.

85 Bkz. daha ileride "Portre" bölümü.

Bu bölüme koyduğum başlık bir çelişki, daha doğrusu zıtların birliğidir; çünkü büyük bir desencinin deseni, ideal ile modelin birleşik ifadesi olmalıdır.[86]

Renk, aralarındaki ahengin birlik yarattığı sayısız tondan oluşan renkli kütlelerden oluşur; kendi kütleleri ve genellikleri olan çizgi de, bir sürü tekil alt-çizgiye bölünür, bu çizgilerin her biri modelin bir niteliğidir.

Kavisli çizginin ideali olan çember, iç açıları giderek genişleyerek ideal çembere karışan sonsuz sayıda düz çizgiden oluşan benzer bir figürü andırır.

Ama mükemmel bir çember olmadığından, mutlak ideal de bir saçmalıktır. Aşırı ve dışlayıcı basitlik merakı, ahmak sanatçıyı aynı tipte mükerrer taklitlere sürükler. Eğer ideal, o saçmalık, o olanaksızlık keşfedilseydi, şairler, sanatçılar ve tüm insan türü çok mutsuz olurdu. O zaman kendi zavallı *ben*'imizle -kendi kırık çizgimizle- ne yapardık?

Anının sanattaki büyük ölçüt olduğunu daha önce de belirtmiştim; sanat güzele dair bellek geliştirme tekniğidir:[87] Ama körü körüne taklit anıları bozar. En küçük bir etbenini büyük bir talih sayan zavallı ressamlar vardır; onu

---

86 Model doğanın önümüze sunduğu, ideal ise sanatçının kendi içinde taşıdığı, yani ona ait güzel düşüncesidir. Böylelikle sanatçı bu iki olgu arasında kendini yaratıcı tanrı (*demiurgos*) olarak bulur; eser, zıtlıkların çatışıp uzlaştığı bir evren, bir birlik oluşturur. Bu eliptik düşünce V. Cousin'den esinlenmiş gibidir: "Eşit ölçüde tehlikeli iki büyük uç: Ölü bir ideal veya ideal yokluğu. Ya model kopya edilir ve gerçek güzellik kaçırılır, ya da kafadan çalışılır ve karaktersiz bir ideallik noktasına düşülür. Deha, ideal ile doğalı, biçim ile düşünceyi doğru bir oranda birleştiren hızlı ve güvenli algılamadır. Bu birleşme sanatta mükemmelliktir: Başyapıtlar böyle yaratılır" (V. Cousin, "Du Beau et de l'Art", *La Revue des Deux Mondes, age*, s. 794).

87 Baudelaire'in şu veya bu yoldan Platon'u ve "Bilmek, anımsamaktır" sözünü öğrendiği anlaşılıyor. Bu Platoncu kavram şair tarafından özümsenmiş ve derinlemesine elden geçirilmişti tabii ki; "derin iz" sözcüğü de burada doğru olabilirdi; göz ile akıl bir izlenimi algılar, sonra güzel hakkında sahip olunan düşünceye, insanın kendi idealine en çok yaklaşan güzellikle karşılaşılınca bu izlenim anımsanır.

unutmayı akıllarına bile getirmedikleri gibi, olduğundan dört kat büyük yapmayı da gerekli görürler: Bu nedenle de âşıkları üzerler - kralının portresini yaptıran halk da bir âşık sayılır.

Ayrıntılar üzerinde fazla yoğunlaşmak ya da fazla genelleştirmek de anıyı bozar; ben *Belvedere Apollonu*'ndan ve *Gladyatör*'dense, *Antinous*'u yeğlerim; çünkü o, güzel delikanlı Antinous'un idealleştirilmiş halidir.[88]

Evrensel ilke tek olsa da, doğa mutlak, hatta eksiksiz hiçbir şey sunmaz;* ben tekil varlıklardan başka bir şey görmem. Aynı türden her hayvan bir yanıyla hemcinsinden farklıdır, bir ağacın verebileceği binlerce meyva içinde birbirinin eşi iki tane bulmak olanaksızdır, çünkü o zaman aynı meyva olurlar. Ve birliğin çelişkisi olan ikilik, aynı zamanda onun sonucudur.** Çeşitliliğin sonsuzluğu, özellikle insan türü içinde şaşırtıcı bir biçimde kendini gösterir. Doğanın yeryüzünün farklı iklimlerine dağıttığı büyük tip ayrımlarını bir kenara bırakalım; ben her gün penceremin önünden hepsi az çok Parislileşmiş Kalmukların, Kızılderililerin, Hintlilerin, Çinlilerin ve antik Yunanların geçtiğini görüyorum. Her birey bir ahenktir; çünkü siz de birçok kez tanıdık bir ses duyarak dönüp hiç tanımadığınız bir yabancıyla karşılaşmışsınızdır; o, benzer jestlere ve sese sahip bir başka canlının yaşayan anısıdır. Bu öylesine doğrudur ki, Lavater[89] aynı yüzde bulunması hata olan burunlar ve ağız-

88 Antikçağın, örnek modeller olarak kabul edilen meşhurları. Antinous, İmparator Hadrianus'un gözdesiydi (*eromenos*). O ölünce imparator anısına bir kült tesis etti; antikçağda kurumlaştırılan son pagan kültü bu. Bu örnek, içerdiği model ve ideal birlikteliğini ifade etmektedir.

(*) Mutlak hiçbir şey yoktur: Bu nedenle pergel ideali saçmalıkların en büyüğüdür; hiçbir şey de eksiksiz değildir: Bu nedenle her şeyi tamamlamak ve her ideali yeniden bulmak gerekir.

(**) Zıt değil çelişki diyorum; çünkü çelişki insan icadıdır.

89 Lavater 1820'de *L'Art de connaître les hommes par la physionomie* [İnsanları Yüz Görünümüyle Tanıma Sanatı] başlıklı bir eser yayımlama hatasını işlemişti.

lar dizini çıkarmış, dinsel ya da tarihsel kişilikleri kimi zaman karakterlerine aykırı yüz hatlarıyla donatan kadim sanatçılarda bu türde birçok hata saptamıştır. Lavater ayrıntılarda yanılmış olabilir; ama öne sürdüğü genel ilke doğrudur. Belli biçimdeki bir ele belli biçimdeki bir ayak uyar; her cilt tipine uygun bir saç türü vardır. Demek ki her bireyin kendi ideali vardır.

Birey sayısı kadar çok ideal olduğunu ileri sürmüyorum, çünkü bir kalıpla birçok baskı yapılır; ama ressamın ruhunda birey sayısı kadar ideal bulunur, çünkü bir portre, bir sanatçının karmaşıklaştırdığı bir modeldir.

O halde ideal, akademilerin tavanlarında süzülen o belirsiz şey, o can sıkıcı ve ele gelmez düş değildir; bir ideal, birey tarafından düzeltilmiş, yeniden inşa edilmiş, özünde taşıdığı ahengin parlak hakikati fırçayla veya yontma kalemiyle geri verilmiş bireydir.[90]

Demek ki bir desencinin birinci meziyeti, modelini ağır ve samimi bir biçimde incelemesidir. Sanatçının modelin karakteri hakkında derin bir sezgiye sahip olması yetmez, yüz görünümü güçlendirmek ve ifadesini berraklaştırmak için, bu karakteri biraz genelleştirmesi, bazı ayrıntıları bilinçli olarak abartması gerekir.

Yüceliğin ayrıntılardan uzak durması yolundaki bu ilkenin rehberliğindeki sanatın, mükemmelleşebilmek için çocukluk dönemine geri döndüğünü görmek ilginçtir. İlk sanatçılar da ayrıntıları ifade etmezdi. Aradaki büyük fark şudur: Figürlerinin kollarını ve bacaklarını tek bir parçada yaparken, onlar ayrıntılardan değil, ayrıntılar onlardan

---

90 19. yüzyılda "ideal" sözcüğünden daha akademik bir şey olabilir mi? Yine de Baudelaire ondan romantik, dolayısıyla kendi gözünde modern bir kavram çıkarmayı başarır. İdeal soyut bir evrensellik değil, ahenkli ve bireysel bir mikro-kozmostur neredeyse; birey tarafından taşınır ve birey, yani yaratıcı sanatçı tarafından gösterilir.

uzak duruyordu; çünkü seçebilmek için, önce sahip olmak gerekir.

Desen, doğa ile sanatçı arasında bir mücadeledir; sanatçı, doğanın niyetlerini ne kadar iyi anlarsa, bu mücadelede zaferi o kadar kolay kazanır. Söz konusu olan kopya etmek değil, daha sade ve aydınlık bir dille yorumlamaktır.[91]

Portrenin, yani idealleştirilmiş modelin tarih, din veya düşlem konuları içine dahil edilmesi, öncelikle çok incelikli bir model tercihi gerektirir; portre, bütün sanat dallarında olduğu gibi, eskileri taklitle yetinme eğilimi fazla ağır basan modern resmi kesinlikle gençleştirip canlandırabilir.

İdealler konusunda bunun dışında söyleyebileceğim her şeyin, Stendhal'in bir eserinde hem anlamı açık, hem de küstahça bir başlık taşıyan bir bölümde yer aldığı kanısındayım:

---

91 Baudelaire'in metnini, Cousin'in, ideali doğayla birleştiren bağlar hakkında söyledikleriyle karşılaştırmak ilginç olabilir: "Her doğal nesne, ne denli güzel olursa olsun, bir yanıyla kusurludur. Gerçek olan hiçbir şey kusursuz değildir. Bir yerde korkunç ve çirkin yüceye karışır; başka bir yerde zarafet ve hoşluk görkem ve güçten ayrı düşer. Güzelliğin çizgileri dağınık ve bölünmüştür. Onları keyfî bir biçimde birleştirmek, şu yüzün ağzını, bir diğerinin gözlerini bu tercihi güden ve bu alıntıları yönlendiren bir kural olmadan alıp kullanmak, canavarlar oluşturmak anlamına gelir; bunu yapmak, tüm bireylerden farklı bir idealin varlığını kabul etmektir. Gerçek sanatçı ideali doğayı inceleyerek şekillendirir. Doğa olmadan asla böyle bir ideal tasarlayamazdı; ama bu idealle doğrudan doğayı yargılar, onu düzeltir ve onunla boy ölçüşmeye girişir. İdeal, sanatçının tutkulu seyre dalma halinin amacıdır. Üzerinde özenle ve sessizce düşünülen, düşüncelerle durmaksızın arındırılıp duygularla canlandırılan ideal dehayı kızıştırır ve onun bu ideali gerçekleşmiş ve yaşar görme konusundaki karşı konulmaz ihtiyacının esin kaynağı olur. Deha bunun için doğadan işine yarayabilecek tüm malzemeleri alır ve uysal mermeri yontu kalemiyle işleyen Michelangelo gibi, bu malzemeleri güçlü elleri arasında yoğurarak doğada bir modeli bulunmayan, düşlenmiş veya tasarlanmış idealden başka bir şeye öykünmeyen eserler ortaya çıkarır. Bu eserler, bireysellik ve hayat bakımından ilk yaratılıştan aşağı, ama onlara damgasını vuran entelektüel ve manevî güzellik bakımından ilk yaratılıştan üstün bir ikinci yaratılış oluştururlar bir anlamda" (V. Cousin, Du Beau et de l'Art, *La Revue des Deux Mondes, age,* s. 793-794). Baudelaire ile Cousin'in, bir iç modele göre doğayı düzelten sanatçı düşüncesinden yola çıkmakla birlikte, sanat ürünleri konusunda iki farklı görüşe vardıklarını belirtmek gerek.

"Rafaello[92] Nasıl Alt Edilir?

Tutkuların yol açtığı dokunaklı sahnelerde, modern zamanların büyük ressamı -tabii böyle biri bir gün ortaya çıkarsa- kişiliklerinin her birine, o tutkunun etkisini en canlı biçimde duyumsamayı sağlayacak *mizaca dayalı ideal güzelliği* verecektir.

Werther kâh kanlı canlı kâh melankolik, Lovelace kâh ağırkanlı kâh öfkeli olmayacaktır. Peder Primerose ve sevimli Cassio hırçın bir mizaç sergilemeyecek, gelgelelim Yahudi Shylock, karanlık Iago, Lady Macbeth ve III. Richard öyle olacaktır. Sevimli ve saf Imogen biraz ağırkanlı olacaktır.

Belvedere Apollonu'nun yaratıcısı, ilk gözlemlerine sadık kalmıştır. Ama ne zaman genç ve güzel bir tanrıyı tasvir etmek istese, soğuk bir biçimde Apollon kopyaları sunmakla mı yetinecektir? Hayır, eylem ile güzellik türü arasında bir ilişki kuracaktır. Apollon, dünyayı yılan Python'dan kurtarırken daha güçlü olacak; Apollon, Daphne'nin hoşuna gitmeye uğraşırken daha zarif ve güzel çizgiler sergileyecektir."*

Birkaç Desenci

Bir önceki bölümde imgelem gücüne dayalı veya yaratıcı desenden hiç söz etmedim, çünkü bu genellikle koloristlerin özelliğidir. Kolorist olmadığı halde en üst düzeyde desen imgelemine sahip olan tek kişi, belli bir açıdan bakıldı-

---

92 Rafael de denen, Rafaello Sanzio (1483-1520), akademilerin başvuru kaynağı yaptığı, klasik stilin, büyük resmin temsilcisi olan bir sanatçıydı; Avrupa sanatının doruk noktalarından biri olarak kabul ediliyordu. Baudelaire'in yöneltti-ği soru, Stendhal'in *İtalya'da Resim Sanatının Tarihi* adlı eserinden alınmış, oldukça anlamlı bir bölüm başlığıdır.

(*) *Histoire de la peinture en Italie*, böl. CI. Bu kitap 1817'de baskıdaydı!

ğmda modern sanatçılar arasında idealin mucidi olan Michelangelo'dur.[93] Katıksız desenciler mükemmel bir duyu yeteneğine sahip natüralistlerdir; ama onlar mantık yoluyla çizer; oysa koloristler -büyük koloristler- içeriden gelen, neredeyse bilinçdışı bir itkiyle çizerler. Kullandıkları yöntem doğayla benzeşir: Renklendirdikleri için çizerler. Katıksız desencilerse, mantıklı olsalar ve meslekî inançlarına tamamen bağlı kalmak isteselerdi, kara kalemle yetinirlerdi. Yine de anlaşılmaz bir gayretle renk kullanımına başvurur, çelişkilerinin farkına asla varamazlar. Çok kesin ve mutlak bir tarzda nesnelerin hatlarını çizmekle işe başlayıp, daha sonra bu alanları doldurmak isterler. Bu ikili süreç, onları durmadan zora sokar ve eserlerinin bütününe ne olduğunu tam bilemediğim acı, zahmetli ve ihtilaflı bir yön verir. Bitmeyen bir süreç, yorucu bir ikilik söz konusudur. Desenci, başarısız bir koloristtir.

Bu öylesine doğrudur ki, desende natüralist ekolün en saygın temsilcisi olan Bay Ingres, sürekli renk peşinde koşar. Hayranlık uyandıran, ama talihsiz bir inat! Hak ettikleri ünü elde edemeyecekleri bir şan karşılığında satmaya hazır insanların sonu gelmez öyküsüdür bu. Bay Ingres, bir kadın şapkacısı gibi, renge hayrandır. Tonlarını seçip birleştirmek için harcadığı çabayı seyretmek insana hem acı, hem de zevk verir. Her zaman uyumsuz olmasa da buruk ve kaba olan sonuç, genellikle bayağılaşmış şairlerin hoşuna gider. Yine de onların yorgun zihinleri bile bu tehlikeli çelişkilerle uzun süre eğlendikten sonra, mutlaka bir Velasquez veya bir Lawrence'la dinlenmek ister.

---

93 Michelangelo (1475-1564), ressam, heykeltıraş, mimar ve şair; eserlerinin kopyaları Güzel Sanatlar Okulu'nda, desenleri ve heykelleri Louvre'da sergileniyordu; hareketi aktarmaya verdiği önem ve eserlerinin karmaşık, üzerinde çokça çalışılmış görünümü nedeniyle modern sanatçıların öncüsü olarak sunulmaktadır.

Bay Ingres'in E. Delacroix'nm ardından en önemli yeri işgal etmesinin nedeni, deseninin özel niteliğidir: Biraz önce gizemlerini çözümlediğim, şimdiye dek ideal ile modeli en iyi şekilde özetlemiş desendir bu. Bay Ingres hayranlık uyandıracak kertede güzel ve hızlı çizer. Eskizleri doğası gereği idealisttir; genellikle temel unsurlara indirgenmiş deseni, fazla çizgi içermez; ama her çizgi önemli bir konturu ifade eder. Onun desenlerini tüm diğer resim işçilerinin - genellikle öğrencilerinin- desenleriyle karşılaştırın; önce önemsiz ayrıntıları aktarır, bu nedenle de sıradan insanı büyülerler, çünkü sıradan insanın gözü hangi sanat türünde olursa olsun sadece küçük olanı görür.

Bay Ingres bir anlamda Rafaello'dan, desencilerin popüler kralından daha iyi çizmektedir. Rafaello koca duvarları bezemiştir; ama annenizin, arkadaşınızın, metresinizin portresini Ingres kadar iyi yapamazdı. Ingres'in çok kendine özgü bir cesareti vardır ve bunu, hiçbir çirkinlik, hiçbir tuhaflık karşısında geri adım atmamasını sağlayan bir kurnazlıkla birleştirmiştir: Bay Molé'nin redingotunu, Cherubini'nin pelerinini çizmiş;[94] Homeros tavanına -ideale ulaşmayı tüm diğer resimlerden daha çok hedefleyen bir eserebir kör, bir sokur, bir çolak ve bir kambur yerleştirmiştir. Doğa, bu pagan hayranlığından ötürü onu cömertçe ödüllendirmektedir. O, Mayeux'yü bile yüce bir şey haline getirebilirdi.[95]

Cherubini'nin güzel Müz'ü de [esin perisi] bir portredir. Desen imgeleminden yoksun olan Ingres, tablolar - en azından büyük boyutlu tablolar- yapamaz gerçi, ama portreleri neredeyse tablo ayarındadır, yani birer kişisel şiirdir.

Cimri, acımasız, öfkeli ve acı çeken bir yetenektir o;

---

94 Cherubini'nin portresi Louvre Müzesi'ndedir.

95 Mayeux, karikatürist Traviès'in yarattığı, kambur bir kişiliktir.

hepsi yaradılışın hizmetine sunulmuş zıt vasıfların tuhaf bir karışımı; bu tuhaflık aslında onun en çekici yanlarından biridir - uygulamada Flaman, desende bireyci ve natüralist, gönül yakınlıkları açısından antik, mantık açısından idealisttir.

Bu kadar zıtlığı uyum içinde barındırmak kolay iş değildir; bu nedenle, desenciliğinin dinsel gizemlerini sergilemek, düşüncesini daha duru bir biçimde aktarmak için, yapay ve soğuk bir gün ışığı seçmesi boşuna değildir - henüz tam uyanmamış doğanın bize soluk ve çiğ göründüğü, manzaranın fantastik ve çarpıcı bir görünümle gözler önüne serildiği şafak vaktindekine benzer bir ışık.

Ingres'in yeteneğinin bugüne dek dikkat çekmediğini sandığım, oldukça ayrıksı bir yönü, kadınlara ayrı bir özen göstermesidir; kadınları gördüğü gibi resmeder, sanki onları değiştirmek istemeyecek kadar çok sevmektedir; güzelliklerinin en küçük ayrıntısı üzerinde bir cerrah kesinliğiyle yoğunlaşır; hatlarındaki en küçük dalgalanmaları bir âşığın köleliğiyle izler. *Angélique*,[96] iki *Odalık*, Madam d'Haussonville'in portresi derin bir şehvet içeren eserlerdir. Ama hepsi de, neredeyse ürkütücü diyeceğim bir ışıkla yıkanmıştır; ürkütücüdür, çünkü ne idealin tarlalarını kaplayan yaldızlı atmosfer, ne de ay ışığının düştüğü yerlerin dingin ve ölçülü ışığıdır söz konusu olan.

Ingres'in, aşırı bir dikkatin ürünü olan eserlerini anlamak için eşit oranda bir dikkat gerekir. Onlar ıstırabın ürünüdür ve ıstırap doğururlar. Bu, daha önce de açıkladığım gibi, onun tek ve basit bir yöntem değil, birbirini izleyen farklı yöntemler kullanmasından kaynaklanmaktadır.

Öğretisi, bağnaz müritler ortaya çıkaran katı bir otoriteye

---

96 *Roger délivrant Angélique* [Roger Anjelik'i Kurtarırken], Louvre Müzesi'ndedir ve Luxembourg Müzesi'nde de sergilenmiştir.

sahip olan Ingres'in çevresinde birkaç kişi toplanmıştır: En tanınmışları Flandrin, Lehmann ve Amaury-Duval'dir.[97]

Ama usta ile öğrencileri arasında ne kapanmaz bir mesafe bulunmaktadır! Ingres, ekolünde hâlâ yalnızdır. Yöntemi onun yaradılışının bir ürünüdür ve ne kadar tuhaf ve saplantılı olursa olsun, samimi ve -deyiş yerindeyse- istençdışıdır. Antikçağa ve onun modeline tutkulu bir aşkla bağlı, doğanın saygılı bir hizmetkârı olan Ingres, en iyi Roma heykelleriyle yarışabilecek portreler yapar. Bu beylerse, onun dehasının rahatsız edici ve sevilmeyen yönlerini almış, ukalaca, kasıtlı olarak, buz gibi bir yaklaşımla bir sistem haline getirmişlerdir; çünkü onların ayırt edici niteliği öncelikle ukalalıktır. Ustalarında her şeyden önce görüp inceledikleri unsur, onun tuhaflığı ve derin bilgisidir. Zayıflığa, solgunluğa ve diğer gülünç uylaşımsal efektlere -hiç incelemeden ve iyi niyetli bir çaba sergilemeden- meyletmelerinin nedeni hep budur. Geçmişe, uzaklara, çok uzaklara gidip acınası hataları çocukça bir uşaklıkla kopya etmiş, yüzyılların deneyiminin onlara sunduğu her türlü uygulama ve başarı yolundan kendilerini bilerek yoksun bırakmışlardır. *La Fille de Jephté pleurant sa virginité* [Yeftah'ın Kızı Bakireliğine Ağlıyor] hâlâ akıllardadır;[98] -ellerin

97 Bkz. "1845 Salonu", s. 88, dipnot 2 ve s. 89, dipnot 1 [Hippolyte Flandrin (1809-1869) Ingres'in öğrencilerindendi. Sözü edilen eser 1840 Salonu'nda sergilenen Madam Oudiné'nin portresi olabilir (Lyon, Güzel Sanatlar Müzesi); Henri Lehmann'm bu portresi -Prenses Belgiojoso d'Este- 1844 Salonu'nda sergilendi; şu anda nerede olduğu bilinmemektedir. Prenses Belgiojoso d'Este ateşli bir İtalyan milliyetçisiydi, bu nedenle sürgüne gönderilmişti. O zaman Paris'e yerleşti ve İtalya'nın yabancı işgalinden kurtulması için çalışmaya devam etti]. Gerçekten de bu üç ressam Ingresçiliğin başlıca temsilcileridir.

98 Ingres'in öğrencisi Lehmann'm (1814-1882) *Yeftah'ın Kızı Bakireliğine Ağlıyor* adlı tablosu 1836 Salonu'nda sergilenmişti. Bu eserin kaybolduğu düşünülüyor, ancak bir eskiz sayesinde biliniyordu (Fransa, özel koleksiyon). Sonradan bulunan tablo şu anda özel bir koleksiyondadır. Saint-Merri'deki (Paris) Saint-Esprit Şapeli bu ressamın primitivizmi hakkında oldukça doğru bir fikir vermektedir.

ve ayakların o aşırı uzunluğu, o abartılı oval başlar, o gülünç özentiler- şöyle böyle bir ustalığı andıran o uylaşımlar ve fırça alışkanlıkları ateşli bir form hayranı için tuhaf kusurlardır. Lehmann, Prenses Belgiojoso'nun portresinden beri, çorba kâsesindeki istiridyelere benzeyen gözbebeklerinin içinde yüzdüğü koca gözlerden başka bir şey yapmıyor. Bu yıl portreler ve tablolar göndermiş. Tablolar *Les Océanides* [Su Perileri], *Hamlet* ve *Ophélie. Su Perileri* Flaxman[99] türü bir eser; görünümü öyle çirkin ki insanda deseni inceleme isteği bırakmıyor. *Hamlet* ve *Ophelié* portrelerinde belirgin bir renk iddiası göze çarpıyor - ekolün büyük *dada*'sı![†]

Bu talihsiz renk taklitçiliği beni kederlendiriyor ve Ay'da yaşayan bir canlının bir Veronese'yi veya bir Rubens'i kopya etmesi kadar üzüyor. Bu iki figürün görünümü ve genel karakteri ise bana eski Bobino aktörlerinin -melodramlar oynadıkları dönemdeki- tumturaklı, abartılı oyunculuğunu hatırlatıyor.[100] Hamlet'in eli kuşkusuz güzel; ama insan bir eli iyi çizerek desenci olmaz ve bu, bir Ingresçi için bile, parçayı fazlasıyla abartıp istismar etmek anlamına gelir.

Bayan Calamatta'nın da güneş düşmanları safında olduğunu sanıyorum;, ama kimi zaman tablolarını çok başarılı bir biçimde oluşturuyor ve bu tablolarda en eğitimli ve en *sanatçı* kadınların bile erkeklerin gülünçlüklerinden daha güç taklit ettikleri o ustaca hava var.

Janmot bir *Station*[††] tablosu yapmış: *Le Christ portant sa croix* [İsa Çarmıhını Taşıyor]; tablonun kompozisyonunda

---

99 İngiliz neo-klasik heykeltıraş ve gravürcü (1755-1826).

(†) Fransızca'da "ağızlara sakız olmuş söz" anlamına gelir - ç.n.

100 Bobino da denen Saix topluluğu 1830'dan sonra vodvil ve melodram temsilleri vermişti.

(††) İsa Peygamber çarmıha götürülürken yolda yaptığı duraklamalardan her birine bu ad verilir -ç.n.

karakter ve ciddiyet eksik değil, ama son eserlerindeki gibi gizemli, daha doğrusu mistik bir yön taşımayan rengi ne yazık ki tüm olası *station*'ların rengini hatırlatıyor. Bu çiğ ve ışıl ışıl tabloya bakarken Janmot'nun Lyon'lu olduğu fazlasıyla hissettiriyor kendini. Gerçekten de bu acente kentine, dine varıncaya dek her şeyin, bir kayıt kütüğünün kaligrafik açıklığına sahip olmasının beklendiği bu titiz ve yobaz kente ancak böyle bir tablo yaraşır.

Kamuoyunda Curzon ve Brillouin isimleri sık sık birlikte anılmıştır: Ama onların ilk adımları daha fazla özgünlük vaat ediyordu. Bu yıl Brillouin -*A quoi rêvent les jeunes filles?* [Genç Kızlar Neyin Düşünü Kuruyor?]- kendisinden bile farklıydı ve Curzon da Brillouin tabloları yapmakla yetinmişti. Onların tarzı, edebî ve mistik bir Alman ekolü olan Metz ekolünü hatırlatıyor. Genellikle cömert renkli güzel peyzajlar yapan Curzon, Hoffmann'ı daha az bilgece - daha az alışılmış biçimde- ifade edebilirdi. Zeki bir adam olduğu çok açık -konu seçimleri bunu kanıtlamaya yeterama Hoffman'vari soluğun yanma bile uğramadığı anlaşılıyor. Alman sanatçıların eski formu, yaratımlarında çok daha modern ve romantik bir karakter bulunan bu büyük şairin formuna hiç benzemez. Sanatçı, bu temel hataya bir çare bulmak için, masalların içinde en az fantastik olanını, *Martin Usta ile Çırakları*'nı seçmiş, ama bu da yeterli olmuyor. Bizzat Hoffmann bu masal hakkında şunları söylüyor: "Eserlerim içinde en vasatı bu; benim en kuvvetli olduğum iki şeyden, korkunç ile groteskten eser yok bu masalda!" Buna rağmen, *Martin Usta*'da bile, çizgiler ve atmosfer, Curzon'un yaptığından çok daha oynak ve esprilidir.[101]

Gerçeği söylemek gerekirse, Vidal'in yeri bu bölüm olmamalıdır, çünkü o gerçek bir desenci değildir. Yine de bu yer

101 Bu desenler Poitiers Müzesi'ndedir.

çok kötü seçilmiş sayılmaz, çünkü Ingresçilerin bazı aksaklıkları ve gülünçlükleri, yani küçük ve güzel bağnazlığı, güzel kâğıt ve ince tuval saplantısı onda da mevcuttur. Güçlü ve sağlam bir zihnin çevresinde hâkim olan düzen duygusu ya da sağduyulu bir insanın kendine yeterli temizliği değil, bir temizlik manyaklığıdır söz konusu olan.

Vidal önyargısı sanırım üç ya da dört yıl önce başladı. Yine de o dönemde desenleri bugünkü kadar ukala ve yapmacık değildi.

Bu sabah Théophile Gautier'nin, modern güzelliği aktarmayı bildiği için Vidal'e büyük övgüler düzen bir köşe yazısını okuyordum - nedendir bilmem, Théophile Gautier bu yıl *hayırsever adam* kılığına girdi; çünkü herkesi övdü[102] ve tablolarını zikretmediği bir tek değersiz boyacı kalmadı. Akademi'nin insanı uyutan törensel çanının onun için de çalması bir rastlantı mı, yoksa o kadar yaşlandı mı gerçekten? Ve edebî gönenç, okurları bizi uyarmak ve eski romantizm belgelerimizi gözümüze sokmak zorunda bırakacak kadar uğursuz sonuçlara mı yol açar? Doğa Gautier'ye mükemmel, geniş ve şiirsel bir zihin bağışlamıştır. Onun samimi ve zengin eserlere nasıl vahşi bir hayranlık gösterdiğini herkes bilir. Bu yıl ressam beyler onun içkisine ne kattı böyle veya kendisi görev başına giderken ne tür bir cep dürbünü seçti?

Vidal modern güzelliği biliyormuş! Hadi oradan! Doğa sayesinde, kadınlarımız ne o kadar akıllı, ne de değerli; ama tersine, romantikler. Doğaya bakın beyefendi; resim zekâyla veya uçları titizlikle sivriltilmiş kalemlerle yapılmaz; çünkü

102 Baudelaire burada, Gautier'nin sanat eleştirmeni olarak bağışlayıcılığı hakkında sonraki dönemlerde oluşacak yargıyı çok daha erken bir dönemde ve üzülerek kayda geçiriyor. Gautier için gazetecilik bir ekmek kapısıydı; 1830'larda ve 1840'larda enerjisini romantik dava için harcadıktan sonra, belli bir yorgunluk kendini hissettirmeye başlamıştı.

bazıları, nedendir bilmem, sizi soylu ressamlar ailesinin içine yerleştiriyor. Kadınlarınıza istediğiniz kadar Fatinitza, Stella, Vanessa, Gül Mevsimi -bir yığın merhem adı!- gibi adlar koyun, bu onları şiirsel kadınlar yapmaya yetmez. Bir kez *L'Amour de soi-même*'i [Kendine Duyulan Aşk] yapmak istemiştiniz -büyük ve güzel bir düşünce, çok dişil bir düşünce- ama bu açgözlü ürkünçlüğü ve bu muhteşem bencilliği aktarmayı beceremediniz. Çocukça ve karanlık kalmaktan öteye geçemedi yaptığınız.

Üstelik tüm bu özentiler ekşimiş merhemler gibi geçip gidecek, bir kenara atılacak. Onların tüm pis kokusunu ortaya çıkarmak için üstlerine bir güneş ışını düşmesi yeterli. Bu zavallı türün tüm bayağılıklarını size açıklamakla vaktimi harcayacağıma, zamanın işini zamana bırakmayı tercih ederim.

Portre

Portreyi anlamanın iki yolu vardır - tarih ve roman.

İlki, modelin konturunu ve biçimlenişini aslına sadık, katı, titiz bir yaklaşımla aktarmaktan oluşur; bu, aydın natüralistler açısından modelin zihnindekileri en iyi ifade eden, en karakteristik tavrı seçmek anlamına gelen idealizasyonu dışlamaz - idealizasyon ayrıca, her önemli ayrıntıya makûl bir vurgu katmayı, doğal halde göze çarpan, vurgulanmış ve başat olan her şeyi öne çıkarmayı, rastlantısal bir bozulmanın sonucu olan ya da anlamsız olan her şeyi ihmal etmeyi veya bütün içinde eritmeyi bilmek anlamına gelir.

Tarihsel ekolün ileri gelenleri David ve Ingres'tir; en iyi örnekler, David'in Bonne-Nouvelle sergisindeki portreleri, Ingres'in de Bertin ve Cherubini gibi portreleridir.

Koloristlere özgü ikinci yöntem, portreyi bir tablo, ilave-

leriyle birlikte uzam ve düşlem dolu bir şiir haline getirmekten oluşur. Burada iddia daha büyük olduğu için sanat da daha zorludur. Bir başı, sıcak bir atmosferin yumuşak sisleri içine sokmayı veya onu bir tan vaktinin derinliklerinden öne çıkarmayı bilmek gerekir. Burada imgelem gücünün payı büyüktür; bununla birlikte, romanın sık sık tarihten daha gerçek olması gibi, bir model de koloristin işlek ve zengin fırçasıyla, desencinin kalemiyle olduğundan daha duru biçimde ifade edilebilir.

