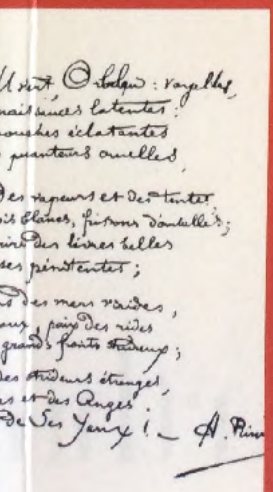
Bakmak
Dinlemek
Okumak

YKY
YAPI KREDİ YAYINLARI

Claude Lévi-Strauss

Çeviren: Ömer B. Albayrak







BAKMAK DİNLEMEK OKUMAK

Claude Lévi-Strauss (1908, Brüksel-2009, Paris). Paris Üniversitesi'nde hukuk ve felsefe eğitimi gördükten sonra, bir süre lise öğretmenliği yaptı. 1934-1937 yılları arasında Brezilya'da São Paulo Üniversitesi'nde toplumbilim dersleri verdi. 1939'a değin bulunduğu Brezilya'da yaptığı alan çalışmaları doğrultusunda, ilk antropoloji çalışmasını 1936'da yayımladı. Daha sonra bir süre Fransa'da bulundu. 1941-1945 arası New York'ta The New School For Social Research'te ders verdi. Aynı dönemde burada ders veren ünlü dilbilimci Roman Jakobson'la dostluk kurdu, onun dilbilim derslerini izledi. 1950-1979 yılları arasında Paris Üniversitesi Uygulamalı Yüksek Araştırmalar Okulu'nda toplumsal antropoloji çalışmaları yöneticisi olarak görev aldı. 1959'da Collège de France'ta toplumsal antropoloji kürsüsü profesörlüğüne getirildi.

Yapısalcılığın kurucularından biri olan Lévi-Strauss, Brezilya'nın yanı sıra, bugünkü Bangladeş'te de alan çalışmaları yaptı. 1973'te Académie Française üyeliğine seçildi. Başlıca yapıtları: *Les structures élémentaires de la parenté* (1949; Akrabalığın Temel Yapıları), *Race et Histoire* (1952; *Irk ve Tarih*, 1985), *Tristes Tropiques* (1955; *Hüzünlü Dönenceler*, 2000), *Anthropologie structurale* (I. Cilt 1958; II. Cilt 1973; Yapısal Antropoloji), *La pensée sauvage* (1962; *Yaban Düşünce*, 1984), *Mythologiques* I. Cilt: *Le cru et le cuit* (1964; Çiğ ve Pişmiş), II. Cilt: *Du miel aux cendres* (1967; Baldan Küle), III. Cilt: *L'origine des manières de table* (1968; Sofra Adabının Kökenleri), IV. Cilt: *L'homme nu* (1971; Çıplak İnsan), *Le Regard éloigné* (1982; Uzak Bakış), *La Parole donnée* (1984; Verilmiş Söz), *Regarder, écouter, lire* (1993; *Bakmak, Dinlemek, Okumak*, 2016).

Ömer B. Albayrak İstanbul Erkek Lisesi'ni ve Boğaziçi Üniversitesi Felsefe Bölümü'nü bitirdi. Felsefe yüksek lisansını ve doktorasını Galatasaray Üniversitesi'nde tamamladı. İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde felsefe, Boğaziçi Üniversitesi'nde de felsefe çevirisi dersleri verdi. Halen İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi Felsefe Bölümü'nde öğretim üyesidir. Bugüne dek alanında Fransızca, Almanca ve İngilizceden çeviriler yaptı.

Claude Lévi-Strauss'un
YKY'deki kitapları:

Hüzünlü Dönenceler *(1994)*
Yaban Düşünce *(1994)*
Bakmak Dinlemek Okumak *(2016)*

CLAUDE LÉVI-STRAUSS

Bakmak Dinlemek Okumak

Çeviren
Ömer B. Albayrak

SELCOEPUB

YAPI KREDİ YAYINLARI

Yapı Kredi Yayınları - 4698
Sanat - 229

Bakmak Dinlemek Okumak / Claude Lévi-Strauss
Özgün adı: Regarder Écouter Lire
Çeviren: Ömer B. Albayrak

Kitap editörü: Korkut Erdur
Düzelti: Eser Demirkan

Kapak tasarımı: Nahide Dikel
Sayfa tasarımı: Mehmet Ulusel
Grafik uygulama: Arzu Yaraş

Baskı: Bilnet Matbaacılık ve Ambalaj San. A.Ş.
Dudullu Organize San. Bölgesi 1. Cad. No: 16 Ümraniye-İstanbul
Tel: 444 44 03 • Fax: (0216) 365 99 07-08 • www.bilnet.net.tr
Sertifika No: 31345

Çeviriye temel alınan baskı: Plon, Paris, 1993
1. baskı: İstanbul, Eylül 2016
ISBN 978-975-08-3734-0

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., 2015
Sertifika No: 12334
© Plon, 1993

Bütün yayın hakları saklıdır.
Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
Kemeraltı Caddesi Karaköy Palas No: 4 Kat: 2-3 Karaköy 34425 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
http://www.ykykultur.com.tr
e-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr
İnternet satış adresi: http://alisveris.yapikredi.com.tr

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık
PEN International Publishers Circle üyesidir.

İÇİNDEKİLER

Poussin'e Bakarken • 7
Rameau'yu Dinlerken • 31
Diderot'yu Okurken • 49
Sözler ve Müzik • 67
Sesler ve Renkler • 95
Nesnelere Bakışlar • 117

Alıntılanan Yapıtlar • 139

Dizin • 149

POUSSIN'E BAKARKEN

I

Proust Vinteul sonatını ve "cümleciğini" Schubert, Wagner, Franck, Saint-Saëns, Fauré dinlerken hissettiği izlenimlerden yola çıkarak oluşturur. Elstir'in resmini betimlerken aslında Manet'yi mi, Monet'yi mi, yoksa Patinir'i mi düşündüğünü asla bilemeyiz. Bergotte'un kişiliğinde bir araya getirilmiş yazarların kimliğiyle ilgili de aynı kararsızlık söz konusudur.

Döneme yabancı olan bu bağdaştırmacılık, farklı tarihlerdeki olayları ya da ara olayları şimdiki anda bir araya çağıran ya da birbirine karıştıran bir başka bağdaştırmacılıkla yan yana gider. Sözleri ve düşünceleriyle anlatıcı aynı sayfa içinde kimi zaman sekiz, kimi zaman on iki, kimi zamansa on sekiz yaşında gibi görünür. Nitekim Balbec'te büyükannesinin yanında kalırken şöyle yazar: "*Pek kronolojik olmayan hayatımızda.*"

Bunun üstüne Jean-Louis Curtis'den harika bir pasaj: "Kayıp Zamanın İzinde'*de ne kaybolan ne de yakalanan zaman vardır, sadece geçmişi de geleceği de olmayan bir zaman vardır, bu zaman sanatsal yaratımın asıl zamanıdır. Bu nedenle* Kayıp Zamanın İzinde'*deki kronoloji o kadar bulanık, o kadar kaçıcı, o kadar ele gelmez, kimi zaman genişleyen yapıda, kimi zaman kısa devre halinde, kimi zaman dairesel, hiçbir zaman doğrusal olmayan ve, elbette ki, hiçbir zaman tarihlenmemiştir [...] İnsan Champs-Elysées'de oynayan çocukların hâlâ çember çevirecek yaşta mı yoksa artık ilk gizli sigaralarını içecek yaşta mı olduklarını merak eder.*"

Bu açıdan bakıldığında istençsiz bellek, bilgi veren ama yeniden canlandırmayan bilinçli belleğe karşı olmakla kalmaz sadece. Anlatının yapısı içindeki müdahaleleri, aslında Proust'un aşırı özgür biçimde işlediği olayların akışını ve onların bir süredeki düzenini sistematik bir biçimde değiştiren bir bileşim yordamını telafi eder, yeniden dengeye kavuşturur: "*Bazıları, romanın sinema perdesinde art arda dizilmiş olaylar gibi olmasını istiyorlardı. Abes bir görüştü*

bu. Sinema perdesindeki görüntü, gerçekte algıladıklarımıza en benzemeyen şeydir."

Bu taraf tutmanın ardındaki nedenler sadece felsefi ya da estetik nitelikte değildir, hatta belki de bunlar en ön sırada bile değildir. Bu nedenler bir teknikten ayrılamaz niteliktedir. *Kayıp Zamanın İzinde* farklı durumlarda ve dönemlerde yazılmış parçalardan yapılmıştır. Yazarın bunları tatmin edici bir sırada, diyeceğim o ki, en azından başlarda, doğrulukla ilgili kafasında oluşturduğu kavrayışa uygun biçimde kullanması söz konusudur; ancak metin ilerledikçe buna uymak da gitgide daha zor hale gelir. Yeri geldiğinde "artıklarla" çalışmak gerekir ve birbirine hiç benzemeyen öğeler daha görünür hale gelir. *Yakalanan Zaman*'ın sonunda Proust kendi çalışmasını, bir elbiseyi önceden doğru biçimlerde kesilmiş parçalarla düzenleyen ya da elbise çok yıpranmışsa yamayan bir terzininkine benzetir. Aynı biçimde, "*gerçekliği yeniden yaratmak için, birçok kişide görülen bir omuz hareketi, [...] bir başkasının boyun hareketine eklenecek*" ve birçok kaynaktan aldığı izlenimlerle tek bir sonat, tek bir kilise, tek bir genç kız inşa etmek için kitabında parçaları birbirine iliştirir ve yapıştırır.

Montajlardan ve kolajlardan oluşan bu teknik, yapıtı çift eklemliliğin bir ürünü haline getirir. İfadeyi dilbilimdeki kullanımından saptırıyorum. Birinci düzenin öğelerinin zaten edebi yapıtlar olmaları ve daha yüksek bir düzeyde bir edebiyat yapıtı ortaya koymak üzere bir araya getirilmeleri ve kurulmaları dikkate alındığında bu anlam genişlemesi bana yine de meşru görünüyor. Bu çalışma, metnin nihai yazımında yeniden kalıba dökülen taslaklarla, karalamalarla işleyen çalışmadan farklıdır; bu çalışmada yapıtın son halinde mozaiğin parçaları tanınabilir ve bireyselliklerini korur.

II

Bu durum, resimde de mevcuttur. Sanırım ilk kez Meyer Schapiro *Grande Jatte*'ın* kişilikleri arasındaki göze çarpan kademelere dikkati çekti. Bunun nedeni, Seurat'nın figürlerini ya da figür gruplarını bağımsız kümeler gibi tasarlayıp sonra da birbirlerine göre düzenlemesi (büyük olasılıkla yapıt üzerinde bir o kadar deneyim kuracak birbirini izleyen denemelerden sonra) olamaz mı? *Grande Jatte*'ın son derece kendine has "büyüsü" de, Diderot böyle derdi, yürüyüş için düzenlenmiş kamuya açık bir yerde, kendi yalıtılmışlıkları içinde donmuş, hatta birbirlerinin mevcudiyetinin bilincinde gibi bile görünmeyen kişileri ya da kişi gruplarını üst üste koymasından kaynaklanır; Delacroix'ya göre Poussin'in kendine iş edindiğini söylediği "*şu dilsiz şeyler*" arasında yerini alır. Tabloya sıra dışı bir gizem havası katan da budur.

Diderot bundan tiksinirdi: "*Resimselliği temel alan yapıtlar ile ifadeselliği temel alan yapıtları birbirinden ayırıyoruz. Sanatçının figürlerini en çarpıcı ışık etkilerini ortaya koymak için kullanmış olmasıyla ilgileniyorum, eğer bütün ruhuma hiç hitap etmiyorsa; eğer bu kişiler orada genel bir gezintide birbirlerinden haberi olmayan bireyler gibilerse* [...]": Seurat'nın tam da *Grande Jatte*'da yaptığı şeyin önceden betimlenişi ve kesin reddi...

Bu kompozisyon yordamı daha önce Hokusai'de vardı. *Yüz Fuji Dağı Manzarası*'nın birçok sayfası onun da, Proust'un karalama kâğıtları gibi, muhtemelen açık havada çizdiği, not defterlerine kaydettiği manzara parçalarını, ayrıntıları üst üste koyarak yeniden kullandığına, sonra da katman farklarını dikkate almaksızın kompozisyonuna aktardığına tanıklık eder.

Özellikle Poussin çift eklemlilik yordamını, tümüyle başka bir biçimde elbette, örnekler, ama bu örnekler onun *Grande Jatte*'ın figürleri gibi bir parça "mineralleşmiş" figürlerini açıklar (onun

---

* Georges-Pierre Seurat'nın 1884-1886 arasında yaptığı *Grande Jatte Adasında Bir Pazar Öğleden Sonrası* adlı tablo. (ç.n.)

dehası, der Philippe de Champaigne, "*katı olana çok açıktı*"); konusuna gelecek olursak, Diderot onun figürlerinin "naifliği"nden söz edebilirdi, "*yani* [onlar] *kusursuzca ve saf biçimde olmaları gerektiği gibi*"; Delacroix'ysa "*ifadenin açık yürekliliğinin hiçbir icra alışkanlığıyla bozulmadığı*" bir primitivizmden konuşabilirdi; nihayet "*her türlü gelenekten mutlak bağımsız oluşuyla*" onu "*en nadir türden yenilikçi*" yapan bir tarz.

İnsan Poussin'e bakarken sürekli olarak onun resmi yeniden icat ettiği, ya da en azından, içine doğduğu XVI. yüzyılın berisinden *Quattrocento*'nun ustalarına elini uzattığı izlenimine kapılır. Bu ustaların başında Mantegna gelir (ortaokula başladığımda –o zamanlar babam beni sık sık Louvre'a götürürdü–, ödev konum en sevdiğim tabloyu betimlemek olduğunda *Parnasse*'ı seçmiştim).

Ve hatta daha da uzağa, zira Poussin'in hayal gücü kimi zaman, geçtiğimiz yüzyılın sonunda Rimbaud'nun panayır resimlerinde yozlaşmış tadını aradığı o saflığı sunar, elbette dehasının yücelttiği biçimiyle. Nitekim, Rouen Müzesi'ndeki *Venüs Aeneas'a Silahlarını Gösterirken*'de kol mesafesinde havalarda süzülen bu Tanrıça sanki ayrıca tasarlanmış ve resmedilmiş, sonra da basbayağı olduğu gibi tuvale aktarılmış gibidir. Ya da hatta, Louvre'da bulunan *Dafni'ye Âşık Apollon*'da orman perisi küçücük bir meşenin dalları arasına sanki bir kanepedeymiş gibi rahatça (şaşarız buna) yerleştirilmiştir. Yine, *Kör Orion*'da, tıpkı bir salonda, bir şöminenin üzerine kıvrılmış gibi bulutunun üzerine kıvrılmış Diana'nın burjuva duruşu.

Delacroix "*birbiriyle hiçbir bağı olmayan ve kesilmiş gibi görünen figürler*[in] *uç noktadaki kuruluğu*"nu eleştirirken belki de bu türden şeyleri düşünüyordu – Proust'ta zamanda gözlemlediklerimizin mekândaki karşılığı. Delacroix bunları kusurlar olarak görüyordu ve, elbette haklı olarak, Poussin'in tablolarının benim çift eklemlilik adını verdiğim şeyi gözler önüne seriyor olmasına bağlıyordu: Kusursuzluk mu, "*Poussin asla onu aramadı ve arzulamaz da; figürleri heykeller gibi yan yana yerleştirilmiştir; acaba bu, anlatılana göre, doğru gölgeleri elde etmek amacıyla küçük maketler yapma alışkanlığından mı geliyor?*", "[...] *atölyenin ışığıyla aydınlanan küçük maketler.*"

1721'de Antoine Coypel de Poussin'in figürlerinin resmediliş tarzında eksik olan "*ıslak çamaşırların ve mankenlerin kuşkusuz*

uzaklaştırdığı daha doğal, daha az kuru ve daha rahat bir tat"tan şikâyetçiydi. İşini daha iyi bilen Ingres de kendi tarafından şu saptamayı yapacaktır: "*Poussin tarzı küçük bir oda kurmak: etkiler için vazgeçilmez.*"

(Poussin'e isnat edilen sözlerde eklemli dil ile resim arasında bir koşutluk, çift eklemliliğin dildeki teorisinin taslağı öne çıkar: "*Resimden konuşurken,* [...] *alfabenin yirmi dört harfi sözlerimizi oluşturmaya ve düşüncelerimizi ifade etmeye yarar, tıpkı bedenin hatlarının ruhun çeşitli duygulanımlarını ifade ederek ruhun içinde olanı dışarıya göstermesi gibi.*")

Poussin'in balmumundan modeller yapmayı sevdiği bilinir; kariyerinin başlarında Antikleri örnek alarak, hatta büyük ustaların tablolarının parçalarını alçak kabartma olarak yeniden üretmek için bile. Birçok tanığın anlattıklarına göre Poussin bir tabloya başlamadan önce balmumundan küçük heykelcikler yapardı. Onları zihninde canlandırdığı sahneye uygun duruşlarda bir levhanın üzerinde düzenler, ıslak kâğıt ya da ince taftayla kaplar, sivri bir çubukla kıvrımlar oluştururdu. Gözlerinin önündeki bu maketle birlikte resmini yapmaya başlardı. Çerçeveyi çevreleyen kutunun duvarlarında açılan delikler çerçeveyi geriden ya da köşelerinden aydınlatmayı sağlayarak önden ışığı kontrol etmesini ve koyduğu gölgelerin doğruluğunu denetlemesini sağlardı. Hiç kuşku yok ki böylece heykelcikleri yerleştirerek ve onların yerlerini değiştirerek küçük ve sade bir modelini kurmuş olduğu sahnenin kompozisyonunu sabitlerdi.

Bu yordam kendisinden öncekilerce de bilinmiyor değildi. Birçok ressam onu gerçekten de kullanmıştı ancak, Anthony Blunt'ın anlattığına göre, Poussin'in döneminde bu yordam artık kullanılmaz olmuştu çünkü çok zaman alıyordu. Poussin'in bu yordamı yeniden alıp kaynaklarımızda izlerini gördüğümüz bir titizlikle uygulamış olması anlamlıdır. Ne olursa olsun, üç boyutlu maketin sistematik kullanımı, maketin tamamlanmış tablonun ardındaki mevcudiyeti, hiçbir ressamda bu kadar belirgin biçimde karşımıza çıkmaz. Onun figürleri tuvalin yüzeyine resmedilmiş olmaktan çok onun olanaksız kalınlığına oyulmuş gibidir.

Bu o kadar mükemmel bir biçimde benimsenmiş bir kompozisyon yöntemidir ki neredeyse bir düşünme tarzı haline gelmiştir.

Üzerinde çok düşünülmüş, izleyiciyi içine girmeye davet eden, ona birçok farklı güzergâh sunan doğa ya da kent manzaralarını da buna borçluyuz: "*Temsil ettiği tüm ülkelerde dolaşır gibiyiz*" der Félibien; mekânın bu uzatılmasına yanıt veren bir sürede Poussin'in tablolarının izlenmesini uzatan hülya. Şeylere tanınan üçboyutluluk, –dediğimiz gibi, alçak kabartmada olduğu gibi yerleştirilmiş– kişiliklerin son derece sık biçimde iki boyutlu olarak temsil edilmesiyle karşıtlık gösterir. Bireylere nazaran dünyayı egemen konuma yerleştirir. Poussin'in döneminin, izleyicide benzer bir sihirli etki uyandıran kabartma planların ortaya çıkışını az farkla öncelemesi belki de anlamlıdır.

Poussin'de Delacroix'yı etkilemiş olan özgünlüğün, abidevi büyüklüğün nedenlerinden biri de o halde, bana öyle geliyor ki, onun tablolarının ikinci dereceden yapıtlar olmasıdır. Birinci derecesi, daha basit ve başka nitelikteki araçlarla maketin zaten tamamlanmış bir yapıt gibi gerçekleştirdiği derecedir: sanatın bir şipşakçılığın tüm kaynaklarını çoktan tükettiği aşama. Félibien'in ifadesiyle Poussin'in "*küçük alanlarda büyük ve ustaca düzenlemeleri yayabilme yetisi*"ni borçlu olduğu bir şipşakçılık.

Romantik yaratıma itici gücünü veren coşkulara bundan daha yabancı bir şey olamaz kesinlikle. Poussin'e duyduğu hayranlığa karşın zaman zaman Le Sueur'ü tercih eden Delacroix'nın kaçamak sözlerinin kaynağı da budur: "*Le Sueur'e yakın olmakla Poussin çok kaybediyor*", Le Sueur "*yumuşaklığı, etkinin yumuşaklığını ya da kompozisyonun coşkunluğunu*" daha çok göz önünde tutar, bu da onun Poussin'de bulunmayan "*bir birlik, bir kaynaşmışlık*" elde etmesini sağlar.

Şaşırtıcı bir yargı ama, resimden müziğe aktarılan aynı nedenlerle Delacroix'nın zaman zaman Mozart'tan "*daha dramatik*" Cimarosa'ya da verdiği önceliğe benzemez değil. Cimarosa'da övdüğü şey "*bu oran, bu münasebet, bu ifade, bu neşe, bu şefkat, ve hepsinin de üstünde* [...] *bu benzersiz zarafet* [...] *daha mükemmeli olamaz değil, mükemmelliğin kendisi*"; Poussin'den esirgediği gibi Mozart'tan da esirgediği mükemmellik.

O halde Poussin gelenekle bağını koparttığından, modern okullara açılacak yolları daha çok olumsuz tarzda hazırlamıştır: "*resme hayal gücü üzerinde üretmeyi nasip eden etkileri tam da kaynağında*"

arayanlar. Bundan –bu parçada, Poussin'e karşı konmaktan çok bağlanan– Le Sueur'ün daha ileri mi olduğunu anlamalı? Eğer Poussin ve Le Sueur, Delacroix'ya "*Flamanların ve İtalyanların primitif okullarının naifliğini*" anımsatıyorsa, onun gözünde bir biçimde Poussin'in Le Sueur'ün "ilkel"i olduğu izlenimine karşı çıkmak zor olur.

III

Arkadyalı Çobanlar'ı ele aldığı bir incelemesinde Panofsky üçlü bir kanıtlama gerçekleştirdi:

1. *Et in Arcadia ego* ifadesi ilk kez Guercino'nun Poussin'in Roma'ya varışından çok kısa bir süre önce, 1621-1623 civarında resmettiği bir tabloda geçer. Bu tablo, bir kaya bloğu üzerinde ön plana yerleştirilmiş büyük bir kurukafa karşısında düşüncelere dalan iki çobanı gösterir.

2. Doğru Latince dilbilgisine göre bu ifade, alışılageldiği gibi, "Ve ben de Arkadya'da yaşadım" olarak değil (dönemin kültürlü kişileri bunu biliyorlardı), şöyle çevrilebilir: "Ve ben de buradayım, Arkadya'da bile varım." Dolayısıyla konuşan kurukafadır, ölümdür, yaşanacak en güzel yerde bile insanların kaderlerinden kaçamayacaklarını anımsatır.

3. Poussin'in muhtemelen 1629-1630 civarı yaptığı bu konudaki ilk tablosu Guercino'nunkinden oldukça doğrudan esinlenmiştir; kayadan oyulmuş bir lahdin üzerine kazınmış yazıt da başka bir anlama sahip olamaz. Mezarın üzerine yerleştirilmiş kurukafa çok küçük ve zar zor görülebilir olsa da konuşan hâlâ odur (ya da ölümün simgesi mezardır).

Bununla birlikte Panofsky'ye göre *Arkadyalı Çobanlar*'ın beş ya da altı yıl sonra (Thuillier'ye göre 1638-1639 civarı) yaptığı ikinci versiyonu (Louvre'daki) Poussin'in ifadenin anlamını, XVII. yüzyılın sonundan itibaren yaygın olarak kabul edilenle değiştirdiğini ve böylece tablosunu "*ölümle çarpıcı bir karşılaşma yerine ölümlülük fikrinin nefes aldırmayan bir temaşasına*" çevirdiğini düşündürür.

Bana öyle geliyor ki bu, bir olguyu hesaba katmamaktır: İlk versiyon sadece Guercino'nun tablosundan esinlenmekle kalmaz, onunla Louvre'daki versiyon arasındaki geçişi sağlar; ve Panofsky'nin istediği yönde bir kopuş varsayımına başvurmadan da Poussin'in plastik hayal gücünün yıllar içinde nasıl evrim geçirebildiğini gözler önüne serer.

Gerçekten de bu versiyonda Guercino'nun tablosuna göre ilk başta iki fark öne çıkar. İkinci plana geçen kurukafa o kadar küçük gösterilmiştir ki önemsiz hale gelir; ikinci versiyonda tümüyle kaybolacaktır. Buna karşılık ilk versiyonun geri planında Guercino'da bulunmayan bir kadın çoban görürüz, oysa Louvre versiyonunda bir kadın figürü ön plana damgasını vurur: Kadın çoban gibi hafif giysiler içinde değil, ama Antik tarzda kumaşlara bürünmüş halde ve yarı çıplak çobanlarla karşıtlık içinde.

Sanki Guercino'nun tablosunda ön planda sağda duran büyük kurukafanın yerini Poussin'in ikinci versiyonunda aynı konuma sahip ve aynı önemi taşıyan kadın almış gibidir; ve sadece bir anımsatmaya indirgenmiş kurukafası ve belli belirsiz beliren bir dişi figürüyle ilk versiyon da sanki ikisi arasında bir geçiş durumunu gösterir.

İnsan aynı yönde üçüncü bir farkı yorumlamaktan kendini alamaz. Uzmanlara göre, ilk versiyonda birinci planda sağda gördüğümüz ihtiyarı bununla bakışık biçimde yer alacak başka bir tabloyla simetri kaygısı güden Poussin oraya yerleştirmiştir. Zira Guercino'nun kurukafasının yerine geçen bu ihtiyar, kaynağı Arkadya'da bulunan Alfeios nehrini temsil eder. Onun pınara dönüşmüş su perisi Arethusa'yla Sicilya'da buluşmak için denizi aştığına inanılırdı. İlk versiyonun resmettiği bu ara durumda ırmağın ya da daha doğrusu onun akışının simgesel imgesi de izleyicinin düşüncesini yok olmak üzere olan kurukafadan Poussin'in ikinci versiyonda dönüştüreceği bir genç kadına yöneltemez mi?

Poussin ilk versiyonu yaparken muhtemelen ikinci versiyonu öngörmüyordu. Ama zihninde işleyecek dönüşümün tohumları belki de daha o zaman mevcuttu.

Poussin daha sonra ister dönüşümü açıkça kavramış olsun, ister bu dönüşüm sonuna kadar bilinçsiz bir çalışmanın ürünü olsun, her iki durumda da öncekinden yola çıkarak bu kadar durağan (ve bu açıdan üç çobanın hareketliliğine karşıt) bu yeni genç kadının ölümü simgelediği, ya da en azından, "Arkadya'da bile" egemen biçimde kendini dayatmak ister haline uyan bu hoşa giden görüntüsüyle Kader'i simgelediği sonucuna varmak gerekmez mi? Silik bir konuma sahip olan ve çobanların zarif bir eşlikçisi olmaktan öteye gitmeyen ilk versiyonun kadını karşısında ikinci versiyonun

kadını mitolojik bir figürün büyüklüğünü ve kayıtsızlığını taşır. Demek ki mezar kayasına kazılı sözcükleri egemen asaletiyle üstü örtük biçimde dile getiren ve çobanları kendisini okumaya çağıran odur. "Arkadya'da bile" diye bildirmektedir sadece mevcudiyetiyle, "buradayım, yanı başınızdayım."

Hatta insanın içinden bir senaryo yazmak bile geliyor. Belki kadın sahneye sağ taraftan giriyor, en yakındaki genç çobanın omzuna elini hem baskı hem de teselli veren bir jestle koyarak kendisini gösterene kadar fark edilmiyor. Çoban gözlerini ona çeviriyor, onun belirmesine pek de şaşırmış gibi görünmüyor, çünkü diyebilirim ki, kadına dönük yüzü ve yazıyı gösteren elinin ters yöndeki hareketleriyle genç kadını sözüne bağlayan, onların özdeşliğini gösteren plastik bir işlev görüyor.

Eğer Poussin Guercino'nun tablosunda, başka aşamalarını tasarlayıp resmedeceği bir dönüşümün ilk halini gördüyse, o zaman neden *Arkadyalı Çobanlar* (Louvre'daki) kadar başka hiçbir tablonun filozofları masallar anlatmaya itmediğini anlarız. Başrahip Dubos, Diderot, Delille, Şövalye de Jaucourt tabloyu gerçeklikten çok uzak terimlerle betimlerler. Dönüşümü ancak son aşamasında yakalayabiliyorlardı kuşkusuz. Ama onun dönüşüme dayalı doğası izleyiciyi onun peşine düşmeye yöneltmeye yetecek dinamizmi de koruyordu. Mezarın üzerine uzanmış bir genç kız heykeli koyan Jaucourt'un betimi, ki Dubos'dan alınmış gibi geliyor bana, dönüşümün aşamalarından biri olarak öbürlerinin arasında yerini alabilirdi.

Tabloyu benim yaptığım gibi yorumlamak, Poussin'i birkaç yıllık bir süre içinde Latince ifadenin anlamını tersine çevirmekten sorumlu kılmaktan daha akla yatkın geliyor bana. Çünkü –Panofsky'nin kendisi de bunu kabul eder– Poussin'in arkadaşı Bellori daha 1672'de tabloyu yorumlarken ifadeye tam da bu anlamı vermişti. Anlamın tersine dönüşü ancak 1685'te Félibien'in kaleminden gerçekleşecekti. Eğer tabloda sadece kıra ait ve ahlakçı bir sahne görülüyor olsa, yapıtın olağanüstü başarısı (Poussin'in en popüler yapıtıydı, renkli taşbaskıları kulübelere kadar girmişti) anlaşılabilir mi? Tablonun güçlü çekiciliği, üç çobanın yanındaki bu gizemli kadının başka bir yerden gelmesinin ve, Poussin'in başka araçlarla manzaralarına her zaman damgasını vurmasını bildiği doğaüstü olanın kırsal bir sahne üzerinde bu fışkırmasının uyandırdığı duyguya dayanır.

IV

Arkadyalı Çobanlar Poussin'in tabloları arasında en ünlüsüyse, *Eleazar ile Rebeka* da sanat erbabına en çok esin veren tablo olmuş gibidir. Félibien başka hiçbir tablo üstüne bu kadar uzun konuşmaz. Bana kalırsa Diderot'nun geveze *Paris Salon Sergileri*'nden çok daha fazla bilgilendiricidir ateşli *Kraliyet Resim Akademisi Konferansları* vb. (1669'da Sébastien Bourdon'un verdiği "*Işık*" üstüne harika konferans gibi – ayrıca, daha yakından bakılırsa, Diderot'nun en ünlü fikirlerinin kimilerinin önceden *Konferanslar*'da bulunduğu görülebilir: Gérard Van Opstal'in 1667'de Laocoon üstüne verdiği konferans bir yüzyıl önceden ideal model teorisini dile getirir); o halde Akademi konferanslarında 1668'de *Eleazar ile Rebeka* üstüne Philippe de Champaigne'in sunduğu bir tartışma açılır; 1675'te yeniden alevlenir, 1682'de ilk konferansın değerlendirmesinin yeniden okunduğu ve tartışıldığı, Colbert'in bulunduğu ve tartışmaya katıldığı bir oturumda yeniden başlar.

Poussin'in birçok tablosu muhteşemdir, ama, nefis bir biçimde, *Eleazar ile Rebeka* belki de bir zirvedir. Her bir figür ayrı ayrı birer başyapıttır; her bir figür grubu da başka birer başyapıttır; tabloyu oluşturan bütün de öyle. O halde birbirinin içine geçmiş üç düzenleme düzeyi, her biri de aynı mükemmellik derecesine yükseltilmiş; o kadar ki, bütünün güzelliği kendine has bir yoğunluğa sahip. Yapıt, her biri biçimlerin oyununa ve renklerin oyununa eşit bir önem yükleyen birden çok boyutta açılıyor. Çağdaşları Poussin'i renkçi olmamakla eleştiriyorlardı. Poussin'in sıkça kullandığı neredeyse çiğ mavisiyle tek başına bu tablo bile onları yalancı çıkarmaya yeter. Reynolds onu mahkûm edecektir, oysa Poussin'in uyumlarına canlılığını veren de odur. Félibien renklerin önemini o kadar iyi anlamıştır ki bu olağanüstü tabloya ayırdığı yirmi beş sayfanın altısı boyunca onları ayrıntılandırmaya eğilir.

Philippe de Champaigne'in tabloya ilişkin okuması durağandır. Tabloya birbiri ardına birçok açıdan bakar: Eylemin temsili; gruplar

halinde düzenleme; figürlerin ifadesi; renklerin, ışıkların ve gölgelerin dağılımı. Ancak, renklerin dağılımı konusunda, bence dikkatli bir incelemenin çözümlemeyi ilerleteceği ve onu yeni bir yola yönelteceği bir kuşkuyu dile getirir (Le Brun bunu reddedecektir).

"*Kuyunun yakınındaki bir vazoya yaslanan bir kız figürü*" ile ilgili olarak "*Bay de Champaigne Bay Poussin'in bu figürün oranlarında ve elbise kıvrımlarında Antikleri taklit ettiğine ve her zaman fazlasıyla sadık ve kendine özgü bir çalışma yaptığına dikkati çekmek istemiştir. Bay Poussin'i bir parça kısırlıkla suçlar ve onu eskileri yağmalamakla suçlayacak kadar onların yardımına başvurduğuna ikna eder gibi görünen bir üslupta ifade eder kendini.*"

Gerçekten de bu heykelvâri figür öbürlerinden açıkça ayrılır. Bana kalırsa tablonun anahtarı bu hesaplanmış farkta yatar.

Tabloya onu ilk kez gören bir izleyici gibi yaklaşalım: Göz en başta tablonun ortasında ön plana yerleştirilmiş iki ana karaktere takılır; ancak bu figürler, perspektif bakışı sol yanı kaplayan yoğun ve hareketli kadın grubuna yöneltecek kadar da sağa kaymışlardır. Bu hareketli grup bir yandan hemen yukarıdaki yapıların hareketsiz kütlesiyle, öbür yandan da tablonun sağ yanını kaplayan üç kadının oluşturduğu hareketsiz ve dikkat kesilmiş grupla karşıtlık oluşturur. Bütününe bakıldığında tablo durağan ve durağan olmayanın, hareketli ve hareketsiz olanın bir karşıtlığı üzerinde oynar. Bu karşıtlığın bir anlamı var mıdır?

Poussin'den bir antropolog çıkarmaya çalışmayacağım. Ancak öğrencisi Le Brun'ın kendisi bu "filozof ressam"ın (o zamanlar dedikleri gibi) muhakemesinin ve bilgisinin "*temellerinin derinine inmeden yapıtlarına hiçbir şeyin girmesine izin vermediğini, çalışmasıyla ilgili olgunlaşmış ve uzun bir akıl yürütme olmadan hiçbir şeyi açmadığını ve onu bu kadar tavsiyeye değer kılan şeyin bir parçasının da bu olduğunu*" söylüyordu.

Yapıtına başlamadan önce Poussin'in *Tekvin* (24) üstünde uzun uzun düşündüğüne kuşku yoktur. Bu bölümü bir antropoloğun bugün kullanacağı terimlerle yorumlamamıştır, ama kesinlikle onların ruhuna nüfuz etmiştir.

Rebeka'nın (ve daha sonra Rahel'in) evliliğindeki sorun *Ancien Régime* hukukçularının *ırk* ve *toprak* adını verdikleri şeyler arasındaki bir çelişkiden kaynaklanır. Kadir-i Mutlak'ın emriyle İbrahim

ve soyu Mezopotamya'daki Suriye'de bulunan anavatanlarını terk ederek batıya doğru çok uzaklara yerleşirler. Ancak İbrahim bölgenin ilk sahipleriyle her türlü evlilik fikrini reddeder: Oğlu İshak'ın kendi kanından bir kızla evlenmesini istemektedir. Vaat edilmiş ülkeyi terk etmek ikisine de yasak olduğundan, İbrahim güvenilir kölesi Eleazar'ı uzaklardaki ana-babasına Rebeka'yı getirmesi için gönderir.

Tablonun resmettiği durum budur. Ön planda bir erkek (kişiler arasındaki tek erkek) ve bir kadın, hazırlanmakta olan evliliği simgelercesine baş başadırlar. Geride kadınlardan ("ırk") ve kayadan ("toprak") başka bir şey yoktur. Tablonun belli bir noktasında Poussin sorunun plastik terimlerle ifade edilmiş çözümünü gösterir. Göz soldaki hareketli kadın grubundan, daha sakin baş kişilere doğru, oradan da sağ yandaki hareketsiz ve neredeyse donuk figürlere, özellikle de Philippe de Champaigne'in Antikler'den kopya edilmiş olmakla eleştirdiği kadına geçer. Zira kendisi sadece biçimiyle değil aynı zamanda belirsiz renkleriyle de (geri kalandan özellikle ayrılır) kayadan ("*antiklere fazlasıyla düşkün Poussin kayaya dalmıştır*", diyordu Roger de Piles) bu heykelvâri figür hâlâ insan (yani "ırk"ı andırır) bir yüzün ve duvarcı sütununun (zaten "toprak"tır) bir sentezini gerçekleştirir. Kadının profili üzerinde bir küre duran bu sütunda belirir ve kadın neredeyse kendini ona adamış gibidir: Kırılgan bir dengede başının üzerinde bir testi taşıyan ve böylece sabitlenen bir kadının geometrik –rahatlıkla "kübist" denebilir– temsili. Ayrıca, bu duruşla soldaki gruba egemen olan başka bir kadının (Rebeka'nın kuşkusuz tesadüf eseri olmayan tıpatıp portresi) abidevi bir ölçekte büyütülmesi. Bu bakımdan başının üzerinde taşıdığı testi (kararsız), onun (ya da Rebeka'nın) altında yere konmuş testi (sabit) ve heykel gibi figürün yaslandığı orta yükseklikteki testinin oluşturduğu üçgen görülecektir.

Göz duvarcı sütunundan tekrar sola döner ve sıkıntılı bir gök altındaki bir doğa manzarasından (uzaklara kovulmuş, başlangıçtaki bir dengesizliğin anımsanması) geçerek bu kez son olarak sağlam yapılar üzerinde durur. Bu yapılar, İshak ile Rebeka'nın evliliği sayesinde ırkla kaynaşmayı başaracak sağlam biçimde yerleşilmiş toprağın simgesidir. Irkı betimleyen insanlar birbirlerine o kadar benzerler ki, bireysel kişilerden çok genel olarak kanın sürekliliğinin aktarıldığı dişil cinsi temsil ederler.

V

Eleazar ile Rebeka üstüne Kraliyet Resim Akademisi'nde dönen tartışmalarda bir soru katılımcıların yakasını bırakmamış gibidir; en başta da konferansçının kendisini, ki unutmayalım, bu kişi Philippe de Champaigne idi: İbrahim'in Kitap'ta sözü edilen develerini Poussin'in resmetmesi gerekmiyor muydu? Kitap'a göre Eleazar Rebeka'yı bu hayvanlara su verme işiyle ilgilenirken tanımamış mıydı? Bunun üstüne, kılı kırk yaran bir tartışma başlar: Develer tablonun alanında görünmek için kuyudan çok uzakta değil miydiler? Kaç taneydiler ve Poussin kaçını sunabilirdi ya da sunmalıydı (daha sonraki bir versiyonda bunu yapacaktır)? Onları tabloya katmayarak İbrahim'in kölesinin mücevher satmaya çalışan bir tüccarla karıştırılmasına yol vermiş olmuyor muydu? Ya da tam tersine, Le Brun'ın savunduğu gibi, develerin bulunması onu, bu hayvanları günlük taşıtlar olarak kullanan Doğu'nun gezici tüccarlarından biriyle karıştırmanın asıl nedeni olmaz mıydı? İzleyicinin gözünü ayartabilecek tuhaf nesneleri asil bir sahneden atmakta Poussin haklı mıydı? Ya da tam tersine –Champaigne bu fikirdeydi– develerin çirkinliği figürlerin parlaklığını öne çıkarmaya hizmet etmez miydi?

Ressamlarla resimseverlerde tutku uyandıran bu safsata bugün bize gülünç geliyor. Biz bir tablonun değerini böyle argümanlarla yargılamıyoruz. Ama şunu da ihmal etmeyelim ki XVII. yüzyılın insanları için Kitabı Mukaddes'in zamanını, Antik Çağ'ı şimdiki zamandan ayıran ara daha küçüktü. Onların bakış açısını bizimkine çevirmek için etnografik bir çabaya girişelim. Eğer bizim için konu yakın olayları temsil etmek olsaydı mesele aynı terimlerle kendini ortaya koymaz mıydı? Biz de onların tarihsel hakikati yaralamadan büyüklükle ele alınmasını ister, ayrıntılara dikkat ederdik.

Biz bu türü, olayı doğallığında yeniden ürettikleri yanılsamasıyla fotoğrafa ve sinemaya bıraktık. Buna karşılık, kutsal tarihe duyduğumuz saygıdan, "*Kitap bizi neye inanmaya mecbur ediyorsa ona hiçbir şey katmamaya ya da ondan hiçbir şey eksiltmemeye*" mecbur hissetmiyoruz artık kendimizi. Kitabı Mukaddes'in zamanıyla ya

da Antik Çağ'la şimdiki dönem arasına, hâlâ Rönesans'ın meydana getirdiği iç içe girme etkisinin altındaki XVII. yüzyıl insanlarının doğru ölçemedikleri bir tarihsel derinliği koymakla kalmıyoruz. Aynı zamanda araya eleştirel bir mesafe de koyuyoruz.

Sanatçı için en üstün yeteneğin gerçekliği yanıltacak kadar taklit etmek olduğu, estetik yargıya ilişkin bizde bile yakın bir döneme kadar uzun süre geçerliliğini korumuş beylik bir düşünceydi. Yunanlılar ressamlarını övmek için anekdotlar biriktirirlerdi: Kuşların gagalamaya geldikleri üzüm resimleri; türdeşlerinin canlı sandıkları at resimleri; rakibinin, ardında sakladığı tabloyu izleyebilmek için ressamdan resmetmiş olduğu perdeyi kaldırmasını istemesi. Efsaneler Giotto'nun, Rembrandt'ın aynı türden hünerine güvenir. Ünlü ressamları üstüne Çin'de, Japonya'da çok benzer öyküler anlatılır: Geceleri tablodan otlamaya çıkan resmedilmiş atlar, eksik olan son ayrıntıyı sanatçı ekledikten sonra havaya doğru kanatlanan ejder.

Kuzey Amerika ovalarının yerlileri ilk kez bir beyaz ressamı iş başında gördüklerinde yanılırlar. Catlin onlardan birinin profilden portresini yapmıştır. Modeli pek sevmeyen başka bir yerli çığlık atarak tablonun onun sadece yarım bir adam olduğunu kanıtladığını söyler. Ardından ölümüne bir arbede çıkar.

Diderot'nun Chardin'de en başta hayran olduğu şey gerçekliğin taklididir: "*Bu porselen vazo porselendendir, bu zeytinlerle onlara bakan göz arasında gerçekten içinde yüzdükleri su vardır* [...] *geriye sadece şu bisküvilere uzanıp onları yemek kalmıştır.*" Bir yüzyıl sonra Goncourt Kardeşler Chardin'i "*beyaz üzümün kehribar renginin şeffaflığını, eriğin şekerinin kırağısını, çileğin nemli kızıllığını* [...] *bayat elmaların kırmızısını*" birebir vermiş olmakla överlerken bundan başka bir şey söylemezler.