Romantik ekolün öncüleri Rembrandt, Reynolds, Lawrence, tanınmış örnekleri *Hasır Şapkalı Kadın* ve genç *Lambton*'dır.[103]

Genel olarak, Flandrin, Amaury-Duval ve Lehmann, modelasyonun iyi gözlenmiş ve hassas olması gibi mükemmel bir vasfa sahiptir. Ayrıntılar iyi tasarlanmış, işlek bir biçimde ve tek solukta gerçekleştirilmiştir; ama portreleri çoğunlukla iddialı ve beceriksiz bir özentiyle lekelenmiştir. Ölçüsüz efekt merakları, onlara her an kötü oyunlar oynar. *Etkili* olduklarını düşündükleri tonları, yani biraz yoğunlaştırılsalar şeytan ile kutsal su, mermer ile sirke gibi birbiriyle çarpışacak tonları nasıl hayranlık verici bir saflıkla aradıkları bilinmektedir; ama bu tonlar aşırı soluk oldukları ve homeopatik bir dozda uygulandıkları için, ıstıraptan çok şaşkınlık uyandırırlar: Büyük başarıları budur!

Desende efekt, üstünkörü bilgileri şehvet edebiyatından öteye geçemeyen ve ufak gözlerden, büyük ayaklardan, büyük ellerden, dar alınlardan, neşe ve sağlıkla tutuşan yanaklardan tiksinen bazı çıtkırıldımların önyargılarını paylaşmaktan ibarettir - oysa bunların hepsi çok güzel olabilir.

---

103 Reynolds'un (1723-1792) birçok portresi bu sınıflandırmaya girer. Lawrence'ın *Master Lambton*'ı Paris'te 1827 Salonu'nda büyük yankı uyandırmıştır ve Londra'daki National Gallery'de bulunmaktadır.

Renk ve desende söz konusu olan bilgiçlik, kendilerine tam tersi söylense de bu beylerin eserlerine her zaman zarar vermektedir. Ben de Amaury-Duval'in *mavi* portresine ve Ingresçi ya da Ingresçileştirilmiş diğer kadın portrelerine bakarken, bilmem hangi düşünce çağrışımları sonucunda, bu beylerin büyük bir gayretle peşine düştükleri Mavi Çoraplar'dan[†] aynı gayretle kaçan Köpek Berganza'nın şu bilge sözleri düştü aklıma: "Corinne senin gözüne hiç katlanılmaz bir yaratık olarak görünmemiş miydi?[104] Onun, gerçekten canlanıp bana yaklaştığını düşününce, acı verici bir duyum altında ezileceğimi, onun yanında dinginliğimi ve akıl özgürlüğümü koruyamayacağımı hissediyordum. ... Kolları veya elleri ne denli güzel olursa olsun, okşamalarına belli bir tiksinti, genellikle iştahımı kesen belli bir iç ürpertisi duymadan katlanamazdım asla. Tabii ben burada sadece bir köpek olarak konuşuyorum!"

Flandrin, Lehmann ve Amaury-Duval'in eski veya yeni kadın portrelerinin hemen hemen hepsinin karşısında, onlara eklemeyi becerdikleri gerçekten iyi resmedilmiş güzel ellere ve bazı ayrıntılardaki inceliğe karşın, zeki köpek Berganza'yla aynı duyguya kapıldım. Toboso'lu Dulcinea[105] bile bu beylerin atölyesine uğrasa, oradan estetik çay ve yağla zayıflatılmış, bir eleji gibi yarı saydam ve iffetli olarak çıkar.

Ama büyük usta Ingres meselelere hiç de böyle bakmaz - bunu durmadan yinelemek gerek!

İkinci yönteme göre anlaşılan portrede Baba Dubufe,

(†) Londralı bir kadın edebiyatçılar grubu olan *Bluestockings*; yazarlık taslayan kadın anlamında da kullanılır -ç.n.

104 Köpek Berganza, Hoffmann'ın *Callot Tarzı Düşlemler* adlı eserindeki (1836) bir kişiliktir ve Mavi Çoraplar'a, özellikle de *Corinne ou l'Italie*'nin [Corinne veya İtalya] yazarı Madam de Staël'e hiç katlanamadığını açıklar.

105 Cervantès'in *Don Kişot* romanından bir kişilik; Don Kişot'un âşık olduğu ve onun için başarılarını adayacağı soylu hanımın yerini tutan köylü kadın.

Winterhalter,[106] Lépaulle ve Bayan Frédérique O'Connell, biraz daha samimi doğa beğenisi ve daha ciddi bir renkle, hak edilmiş bir ün edinebilirlerdi.

Dubufe, zarif portreler imtiyazını daha uzun süre elinde tutacaktır; doğal ve neredeyse şiirsel zevki sayısız kusurunu gizlemeye yaramaktadır.

Dubufe konusunda, *burjuva*'ya onca lanet yağdıranların, Pérignon'un tahta kafalarının büyüsüne kapılanlarla aynı kişiler olmaları da dikkat çekicidir. Pérignon'un eserlerini önceden görebilseydik, herhalde Delaroche'un birçok kusurunu bağışlardık!

Winterhalter gerçekten gerileme içindedir. Lépaulle hep aynıdır, kimi zaman mükemmel bir ressam olsa da, her zaman beğeniden ve sağduyudan yoksundur. Sevimli gözler ve ağızlar, başarılı kollar ve namuslu insanları kaçırmak için birebir olan tuvaletler!

Bayan O'Connell özgürce ve canlı bir biçimde resim yapmayı bilir; ama rengi tam kıvamında değildir. Bu, aşırı saydam ve hep fazla akışkanlık katılmış İngiliz resim sanatının talihsiz kusurudur.

Biraz önce aklm ayırt edici niteliklerini ortaya koyduğunu belirttiğim portre türüne mükemmel bir örnek, son Salon'da tüm uzmanlara büyük umutlar veren Haffner'in yaptığı -griye batmış ve gizem saçan- kadın portresidir. Ama Haffner o sırada Diaz, Decamps ve Troyon'u birleştirip kaynaştırmaya uğraşan bir *genre* ressamı değildi henüz.

Bayan E. Gautier'nin tarzını biraz yumuşatmaya çalıştığı söylenebilir. Hata ediyor.

Tissier ve J. Guignet güvenli ve sağlam fırça darbeleriyle

---

106 François Xavier Winterhalter (1805-1873) ilk adımlarını, Gautier'nin dikkatini çeken İtalyan sanatı esinli kompozisyonlarla atmıştı, sonra kısa sürede çok moda bir sosyete portrecisi haline geldi; öyle ki ona "taçlı başların ressamı" adı takıldı.

renklerini korumuşlar. Onların portrelerinin genelde en mükemmel yanı, ilk ve en önemli izlenimi oluşturan görünümleriyle hoşa gitmeleridir.

Çok büyük bir Avrupa alegorisine imza atan Victor Robert'in[107] sağlam bir ele sahip, iyi bir ressam olduğuna kuşku yok; ama meşhur bir adamın portresini yapan sanatçı mutlu ve yüzeysel bir görünümle yetinmemelidir, çünkü o aynı zamanda bir aklın portresini yapmaktadır. Granier de Cassagnac da portresinden çok daha çirkin veya aslında çok daha güzeldir. Bir kere burnu daha geniştir ve hareketli, çabucak öfkeleniveren ağzı ressamın unuttuğu bir kurnazlığa ve inceliğe sahiptir. Granier de Cassagnac'ın -alnına varıncaya dek- daha küçük ve daha atletik bir havası vardır. Bu pozda, onun karakteri olan gerçek güçten çok, tumturaklı bir hal görülüyor. O hayata ve tüm sorunlarına, asla bu savaşçı ve tahrik edici görünüm içinde yaklaşmaz. Bu portrede onun tüm kişiliğiyle yer almadığını anlamak için ansızın gelen öfke patlamaları içinde kaleminin ve iskemlesinin nasıl yerinden sıçradığını görmek veya sadece bunların sonuçlarını okumak yeterlidir. Ara renklere boyanıp arka plana yerleştirilmiş *Le Globe* ise tam anlamıyla çocukça bir iştir - mutlaka eklenecekse, ön planda ve tam ışık altında olmalıydı!

L. Boulanger mükemmel bir gravürcü olurdu diye düşünmüşümdür hep; o, başkası üzerinde çalışmaktan çok şey kazanan, naif ve buluşçuluktan yoksun bir işçidir. Romantik tabloları kötü, portreleri ise iyidir - berrak, sağlam, işlek

107 Bkz. "1845 Salonu", s. 75, dipnot 2 [Victor Robert (1813-1888). Bu tablonun nerede bulunduğu bilinmemektedir. Gautier tarafından "insanî amaçlı ve ölümden sonra dirilmeye ait tablo" diye nitelenmiştir (19 Mart 1845, *La Presse*). Böyle bir eserin, didaktik, ahlâkçı ve "ilerici" içeriğiyle Baudelaire'in hoşuna gitmesi tuhaftır. Alegorinin bu tür düşüncelere araçlık ettiği ve formun düşünceyi gayet güzel örtebileceği doğrudur; herhalde şairin dikkatini tablonun garip ve ilginç görünümü çekmiştir.

ve sade bir üslupla yapılmışlardır. Ve işin en ilginç yanı, genellikle Van Dyck'in portrelerinden yapılmış iyi gravürler görünümündedirler. Onlarda güçlü ofortların koyu gölgeleri ve beyaz ışıkları vardır. L. Boulanger sanatını ne zaman biraz daha yükseltmek istese, tumturaklı bir anlatıma kaçmıştır. Onun namuslu, sakin ve sağlam bir aklı olduğuna, sadece şairlerin abartılı övgülerinin onu yoldan çıkardığına inanıyorum.

L. Cogniet hakkında, bu sevimli eklektik, bu çok iyi niyetli, ama bir o kadar da aklı karışık, Granet'nin portresini iyi aktarabilmek için Granet'nin tablolarına özgü rengi -ki bu renk de herkesin uzun süredir bildiği gibi, genellikle siyahtır- kullanmayı düşünebilecek kadar aklı karışık bir ressam hakkında ne diyebilirim?

Bu güç beğeni ve gerçeklik sorununda işin içinden çıkmayı bilen tek sanatçı Bayan de Mirbel'dir. Onun minyatürleri, o özel içtenlikleri ve çekici görünümleriyle birer tablo düzeyindedir.

Chic ve *Poncif*[108]

Chic, bu korkunç, tuhaf ve zamane ürünü sözcüğün imlasını bile tam bilmiyorum,* yine de onu kullanmak zorundayım, çünkü sanatçılar modern bir canavarlığı, yani modele ya da doğaya başvurmadan yapılan resmi ifade etmek için bu sözcüğü kullanıyor. *Chic*, belleğin istismarıdır, daha doğrusu *chic* beyin belleğinden çok el belleğidir; çünkü karakterler ve formlar hakkında derin bir bellek gücüne

108 *Chic* ve *poncif* sözcükleri atölye argosuna aittir, her ikisi de her türlü hayal gücünü, yaratıcılığı ve dolayısıyla özgünlüğü dışlayan taklit veya "eğreti" iş niteliklerini ifade eder. *Poncif* [resimsilkme] nihaî deseni tuvale aktarmak için iğneyle delip, deliklerden renkli bir madde akıtılmasına dayanan bir teknik yöntemdi.

(*) H. de Balzac bir yerde *le chique* diye yazmıştı.

sahip sanatçıların -Delacroix veya Daumier'nin- *chic*'le hiçbir ilgisi yoktur.

Chic, soldan sağa eğik veya hem eğik hem de bitişik el yazısı için iyi bir eli ve iyi bir kalemi olan, gözleri kapalıyken gösterişli bir hamleyle bir İsa başı veya imparator şapkası çizebilen yazı ustalarının çalışmasına benzetilebilir.

Poncif sözcüğünün anlamı, *chic*'inkine yakındır. Yine de daha çok baş ifadeleri ve tavırlar için kullanılır. Öfke *poncif*leştirilebilir, hayret de öyle (sözgelimi, yatay bir kolda eller açık duruyorsa, bu, hayreti ifade eder).

Hayatta ve doğada *poncif* şeyler ve varlıklar, yani o şeyler ve varlıklar hakkında sahip olunan bayağı ve sıradan düşüncelerin özetleri bulunur: Bu nedenle büyük sanatçılar onlardan nefret eder.

Uylaşımsal ve geleneksel olan her şey *chic* ve *poncif* alanına girer.

Bir şarkıcı elini kalbine koyduğunda, bu genel olarak "onu hep seveceğim!" demektir; suflöre veya sahneye bakarak yumruklarım sıkarsa bu, "Geberecek o hain!" anlamına gelir. İşte *poncif* budur.

Horace Vernet

Eserleri hem yoksul köylünün kulübesini, hem neşeli üniversite öğrencisinin çatı katındaki odasını, en berbat randevu evlerini ve krallarımızın saraylarını süsleyen bu önde gelen ulusal sanatçıyı güzellik arayışında yönlendiren katı ilkeler bunlardır işte. Bu adamın bir Fransız olduğunu ve Fransa'da bir Fransız'ın aziz ve kutsal olduğunu biliyorum - rivayete göre, yurtdışında da öyleymiş; ama ben de zaten bu nedenden ötürü ondan nefret ediyorum.

En genel ölçekte kabul edilen anlamda, Fransız demek vodvilci demektir; vodvilci de, Michelangelo karşısında

başı dönen, Delacroix karşısında gök gürültüsünün bazı hayvanlarda yarattığı türde hayvanî bir şaşkınlığa kapılan insan demektir. Yükseklerde ya da derinlerde, ayaklarının dibinde ya da gözlerinin önünde açılan her dipsiz derya, onu olay yerinden temkinli adımlarla kaçmaya iter. Yücelik onda hep isyan izlenimi uyandırır ve Molière'ine bile titreyerek, hafif bir yazar olduğuna ikna edildiği için yaklaşır.

Bu nedenle, Horace Vernet dışında, tüm aklı başında insanlar Fransız'dan nefret eder. Yerinde duramayan bu halk düşüncelere değil, tarihsel olgulara ve öykülere, kuplelere ve *Le Moniteur*'e gereksinim duyar![109] Hepsi bu kadar işte: Asla soyutlama yok. Fransızlar büyük işler başardı, ama düşünmeden. Onları yapmak zorunda bırakıldı.

Horace Vernet resim yaparak kendini oyalayan bir askerdir. Ordudan, silahlı kuvvetlerden ve barışçıl bir yere silahların gürültüsünü sokan her şeyden ne kadar nefret ediyorsam, davul gümbürtüleri eşliğindeki bu sanattan, dört nala badana edilmiş bu tuvallerden, tabanca atışlarıyla üretilmiş bu yağlı boyalardan da o kadar nefret ediyorum. Savaştan daha uzun sürmeyecek ve halklar kendilerine başka sevinç kaynakları buldukça giderek azalacak bu muazzam popülarite -ya da şöyle söyleyeyim, bu *vox populi, vox Dei*-† benim içimi daraltıyor.

Bu adamdan nefret ediyorum, çünkü onun tabloları resim değil, aceleyle ve sık sık yapılan bir mastürbasyon, Fransız cildinde bir kaşıntı: Kanaatkâr ikiyüzlülüğüyle konsüllüğü düşleyen ve halkın sevgisine sadece kötü dizelerle karşılık veren bir başka büyük adamdan da nefret ettiğim gibi - biçimsiz, kötü kurulmuş, yurttaşlık ruhu ve va-

109 Veya *Journal officiel de la Nation* [Ulusun Resmî Gazetesi].

(†) Halkın sesi Hakkın sesidir - ç.n.

tanperverliğin yanı sıra sözdizimi hataları ve barbarlıklarla dolu dizeler.

Ondan nefret ediyorum, çünkü anasından talihli doğmuş* ve ona göre sanat çok açık ve kolay bir iş. Ama o size ihtişamınızı anlatıyor, bu da büyük bir iş. İyi de güzeli ihtişama yeğleyen kozmopolit ruhlu, coşkulu gezginin umurunda mı bu?

Horace Vernet'yi açık bir biçimde tanımlamak için, sanatçının mutlak karşı-tezi olduğu söylenebilir; o desenin yerine *chic*'i, rengin yerine kargaşayı, bütünün yerine parçaları ikame etmektedir; o, dünya kadar büyük Meissonier'ler yapan birisidir.[110]

Üstelik Horace Vernet, resmî görevini yerine getirmek için, biri olumlu biri olumsuz olmak üzere, iki önemli vasfa sahiptir: Sıfır düzeyinde tutku ve bir almanak belleği!**[111] Her üniformada kaç düğme olduğunu, taban tepe tepe aşınan bir ayakkabının nasıl bir görünüm aldığını, silahların

---

(*) Marc Fournier'nin, gözde tarihçilerin ve romancıların hemen hemen hepsine uygulanabilecek deyişi; bunlar, Horace Vernet gibi, tefrikacıdan başka bir şey değildir.

110 Meissonier, bir tek ayrıntının bile eksik olmadığı küçük tabloların ustası olarak tanınıyordu: Baudelaire'in yaptığı karşılaştırmanın boyutu anlaşılıyor.

(**) Gerçek bellek, felsefî bir açıdan bakıldığında, harekete geçirilmesi kolay, dolayısıyla aldığı her duyumu geçmişte algılanmış imgelerle destekleme yeteneğine sahip, çok canlı bir imgelem gücüne dayanır. Bu tür bir bellek, sanki büyü yapar gibi, söz konusu imgeleri her birine özgü hayatla ve karakterle donatıverir. En azından ben, tek bir tarihi, tek bir özel ismi aklında tutamamasına karşın, mucizevî bir belleğe sahip olan eski hocalarımdan birinin bu tezi savunduğunu duymuştum. Hocam haklıydı; insanın ruhuna derinlemesine nüfuz etmiş, içkin, gizemli anlamları algılanmış sözlerin ve söylemlerin etkileri, ezberlenmiş sözcüklerden farklı olur - HOFFMANN.

111 Üstteki dipnotta sözü edilen bu düşünce fenomenoloji söz dağarına, "öze yönelik (*eidetik*) bellek" adıyla (Yunanca'da *eidos*: form ya da idea) girmiştir. Eidetizm, geçmişte algılanmış imgeleri, aradan uzun süre geçtikten sonra bile, hatırlama yetisidir. Gerek Hoffmann, gerekse Baudelaire için, her türlü şiirin ve sanatın ham maddesi budur. Ama alıntılanan metnin de vurguladığı gibi, bu yetiyi olguların basit hatırlanışından ayırmak gerekir.

bakır çalığının kayış takımının neresinde iz bıraktığını ondan iyi kim bilebilir? Gelsin o büyük izleyici kitlesi, gelsin o büyük sevinç! Giysi, asker şapkası, kılıç, top ve tüfek imalatıyla uğraşan ne kadar farklı meslek grubu varsa, o kadar çeşitli bir hayran kitlesi! Tüm meslekler, ortak bir aşkla, şan aşkıyla Horace Vernet'nin karşısında birleşiyor! Ne gösteri ama!

Bir gün birkaç Alman'ı, Scribe ile Horace Vernet'ye düşkünlükleri nedeniyle eleştirince, beni şöyle yanıtladılar: "Horace Vernet'ye, asrının en eksiksiz temsilcisi olarak derin bir hayranlık duyuyoruz." Ha şunu bileydiniz!

Horace Vernet'nin bir gün Pierre de Cornélius'ü görmeye gittiği, onu iltifatlara boğduğu anlatılır. Ama aynı şekilde karşılık görmek için uzun süre beklemiş; çünkü Pierre de Cornélius bütün görüşme boyunca onu sadece bir kez -o da, hiç rahatsızlık duymadan içebildiği şampanya miktarı konusunda- tebrik etmiş. Bu öykü, ister doğru ister uydurma olsun, şiirsel bir inandırıcılığa sahip.

Bir de Almanların naif bir halk olduğu söylenir!

Horace Vernet'yi benim sevdiğimden daha çok sevmeseler de, acımasız eleştiri alanında dolaylı üsluptan yana olan birçok insan, beni beceriksizlikle suçlayacaktır. Ama kaba olmayı göze alıp doğrudan hedefe yönelmek tedbirsizlik değildir - hele de her cümlede *ben* öznesi, *biz*'le, sayısız, sessiz ve gözle görünmez bir *biz*'le örtüşürken: *Biz*, savaşın ve ulusal saçmalıkların düşmanı yepyeni bir kuşak; genç olduğu için sağlık dolu, beklediği kuyrukta sağı solu itip dirsekleyerek kendine yer açmaya başlamış, içten, alaycı ve tehditkâr bir kuşak.*[112]

(*) Horace Vernet'nin tüm tuvalleri karşısında şu şarkı söylenebilir: "Yaşayacak bir ömrünüz var / Neşeyle geçirin onu dostlar." Öz itibarıyla Fransız bir neşe.

112 Baudelaire'in notundaki dizeler Kont de Bonneval'e (1675-1747) aittir.

* * *

Chic'in büyük hayranları olan diğer iki vinyet imalatçısı Granet ve Alfred Dedreux'dür; ama doğaçlama yeteneklerini çok farklı türlere uygularlar: Granet dini, Dedreux ise modaya uygun hayatı seçmiştir. Biri keşiş, diğeri at resmi çizer; ama biri karanlık, diğeri aydınlık ve parlaktır. Alfred Dedreux'nün olumlu tarafı resim yapmayı bilmesi ve tablolarının tiyatro dekorlarındaki o canlı ve taze görünüme sahip olmasıdır. Uzmanlık alanına giren konularda doğayla daha yakından ilgilendiği varsayılabilir; çünkü koşan köpek etüdleri daha gerçek ve sağlamdır. *Av Partileri*'nde ise büyük rolü köpeklerin oynaması ve her birinin dörder at yiyebilecek boyutlarda olması biraz komiktir. Bu köpekler Jouvenet'nin[113] *Les Vendeurs du Temple* [Tapmaktaki Satıcılar] tablosunda, İsa'yı silip süpüren koyunları hatırlatmaktadır.

Eklektizm ve Kuşku[114]

Görüldüğü üzere, şu anda resim hastanesindeyiz. Önümüzde yaralar, hastalıklar... ve şimdi anlatacağımız hastalık, en tuhaf ve bulaşıcı olanlardan biri.

Hem içinde bulunduğumuz hem de geçmiş yüzyıllarda, hem bugün hem de eskiden, bedeni ve zihni sağlam olan insanlar, her biri kendi zevkine ve mizacına göre sanatın çeşitli alanlarını paylaşmıştır; o alanda, doğanın kaçınılmaz çekicilik yasası uyarınca, tam bir bağımsızlık içinde çalışır-

113 Eskiden Saint-Martin-des-Champs'da duran bu tablo, şu anda Lyon Güzel Sanatlar Müzesi'ndedir.

114 Eklektizmin kaynaklandığı kuşku, eserlerini besleyecek şeyleri kendilerinde değil geçmişte arayan zayıf insanların işidir. Eklektizm 19. yüzyılda, özellikle de ikinci yarısında en parlak dönemini yaşadı.

lar. Kimileri rengin yaldızlı güz bağlarında kolaylıkla, kucak dolusu salkım derer; kimileri sabırla çalışır, desenin zorlu sabanını sürer zahmetle. Bu insanların her biri, kendi krallığının bir özveri gerektirdiğini ve ancak bu koşulla, onu çevreleyen sınırlar dahilinde güvenle hüküm sürebileceğini anlamıştır. Her birinin tacında bir işaret vardır ve burada yazılı sözler herkes tarafından okunabilir. Hiçbiri kendi iddiasından kuşku duymaz; görkemlerinin, serinkanlılıklarının sırrı bu sarsılmaz inançta gizlidir.

Chic'in rezil temsilcisi Horace Vernet bile, kuşkucu olmama erdemine sahiptir. O, oyuncuları ve sahnesi aynı mukavvadan imal edilmiş yapay bir ülkede yaşayan, neşeli ve delişmen bir adamdır; ama kendi eğlence ve geçit töreni krallığının efendisidir.

Bugün manevî hayattaki tüm sayrılıkların başlıca nedeni olan ve ortalığı her zamankinden çok kırıp geçiren kuşku, "Okullar ve İşçiler" başlıklı bölümde çözümleyeceğim birtakım karşı konulmaz nedenlere dayanır. Kuşku eklektizmi yaratmıştır, çünkü kuşkucular selamete erişmek için can atıyordu.

Eklektizm, her çağda, kendinden önceki öğretilerden daha büyük olduğunu sanmıştır hep; çünkü ortaya en son o çıktığı için en geride kalmış, en uzak ufukları bile tarayabilmektedir. Ama bu tarafsızlık eklektiklerin güçsüzlüğünü kanıtlar. Düşünmeye bunca zaman ayırabilenler, eksik insanlardır; tutkuları yoktur.

Eklektikler şunu fark etmemiştir ki insan dikkati, daraldığı ve gözlem alanını kendisi sınırladığı ölçüde yoğunlaşır. Bir koltuğa iki karpuz sığmaz!

Eklektizm en görünür ve somut sonuçlara sanat alanında yol açmıştır; çünkü sanat, derinleşmek için ancak birşeyleri feda ederek, özveriyle -istençdışı bir özveriyle- elde edilen sürekli bir idealizasyon gerektirir.

Bir eklektik, ne denli becerikli olursa olsun, zayıf bir insandır, çünkü aşkı yoktur. O halde bir ideali, tuttuğu bir taraf yoktur - ne yıldızı, ne de pusulası vardır.

Karanlık bir sonuçtan, bir yadsımadan başka bir şey üretmeyecek şekilde, dört farklı yöntemi birbirine karıştırır.

Bir eklektik, dört rüzgârı birden yelkenine doldurup ilerlemek isteyen bir teknedir.

Tek ve özel bir bakış açısından yapılmış bir eser, kusurları ne kadar büyük olursa olsun, sanatçınınkiyle aynı mizaca sahip olanlar için yine de büyük bir çekiciliğe sahiptir her zaman.

Bir eklektiğin eseri bellekte iz bırakmaz.

Bir eklektik, sanatçının ilk işinin insanı doğanın yerine geçirmek ve doğaya karşı çıkmak olduğunu bilmez. Bu karşı çıkış öyle tarafsızca, soğukça, bir kural ya da bir retorik gibi gerçekleştirilemez - tutku gibi, günah gibi, iştah gibi coşkulu ve naiftir. O halde bir eklektik, insan değildir.

Kuşku bazı sanatçıları diğer sanatlardan yardım dilenmeye sevk etmiştir. Çelişkili yolların denenmesi, bir sanatın bir diğerinin alanına girmesi, resim sanatına şiirin, aklın ve duygunun ithal edilmesi, tüm bu modern zavallılıklar eklektiklere özgü günahlardır.[115]

Ary Scheffer[116] ve Duygu Maymunları

Bu yöntemin -yöntem yokluğuna yöntem denebilirse- korkunç bir örneği de Ary Scheffer'dir.

Ary Scheffer, Delacroix'ya öykündükten, koloristleri,

115 Baudelaire bir kez daha *Ut pictura poesis*'e ve edebiyat ile plastik sanatların karıştırılmasına saldırıyor.

116 Ary Scheffer (1795-1859) duygusal kompozisyonları ve stilindeki çeşitlemelerle meşhur olmuştu. Önceleri bir romantik, sonra ise Ingreciliğin takipçilerinden biri olarak kabul edildi; bu iki akım arasında gidip geldi, ama kolaylıkla anlaşılabilen tuvalleri ona çok yaygın bir ün kazandırdı.

Fransız desencileri ve Overbeck'in yeni-Hıristiyan ekolünü taklit ettikten sonra, ressam olarak doğmadığım -geç de olsa- anladı. O zaman başka yollara başvurmak zorunda kaldı - şiirin yardımına ve himayesine sığındı.

İki nedenden ötürü gülünç bir hataydı bu: Birincisi, şiir, ressamın ilk hedefi değildir; ola ki şiir resimle karışır, o zaman eser değer kazanır, ama şiir bir resmin zaaflarını gizleyemez. Bir tabloyu tasarlarken ısrarla şiirsel etkiyi aramak, onu asla bulamamanın en kesin yoludur. Şiir, sanatçı farkında olmadan ortaya çıkmalıdır. O, resmin dolaysız sonucudur; çünkü izleyicinin ruhunda yatar, deha denen şey de bunun uyandırılmasından ibarettir. Resim ancak rengi ve formuyla ilginçtir; şiirin okurun içinde resim duyguları uyandırması anlamında şiire benzer sadece.

İkinci olarak -ki bu, az önce söylediklerimin bir sonucudur- sezgileri tarafından her zaman iyi yönlendirilen büyük sanatçıların şairlerden sadece çok renkli ve imge açısından zengin konular almaları dikkat çekicidir. Bu nedenle Shakespeare'i Ariosto'ya yeğlerler.

Şimdi Ary Scheffer'ın aptallığının çarpıcı bir örneğini ele almak için, *Saint Augustin et Sainte Monique* [Aziz Augustinus ve Azize Monica] başlıklı tablonun konusunu inceleyelim.[117] Değerli bir İspanyol ressamı, hem sanat hem de din aşkıyla, Aziz Augustinus ve Azize Monica hakkındaki genel düşüncesini elinden gelenin en iyisiyle tuvale aktarırdı. Ama burada söz konusu olan bu değil; amaç, -fırçalarla ve renkle- şu bölümü ifade etmek: "*Gözün görmediği, kulağın işitmediği ve insan gönlünün erişemediği* bu ebedî hayatın doğasını arıyorduk aramızda"! Bu, saçmalığın daniskasıdır. Adımlarını, matematik işlemlere göre bire bir atan bir dansçı geliyor gözümün önüne!

117 Bu eser Londra'daki National Gallery'dedir.

Bir zamanlar izleyiciler Ary Scheffer'e karşı iyi niyetliydi; bu *şiirsel* tablolarda büyük şairlerin değerli hatırasını buluyorlar, bu da onlara yetiyordu. Ary Scheffer'nin kısa bir süre tattığı şöhret, Goethe'nin anısına bir saygı ifadesi gibiydi. Ama sanatçılar, hatta özgünlük açısından belli bir vasatı aşamayanlar bile, güvenli bir elle ve sanatın en basit kurallarına göre yapılan hakiki resmin ne olduğunu uzun süredir izleyicilere göstermekteler: İzleyici de görünmez resimden yavaş yavaş bıktı ve bugün Ary Scheffer'e karşı acımasızca ve nankörce davranıyor. İnan olsun, gayet iyi yapıyor.

Üstelik bu resimler öylesine kasvetli, öylesine acınası, kararsız ve yavan ki, birçok insan Ary Scheffer'in tablolarını, sanatın bir başka Girondin'i olan Henri Scheffer'inkilerle karıştırdı. Bende, yağmur sularının altında kalmış Delaroche tabloları izlenimini uyandırıyorlar.

Bir sanatçının erimini anlamanın basit bir yolu, izleyici kitlesini incelemektir. E. Delacroix'nm kitlesi ressamlar ve şairlerden, Decamps'ınki ressamlardan, Horace Vernet'ninki kışlalardan, Ary Scheffer'inki ise dinsel müzik yaparak zührevî hastalıklarından öc alan estetik kadınlardan oluşur.*

* * *

Duygu taklitçileri genelde kötü sanatçılardır. Yoksa duygudan başka şeyler üretirlerdi.

İçlerinde en iyileri, sevimlilikten başka bir şeyden anlamayanlardır.

Duygu, tıpkı moda gibi, sonsuz derecede çeşitli ve çok yönlü bir şey olduğu için, farklı türlerde duygu taklitçileri vardır.

(*) Bu sofuca öfkelerimin kimi zaman utanca boğduğunu sandığım okurlarıma, Diderot'nun *Salons*'unu okumalarını salık veririm. Bu büyük filozofun, sergilediği çeşitli merhamet örneklerinin yanı sıra, bakması gereken birçok kişi olduğu gerekçesiyle kendisine tavsiye edilen bir ressam hakkında, o zaman onun ya tablolarını yok etmek gerek ya da ailesini, dediğini göreceklerdir.

Duygu taklitçisi öncelikle kataloğa güvenir. Tablonun başlığı konu hakkında asla ipucu vermez - tiksinti uyandırıcı karışımlar yaparak duygu ile zekâyı karıştıran ressamlar için özellikle geçerlidir bu. Bu yöntemi geliştirerek duygusal bilmece noktasına erişilebilir.

Örneğin katalogda şöyle bir başlık gördüğünüzü düşünün: *Pauvre fileuse* [Zavallı İplikçi Kız]! Tablo pekâlâ dişi bir ipek böceğini veya bir çocuk tarafından ezilen bir tırtılı gösteriyor olabilir - o yaşlarda insan ne kadar acımasızdır!

Aujourd'hui et demain [Bugün ve Yarın]. Bu ne şimdi? Belki de beyaz bayrak ve üç renkli bayrak; belki önce zafer kazanmış bir milletvekili, ardından aynı adamın kapı dışarı edilişi. Hayır, önceleri *lorette* [kibar yosma] mevkiine yükseltilmiş, mücevherlerle ve güllerle oynayan genç bir bakire, şimdiyse samanların üzerinde hoppalığının ceremelerine katlanan aynı kızın solgun ve çökmüş hali.

L'Indiscret [Patavatsız]. Rica ederim tahmin yürütün! Yüzleri kıpkırmızı kesilmiş iki genç kızı, elindeki açık saçık albümle şaşırtan bir beyefendiyi tasvir ediyor bu resim.

Bu, XV. Louis tarzı duygu tabloları sınıfına giriyor ve sanırım bu tablolar Salon'a, *La Permission de dix heures*'ün ardından sızıvermiş. Görüldüğü gibi bu tamamen farklı bir duygu türü: Bunlar ötekiler kadar mistik değil.

Duygu tabloları genellikle bir Mavi Çoraplar'ın son şiirlerinden alınır: Melankolik ve üstü kapalı tür. Ya da yoksulun zengin karşısındaki yakınmalarının resimsel yansımasıdırlar: İsyankâr tür. Ya da ulusların bilgeliğinden alınmışlardır: Manevî tür. Kimi zaman da Bay Bouilly veya Bernardin de Saint-Pierre'in eserlerinden alınırlar: Ahlâkçı tür.

İşte birkaç duygu tablosu örneği daha: *L'Amour à la campagne* [Kırda Aşk] - mutluluk, sükûnet, huzur ve *L'Amour à la ville* [Kentte aşk] - çığlıklar, kargaşa, devril-

miş iskemle ve kitaplar: Basit insanların elinin yetişebileceği bir metafizik.

La Vie d'une jeune fille en quatre compartiments [Dört Bölmede Bir Genç Kızın Hayatı].[118] Anneliğe eğilimi olan kızlara öğütler!

L'Aumône d'une vierge folle [Çılgın Bir Bakirenin Sadakası]. Alın teriyle kazandığı bir meteliği, Félix'in[119] kapısında bekleyen meşhur baca temizleyicisine veriyor. İçeride, günün zenginleri şekerlemeleri mideye indiriyor. Bu tablo, katillerin ve sokak kızlarının erdemlerini övmekten ibaret *Marion de Lorme* edebiyatının[120] bir armağanı bize.[121]

Şu Fransızlar ne kadar zeki ve kendilerini aldatmak için ne zahmetlere giriyorlar! Kitaplar, tablolar, romanslar; bu sevimli halk *kendini kandırmak* söz konusu olunca hiçbir şeyi yararsız bulmuyor, her yolu deniyor.

Birkaç Kuşkucu

Kuşku bir sürü biçime bürünür; çoğunlukla kendinden bile habersiz bir Proteus'tur. Bu nedenle kuşkucu çeşitleri sonsuzdur; ben de, tek ortak noktaları iyi gelişmiş bir bireysellik yokluğu olan birçok bireyi aynı kefeye koymak zorunda kalıyorum.

Bazıları ciddi ve çok iyi niyetlidir - onlara acıyalım.

---

118 Bu başlıkların hepsi, Baudelaire'in de belirttiği gibi, kendi içlerinde çağrıştırdıklarıyla akla sesleniyor; *Zavallı İplikçi Kız*, Madam C. Pensotti'nin; *Bugün ve Yarın*, Charles Landelle'in; *Patavatsız*, H.-G. Schlésinger'in; *Saat On İzni*, Eugène Giraud'nun; *L'Amour au château* [Şatoda Aşk] ve *L'Amour à la chaumière* [Kulübede Aşk] (*kırda* ve *kentte* değil), F.-C. Compte-Calix'in; *Dört Bölmede Bir Genç Kızın Hayatı*, Charles Richard'ın tablolarıydı.

119 Vivienne sokağındaki pastacı.

120 Victor Hugo'nun namlı bir kibar fahişeyi yücelten oyunu (1831).

121 Baudelaire'e göre bir tiyatro oyununda veya bir tabloda duygusallığın, satış amaçlarını gizlemekten, onları üretenlerin cebini doldurmaktan başka bir hedefi yoktur.

Örneğin bazılarının, özellikle de dostlarının Roma dönüşünde bir kolorist olarak kabul ettiği Papety,[122] korkunç denebilecek kadar rahatsız edici ve emperyal ekolün gülünç tarzını hatırlatan -belki de bunun nedeni tablonun, detayların incelenemeyeceği kadar yukarı yerleştirilmesiydi- bir tablo yaptı: *Solon dictant ses lois* [Solon Kanunlarını Yazdırıyor].

Art arda gelen iki yıl içinde Papety aynı Salon'da tamamen farklı görünümde tablolar sergiliyor.

Glaize, sıradan bir stile ve karışık bir kompozisyona sahip eserlerle, başlangıç döneminde edindiği itibarı tehlikeye atıyor. Ne zaman bir kadın etüdünden farklı bir şey yapması gerekse, yolunu kaybediyor. Glaize, sadece belli tonları tercih ederek kolorist olunacağını sanıyor. Tezgâhtarların ve tiyatrodaki kostümcülerin de gösterişli tonlara merakı vardır; ama bütün bunlar ahenk beğenisini yaratmaz.

Le Sang de Vénus'te [Venüs'ün Kanı],[123] Venüs hem güzel, hem zarif, hem de iyi bir hareket içinde resmedilmiş; ama karşısına çömelmiş *nympha*† korkunç bir *poncif*'le yapılmış.

Renk konusunda Matout'ya da aynı suçlamalar yöneltilebilir. Üstelik eskiden kendini desenci olarak takdim eden ve aklını özellikle çizgilerin bileşik ahengine yoran bir sanatçı, bir figüre gerçekliği şüpheli boyun ve kol hareketleri vermekten kaçınmalıdır. İlkelerine bağlı kalmak isteyen idealist sanatçı, doğanın izniyle, buna rıza göstermemelidir.

---

122 Bkz. "1845 Salonu", s. 96, dipnot 2 [Dominique Papety (1815-1849), Madam Calamatta gibi, Ingres'in öğrencisiydi. *L'Assaut* [Taarruz], gerçek adıyla *Guillaume de Clermont défendant Ptolémaïs* [Guillaume de Clermont Ptolemais'i Savunurken], Versailles Müzesi'ndedir.

123 Bkz. "1845 Salonu", s. 76, dipnot 3 [Auguste Glaize (1807-1893) Devéria'nın öğrencisiydi]. Tuval Montpellier'de, Fabre Müzesi'ndedir.

(†) Dağ, orman, ırmak, pınar ve deniz perilerinin genel adı -ç.n.

Chenavard çok bilgili ve çalışkan bir sanatçıdır; birkaç yıl önce Comairas'la birlikte yaptığı *Le Martyre de Saint Polycarpe* [Aziz Polycarpe'm Şehit Edilmesi][124] tablosuyla dikkat çekmişti. Bu tabloda gerçek bir kompozisyon ustalığı ve tüm İtalyan ustalar hakkında derin bir bilgi seziliyordu. Chenavard bu yıl da konusunun seçimi ve desenindeki becerisiyle beğenisini kanıtladı;[125] ama insan Michelangelo'yla mücadele ediyorsa onu en azından renk alanında alt etmesi gerekmez mi?

A. Guignet beyninde hep iki adam taşır: Salvator ve Decamps. Salvator Guignet sepya rengini kullanır. Guignet Decamps ikiliğin kısıtladığı bir kendiliktir. *Les Condottières après un pillage* [Bir Yağmadan Sonra Paralı Askerler] birinci tarzda yapılmıştır; *Xerxès* [Kserkses] ikinci tarza yakındır. Üstelik izleyiciyi meraklandıran, eğlendiren ve eserin ana fikrinden uzaklaştıran bilgelik ve ilginçlik eğilimi olmasa, bu tablonun kompozisyonu da oldukça sağlamdır; *Pharaons*'un da [Firavunlar] başlıca kusuru buydu.

Brune ve Gigoux yılların isimleridir. Gigoux, en iyi zamanlarında bile büyük vinyetler dışında bir şey yapamamıştı. Birçok başarısız işin ardından sonunda bize, çok özgün sayılmasa bile, en azından yapılış biçimi oldukça güzel olan bir tablo gösterebildi. *Le Mariage de la sainte Vierge* [Meryem Ana'nın Düğünü] Floransa *décadence*'ında çok görülen o ustalardan, birdenbire renkle uğraşmaya başlamış birinin eseri gibi görünüyor.

Brune, Carracci'ler ve ikinci dönemin eklektik ressamlarını hatırlatmaktadır: Sağlam, ama çok az ruhu olan ya da

124 1841 Salonu'nda sergilenen eser Saint-Etienne d'Argenton-sur-Creuse (Indre) kilisesindedir. Philippe Comairas (1803-1875), hiçbir zaman gerçek mekâna yerleştirilmeyen Panthéon dekorasyonları, *Palingénésie universelle* [Ölümden Sonra Evrensel Diriliş] için de onunla birlikte çalışmıştı.

125 Chenavard *L'Enfer de Dante*'yi [Dante'nin Cehennemi] sergilemişti (Fabre Müzesi, Montpellier).

tamamen ruhsuz bir tarz; hiçbir büyük hata yok, ama hiçbir büyük vasıf da yok.

İlgi çeken kuşkucular ise, izleyicinin her yıl, aşırı çirkinliğe bakarak kısa bir an eğlenen canı sıkkın, işsiz güçsüz ziyaretçilere özgü o zalim neşeyle seyrettiği grotesk sanatçılardır.

Soğuk çılgınlıkların adamı Bard, omuzlarına aldığı yükün altında gerçekten ezilmiş gibi görünüyor. Zaman zaman kendi doğal tarzına, yani herkese ait olan tarza dönüyor. *La Barque de Caron*'a [Kharon'un Kayığı] imza atan ressamın, Horace Vernet'nin öğrencisi olduğunu duydum.

Biard evrensel bir adam. Bu söz, onun hiç kuşku duymadığını ve yaptıkları konusunda ondan daha güvenli hiç kimseye rastlanamayacağını düşündürebilir; ama bu ürkütücü repertuarın içinde -tarih tabloları, yolculuk tabloları, duygu tabloları, ruhsal tablolar- ihmal edilmiş bir tür olduğuna dikkat edin. Biard, din tablosu konusunda geri adım atmış. Yeteneği konusunda henüz yeterince emin değil demek ki.

Peyzaj

Tıpkı portrede ve tarih tablosunda olduğu gibi, peyzajda da farklı yöntemlere dayanan sınıflandırmalar yapılabilir: Kolorist peyzajcılar, desenci peyzajcılar ve imgelemci peyzajcılar olduğu gibi, farkında olmadan idealizasyona yönelen natüralistler ve kendilerini *tarihî* peyzaj adı verilen ayrı ve tuhaf türe vakfetmiş *poncif* yobazları da vardır.

Romantik devrim süresince, peyzajcılar, en büyük Flaman ustalarını izleyerek, kendilerini sadece doğa etüdüne verdiler; onları kurtaran ve modern peyzaj ekolüne özel bir pırıltı kazandıran da bu oldu. Onların yeteneği, esas olarak, tüm yönleri ve tüm ayrıntılarıyla görülebilen yaratıma mutlak hürmetlerinden kaynaklanıyordu.

Daha filozof ve daha mantıksal olan başkaları, özellikle stille, yani ana çizgilerin, doğa mimarîsinin ahengiyle uğraştılar.

İnsanın düş gücünün, doğa yerine konan insan bencilliğinin ifadesi olan imgelem peyzajı ise, yeterince gelişmedi. En iyi örneklerine Rembrandt, Rubens, Watteau ve İngilizlerin bazı "hediyelik resimli kitap"larında rastlanan ve güzel Opera dekorlarının ufak ölçekli bir benzeri olan bu ayrıksı tür, gerçeküstüye, harikaya duyulan doğal gereksinimi temsil eder. İmgelemsel desenin peyzaja taşınmasıdır bu: Masal bahçeleri, uçsuz bucaksız ufuklar, doğada olmadığı kadar berrak, topoğrafya yasalarına aykırı biçimde akan sular, ideal oranlarda yapılmış devasa kayalıklar, bir düş gibi havada asılı duran sisler. Ya pek Fransız sayılamayacak bir ürün olduğu, ya da bu ekol öncelikle tamamen doğal kaynaklarda pekişme ihtiyacı duyduğu için, bizde imgelem peyzajının fazla meraklısı çıkmadı.[126]

Hakkında, ölülerin ruhuna dua mahiyetinde birkaç söz söylemek istediğim tarihî peyzaja gelince, o ne serbest düşlemdir, ne de natüralistlerin hayranlık uyandıran, gerçeğe yakınlık sevdasıdır: Bu tür, bir ahlâk yasasının doğaya uygulanmasından ibarettir.

Ne büyük bir çelişki ve canavarlık! Doğanın, vakıadan başka ahlâk yasası yoktur, çünkü doğanın kendisi zaten ahlâktır; oysa burada amaç, doğayı yeniden düzenleyip inşa etmektir - idealin katıksız coşkusunda değil, müritlerin kimseye göstermediği tuhaf yasalarda bulunan, daha sağlıklı ve daha saf kurallara göre.[127]

---

126 Eleştirmen şunu iddia etmez: Romantik peyzaj, neo-klasik peyzajın yapay yönüne karşı çıkmak için doğa etüdüne önem verdi.

127 Klasik peyzajın kökleri 17. yüzyıl İtalya'sında Annibale Carracci ve il Domenichino'da olduğu kadar, Poussin'de ve 16. yüzyılın Venediklilerinde, bunların yanı sıra da Flaman ekollerinde aranmalıdır. Gerçekten de peyzaj yapmanın bir tarzı vardı: İkinci planı ışıklandırıp öne çıkarmak için ilk planı gölgelendirmek vb.

Trajedi de -insanların unuttuğu ve bazı numunelerine ancak Comédie Française gibi dünyanın en ıssız tiyatrosunda rastlanan tür- aşk, kin, evlat sevgisi, hırs vb. belli ezelî ebedî kalıplar kesmekten, onları kukla iplerine asıp gizemli ve kutsal bir teşrifata göre yürütmek, selamlaştırmak, oturtmak ve konuşturtmaktan ibarettir. Trajedi yazarı bir şairin beynine, top tüfek kullanarak bile, sonsuz çeşitlilik fikrini sokamazsınız; onu dövseniz, hatta öldürseniz bile farklı ahlâk kodlarının gerektiğine inandıramazsınız. Siz trajik kişiliklerin yiyip içtiğini hiç gördünüz mü? Öyle görünüyor ki bu karakterler, doğal gereksinimlerin yerine ahlâkı geçirmiş, diğer ölümlülerin büyük bölümü mizaçlarına boyun eğerken, onlar kendi mizaçlarını yaratmışlardır. Comédie Française'in sıradan bir şairini, Balzac'ın romanlarının içini sıktığını ve kendisine tiksinti verdiğini söylerken duydum. O, kendi hesabına, âşıkların çiçek kokularından ve tan ağarışının gözyaşlarından başka bir şeyle yaşayabileceğini düşünemiyormuş. Bence bu işe devletin el koymasının vakti gelmiştir; çünkü her biri kendi düşüne, kendi uğraşlarına sahip olan ve pazar günü nedir bilmeyen edebiyatçılar, eşyanın doğal düzeni gereği trajedinin ağından kurtulsa da, Comédie Française'in bir sanat mabedi olduğuna inandırılmış ve hayranlık uyandıran iyi niyetleri haftada bir gün suiistimal edilen insanlar mevcuttur. Bazı yurttaşların sersemleştirilip yalan yanlış düşünceler edinmesine izin vermek mantıklı mıdır? Ama trajedinin ve tarihî peyzajın tanrılardan daha güçlü olduğu anlaşılıyor.[128]

İyi bir trajik peyzajın ne olduğunu şimdi anlıyorsunuz.

128 "Aşılmış" ifade biçimleri olarak, trajedi ve tarihî peyzaj hem ikiyüzlülük, hem de yalancılıktır ve sahte düşünceler taşımaktadır. Burada vurgulanan, gerici formların hayatta kalmaya devam etmesidir. Baudelaire'in o dönemde yaşananları, yani evrensel ilkörneklerin sonunu ve tekil, bireysel tipin yükselişini kusursuz bir biçimde algıladığı söylenebilir.

Basmakalıp birtakım ağaç, çeşme, mezar ya da ölü külü vazosu örneklerinden oluşan bir düzenlemedir. Köpekler, belli bir tarihî köpek kalıbına göre biçilir; trajik bir çobanın başka tür köpekleri olamaz, yoksa şerefi lekelenir. Tek başına ve kendi bildiği gibi büyüme cüretini gösteren her ahlâksız ağaç, mutlaka kesilir; içinde kurbağaların veya kurbağa yavrularının yüzdüğü her su birikintisi toprakla örtülür. İşledikleri bazı küçük doğal günahlar nedeniyle vicdanları sızlayan tarihî peyzajcılar, cehennemi de, dupduru bir gök, özgür ve zengin bir doğayla gerçek bir peyzaj görünümünde tasavvur ederler: Bir savan veya balta girmemiş bir orman gibi.

Paul Flandrin, Desgoffe, Chevandier ve Teytaud, bir ulusun beğenisine karşı mücadele etmek gibi şanlı bir görev üstlenmiş kişilerdir.[129]

Tarihî peyzajın kökeninin ne olduğunu bilmiyorum. Ama doğumunu Poussin'e borçlu olmadığı kesindir, çünkü Poussin, bu beylerle kıyaslansa, ahlâksız ve sefih kalır.

Aligny,[130] Corot ve Cabat stille çok uğraşır. Ama Aligny'de şiddetli ve felsefî bir tavır alış olan şey, Corot'da naif bir alışkanlık ve doğal bir düşünce seyridir. Ne yazık ki bu yıl sadece bir peyzaj vermiştir: Fontainebleau ormanındaki bir birikintide su içmeye gelmiş inekler.[131] Corot koloristten çok armonisttir ve bilgiçlikten her zaman uzak duran kompozisyonları, rengin sadeliğinden kaynaklanan

129 Alexandre Desgoffe (1805-1882), Ingres'in öğrencisi ve Paul Flandrin'in damadı; Paul Chevandier de Valdrome (1817-1877), Marilhat ve Picon'un öğrencisi; 1815'e doğru doğan Alphonse Teytaud 1839 ile 1850 yılları arasında resimlerini Salon'da sergiledi.

130 Claude-Félix-Théodore Caruelle d'Aligny (1798-1871), Régnault ve Watelet'nin öğrencisi, klasik öykünmeci ve düz çizgici eğilimin temsilcilerindendi.

131 Corot'nun *Vue prise dans la forêt de Fontainebleau* [Fontainebleau Ormanından Bir Görüntü] adlı bu tablosu Boston Güzel Sanatlar Müzesi'ndedir.

bir çekiciliğe sahiptir. Aşağı yukarı tüm eserlerinde, belleğin gereksinimlerinden biri ve özel bir vasıf olan birlik göze çarpar.

Aligny, ofortla çok güzel Korinthos ve Atina görünümleri yapmıştır; bunlar, söz konusu şeyler hakkında edinilmiş basmakalıp düşünceyi kusursuz biçimde ifade eder. Üstelik bu ahenkli taş şiirleri, Aligny'nin ciddi ve idealist yeteneğine olduğu kadar, kendilerini yansıtmak için kullanılmış yönteme de çok iyi uymaktadır.

Cabat çok büyük bir ün edinmesini sağlayan yolu tamamen terk etmiştir. Bir zamanlar, bazı natüralist peyzajcılara özgü palavracılıkla hiç suç ortaklığı etmeden, çok daha parlak ve naif eserler vermişti. Eskiden olduğu gibi doğaya güvenmemekle büyük hata ediyor. Çok yetenekli bir sanatçı olduğu için, tüm kompozisyonlarında kendine özgü bir nitelik oluyor; ama yeni çıkmış bu Jansenizm, araçların azaltılması, bu bilinçli yoksunluk onun şanına şan katmayacak herhalde.

Genelde Ingresçi etki peyzaj alanında tatmin edici sonuçlar veremez. Çizgi ve stil, ışığın, gölgenin, röflelerin ve renkli atmosferin yerini alamaz - tüm bu şeyler doğanın şiirinde öyle büyük bir rol oynar ki, doğa sözünü ettiğimiz yönteme boyun eğemez.

Bu yöntemin karşısındakiler, natüralistler ve koloristler daha çok tutulmakta ve daha büyük bir parıltı saçmaktadırlar. Zengin ve gür bir renk, saydam ve ışıklı gökler, doğanın verdiği her şeyi kabul etmelerini sağlayan özel bir içtenlik onların başlıca vasıflarıdır: Ama içlerinden Troyon gibi bazıları fırça oyunlarından ve cambazlıklarından fazla zevk alır. Önceden bilinen, büyük zahmetlerle öğrenilen ve tekdüze zaferler sağlayan bu yollar kimi zaman seyircinin ilgisini peyzajın kendisinden daha çok çeker. Hatta bu durumlarda Charles Le Roux gibi beklenmedik bir öğrenci çıkıp,

güveni ve cüreti daha da ileri götürebilir; çünkü taklit edilemeyen bir şey vardır, o da saflıktır.

Coignard oldukça güzel bir şekli olan ve izleyicinin dikkatini çokça çeken büyük bir peyzaj yapmış; ön planda çok sayıda inek, fondaysa bir ormanın sınırı. İnekler güzel ve iyi resmedilmiş, tablonun bütününün görüntüsü iyi; ama bu ağaçların öyle bir gökyüzünü kaldırmaya yetecek kadar güçlü olduklarını sanmıyorum. Bu da, eğer inekler kaldırılsa bu peyzajın çok çirkinleşeceğini düşündürüyor.

Français, en seçkin peyzajcılardan biridir. Doğayı incelemeyi ve ona makbul bir romantik ıtır karıştırmayı bilir. *Saint-Cloud Etüdü* hoş ve zevkli bir eser, bir tercih hatası olan Meissonnier'nin çıfıt çarşısı hariç. Fazla dikkat çekiyor ve sadece koca bebekleri eğlendiriyor. Bunun dışında, bu sanatçının tüm küçük şeylere katmayı bildiği o kendine özgü mükemmellikle yapıldığını söylemek gerek.*

Flers ne yazık ki sadece pastel çalışmalar göndermiş. Bu hem izleyici, hem de kendisi açısından bir kayıp.

Héroult özellikle ışık ve atmosferle uğraşan sanatçılardan. Açık ve neşeli gökleri, içlerinden geçen bir güneş ışınıyla havada asılı duran sisleri ifade etmeyi çok iyi biliyor. Kuzey ülkelerine özgü tüm bu şiirselliği biliyor. Ama biraz gevşek ve akışkan renginde suluboya alışkanlıkları hissediliyor ve diğer peyzajcıların saçmalıklarından uzak durmayı becermiş olsa bile, fırça vuruşları her zaman yeterince kararlı değil.

(*) Meissonier'lere hayranlığını en zeki biçimde ve benimkine çok benzeyen bir coşkuyla ifade etmeyi bilen birini buldum sonunda: Hippolyte Babou. Ben de tıpkı onun gibi tüm bu eserlerin aslında Gymnasium'un frizlerine asılması gerektiğini düşünüyorum. "*Geneviève ou la Jalousie paternelle* [Geneviève veya Babanın Kıskançlığı] Scribe'in Gymnasium'un frizlerine astığı çok güzel bir küçük Meissonier." *Courrier français*, 6 Nisan tarihli makale. Bu düşünce bana öylesine yüce göründü ki, bu alıntıdan her üçünün, Scribe, Meissonier ve Babou'nun kazançlı çıkacaklarını varsaydım.

Joyant, Chacaton, Lottier ve Borget genellikle konularını uzak ülkelerde arıyor ve tablolarında seyahatnamelerin çekiciliği var.

Belli konularda uzmanlaşmaya karşı çıkmıyorum; ama bu konunun, asla San Marco meydanından dışarı çıkmayan ve Lido'nun ilerisine geçmeyen Joyant kadar istismar edilmesini de istemem. Joyant'ın uzmanlığının dikkatleri bir başkasından daha çok çekmesinin nedeni, eserlerinde sergilediği ve hep aynı yöntemleri kullanarak ulaştığı o tekdüze yetkinliktir kuşkusuz. Bana Joyant hiç ilerleme kaydetmemiş gibi geliyor.

Borget Çin sınırlarını aştı ve bize Meksika, Peru ve Hindistan peyzajları gösterdi. Belki birinci sınıf bir ressam değil, ama parlak ve işlek bir rengi var. Tonları saf ve taze. Borget, biraz daha az ustalık gösterisiyle, peyzajcıları biraz daha az dikkate alarak ve seyyah-ressamlığı bir kenara bırakarak çalışırsa, daha ilginç sonuçlar elde edebilir belki.

Kendini sadece Doğu'ya vakfeden Chacaton, uzun süredir en hünerli ressamlardan biri; tabloları neşeli ve güleryüzlü. Ne yazık ki onlara baktıkça Decamps'lardan ve Marilhat'lardan başka bir şey görülemiyor sanki, tabii daha küçük ve soluk halde...

Lottier, sıcak iklimlerin grisini ve sisini arayacağına, onların çiğliğini ve yakıcı göz kamaştırıcılığını ortaya koymayı seviyor. Güneşe boğulmuş bu panoramaların olağanüstü acımasız bir gerçekliği var. Sanki renk dagerreyotipiyle[†] yapılmışlar.[132]

([†]) Bir görüntünün gümüş iyodür kaplı bir levha üzerine kaydedilmesini sağlayan düzenek; fotoğraf makinasının atası - ç.n.

132 Baudelaire ilk kez fotoğraftan söz ediyor; sözlerindeki kötüleyici ayırtı çok açık ve bu yaklaşım zamanla güçlenecek (bkz. "1859 Salonu"). Herhalde bu olumsuz tavır Baudelaire'in nefret ettiği başka bir canavar olan gerçekçilikle kurduğu ilintiden ve gerek gerçekçiliği, gerekse fotoğrafı doğanın körü körüne kopya edilmesi olarak değerlendirmesinden kaynaklanıyor.

Kanımca peyzajda güzelin koşullarını, burada saydığım herkesten, hatta adı geçmemiş en meşhurlardan bile daha çok yerine getiren, kalabalığın fazla tanımadığı, eski başarısızlıkların ve gizli sıkıntıların Salon'dan uzaklaştırdığı bir adam var. Bana öyle geliyor ki Rousseau'nun -ondan bahsetmek istediğim tahmin edilmiştir zaten- diğer peyzajcıların yeni görünümlere yavaş yavaş alıştırdığı izleyicinin karşısına çıkma zamanı artık gelmiştir.

Rousseau'nun yeteneğini sözcüklere dökmek, Delacroix için olduğu kadar zor. Üstelik aralarında bazı bağıntılar da var. Rousseau kuzeyli bir peyzajcı. Onun resminden büyük bir melankoli süzülür. Mavimtrak doğa görüntülerini, tan ağarışlarını, ayrıksı ve sırılsıklam gün batımlarını, meltemlerin estiği geniş gölgelikleri, büyük gölge ve ışık oyunlarını sever. Rengi muhteşemdir, ama göze batmaz. Öbek öbek yumuşaklıklarıyla gökleri benzersizdir. Rubens'in ve Rembrandt'ın birkaç peyzajını aklınıza getirin, onlara İngiliz resminden bazı anıları karıştırın ve tüm bunlara hükmedip düzen veren derin ve ciddi bir doğa aşkını hayal edin, o zaman belki Rousseau'nun tablolarının büyüsü hakkında bir fikir sahibi olabilirsiniz. Delacroix gibi o da tablolarına ruhundan çok şey katar; o, durmaksızın ideale doğru sürüklenen bir natüralisttir.

* * *

Gudin,[133] ününü giderek zedeliyor. İzleyici iyi resimle tanıştıkça, kendisine aynı ölçüde zevk vermemeye başlayan en popüler sanatçılardan kopuyor. Gudin, yaralarını yapay etle kaplayan insanlar, büyük aktörler oldukları söylenen kötü şarkıcılar ve şiirsel ressamlar sınıfına giriyor bence.

Jules Noël, güzel ve berrak renkli, ışıltılı ve neşeli çok

133 Théodore Gudin (1802-1880), deniz manzaraları ressamı, sergilediği tablolardan *Bataille de la Martinique* [Martinik Savaşı] Versailles Müzesi'ndedir.

güzel bir deniz manzarası yapmış. Renkleri ve formları ayrıksı büyük bir filika, Doğu'nun tüm ışığının yayıldığı, suların üstünde yüzdüğü büyük bir limanda duruyor. Belki biraz fazla renklendirme söz konusu ve yeterince birlik yok. Ama Jules Noël daha fazlasını da elde edebilecek kadar yetenekli ve her gün daha ileri gitmeyi görev bilenlerden olduğuna kuşku yok. Üstelik bu tuvalin sağladığı başarı, günümüz izleyicisinin her türde yeni ismi kucaklamaya hazır olduğunu kanıtlıyor.

* * *

Kiorboë, aç ve kendini beğenmiş avcılarla dolu olarak düşünülen o soylu yemek odalarını dekore etmeyi çok iyi bilen eski ve şatafatlı ressamlardan biri. Kiorboë'nin resmi neşeli ve güçlü, rengi işlek ve ahenklidir. *Piège à loup*'daki [Kurt Kapanı] dram, belki de kapan tam ışık içinde olmadığından, çok kolay anlaşılmıyor. Havlayarak geri çekilen köpeğin arkası yeterince güçlü bir biçimde resmedilmemiş.

Lyon kentinin şan ve zevk kaynağı olduğu söylenen Saint-Jean, gerçek bir ressamlar ülkesinde asla vasatın üstünde bir başarı kazanamaz. Bu aşırı titizlikte katlanılmaz bir bilgiçlik var. Size ne zaman Lyon'lu bir ressamın naifliğinden söz edilse, sakın inanmayın. Saint-Jean'ın tablolarının genel rengi uzun süredir sarı ve idrarsı. Sanki Saint-Jean hayatında hiç gerçek meyva görmemiş ve böyle bir kaygısı da yok gibi, çünkü onları hızardan çıkmış gibi gayet güzel yapıyor: Doğadaki meyvalar hem bambaşka bir görünüme sahiptir, hem de onunkiler kadar işlenmiş ve kusursuz değildir.

Başlıca erdemi gerçek bir saflık olan Arondel için aynı şeyler geçerli değil. Onun resminde de hemen göze batan bazı kusurlar var; ama üstün yönleri hakkıyla başarılmış; bazı eserleri fazla karanlık ve ressamın tablolarını yaparken,

Salon'daki kaçınılmaz rastlantıları, çevresindeki diğer resimleri, izleyicinin uzaklığını ve tonların etkileşiminde uzaklıktan kaynaklanacak değişimi hesaba katmadığı anlaşılıyor. Ayrıca iyi resim yapmak da yetmiyor. O çok meşhur Flamanların hepsi av hayvanlarını yerleştirmeyi, düzenlemeyi ve bir modeli hırpalar gibi onlara acı çektirmeyi biliyorlardı; daha başarılı çizgiler ve zengin, berrak tonların ahengini yakalamak gerekiyordu.

Renk ve ışıltı dolu tablolarını herkesin çoğunlukla fark ettiği P. Rousseau ciddi bir ilerleme içinde. Gerçi o zaten mükemmel bir ressamdı; ama şimdi doğaya daha dikkatli bakıyor ve fizyonomileri aktarmaya özen gösteriyor. Son olarak Durand-Ruel'de Rousseau'nun inanılmaz güzellikteki ördeklerini gördüm; üstelik gerçekten ördek davranışları ve alışkanlıkları sergiliyorlardı.

Heykel Niye Can Sıkıcıdır?

Heykelin kökeni çok eski çağlara uzanır; demek ki bir Karayib sanatıdır bu.[134]

Tüm halkların, derin kafa yormayı gerektiren, bakarken zevk alınması bile özel bir öğrenim gerektiren resim sanatına geçmeden uzun süre önce, büyük ustalıkla fetişler yonttuklarını görüyoruz.

Heykel doğaya daha yakındır, bu nedenle torna tezgâhından çıkmış bir tahta veya taş parçası görünce büyülenen köylülerimiz, en güzel resmin karşısında aptallaşıp kalır. Çünkü orada, elle dokunulmaz, ayrıksı bir gizem vardır.

Heykelin, kullanılan araçların kaçınılmaz sonucu olan birçok sakıncası vardır. Doğa gibi ham ve dolaysız olan heykel, aynı zamanda belirsiz ve anlaşılmazdır, çünkü ay-

134 Fetiş olarak kullanılan, dolaysız işlevi olan ve yeterli inceliğe sahip olmayan dinsel sanat.

m anda çok fazla sayıda cephe sergiler. Heykeltıraş boşu boşuna eserini tek bir görüş açısından yapmaya uğraşır; figürün çevresinde dolaşan izleyici, doğru olan hariç, yüz farklı bakış açısı seçebilir ve kimi zaman beklenmedik bir ışık değişimi, bir lambadan gelen etki sanatçının hiç düşünmediği bir güzelliğin kapısını aralayabilir - bu da sanatçı için aşağılayıcı bir durumdur. Bir tablo ise sadece kendi istediği şeydir; ona kendi ışığı dışında bakmanın yolu yoktur. Resmin bir tek görüş açısı vardır; yegâne ve despotik bir açıdır bu: Bu nedenle de ressamın ifadesi çok daha güçlüdür.[135]

Onun için, heykelle ilgili hüküm verecek ehil bir kişi bulmak, kötü heykel yapmak kadar zordur. Heykeltıraş Préault'nun[136] şöyle dediğini duydum: "Michelangelo, Jean Goujon, Germain Pilon söz konusu olduğunda neden söz ettiğimi biliyorum; ama iş heykele gelince hiçbir şey bilmiyorum". Préault'nun, *yontucuların* [*sculptiers*[137]][†] başka bir deyişle Karayiblilerin heykel sanatından söz etmek istediği açıktır.

Heykel, ilkel döneminden çıkıp muhteşem bir gelişim kaydettikten sonra bile, ilave, tamamlayıcı bir sanat olmaktan ileri gidemedi. Artık söz konusu olan, taşınabilir figürleri ustaca yontmak değil, alçakgönüllü bir şekilde resim ve mi-

135 Baudelaire burada resme heykel karşısında öncelik tanıyarak ilginç bir değer hiyerarşisi kuruyor. Heykel pozitif, fiziksel, maddî, üç boyutlu, "yüz farklı görüş açısı" olan, seyrine dalınmasına, hayallere ve düşlere izin vermeyen bir sanattır: Çevresinde dolaşmak, onunla fiziksel bir ilişki kurmak gerekmektedir.

136 Antoine-Augustin Préault (1810-1879) belki de romantik heykeltıraşın bizzat tanımıydı ve zamanında hiç anlaşılmadı. Michelangelo'nun eserleri üzerine kafa yormaktan kaynaklanan fırtınalı stili, sağlam bir imgelem gücü tarafından da destekleniyordu. Baudelaire onu şahsen tanıyor, sohbetinden hoşlanıyordu; bu konuda Préault'yu ilk savunanlardan biri olan Théophile Gautier'nin izinden gidiyordu.