Ulusların bilgeliği Pascal'ın şunları yazarken gerçek bir sorunu ortaya koyduğuna tanıklık eder: "*Resimdeki de ne kibirdir, asıllarını hiç de takdir etmediğimiz şeylerin benzerleri için hayranlık uyandırır.*" Sanatın doğayı taklit etmeyip sanatçının kendisinden tablolarına koyduğunu dile getirdiğini savunan Romantizm sorundan kaçamaz; tabloyu bir göstergeler sistemine çeviren çağdaş eleştiri de. Zira *trompe-l'œil* resim üzerindeki egemenliğini hep sürdürmüştür ve sürdürmektedir. Kendini ondan kesin olarak kurtardığı düşünüldüğü anda yeniden yüzeye çıkar. Gerçek malzemenin yerine onun

taklidini koyarak kolajlar da *trompe-l'œil*'ü artırırlar. Bu bakımdan Marcel Duchamp'ın serüveninden daha anlamlısı yoktur. *Ready made*'in karşıt yordamlarıyla ve *Çırılçıplak Soyulan Gelin* ya da *Büyük Cam* gibi entelektüel kurgularıyla resmi betimsel iddialarından soyduğuna inandı. En sonunda, ömrünün son yıllarını ancak ölümünden sonra bilinecek gizli bir yapıtı gerçekleştirmeye adadı. Bu yapıt, bir göz kadehinin içinden bakılan üç boyutlu bir dioramadan başka bir şey değildi: Abidevi boyutlarda *trompe-l'œil* ustası John Martin'in bile, iki boyutlu olsa da, tablolarını alçalttığından hiçbir zaman onay vermediği bir sunum türü.

O halde *trompe-l'œil*'ün gücü ve büyüsü neye dayanıyordu? Duyulur dünyanın kaçıcı ve tanımlanamaz veçhelerinin mucize eseriymiş gibi elde edilmiş beraberliğine. Bu da, uzun zamanla edinilen bir bilginin ve zihin çalışmasının meyvesi olan, bu veçheleri yeniden kurmayı ve sabitlemeyi sağlayan teknik yordamlarla oluyordu. Plutarkhos çok önceden "*anlama yetimiz taklitten, onun aslı olan şeyden aldığı tadı alır*" diyordu. Olağanüstü zorlukta bir görev; ama Rousseau'nun "*alt edilmiş zorluktan başka bir meziyeti olmayan uzlaşıma dayalı güzellikler*"i mahkûm edişine çağdaşı Chabanon haklı olarak şu yanıtı veriyordu: "*Sanatlar teorisinde alt edilmiş zorluğu hiçe sayar gibi davranmak haksızlıktır; sanatların sağladığı hazda o çok şey sayılmalıdır.*"

Trompe-l'œil'ün natürmort türünde zirveye çıkması rastlantı eseri değildir. Tıpkı şairin dediği gibi, cansız nesnelerin de ruhu olduğunu ortaya çıkarır ve gösterir. Bir kumaş parçası, bir mücevher, bir meyve, bir çiçek, herhangi bir aygıt insan yüzüne –başka ressamların tercih nesnesi– eş biçimde içsel bir hakikate sahiptir. Bu hakikate, diyordu Chardin, duyguyla ulaşılır, ama onu sadece teknik bilgi ve hayal gücü verebilir. *Trompe-l'œil* kendi tarzınca ve kendi alanında duyulur olanla düşünülür olanın birliğini sağlıyordu.

İzlenimcilik *trompe-l'œil*'den vazgeçti. Ama, okullar arasındaki fark, izlenimciliğin sandığı gibi öznel olanla nesnel olan arasındaki, göreli ve mutlak olan arasındaki fark değildir. Fark izlenimciliğin ikisinin karşılaşma noktasına kalıcı biçimde yerleşilebileceğine ilişkin yanılsamasına dayanır. *Trompe-l'œil* sanatıysa, özneyle nesne arasında algı düzeyinde geçici bir biçimde oluşan yüzeysel temasa dayanmak yerine nesnenin bütünüyle öznenin bütününü bir sen-

tezde kapsayabilmek için nesnenin derinlemesine bilgisini ve çok zorlama bir içe bakışı ayrı ayrı geliştirmek gerektiğini bilir.

Fotoğrafın *trompe l'œil*'ü öldürdüğüne ilişkin inancın hatası da buradan kaynaklanır. Fotoğrafın gerçekçiliği, tesadüfleri şeylerin doğasından ayırmaz: onları aynı düzlemde bırakır. Yeniden üretim elbette söz konusudur ama idrakin payı üstünkörüdür. Türün ustalarında mükemmel biçimde tamamlanmış olan bir teknik "alık" bir dünya görüşünün hizmetçisi olarak kalır.

Trompe-l'œil temsil etmez, yeniden kurar. Hem bir bilgi (göstermediğinin bilgisi bile olsa) hem de bir düşünüm varsayar. Aynı zamanda seçicidir, modelin ne bütününü ne de herhangi bir şeyini vermeye çalışır. Üzümün şu ya da bu veçhesini değil ondaki *meyve buğusunu* seçer, çünkü gümüşten ya da kalaydan bir vazonun *yağı* (başka niteliklerle birlikte o da tutulmuştur), bir parça peynirin *gevreğiyle* birlikte, duyulur niteliklerin bir sistemini kurmasına hizmet edecektir.

Teknik olarak birçok açıdan mükemmelleşmesine karşın fotoğraf makinesi elle ve beyinle karşılaştırıldığında kaba bir makine olarak kalır. Öte yandan en güzel fotoğraflar, bu sanatın, araçların kabalığının sanatçıyı bilimini, zamanını, iradesini işe katmaya zorladığı başlangıç dönemlerinde çekilenlerdir.

Trompe-l'œil sanatının fotoğrafa yenik düştüğüne inanmaktansa onların birbirinin tersi özel niteliklere sahip olduklarını kabul etmek daha doğru olacaktır. Buna ikna olmak için, bir natürmortu ya da bir figürü motif üzerinden değil, körü körüne taklit etmeye çalıştıkları bir renkli fotoğraf üzerinden resmeden o neo-figüratiflerin iç parçalayıcı üretimlerine bakmak yeterlidir. *Trompe-l'œil*'ü dirilttikleri sanılır oysa durum tam tersidir.

Başrahip Morellet XVIII. yüzyılda şöyle yazmıştı: "*Doğa tüm analarda* [ya da *tüm sevgililerde*] *güzel değildir, hem güzel olduğunda bile sürüp gidemez; güzelliği kimi zaman sadece bir anlıktır.*" Fotoğraf bu şansı yakalar: kendi ifadesiyle, anlık olanı gösterir. *Trompe-l'œil* göremediğimizi ya da iyi göremediğimizi ya da kaçıcı olanı ve böylece, onun sayesinde, her zaman görecek olduğumuzu yakalar ve gösterir. XVII. yüzyılın Hollandalılarının ya da Almanlarının –ya da Chardin'in– onları nasıl resmettiklerini anımsayanlar için çileklerle dolu bir sepet gösterisi bir daha asla aynı olmayacaktır.

VI

Poussin'in bir tablosunda hiçbir parça bütünle eşitsizlik içinde değildir. Her bir parça, tek başına ele alındığında bir o kadar ilgi uyandıran aynı düzeyde bir başyapıttır. Böylece tablo, ayrıntılara varıncaya dek zaten mevcut olan ikinci dereceden düzenlemelerin bir düzenlemesi gibi görünür. Bu ters yönden bakıldığında da aynen doğrudur: Poussin'in birçok figür içeren bir tablosunda bir figürün tek başına Corot'nun bütün bir tablosu gibi göründüğü olur. Bütünün düzenlenişi parçaların düzenlenişini daha büyük ölçeğe aktarır, her bir figür bütün kadar derinlemesine düşünülmüştür. Poussin'in yazışmalarında zamanı kullanışını, her yapıtın zorluğunu içereceği figürlerin sayısıyla ölçerek izlemesinde şaşırtıcı hiçbir şey yoktur: Figürlerin her biri tablonun bütünüyle aynı düzeyde bir sorun yaratır.

Figürler için geçerli olan, kimileri vahşi kimileri "yapılardan" oluşmuş manzaralar için de geçerlidir: Bunlar elbette insana ilişkin yapıtlardır, ancak canlılarla karşılaştırıldıklarında kapladıkları yerle ve Flamanlardan esinlendiklerini düşündüren titiz icralarıyla, onlara can veren genellikle küçük kişiliklerden, hatta ön plana yerleştirilmiş olanlardan bile daha büyük bir önem kazanırlar ve ilgi uyandırırlar. Şeylerde tanınan bu yücelik "insanı yerine oturtur" – bu ifadeyi ahlaki ve halk arasındaki anlamıyla kullanıyorum. *Orion* ve *Polifemos* gibi "devli" tablolar bile devlerin doğaya egemen olmaktan çok doğanın içine daldıkları kır senfonileridir. Efsaneyi bilmesek, aşağıya doğru inen Orion'un birazdan ayaklarının dibindeki engin yeşillik tarafından yutulacağını sanırız.

Ingres bu tersine çevirmenin estetik ve ahlaki önemini çok iyi gördü: "*Ölümsüz Poussin İtalya'nın resimsi toprağını keşfetti. O büyük denizciler, Amerigo Vespucci ve öbürleri gibi yeni bir dünya keşfetti* [...] *ilk o, tek başına o İtalyan doğasına üslubun damgasını vurdu.*"

Aynı bölümde Ingres şöyle yazar: "*Sadece tarihi konularda usta olan ressamlar güzel manzara resmi yapabilirler.*" Neden? Çünkü

hemen duyarlılıklarına boyun eğmeyip doğada konularına has olanı düşünümlü bir biçimde seçerler. "Güzel doğa" teorisi Diderot'nun alaylarını haklı çıkarmaz elbette.

Delacroix'nın manzara üstüne düşünceleri farklı ve biraz da tepeden bakan bir tondadır: "*Deniz ressamları* [...] *dalgaların portresini yapar, tıpkı manzara ressamlarının ağaçların, arazilerin, dağların vb. portrelerini yaptıkları gibi. Hayal gücüne yönelik etkiyle çok uğraşmazlar.*" Hayal gücü yerine algıyı koyalım, işte size izlenimcilik. Poussin ise doğadan yola çıkıp öznel bir duyguya değil ("*bana tablolarımda sadece çarpıcı ve şiirsel olanı anımsatın*" der hâlâ Delacroix), üzerinde düşünülmüş bir seçkiye ve yeniden düzenlemeye yönelir: "*Kayaları, terasları ve ağaç gövdelerini daha iyi taklit etmek için onun kayalara, topraktan tümseklere ve odun parçalarına kadar her şeyi düşündüğünü gördüm*" diye yazar Félibien. Tanıkların anlattıklarına göre çakıl taşları, yosunlar ve çiçekleri de böyle topladıktan sonra o ünlü sözlerini söylemiştir: "*Yerini bulacak bu*", ya da, başkalarının aktardığına göre, "*Hiçbir şeyi ihmal etmedim*".

Bununla birlikte hem "*Güzel kumaş tonlarını bulmak için çiçeklere başvurmak gerekir*" diyen Ingres, hem de öte yandan Poussin, renkçi olmamakla eleştirildiler. Aslında renklere ve onların ilişkilerine ilişkin şehvetli beğeni anlamına gelen bu sözcüğe sık sık daha teknik bir anlam verildiğindendir: renklerin seçimini ve karışımını her şeyden önce aranan bir bütünlük etkisine tabi kılma sanatı. Elbette Ingres açıkça "*desen, resmi kuran şeyin dörtte üç buçuğunu kapsar* [...] *duman bile hatlarla ifade edilmelidir* [...] *desen her şeyi içine alır, ton hariç* [...] *büyük bir desencinin deseninin niteliğine bire bir uyan renklere sahip olmamasının bir örneği yoktur*" demiştir. Ama renk uyumu açısından üç Rivière portresinden, Belle Zélie, Granet, Mme de Senonnes, Mme Moitessier portrelerinden başka daha taze bir buluşa, daha ince bir beğeni ustalığına tanıklık eden tablo var mıdır? Peki ya *Valpinçonlu Yıkanan Kadın*, *Jupiter ile Thetis*, *Odalık ve Kölesi*, *Stratonike*, *Angélique'i Kurtaran Roger*, *Türk Hamamı*?

Yanlış anlama iki yüzyıl aradan sonra tekrarlanır. XVII. yüzyılın eleştirmenleri resim sanatında güçlükle bir araya gelebilecek iki gereklilik saptarlar. "Havai perspektif" figürler ya da nesneler daha uzak olduklarında tabloda havanın yoğunluğunun da algılanma-

sını istiyordu, ama griliğe doğru giden bir ton açılması pahasına. O zamanlar adına "hepsi birlikte" dedikleri şeyin aranışıysa genel bir renk uygunluğunu talep ediyordu, "*renklerin orkestrasyonu*", diyecekti XIX. yüzyılda Charles Blanc, "*ama her şeyden önce ton uyumunu amaçlayacak*".

Tam da "*büyük renkçiler zemin rengi yapmazlar*" diyen Charles Blanc'a yanıt veriyordu Delacroix: "*Bu kesinlikle doğru; işte bir renk, mesela*" (Blanc'ın anlattığına göre parmağıyla kaldırımın gri ve pis rengini göstermişti); "*pekâlâ, Paolo Veronese*'ye, *bana güzel bir sarışın kadın resmi yap, teni de şu tonda olsun, deseydik bunu yapardı ve kadın da onun tablosundaki güzel bir sarışın kadın olurdu*". Rubens ve Van Dyck'ın kendi türlerinde örneklerini verdikleri "hepsi birlikte" teorisinin hoş bir örneği.

Poussin ile Ingres aynı biçimde bu tarafın düşmanıdırlar. Poussin Caravaggio için "*resim sanatını yıkmak için dünyaya gelmiş*" diyordu, Ingres aynı ifadeyi ödünç alarak Rubens'e doğru genişletti. Ama her birinin çağdaşlarından okuduklarımızın tersine, Poussin de Ingres de yoğun biçimde renkçiydiler (bu terimin kabul ettiğim ilk anlamında), çünkü özellikle ikisinde açık tonlara yönelik bir beğeni gözlenir, bu tonları Ingres "*her bir nesnenin özel ton ayrımına*" daha iyi saygı göstermek için, bireyselliklerini korumak ve tatlarını tutmak için neredeyse katı cisimler gibi işler.

(Poussin ile Ingres arasındaki tek akrabalık bu değildir. *Neptün'ün Zaferi* adlı deniz banyosunda da *Türk Hamamı*'ndaki kadar erotizm vardır neredeyse. Poussin'in çağdaşları onun dişil figürlerinin şehvetini takdir ediyorlardı; hatta daha fazlasını da istiyorlardı. İzleyen kuşaklar da bunun aynı biçimde bilincindeydiler ama onlar ahlakçılara döndüklerinden biçimselleştirmeye ağırlık verdiler, hatta bilinen bir vakada olduğu gibi, işi bir tabloyu budamaya kadar vardırdılar.)

Havai perspektifle renk arasındaki çelişkiyi aşmak için Poussin ve Ingres renk uyumunu –tablo pratikte tamamlandıktan sonra– kendi başına ve kendisi için ele alınması ve çözülmesi daha uygun olan ayrı bir mesele haline getirmeyi seçtiler. Bu seçim artık sadece hakiki renkleri dikkate almayı sağlıyordu. Félibien Poussin'den söz ederken bunu vurgular: "*En canlı renkler bile yerlerinde kalmayı sürdürürler.*" Uzlaşmadan kaçan desen de renk uyumu da zirvesine

ulaşamaz. Renk uyumuyla ilgili olarak, müzikte olduğu gibi insanı sarsan ama her iki durumda da duyulurluğun olağanüstü biçimde zenginleşmesine dönüşen uyumsuz seslerin aranmasına kadar.

Japon oymabaskısı da aynı biçimde desenle renk uyumunun bağımsızlığını benimser. Ahşaptaki oymaya fırça vurmak yasaktır (Ingres de "*icranın suiistimali* [...] *sahte yeteneklerin, sahte sanatçıların özelliği*" olarak gördüğü bu hareketten tiksinir); hattı dayatır. Başlarda oymabaskı neredeyse renksizdir: anca birkaç parça turuncu ve yeşil üstünkörü biçimde konmuştur. *Nişiki*-e'lerin –parlak renkli oymabaskılar– daha sonraki tekniği de kendi tarzında, Japon mutfağında olduğu gibi, karışımları dışarıda bırakan, temel öğeleri –burada tonlar– saf hallerinde sunan Japon yalıtmacılığına, ayrılıkcılığına tanıklık eder. Oymabaskıdan ders almayı istediklerine inanırlarken tam tersini yapan (sayfa düzeni öğreniminin dışında) izlenimcilerin yanlış değerlendirmelerinin ölçüsüne bakıyoruz; oysa Japon oymabaskısı –her durumda uzmanların "primitif" dedikleri– Ingres'in "iyi çizilmiş bir tablo her zaman yeterince iyi resmedilmiş bir tablodur" ilkesini önceler. Eğer daha iyi anlaşılsaydı oymabaskı örneği ressamları daha çok Flaxman ve Vien'in neoklasisizmine götürmüş olacaktı.

Şu sıklıkla söylendi: Ingres'in ilk portrelerinde bile (üç Rivière bunlardandır: yirmi beş yaşındaydı) desenin ayrıca ele alınmasında ve renklerin yerlerinin belirlenmesinde bir Uzakdoğu etkisini belli eder. Amaury-Duval'in daha sonraki iddialarının tersine, elbette Japon oymabaskılarının değil –1805 civarında bunların örneklerinin Avrupa'da biliniyor olması pek muhtemel değildir–, belki de İran minyatürlerinin ve Delacroix'nın Ingres'i sadece taklit etmekle suçladığı Çin yapıtlarının etkisi. Baudelaire de "İran'dan ve Çin'den alacalı bulacalı renkler" diyordu. O dönemde renklerin bilimi ve sanatı hemen Doğululara atfediliyordu ve –anlamlı gözlem– "saf haldeki tonun üzerine ton vurarak, mavi üzerine mavi, sarı üzerine sarı vurarak rengi titreştiren Asyalı seramikçilerden ve halıcılardan" dersler alınıyordu.

Kawanabe Kyôsai (1831-1889) *ukiyo-e*'nin son büyük ustalarındandı. Émile Guimet ve Félix Régamey onunla 1876'da karşılaşmışlardı, ancak asıl dikkate değer konuşma 1887'de İngiliz bir ressamla olandır – aktaran yine İngiliz ressamdır. Kyôsai Batılı

ressamların modellerine poz verdirmelerini anlamadığını söyler: Eğer bu model bir kuş olsa kıpırdamadan durmaz, sanatçı da hiçbir şey yapamaz. Kyôsai ise kuşu gün boyunca gözlemleyecektir. Dilediği poz ne zaman, kaçıcı bir biçimde, karşısına çıksa modelinden uzaklaşarak not kâğıtlarından birine –bunlardan yüzlerce vardır– aklında tuttuğu anısını üç dört hatla karalar. Sonunda pozu o kadar iyi anımsar ki onu artık kuşa bakmadan resmedebilir. Anlattığına göre, tüm yaşamı boyunca kendini böyle alıştırarak öyle canlı ve hassas bir belleğe sahip olmuştur ki gözlemlemiş olduğu her şeyi zihninden temsil edebilir. Zira kopyaladığı o andaki model değil, zihninde depoladığı resimlerdir.

Bu ders Ingres'in Poussin'den çıkarmış gibi olduğu derse benzerdir: "*Poussin hep, ressam şeyleri bitkin düşercesine kopyalamaktan ziyade onları gözlemleyerek usta olur, derdi* [Félibien'den bire bir alıntı]. *Evet, ama ressamın gözlerinin de olması gerek.*" Ressamın, diye devam eder, modeli zihnine yerleştirmeyi, kendi malı gibi oraya kakmayı başarması gerekir; ve "*doğayı belleğinde o kadar iyi tutmalıdır ki o yapıta kendi kendine yerleşmelidir.*" Sanki Kyôsai'yi duyarız...

Koşutluğu zorlamayacağım. Batılı ve Doğulu ressamların farklı estetik geleneklere ait oldukları, aynı dünya görüşünü paylaşmadıkları ve kendilerine özgü tekniklerle çalıştıkları açıktır (XIII. ve XIV. yüzyılların Uzakdoğu resimlerini bizimkilerle karşılaştırırsak mesafe azalacaktır). Ingres neredeyse Kyôsai ile aynı terimlerle diyebilir ki "*cepte her zaman bir not defteri taşımalı ve sizi çarpan nesneleri, eğer onları tümüyle belirtecek zamanınız yoksa, dört karakalem hamlesiyle not etmelisiniz*". Büyük fark şuradadır ki, "*tarihi konuların ressamı* [Ingres kendini böyle görüyordu] *genel olarak türü verir*", oysa Japon, varlığı kaçıcı hareketinde ve tekilliğinde yakalamaya çalışır; bu açıdan, Riegl'e göre, Cermenlerde tipik olarak gördüğümüz, rastlantısal ve geçici olanın peşinden gitmeye daha yakındır. İstemeden de olsa en büyük portre ressamlarından –ressamın sadece bireyi temsil ettiği tür: modelin sıklıkla sıradan ya da kusurlarla dolu oluşuna üzülür– biri olan Ingres'in yanı sıra bu yakınlaşmalarda, Kuzey resmini (Van Eyck, Van der Weyden), Poussin'i, Ingres'i ve Japon grafik sanatlarını aynı adanmışlıkta bir araya getiren kişisel zevkimin açıklamasını, umuyorum ki gerekçesini buluyorum.

RAMEAU'YU DİNLERKEN

VII

Rameau'nun akorlar teorisi yapısal çözümlemeden önce gelir. Rameau, henüz adını açıkça ifade etmeden dönüşüm mefhumunu uygulayarak döneminin müzisyenlerince bilinen akorların sayısını üçe ya da dörde böldü. Majör ton akorundan yola çıkarak bütün ötekilerin ilkinin tersine çevrilmeleri olarak üretilebileceğini gösterdi. Evliliğin ya da mitlerin kurallarını indirgediğinde yapısal çözümleme de aynı yöntemi izler: Birçok kuralı ya da miti, farklı biçimlerde dönüşmüş tek bir evlilik alışverişine ya da tek bir mit kalıbına getirir.

Koşutluğu nereye kadar zorlayabiliriz? Sağda solda zamana ilişkin fikirleri açığa vuracak eski referanslar ararken rastlantı sonucu *XIX. Yüzyıl Büyük Larousse*'taki –tüm sözlükler içinde en hayranlık uyandırıcı olanı– "Rameau" maddesine rastladım. Aradığımı bulamadım ama *Castor ve Pollux* operası üstüne bir yorum dikkatimi çekti. Altında imza bulunmayan maddenin yazarı muhtemelen Larousse'un bu alandaki başlıca çalışma ortağı olan besteci ve müzikolog Félix Clément'dı. Alıntılıyorum: "Fa *minörde yazılmış koro* Her şey feryat etsin *ve hemen ardından gelen* mi *bemol tonundaki güzel* Hüzünlü görünüşler soluk alevler *hayranlık uyandırıyor. Rameau birbirinden bu kadar uzak iki ton parçasını duyulmamış bir başarıyla birbirine bağlama cesaretini göstermiş.* Fa *minördeki son akordan sonra uzun bir sessizlik geliyor, daha sonra baslar yavaşça ve tek sesle şu üç notayı duyuruyor*: fa, la, mi; *böylece hemen* mi *bemol havanın nakaratı başlıyor. 'Bu o kadar basit ki' diyor Adolphe Adam, 'çözümleyince bunun bir saçmalık olduğuna inanası geliyor insanın, ama aslında bu transpozisyon harika ve o kadar başarılı ki* Castor ve Pollux'ün fa, la, mi'si *uzun süre dehanın bir göstergesi olarak anılacak*'."

Yani XVIII. yüzyılın izleyicisi bugünün dinleyicilerinin çoğunun fark etmeden geçeceği bir tonal modülasyondan mı heyecanlanıyorlardı? Rameau'nun müziği bugünkü dinleyicileri genellikle ilgisiz bırakır. Onlara az temas eder, hatta kimi zaman onları sıkar (öte

yandan, tam da *Castor ve Pollux*'ün 1991 yazında Aix'deki temsiliyle ilgili eleştiri yazılarında sürekli karşımıza çıkan sözcük de "sıkıntı"dır). Eğer XVIII. yüzyılın dinleyicileri için bu müzik büyük hazlar veriyorduysa, bunun nedeni en başta, profesyonel müzisyenler ve müzikologlar dışında bugün bizim artık algılamadığımız devrimci buluşlar getirmiş olması değil midir? Ama, aynı zamanda ve hepsinden önce, dönemin dinleyicilerinin müziği bizden daha iyi bilmeleri de değil midir? Bugün bizim için Rameau'nun müziğinin, bizim içinde yetiştiğimiz ama "melodi ve armoni [orada] eşit güçlerle çarpışmakta" olduğundan 1840 civarında Balzac'ı şaşırtan (yeri gelmişken, bu yargı bir yüzyıl önce Rameau'yu melodiyi armoniye kurban etmiş olmakla suçlayan Rousseau'ya naif gelirdi; Cimarosa'nın hayranları Mozart'a aynı sitemi yöneltiyorlardı) XIX. yüzyılın müziğine göre de Rameau'nun çağdaşlarınınkinin ifade ettiği bu "daha az"da, daha eğitimli dinleyiciler daha fazla bir şeyler buluyorlardı.

Egzotik mutfak meraklıları çubukları kullanmaya başladıkları anda şunu öğrendiler: Basit bir aracı kullanmak için tersine göre daha fazla beceri gerekir; bıçak ve çatal, kabaca elleriyle yemek yiyen atalarımız için icat edildiler. Aynı esinle devam edecek olursak, bugün beğendiğimiz müzik –Mozart ve Beethoven'dan Debussy'ye, Ravel'e ve Stravinski'ye– bize hazır olarak gelmiyor mu? Daha ustalıklı ve karmaşık olan bu müzik, yapıtların teknik anlayışını kavrayışımızın dışına koyuyor; yani bizi aradan çıkarıyor ve bizi edilgen ama sonuçta rahat alıcı rolüne yerleştiriyor.

XVIII. yüzyıl dinleyicisinin müzik zevki muhtemelen daha entelektüeldi ve daha nitelikliydi, zira onu besteciden asgari bir mesafe ayırıyordu. Bugünün müzikseverinin okuduğu yapıtlar genellikle müzisyenlerin yaşamöyküleriyle ve müzik üstüne literatürle sınırlı. Kaçı bilgiyle donanmış bir biçimde operaya ya da konsere gitme ihtiyacını duyar ya da bunu başarabilir, fazla zor bulduğumuz incelemelerle müzik sanatı üstüne kendisini geliştirebilir, hem de bu incelemeler D'Alembert'in 1752'de yayımladığı, döneminde birçok kez yeniden basılan ve salonlarda tartışılan *Müziğin Öğeleri*'nden daha zor değilken?

Müzikten anlama konusunda gerçek bir züppelik vardı hatta. Kendisi de müzisyen olan bir müzik filozofu –başka bir yerde uzun

uzadıya ondan söz edeceğim (bu kitap s. 70-85)– bununla dalga geçiyordu. İşten anlayanların çevresinde, diye yazar Chabanon, bir de "*profesörlerin ağızlarından kaptıkları birkaç sözcüğe dayanan ve onları nasıl kullanacaklarını bilmeyenler vardır. Böyle bet sesli papağanlardan, falan müzikte yoksul ve kısır armoni aynı akorlarda kalıp kokuşurken armoni zenginliğini övenleri gördüm. Parça daha asıl modu terk etmeden modülasyonların büyüsü üstüne çığlık atanları gördüm. Bir sanatı öğrenmemiş olanlar onun üstüne bilimsel bir havayla konuşmamak için çok tutamazlar kendilerini.*"

(Chabanon polemiğe yatkın bir yapıdaydı. Belki de bu nedenle kendisinden otuz altı yaş büyük olan Voltiare, Ferney ile –doğrusu, müzik üstüne olanlardan daha çok tiyatro ve şiir üstüne– yazışmalarında ona duyduğu sempatiyi gösterir.)

Balzac *İnsanlık Komedyası*'nın iki romanını müziğe ayıracaktır: *Massimilla Doni* ve *Gambara*; müzikal kompozisyonla mutfak sanatı arasında çarpıcı bir koşutluk kuran bu ikincisinde esin fazla zihinsel hale gelip de "*bizde duyumlar uyandırmak*"la yetinmediğinde her ikisi için de başarısızlık kaçınılmaz olur. Balzac alanla ilgili bilgileri bir müzikologdan edinmişti (iki romanı adadığı kişi de bu müzikologdu ayrıca) ve dinleyicilerle eleştirmenlerin o dönemde hâlâ yapıtları değerlendirmek için tonalitelerin zincirlenişine ve modülasyonlara dikkat eder göründüklerini saptamak çarpıcıdır.

Bununla birlikte XIX. yüzyıl boyunca sanki müzik dinlemenin doğası değişir. Beethoven'ın yapıtlarına ayrılmış bir konserde Wagner'in kınadığı şey haine gelir gibidir: "*şefler ve dinleyiciler sadece sesi (bilinmeyen bir dilin kulağa hoş gelen sesi gibi) algılıyorlar ya da üstüne düz anlamlı, yüzeysel, keyfi ve fıkra gibi bir anlam yapıştırıyorlar*". Ingres'in en sevdiği öğrencisi Amaury-Duval kendisinin ve arkadaşlarının müzik beğenisini anımsarken kendi tarzında bu dinleme biçimini doğrular: "*Bir sanatı öğrenmeden ya da en azından başkalarıyla karşılaştırmadan seven kişiler gibi tüm müzikleri seviyorduk ve hiçbir rahatsızlık duymadan Adam'ın bir havasından* la *majör senfoninin andante bölümüne geçiyorduk.*" Bana öyle görünüyor ki konser salonlarındaki ve Bastille Operası'ndaki insanların ortalaması az çok burada; hatta daha da kötüsü, çünkü günümüzde bizi rock müziğine de *Dokuzuncu Senfoni*'ye de aynı meşruluğu tanımaya davet edenler kamu güçleri.

Resim sergilerinin güncel modası üstüne sanat tarihçisi Edgar Wind'in bir yapıtında şunları okuyorum: "*Birbiriyle uyuşmayan sanatçıların böyle büyük sergileri bu ölçüde ilgi ve beğeniyle karşılandığı zaman, bunları gezenlerin güçlü bir bağışıklık kazandıkları açıktır. Gittikçe artan iştahı duyu organlarının ilerleyen körelişiyle yarışan bir kitlece alımlanması sanatın keskinliğini yitirmiş olmasından kaynaklanmaktadır.*" Wagner'in ölümünden hemen önce müzikle ilgili söylediği –ve Cosima'nın kâğıda geçirdiği– sözler de aynı yöndeydi: "*Dün Schumann'ın* Manfred'*inin Münih'teki başarısından konuşulduğunu duyduğunda dedi ki:* Tristan'*ı dinlerken yaşadıkları duygunun aynısını, duyarlılığa ilişkin belli bir baş dönmesi yaşıyorlar, zira sanatsal yargının izi yok.*"

Buna karşın, bir tondan ilgili tona geçmek için üç notalı bir modülasyon kullanma cesaretinden heyecan duyan XVIII. yüzyıl dinleyicisi kendisini besteciyle suç ortağı gibi görüyordu. *Encyclopédie*'deki konuyla ilgili maddelerin sayısı, kapsamı ve zenginliğinin gösterdiği gibi o zamanlar müzik bilgisine sahip olmak modaydı. Kültürlü kitle Rameau'nun, D'Alembert'in, Jean-Jacques Rousseau'nun yazılarını okuyordu. Tam bir devrim yaşayan bir müzik teorisinin, Newton'ın sistemiyle birlikte (ikisi arasında geçişler mevcuttu*) kamuoyunda gördüğü ilgi, astrofizik ve kozmoloji üstüne herkesin anlayacağı dilde yazılmış kitapların günümüzdeki ticari başarısıyla karşılaştırılabilir.

* Newton *Optik* adlı yapıtında ışığın kırılmasıyla oluşan farklı renklere boyanmış halkaların çaplarıyla bir oktavın seslerini çıkaran bir tek telin farklı uzunluklarını matematiksel orana bağlamıştı.

VIII

Longjumeaulu Sürücü'nün, *Dağ Evi*'nin, *Giselle*'in yaratıcısı Adolphe Adam (1803-1856), yanılmıyorsam, geriye sadece iki kitap bırakmıştır: *Bir Müzisyenin Anıları* (1857) ve *Bir Müzisyenin Son Anıları* (1859). Félix Clément kaynağını belirtmiyor. Alıntıladığı ifadeler Adam'ın Rameau üstüne *Revue contemporaine*'de çıkan ve daha sonra *Son Anılar*'a alınan incelemesinde bire bir bulunmuyor. Ama orada Adam neredeyse aynı sözcüklerle, yankısı *Grand Encyclopédie*'deki (André Berthelot yönetiminde) "Rameau" maddesinde H. Quittard'a uzanan bir heyecanı, *Castor ve Pollux*'ün ikinci perdesindeki modülasyondan duyulan heyecanı ifade ediyor: "*Başyapıtı* Castor ve Pollux *yine parlak bir başarı kazandı*", ve desteklemek için de "*armonilerdeki cesaret, yeni ve duyulmamış modülasyonlar*"ı anıyor.

(*Castor ve Pollux*'ün benzersiz başarısıyla ilgili olarak: 1754 versiyonunu izleyen yıllarda başlayan Diderot'nun *Rahibe*'sinin kadın kahramanı moda ezgi olarak *Hüzünlü görünüşler soluk alevler, gün karanlıktan da korkutucu* dizelerini mırıldanır; 1772'deki üçüncü sahnelenişinde, kalabalığın ezdiği bir düzine izleyici bayılır ve, anlatıldığına göre, çoğu da ölür. Bir sonraki tekrarda, Temmuz 1782 tarihli *Le Mercure de France* ilk temsilin, Kraliyet Müzik Akademisi'nin yeni salonunun açılışından beri görülmeyen bir kalabalık çektiğini bildirir.)

Bize daha yakın bir dönemden Masson "fa *minör koroyu* mi *bemol majör monologa bağlayan üç bas notası* fa, la, mi, *dönemin müzisyenlerinin ve eleştirmenlerinin dikkatini çok çekmişti*", der.

Bu yorumlar birbirleriyle uyum içindeler. Aslında adı bilinmeyen bir yazarın 1773'te yazmış olduğu bir kitapçıkta söylenenleri bire bir tekrarlarlar: Adam'dan neredeyse bir yüzyıl önce, üçüncü temsil vesilesiyle yazılmış olan Castor *Operasının Eleştirisine Yanıt ve Müzik Üstüne Gözlemler*: "*Bu iki ton birbirine yabancıdır, koro* fa *üçüncü minör, monolog* si *bemol ve üçüncüden çıkıp dördüncüden inen* fa, la, mi *biçimindeki üç temel bas notası aralarındaki ilişkiyi*

ve bağı kurar. Bu geçiş [...] o zamandan beri sık sık taklit edilmeye çalışıldı; ancak kimse onun her zaman ünlü sanatçılarca tek başına ayırt edildiğini ve bu etkileyici bas yürüyüşünün, bu iki tonun birbirini izleyişinde kulağın hazla yakaladığı bu kısa ara öğenin her zaman sadece dehaya ait olan kaynaklardan biri olarak beğenildiğini göz ardı etmiyor." Unutmayalım ki bu tanıklık, bu geçişin ortaya çıktığı 1754 versiyonunun üzerinden yirmi yıldan az bir zaman geçmişken yazılmıştır.

Rameau *Castor ve Pollux*'ün iki versiyonunu yazdı. 24 Ekim 1737'de sahnelenen ilk versiyonda bu modülasyon bulunmaz. Süsleme amaçlı ve büyük ölçüde olayların dışında bir giriş bölümüyle başlar. Birinci perde (bizim görmediğimiz, Castor'un öldürülmesinden sonra) koronun söylediği *Her şey feryat etsin*'e ve onu *Hüzünlü görünüşler, soluk alevler* ezgisinden ayıran, hâlâ *fa* minör bir sahneye açılır. Bu sahne tonikle tamamlanır ve *mi* bemol ezgi de birdenbire yeni tonda başlar. Rameau'da sıklıkla karşımıza çıkan âdet: "*Çok zaman*" diye yazar Masson, "*tonaliteler toniklerin basitçe üst üste konmasıyla birbirini izler [...] Rameau'nun bu eklemelerinin altında bir araştırmanın yattığı nadiren görülür.*"

Öyle görünüyor ki 1737 versiyonundan kalan parçalar çok kötü durumdadır ve çalgıların düzeniyle ilgili neredeyse hiçbir bilgi vermezler. İki versiyonun da yer aldığı Saint-Saëns'in yönetiminde yayımlanan *Tüm Yapıtları*'ndan yola çıkarak Auguste Chapuis'nin şan ve piyano için yaptığı uyarlama da 1737 versiyonunu temel alır. Tıpkı, enstrümanların yeni düzenlemesiyle 1991 yazında Aix'te sahnelenen yapıt gibi (ve ondan önce Viyanalı *Concentus Musicus*'la yaptığı bir kayıtta Nikolaus Harnoncourt'un yaptığı gibi).

8 Ocak 1754'te sahnelenen ikinci versiyon daha da dramatik bir biçimde, giriş bölümünün yerine hareketli bir birinci perde koyar: Kutlama, beklenmedik saldırı, çarpışma, Castor'un ölümü. İlk versiyonda olduğu gibi, ama daha mantıklı bir biçimde, onu izleyen perde (artık ikinci perde olmuştur) Spartalıların yasına ve koronun *Her şey feryat etsin*'ine açılır; ancak birinci versiyondan farklı olarak, besteci bu koroyu *Hüzünlü görünüşler soluk alevler* ezgisine bağlar. Sevgilisinin ölümüne ağlayan Télaïre'in söylediği ezgide *fa* minör tonundan *mi* bemol majöre geçişi sağlayan da bu üç notalı modülasyondur.

Ben ilk önce Théodore de Lajarte'ın şan ve piyano için uyarlaması üzerinden bu versiyonu biliyordum. Bu versiyon, yazarına göre yapıtın Ocak 1754'teki yeniden sahnelenişine uygundu; bu yeniden sahnelenişte "Castor ve Pollux'*te yazarları tarafından o kadar önemli değişiklikler yapılmıştı ki bu versiyon 24 Ekim 1737 tarihli ilk versiyona artık neredeyse hiç benzemiyordu*". Ünlü modülasyon gerçekten de vardı, ancak –sürpriz– 1754 versiyonuna uymuyordu: *fa*, *la* bemol, *mi* bemol yerine Lajarte *fa*, *la* bemol, *re* bekar yazmıştı. Karakteristik nota artık yeni tonun toniği değil, majör yedilisiydi...

Ulusal Kütüphane'nin müzik bölümünün baş yöneticisi Bay François Lesure, Gilbert Rouget aracılığıyla o dönemden kalma iki partisyonun fotokopilerini gönderdi, bunlardan biri basılıydı ve Rameau'nun kendisi tarafından yapılan düzeltmeleri içeriyordu, öbürüyse el yazmasıydı: karakteristik nota kesinlikle bir *mi* bemoldü. 1754 versiyonunun Charles Farncombe yönetimindeki *English Bach Festival Singers* ve *English Bach Festival Baroque Orchestra* tarafından 1982'nin ocak-şubat aylarında yapılan kaydında da duyulan *mi* bemoldür. Bu kayda Didier Eribon sayesinde Radio-France'tan ulaştım. İşin acemisi olarak kaybolmak üzere olduğum müzik ormanından çıkmama böylece yardımcı olan herkese teşekkür ediyorum.

Lajarte'ın yaptığı değişikliği nasıl açıklamalı? İki ilgili ton arasında majör yedili üzerinden modülasyonun okulun öğrettiklerine daha uygun olduğunu mu düşündü? Bunun da arkasında, Adam'ın kendisinin göz önüne getirdiği ama hemen fikri kafasından çıkardığı ihtimalde olduğu gibi, toniği kullanmasının "saçmalık" olarak görüleceğinden çekinmiş olması mı yatıyordu? Lajarte'ın düzenlemesinde Télaïre'in ezgisinin nakaratı da ne 1754 versiyonuna ne de 1737 versiyonuna sadık görünüyor.

Ne olursa olsun, sonunda kendimi XVIII. yüzyıl dinleyicisinin yerine koymaya çalışıp bölümü Rameau'nun gerçekten yazmış olduğu haliyle dinleyebildim.

IX

Ne duydum az önce? Tonal bir modülasyon elbette, ama eski metinler dikkatimi uyandırmamış olsaydı, bu modülasyon cesaretiyle ya da özgünlüğüyle ortalama dinleyici olarak beni çarpmayacaktı muhtemelen. Buna karşılık, Spartalıların korosunun ve Télaïre'in ezgisinin oluşturduğu (ama sadece 1754 versiyonunda) toplam da bana tek bir bütünmüş ve tuhaf bir güzelliğe sahipmiş gibi gelecekti. Bundan dolayı, onları birbirine diken modülasyon, bu modülasyon sadece tonal olduğunda kazanacağından çok daha büyük bir önem kazanıyordu: onun ritim, ölçü ve melodi değeri karşısında benim için ikincil bir veçhe.

Adam Spartalıların korosunun rengini ve ifadesini övüyordu: "*Yarım tonlardan oluşan, üç parçada taklitlerle icra edilen bu gam* [...] *en zengin ve en resimsi armoniyi yaratıyor* [...] *bunun tümü ilk kez deneniyor* [...] *bu hayranlık uyandıran parçada, sadece dinlemekle ya da okumakla anlaşılamayacak bir büyüklük ve hüzün duygusu var, bu koro doğrudan aktarılmadan onun değerini takdir etmek olanaksızdır.*"

Fa minör tonunda yazılmıştır ama hepsi kromatik inen prelüd ve orkestranın interlüdleri sanki tonalitenin fikrini ve algısını bile yok etmeye dört elle sarılmışlardır. Zira bu yıkıcı kromatizmden sonra, modülasyon küçük bir tonal kalede (*Yanıt*'ın yazarı "*temeldeki basa aittir*" diye vurgular) kurulur: Onu oluşturan üç nota toniklerdir, ilki tamamladığı parçanın, ikincisi (*la* bemol) onun ilgilisi, üçüncüsü de, hem izleyecek parçanın (*mi* bemol) toniği hem de öbür iki tonun ilgilileridir. Dahası ve belki de en önemlisi, tümüyle küçük aralıklar aracılığıyla kurulmuş bir korodan sonra modülasyonun temin ettiği geçiş kromatik bir düzenle, tüm büyüklüğünü Télaïre'in ezgisinin nakaratında kazanacak olan oktava yaklaşan ya da erişen diyatonik bir düzen arasındadır. Bu anlamda, karakteristik nota olarak, majör yediliden yarım ton daha yüksek *mi* bemolün seçilmesi dinleyiciyi, üçlü ölçü durağı (modülasyon da

bunu önceden duyuruyordu), peşinden gelecek ezginin eşliğinde sürecek olan diyatonik sapmalara hazırlar. O halde modülasyon tondan çok daha fazlasını "söyler". Kromatikten diyatoniğe geçişi "söyler" ve sadeleştirilmiş bir model biçiminde, Télaïre'in ezgisinin eşliğinde fagotların çizdiği şaşırtıcı deseni önceden düşündürür.