137 Söylendiğine göre, Diderot'nun "1767 Salonu"ndan türetilmiş bir terim.

(†) Heykeltıraş için kullanılan sözcük *sculpteur*'dür - ç.n.

marhkla ortak olup, onların amaçlarına hizmet etmektir. Göklere doğru yükselen katedraller, derinliklerini, anıtla etle tırnak gibi iç içe geçmiş heykellerle doldururlar; saf ve sade renklerine özel bir düzenleme verilmiş boyalı heykeller -buna iyi dikkat edin- büyük yapının geri kalanıyla bütünleşip onun şiirsel etkisini tamamlar. Versailles da, fon işlevi üstlenen gölgeliklere veya üzerlerine bin bir ışık pırlantası döken fıskiye korulukları altına yerleştirilmiş heykellerle doludur. Tüm büyük çağlarda heykel bir ek, bir tamamlayıcıdır; erken dönemi ile son dönemindeyse ayrı bir sanattır.[138]

Heykel yakından görülmeye razı olduktan sonra, heykeltıraşın göze alamayacağı hiçbir ayrıntı ya da çocuksuluk yoktur; bunlar tüm tütün çubuklarını ve fetişleri gölgede bırakır. Heykel bir salon veya yatak odası sanatı olunca, Gayrard gibi dantel Karayiblilerinin ve David gibi kırışık, kıl ve sivilce Karayiblilerinin ortaya çıktığı görülür.[139]

Sonra sıra, Cumberworth gibi ocak ızgarası, duvar saati, yazı takımı vb. Karayiblilerine gelir; onun *Meryem*'i, Louvre'da ya da Susse'te *elinden her iş gelen temizlikçi kadın* hey-

138 Baudelaire'in çözümlemesi bir kez daha son derece yerinde: Heykel ya anıtları, bahçeleri süslemekte, ya da kaidesi üzerinde tek başına kendini göstermektedir.

139 1846'da baba Raymond Gayrard (1777-1858) ve oğul Joseph Raymond Gayrard (1807-1855) eserlerini sergiliyorlardı; baba özellikle dinsel kompozisyonlar gösterdiği için, eleştiri onu hedefliyor olabilir. David d'Angers madalyonları ve büstleriyle büyük ün yapan bir portreci oldu (bkz. "1845 Salonu", s. 114, dipnot 2 [David d'Angers diye bilinen Pierre-Jean David (1788-1856), 1811'de Roma konkurunda büyük ödülü kazandı ve 1827'de Salon'da eserlerini sergilemeye başladı. Eserlerinde antik heykelden alman dersleri -özellikle de heykele yüklediği işlev bakımından- tamamen romantik bir zihniyetle karıştırmayı bildi: Bu işlev, büyük insanları yâd etmek, böylelikle sonraki kuşaklara bir mesaj vermekti. Pradier gibi o da heykele, Lord Elgin'in Londra'ya taşıdığı Parthenon'un mermer heykellerinin keşfinden ve görüntüsünden esinlenen yeni bir natüralist duygu getirdi; ama bunun yanı sıra modelinin aklını veya ruhunu görünebilir kılmak amacıyla bazı ifadesel deformasyonlara da gitti, örneğin yüz ifadesinin çizgilerini vurgulayarak öne çıkardı].)

keli veya şamdanıdır - ya da umut kırıcı bir evrensellik vasfına sahip Feuchère[140] gibi: Dev figürler, kibritlikler, kuyumculuk motifleri, büstler ve alçak-kabartmalar - elinden her iş gelir. Bu yıl yaptığı çok tanınmış bir oyuncunun büstü de,[141] modeline geçen yılki eserinden daha çok benzemiyor; benzerlik "aşağı yukarı" düzeyini hiç aşamıyor. Geçen yılki, İsa'yı andırıyordu; bu yılki ise kuru ve bayağı görünümüyle modelin çarpıcı, köşeli, alaycı ve hareketli yüz hatlarını hiç yansıtamıyor. Ama bu kişilerin sanatlarına dair bilgilerinde bir eksiklik olduğunu düşünmemek gerekir. Onlar da vodvil yazarları ve akademisyenler kadar bilgilidir; tüm çağları yağmalayıp tüm türlerden yararlanırlar; tüm ekollerin içini kazarlar. Fırsat verilse Saint-Denis mezarlarını seve seve puro veya kaşmir kutularına, Floransa'nın tüm tunç heykellerini de iki meteliklik sikkelere dönüştürürler. Daldan dala konan bu çılgın ekolün ilkeleri hakkında daha geniş malumat sahibi olmak için, bu uçsuz bucaksız atölyenin ustası olduğunu sandığım Klagmann'a başvurmak gerekir.[142]

Heykelin bugün içinde bulunduğu acınası hali en iyi kanıtlayan olgu, Bay Pradier'nin bu alanda en büyük usta kabul edilmesidir. En azından o, insan tenini yapmayı bilir ve yontu kalemiyle hünerli dokunuşlar sergiler; ama ne büyük kompozisyonlar için gereken imgelem gücüne, ne de desen imgelemine sahiptir. Soğuk ve akademik bir yetenektir o. Tüm ömrünü birkaç antik heykel gövdesini semirtmek ve boyunlarının üzerini metreslere yakışacak saç stilleriyle donatmakla geçirmiştir. *La Poésie légère* [Hafif Şiir] yapmacık

140 Charles Cumberworth (1811-1852) ve Jean-Jacques Feuchères (1807-1852) çoğaltılarak satılan ticarî heykelciliğin suç ortakları olarak gösterilmektedir; zaten dökümcü Susse biraderlerin de adı zikredilmiştir.

141 Provost'nun büstü Comédie-Française Müzesi'ndedir.

142 Jules Klagmann (1810-1869), Feuchères'in öğrencisi; Baudelaire onu ispatında örnek olarak kullanıyor: O bir sanatçı değil, bir zanaatkâr, bir imalatçı!

olduğu için büsbütün soğuktur; heykelin yapımında Pradier'nin daha önceki eserlerinde olduğu kadar cömert malzeme kullanılmamıştır ve arkadan bakıldığında korkunç bir görünümü vardır. Ayrıca antik eserlerden yüzsüzce taklit edilmiş iki tunç figür -*Anacréon* ve *Sagesse*- yapmıştır; bu eserler de Pradier'nin, o soylu koltuk değneğine dayanmasa her adımında tökezleyeceğini kanıtlamaktadır.

Büst, büyük heykel kadar hayal gücü ve yüksek yetenek gerektirmeyen bir tür olsa da, incelik gerektirmesi bakımından büyük heykelden geri kalmaz. Başarıları kamuya daha az mâl olan, daha içine kapalı ve mahrem bir sanat dalıdır bu. Natüralistlerin tarzıyla yapılmış portrede olduğu gibi, modelin temel karakterini çok iyi anlamak, şiirini ifade edebilmek gerekir; çünkü şiirden tamamen yoksun model yok denecek kadar azdır. Dantan'm[143] tüm büstleri en iyi ilkeler uyarınca yapılmıştır. Her birinin ayrı bir özgünlüğü vardır ve detay çalışması, bütünün yapımındaki rahatlığı ve işlekliği dışlamaz.

Buna karşılık, Lenglet'nin[144] başlıca kusuru, çalışmasındaki belli bir utangaçlık, çocuksuluk, aşırı içtenliktir; bu durum onun eserlerine yavan bir görünüm verir; öte yandan, bir insan figürüne, onun yaptığından daha gerçek ve aslına uygun bir karakter kazandırmak da olanaksızdır. Şu derli toplu, ciddi ve çatık kaşlı küçük büstte, Roma sanatının en iyi dönemine ait eserlerde bulunan o muhteşem karakter, doğadan devşirilmiş o idealizasyon vardır. Ayrıca Lenglet'nin büstünde antik figürlerin yüzlerine özgü bir diğer işareti, derin bir dikkati de buluyorum.

---

143 Dantan kardeşler yaptıkları büstler ve Parisli meşhurların karikatür türü portreleriyle meşhurdu.

144 Charles-Antoine-Amand Lenglet (1791-1855), 1846'da iki büst sergiliyordu; hem heykel taslakçılığı hem de kuyumculukla uğraşıyor, eşref saati geldiğinde de kendi heykellerini yapıyordu.

Okullar ve İşçiler[145]

Flâneur merakıyla sık sık bir sokak gösterisinin kalabalığına dalıp, kamu uykusunun bekçilerinden birinin -gerçek bir ordu oluşturan polis memurlarının veya belediye zabıtasının- bir cumhuriyetçiyi sopaladığını gördüğünüzde benim gibi neşelendiğiniz oldu mu? Benim gibi içinizden şunları geçirdiniz mi: "İt, biraz daha kuvvetli it onu, iyice hırpala, gönlümün zabıtası; çünkü o muhteşem köteğine tapıyor, seni büyük yargıç Jüpiter'e benzetiyorum böyle anlarda. Hırpaladığın adam güllerin ve güzel kokuların düşmanı, bağnaz bir fayda tutkunudur; o Watteau'nun, Rafaello'nun düşmanıdır; lüksün, güzel sanatların ve edebiyatın amansız düşmanı, yeminli bir ikonkırıcı, Venüs'ün ve Apollon'un celladıdır! O basit ve isimsiz işçi, kamusal güller ve güzel kokular yaratmak istemiyor artık, özgür olmak istiyor cahil, üstelik yeni bir çiçek ve koku atölyesi kurmaktan âciz. İnançla, kendinden geçercesine döv şu anarşisti!"*

Filozoflar ve eleştirmenler de, dehanın gücünden ve hükümranlığından nefret eden *sanatsal* maymunları, özgürleşmiş işçileri aynen böyle, hiç acımadan dövmelidirler.

Bugünü geçmiş dönemlerle karşılaştırın; sergi salonundan veya yeni dekore edilmiş bir kiliseden çıkınca, gidip gözlerinizi eski bir müzede dinlendirin ve aradaki farkları

145 Baudelaire'e göre sanatın ne maddî, ne siyasî, ne toplumsal, ne de öğretici bir yararlılığı vardır. Bu bölümdeki polemik stil son derece keyiflidir, ama bunun yanı sıra kolektif sanattan bireysel sanata, okullardan taklitçilere, Modern Zamanlar'dan çağdaş döneme geçiş burada da açıkça hissedilmektedir ve kanımızca bu bilinç, eleştirmenin modernitenin yükselişini selamlamasını ve *Les Phares* [Öncüler] başlıklı şiirinin (*Les Fleurs du mal*, 1857) izleğini oluşturan öncüler "kuramı"nı şekillendirmesini sağlamıştır.

(*) İnsanların modern tiyatrodan genellikle yakındıklarını işitiyorum; artık tip kalmadığı için, özgünlüğünü yitirdi deniyor. Peki ya cumhuriyetçi? Onu ne yapacaksınız? Neşeli olmak isteyen her komediye gereken, Marki tipinin yerini doldurabilecek bir kişilik değil mi o?

tahlil edin. Birinde, bir stil ve renk kargaşası, tonlar kakafonisi, akla hayale sığmaz bayağılıklar, yavan jestler ve tavırlar, uylaşımsal soyluluk, her türden *poncif* bulunur - üstelik bütün bunlar sadece yan yana asılmış tablolarda değil, tek bir tablo içinde de gözle görünür, açık bir biçimde karşınıza çıkar: Kısacası tam bir stil birliği yokluğunun yol açtığı, akla ve gözlere zarar bir yorgunluk.

Diğerinde ise, çocuklara bile şapka çıkarttıracak, insanı ruhundan yakalayan bir saygınlık havası vardır: Tıpkı mezarların ve gömütlüklerinin tozunun insanın genzini yakması gibi. Bu, sarı verniğin ve yüzyılların kirinin değil, derin bir birliğin sonucudur. Bizim modern resimlerimiz (üstelik nispeten iyi olanları) yan yana durduklarında birbirleriyle derin bir çelişki sergilerler, oysa büyük Venediklilerin bir tablosu ile Giulio Romano'nun[146] bir eserinin yan yana durması o kadar rahatsız edici olmaz.

Giysilerin o göz kamaştırıcılığı, hareketlerdeki o soyluluk -çoğunlukla özentili olsa da görkemli ve mağrur bir soyluluk-, küçük hilelere ve çelişkili yöntemlere hiç başvurulmaması - bütün bunlar şu sözcüğün içine sığdırılabilecek vasıflardır: Büyük gelenek.

Orada okullar, buradaysa özgürleşmiş işçiler var.

XV. Louis döneminde okullar hâlâ vardı, İmparatorluk devrinde de bir okul vardı - bir okul, yani bir inanç, yani kuşkunun olanaksızlığı. Ortak ilkelerin birleştirdiği, güçlü bir ustanın kurallarına itaat eden, tüm çalışmalarında ona yardımcı olan öğrenciler vardı.

Kuşku -ya da inanç ve naiflik yokluğu- bu çağa özgü bir günahtır, çünkü kimse itaat etmemektedir; tarz içinde mi-

146 Giulio Romano (1492?-1546), İtalyan ressam ve mimar, Rafaello'nun öğrencisi; ustasının Vatikan için hazırladığı taslakları freske geçiren uygulamacılardan biriydi; daha sonra kendi de bir ekip şefi olup, Mantova'daki Te Sarayı'nın yapımını üstlendi. Büyük Venedikliler denince, Giorgone, Tiziano, Tintoretto, Veronese'yi akılda tutmak gerekir.

zacın egemenliği anlamına gelen naiflik ise, çok azının sahip olduğu, Tanrı vergisi bir özelliktir.

Çok az insan hükmetme hakkına sahiptir, çünkü güçlü bir tutkuya sahip olan çok az insan vardır.

Bugün herkes hükmetme sevdasına tutulduğu için, kimse kendini yönetmeyi bilmiyor.

Herkesin kendi başına bırakıldığı günümüzde, bir ustanın, sorumlu olmadığı çok sayıda meçhul öğrencisi var; onun sessiz, istemdışı egemenliği atölyesinin çok ötelerine, düşüncesinin anlaşılamayacağı yerlere dek uzanıyor.

Ustanın sözünün ve eyleminin en yakınında olanlar öğretinin saflığını koruyor ve usta, kendi doğasının zorunlu buyrukları uyarınca ne yapıyorsa, onlar da itaat ve gelenek gereği aynısını yapıyorlar.

Ama bu aile halkasının dışında, vasat bir kitle yaşıyor; farklı türlerden, melez maymunlar, her gün bir ülkeden diğerine geçip her birinden işlerine gelen âdetleri alan o kaypak melezler kavmi, ödünç aldıkları çelişkili şeylerden bir sistem oluşturup kendilerine bir karakter yaratmaya çalışıyorlar.

Rembrandt'm bir tablosundan bir parça çalıp onu hiç değiştirmeden, hiç sindirmeden ve yapıştırmak için gereken tutkalı da bulmadan, tamamen farklı yönde oluşturulmuş bir esere karıştırabilecek insanlar var.

Bir günde aktan karaya dönüşebilenler var: Dünün hiçbir aşk duymayan, hiçbir özgünlük taşımayan *chic* koloristleri, ertesi gün Ingres'in günahkâr taklitçileri olabiliyor, üstelik orada da ne daha fazla zevk ne de daha fazla inanç buluyorlar.

Bugün taklitçiler sınıfına giren biri, hatta en beceriklileri, vasat bir ressam olmanın ötesine geçemez ve asla da geçemeyecektir; oysa eskiden mükemmel bir işçi olabilirdi. Demek ki hem kendisi, hem de herkes için bir kayıptır bu.

Bu nedenle vasat kişiler, kendi selametleri, hatta mutlulukları için, güçlü bir inancın sultasına sokulsalar daha iyi olurdu; çünkü güçlü insanlar az bulunur, bugün yıpratıcı ve kısır bir özgürlüğün kaosu içinde suyun yüzüne çıkıp görünebilmek için bir Delacroix veya Ingres olmak gerekir.

Taklitçiler sanatın cumhuriyetçileridir; resim sanatının bugünkü hali, ne denli zayıf olursa olsun bireyi yüceltip birliktelikleri, yani okulları batıran anarşik bir özgürlüğün sonucudur.

Örgütlenmiş icat gücünden başka bir şey olmayan okullarda, bu isme gerçekten layık bireyler zayıfları yutar; bu adildir, çünkü geniş ölçekli üretim, bin kollu tek bir düşünceden ibarettir.

Bireyin bu şekilde yüceltilmesi, sanat topraklarının sayısız alt-bölümlere ayrılmasma yol açmıştır. Her bireyin mutlak ve diğerlerinden ayrılan özgürlüğü, harcanan emeğin bölünmesi ve insan iradesinin parçalanması, bu zayıflığa, bu kuşkuya ve bu icat yoksulluğuna neden olmuştur; yüce gönüllü ve acı çeken birkaç ayrıksı sanatçı, bu vasatlıklar kargaşasını dengelemeye yetmemektedir.

Bireysellik -bu küçük mülkiyet hakkı- kolektif özgünlüğü yiyip bitirmiştir; romantik bir romanın meşhur bir bölümünde[147] basılı eserlerin taş anıtları öldürdüğünün gösterilmesi gibi, şimdilik resim sanatını öldürenin de ressam olduğu söylenebilir.[148]

---

147 Victor Hugo'nun *Notre-Dame de Paris* romanında, V. kitabın 2. bölümünden söz ediliyor: "Bu şunu öldürecektir."

148 Bireyselleşme, özgürlük, ama aynı zamanda bu ikisinin sonucu olan niteliksizlik çağıdır (bölümün başında cumhuriyetçiye yönelik saldırının nedeni de budur). Baudelaire hem Rönesans mitosuna, hem de atölye uygulamasına bağlı kalmaktadır: Emri altında bir işçi ve uygulayıcı kalabalığı bulunduran deha. Baudelaire bir durumu tahlil etmekte, otopsi masasına yatırmakta, yitirilenlerin altını çizerek geçmişi anmakta, ama hiçbir şey önermemektedir. Sonuç olarak güçlülerin sayısı azdır ve Baudelaire'de kendisinin de bu smıfa dahil olduğu bilinci belki daha o zamandan uyanmıştır.

Modern Hayatın Kahramanlığı Hakkında[149]

Birçok kişi resim sanatındaki gerilemeyi, yaşayış şeklindeki gerilemeye bağlayacaktır.* Kamuda da yaygınlaşan bu atölye önyargısı, sanatçılarca öne sürülen kötü bir mazeretten başka bir şey değildir. Çünkü onlar durmadan geçmişi betimleyip sunmak istemiştir - daha kolay, tembellerin işine gelen bir görevdir bu.

Doğrudur, büyük gelenek kaybolmuş, yerine de yenisi kurulmamıştır.[150]

Söz konusu büyük gelenek, antik çağ hayatının olağan ve alışılmış idealizasyonundan başka neydi ki? Zinde, savaşçı bir hayattı bu; her bireyin savunma hali içinde olması, onu ciddi hareketlere, görkemli veya şiddetli tavırlara alıştırıyordu. Buna, özel hayata da yansıyan kamusal şatafatı ekleyin. Antikler kamusal törenleri pek severdi; hayat, göz zevkini okşamak için düzenlenmişti ve bu gündelik paganlık, sanatlara harika bir biçimde hizmet etti.

Modern hayatın destansı yönünün ne olabileceğini araştırmadan ve bizim çağımızın da yüce motifler anlamında kadim çağlardan hiç geri kalmadığını örneklerle kanıtlamadan önce, şunu iddia edebiliriz: Her yüzyıl ve her halk kendi güzelliğine sahip olduğuna göre, bizim de kaçınılmaz olarak kendi güzelliğimize sahip olmamız gerekir. Doğal bir şeydir bu.

---

149 Eğer kahramanlık kahramanları gerektiriyorsa, burada bir tek kahraman vardır: Modern dünyanın karşısında tavrı, etik ve estetik anlayışıyla düşünülebilecek tek kahraman *dandy*'dir. *Dandy*, canlı bir sanat eserine dönüşecektir; yani o da "her gerçek şair" gibi, bir tecessüm olacaktır.

(*) Yaşayış şeklindeki gerilemeyi, resim sanatındaki gerilemeyle karıştırmamak gerekir: Birincisi izleyiciyi ve onun duygularını kapsar, diğeri sadece atölyeleri ilgilendirir.

150 Baudelaire ile Courbet arasındaki dostluğun ne zamana dayandığı tam olarak bilinmiyor, ama bu iddianın gerçekliğini ilk gösteren Ornans'lı ustadır ve Baudelaire de bunun bilincine belki onunla temas kurduktan sonra varmıştır! Hiçbir kanıt bulunmadığı için, bu düşünce bir varsayım olmaktan ileriye gidemez elbette.

Tüm güzellikler, tüm olası görüngüler gibi, içlerinde hem ebedî bir şey hem de geçici bir şey, hem mutlak bir unsur hem de kendine özgü bir unsur barındırır. Mutlak ve ebedî güzellik yoktur, daha doğrusu çeşitli güzelliklerin yüzeyindeki tabakadan çıkarsanmış bir soyutlamadır bu. Her güzelliğin kendine özgü unsuru, tutkulardan kaynaklanır; her birimizin kendimize ait tutkuları olduğu için, kendi güzelliklerimiz de vardır.

İntiharları *modern* intiharlar sayılamayacak Herakles'i (Oita Dağı'nda), Utica'lı Cato'yu ve Kleopatra'yı bir kenara bırakacak olursak,*[151] eski tablolarda hiç intihara rastlar mısınız? Maddî arzuların tatmin edilmesine adanmış pagan hayatların hiçbirinde, Jean-Jacques'ın intiharını, hatta Raphaël de Valentin'in tuhaf ve harika intiharını bulamazsınız.[152]

Modern kahramanın kabuğu olan redingota gelince, -ressam bozuntularının "mamamuşi"† kılığına girip, köşe bucak saklanıp tütün içtikleri günler geride kalsa da- atölyeler ve dünya, Antony'yi[153] bir Yunan peleriniyle veya rengârenk giysilerle şiirselleştirmek isteyen insanlarla doludur hâlâ.

Bununla birlikte, böylesine haksızlığa uğrayan redingotun da kendine has bir güzelliği, yerel çekiciliği yok mudur? O,

---

(*) Herakles sırtında alev alev yanan gömleğin acısı katlanılmaz hale geldiği, Cato özgürlük için artık hiçbir şey yapamayacağı, şehvetli kraliçe de tahtını ve âşığını yitirdiği için intihar eder. Ama hiçbiri ruh göçü amacıyla, kalıp değiştirmek için kendini yok etmez.

151 Baudelaire'in notundaki mantığı sürdürürsek modern intihar, ruhunun başka bir bedene göçtüğünü görme isteğidir: Gönüllü bir davranış ve "yeni"ye erişme çabasıdır.

152 Jean-Jacques Rousseau'nun intiharı kuşkusuz bir efsanedir; bu söylenti onun ölümünden sonra yayılmıştır. Raphaël de Valentin, Honoré de Balzac'ın *La Peau de chagrin* romanının kahramanıdır.

(†) Molière'in *Kibarlık Budalası*'ndaki sözde Türk soylusuna verdiği ad -ç.n.

153 Baba Alexandre Dumas'nın modern çağda geçen bir dramının (1831) adı ve baş kişiliği.

bitmek bilmeyen bir yasın simgesini çelimsiz omuzlarına varıncaya dek her yerde taşıyan, acı çeken çağımızın kaçınılmaz giysisi değil midir? Siyah giysinin ve redingotun, evrensel eşitliğin ifadesi olan siyasal güzelliğin yanı sıra, kamusal ruhun ifadesi olan şiirsel bir güzelliğe de sahip olduğuna dikkat edin - siyasetçi ölü gömücülerden, âşık ölü gömücülerden, burjuva ölü gömücülerden oluşan sonu gelmez bir ölü gömücüler geçidi. Her birimizin omuzlarında bir cenaze var.[154]

Bir keder üniforması, eşitliğin kanıtıdır; bir zamanlar çarpıcı renk tezatlarıyla hemen fark edilen sıradışı kişiler, bugün renkten ziyade giysinin tasarımındaki ya da kesimindeki küçük nüanslarla yetiniyor. İsteksiz, ölü tenin çevresinde yılankavi kıvrımlar oluşturan şu plilerin de gizemli bir çekiciliği yok mu?

Eugène Lami ve Gavarni, çok üstün dehalar olmamakla birlikte, bunu iyi anladılar: Lami resmî dandizmin, Gavarni ise serüvenci ve kelepir dandizmin şairidir! Okur, Jules Barbey d'Aurevilly'nin *Du Dandysme* kitabını yeniden gözden geçirirse,[155] dandizmin modern bir şey olduğunu ve tamamen yeni nedenlere dayandığını açıkça görecektir.

Koloristler kavmi fazla isyan etmesin; çünkü görev daha zorlu bir hale gelse de şanı da aynı oranda artmıştır. Büyük koloristler, siyah bir giysi, beyaz bir kravat ve gri bir fonla da renk yaratmayı bilir.

Ana soruna, işin özüne, yani bizim yeni tutkularda içkin özel bir güzelliğe sahip olup olmadığımız konusuna gelince, modern konuları ele alan sanatçıların çoğunun kamusal ve resmî konularla, zaferlerimiz ve siyasal kahramanlığı-

154 Gautier tüm gençliği boyunca siyah giyside içkin çirkinlikten yakındı. Baudelaire bu görüşün tam tersini savunup, bu giysiyi yüzyılın simgesi, siyahı da yüzyılı ifade eden renk olarak gösteriyor.

155 *Du Dandysme* 1845'te çıkmıştı. Baudelaire, Jules Amédée Barbey d'Aurevilly'ye (1808-1889), gerek kitaplarındaki gerekse hayatındaki angaje tavrı nedeniyle hayranlık duyuyordu.

mızla yetindiklerini görüyorum. Gerçi bunları suratlarını ekşiterek, homurdanarak ve paralarını veren hükümet tarafından sipariş edildikleri için yaparlar. Oysa başka türlü bir kahramanlık içeren özel konular da vardır. Sosyete hayatının ve devasa kentin yeraltına musallat olmuş binlerce köksüz hayata ait manzaralar, caniler, fahişeler, *Gazette des tribunaux* ve *Moniteur*, kendi kahramanlığımızı tanımak için gözümüzü açmanın yeterli olacağını kanıtlıyor.[156]

Muhalefetin münasebetsiz sorularıyla hırpalanan bir bakan, o kendine özgü kibirli ve hükümran belagatiyle, her türlü cahil ve yaygaracı muhalefeti nasıl aşağıladığını ve bundan ne denli tiksindiğini -ilk ve son olarak- açıkladı - akşam İtalyanlar bulvarında çevrenizde şöyle sözler dolandığını duyarsınız: "Bugün mecliste miydin? Bakanı gördün mü? Vay canına! Ne güzel görünüyordu! Hayatımda böyle bir gurur tablosu görmemiştim hiç!"

Demek ki modern bir güzellik ve kahramanlık da varmış!

Biraz daha ileride: "K. -veya F.- bu konuda bir madalya yapmakla görevlendirilmiş, ama beceremeyecektir; o bu tür şeyleri anlayamaz!"

Demek ki modern güzelliği anlamaya daha az veya çok yatkın sanatçılar vardır.

Ya da: "Soylu B...! Byron'ın korsanları bile onun kadar görkemli ve kibirli değil. Başrahip Montès'i itip, 'Cesaretimi sarsmayın!' diye haykırarak giyotine kadar koşmuş, inanabiliyor musun?"[157]

---

156 Baudelaire büyük kenti modern güzelin tezahür ettiği yer olarak görüyor; toplumun en tepesinden en dibine kadar her şey kahramanlık olabilir, yeter ki görmesini bilelim. Bu da ancak Baudelaire gibi amaçsızca dolaşıp, etrafını seyretme lüksüne sahip olanların [*flâneur*'ün] yeltenebileceği, abartılı bir eğlencedir.

157 Claude Pichois'ya göre, 1844'te Paris'te yaşanmış iki olaya gönderme yapılıyor. Meclis'te düşmanlarının şiddetli saldırılarına uğrayan Guizot, onları öyle soylu bir biçimde yanıtlamış ki, dostları bu olayın anısına bir madalya bastırmak istemiş. "Soylu B."ye gelince, bir ihtiyarı öldüren Pierre-Joseph Poulmann söz

Bu sözler sağlıklı, aklı başında bir büyük isyancının, amansız yiğitliğiyle ölüm makinesi önünde bile boyun eğmeyen bir suçlunun son sözleri.

Ağzınızdan çıkan tüm bu sözler, ne Akhilleus'unkine, ne de Agamemnon'unkine benzeyen yeni ve özel bir güzelliğe inandığınızı gösterir.[158]

Paris hayatı, şiirle ve harikalarla dolup taşmaktadır. Harikalar, tıpkı hava gibi bizi sarıp içimize işliyor, ama biz onu görmüyoruz.[159]

---

konusu olsa gerek; darağacının dibinde ve üstünde dinden destek almayı iki kez reddetmişti. Aslında Baudelaire ruh gücünün, tehlike anındaki cesaretin birleştirdiği bu iki zıt adamı karıştırarak, kendi ibret madalyasını döküyor.

158 Théophile Thoré, 1844'te yaptığı Salon değerlendirmesinde heykel konusunu ele alırken, şöyle bir düşünce geliştirmişti. Sanatsal tasarım ve betimleme tarzları çağdaş gerçekliği yansıtmalı, onu ifade etmeli, dolayısıyla güncel olmalıydı. İnsan Baudelaire'in şu satırları okuyup okumadığını sormadan edemiyor: "...modern dünyanın duygusu antik çağın karşıt kutbundadır. Düşüncelerimiz ve sistemlerimiz, uygarlığımız değiştiği için, poetika yeteneği, en keskin ve duru bakışı veren o *imgelem gözü*, hayatı Yunanların tasavvur ettiği gibi düşünemez ve formun da düşünceyle birlikte değişmesi gerekir. Örneğin tüm modern sanatlarımızın özünde yer alan, şiirin, romanın, dramanın, müziğin esin kaynağı olan bir duygu vardır: Aşk. O halde Yunan toplumundaki ve mitolojideki aşkı bir kez daha gözden geçirelim: Antik insanın kuşkusuz kusursuzluk tipi ve en üstün modeli olan Jüpiter [Zeus], kadınları baştan çıkarmak istediğinde insan biçimine mi girer? Leda için kuğu, Danae için altın yağmuru, Pasifae için boğa olur: Yani kadının karşı koyamayacağı cazibeler, tüm manevî niteliklerin haricinde, güzellik, altın veya güçtür. Ve Plutarkhos'un pagan toplumun harabeleri üzerinde dile getirdiği ahlâk dersi gereğince, tanrıların ve insanların babası Ganymedes'i göğe yerleştirmek isteyince onu bir kartalın pençelerinde kapıp kaçırır. Kadına rüşvet, güç veya güzellik nüfuz ederken, erkeği de cesaret tesirine alır. [...] Doğrudan fiziksel dünya Yunan veya Roma sanatının plastik taklidine karşı çıkmaktadır. Paganlık döneminden beri ve akılda yaşanan devrimlere koşut olarak, insan biçimi hissedilir ölçüde değişmiştir. Özellikle frenoloji [insanın kafatasına bakarak karakter ve yeteneğini belirtme ilmi] başın yapısını inceleyerek bu farklılıkları belirlemiştir" (Th. Thoré, *Salon de 1844*, Paris, Vve Renouard, 1870, s. 125-127). Eleştirmen biraz ileride şunu da ekler: "İnsan biçimi uygarlıkla birlikte yenilenmiştir. Eğer duyguların özü ve plastik form değişmişse, fosilleşmiş bir toplum nasıl kopya edilebilir ki?" (*Age*, s. 135).

159 Modern ile harikanın bu şekilde birleştirilmesi, yitirilmiş gizem duygusunun yeniden bulunmasını sağlıyor. Burada Baudelaire'in sanatının şiirsel bileşenlerinden birinin uç verdiğini görüyoruz (bkz. *Les Tableaux parisiens*).

Sanatçıların gözdesi olan *nü*'ye, başarının bu zorunlu unsuruna kadim hayatta olduğu kadar sık rastlanıyor ve orada olduğu kadar gerekli: Yatakta, banyoda, amfiteatrda. Resmin araçları ve motifleri de bir o kadar bol ve çeşitli; ama yeni bir unsur da var: Modern güzellik.

Çünkü ey Vautrin, ey Rastignac, ey Birotteau -ve hepimizin sırtımıza geçirdiğimiz o uğursuz frak altında çektiğiniz acıları halka anlatmaya cesaret edemeyen siz, ey Fontanarès[160] - ve yüreğinizden çıkardığınız kişiliklerin en kahramanı, en harikası, en romantiği ve en şiirseli olan siz, ey Honoré de Balzac, *İlyada*'nın kahramanları sizlerin tırnağı bile olamaz![161]

160 Fontanarès, Balzac'ın *Ressources de Quinola* adlı piyesinin (1842) kahramanıdır. Olay 16. yüzyılda geçer: Bir mucit, icadını çaldırır.

161 Balzac modern güzelliğin yaratıcısı olmakla kalmamış, onun kahramanı da olmuştur: Baudelaire burada *L'Art philosophique*'te dile getireceklerini duyuruyor: "Modern anlayışa göre saf sanat nedir? Hem nesneyi hem de özneyi, sanatçının dışındaki dünyayı ve bizzat sanatçıyı içeren çağrışımsal bir büyü yaratmaktır." Ama Baudelaire başka yerlerde, örneğin *Comment on paie ses dettes quand on a du génie*'de [İnsan Deha Sahibi Olunca Borçlarını Nasıl Öder?], farklı bir Balzac portresi çizer: "19. yüzyılın en güçlü ticarî ve edebî kafası ... mitolojik başarısızlıkların adamı."

Modern Hayatın Ressamı[1]

Güzellik, Moda ve Mutluluk

Dünyada, hatta sanatçılar dünyasında bile, Louvre Müzesi'ne gidip, *ikinci sınıf* diye nitelenen, yine de çok ilginç olan bir sürü tablonun önünden bir kez bile bakmadan hızla geçip, gravür sanatının en çok popülerleştirdiği bir Tiziano veya Rafaello tablosu karşısında düşlere dalarak çakılıp kalan, sonra da tatmin olmuş bir şekilde müzeden çıkıp, "Ben müzemi bilirim" diyen insanlar vardır. Bir zamanlar Bossuet ve Racine'i okudukları için, kendilerini edebiyat tarihini hatmetmiş sanan insanlar da bulunur.

Neyse ki zaman zaman her şeyin Rafaello'da ya da Racine'de bitmediğini, *poetae minores*'te de iyi, sağlam ve lezzetli şeyler bulunduğunu; klasik şair ve sanatçıların ifade ettiği *ge-*

1 Bu deneme *Le Figaro*'da üç bölüm halinde yayımlanmıştır: 26 ve 29 Kasım, 3 Aralık 1863 [Metinde Fransızca basıma eklenen editör notları numarayla, Baudelaire'in notları asteriksle gösteriliyor. Editör notları Francis Moulinat, Libreirie Générale Française -y.n.].

nel güzelliği ne kadar sevsek de, *tikel* güzelliği, koşullara bağlı güzelliği, hal ve tavırların canlı anlatımını göz ardı etmenin hata olduğunu açıklayan eleştirmenler, sanat tutkunları, meraklılar, dünyayı düzeltmeyi iş edinmiş kişiler de çıkar.

Dünyanın son yıllarda bir parça düzeldiğini söylemeliyim. Bugün koleksiyoncuların, geçen yüzyılın canlı renklerle bezenmiş gravürlerine biçtikleri değer, gereken doğrultuda bir tepkinin gerçekleştiğini kanıtlıyor; Debucourt, Saint-Aubin'ler[2] ve daha birçokları incelenmeye layık sanatçılar sözlüğünde kendilerine yer buldu. Ama onlar geçmişi temsil ediyor, benim ilgilendiğimse, günümüz yaşayışının resmi. Geçmiş sadece, o günü şimdiki zaman olarak yaşayan sanatçıların, içinden damıtmayı bildiği güzellik açısından ilginç olmakla kalmaz - tam da geçmiş olduğu için, tarihsel değeriyle de ilginçtir. Şimdiki zaman için de aynı şey geçerlidir. Şimdi'nin temsilinde bize zevk veren şey, sadece o temsilin bürünebileceği güzellik değil, aynı zamanda onun, özünde yeni olmasıdır.

Önümde, tarihleri Devrim ile aşağı yukarı Konsüllük dönemi arasında uzanan bir dizi moda gravürü duruyor.[3] Birçok düşüncesizi, gerçek ciddiyet sahibi olmadan ciddilik taslayanları güldüren bu giysiler, hem sanatsal hem de tarihsel açıdan çekici. Büyük çoğunluğu güzel ve zekice çizilmiş; ama beni en az bunun kadar ilgilendiren ve hepsinde ya da hemen hemen hepsinde bulmaktan mutluluk duyduğum husus, kendi dönemlerinin ahlâk ve estetik an-

---

2 Philibert-Louis Debucourt (1755-1832), ressam, desenci ve gravürcü; renkli baskı [*estampe*] uzmanıydı. Özellikle Direktuvar dönemindeki Paris hayatına ilişkin gravürleriyle meşhur oldu. Saint-Aubin'ler 18. yüzyılda tam bir hanedan görünümündedir; içlerinden günümüzde en çok tanınanı Gabriel de Saint-Aubin'dir (1724-1780); ofortlarının ve eskizlerinin canlı, dolaysız bir niteliği, modern bir zihne çekici gelen bir "fa presto"su vardır.

3 Bu gravürler, Pierre de la Mésangère (1761-1831) tarafından yapılmıştır. Baudelaire, Poulet-Malassis aracılığıyla bu gravürlerden haberdar olmuştu.

layışıdır.[4] İnsanın güzel hakkında kendi adına oluşturduğu fikir, bütün giyim şekline damgasını vurmuştur - giysiyi buruşturmakta veya kazık gibi gepgergin yapmakta, giyen kişinin beden hareketlerini yuvarlamakta veya keskinleştirmekte, hatta uzun vadede ince, belli belirsiz bir biçimde yüz hatlarına bile nüfuz etmektedir. İnsan sonunda olmak istediği gibi görünmektedir. Bu gravürler güzelleştirilebilir de çirkinleştirilebilir de; çirkin halde karikatüre, güzel halde antik heykele dönüşürler.

Bu giysileri giyen kadınlar, kendilerine damgasını vuran şiirsellik veya bayağılık derecesine göre, az çok bu iki tipten birine benziyorlardı. Bize fazlasıyla katı ve gergin görünen şeyler, tenin canlılığıyla akışkan bir hareket kazanıyordu. Bakan kişinin imgelem gücü, bugün şu *tüniği* veya bu *şalı* yine hareket ettirip titreştirebilir. Tıpkı bizlerin, sefil giysilerimiz içinde kendimizi büyüleyici bulmamız gibi, babalarımızın da sırtlarına geçirdiklerinde kendilerini büyüleyici buldukları bu giysilerin dirildiğini göreceğimiz bir oyun sahnelenir belki. O kostümler akıllı kadın ve erkek oyuncularca taşınıp hayat kazanırsa, vaktiyle onlarla nasıl olup da böyle aptalca alay edebildiğimize şaşarız. O zaman geçmiş, bir yandan hayaletlere özgü o ilginçliğini korurken, diğer yandan hayatın ışığına ve hareketine yeniden kavuşur, şimdi'de var olur.

Eğer tarafsız biri Fransa'nın başlangıcından bugüne dek gelmiş geçmiş *tüm* Fransız modalarını tek tek elden geçirse, kendisini sarsacak, hatta şaşırtacak hiçbir şey bulamaz. Orada değişim, hayvanlar âlemindeki kadar örtük bir şekilde, hissettirmeksizin gerçekleştirir kendini. Hiçbir boşluğa, dolayısıyla hiçbir şaşırtmacaya yer yoktur. Ve her çağı temsil

4 Neoklasik stil etkisini giysilere varıncaya dek göstermişti - zaten bu nedenle bir stilden söz edilmektedir.

eden moda gravürüne, o çağda en büyük yere sahip olmuş veya o çağı çalkalandırmış felsefî düşünceyi -gravürün kaçınılmaz biçimde akla getirdiği düşünceyi- eklese, tarihin bütün parçalarının ne denli derin bir ahenkle yönetildiğini ve bize en korkunç ya da çılgın görünen yüzyıllarda bile güzele duyulan ölümsüz açlığın hep doyurulduğunu görürdü.

Aslında bu, biricik ve mutlak bir güzellik olduğu yolundaki akademik anlayışa karşı, ussal ve tarihsel bir güzellik kuramı oluşturmak için iyi bir fırsat - güzelin, uyandırdığı izlenim tek olsa da, her zaman kaçınılmaz olarak iki unsurdan oluştuğunu, oluşan izlenim birliği içinde güzelin değişik unsurlarını ayırt etmek güç gelse de, bunun güzelin bileşimindeki zorunlu çeşitliliği asla geçersiz kılmadığını göstermek için iyi bir fırsat. Güzellik, niceliğinin belirlenmesi çok güç olan ebedî, değişmez bir unsurdan ve koşullara göre değişen, göreli bir unsurdan oluşur - bu unsur da yaşanılan çağ, o çağın modaları, ahlâkî değerleri, duyguları ya da belki bunların hepsidir. İlahî pastanın üstünü kaplayan çekici, baştan çıkarıcı, iştah açıcı kaymağa benzetebileceğimiz bu ikinci unsur olmasa, insan doğasına uyarlanabilir ve uygun olmaktan çıkacak ilk unsur da hazmedilemez, takdir edilemezdi. Meydan okuyorum: Bu iki unsuru da içermeyen bir tek güzellik numunesi bulup çıkarın bana.[5]

İsterseniz tarihten iki uç örnek verebilirim. Dinsel sanatta [*hieratikos*] ikilik hemen göze çarpar; ezelî ebedî güzellik unsuru, ancak sanatçının mensup olduğu dinin izniyle ve onun kurallarına göre tezahür eder. Kibirli bir yaklaşımla uygar diye nitelediğimiz çağlardan birine ait yetkin bir sanatçının en önemsiz eserinde bile ikilik aynı şekilde kendi-

5 Baudelaire, Güzel'i bu şekilde tanımlayarak bir anlamda evrimsel bir estetik veya açık bir yapı üretmiş oluyor; tarihsel bakış açısı sürekliliği gündeme getirirken, aynı zamanda yaratıcı bireysellikleri de koruyor.

ni gösterir; ezelî ebedî güzellik unsuru da, ya moda tarafından ya da en azından sanatçının özel mizacı tarafından hem örtülmekte, hem de ifade edilmektedir. Sanattaki ikilik, insanın ikiliğinin kaçınılmaz bir sonucudur. Dilerseniz varlığını ebediyen koruyan parçayı sanatın ruhu, değişken unsuru da bedeni olarak kabul edin. Bu nedenle, saygısız, muzip, hatta kimi zaman kabul edilmesi zor bir eleştirmen olan, ama küstahlığıyla çoğu zaman insana faydası dokunan, onu düşünmeye sevk eden Stendhal, "Güzellik, mutluluk vaadinden başka bir şey değildir," diyerek hakikate başka birçok kişiden daha fazla yaklaşmıştır.[6] Bu tanım kuşkusuz amacını aşmakta; güzeli sonsuz derecede çeşitlilik gösteren mutluluk idealine fazlasıyla tâbi kılmakta; güzelin aristokratik niteliğini fazlasıyla kolay biçimde sıyırıp atmaktadır - ama akademisyenlerin hatasından uzak durmak gibi büyük bir erdeme de sahiptir.[7]

Daha önce de bu meseleleri birçok kez açıkladım; bu birkaç satır, soyut düşünce oyunlarını sevenler için konu hakkında çok şey söylese de, Fransız okurların çoğunluğunun bu tür şeylerden hiç hoşlanmadığını biliyor, ele aldığım konunun müspet ve somut kısmına girmek için sabırsızlanıyorum.

Hal ve Tavırlar Eskizi

Hal ve tavır eskizi için, burjuva hayatını ve moda gösterilerini tasvir etmek için en kestirme ve en ucuz yol, tabii ki en iyisidir. Sanatçı güzellik kattıkça eser değerlenir; ama sıradan hayatta, dışsal şeylerin gündelik dönüşü-

6 *De l'Amour,* böl. XVII.

7 Baudelaire Güzel'i idealden ayırmakla ve Platoncu ilkörnekteki bu büyük değişime hakkını vermekle birlikte, bu kavramın seçkinci değerini de korumuştur; kavramın bu aristokratik niteliği sadece sıradışı yaradılışlara uygun gelebilir.

münde, sanatçının eserini koşut bir hızla gerçekleştirmesini gerektiren hızlı bir hareket söz konusudur. 18. yüzyılın rengârenk gravürleri, az önce de söylediğim gibi, moda tarafından yeniden el üstünde tutulmaya başlandı; sayfaları kitaplıklara, koleksiyoncuların kutularına ve en sıradan dükkânların vitrinine dağılmış bu çok geniş modern hayat sözlüğüne, pastel, ofort, akuatinta† sırayla katkıda bulunmuştur. Taşbaskı ortaya çıkmış, görünürde çok önemsiz olduğu izlenimi uyandıran bu büyük göreve çok uygun olduğunu göstermiştir hemen. Bu türde gerçek anıt-eserlere sahibiz. Gavarni ile Daumier'nin eserleri, çok haklı olarak, *La Comédie humaine*'in tamamlayıcı unsurları olarak tanımlanmıştır. Ben bizzat Balzac'ın da bu düşünceyi benimseye yatkın olduğuna yürekten inanıyorum; hal ve tavır ressamının karma bir dehaya sahip olması, yani güçlü bir edebî unsur barındırması bu düşünceyi destekler. Gözlemci, filozof ya da *flâneur* - adına ne derseniz deyin; bu sanatçıyı, ebedî veya en azından daha kalıcı şeylerle ilgilenen, kahramanca veya dinsel konuları resmeden bir ressam için kullanamayacağınız bir sıfatla tanımlamak zorunda kalacağınız kesindir. Kimi zaman şairdir; sıklıkla romancıya ya da meselciye yaklaşır; geçmekte olan anın, o anın barındırdığı bütün sonsuzluk unsurlarının ressamıdır o. Her ülke, hem zevkinde hem de şanında payı olan bu kişilerden birkaçını yetiştirmiştir mutlaka. Bizim çağımızda ilk akla gelen Daumier ve Gavarni'nin yanına, Restorasyon döneminin daha karanlık çekiciliklerinin tarihçileri Devéria, Maurin, Numa'yı,[8] Wattier, Tassaert, (aristokratik zarafete düşkünlüğü nede-

(†) Farklı gravür teknikleri -ç.n.

8 Bkz. "Birkaç Fransız karikatüristi" makalesi. "Numa" diye bilinen Pierre-Numa Bassaget (1802-1872).

niyle neredeyse bir İngiliz sayılabilecek) Eugène Lami'yi, hatta yoksulluğun ve sıradan hayatların vakanüvisleri Trimolet ile Traviès'yi ekleyebiliriz.

Sanatçı, Dünya İnsanı, Kalabalıkların Adamı ve Çocuk

Bugün okura benzersiz bir insandan söz etmek istiyorum; öylesine güçlü ve kararlı bir özgünlüğe sahip ki, kendi içinde yeterli bu özgünlük, onaylanma ihtiyacı bile duymuyor. Desenlerinden bir tanesinin bile altında imzası yok - tabii imzadan anladığınız, kolayca taklit edilen, bir adı simgeleyen ve birçok kişinin en önemsiz taslaklarının altına bile gösterişle kondurdukları o birkaç harf ise. Ama göz kamaştırıcı ruhunun imzası var onlarda; bunları görüp takdir etmiş sanat tutkunları, az sonra sunacağım betimlemeyle onları kolayca tanıyacaklardır.

Kalabalıkların, adsız yüzlerin sevdalısı Bay C. G., özgünlüğü tevazu noktasına kadar götürmüştür. Sanat işlerine çok meraklı olduğu bilinen, zaten romanlarının *illüstrasyonlarını* da bizzat çizen Thackeray,[9] bir gün küçük bir Londra gazetesinde Bay G.'den söz etti. Beriki bunu mahremiyetine bir saldırı gibi algılayıp kızdı. Daha kısa süre önce zekâsını ve yeteneğini takdir eden birşeyler yazmaya hazırlandığını öğrenince, yazıdan adını çıkarmam, eserlerinden sanki onları yapan kişi bilinmiyormuş gibi söz etmem için bana yalvardı - çok buyurgan davrandığını da itiraf etmeliyim. Bu tuhaf isteğe boyun eğeceğim. Okur ve ben Bay G.'nin var olmadığına inanıyormuş gibi yapacak, kendisinin bir *patrisyen* tavrıyla küçümsediği desenlerini

9 William Makepeace Thackeray (1811-1863) gazeteciliğe illüstratör ve karikatürist olarak başladı (özellikle *Punch*'ta). En çok romanlarıyla tanındı: 1848'de *Vanity Fair*, 1852'de *Henry Esmond* ve 1856'da *Barry Lyndon*.

ve suluboyalarını, rastlantı eseri karşılarına çıkan ve yaratıcıları ebediyen meçhul kalacak değerli tarihsel belgeler hakkında bir hükme varması gereken âlimler gibi ele alacağız. Hatta vicdanımı tamamen rahatlatmak için, onun o tuhaf ve gizemli biçimde göz kamaştıran yaradılışı hakkında söylemem gereken her şeyin söz konusu eserlerde ima edildiğini varsayacağız - katıksız bir şiirsel varsayım, tahmin, bir imgelem çalışması.

Bay G. yaşlıdır.[10] Jean-Jacques'm kırk iki yaşında yazmaya başladığı söylenir. Belki beynini dolduran tüm imgelerin bir türlü rahat vermediği Bay G. de, beyaz bir kâğıt üzerine mürekkebi ve renkleri akıtmaya o yaşlarda cesaret etmişti.[11] Doğrusunu söylemek gerekirse, parmaklarının beceriksizliğine, elindeki resim aracının itaatsizliğine sinirlenerek, bir barbar gibi, bir çocuk gibi çiziyordu. Bu ilkel karalamaların pek çok örneğini gördüm ve şunu itiraf etmeliyim ki, resmi bilmesine ya da bildiğini iddia etmesine rağmen bu acemice taslaklarda yatan gizli dehayı kestiremeyecek insanlar affedilmez bir hata işlemiş olmazdı. Bugün, mesleğinin tüm küçük sırlarını tek başına keşfeden ve kimseden öğüt almadan kendi kendini eğiten G., kendi tarzında büyük bir usta haline gelmiş; o ilk acemilik döneminden, zengin yeteneklerine çeşni katmaya yetecek kadarını korumuştur sadece. *Genç yaştaki* bu denemelerinden biriyle karşılaşınca, onu öyle bir utançla ve öfkeyle yırtar ya da yakar ki, insan eğlenmekten kendini alamaz.

On yıl boyunca, doğuştan büyük bir gezgin ve kozmo-

---

10 1805'te doğan (1892'de öldü) Constantin Guys o sırada Baudelaire'den yirmi yaş büyüktü.

11 Baudelaire'in Guys'in kariyerini tam olarak bilmediği anlaşılıyor. Guys resim çalışmalarına çok daha genç yaşta başlamıştı; bu tarihin en geç, 1830'da sona eren Yunan Bağımsızlık Savaşı yıllarına denk düştüğü tahmin edilmektedir. O tarihte savaş muhabiri olan Guys, yirmi beş yaşındaydı.

polit bir insan olan Bay G.'yle tanışmak istedim. Uzun süre resimli bir İngiliz gazetesine bağlı olarak çalıştığını[12] ve bu gazetede onun gezilerinde (İspanya, Türkiye, Kırım'da) çizdiği taslaklardan hazırlanmış gravürlerin yayımlandığını biliyordum. O zamandan bu yana, konu aldıkları yerlerde hızla çizilmiş bu desenlerden oluşan hatırı sayılır bir külliyatı gördüm ve böylelikle Kırım seferine ilişkin, diğer bütün anlatımlara yeğleyeceğim, titiz ve ayrıntılı bir değerlendirme *okudum*. Aynı gazete, onun yeni bale ve opera eserleriyle ilgili daha birçok desenini de, yine imzasız olarak yayımlamıştı. Sonunda onu bulabildiğimde, hemen gördüm ki karşımda tam olarak bir *sanatçı* değil, daha çok bir *dünya insanı* vardı. Sizden ricam burada *sanatçı* sözcüğünü çok dar, *dünya insanı* ifadesiniyse çok geniş bir manada anlamanızdır. *Dünya insanı*, yani tüm dünyanın insanı, dünyayı ve dünyanın bütün düzeninin altındaki gizemli ve meşru nedenleri anlayan insandır; *sanatçı* ise bir uzman, serfin toprağa bağlanışı gibi paletine bağlanmış insandır. Bay G. kendisine sanatçı denmesinden hoşlanmaz. Biraz da haklı sayılmaz mı? O tüm dünyayla ilgilenir; yerküremizin üstünde olup biten her şeyi bilmek, anlamak, değerlendirmek ister. Sanatçı manevî ve siyasî dünyada çok az yaşar ya da hiç yaşamaz. Bréda semtinde oturuyorsa, Faubourg Saint-Germain'de olup bitenden haberi yoktur. Burada adlarını saymaya gerek olmayan iki veya üç istisna dışında, şunu kabul etmek gerekir ki sanatçıların çoğu çok hünerli kaba saba insanlar, katıksız zanaatkârlar, köyün zekileri, dar kafalılardır. *Dünya insanı*, evrenin manevî yurttaşı, onların zorunlu olarak çok dar bir çevreye sıkışıp kalan sohbetinden hemen sıkılır, bunu katlanılmaz bulur.

---

12 *The Illustrated London News.*

O nedenle Bay G.'yi anlamaya başlamak için şunu hemen bir kenara kaydedin: *Merak*, onun dehasının ana kaynağıdır.

Bu çağın en güçlü kalemi tarafından resmedilmiş -daha doğrusu yazılmış- *Kalabalıkların Adamı* adlı tabloyu (bir tablodur bu gerçekten!) anımsıyor musunuz?[13] Nekahet dönemindeki bir adam, oturduğu kahvenin camının ardından kalabalığı seyre dalmış, çevresindeki düşünce girdabına karışmıştır kendi düşünceleriyle. Ölümün gölgeler ülkesinden yeni dönmüştür ve hayatın bütün kokularını, bütün cevherini zevkle içine çekmektedir; mutlak unutuşun kıyısına vardığı için, hatırlamakta, her şeyi hatırlamak için yakıcı bir istek duymaktadır. Sonunda bir an için gördüğü yüz ifadesinden büyülendiği meçhul kişinin peşinden bu kalabalığın içine karışır. Merak ölümcül, karşı konulmaz bir tutku olmuştur!

Manevî açıdan her an bu nekahet dönemindeki hastanın hali içinde olan bir sanatçıyı hayal ederseniz, Bay G.'nin yaradılışının anahtarına sahip olursunuz.

Nekahet dönemi, çocukluğa dönüş gibidir. Nekahet halindeki hasta da, tıpkı çocuk gibi, şeylere, hatta en sıradan görünenlerine bile çok canlı bir ilgi duyma yeteneğine sahiptir. Mümkünse, hayal gücümüzü geriye dönük bir şekilde işletip en küçük yaşlarımıza, ömrümüzün şafağına en yakın izlenimlere uzanalım; göreceğiz ki onlar, hayatımızın ileriki dönemlerinde fiziksel bir hastalığın ardından yaşanan -o hastalığın manevî yetilerimizi zedelememesi koşuluyla- o rengârenk izlenimlerle tuhaf bir akrabalığa sahip-

13 Poe'nun Baudelaire tarafından çevrilmiş ve *Nouvelles Histoires extraordinaires* [Yeni Olağanüstü Öyküler] içinde yer alan öyküsü. Baudelaire bu öyküyü anarak bir tür "mise en abîme" [derinlik etkisi] uyguluyor. Poe, sadece kalabalığı izleyerek yaşayan adamı öykünün anlatıcısına takip ettirir. Baudelaire'in yazısıysa çağdaş olguları izlemiş ve izleyen bir adamı, gerek gerçek gerekse mecazî anlamda, takip edecektir.

tir. Çocuk her şeyi yeni diye görür, hep *sarhoştur*.[14] Çocuğun renkleri ve formları özümserken duyduğu sevinçle karşılaştırıldığında, esin dediğimiz şeye bu kadar benzeyen başka hiçbir şey yoktur. Daha da ileri gitmeyi göze alacağım; esinin *havaleyle* bir bağı olduğunu, her yüce düşünceye, yankıları beynin ta içine dek hissedilen bir sinir sarsıntısının eşlik ettiğini ileri süreceğim. Dahinin sinirleri sağlam olur; çocuğunkilerse zayıftır. Dahide akıl önemli bir yer tutar; çocuktaysa duyarlılık hemen hemen bütün varlığı kaplar. Ama deha, istendiği zaman çocukluğun yeniden ele geçirilmesinden başka bir şey değildir - artık kendini ifade etmek için yetişkin gücüne ve gayri iradî biriktirdiği malzemeyi düzene sokmasını sağlayan çözümleyici bir zihne sahip bir çocukluk.[15] *Yeni* bir şey karşısında bakışları sabitleşen ve hayvansı bir esrime hali içine giren çocukların bu tavrını, sözünü ettiğimiz derin ve sevinçli meraka bağlamak gerekir; baktığı *yeni*, her şey olabilir: Bir yüz, bir manzara ya da ışık, yaldız, renkler, göz alıcı nesneler, boyayla ya da bakımla desteklenmiş fiziksel güzelliğin büyüleyiciliği. Bir dostum, çok küçükken babasını giyinirken izlediğini, kollarındaki kasları, teninde pembeden sarıya geçen hâreleri, damarların oluşturduğu o mavimtrak ağı zevkle karışık bir şaşkınlık içinde seyrettiğini anlatmıştı bir gün. Dışsal hayat tablosu daha o yaşında içini huşuyla doldurmuyor, zihnine hâkim oluyordu. Form, daha o zamandan ele geçirmişti benliğini. *Yazgısı* daha o vakit kendini göstermiş, hükmü belirlenmişti. Bu çocuğun bugün meşhur bir ressam olduğunu söylememe gerek var mı?

Biraz önce sizden Bay G.'yi ebedî bir nekahet hali içinde

---

14 Karş. "La Morale du joujou" makalesi ve 7 Şubat 1864'te *Le Figaro*'da çıkan "Enivrez-vous" başlıklı düzyazı şiir.

15 Baudelaire bu noktada romantizmin en önemli beylik düşüncelerinden birini benimsiyor; daha önce Wordsworth, "Çocuk erkeğin babasıdır" demişti.

hayal etmenizi rica etmiştim; tasavvurunuzu tamamlamak için onu bir çocuk-adam, her an çocukluğun dehasına sahip bir insan olarak kabul edin - kendisi için, hayatın hiçbir yönünün *körelmediği* bir dahi.

Onu salt bir sanatçı olarak nitelemekten hoşlanmadığımı, kendisinin de bu sıfatı aristokratik mesafeliliğin izlerini taşıyan bir tevazuyla reddettiğini belirtmiştim. Ben onu *dandy* diye isimlendirebilirim ve bunun için geçerli birkaç nedenim var; çünkü *dandy* sözcüğü özlü bir karaktere ve bu dünyanın manevî işleyişine ilişkin ince bir kavrayış yeteneğine işaret eder; ama diğer yandan *dandy* duyarsızlık özlemi duyar ve doymak bilmez bir görme ve hissetme tutkusunun egemenliğindeki Bay G., bu yönüyle dandizmden keskin bir çizgiyle ayrılır. Aziz Augustinus, *amabam amare* diyordu. Bay G. de "tutkuyu tutkuyla seviyorum" diyebilir pekâlâ. *Dandy* bıkkındır veya tavrı ve mensup olduğu zümre gereği öyle görünür. Bay G. bıkkın insanlardan nefret eder. O, çok güç bir sanata, *gülünçleşmeden samimi olma* sanatına vâkıftır - hassas ruhlular ne demek istediğimi anlayacaktır. Görünür, somut, plastik halde yoğunlaşmış nesnelere duyduğu sevda, onu metafizikçinin elle tutulmaz âlemini oluşturan şeylerden uzaklaştırmasa, ona filozof adını yakıştırır, birden fazla nedenle hak ettiği bu unvanı ona verebilirdim. O halde onu, La Bruyère gibi, saf pitoresk maneviyatçı olarak düşünmekle yetinelim.

Nasıl ki kuş havada, balık suda yaşarsa, o da kalabalıklarda yaşar. Aşkı, işi, gücü kalabalıklardır. Kusursuz *flâneur* için, tutkulu gözlemci için, ahalinin orta yerini, hareketin gel-git noktasını, gelip geçici ile sonsuzun arasını mesken tutmak müthiş bir keyiftir.[16] Evden uzak kalmak ama

16 İnsan kalabalıkta çoğul içindeki tekildir; burada Herakleitos'un o kadim zıtların birliği düşüncesini buluyoruz yeniden: Zıtlaşarak birbirini tanımlayan iki zıt; hayata özgü bu hareket "modernite"nin temelidir.

her yerde evinde hissetmek; dünyanın merkezinde olmak, dünyayı gözlemek, ama dünyadan saklı kalmak - dilin tanımlamakta kifayetsiz kaldığı bu bağımsız, tutkulu, tarafsız zihinlerin en küçük zevklerinden birkaçı böyle sıralanabilir. Gözlemci, her yerde kimliğini gizleyerek dolaşmanın tadını çıkaran bir *prenstir.* Nasıl ki cins-i latif tutkunu ailesini karşısına çıkan, çıkabilecek -ya da çıkamayacak- bütün güzel kadınlardan kurarsa; nasıl ki tablo tutkunu tuval üzerine boyanmış, düşlerden oluşan bir toplumda yaşarsa, hayat tutkununun ailesi de bütün dünyadır. Evrensel hayat âşığı, dipsiz bir elektrik sarnıcına girer gibi dalar kalabalığın içine. O, kalabalığın kendisi kadar büyük bir aynaya, bilinçle donatılmış bir kaleydoskoba benzetilebilir: Hayatın çeşitliliğini, tüm öğelerinin uçarı zarafetini yeniden üreten bir kaleydoskop. Kendi dışındakine bir türlü doymayan bir *ben*'dir o: Dışındakileri, daima istikrarsız, ele avuca sığmaz olan hayattan daha canlı imgelerle ifade eden, açıklayan bir *ben*. Bay G., yakıcı bakışları ve çağrışım yüklü hareketleriyle aydınlattığı o sohbetlerden birinde şöyle demişti: "İnsanın tüm melekelerini hâkimiyetine alacak kadar somut olan o acılardan birinin darbesini yemediği halde *kalabalığın içinde sıkılan* insan aptalın tekidir! Ve ben onu hor görürüm!"

Bay G. uyanıp gözlerini açtığında, cama amansızca vuran yaygaracı güneşi görünce pişmanlıkla, hüzünle şöyle der kendi kendine: "Ne görkemli bir düzen! Nasıl bir ışık sağanağı! Saatlerdir her yer ışık içinde, ama ben uyurken ne çoğunu kaçırdım! Görebileceğim halde kaçırdığım ne kadar *aydınlık* şey vardı kim bilir!" Sonra dışarı çıkar. Hayat nehrinin bütün görkemi ve parlaklığıyla yanından akıp gidişini seyreder. Büyük kentlerdeki hayatın ebedî güzelliği, şaşırtıcı ahengi karşısında hayran kalır - insan özgürlüğünün kargaşası arasında adeta ilahî takdirle sağlanan bir ahenktir bu. Büyük

kentin manzaralarını, sisin okşadığı ya da güneşin örselediği taş manzaralarını seyre dalar. Güzel koşumlar, mağrur atlar, seyislerin göz kamaştırıcı temizliği, uşakların ustalığı, hareketleri dalgaları andıran kadınların yürüyüşü, yaşadığı ve güzel giydirilmiş olduğu için mutlu olan çocukların güzelliği, kısacası evren hayatı keyif verir ona. Eğer bir modada, bir giysi kesiminde küçük bir değişiklik olmuşsa; fiyonklar ve tokalar, kokartlar tarafından tahtlarından indirilmişse; şapka kurdeleleri genişlemiş, topuzlar enseye doğru bir parça inmişse; kemerler yükseltilmiş, etekler kabarıklaşmışsa, inanın ki onun *kartal gözleri* bu değişimleri uzaktan bile olsa kaydetmiştir çoktan. Belki de dünyanın öbür ucuna giden bir askerî birlik, bulvarın havasını umut gibi kanatlı ve canlı trampet sesleriyle doldurarak geçer; Bay G.'nin gözleri bu birliğin silahlarını, yürüyüşünü ve görünümünü çoktan kaydetmiş, inceleyip tahlil etmiştir bile. Koşum takımları, parlak teçhizatlar, müzik, kararlı ve gözüpek bakışlar, kalın, ciddi bıyıklar - hepsi, birbirine karışmış bir biçimde Bay G.'nin içine dolar, birkaç dakika içinde bunun ürünü olan "şiir" baştan sona yazılacaktır adeta. Onun ruhu, itaat halindeki sevincin gururlu imgesi olan, tek bir yaratık gibi yürüyen bu birliğin ruhuyla birlikte yaşamaya başlamıştır işte!

Ama akşam iner. Gökyüzü perdelerinin kapandığı, kent ışıklarının yandığı tuhaf, karanlık bir saattir bu. Gün batımının kızıllığı üzerine gaz lambalarının lekesi düşer. İnsanlar, ister namuslu ister namussuz, ister akıllı ister deli olsunlar, şöyle derler kendi kendilerine: "Bir gün daha bitti!" Aklıselim sahipleri de, serseri ruhlular da zevki düşünmeye başlar ve her biri unutuş kadehini başlarına dikmek için kendi seçtiği yere koşturur. Bay G., ışığın hâlâ parıldadığı, şiirin hâlâ yankılandığı, hayat kıpırtılarının var olduğu, müziğin titreştiği her yerde sonuna kadar kalır - herhangi bir tutkunun, bakışı önünde kendini *sergileyebileceği*, doğal

insan ile uylaşımsal insanın tuhaf bir güzellik içinde göründüğü, güneş ışıklarının *yoldan çıkmış hayvanın* kestirme sevinçlerini aydınlattığı her yerde![17] Hepimizin yakından tanıdığı belli bir okur türü, "gününü geçirmek için iyi bir yol" diyordur kuşkusuz: "Hangimiz, günü aynı biçimde dolduracak dehaya sahip değiliz ki?" Hayır! Çok az insan görme yeteneğine sahiptir; ifade etme gücüne sahip olanların sayısıysa daha da azdır. Şimdi, başkalarının uykuya daldığı saatte, Bay G. masasının üzerine eğilmiş, biraz önce dışsal nesnelere yönelttiği bakışını bir kâğıt parçasına dikmiş, bardaktaki suyu tavana sıçratıp mürekkepli kalemini gömleğine silerek, aceleyle, hırsla, hummalı bir faaliyetle, sanki imgeler elinden kaçacakmış gibi bir kaygıyla, tek başına olsa da kavga ederek ve kendi kendini itip kakarak kurşun veya mürekkepli kalemiyle, fırçasıyla didinip durmaktadır. Dış dünya doğal ve doğaldan öte, güzel ve güzelden öte bir halde, yazarın ruhu gibi taşkın bir hayatla dolu, kendilerine özgü bir biçimde kâğıdın üzerinde yeniden doğmaktadır. Fantasmagoria, doğadan damıtılmıştır. Belleği dolduran tüm malzemeler tasnif edilir, hizaya sokulur, aralarında ahenk kurulur ve çocuksu bir kavrayışın sonucu olan o zorunlu idealizasyona maruz kalır - saflığın, masumluğun sağladığı o keskin, o büyülü kavrayışın!