Tüm bunlar insanın aklında sorular uyandıracak kadar kesin biçimde düzenlenmiş gibi görünür. 1737 versiyonunda iki parça, koroyla aynı tonda yazılmış ve onların birliğini algılamayı engelleyen uzun bir sahneyle birbirinden ayrılmışlardır. Rameau başta bunu kavradı da koparmak mı istedi? Ya da hemen sonra keşfetti ve ikinci versiyonda mı belli etti? Uzmanların bu sorulara verecekleri yanıtları bilmek isteriz.

Birincisine bağlı ikinci bir veçhe daha var düşünülmesi gereken. Kendisi besteci olsun olmasın, XVIII. yüzyıl dinleyicisi (müzik düşkünlerinin çoğu beste yapıyorlardı bu arada) tekniğe duyarlıydı. Aynı zamanda ifadeye de, yani müziğin durumları ve duyguları vermeyi başardığı biçime de duyarlıydı. Durumla figüratif bir ilgisi olmayan "*kilise müziği bu*", diyerek *Her şey feryat etsin* korosunda sıradan bir güzellik gören bir dinleyiciye Gluck şöyle yanıt veriyordu: "*Öyle de olmak zorunda*, [zira] *bu gerçek bir defin, ceset orada.*" Temmuz 1782 tarihli *Le Mercure de France*'ın yazarı bunları vurgulayarak onun kendi sözlerini aktarıyoruz diye ekler. (*Yanıt*'ın adı bilinmeyen yazarı daha 1773'te koronun kilise müziğiyle sözde benzerliğini, belki de *Mercure*'de imzasız olarak yazan Chabanon'a karşı tartışıyordu: "*Diyelim ki Rameau* Castor'*un cenaze iniltilerini* [Pregolosi'nin] Stabat'*ının ilk parçasına iliştirdi, değerinden bir şey kaybeder mi*?"; *Müzik Üstüne* kitabında da, vb.: "Castor'*un mezarı başında koro halinde ve çok yumuşak biçimde söylenen* Stabat'*ın başının da duruma mükemmel biçimde uyacağını düşünüyoruz.*") Rameau'nun kendisi, bu koroda "*inişlerde bol miktarda karşımıza çıkan kromatik aralıklar, büyük üzüntülerin neden olduğu feryatları ve ağlamaları resmeder*" diye yazar.

Télaïre'in ezgisine ilişkin, yine Rameau'ya ait yorum, hiçbir belirsizlik söz konusu olmadan, her teknik seçime ifadeyle ilgili bir değerin de bağlı olduğu inancını bir kez daha gösterir. Metin aktarılmaya değer: "Castor ve Pollux *operasında, alt beşinci seste, yani son hecede* do'*yu izleyen* fa'*da* Hüzünlü görünüşler'*i söyleyen*

kadın oyuncunun azabının bizi doğal olarak çarptığını duymaz mıyız? Do *sesi de hemen ardından öbür sözler ilk izlenimden bizde birkaç kalıntı bile kalmadan* soluk alevler'in* *son hecesine geri döndüğünde biraz olsun teselli bulmaz mıyız?* [...] Fa'*nın yerine* sol *konduğunda fark hemen duyulacaktır; şu halde ruh orada aynı dengede duracaktır, onu hiçbir şey yerinden kıpırdatamaz, aynı ton sürdükçe onun için hiçbir şeyin önemi olmayacaktır.*"

Berlioz tartışmayı kendi hesabına yeniden ele alır. "*Télaïre'in ezgisinde*" diye yazar, "*her notanın önemi ayrıdır; çünkü her nota ifade neyi talep ediyorsa odur* [...] *Temanın geri dönüşü de, onun* la'*dan tonik* mi'*ye plagal*** *hareketi de, akorun eksiltilmiş beşlisi* la *gibi diyatonik olarak* sol'*e inmeliydi; ve o kasvetli hareketsizliğinde de iniş hareketinde de o kadar iç karartıcı olan o bas! Her şey bu ezgiyi dramatik müziğin en yüce buluşlarından biri yapmak için yarışıyor.*"

Rameau başka bir yerde bu ezgide "*kasvetli ve iç karartıcı bir acı duygusunu*" resmetmek istediğini açıklar. Masson kadar bize yakın bir yazar da sürekli bunu saptar: "*Télaïre'in monoloğunda uzun akorlar ve çok sayıda sessizlikler içeren yavaş ve ağır eşlik, kasvetli bir hüzün ve bitkinlik etkisi yaratır*"; ve o da Rameau'nun açıklamasını benimser: "*Başlangıçta, iner biçimde kullanılan bu iki aralıkta* [tam beşinci ve dördüncü] *bir parça huysuz bir şeyler var, oktavın alt-dominantla bölünmesi bunu daha da vurguluyor*", bu da, Rameau'ya göre, toniğe yabancıdır.

Bu fikir birliği XVIII. yüzyılda Télaïre'in ezgisi çevresinde sert bir tartışmanın gerçekleştiğini unutturmasın. Yukarıda andığımız, 1772 Nisan'ında *Mercure*'de yazarının imzası olmadan çıkan (ama Chabanon'a atfedilen) makale *Hüzünlü görünüşler* monoloğu üstüne oldukça sert ifadeler kullanır: "*kendi zamanında yüceyken* [şimdi] *izleyicileri ürpertiyor* [...] *can sıkıntısı içimizi donduruyor*". 1764'te, bestecinin ölümünün ertesi gününde okuduğu *Bay Rameau'ya Övgü*'sünde Chabanon kendi kanısını açıklığa kavuşturmuştu: "*Télaïre'in dokunaklı ve iç karartıcı cenaze şarkısı* [...] *hayranlık uyandıran bir resitatif olmakla birlikte çok da güzel bir ezgi değildi.*" Adı bilinmeyen muhalifi, *Yanıt*'ın yazarı isyan eder. Rameau

* Aslında *la* bemol ve *mi* bemol; ama "transpozisyon yöntemiyle, majör modların toniği her zaman *do* olarak adlandırılır" (*Encyclopédie*, "do" maddesi).

** Altdominant akorun tonikten önce geldiği kadans (ç.n.)

Télaïre'in ezgisine harika bir eşlik ekleyebilirdi. Ama bunu yapmak istemedi: "*Rameau orkestrayı o kadar ustalıkla idare etmiş ve şarkıyla kaynaştırmıştır ki, ana olaya tabi olan bu eşlik ona yenilik katar ve hatta tablonun kasvetine katkıda bulunuyor gibidir* [...] *Orkestranın güçlü ve baskılı ifadesi kadın oyuncunun ifadesini zayıflatırdı* [...], *bize konuşması gereken oyuncudur orkestra değil.*"

Bence durum tam tersidir. "*Monolog koroya bağlı gibi görünüyor*" değil, koro monoloğun orkestral parçasının hazırlığı olarak, ona mantıksal devamını sağlayan ve onu sonucuna götüren bir şey olarak görünüyor bana. XVII. yüzyıl dinleyicisinin (Chabanon dışında, o, *Armide*'in ikinci perdesindeki Renaud'nun monoloğunda ana şarkıyı senfoniye yerleştirip orkestraya sözleri ifade etme işini emanet ettiğinden Gluck'u kutlar), Rameau'nun kendisinin, Berlioz'un ve Masson'un olumlu olarak algıladıkları şeyi ben olumsuz olarak algılıyorum; onların dinleyişinden benim dinleyişime gelirken figür ve zemin ilişkisinin tersine döndüğünü görüyorum.

Castor'un ölümü, Spartalıların yası, Télaïre'in umutsuzluğu sanırım çağdaşlarımın çoğu gibi beni de hiç etkilemiyor. Duyguların ifade edilmesi açısından daha karmaşık hale geldik. Onlar bize başka müzikler aracılığıyla ulaşıyorlar: *Don Giovanni*, *Tristan*, *Carmen*, *Tosca* ya da *Pelleas*... Télaïre'in ezgisinin nakaratı her türlü ifadeden yoksun gibi geliyor, tıpkı "*küstah ve konusuyla dalga geçen, yani yeterince anlamlı hiçbir bağı olmayan eşlikler*" gibi. Masson'un alıntıladığı bu sözleri Rameau'nun bir çağdaşı alayla söylüyordu; benim gözümde tam da bu eşliği değerli kılan şeyi mahkûm ediyor olsa da: Önceden sezdirme yoluyla taslağını sunduğu modülasyonun biçimi ve içeriğini uzun bir cümlede geliştirmek ve savunmak.

Bu nakarat ve onu izleyen orkestranın müdahaleleri, bana insani duygulara kayıtsız gibi geldiklerinden, bambaşka bir biçimde etkiliyor beni. Müzikleri başka bir dünyadan ve başka bir çağdan geliyor gibidir sanki: öyle bir şey ki sanki Bach'ın bir kadansını Stravinski gözden geçirip ona damgasını (fagotların tınısının baskın tadı *Nefesli Çalgılar için Oktet*'i andırır) vurmuş gibi. Orkestra dramatik olayın dışındaki bir dili konuşur. Bu dilin neyi ifade ettiğini söylemek olanaksızdır: İçerdiği anlamın doğası saf olarak müzikaldir.

Biçimsel olarak, onu hazırlayan modülasyon örnek alınarak inşa edilmiş Télaïre'in ezgisinin orkestral prelüdü modülasyonun kendisinin geliştirilmesi gibi algılanır. Onu örnek alarak arpejleri yavaş ve eş süre değerleriyle birbirinden ayrılmış üç notalı (onlara burada baslar eklenir) akorlarla ilerler. *Mi* bemol akorunun ve onun tersinmelerinin çevresinde döner, önce ona varır, sonra ondan uzaklaşır ve sonunda yine ona döner. Bu haşin ve sert şarkının, sayesinde Spartalıların korosunun kromatizmini yine uç noktaya kadar zorlanmış bir diyatonizme dönüştürmeyi başardığı beklenmedik (büyük aralıklara başvurması nedeniyle) güzergâh. Modülasyon, çağdaşlarının anladığı gibi iki ton arasındaki bir geçişten ibaret olmaktan çok, dinleyiciye bestecinin birçok boyutta tasarlanmış bir planı gerçekleştirmek için bir mimar gibi uygulayacağı karmaşık formülü açıyor.
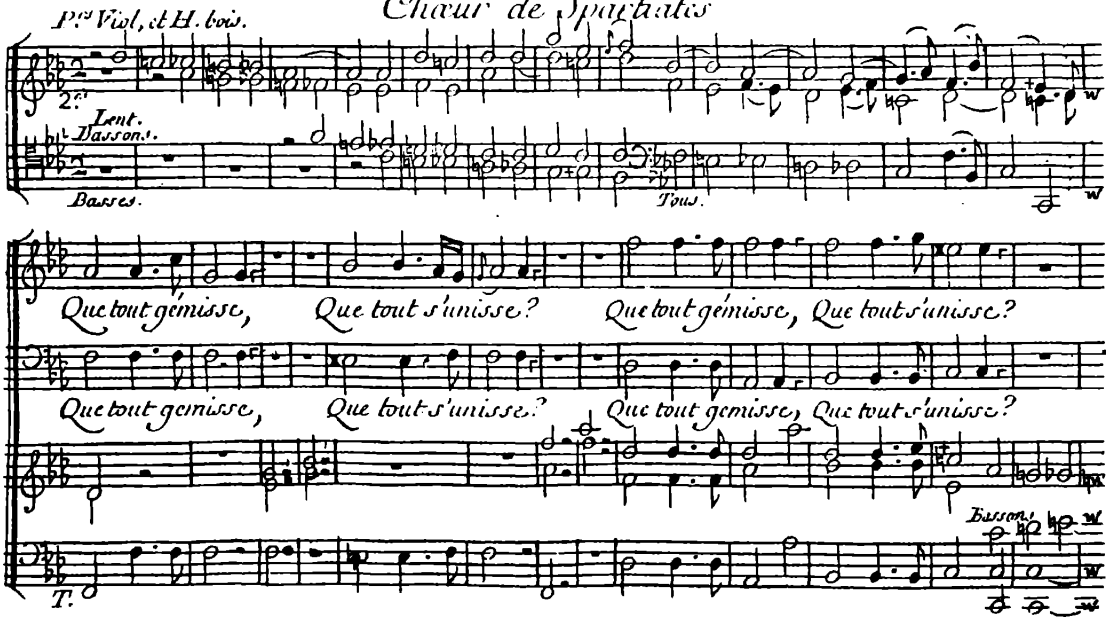
CASTOR ET POLLUX.

ACTE SECOND.
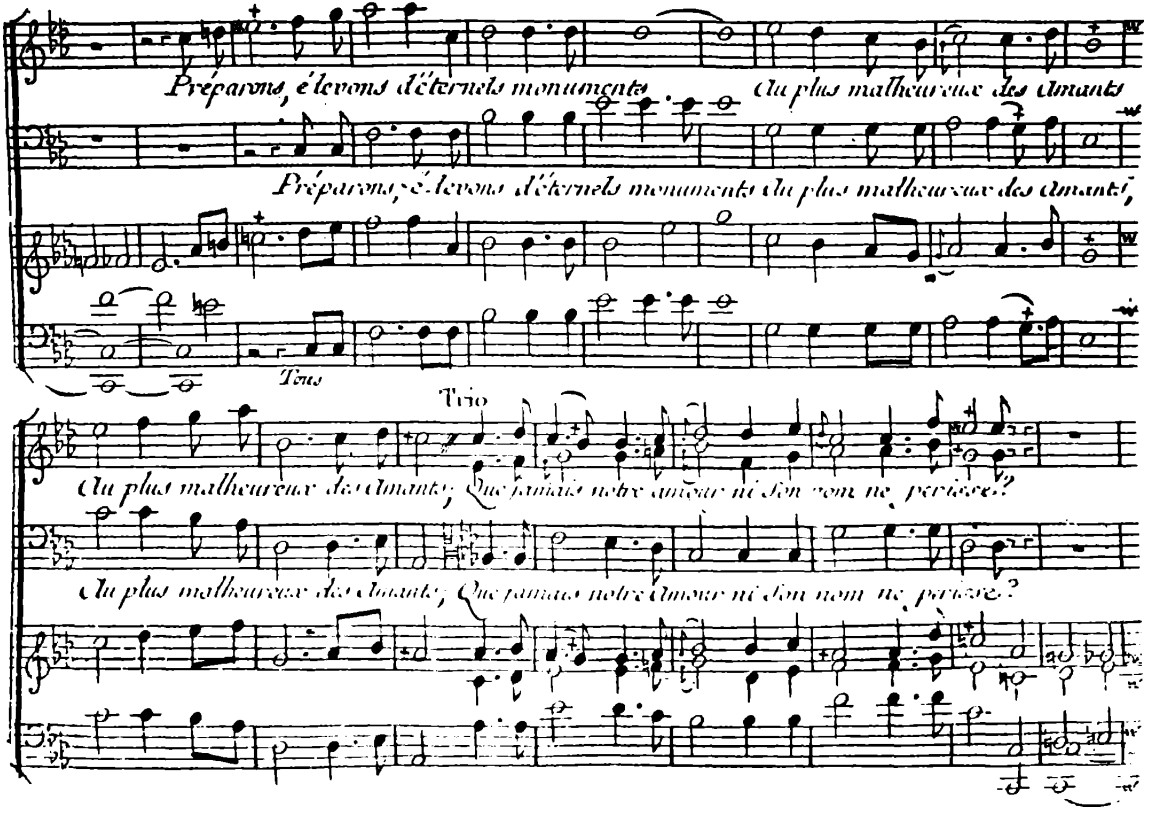
Le Theatre représente un Bucher dressé pour les funerailles de Castor
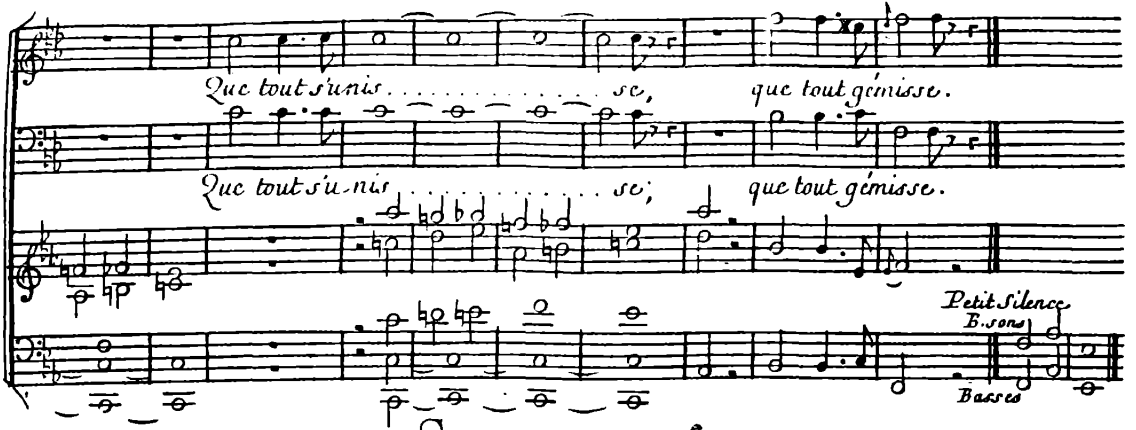
SCENE PREMIERE

Chœur de Spectateurs
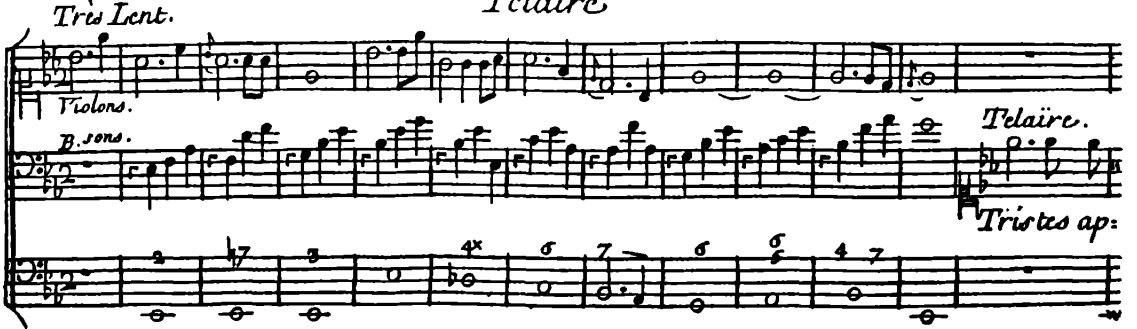


Jean-Philippe RAMEAU, *Castor ve Pollux*, 1754 versiyonu (Fransız Ulusal Kütüphanesi, Vm² 331)
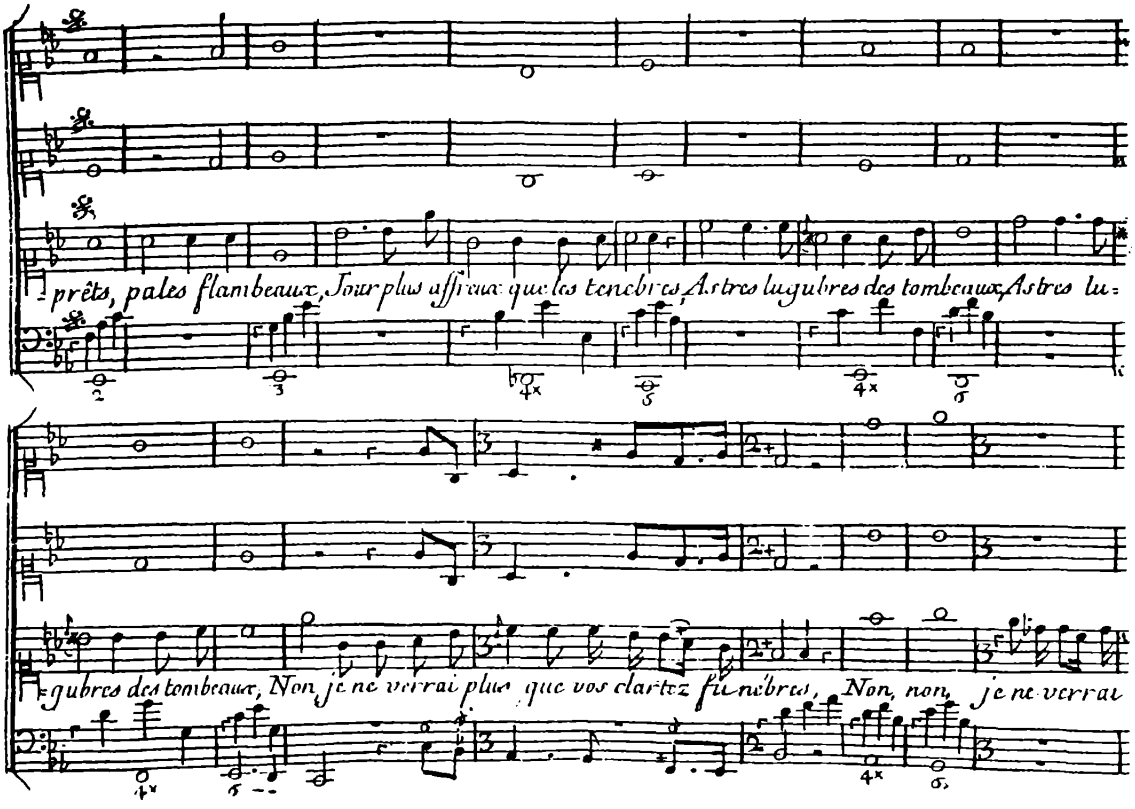

Préparons, élevons d'éternels monuments Au plus malheureux des amants
Préparons, élevons d'éternels monuments Au plus malheureux des amants,
Tous
Trio
Au plus malheureux des amants, Que jamais notre amour ne soit mon nom ne périsse!
Au plus malheureux des amants, Que jamais notre amour ne soit mon nom ne périsse!



SCENE II.e

Tclaïre




prêts, pales flambeaux, Jour plus affreux que les tenebres, Astres lugubres des tombeaux, Astres lu-
gubres des tombeaux, Non je ne verrai plus que vos clartez funebres, Non, non, je ne verrai

DIDEROT'YU OKURKEN

X

Diderot sanatçıdan "*iki temel nitelik* [...] *ahlak ve bakış açısı*" talep ederken, döneminin amatörlerinin müzik üstüne düşündükleri gibi resim üstüne düşünür: "*Doğanın tüm taklitlerinde teknik ve ahlak vardır*"; daha sonra da: "*İki tür coşku vardır: ruhun coşkusu ve mesleki coşku.*" Bugün artık biz biçime ve konuya eşit bir dikkat göstermiyoruz. Bizi ilgilendiren tablonun temsil ettiğinden cok, ressamın bir sahneyi nasıl temsil etmeyi seçtiği, burada figüratif niyet geri planda kalıyor. Kendisi kayıtsız hale gelmiş olan konunun gerçeğe sadece asılı kalmaya ihtiyacı var: Resmin figüratif olmayan sanat fırtınasında tümüyle yitip gitmemesi için zorunlu koşul.

Ahlaki önemin bulunmayışında bile entelektüel önem tümüyle kalmış durumda. (Öte yandan, ahlaki önemin bulunmayışı olumsuz bir etkiye sahip: yüce olsa bile dini resim, inanmayanı, aynı sanatçının din dışı yapıtlarından daha az etkiliyor. Zira inançsız kendini sorgulasa bile, kendisinde hiçbir temsil uyandırmayan ahlaki önemi dini resme veremez. Ondan kendilerini koparmış olduklarını düşünenler üstünde bile ahlaki önem hâlâ bir etkide bulunuyor, ancak, denebilirse, tersine oluyor bu.)

Dolayısıyla ben biçimcilerin yaptıkları gibi, Panofsky'nin ikonografik ve ikonolojik çözümlemelerinin büyük önemini küçümsüyor değilim; ayrıca, sadece bir örnek vermek gerekirse, Wind'in Botticelli'nin *Primavera*'sının şifrelerini çözmesinin önemini de küçümsemiyorum. Hatta onu biraz daha ileriye götürmekten kendimi alamayarak İffet'in (üç tanrıçadan biri) Mercure'e yönelttiğinin sadece gözleri olmadığını da söyleyebilirim. Cupido'nun okuna hedef olma noktasında (bunu ilk gören Wind'di) ona vurulacaktır. Tanrısal işlerle meşgul olan Mercure'ün buna çaresi yoktur. Bunun sonucu mutsuz bir aşk mıdır yoksa karşılıklı ama iffetli bir aşk mı? Her iki durumda da, solda temsil edilen aşk ilişkisi, sağda fiziksel tutkunun olumlandığı Zephyrus-Chloris çiftiyle gösterilenin si-

metriği ve tersi olur. Bir çiftten öbürüne geçişte cinsiyetlerin etkin ve edilgin kutupsallığı da tersine döner.

Her türlü varsayımda, konu entelektüel bir önem sunuyor. Sanatçıya çözmesi gereken bir sorun verir, ona semantik düzende bir kısıtlar bütünü dayatır ("konuyu işlemek"). Bu kısıtlara biçimsel bir uyum arayışına içkin kısıtlar eklenir: Kendinde güzel çizgilerden ve renklerden oluşan bir yüzeyin düzenlenmesi. Bu karşılaşmayla yapıt daha üst bir düzenleme derecesine erişir. Bir sistemde terim değeri olan başka bir sistemde işlev değeri kazanır, ve tersi.

Dillerin Kökeni Üstüne Deneme'de Rousseau müzik üstüne fikirleriyle ilgili ve onlara örnek olması için bir resim teorisine girişir. O da bunları çifte kırılışlı bir kristal üzerinden algılar: Resim için bir yanda desen, öbür yanda resim; müzik için de bir yanda melodi, öbür yanda armoni. Starobinski'nin de dediği gibi, "*Rousseau melodi/armoni ve desen/renk arasında bir benzeşiklik ilişkisi varsayar*". Bununla birlikte resim ve müzik şu noktada ayrılırlar: "*Her renk mutlaktır, bağımsızdır, oysa her ses bizim için sadece görelidir ve ancak karşılaştırmayla öbüründen ayrılır.*" (Ama titreşim sayılarıyla tanımlarsak her ses de, tıpkı renkler gibi, bağımsız olarak varolurlar. Resme gelirsek, o da renklerin içkin özelliklerini, ressamın onların arasında kurduğu bağlara tabi kılar. İster resimden ister müzikten söz etsin, Rousseau kimi zaman şeyleri kimi zaman da şeyler arasındaki ilişkileri düşünür.)

İki sanat arasındaki karşılaştırmayı zorlayarak, onun kimi anlarda, figüratif olmayan bir resim sanatını önceden sezdiğini ve mahkûm ettiğini düşünebiliriz: "*Bir ülke düşünün ki orada yaşayanların desen hakkında hiçbir fikri olmasın, ama renkleri bir araya getirerek, karıştırarak, derecelendirerek ömrünü geçiren birçok insan resim sanatında ustalaştığını sansın* [...] *aslında hiçbir şey anlatmayan ama güzel nüansları, güzel renklerle bezeli levhaları, hiçbir niteliği olmayan renk tonlamalarını göz önüne seren bu basit güzel*[le yetinilecektir]." Saf duyu düzeninde kalınacaktır ya da, "*ilerlemenin sayesinde prizma deneyine geleceklerdir*" ve resim yapma sanatının tümüyle "*doğada varolan kesin ilişkilerin*" bilgisinden ve uygulamasından ibaret olduğunu söyleyen öğretiye geleceklerdir. Öykü heyecan vericidir, çünkü, karikatür biçiminde, ilk izlenimciliğin kendini tıkanıp kalmış olarak bulduğu çıkmazla ve ondan çıkmak için Seurat'nın icat ettiği araçla ilgili önceden fikir verir.

Bununla birlikte, tüm bu gelişme Başrahip Batteux'nün yapıtına esin vermiş gibidir: 1746'da yayımlanan (ve Diderot'nun karşı koymak adına acımasızca yağmaladığı) *Tek Bir İlkeye İndirgenmiş Olarak Güzel Sanatlar.* Aktarıyorum: "*Her müziğin bir anlamı olmalıdır* [...] *Bilinen hiçbir nesneyle en küçük bir benzerliği olmayan çekinmez çizgileri ve en canlı renk kütlelerini tuvale atmakla yetinen bir ressama ne denir? Aynısı kendiliğinden müzik için de geçerlidir* [...] *Tüm tonları en iyi biçimde hesaplamış, tüm akorları en geometrik biçimde kurulmuşken, tüm bu niteliklerle hiçbir anlam ifade etmiyor olsun; bunu ancak, en güzel renkleri sunan ama hiçbir biçimde bir tablo olmayan bir prizmaya benzetebiliriz. Bu, bir tür kromatik klavsen olurdu; sunacağı renkler ve geçişler belki gözlere hoş gelebilirdi, ama ruhu kesinlikle sıkardı.*"

Rousseau başka bir metninde daha özgün bir biçimde, estetik algıda uzlaşımın rolüyle ilgili olarak hiç de az cesur olmayan düşüncelerle başlar: "*Keyfi olandan, taklide varana kadar geri dönüyor.*" Bu, sözde yasaları tahmini olan ve bizi hakikatiyle değil de bir alışkanlık etkisiyle çarpan armoni için doğrudur. Bu resimde de doğrudur: "*İzleyicinin anlayışı aldanmayıp kendini tabloyu olduğu gibi görmekle kısıtlarsa tüm ilişkilerle ilgili kendisini aldatacaktır ve onların tümünü yanlış bulacaktır.*" Bir tablonun tonunda, renklerin uyumunda, desenin belli parçalarında "*keyfi olan belki de sanıldığından da çok işin içine girer ve* [...] *taklidin bile uzlaşıma bağlı kuralları olabilir.*"

Ardından şu şaşırtıcı parça gelir: "*Neden ressamlar yeni taklitlere girişmeye cesaret etmezler, üstelik bu yeniliklere getirilebilecek tek itiraz yeni olmalarıyken ve öte yandan bunlar tümüyle sanatın yetkisi içinde görünürlerken? Örneğin, düz bir yüzeyi kabartmaymış gibi göstermek onlar için çocuk oyuncağıdır: Peki o halde neden hiçbiri çıkıp da kabartma bir yüzeye düz bir yüzey görünümü vermeyi denemez? Bir tavanı kemerliymiş gibi gösterebiliyorlarsa, neden bir tonozu tavan gibi göstermezler? Renklerin çeşitli bakış açılarına göre görünümleri değişir, diyeceklerdir; aynı şey düz yüzeylerde söz konusu olmaz. Bu güçlüğü ortadan kaldıralım ve bir heykeli yassı, kazınmış, aynı renkte görünecek biçimde, hiçbir desen olmadan, tek bir günde ve tek bir bakış açısından resmetmesini ve renklendirmesini bir ressamdan rica edelim.*" Sezgisiyle Rousseau belki de burada kübiz-

min gizemlerinden birini açığa vurur. O ressamlar hiç bir heykeli renklendirdiler mi, bilmiyorum; ama onlardan birini tablolarına koyarlarken onun hacmini yok ederler, onu yassı olarak temsil ederler, gölgeleri bastırırlar ya da tonlara dönüştürürler.

Rousseau resimde bir yanda renklerin sağladığı duyusal hoşluğu –ki değeri sadece süslemeye dayanır–, öbür yanda da onların doğa yasalarının bilgisini –bu da sanata hiçbir şey katmaz– birbirinden ayırt eder. Armoniye indirgendiğinde müzikte de aynı ikilik karşımıza çıkar: Armoni sadece seslerin duyusal hazzıyla, karmaşık olmakla birlikte hiçbir haz vermeyecek bir müzikte o sesleri doğuran yasaların uygulaması arasında seçim yapmaya izin verir.

Resmin ve müziğin öbür veçhesiyle ilgili olarak: Birinde desen, öbüründe melodi, Rousseau'nun gözünde buna karşın betimleyici bir işleve sahiptir: "*Onları bu düzeye* [güzel sanatların düzeyine] *çıkaran sadece taklittir.*" Desenin böylece önemsiz bir ayrıntıya indirgenmesi, Ingres'in desene "*sanatın dürüstlüğü*" diyerek oluşturduğu anlayıştan uzaklaştırır bizi: Sayesinde yapıtın bir kompozisyon kesinliğine ve içsel bir dengeye eriştiği şeyden. Ama Rousseau da Diderot gibi, güzel sanatları teknik ve betileme (*figuration*) arasında parçalar, onların tümüyle ikisinin arasındaki uzamda olduklarını görmeden.

XI

Poussin tablolarının her birinde bir öykü anlatır. Çağdaşları her şeyden önce, onun öyküyü daha iyi ayrıntılandırabilmek için kişilikleri nasıl çoğaltacağını bilmesine hayranlardı. Öte yandan bundan daha önemsiz bir nokta da olamaz çünkü, eğer dilbilimcilerin diliyle söyleyecek olursak, bir Poussin tablosunun düzenlenişi sentagmatik değil, paradigmatiktir. *Man** konusunda şöyle yazar: "*Yahudi halkının içine düşmüş olduğu sefaleti ve açlığı, ama aynı zamanda içinde bulunduğu neşeyi ve canlılığı da gösteren belli bir dağılım* [...] *ve belli doğal tavırlar buldum; ayrıca yasa koyucuya duyduğu hayranlığı, onun karşısındaki saygısını ve hürmetini de.*" Poussin böylece tualinde sorunun verilerini bir araya getirir; zaman içinde birbirini izleyecek ara olaylarla ilgilenmez.

Frankfurt'ta bulunan *Pyramus ile Thisbe*'de (fırtına sahnesi), durgun sularıyla gölet, rüzgârla bükülmüş ağaçların hareketliliğiyle çelişir gibidir. Ama, tablosuna "*havanın durumuna göre kişiliklerini oynayan*" çeşitli hareketlerdeki figürleri koyduğunu söylediği gibi, Poussin burada fırtınanın farklı anlarda algılanan veçhelerini bir araya getirir: zincirlerinden boşanmış fırtına, ve gök kararırken ilk şimşeğin çakışının öncesindeki kaygı verici sakinlik. Poussin'e özgü bu mümkünleri üst üste koyma tarzı (*Germanicus'un Ölümü*'nde de fark edilir) bir anlatı olmaktan çok uzaktadır.

Louvre'da bulunan *Süleyman'ın Hükmü* de öyle. Hiçbir tarihsel veri (özellikle de Eski Ahit'teki Birinci Krallar III, 16-27) ölmüş çocuğun kralın karşısına çıkarıldığını söylemez: Çocuk ölmüştür, bu konuda herkes hemfikirdir, burada bir sorun yoktur. Ama durumla ilgili tüm öğelerin, aynı zaman içinde gerçekleşmiş olmasalar bile, aynı anda mevcut olmaları Poussin için önemlidir. Her azizin ayırt edici özelliğiyle tanındığı Ortaçağ heykellerinde olduğu

---

* Poussin'in *Israiloğulları Çölde Man Toplarken* adlı tablosu. Man: Eski Ahit'te adı geçen, "kişniş tohumu gibi beyaz, ve lezzeti ballı yufka gibi" bir yiyecek (Çıkış, 16:31). (ç.n.)

gibi, Poussin kötü anneyi tanımına uygun biçimde resmeder –ki ölmüş çocuğun asıl annesidir: çocuk oradadır, onun kollarındadır (böylece Poussin kadının safra rengi, mosmor kesilmiş küçük ceset, giysinin karanlık kırmızısı ve zeytin yeşiliyle birlikte harika bir renk uyumu oluşturabilmiştir. Bu tonları iki kadın arasında paylaştırmak zorunda olsaydı bu uyum mümkün olmazdı). Zamanın birliği kuralı resimsel uyumun aranmasına engel olmamalıdır. *Kayaya Vurma*'yla* ilgili olarak Poussin, "*hâlâ oldukları gibi ya da olmaları gerektiği gibi alınabilecek ve düşünülebilecek halde temsil etmek istediği şeylerde* [...] *neye izin verildiğini yeterince öğrenmiş*" ressamın bu özgürlüğünü üstlenir.

Poussin bir yana, çağdaşları da sorunu bilmiyor değillerdi, ama, onun örneğine bakarak, bu sorunun önlerini kesmesini reddediyorlardı. Le Brun Kraliyet Resim Akademisi önünde *Man* üstüne bir konferans verdiğinde ve tabloyu hiç çekincesiz övdüğünde birisi Poussin'in İsrailoğullarını böylesine sefalet içinde temsil etmemesi gerektiğini söyleyerek itiraz etti, "*çünkü, man çöle düştüğü sırada halk zaten bıldırcın yardımı almıştı*". Buna karşı olarak Le Brun resimde işlerin tarihte olduğu gibi olmadığını söyler: "*Göstermek istediği şeyler için elinde sadece tek bir an olan ressamın, o anda olan biteni temsil edebilmesi için, sergilediği konunun anlaşılabilmesi amacıyla, o andan önce meydana gelmiş ara olayları da bir araya getirmesi kimi zaman zorunlu olur.*" Félibien de kendi açısından tarihçinin "*dilediği bir olayı art ardalık içinde betimlediğini*" oysa ressamın "*farklı zamanlarda meydana gelmiş birden çok olayı bir araya getirmek*" zorunda olduğunu söyler.

Başka konularda olduğu gibi bu konuda da XVIII. yüzyıl kimi zaman geriler gibidir (ampirist ve rasyonalist ruhun gelişebilmesi için akademizmin katılaşması ve kemikleşmesi gerekiyordu belki de). Ne olursa olsun, Poussin, Le Brun ve Félibien'in ressama bıraktıkları özgürlüğü Diderot vermek istemez: "[tabloda gösterilen] *Bu hareketler arasında, bir önceki ya da bir sonraki âna ait bir tanesini görürsem, zaman birliği yasası ihlal edilmiş demektir.*"

Diderot sorunu "Ansiklopedi" maddesinde yeniden ele alır ve zorluğu aşmak için ilginç bir teori taslağı sunar. Zaten "*resim kalıcı*

* Tablonun tam adı: *Musa'nın Kayaya Vurması* ya da *Musa'nın Kayadan Su Çıkarması* (ç.n.)

olduğundan, sadece tek bir ânın resmidir", doğadan sadece süreksiz tablolar sunabilir: "*Bu figürleri istediğiniz kadar çoğaltın, kesinti olacaktır.*" O halde resim, daha önce sayılar teorisinin karşı karşıya kalmış olduğu çok genel bir felsefi soruna gönderir bizi: "*Sürekli bir nicelik kesintili bir nicelikle nasıl ölçülecektir?*"

Diderot için dil benzer bir duruma örnektir, çünkü "*ifadelerde zorunlu olarak belirsiz kalan ince küçük ayrımlar*" vardır ve, bu bakış açısından, bilgileri aktarma tasarısında, "*tüm dili anlaşılır kılmanın imkânsızlığı*" ansiklopediciyi durdurur.

Ancak, resimde söz konusu olanın tersine, dilin elinde bir üçüncü terim vardır: Onları içeren sözcüklerden daha az sayıdaki kökler, aynı türden kesintili sözcükler arasında bir süreklilik olduğunu ortaya çıkarır: Kökler sözcüklerle ilgili olarak onlara benzer ara durumlar sunarlar, resimse bunu gösterebilmekten acizdir.

O halde sürekli ile kesintilinin antinomisini aşmaya yardımcı olacak olan değişimsizliktir [*invariance*]. Resimle dilin birbirine yaklaştığı bu denemesinde Diderot yolun yarısında durur. Resmin asıl sorununa uygulanmış değişimsizlik kavramını soruşturmasını bekleriz. Ama bunun yerine, Greuze'ün tablolarının bu sorunu zaten çözdüklerini kabul eder gibidir: "*Mevzu, tam olmuş olacağı gibi*" diye yazar 1759 *Salonu*'nundaki *Köylü Yavuklu* konusunda. Ancak bu değişimsizliğin ne olduğunu Greuze'ün üslubunda ve kompozisyon ilkelerinde araştırdığı hiçbir yerde görülmez. Aslında Diderot'nun Greuze için duyduğu bu heyecan akla başka düşünceleri getirir.

Sanırım bu, sinemanın icadı karşısında, en güzel resmin sevenleri arasında bile (Diderot Chardin'e hayran değil miydi?) o dönemde hissedilen şeyle karşılaştırılabilir. Greuze de bir şey icat etmişti: Ânı o kadar gerçekçi ve o kadar ayrıntılı araçlarla betimliyordu ki, nedeni bu ayrıntıları incelemek için harcanan zaman bile olsa, süre yanılsaması yaratıyorlardı. Richardson bunu zaten edebiyatta yapmıştı, bunu aktarmak yeterliydi: "*İçinde yaşadığımız dünya sahnenin yeridir; onun dramının arka planı gerçektir; kişiliklerinin hepsinin mümkün gerçekliği vardır; karakterleri toplumun orta yerinden alınmıştır; olayları tüm uygar ulusların âdetlerinde mevcuttur* [...] *Bu sanat olmadan, ruhum acıyla hayal ürünü dolambaçlarla katlanır, yanılsama sadece bir anlık, izlenimse zayıf ve geçicidir.*"

O halde Diderot'nun Richardson'da ve Greuze'de takdir ettiği şey, tamı tamına, daha sonra sinema sanatından talep edilecek şeydir: "*Duygulanımların patlamaları sık sık kulaklarınıza çarptı; ama onların vurgularında ve ifadelerinde gizli olan tüm o şeyleri bilmekten oldukça uzaksınız. İçlerinde kendi fizyonomisine sahip olmayan yoktur; tüm bu fizyonomiler birbirlerini bir yüzde izlerler, bu yüz aynı kalmayı bırakmaksızın; büyük şairin ve büyük ressamın sanatı da, bizden kaçmış olan uçucu bir durumu bize göstermektir.*" Geniş plandan beklediğimiz şey bundan daha iyi betimlenemezdi. Joseph Vernet'de Diderot'yu kendine bağlayan da daha adı konmadan bu "western" tarafıdır: "*sonsuz bir sanatla, hareketi ve dinginliği, günü ve karanlıkları, sessizliği ve gürültüyü birbirine karıştırmak*".

Sanat tarihi kimi zaman akordeon çalar. Richardson "zorunlu uzunluklar"ıyla en başta edebiyatı çekip uzattı, Greuze'ün anlık sineması da onu tablolarında sıkıştıracaktı (ancak bunu betimlemek çok uzun sürecek, *Paris Salon Sergileri*'ne bakınız). Resim sanatı gibi görüntülerle işleyen sinema da onları sürede çoğaltarak çekip uzatacaktır, tıpkı edebiyatın aynı şeyi sözcüklerle yaptığı gibi.

XII

1751'de *Ansiklopedi*'nin birinci cildinde çıkan "Güzel" maddesinde Diderot Güzel'in doğası sorununu çözeceğini, bu çözüm karşısında kendinden önce gelenlerin tümünün başarısız olacağını duyurur. Aslında çok eski bir felsefi fikri tekrarlar, müzikle ilgili olarak Rameau'nun teorik yapıtları ona kanıtlamanın parıltısını eklemiştir: Güzel, oranların [*rapports*] algılanmasından ibarettir. Hangi oranların?

Soyutu somuttan, biçimi içerikten, fikri şeyden ayırmamakla meşgul olan Diderot oran kavramında, anlama yetisinin bir deneyimden çekip çıkardığı bir soyutlamayı görür, bu deneyim o kadar alışıldıktır ki; "*belki varoluş kavramı dışında, insanlar için bu kadar tanıdık hale gelmiş bir kavram yoktur*". Ama oran kavramı "varoluştan başka bir kaynaktan çıkmaz", ve eğer o zaman doğada her şey oranların algılanışına uygunsa, tüm bu oranlar içinde Güzel kavramının temelindekiler hangileridir? Öbürlerinden neyle ayrılırlar?

Diderot iki yerde bir yanıt vermeyi dener. *Sağırlar ve Dilsizler Üstüne Mektup*'ta, ki "Güzel" maddesiyle aynı dönemde yazılmıştır, şiiri şeyleri hem söyleme hem de temsil etme gücüne sahip olmakla tanımladığı "hiyeroglifler" teorisiyle: "*Anlama yetisi onları kavradığı anda hayal gücü onları görür, kulaklar da onları duyar.*" Böylece şiirsel söylem "*birbiri üstüne yığılmış hiyerogliflerden bir doku*" olarak ortaya çıkar. Bu teorisini eski ve modern şiirden aldığı çeşitli örneklerle sergiler, onları fonetik ve prozodik açılardan çözümler. Bugün aynı yapıtlara bakacak olan yapısal bir çözümleme, onun gözlemlerinin çoğunu bir ilk aşama olarak kolaylıkla tutardı.

Şiiri böyle kavramak çok modern, ama bu yaklaşım Diderot'ya mı ait? Ondan önce Batteux'de olduğuna dikkati çekenler oldu, ama hepsi bu da değil. *Sağırlar ve Dilsizler Üstüne Mektup* başından sonuna Batteux'ye karşı sert bir polemiktir. Zira "hece uyumu ile süresel [*périodique*] uyumun şiire özgü bir tür hiyeroglif yarattıklarını" göstererek rakibi karşısında zafer kazandığını ileri sürerken

Diderot aslında Batteux'nün üç uyum teorisini sürdürmekten başka bir şey yapmaz. Bu üç uyumu Batteux de aynı sırayla sunuyordu, tek farkla ki, asıl olarak şiire ait olan üçüncüsüne biri "yapay" derken öbürü "arızi" diyordu.

Başkasının fikirleri söz konusu olduğunda Diderot o kadar geçirgen bir yapıdaydı ki onları sık sık kendinin sanırdı. İnsanın kızamadığı bir iyi niyetle, sonra da onların sahiplerini onlara sahip olmamakla eleştirir ve, daha onları okumadan önce kendisinin ürettiği fikirleri de onlara atfederdi. Bugün de az örneği olmayan bir dümen.

Başrahip Batteux'nün derin bir düşünür olduğunu iddia etmeyeceğim. Ama sanatın tüm amacının "güzel doğa"yı taklit etmek olduğunu söyleyen büyük fikrine karşı Diderot aptalca bir argüman getirir: Kulübe resmi yapan bir ressamı öne "*çatlamış, eciş bücüş, budanmış yaşlı bir meşe*" koymayı tercih edebilir "*ve benim kapımda olsa onu keserim*". Zira Batteux doğada hoşa gitmeyen nesnelerin neden sanatta hoşluğa bürünebileceklerini önceden açıklamıştı: "*Doğada bunlar bizi kendi yıkımımızla korkuturlar, gerçek bir tehlike görünümünün eşlik ettiği bir duygu uyandırırlar bizde: Duygu kendinde hoşumuza giden bir şey olduğundan, tehlikenin gerçekliği de hoşumuza gitmediğinden, aynı izlenimin iki parçasını birbirinden ayırmaktır söz konusu olan. Sanatın başardığı budur: Bizi korkutan nesneyi bize sunarken, aynı zamanda kendisini de gösterirken bizi teskin etmesi ve bu yolla bize, hoşa gitmeyen hiçbir şeyi ona karıştırmadan duygunun hazzını vermesi.*"

Mektup'tan epey yıl sonra Diderot (o zamanlar hiyeroglifler teorisinin resme uygulanabileceğine inanmıyordu; ya da daha doğrusu, bu konuda kendisiyle çelişir), 1763 *Salonu*'nda başka bir yol açmayı dener. Tablonun renkleri, der, modelin renklerini yeniden üretmez, onlarla birlikte bir türdeşlik [*homologie*] sunar: "*Büyük büyü doğaya yaklaşmada ve orantılı olarak her şeyin kaybedildiği ya da kazanıldığı bir durum yaratmadadır.*" Resim yapmak taklit etmek değil çevirmektir. Ama bu kez de deneme kısa kalır; birkaç sayfa sonra Diderot bunu itiraf eder: "*Bu büyüden hiçbir şey anlaşılmıyor.*" 1767 *Salonu*'nda hiyerogliflerden geriye artık hiçbir şey kalmaz, sadece "*artık uzlaşım değil gökkuşağı etkileri sanatı*" fikri dışında: Fikirlerle, duyulur etkilerine indirgediği seslerin gizemli

karşılıklılığı, ama bu karşılıklılığın en başta zihinsel bir doğası olduğunu anlamaz.

Bu çıkmazlardan kaçınmak için Güzel'in sadece oranların algısına indirgenemeyeceğini kabul etmesi gerekirdi, zira bu her türden nesne için doğrudur. Güzel bir nesnede bu oranların kendileri oran içindedir, ona daha büyük bir yoğunluk veren de budur. Diderot sadece basit oranları kabul ediyordu, karmaşık olanları yasaklıyordu. Tam tersine güzel nesne, sıradan deneyimin birbirine bağladığı ve sıradan bir nesne olarak kendisinin de bağlı olduğu basit oranları koparır ya da zayıflatır. Sanat nesnesini çevresinden ayırarak bu etki saptanır ya da ona yardımcı olunur. Man tablosunu "*bir parça kornişle*" süslemek isterken Poussin elbette bu zorunluluğu dile getiriyordu: "*onu tüm parçalarında ele alırken, gözün ışınları tutulsun ve, betimlenen şeylerle karışmış halde gelen ve günü karıştıran öbür komşu nesnelerin türlerini alarak dışarıya taşmasın diye*".

Sanat yapıtının bağrında çoğalan bu oranlar, geri kalanlarla birlikte tuttuklarının aleyhine, onu daha büyük bir güce yükseltirler. Bu oranların kendi aralarında da orantılı olmaları onları kendinde ve kendi kendine varolan bir şey haline getirir. Kant'ın kesin biçimde söylediği gibi: (dışsal) amaç olmadan (içsel) amaçlılık; başka bir deyişle, mutlak bir nesne.

Diderot'nun gelişmeden kalan denemeleri büyük ölçüde XVIII. yüzyıl düşünürlerinin –hepsi Bacon'a tutkunlardı– deneyimin gereklilikleri karşısındaki bu sabırsızlıklarına dayanır. Deneyim karşısında bir tür açgözlülük içindedirler. Yine, ellerinde bulunmadığında onu icat ederler; ya da, ayaklarının altındaki zemini kaybettiklerinin bilincine vararak, yeniden soyutlamaya düşerler. Estetiğin sorunlarının ancak somut durumları ele alarak çözülebileceğini Diderot iki kez anlamıştı: Birkaç Yunanca, Latince ya da Fransızca dizenin "hiyeroglif" çözümlemesinde, ama fikir ona ait değildir ve ses uyumlarıyla ölçülerde kalır; ve Chardin üstüne birkaç sağlam düşüncesinde – ama başka ressamlar üstüne konuşurken kendini onlara bağlı kalmak zorunda hissetmez. Şu konuda hakkını verelim: Diderot bu yetersizliklerin bilincindeydi. "Güzel" maddesinde onları karşısına kendisi koyar. Ama onları nasıl çözeceğine inanır? Tümüyle olumsuz bir biçimde, insanların yanlış yere estetik oranlar diye aldıkları oranları algıladıkları

tüm durumların sayımını yaparak ve asıl oranların ne olacaklarına ilişkin ayırt edici bir tanım önermeden, yani geri kalan her şeyi belirsiz halde havada bırakarak.

Somut durumlar üstüne daha çok özen gerektirecek bir düşünmeyle aslında Diderot ide ile şeyin, duyulur olanla düşünülür olanın antinomisini aşmayı başaramaz, yazdığı madde de bu antinomi karşısında en sonunda başarıya ulaşamaz. Antinomi, ahlakla teknik arasındaki bir karşıtlığa indirgenmiş ölçekte *Paris Salon Sergileri*'ne kadar varlığını sürdürür (ama burada da Diderot belirli nesneleri göz önünde tutar): Baktığı ressama (Greuze ya da Chardin), kendini içinde bulduğu ruh haline ya da âna göre, arasında gidip geleceği kutuplardır bunlar; ama onda ne birbirine kavuşurlar ne de ikisinin arası denebilecek bir şeyi ortaya çıkarırlar.

XIII

Estetik yargının yerleşeceği bir iki-arada kavramına Kant nihai biçimini vermiştir. Estetik yargı beğeni yargısı olarak öznel yargıdır, ama bilgi yargısı olarak da evrensel olarak geçerli olduğu iddiasındadır. Fraktallerin keşfi, bana kalırsa, bu iki-aradanın, sadece estetik yargıları ilgilendirmeyen, aynı zamanda bu yargının sanat yapıtı niteliğini tanıdığı nesneleri de ilgilendiren başka bir veçhesini ortaya çıkarır.

Yeter ki yerlerini bulmaya çalışalım, doğada olağanüstü biçimde yaygın nesneler, çok sık biçimde bizde estetik bir duygu uyandıran fraktallerdir. Bu nesneler "iki-arada" değil midirler, hem de çifte anlamda? Gerçeklikleri çizgiyle düzlem arasında ortadadır; onları yaratan algoritmalar –bir fonksiyonun kendi ürünlerine art arda uygulanması– da ek olarak, hesaplamayla elde edilen belli değerlerin (alanın içine düşmelerine ya da düşmemelerine, çift ya da tek olmalarına, solda ya da sağda olmalarına göre; ya da başka ölçütlere göre) ayrıldığı ya da dışarıda bırakıldığı bir süzme işlemini gerektirirler.

Bu hesaplamaların grafik ya da akustik temsilleri, örneğin resme uygulandıklarında, gösterirler ki fraktaller, basitleştirmek için süsleme sanatı diyeceğim şeyin en çeşitli biçimlerini sunarlar. Hesaplama yöntemine, başlangıçta seçilen değerlere, karmaşık ya da gerçek sayıların kullanılmasına bağlı olarak ayrı ve varlığı kanıtlanmış üsluplar tanırız sanki: Doğulu süsleri, Art nouveau, Kelt sanatı ve onun İrlanda'daki uzantıları (Kelt süslerinin de bir süzme işleminin ürünleri olması çarpıcıdır. Sanatçı pergelle birbirini kesen çok sayıda çember çizer; böylece oluşturduğu çember yaylarının kimilerini tutar, öbürlerini siler). Kimi hesapların sonuçlarında fazlasıyla kesin bir benzerlik bulmakta kararsız kalırız. Ama yine de onların varolmuş ya da varolabilecek üsluplara karşılık geldikleri kabul edilmelidir.

Fraktaller müziğe de konabilir. Onların aralıklar ve süreler biçi-

minde temsili yine süslemeye dayanan bir müzik sunar, bundan da kulağın tahammül ettiği bir ses atmosferinden fazlası beklenemez.

Bu sonuçlarda ilginç biçimde göze çarpan şey, duyu deneyiminin verilerinden yola çıkarak fraktallerin (1975'te matematiksel teorisiyle birlikte Benoit Mandelbrot tarafından keşfedildiler) doğasını ve gerçekliğini fark edip bunu modern bir dille ifade edenin, aynı zamanda müziğe de çok meraklı olan büyük bir ressam olmasıdır. *Günlük*'üne 5 Ağustos 1864 tarihinde Delacroix şunları (dediğine göre, ormanda bir desen kitabının sayfalarının kenarına 16 Eylül 1849 tarihinde düşülen bir nottan aktarmaktadır) yazar:

"*Doğa benzersiz bir biçimde kendisiyle tutarlıdır: Trouville'de denizin kıyısında kaya parçaları çizdim, tüm girinti ve çıkıntıları orantılıydı, öyle ki kâğıt üzerinde devasa bir kayalık fikri verecek kadar; büyüklüğün ölçeğini sağlayacak araç yoktu sadece. Yarı yarıya küçük toprak hareketleriyle, yarı yarıya da karıncaların sabırlı çalışmasıyla bir ağacın dibinde oluşmuş büyük bir karınca yuvasının yanında yazıyorum şu anda; şunlar bayırlar, tümsek yapıp küçük geçitler açan kısımlar; buranın sakinleri meşgul bir havada buralardan tekrar tekrar geçiyorlar, tıpkı, hayal gücünün bir anda büyüteceği küçük bir ülkenin küçük bir halkı gibi. Şu sadece bir köstebek yuvası, ama ben, onun sakinlerinin boyları sayesinde, sarp kayalıklarla, dik yamaçlarla kesilmiş engin bir uzam gibi görmek istiyorum. Bir kömür ya da çakmak taşı parçası, ya da herhangi bir kaya parçası küçük bir oranda devasa kayalıkların biçimlerini sunabilir.*

Dieppe'de, her yükselişinde denizin üzerini örttüğü, su hizasındaki kayalarda da aynı şeyi fark ettim; körfezleri, kolları, çevremizde gördüğümüz girintileri ve çıkıntıları sergileyen kıvrımlarıyla tüm bir bölgeyi bölen vadileri gördüm orada. Denizin dalgaları da aynı, onlar da küçük dalgalara bölünüyorlar, sonra bir daha bölünüyorlar ve her biri aynı ışık oyunlarını ve aynı çizgileri gösteriyorlar. Kimi denizlerdeki, örneğin Cap'daki büyük dalgalar, boylarının kimi zaman yarım fersaha ulaştığı söyleniyor, bu dalgalar çokluğundan oluşmuşlardır, ki bunların çoğunluğu, bahçemizdeki havuzda gördüklerimiz kadar küçüktürler.

Ağaçları çizerken sık sık fark ettim ki şu tek başına dalın kendisi de bir ağaçtır: onu öyle görmek için yapraklarının orantılı olması yeterdi."

Metin sadece seçtiği örneklerle şaşırtmaz: Deniz kıyısı, fraktal

teorisi de klasikleri arasında yer alacak ağaç. Delacroix fraktallerin ayırt edici özelliğini, yani bilindiği gibi, tüm ölçeklerde değişmez bir yapıya sahip olmalarını kusursuz bir açıklıkla anlatır. Bu değişmez yapının bir parçası, aynı zamanda, seçilen parça ne kadar büyük ya da küçük olursa olsun, bütünle aynı topolojiye sahiptir. Bir örnek vermek gerekirse, bir müzik kompozisyonunun fraktal yapısı, az sayıdaki sıkışık notalar arasındaki oranların, aynı yapıt içinde bu parçaları daha geniş parçalarla karşılaştırdığımızda değişmeden kalacak olmasından kaynaklanır.

Bu inşa türü büyük ustaların yapıtlarında görülür. Balzac da "*Beethoven'da etkiler, denebilir ki, önceden dağıtılmıştır* [...] *Beethoven'ın senfonilerinin orkestra kısımları genel ilgide verilen düzenleri izler ve hayranlık uyandıracak derecede iyi tasarlanmış planlara tabidir.*" Çağdaş bir müzikolog olan Charles Rosen neredeyse fraktaller teorisinden ödünç alınmış terimlerle bunu açıklar: "*Beethoven'ın büyük ölçeklerdeki modülasyonları en küçük ayrıntılarla aynı malzemelerden yapılmışlar ve akrabalığın doğrudan doğruya dinleyiciye kendini dayatacağı biçimde değerlendirilmişlerdir* [...] *sanki* yapı *duyulur.*" Daha ileride de "*yapının büyük ölçüde genişlemesi*"ne geri döner.

Az önce belirttim: Fraktal algoritmaların gücü, ister resimde olsun isterse müzikte, süsleme adını verdiğim o küçük cinsleri üretmesine izin verir sadece, her ne kadar, en azından resim için, süslemecilerin gerçekten icat ettikleri tüm o şeyleri hem incelik hem de karmaşıklık açısından sık sık aşsalar da. Bununla birlikte bu baştan çıkarıcı nesnelerle özgün bir tablo ya da müzik yapıtı arasında bir hendek vardır. Aralarındaki mesafe gerçekte aşılamaz. Peki en azından teoride aşılabileceği düşünülebilir mi? Fraktalleri yaratmak için gereken süzme işleminin, duyu organlarının ve sinir merkezlerinin aşamalar halinde yaptığı işlemle –çevreden alınan seslerin sadece kimilerini beyne iletirler– bir benzerlik gösterdiği fark edilecektir.

Eğer beyin bu ilkel verilerden değişmez özellikler (deneyimle, bireysel tarihle vb. modüle edilen) çekip çıkarsaydı, o zaman sanat yapıtının doğuşu sorusunu sorabilirdik kendimize. Yapıta yansıtılmış olarak, duyu izlenimiyle bir düşünce nesnesinin kaynaşmasını sağlayacak beyin şemasının geriye dönüşlü bir eyleminden kaynaklanmaz mıydı bu?

SÖZLER VE MÜZİK

XIV

Jakobson altmış yıl önce şunu vurgulamıştı: "*Dilbilim terimleriyle söyleyecek olursak, şiir karşısında müziğin kendine özgülüğü, onun uzlaşımlarının bütününün (Saussure'ün terminolojisine göre, dil) sesbilim dizgesiyle sınırlı olmasına ve sesbirimlerin etimolojik olarak paylaştırılmamasına, yani sözcük dağarcığı içermemesine dayanır.*"

Müziğin sözcükleri yoktur. Müzikbirimler [*sonèmes*] diyebileceğimiz (zira sesbirimler gibi, notalar da kendi başlarına anlama sahip değildirler; anlam onların birleşimiyle ortaya çıkar) notalarla cümle (nasıl tanımlarsak tanımlayalım) arasında hiçbir şey yoktur. Müzik sözlüğü dışlar.

Rousseau kimi zaman tersini kabul eder gibidir: "*Seçilmiş sözcüklerden oluşan bir sözlük bir söylev olmadığı gibi, güzel akorların bir derlemesi de bir müzik parçası değildir.*" Ancak "güzel" olsalar bile, akorlar sözcüklerle karşılaştırılamaz. Bu noktada notalarla akorları birbirinden ayıramayacağımızı en iyi bilen de Rousseau'dur. Her bir ses kendinde bir akordur, zira "*beraberindeki tüm armonikleri kendinde taşır*"; Rousseau'nun sinsice Rameau'ya karşı çevirdiği akıl yürütme: "*Armoni boşunadır çünkü zaten ezgidedir. Onu eklemeyiz, yineleriz.*" Batteux aynı şeyi daha da güçlü biçimde söylemişti: "*Doğada bile olsa, basit bir haz çığlığı, armonisinin ve akorlarının temeline sahiptir.*"

XIX. yüzyılın akustik bilimi bunu doğrular: "*Müzik sesleri kendilerinde zaten kısmi seslerden oluşan akorlardır ve* [...] *kimi durumlarda, akorlar da sesleri temsil edebilirler.*" O halde akorlar ve sesler, kimi zaman, belki de her zaman, birbirine karışabilecek ölçüde birbirlerine yaklaşıyorlarsa, onlarla müzik tümcesi arasında, eklemli dilde sözcükler tarafından kurulan o aracı örgütlenme düzeyine benzeyen hiçbir şey yoktur.

Bizimkinden farklı, geleneksel ya da egzotik müzikler için buna karşı çıkılabilir mi? Japon müziğinde ilk öğeler notalar değil, ritmik ve ezgisel hücrelerdir, "*tüm bestecilerde ve icracılarda ortak minimal*

birimlerdir" denebilir mi? Bu durumda bile, sözcük düzenine ait hiçbir şey bulunmaz. Bu birimler, ozanların ve başka halk şarkıcılarının kullandıkları formüllere benzeyen "mini-cümleler"dir gerçekten, uzmanlar da bunları "*verili ve temel nitelikteki fikri ifade etmeye yarayan, aynı ölçü koşullarında düzenli olarak kullanılan*" sözcük grupları olarak tanımlarlar; demek ki bunlar cümle düzenine aittirler, bu cümleler basmakalıp olsalar bile.

İnsanlar, karşılıklı olarak birbirini anlamayan binlerce dil konuşuyorlar ya da konuştular, ama bu dilleri çevirebiliyoruz çünkü hepsi de evrensel bir deneyime (her bir dil bu deneyimi farklı biçimde parçalara ayırsa da) gönderen bir sözcük dağarcığına sahipler. Sözcüklerin bulunmayışının besteciler kadar, belki de yapıtlar kadar dilleri var ettiği müzikte bu olanaksızdır. Bu diller birbirlerine çevrilemezler. Kimse kalkışmamış olsa da, ya da pek az denemiş olsa da, bunların en azından dönüştürülebilir olduklarını düşünebiliriz.

Aktaran tanığa göre, Wagner'le bir sohbeti sırasında Rossini şöyle demiş: "*Zincirinden boşanmış bir orkestrada, bir fırtınanın, bir ayaklanmanın, bir yangının betimi arasındaki farkı kim belirleyebilir?.. Hep uzlaşım!*" Teslim edilecektir ki, önceden bilgilendirilmemiş bir dinleyici, Debussy'nin *Deniz*'inin mi yoksa *Uçan Hollandalı*'nın mı söz konusu olduğunu söyleyemez: Bir başlık gerekir. Ama bu başlık bilindiği anda, Debussy'nin *Deniz*'i dinlenirken o deniz görülür, *Uçan Hollandalı* dinlenirkense onun kokusu duyulur.

Taklit sorununa Rossini'nin verdiği yanıt yetmez. XVIII. yüzyılın neredeyse unutulmuş düşünürlerinin düşünceleri daha derin gibidir. Kemancı ve besteci olduğu gibi filozof da olan Michel-Paul-Guy de Chabanon (1730-1792), başrahip André Morellet'ye (1727-1819) katılarak, müziğin duyularımızın algıladığı etkileri taklit etmediğini ve hatta, doğrusunu söylemek gerekirse, duygularımızı ifade etmediğini savunur. Sadece ezgiye indirgendiğinde müzik öfke ya da hiddet yaratamaz: Akhilleus'un öfkesinde Gluck sesi altmış çalgının altında boğar: "Öfke şarkıya gelmeyen bir duygudur." Yine de, taklit sorunu Morellet'yi sıkıntıya sokmuştur. Mükemmel olmaması kaydıyla ona bir yer vermeye razı olur; paradoksal biçimde, onun doğa karşısındaki üstünlüğü de buradan gelir (bülbülün şarkısı, müziğe aktarıldığında, mekanik

yollarla yeniden üretiminden daha çok hoşa gider). Chabanon şaşırır: "*Neden şiir, resim, heykel sadık imgeler vermek zorundalarken müzik sadık olmayan imgeler vermek zorundadır? Eğer müzik doğanın taklidi değilse, nedir o halde?*" Soru yanlış: Görme ve koku alma gibi, kulağın da dolaysız zevkleri vardır, bu nedenle, müzik her türlü taklitten bağımsız olarak hoşa gider.

Bununla birlikte, müziğin dinleyiciye bir anlam sunduğu da olabilir. Chabanon yine Morellet'ye katılarak bunu, bizdeki şu ya da bu duygularla müziğin yol açtığı izlenimler arasındaki benzerlikle açıklar. Müzik doğrudan doğruya duyularımıza ve sadece duyularımıza etki eder (sözlü şarkıda bile "*ifadeninkinden önce gelen bir hoşluk*" vardır). Ama zihin duyuların hazzına burnunu sokar: Belirli anlamı olmayan seslerde "*çeşitli nesnelerle, doğanın çeşitli etkileriyle ilişkiler, benzerlikler arar* [...] *en küçük benzerlikler, en zayıf ilişkiler ona yeter*". "*Güzel ustalar*"ın aynı fiziksel nesneyi resmetmeye çalıştıkları parçalara bakılsın, diye yazmıştı Morellet, "*her zaman ya da neredeyse her zaman görülecektir ki bu parçaların benzer bir yürüyüşü vardır ve ya muvmanda ya ritimde, ya aralıklarda ya modda ortak bir şey vardır*". Chabanon örnekler ekler: Bir derenin uğultusunu aktarmak için iki notanın zayıf ve sürekli salınımı; bir yıldırımı, rüzgârın gücünü ya da şimşeğin çakmasını ifade etmek için yükselen ya da alçalan notaların fişeği; deniz için teksese oynayan ve ezgiyi yuvarlayan çok sayıda bas, vb.

Bilinen yapıtlarda yaratıcılarının filanca doğal ya da ahlaki fenomeni canlandırmak için düşündükleri ortak yapıları meydana çıkarmak için daha zorlama çözümler vazgeçilmezdir. Morellet ve Chabanon gibi ben de sabitlere ulaşılabileceğinden kuşku duymuyorum.

(*Der Rosenkavalier*'in ikinci perdesinde ve *Pelléas et Mélisande*'ın son ölçülerinde dinleyici, yavaşça tanelenen uyumsuz seslerden oluşan motifler arasında bir benzerlik algılar. O halde, Mélisande'ın ölümünün ardından Arkel'in insanlık durumu üstüne umutsuz düşünceleriyle, Octavian ve Sophie'nin ilk karşılaşmalarında hissettikleri yıldırım çarpması ortak ne sunmaktadırlar? Aşkları, pek de umut verir gibi görünmeyen koşullarda doğar. Hem bu durumda hem öbüründe, *yürek sancılarıyla* kendini gösteren acılı bir melankolinin ifadesi buna dayanır: Her

iki durumun da ortak paydasını gördüğüm ve müziğin neredeyse fiziksel hale getirdiği deyim.)

Chabanon bir adım daha atarak –örümceklere meraklıydı ve onlara keman havaları çalarak hangi tür müziğe duyarlı göründüklerini bulmaya çalışırdı– yazışma* mefhumuna tüm yoğunluğunu veren son derece güzel bir imge öne sürer. Sanat felsefesinin, der, en yüksek görevi, kendi başına her duyuya öbür duyuların ona hissettirdikleri üstüne bilgi vermektir: "*Böylece, ağının merkezine yerleşmiş örümcek tüm iplikleriyle yazışır, bir biçimde her birinde yaşar ve (eğer, duyularımız gibi, canlı olsalardı) öbür ipliklerin verdikleri algıyı ona aktarabilirdi.*" (Örümcek modaydı: Bilincin uzantısı olarak ağ ipliklerine ilişkin aynı imgeyi 1769'da yazılan ama ancak 1831'de, Chabanon'un ölümünden epey sonra yayımlanan *D'Alembert'in Rüyası*'nda da buluruz.)

Baudelaire'e özgü yazışmalar daha en baştan duyarlılıktan kaynaklanır değildir. Duyular üzerindeki gürlemeleri (hiyeroglifler teorisinde Diderot'nun bilmediği) zihinsel bir işleme dayanır: "*Göze çarpanı müzikte resmettiğimiz yer aslen kulak değildir: Bu iki duyu arasına yerleşmiş, onlardan gelen duyumları karşılaştıran ve birleştiren zihindir*", zihin aynı zamanda ikisi arasındaki sabit ilişkileri de kavrar. Bu ilişkilerin, onlara bir içerik bulunmasına ihtiyaçları yoktur: Onlar biçimdir: "*İnen notaların diyatonik bir dizisi, kar tanelerinin düşüşünü başka herhangi bir şeyin düşüşünden daha fazla resmetmez.*" Bir müzisyen gün doğuşunu mu hissettirmek istiyor, "*gündüzü ve geceyi değil, sadece bir kontrastı, hem de herhangi bir kontrastı resmeder: Aynı müzik, ışık ile gölgeler arasındaki kontrast kadar aklımıza gelebilecek her kontrastı da ifade eder*". Terimler kendi başlarına bir şey ifade etmezler; önemli olan sadece ilişkilerdir.

---

* Bağlamı dolayısıyla "yazışma" anlamını kullandığımız *correspondance* sözcüğü aynı zamanda "tıpatıp uygunluk" anlamına da gelir. (ç.n.)

XV

Çifte paradoks. Fransa'da, XVIII. yüzyılın ortasında, üzerinde Saussure'ün yapısal dilbilimi kuracağı ilkeler açıkça dile getirilmiştir, ancak dille değil müzikle ilgili olarak, bizim bugün sesbilime borçlu olduğumuz fikre benzer bir fikre ulaşmış bir yazar tarafından; üstelik bu da, eklemli dille müziği birbirine bütünüyle yabancı ifade biçimleri olarak almasına karşın olmuştur.

Müzik seslerden oluşur. Zira "*bir müzik sesi kendinde hiçbir anlam taşımaz* [...] *Her ses neredeyse bir hiçtir, ne bir anlama ne de kendine has bir niteliğe sahiptir*"; sesler sözün öğelerinden böyle ayrılırlar, sözün öğeleri sözcüklerde, hecelerde, hatta harflerde uzun, kısa, akıcı vb. olarak nitelenebilirler, oysa "*gamdaki* do *ile* re *hiçbir ayrımsal niteliğe sahip değildir.*" "*Özünde bir hiç*" olan her ses için müziğin hoşluğu ondan önce ve sonra gelen seslere bağlıdır.

Görüldüğü gibi, Chabanon'un müzik öğretisi, sesbilim düzeyini aşmayan dilbilim öğretisinin çok ilerisindedir. Demek oluyor ki modern dilbilim fikirleri dil değil müzik üstüne düşüncelerden hareketle biçimleniyorlar. Bu anlamda, fikirler tarihinde bir "müzik-sesbilim"in [*sonologie*] sesbilimden [*phonologie*] önce geldiği ve onun habercisi olduğu söylenebilir.

Bu fark, müzikte, sözcük dağarcığına karşılık gelen bir eklemleme düzeyinin bulunmayışından ileri gelen farkla ilişkisiz değildir. Chabanon bunun tümüyle bilincindedir. Eğer müziğin bir dil olduğu doğruysa "*bu dil temel harflerine, seslere sahiptir; başlayan, tutunan ve sona eren cümleleri vardır*"; ancak, seslerle cümleler arasında hiçbir şey yoktur. Doğa, müziğin de tıpkı eklemli dil gibi ihtiyaçlarımıza hizmet etmesini istemiş olabilir: "*Şarkı ifade edilebilsin ve fikirleri iletebilsin diye, uzlaşımın bu fikirleri ona tutturması gerekmiş olmalıydı: Hiçbir şey bundan daha kolay değildi.*" Üçüncü dereceden iki sesin uyumu "ekmek" anlamına getirilebilirdi. Ama müziğin sözlüğü yoktur. Bunun sonucu olarak: Eğer konuşulan dil, sözcüklerin sırasını değiştirerek ya da farklı sözcükler kullanarak

aynı fikri ifade edebiliyorsa, müzikte bunu yapmak olanaksızdır. "*Anlatım tarzları ve sözcükler şeylerin uzlaşımsal göstergeleridir sadece: Eşanlamlıları, eşdeğerleri olan bu sözcükler, bu anlatım tarzları başkalarının yerine kullanılabilir.*" Müzikteyse, tersine, "*sesler şeyin ifadesi değildir, şeyin kendisidir.*"

Chabanon'un modernliği, onun fikirlerini, zamanının iki büyük kuramcısı olan Rousseau ve Rameau'nunkilerle karşılaştırıldığında daha da belirginleşir. Rousseau'ya karşı olarak, müziğin kökenini eklemli dilin kökenine bağlamayı reddeder. Dilsel göstergenin keyfiliği, dillerin nesnelerin ve doğal etkilerin taklidinden türemediğinin kanıtıdır; onlar ilkel değildir. Demek ki, dillerden önce gelen ve onlara bağımlı olmayan şarkıdan farklı olarak, dillerin kökeni bir sorun teşkil eder: "*Enstrümantal müzik zorunlu olarak sözlü müzikten önce gelir; çünkü sözler olmadan şarkı söyleyen ses sadece bir çalgıdır artık.*" Şarkının özelliklerini dilin özelliklerine bağlamaya kalkarsak, insan sesine dayalı müzikle enstrümantal müzik arasında bir uçurum yaratmış oluruz. Oysa, sözlerin yardımıyla, insan sesine mal edilemeyecek gerçekten güzel enstrümantal müzik yoktur: "*Gümbür gümbür bir senfoniyse karşımızdaki, onu bir koroya, hatta bir dansa çevirebiliriz.*" İşte Beethoven'ın *Dokuzuncu Senfoni*'sinin ve Isadora Duncan'ın habercisi.

XVIII. yüzyılda, sözlerini anlamadan da güzel bir şarkının tadına varılabileceğini, hatta bunun sahne dışında daha da iyi olabileceğini söylemek büyük cesaret isterdi. Sözlerin eşlik ettiği müziğin tek üstünlüğü, yarı-erbapların ve cahillerin kıt anlayışlarına yardımcı olmasıydı: "*Bütünüyle enstrümantal müzik onların zihinlerini muallakta bırakır, anlam konusunda da huzursuz eder* [...] *Kişinin kulağı ne kadar yetişmiş, duyarlı olursa* [...] *sözler de o ölçüde kolayca geride bırakılır, şarkı söyleniyor olsa bile.*" Önceki çekinceye karşın, aynı şey sahne için bile söylenebilir: "*opera senfonisti*" Rameau'nun sözlere ihtiyacı yoktu, çünkü senfoni müzisyeninin fikirlerini hiçbir konu esinleyemez ve yaratamazdı: "*Onları nereden çekip çıkarıyor bilinmez* [...] *motifi bulduğu anda gerisini getirmek zorundadır artık* [...] *Bu ilk fikir birçok başkasının yaratıcısı haline gelir.*" *Castor et Pollux*'te Télaïre'in havasının ünlü modülasyonunun ve eşliğinin bana esinlediği de aynı bu düşüncelerdi (bkz. yukarıda s. 43).

Sözün müzik üzerinde hiçbir etkisi olmadığına kani olan Cha-

banon, Fransız dilinde hiçbir müziksellik bulamayan ve uyumlu bir dilin yardımıyla İtalyan müziğinin üstün olduğu sonucuna varan Rousseau'ya karşı çıkar. Hem Rousseau'nun kendi savını, hem de onun, sadece soyadını andığı Sherlock adındaki bir yazarda gördüğü geliştirilmiş halini reddeder (bu kişi gerçekte Martin Sherlock'tur, gönderme yaptığı metni de *Bir İngiliz Gezginden Yeni Mektuplar*'dır, Londra ve Paris, 1780, mektup XXVI, s. 162; bu kitabın ona ait olduğu kesin değildir). Özellikle telaffuzundaki yumuşak akıcılık, şarkı bestecilerinin çok yararlandıkları sessiz heceler ve her bir heceye kesin bir uzunluk vermeyen bir dilin üstünlükleri dolayısıyla Chabanon Fransızcayı müziksel bir dil olarak kabul etmekle kalmaz. En başta, dille karşılaştırıldığında müziğin en yüksek konumda olduğunu savunur: "*Dilleri kendi ihtiyaçları uyarınca eğip büken müzik, hangi dil olursa olsun hepsini müziksel hale getirmesini bilir.*"

Chabanon, Batteux'ye Rousseau'ya olduğundan daha fazla karşı olduğundan, hangi ölçüt üzerinden olursa olsun (en başta, Batteux'nün çok değer verdiği "dilin dehası" ölçütü) diller arasında bir hiyerarşi kurulabileceği fikrini savunulamaz bulur. Burada da Chabanon şaşırtıcı biçimde moderndir: "*Her dil* [idiome] *onu doğru konuşanlar ve işitenler arasında eşit biçimde hızlı, açık ve basit bir fikirler iletişimi sağlar* [...] *Akla yatkın her düşünce tüm dillere* [idiomes] *aittir, hepsi onları söyleyecek duru araçlara sahiptir.*" Onların müzikselliği için de aynısı geçerlidir: "*Kimse* [...] *sözün uyumuna sabit ve evrensel ilkeler atayamaz. Her dil* [langue] *kendi ilkelerine sahiptir.*" Bundan da "*bana öyle görünüyor ki, ancak her bir dilde* [idiome] *ayrı ayrı kurulmuş uzlaşımlarla açıklanabilen, beğenilerdeki, yargılardaki düzensizlikler*" çıkar: "*bu uzlaşımlar birçok önyargıyı oluştururlar, bu önyargılarsa duyumlarımız üzerinde etki ederler ve biz farkına varmaksızın onları değiştirirler. Önceden oluşturulmuş yargı duyularımızı yanıltır.*"

Chabanon'un Rameau'ya karşı duyguları karışıktır. Araları iyi gibidir, ancak Chabanon Rameau'nun cenazesindeki övgü konuşmasını yapmış olsa da, bu yine de, onun "*Castor* Operasının Müziği Üstüne" başlıklı makalesinde ve kitaplarında bulunan çekinceleri içerir. Gerçekten, Rousseau'ya olduğu gibi Rameau'ya da mesafelidir. Rousseau'ya mesafelidir çünkü Chabanon sözlü müzik kar-

şısında enstrümantal müziğe öncelik verir. Rameau'ya mesafelidir, çünkü ezginin armoniye üstün olduğunu savunur: şarkı olmadan akorlar kulağa pek hitap etmez, ama akorlar şarkı olmadan da onu tatmin edebilir. Enstrümantal olsa bile, tat veren her türlü müziksel kompozisyon ezgiden ileri gelir, dolayısıyla bunları birbirlerine karşıt olarak görmek yanlıştır. Rousseau "*neredeyse tek marifeti üstesinden gelinen güçlük olan, uzlaşıma dayalı güzellikler*"i mahkûm ediyordu: "*onlar* [muhalifleri] *güzel bir müzik yerine okullu bir müziği* [...] *fügleri, taklitleri, çifte planları istiyorlardı*". Yeniden Rameau'nun saflarına katılan Chabanon buna şöyle yanıt verir: "*Herkesin ağzındaki şu* okullu müzik *laflarıyla genel olarak ne anlaşılıyor?* [...] *beğenmedikleri (ya da beğenmek istemedikleri) bir müziği mahkûm ediyorlar ve, besteciyi yatıştırmak için de* [...], *ona hiçbir anlamı olmayan bir övgünün acıklı tesellisini bırakıyorlar.*"

Chabanon Rameau sayesinde müziğin ileriye doğru muazzam bir adım attığını kabul eder, ancak ona göre, bu sanat yeni bir dönüş gerçekleştirecektir. Lulli'nin müziğinin "akıntısı" iki kola ayrılır; biri "*derin, engin, geniş*" ki bu Rameau'dur (buna karşın Rousseau müziğin Lulli'nin onu koyduğu yere yeniden indirilmesini ya da çıkarılmasını diler); "*yabancı sularla kabarmış*" öbürüyse "*bundan sonra sahip olacağımız müziktir*". Gluck'un Paris döneminden on yıl önce dile getirilmiş bu sözler kehanet gibidir.

Ama Chabanon'un Rameau'da takdir ettiklerinin, Rameau'nun ilan ettiği heveslerle hiçbir ilgisi yoktur. Rameau'yu büyük kılan her şeyden önce onun ezgi konusundaki hayal gücüdür: "*Ondaki dehayı oluşturan şey, şarkılarının bütünüyle yeni niteliğidir, onlardaki harika çeşitliliktir. Rameau bir ezgi yaratıcısıydı. Armoni söz konusu olduğundaysa, ancak derin bir kuramcıydı ve bundan daha fazla sivrilebilecek bir yönü de yoktu.*" Yine, bu role gereğinden fazla bir önem vermemek gerekir. Ondaki armonik güzellikler "*sınırlı, basmakalıp ve çok tekrar edilmiş*"tir; sıklıkla "*canlı ve evrensel biçimde duyulan müzik etkileri*"nden ibaret kalır. En önemlisi, armoninin katı ve nihai yasaları yoktur. Öyle olduğuna inanan ve onları bulduğunu iddia eden Rameau bile hemen eklemek zorunda kalmıştı: "*istisnalar neredeyse kurallar kadar sıktır.*"

Zira, diye devam eder Chabanon, sanat hiçbir zaman kuramsal bir düşünce etkinliğinden yola çıkmaz; ondan önce gelir ve ona

malzemesini sağlar: "*Rastgele yaratan sanatçının kalkıştığı başarılı bir gözüpeklik, akıl yürüten* kuramcı *için yeni bir açıklık haline gelir*." Bu, *Bay Rameau'ya Övgü*'den... *Müzik Üstüne*'de vb., Chabanon şu noktada ısrarla durur: Yaratıcı, ortaya çıkardığı yasaların bilincinde değildir; aynı biçimde, "*güzel sanatlara uygulanan felsefi zihin ancak ikincil bir rol oynayabilir*." Sanatların bir mantığı vardır, ama "*bu mantık sakin ve huzurlu bir zihninkinden o kadar farklıdır ki bu ikincisi birinciyi çözmek için işe yaramaz*."

Armoni Rameau'nun onu koyduğu kaideden bir kez indirildikten sonra, onun ezgiyle kurduğu ilişkiler daha iyi anlaşılabilir. Biri öbürünün fonksiyonudur: "*Her şarkı bir bas armonisini ima eder. Her akor dizisi uyum içeren binlerce şarkıya temel olabilir*." Bu kuralın istisnası yoktur, Amerika kıtası vahşilerinde ve Afrikalılarda bile şarkı "*yaratıcılarının önceden aklına gelmeyen armonik bölümler*" içerir. O halde ezgiyle armoniyi birbirinden ayıran nedir? Ezgi, sadece tek bir düzenlemeyi kabul eden ardışık sesler dizisi olarak tanımlanır; armoniyse ezginin kullanabileceği sesler deposu ve repertuarı olarak görülür: "*Ezginin sesleri çıkardığı madendir ve bu madenin işçiliği ona aittir*." Ayrım, modern dilbilimcilerin sentagmatik [dizimsel] ve paradigmatik [dizisel] zincirler arasında kurdukları ayrıma karşılık gelir. Chabanon özet olarak "art ard geliş, *işte ezgi*; eşzamanlılık, *işte armoni*" diye yazdığında, Saussure'ün "*art ardalıkların ekseni*" ile "*eşzamanlılıkların ekseni*" arasında kuracağı, dilin çözümlenmesi için temel teşkil eden ilişkiyi önceler ve bire bir aynı terimlerle dile getirir.

XVI

Chabanon müzik üstüne düşünürken onda, yapısal dilbilimin dile yükleyeceği özelliklere özdeş özellikler bulur. Bununla birlikte Chabanon iki alan arasında benzerlik görmez. Büyük yapıtında müzikten dillere geçerken, kendini dillerle müzik arasındaki benzerliklerle sınırlamayacağını duyurur. Bu ifade oldukça hafif kalır çünkü kendini aralarındaki farkları vurgulamaya verir, en önemli nokta şudur ki "*şarkı, kulağın ve ölçünün saptayabildikleri aralıkları içerir sadece; sözdeki aralıklarsa ne saptanabilir ne de hesaplanabilir*".

Biçimsel bir bakış açısından, ayrıma dayalı öğelerden oluşan sesbirimle müzik akoru arasında bir benzerlik olduğunu göstererek bu engeli aşacak olan, yapısal dilbilimdir. Öte yandan, Chabanon dilin de bir yapısı olduğunu belli belirsiz algılamış gibidir: "*Eğer benzerlik beğenisi, duygusu (ki taklit duygusundan başka bir şey değildir) içgüdümüzün bir parçası olmasaydı, bütün diller düzensiz, ilkesiz, ilişkisiz kabul edilmiş karışık bir sözcükler ve ifadeler yığını olurlardı sadece: Bu durumda en geniş bellek bile bir dile sahip olmaya yetmezdi.*" Bellek dile sahip olabilir çünkü dilin yapısındaki değişmez ilişkileri kavrar; resimde zaman birliği sorununu çözmeye çalışırken Diderot'nun, yine belli belirsiz, ulaştığı fikir de buydu (bkz. yukarıda s. 57).