Modernite

İşte gidiyor, koşuyor, arıyor. Peki ne arıyor? Benim resmettiğim şekliyle bu adamın, *büyük insan çölünün* ortasında durmaksızın gezen, canlı imgelem gücüne sahip bu

17 Rousseau'dan alıntı: *Discours sur la naissance de l'Inégalité* [Eşitsizliğin Doğuşu Üzerine Söylev]: "Neredeyse, düşünme halinin doğaya aykırı bir hal, düşünceye dalmış insanın da yoldan çıkmış bir hayvan olduğunu söyleyebilirim."

yalnız adamın, basit bir *flâneur*'den daha yüksek bir amacı, rastlantıların getirdiği uçucu zevklerden daha genel bir hedefi vardır kuşkusuz. O, *modernite* adını vereceğim şeyi aramaktadır;[18] buna modernite diyorum, çünkü zihnimdeki düşünceyi ifade edecek daha uygun bir sözcük bilmiyorum. Bu adam, modadan, tarih içerisinde barındırabileceği her türlü şiirselliği devşirmekte, geçici olandan ebedî olanı damıtmaktatır. Modern resim sergilerimize bir göz atarsak, sanatçıların tüm kişilerini eski giysilere bürüme yönündeki genel eğilimi hemen dikkatimizi çeker. David'in Roma modaları ile giysilerini kullanması gibi onların da hemen hemen hepsi Rönesans modalarını ve giysilerini kullanır. Gelgelelim, özellikle Yunan veya Romalı kişilikler seçen David'in onları antik tarzda giydirmekten başka bir çaresi yoktu; oysa her çağda geçerli olabilecek genel bir doğaya sahip kişilikler seçen günümüz ressamları, yine de onları Ortaçağ, Rönesans veya Şark giysileriyle gülünç kılıklara sokmakta inat etmektedir. Bu tabii ki büyük bir tembellik işaretidir; çünkü bir çağın giyim tarzının her şeyiyle çirkin olduğunu ileri sürmek, onun içinde -ne kadar küçük veya belirsiz olursa olsun- gizlenebilecek gizemli güzelliği bulup çıkarmaya çalışmaktan daha kolaydır. 'Modernite'yle kast ettiğim, bir yarısı sonsuz ve değişmez olan sanatın, gelip geçici, ele avuca sığmaz, koşullara bağlı olan diğer yarısıdır. Her kadim ressam için bir modernite olmuştur; geçmiş zamanlardan bize kalmış güzel portrelerin çoğu kendi çağlarının giysilerine bürünmüştür. Kusursuz bir ahenk içindedirler, çünkü giysi ile saçtan beden hareketlerine, bakışlara ve gülümsemeye ka-

18 Baudelaire, modern hayatın kahramanlığı konusunda "1846 Salonu"nda aldığı tavrı hiç değiştirmemiştir. Kanıtlarını onları boyutlandırarak, onlara daha bütünlüklü bir görünüm kazandırarak ve istikbali parlak bir sözcükle bireşimleyerek yineler: Modernite!

dar (her çağın kendi duruşu, bakışı ve gülümseyişi vardır) her şey eksiksiz bir dirimselliğe sahip bir bütün oluşturur. Büyük bir hızla değişen bu geçici, ele avuca sığmaz unsuru küçümseme veya dikkate almama hakkına sahip değilsiniz. Onu göz ardı ettiğiniz anda, ister istemez -ilk günahtan önceki tek kadının güzelliği gibi- soyut ve tanımlanamaz bir güzelliğin boşluğuna yuvarlanırsınız. Eğer çağın zorunlu ve kaçınılmaz giysisi yerine bir başkasını koyarsanız, ancak modanın gerektirdiği kıyafet balosu örneği dahilinde mazur görülebilecek bir yanlış aktarımın sorumlusu olursunuz (bu nedenle 18. yüzyılın tanrıçaları, perileri ve sultanları da olsa olsa balo ortamında *manevî açıdan* ikna edici portrelerdir).

Resim yapmayı öğrenmek için eski ustaların eserleri üzerinde çalışmak kuşkusuz mükemmel bir iştir, ama amacınız bugünkü güzelliğin niteliğini anlamaksa, bu yaptığınız yüzeysel bir alıştırmadan ileri gidemez. Rubens'in veya Veronese'nin resmettiği kumaşlar, size *antik hareli kumaşı* [*moire antique*], *kraliçe satenini* [*satin a la reine*] veya günümüzde üretilen diğer kumaş türlerini, çemberlerle veya kolalı muslin jüponlarla kabartılmış kumaşları resmetmeyi öğretemez. Bunlar, dokuları ve dikimleri açısından, eski Venedik kumaşlarından veya Katerina'nın sarayında giyilen kumaşlardan farklıdır. Etek ve korsaj kesiminin de kesinlikle farklı olduğunu, plilerin yeni bir sistem içinde ayarlandığını, günümüz kadınının tavır ve hareketlerinin elbisesine eski kadınlarınkinden farklı bir hayat ve görünüm kattığını da ekleyelim. Kısacası, her *modernitenin* günün birinde "antikite" haline gelmeye layık olması için, insan hayatının ona ister istemez kattığı gizemli güzelliğin bulunup çıkarılması gerekir. Bay G.'nin kendini vakfettiği de, işte bu uğraştır.

Her çağın kendi tavrı, bakışı ve duruşu olduğunu söylemiştim. Bu önerme özellikle (Versailles'daki gibi) geniş bir

portre galerisinde kolaylıkla doğrulanabilir. Ama bunun ötesinde de geçerlidir. Ulus adı verilen birlik içine meslekler, sınıflar, yüzyıllar, sadece duruş ve davranış tarzları açısından değil, yüzün somut formu açısından da çeşitlilik getirirler. Şu burun, şu ağız, şu alın, burada belirleyebileceğimi iddia etmeyeceğim, ama hesaplanabileceğine kuşku duymadığım bir zaman dilimi boyunca hâkim olmuştur. Bu tür değerlendirmeler bizim portre ressamlarımıza biraz yabancıdır; özellikle Ingres'in en büyük kusuru, gözünün önünde poz veren her tipe, klasik düşünceler dağarından alınmış, az çok eksiksiz -adeta zorbaca bir dayatmaya varan- bir mükemmellik yükleme çabasıdır.[19]

Böyle bir konuda, *a priori* mantık yürütmek kolay olur, hatta meşru sayılabilirdi. *Ruh* adı verilen şeyin *beden* adı verilen şeyle olan sürekli bağıntısı; "maddî" olan her şeyin, kendisinden türediği maneviyatı nasıl yansıttığını ve nasıl hep yansıtacağını gayet güzel açıklar. Sabırlı ve titiz olmakla birlikte imgelem gücü kısıtlı olan bir ressam, günümüzün *courtesan*'larından birini resmedeceği zaman Tiziano'nun veya Rafaello'nun bir *courtesan*'ından *esinlenirse* (benimsenmiş sözcük budur), yanlış, belirsiz ve anlaşılmaz bir eser ortaya çıkması çok büyük bir olasılıktır. O döneme ait ve o türde bir başyapıtın incelenmesi, moda sözlüğünün zaman içinde *yırtık kızlar, kapatma kızlar, yosmalar* veya *kenar mahalle dilberleri* gibi birbirini izleyen kaba veya muzip unvanlarla sınıflandırdığı bu kadınların ne tavrını, ne bakışını, ne gülüşünü ne de canlılığını öğretecektir ona.

Aynı eleştiri asker, *dandy*, hatta hayvan, at veya köpek etüdleri, kısacası bir çağın dışsal hayatını oluşturan her

19 Ingres, modellerini Ingres'çilleştirme çabasında olsa bile -sonuç olarak onları kendisi seçiyordu- Baudelaire bu saptamasında haksızdır: Klasik düşünceler görünüştedir sadece!

şey için geçerli olabilir. Antik sanattan saf sanat, mantık, genel yöntem dışında kalan şeyleri öğrenmeye çalışanın vay haline! Oraya fazla gömülünce şimdi'ye ilişkin belleğini de yitirir; içinde yaşadığı koşulların sağladığı haklardan ve ayrıcalıklardan vazgeçer. Burada gerçekten bir ayrıcalık söz konusudur, çünkü neredeyse bütün özgünlüğümüz, *zamanın* duyularımıza vurduğu damgadan kaynaklanır.[20] Okur, kadınlar dışındaki birçok konuda da iddialarımı kolayca doğrulayabileceğimi hemen anlamıştır. Örneğin modern geminin sade ve zarif *güzelliğini* tabloya taşıması gereken bir deniz manzarası ressamının (varsayımı en uç noktaya götürüyorum), kadim geminin aşırı yüklü, dolambaçlı formlarını, anıtsal pupasını ya da 16. yüzyılın karmaşık yelken takımlarını inceleyerek gözlerini yormasına ne derdiniz? Yarış alanlarına adını yazdırmış meşhur bir safkan atının portresini yapmakla görevlendirdiğiniz bir sanatçı, arayışını müzelerle sınırlasa, atı geçmişin galerilerinde, Van Dyck, Bourguignon veya Van de Meulen'in eserlerinde gözlemlemekle yetinse, onun hakkında ne düşünürdünüz?

Doğanın yönettiği, içinde bulunduğu koşulların baskısı altındaki Bay G. bambaşka bir yol izledi. Hayatı seyretmekle işe başladı, hayatı ifade etme araçlarını edinme çabasına ancak daha sonra girişti. Bunun sonucu, çarpıcı bir özgünlük oldu ve bu özgünlüğün içinde barbarlığın ya da naifliğin izlerini taşıyan ne varsa, izlenime itaatin, hakikate düzülen övgünün yeni bir kanıtı halini aldı. İşadamları başta olmak üzere, işe yaramadığı sürece doğayı yok sayan pek çoğumuz için hayatın fantastik gerçekliği muazzam ölçüde seyrelmiştir. Bay G. ise bu gerçekliği durmaksızın özümsemektedir; belleği de gözleri de onunla doludur.

---

20 Bu formül, Baudelaire estetiğinin çarpıcı bir özeti olarak kabul edilebilir.

Kalemimin ucundan belki de fazla sık dökülen şu *barbarlık* sözcüğü, sadece izleyicinin imgelem gücüyle mükemmelliğe kavuşacak kusurlu desenlerden söz ettiğim sanısını yaratabilir. Öyleyse, beni yanlış anlamışsınız demektir. Ben çoğunlukla (Meksika, Mısır veya Ninova sanatı gibi) kusursuz bir sanat içinde görünürlüğünü koruyan ve şeyleri geniş bir açıdan görme, özellikle de onları bütünlüklerinin yarattığı etki içinde değerlendirme ihtiyacından doğan kaçınılmaz, bireşimci, çocuksu bir barbarlıktan söz etmek istiyorum. Çoğu insanın, özlü bir bakışı olan her ressamı barbarlıkla suçladığını da hatırlatırım; bir peyzajın öncelikle anahatlarını, iskeletini ve fizyonomisini çizmeye önem veren Corot, eleştirilen bu ressamlara bir örnektir. Bay G. de kendi izlenimlerini aktarırken, bir nesnenin en dikkat çekici, en ışıklı noktalarını (*dramatik* bakış açısından en dikkat çekici ya da ışıklı noktalar olabilirler) veya başlıca ayırt edici özelliklerini içgüdüsel bir enerjiyle, hatta bazen insan belleği açısından yararlı bir abartmayla belirler; böylesine despotik bir bellek uyarısıyla karşı karşıya kalan izleyicinin imgelemi, Bay G.'nin zihninde dışsal hayatın bıraktığı izlenimin keskin bir imgesini görür. İzleyici, her zaman berrak ve iç ürpertici olan bir çevirinin tercümanıdır deyiş yerindeyse.

Dışsal hayatın bu *destansı* tercümesinin dirimsel gücüne çok şey katan bir koşul vardır. Bay G.'nin desen yönteminden söz etmek istiyorum. O, acil, hızlı notlar alınmasını ve bir konunun anahatlarının belirlenmesini gerektiren (Kırım Savaşı gibi) durumlar dışında, modele bakarak değil, belleğinden çizer. Aslında bütün iyi ve hakiki ressamlar doğadan değil, zihinlerine yer etmiş imgeden çizerler. Eğer karşımıza Rafaello'nun, Watteau'nun

ve daha birçoklarının hayranlık uyandıran taslakları çıkarılıp sözlerimize itiraz edilirse, bunların çok titiz notlar olduğunu, ama nottan başka bir şey olmadıklarını söyleyeceğiz. Eserine nihaî şeklini verme aşamasına gelmiş hakiki bir sanatçı açısından, model bir yardımcıdan çok *ayak bağıdır*. Uzun süredir belleklerini çalıştırmaya ve imgelerle doldurmaya alışmış Daumier ve Bay G. gibi kimseler söz konusu olduğunda, modelin varlığı ve barındırdığı ayrıntı çokluğu karşısında temel yetilerin felce uğradığı bile görülür.

O zaman her şeyi görme, hiçbir şeyi unutmama isteği ile bellek arasında bir düello başlar. Bellek, genel rengi ve silueti, konturların arabeskini canlı biçimde özümsemeye alışmıştır. Mükemmel bir form duygusuna sahip olsa da, en başta belleğini ve imgelem gücünü kullanan bir sanatçı, kendini bir ayrıntı akınıyla karşı karşıya bulur adeta - hepsi de, mutlak eşitlik sevdalısı bir güruhun öfkesiyle, adalet talebinde bulunan ayrıntılardır bunlar. O zaman adalet ayaklar altında çiğnenir; her türlü ahenk yok edilir, kurban edilir; pek çok önemsiz unsur bütün içinde muazzam bir yere sahip olur; küçük şeyler bütün ilgiyi gasp eder. Sanatçı ayrıntıya tarafsız bir tutumla eğildikçe, anarşi artar. İster uzağı ister yakını göremesin, her türlü hiyerarşi, her türlü astlık ilişkisi ortadan kalkar. Bu, en gözde ressamlarımızdan birinin eserlerinde sık sık görülen bir arazdır; üstelik onun kusurları kitlenin kusurlarına öylesine iyi uymaktadır ki, bu kusurların onun popülerliğine büyük katkıda bulunduğu bile söylenebilir. Son derece gizemli, derin bir sanat olan ve bugün *decadence* batağına düşmüş görünen oyunculuk sanatında da benzer bir durum fark edilmektedir. Frédérick Lemaître, dehanın sağladığı bir genişliğe, tamlığa sahip bir rol çıkarır. Oyunu ışıltılı ayrıntılarla ne denli süslenmiş olursa olsun, bireşimci ve heykelsi niteliğini hep korur. Bay

Bouffé[21] ise, rollerini uzağı göremeyen birinin, bir bürokratın kesinlikçi titizliğiyle oluşturur. Onda her şey göz kamaştırır, ama hiçbir şey anlatmaz, hiçbir şey bellekte yer edinmeyi talep etmez.

Bay G. eserini yaparken iki şey öne çıkar: İlki, diriltici, hayata davet edici, her şeye "Kalk Lazar!" diye seslenen bir bellek çalışmasıdır; diğeri bir humma, kendinden geçmişliğe varan bir nöbeti andıran kalem veya fırça sarhoşluğudur. Yeterince hızlı davranamama, bireşimi çıkarsayıp yakalayamadan hayaleti elinden kaçırma korkusu - tüm büyük sanatçıların ruhunu ele geçiren ve akıllarındaki düzen elin duraksamalarıyla bozulmasın diye tüm ifade olanaklarını edinmek için yakıcı bir istek duymalarına neden olan, bu dehşet verici korkudur. Mükellef bir yemeğin ardından sağlıklı biri için sindirim ne kadar bilinçsiz ve *kendiliğinden* bir biçimde gerçekleşiyorsa, esere nihaî şeklini verme ediminin, ideal sanat icrasının da aynı oranda bilinçdışı ve *kendiliğinden* bir biçimde gerçekleşmesi amaçlanmaktadır. Bay G. işe kalemle hafif işaretler koyarak başlar; bunlar sadece nesnelerin uzam içindeki yerlerini gösterir. Daha sonra başlıca düzlemler lâvi ile yapılmış renklendirmelerle belirtilir; önce belli belirsiz, hafifçe renklendirilen kütleler, daha sonra yeniden elden geçirilir ve art arda daha yoğun renkler sürülür. Son aşamada, nesnelerin konturları kesin bir biçimde mürekkeple çizilir. İnsan bunları görmeden, bu denli basit, neredeyse temel bilgi düzeyindeki bu yöntemle böylesine şaşırtıcı etkiler elde edilebileceğine inanamaz. Bu yöntemin en benzersiz üstünlüğü ise, sürecin hangi aşamasında olursa olsun her desenin "tamamlanmış" bir görünüşe sahip olmasıdır; bunu isterseniz taslak diye adlandırabilirsiniz, ama

21 Hugues-Desiré-Marie Bouffé (1800-1888), vodvil-dramların gözde oyuncusuydu. Çok büyük bir doğallığa sahip oyunculuğu nedeniyle sevilirdi. Baudelaire onu tiyatro sanatı içindeki berbat bir gerçekçi olarak gösteriyor.

mükemmel bir taslaktır. Tüm değerler tam bir ahenk içindedir ve Bay G. onları daha da ileri götürmek isterse, amaçlanan mükemmellik derecesine hep birlikte ulaşacaklardır. Böylece bir oturuşta, seyredene -hatta kendisine- keyif veren bir taşkınlık ve neşe içinde, yirmi desen birden hazırlar; taslaklar onar onar, yüzer yüzer, biner biner birikir ve kat kat yığılır. Zaman zaman onlara göz gezdirir, yaprakları karıştırır, inceler, sonra içlerinden birkaç tanesini seçip bir sonraki aşamaya götürmek üzere renk yoğunluğunu artırır, gölgeleri koyulaştırır ve ışıklarını giderek yakar.

İster güçlü ister hafif olsunlar, her zaman doğaları ve nitelikleri itibarıyla figürlerle uyumlu olan fonlara çok önem verir. Tonlar dizisini ve genel ahengi, öğrenimden ziyade içgüdüden kaynaklanan bir dehayla, kesin biçimde gözetir. Çünkü Bay G. o gizemli kolorist yeteneğine doğuştan sahiptir; öğrenimle artırılabilen, ama kanımca sadece öğrenimle elde edilemeyen doğal bir yetenektir bu. Özetleyecek olursak, bu sıradışı sanatçı, yaşayan varlıkların hem -ağırbaşlı ya da grotesk- tavırlarını ve duruşlarını, hem de mekândaki aydınlık *patlamalarını* ifade eder.

Savaş Vakayinameleri

Bulgaristan, Türkiye, Kırım, İspanya Bay G.'ye, daha doğrusu Bay G. diye adlandırmaya karar verdiğimiz hayalî sanatçıya (çünkü onun tevazusuna saygı göstermek için hiç var olmadığını varsayacağıma söz verdiğimi de hatırlıyorum zaman zaman) bol bol malzeme sağlamıştır. Onun Doğu savaşı arşivlerini (ölümün kalmtılarıyla kaplanmış savaş meydanlarını, malzeme taşıyan arabaları, sığırların ve atların gemilere yüklenişini), doğrudan hayattan alınmış canlı ve şaşırtıcı tabloları, birçok ünlü ressamın aynı koşullarda ahmakçasına görmezlikten geleceği o benzersiz pitoresk fragmanları ince-

ledim; bununla birlikte aslında ressamlıktan çok askerî tarihçiliğe yatkın olan Horace Vernet'yi sözünü ettiğim o ünlü ressamların dışında tutacağım; daha hassas bir sanatçı olan Bay G.'nin -sadece bir hayat arşivcisi olarak kabul edilirse- onunla gözle görülür yakınlıkları vardır. Hiçbir gazetenin, hiçbir yazılı anlatının, hiçbir kitabın, acı ayrıntıları ve meşum yoğunluğuyla o büyük Kırım Savaşı destanını, onun kadar iyi ifade edemediğini söyleyebilirim. Tuna kıyılarından Boğaziçi sahillerine, Kerson burnundan Balaklava ovasına, Inkermann düzlüklerinden İngiliz, Fransız, Türk ve Piemonte ordugâhlarına, İstanbul sokaklarına, hastanelere, görkemli dinî ve askerî törenlere kadar her yeri dolaşıyor insan gözü.

Zihnime en çok kazınmış desenlerden biri, *Üsküdar'daki bir mezarlığın Cebelitarık piskoposu tarafından takdis edilişi*'ni tasvir eden kompozisyon. Sahnenin, çevreyi kuşatan Doğulu doğa ile törene katılanların Batılı tavırları ve üniformaları arasındaki tezattan kaynaklanan pitoresk niteliği, çarpıcı, düşlemsel, çağrışımlara gebe bir biçimde aktarılmıştır. Subaylara ve erlere, dünyanın bir ucuna, Ümit Burnu kolonisindeki kışlalara ve Hindistan'daki karargâhlara kadar taşıdıkları, o kararlı ve vakur, hiçbir şeyin silemeyeceği *gentleman* havası hâkimdir. İngiliz rahiplerse, papaz başlığı ve yakalığı takmış mübaşirleri veya borsadaki görevlileri andırmaktadır belli belirsiz.

Şimdi Şumla'da, Ömer Paşa'nm evindeyiz: Türk konukseverliği, nargile ve kahve... tüm konuklar sedirlerin üzerine yerleşmiş, ayaklarının dibine konmuş sarbakan[†] kadar uzun nargilelerinin marpuçlarını ağızlarında tutuyorlar. İşte *Üsküdar'da Kürtler*,[22] görünümleri barbar sürülerin isti-

---

([†]) Ağız tüfeği, içinden birşeyler fırlatılabilen uzun boru -ç.n.

22 Bu desenler *The Illustrated London News*'ta yayımlanmıştır: "Takdis" 9 Haziran 1855'te, "Şumla'da" ile "Ömer Paşa'nın Evinde" 4 Mart 1854 ve 17 Kasım 1855'te, "Üsküdar'da Kürtler" ise 24 Haziran 1854'te.

lasını düşündüren tuhaf askerler; işte *başıbozuklar*[23] - başlarındaki Leh veya Macar subayların *dandy* çehresi verilmiş yüzleri, askerlerin o barok doğululuğuyla tuhaf bir çelişki oluşturuyor.

İriyarı, sağlam yapılı, hem düşünceli hem kaygısız, hem de gözüpek bir havası olan bir tek kişinin yer aldığı muhteşem bir desen anımsıyorum; kocaman çizmeler dizlerinin üzerine kadar uzanıyor; üniforması, bütün düğmeleri iliklenmiş, geniş ve ağır bir paltonun altına gizlenmiş; purosunun dumanları arasından meşum ve sisli ufka bakıyor; kollarından biri yaralı ve çaprazlama bağlanmış bir boyun askısına takılmış. Aşağıda kalemle karalanmış şu sözcükleri okuyorum: *Canrobert Inkermann savaş meydanında.*[24] *Olay yerinden.*

Yüz ifadesi çok canlı biçimde çizilmiş, yukarı kaldırdığı başıyla bir savaş alanının korkunç şiirini içine çeker gibi görünen, bu arada yeri koklayan atı, ayakları havaya dikilmiş, yüzleri büzülmüş, tuhaf hallerde yerde yatan parçalanmış cesetlerin arasında yolunu arayan bu bembeyaz bıyıklı süvari de kim? Desenin altında, bir köşede şu sözcükler okunuyor: *Inkermann'da ben.*

Beşiktaş'ta Serasker'le birlikte topçuları teftiş eden Baraguay-d'Hilliers'yi fark ediyorum. Aslına bu kadar benzeyen, ondan daha gözüpek ya da daha canlı bir kalemden çıkmış bir asker portresi çok az gördüm.

Suriye felaketlerinden beri uğursuz bir ün kazanmış bir isim çıkıyor karşıma: *Ahmet Paşa, Kalafat başkomutanı, erkân-ı harb üyeleriyle birlikte kulübesinin önünde ayakta du-*

---

23 Türk dilinde bu sözcükler "kötü hayvanlar" manasına gelir. Padişah fermanıyla askere alınmış ve din iman tanımayan, ipten kazıktan kurtulma serserilerden oluşan bir birlik söz konusudur.

24 Inkermann, Sivastopol'un varoşlarındandı, 5 Kasım 1854'te orada bir savaş olmuş, Fransızlar ile İngilizler Rusları bozguna uğratmıştı.

ruyor ve iki Avrupalı subayı kabul ediyor. Ahmet Paşa'nın tavrında ve yüzünde, kocaman Türk göbeğine karşın, egemen ırklara damgasını vuran o yüksekten bakan aristokratik hava var.

Bu ilginç derlemede Balaklava savaşı birçok kez, farklı yönleriyle karşımıza çıkıyor. Kraliyet şairi Alfred Tennyson'un destanını yazdığı tarihsel süvari hücumu, bunların en çarpıcılarından biri: Bir süvari kalabalığı, topçu atışının bıraktığı yoğun bulut kümeleri arasından ufka doğru inanılmaz bir hızla, dörtnala gidiyor. Fonda, bir dizi yeşil tepe, peyzajın sınırını çiziyor.[25]

Zaman zaman dinsel tablolar, barut ve kıyımdan oluşan bu kaos manzaralarıyla hüzünlenen göze dinginlik veriyor. Etekli İskoçların pitoresk üniformalarıyla hemen göze çarptığı İngiliz askerlerinin ortasında, bir Anglikan papazı pazar ayinini yönetiyor; üst üste konmuş üç davulu kürsü olarak kullanıyor.[26]

Aslında, binlerce eskizden oluşan, böylesine engin ve karmaşık bir şiiri yorumlamak; çoğunlukla hüzünlü olsa da, asla ağlamaklı bir renge bürünmeyen bu egzotik ayrıntılardan süzülen sarhoşluğu sadece bir kalemle iletmek, neredeyse imkânsız. O ayrıntıların kaydedildiği yüzlerce sayfanın üzerindeki lekeler veya yırtıklar, sanatçının güncesini nasıl bir kargaşa ve tehlike ortamı içinde tuttuğunu kendilerince anlatıyorlar.[27] Akşama doğru, Bay G.'nin notlarını ve desenlerini almak üzere bir ulak gelir; Bay G. her akşam,

---

25 Savaş, 24 Eylül 1854'te İngilizler ile Ruslar arasında oldu. Saray şairi Alfred Tennyson, bu savaşı *The Charge of the Light Brigade* [Hafif Süvari Hücumu] adlı şiiriyle ölümsüzleştirdi.

26 7 Nisan 1855 tarihli *The Illustrated London News.*

27 Askerî bültenleri sözcüğü sözcüğüne resimlemenin ötesine geçmeyen Horace Vernet'den farklı olarak, Guys olayları görür, yaşar, sonra belleğine dayanarak çizer. Modernitenin gelişim döneminde izlediği yol budur.



Constantin Guys, *Fakir Bendeniz.*
Ressam Pera Hastanesi'nde iki rahibeyle konuşuyor.

Londra'daki gravürcülerin ve gazete abonelerinin sabırsızlıkla bekledikleri, pelür kâğıdına telaşla çizilmiş ondan fazla taslağı postaya verirdi.

İçlerindeki havanın bile hastalıklı, hüzünlü ve ağır göründüğü yaralı arabaları görürüz kimi zaman, her sedyede bir acı gizlidir; kimi zaman da Pera hastanesi çıkar karşımıza: Lesueur'ün figürleri gibi uzun, solgun ve dimdik duran iki rahibeyle konuşan, üzerine gelişigüzel birşeyler giymiş bir ziyaretçi var, şu ilginç yazıyla tanımlanıyor: *Fakir bendeniz.*[28] Şimdi sarp ve dolambaçlı, yer yer artık gerilerde kalmış bir savaşın kalıntılarıyla kaplı patikalarda yük hayvanları -katırlar, eşekler ve atlar- ağır ağır ilerliyor, sırtlarındaki kaba semerlerde hareketsiz, solgun yaralıları

28 Bu desen Paris'teki Dekoratif Sanatlar Müzesi'ndedir.

taşıyorlar. Uçsuz bucaksız karların üzerinde Tatarların yürüttüğü develer, başları yukarıda, bütün ihtişamlarıyla her türlü erzak ve mühimmat yükünü sırtlanmış. Tam bir savaş dünyası bu - canlı, faal ve ve sessiz; ordugâhların dünyası, her türlü malzeme örneğinin sergilendiği şark pazarları - gidilen yerde hemen kurulmuş barbar kentleri gibi. Bu kulübelerin arasında, bu taşlı veya karlı yolların üzerinde, bu dağ geçitlerinde birçok farklı ulusa ait üniformalar dolaşıyor - hepsi de savaştan az çok zarar görmüş ya da koca kürklerin ve ağır postalların etkisiyle şekli bozulmuş üniformalar.

Şimdi birçok yere dağılmış, onları çoğaltmakla görevli gravürcüler ya da *Illustrated London News* yayıncıları tarafından değerli yapraklarına el konmuş bu albümün, İmparator'un huzuruna çıkarılamaması ne büyük talihsizlik. Hedefini asla şaşmayan zeki bir sanatçının, bir asker-sanatçının elinden çıkmış bu aktarımlarda, askerlerinin -en parlak eylemlerden gündelik hayatın en sıradan uğraşlarına kadar- bütün faaliyetlerini keyifle, duygulanarak okurdu diye düşünüyorum.

Şatafat ve Törensellik

Osmanlı da sevgili Bay G.'ye hayranlık uyandırıcı kompozisyon motifleri sağladı: Bayram şenlikleri,[29] oluk oluk akan derin bir ihtişam ve o derinliklerin dibinde soluk bir güneş gibi görünen merhum sultanın bitimsiz sıkıntısı; hükümdarın solunda tüm sivil devlet ricali, sağındaysa başlarında o sırada İstanbul'da bulunan Mısır hıdivi Said Paşa'nın bulunduğu asker erkânı. Sarayın yanındaki küçük

29 Bu şenlikler Ramazan ayının sonundaki bayram sırasında düzenlenir. Oruç boyunca Müslümanlar gün doğumundan gün batımına kadar katıksız perhiz yaparlar.

camiye doğru yürüyen tören alayı ve bu kalabalığın içinde, olağanüstü cüsseleriyle heybetli atlarını ezen, tam birer yozlaşma karikatürü olan Türk memurlar; kimi zaman içlerinden, yüzlere yapışmış peçelerin daracık aralığından merakla dışarıyı süzen kadın bakışlarının fırladığı, XIV. Louis tarzı saltanat arabalarını andıran, ama Şark tarzına uygun olarak yaldızlarla donatılmış ağır arabalar; *üçüncü cins*'ten meydan soytarılarının çılgın dansları (başka hiçbir şey, Balzac'ın bu gülünç deyimini -üçüncü cins- daha iyi somutlaştırmamıştır; çünkü o titrek ışıkların hızlı titreşimi ve o bol giysilerin salınımı altında, yanaklardaki, gözlerdeki ve kaşlardaki alev alev boyanın, o histerik ve ihtilaçlı beden hareketlerinin, bellere dek dökülen o uzun saçların gerisinde gizlenen erkekliği kestirmek, hadi olanaksız demeyelim ama en azından çok güçtür); nihayet, (şayet Doğu söz konusu olduğunda "hafifmeşrep"likten söz edilebilirse) hafifmeşrep kadınlar - bu kadınlar genellikle Macar, Valak, Yahudi, Leh, Rum veya Ermeni'dir, çünkü despotik bir yönetimde fahişeler en çok, ezilen ırklar arasından, onların içinde de özellikle çok acı çekmiş olanlardan çıkar. Bu kadınların kimisi nakışlı cepkenlerden, tiril tiril başörtülerinden, şalvarlardan, uçları kıvrık terliklerden, çizgili veya pullu muslinlerden ve anavatanlarının tüm takılarından oluşan ulusal giysilerini korumuş; daha kalabalık olan diğer grupsa, nerede olursa olsun bir kadın söz konusu olduğunda uygarlığın başlıca belirtisi olan çemberli eteği benimsemiş, yine de giysilerinin bir köşesinde Doğu'ya özgü bir işaret bıraktıklarından kıyafet balosuna giden Parisli hanımlara benzemişler.

Resmî sahnelerin, ulusal törenlerin ve geçit alaylarının şatafatını resmetmekte Bay G.'nin üstüne yoktur; çünkü o bu tür konuları, söz konusu eserleri sadece kazanç getiren angaryalar olarak gören ressamlar gibi soğuk, öğretici

bir yaklaşımla ele almaz - uzama, perspektife, genişçe yayılan ya da aniden patlayan ve üniformalarla saray giysilerinin yüzeylerinde damlalar veya kıvılcımlar halinde asılı kalan ışığa tutkun bir adamın ateşiyle ele alır. *Atina Katedrali'nde bağımsızlığın yıldönümü*,[30] bu yeteneklerin ilginç bir örneğini sunar. Her biri tam yerine oturtulmuş o küçücük figürler, içinde bulundukları uzama daha da derinlik katar. Katedral çok büyüktür ve duvarlar törensel kumaşlarla süslenmiştir. Kral Othon ve bir yükseltinin üzerinde ayakta duran kraliçe, bu milliyeti benimsemelerindeki içtenliği kanıtlamak, Helen vatanperverliğinin en ince örneğini sergilemek istercesine, olağanüstü bir rahatlıkla taşıdıkları geleneksel giysilere bürünmüştür. Kralın beli, en şık palikaryanınki gibi bir kayışla sıkılmış,[31] eteği ulusal dandizmin bütün abartısıyla genişleyerek aşağı iniyor. Hafif kambur sırtı, uzun beyaz sakallarıyla yaşlı patrik onlara doğru ilerliyor; küçük gözlerini yeşil gözlüklerin ardına gizlemiş ve tüm bedeninde eksiksiz bir şark dinginliğinin işaretlerini taşıyor. Bu kompozisyonu dolduran tüm figürler birer portre; bunların içinde, Helen özelliklerinden alabildiğine uzak yüz hatlarının ayrıksılığından ötürü en çarpıcı olanlardan biri, kraliçenin maiyetinde yer alan bir Alman hanım, o da kraliçenin hemen yanında duruyor.