Diller Üstüne Düşünceler başlıklı kitabının (bu onun Rousseau'ya karşı olarak kendi *Dillerin Kökeni Üstüne Deneme*'si olarak görülebilir) ikinci kısmının üçüncü bölümünde Chabanon dillerin evriminin dışsal etkilerle, en başta da iklimle açıklanabileceği fikrini reddederek kendi kendisiyle tutarlı olduğunu gösterir. İklim ne Yunanistan'da ne de Roma'da değişmiştir, bu ikisinin "*dehası zenginliklerini, Romalıların tam da yaşadıkları yerlerin doğası nedeniyle barbar kalacaklarına inandıkları Galyalılara, Piktlere ve Cermenlere aktarmıştır.*" Konuşma organının esnekliğinin iklimin bir sonucu olması bir yana, o, organlar içinde en az esnek olanıdır, fazla çaba harcamamak için en yumuşak ve en kolay eklemlemeyi aramak

zorundadır, *r* harfinin *l* harfine dönüşmesi de bundan kaynaklanır. Marsilyalıların sahip oldukları elverişli iklim, onların *r* sesini gırtlaktan pürüzlü biçimde çıkarmalarına engel olmamıştır. Sert bir iklime karşın Rusça Avrupa'nın en tatlı dillerinden biridir, vb.

Tüm bunlar Rousseau'nun, ve daha genel olarak –XVIII. yüzyıl felsefi düşüncesinin lekesi– natüralizmin, eksiksiz bir reddidir. Chabanon eklemli dilden ve onun ortaya koyduğu sorunlardan yola çıkarak çağdaşlarından, en başta da Rousseau'dan çok daha akla uygun bir fikir yaratmıştır. Tüm diller aynı yeteneklere sahip olduklarına göre onların her birine özel bir deha atfedilemez (burada Chabanon'un aklında Batteux vardır). Bir dilin kendine has niteliği onun kullanım biçimlerinin tarihsel koşullarına dayanır. Okumuş adamlar yazmaya bir koyulsunlar: "*Düşünce o zaman canını dişine takar: Harekete geçirilen fikirler dilin tüm malzemeleri üzerinde gezinirler; onlara uygun düşen sözcükleri bulabilmek için tüm deponun altını üstüne getirirler.*" Ya da, daha uzak bir benzerlik üzerinden başka sözcüklerle ilişkilenerek onlara yeni bir anlam verirler. Ürünleri geliştikçe insan zihni de daha ince bir biçimde kullanır olur. Ancak bundan dilin kendisinin geliştiği sonucu çıkmaz. Malherbe ve Guez de Balzac'ın "*dilimizin asıl dehası*"nı ortaya çıkardıklarına hiç de ikna olmayan Chabanon Ronsard'ın, Amyot'nun ve Montaigne'in diline nostalji duyar. Ronsard'ın haklı olarak eleştirilecek yönü onun sanat kuramlarıdır, dili değil. Yapıtların kusurlarını ve değerlerini, yazılmış oldukları dillere yüklemekten sakınmak gerekir.

Ancak dilde uyum arayışı zihinsel düzeyde bir yürüyüşü varsayıyorsa, müzikte durum onun tersidir: Önce kulak için çalışılır, zihni hoşnut edecek taklitse ondan sonra gelir. Chabanon bu karşıtlığın köklerini çok derinlerde görür.

Onun gözünde dilin birbiriyle çelişkili iki veçhesi vardır. Hem çeşitlilikleri nedeniyle hem de farklı ailelerin üyesi dillerin birbirleriyle anlaşamamalarına neden olan dilsel göstergenin keyfiliği nedeniyle diller zorunlu olarak uzlaşım ürünü olsalar da, tüm insanlar doğal ve evrensel yeti olarak dile sahiptir.

Öte yandan, müzikte sözcük bulunmaması dolayısıyla müzik tümüyle duyumdan kaynaklanır, çünkü gösteremez. İlkeleri insanın (ve hatta hayvanın, diye ekler Chabanon; kemanla yaptığı dene-

meler örümceklerin ve "*kavanozda yaşayan belli küçük balıklar*"ın müziğe duyarlı olduklarına ikna etmiştir onu) fiziksel yapısından ileri gelen müzik evrensel bir dildir. Müzik sesler arasındaki gerçek ve doğal ilişkilere dayandığından, müzikte uzlaşıma dayalı hiçbir şey yoktur ve olamaz. Çok küçük farklarla, ezgi her yerde aynı temele, aynı zemine sahip olmak zorundadır. Kanıtı: Tüm dilleri anlayamayız, ama herkes her türden müziğe duyarlıdır; bir Avrupalı Asya müziğine, hatta Afrika ve Amerika müziğine duyarlıdır.

Görünüşe bakılırsa Amerika konusunda Chabanon'un kaynağı, anlattığına göre, vahşilerin arasında uzun süre yaşamış ve onların havalarından anımsadıklarını ona söyleyen M. Marin adında bir Fransız subayıdır. Chabanon Marin duyduğu (ya da duyduğunu sandığı) şeyi tanıyana kadar kemanıyla bu havaları birçok biçimde çalmayı denemiştir. Uzun yıllar önce, benim Nambikwaraların ve Tupi-Kawahiblerin müziklerini, acemice döktüğüm notalar üzerinden çalınabilecek tüm biçimlerde piyanoda icra etmeye çalışan Betsy Jolas da aynen öyle yapıyordu. Belleğimde daha belirgin bir yankı bırakmış olan parçaların notalarını sakladım (bu transkripsiyonlar ortak bir yapıtta yayımlanacaktı; kitabın editörü onları bir takside unuttu, onun anısına hâlâ bitmeyen bir kin beslerim). Ne olursa olsun bu yordamın kırılganlığının farkındayım (ama ben Marin gibi, anımsadığımı sandıklarımı şarkı olarak söylemiyordum; onları yerindeyken kâğıda geçirmiştim); ancak, transkripsiyonlarından görüldüğü gibi, Chabanon Avrupalı bir kulağın bozduğu Kızılderili şarkılarını ona sağlayan kaynağından kuşku duymamış gibidir. Daha kavrayışlı olan Rousseau ise, alıntıladığı egzotik müzik transkripsiyonlarının "*kimilerini bizim kurallarımızın mükemmelliğine ve evrenselliğine hayran bıraktırabileceğini, ama kimi başkalarını bize bu havaları aktaranların zekâsı ya da sadakati konusunda kuşkuya düşürebileceği*"ni söylüyordu.

Ancak Chabanon, dillerde kabul ettiği ayrıma koşut olmakla birlikte, doğal ve evrensel olan müzik –tüm halkların bir müziği vardır– ile, onun savunduğunun tersine, diller gibi birbirlerinden ayrı olabilen müzikler arasında bir ayrım yapmaz. Ona göre sesler, renkler ya da kokular gibi, duyusallığı hoş biçimde etkilerler. Bu karşılaştırma tutmaz, zira doğada renkler ve kokular olsa da müziksel sesler yoktur, sadece gürültüler vardır. Seslerin sanatı tümüyle

kültür alanına aittir. (Kendi kendisiyle tutarlı olan Chabanon buna karşı müzikte insan için o kadar doğal bir dil görür ki "*bu açıdan, ona bir Sanat bile denemez*".) Nedensiz savları deney verileri kılığına sokmak, XVIII. yüzyıl felsefi düşüncesinin kötü bir alışkanlığıdır. Kuşların iletişim kurmak için ötmeyip baharda sadece neşelerini ifade etmek için öttüklerini ilan ederek Chabanon da buna uyar.

Le Cru et le cuit (*Çiğ ve Pişmiş*) kitabımda kuşların ötüşüyle ilgili argümanı tartışmıştım. XVIII. yüzyılın dışına çıkmamak için burada sadece, Marmontel'in *Ansiklopedi*'deki "Özgür Sanatlar" makalesinde dile getirdiği kanısına başvuracağım. Sesleri bir modülasyonlar ve akorlar sisteminde bir araya getirme ve düzenleme sanatı olarak müziğin, kuşların ötüşüyle ya da insan sesinin vurgularıyla herhangi bir akrabalığı olabileceği fikri ona gülünç gelir: "*Duyuların her birinin, tat alma ve koku alma gibi, tümüyle fiziksel hazları vardır; özellikle kulağın da kendi hazları vardır; ve öyle görünüyor ki, doğada ne kadar nadir bulunurlarsa onlara karşı o kadar çok duyarlıdır. Görme duyumuz aracılığıyla bize gelen bin hoş duyuma karşılık, işitme yoluyla bize gelen belki de bir tane bile hoş duyum yoktur* [...] *Evrendeki her şey gözler için yaratılmış gibidir; kulaklar içinse neredeyse hiçbir şey yoktur. Dolayısıyla tüm sanatlar içinde doğayla rekabet etme konusunda en üstün olanı, akor ve şarkı sanatıdır.*"

Marmontel burada adeta Chabanon'un savlarını sözcüğü sözcüğüne reddeder. Makalesi 1776'da *Ansikolpedi*'nin *Ek*'inin birinci cildinde yayımlanmıştır. Eğer makaleyi 1772'den sonra yazdıysa Chabanon'un yapıtını ilk haliyle biliyor olabilir. Marmontel'in *Anılar*'ında Chabanon'un adını andığını görmedim. Buna karşılık Morellet'nin adı sık sık geçer çünkü arkadaşlıkları eskiye dayanıyordu (Marmontel ileri yaşında Morellet'nin çok genç yaştaki yeğeniyle evlendi; eşinin ailesiyle birlikte aynı çatı altında yaşadılar). Dolayısıyla bu makalede, Marmontel'in *Anılar*'ında değindiği ve, karşılıklı saygıya ve muhabbete karşın onu sık sık Morellet'yle karşı karşıya getiren fikir ayrılıklarının, hatta çok canlı tartışmaların yankısını görmekten insan kendini alamıyor.

XVII

Chabanon, müziğe ilişkin tümüyle doğalcı bir kavrayışın zayıf noktalarını gözden kaçırmayacak kadar zeki biriydi. *Bay Rameau'ya Övgü*'sü bu bakışı yumuşatır: tüm dünyanın dili olarak Müzik lehçelere ayrılır. Bu farklar nereye kadar gidebilirler? Büyük yapıtında müzikle, bugün ulusal karakter diyebileceğimiz şey arasında olabilecek bağıntılar üstüne düşünür: "*Her ulusun Doğa vergisiyle kendine özgü bir şarkı karakterine sahip olduğundan emin olmak* [...] *insanın tarihine bir Bölüm, ya da en azından bir paragraf eklemek olacaktır. O zaman bu keşfi tamamlayarak, gözle görünür ilişkiler üzerinden, her bir Ulusun âdetlerine, karakterine, diline, tüm Sanatlarda ona özgü olan tutumlara birer şarkı karakteri uydursaydık ne olurdu*?" Bu, bir uçtan öbürüne gitmektir. Başka bir bölümün de gösterdiği gibi, Chabanon ikisi arasında gidip gelmektedir. Eğer bizimkinden farklı bir fiziksel güzellik fikrine sahip Zenci ya da Çinli, Avrupa'ya getirildiklerinde bizim görüşümüze katılırlarsa, "*güzelliğin bu egzotik biçimde onurlandırılması onun evrensel olduğunu gösterir* [yeter ki] *Zenciler ve Çinliler önyargılarını değiştirmiş* [olmasınlar]". Evrensel değerler üzerine kuşku bir kez düşmeye görsün, kültürel görecilik hemen kendini gösterir. Bu göreciliği müziğe doğru genişletmekle (en azından varsayım olarak) yetinmeyen Chabanon, her halkta onun müziği, resmi, şiiri, dili arasında bir benzerlik ilişkisi var olabileceğini düşünecek kadar ileri gider. Ama itirazlar da zihninde toplanıverir hemen.

Gerçekten de sanatlar her toplumda aynı ritimle evrim geçirmez. XIV. Louis'nin çağında şiir, resim ve belagat çok canlı bir biçimde parlıyorlardı, müzikse yeni yeni karanlıktan çıkıyordu. "[*a*]*ncak öbür sanatlardan sonra mükemmelleşen Müzi*[ğin], *kökeni açısından hepsinden önce geldiği*" dikkate alındığında daha da dikkati çeken bir gecikme. Ancak etnografik bir araştırma kuşkuları ortadan kaldırabilir ve böylesine zor bir işi gerçekleştirecek kişi de filozof için yeni ve ilgi çekici bir tablo sunabilir; ama bunun için müziğin

peşinde dünyayı gezmesi gerecektir. Altın Sahili'nin Zencilerinin şarkıları hüzünlü ve ağır tempoludur; Angola'dakilerinkiler canlı ve hafiftir; Amerika kıtası vahşilerininkilerse sakin ve huzurludur. İspanyol dansları ciddi ve görkemlidir, Polonya dansının ritmi daha vurguludur ve mağrurluğa eğilimlidir. İngiliz dansının temel niteliği hızlı harekettir, Alman dansı coşkulu ve öfkelidir; Fransız danslarıysa neşeli, sevimli ve ağırbaşlıdır. Ancak İtalya'da dans bulunmaz (*aynen*).

Bununla birlikte gezginler Altın Sahili'nin ve Angola'nın Zencilerinin huy ve ahlak açısından da birbirlerinden farklı olduklarını iddia ederler: "*Böyle örnekler çoğaltılamaz mı? Doğa* [müzikle] *insanlara, onların karakterinin sırrına ihanet edecek bir dil vermiş olurdu.*" Öte yandan müzikle tutumların uyum içinde olmadığı durumlar da bilinir: Amerika yerlilerinin insan eti yenen şölenlerine eşlik eden tatlı ve sakin şarkıları böyledir. Müzikle âdetler arasındaki benzerlik İspanya için tutarken İngiltere için tutmaz... Bu benzerliğe nereye kadar inanacağız? Benzerlik belki de kimi yüzeysel özellikler için vardır da derin özellikler söz konusu olduğunda yoktur?

Her ne olursa olsun, güzel sanatların, beğeninin, tinin ve aydınlanmanın halklar arasında dolaştığı Avrupa'da benzerlikten söz edilemez. Keşifler, ilkeler, yöntemler kıtanın bir ucundan öbür ucuna tekrar tekrar akmışlardır. Sanatların bu özgür dolaşımı onların *yerli* (vurgu Chabanon'un) karakterlerini kaybetmelerine yol açmıştır. Kimi icra farklarını bir kenara bırakacak olursak bu durum en başta müzik için geçerlidir. Bu farkların ulusal karaktere dayandıklarını söyleyebilmek için her ulusun öbür sanatlarında bunların benzerlerini bulmak gerekirdi.

Bu değerlendirmeler, Chabanon için temel öneme sahip olan müzikle eklemli dil arasındaki ayrımı yeniden ön plana getirir, ancak onun başlangıçta sezer gibi olduğundan çok farklı bakış açılarını açar. Belagatin, şiirin, tiyatronun, der, her bir ulusun gelenekleriyle, karakteriyle, âdetleriyle, siyasi rejimiyle dolaysız ve zorunlu bir ilişkisi vardır. Bu sanatlar "*tinin çocukları* [olduklarından] *ve sözü ilerlet*[tiklerinden]", tarihsel ve yerel koşullara sıkı sıkıya bağlıdırlar. Ne insanları ne de şeyleri resmeden müzik aynı bağımlılığa tabi değildir: Roma'da, Londra'da, Madrid'de aynı

müzik işitilir. Peki ama içsel çelişkiler nasıl açıklanacaktır? "*Sert ve huysuz ezgiciler*" olan Almanlar "*son derece tatlı, güleç ve duyarlı Şairlerdir* [...] *seksen yıl öncesine kadar Fransız gibi şarkı söyleyen İtalyan bizim ulusumuzun geleneklerine mi sahipti?*"

Yapıtın başında ilan edilen müziğin evrenselliği, temelini tüm insanlarda hatta hayvanlarda bile ortak bir duyarlılıkta buluyordu. Avrupa ölçeğine taşındığında bu evrensellik daha çok tarihsel, kültürel ve toplumsal koşulların toplamına dayanır. Orada bile, duyumdan kopartılan müzik beğenisinin tinler arasında bir uyumu ortaya çıkardığı söylenemez, çünkü aynı halkın içinde huyun birbiriyle çarpıştığı olur: "*Korkarım*, diye itiraf eder Chabanon, *en aydınlanmış felsefe bile bu türden gizemlere ışık tutamaz pek.*"

Durum böyleyken elbette varılacak sonuç da bir yandan "*bir Ulusun en tanınan şarkısının özelliği onun karakterinin ve dehasının en kesin göstergesi olmaz*"; öte yandan da "*zihnin birinci yargıç olduğu söz sanatları ile kulağın mahkemesine tabi olan sesler sanatı arasında öyle bir fark vardır ki, kalın kafalı bir halk iyi müzisyen olabilir, derin düşüncelere sahip bir halk da sadece hafif bir müziğe sahip olabilir*" olacaktır; müzikle söz arasındaki bu mesafe sanıldığı kadar aşılamaz değildir, çünkü resitatif ikisinin arasına yerleşir.

Resitatif sorunu Chabanon'un peşini bırakmamıştır, onunki gibi derin bir zihin de bunun yol açacağı felsefi sonuçları fark etmeden edemezdi. "*İki yaşayışlı bir ucube gibi, yarı şarkı yarı söylev*" olan resitatif operanın, özellikle de Fransız operasının kusurudur. Rameau'nun en büyük kusuru bu engeli kaldıramamış olmasıdır. Bu sorun her şeyin sadece müzikten ibaret olduğu konserle ilgili değildir, durumun gerektirdiği hallerde tiyatro onu beraberinde getirir. Müzik bunları nasıl kendi diline çevirecektir? Kimse bilmiyor. Kuram bu konuda belirsizdir ve herhangi bir şey önermek de neredeyse olanaksızdır.

Sadece, bir deney olgusu olarak "*sözdeki değişimlerin onları belirleyen duygularla gizli uygunluğunu*" saptamaktan başka bir şey yapılamaz. Bu uygunluk açıklanmaz, o "*nüfuz edilemez bir metafizik gizem*" taşır. Farklı halklarda tonlamalar aynı değildir, kimi zaman da bir halktan öbürüne tersine dönerler. Birbirine ters şu iki saptama da bundan kaynaklanır: "*Tonlamanın ilkeleri* [...] *tümüyle doğa tarafından kurulmuş değildir. Onların uzlaşıma dayandıkları da*

söylenemez. Bunun nedeni, çeşitli ülkelerdeki çeşitli vurguların nedeni kadar bilinmezdir."

O halde müzikle dil arasındaki yarık önceden söylendiği kadar derin değildir: Sözde doğadan bir şeyler olduğu gibi müzikte de uzlaşımsal bir şeyler vardır. Operada müzisyenle şair arasında yakın bir işbirliğinin zorunluluğu da bundan kaynaklanır. Bunların her biri sadece kendi dilini konuşur ve anlar, ancak kendi sanatını öbürününkine yardımcı hale getirmesini bilmek zorundadır. Tuhaf çağrışım: "*Bir Opera iki kez doğmak ister.*"

Müzik Üstüne'nin başındaki *Hazırlayıcı Düşünceler*'de Chabanon müzik sanatını "*anatomik iskeletinde*" düşüneceğini duyurur. İkincil fikirler ardında basit bir doğa, ilkel bir fikir bulmayı amaçladığını söyler. Zaten ancak, müziğe ilişkin düşünülebilecek en basit fikri ezgide bulduktan sonra, bu sanatı bütünlüğü içinde yeniden kuracak bu fikri tamamlamaya girişecektir.

Böylece müzikte tüm insanlarda ve tüm çağlarda ortak bir dil bulmaya varır. İskelet açısından bu doğrudur kuşkusuz: müzik dili, bir açıdan onu eklemli dile yaklaştıran (sesler [*sons*] tıpkı sesbirimler [*phonèmes*] gibi, içkin bir anlama sahip değildirler), başka bir açıdansa ondan uzaklaştıran (müzik dilinde, sözcüğe karşılık gelen bir eklemleme düzeyi bulunmaz) özgün bir yapıya sahiptir. Chabanon'un kanıtlama yolu buraya kadar gücünü tümüyle korur.

Ancak, yapının bu evrenselliğinden, müzik dilinin, küçük farklar bir yana, her zaman ve her yerde aynı içeriğe sahip olduğu sonucu çıkmaz. Çözümlemelerini derinleştiren Chabanon geri adım atmak zorunda kalır halde bulur kendini. Başlangıçta tüm müzikleri kuşatan bir kuram yavaş yavaş, XVIII. yüzyıldan itibaren ötekilerden ayrılarak ayrı bir evren kuracak olan Batı müziği sorununa doğru geri çekilir. Chabanon bu olaya git gide artan ölçüde dikkatini yöneltir, onun kendine özgü bir tarihi olduğunu kabul eder: "*Onun* [Fransız müziği] *basit ve halka özgü şarkılardan (böylece eski Noel şarkılarından) kendini uzaklaştırmak için attığı ilk adımlar onu asıl yolundan döndürmüştü.*" Müzikle sözün biçimsel düzlemde ne üzerinden ayrıldıkları hala bilinmekle birlikte, dillerin tersine farklı halkların müziklerinin dünya çapında özdeş bir içeriğe sahip olabilecekleri fikri, Chabanon'un içinden asla çıkamayacağı bir hiçliğe gömülür.

XVIII

Michel Leiris'in ölümünden sonra *Operratiques* adıyla yayımlanan, bu başlık altında bir araya getirmek istediği parçaları piyasaya çıktığında, Chabanon'un büyük ölçüde opera konusunu işlediği *Müzik Üstüne* adlı yapıtının ikinci kısmını okuyordum. Etnoloğun bakış açısını gösteren Çin tiyatrosu, Voodoo seansları, Yunan Karagöz'ü üstüne gözlemlerin yanı sıra, bu notlar derin düşünceler açısından da çok zengindi. Örneğin "*gerçeklikten sadece aşırı güçlü belli öğeleri tutan doğalcılık*" olarak gerçekçilik; Monteverdi'nin ekspresyonizmi; Puccini'nin lirizmi, –ikimizin de arkadaşı olan René Leibowitz'den çıktığını sıklıkla duyduğum sözleri yeniden ele alır gibi görünen– *Pelléas*'ın Wagnerciliği; *Parsifal* üstüne bir yorum: "*Eğer tiyatro temsili bir ayinse [rite] [Wagner'in anladığı gibi], o zaman bir ayin simülakrını sahneye koymak tam da yapılmaması gereken bir şeydir*"; bir Menotti eleştirisi.

Tüm bunların yanı sıra, basitliğiyle şaşırtıcı yargılar. Leiris *Tosca*'daki baskı ve işkence temalarını öne çıkarır çünkü bunlar yeniden güncel hale gelmiştir. *Die Meistersinger*'de, Hans Sachs'ın yabancı etkilerine karşı Alman müziğinin ruhunu savunduğu bahanesiyle "hoşa gitmeyen bir şovenizm"i kınar (ancak Wagner'in konuşturduğu ateşli Protestan'ın ağzında *wälsch** sıfatı Romalı ve Katolik halklarının tümünü belirtir; ayrıca, müzik Luther'e borçlu olduğu şeyi daha sonra Wagner'e de borçlu olacaktır: değişiklik yapmaya onun elbette hakkı vardı).

Leiris'in açıkça sarsıcı başka yargıları da var. Puccini'yi o kadar iyi anlamış olan kendisi Leoncavallo'yu onun dengi yapmaktan korkmaz. Hem de hangi nedenlerle? Leoncavallo "*şu iki temayı –gülüşün altındaki gözyaşları ve tiyatronun ardındaki hakikat– aynı yapıtta birbirine kavuşturarak*" dâhi olduğunu göstermiştir.

---

* Eski Yüksek Almancada "yabancı" anlamına gelen bu sözcük özellikle Romalılar ve Romalılaşmış Keltler için kullanılır (ç.n.).

Leiris'in sadece libretto üstüne konuştuğu iki sayfada deha ve dâhi sözcükleri üç kez karşımıza çıkar. Müzik üstüneyse tek sözcük yoktur.

Okuyucuyu sürekli büyüleyen bu metinlerde yaklaşık elli opera şiir ve incelik dolu bir dille yorumlanırken hiçbir zaman ya da neredeyse hiçbir zaman müziğin söz konusu edilmemiş olması son derece şaşırtıcı bir durumdur.

Operratiques'ten birkaç ay sonra yayımlanan *Günlük*'ünde Leiris, 1954'te katıldığı bir *Parsifal* temsili sırasındaki izlenimlerini aktarır. Yukarıda alıntıladığımız yorumu burada da buluruz ve ek olarak Leiris iki sayfa dolusu şikâyet daha sıralar. *Parsifal*'in şurasına burasına sinmiş pis kilise kokularını ben de onun kadar sevmem. Ama Kutsal Kâse çevriminin Hıristiyanca bir havada çarpıtılması daha dünkü iş değil: ta XVIII. yüzyıla ve Robert de Boron'a kadar geri gider. Dinler tarihine ilişkin üç-beş mefhuma sahip olması gereken bir etnolog için bu gelenek son derece kayda değerdir. Ona karşı öfkelenece-ğine onu anlaması ve Wagner'in yenilikçi versiyonunu Chrétien de Troyes'yı* izleyen öbür versiyonlarla ilişkisi içine yerleştirmesi daha uygun olurdu. En önemlisi, bu sayfalara bakılırsa Leiris temsil sırasında müziği hiç hissetmemiş gibidir. Kendi adıma, *Parsifal*'in müziği bana akın ettiğinde kendi kendime sorular sormayı bırakırım.

Leiris ise dikkatini şarkıcıların ses yeteneklerine ve oyununa, sahnelemeye, dekorlara ve hepsinden önce dramatik öğelere vermiştir. Opera üstüne yazan hiç kimse konuya onun kadar önem vermemiştir kuşkusuz (Leiris'te bir parça Diderot vardır). Anlatılan öykü ne olursa olsun, bu ifadeyi kullanabilirsem eğer, "gider".

Gider, ama ben izleyemem. Sadece birkaç libretto dışında – *Carmen*'inki, başka yerde geliştirdiğim nedenlerle *Nibelungen* çevrimininki, ondan da çok, başyapıtın doğuşu üstüne bir başyapıt olan *Meistersinger*'inki (karşısında Leiris "*tiksindiğini*" itiraf eder); *Pelléas*'ınki (Leiris'i kararsız bırakan başka bir opera) ki, yaygın kanının tersine müziğine yaraşır bulurum–, librettoların çoğu beni onlara karşı kayıtsız bırakır, sözlerini anlamaya gerek duyduğum opera sayısı da çok azdır: Öyküyü öğrendiğim anda onu hemen unuturum. *Lucia di Lammermoor*'u radyoda bir kez daha dinlerken,

* 12. yüzyıl sonunda yaşamış, Kral Arthur konulu yapıtlarıyla tanınan Fransız şairi (ç.n.).

altılının *fortissimo*sunun başlattığı ürpermeye, güzel söylenen çılgınlık havasını dinlerken duyulan heyecana olay örgüsü hiçbir şey katmaz diye düşünüyorum.

Nedir o halde benim için opera? Büyük bir serüvendir. Aksamı direkler, yelkenler, halatlar yerine, adına dünya dediğimiz şu seyirlik kadar çeşitli ama yine de bir (*operanın "aynı yapıtta birden fazla üslup ve tarzı kabul edebileceğini* [...] *müziğin farklı çağlarına ait olabileceğini*" vurgulamıyor muydu?) engin müziği üç-dört saate sıkıştırarak hedefine vardırmak için besteciye gereken tüm enstrümantal ve vokal araçları toplayan bir gemiye çıkarım; bu gemi beni dünyevi mevzuların binlerce mil uzağındaki bir dünyaya taşır, sanki okyanusun ortasındaymışım gibi.

Geminin hem şiire hem de müziğe hakaret eden dayanılmaz bir sahnelemenin ve dekorun altında batacağını hissettiğimden artık operaya da gitmiyorum. Yapıtı sahneye koyan kişinin (ki bunun için orkestra şefi yeterlidir, çünkü en azından o yapıtı tanır ve ona saygı gösterir) önündeki tek sorun, bestecinin kendi zihninde gördüğünü bilmek ve bugün elde bulunan teknik olanaklarla (ama dekora karışan sinema projeksiyonları değil! Opera gerçeğin bir üsluplaştırımasıdır) en iyi biçimde yeniden kurmaktır. 1876'da Wagner'in *Nibelungen*'in sahnelenişinden memnun olmadığını söyleniyordu, çünkü onu hayal ettiği biçimde göstermenin olanakları yoktu (çocukken, *At Üzerinde Gidiş*'in Valkürelerin Roma tarzı küçük arabalarda eğimli düzlemler üzerinde ilerler biçimde sahnelendiğini de görmüştüm; çok gürültü çıkıyordu). İnanılanın ya da inanmak istenilenin tersine Wagner'in sahnelemeye ilişkin çok kesin bir fikri vardı ve buna uyulmasını bekliyordu. *Lohengrin*'i sahneye koyan kişiye şöyle yazmıştı: "*Dekorlara, örneğin birinci perdedeki nehrin akışına benden biraz farklı yaklaşmışsın* [...] *Şatonun avlusundaki balkonun ve* Kemenate'*den* Palas'*a giden merdivenlerin daha çok görünür olmasını* [...] *Palas'ın kulesinin biraz daha sağa doğru geriye çekilmesini isterdim.*" Hazır bulunmadığı bir *Tannhäuser* yapımıyla ilgili olarak da: "Sängerhalle'*nin Berlin'de büyük başarı kazandığı söylendi bana: yine de onun sahneye ilişkin benim kafamdakilere uygun olduğunu sanmıyorum (çünkü ben merdiveni ve avlusuyla açık hava kemerlerinden vazgeçilmesine onay vermezdim).*"

Bu türden yönergeleri hafife almak bana metne ya da müziğe uymamak kadar ağır geliyor. Hatta daha ileri giderek diyeceğim ki tiyatroda da eski yapıtlar her zaman yazarlarının tasarladığı, istediği ve beklediği biçimde temsil edilmelidir. Kendisi de oyuncu olan yazar Hannetaire XVIII. yüzyılda şöyle yazmıştır: "*Matmazel Champmêslé'nin, başka roller dışında, Racine'in* Phaedra'sını *nasıl başarıyla oynadığı bilinir. Racine ona rolünü Dize Dize göstermişti ve Champmêslé'nin anlatımı da, eğer bunun için elimizde karakterler bulunsaydı, kâğıda dökülüp aktarılabilirdi.*" Oyuncuların ve yönetmenlerin keyfine bırakılan klasik ifade edişler ve dekorlar ne yazık ki kaybolup gitmiştir. Eğer üslup ve kostümlerin parlaklığı, söyleyiş kuralları Zeami* gibi bir kuramcı tarafından derlenmiş olsalardı bugün No tiyatrosu karşısında daha az hayret ederdik.

Kültürsüz ya da yanlış fikirlerle dolu sahneleyiciler Wagner'in tanrılarını ve kahramanlarını yer düzeyinde sürüklüyorlar, onları ânın ideolojisi için seferber ediyorlar. Bu bayağı bir yanlış yorumlamadır. Wagner işe tarihsel konulu operalar yazarak başladı. Her çağda tek hakiki olanın mit olduğuna kani olduktan sonra onları bıraktı: Tarihin hakikati mittedir, tersi değil.

Yazara ve şaire duyduğum hayranlık bir yana, bu kötüye kullanmalara böylesine hoşgörülü olan Leiris karşısında, opera konusunda daha sağlıklı mefhumlara sahip olan Chabanon'a daha yakın görüyorum kendimi. Öte yandan, opera söz konusu olsa bile, fikirlerinin kendilerini ifade etmek için sözlere gerek duymaması dolayısıyla senfonici Rameau'yu öven o değil miydi?

Chabanon'un gözünde operanın ikili bir sorunu vardır. İlke açısından saçma olan tür fiiliyatta başarılıdır. Ve eğer opera ilerleme kaydettiyse (kendi yüzyılının yapıtları o kadar ileriydi ki öncekilere dönüp bakılmaz, diyordu) bu La Bruyère'in umduğu gibi şiir sayesinde olmamıştı: Büyük gösteri sadece taslak düzeyindeydi, henüz doğmamıştı; mükemmelleşen sadece müzikti.

Birinci noktayla ilgili olarak Chabanon müziğin, söylevler ve eylem aracılığıyla korku ve acıma uyandırmaya çalışan trajediyle uyumsuz olmadığını vurgular. Şarkı söyleyerek eylemde bulunulur, konuşulur: kadınlar yün eğirirken ve dikiş dikerken, zanaatkâr çalışırken, vb. Gündelik yaşamın bir parçası olan müzik korkunç

* Zeami Motokiyo (1363-1443): Japon tiyatro oyuncusu ve yazarı (ç.n.).

trajediler olan cenazelerde ve savaşta da vardır. Ancak operanın görünüşteki "ucubemsi saçmalığı" şarkı söyleyen kişilerin tam da öldüren, ölen ya da mağdur olan kişiler olmalarıdır.

Bununla birlikte burada söz konusu olan, inanılmazlığın sadece bir üst derecesidir ve bu "zamanla uzamın daraldıkları büyülü kutu" tiyatroda her zaman vardır: Tam da, dönüşüm sahnesine aşkın bir anlam vermek için Wagner'in Gurnemanz'a söylettiği sözler. Oysa "*büyük bir etki yaratan her inanılmaz öğe kendisiyle birlikte* [...] *kendi meşruluk ve üstünlük damgasını taşır* [...] *Müzik ek bir büyüdür, tüm öbürlerini inanılır kılar*". Müzik gösterinin ihtişamını arttırır, düşüncelere dalmış bir kişiliğin sessizliğini telafi eder, orkestra yordamıyla şiddetli bir tutkunun bilincini uyandırır (o halde temel şarkı senfonidedir); "*sırdaşların boş konuşması*"nın yerine "*eylemde bulunan bir çokluğun dinleyen çokluğa aktardığı tutkuların çevirmeni*" koroyu koyar.

İkinci soruna –mükemmelleşen sadece müziktir, dizeler değil– gelecek olursak, bu da operanın ilerlemesi için şiirle müziğin birbirine ters yönlerde evrimleşmeleri gerekmesiyle açıklığa kavuşur. Lulli'nin libretto yazarının başarısı buydu: Quinault "*trajediyi müziğe çırak*" vererek yenilik yarattı. Ortaya çıkabilecek güçlüklerden kaçındı, "*büyülü olanı konularında, sadeliği de onları ele alma biçiminde*" aradı.

Benzer biçimde Leiris de lirik tiyatronun "*bir uzlaşım fazlası*"yla kendini kurtardığını söyler; libretto yazarından "*izleyicinin metinden neredeyse tek bir sözcük anlamasa bile, gözünün önünde olup bitenlerden olayörgüsüne ilişkin bir fikir edinebilmesi*"ni isteyen Hoffmann'ı onaylar (ama Leiris daha sonra, sözlerini anlamasaydı *Mahagonny*'nin koro bölümlerini o kadar da duygulu biçimde dinlememiş olacağını söyler). Komik bir ayrıntı, Leiris'in Wagner'in "*çok uzun ve karmaşık*" şiirlerine yönelttiği eleştiri, Chabanon'un Voltaire'in librettolarına yönelttiğinin aynısıdır: Müzik azaltmalara gerek duyar, çünkü "*lirik türde her şey dönüp dolaşıp sadeliğe varır*".

"*Lirik Trajedi yerleştiği her yerde en başta sade ve mitolojik konuları benimsemiştir* [...] *Eskilerin hayal gücünün yarattığı, uydurmalarla dolu ve şanslı hülyalarla boydan boya parlayan bu şiirsel evren, Müziğin büyülemesi için hazırlanmış bir bölge gibiydi.*" *Çıplak İnsan*'ın Final'inde öne sürdüğüm savı, yani XVII. ve XVIII. yüzyıl

müziğinin mitsel düşüncenin yapılarını kendi hesabına kullandığını desteklemek için, o zamanlar tanımadığım Chabanon'un bu ifadesini kullanabilirim şimdi.

Leiris'in kendine sorular sorduğu tarihsel konulu operalar da vardır kuşkusuz: "*Tarihsel opera* [...] *burjuvazinin zorbalara karşı devrimini* [...] *yapmaya hazırlandığı, yapmakta olduğu ya da yapmış olduğu çağa mı yanıt vermektedir?*" Chabanon soruyu daha kestirmeden bir çözüme bağlar. Masalın yerine tarihi koyan Metastasio'nun* şiirlerinin üzerine yazılan müzik düpedüz sıkıcı olmaktadır, "*İtalya'da Operaları dinlememe âdeti*" de buradan gelir.

Bununla birlikte, operayı sadece büyülü olanla sınırlamış gibi görünmekle Chabanon çağdaşlarını kızdırmaktan korkar. 1746'da lirik gösteride "*Tanrılar doğaüstü bir gücün tüm araçlarıyla tanrılar olarak eylemde bulunurlarken, büyülü olmayan, bir biçimde, inanılır da olmayacaktır* [...] *O halde Opera büyülü bir fikrin temsilidir*" diye yazarak Batteux'den destek istemiş olabilir. (La Bruyère sahnelemede kullanılan makineleri ortadan kaldırmış olması nedeniyle Lulli'yi eleştiriyordu zaten. Chabanon ise simetrik bir biçimde, onu operaya madrigalleri ve yavan türkücükleri karıştırmakla eleştirir.) Mucizeler gözlere hitap eder, tıpkı tutkuların ruhtan söz etmeleri gibi. Opera bu ikisini üçüncü bir büyüde bir araya getirir: Müziğin büyüsüyle. "*Gösterinin, müziğin ve saf dramanın* [...] *tümüyle teslim alınmış izleyicinin duygularına katkıda bulunduğu*" bir tiyatro biçimidir bu, der Leiris.

Dolayısıyla, operada gerçekleşen evrim şeylerin mantığına uygundur: "*Müzik trajediyi modüle edilmiş seslere bağlamaya giriştiğinde Fransızlarda Corneille ve Racine trajediyi adeta zirvesine taşımışlardı* [...] Phaedra'*ya ve* Horaces'*a hayran olan yüzyıl bu yeniliğe hiç karşı çıkmadı; aynı zamanda* Armide *için de aynı heyecanı duyacağına inandı.*" Chabanon'un düz konuşmalı trajediden şarkılı trajediye geçişe ilişkin kavrayışıyla, benim mitle müzik arasında kurmaya çalıştığım bir süreklilik arasında bir tür benzerlik seziyorum; üstelik bunun aynı terimlerle gerçekleştiğini düşünüyorum: "*Mükemmel biçimine ulaşmış trajedi tüm olanaklarını tüketip düşüşe geçmekten kaçamadığında Müzik trajediyi yeni bir biçimde yeniden*

* Pietro Metastasio (1698-1782): İtalya'da doğup Viyana'da ölmüş libretto yazarı ve şair (ç.n.).

üretmeye çalışır." Daha kısıtlı bir ölçekte, Fransa'nın edebiyat tarihi böylece Batı uygarlığının tümü açısından bana tipik gelen bir fenomeni gösterir. Ama Chabanon neden "*En azından bu girişim çöküşümüz için bir avuntudur*" diye ekler?

Derinden derine modadan, "üslupçuluklardan" kuşkulanmakta, modernizmin baş dönmesine karşı uyarmaktadır: "*Kibirli unutuşumuz geçmişi daha yirmi yıl öncesine dayanan ürünlerin varlığına son verirken, sizin ürünlerinizin silineceği sonraki tarihi bir kenara yazın. Parça parça yıkılan sanatı en sonunda tümüyle ortadan kaldıran bu hızlı ve art arda gelen ölüm haberleri nedir öyleyse?*" Eğer müzik yargısı keyfi olmakla suçlanıyorsa ve güzel fikrinin uydurma ve uzlaşımsal olduğuna inanılır olmuşsa, bunun nedeni müziğin her yirmi ya da otuz yılda bir yaşadığı hızlı devrimlerdir: "*Sanatı en modern ürünlerine indirgeyerek onu yoksullaştırmayalım, zayıf düşürmeyelim.*" Chabanon özellikle, başlangıçların büyüklüğüne karşı duyarlıdır: "*Sanatın yolunu açanların buldukları sade güzellikler, genel olarak çaba harcamadan bulundukları ölçüde daha hakikidirler; kendilerinde bir tür doğal açıklığa sahiptirler.*"

Denizcilerin ve köylülerin tekdüze müziğiyle ilgili olarak kitabının başında Chabanon şu gözlemi yapar: "*Hüzünlü şarkılarını neşe içinde söylerler.*" Operakomikte de müzik durumların tuhaflığına kendini uyduramaz gibidir. Hep aynı kalır: Hafif ya da komik olarak ün yapmış yapıtlarda bile ciddidir. Komedinin hizmetindeki müzik güldürmeli, gülünç olanı resmetmelidir. Ama bunu yapamaz, çünkü –derin saptama– gülme zihnin şaşırdığı durumdan doğar, müziğin zihinle ilişkisiyse doğrudan değil dolaylıdır. Bu nedenle en neşeli şarkı gülmeye yol açmazken dokunaklı bir şarkı gözyaşlarının akmasına yol açar. Bu engel aşılabilir mi? Chabanon burada tümüyle alıntılanması uygun olacak bir notta bunu hayal eder:

"*Sözünü ettiğim yeni sanatı icat edecek müzisyen [...] oyunculara resitatifi genel olarak yapılandan başka biçimde söyletecek ve oynatacaktır. Ama resitatifine eşlik edecek senfoni öğeleri ve ona karıştıracağı havalar, bestecinin kendi niyetini ortaya koyacak alaycı bir niteliğe sahip olacaktır. Benim hayalini kurduğum yaratıma kalkışmak içinse ancak tümüyle yeni bir dehanın ve neyin uygun olacağına ilişkin doğru bir duygunun yardımı gerekecektir. Bu işe girişecek Sanatçının, işbirliği yapacağı şairi, işi gerçekleştirecek Oyuncuları, ve belki onu*

dinleyecek Dinleyici kitlesini de biçimlendirmesi gerekecektir. Ama bu son andığım eğitim zor olmayacaktır."

Bu tam da, Mozart'ın *Saraydan Kız Kaçırma*'da, *Cosi fan tutte*'de (Despina), *Sihirli Flüt*'te uyguladığı, ya da uygulayacağı, program değil midir? Ondan sonra Rossini, ardından Offenbach, son olarak da *İspanyol Saati*'yle Ravel, türü en mükemmel düzeyine çıkarmayacaklar mıdır?

Çocuk ve Büyüler'i listeye almıyorum, çünkü onu ne zaman dinlesem Ravel'in kendini entelektüel ve ahlaksal açıdan dayanılmaz bir bayağılıktaki bir librettonun tuzağına düşürmüş olmasını kabullenemiyorum (müziğe gem vurulduğu ve onun betimleyici vinyetler halinde parçalandığı bu durumu dinleyici de yok sayamaz); bu librettoda yazar hadım edici anneye ilişkin kendi ilahlaştırmasını tiksinti verecek biçimde sahneye koyar ("*Düşün, düşün, annenin hüsranını bir düşün*"), ona okul yaşına geldiği halde bebeğim dediği çocuk ve ayağının dibindeki bir sürü aptallaştırıcı hayvan eşlik eder.

İki tablonun prelüdünde, ragtime'da, prensesin sahnesinde ve övgüye değer final korosunda Ravel'in dehası su yüzüne çıkar. Ama yapıt klişelerden geçilmez; mobilya üçlüsüne, Aritmetiğin girişine, kedi ikilisine, yaralanma sahnesine bakınca, bestecinin libretto yazarının buyrukları karşısında bu kadar uysal olmasına insan üzülür.

SESLER VE RENKLER

XIX

Peder Louis-Bertrand Castel (1688-1757), yapmayı bir türlü başaramasa da, görsel ya da renkli klavseni icat etmiş olmasıyla XVIII. yüzyılda ün kazanmıştı. Renkleri çalmanın, müziğin işitme duyusunu güzel biçimde etkilemesi gibi, görme duyusunu da hoş biçimde etkileyebileceği fikriyle Rousseau, Diderot, Voltaire dalga geçmişlerdi. Öte yandan Telemann gibi önemli bir besteci bu fikri ciddiye aldı.

Zira, onu eleştirenlerin dediklerinin tersine Castel renklerle seslerin doğalarının farklı olduğunu çok iyi anlamıştı: "*Sesin özelliği, geçmesi, kaçması, değişmez biçimde zamana bağlı ve harekete bağımlı olmasıdır* [...] *Yere tabi olan renk, onun gibi sabit ve süreklidir. Durgunluğunda parlar* [...]." Öte yandan, "*tonla renk arasındaki ilişki, pes-tiz ile aydınlık-karanlık arasındaki ilişki gibi*" olsa da, aydınlık-karanlık renkten bağımsız olarak vardır (bir sahne siyah-beyaz resmedilebilir), oysa "*iki fark seste bir aradadır, tonlar olmadan pes ve tiz sesler çıkarılamaz*". Böylece, retinadan beyin zarına çıkıldığında optik uyarımların üç kanal kullandıklarına ilişkin nörologların keşfini Castel öncelemişti; parlaklık kanalı iki renk kanalından ayrıdır (biri kırmızı ve yeşil, öbürü sarı ve mavi için). Dolayısıyla Castel kendi çağında şunu demekte haklıydı: "*Tüm bu renk meseleleri sanıldığından daha yenidir.*" Kendisi, "*benzersiz Bay Newton'ın fazlasıyla uysal taraftarları ne derse desinler, gelecek yüzyılların ele alacağını gördüğüm uçsuz bucaksız buluşların sadece küçük bir parçasına*" katkıda bulunmuştur. Castel "*prizmadaki tüm renklerin ana renkler olduklarını sanan*" Newton'a karşı gerçekten de nörologlarda teselli bulabilirdi: Siyah ve beyazın dışında, insanların neden saf renkler olarak sadece kırmızı, yeşil, sarı ve maviyi algıladıklarını onlardan öğrendik.

Ancak Castel renkler üstüne fikir yürütürken ne nörobiyologdur ne de fizikçi. Castel sorunu –onun büyük özgünlüğü buradadır– etnolojik terimlerle ortaya koyar ve ona bugün maddi kültür

adını verdiğimiz açıdan yaklaşır. Onun ele aldığı renkler "*gerçek, sıradan ve kolay işlenir*" renklerdi. Onun Optiği, kendi ifadesiyle, "*Ressamların ve Boyacıların uygulamasının kuramı olmalıdır*". Renkleri beğenmenin kültürden kültüre değiştiğini de bilir. Bizler Fransa'da sarıyı altın sarısı olarak severiz, "*bize soluk gelen saf sarıyı İngilizlere bırakırız*". Castel'in bir değişmeze parmak bastığı rahatlıkla söylenebilir: 10 Haziran 1992 tarihli *Figaro*'da çıkan, Kraliçe II. Elizabeth'in Fransa ziyaretini değerlendiren bir yazıda, hükümdarın "*çok limon sarısı elbisesinin birden fazla uzmanı şaşırttığı*" ifadesini okuruz.

Tekniklere ilişkin derin bilgisi Castel'i şaşırtıcı bir kurama vardırır: "*Siyah, bir renkler bolluğudur* [...] *Renkleri siyahtan türetmek için çok haklı nedenler vardır.*" Ne gibi nedenler? Eğer beyaz tüm renklerin karışımından oluşuyorsa, siyah onları gizilgüç olarak içerir, onların bir biçimde üreticisidir. Kanıt olarak "*kendiliğinden karanlık ve cansız olan*" madde vardır. Demir ısıtıldığında birbiri ardına tüm renklere girerek sonunda beyaza döner. Boyacılar siyah elde etmek için kumaşları art arda üç temel renge batırırlar. Son olarak, eğer siyah bir boyaysa, beyaz değildir: Siyahın kendinde içerdiği bir zenginlikten yoksunluk olarak tanımlanır: "*Her şey siyahtan gelip sonunda beyazda kayboluyor.*"

Elbette aşırı ve çelişkilerden muaf olmayan fikirler. Diderot Castel için "*kara Brahman, yarı akıllı yarı deli*" dememiş miydi? Yine de onun renklere ilişkin keskin bir algısı vardı, malzemenin, grenin ve üst üste boyamanın renkler üzerindeki etkisine duyarlıydı. Castel doğuştan gelen yeteneklerine ve pratik bilgisine dayanarak, ilişki ve karşıtlık mefhumlarının öne geçtiği bir duyusal nitelikler mantığı kurdu.

Castel'e göre, geometride sonsuzla sonlu, yüzeyle doğru arasında ne kadar eşitlik, özdeşlik ya da aynılık varsa seslerle renkler arasında da o kadar eşitlik, özdeşlik ya da aynılık vardır. Ancak sonsuzlarda, sonlulardakilerle aynı; yüzeylerde, cisimlerde de doğrulardakilerle aynı özellikler vardır. Farklı düzenlerde, seslerin ve renklerin özellikleri de benzerdir: "*Her şey görecelidir* [...] *güzel bir oran, güzelliği karşılaştırmanın iki terimine de genişletir* [...] *Şeyleri öne çıkaran karşıtlıktır.*" Castel (matematikçiydi) dördüncü orantı kuramını güzel sanatlara uygular, bunu da öyle terimlerle yapar

ki, fikir o kadar eski olmasaydı *D'Alembert ve Diderot Arasında Konuşma* bu fikri ondan almış gibi görünebilirdi.

Castel siyaha ilişkin kabul edilmiş fikirleri böyle kökünden tersine çevirerek bir gelenek yarattı. Renklere yönelik çok canlı bir duyarlılıktan esinlenen kuramı, siyahın değeriyle ilgili başka bir tersine çevirmeyi, yani Rimbaud'nun *Sesliler* (okuyucuya kolaylık olsun diye bu bölümün sonuna aldık) sonesinde yapacağı çevirmeyi önceler.

Jakobson "renkli işitme" (adına sinestezi denen, duyuların birbirine karşılık geldiği özel durum) ile ilgili şu saptamayı yapmıştı: "*Kırmızı gibi son derece kromatik bir renkle, trompetin son derece kromatik ses dolgunluğu ve rengin adında bulunan sesli (/a/) ve sessiz (/k/) kromatikliğin zirveleri arasındaki açık bağlantı gerçekten olağanüstüdür.*" (Alıntıyı İngilizceden çevirdim, ama İngilizcede *scarlet* için geçerli olan, Fransızcadaki *écarlate* için de, hatta daha fazla, geçerlidir.)

Birçok dilde yürütülen çok sayıdaki araştırmanın gösterdiği gibi, /a/ sesbirimi en çok kırmızı rengi çağrıştırır (özellikle çocuklarda. Renkli işitme yetişkinlerin çoğunda daha nadir ya da daha az net hale gelir, ama dolaylı yollardan onu tespit etmek olanaklıdır). Örnek olması için, bu olaya eğilmiş ilk kişilerden olan Clavière'in güzel gözlemini buraya alıyorum: "*Ben denizciyim ve* [...] *iskele tarafına kırmızı bir ateş koymayı çok* doğal *ve çok* mantıklı *buluyorum... Buna karşın, ateş* [feu] *sözcüğü bana pek uygun gelmiyor, çünkü ateş kırmızıdır ama bu sözcükte hiç* a *yok.*" O zaman Rimbaud'nun a'yı siyah yapmış olması sessel ve görsel bir skandal olarak görünüyor; şairin başka yerlerde başka örneklerini sunduğu kışkırtma istencine yüklenebilecek bir durum. Ama tekrar bakalım.

A, noir corset velu de mouches éclatantes
A, parlak [éclatantes] *sineklerin siyah kadife korsesi*

Berthe Morisot'nun menekşeli portresiyle ilgili olarak, Valéry de onu aynı sıfatla nitelendirmişti: "*sadece Manet'ye ait olan siyah* [...] *yoğun siyahla parlayan* [éclatantes] *yerler* [...] *bu siyahların tüm gücü* [...]".

"Parlak" [*éclatantes*], sesli ve sessiz *kromatikliğinin* zirvesi olan

/a/ ve /k/ sesbirimlerini içerir. *Illuminations*'da yer alan güzellik üstüne bir bölümde siyah "éclatent" [parlarlar] ve "écarlates" [kırmızı] sözcükleriyle ilişkilendirilir (bu ikincisi Jakobson'un temel argümanını oluşturur):

des blessures écarlates et noires éclatent
dans les chairs superbes
*şarap rengi kara yaralar açılıyor güzelim tenlerde**

Sonenin *a* seslisine ayrılmış dizeleri siyahtan söz eder. "*Eclatantes*" sözcüğündeki seslerde kırmızı yine de örtük bir biçimde var olur ("*Sesliler* [...] *nasıl doğdunuz onu da söylerim bir gün*"). Dahası: yukarıda *Illuminations*'dan aldığımız metinde ve başka yerlerde Rimbaud siyahı açıkça kırmızıya yaklaştırır: "*Güzelavratotlarının siyah kanı*"; "*mor siyahlıklar*"; "uyaklı biçimde "*ors vermeils*" [kızıl altınlar] ve "*noirs sommeils*" [kara uykular]; "*fırtınanın kırmızı giysisi*"; "*Kara maymun/Kızıl maymun*", "*Kızarmış/Kara gökyüzü altında, tunç başları*", vb.

Rimbaud'nun okuduğu Baudelaire için "o kadar karanlık, o kadar yoğun bu renk" kırmızı, benzer biçimde siyahla çift oluşturur: "*ideal kırmızı [...] büyük gece*"; "*kara gece, kızıl tan*"**; "*kara, geniş yoklu*[k] [...] *güneşin donmuş kendi kanı boğulduğu kan*"***; vb. Stendhal'e başvurmadan bile romantiklerde ve onların ardıllarında başka örnekler bulmak olasıdır, çünkü burada bir klişe söz konusu olabilir, onun burjuvalaşmış hali belki de İkinci İmparatorluk dönemi salonlarında ve ötesinde tipik olarak karşımıza çıkan kırmızı kadifeyle kaplı kararmış ahşap mobilyaydı.

Sesliler sonesinde siyahın altından kendini gösteren kırmızının sessel simgeliği onu başka açıları ele almaya itiyor.

Sesbilimcilerin Fransızcada tespit ettikleri on altı ila on sekiz sesliden sadece beşini biliyordu Rimbaud: bunlar alfabelerde bulunan ve okullarda sayılan hatta şarkı biçiminde söylenen sesli harflerdi. Bunlardan sessiz telaffuz edilen ve Rimbaud'nun beyazı

* Arthur Rimbaud, *Bütün Şiirleri*, çev. Erdoğan Alkan, Varlık, 2003, s. 176.
** Charles Baudlaire, *Kötülük Çiçekleri*, çev. Sait Maden, Çekirdek Y., 1996, s. 85.
*** *A.g.e.*, s. 103.

gördüğü *e** (Larousse'un *Grand Dictionnaire des Lettres*'ine göre "*vurgu işareti olmadan* e *harfi temel olarak 'sessiz e' denen /ə/ seslisini yazmaya yarar*"). Bununla birlikte sesbilimciler sessiz *e*'yi (hükümsüz *e* de denir) ayrı bir yere koyarlar. Kimileri için o bir sesbirim değildir; Jakobson'un daha derin çözümlemesine göreyse o, bir yandan Fransızcanın tüm sesbirimlerine karşı olan (ayrımsal öğeler taşımaz ve sabit bir sese karşılık gelmez); öte yandan da sesbirim yokluğuna karşı olan bir sıfır sesbirimdir.

O halde sone Fransızcaya özgü büyük karşıtlığı tanıyor gibidir, bu karşıtlık /a/ –tüm sesbirimler içinde en kromatik ve en doymuş olanı– ile /ə/, yani sıfır sesbirim ya da sesbirim yokluğu arasındadır. Bu azami sessel karşıtlığa, pankromatik düzende kendisi de azami olan karşıtlık, siyahla beyaz arasındaki karşıtlık yanıt verir. Bu son karşıtlık Rimbaud'da egemen gibidir, Rimbaud esrarın etkisiyle "*siyah aylar; beyaz aylar*" görüyordu (bunlar Théophile Gautier'nin renkli halisünasyonlarından farklıdır: "*Renklerin sesini duyuyordum. Yeşil, kırmızı, mavi, sarı sesler kusursuz biçimde seçik dalgalar halinde bana geliyorlardı.*")

Demek ki Rimbaud'nun görsel duyarlılığının kromatizm karşısında parlaklığa öncelik verdiği, ya da daha doğrusu, aydınlık ile karanlık arasındaki karşıtlığı (daha eski kabul edilir) parlaklık ile tonalite arasındaki karşıtlığın önüne koyduğu söylenebilir; öyle görünüyor ki tıpkı birçok egzotik dil ve kültürdeki gibi, özellikle Yeni Gine'de; belki yine Sanskritçede, eski Yunancada ve eski İngilizcede olduğu gibi.

Sonenin üçüncü sesli harfi *i* kırmızıdır. Böylece kırmızı, beyaz ve siyahtan oluşan temel üçgenin ortaya çıktığını görmek çarpıcıdır, bu üçgende parlaklığın varlığı ile yokluğu (beyaz/siyah) arasındaki ve tonun varlığı ile yokluğu (kırmızı /beyaz+siyah) arasındaki çifte karşıtlık gösterilir, mükemmel renk olan kırmızı da zirveye oturur.

Kırmızı *i*'den sonra yeşil *u* gelir. Tıpkı akromatik siyah/beyaz karşıtlığı gibi, onu izleyen kromatik kırmızı/yeşil karşıtlığı da azamidir. Ses düzeninde *i* ve *u* karşıtlığı böyle değildir. Ön ve arka sesliler eksenindeki azami karşıtlık i ile Fransızcada *ou* biçiminde yazılan sesli arasında kurulabilirdi, ancak bu sesli harf alfabelerde

* Fransızcada *e* harfi *ö* olarak okunur. Bu harfin üzerine konan çeşitli işaretler onu *e* olarak okutur (ç.n.).

bulunmaz*. Böylece Rimbaud'nun kullandığı en belirgin karşıtlık *i* ile *u* arasındaki karşıtlıktır: *u* damaksıl, ön, yuvarlak, sesbilimcilerin /y/ olarak yazdığı ve, sesliler üçgeninde, öbür ikisi arasında orta konumda bulunan sesli harftir.

Şuna dikkat etmek gerekiyor: Şu âna kadar ele alınan dört renk Rimbaud'da, ilk dört sesli harfi nitelemek için sonede yeniden ortaya çıkan bir sistemi meydana getirirler:

O kara *şiirlerinden, -Soytarı!*
Beyaz, *yeşil*, al *kırılmış ışınlar*

Ya da:

çocuklar okuyor, çiçekli yeşil *kırda*
pembe *ciltli, yaldızlı kitaplarını, ne hoş!*
derken biri, [beyaz] *melekler gibi uzaklaşıyor,*
kayboluyor yollarda, tepeleri aşıyor,
[*soğuk ve* siyah], *boşa zahmet, ardından ne kadar koşarsan koş!*

(Her iki alıntıda da renk adlarını ben vurguladım.)

Geriye mavi *o* kalıyor. Mavi Rimbaud'da, dört öğeli sistemden ayrı olarak, onu sarıyla bağıntı ve karşıtlık içine koyan iki terimli bir sistemin parçasıdır: "*mavili sarılı tören alayı*"; "*Mavi Maymun/Sarışın Maymun*"; "*mavi gökten, içine/Altın gözyaşlarının aktığı*"; "[*Mavi*] *lotusların ya da ayçiçeklerinin*", ve "*Rio altını* [...] *mavi Ren'ler*"; "*sarının mavinin uyanışını gördüm şarkıcı fosforlarla*" ve "*Güneş likenleri ve mavilik yosunları*".

Nörologlar *kırmızı/yeşil* ve *mavi/sarı* karşıtlıklarının ayrı kanallardan kaynaklandığını gösterdiler. Birine ve öbürüne farklı gangliyon hücreleri tepki veriyor. Ancak, sadece beş sesli harfi işlediğinden altıncı bir renk için yeri olmayan sonede sarı renk eksiktir. Sarı yerine mavinin seçilmiş olması belki de mavinin kırmızıdan sonra en çok doymuş renk olmasıyla açıklanabilir: sarıyı geri plana iterdi. Bunu önceden bilen Castel sarının "*sönüklüğü*"nün karşısı-

* Fransızcadaki *u* harfi Türkçedeki *ü* harfi gibi okunur. Fransızcada *u* sesi *ou* biçiminde yazılır (ç.n.).

na "*tüm renkler içinde en yükseğe çıkan* [...] *mavi, saf beyaz, bana öyle görünüyor ki, mavinin bir derecesidir sadece*" diyerek maviyi koyar. Sarının kendi varlığını maviden sonra ele veriyor olması da mümkündür (tıpkı sonenin başında kırmızının siyahın altında bulunması gibi). Bunu sağlayan, hem "clarion"* sözcüğünün apaçık etimolojisi (Castel "*sarı doğası gereği açıktır [claire]*", diyordu) hem de genellikle sarı bakır denen pirinçten yapılan enstrümanın rengidir.

Rimbaud'nun zihni büyük olasılıkla sinestezi için verimli bir toprak sunuyordu. Öte yandan, soneyi çözümlerken rengiyle ilişkisi içinde her bir sesli harfi ayrı ayrı ele almak doğru olmayacaktır. En başta, *Sesliler* renkli bir işitme durumunu göstermez. Castel'in anlamış olabileceği gibi, sone farklar arasında algılanan türdeşliklere dayanır. Rimbaud'nun, Castel'e yakın biçimde siyaha duyarlı olabileceğini dışarıda bırakmasak bile, onun dizeleri *a*'nın siyah gibi (kırmızının algılanışının örtük olduğunu gördük), *e*'nin de beyaz gibi olduğunu değil, tersine –ve bu tümüyle başka bir şeydir– en dolu sesbirim olan *a* ile en boş sesbirim olan *e*'nin Fransızcada siyahla beyaz kadar kökten karşıtlık içinde olduklarını ileri sürer. Rimbaud *i*'yi kırmızı *u*'yü de yeşil olarak görüyorsa bunun nedeni, onun sahip olduğu kısıtlı ses dağarcığında *i* ile *u* arasındaki karşıtlığın bir ana renkle onun karşıtı arasındaki karşıtlık gibi olmasıdır. Sonenin mimarisini ortaya çıkaran, doğrudan algılanan duyusal karşılıklar değil, anlama yetisinin bilinçsiz biçimde onlar arasında kurduğu ilişkilerdir.

Rimbaud şiirinde renk adlarını bol bol kullanır kuşkusuz, ama bunların genellikle dolgu malzemesi işi gördüğü izleniminden de kendini alamaz insan. Ancak bu adların, şairin dizelerini tamamlamak için tükettiği en sevdiği depo olması büsbütün önemsiz değil; bunu yaparken de keyfi olarak herhangi bir rengi seçmez (belki pek açıklanamayan "*vert-chou*" [yeşil-lahana] dışında, eğer "kauçuk" ve "akaju" ile şanslı bir uyak oluşturmak için değilse; ayrıca şunu da belirtmek gerek ki, nörologlara göre, retina konileri düzeyinde, sarının ve mavinin uçları açık yeşil ve mora doğru eğilirler). Rimbaud'nun beynindeki renk haritası özellikle verimliydi ve işlevsel bir değere sahipti.

* Fr. parlak ve yüksek ses (ç.n.).

Genizsil sessiz harflerin bolluğuna da eğilmek gerek. Genizsil sessiz harfleri, "*daha parlak seslerle* [sesli harfler!] *ustaca karışıp gölgeler, kütleler gibi dilin ışık gölge oyununu meydana getiren bu nankör sesler*"i anımsattığında Chabanon sonenin sesbirimsel yapısını bir yüzyıl önceden betimlemiş gibidir. Bize *Cehennemde Bir Mevsim*'i anımsatır: "*Sesli harflerin rengini icat ettim!* [...] *Her bir sessiz harfin biçimini ve hareketini düzenledim*" gibi cümleleri düşündüğümüzde sonenin sessiz harf sistemi üstüne düşünmeye başlarız, çünkü ses yinelenmeleri ve ses benzeşmelerinin vurguladıkları dağınık sessiz harfler açısından zengindir: *b*om*b*inent, *p*uanteurs; om*br*e; can*d*eur *d*es va*p*eurs; *f*iers; *b*lancs, om*b*elles; *p*our*pr*es, lè*vr*es *b*elles; ivresses *p*énitentes; vi*br*ements *d*ivins, *m*ers vi*r*i*d*es, *p*aix des *p*âtis, *p*aix des ri*d*es... Jakobson genizsilliğin *yoğun/dağınık* karşıtlığıyla belirtisiz terimlerle en bağdaşır özellik olduğuna bir yerlerde dikkati çekmişti: Sessizler için dağınık, sesliler için yoğun. Dilbilim çözümlemesini daha ileriye götürecek yeterliliğe sahip değilim.

Son olarak şunu da belirtmek gerekir ki sesli harfler renklere ek olarak doğrudan ya da dolaylı biçimde sesleri de çağrıştırırlar. *A*'nın sinekleri vızıldar; *e* ürpermeyi, *i* gülmeyi, *u* titreşmeleri, *o* hem yüksek perdeli sesleri hem sessizlikleri çağrıştırır. Böylece sürekli bir gürültüden (vızıldama) önce süreksiz (ürpermeler), sonra periyodik gürültüleri çağrıştıran (döngüler, titreşmeler) bir çalkantıya; en sonunda da şiddetli gürültülerle (yüksek perdeli sesler) sessizliklerin birbirini izlemesine geçeriz. Bu sessizlikler ses dizisinin kütüğünde, en sonda olsa da, siyahla kırmızının (kırmızı örtük halde) birlikte bulunuşuna karşılık gelir. Benzer biçimde, son dizede de:

O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux!
Ey Omega, menekşe ışığı o gözlerin!

Mavi kırmızıyla karışarak koyulaşır ("*mor karanlıktır*" diyordu Castel), sanki siyahla başlamış bir kümeyi sona erdirmek ister gibi; ve sanki *o*'nun ses düzlemindeki belirsizliğiyle görsel düzlemde mora doğru dönüşü, *a*'nın görsel belirsizliğiyle, ona eşlik eden sürekli vızıldamada belirsizliğin eksik olmasını, dizili öğelerin sıralarını değiştirerek yeniden üretmeye çalışır gibi.

SESLİLER

A kara, Ö beyaz, İ kırmızı, Ü yeşil, O mavi,
Sesliler, nasıl doğdunuz onu da söylerim bir gün;
A, pisliklerde vızıldayan kara sineklerin
Parlak sineklerin siyah kadife korsesi

Ve loş koylar; Ö saflığı buğuların, çadırların,
Buz kargıları, ak eceler, çiçek ürperişleri,
İ erguvanlar, tükürülmüş kan ve gülüşleri
Öfke ve esriklikler içinde, güzel dudakların;

Çevrimler, denizlerin yeşil titreşimleri Ü
Otlakların, kırışıkların barış soluğu
Simya bilge alınlara adını kazır senin;

O, garip çığlıklarla dolu yüce borazan,
Geçen sessizlik Dünyalar, Melekler arasından:
Ey Omega, menekşe ışığı o gözlerin!*

* Arthur Rimbaud, *Bütün Şiirleri*, çev. Erdoğan Alkan, Varlık, 2003, s. 117 (ç.n.).

XX

André Breton ile nasıl tanıştığımı başka yerde anlatmıştım. Martinik'e giden gemideydik: Uzun yolculuğun can sıkıntısından ve rahatsızlığından kurtulmak için sanat yapıtının doğası üstüne, önce yazılı sonra sözlü bir tartışmaya giriştik.

Başlangıç olarak André Breton'a bir not sundum. O buna yanıt verdi ve o mektubu büyük bir özenle sakladım. Şansa bakın ki, çok uzun zaman sonra, eski kâğıtları düzenlerken kendi notumu yeniden buldum: Büyük olasılıkla Breton notu bana geri vermişti.

Burada o notu ve André Breton'un daha önce yayımlanmamış metnini, Madam Elisa Breton ve Madam Aube Elléouët'ye izinleri için teşekkür ederek okuyucuya sunuyorum.

Sanat yapıtıyla belgeler arasındaki ilişkiler üstüne not, Capitaine Paul-Lemerle'in güvertesinde, Mart 1941'de André Breton'a yazıldı ve verildi

Gerçeküstücülük Manifestosu'nda *A. B. sanatsal yaratımı zihnin mutlak olarak kendiliğinden etkinliği olarak tanımladı; böyle bir etkinlik sistemli bir eğitimin ve belli sayıdaki reçetelerin yöntemli biçimde uygulanmasının sonucu olarak ortaya çıkabilir; bununla birlikte sanat yapıtı topyekûn özgürlük niteliğiyle tanımlanır – ve sadece böyle tanımlanabilir. Öyle görünüyor ki A. B. bu konudaki tutumunu belirgin biçimde değiştirdi* (Gerçeküstücülük Açısından Nesnenin Durumu'nda). *Yine de, sanat yapıtıyla belge arasında ona göre var olan ilişki eksiksiz biçimde açıklığa kavuşmuş değil. Eğer her sanat yapıtının bir belge olduğu apaçıksa, bu savın kökten bir yorumunun ileri süreceği gibi, her belgenin de, aynı nedenle, bir sanat yapıtı olduğu kabul edilebilir mi?* Manifesto'nun konumundan yola çıkarsak, *gerçekten de üç yorum mümkündür.*

1) Yapıtın estetik değeri özellikle onun az ya da çok kendiliğindenliğine bağlıdır; en değerli yapıt (sanat yapıtı olarak) üretiminin mutlak özgürlüğüyle tanımlanır. Uygun eğitimi almış her kişi bu eksiksiz ifade özgürlüğüne erişeceğinden, şiirsel üretim tüm insanlara açıktır. Yapıtın belge değeri onun estetik değeriyle karışır; en iyi belge (yaratıcı kendiliğindenliğin derecesi üzerinden değerlendirilir) aynı zamanda en iyi şiirdir; gerçekte olmasa bile ilkece, herhangi bir kişi en iyi şiiri sadece anlamanın değil, üretmenin de imkânına sahiptir. Böyle bir arınma yöntemiyle eğitilmiş tüm üyeleri şair olan bir insanlığı düşünebiliriz.

Böyle bir yorum, günümüze kadar yetenek adı altında anlaşılmış ve tanınmış tüm ayrıcalıkları kaldıracaktır; bu yorum sanatsal üretimde çabanın ve çalışmanın rolünü yok saymasa da, onu en azından asıl anlamıyla yaratımdan önceki bir aşamaya koyar: yani özgür bir düşünceyi sürdürmek için gerekli yöntemlerin zorlu araştırılması ve uygulanması aşamasına.

2) Önceki yorumu elde tutsak da a posteriori *olarak görülmelidir ki, çok sayıda bireyden elde edilmiş belgeler, belgesel açıdan onları eşit (yani eşit biçimde özgün ve kendiliğinden zihinsel etkinliklerin ürünü) olarak kabul edebilsek bile, yine de sanatsal açıdan eşit olmayacak, içlerinden kimileri bir haz verirken öbürleri vermeyecektir. Sanat yapıtını bir belge (zihnin etkinliğinin ham ürünü) olarak tanımlamayı sürdürürken ayrımı da, onu açıklamaya çalışmadan (ve bunun diyalektik imkânına da sahip olmadan), kabul etmiş oluruz. Her bir kişinin üzerinde üretim yaptığı koşullar tümüyle özdeş olsa da, kimi bireylerin şair olduklarını, kimi öbürlerininse olmadıklarını görürüz. Tüm sanat yapıtları belge olmayı sürdürürler, ancak bu durum, belgeler arasında, aynı zamanda sanat yapıtı olanlarla sadece belge olanları birbirinden ayırmaya engel değildir. Her ikisi de zihnin ham ürünleri olarak tanımlandıklarından, kendini* a posteriori *dayatan bu ayrım da ilkel bir veri olarak görülecek ve doğası gereği her türlü yorumun elinden kaçacaktır. Sanat yapıtının özgüllüğü, bir açıklama getirilemeden kabul edilmiş olacaktır. Bir "gizem" haline gelecektir.*

3) Son olarak, üçüncü bir yorum, sanatsal yaratımın indirgenemez biçimde akıl dışı ve kendiliğinden olması ilkesini hâlâ korurken, zihinsel etkinliğin ham ürünü olan belgeyle her zaman ikinci bir işlemeyi içeren sanat yapıtı arasında ayrım yapar. Öte yandan, bu işlemenin akılcı ve eleştirel bir düşüncenin işi olamayacağı açıktır; buna ilişkin her türlü olasılık kesinlikle dışarıda bırakılmalıdır. Ancak kendiliğinden ve akıl dışı düşüncenin, belli koşullarda ve belli kişilerde, kendi kendisinin bilincine varabileceği ve böylece gerçekten yansımalı bir biçimde düşünebileceği varsayılacaktır – bu yansımalı düşüncenin kendine özgü kurallara göre işleyeceği ve akla dayanan çözümleme karşısında, bu kuralların uygulandığı malzeme kadar geçirimsiz olacağının anlaşılması koşuluyla. Bu "akıl dışı bilinç kazanma" verili hammaddenin belli bir biçimde işlenmesine yöneltir, kendini tercihle, seçimle, dışlamayla, çizelgelendirmeyle ifade eder, ki bunlar da zorunlu yapılara bağlıdır. Her sanat yapıtı bir belge olmayı sürdürse de, belgesel düzlemi aşar, hem de sadece ham ifade özelliğiyle değil, ikincil işleme değeriyle de. Öte yandan bu işlemeye "ikincil" dememizin tek nedeni, zihindeki temel otomatik işleyişlerden sonra gelmesidir, eleştirel ve akılcı düşünce açısındansa bu otomatik işleyişlerin kendileri kadar indirgenemez ve ilkeldirler.

Birinci yorum olgularla uyuşmaz; ikincisi sanatsal yaratımı kuramsal çözümleme alanından çekip çıkarır. Üçüncüsüyse, gerçeküstücülüğün her zaman kendini pek kurtarmış gibi görünmediği, neyin estetik olarak değerli neyin değersiz olduğuna, neyin daha değerli neyin daha az değerli olduğuna ilişkin belli kafa karışıklıklarından kaçmaya en elverişlisi gibi görünüyor. Her belge zorunlu olarak sanat yapıtı değildir; bir kırılma yaratan her şey bir psikolog ya da bir militan için eşit düzeyde değerli olabilir, ama bir şair için olamaz, bu şair aynı zamanda bir militan olsa bile. Zihinsel özürlü birisinin yaptığı işin belgesel önemi Lautréamont'unki kadar büyüktür; daha üstün bir polemik etkiye sahip olabilir, ancak bunlardan biri sanat yapıtıyken öbürü değildir, ayrımı temellendirebilecek diyalektik araçlara sahip olmak da gerekir. *Aynı biçimde Picasso'nun Braque'dan daha büyük bir ressam olabileceğini, Apollinaire'in büyük bir şair olduğunu ama Roussel'in olmadığını, Salvador Dali'nin hem büyük bir ressam hem de çok kötü bir yazar olabileceğini temellendirebilmek gerekir. Bu adları sadece örnek olsun diye andım**, *ancak bu biçimdeki yargılar, buradakilerden farklı ya da onlara karşıt olsalar da, şairle kuramcının diyalektiğinin mutlak olarak zorunlu sonucunu kurmaktan geri kalmazlar.*

Hem belgenin hem de sanat yapıtının üretiminin temel koşullarının özdeş oldukları kabul edildiğinden, bu temel ayrımlar ancak, çözümleme üretimden ürüne ve yaratıcıdan yapıta kaydırıldığında saptanabilir.

Elle yazılmış bu notu bugün yeniden okurken, içerdiği düşüncenin sakarlığından ve ifadenin ağırlığından rahatsız oluyorum. Zayıf bahane: Çok belli ki onu bir kerede yazmıştım (sadece iki sözcüğün üzerini çizmişim). Bana kalsa bu notu unutmayı tercih ederdim. Ama bu Breton'un yanıt olarak bana verdiği önemli metne haksızlık olurdu. Benim yazdıklarım olmadan da onun neyden söz ettiği anlaşılmayacaktı.

Breton'un elyazısındaki on kadar sözcük ya da cümle parçası, dikkatlice karalanıp kimi eklemelerle birlikte satır aralarında yeni

* Varsayımsal tarzda söylenmiş olsalar da bu ifadeler bugün bana son derece naif geliyorlar. 1941'deki ufkum neyse ki gerçeküstücülerle temasımla birlikte açılacaktı.

sözcüklerle değiştirildiklerinden okunamıyorlar. Son satırlarda bolca bulunan karalamalara eşlik eden düzeltmeler, metni hızlıca bitirmek zorunda olmasaydı Breton'un dilbilgisi açısından daha düzgün bir metin mi yazacağı yoksa bunu bilerek mi yapmadığı konusunda kesin bir yargıda bulunmaya izin vermiyor.

André Breton'un Yanıtı

Altını çizdiğiniz temel çelişki gözümden kaçmış değil: Benim ve başkalarının onu küçültme çabalarına karşın varlığını sürdürüyor (ama bundan kaygılanmıyorum, beni yolumdan şaşırtamaz da, çünkü gerçeküstücülüğün varlığını sürdürmesini sağlamış olan ileri hareketin sırrı onda yatıyor). Evet, aldığım konumlar birinci manifestodan bu yana gözle görülür derecede değişti doğal olarak. Hiçbir çekince, hiçbir kuşku ifadesini kaldırmayan, temelde saldırgan karakteri her türden ince ayrımı dışlayan böyle program-metinler içinde düşüncemin, onun asıl doğasına aykırı biçimde son derece sert, hatta dar kafalı olmaya eğilim göstermesi anlaşılır bir şey.

Size çarpıcı gelen bu çelişki, Caillois'nın (size sözünü ettiğim) son derece şiddetli tepkisini çekenle aynı çelişki sanırım. Sonradan Çılgın Aşk'*ın başına aldığım, "Güzellik sarsıcı olacak" başlıklı bir metinde* (Minotaure *sayı 5) derdimi anlatmaya çalıştım. Gerçekten de zaman zaman kendimi –ayrıca neden olmasın, bu konuda yalnız değilim- apayrı iki yöne çekilir halde buluyorum: bunlardan birincisi beni sanat yapıtında bir keyif* [jouissance] *(kullandığınız bu sözcük aslında uygun tek sözcük, çünkü bu duygunun bendeki çözümlemesi bana sadece para-erotik öğeler sunuyor) aramaya yöneltiyor; ilkinden bağımsız ya da ona bağımlı kendini gösteren ikincisiyse beni sanat yapıtını genel bilgi ihtiyacı açısından yorumlamaya götürüyor. Kâğıt üzerinde birbirinden ayırdığım bu iki eğilim her zaman kolaya ayrılamıyorlar* (Cehennemde Bir Mevsim'*deki çok sayıdaki bölümde de birbirine karışma eğilimi gösteriyorlar).*

Eğer tüm sanat yapıtları sadece belge olma açısından ele alınırsa bunun tersinin hiçbir biçimde savunulamayacağını söylemeye bile gerek yok.

Üç yorumunuzu art arda inceledikten sonra rahatlıkla söyleyebilirim ki sadece üçüncü yoruma mutlak olarak yakın hissediyorum kendimi. Ama yine de ilk ikisiyle ilgili birkaç söz edeyim:

1) Yapıtın estetik *değerinin, onun kendiliğindenliğinin azlığına ya da çokluğuna dayandığından emin değilim. Yapıtın güzelliğinden*

çok onun özgünlüğünü göz önünde tutuyorum, 1924'teki tanım da bunun tanığıdır: "Her türlü estetik *ya da ahlaki endişenin dışında... düşüncenin buyurduğu." Dikkatinizden kaçmamıştır, tümcenin başındaki kısmı atsaydım otomatik metin yazarlarını özgürlüklerinin bir bölümünden yoksun bırakmış olurdum: eğer onların bundan dolayı* a priori *bir kısıtlamaya tabi olmalarına ve ona göre davranmalarına engel olacaksak, işin en başında onları bu türden tüm yargılardan korumak zorunluydu. Ama ne yazık ki bundan tümüyle kaçınmak mümkün olmadı (otomatik metni şiire dönüştürürken asgari miktarda düzenleme: Rolland de Reneville'e yazdığım,* Point du jour*'da yayımlanan mektubumda bundan hiç hoşlanmadığımı belirttim, ama bir yandan bu kaygıyı göz önünde bulundurup öbür yandan da onu söz konusu yapıttan soyutlamak kolaydır).*

2) Elde edilebilecek tümüyle kendiliğinden birçok metin arasında var olan çok büyük nicel fark konusunda sizin kadar emin değilim. Başgöstermeye eğilimli sıradanlığın başlıca *öğesi bana hep, birçok kişinin kendilerini deneyimin gerçekleşmesi için gerekli koşullara koyma konusunda karşı karşıya kaldıkları imkânsızlık gibi görünmüştür. Abuk sabuk lakırdıları, acayiplikleri yanıltıcı parça parça bir söylemi kaydetmekle yetiniyorlar ama, kolaylıkla ortaya çıkarılabilen göstergelere bakarak gerçekten "ellerini suya sokmadıkları" saptanabilir, bu da onların sözde tanıklıklarını bertaraf etmeye yeter. –Sizin kadar emin değilim dediysem, bunun nedeni en başta* benliğin *(herkeste ortaktır) nasıl olup da farklı bireylere pay edilebildiğini (eşit olarak ya da, eğer eşit değilse, hangi derecede?) anlamıyor olmamdır. Sistematik nitelik taşıyan ve* geçici olarak sanatçıları dışarıda bırakan *bir soruşturma bize bu konuda bilgi verebilir sadece. Gerçeküstücü yapıtların hiyerarşiye tabi tutulması beni hiç ilgilendirmiyor (Bir zamanlar şunu söylemiş olan Aragon'un tersine: "Korkunç saçmalıkları tümüyle gerçeküstücü bir tarzda yazsanız bile bunlar yine de korkunç saçmalıklardır"), göstermeye çalıştığım gibi, romantik ya da simgeci yapıtların hiyerarşisiyle de ilgilenmiyorum. Bu sonunculara ilişkin sınıflandırmam, yürürlükteki sınıflandırmadan temelden ayrı olacaktır ve, bu sınıflandırmalara karşı çıkışımın nedeni en başta, onların bu hareketlerin derin, tarihsel anlamlarını gözümüzden kaçırmalarıdır.*

3) Sanat yapıtı bu ikincil işlemeyi her zaman talep eder mi? Evet, kuşkusuz, ama sadece onu anladığınız çok geniş anlamıyla: "akıl dışı

bilinç kazanma", ve dahası, bu işleme hangi bilinç düzeyinde iş görür? Her durumda hep bilinç öncesinde olacağızdır. Hélène Smith'in trans halindeyken yaptığı işler sanat yapıtı olarak kabul edilemezler mi? Peki Rimbaud'nun filanca şiirlerinin tümüyle ve doğrudan bilinçli rüyalar oldukları gösterilebilseydi, onlardan aldığınız tat azalır mıydı? Onları "belgeler" çekmecesine mi kaldırırdınız? Ayrım bana keyfi gelmeyi sürdürüyor. Şair Apollinaire'i şair olmayan Roussel'e karşı, ya da ressam Dali'yi yazar Dali'ye karşı koyduğunuzda bu ayrım bana aldatıcı görünüyor. Bu yargılarınızdan ilkinin fazlasıyla gelenekselci olmadığından, şiire ilişkin köhne bir fikre fazlasıyla dayanmadığından emin misiniz? Ben Dali'yi büyük bir "ressam" olarak görmüyorum, bunun gayet haklı nedeni de onun tekniğinin açıkça gerilemesi. Dali beni gerçekten sadece insan olarak ilgilendiriyor, bir de onun dünyayı şiirsel biçimde yorumlayışı. Aynı biçimde, sizin vardığınız sonuçla kendimi ilişkilendiremiyorum (ama bunu zaten biliyorsunuz). Onu kabul etmemem için beni zorlayan daha baskın nedenler var. Bu nedenler, üstüne basa basa söylüyorum, pratik türden *(tar. mater.'e bağlılık). Psikolojik sorumluluğun hafiflemesi, her şeyin bağlı olduğu başlangıç tavrının edinilmesi için zorunlu, öyle olsun, ama psikolojik ve ahlaki sorumluluk öte: İçinde benliğin kendini üretmeye ve yeniden üretmeye çağrıldığı tiyatro gibi görülen, bilinçli benin kendi somutlaşmalarının toplamıyla ilerleyen biçimde özdeşleşmesi (kötü ifade ettim), haz ilkesiyle gerçeklik ilkesinin sentezine yönelik eğilim (bu konuda da düşüncemin sınırlarında kalmaktan dolayı affımı dilerim); ne pahasına olursa olsun sanat dışı davranışla yapıtın birbirine uygun hale getirilmesi: Karşı-Valéry cilik.*

XXI

L'Homme nu'nün [*Çıplak İnsan*] sonunu yazarken *İnsan Irklarının Eşitsizliği Üstüne Deneme*'nin sonundaki muazzam sayfa zihnimdeydi. O sayfada Gobineau türümüzün kaçınılmaz yok oluşundan söz eder: Kuşkulu diye geçiştiremeyeceğimiz bir sonuçtur bu, çünkü "*bize bir başlangıcımız olduğunu gösteren bilim sürekli olarak, bir gün sona ereceğimize bizi temin eder gibidir*"; ayrıca "*sessizleşmiş küremizin uzayda kayıtsız yörüngelerini–ama biz olmadan– çizmeyi sürdüreceği, ölümün ele geçirdiği çağlar*" gelecektir.

Parçanın tonu ve "kayıtsız" [*impassible*] sıfatı belleğime kazınmış olarak kaldılar. Bana esin verdiler. Ama aynı zamanda, Gobineau'da bulunmayan başka bir sıfat benzersiz bir kuvvetle bana kendini dayattı: Tutanağı nitelemek için kullandığım "feshedilmiş" [*abrogé*] sıfatı.

Bu sıfatın uygun olmadığının farkındaydım. Fesih kamu kuvvetinin bir edimidir. Bir yasa, bir yönetmelik feshedilir; tutanak feshedilmez: iptal edilir, tartışılır, karşı çıkılır, hükümsüz kılınır... Ama buna karşın "feshedilmiş" yazmaya karşı koyamıyordum.