Bay G.'nin koleksiyonlarında Fransızların imparatoru da sık sık karşımıza çıkar; Bay G. onun çehresini küçük bir eskizde, benzerliği asla bozmadan, şaşmaz bir isabetlilikle yansıtmayı başarmıştır ve bu figürü, sanki imzasını atar gibi kesin bir el hareketiyle çizivermektedir. Kimi za-

30 20 Mayıs 1854 tarihli *The Illustrated London News*.

31 Palikarya: Bağımsızlık savaşı sırasında Yunan milis askeri. Kral I. Othon Bavyeralı'ydı, 1832'de Yunan tahtına çağrılmış ve yabancı kökenli olduğu için egemenlik kurmakta zorlanmış, sonunda 24 Ekim 1862'de tahttan indirilmişti.

man imparator, yüz hatları kolaylıkla seçilebilen subayların eşliğinde, atının üzerinde dörtnala giderek ordusunu teftiş ederken, veya Paris'te, deyim yerindeyse ev sahipliği ettiği Avrupalı, Asyalı ya da Afrikalı prenslerle görünür. Kimi zaman, toynakları masa ayakları kadar sağlam biçimde yere basan bir atın üzerinde hareketsiz durur; solunda, biniş kıyafetlerini kuşanmış kraliçe, sağındaysa İngiliz sanatçıların peyzajlarında resmetmeye bayıldıkları *poney*'lere benzeyen hırçın bir tayın üzerinde asker gibi dimdik duran, başında tüylü şapkasıyla küçük veliaht prens bulunur. Bazen imparatoru Boulogne ormanının yollarında bir ışık ve toz girdabı içinde gözden yiterken görürüz; bazen de Faubourg Saint-Antoine'da alkışlar arasında ağır ağır ilerler. Bu suluboyaların biri, büyülü niteliğiyle gözlerimi kamaştırmıştır. İmparatoriçe, hükümdarlara layık gösterişli bir locanın kenarında sakin ve huzurlu bir tavır içinde görünür; İmparator sahneyi daha iyi görmek için hafifçe öne eğilmiştir; aşağıda iki özel muhafız dikkat kesilmiş bir halde, askerce, hatta neredeyse ulvî bir hareketsizlik içinde ayakta duruyor, sahne ışıkları parlak üniformalarına düşmekte. Işıkların oluşturduğu ateş şeridinin diğer ucundaki oyuncular, sahnenin ideal atmosferi içinde şarkı söylemekte, konuşmakta, ahenkle hareket etmektedir; diğer uçtaysa loş ışıktan oluşan bir boşluk, insan figürleriyle dolu koltukların oluşturduğu daire biçiminde bir mekân uzanmaktadır: Salonun tepesindeki dev avize ile seyirciler.

1848 olayları, cumhuriyetçi kulüpler ve halk hareketleri de Bay G.'ye bir dizi pitoresk kompozisyon malzemesi sağlamış, bunların çoğu *Illustrated London News* için gravür haline getirilmişti. Birkaç yıl önce, yaratıcılığı için çok verimli geçen bir İspanya seyahatinden sonra, yine aynı türde bir albüm oluşturdu, ama ben bunun birkaç parçasını göre-

bildim sadece. Desenlerini büyük bir kayıtsızlıkla armağan etmesi veya ödünç vermesi, onu yeri doldurulmaz kayıplarla karşı karşıya bırakıyor.

Asker

Sanatçımızın tercih ettiği konu türünü bir kez daha tanımlamak gerekirse, bunun uygar dünyanın büyük kentlerinde karşılaşılan biçimiyle *dışsal hayat tezahürleri*, askerî hayatın, sosyete hayatının, aşk hayatının tezahürleri olduğunu söyleyebiliriz. Derin ve coşkun isteklerin, insan kalbinin Orinoco'ları olan savaşın, aşkın ve kumarın taşkın sularının aktığı her yerde; bahtın ve bahtsızlığın bu büyük unsurlarını barındıran şenliklerin ve hikâyelerin ortalığı hareketlendirdiği her yerde, gözlemcimiz görev başındadır. Ama o, belirgin bir biçimde en çok askeri, subayı ve eri resmetmeyi yeğler; öyle sanıyorum ki bu eğilimin tek nedeni askerin savaşçı ruhundan tavrına ve yüzüne yansıyan erdemler ile vasıflar değil - askerin mesleği gereği büründüğü o göz alıcı görünümün de bunda payı var. Paul de Molènes,[32] askerin süse düşkünlüğü ve bütün devletlerin birliklerine giydirmekten zevk aldığı o parıltılı giysilerin manevî anlamı konusunda hayli etkileyici satırlar kaleme almıştır. Eminim Bay G. de o sayfaların altına seve seve imzasını atardı.

Her çağın kendine özgü bir güzellik anlayışı olduğundan söz etmiş ve her yüzyılın, deyiş yerindeyse, kendi kişisel çekiciliğine sahip olduğunu gözlemlemiştik. Aynı saptama

32 Paul Gaschon de Molènes (1821-1862), meslekten asker olmanın yanı sıra, bir yazardı ve Baudelaire'in yakın dostuydu. Baudelaire onun öykülerinden birini oyunlaştırmayı düşünmüştü: *Les Souffrances d'un houzard* [Bir Hafif Süvari Erinin Acıları]. Bu öyküden hareketle *Marquis du Ier Houzards* [1. Hafif Süvari Bölüğünün Markisi] başlıklı bir proje hazırladı.

farklı meslekler için de geçerlidir; her meslek dışsal güzelliğini, tâbi olduğu manevî yasalardan alır. Kimilerinde güzellik enerjiyle tanımlanacak, kimilerindeyse aylaklığın görünür damgasını taşıyacaktır. Bu bir alamet-i farika, alın yazısı damgası gibi bir şeydir. Askerin, genel anlamda ele alındığında, kendi güzelliği vardır; *dandy* ile *courtesan* da -öz itibarıyla farklı bir nitelik taşımakla birlikte- kendi güzelliklerine sahiptirler. Aşırı ve yoğun çalışmanın kasların biçimini bozduğu, yüze köleliğin izlerini kazıdığı meslekleri bir kenara bırakmam doğal karşılanacaktır. Sürprizlere alışkın olan asker, kolay kolay gafil avlanmaz. Demek ki burada güzelliğin özel işareti, savaşçı bir kaygısızlık, soğukkanlılıkla gözüpekliğin ilginç bir karışımıdır; her dakika ölümle yüzleşmeye hazır olma zorunluluğundan türeyen bir güzelliktir bu. Ama ideal askerin yüzünde büyük bir sadeliğin izi olmalıdır; çünkü keşişler ve talebeler gibi ortak bir hayat süren, gündelik kaygıları soyut bir babalık olgusunun sırtına yıkmaya alışmış askerler, birçok işte çocuklar kadar sade ve basittir; tıpkı çocuklar gibi, ödevlerini tamamladıklarında eğlenmeye bayılır ve taşkın eğlencelere eğilim gösterirler. Tüm bu manevî değerlendirmelerin Bay G.'nin taslaklarından ve suluboyalarından kendiliğinden çıkan sonuçlar olduğunu söylersem, abartmış olacağımı düşünmüyorum. Bu eserlerde hiçbir asker tipi eksik değildir ve her birinin özü, coşkun bir sevinçle yakalanmıştır: Ağırlığıyla atını ezen, ciddi ve kederli, yaşlı piyade subayı; omuzlarını oynatarak hiç utangaçlık göstermeden hanımların koltuğuna doğru eğilen, arkadan bakıldığında o incecik, zarif böcekleri andıran iki dirhem bir çekirdek kurmay subay; hal ve tavrında olağanüstü bir bağımsızlık ve cesaret fark edilen, daha canlı bir kişisel sorumluluk duygusu taşıyan zuhaf[†] ve keskin ni-

---

([†]) Cezayir asıllı Fransız askeri - ç.n.

şancı; hafif süvarinin neşeli vurdumduymazlığı; topçular ve istihkâmcılar gibi özel birliklerin yüzlerindeki o öğretmence ve akademik ifade, ki çoğunlukla bir savaşçıya uygun olduğu söylenemeyecek gözlüklerle tamamlanır... Bu modellerden, bu ayrımlardan hiçbiri ihmal edilmemiş, hepsi aynı tutkuyla, aynı ince zekâyla kavranıp tanımlanmıştır.

Şu anda önümde, bu kompozisyonlar arasından, genel niteliği bakımından gerçekten kahramanca olan bir tanesi duruyor: Bir piyade kolunun baş tarafını tasvir ediyor. Bu adamlar belki de İtalya'dan yeni dönmüş, kalabalığın coşkusu arasında bulvarlarda bir mola veriyorlar; belki Lombardiya yollarında uzun bir yürüyüşü tamamlamışlar, bilemiyorum. Görünen ve tamamen anlaşılabilen şey, güneşin, yağmurun ve rüzgârın kavurduğu bu yüzlerin, dingin haldeyken bile taşıdığı kararlı, gözüpek karakter.

İşte itaatin ve birlikte katlanılan eziyetlerin yarattığı ifade birliği, uzun yorgunlukların sınavından geçmiş mütevekkil cesaret havası. Paçaları potinlerin içine sokulmuş pantolonlar, toz yüzünden renkleri solmuş, kirlenmiş ağır kaputlar - kısacası bu adamların bütün donanımına, uzaklardan gelen ve garip serüvenlerden geçmiş insanlara özgü o karakter damgasını vurmuş. Sanki bu adamlar ayaklarının üzerine diğer tüm insanlardan daha sağlam basıyor, daha gürbüz ve güçlüler. Hep böylesi bir güzelliğin peşinde koşan ve kimi zaman onu bulan Charlet[33] bu deseni görseydi, eminim çok sarsılırdı.

33 "Quelques caricaturistes français" [Birkaç Fransız Karikatürist] makalesinde Charlet'yi yerden yere vuran Baudelaire, burada onun adını olumlu bir biçimde anıyor. Delacroix'mn Charlet'yi Baudelaire'e karşı savunduğunu biliyoruz; o halde ya ressam eleştirmeni ikna etmiştir, ya da eleştirmen kısa süre önce ölmüş (Ağustos 1863) ressama bir anlamda borcunu ödemektedir.

Dandy

Zengin, aylak ve tüm bıkkınlığına karşın mutluluğun izini sürmekten başka bir uğraşı olmayan adam; lüks içinde yetiştirilmiş, gençliğinden beri diğer insanların kendisine itaat etmesine alışmış adam; zarafetten başka mesleği olmayan bu adam, tüm zamanlarda seçkin, tamamen farklı bir fizyonomiye sahiptir. Dandizm, sön derece gizemli, düello kadar tuhaf bir kurumdur; kadim bir geçmişi vardır - Sezar, Catilina, Alkibiades gibi parlak kişiler onun çarpıcı örnekleridir. Chateaubriand, Yeni Dünya'nın ormanlarında ve göl kıyılarında ona rastladığma göre, aynı zamanda çok yaygındır. Yasaların ötesinde bir kurum olan dandizm, tüm uyruklarının -ne denli coşkulu ve bağımsız bir yaradılışa sahip olurlarsa olsunlar- kesinlikle uyması gereken katı kurallara sahiptir. Yüksek tabaka romanının gelişmesinde İngilizlerin büyük payı olmuş, M. de Custine gibi özellikle aşk romanları yazmak isteyen Fransızlar, kurnazca bir yaklaşımla, roman kişiliklerini önce tüm aşırılıklarının bedelini kolayca ödemelerini sağlayan çok geniş servetlerle donatmaya özen göstermişler, sonra da onları her türlü meslekten bağışık tutmuşlardır. Bu kimseler güzellik fikrini kendi kişilikleri içinde geliştirmekten, tutkularını tatmin etmekten, hissetmekten ve düşünmekten başka bir varoluş hali bilmezler. Yani keyiflerince harcayabilecekleri kadar bol zamana ve paraya sahiptirler; bunlar olmadan geçici düşlere indirgenen düşlemler asla eyleme dönüştürülemez. Aşk, ne yazık ki, boş zaman ve para olmadan, soyluluktan uzak bir sefahat âleminin veya evlilik görevlerinin yerine getirilmesinin ötesine geçemez. Tutkulu ya da şiirsel bir ruh hali olacağına, tiksinti verici bir *yararlılığa* dönüşür o zaman.

Dandizm konusu gelince aşktan söz etmemin nedeni, aşkın aylakların doğal uğraşı olmasıdır. Ama *dandy*, aşkı özel

bir amaç olarak görmez. Paradan söz ettiysem bunun nedeni, tutkularını bir kült haline getiren insanların asla parasız yapamamasıdır; ama *dandy* paraya temel bir şey olarak özlem duymaz; sınırsız bir kredi ona yetebilir; o kaba tutkuyu sıradan ölümlülere bırakır. Hatta konu hakkında yeterince düşünüp taşınmamış birçok insanın sandığının tersine, dandizm ölçüsüz bir giyim kuşam, bakım ve maddî zarafet merakı da değildir. Bu tür şeyler mükemmel *dandy* açısından sadece aklının aristokratik üstünlüğünün simgesidir. Dahası, her şeyden önce *seçkinliğe* tutkun *dandy*'nin gözünde, bakımın mükemmelliği aslında istenen niteliğe ulaşmanın en iyi yolu olan mutlak sadelikte yatar. O halde bir öğretiye dönüştürülen bu tutku nasıl böylesine zorba, mütehakkim müritler yaratmış, yazılı kanunları olmayan bu kurum nasıl böyle kibirli bir zümre yetiştirmiştir? Bunun ilk nedeni, edep kurallarının sınırlarıyla kuşatılmış kişisel bir özgünlük yaratma yönündeki yakıcı ihtiyaçtır. Bu, bir başkasında, örneğin bir kadında bulunabilecek mutluluk arayışının ardından, hatta yanılsama adı verilen her şeyin ardından ayakta kalabilecek bir tür benlik kültüdür. Başkalarını şaşırtma zevki ve hiçbir zaman şaşırmamanın gururudur. Bir *dandy* bıkkın olabilir, hatta acı bile çekebilir; ama o durumda bile tilkinin ısırdığı Spartalı çocuk gibi gülümseyecektir.

Dandizmin bazı açılardan tinselciliğe ve Stoacılığa yakın olduğu görülüyor. Ama bir *dandy* asla basit bir adam olamaz. Suç işlese bu onu yıkmaz belki; ama o suçun sıradan bir nedeni varsa, onulmaz bir utanç yarası açılır içinde. Okur, hoppalığın içine gizlenen bu ağırlık karşısında hayrete kapılmasın ve her çılgınlıkta bir yücelik, her aşırılıkta bir güç bulunduğunu hatırlasın. Tuhaf bir tinselcilik! Bu tavrın aynı anda hem vaizleri hem de kurbanları olan kişiler açısından, günün ve gecenin her saatinde kendilerine göster-

dikleri özenden spor sahalarındaki en tehlikeli hareketlere varıncaya dek boyun eğdikleri tüm o karmaşık maddî koşullar, iradeyi güçlendirmeye ve ruhu disiplin altına almaya yönelik bir idmandır sadece. Aslında dandizmi bir din gibi ele alırken pek hata etmiş sayılmam. Sarhoş müritlerine intihar etmelerini buyuran Dağın İhtiyarı'nın[34] [Şeyhü'l Cebel] katı kurallarına bağlı tarikatı bile, çoğunlukla atılgan, tutkulu, cesur, enerjiyle dolup taşan insanlardan oluşan hırslı ve mütevazı mensuplarına *Perinde ac cadaver* gibi[35] korkunç bir yasayı dayatabilen bu zarafet ve özgünlük öğretisinden daha zorba değildi ve kurallarına daha büyük bir saygıyla itaat edilmiyordu.

Bu insanlara ister ince, yetkin, ister inanılmaz, güzel, *lion*† veya *dandy* gibi nitelemeler yakıştırılsın, hepsi aynı kökenden gelmektedir; hepsi aynı muhalif ve isyankâr doğaya sahiptir; hepsi insan onurunun en iyi yönünün, bayağılıkla savaşma ve onu yok etme gibi günümüz insanlarında çok az rastlanan bir ihtiyacın temsilcileridir. *Dandy*'lerin, tam da soğukluğu nedeniyle tahrik edici olan bir zümrenin tepeden bakan, kibirli tavrı buradan kaynaklanmaktadır. Dandizm, demokrasinin henüz egemen olmadığı, aristokrasinin ancak kısmen çökmeye başladığı geçiş dönemlerinde ortaya çıkar özellikle. Bu tür dönemlerin karışıklığı içinde, sınıfından kopmuş, işsiz güçsüz, içinde yaşadığı ortamdan tiksinen, ama hepsi de doğuştan gelen bir güçle dolup taşan bazı in-

---

34 Marco Polo yazılarında Şeyh-ül Cebel veya Raşidettin Sinan'dan (12. yüzyıl) söz eder. Haşhaşîler tarikatının başı olan bu adam rivayete göre müritlerini esrara alıştırıyor ve böylece işlemeyi düşündüğü tüm cinayetlerde onların kendisine mutlak itaatini sağlıyordu; çünkü itaatsizliğin cezası esrarsız bırakılmaktı.

35 "Bir ceset gibi"; Aziz Ignacio de Loyola'ya [Cizvit tarikatının kurucusu] ait olan bu formül, Cizvitlere kurallara mutlak itaati ve kurallar karşısında kendi benliğini tamamen hiçe saymayı buyurmaktadır.

(†) Şıklığı, güzelliği ve zarafeti meslek edinmiş erkek veya kadın - ç.n.

sanlar, bir tür yeni aristokrasi kurma tasarısını geliştirebilirler; üstelik en değerli, en sağlam yeteneklere, çalışmanın ve paranın bahşedemeyeceği tanrı vergisi vasıflara dayanacağı için, bu aristokrasiyi yıkmak çok güç olacaktır. Dandizm, kokuşmuşluk dönemi içindeki son kahramanlık pırıltısıdır ve Kuzey Amerika'daki seyyahımızın orada keşfettiği *dandy* tipi bu düşünceyi asla çürütmez: Bizim *vahşi* diye adlandırdığımız kabilelerin, yok olmuş o haşmetli uygarlıklardan kalan numuneler olmadıkları ne malum? Dandizm batan bir güneştir; ufuk çizgisine yaklaşırken hiçbir sıcaklık yaymayan, hüzün dolu bu yıldız gibi muhteşemdir o da. Ama heyhat, her şeyi yutarak, aynı seviyeye getirerek kabaran demokrasi suları insan onurunun bu son temsilcilerini de günden güne boğmakta, bu efsanevî savaşçıların ayak izlerini unutuşun sularına gömmektedir. *Dandy*'ler bizde giderek azalırken, komşumuz İngiltere'de, toplumsal sistem ve anayasa (kendini davranışlarda ifade eden gerçek anayasa), Sheridan'ın, Brummel ve Byron'm mirasçılarına var olabilecekleri bir alan ayırmaya uzun bir süre daha devam edecektir - tabii bu sıfata layık insanlar çıkarsa.

Okur konudan saptığımı düşünebilir, ama hiç de öyle değil. Bir sanatçının desenlerinin tetiklediği düşünceler ve manevî değerlendirmeler, pek çok durumda eleştirmenin o desenleri tercüme ederken kullanabileceği en iyi malzemedir; çağrışımlar bir ana fikrin parçalarıdır ve bunlar art arda sergilendiğinde o fikir de yavaş yavaş ortaya çıkar. Bay G.'nin, *dandy*'lerinden birini kâğıt üstüne çizerken, ona tarihsel karakterini vermeyi asla unutmadığını eklememe bilmem gerek var mı? Eğer şimdiki zamandan, genellikle önemsiz olarak değerlendirilen şeylerden söz etmiyor olsak, bu karakteri pekâlâ efsanevî diye de niteleyebilirdim. Adımlardaki o hafiflik, tavırlardaki o özgüven, egemen hava içindeki o sadelik, bir giysiyi taşımada ve bir atı idare et-

mede sergilenen o tarz, her zaman sakin ama hep arkasındaki gücü eleveren tavırlar - bakışlarımız güzel ile ürkütücünün çok gizemli bir biçimde iç içe geçtiği bu ayrıcalıklı varlıklardan biriyle karşılaştığında, şöyle düşünürüz: "Zengin bir adam belki, ama işsiz bir Herakles olduğu kesin."

Dandy'nin güzelliğindeki ayırt edici yan, öncelikle hiçbir şeyden etkilenmeme, heyecan duymama noktasındaki sarsılmaz kararlılığın getirdiği o soğuk havadır; küllerin altında kendini sezdiren, etrafı ısıtıp aydınlatabilecekken bunu yapmayıp alttan alta harlayan bir ateştir sanki bu. İşte söz konusu resimlerde mükemmel bir biçimde ifade edilen nitelik budur.

Kadın

Erkeklerin çoğunluğu için en canlı, hatta -felsefî zevkler açısından yüz karası bir durum olsa bile söylemekten çekinmeyelim- en kalıcı doyumların kaynağı olan varlık; erkeklerin tüm çabalarının yöneldiği veya yararına işlediği varlık; o Tanrı gibi korkunç ve iletişim kurulamaz varlık (şu farkla ki, sonsuzla ilişki kurulamamasının nedeni onun sonlu her şeyi kör etme ve ezme tehlikesidir; halbuki bizim söz ettiğimiz varlık iletecek hiçbir şeyi olmadığı için anlaşılmazdır, hepsi bu); Joseph de Maistre'in, ciddi siyaset oyununu çekiciliğiyle şenlendirip kolaylaştıran *güzel bir hayvan* olarak gördüğü varlık; servetler onun için edinilir ve onun uğruna ziyan olur; sanatçılar ve şairler en nadide incilerini onun için, ama özellikle de *onun aracılığıyla* yaratırlar; en tüketici zevkler ve en bereketli acılar ondan kaynaklanır. Kısacası genelde sanatçı ve özelde Bay G. için, kadın sadece erkeğin dişisi değildir. O, erkek beyninin tüm kavramlarına yön veren bir tanrıça, bir yıldızdır; doğanın bir tek varlıkta toplanıp billurlaşmış lütuflarının balkıma-

sıdır; hayat tablosunun seyirciye sunabileceği en canlı merak ve hayranlık konusudur. O belki aptal, yine de göz kamaştırıcı, büyüleyici, bakışlarına asılı kalan istekleri ve yazgıları elinde tutan bir tür ilahtır. O, düzgün bir şekilde biraraya gelmiş parçaları mükemmel bir ahenk örneği sergileyen bir hayvan değildir; hatta bir heykeltıraşın en derin düşünceleri içinde hayalini kurabileceği saf güzellik tipi bile değildir; hayır, onun yarattığı karmaşık ve gizemli büyüyü açıklamak için bunlar yeterli olamaz. Bu konuda Winckelmann ve Rafaello'ya ihtiyacımız yok; Bay G.'nin de, engin zekâsına karşın, Reynolds veya Lawrence'ın bir portresinin tadına varma fırsatını kaçırmamak uğruna kadim heykelciliğin bir parçasını seve seve bir kenara iteceğinden emin olduğumu söylersem, umarım ona haksızlık ettiğim düşünülmez. Kadını süsleyen, güzelliğini yansıtmaya yarayan her şey, onun bir parçasıdır; bu çözülmesi güç varlığı incelemeye ayrı bir özen gösteren sanatçılar, kadının kendisine olduğu kadar, *mundus mulieris*'in[36] ayrıntılarına da düşkündür. Kadın kuşkusuz bir ışık, bir bakış, bir mutluluk çağrısı, kimi zaman da bir sözdür; ama daha da önemlisi o genel bir ahenktir - sadece tavrı ve hareketleriyle değil, muslinleri, tülleri, tanrıçahğınm alamet-i farikaları ve kaidesi olan o bol ve zengin kumaş bulutlarıyla; kollarına ve boynuna dolanıp bakışlarındaki ateşe kıvılcımlarını katan veya nazikçe kulaklarına fısıldayan madenler ve değerli taşlarla da. Hangi şair, güzel bir kadını görmenin yarattığı zevki resmetmek üzere masa başına geçtiğinde, onu giysisinden ayırmaya cüret edebilir? Sokakta, tiyatroda, parkta, hiçbir ilgisi ve beklentisi olmamasına karşın ustaca biçilmiş bir tuvalet karşısında keyif duyma-

36 Baudelaire'e göre "kadın dünyası"nın kapısı ancak yazışmalar anahtarıyla ve duyular aracılığıyla aralanabilirdi.

mış, onun imgesini sahibinin güzelliğiyle ayrılmaz bir biçimde birleştirerek korumamış, böylece kadını ve elbiseyi bölünmez bir bütün haline getirmemiş bir erkek var mıdır? Bu incelemenin başında şöyle bir değinip geçtiğim moda ve süslenme konularına dönmenin, çok şüpheci bazı doğa âşıklarının aptalca iftiralarından makyaj sanatının öcünü almanın zamanı geldi sanıyorum.

Makyaja Övgü

Çok bayağı ve budalaca olduğu için, yer yer ciddiyet iddiasında bulunan bir çalışmada anılması uygun olmayacak, ama vodvil tarzıyla, düşünmeyen insanların estetiğini çok iyi yansıtan bir şarkı var. *Doğa güzelliği güzelleştirir!* Herhalde Fransızca bilse, bu şarkıyı yazan *şair* şöyle derdi: *Basitlik güzelliği güzelleştirir!* Bu *gerçeklik* de, beklenmedik bir biçimde, şununla eşdeğerlidir: *Hiçlik var olanı güzelleştirir.*

Estetikle ilgili hataların çoğu 18. yüzyılın yanlış ahlâk anlayışından kaynaklanır. O dönemde doğa, olanaklı her türlü iyinin ve güzelin temeli, kaynağı ve örneği olarak kabul edilmişti. İlk günahın yadsınması da o döneme damgasını vuran genel körlükte az rol oynamamıştı. Yine de biz, kaynaklarımızı, her çağın deneyimine ve *Gazette des tribunaux* okurlarına açık, gözle görülür olgularla sınırlarsak, doğanın hiç ya da hemen hemen hiç öğretmediğini görürüz: İnsanı uyumak, yemek, içmek, sert hava şartlarına karşı elinden geldiğince kendini kollamak *zorunda bıraktığını* kabul ediyorum; ama insanı hemcinsini öldürmeye, yemeye, hapsetmeye, işkence etmeye iten de doğadır; çünkü gereklilikler ve ihtiyaçlar dünyasından çıkıp, lüks ve zevkler dünyasına adım attığımız anda, doğanın insana suç işlemekten başka öğütleyebilecek bir şeyi olmadığını görürüz. Ana-baba katlini ve yamyamlığı, edep ve hassasiyet

gereği burada adını anamayacağımız daha bin bir türlü iğrençliği yaratan, hep o şaşmaz Tabiat Ana'dır. Öte yandan, yoksul ve hasta ebeveynlerimize, akrabalarımıza bakmamızı buyuran, felsefe (iyi felsefeden söz ediyorum) ve dindir. Doğaysa (çıkarımızın sesinden başka bir şey değildir o), onları öldürmemizi emreder. Doğal olan her şeyi, katıksız doğal insanın tüm eylemlerini ve isteklerini gözden geçirin, tahlil edin, karşınıza korkunçluktan başka bir şey çıkmayacaktır. Güzel ve soylu olan her şey aklın ve hesabın sonucudur. İnsan denen hayvanın daha annesinin karnındayken tadına vardığı suç da, kökeni itibarıyla doğaldır. Oysa erdem *yapaydır*, doğaüstüdür, çünkü tüm çağlarda ve tüm uluslarda hayvanlaşmış insanlığa erdemi öğretmek için tanrıların ve peygamberlerin çıkması gerekmiş, insan onu *tek başına* keşfetmekte aciz kalmıştır. Kötülük hiç çaba harcamadan, *doğallıkla*, yazgının sonucu olarak edilir; iyilikse her zaman bir sanatın[†] ürünüdür. Kötü bir ahlâkî danışman olan doğa ile, hakiki kurtarıcı, dönüştürücü olan akıl hakkında söylediğim her şey, güzellik alanına da taşınabilir. Bu nedenle süslenmeye, insan ruhunun ilkel soyluluğunun işaretlerinden biri olarak bakıyorum. Aklı karışmış ve yoldan çıkmış uygarlığımızın tamamen gülünç bir kibir ve kendini beğenmişlik içinde, durup dururken vahşi muamelesi ettiği ırklar, bakımın ve süslenmenin yüce manevî değerini çocuk kadar iyi anlarlar. Bebek ile vahşi, parlak şeylere, alacalı bulacalı kuş tüylerine, göz alıcı kumaşlara, yapay biçimlerin o her şeyden üstün görkemine duydukları naif hayranlıkla, gerçeğe duydukları tiksintiyi gösterir ve böylelikle, farkında olmadan, ruhlarının maddiyattan uzaklığını kanıtlarlar. XV. Louis gibi (o da zaten hakiki uygarlığın değil, barbarlığa geri dönüşün ürü-

(†) Doğal olmayan bir çabanın -ç.n.

nüydü), yozlaşmışlığı, *basit doğa* dışında hiçbir şeyin tadına varmama noktasına vardıranlara yazıklar olsun!*

Demek ki modayı ideal beğenisinin bir belirtisi olarak kabul etmek gerekir - doğal hayatın insan beyninde biriktirdiği bütün o kaba, dünyevî, nefret edilesi nesnelerin yüzeyinde seyreden bir ideal bu: Doğanın yüce bir deformasyonu, daha doğrusu doğayı düzeltme yönünde sürekli ve tekrarlanan bir girişim. Her modanın, güzele yönelik az çok başarılı yeni bir çaba, huzursuz insan zihninin dinmez bir açlıkla aradığı bir ideale yaklaşma çabası olduğu için, hoş ve çekici, daha doğrusu görece hoş ve çekici olduğu, sağduyuyla gözlenmiştir (ama bunun nedeni keşfedilememiştir). Ama modalar, gerçekten anlaşılmak isteniyorsa, ölü şeyler olarak kabul edilmemelidir; bir eskicinin dolabında Aziz Bartholomaeus'un[37] derisi gibi hareketsiz ve gevşek asılı duran pılı pırtıya hayranlık duymanın bundan öte bir değeri yoktur. Onları, güzel kadınların sırtında hayat bulmuş, canlanmış olarak hayal etmek gerekir. Ancak o zaman modanın ruhu ve anlamı yakalanabilir. Eğer *tüm modalar hoş ve çekicidir* özdeyişi size fazlasıyla mutlak görünüyor, sizi rahatsız ediyorsa, şöyle derseniz hiçbir yanılgıya düşmeyeceğinizden emin olabilirsiniz:. Her moda bir zamanlar meşru bir biçimde hoş ve çekici olmuştur.

Kadın, sihirli ve doğaüstü görünmeye özen gösterirken tamamen haklıdır, hatta bir tür görevi yerine getirmektedir; onun şaşırtıcı, büyüleyici olması gerekir; bir ilah olduğuna göre, kendisine tapılması için süslenmek zorundadır. Bu nedenle gönülleri daha çok fethetmek, zihinleri şaşırtmak

---

(*) Madam Dubarry'nin [Kral XV. Louis'nin gözdesi olan Barry kontesi Jeanne Bécu] kralı odasına kabul etmek istemediği zaman ruj sürdüğü bilinir. Bu yeterli bir işaretti. Böylelikle kapısını kapatmış oluyordu. Doğa müridi bu kralı, güzelleşerek kaçırıyordu.

37 Havari Bartholomaeus'un diri diri derisi yüzülmüştü.

için doğanın üstüne çıkmasını sağlayacak araçları tüm sanatlardan devşirip kullanmak zorundadır. Eğer başarı kesin, etki her zaman karşı konulmaz ise, altında yatan mahareti ve hileyi herkesin bilmesi hiçbir önem taşımaz. Filozof sanatçı, kadınların tüm zamanlarda kırılgan güzelliklerini sağlamlaştırmak ve -deyiş yerindeyse- tanrısallaştırmak için başvurdukları yöntemleri bu değerlendirmelerle kolaylıkla meşrulaştırabilir. Bu yöntemleri saymaya kalksak sonu gelmez; ama çağımızın çok kaba bir ifadeyle *makyaj* adını verdiği olguyla sınırlı kalacak olursak, basit filozofların ahmakça aforoz ettikleri pudra kullanımının, cildi doğanın hakaret edercesine serpiştirdiği lekelerden kurtarmaya ve cilt rengiyle dokusunda soyut bir birlik yaratmaya yaradığını görmeyen kalmış mıdır? Bu birliğin, tıpkı dansçı giysisi gibi, insanı hemen heykele, yani üstün ve tanrısal bir varlığa yaklaştırdığını görmemek mümkün müdür? Gözü çevreleyen yapay siyaha ve yanağın üst kısmını öne çıkaran kırmızıya gelince, bunların kullanımı da aynı ilkeden, doğayı aşma ihtiyacından kaynaklanmakla birlikte, tamamen zıt bir ihtiyacı karşılamaktadır. Kırmızı ve siyah hayatı, doğaüstü ve ölçüsüz bir hayatı temsil ederler; o siyah çerçeve bakışı daha derin ve ayrıksı kılar, göze sonsuzluğa açılan pencere görünümünü daha kesin bir biçimde kazandırır. Elmacık kemiğini tutuşturan kırmızı, gözbebeğinin berraklığını iyice vurgular ve güzel bir kadın yüzüne bir rahibenin gizemli tutkusunu ekler.