Bu tuhaflığın nedenini ancak yıllar sonra, kim bilir hangi vesileyle Gobineau'nun sayfasını yeniden okumam gerektiğinde anladım. Onu taklit ederek –doğrusu çok uzaktan taklitti bu: Farkına bile varılmıyordu– "yörünge"yi niteleyen "kayıtsız" sıfatını almıştım ancak, metnime değerli ve bir parça anakronik bir not ekleme korkusuyla bu son sözcük* karşısında yüzümü ekşitmiştim.

Fakat "yörünge" [*orbe*] bastırılsa da tümüyle yok olmamıştı. Mitlerde gördüklerimize benzeyen –ama daha küçük ölçekte– bir dönüşümle sessel kişiliği tersine dönmüş biçimiyle kalemimden yeniden ortaya çıkmıştı: "abrogé" [feshedilmiş] sözcüğünde *o*, *r*, *b* yerine *b*, *r*, *o* harfleri var. Bunu kavradığım anda kendimi alamadığım dil yanlışının nedenini de anladım, çünkü edebi yaratımın

---

* Gobineau'nun "daire", "yörünge" anlamında kullandığı "*orbe*" sözcüğü 20. yüzyılda artık eskimiş bir sözcüktü (ç.n.).

mekanizmalarından birini açığa vuruyordu. Bir uygunsuzluk, içine eklendiği söylemin mantığından farklı, kendi mantığına sahip olduğunda uygunsuzluk olmaktan çıkar. Daha çok, ifadeye canlılığını veren özgün bir dil kullanımı olarak algılanır. Asıl anlamından sapan sözcük, yazarın istememiş olduğu, alışılmamış yeni bir anlam kazanır. Yazar bunu saptayabilir, ama anlamla ilgili bu yeniliğin, bilinçli düşüncenin hiç payının olmadığı nedenlere bağlı olduğunun farkına varmaz.

NESNELERE BAKIŞLAR

XXII

Plastik sanatların tarihinde gerçekçilik uzlaşımdan önce mi gelmiştir, yoksa tersi mi olmuştur? Konu bu yüzyıl dönümünde modaydı. Boas'a göreyse sorun hatalı biçimde ortaya konmuştu: "*Bizde her iki eğilim de her zaman etkin olduğundan, ikisinin de her zaman var olduklarını, ayrıca her iki savın da süsleme sanatının tarihsel gelişimini yansıtmadığını kabul etmek daha doğru olacaktır.*" Kesinlikle. Bununla birlikte, Alaska Eskimolarının iğne kutuları üstüne yaptığı ünlü incelemesinde Boas'ı sayfalar boyunca çağdaş heykeltıraşların, Bering Boğazı'ndan Grönland'a kadar uzanan bir bölgede tarih öncesinden beri görülen uzlaşımsal bir biçimi gerçekçi bir yönde değiştirmiş olmaktan mutlu olduklarını gösterirken görmek şaşırtıcıdır. Şaşırtıcıdır çünkü bunu yaparken, ne teknik ne de yarara yönelik hiçbir gerekçe gösterilemeyen, ama –Amerika'nın kuzey-batısındaki sanatlarda genellikle olduğu gibi– artık tanınmayacak derecede stilize edilmiş bir hayvan figürünü çağrıştıran bu uzlaşımsal biçimin kökenine ilişkin "tümüyle karanlık" sorundan kaçıverir.

Boas'ın ele verdiği hatalı sorunun ardında başka bir tanesi saklanır. Yazısız toplumların sanatı sadece doğaya ya da uzlaşıma, ya da ikisine birden göndermez. Doğaüstüne de gönderir. Artık doğaüstünü doğrudan görmeyen bizler onun yerine uzlaşımsal simgeleri ya da yüceltilmiş insan kişiliklerini koyuyoruz. İster Melanezya'da olsun ister Amerika'nın kuzey-batı köşesinde ya da başka yerde, uzlaşımsal temsiller bir rol oynarlar, ama deneyimin yerini tutmazlar. Yaşanmış bir gerçekliği ifade etmek için, kuralları bilinçli ya da bilinçsiz olarak uygulanan bir tür dilbilgisi sağlarlar.

Kaliforniyalı Wintu Kızılderililerinin dili deneyim hakikatleri ile inançlar arasında ayrım yapar. Doğaüstü konusunda konuşurken her zaman deneyime ilişkin dilbilgisi kategorisi kullanılır. Dil doğal nedensellikten kaynaklanan fenomenleri ve olayları, kişisel deneyimle bilinmeyen ve dolaylı yoldan bilinenlerin arasına koyar.

Büyük Ovalar Kızılderilileri Oglalaların bir mitinin kahramanı,

öte taraftan geldiğinden mükemmel olan bir genç kızdır. Deri tabaklamayı, onları beyazlatmayı ve yumuşatmayı bilir; onlardan üzerine harika süsler koyduğu güzel giysiler yapar. Bunların her birinin bir anlamı vardır: Çarıkların kenarına konan dağ süsü, onları giyenin vadilere inmeden zirveden zirveye sekebilmesi içindir; üzerine konan yusufçuklar tüm tehlikelerden kaçabilmesi içindir; tozluklara konan kurt izleri hiç yorulmaması için; gömleğin üzerindeki *tipi* halkaları da gittiği her yerde bir sığınak bulabilmesi içindir.

Sioux halklarının sanatını bilenler, sıklıkla geometrik biçimler olan bu motiflerin doğadan ne kadar uzak (o kadar ki, haber kaynaklarının her biri bunları kendince yorumluyordu) olduklarını bilir. Bununla birlikte, sıradan deneyimin ötesindeki gerçeklikleri temsil ettikleri kabul edilir.

Boas'ın tartıştığı sorunun, bir anlamda, müzik için de geçerli olduğu söylenebilir. Halk müziğinin okullu müzik karşısındaki konumu, süsleme sanatının temsile dayalı sanat karşısındaki konumu gibidir. Denklemlerdeki birinci terimler için destekleyici rol ortaktır: Dansı destekleyen müzik, nesneyi destekleyen süs gibidir; basit öğelerin düzenlenişine ya da tekrarına dayanan aynı ilerleyiş: bir yandan kıtalar ve nakaratlar, öbür yandan tekrar eden motifler; boş stilistik biçimlerin egemen olduğu aynı içerik yoksunluğu; aynı nedensizlik.

Halk müziği okullu müzikten eskidir. O zaman bu benzerliğe dayanarak süsleme sanatının da daha önce ortaya çıktığı düşünülebilir. Bununla birlikte, plastik sanatlardan farklı olarak müziğin gelişebilmek için bir notasyon sistemine, yani yaratımla icra arasında aracı rolü oynayan bir yazıya gerek duyduğu olgusu karşısında bu koşutluk geçersiz olacaktır. Sözlü gelenekten kopan müziğin temsile dayanan bir sanat haline gelmek için yazılı biçime bürünmesi kaçınılmazdı (bu temsil başka bir şeyin, kendi kendisinin temsiliydi: Kant müziği sevmezdi; onu güzel sanatların en alt basamağına koymuştu ve onun –daha başka zararlarının yanı sıra– komşuları rahatsız etmesinden şikâyet ederdi. Ama müzik yapıtları yine de onun amaçsız amaçlılık olarak ifade ettiği sanat tanımına uyarlar).

Yazı olmadığında sözlü ifade büyük yapıtlar üretmiştir, bunlar başta sadece belleğe emanet edilmişlerdi: Homeros şiirleri, Ortaçağ destanları, mitler. Müziğe neden bir yazı, üstelik kendine özgü bir

yazı gerekmiştir? Kuşkusuz ki, sözlü edebiyat, adına dil dediğimiz genel kullanım aracına uygunken müzik kendine uygun bir dile gerek duyduğundan – ama bu dil, müzik söyleminin sürekliliğine karşın tüm notasyon sistemlerine içkin süreksizlik nedeniyle de tümüyle uygun olamaz.

Sanata iki anlamda "ilkel" diyebiliriz. Ya pratik bilgi ve yöntemler sanatçının kafasındaki amaca –modelini taklit etmek– ulaşmasını engellediğinde ve ona sadece işaret edebildiğinde; örneğin "naif" dediğimiz sanat bu durumdadır. Ya da, sanatçının zihninde bulunan model doğaüstü olduğundan, özü gereği duyusal temsil araçlarının avucuna sığmaz: Öznedeki kusurdan değil nesnedeki aşırılıktan dolayı sanatçı burada da sadece işaret edebilir. Yazı sahibi olmayan halkların sanatı, çeşitli biçimler altında, bu ikinci duruma denk düşüyor.

Oysa okullu denen müzik iki veçheyi kendinde toplar. Bizde modern zamanlarda, başka yazılı kültürlerdeyse farklı çağlarda okullu müzik bağımsızlığını kazanır ve halk müziği (başka etkinlik biçimlerinden kopmamıştır ve yapıya, onu kurmadan, katkıda bulunur) karşısında bir özerkliğe kavuşur. Ama bunu yaparken okullu müzik kendisinin de, hem "ilkel" sanat üzerinde hem de "ilkellerin" sanatı üzerinde etkide bulunanlarla aynı türden kısıtlamalara tabi olduğunu daha bir görünür kılar. Kafadaki amaç karşısında araçların yetersizliğinin kaynağında, süreksiz göstergelerle işleyen bir yazı sistemi yatar, bu sistem eski çağların mirasıdır ve birçok yüzyıldan beridir önerilen hiçbir reform ona çare olmamıştır: Partisyon müziği gösterir, ama onu temsil etmez. Bestecinin niyetini gerçekleştirmek için zorunlu bir aracı işlevi gören enstrümanlara gelecek olursak, onlar da eski çağlardan mirastır, yüzyıllar boyunca karmaşıklaşmıştır, ancak yine de yapımla, akustikle, malzemelerin direnciyle, ısıyla, nemle ilgili somut sorunların hepsinin üstesinden gelememiştir. İcracı, ne kadar usta olursa olsun, bunlarla ancak –terimin belirsizliği anlamlıdır– *anlaşmak** zorundadır.

Tüm bunlar meselenin birinci veçhesini oluşturuyor. İkinci bir veçheyse artık müziğin tarihsel bir durumuna değil, genel olarak

---

* Fransızca *avec* (ile) bağlacıyla birlikte "anlaşmak", "uyuşmak" anlamına gelen *composer* fiili tek başına, başka anlamlarının yanı sıra, beste yapmak anlamına da gelir (ç.n.).

ele alındığında bu sanatın kendisine içkin. Eklemli dilden farklı olarak müzik, duyu deneyiminin verilerini ifade edecek bir sözcük dağarcığına sahip değildir. Bundan dolayı, gönderdiği evreni betimleyemez ve bu nedenle müzik –bu kez sözcüğün düz anlamıyla– doğaüstü bir gerçekliğe sahiptir: Doğada var olmayan seslerden ve akorlardan oluştuğundan eskiler onu tanrılarla çok yakın görürlerdi.

Ne kadar paradoksal görünse de, müziğin sahip olduğu bu özellikler ve özerkliğini kazanmada öbür sanatlara göre bu kadar geç kalmış olması, onun bizde hâlâ "ilkel" bir sanat olduğunu gösterir. Gerçeküstücülerin neredeyse tümü müziğe sağırlardı. Bunun nedeni bu sanatın kendisinde olmaktan çok (müzik, sevdikleri öbür sanatlar kadar ilkeldir), bu sanatta, genel olarak, karşı çıkabilecekleri hiçbir şey bulamamış olmalarıdır. Şiirde ve resimde bunu yapabiliyorlardı. Karşılarında bir rakip bulamamak onları çaresiz bıraktı.

Sanatın tarihinde sık sık karşımıza çıkar: kimi dönemlerde ya da kimi alanlarda teknik bilgi ve beceri arttıkça estetik nitelik düşer. Eski Mısır'dan modern zamanlara kadar pek çok örnek verilebilir. Ya da, Ingres'de olduğu gibi, sanatla mesleki mükemmellik bir arada gider. Ama Ingres (sürekli geri döndüğüm örnek vaka) de zaten kendi döneminde teknik ilerleme olarak görülen şeyi bilinçli olarak (Delacroix onda naifliğin bulunmayışını eleştiriyordu) reddetmişti: Işık-gölge ve kabartma (ya da o zamanki adıyla "gotik" işleme, "ışıkla kabartma"ya dönüş). Kendisi "*on dördüncü ve on beşinci yüzyıl okullarının* [...] *onların* [Ingres'i kötüleyenler] *hayal edebileceklerinden daha çok meyvesini*" toplamış olmakla övünür. Poussin'e olduğu gibi ona da yöneltilen arkaizm eleştirisinin nedeni de buradadır.

Yazı öncesi halkların sanatı üstüne çığır açan düşüncelerinde Boas'ı çok meşgul etmiş olan sorunlar arasından şu örnek verilebilir: British Columbia'daki Thompson Kızılderililerine ait bir tozlukta deri püsküller bulunur. Bunlardan kimileri öylece bırakılmışken kimileri de kemikten ya da camdan boncuk dizileriyle süslenmiştir; bunlar da öyle düzenlenmiştir ki, kemikli püsküller camlı püskülleri, boncuklu püsküller de boncuksuz olanları izler. Boas'ın dikkatini çeken şey, bu tozluklar giyildiğinde, giyen hareket

etse de etmese de, püsküllerin birbirine karışmasıdır. Onları işleyen kadın nasıl görünecekleri üstüne düşünmemiştir. Yaptığı hesapların, bunlara işinde uymak için gösterdiği özenin tek kaynağı, sadece bunları yapmaktan aldığı haz olabilir. Giysinin güzelliğinin kaynağı olan süsleme ritmi, danstaki adımların ritmiyle, teknik bir iş gerçekleştirilirken tekrarlanan hareketlerin ritmiyle aynı yapıdadır; daha genel olarak da, motor alışkanlıkların düzenli ritmiyle (yürürken kolların sallanması gibi) aynı yapıdadır.

Düzenlilik, simetri, ritim Boas için (Voltaire için de olduğu gibi) her türlü estetik etkinliğin temelinde yer alır. Ancak Boas'ın biçimciliği, fiziksel ya da bedensel kısıtlamaların doğrudan ya da dolaylı bu taklidinin kaynağının duygularda olabileceğini ya da bir ileti taşıyabileceğini hesaba katmaz. Duygusal yük, var olduğunda, fazladan eklenmiş olur. Sanat eleştirisinin kendini fazlasıyla sık kaptırdığı duygusal ya da felsefi gevezeliğe kapıyı kapatmakta Boas haklıydı kuşkusuz. Ancak onun biçimciliğinin hareketlerde ve jestlerde doğalcı ve ampirik bir temel araması da bir paradokstur. Bir zamanlar Grétry'nin* armonisindeki baslar ve tizler için söylendiği gibi, bu iki uç arasından araba geçer.

Süsleme ritminin gerçek doğasının ortaya çıkabilmesi için, Boas'ın Peru kumaşlarındaki ve başka türden giysilerdeki ya da süslerdeki desenlerin ve renklerin düzenlenişlerine ilişkin ayrıntılı çözümlemesine bir bakmak yeterlidir. Her zaman ve her yerde, zihinsel düzeyde bir doyumun eşlik ettiği bir kombinasyon kümesi söz konusudur.

Benveniste *rhuthmos* sözcüğünün Yunancadaki ilkel anlamının "*bir bütünün parçalarının nitelikli düzenlenişi*" olduğunu göstermişti. Ritim kavramını jimnastik yapan ya da dans eden bedenin hareketlerini içerecek biçimde genişleten Platon'da yananlam mekânsaldan zamansala kayar. Çağdaşları gibi Boas da etimolojiyi tersine çevirerek mekânsal anlamdaki ritmi, süre içinde gerçekleşen fizyolojik motor fenomenlerden türetir. Presokratiklere hak verilmelidir: Süslemenin ritminde egemen olan "bütün" fikridir, çünkü tekrarlama, ancak ritim hücresi sınırlı sayıda öğeler içerdiğinde algılanabilir. Rastgele bir araya getirilmiş ya da ustanın sandığında bulduğu sınırlı sayıda öğeden oluşan bir koleksiyonda bir düzen

* André Ernest Modeste Grétry (1741-1813) Belçika kökenli Fransız bestecisi. (ç.n.)

nasıl kurulur ki? Ritim mefhumu, bütünün bir sistem oluşturması için gerekli izin verilmiş değiştirimlerin dizisini kuşatır. Bu malzemeler için olduğu kadar biçimler için de, renkler için olduğu kadar süreler için de, vurgular ya da tınılar için de, mekândaki yönelimler kadar zamandaki yönelimler için de doğrudur.

İster zamansal ister mekânsal, periyodiklik bir rol oynuyor, çünkü, nesnesiyle hiçbir zaman karışmadan sezgisel olarak örtüşen simgesel ifadede tekrar, merkezi öneme sahiptir. Simgenin gösterdiği şey karşısında simge, öğeleri şeyde bulunanlardan farklı, ama aralarındaki ilişkilerin aynı olduğu, bir küme oluşturur. Ayrıca, simgenin kalıcı biçimde yerleşebilmesi için şeyle fiziksel bir bağlantıya da gerek duyar: Aynı koşullarda düzenli olarak tekrar etmesi gerekir.

Wagner birbirini izleyen beş notaya bağlı beş süreyi değişik sıralara koyarak Brünhilde'nin Uykusu, Kuş, Ren'in Kızları motiflerini yarattı. Başka değiştirimler de mümkündü; belki başkaları da onları bulur. Bu olsun olmasın, bestecinin zihninde, tuttuğu değiştirimlerin neden bir sistem oluşturduğu, ötekilerinse oluşturmadığı araştırılmalıdır. Aynı biçimde, bir kolyedeki ya da püsküllerdeki incilerin dağılımı, bir kumaştaki motiflerin ve renklerin dağılımı için de. Düzenlilik, simetri, ritim gerekliliklerini karşılayacak birçok düzenleme mümkündü. Dolayısıyla sorun, düzenlilik, simetri ve ritim olup olmadığını bilmek değil, sanatçının neden onun yerine bunu seçtiğidir. Bir süsleme ritminin var olması, çözümünün onun ötesinde aranması gereken bir sorun ortaya koyar.

"İlkel" denen sanatlarda bile, yapı arayışında kimileri öbürlerinden az ya da çok daha ileri giderler. Afrika'daki sanatlar sıklıkla stilizasyonla sınırlıdırlar. Yapısal yer değiştirme elbette vardır, ancak plastik düzeyde kalır. Eğer denebilirse bu, ampirik nesneye en yakın yapı, gerçekliğin hemen altındaki yapıdır. Dolayısıyla, yenilenme peşindeki Batı sanatı için ilk erişilebilir sanatın zenci sanatı olması normaldi; ama bu sanat aynı zamanda en sınırlı olandı.

Sanat kuramları da az ya da çok daha ileri giderler. Falanca sanat ya da filanca yapıt bilinçli olarak bir kuramdan esinlendiğinde daha da can sıkıcı sonuçlara yol açar. Kalıcı olmaya elverişli bir stilin ortaya çıkabilmesi için sanatçının zihninin, dünya ile onu temsil etme biçimi arasındaki mesafenin üzerinden atlamakta acele

etmemesi gerekir. Öyle görünüyor ki 1920'lerde Darius Milhaud bir doğa yasasını bilinçli olarak uyguladığı fügler yazmıştı. Marcel Duchamp *Merdivenden İnen Çıplak*'ı yaparken kronofotoğrafa gönderme yaptığının tümüyle bilincindeydi. Böyle yapıtlar bir anda cevherlerini kaybederler, ifade ediminin kendisinde bile söyleyecek bir şeyleri kalmadığını ele verirler.

Öte yandan, hanedan sanatı taçları tahayyül ettiğinde bu nesnelerin biçimlerinin maddenin çok kaçak hallerini taklit ettiklerini bilemezdi. Bir kont tacı, bir süt damlasının içine düştüğü sütten sıçrattığı sıvının resminin aynısını sunar, ama bunun bilinebilmesi için kronofotoğrafın icat edilmesi gerekiyordu. Aynı biçimde, kapalı denen kraliyet ya da imparatorluk taçlarını düşünenler –gayet haklı nedenlerle– bir atom bombası patlamasının, saniyenin küçük bir diliminde bu taçların –doğanın gizli tuttuğu– prototiplerini gösterdiğinden habersizlerdi.

Bunları tahayyül eden sanatçıların en ufak bir fikir sahibi olmaları mümkün olmasa da, bu taçlar maddenin istikrarsız durumlarına ilişkin –tüm yönleriyle kehanete benzeyen– sezgisel bir kavrayışın ürünüydüler. Daha da şaşırtıcı yanı, onların hiyerarşisi, fizikçilerin söylediklerine göre, maddenin –sıvıdan gaza doğru– içkin istikrarsızlık derecelerini tekrarlar. İnsan zihni bu biçimleri ve onların ilişkilerini, onların gerçek varlıkları gözler önüne serilmeden çok önceden hayal etme becerisine sahipti.

XXIII

Sepetçiliğe çok büyük bir değer vermeyiz. Ona müzelerimizde resmin ve heykelin, hatta mobilyanın ve uygulamalı sanatların yanı başında bile bir taht vermeyiz. *Ansiklopedi* daha XVIII. yüzyılda bu unutuşla ilgili kehanet niteliğinde bir yargıda bulunmuştu: "*Bu sanat son derece eski ve son derece yararlıdır: çöldeki papazlar ve dindar münzeviler inzivalarında bunu yapar ve bu sayede geçimlerinin büyük bir kısmını karşılarlardı: eskiden ileri gelenlerin masalarında servis yapmak için ince işler üretirdi, şimdiyse hiç görünmüyorlar, onların yerini kristal kaplar aldı.*" Fransızcada sepetçilik sanatının dört temel türünü dile getiren *mandrerie, closerie, faisserie, lasserie* sözcüklerini bugün kim bilir ki?

Bir yüzyıl sonra başka bir ansiklopediyse şöyle diyecek: "*Sepetçilik, doğada bolca ve neredeyse hazır halde bulunan hammaddeleri kullanır ve işçilik açısından sadece belli bir el becerisi ve çok az araca gerek duyar, kimi zaman araç kullanılmadığı da olur.*" Ayrıca ürünleri açısından kalıcı da değildir. Gözden düşmesini açıklayacak yeterince neden.

Yazısız halklardaysa bu sanat büyük ve genellikle de en önemli yeri tutar: Sepetçilik sayısız yerde işe yarar, bizim artık boy ölçüşemeyeceğimiz bir mükemmelliğe erişir. Uzmanların elinde sepetçilik, örneğin Büyük Ovalar Kızılderililerinde olduğu gibi, sadece kabul edilmiş üyelerin ayrıcalığı olan, soylu bir sanattı.

Bununla birlikte, bu halkların inançlarında ve ayinlerinde sepetçilik sanatı belli bir belirsizliğe sahipti. Kuzey Amerika'daki en övgüye değer sepetçiler Rocky Dağları'nın batısında, Kaliforniya'da, Oregon'da, British Columbia'da, Alaska'da yaşarlardı. Mitlerinden birinde, başarılı bir küfeden iki şeyin beklendiği anlatılır: Kesinlikle su geçirmemesi (çömlekçilik yapılmayan ya da çok az yapılan bu bölgede spiral sepet biçiminde, çok sıkı işlenmiş küfeler su ve başka sıvıların konduğu kap işlevi görürlerdi; yemek pişirmek için içlerine ateşte ısıtılmış taşlar konurdu); ve süslü bir motifle

dokunmuş olması, ilk sepetçiye görünmüş olan, bir derede oynayan güneş ışınları motifi gibi.

Mit böylece biri işlev, öbürüyse süs diyeceğimiz iki veçheyi aynı düzleme koyar. Ama süs sözcüğü uygun mudur? Kaliforniya'daki Pomoların mitleri bizi bu konuda kuşkuya düşürür.

Sepet ruhlarının süs dokularında ikamet ettiklerini, dokuların onların köyleri olduğuna inanırlar. Bu süsleme ayrıca bir "kapı" da içermelidir: Genellikle çok zor görülen, motifin sürekliliğini bozan ve sepetin ruhunun, öldüğünde göğe çıkabilmek için geçeceği, bilerek yapılmış bir hatadır bu. Sepetine böyle bir "kapı" açmayı unutan bir kadın, tutsak ruh tarafından ölüme mahkûm edilmiş. Evrenin Yaratıcısı acıyarak sepetçiyle sepetin ruhunun birlikte göğe yükselmelerine onay vermiş.

Üretilmiş nesnelerde ruhların ikamet etmeleri nadir değildir. Onlara çıkış kapısı açılması gerekliliği onların özellikle korunmasız olduklarını gösterir. Sepet doğayla kültür arasındaki istikrarsız bir denge durumunu temsil eder: Tümüyle ya da neredeyse tümüyle hazır olarak sunulan, çok az işçilik isteyen (bu noktayı değerlendireceğim) bol miktardaki malzemeyle, kısıtlı kullanım süreleri nedeniyle çöpe gidecek olmalarıyla doğaya yakındır; ama üretilmiş olması ve kullanım amacıyla da bir süreliğine kültüre katılır.

Ormanda ya da çalılık arazide, topladığı yabani otları ya da av hayvanını taşımak için bir palmiye dalını keserek yaprakçıklarını sıyıran ve oracıkta ören Kızılderilileri sık sık görürdüm. Böylece yeşilliklerden, ayaküstü yapılıp çok az kullanışlı olduğundan, kampa döndüğü anda atacağı bir sepet yapıyordu. Amerika'da spiral örgüyle yapılan, örme yerine dikişle tutturulan, deneyimli bir işçinin birkaç günde yaptığı, genellikle onları yapan kuşaktan daha uzun ömürlü de olan başyapıtlarla karşılaştırıldığında bu uç bir örnek kuşkusuz. Buna karşılık aynı halklarda ev eşyalarının saklandığı esnek sepetler daha az dayanıklıdırlar.

Bölgede yaşayan çok sayıdaki küçük topluluk aynı tipte sepetler yapmıyorlardı, sepetlerin kullanımları da değişkenlik gösteriyordu. Bu çeşitliliğe karşın, öyle görünüyor ki, Oregon'dan British Columbia'ya kadar olan bölgede sepetler iki kategoriye ayrılıyordu: sert sepetler ve yumuşak sepetler. Bu karşıtlık Thompsonların (Salish ailesinin) dilinde sevimli bir ses simgeciliğiyle karşımıza çıkar:

Katı sepetler için *kwetskwetsâ'ist*, esnek sepetler içinse *lepalepâ'ist* sözcükleri kullanılır.

Mitoloji de bu karşıtlığın üzerinde durur. Sahaptin dili konuşan Kızılderililer, çocuk kaçırıp yiyen ve devanalarından oluşan yumuşak-sepetlerden söz ederler. Komşu Chinook'ta onun benzeri "Küfeli devanası" figürü vardır ve yukarı-Chinook'ta ona verilen ad Sahaptin dilinde yumuşak-sepetlere verilen adın aynısıdır. Puget Sound Salishleri –tehlikeli sepet halkından söz ederler– aynı figüre Salyangoz Hanım derler çünkü öldükten sonra sepeti salyangozun kabuğuna dönüşür. Salyangoz kabuğunu ayakla ezen yamyam olur. Devanasının sepetinin örgüsünü Kızılderililer büyük bir kesinlikle anlatırlar. Bu örgü motifi, Kızılderililerin istiridye avlamak için kullandıkları, bu sert iş için yeterince katı sepetlerdekine benzer.

Birçok mitte Evrenin Yaratıcısı'nın, Düzenbaz'ın ya da kültürdeki bir kahramanın bu devanalarından birini yakarak ya da başka yöntemlerle nasıl yok ettiği anlatılır. Birçok başka düşman sepet türü, daha az tehlikeli olsalar da, bu yamyamların maiyetini oluştururlar. Pomolarda (anımsayalım, sepet örgüsünde sepet ruhları için çıkış kapısı yapıyorlardı) Düzenbaz, bir sepet halkıyla karşılaşır: "*her türden sepetler, insandı bunlar*". Hizmet etmeyi reddedip Düzenbaz onları yakalamaya çalışınca oradan oraya koştukları zaman Düzenbaz da öfkeyle onları parçalar. Chealishler ya da kıyı Salishleri eski zamanlarda kültürlerinin kahramanının sepet insanlara nasıl da kızdığını anlatırlar: Bunlar kendi kendilerine yürürlermiş, ama dağın tepesine çıktıklarında kendilerini oradan nehre atarlarmış, içlerine doldurulan kurutulmuş balıklar da dirilip kaçarlarmış. Kahraman bundan sonra sepetlerin hareket etmeyeceklerini, içlerindeki yüklerle birlikte onları taşıma çilesini insanların çekeceğini buyurmuş.

Tüm Kuzey-Batı Amerika'da yamyam sepetler motifi, güzelleştirme bahanesiyle öldürülen (kaçırdığı çocuk, onu kendisi kadar beyaz, kendisi kadar güzel çizgili yapacak, kendisi kadar güzel sesler çıkarmasını sağlayacak bir tedaviye ikna eder, elbette bu süreç ona ölüm getirecektir) devanası motifiyle sıkı sıkıya ilişkilidir. Güney Amerika'nın aşağı denen kültürlerinde, özellikle Gêlerde bu motif tipiktir. Bundan dolayı, sepet mitolojisine koşut mitolojilerin Güney Amerika'da da var olup olmadığı sorusunu akla getirir.

Kuzey Amerika'daki Sahaptinlerdeki Yumuşak-Sepet Hanım sadece bir devanası değildir: Erkekleri baştan çıkararak dişli vajinasıyla onların penislerini koparır. Güney Amerika'daki Garanilerin Leon Cadogan tarafından derlenen büyük yaratılış anlatısında, başka olayların yanı sıra, Evrenin Yaratıcısı'nın bir sepeti kadına dönüştürerek evlat edindiğinden söz edilir. Sonra onu evlenmesi için dev Charia'ya verir. Charia onu köyüne götürmek üzere yola çıkar, ama yolda onunla yatar, bunun sonucunda da penisi parça parça olur. Charia kadını döver, o da kendini tutamayıp yeniden sepete dönüşür. Metinde açıkça ifade edilmese de, Kuzey Amerikalı Sepet-Hanım gibi onun da vajinasının dişli olduğunu çıkarabiliriz. Guarani yaratılışının Guayaki versiyonunda (derleyen Clastres onun özgünlüğünden kuşkuludur) düştüğü tuzaktan bir dev sayesinde kurtulan Güneş'in öyküsü anlatılır. Güneş bir sepet örer ve onu bir kadına dönüştürerek deve verir. Verirken de, onu çok sık yıkanmaya götürmemesini tembihler. Dev bu nasihati dinlemez, kadın suda kaybolur ve daha ileride yeniden sepete dönüşmüş olarak ortaya çıkar.

Clastres bu anlatıdan Guayakilerin sepette kadının düzdeğişmecesini gördükleri sonucunu çıkarır. Bu biraz kestirmedir, zira Guaranilerin yakın kuzenleri olan Amazon Tupilerinin bir mitinde bir sepetin jaguara (sepetin örgülerini çağrıştıran benekli derisi yine de doyurucu bir açıklama sunmaz) dönüştüğünü görürüz. Jaguar da, vajinası dişli kadın gibi, öldürücü bir yaratıktır.

Öte yandan, kuşkulu Guayaki versiyonunun, daha önce pek çok kez başvurmuş olduğum Kaliforniya Pomolarında daha açık bir karşılığı vardır. İncelikle süslenmiş birinci sepet daha tamamlanmadan Kurbağa tarafından bir göle atılır. Sepet bir iblise dönüşür ve oradan geçerken onu gören regl halindeki her kadını hasta düşürür. Böylece Yeni Dünya'nın bir ucundan öbür ucuna bir dönüşümün birçok hali tespit edilebilir. Erkeklerin cinsel organlarını kanatarak onları hasta eden bir Sepet-Hanım, Sepet-Bey'e dönüşerek cinsel organları –zaten– kanayan kadınları hasta düşürür. Hem Paraguay'da hem Kaliforniya'da, eksik biçimde dönüşmüş bir sepet (ister bir erkek tarafından kadına dönüştürülmüş olsun ister bir kadın tarafından tamamlanmış bir ürüne dönüştürülmüş olsun) suyun içine konmaz. Oysa, en azından Kaliforniya'da, sepetin içine su konabiliyor olması onun iyi yapıldığının kanıtıdır.

Kuzey Amerika mitlerinde olduğu gibi Güney Amerika mitlerinde de kötü niyetli sepetler bulunur. Bolivya'daki Tacana Kızılderilileri, eskidiklerinde onları hayvanlara ya da ateşe atan insanların saygısız tavırlarına sinirlenen sepetlerin yüklerinden kurtularak ormanlara kaçtıklarını anlatırlar. İnsanlar eşyalarını nereye koyacaklarını bilemezler; erzakları yerde dağınık halde kalır. Bundan etkilenen sepetler köye geri dönerler.

Tüm bu mitlerin, sahiplerine başkaldıran nesnelerle ilgili mitlerle açık akrabalığı vardır. Tacanaların anlattıklarından başka, Mayalarda ve Andlarda daha eski biçimlere rastlıyoruz. Bununla birlikte, başkaldıran nesneler genellikle katı ve serttirler: Çanak-çömlek, bileği taşları, taştan havanlar ve tokmaklar (başka versiyonlarda köpekler ve başka evcil hayvanlar), insanların zalimliğinden yakınırlar. Birlik olup onları ortadan kaldırırlar. Mayaların kutsal kitabı *Popol Vuh*'da birinci yaratılışın sonu böyle gelir: Yeni bir insanlığın doğması gerekecektir. Yeni Gine'de hâlâ görülebilen taş alet-edevatın son yontucuları ve cilacıları, eskidiklerinde ya da kırıldıklarında ormandaki ağaçları kesmeyi reddeden baltalarının yazgılarının acısını paylaşırlar. Onları oracıkta bırakmayıp köye geri götürerek hak ettikleri biçimde emekli ederler. Yine de, sepetlerle ilgili mitlerin onların yumuşaklığını ve dayanıksızlığını vurgulamaları şaşırtıcıdır. Tacanalarda sepetçilik sanatının doğaüstü ustasının bedeni yeşil yapraklardan yapılmış, yani sadece bir kez iş görebilecek bir sepetten oluşur.

Yeni Dünya'nın neredeyse her yerinde sepetler özellikle hassas nesneler olarak kabul edilir. Doğadan gelirler, kimi zaman yarım yamalak bir zanaat işçiliğinden geçerek kültür nesnesi konumunu aldıktan sonra tekrar doğaya dönerler. Zaten kırılgandırlar, ama bu kırılganlıkları, eskidikten sonra başka bir iş için kullanılamamalarıyla daha da ağır hale gelir. Ama onları doğrudan çöpe atmak ağır anlamlar içeren bir harekettir: Kullanım dışı kalsalar bile kültürel saygınlıklarının bir parçasını korurlar; belli belirsiz bir saygı uyandırırlar çünkü insan, bir zamanlar kullanıcılarıyla çok yakın bağ kurmuş nesnelere kötü davranmaktan çekinir. Sırtta taşınan ve yakın zamana kadar Kalapuyalar (Kolombiya körfezinin güneyinde kapalı halde yaşayan dil grubu) tarafından toplama işlerinde kullanılan esnek sepetlerle ilgili olarak yerli bir rehber şöyle demişti: "*Bu kadınların sürekli yanlarında taşıdıkları bir şey.*"

Zamanları dolan sepetler gibi cesetler de, ruhunun ya da ruhlarının (sepetler için, cinlerin) ayrılmaya gönüllü olmadığı kalıntılardır. Öte yandan Amerika'da, sepetler için toprağa vermenin dengi, ya da neredeyse dengi bir uygulama vardır: Pomolar der ki, sepetin ruhu öldüğünde dört gün boyunca yerde kalır ve ancak ondan sonra göğe yükselir.

Japonların inançları tam tersidir. Terk edilmiş araç-gereç onlarda da doğaüstü ruhlara dönüşürler, ama onları yakmak, ya da en azından elden çıkarmak önerilir. Terk edilmiş bir tapınağa sığınan bir yolcu geceleyin eski bir kalburun, kare bir bezin (*furoshiki*: paket taşımaya yarar), eski bir davulun danslarına tanık olur: "*Eskileri atmayı unutursan işte böyle olur.*" Dünle bugün arasına, bugünle yarın arasına bir sınır çekmek gerekir, tıpkı bana anlatılan o Japon kadın gibi (yine de onun istisna olduğunu sanmıyorum): Aniden ölür de ardında kirli çamaşırlarını bırakır korkusuyla her gün çamaşır yıkıyormuş.

Her zaman şu seçim karşısında buluruz kendimizi: Yakın bile olsa geçmişle bağı koparmak ya da varoluşumuzda bir yer tutmuş ve bizim için kaybedilen dostlar gibi olmuş eski giysileri, eski şeyleri tutmak – ama nereye kadar? Baudelaire'le bitirelim:

Ey çizmelerim! O dolabın dibine geri gideceksiniz
Size tabut olacak.

XXIV

Kuzey Amerika düzlüklerindeki kabilelerde erkekler bizon derileri ve başka zeminler üzerine figüratif sahneler ya da soyut süsler resmederlerdi. Kadınların işiyse kirpi iğneleriyle işleme sanatıydı. Farklı uzunluktaki ve sertlikteki iğneleri düzleştirmek, yumuşatmak, boyamak; onları bükmek, düğümlemek, örmek, iç içe geçirmek, dikmek, uzun yıllar süren bir çıraklık gerektiren zor bir tekniği meydana getiriyordu. Sertleşmiş iğneler yaralanmalara, hatta gözlere yay gibi fırlayarak körlüğe bile neden olabilirdi.

Sadece süsleme amaçlı gibi görünseler de geometrik tarzlı bu işlemeler anlamlarla yüklüydü. İşlemeci bunların içerikleri ve biçimleri üstüne uzun uzun düşünmüştü, ya da bunları iki yüzü olan, sanatların anası bir ilahi varlığın sağladığı bir rüyadan ya da görüntüden almıştı. Tanrıça bir kadına bir motifi esinlediğinde öbür kadınlar bunu kopyalayabilirlerdi ve böylece bu motif kabilenin dağarcığına mal olurdu. Ama yaratıcının kendisi istisnai bir kişilik olarak kalırdı.

Yaklaşık yüzyıl önce bir Kızılderili'nin anlattığına göre, "*Bir kadın rüyasında Çift Hanım'ı gördüğünde, bundan sonra ve kadının işi ne olursa olsun, kimse onunla rekabet edemez. Ama o kadın da delirmiş gibi davranışlar sergiler. Yerli yersiz güler, beklenmedik hareketler yapar. Ona yaklaşan erkekleri etkisi altına alır. Bu nedenle bu kadınlara çift hanımlar denir. Dilediklerileyle de yatarlar. Ama tüm işlerde onları alt eden kimse çıkmaz. Bunlar büyük kirpi iğnesi işlemecileridirler ve bu sanatta çok ustalaşmışlardır. Aynı zamanda erkek işlerini de yaparlar.*"

Bu şaşırtıcı parlak sanatçı portresi romantik betimlemeye, yüzyıl boyunca daha sonraları da lanetli şair ya da ressam klişesine, sanatla delilik arasındaki ilişkiyle ilgili sahte felsefi tüm serpilmeleriyle birlikte çok büyük fark atar. Bizim eğretili anlamdan söz ettiğimiz yerde yazısız halklar asıl anlamla kendilerini ifade

ederler. Onları bizden daha az uzak ya da kendimizi onlara daha yakın hissedebilmemiz için bağlamı değiştirmek yeterlidir.

Kanada'nın batısında, Büyük Okyanus kıyısındaki Tsimshianlarda ressamlar ve heykeltıraşlar ayrı bir kategori oluştururlardı. Onlara verilen ortak ad, onları çevreleyen gizemi anımsatırdı. Erkek, kadın ya da çocuk olsun, kim onları çalışırlarken şaşırtırsa hemen infaz edilirdi. Doğruluğu onaylanan vakalar bilinir. Çok sıkı biçimde hiyerarşik olan bu toplumlarda soylular arasında sanatçının makamı miras yoluyla edinilirdi, ama vergileri* kabul edilen sıradan bir kişiye de ihsan edilebilirdi. İster soylu olsun ister avamdan, çırak çok uzun ve ağır kabul sınavlarından geçerdi. O an görevi yürüten sanatçının büyülü vergisini ardılının bedenine yansıtması gerekirdi. Sanatçıyı koruyan ruhla kendinden geçmiş olan ardıl göklerde kaybolurdu. Gerçekteyse, bir süreliğine ormanda saklı kalır, sonra da yeni güçleriyle donanmış olarak halkın içine çıkardı.

Sadece sanatçıların yapma hakkına ve yeteneğine sahip olduğu basit ya da parçalardan oluşan maskeler korkunç şeylerdi. Okumuş bir Kızılderili'nin tanıklığına göre, bu yüzyılın başlarında Kaynayan Sözler adındaki doğaüstü bir ruh "*köpeğinkine benzeyen bir bedene sahipti. Kabilenin şefi onun maskesini yüzüne ya da başına takmazdı, çünkü maskenin kendi bedeni vardı ve ona çok korkunç bir nesne gözüyle bakılırdı. Onun ıslığının sesini çıkarmak zordu, bugün kimse o sesi çıkarmayı bilmiyor. Bu ses ağızla çıkarılmazdı, parmağı özel bir noktaya bastırmak gerekiyordu. Bu varlıkla ilgili bilinen tek şey, dağdaki bir kayada yaşadığıydı. Maskeye özgü bir şarkı mevcuttu, ama maskenin kendisi saklı tutulurdu. Sadece baş şefin çocuklarıyla komşu bir kabilenin şefinin çocukları onu bilirdi. Kaynayan Sözler'in sesi onlar için bile korkutucuydu; sıradan insanlar ondan mutlak olarak korkarlardı. Maskeye dokunmalarına izin verilmesi prensler ve prensesler için gurur kaynağıydı. Onu çıkarıp gösterme hakkını almanın bedeli çok büyüktü.*"

Sanatçıların görevleri bununla bitmiyordu. Evlerin cephelerini ve evin içindeki hareketli bölümleri süslüyorlar, simge niteliğindeki direkleri yontuyorlar, ritüel araçlarını ve geçit törenlerinde kullanılan nesneleri yapıyorlardı. Hepsinden daha önemlisi, Amerika'nın

* Fransızcadaki "don" sözcüğünü bugün Türkçede sadece "Tanrı vergisi" ifadesinde bu anlamını koruyan "vergi" sözcüğüyle karşılamayı uygun bulduk (ç.n.).

bu bölgesinde toplumsal ve dinsel törenlere büyük ölçekli gösteri havasını veren düzenekleri tasarlamak, yapmak ve çalıştırmak onların işiydi. Bu törenler açık havada ya da birkaç ailenin yerleştiği tek bir odadan oluşan ve çok sayıda davetliyi alabilecek devasa mekânlarda gerçekleştiriliyordu.

Geçen yüzyıla geri giden bir yerli öyküsünde anlatılana göre bir tören sırasında odanın ortasındaki ocakta yanan ateş, –tıpkı *Tanrıların Alacakaranlığı*'ndaki gibi– derinlerden gelip yükselen bir suyla birden söner. Gerçek boyutlarında bir balina belirir ve hırıldayarak hava deliklerinden sular fışkırtır. Sonra dalar, su kaybolur ve tekrar kuruyan toprakta ocak yeniden alev alır.

Bu olağanüstü düzenekleri icat eden ve gerçekleştirenlerin hiçbir sakarlıkları hoş görülmezdi. Boas'ın 1895'te yayımladığı bir olayda törenin, eğer denebilirse, zirve anı, denizlerin derinlerinde yaşamış olduğu varsayılan bir kişinin insanlar arasına geri dönüşü olacaktı. Kumsala yığılmış izleyiciler denizden yükselen bir kayanın ikiye ayrıldığını ve içinden bir insanın çıktığını gördüler. Düzeneği çalıştıranlar ormana saklanmışlardı ve ipler yardımıyla onu uzaktan yönetiyorlardı. Gösteriyi iki kez başarıyla gerçekleştirdiler (çünkü izleyici tekrar istemişti). Üçüncü seferdeyse ipler birbirine karıştı ve yapay kaya içindeki insanla birlikte denize battı. Ailesi soğukkanlılığını bozmayarak onun okyanusun dibinde kalmaya karar verdiğini söyledi ve şenlik öngörüldüğü gibi sürdü. Ancak davetliler ayrıldıktan sonra, ölen kişinin ebeveyniyle kazanın sorumluları kendilerini birbirlerine bağlayarak yarın tepesinden denize atladılar.

Anlatılan başka bir olayda, kabul töreninden dünyaya dönüşü sahnelemek isteyen sanatçılar fok derisinden yapılmış, iplerle hareket ettirilen bir balina yaparlar. Gerçekçiliği artırmak amacıyla balinanın içine kızgın taşlar atarlar, bu taşlar içerideki suyu kaynatacak ve balinanın nefes deliklerinden buhar çıkacaktır. Taşlardan biri kenara düşer, deride bir delik açar ve balina batar. Törenin düzenleyicileriyle düzeneğin sahipleri bu gizemlerin bekçileri tarafından infaz edileceklerini bildiklerinden intihar ederler.

Bu anlatılar British Columbia'nın kuzey kıyısında yaşayan Tsimshan Kızılderililerinden geliyor. Tam karşılarındaki Kraliçe Charlotte Adaları'nda yaşayan komşuları Haidalar mitlerinde, için-

de sanatçılardan oluşan bir halkın yaşadığı, denizlerin dibinde ya da ormanların bağrında yer alan köylerden söz ederler. Bu halklarla karşılaşmaları sayesinde Kızılderililer onlardan resim yapmayı ve heykel yontmayı öğrenirler. Dolayısıyla bu mitler de güzel sanatlara doğaüstü bir köken yüklerler.

Bununla birlikte, birkaç örneğini verdiğim törenlerde her şey yapmadır: Kabul töreninin yöneticisinin içinde barındığını varsaydığı (ve bir dereceye kadar, buna inanmaktadır belki de?) doğaüstü bir ruhu kendi bedeninden çıkararak hasırlara bürünmüş adaya şiddetli biçimde yansıtması, bu arada söz konusu ruhun sesli simgesi olan ıslığın duyulmasından; başka ruhların etkin mevcudiyetinin kendini gösterdiği maskelerin ve düzeneklerin üretilmesine; nihayet son birkaç tanığın betimlediklerine benzer büyük gösterilere dek.

Doğaüstü kökenine inancı, geriye dönük olarak onaylayan, başarılı bir gösterinin uyandırdığı estetik heyecandır; hatta, kabul etmek gerekir ki, bağın mevcudiyetini en iyi olasılıkla sadece varsayan yaratıcıların ve oyuncuların düşüncesinde –ki yaptıkları numaraların bilincindedirler– bile: "O halde bu doğruydu, çünkü gösteriye katmak için çaba gösterdiğimiz güçlüklere karşın yine de başarılı oldu." Tersine, başarısız bir gösteri kandırmacaya ihanet ederek, insan dünyasıyla doğaüstü dünya arasında bir kopukluk olmadığına yönelik inancı yıkabilir. Bu inanç büyük öneme sahiptir zira hiyerarşiye dayalı bu toplumlarda soyluların iktidarı, sıradan insanların onlara tabi olması, kölelerin bağımlılığı, tüm toplumsal düzenin bağlı olduğu doğaüstü düzenin doğal sonucudur.

Yeteneksiz bulduğumuz sanatçıları bizi kendimizden öteye yükseltmedikleri gerekçesiyle fiziksel ölüme mahkûm etmiyoruz (ama ekonomik ve toplumsal ölüme mahkûm ediyoruz belki?). Ama yine de sanatla doğaüstü arasında bir bağ kurmuyor muyuz? Coşku [*enthousiasme**] sözcüğünün kökenindeki anlam sayesinde büyük yapıtlar karşısında duyulan heyecanı bu sözcükle karşılıyoruz. Bir zamanlar "ilahi" Raffaello'dan konuşulurdu, İngilizcenin estetik sözcük dağarcığındaysa *out of this world* ifadesi bulunur. Burada da, bizi rahatsız eden ya da şaşırtan inançlarda ve pratiklerde bi-

* Bu sözcüğün Yunancadaki kökeninde "bir tanrının etkisi altına girmek" anlamı vardır (ç.n.).

zimkilere yakın bir havayı görmek için düz anlamı simgesel anlama dönüştürmek yeterlidir.

Amerika'nın bu bölgesinde, sanatçının durumu uğursuz olmasa da kaygı verici bir çağrışıma sahiptir: Toplumsal ölçekte çok yukarı bir yerdedir kuşkusuz, ancak işi kandırmacadır ve başarısız olduğunda ya intihara zorlanır ya da öldürülür. Bununla birlikte aynı bölgenin mitleri şiirsel ve çok çekici bir sanatçı portresi sunarlar.

Tsimshanların yakın komşuları Alaskalı Tlingitler Haida bölgesindeki Kraliçe Charlotte Adaları'ndan, eşini çok seven genç bir şefin öyküsünü anlatırlar. Eşi hastalanmış ve tüm çabalara karşın ölmüş. Yas içindeki koca sağda solda, kaybettiği eşinin hatlarını yaşatacak bir heykeltıraşı aramış ama nafile. Aynı köyde ün sahibi bir heykeltıraş da yaşarmış. Günün birinde dul adamla karşılaşmış ve ona şöyle demiş: "*Köy köy gezdin ama eşinin yüzünü işleyecek kimseyi bulamadın, değil mi? Siz birlikte yürürken onu sık sık görürdüm, ancak günün birinde onun suretini yaptırmak isteyeceğini düşünüp de ayrıntısıyla yüzünü incelemedim. Ama eğer izin verirsen deneyebilirim.*"

Heykeltıraş bir mazı kütüğü bulup işine koyulmuş. Yapıtını tamamladığında ona ölen kadının giysilerini giydirip kocayı çağırmış. Mutluluktan uçan koca heykeli almış ve heykeltıraşa borcunu sormuş. Berikiyse "*gönlünden ne koparsa*" demiş: "*Ben senin haline üzüldüğümden bunu yaptım, dolayısıyla çok bir şey istemez.*" Genç şef yine de heykeltıraşa, hem kölelerle hem de başka mallarla cömertçe ödeme yapmış.

Bir soylunun bile başvurmaya çekineceği ölçüde ünlü; bir portreye girişmeden önce modelin fizyonomisini incelemenin doğru olduğunu düşünen; çalışırken izlenmek istemeyen; yapıtları çok pahalı olan ve kimi durumlarda çıkar gözetmeyen bir insan olarak karşımıza çıkan bir sanatçı: İşte, günümüzde de bulabileceğimiz büyük bir ressamın ya da heykeltıraşın ideal portresi değil midir bu? Keşke bizimkilerin tümü de böyle olsa.

Öykünün geri kalanına göre, genç şef heykele canlı bir varlık gibi bakar. Hatta günün birinde onun hareket ettiği izlenimine bile kapılır. Konukları benzerlik karşısında kendilerinden geçerler. Heykel zamanla tümüyle bir insan-kadına döner gibi görünür (işin nereye gittiğini tahmin edebilirsiniz). Gerçekten bir süre sonra

heykelden odunun çatlarken çıkardığına benzer bir ses gelir. Heykeli kaldırırlar ve altından küçük bir ağacın çıktığını görürler. Onu büyütürler ve Kraliçe Charlotte Adaları'ndaki mazı ağaçlarının güzelliği de buradan gelir. Güzel bir ağaç arayıp da bulduklarında şöyle derler: "*Tıpkı şefin eşinin yavrusu gibi güzel.*" Heykele gelince, neredeyse hiç kıpırdamamıştır ve konuştuğu da duyulmamıştır; ancak kocası rüyalarında eşinin onunla konuştuğunu biliyordu ve kendisine söylediklerini anlıyordu.

Tsimshianlar (Tlingitler onların sanatlarına hayranlardı ve sık sık sipariş verirlerdi) öyküyü başka türlü anlatırlar. Onlara göre ölen kadının heykelini yapan, dul kocanın kendisidir. Ona canlıymış gibi davranır, sorular ve yanıtlar uydurarak onunla sohbet eder gibi yapar. Günün birinde iki kızkardeş onun kulübesine girerler, saklanırlar ve şefi tahta heykeli öperken ve ona sarılırken görürler. Gördükleri karşısında gülmeye başlarlar, adam da onları görür ve yemeğe davet eder. Küçük kardeş yemeği dikkatle yerken büyük kardeş tıka basa yer. Daha sonra uyurlarken büyük kız kardeş ishal olur ve yatağını batırır. Küçük kızkardeşle dul evlenmeye karar verirler ve birbirlerine karşılıklı olarak söz verirler: erkek heykeli yakacak ve büyük kızkardeşin utanç verici durumu karşısında sessiz kalacaktır; kız da "*onun tahta heykelle ne yaptığını*" kimseye söylemeyecektir.

Yiyecekle ilgili –niceliksel– kötü davranış ile cinsel iştahla ilgili –niteliksel– kötü davranış arasındaki koşutluk çarpıcıdır, zira her iki durumda da iletişimle ilgili bir kötüye kullanma söz konusudur: Dünyadaki dillerin (metaforik düzeyde Fransızca da buna dahil) genellikle "yemek" ve "çiftleşmek" için aynı sözcükleri kullandıkları göz önüne alındığında aşırı derecede yemek ve bir heykelle sanki insanmış gibi çiftleşmek, birbirinden ayrı başlıklar altında, daha da benzer davranışlar haline gelirler.

Bununla birlikte Tlingit mitiyle Tsimshian miti ortak konularını aynı biçimde ele almazlar. İkinci mit insanla tahta heykeli birbirine karıştırmayı onaylamaz. O heykelin bir amatörün elinden çıktığı doğrudur, Tsimshian ressamlarının ve heykeltıraşlarının, bu büyük ustaların pratiklerini nasıl bir gizemle kuşattıklarını da söyledim. Sanatlarını yaşamla bir tutmak onların hem ayrıcalığı hem de yükümlülüğüydü. Sanat yapıtının yarattığı bu yanılsamanın amacı da

toplum düzeni ile doğaüstü düzen arasındaki bağa tanıklık etmek olduğundan, sıradan bir kişinin duygusal ve kişisel nedenlerle onu saptırmasına iyi gözle bakılmazdı. Sahte bir şeye tutulan dulun davranışı iki kızkardeşin simgelediği kamuoyunun gözüne, utanç verici, ya da en azından gülünç bir şey olarak görünmüş olmalıdır.

Tlingit miti sanat yapıtına ilişkin farklı bir fikir ortaya koyar. Dulun davranışı şaşırtmaz: Başyapıtı görmek için şefin evine akın ederler. Ama o heykelin yaratıcısı büyük bir ustadır ve (buna karşın ya da bu nedenle) yaşamla sanat arasında tam ortada durur. Bitkisel olan ancak bitkisel olanı dünyaya getirir, tahtadan bir kadın ancak bir ağaç doğurabilir. Tlingit miti sanatı özerk bir alan olarak görür: Yapıt yaratıcısının niyetlerinin berisinde ve ötesinde oluşur. Yapıtını yarattığı anda yaratıcı onun üzerindeki kontrolünü kaybeder, yapıt da doğası uyarınca kendi kendine gelişir. Başka bir deyişle, sanat yapıtının kalıcı olabilmesinin tek yolu başka sanat yapıtları doğurmasıdır. Bu yapıtlar da çağdaşlarına, onlardan hemen önce gelenlere göre daha canlı görünecektir.

Binyıllar ölçeğinde bakıldığında, insanlarının güçlü duygulanımlarının birbirine karıştığı görülür. Zaman insanların aşklarına ve nefretlerine, işlerine, kavgalarına ve umutlarına ne bir şey ekler ne de onlardan bir şey eksiltir: Eskiden ve bugün olanlar hep aynıdır. Tarihten rastgele on ya da yirmi yüzyılı çıkarmak insan doğasına ilişkin bilgimizi hissedilir derecede etkilemezdi. Yeri doldurulamayacak tek kayıp, o yüzyıllarda ortaya çıkabilecek sanat yapıtlarının kaybı olurdu. Zira insanlar sadece yapıtlarıyla birbirlerinden ayrılırlar, hatta var olurlar. Tıpkı bir ağaç doğuran tahta heykel gibi, zaman içinde insanlar arasında bir şeylerin gerçekten yaşanmış olduğunun kanıtını sadece onlar sunar.

Alıntılanan Yapıtlar

I

Proust, M., *Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde*, ikinci bölüm: "Memleket İsimleri: Memleket"; *Yakalanan Zaman*, çev. Roza Hakmen, 7. Baskı 2012, YKY, s. 188, 206. Curtis, J.-L., Lectures en liberté, Paris, Flammarion, 1991, s. 86.

II

Schapiro, M., "Seurat and La Grande Jatte", *Columbia Review*, 1935, Diderot, D., "Essais sur la peinture", *Œuvres esthétiques*, Paris, Garnier, 1959, s. 719, 825. Champaigne, Ph. de, alıntılayan J. Thuillier, "Pour uh Corpus pussinianum", *Actes du Colloque international Nicolas Poussin*, Paris, 1960, s. 159. Delacroix, E., *Journal*, 23 Eylül 1854, 27 Nisan 1853, 28 Nisan 1853, 16 Haziran 1851, 1 Kasım 1852, 6 Haziran 1851, 11 Mayıs 1847, 27 Şubat 1850, Paris, Plon, 1932. Coypel, A., "L'esthétique du peintre", *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, yay. H. Join, Paris, Quantin, 1883, s. 315. Ingres, J.A.D., "Notes et pensées", H. Delaborde, *Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine d'après les notes manuscrites et les lettres du maître*, Paris, Plon, 1870, s. 136. Félibien, A., *Journal*, alıntılayan J. Thuillier, *a.g.e.*, s. 80; *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, gözden geçirilmiş ve düzeltilmiş Nelle baskısı, Trévoux, imprimerie du S.A.S., 6 cilt, 1725, cilt IV, Sekizinci Sohbet; "Vie de Poussin", *Lettres de Nicolas Poussin*, vd., Paris, Wittmann, 1945, s. 13-14. Blunt, A., *Nicolas Poussin, I, Text; II, Plates* (A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts), Washington D.C., 1967, I, s. 242-244.

III

Panofsky, E., "*Et in Arcadia Ego*: On the Conception of Transcience in Poussin and Watteau", *Philosophy and History, Essays Presented to Ernst Cassirer*, Oxford, Clarendon Press, 1936; yeniden yayımı

Meaning in the Visual Arts, Garden City, N.Y., Doubleday Anchor Books, 1955. Diderot, D., *Œuvres complètes*, yay. J. Assézat, Paris, 1875-1877, VII, s. 353. Jaucourt, chevalier de, *Ansiklopedi*'nin "Paysagiste" maddesi.

IV

Félibien, A., *Entretiens*, *a.g.e.*, s 90-115. Champaigne, Ph. de, *Conférences de l'Académie*, vd., Fr. çev. L. Dimier, Paris, Laurens, 1909, s. 162. Le Brun, Ch., alıntılayan A. Fontaine, *Les Doctrines d'art en France. Peintres, amateurs, critiques de Poussin à Diderot*, Paris, Laurens, 1909, s. 82. Piles, R. de, *Conversations sur la connoissance de la peinture*, vb., Paris, Nicolas Langlois, 1677, s. 260.

V

Conférences de l'Académie, vd., a.g.e., s. 90-97. Yoe, M.R., "Catlin's Indians", *Johns Hopkins Magazine*, Haziran 1983, s. 29. Diderot, D., *Salon de 1763* (bkz. XI). Goncourt, E. & J. de, "Chardin", *Gazette des Beaux-Arts*, 1863-1864. Pascal, Bl., *Pensées*, II, s. 150. Seznec, J., "John Martin en France", *All Souls Studies IV*, Londra, Faber & Faber, 1964, s. 48-49. Plutharkos, "Propos de Table", *Les Œuvres meslées*, Fr. çev. Amyot, Paris, 1584, II, s. 119. Chabanon, M.P.G. de, *De la Musique* (bkz. XIV), s. 50. Rousseau, J.-J., *Lettre sur la musique française*. Morellet, abbé A., *Mélanges de littérature et de philosophie*, 4 cilt, Paris, 1818, IV, s. 395.

VI

Ingres, J.A.D., "Notes et pensées", a.g.e., s. 162, 136, 132, 159, 133, 150, 115, 129, 153. Delacroix, E., *Journal*, 13 Ocak 1857, 17 Ekim 1853. Félibien, A., *Entretiens*, *a.g.e.*, III, s. 194 ; IV, s. 13, 113, 155-156. Diderot, D., "Essais sur la peinture", *a.g.e.*, s. 834. Blanc, Ch., *Les Artistes de mon temps*, Paris, Firmin Didot, 1876, s. 23,24, 72. Delacroix, E., alıntılayan E. Amaury-Duval, *L'Atélier d'Ingres*, yay. Elie Faure, 3. baskı, Paris, Crès, 1924, s. 12, 241. Menpes, M., "A Lesson from Kh:osi", *The Magazine of Art*, Nisan 1888. Riegl, A., *Grammaire historique des arts plastiques*, Paris, Klincksieck, 1978, s. 109.

VII

Balzac, H. de, *Beatrix*. Chabanon, M.P.G. de, *De la Musique* (bkz. XIV), s. 369. Wagner, R., *Lettres de ... à ses amis*, Fr. çev. G. Khnopff, Paris, Félix Juven, s.d., no: LV (Th. Uhlig'e yazılmış mektup). Amaury-Duval, E., *L'Atelier d'Ingres*, a.g.e., s. 47. Wagner, Cosima, *Journal*, 4 cilt, Paris, Gallimard, 1976, IV, s. 404n. Wind, E., *Art et anarchie*, Fr. çev. Coste, Fransızca 2. Baskı, Paris, Montalant, 1822, s. 241, 335-336, 449, 513.

VIII

Adam, A., "Rameau", *Revue contemporaine*, 15 Ekim 1852; *Derniers Souvenirs d'un musicien*, Paris, Michel Lévy frères, 1859, s. 61-62. Masson, P.-M., *L'Opéra de Rameau*, Paris, Henri Laurens, 1930, s. 491. [Anonim], *Réponse à la Critique de l'opéra de* Castor *et observations sur la musique*, Paris, 1773, s. 43-44, 38-39, 45. Rameau, J.-Ph., *Œuvres complètes*, yay. C. Saint-Saëns yönetiminde, Paris, Durand, cilt VIII, s. 1903. Lajarte, Th. De, *Castor et Pollux*, piyano ve şan için partisyon, Paris, Th. Michelis, s.d., s. 3. Rameau, J.-Ph., *Castor et Pollux*, Bibliothèque nationale, Vm^2 331 & 334.

IX

Adam, A., *Derniers Souvenirs*, vd., *a.g.e.*, s. 61. [Anonim], *Mercure de France*, Temmuz 1782, s. 42-43, 45. [Chabanon], "Sur la Musique, à l'occasion de Castor", *Mercure de France*, Nisan 1772, s. 165-167. Chabanon, M.P.G. de, *Eloge de M. Rameau*, Paris, Lambert, 1764, s. 36; *De la Musique*, vd. (bkz. XIV), s. 115, 192. Rameau, J.-Ph., *Code de Musique pratique*, vd., Paris, Imprimerie Royale, 1760, s. 168. Berlioz, H., "De Rameau et de quelques-uns de ses ouvrages", *Revue et Gazette musicale*, 1842, s. 442. Masson, P.-M., *L'Opéra de Rameau*, a.g.e., s. 218, 255, 443, 480-481.

X

Diderot, D., "Essais sur la peinture", *Œvres esthétiques*, Paris, Garnier, 1959, s. 718, 765. Wind, E., *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Penguin Books, 1967, s. 113-127. Rousseau, J.-J., *Dillerin Kökeni Üstüne Deneme*, XIII, XVI. Starobinski, J., "Présentation", *Essai sur l'origine des langues*, coll. Folio, Paris, Gallimard, 1990,

s. 43. Batteux, abbé Ch., *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1746, s. 260, 263, 269. Rousseau, J.-J., "De l'Imitation théâtrale. Essai tire des dialogues de Platon", *Œuvres complètes*, Paris, Desiez, 1837, II, s. 183-191. Ingres, J.A.D., "Notes et pensées", *a.g.e.*, s. 123.

XI

Poussin, N., "Lettre à Jacques Stella", Félibien, *Entretiens*, a.g.y. le Brun, Ch., "Discours sur La Manne", *Conférences de l'Académie*, vd., *a.g.e.*, s. 61-62. Félibien, A., *Entretiens*, *a.g.y.*, s. 139-141. Diderot, D., *Ansiklopedi*'deki "Composition" maddesi; *Salons*. Y.h. ve sunan J. Seznec & J. Adhémar, 4 cilt, Oxford, Clarendon Press, 1957-1967; *Salons de 1759, 1763, 1767*; "Éloge de Richardson", *Œuvres esthétiques*, *a.g.e.*, s. 30-31.

XII

Diderot, S., *Ansiklopedi*'deki "Beau" maddesi; *Lettre sur les sourds et muets*, yorumlu y.h. ve sunan P.-H. Meyer (*Diderot Studies VII*), Cenevre, Droz, 1965, s. 70-89, 101, 163, 212. Gilman, M., *Imagination and Creation in Diderot* (*Diderot Studies II*), Cenevre, Droz, 1952, s. 214. Batteux, Ch., *Les Beaux-Arts*, vd., *a.g.e.*, s. 169-173, 94. Poussin, N., *Lettres et propos sur l'art*, y.h. ve sunan Anthony Blunt, 2. Baskı, Paris, Hermann, 1989, s. 45.

XIII

Kant, I., *Critique de la faculté de juger*, II. Kitap. Mandelbrot, B., *Fractals: Form, Chance, and Dimension*, San Fransisco, W.-H. Freeman & Co, 1977. Duval, P.M., *Les Celtes* (L'Univers des Formes), Paris, Gallimard, 1977. Balzac, H. de, *Gambara*. Rosen, Ch., *Le Style classique*, Paris, Gallimard, 1978, s. 521, 551. Dewdney, A.K., "Wallpaper for the Mind", *Scientific American*, cilt 255, no. 3, Eylül 1986.

XIV

Jakobson, R., *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, s. 102-104. Rousseau, J.-J., *Dictionnaire de musique*, "Harmonie" maddesi; *Dillerin Kökeni Üstüne Deneme*, bölüm XIV. Batteux, Ch., *Les Beaux-Arts*, vd., *a.g.e.*, s. 281. Helmholtz, H. von, *Théorie physiologique*

de la musique, Paris, Gabay, 1990, s. 406. Tamba, A., "Le concept japonais de création", *Traverses*, 38-39, Kasım 1986, s. 232. Lord, A.B., *The Singer of Tales*, Harvard Univ. Press, 1960, s. 30. Michotte, E., *Souvenirs personnels. La Visite de Wagner à Rossini*, Paris, Fischbacher, 1860. Chabanon, M.P.G. de, *De la Musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Paris, Pissot, 1785, s. 158, 50-53, 56-60, 355. Morellet, A., "De l'Expression en Musique", *Mercure de France*, Kasım 1771, s. 123. Chabanon, *Éloge de M. Rameau*, *a.g.e.*, s. 16.

XV

Chabanon, M.P.G. de, *De la Musique*, vd., *a.g.e.*, s. 27, 166, 135, 168, 73, 115-116, 65, 207-209, 201-202, 213-214, 400, 407, 442-443, 30-33, 49, 193, 29, 38, 169, 171, 348, 28; *Eloge*, *a.g.e.*, s. 22-23, 38, 45-48. Rousseau, J.-J., *Lettre sur la Musique française*. Sherlock, M., *Nouvelles Lettres d'un voyageur anglais*, Londra ve Paris, 1780, s. 161-207. Batteux, Ch., "Traité de la construction oratoire", *Principes de la Littérature*, Paris, 1774, cilt V, ikinci kısım, I. ve II. Bölüm.

XVI

Chabanon, *De la Musique*, vd., *a.g.e.*, s. 371, 73, 447-450, 84, 456, 459, 133, 393, 3. Rousseau, J.-J., *Ansiklopedi*'deki "Musique" maddesi. Lévi-Strauss, C., *Le Cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964, s. 27-30. Marmontel, J.-F., *Ansiklopedi*'nin *Ek*'indeki "Arts liberaux" maddesi, cilt I, Amsterdam, Rey, 1776; *Mémoires d'un père pour servir à l'instruction de ses enfants*, 4 cilt, *Œuvres posthumes*, Paris, 1804. Chabanon, M.P.G. de, *Observations sur la Musique et principalement sur la métaphysique de l'Art*, Paris, 1772.

XVII

Chabanon, M.P.G. de, *Éloge*, *a.g.e.*, s. 54, 32, 34; *De la Musique*, vd., *a.g.e.*, s. 92-93, 359, 236, 95-96, 98-99, 101, 296-298, 291-293, 235-237, 301, 184, 2-3.

XVIII

Leiris, M., *Operratiques*, Paris, P.O.L., 1992, s. 110, 117-119, 51, 135, 47, 105-106, 131, 57, 190; *Journal 1922-1989*, Paris, Gallimard,

1992, s. 485-487. Lévi-Strauss, C., *Le Cru et le cuit*, *a.g.e.*, s. 22-26; "De Chrétien de Troyes à Richard Wagner" *Le Regard éloigné*, Paris, Plon, 1983, bölüm XVII. Chabanon, *De la Musique*, vd., *a.g.e.*, s. 305, 263, 266, 268-269, 192, 270-272, 277, 283, 261, 287, 304, 363, 36, 46, 308-313, 334n; *Éloge*, *a.g.e.*, s. 22. La Bruyère, J. De, *Les Caractères*, bölüm I. Batteux, Ch., *Les Beaux-Arts*, vd., *a.g.e.*, s. 211. Wagner, R., *Lettres de ... à ses amis*, a.g.e., XXIV, XXV (F. Heine'ye mektup). Hannetaire, D', *Réflexions sur l'Art du Comédien*, 4. Baskı, 1776, s. 27. Lévi-Strauss, C., *L'Homme nu*, Paris, Plon, 1971, s. 583-584, 589-590.

XIX

Castel, R.B., *L'Optique des couleurs*, Paris, Brisson, 1740, s. 302, 305, 314, 105, 431, 118, 46-57, 210-211, 446, 156-158; *Description de l'orgue o udu clavecin oculaire* [...] *par le célèbre M. Tellemann, Musicien*, *a.g.e.*, s. 473-487. Parra, F., "Les bases physiologiques de la vision des couleurs", S. Tornay (y.h.), *Voir et nommer les couleurs*, Nanterre, Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative, 1978. Albright, Th. D., "Color and the integration of motion signals", *Trends in Neuroscience*, cilt 14, no. 7, 1991. Diderot, D., *Les Bijoux indiscrets*, bölüm XIX. Rimbaud, A., *Œuvres completes*, Pléiade, 1954. Jakobson, R., (with Linda Waugh), *The Sound Shape of Language*, Bloomington, Indiana University Press, 1979, s. 193. Clavière, J., "L'audition colorée", *Anné Psychologique* 5, 1899, s. 171-172. Valéry, P., "Triomphe de Manet", *Manet, Paris, Orangerie*, 1932: XIV-XVI. Rimbaud, A., *Œuvres complètes: Being Beauteous, Jeanne-Marie'nin Elleri, İlk Kudas Törenleri, Sevgilim Küçük Kızlar, Michel ve Christine*. Baudelaire, Ch., *Œuvres complètes*, Pléiade, 1961: *Salon de 1846, L'Idéal, Le Possédé, Harmonie du Soir*. Jakobson, R., (with J. Lotz), "Notes on the French Phonemic Pattern", *Selected Writings*, cilt I, 'S-Graven-hage, Mouton, 1962, s. 431; *The Sound Shape*, vd., *a.g.e.*, s. 151-152. Gauthier, Th., "Haschich", *La Presse*, 10 Temmuz 1843. Mac Laury, R.E., "From Brightness to Hue: An Explanatory Model of Color-Category Evolution", *Current Anthropology*, cilt 33, no. 2, Nisan 1992. Rimbaud, A., *Œuvres complètes*, a.g.e.: *Çiçeklerle İlgili Ozana Söylenenler, Derniers vers, Anlı Şanlı Sarrebrück Zafer Alayı, Sevgilim Küçük Kızlar, Paris Cümbüşü, Esrik*

Gemi. Castel, R.B., *L'Optique des couleurs*, *a.g.e.*, s. 135, 270, 400. Albright, Th.D., "Color and the Integration, vd.", *a.g.e.*, s. 267n. Chabanon, *De la Musique*, vd., *a.g.e.*, s. 215. Jakobson, R., *The Sound Shape*, vd., a.g.e., s. 133.

XX

Lévi-Strauss, C., *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, 1955, s. 22-23.

XXI

Lévi-Strauss, C., *L'Homme nu*, a.g.e., s. 621. Gobineau, A. de, *Essai sur l'inégalité des races humaines* (yeni baskı), Paris, Belfond, 1967, s. 872-873.

XXII

Boas, F., "Decorative Designs of Alaskan Needle-cases, vd.", *Proceedings of the U.S. National Museum*, cilt 34, 1908; yeniden basım *Race, Language and Culture*, New York, Macmillan, 1940, s. 588-589. Demetracopoulu Lee, D., alıntılayan Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, s. 197-198. Walker, J.R., "The Sun Dance and other Ceremonies of the Oglala Division of the Teton Dakota", *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History*, cilt XVI, II. Kısım, 1917, s. 194-195. Kant, I., *Critique de la faculté de juger*: birinci kısım, Kitap II, §53. Ingres, J.A.D., "Notes et pensées", *a.g.e.*, s. 95-96. Boas, F., *Primitive Art*, Oslo, 1927, s. 29, 46-54 vb. Benveniste, E., *Problèmes de Linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, I, s. 327-355. Cabanne, P., *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris, Belfond, 1967, s. 57-58.

XXIII

Diderot-D'Alembert, *Ansiklopedi*: maddeler: "Vannerie", "Mandrerie", "Closerie", "Faisserie", "Lasserie", *La Grande Encyclopédie*, Paris, 1885-1903: madde: "Vannerie". Shackelford, R.S., "Legend of the Klickitat Basket", *American Anthropologist*, II, 1990, s. 779-780. Holmes, W.M., "A Study of the Textile Art, vd.", *Sixth Annual Report, Bureau of American Ethnology* (1884-1885), Washington, D.C., 1888, figür 289, s. 199. Barrett, S.A., *Pomo Myths*. Milwaukee (Bulletin of the Public Museum, cilt 15), 1933, s. 380-382,

301-302, 124. Hill-Tout, Ch., *The Natives of British North America*, Londra, 1907, s. 113. Eells, M., *The Indians of Puget Sound. The Notebook, of ...*, Univ. of Washington Press, 1985, s. 96. Heaberlin, H.K., & E. Gunther, "The Indians of Puget Sound", *University of Washington Publications in Anthropology*, 4/1, 1930, s. 33. Jacobs, M., "Kalapuya Texts", *a.g.e.*, 11, 1945, s. 20, 25, 37-38. Haeberlin, H.K., J.A. Teit, & H.H. Roberts, "Coiled Basketry in British Columbia", *Fourty-first Annual Report, Bureau of American Ethnology* (1919-1924), Washington, D.C., 1928, s. 390. Sapir, E., "Wishram Texts", *Publications of the American Ethnological Society*, 2, Leyden, 1909, s. 35. Adamson, Th., "Folk-Tales of the Coast Salish", *Memoirs of the American Folk-Lore Society, XVII*, New York, 1934, s. 254. Ballard, A.C., "Mythology of Southern Puget Sound", *University of Washington Publications in Anthropology*, 3/2, 1929, s. 104. Boas, F., "Zur Mythologie der Indianer von Washington und Oregon", *Globus*, 63, 1983. Jacobs, M., "Northwest Sahaptin Texts", *Columbia University Contributions to Anthropology*, 19/1-2, 1934, s. 188-189. Cadogan, L., "Ayvu Rapita, vd.", *Anthropologia 5, Boletim 227*, Universidade de São Paulo, 1959, s. 82. Clastres, P., *Le Grand Parler*, Paris, Seuil, 1974, s. 76-77. Magalhaes, Couto de, *O Selvagem*, 4. Baskı, São Paulo, Biblioteca Pedagogica Brasileira, 1940, s. 233. Hissink, K. & A. Hahn, *Die Tacana. I. Erzählungsgut*, Stuttgart, 1961, s. 367, 85, 226. Toth, N., D. Clark & G. Ligabue, "The Last Stone Ax Makers", *Scientific American*, Temmuz 1992, Ikeda, H., *A Type and Motif Index of Japanese Folk Literature* (FF Communications, cilt LXXXIX, no. 209), Helsinki, Academia Scientarium Fennica, 1971, s. 326 B, C. G. Yanagita, K., *Japanese Folk Tales*, Tokyo News Service, 1966, s. 60-61. Baudelaire, Ch., *Œuvres complètes*, *a.g.y.*, s. 213-214.

XXIV

Walker, J.R., *Lakota Belief and Ritual*, University of Nebraska Press, 1991, s. 165-166. Boas, F., "Tsimshian Mythology", *Thirty-first Annual Report, Bureau of American Ethnology* (1909-1910), Washington, D.C., 1916, s. 555, 152-154. Seguin, M. (y.h.), *The Tsimshian. Images of the Past. Views for the Present*, Vanvouver, University of British Columbia Press, 1984, s. 164, 287-288. Boas, F., "The Nass

River Indians", *Report of the British Association for the Advancement of Science for 1895*, s. 580. Swanton, J.R., "Haida Texts", *Memoirs of the American Museum of Natural History*, cilt XIV, New York, 1908, s. 457, 489; "Tlingit Myths and Texts", *Bulletin 39, Bureau of American Ethnology*, Washington D.C., 1909, s. 181-182.

Dizin

Adam, Adolphe 23, 33, 35, 37, 39-40, 137, 141
Amaury-Duval, Eugène 29, 35, 140-141
Amyot, Jacques 79, 140
Apollinaire, Guillaume 109, 113
Aragon, Louis 112

Bach, Johann Sebastian 39, 43
Bacon, Francis 61
Balzac, Honoré de 34-35, 65, 79, 141-142
Balzac, Jean-Luis-Guez de 34-35, 65, 79, 141-142
Batteux, Charles 53, 59-60, 69, 75, 79, 91, 142-144
Baudelaire, Charles 29, 72, 100, 131, 144, 146
Beethoven, Ludwig van 34-35, 65, 74
Bellori, Giovanni Pietro 18
Benveniste, Émile 123, 145
Berlioz, Hector 42-43, 141
Berthelot, André 37
Bizet, Georges 43
Blanc, Charles 28, 140
Blunt, Anthony 13, 139, 142
Boas Franz 119, 120, 122, 123, 134
Boron, Robert de 87
Botticelli, Sandro 51
Bourdon, Sébastien 19
Braque, Georges 109
Breton, André 106-107, 109-111
Breton, Elisa 106-107, 109-111

Cadogan, Léon 129, 146
Caillois, Roger 111
Caravaggio, Polidoro Caldara 28
Castel, P. Louis-Bertrand 97-99, 102-104, 144-145
Catlin, George 23, 140
Chabanon, Mihel-Paul-Guy de 24, 35, 41-43, 70-86, 89-92, 104, 140-141, 143-145
Champaigne, Philippe de 12, 19-22, 139-140
Champmêslé, Marie 89
Chapuis, Auguste 38
Chardin, Jean-Baptiste Siméon 23-25, 57, 61-62, 140
Chrétien de Troyes 87, 144
Cimarosa, Domenico 14, 34
Clastres, Pierre 129, 146
Clavière, Jean 99, 144
Clément, Félix 33, 37
Colbert, Jean-Baptiste 19
Colette 93
Corneille, Pierre 91
Corot, Jean-Baptiste Camille 26
Coypel, Antoine 12, 139
Curtis, Jean-Louis 9, 139

Dali, Salvador 109, 113
Debussy, Claude 34, 70
Delacroix, Eugène 11-12, 14-15, 27-29, 64-65, 122, 139-140
Delille, Jacques 18
Diderot, Denis 11-12, 18-19, 23, 27, 37, 49, 51, 53-54, 56-62, 72, 78, 87, 97-99, 139-142, 144-145
Donizetti, Gaetano 87
Dubos, Jean-Baptiste 18
Duchamp, Marcel 24, 125, 145
Duncan, Isadora 74
Dyck, Antoon Van 28

Elizabeth II 98
Elléouêt, Aube 106
Eribon, Didier 39
Eyck, Jan Van 30

Farncombe, Charles 39
Félibien, André 14, 18-19, 27-28, 30, 56, 139-140, 142
Flaxman, John 29

Gautier, Théophile 101
Giotto di Bondone 23
Gluck, Christoph-Willibald von 41, 43, 70, 76
Gobineau, Joseph-Arthur 114, 145
Goncourt, Edmond ve Jules de 23, 140
Grétry, André-Modeste 123
Greuze, Jean-Baptiste 57-58, 62
Guercino, Giovanni Francisco Barbieri 16-21
Guimet, Emile 29

Hannetaire, Jean-Nicolas Servandoni 89, 144
Harnoncourt, Nicolaus 38
Hoffmann, Ernst Theodor 90
Hokusai, Katsushika 11

Ingres, Jean Auguste Dominique 13, 26-30, 35, 54, 122, 139-141, 145

Jakobson, Roman 69, 99-101, 104, 142, 144-145
Jaucourt, Louis chevalier de 18, 140

Kant, Immanuel 61, 63, 120, 142, 145
Kyôsai, Kawanabe 29, 30

La Bruyère, Jean de 89, 91, 144
Lajarte, Théodore de 39, 141
Larousse, Pierre 33, 101
Lautréamont, Isidore Ducasse 109
Le Brun, Charles 20, 22, 56, 140, 142
Leibowitz, René 86
Leiris, Michel 86-87, 89-91, 143
Leoncavallo, Ruggero 86
Le Sueur, Eustache 14-15
Lesure, François 39
Lulli, Jean-Baptiste 76, 90-91
Luther, Martin 86

Malherbe, François de 79
Mandelbrot, Benoit 64, 142
Manet, Edouard 9, 99, 144
Mantegna, Andrea 12
Marin 80
Marmontel, Jean-François 81, 143
Martin, John 24, 75, 140
Masson, Paul-Marie 37-38, 42-43, 141
Menotti, Gian Carlo 86
Metastasio, Pietro 91
Milhaud, Darius 125
Montaigne, Michel de 79
Monteverdi, Claudio 86
Morellet, André 25, 70-71, 81, 140, 143
Morisot, Berthe 99
Mozart, Wolfgang Amadeus 14, 34, 93

Newton, Isaac 36, 97

Offenbach, Jacques 93
Opstal, Gérard Van 19

Panofsky, Erwin 16, 18, 51, 139
Pascal, Blaise 23, 140
Pergolosi, Giovanni Battista 41
Picasso, Pablo 109
Piles, Roger de 21, 140
Plutarkhos 24
Poussin, Nicolas 7, 11-22, 26-28, 30, 55-56, 61, 122, 139-140, 142
Proust, Marcel 9-12, 139
Puccini, Giacomo 86

Quinault, Philippe 90
Quittard, Henri 37

Racine, Jean 89, 91
Rameau, Jean-Philippe 31, 33-34, 36-39, 41-43, 59, 69, 74-77, 82, 84, 89, 141, 143
Raffaello 135
Ravel, Maurice 34, 93
Régamey, Félix 29
Rembrandt, Van Rijn 23
Reneville, Rolland de 112
Reynolds, Joshua 19
Richardson, Samuel 57-58, 142
Riegl, Aloïs 30, 140
Rimbaud, Arthur 12, 99-103, 105, 113, 144
Ronsard, Pierre de 79
Rosen, Charles 65, 142
Rossini, Gioacchino 70, 93, 143
Rouget, Gilbert 39
Rousseau, Jean-Jacques 24, 34, 36, 52-54, 69, 74-76, 78-80, 97, 140-143
Roussel, Raymond 109, 113
Rubens, Peter Paul 28

Sachs, Hans 86
Saint-Saëns, Camille 9, 38, 141
Saussure, Ferdinand de 69, 73, 77
Schapiro, Meyer 11, 139
Schumann, Robert 36
Seurat, Georges 11, 52, 139
Sherlock, Martin 75, 143
Smith, Hélène 113
Starobinski, Jean 52, 141
Stendhal 100
Strauss, Richard 143-145
Stravinski, Igor 34, 43

Telemann, Georg Philipp 97
Thuillier, Jacques 16, 139

Valéry, Paul 99, 144
Vernet, Claude-Joseph 58
Veronese, Paolo Caliari 28
Vien, Joseph Marie 29
Voltaire 90, 97, 123
Wagner, Cosima 36
Wagner, Richard 9, 35-36, 70, 86-90, 124, 141, 143-144
Weill, Kurt 90
Weyden, Rogier Van der 30
Wind, Edgar 36, 51, 141

Zeami 89

Yaban Düşünce ve *Yapısal Antropoloji* gibi yapıtlarıyla sosyal bilimlerde çığır açan dünyaca ünlü antropolog/etnolog Claude Lévi-Strauss (1908-2009) bu kez "bakışı"nı sanat yapı't'ları üzerine çeviriyor.

Lévi-Strauss bu kitabında Poussin ve Ingres'in resimleri, Rameau'nun *Castor ve Pollux* operası, Diderot ve Rousseau'nun dil ve güzel sanatlar üstüne düşünceleri, André Breton'la yaptığı "belge olarak sanat yapıtı" hakkında yazışmalar, Rimbaud'nun meşhur "Sesliler" sonesi ve Amerikan yerlilerinin elişleri üzerine ufuk açıcı bir okuma şöleni sunuyor.

"British Columbia'daki Thompson Kızılderilileri'ne ait bir tozlukta deri püsküller bulunur. Bunlardan kimileri öylece bırakılmışken kimileri de kemikten ya da camdan boncuk dizileriyle süslenmiştir; bunlar da öyle düzenlenmiştir ki, kemikli püsküller camlı püskülleri, boncuklu püsküller de boncuksuz olanları izler. Boas'ın dikkatini çeken şey, bu tozluklar giyildiğinde, giyen hareket etse de etmese de, püsküllerin birbirine karışmasıdır. Onları işleyen kadın nasıl görünecekleri üstüne düşünmemiştir. Yaptığı hesapların, bunlara işinde uymak için gösterdiği özenin tek kaynağı, sadece bunları yapmaktan aldığı haz olabilir."

Kapak fotoğrafları:
Rimbaud'nun elyazması şiiri,
Kuzey Amerika Yerlileri'ne özgü çömlek,
Lévi-Strauss'un babası tarafından yapılmış yağlıboya portresi.

ISBN 978-975-08-3734-0
9 789750 837340
14 TL

THG
0430770
FGY
2016
THG 0770 FGY