Eğer sözlerim iyi anlaşıldıysa, yüz boyama, güzel doğayı taklit etmek ve gençlikle rekabete girmek gibi itiraf edilmeyen bayağı bir amaçla başvurulan bir yöntem olmamalıdır. Zaten yapay önlemlerin çirkinliği güzelleştirmediği, ancak güzelliğe hizmet edebileceği saptanmıştır. Kim sanata, doğayı taklit etmek kadar kısır bir işlev yüklemeye cesaret edebilir? Makyajın kendini gizlemesine, fark edil-

mekten çekinmesine gerek yoktur; tam tersine, gösteriş içinde değilse bile, açık yüreklilikle, kendini serbestçe teşhir edebilir.

O hantal ciddiyetleri nedeniyle güzelliği en ince tezahürlerine varıncaya dek arayamayanların, düşüncelerime gülmelerine ve sözlerimin çocuksu debdebesini eleştirmelerine izin veriyorum; onların sofuca yargıları beni hiç etkilemez; hakiki sanatçılara, tüm varlıklarıyla içinde tutuşmak istedikleri o kutsal ateşin bir kıvılcımını doğarken almış kadınlara seslenebilmek bana yeter.

Kadınlar ve Kızlar[38]

Modernite içindeki güzelliği aramayı ve açıklamayı görev bilmiş Bay G., toplumun hangi sınıfına ait olurlarsa olsunlar, çok süslü ve her türlü yapay şatafatla güzelleştirilmiş kadınları tasvir etmeyi tercih eder. Karınca yuvası misali dinmek bilmez bir hareketle dolu hayatta olduğu gibi, onun eserlerinin oluşturduğu külliyat içinde de, taşıyabilecekleri bütün zengin donatılarla karşımıza çıkan kişilerin zümre ve soy farklılıkları, seyircinin gözüne derhal çarpar.

Kimi zaman bir dinleti salonunda, yayılmış ışığın üzerlerine vurduğu, gözleri, mücevherleri, kar beyazı omuzlarıyla ışığı alıp geri yansıtan en yüksek tabakadan genç kızlar, çerçevelerini oluşturan locanın içine yerleştirilmiş portreler gibi karşımıza çıkar. Kimileri ciddi ve ağırbaşlı, kimileri sarışın ve hoppadır. Bazıları erken gelişmiş göğüslerini aristokratik bir umursamazlık içinde teşhir eder, bazılarıysa erkek çocuklarınki gibi dümdüz göğüslerini açık yüreklilikle

38 Baudelaire kadınları, saygıdeğer kadınlar ve "yoldan çıkmış kızlar" olarak iki sınıfa ayırırken, anlayışının yapısını oluşturan karşı-teze dayalı modeli yeniden üretmekten başka bir şey yapmıyor; bu anlayış iki anahtar sözcükle özetlenebilir: *Spleen* [nedensiz sıkıntı, iç bunalması] ve *ideal*.

gösterir. Yelpazelerini sallarlar, bakışları dalgın veya sabittir; izlermiş gibi göründükleri oyun veya opera gibi teatral ve törensel bir görünümleri vardır.

Kimi zaman halka açık parkların yollarında kibar ailelerin kayıtsızca gezindiğini görürüz; kadınlar sakince kocalarının kolunda ağır ağır yürür; kocalarının sağlam ve kendinden memnun havası, sahip oldukları servete ve bunun sonucunda gelen özgüvene işaret eder. Burada soylu seçkinliğin yerini, tuzu kuru olmanın verdiği o rahatlık almıştır. Beden hareketleri ve yürüyüşleriyle küçük kadınları andıran, bol etekleri içindeki küçük, çelimsiz kızlar ip atlar, çember çevirir veya ebeveynlerinin evde oynadığı komediyi yineleyerek açık havada birbirlerini ziyaret ederler.

Bir an, daha aşağı bir tiyatro dünyasının çelimsiz, henüz çocukluktan çıkmamış kızlarını görürüz - sonunda sahne ışıkları altındaki yerlerini alabildikleri için gururlu, bakire ve cılız bedenlerinin üzerine, *hiçbir zamana ait olmayan* ve onların sevinç kaynağı olan garip giysileri geçirmiş, salınıp duruyorlar.

Zarafetini terzisine, kafasını da berberine borçlu olan şu budalalardan biri, bir kahvede, içeriden ve dışarıdan aydınlatılmış camların gerisinde yayılmış oturmaktadır. Yanında, hiç eksik olmayan tabureye ayaklarını dayamış metresi oturur; kibar ve soylu bir hanıma benzemek için hemen hemen hiçbir şeyi eksik olmayan tam bir aşifte (o "hemen hemen hiçbir şey" aslında her şeydir, çünkü seçkinliktir). Yanındaki kibar kavalyesi gibi onun da küçük ağzının aralığı ölçüsüz bir puroyla tıkanmış. Bu iki varlığın zihninde tek bir düşünce yok. Acaba görüyorlar mı? Budala Narkissos'lar misali, kalabalığı kendi görüntülerini yansıtan bir nehir diye seyrediyorlar olsa olsa. Aslında onlar kendi zevklerinden çok, gözlemciye zevk vermek için varlar.

İşte ışık ve hareket dolu Valentino, Casino ya da Prado

kapılarını açıyor (bir zamanların Tivoli'si, Idalie'si, Folie'si, Papho'su),[39] miskin gençliğin taşkınlığının iplerini kopardığı tımarhaneler. Modayı, onun çekiciliğini bozacak ve amacını yok edecek ölçüde abartmış kadınlar, tuvaletlerinin kuyrukları ve şallarının uçlarıyla yerleri ihtişamla süpürüyor; gözlerini hayvanlar gibi şaşkın şaşkın açarak, hiçbir şey görmüyor havasında, ama hiçbir şeyi kaçırmadan gidiyorlar, geliyorlar, geçiyorlar, yeniden geçiyorlar.

Cehennemî bir ışık fonu, kırmızı, portakal rengi, kükürt sarısı, pembe (bu renk, uçarılıkta esrimeyi ifade eder), kimi zaman menekşe rengi (rahibelerin gönülden bağlandığı renk, lacivert bir perdenin ardında sönen köz) - rengârenk bir havaî fişek gösterisini andıran bu sihirli fon önünde, avare bir güzelliğin bin bir çehreli imgesi yükseliyor. Bir yerde görkemli, bir yerde hafif bu kadın, kâh narin, hatta çöp gibi, kâh bir dev anası; kimi zaman ufak tefek, çıtı pıtı, kimi zaman hantal ve heybetli. Kendine tahrik edici ve barbar bir zarafet icat etmiş veya daha iyi bir dünyada geçerli olan sadeliği amaçlıyor. Hem heykel kaidesi hem de asa işlevi gören nakışlı etekliklerin ağırlığı altında bize doğru ilerliyor, kayıyor, dans ediyor; şapkasının altından bakışları fırlıyor - tıpkı çerçeve içindeki bir portre gibi. O gerçekten de uygarlığın ortasında kol gezen vahşeti temsil ediyor. Hep maneviyattan yoksun Kötülükten gelen bir güzelliği var, ama kimi zaman bu güzelliğe melankoliye çalan bir yorgunluğun renkleri siniyor. Bakışlarını, bir av hayvanı gibi ufka dikiyor - aynı yoldan çıkmışlık, aynı miskin dalgınlık ve kimi zaman aynı odaklanmış dikkat. Düzenli bir toplumun sınırlarında başıboş dolaşan bir tür bohem [çingene]; hile ve mücadeleyle geçen hayatının bayağılığı, o şatafatlı

39 Balo salonlarının ve eğlence mekânlarının isimleri. En eski yerlerin klasik, en yenilerin ise daha egzotik isimleri vardır; bu durum zevklerdeki dalgalanmayı yansıtmaktadır.



Constantin Guys, *İki Courtesan.*

dış kabuğun ardında kendini kaçınılmazca ele veriyor. Taklit edilemez ustanın, La Bruyère'in şu sözleri ona da uymaktadır: "Bazı kadınlarda gözlerin hareketine, başın duruşuna, yürüyüş biçimlerine bağlı ve bundan öteye geçmeyen yapay bir görkem vardır."

Courtesan'a ilişkin bu değerlendirmeler belli bir noktaya kadar kadın oyuncu için de geçerlidir; çünkü o da bir gösteriş yaratığı, bir kamusal zevk nesnesidir. Ama burada fetih, av daha soylu, daha manevî niteliktedir. Sadece fiziksel güzellikle değil, çok daha az bulunur yetenekler yardımıyla herkesin beğenisini kazanmak söz konusudur. Kadın oyun-

cunun bir yanıyla *courtesan*'la ortaklığı olsa da, diğer yandan şaire yaklaşır. Tüm insanlarda doğal, hatta yapay güzelliğin dışında bir de mesleğin getirdiği özgün bir tarz olduğunu unutmayalım; bu özgünlük fiziksel açıdan bir çirkinlik olarak yansıyabileceği gibi, insana bir tür meslekî güzellik de katabilir.

Londra ve Paris hayatının bu uçsuz bucaksız galerisinin her katında,[40] farklı avare kadın, isyankâr kadın tiplerine rastlarız: Önce, soylu bir hava takınmaya çalışan, hem gençliğinden hem de tüm yaratıcılığını ve ruhunu kattığı lüksünden gurur duyan, hâlâ diri hafif meşrep kadını görürüz - çevresinde dalgalanan geniş saten, ipek veya kadife eteğini iki parmağıyla nazik bir tutuşla kıvırıyor ya da kimliğini ele veren o süslü iskarpini içindeki ayağını öne doğru uzatıyor - aslında tuvaletinin abartılı şatafatı, kim olduğunu çoktan ele vermiş olabilir. Merdivenin basamaklarından aşağı, çoğunlukla nedense kahveler gibi dekore edilmiş şu batakhanelere kapatılmış köle kadınların yanına iniyoruz; gaddarca bir tutsaklığa mahkûm edilmiş bu zavallıların kendilerine ait hiçbir şeyleri yok; güzelliklerine çeşni katsın diye kullandıkları o görülmemiş iç çamaşırları bile onların değil.

Bu kadınlar arasında, masum ve korkunç birer kendini beğenmişlik örneği olan bazıları, meydan okurcasına yukarda tuttukları başlarında ve bakışlarında, hayatta olmanın bariz mutluluğunu taşırlar (neden diye merak ediyor insan).

Kimi zaman, rastlantı eseri, günümüz heykeltıraşlarında soyluluğu her yerde, çamurun içinde bile bulup çıkarabilecek akıl ve cesaret olsa, en hassas heykeltıraşı bile büyüleyecek bir soyluluğa ve cürete bürünürler; ama yeri gelir, meyhanelerin uyuşukluğu içinde, neredeyse erkeksi bir arsızlıkla, zaman öldürmek için sigara üstüne sigara tüttüre-

40 Gerçekten de Constantin Guys bu iki kentin hayatını tasvir etmiştir.

rek, Şark kaderciliğinin tevekkülüne batmış bir halde, umutsuz, bıkkın ve bitkin görünürler. Önden ve arkadan çifte yelpaze gibi yuvarlak kesilmiş etekleriyle divanların üzerine serilir, uzanır veya taburelerin, iskemlelerin üzerine tünerler; hantal, iç karartıcı, aptal, dengesiz bir görünümleri vardır; gözleri alkolün tesiriyle parlar, alınları inatçılıkları nedeniyle kırışmıştır. Sarmalın en alt basamağına, Latin hicivcinin *foemina simplex*'ine kadar inmiş bulunuyoruz.[41] Kimi zaman fondaki alkol buharlarının ve tütün dumanlarının karıştığı bir atmosferin önünde, vereme tutulmuş zayıf bedenleri veya miskinliğin o iğrenç sağlıklılığını temsil eden yağ tulumlarını görürüz. Yoksul ve iffetli insanların hayal bile edemeyeceği sisli ve yaldızlı bir kaos içinde, çocuksu gözlerinden uğursuz bir ışık saçılan ölüm perilerinin, canlı oyuncak bebeklerin dansını izleriz; üzerine içki şişeleri yayılmış bir tezgâhın arkasındaki şişko cadaloz, başına bağladığı pis eşarbın uçları duvara şeytanî gölgeler yansıtırken, kendini Kötülük'e adamış herkesin boynuz takmaya mahkûm olduğunu düşündürür insana.

Aslında okurun gözleri önüne böylesi resimleri ne hoşuna gitmek, ne de kanına dokunmak için serdim; her ikisi de okura saygısızlık olurdu. Bu resimleri değerli kılan, uyandırdıkları genellikle ağır ve kapkara sayısız düşüncedir. Ama olur a, cahil biri Bay G.'nin bu dağınık eserlerinde hastalıklı bir merakı tatmin etme fırsatını aramayı düşünürse, yardım olsun diye onu şimdiden uyarayım: O eserlerde hasta bir imgelemi tahrik edebilecek hiçbir şey bulamayacaktır. Sadece kaçınılmaz günah imgesiyle, karanlıkların içinde pusuya yatmış iblisin bakışıyla veya Messalina'nın, gaz lambasının ışığında parıldayan omzuyla karşılaşacaktır. Saf sanattan, yani kötülüğün kendine özgü güzelliğinden,

41 Juvenalis, *Satirler*, VI, 327.

korkunç içindeki güzelden başka bir şey göremeyecektir. Yeri gelmişken bir kez daha söyleyelim, tüm bu kaostan yayılan genel izlenimde hayasızlıktan çok hüzün hâkimdir. Bu resimlerin o sıradışı güzelliği, manevî üretkenliklerinden kaynaklanmaktadır. Çağrışımlara gebedir onlar; ama bunlar, plastik sanat eserleriyle uğraşmaya alışık olmasına rağmen benim kalemimin bile belki yeterince aktaramadığı ürkünç ve acımasız çağrışımlardır.

Arabalar

Bu uzun *high life* [yüksek tabaka] ve *low life* [alt tabaka] galerileri, dallanıp budaklanmalarla kesintilere uğrayarak sürer gider. Bir an için, saf denemese bile, en azından daha ince bir dünyaya gidelim; daha sağlıklı olmasalar da, en azından daha hoş olan kokuları içimize çekelim. Bay G.'nin fırçasının, Eugène Lami'ninki gibi, gerek dandizmin gösterişini gerekse şıklığı ve güzelliği meslek edinmiş kişilerin [*lionnerie*] zarafetini tasvire çok uygun olduğunu daha önce belirtmiştim. Zengin insanın tavırlarına aşinadır o; hafif bir kalem darbesiyle, asla hataya düşmeyen bir güvenle, varlıklı insanlarda mutlu tekdüzeliğin sonucu olan, bakıştaki ve duruştaki sarsılmazlığı tasvir etmeyi bilir. Bu özel desen dizisinde, açık hava etkinlikleri sunulur: Spor, at yarışı, av, orman gezintileri; hatlarındaki yuvarlaklığın saflığı hayranlık uyandıran, kendileri de en az sahibeleri kadar güzel olan atlarını güvenli elleriyle yöneten kibirli *lady*'ler, narin *miss*'ler bin bir yönleriyle yansıtılır. Çünkü Bay G. genel olarak atı tanımakla kalmaz, her atın bireysel güzelliğini ifade etme konusunda da özel bir yeteneğe sahiptir. Kimi zaman bir sürü araba yol kenarında mola vermiştir ve bir ordugâhı andıran bu ortamda, minderlerin, sıraların veya arabaların üstüne çıkmış tığ gibi gençler ve mevsimin izin

verdiği ilginç giysiler içindeki kadınlar, uzaklarda bir yerde devam eden yarışı izlerler; kimi zamansa, bir atlı üstü açık bir gezi arabasının yanında çok zarif bir biçimde dörtnala gider, atı da hafif şahlanışlarla arabadakileri kendince selamlar sanki. Tırıs giden araba, bir sandalın içindeymiş gibi rahatça arkalarına yaslanmış, kulaklarına fısıldanan çapkın sözleri dalgın dalgın dinleyen ve kendilerini tembelce gezintinin rüzgârına bırakmış güzel kadınları, ışığın ve gölgenin şeritler oluşturduğu iki yanı ağaçlı bir yolda taşır.

Çenelerine kadar çıkan kürk veya muslin, arabanın kapısının üstünden bir dalga gibi taşar dışarı. Uşaklar dimdik, kaskatı ve hareketsizdir; hepsi birbirine benzer; dakik, disiplinli uşaklığın tekdüze, silik imgesidir bu. En belirgin özellikleri, hiçbir özellikleri olmamasıdır. Fondaki orman, saate ve mevsime göre, yeşillenir veya kızarır, altın tozları gibi balkır veya koyulaşır. Kuytu köşeleri güz sisleriyle, mavi gölgelerle, sarı ışınlarla, pembemsi parıltılarla veya karanlığı kılıç darbeleri gibi doğrayan ince ışık demetleriyle dolar.

Eğer Doğu savaşına ilişkin sayısız suluboya Bay G.'nin peyzajcı olarak gücünü bize göstermemişse, bunlar kesinlikle yeterli olacaktır. Ama burada Kırım'm kıyımlar sahnelenmiş toprakları veya Boğaziçi'nin dramatik kıyıları değildir söz konusu olan; burada büyük bir kentin eteklerini süsleyen, gerçekten romantik bir sanatçının görmezden gelemeyeceği ışık etkileri içeren, tanıdık ve yakın manzaralar çıkar karşımıza.

Sanatçımızın, sırası gelmişken saptamanın yerinde olacağı bir diğer vasfı, koşum takımları ve arabalar hakkındaki dikkat çekici bilgisidir. Bay G., bir arabayı ve tüm araba türlerini, bir deniz manzaraları ressamının bütün gemi türlerini çizdiği rahatlık ve özenle çizip boyar. Arabalarının aksamı kusursuzdur; her parça yerli yerindedir ve düzeltilecek hiçbir şey yoktur. Bir araba hangi duruş içinde yaka-

lanmış, hangi hızla ileri atılmış olursa olsun, hareketinde, tıpkı bir gemide olduğu gibi, sözcüklere dökülmesi çok zor, gizemli ve karmaşık bir zarafet barındırır. Sanatçının gözünün bundan aldığı zevk, zaten yeterince karmaşık bir nesne olan gemi veya arabanın, uzam içinde art arda ve süratle ürettiği geometrik figürler dizisinden kaynaklansa gerek.

Bay G.'nin desenlerinin çok geçmeden uygar dünyanın değerli arşivleri haline geleceğini büyük bir güvenle iddia edebiliriz. Onun eserleri de, tıpkı Debucourt'lar, Moreau'lar, Saint-Aubin'ler, Carle Vernet'ler, Lami'ler, Devéria'lar, Gavarni'ler, yani aşina olunan alımlı bir dünyayı resmetmelerine rağmen kendi tarzlarında ciddi birer tarihçi olan sanatçıların eserleri gibi, koleksiyoncuları peşinden koşturacaktır. Bu sanatçılardan kimisi, bazen alımlılık uğruna çok şey feda etmiş, eserlerine konuya yabancı klasik bir *stil* katmıştır; pek çoğu köşeleri bilerek yuvarlamış, hayatın engebelerini düzleştirmiş, şimşek gibi çakan o parıltıları yumuşatmıştır. O ressamlar kadar usta olmayan Bay G., yine de tamamen kendisine ait çarpıcı bir erdeme sahiptir: Başka sanatçıların küçümsediği ve ancak bir dünya insanı tarafından yerine getirilebilecek bir görevi, gönüllü olarak yerine getirmiştir. Her yerde, bugünün hayatının uçucu, ele avuca sığmaz güzelliğini, okurun izniyle *modernite* adını verdiğimiz o niteliğin ayırt edici doğasını aramıştır. Çoğunlukla tuhaf, şiddetli, aşırı, ama her zaman şiirsel kalarak, Hayat şarabının buruk veya baş döndürücü tadını, kokusunu desenlerine sindirmeyi bilmiştir.

DİZİN

Adorno, Theodor 38, 48, 83
akuatinta 204
Alberti, Leon Battista 55
alegori 13, 32, 44, 109, 160
Amaury-Duval, Eugéne E. 152, 157, 158
Apollon 120, 145, 148, 189
Aragon, Louis 53, 84
Arendt, Hannah 48, 83
Artaud, Antonin 78, 86
aura 52, 71
avangard 21, 22, 29, 38, 54
Aydınlanma 21, 56

Balzac, Honore de 10, 12, 53, 65-67, 75, 80, 177, 198, 204, 227
Benjamin, Walter 11, 12, 20, 31, 33, 35, 36, 44, 48, 64, 67, 76, 77, 80-86
Berman, Marshall 9, 85, 86
Bertrand, Aloysius 42, 43
Besson, Faustin 142
Blanqui, Louis-Aguste 20
boheme ignorée 17
Bohemya 14-18, 20-22, 66
Boime, Alfred 49
Bonington, Richard Parkes 122
Bossuet, Jacques Benigne 199
Bouffé, Hugues-Desiré-Marie 220
Boulanger, Lili 160, 161
Bourdieu, Pierre 9, 16, 68, 80, 81, 85
Breton, André 30, 34, 60, 82, 142, 143
Brillouin, Marcel Louis 154
Brueghel 62
Byron, Lord (George Gordon) 196, 236

Cabat, Louis 178, 179
Cagliari, Paolo 102
Carracci, Annibale 174
Catlin, Georges 103, 131, 132
Cézanne, Paul 51, 52
Chacaton, Henri de 138, 181
Chateaubriand, François René de 75, 233
Chérelle, Léger 127
Cherubini 150, 156
chic 70, 135, 161, 162, 164, 166, 167, 191
Cogniet, Léon 161
Cohen-Solal, Annie 29, 82
Coignard, James 180
Comairas, Philippe 174
Comte, Auguste 62
Constant, Benjamin 59
Cornélius, Pierre de 165
Corot, Jean-Baptiste Camille 178, 218
correspondance 56, 57

Courbet, Gustave 73
courtesan 11, 216, 231, 246, 247
Couture, Thomas 141, 142
Crary, Jonathan 39, 83
Crevel, René 76
Cumberworth, Charles 186
Curzon, G. N. 154
Custine, Marques de 233

d'Anglemont, Alexandre Privat 17
d'Aurevilly, Jules Amédée Barbey 23, 195
Dada 54, 153
Dali, Salvador 38
dandy (dandizm) 22-31, 33-35, 45, 46, 53, 75, 210, 216, 223, 231, 233-237
Dante 106, 107, 109, 115, 117, 120, 123, 124,
Daumier, Honoré 73, 162, 204, 219
David, J. L. de Mirbel 108, 156, 186, 214
Debord, Guy 59
Debucourt, Philibert-Louis 200, 251
Deburau, Jean-Gaspard 139
décadence 174, 219
Decamps, Guignet 134-138, 159, 170, 174, 181
Dedreux, Alfred 166
Degas, Edgar 48, 53, 73
dekoratif resim 119, 140
Delacroix, Eugène 10, 23, 51, 73, 103, 105, 106, 109-123, 125-127, 129, 131, 135, 137, 150, 162, 163, 168, 170, 182, 192
Delaroche, Paul 159, 170
desenci 101, 104, 105, 135, 144, 146, 148, 149-151, 153, 154, 157, 169, 173, 175
Desgoffe, Alexandre 178
Devéria, Achille 130, 133, 204, 251
Devéria, Eugène 133, 251
Diaz 141, 159
Dickens, Charles 66
Diderot, Denis 74, 75
Dostoyevski, Fyodor 66
Dubufe, Louis-Edouard 158, 159
Duchamp, Marcel 26, 29, 38, 54
Dumas, Alexandre 66
Dupont, Pierre 23
Duval, Jeanne 28
Duveau, Louis-Jean-Noël 134
duyumsalcılar 116
dünya insanı 207, 251
Dyck, Van 161, 217

eklektizm 166, 167
Engels, Friedrich 66, 71
Ernst, Max 38
eskiz 49, 51, 110, 132, 135, 150, 203, 224, 228

fantasmagoria 35-38, 40, 53, 68, 213
Ferisîler 90
Feuchères, Jean-Jacques 187
feuilleton 66, 67
Flandrin, Paul 152, 157, 158, 178
flâneur 33-36, 45, 46, 52-55, 66, 75, 128, 131, 138, 189, 204, 210, 214
Flaubert, Gustave 14, 19, 29, 60, 66, 70, 75, 77
Fluxus 54
fragman 40, 44-49, 54, 221

Gautier, Théophile 23, 27, 60, 74, 75, 155, 159
Gavarni, Paul 93, 130, 195, 204, 251
genre tabloları 117, 123, 134, 138
Géricault, Theodore 108
Gérôme, Jean Leon 71-73, 86
Gigoux, Jean 174
Goethe, Johann Wolfgang von 71, 170
Gogh, Van 72, 77, 78, 86
Gogol, N. V. 66
Gorky, Arshile 78
Gotik 35
Goujon, Jean 185
Goya, F J. 62, 139
Greenberg, Clement 63
grissette 17
Gudin, Théodore 182
Guignet, Adrien 138, 159, 174
Guignet, Salvator 174
Guillemin, Alexandre 142, 143
Guys, Constantin 23, 44, 205-251

Habermas, Jürgen 9, 81
Hauser, Arnold 9, 70, 85
Haussmann 10, 36, 52, 53
hazır nesne 38, 54
Heine, Heinrich 74, 113
Hemingway, Ernest 78
Homeros 117, 119, 120, 150
Homo Ludens 60
Horatius 120
Hugo, Victor 62, 66, 110-112
Huizinga, Johan 60
Huysmans 74

Ingres, Jen Auguste Dominique 73, 114, 116, 119, 129, 149, 150-153, 155, 156, 158, 179, 191, 192, 216

illüstrasyon 41, 205

Jameson, Fredric 48, 84
Janmot, Anne François Louis 153, 154
Jarry, Alfred 77
Jordaens, Jacob 129, 134
Jorn, Asger 59
Jouvenet, Jean 166
Joyant, Jules Romain 181
juste milieu 51

kitsch 70
Klagmann, Jules 187
Klein, Yves 26
kolorist 97, 98, 101-105, 116, 118, 119, 122, 125, 131, 133, 134, 141, 143, 148, 149, 156, 157, 168, 173, 175, 178, 179, 191, 195, 221
kübizm 31

L'art pour l'art 25, 38
La Bruyère 210, 246
La Comédie humaine 204
Laemlein, Alexandre 134
Laforgue, Jules 64
Lamartine, Alphonse Marie Louis de 66, 67
Lami, Eugène 195, 205, 249, 251
Lassalle-Bordes, Gustave 127
Lautréamont 78
Lawrence 149, 157, 238
Lefebvre, Henri 60
Lehmann, Henri 152, 153, 157, 158
Leleux, Adolphe 143
Lemaître, Frédérick 126, 219
Lenglet,Charles-Antoine-Amand 188
Leroux, Marie-Christine 72
Lisle, Lecomte de 75
lorette 171
Louis-Philippe 15
Lucanus 120

Macready 126
Maistre, Joseph de 237
makyaj 239, 242
Malevich, Kasimir 32
Manet, Édouard 29, 48, 51-53, 58, 84
Manzoni, Ignacio 139
Marilhat, Prosper 181
Marion de Lorme edebiyatı 172
Marx, Karl 15, 19, 62, 66, 71, 86
Masson 38
Matout, Louis 173
Maurin 204
Mayakovski, V. 77
Meissonier, Jean Louis Ernst 164
Mérimée, Prosper 75
Metz ekolü 154
Meulen, Van de 217
Michelangelo 107, 108, 118, 125, 149, 162, 174, 185
mimesis 32, 43, 57
moda gravürleri 129, 200, 202
modern
  modern hayat 31, 33, 41, 43, 53, 204
  modern sanat 22, 32, 60, 74, 97
  modernite (*modernité*) 9, 13, 31, 39, 44-46, 49, 54, 214, 215, 251
Molènes, Paul Gaschon de 230
Molière 163
Moreau 251
mundus mulieris 238
Murger, Henry 15-17, 21, 66
Müller, Charles 142

Nanteuil, Célestin 142

Napolyon 67
Napolyon III 20, 25, 51
natüralist 13, 32, 62, 98, 116, 149, 151, 156, 175, 176, 179, 182, 188
neo-Grek 73
Nerval, Gerard de 60, 78
Nochlin, Linda 29, 48, 49, 82, 84
nü 198
nympha 173

O'Connell, Frédérique 159
Octavius 127
oryantalizm 135
Osman Hamdi Bey 73
Overbeck, Johann Friedrich 169
Ovidius 120

panorama 35, 40, 41, 67, 181
Papety, Dominique 173
parade tablosu 139
Pena, Diaz de la 141
Penguilly-l'Haridon, Octave 138
Pérèse 140, 141
Pérignon 159
Perinde ac cadaver 235
peyzaj 70, 121, 136, 138, 154, 175-182, 218, 224, 229, 250
phenakistiscope 40
photosculpture 71
Picasso, Pablo 31
Pilon, Germain 185
Pisarro, Camille 53
Platon 56
Poe, Edgar Allan 23, 33, 34, 61-64, 66, 78
poetae minores 199
Poggioli, Renato 29, 82
Pollock, Jackson 78
poncif 70, 161, 162, 173, 175, 190
portre 119, 129, 132, 143, 145-147, 150-153, 156-161, 175, 188, 214-217, 223, 228, 238, 243, 245
Poussin, Nicolas 137, 178
Praksiteles 72
Préault, Antoine-Augustin 185
primitivizm 31
Puccini, Giacomo 16

Rabelais, François 62
Racine, Jean B. 199
Rafaello 98, 108, 113, 125, 137, 138, 148, 150, 189, 199, 216, 218, 238
Rembrandt 42, 98, 125, 130, 136, 157, 176, 182, 191
Rigaut, Jacques 77
Rimbaud, Arthur 27, 57, 62
Robert, Victor 160
Rochefoucauld, Sosthènes de la 109
Rochette, Raoul 96
Romain, Jules 130
Romano, Giulio 190
romantizm 15, 16, 22, 25, 26, 95-98, 111, 155
Rothko, Mark 78
Rousseau, P. 182, 184
Roux, Charles Le 179
Rönesans 22, 51, 55, 56, 74, 214
Rubens, Peter Paul 107, 108, 117, 125, 129, 153, 176, 182, 215

Saint-Aubin, Gabriel de 200, 251
Saint-Beuve, Charles Augustin 74
Saint-Pierre, Bernardin de 171
Saint-Simon 62, 67
Salon sanatı 70, 73
Sand, George 22, 66
Sartre, Jean Paul 27-29, 60, 62, 76, 82
Scheffer, Ary 168-170
Scheffer, Henri 170
Seigel, Jerrold 80, 81
Seurat, Georges 53
Shakespeare, William 120, 123, 169
Siegel, J. 16, 18, 20, 21
Simmel, Georg 44, 48, 83, 84
spleen 76
Stendhal 75, 95, 147, 203
stoacılık 234
Sue, Eugène 66, 67
Swedenborg, Emanuel 57
synesthesia 57

taklitçilik 64, 95, 153
Tassaert, Nicholas François Octave 128, 130, 131, 204
Tennyson, Alfred 224

Teytaud, Alphonse 178
Thackeray, William Makepeace 205
thaumatrope 40
Thiers, Adolphe 106, 107, 109, 110
Thomas, Dylan 78
tinselcilik 234
Tiziano 51, 52, 199, 216
Trimolet, Alphonse Louis Pierre 205

Vaché, Jacques 77
Valdrome, Paul Chevandier de 178
Valentin, Raphäel de 134, 194
Vasari, Giorgio 55, 84
Verdier 142
Vernet, Carle 251
Vernet, Horace 70, 162-165, 170, 175, 222
Veronese, Paolo 102-104, 122, 125, 153, 215
Vidal 154, 155
Vigny, Alfred de 75
Villa-Amil, Jenaro Perez 140
vodvilci 162

Wagner, W. Richard 23, 30, 48, 76
Watteau, Antoine 129, 141, 176, 189, 218
Whitman, Walt 66
Williams, Raymond 82
Winterhalter, François Xavier 159
Woolf, Virginia 78

XIV. Louis 119, 227
XV. Louis 119, 141, 171, 190, 240
XVI. Louis 119

Yesenin, Sergei 77

Zola, Émile 66, 72, 74
zootrope 40

Charles Baudelaire

MODERN HAYATIN RESSAMI

İster hayatta, ister sanatta olsun, modernliği keşfe çıkanların pusulası ne zamandır Baudelaire. Modern kentle ve kültürle ilgili incelemelerde yer eden pek çok tema onun edebiyatında beliriyor. 'Modern mitoloji'yle haşır neşir olanların antikitesi haline gelen 19. yüzyıl Paris'ine bizi o uyandırıyor. Adeta onun imgeleriyle hatırlıyoruz.

Zamanımızda sanat/edebiyat tarihi kadar, sosyoloji ve kültürel çalışmalarla uğraşanlar da hep Baudelaire'e dönüyor. Ekonomik, toplumsal, siyasal hayatın modernleşmesiyle, sanatın modernleşmesi arasına çizgi çekerek, modernizasyon ve modernizm arasındaki gerilimi Baudelaire haber veriyor. Modernizmi edebiyatının kahramanları aracılığıyla bir özerkleşme efsanesi olarak ilk o temsil ediyor.

Baudelaire şair olmadan önce bir eleştirmen. Aslında şiiriyle de, eleştirileriyle de yazdığı, sonuçta bir estetik manifesto. *Modern Hayatın Ressamı* bu manifestonun can damarı ve modern eleştirinin klasiği.

Kuşku yok ki [modernizm] Baudelaire'le başlar; onunla, mevcut düzene ve geleneğe başkaldırı olarak anlaşılır.

Arnold Hauser

Estetik modernite ruhu ve adabının hatları Baudelaire'le netleşti.

Jürgen Habermas

Belki kendisi için bir talihsizlik ama Baudelaire çağdaşımızdır.

Fredric Jameson

458359
AEC
THG

İLETİŞİM 954
SANAT HAYAT
DİZİSİ 1

9 789750 501937